الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ
جامعة محمّد البشير الإبراهيمي
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ

محاضرات في مقياس تحليل الخطاب
(01)

موجّهة لطلبة السّنة الأولى ماستر تخصّص: النّقد الحديث والمعاصر

السّداسيّ الأوّل

إعداد: د/ نسيم حرّارتخصّص: تحليل الخطاب

الموسم الجامعيّ: 2024م-2025م/1446ه-1447ه

1. بطاقة تعريفيّة حول المقياس

1.1 معلومات عن الجامعة:

اسم الجامعة: جامعة محمّد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج-
بلد الجامعة: الجزائر
الكليّة: كلّيّة الآداب واللّغات
القسم: اللّغة والأدب العربيّ

2.1 معلومات عن المحاضرة:

اسم المقياس: تحليل الخطاب (01)
المعامل: (03)
الرّصيد: (05)
الوحدة: الأساسيّة
المدّة الزّمنيّة: ساعة ونصف (1,5 سا) لكلّ درس
المكان المبرمج: المحاضرات في المدرّج(02) والأعمال الموجّهة في القاعتين: (02 و 43)
الفئة المستهدفة: طلبة السّنة أولى ماستر، تخصّص: النّقد الحديث والمعاصر.

3.1 معلومات عن أستاذ المقياس:

اسم ولقب الأستاذ: نسيم حرّار
الدّرجة العلميّة: دكتوراه
رقم الهاتف: 0771353441/0663775156
البريد الإلكترونيّ: nassim.harrar@univ-bba.dz
أوقات التّواجد بالجامعة: الأحد والثلاثاء والأربعاء والخميس، السّاعة (15-09)، بمكتب نائب رئيس القسم.

3/ محتوى المقياس 2/ تقديم المقياس

يعدّ مقياس تحليل الخطاب (01) من المقاييس الأساسيّة في السّنة الأولى ماستر، تخصّص: النّقد الحديث والمعاصر، وهو مقياس سنويّ، ففي السّداسيّ الأوّل تخصّص الدّروس لتحليل الخطاب الشّعريّ، وأمّا في السّداسيّ الثّاني فتخصّص الدّروس لتحليل الخطاب السّرديّ.

يتمّ تقديم المحاضرة في المدرّج الثّاني (02)، كلّ يوم أربعاء من كلّ أسبوع في السّاعة: 9:30__11:00 صباحا، وبعدها يشرع الطّلبة خلال حصتَّي(02) الأعمال الموجّهة في عرض بحوثهم التي تتماشى مع موضوع المحاضرة، معتمدا في عرض المحاضرة على طريقة العصف الذّهنيّ، وفي حصص الأعمال الموجّهة على الطّريقة التّفاعلية النّشطة بين الطّلبة.

يتعرّف محلّل الخطاب –الطّالب- من خلال المقياس على أهمّ النّظريّات الغربيّة: (نظريّة الحقول الدّلاليّة، نظريّة التّحليل المورفولوجي، النّظريّة التّوليديّة التّحويليّة ..إلخ)، كما يتعرّف على أعلام هذه النّظريّات ومدارس التّحليل اللّسانيّ بغية التّزوّد منها بأدوات إجرائية تمكّنه من تحليل النّصّ الشّعريّ وفتح مغاليقه.

يتمكّن محلّل الخطاب –الطّالب- في حصص الأعمال الموجّهة من مقاربة الخطاب الشّعريّ وتحليله من خلال القراءة الواعية والموجّهة بين الطّلبة لبعض القصائد العربيّة سواء أكانت قصائد خليليّة أم قصائد التّفعيلة، وتمكين الطّالب من الحكم على النّصّ الشّعريّ بالجودة أو الرّداءة أو التّوسّط.

يحوي مقياس تحليل الخطاب (01) على أربعة فصول لكلّ فصل ثلاثة مباحث وهي:

الفصل الأوّل: مفاهيم عامّة

المبحث الأوّل: مفهوم الخطاب

المبحث الثّاني: مفهوم النّصّ

المبحث الثّالث: مفهوم الملفوظ

الفصل الثّاني: مستويات الخطاب الشّعريّ

المبحث الأوّل: طبيعة الشّعر والنّثر

المبحث الثّاني: الإيقاع أساس البنية الشّعريّة

المبحث الثّالث: ظاهرة التّكرار، أوّلا/ التّكرار الشّعريّ أو الفنّيّ

ثانيا/ التّكرار الصّوتيّ (مسألة القافية)

الفصل الثّالث: بُنى الخطاب الشّعريّ

المبحث الأوّل: المعجم الشّعريّ في القصيدة

المبحث الثّاني: المستوى النّحويّ والصّرفيّ في البنية الشّعريّة

المبحث الثّالث: الوحدات الفنيّة في القصيدة، أوّلا/ البيت الشّعريّ وحدة فنّيّة للقصيدة

ثانيا/ المقطوعة الشّعريّة وحدة فنّيّة في القصيدة

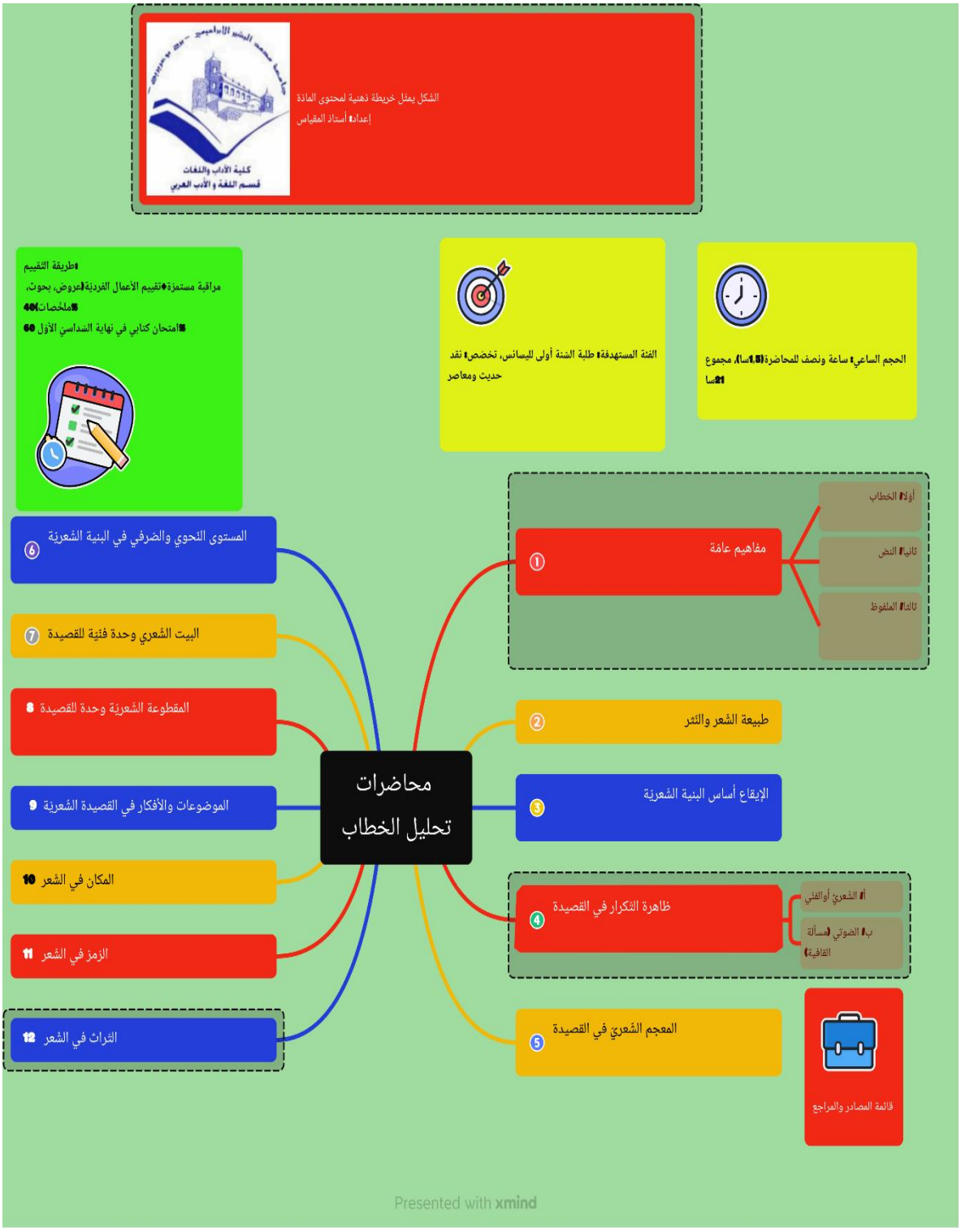
الفصل الرّابع: مقوّمات الخطاب الشّعريّ

المبحث الأوّل: الموضوعات والأفكار في القصيدة الشّعريّة

المبحث الثّاني: المكان في القصيدة الشّعريّة

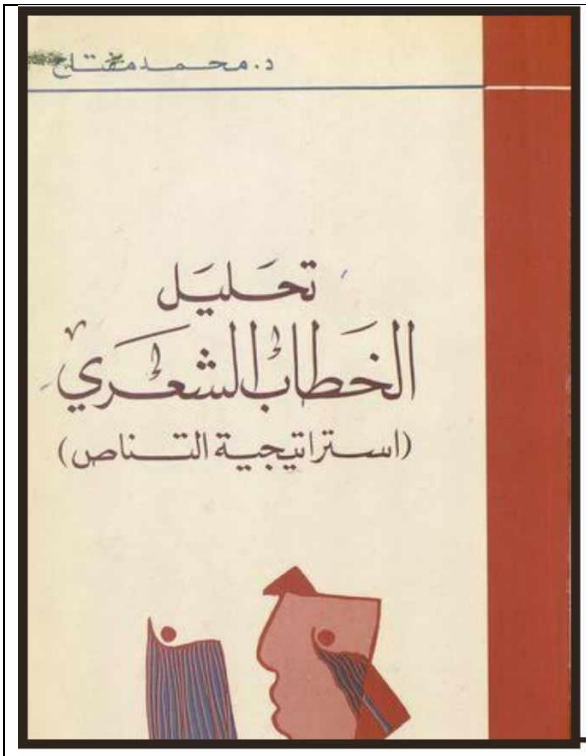
المبحث الثّالث: الرّمز والتّراث في القصيدة الشّعريّة

4. الخريطة الذّهنيّة لمحتوى المقياس



5/ المكتسبات القبليّة

6. أهداف التّعليم



أهداف التّعليم:

تحليل الخطاب (O1)

هو مقياس يزاوج بين ماهو نظري وماهو عملي تطبيقي، يهدف إلى:

- أن يتعرّف الطّالب على أهمّ المبادئ والأسس النّقديّة التي يقوم عليها الخطاب الشعري، والاستفادة من البحوث المعاصرة ، ونظريّات تحليل الخطاب في الدّول الغربيّة (الأنجلوسكسونيّة،الأمريكيّة، الأوربيّة..).
- أن يستطيع الطالب الإلمام بمقولات تحليل الخطاب الشعري المعاصر لتوظيفها في تحليل القصيدة العربية.
- يهدف المقياس إلى تقوية المعارف المسبقة التي اكتسبها الطالب من مفردات علمية وألسنية تتعلق بتحليل الخطاب ولسانيات النص وعلم العروض والبلاغة العربية..إلخ.

يسعى هذا المقرّر التعليمي إلى تعريف الطالب على أحدث النظريات في تحليل القصيدة منها: نظرية النظم، النظرية التوليدية التحولية، النظرية الخليلية في علم العروض، نقد الشعر لقدامة بن جعفر..إلخ

يتعرف الطالب على كيفية التحليل النقدي والألسني للقصيدة الشعرية وتفكيكها انطلاقا من أكبر جزء إلى أصغر جزء في القصيدة ذاتها (العتبات ، المقطوعة الشعرية، البيت الشعري، التفعيلة، القافية، الزحافات والعلل، بغية الوصول إلى الحكم على الخطاب بالجودة أو الرداءة أو التوسط

أن يستطيع الطالب في نهاية السداسي الأول إيجاد أجوبة جاهزة ومقنعة للأسئلة التي كانت تستعصي الإجابة عنها، منها: ما الخطاب الشعري؟ وكيف نحلله؟ ماهي أجزاؤه؟ وما الأدوات التي تسهم في تماسكه وانسجامه ؟.

7. كيفيّة تقييم التّعليم

أوّلا/ طريقة تقييم الأعمال الموجّهة:

يُقيّم الطّالب في الحصص التّطبيقيّة اعتمادا على معايير اعتمدها فريق ميدان التّكوين وإدارة قسم اللّغة والأدب العربيّ، وهي كالآتي:

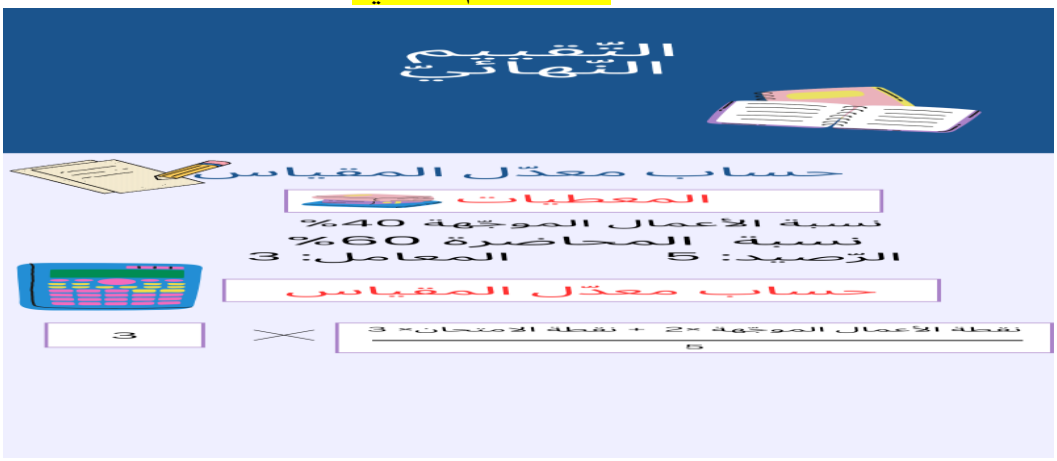
المعيار الأوّل: المواظبة والحضور (08ن)، يُراعى في وضع هذه العلامة سلوك الطّالب، ومشاركته في مناقشة البحوث، والتزامه بحضور الحصص في وقتها.

المعيار الثّاني: عمل بحثي أو تقديم بطاقة قراءة (12ن)، يراعى في وضع نقطة هذا المعيار طريقة عرض البحث، ومحتواه، وقدرة الباحث على الإجابة عن أسئلة الطّلبة، وقدرة تبادل الأدوار بين أعضاء البحث من جهة وبين أعضاء البحث وزملائهم من جهة أخرى.

ثانيا/ طريقة تقييم الدّروس (المحاضرات):

يتمّ تقييم الطّالب في مقياس تحليل الخطاب (01) اعتمادا على امتحان كتابيّ يكون في نهاية السّداسيّ الأوّل، وتكون أسئلة الامتحان ضمن المحاور التي قدّمها الأستاذ في المحاضرات وناقشها معهم، وتعتمد أجوبة الامتحان على التّحليل والقدرة على الإلمام بجوانب الموضوع، واعتماد الطّالب على تقنيّتي التّلخيص والتّقليص، تكون الأسئلة غالبا في شكل سند تعليميّ متبوعا بتعليمة ومرفقا بمفاتيح تضيء درب الطّالب وتسهّل عليه سبيل الإجابة الصّحيحة والسّليمة، بعد الامتحان يقوم الأستاذ بنشر الإجابة النّموذجيّة عبر حسابه في منصّة التّعليم عن بعد، ومعالجة الطعون الواردة إليه.

ثالثا/ التّقييم النّهائيّ:



8. أنشطة التّعليم والتّعلّم

أقصدُ بالأنشطة التّعليميّة التّعلميّة هي العمليّة التي تقوم على طرائق التّدريس من إجراءات عمليّة وأساليب تدريسيّة يتّبعها الأستاذ لتقديم المحاضرة، وتوصيل محتوى المقياس للطّلبة، لتحقيق أهدافه ومراميه، معتمدا على استراتيجية (أخطّط، أنفّذ، أُقوّم)، ويُراعي في ذلك: المحتوى التّعليميّ، وعدد الطّلبة، والوسائل التّعليميّة المتاحة.

يقوم تقديم المحتوى في مقياس تحليل الخطاب (01) اعتمادا على نمطين تعلّميين، هما: التّعليم المتزامن (الحضوري)، والتّعليم عن بعد.

1/ التّعليم المتزامن (الحضوري): وهو التّعليم الذي يفرض حضور المعلّم –الأستاذ- والمتعلّم –الطّلبة- في العمليّة التّعليميّة –المحاضرة- في الوقت نفسه، لعرض المحاضرة وعنصرتها وتبسيط المعلومات، مع إعطاء الإيجابية والنّشاط والثّقة للّطالب وخلق روح التّعلم والمبادرة بين المتعلّمين من خلال إشراكهم في النّقاش والتّحليل وإعطاء الأمثلة والأجوبة المختلفة للأسئلة التي تثار في المحاضرة، بغية تحقيق أهداف الدّرس.

2/ التّعليم عن بعد: وهو تمكين الطّالب من الرّجوع لما يُعرض من محتوى المحاضرات لتسهيل المذاكرة وإعادة مراجعة ما فاته خلال التّعليم الحضوري، أو غيابه عن المحاضرة، حيث يمكنه أن: يُحمّل الدّروس، ويشاهد مقاطع الفيديو ويسمعها للاستزادة، كما يقوم بالإجابة عن الأسئلة التي يُقدّمها الأستاذ، أو يوجّه سؤاله لأستاذ المقياس، أو يتواصل معه عبر منتدى المناقشة في منصّة "مودل".

9. المقاربة البيداغوجيّة

تعتمد المقاربة المستهدفة في هذه الدّروس على ثلاث (03) ركائز أساسيّة وهي:

أوّلا/ المعرفة: تعدّ هذه الكفاءة مهمّة في عمليّة التّعلم، ويقوم الأستاذ على هذا المستوى بـ: ذكرِ المفاهيم الأوّلية لكلّ درس، و التّعريف بها، و شرحها شرحا وافيا، وعرض مختلف الآراء والموازنة والمقارنة بينها، معتمدا على أحدث المراجع والمصادر في موضوع درسه.

ويقوم الطّالب بـ: بتخزين المعلومات والمفاهيم المقدّمة، والاستزادة لتنمية معارفه ومكتسباته القبلية وتحيينها.

ثانيا/ الخبرة المكتسبة: يُقصد بها كيفية تطبيق المعرفة، ومقاربتها واختيار المنهج السّليم للوصول إلى كشف مغاليق النُّصوص الشّعرية، تعزّز هذه الكفاءة لدى الطالب من خلال حضوره المستمر للدّروس، الاستزادة المعرفية بالمصادر والمراجع المشار إليها في المحاضرة، إنجاز البحوث المسندة، والأسئلة الموجَّهة للطّلبة نهاية كلّ درس.

ثالثا/ توظيف المعرفة: وهي تطبيق المفاهيم المكتسبة عمليّا من خلال حصّة الأعمال الموجَّهة والتي يكلّف الطّلبة خلالها بعروض تتعلّق بمحتوى الدّرس، وتناقش البحوث بين الطلبة أنفسهم، وبين الطّلبة والأستاذ، بطريقة تفاعلية نشطة تهدف لتحصيل المعرفة، بغية جعل محلّل الخطاب يمتلك أدوات التّحليل، ومعرفة طرائق العمل بها في مواقف مشابهة (إعداد مذكّرات التّخرّج، التّدريس، نقد النّصوص الشّعريّة ..إلخ).

10. سيرورة العمل

مقياس تحليل الخطاب (01) مقسّم إلى:

أ/ الدّرس (المحاضرة): يقدّم الدّرس مرّة كلّ أسبوع، ويستغرق تقديم كلّ درس ساعة ونصف، يُدرَّس في كلّ محاضرة مفردة من مفردات المقياس والتي أقرّها قسم اللّغة والأدب العربيّ بجامعة محمّد البشير الإبراهيميّ ضمن عروض التّكوين، يتمّ تقديم المحاضرة والتّطبيقات تباعا يوم الأربعاء من كلّ أسبوع، بمجموع أربع عشرة (14) محاضرة حضوريا، كما يُقدّم الأستاذ دروسا عن بعد عبر منصّة التعليم عن بعد – التّحاضر عن بعد- يتمّ خلال اللّقاء المبرمج والمعلن عنه عبر صفحة القسم وبريد الطلبة لطرح انشغالات الطلبة والإجابة عنها، ومناقشة الأسئلة المتعلّقة بمحتوى المقياس.

ب/ الأعمال الموجّهة: تقدّم حصص الأعمال الموجّهة بعد المحاضرة للفوج الأوّل ثمّ للفوج الثّاني، لمدّة ساعة ونصف لكلّ فوج، يتمّ فيها تطبيق المعارف المكتسبة في المحاضرة، من خلال بحث مشترك يُعرضه مجموعة من الطّلبة في كلّ حصّة، وبشكل تتابعي تناوبي، ويتمّ مناقشة البحوث وتقويمها وتصويب مواطن النّقص فيها، وتدريب الطّلبة على مهارات الإلقاء والخطابة والتّحدث والاستماع.

11. موارد مساعدة

تتمثّل الموارد التي تساعد الطالب على فهم الدّروس في:

أوّلا/ الموارد المتوفّرة على منصّة "مودل": تتمثّل في المحاضرات التي يضعها الأستاذ في صيغة مكتوبة "Pdf" ، أو مصورة مسموعة "Scorm"، وسلسلة الأسئلة التي تلي تقديم كلّ محاضرة.

ثانيا/ موارد في شكل مصادر ومراجع: كما هو موضّح في الشّكل

المحاضرة الأولى: مفاهيم عامّة
(الخطاب، النّصّ، الملفوظ)

تمهيد:

تحليل الخطاب: هو محاولة الاقتراب من عمق النّصّ الأدبي لاستظهار دلالاته ومراميه، وتنطلق هذه المقاربة من تفكيك النّصّ الأدبيّ إلى وحدات صغرى، وفهم هذه الوحدات وعلاقة التّرابط بين الأجزاء التي شكّلت خطابا منسجما وتامّا. أو/ تحليل الخطاب هو: تحليل الاستعمال الفعلي للغة من قبل متكلمين في أوضاع حقيقية.

يُنظر لتحليل الخطاب في الدّول الأنجلوسكسونيّة –إنجلترا، اسكتلندا، إرلندا الشّماليّة، أستراليا، نيوزيلندا-أنّه مساوٍ لتحليل الحديث، وذلك لأنّهم يعدّون الخطاب نشاطا تفاعليّا في أساسه، كما أنبّه طلبتي

أوّلا/ الخطاب:

أ) الخطاب لغة: "خَطَبَ: الـخَطْبُ: الشَّأْنُ أَو الأَمْرُ، صَغُر أَو عَظُم؛ وقيل: هو سَبَبُ الأمر. يقال: ما خَطْبُك؟ أَي ما أَمْرُكَ؟ وتقول: هذا خَطْبٌ جليلٌ، وخَطْبٌ يَسير. والـخَطْبُ: الأَمر الذي تَقَعَ فيه الـمخاطَبة، والشأْنُ والـحالُ؛ ومنه قولهم: جَلَّ الـخَطْبُ أَي عَظُم الأَمرُ والشأْن. وفـي حديث عمر، وقد أَفْطَروا فـي يومٍ غيمٍ من رمضان، فقال: الـخَطْبُ يَسِيرٌ. وفـي التنزيل العزيز قال: "فما خَطْبُكُم أَيُّها الـمُرْسلون". وجمعه خُطُوبٌ؛ فأَما قول الأَخطل:

كَلَـمْعِ أَيْدِي مَثَاكِيلٍ مُسَلَّبةٍ يَنْدُبْنَ ضَرْسَ بَناتِ الدَّهْرِ والـخُطُبِ

إِنّما أَراد الـخُطوبَ، فحذفَ تَـخفيفاً، وقد يكونُ من باب رَهْنٍ ورُهُن"[1].

كما عرفه صاحب القاموس المحيط كالآتي: "الخَطْبُ: الشأنُ، والأَمْرُ صَغُرَ أو عظُمَ، ج: خُطُوبٌ. وخَطَبَ الخاطِبُ على المِنْبَرِ خَطَابَةً، بالفتحِ، وخُطْبَةً، بالضمِ، وذلك الكلامُ: خُطْبَةٌ أيضاً، أو هي الكلامُ المَنْثُورُ المُسَجَّعُ ونحوهُ. ورجلٌ خطيبٌ: حَسَنُ الخُطْبَة "[2].

ب) الخطاب اصطلاحا: كلّ ملفوظ يندرج تحت نظام اللغة وقوانينها فهو نص، وإذا ما خرج ليندرج تحت السياقات الاجتماعية سمي خطابا، فالخطاب إذن يضطلع بمهمة توصيل رسالة، ومن ثم فهو مغمور في الأيديولوجيا، ومبالغ في خرق النظام بحثا عن المرجع، هكذا تنظر **يمنى العيد** إلى الخطاب. وانطلاقا من قولها هذا نصدر حكما مقتضاه أن النّصّ الأدبي هو خطاب، وليس سوى خطابا. ومن ثم فإن" النّصّ الأدبي في أبسط مظاهره (كلام) ولأنه كذلك، وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه، و النّصّ الأدبي يبدعه فرد منغرس في الجماعة، ويتجه به إلى مجموع القراء، لذلك تناوله علم الاجتماع بالدرس، وهكذا إلى آخر العلوم الإنسانية علما علما، لكل منها طريقا تسلكه، إلى الظاهرة الأدبية فتمتحن مناهجها عليها]) " 3) .حيث ينطلق صاحب النّصّ من كون النّصّ الأدبي مظهرا كلاميا احتوته علوم اللسان من منطلق أنه سلوك لفظي، يومي يتصف بطابع الفوضى، والتحرر ويشكل مصدرا للغة، لكونه نتاجا فرديا صادرا عن وعي وإرادة، واختيار حرّ من قبل الناطق، الذي يستخدم أنساقا للتعبير عن فكره الشخصي، مستعينا في إبراز ذلك، بآليات نفسية وفيزيائية]4[ )، ولم يقتصر دور اللسانيات وحدها على النّصّ الأدبي، بل تنازعته علوم متعددة، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، لكون النّصّ الأدبي ابتدعه فرد منغرس في الجماعة، وله عمق ورؤيا، تختفي وراء نسقه المرئي الذي هو حظ اللسانيات، والغرض من إبداع النّصّ ليس سوى التوجه به إلى مجموع القراء... وبذلك تكتمل الحلقة التواصلية مشكلة من باث ومتلق، ورسالة مشحونة ببلاغ، بالإضافة إلى الشفرة المتعارف عليها لفك الرموز البانية للخطاب، ذلك لأن "الخطاب لا يتم إلا بين شخصين فما فوق، لأن الكلام لا يتم إلا به، وأن

التواصل لا يتحقق إلا بوجوده، وقد أشار القاضي عبد الجبار إلى أن المخاطبة مفاعلة، ولا تستعمل إلا بين نفسين يصح لكل واحدمنهما أن يخاطب ابتداء، ويجيب صاحبه عن خطابه]) "5([ولذلك يمكن القول : إن للخطاب جذور في اللسانيات، لكونه يستمد وجوده من ثنائية اللغة والكلام التي قال بها دو سوسير في محاضراته الشهيرة، وللخطاب كذلك جذور في الأسلوبيات، سواء من واجهتها القديمة التي تعنى بالبلاغة إلى جانب قواعد اللغة، أو من واجهتها الحداثية التي راعت النظام الصوتي والتركيب المورفولوجي، والبناء الدلالي، أي الملفوظ الذي يراه اللسانيون نصا، ويراه النقاد خطابا، سلوكه لغوي تظهر فيه جدلية الصراع بين الدوال والمدلولات. أما الخطاب في البحث النقدي، فهو فعل النطق، أو فعالية تقوّل، تصوغ في النظام ما يريد المتحدث قوله "الخطاب"إذن كتلة نطقية لها طابع الفوضى وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء، ليس هو تماما الجملة، ولا هو تماما النّصّ، بل هو فعل يريد أن يقول]) " 6([ومن خلال ما سبق تبيانه، يمكن القول بأن العلوم المجاورة والمساعدة، التي اتخذت من النّصّ الأدبي موضوعا لها، ترى إلى الخطاب رؤى مختلفة، فحقل اللسانيات يرى أن "الكلام " يولد خارج النظام، وضد المؤسسة، لأنه يتميز بطابع فوضوي تحرري، وهو الفضاء الذي تنشأ فيه الصياغة اللغوية، وهذه اللغة الجديدة، لها أن تكون "رسالة "أو بنية أو "نصا " أو "خطابا" فكلها أصلها الكلام.3

ثانيا/ النّصّ

أ) النّصّ لغة: إن المفهوم اللغوي لكلمة (نص) في لسان العرب في مادة: نصص: النّصّ: رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رَفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأَيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْرِي أَي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ. يقال: نَصَّ الحديث إِلى فلان أَي رفَعَه، وكذلك نَصَصْتُه إِليه. ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رَفَعَتْه. وَوُضِعَ على المِنَصَّةِ أَي على غاية الفَضِيحة والشهرة والظهور. والمِنَصّةُ: ما تُظْهَرُ عليه العروسُ لتُرَى، ونَصَّ المتاعَ نصّاً: جعلَ بعضه على بعض .

ب) النّصّ اصطلاحا: أما معناه في معجم (المحيط) يطلق على الكلام المفهوم من الكتاب والسنة، والنّصّ يعني في (معجم المصطلحات في اللغة والأدب) لمجدي وهبة وكامل المهندس: الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي. أما في اللغات الأجنبية ف النّصّ (TEXT) مشتق من الفعل TEXTERE في اللاتينية، والذي يعني الحياكة، والنسيج، في حين أن تعريفه في قاموسLAROUSSE (الفرنسي) (النّصّ) هو مجمل المصطلحات الخاصة التي نقرؤها عن كاتب، وتعريفه في قاموس (ROBERT) الفرنسي (النّصّ) مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوبا أو منطوقا. و النّصّ بتعريف قاموس الألسنية (لاروس) هو المجموعة الواحدة من الملفوظات ENONCES) أي الجمل المنفذة، حين تكون خاضعة للتحليل، تسمى (نصا) فالنّصّ عينة من السلوك الألسني، وإن هذه العينة يمكن أن تكون مكتوبة أو منطوقة]) .8[) وقد أورد محمد عزام ([9 أن العالم الألسني (هيلمسليف) HJELMSLEV.L يستعمل مصطلح النّصّ بمعنى واسع جدا، فهو يطلقه على أي ملفوظ أي كلام منفذ، قديما كان أو حديثا، مكتوبا أو محكيا، طويلا أو قصيرا، فإن عبارة ستوب (stop) أي قف، هي في نظره نصا، كما أن جماع المادة اللغوية لرواية بكاملها، هي أيضا نص، وقد نرى أن هذه التعاريف المعجمية البسيطة لا تفي بالغرض، ولا بد من كشف جل التعريفات التي تناولت النّصّ والنّصّ الأدبي خصوصا، لدى باحثين مختلفين في المنهج والتوجه، حيث تتعدد الرؤى حول النّصّ من حقل علمي إلى آخر، ضمن العلوم المجاورة والمتعالقة مع الأدب، ونظرا لذلك يرى محمد عزام ضرورة مقاربة هـذه التعريفات، من أجل بناء تعريف شامل، يكون أقرب مايكون للدقة والموضوعية. فكلمة نص (TEXTE) عند رولان بارث" :ROLAND BARTH تعني النسيج ولكن بينما اعتبر هذا النسيج دائما إلى الآن على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة) ويختفي بهذا القدر أو ذاك، فإننا الآن نشدد

داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النّصّ يصنع ذاته ويعمل ما في ذاته عبر تشابك دائم: تنفك الذات وسط هذا النسيج، ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحببنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النّصّ بأنها علم نسيج العنكبوت]) " 10([ثم يقول في موضع آخر "أحب النّصّ لأنه بالنسبة إلي هو هذا الفضاء اللغوي النادر الذي يغيب فيه كل شجار (بمعنى الشجار بين الأزواج) وتغيب فيه كل مماحكة لفظية، وليس النّصّ أبدا "حوارا" ليس فيه شيء من مخاطر المراوغة والعدوان والمساومة وليس فيه تنافس للهجات الفردية (Idiolects) إنه يؤسس في حضن العلاقة البشرية " 11([

جـ) بين النّصّ والخطاب: يرى سعيد يقطين أن العلاقة قائمة بين النّصّ والخطاب، وأنها متعددة الأوجه انطلاقا من الرأي الذي يرى أنهما (الخطاب والنّصّ) واحد، أي هما وجهان لعملة واحدة، تسمى النّصّ كما تسمى الخطاب، وهناك من يرى أن النّصّ أعم من الخطاب، وهو أقرب إلى المنطق، وهناك من يرى عكس ذلك، ومن الأسس التي بنى عليها سعيد يقطين نظرته للنص والخطاب:

1 – انطلاقه من (الشعرية) باعتبارها نظرية عامة للخطاب الأدبي، مع أنه يحصر عمله في السرديات، بصفتها فرعا من تلك النظرية.

2 – تشبعه بالروح البنيوية، كما تجلت في الأدبيات الغربية، وتعامله مع إنجازاتها، كونها تمثيلا لحقبة جديدة من التفكير والتنظير، رغم كون رواد البنيوية كانوا لا يفرقون بين النّصّ والخطاب، إلا بعد السبعينيات.

3 – لجوءه في مؤلفه (تحليل الخطاب وانفتاح النّصّ) إلى ربط الخطاب بالمظهر "النحوي" و النّصّ بالمظهر "الدلالي"، وقد جاء ذلك من قناعة، أن التحليل لا يمكنه التوقف عند حدود الوصف (الخطاب) وأن يتعداه إلى التفسير (النّصّ) وكان انفتاح النّصّ عاملا مساعدا له للتوصل إلى التفاعل النّصّي (التناص) 12[] يختلف الخطاب ((DISCOURS عن النّصّ (TEXTE) حيث يعتبر الخطاب رسالة تواصلية إبلاغية متعدد المعاني يصدر عن باث (المخاطب) موجه إلى متلق معين عبر سياق محدد، وهو يفترض من متلقيه أن يكون سامعا له لحظة إنتاجه، ولا يتجاوز سامعه إلى غيره، يتميز بالشفوية ويدرس ضمن لسانيات الخطاب، إلا أن النّصّ هو تلك الرسالة أو التتابع الجملي الذي يهدف إلى عرض تواصلي، ولكنه يوجه إلى متلق غائب، ويثبت بالكتابة، كما يتميز بالديمومة، ولهذا تتعدد قراءات النّصّ، وتتجدد بتعدد قرائه، ووجهات النظر فيه، ووفق المناهج النقدية التي يقرأ بها، ويعنى بوصف العلاقات الداخلية والخارجية لأبنية النّصّ بكل مستوياتها علم النّصّ (النّصّية)، وتشرح المظاهر التواصلية، واستخدامات اللغة وتحليلها في علوم مختلفة، من هذا المنطلق نجد علوما مختلفة، ومتعددة تتضافر لتكون (علم النّصّ) كالألسنية والأسلوبية والسيميائيات والنحو]) 13. ([وقد أورد صلاح فضل مقولة بول ريكور"P.RICOEUR لنطلق كلمة نص على كل خطاب، تم تثبيته بواسطة الكتابة وأن هذا التثبيت، أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له، وعلى هذا فمفهوم النّصّ ينطوي على أن الرسالة المكتوبة، مركبة مثل العلامة، فهي تضم من جهة مجموعة الدوال بحدودها المادية من حروف متسلسلة في كلمات وجمل متتاليات، ومن جهة ثانية تضم المدلول بمستوياته المختلفة، ويمكن أن نخلص من ذلك إلى أن مفهوم النّصّ له توران كبيران، أحدهما : استاتيكي (ثابت) والآخر ديناميكي (متحرك) وبوسع التحليل تتبع هاتين الظاهرتين، على أن التصورات النّصّية لا تقوم كلها في مستوى واحد، بل هناك درجات عديدة للتناص، يمكن أن يقودنا إليها التحليل النّصّي]) " 14[] أما تودوروف فعنده النّصّ يمكن أن يلتقي مع الجملة، مثلما يلتقي مع كتاب بأكمله فهو (النّصّ) يتحدد بواسطة استقلاليته وانغلاقه (على الرغم من أن بعض النّصّوص ليست منغلقة) .

ويشكل النّصّ نسقا لا ينبغي مطابقته مع النسق اللساني ويمكن وضعه في علاقته معه وبألفاظ هيلمسليفية، إن النّصّ نظام إيحائي، لأنه ثان إزاء نظام آخر للدلالة]) 15[) تعتبر نظرية التواصل الخطاب، رسالة بين مرسل ومتلق، تنجز بوسائل داخل سياق محدد في المكان والزمان، قصد التبادل والتبليغ والتأثير. وبالتالي فالخطاب هو تلك "الصياغة لفكرة مقصودة، في تتابع لغوي وفق ما تقتضيه القواعد اللغوية، للغة معينة، ومن الضروري هنا ضبط الصحة، والسلامة في التأليف اللغوي، لأن سوء التأليف قد يؤدي إلى الاضطراب في العملية الإبلاغية، ليتم بعد ذلك إرسال (الخطاب) في الهواء إلى المتلقي، إذا كانت الرسالة منطوقة، (أو) تدون في المدونة الكتابية]) "16[) ولهذا يمكن القول إنه قبل أن يكون الخطاب، كان النّصّ، ذلك النسيج اللغوي الذي يحمل بين طياته دلالة ما. وليس النّصّ ذلك الغياب الذي يختفي بين الألفاظ الماثلة فقط، بل هو" تميمة، وهذه التميمة ترغب في القارئ، ويخطب النّصّ وده، عن طريق ترتيب كامل لشاشات غير مرئية، وعن طريق مماحكات انتقائية، تتصل بالمفردات وبالمراجع وبقابلية القراءة والآخر، المؤلف يضيع دائما وسط النّصّ (لا وراءه على شاكلة إله من آلهة آلية من الآليات) لقد مات المؤلف، من حيث هو مؤسسة: اختفى شخصه المدني، والغرامي والسيري، ولما جرد من كل ما لديه، فإنه لم يعد يمارس على مؤلفه تلك الأبوية الرائعة التي تكفل كل من تاريخ الأدب والتعليم بإقرار سردها وتجديده: بيد أني أرغب في المؤلف على نحو ما داخل النّصّ: إني بحاجة إلى صورتة]) "17[) وإن كان النّصّ مجرد تميمة مجهول ذلك الذي خطّها، وعرف فقط من علقها، لعله وحده من ينتفع بأسرارها، فتلك التميمة لا موضع لها. ذلك لأن" النّصّ لا مكان له، إن لم يكن ذلك من جهة استهلاكه فعلى الأقل من جهة إنتاجه، فما هو بلهجة، ولا بمنتوج خيال، والنسق فيه منغمر ومنفك (هذا الانغمار وهذا الانفكاك هو توليد الدلالة).

إن النّصّ يستمد بما له من خاصية لا مكانية غريبة ويوصلها إلى القارئ، فهو في الوقت نفسه مقصي وهادئ]) "18([هكذا هو تصور بارث للنص بعد أن يتّمه، وهو في غاية التأثر والسكر حتى الثمالة بنظرية (موت الإله) للفيلسوف الألماني (نيتشه) .يرى عبد الفتاح كيليطو إن "كلاما ما لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة، فعملية تحديد النّصّ ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا، قد لا يعتبر كذلك من طرف ثقافة أخرى، بل هذا ما يحدث في الغالب وفي هذا الإطار أشار بعض السيميائيين إلى أنه من جهة نظر ثقافة معينة تظهر الثقافات الأخرى كخليط من الظواهر العشوائية التي تتواجد دون رابط يجمع شتاتها، ويجعل منها نظاما موحدا ومتلاحم الأجزاء]) " 19. ([أما (جوليا كريستيفا) فترى أن النّصّ " جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان LANGUE عن طريق ربطه بالكلام PAROLE التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة]) "20.

و يقول صلاح فضل: " النّصّ عند جوليا كريستيفا، هو جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، ذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة، تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها]) "21[) ثم يعقب " و النّصّ بذلك يعتبر عملية إنتاجية تعني أمرين: أ- علاقة النّصّ باللغة التي يتموقع فيها إذ تصبح من قبيل إعادة التوزيع، عن طريق التفكيك، وإعادة البناء مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية، ورياضية .

ب – يمثل النّصّ عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص، ففي فضاء النّصّ تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر، ونقضه]) " 22([وبالتالي انهاء مهمته. ويعتبر النّصّ أيقونة متعددة الدلالات، لكونه يمثل نقولا متضمنة، وإشارات، وأصداء للغات أخرى، وثقافات متعددة، وهو بذلك لا يجيب عن الحقيقة، وإنما يتبدد إزاءها []23. ([أما اللساني فان ديك (Van Dijck) فقدم نظرية في النّصّ الأدبي، متجاوزا الحد السكوني الذي تقف عنده الشعريات، والسرديات، في

مقاربة دينامية للنص محددا إياه بأنه كل ما تجاوز الجملة، وقد اعتبره إنتاجا لعملية إنتاجية، وأساسا لأفعال وعمليات تلق، واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل، وهذه العملية التواصلية الأدبية، تقع في عدة سياقات، تداولية ومعرفية وسوسيوثقافية وتاريخية، وفي كتابه (النّصّ والسياق) يوضح (فان ديك) الفرق بين النّصّ والخطاب، من خلال إقامة نحو عام للنص، يأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد البنيوية، والسياقية والثقافية، ومنطلقه في ذلك هو أن اللسانيين اعتبروا الجملة أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني، معتبرا أن الملفوظات لأن يعاد بناؤها، في وحدة واحدة، هي (النّصّ) الذي يعد وحدة مجردة، لا تتجسد إلا من خلال الخطاب، كفعالية تواصلية، وفي إطار هذه العلاقة، يتم الربط بين النّصّ كإعادة بناء نظري مجرد وبين سياقه التداولي]) 24 ([. أما (هاليداي ورقية حسن) فعرفا النّصّ على أساس أنه وحدة لغوية في طور الاستعمال وأنه ليس وحدة نحوية، مثل الجملة، فقد يكون كلمة أو جملة، أو عملا أدبيا، وبتعبير أعمق (النّصّ وحدة دلالية) إنه وحدة معنى لا وحدة شكل، والمعنى والدلالة بعد أساسي في النظرية الوظيفية، التي يعتبر (هاليداي (أحد أبرز ممثليها ([25]) ومن أساسيات النّصّ التي استنبطها صلاح فضل من (نظرية النّصّ لدى رولان بارث) النقاط التالية ([26]) 1- النّصّ ليس مجرد شيء يمكن تمييزه خارجيا، وإنما هو إنتاج متقاطع يخترق عملا أو عدة أعمال أدبية. 2- النّصّ قوة متحركة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب، المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الجهد، وقواعد المعقول والمفهوم.

3- النّصّ يمارس التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة، فهو تأخير دائب مبيت، مثل اللغة لكنه ليس متمركزا ولا معلقا، إنه لا نهائي، لا يحيل إلى فكرة معصومة.

4-إن النّصّ وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى، وثقافات عديدة، تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها.

5 - إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك ب النّصّ، فهو لا يحيل إلى مبدأ النّصّ، ولا إلى نهايته، بل إلى غيبة الأب، مما يمسح مفهوم الانتماء.

6- النّصّ مفتوح يتجه إلى القارئ، في عملية مشاركة، وليست عملية استهلاك، هذه المشاركة تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجها، في عملية دلالية واحدة، لأن ممارسة القراءة إسهام في التأليف.

7- يتصل النّصّ بنوع من اللذة الشبقية، المشاكلة للجنس، فهو إذا واقعة غزلية. ثم بين أن هذه المبادئ، تعد لونا من التطبيق المبكر لمفاهيم التفكيكية، وجماليات القراءة، وتفتح آفاقا حركية متجاوزة لفكرة النّصّ، بالتركيز على ديناميته، ومن خلال ما تبين ف النّصّ عند كل من بارث وجوليا كريستيفا J.KRISTEVA، هو عملية تجسيد لنظام اللغة ولذلك فقد تركزت جهود البنيويين، في الكشف عن القواعد التنظيمية للبنية اللسانية للأدب، لاعتقادهم بأن اللغة تنتج المعنى وليست حاملة له فقط.

8- النّصّ وجود مبهم لا يتحقق إلا بالقارئ، ومصيره معلق عليه.

9- النّصّ توليد سياقي ينشأ عن عمليات اقتباس من المستودع اللغوي، لتأسيس قوة خاصة بداخله تميزه.

10- النّصّ عند البنيويين. كان الاعتقاد السائد قبل البنيوية، أن النّصّ يقوم على المقومات التالية: أ- الانغلاق: بحيث تكون له بداية ونهاية، ومنغلق على ذاته. ب- الأحادية: أي له دلالة محددة، والقارئ المثالي هو من يمسك بها وقد أرهقت النظريات نفسها في تحديد هذه الدلالة. ت- سلطة الكاتب: الكاتب هو صاحب النّصّ، وله السلطة العليا عليه، ودور القارئ هو الاهتداء إلى تلك الدلالة، التي تكمن في وعي أو لا وعي الكاتب.

ومن خلال ذلك يتوصل سعيد يقطين إلى أن كلا من الكاتب و النّصّ كان متعاليا على القارئ، وكان لهما سلطة، مما يحتم على القارئ أن ينطلق باحثا عن قصدية المؤلف، انطلاقا من شخصيته، أومن بيئته أو تاريخه وسيرته، وكان ذلك مبررا لتطويق الأدب بعلم النفس وعلم الاجتماع. ولكن يرى البنيويون إلى النّصّ باعتباره بنية كبرى لنظام لساني معين، يستدعي سنن معين لجعله موضع تواصل، أي رسالة موجهة من مرسل إلى متلق (خطاب) ،ترى نظرية علم القراءة، أن ذلك المتلقي لا يقتصر دوره على استهلاك تلك الرسالة وحسب، بل عليه أن يسهم في إعادة تشكيلها، وشحنها بمفاهيم هي غائبة أصلا من ركح النّصّ، وذلك من منطلق أن النّصّ في نظرية التلقي مشمول بمجال واسع من العلاقات السياقية. ذلك إن " النّصّ بنية متضمنة للنظام اللساني، وهذا النمط قائم على التشفير، أي النّصّ يتحول بذلك إلى شفرةCODE ، تستدعي القيام بجهد نظري، وإجرائي لوضع تلك الشفرة موضع التواصل، وذلك من خلال التمكن من وسائل التحليل اللساني المعاصرة، وهذا هو الملمح الذي تتصف به القراءة البنيوية، التي تصوغ المعنى من خلال بنية مخبوءة في النّصّ" ([27]) . العمل الأدبي أو الخطاب ليس مجرد متوالية من الفقرات أو الجمل، بل يتضمن تنظيما داخليا، يحيله إلى مستوى متراتب أفقيا ومبنين في جملته، يحتوي على دلالات غير قابلة للتجزئة، مثل أن يكون رواية، أو قصة أو قصيدة، وكل ما يجعل منه أنه يمثل وظيفة ثقافية محددة، وينقل دلالتها كاملة غير ناقصة، والقارئ يعرف كل من هذه النّصّوص بمجموعة من الخصائص... ومن سمات النّصّ تلك للتي شغلت البنيويين، ومن بعدهم وهي علاقة النّصّ بالكتابة، وارتباطهما بمصطلح الخطاب، حيث يصبح من هذا المنظور حالة وسطية قائمة بين اللغة والكلام، وهذه السمة ذات أهمية في العملية الإنتاجية للنصوص، وإعادة انتاجها. ([28]) والمنهج البنيوي يقطع النّصّ عن مؤلفه أو مبدعه وسياقه الاجتماعي أو التاريخي حيث صار بعض المختصين يطلقون على الفكرة (موت المؤلف أو الكاتب) وهو طرح ينحي عن النّصّ ميزات صاحبه، وبالتالي ينحّي عن مؤلفه صفة الإبداع، والعبقرية والشاعرية ويحوله إلى مجرد مستخدم للغة ([29]) التي ورثها كما ورثها غيره، وبالتالي ف النّصّ لا خصوصية له، فهو منفتح على جميع التأويلات، التي يشارك بها المتلقي . ويرى سعيد يقطين، إلى النّصّ باعتباره بنية دلالية، تنتجها ذات فردية، أو جماعية، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة.فيثني محمد عزام على هذا المفهوم بمجموعة من الآراء والرؤى مفادها أن النّصّ -حسب سعيد يقطين- مكون من عناصر ثلاثة هي ([30])

1- كونه عنصرا بنيويا، فهو يتضمن أربع بنيات (بنية دلالية) تستوعب دالا ومدلولا، و (بنية صرفية ونحوية) وما تتصف به من تعالقات فيما بينها و (بنية نصية) هي جماع بنيات داخلية، صرفية /نحوية يتم إنتاج النّصّ ضمنها، تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع البناء أو الهدم، و (وبنية ثقافية اجتماعية) ينتج النّصّ في إطارها.

2- وعنصر (الإنتاجية) ناجم عن علاقات تفاعلية بين البنيات المذكورة، بوصفها ليست معزولة عن بعضها، وبإمكانها أن تنتج ذاتها في إطار علاقاتها مع الموضوع الذي توجد فيه، ونتيجة تضافر العنصرين البنيوي والإنتاجي، يتأسس انفتاح النّصّ، ويتداخل مع نصوص أخرى، وانتاج النّصّ يكون مزدوجا من قبل الكاتب والقارئ.ومن خلال ما سبق يمكن تحديد مكونات النّصّ في ثلاث: أ – البناء النّصّي (النّصّ بنية دلالية تنتجها ذات) . ب – التفاعل النّصّي (ضمن بنية نصية منتجة).

جـ- البناء السوسيونصي (في إطار بنيات ثقافية معينة) . فقد نظرت البنيوية برؤية مغايرة للنص الأدبي، لدى الشكلانيين الروس، بحيث أعادته إلى أصله اللساني، فركزت اهتمامها عليه من الداخل، وانطلقت تقييماتها للنص من أسلوب التعبير فيه، وقد صممت البنيوية لذلك النهج سمات مميزة لإخراجه من التقليد الذي كان فيه، إذ جعلته منفتحا بعد أن كان حكرا على مؤلفه، وصيرته عملية إنتاجية يتم التركيز فيها على الدال عوض

الاعتماد على المدلول. وقد أدى ذلك الانفتاح، إلى تعدد دلالاته، وقراءاته، التي أتاحت إنتاجه من جديد، ولم يعد مستهلكا كما كان في السابق قبل البنيوية، ومن ثم فإن تعدد القراءات وتعدد دلالاته، وانفتاحه على غيره ترتب عليه تداخلات نصية أو ما يسمى بـ (التناص)، ذلك التفاعل الدلالي والثقافي ([31]) وهذا يدل على أن " النّصّ الحداثي هو نص الفكر والمعرفة المعقدة والثقافة المتعددة الروافد" ([32]) أو كما يقول عنه إدوارد سعيد : " النّصّ مظنة لكتلة متراصة من الموضوعات الماضيات، التي يحاول النقد قنوطا تذييل نفسه بها في الزمن الحاضر، النّصّ مرتبط ارتباطا ديالكتيكيا بالزمن، والحواس " ([33]) لذا نجد (رولان بارث) يميز بين العمل الأدبي و النّصّ، حيث يرى أن العمل الأدبي هو ما يمكن وضعه على رفوف المكتبة، وتستطيع اليد أن تمسكه به، أما النّصّ فتمسكه اللغة ودليل العمل الأدبي متنه، بينما دليل النّصّ فهو مفتوح، على آفاق عديدة. وكذلك (ريفاتير) REFFATEREيستبعد أن تكون هناك علاقات بين النّصّ ومبدعه، وبالواقع، وذلك من أجل إظهار (علاقات) النّصّ وحدها، وأنساقه، وعلاقته بالقارئ وردة فعله إزاء النّصّ، ومن هذا المنطلق يقول هذا الأخير بتقسيم النّصّ إلى وحداته الأسلوبية، التي هي مجموعة الكلمات والجمل المترابطة، ترابطا غير توزيعي، وهو يستبعد الاتجاه النقدي الأسلوبي الذي يعتمد تواتر الكلمات ليجعل منها مفاتيح النّصّ الجديد، كما يرى أن عملية التواصل الأدبي تقتضي النّصّ والقارئ فقط، مستبعدا من ذلك دور الباث، والمرجع والسنن، والصلة . والتحليل البنيوي -عند ريفاتير- هو وحده الكفيل باكتشاف ورصد الظاهرة الأدبية في النّصّ، وذلك من منطلق كونه يرتكز على النّصّ بمفرده، مراعيا علاقاته الداخلية البينية للكلمات وعلاقة ذلك كله بالقارئ، ([34]) ويرى أن مفهوم (النّصّ الأدبي) يتوقف على مشكل (الأدبية)، وأنه لا أدبية خارج نطاق النّصّ، ولهذا فهو يبحث عن الأدبية في النّصّ الأدبي، ويرى أنها علم قائم على تعميم الظواهر المستخرجة من النّصّوص .11- النّصّ عند السيميائيين. لعل الجهود الكبرى التي أوليت لخدمة النّصّ، وتعميق البحث في ماهيته، هي تلك التي بذلها السيميائيون، من منطلق أن " السيميائيات تعرف بأنها علم يختص بمدارسة السنن طورا، وبمدارسة جميع الأنساق الدالة طورا آخر، ... (كما) حددت السيميائيات التحليلية SEMANALYSE كما بسطتها جوليا كريستيفا J. KRISTEVA علم النّصّ وعلاقته بإنتاج المعنى، متجاوزة الإجراءات الشكلانية للأنساق السيميائية، لتهتم بدراسة الممارسات الدالة " ([35]) السيميائية قرنت النّصّ بمصطلح (التناص) أو التداخل النّصّي، أي النّصّ مجموعة من النّصّوص المتداخلة، أو " فسيفساء من الاقتباسات "عند كريستيفا. أما جاك ديريدا فيرى النّصّ نسيجا من التداخلات، وهو لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد، وأن النّصّوص لا تملك أبا واحدا، ولا جذرا واحدا، إنما (النّصّ) نسق من الجذور، وهو يؤدي في النهاية إلى محو مفهوم الجذر والنسق، ثم إن الانتماء التاريخي لنص من النّصّوص، لا يكون أبدا في خط مستقيم، ف النّصّ دائما من منظور ديريدا التفكيكي، له عدة أعمار متشعبة حسب الجذور التي أسهمت في تكوينه ([36]) أما بيير زيما فيقيّم سوسولوجيا النّصّ، التي ترى النّصّ ذا طابع مزدوج فهو بالإضافة إلى كونه بنية مستقلة فهو كذلك بنية تواصلية، أي أنه دليل SIGNEمركب من العمل المادي، الذي له قيمة الرمز الحسي، وهو (موضوع جمالي) متجذر في الوعي. والمظهران الاستقلالي والتواصلي متضافران، ولا يمكن عزل أحدهما عن الآخر، ومنه فإن النّصّ فوق كونه (مجسدا) في نظام من القيم، فإنه يعبر عن معايير اجتماعية، ويستنتج من ذلك أن العالم الاجتماعي، بمثابة جماع لغات اجتماعية استوعبت وحولت بواسطة النّصّ الأدبي، ([37]) ويعتبر (بيير زيما) أن (السيميولوجيا) هي التي بإمكانها أن تتيح نقل مفاهيم السرديات الشكلية إلى سوسيولوجيا الأدب، ولذا فإن على سوسيولوجيا النّصّ الأدبي أن تستفيد من (السيميولوجيا) التي توفر لها الأساس (الدلالي) الذي لا يمكن أن يتوفر بين البنية السردية، والبنية الاجتماعية، إلا إذا تدخلت السيميائيات، ([38]) لذا نجد (بول ريكور) يرى أن النّصّ هو كل خطاب مثبت بواسطة الكتابة، وعن طريق المظهر الكتابي، يختلف النّصّ عن الكلام، باعتبار أن الكتابة مؤسسة لاحقة للكلام، أريد لها أن تثبته، بواسطة الخط، وعليه تجد أنها ذات علاقة

مباشرة بالقراءة. قراءة النّصّ ذلك النظام الإيحائي، تحيل إيحائيته، على "عالمه الدلالي، وأشيائه التي عبر عنها ببنى لغوية تتفحصها السيميولوجيا، تنظر إلى النّصّ من حيث خصوصيته الإنتاجية لا كمنسوج، لكن كدليل منفتح ومتعدد، الدلالات، والعلم الذي يدرس النّصّ وفق هذه المميزات، يأخذ اسم التحليل السيميولوجي SEMANALYSEوهو ينطلق من اللسانيات، باعتبار النّصّ ينتج من خلال اللغة، ثم يتجاوزها إلى توليد النسج اللساني، وتوليد (الأنا) التي تتموضع لتقديم التدليل، وهذه العملية تسميها (كريستيفا) النّصّ المكون (GENO -TEXTE) " ([39]) أما السيميولوجي الإيطالي (أمبرتو إيكو)، فيركز اهتمامه على الخصائص الصوتية، في النّصّ الأدبي، والعلاقات الاستبدالية، القائمة على محور التركيب والدلالات الإشارية والإيمائية، وعلى الفضاء الأيديولوجي، وذلك ما يعطي التحليل طابعا حركيا، يفرض إجراءات تكشف (التناصات) التداخلات النّصّية. ([40]) وتعود أهم التعريفات التي حامت حول النّصّ إلى جماعة (تل كل) TEL QUELوخاصة (جوليا كريستيفا، وفيليب سولرز) الذين أعطوا للنص ثلاثة مستويات:

1- طبقة سطحية للنص (الكتابة بألفاظها وجملها ومقاطعها) .

2- طبقة وسطى : الجسد المادي للنص المؤلف من نصوص متقاطعة فيما بينها، داخل النّصّ المجمل (التناص) والذي يمثله (سولرز) بالكوميديا الإلهية لدانتي، وقد أسماه (اختراقية الكتابة) .

3- الطبقة العميقة : فهي تعبر عن انفتاح اللغة، بحيث النّصّ المكتوب هو نص لانهائي، مشكل من متتالية تكمن دلالاتها في علاقاتها ببعضها، والقارئ مرغم لأن يصبح طرفا فيها. ([41]) إلا أن "هناك حقيقة معينة تحكم وتؤسس كل ما هو ملفوظ، وهي أن اللغة دائما علم، والخطاب دائما معرفة بالنسبة لمن يتلفظ بالكلام أو ينصت له داخل حلقة القول – السماع، وتستمد منه هدفها وقصديتها، فإنها تحدد موضوعها (النّصّ) ككلام، أي بدوره كإرادة قول الحقيقة" ([42]) . أما السيميائيات التواصلية، فترى للخطاب مكونات وعلاقات بأشكال أخرى هي: أ ـ حقل الخطاب: العلاقة بين النّصّ و الموضوع. ب ـ نوع الخطاب: العلاقة بين (المخاطب و المتلقي) اللغة المكتوبة والمنطوقة. ج ـ فحوى الخطاب: العلاقة بين المخاطب والمتلقي في مقامات التفاعل الاجتماعي. و أخيرا البحث النقدي فيرى أن الخطاب يتشكل انطلاقا من مرجعية، فالشعر ينجب خطابا شعريا، والسرد ينجب خطابا سرديا وهكذا. ([43]) النّصّ والسياق الأدبي. بعد طول عهد من التشبث بنسقية النّصّ، وعزله عن مراجعه، يقول رولان بارث في كتابه (لذة النّصّ) الذي يعكس مرحلة من المراحل النقدية المتنوعة التي تلون عبرها طوال مساره النقدي: "بعضهم يريد نصا (فنا، لوحة) لا ظل له، مقطوع الصلة ب (الأيديولوجيا) السائدة، ولكن ذلك يعني أنهم يريدون نصا لا خصوصية فيه ولا إنتاجية، نصا عقيما...

إن النّصّ في حاجة إلى ظله، وهذا الظل هو قليل من الأيديولوجيا، قليل من الذات... لا بد للانحراف أن ينتج مفعول تعارضه الخاص.ضوء /ظلمة " ([44]). مهما نُسّق النّصّ، إلا أن علاقته بسياقه لا تندثر. ومن ثم فقد "أضحى التساؤل عما يعبر عنه النّصّ ضرب من الجهد العقيم (في ضوء المناهج النسقية)، لأن النّصّ في إيحائيته لا بد وأن يتساءل عن الكيفية التي يعبر بها، فيحدث الأثر المشاهد في عملية التلقي، مادامت المضامين مرتبطة بالحيز الذي تحتله المؤلفات" ([45]) .ذلك لأن النّصّ هو ذلك الوجود المبهم الذي لا يمكنه أن يتحقق إلا بوجود القارئ، الذي يعد رقما مهما في معادلة النظرية التواصلية، إذ بدونه تتوقف حياة النّصّ، من منطلق أن هذا الأخير وجد فقط ليقرأ، وبالقراءة يحيا ويستمر في الوجود . ولكن هل يحيا برموزه وإشاراته أم بمضمونه وإيحاءاته؟ فمادام النّصّ يُبقي أثرا في نفس القارئ، وذلك الأثر لا بد أن يكون مشهدا حسيا، فهذا دليل جازم بأن النّصّ نص ببعده السياقي، لا النسقي، كما أن انفتاحيته وتعدده وإيحائيته اللامتناهية، وتداخلاته وتقاطعاته، كلها من قبيل سياقه لا نسقه. إن السياق للنص هو السماء للنجم ـ كما يرى محمد عزام

و النّصّ الأدبي ليس سوى خطابا، منفتح الأفق " يخترق وجه العلم والأيديولوجيا والسياسة، ويتنطع لمواجهتها، وفتحها وإعادة صهرها، ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحيانا، ومتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها) يقوم النّصّ باستحضار (Presentifie) كتابة (Graphique) مأخوذة في نقطة معينة من لاتناهيها، أي كنقطة من التاريخ الحاضر حيث يلج هذا البعد اللامتناهي" ([48]) ف النّصّ الأدبي يتموقع في نقطة تقاطع العديد من النزعات التي تتجاذبه حيث تراه النزعة السسيولوجية، مرآة للواقع الاجتماعي، وخزان لآمال وآلام الشعوب وترى النزعة الجمالية، أن ذلك إجحاف في حـق النّصّ، وما وجد ليكون خادما للسوسيولوجيا، ولكن ليعبر عن الجمال والفن، وكل الأبعاد الروحية في الإنسان . ناهيك عن اللسانيات التي تنظر إلى النّصّ بكونه ذلك الأديم المسطح، الذي لا ينبغي أن تتعدى حدوده العلامية، خلال قراءته. إذ " إن النّصّ ليس مجموعة من الملفوظات النحوية و اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة، داخل اللسان، والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية، هذا يعني أنه ممارسة مركبة، يلزم الإمساك بحروفها، عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبته داخلها بواسطة اللسان" ([49]) ويقول صلاح فضل في هذا الصدد: "عندما نتحدث عن نص فإننا نحيل على أفق خاص له حدود معينة وتتجلى في هذا الفضاء مجموعة من الدلالات التي يسمح بها النّصّ وهي دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها، وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي، أو بنيوي أو سيميولوجي، حيث تمثل شبكة من التقنيات الفنية المحددة بالاستعارات، والرموز وأشكال التكرار والتوازي والإيقاع والتصوير، والشفرات السردية، مما يتميز به النّصّ الأدبي عن النّصّوص اللغوية الأخرى، ويدعو قارئه إلى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة، غير أحادية منسجمة مع شكل الخطاب، ومرتبطة في الآن ذاته بطبيعته الشعرية" ([50]) . ف النّصّ وإن أرادت المناهج النسقية أن تجلي جماليته وتبين حلته ورونقه، ومدى قدرة المتكلم على الخلق الدلالي فيه، من خلال نسجه لعلاقات خارقة بين العلامات الدلالية، وتوسيع مجال الدلالة وفق ما أتاحته أساليب التواصل البشري، إلا أنه (النّصّ) أو (اللفظ المركب المفيد بالوضع) كما يسميه ابن آجروم الصنهاجي ([51]) لابد له من محمول ثقافي أو سياسي أو اجتماعي، إذ أن " النّصّ ليس تلك اللغة التواصلية، التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع والدلالة عليه، فحيثما يكون النّصّ دالا فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه، بعبارة أخرى لا يجمع النّصّ شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وإنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها، ويكون محمولا وصفة لها" ([52]) ما هو النّصّ ؟يقول الدكتور محمد عزام: 1- النّصّ مدونة كلامية . 2- النّصّ حدث يقع في زمان ومكان معينين. 3- النّصّ يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف، ونقل تجارب إلى المتلقي. 4- النّصّ مغلق وتوالدي: مغلق بفعل انغلاق سمته الكتابية الأيقونية، التي لها بداية ونهاية، وتوالدي لأن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم، وإنما هو متوالد من أحداث تاريخية ولغوية، ونفسانية حيث تتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له" ([53]) . 5- النّصّ عند عبد الله الغذامي كيان عملت السياقية على تغييبه، عن وعي أو عن غير وعي، بدلالته العائمة، وهو لا يتشكل -حسبه- إلا "من خلال حضوره كدال باعتبار حضور المدلول فيه عائد إلى إمكانية قرائية غيابية مؤسسة من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي، وسياقات دلالتها الكبرى وهي دلالات أسمى مستوى ودلالات النّصّ الصريحة، وتتعانق كإمكانية ضمنية يحيل بها النّصّ، وهي في رحمه لا يمل من حملها" ([54])

ما هو النّصّ الأدبي؟ 1.

-" النّصّ الأدبي طبقة معقدة وعجيبة، فهو ممارسة لغوية في إطار اجتماعي تاريخي محدد، ومن ثم فإنه لا يمكن معاملة /فهم النّصّ على أساس أنه عالم لغوي ذري مغلق كما تريد البنيوية... النّصّ الأدبي هو ممارسة إنتاجية /إبداعية للغة تمت وفق قوانين خاصة أدبيا واجتماعيا وتاريخيا، ولذلك فهو يتمتع باستقلال

نسبي" ([55]) . 2- النّصّ الأدبي عند كريستيفا "خطاب يخترق خاليا وجه العلم والأيديولوجيا، والسياسية، ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها، من حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا، من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي تقوم بمفصلتها، يقوم النّصّ باستحضار كتابة، ذلك البلور الذي هو محل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها... يتميز النّصّ عن الأثر الأدبي الذي أقره تأويل انطباعي وفينومينولوجي... إن النّصّ ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة، عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان، والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية.." ([56]) .3 -إن كلمة أدب في النّصّ الأدبي توحي بعالم من أشياء وشخصيات وأحداث خيالية، ومن ناحية ثانية يحيل على الوظيفة الشعرية كما حددها جاكوبسون، النّصّ الأدبي يتميز بتقييم للإمكانيات اللغوية، بحيث أن وظائف الكلام الأخرى تكاد تنمحي، لتترك المجال لنظام من العلاقات الدقيقة بين عناصر النّصّ، علاقات تتجلى مثلا في الوزن والقافية، والجناس والطباق، وبتمعن في التعريفين، نكتشف أن الأول يخض الرواية، والمسرحية، بينما التعريف الثاني فيختص بالشعر بالدرجة الأولى. ([57]) 4 - النّصّ الأدبي" مشحون بكثافة إيحائية لا يمكن حصر تعدد أبعادها، واختزالها في بعد واحد، ومن ثم الزج بها في نسق منغلق على ذاته، قد يفقد النّصّ انفتاحه الدلالي ويفرغه في شحنته الإيحائية، ويجرده من كثافته الترميزية، فيأتي عاريا كجدران القبر خاليا من حرارة الدفء والتوهج" ([58]) . ويرى حسين الواد أن " النّصّ الأدبي في أبسط مظاهره كلام، ولأنه كذلك وجدت علوم اللسان إليه سبيلا، و النّصّ إبداع فردي، ولأنه كذلك وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه، و النّصّ الأدبي ينتجه فرد منغرس في الجماعة، ويتجه به إلى جموع القراء، لذلك تناوله علم الاجتماع بالدرس، وهكذا إلى آخر العلوم الإنسانية" ([59]) . 5 - النّصّ الأدبي تتحكم فيه عوامل (الغياب) وتطغى على عناصره، ولا حضور إلا لعاملين فقط هما القارئ، و النّصّ، و"هذان العاملان في رأي ريفاتير، يشركان في صناعة الأدبية، ف النّصّ ينتصب أمام القارئ بحضور معلّق، والمطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النّصّ لكي يحقق بها للنص وجودا طبيعيا، أو قيمة مفهومة، و النّصّ يعتمد على هذه الفعالية، وبدونها يضيع (...) والصلة بين الغياب والحضور هي صلة حياة ووجود في النّصّ، الكلمات تتضمن غياب الأشياء كما أن الرغبات تمثل غياب المرغوب فيه" ([60]) .

الفرق بين النّصّ والخطاب يمكن تلخيص الفروقات بين النّصّ والخطاب في النقاط الآتية:

[١] يتميز النّصّ بالثبات أي لا يمكن إحداث أي تغيير فيه بعد كتابته وطباعته، بينما الخطاب فهو قابل للتغيير والتعديل إذا لم يتم تسجيله، وهناك مجال لتصحيح أو التغيير أثناء تقديمه للآخرين. ويعتبر النّصّ أحد أهم وسائل الاتصال التي تستخدم لنقل معلومة معينة من زمان إلى آخر بواسطة لغة مفهومة، أما الخطاب فهو وسيلة للتفاعل المباشر بين الأشخاص. محتوى النّصّ أكثر تعقيدًا من محتوى الخطاب؛ ف النّصّوص تعتمد على الجملة الطويلة والقصيرة وعلامات الترقيم وغيرها من المكونات الأخرى، أما الخطاب فمحتواه أبسط وأسلس فيتكون من الجمل البسيطة ولا يخلو من التكرار، باستثناء الخطاب الرسمي أو الإخباري أو الخطاب الفني المستخدم في الأفلام والمسلسلات . وهناك فرق جوهري بين كاتب النّصّ وكاتب الخطاب، فكاتب النّصّ ترسل إليه الملاحظات في وقت لاحق بعد قراءة النّصّ، أي لا يحصل على ملحوظة فورية من القراء، على عكس الخطاب الذي جوهره التفاعل بين مجموعة من الأشخاص، ومن الممكن إبداء الملاحظات الفورية والتعليقات بكل سهولة. يجب أن تكون لغة النّصّوص سليمة نحويًا، أما الخطاب فيمكن استخدام بعض المفردات العامية. لكاتب النّصّ حرية في استخدام علامات الترقيم والعناوين والتصاميم والألوان والرسومات، وهذا ما يفتقده كاتب الخطاب. ظهر مفهوم علم النّصّ حديثًا، وهو معني ويهتم في جودة النّصّ والعديد من السياقات التي ترتبط به، وتختص وظيفة علم النّصّ الأساسية في الاهتمام بإزاحة بعض الجوانب التي تتضمنها التخصصات العلمية

المتعددة، وتتضمن أشكال الاتصال النّصّي وبالتالي فهو يتضمن مفهوم شامل ومتكامل. تتنوع النّصّوص في جوانب متتعدة من حيث الصياغة والسياق والمعنى، ويمكن تصنيفها وتقسيمها لأنواع كثيرة ومختلفة، وكل هذه الأنواع قد تساعد على تعديل وتشكيل بعض الاتجاهات الاقتصادية والثقافية والسياسية والاجتماعية.

ثالثا/ الملفوظ:

إذا كانت الجملة كيانًا صُوْريًا مصطنعًا، فالملفوظ تحقيق واقعي وفعلي للجملة، أي ما يصدر عن متحدّث يتلقاه سامع، فالجملة تنتظم وتتكرّر آخذةً صورة شكلية واحدة منمطة، أي تتكرر باستمرار في كل استعمال، أمّا الملفوظ فغير قابل للتحقّق مرة أخرى.

مثلًا: إذا استعمل أحدنا ملفوظًا، وطلبنا منه إعادة ملفوظه، فلن يعيد الملفوظ نفسه، بل سيجري فيه تغييرات لا محالة، إنّه إذّاك يعيد الجملة ذاتها ولكنه لا يعيد الملفوظ ذاته (فالملفوظ لا يتحقق الا مرة واحدة) وإنْ تحقّق بالألفاظ ذاتها فلن يكون للألفاظ المعنى ذاته، أي: إنّ الألفاظ قد تتفق في الملفوظ المكرّر، ولكن المعاني ستختلف باختلاف المقامات.

ومن ثمَّ، فالجملة_ كما يرى بنفنست وصف غير متحقق للنظام أو اللغة، والملفوظ يجسد التحقق الفعلي للكلام، أي التحول من اللغة إلى الخطاب.

التلفّظ: فعالية إصدار الملفوظ آنيًّا، أي عملية إنتاج الملفوظ من جانب متكلم في زمان ومكان معينين والتوجه به صوب متلقٍ، ويُستعمل مفهوم التلفّظ في الدراسة التداولية_ بل في الدراسات الأدبية والنقدية عامة_ للتعبير عن استدعاء سياق الملفوظ، أي اللحظة التي قيل فيها القول، ففي الخطاب المكتوب يُغيّب السياق و يجهل القارئ اللحظة التي قيل فيها الملفوظ وملابساته، وعندئذٍ سينصب جهد المُحلّل أو الدارس على استدعاء أو استرداد ذلك السياق وتلك اللحظة و لو افتراضًا، وبعبارة أخرى: سينصب جهد المحلّل على تمثّل حالة الخطاب لحظة التخاطب.

وبحسب ديكرو أنّ التلفظ يترك أثره المرجعي في الملفوظ، ويتمثل هذا الأثر بالإشاريات الشخصية (ضمير المتكلم) والإشاريات الزمانية والمكانية (الآن_ هنا)، فهذه الإشاريات سبيل للوصول الى معالم التخاطب حقيقةً، و هي أيضا دليل على أنّ الخطاب فعل لأنه صادر عن فعل تشاركي (ومنْ درس الإشاريات يعرف ذلك جيدا).

المتلفّظ: المتكلّم الذي يحقّق الملفوظ من خلال عملية التلفظ، وهو بذلك يُنجِز خطابًا، وبتعبير التداوليين يحقّق اللغة بالكلام.

وقد يقترب مفهوم المتلفظ من مفهوم (وجهة النظر= المنظور) في الدراسات السردية، وذلك أنّ المتلفّظ ينقل في خطابه ملفوظات لقائلين آخرين، وبذلك يمنح بملفوظاته حياةً لمتلفّظين آخرين ويحدد موقعهم داخل ملفوظه، فقد يندمج المتلفظ مع من ينقل عنه في نصه، أو ينأى عنه، أو يتركه يعبر عن نفسه. وهنا ينبغي التمييز بين المتلفظ الواقعي الذي يتحدث، وبين المتلفظ الذي يُنقل عنه الكلام، فالمتلفظ الواقعي بالنسبة للمتلفظ المنقول عنه، مثل الشخصية بالنسبة للمؤلف (والمتخصص في السرديات يعرف ذلك جيدا).

قفلة:

نخلص إلى القول: بأنّ جهود المنظرين لمفاهيم تحليل الخطاب –انطلاقا من هاريس (1952) و جورج مونان وباختين وكريستيفا، قد مثلت توسيع الإجراءات التّوزيعية إلى ما وراء الجملة، والعناية بمكوّنات

الخطاب، ومقاصد المتكلمين، والاجتهاد في استحداث مقاربات تعنى بقيمه الجمالية ودحض القيم المبتذلة في النّصّوص الأدبية.

تعليمة:

اشرح البيت الشّعريّ مستخرجا منه مصطلحات درستها في المحاضرة، ومحدّدا أجزاءه ووحداته المشكّلة له.

يقول المتنبّي:

أَنَا السَّابِقُ الهَادِي إِلَى مَا أَقُولُ إِذِ القَوْلُ قَبْلَ القَائِلِينَ مَقُولُ

المصادر والمراجع:

- [1]أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1965، مادة خطب.

- [2]الفيروز أبادي، القاموس المحيط مادة : خطب.

- [3]حسين واد، في مناهج الدراسة الأدبية، دار سراس للنشر، تونس 1985، ص 37.

- [4]ينظر : رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مختبر جامعة عنابة، 2006، الجزائر ص 71.

- [5]أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، م مخبر السيميائيات جامعة وهران، 2004 الجزائر، ص 22.

- [6]رابح بوحوش، المرجع السابق، ص 85.

- [7]ابن منظور، لسان العرب، مادة، نصص.

- [8] J.Dubois ،et all ،Dictionnaire de Linguistiques ،ed.Larousse ،Paris- 1972 P 486. FRANCE

-[9]ينظر : محمد عزام، النّصّ الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، دمشق ص15-www.awu-dam.org.

- [10]رولان بارث، لذة النّصّ، تر، فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال ط1 1988 الدار البيضاء، ص 62.

- [11]المرجع نفسه، ص 24.

- [12]ينظر : سعيد يقطين، النّصّ و النّصّ المترابط، المركز الثقافي العربي، المغرب –لبنان، 2005 ص 116.

- [13]ينظر : محمد عزام، النّصّ الغائب، ص49.

- [14]صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، 2002، المغرب /بيروت ص133.

- [15]ينظر: عثماني ميلود، شعرية تودوروف، ص56.

- [16]عبد الحليم بن عيسى، الاتصال اللغوي بين الدقة والغموض، مقال، مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران العدد1، أكتوبر 2005، ص23.

- [17]المرجع نفسه، ص 33.

- [18]المرجع نفسه، ص 35.

- [19]عبد الفتاح كيليطو، النّصّ والأدب، مقال أورده عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دار الجنوب للنشر، 1995 ص 150.

- [20]جوليا كريستيفا، علم النّصّ، تر فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط2 1997 المغرب ص22.

- [21]صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 127.

- [22]المرجع نفسه، ص128.

- [23]ينظر : المرجع نفسه، ص 129.

- [24]ينظر محمد عزام، تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة، م إ ك ع، 2003، دمشق، ص188 .www.awu-dam.org

- [25]ينظر: المرجع نفسه، ص 177، نقلا عن : هاليداي ورقية حسن، الانسجام في اللغة الإنجليزية، 1976.

- [26]ينظر : صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص129.

- [27]المرجع السابق، ص 127.

- [28]ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 132.

- [29]ينظر: صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، 2004، الجزائر، ص164.

- [30]ينظر : محمد عزام، تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص193.

- [31]ينظر سعيد يقطين، النّصّ و النّصّ المترابط، ص120.

- [32]قادة عقاق، دلالة المدينة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 ص8.

- [33]إدوارد سعيد، العالم و النّصّ والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، دمشق ص 64.www.awu-dam.org .

- [34]ينظر، محمد عزام، النّصّ الغائب، منشورات ا تحاد الكتاب العرب، 2001، دمشق ص 20.على الموقع: www.awu-dam.org.

- [35]أحمد يوسف، سيميائية التواصل وفعالية الحوار، م مختبر السيميائيات لجامعة وهران، 2004 الجزائر ص16.

- [36]ينظر : سارة كوفمان وروجيه لابورت، مدخل إلى فلسفة دريدا.تر: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، الدار البيضاء، 1991، ص83.

- [37]ينظر: د محمد عزام، النّصّ الغائب، ص 23.

- [38]ينظر : محمد عزام، تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص192.

- [39]ينظر : المرجع نفسه، ص191.

- [40]ينظر : محمد عزام، النّصّ الغائب، ص23.

- [41]ينظر : المرجع نفسه، ص 24.

- [42]جوليا كريستيفا، علم النّصّ، تر : فريد الزاهي، دار توبقال، 1997، المغرب ص 44، .

- [43]ينظر : جوليا كريستيفا، علم النّصّ، ص90-91.

- [44]رولان بارث، لذة النّصّ، ص 37.

- [45]حبيب مونسي، القراءة والحداثة بمقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق.2000، ص322، www.awu-dam.org

- [46]ينظر : محمد عزام، تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص130

- [47]صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 129.

-[48]جوليا كريستيفا، علم النّصّ، ص 13-14.

- [49]المرجع نفسه، ص 14.

- [50]صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 191.

- [51]محمد بن صالح العثيمين، شرح الآجرومية، مكتبة نور الهدى، السعودية، (دت) ص10.

- [52]جوليا كريستيفا، م، س، ص 9.

- [53]محمد عزام، النّصّ الغائب، ص 15.

- [54]عبد الله الغذامي، تشريح النّصّ، دار الطليعة، ط1، 1987، بيروت ص37.

- [55]إبراهيم علي، المجال الأدبي والمجال الأيديولوجي، مقال دفاتر المركز، منشورات (CRASC) ع7 2004- وهران، الجزائر.ص52.

- [56]جوليا كريستيفا، م، س، ص 14.

- [57]ينظر: عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دار الجنوب -تونس، 1995، ص 15

- [58]عبد العزيز بن عرفة، الإبداع الشعري وتجربة التخوم، الدار التونسية، تونس، 1988، ص17

- [59]حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية، درا سراس، تونس، 1985، ، ص 37

[60] - محمد عزام، تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 130-131.

المحاضرة الثّانية:
طبيعة الشّعر والنّثر

يقسم الأدب إلى قسمين: الشّعر والنّثر، والشّعر هو الكلام الموزون سواء أكان شعرا عموديا أو ما يسمّى بالشعر التقليدي الذي يقوم على بحور الشعر الستة عشر الذي ذكرها الخليل بن أحمد الفراهيدي. والشعر الحر الذي يقوم على تفعيلة واحدة، ظهر في القرن العشرين، ومن رواده نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ثم سار على طريقهما بعد ذلك شعراء كثيرون أبرزهم نزار قباني ومحمود درويش وأحمد مطر وغيرهم، وما يختلف به الشعر الحرّ عن العمودي، إضافة إلى قيام الشعر الحر على تفعيلة واحدة وقيام الشعر العمودي على بحور شعرية صافية وممزوجة.

أن الشعر الحر تفلّت من حصار القافية الذي كان يدور فيه الشعر العمودي، ولم يعد الشاعر مجبرا على تكرار القافية ذاتها في كل بيت، بل تحرر منها تماما. أمّا النثر فهو النّصّوص الأدبية الفنية الأخرى كالخطب والمقامات والروايات والقصص، أي أنه يخلو من الوزن والقافية، لكنه ينطوي على سمات وخصائص لغوية نحو كثرة التشبيهات والاستعارات والمحسنات البديعية التي تكون عماد الفعل الشعري، وقد يوصف النّصّ النثر ب النّصّ الشعري عندما يمتلئ بالخصائص الشعرية؛ مثل تكرار الطباق أو الألفاظ أو الأساليب اللغوية التي تخلق إيقاعا وجرسا موسيقيا عاليا يسهم في زيادة جمالية النّصّ وألقه. إذن يمكن حصر الفروق بين الشعر والنثر بثلاث نقاط هي: -1 اعتماد الشعر بأنواعه المختلفة: العمودي والحر والموشحات والبنود والمخمسات على الوزن والقافية، وهذه الأنواع الشعرية تختلف بينها في شكل الوزن. أمّا النثر فيخلو من الوزن والقافية، وإذا قيل إن شعر التفعيلة (الحر) يخلو من القافية يرد على ذلك بأن شعر التفعيلة موزون وهذا لا يكون للنثر، كما أن القافية ظلت في أذهان الشعراء الذين ينظمون قصائدهم على نظام الشعر الحر، ولم يتخلوا عنها بل يميلون لها لما لها من أثر في إظهار موسيقى القصيدة، وهو مطلب مهم في الشعر، على خلاف النثر؛ فالنثر لا يرجو الموسيقى ولا يسعى لها حثيثا، وإن كان ذلك يصيب بعض النّصّوص النثرية فيثريها، لكنه ليس فرضا واجبا في النثر، كما هو الحال في الشعر، إذ يعد خلو الشعر من الموسيقى من مبطلات الشعر، ومن تصاب قصيدته بهذا الداء عليه أن يجبر كسرها ويعيد بناءها.

- 2الإيقاع الداخلي الذي يجب أن يتحقق في الشعر، في حين ليس مطلوبا في النثر، فالقصيدة يجب أن تحتوي ظواهر فنية وأساليب لغوية متكررة تزيد من الإيقاع العام في القصيدة، أما في النثر فإن وجد ذلك فهو أمر جيد، وإن لم يوجد فلابأس ولا يعد ضعفا ووهنا فيه على عكس الشعر.

3-اللغة في الشعر تختلف عن لغة النثر، يجب أن تكون لغة الشعر موحية ذات موسيقى، ولغة الشعر هي الهوية التي تمنح النّصّ الشعري الإبداع والتميز عن غيره من النّصّوص، وقد رسم النقاد حدودا للشعراء يتحركون فيها في انتقاء كلماتهم، فكلّ سياق يناسبه نوع معين من الكلمات، فالغزل تناسبه كلمات اللطافة والرقة والعذوبة والانسيابية، أمّا الهجاء فتناسبه القوّة والشدة والصلابة، إضافة إلى تناسب الكلمات مع سياقاتها فيجب أن تكون الكلمات ذات إيحاءات متعددة وتتفرع رمزيتها، وهذا الأمر ليس شاغلا للناثر. وهنا قد يقول قائل: إن الرمزية وتعدد الدلالة صبغة حديثة للشعر، ولم يكن الشعر القديم يصطبغ بهذه الصبغة، والجواب عن ذلك بأن الشعر القديم وإن كان لا يستكثر من الرمزية إلا أنه يقوم على الإيحاء والاختصار، فالشاعر يعبر عما يريد من دون تفصيل وإطالة كما يحدث في النثر الذي يعتمد على الشرح والبيان، فالخطيب يظل بحاجة إلى توضيح

رأيه لا تعميته، وكذلك صاحب القصة والرواية، أما الشاعر، القديم أو الحديث، فهو غير منشغل بفكرة التوضيح، بل قد يعمد إلى الغموض والتعمية، ليزيد من حيوية النّصّ وجماله.

يعدّ كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر من الكتب النقدية العربية المهمة لأنّ الكتاب تضمّن محاولة لدرس الشعر على أساس نظري فيه وضوح وشمول. فضلا عن أنّ الكتاب كان وثيقة تاريخية سجّلت بدايات تأثر النقد العربي بأفكار أرسطو اليوناني .

وقدامة متأثِّر بالفلسفة والمنطق وبعلم الكلام (وهو العلم الذي يختص بموضوع العقائد الإسلامية ويهدف إلى إثبات صحتها من خلال الأدلة ولاسيما الأدلة العقلية، فهو علم قائم على التفكير والاستدلال وإيراد الحجج لغرض إثبات أمر ما) . وكجمل هذه العلوم أثّرت في طبيعة عقلة وطريقة تفكيره. لذا فقدامة يرى الشعر صناعة أو علما، وهذا كان سببا رئيسا جعله لا يتناول الشعر بوصفه فنّا. فقد برز في الكتاب أثار واضحة لثقافة منطقية فلسفية، اتضحت في أكثر من منحى، منها طريقة تقسم الكتاب وخطة تأليفه، وفي ما طرحه من أفكار وتصورات وتقسيمات وتفريعات وتعريفات. حتى جاء الكتاب وقد طغت عليه النزعة المنطقية .

يرى قدامة أن الشعر خمسة أقسام لها علوم تهتم بها: فهنالك علم يهتم بوزن الشعر وعروضه، وعلم يهتم بقوافيه ومقاطعه، وعلم يهتم بلغته وغريبه، وعلم يهتم بمعانيه، وعلم يهتم بتحديد الجيّد من الرديء من الشعر. وهذا الاهتمام الأخير ينص عليه قدامة في كتابه ويشخصه باهتمام، ويجد أنّ المهتمين بدرس الشعر لم يضعوا كتابا يبيّن كيفية تمييز جيّد الشعر من رديئه. فالنقد لديه تمييز جيّد الشعر من رديئه، وهذا يحتاج إلى علم بالشعر. لأنّ قدامة يرى أن جوهر الشعر لا علاقة لها بعروض الشعر وأوزانه، فالشعراء منذ عصر ما قبل الإسلام كانوا ينظمون الشعر، قبل معرفتهم بعلم العروض والقوافي. بل حتى دراسة اللغة في الشعر والتفصيل في الخطأ والصواب فيها، والتأكيد على المفردات وصيغها ودقتها اللغوية؛ لا تقدّم نفعا في فهم الشعر .

الشعر لدى قدامة: (قول موزون مقفى يدل على معنى)، وهذا تعريف يستند إلى أساس منطقي في التقسيم، وهو هنا تقسيم ينزل من العام إلى الخاص. وهو يستند إلى أربعة أركان، هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية.. وهذه الأركان الأربعة يمكن أن تؤلف ثمانية احتمالات من المؤتلفات. (ائتلاف اللفظ مع المعنى، ائتلاف اللفظ مع الوزن، ائتلاف المعنى مع الوزن، ائتلاف القافية مع المعنى...الخ)، فإن كانت كلّها جيدة تحققت جودة الشعر الكلية. ويلاحظ أنّه قلّل من شأن القافية في أثناء الشرح. لكن هذا التعريف لم يُشِر إلى جوهر الشعر الحقيقي المتمثّل بالخيال والصورة والتعبير عن الوجدان والعاطفة. لكن مجمل كلام قدامة وتوجّهه في الشرح وطريقته في كتابه يبيّن إنّه يتحدث عن الشعر الذي نعرفه، المتضمن عاطفة ومضمونا يتناول موضوعا، وليس عن المنظومات العلمية التي لا علاقة لها بالشعر (كشروح النحو المنظومة شعرا كألفية ابن مالك، والشعر الذي ينظمون به علما من العلوم)، وهذه منظومات أصلا لم تكن معروفه في زمانه ليتوخى الحذر من أن يشملها تعريفه للشعر لتكون من الشعر من غير قصد. ولاحظ الباحثون أن قدامة نقل الحديث من الشاعر إلى الشعر نفسه بوصفه صناعة ومهارة. في حين نجد ابن سلام يسرف في الحديث عن الشعراء وتصنيفهم، وكذلك نجد ابن قتيبة يتحدث كثيرا عن الشعراء، وأيضا تحدث ابن طباطبا عن الشعراء وطبيعة التحديات التي تواجههم ولاسيما قلّة المعاني ونضوبها كما يتصورون. وهذا خطا بلا شك، فالمعاني لا تنضب ولا تنتهي، والمسألة تتعلق بالمبدع القادر على ابتكار المعاني وخلقها، من خلال الصياغة المبدعة.

وقدامة اهتم بمحاولة حصر المعاني في الشعر ضمن أغراض، وهو يدرك كثرة الأغراض وتشعّبها ولا يمكن حصرها بدقة. ولكنه حاول حصرها فيما كان يدور حوله معظم الشعراء من أغراض، ووجدها ستة: المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه.

وقد قدّم الحديث عن المديح وجعله الأول على سائر الأغراض، انطلاقا من واقع الشعر العربي، فضلا عن أنّه يرى الغزل مثلا صورة من صور المديح، وكذلك الرثاء، أمّا الهجاء فهو نقيض المديح. لذا يكون المديح غرضا رئيسا وجوهريا في أغراض الشعر .

جودة المفردات وعيوبها:

اللفظ في الشعر عند قدامة ينبغي أن يتصف بسهولة المخرج وأن يكون سَمِحا. ومن عيوبه لديه أن يكون جاريا على سبيل غير سبيل قوانين الإعراب وأصول اللغة، وأن لا يكون حوشيا أو متكلّفا غريبا... وقد يرد الغريب لدى الأعراب فيقبل منهم حين لا يكون متكلّفا ينفر منه الطبع لا يستسيغه السامع. ومن عيوب اللفظ (المعاظلة) أن مداخلة شيء بشيء وهذا يحصل في الاستعارة غير الجيدة التي يسميها: (الفاحشة) .

ومن صفات الوزن المعيبة التخليع وهو الإفراط في الزحافات، وقد يكون جيدا استعمال الترصيع من غير تكلف. ومن محاسن القوافي أن تكون سلسة المخرج، والتصريع لمرّة أو مرتين في نهاية الأشطر حسن. وعيوب القوافي كثيرة منها الإيطاء (اتفاق قافيتين)، والإقواء (اختلاف إعراب القوافي، كأن تكون قافية مرفوعة ثم تليها قافية منصوبة)، والسناد (اختلاف تصريف القافيتين).

مفهوم النثر العباسي وتطوره:

إذا تتبعنا ما ظهر في الأدب العربي من مؤلفات ودراسات وأبحاث، فإننا نجد أن الشعر قد استأثر بالمقام الأول من اهتمام الدارسين، واحتل مكان الصدارة في المؤلفات القديمة والدراسات الحديثة.

أما النثر – وهو قسيم الشعر في ميدان الأدب – فإنه لم يحظ بمثل ما حظي به قسيمه من عناية واهتمام، على الرغم من أنه أقرب من الشعر في التعبير عن الجماهير؛ لأنه أكثر ميلاً إلى السهولة في الأداء والتعبير؛ ولأنه يمثل لغة الجماهير فهو أكثر سهولة في التلقي والفهم .

مفهوم النثر العربي:

النثر : هو أحد قسمي الأدب الرئيسيين " الشعر والنثر " ... يتميز عن الشعر بخلوصه من كل قيد إلا قيد سلامة اللغة، واستقامة المعنى، وجودة التعبير، أما الوزن والقافية فلا يختصان بالنثر، لغلبة العقل والمنطق عليه ولأن المقصود منه في الأساس حسن إيصال المعنى إلى فهم السامع أو القارئ، وقد استعاض عنهما بالسجع .وهو أنواع ثلاثة : النثر الأدبي " الخطبة، والأقصوصة، والرواية، والمسرحية ... الخ "، والنثر العلمي، والنثر الفلسفي .

تطور النثر العباسي

تميز العصر العباسي بمظاهر جديدة لم تكن معهودة من قبل في العصر الأموي، تلك هي ظهور ثقافات جديدة وافدة، انصبت على العرب من الأمم العريقة المجاورة.

والذي لا ريب فيه أن هذه الثقافات الوافدة – فارسية وهندية ويونانية- قد أغنت طاقة اللغة العربية بفيض من المعاني العقلية والفلسفية.

وبذلك أصبح النثر العربي نثر ثقافة متشعبة تمدها روافد كبيرة من الفرس والهند واليونان.

وهكذا أصبح النثر العربي في العصر العباسي متعدد الفروع، فهناك:

-1النثر العلمي: الذي ساد في كتب الفقه والطب والفلك والتاريخ وتقويم البلدان.

-2النثر الفلسفي: الذي غلب على كتب الفلسفة والمنطق وعلم الكلام.

-3النثر الفني الخالص أو النثر الأدبي: الذي تجلى في كتب الأدب والنقد والرسائل والمقامات، ....

كما أصبح النثر العربي في العصر العباسي في صورته الفنية متعدد الأنماط .

وكانت بعض صوره امتداداً للقديم من مثل ما كان من خطب الخلفاء الأول من بني العباس وتوقيعاتهم، ومن ذلك أيضاً نثر ابن المقفع في طابعه العام.

وقد استحدثت العربية – حينئذ- أسلوباً متميزاً حيث استبعدت الألفاظ البدوية الغريبة من العصر والحضارة مع العناية في ذات الوقت بفصاحة اللفظ وجزالته واتخذت اللغة لنفسها أصولاً بيانية خاصة كما أفادت من بلاغة الأمم الأخرى.

وقد تفاعل النثر مع ثقافات العصر محتفظاً بمقوماته العربية الأصيلة، فلم يحدث الازدواج اللغوي الذي يعرض اللغة للضياع، بل جدت فنون حديثة عن طريق المترجمين والمتكلمين والكتاب المجددين .

ومن الصواب القول إن العصر العباسي الأول كان بحق عصر النقل والترجمة، فقد خطت الترجمة خطوات واسعة – في العصر العباسي الثاني على يد حنين بن اسحق وتلامذته.

الجاحظ والنثر الفني

ومن الجدير بالذكر أن الجاحظ وهو من كتاب العصر العباسي في كتاباته النثرية قد نبه إلى أمور منها:

-1الوضوح في القول وعدم التكلف والبعد عن الغريب والمبتذل.

-2تحدث عن جزالة الألفاظ وعذوبتها.

-3أشاد إلى اختيار الألفاظ والسجع وأثره في نفوس السامعين.

-4ترددت على لسانه فنون بديعية وبيانية كالكتابة، والاحتراس والحقيقة والمجاز والاستعارة... وهيأ ذلك لظهور علم البديع عند ابن المعتز .

بعض المؤلفات في النثر العباسي

ظهرت في العصر العباسي عدة مؤلفات في النثر منها:

-1الكامل للمبرد.

-2أدب الكاتب لابن قتيبة.

-3كتاب نقد النثر لقدامة بن جعفر.

-4رسالة في موازين البلاغة وتسمى بالعذراء لإبراهيم بن المدبر.

عوامل ازدهار وتطور النثر العباسي:

تهيأت للنثر الفني في العصر العباسي أسباب كثيرة جعلته ينمو ويزدهر، فقد أخذ يمتد ليستوعب العلوم والفلسفة، كما يستوعب مادة عقلية عميقة حتى في المجال الأدبي.

ويمكن إجمال العوامل التي أثرت في تطور النثر في العصر العباسي فيما يلي:

_1ازدهار حركة الترجمة والتأثر بالآثار الأدبية الأجنبية والمناظرات والأفكار البلاغية لدى الفرس واليونان والهند.

_2انتشار الوعاظ والقصاص والنساك في المسجد والساحات والتفاف العامة حولهم.

_3ظهور المذاهب الفلسفية وأقوال الحكماء في الثقافات الأجنبية في الأدب العربي.

_4احتدام الجدل الديني وقيام المناظرات بين الفرق الإسلامية.

-5ظهور المؤلفات المتخصصة في مجال النثر العربي.

-6اهتمام الكتاب بالنثر العربي في هذا العصر.

-7ظهور حركة الترجمة حيث عملت على الامتزاج الثقافي.

-8المناخ المناسب لتطور النثر العربي.

-9قدرته على استيعاب الثقافات الوافدة إلى البيئة العربية.

-10تأثره بالنثر الأموي والإسلامي.

-11تأثره ببلاغة وأساليب القرآن الكريم الكريم والحديث النبوي الشريف .

-12المذاهب الكلامية وأثرها في تعمق النثر العباسي.

-13تعدد أنماط النثر العباسي.

-14قوة اللغة العربية ورقيها والاهتمام بها في هذا العصر.

فنون النثر العباسي (الخطابة):

شهد فن الخطابة رواجاً وازدهاراً في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام والعصر الأموي، وذلك لأهمية الخطابة وقوة تأثيرها، ولتوافر حرية القول، ومن هنا احتلت الخطابة موقعاً متقدماً بين فنون القول النثرية، فكانت ذات مكانة مهمة ومستوى فني رفيع في العصور المذكورة .

الخطابة في العصر العباسي

جاء العصر العباسي فحافظت الخطابة على مكانتها ومستواها الرفيع في بداية العصر، لكنها لم تلبث على ذلك طويلاً حتى خفتت، ويرجع هذا الخفوت إلى سببين رئيسيين هما:

-1أن العباسيين لم يطلقوا لها الحرية التي كانت تؤدي إلى قوتها وازدهارها من قبل.

-2أن فنوناً نثرية أخرى نافستها على مكانتها .

أنواع الخطابة

إذا نظرنا إلى أنواع الخطابة العباسية فإننا نجد أنها مماثلة للأنواع السائدة فيما سبقه من عصور، وهي: الخطب السياسية، والخطب الدينية، والخطب الحربية، وخطب الوفادة والاحتفالات، وخطب النكاح، وسوف نعرض لهذه الأنواع .

الخطب السياسية

كان العباسيون في بداية عهدهم يسعون إلى تثبيت حكمهم وتوطيد الدعائم لملكهم، فاستخدموا الخطابة للدفاع عن أنفسهم واجتذاب الناس إليهم، ومن هنا فقد حافظت الخطابة السياسية على مكانتها ومستواها في عهود الخلفاء العباسيين الأوائل.

غير أن العباسيين بعد أن استتب لهم الأمر عملوا على إخماد الأصوات، فضعفت الخطابة السياسية لعدم توافر حرية القول، ولضعف الأحزاب السياسية المعارضة.

ومن الخطب السياسية التي قيلت في أوان ازدهار الخطب السياسية في هذا العصر، خطبة أبي العباس عبد الله بن محمد المعروف بالسفاح.

افتتح أبو العباس خطبته بقوله: " الحمد لله الذي اصطفى الإسلام لنفسه، فكرمه وشرفه وعظمه، واختاره لنا وأيده بنا، وجعلنا أهله وكهفه وحصنه والقُوَّام به."

ثم ذكر قرابة العباسيين للنبي (صلى الله عليه وسلم) في آيات القرآن الكريم، ومنها قوله تعالى: (إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرا).

الخطب الدينية

كانت الخطابة الدينية ومازالت حريَّة بالتقدم والرقي والازدهار؛ لأن الإسلام قد وفر لها الفرص، ومهد لها السبل لتحقيق ذلك؛ إذ جعلها تواكب الدعوة، وتعالج القضايا التي تتصل بصالح المسلمين، وجعلها واجبة على بعض الصلوات كصلاة الجمعة والعيدين، ومن هنا فقد ازدهرت الخطابة في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي أيما ازدهار .

ازدهار الخطابة العباسية وضعفها

وفي العصر العباسي توفرت الأسباب التي أدت إلى ازدهار هذا النوع من أنواع الخطابة، فالفرص التي أتيحت لتقدم الخطابة الدينية في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي ظلت متاحة في عصر بني العباس. ولكن وجدت أسباب أخرى جعلت هذه الخطابة تضعف قليلاً، ثم تدخل في طور الجمود. وأهم هذه الأسباب:

-1أن بعض الخطباء أخذوا يخطبون بكلام غيرهم.

من ذلك نجد هارون الرشيد يستن سنة كانت سبباً في أن تضعف

هذه الخطابة على ألسنة الخطباء، إذ طلب الأصمعي أن يُعد لابنه الأمين خطبة الجمعة.

-2أن الخطب الدينية قد أصبحت زاخرة بالقوالب الجاهزة

والعبارات المحفوظة، التي تفرض نفسها على كل خطبة.

ومن أمثلة ذلك أن المهدي خطب ذات مرة، فقال: " إن الله أمركم بأمر بدأ فيه بنفسه، وثنى بملائكته، فقال: (إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا) آثره بها من بين الرسل إذ خصكم بها من بين الأمم.

وعقب جلال الدين السيوطي على هذه العبارة بقوله: " وهو أول من قال ذلك في الخطبة، وقد استنها الخطباء من بعده.

-3أن الخطب الدينية قد خرجت في كثير من الأحيان، عن

الغرض الذي شُرعت له، فهذه الخطب شرعت في الإسلام لمعالجة الأحداث المتجددة والوقائع الجارية، ولكنها خرجت عن ذلك في فترات متعددة من العصر العباسي. الخطب الحربية

إن العصر الذهبي للخطب الحربية هو العصر الذي شهد معارك الفتح الإسلامي في أيام الخلفاء الراشدين وبني أمية، وشهد أيضاً الحروب الناشئة عن الفتنة التي مني بها المسلمون منذ أواخر عهد عثمان بن عفان- رضي الله عنه – وقد كان قادة الجيوش والخطباء المرافقون لكل جيش يلهبون حماس المقاتلين بالخطب قبل المعركة، ويلقون الخطب في أعقاب المعارك للتهنئة بالانتصار.

غير أن الخطب الحربية خفت صوتها مع ركود حركة الفتح وضعفت شوكت الأحزاب المعارضة في العصر العباسي، وإن كانت الحروب التي شهدها هذا العصر بين العباسيين والروم أو بين العباسيين والخارجين عليهم، قد ظلت حافزاً لإلقاء الخطب الحربية بين حين وآخر.

ولعل أول ما يتبادر إلى الذاكرة من هذه الخطب، خطبة أبي العباس السفاح التي ألقاها في أهل الشام بعد انتصار العباسيين على الأمويين في معركة (الزاب).

ومن قوله فيها: (أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ بَدَّلُواْ نِعْمَةَ اللهِ كُفْرًا وَأَحَلُّواْ قَوْمَهُمْ دَارَ الْبَوَارِ)، نكص بكم – يأهل الشام – آل حرب وآل مروان، يتسكعون بكم الظلم.

خطب النكاح

تسمى خطب النكاح أيضاً خطب الزواج أو خطب الإملاك.

وقد أكثر الناس من النسج على منوال خطبتي نكاح هما:

-1الخطبة التي ألقاها أبو طالب عند تزويج النبي (صلى الله عليه وسلم) من خديجة بنت خويلد

-2الخطبة المأثورة عن الإمام علي الرضا.

وتبدو الخطبة التي ألقاها المأمون في تزويج بعض أهل بيته كأنها نسخة من خطبة الإمام علي الرضا وقد دخل هذا النوع من الخطب طور الجمود في وقت مبكر، فأصبح يعاد ويكرر.

خطب الوفادة

ضعفت خطب الوفادة في العصر العباسي، فأصبحت قليلة العدد، قليلة الشأن، وذلك لأن خلفاء بني العباس لم يكونوا يرحبون بوفود العرب ووفود البلدان التي كانت تقصد بني أمية بالترحيب والتكريم. ومن هذه الخطب التي ألقاها عبد الملك بن صالح بين يدي هارون الرشيد يهنئه بمولود ويعزيه عن موت ولده، إذ قال : " يا أمير المؤمنين سرك الله فيما ساءك، وجعل هذه لهذه ثواباً للصابرين وجزاء الشاكرين ."

خصائص الخطابة العباسية

أ- من الناحية الموضوعية:

1-اتخذ الخطباء العباسيون الموضوعات التقليدية موضوعاً للقول، وضاقت بهم سبل التجديد في الموضوعات والمعاني.

2-الأفكار التي عبروا عنها، لم تكن بالعمق الذي ينتظره الباحث من خطباء عاشوا في العصر الذهبي للفكر الإسلامي، فاشتملت خطبهم على أفكار مسطَّحة، نظراً لضيق صدر السلطة، وميل معظم الخطباء إلى إيثار السلامة.

3-يحمد للخطباء العباسيين أنهم كانوا يميلون إلى المعاني الواضحة التي لا ترهق الذهن للكشف عن المقصود.

ب- من ناحية البناء الفني

كان للخطب العباسية هيكل عام يقوم على أربعة أركان:

1-التحميد: فقد حرص الخطباء العباسيون على افتتاح خطبهم بحمد الله، وكانوا يسمون كل خطبة لا يذكر فيها الله في أولها بالبتراء، وكانوا يوجزون فيه.

2-الصلاة على النبي: فقد كانوا يعمدون فيه إلى الإيجاز.

3-الموضوع: كانوا في عرض موضوعاتهم يميلون إلى الإيجاز مع مراعاة مقتضى الحال.

4-الخاتمة: غالباً ما كانت تختتم خطبهم بالدعاء، حيث يدعو الخطيب لنفسه ولغيره بما فيه الخير والصلاح .

ج- من ناحية الأسلوب

1-الميل إلى السلاسة في الأساليب، والسهولة في العبارات والتراكيب.

2-استخدام الجمل المستوية الخالية من التعقيد.

3-تحاشي استخدام الألفاظ السوقية والألفاظ الموغلة في الغموض، والميل إلى استخدام الألفاظ المألوفة.

4-كثر في الخطب العباسية اللجوء إلى الاقتباس والتضمين.

فنون النثر العباسي (الكتابة):

بدأت الكتابة بداية متواضعة منذ العصر الجاهلي، ثم ازدهرت وتطورت بنزول القرآن الكريم وتدوينه، وانتشار الدعوة الإسلامية، إلى أن بلغت الكتابة درجة عالية من التطور والرقي، ودونت العلوم والمعارف المختلفة في النّصّف الأول من القرن الثالث الهجري.

وتنوعت فروعها، وأصبح لكل فرع من أفرع الكتابة من يختص به، ويتقن الكتابة فيه.

عوامل ازدهار الكتابة الديوانية

ازدهرت الكتابة الديوانية في عهد بني العباس ازدهاراً كبيراً، وبلغت حداً عالياً من الجودة ومستوىً رفيعاً في البلاغة.

ومما ساعد على رقيها وازدهارها:

-1أنها كانت تحظى بالاحترام والتقدير لدى عامة الناس وخاصتهم.

-2أن الكتابة في الديوان كانت طريقاً إلى المناصب العليا.

-3كثرة الدواوين، وتنافس الكتَّاب العاملين بها .

أشكال الكتابة الديوانية

أ- الرسائل الديوانية

كان الخلفاء والولاة يختارون لدواوينهم كتَّاباً بارزين يحسنون تصريف القول بحنكة واقتدار، ولديهم ثقافة واسعة في ميدان الثقافة العامة، ومعرفة تامة في طرائق الكتابة وأساليبها، فكانت الكتابة في الديوان منزلة رفيعة، يحرص الكتاب على تثقيف أنفسهم وتجويد كتاباتهم؛ ليحظوا بها.

كان كُتَّاب الرسائل يحرصون على أن يكون صدر الرسالة موائماً لشخصية من يُراد إرسالها إليه.

كما كان بعض الكُتَّاب يسير في الرسالة على منهج عصر صدر الإسلام من حيث الوضوح والإيجاز والدقة، على حين سلك بعضهم مسلكاً آخر، فعمد إلى الإسهاب والاهتمام بالصناعة والازدواج والترادف.

أما فيما يتعلق بخواتيم الرسالة، فقد شاع اختتام الرسائل بالسلام أو بعبارة" إن شاء الله" أو" كتب فلان"أو الدعاء . .

الكتابة الإخوانية

تشمل الكتابة الإخوانية الرسائل المتبادلة في محيط العلاقات الخاصة، والتي ليست لها صفة رسمية، وتدور حول العلاقات الاجتماعية والمشاعر الخاصة، مثل المحبة والبغضاء والرضا والسخط وغير ذلك من العواطف والانفعالات الذاتية.

وفيما يلي نعرض لأهم أشكال الرسائل الإخوانية:

أشكال الرسائل الإخوانية

أ- رسائل الشوق والمودة

وهي الرسائل التي كان يرسلها الكتاب إلى إخوانهم وأصدقائهم الغائبين عنهم، يتحدثون فيها عما يعتلج في الصدور من شوق وحنين، وما يكنونه نحوهم من حب ومودة. ويعربون عن أملهم في اللقاء، ودعائهم إلى الله سبحانه وتعالى أن يجمع الشمل.

ب- رسائل الدعوة

كان الكُتَّاب يوجهون رسائل إلى الأصدقاء، يدعونهم فيها إلى زيارتهم ومشاركتهم أفراحهم وقد يدعونهم لحضور مأدبة، أو للسمر الذي يخالطه اللهو وسماع المغنيين، أو للشراب، وقد تكون الدعوة لنزهة أو لرحلة.

ج- رسائل الإهداء

اعتاد الناس في العصر العباسي أن يهدي بعضهم بعضاً هدايا مختلفة، كالأطعمة والزهور والورود وغير ذلك.

وكان بعضهم يرسل مع الهدية رسالة، يصف فيها الشيء الذي يهديه، ويبين دلالته الرمزية.

د- رسائل التواصي

التوصية رسالة يرسلها شخص إلى شخص آخر له جاه يشفع عنده لشخص ثالث في أمر من الأمور، أو في قضاء حاجة من حوائجه.

وكان هذا النوع من الرسائل مألوفاً في زمن العباسيين.

هـ - رسائل التهنئة

كان الكتاب العباسيون يتبادلون رسائل التهاني مع أصدقائهم وأقاربهم في المناسبات السعيدة العامة والخاصة.

ومن هذه الرسائل: رسائل التهنئة بولاية الأعمال والمناصب والمراتب، أو التهنئة بسلامة القدوم، وغير ذلك .

و- رسائل التعزية والمواساة

تدور رسائل التعزية – بوجه عام- حول الحث على الصبر والرضاء بقضاء الله، والدعوة إلى عدم إظهار الجزع على المصاب، والتذكير بما يلقاه الصابرون من الثواب عن فقدان الأحبة.

ز- رسائل المدح

على الرغم من أن الكُتَّاب في العصر العباسي، كتبوا قطعاً نثرية في المدح؛ فقد ظل المدح النثري لا يلقى رواجاً بالقياس إلى شعر المدح.

وكانت المعاني التي تعاورها الكتَّاب في رسائل المدح، شبيهة بالمعاني التي تعاورها الشعراء في قصائد المدح، كالمدح بالكرم والشجاعة والمروءة، ووصف الممدوح بالبلاغة، وغير ذلك.

ح- رسائل العتاب

عندما كانت العلاقات بين الكتاب وإخوانهم وأصدقائهم ومعارفهم تتعرض لهزة أو لجفوة ؛ فمن الكتاب من كان يلجأ إلى العتاب ؛ لإزالة ما علق في النفوس من خلاف، فيكتب إلى صديقه رسالة يبين له فيها وجه عتبه عليه، ويُظهر له فيها أنه متمسكاً بصداقته وراعياً لحقه.

وكان يغلب على هذه الرسائل الإيجاز، وعدم الإطالة، والإكثار إلى التمثل بالشعر في ثناياها.

ط- رسائل الاعتذار

كانت هذه الرسائل في العصر العباسي تسير على اتجاهين:

الأول: أن يعترف الكاتب بالذنب والتقصير، ومن ثمَّ يعمد إلى الاعتذار وطلب العفو والتسامح.

الثاني: أن يذكر الكاتب ما نسب إليه من ذنب أو تقصير أو زلة أو إساءة، ومن ثمَّ يعمد إلى التنصل مما نسب إليه وتأكيد براءته بالحلف أو بالشواهد الدالة عليها، وتأكيد صدق ولائه، وإثبات إخلاصه.

المقامات

المقامات: فن نثري ظهر في العصر العباسي على يد بديع الزمان الهمذاني ، ثم سار على نهجه الحريري ، فهذا الفن مليء بالإبداع الأدبي، قد تكون المقامات نثرية فقط ، وقد تكون مزيجاً من الشعر والنثر ، وللمقامات بطل واحد وراوٍ أيضاً ، والموضوع الرئيس الذي تدور حوله المقامة هو الكدية أو الاستعطاء، ومن خصائص المقامات كثرة السجع وتزيين الكلام فيها.

فهناك الكثير من المقامات لبديع الزمان الهمذاني، فلم يصل إلينا سوى خمسين مقامة فقط ومنها : المقامة الدمشقية ، والبغدادية ، والبصرية ، والبشرية

المقامة هي فنٌ من الفنون اللغويّة في الأدب العربيّ، والتي تهتم بنقل قصةٍ عن شيءٍ ما، وتعرف أيضاً بأنها نصٌ نثري يجمع بين فن الكتابة والشعر، وتشبه القصة القصيرة في أسلوب صياغتِها، ولكنها تختلف عنها بأنها تتميز ببلاغةٍ لغويةٍ في المفردات، والجُمل المستخدمة فيها، وغالباً ما ترتبط المقامات بقصصٍ خياليةٍ من نسجِ كاتبها. يُعتَبر فنّ المقامة من الفنون العربية القديمة، والذي استخدم في المجالس الأدبية، والتي تهتم برواية النوادر، والقصص الفكاهيّة، وأيضاً احتوى نصها على العديد من الفوائد اللغوية، والجماليات الأدبية، والأمثال، والأبيات الشعرية الغريبة، مما ساهم في انتشارها بين الناس، واهتمامهم في متابعتها، من أجل إدراك الفائدة المرتبطة بنص المقامة. ترجّح الآراء والدراسات التاريخيّة إلى أن نشأة فنّ المقامات في الأدب العربيّ يعودُ إلى أبي بكر بن دريد وأحمد بن فارس، وهما من الأدباء العرب القدامى، ولكن لم يصلْنا من المقامات التي ألّفاها إلا عددٌ قليلٌ جداً، أما عن انتشار المقامات بشكل كبير في الأدب العربي، فهو يرتبط بالأديب بديع الزمان الهمذاني، والذي كتب العديد من المقامات المشهورة، والتي ما زالت معروفة حتى هذا الوقت. خصائص المقامة تتميز المقامة بمجموعةٍ من الخصائصِ التي تميّزها عن النّصوص الأدبيّة الأخرى، وهي: يحتوي نصّ المقامة يحتوي على بلاغة أدبية واضحة، وذلك من خلال الاعتماد على استخدام الأساليب اللغوية العربية المميزة، وهي الطباق، والجناس، والتقيّد بالسجع. تتميز بأن ألفاظها غريبة، بمعنى أن معظمَ الأفكار التي تُبنى عليها المقامة ترتبط بألفاظٍ غريبة، وقد تكون غير مألوفةٍ عند الأشخاص الذين يسمعون، أو يقرأون المقامة. تحتوي على عددٍ كبير من الحكم، والفوائد، والمواعظ التي تساهم في تسليط الضوء على قضية معينة. يجب أن يختار كاتب المقامة بطلاً لها تدور كافة أحداثها حوله، وأيضاً من المهم أن يقوم شخصٌ برواية هذه الأحداث، ويطلق عليه اسم الراوي. تهتم بالتعليم، أي أنها تعمل على إثراء المعرفة الأدبيّة، واللغوية عن الأفراد الذين يهتمون بقراءة المقامات بشكل دائم. عناصر المقامة تتكون المقامة من العناصر التالية: الراوي هو الشخص الذي يقوم برواية المقامة، ويتكرر في مقامات المؤلّف الواحد، فالراوي في مقامات بديع الزمان الهمذاني هو عيسى بن هشام، ووظيفته نقل أحداث المقامة، عن طريق متابعته لسيرها بالاعتماد على معرفته ببطل المقامة، وتأثيره في الأحداث الخاصة بها، وأيضاً يقوم الراوي بإبداء رأيه أحياناً ببعض التصرفات التي يقوم بها البطل، مثل: الاحتيال، والخداع. البطل هو الشخص الذي ترتبط به كافة أحداث المقامة، وينتهي كل حدثٍ بتحقيقه للانتصار دائماً، والبطل في مقامات بديع الزمان الهمذاني هو أبو الفتح الاسكندراني، ووظيفته التأثير في المقامة، ويتكرر في كافة المقامات، وتتميز شخصيتهُ بأنه رجلٌ مخادعٌ، ومحتال، ويعتمد على الدهاء في الاستيلاء على أغراضِ وأموال الناس. القصة هي التي تدور كافة أحداث المقامة حولَها، والتي ترتبط بالراوي، والبطل، وكافة

الشخصيات الثانويّة الأخرى، وعادةً قد تشير هذه القصة إلى نكتة، أو فكاهة معينة، أو قد ترتبط بسلوكٍ إنساني معين، أو بموضوع ما، سواءً أكان لغوياً، أو أدبياً، أو بلاغياً أو غيرها، وتنتهي الفكرة الرئيسية للمقامة مع انتهائها، والوصول إلى نتيجةٍ معينة.

ظلَّ شكل القصيدة العربية على مرّ العصور الأدبية يتحكم في مضمونها، إذ ظلَّ تجدد الشكل الفني واللعب به في مضمار التغيير هو هاجس الشعراء المولدين والمحدثين، إذ ساد الظن بأن الشكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة هو العائق أمام تجديد المضمون الشعري وتعميقه، وتوسيع دائرة الرؤية فيه.

لقد ظهرت بوادر تجديد الشكل مع حركة الشعراء المولدين في العصر العباسي من أمثال أبي تمام وأبي نواس وأبي العتاهية وبشار بن برد، إلا أن أبا تمام اختلف عن غيره بأنه احتفى بالمضمون الشعري أكثر، ووجد في ذلك طريقة لإخراجه من قوالبه الشكلية الجامدة، والمحكومة باللغة المعيارية الصارمة، فجدد في لغته وتعمق في معانيه.

في النّصّف الثاني من القرن الماضي، أو قبل ذلك بقليل من السنوات، عادت قضية الشكل في الشعر العربي تؤرق الشاعر الطامح إلى التجديد، خاصةً وهو يرى أن القصيدة العربية بصرفها ونحوها وقوافيها لا تفي بغرض التحديث أو تتسع له، ولم تعد في نظره حركة الإحياء الشعري التي أسس لها محمود سامي البارودي وأثراها من بعده كل من الرصافي والزهاوي وشوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وغيرهم... لم تعد كافية في منظور الحداثة، إذ أصبح لا بد من فك القيود الشكلية إلى حد ما، لتخرج القصيدة العربية بثوب جديد يليق بلغة وأسلوب الحداثة الشعرية المنشودة، بدلاً من أن يظل الشاعر المعاصر محكوماً بإطار القصيدة التقليدية التي تقيد حركته في غمرة المعاناة واشتعال التجربة بقواعدها اللغوية والوزنية الزاخرة بلافتات نحوية وشواخص بلاغية أو عروضية.

لقد رأى رواد الحداثة الشعرية غير ذلك في دعوتهم الصريحة والجريئة إلى التحديث، حيث وقفوا دون تهيب من الماضي على شرفات القرن العشرين، فجعلوا من أنفسهم دعاة للخروج على الشكل الكلاسيكي التقليدي للقصيدة العمودية، وتنصلوا من الالتزام بوحدة البيت ورتابة القافية، ومن النظام العروضي الصارم الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي.

بعض المحدثين المغالين في قضية التجديد اغتنموا الفرصة الزمنية المواتية، فدعوا إلى انقلاب حداثوي على القديم يتيح لهم التمرد على التراث الشعري، ولم يكتفوا بإدارة الظهر للتراث المكتنز، وإنما ارتضوا الارتماء في أحضان الحداثة الشعرية الغربية بكل ما فيها

"

وبهذا ابتدعوا شكلاً جديداً للقصيدة العربية، فتولد على أيديهم الشعر الحديث الذي سُمّي الشعر الحر، وكتبوا قصيدة التفعيلة، معلنين تسخير اللغة لشعور الشاعر وخياله وانفعاله بقضايا عصره وأحداثه الجسام، فظهر ذلك جلياً في أشعار بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي ومحمد الفيتوري وصلاح عبد الصبور ونزار قباني إلى حد ما.

إلا أن بعض المحدثين المغالين في قضية التجديد اغتنموا الفرصة الزمنية المواتية، فدعوا إلى انقلاب حداثوي على القديم يتيح لهم التمرد على التراث الشعري، ولم يكتفوا بإدارة الظهر للتراث المكتنز، وإنما ارتضوا الارتماء في أحضان الحداثة الشعرية الغربية بكل ما فيها من صرعات التجديد وأشكال الخروج؛ فكتبوا لنا

الشعر المرسل الذي يخلو من أي وزن أو قافية، أي هذا اللون الجديد من الكتابة الشعرية الذي أصبح يعرف بالشعر المنثور أو قصيدة النثر.

ولكنَّ رواد الحداثة الشعرية المنطلقين من هموم أمتهم وجراحها، ومن آلامها وآمالها، حين رفعوا لواء التحديث لم يتخلوا عن التراث الشعري لأسلافهم، ولم يديروا ظهورهم له كما فعل البعض من أصحاب المواقف المريبة وأصحاب النوايا غير الحسنة، وإنما وضعوه في موضع الاعتزاز، ليتقدموا به نحو عصرهم مجددين ومحدثين، فجاءت قصائدهم على حداثتها ضاربة الجذور في أعماق التراث القومي، حيث عرفوا على صعيد التجديد كيف يستثمرونه، فعمدوا إلى تطوير أدواتهم وأساليبهم في طريقة التعامل معه، فاستظلوا به وهم يحدثون شكل القصيدة، لتكون قصيدة التفعيلة المتحررة من قوالب الأوزان ورتابة القافية.

ومع هذا فإن الشعراء والنقاد المغالين في تحديثهم عدّوا التمرد على شكل القصيدة شغلهم الشاغل، دون اعتبارهم الغاية المضمونية التي قامت من أجلها حركة الشعر الحديث.

ومن هنا راحوا يبالغون في استحداث الأشكال الشعرية على الطريقة الأوروبية، فمن قصيدة على شكل شجرة إلى قصيدة على شكل نافورة أو على شكل دائرة أو مثلث أو مستطيل، هذا بالإضافة إلى غرقهم الطوعي في سيريالية حدت بهم إلى لغة الإبهام والطلمسة والتهويم الذي لا طائل تحته، فجاءت قصائدهم في معظمها هجينة المبنى والمعنى، مفتقرة إلى شفافية الرمز والإيحاء، قاصرة عن تمثلها قضايا العصر وإشكالاته وإرهاصاته؛ كأنها بقيت خارج المد الإنساني الحضاري وحركته المتسارعة.

أما الذين فهموا الدافع الفني لضرورة التحديث وأسسوا له، وتبنوا انطلاقته الحداثوية لم يروا في تحديث الشكل سوى وسيلة لتعميق المضمون وتفعيل محتواه، بحيث لا يتناقض أو يتعاكس مع المضمون القومي والإنساني للقصيدة العربية.

لقد اتخذ هؤلاء المحدثون الحقيقيون والأصلاء من حرية الشكل ساحة رحبة للإبداع، فنجحوا أيما نجاح في تجديد الشكل والمضمون معاً، ويكفي لنستدل على ما نذهب إليه من رأي أن نقرأ أشعار كل من السياب والفيتوري ونزار قباني، إلى أن نصل إلى أشعار أمل دنقل ومحمود درويش وسميح القاسم وممدوح عدوان وغيرهم ممن يعدون على الأصابع.

مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث مدرسة الإحياء وطابع شعر في هذه المدرسة هو طابع المحافظة في إحياء واستلهام التراث العربيّ القديم، فنجد شعراءها يتجهون نهج الشعراء المشارقة في العصور السابقة كالعصر العباسيّ والأمويّ والأندلسيّ، ولكن بطريقتهم الخاصة وليست المعارضة التي تُلغي وتنفي شخصياتهم، وكان لظهور هذه المدرسة العديد من الأسباب والدوافع، وهي: شعور الأدباء والشعراء إلى ضرورة إحياء الثقافة العربيّة وحضارتها. ظهور جمعية المعارف التي ساعدت على إحياء الدواوين الشعريّة العربيّة القديمة. الكفاح والنضال الذي عمّق فكرة الرجوع إلى الماضي والالتفاف إلى أمجاد العرب القديمة ومحاولة إعادة إحيائها. تأسيس دار الكتب المصريّة التي كان لها الدور الأكبر في نشر الثقافة والتراث القديم. خصائص مدرسة الإحياء معارضة الشعراء القدماء في تناول الأغراض الشعر التقليديّة كالهجاء، والمدح، والرثاء وغيرها. تعبير الشعرعن روح العصر وذلك لوعي الشعراء في خدمة الحياة بكل أطيافها الاجتماعيّة، والفكريّة. العناية بالجانب البيانيّ من حيث بلاغة الأسلوب، وجودة الصياغة، واختيار الألفاظ المناسبة. الالتزام بموسيقا القصيدة القديمة والمحافظة على أوزان الخليل المعروفة. التمسك بعمود الشعر العربيّ، والذي يعني التقاليد الفنيّة التي كان يسيرُ عليها الشعراء القدماء. ارتباط مدرسة الإحياء بالكلاسيكة من ناحية المحافظة على

التراث القديم، ومن ناحية تقسيم المسرحيّة إلى الملهاة ومأساة. أعلام هذه المدرسة محمود سامي البارودي، معروف الرصافيّ، وحافظ إبراهيم، وأحمد شوقي، وجميل صدقي الزهاوي، وشكيب أرسلان. مدرسة الديوان وجاءت هذه المدرسة ردة فعل لمدرسة الإحياء، فقد أصبحت الحاجة إلى شعر يخطو نحو التطور والحداثة في هذا العصر، ومدرسة الديوان مدرسة نقديّة أدبيّة نشأت بفعل علاقات خاصة قامت بين روادها، وتأليفهم لكتاب الديوان والذي منه جاءت تسمية هذه المدرسة، وتأثر أعلامها بالمذهب الرومانسيّ من ناحية التجديد في موضوعات الشعر، والتعبير عن الإنسانيّة. خصائص مدرسة الديوان التركيز على الجانب الفكريّ في القصيدة، وعدم اقتصارها على الجانب العاطفيّ، فهي تمزج بين العاطفة والتفكير. الاهتمام بالشعر القصصي السرديّ. عدم الاهتمام بشعر المناسبات وذلك لأن وظيفة الشعر أسمى من أن يُقال فقط في المناسبات. تصوير الطبيعة، والتعبير عن أحزان النفس الإنسانيّة. التحرر من القافية الواحدة، وتنويع القوافي، فظهر الشعر المرسل. الوحدة العضويّة في القصيدة. استعمال لغة ملائمة للعصر الذي يعيش فيه الشاعر. أعلام مدرسة الديوان عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازنيّ، وعبد الرحمن شُكري. مدرسة المهجر وجاءت هذه المدرسة نتيجة لهجرة عدد كبير من الشباب العربيّ الذي استقر بعضه في المهجر الشمالي في الولايات المتحدة الأمريكيّة وأسسوا الرابطة القلمية برئاسة جبران خليل جبران، وكانوا ينشرون ما يَنظمون من شعر في مجلة السائح، أمّا المهجر الجنوبيّ الذي استقر البرازيل فقد أسسوا العُصبة الأندلسيّة برئاسة ميشيل معلوف، وكانت مجلة العُصبة هي نافذتهم على العالم. خصائص مدرسة المهجر الدفاع عن الوطن والحنين إليه، فقد كانت قصائد هؤلاء الشعراء الذين اكتووا بنار الغربة التي أبعدتهم عن أوطانهم مليئة بالشوق والعواطف الجيّاشة. الامتزاج بالطبيعة ومحاورتها وبث شكواهم وقلقهم وخوفهم لها. النزعة الإنسانيّة، ورغبة الخير المطلق للجميع. الاعتماد على الخطاب المباشر في التعبير، مما يجعل المعاني وكأنها تهمس في النفس همس المُحب لمحبوبته. العناية بالصور الفنية في التعبير عن تشخيص المعاني وتجسيدها. تنوع القوافي في القصيدة، وذلك بالإفادة من الموشحات الأندلسيّة. أعلام المدرسة ميخائيل نُعيمة، إيليّا أبو ماضي، نسيب عريضة، نصر سمعان، رشيد سليم الخوري. مدرسة التفعيلة أو الشعر الحر يُعدُّ الشعر الحر من أكثر مظاهر التجديد الذي حدثت للشعر في العصر الحديث، وقد كانت بدايته على يد نازك الملائكة في قصيدتها الكوليرا وبدر شاكر السيّاب في قصيدته هل كان حباً، وقد استطاع أعلام هذه المدرسة الوصول إلى آفاق بعيدة المدى في سماء الشعر العربيّ، وكان شعرهم قد انتقل من نظام الشطرين في القصيدة إلى نظام القوافي المتعددة والشطر الواحد، حيثُ اعتمدوا على بحر الكامل والهزج والمتدارك في نظم قصائهم. أعلام هذه المدرسة محمود درويش، خليل حاوي، نزار قباني، بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، سميح القاسمن محمد الفيتوري.

تعليمة: اشرح البيت الشّعريّ مستظهرا فيه مفاتيح علمي العروض والقافية.

يقول المتنبّي:

أَنَا السَّابِقُ الهَادِي إِلَى مَا أَقُولُ إِذِ القَوْلُ قَبْلَ القَائِلِينَ مَقُولُ

المحاضرة الثّالثة:
الإيقاع أساس البنية الشّعريّة

ما هو إيقاع الشعر؟ لا يوجد في الاصطلاح تعريف جامع للإيقاع؛ حيث عرّف كل ناقد أو كل أديب من وجهة نظره متفقين في بعض الأمور مختلفين في غيرها، وقد تناول ابن طباطبا الإيقاع في قوله: "إنّ للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"، فارتبط الإيقاع عند ابن طباطبا باعتدال الوزن وصواب المعنى.[١]

إنّ الإيقاع عنده هو الوزن لا يتعدى إلى غيره، واستعمل القدماء لفظة الوزن بديلًا عن الإيقاع، وهو ما فعله القرطاجني عند حديثه عن الإيقاع، أمّا في العصر الحديث فقد أوضحوا تعريف الإيقاع على أنّه التتابع والتواتر ما بين حالتي الصمت والكلام؛ حيث تتراكب الأصوات مع الألفاظ والانتقال ما بين الخفة والثقل ليخلقا معًا فضاء الجمال.[١] فيديو قد يعجبك: فيديو قد يعجبك: بمعنى آخر إنّ الإيقاع غير مختص عند الحداثيين بالشعر، بل هو عامل مشترك ما بين الشعر والنثر على حد سواء.[2]

ذكر الأستاذ السيد البحراوي تعريفًا للإيقاع قال فيه: إنّ الإيقاع هو تتابع للأحداث الصوتية في الزمن؛ حيث يكون على مسافة زمنية متساوية أو حتى متجاوبة؛ أي أنّ الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة، وهو أكبر من الوزن؛ حيث إنّه يشمل البنية العروضية والبنية الصوتية والتركيبية.[٢] مكونات الإيقاع في الشعر إنّ الإيقاع الشعري يتألف من مكونين رئيسين وهما كالآتي: الإيقاع الداخلي الإيقاع الداخلي هو الموسيقى الداخلية للقصيدة نفسها، وهي تحوي على أدق خلجات النفس التي يرسلها الشاعر إلى المتلقي بصورة انسيابية سهلة، تجعل من عالمهما واحدًا عن طريق الكلمات.[٣] عرّفه عبد الرحمن الوجي بأنّه: "ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف"، [٣] وللإيقاع الداخلي مجموعة من الأقسام، أبرزها ما يأتي: التكرار حيث إنّ للتكرار مجموعة من الوظائف من أبرزها لفت الانتباه والتأكيد على المعنى ونحو ذلك، وقد استعمل هذا الأسلوب عدد من الشعراء من بينهم إيلينا أبو ماضي؛[٣] إذ كرر لفظة البحر في قوله: [٤]: أَيُّها البَحرُ أَتَدري كَم مَضَت أَلفٌ عَلَيكا : وَهَلِ الشاطِئُ يَدري أَنَّهُ جاثٍ لَدَيكا : وَهَلِ الأَنهارُ تَدري أَنَّها مِنكَ إِلَيكا: ما الَّذي الأَمواجُ قالَت حينَ ثارَت لَستُ أَدري : أَنتَ يا بَحرُ أَسيرٌ آهِ ما أَعظَمَ أَسرَك الموازنة الموازنة يعني أن يكون البيت متعادلًا في الأوزان والألفاظ، [٥] وقد أتى كثير من الشعراء على هذا اللون من ألوان الإيقاع، وقد أتى امرؤ القيس على هذا اللون في قوله: [٦]مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعًا : : كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ الإيقاع الخارجي إنّ الإيقاع الخارجي هو العروض والقافية، وقد ذكر عبد المالك مرتاض في ذلك أنّ الإيقاع الخارجي قديم في الشعر قدم قوله؛ أي أنّه موجود من قبل أن تأتي الدراسات النقدية على الحديث عنه،

ويُقسم الإيقاع الخارجي إلى قسمين رئيسين هما: الوزن والقافية، وتفصيلهما فيما يأتي: [٧] الوزن الوزن هو سلسلة من المتحركات والسواكن التي تتجزأ إلى مستويات مختلفة مثل: الشطران، والتفاعيل، والأوتاد، والأسباب، والوزن هو تفعيلات البيت الشعري، ولا تقتصر وظيفة الوزن على الجمال فقط، بل له وظيفة تعليمية موسيقية، [٧] ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر معروف الرصافي: [٨]أيها القوم مالكم في جمود : : أو ما يَستفِزّكم تَفنيدي كلما قد هززتكم لنُهوض : : عدت منكم بقَسوة الجُلمود طال عَتبي على الحوادث فيكم : : مثلما طال مطلها بالوُعود فمتى سعيُكم وماذا التَواني : : وإلى كم أُحثّكم بالنشيد القافية اختلف النقاد في تعريف القافية، فاختار الأخفش أنّها آخر كلمة من كل بيت، بينما ذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى أنّها آخر ساكنين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف، [٧] ومن الأمثلة على القافية قول الشاعر أحمد شوقي: [٩]أمسى وأصبح من نجواك في كلف : : حتى ليعشق نطقي فيك إصغائي الليل يُنهضني من حيث يقعدني : : والنجم يملأ لي والنور صهباني خصائص الإيقاع في الشعر هناك مجموعة من الخصائص للإيقاع في الشعر، ولعل من أبرزها ما يأتي: [١٠] الانتظام في الإيقاع يخالف الانتظام في الوزن الخارجي؛ حيث لا

يخضع الإيقاع للقاعدة الحتمية التي يخضع لها الوزن الخارجي، بمعنى آخر إنّ الإيقاع هو روح الوزن، ومن خلاله يُمكن الوصول إلى عبق الجمال.

الإيقاع يستنهض ثقافة القارئ؛ حيث يقف على مكنونات القصيدة وروحها الداخلية، مسلطًا الضوء على أيقونة الخطاب ما بين القارئ والقائل. الإيقاع هو الانسجام الحقيقي ما بين الألفاظ والمسموعات اللتان تؤديان معًا إلى تحقيق الغاية التركيبية التي تؤدي إلى الوصول إلى غاية البلاغة والبيان، ولا بدّ للقارئ في هذه الحالة من أن يكون على قدر من التأويل. تفاضُل الشعراء في الإيقاع؛ حيث يغدو للفظة عند أحدهم فضلًا عليها في قصيدة أخرى، حيث يتمكن الشاعر من الوصول إلى أعماق المتلقي من خلال انسجام تلك اللفظة مع غيرها. أبرز الآراء النقدية حول الإيقاع في الشعر ترددت مجموعة من الآراء النقدية حول فكرة الإيقاع في الشعر، ولعل من أبرزها ما يأتي: [١١] أحمد بن فارس "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة". إبراهيم أنيس "إنّ العنصر الثالث من عناصر الموسيقى في الشعر العربي هو ما أطلق عليه مصطلح الإيقاع، وهو العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع". محمد مندور "الإيقاع موجود في النثر والشعر لأنّه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية". أهمية الإيقاع في الشعر إنّ للإيقاع أهمية كبيرة في الشعر ويبرز ذلك من خلال ما يأتي: [١٢] يصبح المعنى أقرب إلى النفس التي تميل إلى كلّ ما هو منمق وجميل. يؤدي إلى انسجام واضح للمعاني بين بعضها بعضًا، فيخلق فضاء رحبًا يُمكن القارئ من التوسع في الفهم والإجادة به. يتطلب المعنى الحقيقي موسيقى خاصة به، تبرز جماله وتتنوع ما بين داخلية وأخرى خارجية؛ أي أنّ موسيقى الشعر هي التي تمكن اللفظة من الوصول إلى تلك المعاني.

تعليمة: وازن بين البيتين إيقاعيا

1/ أتوك يجرّون الحدّيد كأنّما سروا بجياد مالهنّ قوائم

2/ مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطّه السّيل من عل.

المصادر والمراجع

محمد سالمان، شعر الحداثة دراسة في الإيقاع، صفحة 22 - 35.

جدنا خديجة، العبادي يمينة، الإيقاع الشعري في ديوان آيات من كتاب السهو، صفحة 14.

جدنا خديجة، العبادي يمينة، الإيقاع الشعري في ديوان يات من كتاب السهو، صفحة 28.

"جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت"، الديوان، اطّلع عليه بتاريخ 2021/12/2.

بشقاق الزهراء، دراسة شعرية الإيقاع، صفحة 44.

"مكر مفر"، الديوان، اطّلع عليه بتاريخ 2021/12/2.

جدنا خديجة، العبادي يمينة، الإيقاع الشعري في ديوان آيات من كتاب السهو، صفحة 16 - 19.

" أيها القوم مالكم في جمود"، الديوان، اطّلع عليه بتاريخ 2023/12/2.

"أمسى وأصبح"، الديوان، اطّلع عليه بتاريخ 2021/12/2.

جدنا خديجة، العبادي يمينة، الإيقاع الشعري في ديوان آيات من كتاب السهو، صفحة 31.

جدنا خدسجة، العبادي يمينة، الإيقاع الشعري في ديوان آيات من كتاب السهو، صفحة 7 - 12.

ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ابتسام أحمد حمدان، صفحة 17 - 25.

المحاضرة الرّابعة:
ظاهرة التّكرار في القصيدة

يتحدد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته (أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الأتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين) [١]، وحين يدخل التكرار في المجال الفني فإن قدرته على التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني ليتحد مفهومه في "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي" [٢] وبهذا فإن وجوده لاسيما على الصعيد الشعري له أهميته الكبرى في عملية الإيقاع -ضروري وعضوي حتى ولو كان في أبسط مستوياته [٣ .].

غير أن طبيعة التجربة الفنية -ولاسيما الشعرية منها- هي التي تفرض وجوداً معيناً ومحدداً للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين .

وربما بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية أقصى تأثير وحضور لها في القصيدة الحديثة، إذ أسهمت كثيراً ((في تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول)) [٤] .

كما أن هذا الانسجام قد تجاوز هذا البعد الإيقاعي في التأثير، متدخلاً حتى في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة والمتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار، فهو ((يجيء على مستويات عديدة لا يمكن حصرها حصراً كاملاً)) [٥]، نتيجة لارتباطه بقدرات الشعراء المستمرة على الابتكار والتجديد والتجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها .

تعليمة: جِد أغراض التّكرار في الشّعر القديم مع الاستشهاد بأمثلة عن كلّ غرض.

المراجع:

(١) معجم النقد العربي القديم، جـ ١، ٣٧٠ .

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ١١٧ - ١١٨ .

(٣) عضوية الموسيقى في النّصّ الشعري، ٥٩/ نقلاً عن:

Criticism and Medival Poetry٨٩ .

(٤) د. عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر ١٩٨٩/ ٥ .

(٥) الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب.

المحاضرة الخامسة:

أ/ الشّعريّ أو الفنّيّ

إن القصيدة الحديثة حاولت في سبيل تشكيل نظامها الموسيقى الحديث، الإفادة من كل المعطيات الممكنة التي تسهم بنحو أو بآخر في رفد هذا النظام بإمكانات جديدة تزيد من تعقيده وثرائه .

والموسيقى في هذه القصيدة لم تعد تجد (شرط تولدها فقط في الأوزان المعروفة أو في وزن ما معين، بل تجد شرط تولدها أيضاً وربما بشكل أفضل في تقطيعات وفي توازنات لا متناهية، تجده في التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها) [١] .

ولذا فقد استخدم التكرار بوصفه تقنية استخداماً فعالاً في القصيدة الحديثة، ونهض من حيث المبدأ على أساس (إعادة الفكرة باللفظ متنوعة أو بالألفاظ نفسها أحياناً. وهذا يتطلب قراءة تكرارية تتجاوز استقلال البيت أو الجمل الشعرية الصغرى) [٢] وتنظر إلى النّصّ الشعري الحديث نظرة كلية متلاحمة الأجزاء وذات بناء نسيجي موحد، تعمل التقنيات المستخدمة فيه على الوصول إلى أمثل حالة شعرية يمكن أن يكون عليها .

ويجب النظر إلى التكرار في ضوء هذه الفعالية التي يقوم بها على أنه ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة، إنما يجب النظر إليه على أنه (تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها) [٣]

إن التكرار المستثمر شعرياً يتوقف نجاحه على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه واستثثاره بنصيب وافر من التشكيل، فهو يمكن أن يحيي الكلمة وأن يميتها في الوقت عينه، لأن التكرار يمثل في حقيقته نقطة توقف تهدد طغيان الإيقاع، إذ تنتفخ الكلمة وتسمر الانتباه مما يبعث على الخشية من سيطرة التكرار الآلي الذي يعطل الوعي، إذ يعطي الكلمة وزناً في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، ثم ما يلبث أن يفقدها وزنها كأنها لم تكن، لتعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقي للقصيدة [٢] .

لذلك فإن التكرار الشعري البارع الذي ينم على وعي فني متقدم، يجيء في القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساساً لتأدية دلالتها [٣] بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر .

وبذا فإن التكرار في هذه الحالة لا يصبح نوعاً من أنواع العجز الشعري، إنما ((يصير فضيلة في الشعر)) [٤] إذا ما استخدم على النحو الذي يقف تماماً عند حدود الحاجة الشعرية القصوى له، أما إذا استمر التكرار في القصيدة حتى يتعدى الحدود فذلك هو الدخول في الفقدان إلى صفر المدلول، وهو انسحاب التكرار عن المركز وأبعاده إلى جهات هامشية للموسيقى [٥]. إن ما يضلل الشاعر ويوقعه في هذا المزلق التعبيري، السهولة والقدرة المتاحة على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه، بوساطة استخدام تكرار يوهم بأنه جمال في حد ذاته ويحسن الشاعر صنعاً بمجرد استخدامه، في الوقت الذي خرج فيه التكرار في القصيدة الحديثة من هذا الفهم الخارجي الضيق، واستعمل فيها بوصفه الشاعر وفاعلية مخيلته ووعيه على الانتقال به إلى مستوى إبداعي خلاق [٦] وإخراجه من حدوده الدنيا في المتعة.

-أشكال التكرار:

إن محاولة حصر أشكال التكرار المستخدمة في القصيدة الحديثة لا يعد أمراً سهلاً وميسوراً بالقياس إلى حجم المنتج الشعري لهذه القصيدة حتى وإن حددت بجيل أو جيلين، وذلك لأن قابلية الشاعر الحديث على استحداث نظم تكرارية جديدة بما ينسجم مع وعيه وثقافته المعاصرة والمتنوعة من جهة، ومع ثراء وعمق تجاربه الحيوية من جهة أخرى، يجعل من إمكانية ملاحقتها بدقة ورصد حركيتها من الأمور الصعبة نسبياً .

إن "أشكال التكرار متنوعة جداً، منها عودة لازمة على فترات منتظمة، واستعادة مقطع البداية في الخاتمة، مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدد على انطباع الـ (حلقة) والـ (دائرة المغلقة) [٢]، فضلاً عن أشكال أخرى يمكن رصد أهمها وأوسعها انتشاراً وتحديدها بما يأتي [٣]:

٢ - ١ - التكرار الاستهلالي:

يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي .

ففي قصيدة (دعوة للتذكار) للشاعر محمود درويش مثلاً يتكرر الفعل (مر)

(١) قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٥٧ .

(٢) سوزان بيرانا، جمالية قصيدة النثر: ٣١ .

(٣) إن هذه الأشكال التكرارية يمكن رصدها في أغلب دواوين شعر هذين الجيلين، لما يشكله التكرار من حضور استثنائي في بنية القصيدة الحديثة .

أربع مرات في مستهل القصيدة:

مري بذاكرتي !

فأسواق المدينة

مرت

وباب المطعم الشتوي

مر

وقهوة الأمس السخينة

مرت .

وذاكرتي تنقرها ..

العصافير المهاجرة الحزينة

لم تنس شيئاً غير وجهك

كيف ضاع؟

وأنت مفتاحي إلى قلب المدينة؟ [١]

أسند الفعل (مر) في المرة الأولى إلى ياء المخاطب (مري)، وفي المرتين الثانية والرابعة إلى تاء التأنيث الساكنة (مرت)، وفي المرة الثالثة إلى ضمير المخاطب (مر) . وهذا التكرار بحرف في مقدمة القصيدة توكيداً دلالياً يستند إلى مناخ الاستذكار والتأمل والاسترجاع، توكيداً إيقاعياً متوالداً من تكرار صوتي في (الميم والراء المضعفة) .

ويخرج التكرار الشعري هنا إلى وظائف جديدة أكبر من مجرد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعي .

فالتكرار الرباعي للفعل (مر) بصيغه المختلفة يسيطر على مقدمة القصيدة، ليشكل مظلة شعرية تهيمن على مناخ القصيدة وتحتويها، كما يمكن ملاحظته من خلال هذه الترسيمة:

(١) ديوان محمود درويش، المجلد الأول: ٢١٧ - ٢١٨ .

مرت مر

مري ... مرت

أسواق المدينة

باب المطعم الشتوي

قهوة الأمس السخينة

وبذلك فإنها تحقق توافقاً وانسجاماً تامين بين الإيقاع الصوتي المتولد عن تكرار الأصوات في الفعل المتكرر (مر)، وبين توزيع ذلك على أعمدة المظلة الشعرية بصرياً، مما يؤسس نمطاً من التناسق الإيقاعي المتولد بفعل التكرار الاستهلالي .

ويستهدف التكرار الاستهلالي أيضاً الإحاطة بوضع شعري معين، ومنحه سمة دلالية واقعية محددة ليس من خلال التكرار ذاته، بل ومن خلال التكرار ذاته، بل ومن خلال ظلاله ومتعلقاته اللغوية والدلالية كذلك .

ففي قصيدة (منزل رقم ١٧) للشاعر محمد القيسي يتكرر الفعل المضارع المنصوب المسبق باللام (لتسقط) أربع مرات، ثلاث، مرات في الأسطر الأربعة الأولى، وتمتد صورة التكرار الأخير إلى منتصف القصيدة تقريباً:

لتسقط الأزهار في كوبي

لتسقط الأوراق

خضراء أو صفراء

ليسقط القش الذي قد طيرته الريح في جفني،

في كوبي

وليعتكر نبعي

وليكتمل شحوبي

لابد لي أن أحتسي وقتي

وأن أضم كوبي

وجرعة فجرعة

مواصلاً حروبي

وأن يظل النهر

مسدسي وخطوتي إلى حبيبي

وليسقط الغبار

على ملابسي وصدري

وليملأ الحصى طريقي

والشوك شرفتي

والموت باب الدار

أما نسيت كوبي ..

وعاف قلبي الماء

أو صاح من ذنوبي

عليك يا يدي ..

عليك يا قصائدي

عليك يا دروبي

دمي، دمي عليكمو فتلحرسوا حبيبي [١]

وإذا ما أضفنا التكرار الآخر الذي حصل في (ليعتكر -ليكتمل)، فإن مناخاً من الإيقاع الأمري المتسارع ينشر ظلاله على مقدمة القصيدة ويدفعها دلالياً باتجاه معنى الهدم والتساقط الداخلي الذي يتوازن مع سرعة حركة القصيدة .

إن التكرار الاستهلالي هنا وعبر الأرضية التي يقع عليها تأثير الفعل المتكرر، وهي على التوالي (الأزهار /الأوراق/ القش، الغبار) وبسياقاتها الدلالية المتشابكة تحدد جزءاً مهماً من مصير القصيدة وشكلها الإيقاعي .

٢ ـ ٢ ـ التكرار الختامي:

يؤدي التكرار الختامي دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاستهلالي، من حيث

(١) كتاب الفضة: ١١٤ ـ ١١٥ .

المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى نتجياً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة .

وإذا ما جاء هذا التكرار تكريساً لرسالة عنوان القصيدة كما هو الحال في قصيدة (نغني في الطريق) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، فإن العمق التأثيري له يكون له أكثر اتساعاً وأهمية:

على الباب الجنوبي انتظرناه

تلاقينا بعرض طريقه، زنداً إلى زند

وحين أتى، ولف صهيله، الوادي احتضناه

وروضناه خلف حوائط السد !

وفلاحون نحن هنا ... بلا أرض، ولا أبناء

نسير جماعة في الشمس،

يقصر ظلنا ويطول، يقصر ظلنا ويطول

ونحن نسير، نبحث في بلاد الله عن بلد

ننام بظل، مسجده،

ونشرب شاينا في باب مقهاه

ونمضي والفؤوس على كواهلنا، من المهد إلى اللحد !

تكاثر جمعنا في الشمس، وامتلأت بنا الصحراء

أكل الناس فلاحون أغراب

بلا أرض، ولا أبناء؟

أكل الناس ينتظرون ما يأتي من السودان من أبناء؟

وما يعبر طي الريح من ود

ويصهل في امتداد الأفق، يستطلع مجراه

ويعدو مائج الكفلين والكتفين

يطير شعره المغسول في الشرد

ويطعن بالقوائم جبهة الأشياء؟

* ... * ... *

يسيل العرق الساخن من أجسادنا السمراء

ومن جسد الجواد الجامح الغاضب

ونحن نشد أضلعنا على أضلاعه الصخرية الحمراء

ونحن نسير عكس الريح والمد

نصيح بنشوة وحشية في الشمس والصحراء

نصيح كأنما استيقظ فينا روحنا الغائب:

تكفأ هاهنا، واركض على أكتافنا الشماء

وتوج شعرنا بالعشب والزبد

فسوف نعود فوقك راكبين، نسوق بالأيدي

مراكب تحمل الخيرات

عرائس من بحيرات الجنوب، مخضبات الساق والنهد

وأطياراً من الغابات

وأمطاراً ملونة، وأشجاراً

وعطراً من بلاد الهند والسند

* ... * ... *

يعود القمر الشرقي في مايو

فالقصيدة التي افتتح الفعل المضارع (نغني) بنية العنوان فيها، وتلاحقت فيها الأفعال على النحو متنوع وغزير ومثير، إنما هي سرد غنائي مفتوح تنساح فيه العواطف بلا ضابط محدد ..

ويشمل هذا التوصيف كذلك المقطع الأخير (الختامي) الذي يبدأ بالتحديد والتمركز من خلال إنشاء هندسة لغوية فيها من الانتظام الشيء الكثير .

ويبدأ هذا المقطع الذي يخضع للتكرار عملياً في (بضع أغنيات)، وهي عبارة شعرية يمكن أن تكون عنواناً ثابتاً للقصيدة، يخضع بعدها للتفصيل والعرض على النحو الآتي:

فالأغنيات التي تفرعت من العنوان الداخلي (بضع أغنيات) تلاحقت بتكرار أفقي متطور دلالياً من خلال تسلسل موضوعات هذه الأغنيات الخمس (الحب الغربة السجن الغربة الوعد) التي تبدو على شيء من المنطق في الترتيب .

ثم ما يلبث الفعل المضارع الذي افتتح بنية العنوان أن يظهر ليتكرر ثلاث مرات حتى آخر سطر في القصيدة، معززاً بذلك التكرار الذي تعرضت له مفردة

(١) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي: ٣٢٩ - ٣٣٣ .

(أغنية)، مكرساً بذلك وضعاً إيقاعياً ودلالياً واحداً عبر نص شعري غنائي أقرب إلى النشيد .

وربما كان الفضاء الموسيقي الذي منحه البحر الوافر بتفعيلته الكاملة المحدودة الحضور في القصيدة (مفاعلتن ب -ب ب-)، والمخبونة المهيمنة الحضور (مفاعلين ب - - -)، هو الذي منح التكرار فرصة التأثير والفعل بما يجعل من خاتمة القصيدة احتفالية إيقاعية يصنعها التكرار .

وكذلك الحال في قصيدة (الشاعر وأميرة الموت) للشاعر حميد سعيد التي يحاول فيها تشخيص الموت وأنسنته وعده مستودعاً حقيقياً للصدق والصفاء والحرية:

لا .. لا تقرب مني

لم تعرفني بعد ...

لا .. لا

فأنا الريح الشرقية

نبتة أحقاد برية

فارحل ورؤاك لشعرية

دعني في عاري

لا تلمسني، لا تدخل داري

إن التكرار الذي يعزز الجزء الثاني من عنوان القصيدة الرئيس (أميرة/ الموت) ويطرح هندسته الشكلية عبر ثلاثة أفعال متلاحقة) (سأموت/ يموت/ يموت) تستقر كلها في مستودع اسمي، إنما يقدم شكلاً إيقاعياً يقوم على التلاحق الصوتي المنبعث من صوت الواو الممدود المسبوق بميم مضمومة، ومن التركيز الدلالي الذي يستقر في مفردة (الموت) المشفوع مباشرة بالفعل (ارحل) المكرر .

ولو رتبنا التكرار الختامي لاكتشفنا أن الأفعال المتكررة (سأموت يموت يموت) تتكرر في الأجزاء السائبة في السطور الشعرية، وبذلك فإنها تستغل كامل المدى المفتوح إيقاعياً وهو يفرض مداً موسيقياً بطيئاً، ما يلبث أن يتحرك بسرعة موسيقية أكبر في مفردة (فالموت) التي تعقب تماماً تسلسل حركة الأفعال المكررة، مما يحقق انعطافة إيقاعية وتوكيداً دلالياً لفعل الموت واستئثاره بنصيب وافر من مساحة القصيدة .

(١) ديوان حميد سعيد: ١٣٠ - ١٣٢ .

٢ - ٣ - التكرار المتدرج (الهرمي)

يعد التكرار الهرمي أحد أهم أنواع التكرار فنية، لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناء شكلياً على شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في تطور إيقاعية القصيدة وتعميق طاقاتها الموسيقية .

ويخضع هذا التكرار ضرورة إلى هندسة تنبع أساساً من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغة تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها .

ففي قصيدة (حجر) للشاعر سعدي يوسف تتكرر مفردة (حجر) التي جاءت عنواناً للقصيدة، بهندسة هرمية تتوافر على قدر مهم من الانسجام والاتساق والمواءمة من خلال الموحيات العامة للمفردة ذاتها، والاستثمار الكامل لهذا الإيحاء داخل البناء العام للقصيدة:

كان صخراً، وكلمته

حجراً مهملاً، بين بيتي وباب السماء الأليفة

حجراً لم يلامس يداً

حجراً كان بين الندى والشموس الألفية

حجر

للنبي الذي كان يلعب

أو للصبي الذي كان يتعب

للنجم إذ ينطفي

حجر

والمطارد إذ يختفي

للبلاد التي كرهتني .. حجر

أيها المتطامن بين الندى والشموس الأليفة

هل تظل السماء الأليفة

مثلما جئتها

حجراً أزرقاً

حجراً أورق الشفتين

شفه من حجر؟

بالإمكان فهم هذا الدور بمعاينة المرتسم الآتي معاينة دقيقة:

إن هذا المرتسم يمثل خارطة شعرية للقصيدة، تمثل السياق التكراري لمفردة (حجر) وحركتها الإيقاعية المختلفة على مساحة النّصّ .

ثمة مركز للحركة ومحيط للحركة ومركز للسكون وعلى النحو الآتي:

مركز السكون:

ويتمثل في المفردة (حجر) التي جاءت (ساكنة)، ابتدأت بعنوان القصيدة وانتهت بآخر مفردة فيها مشفوعة بعلامة الاستفهام (؟)، وقد شدت المفردات بسكون آخر للمفردة في منطقة وسيطة من سواد القصيدة، كي تمثل أحد محيطي القصيدة وهو (محيط النهايات) الذي يفرض بطئاً إيقاعياً .

مركز الحركة:

ويتمثل في مفردة (حجر) المنونة بالضم، التي تجيء بتكراراتها الثلاثة المتعاقبة في قلب القصيدة، ممثلة جوهر حركتها الإيقاعية والدلالية، وتتمتع بانسيابية حركية إيقاعية واضحة .

محيط الحركة:

وهي (محيط البدايات) المتمثلة في التكرارات الخمسة لمفردة (حجراً) المنونة بالفتح، وهي تحيط بمركز الحركة من خلال ثلاثة تكرارات في المقدمة وتكرارين في الخاتمة، وهي تمثل سنداً إيقاعياً على شيء من السرعة، بالقدر الذي يوازي بطء الحركة في المحيط المقابل (محيط النهايات) .

وقد تكون صورة التكرار الهرمي أكثر وضوحاً في قصيدة الشاعر مريد البرغوثي (في القلب) :

في الكون كواكب

في الكواكب الأرض،

في الأرض قارات،

في القارات آسيا،

في آسيا بلاد،

في البلاد فلسطين،

في فلسطين مدن،

في المدن شوارع،

في الشوارع مظاهرة،

في المظاهرة شاب،

في صدره قلب،

في قلبه رصاصة [١]

إذ تنطوي على هندسة تكرارية غاية في التنظيم والدقة، تخضع معها هذه الهندسة لتحولات إيقاعية متناظرة بين الحركة والسكون والسكون والحركة، ويمكن إخضاع القصيدة لمرتسم يوضح قانون التكرار فيها وطبيعة التحولات الإيقاعية:

(١) مجلة لوتس، العدد ٦٥/ ٦٦، ١٩٨٨، تونس: ٢٢٤ .

تقوم البنية الإيقاعية في النّصّ على أساس تعاقب الحركة والسكون بالشكل الآتي:

حركة ... سكون

حركة ... سكون

وعلى أساس تكرار مقاطع صوتية كاملة في كل سطرين شعريين متلاحقين، بحيث يكون كل سطر شعري يتوسط سطرين شعريين، هو حاصل جمع السطرين كما في الشكل الآتي:

(١) في الكون كواكب

(٢) في الكواكب الأرض

(٣) في الأرض قارات [١]

ويعمل حرف الجر المكرر (في) على مدى الأسطر الاثني عشر على تعميق ((مجرى داخلية البنية الشعرية العامة القائمة على مشهد اسمي.

تعليمة: كيف كانت نظرة الخليل بن أحمد لظاهرة التكرار الفني في دراسته العروضية للقصيدة؟

1 محمد صابر عبيد، مقال (سردية النّصّ وتراعي الأمكنة)، مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٥ - ٦، ١٩٩٠، بغداد .

(2) د. يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط ١، ١٩٨٧، الرباط: ١٧ - ١٨ .

(3) حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة، ص ٢١ .

(4) الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق، ص ٢١٨

(5) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ٦١ .

(6) غيورغي غاتسف، الوعي والفن، ص ٧٨ .

(7) يمنى العيد، مجلة الكرمل، العدد ٢، ١٩٨٢، ص ١٤٧ .

(8) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة -دراسات بنيوية في الأدب العربي- دار الطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨٢، بيروت، ص ١٠ .

(9) رولان بارت، لذة النّصّ، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨، الدار البيضاء، ٤٤، ٤٥ .

(10) قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٥٧ .

المحاضرة السّادسة:
ب/ الصّوتيّ (مسألة القافية)

"التكرار الصوتي هو من الأنماط المنتشرة والشائعة، وهو "تكرير حرف يهيمن صوتيًا في بنية المقطع أو القصيدة" (الغرفي، 82) . وكان للتكرار الصوتي السبق في الظهور؛ لكونه ترديدًا لأصوات معينة تشتمل على إيقاعات منتظمة لا تخلو من وزن أو موسيقا، على نحو ما نجد في قول الشاعر لسان الدين بن الخطيب في مخاطبة السلطان الجليل أبي عنان فارس، من سبتة، بين يدي ركوب البحر؛ حيث تشتمل كل كلمة على حرف سينٍ (ابن الخطيب 735/2) :

سَقَتْ سَارِيَاتُ السُّحْبِ سَاحَةَ "فَاسٍ"

سَوَاكِبَ تَكْسُو السَّرْحَ حُسْنَ لِبَاسِ

وَسَارَ بِتَسْلِيمِي لِسُدَّةِ "فَارِسٍ"

نَسِيْمٌ سَرَى لِلسَّلْسَبِيلِ بِكَاسِ

سِرَاجُ السُّرَى شَمْسٌ سَمَا قَبَسُ السَّنَا

كَسَا سَاطِيَاتِ الأُسْدِ لِبْسَةَ بَاسِ

أَنِسْتُ بَمَسْرَى سَيْبِهِ وَتَأَنَّسَتْ

بِسَاحَتِهِ نَفْسِي وَأَسْعِدَ نَاسِي

وَيُسِّرْتُ لِلْيُسْرَى وَيُسِّرَ مُرْسَلِي

وَسُدِّدَ سَهْمِي وَاسْتَقَامَ قِيَاسِي

عند تمثلنا للأبيات السابقة نجد حضور حرف السين في كل كلمة من كلمات النّصّ وهو من الحروف المهموسة، ومن حروف الصفير، وفيه جريان للهواء، وجريان للنفس، وكذلك جريان الصوت، فجاءت مناسبة للحالة التي تكتنف الشاعر، فهو مبعوث من قبل سلطانه الغني بالله إلى السلطان المغربي أبي عنان. والوقوف بين يدي السلطان يتطلب الاحترام والتذلل، الأمر الذي جعل الشاعر يستوحي "صوتًا يحقق هذا الحال، فكان السين هو الصوت المناسب البعيد عن الجهر والاهتزاز" (محمد 111)، كما أن المقطوعة اشتملت على تكرار حرف اللام الذي يعدّ من الحروف الجهرية ولا يصاحبه نفس، وهو حرف من الحروف المتوسطة بين الرخاوة والشدة، وهذه الصفة ما جعلته يجري جريانًا ضئيلًا، ولظاهرة التكرار دورها في اتحاد أجزاء الكلام وترابطها، وتختلف معاني التكرار باختلاف الأغراض التي يتناولها الشاعر، يقول رشيد شعلان: "إنه تجلية للمعنى وتزكية له، أو رغبة من الشاعر في التوكيد والتفصيل ومن ثم تنمية المعنى وبلورته" (شعلان 252)

وبالرجوع إلى النّصّ فقد كان توظيف الشاعر للصوتيين (السين/اللام) أكثر تميزًا فيه، وفيما يلي جدول يوضح عدد تواترهما في النّصّ:

نلاحظ أن توزيع الصوتين كان وفقًا لتوزيع هندسي محكم، إذ بدأ باستخدام السين بصورة مكثفة؛ بل نجده استعمله في كل كلمة من كلمات المقطوعة، فقد بلغ حضوره في النّصّ (46مرة)، وصوت اللام له حضور بلغ (16مرة)، وقد أحدث الصوتان إيقاعًا نغميًا، ومن ثم فقَدَ الصوتان حرفيتهما "بالانصهار الكلي في النظام التأليفي الذي يفضي إلى ديمومة النغمة" (كنون 324) .

ولعل التأليف الذي ظهر "بين المجموعة الصوتية القوية، قد أدى إلى حشدٍ من الحروف يجتاح القصيدة، فالحرف داخل الجملة أو المفردة يهيئ السبيل إلى حرف آخر يماثله نغمًا ورسمًا" (الصائغ 170) . ومن هذا ما ظهر في قصائد لسان الدين بن الخطيب في الاستنفار والجهاد، إذ يقول في رسالة للمسلمين في المغرب كافة (ابن الخطيب 677/2) :

أإخوانَنَا لَا تَنْسَوا الفَضْلَ والعَطْفَا

فَقَدْ كَادَ نُورُ اللهِ بالكُفْرِ أنْ يُطْفَا

فَهَلْ نَاصِرٌ مُسْتَبْصِرٌ فِي يَقِيْنِهِ

يُجِيرُ مَنِ اسْتَعْدَى وَيَكْفِي مَنِ اسْتَكْفَى؟

وَمُسْتَنْجِزٌ فِيْنَا مِنْ اللهِ وَعْدَهُ

فَلا نَكْثَ فِي وَعْدِ الإلهِ وَلا خُلْفَا

إذَا كَتَبَتْ يَوْمًا فَأَقْلامُهَا القَنَا

وَإنْ أرْسَلَتْ يَوْمًا كَانَتْ صَفَائِحُهَا الصفْحَا

فقد بدأ قصيدته باستنهاض همة إخوانه في المغرب، وأثناء هذا الصراخ نجده ينظم سيمفونية تعد غاية في الروعة والإقناع والإتقان، إذ استعمل الحروف القوية ذات الدرجة العالية على السمع، فقد استهل قصيدته بحروف التفخيم كما في الكلمات: (العطفا، يطفا)، ونراه يستعمل بعد ذلك حروف (السين والصاد والزاي)، وقد ظهرت في قوله: (مستبصر، استعدى، استكفى، مستنجز، صفائحها، الصحفا)، وجاءت الحروف "متآلفة غير متنافرة، فالصاد حرف فخم يقابل السين المرقق، والسين المهموسة يقابلها الزاي المجهورة، وكلها تنتمي إلى مخرج واحد" (النووي 98) .

وليس للصوت حياة مستقلة دون وجوده في تركيب حاضن له هو الكلمة التي تختلف عن غيرها باختلاف هذا التركيب، إلا أن الصوت قد يملك إيحاءً ما، نكتشفه عن طريق الإصغاء المرهف، وتأمل صدَاه في المشاعر (عباس 28) .

ويمكننا مشاهدة تكرار حرف النداء في قول الشاعر لسان الدين بن الخطيب مخاطبًا السلطان (ابن الخطيب 491/2) :

يَا مُلْبِسِي النُّعْمَى بَأيِّ عِبارَةٍ

أصِلُ الثَّنَاءَ لِمُلْكِكَ المُتَفَضِّلِ

يَا مُبْقِيًا رَمَقِي بِفَضْلِ حَنَانِهِ

يَا مَفْزَعِي يَا مَلْجَئِي يَا مَوْئِلِي

نجد الشاعر كرر حرف النداء (يا) في البيتين السابقين بطريقة عمودية وأفقية، مع وصف المنادى (السلطان) بصفات مختلفة للدلالة على مكانته، وعظمة شأنه فهو ملبسه النعم، وهو مبقي الروح فيه، وهو مفزعه وملجؤه وموئله، وهذا كله لبيان قرب المنادى منه وما يحمل من دلالة نفسية عظيمة تجاه المنادى الموصوف بالصفات المتعددة.

وقال ناصحًا في رابطة العقاب (ابن الخطيب 514/2) :

اِسْمَعْ مَقَالَةَ مَنْ لَا يَبْتَغِي عِوضًا

مِنْ ضَيْعَةٍ لَا وَلَا جَاهٍ وَلَا مَالِ

وَلَا عَبِيْدٍ، وَلَا خَيْلٍ وَإِنْ لَبِسَ

النَّاسُ الجَدِيْدَ كَفَاهُ الوَاهِنُ البَالِي

يَرَى الأُمُورَ قَدِ اخْتَلَّتْ عَلَيْكَ وَمَا

مِنْ نَاصِرٍ لَكَ فِيْهَا "لَا" وَلَا وَالِي

فَلا لِدُنْيَا وَلَا أُخْرَى أفُوْزُ بِهَا

خَسِرْتُ فِي اللَّغْوِ أقْوَالِي وَأعْمَالِي

الشاعر في مقطوعته كرر حرف النفي (لا) عشر مرات لبيان صورة محتملة في خطابه، وما تحمل من نصح، وما ينجم عنها من رفعة في حياة من قدمت له نصيحة في رابطة العقاب لتضفي على الصورة وصفًا داخليًا متسمًا بالعلو والمكانة؛ حتى يمثل نماذجَ يحتذى بها، فضلًا عما أفاد التكرار من خلق إيقاع موسيقي داخل القصيدة، وهو ما يمكن أن يمثله قانونان يحكمان التكرار لا بد من مراعاتهما عند توظيف التكرار في النّصّ الشعري، فهو يأخذ بعدًا نفسيًا له ارتباط بنفسية الشاعر، كما يخضع من ناحية أخرى لقوانين خفية تتحكم في العبارة لخلق نوع من التوازن الدقيق، وهو ناتج عن الرفض لكثير من ملذات الحياة التي يرغب فيها كثير من الطامحين، من هنا نجد أن الحرف قد تم تشكيله بنسق جمالي في شكلين عمودي وأفقي.

كما نجد تكرار حرف الخفض (إلى) في قول الشاعر لسان الدين في مدح الوزير عمر بن عبد الله (ابن الخطيب 707/2) :

إِلَى عُمَرَ بَن عَبْدِ اللهِ حَنَّتْ

رِكَابِي فَهْيَ تَسْتَبِقُ اسْتِبَاقَا

إِلَى الغَيْثِ الَّذِي إنْ شَحَّ غَيْث

فَمِنْ يُمْنَاهُ يَنْدَفِقُ انْدِفَاقَ

إِلَى اللَّيْثِ الَّذِي رَاعَ الأعادِي

وَأَمَّنَ رِفْقُ سِيْرَتِهِ الرِّفَاقَا

إِلَى حبْرِ السِّيَاسَةِ لَا يُجَارَى

وَلَا يَبْغِي مُعَارِضُهُ اللِّحَاقَا

إِلَى الفَطِنِ الَّذِي لَوْلَا نَدَاهُ

إِذَا مَا جُسْتَهُ خِفْتَ احْتِرَاقَا

إِلَى قَمَرِ الوِزَارَةِ جَلَّلَتْهُ

إِبَاةُ السَّعْدِ نُورًا وَاتِّساقَا

في هذا النّصّ تكرر حرف الخفض (إلى) ست مرات، أي بداية كل بيت بصورته العمودية، وهذا التكرار لم يرد دون وعي من الشاعر؛ بل كان بقصد منه، ومحاولة منه لصياغة أبياته حتى يستطيع من خلاله إثارة انتباه المتلقي؛ لكون التكرار الحرفي "صيغة خطابية رامية إلى تكوين الرسالة الشعرية بمميزات صوتية مثيرة، هدفها إشراك الأخير (المتلقي) في عملية التواصل الفني، ولذلك يعدّ التلازم الحرفي من أهم خصائص الخطاب الشعري في البنيات التشاكلية" (كنون 290) .

وقد أراد الشاعر من هذا التكرار أن يخلق للحرف وظيفة ودلالة معينة يتم من خلالها الوصول إلى المعنى العام الذي أراد أن يعبر عنه، وهذا يفضي إلى توسعة في حيز الحديث الكلي للقصيدة، بشكل تدريجي تزداد التوسعة فيه اطرادًا بزيادة التكرار (عاشور 53)، وهو في تكرار هذا الحرف أراد أن يوصلنا إلى فكرة مفادها مكانة الممدوح وما يتميز به من عطاء وكرم وجود، وما يجده الآخر عنده، فهو يمثل غاية من الغايات وملجأ مهمًّا عند الحاجة.

وقال يصف ساعة المنكانة مستخدمًا التكرار (ابن الخطيب 559/2) :

فَلِلْشَّرِيْعَةِ مِنْهَا العِلْمُ إنْ سُئِلَتْ

عَمَّا بِهِ عَمِلَتْ فِيمَا بِهِ علِمَتْ

ساعة المنكانة ساعة استحدثت وصنعت بشكل يتلاءم مع ساعات الليل، ففي تصميم بعض أجزائها يخصّص مكان توضع فيه بعض المقطعات الشعرية؛ لإنشادها بحيث تسقط مقطعة واحدة من المنكانة بطريقة فنية كلما انقضت ساعة، وهذه المقطعة تؤذن بانتهاء ساعة من الليل (الخطيب 278/2-289) .

يتعلق الأمر في البيت بتكرار حرفي (العين والهاء)، إذ تكرر حرف (العين) خمس مرات في بيت واحد، وكذا حرف (الهاء) تكرر ثلاث مرات في البيت نفسه، فينتج عن التكرار وعن مجاراته لأصوات تنسجم معه إيقاع داخلي يتفاوت مع إطار البيت؛ ليعطي قيمة مضافة إلى الموسيقا الخارجية، كما أن تكرار الحرفين الحلقيين زاد من موسيقا البيت الداخلية التي تنسجم وحالة الشاعر العاطفية، وكأن تكرار الحرفين عبارة عن تعبير عن آهات آلام يحس بها الشاعر.

وكل حرف من الحرفين مناسب لغرض السياق الذي ورد فيه، حيث اهتم العرب بهذه الظاهرة كثيرًا نظرًا لما تحمله من قيم، إذ "لم يعنهم من كل حرف أنه صوت، وإنما عناهم من صوت هذا الحرف أنه معبر عن غرض" (عبد الرحمن 23)، وهو ما يعطي إحساسًا موسيقيًا انفعاليًا، كما أن تكراره كثيرًا ما يوحي بمعاناة التجربة (الورقي 283) .

2.2التكرار اللفظي (تكرار الكلمة)

يُعدُّ تكرار الكلمات المظهر الثاني من مظاهر التكرار، وهو مظهر ذو قابلية عالية على إغناء الإيقاع، ويكون "مقصودًا إليه لأسباب فنية، وليس للتردد ذاته، وإلاّ عُدَّ مجرد حِلْية صناعية أو دليلَ عجزٍ أو قصورًا في التعبير" (اليافي 107)، وذلك بأن تؤدي اللفظة المكررة "دورًا خاصًا ضمن سياق النّصّ العام" (الصكر 95-96) .

وهو أيضًا من الأنماط الشائعة في الجانب التكراري، وهو "تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة" (الغرفي 82) . وهو تكرار أصوات بعينها، ويمكن أن يولد إيقاعًا داخليًا في القصيدة. كما أن التكرار اللفظي الذي يحدث خلال البيت يقع بأشكال مختلفة حسب اللفظ المكرر وطبيعته.

ويعد تكرار الكلمة من أسهل أنواع التكرار وأبسطها إذا تمّ استخدامه في موضعه، "وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة" (الملائكة 231) .

هذا البحث على دراسة التكرار في النّصّ الشعري، متخذًا الشاعر لسان الدين بن الخطيب أنموذجًا تطبيقيًا لها، وبرز من خلال الدراسة أهم الأنماط في صورتها التكرارية في شعره، التي مثلت وسيلة مهمة في إثراء الجانبين الدلالي والإيقاعي في النّصّ الشعري عنده، كما أثبت دوره في رفد المعنى وإيصاله للمتلقي، سواءً أكان ذلك التكرار عبر تكرار الصوت، أم تكرار الكلمة، أم تكرار العبارة، أم تكرار البداية، أم تكرار التجاور. وإن كان التكرار الصوتي وتكرار البداية (عموديًا وأفقيًا) هما الأكثر حضورًا في نصوصه الشعرية. وقد تميزت أشعار الشاعر لسان الدين بن الخطيب بجملة من الدلائل منها:

- استثمار بعض تقنيات التكرار (تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار العبارة، تكرار البداية، تكرار التجاور) مع الاستفادة منها في نصوصه الشعرية.

- استخدام التكرار وفقًا لما اقتضاه المعنى وتطلَّبه المضمون بوصفه وسيلة لإيصال أفكاره ومشاعره، لتوضيح المعاني وتوصيلها إلى المتلقي.

- استطاع الشاعر أن يحافظ على المطلب الصوتي والموسيقي المرجو منه في التكرار.

- تحقيق وظائف جمالية متعددة، أهمها توظيف البنية اللغوية المكررة.

- تحقيق الانسجام النّصّي على المستويين الدلالي والموسيقي، وإحكام العلاقة بين أجزاء النّصّ.

تعليمة: عدّد أنواع التّكرار عند نازك الملائكة من خلال كتابها: قضايا الشّعر العربيّ المعاصر، واعط مثالا عن كلّ نوع.

المراجع

ابن الأثير، نصر الله بن محمد. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1420هـ.

ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. لسان العرب. دار صادر، بيروت [د.ط.ت].

ابن الخطيب، لسان الدين. الديوان. تحقيق محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م.

أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 5، 1978م.

بوراوي، مليكة. "بلاغة التكرار في مراثي الخنساء". مجلة العلوم الإنسانية، مارس 2006م.

حني، عبد اللطيف. "نسيج التكرار بين الجمالية الوظيفية في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجًا". مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، الجزائر، ع4، مارس 2012م.

ربابعة، موسى. "التكرار في الشعر الجاهلي ـ دراسة أسلوبية". مجلة موتة للبحوث والدراسات، مج5، ع1، 1990م.

السيد، عزالدين علي. التكرير بين المثير والتأثير. عالم الكتب، ط3، 1986م.

شعلان، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام. رسالة ماجستير، جامعة عنابة، 1993م.

الصائغ، عبد الإله. الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999م.

الصكر، حاتم. كتاب الذات ـ دراسة في وقائعية الشعر. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1994م.

عاشور، فهد ناصر. التكرار في شعر محمود درويش. دار الفارسي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004م.

عباس، حسن. خصائص الحروف العربية ومعانيها. منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.

عبد الرحمن، ممدوح. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994م.

علي، عبد الرضا. الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب. دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1984م.

الغرفي، حسن. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001م.

كنون، عبد الرحيم. من جماليات إيقاع الشعر العربي. دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط 1، 2002م.

محمد، محمود. الأصوات العربية بين اللغويين والقراء. المدينة المنورة، مكتبة دار الفجر الإسلامية، 1998م.

المدني، علي بن نظام الدين بن معصوم. أنوار الربيع في أنواع البديع. تح شاكر هادي شكري، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1968م.

الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م.

النووي، محمد جواد. فصول في علم الأصوات العربية. مطبعة النّصّر التجارية، نابلس، ط1، 1991م

هلال، ماهر مهدي. جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي. دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980م.

الورقي، السعيد. لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984م.

اليافي، نعيم. "حروف القرآن - دراسة دلالية في علمي الأصوات والنغمات". مجلة الفيصل، ع102، السنة التاسعة، 1405هـ/1985م.

المحاضرة السّابعة:
المعجم الشّعريّ في القصيدة

أول ما ينبغي التركيز عليه في أية دراسة معجمية هو الطابع اللغوي للشعر. فالشعر لغة، أو -إذا شئنا- هو مستوى راق من مستوياتها، ومن هذا المنطلق، صح لدى الكثيرين جعله موضوعا للدرس اللساني الذي يرى من حقه أن ينصب على سائر الأشكال اللغوية بما فيها الشعر، فأي تحليل للنص الشعري ينطلق من اللغة، من مستوياتها الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية. وتستمد الوحدات المعجمية (أو المورفيمات) قيمتها من كونها العناصر الكبرى التي يتكون منها التركيب بصنفيه: النحوي والبلاغي. وهي ذات وظيفة ثنائية: تراكمية وتراتبية، فهي لا تقتصر على تشكيل حقول دلالية داخل النّصّ بوساطة الاشتقاق والترادف وما إليهما من أنواع القرابة المعنوية التي يحققها تراكم مفردات بعينها، بل تتجاوز هذه الوظيفة إلى توفير عنصر الإبداعية وخلق الكون الشعري المتميز عندما تنتظم داخل التركيب بكيفية تتيح لها أن تتفاعل على نمط مخصوص.

غير أن هذه الوحدات ليست وقفا على الشعر وحده، بل تشاركه فيها سائر أنماط القول، فضلا عن الفنون النثرية التي تنضوي مع الشعر ضمن نظرية الأدب. ومن هنا، فإن دراسة المعجم الشعري تتم عبر الأسئلة التي يطرحها علماء اللغة، وهم في الإجابة عنها يختلفون، بالرغم من أن الفرق بين الخطاب العادي واللغة العلمية من جهة، ولغة الشعر من جهة ثانية واضح جدا، ولعل من أبرز هذه الأسئلة ما يثار حول مدى اعتباطية المعجم الشعري أو قصديته، أي حول وجود أو عدم وجود علاقة بين اللفظ ومدلوله داخل القصيدة. إن أوضح ما يميز لغة الشعر عن سواها عنصران فنيان هما: الإيقاع، والانفعال القائم على التصوير والتخييل. وبديهي أن الاختلاف بين الشعر وباقي أنماط اللغة، يقتضي اختلافا بين الكلمة الشعرية وغيرها من الكلمات، وإذا كان الأمر كذلك، فما حدود هذا لاختلاف؟ ما هي خصوصيات الكلمة الشعرية ووظيفتها؟ وهل يجوز أن تنقل إلى غيرها من فنون القول؟ وبالتالي: هل يجوز أن ينقل معجم الميادين الأخرى إلى الشعر، كمعجم المهن والصنائع والعلوم؟ ألا يمكن أن يحصل التداخل بين هذه المعاجم داخل الإبداع الشعري؟

ومن جهة أخرى إلى أي حد تستطيع لغة الخطاب العادي أن تقتحم أسوار الشعر، وتتربع على عرشه؟ لقد بدأ وعي الأقدمين بتميز المعجم الشعري عن غيره منذ القرن الهجري الثاني، كما تكشف عن ذلك إشارات تنم عن تصور عام فضفاض لهذا المعجم، من هذه الإشارات ما أثر عن خلف حيث قال: [قال لي شيخ من أهل الكوفة: أما عجبت من الشاعر قال: (أنبت قيصوما وحثجاثا) فاحتمل له، وقلت أنا: (أنبت إجاصا وتفاحا) فلم يحتمل لي؟] -2- وواضح من كلام هذا الشيخ تعايش نمطين معجميين في شعر هذه المرحلة: أحدهما بدوي يقبله النقاد، والآخر حضري يرفضه المحافظون منهم، فهم لم يستسيغوه بعد، لقرب العهد ببداية الانفصام بين البداوة والحضارة.

هذا التصور العام للمعجم الشعري الذي ساد خلال القرون الهجرية الأولى، سيتحدد بوضوح لدى ابن رشيق في قوله: (وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها...)

وهو في كلامه هنا لا يترك اللغة ملكا مشاعا بين الفنون الأدبية جميعها من شعر وخطابة وأمثال وكتابة، بل يتحدث عن اصطلاح الكتاب (على ألفاظ بأعيانها، سموها الكتابية، لا يتجاوزونها إلى سواها) . وهذا الرأي يتبناه ابن سنان الخفاجي في (سر الفصاحة) حيث يرى أنه: (من وضع الألفاظ موضعها ألا يستعمل في الشعر

المنظوم والكلام المنثور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم والألفاظ التي تختص بها أهل المهن والعلوم...) .

ومن هذا المنطلق، عابوا على أبي تمام قوله: (تسعون ألفا كآساد الشرى نضجت أعمارهم قبل نضج التين والعنب) بدعوى أن التين والعنب ليس مما يذكر في الشعر وأنه مستهجن.

كما عابوا عليه استعمال ألفاظ الفلسفة وعلم الكلام والفقه وغيره في بعض أشعاره. والسبب في ذلك انطلاقهم من تصور معياري لفصاحة الألفاظ وجودتها، واضعين نصب أعينهم قصائد البدو الجفاة، التي نظمت قبل ازدهار الحضارة العربية الإسلامية وانتشار العمران، متجاهلين ما استجد من الألفاظ بسبب عامل التمدن ورقي العلوم، غافلين أو متغافلين عن اتساع ثقافة الشاعر وأثر ذلك في شعره.

وقد تصدى ابن الأثير للرد على ابن سنان الخفاجي معقبا على رأيه المذكور بقوله: (وهذا الذي أنكره ابن سنان هو عين المعروف في هذه الصناعة... وسأبين فساد ما ذهب إليه فأقول: أما قوله إنه يجب على الإنسان إذا خاض في علم أو تكلم في صناعة أن يستعمل ألفاظ أهل العلم وأصحاب تلك الصناعة، فهذا مسلم إليه، ولكنه شذ عنه أن صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة، لأنها موضوعة على الخوض في كل معنى، وهذا لا ضابط له يضبطه ولا حاصر يحصره، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك فليس له أن يتركه ويحيد عنه، لأنه من مقتضيات ذلك المعنى الذي قصده) .

ولا يخفى أن موقف ابن الأثير هذا أكثر تفهما لوضع الشعراء المحدثين، وملابساتهم الثقافية والحضارية. والخلاصة أن موقف النقاد القدامى من قضية المعجم الشعري في استقلاله أو تداخله مع مجالات أخرى، قد تحدد استنادا إلى النماذج الإبداعية التي اعتمدوها في عملية الاستقراء التي وجهت تنظيرهم النقدي، فالذين ارتكزوا على الشعر القديم قالوا باستقلال المعجم الشعري وتميزه، والذين نظروا إلى الشعر المحدث أو المولد ذهبوا إلى إمكان استعارة الشعر ؟ أحيانا- ألفاظ أهل المهن ومصطلحات العلوم والفنون، وإن كانت مكملة تدفع إليها الضرورة التعبيرية، ولا تشكل إلا حيزا ثانويا إلى جانب المعجم الشعري الموروث المتميز بأصالته.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن ابن سنان الخفاجي وابن الأثير كليهما لم يميزا ?كما فعل ابن رشيق قبلهما- بين المعجم الشعري ومعجم النثر الفني، وكأنهما بهذا الموقف لا يضعان حدودا صارمة على مستوى الألفاظ بين هذين النوعين اللذين قد لا يفصل بينهما إلا الوزن. وإذا كان الشعر العربي يتنوع إلى أغراض، فهذا يقتضي أن تتعدد الحقول الدلالية بتعدد الأغراض، وأن يتضمن المعجم الشعري العام معاجم خاصة يتصل كل منها بغرض محدد، ولا يخرج عنه إلا انزياحا لنكتة بلاغية، كتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح، ومخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق، كما كان يفعل المتنبي (تبحرا في الألفاظ والمعاني، ورفعا لنفسه عن درجة الشعراء، وتدريجا لها إلى مماثلة الملوك) .

وما أكثر ما كان الشعراء ينقلون اللفظة من غرض إلى غرض، فيفطن النقاد إلى صنيعهم، ويواجهونه بما يستحق من استحسان أو استهجان، ومن هذا القبيل ما فعله أبو تمام حين قال في وصف حسناء: (لها منظر قيد النواظر لم يزل يروح ويغدو في خفارته الحب) وقد وقف البغدادي على هذا البيت مطريا، معتبرا إياه توليد بديع من بديع، معقبا عليه بقوله عن صاحبه: [فإنه ولد قوله (قيد النواظر) من قول امرئ القيس 'قيد الأوابد)، لأن هذه اللفظة التي هي (قيد) انتقلت بإضافتها من الطرد إلى النسيب، فكأن النسيب تولد من الطرد، وتناول اللفظ المفرد لا يعد سرقة].

هذه الإشارة ومثلها، بقدر ما تعبر عن موقف نقدي، فإنها تدل كذلك على وعي هؤلاء النقاد بأن لكل غرض ألفاظا خاصة، تحقق داخل التركيب نوعا من التماسك والانسجام.

وكما اهتم النقاد والبلاغيون القدامى بطبيعة اللفظة الشعرية وخصوصياتها المميزة، وضعوا لها شروطا تضمن فصاحتها وقدرتها على التأثير، إذ ألحوا على أن تكون حلوة مستعذبة، غير عامية ولا سوقية مبتذلة، وبقدر ما دعوا إلى تنكب الركيك والخنث والسفساف من الألفاظ، شددوا على ضرورة الابتعاد عن المهمل والمتقعر، وهو ما كانوا يطلقون عليه الغريب والوحشي أو الحوشي. ولم يغفلوا الإشارة إلى تطور المعجم الشعري تبعا للتغيرات الاجتماعية الناتجة عن تعاقب الحقب والأزمنة، وانتقال الناس من مرحلة البداوة إلى مرحلة التحضر، وكلام القاضي الجرجاني في هذا معروف مشهور.

لأجل هذا، تعقب النقاد من تعاطي الغريب من المحدثين كأبي تمام والمتنبي، واعتبروا اللفظ المعيار في الشعر ما كان وسطا بين الغرابة والابتذال. يقول أبو هلال: (وأما الجزل والمختار من الكلام فهو الذي تعرفه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها) .

غير أن المستعذب من الألفاظ ?في نظر حازم- يشفع له استعذابه في أن يخفى على عامة الجمهور، لأن غموضه قد يجلوه ما يجاوره في العبارة أو تكشفه معرفة خاصة الجمهور له.

هذه باختصار مجمل القضايا الهامة التي طرحها نقدنا القديم حول المعجم الشعري، فماذا عن النقد الحديث؟ ما هي خصائص الكلمة الشعرية في تصور المحدثين وبماذا تتسم؟ يرى (جان كوهن) أن الكلمة الشعرية حية، وملونة وحارقة ومنشدة ومزعزعة للإحساس.

ولكن، هل تنسحب هذه الصفات على سائر الكلمات التي يتكون منها النّصّ الشعري؟ من الواضح أن كلمات الشعر ليست على مستوى واحد من الأهمية والقدرة على التأثير. فهناك كلمات تقتضيها مواضعات التركيب، ويستدعيها الأسلوب، وليست لها خصوصية تأثيرية في ذاتها ما لم يشحنها الشاعر بشحنة انفعالية يقتضيها البناء الفني للقصيدة.

وتندرج في هذا الصنف الروابط وما شاكلها. لأجل ذلك، يميز (بيير غيرو) بين كلمات المعنى وكلمات البنية، أو بين الكلمات الأسس في الجملة النحوية وأدوات الربط.

ومعلوم أن كلمات المعنى هي التي تحتل الصدارة على المستوى المعجمي للقصيدة، أما كلمات العلاقة أو البنية أو الربط فأهميتها تتجلى أساسا على مستوى التركيب، إذ هي التي تحدد العلاقة بين الوحدات المعجمية داخل العبارة. وإذا كانت الكلمة الشعرية مقتطعة من جسد اللغة، فمن الطبيعي أن ينصب الاهتمام على موازنتها بمثيلتها في اللغة العادية ليتبين الخلاف بينهما وتبرز أوجه المفارقة. وذلك ما فعله مولينو وتامين. فهما يريان أن (اللغة العشرية بالرغم من كونها تتأسس انطلاقا من عمق لغة التواصل، فإنها ?مع ذلك- غالبا ما تأخذ أشكالا مباينة لها، لدرجة تصبح معها غير مفهومة، بسبب التغيرات العديدة التي تجريها على لغة التواصل) .

وفي سياق هذه الموازنة بين النسقين اللغويين التواصلي والشعري يرى لوتمان (أن لغة النّصّ الشعري، كلغة كاملة ومستقلة، تشبه اللغة الطبيعية في مجملها، تشبهها وليست جزءا منها)، وأن (الوجود الشعري... لا يتمتع فقط بمتن كلامي خاص، بل وبنظامه الذاتي من المترادفات والمتضادات، ففي بعض النّصّوص يمكن "للحب أن يكون مرادفا للحياة، وفي نصوص أخرى قد يرادف الموت، وفي طائفة ثالثة قد يترادف الليل والنهار والحياة والموت... غير أن هذه الكلمات نفسها، حتى وهي تتمتع بمعناها الخاص في البنية الشعرية، لا تفقد

دلالاتها المعجمية، ولاشك أن الصراع والتوتر بين هذين النمطين من أنماط الدلالة شديد الوضوح، وبخاصة أنه يعبر عنهما كليهما في النّصّ برمز لغوي واحد هو الكلمة) .

إن موقف (لوتمان) هنا يرتكز على الجانب الدلالي للفظة الشعرية وهو فيما استنتجه، بناء على الموازنة التي عقدها بين الكلام الشعري والعادي، لا يكاد يخرج عما أسماه (جان كوهن) إثر ذلك بالخرق الدلالي، والذي أدرجه ضمن أنماط الخرق التي تعتري اللغة الشعرية، ومنطلقه في ذلك كله أن الشعرية تتحدد بالمجاز.

وإذا كان المجاز ينبثق من سياق التركيب، فإنه ينصب على دلالة اللفظة المفردة فيحولها عما وضعت له، أي ينقلها من مستوى دلالي لآخر، وذلك ما يحصل في الشعر. ومن القضايا التي اشترك في إثارتها اللغويون قديما وحديثا، واعتبرها الشعريون المعاصرون من صميم مباحثهم قضية الدلالة الذاتية للصوت التي تنبثق عن تراكمها وتفاعلها داخل الكلمة دلالة مستقلة تساهم مع غيرها في تشكيل بنية التركيب. ولاشك أن ابن جني كان رائدا بمباحثه في هذا الميدان، حين جعل لكل صوت دلالة ذاتية تميزه عن غيره، وتتميز به الكلمة عن سواها.

وهو في هذا متأثر لا محالة- بتيار الطبيعيين اليونان الذين ذهبوا إلى أن الكلمة تعبر طبيعيا عن مدلولها. وهو ما يتنافى مع القول باعتباطية اللغة. وقد بلغ هذا التيار أوجه في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حيث ادعى بعض الدارسين أن أصوات اسم الشخص تدل على ملامحه النفسية والجسدية، ولم يكف من غلواء هذا الاتجاه إلا مجيء البنيوية وقولها باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول.

غير أن القول بدلالة الصوت الذاتية ما لبث أن عاد إلى سالف أمجاده مع (الكراتيليين) الجدد والباحثين الغربيين في مجال الشعرية، ومن أبرزهم (كاترين كربرات أوريكسيوني) التي ذهبت إلى أن الخطاب الشعري يحاول بوعي أو بدونه- مقاومة الاعتباط وترديد الأصوات المناسبة للمضمون.

ولقد أعطت نظرية التلقي نفسا جديدا للمعجم الشعري بتركيزها على فاعلية القارئ، الذي لم يعد مع (بارت) مجرد مستهلك، بل تحول إلى منتج. ومن هذه الزاوية، ينظر (ريفاتير) للشعر انطلاقا مما سماه نهج (القارئ المثالي) ويقدمه باعتباره (قضية استجابة) من القارئ، ومن ثم فالكلمة الشعرية هي (الباعث) لهذه الاستجابة، التي لا يمكنها أن تتحقق إلا إذا أفسح لها القارئ المجال كي تتسرب إلى نفسه، وتتفاعل داخل سياقه الذهني.

إن معجم الشاعر مستمد من منجم اللغة، وكل كلمة فيه تجر وراءها تاريخا مديدا يعي الشاعر بعضه، ويخفى عنه البعض الآخر. ولكن هذا المختفي لا يتلاشى إطلاقا، بل يظل كالنار الكامنة خلف الرماد لا تلبث أن تتوهج إذا وجدت من يحركها وينفض الرماد عنها. كذلك الكلمة الشعرية تظل حبلى بكل شحناتها الدلالية، ويستقبلها المتلقي حسب معجمه الذي يختلف عن معجم الشاعر، فيسقط على الألفاظ دلالات ربما لم تخطر إطلاقا ببال الشاعر أثناء إبداعه للنص، وبهذا تتنوع الدلالات وتتضاعف، ويكتسب الشعر قيما جديدة على يد المتلقي، وتختلف هذه القيم من متلق لآخر، بل تختلف لدى المتلقي نفسه من لحظة لأخرى. وبهذا تصير الكلمة الشعرية إشارة حرة ذات أبعاد وإيحاءات وتداعيات لا صلة لها بالحياد والموضوعية كما هو الشأن بالنسبة للغة العلم مثلا. فالكلمة الشعرية إذن، كما وصفها أحد الدارسين (بذرة لزرع جديد ينبت في خيال القارئ) وصفوة القول أن المعجم الشعري نال من العناية ما يستحق قديما وحديثا، ومع ذلك، فإنه لا يزال يثير بعض التساؤلات التي ترجع في عمقها وجوهرها إلى طبيعة النّصّ الحربائية وخصائصه المستعصية عن الإدراك الدقيق، وإلى تداخل اللغة الشعرية مع اللغة الطبيعية. وإذا كان تناول أسلافنا العرب لمعجم الشعر قد ظل محدودا بشروطه

التاريخية، وملابساته الثقافية، فإنه، بالرغم من ذلك، متسم بالأصالة، منطلق من طبيعة الشعر العربي وخصوصياته، معتمد على نماذجه، خلافا لما هو الشأن بالنسبة للدراسات النقدية المعاصرة عند العرب التي إن هي لم ترتد نحو التراث فلا مناص لها من الاتجاه نحو الغرب، حيث التنظير قائم على إبداعات لا تمت إلى طبيعة شعرنا العربي بصلة، ومع ذلك، فإن الإفادة من النقد الغربي المعاصر ممكنة ومشروعة فيما هو من قبيل خصائص الشعر المشتركة التي تطبع التجربة الإنسانية في كل زمان ومكان. ويبقى السؤال الجوهري مطروحا: هل تنفرد بعض الكلمات بخصائص شعرية تميزها عن غيرها؟ أم إنه ليست هناك كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، وإنما هناك (تشعير) للكلمات كيفما كانت؟ إنه سؤال موجه للنقاد مهما اختلفت أجناسهم ومشاربهم.

1المعجم ومعجم النّصّ:

عرَّف مَجمعُ اللغة العربية المعجمَ بما يلي: "المعجم: ديوانٌ لمفردات اللغةِ مرتَّب على حروفِ المعجم"[1]، فتقيد بذلك بتعريفات المعاجم القديمة، ولم يفد من الأبحاثِ الحديثة في هذا المجال.

أمَّا معجم Le Robert فيتوسع في تعريفِه، على أننا سنأخذُ منه تعريفين هما:

" -مجموع الكلماتِ التي يوظفها شخصٌ ما"، و"مجموع الكلماتِ التي يوظفها كاتبٌ ما في عملٍ أدبي]"2.[

وبذلك يُدخِل هذا التعريفُ المعجمَ إلى ميدانِ البحث الأدبي بكل تشعباته، ولا يتركه محصورًا في ميدانِ البحث اللساني المختص بالمعاجم اللغوية.

على أنَّ المعجم الأدبي - لكاتب ما - يختلف اختلافًا بيّنًا عن المعجم - كما عرَّفه المعجمُ الوسيط وغيره من المعاجم اللغوية - فإذا كان البحثُ في المعجمِ يعني الوقوف على معانٍ محدودة للكلمة وسعيًا إلى حصرها، فإنَّ البحث في المعجمِ الأدبي هو بحث في السِّياقِ الذي تخضع له الكلمة، مع احتمالِ خضوعها لانزياحات تبعدها عن معناها المعجمي الأصلي]3.[

وعلى هذا الأساسِ يُمكن التمييز بين مستويين لدلالةِ الكلمة:

-الدلالة العادية؛ أي: دلالة الكلمة الاصطلاحية المتفق عليها.

-والدلالة المكتسبة؛ أي: دلالة الكلمة التي إلى جانبِ ذاكرته، اشتملتْ على ذاكرةٍ جديدة غير مألوفة]4.[

وهذه الحقيقةُ أشار إليها أيضًا "بيار غيرو Pierre Guiraud "في تمييزِه بين المعنيين؛ الأساسي والسياقي للكلمة، حيث رأى أنَّ: "لكلِّ كلمة معناها الأساسي ومعناها السياقي"[5]، كما أشار إليها الباحثُ "علي آيت أوشان" في تمييزه بين المعنيين؛ التعيينيLe Sens dénotatif ، والتضميني connotatif للكلمة؛ حيث: "يمثل التضمين connotation مختلفَ الاستعمالاتِ التحويلية للكلمةِ أو العلامة، هذه التحويلاتُ تنقل الكلمةَ من مستوى الدرجة الأولى (التعيين) إلى مستوى الدرجةِ الثانية (التضمين)، حيث يتوسَّعُ فيها المدلول متحررًا من كلِّ تقييد معجمي"[6]، وبهذا يكون النّصّ الأدبي قائمًا على التضمين الذي قد يحتوي قدرًا كبيرًا من الانزياح.

وهكذا يكتسبُ المعجم في الإبداع الأدبي صفةَ "الملكية الشخصية"، بينما هو في المعاجمِ اللغوية "ملكية جماعية" مستمدة من الذاكرةِ الجماعية ومن تراكمِ الاستعمال اللغوي المشترك للكلمة.

لهذا نتبنى التعريفَ الذي قدمته الباحثةُ البحرينية "بروين حبيب" للمعجمِ الشعري بأنه: "القاموس اللغوي للشَّاعر، والذي تكون من خلالِ ثقافته وبيئته ومناخه الذي عايشه]"7.[

على أنَّ خضوعَ مجموعةٍ من الشعراء - أو الكتاب - العظام لتأثيراتٍ مشتركة أو لبيئة مشتركة لا يعني إنتاج معجمٍ شعري مشترك؛ إذ يبقى لكلٍّ منهم معجمه الخاص[8]، لكون المعجم الشعري خاضعًا للسياق كما بيَّنا.

-1منهج دراسة المعجم:

وبما أنَّ البحث في المعجم هو بحثٌ في الدلالة، فإنَّ مجموعة من الدراسات اللسانية الحديثة قد ربطت المعجمَ بعلم الدلالة، ونشأت بذلك نظرياتٌ تهتم بدراسةِ المعنى المعجمي؛ نكتفي بالإشارةِ إلى اثنتين منها لأهميتهما في موضوعِنا الذي نحن بصدده:

أ- النظرية السياقية:

هو الاتجاه الذي عُرفت به مدرسة لندن، وهي تهتمُّ بالنظرِ إلى السياقات المختلفة التي وردت فيها الكلمةُ؛ من أجلِ الوقوف على معناها[9]؛ حيث يرى "فيرث Firth "أنَّ معنى الكلمة لا ينكشفُ إلا من خلال وضعِها في سياقاتٍ مختلفة، وهذا السياقُ يشمل حسب K. Ammer السياق اللغوي والسياق العاطفي وسياق الموقف والسياق الثقافي]10.[

وقام "جورج ماطوري Georges Matoré "انطلاقًا من منهجِه البنيوي المتفتح في دراسةِ المعجم[11]، بمعارضة بنيوية "سوسير Saussure "التي تدرس الكلمةَ في ذاتِها، ولهذا فهو يرى أنَّ الكلمةَ لا يجبُ أن تُفصَل عن سياقِها (اللغوي والاجتماعي) ؛ يقول: "إن الكلمة لا توجد داخل شعورِنا منعزلة، إنها جزء من سياقٍ ومن جملة يقومان بتحديدها جزئيًّا، وهي أيضًا مرتبطة بكلماتٍ أخرى تشابهها في الصيغة أو الصوت أو المعنى]"12.[

ويميل "بيار غيرو" أيضًا إلى تبني مفهوم السِّياق؛ إذ يرى أنَّ الكلمات ليس لها معنًى و"إنما استعمالات شتى"؛ حيث إنَّ "المعنى كما يصلنا في الخطابِ يخضعُ لعَلاقاتِ الكلمة مع غيرها من الكلمات المتواجدة ضمن السياق ذاته"[13]، ويرى "غيرو" أنَّ السياق يسعى إلى إخفاءِ المحتوى الدلالي الأساسي للكلمة، لكنَّه لا يسعى أبدًا إلى محوه؛ لأنَّ محوه يؤدي إلى إفسادِ المعنى[14]، وبهذا يضعُ للانزياحِ الدلالي للكلمة في السياق حدودًا تجعلها أبدًا ذات صلةٍ بمعناها المعجمي.

وقد نقل بعضُ الباحثين العرب مفهومَ السياق إلى مجالِ التنظير للنقد الأدبي، فذهب "علي آيت أوشان" في "السياق و النّصّ الشعري" إلى بيانِ أهمية السياق في القراءةِ النقدية، معارضًا بذلك سيادةَ المفاهيم البنيوية، التي تنصب على النّصّ وحده، قائلاً: "الواقع أنَّ السياق أداة إجرائية فعالة لا يمكنُ الاستغناء عنه؛ إذ يلعبُ دورًا أساسيًّا في تحديدِ المعنى وفهم الملفوظات، خاصةً إذا أخذناه بمعناه الواسع، حيث يستدعي ما هو اجتماعي وتاريخي وثقافي ونفسي]"15.[

ويُنَبه "صلاح فضل" إلى أهميةِ السِّياق في دراسةِ المعجم الشعري؛ حيث يقول: "إنَّ البنيةَ اللغوية في الشعر لا تتحدَّدُ بالكلماتِ، بل بالصِّيَغ، وعندما يتم تفكيكُها إلى وحداتٍ دنيا بحثًا عن أعدادِها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعَها في منظومةِ التركيب الشِّعري، وهي التي تمنحُها أبرزَ فعاليتها الوظيفية موسيقيًّا ودلاليًّا]"16.[

غير أنَّ مبالغةَ أنصار السياق في تعليقِ الأهمية عليه على حساب المعنى الأساسي - لقي معارضةً شديدة من قبلِ الناقد البنيوي "جان كوهن" الذي كان يهتمُّ بإيجادِ مِعيارٍ موضوعي ومتعارف عليه للمعجم، يسمح بقياس

درجةِ الانحراف الشعري عنه[17]، فقد عارض هذا النَّاقدُ ما تقوم به بعضُ المعاجم، ومن بينها معجم "ليتري"؛ من تعريفِ الكلمة بجرد السياقاتِ التي تردُ فيها زاعمة أنَّ: "معرفة كلمةٍ ما هو معرفة للجمل التي يمكنُ تشكيلها انطلاقًا منها"[18]، ثم ذهب مؤكدًا أهميةَ المعنى الأساسي المتعارف عليه في دراسةِ السياق نفسه، إلى أنَّ معرفةَ معنى الكلمةِ هي معرفة: "إمكانية القول: القط يموء، القط ينام، وعدم إمكانية: القط ينبحُ، والقط يطير، ويجوز إضافةً إلى هذا القولُ: القط أسود، ولا يجوز: القط المثلث"[19]، وبهذا يكونُ المعجم اللغوي عند "كوهن" مرجعًا لقياسِ مقدار الانزياح الذي تمثله الكلمةُ داخل السِّياقِ الشعري، حتى لا تنتهي إلى فقدانِ وظيفتها التواصُليَّة.

وهذا البعدُ التواصلي الذي حذر "جان كوهن" من ضياعِه - إذا سلمنا تسليمًا كليًّا بمفهومِ السياق - عدَّه أحدُ الباحثين العرب المعاصرين معيارًا لدرجةِ الانزياح التي يمكنُ للشاعرِ إتاحتها أمام معجمِه الخاص، حتى يبقى محافظًا على علاقتِه بالمتلقي دون أن يفقدَ وظيفته الجمالية: "يتحتم على الشاعرِ عند اختيارِ معجمه الشعري أن يحافظَ على أدنى ما في الكلمةِ من مضمون وضعي يتيحُ له التواصلَ مع المتلقين، في الوقت الذي يسنحُ له برسمِ حدود واسعة للغة شعرية عالية القيمة الجمالية، عظيمة الإيحاء والإشارة والرمز]"20.[

وبهذا يمكن القولُ بأنَّه إذا كان أهم ما يميز المعجم الشعري هو أنه سياقي بالدرجةِ الأولى، فإنَّه لا يؤدي وظيفتَه التواصلية إلا إذا حافظ على عَلاقتِه بالمعجم اللغوي، وكف السياق عن "محو" المعنى الأساسي ليكتفي "بإخفائه"؛ على حدِّ تعبير "بيار غيرو"، ومن ثَمَّ فإنَّ الفرق بين القولِ بالسياق الشعري الذي لا يعترفُ بالمعيار، والقول بضرورة مراعاة السياق مع مراعاةِ المعيار، هو في العمقِ فرقٌ بين توجهين: أحدهما: يدعو إلى التواصل، والآخر: يدعو إلى القطيعة.

2-نظرية الحقول الدلالية:

وهي نظريةٌ تعنى بدراسةِ الكلماتِ من خلال تجميعها في حقول دلالية[21]؛ حيث ترى هذه النظريةُ أنه: "لكي تفهم معنى كلمةٍ يجبُ أن تفهمَ كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليًّا]"22.[

وأهم ما يميز أنصارَ هذه النظريةِ هو اتفاقهم على ضرورةِ مراعاة السياق الذي تردُ فيه الكلمة]23.[

ويعد "جورج ماطوري" من بين الذين اهتموا بفكرةِ تصنيف المعجمِ إلى حقولٍ أثناء دراسته، لكنه يعترفُ بأنه ليس أولَ من نادى بها، بل دعا إليها علماء ألمان أمثال "أبسن" و"ترييرJ. Trier "، وهم ينتقلون من البحثِ في تاريخِ الكلمة إلى البحثِ في مجالات استعمالها]24.[

ويرى "ماطوري" أنَّ كلَّ دراسة للمعجمِ يجبُ أن تتم من خلال التصنيفِ إلى حقولٍ دلالية؛ إذ يذهب إلى أنَّ: "البحث المعجمي لا ينبغي أن يجرى إلا في نطاقِ المجموعات]."25[

ويعرفُ الباحثُ اللغوي "أحمد مختار عمر" الحقلَ الدلالي بقوله: "الحقل الدلالي Sémantic field أو الحقل المعجمي هو: مجموعةٌ من الكلماتِ ترتبطُ دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظٍ عام يجمعها]"26.[

ومن أشهر المعاجم التي صنفت وَفْقَ هذا التصور معجم Greek New Testament وهو مقسَّمٌ إلى أربعةِ أقسام دلالية هي: (الموجودات - الأحداث - المجردات - العلاقات)، وتحت كلِّ قسم تدخلُ أقسامٌ صغرى تدخل تحتها أيضًا أقسامٌ فرعية]27.[

وبذلك فإنَّ أهمَّ ما جاءت به نظريةُ الحقول الدلالية هو التصنيف القائم على الدلالةِ المعجمية للكلمة، إلا أنَّ السياقَ يبقى له اعتبارُه أيضًا في دراسةِ الكلمة؛ كما يذهبُ إلى ذلك أنصارُ هذه النظرية أنفسهم]28.[

وخلاصةُ القول أنَّ نقلَ دراسة المعجم من المجالِ اللغوي - الذي نشأ في أحضانه - إلى مجالِ الدراسات الأدبية، والشعرية خاصة، تقتضي تجاوز مجردِ الوصف والتصنيف، بالاعتمادِ على الدلالة المعجمية الأصلية، وعلى نظريةِ الحقول الدلالية، إلى دراسةِ السياق الذي يخضعُ له هذا المعجم داخل النّصّ الشِّعري؛ لكونه مجالاً للانزياحِ وإكساب المعجمِ دلالاتٍ تختلفُ في درجة اقترابها من الدلالاتِ الأصلية أو ابتعادها عنها، ولأنه في مفهومه العام يسمحُ بالخروجِ من الانغلاق البنيوي للنص الأدبي، غير أنَّ القولَ بأهميةِ السياق لا يعني بأية حال إلغاء المعنى المعجمي الذي تبقى له أهميتُه في استكشافِ دلالةِ النّصّ.

تعليمة: كيف تجد معجم الشّاعر المعاصر اليوم؟ هل اتّسع معجم الشّاعر المعاصر أم انحصر؟

بيّن ذلك بأمثلة.

المصادر والمراجع:

-[1]المعجم الوسيط، ط3، دار عمران (607/2) .

-[2]- Le nouveau petit Robert (dicorobert Inc ; Montréal Canada 1993، P : 1276 (Lexique

-[3]تقنيات التعبير في شعرِ نزار قباني، بروين حبيب، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1999، ص (53) .

-[4]من الصورةِ إلى الفضاء الشعري، د. ديزيره سقال، ص (38) .

-[5]علم الدلالة، بيار غيرو، ترجمة أنطوان أبوزيد، ط 1، منشورات عويدات، بيروت - باريس 1986، ص (42) .

-[6]السياق و النّصّ الشعري، السياق و النّصّ الشعري، من البنية إلى القراءة، علي آيت أوشان، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء 2000، ص 41.

-[7]تقنيات التعبير في شعرِ نزار قباني، بروين حبيب، ص (52) .

-[8]علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ط 4، عالم الكتب، القاهرة 1993، ص (116) .

-[9]في علم الدلالة، دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات، دكتور عبد الكريم محمد حسن جبل، دار المعرفة الجامعية، مصر 1997، ص (22) .

-[10]علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ص (68 - 69) .

-[11]منهج المعجمية، جورج ماطوري، ترجمة عبد العلي الودغيري، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1993، ص (10) .

-[12]نفسه، ص127، وانظر أيضًا مقدمة المترجم، ص (6)، وعلم الدلالة لبيار غيرو، ص (107) .

-[13]علم الدلالة، بيار غيرو، ص (29) .

-[14]نفسه، ص (38) .

-[15]السياق و النّصّ الشعري، ص (18) .

-[16]أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ط1، دار الآداب، بيروت1985، ص (45) .

-[17]بنية اللغة الشعرية، كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدر البيضاء 1986، ص (107) .

-[18]نفسه، ص (106 - 107) .

-[19]نفسه، ص (107) .

-[20]البويطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، علاء الدين رمضان السيد، مجلة علامات في النقد، ع: 28 يونيو 1998، ص (263) .

-[21]في علم الدلالة، دكتور عبد الكريم محمد حسن جبل، ص (23) .

-[22]علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ص (79-80) .

-[23]نفسه، ص (80) .

-[24]منهج المعجمية، جورج ماطوري، مقدمة المترجم، ص (6)، وانظر أيضًا ص (128)، وعلم الدلالة لبيار غيرو، ص (106) وما بعدها.

-[25]منهج المعجمية، ص (129) .

-[26]علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ص (79) .

[27]نفسه، ص (87) .

-[28]نفسه، ص (80) .

رابط الموضوع: https://www.alukah.net/literature_language/0/35696/%D9%85%D8%B9%D8%AC%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B5-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A-

المحاضرة الثّامنة:
المستوى النّحويّ والصّرفيّ في البنية الشّعرية

أوّلا: المستوى النّحوي

يعدّ المستوى النحوي أحد أهم مستويات التحليل اللغوي، ويُطلق عليه كذلك اسم: المستوى التركيبي، والسبب في أهمية هذا المستوى نابعة من أنّ بنية اللغة لا تقوم فقط على صياغة المفردات حسب قواعد الصرف، أي أنّ المستوى الصرفي وحده لا يكفي لتحليل الظواهر اللغوية.[١] تحتل الكلمات في المستوى النحوي مواقع معينة هي الرتب، ونُشير إليها بعلامات معينة هي علامات الإعراب، بحيث تدل العلامات الإعرابية على نوع العلاقة الوظيفية والدلالية الرابطة بين الكلمات داخل التركيب اللغوي.

فالنحو إذًا يهتم بالأساس بدراسة التراكيب والجمل ويُمكن أن نقول إنّ النحو هو قلب اللسانيات النابض وعصبها الرئيسي.[١] التركيب اللغوي بين القدامى والمحدثين إنّ المستوى النحوي يهتم بدراسة التراكيب اللغوية، وهذه التراكيب اختلفت بين اللسانيين القدماء والمحدثين، فعند القدماء منهم كان التركيب مبنيًا على الإسناد، أيّ العلاقات بين الحروف والكلمات داخل الجملة الواحدة، ومدى انسجام وتلاؤم هذا العناصر في معنى مفيد ضمن سياق الجملة الواحدة.[١]

أمّا عند اللسانيين المحدثين فقد اتخذ التركيب تعريفات مختلفة، حيث افترض دي سوسير أنّ أيّ تركيب يجب أن يتضمن عنصران لغويان يدلان على معنى محدد، ويربط بينهما نوعان من العلاقات، هي كالآتي: [١] العلاقات الاستبدالية. العلاقات الركنية. كما يُمكن معرفة نوع العلاقة التي تحكم تركيبًا معينًا عن طريق نوعين من القرائن، إمّا القرائن اللفظية أو المعنوية.[١] القرائن اللفظية والقرائن المعنوية تستعين اللغة بمؤشرات تهدف إلى بيان نوع العلاقة الوظيفية والدلالية التي تربط بين الكلمات، وهذه المؤشرات هي كالآتي: [٢] القرائن اللفظية تُعتبر القرائن اللفظية تعبيرًا عن مجموعة من المؤشرات المتعلقة باللفظ، وهي كالآتي: [٢] العلامات الإعرابية تُعد مؤشرًا مهمًا لأنّنا في اللغة نضطر لأسباب عديدة أن نستغني عن الرتب، فنُقدم الفاعل على المفعول به والخبر على المبتدأ مثلًا، وهُنا ننظر إلى العلامات الإعرابية لتُرشدنا إلى الوظيفة النحوية للكلمة، نحو: الفنانُ رسمَ اللوحةَ، فيستحيل هُنا أن نقول إنّ اللوحة فاعل رغم أنّها جاءت في الترتيب بعد الفعل، وهي رتبة الفاعل، لكن تحريكها بالفتح منحها قرينةً لفظيةً جعلتنا ندرك أنّها مفعول به لا فاعل.[٢] حروف العطف يحمل كل حرف من حروف العطف معنى خاصًا به، وهي بالتالي تعمل عمل القرينة اللفظية في التركيب، بحيث تُشير إلى العلاقات بين المفردات فيه، فحرف العطف الواو قد يدل على القسم أو الحال أو المعية، وما يُحدد المعنى هُنا هو السياق.[٢]

الصيغة يُقصد بالصيغة هي البناء الصرفي للأفعال أو الأسماء أو الصفات، ومثال عليها أنّ اسم الفاعل واسم المفعول يجب أن تكون أسماءً لا أفعالًا، أيّ لا يُمكن أن نجد اسم فاعل على صيغة جاءَ، أو ذهبَ، وكذلك لا يُمكن أن نجد فعلًا على صيغة ذهاب أو مجيء.[٢] الرتبة للرتب نوعان كما يأتي: [٢] رتب محفوظة مثل: تقديم الموصول على الصلة والموصوف على الوصف. رتب غير محفوظة مثل: تقديم المبتدأ على الخبر والفاعل على المفعول به. كما أنّ هناك قرائن أخرى، مثل: الربط والتضام والنغمة والأداة سواء كان أداةً أصليةً أو غير أصلية.[٢] القرائن المعنوية هي مجموعة من القرائن تحمل الهدف نفسه الذي حملته القرائن اللفظية، وهذه القرائن هي كالآتي: [٣] الإسناد وهو العلاقة الرابطة بين طرفي جملة ما مثل العلاقة بين المبتدأ والخبر أو بين الفاعل والمفعول به.[٣] التخصيص يحمل معنى الغائية أو الظرفية أو التعدية، وذلك على النحو الآتي:

[٣] الغائية كأن نأتي بالمفعول لأجله بغرض التخصيص، مثل: ذهبت إلى الجامعة رغبةً في الفائدة. التعدية مثل: ضرب أحمد زيادًا، خصصنا الإسناد هنا بإيقاع الضرب على زياد. الظرفية مثل: صحوت إذ تطلع الشمس، حيث إنّ التخصيص هُنا يأتي بناءً على الربط بالزمان أو المكان. الإخراج نقصد به كذلك الاستثناء، أيّ إخراج المستثنى من الإسناد، مثل: نجح الطلاب إلا سعيدًا، فأسندنا فعل النجاح إلى كل الطلاب باستثناء سعيد. المراجع ^ أ ب ت ث ج الجامعة المستنصرية، المستوى النحوي التركيبي، صفحة 1-5. بتصرّف. ^ أ ب ت ث ج ح خ ندى الدايل، "مستويات التحليل اللغوي"، جامعة الملك سعود، اطّلع عليه بتاريخ 17-1-2022. أ ب ت إسراء جاسم، القرائن اللفظية في النظرية اللغوية، صفحة 13-14.

إقرأ المزيد على موضوع.كوم: https://mawdoo3.com/%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%AA%D9%88%D9%89_%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AD%D9%88%D9%8A

ثانيا/ المستوى الصرفي:

الصرف لغة: "صرف: رد الشيء عن وجهه، صرَفه صرفًا، وصارف نفسه عن الشيء صرفها عنه]"6.[

ويعرف علم الصرف: "بأنه العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية وأحوال هذه الكلمة التي ليست إعرابًا ولا بناءً."

"ويتوفر علم الصرف على تبيان تأليف الكلمة المفردة بتبيان وزنها وعدد حروفها، وحركاتها وترتيبها، وما يعترض لذلك من تغيير أو حذفٍ، وما في حروف الكلمة من أصالة وزيادة]"7.[

ولعل الركيزة الأساسية لعلم الصرف هو ما يسمى بالجذر، فلكل كلمة جذرها الذي يعتبر أساس الكلمة الأصيل، والجذر هو: " الأحرف المشتركة بين عدد من الكلمات يعتقد أنها تتصل بعضها ببعض اتصالًا اشتقاقيًّا"[8]، فلكل كلمة في اللغة العربية جذر اشْتُقَّت منه تلك الكلمة، فمثال قولنا: تلاوة وجذرها تلو، وقراءة وجذرها قرأ.

الميزان الصرفي:

إن لكل كلمة في لغتنا العربية وزنها الصرفي، وهو المقياس الذي يعتمد عليه في تصريف الأفعال، فهو "مقياس وضعه علماء العرب لمعرفة أحوال بنية الكلمة، وهو من أحسن ما عُرِف من مقاييس في ضبط اللغات ويسمى (الوزن) "[9]، فالوزن الصرفي الأساس للكلمة هو الوزن (ف ع ل)، "ولَمَّا كان أغلب الكلمات المجردة - أسماءً وأفعالًا - في اللغة العربية ثلاثيَّة؛ بنى علماء اللغة أصول الميزان على أحرف ثلاث هي: (الفاء، العين، اللام) يعني (فعل)، وهي الحروف التي تكون مطلق الفعل]"10.[

وكل زيادة على الكلمة تزداد بشكل مباشر على الوزن الصرفي، وكل نقص فيها ينقص من الوزن كذلك، فمثلًا:

ركب ...فَعَل.

راكب.... فاعل.

مركبة.... مَفعلَة.

الاشتقاق:

تمتاز لغتنا العربية بأنها لغة اشتقاقية، ونعني بالاشتقاق: "أخذ لفظ من آخر أصل منه، يشترك معه في الأحرف والأصول وترتيبها، ومن البديهي أن يؤدي هذا الاشتراك اللفظي إلى اشتراك معنوي بين اللفظين يقرّر نوعه صيغة اللفظ المشترك]"11.[

فلكل زيادة في المبنى تَعقبه زيادة في المعنى، والمشتقات في اللغة العربية هي صيغ ومبانٍ تدل على معان ودلات معينة، وهي سبعة: اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، واسم التفضيل، واسم المكان، اسم الآلة.

مجالات الصرف العربي:

"ويقتصر مجال الصرف على الأسماء المتمكنة والمعربة والأفعال المتصرفة غير الجامدة]" 12.[

المستوى الدلالي:

"الدلالة لغة: من مادة دلل، التي تدل على الإرشاد إلى الشيء والتعريف به]"13.[

وعلمُ الدلالة من مستويات اللغة العربية، ويعني: "دراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى"[14]؛

حيث يمكن دراسة الجملة و النّصّ اللغوي عن طريق تحليل معاني الكلمات والكشف عن العلاقات الدلالية بينها.

ولعل الكلمة في اللغة العربية لها ثلاث مقومات بما يسمى "مثلث المعنى"[15]، وهي: "الكلمة والمعنى والمدلول عليه]"16.[

والمعاني في اللغة العربية لها عدة أنواع:

معنى الجملة.

معنى المتكلم.

معنى المخاطب.

المعنى الحرفي والمجازي.

وغرض علم الدلالة الكشف عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني، والكشف عن المدلولات الظاهرة والكامنة في الألفاظ، والكشف عن العلاقات الدلالية بين الألفاظ العربية: كالترادف والاشتراك اللفظي والتضاد.

الحقول الدلالية:

"مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل؛ أي: هي مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضَع تحت لفظٍ عام يجمعها]"17.[

أنواع الدلالة في اللغة العربية:

الدلالة الصوتية، أو ما يسمى التوليد الصوتي والتأثير الصوتي؛ كقولنا: (هز) للتحريك الظاهر العنيف، و (أز) للتحريك الخفي، و (قضم) لأكل اليابس الصلب، و (خضم) لأكل الرطب الطري.

الدلالة الصرفية: هي بنية الكلمة وصيغتها؛ مثل: (كذَّاب) تزيد في دلالتها عن (كاذب)، فصيغة فعَّال أقوى دلالة من صيغة فاعل، وهكذا.

الدلالة المعجمية: هي دلالة المعنى الذي يستقل به اللفظ في المعاجم العربية اللغوية أو أثناء التخاطب .... فلكل كلمة من كلمات اللغة دلالةٌ معجمية أو اجتماعية مستقلة.

الدلالة الدلالية: من خلال التوظيف المجازي للكلمات داخل الأساليب.

الدلالية السياقية: أي ما يطرأ على الكلمة من تطور دلالي بحسب القوانين التي ترصد حركة الألفاظ في الزمان المتتابع بين العصور.....

الدلالة النحوية: هي العلاقة بين الأساليب النحوية ومعانيها التي يقصد بها استخدام أسلوب نحوي]"18.[

وتنبع أهمية علم الدلالة من اتصاله الوثيق بعلوم اللغة الأخرى؛ مثل: علاقته بالمستوى الصوتي، فالصوت أساس الكلمات، وعلاقته بالدلالة علاقة وثيقة، كالتبديل الصوتي بين أحرف الكلمة الذي يؤدي حتمًا إلى تغير الدلالة، وكذلك النبر والتنغيم وما لهما من دور كبير في تغير الدلالة للكلمة.

وعلاقته بعلم الصرف كما أسلفنا سابقًا، فتغيير البنى الصرفية يؤدي إلى تغيير في الدلالة كما أوردنا مثال (كذاب) و (كاذبة)، واختلاف التأثير الدلالي لكلا الكلمتين.

وعلاقته بعلم النحو، فتغير مكان الكلمات في الجملة يؤدي إلى تغير في المعنى]"19.[

المستوى النحوي:

النحو في اللغة "القصد والاتجاه والمقدار"، وقد سُمِّيَ علم النحو بهذا الاسم؛ لأن المتكلم ينحو به منهاج كلام العرب إفرادًا وتركيبًا]"20.[

ويهتم هذا المستوى بالعلاقة بين الكلمة والكلمة في الجملة من الناحية النحوية، إن كانت فاعلًا أم مفعولًا، أم تمييزًا أم حالًا..

ومن خصائص هذا العلم: "تمييز الاسم من الفعل من الحرف، وتمييز المعرب من المبني، وتمييز المرفوع من المنصوب، من المخفوض من المجزوم، مع تحديد العوامل المؤثرة في ذلك]"21.[

الإعراب:

"هو تشكيل نهاية الكلمات في سياق الحديث على الوجه الصحيح ... وتوصف حركات الإعراب في حالة الرفع وعلامته الضمة والواو، أو الألف أو الثبوت النون، و النّصّب وعلامته الفتح...

والإعراب قيمة إضافية عن طريقه تستطيع معرفة الفاعل من المفعول به في الجملة، حتى ولو تقدَّم المفعول به على الفاعل]22.[

المستوى الكتابي (الإملائي) :

تمتاز الكتابة العربية بعدة مزايا وخصائص؛ أهمها:

الأبجدية: من تشكيل للدلالة على الحركات القصار، وأحرف العلة للدلالة على الحركات الطوال، وأحرف خاصة مثل علامات القرآن الكريم.

نقاط الإعجام: عند كتابة القرآن ولتمييز الحروف المتشابهة؛ مثل: (ج ح خ) .

علامات الترقيم التي ظهرت لتسهيل القراءة.

التشكيل؛ أي: وضع الحركات لحروف الكلمة لتسهيل قراءتها.

التشبيك: لتسهيل القراءة وتبسيطها.

اتجاه الكتابة: من اليمين إلى اليسار.

"من خصائص الحروف العربية أن لكل حرفٍ اسمًا يُعرَف به مثل الباء واسم منطوق يسمع له في صدر الكلمة؛ مثل: (بقرة)، واسم مكتوب يرمز إليه وهو (ب) .

وللكتابة في اللغة العربية خصائصُ؛ منها:

•تخصيص كلِّ حرفٍ ليمثل صوتًا واحدًا، فلا يوجد في العربية حرفٌ له أكثرُ من قيمة صوتية واحدة.

•لا يوجد في الكتابة العربية صوت يُمثل بأكثر من حرف واحد.

•لا توجد في اللغة العربية حروف مركبة لتمثيل الأصوات.

•العلاقة بين المكتوب والمنطوق في العربية علاقة أحادية، فلا توجد في العربية أصوات منطوقة غير مكتوبة، ولا توجد حروف مكتوبة غير منطوقة.

هناك بعض الاستثناءات قليلة تَحكم قواعد صارمة ومحفوظة .... منها واو الجماعة وأسماء الإشارة]".....23[

وجملة القول: إن اللغة العربية "هي لغة صوتية تزاوج بين المنطوق والمكتوب بصورة منطقية."

المستوى البياني:

علم البيان: البيان لغة: الكشف والإيضاح.

واصطلاحًا: إيضاح معنى الكلمة بالأساليب المواصلة إلى مراد المعنى، وهو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد المدلول عليه بكلام مطابق لمقتضى الحال بطرق مختلفة في إيضاح الدلالة عليه،

"وهو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد في صور مختلفة متفاوتة في وضوح الدلالة]" 24[

يرتكز هذا العلم على إبراز المعنى الواحد في صور مختلفة وتراكيب متفاوتة في وضوح الدلالة، مع مطابقة كل منها مقتضى الحال وغرضه المعني من الكلمة في غير معنى الكلمة الحقيقية.

به يفهم مراد غرض المعنى من الكلمة الصادرة التي لها معاني من التشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها، فهو علم يشرح محاسن اللغة العربية وصنوف التعبير فيها، ويجلي أساليبها المختلفة، وفضل التعبير بكل أسلوب منها، ويفسر الملامح الجمالية التي تبدو في القصيدة أو الخطبة، أو رسالة أو مقال.

مباحثه:

"التشبيه، المجاز، الكناية، الاستعارة، الصور الشعرية] "25.[

المستوى النقدي: هو الكشف عن مواطن الجمال أو القبح في الأعمال الأدبية، ويعتبر النقد دراسة للأعمال الأدبية والفنون وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها، والكشف عن القوة والضَّعف والجمال والقبح، وبيان قيمتها ودرجتها.

تعليمة: حلّل البيت الشّعريّ مورفولوجيا

فافعل مشيئتك التي قد شئتها وارحم جلالك من سماع خطابي

المراجع:

•الوجيز في مستويات اللغة؛ خلف القيسي.

•منزلة اللغة بين اللغات المعاصرة؛ عبدالمجيد الطيب عمر.

•لسان العرب؛ ابن منظور.

•مختصر الصرف؛ عبدالهادي الفضلي.

•الاشتقاق؛ فؤاد حنا طرزي.

•التطبيق الصرفي؛ عبده الراجحي.

•دراسات في علم الصرف؛ عبدالله درويش.

•علم الدلالة؛ علي خضير.

•علم الدلالة؛ محمد علي الخولي.

•دراسة: نظرية الحقول الدلالية؛ عماد شلواي.

•دراسة: دور الدلالة المعجمية في بناء الدلالة القملية؛ إيمان عطا.

•علوم البلاغة؛ محيي الدين أديب، محمد أحمد قاسم.

[1]القيسي، خلف عودة القيسي، الوجيز في مستويات اللغة، عمان، دار يافا العلمية، 2010، ص15.

[2]المرجع السابق.

[3]المرجع السابق.

[4]الطيب عمر: عبدالمجيد، منزلة اللغة العربية بين اللغات المعاصرة، ط2، ص124.

[5]المرجع السابق.

[6]ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، حرف الصاد، ج8.

[7]الفضلي، عبدالهادي الفضلي، مختصر الصرف، دار القلم، بيروت، ص7.

[8]طرزي، فؤاد حنا طرزي، الاشتقاق، مكتبة لبنان ناشرون، 2005، ط1، ص24

[9]الراجحي، عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، ص10

[10]درويش، د. عبدالله درويش، دراسات في علم الصرف، مكتبة الطالب الجامعي، ط1، 1987، ص21.

[11]الاشتقاق، ص 28.

[12]مختصر الصرف، ص8.

[13]خضير، علي حميد خضير، علم الدلالة.

[14]المرجع السابق.

[15]الخولي محمد علي الخولي، علم الدلالة، دار الفلاح للنشر، ص13.

[16]المرجع السابق.

[17]دراسة: نظرية الحقول الدلالية، عماد شلواي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة.

[18]دراسة: دور الدلالة المعجمية في بناء الدلالة القملية: إيمان عطا، 2014، جامعة الشهيد حمة لخضر – الوادي.

[19]الدراسة السابقة.

[20]منزلة اللغة العربية بين اللغات السامية ص176.

[21]المرجع السابق ص176.

[22]المرجع السابق 177.

[23]منزلة اللغة العربية بين اللغات السامية، ص152-153.

[24]محمد أحمد قاسم، محيي الدين أديب، علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب 2003 ص139.

[25]المرجع السابق.

رابط الموضوع: https://www.alukah.net/literature_language/0/127829/%D9%85%D8%B3%D8%AA%D9%88%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9/#ixzz8pgAAZJsT

المحاضرة التّاسعة: البيت الشّعري وحدة فنّيّة في القصيدة

البيت الشّعري الذي يشار إليه بصفته جزءاً مكوّناً ومستقلاً في القصيدة العربية، وعمود الشعر الذي أضحى نظرية في جماليات الشعرية العربية القديمة، والعَروض التي يوزن بها الشعر الذي يقال بدوره عبر بحور، واسم النصّ نفسه، قصيدة أو قصيدا أو قريضاً أو نظماً أو كلمة، جميعها مفردات من أصل الحياة العربية، جاء أغلبها من أجزاء البيت أو الخيمة، فيما استعملت كلمات أخرى من الطبيعة، كالبحور.

وهناك إجماع على أن (البيت) في الشعر، هو من البيت الذي للسكن. ذلك أن مرافقة الشعر للعربي، كما لو أنها نوعٌ من الإقامة الدائمة، فيصبح البيت الشعري، بيتاً متنقلا، إنما عبر القول، وتصبح الإقامة فيه، كالإقامة في المسكن، ومن هنا، جنح نقّاد الشعر القدامى، إلى استعمال مصطلحات نقدية في أوزان الشعر، مأخوذة من أشياء البيت، كالوتد والفاصلة والسبب، دلالة على الارتباط الوثيق بين العربي والشعر.

بيت الشِّعر من بيت العرب

وورد في كتاب (ميزان الذهب في صناعة شعر العرب) للأزهري اللغوي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى البشاري الدمنهوري (1295-1362) للهجرة، أن أهل العروض قد أخذوا "أكثر هذه الأسماء عن الخيمة وأقسامها، فالبيت (هو) بيت الشعر أي الخيمة. والسبب هو الحبل الذي به تربط الخيمة. والوتد هو الخشبة بها تشد الأسباب. والفاصلة الحاجز في الخيمة، وكذلك المصراع هو نصف البيت."

وينقل الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، (1145-1205) للهجرة، في معجمه (تاج العروس من جواهر القاموس) في معرض تفسيره لمصطلح العَروض: "وإنما سمّي وسط البيت عَروضاً، لأن العروض وسط البيت من البناء، والبيت من الشِّعر مبنيّ في اللفظ على بناء البيت المسكون للعرب، فقوام البيت من الكلام عَروضه، كما أن قوام البيت من الخرق العارضة التي في وسطه."

ويقول العلامة العراقي الدكتور صفاء خلوصي، في كتابه الذي يعد من أهم المراجع المعاصرة في علم العروض والمعروف بـ(فن التقطيع الشعري والقافية) إن أكثر "الاصطلاحات العروضية من أجزاء الخيمة ومستلزماتها، من نحو: الوتد والسبب والضرب والمصراع والركن، وكذلك أسماء بعض الزحافات من نحو الخبن والطي، مما يتفق للقماش الذي تصنع منه الخيمة."

العَروض تُعرض على الشعر فتقوّمه

والعَروض في الشعر، تتصل بأكثر من معنى، لا تبتعد كثيراً عن ما نقله الزبيدي. فأصل "العروض في اللغة الناحيةُ" يقول التبريزي، يحيى بن علي بن محمد الشيباني، والمتوفى سنة 502 للهجرة، في مصنفه الشهير (كتاب الكافي في العروض والقوافي) والذي يضيف فيه أن الناقة التي تعترض في سيرها، تسمّى عروضاً، لأنها "تأخذ في ناحية دون الناحية التي تسلكها، فيحتمل أن يكون سمّي هذا العلم عروضاً لأنه ناحية من علوم الشعر، وقيل يحتمل أن يكون سمّي عروضاً لأن الشعر معروض عليه، فما وافقه كان صحيحاً، وما خالفه كان فاسداً."

وبالعودة إلى صاحب العروض نفسه، وهو الفراهيدي، الخليل بن أحمد (100-175) للهجرة، وفي معجمه الأقدم للغة العربية، ما يعرف بكتاب (العين) فيقول عن العَروض: "والعروض عروض الشعر، لأن الشعر

يعرض عليه، ويجمع أعاريض، وهو فواصل الأنصاف". فيما تعرّف العروض بأنها "فواصل الأنصاف، وقيل هي النصف الأول من البيت" حسب الصاحب، إسماعيل بن عباد (385-326) للهجرة، في (المحيط في اللغة).

وتتعدد معاني العروض وتتوسع، وأغلبها موضوعة من باب التخمين أو الترجيح، من مثل أن عروض الشعر، سميت بذلك، لأن الفراهيدي، أُلهم على علم العروض، في مكة المكرّمة ومن أسمائها العَروض، ينقل التاج عن البعض.

عمود الشعر.. الخيمة مجدداً!

ويأتي مصطلح (عمود الشعر) ليكون واحداً من معايير النقد الأدبي القديم التي قيض لها الاستمرار والشيوع حتى وقتنا الحاضر. والعمود جزء أصيل من أجزاء البيت-الخيمة، وينضم إلى السبب والوتد والفاصلة والبيت الشعري.

وأشهر من تداول مصطلح عمود الشعر، ثلاثة نقاد لهم مكانتهم الرفيعة في عالم التصنيف العربي، كالآمدي، الحسن بن بشر، المتوفى سنة 370 للهجرة، في كتابه الشهير (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)، والقاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز (366-290) للهجرة، في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، والمرزوقي، أحمد بن محمد والمتوفى سنة 421 للهجرة، في كتابه (شرح ديوان الحماسة لأبي تمام).

ومصطلح عمود الشعر، ينطوي على أبعاد جمالية خالصة، مرتبطة باللفظ والتشبيه والمعنى والجزالة وتناسق لغة المادة الشعرية، وعادة ما يشار بالمصطلح، إلى الشعرية العربية القديمة وأصبح معياراً عاماً لدى النقاد الذين يفضّلون النص الشعري العربي القديم، كون بنائه قائماً على العمود ذاك. فمثلا يقول الآمدي عن البحتري في (الموازنة): "لأن البحتري أعرابيّ الشعر، مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشيّ الكلام."

القصيد والقريض.. الكسْرُ والشطر

والقصيدة المعروفة، هي القريض أيضاً، وهي النظم. وللقصيد في العربية، معنى يتصل بتعريفها، فالقصد هو الكَسرُ، والقصيد من الشعر ما تمّ شطر أبنيته، يقول الصاحب بن عباد، في محيطه، مشيراً إلى أن العرب تسمي اللّب الذي يخرج من العظام، قصيدة. فيما يرد في تاج الزبيدي، أن القصد في كلام العرب يشمل الاعتزام والتوجه والنهوض نحو الشيء، مؤكدا ما قاله ابن عباد بمعنى القصد الذي هو الكسر: "والقصد القسر، قصده قصداً، قسره أي قهره". وينقل: "والقصيد من الشعر ما تم شطر أبياته" ويتابع النقل: "سمّي قصيدا لأنه قُصِد واعتُمد."
ويقال عن الشعر، القريض، وهي من قرض الشيء، إذا قطعه، يرد في التاج، ويضيف: "القرض أصله في القطع" ويقول: "فإذا شُبِّه الشِّعر بالثوب، وجُعِل الشاعر كأنه يقرضه، أي يقطعه ويفصّله ويجزئه". من هنا، فيقال عن الشعر، القريض، في حال قوله. والعرب تفرّق بين الرجز والقريض. وأصل القرض ما يفعله الرجل أو يعطيه، ليجازى عليه. والرابط بين القصيد والقريض، هو الاقتطاع والفصل والشطر والكسر. وكتاب العين يوحّد بين الشّعر والقريض، مشترطاً وجود "علامات" في الأخير، ليكونا واحداً، ويقول إنه سمّي شعراً لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من معانيه.

16بحراً لا يتناهى مهما اغترف منه

ويذكر أن الفراهيدي، وضع خمسة عشر بحراً كميزان للشعر والتحقق من صحة أوزانه، وقام أحد تلامذته، وهو الأخفش، بوضع البحر السادس عشر، وهو البحر المتدارك. وبحور الشعر العربي التي وضعت لوزنه وضبطه، هي: الطويل، المتقارب، الرمل، المديد، الخفيف، البسيط، الرجز، السريع، المنسرح، المجتث، الوافر،

الكامل، الهزج، المضارع، المقتضب، المتدارك. ويسمى الشطر الأول من البيت، الصدر، والشطر الثاني، العجز.
وكذلك تم استحداث أوزان وبحور من بحور الخليل، من مثل المستطيل المأخوذ من البحر الطويل، والممتد من المديد، والمنسرد من المضارع، والمتوافر والمتئد، وبحور أخرى.

أمّا بحور الشعر، فسميت كذلك، فتشبيها لها بالبحر الحقيقي، الذي لا يتناهى بما يغترف منه، حسب تعريف أورده بالنقل، الدكتور غازي يموت في كتابه (بحور الشعر العربي- عروض الخليل).

وقام المصنف شعبان بن محمد القرشي (765-827) للهجرة، بكتابة ألفية في العروض والقوافي، أودع فيها كل قوانين البحور الشعرية وأسمائها وأوزانها وتفعيلاتها واسم واضعها وسبب تسميتها ومحاسنها وعيوبها، في كتابه المعروف بـ(الوجه الجميل في علم الخليل).

يقول العرب، إن الأصل في الشعر العربي هو البيت الواحد، ثم جاءت القصيدة ، وجاءت معها مشكلاتها التي لم يكن يعانيها الشاعر الأول، شاعر الفطرة والطبع، وظل البيت هو المحور الرئيسي في القصيدة ، وظل الذوق النقدي يرجع في أحكامه القائمة على المقارنة والموازنة ، إلى هذا البيت الواحد.

وفي كتابه "قصيدة البيت الواحد" يذهب خليفة محمد التليسي، إلى القول بأن البيت الواحد كان هو المسئول عن ميلاد الحركة النقدية حول الشعر، وأن الحركة النقدية الشعرية – إن جاز التعبير - إنما ولدت ونشأت وتطورت بسبب ما فجره البيت الواحد من صراع وخصام ، وأن المفاضلة بين الشعراء في القديم، إنما اعتمدت على البيت الواحد.

وفي هذا الكتاب الصادر عن دار الشروق بالقاهرة، يحاول "التليسي" مراجعة بعض المفاهيم النقدية المتصلة بالشعر العربي، وتقديم قراءة جديدة في التراث الشعرى العربي، ساعياً إلى اثارة العشق وتعميق وتجديد صلة الشباب بهذا التراث الجميل، وإعادة عرضه في شكل مقبول يسيغه ذوقهم العصرى، لافتاً إلى أهمية أن ينهل هؤلاء الشباب من تلك المنابع بما يسهم في تكوينهم الوجداني، ويُساعدهم على الاستلهام وعلى التعرف على الجواهر النادرة في هذا الديوان الشعري العربي الخالد.

كتاب "قصيدة البيت الواحد"، استطاع مؤلفه أن يوجز لنا تعريفا وافيا بقصيدة البيت الواحد، وأن يجمع لنا آراء القدامي من المُبدعين والنقاد في قصيدة البيت الواحد، وجال في حدائق تراثنا الشعري العربي، وجمع لنا العشرات من قصائد البيت الواحد.

والتنبيه إلى أهمية الاستقاء ، من هذه المنابع ، في تكوينهم الوجداني. واستلهامها والاستفادة منها في التعرف على الجواهر النادرة في هذا الديوان الشعري الخالد.

وفي مقدمة كتابه، انتقد خليفة محمد التليسي، ما يتردد من أحكام مرتجلة، تعلو صيحاتها من حين إلى آخر، والتي بدأت حين عاب بعض رواد الحركة الأدبية، على الشعر العربي ما يتصف به من تركيز وتكثيف وتعقيل للتجربة والبيتية المقفلة.

وانتقد "التليسي" كذلك، شعراء بارزين عابوا على الشعر العربي الافاضة والإسهاب والإسراف في استهلاك اللغة والمشاعر ، وعدم الأخذ بمبدأ الإلماعة الخاطفة، والإضاءة السريعة، والتكثيف المركز، وهو الأساس الذي قام عليه جوهر التجربة الشعرية العربية، منذ أن صاغ شاعرهم الأول أبياته الأولى.

ورأى أن من حق الشعراء أن يمارسوا كافة الصيغ ، وأن يختاروا منها ما يريدون، ولكن ليس من حق هؤلاء الشعراء – وفقا لقوله - أن ينكروا على الشعر العربي خصائصه وميزاته الخاصة، وأن يطمسوها في سبيل أن يظهروا بمظهر الرواد.

ورفض خليفة محمد التليسي – عبر نصوص كتابه – قيام البعض بإنكار ميزات الشعر العربي المتفرّدة، ثم يقومون بعملية استلاب ذاتي في نسبة الإتجاه إلى التكثيف والتركيز إلى التأثر بالاتجاهات الأدبية الغربية الحديثة.

ويُبيّن لنا "التليسي" في كتابه، أنه عندما كان الشاعر العربي القديم، يرسل البيت الواحد، ليعبر به عن لحظته الشعرية، لم يكن يواجه أية مشكلة تعبيرية. فقد كان البيت الواحد يعبر عن حاجته، ويستوعب اللحظة الشعرية التي يعانيها بكل أبعادها، وربما تناول شاعر آخر، هذا البيت، فأجازه، وأضاف إليه بيتا، وربما كان دوران هذه الأبيات على جملة من الشعراء، هو المسئول الأول عن بعث الشعور بالحاجة إلى الانتقال إلى مرحلة القصيدة.

وبحسب صفحات كتاب "قصيدة البيت الواحد"، فإنه عندما وجه الحاتمي اتهامه الجائر إلى المتنبي بسرقة أقوال الحكماء القدامي من الإغريق وغيرهم، إنما اعتمد على انتزاع أبياته الفريدة في الحكمة والمثل السائر، ولم يعن بعالمه الشعري، ومكان هذه الأبيات من عالمه الواسع الرحيب.

وعندما أخذ النقاد القدامى يؤسسون لقواعد الشعر، وينظرون له، كانت مشكلة البيت الواحد من المحاور الرئيسية التي تناولوها بالنقاش، فتعددت وجهات النظر، واختلفت الآراء تضييقا وتوسيعا، وكان الاستحسان يميل بهم إلى نوازع الفطرة الشعرية العربية، فكان التفضيل في الغالب للبيت الواحد واستقلاليته التامة في صياغة القصيدة ، حتى لو كانت ذات غرض واحد.

وينقل لنا الكتاب، قول ابن قتيبة عندما حاول ابن قتيبة أن يبرر لتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة : (إن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر. لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء السامع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام. فاذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بايجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحة والبعير، فاذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، وبدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح ، وفضله على الأشباه ، وصغر في قدره الجزيل).

ووفقا لخليفة محمد التليسي، في كتابه "قصيدة البيت الواحد"، فإن نظرات ابن قتيبة – هنا - هي نظرات تبريرية توفيقية تتفق مع طبيعة المرحلة الأولى لتطور المفاهيم النقدية، وتتفق مع موقف ابن قتيبة في الدفاع عن التراث العربي والتصدي للشعوبية التي حاولت أن تشكك فيه. وتوضح اختياراته و شواهد نزوعه إلى الإعجاب بالبيت الواحد وما يكمل هذا البيت في شكل قطع قصار.

ويستحضر الكتاب – كذلك – قول قدامة بن جعفر بأن الشاعر (إذا أتى بالمعنى الذي يريد أو المعنيين في بيت واحد كان في ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك في بيتين وكذلك إذا أتى شاعران بذلك فالذي يجمع المعنيين في بيت أشعر من الذي يجمعهما في بيتين).

ويورد لنا خليفة محمد التليسي، في كتابه رأي ابن رشيق الواضح في الوقوف إلى جانب البيت الواحد أو بتعبير أدق إلى جانب استقلالية البيت الواحد عما جاوره من الأبيات فيقول : (ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا ما بعده، وما سوى ذلك

فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد).

ويؤكد لنا الكتاب، أن ابن خلدون في مقدمته، وقف إلى جانب البيت المستقل، فيقول ضمن تعريفه للشعر، إنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به.. (إذ هو كلام مفصل قطعا قطعا، متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي يتفق معه رويا وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة. ويتفرد كل بيت منه بافادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو نسيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطىء المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر كما يستطرد من النسيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول ، إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره ومن التفجع والعزاء في البقاء إلى التأبين وأمثال ذلك.

ونبقى في ماجاء بالكتاب من قول ابن خلدون، الذي يعتبر أن من مظاهر صعوبة الشعر وممارسته استقلال كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصوده ويقول في ذلك: (والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين الاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصوده ويصلح أن ينفرد دون سواه، فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف في تلك الملكة، حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب، ويبرزه مستقلا بنفسه، ثم يأتي ببيت آخر كذلك تم ببيت آخر، ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده، ثم يناسب بين البيوت في موالاة بعضها مع بعضها بحسب اختلاف الفنون التي في القصيدة).

تعليمة: عدّد أسماء البيت الشّعري من حيث العدد، واذكر مكوّناته العروضيّة.

المحاضرة العاشرة:

المقطوعة الشّعرية هي:

وحدةٌ دالّة من وحدات الخطاب الشعري، تتمثَّل في توزيع القصيدة إلى مجموعات من الأسطر التي تفصل بينها بياضات أو نُجيمات أو أرقام أو خطوط أو حروف ، أو لازمة متكرِّرة ، أو يميِّزها البناء الدلالي لكل مقطع.

مكونات المقطوعة الشعرية:

أ ـ أسطر شعريـة : تتألف من تفعيلة واحدة إلى حوالي اثنتي عشرة تفعيلة.

ب ـ جمل شعريـة قصيرة : تتراوح بين ثلاث عشرة وست عشرة تفعيلة

ج ـ جمل شعرية طويلة : ما زادت على ست عشرة تفعيلة يخضع توزيع القصيدة إلى مقاطع للحالة الانفعالية للشاعر، ولطبيعة الرؤيـا الفنية والفكرية الكامنة وراء تجربته الشعرية، وبذلك فغالباً ما تشكل مقاطع الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة نسيجاً عضوياً متكامـلاً.

____ يقول الشاعر أمل دنقل في قصيدة" الطيور"

الطيورُ مُشردةٌ في السَّموات,

ليسَ لها أن تحطَّ على الأرضِ,

ليسَ لها غيرَ أن تتقاذفَها فلواتُ الرّياح!

ربما تتنزلُ..

كي تَستريحَ دقائقَ..

فوق النخيلِ - النجيلِ - التماثيلِ -

أعمِدةِ الكهرباء -

حوافِ الشبابيكِ والمشربيَّاتِ

والأَسْطحِ الخرَسانية. .....

سُرعانَ ما تتفزّعُ..

من نقلةِ الرِّجْل

من نبلةِ الطّفلِ

من ميلةِ الظلُّ عبرَ الحوائط,

من حَصوات الصَّياح!

أ ـ الشكل الخارجي : شكل القصيدة الخارجي يتكون من ثلاثة محطات متفاوتة في عدد الأسطر ، و كل محطة تسمى مقطعا شعريا .

ب ـ الشكل الداخلي : بملاحظة الإيقاع نجد تفعيلة "فاعلن" تتنوع في عددها من سطر لآخر ،ما بين تفعيلة واحدة (السطر17 وستة تفعيلات في السطر3).

ويتوزع روي الضرب بين الحاء في المقطع الأول ، والتاء والحاء في المقطع الثاني ،والراء والدال والحاء في المقطع الثالث .

ـ البناء الدلالي في القصيدة:

كل مقاطع القصيدة تتمحور حول بؤرة مركزية وهي "الطيور" التي تتمحور حولها معاني دلالية متنوعة من مقطع لآخر . وكل مقطع ينفرد بشحنة دلالية متميزة وإن كان يشترك مع باقي المقاطع في المعنى الدلالي العام.

توالي المقاطع الشعرية في القصيدة يرتبط بتوالي تنوع التجربة الوجدانية ،داخل الرؤيا الفنية والجمالية المؤطرة للتجربة .

فالعلاقة التي تربط بين مقاطع القصيدة علاقة تركيبية ودلالية تتنوع من مقطع لآخر لا يمكن الفصل بين الدلالة والتركيب في لفهم المعنى.

وكل مقطع شعري يتشكل من أوزان وتفعيلات تمثل وحدات جمالية وفنية صغرى تنتظم ضمن وحدة كبرى وهي القصيدة كتجربة متكاملة.

تعليمة:

هات قصيدة مكوّنة من مقطوعات شعريّة مستظهرا فيها بداية كل مقطع ونهايته ومقارنا بين هذه المقطوعات ومبينا سبب التفاوت فيها.

المحاضرة الحادية عشرة:
الموضوعات والأفكار في القصيدة

عالج الشعر العربي المعاصر منذ بداياته العديد من الموضوعات، كانت مجالا للدرس والتحليل في العديد من الأبحاث والدراسات التي عنيت بدراسته دراسة أكاديمية جادة، يمكننا أن نذكر منها هنا، على سبيل المثال لا الحصر: «الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» لعز الدين إسماعيل و«اتجاهات الشعر العربي المعاصر» لإحسان عباس و«أزمة الحداثة في الشعر العربي» لأحمد المجاطي (المعداوي). ومن هذه الموضوعات: الحزن – الإحساس بالغربة والضياع (في المدينة ـ في الكون ..) ـ الاتجاه إلى التعبير عن القضايا القومية الكبرى (قضية تحرر الأقطار العربية ـ الوحدة العربية ـ القضية الفلسطينية) – اتجاه العديد من الشعراء إلى التصوف يستوحون منه أجواءه ورموزه، حتى صار يمثل ظاهرة بارزة في الشعر العربي المعاصر، حيث وظفوا في بعض منجزهم الشعري الرموز الصوفية مثل: الرحلة والمرأة والخمر والإنسان الكامل والحروف. كما استخدم بعضهم التناص مع نصوص لأهم شعراء التصوف أمثال ابن الفارض وابن عربي والحلاج وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومي. ومن هؤلاء الشعراء : محمود حسن إسماعيل وصلاح عبدالصبور وعبدالوهاب البياتي ومحمد الفيتوري وأدونيس ومحمد عفيفي مطر، وبعض شعراء السبعينيات، الذين ظهر الأثر الصوفي في شعرهم، وأعني بهم (شعراء الحساسية الجديدة حسب تسمية إدوارد الخراط)، وكلهم تأثروا بالشاعرين أدونيس ومحمد عفيفي مطر.

(«الشعر والتصوف / الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر» 1945 ـ 1995) إبراهيم محمد منصور، 1999. أما في المغرب، فأبرز من يظهر في شعرهم الأثر الصوفي، هم الشعراء: محمد السرغيني وحسن الأمراني ومحمد علي الرباوي وعبدالكريم الطبال وأحمد بلحاج آية وارهام.

ظهرت حساسيات شعرية جديدة مغايرة لما ظهر من حركات سابقة. يرى الناقد المغربي نجيب العوفي، «أن الهاجس الذي كان يستوطن القصيدة الستينية والسبعينية يكاد يختلف تماما عن الهاجس الذي يستوطن القصيدة الثمانينية وما بعدها، لقد كان الهاجس الأيديولوجي والالتزامي يضخّ النسوغَ

حارَّة في شرايين التجربة الأولى، وأصبح الهاجس الأنطولوجي والذاتي يسري هينا وحزينا في التجربة الثانية» (مساءلة الحداثة، «شراع» عدد 5، ص 85).

فطن بعض الشعراء المغاربة الذين ينتمي بعضهم إلى شعراء السبعينيات الذين أتيح لي قراءة إنتاجهم الأخير، إلى ضرورة حضور الرسالة الشعرية والالتحام بقضايا الإنسان المغربي الذي يعاني من صنوف من التهميش والقهر بدون التخلي عن مقومات الكتابة الشعرية.

وهكذا حلت محل الموضوعات والقضايا التي تهم المجتمع، قضايا الذات والانشغال بهمومها وأسئلتها وهواجسها الخاصة، بعيدا عن أسئلة الواقع وقضاياه. أما الشاعر المغربي أحمد المجاطي، فيرى أن الرسالة الشعرية غابت في المتن الشعري المعاصر المحسوب على الحداثة الشعرية، وسقط الشعر في مهاوي الإبهام والتعتيم، وألغي دور المتلقي باعتباره عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية، فنتج عن ذلك بالملموس جفاؤه ونفوره من تلقي الشعر، هذا فضلا عن أنه لم يعد محل اهتمام بمشاكله وقضاياه في هذا الجنس الأدبي الذي كان ديوان العرب. وهنا يمكن طرح سؤالين اثنين: لمن نكتب؟ ولماذا نكتب؟
يورد أحمد المجاطي (المعداوي) نصا لأحد أهم رواد الحداثة الشعرية هو يوسف الخال يؤكد ضرورة إدخال المتلقي في الاعتبار أثناء العملية الإبداعية. يقول:
«يصطدم الشاعر في عملية الخلق الشعري بتحديين: الأول حدود اللغة: قواعدها وأصولها التي لا يمكن تجاهلها، إذا شاء أن يكون عمله ذا معنى لقراء هذه اللغة، وذا وجود في تراثها الأدبي. والثاني: أساليب التعبير الشعري المتوارث، والمتبع في التراث الأدبي، وهي أساليب راسخة في الأذهان وفي الذوق العام، بحيث يؤدي الخروج عليها بغير أناة ومهارة إلى إفراغ القصيدة من حضورها، بانقطاعها عن الآخر: المتلقي، إذ ما نفع القصيدة لولا حاجة الشاعر الجوهرية إلى التواصل مع الآخر» («أزمة الحداثة»).
وقد فطن بعض الشعراء المغاربة الذين ينتمي بعضهم إلى شعراء السبعينيات الذين

أتيح لي قراءة إنتاجهم الأخير، إلى ضرورة حضور الرسالة الشعرية والالتحام بقضايا الإنسان المغربي الذي يعاني من صنوف من التهميش والقهر بدون التخلي عن مقومات الكتابة الشعرية، فواكبوا العديد من الأحداث المهمة الطارئة، نكتفي هنا بذكر إحداها على سبيل المثال هي فاجعة غرقى فيضانات مدينة كولميم سنة 2014. وأذكر أن الشاعر أحمد بنميمون كتب قصيدة عن هذه الفاجعة بعنوان «آخر كأس»، فجاءت القصيدة خير تمثيل لالتحام الشاعر بقضايا مجتمعه وهمومه ومعالجة الأحداث التي تطرأ فيه. إن القصيدة صرخة مدوية، ومعانقة صادقة لقضايا الإنسان في مجتمعه. وهي مهداة (إلى غرقى فاجعة الفيضانات)، نقرأ القصيدة:

وأنا أُحْمَلُ في حاوية الأزبال كانَ القلبُ
في حيرتِهِ دونَ جحيمٍ سعِّرتْ، كانتْ سِياطُ النارِ مِن بعدي
وقبلي، تَحمِلُ اللحظةَ أوهامي إلى البرزخ في صمتٍ عنيفِ
ثُمَّ تمضي حيثما تَحْضُنُني سَوْرةُ آلامِ فظاعاتِ انْحِداري
وعلى مرمى انْدِلاعي عبثا، يَزْبِدُ نهرٌ آخر خارجَ جلدي هادرا دون تراب المقبرهْ
الخُطى إذ تنتهي في بابها
تلهثُ من خِشيةِ أن تُبْلغَ منْ حَلُّوا بها
أُنْشُودَة مثْلَ حَفيفٍ
عابرٍ في شجرَهْ،
صوَّحتْ منْ زهرتي فَوْق ضِفافٍ كنتُ فيها الطفلَ،
ما كان كساها،
من تصاوير دُنى تَزْهو
بأَنْوار شُمُوسِ الأرض ألوان طيوفِ
هي ما بينَ يدِي الآنَ
رجاءُ المَيْتِ في يابسةٍ جفَّ شَذَاها
شهقة فاضَتْ بها
في آخِري كأسُ خَريفي

من الجدير بالملاحظة أن الذات الشاعرة هنا، تتوحد مع ذوات الآخرين في معاناتهم ومأساتهم (وأنا أُحْملُ في حَاوِيَةِ الأزبال)، كما يتداخل رثاء الشاعر غرقى كولميم مع رثائه الذات التي كانت تحلم في الطفولة البريئة بعالم زاه جميل، إلا أنها تصطدم في الكهولة بواقع لا تتحقق فيه سوى المآسي والآلام (هي بين يدي الآن/ رجاءُ الميْتِ في يابسة جف شذاها/ شهقةٌ فاضت بها في آخِري كَأْسُ خَريفي). ثمةَ تلاحُمٌ بين المحتوى والبناء كما يتبدى ذلك من النص. فالمعجم الشعري المهيمن على هذا النص المكثف، يحيل على الغضب الذي تتأجج به ذات الشاعر. وألفاظه هي: جحيم ـ سُعِّرَتْ ـ سِياط ـ النار ـ عنيف ـ اندلاعي ـ يصخب ـ هادرا. أما الإيقاع الذي يقوم على تفعيلة (فاعلاتن) من بحر الرمل، فإيقاع سريع متدفق، يساعده على استمرار تدفقه واندفاعه، التدوير الذي استخدمه الشاعر أربع مرات، وهو يتناغم مع ما يعتمل في الذات الشاعرة من غضب وثورة إزاء واقع مأساوي، يفقد فيه الإنسان كرامته وإنسانيته. وهكذا حملت القصيدة رسالة إنسانية من شأنها أن تؤثر في المتلقي وتجعله ينحاز إلى قضايا وهموم مجتمعه، بدون التفريط في الآن نفسه في أدوات الفن الشعري والنزول بأجنحته إلى مهاوي النثرية. ولعل مثل هذا الشعر هو الذي يمكن أن يجيب على السؤالين السابقين: لمن نكتب؟ ولماذا نكتب؟

الحديث عن فلسطين في الأدب العربي الحديث موضوع شائك، وذو شجون، ويكاد يكون من أهم موضوعات الأدب العربي الحديث عمومًا، هذا الأدب الذي بدأت نهضته شعريًا ونثريًا في النصف الثانيمن القرن التاسع عشر الميلادي، ثم آتى أُكُلَه في النصف الأول من القرن العشرين؛ ليغدوَ بعد الحرب العالمية الثانية؛ أي منذ ستينيات القرن الماضي تحت اسم الأدب العربي المعاصر، وهو الأدب الذي رافق مصطلحي الحداثة وما بعد الحداثة؛ ليتحولَ بدوره مع بداية الألفية الثالثة (بعد عام ألفين للميلاد تقريبًا) إلى الأدب العربي الرقمي أو الافتراضي أو الإلكتروني، مع بقاء الثقافة الأدبية الورقية هي السائدة في كل الأحوال. في الأدب العربي الحديث، كما في أدب عصر الحروب الصليبية، تجلت فلسطين بصفتها تخضع لاحتلال استعماري استيطاني، يتخذ من تحريف الأديان منهجًا للتحريض على استعمارها، والتنكيل بأهلها الأصليين (الفلسطينيين)، الذين يعيشون فيها منذ آلاف السنين قبل الميلاد، منذ ملكها الأول سام بن نوح، وقد تعاقب عليها عدد كبير من الملوك الفلسطينيين المشهورين، الذين، تجاوز عددهم في إحدى الدراسات أربعة وستين ملكًا. ومنذ أن بدأ الخطر الصهيوني في ظل الاستعمار الغربي، فقد مارس الصهاينة العمليات الإرهابية في فلسطين وخارجها؛ لإقامة

دولة استعمارية في أرض عربية فلسطينية، لم يكن لهم فيها أي نصيب، بحسب الاكتشافات الأثرية، في أي يوم من الأيام. • النهضة الأدبية الحديثة... حتى اليوم ؟! لعل النهضة الأدبية العربية التي بدأت منذ مطلع ما سمي عصر النهضة؛ أي ما قبل الحرب العالمية الأولى؛ وتحديدًا ما قبل عشرينيات القرن الماضي انبثقت، واستمرت في سياقين رئيسين، هما: الأول : السياق الشعري العربي الأصيل المنبعث من عصور ازدهاره، خاصة العصرين الجاهلي والعباسي الأول، حيث كان الشعر ديوان العرب، وحينها كان للشعر تقاليده الجمالية والفنية القديمة، التي ميزت "شعراء مدرسة الإحياء والبعث" في الشعر العربي الحديث، مثل الشعراء: محمود سامي البارودي (رائد الشعر العربي الحديث)، وأحمد شوقي (أمير الشعراء)، وحافظ إبراهيم (شاعر النيل وشاعر الشعب).ثم جاءت مدرسة شعر التجديد في عشرينيات إلى خمسينيات القرن الماضي، على أيدي شعراء مدرسة الديوان (مثل: إبراهيم المازني، وعباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري)، ومدرسة أبولو (مثل: إبراهيم ناجي، وأبو القاسم الشابي، وعلي محمود طه)،ومدرسة المهجر (مثل : إيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة، وجبران خليل جبران)، وكانت المرحلة الثالثة هي مرحلة الشعر الحر أو شعر التفعيلة، بما في ذلك قصيدة النثر، حيث انطلقت مدرسة ما يسمى شعر التجريب والحداثة منذ خمسينيات القرن الماضي، وظهر في هذا السياق شعر المقاومة (مثل الشعراء : محمود درويش، وتوفيق زياد، وسميح القاسم، وعزالدين المناصرة). ومن أبرز شعراء هذه المرحلة عمومًا:(نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس، وأمل دنقل، ونزار قباني، ومحمد الماغوط). ويبدو الشعر العربي غدا أقل حضورًا بين المتلقين العاديين المنشغلين بالفضاءات الافتراضية والإلكترونية، في ظل شيوع الثقافتين السمعية والبصرية، بعد تدنى مستوى القراءة الورقية أو الإلكترونية كثيرًا، منذ بداية الألفية الثالثة!! الثاني: السياق النثري، وهو يتعلق بعدة أجناس سردية، مثل الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية النثرية، والمقالة الأدبية السردية، والسيرة الذاتية. وهو سياق رغم وجود علاقة أو إرهاصات تراثية عربية ؛ فإنه مدين فنيًا وجماليًا للتأثر بالفنون السردية الغربية، التي انتقلت إلى الشرق بفعل الطباعة، والصحافة، والاستعمار، والانفتاح على ثقافات الاستعمار المباشر الإنجليزي والفرنسي، وبعد ذلك الاستعمار غير المباشر أمريكا وأوروبا. وتعد الرواية أكثر هذه الأجناس الأدبية السردية شيوعًا في العصر الحديث، منذ منتصف القرن التاسع عشر تقريبًا، بدءًا من الرواية غير الفنية، ومسيرة تحولات الرواية في المضامين والجماليات في مراحل عديدة : مثل مرحلة التقليد حتى عشرينيات القرن الماضي، ثم مرحلة التجديد في ثلاثينيات إلى خمسينيات القرن الماضي، ثم مرحلة التجريب والحداثة ما بعد الستينيات، ومرحلة الرواية الجديدة أو المضادة، والرواية الرقمية أو الافتراضية...إلخ. وقد أطلق على الرواية اسم: " ديوان العرب في القرن العشرين"، بعد انزياح دور الشعر، وكون الرواية غدت جنس الأجناس الأدبية، وأن بإمكانها أن توظف الأجناس الأدبية كلها وغير الأدبية أيضًا في متنها، وبأساليب سردية عديدة، ومدرسية متعددة أيضًا بحسب توصيفات الرومانسية، والواقعية، والرمزية، والحوارية، وغيرها. وهذا لا يعني التقليل من شأن الأجناس الأدبية النثرية

أو السردية الأخرى، كالمسرحية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدًا، والسيرة الذاتية، والمقالة الأدبية، والقصة القصيرة جدًا، وغيرها من أجناس كالرواية السيرية، والسيرة الروائية . وهناك أسماء كثيرة ظهرت وتميزت روائيًا، مثل: نجيب محفوظ، وحنا مينة، وواسيني الأعرج، وإبراهيم نصرالله. وقد نجد مئات الروايات تنشر في العام الواحد، مما جعل الرواية تحظى بكثير من الجوائز، مثل جائزة "البوكر" العربية، وجائزة "كتارا" القطرية، عدا عن كونها حظيت بجائزة نوبل للآداب بوساطة الروائي الشهير نجيب محفوظ. • فلسطين التاريخية: يبدو توصيف فلسطين التاريخية في الثقافة المعاصرة يعني جوانب عديدة، من أهمها: 1. فلسطين الدينية / التاريخية التي كانت وما زالت موضوعًا تاريخيًا دينيًا بين الأديان الثلاثة بحسب الأولوية الدينية لا التاريخية: في الثقافة اليهودية (أرض الميعاد لشعب الله المختار/ اليهود)، وفي الثقافة المسيحية (عطية الرب للمسيحيين/النصارى)، وفي الثقافة الإسلامية (الأرض المباركة؛ أرض الإسراء والمعراج). وقد تعاقب على فلسطين أكثر من عشرين استعمارًا، كان آخرها الاستعمار الاستيطاني الصهيوني، الذي يرى البعض أن أجله قد اقترب. 2. فلسطين القضية الوطنية والقومية والإنسانية، وهي قضية العصر الحديث، منذ المؤامرة الصهيو استعمارية، بدءًا من مؤتمر "بال" الصهيوني المنعقد في مدينة بازل بسويسرا عام 1897، الذي بدأ فيه الصهاينة مع المستعمرين يعملون من أجل إقامة وطن قومي لهذا الكيان الاستعماري الاستيطاني في فلسطين، ضمن أكذوبة أرض بلا شعب لشعب بلا أرض. وقد تلا ذلك اتفاقية سايكس بيكو بين فرنسا وبريطانيا، التي عملت على تقسيم المنطقة بين المستعمرين، وكان نصيب فلسطين من هذه المؤامرة العالمية أن تكون مستعمرة بريطانية، ثم كان وعد بَلفُور عام 1917، الذي أعلنت فيه الحكومة البريطانية عن تأسيس وطن قومي للشعب اليهودي في فلسطين. وهذا ما تمّ فعلاً منذ تنفيذ اتفاقية سايكس بيكو، ووقوع الانتداب البريطاني على فلسطين في عام 1920، إلى إعلان قيام الدولة الصهيونية في فلسطين، في 15 مايو، عام 1948، وما سبق ذلك من إرهاب ممنهج مارسته العصابات الصهيونية في ظل الانتداب البريطاني الذي استمر أكثر من ربع قرن، وهو يعمل على تيسير الظروف لإقامة هذا الكيان الصهيوني الغاصب. 3. فلسطين ووقائع الإجرام الصهيوني اليومية: في كل يوم هناك إجرام يمارسه الاحتلال الصهيوني في فلسطين، ولكن من أهم المحطات الإجرامية بعد إنشاء هذه الدويلة - الذي أطلق عليها الروائي الفلسطيني إميل حبيبي وصف(ليست ابنة عيشة) ، وأطلق عليها الشاعر والروائي الفلسطيني إبراهيم نصرالله : " كأن دولتهم تعيش في غرفة العناية المركزة .. محاطة بكل هذه الأجهزة .. يخافون إذا تعطل أحدها أن تفرط ولعلها تشبه حاضنة أطفال الخداج البلاستيكية"- أن تشكلت محطات إجرامية لافتة، كانت ذات صدى واسع في الأدب العربي الحديث، من أهمها: نكبة عام 1948، ثم نكسة حزيران عام 1967، ثم الحرب على جنوب لبنان وإخراج المقاومة الفلسطينية من لبنان عام 1982، والانتفاضة الفلسطينية عام 1987، وانتفاضة الأقصى عام 2000،والحروب الأربع على غزة في الأعوام2008، و2012، 2014، و2021، والمجازر التي ارتكبت في المخيمات الفلسطينية: تل الزعتر، وصبرا وشاتيلا،

ومخيم جنين، وغيرها. وقتل الأطفال، مثل الطفل محمد الدرة، والرضيع علي الدوابشة، وأطفال غزة.

فلسطين في الشعر لا أبالغُ إذا قلتُ: إن فلسطين بإشكالياتها المتعددة شكلت قلب الشعر العربي المعاصر، فهي -في أقل تقدير- مثلت خلال القرن العشرين أرضاً خصبة في وجدان الأمة العربية فيما عرف بأدب المقاومة، أو أدب القضية، أو أدب الثورة، أو الأدب النضالي، أو أدب الالتزام، أو أدب الهزيمة، أو أدب النكسة، وفي المقابل مثّل الكيان الصهيوني الذي اغتصبها وما أنتجه من مؤامرات مستنقعاً آسناً بالعداء اللدود للوطن والأمة والإسلام والإنسانية.. من هنا لا يكاد يخلو ديوان شاعر عربي من قصيدة أو قصائد تتناول فلسطين مأساةً وأملاً في التحرر، بل هناك دواوين كثيرة خصصت لفلسطين دون غيرها!! يحتار أي باحث عندما يتناول فلسطين في الشعر من أين يبدأ وإلى أين ينتهي، فالمسألة هنا معقدة إلى درجة عليا عندما يتعلق الأمر بآلاف القصائد، وقد يصل العدد إلى الملايين. تبدو البداية لافتة في شعر علي محمود طه،في ثلاثينات القرن الماضي، وهو يحذر من الظلم الذي يقع على فلسطين، بسبب الاستعمار البريطاني، وعصابات الإرهاب الصهيونية، فيقول في أثناء ثورة فلسطين عام 1936: أَخِي، جَاوَزَ الظَّالِمُونَ المَدَىفَحَقَّ الجِهَادُ،وَحَقَّ الفِدَا أَنَتْرُكُهُمْ يَغْصِبُونَ العُرُوبَـــــــةَ مَجْدَ الأُبُوَّةِ وَالسُّـؤْدَدَا ؟ وَلَيْسُوا بِغَيْرِ صَلِيلِ السُّيُـوفِ يُجِيبُونَ صَوْتَاً لَنَا أَوْ صَدَى فَجَرِّدْ حُسَامَكَ مِنْ غِمْـدِهِ فَلَيْسَ لَـهُ، بَعْدُ، أَنْ يُغْمَـدَا إلى ينهي القصيدة بقوله: فَلِسْطِينُ يَفْدِي حِمَاكِ الشَّبَابُ وَجَلَّ الفِدَائِيُّ وَالمُفْتَـدَى فَلِسْطِينُ تَحْمِيكِ مِنَّا الصُّـدُورُ فَإِمَّا الحَيَاةُ وَإِمَّـا الرَّدَى ومهما تكن أهواء الشعراء ونزعاتهم الفكرية والجمالية، فلا بد من أن يجدوا - على أية حال - في فلسطين مقاصدهم ومجمعهم للنهل من قضيتها، فهي ملتقى التناقضات والتعارضات في العالم المعاصر .
يقول صالح الأشتر في كتابه "مأساة فلسطين وأثرها في الشعر المعاصر" : " وأما مأساتنا في فلسطين فقد منحت الأدب العربي ديواناً دموياً ضخماً، كتبت الحروب الصليبية صفحاته الأولى، وهو لا يزال إلى اليوم في تضخم مستمر، وكلما تضخم الديوان ازدادت ملحمة الدم العربية في فلسطين غنى واتساعاً "، لذلك يرى الأشتر أن مأساة فلسطين أعظم تجربة يعانيها الأدب العربي المعاصر، وأنها أغنت العنصر العاطفي في الشعر، فانطلقت قصائد النكبة مفعمة بالألم والدموع، تصور بؤس المنكوبين وشقاءهم، ونفخت روح التمرد والانطلاق والثورة، مكونة يقظة العرب الأولى تجاه المخاطر التي تحيط بهم، ودفعت الشعراء إلى التطوير والتجديد والحياة من خلال ثورة الشعر الجديد على التقاليد الشعرية القديمة، وألزمت الشعر العربي المعاصر على وجه العموم بالاتجاه الالتزامي الهادف من خلال نبذ طريقة الفن من أجل الفن في الشعر أو في غيره من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى. لقد تعددت صور فلسطين في الشعر، فهي الأرض المغتصبة، والزمن المفقود، واللغة الدامية، والرموز والدلالات المتعددة، والشخصية الضائعة الغريبة، وعدوها غول يلتهم الأرض والزمن واللغة والشخصية، وناسها مرابطون، يعانون تحت احتلال استيطاني صهيوني يجتث الجذور، أو في المنافي والمخيمات يعانون الضياع والاغتراب .. وصورة الفدائي تحمل الأمل من خلال الثورة والجهاد .. لكن العدو أكبر من المعقول .. هي النكبة التي تكسرت على أعتابها الآمال، وهي " النكسة" التي أودت بالآمال إلى الجحور

المظلمة.. لكنها أيضاً الانتفاضة وسلاحها الحجر الذي يبقى وسادة الموت تحت رؤوس الغزاة .. فكان الشعر على الرغم من شدة المأساة ينتعش بالآمال التي لا تتكسر مهما كانت الضربات موجعة. يقول حسن عبدالله القرشي: سنُشهرُ للثأرِ أمضى سلاح ونُصْلي العِدى مُرهَفاتِ الصِّفاح فمنَّا "المثنى" ومنا "صلاح" ونحنُ ليوثُ الوغى في الكفاح فعلى الرغم من مأساة فلسطين التي تقطر دماً منذ نشأتها إلى اليوم، إلى الحد الذي يشعر فيه الناس بفقدان الأمل، فإنّ الشعر العربي يصر على التفاؤل والإيمان بالمستقبل المشرق ... وأنه لا بد من مجيء يوم يتحرر فيه الأقصى الرمز الكبير لفلسطين من دنس الأعداء، والعبرة -كما يرى المثقف- تأتي من الماضي؛ حيث اغتصب الصليبيون الأقصى تسعين عاماً، ثم حرره صلاح الدين في وقعة حطين، فغدا هذا التحرير عرساً في منظور الشعراء؛ كأنه الحلم الجميل الذي لا يُصدّق صاحبه بأنه صار حقيقة !! لذلك على فلسطين أن تنتظر هذا اليوم (يوم العرس)؛ لتتحرر من مغتصبيها، وهو اليوم القريب بمشيئة الله.. يقول الشاعر القروي: يا فلسطينُ استعدي للقَانا حان يومُ النصر يا أماهُ حانا وعدُ بَلْفُورَ كبَلفورَ انتهى في جحيم النارِ عصفاً ودخانا * * * يبدو ديوان الشعر العربي عن فلسطين فضاءً شاسعاً، لا يمتلكه أي قارئ مهما كانت قدرته، فهو شعر يحتاج إلى مجلدات كثيرة، لكن أغلب هذا الشعر ينطلق من عدة بؤر، تمثل أهم محطات الصراع العربي الإسرائيلي؛ لذلك يعود جل هذا الشعر إلى صدى لكثير من الأحداث والمآسي، فإذا كانت نكبة عام 1948، وهزيمة حزيران عام 1967، قد شكلتا الجرح العميق في وجدان الأمة، فانطلقت قرائح الشعراء يائسة آملة، فإن انتفاضتي 1987، و2000 تمثلان شعلة الأمل الكبير في طريق التحرر، ففي الهزيمة غالباً ما يحمل الشعر هجاءً مبطناً أو صريحاً للأمة التي لم تبذل الغالي والرخيص في سبيل الدفاع عن الوطن والعروبة في فلسطين، وفي الانتفاضة يشعر الشاعر بالتوجه الحقيقي إلى بناء الجهاد والكفاح، وهذا البناء الخصب يكون كبيراً في وجدان الأمة، حتى وإن كانت أداته الرئيسة الحجرَ في مواجهة قدرات عسكرية عدوانية جبارة. يقول نزار قباني من قصيدة بعنوان "بكيت حتى انتهت الدموع": يا قدسُ، يا مدينةَ الأحزان يا دمعةً كبيرةً تجولُ في الأجفان من يوقفُ العدوان؟ عليكِ، يا لؤلؤةَ الأديان من يغسلُ الدماءَ عن حجارةِ الجدران؟ من ينقذُ الإنجيل؟ من ينقذُ القرآن؟ من ينقذُ المسيحَ ممن قتلوا المسيح؟ من ينقذُ الإنسان؟ وفي ظل المقاومة تبدو الروح المعنوية تتعالى في التوهج والأمل، لتحاصر العدو المغتصب بالحقد والكراهية، متوعدة بنهاية مخزية كنهاية كل المستعمرين، هكذا يخاطب نزار قباني أيضًا الصهاينة بقوله: محاصرونَ أنتمُ بالحقدِ والكراهيهْ فمن هنا جيشُ أبي عبيدةٍ ومن هنا معاويهْ سلامُكم مُمزَّقٌ وبيتُكم مطوقٌ كبيتِ أيِّ زانيهْ ... تتعمق مع المقاومة الشعبية هذه الروح المتأملة بالنصر في لغة الشعر، إذ تمثل حركة الفدائي المكلل بالكفاح المسلح من جهة، وأطفال الحجارة من جهة أخرى أبرز موقعين للمقاومة في الشعر العربي المعاصر. يقول الشاعر عبد الرحيم محمود، وشعره مما كثر تداوله على ألسنة الناس، مجسدًا روح الكفاح لغايتي النصر أو الشهادة: سَأَحمِلُ روحي عَلى راحَتي وَأُلقي بِها في مَهاوي الرَدى فَإِمّا حَياةٌ تَسُرُّ الصَديقَ وَإِمّا مَماتٌ يَغيظُ العِدى وَنَفسُ الشَريفِ لَها غايَتانِ وُرودُ المَنايا وَنَيلُ المُنى *** من أمثلة الدراسات عن صورة فلسطين في الشعر العربي كتاب محمد حور

"فلسطين في الشعر المعاصر بمنطقة الخليج العربي"، حيث تحدث الكتاب عن أبعاد الرؤية السياسية في الشعر من خلال البعد الإسلامي، والقومي،والعالمي، وعن صور المأساة في الشعر من خلال صورة النكبة، واللاجئ، والفدائي،وتوصل الباحث من خلال هذا كلّه إلى التأكيد بأن الشعراء عامة كانوا على درجة من الوعي والنضج، أهلتهم إلى أن تكون مشاركتهم جامعة بين العاطفة والعقل في تصويرهم لفلسطين في أشعارهم. أما جميل بركات في كتابه "فلسطين والشعر"، فقد قدّم حوالي أربعين شاعراً عربياً في ضوء علاقة شعرهم بفلسطين، مما يشير إلى نموذج واضح من اهتمام الشعراء العرب جميعهم بهذه القضية المركزية التي هي قضية عربية إسلامية إنسانية، لا قضية إقليمية فلسطينية، فإذا كان الأعداء يريدونها قضية إقليمية فلسطينية، فإن الشعراء الناطقين بروح الأمة ووجدانها أكدوا عروبة فلسطين وإسلاميتها وإنسانيتها في سياق غير قابل للتشكيك والتزوير.. يقول الشاعر مانع سعيد العتيبة في هذا السياق: ماذا يقولُ دمُ الشهيدِ لأمةٍ شهدتْ عيونُ نيامِها أزهارَه أنَا في
فلسطينَ انتفاضةُ عاشقٍ لترابِها والعشقُ فعلُ حضارَة ومضى بأحجار الكرامة
راسماً للنصر في درب الفداء إشارة فإذا قضى بطلٌ سيولدُ غيرُه متحديًا وسيقتفي
آثارَه * * * لا شك في أن النماذج المختارة تشكل حالة عشوائية، إذ يصعب على أي كاتب – كما ذكرت - لهذه الأسطر أن يتمثل مفاصل الشعر العربي في فلسطين، فهي حالة جوهرية في صياغة الشعر المعاصر، لأنها قضية الأمة الأولى، وليس العدو في هذا السياق سوى راكب لمركب خرب، إن بدا الآن عائماً على سطح بحر هادئ، فلا بد من أن يغرق في لحظة هيجان البحر، وهذا البحر هو أمتنا في سكونها الآن وهيجانها مستقبلاً - بإذن الله. كذلك شكلت فلسطين ديوان شعرائها من أبنائها، فهي ديوان الشاعر المقيم تحت الاحتلال، وهي ديوان الشاعر المشرد في المخيمات والمنافي، فكان على رأس هؤلاء الشعراء :إبراهيم طوقان، ومحمود درويش،وسميح القاسم، وعزالدين المناصرة، وتوفيق زياد، وكمال ناصر، ويوسف الخطيب، وفدوى طوقان، وإبراهيم نصرالله، ومريد البرغوثي،وتوفيق صايغ، وأحمد دحبور، ومعين بسيسو، وسلمى الخضراء الجيوسي، وراشد حسين...وغيرهم ممن يعدون بالآلاف. تقول فدوى طوقان من قصيدة " شهداء الانتفاضة": رَسَموا الطّريقَ إلى الحياةْ رَصَفوهُ بالمَرْجان بالمُهَجِ الفتيّةِ، بالعَقيقْ رَفَعوا القلوبَ على الأكُفِّ حجارةً، جَمْرًا، حَريقْ رَجَموا بها وَحْشَ الطّريقْ هذا أوانُ الشدِّ فاشتدّيْ وَدَوّى صَوْتُهمْ في مَسْمَعِ الدّنيا، وأوْغَلَ في مدى الدّنيا صَداهْ هذا أوانُ الشدِّ واشتدّت... وماتوا واقفينْ مُتَوَهّجينْ متألّقينَ على الطّريقِ، مُقَبّلينَ فَمَ الحياةْ! ويجسد الشاعر الأردني أيمن العتوم، في قصيدة تلك اللحمة العميقة بين الأردن وفلسطين(مدينة أردنية بمدينة فلسطينية) في مقاومة الاحتلال، والمعاناة من إجرامه اليومي المستمر: فِلَسْطِيْنُ الحَبِيْبَةُ .. كُلُّ جُرْحٍ يَسِيْلُ، فَإِنَّما دَمُنَا المِدادُ مَعًا كُنَّا، وَمَا زِلْنا ... فُؤَادًا عَصِيًّا حِيْنَ يَنْفَطِرُ الفُؤَادُ كَأَنَّا في الهَوَى رِئَتَانِ ذَابَا عَلَى جَسَدٍ، وَشَكَّلَهُ الوِدادُ إِذَا امْتَلأَتْ عُرُوقُ (القُدْسِ) نَزْفًا يَكُونُ بِقَلْبِ (عَمّانَ) الضِّمَادُ وَإِنْ (نَابُلْسَ) صَاحَتْ وَاسْتَغَاثَتْ يَكُونُ لَهَا مِنَ (السَّلْطِ) النِّجادُ وَإِنْ صَوْتُ (الخَلِيْلِ) ذَوَى لِقَهْرٍ فَفِي (الكَرَكِ) الأَبِيَّةِ يُسْتَعادُ وإِنْ (بيسانُ) أَرَّقَها هُمومٌ (فإربِدُ) يستَبِدُّ بها السُّهادُ كَذَا الأَحْرارُ في وَطَنِي لُيُوثٌ ولَكِنْ غَلَّتِ الأَيْدِي الصِّفادُ فَقُلْ فِيْمَنْ

يَرَى وَطنًا بَدِيْلاً بَدِيْلُكَ أَنْ يُدَاسَ لَكَ الوِسَادُ طُيُورُ القُدْسِ مَا سَكَنَتْ سِوَاها وَسَوْفَ تَعُودُ لَوْ طَالَ البِعَادُ إِذَا مَرَّ الشِّتَاءُ بِهَا مَرِيْرًا فَفِيْ دِفْءِ الرَّبِيْعِ لَهَا مَعَادُ وَمَا أَلِفَتْ نَوَارِسُ بَحْرِ (يافا) سِوَاهُ ... وَإِنْ يَكُنْ طَابَ المِهَادُ فَصَبْرًا ... فَالأَمَانِي قَادِمَاتٌ تَكَادُ تَكُونُ عَنْ قُرْبٍ ... تَكَادُ وكان اجتياح غزة مثارًا لكثير من الأشعار، منها قول الشاعر غزاي درع الطائي، شاعر، عراقي : يا عربَ العزَّةِ مَنْ ينصرُ غزَّة؟ يا غزَّةُ يا غزَّةُ يا غزَّةْ لا تنتظري أنْ نفعلَ شيئاً من أجلِكِ يا غزَّةْ فلقد ماتتْ في أنفسِنا أغصانُ الغارِ وماتتْ في بستانِ عروبتِنا أشجارُ العِزَّةْ لا تنتظري خيراً من كلِّ الأنظمةِ المهتزَّةْ لا تنتظري خيراً من عربِ النَّكبةِ أو من عربِ النَّكسةِ أو عربِ الاستسلام آلامُكِ ستظلُّ غراباً ينعقُ فوق النارِ على مرِّ الأيّامْ وأنتج التطبيع والتصالح مع الكيان الصهيوني كثيرًا من القصائد الرافضة لهذه المؤامرة على القضية الفلسطينية، بدون أية مكاسب تستحق أن تذكر في السلام المزعوم مع هذا الكيان الإجرامي الغاصب، يقول الشاعر أمل دنقل: لا تصالحْ على الدمِ.. حتى بدمْ! لا تصالح! ولو قيلَ رأسٌ برأسٍ أكلُّ الرؤوس سواءٌ؟ أقلبُ الغريبِ كقلبِ أخيكَ؟! أعيناهُ عينا أخيكَ؟! وهل تتساوى يدٌ.. سيفُها كان لكْ بيدٍ سيفها أشْكَلك؟ سيقولون: جئناك كي تحقن الدمْ.. جئناك. كُنْ ـ يا أميرُ ـ الحَكَمْ سيقولون: ها نحن أبناء عمْ. قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومةَ فيمن هلَكْ. واغرسِ السيفَ في جبهةِ الصحراءِ.. إلى أن يجيبَ العَدمْ. إنني كنت لكْ فارساً، وأخاً، وأباً، ومَلِكْ! وفي المحصلة، كان للشعر العربي، وخاصة الشعر الفلسطيني، دور رئيس وعميق في بناء هوية ثقافية عربية مقاومة للاحتلال الصهيوني، ومتألمة مما يجري في واقع مأساوي مسكون بإجرام هذا الاحتلال الاستيطاني، وبروح ثورية فلسطينية تقاوم مقاومة مشروعة بكل السبل، وتؤمن بحتمية الانتصار على هذا العدو. ونختم بهذا المقطع المشهور من إحدى قصائد محمود درويش، الذي يصور فيها الاحتلال عابرًا في كلام عابر: أيها المارّون بين الكلمات العابرة آن أن تنصرفوا وتقيموا أيْنَما شئْتُم، ولكن لا تُقيموا بيْنَنَا آن أن تنصرفوا ولتموتوا أينما شئتمْ، ولكن لا تموتوا بيننا فلنا في أرضنا ما نعملُ ولنا الماضي هنا ولنا صوتُ الحياة الأوَّلُ ولنا الحاضرُ، والحاضرُ، والمستقبلُ ولنا الدنيا هنا... والآخرة فاخرجوا من أرضِنَا من بَرِّنا... من بحْرِنَا من قمْحِنَا... من مِلْحِنَا... من جُرْحِنا من كل شيء، واخرجوا من ذكرياتِ الذاكرة أيها المارّون بين الكلمات العابرة ...!

موضوع الثورة الجزائرية:

أهم المقاومات الشعبية حسب الترتيب الكرونولجي:

1- مقاومة الأمير عبد القادر بن محي الدين (1832) في القطاع الوهراني بالغرب الجزائري.

2- مقاومة أحمد باي (1837) باي قسنطينة بالجهة الشرقية من الجزائر.

3- مقاومة بومعزة (1834) تمتد من الشلف إلى غاية التيطري والحضنة.

4- مقاومة الزعاطشة (1848) بمنطقة بسكرة والأوراس بقيادة الشيخ بوزيان.

5- مقاومة ناصر بن شهرة (1851) بمنطقة الأغواط.

6- مقاومة لالا فاطمة نسومر (1851) والشيخ الشريف بوبغلة بمنطقة جرجرة بالقبائل الكبرى.

7- ثورة أولاد سيدي الشيخ (1864) بقيادة الشيخ سليمان بن حمزة الذي تمتد من جبال عمور غربا إلى نواحي الوسط الجزائري.

8- ثورة الشيخ المقراني (1871) والتي انطلقت من برج بوعريريج ومجانة إلى غاية سطيف.

9- ثورة الشيخ بوعمامة (1881) بالجنوب الغربي الجزائري.

10- ثورة قبائل التوارق الطاسيلي (1916) بقيادة الشيخ آمود.

* إنما دفعنا إلى سرد هذه المقاومات الهدف منها استظهار مدى مقاومة الشعب الجزائري للعدو إذ لم ييأس يوما إلى أن جاء الفرج على يد مجموعة من الشباب الجزائري في غرة نوفمبر 1954، ولكن بالمقابل قابلت الآلة العسكرية هذه المقاومات بوحشية لا نظير لها في تاريخ البشرية.

* لقد كانت الثورة الجزائرية – ولازالت ـ محط إعجاب الشعراء العرب الذين لطالما تغنوا بها وببطولات شعبها ومن هؤلاء نذكر:

1- نزار قباني: (1923 – 1998) إن القصيدة النزارية عرفت كثيرا من الجدل في الساحة الأدبية والنقدية، لجرأتها التي لم تتحملها الذائقة العربية حيث اتخذ الشاعر طوال خمسين سنة من جسد المرأة موضوعا لقصائده، إذ تعد (المرأة موضوعا شائكا ومعقدا) في رؤيته الشعرية حيث يرى المرأة نافذة من خلالها يرى جغرافية المجتمع بكل تقاطعاته السياسية والثقافية والاجتماعية، ومن هذا المنطلق ولج عالم التجديد العربي الصاخب فجدده في الشكل الفني للقصيدة العربية وفي المضامين.

* وقد جعل الشاعر من شعره صدى صادقا لأمته العربية ومن قصائده الجميلة التي كتبت في المرأة العربية المناضلة، ما قاله شاعرنا عن المجاهدة الجزائرية "جميلة بوحيرد" وهي في الاعتقال في سجن الاحتلال الفرنسي وعنوان القصيدة يحمل اسم البطلة المشهورة "جميلة بوحيرد"حين اعتقلتها السلطات الفرنسية وزجت بها في سجن وهران العسكري داخل زنزانة منفردة في ظروف قاسية من أجل استنطاقها وافتكاك اعترافات منها، لكن هيهات لهم ذلك، ها هو الشاعر يستهل قصيدته بالتعريف بالبطلة أولا وبرقم زنزانتها وبعمرها وبنوع السجن (العسكري) ثم راح يفصل في جسدها المنهك فوصف عينيها وشعرها الأسود ليحقق الانتماء من خلال تقاسيم وجهها العربي الأصيل:

الاسم: جميلة بوحيرد

في السجن الحربي بوهران
والعمر اثنان وعشرون
عينان كقنديلي معبد
والشعر العربي الأسود
ثم يذهب الشاعر إلى الحديث عن ظروف حياتها داخل الزنزانة لا يواسيها ويؤنسها سوى كتاب الله (القرآن).
كالصيف كشلال الأحزان
إبريق الماء وسجان ..
ويد تنظم على القرآن
وامرأة في ضوء الصبح ..
تسترجع في مثل البوح ..
آيات مزقت الأوثان ..
من سورة (مريم) و (الفتح) ..
اسم مكتوب باللهب
مغموس في جرح السحب ..
في أدب بلادي في أدبي
العمر اثنان وعشرون
في الصدر استوطن صدر حمام ...
والشعر الراقد غصن سلام ....

2- سليمان العيسى (1921- 2013):

وقف الشعب السوري إلى جانب الشعب الجزائري في ثورته وقد استطاع "سليمان العيسى" أن ينظم 37 قصيدة في الثورة التحريرية يصور فيها فضائع فرنسا وجرائمها في حق الشعب الجزائري منها (ملحمة الجزائر – صلاة لأرض الجزائر)، وقد جمع بين الألم والإبداع.

روعة الجرح فوق ما يحمل اللفظ ويقوى عليه إعصار شاعر
فوق شعري وفوق معجزة الألحان هذا الذي تخط الجزائر

* ومن القصائد التي نود الحديث عنها هي القصيد التي توثق لاستشهاد البطل "زيغود يوسف" أحد أكبر رجالات حرب التحرير في منطقة الشرق الجزائري واحد من مجموعة 22 التاريخية التي تولت تفجير الثورة ، وقد كان لاستشهاده في 1956 وقع كبير في نفوس الجزائريين بحكم مسؤوليته كقائد عسكري في الولاية الثانية.

وقد كان "سليمان العيسى" من الشعراء الذين خلدوا استشهاده في قصيدة موشحة بالحزن والحداد على روح البطل استهلها بتوصيف المكان الذي استشهد فيه البطل حيث خيم عليه الصمت كصمت المقابر ودب الحزن على المنطقة كلها، وكأن الطبيعة فقدت جزءا من كيانها فدخلت في حداد على روح البطل بعد معركة غير متكافئة العدة والعدد:

صمت على الوادي يروع الوادي
وسحابة من لوعة وحدادي
أرسى على الهضبات ريش نسورها
وتمزقت من بعد طول جلادي
هدأ الوميض ..فلا أنين شظية
يصمي، ولا تكبيرة استشهاد
الحفنة المتشبثون بحفنة
ضؤلت وهانت من لظى وعتاد
ألقوا بوجه الموت آخر صفعة
وتساقطوا تحت الجحيم العادي
النار تأخذهم .. فسرب رائح
من باصقات الردى وسرب غاد
وكتيبة تنثال إثر كتيبة
كثرت هناك كتائب الجلاد
حشد الألوف .. يكاد يعتقد الحصى

والريح ثوارا وحرج الوادي

حشد الألوف لقاء سيد أحمد

رعب يشل النبض في الأكباد

رعب يسمر بالمدرعة الخطى

فمدافع السفاح كالأوتاد

وتجن من حنق فتمطر موتها

حينا بلا هدف من غير رشاد

وتلعلع النيران كل حنية

لهب إلى دمنا لهيف صاد

وتجيب من وكر النسور رصاصة

لتصر هذه تربتي وبلادي

لن يسلم الواد ثراه لغاصب

إلا على جثث .. على أجساد

3- بدر شاكر السياب : (1926-1964) شاعر عراقي.

أنتج السياب خمس قصائد عن الثورة الجزائرية، جمعها الدكتور (عثمان سعدي) في كتابه الثورة الجزائرية في الشعر العربي.

وهو في ثلاثة أجزاء كل جزء يتحدث عن بلد عربي (العراق، سوريا والسودان).

القصيد الأول عنوانها (رسالة من مقبرة) والمقبرة هنا بغداد التي لا تثور على نظام حلف بغداد، يقول فيها:

من قاع قبري أصبح

حتى تئن القبور

من رجع صوتي وهو رمل وريح

من عالم في حفرتي يستريح

والدود نخار بها في ضريح

ويضم قصيدته بدلالة توحي بأن بغداد لا تثور كما ثارت أختها وهران وكان ينتظر أن تأتي بشائر الثورة من المغرب العربي إلى المشرق قائلا:

بشراك يا أحداث حان النشور

بشراك في وهران أصداء صور

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس عن الأطلس

آه لوهران التي لا تثور

القصيدة الثانية (إلى أختي جميلة) موجهة إلى البطلة العربية والمناضلة "جميلة بوحيرد" تتكون القصيدة من 144 سطرا:

الله ... لولا أنت يا فادية

ما أثمرت أغصاننا العالية

أو زمبقت أشعارنا القافية

إنا هنا في هوة داجية

ما طاف لولا مقلتاك الشعاع

يوما بها نحن العراة الجياع.

الثورة الجزائرية ملهمة لكثير من الشعراء الذين وقفوا موقف فخر واعتزاز من ثورتنا المظفرة التي فضحت أساليب الاستعمار الغاشم، فسجلوا بطولات شعبنا وكفاحه المستميت في سبيل حريته .

وفي هذا الشأن يقول الدكتور عثمان سعدي :جمعت عدد القصائد التي قيلت في الثورة التحريرية فوجدتها 468 قصيدة غناها 181 شاعرا وهذا في ثلاث دول فقط " العراق ، سوريا ، السودان " ناهيك عن مصر ودول المغرب العربي.

تعليمة: من موضوعات الشعر العربي المعاصر نجد: موضوع الألم والحزن، تحدث عن تجليات هذه الموضوعة في تجارب شعريّة جزائرية.

المراجع المعتمدة في المحاضرة:

إبراهيم الحاوي، رسائل فلسفية الكندي، الفارابي، ابن باجة، ابن عدي: حققها وقدم له د. عبد الرحمن بدوي، الناشر، الجامعة الليبية، ١٩٧٣.

ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم: ط ٣، معهد المخطوطات العربية القاهرة، ٢٠٠٣.

ابن مسكويه أبي علي أحمد بن محمد بن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، الناشر طليعة النور، تحقيق عماد الهلالي، ط 1، 1426.

ابن منظور، لسان العرب: ط ٣، دار صادر، بيروت، لبنان.

أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، تحقيق د. رياض زكي قاسم، ط 1، 2001.

أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة: دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨.

أمل دنقل، الأعمال الشعرية، دار العودة، بيروت، لبنان، ٢٠١٥.

حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤.

الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٣.

شوقي ضيف، الأدب المعاصر في مصر: ط ٥، دار المعارف، ١٩٧٤.

الشيخ الطوسي، التبيان في تفسير القرآن، إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان

عبدالله بن محمد الأنصاري الهروي، منازل السائرين إلى الحق عز شأنه: شرح كمال الدين عبد الرزاق القاشاني، ط ١، منشورات الرضا، ٢٠١٠.

عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ، دار العودة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧.

مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين: ابن قيم الجوزية، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة.

السعيد الراوي، ظاهرة الحزن في شعر السياب: رسالة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، ١٩٨٦.

محمد يوسف علي الدويرة، القضايا المعنوية والفنية في شعر حاكم عبد الرحمن: أطروحة دكتوراه، جامعة أم درمان، السودان، ٢٠١٣.

الأسى وقود القصيدة: مقال في صحيفة الخليج، www.al khaleej.ae.

سيف الدين أحمد، ظاهرة الحزن في الشعر العربي الحديث: مجلة جامعة البعث، العدد 15، 2015.

مقصود عباسي، الحزن في أشعار نازك الملائكة: مقال، www.diwanalarab.com.

نجية موسى، ظاهرة الحزن وبواعثها في الشعر العربي المعاصر، مجلة جسور المعرفة، العدد 7، الجزائر، 2016.

المحاضرة الثانية عشرة:
المكان في الشّعر

المكان في الشّعر العربيّ القديم، يبين لنا الضغط العاطفي والوجداني الذي يضغط به المكان على مخيلة الشعراء القدامى. ونتج عن هذا الضغط، أن اكتسب المكان دلالة رمزية بعد شحنه بمعان ذاتيّة تعبّر عن أحاسيس الحبّ والوفاء والولاء للمكان بوصفه جزءا من هوية القبيلة أو الأمة. ولذلك، شخّصوا المكان وكافة الموجودات الجماد وضخّوا فيها دماء الحياة لتتمتع بحيوية البقاء والخلود. يحاول هذا البحث أنْ يجيب عن سؤال يتعلق بتطور مفهوم المكان في القصيدة العربية الحديثة. وهذا الجواب له أهمية خاصة بسبب الحضور الكثيف للمكان في النصّ الشعريّ، وإنّ رصْد هذا التطور يضيء جانبا من جوانب التمثيل الرمزي للمكان.

لقد أنتجتْ مخيلة الشعراء القدماء، صورا عن المكان يندر أنْ تجد لها مثيلا في الآداب العالمية، ولذلك استجاد المستشرقون المقطع الطلليّ في شعرنا القديم وحرصوا على ترجمته إلى لغاتـهم لما فيه من إشارات تفصح عن الطبيعة العقلية والروحية للعرب في ذلك الوقت. والمقطع الطللي تزدحم فيه العواطف والذكريات ويحضر فيه الشخوص والأحداث كما لو أنها تتحرك أمام ناظري الشاعر. فالطلل هو المكان بعينه، وحضور المكان ليس حضورا مجرّدا وإنما هو حضور لقيم أخرى تتعلق بالإنسان والحيوان والحياة والموت والحبّ الذي يمثل صورة أوليّة من صور حبّ الوطن. وقد تحول الحديث عن الأطلال في الشعر الجاهليّ إلى التزام صارم حتى صار أحد الخصائص الفنية للقصيدة الجاهلية، لكنّ هذا الالتزام تعرّض إلى نقد من بعض الشعراء العباسيين وفي مقدمتهم أبو نواس الذي طالب بجعل الحديث عن الخمرة بديلا عن ذكر الأطلال[1]. وقد اتخذ أبو نواس نقده لتقليد الوقوف على الأطلال محورا للتجديد الشعريّ، فقال بسخرية:

قلْ لمن يبكي على رسم درسْ = = واقفا، ما ضرّ لو كان جلسْ[2]

ففي ذلك سخرية واضحة من "الأسلوب القديم، لا من التراث ولا من اللغة، وهي سخرية تنطوي على إشارة خبيثة في (ما ضرّ لو كان جلسْ) لأنّ العربيّ البدويّ لا يجلس إلا لقضاء حاجته كما يقول الفقهاء]"3.[

أو في قوله:

عاج الشقيّ على رسم يسائله = = وعجت أسأل عن خمارة البلد[4]

حيث يستبدل شغف الجاهلي بالوقوف على الأطلال بالشغف بالخمرة والبحث عن خماراتـها وطريقة تناولها. ولذلك فإن أبا نواس على وعي بضرورة التجديد، فالخروج على "الأسلوب القديم لا يعني الجهل به أو إلغاءه إطلاقا]"5.[

وهذا يبيّن لنا الفرق الحضاري بين المرحلتين حيث الرمال وبقايا الديار والقفار المترامية الأطراف هي التي تلهم الشاعر وهي كلّ ما تقع عيناه عليه، على حين عاش الشاعر العباسيّ في بيئة تشيّد القصور ودور اللهو كالخمّارات وغيرها، وتقع عيناه على جميع المباهج التي لم تألفْها الحياة العربية في الجاهلية. وقد تناول مؤرخو الأدب والنقاد قديما وحديثا هذا الموضوع حتى أشبعوه درسا وجعلوه إرثا فنيا خاصا بالقصيدة الجاهلية، لكنّ الشعر العربيّ الحديث استعاده وبعثه ثانية في النصف الأول من القرن العشرين على يد عدد من الشعراء من أمثال: علي محمود طه المهندس وإبراهيم ناجي وغيرهم. وتعدّ قصيدة إبراهيم ناجي (العودة) نموذجا لهذه الاستعادة، فهي تستعيد المكان رمزيا وما جرى فيه من ذكريات استعادة فيها قدسية روحية تقترب من الحسّ الصوفي، فأطلال إبراهيم ناجي تختلف عن الطلل الجاهلي الذي كان دائما طللا

دارسا، ويكثر فيه بعر الآرام، في حين أن إبراهيم ناجي خاطب المكان المهجور من الناس ولم يكنْ بالضرورة طللا دارسا، وأضفى عليه لونا قدسيا بأنْ جعله (كعبة) في التمثيل على طواف الشاعر حوله وارتباطه المقدس ببقايا هذا المكان الذي تحضر فيه روح موصوفة بالحسن والجمال:

هذه الكعبــة كنّا طائفيهــا = = والمصلّين صباحا ومساء

كم سجدْنا وعبدْنا الحسن فيها = = كيف بالله رجعنا غرباء[6]

وتتضمن الأطلال في شعر إبراهيم ناجي عنصريْ المكان والزمان مندمجين معا، وما فيهما من علاقات إنسانية سابقة يجري استحضارها في مقطع استعادة المكان. ويجب أن نفرّق بين الطلل القديم وطلل إبراهيم ناجي، فالطلل الجاهلي هو طلل حقيقي تراه العين رؤية حسيّة مباشرة، أما طلل إبراهيم ناجي فهو طلل مجازي يطلقه على المكان الحامل للذكريات القديمة.

ولم تكنْ موضوعة الأطلال غريبة على الشعر العربيّ القديم، فقد كانتْ إحدى مزايا القصيدة العربية، والتزم بها الشعراء منذ عصر ما قبل الإسلام حتى العصر العباسي عندما تمرّد بعض الشعراء العباسيين وفي مقدمتهم أبو نواس على هذا الالتزام كما ذكرنا، وجعلوا مطلع القصيدة حرا يقرره الشاعر في لحظة الانفعال الشعريّ لكلّ قصيدة. لكنّ رجوع إبراهيم ناجي إلى إحياء هذه الخاصية الفنيّة في القرن العشرين، لا تعني أنه كان تقليديا ولم يجددْ في هذا الاستعمال. ومن أجل هذا التجديد تخلّص إبراهيم ناجي من الذكر النمطيّ للأماكن الدارسة في الشعر الجاهلي، وحاول أن يجعل المكان أكثر حركية بأن يتصور الأحداث الماضية وكأنها تجري على نحو حيّ ومتزامن مع لحظة النظم الشعريّ:

دار أحلامــي وحبـــي لقيتْنـــا = = في جمود مثلما تلْقى الجديدْ

أنكرتْنا وهي كانتْ إنْ رأتْنا = = يضحك النور إلينا من بعيدْ[7]

فهذا الأسلوب الشعريّ يدمج الحالتين السابقة والحاضرة للدار في لحظة شعورية واحدة، فالإحساس هو الذي يشكّل الهيأة الجديدة للمكان، وليست حالته الحقيقية، بل الاندماج بين التخيل والحقيقة هو الذي يصنع بلاغة الأسلوب في حركيّة المكان. ووصف المكان في النصّ السابق وغيره، يكشف عن الحالة الوجدانية للشاعر أكثر مما يكشف عن حقيقة المكان وطبيعته، فالشاعر اتخذ المكان مرآة تعكس حالته وتوتره الداخلي.
وبطريقة شعرية يخلق تقابلا بينه وبين الطلل (أو هذا الطلل العابس أنت؟)، ويجعل من صورة الطلل استعارة تعبّر عن صورته وتأثره النفسي أمام الطلل الذي يختزن حياة سابقة كاملة:

آه مما صنع الدهر بنا = = أو هذا الطلل العابس أنت؟

والخيال المطرق الرأس أنا = = شدّ ما بثّنا الضنك وبتّ[8]

وإبراهيم ناجي أكثر وعيا من الشاعر الجاهلي بتأثيرات الزمن على المكان وعلى المستعيد لذكرياته، فهو يعبّر عن فعل الزمن نصيّا بتجسيمه واستعارة أعضاء الكائن الحيّ له:

وأنا أسمع أقدام الزمنْ = = وخطى الوحدة فوق الدرج[9]

والتجسيم هنا، يبرز قوة الزمن وفعله المؤثر في المكان من نحو قوله:

وأناخ الليل فيه وجثمْ = = وجرتْ أشباحه في بهوه[10]

فهو يوظّف في صورة الليل بالبيت السابق صورة الليل عند امرئ القيس ليبيّن الوقع الشديد للزمن وثقله وسكونه في لحظات شعورية معينة:

وليل كموج البحر أرخى سدوله = = عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلْت له لما تمطّى بجوزه = = وأردف أعجازا وناء بكلْكل[11]

وفي قصيدة (يا دار هند) يرتجي الشاعر أيّ شيء أنْ يقوم بإخباره عن غياب الأحبة والأصحاب، حاله حال عنترة الذي خاطب دار عبلة:

يا دار عبلة بالجواء تكلّمي = = وعمي صباحا دار عبلة واسلمي[12]

فإنّ إبراهيم ناجي يرتجي الدار العجماء أن تخبره عن غياب هند:

يا دار هنـــــد إن أذنت تكلمـــي = = يا دارهـــا عيشي لهنـــد واسلمي

فدمي الفداء لحبّ هند وحدها = = وأنا المقصّر إن بذلت لها دمي

ولقد حلفت لها ودمعي شاهد = = أني فنيت علمت أم لم تعلمي[13]

وفي زمن إبراهيم ناجي الذي كان يفتقر إلى وسائل التواصل الحديثة، كان المرور على ديار الأحبة هو الوسيلة المعتادة لمعرفة الأخبار أو التذكّر والتأسّي. وعندما أراد الشاعر أن يعبر عن ذلك شعريا استعان بالتراث الشعريّ لدى العرب الغني بقصائد الديار والبقايا والأطلال وغير ذلك من بقايا الأحبة مما يثير الشجن في النفوس، فاتخذه وسيلة من وسائل إثارة العواطف وشحذ المخيلة. ومع ذلك فإنّ درجة المطابقة بين النصّ والواقع تبدو كبيرة لاسيما أنه لم يعتمد الرموز والأساطير لصياغة فكرته عن المكان، وإنما عبّر عن ذلك بشكل مباشر.

وفي النصوص التي كتبها ناجي حول المكان كان غالبا ما يشرك (المخاطب الحي) في المناجاة الشعرية:

اسقني واشربْ على أطلاله = = وارو عنّي طالما الدمع روى[14]

فهذا الأسلوب، أكثر تأثيرا، لأنه يشرك القارئ في الحالة الوجدانية ويجعله جزءا من بنية النصّ اللسانية. وفي حالات أخرى، يوسّع دائرة المناجاة عن طريق الاستعانة بـ (المخاطب الجماد):

يا رياحا ليس يهدأ عصفها = = نضب الزيت ومصباحي انطفا[15]

وعلى هذا الأساس فإنّ الأطلال في شعر إبراهيم ناجي تتضمن عنصري: المكان والزمان، وما يحضر فيهما من علاقات إنسانيّة سابقة يجري استحضارها واستعادتها بالأساليب البلاغية الشعرية التقليدية.

وعلى الرغم من تأثيرات تلك البلاغة المكانية من التراث الشعريّ الجاهلي:

قفْ يا فؤاد على المنازل ساعا = = فهنا الشباب على الأحبّة ضاعا[16]

فإنّ التزامه، كما يبدو هنا، بعادة الوقوف والاستيقاف ومحاولته إحياء هذا الأسلوب الشعري الجاهلي في القرن العشرين، لا يعني أنه لم يجددْ في هذا الاستعمال. فهو لا يستغرق في المكان الطلل إلا ليبثّ من خلاله عواطفه الداخلية، أو بالأحرى يتّخذه مجرد وسيلة قادرة على إثارة المعاني والصور في نفسه. ولعلّه قام بعملية الإحياء هذه لأنّه أحسّ أن الطريقة التي استعمل بها شعراء الجاهلية موضوع الأطلال كان لها تأثير كبير في المتلقي في ذلك العصر. ولذلك أراد أن يحيي هذا الأسلوب ليؤثر في المتلقي ويظهر تأثير الزمان والمكان في الإنسان وحياته ونظرته إلى الكون. وهذه محاولة مهمة من شاعر معاصر يحاول أن يبني قصيدته على أساس من التراث الشعري العربي القديم، ويجعل لغته وأسلوبه منسلّين من ذلك التراث.

وإذا كان حضور المكان في شعر إبراهيم ناجي، يمثّل أسلوبا في الكتابة الرومانسية، فإنّ النصّ الشعري عند السياب يتحرر في معظم الأحيان من النزعة الرومانسية الموغلة في الذاتية إلى آفاق أرحب، تعبّر عن أزمة وجودية وإنسانية تمتزج بالانفعالات النفسية العميقة للشاعر في لحظة معينة. وهكذا كان حضور المكان في قصيدة السيّاب حضورا كثيفا. ففي قصيدة (القرية الظلماء) تستحضر الذكريات عن طريق ظلال الصوت أو بقاياه (الصدى) الذي يتمثل الأجواء القديمة وما تحمله من ذكريات ذات حضور وجدانيّ كثيف:

القرية الظلماء خاوية المعابر والدروب

تتجاوب الأصداء فيها مثل أيام الخريف

جوفاء... في بطء تذوب

واستيقظ الموتى.. هناك على التلال، على التلال

الريح تعول في الحقول. وينصتون إلى الحفيف

يتطلعون إلى الهلال

في آخر الليل الثقيل.. ويرجعون إلى القبور

يتساءلون متى النشور!

والآن تقرع في المدينة ساعة البرج الوحيد.

لكنني في القرية الظلماء.. في الغاب البعيد[17].

وإذا كان النصّ الشعري عند إبراهيم ناجي، زاخرا بالصور الرومانسية ويمثّل مرحلة غنيّة بالصور والتمثلات الرومانسية في الشعر العربيّ كما ذكرنا، فإنّ نصّ السياب أكثر تمثيلا للأحاسيس الوجودية التي

تتحسّس مشكلة المصير الإنسانيّ في رحلة الحياة. فالصورة التي رسمها للقرية، هي في الحقيقة صورة للقبر ولعالم الموت من حيث الظلمة والخواء، وهي جوفاء تتجاوب فيها الأصداء وتلعب بها الريح. فقدْ أمعن السياب في رسم صورة قاتمة للقرية شبيهة بصورة القبر، والناس فيها مجرد أشباح، كأنّ السياب يتحدث واصفا مصير الإنسان ومصيره وليس مصير القرية. فالشعور بالخواء وهو شعور وجوديّ بالعدم، لا يتعلق بالحالة الموضوعية والخارجية للمكان وإنّما هو شعور داخليّ للسياب أسقطه على القرية.

إنّ استعمال المكان وتوظيفه في الشعر، ليس استعمالا عاديا، وإنّما هو استعمال رمزيّ لمعان يريد الشاعر تمريرها. فالبياتي مثلا، يصوّر قريته على غير ما صوّر السياب قريته. فالبياتي، يجعلها جزءا من دائرة سياسيّة فاسدة، حيث تفقد القرية خصوصيتها المكانية الضيقة للتحوّل إلى رمز كلّي يشمل العراق كلّه:

وهناك عبر الحقل، أكواخ تنام وتستفيقْ

عبر الطريق

بشر ينام ويستفيق

بشر ينام مع الدواب السائبات على سواءْ

ما دام ينعم بالثراء

ابن السماء

"العمدة" الموهوب، والخبز العريق

حلم الملايين الجياع من الرقيق

ولم الشهيق؟

الخبز تنضجه السياط الداميات لم الشهيق؟][18

فالقرية التي يتحدث عنها البياتي، قرية عامة قد تكون في صعيد مصر أو العراق أو في أيّ مكان في العالم، يخضع فيه الإنسان إلى سيّد قاس. فهذا الإنسان رمز لواقع مسحوق، والسيد رمز للسلطة المتجبرة والقمعية.

إنّ وظيفة الوصف هي قدرته على التجسيم والتمثيل ومزج الانفعال الداخلي بالخارجي، وهو كما يقول قدامة بن جعفر: "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركّبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسّ بنعته[19]. والسياب بارع في تصوير المعاني المركبة على نحو ما مرّ بنا حيث مزج ما بين الحالة الانفعالية له وما يشعر به تجاه المكان والحالة الخارجية التي تتمثل في المكان الموضوعيّ، حيث تتحول الكتابة الشعرية إلى كتابة للذات وقدرة على التعامل مع كلّ ما هو خارجي على أنه جزء مما هو داخلي.

وقد حرّر السياب اقتران المكان بالمشاعر الرومانسية الصرفة، بأنْ منحه دلالة رمزية عن طريق اقترانه بالأسطورة:

شباك وفيقة في القرية

نشوان يطل على الساحة

)كجليل تنتظر المشية

ويسوع) وينشر ألواحهْ

إيكار يمسّح بالشمس

ريشات النسر وينطلق

إيكار تلفقه الأفق

ورماه إلى اللجج الرمس

شباك وفيقة يا شجرهْ

تتنفس في الغبش الصاحي

الأعين عندك منتظرة]20[

واستعمال الأسطورة هنا، يقوم بوظيفة أسْطرة المكان الحقيقي وجعله مكانا خالدا في الزمان. فقدْ استعان بالأساطير القديمة والأساطير الدينية لتحرير (وفيقة) من سجن القبر ومتاهته. فتصنع لها أجنحة مثل أجنحة إيكار وتطير بعيدا عن متاهة الموت، لكنّ الوعي يعيده إلى الحقيقة الأزلية وهي استحالة الخلاص، مثلما استحال على إيكار ذلك الذي طار بأجنحة مصنوعة من الشمع لكنّها سرعان ما أذابتها حرارة الشمس فسقط ومات[21]. فخلاص وفيقة من سجنها يحتاج إلى معجزات الجليل أو يسوع الناصري التي اشتهر بها وهي تحويل الماء إلى خمر وشفاء المرضى. فإذا كان المكان/الطلل عند إبراهيم ناجي هو مكان تجاوزه الزمن وقضى عليه، فإنه في شعر السياب يصارع الفناء والاندثار بمحاولة بعثه مرّة أخرى. وهذا المعنى، لا يمكن تحقيقه إلا بمعجزة، وليس أقدر على ذلك غير الأساطير القديمة ومعجزات الأديان. وهذا تطور في الرؤية الشعرية للمكان، فبعد أنْ كان طللا دارسا لا يحمل سوى ذكريات الماضي، فإنّ الرؤية الشعرية للمكان في مرحلة السياب كانت تعيد خلق المكان بالتصور الرمزي وبالأساطير لمنحه حركية متواصلة. وفي معظم الأحيان، يشحن المكان بدلالة سياسية:

يقول رفيقي السكران: دعها تأكل الموتى

مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا

شرابا من حدائق برسفون، تعلّنا حتى

تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا].22[

فمدينة السياب، لا تنمو نموا طبيعيا، وإنما تنمو وتكبر بالتهام الموتى والاتساع بالمقابر وليس بالعمران. فانتشار الموتى والتهامه المدينة، هو نقد سياسيّ مبطن لهذا الموت السياسي بالقتل المباشر أو السجن والقمع والتعذيب أو بالفقر والإهمال والأحوال الاجتماعية السيئة. فالسياب يدين في هذه القصيدة مرحلة الستينيات السياسية وما رافقها من أحداث سياسية، فاتخذ مقبرة أم البروم واتساعها مناسبة لنقد النظام السياسيّ في عراق الستينيات.

ومع ذلك فالمكان، يكتسب دلالة إنسانية عندما يكون وعاء لذكريات الطفولة والصبا:

مطفأة هي النوافذ الكثار

وباب جدي موصد وبيته انتظار

وأطرق الباب، فمن يجيب، يفتح؟

تجيبني الطفولة، الشباب منذ صار،

تجيبني الجرار جفّ ماؤها، فليس تنضح

"بويب" غير أنها تذرذر بالغبار].23[

فالسياب هنا كأنه يرثي جدّه ممتزجا بالمكان، فهذا الجدّ الذي كانت حياته الاجتماعية في ذروة نشاطها في إدارة شؤون البيت الكبير وما فيه من حركة ونشاط وعلاقات ومرح الأحفاد والأولاد، وما يستقبله فيه من زوار، هو مكان متسع سعة الحياة نفسها، لكنّه تحوّل إلى مكان موحش مطفأة أنواره وموصدة أبوابه وجافة جراره. فالسياب يصوّر حكم الزمن في المكان:

أهكذا السنون تذهب

أهكذا الحياة تنضب؟

أحس أنني أذوب، أتعب،

أموت كالشجر].24[

لقد بيّنتْ لنا النصوص السابقة، أن استعمال المكان في الشعر العربي، مرّ بمراحل وانتقالات، فهو في القصيدة الجاهلية كان إشارة إلى نمط الحياة الماضية التي كان يحفل بها المكان، فهو على الرغم من دلالته الإنسانية إلا أنه بقي مناسبة للوقوف والاستيقاف ومناسبة للبكاء والاستبكاء. لكنه في الشعر الحديث ولاسيّما لدى شعراء المدرسة الإحيائية كأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، كان يتّخذ مناسبة للاعتبار من حكم الزمن وتقلبات الدهر. أما في شعر المدرسة الرومانسية في الشعر العربي، عند إبراهيم ناجي على وجه الخصوص الذي اتخذناه مثالا تطبيقيا، فقد كان مكانا مشحونا بالأحاسيس والانفعالات والأفكار الرومانسية والمشاعر الذاتية. أما الشعر المعاصر ولاسيما عند السياب وشعراء مدرسة الشعر الحرّ، فقد امتزج الذاتيّ بالموضوعيّ والداخليّ بالخارجيّ بشكل واضح.

تعليمة: تحدّث عن جماليّات المكان في شعر "عزّ الدّين ميهوبي"

الهوامش

[1]محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1984، ص 59.

[2]ديوان أبي نؤاس، حققه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص 134.

[3]عبد الواحد لؤلؤة، مدائن الوهم، دار رياض الريّس، ط 1، بيروت 2002، ص 19.

[4]ديوان ابي نواس ص 46.

[5]عبد الواحد لؤلؤة، مدائن الوهم ص 19.

[6]شعر إبراهيم ناجي ، الأعمال الكاملة، دار الشروق، ط 3، 1988، ص 14.

[7]المصدر نفسه ص 14.

[8]المصدر نفسه ص 15.

[9]المصدر نفسه، ص 16.

[10]المصدر نفسه، ص 16.

[11]ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط 5، مصر، د،ت، ص 18.

[12]شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت، 1992، ص 148.

[13]شعر إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ص 130.

[14]المصدر نفسه، ص 33.

[15]المصدر نفسه، ص 34.

[16]المصدر نفسه، ص 103.

[17]بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 2000، مج 1، ص 94، 95.

[18]ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، ط 4، بيروت، 1990، مج 1، ص 168، 169.

[19]قدامة بن جعفر ،نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص 130.

[20]بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1، ص 117، 118.

[21]معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1999، ص 85.

[22]بدر شاكر السياب ،الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ص 131.

[23]المصدر نفسه، ص 143.

[24]المصدر نفسه، ص 148.

المحاضرة الثّالثة عشرة:
الرّمز في الشّعر

الرمز لغةً: بحسب [illegible]، والرَّمْزُ (في علم البيان) هو الكناية الخفيَّة، وجمعها رُمُوزٌ.[١] الرمز في الأدب اصطلاحًا: هو أسلوب فني يستخدمه الأديب، بحسب تجربته الشّعوريّة أو نظرته الفنية، وتسهم في تشكيل المعنى الذي يودّ إيصاله، والرمز يكون كلمةً أو عبارةً أو شخصيةً، أو اسم مكان.

وهو يتضمن دلالتين، إحداهما مباشرةٌ وظاهرةٌ، والأخرى باطنةٌ مرتبطةٌ بالمعنى المُراد تبليغه، مثل استخدام الحمامة رمزًا للسلام، والدماء رمزًا للحرب والقتل، والمطر رمزًا للخير، والميزان رمزًا للعدالة، وتعتبر الرمزية (Symbolism :بالإنجليزية إحدى المدارس الأدبية الثورية الكبرى. [٢]

نشأة الرمز في الأدب ظهر المذهب الرمزي للرد على المذهب الواقعي في أوروبا، في النصف الثاني من القرن 19، وهو مذهبٌ فنيٌ وأدبيٌ أصوله فلسفية تمتد إلى أفلاطون، في المثالية الأفلاطونية، التي كان يرى من خلالها حقائق العالم المادية مجرد رموزًا للحقيقة المثالية البعيدة، وتُعد المدرسة الرمزية إحدى أهم المذاهب الأدبية العالمية، واعتبار الرمزية أقوى من اللغة في التعبير عن النواحي النفسية، وقد أُعلن عن المدرسة الرمزية رسميًا عام 1886م في فرنسا، ومن ثم أصبحت مدرسة في أنحاء العالم كافة.[٣] أنواع الرمز في الأدب من أهم أنواع الرمز في الأدب ما يأتي: الرمز الديني يتمثل في توظيف شخصيات، أو أمكنة، أو أحداث دينية، للتعبير عن مواقف محددة، فإبراهيم عليه السلام يرمز للكرم والتضحية، وعمر بن الخطاب يرمز للعدل، وأيوب عليه السلام يرمز للصبر على البلاء والرضا بقضاء الله، وعيسى عليه السلام يرمز للبعث ولإحياء الموتى، وهابيل يرمز للخير، وقابيل يرمز للقتل، والقرآن الكريم والكتب السماوية والكتابات الدينية، مليئة بالرمزية، مما يدل على أهمية استخدامها.[٤]

الرمز التاريخي ويقصد به اتخاذ أحداثٍ تاريخيةٍ رموزًا قادرة على الإيحاء بما يريد الأديب التعبير عنه، وهي كثيرة الظهور في الشعر خاصة، من أمثلتها اتخاذ فرعون رمزًا للطغيان والظلم، وصلاح الدين الأيوبي رمزًا للقوة والشجاعة، وهارون الرشيد رمزًا للبذخ.[٥] الرمز الأسطوري ويقصد به اتخاذ أحداث أو شخصيات مأخوذة من قصص شعبية، تروي بعض الأحداث غير الطبيعية، أو تتحدث عن أعمال أبطالٍ خياليين، مثل استخدام السندباد الذي يرمز للمغامرة والشخص كثير التنقل والسفر، وشهريار رمزًا للرجل المتعنّت الرافض للمرأة، وشهرزاد رمزًا للمرأة الذكية، وطروادة رمزًا للخداع والمكر.[٦]

الرمز الصوفي ترتكز العقيدة الصوفية على فكرة وحدة الوجود، وأن العالم والله ليسا شيئين منفصلين، وقد استخدم الصوفي الرمزية في تسمية هذا المسلك "طريقًا"، وسمى نفسه "سالكًا"، وسمى المسافات التي يقطعها، ويقف عندها للاستجمام "مقامات"، وسمى الغرض الذي يقصده من سلوكه اتحاد نفسه مع الحقيقة، وبعبارة أخرى اتحاد ذاته مع الله "الفناء في الحق"، وقد رسم الصوفيون خُرَطًا لهذا الطريق، وتعددت خُرَطهم بتعدد أنظارهم، وفي كل من المقامات يقف السالك فيشعر بمشاعر نفسية خاصة أطلقوا عليها "الأحوال".[٧]

خصائص الرمز في الأدب من أهم خصائص الرمز في الأدب ما يأتي:[٨] الاكتفاء بالتلميح إلى الأشياء، وذلك بتجنب الأسلوب المباشر والخطاب وأي نوع من الشروح والتفصيلات. الاعتماد على الرمز في التعبير عن الأفكار والعواطف والرؤى، لأنه أقدر على الكشف عن التجارب النفسية وعما هو وراء الواقع المحسوس، وذلك بزيادة النشاط الذهني للشخص المتلقي. التكثيف وشدة الإيجاز، فليس هناك تفصيل أو

شرح. الغموض والضبابية في التعبير، تعتبر من أهم ميزات الرمزية في الأدب، وهذا الغموض ناتج عن الإيحاءات غير المباشرة. الإيغال في الخيال، فهو يعتمد على الخيال بشكلٍ كبيرٍ. وظيفة الرمز في الأدب الرمز في الأدب له عدة وظائف، ندرجها فيما يأتي:[٩] إغناء الصورة الأدبية، وتوسيع دلالتها المكانية والزمانية، بخاصة في الرموز التاريخية، عن طريق إسقاط دلالات الرمز على الواقع المعاصر. إكساب الأعمال الأدبية بعداً فنيًا وجماليًا، بهدف تغذية العمل الأدبي وزيادة قيمته الإبداعية، وإثرائه معرفيًا.

الدلالة على المعاني العميقة وتكثيفها.

توحيد أبعاد الصور الشعرية.

إغناء الصورة الشعرية.

التعبير غير المباشر عن الحالة النفسية للبشر بواسطة الإيحاء.

تجليات الرمز في الأدب تتجلى المدرسة الرمزية في الأدب في الكتابات الأدبية، والشعر، وحتى في الفنون البصرية مثل الرسم، والمنحوتات، وكذلك الأغاني، والأناشيد، والعزف الموسيقي، ومختلف أنواع الفنون الجميلة، وتدعو المدرسة الرمزية في الأدب إلى الغموض من خلال الرموز الغائمة بحجة أن الأديب لا ينزل إلى مستوى القراء، بل هم المطالبون أن يرتقوا إلى مستواه، فإن فهموا فذلك ما يريد، وإن لم يفهموا فليس على الأديب حرج.[١٠]

الاتجاه الرمزي في الأدب العربي الحديث ظهر الاتجاه الرمزي في الأدب العربي في الربع الأول من القرن العشرين، لكنه ازدهر أكثر في منتصف القرن العشرين تزامنًا مع ظهور حركة الشعر الحر، وكان اطلاع العرب على الأدب الأجنبي من أهم عوامل انتشاره بين الأدباء العرب، وقد ساهمت في ذلك حركة الترجمة من اللغات الإنجليزية والفرنسية وغيرها إلى اللغة العربية، مثل ترجمة الأشعار، إضافةً إلى ثقافة الأدباء العرب، التي مكنتهم من الاطلاع على الرموز الأجنبية بأنواعها، الدينية، والأسطورية، والتاريخية، وغيرها.[١١]

وكان أول شاعر عربي استخدم الرمزية الشاعر اللبناني الشاب أديب مظهر، من خلال قصيدته "نشيد السكون"، وقد تأثر بالشاعرين الفرنسيين شارل بودلير وبول فارلان، ومن أهم شعراء العرب المختصين بالشعر الحر، والذين تأثرت أعمالهم بالمدرسة الرمزية: بدر شاكر السيّاب، وعبدالوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، ومحمود درويش، وقد اتخذوا الرمز أداةً مجازيةً تمويهيةً.[١٢] إنّ المدرسة الرمزية حركة أدبية اعتمدت الرمز لغة، والرمزية هنا معناها الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى اللُّغة على أدائها في دلالاتها الوضعية، فالمشاعر تتولد من الآثار النفسية، لا عن طريق التصريح المباشر، وقد ظَهرت الرمزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، في فرنسا، ثم انتشرت في العالم كله، وتأثر بها الأدباء والشعراء العرب المنفتحين على الثقافات الأجنبية.

تعليمة: حلّل قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السّيّاب، مؤوّلا الرّموز التي استخدمها الشّاعر في قصيدته.

المراجع المعتمدة:

1/ مشتقات و تحليل الرَّمْز"، المعاني، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/9.

2/ سارة العتيبي، ديث العربي الشعر في وجمالياتها، صفحة 217.

3/ محمد أركون (2005/2/24)، "الرمزية الدينية "، نواة، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/10.

4/ سليمان زيدان، "الرمز"، جامعة فيلاديلفيا، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/11.

5/ هدى قزع (2012/1/25)، "الرمز الأسطوري في الشعر العربي الحديث"، الحوار، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/11.

6/ أحمد حسن الزيات، كتاب مجلة الرسالة، صفحة 8.

7/ عبد الرزاق الأصفر (2015/7/29)، "خصائص المدرسة الرمزية"، الميراج، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/11.

8/ "الدرس اللغوي الرمز"، كيزاكو، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/11.

9/ مجموعه من المؤلفين، مجلة البيان، صفحة 53.

10/ حسن شندي (2011/6/11)، "الرمزية ومدرستها"، ديوان العرب، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/10.

11/ علي الطنطاوي، كتاب ذكريات، صفحة 4.

12/ اقرأ المزيد على:
موضوع.كوم https://mawdoo3.com/%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%85%D8%B2_%D9%81%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8 :

13/ مشتقات و تحليل الرَّمْز"، المعاني، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/9.

14/ سارة العتيبي، الشعر العربي الحديث وجمالياتها، صفحة 217.

15/ محمد عركون (2005/2/24)، "الرمزية الدينية "، نواة، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/10.

16/ سليمان زيدان، "الرمز"، جامعة فيلاديلفيا، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/11.

17/ هدى قزع (2012/1/25)، "الرمز الأسطوري في الشعر العربي الحديث"، الحوار، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/11.

18/ أحمد حسن الزيات، كتاب مجلة الرسالة، صفحة 8. عبد الرزاق الأصفر (2015/7/29)، "خصائص المدرسة الرمزية"، الميراج، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/11.

19/ "الدرس اللغوي الرمز"، كيزاكو، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/11.

20/ مجموعه من المؤلفين، مجلة البيان، صفحة 53. بتصرّف. ↑ حسن شندي (2011/6/11)، "الرمزية ومدرستها"، ديوان العرب، اطّلع عليه بتاريخ 2021/9/10. بتصرّف. ↑ علي الطنطاوي، كتاب ذكريات، صفحة 4.

21/ اقرأ المزيد على موضوع.كوم: https://mawdoo3.com/%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%85%D8%B2_%D9%81%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8

المحاضرة الرّابعة عشرة:
التّراث في الشّعر

تباينت الآراء والمواقف حيال التجربة الشعرية الجديدة المعاصرة ، وانقسم النقاد إلى فريقين . فريق اتهم رواد التجربة الشعرية الحداثية بالخروج على عمود الشعر العربي والانفصال عن التراث ، والتنكر له ومحاولة قتله، مع العلم أنّ هذا الرأي لم يكن مبنياً على حجج وأدلة منطقية ، بل كان انطلاقا من مواقف شخصية ، لا تمت للدفاع عن التراث بصلة.

والفريق الثاني دافع عن هذه التجربة الشعرية الحداثية باعتبارها تجربة إنسانية تعكس واقعا إنسانياً معاصراً يخضع لعوامل اجتماعية ،واقتصادية وسياسية مختلفة. كما أنّها تهدف الى دراسة جديدة للتراث على أسس جمالية فنية وإنسانية يمكن الأخذ بها وبلورتها في ظل المعاصرة.

وقد خلق احتدام هذا الصراع بين الدارسين للشعر العربي ، جديده وحديثه (معركة بين الجديد والقديم) وهي قضية نَحَت للانتصار للقديم من خلال الموازنات : (الآمدي و الجرجاني) والمفاضلة والمقارنة وكل هذه الدراسات ذوقية تأثرية ،ذاتية الأحكام ، بعيدة عن الموضوعية تنتهي دائماً بالمفاضلة في الحكم.

وتتجدد هذه المعارك الأدبية تلقائيا، في تاريخ الأدب العربي عند كل تجربة جديدة ، على أساس أنّها تهدف الى هدم التراث القديم والقضاء عليه.

والتجربة الشعرية المعاصرة لم تتنكر للتراث بل عملت على إحيائه وتثبيت جذوره وتأصيله.

ولست بهذا القول أعني الدفاع عن أصحاب هذا الرأي .فبالعودة الى أغلب دواوين الشعراء المعاصرين نجد أنها لا تخلو من توظيفٍ للتراث في صيغ وصور شعرية جمالية متعددة ، تهدف الى إسقاط الماضي على الحاضر من خلال إبراز القيم الإنسانية لهذا التراث وتقديمه في حلةٍ جديدةٍ معاصرة تهدف بدورها إلى التحرر من بعض القيود العروضية الجامدة(في نظرهم) وفسح المجال للدفقة الشعورية دون وقفة ، إلى حين أنْ يرغب الشاعر بذلك ، مما قد يساعده على التعبير عن واقعه من خلال رؤية إنسانية رحبة ومعاصرة لأعمق هموم القلب البشري ، والتعبير عن معاناته في غربته بعيداً عن وطنه ،وعن اغترابه داخل هذا الوطن أو خارجه...

وهكذا يمكن اعتبار أنّ شعراء التجربة الشعرية الجديدة استطاعوا و (لأول مرة أن ينظروا إلى التراث من بُعد مناسب، وأن يتمثّلوه ،لا صوراً وأشكالاً وقوالب ،بل جوهراً وروحاً ومواقف) حسب رأي الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.

وعليه فإنّ التجربة الشعرية الجديدة ظلت مخلصة لجوهر روح التراث ولم تعمل على محاكاته والانصهار فيه، وإغفال تطوّر الوجدان العربي . وإن كانت هذه التجربة الشعرية الحداثية قد تمرّدت على عمود الشعر العربي..

وقد كان لقصيدة " الأرض الخراب " للشاعر الأمريكي توماس إليوت التأثير الكبير على الرؤية الإنسانية المعاصرة لبعض رواد التجربة الشعرية العربية الجديدة الذين انبهروا بالقصيدة الإليوتية واعتماد أدواتها الفنية دون إدراك حقيقي لوظيفتها داخل القصيدة . فحاصرتهم وجعلتهم لا يسهمون جدياً في حوار مع التراث العربي في شعرنا المعاصر ، وإن اختلفت أرضه الخراب عن أرضنا . يقول الدكتور غالي شكري / في كتابه" التراث والثورة" :(فما أعظم الفرق ..بين الحضارة الصناعية المتقدمة رغم كل آلامها وعذاباتها والحضارة التي تئن من وطأة الفقر والجهل والخوف . إنّ أرضنا خراب حقاً، ولكنه من نوع مختلف كيفياً عن الخراب الأوروبي المترف).

واذا عدنا الى دواوين شعراء هذه التجربة الشعرية الحداثية ، نلمس ان من أهم المصادر التي اعتمدوا عليها في التحاور مع التراث القرآن الكريم ، والأحاديث النبوية، والتراث الشعبي التاريخي والأدبي ، والمواقف

التاريخية العميقة الدلالة . والانفتاح على موروثات الشعوب الأخرى إيماناً منهم بإنسانية المتوارث ، وأنه ملك للبشرية جمعاء.. وكنموذج على هذا الاستلهام للتراث قول السياب في قصيدته " شناشيل ابنة الجلبي:"

تاج وليدك الأنوارُ لا الذهب
سيُصلبُ منه حبّ الآخرين، سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتاً هده التعب
من السفر الطويل الى ظلام الموت ، يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجي، فهو بحبه يثب

عانى السياب كثيراً من مرضه بداء السّل ولم ينفع معه العلاج وكان ينتظر معجزة للشفاء ومن هنا يأتي تأثره بالمسيح في القرآن بشفاء المرضى وإحياء الموتى.
وحنين الشاعر الى قريته جيكور خيم على أغلب قصائده وهو في نفس
القصيدة يعبر عن هذا الحنين ويتخيل كيف كان المطر في قريته جيكور تتساقط حباته بين سعف النخل كما يتساقط الرّطب من النخلة . فيستحضر الآية القرآنية25/ سورة مريم (وهزي اليك بجذع النخلة تساقط عليك رُطباً جنياً)يقول:

وتحت النخل ، حيث تظل تمطر كل ما سعفه
تراقصت الفقائع وهي تفجر، إنه الرطب
تساقط في يد العذراء، وهي تهزّ في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء

ولا تخلو قصيدة للسياب من أسطورة أو رمز وقد اقترنت ذاكرته بقصص (ألف ليلة وليلة) فكان دائماً يوظف الرّمز الشعبي المتمثل في شخصية السندباد الذي سيعود من رحلته أكثر معرفة وتطوراً بعد الطواف في البحار.
يقول في قصيدته "رثاء جدتي:"

تلوين في مهاد المنايا
وتغيبين في عذاب الأنين
وتضجين بالدموع سجاما
وتطوفين في بحار السنين
ثم آب السفين بعد طوافٍ
خالياً عودة الكسير المهين
تاركاً في البحار عذب أغانيه
....لها بالمياه أي رنين

وهو هنا يرمز لرحلة السنين بمعاناتها والتي انتهت به مكسور الجناح بعد موت جدته أمينة التي كان يحبها كثيراً (وللإشارة فإن رموز هذه القصيدة غامضة نوعاً ما).
موضوع ظاهرة استلهام التراث شاسع جداً ولا يمكن الإلمام والإحاطة به في مقال أو عدة مقالاتٍ أو كتاب أو أكثر.

يقول الشاعر:

واركض برجلكَ لا تبقى على جهةٍ

وحاول الآن أن تحتاجني ذنبا..

إن الشاعر وهو يكتب ما سبق كان في ذهنه قول سبحانه وتعالى (ارْكُضْ بِرِجْلِكَ ۖ هَٰذَا مُغْتَسَلٌ بَارِدٌ وَشَرَابٌ) ص٤٢ في الآية يذكر تعالى رسوله أيوب - عليه السلام - وما كان ابتلاه تعالى به، فالشاعر أفاد من الآية القرآنية في شعره لنا أن نعده تراثًا دينيًا على رغم الاختلاف في عد القرآن الكريم تراثًا أم لا حسب الآراء الواردة المختلفة في هذا الصدد نلاحظ مدى وعي الشاعر في صياغته بطريقته الخاصّة. وهذا الاسلوب ملحوظ بشكل كبير عند الشاعر لو تأملنا قصائده.

كثير من الشعراء جمّلوا قصائدهم بالإفادة من القصص القرآنية ومنها قصة النبي يوسف عليه السّلام نتذكر هنا من قصيدة درويش مستندا إلى قصة النبي يوسف عليه السلام:

أنا يوسف يا أبي

إخوتي لا يحبونني

لا يريدونني بينهم يا أبي

يعتدون علي ويرمونني بالحصى والكلام

يريدونني أن اموت لكي يمدحوني

وهم أوصدوا باب بيتك دوني

وللشاعر باسم محمد وقفة مع هذه القصة في قصيدة له بأسلوبه الخاصّ:

نَقول: دَمُ الشاةِ أصدَقُ يا إخوتي اللقطاءَ

من الذِئبِ واللحظةِ العاثِرَةْ

إليكُم قَميصي ..

أنا واحدٌ رَغمَ أصفارِهِ الخَشَبيَّةِ أبدو وحيداً

ولي كَثْرَةٌ شاغِرَةْ

ففي دَمُ الشاةِ أصدَقُ يا إخوتي تصوير لمشهد الشاة التي تم ذبحها ولطخوا بدمها قميصا وقال هذا دم كذب (وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ) يوسف١٨

فالشاعر وجد نفسه أمام حالة مشابهة لما جاء في الآية الكريمة لا نستبعد أنه كان يصور حدث خاص يمثله أو عام ما يتعلق بالواقع.

كما أن الشاعر لم يكتف بالإفادة من تراث الدين الإسلامي فحسب، إنما أفاد من الأديان السماوية الأخرى أيضًا، يقول في قصيدة له مشيرًا للقديسة -إيلاريا-

وتَعرفُني الأرضُ تَعرفُ لوني الوحيدَ

تُعلمُني أنْ أموتَ بلا أيِّ معنى

بلا أيِّ شيءٍ تُعلمُني أنَّ تشرينَ يَبقى...

فَغني قليلاً "إيلاريا إيلاريا"

ليخضرَ وَجهُ البلادِ

وتنمو على شاطئيهِ العصافيرُ والأسئِلَةْ

إيلاريا هي قديسّة من الديانة المسيحية كانت ترمز للسعادة والمرح والتفاؤل، والشاعر يستدعيها على هيأة أغنية تليق بها علها تكون هذه الأغنية بداية الفرح في بلاده..

ويقول في قصيدة أخرى:

فالقناديلُ... يسوعٌ آخرٌ

صُلبتْ فوقَ جدارِ الغرفةِ

وبكتْ ضوءاً نُعاسياً على

جسدِ الليلِ كصمتِ الشُرفةِ

نرى براعة الشاعر في التصوير البياني حيث شبه القناديل المعلقة بالمسيح.

والتأمل في شعر باسم محمد يأخذنا إلى منحى آخر وهو لمس التراث الاسطوري في بعض من قصائده، يقول في قصيدة:

قلّ للمناديلِ

لي عينانِ من حَجَرٍ

ولي فؤادٌ اذا عريتُهُ احتشما

ولي بقايا مواويلٍ وأضرحةٍ تبكي

و كلُّ غريبٍ في فمي التأما

وقلُّ سيكبرُ هذا الصيفُ في لُغتي...!

حتى أحطمَ في أضلاعِهِ صنما

في القصيدة يشير الشاعر إلى الكاهنة الاغريقية -ميدوسا- في قوله لي عينانِ من حَجَرٍ وهكذا نلاحظ خزينة الشاعر ليست خالية من التراث الاسطوري وفي قصيدة أخرى يستضيف عشتار حيث يقول:

وأنتِ هناكَ لا أحدٌ سيكتبُ عن مواجعِنا..

ولا عَشتارُ تفتحُ بابَها للريحِ

لا ظلٌّ ليقرأَ في جبيني الحرَّ

يُفهِمُني بأنّي بعضُ هذا الليلِ

لي حُزني/ ولي نخلي /ولي وطنٌ

وراءَ الجسرِ يسبحُ في وجوهِ الناسِ يعرفُني,

أصيحُ ستُشرقُ الدنيا

نعمْ سنكونُ عصفورينِ من ضوءٍ

ونبكي فوق عتمتِهِ كطفلينِ بلا سببِ...

أنا لا شيءَ يسمعُني سوى عينيكِ

فاعترفي لهذا الليلِ عن جُرحي

وعن قمرٍ تركناهُ

وراءَ البابِ عن شجرٍ بلا ظلِ

عشتار كما لا يخفي على أحد هي آلهة الحب والحرب والجمال والتضحية في الحروب في حضارات بلاد الرافدين الشاعر أغلق باب عشتار المفتوح حتى من الريح وهذا يصور حالته غير المستقرة حالة تمزج بين الحب والحرب والغضب والجمال لذا جاءت عشتار اتخذت لها مكانًا مناسبًا بها.

لا ينتهي طريق باسم محمد المزدحم بتوظيف التراث بإمكانياته الكبيرة. عاد بذاكرته إلى الماضي ليصور الواقع المعاصر ومرارته، فاستدعي شخصية الحلاج ووظف قصة صلبه:

ويمر حلاجٌ على الأبوابِ

يسألُ في دمي هل جفَّ قنديلُ الضلالةِ

سَمروني هذهِ الأخشابُ مثلي

واصلبوني ربما سأعودُ يوماً مثلَ عصفورٍ ضريرٍ

ربما سأكون يوما ما أريد

هنا الهوامش فوق رأسي الدائري فعلموا أصداءكم

هذا التصحرَ واسألوني

عن دمي أو عن صلاتي فالطريقُ إليه واضحةُ الجهات

وعانقوني أنهُ الصحوُ المخبأُ في عيوني

فأمطروا ماساً على جسدي النحيلِ

وودعوني لحظة

نامتْ قبائلُ تغلبٍ وغفتْ على صدري قريشٌ

علموا أطفالكم سأعود يوما يا رفاقي بعد أن تلد الحقول ربيعها وتتيه في الصحراء قافلة العبيدِ

وربما سأعود يوما

مثلما عاد القطيع..

فالشاعر التقط حدث تاريخي وشخصية تراثية تاريخية في القصيدة السابقة وتوظيف شخصيات تراثية سواء تاريخية أو أدبية أو اسطورية وغيرها " يلجأ إليها الشاعر لأنها تحمل بعدٍ من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبيرٍ وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها، أو(يعبر بها) عن رؤياه المعاصرة فضلاً

عن أن استدعاء الشاعر المعاصر للشخصيات التراثية المحملة ببعديها: التاريخي والفكري يهدف إلى أن يؤدي دوراً محدداً في إنتاج الشاعرية، سواء أكانت الشخصية تتشابه في موقفها مع الموقف الحاضر، أم كانت بينهما علاقة ندية. فمن علاقات التشابه بين الشخصية التراثية وشخصيات هذا العصر، تتضح الصورة المراد رسمها.

وفي قصيدة للشاعر نجد أنفسنا أمام شَخصيّة أدبيّة وهي شخصية الشاعر الكبير معروف الرصافي:

صلّوا سكارى

وما مِنْ آيةٍ نزلتْ.. فكيفَ تنزلُ فينا آيةُ النسخِ ؟

فاترُكْ صلاتَكَ

قُربَ البابِ أضرحةً يا حزنَ يوسفَ

واقرأ صورةَ الشيخِ

مازالَ فيكَ رصافيٌّ يعذِّبهُ..

ما قالَهُ عن دمٍ معروفُكَ الكَرخي*

وظف شخصية أدبية كما هو واضح ولما كان من الطبيعي أن يعد الموروث الأدبي من أكثر المصادر التراثية التصاقاً بنفوس الشعراء وعواطفهم، فإن من الطبيعي كذلك أن تعد شخصيات الشعراء من أكثر المصادر التي امتاح منها الشعراء شخصياتهم التراثية؛ " لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر. وفي القصيدة السابقة غير توظيف شخصية أدبية نراه صور شخصية يوسف ويعقوب عليهما السلام كما يقول حزن يوسف وصورة يعقوب الشيخ.

ومن يقرأ شعر باسم محمد من المستحيل ألا يتفاعل مع توظيفه للتراث الشعبي بأنواعه المتعددة والتراث الشعبي يشمل العادات والتقاليد والأمثال والأغاني الشعبية السائدة التي تحمل في طياتها دلالات مقصودة غالبًا.

يقول الشاعر:

سكتَ الغرابُ

فأطفأت مدنُ الرذيلةِ شعرَها بالمُعدمين...

الغراب كما هو معلوم في الثقافة العربية بشكل عام طائر شؤوم يعد رمزًا للنهايات كالفراق والموت والشعراء وظفوه في شعرهم كما قال قديمًا عنترة:

فيها اثنتان و أربعين حلوبة

سودا كخافية الغراب الأسحم

وجاء توظيف الغراب في قصيدة باسم محمد بما يتناسب مع قصيدته وقصديته.

ومن التراث الشعبي المعروف عند الجميع سندباد هذه الشخصية التراثية كثير الحضور في شعرنا المعاصر ونستطيع نلحظ هذا الحضور عند السيّاب في أكثر من قصيدة له وفي هذا الصدد يقول الشاعر باسم محمد:

وعَلَّمُوا فمَها نهراً...

فأدمنها شيخُ النواعيرِ وارتدُّوا الى الكَرخِ

يا شهقةَ الحَجرِ الصوفيّ يا قمراً

هذي خطاياكَ قبلَ التيهِ والمسخِ

قاومْ سمارَكَ

فالآتونَ من حَجرٍ

وأنتَ وحدَكَ تروي قصَّةَ السَلخِ

ولم تَزلْ ..

تلعنُ التاريخَ أشرعةٌ

يا سندباداً بكى في حَضرةِ الرَّخِّ

لم يكتف بسندباد فحسب بل حضر إلى جانبه طائر الرخ الأسطوري هائل الحجم الذي ورد ذكره في رحلات سندباد.

كما أن الشاعر اختار أيلول أكثر الشهور تضمينًا في التراث الشعبي ليجعل له حيزًا في عدد من قصائده كما يقول في أحدها:

وأيلولُ يَعرفُ كيفَ التقينا

صغاراً الى أنْ بكى جَدولُ

فغابتْ عصافيرُهُ في الصباحِ الأخيرِ

وغادرَنا بُلبلُ..

سيأتي الشتاءُ فلا تُنكريهِ

إذا مرَّ يوماً فتىً مُهمَلُ

ليسألَ عن زهرةٍ في الأعالي

أيرحلُ شاعرُها المُقبلُ ؟

أَيلُول ارتبط بالتراث والحكايا الشعبية والأمثال في المشرق العربي عمومًا .

وأنموذج آخر نصغ فيه ونحس بأغنية تراثية حينما يقول الشاعر:

فضُّمي جرحَنا الكونيَ

ضُمِّيني على مرأىً من الأشجارِ

قولي للرعاةِ سمعتُ العاشقَ المقتولَ

يهذي عبرَ هذا الليلْ...

(تعاليلي العمر خلصان

مري بواهس اغنيه

الكمر ذبلان فوك شفافي والنجمات

دمعه بعين فصليه

يا شباج يفتح زيجة تالي الليل

وانه انسان كل احلامه ورديه..)

وفي قصيدة أخرى وظف لنا أجواء العيد بمفهومه التراثي يقول:

سَتغرقُ بالأحَمرِ العَرباتُ

و تلتحفُ الأسودَ العنبيَّ مروجٌ

على قارعاتِ البلادِ

ليشربَنا العشبُ قالتْ كَبُرنا

بلا أنْ نقولَ سنرجعُ يوماً

بِلا أنْ تقولوا...

لنا أن نقول أخيرًا إن الجذور التراثية تتغلغل في شعر باسم محمد كما أنها ساهمت بإضافة جمالية وإبداعية بأشكاله المختلفة فالشاعر أعاد نتاج التراث بغلاف هندسي وبأسلوب حداثي مناسب وروح العصر في بناء شعره لأسباب كان التراث في شعره نافذة للاطلاع على الماضي ومن جهة أخرى نقطة انطلاق إلى الحاضر والمستقبل أو لأسباب تتعلق بنفسية الشاعر والسبب الأكيد هو اعتزاز الشاعر بتراثه وماضيه لذا وظف صور قرآنية وشخصيات تاريخية وأدبية إضافة لتوظيف للحكايات الشعبية والأساطير. نستطيع أن نقول وفق باسم محمد في تجربته والتراث في شعره وإن دل على شيء فهو مدى تعمقه بالماضي بشكل عام والتراث بشكل خاص. نرى من اللائق أن ننهي ما تطرقنا إليه بقصيدة أخرى للشاعر يشير فيها إلى حضارة تامّرّا لتكون مسك الختام يقول فيها:

فلتشربِ الطرقاتُ لونيَّ مثلما شربت خطايَ الخوفَ

قُولي للبنفسجِ سوفَ تحترقَ البيوتُ

ولن نظلَّ على الضفافِ سنختفي

وكأرنبينِ سنحتفي بالعشبِ واللّقيا

فهل سيقولُ(تامرا)*

هنا ولِدَ الربيعُ على يديها حينَ مات..

والخلاصة أن استلهام التراث يقتضي أن يكون الشاعر موسوعيا يملك ثقافة عالية ومتنوعة فلا يكفي الشاعر المثقف الإلمام بالشعر العربي وحده أو بالثقافة العربية وحدها، بل عليه الانفتاح على الثقافات والتراث الإنساني قديمه وحديثه.

تعليمة: هل تجد في تجربة الشّعراء المعاصرين اسلهام التّراث والاتّكاء عليه في تجاربهم الشّعرية؟ بيّن ذلك بأمثلة تحليليّة.

المراجع:

" -1موقفنا من التراث " د.زكى نجيب محمود مجلة فصول ص32عدد أكتوبر 19801

" -2البنيات التراثية " د.سيزا قاسم السابق ص 192

3- السابق ص 191

" -4الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية " د.عز الدين إسماعيل ص235دار الفكر العربى الطبعة الثالثة 1970

" -5الشاعر العربى المعاصر والتراث " عبد الوهاب البياتى فصول ص19المجلد الأول العدد الرابع يوليو 1981

6- أدونيس نقلا عن السابق ص20

" -7الرواية والتراث السردى – قراءة فى الرواية العربية الجديدة " د.محمدعبدالباسط عيد ص10دائرة الثقافة والإعلام الشارقة 2014

8- عبد الجبار عباس نقلا عن " استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر" د.على عشرى زايد ص24دار الفكر العربى 1997

" -9البنيات التراثية " د.سيزا قاسم مرجع سابق ص193

" -10تراثنا والمعاصرة " د.يوسف عزالدين ص19

" -11استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر" د.على عشرى زايد ص27

12- رولان بارت نقلا عن " شعر خليل حاوى دراسة فنية " د.عايدى على جمعة ص104الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة سلسلة كتابات نقدية 163عام 2006

" -13الأعمال الكاملة " صلاح عبد الصبور ص401الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993

14- السابق ص607

" -15المختار من شعر محمود درويش " ص92الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998

" -16الأعمال الشعرية " أمل دنقل ص465مكتبة مدبولى

" -17الرمز الشعرى عند الصوفية " د.عاطف جودة نصر ص53دار الاندلس بيروت 1983

" -18الأعمال الكاملة " صلاح عبد الصبور ص427

" -19أقنعة الشعر المعاصر- مهيار الدمشقى " جابر عصفورفصول ص123العدد الرابع 1981

-20المطابقات والأوائل " أدونيس ص137دار الآداب 1988

-21الآثار الكاملة " أدونيس ص343المجلد الثانى دار العودة

-22أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردى " د.محمد على أبو ريان ص32دار الطلبة العرب – بيروت 1969

-23الأعمال الشعرية الكاملة " أحمد عبد المعطى حجازى ص599الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة 2018

" -24استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر" د.على عشرى زايد ص583.

فهرس المحاضرات:

الدّرس (المحاضرة)	صفحته (ا)
بطاقة تعريفيّة حول المقياس	13-2
المحاضرة الأولى	35-14
المحاضرة الثّانية	55-36
المحاضرة الثّالثة	59-56
المحاضرة الرّابعة	61-60
المحاضرة الخامسة	75-62
المحاضرة السّادسة	84-76
المحاضرة السّابعة	98-85
المحاضرة الثّامنة	109-99
المحاضرة التّاسعة	116-110
المحاضرة العاشرة	119-117
المحاضرة الحادية عشرة	142-120
المحاضرة الثّانية عشرة	153-143
المحاضرة الثّالثة عشرة	158-154
المحاضرة الرّابعة عشرة	171-159
الفهرس	172