المبحث الخامس

تداخل الفنون

لم تعد الأجناس الأدبية في سياقاتها الحديثة بمنأى عن مناخات بعضها، بل أخذت في التقارب الشديد فيما بينها في أفق العصر الحديث، حتى تلاشت إلى حدّ كبير تلك الفواصل الحدودية الصارمة بين الأجناس، وتداخل الشعري بالنثري فضلا عن الإفادات التي نهلت منها الفنون الأدبية الكثير من التقانات والآليات كالرسم والسينما والمسرح وغيرها من الفنون الجمالية القريبة في حساسيتها من الأدب، بعد ما ثبت للمشتغلين في حقل الفنون الأدبية وتطوراتها أن نمو الأدب وازدهاره نابع من ذلك التلاقي الحميم والمنتج والمثمر بين الفنون الأدبية والفنون الجمالية الأخرى.

ويرى بعض النقاد أن ذلك التقارب الفني والجمالي والتقاني استطاع أن ينمي عدداً من العناصر الجمالية في القصيدة الحديثة، فلم يعد الجانب الموسيقي والجانب التشبيهي والاستعاري - عناصر الصورة الشعرية القديمة – هو هم الشاعر في بناء قصيدته، إذ ((اشتغل النص على كل ما هو متاح من تقانات فنيّة يقدمها الفن الشعري أو الفنون القولية والجميلة الأخرى، التي أصبحت قضية الإفادة منها واستعارة تقاناتها من الأسباب المطورة لداخلية النص، والمخصبة لطاقتها الإبداعية))[1]

وهذا هو بالضبط ما انطلق منه الشاعر الناقد علي جعفر العلاق إذ يجد في هذا المضمار أن القصيدة الحديثة باب مفتوح لجميع الفنون، غير أن النهل منها يجب أن يخدم القصيدة ويحافظ على شعريتها، إذ ((إن الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن ليس بالقصير، في تصفية حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها البعض. ولم يعد في تماسها الحميم ما يبعث على الدهشة أو التساؤل. لقد صار من الطبيعي أن يستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس مختلف، أو أن نجد نسيماً ما ينسل من حقل أدبي مجاور ليغدو من مقتنيات حقل آخر، أو جزءاً من نسيج فضائه وحيويته. تنتمي اللغة، أو الحوار، أو السرد إلى حقول أدبية متمايزة هي على التوالي: الشعر والمسرح والرواية. لكن ذلك لا يعني أن هذه الفنون لا تتبادل فيما بينها بعض الخصائص التعبيرية أو التقنية))[2].

وهذا بدوره يؤكد على فك الحصار الإجناسي الذي كان يخيم على وحدة تلك الأجناس الأدبية ويقولبها في إطار تقاني معين ومحدد، فتلك الخصائص التعبيرية

---

(1) المغامرة الجمالية للنص الشعري، د. محمد صابر عبيد، جدار للكتاب العالمي- عالم الكتب الحديث، عمان – الأردن، ط1 2008:

(2) الدلالة المرئية، د. علي جعفر العلاق:120.

الجمالية ليست في الحقيقة حكرا على جنس دون آخر، ما دامت تسهم كلها عبر سبل مختلفة في صياغة النص الإبداعي وإنجاز مشروعه الجمالي، فـ ((نحن حين نتحدث عن السرد في الرواية، أو اللغة في الشعر، أو الحوار في المسرح، فإنَّما نتحدث، في الحقيقة، عن مهيمنات فرضت حضورها الطاغي على عناصر أخرى أقل منها حضوراً وتفشياً داخل النص، ومع ذلك فإن تلك الفنون لا تزال تشرع أبوابها، وفي اتساع مطرد، لتستضيف ما يفد إليها، أو ما تحتاج إليه، من منجزات الفنون الأخرى))[1]

حاول العلاق وبذائقته النقدية الجمالية ووعيه الإبداعي المتقدّم أن يحدد لنا مجموعة من النصوص استعار فيها الشعر تقانات وآليات من الفنون الأخرى، وبيّن ما أضافته من جماليات خاصة على النص الشعري، بعد انتزاعها من ميدانها الأصلي، ودخولها في دائرة الشعر، حتى أصبحت أداة جمالية وفنية تنمي قدرة القصيدة الإبداعية في مشروعها الخلاّق، بدلاً من تحولها إلى نسخة مماثلة للجنس الذي استعيرت منه.

ولم يقتصر تأثير تلك الفنون على الشعر فحسب، بل إن الأجناس الأخرى استعارت بعض الخصائص الشعرية أيضاً وطوّرت بها أداءها الفني، ويرى العلاق أن الفنون النثرية استعارت الكثير من عناصر التشكيل الشعري، واستطاعت أن تتلوّن في بعض مفاصلها الحيوية بألوان الشعر، إذ إن ((الفرق بين هذين الجنسين لم يعد فرقاً في النوع، بل هو الآن تمايز، في الدرجة.يمكن للنثر، حين يختط لنفسه مساراً مفاجئاً، أن يختلط بالشعر وان يبتل بلهبه الغائم، ويدخل في احتدام من التضاد البهيّ))[2].

وهذا نابع من حساسية التقارب الشديد فيما بينهما ـ ولاسيما الفن الشعري والفنون النثرية المتنوعة ـ، فكلاهما يخرج من رحم إبداعي واحد ألا وهو الأدب، فـ ((النثر لا يبتعد كثيراً عن تخوم الشعر، كما أن الارتفاع بمكونات الأداء النثري يعني الاندماج في فضاء الشعر وممكناته))[3]. على النحو الذي يحتفظ فيه كلا الجنسين بمكوناته الإبداعية لكنه يضيف إلى الآخر كثيراً من خصائصه الجمالية.

وتشكل البنية السردية أو البنية الدرامية حضوراً واضحاً في القصيدة الحديثة، إذ هما بنيتان أفاد منهما الشاعر الحديث لتطوير البنية الغنائية في قصيدته، فـ ((الشاعر في عصرنا، المليء بالتصدعات الكبرى، لم يعد ذاتاً غنائية معزولة. وربما كانت هذه الحقيقة من أهم ما أوصلنا إليه شعراء الحداثة العرب في هذه الحقبة من تطور القصيدة العربية. لقد صارت الأنا الغنائية المفردة عرضة للانتهاكات المستمرة

(1) م. ن : 120.
(2) الشعر والتلقي: 171.
(3) م. ن : 171.

للتخفيف من شحنتها الذاتية اللائبة، وتعزيزها بعناصر أخرى يتم اقتراضها من فنون مجاورة))[1].

إن توظيف السرد في القصيدة الحديثة جاء نتيجة مسوغات وحاجات فنية أساسية ومركزية، تحاول التخفيف من تلك الأنا الذاتية التي كانت السبب الأبرز في عزل الشاعر عن واقعه والانتماء الأقصى إلى ذاته، فلم يعد ينظر إلى الشعر ((باعتباره جهداً لفظيا أو خطاباً لسانياً محضاً. أي أن الممارسة الشعرية لا تقع، في جزئها الأساس، خارج اللغة ومستويات تجلياتها؛ فالشاعر لا يمارس لعبته إلا في اللغة ومعها وبها أيضاً))[2].

وتمثل قصيدة (الذئب) للشاعر إبراهيم نصرالله مثلاً، أنموذجا واضحاً للتداخل ما بين السردي والشعري، فالقصيدة تقوم على آلية سردية واضحة، ومنذ عتبة عنوان القصيدة، وبما يملكه هذا العنوان من مرجعيات سردية غنية، يمثل فيها (الذئب) ركناً مهما من أركان القصة القرآنية، وتلك التهمة التي الصقت به، وهي تمثل شاهداً واضحاً على الخيانة والغدر، فيجد العلاق من خلال معاينته النقدية لهذه القصيدة على هذا النحو أن العنوان يحتوي على طاقة سردية لا تقل أهمية عن سردية القصيدة.

أما النص الشعري ـ موضوع الرصد والقراءة ـ فقد استطاع الشاعر فيه ـ بحسب الناقد العلاق ـ أن يوازن ما بين السرد والشعر في صياغة أنموذجه الشعري، فـ ((أول ما يلفت الانتباه في قصيدة "الذئب" أنها تزاوج، مزاوجة بارعة، بين السردي والشعري دون أن يترك لأي منهما الهيمنة على النص هيمنة مطلقة. إن الشاعر، وهو ينصرف لانجاز هذه الواقعة السردية، لا يحشد لها كل ما يعرف عن نظم السرد ومكوناته؛ بل ينتقي بعضاً منها فقط، مقصياً عن مدار عنايته بعضها الآخر.كما أنه يوظف طاقة الشعر، في أكثر من مكان، لتغذية المسار السردي للنص))[3].

ولا شك في أنّ هذا الإدراك الواعي للأجناس الأدبية ومعرفة حساسية التداخل والتعالق بينها، هو الذي دفع العلاق للنظر إلى القصيدة بوصفها بناءً ينقسم على قسمين رئيسين، تتنامى كثافة السرد في القسم الأول، من خلال تنامي الأفعال السردية، وقد قسمها العلاق على سبع حركات سردية تتفاوت فيما بينها تفاوتاً واضحاً، بينما تخف حركته وتحل محله اللغة والتوتر المجازي والبلاغي في القسم الثاني، ليتحول إلى ((كتلة نصية واحدة دون فجوات، أو تموجات في أزمنة السرد، أو فواعله، أو رواته. وهذا القسم لا يحتفظ بالتوازن الشعري والسردي كما في القسم

(1) الدلالة المرئية: 122.
(2) الدلالة المرئية: 152.
(3) م. ن: 170.

الأول))[1]، أما بالنسبة إلى "الأنا" السردية فإنها((لا تتولى انجاز حركة السرد إلى النهاية، بل تغير مكانها في أكثر من موقع من مواقع النص، بينما تظل الأنا في القسم الثاني على حالها حتى البيت الأخير من القصيدة))[2]، بسب اختفاء التوتر السردي المطلوب، وتحولها من البنية الحكائية إلى الخطابية.

أما عامل الزمن وهو يمثل مستوىً مهماً من مستويات البناء السردي، فهو لا يأخذ نمطاً معيناً بل يتغير بحسب طبيعة البناء النصي، ففي القسم الأول، وبفعل هيمنة الجانب السردي نجد أن الزمن الراهن يشكل حضوراً واضحاً في القسم الأول، في حين نجد أنّ الزمن الماضي يهيمن على القسم الثاني من مساحة القصيدة [3].

وتبعاً لذلك ومن خلال التلاحم الجمالي ما بين الشعري والنثري، استطاعت هذه القصيدة أن تنجز ((فعلها الشعري، لا باعتبارها خطاباً لسانيا محضاً مكتفياً بكثافته الذاتية، وما فيه من شحنة وجدانية ملتاعة فقط، بل بما استدعته من عناصر سردية عديدة ساهمت في إغناء حركة النص: أمدته بالتفجر والحيوية، وصارت، في النهاية، جزءاً من الشعرية المتأججة))[4]

تشكل الأسطورة والرمز مظهراً واضحاً للتداخل ما بين الشعري وما جاوره من الفنون، فضلاً عن تجسيدها الحقيقي لمعاناة الشاعر، بعد أن ضاق بالأساليب الشعرية القديمة، إذ ((بات واضحاً، اليوم، كما يبدو، أن حداثة القصيدة العربية لا تكمن فقط في خروج الشاعر العربي على الوزن والقافية. بل تتمثل، حقاً، في انعطافته الكبرى لبلورة رؤيا خاصة به، وما ترتب على ذلك من بحث عن رموز وأساطير وأقنعة يجّسد فيها ومن خلالها، رؤياه ويمنحها شكلاً حياً ملموساً))[5]، إذ وجد الشاعر ومن خلال الرمز والأسطورة مكاناً رحباً للتعبير الحرّ والحيوي والواسع عما في داخله، وبصياغة فنية عالية، لتكون حلقة وصل جمالية وموضوعية ما بين الماضي والحاضر.

لا شك في أن ((اللجوء إلى استخدام الأسطورة والرمز، إنما هو تعميق الاندماج والتوحد بين الماضي والحاضر، والكشف عن الروح الشاعرة المعاصرة، ووصف لمعالم العصر والسلوك الاجتماعي بدلالة الآخر المؤسطر، فالشعر هو البحث عن عالم جديد مبتكر لم يألفه أحد))[6]، على النحو الذي تتكشّف فيه رؤية

---

(1) الدلالة المرئية: 176.
(2) م. ن : 170.
(3) ينظر: م. ن : 171.
(4) م. ن : 178.
(4) في حداثة النص الشعري: 46.
(6) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ: 14.

الناقد للضرورات التي لجأ الشاعر الحديث إليها من أجل تطوير البنية الجمالية لقصيدته خارج الأساليب المعروفة.

ومن هنا فقد كانت ((عودة الشاعر إلى الينابيع الأسطورية ليست حلية جمالية تضاف إلى العمل الشعري بقدر ما هي عامل أساسي يساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته، ومنحها بعداً شمولياً وضرورة موضوعية تستطيع النهوض – بما تمتلك من طاقات متجددة – بعبء الهواجس والرؤى والأفكار المعاصرة))[1]، وتمثل الحقبة الخمسينية بداية حقيقية لاستعمال هذه التقانة، بعد الإطلاع على الآداب الغربية والتأثر بها، والسعي إلى تمثيل التجربة من خلالها باستخدام هذه التقانات الجمالية وتوظيفها في سياق حركة التحديث التي اضطلع الشعراء بها.

تمثل تجربة الشاعر بدر شاكر السياب خير مثال على التوظيف الواعي الفني والجمالي للأسطورة، إذ ((ارتبط السياب ارتباطاً كبيراً بالأسطورة وأفاد من شحنتها إفادة تعمق من رؤيا القصيدة وتشدها إلى النسيج التعبيري. وكانت استخدامات السياب الأسطورية تلويحة لجيل من الشعراء ليجربوا هذا العالم الغنّي بالرؤى والتفاصيل))[2]، فقد انفتحت التجربة الشعرية العربية في الأعم على هذا الرافد الجمالي وسعت إلى النهل منه وتوظيفه.

كانت بدايات السياب في توظيف الأسطورة بدائية أول الأمر، تنم عن تجربة شاعر متأثر ومبهور بالشحنة الجمالية التي ينطوي عليها هذا الفضاء الجديد، إذ ((لاشك في أن إفادة السياب من الأساطير لم تكن على درجة واحدة من الاكتمال، فقد كان في قصائده الأولى يلتقط من الأسطورة، لا شحنتها الدالة، بل الأسماء الأسطورية التي تظل معلقة في فضاء القصيدة دونما وظيفة يغتني بها النص أو تكتمل بها الرؤية))[3]، لأنها كانت قائمة على التشبيه، من خلال عقد مقارنة بين واقع الأسطورة وواقع جو القصيدة.

وهذا هو تماماً ما قام به السياب وشعراء جيله، إذ ((غالباً ما نقرأ في قصائدهم إشارات أبطال أسطوريين تأتي عابرة دون أن يكون لها وظيفة أكثر أهمية وإسهاماً في إغناء القصيدة وتطويرها، لأنها ترد على شكل كناية أو تشبيه أو لمجرد التداعي))[4]، فلا تخرج في حساسيتها الجمالية خارج الحدود البلاغية التقليدية المعروفة إلا في حدود ضيّقة.

---

(1) دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، العراق – بغداد، 1982: 122.

(2) الشعر والتلقي: 18.

(3) م. ن : 19.

(4) دير الملاك: 125.

لكن السياب استطاع بعد ذلك أن يطور إفادته من هذه التقانة، على نحو تتحول فيها الأسطورة إلى جزء جمالي فاعل في بنية القصيدة، وأداة نشطة من أدواتها الجمالية والفنية، ففي ((معظم قصائده تلعب الرموز الأسطورية أو الحدث الأسطوري دوراً عميقاً في خلق مناخ النص واشتعال أجوائه الوجدانية والفكرية دون أن تنتمي القصيدة كلها إلى حدث أسطوري بذاته. إن السياب، في الغالب، يفجر عبر قصائده مناخات أسطورية تخلقها جملة من الرموز والإشارات التي انتزعها الشاعر من مصادره المتنوعة))[1]، لأنه يحاول في هذا الاشتغال الفني والجمالي النوعي أن ((يخرج الأسطورة من نصها الأصلي ليدخلها في نصه هو: يمزق ثوبها البدائي الأول، ويباعد ما بين وحداتها السردية. وهكذا فنحن لا نجد أنفسنا أمام الأسطورة بل أمام أسطورة النص))[2].

ولم يقتصر على ذلك بل إننا نجد معظم قصائده تتلون بأجواء الأسطورة، التي تفوح منها رائحة الحزن والظلم والنهايات القاسية، وربما كانت حياة السياب سبباً في التصاقه الشديد بالأسطورة، لأنه وجدها ملاذاً رحباً لتقبّل تجربته القاسية واحتوائها فانغمر فيها على هذا النحو.

يجد الناقد علي جعفر العلاق في قصيدة (أنشودة المطر) أنشودة أسطورية بالغة التخفي والغموض على صعيد الاستخدام الأسطوري، فهي لم تعلن إعلانا واضحاً عن توظيف الأسطورة - كما في السابق -،إذ ((تطرح القصيدة أكثر من إشارة تشدها إلى الأسطورة، بطريقة بالغة التخفي. وهذه الإشارات لا تتعلق بمظهر واحد، بل تتجاوزها إلى مظاهر أسطورية متعددة، منها ما ينتمي إلى الحدث السردي، ومنها ما يتعلق بالأسطورة باعتبارها فكرة أو تصوراً أو طقساً. أما الجانب الثالث فيتعلق بالشخصية الأسطورية التي يتمحور حولها حدث ذو وهج أسطوري))[3]، وذلك من خلال الزمن والصورة واللغة والتركيب، فضلاً عن قيمتها الدلالية التي حوّلت القصيدة ذاتها على فضاء أسطوري عميق الغور في باطن التجربة بكلّ تعقيدها وخصبها.

ولم يكن توظيف الرمز في القصيدة الحديثة أقل أهمية من الأسطورة، بل جاء هذا التوظيف للتخفيف من شدة استخدام القصيدة الخمسينية للأسطورة، فلم يجد الشاعر الستيني جدوى من ذكر الشخصيات الأسطورية على النحو الذي استخدمه الجيل الذي سبقه، إذ ((لم تعد كشوفاً جديدة، وأصبحت – بفعل ازدياد ثقافة الشاعر وتطور الحياة الثقافية والأدبية – من معطيات الأدب المألوفة والشائعة، ولم يعد الالتفات إليها، والاعتناء بها دليلاً على سعة الأفق وشمولية المعرفة، وفضيلة تميز

(1) الشعر والتلقي: 19- 20.
(2) من نص الأسطورة إلى أسطورة النص: 57.
(3) م. ن: 58.

الشاعر عن أقرانه))[1]، وذلك بفعل شيوعها وكثرة استخدامها حتى من دون حاجة جمالية.

لذا اتجه الشاعر بعد ذلك إلى استعمال الرمز بديلاً عن الأسطورة، ((والرمز الأدبي ما هو إلاّ عبارة أو كلمة تعبر عن شي أو حدث))[2]، فضلا عن كونه في سياق التوظيف الشعري لعناصره وتشكيلاته يقدم للقصيدة ((عوناً أساسياً للتعبير عن موضوعها، إذ إنه، أي الرمز، يمتلك طاقة هائلة لخدمة الفكرة أو الموضوع الشعري))[3].

ولا تكمن جمالية الرمز في تشكيل بنية القصيدة من خلال الاستعمال التقليدي الشائع والمكرر لدى الشعراء، لأن الاستعمال المتكرر على هذا النحو يذهب ببريق الرمز ويطفئ شرارته المتوقدة في فضاء القصيدة، لأنه يفقد قدرته على العطاء والمنح والتطوير، إذ ظل ((الكثير من الرموز الشائعة عاماً، مرمياً في الريح، عرضة لغارات الشعراء المتعجلين، يسندون به قصائد عابرة، أو موضوعات مكرورة، أو صوراً تفتقر إلى الجدة والتميّز))[4].

في حين تكمن جمالية الرمز الشعري في براعة الشاعر النوعية وقدرته الإبداعية الخاصة، في ابتكار رمزه الشعري الخاص به، وبعالمه الشعري، وتجربته الشعرية، فـ ((الرمز الشخصي هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكاراً محضاً أو يقتلعه من حائطه الأول، أو منبته الأساس، ليفرغه ' جزئياً أو كلياً، من شحنته الرمزية الأولى، ثم يملأه بدلالة شخصية أو مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة. وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية، يغدو مفتاحاً مهماً يساعد على فهم تجربة الشاعر، وفضّ المغاليق التي تفضي إلى هواجسه، ورؤاه، وانشغالاته))[5].

يتميز السياب ـ في المنظور النقدي للناقد العلاق ـ في ابتكار رمزه الخاص به، سواء أكان هذا الرمز أسطورياً أم غيره، فكثير من الشعراء تعرضوا للسيد المسيح عليه السلام باعتباره رمزاً للتضحية والفداء والظلم، ولكن لم يستطع أحد من الشعراء مقاربة ذلك الرمز مقاربة جمالية كما هي الحال عند السياب، إذ إنه أضفى لمسات حياته الشخصية على ذلك الرمز/ المسيح، حتى أصبح من رموز السياب الشخصية ذات الحضور الشعري القوي في تجربته.

كان السياب يبحث عن رمز شعري خاص ونوعي يمثّل تجربته المعقّدة في الحياة ويستجيب لمعاناته القاسية على نحو ما، و ((لقد وجد فيه السياب، ربما أكثر

---

(1) دير الملاك: 156.
(2) في حداثة النص الشعري: 45.
(3) م. ن: 45.
(4) م. ن : 46.
(5) في حداثة النص الشعري: 47.

من سواه من الشعراء، رمزاً قادراً على تجسيد. آلامه الجسدية والروحية وهو يواجه الشلل، والعقم، والجحود. لذا كان السياب، لا المسيح، هو المصلوب في قصائد الشاعر))[1].

ولم تقتصر موهبة السياب على الشائع والمعروف والتقليدي من الرموز بل استطاع أن يحول مفردات الحياة اليومية إلى رموز، فلم تكن (جيكور) ولا (بويب)، ولا (منزل الأقنان) ولا (وفيقة) وغيرها، مفردات رموز أسطورية موغلة في القدم، بل إنها جزء من حياة الشاعر، ولكن قدرة السياب الشعرية الفذّة، حولتها إلى رموز خاصة بعالم السياب الشعري من دون غيره، إذ استطاع أن يؤسطرها ويغني دلالاتها الشعرية.

لذا جاءت تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي مختلفة في هذا السياق عن تجربة السياب،لأن ((البياتي لا يلجأ، دائماً، إلى اقتطاع رموزه الشخصية من جدران قائمة))[2]، ولكن قدرة الشاعر الإبداعية تحول تلك الرموز إلى رمز خاصة بعالمه الشعري، ويرتبط بتجربته ارتباطاً جمالياً أصيلاً.

ومع توكيد هذه الحقيقة فإن الناقد العلاق يرى أن القضية هنا لا تخضع دائماً لتخطيط مسجي مسبق، إذ يحتاج الشاعر أحياناً إلى نوع من التماهي الخلاّق بتجربة الرمز متوافقة مع تجربته، على هذا الأساس ((فإن ابتكار الرمز الشخصي أو اختياره لا يكون، دائماً، قضية قصدية؛ إذ لا بد للشاعر من أن يكون مأخوذا، حتى النخاع، بساجس فكري أو جمالي أو وجداني يكون محور حياته كلها: يحتضن أعماله مجتمعة، ويمنحها نبرة أسطورية غامرة، حتى تجسد رموزه الشخصية هذا الساجس الشامل، وتجعل منه سياقاً ديناميكياً نامياً))[3]، يمكن أن ينتج حساسية هذه العلاقة الجمالية الخصبة والمتطورة بين تجربة الرمز وتجربة الشاعر الشعرية.

ولم يكن المسرح في هذا المضمار بعيداً عن الشعر، إذ استطاعت القصيدة الحديثة توظيف القناع كتقنية درامية للتخفيف من ذاتية الشاعر، والابتعاد عن ثقل حضور الغنائية في القصيدة، إذ ((إن الشاعر فيما يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها، أو يخلقها خلقاً جديداً، وسيحملها آراءه ومواقفه، تماماً كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه، يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله، أو يوحي به))[4].

---

(1) م. ن: 49.
(2) في حداثة النص الشعري: 56.
(3) م.ن : 69.
(4) دير الملاك:103.

وذلك لأن طبيعة القناع تدفع القارئ نحو تلقٍّ موضوعيّ للقصيدة، ((لأن القناع يوفر للقارئ فسحة جمالية يمكن له من خلالسا أن يرى العمل الشعري دون ضغوط عاطفية أو ذاتية يسلطسا كاتب القصيدة على القارئ))[1] ولم توظف القصيدة الحديثة القناع كما هو في المسرح تماماً، لان القناع / الشخصية في المسرح، تحاول الاستقلال التام عن شخصية المؤلف، إذ هي لسا كياسا ورؤاها وأفكارها الخاصة بسا، أما في الشعر، فـ ((يميل هذا النوع من القصائد إلى أن يكون مستقلاً متجرداً عن الذات الشاعرة، مع وجود نقطة شبه بين القائل (الشاعر)، والشخصية المستعارة (القناع)، وهي الحالة التي يكون عليسا الشاعر محاولاً إيصالسا ونقلسا إلى القارئ))[2]، بمعنى أن القناع الشعري غير القناع المسرحي بالرغم من حساسيته الدرامية.

يجد العلاق أن القصيدة العربية الحديثة في الأعم تتخذ من الشخصية التاريخية قناعاً، وربما ذلك راجع إلى بحث الشاعر في الشخصية العربية التي يتخذّها قناعاً عن ماضٍ قوي تميّز بوجود عربي واضح، بوسعه ضخّ القصيدة بقيم جمالية ذات طاقة دلالية كبيرة ـ تعبيراً وتشكيلاً وتصويراً ـ.

تنوعت الأقنعة الشعرية التي استخدمسا الشعراء في قصائدهم، ما بين شخصيات قيادية أو شخصيات صوفية، كـ (الحلاج)، وبين شخصيات اسزامية، كما في شخصية (أبو عبد الله الصغير)، التي اتخذها محمود درويش كقناع في قصيدته للحديث عن وطنه الضائع، متخذا من سقوط الأندلس إشارة فجائعية لسقوطات عربية قادمة كثيرة،مثل سقوط فلسطين، فسو لا يتعامل ((مع موضوعة الأندلس، مفردات ورموزاً، على إنسا حوامل للمعنى أو عناصر للرثاء أو الحنين، كما هو الأمر في الكثير من الشعر العربي، بل يختار شخصية تاريخية هي أبو عبد الله الصغير، آخر ملوك غرناطة العرب ليجعل من هذه الشخصية، دون أن يشير إلى اسمسا مباشرة، قناعاً يتحدث عبره ويوصل من خلاله رؤياه للضياع العربي / الفلسطيني في الحاضر والماضي معاً))[3].

نجد أن جمالية القناع الشعري تكمن في أنسا تسيمن على فضاء القصيدة، منذ بدايتسا، إذ يجد العلاق أن الشاعر محمود درويش يحاول عقد محاورة درامية بين صوتين، صوت الماضي وصوت الحاضر، من خلال الحديث عن وطنه السليب فلسطين، مذكرا في قصيدته أن قبول المصالحة مع المحتل تعني نساية مروعة لشعبه، مماثلة لنساية أبي عبد الله الصغير، لذا ((وعبر هذا القناع يلتقي الشاعر بأبي عبد الله الصغير ليمتزج الصوتان تارة، ويتقاطعان تارة أخرى. ونحن نحس، حيناً،

(1) الشعر والتلقي: 105.
(2) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ : 15.
(3) الشعر والتلقي: 109.

إسما يتوازنان في نبرة واحدة تشمل على المشترك من أوجاع المرحلتين، ثم نحس، حيناً آخر، أن الصوتين يتمايزان، أو يتجاوران، وحين يطغي، للحظة، أحداهما على الآخر فسرعان ما تسيمن على المشهد هنيسة من التوازن القلق... إن الصوت الذي نسمعه، في قصيدة القناع عموماً وفي هذه القصيدة بشكل خاص، لا يمكن إرجاعه إلى عنصر واحد بذاته. لأنه صوت مركب وشديد التعقيد))[1].

إن استعمال القناع عند الشاعر الحديث يتمّ عن طريق تمثّل شعري للقناع وليس استظساراً كاملاً له، إذ ((لا يحتفظ القناع...، بملامحه كاملة. كما أن ارتباطاته الزمانية والمكانية تظل عرضة للتغيير باستمرار؛ فقد يختفي بعضسا وقد يتبادل بعضسا الآخر، جزئياً أو كلياً، الانتقال بين طرفي القناع: الشخصية التاريخية أو شخصية النص))[2]، ولم يكن هذا التغيير اعتباطيا بل لغايات جمالية أو فكرية، يحاول فيسا الشاعر صسر شخصية القناع مع شخصية الشاعر، حتى لا يبدو القناع غريباً على بنية النص.

في معالجته النقدية لرواية مؤنس الرزاز (متاهة الإعراب في ناطحات السراب)، أن يوضح لنا العلاق شعرية تلك الرواية على الرغم من جنسسا النثري السردي، إذ تنضح بشعرية تقترب كثيراً من روح الشعر، فقد استعار الروائي الكثير من تقانات الشعر ووظفسا بما يتناسب مع طبيعة هذا الجنس النثري السردي، إذ ((لا تأخذ الرواية من الشعر ما يخرج بسا عن طبائعسا العامة، بل ما يعلي من تأثيرها وثرائسا وما يجعل مشسا نصاً ذا جمال شائك، ومكنون احتمالي))[3].

يفحص العلاّق في هذه المعالجة النقدية فحص ذلك التأثير الشعري ابتداءً من صفحة العنوان لما لسذه العتبة النصيّة من تأثير قرائي وجمالي في منطقة القراءة، وإذا ((كان العنوان – فيما مضى- لا يشكل هماً شعرياً جماليا للنص الأدبي، من أجل استكمال معمارية البناء الأدبي بالرغم من انطوائه على شيء من هذا بالضرورة، فأنه اليوم أضحى بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لسيكل النص وهيأته ونظامه))[4].

ويرى أن العنوان يمتلك قدرة شعرية عالية تلفت انتباه القارئ إليسا، معتمداً في ذلك على التدفق الصوتي العالي الذي كان يخيم على عتبة العنوان، فـ ((منذ عنوانسا الرئيسي تشتبك رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) بمكون شعري شديد التوتر. وأول ما يفجر هذا الدبيب الشعري ذلك التدفق الصوتي الذي ينبثق عما في تركيبة العنوان من سجع ثري. انه سجع دال على تفرعات المحكي الروائي وما تثيره

(1) الشعر والتلقي: 110.
(2) م. ن: 119.
(3) الشعر والتلقي: 171-172.
(4) المغامرة الجمالية للنص الشعري :113.

من حيرة وتردد باهرين))[1]، ولم يقتصر التأثير الشعري على العنوان الرئيس فحسب، بل هيمن على العناوين الداخلية أيضا، فضلا عن خاتمتسا وطريقة استخدامسا لعلامات الترقيم ((الخاتمة؟!؟!))، لتنم عن حضور مسم وفاعل للجانب الصوتي الذي يشتغل عليه الشعر دائماً، إذ إن هاتين العلامتين (؟!) ((تستدعيان، أكثر من سواهما، تنغيماً للأداء الصوتي وتحكما في إيقاعه: توجاً، وخضخضة، وتلويناً))[2].

يجد العلاق أن لغة هذه الرواية تنم عن شعرية عالية، فـ ((لغة الرواية ذاتسا. ولا أعني باللغة هنا كلمات النص مجردة، بل جملة الوسائل التي يكابد الكاتب في استخدامسا للوصول إلى تحميل لغته أقصى ما تستطيع البوح به أو الإيماء إليه. اللغة التي أعنيسا هي مجمل عادات الكاتب في الخروج بالنص من مساره النفعي والانحراف به صوب منحى جمالي جواني))[3]، أي أنسا على هذا المستوى الجمالي ((لا تسير، في اتجاه واحد، صوب دلالتسا أو معناها، بل تسجم عليه بطريقة أخاذة مواربة: تباغت موضوعسا وتنأى عنه في اللحظة ذاتسا، تتقدم وتتراجع، تشتد وترتخي. لغة ظنية مترعة بالدلالة والمكابدة))[4]، تسعى كما يرى العلاق إلى ضخّ الفضاء السردي في الرواية بأكبر طاقة شعرية ممكنة تضاعف من حساسيتسا الجمالية.

وعلى الرغم من هذا التأثير الشعري البالغ على لغة الرواية، إلا أنسا ظلّت تحتفظ بمقوماتسا النثرية السردية، فسي لا تحاول تغليب الجانب الشعري على النثري، بل تقترض بعض خصائص الشعر لتنمي قدرات النص الإبداعية وتبرز إمكاناته الجمالية، فسي ((حين تقترض لغة النثر بعضاً من خصائص اللغة الشعرية فإنسا لا تفعل ذلك بطريقة حرفية تفضي بسا إلى التماثل أو المطابقة، بل تحاول أن تتحرك بساجس داخلي شعري و رؤيوي:يكسر الكثير من عادات النثر وثوابته. أي أن اللغة النثرية لا تعود وسيطا بين المتلقي وكاتب النص، بل تغدو حالة من الرواء المتأجج والتوتر الحميم اللذين يخلقان مناخاً حميماً ضاجاً بالوله، والغموض، والعذوبة))[5].

يجد العلاق فضلاً عن ذلك أن لغة الرواية تحتوي قدراً من الغموض الذي هو بحاجة إلى التأويل، والعمل بدقة على تفعيل العلاقات المجازية والاستعارية للغة، فلغة الرواية لم تعد تعطي زمام أمورها بسسولة، فسي ليست لغة الوضوح كما كانت سابقاً سياسة اللغة الروائية التقليدية أو الواقعية، بل هي لغة مواربة تحاول أن تضع متلقيسا في طرق ملتوية ومتمردة وعصية على البوح السريع، وبذلك تنأى عن

---

(1) الشعر والتلقي:174.
(2) م. ن : 178.
(3) الشعر والتلقي: 178.
(4) م. ن : 178.
(5) م. ن: 179.

الوضوح الذي كان يسيمن على لغة النثر في الكثير من نصوصه، و ((هكذا تكتسب لغة الرواية، بفعل منحاها الاستعاري، خصائص جديدة ترتفع بالنثر من دوره الوظيفي المعتاد إلى ذرى تعبيرية لايرقى إليسا،عادة،إلا الشعر الخاطف بكثافته ومكره، إن النثر الروائي لا يعود، هنا، نثراً خالصاً، فاللغة لم تعد، كما كانت، لغة متعدية بل غدت، بفضل طابعسا الاستعاري الجمالي، لغة لازمة لا تتجه صوب مرجع خارجي بل صوب ذاتسا: صوب ما تحتشد به من شعرية وتوتر))[1].

ولم تقتصر شعرية اللغة في الرواية على الاستعارة والمجاز والفنون البلاغية الأخرى المتاحة فحسب، بل حاولت أن توظف جملة الوسائل الأخرى ذات الطبيعة الجمالية التي تنعكس على تشكيل النص كعلاقة الصفة بالموصوف، فضلا عن التضاد والمفارقات التي كانت تسيمن على لغة الرواية، وهي بدورها ((تكفل للنثر نشاطاً جمالياً لم يكن من خصائصه التقليدية))[2]، على النحو الذي يحقق فيه التداخل هنا بين الفنين قيمة جمالية عالية المستوى.

كذلك يقارب العلاق شعرية الرواية التي يجد أنسا لم تقتصر على اللغة في مستواها التعبيري التقليدي فحسب، بل يرى أن الجانب الصوتي بطاقته الشعرية سجل حضوراً واضحاً في الرواية، من خلال الإيقاع، وحاول الرد على من يرى أن الجانب الصوتي هو صفة ملازمة للشعر دون النثر،فـ ((الإيقاع هو عكس الوزن. انه معطى عام يمكن أن يكتنف الشعر كما النثر، بخلاف الوزن الذي يلزم الشعر وحده))[3].

ومن هنا كان الروائي في منظور العلاق بارعا في بناء حساسية الجانب الصوتي من خلال استعماله السجع، لذا ((كان السجع، ومنذ بدء الرواية، يعلن عن حضور لافت للنظر: يمتد من العنوان حتى خاتمة هذا النص الروائي. خيط من السجع يمسك بحواس المتلقي بين فترة وأخرى. حقا إن الكاتب لم يجعل من السجع هاجسه المسيمن طوال هذا النص، غير أن جزراً من السجع الأخاذ كانت تعترض المتلقي وهو يخوض عبر ما في الرواية من حركة، ووصف، وتحولات، وتأمل وكوابيس))[4].

وهذا بدوره أعطى للرواية جمالية تعبيرية وتشكيلية خاصة، ابتعدت في ذلك عن المطابقة الشعرية وضياع جنسسا الروائي، من خلال استخدامسا الحذر لتلك التقنيات المستعارة من الشعر.

---

(1) الشعر والتلقي:183.
(2) م. ن: 189.
(3) م. ن: 184.
(4) الشعر والتلقي: 186.

من خلال ما تقدم يمكن القول - بحسب رؤية العلاق النقدية - إن القصيدة الحديثة ومن خلال توظيفها لتقانات الفنون الأخرى استطاعت أن تبدع لنا أشكالاً شعرية جديدة، يبتعد فيها الشاعر عن سطوة الجانب الذاتي والصوتي في القصيدة، مع التأكيد على أهمية التعامل الحذر في الاستعارة من تلك الفنون، من أجل الحفاظ على حدود الأجناس الإبداعية، كما هي الحال حين تقوم الفنون السردية باستعارة تقانات شعرية من القصيدة.

وهذا هو سر جمالية القصيدة، وذلك من خلال البناء المحكم، واحتفاظ كل جنس أدبي بحدوده، من دون هيمنة أحدها على الآخر، وهذا ما أشار إليه العلاق في أكثر من مكان ((ويجب ألا يفسم من ذلك أن هذا التداخل بين الأجناس أو هذه الزحزحة لخصائص البعض منها، تعني ضياع الحدود بينها نهائياً. لاشك أن هناك تبادلا للمزايا الداخلية، لكن تبادلاً كهذا لا يلغي هوية هذه الأجناس أو يربك انتماء أي منها إلى فضاء متميز.بل هو، على العكس من ذلك، ينمي حيوية كل منها ويوسع من مداه دون أن يخرجه من دائرته الخاصة، أو يلحق الأذى بخصائصه التي تشكل جوهره أو طبيعته الشاملة))[1].

إن تداخل الفنون يعدّ من منجزات الأدب الحديث بكل فنونه، إذ سعت الفنون الأدبية إلى توسيع طاقاتها الإبداعية الجمالية عبر استعارة التقانات والآليات التي تصلح لها من الفنون الأخرى، وأصبحت هذه القضية واحدة من أبرز الخصائص الجمالية التي تميّز بها هذا الأدب.

لذا نجد أن الناقد علي جعفر العلاّق وبما يمتلكه من حساسية شعرية متأتية من كونه شاعراً مجيداً، قد تنبّه إلى خطورة وأهمية هذه القضية في أسلوبه النقدي الذي يشتغل بالدرجة الأولى على جماليات التعبير والتشكيل الأدبي، وقارب الكثير من النصوص الشعرية والسردية انطلاقاً من قيمة هذا التداخل بين الفنون، وما يعكسه من غزارة جمالية على النصوص الأدبية.

يتميّز الشاعر الناقد علي جعفر العلاق بحساسية ومعرفة تؤهله لالتقاط سليم للظواهر الجمالية التي تشتغل عليها آليات الاستعارة والتعالق والتداخل بين الفنون، فهو يتحرّى دائماً القيمة الجمالية في مثل هذا الاستخدام ويبحث عن تأثير المستعار منه في المستعير، ويحاول الكشف عن حساسية ذلك والإضافة التي يمكن أن يضيفها من أجل أن يرتقي بالنص إلى مرتبة جمالية أعلى.

---

(1) الدلالة المرئية: 155-165.