# الفصل الثانى
## معايير نقد الشعر العربى في العصر الحديث

### 1) الاتجاه الكلاسيكى في نقد الشعر

-1-

مر العالم العربى بعد غزو المغول بفترة من التردى والتخلف في شتى ميادين الحياة ومنها الأدب ، حتى مجىء الحملة الفرنسية إلى الشرق ، التى كانت عاملا لإثارة انتباه الشرق لفكر وحضارة الغرب ، مما دفع بمحمد على لنهضته العلمية والفكرية بهدف إنشاء جيش قوى ، فأرسل البعثات ، واهتم بالتعليم ، وعرفت الصحافة في هذه الفترة ، وأنشئت المسارح ، والمطابع ...كل ذلك عمل على نهضة علمية فكرية أدبية ، وكان للتيار الأوربى وجوده في الحياة والفكر ، مما دفع الأدباء بحركة إحياء التراث ،فمنذ أواخر العصر العباسى ، وحتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وحتى مجىء محمود سامى البارودى، والشعر العربى كان غارقا في أوحال التلفيقات اللفظية ، وركاكة الابتذال ، وافتقاد صدق المعاناة التى تشعل العمل الفنى جمالا وحياة ، فكان الشعر عندهم ذرابة لسان ، وتندرا بالملح في الجلسات ، ونظما باهتا في المناسبات الاجتماعية وغيرها [371].هذا عن الملامح الفنية للشعر العربى ، فترة التردى والضعف والابتذال في العصرين المملوكى والعثمانى، حيث التقليد الساذج لنماذج الشعر العربى القديم الضعيفة والركيكة ،وقد تحول الشعر على يد هؤلاء ( أمثال الشيخ على الدرويش ،والشيخ حسن العطار، والشيخ على الليثى، والشيخ على أبو النصر ،ومحمود صفوت الساعاتى ، وصالح مجدى...إلخ ) كما يقول العقاد إلى كلام منظوم لا يستهدف غير الوزن ،

371 - راجع : عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، كتاب الهلال عام 1972 ص10.

ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التى كانت تشيد بها كتب البيان والبديع ، فظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس ، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها ، كما يتبارى الأطفال في جمع الملون وتنضيده [372]، فكثر في شعرهم المدح الفاتر ، وتسجيل المناسبات التافهة ، التى تصل إلى التهنئة بمولود ، أو ختان غلام، واتخذوا الشعر وسيلة لكسب العيش .

وقد استطاع شعراء مدرسة الإحياء أن ينهضوا بالشعر من التردى الفنى إلى مرحلة النضج والازدهار، وكان ذلك على يد البارودى الذى نجح في أن يعيد إلى الشعر روح الشعر القديم ، التى فقدها إبان الإجداب الشعرى ، وكأنه بذلك يربط التجربة الشعرية الحديثة بآخر ما انتهت إليه في عصور ازدهارها القديمة ، متخطيا بذلك حقبة العصور الوسطى ، فهو على حد تعبير د. عز الدين إسماعيل " لم يقدم جديدا في عالم الشعر ، ولكنه كان جديدا بالقياس إلى من سبقوه، وإلى كثير ممن عاصروه "[373]

وما من شك في أن هؤلاء الشعراء " وبخاصة البارودى وشوقى وحافظ قد أنقذوا الشعر العربى من هوة سحيقة كان قد تردى فيها منذ العباسيين المتأخرين، حتى حركة البعث العربى الحديثة ، وذلك برجوعهم إلى الشعر العربى في أيام ازدهاره ،وقبل أن تطغى عليه الصنعة اللفظية، فتنضب ماءه ، ونسجهم على منوال

372 - راجع : د. محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى ط الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية عام 1982ص3و4. وراجع : د. أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ) ط 3. دار المعارف د . ت ص31وما بعدها حيث عرض لنماذج من أشعارهم .

373- د. عز الدين إسماعيل : آفاق الشعر الحديث والمعاصر فى مصر ط . دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 2003 ص29.

ذلك الشعر ، بل ومعارضة الكثير من روائع قصائده ، وخاصة قصائد شعراء العصر العباسى المزدهر" [374]

لقد كان البارودى رائدا لهذه النهضة ، وقد أوضح منزلته العقاد بقوله " وثب البارودى بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة ، إلى طريق الصحة والمتانة ، وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرج ولا تمهيد ...وهذه وثبة في تاريخ الأدب المصرى ترفع الرجل بحق إلى مقام الطليعة ، أومقام الإلهام " [375]

وعن هذه المكانة للبارودى قال د. شوقى ضيف " ولا نبالغ إذا قلنا إنه (البارودى )أعطى شعرنا العربى من الفصاحة والنصاعة والرونق ما طال عليه العهد بفقدانه منذ القرن الرابع للهجرة ، وأهمية البارودى ترجع إلى أنه ثبت هذه الطريقة التى وصلت الشعراء بماضيهم ،وهى طريقة لا تندفع مع الجديد إلى الأمام في تهور ، ولا مع القديم إلى الوراء في غير تحفظ ، بل هى توازن موازنة دقيقة بين الجديد والقديم ،موازنة لا تقوم على الإحياء لأصول شعرنا المتوارثة ، دون أن تطغى هذه الأصول على حياة الشاعر ، ومحيط بيئته ، ومشاعره ، ومشاعر قومه"[376]

استطاع محمود سامى البارودى أن يعود بالشعر إلى منابعه الثرّة الأصيلة يعب منها ، ويستمد منها القوة والنماء في فنه ، فأكب على فحول الشعراء العباسيين من أمثال البحترى ،وأبى تمام ،وأبى العلاء المعرى ، وحفظ أشعارهم ، وتشكلت نفسيته وذاكرته ، بقوالب تفكيرهم في تركيبهم للغتهم الشعرية ، واستخدامهم لأساليبها ، فنهج نهجهم في الإبداع ، وإن كان قد صبّ في تلك الأشكال ما عرض له من تجارب شعورية ، فنبضت قصائده بالحياة والحيوية ،

374- د. محمد مندور : الشعر المصرى بعدشوقى (الحلقة الأولى ) ص3.
375- العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص90.
376- د. شوقى ضيف : البارودى رائد الشعر الحديث . ط دار المعارف د. ت ص152.

وأرسى بذلك أول مدرسة شعرية في مصر في العصر الحديث ، بل كان علامة بارزة على بداية هذا العصر في ميدان الشعر ...وقد كان من رواد هذه المدرسة الشعراء أحمد شوقى ،وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبرى ، وعلى الجارم ، وغيرهم كثيرون في الاتجاه ذاته ، وما زال أتباعهم يحملون لواء هذه المدرسة حتى وقتنا الحاضر ، وإن ضعفت صفوفهم بشكل كبير ، وقد اتسم هؤلاء بسمة التقليد والمحاكاة للشعر العربى القديم ، في عصوره الزاهية ، وإذا كان تفكيرهم قد تحجر في قوالب الأقدمين الجاهزة ، وأساليبهم المكرورة ، التى خلت من الإبداع والتفرد ، ورغم ذلك فإن تجاربهم الشعورية استطاعت أن تنجب لهم كثيرا من القصائد الرائعة [377].

-2-

وإذا كان البارودى رائد الشعر الحديث ، فالشيخ حسين المرصفي هو رائد حركة النقد في العصر الحديث في كتابه الوسيلة الأدبية ، حيث قام بدراسة كثير من النماذج الشعرية (القديمة والحديثة ) منها شعر البارودى الذى اتكأ عليه في فهمه للشعر ، وتنمية ملكته الإبداعية ، وإذا كان البارودى قد تأثر بتراث الشعرالعربى ، صياغة وأداء ، فبدهى أن يدور نقد المرصفي – ومن يتفق مع منهجه النقدى - في فلك النقد العربى ، في البحث عن جمال الألفاظ وفصاحتها ، واستقامة المعنى ، وجمال الإيقاع الموسيقى ، وجمال التصوير الفني من خلال المنظومة القديمة التى تنادى بالمقاربة بين عنصرى الصورة ، والنظر إلى البيت الشعرى كوحدة مستقلة ، وهذه القيم بلورتها لنا قواعد عمود الشعر العربى ، التى أوجزها المرزوقى ( ت 428 هجريا ) في مقدمة شرح كتاب الحماسة كما مرَّ بنا ،

377 - راجع : د. عدنان حسين قاسم : الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ط . منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ط1 1981ص31:30.

في قوله " إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية ، حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار "[378]

فمن القيم الفنية في النقد القديم الالتزام بقواعد اللغة صحة وجمالا [379]، هذا المبدأ نادى به الشيخ حسين المرصفي ، فأخذ على الشاعر مخالفته القواعد النحوية للّغة ، والغض من شأنها ، أو الاستهتار بها ، واشترط ( المرصفي ) لجمال اللفظة البعد عن الغرابة والغموض ، وهذا ما دعا إليه الناقد العربى قديما

---

378 - المرزوقى:شرح ديوان الحماسة ، 1/ ص8:9 وحديث المرزوقى عن عمود الشعر من ص 9:13.

379 - اهتم النقاد العرب بجزالة اللفظ ،فذهب أبو هلال العسكرى إلى أن جزالة اللفظ تتحقق " إذا لم يكن غريبا ، ولا سوقيا مبتذلا "راجع : أبا هلال العسكرى الصناعتين (الكتابة والشعر )ص54

وحدد قدامة بن جعفر الصفات التى تجعل اللفظ حسنا بقوله " أن يكون اللفظ سمحا ، سهل مخارج الحروف فى مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة "

راجع : قدامة بن جعفر : نقد الشعر ،ص67.

واشترط ابن سنان الخفاجى لفصاحة اللفظة توافر ثمانية أوصاف هى ذاتها الأوصاف التى دار حولها النقد اللغوى عند الكلاسيكيين فى العصر الحديث وهى :

أن تكون حروف اللفظة متباعدة المخارج.

أن يكون لتأليفها فى السمع حسن ومزية.

أن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية.

أن تكون غير ساقطة عامية .

أن تكون جارية على العرف العربى الصحيح.

ألا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره ، فإذا أوردت وهى غير مقصودة بها ذلك المعنى قبحت.

أن تكون الكلمة مصغرة فى موضع عبر بها فيه عن شىء لطيف ،أو خفى أو قليل ،أو ما يجرى مجرى ذلك فإنه يراها تحسن به.

أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف ، فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت ، وخرجت عن وجوه الفصاحة .

راجع : ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة.ص73 وما بعدها .

(كالجاحظ وأبى هلال العسكرى وابن سنان) يقول (المرصفى) " فمن الخطأ الفاحش ما نراه من القاصرين، الذين لم يبلغ بهم...التعقل إلى حد الحكمة ...أن الواحد منهم يتوهم ..أن بلاغة المنطق هى القصد إلى ألفاظ غريبة عن المعتاد ، لايفهمها الناس إلا بمراجعة الكتب ..."[380]

ويؤكد رؤيته في موضع آخر بقوله " يجب أن تكون الألفاظ سلسة في النطق، خالية من التنافر وشدة الغرابة ، يألف بعضها بعضا ، حتى تكون الكلمات المتوالية بمنزلة كلمة واحدة "[381]

وقد ركز المرصفي على النقد اللغوى من حيث أداء الألفاظ للمعنى ، فاشترط لبلاغة الكلمة أن تكون جارية على القياس ،ولها أصل لغوى في القواميس ، فمثلا ينقد لفظة " عقنباة" ***في قول أبى نواس*** :

كما نظرت والريح ساكنة لها  عقنباة أرساغ اليدين نزور

يقول المرصفي " وقول عقنباة هو من صفة العقاب ، قال في القاموس عقاب وعقنباة ذات مخالب حداد، فإضافتها في كلامه إلى الأرساغ غير ظاهرة"[382]

وفي حديثه عن البيت الشعرى كوحدة مستقلة ، نجده يكرر رؤية النقاد العرب قديما ، فالبيت الشعرى – كما عند النقاد العرب – وحدة مستقلة بذاتها ، والقصيدة تتضمن مجموعة من الأغراض الشعرية ، ينتقل فيها الشاعر من غرض لآخر ، بحسن تخلص واستطراد ،يقول عن الشعر: إنه كلام مفصل قطعا متساوية متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة ، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذى تتفق فيه رويّا وقافية ، وينفرد كل بيت

380 - حسين المرصفى :الوسيلة الأدبية ط مطبعة المدارس الملكية سنة 1292 هجريا ج2ص463.
381 - م. نفسه نفس الصفحة .
382 - م. نفسه 475/2.

بإفادته في تركيبه ، حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تاما في بابه ،في مدح أو تشبيب ، أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته،ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما ما آخر كذلك ، ويستطرد للخروج من فن إلى فن ،وبعد الكلام عن التنافر...بأن يوطىء المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثانى ...كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ، ومن وصف البيداء والطلول ، إلى وصف الركاب .. [383]وكلام المرصفي ينقل فيه تصور النقاد العرب للبيت الشعرى من حيث التكوين العروضى ، ونهاية

---

383 - راجع : د. محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ط دار نهضة مصر د. ت ص23.
والرأى السائد عند النقاد العرب القدماء أن الوحدة تتمثل فى البيت ، لا فى القصيدة ، وعابوا احتياج البيت إلى ما بعده ليكمل معناه وعدوه "عيبا" يجب على الشاعر أن يتجنبه ، وسموه التضمين ، وسمى هذا العيب قدامة بن جعفر ت 337 هجريا " المبتور " وعند أبى هلال العسكرى (ت 395 هجريا ) التضمين قبيحا ، ومما مثل به قول الشاعر :

كأنّ القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرّها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

ويكاد يتفق النقاد العرب على هذا التصور ، بل وعده العروضيون ( التضمين ) من عيوب القافية ، ولم يخالف هؤلاء إلا ابن الأثير (ت638 هجريا )إذ رأى أن تعلق البيت الثانى من الشعر بالبيت الأول ليس عيبا ، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر فى تعلق أحدهما بالآخر، ومن الفقرتين فى الكلام المنثور فى تعلق إحداهما بالأخرى ومن الأمثلة التى مثل بها قول الشاعر:

ومن البلوى التى لي س لها فى الناس كنه
أنّ من يعرف شيئا يدّعى أكثر منه

راجع أبا هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ص 355:356، وابن الأثير : المثل السائر ، ج 2 ص342
أما عن بناء القصيدة فى منظور النقاد العرب ، فالقصيدة تتكون من أغراض عدة ،ت بدأ بالمطلع وغالبا ما يكون بذكر الأحبة والديارو الغزل ووصف الرحلة ،وهو أول ما يقرع السمع لذا اشترطوا فيه أن يكون بارعا ورشيقا ،لإيقاظ نفس السامع وللاستماع إليه ،واشترطوا فيه أن يكون مناسبا ، لغرض القصيدة ، وحبذوا عدم البدء بالغزل فى قصائد الرثاء، وبعده(المطلع)يكون موضوع القصيدة، وغالبا ما يكون هذا البناء فى قصيدة المديح ، وهنا دعا الناقد العربى إلى حسن التخلص ، والانتقال من المقدمة إلى الغرض الرئيسى ،واشترطوا أن يكون هناك صلة لطيفة بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله، بل يكون متصلا به ،وممتزجا معه حتى يلتقى طرفا المدح بالنسيب ، وحسن التخلص يكون باستطراد الشاعر من معنى إلى آخر ،بتخلص سهل يختلسه اختلاسا رشيقا بحيث لا يشعر به السامع ، ثم الخاتمة التى أطلقوا عليها (المقطع) واهتم به الناقد العربى لأنه آخر ما يبقى منها فى الأسماع ، فاشترطوا فيه أن يكون ما وقع فيها من الكلام أحسن ما اندرج فى حشو القصيدة ، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه ، أو معنى منفر للنفس،وأن يكون حكمة البليغة أومثلا سائرا أوتشبيها بليغا ، كل هذا يعمل على سهولة حفظه .
راجع : د. يوسف حسين بكار : بناء القصيدة فى النقد العربى القديم (فى ضوء النقد الحديث) ط 2. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت د. ت ص 210 وما بعدها .

البيت بحرف الروى ( الحرف الذى ينتهى به البيت الشعرى )، والقافية [384] واستقلال كل بيت بمعنى مستقل ،، وتركيب القصيدة من عدة أغراض ،ويكون الانتقال من غرض إلى الذى يليه بالاستطراد ، وحسن التخلص...إلخ.

والمرصفي لم يثبت على رأى واحد ، فذوقه الأدبى يشده إلى التراث ، حيث النداء ببقاء البيت وحدة القصيدة ، وكل بيت مثل حلقة مفرغة ، وينتهى المعنى بانتهائه، ولكنه في الوقت نفسه يظهر تناقضه في تمثل تناسق البناء الفنى في القصيدة عند البارودى ، وفي الشعر المترجم،***فيقف على قصيدة البارودى التى يقول في مطلعها*** :

تلاهيت إلا ما يجن ضمير ودارية إلا ما ينم زفير

يقول معلقا عليها " لم أكن لأدع أن أقول : انظر- هداك الله - لأبيات هذه القصيدة فافردها بيتا بيتا ، تجد ...جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف،ثم اجمعها ،وانظر جمال السياق وحسن النسق،فأنت لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر،ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث ..."[385]

ولكنه - كما ذكرنا - عاد والتزم بالرؤية التراثية التى ترى في حاجة البيت لما يليه عيبا ، أطلقوا عليه (التضمين ) وهذا هو الرأى السائد عند جمهور النقاد العرب (كقدامة وأبى هلال العسكرى وابن رشيق...إلخ ) ولم يختلف معهم من النقاد إلا ابن الأثير ، الذى لم يعد حاجة البيت لما بعده لإكمال المعنى عيبا فنيا .

وقد تابع الشيخ حسين في رؤيته- اقتداء بالنقاد العرب قديما – الشيخ حمزة

384 - القافية على رأى الخليل وهو الصحيح من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حرك الحرف الذى قبل الساكن،فالقافية فى قول امرىء القيس : كجلمود صخر حطه السيل من عل من ، القافية من عل راجع : ابن رشيق :العمدة 151/1

385 - حسين المرصفى :الوسيلة الأدبية 475/2.

فتح الله ، ***ففي موازنته بين مقطوعة ابن عنين الدمشقى التى يقول فيها :***

ما كل من يتسمّى بالعزيز لها أهل و لا كل برق سحبه غدقه

بين العزيزين بون في فعالهما هذاك يعطى وهذا يأخذ الصّدقه

***وبين قول ربيعة الرقى التى يقول فيها :***

لشتان بين اليزيدين في الندا يزيد سليم و أغر بن حاتم

يزيد سليم سالم المال والفتى أخو الأزد للأموال غر مسالم

فقد فضل بيتى الرقى على بيتى ابن عنين الدمشقى لنظرته الجزئية ، حيث جعل كل مصراع على حدة ،وعد حاجة المصراع إلى المصراع الذى يليه ليكمل معناه عيبا [386].

ومن المؤيدين لبناء القصيدة العربى على أغراض متعددة واعتبار البيت وحدة القصيدة الرافعى ، ويعلل لذلك بقوله إن" للشعر العربى على طريقته المعروفة حيزا من النفوس يجب أن يقر فيه .....فإن مداره على التأثير، فإذا أردته على غير ذلك، كنت كالذى يتناول العود ، أو الكمنجة ليتخذ من أحدهما هراوة يضرب بها"[387] وقد تابع النقاد الذين انتهجوا معايير النقد العربى القديم الذى كان المرصفي – كما ذكرنا – رأس الذين انتهجوا هذه المعايير التى تدور في فلك معطيات النقد القديم ، في دراسته للألفظ والمعانى ، والتصوير بمفهومه القديم ، يقول ( الرافعى ) عن الشعر الذى يرتضيه ذوقه الفنى " هو أن تكون اللغة لا تزال لغة العرب في أصولها وفروعها ، وأن تكون هذه الأسفار القديمة التى تحتويها لاتزال

386 - راجع : الشيخ حمزة فتح الباب : المواهب الفتحية 123/2.نقلا عن الدكتور عدنان حسين قاسم : الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ص202.

387 - مصطفى صادق الرافعى : تحت راية القرآن ط . دار الإستقامة .القاهرة 1953م ، ص369.

حيّة تنزل في كل زمن منزلة أمّة من العرب العلماء ، وأن يكون الدين العربى لا يزال هو هو كأنما نزل به الوحى أمس ،...وأن يأتى الحرص على اللغة من جهة الحرص على الدين ، إذ لا يزال شىء قائم كالأساس والبناء لا منفعة فيهما معا إلا بقيامهما معا"[388]

-3-

هذا هو النقد الكلاسيكى الذى الاعتماد على المقاييس التراثية ( جزالة الألفاظ ، والصحة اللغوية، واستقامة المعنى ...إلخ ) نجدها عند كثير من النقاد كالمويلحى والبشرى والرافعى ،***فعاب المويلحى على شوقى قوله:***

وكل ذى همة شريف يقوم للخلق بالخدامة

حيث رأى أن لفظة" الخدامة" ليست من اللغة العربية في شىء ،وأخذ عليه لفظة "آنة" بمعنى الآونة ***في قوله:***

فهى آنة صعد وهى آنة صبب

إذ لايقال في اللغة " آنة"وهى جمع الأوان ، أو الحين ، قال هو يفعل ذلك آونة، وأنا آتيه بعد آونة"[389]

***ونقد المويلحى شوقى في قوله :***

خدعوا بقولهم حسناء والغوانى يغرهن الثناء

فلم تعجبه لفظة حسناء ، وقال مبينا المعنى الحقيقى للفظة " يفهم منه أن المشبب بها غير حسناء ، لأن الخداع لا يكون بالحقيقة ، أردت أن تخدع الشوهاء ، فقل لها حسناء، ***وإن هذا المعنى ينافي قوله (شوقى) في البيت التالى*** :

388 - أنور الجندى : نزعات التجديد فى الأدب العربى المعاصر مطبعة الإعلام الجيزة عام 1957ص23.
389 - مصطفى لطفى المنفلوطى :مختارات المنفلوطى ط 4 القاهرة عام 1954 ص158:159.

أتراهـــا تناســـت اسمـــى لمـــا  كثـــرت في غرامهـــا الأسمـــاء[390]

وكذلك انصب قدر كبير من نقد الرافعى على الألفاظ ، من حيث قبحها وجمالها، وغرابتها وألفتها، وهاجم من يأخذ بالألفاظ العامية هجوما عنيفا، معلنا أن هذا الاتجاه خطر على اللغة الفصحى ،لأنه سيؤدى إلى موتها وفنائها،ومع ذلك لا يقف في وجه حركة الإصلاح اللغوى ، ويرى أنه يحق لنا أن نضيف لمفرداتها ما هى بحاجة إليه [391].***وعاب الرافعى على العقاد في وحى الأربعين قوله لحبيبته:***

فيـــك منـــى ، ومـــن النـــاس ومـــن  كـــل موجـــود وموعـــود تـــؤام

فعاب عليه – هنا – سقوط خياله ، وقبح صورته لما فيها من مبالغة بجمع أشتات مختلفة من الطبيعة ودمجها في حبيبته ، ونسى أن كل قبيح ، كل مبغض هما من كل موجود ، وعدّ (الرافعى ) الإغراق في المعنى والمبالغة في الخيال شر من الصناعة البديعيّة ،التى نعاها عليه خصومه ، وقد أثر عنه قوله" إنّ التهويل والإغراق ممّا يهجّن الشعر ، ويذهب بأثره في النّفس، ويحيله إلى صنعة هى شر من الصناعة البديعيّة ، لأن هذه تكون في الألفاظ ، والألفاظ تحمل العبث البديعى .... ولكن المعانى لا تحتمل ذلك ، إذ هى تفكير لا يلتوى إلا فسد"[392]

لقد تمسك هؤلاء بموسيقى الشعر العربى المتمثلة في العروض الخليلى ، وبناء الشعر على تفعيلات متساوية ،تتكون منها بحور الشعر( ستة عشر بحرا ) ، والقافية التى هى آخر وحدة موسيقية في نهاية البيت الشعرى، ولم يجدوا اختلافا مع العقاد – رأس المجددين – في الوزن الشعرى ، لأن العقاد وأصحابه ،وكذلك

390 - م.نفسه ص156.
391 - راجع : د.عدنان حسين قاسم:الأول التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ص79.
392 - راجع : د. خالد يوسف : فى النقد الأدبى وتاريخه ص134والمرجع المثبت فى الهامش (أحمد الشامى : مع الشعر المعاصر فى اليمن ط دار النفائس بيروت عام 1980 ص198)

شعراء المهجر ، وناقدهم ميخائيل نعيمة ،في كتابه الغربال لم يخرجوا من ربقة الوزن الخليلى، ولكنهم اختلفوا في رؤيتهم للقافية ، فدعوا إلى التحرر منها ،بحجة أنها تقف عثرة أمام انطلاق الشاعر، ودعا العقاد وأصحابه من جماعة الديوان ، إلى ما أطلقوا عليه الشعر المرسل ( أى الذى لا يتقيد به الشاعر بحرف الروى ) فالرافعى يشيد بالقافية ، ويعطيها مكانة رفيعة، فعنده لايعيب الشعر العربى ، ولاينقصه إلا القافية، كما أنه لا يحسنه ويزينه إلا هذه القافية نفسها،فإذا قلنا التأثير والتمكن والموسيقى والنغم وقوة السبك والاتساع في المعانى ، ودلالة بعض الكلام على بعض ،كانت القافية هى تمام الحسن [393].

وقد أولى الرافعى عناية فائقة بالوزن الشعرى الخليلى وقال" إنما الوزن من الكلام كزيادة اللحن على الصوت ، تراد منه إضافة صناعة من طرب النفس إلى صناعة من طرب الفكر، فالذين يهملون كل ذلك لا يدركون شيئا من فلسفة الشعر، ولا يعلمون أنهم إنما يفسدون أقوى الطبيعتين في صناعته ، إذ المعنى قد يأتى نثرا فلا ينقصه ذلك عن الشعر من حيث هو معنى ،بل ربما زاده النثر إحكاما وتفصيلا وقوة بما يتهيأ فيه من البسط والشرح والتسلسل ، ولكن في الشعر يأتى غناء ،وهذا ما لا يستطيعه النثر بحال من الأحوال " [394]

ومن قبل شرح الشيخ المرصفي معنى العروض والقافية ، كما حدد معالمها الخليل بن أحمد وتلاميذه ، وفصل القول في بحور الشعر ، ومثل لأضرابها وأعاريضها ،وما يطرأ عليها من زحافات وعلل ، كما بين عيوب القافية ،ومثل لكل ذلك بأشعار العرب في العصور المختلفة[395]، وأوجب الشيخ المرصفي – مقتديا

393 - راجع: مصطفى صادق الرافعى: تحت راية القرآن ص386.
394 - مصطفى صادق الرافعى : وحى القلم ط 4الإستقامة عام 1370 هجريا 1951 م ج3ص214.
395 - راجع : حسين المرصفى: الوسيلة الأدبية 169/2وما بعدها.

بقدامة بن جعفر – ائتلاف اللفظ مع الوزن ،وائتلاف الوزن مع المعنى ، ونقد التقديم والتأخير الذى يبعد فهم المعنى ***كما وقع في قول الفرزدق*** :

وما مثله في النّاس إلا مملكا أبو أمه حيّ أبوه يقاربه

ومثل لائتلاف الوزن مع المعنى بأمثلة من كتاب قدامة نقد الشعر[396]

وربط الرافعى بين الغرض الشعرى والوزن العروضى ، إذ قال " وإذا أنت استعرضت شعر الجاهلية، فإنك ترى كل بحر من البحور مخصوصا بنوع من المعانى ، فالطويل وهو أكثر الأوزان شيوعا بينهم، إنما اتسع لتفرغ فيه العواطف الإنسانية، والرثاء الذى يتوسع فيه بقص الأعمال مبالغة في الأسف والحزن ، ويتصل بذلك سائر ما يدل على التأمل المستخرج من أعماق النفس، كالتشبيهات والأوصاف ونحوها، وبالجملة فإن حركات هذا الوزن إنما تجرى على نغمة واحدة في سائر المعانى ، وهذه النغمة تشبه أن تكون حركة الوقار في نفس الإنسان، بخلاف الكامل ، فإن كل ما يحمل من المعانى لا يدل على حركة من حركات النزق في هذه النفوس، فإن كان حماسة كان شديدا ، وإن كان غزلا كان أدخل في باب العتاب ، والارتفاع إلى الشكوى، وإن كان رثاء كان أقرب إلى التذمر والسخط، وإن كان وصفا كان نظرا سريعا ،لا سكون فيه ولا إبطاء ، وقس على ذلك سائر الأوزان...."[397]

وإن كانت هذه الرؤية غير صحيحة ، ونقدها غير واحد من الدارسين في عصرنا ،فالبحر الواحد يمكن أن ينظم على وزنه أغراض شعرية عدة ، هذا ما

396 - راجع : حسين المرصفى :الوسيلة الأدبية 155/2وما بعدها ، وقدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 166:165.

397 - مصطفى صادق الرافعى: تاريخ آداب اللغة العربية ط2 الإستقامة القاهرة عام 1373 هجريا 1954 م، ج3ص13:12.

أوضحه د. محمد غنيمى هلال في الرد على هذا الرأى، واستدل على رأيه من شعر شوقى الذى نظم على وزن البحر الوافر قصائد عدة ( في نكبة دمشق وهى حماسية ثورية، وعن المنفي والبعد وطابعها الحنين والقلق،وتوت غنخ آمون وطابعها الحزن والتبرم ) [398].

ورؤية الرافعى ما هى إلا نسخ لرؤية حازم القرطاجنى في كتابه منهاج البلغاء، حين رأى أن مقاصد الجد كالفخر ونحوه يناسبه البحر الطويل والبسيط، أما المديد والرمل فإنها ملائمة لإظهار الشجو والاكتئاب [399].

وقال (حازم ) في موضع آخر" ... ولما كانت أغراض الشعر شتى ، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة ، وما يقصد به البهاء والتفخيم ، وما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ، ويخليها للنفوس ، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة ....وإذا قصد في موضع قصدا هزليا ، أو استخفافيا ، وقصد تحقير شىء ، أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد ، وكانت شعراء اليونانيين تلتزم بكل غرض وزنا يليق به ، ولا يتعداه به إلى غيره"[400]

-4-

ومما انتهجه هؤلاء النقاد – اقتداء بالقدماء – الموازنات بين الشعراء ، ويعد الشيخ المرصفي خير من يمثل هذا الاتجاه ، وقد قامت موازنته بين الشعراء على دراسة الأسس الفنية القديمة ، نقد الأساليب من حيث ديباجة الشعر ،وحسن العبارة ، وسلاسة الكلام، وعذوبة اللفظ ،والخلومن التعقيد ، هذاالمنهج رأيناه

398 - راجع : د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ط دار نهضة مصر عام1973هامش ص469
399 - راجع : حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،.ص205.
400- م.نفسه ص266.

في موازنة الآمدى بين البحترى وأبى تمام،حتى أنه يقول " وإنما تبقى الشبهة في ترتيب الحال من البحترى ، وأبى تمام ، وابن الرومى وغيره من أهل زمانه، ونقدمه بحسن عبارته وسلاسة كلامه،وعذوبة ألفاظه،وقلة تعتقد قوله ..."[401]

***وعلى هذه المعايير وازن بين قصيدة البارودى التى يقول في مطلعها:***

تلاهيت إلا ما يجن ضمير ودارية إلا ما ينم زفير

***وبين قصيدة أبى نواس التى مدح فيها الخصيب ،والتى يقول فيها:***

أجارة بيتينا أبوك غيور وميسور ما يرجى لديك عسير

وقد اتصفت هذه الموازنة بالاعتماد على المعايير الفنية السابقة ، دون اللجوء إلى معايير أخرى خارجة عن النص الأدبى ويبدأ – بطريقة مدرسية – بشرح الأبيات ، وتوضيح أفكارها الرئيسة ، والمعانى التى تضمنتها هذه الأبيات ،وهاتان القصيدتان – كما يرى في معانيهما- تعكس الرحلة لكسب المال، كى يفوز برضاء المحبوبة .....ثم ينتقل إلى الحديث عن حسن التخلص وضرورته، لأن ذلك الانقطاع بين الأغراض يؤدى إلى ما يسمى بطفرة الشعر[402].

وقد عنى المرصفي في هذه القصيدة بالنقد اللغوى للقصيدة ، وعرض للسرقات فيها ، وبعد أن عرض المرصفي للخصائص الفنية للصياغة عند أبى نواس، وكشف عن المعانى المطروقة في قصيدته ، والأفكار التى احتوت عليها ، انتقل إلى قصيدة البارودى التى يعارض فيها أبا نواس ،وبعد تحليلها ، عرض لتلاقى الأفكار ،والتشابه بين الشاعرين ، ثم أشار إلى ما توافر في قصيدة البارودى، ولم يتوافر في قصيدة أبى نواس ، ألا وهى فكرة الوحدة الفنية بالمفهوم الحديث[403].

---

401- الشيخ حسين المرصفى : الوسيلة الأدبية 458/2.
402 - راجع: م. نفسه 480:475/2.
403 - راجع: م . نفسه ص477/2.

وعلى الرغم من اعترافه بأن الموازنة لا تكون إلا بين شاعرين ، من زمن واحد، أو اتفقا في اتجاه واحد ، و في منزلة متساوية في خبرتهما في معرفة أسرار العربية ، والوقوف على خصائصها، رغم ذلك لا نرى مبررا لهذه الموازنات التى دارت في كتابه الوسيلة الأدبية ، بين البارودى وأبى نواس في القصيدة السابقة، وكالتى بين البارودى وبين أبى فراس الحمدانى ، والشريف الرضى ، لانجد قاسما مشتركا بين هذه القصائد إلا معارضة البارودى لهؤلاء الشعراء، وقد التزم بالقواعد الفنية القديمةالتى مثلتها قواعد عمود الشعر،التى ذكرناها من قبل.

اتفق الشيخ حمزة فتح الله مع المرصفي ، في رؤيته في الموازنات ، وفي اتباع المنهج الفنى الذى اتخذ من قواعد عمود الشعر معايير فنية في موازناته ، في القصائد التى تتفق في الموضوع ،والمعانى المتقاربة ، فقام بموازنة بين المتنبى وأبي تمام والبحترى في وصف الشيب، ***يقول المتنبى***:

ضيف ألمّ برأسى غير محتشم والسيف أحسن فعلا منه باللمم

أبعد بعدت بياضا لـه لأنت أسود في عينى من الظلم

***وبين قول البحترى في معنى البيت الأول :***

وددت بياض السيف يوم لقيتنى مكان بياض الشيب منه بمفرقى

***وقول أبى تمام في معنى البيت الثانى:***

له منظر في العين أبيض ناصع ولكنه في القلب أسود أسفع

وقد اتبع – كالمرصفي – منهجا فنيا في دراسته هذه الأبيات في الموازنة والمفاضلة بين الشعراء، واعتمد على قواعد عمود الشعر ، ولجأ إلى التحليل اللغوى لمعرفة معانى ودلالات الكلمات، كوسيلة للمقارنة والمفاضلة بعد ذلك ،فرأى أن

بيتى أبى الوليد البحترى ، وبيت أبى تمام أفضل من بيتى المتنبى ،ثم علل لحكمه ، لأن المتنبى جعل الشيب ضيفا حل به فجأة غير محتشم،وأن السيف أحسن منه فعلا باللمم ، ومعلوم أن الضيف لايدوم في إقامته ، هذا بخلاف الشيب الذى إقامته دائمة،أما بيت الوليد فإنه يمتاز بالتصريح بودادة السيف وكونه في مفرقه وهو أحكم من قوله باللمم لأن وقعه بالمفرق أشد ، هذا فضلا عن قوله يوم لقيتنى لأن لقاء الغوالى إياه على هذه الحالة مما يزيد ه تحسرا،وعن المناسبة بين قوله بياض السيف وبياض الشيب ، وكذا قول حبيب له منظر آخر..أقرب إلى الصدق من قول المتنبى لأنت أسود...ثم أورد أبياتا لشعراء آخرين من قبيلها أو ضدها...إلخ[404].

وإذا تقارب البيتان في الجودة ، يلجأ إلى الذوق للفصل في أيهما أفضل ، بل ويترك للقارىء الحرية أن يقول رأيه تبعا لذوقه ، وهذا يذكرنا بقول الآمدى تاركا الحرية للقارىء في تفضيل البحترى ، أو أبى تمام " فإن كنت ...ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك ،وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق فالبحترى أشعر عندك....وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعانى الغامضة التى تستخرج بالغوص والفكرة ، ولا تلوى على غير ذلك ، فأبوتمام عندك أشعر لا محالة"[405]

ولم يقارن المرصفي وحمزة فتح الله بين الشعراء في العصر الحديث ، ولكنهما دارت موازنتهم بين الشعراء في العصور السابقة ، أو بين قصائد لشعراء في العصر الحديث عارضوا شعراء قدماء، وقد انتهج الرافعى هذا النهج في موازنته بين العقاد، وبين من أخذ منهم ، والتزم بالمنهج النقدى القديم ،الذى يقوم على الأصول

404 - راجع :حمزة فتح الله : المواهب الفتحية 126:121/2، نقلا عن د. عدنان حسين قاسم :العناصر التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ص384:385.

405 - الآمدى: الموازنة بين أبى تمام والبحترى ج1/ص3.

اللغوية ، ***فمثلا يقول عن قول العقاد:***

بينمـــا يـــرى ينـــتش أثوابـــه غيظـــا كمـــن أخـــرج عـــن طـــوره

إذا بـــه يضـــحك مستبشـــرا مصـــفقا كالـــديك في طفـــره

يقول " يريد من ينتش أثوابه أنه يجذبها ، وقد يصح هذا على تأويل ، ولكنك ترى القاموس يعرف النتاش ( جمع ناتش ) فيقول النتاش السفل ( جمع سفلة )[406]

واستهجن – لمنافة الذوق – أن يقرن العذاب بالجنة ، وقد سمى الحب (الجحيم الجديدة ) في قول العقاد:

وتولى فيها عذاب المحبيـــــــــــن بلاغ المنى من الأحباب

ليس غسلينهم سوى الشهد ممنوعـــا على قرب ورده في الرضاب

***وقد فضل الرافعى قول البحترى:***

وجنـــة حســـن عـــذبتنا بحســـنها ومـــا خلـــت أنـــا بالجنـــان نعـــذب

وذهب الرافعى إلى أن ذوق العقاد سخيف ، ثم قال : تأمل ذوق ...الذى سمى رضاب الحبيبة غسلينا[407]

وهكذا نجد المقارنات في النقد الكلاسيكى تعتمد على قواعد النقد العربى القديم ، وتدور في فلكه ، وتحتكم إلى الذوق في التمييز والحكم .

406 - راجع :حمزة فتح الله : المواهب الفتحية 2/ 123:139 نقلا عن د. عدنان حسين قاسم :العناصر التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ص386

407- راجع : مصطفى صادق الرافعى: على السفود ط دار العصور سنة 1348هجريا 1930 م ص46.

لم تقتصر هذه المعايير الجمالية في نقد الشعر على النقاد الكلاسيكيين فقط، بل نجد ناقدا تقدميا كطه حسين يلتزم بهذه المقاييس الفنية ، ، فمثلا يقول في نقده لإبراهيم ناجى في ديوانه وراء الغمام " كان الشاعر موفقا فيما قصد إليه من المعانى ، موفقا فيما اصطنع من الألفاظ، وموفقا فيما اتخذ من الأساليب ،معانيه جيدة تصل أحيانا من الروعة ، وإن كانت تنتهى إلى الابتذال ، وألفاظه جيدة قد يعظم حظها من المتانة والرصانة ، وقد تكره أذن السامع على الالتفات والإعجاب والشعور بهذه اللذة الموسيقية ، التى يشعر بها الناس أحيانا بآذانها ، وإن لم تصل إلى عقولهم "[408]

ويتحدث عن استقامة المعنى من خلال غربلته للألفاظ ، وسقوطه في عدم الحرص في أداء الكلمات لمعناها ، يقول فالناظر إلى قول الشاعر " تخطر والأنظار تحدو الركاب" فكيف تخطر على حين أنها راكبة ؟! ولنلاحظ أن كل شيء بعد هذا تصريح في أنها كانت ماشية ، إنما أراد الشاعر أن يقول إنها تخطر والأنظار تتبعها، فجاء بكلمة الركاب هذه ليقيم بها الوزن والقافية ،حتى إذا بلغ مأربه منها نسيها نسيانا تاما ، ومشى مع صاحبته الماشية ،وهو في قصيدة أخرى يقول "ورسى رحلى على أرض الوطن "والرحل لا يرسو ، وإنما يحط ،وقد حطه الشاعر نفسه في مكان آخر ، إنما ترسوالسفن ، وأظن الملاح التائه يعرف ذلك ، وإن كانت سفينته لا ترسو ..."[409]

408 - راجع:د. طه حسين : حديث الأربعاء ط . دار المعارف د. ت 156:151/3.
409 - د.طه حسين : ألوان ط. دار المعارف ط2 د. ت ص17:16.

*وعاب (طه حسين) على إيليا أبى ماضى فساد بعض المعنى في قوله:*

كلّمـــــا أفرغـــــت كأســـــى  زدت في كأســـــى دنّـــــا

واعتبر المعنى الذى قصد معنى فاسدا لا يستقيم ، لأن الكأس جزء ضئيل من الدّن ، وتساءل كيف يمكن أن يزاد الدّن في الكأس ، وما قصده إيليا أن كأسه لا ينقصه شرب أو استهلاك إنّما يفيض ويطفح كلّما مجّه واستسقاه.

وكما عاب عليه فساد معناه، عاب عليه كذلك تعقيد معانيه والتواء ألفاظه

*في مثل قوله:*

كـــــلّ نـــــور غـــــير نـــــو  رمـــــرّ بـــــالأعين ســـــنى

وهو يريد أن يقول : إنّ النّور ظلمة إذا لم تره العين ، فتعقيد المعنى والتواء اللفظ " جعل من العسير جدا على قارئه أن يصغى إليه، مهما يتكلّف من الجهد في إجابته إلى هذا الإصغاء"[410]

ومن المقاييس الفنية في نقد الشعر عند د.طه حسين جمال الوزن والقافية ، يقول " وإذن فنحن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية، والذى يقصد به إلى الجمال الفنى"[411]

وأطال في دراسته لديوان (الجداول)لإيليا أبى ماضى للوزن والقافية في هذا الديوان ، واعتمد على قواعد الوزن والقافية التى جمعها الخليل وتلاميذه ، يقول" فالشاعر لايحفل بالموسيقى ،لا في وزنه ، ولا في قافيته، ولا في ألفاظه، ولعل أوزان الشعر تختلط عليه أحيانا ، فيلائم بينها ملائمة لا تستقيم ، فقصيدة الطين التى كنا نثنى عليها منذ حين ، على معانيها ، وحسن تصويرها للمساواة ، من أردء

410 - د. طه حسين : حديث الأربعاء197/3.
411 - د. طه حسين:فى الأدب الجاهلى ط 10. دار المعارف بمصر د. ت ص313.

الشعر العربى قافية ،وأنبأه عن السمع والذوق،ولعل عنوانها كان يحتاج إلى شىء من الذوق ،***ولكن انظر إلى مطلع القصيدة:***

نسى الطين ساعة أنه طي ن حقير فصال تيها وعربد

فهو - كما ترى - قد اختار الدال الساكنة قافية لهذه القصيدة، وسكون الدال ثقيل ينقطع عنده النفس، فإذا طال وتكرر في قصيدة غير قصيرة ، ضاق بها السامع ضيقا شديدا،ولكن الشاعر يضيف إلى هذا الثقل الطبيعى أثقالا أخرى، فانظر إليه كيف يضيف سكونا إلى سكون ، وانقطاع نفس إلى انقطاع نفس ، ***في هذا البيت:***

لك في عالم النهار أمان ورؤى والظلام فوقك ممتد

فهذه الدال المدغمة لا تطاق،وأنت إن خففت الإدغام ،أفسدت اللغة إفسادا بغيضا ، ***وانظر إلى هذا البيت أيضا:***

أنت مثلى من الثرى وإليه فلماذا يا صاحبى التيه والصد

فالصد هنا "كممتد" هناك ، ولكن قصر الكلمة هنا يزيدها ثقلا إلى ثقلها[412].

ويعقد مقارنة بين استخدام الشاعر لحرف الروى (الدال) في هذه القصيدة، وقصائد تراثية أخرى ، كقصيدة الحطيئة التى في افتتاحها : ألا طرقتنا بعد ما هجعوا هند ، ويرى أنها أمتن القوافي وأرصنها، وكذلك قصيدة طرفة بن العبد : لخولة أطلال ببرقة ثهمد، والقافية في مرثية دريد بن الصمة لأخيه:أرث جديد الحبل من أم معبد ، والقافية في مدح البحترى للمتوكل : لج هذا الحبيب في الهجر جدّ.

412 - راجع : د. طه حسين:حديث الأربعاء ج3ص198:199.

وعـاب عليـه المـزج بـين البحـور (كمزجـه بـين بحـرى الرجـز، والهـزج ) في قصيدته المجنون ، ثم اختلط عليه الأمر بين الهزج ومجزوء الكامل [413].

وأنكر طه حسين على الشاعر أن يكون أسيرا للقافية، مقيّدا بها ،مكرها عليها ،***فنقد قول ناجى*** :

فرأيـــت فيمـــا أبصـــرت عينـــى ملـــهى أعـــدّ ليـــبهج النّاســـا

بقوله: الشطر الثانى كلّه على هذه الجملة لا معنى له ، ولا امتياز فيه ...ولكنّه أراد أن يقيم الوزن فأكره على هذه الجملة إكراها ، وأراد أن يقيم الوزن والقافية فأكره على قوله: أعدّ ليبهج النّاسا ، فالملهى لا يعدّ لشيء آخر، ولكنّ النّاس كلمة تلائم الأجناس ....وتعقد معها شيئا من النظام ، فاحتال الشاعر لهذه الكلمة حتى جعلها قافية..."[414]

وقد عاب على الشاعر – أيضا – الخروج على القواعد النحوية للغة العربية ، ***وقد مثل لرأيه بهذه الأبيات*** :

مـــا بالـــك منكمشـــا كمـــدا قـــم نلعـــب في فـــيء الشـــجر

ونهـــز الأغصـــن والعمـــدا ونـــزود الطـــير عـــن الثمـــر

أو نصـــنع خـــيلا مـــن قصـــب أوطيـــارات مـــن ورق

ومـــدى وســـيوفا مـــن خشـــب ونجـــول ونـــركض في الطـــرق

وعلق على هذه الأبيات بقوله" فكلّ هذه الأفعال قد وقعت في جواب الأمر، ومن حقّها أن تجزم ....ولكنّه جزم حين استقام الوزن على الجزم ، ورفع حين استقام الوزن على الرفع ،فأخضع النحو للعروض"[415]

413 - راجع: م. نفسه ج2 ص199:200.
414 - م. نفسه ج3 ص199.
415 - م. نفسه ص200.

قد ورث النقد في النصف الأول من القرن العشرين كثيرا من ملامح النقد العربى القديم،في الرؤية وتناول القضايا، فأثار النقاد قضية اللفظ والمعنى، وانقسموا مثلما انقسم النقاد القدماء إلى ثلاث طوائف ، منهم من قدم اللفظ ، ومنهم من قدم المعنى ، ومنهم من لم يقدم كليهما (اللفظ والمعنى) على الآخر، فجمال اللفظ لايكتمل إلا بجمال المعنى ، والعكس ، نجد هذا التصور في عصرنا ، فبعضهم يرى ميزة الشعر في ديباجته وألفاظه، ولم يكترث بمعانيه،فالشعر - عند عبد العزيز البشرى - صنعة مزخرفة الديباجة ، وحلية محكمة القافية ، ويرى كالجاحظ" أن جلال الشعر وبهاءه ليسا في التعلق بدقائق المعانى ، وأن أدق المعانى وأجلّها قد تقع للدهماء ، في حوارهم ومنازع كلامهم ، أما إشراق الديباجة، ونصاعة القول وتلاحم النسيج ورصانة القافية فذلك الشعر"[416]

ومنهم من كان من أنصار المعانى ، وعنده الألفاظ خدم للمعانى ومطية لها ، يجب أن تندثر معالمها وتتلاشى إذا ما ظهر المعنى إلى الوجود ، والفن عنده – والشعر أحد أبوابه – هو المعنى المجرد ، وليس الشكل الملموس ، والجمال " لا يقوم بالأشكال المفرغة من المعانى ، ولا يتجلّى للحسّ وحده دون القريحة، بل الشكل الجميل هو أداة المعنى إلى الظهور ،وشأنه أن يتلاشى ساعة يبرزلك معناه ، وأن ينسيك نفسه كلّ النسيان حين يخلص بك إلى ذلك المعنى المجرّد..."[417]

والفريق الثالث ، يرى أن اللفظ والمعنى يتلاحمان ، ورأت أن تمام الأدب في تآلف معانيه وألفاظه ، وسلامة المعنى عندها بسلامة اللفظ ...ومن هذه الفئة ،

416 - د. كمال نشأت : أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث ط دار الكاتب العربى القاهرة عام 1967ص221. وكلام الجاحظ إنما الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير

417 - عباس محمود العقاد: مراجعات فى الآداب والفنون ط1 دار الكتاب العربى بيروت عام 1966ص43.

طه حسين ، حيث قال" إن أجمل المعانى وأروعها يفسد أقبح الفساد ، إذا لم يؤدّ في لفظ مستقيم جميل ...."[418]

ومن ظلال القيم الفنية التراثية في النقد العربى الحديث في نصف القرن الأول من القرن العشرين ، المفاضلات والموازنات ، التى لم تقم على أساس مقابلة شعر بشعر ، أو شاعر بشاعر، بل بنيت على أساس مفهوم الشعر وغايته وهدفه من الحياة ، ونهج الشاعر في شعره ، فعند طه حسين ليس بأديب ذلك الذى يتخذ من أدبه وسيلة إلى الحياة ، وإلى حياة لا تمتاز بالاستقلال ، بل الأديب من عاش لأدبه، فمن مفاضلاته بين (حافظ وشوقى والمنفلوطى ) من جهة وبين (العقاد والمازنى وهيكل من جهة ثانية ، يفضل الأدباء الآخرين ، يقول " الأدباء الثلاثة الأولون لا يعيشون لأدبهم ، وإنّما يعيشون بأدبهم "[419]

ومن الموازنات الأحكام العامة التى أطلقها بعضهم على الشعراء ، كتلك التى وجدناها في عصور خلت من عصور النقد العربى عند العرب ، من ذلك الحكم المأثور عن الشاعر إسماعيل صبرى وقوله :" شوقى ينظم ....وحافظ يبنى ....ومطران يبتدع "[420] يذكرنا بحكم القدماء على جرير والفرزدق في شعرهما فقالوا " جرير يغرف من بحر ، والفرزدق ينحت في صخر " وقالوا " الفرزدق أشعر خاصة ، وجرير أشعر عامة " ورد الأخطل على من حكّمه في تصنيف الثلاثة الفحول في عصره (هو وجرير والفرزدق ) فقال " أنا أمدحهم للملوك ، وأنعتهم للخمر والحمر ، أى النساء ، وأما جرير فأنسبنا ، وأما الفرزدق فأفخرنا "[421]

418 - د. طه حسين : حديث الأربعاء ج3ص155.
419 - أنور الجندى : نزعات التجديد فى الأدب العربى المعاصر ص11.
420 - د. جمال الدين الرمادى : خليل مطران شاعر الأقطار العربية ، ط دار المعارف د. ت ص348.
421 - راجع : د . خالد يوسف : فى النقد الأدبى وتاريخه عند العرب . ص85.

ولم تخل موازناتهم من أسس فنية ، وإن لعب الذوق والهوى دورا في الحكم ، وهذه سلبية من سلبيات النقد ، من هذه الموازنات الموازنة التى أقامها طه حسين بين الشاعر المهندس على محمود طه والشاعر الطبيب إبراهيم ناجى ، وخلص إلى القول " الأستاذ على محمود طه مهيّأ لأن يكون جبّارا ، إن عنى بفنّه ، وفرغ له وجدّ في طلب الإجادة والإتقان ، أما الدكتور إبراهيم ناجى فمهيّأ لأن يكون هذا الشاعر الوديع الذى لا يتعبنا ويعنينا ، ولا يكلّفنا فوق ما نطيق من المشقّة والجهد....صوته يرنّ في آذاننا ونفوسنا رنينا حلوا ، على حين يدوى صوت صاحبه (على محمود طه ) في آذاننا ونفوسنا دويّا ،يخرجنا عن أطوارنا "[422]

وإن تأثر طه حسين بالموازنات - بين شعر الشعراء - في تراثنا القديم ، ولكنه لم يفعل مثل المرصفي ، وحمزة فتح الله ، في حصر الموازنة على الديباجة الأسلوبية ، من حيث رقة الأسلوب وخشونته ، ومن حيث السهولة والصعوبة وما إلى ذلك ، فقد جعل مجال الموازنة في الصور والأخيلة ، والموسيقى والمعانى والأساليب ، فوسع دائرة النقد الفنى .

ومن القصائد التى وازن فيها طه حسين بين الشعراء ، موازنته بين قصيدة أبى تمام في مدح المعتصم بعد فتح عمورية ، وبين قصيدة أحمد شوقى في انتصار الترك على أعدائهم ...وهاتان القصيدتان تتفقان في الوزن (البسيط ) وحرف الروى (الباء المكسورة ) ***تبدأ قصيدة أبى تمام بقوله:***

السيف أصدق أنباء من الكتب  في حده الحدّ بين الجدّ واللعب

***وتبدأ قصيدة شوقى بقوله:***

الله أكبر كم في الفتح من عجب  يا خالد الترك جدد خالد العرب

422 - د. طه حسين : حديث الأربعاء ج3 ص152.

فـوازن بـين المعـانى في القصـيدتين ، في تشـبيه هـاتين الـواقعتين بيـوم بـدر ، لمكانتهما عند المسلمين ، وقد أخطأ شوقى – كما يرى طه حسين - في اختلاسه هذا التشـبيه ، فالمعتصـم كـان يقاتـل مـن أجـل إعـلاء كلمـة اللّه ، ومصـطفي كمـال (التركى) كـان يقاتل من أجل الوطن ،لا من أجل الدين، ولم يكن مصطفي كمال خليفة ، بل كـان خارجا عن الخليفة، وهنـا يستخدم طه حسين المقياس العقلى . ومن المعايير النقدية القديمة التى استخدمها طه حسين تفضيله الإيجاز ،في تشكيل الصورة ، لذا يفضل الصورة الفنية – هنـا – عند أبى تمام عن شوقى ، لأن أبـا تمام صـاغها في بيـتين ، أمـا شـوقى فصـاغها في عـدة أبيـات ، وفضـل – أيضـا – في هـذه الصورة المشاكلة بين الألفاظ والمعانى ، فقد جعل أبو تمام اللفظ على قدر المعنى، على خلاف شوقى الذى كثرت الألفاظ وقلت المعانى ، ومن نقده لشوقى – أيضا- التكلف في البديع ، ***حتى أنه يعلق على قول شوقى:***

مـا كـان مـاء "سـقاريا" سـوى سـقر  طغـت فأغرقـت الإغريـق في اللـهب

...فما اضطرار شوقى إليه لولا التقليد السخيف ...

***وجاوز الحد في نقده التأثرى المبنى على الذوق في تفضيله بيت أبى تمام*** :

حتـى كـأن جلابيـب الـدجى رغبـت  عـن لونهـا أو كـأن الشـمس لم تغـب

رأى أن هذا البيت يزن شعر شوقى .[423].

وممن احتفظ به النقد في بداية القرن العشرين من النقد القديم – أيضا - إطلاقهم الألقاب على الشعراء قديما، فأطلق القدماء الألقاب على المهلهل لأنه أول من هلهل الشعر ، والنابغة لأنه نبغ في الشعر كبيرا ، والمرقش لتزيينه شعره ...إلخ.

423 - د. طه حسن : حافظ وشوقى ط .دار المعارف د. ت ص41 وما بعدها .

لقد أطلق النقاد المحدثون على الشعراء ألقابا ليس لها مبرر علمى مقنع ، وجاءت هذه الألقاب منطلقا من بيئة الشاعر ، أو محل مولده وإقامته من غير دراسة وبحث لشعره ، أو مقارنة بشعر غيره من الشعراء ، فأطلقوا على شوقى ( أمير الشعراء ) وعلى حافظ ( شاعر النيل ) لأنه ولد في باخرة كانت راسية على النيل ، وأطلقوا على مطران ( شاعر القطرين )لأنه ولد في لبنان ، وعاش في مصر.

فهذه الألقاب لوجاءت بعد تمحص وغربلة لشعراء العربية لكانت أحكاما فنية ، هذه ما نجده – بعد ذلك – في إطلاق الألقاب على بعض الشعراء لمبرر فنى ، من ذلك لقب (الشاعر القروى )الذى أطلق على رشيد سليم الخورى ، لما في شعره من مسحة قروية طغت عليه، فسامته بميسمها ، ولقبوا بشارة عبد الله الخورى بـ (الأخطل الصغير) لما في شعره من مواصفات ومزايا جمعته بالأخطل الكبير (غياث بن غوث ) الشاعر الأموى .[424].

## 2- آلياث حدائية في نقد الشعر عند جماعة الديوان:

مر بنا أن البارودي قام ببعث حركة الشعر ، بالاحتذاء بنماذج الشعر القديم، حيث روعة الديباجة ، وسلاسة الألفاظ ، والخيال القريب المرتبط بالواقع والبيئة العربية ، ، واستقلال البيت الشعرى في معناه ، وتكوين القصيدة من أكثر من غرض شعرى ....إلخ ،هذه معايير جمالية تمتلث في إبراز الجانب البياني في الشعر بشكل واضح، والاعتماد عليه أساساً كعنصر من أهم عناصر الجمال ، عند أصحاب مدرسة الإحياء والبعث للشعر، واتخذ الشعراء أصحاب هذا الاتجاه البياني المحافظ على حد تعبير د. أحمد هيكل من المعاني القديمة والألفاظ والصور القديمة ، جعلوا من كل هذا رمزاً على صور جديدة وتعبيراً عن معان حديثة ،

424 - راجع : د. خالد يوسف : فى النقد الأدبى وتاريخه عند العرب ص132.

وهو في ذلك صادق غالباً .. ذلك لأن هذا العصر كان مشدود الوجدان إلى الماضي العربي العظيم ، وإلى تراثه الجيد المشرق [425].

من الشائع القول أن المادة المتخذة موضوعا للدراسة هى التى تحدد المنهج وتقتضيه، كما أن المنهج يتيح تفكيك المادة وإعادة تشكيلها في فضاء من العلاقات غير فضاء علاقاتها الأصلى ، مهيئا بذلك السبيل إلى إعادة قراءتها وتجديد النظر إليها ، ويقول محمدعابد الجابرى في مداخلة له عنوانها (التراث في الأدب والعلوم الإنسانية ) إن المنهج ليس بريئا ، فبقدر ما يصنعه موضوعه يصنع هو كذلك موضوعه ، بحكم أنه فعل شك وإجابة عن سؤال ، وهذا ما يؤكده أكثر من منظر معنى بموضوع المنهج ، وإن كان ذلك بطرق مختلفة[426] .

فمعايير الشعر العربي – في نماذجه المشرقة – هي المعايير الجمالية لمدرسة الإحياء والبعث، وأصبحت هذه المعايير قواعد فنية لتقييم النتاج الشعرى لهؤلاءعند المرصفي ، وحمزة فتح الله ، والرافعى ، بل وعند طه حسين في كثير من أعماله النقدية ، وقد اتخذ هؤلاء النقاد المعايير النقدية القديمة أسسا فنية، ويذكر للشعراء الذين جاءوا بعد البارودي في إسهامهم في تطور حركة الشعر ، وفي إرساء معايير جمالية لمدرسة الإحياء ، وبعث القديم قد جوّدوا التعبير الشعري ، ووصلوا به إلى الغاية من حلاوة الموسيقى ، وروعة البيان ، وإشراق الصياغة[427]

حدث – بعد ذلك – تطور في حركة الشعر العربي تجاوزاً للمعايير الجمالية السابقة ، التي لم تعد متماشية مع روح العصر، وسارت حركة التجديد في أكثر من

425 - راجع د . أحمد هيكل :تطور الأدب الحديث فى مصر.ص 62 ، 63.
426 - راجع : محمد ناصر العجيمى :المناهج المبتورة فى قراءة التراث الشعرى (البنيوية نموذجا)مجلة فصول ، المجلد التاسع ، العددان الثالث والرابع فبراير عام 1991 ص 118.
427- د. أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث فى مصر ص 43 .

مدرسة شعرية ، نذكر منها مدرسة الديوان ، والمدرسة الرومانسية سواء في الوطن العربي:المتمثلة في ( جماعة أبولو ) أو في المهاجرالأمريكية (الشمالية والجنوبية ).

تمثلت جماعة الديوان المعايير الفنية للشعر كالآتي :

1- الشعر تعبير عن النفس الإنسانية .

2- الشعر وجدانى لأنه يعبر تعبيراً صادقاً عن مشاعر صاحبه .

3- القصيدة وحدة نفسية ، يتحقق من خلالها الوحدة العضوية.

4 – التنوع في الأوزان ، والتحرر من نظام القافية .

وجاءت معاييرهم النقدية متسقة مع رؤيتهم الفنية ، حيث زاوجوا بين الشعر والنقد وظهرت جماعة الديوان ( مكونة من العقاد ، والمازنى ، وعبد الرحمن شكرى ) كحركة شعرية نقدية ،وخاصة العقاد والمازنى اللذين ألفا كتاب الديوان معا ونشرا الجزء الأول عام 1921م ، فنقدوا (شوقى ) باعتباره رأس حركة الإحياء والبعث ، ونقدوه بافتقاد شعره لهذه المعايير الجمالية التى ارتضاه ذوقهم .

أما من المعيار النقدى الأول يقول العقاد " ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح .. بل الشعر حقيقة الحقائق .. لب الألباب .. وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين على لسانها "[428]

وقريب من هذا المعنى يقول المازني " الصدق في الترجمة عن النفس ، والكشف عن دخيلتها أبلغ في التأثير وأنجح ، وليس بشعر ما لم يعبر عن عاطفة أو يثيرها ، وليس الأصل في الشعر الاستقصاء في الشرح والإحاطة في التبيين ، ولكن الأصل فيه أن نترك كل شئ للخيال"[429]

428 - العقاد : مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى لآلى الفكر ط دار المعارف عام 1992 ص 97 .

429 - د حلمى بدير : الشعر المترجم وحركة التجديد فى الشعر الحديث ط دار المعارف عام 1992 ص 90 نقلاً عن الشعر غايته ووسائله للمازنى ص 19 .

وقال العقاد موجها الكلام إلى شوقى" اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها،ويحصى أشكالها وألوانها،وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ،وإنما مزيته أن يكشف لك لبابه وصلة الحياة به،وليس همّ الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همّهم أن يتعاطفوا ،ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه، واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء"[430]

وألح العقاد على فكرة النفس الإنسانية وعلاقتها بالشعر ، فيقول" وإذا اتجه الشاعر العظيم إلى الحياة ، وانصرفت نفسه إلى ما بين الأحياء من العواطف ، والدوافع والصلات والفواصل ، فهو الذى يسمعك أصداء النفس الآدمية ، فأنت تقول إذ تراها :نعم هذه هى النفس الآدمية بعنها ، وتصيح: ياعجبا ،إنها لهى الحياة كما عهدتها"[431]

وفي حديثه عن ابن الرومى يؤكد لرؤيته هذه ، فيقول" إن الطبيعة الفنية هي تلك الطبيعة التى تجعل فن الشاعر جزءا من حياته...وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واضحا، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ... وموضوع شعره هو موضوع حياته"[432]

وأعلى العقاد من شأن الشاعر الملهم ، فيقول إذا اتجه الشاعر العظيم إلى الطبيعة ، فهو الذى يسمعك الخليقة الأولى ، منقولة في لفظ السموات والأرض ، منظومة في لحن ، ويبثك من ..... نبضات أغوارها ، وصرخات أفلاكها ،يستوعب ذلك كله ألغازا مبهمة ، ثم يرسله من أطره المتوهج الصهار أرواحا هائمة،وشياطين

430 - العقاد والمازنى : الديوان فى النقد والأدب ط مؤسسة دار الشعب ط 4 عام 1997 ج1 ص16.
431 - محمد خليفة التونسى: فصول من النقد عند العقاد ط مكتبة الخانجى بالقاهرة د.ت ص74.
432 - العقاد : ابن الرومى حياته من شعره ، ط . دار الهلال العدد 214يناير 1969ص4.

حائمة ، وهويكتب لك بهروغليفية كل ما في معجم الطبيعة من الكلمات والرموز"[433] ورأى شكرى أن الشاعر من أشعرك ، وجعلك تحس عواطف الناس إحساسا شديدا ( مقدمة الجزء الخامس ص209 ) ورأى المازنى أن الشاعر من يشعر ويشعر وأن الشعر : صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية لما يدور فيها ، ويطيف بها ويجرى حولها ،وعنده- أيضا – أن الأدب الحق هو الذى يصور وجدان صاحبه وأحاسيسه في صدق [434].

ويقول المازنى" الشعر ليس إلا مرآة الحقائق العصرية ، لأن الشاعر لا قبل له بالخلاص من عصره ، والفكاك من زمنه،ولا قدرة له على النظر أبعد مما وراء ذلك بكثير ، فحكمته حكمة عصره، وروحه روح عصره ، على أنه ما هو الحق؟ وكيف يوصف بأنه أبدى؟ وما هو مقياسه؟ ألا ترى أن يقين اليوم قد يصير شك الغد؟ فأنى للشاعر أن يصل إلى هذه الحقائق الأبدية ؟ إنه لا أبدية فيما نعلم إلا عواطف الإنسان، وما يدرينا لعل هذه أيضا يعتريها الشك من هذا الجانب أو ذاك ، ولكنه لا أبدى إلا هذه"[435] فالشعر يعبر عن القيم والمعانى الإنسانية ، وليس تسجيلا لمجريات الواقع في صورة من النظم الساذج .

أما عن المعيارالنقدى الثانى(الشعر تجربة وجدانية )***فقال عبد الرحمن شكرى:***

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

لقد رفض هؤلاء تعريف الشعر قديما (كلام موزون مقفي دال على معنى ) فالشعر عند المازنى " خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجا ، ويصيب

433- العقاد: مطالعات فى الكتب والحياة ص205.

434 - راجع : د. محمود حامد شوكت ود. محمد رجاء عيد : مقومات الشعر العربى الحديث والمعاصر الناشر دار الفكر العربى القاهرة د. ت ص44.

435 - المازنى : الشعر وسائله وغاياته ص6.نقلا عن د. د. محمود حامد شوكت ود. محمد رجاء عيد : مقومات الشعر العربى الحديث والمعاصر ص23.

متنفسا ، وهو يردد هذا القول أيضا : تأمل شعورا مترجما ، وقصة مروية ، وخاطرا مجلوا ؟....وفي مكان آخر يقول : أليس يكفيكم أن يكون الشعر طابع نظمه وميسمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ، ومظاهر نفسه، سواء أكانت جليلة أم دقيقة ،شريفةأم وضيعة؟ وهل الشعر إلا صورة للحياة؟ "[436]

واتخذ الشعر مفهوما رومانسيا عندهم ، كتعبير عن عواطف صاحبه ، في صورة شائقة ، تهدف إلى تحقيق المتعة الجمالية ، يقول المازنى : الشعر في أصله فن ذاتى ، يحاول الشاعر أن يرضى نفسه به، إلا أن هذه الحالة ليس للشعر فيها غرض ذاتى، ولا غاية إلا الترفيه عن أعصاب الشاعر ، أو إراحته من ثقل الفكرة التى تتحول إليها العاطفة "[437]

وفي تعريف ( عبد الرحمن شكرى ) للشعر ركز على الجانب الوجدانى فعنده ينبغى " للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعانى الشعرية... وينبغى له أن يعود نفسه على البحث عن كل عاطفة ، من عواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه ،لأن قلب الشاعر مراة الكون فيه يبصر كل عاطفة شريفة فاضلة ، ومن كان ضعيف العواطف ،أتى شعره لا حياة فيه "[438]

ويقول شكرى : "والأديب العظيم هو من كانت كلماته كهرباء النفوس،وهوالذى يحرك النفس ، كما يحرك العواد عوده ، فيوقع عليها من الألحان ما تهتاج له قوى النفس في أعماقها ، وهو الذى يجعل لكل عاطفة من عواطف النفس روحا وحياة وشخصية ،والروح ينبغى أن تكون معرضة للتيارات الروحية ،

436 - المازنى : حصاد الهشيم ط . الدار القومية ، القاهرة عام 1961ص231.
437 -إبراهيم عبد القادر المازنى : مقدمة ديوان المازنى ط. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام1959 ج2 ص115.
438 - عبد الرحمن شكرى : مقدمة الجزء الرابع من ديوان شكرى . ط . المعارف بالإسكندرية د.ت ص 288.

وليست حياة الأديب إلا تيارا من تلك التيارات التى تحرك النفس " [439]

وقريب من هذا المعنى يقول المازنى " والصدق في الترجمة عن النفس ، والكشف عن دخيلتها أبلغ في التأثير وأنجح ، وليس بشعر مالم يعبر عن عاطفة أو يثيرها ، وليس الأصل في الشعر الاستقصاء في الشرح ،والإحاطة في التبيين ولكن الأصل فيه أن نترك كل شئ للخيال "[440]

وقد اشترط المازنى في الشعر صدق العاطفة ، فيقول" لا شك أن العاطفة في الشعر هى الأصل ، وذلك لأنه لما كان الشاعر لا يسوق لك الشيء من أجل أنه حقيقة فحسب، بل كما تراه وتحسه روحه ،فقد صار لا بد من لغة حارة مستعارة يترجم بها عنه"[441]

واتفقوا جميعا على إعلاء مكانة الشاعر ، وتجيء هذه الرؤية امتدادا لرؤية النقاد العرب قديما فقد كان الشاعر يحظى بمكانة كبيرة في نفوسهم، قال ابن سينا "كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبى ،فيعتقد قوله، ويصدق حكمه،ويؤمن بكهانته" [442]

فجماعة الديوان يتفقون على أن الشعر ترجمان وجدانى لروح صاحبه ، ليستجلى الواقع والحياة ، من خلال عدسته الفنية ،ثم يبث هذه الخواطر في شكل تجليات فنية ،لا في شكل تقرير لغوي.

لذا عاب العقاد على شوقى أن شعره ليس تعبيرا عن ذاتيته ونفسه ،وعدّ دلالة الشعر على صاحبه مقياسا نقديا ، ومن عيوب الشعر افتقاده هذا الملمح .

---

439 - الاعترافات ص32 نقلا عن د. محمود حامد شوكت ود. محمد رجاء عيد : مقومات الشعر العربى الحديث والمعاصر الناشر دار الفكر العربى القاهرة د. ت ص43.

440 - الشعر غاياته ووسائله المازنى ص 19 نقلا عن د.حلمى بدير الشعر المترجم ص 90.

441 - المازنى : الشعر غاياته ووسائله ص22. نقلا عن د.حلمى بدير الشعر المترجم ص 87.

442 - حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص124.

ويكاد يردد هؤلاء الثلاثة ( العقاد وشكرى والمازنى ) كلام الأقدمين ، مع نفث روح العصر في آرائهم ، فالشعر عند المازنى يسمو بالأمة ، لأنه سجل مشاعرها، ويشترط لتحقيق هذه المكانة صدق العاطفة ، لأن العواطف هى القوى المحركة في الحياة ، وهى للشاعر النور والنار،ودلل على رؤيته بشعر العرب في الجاهلية وعصور الإسلام ، إلى أن تطرق الترف والضعف في العصر العباسى ، حيث أولع فيها الشعراء بالعبث ، والمغالطة ، والمغالاة الكاذبة ، والتلاعب بالألفاظ والخيالات الفاسدة [443].

واتفق شكرى مع زميليه في إشادته بمكانة الشاعر وقدراته التنبوئية، التى تكشف أعماق الأشياء ، لا ظواهرها ، يقول" وكل شاعر عبقرى خليق بأن يدعى متنبئا ، أليس يرى مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام ، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس فتفرى بها أهل القسوة والجهل "[444]

والشعر عنده – كما عند العقاد والمازنى – يسعى إلى تصوير الحقيقة ، يقول مثلهما" إن وظيفة الشاعر الإبانة عن الصلات التى تربط أعضاء الوجود ومظاهره ، والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق ، ومن أجل ذلك ينبغى أن يكون الشاعر بعيد النظرة ، غير آخذ وراء المظهر ،مأخذه نور الحق ، فيميز بين المعانى التى تعرفها الأمة ، وأهل الغفلة وبين معانى الحياة التى يوحى بها إليه الأبد "[445]

وليس للشعر عنده (شكرى) غاية سوى الإمتاع ، فالشاعر الكبير- عنده - لا يكتفي بإفهام الناس ، بل هو يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منه ، فيخلط

443 - راجع :إبراهيم عبد القادر المازنى : ديوان المازنى ط . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام 1959 م ،مقدمة الجزء الثالث ص209:210.

444 - عبد الرحمن شكرى : مقدمة الجزء الرابع من ديوان عبد الرحمن شكرى . ص227.

445 - م. نفسه ص 228.

شعوره بشعورهم ، وعواطفهم بعواطفه ، ولشعر العواطف رنة ونغمة ، لا تجدها في غيره من أصحاب الشعر ، فينبغى للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواصف والمعانى الشعرية ، وينبغى له أن يعود نفسه على البحث في كل عاطفة ، جليلة ... فاضلة ، أو قبيحة مرذولة وضيعة [446]

أما عن المعيار النقدى الثالث (وحدة القصيدة ) يقول العقاد " إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما، يكمل فيه تصوير خاطر ، أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ،والصور بأجزائها ،واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة ، أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولايغنى عنه غيره في موضعه ، إلا كما تغنى الأذن عن السمع ، أو القدم عن الكف، أوالقلب عن المعدة ، أو هو كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها ، وفائدتها وهندستها ، لا قوام لفن بغير ذلك "[447]

ومن هذا المنطلق هاجم العقاد فكرة أفخر بيت ، وأغزل بيت، وأشجع بيت ، ورأى أن القصيدة بذلك تصبح كأنها "حبات تشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها ، هذا أول دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة "[448]

ومن القصائد التى أخذ فيها العقاد عدم تحقق الوحدة العضوية في شعر شوقى قصيدته في رثاء مصطفي كامل ، فقد شبه القصيدة بكومة الرمل ، وأعاد ترتيبها على نحو آخر ، ليتسق بناؤها في وحدة منتظمة ،وقال معقبا على هذه

446 - راجع:عبد الرحمن شكرى:مقدة الجزء الثالث من ديوانه.ط.المعارف بالإسكندرية عام 1960. ص209.
447 - محمدخليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد ص79.
448 - م. نفسه نفس الصفحة .

القصيدة " كان أحرى بها أن تسمى أربعة وستين منظومة في كل شيء ، أو في لاشيء ،فاعتبرها أيها القارىء على هذا الترتيب ، ثم خذها على ترتيب آخر أربعة وستين بيتا ، لم تزد ولم تنقص ولم تخسر حسنة كانت لها بل لعلها ربحت وعادت أحسن نسقا وأقرب نظما "[449]

وسار أعضاء جماعة الديوان على نهج العقاد في هذه الرؤية ، بل وطبقوا هذا عمليا في شعرهم ، وقد نبه عبد الرحمن شكرى على أن تكون القصيدة كلا متكاملا ، لا أبيات منفردة ، يقول " إن قيمة البيت في الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة ، بعيدا عن موضوعها ....ومثل الشاعر الذى لايعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذى يجعل كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيبا واحدا ، وكما أنه ينبغى للنقاش أن يميز بين مقاديرا متزاج النور والظلام في نفسه، كذلك ينبغى أن نميز بين جوانب موضوع القصيدة ، وما يستلزمه كل جانب من الخيال"[450]

وهاجم المازنى البيت كوحدة للقصيدة ، ورأى أنه يعجزمن أن ينقل الشعر التمثيلى الذى يقوم على الحوار ،وذلك لأن " البيت من الشعر في القصيدة العربية وحدة تامة في ذاتها ، قائمة بنفسها ، من حيث التأليف اللفظى ، وتعلق الكلام بعضه ببعض، على معانى النحو ، وليس بربطه بما قبله وبعده من الأبيات – إذا ربطه شيء- إلا المعنى ، وليس كذلك البيت أو السطر في الشعر الغربى "[451]

449 - راجع :عباس محمود العقاد والمازنى : العقاد والمازنى : الديوان فى النقد والأدب ط مؤسسة دار الشعب ط 4 عام 1997 ج 2 ص 45وما بعدها.
450 - عبد الرحمن شكرى : مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ط المعارف بالإسكندرية عام 1960. ص360.
451 - إبراهيم عبد القادر المازنى : حصاد الهشيم ط دار الشعب عام 1969م ،ص28.

وأعتقد أن هؤلاء النقاد قد تأثروا بالفكر الغربى هذه الفترة ، وساروا على نهج غريب ، يدعو إلى الوحدة المنطقية التى تحكم القصيدة ، لا الوحدة التى تنبثق من داخل القصيدة في تلقائية ، بعيدا عن المنطقية والإحكام العقلى .

أما عن المعيار النقدى الرابع ( التنوع في الأوزان والتحرر من نظام القافية ) فقد دعوا إلى التنوع في الأوزان الشعرية داخل القصيدة الواحدة ، والتحرر من القافية الموحدة ،يقول العقاد عن تنوع الأوزان في القصيدة " ففي وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات ، فصولا فصولا ، ومقطوعات مقطوعات، وكلما دخل في بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع، وكلما انتهى من مقطوعة بدأ في قافية جديدة ، تريح الأذن من ملالة التكرار"[452]

ولم يكن العقاد أول الداعين إلى هذا الرأى في تنوع البحور في القصيدة الواحدة ، بل سبقه في ذلك شعراء الموشحات الأندلسية، وتحمس العقاد لتنوع القافية ، وعدم الالتزام بحرف الروى ، فأشاد بشكرى لتحرره من القافية ولجوئه إلى القافية المرسلة ، في كثير من قصائده مثل قصيدة نابليون والساحر المصرى ، وقصيدة واقعة أبى قير ، وقصيدة الجنة الخراب ، وقصيدة عتاب الملك حجر ، وعلق على هذا التجديد في نظام القافية ، عند عبد الرحمن شكرى ، في مقدمته للجزء الأول من ديوان المازنى فقال " ولقد رأى القرّاء بالأمس في ديوان شكرى مثالا من القافيتين المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وهم يقرأون اليوم مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ولا نقول إن هذا المنظور من وراء تعديل القوافي والأوزان وتنقيحها ، ولكنا نعده بمثابة تهيىء المكان لاستقبال المذهب الجديد "[453]

452 - محمد خليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد ص310.
453 - عباس محمود العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة .القاهرة عام 1924 ص280.

و يقصد بالقافية المرسلة التحرر من الالتزام بتكرار حرف الروى ، فالعقاد لا يدعو إلى إلغاء القافية ، ولكنه دعا إلى التحرر من قيودها في الالتزام بحرف الروى ،لأن " انتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان ، وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ ، ويحيد بالسمع عن طريقه الذى اطرد عليه ، ويلوى به ليا ، يقبضه ويؤذيه "[454]

وقد وضع حلا لموضوع القافية ، يقوم على عدم إلغائها ، وفي الوقت نفسه يتجاوز سلبياتها المخلة التى تحد من انطلاق الشاعر، أو ترغمه على التكلف بالإتيان بألفاظ لا تفيد المعنى ، بقدر ما هى كم لفظى لإكمال البيت الشعرى ، واقترح الازدواج والتسميط مع الالتزام بالوزن الشعرى ، يقول "...إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليهما من النغمات التى تتطلبها الآذان في مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ، وربما زاد هذا التصرف في متعتنا الموسيقية بالقافية، ولم ينقص منها إلى حد التوسط بين الطرب والإيذاء،فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تكررعليها عشرات المرات في قصيدة واحدة ،فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف"[455]

وأعتقد أن العقاد هنا أفاد من تنويع القافية في تراثنا العربى عن طريق الشعر المزدوج ، والمربعات ، والمخمسات، والمسمطات، والموشحات ،وفي الوقت نفسه أفاد من الاطلاع على الشعر الغربى الذى لا يلزم الشاعر نفسه بالطريقة التى عاهدناها في شعرنا العربى ،وكان العقاد ملما باللغة الإنجليزية ،فاطلع على شعر

454 - محمد خليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد ص309.
455 - محمد خليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد ص311.

الغرب ، بل وترجم لبعضهم ، فقد ترجم (العقاد لشكسبير) قصيدة سماها( فينوس على جثة أدونيس ) وترجم عن روميو وجوليت قطعة بعنوان( لا طلع الصباح ) وترجم لبيرنز( الوداع ) وترجم للشاعر الإنجليزى وليم كوبر قصيدة بعنوان (الوردة )[456] وترجم أشعارا للشاعر الألمانى جيته( أعتقد عن الإنجليزية )[457]

ورغم دعوة العقاد التحررية في الوزن والقافية نجده يتناقض في دعوته ، فيعتب على شوقى التنوع في البحور في مسرحية قمبيز، ويصف هذه المسرحية باضطراب الوزن ،مما دفع بالشاعر – حتى يقيم وزنه – إلى تغيير الأسماء من مكان لآخر ،ففانيس تارة فانيس وتارة فنيس ، ومرة ثالثة فانس، وبسماتيك تارة أبسما وتارة أخرى بساما وتارة ثالثة أبسماتيك ....إلخ وهذا التجوز – أيضا – دفعه إلى التجوز في اللغة والإملاء، فخلط بين همزات الفصل والوصل،وتارة يخفف الهمزة في موضع تشديدها ، وتارة يشددها في موضع تخيفها ، وفعل ذلك في الأسماء المقصورة والممدودة[458].

وجاءت رؤيتهم التطبيقية والتنظيرية امتدادا لرؤيتهم السابقة ، فنقد العقاد ( شوقي ) في رثائه لبطرس غالى ، لعدم التزامه الصدق ، ونقد المازنى حافظا، لافتقاده الصدق في شعره، ونقد المازنى شكرى لطغيان العاطفة على بنية النص.

أما عن إبداعهم الشعرى فجاءت أشعارهم معبرة عن النفس الإنسانية ، بعيدا عن شعر المناسبات ، وبعيدا عن السرد الخارجى ، الذى يفتقد البعد الداخلى والوجدانى ، فجاءت قصائدهم محملة برؤى فلسفية ، تهتم بحقائق الكون ، هادفة إلى كشف أسرار الوجود ،وعناوين قصائدهم توحى بذلك مثل(القمة الباردة – أمنا

456 - راجع : عباس محمود العقاد :ديوان العقاد مطبعة المقتطف والمقطم عام 1928 ص 22 وص 62 وص 108 وص 113

457 - راجع : عباس محمود العقاد :عبقرية جيتى .ط مكتبة دار العروبة د . ت ص 181

458 - راجع : العقاد : رواية قمبيز فى الميزان ط . المجلة الجديدة د. ت ص 15:8.

الأرض – الإنسان والوحش – الخريف – لا طلع الصباح – كأس الموت ) للعقاد (الوردة الذابلة – الملل من الحياة – وحدة الحياة – ليلة وداع – الميت الحى ) للمازنى و( الحب والموت – بين الحياة والموت – الملك الثائر – لغز الحياة – صوت الليل – أنفاس السحر – مواطن الحب – الطائر الحبيس – حلم بالبعث ) لعبد الرحمن شكرى.

وإن كان من الإنصاف – هنا – أن نذكر لخليل مطران دوره في تطور حركة الشعر ، وتمثل الروح الرومانسية في الشعر منذ بدايات القرن العشرين ، أبان تألق نجم العقاد وزملائه ، فقد تحقق في شعرخليل مطران الوحدة العضوية ،والخيال الخلاق ،الذى يقوم على التشخيص والتجسيد ،وخلق علاقات جديدة بين أطراف الصورة الفنية، ورسم الصورة الكلية،التى تعكس مشاعر صاحبها ،وأحاسيسه الذاتية اتجاه الحياة والوجود ، تجلى ذلك في قصيدته المساء عام1907م ***والتى يقول في مفتتحها:***

داء ألم بى فخلت فيه شفائى ... من صبوتى فتضاعفت برجائى

***إلى أن يقول:***

ثاو على صخر أصم وليت لى ... قلبا كهذه الصخرة الصماء

ينتابها موج كموج مكارهى ... ويفتها كالسقم في أعضائى

والبحر خفاق الجوانب ضائق ... كمدا كصدرى ساعة الإمساء

تغشى البرية كدرة وكأنها ... صعدت إلى عينى من أحشائى [459]

459 - راجع القصيدة فى كتاب المختار من شعر خليل مطران طبعة الهيئة العامة للكتاب عام 2003 ص 53،54.

فالقصيدة تعبر عن تجربة ذاتية ،عاشها صاحبها لتعبر بصدق عن قصة حب عاشها الشاعر، وجاء النسيج الفنى( ألفاظا وصورا وموسيقى ) متناغما والجو النفسى ، فالهموم تتوالى عليه كما تتوالى الأمواج ، على الصخرة التى يجلس عليها، والبحر ثائر كثورة نفسه من الداخل ، والكون يشاركه في أحزانه ، حتى خيل إليه أن الكون يبكى عليه ، في انحدار الشمس ومجئ الشفق الأحمر مخيما على السماء.

## 3- معايير نقد الشعر عند الحركة الرومانسية:

في الوقت الذى كان ينادى فيه العقاد وأصحابه بالتجديد ، وتجاوز المعايير الجمالية لمدرسة الإحياء ،تنظيرا وتطبيقا في مجال الشعر، كانت هناك أصوات تجديدية للشعر العربى ، منها ما كان على أرض الوطن ( في مصر ) كخليل مطران، ثم مدرسة أبولو، ومنها ما كان خارج أرض الوطن في المهاجر الأمريكية خاصة جماعة الرابطة القلمية في أمريكا الشمالية .

تمثلت النزعة الرومانسية في أسمي صورها عند جماعة أبولو، وعند شعراء المهجر، وكانت الرومانسية تحمل نزعة إلى التحرر والانطلاق ، وكسر القيود ، التي كبلت (الكلاسيكية ومنها مدرسة الإحياء) وتؤمن بذاتية الإنسان ، وقدراته في التحرر، وتقيس الكون كله بمقياس المجتمع والفرد له وجوده الفاعل فيه .. الخ .

أعطى – هذا التصور – للشعر معايير فنية جديدة ، فنادوا بها وتمثلوها في أشعارهم منها ، الصدق الفني في التعبير عن خوالج النفس (خاصة عاطف الحب) والتأمل في حقائق الكون بنزعة صوفية ، والخيال الجامح واستخدام ما يطلق عليه (تراسل الحواس ) في تشكيل الصورة الفنية ( أي ما يرى يسمع ، وما يسمع يشم ... الخ ) ***مثل قول الهمشري في قصيدة النادبة الذابلة :***

خنقت جفوني ذكريات حلوة  من عطرك القمري والنغم الوضئ

فانساب منك على كليل مشاعري يبنوع لحن في الخيال مفضض

وهفت عليك الروح من وادي الأسى لتعب من خمر الأريج الأبيض

فالذكريات – هنا – تذاق ، والعطر يرى ، والنغم والخيال له لون ... الخ ، ومن المعايير النقدية عندهم – أيضاً – الاحتفال بالجمال الموسيقي العذب، هذا الذي دفعهم إلى تنوع القافية، في المقاطع الشعرية في قصائدهم [460] .

وقد تمثل المهجريون مبادىء الرومانسية ، حيث التعبير الصادق عن ذواتهم، والخيال البعيد ، والتأمل الفلسفي ، والإيقاع النغمي الجميل ، الذي رأوا تحققه في تنويع القوافي داخل المقاطع الشعرية [461].

ويذكر لحركة الشعر في المهجر أنها تمخضت عن عمل نقدى ، يعد الأساس النظرى لرؤيتهم للشعر ، وهو كتاب الغربال لميخائيل نعيمة ،الذى قدم له العقاد ، ورضى عن كثير من آرائه، التى اتخذت شكلا ثوريا ، في التمرد على معطيات القصيدة العربية قديما ولمدرسة الإحياء ، وأول هذه الآراء النقدية الثائرة ، الدعوة إلى هدم اللغة الفصحى ، والدعوة إلى حرية الشاعر في اختيار معجمه اللغوى ، ولكن كما يقول د.عدنان حسين قاسم " ولكن المهجريين كانوا متذبذبين يقولون قولا ثم يعودون إلى نقيضه ، وبخاصة في قضية التحرر اللغوى ، وكان الاضطراب في نفوسهم لا في ملكاتهم الفنية ، فكأنهم كانوا يحسون بملكاتهم الفنية وبقدراتهم العلمية ،وأن اللغة الفصحى لا بديل لها ، وأنها تمتلك من الإمكانات ما لا يمكن للعامية أن تعوضها ، لكن شيئا في نفوسهم ، يدفعهم إلى الدعوة إلى هدم الفصحى،

460 - راجع القصيدة فى كتاب الشعر المصرى بعد شوقى د . محمد مندور الحلقة الثالثة ط الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية عام 1977ص 19 : 25

461 - راجع د . إحسان عباس و د . محمد يوسف نجم : الشعر العربى فى المهجر بيروت عام 1972 ص 61 : 75

وإقامة العامية على أنقاضها ، وقطع الصلة بيننا وبين ماضينا على أساس أن تكون الحضارة العربية الراهنة ، هى كل شىء في جعبتنا"[462]

وكما شن نعيمة هجوما على الفصحى ، شن كذلك هجوما على المنهج اللغوى الذى اتبعه النقاد القدماء، ومن تبعهم من النقاد الكلاسيكيين في نقدهم ، وأطلق عليهم " ضفادع الأدب " ورأى نعيمة أن جمود أولئك النقاد يعود إلى نظرتهم الجامدة إلى الشعروالشاعر، فكلمات اللغة لابد أن تكون براقة عندهم ، ليس فيها ما ذهب النحويون دون اعتبار بعد ذلك لماهية الموضوع ، ومدى حيويته، والأديب هو من فيه أنيق الكلمات وأفصحها فتملأ الآذان وتشبع العيون، لكنها تترك القلب خاليا مقفلا،والعقل في حيرة سائلا"وماذا تراه قال"[463]

وطبقا للمعايير السابقة يرفض نقد( أحد النقاد) لكلمة تحممت في قول جبران في قصيدته المطولة ( المواكب) :

هل تحممت بعطر وتنشقت بنور.....

على اعتبار أن كلمة "تحمم" غير قياسية ، والصواب "استحم "، وقال معقبا" لماذا جاز لبدوى لا أعرفه، ولا تعرفونه أن يجعلها "تحمم" ، يدخلها على لغتكم كلمة "استحم" ، ولا يجوز لشاعر أعرفه ، وتعرفونه أن يجعلها "تحمم" ، وأنتم تفهمون قصده ، بل تفهمون " تحمم " قبل أن تفهموا "استحم" ثم يدعو إلى الاحتكام بالذوق في قبول الكلمات الجديدة[464].

وعلى الرغم من مناداتهم بخرق القواعد والدعوة لاستخدام اللهجات العامية، كانت دعوتهم نظرا لا تطبيقا، لذا نقد العقاد هذا الرأى (لنعيمة)

462 - د. عدنان حسين قاسم :الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر ص91.
463 - راجع : ميخائيل نعيمة : الغربال ط . دار المعارف بمصر عام 1943ص86:87.
464 - راجع : م. نفسه ص84.

في مقدمة الغربال ، حين قال " الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ،ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفي من الصواب، وإن مجاراة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم ، فتخلق قواعدها وأصولها في طريقنا ، وأن التطور إنما يكون في اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا تهملها ، أو تخالفها إلا لضرورة لا مناص منها؟."[465]

وقد دعا نعيمة – أيضا – إلى هدم البحور الخليلية ، وتحطيم القافية الموحدة، ولكن دعوته ظلت رؤية نظرية ، وكان ميخائيل نعيمة متحاملا في قوله " فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة ، فرب عبارة منثورة ، جميلة التنسيق ،موسيقية الرنة ، كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية ، ورب صلاة خارجة من قلب منكسر فوق رمال الصحراء أدركت غايتها ، وذهبت كصرخة في واد صلوات خارجة من مئات من الأفواه ،بين مئات من القناديل والشموع ،تحت سقوف مرصعة وقبب مزركشة"[466]

والأوزان والقوافي – عنده – لا تعدو أن تكون زخارف خارجية تشبه زخارف المعابد ، يقول " لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة، فكما أنهم يتأنقون في زخرفة معابدهم لتأتى (لائقة) بجبروت معبودهم ،هكذا يتأنقون في تركيب لغة النفس لتأتى (لائقة) بالنفس ، وكما أن الله لايحفل بالمعابد وزخرفتها ، بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب ، هكذا النفس لا تحفل

465 - عباس محمود العقاد : مقدمة الغربال ص7.
466 - ميخائيل نعيمة : الغربال ص101.

بالأوزان والقوافي ، بل بدقة ترجمة عواطفها ، وأفكارها "[467]

واستمر في هجومه على العروض التقليدى هجوما عنيفا، فرأه سببا لتأخرنا، لذا لا نجد في أدبنا روايات، ولا مسارح،ولا علوم، ولا اكتشافات، ولا اختراعات [468].

وهذا تحامل على العروض والموسيقى العربية ، التى لم يستطع نعيمة ولا أصحابه أن يجدوا منفذا موسيقيا آخر للتعبير من خلاله على أجمل القصائد التى كتبوها في المهجر ، وهل كان العروض عقبة أمام إبداع فحول الشعراء العرب في الجاهلية والعصور الإسلامية ؟ ! وقد اعترف الشاعر نفسه بعظمة هؤلاء الشعراء، في قوله ولنقف بتخشع أمام ***من قال*** :

وشبيه صوت النعى إذا قيس بصوت البشير في كل ناد

وكما أشاد بالمعرى أشاد بالمتنبى وبابن الفارض [469].

وقد رد على ميخائيل نعيمة الدكتور عبد الحكيم بلبع في رؤيته السابقة، فقال " لم يكن (الوزن) قيدا ثقيلا قعد بابن الرومى ، وأبى تمام والبحترى والشريف الرضى وأبى العلاء وغيرهم، من قمم تاريخنا الأدبى العظيم ، على أن يجوبوا آفاق النفس الإنسانية ، ويسجلوا نبض الحياة فيها بشعر حافل بكل ألوان الروعة والصدق والتأثير ، بل أن هذا العروض الخليلى ، بأوزانه ، وقوافيه ، وزحافاته ، وعلله ، لم يمنع شعراء المهجر الذين حاربوه ، ورفعوا في وجهه راية العصيان ، من أن ينظموا روائع من فنهم الجيد ،الذى ما زال يمثل قيمة عالية في ديوانهم الشعرى"[470]

---

467 - م.نفسه ص100.

468 - راجع : م. نفسه ص103.

469 - راجع : م. نفسه 97.

470 - د. عبد الحكيم بلبع : حركة التجديد فى شعر المهجر ط مكتبة الشباب عام 1975ص126:127.

ويظهر تناقض نعيمة بين الفكر والإبداع من خلال دراسة قام بها د. شفيع السيد عن ديوانه الوحيد (همس الجفون ) ولاحظ أن الشاعر لم يخرج من منظومة العروض العربى والأوزان العربية القديمة ، بصورة تعد نشازا أو تطورا ملحوظا ، وقد اعتمد في أشعاره على القافية العربية ، مع التنوع في حرف الروى ، سواء في تقسيم القصيدة إلى مقاطع ، أو بالمزاوجة ( أى الالتزام بحرف روى في بيتين يعقبهما حرف آخر ثم يعود للحرف السابق ...إلخ ) أو باستخدام القافية المرسلة ، مع الإفادة من نظام الموشح [471].

وما قيل عن الشاعر نعيمة ينسحب على شعراء المهجر في تنويعهم القوافى، وفي محاولاتهم لتجاوز العروض الخليلى ،فبمقارنة التنويع والتغيير الذى أحدثه نعيمة – وشعراء المهجر – نجد هذا التنويع يعد امتدادا لما جاءت به الموشحات ولكن "على الرغم من تأثر المهجريين بحركة الموشحات ، فإن حركتهم الشعرية في أنغامها الخاصة امتازت بالتفنن في نغم الموشحة ، وعدم التقيد بنظامها الرتيب"[472]

ونخلص من رؤية المهجريين للأوزان والقافية بالقول " رغم ثورتهم على الموسيقى التقليدية ودعوتهم إلى هدم العروض الخليلى ، لم يبعدوا عن موروثنا في موسيقى الشعر ، كما أنهم اتكأوا في تجديداتهم على ذلك الموروث ، فما تلك التجديدات إلا امتداد طبيعى له"[473]

وقد ساد على الساحة النقدية حتى هذه الفترة المنهج الفنى ، والمنهج الفنى هو منهج يتناول القطعة الأدبية ، ويقرر ما يجب أن يتوافر فيها من مقومات

471 - راجع : د. عدنان حسين قاسم :الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى ص168وما بعدها.
472 - د. محمد رجاء عيد : الشعر والنغم ط . دار الثقافة القاهرة عام 1975م ص40.
473 - د. عدنان حسين قاسم :الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى ص172.

لتكون أثرا أدبيا فنيا ، لاتهمه وضعية كاتبه ، ونفسيته أثناء الكتابة ، ولا المسببات التى دفعته إلى كتابتها ، ولا يهمه مركز صاحبه الاجتماعى ، أو درجة ثقافته ، أو من يقرأ هذا الأثر ، ومستواه ، ولا يهمه كون المبدع حضريا ، أو بدويا ...كل همه الحكم على العمل الأدبى بقيمه التعبيرية والفنية .

وإن اعتمد هذا المنهج على ذوق الناقد ، غير أنه يطبق قواعد وأصولا موضوعية تقيم العمل الأدبى ، وتقف على إيجابياته وسلبياته .

ومفاد القول إن المنهج الفنى في النقد الأدبى منهج لايرى في العمل الفنى سوى أنه قيمة فنية جمالية ، ولذا يكون حكمه عليه من خلال مجموعة من القيم الفنية ، وفي هذا يقول د. بدوى طبانة عن هذا المنهج " هو تلك الدراسة التى تعتمد إلى العمل الأدبى ، وتبحث فيه بحثا عميقا لاستخلاص عناصر الجمال وسر الخلود، وتستمد منه أسباب الحسن التى ينبغى توافرها فيه ، وتتخذ من هذه الأسباب والخصائص التى تجدها في نصوص أدبية كثيرة ، في آماد متلاحقة ومتباعدة ، وفي أغراض متشابهة ومتباينة ، ومقاييس ينظر إلى الفن الأدبى على ضوئها ، ويجرى نقده على هديها "[474]

ويعد نقدنا العربى القديم صورة لهذا النقد ، بل ومعظم نتاج النقاد في النصف الأول من القرن العشرين صورة من هذا النقد ، ويقوم الناقد بتتبع مكونات العمل الفنى ، في الأجناس الأدبية ، في الشعر( الألفاظ والمعانى ، والخيال، والموسيقى ،والعاطفة ، وعلاقة النص بغيره من النصوص ...إلخ )

وقد ظهر في هذه الفترة ( أقصد الفترة حتى نهاية الستينيات من القرن

474 - د. بدوى طبانة: دراسات فى نقد الأدب العربى (من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث) ط . دار الثقافة – بيروت – لبنان د.ت ص38.

العشرين ) المنهج النفسى في النقد الشعر، وقد تعددت تسميات هذا المنهج ، فمنهم من يسميه النقد التحليلى ، ومنهم من يطلق عليه النقد التفسيرى للأدب ، ويقوم هذا النقد على الاستفادة من معطيات علم النفس في تحليل النص الأدبى ، وإدراك معمياته ، وبذلك يعرف هذا المنهج بالمنهج الذى يتخذ معطيات علم النفس ونتائجه لتحليل العمل الأدبى ، انطلاقا من أن الأدب تعبير عاطفي عن عالم الداخل ، وما يمور به من انفعالات وعواطف ،وعقد واضطرابات نفسية ، وأن أى عمل فنى مرجعه دوافع شخصية من صاحبها ،فالأدب تعبير عن ذات صاحبه ، ولذا قال العقاد " الشعر ....ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسانها ، فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به ، أو تداجى بينها وبين ضميرها ، فالشعر كاذب ، وكل شىء في هذا الوجود كاذب والدنيا كلها رياء ، ولاموضع للحقيقة في شىء من الأشياء "[475]

وقد أفاد النقاد من اكتشافات فرويد عن الدوافع والرغبات ، ويونج عن العقل الجمعى في دراسة الأدب دراسة نفسية، ومادام العمل الأدبى هو البوح بتجربة شعورية وتجسيدها في صور حسية ، يتفاوت تأثيرها في نفوس الآخرين ، ومادام نتيجة تفرزها القوى النفسية استجابة لمؤثرات معينة ، فالعنصر النفسى ملازم للعمل الأدبى في مسيرته ، لذلك وجد النقد الأدبى فيه ميدانا يمكنه خوضه ، والاعتماد على مقاييسه ، *ويدور المنهج النفسى في دراسة النص الأدبى في ثلاثة محاور* :

1) دوافع عملية الخلق الفني ، ومدى تطابقها مع الصورة التعبيرية للتجربة الشعورية.
2) محاولة تفسير نفسية المبدع من خلال عمله الفنى ، كما فعل العقاد في دراسته لابن الرومى ولأبى نواس، وفي العبقريات( شخصية عمر- مثلا- تصور شخصية الجندى).

475 - عباس محمود العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ، القاهرة 1924 ص433.

3) دراسة أثر العمل الفنى في نفوس متلقيه ، ومدى استجابتة المتلقين وتأثرهم بالعمل الأدبى [476].

فكلينث بروكس يرى أن الوظيفة النفسية للشعر إرضاء الدوافع ، ويتمثل ذلك فيما يمنحه الشعر للإنسان من معرفة بالنفوس والعواطف والدوافع البشرية ، وهى ليست معرفة لمجرد الخروج من قراءة القصيدة بفكرة، أو حقيقة موضوعية للمشاركة والاستيعاب.

وقد حصر فرويد الدوافع في غريزة الجنس ،ولكن هذه النظرة فيها مغالاة ، وقد استدرك تلاميذه عليه ، فجعلوا غريزة الجنس إحدى الغرائز التى ترجع إليها الحياة النفسية ، ومن هؤلاء أدلر الذى أرجع الفن إلى غريزة حب الظهور أولا [477].

ومن المبادىء الأساسية في الاتجاه النفسى ، التكثيف *The Condensation*، ويرتبط به ارتباطا وثيقا بالنقل المكانى ، والجمع بين المتناقضات كما في الأحلام، ونظرا للتشابه بين الأحلام والشعر ، في اعتمادهما على اللاشعور، حيث لا تتخذ المواقف الإنسانية سماتها الزمانية أوالمكانية ، كما في عالم الواقع ، فتتداخل الكلمات أو الشخصيات ، وتتقارب أشتاتها مما يجعل الصورة الشعرية تجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد ،لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعورى واحد[478].

من هذه الأسس – أيضا- التعويض *The Compensation* ، ويسمى الاستبدال ،وذلك بأن يستعيض المرء عن رغبة ، أو ميل وجدانى يخفيه لعدم توافقه

476 - راجع : د. خالد يوسف : فى النقد الأدبى وتاريخه عند العرب .ص 20:19.
477 - راجع : د.سعد أبو الرضا محمد أبو الرضا: نحو منهج نفسى فى نقد الشعر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1984ص14.
478 - راجع : د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ط . دار المعارف عام 1963ص18 .

مع المجتمع ، يستعيض عنه شيئا آخر أقل منه شأنا وأسلم عاقبة ، ويتفق مع عرف المجتمع ، ومن هذه الأمثلة ما علل به العقاد لإعراض أبى نواس عن المرأة ،حيث رأى فيه تعويضا لإعراضها عنه ، لأنه كان يشتهيها .

ومن الأسس النفسية التى يمكن أن يستند إليها الناقد الأدبى في تفسير وتحليل الشعر الإسقاط *The Projection* ويستعمل ليكشف موقف الشخص عندما يشعر بالذنب ، أو النقص ، فينسب عيوبه لغيره لا شعوريا ، كنوع من الدفاع ضد المشاعر غير السارة،التى تسببها له هذه العيوب.

وقد اعتمد العقاد – أيضا – على ذلك في تحليله لشعر ابن الرومى،لا سيما وهذا الأخير يدافع عن لحيته الكثة ، في مجتمع يرى ذلك نقصا وعيبا في الرجولة، فأعاب طوال اللحى كالبحترى[479].

وقد يعتمد الشاعر في قصيدته على نموذج من النماذج العليا ، وهى كما عرفها يونج Yong صاحب هذه الفكرة " عبارة عن صور ابتدائية لا شعورية لا تحصى ، شارك فيها الأسلاف في عصور ابتدائية ، وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما فهى – إذن – نماذج أساسية قديمة ،إنسانية مركزية "[480]

ويؤمن يونج بانتقال هذه النماذج عبر الوراثة في أنسجة الدماغ ، ورأت مود بودكين في كتابها النماذج العليا في الشعر ، أن هذه النماذج تنتقل انتقالا شعائريا ومن خلال الشعر ، وقد " يمكن أن أثرا مثل هذا يستطيع أن يمر – وقد تجسد الموروث – في العاطفة المنقولة أولا ، خلال الشعائر المصحوبة بالخرافة والأسطورة ،

---

479 - راجع : د.سعد أبو الرضا محمد أبو الرضا: نحو منهج نفسى فى نقد الشعر ص16 : 18.

480 - ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم ط. دار الثقافة بيروت عام 1981ص245.

ثم من خلال الشعر الذى يحتفظ بأثر الشعائر"[481]

ويمكن ملاحظة هذا في الأساطير ، كأسطورة إيزيس وأوزوريس، وعشتروت وأدونيس عند الكنعانيين ( والتى تقابل عشتار وتموز عند البابليين ) فهذه الأساطير تصور رحلة الخصب والنماء في الحياة ، والبعث بعد الموات والعدم .

وعلى هذا فالوعى الأسطورى يربط ويوحد بين الناس كما يرى ويلر ايت *ight Wheelr* في مقالة له بعنوان الشعر والأسطورة والواقع ، حيث قال " إن الوعى الأسطورى هو الرابطة التى توحد الناس بعضهم مع بعض ، وتربطهم بالغيب الذى لم يستكنه ، وهو الذى انبثقت منه البشرية ، ودون إشارة تعود إلى مستقر ماهيات الأشياء العظمى ، ومن ثم فإن الصورة الشعرية التى تعتمد على نموذج من النماذج العليا ، أو الأسطورة ، تزخر بمشاعر ثرة نتيجة ما يتجسم فيها من أهواء ، ونزعات ترتبط بالشعور الجمعى عند الإنسان ، فتكون عنصر تأثير في القارىء وجذب له.

فهذه الأصول النفسية المرتبطة باللاشعور من الجنس ، والتكثيف ، والتعويض والإسقاط ، والنماذج العليا ، والأساطير ، وغيرها ،تسهم في تحليل وتفسير العمل الفنى ، والكشف عن أعماقه وتشكيله المُعَمى ، وهذا ما استفاد منه كثير من نقادنا العرب في دراسة الشعر ، وتواكبت الدراسات التطبيقية ، مع الدراسات النظرية ، نذكر منها ما نشره أمين الخولى مقالا بعنوان علم النفس الأدبى ، ثم البلاغة وعلم النفس ، وألقى أحمد أمين عدة محاضرات في جامعة القاهرة ، بعنوان صلة علم النفس بالأدب ،وبعدها نشر محمد خلف الله أحمد من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، والدكتور مصطفي سويف الأسس النفسية

481 - م. نفسه ص281.

للإبداع الفنى في الشعر خاصة ....إلخ.[482]

ويعتبر العقاد رائدا لهذا المجال في دراسة الشعر العربى ، فقد نشر عام 1922 مقالتين ، إحداهما عن تشاؤم أبى العلاء بعنوان ( التشاؤم وأدوار العمر ) والأخرى (ولع المتنبى بالتصغير) وتوالت دراسته النفسية ، ابن الرومى حياته من شعره ، ثم أبو نواس ، وتهدف دراسات العقاد إلى التماس الشاعر في شعره، وتوالت الدراسات بعد ذلك ، وانقسمت هذه الدراسات إلى نوعين : الأول تفسير ظاهرة فنية في الإبداع الشعرى لشاعر، أو أكثر ، والنوع الثانى : دراسات ذات طابع تحليلى لقصائد الشعر.

من النوع الأول دراسة (أبو نواس ) للعقاد ، وفيها يفسر إباحية أبى نواس في شعره ، بأنها ظاهرة نفسية مرضية هى النرجسية ، التى يعرفها بقوله " شذوذ دقيق ، يؤدى إلى ضروب شتى من الشذوذ، في غرائز الجنس، وبواعث الأخلاق"[483]

وتتبع العقاد هذه الظاهرة في حياة الشاعر ، وبيئته ، ومجتمعه ، وعصره ، وأسرته ، فأرجع شذوذه الجنسى إلى أسباب عدة منها العوارض الاجتماعية، أو العلة النفسية ، أو القصور في أصل البنية .

وفسر الظواهر الفنية في شعره من منطلق النرجسية ، فكان يتباهى بالرذائل وشرب الخمر ، وبدأ القصائد بوصف الخمر لإدمان الخمر، هربا من خسة نسبه ، الذى لا يعده العقاد تجديدا ، بقدر ما هو إدمان لينفس بها عن آلامه وأحزانه، وشعره لا يعدو أن يكون أدورا تمثيلية يمثلها نظرا لطبيعته النرجسية ، فهو يتزندق ويتنسك ، ويتغزل بالمذكر وبالمؤنث ، ويرى العقاد أن أبا نواس لم

482 - راجع : د. سعد أبو الرضا محمد : نحو منهج نفسى فى نقد الشعر ص39:38.
483 - راجع : م . نفسه ص 42.

يتزندق ، ولكنه عرّض نفسه لبدعهم قولا وفعلا .

وقد أوقعته ( العقاد )هذه الآراء في مزالق عدة منها : تفسيره لمقدمة القصيدة بوصف الخمر هربا من خسة نفسه ، لايمكن أن يكون هذا حكما ينسحب على كل الشعراء ، كما يقول طه حسين " أفيرى الأستاذ أن كل من ذهب هذا المذهب من الشعراء والأدباء ،كان عليل النفس بالنرجسية ، أو غيرها من العلل التى ينظر أصحاب التحليل النفسى "[484]

وتفسيره للجوء إلى الخمر هربا من خسة نسبه ليس مقنعا فنيا ، فهل كل خسيس النفس يدمن الخمر ؟!

ومن هذه الدراسات عن أبى نواس دراسة الدكتور محمد النويهى (نفسية أبى نواس ) وقد فسرفيها انحراف هذه الشخصية في ظل عقدة أوديب ، في ارتباطه بأمه ،التى أحبته ومنحته الحنان قبل زواجها من الرجل الثانى ، مما حرم الطفل حنانا أبديا " ولا شك أن هذا حدث يضطرب له اضطرابا شديدا،ويجزع منه جزعا مميتا ، فمثله لا يطيق أن يشركه في حب أمه رجل آخر...إن الطفل يحس بغيره شديدة آكلة ، نعنى الغريزة الجنسة من هذا الرجل الغريب الذى يستحوذ على والدته"[485]

وارتبطت هذه العقدة بالشذوذ الجنسى ،إضافة إلى اضطرابه الجسمانى ، يضاف إليها قرائن جسمانية أخرى كالالتواء الجسمانى في أجهزته الجنسية ، أو الغددية [486] .

ومن الدراسات التى اعتمدت على التحليل النفسى دراسة العقاد " ولع

484 - د.طه حسين : خصام ونقد .ط . دار العلم للملايين بيروت عام 1963ص 103.
485 - د. محمد النويهى : نفسية أبى نواس ط1 النهضة المصرية عام 1953ص194.
486 - راجع : م.نفسه ص90.

المتنبى بالتصغير" ويفسر العقاد لهذه الظاهرة بشعور العظمة عند المتنبى ، ولكنه اضطر للتكسب بالشعر ، وهذا دفعه إلى التصغير تشفيا من الآخرين ،وتقليلا من شأنهم، يقول العقاد " كان (المتنبى ) مطبوعا على غرار رجال المطامع، ولكن في داخل نفسه لا في ظاهر عمله، كان له في خلقه وتفكيره استعداد عظماء الأعمال ، ولكن بغير أداة العظمة ، فخرجت عظمته هذه في عالم الفنون ، ولم تخرج في عالم الحوادث ، وأظهر مظاهر شعوره بالعظمة في سمات شعره المبالغة والتضخيم من جهة ، وهذا الولع بالتصغير من جهة أخرى" [487]

ومن هذه الآراء النفسية التى تفسر ظاهرة فنية ، تفسير الدكتور مندور لاستخدام المتنبى لألفاظ الغزل والنسيب في مدح سيف الدولة ، حيث قال " الحب ليس وقفا على الغزل الجنسى كما قد يظن ، فلغته من الناحية النفسية هى المنفذ الصادق لكل شعور حار"[488]

ومنه – أيضا – تفسير العقاد وطه حسين للسخرية في شعر المعرى ، فيرى العقاد أنها ملكة لديه ، فالمتشائمون عامة من أطبع الناس على السخرية ، وأفطنهم إلى مواطن الضحك ، وأنهم يستخفون بالدنيا ،لأنهم لايرون فيها نعيما،وناهيك بما يعتريهم من عذاب التناقض بين الفكر والإحساس ، بين فكر يرى أعظم الأشياء أهون من أن يكون لها شأن خطير، وإحساس يجعل لكل همسة من همسات الحياة شأنا بل شئونا خطيرة [489].

ويعلل د. طه حسين لهذه الظاهرة بآفة العمى ، فأراد أن يلائم بين حياته وبين كثير من مظاهر الطبيعة ، على نحو ما يفعل المبصرون ...فهو عاجز...عن أن

---

487 - العقاد : مطالعات فى الكتب والحياة ط .القاهرة عام 1924 م ص 132.
488 - د . محمد مندور : فى الميزان الجديد مكتبة دار نهضة مصر د . ت ص 85.
489 - راجع : سعد أبو الرضا ص71.

يستمتع بالحياة الاجتماعية ، كما يستمتع بها المبصرون ، وعن أن يلائم بين سيرته وبين ما تقتضيه هذه الحياة الاجتماعية[490].

ومن التفسيرات التى تتخذ من فضّ الرموز الجنسية أساسا لها ، ولكنها قد تبتعد عن الحقيقة تفسير الدكتور عزالدين إسماعيل لقصيد عبده بدوى (ثنائية ريفية ) ***والتى يقول فيها*** :

الحب لم يصبح حديثا أو هتافا في الصدور
الحب فيما طرزت كفاى في الحقل الكبير
قد كان أمس حكاية تروى أشواقا تدور
واليوم صار حديقة تلقى الغدير ....وتستدير
وتموجا في القطن ، في الصفصاف ، والقمح الوفير

***إلى أن يقول*** : حبى له جذر ، له ساق ،له ثمر منير ...إلخ.

يقول د. عز محللا لهذه القصيدة " هذه القصيدة حين تنعم النظر فيها قليلا ، تنكشف لنا عن التجربة الجنسية بين الرجل ، وعما يلابسها في الوسط الريفي من مواضعات "[491]

ويحمّل الدكتور عز النص فوق طاقته بالتفسير ، لإثبات هذه العلاقة ، ويفسر لرأيه ما ورد على لسان المرأة ، الثمر المثير بأنه يقصد الجنين ، ويرى أن ظاهر القصيدة يقول شيئا جميلا مقبولا اجتماعيا ، أما في داخلها تنطوى على حقيقة نفسية خطيرة هى الجنس في حياة الإنسان ، مصدر سعادته ، ومصدر شقائه في الوقت نفسه – وهذا نفس رأى فرويد – وبخاصة بعد أن يتحول الحب إلى شىء

490 - راجع : د. طه حسين : مع أبى العلاء فى سجنه ط . دار المعارف علم 1963ص59وما بعدها.
491 - د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ص122.

له جذر وله ساق وله ثمر..[492]

فالقصيدة لا توحى ألفاظها ورموزها بهذه الدلالات، التى يحملها د. عز للنص ، الذى تحمّل فوق طاقته ،ولايعنى الجذر في الصياغة ، ولا الثمر بالجنس والجنين .

وإن كنا لانقبل تفسيره الجنسى السابق ، ولكن نقبل تفسيره النفسى لقول أحمد عبد المعطى حجازى في قصيدة (حلم ليلة فارغة )***التى يقول فيها*** :

وبعد صمت لم يطل
الطائر الأخضر طار
الغصن ما زال بسحره يميل
كأنه ما غادر الغصن ولا اختفي
كأن نجمة تدور
كأننى أحس رحلة العصير
وهو يسير في شرايين الزهر
كأننى شجيرة من الشجر
مرت بها الأمطار
فسار في أعماقها حلم الثمر
وانحلت الأسرار
بعد طفولة طويلة بعد انتظار

يفسر د. عز الدين لهذه القصيدة بالعلاقة بين المحبين ، فالطائر الأخضر الذى حمل إليه الرسالة هو رسول محبوبته ، الذى حمل إليه رسالة لم يكشف الشاعر عن

492 - راجع : م . نفسه ص124:125.

مضمونها ، إلا من خلال ثلاث صور ،استمرار حركة الانتشاء في الغصن،ورحلة العصير وهو يسير في شرايين الزهر ، وسير حلم الثمر في أعماق شجرة مرت بها الأمطار [493].

تحدثنا عن الصورة الأولى من صور استخدام المنهج النفسى ،وهى صدور الحكم على أساس نفسى أو مبدأ نفسى ما، أما الصورة الثانية وفيها يقوم الناقد بالتحليل للقصيدة على أساس نفسى ، نقف على نموذج من تحليل د.غالى شكرى لقصيدة رحلة في الليل لصلاح عبد الصبور ، وهى تتكون من ستة مقاطع ، هى بحر الحداد ، وأغنية صغيرة ، ونزهة الجبل ، و السندباد ،والميلاد الثانى ، وإلى الأبد ، وفي تحليل الناقد للقصيدة يعتمد على بعض الوسائل الفنية التعبيرية النفسية، والتى منها التكثيف الذى اتخذ ثلاثة مظاهر :

**أولا** :البعد الأول اعتماد الشاعر في " تجسيم أزمته مع الموجود على مركب عاطفي ، يجذب بداخله جزئيات حياتنا اليومية إلى أن تتبلور في كياننا كلا شاملا لمأساتنا الكبرى " [494] في صراع الموجود ضد الوجود ، أو ذات الشاعر ضد عالمه ،**وذلك عندما يشير إلى هذه الأبيات ، بعد أن ودع الرفاق على رقعة الشطرنج ، وعاد إلى منزله الصغير:**

في فراشى الظنون لم تدع جفنى ينام
ما زال في عرض الطريق تائهون يطلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون

493 - راجع : م . نفسه ص107:108.

494 - راجع : مجلة الشعر العدد الثانى ، السنة الأولى فبرارير عام 1964ص84 و مابعدها .وفى تحليل القصيدة اعتمدنا على كتاب نحو منهج نفسى فى نقد الشعر للدكتور سعد أبو الرضا من ص 90:97.

كأنهم يبكون

لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء

الخمر تهتك الأسرار

والشعار....والدثار

نضيف إلى هذا المشهد انقضاض الأجدل المنهوم على الطائر الصغير، في ***المقطع الثاني***، ***ثم اعتذار الشاعر لهذه الصديقة*** :

ليشرب الدماء

ويعلك الأشلاء والدماء

وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض

معذرة صديقتى ...حكايتى حزينة الختام

لأننى حزين

الجمع بين قلق الشاعر في فراشه، والتائهين في الطريق، والخمر والنساء، والضحك والزوال، وانقضاض الأجدل المنهوم على الطائر الصغير، والوداع للرفاق ثم الوداع للصديقة يوحى " بأن ثمة صراع بين نقيضين، كما أن نهاية اللعبة والضحكات بلا تخوم، ومأساة الطائر، جميعا توحى بنجاح أكيد لأحد هذين النقيضين هو المصير التراجيدى الحاد ،فالصديقة- إذن - أداة تعبيرية لجأ إليها الشاعر في صياغة تلك الأقصوصة الداخلية، كوسيط رمزى للحوار القائم بينه وبين العالم، ذلك لأن صلاح عبد الصبور لم يتخل عن المجرى العاطفي في قصيدته، فهو يعتمد في تجسيم لأزمته في الوجود على مركب عاطفي، يجذب بداخله جزئيات حياتنا اليومية إلى أن تتبلور في كياننا كلا "شاملا لمأساتنا الكبرى"[495]

---

495 - م . نفسه ص95.



obeikan.com

**والبعد الثانى** من التكثيف عند الناقد تتمثل في حشد عديد من مختلف المستويات الفكرية ، والتى جعلها الناقد سمة من السمات العامة في القصيدة ،عندما تتعدد الصور وتختلف على الرغم من اشتراكهما في وحدة شعورية ، وقضية فكرية ، يقول " فقد كان التناظر القائم منذ البداية في هيكل التجربة ، مبررا هاما عند صلاح عبد الصبور لأن يلجأ إلى تنوع الصور الموضوعية المعادلة لمجراه الشعورى، بحيث لا يفتقد هذا التنوع ما يمكن استخلاصه من وحدة ، ويتم ذلك عادة بواسطة المحور الفكرى ، الذى ينتظم مقاطع القصيدة "[496]

**البعد الثالث** من التكثيف عند شكرى غالى في نقد القصيدة ، هو التركيب بين المتناقضات ، ويتضح ذلك في المقاطع الثلاث الأخيرة (السندباد ، الميلاد الثانى، وإلى الأبد )في المقطع الرابع يركب الشاعر بين مغامرات السندباد من أجل المجهول ومحاولة معرفة ذاته ، وبين استسلام الآخرين الغارقين في الكسل والنوم والنساء والنبيذ ،***يتضح ذلك خلال حديث السندباد والندامى*** :

في آخر المساء يمتلىء الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوى الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين
وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

---

496 - م. نفسه ص96.

***السندباد:***

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحى انتشيت قال: كيف؟

السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت

***الندامى :***

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد

إنا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء

وحينما تعود نعدونحو مجلس الندم

تحكى لنا حكاية الضياع في بحر العدم

فظاهرة التركيب بين المتناقضات واضحة ، كما في القصيدة عامة "فالسندباد هو نمط من الناس ، يعز عليه أن يجهل ذاته ووجوده ، فيبدأ بالمغامرات التى تتكامل مع مضاجعة النساء ، وغرس الكروم ونبيذ الشتاء في صيغة حياتهم الهادئة المستريحة المطمئنة، هذا التركيب من المغامرة والاستسلام ، يتولد عنه معنى البطل المعذب ، الذى سبق أن التقينا به في المقاطع الثلاثة الأولى"[497]

ثم يتتبع هذا اللون من التكثيف في المقطع الخامس والمقطع السادس حيث يذكر لعبة الشطرنج ، ليشير بذلك إلى الجمع بين الصراع في وحدة تركيبية ذات خطوط واضحة .

---

497 - م . نفسه ص97.



obeikan.com

## 4- المعايير النقدية في نقد قصيدة التفعيلة

لعل أكبر خطوة تجديدية في الشعر العربي القرن العشرين ، كانت على يد الشعراء الذين انتهجوا الشعر الحر ، أو شعر التفعيلة ، أو السطر الشعري ، فإذا كانت حركات التجديد السابقة دارت في فلك العروض الخليلي ( الوزن والقافية ) ، مع محاولات – من شعراء المهجر – للفكاك من العروض جاءت على استحياء ، ومن قبل محاولة العقاد وأصحابه للفكاك من وحدة القافية ، بتنوع حرف الروى ، فيما عرف بالشعر المرسل ، أما حركة الشعر الحر ، فكانت محاولة جادة ذات خطوة بعيدة في الحركة الشعرية الحديثة ، وتمثلت محاور المنهج الشعري عندهم في اتخاذ التفعيلة بديلا عن الوزن الخليلي ، وصياغة الشعر في سطور شعرية بدلا من البيت ذى الشطرين ، والتحرر من القافية الموحدة ، التي عاهدناها في الشعر العمودي ، واستخدام الرمز والأسطورة ، والتضمينات من أقوال الآخرين قديماً وحديثاً، واستخدام اللغة اليومية القريبة إلى فهم المتلقي..الخ .

يكاد يتفق الدارسون على أن المادة المتخذة موضوعا للدراسة هى التى تحدد المنهج وتقتضيه، وقال فاضل العزاوى " القصيدة الجديدة هى التى تخلق قوانينها الخاصة بها ، حيث لا توجد قوانين مقررة سلفا إطلاقا " [498]

وقال جبرا إبراهم جبرا " يجب ألا ننسى أن كل عمل فنى جديد ، إذا كان ذا قيمة يحمل قوانين نقده بين طياته ، إنه أرض جديدة تتطلب تجدد الحيلة في كشفها " ورأت نازك الملائكة أن القصيدة تحمل في داخلها شروط القراءة الخاصة[499].

---

498 - راجع : محمد لطفى اليوسفى : أسئلة الشعر ونداء الهوامش ص30 ، مجلة فصول ، المجلد 16 العدد الأول صيف 1997.

499 - راجع : محسن جاسم الموسوى : مرجعيات نقد الشعر - مجلة فصول – المجلد الامس عشر ، العدد الثالث خريف 1996ص42.

من هذا المنطلق دارت الحركة النقدية لقصيدة الشعر الحر ، أو قصيدة التفعيلة حول شكل ومعضلات هذه القصيدة : في استعمال اللغة ، والإيقاع ، وتشكيل الصورة الفنية ، والرمز والأسطورة ، ودرامية القصيدة ، والقضايا التى استحوذت على شعر شعرائها .

وتناولت كثير من الكتب النقدية لقضايا القصيرة الحديثة نذكر منها :

1 – الشعر العربى المعاصر ( قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ) للدكتور عز الدين إسماعيل .

2– قضية الشعر الجديد للدكتور محمد النويهى .

3 – عن بناء القصيدة الحديثة للدكتور على عشرى زايد ...إلخ.

إضافة إلى كتب تناولت بعض هذه القضايا نذكر منها كتاب الأسطورة في الشعر الحديث للدكتور أنس داود ، وموسيقى الشعر الجديد للدكتور على عشرى زايد ، واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر د . على عشرى زايد...إلخ.

ويمكن حصر المعايير الفنية لهذا الاتجاه الشعرى في الآتي :

1- التعبير الموضوعي عن الحياة ، ولذا اختفت الذاتية ، ولجأ الشاعر إلى بناء موضوعي للتعبير عن قضايا واقعية فيما عرف بالمعادل الموضوعي الذي كان أول من استخدمه ت . س . إليوت ، وكان يقصد به "مجموعة من الموضوعات، أو موقف ، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة له ، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال ، عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعية في تجربة حسية"[500]

500 - د.محمود الربيعى : فى نقد الشعر ط دار المعارف عام 1968.ص 195.

فلجأ الشعراء إلى استخدام الأساطير والرموز، وجعل التجربة تعبر عن نفسها في خلق فني، بعيداً عن التقريرية والمباشرة.

2- الالتحام بالواقع لغة وأداء، من خلال لغة الحكى اليومية، والتضمينات، والاقتباسات، والتعبير عن قضايا الواقع المعيش في صورته الواقعية، بعيداً عن تلوين الواقع بمشاعر الشاعر، أما عن استخدام اللغة المستخدمة بين الناس دون اللجوء إلى لغة القواميس، فقد تأثر الشعراء العرب بإليوت في شعره – خاصة في قصيدتيه الأرض الخراب، والرجال الجوف، وقد أجمل د. أنس داود ما يتصف به النسيج الشعرى عند إليوت، وتأثر به شعراؤنا في النصف الثانى من القرن العشرين، في الآتى:

أ – يتميز بالجسارة اللغوية، واستخدام اللغة المحكية ،التى تثرى القصيدة بالإيقاع الواقعي للحياة.

ب – التضمينات من أشعار الآخرين، وهي تضمينات غاية في العمق، ولا تقصد لذاتها، بل لإحياء دلالات معينة، تثرى القصيدة، وتضفي عليها الموضوعية.

ج- الإشارات والرموز الأسطورية، والتاريخية، والثقافية، وهو في إيرادها يصهرها داخل النسيج الشعرى.

فالقصيدة عند إليوت مبنى كلى، يعتمد على أساس موضوعى غيرى، يستند في تكوينه إلى نظير أسطورى، وتنسج حواشيه من مجموعة من التضمينات التاريخية ،والأدبية، والأسطورية، وصهر هذه العناصر في بناء فنى حتى يتجسد في نفسية المتلقى، وأمام عينيه، تلتقى فيه – مركزة – النوازع والرغبات، فيؤثر في القارئ لا بصورة مباشرة [501]

501 - راجع د. أنس داود: الأسطورة فى الشعر العربى الحديث ط. منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ط1 1980.ص 189:190 و ص 23.

3- دراميـة القصـيدة ، فلـم تعـد القصـيدة كمّـا مـن الألفـاظ والمعـاني ، ذات رسـالة واضحة، ولكن اتصفت بالدينامية في أدائها الفني ، وأعطت الدرامية القصيدة روحا من التوتر ، والصراع الفني الذي يلمح ، وفاعلية القارئ في خلق المعنى ، الذي يموج به هذا التوتر الفني للقصيدة .

4- البنـاء الموسيقى السيمفوني ، الذي تتردد نغماته في ذبذبات تتراوح بين العلو والانخفـاض ، بـدلا الإيقـاع الخليلي الـذي اعتـاد على تكـرار وحـدات صـوتية منتظمة ... إلخ.

إن القصيدة - بهذا التصور - لم تصبح اجترارا للمشاعر، أو تعديدا لأشياء يبلغهـا الشـاعر للمتلقـى ، فالقصـيدة الحديثـة – في ظـل هـذه المغـامرة – كمـا يقـول أدونيس " خلق تقدم للقارىء ما لا يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة ، وهي – إذن – لا تعكس ، تلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث ، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير" [502]

أما عن الصورة الفنية فلم يعد طموح الشاعر رؤية الأشياء رؤية خارجية ، تعتمد على الوصف الخارجي ، بل أصبح طموح الشاعر النفاذ إلى أعماق النفس لخلـق صـورة تلـتحم فيهـا الـذات بالعـالم الخـارجي ، لإعـادة صـياغة الواقـع فنيـا " حيـث نـرى الأشـياء في ضـوء جديـد، وخـلال علاقـات جديـدة ، تخلـق فينـا وعيـاً وخبرة"[503]

أمـا عن استخدام اللغة اليومية المرتبطة بـالواقع والحيـاة ، فقد رأى النقـاد غى استخدام هذه اللغة يؤدى إلى التلاحم بين الشعر والحياة ، ***ومما مثلوا به قول***

502 - أ دونيس ( على أحمد سعيد): زمن الشعر ط دار الفكر بيروت ط 5 عام 1986 ص 214 .
503 - د جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ط دار المعارف د . ت ص 341 .

*صلاح عبد الصبور في قصيدة ( الحزن ):*

يا صاحبى إنى حزين

طلع الصباح فما ابتسمت ، ولم ينر وجهى الصباح

وخرجت من جوف المدينة ، أطلب الرزق المتاح

وشربت شايا في الطريق

ورتقت نعلى

ولعبت بالنرد الموزع من كفي والصديق[504]

إضافة إلى استخدام اللغة اليومية ، تجاوزت القصيدة الوزن الخليلى، والقافية في القالب الشعرى السابق ، ولم يكن الهدف من هذا النهج الموسيقى التخفيف بقدر إحداث نوع من الإيقاع ، الذى يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة[505]،

والرأى الذى يكاد يتفق عليه النقاد في قضية استخدام اللغة الدارجة في الحياة أن هذه اللغة تعبر عن تجربة الشاعر، فلا ضير في ذلك ، فالدكتور عبد القادر القط علق على استخدام صلاح عبد الصبور لكلمة ( شاى ) في القصيدة السابقة بقوله " ليست كلمة الشاى رجسا يجب أن يجتنبه الشاعر، بل هى في الحقيقة كلمة لم تعد تدل على معنى الشراب وحده ، بل تنصرف إلى كثير من الصلات الاجتماعية والحيوية بين الناس ، ومادامت اللفظة الشعرية متلائمة مع طبيعة التجربة ، فمن حق الشاعر أن يستخدمها ...فالحكم على شاعرية كلمة ، لا يكون بمقدار دورانها في الشعر التقليدى ،بل بمقتضى قدرتها على التعبير عن

504 - صلاح عبد الصبور: ديوان الناس فى بلادى (الأعمال الكاملة) ط دار الآداب بيروت 1972ص 36.

505 - راجع : د.عز الدين إسماعيل الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ط دار الثقافة بيروت د . ت .ص 63

إحساس الشاعر ،واتساقها مع بناء العبارة الشعرية بأكملها "[506]

وفي الوقت نفسه لا يلغى مدى موافقة اللفظة للعرف اللغوى ، وللإيقاع الموسيقى ، ***فيأخذ على الشاعر كيلانى سند في قوله*** :

قربة ماء ، ونصف إناء

فتات من الجبن

ملء شوال ، قراقيش لا تستساغ بحال

فيرى في كلمة قراقيش النفور والاشمئزاز ، ورأى في كلمة ( لادن ) في قول الشاعر عبد المنعم مجاهد الابتذال ***وعدم مناسبتها للسياق الشعرى***:

إنى سأصنع من عيونك أغنية

فيها حياتى الآتية

ولتجعلها في شفاهك لادنا [507]

ورأى الدكتور النويهى أن لغة الشعر الجديد ينبغى أن تكون معبرة عن واقع الحياة ، وتكون امتدادا للغة الحكى اليومى ، ورأى في لغة الشعر الجاهلى ما يدعم رؤيته ، حيث كان الشعراء الجاهليون يستخدمون لغتهم من حياتهم اليومية [508].

وانطلق الدكتور عز الدين إسماعيل من هذه الرؤية ، فرأى أن لغة الشعر ينبغى أن تعبر عن نبض الحياة ( وهذا تحقق في قصيدة الشعر الحر) وقد استخدم الشاعر هذه اللغة استخداما شاعريا ، يعبر عن نبض الحياة ،وفي الوقت نفسه يعبر عن تجربة المبدع في أعلى مستوى فنى ، ولا يمكن للشاعر أن يستخدم في شعره اللغة ، كما يستخدمها الناس في حياتهم المعيشية ، فالمفروض في لغة الشعراء أن تكون

506 - د. عبد القادر القط :قضايا ومواقف ، ط الهيئة العامة للتأليف والنشر عام 1971 م ص24.
507 - راجع : د. عبد القادر القط : ديوان ذكريات شباب – ط . مكتبة مصر عام 1961 م . ص4.
508 - راجع : د. محمد النويهى : قضية الشعر الجديد ط دار الفكر والخانجى عام 1971 م ص40:41.

ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة [509].

وفي التشكيل الفنى لقصيدة الشعر الحر – كما ذكرنا – حرص الشاعر على تشكيل بناء موضوعى ، يعكس مشاعر الشاعر بعيدا عن التقريرية والمباشرة ،فلجأ الشاعر إلى استخدام الرموز والأساطير والتضمينات ، وكان إليوت كما ذكرنا – قدوة للشعراء العرب ، فقد اعتمد في شعره على الاقتباسات المتعددة ، من الآداب والفنون والفلسفات القديمة والمعاصرة على السواء، يضمنها شعره، وبلغتها الأصلية.

ومن هذه التضمينات ما أخذه من الأدب اليوناني في مقدمة القصيدة حيث تمنت ( سيبل ) حياة كحبات الرمل ، ولكنها افتقدت النبض والجمال ، فأصيبت بالجدب والذبول ، ليعبر عن العقم الذى حل بالأرض الخراب ( أوربا بعد الحرب ) وشخصية تيرسياس العراف المشهور ، الذى رأى ببصيرته ما آلت إليه أوربا من دمار وخراب ، ليكون شاهدا على كل العصور ، وضمن من الكتاب المقدس من سفر حزقيال ، ومن الكوميديا الإلهية لدانتى ، ومن شكسبير، ومن بودلير....إلخ[510] وقد كان إليوت ذا مقدرة عالية في استيعاب ، وهضم الاقتباسات التى يستخدمها ، ثم إفرازها من جديد ، لتصبح نسيجا عضويا في قصيدته [511] وقد استخدم الشعراء العرب في بناء الرمز في قصائدهم تضمينات لشخصيات عربية وأجنبية – كما فعل إليوت – للإفادة من القيم التى تتضمنها هذه الشخصيات، وذلك لإثراء القصيدة فنيا ، وإضفاء الموضوعية على معماريتها الفنية.

إضافة إلى استخدامهم لأساطير من المنطقة العربية كأسطورة إيزيس

509 - راجع : د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص178.

510 - راجع : ت . س . إليوت أرض الضياع ، ترجمة د.نبيل راغب ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1987 ص 57:51 وراجع تعليق المترجم ص 105:80

511 - م. نفسه ( كلام المترجم ) ص 106

وأوزوريس، وعشتروت وأدونيس عند الكنعانيين ( والتى تقابل عشتار وتموز عند البابليين ) وأسطورة جلجامش ... إلخ ، إضافة إلى كثير من الشخصيات الدينية ، والأدبية، والتاريخية ،والشعبية ، نذكر من هذه الشخصيات الدينية شخصية محمد( ﷺ ) وعيسى ويوسف، ويونس ،ونوح ، ومن شخصيات الصالحين أبي ذر الغفارى، وعمار بن ياسر .....إلخ ومن الشخصيات الأدبية المتنبى، ومهيار الدمشقى ..... إلخ ومن الشخصيات التاريخية صقر قريش ،والحجاج ،ومعاوية ، وسيف الدولة،والمعتصم ..... إلخ ، ومن الشخصيات الشعبية عنترة ،والسندباد ، وشهريار ،وشهرزاد، وعلاء الدين .... إلخ

لقد أصبح التعبير عن التجربة الإنسانية في إطار موضوعى ، يرفض ظهور الكاتب في الصورة المباشرة الواعظة ، وجاء بناء القصيدة متسقا مع هذه الرؤية، لخلق المعادل الموضوعى الذى عرض له إليوت كما ذكرنا، فمثلا في قصيدة رحلة في الليل لصلاح عبدالصبور ، رغم تعبيرها عن السأم والملل اللذين يعيشهما صاحبها، ورحلته الإبداعية إلى مفاوز الشعر، إلا أن الشاعرعرض لتجربته في رؤية موضوعية وفي مقاطع ستة ( بحر الحداد – أغنية صغيرة-نزهة الجبل السندباد – الميلاد الثانى – إلى الأبد )

لتعكس لنا هذه المقاطع عن المعنى الأسيان في رحلة الضياع ، تلك الرحلة المخيفة التى تتكرر في حياة أوليس وشهريار وأمثالها " إنه صراع أبدى لا ينتهى إلا ليعود فيحيا في اليوم التالى ، لخوض معركة جديدة ،هذه المشاهد المختلفة تبرز في مجملها حقيقة الصراع الذى به تقوم الحياة ، وموقف الإنسان من هذا الصراع ، وكذلك يقوم كل مشهد منها على حدة ، وفي هذا سر نجاح هذه الصور، في ذاتها

وفي مجموعها "[512] ولعلنا نجد في تكنيك هذه القصيدة صدى لإليوت في تكنيكه الفنى للأرض الخراب ، والتى جاءت في خمسة مقاطع ( دفن الموتى – لعبة الشطرنج – موعظة النار – الموت غرقا – ما قاله الرعد ) وهذه المقاطع تآزرت فيما بينها لتعكس لنا قضية إنسانية ( الخراب والدمار والإفلاس الروحى لأوروبا بعد الحرب ) وعرض صلاح عبد الصبور في قصيدته لرحلة الصراع في الحياة الذى لا ينتهى إلا بموت الإنسان.

ومن قضايا قصيدة الشعر الحر قضية تشكيل الصورة الفنية ، وقد وقف د. عز الدين إسماعيل على عنصر التجديد في الصورة الفنية من خلال الارتباط غير المتوقع بين طرفي الصورة ، بعيدا عن التشابه المنطقى بين الشيئين ، ويعرض لتعريف عزرا بوند للصورة الفنية بتلك التى تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن [513].

فهذا يؤكد اتحاد الفكرة والشعور في الصورة ، ويقترح إطلاق مصطلح(*Sone*) أى ما ترجمته توقيعة ، بدلا من مصطلح الصورة (*Image*) لتدل على مجموعة الألفاظ التى تختار وتنسق ، بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة، فالتوقيعة هى الوحدة الحيوية في الشعر ، التى لا تقبل الاختصار[514] .

والصورة بهذا المفهوم قد تتمثل في التشبيه أو الاستعارة الخصبة ، ولكنها لا تقتصر عليهما ، بل لها وسائل أخرى تتحقق بها من خلالها ، والصورة في القصيدة الجديدة يتجاوب أصداؤها (سواء أكانت تشبيها أو استعارة أو رمزا )

512 - د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط دار الثقافة، بيروت د.ت. ص 168.
513 - راجع :م . نفسه ص134.
514 - راجع : م. نفسه ص139:1414.

وتتساند مع مجموعة من الصور الأخرى لترسم لنا صورة كلية يكسبها التفاعل الحيوية والخصب ، وينهى دراسته عن الصورة باستعراض لقصيدة ( رحلة في الليل ) صلاح عبد الصبور ، والتى تكونت من ست توقيعات ( بحر الحداد – أغنية صغيرة – نزهة الجبل – السندباد – الملاد الثانى – إلى الأبد )ويعقب موضحا قيمة الصورة فيما تمنحه من معطيات فنية في الأداء الفنى قائلا" في توقيعة من هذه التوقيعات يحس الإنسان بالمعنى الأسيان في رحلة الضياع ، تلك الرحلة المخيفة التى تتكرر في حياة أوليس وسندباد وشهريار وأمثالهم ، إنه صراع أبدى لا ينتهى إلا ليعود من جديد ،كذلك الصراع الدائر على رقعة الشطرنج ، يموت فيه الملك كل ليلة ، ليعود فيحيا في اليوم التالى ، لخوض معركة جديدة ، هذه المشاهد المختلفة تبرز في مجملها حقيقة الصراع الذى به تقوم الحياة ، وموقف الإنسان من هذا الصراع ، وكذلك يقوم كل مشهد منها على حدة ، وفي هذا سر نجاح هذه الصور في ذاتها وفي مجموعها "[515]

و فيما يخص الخروج على الوزن الخليلى، وعدم الالتزام بقافية ( عمود الشعر ) نجد أن ترجمة الشعر ( نثرا ) كان مقدمة لثورة الشعراء على الوزن العروضى، والقافية الملزمة للشاعر في نهاية البيت ذى الشطرين ، ففي عام 1920 نشرت جريدة السفور ترجمة نثرية لقصيدة البحيرة للامرتين بقلم محمود محمد مصطفي ، وفي عام 1922 قدم محمد كامل حجاج كتابه بلاغة الغرب ، وهو مجموعة من الشعر الإنجليزى والفرنسى المترجم نثرا ، وترجم عبد الرحمن صدقى قصيدة انقباض النفس لكولردج ( نثرا ) وترجم على أدهم بعض شعر لتورجينيف نثرا أيضا ، وترجمت ( نثرا ) على صفحات السفور قصائد كثيرة

515 - م. نفسه ص168.

لطاغور ولكيتس وللامرتين، لقد تجاوزت القصيدة الحديثة عروض الخليل بن أحمد، ونظام القافية ، فقد مر بنا محاولات التجديد الموسيقية عند جماعة الديوان وعند شعراء المهجر، وقدجاء البحث عن بديل لموسيقى العروض الخليلى متواكبا مع طبيعة العصر ،والتشكيل الشعرى الحديث في رفضه لعروض الخليل بن أحمد كان سببا في الدراسات المتلاحقة – كما ذكرنا- للبحث عن إيقاع جديد للقصيدة ولتجاوز تنظيرالخليل بن أحمد ،الذى لم يعد صالحا لروح العصر، فقصيدة الشعر الحر بنية موسيقية متكاملة في صورة متناغمة لا تغلب النزعة الشكلية على المحتوى ، ولا تهتم بالمحتوى على حساب الشكل الفنى ، فموسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الغرض : إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة...في صور جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها [516].

ورغم تعدد المحاولات لتقنين موسيقى قصيدة الشعر الحر، ولكن لم تستطع دراسة أن تضع تصورا نهائيا لموسيقى الشعر الحر، وقد كان لطه حسين ومن بعده تلميذه محمد مندور الفضل في وضع البداية الجادة ، بالاعتراف بقيمة مثل هذا التجديد في الشعر الحديث ، فقد رأى طه حسين أن تاريخ الأدب العربى يبرهن لنا نشدان التجديد في كل مرحلة حضارية ،بابتداع بحور جديدة ، والتجديد في الأوزان والقوافي ، وقد كان حذرا في دعوته ، فنادى بأن يكون التجديد في إطار ذوق المتلقين بحيث لا يصطدم بأذواقهم ، إذا جاء منقطعا عن التراث القديم ، الذى يسحر الآذان والنفوس معا بالألفاظ الجميلة ، والامتزاج بالصور الفنية الموحية التى لا تنشأ من انسجام الألفاظ فحسب ، وإنما تنشأ من من هذا الائتلاف العجيب في الصور آنفا

516- راجع : د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص64.

،وبينها وبين الألفاظ التى تجلوها ،بحيث لا يستطيع السمع أن ينبو عنها ، و لا تستطيع النفس أن تمتنع عليها ،ولا يستطيع الذوق إلا أن يذعن لها ، ويجد فيها من الراحة والبهجة ما يرضيه [517].

وكانت بداية تقييم الحركة الموسيقية للقصيدة العربية العمودية والبحث عن بديل موسيقى ، يجسد موسيقى قصيدة الشعر الحر على يد المستشرقين الذين عدوا الشعر العربى "من الشعر الكمى ، وحللوا الأبيات إلى مقاطع ،بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العروقد أخذ د. إبراهيم أنيس هذه الفكرة (العروض العربى يقوم على الكم ) إلا أنه أضاف عنصرا آخر هوالتنغيم *Intonation* ،فعنده ليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التى يتكون بها النظم ،بل لابد معها حين الإنشاد من مراعاة نغمه موسيقية خاصة ( التنغيم ) فموسيقى الشعر العربى ***تتكون من عنصرين رئيسيين:***

1- النظام الخاص في توالى المقاطع .

2- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة *Intonation* في إنشاده[518].

وقد أفاد الدكتور مندور من قبل من محاولات المستشرقين ، فرأى أن موسيقى الشعر العربى ، تقوم على الكم والارتكاز ، والارتكاز -عنده – عنصر أساسى في الشعر العربى ،بل عنصر غالب ،ومن ترديده يتولد الإيقاع ، لأن الارتكاز عبارة عن عودة ظاهرة صوتية ما ،على مسافات زمنية محددة [519]

517 - راجع : د. عدنان حسين قاسم : الأصول التراثية فى نقد الشعر العربى المعاصر فى مصر ص122 نقلا عن الأديب البيروتية مقالة طه حسين (مسألة الشعر الحديث) عدد مايو عام 1960.

518 - راجع م . نفسه ص 167 .

519 - د . محمد مندور في الميزان الجديد ط دار نهضة مصر للطبع والنشرد . ت ص 232

وأفاد من تحليل المستشرقين في تحليل مقاطع الأبيات ،بدلا من تحليلها إلى تفاعيل، وقسموا المقاطع إلى قصير، ومتوسط ،وطويل ، والمقطع الصوتى عبارة عن حركة قصيرة ،أو طويلة مكتنفة بالصوت ، أو أكثر من الأصوات الساكنة[520]

وعنده الأوزان العربية التفاعيل لم تكن هى التى تولد الإيقاع ، ولكن الإيقاع مقبول في الشعر العربى ، من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل ،في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية ،محدده النسب ،وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن[521]

وإن أفاد د. إبراهيم أنيس من محاولات المستشرقين في تصورهم للمقطع الشعرى ،ورمز بالمقطع القصير (-)والمقطع المتوسط (5)والمقطع الطويل (9)، ولكن لم يعر اهتماما بالنبر ، وكل ما فعله تقطيع أوزان الخليل بالمقاطع الصوتية ،لذا وصف أحد الباحثين محاولته بأنها تمهيدية ، وتحمس الدكتور النويهى لفكرة النبر الذى قوامه مقاطع تختلف في القصر والطول ، أى في المدة الزمنية ، التى تستغرقها في نطقها ، بل يقوم على المقطع الكامل نفسه ،وعلى مقدار النبر أو الضغط ،الذى يوقعه جهاز النطق عليه ينطق به ، فتترتب هذه المقاطع ،وبحسب الضغط الواقع عليها ،في نمط من أنماط الترتيب"[522] وطبق رؤيته على قصيده كوليرا (لنازك الملائكة ) في وباء الكوليرا الذى أصاب مصر عام 1947[523] ولكن – كما قال د. كمال أبو ديب " يصعب . إن لم يستحل أن يؤسس نظام إيقاعي

520 - د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ط دار العلم بيروت د. ت ص 147، و د. محمد مندور:فى الميزان الجديد ص 228

521 - د . محمد مندور : فى الميزان الجديد ص 232.

522 - د . محمد النويهى : قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجى دار الفكر ط عام 1971 ص 235

523 - راجع: م نفسه ص 319 .

متناسق على هذا النمط ،من النبر وحده"[524]

وعلى الرغم من أن النبر كما يرى د. شكري عياد " يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع، أو بتعبير أكثر تحديدا ،يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذى يريده بإيقاع التوافق بين عدد من العناصر التى تؤلف معا موسيقية الشعر" [525]

ولكن – ونوافقه في رأيه – " الوزن أخص من الإيقاع ،أو أنه نمط إيقاعي معين" [526] وبلور د. شكرى عياد رؤيته للإيقاع في الجمع بين الوزن الشعرى والإيقاع ، وعنده قواعد العروض الخليلى عندنا أشبه بإطار ،نحاول ملأه بدراسة الإيقاع ،ودراسة الإيقاع في نظرنا هى الأهم ،لأنها يمكن أن تعطى القوانين الكلية لموسيقى الشعر العربى"[527]

وتلمس هذا الإيقاع في الوزن والنبر ،لأن النبر في الإيقاع الموسيقى" يلعب الدور الرئيسى ، فالموسيقى أكثر ارتباطا بحركة الجسم – في الرقص وغيره – من الشعر ، وطبيعي أن تحتفظ بالأساس الفسيولوجي لهذه الحركة ،وهو تتابع الحركات القوية والضعيفة بنظام ، وبما أن هذا التتابع يتضمن عنصر الزمن ، فإن انتظام النسب الزمنية بين الحركات ،يصبح ضروريا أيضا كانتظام النبر، أما الإيقاع الشعرى فيجب ألا ننسى أنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر ، وقد لعب طول المقاطع وقصرها دورا مهما في بعض اللغات ، فاق أهمية النبر نفسه، وإن كان النبر في الأصل من أهم أسباب الطول ،ففي مثل هذه اللغات يصبح

524 - د . كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعيه للشعر العربى (نحو بديل جذرى لعروض الخليل بن احمد ، ومقدمة فى علم الإيقاع المقارن ) دار العلم ط عام 1981 ص 9 .
525 - د.شكرى محمد عياد : موسيقى الشعر العربى ط . دار المعرفة الجامعية القاهرة عام 1968ص9 .
526 - م . نفسه ص 58 .
527 - م . نفسه ص 80 .

العامل الأهم في الإيقاع ، هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات[528]

وقد طمح د. كمال أبو ديب إلى إيجاد بديل لعروض الخليل بن أحمد ،وقد اقترح د . أبو ديب ***النظام الايقاعى على ركيزتين أساسيتين*** :

1- التركيب النووى بدلا من نظام التفاعيل أو المقاطع .

2- الطبيعة (النبريه) لإيقاع الشعر العربى ،الذى هو تفاعل بين الكم و النبر.

والنووي الإيقاعى عند د. كمال أبو ديب :فا ـ علن ـ علن(- 0،-- 0،--- 0) وعنده أن إيقاع الشعر العربى ينبع من حدوث التتابع لاثنين من ثلاث نوى مكونة، هى (--- 0) (-- 0) (- 0) أي (علن )،و (علن) و (فا) [529]

واستبدل أبو ديب مصطلحات الخليل بن أحمد بمصطلحات يراها أكثر تعبيرا عن حركة الإيقاع كالآتي ، تسمية فا ، وعلن ،وعلن ، نواة إيقاعية وتسمية التشكل الناتج من تركيبها " وحدة إيقاعية " وتسمية التشكل الناتج من تكرار الوحدات أو تركيبها " تشكلا إيقاعيا " [530]

و لا يكاد يخرج د . أبو ديب عن ثوب من سبقوه في رؤيته بأن النظام الكمي ( للوزن ) لا يخلق إيقاعا وحده ،وإن كان لابد من هذا التتابع الأفقي للنووى (- 0 ،-- 0 ، --- 0 ) شرطا جوهريا للإيقاع ، أما الشرط الجوهري الثاني هو النبر" الذى يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية، وللإيقاع جوهر ثالث هو أن العربية تفيد – أيضا – من الاختلاف التركيبي لعناصرها المؤسسة في في خلق الصنيعة الوزنية أو الكتلة التي يفعل النبر من خلالها

528 - م . نفسه ص 58 .
529 - د . كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية ص 53 .
530 - راجع م . نفسه ص 48 : 49.

ويخلق الطبيعة الإيقاعية " [531]

ولعلنا ندرك حجم ما قدمه د. أبو ديب في تكريره لكلام سابقيه ، فهذه الآراء أشار إليها الدارسون من قبله مثل د. مندور ود. شكري عياد ود. إبراهيم أنيس ولكنه أراد التفرد في آرائه فربط بين هذه ( النووي ) والنبر ، فالنبر الشعرى عنده " لا ينبع من نبر الكلمة المفردة، ولا من بنيتها الصوتية ،وإنما من التفاعيل بين الكلمات المستخدمة في تعبير شعري ،على مستوى مختلف تماما هو مستوى التتابعات النووية الأفقية التي تنشأ من إدخال الكلمات في علاقات تركيبية، أي أن النبر الشعرى يمكن أن يتحد بالنبر اللغوي، حيث تشكل الكلمة المفردة وحدة إيقاعية كاملة، كما يمكن أن يفترق عنه[532]" وإن كان يحمد له أنه ربط النبر بالمعنى في قوله "إن النبر الشعرى يمتلك خصيتين : الأولى آلية مفروضة بطبيعة الكلمات اللغوية وتركيبها الصوتي ، والثانية حيوية تنبع من علاقات الكلمات والدلالة المعنوية والتجربة الشعرية الكاملة " [533]

وقد لخص د. جودت فخر الدين رؤية أبى ديب للإيقاع فقال إن هذه الرؤية تنطوي على " تلاحم بين الكم والنبر، الكم بشكل عام كتلة حركية لا تخلق إبداعا، وترتاح إلى النبر، ليعطيها طبيعتها الحيوية وتركيبها الموسيقى في حقول موسيقية، لها خصائصها المتفردة، والنبر عنصر الحيوية في الإيقاع ولا يأتي اعتباطا ،ورغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعه، فإنه جذريا يرتبط بكم الكتلة الحركية لارتباطه بالتتابع الأفقي لنواها المؤسسة بكلمات أخرى ،النبر يقع على كتلة كمية ويؤدى

531 - م . نفسه ص 210 .
532 - م . نفسه ص 231 .
533- م . نفسه ص 307.

دوره الموسيقى ،عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها في عبارات موسيقية " [534]

ولكن خيب د. أبو ديب ظن القارئ بعد عباراته العنترية ،في بداية بحثه معتزا بجهده بداية من العنوان، الذى طمح لطرح بديل للعروض الخليلى ، وذلك بطرحه لمجموعة من الأسئلة تدل على أنه لم يدرك ماكان يهدف إليه إذ يقول " ثمة سؤال أساسي : كيف يتحدد مواضع النبر في الشعر خصوصا النبر الذى تفرضه اللغة ذاتها " [535]

ويتساءل مرة أخرى قائلا : "هل يخلق نموذج النبر الشعرى بصورة اعتباطية؟ أي هل يوفر النبر القالبى... تفريقا له من النبر اللغوى المفروض فرضا بحرية مطلقة، أم أن توفيره يتحدد بطبيعة المقاطع الصوتية، وخصائصها الكمية؟!" [536]

وتكون إجابته بلا قائلا " من المستحيل في هذه المرحلة إعطاء أجوبة نهائية للأسئلة الكثيرة التي تفرض نفسها على الباحث " [537]

ونخرج من كتاب د . أبى ديب بقبض الريح اللهم إلا اعتزازه بنفسه ، والتطاول على مقترحات غيره من الباحثين ، لذا وصفه د. سعد مصلوح بقوله "تحول بنفسه وكتابه من باحث يغوص ويمحص إلى محام ،يترافع ويجادل ويسعى جهده إلى نصب الشراك الجدلية للإيقاع بالخصوم، مستعينا في ذلك بمهارات وقدرات على الجدل" [538]

---

534 - د . جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية فى النقد العربى حتى القرن الثامن الهجرى ط دار الآداب بيروت عام 1984 ص 150.

535 - د . كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية ص 303 : 304 .

536 - م . نفسه ص 304 .

537 - م . نفسه ص 357 .

538 - د . سعد مصلوح : مسألة البديل العروضى للخليل – مجلة فصول ج2 المجلد السادس يناير وفبراير ومارس 1986 ص 204 .

ويكاد يجمع النقاد على أن الإيقاع في القصيدة هو الحركة الأكثر شمولا لموسيقاه، وأن الوزن جزء من الإيقاع وإذا جاز التشبيه قلنا إن الوزن ليس" إلا مجرد هيكل أما الإيقاع فروح تسرى في النص ، وتعتمد على النشاط النفسى للمبدع والمتلقى على السواء، الإيقاع مرتبط بالتجربة الشعرية ،بكل خصبها وغناها، أما الوزن العروضي فليس إلا قالبا خارجيا نفرغ فيه المعاني المختلفة "[539]

ورأى الدكتور على عشري زايد أن " موسيقى القصيدة العربية في تراثنا يتمثل في إذكاء توقع المتلقى بهذا الوقع الموسيقى من خلال التماثل والتكرار في التفعيلات، والعروض والضرب والقافية، في نظام يتصف بالإحكام والدقة من خلال هذه التكرارات يتولد التوقع، وإن حاول الشاعر على مر التاريخ التمرد على كسر هذا الإيقاع ،تمثل ذلك في الموشح ولكن هذا النظام الإيقاعى لم يتنصل لموسيقى الخليل بن أحمد ،ولكن اعتمد على تفعيلاته، بل وتوحيد القافية الأقفال والأغصان، وفي العصر الحديث حاول الشاعر العربى المعاصر كسر هذا التوقع، من خلال نظام( تكرار التفعيلة ) وكان لهذا رد فعل أكثر على المتلقى لأنه كما رأى تشاردز غالبا ما يكون لخيبة التوقعات أهمية أكثر من تحققها، والنظم الذى لا نجد فيه غير ما نتوقعه" [540]

لقد حاول الشاعر كسر حدة الانضباط في الوزن، الذى كان يحرم المتلقى من لذة كسر التوقع، مستفيدا من حركة التجديد السابقة في تاريخ القصيدة العربية، ومحاولات التجديد في الآداب الأوربية خاصة عند الرمزيين التي أفاد منها الشعراء في صنع موسيقى " عناصرها لم تكن مستمدة من قواعد مفروضة سلفا، وإنما كانت

539 - محيى الدين اللاذقانى : القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية مجلة فصول المجلة 16 العدد 1 صيف 1997 ص 44.

540 - د . على عشرى زايد : عن بناء القصيدة الحديثة ط مكتبة دار العلوم ط 1979 ص 178

تتبع غالبا من التوافق الداخلى بين الكلمات والأحداث، فكان له إيقاعه الخاص الذى يحاول فيه أن يكون صورة من الإحساس الداخلى للشاعر والخوالج الباطنية، التي لا يمكن أن تتساوى أو تتماثل، وبدلا من أن يخضع الرمزيون الخوالج للتعبير أخضعوا التعبير لها ، فجرى تقسيم الأبيات تبعا للمدى الزمني الذى تستغرقه العاطفة "[541]

فقصيدة الشعر الحر لم تتحرر من الوزن ، ولكنها بنت وزنها من معايير موسيقية جديدة، ولم تلتزم بالقافية الموحدة ، فلم يعد لها نظام ثابت ، وأصبحت ترتبط برؤية الشاعر ، في الاعتماد على وحدة التفعيلة مع استغلال الإيحاءات الصوتية التى كانت المنطلق لدراسة د. محمد فتوح أحمد في دراسة الإيقاع في كتابه ( الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ) فالرمزيون عنوا بتحقيق الوضع الموسيقى الأمثل في القصيدة ، فإذا كانت الموسيقى خارجية وداخلية فالعروض يحكم الأولى، والقيم الصوتية تحكم الثانية، وقد رأى أن التطور الموسيقى في القصيدة العربى تجلى في إفادة الشعراء من الرمزيين، وجعله صورة للحالة النفسية ووسيلة للإيحاء، وقد استعاضت القصيدة عن الإيقاع بما تولده الموسيقى الصوتية في النص الشعرى من رنين غامض، لذا خرج الشعراء على النظام الشطرى الذى درجت عليه القصيدة العربية، وتجلى عن ذلك انهيار الأسطر المتساوية وحلت وحدة التفعيلة محل وحدة البيت [542]

أما عن استخدام الرمز والأسطورة فكما ذكرنا من قبل ، يرتبط هذا بالأداء الموضوعى للقصيدة ، وكان لإليوت الأثر في استخدام ما أطلق عليه المعادل

541 - جيورجى جاتشيف: الوعى و الفن ترجمة نوفل نيوف ط عالم المعرفة ، الكويت عام 1990ص 73.
542 - راجع: د محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ط دار المعارف عام1977ص 367

الموضوعى ،واستقطبت تجربة الشاعر الآفاق العربية والعالمية ، لأنها تعبر عن تجربة إنسانية لا تحد بمكان ما ، ويشترط في سياق الرمز أن يكون متسقا مع السياق الشعرى ، ليضفي عليه طابعا شعريا : بمعنى أنه كون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف ، وتحديد لأبعاده النفسية ، وفي هذا الضوء ينبغى تفهم الرمز في السياق الشعرى ، أى في ضوء العملية الشعورية التى تتخذ الرمز أداة وواجهة لها"[543]

والقيمة الفنية للرمز كما يقول يونج إنه " وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره ، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شىء لا يوجد له أى معادل لفظى ، هو بديل من شىء يصعب ، أو يستحيل تناوله في ذاته " [544]

و الرمز الأدبى ذو القيمة الفنية العالية ، ليس " هو الذى يفرض دلالته على الشاعر ، أو سياق النص ، وإنما الشاعر أو السياق هو الذى يخلق الرمز ، فلا مجال بعد ذلك للحديث عن ما يسمى بتوظيف الرمز في الأعمال الشعرية ، بل يبقى كل كلام حول الغاية والتوظيف من قبيل الحشو الذى لايؤدى إلى نتيجة ما ،ومن ثم فإن وراء كل قصيدة شعرية ناجحة رمزا من الرموز، فكل قصيدة لا تصل إلى مستوى هذه الصياغة تظل بعيدة عن الإبداع الحق ، وعن ذلك المعنى الشمولى الذى يستجيب لنداء العمق الإنسانى ماضيا وحاضرا ومستقبلا " [545] فخلق الرمز الأدبى ذى القيمة الفنية يحتاج إلى معايشة فنية للتجربة الفنية ، وفي الوقت نفسه لا يكون بإرغام الشاعر نفسه على خلق رمز معين ، أو قصر حياته الفنية على رمز بعينه ، يجعله معادلا موضوعيا لرؤيته للواقع والحياة ، لأن ذلك قد يوقع الشاعر

543 - م . نفسه ص200.

544 - راجع : : د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ط . دار الأندلس د. ت ص153 والمرجع الذى رجع إليه فى الهامش.

545 - أحمد الطريسى : الرؤية والفن فى الشعر العربى الحديث بالمغرب ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع . الدار البيضاء ط1 1987م ص52.

في مستنقع التكلف ، وأضفي استخدام الشاعر للرمز في بنائه الفنى قيمة جمالية للقصيدة الحديثة ، ذلك لأن الرمز يعتمد على الإيحاء ، ويبعد عن المباشرة والتقريرية ، ومرَّ بنا قول يونج عن الرمز إنه وسيلة لإدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شئ لا يوجد له معادل لفظى ، ففي الرمز يتجاوز الشاعر تجاربه الذاتية، لتصبح هذه التجارب تجارب إنسانية رحبة، تتجاوز حدود الزمان والمكان، لذا قال كولردج في الرمز يكشف الفرد عن النوع، ويكشف النوع عن الجنس، ويكشف الجنس عن الكونى، وفوق هذا كله يكشف الفانى عن الأبدى الباقى"[546]، هذا إذا جاء الرمز في ثوب شفيف يسهل إدراكه، أما إذا لجأ الشاعر إلى التعقيد والإبهام فيذهب بجمال الرمز ، وفي هذا يقول أحدهم " إن جمال الرمز قائم- بلا ريب - على عمقه، وعلى عظمة الفكر فيه ، ولكن الوضوح . أيضاً . شرط أساسى واجب الوجود ، ملازم للإنتاج، ولو سلمنا جدلا أن لا عمق بلا رمز، فلنسلم . أيضاً . أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح ، فالوضوح ركن من أركان الفن، وعنصر ملازم لجماله"[547].

وعندما يفتقد التشكيل الرمزى الجمال الفنى ، فيصبح عبئا على القصيدة ، لا موضع جمال لها ونمثل – هنا – ***بقول عبد الوهاب البياتى*** :

يافا....يسوعك في القيود
عار ، تمزقه الخناجر ، عبر صلبان الحدود
وعلى قبابك غيمة تبكى
وخفاش يطير

546 - راجع :د.مصطفى ناصف : الصورة الأدبية،ص 182:183.
547 - أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث، ط . دار الكشاف بيروت عام 1949م . ص14.

يا وردة حمراء ، يا مطر الربيع

قالوا ، وفي عينيك يحتضر الربيع

وتجف ، رغم تعاسة القلب ، الدموع

قالوا تمتع من شميم عرار نجد يا رفيق ) [548]

فلم ينجح الشاعر في توظيف شخصية ( يسوع ) النبى الذى تحمل الصلب فداء للآخرين ، ليجعل من يافا رمزا لوطن تحمل العذاب من أجل غيره ، وجاء النسق التعبيرى مبعثر الدلالة : على قبابك غيمة ، خفاش يطير ، وردة حمراء ...إلخ ، فالرمز بهذه الصورة حال دون إنجاح عملية التلقى واستجابة المتلقى لجماليات النص الشعرى ،بخلاف توظيف السياب لشخصية المسيح عليه السلام في قصيدة (المسيح بعد الصلب )[549] حيث تصور السياب نفسه مسيحا يصلب ، ليوازى بين موقف صلب المسيح وبين الآلام التى عاناها في بلد تقمع فيه الحريات ، ويسود فيه البطش السياسى والتردى الاقتصادى ، ولكن رغم ذلك لم يزده الصلب إلا قوة وصلابة .

فالمقياس الجمالى لاستخدام الرمز مدى اندغامه في النص الشعرى ، وتعبيره عن تجربة الشاعر بعيدا عن التكلف ، والترهل على جسد القصيدة،وقد قامت عدة دراسات نقدية لمعالجة هذا الملمح ، منها دراسة لصاحب هذه الدراسة بعنوان ( دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو ) وللمرحوم د. على البطل ( الرمز الأسطورى في شعر بدر شاكر السياب ) ...إلخ.

وقد استخدم الشاعر الحديث الرموز (الأسطورية والشعبية والتاريخية

548- عبد الوهاب البياتى :ديوان المجد للأطفال والزيتون ط مكتبة المعارف بيروت 1958 ص5.

549 - بدر شاكر السياب : ديوان أنشودة المطر ط آفاق الكتابة، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2000م ص 127 وما بعدها .

والدينية ...الخ) ولجأ إلى القناع، من خلال شخصية تراثية يعبر بها وتعبر هى - أيضاً - عنه بما يريد من رؤى ومواقف اتجاه الواقع والحياة.

والقناع صورة من صور الرمز، وليس كل رمز يكون قناعا، وقد رأى د .جابر عصفور أنه بمجرد أن يخلق الشاعر قناعا فإنه يخلق رمزا ، ويعرف القناع بقوله "رمز يتخذه الشاعر العربى المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة ، تنأى به عن التدفق المباشر للذات ، دون أن يخفي الرمز المنظور الذى يحدد موقف الشاعر من عصره ، وغالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتها ، وتقدمها تقديما متميزا ، يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها أو هواجسها ، أو تأملاتها ، أو علاقتها بغيرها ، فتسيطر هذه الشخصية على "قصيدة القناع " وتتحدث بضمير المتكلم ،إلى درجة يخيل معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية ، ولكننا ندرك شيئا فشيئا أن الشخصية في القصيدة ليست سوى "قناع " ينطق الشاعر من خلاله ، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمنى تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع " (550)

وقيمة القناع كما يرى د . جابر عصفور كناقد متفرد " ينطوى على مفارقة تحدد طبيعته ،إنه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في نفس الوقت ، ينطق صوت الشاعر لأنه " أى القناع " شخصية استعارها الشاعر من التاريخ ، أو الأسطورة ليلتقط بها ما يريد ، ولكن القناع في نفس الوقت ينطق صوت الشاعر ، ذلك لأن ضمير المتكلم الذى ينطق في القناع هو فيما يفترض على الأقل صوت الشخصية التاريخية ، أو الأسطورية أو المخترعة وليس هذا صوت الشاعر ، ومع ذلك فالصوت الذى نسمعه ليس هذا أو ذاك ، وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتى الشاعر

550 - د.جابر عصفور :أقنعة الشعر المعاصر ، مهيار الدمشقى ، فصول مجلد 1 العدد 4 عام 1981 م ص 123.

والشخصية معا " [551]

إن القناع عندما يكون ثريا بالدلالة ، غنيا بالإيحاء ، يتحول إلى " شحنة كلية تضج بالمغزى " ويتحول معها النص كله إلى محصلة رمزية كبرى تشمل على تفاصيل الرموز الجزئية لتحولها إلى أثر رمزى شامل ، عامر بالدلالة " [552]

والقناع لا يمنح النص الشعرى جمالا ،إلا إذا كان ملتحما ببنية النص ، ومعبرا عن تجربة الشاعر ، بملائمة هذه التجربة للشخصية القناع ، فمثلا عندما اتخذ أدونيس من شخصية مهيار الدمشقى قناعا له ، معبرا عن تجربة الرفض الحضارى لأمته العربية ، جاء هذا القناع مفتقدا القيمة الفنية لغرابته عن الوجدان العربى ، فمهيار شاعر شعوبى- مثله مثل بشار- رافض لواقع عربى ، اتخذ أدونيس من هذا الرفض مفهوما عاماً ، ليجعل مهيار ( أو قل أدونيس ) رافضاً لواقع حضارى رغم أن الدلالات التراثية لهذه الشخصية ، لا تتحمل شحنها بهذا الرمز ، فجعله يتوحد بالمسيح ، وسيزيف ، وزادشت ، والحلاج وفينيق ، والخضر ، هذا التوحد يفقد الإقناع الفنى، ولذا وصف جبرا إبراهيم جبرا هذا الدمج بالعقم، ذلك لأن كل قناع من هذه الأقنعة يمثل وجها بعينه[553]، إضافة إلى أنه يحور دلالة هذه الشخصيات بما يتنافي وما تثيره من دلالات في وجدان المتلقى العربى ، الأمر الذى يفقدها قدرتها على الإيحاء بهذه الدلالات التى يريد الشاعر التعبير عنها [554]. ولاضطراب الرؤية يصف أدونيس ( مهيار) بصفات بعيدة الفهم والاستيعاب، فيصفه بصفات أسطورية، ففي قصيدة (فارس الكلمات الغريبة).

---

551 - المرجع نفسه نفس الصفحة .
552 - راجع المرجع نفسه ص80.
553 - راجع : خلدون الشمعة : تقنية القناع - مجلة فصول المجلد 16 العدد 1 صيف 1997 ص 75.
554 - راجع : د. على عشر زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، ص234.

يمهد في مزمور نثرى قائلا عنه ( مهيار) " يقبل أعزل كالغابة، وكالغيم لا يرد، وأمس حمل فأرة، ونقل البحر من مكانه ، يرسم قفا النهار، ويصنع من قدميه نهاراً، ويستعير حذاء الليل ، ثم ينتظر ما لا يأتى، إنه فيزياء الأشياء ، يعرفها ويسميها بأشياء، لا يبوح بها إنه الواقع ونقيضه"[555] وفي مقطع ( ملك مهيار) ***من القصيدة نفسها يقول*** :

ملك مهيار

ملك والحلم له قصر وحدائق نار

ملك مهيار

يجتاح في ملكوت الريح ويملك من أرض الأسرار[556]

وما ينطبق على جماليات الرمز الفنى في بناء النص الشعرى ، ينسحب على القناع ، فجمال القناع مرجعه مدى التلاحم بين صوت الشاعر، وصوت شخصية القناع ، ومقدرة هذا الصوت في البوح عن تجربة الشاعر.

وقد استحدم الشاعر العربى المعاصر الرموز المتعددة ، منها الرمز الأسطورى، والرمز الصوفي ، والرمز الشعبى والرمز الأدبى ....، فاللجوء إلى الأسطورة له جمالياته الفنية ، وقيمته الثرية ، بإعطاء القصيدة مذاقا فنيا جديدا ، ولبناء النص الشعرى في صورة تخيلية سحرية وضيئة ، لتكون القصيدة معادلا موضوعيا لعالم الواقع ، وتعبر بطريقة غير مباشرة عن هذا الواقع .

وقد علل صلاح عبد الصبور " الدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر ليس هو مجرد معرفتها ، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر،

555 - أدونيس : أغانى مهيار الدمشقى، ط دار مجلة شعر، بيروت، 1961م . ص13.
556 - م .نفسه ص 16.

ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى " [557]

**ومن النماذج الجيدة لتشكيل الرمز الأسطورى في الشعر قول أدونيس في قصيدة " البعث والرماد " :**

أحلم أن رئتى جمرة
يخطفنى بخورها يطير بى لبعلبك
بعلبك مذبح
يقال فيه طائر موله بموته
وقيل باسم غده الجديد باسم بعثه
يحترق
والشمس من حصاد والأفق
فينيق إذ يحضنك اللهيب أى أفق ترورده ؟
...
للموت ، يا فينيق ، في شبابنا
للموت في حياتنا
منابع ،بيادر
ليس رياح واحدة
ولا صدى القبور في خطوره
وأمس مات واحد
خبا وعاد وهجه
كان يرى بحيرة من كرز

---

557 - صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر . دار إقرأ . بيروت عام 1981م ص 140.



obeikan.com

حريقة من الضياء ، موعدا

خبا وعاد وهجه

من الرماد والدجى

تأججا [558]

ففي هذه القصيدة استدعى الشاعر طائر " الفينيق " الذى يحترق لينبعث هو أو طائر آخر في مكانه ، ليسحب هذه الحالة على نفسه ، مضحيا بنفسه في سبيل حياة جميلة لغيره ، عنوانها الفداء ، ومن خلال الفناء ، كل ذلك من خلال خلق فنى يعتمد على أسطورة طائر الفينيق الذى يحترق ليبعث من جديد ، ونلاحظ هنا أن النص صمم نفسه من داخله دون تدخل من الشاعر بطريقة متكلفة مبتذلة ، وهذا جمال التشكيل الرمزى ، وشبيه بالبعث والرماد قصيدة الناى والريح لخليل حاوى ، التى يطرح فيها قضية البعث مقابل الموت الذى طرحه في قصيدتى " نهر الرماد " و " بيادر الجوع "

أما عندما يفتقد الرمز الأسطورى جمال التشكيل الفنى في صنع العلاقة بين الرمز والمرموز إليه ، فتبعد أطراف التجربة ،وتضيع الدلالة ، وينبهم المعنى ، كقول البياتى في قصيدة ( مرثية عائشة )[559]

يموت راعى الضأن في انتظاره ميته جالينوس

يأكل قرص الشمس أورفيوس

تبكى على الفرات عشتروت

تبحث في مياهه عن خاتم ضاع وعن أغنية تموت

---

558- أدونيس : الأعمال الشعرية ج2 ط دار المدى للثقافة والنشر 1996م . ص 70:69.

559 - السيف والقيثار من أشعار عبد الوهاب البياتى اختارها وقدم لها شوقى عبد الأمير، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة عام 1999، ص111.

تندب تموز، فيا زوارق الدخان
عائشة عادت مع الشتاء للبستان
صفصافة عارية الأوراق

يجدا الشاعر- هنا- بين أسطورة ( أورفيوس ) وعشتروت وأدونيس وعائشة، التى جعلها رمزا (للحب الأزلى الواحد، ينبعث فيضئ ما لا يتناهى من صور الوجود )

بيد أن شغف الشاعر بجدل كثير من الشخصيات أدى إلى اضطراب الرمز وتداخله ، وهذا ما ألمح إليه د. على عشرى زايد في حديثه عن إشكاليات التشكيل الرمز، وما أمحت إليه في دراستى للرمز في إبداع معين بسيسو.

وما ينطبق على الرمز الأسطورى في تقييم جمالياته – عند النقاد - ينطبق على الرموز الأخرى ، الرمز الصوفي ، والرمز الشعبى ، والتراث العالمى ، وقد تناول الشعراء العرب في تشكيلهم الرمزى لكثير من الشخصيات الرمزية الأسطورية عن الأساطير اليونانية القديمة ، كشخصية أوديب وسيزيف وهرقل وبنيلوب وسربروس وميدوزا، أورفيوس .. إلخ، ولا شك أن هذه الشخصيات الإنسانية ( غير العربية ) ذات إيحاءات ودلالات رمزية ، بما يثرى التجربة الفنية، ويعبر عن طريق الإيحاء عن القيم الإنسانية التى تضمنها هذه الشخصيات وتلك الأحداث ، وتناول الشاعر العربى – أيضا- في بنائه الرمزى كثيرا من الشخصيات المعاصرة ذات القيمة الرمزية والدلالات الإنسانية ، نذكر منها باتريس لومومبا . وفيدل كاسترو. وجان بول سارتر . وكريستوف غباينا (في شعر سميح القاسم) ولوركا وبودلير (في شعر صلاح عبد الصبور). ودون كيخوت وبول روبسون ونكروما (في شعر الفيتورى) ومایاكوفسكى وكاسترو (في شعر توفيق زياد) وبوشكين ولينين وبول إيلوار وأراجون (في شعر معين بسيسو) وتناول لأحداث ذات قيمة رمزية نذكر منها

حرب طروادة و كوميون باريس ( أول من أقام مجتمعا اشتراكيا )...إلخ .

وقد أدى استخدام الشاعر للرمز الأسطورى الغريب عن الوجدان العربى إلى وسم هذا الشعر بالغموض السلبى والإبهام ، لـ " غرابة الأسطورة ومخالفاتها لمعتقد الجمهور... ، ونفور الجمهور منه ، إذ أن الهدف من استخدام الأسطورة هو استثارة المخزون العاطفي والنفسى لها في وجدان القارىء ليدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة ، ولذلك فإنه من شرط نجاح الأسطورة في أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقى ، وأن يكون مدلولها العام متجاوبا مع حقيقة مشاعره " [560] لقد وقع الشاعر العربى في مزلق حين شغف بحشد قصائده بأسماء لشخصيات أسطورية ، لا عهد للقارىء العربى بها ، وعمد إلى الحواشى يثقل بها قصائده لتفسير وتوضيح الإشارات الأسطورية ، مما حول الشعر إلى" إنشاء خيالى ، لايستطيع المتلقى أن يلحق به إلا بمعجم مفصل لأساطير العالم" [561]

فاستخدام هذا التراث الأسطورى الغريب عن الوجدان العربى ، صنع إشكالية افتقاد التواصل بين الشاعر و المتلقى في النص الشعرى ، مما دفع ببعضهم اللجوء إلى الهامش لتوضيح معالم الأسطورة التى يوظفها في نصه الفنى كما فعل السياب في هامش قصيدة ( رؤيا في عام 1956 ) فذكر نبذة عن آتيس " يقابل تموز الإله البابلى عند سكان آسيا الصغرى القدماء، يحتفل بعيده في الربيع، حيث يربط تمثاله على ساق شجرة، وحيث تبلغ الحمية أوجها عند أتباعه وعابديه، يجرحون أنفسهم بالسيوف والمدى حتى تسيل دماؤهم قربانا " وكررهذا التوضيح في هامش قصيدة ( سربروس في بابل ) سربروس هو الكلب الذى يحرس مملكة الموت

560 - عبد الله محمد الغذامى:كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول مجلد 4 عدد 4 عام1984م ص 98.
561- منير العكش: أسئلة الشعر ص 14.

في الأساطير اليونانية حيث يقوم عرش برسفون آلهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت، وقد صوره دانتى في الكوميديا الإلهية حارسا ومعذبا للأرواح الخاطئة...إلخ،

***يقول في مفتتح هذه القصيدة:***

ليعو سربروس في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاء زمزمة
يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظام... إلخ[562]

فلولا معرفة اسم الشاعر واتجاهه الأيديولوجى، وماذا يعنى سربروس (الكلب الذى يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية)، هذه القصيدة لا يفهمها إلا من يعرف هوية الشاعر (عراقى) واتجاهه المعارض للسلطة، ولم يشر للعراق مباشرة ولكن من خلال استخدام اسم المكان (بابل موطن الحضارة البابلية في العراق)، فجعل (الشاعر) نورى السعيد كلباً مسعوراً يربض على مدينة قضى عليها، بعيداً عن أنوار الحضارة لتصبح مدينة الموتى، أو ما تبقى من أزهار حضارة ذهبت مع الأيام. وأخذ يعيث في الأرض فساداً بالقتل والنهب والدمار، أعتقد أن القارئ بدون معرفة هذه الأطر، لا يمكن أن يلج إلى أعماق المعنى.

و ما يقال عن استخدام الرمز الأسطورى الذى لاينتمى إلى تراثنا ، ينسحب على توظيف الشخصيات والمواقف والأحداث الأجنبية ، فالقارىء يبذل مجهودا مضنى للوصول إلى الدلالة لغرابة هذه الشخصيات عن حسه وذوقه وثقافته ،ويكفي أن نقف على نموذجين : أحدهما لتوظيف إحدى الشخصيات الأجنبية ، والثانى في توظيف أحد الأحداث في النص الشعرى كأداة رمزية ، معبرة بصورة غير مباشرة

562 - بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، ط دار العودة، بيروت 1971، ص 482.

عن تجربة الشاعر، لندرك مدى المعاناة التى يعانيها القارىء لإدراك دلالة نص بهذه الصورة الرمزية البعيدة وجداننا العربى ،النموذج الأول (توظيف شخصية من الشخصيات ذات القيمة الإنسانية ) في قصيدة (بطاقة معايدة إلى بوشكين )[563] للشاعر معين بسيسو حيث يتصف النص بالإبهام ، فأول ما يجب على القارئ أن يعرف : من هو بوشكين ؟ ولماذا اختاره الشاعر ؟

فمعيار جمال اللفظ قدرته على الإيحاء والتعبير عن تجربة صاحبه ، ومدى قربه من وجدان المتلقى ، وانحرافه عن المباشرة في أدائه الفنى .

ومن الملامح الفنية التى وقف عليها الدكتور عز الدين إسماعيل في قصيدة الشعر الحر درامية القصيدة ، وهذا البعد يعطى القصيدة عمقا وثراء ، لأنه كما قال كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامى ، لأنه أعلى صورة من صور التعبير الفنى ،ويتحقق هذا المبدأ في القصيدة من خلال الصراع ، فالفكرة في القصيدة لا تسير سيرا طرديا ،ولكن نجد نوعا من المفارقة والتناقضات في سير القصيدة لتظهر الباطن في عرضها للسطح ، والسطح في عرضها للباطن ، وبذلك تسرى في روع القصيدة الحركة ، إضافة إلى عنصر الموضوعية التى تحدثنا عنها ، وهذا نعكس على لغة القصيدة من حوار ، وحوار داخلى ،وسرد لكى يحسم الشاعر تجربته الذاتية ، في إطار موضوعى حسى وملموس [564].

وتتبع د . عزالدين لنماذج شعرية يتوافر فيها النزعة الدرامية ، من خلال الصراع وإبراز المتناقضات ، وموضوعية الأداء ، من هذه النماذج قول بدر شاكر السياب ، **في قصيدته ( أسير الفراعنة ):**

---

563 - معين بسيسو : الأعمال الكاملة، ط دار العودة بيروت، ط2، عام 1981، ديوان الأشجار تموت واقفة ص 281.

564 - راجع : د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص279:282.

أجنحة في دوحة تخفق
أجنحة أربعة تخفق
وأنت لا حب و لا دار
يسلمك المشرق
إلى مغيب ماتت النار
في ظله....والدرب دوار
أبوابه صامتة تغلق

نستشف في هذه الأسطر ومن خلال الحوار الداخلى في صورة لإلفين يتناجيان في سعادة وحبور ،أما الصورة الثانية فصورة ذات الشاعر، هذه الصورة التى لم يعبر عنها في صورة تقريرية ، نستشف منها افتقاده للحب ( لا حب لا دار) فإبراز صورتين متناقضتين ، والحركة والحركة المقابلة أضفي على القصيدة سمة الدرامية ،في اتخاذ المفارقة والمقابلة بين موقفين "هذا التقابل في الموقف الجزئى الصغير بين الإلفين في عشهما من الدوحة ، وبين الشاعر ألا يدل على تقابل أعم بين عوامل الوجدان ، وعالم الطبيعة بن الذات والموضوع ؟ ولم يكن مثل هذا التساؤل ليثور في نفوسنا لو لم يكن تركيبة المشهد درامية " [565]

ومن صور التعبير الدرامى في قصيدة الشعر الحر إضافة إلى ( أسلوب الحوار الديالوج ) أسلوب الحوار الداخلى ( المونولوج ) ومن جماليات الحوار الداخلى الذى يكون فيه الصوتان لشخص واحد " إغراؤنا بما يقول هذا الصوت ، وقد يكون العكس ، أى تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة وإقناعنا بها ، وبهذا تتحقق الغاية

565 - م . نفسه ص 290.

الدرامية من التعبير "[566]

ومن النماذج التى وقف عليها د . عز الدين للتمثيل للنزعة الدرامية من خلال الحوار الداخلى الفقرة الثانية من قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى ( حلم ليلة فارغة ) حيث نجح الشاعر في إثارتنا من خلال الحوار الداخلى ، ***يقول*** :

بالأمس طائر الغرام زارنى

جناحه أخضر

أليس ذلك ما أقول ؟

جناحه أخضر

وبالندى جناحه مبلول

أليس حقا ما أقول ؟

هنا وقف

دار في منازل الحى ، ودار وانعطف

تابعته ، كان فؤادى يرتجف

حتى وقف .....إلخ

وقد تجلى الحوار الداخلى في تكراره ( أليس حقا ما أقول ) وقد استطاع الشاعر أن يحركنا ذهنيا ونفسيا في الاتجاه المقابل ، فإذا به يستثير الصوت الداخلى المضمر في نفوسنا ،الذى كان قد بدأ يتحرك عندما أخذ يحدثنا عن زيارة الطائر ذى الجناح الأخضر له،لقد دار بخلده هو ، كذلك نفس الشيء الذى كان قد بدأ يدور بخلدنا ....هذا الحوار قد أضاف للموقف المراد للتعبير عنه أبعادا لم تكن لتظهر لو اكتفي الشاعر بالحركة في اتجاه واحد، واكتفي من الواقعة بالإخبار عنها،

566 - م . نفسه ص294.



obeikan.com

ولكن تجسيما لموقف وتصوير المشاعر المتضاربة إزاءه ، خلال ذلك الحوار الداخلى قد جعله من غير شك أكثر تأثيرا و إقناعا . [567]

## 5 - شعر الحداثة وفوضوية المعايير الفنية والنقدية

تطورت القصيدة الحديثة - بعد الستينيات- تطورا كبيرا ، رؤية ومعالجة وأداء ، لدرجة أنها قد فقدت صلتها بكل روافد التلاقى بينها وبين القصيدة الشعرية من قبل ، وكما يقول الدكتور محمد عبد المطلب " الشعرية الحاضرة تنفر فعلا من مصطلح التجربة، لأنها تعيش مرحلة خلق دائمة ، بمعنى أن المتلقى يواجه بآفاق متعددة للنص الواحد "[568] هذا ما أطلق عليه بشعر الحداثة [569] فالحداثة ترفض النمذجة ، وتدعو دائما إلى تجاوز المألوف ، الحداثة هدم للماضى وبناء للجديد ، دون الوقوف عند نموذج بعينه ، وكما رأى د. عبد الرحمن القعود يصعب الوقوف على تعريف للحداثة ، ولكننا نقف على ملامحها التى يمكن إيجازها في الآتى : فأول هذه الخصائص الولوع بالغريب أو على حد تعبير كامبانيون عبادة الغريب أو الغامض ، فالغموض والتناقض ملامح أساسية

---

567 - راجع : م . نفسه ص 298:295.

568 - د. محمد عبد المطلب : مصادر إنتاج الشعرية فصول، المجلد 16 العدد 1، صيف 1997، ص49.

569- يصعب تحديد معنى الحداثة والتأريخ لبدايتها ، وقد قسم مارشال بيرمان الحداثة إلى ثلاث حقب : الأولى من أوائل القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر ، والثانية مع المد الثورى فى التسعينيات من القرن الثامن عشر ، والثالثة : فى القرن العشرين .
راجع : مارشال بيرمان : حداثة التخلف : تجربة الحداثة ترجمة فاضل جتكر ، ط دار كنعان للدراسات والنشر ط1 1993 م ص8 .
ورأى هنرى لوفيفر أن المرحلة الأخير هى فترة الغليان وقد بدأت نحو 1905 مع أبو لينير وبيكاسو وغيرهما ، وبلغت أوجها عند نهاية الحرب العالمية الأولى 1918 م ،واختتمت ما بين 1925م و 1930 م ، مع الثبات المزدوج لحركتى الرأسمالية والثورة البروليتارية .
راجع : هنرى لوفيفر: ما الحداثة ، ترجمة كاظم جهاد ، ط ابن رشد للطباعة والنشر ط1 1983م ص35.
ويكاد يتفق معه مالكوم برادبرى فى رؤيته لبلوغ الحداثة ذروتها فى 1930 تقريبا .
راجع : مالكوم برادبرى وجميس ما كفارلن : الحداثة ج .1 ، ترجمة مؤيد فوزى حسن ط دار الإنماء الحضارى ط2 1995م ص35.

في حركة الحداثة ، لذا فليس غريبا بسبب هذا التناقض أن تولى الحداثة شيئا ما اهتماما ثم تعود لترفضه كالشكل – مثلا – فقد أولته الحداثة في أول أمرها اهتماما كبيرا ، ثم عادت فضربت به عرض الحائط [570] وعند يوسف الخال : الحداثة في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف ، وعند كمال أبو ديب الحداثة ، انقطاع معرفي، وعند أدونيس الحداثة " شيء جديد يقال ، وطريقة قول جديدة"[571] وعند مارشال بيرمان أن تكون " حداثيا يعنى أن تعيش حياة مفعمة بالمفارقات والتناقضات " وأن " أحد شروط الالتصاق الكامل بالحداثة هو أن تكون معاديا للحداثة "[572] ومن سمات الحداثة – أيضا- التغيير الدائم ، وافتقاد النموذج الثابت ، حتى ولو كان مؤقتا ، وقد وصف بودلير الحداثة بما هو سريع الزوال ، وليس للحداثة حد معين يمكن الوقوف عنده ، لذا لا يحفلون بالماضى ، بالبناء عليه وتجاوزه ، أو محاكاته أو تقليده ، وفي هذا يقول فلوبير" فكل ما أريد أن أفعله هو أن أنتج كتابا جميلا حول لا شيء ، وغير مترابط إلا مع نفسه وليس مع عوالم خارجية"[573]

فالحداثة عند كثير من الشعراء والمفكرين تجاوز للماضى لا امتداد له ، وابتداع الجديد ، لا الاتفاق على شكل ثابت محدد ، ومغامرة متصلة ، لا ركون إلى نموذج ما ، ولا يختلف مفهوم ما بعد الحداثة عما قبلها ، من الاضطراب والتداخل والتناقض ، حتى في تحديد الفترة الزمنية التى أطلقوا عليها ما بعد الحداثة ، بفترة

570 - راجع :د.عبد الرحمن القعود :الإبهام فى شعر الحداثة ( العوامل والمظاهر وآليات التأويل) .عالم المعرفة الكويت مارس 2002 الكتاب رقم 279.ص 77.

571- أدونيس : مقدمة للشعر العربى ط . دار العودة بيروت ط4 1984م ص100.

572 - مارشال بيرمان : حداثة التخلف : تجربة الحداثة ترجمة فاضل جتكر ، ط دار كنعان للدراسات والنشر ط1 1993 م ص 6.

573 - مالكوم برادبرى وجميس ما كفارلن : الحداثة ج1 ص25.

الثلاثنيات والخمسينيات ، فيصعب التفرقة فكريا فيما بينهما ، فعلى حد تعبير ميشال فوكو " أى تمييز تفريقى بينهما أمر ميئوس منه " [574] ومن ملامح ما بعد الحداثة اضطراب الدلالة ، فالنص الشعرى فيما بعد الحداثة " يفضل الكلمات المفزعة من الدلالة ، على الإشارات الدالة "[575]

ويرى هيبدايج " إن ما بعد الحداثة هى حالة من فقدان المركزية ، ومن التشعب ، نساق فيها من مكان إلى مكان عبر سلسلة متصلة من السطوح العكسية كالمرايا المتقابلة ، تجتذبنا صرخة الدال المجنون *Signifier* ، ويصف هيبدايج ما بعد الحداثة بأنها التلفيق ، والتعارض ، .....والفراغ المفرط " [576]

ورأى أحدهم أن الحداثة يمكن النظر إليها على أنها ظلت قائمة إلى جوار ما بعد الحداثة ، واشتملت على عناصر مشتركة مثل التوجه التكنولوجى ، وسلب الإنسانية ( أو التجريد ) والبدائية ، ومذهب الإثارة الجنسية والتناقض الأسمى ، والتجريبية ، وهذه عناصر أصبحت أكثر دخولا في مذهب ما بعد الحداثة [577].

فإذا كانت اللغة هى لبنة البناء في التشكيل الفنى ، فقصيدة الحداثة كما رأى أدونيس " خلق تقدم للقارئ ما لا يعرفه من قبل ، في بنية شكلية غير معروفة، وهى- إذن- لا تعكس، وتلك هى الخاصية الجوهرية للشعر الحديث ، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير "[578].

لغة الشعر عند شعراء السبعينيات – كما رأى إدوار الخراط - لا تقوم على

---

574- ميشال فوكو : ما هى الأنوار – مجلة فكر ونقد السنة الأولى يناير 1998 م عدد5 ص 140.
575 - راجع د . عبد الرحمن القعود : الإبهام فى قصيدة الحداثة ص 88.
576 - د. حامد أبو أحمد : الخطاب والقارىء ( نظريات التلقى – وتحليل الخطاب و ما بعد الحداثة ) ط . النسر الذهبى للطباعة د .ت ص 178.
577- راجع : د. حامد أبو أحمد : الخطاب والقارىء ص 186.
578 - أدونيس : زمن الشعر، ط دار الفكر، بيروت، ط5 عام 1986، ص294.

التقرير والإبلاغ والتوصيل ، ولكنها لغة سؤال وشك وحيرة ، وانعكس ذلك على بنية القصيدة ، فجعلها معقدة مفتوحة الاحتمالات ، لا المفهومات الجاهزة [579] لقد نادى أدونيس بتفجير اللغة ، وأوضح جبرا إبراهيم جبرا المقصود بتفجير اللغة إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات ، والاهتمام بالتفجير اللغوى حال دون عملية التلقى ، و أصبح همّ الناقد " استحلاب طاقات اللغة بعيدا عن باقى العناصر المؤثرة ، مما أدى إلى أن تنمو القصيدة داخليا ، وفي اتجاه واحد ، منعزلة عن حركة التلقى "[580] وغالى كثير منهم في الانحراف الذى يباعد بين الدال ومدلوله ،أو مرجعه المعجمى إلى درجة أن تهجر الدوال مراجعها القاموسية ،وإحالاتها الدلالية المألوفة ، فتدخل – ويدخل المتلقى معها – في دوامة التعدد والاحتمال والالتباس ، وهجر الدوال لمرجعيتها ولإحالاتها الدلالية المعروفة ، يعنى تعطل إحالية اللغة إلا إلى نفسها ، كما يعنى دخولا باللغة إلى عالم الميتافزيقا أو المجهول ، وتحميلها مجهودا بأن تستعيد براءتها وفراءها وقوتها الأصلية من ناحية ، وأن يستعيد الشعر – أيضا – خاصية قوته الإبداعية وقيمته الميتافيزيقية من ناحية أخرى ، لكن هذا سواء تحقق ، أو بقى في مستوى المحاولة قناة من قنوات الإبهام المتدفقة في الشعر[581].

ولاشك أن هذا المفهوم للغة جاء انعكاسا لتأثر الشاعر العربى برؤية النقاد والمبدعين في الغرب ، هذه اللغة - كما مرَّ بنا - مغايرة للغة في القصيدة العمودية ، ففوكو – مثلا – يرى أن " الكلمات مهما بلغ عددها ، لايمكن أن تستغرق كل

579- راجع :إدوار الخراط : لمحة عن شعر السبعينيات ، مقالة نشرت فى جريدة الرياض عدد 10937 السنة 35 ، الخميس 4 يونيه عام 1998م . نقلا عن د. عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام فى شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) .عالم المعرفة الكويت مارس 2002 الكتاب رقم 279.ص 174.

580 - د.محمد كشيك: إشكالية الشعر وإشكالية التلقى ـ مجلة إبداع العدد4 السنة 3 إبريل 1985 م ص126.

581- راجع : د . عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام فى شعر الحداثة ص 261.

الأشياء" [582] ومهمة الشعر كما مر بنا قول ريكو " هى شحذ الكلمات لإنتاج أكبر قدر من الدلالات ، ومن ثم فالشعر لا يسعى إلى تجاهل هذه التعددية .... أو استبعادها، إنما يسعى بالأحرى إلى الاحتفاء بها و إبراز دلالتها ، وشحذ طاقتها، وذلك بغية أن يستعيد للغة كل قدرتها وطاقتها على الإدلال " [583]

ونادوا بما عُرف بالشعر الصافي والذى لا يعدو أن يكون صورة عليا للشعر التجريدى ، فهو يشترك معه في الغموض وانبهام الدلالة ، وهو شعر صافٍ ،لأنه خلّص نفسه ووفاها من أدران الطابع العقلى وطابع الحقيقة والوضوح [584].

ونادى أدونيس بمصطلح الرؤيا الذى وقف عليه طويلا، وهذا المصطلح يظهر صورة من صور استعمال اللغة في صورتها غير الموضعية ، وقد كان له الأثر في استخدام اللغة في صورتها المفرغة من الدلالة ، في شكل تهويمات وتجليات متداخلة ومتضاربة ، تنفصل انفصالا تاما عن الدلالة ، وقد اختزل أدونيس الشعر بمصطلح الرؤيا ،وعرفها (الرؤيا) تعريفا غائما بأنها " قفزة خارج المفهومات السائدة " أى أنها " تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها " [585] وعند جارودى " مهمة الكلمة ليست محاكاة الأشياء والتشكيل عليها ، بل مهمتها على العكس تفجير تفريعاتها وحدودها النفعية ومعانيها التقليدية الشائعة الاستعمال، لنستخلص منها إمكانيات غير متوقعة ، وآمالا ومعانى كامنة مدهشة ، تحمل في طياتها تحول الوقائع المعروفة بابتذالها الشديد إلى مادة تخلق الأساطير " [586]

---

582- عابد خزندار : حديث الحداثة . ص213.
583- نقلا عن د . عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام فى شعر الحداثة ص 224.
584- راجع : جورج أستور: الشعر الخالص ،مجلة الآداب عدد 2 ، فبراير 1962ص39.
585- أدونيس : زمن الشعر ص9.
586- روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، القاهرة ، دار الكاتب العربى عام 1968م ص 243.

إنهـا رؤيـة جديـدة تـرفض التـأطير، والتعـبير عـن الدلالـة ، وخلـق الـنص الفنـى ذى الدلالـة المتصـورة ذهنيـا ،ليصبح الشعر لا موضوع لـه ، و ينتهـى الموضـوع إلى التشذر والتشظى والغيـاب ، فمـثلا يقـول عبـد المقصـود عبـد الكـريم في الفقـرة 8 (كيميـا)

***من ديـوان يهبط الحلم بصاحبه :***

كان يمشى على قلبه
وينام على قلبه
كان يخزن في قلبه حشرات
نساء
وأشياء يحسن نسيانها
حين حاصره السيل ألقى قناديله
إنه يرتدى الكيميا
ليوارى بشاعة أحداثه
ولَّى إلى مرأتيه
على مرأة ما يزال يشمُّ روائحها
كالنبى الحقيقى
يكنز بحرين وبعض العبارة في حيلة
لاصطياد السنين وشوق إلى الذى لم
وبنت على حافة الثانية
بين أمّ وبنت ذباب يمزق أيامه
يفقد القلب والكيميا ويفتقد
ليس بكاء



obeikan.com

ولكنه ضحكات الأوزة

يحنو على بيضة من حجر [587]

إننا لا نشعر أية علاقة بين المعجم اللغوى بعضه ببعض في النص الشعرى ، مما يؤدى إلى انفلات الدلالة ، فالقصيدة تتحدث عن الذى ينام على قلبه ، ويمشى على قلبه ، ويخزن حشرات في قلبه ، ويرتدى الكيميا ، وهذا الذى بهذه الأوصاف كنبى حقيقى ، ثم ننتقل إلى دلالة مفرغة أخرى لبنت وأم وبينهما ذباب يمزق أيامه ، ليبكى كضحك الأوزة ، ويحنو على بيضة من حجر ، ولا يستطيع القارىء أن يلم بدلالة ما ، وسط معجم لغوى تتخاصم ألفاظه وتتنافر فيما بينها ، لذا لاتستطيع خلق دلالة معينة، وقد تأثرالشعراء في هذا الملمح بالشكلانيين والبنيويين، فالبنيوية تركز على أدبية الأدب ، وتهتم بأنساق النص وأنظمته الداخلية ، بدلا من دلالته ، فالخطاب الأدبي في منظور كل من الشكلانيين والبنيويين صياغة لغوية مقصودة لذاتها ،أى أن اللغة فيه ليست مجرد قناة تعبر منها الدلالة فيتلقاها المتلقى ، وإنما هى غاية في ذاتها [588]وكما يقول شكلوفسكى " إن غموض الفن هو نقل الأحاسيس بالأشياء كما تُدرك ، وليس كما تعرف ، وتقنية الفن هى إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها ، وجعل الأشياء صعبة ، وزيادة صعوبتها فعل الإدراك ومداه ، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها من إطالة أمدها ، فالفن طرقة لممارسة تجربة فنية الموضوع ،أما الموضوع ذاته فليس له أهمية " [589]

***فمثلا يقول محمد عفيفي مطرفي قصيدة العرس العظيم:***

---

587- عبد المقصود عبد الكريم : ديوان يهبط الحلم بصاحبه ،ط .الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة عام 2002.ص 37:34.

588- راجع : د. عبد الرحمن القعود : الإبهام فى شعر الحداثة ص237.

589- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ،ترجمة د .جابر عصفور ، ط دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط1 عام 1991 ص 28:27.

يا جبل الشعر

طيرت ضفائرك الصخرية

فاختبأت فيها الشمس نهارا بعد نهار

وانعقدت في جنبيك عروق الثلج

وانطفأت فوق السفح النار

***

في ليلة عرسك يا أيوب

سيحط على مئذنة الصيف

قمر ثلجي مصلوب

في ليلة عرسك يا أيوب

سيحط البوم على ضفاف الليل

ويطير الصقر الأسود في التبانة

فتفر نجوم الليل مطفأة من غير مدار

في ليلة عرسك يا أيوب

سيساق إليك الهودج مطويا من غير عروس

ستمد إليك موائد لا يعمرها غير السوس

وسيرقص في محفلك جراد الصيف

وتموء القطط الليلية....إلخ [590]

فلا نجد علاقة بين الألفاظ فيما بينها في النسيج اللغوى ، وبدهى لا نقف على دلالة معينة بعينها ، فمالعلاقة بين الجبل والشعر ؟! ، والضفائر والصخر ،

590- محمد عفيفى مطر : من دفتر الصمت دمشق وزارة الثقافة عام 1968 م ص 39 وما بعدها .



obeikan.com

وعروق الثلج ؟!، وأين أعراس أيوب التى ستحط على مئذنة الصيف ؟!،والقمر الثلجى المصلوب ؟! ،ولا نعرف المقصود بالبوم الذى يحط على ضفاف الليل ، والصقر الأسود الذى يطير في فضاء التبانة ، وجراد الصيف الذى سيرقص ... القصيدة إلى آخرها مجرد تهويمات مفرغة ، لا دلالة لها ، ولا قيمة فنية نستشفها اللهم إلا هذا اللهاث الأجوف ، الذى خلقه افتقاد الألفة بين الألفاظ في تجاورها ، وخلق المعنى في صورته الهولامية ، كل هذا جاء نتيجة للحداثة التى بنيت على تدمير كل شيء معهود تدميرا شاملا وبلا هوادة في هذا الهدم ، وقد ألقت هذه الرؤية ظلالها على الإبداع الفنى ، فاتسم بالتعقيد والإبهام ، وادعى الشعر كثير من الأدعياء المجذوبين بحركة الحداثة، مصداقا لقول د.حامد أبو أحمد :إذا أردت أن تكون حداثيا فاكتب ما لايفهم ، وترجم ما لايفهم ،وأصبحت تعنى الحداثة التنصل من كل قيم الماضى ، وحشد كم من الألفاظ غريب عن ذوق القارئ والناقد ، لتصبح قراءة القصائد أشبه بقراءة الفلاسفة للوجود، فالحداثة وافتقاد الموهبة وتطفل أدعياء الشعر عوامل هذا المشكل .

وما ينطبق على اللغة ينسحب على تشكيل الصورة الفنية، فلم يعد مطمح الشاعر عند تشكيل الصورة الفنية الجمع بين شيئين لعلاقة المشابهة (كما عهدنا في مفهوم الصورة من قبل) بل أصبح طموح الشاعر النفاذ إلى أعماق النفس لخلق صورة يلتحم فيها عالم الذات بالعالم الخارجى ، لإعادة صياغة هذا الواقع فنيا، حيث " نرى الأشياء في ضوء جديد وخلال علاقات جديدة، تخلق فينا وعيا وخبرة"[591] وبذلك أصبحت الصورة نوعا من الاستبصار والكشف عن المجهول ، واستبطان دهاليز النفس ، لتصوير هذه الغياهب بمفردات الواقع ، وفيها يعتمد

591 - د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار المعارف، د.ت، ص341.

الشاعر على حدسه وفطنته، أو بتعبير أدونيس " بالحدس والإشراق أى بنوع من التجلى المعرفي ، لإدراك الشئ اللامرئى ، فليست المعرفة أن نرى المرئى ، المعرفة هى أن نرى ما وراء اللامرئى ، هى أن نعرف دخيلاء الأشياء "[592].

بهذه الصورة لم يعد النص الشعرى الحداثى مهتما بأن يعبر عن فكرة ، أو يوصل معنى ، فالشعر الحداثى يرفض غرضية الأدب ودوره الاجتماعى والأخلاقى– كما قال الشاعر أدونيس – " لا وظيفة للإبداع إلا الإبداع " [593] أو كما قال ديزيرة سقال : إنه شعر" لغوى الهدف قبل أن يكون أى شىء آخر "[594] وعند غالى شكرى الشعر والموضوع نقيضان ، فالشعر لاموضوع له ، وإنما هو تجربة ورؤيا ، فشعر الحداثة " لايقول سوى أنه لايقول شيئا " [595]

لذا أصرَّ الشاعر الحداثى على تفريغ الألفاظ من دلالاتها المرجعية وإعطائها دلالات جديدة ، ليس لها علاقة بمعنى الكلمة ، وإقصاء الكلمة عن معناها منزلق فنى ، إلا إذا قصد من وراء ذلك بناء صورة فنية في تعبير مجازى ، ناهيك عن إعطاء الكلمة دلالة جديدة لا علاقة لها بالمعنى المعهود لها ، مما يزيد من هوة الإبهام بين الدوال والمدلولات ، يقول د. محمد عبد المطلب " إن شعرية الحداثة تقدم لغويتها على (التعالى) الذى يكاد يلغى الفاصل بين ما يسمى باللغة ، وما يسمى بالكلام بوصفه تنفيذاً فعليا للغة ، لأن كل خطاب مؤسس لغته عندما ينتج كلامه، أو لنقل إن شعرية الحداثة تنظر إلى اللغة بوصفها من مبتكراتها لا بوصفها ميراثا فوقيا يجب أن تستسلم لقوانينه ورسومه ، وتحصر نفسها في منطقة سيطرته ونفوذه

592 - راجع : أدونيس : الصوفية والسريالية، دار الساقى، بيروت ط1 1992، ص222 : 223.
593- أدونيس : مجلة فصول مجلد 4 عدد4 ص20.
594- د. ديزيرة سقال: حركة الحداثة ،آراؤها وإنجازاتها ، دار الصداقة العربية ط 2 عام 1997 ص 82.
595- فانسان جوف: رولان بارت والأدب ترجمة محمد سويرتى، ط أفريقيا الشرق ط1عام1994ص 77.

الذى اكتسب نوعاً من القداسة نتيجة لطول الممارسة من ناحية، وإحاطته بكم هائل من المحرمات من ناحية أخرى" [596]. وكان أدونيس أشد المتحمسين لتفريغ اللغة من دلالاتها المعهودة وعقد علاقات جديدة بين مفرداتها في تشكيل المعجم اللغوى وذلك بـ " تفجير للغة من الداخل " [597]

ويسرد ( أدونيس ) طريقته في تنفيذ رؤيته بقوله " أستعين بطرق تجعلنى أخلخل هذا الماضى ، مثلا أحاول أن أتصور اللغة مثل آنية مليئة بأشياء غامضة ، لامرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماض ، بل أكثر ، إننى أجدها في شكل ماضٍ ، أول ما أعمله أن أفرغ اللغة من محتواها ، و أحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلى ، ثانيا: أبدل علاقاتها بجاراتها ،ثالثا :أغير جذريا النسق الموضوعة فيه كقصيدة ، وبهذه الأفعال الثلاثة ، يخيل إلى أنه يمكن أن أبتكر لغة جديدة " [598] إن هذا التوجه توجه فوضوى ، إلا أن الدكتور محمد عبد المطلب يصرَّ على أن يطلق عليه ( فوضى خلاقة )"[599]

لم يعد الإيقاع محصورا في الوزن والقافية، اللذين يمثلان المنظومة الموسيقية، للتنظير العروضى للخليل بن أحمد فقد تجاوزت الشعرية الحديثة هذه الرؤية، ليصبح الإيقاع في صورته المتعددة روحا تسرى في أجزاء القصيدة ، يعطيها مذاقا موسيقيا يتجاوز نظام الوزن الخليلى، ليعكس لنا حركة إيقاع النفس المبدعة في ذبذبات الألفاظ والحروف ، والجمل والعبارات، وفي استخدام أدوات أخرى ، كأدوات الترقيم ، والتعجب والاستفهام ، واستخدام التوازن ، والجملة الموسيقية ،

596- د. محمد عبد المطلب : مناورات الشعرية ط دار الشروق، ط2 . 1996.ص56.
597 - أدونيس : زمن الشعر ط . دار العودة ، بيروت ط5 ، د . ت ص131.
598 - منير العكش :أسئلة الشعر ، ط . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 نوفمبر 1979م ص 129.
599 - راجع : د. محمد عبد المطلب: شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة عام 2009 م . ص22.

واستخدام تكنيك جديد للسطر الشعرى ليستنفر طاقته الموسيقية، انطلاقا من أن الوزن تشكيل واحد له طول محدد ، وأنغام محفوظة ، أما الإيقاع فمجموعة من التشكيلات المتداخلة تتغير بتغير المناخ النفسى، وفي هذا التغير الذى يثور على كل الأطر الخصوصية، فالألفاظ بتناسقها، وطبيعة حروفها، وطريقة تركيبها داخل القصيدة ،هى التى تخلق الإيقاع .. ولا يمكن دراسة الصورة في القصيدة الحديثة بصورة مستقلة على الإيقاع[600].

إضافة إلى التفنن في التكنيك الفنى لنسيج النص الشعرى، حتى أنه يصعب علينا- في الفترة الأخيرة فترة ما بعد الستينيات - أن نتتبع نموذجاً فنيا للخلق الفنى ، وندرسه دراسة أفقية لنتاج الشعراء كما مر بنا قول د . محمد عبد المطلب " الشعرية الحاضرة تنفر فعلا من مصطلح التجربة، لأنها تعيش مرحلة خلق دائمة، بمعنى أن المتلقى يواجه بآفاق متعددة للنص الواحد "[601]

ولعل أقرب وصف لطبيعة هذا النص الانفلاتية من النمذجة ، في المزج بين الواقع والأسطورة ، الحقيقة والتاريخ ، الفكر العربى والغربى ، هو نص جديد يختلف اختلافا تاما عن روح القصيدة العمودية ، في استخدام اللغة ، وإنتاج الصور، وخلق نوع من الإيقاع يقوم على ذبذبة النفس ، التى تعتمد على وقع الحروف والكلمات والجمل والصور في نسيج خاص .. إضافة إلى استخدام التكنيك الطباعى الذى أملى على الشاعر، الإفادة من استخدام أدوات الترقيم ... وهندسة الجمل من حيث الطول والقصر وكتابتها بصورة معينة في الصفحات ... وترك بياضات ليكملها القارئ .. إلخ ، لذا قال د. طه وادى " بناء القصيدة المعاصرة

600 - راجع : محيى الدين اللاذقانى : القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مجلة فصول، المجلد 16 العدد 1، صيف 1997، ص44.

601 - د. محمد عبد المطلب : مصادر إنتاج الشعرية فصول، المجلد 16 العدد 1، صيف 1997، ص49.

يتضافر في تشكيله الواقع والتراث ، الحاضر والماضى ، الذات والموضوع ،إنه بناء جدلى جديد ، يهتم بالإنسان لا بالفرد ، بالقضية لا بالموضوع ، كما أصبح الخيال أكثر تعقيدا ، والتصوير أثرى رمزيةً ، والكلمة أبعد دلالة ، وأصبحت الموسيقى أقرب إلى الهمس والنجوى ، لأن القصيدة المعاصرة (للقراءة ) وليست للخطابة أو الغناء ، كما اقتربت اللغة من لغة الحياة ، لأن القيمة الجمالية لم تعد في رصانة الكلمة ، وإنما في قدرتها الدلالية والرمزية "[602]

## 6 - مناهج نقد الشعر الحداثى:

### 1- البنائية

صاحب هذه الحركة الشعرية حركة نقدية تعكس فوضوية الإبداع في القصيدة الحديثة ، فكثرت المناهج وتداخلت ، وجاء كثير منها من خارج دائرة الأدب كالبنيوية ، والسيميولوجية ، فالبنيوية منهج فكري وأداة للتحليل، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم ، اهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية، وإن كانت قد اشتهرت في مجال علم اللغة والنقد الأدبي، ويمكن تصنيفها ضمن مناهج النقد المادي الملحدة.

وحدد بياجيه المفهوم العلمى لكلمة بنية *Structure* بقوله " نعنى بكلمة بنية نظاما من التحولات محتويا على قوانين خاصة به ، ومحتفظا بشخصيته أو مخصبا لها عن طريق لعبة التحولات هذه ، لكن دون أى تدخل لعناصر خارجية عنه ، بكلمة أخرى إن البنيوية هى ذات صفات ثلاث رئيسية :

(الكلية *La Totalite* ) و(التحولات *LesTransformations*) و( التنظيم

602- د.طه وادى: جماليات القصيدة المعاصرة ط. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان عام 2000.ص11.

الذاتى *Lautoreglage*) [603]. وفسر جولدمان مصدر هذا البناء بأن الإنسان له وعى محدود ، وهذا الوعى يستوعب آلاف المواقف الحسية ، في نطاق عدد محدود من التصنيفات التى تتجمع في مسارات محدودة من الوعى ، أى أن الإنسان بوعيه المحدود ، يكون مضطرا لأن يخلق أبنية بوصفها نماذج للسلوك ، يحتفظ بها مدة طويلة لكى يحل بها مجموعة من المشكلات المتماثلة ، وليس حله هذا هو الحل المثالى ، ويوضح دريدا فكرة عدم وجود البناء المركزى ، بمقارنته بين البناء الإنشائى وبناء الفكر الإنسانى ، فيرى أن البناء الإنشائى لابد له من مركز ثابت يمسك بكل ما حوله ، وإلا تخلخل البناء وانهدم ، فالبناء وظيفة ، وهو لعبة حرة ، ولما كان البناء في الفكر – بالصورة الملموسة – غائبا، فقد اتخذت اللعبة التى تمثل الفكر الإنسانى أشكالا متنوعة لا حصر لها ، نجدها في وحدة سلوك الإنسان البدائى، لأنه يحمها أساس واحد من التفكير، هذا ما أكده ليفي شتراوس رائد البنائية الأنثروبولوجية ، بل البنائيين عامة ، ولا يخص هذا العقل البدائى فقط ، بل العقل البشرى عامة ، ذلك أن العقل البشرى الذى هو في الأصل مادة لم تتغير من حيث تكوينها ، ومن هنا نصل إلى الفكرة الأساسية في الأنثربولوجيا البنائية وهى وحدة بناء العقل البشرى ، وبناء على ذلك فإننا عندما نقوم بدراسة العناصر البنائية للظواهر الحضارية ، فإننا نقوم في الوقت نفسه بالكشف عن طبيعة العقل البشرى.

وهكذا نجد أنفسنا في تصور وحدة البناء ، في العقل والسلوك البشرى ، ومنها السلوك الإبداعى ، فالبنائية منهج لعديد من العلوم المختلفة منها الإبداع الفنى ،

603 - راجع : هاشم صالح : مجلة مواقف بيروت العدد 36شتاء 1980 ص81. نقلا عن د.خالد يوسف فى النقد الأدبى وتاريخه عند العرب ص22.

يقوم على تخيل وحدة بين مكونات العمل الفنى ، وهذه الوحدة في البناء ليس لها نظام ما ، ولكن على جهد الباحث في استبيان هذه الوحدة [604].

و يتساءل القارىء عما إذا كانت البنائية فلسفة أم مذهبا ، أم هى أقرب ما تكون إلى العلم الذى يعتمد على الفروض والنظريات ، أم هى مجرد منهج يدعى أصحابه أنه المنهج الأفضل الذى يوصل إلى الكشف عن الحقيقة.

والباحث عن مدلول هذا المصطلح يجد أن البناء في اللغة هو الطريقة التى يتكون منها إنشاء من الإنشاءات ، والبناء لا يبحث في محتوى الشيء وخصائص هذا المحتوى ، بل يبحث في علاقة الأجزاء ، أو العناصر بعضها ببعض ، بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية ، وذلك من خلال نموذج يقدمه الباحث أشبه بالنموذج الهندسى أو الرياضى ، وفي وسع النموذج أن يستوعب الوحدات ، أو العناصر التى يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها ببعض ، وكلما كان النموذج قادرا على تفكيك العناصر المكونة للعمل ، وربط بعضها ببعض على نحو يستكشف كوامنها ، وليس مرتكزا على مجموعة من الأفكار المسبقة الدارجة ، كان مطابقا للعمل نفسه ، أو نقل لحقيقته الخفية .

فالبنيوية - أساسا- منهج بحث مستخدم في عدة تخصصات علمية ، تقوم على دراسة العلاقات المتبادلة ، بين العناصر الأساسية المكونة ، لبنى يمكن أن تكون : عقلية مجردة، لغوية ، اجتماعية ، ثقافية ، بالتالي فإن البنيوية تصف مجموعة نظريات مطبقة في علوم ومجالات مختلفة ، مثل الإنسانيات، والعلوم الاجتماعية، والاقتصاد ، لكن ما يجمع جميع هذه النظريات هو تأكيدها على أن العلاقات البنيوية ، بين المصطلحات تختلف حسب اللغة/الثقافة، وأن هذه

604 - راجع : م . نفسه ص170:171.

العلاقات البنيوية بين المكونات والاصطلاحات يمكن كشفها ودراستها، بالتالي تصبح النبيوية مقاربة أو طريقة ( منهج ) ضمن التخصصات الأكاديمية بشكل عام يستكشف العلاقات الداخلية للعناصر الأساسية في اللغة ، الأدب ،أوالحقول المختلفة للثقافة بشكل خاص مما يجعلها على صلة وثيقة بالنقد الأدبي وعلم الإنسان الذي يعنى بدراسة الثقافات المختلفة، تتضمن دراسات البنيوية محاولات مستمرة ، لتركيب "شبكات بنيوية" أو بنى اجتماعية ، أو لغوية أو ، عقلية عليا، من خلال هذه الشبكات البنيوية يتم إنتاج ما يسمى" المعنى " *meaning* من خلال شخص معين ، أو نظام معين أو ثقافة معينة، يمكن اعتبار البنيوية كاختصاص أكاديمي أو مدرسة فلسفية بدات حوالي 1958 وبلغت ذروتها في الستينات والسبعينات [605]

ولأن البنيوية منهج يستخدم في علوم كثيرة ومنه الأدب ، فبدهى نجد فوضوية في المصطلحات ، وفي تعداد أنواعها ، فتستند البنيوية إلى مجموعة من المصطلحات ، والمفاهيم الإجرائية في عملية الوصف ، والملاحظة ، والتحليل ، وهي أساسية في تفكيك النص ، وتركيبه كالنسق والنظام ، والبنية ، والداخل ، والعناصر، والشبكة ، والعلاقات ، والثنائيات ، وفكرة المستويات، وبنية التعارض والاختلاف ، والمحايثة والسانكرونية ، والدياكرونية ، والدال والمدلول ، والمحور التركيبي ، والمحور الدلالي ، والمجاورة ، والاستبدال ، والفونيم، والمورفيم ، والمونيم ، والتفاعل، والتقرير والإيحاء،والتمفصل المزوج ....الخ .وهذه المفاهيم ستشتغل عليها فيما بعد كثير من المناهج النقدية ولاسيما السيميوطيقا الأدبية ، والأنتروبولوجيا ،والتفكيكية ، والتداوليات ، وجمالية القراءة ، والأسلوبية ، والموضوعاتية [606]

---

605 - http://ar.wikipedia.org/wiki/

606 - http://ar.wikipedia.org/wiki/

وتعددت أنواع البنيوية ، فهناك البنيوية اللسانية ،مع دوسوسور ومارتنيه وهلمسليف وجاكبسون وتروبوتسكوي وهاريس وهوكيت وبلومفيلد...، والبنيوية السردية *Narratologie* مع رولان بارت، وكلود بريمون، وجيرار جنيت...، والبنيوية الأسلوبية *stylistique* مع ريفاتير وليو سبيتزر وماروزو وبيير غيرو، وبنيوية الشعر مع جان كوهن مولينو وجوليا كريستيفا ولوتمان...، والبنيوية الدراماتورجية أو المسرحية*Dramaturgie*مع هيلبو... أو البنيوية السينمائية مع كريستيان ميتز...، والبنيوية السيميوطيقية مع غريماس وفيليب هامون وجوزيف كورتيس...، والبنيوية النفسية مع جاك لاكان وشارل مورون ، والبنيوية الأنتروبولوجية خاصة مع زعيمها كلود ليڤي شتراوس الفرنسي وفلاديمير بروب الروسي، والبنيوية الفلسفية مع جان بياجيه وميشيل فوكو وجاك دريدا ولوي ألتوسير..

في مجال النقد الأدبي، فإن النقد البنيوي له اتجاه خاص في دراسة الأثر الأدبي يتخلص : في أن الانفعال والأحكام الوجدانية عاجزة تماماً عن تحقيق ما تنجزه دراسة العناصر الأساسية المكونة لهذا الأثر، لذا يجب أن تفحصه في ذاته، من أجل مضمونه، وسياقه، وترابطه العضوي، فهذا أمرٌ ضروري لا بد منه لاكتشاف ما فيه ، من ملامح فنية مستقلة في وجودها عن كل ما يحيط بها ، من عوامل خارجية [607]

إن البنيوية منهج فكري نقدي مادي ملحد غامض، يذهب إلى أن كل ظاهرة إنسانية كانت أم أدبية تشكل بنية، لا يمكن دراستها إلا بعد تحليلها إلى عناصرها المؤلفة منها، ويتم ذلك دون تدخل فكر المحلل أو عقيدته الخاصة ونقطة الارتكاز في هذا المنهج هي الوثيقة، فالبنية، لا الإطار، هي محل الدراسة، والبنية

http://www.saaid.net/feraq/mthahb/112.htm - 607

تكفي بذاتها ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أي عنصر من العناصر الغريبة عنها، وفي مجال النقد الأدبي، فإن الانفعال أو الأحكام الوجدانية عاجزة عن تحقيق ما تنجزه دراسة العناصر الأساسية المكونة لهذا الأثر، ولذا يجب فحصه في ذاته من أجل مضمونه وسياقه وترابطه العضوي، والبنيوية، بهذه المثابة، تجد أساسها في الفلسفة الوضعية لدى كونت، وهي فلسفة لا تؤمن إلا بالظواهر الحسية، ومن هنا كانت خطورتها[608]

وكان الهدف من الدرس اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل ، وتجاوز الخارج المرجعي ، واعتباره نسقا لغويا داخليا ، في سكونه وثباته، وقد حقق هذا المنهج نجاعته في الساحتين اللسانية والأدبية ، حينما انكب عليه الدارسون بلهفة كبيرة ، للتسلح به ، واستعماله منهجا وتصورا ومقاربة في التعامل ، مع الظواهر الأدبية والنصية واللغوية ، وأصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب، لأنه يجمع بين الإبداع ، وخاصيته الأولى ، وهي اللغة في بوتقة ثقافية واحدة، أي يقيس الأدب بآليات اللسانيات قصد تحديد بنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية [609]

ومن إشكاليات المنهج البنيوى إغفال التاريخ ، وإغفال فردية المبدع ،وكثير من أعمالهم صاغوا نماذجهم في أشكال رياضية ، بحيث يبدو العمل الأدبى شكلا بلا روح [610] ، فالنقد البنيوى نقد عقلانى يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية ، فإذا كان لنا أن نتحدث عن مذهب تجريدى في الأدب ، ينفي تماما وظيفة التصور ، أو المحاكاة كما ينفيها المذهب التجريدى في الفنون التشكيلية ،

608 - http://www.saaid.net/feraq/mthahb/112.htm
609 - http://www.annabaa.org/nbanews/62/152.htm
610 - راجع : م. نفسه ص180.

فإن ذلك المذهب هو البنيوية ، ولعل من أسباب اهتمام البنيويين بالرواية أكثر من الشعر أن الرواية كانت تمثل تحديا أكبر للفن التجريدى ...لقد اقتحم التجريد تخوم النثر ،واستطاع الناقد – بواسطة التحليل البنيوى – أن يكشف أدق الحيل اللغوية التى يعمد إليها القاص لينسلخ من الواقع[611].

ومن النقد الموجه للبنيوية - أيضا - " استحالة صياغة قوانين جمالية عامة اعتمادا على تحليل عمل أو أعمال معينة ، حتى ولو كان هذا التحليل بارعا ، وكل ما قدم إلينا حتى الآن من وصايا تتعلق بالقيمة لم يكن في أحسن الأحوال إلا أوصافا جيدة ( للأعمال المدروسة ) ويجب ألا يقدم الوصف – حتى ولو كان صحيحا – على أنه تفسير للجمال ،إذ لا يوجد طريقة يتحتم أن تحدث عن استخدامها تجربة جمالية "[612]

وقد سار النقد البنيوى على آثار الأنثروبولوجيا البنيوية ، بل إن شتراوس نفسه شارك في تشكيل هذا النقد منطلقا من دراسته للأساطير التى عدها صورة من الفن القولى ، ومن هنا كان الحرص على إبعاد متغيرات التاريخ الأدبى عن "أدبية الأدب" لولا أن مشكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين في النقد أو "علم الأدب " فكان لا بد من اللجوء إلى التاريخ ، وكان لـ (لوسيان جولد مان ) دور فاعل في ترسيخ هذا الملمح ، فقد أدخل في صميم منهجه دراسة العلاقة بين الأشكال الأدبية والظروف التاريخية والاقتصادية والاجتماعية التى أدت إلى ظهورها ، بل إن هذا البحث هو صلب المنهج عنده ، وهو معيار القيمة الفنية التى تميز عملا يعبر عن حالة اجتماعية أو سلوك اجتماعى من خلال الشكل ، وآخر يعبر عن مثل هذه

611 - راجع : د.شكرى عياد : موقف من البنيوية : مجلة فصول ،المجلد الأول ، العدد الثانى ،يناير عام 1981 ص190:191.
612 - م . نفسه ص195.

الحالة ، أو السلوك بطرقة مباشرة ( من خلال المحتوى )[613]

وعند تودوروف علم الشعر مبحث من مباحث السميولوجية ، ويرى أنه سيختفي يوما عندما تصبح السيميولوجية علما مكتمل البناء ، تبحث في الأدب كما تبحث في غيره، انطلاقا من من افتراض وجود أساس لغوى ثابت من العلاقات بين وحدات لفظية دالة ومعان تدل عليها هذه الوحدات، أما التناقض بين الجوهرى بين البنيوية ( أو السيميولوجية )من ناحية وعلم الأدب من ناحية أخرى من ناحية أخرى ،فقد أشار إليه تودوروف ، فعنده كل عمل أدبي هو عمل فردى ، فلا يمكن فصل أدبية الأدب عن فرديته ، ومن ثم لا يمكن الحديث عن بنية تخضع لها كل الأعمال الأدبية ، أو صنف واحد منها ، وقد شعر البنيويون بذلك فرأيناهم في السنوات الأخيرة يفضلون أن يسموا أنفسهم سميولوجيين ، ويتحدثون عن سميولوجية الأدب أكثر مما يتحدثون عن بنيته[614].

ولعل التناقض الأساسى في البنيوية هو التناقض الأساسى في هذه الحضارة نفسها ، حيث نجد سعيا مستمرا لتحول كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلى يقوم به الكمبيوتر ، وفي مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التى كانت – إلى عهد قريب – تضبط سلوك الإنسان نفسه، وهكذا حاولت البنيوية أن تقنن الأدب كنظام عقلى مجرد ، ولكنها اصطدمت بالأدب ، كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر، وبينما نرى انتصارات الكمبيوتر تتوالى في ميدان العلوم الطبيعية، ودور الإنسان ينكمش في تشكيل الحياة ، نرى الأدب الحديث والبنيوية كممثل لهذا الأدب الحديث ومدافع عنه ، يقدمان للإنسان – على الأقل – صورة جديدة من حلم

613 - راجع : م . نفسه ص196.
614 - راجع : م . نفسه ص197.

العالم الآخر ، ويفشلان كل الفشل في الوصول إلى أى قانون عام ، فيعلنان أن كل عمل أدبى له قانونه ، وبذلك يؤكدان – مرة أخرى – أن للإنسان وضعه المتفرد في الكون ، الذى يحتم أن يكون للعلوم الإنسانية منهجها الخاص[615].

ولكن البنيوية كثيرة الوجوه ، وإذا كانت قد تشكلت بالسميولوجيا لدراسة الدلالات الأدبية ، فلا ينبغى أن ننسى أن السميولوجيا نفسها كانت وليدة علم اللغة الحديث ، فمن باب أولى أن تتأثر البنيوية مباشرة بهذا العلم ، أو أن تقتبس منه نموذجا لدرس النص الأدبي ، والنص الأدبي – في نهاية الأمر – ليس إلا نوعا من الاستعمال اللغوى .

وكانت دراسة الأسلوب قبل البنيويين قائمة على فكرة الانحراف ، أى الاستعمال اللغوى الذى يخرج عن النمط المألوف ، ليوحى بمعان وجدانية إضافية ريدها الكاتب، فهو التعبير اللغوى عن فردية العمل الأدبى ، وقد طور اشبتسر هذا المنهج فجعله صالحا لدراسة أعمال أدبية كاملة ، وكان أساس طريقته هو التقاط الانحرافات المتميزة القوية الدلالة ، في العمل المدروس، ثم محاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل، ولكن البنيويين لم يرضهم هذا المنهج ، فرأوا فيه إفساحا لمجال التأثر الذاتى ، ومن ثم ظل بعيدا عن مجال الأدب، فحاول جاكبسون أن يضع قانونا للغة الشعرية ، فوصفها بأنها تمتاز بسقوط المحور الرأسى على المحور الأفقى ،وهذه العبارة لا جديد فيها ،سوى براعة حبك العبارة ، ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الأفقى والمحور الرأسى ، فعند سوسير أن هناك طريقتين – متكاملتين غير متعارضتين – للتحليل اللغوى : إحداهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض ، والأخرى رأسية وغايتها معرفة علاقة الكلمة

615 - راجع : م . نفسه ص198 .

المذكورة في النص بالكلمات التى من واديها (والتى لم تذكر في النص)إما للاشتقاق ، وإما لتقارب في المعنى عن طريق الترادف ....إلخ ، فزاد جاكبسون على ذلك أن أساس العلاقة الأفقية هو المجاورة ، وأساس العلاقة الرأسية هو التناظر ، أى التشابه أو التضاد ، فسقوط المحور الرأسى على المحور الأفقى معناه أن تصبح العلاقة في النص المقروء علاقة تشابه ،وتضاد بجانب علاقة تجاور ، فهذا القانون لم يزد إلا تكرار للمنظومة البلاغية القديمة [616].

المهم في هذا المنهج أن العمل لا يفسر بغيره ، وأسلوب التفسير هذا للأدب شبيه بالمذهب الذرّى في الفلسفة ، إذ يعتبر أن العمل الأدبى مؤلف من ذرات أى نصوص ، كل ذرة أو نص فيه صورة مصغرة عن المضمون العام للنتاج الأدبى الكامل .

ومما يؤخذ على هذا المنهج أنه يحيل العمل الأدبى إلى مجرد تراكم كمى لوحدات ، لذرات ونصوص ، تكرر ذاتها في العمل الواحد ، والسؤال الذى يطرح نفسه هو : ما الداعى لتكرار البنية الواحدة في العمل الأدبى ، ما دام العمل الأدبى كله بنية واحدة ؟!

## 2- المنهج السيميولوجى:

السيميولوجيا كما عرّفها بعضهم " العلم الذى يدرس العلامات ، نجد هذا التعريف عن غير ناقد منهم عند جوليا كريستيفا ، وجون دوبوا ، وكرماص ، وجوزيف راى [617] والسيميولوجيا علم للعلامات دون تحديد ( لغوية وغير لغوية )

---

616- راجع : م . نفسه ص198:199.

617 - راجع : محمد إقبال عروى : السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف فى اللغة – مجلة عالم الفكر – مجلد 24 العدد 3 الكويت – عدد يناير فبرارير مارس عام 1996 م . ص189:190.وراجع : مدخل إلى مناهج النقد الأدبى : مجموعة من المؤلفين – ترجمة رضوان ظاظا ،مراجعة د. المنصف الشنوفى – الكويت – عالم المعرفة العدد 221 عام 1997م ص 221.

عند كثير منهم ، ففي موسوعة علم الإنسان السيميولوجيا " علم العلامات ، أو السلوك المستخدم للعلامة ، وينطوى على دراسة كل من الاتصال اللغوى وغير اللغوى ، كما يدرس كيف تخلق عملية تنميط السلوك الثقافي البشرى صور الدلالة التى يتم تفسيرها وفقا لمبادىء عامة مشتركة ، وعادة ما يتم ذلك بمناظرتها بالسلوك اللغوى " [618] وهذا التعريف غير المحدد لنوعية العلامات نجده عند د. صلاح فضل في تعريفه للسيميولوجيا " بأنها العلم الذى يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة " [619] وعند سعيد علوش السيميولوجيا تعنى " دراسة لكل مظاهر الثقافة ، كما لو كانت أنظمة للعلامة ، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة ، كأنظمة علامات في الواقع " [620] وعند محمد السرغينى "السيميولوجيا هى ذلك العلم الذى يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا " [621]

وإن فرَّق أحدهم بين العلامات اللغوية وغير اللغوية ، فخصَّ السيميولوجيا للثانية ، واللسانية للأولى في هذا تعريفه السيميولوجيا بـــ " ذلك العلم الذى يبحث في أنظمة العلامات لغوية ، أو أيقونية ، أو حركية ، وبالتالى فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية ، فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التى تنشأ في حضن المجتمع " [622]

---

618 - شارلوت سيمور سميث : موسوعة علم الإنسان – ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع ، إشراف محمد الجوهرى ، القاهرة ، المشروع القومى للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ص433 .

619 - راجع:د.صلاح فضل:نظرية البنائية فى النقد الأدبى:ط دار الشروق القاهرة عام 1998م ص 297.

620 - د. سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،ط. دار الكتاب اللبنانى بيروت لبنان عام 1985م ص 118.

621 - د. محمد السرغينى : محاضرات فى السيميولوجيا ،ط. دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء عام 1987م ص 5.

622 - د. جميل حداوى : السيميوطيقا والعنونة – مجلة عالم الفكر – مجلد 25 العدد 3 الكويت – عدد يناير فبرارير مارس عام 1997 م . ص 80.

ويبدو من التعريفات السابقة أنه علم يهتم بالعلامة وهو اتفاق عند الجميع، أما مضمونه فهو دراسة الأنظمة الرمزية والعلاماتية عند دكتور صلاح فضل ودكتور علوش ،ودكتور محمد السرغينى ، وقد جعلها بير غيرو مخصصة لأنظمة الإشارات ، وفي موسوعة علم الإنسان جعلوها علما لدراسة مظاهر كل أنماط السلوك الثقافي البشرى ، [623] ومما يدلل على الاضطراب في التعامل مع هذا المصطلح ترجماته المتعددة فقد ترجم هذا المصطلح بال : السيمياء ،السيمية ،السيميائية ،السيميوطيقا ، السيميولوجيا ، والرموزية، وترجم هذا المصطلح الطيب البكوش إلى العربية باسم الدلالئة ،والأفضل السيمياء كما يرى د. عصام خلف "لأنها قديمة متعارفة على وزن عربى خاص بالدلالة على العلم "[624]

ويكاد الباحث يشعر بمتاهة في قراءة الكتب المترجمة لهذا الاتجاه ،وكذلك الدراسات التى تعاملت معه ، فمحمد مفتاح يقسم النظريات اللسانية إلى التيار التداولى ، والتيار السيميوطيقى ( بدلا من استخدام السيميائى والسيميولوجى ) ، والتيار الشعرى ...

ومهما يكن من اختلاف في تعريف السيميولوجيا والتعامل مع هذا المنهج فإنه لا يمكن تجاهل إيجابياته ، في اهتمامه بالعنصر اللغوى في النص ، والنص تشكيل لغوى في المقام الأول " فلا يمكن للسيميولوجيا إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على دلالة الأشياء ، وبذلك فاللغة تعتبر نموذجا للسيميولوجيا إذ " هى تمدنا بالمعانى والمدلولات ،أى أن نموذج المعانى في السيميولوجيا نموذج لسانى ،وبالإضافة إلى ذلك فاللغة مكون للسيميولوجيا إذ يستحيل بناؤها ما لم تكن اللغة

623- راجع : د. عصام خلف كامل : الاتجاه السيميولوجى ونقد الشعر دار الصفا لطباعة بالمنيا عام 2002م ص 22:20.

624 - راجع : المرجع نفسه ص 22.

عنصرا بنائيا فيها " [625]

وهذا المنهج بهذا التصور منافٍ لطبيعة النص الأدبى كتشكيل لغوى خاص بعالم النص ،لاستخدام اللغة في غير مسارها المعتاد لاعتماده على المجاز ، ولغة المفارقة التى تقول أشياء ، وتقصد دلالات أخرى ( كقولى – مثلا - لمن أهاننى : شكرا لك ).

وهذا التعامل مع لغة الشعر يحتاج جهدا وكدا للذهن ، لذا قال أحدهم "اللغة الشعرية تتقدم إلى المتلقى ، عبر وسائط فنية عدة ، تحمل الخصائص الجنسية لنصها ، كان شعرا ، أو قصا ، أو سواهما ، وحسب الطبيعة البنائية لهذا النص أو ذاك ، وتتراتب تلك الخصائص ،أو تتضافر ، أو تمتزج فلا تتبين خصيصة من سواها إلا بعد جهد تفكيكى تركيبى خاص ..."[626] والتعامل مع النص كتشكيل لغوى يقيم النص من داخله ،بدون الرجوع إلى علاقة النص بمؤلفه ،أو الواقع المحيط به ، وهذا التصور كان مطلب الدارسين في العصر الحديث بحثا عن "أدبية النص " ، وفي هذا يقول أحدهم " إن قراءة النص القصد منها التوقف لدى النص من داخله ، ونحلله من جنس أدواته ، لنكشف عن طواياه ، ونعرى خفاياه ،ونفتح أبوابه على تأويلية تقبل أقصى ما يمثل من القراءة الفنية والجمالية الممكنة " [627]

وينطلق منهج التحليل السيميولوجى للنص الأدبى " من اعتبار النص يحتوى بنية ظاهرة ، وبنية عميقة ، يجب تحليلهما ، وبيان ما بينهما من علائق ،

---

625 - د. حنون مبارك : دروس فى السيميائيات ،ط1 دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب عام 1987م ص 75.

626 - د. محمد فكرى الجزار : لسانيات الاختلاف ، ط . الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 1995م ، سلسلة كتابات نقدية رقم 43،ص 43.

627 - د. عبد الملك مرتاض : مدخل فى قراءة البنيوية - علامات فى النقد الأدبى ، النادى الأدبى - جدة جمادى الأول 1419 هـ سبتمبر عام 1998م ، مجلد 8 ،جزء 29 ص 14.

لأن انسجام النص الأدبى ناجم عن تضمنه بنية عميقة محكمة التركيب ، وبذلك تخلصت السيميائية في ممارستها من ثنائية الشكل والمضمون ، لأنه لا يوجد تركيب اعتباطى مستقل بذاته ، بل إن كل تصور وكل قاعدة هى في نفس الوقت تركيبية ودلالية "[628] بيد أن هناك خلافا في تصور مكونات هذه البنيات بين السيميولوجيين ، فبعضهم رأى " أن البنية الظاهرة تتركب من الصياغة التعبيرية ، فيحلل الدارس خصائص الشكل الأدبى ، والخصائص الأسلوبية ، وفي هذا المستوى يمكن تحليل علاقة اللغة بالسياق الخارجى ، أما البنية العميقة فتشتمل على القوانين التى يخضع لها العالم السردى ، فيقع الاهتمام على خاصة بالبناء الوظيفي وتحليل العلاقات بين الفاعلين ، في المستوى العمودى والأفقى ، أى في مستوى جدول الاختيار وجدول التوزيع ، ويمثل غريماس هذا الاتجاه " [629] ورأى بعضهم الآخر أن البنية الظاهرة فتشمل " البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية ، في حين تتركب البنية العميقة من العوامل الخارجية التى تسهم في خلق النص الأدبى ،سواء أكانت اجتماعية أم ثقافية أم نفسية ، ويهدف هذا الاتجاه إلى التعمق في المنهج الاجتماعى ، وتعتبر جوليا كريستيفا من أشهر مؤسسيه " [630]

لقد جاء الاتجاه السيميولوجى منبثقا من عباءة البنيوية التى جاءت رد فعل على تضخيم دور المؤلف ، والنظر إلى النص الأدبى كبنيات لفظية لها نظام معين ، فانصبت رؤيتهم على النص ، لا على ما هو خارج عنه " فانصرف روادها (البنيوية ) إلى التقيد بملفوظات النص ، ورفض الانفتاح على ما سواه في عملية

628 - محمد عزام : النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائى للأدب) ط.وزارة الثقافة ،دمشق عام 1996م ص 39.
629 - المرجع نفسه نفس الصفحة .
630 - المرجع نفسه نفس الصفحة .

التحليل ، فكانت الدعوة إلى الخروج من الصنمية النصية التى تختزل مهمة الناقد في كشف نظام النص المتمركز في بعد واد هو : مستواه اللسانى " [631] لذا انبثقت من البنيوية مجموعة نظريات ( أطلق عليها فيما بعد ) ما بعد البنيوية وهى : نظرية التلقى واستجابة القارىء ، نظرية التفكيك ، نظرية التأويل ، النظرية السيميولوجية ، وقد هذا إلى " نبذ الانغلاق النصى ، وإعادة الاهتمام بالقارىء وعملية القراءة والتأويل الذاتى ، وظهور مباحث نقدية جديدة منها : التناص ، والدلالة ، والأثر الجمالى ...إلخ " [632] فالسيميولوجيا لا تهتم بالمضمون والدلالة قدر الاهتمام ببناء الخطاب ، ولا " يهمها ما يقول النص ، ولا من قاله ، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله ،أى أن السيميوطيقا لا يهمهما المضمون ، ولا بيوغرافية المبدع ، بقدر ما يهمهما شكل المضمون " [633]

فالمنهج السيميولوجى منهج محايث ،أى أنه يدرس النص من داخله ، ودراسة النص من داخله توجه بنيوى ، بيد أن القراءة السيميولوجية تعتمد على تشفير النص ، فالنص عندهم " عبارة عن شبكات يقوم القارىء بفكها ، مثلما يفعل الصيدلى ،إذ يقرأ وصفة طبية مشفرة ، لذا لا بد من مشاركة القارىء الفعالة لاكتمال النص ....فالنص يدرك بوصفه علامة واحدة ، معقد شكلا وموحد دلالة، فالعلامة ليست إلا علاقة بشىء آخر ، ولا يمكن فهمهما بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى آخر في شبكة ما " [634] وقراءة النص بهذه الصورة تتطلب من القارىء وعيا ودربة وتفهما لمغاليق العمل الفنى ولبواطنه العميقة ، لتكون

631 - حاتم الصكر : ترويض النص ص 108.
632 - المرجع نفسه ص 109.
633 - د. جميل حداوى : السيميوطيقا والعنونة ص 79.
634 - راجع : حاتم الصكر : ترويض النص ص 110.

قراءته للنص القراءة الفاعلة على حد تعبير إنجاردين ،أو القراءة المنتجة على حد تعبيرنصر حامد أبو زيد .

الوقوف على اللغة كمشكل أساسى للنص ، اللغة التى تبنى بطريقة خاصة من نص لآخر ، ومن خلال هذا البناء تكون الدلالة ، فالنص الشعرى " يعتمد على نظام إشارى يختلف عن النظام الذى يستخدمه المتكلم العادى ،أو حتى الشاعر نفسه في حياته اليومية ، ويقوم هذا النظام على مصاحبات وتقابلات غير متوقعة تجمعها وحدة متجانسة ، تختلف عن الوحة التى تجمع لغة الكتابة النثرية " [635] ولغة الشعر لها خصائصها الخاصة ، كما قال رفاتير "إن الشعر يعبر عن مفاهيم وأشياء تعبيرا غير مباشر ، وباختصار إن القصيدة تقول شيئا وتعنى شيئا آخر"[636]

ومن إشكاليات قراءة النص من منظور سيميولوجى انقطاع الصلة بين النص وقارئه وواقعه ، فالمبدع لا يبدع في جو أثيرى متجردا عن ذاته ، والظروف المحيطة به ، فإذا كنا ننادى برفض تضخيم حجم منتج الخطاب ، ولا استنساخ الأدب للواقع ، ولكن في الوقت نفسه ، لا يمكن قطع الصلة بين المبدع وعمله الفنى ، فإذا كنا نؤمن ببصمة اليد التى تميز صاحبها عن الآخرين ، فليس الإيمان بالبصمة الأسلوبية أقل ترسخا في نفس المبدع عن بصمته اليدوية ، بدليل القارىء المتابع لشعر شاعر ما – كنزار مثلا – أو لنص سردى – كروايات محفوظ مثلا – لو عرض عليه عمل من مبدع آخر يقلد هذا أو ذاك ، يدرك بفطانته انتماء هذا المبدع لهذا

635 - د. اعتدال عثمان : إضاءة النص ( قراءات فى الشعر العربى الحديث ) ط 2. الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1998م ص .9.

636 - مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر ، ترجمة ودراسة محمد معتصم ، ط . مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب عام 1997م ص 7.

الشاعر ،أو لذاك القصصى .

ليس هناك منهج نقدى لقراءة النصوص دون سلبيات ، هذا الذى دفع بمحمد مفتاح أن يقول في مقدمة كتابه ( تحليل الخطاب الشعرى ) مستعيرا رأى أبى حنيفة " هذا الذى نحن فيه رأى لا نجبر أحدا عليه ، و لا نقول يجب على أحد قبوله بكراهية " و" ولن ندعى أبدا أن لا منهاجية سواه " بل الانغلاق على نهج واحد لمنظرين في اتجاه قرائى واحد يعرض صاحبه للنقد والتقوقع وأحادية الرؤية، هذا الذى حدا بمحمد مفتاح أن يقول عن العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادىء هذا المنهج " رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية ، من حيث إن أية مدرسة لم تتوفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة " وبرر للأخذ من مدارس متعددة بأن " الأخذ من نظريات مختلفة يحتم الانتقائية ، ولكنه لايؤدى إلى التلفيقية بالضرورة " [637]

ولحداثة هذا المنهج على بيئتنا وكثرة مدارس منظريه دفع كثيرا ممن عملوا بمعطياته القرائية القيام بدراسة نظرية لهذا المنهج قبل دراستهم التطبيقية ، لتعريف القارىء العربى بأسسه ومنهاجياته ، كما فعل د. محمد مفتاح في الجزء الأول من كتابه السالف الذكر، والدكتور محمد السرغينى في كتابه (محاضرات في السيميولوجيا) ففي الجزء الأول وقف على على تعريف السيميولوجيا ومدارسه وفي الجزء الثانى وقف على دراسة تطبيقية لقصيدة (المواكب ) لجبران خليل جبران .

عرض الدكتور محمد مفتاح في القسم الأول ( عناصر لتحليل الخطاب

637 - راجع : د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ط 4 . المركز الثقافى العربى الدار البيضاء المغرب عام 2005 ص 7:5.

الشعرى ) من كتابه السابق الذكر لمناهج السيميولوجيين ( أمثال : كريماص ، سورل ، ريفاتير ، كورتيس، مولينو...إلخ ) في تحليل الخطاب الشعرى ،من خلال تنظيره التشاكل والتباين ( تشاكل التعبير ، تشاكل المعنى ، تعدد التشاكل ) الصوت والمعنى ، المعجم ، التركيب ، التناص ، التفاعل ، المقصدية ، وفي القسم الثانى ( استرتيجية التناص ) قام بتحليل قصيدة ابن عبدون التى مطلعها :

الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور

وقد رصد د. مفتاح القصيدة في ثلاث بنيات ( بنية التوتر ، بنية الاستسلام، بنية الرجاء والرهبة ) ولاحظ أن كل بنية اتسمت بخاصيات مميزة " فهى غنائية في المطلع ، وهى ملحمية في الوسط ، وهى مأساوية في النهاية ، وربط بين هذه البنيات وتقسيم الأوروبيين للشعر ( الغنائى ، والملحمى ، والمأساوى ) وكل نوع من هذه الأنواع يتسم بطابع تعبيرى خاص ، فالشعر الغنائى يميزه الفعل المضارع المسند إلى ضمير المتكلم ، والشعر الملحمى يعبر بضمير الغيبة وبالفعل الماضى ، ويحيل على أشياء أو أدوات أو أحداث ، والشعر المأساوى يتجه نحو المخاطب للالتماس منه القيام بعمل أو حضه عليه ، وإن هذه الأنواع جميعها موجودة في القصيدة ، ولا يستطيع أن ينكرها إلا مكابر معاند "[638]

## 3- الأسلوبية:

لعل المنهج الأسلوبى هو أقرب المناهج إلى النص الأدبى ، فالأسلوبية أحد فروع علم اللغة ، وأحد المناهج النقدية التى جاءت رد فعل على المناهج التى تناولت الأدب من الخارج ، كالمنهج النفسى والمنهج الاجتماعى ، والمنهج البنيوى ، والمنهج الأسطورى ...إلخ ، انطلاقا من عاملين هما : الأول : الأدب تشكيل لغوى ،

638 = راجع : المرجع نفسه ص 339.

فاللغة عامل مشترك بين اللغة والنقد ، والعامل الثانى : البحث عن الحيادية والموضوعية التى تتوافر في علم اللغة ، ومصطلح الأسلوبية ترجمة للمصطلح *Stylistics* التى ترجمها البعض بعلم الأسلوب ، وترجمها بعضهم الآخر بالأسلوبية، وقد نشأ علم الأسلوب ، أو الأسلوبية الحديثة مستندا إلى نشأة علم اللغة وتطوره ، ولم تكن الأسلوبية سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية ، ولهذا السبب يعده بعضهم فرعا من فروع علم اللغة العام ، ومن هنا قول ميشال آريفاى " إن الأسلوبية وصف النص الأدبى حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة "[639] ويقودنا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلى الفرضية الأساسية للعلم نفسه ، وتقوم هذه الفرضية على أساس أن النص الأدبى نص لغوى ، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التى ينطوى عليها ، ذلك لأن هذا التحليل هوالذى يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص ، والتى تؤثر في المتلقين ، ولا يعنى هذا كله شيئا أكثر من أننا قراء ونقادا ،لايمكن أن ننفذ إلى قمة العمل الأدبى إلا من خلال النص ذاته[640].

والأسلوبية تقوم بمحاولة سبر الجوانب الصياغية للنص الأدبى ، لإرساء منهج لغوى موضوعى ، يمكن للقارىء من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنى إدراكا نقديا ، يعى الخصائص الوظيفية للنص ، إذا كانت الأسلوبية تقوم على ذلك فإنها لا بد أن تثير سؤالا هاما يرتبط باختلافها عن مناهج النقد الأدبى ،هل

639 - عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسنى فى النقد الأدبى ) ط . الدار العربية للكتاب ليبيا تونس عام 1977م ص44.

640 - راجع : د. محمود عياد :الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف) مجلة فصول المجلد 1 العدد الثانى يناير 1981 ص124.

الأسلوبية منهج نقدى بديل للمناهج النقدية ،أم أنها فرع من فروعه ،وسلاح من أسلحة الناقد ؟ ! وإن اختلف المنظرون في هذا ، فمنهم من يرى في الأسلوبية منهجا نقديا موضوعيا ، ومنهم من يرى – رغم إفادة النقد من الأسلوبية – أنها ليست سوى أداة ووسيلة من الوسائل النقدية ، ولكنها أداة فاعلة ، فقد قدم علم اللغة المعاصر في الفترة الأخيرة كثيرا من المنجزات أفادت الناقد في سبر أغوار النص ، وقدشبّه دونالد . س . فريمان *Donald .C.Freeman* ما قدمه علم اللغة المعاصر للنقد الأدبى بما قدمته الرياضيات للفيزياء،وبالغ ياكوبسون *Jacobson* في قدر هذه العطاءات ، فنادى بإلغاء النقد ، وجعله فرعا من فروع علم اللغة [641]

علم الأسلوب وإن كان فرعا من فروع علم اللغة ، ولكنه يختلف عنه اختلافا تاما ، لأن مادة الدرس فيهما مختلفة ، لأن هدف الدرس فيهما مختلف ، فعلم اللغة يقصد دراسة اللغة العامة ، التى لاتميزها خصائص فردية ، أما علم الأسلوب فيدرس اللغة في حالة استعمالها الاستعمال الخاص ،إنها خروج عن النمط المعتاد، لأنها تكشف عن الطاقات التعبيرية في النسق اللغوى الذى يستخدمه الفرد ، بوصفها لغة خلاقة *Creative* تتولد وتنتج أنماطا لا نهاية لها .

وقد فرق دى سوسير بين لغة *La langue* اللغة المعينة و *La parole* لغة الفرد، منتهيا إلى أن علم اللغة يدرس اللغة المعينة ، ولغة الفرد تصدر عن وعى ، ومن بعده فرق تشومسكى*Chomsky*بين مصطلحى البنية العميقة *Deep Structure* والبنية السطحية *Surface Structure* في دراسة أسلوب الفرد ،وهما مصطلحان يمثلان ركيزة البحث اللغوى عند التحويليين[642].

---

641 - راجع : م. نفسه نفس الصفحة .

642- راجع : د.عبد الراجحى :علم اللغة والنقد الأدبى مجلة فصول المجلد 1 العدد الثانى يناير 1981 ص116:117.

وهناك ثلاثة اتجاهات تروّ رفيها وراسات علم الأسلوب :

1- اتجاه يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب ، وهم ما يمكن أن نطلق عليه علم الأسلوب العام ، يقدم فيه أصحابه القوانين العامة التى تحكم الدرس الأسلوبى ، دون أن يكون ذلك مرتبطا بلغة معينة ، وهو بذلك يضارع علم اللغة العام.

2- اتجاه يدرس الخصائص الأسلوبية في لغة معينة ، يهدف إلى بحث الطاقات التعبيرية في هذه اللغة ، سواء في اللغة الأدبية ، أو في غير اللغة الأدبية ، (كلغة المحادثة ، ولغة المعلقين الرياضيين ، ولغة التقارير الصحفية ...إلخ).

3- الاتجاه الثالث هو الذى يدرس لغة شخص واحد كما يمثلها إنتاجه الأدبى ، وهذا هو الاتجاه السائد في علم الأسلوب ، وهو يخضع لغة الأديب لأنواع إلى معايير موضوعية ،تعين الناقد على التحليل ، ولهذا الاتجاه ثلاثة اتجاهات :

أ- **اتجاه نفسى** : تنطلق من مقولة ( الأسلوب هو الرجل )وهو يرى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا في إطار دلالتها على خصائص المؤلف نفسه، ومن أشهر من الدراسات في هذا الاتجاه ما قام به ليو شبتسر *Leo Spitzer* مستفيدا من آراء فرويد في التحليل النفسى ، ويرفض اللغويون هذا الاتجاه ،لإيمانه بأن الخصائص الأسلوبية استجابة لملامح عميقة في عقل المؤلف ، فالأسلوب لا يعدو أن يكون سلوكا لغويا يكشف عن عادات لغوية فحسب.

ب – **اتجاه وظيفي** : يرى أن العمل الفنى لا ينبغى أن يحلل على مستويات جزئية ، وإنما على أساس السياق ،وهو مصطلح أصلّه بيرث وأتباعه ، ودراسة الأسلوب هنا – تقرر أن كل كلمة إنما هى جزء في جملة ، وأن كل

جملة هى جزء في فقرة ، وأن كل فقرة هى جزء في موضوع ، وعلى الباحث أن يدرس هذه الأجزاء في سياق العمل الفنى ،ويمكن أن تتسع دوائر البحث في السياق من البحث في قصيدة واحدة ، إلى البحث في ديوان، أو في أعمال فنية أخرى للمؤلف ، حتى يتسنى إبراز الظواهر الفنية للتشكيل الفنى للشاعرفي أعماله.

ج- **اتجاه إحصائى** :وهذا الاتجاه هو المسيطر على حقل الدراسات ، وهو يصدر عن اقتناع بأنه من المهم جدا أن نقف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة في أسلوب شخصى معين وقوفا دقيقا،ولذا ينبغى على الباحث دراسة علم الإحصاء دراسة دقيقة ،ويتحول العمل الفنى إلى مصفوفات وجداول تفتقد النبض والحياة ، ويخرج النص من حيز الأدبية إلى حيزآخر كفرع من فروع الرياضيات ،وهذا المنهج له سلبياته الصارخة ، فهو يقتضى جهدا كبيرا ، ومحصلته النقدية لاتتماشى مع هذا الجهد ، ويتحول فيه النص الأدبى إلى مصفوفات، رغم رفع عملية الإبداع لهذه الطريقة المنطقية، يسيطر فيها الكم على الكيف، وهذا التفتيت للعمل يفقد جماليات التشكيل الفنى في وحداته الفنية من خلال السياق،ومع هذا الكم نفتقد جماليات النص النغمية والعاطفية والإيحائية ...إلخ.

## مستويات التحليل :

أهم ما يطبقه علم الأسلوب داخل هذه الاتجاهات أنه يستخدم مستويات التحليل اللغوى، وهى :

1- **تحليل الأصوات** :لايقوم الدارس بتحليل كل التفصيلات التى ينتظمها علم الأصوات ، فلا يهتم الباحث بالأصوات الصامتة والصائتة ، إلا أن يكون

لبعضها درجة واضحة من الكثرة تقتضى الالتفات والتفسير، ويكاد يقتصرالتحليل الصوتى للأسلوب على الوقف، والوزن بتنويعات المختلفة، وما يقتضيه من أنماط الوقف، والنبر *Stress*، والمقطع، ودراسة التنغيم*Intonation*.

2- **التركيب** :حيث يقوم الباحث بدراسة الجمل من حيث : طول الجملة وقصرها، دراسة أركان التركيب وبخاصة المبتدأ والخبر،والفعل والفاعل، والعلاقة بين الصفة والموصوف، والإضافة، والصلة وغير ذلك،دراسة الروابط كالواو، والفاء، أو ثم، أو إذن، أو أما، أو إما، ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب، دراسة ترتيب الكلام، والتقديم والتأخير بين ركنى الجملة، والبناء للمعلوم والبناء للمجهول، والصيغ الفعلية وتركيباتها، والزمن ،كل ذلك من خلال ما يتضمنه ذلك، كما يرى أصحاب النحو التحويلى، في بحث البنية العميقة لأنها تساعد على فهم كثير من المسائل الغامضة في النص.

3- **الألفاظ** : دراسة الكلمة وتركيباتها وخاصة بحث المورفيمات التى يستخدمها المؤلف ،والصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة، والمصاحبات اللغوية، إذ أن هناك ألفاظا معينة في اللغة لاتكاد ننطقها إلا وتستصحب معها ألفاظا أخرى، ودراسة المجاز، من حيث الجدة والتقليد ...إلخ[643].

## إشكاليات منهج الأسلوبية :

إذا كان من أهداف هذا المنهج رصد الظواهر الأسلوبية للعمل الأدبى، فكل عمل أدبى لا يمكن تشفيره بعدد معين من الصيغ، وفي الوقت نفسه اللغة والصيغ اللغوية المستخدمة ليست سوى خاصية من خصائص العمل الأدبى، أى أنها

643- راجع : م . نفسه ص119:121.

مجرد جانب واحد فقط من خصائص العمل الأدبى ، ولذلك فإن الدراسات الأسلوبية لا تمكننا من التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبى ، كالحبكة والشخصيات والحوار في القصة ، والدلالات الاجتماعية والنفسية للعمل الأدبى ، ومعظم الدراسات في هذا المجال قد قيدت نفسها داخل الجملة ، ونظرت إلى الأدب مجرد رسالة لغوية ، ولكن الأدب ظاهرة شمولية ،تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والحضارية ،إضافة إلى أنه كان الهدف من الأسلوبية ترشيد النقد الأدبى لإرساء منهج موضوعى ، ومن ثم تموت ذاتية الباحث،فعجزت الأسلوبية في الوصول إلى منهج من خلاله نستطيع أن نقف على الظواهر اللغوية الجديرة بالدراسة ، فالناقد يستخدم حاسته النقدية ومخزونه الثقافي [644].

نقد د. محمد حماسة المنهج الأسلوبى الإحصائى لأنه يتنافي وطبيعة الإبداع الأدبى فقال " إن كل ظاهرة في النص المدروس مرهونة بسياقها النصى الواردة فيه، وينبغى ألا تفسر في إطاره ، وهكذا تكتسب – كل ظاهرة – حيوية متجددة بتجدد النصوص ، وإنهم بصنيعهم هذا يجردون الكلمة من سياقها ومن دلالاتها الخاصة التى اكتسبتها في هذا السياق، ويقرر تشيسرين أن ليس عدد الأفعال في النص الأدبى بذى أهمية ، إنما المهم دلالتها الخاصة ، ويقول : يخطىء خطأ كبيرا من يحصى عدد الأفعال مفترضا أنها تقوى تأثير السرد القصصى ، فالأفعال تمتلك مهمات أسلوبية متباينة ،إضافة إلى أن الأسماء لا الأفعال ، تكشف الحركات الانفجارية ، ولنقابل بين هاتين الحالتين :

- وثبة إلى النافذة ، هاهو على الأرض،عبر السياج ، في الغابة.
- نام ، حلم أحلاما مزعجة ، استيقظ ، تمطى .

644 - راجع : د. محمود عياد :الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف) ص129:131.

لا تحتوى الحالة الأولى على أى فعل ، ولكن الأسماء تخلق فاعلية عالية ،أما الحالة الثانية المتضمنة أفعالا متراصة فخالية من الفاعلية [645]

ومن هذه الإشكاليات اختلافهم في منظورهم للأسلوب ، هذه الإشكالية جاءت من مفهوم الأسلوبية الوصفية التى تهتم بالإجابة عن السؤال : كيف يكتب الكاتب ؟ ،وهناك شبه اتفاق بين الدارسين - وأنا منهم - على أن الأسلوبية الوصفية هى أقرب اتجاهات الأسلوبية إلى التحليل النصى ( للبحث عن وجود الألفاظ في السياق ) هذه الإشكالية نجدها في اختلافهم لمفهوم الأسلوب ، فهناك وجهة تنظر للأسلوب على أنه انحراف *Deviation* بمعنى الميل عن معيار *Norm* . ومفارقة ،أو عدول ،أو مجاوزة *Departure* وهو ما يستعمله معظم المتخصصين اليوم ، وكما يقول جون كوين : إنه مصطلح لا يحمل إلا معنى سلبيا ، ويمكن أن نعرف الأسلوب بأنه مجاوزة ، وحينئذ لا نحدد ما لا يوجد فيه ، فنقول : الأسلوب هو ما ليس شائعا عاديا ولا مسوغا في قوالب مستهلكة ،لكن يبقى أن الأسلوب على هذا النحو الذى يستخدمه الأدب له قيمة جمالية ، وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادى ، وإذن فهو خطأ ولكنه خطأ مراد ، فالمجاوزة إذن نقطة شديدة الاتساع ، وما ينبغى عمله هو التخصيص بأن نقول : لماذا تعد ألوان من المجاوزة جمالية ، وألوان أخرى لا تعد كذلك ؟ ومع ذلك يحتفظ مصطلح المجاوزة بقيمة عملية مؤكدة ، ولا يمكن إحلال غيره محله ويعرف مارتينيه الأسلوب ، بأنه اختيار طريف لعناصر لغوية ، القصد منها الرفع من المحتوى الإخبارى في البلاغ ،فأنت تزيد في إخبار بلاغ ما كلما كانت الوحدو اللغوية المنتمية ، لبعض الوحات الأخرى

645. د. محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازى ( التحليل النصى للشعر ) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 2001م.ص 27:26.

ضعيفة التوقع أو لا نتكهن بها [646]

ورغم هذه السلبيات التى وقع فيها الأسلوبيون ، إلا أنه لا يمكن إنكار إيجابيات هذا المنهج عندما يتخذ مع غيره من مناهج النقد كأداة لسبر أغوار النص، والولوج إلى أعماقه ، أولها الاعتداد بمقومات النص الفنى في التقييم ، بعيدا عن إرغام النص لمعطيات علم النفس ، وإرغام النص ليكون صورة لمجتمعه ،فلا غرابة أن يقول أمادو ألونسو " الطريقة التى يتكون بها العمل الأدبى في جملته وعناصره التفصيلية هى التى تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها، وبعبارة أخرى ينبغى الاعتداد بها، كإنتاج إبداعى وقوة خلاقة في نفس الوقت[647]

فالاهتمام بعامل التأثير الجمالى للأدب كان من أهم أوليات الأسلوبيين في عملية تلقى العمل الأدبى، وإن نبع هذا التأثر من النص دون سواه انطلاقاً من أن النص الأدبى نص لغوى لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية، التى ينطوى عليها ذلك، لأن هذا التحليل هو الذى يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة، في النص، والتى تؤثر في المتلقين، ولا يعنى هذا كله شيئاً أكثر من أننا قراءً، ونقاداً لا يمكن أن ننفذ إلى قيمة العمل الأدبى، إلا من خلال النص ذاته ، كما مر بنا كلام د . عبده الراجحى.

مع الإفادة من رؤية تشومسكى Chomsky في تفريقه بين البنية السطحية والبنية العميقة، التى تميز لغة الأدب التى وصفها (لغة الأدب) بأنها لغة خلاقة ومنتجة ،وبالتحليل ينفذ القارئ إلى البنية العميقة في النص، إضافة إلى عنصر هام استفدنا به من الأسلوبيين هو الاهتمام بالجانب الوجدانى للغة فقد قاموا بدراسة

646- راجع : المرجع نفسه ص 24:21.
647- د. محمود عياد :الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف) ص 124 .

"وقائع التعبير اللغوى من ناحية مضامينها الوجدانية، أى أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"( 648)

فالتركيز على الحساسية يعمق عملية التواصل بين النص ومتلقيه، غير أن هذا التواصل ـ كما رأى بالى C. Balley إيصال مألوف وعفوى (649) يولى الاهتمام بالدور التأثيرى لعناصر اللغة، ووظيفة علم الأسلوب "البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التى تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية التعبيرية"(650).

من هذه الرؤية كانت منطلقا للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف في منهجه لقراءة النص الشعرى ، وهذا المنهج هدف إلى تحليل النص الأدبى تحليلا يهدف إلى الوقوف على جماليات التركيب في الألفاظ والجمل والعبارات ، للوقوف على الدلالة ، وكشف العلاقات بين بنية النص ، من حيث التشابه والتوازى والتضاد ، لإعادة خلق النص من جديد بغية تلمس جماله الفنى ، وقد أوضح هذا التصور في قوله " التحليل هو عملية فك البناء لغويا وتركيبا من أجل إعادة بنائه دلاليا ، وهذا يستدعى ضرورة تحديد الأجزاء المراد تحليلها وبيان دورها ، وكشف العلاقات بينها، وتفسير الإشارات الواردة فيها ، وملاحظة التدرج التعبيرىّ لها ، وتوافق العناصر المكونة أو تضادها ، وتوازنها أو توازيها ، وتمايز بعضها من بعض ، وإيضاح الإحالات القابعة فيها ، وطريقة نسج العلائق في شبكة القصيدة المحكمة

---

648 - بيرجيرو: الأسلوبية- ترجمة: منذر عياش، ط دار الإنماء الحضارى للدراسات والترجمة والنشر، عام 1994، ص 19.

649 - . د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة، عام 1992، ص 86.

650 - راجع : المرجع نفسه، ص 67.

في شبكة القصيدة وتعانق كل خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة " [651]

ولكل نص سماته التركيبية الخاصة به، وعنده كل نص مرتبط بسياقه ، وطريقة بنائه التى تختلف في خصائصها عن خصائص نص آخر ، وقد تكونت هذه الخصائص عبر خبرات متراكمة وتجارب متعددة في عمر وجوده اللغوى لذا كانت كل ظاهرة في النص المدروس مرهونة بسياقها النصى الواردة فيه ، وينبغى ألا تفسر إلا في إطاره ، وهكذا تكتسب – كل ظاهرة – حيوية تجددة في النص[652]، وبذلك يكون تحليل النص بعيدا عن رؤى مسبقة تخص صاحبها أو عصره ، بهدف "محاولة فهمها وتفسيرها من خلال مكوناتها ، بصرف النظر عن الغرض الذى أنشئت من أجله ،أو المناسبة التى لابست إنشائها ، والذى يساعد على الدخول في عالم القصيدة ليس هومعرفة غرضها أو مناسبة إنشائها ، بل هو إضاءتها وكشف أسرارها اللغوية وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها وإدراك العلاقات فيها ، وبيان الوجوه الممكنة للنص من خلال المعطيات التعبيرية المبنية على تواشج المفردات والبناء النحوى الذى يعد ركيزة النص الركيزة الأساسية ، ولا يتم هذا النواع من التحليل إلا با عتماده على المادة نفسها التى منها تكون منها " النص الشعرى"[653]

ويقوم تصوره في قراءة النص الذى طبقه في كتابه على مجموعة نصوص على مرتكزات :أولها " النحو" ويقصد بالنحو هنا النحو التفسيرى لا النحو التعليمى، بوصفه البنية العميقة التى تعطى الجملة معناها ، والنحو كما قدمه علماؤنا الأوائل علم نصىّ لأنه يتعامل مع التراكيب ، ولا يمكن فهم تركيب ما

651- د. محمد حماسة عبد اللطيف : الإبداع الموازى ( التحليل النصى ) ص15.
652- راجع : المرجع نفسه ص 26.
653 - المرجع نفسه ص 16.

إلا من خلال بنيته النحوية ، فبالنحو " تنكشف حجب المعانى " وبه تتم " جلوة المفهوم " كما يقول ابن مالك ، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر جاكبسون ، ولا بد لدارس الأسلوب أن يعتمد عليه لأنه "لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يلمّ بالنحو بكل فروعه ، بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة بالصرف ، والتركيب وعلم المعاجم ، وعلم المعانى ، كما يقول رينيه في ( مفاهيم نقدية ) [654]ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية والمفردات التى تشغل هذه البنية ، والتفاعل القائم بين المفرد ووظيفته النحوية من خلال السياق النصى ، وهذا تركيز قد يحتاج إلى شرح طويل خلاصته أن التحليل النحوى هو في الوقت نفسه تحليل دلالى .

**المرتكز الثانى** : وهو النظر إلى النص كوحدة فنية يمتاز بتركيب لغوى يتسم بصفات أسلوبية ما ، هى سر جماله الفنى ، وفي هذا المرتكز قد استفاد من نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى ، هذه النظرية التى جاءت نتاجا لحديث العلماء عن إعجاز القرآن في نظمه وتركيبه ، وقد تناول عبد القاهر هذه النظرية على نحو أعمق وأشمل في كتابه " دلائل الإعجاز " فيما أطلق عليه العلماء " علم المعانى " وقد ألمح عبد القاهر إلى أن المعانى في النص ليست معانى من الممكن حصرها وتحديدها بحيث يمكن أن تتحول إلى قواعد صارمة ، بل هى معان كثيرة متجددة مع تجدد الإبداع الأدبى نفسه [655]. وقد استشهد بقول عبد القاهر الجرجانى "وإذ عرفت أن مدار النظم على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هى على الاطلاق ، ولكن تعرض

654- المرجع نفسه ص 30:29.
655- راجع : المرجع نفسه ص 30.

بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض " [656]

ورأى أنه يمكن تطوير نظرة عبد القاهر الجرجانى التى دارت في فلك الآية أو الآيتين من القرآن ، أو البيت أوالبيتين أو النتفة الشعرية ،أو الجملة النثرية ، فلم تستقطب قصيدة بأكملها ، فلم يتناول لشبكة العلاقات في مستوى رأسى ، ولكنه دار في فلك المستوى الأفقى ، رأى أنه يمكن تطوير هذا المنهج في الجمع في دراستنا للقصيدة على المستويين الأفقى والرأسى [657].

رؤية عبد القاهرة الجرجانى تمثل مرتكزا تراثيا أصيلا ،مع بعض الآراء النحوية الناضجة التى تبحث عن المعنى والدلالة في علم النحو ، هذان المرتكزان ينبغى تطويرهما والاهتمام بهما في ثوب معاصر،

**وهناك مرتكز عصرى يتمثل في جانبين :**

**الجانب الأول** : يتمثل في الدعوة المحدثة في النقد التى تحاول جاهدة توجيه النقد في الأدب العربى وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقى ، متمثلة في ذلك بما قدمه أصحاب النقد الجديد *New Criticism* الذى سيطر على حركة النقد الإنجليزى والأمريكى في السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية ، وقد وصف هؤلاء " النقاد الجدد" بأنهم شارحو نصوص ، وليسوا أصحاب نظريات ، لأن القاعدة الأساسية للنقد عندهم هى النص ، ومن هنا أصبح النقد الأدبى الجديد أكثر ارتباطا وتمسكا بعلم اللغة ، لأن أصحاب هذه الدعوة يرون أن العمل الأدبى فن لغوى في المقام الأول ، ويرون أن مهمة الناقد ليست إطلاق الأحكام العامة

656- عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز تحقيق محمود شاكر ـ الناشر مطبعة المدنى بالقاهرة ـ مطبعه المدنى بجدة، ط3 عام 1992م ص87.

657- راجع : د. محمد حماسة عبد اللطيف : الإبداع الموازى ص 31.

القائمة على الاستحسان أو الاستهجان ،أورصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية ،أو غيرها ، ونسبة القصيدة أو قائلها إليها ، والاكتفاء ببعض الإشارات التى تساعد على هذه الغاية غير الأدبية ، بل مهمة الناقد الحقيقية هى إضاءة العمل وتنويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته في ضوء ما يسمى " القراءة الفاحصة " *Close Reading* التى تعنى إغلاق التحليل أو القراءة على النص نفسه [658] .

**والجانب الآخر** : يتمثل في الاتجاه الأسلوبى ، وهو أيضا يعتمد على النص النص نفسه ، وينطلق من إحصاء بعض السمات الخاصة في النص التى تكون معبرة عن تميز نص بعينه ، ويحاول تحليلها سوا أكانت هذه السمات تتعلق بالمفردات أم بالنظام النحوى أم ببعض الصيغ ، وهذا – في حد ذاته- مقبول من حيث إنه يبدأ من النص ، ولكن يعيب هذا الاتجاه بعض الأمور منها إهماله السياق ، مع أن السياق يعمل على تحديد معنى الكلمة أو التركيب ، يقوا جون ليونز "أعطنى السياق الذى وضعت فيه الكلمة وسوف أخبرك بمعناها " ويضيف " من المستحيل أن تعطى معنى كلمة دزن وضعها في سياق " ويرى أصحاب النظرية السياقية أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذى تظهر فيه وليس للكلمة دلالة ، وإنما لها استعمالات فحسب .

ومنها إغراق بعض الأسلوبيين في مصطلحات غامضة غير واضحة ، مع أن المصطلح من شأنه الوضوح ، والتحليل النصى وسيلة إلى توضيح العمل لا إلى إغماضه وإبهامه ،ومنها استعمالهم رسوما وأشكالا معقدة لا تضىء العمل ، بقدر

658- المرجع نفسه ص 32.

ما تعقد السبيل إلى فهمه ،أو تعين على ذلك [659] .

ومن مرتكزات هذا المنهج ما قدمه دى سوسير في مجال علم اللغة الحديث ، وقد كان لتفريقه بين اللغة *Langue* والكلام *Parole* أثره في تحليل النصوص الأدبية من الداخل *Internal* وفي تركيز البحث في بنية العمل ذاته ، والتخفف من الانشغال بالعوامل الخارجية ، غير الفاعلة في النص ، عند تفسيره وتحليله.

وإذا كان دى سوسير قد تناول هذه الثنائية: اللغة /الكلام *Langue/Parole* فإنها اتخذت صورا مختلفة فيما بعد،فنجد ثنائية الرمز/ الرسالة *Code/Message* عند جاكبسون ، ونجد ثنائية اللغة / الخطاب *Langue/Discours*عند جيوم ، وثنائية النظام / النص *System/ Text*عند يلمسلاف ،وأخيرا ثنائية السليقة / الأداء *Competence/Performance* عند تشومسكى [660].

**وقد أجمل في النهاية معالم التحليل النصى في النقاط الآتية :**

1- التعامل مع القصيدة على أنها نص واحد ، وبنية فنية لغوية متكاملة لا يغنى جزء منها عن جزء آخر ، لأن كل جزء يتفاعل مع الآخر أخذا وعطاء في تشكيل دلالته .

2- النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية عمل على تماسكه ، وترابط أجزائه، وهذه العلاقات تكون شبكة نصية تعين على تفسير النص ، وهى ما تسمى "الاتساق" *Cohesion* .

3- الاعتماد على القصيدة وحدها في استخراج المعطيات التى تعين على تفسير النص دون الاستعانة بمساعدات من خارجه ،أيا ما كانت على اعتبار أن كل نص يحمل في تضاعيفه مفاتيح حل ما يراد حله فيه.

---

659- راجع : المرجع نفسه ص 33:32.
660- راجع : المرجع نفسه ص 34.

تحليل كل قصيدة على حدة ، وتفسيرها وحدها في ضوء معطياتها التعبيرية الخاصة بها .

4- الاهتمام بكل عنصر من عناصر مكونات القصيدة ، وبكل ظاهرة فيها مهما بدت صغيرة ، سواء أكانت هذه المكونات على المستوى الصوتى أم على المستوى الصرفي ،أم المستوى المعجمى ،أم المستوى التركيبى لنرى كيف تعمل هذه المكونات وتلك الظواهر على تكوين النص ، وبناء رؤيته الخاصة ، انطلاقا من أن كل مكون لا بد أن يكون له رصيد من الدلالة ،حيث تشكل كل دلالة جزئية لبنة من الدىلة الكلية للنص ،وأرجو ألا أكون مبالغا إذا قلت قلت إن كل قصيدة تكاد تكون لها خصائصها التركيبية الخاصة ، وهى متغيرات تتجلى على " ثوابت" من النظام النحوى .

5- عدم تعميم النتائج التى ينتهى إليها تحليل القصيدة المعينة على شعر الشاعر نفسه فضلا عن شعر شعراء عصره أو جنس الشعر عامة ،لأن كل ظاهرة ترتبط بسياقها ، وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة ، ومن هنا يكون تجدد الفن وعدم تأطيره أو قولبته ، ويكون تجدد التحليل النصى نفسه داخل الإطار العام.[661]

فهذا المنهج الذى يرتكز على المنهج الأسلوبى في إدراك البنية اللغوية ، والعلاقات بين هذه البنى ، وإنتاج الدلالة ، من خلال النسق الداخلى الذى يتموقع في الصور والإيقاع ، هذا المنهج يتقارب مع منهج الدكتور محمد فتوح أحمد في قراءة النص في كتابيه ( قراءة الشعر و شعر المتنبى قراءة أخرى ) يقول على غلاف كتابه الثانى " هذا الكتاب تقديم وجه آخر للقراءة الشعرية ، ولقراءة شعر

661- راجع : المرجع نفسه ص 45:44.

المتنبى بالذات ، وهو وجه لا ينظر فيه إلى دلالة الوثيقة الشعرية بمعزل عن البنية التى أحدثت هذه الدلالة ، ثم لا يكفي فيه الوقوف عند أحد مستويات هذه البنية حتى يوضع في مكانه من بقية تلك المستويات ، منفعلا وفاعلا ، متأثرا ومؤثرا ، نتاجا لما يعلوه من أغلفة النواة ومنتجا لما دونه منها ،الأمر الذى يفضى إلى الكشف عن ثراء اللغة الشعرية واجتلاء كل معطياتها ، بقدر ما يفضى – في الآن ذاته ودون تعاقب –إلى سخاء الدلالة وتعددها ،طبقا لتدرج مستويات البناء "

وإن كان للباحث رأى مخالف في حديثه عن البنية الخارجية والبنية الداخلية ، رغم إشارته المتكررة عن مدى التلاحم بين هاتين البنيتين ،فهو يتحدث عن تعامل الدارس مع النص الشعرى تحليلا وتركيبا فيقول " وهو يبدأ مما يدعى بالشكل الخارجى ،أعنى مجموعة الوسائل التى أمكن بوساطتها إبداع النسيج اللغوى للقصيدة ، ومن هذه الوسائل ما هو صوتى كالقافية وتجنيس أوائل الكلمات أو أواخرها ، ومنها ما هو عروضى يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته الزمنية والمقطعية ، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق صياغتها ، كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل ،كالاطراد والمفارقة ، وكتوازن السياق أو توازيه ، وكتشعيب الأداء بين الوصف والحوار ، وبين صوت الشاعر وأصوات الآخرين " [662] هذا عن البنى الخارجية كما يرى ، ثم يكمل كلامه متحدثا عن البنى الداخلية "وتنظيم المادة الكلامية على هذا النحو يفضى بدوره إلى تنظيم البنية الداخلية للعمل الشعرى ، نعنى بذلك بنية الصور الفنية الصادرة أساسا عما يدعى بطاقة التخيل ، ابتداء بالصور المجهرية أو العلاقات المجازية الصغرى كالتشبيه

662- د. محمد فتوح أحمد : شعر المتنبى قراءة أخرى . ط. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع 2008. ص 17:16.

والاستعارة ونحوهما ، ومرورا بالصور الكبرى كالرمز والأسطورة وما إليهما ، ثم انتهاء بنواة العمل أو محوره الفكرى motive وهذه البنية الداخلية من جانبها تقوم بوظيفة النظام التحتىّ ، الذى تنتشر منه الدلالة عبر كل مستوى إلى الآخر ، ومن ثم يبدو المتلقى كمن يذرع درجات سلم صعودا وهبوطا ،كما تبدو القصيدة محصلة لوشائج من العلاقات الخارجية والداخلية ، تتبادل التأثير فيما بينها ، وتتأزر جميعا على تصحيح مسار الرسالة الشعرية " (663)

وقد تناول في كتابه ( شعر المتنبى ) لقراءة نصوص بأكملها على هذا التصور، *مثل قراءته للأبيات المتنبى عن الزمن* :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا ... وعناهم في شأنه ما عنانا

وتولَّوا بغصّة كلهم منه ... وإن سر بعضهم أحيانا

ربَّما تحسن الصّنيع لياليه ... ولكن تكدّر الإحسانا

وكأنّا لم يرض فينا بريب الدهر ... حتّى أعانه من أعانا

كلّما أنبت الزمان قناة ... ركَّب المرء في القناة سنانا

ومراد النفوس أصغر من أن ... نتعادى فيه وأن نتفانى

غير أن الفتى يلاقى المنايا ... كالحات ولا يلاقى الهوانا

ولو أن الحياة تبقى لحىّ ... لعددنا أضلنا الشجعانا

وإذا لم يكن من الموت بدٌّ ... فمن العجز أن تعيش جبانا

كلّ ما لم يكن من الصعب في الأنفس ... سهل فيها إذا هو كانا

يبدأ في قراءتهما بالوقوف على الإيقاع الموسيقى ، سواء من البنية

663 - المرجع نفسه ص 17.

الخارجية فالقصيدة من البحر الخفيف ، يتكون من تفعيلتين متساويتين من حيث مقاطع لغوية ، ولكنهما تختلفان في توزيع هاتين التفعيلتين والتفعيلتين هما فاعلاتن مستفعلن ، الأولى مكونى من سبب خفيف ثم وتد مجموع فسبب خفيف ، والثانية مكونة من سببين خفيفين ثم وتد مجموع ، وفي البنية الإيقاعية قد يحذ ف الثانى الساكن من السبب الخفيف ( يسمى بالخبن ) ولا يكون المستوى الإيقاعى بمعزل عن بقية المستويات الأدائية ، فقد تفرض هذه المستويات نوعا من الصدع، أو على حد تعبيره ترويض الإيقاع . بحيث ينسجم مع غيره من عناصر البنية الشعرية ، وهو صدع نلمحه بخاصة في الأبيات : الخامس والسادس ، ثم التاسع والعاشر ، حيث يتم في أضرب هذه الأبيات حذف الثانى الساكن ، على حين تظل بقية الأضرب فيما سوى ذلك من أبيات محتفظة بالانسجام بين صورتى الإيقاع : الصورة الذهنية المفترضة ، والصورة الصياغية الماثلة .

فالبنية الرأسية للإيقاع لا تتطابق بالضرورة تطابقا تمامامع البنية الأفقية للعبارة الشعرية ، فقد يحدث هذا التطابق أحيانا ، فنرى بنية التعبير موازية للصورة الذهنية للتفعيلة ، بيد أن في كثير من الأحوال يحدث العكس ، فنرى بنية التعبير أكثر سعة أو ضيقا ، مما يؤدى إلى تعديل مماثل في التفعيلة بالإضافة أو الحذف ، فكسر النظام يدل على أن مستويات الأداء الشعرى لا تنفصل وإنما تتكامل ، فليس من محض الصدفة أن نرى تفعيلات القوافي في هذا الموذج بخاصة قد أخذت مسارا عجيبا في العلاقة بين الإيقاع والتعبير ،أو بين ما يسمى بالبنية الرأسية والبنية الأفقية ، فعلى حين تتطابق هذه التفعيلات مع وحدات لغوية ذات معانٍ مستقلة في البيت الأول : "ما عنانا " والثانى " أحيانا " والثالث "إحسانا " والرابع" من أعانا " والسادس :" نتفانى " والثامن "شجعانا" والعاشر"

هوكانا " نراها في الأبيات : الخامس والسابع تستغرق وحدة لغوية دالّة ، بالإضافة إلى مقطع من كلمة سابقة : "ة سنانا" " قى الهوانا " " ن جبانا " .

وينتقل بعد ذلك إلى الوقوف على السياق التعبيرى منطلقا من أن هذا السياق لا يخلو من مثل ذلك التواتر الدائم بين التوازن والتقاطع ، بين الاطراد والمفارقة ، بين تتابع المتواليات السياقية وكسر تتابعها ، فالأبيات الخمسة الأولى تعتمد اعتمادا شبه مطلق على بنى الجمل الفعلية التى يتبادل الفاعلية فيها قطبان كبيران ، يتناوبان فيما بينهما وظيفتى المؤثر والمتأثر ، وهذان القطبان هما " الناس " ( أو المرء ) والزمان ( أو الدهر) ينهض القطب الأول بوظيفة المؤثر في جملتى الصدر من البيتين الأولين ، نرى الثانى ينهض بنفس الوظيفة في جملتى العجز ، مع قيد وحيد وهو أن كلا منهما إن كان قد دُكر في الجملة الأولى صراحة ، فقد دُكر في بقية الجمل إضمارا أو إيماءً وفي كل الحالات كان اطراد السياق بتكرار صيغة الماضى : صحب ، عنى ،سرّ أو بتكرار منطوق هذه الصيغة عناهم ، عنانا ، أو عنصر المفارقة فيه متمثلا في تناوب مواقع التأثير بين القطبين المشار إليهما .

ويتتبع لعنصر المفارقة على مستوى التركيب قد أنتجت . بقوة التفاعل . أثرا فوريا في الشكل الداخلى ، وبخاصة التصوير والدلالة الشعرية ، فقد خالط الناس هذا الزمان مخالطة من يتوقعون منه الوفاء لرفقة الطريق ، ومع ذلك لم يرجعوا منه إلا رجعة من يغصّ بالشراب حين يظن أن فيه حياته، وقد امتدت المفارقة الدلالية إلى المفارقة التصويرية ، لترى أن صورة الإقبال التى يرسمها النموذج لرفقة الطريق سرعان ما تنعكس إلى صورة التولى والإدبار ، وإن كان هذا لا يمنع الصيغ الاحتمالية لابتسام الزمان للناس أحيانا "وإن سرّ بعضهم أحيانا" و "ربما تحسن الصنيع لياليه" ومن حرص الشاعر جعل الشك موجودا في صياغته ، من خلال

الشرك "وإن"و" ربما" الاحتمالية .....إلخ [664]

ونلاحظ على هذه القراءة الأسلوبية تمسك صاحبها ببنية النص في صورة مكتملة ، فما كان حديثه النظرى عن القراءة في بنياتها الخارجية والداخلية إلا جانبا تنظيريا منظما ، وقراءة النص في مستوياته الصوتية والدلالية والتركيبية والصرفية في وحدة متناغمة ، مع الالتفات إلى البنية العميقة للنص .

وقد وقف على بعض الظواهر الأسلوبية في شعر المتنبى في دراسته التى قسمها إلى ستة مباحث كالآتى : مفارقات الشكل ، عن ظواهر الصياغة الشعرية ، تقابلات البنية ، مستوى الصورة في البنية الشعرية ، تحولات الأسلوب ، المعجم الإيقاعى ، فالناقد بهذا جمع بين قراءة نصوص بأكملها ، كما فعل مع قصيدة المتنبى في شكوى الزمن ، وفي كتابه قراءة الشعر ، حيث قام بقراءة كثير من القصائد ، منها ( قصيدة الأطلال لناجى ،أروع من عينيك لا لفاروق شوشة ...إلخ ) ودراسة الملامح الأسلوبية عند بعض الشعراء ، في شعر المتنى في الفصول الست التى ذكرناها ، وفي كتاب ( قراءة الشعر ) توازن البناء في شعر شوقى ، نظرة في قصيدة جاهلية ، شعر العقاد ...إلخ .

وأوضح الهدف لقراءة الشعر " قراءة حسنة أن نتمتع به متعة جادة واعية ، تجعلنا أكثر فهما لأنفسنا ، ومن ثم أكثر وعيا بالحياة من حولنا ،وأكثر سيطرة عليها ، ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نوفر لأنفسنما هذا النوع من المتعة بقراءة الشعر إلا إذا فهمناه ، وفهم الشعر ليس مسألة هينة " [665]

وبعد عرضى لمناهج متعددة ،أقف على محاور عامة في قراءة النص الشعرى،

---

664- راجع : المرجع نفسه ص 29:17.

665- د.محمود الربيعى: قراءة الشعر.ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.القاهرة عام 197 . ص 13.

والتى من خلالها تكون قراءاتى لبعض النصوص الشعرية في الفصل الثالث من دراستى كالآتى :

النص يفرض منهج نقده من داخله ، فكل نص وأدواته النقدية المناسبة للتعامل معه ، فلا يمكن – مثلا – أن أدرس الأسطورة في شعر مدرسة الإحياء ، بمنهج دراستى للأسطورة في الشعر الحر ، فالأسطورة في شعر الإحياء جاءت في شكل إشارات موجزة ، لتكمل المعنى في النص ، لا لتخلق نصا يعتمد على إقامة معادل موضوعى لتجربة موازية لرؤية الشاعر من خلال عالم الأسطورة ، وفي شعر شعراء الرومانسية جاءت نظما شعريا لأسطورة ، يتشوق القارىء لقراءتها شعرا ، دون إضفاء أية دلالات رمزية عليها ، وفي قصيدة الشعر الحر تم تأصيل هذا الملمح ، وتوظيفه توظيفا رمزيا ، ودراسة الإيقاع في قصيدة شعر الإحياء ، تختلف أدواتها في قصيدة الشعر الحر الذى يعتمد على الموسيقى الداخلية أكثر من الموسيقى الخارجية ، والتى تتجلى أبرز صورها في الوزن الخليلى ، وفي القافية .

نرفض فكرة بارت ( موت المؤلف ) ولكن في الوقت نفسه لانقر بأن النص هو صورة لصاحبه ، ونسخة من فكره أو إيديولوجيته ، ولكن إبداعه تعبير فنى من خلال وجدان الفنان ، ورؤيته الخاصة للواقع والحياة .

إذا كان النص تشكيلا لغويا ، يعبر عن تجربة صاحبه الوجدانية إزاء مشكلة، أو موقف ما من الحياة ، لإحداث المتعة الجمالية ، فإن التحليل الأسلوب له وجوده الأكبرعلى خريطة منهج القراءة ،للوقوف على مكونات القصيدة على المستوى الصوتى ،وعلى المستوى المعجمى ،وعلى المستوى التركيبى [666] للتعرف على القيم الصوتية، والترا كيب ، والدلالة في النص ، ولكل نصه نسقه الخاص ،

666- راجع : د. محمد حماسةعبد اللطيف:الإبداع الموازى (التحليل النصى للشعر) ص 45.

ومن الخطأ تعميم ظاهرة ، أو خاصية في قصيدة الشاعر على شعره ،أو شعر غيره " لأن كل ظاهرة ترتبط بسياقها ،وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة "[667]

لا تهدف قراءتى للنص الشعرى التحليل الأسلوبى ، الوقوف على ظواهر لغوية ، من خلال علاقات تقوم على التوازى والتقابل والتشابه والتضاد ، فالنص الأدبى وإن كان رسالة لغوية كما رأى الأسلوبيون ، ولكنه رسالة ذات طابع وجدانى ، يعبر( النص ) عن تجربة صاحبه في صورة فنية ، ولم يقصد المبدع عند إبداعه صياغة نصه على صورة ما ، من التماثل والتوازى ، ولكن تهدف دراستى إلى استظهار الجمالى الفنى في النسق التعبيرى ، في أى ظاهرة أسلوبية ، تخدم بنية النص ، سواء أكانت هذه العلاقات تقوم على على ما ذكرنا من التوازى والتقابل والتشابه والتضاد ، مع الوضع في الحسبان أن لكل قصيدة مكوناتها الفنية ، وهذا يحول دون بلورة معايير نهائية نسحبها على كل النصوص الأدبية ،فلكل قصيدة بنيتها الخاصة وتشكيلها الأسلوبى المميز.

الإفادة من فكر الآخرين تعين الباحث في منهجه للقراءة، وهذا ما أسس عليه الدكتور محمد مفتاح منهجه الذى وصفه بأنه منهج " تلفيقى" بالمعنى المعرفي المنفتح، على كل ما يمكن الإفادة منه، فنجد عنده خطوات إجرائية ذات مراجع مختلفة متعددة منها: السيمائية، والبنيوية، والأسلوبية، والتأويلية، مع تغير وضع المحلل بإزائها بين عمل وآخر"[668].

لا يقصد بالقراءة تحويل النص الشعرى إلى نص نثرى ، لأننا بذلك نفقده صورة بنائه الشعرية لأنه " كما أنه من الجرم – كما يرى بول فاليرى في كتابه

667 - م . نفسه نفس الصفحة .

668- راجع : حاتم الصكر : ترويض النص دراسة للتحليل النصى فى النقد المعاصر (إجراءات ومنهجيات) ط1 الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1998م ص 59.

*Voriete*- أن نشرح القصيدة في لغة نثرية لكى نفهمها ،لأننا بذلك نفقدها صفتها المشخصة لها وهى الشعر " [669]

## 4- نموذج لمنهج نقدى تلفيقى:

أقف على نموذج في قراءة النص بطريقة آلية جافة ، تفقد النص الجمال والنبض ، وهو منهج اقترحه الدكتور محمد مفتاح ، لقراءة دواوين الشاعر رفعت سلام ( هكذا قلت للهاوية ،إنها تومىء لى ، وردة الفوضى الجميلة ) [670] وهذا المنهج الذى ينتهج منهجا تلفيقيا ، يأخذ من السيميائية ، ومن الأسلوبية ، والتأويلية ، والدليلية ....إلخ .

ومن البداية يضجُّ من كثرة النظريات النقدية ، و أشهرها فلسفة الظواهر ، وعلم التأويل ، ونظرية التلقى ، والبنيوية ، والدليلية ، وما بعد البنيوية ، بما فيها من تحليل نفسى ، وتاريخانية جديدة ، ونقد ثقافي ، وتفكيكية ، وكل نظرية من هذه النظريات ، وكل منهجية من هذه المنهجيات ، تفرعت عنها تيارات متعددة ، فهناك تيارات فلسفية ظواهرية ، وهناك تأويلات عديدة ، وتلقيات متنوعة ، وبنيويات منشطرة ، وسيميائيات أوربية ، ودليلية أمريكية ، وتأريخانيات "حولية" وتأريخانية " فوكوية " وضروب من النقد الثقافي والنسائى ، وأقربها إلى طبيعة الشعر هى النظرية والمناهجية واللسانية ، والنظرية والمنهجية السيميائية والدليلية ، فقد انتشرت المقاربة اللسانية لتحليل الخطاب الشعرى ، فتناولت الوزن والإيقاع ، ورمزية الأصوات ، ، ولغة الشعر ، والمجاز ، والتكرار ، والتوازى ، والرسالة الشعرية ، والوظيفة الشعرية ، وقد استوحت هذه النظريات كثيرا من

669- د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص 193.
670- راجع : د . محمد مفتاح : مدخل إلى قراءة النص الشعرى - المفاهيم معالم مجلة فصول المجلد 16 العدد 1 صيف 1997م من ص 248:267.

مقالات سوسوسير .

و يعرض لتوظيف السيميائيين للدليل ، والدال ، والمعنى ، ومعنى المعنى ، والتشاكل ، والنسق ، والبنية ، والتواصل ، والتلفظ ، والخطاب ، والمؤشرات ، والمعنيات ، وقد هيمنت على هذه المقاربة سيميائيات جريماس ، ونظرية التلفظ "البنفستية "، ثم يعرض لمنهجه في المحاور الآتية :

منهاجية دليلية (بعض مفاهيم الدليلية التى هى الدليل ، والمدلول ، والدال ، والتدلال – المرجع ).

**الدليل** : كما عرفه بيرسى " هو شيء ما تسمح معرفته بشيء آخر " ، ويتصور تصورات تراتبية ، وهذه التراتبية ذات ثلاث درجات ، ، أو بنيات : بنية مجردة متسامية ، وبنية إنسانية ، بما فيها من أنشطة جنسية ولغوية ، وبنية طبيعية تتكون من الحيوان ، والنبات ، والجماد ، والمائع . ص 248.

1- مؤشرات التعالق : يقف على عناوين القصائد والمقطوعات في ديوان (إنها تومىء لى ) مثل:"حان" و"قتيلا" و"تهمى" و"رماد" و"من" ويستخلص دلالة مشتركة بين كل القصائد والمقطوعات ، وهذه الدلالة الهلاك، والهاوية ، والخراب، والدمار....هى ما يهيمن على رؤيا الشاعر المأسوية والكابوسية ص 250

**درجات التعالق :**

أ – العلاقات الخطية:التطابق ، والتماثل ، والتشابه، والتحاذى، والتشاكل، والمضاهاة .

1- **التطابق** : يعنى بأن قصيدة تتطابق مع أخرى في شكلها ، وفي مضمونها ، وهذا التطابق قد لا يتحقق إلا في الاستنساخ . ص250.

2- **التفاعل** : القصائد تتتشارح ، وقد يفسر بعضها بعضا ، والقصيدة الواحدة قد تتفاعل عناصرها فيما بينها ، الرؤيا المأساوية والكوابيس ، جعلت

الشاعر يستقى نصوصا معينة لخدمة الموضوعة الأساسية .

3- **التداخل** : تداخل نصوص فيما بينها لخدمة رسالة مركزية ... وهذا التداخل يكون في شكل الاقتباسات والاستشهادات ، والأمثال ، والإجازات ، والإجابات ، والمعارضات ...

4- **التحاذى** : نهدف منه التنبيه إلى العلائق بين النصوص المتجاورة ، والتحاذى يكون إما معطى ، وإما مستنبطا .

5- **التباعد** : هناك من النصوص ما يكون متحاذيا ، ولكنه يكون متباعدا بنية وانتماء ومعنى ، ويكون هذا في شعر الحداثة ، وما بعد الحداثة .

6- **التقاصى** : قد يبلغ التباعد بين النصوص أقصاه .

ب – العلاقة اللاخطية : ويقصد بها الجمع بين الأشباه والنظائر ، وعملية إثبات التعالق تتم عبر اقتراح بنية ذات عناصر ستة ، وسندعوها بنية التطابق، وهى بنية مرجعية نقيس عليها ، فإذا احتوى المقيس على ستة عناصر كان متطابقا ، أو على خمسة كان متماثلا ،أو على أربعة كان متشابها، أو على ثلاثة كان متحاذيا ،أو على اثنين كان متشاكلا ،أو على واحد كان متضاهيا . ص 252.

يعدد التطبيقات حتى يتمكن من إيجاد كل الدرجات ، وكل العلائق .

| البنية / اسم القصيدة | المجردات | الإنسان | الحيوان | النبات | الجماد | المائع | نوع العلاقة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| قصيدة " هكذا قلت للهاوية " | + | + | + | + | + | + | التطابق |
| قصيدة " حان " | + | + | + | | | | التحاذى |
| قصيدة " قتيلا " | + | + | | + | + | | التشابه |
| قصيدة " تهمى " | + | + | + | | | + | التشابه |

(جـ ) درجات الدليل : إثبات أنواع العلائق بين النصوص ودرجاتها يحتاج إلى نوع من القراءة والتأويل ، وهناك الدليل الواضح والدليل المعتم ، ويقترح أنواع ستة من الأدلة ( النص الواضح ، النص البين ، النص الظاهر ، النص المحتمل ، النص الممكن ، النص المعمى ) ص 253:252 ، ويمكن اختزال هذا التصور ، بتصور إيكو : النص المغلق (نص ذو دلالة واحدة ) والنص المفتوح (نص ذو دلالة متعددة ) وهناك التباس وتداخل في هذه التسميات ، كالنص الواضح، والنص الظاهر ، والنص البين ، الثلاثة يمكن اختزالهم في مصطلح واحد (النص الواضح ) وكذلك التسميات في النص (المحتمل ، والنص الممكن ) فالنوعان الأولان يعبران عن نص مفتوح ، يحتمل أكثر من تفسير ، أما ( النص المعمى ) فهو ما يصعب الوقوف على دلالته لتداخل علاقاته وتشابكها ،بهذا التصور يمكن اختزال أنواع النص إلى ثلاثة أنواع: واضح، ومراوغ، ومغلق. هذا عن الدال .

2 – المدلول: أما عن المدلول رغم التحام الدال بالمدلول ، فيقف على :

أ - **آليات التأويل** ، وبدهي يربط بين أنواع النصوص وآليات التأويل ، ويقف أولا على تيارين متقابلين في النظر إلى تعابير اللغة الطبيعية ، أحدهما : تيار ما بعد الحداثة ، وثانيهما : تيار علم النفس المعرفي ، والذكاء الاجتماعى ، وما بين هذين التيارين اتجاهات أخرى ، لقد ألغى تيار ما بعد الحداثة الاستقراء والاستنتاج ، بمعنى أن اتجاه التاريخ ، وتراكم المعلومات يتحققان في النصوص التقليدية ، وبين هذين التيارين مواقف قرائية وتأويلية متعددة ، مثل السيميائيات ، والدليليات والتأويليات ، تستفيد من التفكيكيات حينا ، ومن المعرفيات حينا آخر ، ومن نظرية الكوارث ، ونظرية العماء حينا ثالثا .

ب - استراتيجيات التأويل :

1- **الاستراتيجية التصاعدية:** أى نبتدىء بفهم الكلمة، ثم الجملة، والجمل الأخرى، وعلاقة هذه الكلمات بعضها ببعض ، وكذلك الجمل ، بين القصيدة الواحدة، والقصائد الأخرى، انطلاقا من هذه الاستراتيجية، يقرأ ديوان ( إنها تومىء لى ) القصيدة الأولى تتحدث عن الصرخة ، التى هى بمثابة كائن طائر رامز للهلاك، والموت، أكدتها قصيدة ( قتيلا )ص 254. وفي ظنى أن الديوان الشعرى ليس كمًّا من التعبيرات اللغوية المنتظمة ، بقدر ما هو تعبير وجدانى عن مشاعر متعددة ، وقد تكون متناقضة، في آن واحد تبعا للحالة الوجدانية للمبدع، فتفسير ديوان بكلمة واحدة تجنى على الديوان برمته .

2- **الاستراتيجية التنازلية** :يتخذ الدلالات السابقة ( الدمار والموت ) مفاتيح لقراءة قصائد الديوان ، مع الإفادة من علم النفس المعرفي ومفاهيم عديدة ، مثل الأطر والمدونات ، والخطاطات والنماذج الذهنية ، فقصيدة " أرق " تتحدث عن الطيور ، و" الصقر " ونذكر أن قصيدة " صرخة " تتحدث عن طائر فهما – إذن – تشتركان في هذه الموضعة . ص 254.

3-**الاستراتيجية التقييسية**: ويقصد بها توظيف ما هو معلوم لفهم ما هو مجهول ، والخبرات السابقة لفهم الأوضاع المستجدة ، حتى ولو كان النص لا ينتمى من حيث الدلالة على دلالة من النصوص الأخرى ، ولكن – كما يرى – استراتجية مناسبة،طالما نعتمد على عناصر عن الإنسان، والمائع ، والنبات، والزمان.

4- **الاستراتيجية الاستكشافية**: وفيه يكون الجمع بين الأشباه والنظائر ، ليقف على التشابه ، والتعارض ، بالكشف عما تتضمنه القصيدة من علاقات متشابهة بين غيرها من القصائد.

5- **الاستراتيجية الاستلزامية** : وهذه الاستراتيجية مرتبطة بالاستراتيجيات السابقة ، فهم الجملة يقتضى فهم الكلمة ، وفهم جملة يستلزم فهم جمل أخرى ، وفهم نص يستلزم فهم نص آخر ...إلخ. وواضح ت هنا ت مدى الإفلاس عند الناقد .

6- **الاستراتيجية الاستنباطية**: الاستراتيجيتان التنازلية والتقييسية تشتركان في الاستراتيجية الاستنباطية، إذ يشترك كل منهما في توظيف ما يعرف لإدراك ما يجهل،أو وضع أوضاع وإرجاع النصوص إليها....إلخ.

**جـ. درجات التأويل** :

ويقصد بالتأويل استخراج الدلالة العامة للنص ، ويقترح تسمية هذه الدلالة بـ " القلب " قلب المعانى السائدة ، وقلب القيم المتداولة ، وقلب تراتب جمل القصيدة ، إلا أن هذا القلب درجات ، وباعتبار تدرجه يقترح مفاهيم خاصة بدرجاته " المنطقية " ومفاهيم متعلقة بالدرجات الدلالية .

1- الدرجات المنطقية: ويقف على:

أ- **ما فوق التناقض** : ويجده في شعر ما بعد الحداثة ، حيث يتوافر فيه قلب كل القيم والمعانى المتداولة في أشعار من سبقوهم .

ب- **التناقض** : درجة أقل من "ما فوق التناقض" ويتجلى على مستوى الجمل ومستوى المفردات ، ومن الأمثلة التى وقف عليها في ديوان "إنها تومىء لى" قصيدة "لى" حيث يقع التناقض بين الليل/ الصباح، تقول القصيدة : في الليل

ينبت لى جناح من غبار

.....

وفي الصباح

أبتنى بيت الفرار

وفي نهاية القصيدة :

كنت في الصباح جحرا

أو شجرة

.....

وفي المساء :

أقتفي نهايتى المنتظرة

ومن التناقض على مستوى الجمل

يلتقيان

لا يلتقيان ص 255.

(جـ ) **التضاد** :

ويقصد به أن طرفين يشتركان في بعض الصفات ، ويختلفان في أخرى ، ويكون التضاد بين جملتين ،أو بين قصيدتين نويقصد من هذا أن هناك تكاملا بين طرفين ،أو هناك رفعا للطرفين ، **ويكتفي بامثلة** :

وخلفي قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية

خلفي أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء

(د) **شبه التضاد** : وهى علاقة الشوب ، لا التكامل ، ولا الرفع ، وتعنى الشوب بين طرفين ، أو الامتزاج بينهما ، مثل الجمع بن البياض والسواد ، ويسود الشوب والخلط والامتزاج الموفقة والغامضة ، ومما مثّل به من قصيدة " تأوى " :

برهة غامضة



obeikan.com

(هـ) **الانتماء إلى التناقض** : ويعنى به ما كان معناه أدخل في التناقض من غيره من الحدود ، وهو أقل درجة من سبه التضاد ، ومما مثَّل به ، ما جاء في ( هكذا قلت لهاوية ):

هكذا
قلت للهاوية افتحى لى
وامنحينى خيولك الذهبية
واتسعى
.....
هكذا
قلت للهاوية اتسعى لى
وامنحينى خيولك الذهبية
واتركينى في العراء

(و) **الانتماء إلى التضاد** : هو ما يكون معناه ادخل في "التضاد" ولكنه أقل درجة من " الانتماء إلى التناقض " من حيث قوة المبنى والمعنى ، مع انه يعتمد على آلية القلب نفسها ، ومثاله :

قلت لها :
أنت هوة
وأنا جحر
.....
أنت هوة
أنا طلقة عابرة



obeikan.com

2 – الدرجات الدلالية :

تلك علائق منطقية منطقية ضبابية يترحها على النص الشعرى فتقبلها ، وهى ما فوق التناقض ، والتناقض ، والتضاد ، وشبه التضاد ، والانتماء إلى التناقض، والانتماء إلى التضاد ، ويقترح ما يطلق عليه ما يضاهيها من درجات معنوية وهى: ص 256.

(أ) **الاحتقار** : ويقصد به نسف الشعر المعاصر لكل المعطيات الفنية السابقة في حركة الشعر العربى ،أو على حد تعبيره احتقار الفاعلين والإيديولوجيات والشعارات ، وهو ما أدى إلى احتقار لثقافة كاملة شاملة .

(ب) **الاستصغار**: وهو درجة أقل من الاحتقار ، إذ هو متعلق ببعض الفاعلين المجتمعين ، وببعض الممارسات الفكرية ، ومن الديوان " الثيران الليلية " و " الكلاب السعرانة " و" الملتصقونة بحذاء المؤسسة "

(جـ) **الاستهزاء** : أى ان هناك مقطوعات وأسطر وجملا تكون أقل درجة حدة من الاستصغار ، وهذه الدرجة من القلب يطلق عليها الاستهزاء ، **ومن الأمثلة عن الشاعر**: وأعبر الأطلال والركام مرحا

- " عمتم مساء أجمل الفرسان !

أين راحت خيولكم الشاهقة ؟

يا لها من ذئاب عارمة "

(د) **السخرية** : درجة أقل من الهزل ، وهذا الملمح يكثر في الشعر المعاصر ، **ومن أمثلتها**: حجر من الماء اللذيذ

حقل من سهر

مرآة من حجر

وردة من خطر

تعابير جمعت بين مقولات لغوية متعددة ، فارتكبت قلبا في الأعراف اللغوية ، والدلالية والقيمية ، وأطلق عليه قدماؤمنا " الاستعارة التهكمية .

(هـ ) **الهزل** : وهو أقل درجة من السخرية ، ويجمع بين ما هو جدى ، وما هو لعبى ، منه : يمشى مرحا يغنى للخسارات القديمة

ويصفر النشيد الوطنى

وهو سادر في النشيد

وها هم الملوك الغابرين جاءوا في العربات

الذهبية ذات الأجراس بعد أن ذهبوا حفاة عراة

منبوذين

(و) **الدعابة** : وهى مزيج من السخرية والهزل . ص 257.

وهذا التقسيم يسيطر عليه السيمترية ، والتداخل ، والمنطقية ، و محورة الدلالة ، على خلاف التجربة الفنية ، التى من ملامحها عدم الدقة ، والحيز الوجدانى والدلالى ، وقد أدرك ذلك فقال " يتبين مما تقدم أن ما يهيمن على دلالة الشعر العربى المعاصر هو هذه الرؤيا القدحية ، الشاملة ، ذات الدرجات المختلفة ، وهى رؤيا لا يدل عليها المضمون وحده، ولكن الشكل يرسم قسماتها أيضا " ص 257.

3- الدال :

وهنا يركز على الشكل الذى يتشكل من خلاله النص ، فيبلور المضمون ، فكما يقول :إن الشكل دال على مدلوله ، وهما قصديان في الشعر عموما ، وفي الشعر المعاصر خصوصا ،إذ القصائد أيقونات ومؤشرات ، ورموز تصير أيقونات بدرجة ما ، ويقف على دواوين رفعت سلام (وردة الفوضى الجميلة ) و (إنها تومىء لى ) و ( هكذا قلت للهاوية ) موضحا شكل إخراج القصائد ،

فأحيانا الدال يتحدث عن نفسه ، فيصف نفسه ب "الفوضى الخلاقة " أو بـ " الإيماء " أو بـ " الهاوية " ، **وقد ورد فيه ذات مرة** :

متاهة

مسكونة

بالغامض المضيء

وهذه الازدواجية هى التى تحكم النص الشعرى على مستوى الشكل أيضا ، فهو يكون أحيانا منظما ، ويكون أخرى مشتتا ، ويكون منتظما تارة ، ويكون مبددا تارة أخرى ، وقد يكون عبارة عن عماء ، ويقف على صور من نظام هذا العماء .

**( أ ) البياض / السواد** :

تتجلى هذه الازدواجية في البياض والسواد ، وفي التفاوت بين طول الأسطر وقصرها ، وبين دقة الحرف وغلظه ، وجريا وراء مهجه التقعيدى السيمترى ، يقسم السواد إلى ( السواد الكبّار، والسواد الأكبر ، السواد الكبير ، والسواد الصغير ، والسواد الأصغر ، والسواد الصّغار ) ويقابها البياض ( الكبّار ، والبياض الأكبر ، والبياض الكبير ، والبياض الصغير ، والبياض الأصغر ، والبياض الصغّار )

ثم يجدول في تصنيفات لهذه التصورات ، السواد الكبّار ما تجاوز ست كلمات ، وما كان خمس فهو السواد الأكبر ، وأربع فهو كبير ، وثلاث فهو صغير ، واثنتان فأصغر ، وواحدة فصغّار ،وما ينطبق على السواد ينسحب على البياض في الجدولة التى عرضنا لها .راجع ص 258.

ولكن أحرى بالناقد التخلى عن نهجه الرياضى في التعامل مع النص الشعرى ذى المقومات الفنية الخاصة ، ويكون الكلام مجملا ، تحت عنوان تقنيات البياض والسواد ،أو تقنيات الفراغات في النص الشعرى ، وما مثل به ، **قول الشاعر في (هكذا قلت للهاوية)** :

قتلوني

فانفرطت

قطارات تعوى

.....

.....

وانفرطت

( ب ) **التوازي / اللاتوازي :**

رغم أنه يعترف بفقدان النص الشعرى للنظام العمودى للقصيدة الكلاسيكية ، ولكنه يرى في التوازى تقنية فنية ، في تشابه البنيات واختلاف في المعانى ، **ويقسمه كالآتى :**

1 – التوازن الظاهر : ويقصد به التوازن الذى نراه بأعيننا في فضاء الصفحة ، **وينقسم إلى:**

أ- **التوازى المطابق :** وهو ما تطابقت بنيته ومعناه ، من جهة البصر ، ومن جهة النظر الفكرى والواقعى ، **ومن أمثلته :**

- على خاصرة الأرض
- على خاصرة الأرض

.....

- أهشها
- أهشها
- قطرة
- فقطرة

.....

- أنتظر

- فانتظر

ب – **التوازى المتماثل:** وهو ما تماثلت بنيته ، واختلف بعض معناه ، **مثل** :

- تحط فوق شعرى
- تحط فوق قلبى

.....

- صفصافها يموء في جسدى
- صفصافها يغوص في صدرى ....إلخ

جـ – **التوازى المتشابه :** وهو ما اختلفت بعض بنيته وبعض معناه ، **مثل** :

- كنت ألهو برماد الوقت ، وقتا
- وألهو في سماء من هشيم

.....

- طائر من الهروب والكلام
- طائر من الفخار يهوى من سماء مرة .....إلخ

د – **التوازى المتشاكه :** هو ما اختلف في كثير من بنيته ، وفي كثير من معناه ، **مثل** :

- بيننا احتضار مرجأ
- بيننا عصف وبيل
- .....
- تأوى إلى جسدى طيور البحر
- ترتوى البحار بدمى

هـ – **التـوازن المتشـاكل :** وهـو مـا اختلفـت بنيتـه ، واتفـق في بعـض معنـاه ،



obeikan.com

وهو - كما يرى د . مفتاح – كثير جدا ، إذ يمكن التعبير عن معنى واحد بأشكال مختلفة ، **ومثاله** :

- خنجر يرف – في الهواء – رفتين
- يهوى على سهوى

.....

- تأوى إلى جسدى طيور البحر

والصبايا

و – **التوازى المتضاهى :** وهو ما اختلفت بنيته ومعناه ، وهو عزيز ونادر إذا التمس ضمن القصيدة الواحدة ، أو النص الواحد ، ونعنى به ما كانت فيه درجة ضئيلة من التكافؤ ، مثل :

- كفها في كفي اليمين
- وسماء تمطر الأرق النحيل

.....

فكيف شبت بين كفّينا

نخيل من عواء ص 260.

2 – التوازى الخفي : وهو ما لا يدرك بالبصر ، ولكن بالفكر فقط ، لرؤية النظام واللانتظام الكامن وراء بنية النص ، ويقترح للوقوف على هذه التقنية بنية مجردة تتكون من ستة مكونات ، وعناصر البنية هى : المنفذ ، والمعانى ، والآلة ، والمصدر ، والهدف ، والزمكان ، وبحسب الدرجة التى تتحقق بها البنية ، يمنح لها اسم ، وهكذا ،إذا احتوت بنية ما على العناصر الستة ، فهى توازخفي متطابق ، وإلا توازخفي

متماثل ،أو توازخفي متشابه ،أو توازخفي متشاكه ،أو توازخفي متشاكل ،أو توازخفي متضاد ، ويوضح بمثال من قصيدة " دونى " من ديوان ( إنها تومىء لى ) تقول القصيدة :

1. رياح تكنس الشارع من بقايا العابرين
2. لم أكن وحدى
3. نباح مارق في الليل يحتمى بالسيسبان
4. لم أكن وحدى
5. جراح تتكى على مساء بارد
6. ولم أكن وحدى
7. فظلى كان يتبعنى كشيطان رجيم
8. ثم
9. يسبقنى إلى الحانة
10. يحتسى دونى
11. ويتركنى إلى وقت الحساب

ويجمل رؤيته في جدول مدوضع لرؤيته هذه كالآتى :

| | المنفذ | المعانى | الآلة | المصدر | الهدف | الزمكان | نوع التوازى |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | الرياح | الشاعر | الرياح | الرياح | بقايا العابرين | الليل | توازى خفي مطابق |
| 2 | وحدى | | | | | | متضاه |
| 3 | | النباح | السيسبان | | | في الليل | متشاكه |
| 4 | وحدى | | | | | | متضاه |
| 5 | | براح | على مساء | | | على مساء | متشاكه |
| 6 | وحدى | | | | | | متضاه |
| 7 | ظلى شيطان رجيم | | | | | | متشاكه |
| 8 | | | | | | | تواصل |
| 9 | الظل | الشاعر | | | | الحانة | متشابه |
| 10 | الظل | الشاعر | | | | الحانة | متشابه |
| 11 | الظل | الشاعر | | | | وقت الحساب | متشابه |



obeikan.com

2- تكامل مفهوم التوازيين :

التوازى لا يكون من كل الجهات ، فالصور الأولى للتوازى الظاهر رصدتها حاسة البصر والسمع والفؤاد ، أما التوازى الخفي فمرجعه عين الفكر ، وكلاهما يكمل الآخر.

3- التدلال المرجعى :

( أ ) **فصربخ التدلال** : ويقصد به البحث عن قصدية الخطاب الشعرى ، أى علاقته بمرجعيته علاقة ضرورية ، وطبيعية ، وليست علاقة اعتباطية ، ويؤطر لهذه المفاهيم كالآتى : الأيقون المتطابق ، والأيقون المتماثل ، والأيقون المتشابه ، والتعالق ، والتعاقد والتواطؤ.

( ب ) **أيقونبخ التدلال** :

1- الأيقون المتطابق : وفيها يكون التطابق بين البنيتين ( أى عناصر النص متطابقة مع عناصر البنيات المرجعية ) كما مر بنا البنيات الثلاثة : بنية متسامية ، وبنية إنسانية ، وبنية طبيعية ،أى أن هذه القصائد تاتى متطابقة مع هذه البنيات .

2- الأيقون المتماثل : أى أن هناك تجليات في النص لهذه الآليات ، التى هى نتاج الواقع الاجتماعى والثقافي والسياسى ، ويقنن هذا التماثل في أربعة عناصر : التمثيل بالجنس (امرأة – رجل ) التمثيل بالحيوان ( الطيور والعصافير ، والصقور ، والوعول ....إلخ ) التمثيل بالنبات ( السيسبان – حقول الأراجوان ، التوت ....إلخ ) ، تماثل العناصر : أى تداخل أكثر من عنصر في قصيدة واحدة ( عنصر المرأة ت عنصر النبات – عنصر الحيوان – عنصر الماء ) كما في قصيدة برهة ، ففيها تفاعل الماء والمرأة والحيوان والنبات :

لم يكن نهر

كانت امرأة تفتش في رمادى

.....

بحار من نواح

منقاره يمتد في دمى

وردة من براح

طوطمية المجتمع ، ويقصد به إمكان الموازة بين مجتمع الإنسان ، والمملكة الحيوانية ، المملكة النباتية ، وهكذا ،فإن المجتمع غابة ، والمدن مراع :

يارا غابة من الضحك

.....

الثيران الليلية

.....

ذاكرة أهبها للكلاب السعرانة ....إلخ .

3- الأيقون المتشابه : هو أيقون يشبه بالأحلام المزعجة ، وبالرؤى الكابوسية وبالهلوسات ، إنه أيقون يتجلى فيه انفصام الشخصية التى تعيش في عالمين، العوالم الواقعية بكل إحباطاتها ونكساتها وخساراتها ، والعوالم الممكنة التى هى امتداد للعوالم الواقعية ، ومن الأمثلة :

حينما استيقظت كان منتصف النهار

.....

أيها النوم الجبان

لما جعلتنى ضحية اللصوص والقتلة

.....

وغيمة من الحلم الطفيف

.....

وكنت نوما فوق ماء

كنت ماء نائما على خريف

4- التعـــالق : نقصد به الكناية والمجاز المرسل ، ولما لهما من معانٍ وعلائق كاللازومية ، والملزومية ، والجزئية ، والكلية ، والحالية ، والمحلية ، والتعالق ليس مبنيا على المشابهة ، وإنما هو ناتج عن ارتباط شيء بشيء ، ومما يتحقق به التعالق العناوين عامة ، وهكذا ، فإن العناوين التالية تعالقات (وردة الفوضى الجميلة ) و ( إنها تومىء لى ) و ( هكذا قلت للهاوية ) هناك فوضى ، وهى فوضى المجتمع ، وهناك إيماء إلى الهلاك والاحتضار والعجز ، وهناك أسباب مؤدية إلى الواقعة ، وإلى الهاوية .

5- التعاقـــد : هناك مؤشرات ترجع أساسا إلى تعاقد تم بين مجموعة من الناس ، لإسناد مدلول ودلالة لدليل ما ، مثل تعاقد مجموعة من الناس على أن يرمزوا للعدل بالميزان ، وبالصليب للديانة المسيحية ، وبالهلال للديانة الإسلامية ، أو على إصدار أحكام على بعض الحيوانات ، والوظائف والمهن ، والمظاهر الثقافية ، وهكذا عندما تذكر الثيران والوعول والكلاب والدببة ، والصقور والأسود والعصافير ، والقراصنة والبرابرة والانكشارية وأصحاب النياشين والأوسمة ، فإنها كلها ترمز إلى معنى خاص حسب ما تم من تعاقد بين المستعملين ، ولا يكون التعاقد بدرجة واحدة ، فقد يكون عاما ، وقد يكون خاصا ، فإذا ما استطاع الناس أن يدركوا العلاقة بين الإنسان والحيوان بسهولة لا ستمرار البقايا الطوطمية فيهم ، فإن قليلا منهم هو الذى يعلم استعمال الزمان بما فيه من فصول وأوقات ، وماوقع به من تشبيهات ، كما

ان قليلا منهم هو الذى يفهم "سهم الزمان" وقد استعمل الشاعر التعاقد العامى المبتذل ، والتعاقد الخاص ،ومن التعاقدات الخاصة عند الشاعر قوله:

كنت في الصباح حجرا

أو شجرة أمشى

.....

وفي المساء أقتفي نهايتى المنتظرة ....إلخ.

فاستعمال سهم الزمان كما راى الأنثروبولوجيون وعلماء الاجتماع وعلماء الفيزياء أن اتجاهه تقدمى ، ولكن الشاعر يوجهه إلى الخلف ،أى إلى الزمن الماضى، يقول :سنلتقى في الأمس

حين ينفجر الفضاء

إلى عزاء

إنها رؤيا تضاد بعض علماء الفيزياء ، الذين يعتقدون أن سهم الزمان متجه نحو المستقبل ، في تطور فوضوى ينتج عنه " الموت الحرارى " ولكن رؤيا الشاعر – أيضا – سائرة إلى الانفجار في الفضاء ، وإلى الموت المعنوى ....

6- التواطؤ : وفيه يقف ضد من يطعن في التدلال المرجعى ، بحجة أن أن اللغة اعتباطية ، وليست قصدية ، ويدعوان الشاعر المعاصر ضد المحاكاة ، فالتواطؤ فيه درجة من الأيقونية ، وان أى نص شعرى مهما كانت تجريديته ولا عقلانيته وتشظياته ، له درجة من الإحالة على " الواقع " والوقائع ، ومن ثمة تشبهه بها بعض التشبه ، ولعل من نفي المحاكاة عن الشعر المعاصر إنما كان يقصد محاكاة " الواقع " والوقائع والمعانى ، المتعارف عليها بين كثير من الناس ، فالشعر المعاصر حكائى ، ولكن حكاية ساخرة من مؤسسات وقيم وأعراف ، وحكاية معززة لقيم جديدة .

## ثالثا : تضاهيات :

1- ما بعد الثنائية : وفيه يضع هذه الخطاطة التى تحوى على تصوره العام لقراءة النص الشعرى ،فقد وسع مفهوم الدليل وجزأه إلى دال ومدلول وتدلال معنوى وتدلال تداولى ومرجعى ، وكل مفهوم احتوى على درجات ،واحتوت الخطاطة على ست درجات تتنازل ، أو تتصاعد تدريجيا ، واما ما يجمع بين الخطاطات الفرعية فهو التضاهى ،أو التقابل ،أو التطابق ، فالتضاهى في خطاطات : العلاقة بين الأدلة المعنوية ومعنى الأدلة والدلالة ، ويجمع الدال بين التقابل والتطابق .

وأوضح أن هذا التقسيم السداسى مستقى من السيميائيات أساسه الثنائية البنيوية والتقابل المنطقى ، ويدعى أنه أبعد الروح المنطقى وتبنى استراتيجية علم النفس المعرفي ونظرية العماء ، إذا كل منهما يتحدث عن الانتظام التراتبى ، وعن تحليل الهدف الكبير إلى أهداف صغرى ، وفي ضوء هذه المفاهيم – كما يدعى – عالج بين الأدلة باقتراح مفهومى : الخطية / اللاخطية ، ومعنى الأدلة بمفاهيم : النص الواضح / النص المعمى ، والاستلزام / الاستنباط ، وقارب الدلالة بمفاهيم : ما فوق التناقض / شبه التضاد ، والاحتقار / الدعابة ، وشخّص خصائص الدال بـ: السواد / البياض ، والتوازى الظاهر / التوازى الخفي ، واقترح تدريجا للتدلال المرجعى ، وهذه الخطاطة توضح رؤيته السابقة :

| العلاقة بين الأدلة | معنـــــى الأدلة | | الدلالة | | الدال | | | | التدلال |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| التطابق | التطابق | النص الواضح | الاستلزام | ما فوق التناقض | الاحتقار | السواد الكبار | البياض الصغار | التطابق | التطابق | التطابق |
| التفاعل | التماثل | النص البين | التصاعد | التناقض | الاستصغار | السواد الأكبر | البياض الأصغر | التماثل | التماثل | التماثل |
| التداخل | التشابه | النص الظاهر | الاستكشاف | الانتماء إلى التناقض | الاستهزاء | البياض الصغير | البياض الصغير | التشابه | التشابه | التشابه |
| التحاذى | التحاذى | النص المحتمل | التنازل | التضاد | السخرية | البياض الكبير | البياض الكبير | التحاذى | التحاذى | التعالق |
| التباعد | التشاكه | النص الممكن | التقييس | الانتماء إلى التضاد | الهزل | البياض الأكبر | البياض الأكبر | التشاكه | التشاكه | التعاقد |
| التقاصى | التضاهى | النص المعمى | الاستنباط | شبه التضاد | الدعابة | البياض الكبار | البياض الكبار | التضاهى | التضاهى | التواطؤ |

2- ما بعد الفوضى : وهنا يقرر ما توصل إليه كخلاصة لرؤيته : أن هناك نظاما وانتظاما وراء الفوضى ، وأن الباحث ملزم أن يذهب إلى ما هو أبعد من الظاهر ، ليستخرج القوانين العامة الشمولية التى تحكم ظواهر الكون ، فالظواهر بينها علاقات ، مهما تباينت مختلفة الأجناس ، والأنواع والأصناف ، و إن استخلاص النص الشعرى وانتظامه من الفوضى و"العماء" ليس إلا مثلا مضروبا لما يمكن أن تعالج به ظواهر أخرى . ص 267 .

إن هذا المنهج التلفيقى يحول النص إلى الشعرى إلى جثة هامدة ، ويعمل فيها الناقد كطبيب مشرح له ، بعدما جرّده من الأحاسيس والدفىء الفنى ، الذى نستشعره في سياق الألفاظ ، وحسن مجاورتها لبعض ، ومقدرة المبدع على الدلالة العامة للقصيدة ، وجماليات الإيقاع الموسيقى ، الذى هو ملمح من ملامح جمال الشعرى ، وآلية آليات تلقيه ، ويبدو ان هذا المنهج مناسب مع تجربة إبداعية ، تفتقد الصلات الفنية فيما بينها ، ليصبح النص ركاما من الألفاظ ، وكما من الصور الغريبة البعيدة عن ذوق المتلقى ، ناهيك عن استخدام الفراغات بصورة غير معبرة عن مقصدية الشاعر ، اللهم إلا انها دليل إفلاس له ، وهذا ما وقفت عليه في دراستى إشكاليات التلقى في القصيدة العربية ، قديما وحديثا .