الفصل الأول

لغةُ القصيدة المُعاصرة وأداؤها الأسلوبيّ

تغيَّرت وضعيةُ اللغة في وعي الشعراء المعاصرين ؛ فلم تعد – بالنسبة إليهم – أداةً للتعبير عن المعنى ، أو أداة توصيلٍ – كما كانت تُوصف – ولم تعد – كما كانت - في الوعي القديم - وعاء خارجياً يحتوي على الفكر والتجربة، فأصبحت في تناول الشاعر المعاصر ورؤيته الجديدة جزءاً من التجربة، بما تحمل من خصائص فنية جمالية "لقد تحول الشكل اللغوي من كونه الوعاء الذي يضم الزخرف البياني أو التزيين المجازي ليصبح في تشكيله الجديد جوهر اللغة الحدسية ووسيلة لإيصال مشاعر غائصة في مضمر التجربة الفنية"[1].

من هذا المنطلق نبادرُ إلى البحث في أبرز سمات لغة القصيدة المعاصرة ، ونتوقفُ بالتحليل النقدي عند أبرز أساليب الأداء اللغوي التي امتازت بها هذه القصيدةُ ؛ آملين أن نبرز عوامل ظهورها ، ومدى إسهام - هذه الأساليب- في التعبير عن المسارات الدلالية للتجربة الشعرية .

أولًا : ظاهرةُ اللغة الدَّارجة في الشعر العربي المعاصر:

عرف الشعرُ العربي - في العصر العباسي - ظاهرة اللغة الدارجة – أي لغة الحياة اليومية - على يد بعض الشعراء البارزين ، ومنهم بشار بن برد ، وأبو العتاهية - الذي كان مغرماً بتضمين قصائده كلمات الباعة الجائلين – وقد اعتُبِر هذا التضمينُ- وقتئذٍ - ظاهرةً شعوبية ، يهدفُ إلى هدمِ كيانِ اللغة العربية – وإزاحتها من اهتمام الشعراءِ واستعمالهم – ومع ذلك لم يأخذ هذا المسلكُ الحيز الكافي من الاهتمام النقدي ؛ لأنه انحصر في بعض المبادرات الفردية ؛ بما لم يمثّل خطرًا على لغة الشعر ، وهويته العربيّة . وقد اختلفَ الأمرُ في الشعر العربي المعاصر ؛ حيثُ اتّجهَ الشعراءُ إلى استعمالِ لغة الحياة اليومية - منذ مطلع الخمسينيات من القرنِ الماضي - مدفوعينَ بكثيرٍ من المؤثّرات الثقافية – الغربية - التي غيَّرت مفهومهم حول " شعرية اللغة " ؛ بما جعلهم يُدركون إمكانية اتّسام لغة الحياة اليومية بالشعرية ، وإمكانية اعتبارها لغةً مشحونةً بطاقاتٍ دلالية هائلة تُمكّنها من التعبير عن التجربة . وقد أدّى هذا الإدراكُ الجديدُ إلى انتقالِ لغة القصيدة العربية المعاصرة إلى قاموس مُغايرٍ في طبيعته ، وثرائه الدلاليّ ، ومصادر شاعريته .

وقد تزعم شعراءُ الاتجاه الواقعي الدعوة إلى إطلاق حرية الشاعر في انتقاءِ مفردات قصيدته من لغة الحياةِ اليومية ؛ واستندوا في هذه الدعوةِ إلى المبدأ الدَّاعي إلى ضرورةِ الانسجام بين الشعر والواقع . وقد أطلق الشاعر صلاح عبد الصبور على هذا الوعي اللغوي - الجديد -

---

(1) د. رجاء عيد: لغة الشعر الحديث، ص12.

مُسمَّى "الجسارة اللغوية" ، مؤكداً عدم مساس هذه الجسارة بأصولِ الفن الشعري "ومؤكداً في الوقت ذاته تفجر هذه الكلمات (المألوفة) –وغير الشاعرية في ظن الكثيرين- بالدلالات والإيحاء والقدرة على التصوير إذا ما وضعت في مكانها المناسب[2].

وقد اتسقت دعوة الشعراءِ الواقعيين - إلى ضرورة الاستعمال الشعري للغة الدارجة - مع جوهر اتجاههم الواقعي – وهو تصوير الواقع كما هو لا كما يجب أن يكون - كما ناسبت اهتمامهم بطبقة البسطاء التي تنتمي إليها هذه اللغةُ ؛ بما ينسجم مع مبدأ "الصدق" الذي دعا إليه الواقعيّون في طليعة حياتهم الشعرية . كذلك تأثّرَ أصحابُ الاتجاه الواقعي في دعوتهم - إلى اعتبار لغة الحياة اليومية لغةً شعريةً - بدعوة الناقد ت.س اليوت إلى ضرورة استعمال لغة الحياة اليومية ، والابتعاد عن اللغة المجنحة . وقد انعكسَ هذا التأثّر في آراءِ كثيرٍ من الشعراء المعاصرين ، ومنهم صلاح عبد الصبور ؛ حيثُ يقولُ : "إن الشعر لا قاموس له، وإن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب"[3].

وقد أدَّت هذه المؤثراتُ إلى انفتاحِ المجال أمام شعرائنا للتجريب اللغوي- بعيداً عن المعيار النوعي التقليدي الذي كان يقيس اللغة بفخامتها وجدتها - فأفادَ شعراءُنا المعاصرون من جسارة" اليوت " في استقطاب كلمات العامة " مثل التايبست وعلب الصفيح والغسيل المنشور والأطقم الداخلية والجوارب والشباشب والمشدات، و(هم) يؤكدون أن هذه الكلمات هي الكلمات الفريدة التي تستطيع نقل الصورة التي هدف إليها الشاعر"[4] . وقد تراجعت نظرية "اللغة الشاعرة" واللغة "غير الشاعرة" في حد ذاتها وأصبحت صفة تُطلق على المفردات في قلب التجربة- لا خارجها - وأكد الشعراء العاصرون أن الشاعرية - أو الشعرية - "حالة" تلحق بعناصر التجربة كافة بما فيها اللغة – داخل التجربة - وأن هذه الشاعرية ليست طبيعة دائمة تتمتع بها بعض المفردات دون غيرها .

إنَّ قراءةَ الشعر العربي المُعاصر تؤكّدُ أنَّ شعراءَ الاتجاه الواقعيى هم أصحابُ النصيب البارز في توظيف اللغة الدارجة، واستغلال ما بها من طاقة انفعالية وإيحائية - و تحمله من ظلال الواقع والبساطة والعفوية -ويتميز الشاعر صلاح عبد الصبور وسط رفاقه الشعراء بريادة هذا الطريق اللغوي الجديد . وقد أحدث ديوانُه (الناس في بلادي) وقفةً نقدية – في مجال التجديد اللغوي - وأثار جدلاً حول ما يجب أن تكون عليه "لغة الشعر" . كما تميز الديوانُ باحتفائه "بنموذج الإنسان الذي أصبح محوراً للتجربة الفنية ونموذجاً للتجربة الشعرية التي تستجيب لتطلع المجتمع الجديد"[5]. وقد أبرزتْ قصائدُ هذا الديوان إمكانية توظيف الشاعر لهذه

([2]) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص131 إلى 133.

([3]) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص91، 92.

([4]) د. محمد أحمد العزب: ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي المعاصر، ص158، 159.

([5]) محمد إبراهيم أبو سنة: تجارب نقدية، ص57.

المفردات الجديدة في التعبير عن تجربته ؛ بما يُبرزُ واقعية هذه التجربة ، ويشيعُ الحيوية في عناصرها ، ويبرزُ مدى اتساق مناخها مع طبيعة اللغة . وتعدُّ قصيدة (الملك لك) نموذجًا دالًّا على ذلك . يقولُ صلاح عبد الصبور :

obeikandl.com

"حنيني غريبٌ

إلى صُحبتي

إلى إخوتي

إلى حفنةِ الأشقياءِ الظهور ينامونَ ظهراً عل المَصطبَة

وقد يحلمونَ بقصرٍ مشيد

وباب حديد

وحوريةٍ في جوار السرير

ومائدة فوقها ألفُ صَحْن

دجاج وبط وخبزٌكثير" [6].

وظَّفَ الشاعرُ – في هذه التجربة الشعرية - مفردات الحياة اليومية البسيطة للتعبيرِ عن حُلم البسطاء – وكدحهم ومعاناتهم – من هذه المفردات : المصطبة، البط، الخبز، الصحن ، وبذلك عبَّرت هذه المفردات عن الطبقة الاجتماعية التي جعلها الشاعرُ مركز التجربة ، فضلاً عن أنّ هذه المفردات أشاعت في القصيدة أجواءَ البساطة والدفء والحميمية التي لا تستطيع نقلها الكلمات التقليدية المنمقة . وعلى مستوى آخر صوَّرت هذه المفردات حنين الشاعر إلى قريته، والتذاذه بمحاكاة أجوائها ، وكأنه يستعيض عن عالم القرية -المُسالم البسيط - بمفردات تُشخِّصُ وتُجسّدُ هذا العالمَ .

وفي موضعٍ آخر من القصيدة – ذاتها - يقولُ الشاعرُ :

"وفي الليل كنتُ أنامُ على حِجْر أمي

وأحلمُ في غفوتي بالبشرْ

وعَزفِ القدرْ

وبالموتِ حين يدكُ الحياة

وبالسندباد وبالعاصفة

وبالغُول في قصره المارد

فأصرخُ رعباً

([6]) صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في البلادي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص58، 59.

obeikandl.com

وتهتفُ أُمي باسم النبي"[7].

عمدَ الشاعرُ – في هذا الموضعِ - إلى توظيف التعبيرات اليومية الدَّارجة - مثل "باسم النبي" و"حجر أمي" - للتعبيرِ عن أجواء الأمن والسلام التي تتميزُ بها القريةُ - المصريةُ – وتصوير ما كان ينعمُ به – فيها - من مشاعر إنسانيةٍ عميقةٍ دافئةٍ .

وفي هذا السياقِ ، لابد من الإشارةِ – الموجزة – إلى ما أثارتهُ قصيدة " الحزن " - لصلاح عبد الصبور – من جدلٍ واسعٍ ، حول مدى حرية الشاعر في استعمال مفردات الحياةِ اليومية ؛ حيث اتّسمَ توظيفُ صلاح عبد الصبور لهذه المفردات بالجرأةِ واللّامألوف . من ذلك قولُه :

"ورجعتُ بعد الظهر في جيبي قروش

فشربتُ شاياً في الطريق

ولعبتُ بالنَّرد المُوزع بين كفي والصديق

قُل ساعةً أو ساعتين

قل عشرة أو عَشرتين"[8].

إنَّ استعمال الشاعر لهذه المفردات اليومية - "شاي، نعل، قروش، عشرة وعشرتين" – لم تقف عند حدود الإفادة من دلالتها – المعروفة – بل استطاعَ - من خلالها - أن يُجسّدَ لنا أجواء الفقر والحرمان التي يعيشُ فيها البسطاء، ومدى استشعارِهم الضياع وافتقاد الحلم، وما يتبع ذلك من مشاعر اللّامبالاة بمجريات الحياة .

ومن أبرز نماذج الشعر الواقعي دلالةً على مهارة الشاعر المعاصر في انتقاء مفردات الحياة اليوميّة ، وشحنها بالطاقات الدلالية – والشعورية – العميقة الثرية : قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي "سلة ليمون" . يقول فيها :

"سلةُ ليمون

تحتَ شعاعِ الشمس المَسنون

والولدُ يُنادي بالصوت المَحْزون

عشرونَ بقرش

وبالقرش الواحد عشرون"[9].

([7]) صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، المجموعة الكاملة، ص59، 60.
([8]) صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، المجموعة الكاملة، ص36.
([9]) أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، ص116.

obeikandl.com

استطاعَ " حجازي " من خلالِ هذه المفرداتُ الحياتية البسيطة - "عشرون بقرش" و"بالقرش الواحد عشرون" - أن يُصوّرَ إجهاد البائع القروي الصغير ، وضياعَهُ في الشارع القاهري المتعجرف - المليء بالسيارات الفارهة - كما استطاعَ أن يُصور الطبقة الاجتماعية البسيطة التي ينتمي إليها هذا الطفلُ القرويّ – ومن ثمّ – مدى حاجته المادية إلى هذه الصفقة الظالمة – التي يبيعُ فيها الليمون الطازج بثمنٍ زهيدٍ . لقد وظّف الشاعرُ هذه التعبيرات توظيفًا رمزيًّا من خلال الإسقاط الدلالي ؛ فجعل " الليمونُ " معادلًا موضوعيًّا لهذا الطفل القروي الممتهن - زهيد القيمة - في عالم المدينة . وقد ارتكز – حجازي – على هذه الثيمة" العامية -عشرون بقرش – طوال قصيدته ؛ لأنّها أشبعت حاجته - الفنية – في تجسيد هذه الظلال النفسية والواقعية للتجربة ؛ فتحوَّلت من مجرّدِ " ثيمة " غنائية -يرددها البائعون في الشارع المصري - إلى ما يشبه الرثائية التي تنعى اغتراب القرويين البسطاء في المدن - وهوانهم فيها – ونعني قولَ حجازي :

"مَسكْيَن

لا أحدَ يشمُّك يا ليمون

والشمسُ تُجفف طَلَّكَ يا ليمون"[10].

يبدو - من خلال النماذج الشعرية السابقة – أنَّ الشاعر العربي المعاصر قد تطوَّر في وعيه اللغويّ ؛ فاتّسعت حدودُ إدراكُه لمفهوم " اللغة الشاعرة " – ومفهوم الشعرية – وكيفية المحاكاة الفنية للواقع ؛ فاستطاعَ توظيف مفردات الحياة اليومية في إبداعِ تجارب شعرية – واقعية – تصوّرُ هموم البسطاء الكادحين باقتدارٍ فنّي يفجّرُ الطاقات الرمزية الإيحائية – لهذه المفردات – ويُخرجُ ما فيها من قدرةٍ على إشاعة الظلال النفسية والعاطفية الدالة على التجربة . وهذا يؤكدُ - بدوره - أن الشاعر - العربي المعاصر – في تأثّره بالثقافة الغربية عامةً - وبإليوت خاصة – في هذا المجال - لم يكن تأثّر المُقلّد التابع ، بل كان تأثّر الشاعر الواعي بمُتطلبات مجتمعه – وواقعه – ومدى الانسجام بين هذا التجديد اللغوي ، ومُتطلبات التجربة الشعرية العربية .

ظاهرة المعجم في القصيدة العربية المعاصر:

المقصود بظاهرة المعجم الشعري : ارتكاز الشاعر على مفردات بعينها – أكثر من غيرها – وتميز تجربته الشعرية بهذه المفردات ؛ بما يكفي لانفراده بمعجمٍ شعريٍ - خاص به - دالٍّ على رؤاه الفكرية ، ومناخاته الشعورية ، في عموم تجربته الشعرية . وقد تميَّز شعرنا العربيُّ المعاصر بهذه الظاهرة تأثُّرًا بعدَّة دوافع مرتبطةٍ بفلسفة تجديد هذا الشعر – ومنطلقة من

([10]) أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، ص117.

عوامل هذا التجديد في الوقت ذاته - ومنها : ثورةُ الشكل الموسيقي – وثورةُ الإيقاع الموسيقيّ - بما استوجب الانتقال من المعجم التقليديّ ؛ وأثمرَ عن الثورة اللغوية التي تميز بها الشعرالعربيّ المعاصر - في مطلع الخمسينيات - و روعي فيها مبدأ واحد هو "الوصول إلى أقصى ما يمكن من أعماق التجربة الشعرية"، إذ أن المعجم التقليدي لم يعد باستطاعته الاستجابة لتحدي التشابكات الحديثة المعاصرة، ومن ثم كان لابدّ من انبثاق تشكيلات تعبيرية متواكبة مع التغيرات الحادة"[11].

وقد بادر الشعراء المعاصرون – عند تكوين معجمهم الشعري الجديد - إلى إلغاء أي قانون تقليدي يكونُ عقبةً في هذا الاختيار . يقول الشاعر صلاح عبد الصبور: "ليس هناك لفظ أجود من لفظ وأكثر بلاغة ، بل إن هناك لفظاً هو الأكثر صدقاً وأوضح دلالة من سواه، وهو وحده الجدير بالاستعمال"[12]. كما ألغي الشعراء المبدأ القديم الخاص بشاعرية الألفاظ ، والذي يقضي بوجود " كلمات تتضمن في استخدامها أو لا تتضمن طاقة شعرية"[13] . وتأثر شعراؤنا في هذا الاتجاه بكثير من دعوات النقد الغربي الداعية إلى الشاعرية الجديدة ، وهي – كما قال أرشيبالد مكليش - "أن كل كلمة مشحونة بالمعنى"[14]. كما دعا " إليوت " إلى نقاء اللغة وبراءتها، وطالب الشعراء بتجريدها من معانيها المألوفة المبتذلة، ومحاولة استكناه معانيها الحقيقية العميقة التي أخفاها ركام الاستخدام. وقد تأثّر كثيرٌ من شعرائنا بهذا المبدأ اللغوي الجديد ، ومنهم أحمد عبد المعطي حجازي ؛ حيثُ قالَ : "نحن في حاجة إلى أن نمحو عن الأشياء الحقيقية أسماءها المزيفة، وأن نمحو عن الكلمات الحقيقية معانيها المزيفة، ونرتد إلى حالة أولى هي حالة الخلق والتكوين"[15].

ومما ساعد على توجه شعرائنا إلى ظاهرة المعجم الشعري الثراءُ – والتنوعُ – في اتجاهاتِ الشعر المعاصر – ومنها الاتجاه الواقعي والاتجاه الحداثي - حيث كان الاختلافُ بين الاتجاهات داعياً إلى ظهور معجم متميز لشعراءِ كلّ اتجاه ؛ وفقَ الرؤى الفكرية المُتبنّاة ، وطرق الطرح الفني التي تستوجبُها .

فقد ترددت في قصائد الاتجاه الواقعي – على سبيلِ المثالِ - المفردات الدالة على البسطاء – والطبقة الفقيرةِ الكادحة - مثل الفلاح والعامل والقرية والأرض والناس ، ومفردات العمل في المصانع والحقول، فضلاً عن المفردات الدالة على تأزّم الواقع السياسي العربي ، ومنها : مفردة الشهداء وأسماء الزعماء وأسماء البلدان - والشعوب المقهورة عامة - وزعماء

([11]) د. جابر عيد: لغة الشعر، ص10.
([12]) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص132.
([13]) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص127.
([14]) أرشيالد مكليش: الشعر والتجربة، ص21، 22.
([15]) أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة إبداع، العدد التاسع، السنة الثانية، سبتمبر1985م، ص11.

الثورات التحررية ، وأسماء المجاهدين والفدائيين . كذلك امتلأ - معجم الشعر الواقعي - بالمفردات الدّالة على التضحية والعلم والثورة والأسلحة والنماء والنصر. وقد تبدّلت بعض مفردات هذا المعجم- في الستينيات - حين فشلَ الحلمُ القومي – وأحلامُ الوحدة العربيّة - فشاعت المفرداتُ الدالة على الانكسار والهزيمة ، و العزلة والموت والكهوف والمخابئ والليل والظلمة والأقبية والدموع والسقوط والفشل . كما شاعت – في هذا الشعر – مفردةُ البكاء – ومرادفاتها - إلى حدّ أن تصدّرت مفردة البكاء عناوين دواوين كاملة ، منها ديوانُ أمل دنقل "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، وديوان حجازي "مرثية العمر الجميل" . كما تصدّرت عدة قصائد لأمل دنقل ، منها : بكائية ليلية ، وبكائية الليل والظهيرة، ولا وقت للبكاء، وبكائية صقر قريش ، ولا أبكيه . كذلك شاعت مفردةُ الموتِ - في عناوين القصيدة الواقعيّة – كما في قصائد دنقل : فقرات من كتاب الموت ، الحِدادُ يليق بقطر الندى، مِيتةٌ عصرية ، الموت في الفراش ، الضحك في دقيقة الحداد ، مراثي اليمامة . وترددتْ – كذلك - المفردات الدالة على الدم والقتل والثأر والنكسة و الهزيمة والقهر، وأسماء الأسلحة . وكان مبدأ الالتزام سبب احتفاء الشعراء – الواقعيين - بمفردة " رسالة " ، التي تمّ توظيفها للتعبير عن التزام الشاعر بدوره - التنويري الثوري - تجاه الواقع . من أمثلة ذلك ، قصيدةُ : "رسالة" ورسالة إلى زوجتي" و"البريد العائد"- للبياتي - وقصائد : "رسالة إلى صديقة" و"رسالة إلى سيدة طيبة" و"رسائل من الماضي" - لصلاح عبد الصبور - وكذلك قصائد السياب : "رسالة من مقبرة" و"إلى جميلة بوحريد". وقد دلّ شيوع هذه المفردة على اهتمام شعراء الاتجاه الواقعي بخطاب الآخر –المجتمع- وتوجيه الشعر إلى القاعدة الجماهيرية.

كذلك ترددت مفردةُ " أغنية " - في القصيدة العربية المُعاصرة - وكانت عنوان كثير من القصائد - في الخمسينيات والستينيات، - ووُظِّفت للدلالة على مناخ البهجة والتفاؤل والاستبشار بالحلم القومي ، كما في قصائد البياتي : أغنية إلى يافا ، أغنية إلى ولدي علي، أغنية إلى شعبي ، أغنية إلى العراق، أغنية إلى جمال عبد الناصر، أغنية إلى سوريا، أغنية انتصار مهداة إلى مراكش وتونس والجزائر، أغنية زرقاء إلى فيروز [16]. وقصيدة السياب: "أغنية في شهر آب"[17] ، وكما في قصائد صلاح عبد الصبور : الحلم والأغنية، أغنية ولاء ، أغنية حب، أغنية خضراء . وقد بدا شيوع هذه المفردة انعكاسا لتأثر شعرائنا المعاصرين بكلٍّ منْ : ت.س إليوت ، ولوركا . أما ت. س . إليوت ، فقد وظّفَ هذه المفردةَ في قصيدته : أغنية حب ج ألفرد بروفروك - للتعبير عن المفارقة بين البهجة – المفترضة – في مفردة أغنية ، وبين مأساة قصة الحب التي عاشها بطل القصيدة – بروفروك - وفشله في

([16]) هذه القصائد من ديوان المجد للأطفال والزيتون.

([17]) ديوان أنشودة المطر.

إتمامها، فكان استعماله الجديد ـ لهذه المفردة ـ بمثابةِ دلالة جديدة لها ، أغرت الشعراء بتوظيفها .

بمثل هذه الدلالة طرح الشاعرُ " لوركا " مفردة أغنية في عدة قصائد مثل : "أغنية أحد أيام يوليه، أغنية ماء البحر، أغنيات جديدة، أغنية[18] وقد تأثَّرصلاح عبد الصبور بهذا الطرح ، بما انعكسَ في توظيفه لمفردة الأغنية للدلالة على المناخات المأسوية المفارقة ، كما في قصائده "أغنية للشتاء، أغنية للقاهرة، أغنية لليل، أغنية إلى الله، أغنيات تائهة، أغنية من فينا[19]، حكاية المغني الحزين[20] .

كذلك احتفى شعراءُ الاتجاه الواقعي ـ في مرحلتهم التأملية ـ بمفردات المعجم الصوفي ، كالوجد والشوق والحب والعشق والخمر والسكر والانجذاب والهوى والدرويش والوصل والنشوة ، فضلاً عن احتفائهم بأعلام الصوفية . وقد بدا تأثرهم واضحاً بمعجم التراث الصوفي العربي ، بما دل على اهتمامهم بالقضايا الإنسانية، وحاجتهم الروحية إلى الخلاص .

وفيما يخصُّ طبيعة المعجم الشعريّ لشعراءُ الاتّجاه الحداثيّ ، فقد بدت الفروقُ الفردية واضحةً بينهم في مفردات هذا المعجم ؛ فقد احتفى خليل حاوي – على سبيل المثال ـ بمفردات الديانة المسيحية ، ووظّفها للتعبيرِ عن ثورته الروحية والفكرية ، وحاجته إلى الخلاص الحضاري. من هذه المفردات : المسيح والفصح والصلب والفداء والتضحية والإكليل والعشاء الأخير. أمَّا الشاعر يوسف الخال ، فقد وظَّفَ المفردات المسيحية ، مثل : الريح والشعر والرحلة والنار والطوفان والعودة والرحيل، للدلالة على التَّوقِ إلى البعث الحضاري والخلاص من أسر السائد والتقليد . ويعدُّ " أدونيس " أكثر شعراء الحداثة تميزا ـ بمفردات معجمه الشعري ـ وتوظيفًا رمزيا لهذه المفردات ، ومنها : النار والهدم والرفض والتغير والثورة والطوفان والاجتياح والتمزق والتصدع . وهذا – كله – يبرزُ اتّسامَ المعجمَ الشعري لشعراء الحداثة بالحيوية ، واشتماله على مفردات دالة على أبرز معالم الأيديولوجية الحداثية ، وعلى رأسها : التغير والثورة والتبركن والثورة على السائد .

اشتملَ معجمُ القصيدة العربية المعاصرة على كثيرٍ من المفرداتِ التي حظتْ باهتمام شعرء الاتجاهين الشعريين : الواقعي والحداثي . من ذلك : مفردة الجنون التي وظَّفها بعضُ الشعراء الواقعيين للدلالة على ذروة الوجد الصوفي، والنشوة الروحية العميقة ، كما في قصيدة

([18]) قام بترجمة هذه القصائد الشاعر صلح عبد الصبور بالتعاون مع وحيد النقاش في كتاب فيديريكو جارسيا لوركا: يرما وقصائد من شعره "المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967م.

([19]) صلاح عبد الصبور: ديوان أحلام الفارس القديم، ص35.

([20]) ديوان تأملات في زمن جريح، ص14.

البياتي " قراءة في ديوان شمس الدين تبريز لجلال الدين الرومي"، ، حيث يقول على لسان عائشة :

"ها هو ذا أوغلَ في السُّكْرِ

وأصبح بي مجنوناً، وأنا أصبحتُ به... أيضا

وكلانا مجنونٌ سكران "[21].

وتُطرح هذه المفردة -في قصائد بعض الشعراء المُعاصرين- للدلالة على الشطحات الفكرية ، كما في قول الملك عجيب بن الخصيب - في قصيدة صلاح عبد الصبور - :

"لو قلتُ كلَّ ما تسرُّه الظنون لقُلتمتو مجنون

الملكُ المجنون [22].

أمَّا في الشعر الحداثي ، فإنَّ هذه المفردة تحملُ – غالبًا - دلالة اللّامعقول - واللّا محتمل - حينَ يُوصفُ بها الواقع - والتاريخُ - العربي ، كما تحملُ دلالة الخروج على الثوابتِ - ومخالفة السائد – حينَ يوصفُ بها الشاعرُ – أو الفكرُ - الحداثي . من نماذج ذلك قصيدة "أول الاجتياح" لأدونيس ، و يقول فيها :

"لا تقولوا: جُنِنْتَ

جنوني أحلامكُم أتينا

ورسمنا الحقول

جسداً يتفتحُ ، كنا نقول

لو نجيء نغتصب الكون جئنا

من يراكم يراني وأنا الوردة الأولية"[23].

- **أبرزُ أساليبِ الأداءِ اللّغوي في الشعر العربي المعاصر :**

ارتكزَ الشاعرُ العربي المعاصر على كثيرٍ من أساليبِ الأداء اللّغوي - التي لم يعرفها الشعرُ العربيُّ من قبل - و قام بتفجير ما تحملُ من طاقات – وإمكاناتٍ – دلاليةٍ دقيقة و مراوغةٍ ، يصعبُ النفاذ إليها عبر اللغة التقليدية . وقد دفع هذا – بدورِهِ - إلى حراك نقديٍ حقيقيٍ ، من منطلق الوعي بأن الأسلوب "ما هو إلا مجرد مظهر لغوي يحاول أن يقول شيئاً ولكنه لا يملك

([21]) البياتي: مملكة السنبلة، ص113.

([22]) صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم.

([23]) أدونيس: المجموعة الكاملة، الجزء الثاني، ص489.

أن يقوله تماماً حي تبقى أطراف من المعاني وظلال من الأحاسيس الحائرة"[24] . ونظراً لكثرة هذه الأساليب - وعدم اتصال كثير منها بموضوع الدراسة – نبادرُ إلى دراسة أكثرها شيوعًا ، وأغناها في مجال الإيحاء الدلالي ، والقدرة على تجسيد أبعاد التجربة الشعرية المُعاصرة ، وذلك كما يلي :

أولًا : أسلوب التكرار:

يقوم التكرارُ بدوره الدلالي عبر التراكم الكمي للكلمة -أو الجملة أو الحرف – حيثُ ينبّهُ المتلقّي إلى الدلالة المُرجوة - في التجربة الشعرية – من خلال الإلحاح في إبراز هذا الموضع - أو ذاك - فالتراكم الكميُّ "لابد أن يكون له مبرره الفني، أعني أنه لابد أن يكون كذلك نهاية طبيعية للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة وأن يكون امتداداً للرؤية الشعرية والخط الشعري الممتد في القصيدة"[25]. وقد امتلأت القصيدةُ المعاصرة - باتجاهيها الواقعي والحداثي – بمواضع التكرار الدالَّة على وعي الشاعر المُعاصر بكيفية توظيف هذا الأسلوب باعتبارِه من أساليب الأداء اللغوي . من هذه المواضع قصيدة صلاح عبد الصبور "رحلة في الليل"- المُعبّرة عن الاتجاه الواقعي في الشعر - يقول واصفاً لقاءه برفقته حول لعبة النَّرد :

"لِنُكْملَ النزالَ فوق رقعة السواد والبياض

وبعد غد

وبعد غد

سنلتقي

إلى الأبد.."[26].

عبَّر صلاح عبد الصبور - من خلالِ تكرار شبه الجملة "بعد غد" - عن إصراره على مواجهة قوى الزمن ، وإكمال رحلته الإنسانية في هذا الوجود المليء بالخير والشر- والظلام والنور - – اللذين رمز إليهما بقطع النَّرد البيضاء والسوداء - كما صور – من خلال هذا التكرار - إحساسه بسرمدية الزمن وامتداده اللانهائي . وقد وظّفَ – صلاح عبد الصبور – هذا الأسلوب لتصوير شعوره الحاد بالاغتراب ، وافتقاد العلاقة الإنسانية الدافئة الحميمة - وافتقاد الثقة بالإنسان عامة – وذلك في قصيدة "الظل والصليب" ، حيثُ يقول:

"هذا زمنُ الحقِّ الضائع

([24]) د. رجاء عيد: لغة الشعر، ص92.

([25]) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص256 بتصرف.

([26]) صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، ص13.

لا يعرف فيه مقتولٌ مَنْ قاتله ومَنْ قتله

ورؤوسُ الناس على جثثِ الحيوانات

ورؤوسُ الحيواناتِ على جثث الناس

فتحسسْ رأسَك

فتحسس رأسك"[27].

وقد ارتكزُ – بعضُ شعراء الاتجاه الواقعي – على أسلوب التكرار ؛ للتعبيرِ عن تأزّمهم الميتافيزيقي ، وانشغالِهم بقضايا الروح ، ومنها قضية الموتِ ، والحب ، وعذابات الوجد الصوفي ، والمطلق، والتمرئي ، وغيرها . من ذلك قصيدة البياتي "مقاطع من عذابات فريد الدين العطار" التي يكرر فيها عبارة البسطامي الصوفي الشهير : "مرآة لي كنت فصرت أنا المرآة" ، حيثُ يقول :

"مرآةَ لي كنتَ فصرتُ

أنا المرآة، أعرِّيك أمامي وأرى عُريي، أبحث في سُكري

عنك وفي صحوي، ما دامتْ أقداحُ السَّاقي تتحدث دون

لسان"[28].

ثم يعودُ – في موضعٍ آخر – ليقولَ :

"ما في الجبة إلا الإنسان

مرآة لي كنت، فصرت أنا المرآة"[29].

لقد دلَّ تكرارهذه العبارة على انشغال الشاعر بفكرة التمرئي ، والبحثِ عن إمكانية اجتياز الموانع التي تحول بين الروح وشفافية الرّؤية ، كما دلّ على انشغاله بقضية الخلاص الروحي ، ووحدة الوجود ؛ بما جعله يبدو – وكأنه - حامل عذابات - قناعِه الفنّي - فريد الدين العطار . وفي – نموذجٍ آخر – هو قصيدة "صورة للسهر وردي في شبابه"، يقولُ البياتي :

"الشيبُ يملأ رأسي

وأنا مازلتُ صبياً لم أبدأ بعدُ طوافي ورحيلي"[30].

([27]) صلاح عبد الصبور: أحلام الناس القديم، المجموعة الكاملة، ص154.

([28]) عبد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة، ص33، 34.

([29]) عبد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة، ص38.

obeikandl.com

و يكرر - هذه العبارة في موضع آخر - مع إضافة دلالية هامة – فيقول :

"الشيبُ يملأُ رأسي وأنا مازلتُ صبياً لم أبدأ بعد طوافي

ورحيلي في الكلماتْ "[31].

لقد أفادَ التكرارُ – للسطر الأول – إبرازَ انشغال الشاعر بقضية الزمان والتناهي والموت ، أمَّا الإضافةُ – قولُه " ورحيلي في الكلمات " فقد اضطلعتْ بتفسير مجال الطواف ، وهو الكلمات ، أو الشعر.

وتدل بعض مواضع التكرار في الشعر الواقعي على رغبة الشاعر في محاكاة الواقع ، من ذلك قصيدة "العودة إلى المنفى" ، للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ، التي يصفُ فيها عودَتهُ من المنفى ، ومعاناته من الاغتراب داخل الوطنِ ؛ بما جعل الوطنَ منفىً جديدًا ، وفبدت رحلتُهُ – وكأنَّها – من منفى إلى منفى – وقد اعتمد على أسلوب التركار في إبرازِ هذه الدلالات – والمناخات النفسيَّة – يقولُ :

"فسألتُ عن أهلي ، وعن دارٍ لنا

وسألتُ عن شجرٍ قديمٍ

كان يكتنف الطريقَ إلى التلالْ

فاستغرب الناس السؤالْ "[32].

قام الشاعرُ بتكرار الفعل " سألتُ " ، بما أبرزَ شعوره بتغيّر ملامح الوطن والديار ، كما قامَ بتكرار الجملة " فاستغرب الناس السؤال" ، مُعبّرًا من خلال تكراره لها عن تغيّر طبائع الناس ، وتبدلها إلى الجفوة والقسوة ، والاستهانةِ بالعلاقات الإنسانية الحميمية ؛ فإصرار الشاعر على إبراز دهشة الناسِ -استغرابهم - يبرزُ مدى توطن الاغتراب في العلاقات الاجتماعية ، ومعاناة الشاعر من الوحشة في الوطن - الذي توقّع منه الدفء والائتناس - وهكذا أبرز أسلوبُ التكرار دلالةً – غير متوقّعة - للوطن ، هي دلالةُ المنفى ؛ بما غير الدلالة الظاهرية للمنفى – في هذه القصيدة – فلم يعد المنفى مكانيا فقط ، بل لقد صار المنفى معنىً وشعورًا وحالةً فكرية – ونفسية – نعيشُها في الوطنِ ذاته . صار الوطنُ منفىً .

([30]) عبد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة، ص59.

([31]) عبد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة، ص61.

([32]) أحمد عبد المعطي حجازي: أشجار الأسمنت، ص14، 15.

وقد ارتكزَ شعر أمل دنقل على أسلوب التكرار - في نماذج كثيرةٍ منه -من ذلك قصيدتُه "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" التي أبرزَ فيها الشاعرُ دلالته الرمزية لشخصية سبارتوكس عبر هذا الأسلوب . من ذلك قوله على لسان " سبارتاكوس " موجّهًا خطابه للجموع :

"وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذارعها بلا ذراع

فعلموه الانحناء

علموه الانحناء"[33].

إنَّ تكرارَ جملة الأمر -" علّموه الانحناء " - ما لا يقل عن خمس مرات - يُصوّرُيأس سبارتاكوس – وهو قناعُ الشاعر ومعادلُه الموضوعي - من جدوى الثورة ، وفداحة الثمن الذي يُدفَعُ في سبيل الحق . كما يُبرزُ إدانة الشاعر للمجتمع السلبي - الهارب من مواجهة الطغاة- و إدانة الحاكم الفاشيّ .

و يضطلعُ أسلوبُ التكرارِ - إلى جوار وظيفتهِ الدلالية - بإظهار النمو الانفعالي للتجربة كما في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" - لأمل دنقل - حيث يبرزُ التكرارُ تفاقم درجة الشعور باليأس حدّ الإعتامِ ، وذلك في قول الشاعر للزرقاء :

"وأنت يا زرقاء..

وحيدة عمياء

وحيدة- عمياء"[34].

وفي قصيدة السياب "غريب على الخليج" يردد الشاعر كلمة "عراق" حوالي اثنتي عشرة مرة ، بما يُجسّدُ حنينهُ إليها ، و بما أضفى على – الطَّرح - سمة طقوسية قرابينية -يبدو فيها الشاعر مستغرقاً في حالة من الوجد والحنين والابتهال - من ذلك قول الشاعر :

"صوت تفجر في قرارة نفسيَ الثكلى: عراق

كالمدِّ يصعدُ كالسحابة، كالدموعِ إلى العيون

الريحُ تصرخُ بي: عراق

الموجُ يعولُ بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق"[35].

([33]) أمل دنقل: السابق، المجموعة الكاملة، ص111.

([34]) أمل دنقل: السابق، ص126.

([35]) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص9، 10.

وقد ساهمَ أسلوبُ التكرارِ – في شعر الاتّجاهِ الحداثيّ - في إبرازِ كثيرٍ من السّمات الأيديولوجيّة التي تُميّزُ هذه الاتّجاهَ . كما في هذا الموضع من شعر أدونيس ، حيثُ ارتكزَ الشاعرُ على هذا الأسلوبِ – في إبرازِ ما يتسمُ به فكرُه الحداثيّ من الرفض والتمرد للسائد – والماضي - يقولُ :

"ما هذا التاريخ، أجرحٌ ، أم سكين

وهل الكلماتُ سلاسلُ أم يقطين

ألهذا لا يتركني رفضي"[36].

من منطلق هذا التوجّه الأيديولوجي الحداثيّ - الذي ينظر إلى المجتمع العربي باعتباره كيانا سكونيًّا ماضويًّا عتيقًا – ارتكز الشاعر خليل حاوي على تكرار جملة - عمرٌ من الورق العتيق – لتجسيدِ منظوره – ورؤاه – للتاريخ – والتراث – العربيّ . يقولُ :

"بيني وبين الباب

صحراءٌ من الورقِ العتيق وخلفها

وادٍ من الورق العتيق وخلفها

عمرٌ من الورق العتيق"[37].

نصلُ – من خلال ماسبق – إلى أنّ الشاعر المعاصر قد استطاع توظيف أسلوب التكرار باعتباره أسلوبًا لغويًّا يُسهمُ في تجسيدِ – وتخليقِ - الدلالة المتصلة بمسار التجربة الشعرية ؛ بما يبرزُ الرؤى الشعرية حول الواقع الاجتماعي – والإنساني – ويؤكد اختلاف – هذا الشاعر – عن نظيره القديم – الذي لم يُفجّرْ مثل هذه الدلالات المُكتنزة في أسلوب التكرار ؛ ولم يتعدّ استعماله هذا الأسلوبِ – في الغالبِ - حدودَ الوظيفة الخطابية الإيقاعية .

ثانيًا : أسلوبُ السخـــرية .

هو أسلوب من الأساليب اللغوية- التي شاعت - في الشعر العربي المعاصر؛ بما يدلُّ على اهتمام الشعراء المعاصرين باستغلال الطاقات الفنية والتعبيرية للغة . وأسلوب السخرية - بما يحمل من النقد والرؤية الفكرية - يعد من الأساليب اللغوية التي وُظّفت للتعبير عن رؤية الشاعر من قضايا المجتمع والوجود الإنساني عامة ؛ وهو - بهذه الكيفية - لم يكن أسلوباً شائعاً في – جميع عصور - الشعر العربي القديم ، بل شاع في العصور التي ازدهرت فيها المعارف والقراءات العقلية؛ فازدهر في النماذج السامقةِ من الشعر العباسي – مثل شعر

([36]) أدونيس: المصدر السابق، ص732.

([37]) خليل حاوي: الناي والريح، المجموعة الكاملة، ص189.

openkanal.com

المعري وأبو نواس وبشار بن برد وغيرهم – ودلَّ – بذلك - على اتّصافِ الحياة في العصر العباسي بالتعقد والثراء .ومن هنا كان تعقّد الحياة المعاصرة – واتّسامها بالاضطراب في جميعِ مناحيها – سببًا مُحرّضا للشعراء على البحث عن طرقٍ جديدة في التعبير ، وأساليب لغوية جديدة قادرةٍ على طرحِ رؤىً فكريةٍ – وفنيّة – تُعبّرُ عن هذه الحياةِ .

ويعدُّ أسلوب السخرية من بينِ أبرز الأساليب اللغوية التي ارتكزَ عليها شعراؤنا المعاصرون – في هذا الصدد – فقد مثَّل لهم لوناً من ألوان المواجهة والمقاومة لهذه الحياة ؛ إذْ "حين تتفشى الانحرافات الفردية والاجتماعية ، وتتفشى مظاهر الفساد والقهر تبرز طائفة من الأدباء والمفكرين والمثقفين تستخدم هذا اللون من القول والكتابة وسيلة للإصلاح والتقويم ؛ فالانحراف والكبت يولدان سخرية مريرة تقوم بفعل القصاص والعقاب كما تقوم بتخفيف أعباء الانفعال واستهلاك الكمية الفائضة من التوتر[38] ؛ بما يعين الشعر على أداء مدى غاياته ، ونعني التحرر من المكبوت والتطهر من الدوافع المتضاربة والأحلام الموءودة، والتنفيس عن العقل المنضغط بالقهر الخارجي أو العجز الداخلي .السخرية – إذن - لون من ألوان النقد والإدانة ، يوجّههُ الشاعرُ إلى من يظن فيهم المسئولية عن أيّ خلل -أو فساد - في الحياة الإنسانية. ومن خلال السخرية نستطيع أن نجد "الشعور الواضح بأن الواقعي أقل من المثالي"[39] فالسخريةٌ نقدٌ للواقعِ ، وحلمٌ بالمثالِ .

وقد ارتكزَ الشعراءُ المعاصرون – في اتجاهاتِهم المختلفة – على أسلوبِ السخريةِ في طرح كثيرٍ من قضايا الواقع التي تُمثّلُ إشكاليات معاصرة – مشتركة بينهم – من هذه القضايا : نقد رموز الحكم العربي ، سلبية الإنسان العربي - وتخلفه عن ركب الحضارة – وتأزّم الوضعية العربية الراهنة عامةً .

من نماذج الشعر المعاصر المُرتكزة على هذا الأسلوب ، قصيدة "أبو تمام" التي عرّضَ فيها – صلاح عبد الصبور- بالعجز العربي ، وغياب النخوة العربية ، والاكتفاء بالشكلانية النظرية - المُهينة - في الدفاع عن الأرض والشرف المُستلبين . ويثيرُ السخرية بإبراز المفارقة بين تأزم الواقع العربي الراهن ، وردّ الفعل العربي الماثل في المؤتمرات والاجتماعات الفارغة من الجدوى والقيمة . يقول الشاعر:

"لكن الصوتَ الصارخ في طبرية

لباه مؤتمران"[40].

([38]) د. عدنان عبيد العلي، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الرابع، يناير-فبراير-مارس1988م، ص197.

([39]) د. مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوب، ص331.

([40]) صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، المجموعة، ص141.

وفي نموذجٍ شعري آخر يرتكزُ " أمل دنقل " على أسلوب السخرية لإبراز الهوة الفاجعة بين استلابِ الأرض – والهوية - العربية – التي رمزَ إليها ب " خولة – وبين بلادةِ ردّ الفعل العربي . يقولُ :

"ساءلني كافورُ عن حزني

فقلتُ إنَّها تعيشُ في بيزنطة

شريدةً.. كالقطة

تصيحُ (كافوراه... كافوراه...)

فصاحَ في غلامه أن يشتري جارية رومية

تُجلد كي تصيحَ واروماه... واروماه..

لكي يكون العينُ بالعين

والسِّن بالسن"[41].

وفي القصيدة – ذاتها - يصور أمل دنقل - من خلال السخرية - ضعفَ الوضعية العربية الراهنة ؛ التي استعاضتْ بالأناشيد -و الأكاذيب - عن المبادرة لاسترداد الحقوق المُستلّبة . يقول:

"نامت نواطيرُ مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد"[42].

ومن خلال أسلوب السخرية ، يوجّهُ البياتي إدانتَهُ البياتي لرموزِ السلطة - و يسميهم "غربان السلطة" - ويصور فسادهم قائلاً :

"يتحصَّنُ بعضٌ منهم والبعض بحد السكين

وبنوك التأمين"[43].

وقد وظّفَ شعراءُ الاتجاه الحداثيّ أسلوب السخرية للنيلِ من كل ما يتعلّقُ بالهوية العربية – التي يرونها هوية ساكنةً بليدةً – من أمثلة هذا قول أدونيس - ساخرًا – من الرجل العربي : هيئته، أسلوب حياته [44]،التي تبرزُ – في رأيه – سكونيةَ التكوين العربيّ . يقول:

([41]) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، المجموعة الكاملة، ص188.

([42]) أمل دنقل: المصدر السابق، ص190.

([43]) عبد الوهاب البياتي: ديوان مملكة السنبلة، ص90.

obeikandl.com

"صوت3: في البدء كان النفطُ والمنجنيق

وزوجة البطريق"

كما يسخر من غياب التنوير عن واقعا العربي، هذا الواقع الذي يتسّمُ - في رؤيته الحداثية - بضيق الأفق . يقول أدونيس في قصيدة " أول التاريخ " :

"الذين أتوا ليضيئوا، يموتون

والشمسُ تسطعُ في قمقمٍ أو تكية

باسم صحرائنا العربية"[45].

ويرتكزُ صلاح عبد الصبور على أسلوب السخريةِ - في قصيدته "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" – لنقد مُدّعي الشعر - و الشعراء المغيبين عن الواقع بالشرود والمُخدّر - يقول على لسان أحدهم :

"لولا الحشيشُ وسنة الإلف

(ويقصد الأفيون)

لغدوت في بؤس وفي قرف"[46].

ثالثًا : أسلوب التناص:

التناص أسلوبٌ من أساليب الأداء اللغوي في القصيدة العربية المُعاصرة ؛ فهو يعتمدُ على التفاعل بين النَّصين – النّصّ الأصلي والنَّصّ المُستدعى- من خلال التقاطع والتداخل بينهما – اختلافًا واتّفاقًا في الدلالة . وبهذا المفهوم يعد التناص ظاهرة لغوية أساسية في الشعر العربي المعاصر ، لم يعرفها الشعر العربيّ القديم ، بل عرف ألوانا أخرى من التعامل مع النصوص المغايرة ، كالتضمين - الذي يتوقفُ عند حدود الاقتباس من نصّ آخر -والاستيحاء و التأثر و السرقات - أي أن علاقة الشعر العربي القديم مع النص المغاير تمّت "على نطاق ضيق.. وكان الملحوظ فيه أنه دليل على ظروف الإشارة وحسن الالتفات " [47]. وقد كتب كثيرٌ من النقاد العرب القُدامى حول هذه الظاهرة ، واحتفت مؤلفاتُهم بقضية السرقات – خاصة – كما في : "الموازنة بين الطائيين" للآمدي و"الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرحاني .

([44]) أدونيس: المصدر السابق، ص98، 99. وقد سبقت الإشارة في الفصل الخاص بالهموم الحضارية في الشعر المعاصر- إلى نماذج شعرية من ذات القصيدة تشير إلى سخرية الشاعر من العقل العربي ورموز المجتمع.

([45]) أدونيس: ديوان المطابقات والأوائل، المجموعة الكاملة، ج2، ص484.

([46]) صلاح عبد الصبور: المجموعة الكاملة، ص259.

([47]) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص310، 311 بتصرف.

لقد تعدَّى الشاعر المعاصر هذه العلاقة – القديمة المحدودة - بالنص المغاير، من خلال توظيفه أسلوب التناص ، الذي يتطلب منه الاستناد إلى ثقافة حقيقية ، وامتلاك رؤية شعرية - واضحة -وقدرة على الإفادة من سياقات النص المُستدعي ، وتوظيفها كأبعاد دلالية في النص الأصلي ؛ بما يمكّنُ الشاعر من إقامةِ علاقة جدلية – تفاعلية عضوية - مع النص المُستدعى - تُبرزُه وكأنّه جزءٌ طبيعيٌ – عضويٌ – من النصّ الأصلي ، أو كأنّه امتدادٌ دلالي للقصيدة الأصلية التي استدعته - وتفاعلت معه - وهكذا يبدو أنّ قيمة التناص "تكمن في مدى تناغمه في بنية العمل الشعري ومدى تمازجه في تشكيل القصيدة ومدى تكثيفه للفكرة المتلبسة بالأداء وسياقته اللغوية ويكون –في الوقت نفسه- عالقاً بذاكرة المتلقي ووعيه الثقافي حتى يعلق بوجدانه خيط من الترابطات الدلالية تتشكل في نسيجه سياقات القصيدة واصلاً بين الصوتين. ومدركاً أزمة الشاعرين، وهما في ذات التجربة التي يتناسخ حجمها، ولا يتوقف دورانها"[48].

يضطلعُ أسلوبُ التّناصِ بدورٍ آخر – فضلًا عن وظيفته الدلالية - هو إضفاء عمقٍ زمنيٍ – تاريخي – على التجربة الشعرية - للنصّ الأصلي - وذلك من خلالِ الإفادة من ظلال الأزمنة التاريخية التي تنتسبُ إليها النصوصُ الشعرية المُستدعاةِ في هذا النص ؛ وهكذا يضطلعُ أسلوبُ التناص بانتشالِ القصيدة المعاصرة من الآنية والمحدودية ؛ ذلك أنّ " الشاعر المعاصر الذي استقر وعيه أنه ثمرة الماضي كله ، بكل حضارته وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لابد أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاوب –هذا الشاعر- قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة ، وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى"[49] لذلك فإن أسلوب التناص شديد الدلالة على موقف الشاعر المعاصر من التراث ومن الثقافة الغربية - تبعاً لبيئة النص المستدعي و كيفية التعامل مع هذا النص - "إنَّ أكثر المبدعين أصالة منْ كان تركيبُه الفني ذا طبيعة تراكمية بمعنى أن الروافد السابقة قد وجدت فيه مصبًّا صالحاً لاستقبالها، ومن الحقائق التي يجب أن نعترف بها أنه لا وجود لمبدع يخلص لنفسه، وإنما هو مكوَّن –في جانبه الأكبر- من خارج ذاته بوعي ، أو بغير وعي "[50].

نبادرُ إلى تحليل – بعض - مواضع التناص في القصيدة العربية المُعاصرة من خلالِ البحث في ثلاثة أقسامٍ من التناصِ ، هي التناص مع : النصوص الدينية، نصوص التراث العربي ، نصوص الثقافة الغربية.

التناص مع النصوص الدينية :

([48]) د. رجاء عيد: لغة الشعر، ص36.

([49]) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص311.

([50]) د. محمد عبد المطلب: دراسات أسلوبية في الشعر الحديث، ص162.

كان اتجاهُ الشاعر العربي المعاصر الواقعي والحداثي- إلى التناص مع النصوص الدينية منبعًا لتوظيف ما في هذه النصوص من دلالاتٍ عميقة ، وظلالٍ نفسية وفكرية – وتاريخية – أضافت إلى التجربة الشعرية أبعادًا ورؤىً مُدهشةً فيّاضة .

اعتمد " البياتي " على هذا الأسلوب للتعبير عن عجز الشاعر – مطلق الشاعر – عن ارتياد آفاق الكون وامتلاك أسرارها وحقيقتها . يقولُ في "صورة للسهر وردي في شبابه":

"لو كان البحر مدادا للكلمات لصاح الشاعر: يا ربي

نفذ البحر وما زلت على شاطئه أحبو الشيب علا رأسي

وأنا ما زلت صبياً لم أبدأ بعد طوافي ورحيلي"[51].

أقام الشاعر علاقةً تناصيّة مع قوله تعالى : "قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي ولو جئنا بمثله مددا"[52]. وتفاعل الشاعرُ مع هذه الآية القرآنية الكريمة بطريق الاستلهامِ ؛ فالآيةُ الكريمةُ تُبرزُ قدرة الله المطلقة ، مقابل تناهي الموجودات : "البحر والشجر"، بينما صوّر " البياتي " عجز الشاعر – وتناهيه - عن الإحاطة بأسرار الوجود الإنساني ؛ بما أدّى به إلى طرح " الكلمات " – على إطلاقها – مقابل " كلمات ربي " - في الآية - وبذلك غيَّر مسار الدلالة ، وجعلها مُخصصة للإبداع الإنساني .

كذلك اعتمد " أمل دنقل " على أسلوب التناص في تصوير هزيمة 1967م - ووفاة الزعيم جمال عبد الناصر - يقول في قصيدة "الموت في الفراش":

"والتينِ والزيتون، وهذا البلد المحزونْ

لقد رأيت يومها سفائن الإفرنج

تغوصُ تحت الموج"[53].

أقام " دنقل " علاقة تناصية مع قوله تعالى: "والتين والزيتون 1) وطور سنين 2) وهذا البلد الأمين3) "[54]. وقد كان تناصُّه بمخالفة الدلالة الأصلية في الآية القرآنية المُستدعاة – ونعني دلالة الأمن - فقد طرح صفةَ " الحزن " بديلًا للأمن ؛ استجابةً لرؤيته الشعرية في هذه القصيدة – التي تصوّرُ اضطراب المجتمع وانكساره النفسي والسياسي بما ينفي صفة الأمن عنه .

([51]) عبد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة، ص59.

([52]) سورة الكهف، الآية: 109.

([53]) أمل دنقل: ديوان تعليق على ما حدث، المجموعة، ص387.

([54]) سورة التين: الآية: 1، 2 ، 3

يرتكزُ أمل دنقل على علاقة التناص- بمخالفة الدلالة الأصلية للآية القرآنية – في موضع آخر من شعره ، هو قولُه في قصيدة "الخيول":

"أركُضي أو قِفي الآن.. أيتها الخيل

لستِ المغيرات صبحا

ولا العاديات –كما قيل- ضَبحا"[55].

وهكذا يتناصُ الشاعرُ مع قوله تعالى : " وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا2) فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا3) 55 "، ويخالفُ الدلالة الأصلية في هذه الآيات – الماثلة في الصفات المطروحة للخيل – تأثُّرًا بتأزم الواقع العربي الراهن ؛ وتراجعُ الخيل عن دورها التاريخي – كقوةٍ وفروسيةٍ وزهوٍ- إلى السكونِ والعجز .

ويوظّفُ الشاعر محمد عفيفي مطر أسلوبَ التناصِ مع عبارتٍ خاصةٍ بالرسول – صلى اللهُ عليه وسلّم - لتصوير اغترابه الفكري ، ورحلته إلى الذات بحثًا عن الهوية والشموخ . يقولُ :

"زمَّلني الصيفُ والصوفُ تحت فضاء السموات

نمتُ، استفقتُ ذهولا ونمتُ، تدثرني جمرةُ الليل

تفرطُ خوفي عناقيدُها اللهيبة

بيني وبين القميص الخيولُ الصواهل

ألفافُ غابٍ من الشجر المُعتم المتهدل"[56].

أقام الشاعرُ علاقةً تناصيّةً مع قولِ الرسول – صلى اللهُ عليه وسلّم - لزوجته خديجة - رضي اللهُ عنها - حين أتاه الوحي أول مرة بالغار - : "زملوني زملوني" ، ومن خلال هذا التناص استطاع الشاعر استدعاء الحالة الاغترابية التي كابدها الرسول - الكريمُ - في هذه اللحظة ؛ ومن ثمّ قام باستيحاء هذه الحالة الاغترابية ، والتعبير من خلالها عن معاناته من الاغتراب النفسي والفكري . وعمد " عفيفي مطر " إلى إبراز قسوة مشاعره الاغترابية ؛ فتناص مع قوله تعالى : "يا أيها المدثر قم فأنذر وربك فكبر"[57] – وذلك في قوله في القصيدة "تدثرني جمرة الليل" وقد رمز بالدثار إلى بدءِ رحلته الرمزية – الخروج إلى الذات – التأمليّة الفكرية .

ومن مواضع التناص مع النص القرآني في الشعر الحداثي قول أدونيس، يقول واصفا (رجلا مقيدا) يتساءل عن كيفية إنقاذ الوطن الساقط.

([55]) أمل دنقل: قصائد متفرقة، المجموعة الكاملة، ص387.

([56]) محمد عفيفي مطر: ديوان أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، ص111.

([57]) سورة المدثرة: الآية1.

" لم يجئه الجوابُ لكن جاءه قيدٌ آخر وأخذ حشدٌ كمسحوق الرمل يفرز

مسافةً بحجم لام ميم ألف بحجم

(ص ع ي هـ ك) ويسير فيها ينسخُ رايات

وبُسطا وقبابا ويبني جسرا يعبر عليه من الآخرة إلى الأولى...."[58].

اعتمد أدونيس على التناص – بالاستيحاء - مع الحروف التي بدأت بها أوائلُ السور القرآنية الآيات القرآنية ، وذلك في قوله (لام ميم ألف) و(ص ع ي هـ ك) [59] ولكن الشاعر بدل ترتيب هذه الحروف من (كهيعص) إلى (ص ع ي هـ ك) أما في قوله "ويبني جسرا يعبر عليه من الآخرة إلى الأولى" فهو تناص مع الآية القرآنية "وللآخرة خير لك من الأولى"[60] ، وقد تعارض أدونيس مع المسار الدلالي للآية ؛ فجعل العبور المادي والمعنوي من الآخرة إلى الأولى بما يبرزُ أهم مبادئ أيديولوجيته الحداثية التي ترتكزُ على تجاوز العقيدة الدينية – وأدبياتها – وعدم اعتبارها مصدرًا للرؤى والفكر والتقعيد .

نتبينُ – مما سبق من نماذج التناص مع النصوص الدينية - أن الشاعرالعربي المعاصر أقام علاقة التناص مع النص الديني – القرآني والنبوي - مُستدعيًا ما يحملُ هذا النصُّ من طاقاتٍ دلالية ، وظلالٍ نفسية وروحية – وفكرية ، وما يحملُ من رؤى حول عموم الوجود الإنساني . كما أمدّ الشاعرُ قصيدته – من خلال هذا التناص - بما تتصفُ به لغةُ النص القرآني من شموخ وتعالٍ ، وشموليةٍ في الخطاب والنظرة إلى الوجود ، فضلاً عن الإفادة من سمات أخرى كا لتكثيف اللغوي ، والطاقات المجازية والفنية

وتعدُّ النصوص - المسيحية واليهودية – من بين أنواع النصوص الدينية التي أقام معها الشاعر المعاصر علاقة لغوية تناصيّة ، بل لقد حملت بعضُ دواوين الشعر المعاصر عناوين دالةً على هذا التناص ، ومنها : ديوانُ العهد الآتي – لأمل دنقل - وهو عنوانُ يبرزُ فيه التناص – المخالف - للنص المسيحي "العهد الجديد" - والنص اليهودي "العهد القديم" - وكأن الشاعر أراد أن يقترح عهداً آخر – انطلاقا من توجّهه الواقعي - كما قام كثيرٌ من الشعراء المعاصرين بالتناص مع الكلمة الأخيرة – التي نُسبت – للمسيح - عليه السلام – في العشاء الأخير . من هؤلاء أمل دنقل ؛ حيثُ في قصيدة (العشاء الأخير) مصوّرا اغترابه الاجتماعي:

"قصدتُهم في موعد العشاء تطلَّعوا لي برهة

([58]) أدونيس: المجموعة، ص264.

([59]) مثل سورة البقرة (ألم) الآية (1) وسورة مريم (كعيعص).

([60]) سورة الضحى: الآية:4.

ولم يرد واحد منهم تحيةَ المساء...

وعادت الأيدي تراوحُ الملاعق الصغيرة

في طبق الحساء...

نظرت في الوعاء:

هتفتُ : ويحكم.. دمي

هذا دمي.. فانتبهوا

لم يأبهوا"[61].

كذلك أقام الشاعر المعاصر علاقة تناص مع نصوص العهد القديم ، و- على سبيل المثال – ارتكز أمل دنقل على استدعاءِ مناخ الخطاب - وأسلوبه - في نصوص العهد القديم - وذلك في ديوانه " العهد الآتي " الذي استعار منه المصطلحين الدينين الأساسيين – فيه – وهما : مصطلح الإصحاح والسفر ، فضلا عن تصدير الديوان – ذاته - بعبارتين من العهد القديم والعهد الجديد ، هما : "وقال الرب الإله هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفا الخير والشر" العهد القديم تك 3: 22.

والعبارة الأخرى:"مملكتي ليست من هذه العالم. لو كانت مملكتي من هذا العالم لكان خدامي يجاهدون لكي لا أسلم إلى اليهود" العهد الجديد يو 18: 36.

إنَّ تصدير الديوان بهاتين العبارتين هو تناصٌّ مع ما يحملان من دلالاتٍ : الأولى : قيمة الإنسان في الأرض وامتلاكه الوعي ، والثانية : الشحن والاستنفار ضد اليهود - والحلم بمملكة أخرى غير الأرض – وقد اتّسقت هذه الدلالاتُ مع المسار الفكري والشعوري للتجربة الشعرية لهذا الديوان ، والتي تبدو واضحة من عناوين بعض قصائده ، مثل : "صلاة"، "سرحان لا تسلم مفاتيح القدس" "سفر ألف دال/ من أوراق أبي نواس/ رسوم في بهو عرابي. وفي قصيدته " سفر التكوين" يتناصُ دنقل مع بعض نصوص العهد القديم ، كما في قوله :

"قلت: ليكن الحبُّ في الأرض لكنه لم يكن

قلت: فليذُبْ النهرُ في البحر، والبحر في السحب

والسحبُ في الجدب، والجدبُ في الخصب، ينبت

خبزٌ ليسند قلبَ الجياع ، وعشبا لماشية

([61]) أمل دنقل: قصائد متفرقة، ص422.

الأرض، ظلا لمن يتغرب في صحراء الشجن"

وقوله:

"قلت: فليكن العدل في الأرض عين "بعين وسن بسن.

"قلت: هل يأكل الذئب ذئبا، أو الشاة شاة"

ولأضع السيفَ في عنق اثنين: طفل وشيخ مسن"

وهو يختم كل عبارة من العبارات السابقة فيما عدا الأخيرة بجملة "ورأى الرب ذلك غير حسن"؛ ليتّجه بالدلالة إلى مساره الرؤيوي - وهو يأسه من إمكانية الإصلاح والعدل - وبذلك استدعى - دنقل – من خلال أسلوب التناص – ما يحملُ هذا الخطاب من سماتِ التعالي والخطاب الفوق – الموحي بالنفاذ والحتمية .

وإذا تأمَّلنا طبيعة النص الأصلي – في العهد القديم – أدركنا أن " أمل دنقل " تصرَّفَ في دلالة النص التوراتي المُستدعى ، وذلك بتغيير ضمير القائل – المتكلم – من لفظ الجلالة إلى ضمير المتكلم – أي الشاعر – وهو تغيير يقتضيه وعي دنقل برسالته – الشعرية – ودوره شاعرا رائيًا . كذلك غيّر " دنقل " نص الكلمة – المقول –في النص التوراتي – ووضع بدلا منها – نصّه الشعري ؛ وهو بذلك يتناص مع العهد القديم بمخالفة دلالاته الميتافيزيقية ؛ والتعبير عن دلالاتٍ أخرى تتصلُ بإشكاليات الواقع ، وقيمه الغائبة – الحق والخير والعدل – كما قام دنقل بتغير جملة الختام – في النص التوراتي – وهي "وكان ذلك " - إلى جملة "ولكنه لم يكن" ؛ بما يُعبّرُ عن فقدان الشاعر الأمل في كل ماهو واقعي - أو إنساني - ؛ ولذلك يختتم دنقل إصحاحاته – الشعرية – بتوجيه الأمر للريح أن تكنس الأرض؛ ليلحق الدمارُ هذا الواقع العصيّ على الإصلاح .

التناص مع التراث الشعري العربي :

يقيمُ الشاعر العربي المعاصر علاقة التناص مع منْ يمثِّلون- من الشعراء القُدامى - قممًا شعرية في تراثنا العربيّ - والذين ينتمون إلى أزهى عصور الشعر العربي القديم – والذين يعتبرون علامةً فارقةً- في تاريخ هذا الشعر – برؤاهم الفكرية وطرحهم الجمالي . على رأس هؤلاء الشعراء أبو العلاء المعرّي ألذي كان شعره – وسماته الشخصية وسيرته الحياتية – موضع استلهام - وإلهامٍ - وتناصٍ شعري من قِبل شعرائنا المعاصرين . من ذلك قول خليل حاوي في قصيدته " وجود السندباد " :

"خففوا الوطءَ

على أعصابنا يا عابرين

نحن ما مُتنا، تعبنا

من ضباب وسخ

مهترئ الوجه، مداجي"[62].

وهو يتناص مع قول المعري- في مرثية الفقيه الحنفيّ - " خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد . لكنّ خليل حاوي غيّر مسار الدلالة من المجال الميتافيزيقي إلى مجال الصراع الحضاري بين الشرق والغرب ، وبذلك أضفى على جملة الأمر " خففْ الوطْ " دلالة – تتعلقُ بهذا السياق – هي دلالة الرجاء الصادر من الذات – العربية المُستلبة - للكيان المُستعلي عليها – كبرًا وخيلاءً ووأدًا – وتبدو استعارته لصوت أبي العلاء الشاعر – وكأنها – استغاثة بالجذور – التراث – أو كأنّها تأكيدُ اللحمة بين الابن والأم – الهوية والأرض - لذلك فإن رجاءه بتخفيف الوطء إشارة إلى بقية بيت – المعرّي -الدّال على الالتحام بين الأرض والأجساد المدفونة فيها - (ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد) - بما يشيرُ إلى إمكانية استعادة القوى الحضارية في مواجهة الاستلاب .

وقد عمدَ كثيرٌ من شعرائنا المعاصرين إلى إقامة علاقة تناصية مع بيت لبيد بن ربيعة :

"تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار"

ورغم تعدد مواضع التناص الشعري مع هذا البيت إلَّا أننا نلاحظُ مدى التنوعِ في الرؤى – والثراء الدلالي – في كل موضع من هذه المواضع . من ذلك قول البياتي - في قصيدته "أغنية إلى يافا":

"قالوا: تمتعْ من شميمِ

عرار نجد، يا رفيق"

فبكيت من عاري:

"فما بعد العشية من عرار"

فالبابُ أوصده يهوذا، والطريق

خال، وموتاك الصغار"[63].

وهكذا يرتكزُ البياتي – في تناصه مع لبيد – على أيديولوجيته الواقعية ؛ فيوظّف الدلالة للتعبير عن تأزّم الأرض العربية السليبة ، وصراعها مع المحتل الصهيوني ، مبقيا – في الوقتِ

([62]) خليل حاوي: الناي والريح، المجموعة الكاملة، ص218.

([63]) عبد الوهاب البياتي: ديوان المجد للأطفال والزيتون.

ذاتـه ـ علـى الدلالـة الأصلية ـ فـي بيـت لبيـد-وهـي الفقـد والاغتـراب . أمَّـا أحمـد عبـد المعطـي حجازي ، فهو يتناص مع – البيت ذاته – لوصف الحرمان من الأرض المستلبة ، والعجز عن مقاربتها . يقولُ في قصيدة "أغنية لشهريار" حيث يقول:

"نحن لم نبخل عليه بدم

لكن ضن علينا بانتصار

وبمرأى من دوالينا انتهينا عنك يا يافا

وتهنا

دون أن نشبع من شم العرار"[64].

ويرتكزُ أمل دنقل على أسلوب التناص مع – أكثر من موضع من- شعر المتنبي . من ذلك قولُه في قصيدة " من "مذكرات المتنبي" :

"فقلتُ : هذا سيفي الطالع

ضعيه خلف الباب متراسا

(ما حاجتي للسيف مشهورا

ما دمتُ قد جاورتُ كافورا)"[65].

ويوظّفُ " حجازي " أسلوب التناص لوصف معاناته من الاغترابِ ـ وافتقاده الأمن ـ في المدينة يقولُ :[66].

"لو أنني –لا قدر الله سجنت- ثم عدت جائعاً

يمنعني من السؤال الكبرياء

فلن يرد بعض جوعي واحد من هؤلاء

هذا الزحام.. لا أحد "[67].

وهو يقيم علاقة تناصية مع قول دعبل الخزاعي :

إني لأفتح عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحدا

([64]) أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان لم يبق إلا الاعتراف، ص107.
([65]) أمل دنقل: تعليق على ما حدث، المجموعة الكاملة، ص190.
([66]) ديوان المتنبي: ص40.
([67]) أحمد عبد المعطي حجازي: لم يبق إلا الاعتراف، ص140.

obeikandl.com

أمَّا أمل دنقل فهو يتناصُ مع بيت دعبل الخزاعي – ذاته – للتعبير عن تأزّم الأمة العربية – وافتقادها النّصرة والنجدة – يقولُ في قصيدته "رسوم في بهو عربي" :

"لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي.. أبدا

إني لأفتح عيني (حين أفتحها)

على كثير.. ولكن لا أرى أحدا"[68].

التناص مع النقوش التراثية العربية :

تعامل شعراؤنا المعاصرون مع نقوش التراث العربي باعتبارها نصوصًا أدبيةً مُلهمةً ، ومتفجّرة بالدلالة في حال التناص – أو الاستدلال والاستدعاء - وقد احتفى الشعراء بالنقش العربي الشهير المحفوظ في قصر الحمراء - بغرناطة – والذي يحملُ عبارةَ "لا غالب إلا الله"- وبادروا إلى توظيف ما يحملُ من دلالاتٍ ثريّة ، وما يكتنزُ من أبعادٍ زمنيةٍ وأحداث تاريخية موحية . وقد استحضر أمل دنقل هذا النقش العربي – في قصيدته "رسوم في بهو عربي" – لكنه خالف الدلالة - التي تشتمل عليها جملةُ النقش - حيثُ أبدلَ النار بلفظ الجلالة ؛ مدفوعًا برؤيته الشعرية- التثويرية - للواقع العربي المتأزّم . يقول:

"مولاي لا غالب إلا.... النار"[69].

أمَّا الشاعر عبد الوهاب البياتي ، فهو يتناص مع هذا النقش لتوليد دلالة مغايرةٍ –في قصيدته "الولادة في مدن لم تولد بعد"- حيثُ يطرحُ مفردة " الحب " بدلًا من المفردة الدالة على لفظ الجلالة ؛ وبذلك يُغيّرُ مسار الدلالة إلى الميتافيزيقي ؛ حيثُ يحملُ الحب – في رؤيته الشعرية أبعادًا صوفية وكونية - يقول:

"أدفن في غرناطة حبي

وأقول

لا غالب إلا الحب"[70].

أقام الشعراءُ المعاصرون علاقةً تناصيّة مع نصوصٍ من الشعر العربي الحديث – لشعراء المدرسة التقليدية والرومانسية – بما أبرزَ مدى التباين بين شعراء المدارس المختلفة – على

([68]) أمل دنقل: المجموعة الكاملة، ص317.

([69]) أمل دنقل: المجموعة الكاملة، ص316.

([70]) عبد الوهاب البياتي: بستان عائشة، ص28.

صعيد الرؤى والطرح الفنّي - وبما أبرز انتماء شعرائنا المعاصرين إلى إرثهم الشعري . من المواضع الدالة على ذلك قول أمل دنقل :

"جبل التوباد حياك الحيا

وسقى الله ثرانا الأجنبي"[71].

وهو يتناص مع قول أحمد شوقي – في مسرحية مجنون ليلى - :

جبل التوباد حياك الحيا وسقى الله صبانا ورعى"

وقد تعارض دنقل مع الدلالة الأساسية – في بيت شوقي – حتى كاد ينفيها – إذ بينما يحتفي شوقي ب" دالة " المكان – جبل التوباد - ويسوق إليه مشاعر الاعتزاز والانتماء - بما له من مختزن عاطفي في سياق المسرحية – يطرحُ دنقل هذا المكانَ – الجبل – في سياقٍ هزائمي ؛ تطغى فيه مشاعرُ الاستلابِ ، وسيطرة الآخر – الأجنبي – على تراب الوطن .

على صعيدٍ آخر ، أقام الشاعرُ المعاصر علاقة تناصٍ مع كثيرٍ من النصوص الصوفية – خاصة مع ما يُنسبُ للنفري والحلاج والسهروردي - ونظرًا لكثرة ما أوردنا من نماذج مشابهة - عبر صفحات هذه الدراسة – نكتفي بالتوقفِ عند قول البياتي - في قصيدة "مقاطع من عذابات فريد الدين العطار":

"ما في الجبة إلا الإنسان"[72].

وهو يتناصُ مع المقولة - الشهيرة - للحلاج : "ما في الجُبّة إلا الله" ، لكنّ البياتي استبدل الإنسان باللفظ الدال على الذات الإلهية ؛ ليعبّر عن نزعته الإنسانية ، وتوجهه الشعري – في المرحلة الأخيرة من تجربته – إلى الاهتمام بالموضوعات الميتافيزيقية ، وما يتصل بعلاقة الإنسان بالوجود .

التناص مع نصوص من الشعر الغربي:

من خلال التناص مع الشعر الغربي أكّد الشاعرُ المعاصر اتساع مفهومه للإبداع ، ورحابة وعيه بمفهوم الثقافة ، وضرورة ارتكازها على التراثيّ والعالمي – بما لا يتسبب في طغيان أحدهما على الآخر - "ومن ثم لم يلتزم الشاعر بالتضمين من لغة بعينها ... وإنما فتح نفسه ما استطاع من كل لغة أو تراث. حقا إن هذا قد اقتضاه ثقافة واسعة ومتنوعة... ؛ ومن ثم اتسع

([71]) أمل دنقل: المصدر السابق، ص316.

([72]) عبد الوهاب البياتي: مملكة السنبلة، ص34.

أفق رؤيته نتيجة لاتساع أفق ثقافته وامتدت تضميناته فبزغت من خلال أصوات آخرين لا يتكلمون لغته ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الإنسانية"[73].

ويعدّ السياب من أبرز الشعراء العرب المُعاصرين في مجال التناص مع نصوص الشعر الغربي ، من نماذجه الشعرية الدالة على ذلك قصيدتُه "رؤيا فوكاي" التي يصفُ فيها آثار الدمار على هيروشيما؛ فيقولُ :

"أبوك رائد المحيط، نام في القرار

من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار

وحظك الدموع والمحار

وعاصف من الرصاص والحديد"[74].

وهويتناصُ مع قول شكسبير - في العاصفة (من أغنية أريل) :"على عمق أذرعة خمس ينام أبوك في قرارة البحر، لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين..، أسمع ها هو الناقوس ينعاه"

ونلاحظ أنّ السياب رغم إفادته من عبارة شكسبير للدلالة على الموت والخراب والغرق ، إلَّا أنّ حين طرحَ جملة " يبيعهُ التجار " أضافَ دلالة أخرى هي إمكانية خلق معنى من معاني الحياة من رحم هذا الموتِ – وهذه هي الدلالةُ الرمزية لبيع اللؤلؤ - وكأن الشاعر يشير إلى إمكانية بعث هيروشيما من الموت ، كما في الدلالة التي تضمنتها عبارةُ شكسبير .

وقد عُرفَ السيابُ بتأثره الشعري – وكثرة تناصه – بقصائد الشاعرة "إيديث سيتويل " – إلى حدّ اتهام بعض النقاد له باقتباس بعض أبياتها – وكان دافعه إلى هذا استشعاره وجود مقاربة فكرية - ونفسية - بينه وبين هذه الشاعرة – ومن أبرز قصائده الدالة على ذلك : "أنشودة المطر، والنهر والموت، وصلب المسيح . وهو يرتكزُ في هذه القصائد على التناص مع قصائد شهيرة لسيتويل ، ومنها : "ما يزال المطر يسقط، و"يجري مخضرا" و"أغنية شارع"[75].

كذلك يتناصُ صلاح عبد الصبور- في قصيدته "لحن" – مع موضعٍ من مسرحية " روميو وجولييت " – لشكسبير – وذلك في قول صلاح عبد الصبور : "أشرقي يا فتنتي"[76] ، وهذه الجملة تناص مع قول شكسبير على لسان روميو:

"It is the east ank Juliet, is the sun arise, fait run"[77].

([73]) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص311 بتصرف.
([74]) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص40.
([75]) د. يوسف عز الدين: التجديد في الشعر الحديث، ص172.
([76]) صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، المجموعة الكاملة، ص64.
([77]) د. رجاء عيد: لغة الشعر، ص38.

obeikandl.com

أي: إنه الشروق، وجولييت هي الشمس المشرقة.

وكذلك يقيمُ - صلاح عبد الصبور علاقة تناصية مع موضعٍ من من شعر" اليوت " ، وذلك في قوله في قصيدته "أغنية حب":" جارتي لست أميرا[78].

ولست المضحك الممراح في قصر الأمير"

وهو يتناص مع قول إليوت:

"No Jam not prince Hamlet, nor was meont to be…

It time, inteed almost ridiculous…

Ilomost, at times the fool"[79].

أي: أنا لست الأمير هاملت ولا أقصد أن أكونه.

وفي نفس الوقت لست ساخراً ولست أحمقاً.

ونلاحظُ أنّ صلاح عبد الصبور لا يقيم علاقة تناصٍ تامٍ – مع هذا الموضع من شعر إليوت – بل يتصرفُ في دلالة النص المُستدعى – بما يتفقُ مع المسار الدلالي في قصيدته - فإليوت ينفي عن نفسه هوية الأمير هاملت – التي تتصفُ في طرح شكسبير بالتعقيد النفسي والشك والتشاؤم الحاد - بينما ينفي صلاح عبد الصبور عن نفسه صفة الأمير – على إطلاقه – منطلقًا من أيديولوجية اشتراكية تبغضُ الطبقية ، وتحرص على تأكيد الانتماء للطبقة البسيطة من المجتمع .

ومن أقوى نماذج الشعر المعاصر دلالة على الوعي بكيفة التناص مع الشعر الغربي ، قصيدة أمل دنقل "أغنية الكعكة الحجرية" التي يتناصُ فيها مع قصيدة "بكائية إغناثيو سانشيت ميخياس" للشاعر " لوركا "- والتي ترتكزُ على جملةٍ أساسية هي " دقّت الساعةُ الخامسة " - تدور قصيدةُ دنقل حول مظاهرة يناير الطلابية الشهيرة - وما تم فيها من مواجهة حادة بين الجهاز الأمني والطلاب- يطرحُ دنقل رؤيته حول هذا المشهد في ست إصحاحات شعرية متوالية ، تبتدئُ خمسٌ منها بجملةِ (دقة الساعة) التي تعتبرُ منبثق الأحداث ، ومرتكزُها الدلالي ؛ حيثُ تتصفُ الساعةُ – في بدء كل فقرةٍ – بصفة جديدةٍ تتخذُ دلالةً رمزيةً ، وتضفي ظلالها على الأحداثِ – وتنسجمُ مع النمو العضوي للتجربة ؛ فهو يصفُ الساعةَ في الإصحاح الثاني بأنّها " ساعةٌ متعبة " – وكذلك في الإصحاح الثالث – ثم يصفُها بالقسوة في الإصحاح

([78]) صلاح عبد الصبور: ديوان الناس في بلادي، ص65.

([79]) أشار د. رجاء عيد إلى هذا الموضوع من التناص، دراسة لغة الشعر، ص38.

الرابع ، أمَّا في الإصحاح السادس – وعند اقتراب التجربة من ذروتها الدرامية – ينتقلُ دنقل إلى التعبير بجملة " لوركا – في قصيدته المشار إليها – يقولُ :

دقت الساعة الخامسة

ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب"

ثم يصفُ اقتحام الموت جسد الطلاب ؛ فيرتكزُ على تكرار جملة " لوركا " ، وكأنَّها قد اكتنزت كل ما يحتاجُ إليه من طاقات دلالية مشحونة بالصراع والمأساة والفجيعة . يقول دنقل :

"لا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات

على الساحة الدامسة

دقت الساعة الخامسة

... ...

دقت الخامسة

... ...

وتفرق ماؤك يا نهر- حين بلغت المصب"[80].

تناص الشعراء المعاصرين مع نصوص التراث الشعبي :

رغم أن التراث الشعبي مثَّلَ مادة إبداعية ثرية - مكتنزةً بالدلالة - للشعراء المعاصرين – على اختلاف اتجاهاتهم الشعرية – إلَّا أنَّ شعراء الاتجاه الواقعي كانوا الأكثرَ احتفاء – وتناصًّا – مع نصوص هذا التراث ؛ للصة القائمة بين أيديولوجية الواقعيين وبين كل ماهو شعبيٌّ منبثقٌ من طبقات البسطاء .

من النماذج الشعرية الدالَّة على ذلك هذا الموضع من قصيدة "المومس العمياء" – للسيَّاب – والذي يرتكزُ فيه على بنية المونولوج ؛ حيثُ تنعى المومس العمياء مصيرهَا وهوانَها ، مُستدعيةً جزءًا من أغنيةٍ شعبيةٍ عراقية . يقول الشاعر :

وعضَّت اليد وهي تهمس "بالعيون..."

عمياءُ أنت وحظُّك المنكودُ أعمى يا سليمة

... وتلوكُ أغنية قديمة

([80]) دنقل، ص280.

obeikandl.com

في نفسها، وصدى يشوش: "يا سليمة، سليمة"

نامت عيون الناس.. آه.. فمن لقلبي كي ينيمه"[81].

إنَّ تناص الشاعر مع - هذا الموضع من - الأغنية الشعبية العراقية - سليمة يا سليمة: نامت عيون الناس، كلبي (قلبي، شيء ينيمه"[82]- ينسجمُ مع الطبقة الفقيرة التي تنتمي إليها هذه المومس، كما يبدو – وكأنّه استحضارٌ لأصوات الجموع الشعبية – المُختزنة في التراث الشعبي - بما يُبرزُ المومس في وضعية رمزيةٍ – تدلُّ على الوطن المُنتهك الأعمى عن وضعيته – ويبرزُ للتناص مع الأغنية الشعبية دلالةَ شحن الجموع الشعبية وتثويرها للإفاقة من غفلتها التاريخية .

والنص الشعبي قد لا يكون أغنية ، بل مقولة تتناقلُها الأجيالُ – على التوالي – من أمثلة ذلك هذه العبارة التي يتناقلُها العامة عند سقوطِ – أو خلع - أحد الأسنانِ ، حيثُ تُرمى السنُّ القديمةُ في اتجاه الشمسِ ، مع ترديدِ هذه العبارة : "يا شمس يا شموسة خدي سنة الـــ (عجوز أحيانا) وهاتي سنة النونوسة ". وقد وظّف أمل دنقل هذه العبارة - في قصيدته "إجازة فوق شاطئ البحر"- من خلالِ أسلوب التناص . "[83].

رابعًا : أسلوبُ المفارقة:

يعد من الأساليب اللغوية الجديدة التي مكَّنت الشاعر العربيُّ المُعاصر من التعبيرِ عن الهوة الفاجعة بين المأمول والحادث ؛ فهو شديدُ الاتّصالِ بطبيعة لغة الشعر التي هي بالأساس لغةٌ إشاريةٌ مُضطلعة بتصويرِ التصادم – المأساوي - بينَ المثال والواقع ؛ والناتج من اشتمال الواقع على أحداث غير شعرية ووقائع غير مثالية . كما أنَّ المفارقةُ من جوهر لغة الشعر لأنها تتضمنُ طاقاتِ الشعر الأساسية: الحدس والوعي والقدرة على رصد وتسجيل مكامن الخلل في الحياة، ذلك لأن "العلاقة بين الكلمات تحتاج إلى المفارقة أكثر مما تحتاج في بعض الأحيان إلى التشابه"[84] فالشاعر يعبر من خلال هذا الأسلوب عن انشغاله بكيفية توجيه الواقعي إلى المثالي، فمن الثابت أن "روح المفارقة لا تغيب عن الشعر العظيم أيا كان عصره أو موضوعه الظاهري"[85] . وعلى الرغم من أن المفارقة من جوهر لغة الشعر، إلا أن هناك عوامل تؤدّي إلى هيمنتها – أو انتشارها - في شعر مرحلة ما من مراحل ، وغالبًا ما تكونُ هذه العوامل هي اختلال المقاييس وانعدام التوازن ، وكل ما يدلُّ على الاضطراب والهزائم

([81]) السياب: أنشودة المطر، ص193.

([82]) المصدر السابق، الهامش، ص193.

([83]) أمل دنقل: المجموعة الكاملة، ص145.

([84]) اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص401.

([85]) . مصطفى ناصف: المرجع السابق، ص305.

السياسية والتحولات الاجتماعية الحادة . ومن هنا نفترضُ أنَّ شيوعَ أسلوب المفارقة في الستينيات والسبعينيات - من القرن العشرين – كان مدفوعا بالكثير من الانكسارات - وعلى رأسها هزيمة 1967م – كما كان مدفوعًا بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية في مرحلة السبعينيات ، وما استتبعتهُ من تغيراتٍ طبقيةٍ وقيمية .

وقد انفردَ بعضُ الشعراءِ الواقعيين بارتكازه على أسلوب المفارقةِ – إلى حدّ أن أصبح سمةً أساسية من سماتِ شعره - ونقصدُ أمل دنقل الذي تميز شعرهُ بأنه شعرُ الإدانة والسخرية والمفارقة الفاجعة . يقول في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" التي أثراها أمل دنقل بأكثر من أسلوبٍ لغويٍ – ومن ذلك المفارقة :

"أتساءلُ يا زرقاء

عن فمكِ الياقوتة، عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكسة

عن جاري الذي يهمُّ بارتشاف الماء

فيثقب الرصاصُ رأسه.. في لحظة الملامسة"[86].

تكمنُ المفارقة في تلك اللحظة – المأساوية – التي تتحولُ فيها الأحداثُ من مسرح الحياة إلى مسرحِ الموت – وعلى صعيد الصورة الشعرية – تقع بين صورة الساعد المقطوع ، وتشبثه بالحياة - الراية المُنكّسة وارتشاف الماء – كما تقع بين النزوع إلى الحياة ووقوع الموت – تنكيس الراية و انطلاق الرصاص .

يثيرُ أمل دنقل مفارقةً أخرى ، حينَ يُبرزُ الهوة بين المكونات الهزائمية للنسيج الذي صُنع منه العلمُ –وبين ما هو مأمولٌ مُرتجىً من هذا العلم - وهو النصر والعزةُ - وهو مأمولٌ مغايرٌ لتلك المكونات . يقول دنقل:

"العلم المنسوج من حلاوة النصر، ومن مرارة النكبة

خيطاً من الحب.. وخيطين من الدماء

العلم المنسوج من خيام اللاجئين للعراء

ومن مناديل وداع الأمهات للجنود

في الشاطئ الآخر

([86]) أمل دنقل: ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، المجموعة الكاملة، ص123.

obeikandl.com

ملقي في الثرى"[87].

إنَّ الارتكاز على أسلوب المفارقة يستوجبُ براعةَ الشاعر في رصدِ الأضداد من مسرح الواقع – ومسرح الحياة الإنسانية عامةً – ويستوجبُ قدرته على اختزال اللقطة وتكثيفها مُبطّنةً بأسلوب السخرية اللّاذعة .

خامسًا : أسلوب التنقيط .

يؤكدُ أسلوب التنقيط - وما يماثله من أساليب الأداء اللغوي – كالحذف واستخدام البياض في الصفحة المطبوعة- وعي الشاعر العربي المعاصر بمحدودية الحروف والكلمات في الإحاطة الدلالية بتجربته الشعرية ، ومن ثم فإن مثل هذه الأساليب تُعد بمثابة لغة داخل اللغة - أو هي لغة إشاريةٌ تضطلعُ بإبراز الدلالات التي تعجزُ اللغةُ التقليدية عن استغوارها – ومن ثمّ – التعبير عنها . من نماذج الشعر المعاصر التي وظَّفت أسلوبَ التنقيط الأسلوب قصيدة "أيلول" – لأمل دنقل – وذلك في قوله على لسان الجوقة:

"جوقة خلفية:

ها نحن يا أيلول

لم ندرك الطعنة

فحلَّت اللعنةْ

في جيلنا المخبول

... ..."[88].

لقد جسَّد الشاعرُ – عبر موضع التنقيط – الحدث الجلل - الذي أشارت إليه الجوقة - وهو حلولُ اللعنة ، وتعدَّ الإشارة إلى الحدث - بهذه الكيفية الأسلوبية - أقوى أثرًا وإيحاءً نفسيًّا . كذلك اعتمد الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي على هذا الأسلوب في قصيدة (بطالة) ؛ حيثُ جسَّد من خلاله تسكّعه – كذاتٍ ثوريةٍ مناضلة – وتسكّع الثورة العربية في شوارع باريس – في حالةٍ من الضياع - يقولُ مرتكزًا على أسلوب التنقيط – والسخرية - :

"أنا والثورة العربية

نبحث عن عمل في شوارع باريس

نبحث عن غرفة

([87]) أمل دنقل: المجموعة الشعرية الكاملة، ص255.

([88]) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص127.

obeikandl.com

نتسكع في شمس أبريل

... ..."[89].

ويرتكزُ أدونيس على هذا الأسلوب في كثيرٍ من المواضع التي يطرحُ فيها المكبوتَ – أوالشائك – ممَّا يتصلُ بأيديولوجية الفكر الحداثيّ – أو سلبيات الواقع العربي - من أمثلة ذلك هذا الموضع الذي يطرح فيه رؤيته الشعرية – التي يدينُ فيها القهر وحكم الفرد – ممثَّلا في الحجاج الثقفي . يقولُ :

"بين أن يرفع الحجاجُ سيفا

لتشييد الدولة العظمى، وتبني

لغةُ الحلاج كوخا

أطرحُ السيف وأختار...، لماذا

كلما حاول أن ينبض صدقا

كذبته الكلمات"[90].

وإذا تأمّلنا عدد النقاط - بعد قوله " أختار " – نجدُها ثلاث نقاطٍ ، تساوي عدد حروف مفردة " كوخ " ؛ بما يبرزُ موقفه الفكري ، وانحيازَه لكوخ الحلاج – الرامز للحرية الفكرية – في رأي الحداثيين - لا سيف الحجاج ، الرامز للقهر .

سادسًا : أسلوب الحذف :

وظَّفَ الشاعرُ المعاصر أسلوب الحذف لتصوير النقص – والاجتزاء والضياع – الذي ينالُ من المشاعر أو الكياناتِ أو الأحلام . وقد اعتمد صلاح عبد الصبورعلى هذا الأسلوب - في قصيدته "تأملات ليلية"- وذلك في المونولج الذي يبدو رثائيةً لذاته المغتربة المستوحشة . يقول :

"لا شيء يعينك، لا شيء

لا شيء يعينك

لا شيء

لا...."[91].

([89]) أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان كائنات مملكة الليل، الهيئة العامة، ص38.
([90]) أدونيس: ديوان هذا اسمي، المجموعة الكاملة، ج2، ص342.
([91]) صلاح عبد الصبور: ديوان شجر الليل، ص34.

obeikandl.com

نلاحظُ في هذا الموضع وجود علاقةٌ – طرديةٌ – بين اجتزاء الشاعر من جملة " لا شئَ يُعينُك " ، وبين ازدياد شعوره بالاغتراب والوحشة – وكأنَّ زيادة شعوره بالغربة يُقابلها نقص الجملة – من خلال الحذف - حتى لا يبقى من – هذه – الجملة – إلّا حرف النفي " لا " مُعبّرًا عن وحدته المطلقة واغترابه الحاد .

وقد اعتمدَ أمل دنقل على أسلوب الحذف في قصيدته "الكعكة الحجرية" ؛ حيثُ جسَّد من خلاله حدث سقوط الطلاب في مظاهرة يناير تحت وابل الرصاص ، ورمز بالمحذوف – من الجملة – إلى حدث القتل . يقول :

"وا

نحن فداؤ... ... ... "

وتسقط حنجرة مخرسة"[92].

وكما نلاحظُ ، فقد حذف الشاعرُ كافَ الخطاب – الرامزة للوطن - من كلمة (فداؤك) ؛ ودلَّ بذلك على ضياع الوطنِ – من خلالِ ضياع أبنائه – كما دلّ على استشهاد القاتل وعجزه عن إتمام الجملة .

سابعًا : أسلوب الاستبدال:

ويفجّرُ الشاعر المعاصر الإمكانات الدلالية للغة من خلال توظيفه أسلوب الاستبدال ، مبرزًا علاقات التجانس – والمفارقة - بين الأشياء ، كما يخلقُ – من خلالِ هذا الأسلوب – كثيرًا من الطاقات الإيقاعية الموحية . من نماذج الشعر الحداثي التي اعتمدت على هذا الأسلوب قصيدة أدونيس "تاريخ"، حيث يقول:

"هل رأيتَ الزمن"

يمسك بإحدى يديه صاعقة يمسك بالثانية مترسة

وتلهو الطواحين/

طواحين الأسنان

الغلمان

الريح والروح

القصب والعصب

([92]) أمل دنقل: المجموعة الكاملة، ص278.

obeikandl.com

الحنين والختين"[93].

أقام الشاعرُ علاقة الاستبدال بين الثنائيات الآتية : الغلمان و الفتيان، الريح والروح، القصب والعصب، الحنين والختين. وصوّر من خلال ذلك إحساسه الدرامي بالعلاقة التي تنتظمُ هذه الكياناتِ ، وتنتظم التاريخ العربي المضطرب - الواقع تحت رزء الفوضى والشهوات واحتمالات الموت - وقد أبرز هذا الاستبدال – في افتراضي - وعي الشاعر بسلبيات واقعه وتاريخه ؛ بما يضطرني إلى الاختلاف مع رأي الناقد القدير د. مصطفى السعدني الذي ذهب إلى أن هذا الموضع – من قصيدة أدونيس - تعبير عن الغيبوبة الفنية التي سيطرت على الشعر المعاصر وأصبح من سماتها التشوش والاضطراب"[94] .

وفي قصيدة أمل دنقل - المهداة إلى روح محمود حسن إسماعيل – يوظّفُ الشاعرُ هذا الأسلوب – فضلا عن أسلوب السخرية - في التعبير عن مكابداته وهمومه الحياتية - واضطراب الواقع الذي حال بينه وبين الأمن والدعة - يقولُ :

"أيسر. تيسرتُ، حتى تعسرتُ، حتى تعثرت

أيمن: تيمنت، حتى تيممتُ ، حتى تيتمتُ "[95].

يبرزُ الاستبدال اللغوي بين الأفعال "تيسرت، تعسرت" علاقة التماثل – والتعالق – بين المنهج – الأيديولوجية – الذي اعتمد عليه الشاعر ، وبين الفشل الذي آل إليه ؛ ومن ثم بدا التعسر - والتعثر - منبثقين من توجّه الشاعر إلى الفكر اليساري ، كما بدا يبدو التيمم – والتيتم – نتيجة اختياره للفكر اليميني . وهكذا استطاع الشاعر – عبر هذا الأسلوب – أن يبرز اضطراب الواقع ، وضياعه الفردي وسط هذا الاضطراب والتخبط .

الرمز اللغوي:

تحمل اللغة بطبيعتها جرثومة الرمز والقدرة الإشارية ؛ فاللغة تشير إلى الأشياء ولا تكونها ، ورغم ذلك، - ومن منطلق العادة والإلف - صارت المفردات المتداولة تعبيرا مباشرا ، غير إشاري –أي غير رمزي- صارت في متناول المستوى الظاهري من الإدراك . لكنّ الإبداع الأدبي –وخاصة الشعري- في حالة جهاد دائم مع الإلف والعادة اللغوية ؛ فه و يجاهد لإعادة اللغة إلى سيرتها الرمزية البدائية الأولى بتفجير ما فيها من طاقة إشارية ثرية "ولم يغب على النقاد ما لطبيعة العمل الشعري من خصوصية، لأنه يتوسل بأداة هي في حد ذاتها نظام من

([93]) أدونيس: ديوان مفردة بصيغة الجمع، المجموعة، ج2، ص409.

([94]) د. مصطفى السعدني: البنيات الأِسلوبية ولغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1987م، ص24.

([95]) أمل دنقل: المجموعة الشعرية الكاملة، ص409.

الرموز والعلامات، لا يسمي الأشياء وإنما يوقع في النفس صورها، ثم إن فيه قابلية التعارض والنقل بحيث يستطيع المتكلم أن يخيل وجود شيء في شيء آخر"[96]. هذا الجهد يبدو كأنه إعادة اكتشاف للغة . وهذا ما يقصدُ إليه أدونيس في حديثه عن الكيان الحدسي للغة ، يقول: "إن للكلمة عادة معنى مباشرا، وكلنا في الشعر نتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول. ثم إن اللغة ليست كيانا مطلقا، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد في التعبير عنها تعبيراً كلياً، فهي ليست جاهزة بحد ذاتها ، وإنما هي صورة صوتية وحدسية . وإن دأب الشاعر في البحث عن طاقات اللغة الرمزية مدفوع بهوس البحث عن الاكتمال الفني والقبضِ على الوهج الأصلي – والجوهر الغامض الغائب - للتجربة ؛ والسمة الإيحائية التي هي من جوهر الشعر، فالقصيدة كما يقول أرشيبالد مكليش.

"ليس على القصيدة أن تعني

بل تكون"[97].

والرمز بما يحققه من تكثيف لغوي ومن دلالات متعددة يمكن من التعبير عن عالمي الشاعر- أو الإنسان- الظاهر والباطن معا - فهو من "خواص التفكير اللاشعوري. و الرمز – كما يقول فرويد - "ينتمي إلى مجالين الشعور واللاشعور، ومن ثم يستطيع الرمز أن يصف العمليات التي تشترك فيها الذات بوحدة كاملة وتعبر عن الحالات السيكولوجية شديدة التعقيد والغموض والتناقض"[98] وعن طريق الرمز يزيح الشاعر من طريق الحياة الإنسانية ما ران عليها من صلف التحديث الصناعي وجمود الآلية التي كونت طبقات متراكمة حالت دون القدرة على الاستبطان والتخيل والفوضوية الساحرة الطفولية.

وسوف أتوقفُ - في هذه الصفحات – عند المفردات اللغوية المألوفة التي أضفى عليها الشعراءُ دلالات رمزية مبتكرة - غير مسبوق إليها - بما جعل هذه المفردات "تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه"[99] وبما يشيع الإيحاء - والتعدد الدلالي - على كافة أجزاء القصيدة وعناصرها . وتزخرُ القصائد المعاصرة بالعديد من هذه الرموز اللغوية ؛ بما دلَّ على وعي الشاعر المعاصر بطاقاتِ اللغة بوصفها منهلا بكرا. وقد اشترك الشعراء المعاصرون في الاهتمام ببعض الرموز اللغوية، ولكنهم اختلفوا في الدلالة التي فجروها منها ، وهو اختلاف

([96]) د. حمدي حمود: مجلة فصول، المجلد السادس، ع1، ديسمبر1985م، ص79.
([97]) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ص90.
([98]) د. رجاء عيد: لغة الشعر، ص90.
([99]) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص126.

obeikandl.com

تقتضيه طبيعة الاتجاه الشعري لكل واحد منهم ، وتقتضيه الرؤية الشعرية المغايرة من تجربة شعرية إلى أخرى .

من هذه الرموز رمز (الدرويش) الذي اتّخذهُ خليل حاوي - في قصيدته (البحار والدرويش) رمزًا للشرق البليد – الخاملِ – المُفتقرِ إلى المغامرة العقلية – والروحية – والرغبةفي البحث عن الآفاق الجديدة . الدرويشُ – في هذا الطرح الحداثيّ - رمزُ الغيبوبة والسلبية . يقول خليل حاوي:

"حلقاتٌ حلقات

حولَ درويش عتيق

شرَّشتْ رجلاه في الوحلِ وباتَ

ساكنا يمتصُّ ما تنضحهُ الأرضُ الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيليُ النبات

طحلبٌ شاخ على الدهر ولبلابٌ صفيق

غائب عن حسِّه لن يستفيق

حظه من موسم الخصب المدوي

في العروق

رُقعٌ تزرع بالزهو الأنيق

جلدَه الرثَّ العتيق"[100].

بمثلِ هذه الدلالاتِ يُطرحُ رمزُ " الشيخ " – في شعر الحداثيين عامة - وفي قصيدة أدونيس - "الرأس والنهر" – حيثُ يُطرحُ في صورة ذاتٍ سلبية متسمة بالغيبوبة والحمق وغياب الوعي - و الفاعلية – ذاتٍ تائهةٍ عن دورها في المجتمع ؛ فهي سكونية خاملة انهزامية ، منشغلة بانتظار قوى سماويةٍ غامضةٍ تدعمُها . [101].

ويتخذُ رمزُ الدرويش – والمجذوب - دلالات رمزية مختلفة ، في شعر – صلاح عبد الصبور - كثيرٍ من شعراء الاتّجاه الواقعي - فهو رمزٌ لشفافية الروح ، وصفاء الرؤية والقدرة على الاتصال بالوجود وبالمطلق، هو رمزٌ للذات الرائية ، النَّافذة إلى أسرار الوجود . يقول الشاعرُ في "رسالة إلى صديقة":

([100]) خليل حاوي: نهر الرماد، المجموعة الكاملة، ص13، 14.

([101]) أدونيس: المسرح والمرايا، المجموعة الكاملة، ص102.

"بالأمس في نومي رأيت الشيخ محيي الدين

مجذوب جارتي العجوز

وكان في حياته يعاين الإله

تصوري ويجتلي سناه"[102].

تصطبغُ رموزِ أخرى – في الطرح الشعري الحداثي - بهذه الدلالات - التي اصطبغَ بها رمزُ الدرويش- ومنها : الجن والساحر والبهلوان والمهرج والبهاليل وقارئة الكف - وغيرهم - ممن يرمزُ إلى الغيبوبة وغياب العقل والتواكل على القوى الغيبية . وقد طُرحتْ هذه الرموز في الشعر الحداثي مُعادلًا للشرق ، وللمجتمع العربي التقليدي المقاوم للتنوير الحداثي والحضاري . من أمثلة ذلك قصيدةُ "جنية الشاطئ" – لخليل حاوي - التي يطرحُ فيها صراعًا – رمزيًّا – بين الجنية والكاهن ، باعتبارهما رمزين لهذه الدلالات التي شرحها بقوله : "الكاهنُ رمز الذات والحضارة معا في حالة الاحتقان الذي يحوّل الحيوية إلى كبريت ونار محرمة. لقد رمى الغجرية بالإثم والشر والمنفى إلى حيث أصيبت بالجنون. فظنت أن حكمه صدق وعدل وأنها بالفعل جنية وروح شريرة وكان في جنونها براءة موجعة"[103].

ويُطرحُ " الناي " رمزًا في قصائد الشعراء المُعاصرين – مع اختلاف دلالاته عند شعراء كل اتجاهٍ شعريٍ - فالناي في قصيدة أدونيس: "السماء الثامنة- رحلة في مدائن الغزالي" رمزُ للفكر العربي الخامل البليد ، ورمزٌ لغيبوبة العقل ، وغلبة الوهم – وتراجع الوعي - وهو – بهذه الدلالات - من معالمِ مدينة الغزالي التي ترمزُ – في قصيدة أدونيس – للسائد السكونيّ ، المغاير للفكر الحداثي . يقول أدونيس:

"قافلةٌ كالناي والنخيل

مراكبٌ تغرق في بحيرة الأجفان

قافلة- مذنّب طويل

من حجر الأحزان

آهاتها جرار

مملوءة بالله والرمال :

هذا هو الغزالي"[104].

([102]) صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، ص285.

([103]) خليل حاوي: نهر الرماد، المجموعة الكاملة، ص13، 14.

([104]) أدونيس: المسرح والمرايا، ص121.

وبهذه الدلالة يُطرحُ الناي رمزًا في قصيدة " الناي والريح " ـ لخليل حاوي ـ[105].

ويتخذُ " الناي " دلالاتٍ مغايرة حين يُنسبُ إلى ذاتٍ حداثية ، كما في قصيدة "الرأس والنهر" – لأدونيس – حيثُ يلازمُ النايُ " أورفيوس" – كما في الأسطورةِ – فيصبحُ رمزًا للغناء الجديد ، والصوت المتفرّد ، والفكر المُغاير لكل ماهو سائدٌ . النايُ – هنا ـ رمزُ التجديد الذي يحملهُ أورفيوس إلى المجتمع البليد . يقول أدونيس:

"قيثارك الحزين، أورفيوس

يعجز أن يغيّرَ الخميرة

يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة

في قفص الموتى سريرَ حب يحنُّ أو زندين أو ضفيرة

يموت من يموتُ ، أورفيوس

والزمن الراكض في عينيك

يكبو، وفي يديك

ينكسر القيثار"[106].

ويتخذُ الكمانُ في طرح أمل دنقل – غالبًا – دلالةً رمزيةً للحنين والهوية والعوالم المثالية المُترعة بالدفء والجمال والائتناس . الكمانُ رمزٌ اليوتوبيا – في هذا الطرح – نرى ذلك في قصيدته "المزامير" التي يُصور فيها الكمان حلمًا يُطاردُه ، وائتناسًا يرجوه في وضعيته الاغترابية . يقولُ :

"لماذا يتبعني أينما سرتُ صوتُ الكمان؟

أسافر في القاطرات العتيقة

(كي أتحدث للغرباء المسنين)

أرفع صوتي ليطغى على ضجة العجلات

وأغفو على نغمات القطار الحديدية القلب

(مشهد مثل الطواحين)

لكنها بغتة. تتباعد شيئا فشيئا

([105]) خليل حاوي: ديوان الناي والريح، ص173.

([106]) أدونيس: المسرح والمرايا، ص194.

obeikandi.com

ويصمد نداء الكلمات"[107].

يتصدَّى الكمان - بدلالته الرمزية في هذا الطرح – لعوامل اغتراب الشاعر ، ولكلّ ما يرمزُ إلى قوى استلابه : ضجة العجلات، هدير عجلات القطار، الطواحين ، " والكمان يوقف الأصوات المزيفة الحادة الماثلة في أبواق الجنود النحاسية والنشيد النحاسي، إنه يهرب بالشاعر إلى الحلم واليوتوبيا "[108].

تحملُ الطيور دلالة رمزية - إنسانية - عند كثير من الشعراء المُعاصرين - فهي تُغري بهذه الدلالة ؛ لما تتصفُ به من ضعفٍ ، ولما تتعرضُ له من أخطارٍ مُحيقةٍ - وموتٍ مُحدِّقٍ –يبرزُها في هيئة تراجيديةٍ ترتكزُ على المفارقةِ بين الهشاشةِ والوضعيةِ المأساوية . وفق هذه الدلالات يطرحُ أمل دنقل رمز الطيور – في قصيدته المُسماة بهذا الاسم . يقولُ :

"الطيورُ مُشرَّدَةٌ في السموات

ليس لها أن تحطَّ على الأرض

ليس لها غير أن تتقاذفها فلواتُ الرياح"[109].

وبهذه الدلالة يطرحُ – أمل دنقل – رمزَ الحمامة - في قصيدته صفحات من كتاب الصيف والشتاء – فقد طرحها رمزًا للذات العربية المأزومةِ - المهزومة – التي تعاني الشتاتَ ؛ فتغتربَ من أرض إلى أرضٍ حتّى يأتيها الموتُ 109) .وبهذه الهيئة الدلالية يبدو العصفورُ في طرح " أدونيس " ؛ حيثُ طرحهُ رمزًا للذات الإنسانيةِ المُتصدّية للاغتراب - بالبراءةِ والغناءِ - .يقول أدونيس في قصيدة " العصفور" :

"أصغيتُ

عصفورٌ على صنّين

يضجُّ كي تسيطر السكينةْ

كي يصبحَ الغناء

كشفرةِ السكين

يجرح بالبحَّة والبكاء

برودةَ المدينةْ "[110].

([107]) أمل دنقل: العهد الآتي، المجموعة، ص305، 306.
([108]) السابق، ص306.
([109]) دنقل: ص383.

وفي واحدةٍ من أقوى قصائدِه – رؤيةً فكريةً و تشكيلًا جماليًّا – طرحَ الشاعرُ أحمد عبد المُعطي حجازي طائرَ " القطا " رمزًا – مُنبثقًا من نسيج التجربة الشعرية – ذا مستوياتٍ دلالية مختلفةٍ ؛ فهو رمزٌ للوطنِ النّائي – حيثُ تنتمي القصيدة إلى المرحلةِ الباريسية من شعر حجازي - ورمزًا للحلم المُستعصي على الإمكانِ ، رمزًا للخلود المحال ، وللوجود المتأبّي على الصفاء والإمكان . وفق هذه الدلالاتُ تقوم الطردية – أو المطاردة – بين الشاعر وطائر القطا ؛ فالشاعرُ يجهدُ في سبيل اصطياد القطا ، والقطا – في الوقتِ ذاته – يتبعُهُ من بلدٍ إلى بلدٍ ، ويتبعُه في الحلمِ واليقظةِ ، ويظل القطا – بهذه الدلالات - حُلما مراوغًا بين البدد والإمكان . يقولُ :

" قلتُ.. اصطادُ القطا

كان القطا يتبعُني من بلدٍ إلى بلد

يحطُّ في حلمي ، ويشدو

فإذا قمتُ شردْ "[111].

وترد "النار" بهيئة رمزية في الشعر المعاصر في اتجاهيه الواقعي والحداثين فالنار في الشعر الحداثي رمز الثورة والتمرد والتغير والتدمير، رمز الفعل الإيجابي الحداثي، وهي كنز الشاعر الحداثي الذي يعود به إلى المجتمع التقليدي بعد تجواله في عالم الفكر والبحث عن الخلاص من الأزمة الحضارية، يقول خليل حاوي في "عودة إلى سدوم" وهذه النار حياة للفكر ودمار للعقل التقليدي الذي لا يتقبل الثورة، يقول خليل حاوي:

"وليمت من مات بالنار

حملت النار للفندق، للبيت المخرب

فيه أطمار أبي، عكازه"[112].

وتُعدُّ مفردةُ " النار " من بين المفردات التي اتخذت دلالاتٍ رمزيةٍ – كثيرةٍ متنوعةٍ – في الشعر العربي المُعاصرِ ؛ فقد طرحها شعراءُ الاتجاه الحداثيُّ رمزًا للفكر الحداثيّ – بما يحملُ من ثورةٍ وتمرّدٍ على السائد – ورمزًا للمُتحوّلِ – في الفكر والاعتقادِ والرؤى – وبذلك تكونُ النارُ – في الطرح الحداثيّ – رمزًا ذا دلالة معاديةٍ - رافضةٍ – لكل ما يتصلُ بثوابت الفكر

([110]) أدونيس: المسرح والمرايا، ص236.

([111]) أبو سنة: كائنات مملكة حجازي الشعرية، فصول، مج5، ع3، خريف1996م، ص310، 311.

([112]) السابق، ص120.

obeikandl.com

العربي ومُسلماته اليقينة – على كل الأصعدة – بهذه الدلالة يعلنُ أدونيس هويته الحداثية متخذا من النار رمزًا لها . يقولُ في قصيدة بابل :

أعلنُ شرعَ اللهبِ ، الوَلهِ الحلم ، الأشياء"[113].

أمَّا في قصائد الاتجاه الواقعي ، فقد اتخذت النارُ رمزَ الثورة - على الواقع – والتغيير . وقد طُرحت بهذه الدلالة في قصيدة أمل دنقل "رسوم في بهو عربي" . يقول :

"بيني وبين الناس تلك "الشَّعرة"

لكن من يقبضُ فوق الثورةِ

يقبض فوق الجمرةْ "[114].

كما تتخذُ – النارُ – في – كثيرٍ من –الاتجاه الواقعي دلالة ميتافيزيقية ؛ فهي في قصائد البياتي رمزُ الحب الوجودي الذي يُحرِّضُ - باشتعاله الدَّائم - على الخلود ، وهي رمزٌ للإبداع – ووهجِ الشعر – أمَّا الشاعرُ – عمومُ الشاعرِ – فهو كاهنُ هذه النار ؛ يبقيها مشتعلةً ؛ ويغتذي من لهيبها – في مذاق خاص من العذابات المُلهمة . هذه دلالة النار التي يطرحها البياتي في قصيدة " حجر التحول " . يقولُ :

"خرجتُ من نارِ الشعر، طقوسِ الحب وظلَّ الشاعرُ

كاهنَ هذي النار، يصونُ ، بعيني طفلٍ ، دعوتَه، ويفسر

لغزَ أبي الهول الصامت في فجر حضارات ماتت "[115].

ويتخذُ الماء وضعيةً رمزيةً خاصةً في الشعر العربي المُعاصر ؛ حيثُ يصطبغُ في قصائد كل اتجاهٍ شعريٍ بالصبغة الدلالية المتساوقةِ مع المسار الفكري لهذا الاتجاه . مثالٌ لذلك هذه الرؤيةُ المتميزة - لرمزية المطر - في قصيدة "أنشودة المطر" – للسيَّاب – فقد طرحَ المطرَ رمزًا للوطنِ- العراق - البعيد النائي ، ورمزًا للحياة النقية – العصية على الإنسان – اتّخذَ المطرُ – في هذا الطرح – رمزَ كل حلمٍ مُحالٍ ؛ ومن هنا اصطبغت مفرداتُ القصيدة – وأساليبُها – ابتهاليٍ قرابيني ؛ يشكو الجدبَ ، ويتوسّلُ للخصبِ . يقولُ السياب :

كالحب، كالأطفال، كالموتى- هو المطر"[116].

ويقولُ :

([113]) أدونيس: المطابقات والأوائل، ص362.
([114]) دنقل، ص316.
([115]) البياتي: السنبلة، ص95.
([116]) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص144.

"أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطر

وأسمع القُرى تنئُّ ، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف، وبالقلوع

عواصفَ الخليج ، والرعود منشدين:

"مطر..

مطر..

مطر..

وفي العراق جوع

وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ

لتشبع الغربانُ والجرادْ "[117].

وهكذا يطرحُ السيّابُ دلالةً – رمزيةً – للمطرِ ، منطلقًا من فكره الواقعيّ – الثوريّ – حيثُ يتخذُ المطرُ دلالة الثورة ؛ يصبحُ المطر هو ماءُ السحبِ – ممزوجًا – بدم الثوار ، ودموعِ الشعب ،" المطر هو الثورة.. وأنشودة قافلة الأحرار المتطلعين إلى الإصلاح"[118].

ويتخذُ النهرُ دلالةَ الوطنِ - في كثير من القصائد الواقعية - ومنها قصائدُ أمل دنقل : "الأرض والجرح الذي لا ينفتح"، "ميتة عصرية". ففي "ميتة عصرية" يبدوالنهرُ رمزًا للوطنِ المُستلبِ المقهور تحتَ وطأةِ قهر الحاكمِ – واستبدادهِ –المقهور . يقولُ أمل دنقل :

"مولاي: قد تساقطتْ أسنانُه في الفم

ولم يعد يقوى على الحب.. أو الفروسية

-لابد أن يبرزَ لي أوراقه الشخصية

فهو صموتٌ

يصادقُ الرعاعَ ...

يهبط القُرى

ويدخل البيوتَ

([117]) بدر شاكر السايب: أنشودة المطر، ص145، 146.

([118]) مقدمة الناشر لديوان أنشودة المطر، ص7.

obeikandi.com

ويحمل العشاقَ في الزوارق الليلية "[119].

والنهر - في إحدى الرؤى الشعرية الحداثية – رمزُ الفكر- والواقع - العربي الساكن – وبذلك يرمزُ إلى كل ما هو سائدٌ – ومضادٌ – للفكر الحداثي – المتغيّر - الذي يرمزُ إليه " أدونيس " بشخصية " أورفيوس " . يقول أدونيس : "تجري مياهُ النهر بطيئة موحلة"[120]. إنَّ الدلالة الرمزية لمفردة الماء – في الشعر العربي المُعاصر – تتصلُ – بشكلٍ أو بآخر – بالحياة والخصب والنماء – وهي الدلالة المركزية المُضمرة للماء في الذاكرة البشرية – بما يتفقُ مع التصور الأنثربولوجي – والفلسفي – الذي يذهبُ إلى أنَّ "الماء هو الأم أو الرحم، وهو من ثم ولادة وانبعاث، كما أنه ذو بعد جنسي، يتفق على هذا فرويد ويونج وأتباعهما، كما تؤكده تحليلات الأساطير والآثار القديمة والماء دعوى إلى الحلم والسفر ورمز للموت لخاصية العبور والجريان فيه، وعبوره عبور للموت وانتقال للأزل، والماء نوع من الوطن الكوني، كما يرى باشلار وهو حنين بما هو ماضي وصيرورة بما هو حركة فيكون بذلك صورة لوحدات الزمن"[121].

وتعدُّ مفردةُ " الكيمياء " من المفرداتِ التي اكتسبت دلالاتٍ رمزيةٍ في الشعر العربيّ المُعاصر ؛ تأثُّرًا بطرح الشعراء الغربيين ، وعلى رأسهم " رامبو " – في قصيدته "كيمياء الفعل"- حيثُ اتخذت دلالة - حداثيةً – هي التغييرُو الخلق والانبعاث الفكري الجديد المغاير للثوابت . بمثل هذه الدلالات يطرحُ خليل حاوي مفردةَ الكيمياء في قصيدته "المجوس في أوروبا"- واصفًا صدمته الحضارية في مواجهة الكيان – وبمثلِ هذه الدلالات يطرحُ " أدونيس " مفردة الكيمياء رمزًا للفكر الحداثيّ المتصدّي لثوابت المجتمع التقليدي . يقولُ في قصيدة "مرآة الطريق وتاريخ الغصون":

"رأيتُ المراكبَ في فجوة الخليج

تحمل النارَ والرياح

وغسلتُ المرايا وحررت إعصارها، مزجتُ المرايا

والطريقَ وتاريخها، وجعلت المزيج

كيمياءَ العصور الجديدة"[122].

([119]) أمل دنقل: تعليق على ما حدث، المجموعة الكاملة، ص216.
([120]) أدونيس: المسرح والمرايا، المجموعة الكاملة، ج2، ص94.
([121]) د. خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص135.
([122]) أدونيس، المجموعة الكاملة، ص215.

obeikandl.com

كذلك اكتسبت مفردةُ " السيمياء " وضعيةً دلاليةً ثريةً – في الطرح الشعري المُعاصر - انبثقت ممَّا تحملُ من دلالاتٍ في المعجم - وفي طرحِ الفلاسفة والمُتصوّفة - فبدت – لدى الشعراءِ المُعاصرين - كنزًا غنيًّا بالإمكاناتِ الدلالية ؛ "فقد يطلق هذا الاسمُ على ما هو غير الحقيقي من السحر، وهو المشهور، وحاصله إحداث مثالات خيالية في الجو لا وجود لها في الحس، وقد يُطلق على إيجاد صورها في الحس فحينئذ يظهر بعض الصور في جوهر الهواء فتزول سريعة لسرعة تغير جوهر الهواء... وفي هذا الباب حكايات كثيرة عن ابن سينا والسهر وردي المقتول"[123]. كما وردت مفردةُ السيمياءِ - في المعاجم العربية - بمعنى علم الإشارة - أو العلامة - "ويفرّق ابن خلدون بين السيمياء التي هي عنده من فنون السحر - وضروبه ومن فروعها علم أسرار الحروف - وعلم استخراج الأجوبة من الأسئلة، والكيمياء التي يعرّفها بأنها علم ينظر في المادة التي يتم بها تكوين الذهب والفضة بالصناعة"[124]. وقد طُرحتْ هذه الدلالاتُ الثرية - لمفردة السيمياء - في شعر – كثيرٍ من - شعراء الحداثة ، ومنهم أدونيس، الذي طرحَ هويته – الأيديولوجية – الحداثية – بتصوير ذاته ساحر العصر ، الحامل لسيمياء الفكر الجديد ؛ ومن ثمّ فهو هادم الثوابتِ والسكونية العربيّة . وقد أوغل – أدونيس – في هذه الدلالة ؛ فعمدَ إلى المزجِ بين الدلالة الرمزية للسيمياء والمبدأ الوجودي - القائل بأسبقية الوجود للماهية – بهذا التضافر الرمزي تدورُ قصيدة " سيمياء لأدونيس ؛ حيثُ يقولُ :

([123]) حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، المجلد الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992م، ص1020 باب السين، بتصرف.

([124]) د. شاكر عبد الحميد: الحلم والكيمياء والكتابة، مجلة فصول، مج8، ع1، 2، أكتوبر 1986م، مارس1987م، ص173.

obeikandl.com

ركَّبت ماهيتي

مستقلا ولي معينٌ

تاما وبي نقصٌ

طالعا وبي غروب

منظوما وكلِّي انتثار

مقبولاً وما من أحد إلا ويرفضني...

قريبا ولا علامةَ لي

من الرغبة والقصد

وركَّبتُ ماهيتي

بعضي كلي

ظلا من نور

مهجورا لا أستوحش

موصولا لا أستأنسُ

آمنا ولا طُمأنينة لي

ملكا مُلكي اليأس..

من الرغبة والقصد

... ركَّبتُ ماهيتي"[125].

وفي طرحٍ – ذي رؤية مختلفةٍ – تتخذُ مفردةُ " السيمياء " دلالةً ميتافيزيقيّةً في شعر " محمد عفيفي مطر" – دلالةً – مستقاةً من أفكار الصوفية ، وتأملات الشعراء ، وهموم الفلاسفة .فهي في قصيدته "تجسدات من الريح القديمة" رمزٌ للخلق وتغيير خارطة الكون ووجه الأرض . يقول مطر:

"الريحُ الريح

تتخبَّط في طرقات العالم

([125]) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، المجموعة الكاملة، ص712.

obeikandl.com

ترقص في كتب التعزيم

تغرغر في كتب السيمياء

وتغني:

تأكلكم أسنانُ الموتى

تأكلكم أسنانُ الأحياء

أسناني الموتى

والأحياء..."[126].

مفردةٌ أخرى اكتسبتْ - في الشعر العربي المُعاصر – دلالاتٍ رمزيةٍ متنوّعةٍ - تأثُّرًا بروافد الثقافة الغربية التي نهل منها الشعراءُ –هي مفردةُ " المرايا " – وما يتصلُ بها مثل التَّمرئي – فقد اطَّلع شعراؤنا – المعاصرون – على فكر الأورفيين القدماء "الذين تصوروا أن الإنسان يجاهد دائما من أجل التخلص من حبائل المادة الثقيلة، أو من عالم اللزوجة والرطوبة ليتمرأى في الأعالي ، أو ليخزن ذاته في مرآته الخاصة"[127]، كما اطَّلعوا على كتابات " رينيه ماريا ريلكه " – في هذا الصددِ – حيثُ اهتمّ بمرحلة التمرئ "وخلص إلى أنَّ المرآة تعني الشكل الذي يتجلى من خلال الكائن، الأنا القابعة وراءه في لحظة زمنية ما، وفي مكان ما"[128] وهذه التحولات التي ينتقل عبرها الإنسان في مرحلة التمرئ تحولات معقدة، كما أنَّ الهيئة التي يبدو بها الإنسان في تحولاته تشبه عملية التناسخ في الديانات الهندية "الشكل هنا غير مرتبط بالوجود الحيوي للأنا أو الجوهر، فهو أي شكل تتجلى فيه الأنا في تنقلها أو سفرها في عالم الأشكال بين إطاري الظهور –الحياة والكمون- الموت أو التحجر"[129]. وقد أفادَ أدونيس من هذه الدلالة الرمزية – الريلكية - للمرآة ، في طرح رؤاه الحداثية - وموقفه من ثوابت التاريخ والواقع العربيين – وطرح – في ذلك - ديونًا شعريًّا كاملًا - هو ديوانُ المسرح والمرايا - حيثُ نطالعُ تأثّره بالدلالة الأورفية - التي تؤكدُ صعوبة التسامي الإنساني إلا بعد التّطهر من لزوجة عالم المادة – وتأثره كذلك بالدلالة الريلكية – التي تبرزُ فكرة تحول الذات الإنسانية وتمرئيها عبر أشكال مختلفة في الكون، . يقولُ أدونيس في (مرآة للسؤال):

"سألتُ ؛ قيل: الغصنُ المغطى بالنار عصفور

وقيل: وجهي

([126]) يتحدث الطمي، ص57.

([127]) د. علي أحمد الشرع، مجلة فصول، مج7، ع1، 2، أكتوبر1986، ص117.

([128]) د. علي أحمد الشرع، السابق، بتصرف، ص114.

([129]) د. علي أحمد الشرع، ملامح، ص115.

مرحٌ ، ووجهُ العالم المرايا"[130].

الشعر هو السؤال المطروح على العالم – في الموضع السابق من قصيدة أدونيس - هو الموجة والحركة بينما يبدو العالم انعكاسا له - واستنساخا منه - فإذا كان ريلكة يشترط مرور الإنسان بأشكال مختلفة حتى يصل إلى مرآته فإن أدونيس يشترط مرور العالم بهذه التحولات ، بما يعني غلبة النزعة الفكرية على التحول الميتافيزيقي .

إلى جانبِ هذه المفردات التي أكسبها الشاعرُ العربيّ المعاصر دلالاتٍ رمزيةٍ مُنسجمةٍ مع رؤاه الفكرية – وأيديولوجيات اتجاهه الشعري – بادر – هذا الشاعرُ – إلى ابتكار كثيرٍ من النماذج الإنسانية ، وقام بتوظيفِها – رمزيًّا - للتعبير عن تأزّم الواقع - الراهنِ و الإنساني – وقد إلى هذا التخليق الفنّي محدوًّا بتعقّدِ عوالمه الفكريةِ والشعورية - و تأزّم الواقع واضطراب أحداثه ؛ ومن هنا تميّز الشعر المعاصرُ – في مرحلةُ الستينيات – باشتماله على كثيرٍ من النماذج الإنسانية المُبتكرة – المُخلَّقة – نظرا لما خلّفته الهزيمةُ - في نفوس الشعراء - من انعدام توازن ورغبةٍ مُلحة في الوعي بالحقيقة ، والبحث عن الهوية – والماهية والمعنى - وقد أدَّى – كل هذا إلى مبادرة الشعراءِ إلى تخليقِ نماذج إنسانيةٍ رمزيةٍ تتسمُ بالشقاء والانهزامية والاغتراب – تأثّرا بمناخ الهزيمة - والتصدي المأساوي لمخاطرِ الوجود . من أبرز هذه النماذج : البهلول ، البهلوان ، المهرّج ، لاعب السيرك . يطرحُ أدونيس شخصية " البهلول " رمزًا للشقاء الإنساني – عامة – ورمزًا للذوات المغتربة . يقولُ في قصيدة "هذا هو اسمي":

"وعليٌّ فاتحُ أحزانه

لبهاليلِ الشقاء

للذين استنسروا وانكسروا.."[131].

ويطرحُ البهلولَ رمزًا للشاعر المُتصدي بقصائده لقسوة العالم . بقول أدونيس :

"ما على البهلول لو يصرخ في هذا الظلام:

أيها العالمُ كفَّاي عصافيرٌ وكفَّاك مصيدة

إنني أخرج من وجهك، كي أدخل في وجه قصيدة"[132].

([130]) أدونيس: المسرح والمرايا، ص174.

([131]) أدونيس، ص275.

([132]) أدونيس: ديوان هذا اسمي، المجموعة الكاملة، ج2، ص343.

وانطلاقًا من هذه الرؤية يحملُ البهلولُ - في قصائد أدونيس –كثيرًا من ملامح الشخصيات الثائرة – في تراثنا الديني والأدبيّ - فيحملُ بعض سمات التفكير المميزة لشخصية كلٍّ منْ : علي بن أبي طالب ، والحسين وزين العابدين ، وأورفيوس ، ومهيار الدمشقيّ - وغيرهم – ولذلك يُمثِّلُ الشخصية المغايرة للغزالي- صاحب إحياء علوم الدين - والفكرالعربي - التقليدي – عامةً . وسنكتفي بما تمّ طرحه من قصائد - تتصلُ بهذه الزاوية – فيما سبق من صفحاتِ الدراسة .

وفي قصيدةُ " مرثية لاعب سيرك " يطرحُ الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي نموذج لاعب السيرك طرحًا - مؤثِّرًا - بوصفه رمزًا لمطلقِ الإنسانِ في مواجهته – وتصدّيه – لمطلق الوجود . لاعب السيرك نموذجٌ رمزيٌّ للذات الإنسانية في مكابدتها للحياة ،التي تنتهي بالسقوطِ في الموت. يقول الشاعر :

"حين يصيرُ الجسمُ نهبَ الخوف والمغامرةْ

وتصبحُ الأقدامُ والأذرعُ أحياء

تمتدّث وحدها

وتستعيدُ من قاعِ المنون نفسها

كأن حيات تلوتْ

قططا توحشتْ.. سوداء بيضاء

تعاركتْ وافترقتْ على محيط الدائرة

وأنت تبدي فنكَ المرعب آلاء وآلاء

تستوقف الناسَ أمام اللحظة المدمرة

وأنت في منازل الموت تلج.. عاتيا مُجترئا"[133].

اتّخذ الشعراءُ المعاصرون من " الأعمى " نموذجًا رمزيًّا للدلالة على الضياع – الفردي والجمعي – كما اتخذه بعضُ الشعراء رمزًا لافتقاد الوعي الميتافيزيقي ، وافتقاد الحكمة من غاية الوجود . وقد طرحَ السيّابُ شخصية المومس العمياء – في قصيدته المسماة بهذا الاسم – رمزًا للعراق الضائع المُتخبّط – المُنتهك - [134] - ولم يكتفِ بهذا النموذج الرمزي – لطرح هذه الدلالة – بل جعل العماءَ مصيرَ كثيرٍ من الشخوص الرمزية - في هذه القصيدة - وأمعنَ في

([133]) أحمد عبد المعطي حجازي: مرثية العمر الجميل، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العبور، بيروت، الطبعة الثالثة، 1982م، ص525، 526.

([134]) السياب: أنشودة المطر، ص199.

إبرازِ دلالـة العمـاء بالاستحضـار الرمـزي لشخصية " أُوديـب " ، وأبـي العلاء المعري " ، و شخصية " ميدوزا " – الأسطورية – وهكذا جعل العمـاء – الضياع – قدرًا وحتمية تحاصرُ العراقَ . يقول السيابُ :

"وتفتحتْ كأزاهر الدّفلي مصابيحُ الطريق

كعيونِ ميدوزا تحجَّر كلُّ قلب بالضغينة"[135].

و" الموسيقى الأعمى " نموذجٌ يطرحـهُ " البيـاتي - في قصيدة "النور يـأتي من غرنـاطة" – رمزًا للذات الإنسانية التائهة - الباحثة عن حلمها دون جدوى – وقد توحَّد البياتي مع رمزه في ذاتٍ واحدةٍ تبحثُ عن الحلم العربي الضائع في غرناطة ، والحلم الإنساني الضائع – في مطلق الوجود - الإنسـاني معا ،رامزًا إلى هذا الحلم بـالنغم المفقود ، واللحن الغائـب ، والأسطورة الضائعة . يقول البياتي :

"يعزّي الموسيقي الأعمى: جرحَك أم جرحي؟ من

منا ينزفُ فوق الأوتار دما؟ من منا العازفُ تحت الشرفات

العربية في غرناطة؟ يبكي حبا ما، وحبيبا ما، ويطوف

أزقتها مخمورا في وحشة من يرحل أو يبقى: يبدأ أو ينهي

رحلته، ويقول وداعا لمآذن قصر الحمرا، يدور وحيدا

حول الله وحول منازله في الأرض، يلاحقه صوتُ كمان"[136].

يكتسبُ " المغنـي الأعمـى " دلالـة رمزيـة مُغايرة فـي قصيدة "ذلـك المسـاء" – لصـلاح عبـد الصبور – فهذا المُغنّي- مُسملُ العينين - رمزٌ للوعي الجماهيريّ الغائـب الـذي يتسببُ فـي بقـاء الحاكم واستبداده وتمكّنه – بدافع انعدام الرؤية والضعف - يقول صلاح عبد الصبور :

"وقلتم:

يا أيها المغني غَنِنا

مسملَ العينين في حضرتنا

لحنا يثير زهونا

ويذكر انتصارنا"[137].

([135]) السياب: أنشودة المطر، ص173.

([136]) البياتي: مملكة السنبلة، ص8، 9.

([137]) صلاح عبد الصبور: تأملات في زمن جريح، المجموعة الكاملة، ص277.

والعماء في قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " – لأمل دنقل – قدرٌ تراجيدي يلحقُ بأصحاب الرؤى الصادقة – والانتماء الحقيقي – لهذا الوطن ؛ ولذلك كان العماءُ لعنةً – ومصيرًا – حلّت بزرقاء اليمامة رغم صدق بصرِها وبصيرتِها . يقول دنقل :

"قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك، يا زرقاءُ ، بالبوار"[138].

- **أدرك الشعراءُ أنَّ المرأةَ كيانٌ غنيٌّ يكتنزُ كثيرًا من الدلالات – الإنسانية ـ المُوحية – ومن ثمَّ فهي مادةٌ ثريةٌ خصبةٌ ؛ تُمكِّنُ الشعراءَ من التعبير عن الكثير من الرُّؤى الفكرية المُتصلة بالذات الإنسانية في تماسّها – الحتمي – بالواقع ، وبمطلق الوجود .**

اتخذت المرأةُ وضعية دلاليةً خاصةً في شعر عبد الوهاب البياتي ؛ فقد وظَّفها للتعبير الرمزي عن كثيرٍ من الإشكاليات الميتافيزيقية ، ومنها : الحب والموت ، والاغتراب ، والتناهي الإنساني . وقد استطاعَ البياتي أن يبتكرَ النموذج الرمزي للمرأة الذي يُمكّنهُ من طرح رؤاه حول هذه الإشكاليات العميقة . وقد تمثَّل نموذجه المبتكر في شخصية " عائشة " ، وهي كما يقولُ البياتي – ذاته ـ "عائشة صبية أحبها الخيام في صباه حبا عظيما، ولكنها ماتت بالطاعون ولم يتحدث عنها على الإطلاق في أشعاره"[139].

من منطلقِ هذه الوضعيةُ المأساوية التي وُجدت بها عائشة – في حياة عمر الخيَّام – اتَّخذها البياتي رمزًا للحبِّ – في دلالته الإشكالية : الحب الكوني – الأزلي – الخالد – الذي يمثِّلُ خلاص الإنسان من الهشاشة والمحدودية ،والعاجزُ – في الوقتِ ذاته – عن التصدي لموجباتِ الفناء . يقول البياتي قصيدة "الحب يأتي من غرناطة" – طارحًا هذه الدلالة :

"رجلٌ في سفر، يترنح وهو يتوج امرأة بضفائرها

ويعانقها ويقول لها: يا ضوء الحب ويا لغة يستولد منها

وبها ولها، هذا الطفل المتكور كي يولد في قطرات المطر

المتساقط فوق الصحراء العربية، لكن الريح الشرقية

تلوي عنق الطفل وتذروه السحب البيضاء هباء، ويظل

الرجل الطفل سنينا في سفر"[140].

([138]) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، المجموعة الكاملة، ص125.
([139]) البياتي: الهوامش الملحقة بديوان الموت في الحياة، ص94.
([140]) البياتي: مملكة السنبلة، ص10.

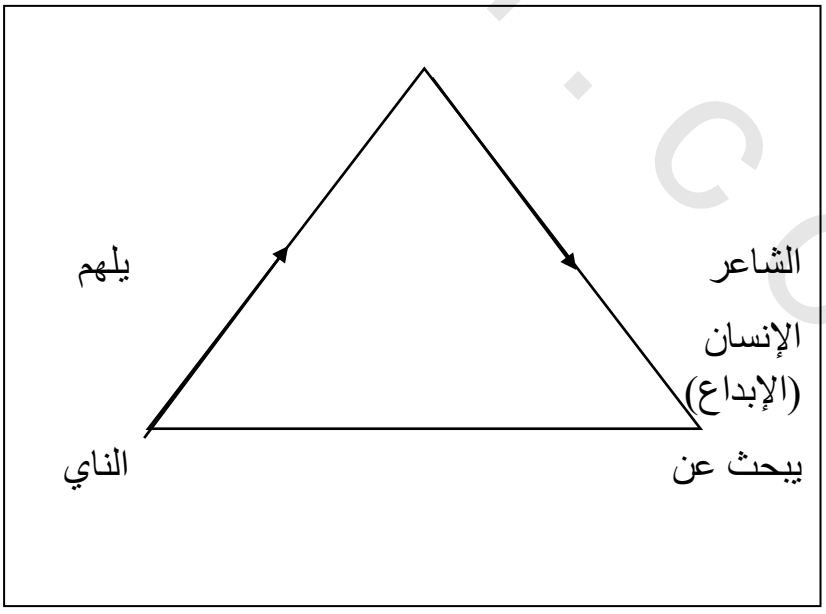
عائشةُ – المرأةُ – في شعر البياتي - حلم لا يتحول إلى واقع، وعالم من المثالية ، وهي رمزٌ – أيضًا لماهية الذات – والكينونة - ووفق هذه الرؤية - يُصور الشاعرُ نفسه- في كثيرٍ من قصائده - ذاتًا باحثةً عن عائشة - الميلاد والكينونة - مع استعمال مفردات الحب والعشق استعملا رمزيًّا للتعبير عن آفاقٍ من الوجد الصوفيّ ، والمكابدات الروحية . من قصائد البياتي التي ترتكزُ على هذه الرؤية الشعرية المميزة : "قداس جنائزي إلى نيويورك"، "النور يأتي من غرناطة"، وكثيرٍ من القصائد في ديوانيه " بستانُ عائشة " ، و" مملكةُ السنبلة " .ومن هنا تكتسبُ " عائشة " - في قصائد البياتي ملامح عناصر الكون: الماء والنار والغابات ، كما تتسمُ بالغموض والسحر والخصوبة ؛ وكأنَّها ترمزُ إلى الخصوبة والفناء ، وإلى قوى الكونِ الخارقة الغامضة . هكذا يطرحها الشاعر في قصيدة " قراءة في شمس تبريز " :

"كانت عائشة في شفتي نايا يبكي

وأنا أحكي

عن ألم الحب"[141].

إنَّ الأطراف الثلاثةَ التي طرحها البياتي – في الموضع السابق – وفي كثيرٍ من قصائده – تُصور العلاقة الدرامية المتوتّرة التي تنتظمُ الحياةَ الإنسانية ، وأعني العلاقة بين الإنسان والوجود والإبداع ؛ حيثُ يرمز الشاعرُ للذات الإنسانية ، وترمزُ عائشة لمطلق الوجود ، بينما يرمزُ النايُ إلى الإبداع الإنساني المتصدّي للتناهي والفناء . وهكذا يظلُّ هذه الأطرافُ متعالقةً في اشتباكٍ دراميٍ أزليّ ، أتصورُه كما يلي :



([141]) مملكة السنبلة، ص119.

obeikandl.com

ويتميزُ أمل دنقل بطرحِ زاويةٍ رؤيويةٍ متميزةٍ في التوظيفِ الرمزيّ لدلالة المرأة ؛ فقد اتخذها رمزًا للوطن المتأزّمِ المهزومِ ، والأمة العربية المُنتهكة ، والقدس السليبة ، والعروبة الضائعة – وكان في هذه الرؤية مُتأثّرًا باتجاهه الواقعي وأيديولوجيته الاشتراكية – ومن هنا ينتقي- من الواقع – المظاهرَ الدالة على امتهان المرأة واستباحتها وحرمانها ، كما ينتقي من نماذج النساء ما يعبّرُ عن هذه الدلالات ، مثل : أرملة الشهيد ، الثكلى ، بائعة الهوى ، المرأة العاملة ، العانس ، الموظفة التي سقطت في براثن زميلها وإغوائه الجسدي"[142] الفتاة التي فقدت حلم الزواج ورومانسية الشباب فابتذلت في علب الليل الرخيصة، و المغنية المغمورة التي عفا عليها الزمن وماتت دون أن يشعر بفقدها أحد[143] و الحبيبة التي خُدعت باسم الحب [144]والفتاة المستسلمة التي وقعت في غواية الأثرياء أصحاب العربات الفارهة – كما في قصيدة الوقوف على قدم واحد[145] - وفي قصيدة الكعكة الحجرية[146]. وبائعة الهوى التي تستند على أعمدة النور لتلفت النظر إلى زيف الشعارات القومية المعلقة عليها[147] - وغير ذلك من نماذج دالَّة - وهكذا طرحَ دنقل المرأةَ باعتبارها ضحية من ضحايا الواقع ، وطرحها رمزًا دالًّا على اضطراب الواقع ، وانتهاك الوطن والأمة . يقولُ دنقل – وقد جعل فتاة الملهى الليلي ضحيةً للحرب التي استلبت الرجال – ما بين شهيدٍ وأسيرٍ - :

"كان يجلسُ في هذه الزاوية

عندما مرت المرأة الغانية

ودعاها، فقالت له إنها لن تطيلَ القعود

فهي منذ الصباح تفتش مستشفيات الجنود

عن أخيها المحاصر في الضفة الثانية

(عادت الأرض.. لكنه لا يعود!)

وحكت كيف تحتمل العبء طيلة غربته القاسية

وحكت كيف تلبس –حين يجيء- ملابسها الضافية

([142]) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، المجموعة الشعرية، ص139.
([143]) أمل دنقل، المصدر السابق، ص146.
([144]) أمل دنقل: قصيدة الموت في لوحات، المصدر السابق، ص152.
([145]) أمل دنقل، المصدر السابق، ص218.
([146]) أمل دنقل، المصدر السابق، ص287.
([147]) أمل دنقل، المصدر السابق، ص198.

وأرته له صورة بين أطفاله.. ذات عيد

... وبكت!!"[148].

تيعًل لهذة الرؤية الشعرية ، يطرحُ أمل دنقل الدلالة الرمزية للمرأة عبر نماذج أخرى – واقعية وتاريخية – منها : أرملة الشهيد في سفر ألف دال[149]و أرملة سبارتاكوس[150] و زرقاء اليمامة [151] والخنساء الثكلى وقطر الندى العروس الحزينة[152]. وفي موضعٍ - من قصيدته " سفر ألف دال " - يكشفُ أمل دنقل عن بعض الدلالات التي قصدَ إليها في رؤيته الشعرية لرمز المرأة ، وذلك في قوله- مخاطباً أرضه -:

"أتحسَّس وجهك

(هل أنت طفلتي المستحيلة أم أمي الأرملة؟"[153].

الشكل الطباعي وتشخيص الدلالة:

قام الشكلُ الطباعيُّ – للقصيدة – بدورٍ دلاليٍ هامٍ ؛ باعتبارِه من أساليبِ الأداء اللُّغوي – في القصيدة العربية المُعاصرة – حيثُ اعتُبرتْ هيئةُ الكتابةِ – وحجمُ الخطِ المكتوب – أسلوبًا لُغويًّا غنيًّا بالإيحاء والدلالات الإشارية [154] ؛ إلى حدِّ القدرة على تشخيص الموقف الفكري والشعوري المُتعلّق بالتجربة الشعرية .

من طرق التوظيف الدلالي للشكل الطباعي – للقصيدة المُعاصرة – استعمال البياض ، وتوظيفه إيحائيًّا . وقد ارتكزَ أمل دنقل على هذا الأداء الأسلوبي في قصيدته "ظمأ... ظمأ " ، حيثُ يقولُ :

"يتفتتُ حلقي لقطرة حب

غير أن الينابيعَ جفَّت بعيني، والبحرُ غامض..

والشطوطُ العِراض

تتناءى...

([148]) أمل دنقل: المجموعة الكاملة، ص292.
([149]) أمل دنقل، المصدر السابق، ص294.
([150]) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، المجموعة، ص110.
([151]) أمل دنقل، المصدر السابق، ص121.
([152]) أمل دنقل، المصدر السابق، ص110.
([153]) أمل دنقل: المجموعة الكاملة، ص294.
([154]) هذا الشكل الطباعي سوف يتدخل في تخليق الإيقاع الموسيقي للقصيدة وابتكار الدلالة كما سوف نشير في الفصل الخاص بالطاقات الموسيقية للقصيدة المعاصرة.

obeikandl.com

ويهوي البياضْ"[155].

تعمد الشاعر أن يتركَ مسافةً – إنزياحيَّةً - بين الفعل "تتناءى"، و جملة "ويهوي البياض" ؛ وهذه المسافةُ – في حدِّ ذاتها – تجسيدٌ – مكانيٌّ – لدلالة التنائي ، كما أنّ كتابة جملة " ويهوي البياض " بشكلٍ مائلٍ يُعدُّ تشخيصًا لفعل السقوط – في الفعل " يهوي " - بما يبرزُ الدورَ الدلاليّ لمساحة البياض ، وهيئة الكتابة .

وفي نموذجٍ آخر يرتكزُ السيّابُ على كتابة الحروف في هيئة مُقطّعة تتناسبُ مع – وتجسّدُ - دلالة التمزَّق التي أراد إبرازها في قصيدة "الأسلحة والأطفال" ، وذلك في قوله :

"عصافيرٌ ؟!

صبية تمرح

وأعمارُها في يد الطاغية

وألحانها الحلوة الصافية

"حديد عتـــــ..يق

رصا...ص

حديـــ....د[156].

لقد جسَّد الشاعرُ فعل إطلاق النار – الرصاص – من خلال هذه الهيئة الطباعية ، كما جسّدَ تبعثر الأشلاء ، وتناثرَها الناتج عن هذا الفعل .

وينفردُ شعراءُ الاتجاه الحداثيّ بالارتكاز على هيئاتٍ طباعيةٍ صادمة – وغير مسبوقة – لأنّهم يعتمدون على ، توظيف الأشكال الهندسية والأسهم والأرقام – فضلاً عن توظيف حجم الخط . ويُعدُّ أدونيس أكثر شعراء هذا الاتجاه تطرّفًا ومغالاةً في هذا المجال ؛ بما ساهمَ في اتهام الاتجاه الحداثي بتحويل القصيدة العربية من حيز الفنون السماعية إلى حيز الفنون البصرية ، وبما أثار استفزاز كثيرٍ من النقاد وأنماط من متلقّي الشعر . يعتمدُ أدونيس على توظيف هيئة السهم -وبعض العلامات الرياضية – كما في قصيدة "تكوين" . يقولُ :

"اخرجْ في الأرض أيها الطفلُ

خرجَ

هبطَ من الحرف

([155]) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص159، 160.

([156]) السياب: أنشودة المطر، ص124، 125.

obeikandl.com

أ ح د= د ح ا الأرض

⟸

دائما يصنع طريقا لا تقود إلى مكان[157].

استطاع الشاعرُ أن يبرزَ دلالة الانبثاق – أو الولادة من خلال كتابة الكلمات في هيئةِ حروفٍ مجزَّأةً ، كذلك عبَّر من خلال شكل السهم عن فعل الالتحام بين الأرض والذات الإنسانية .

وفي نموذجٍ شعريٍ آخر يعتمدُ أدونيس على هيئة المستطيل في كتابة جزءٍ من النّص ، ويوظّفُ هذه الهيئة باعتبارها أداةً رمزيةً دالّة . يقولُ :

دوري أيتها

الطواحين

دوري في كرسيك

المهرج

المحيط

بالكون

نيح وطا
أ

لقد استطاع الشاعر أن يوظّفَ هيئةُ المستطيل للإيحاءِ بدلالة تبعثر الطواحين ، وتشيّئها ، كما أوحى لنا بهيئة الكرسي الذي تدورُ فيه هذه الطواحين المُشار إليها ، والتي تحملُ مناخًا دلاليا ميتافيزيقيّا .

وفي قصيدة "تكوين" يعتمدُ أدونيس على كتابة الكلمة مجزّأةً إلى حروفٍ لإبراز التماهي بينه وبين شخصية أورفيوس – الأسطورية - يقول تحت عنوان " رقعة من تاريخ سري للموت " :

" يلتفت وراءه

أنصابٌ وتماثيل تحمل حروفا

أ و ر ف ي و س

أ د و ن ي س

([157]) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، المجموعة الكاملة، ج2، ص500.

obeikandi.com

يتحقق أنها نظائره وأسماؤه

من السيمياء

والشرق"[158].

وبهذه الهيئة يُحقّقُ أدونيس الدلالة التي أشار إليها في قولهِ – في الموضع السابق : "يتحقق أنها نظائره وأسماؤه".

وفي سياق التوظيف الدلالي لهيئة الكتابة ، قام بعضُ الشعراءُ المعاصرين بتوظيفِ حجم الخط كأداةٍ أسلوبيةٍ موحية . نطالعُ هذا النهجَ في قصيدة "قصيدة ثمود" لأدونيس ؛ حيث يقول :

"هذا وعدُ الأرض، وأصغوا

هي ذي الأصواتُ تعانق صوتي:

يا وجه الإنسان الطالع كالزلزال، سلاما

ألهمنا

وأبح لزلزالك الهدباء، مدنا

خذنا

نحو الوجه الآخر من هذا الوقت، وأضعنا

أن جمال الأرض الإفراط

وأن الحكمة رب من ورق"[159].

نلاحظُ أنَّ الشاعر عمدَ إلى كتابة الجملِ المنسوبة إليه بخط أكبر – حجما – من الجمل المنسوبة إلى الأرض - وهي تبدأُ من جملة " يا وجه الإنسان" – إلى نهاية الموضع السابق – وكأنّه يحاول أن يُجسد - بهذا الخط الصغير- خروجَ حديث الأرض من أعماق نائية . و أدونيس يعمدُ إلى الكتابة بهذا النهج في المواضع التي يطرحُ فيها أفكارا تُعارضُ الفكر العربي التقليدي ؛ فيعمدُ إلى كتابة هذه الأفكار بخطٍ صغيرٍ ليدلَّ على خفائها وسريّتها - وحظر تداولها في المجتمع العربي - كذلك يعمدُ إلى الكتابة بهذا الخط في المواضع التي يطرحُ فيها أسماء المدن العربية ورموز الفكر التقليدي العربي ؛ وكأنّه يجسّد ازدراءه – واستصغاره – لكل هذا من خلال

([158]) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، المجموعة الكاملة، ج، ص511.

([159]) أدونيس: ديوان المطابقات والأوائل، ص336.

obeikandl.com

صغر الخطِّ . إنَّ توظيف الشكل الطباعي دلاليًّا في القصيدة العربية المُعاصرة يُبرزُ مدى حرص الشاعر على القيم الجمالية – البصرية – لا السمعية فقط – كما يبرزُ مدى دأبه – الجمالي – للوصول إلى الأعماق الدلالية بما يجعل الصورة التشكيلية للتجربة الشعرية متماهية - ومتماسّة - مع الصورة الوجدانية الذهنية التي حرّضته على الكتابة . ويبدو الفارق كبيرًا بين الاتجاه الواقعي والاتجاه الحداثيّ في هذا المجال ؛ حيثُ يبدو الاتجاهُ الواقعي أكثر اعتدالًا في الإفادة من تقنيات الأداء الفني وأساليب الأداء اللغوي التي أفادها من الشعر الغربي ، بينما كان الاتجاهُ الحداثي الأكثر إيغالًا في الارتكاز على هذه التقنيات كأساليب لغوية ؛ حرصًا على التمايز عن الشعر العربي القديم – والذائقة التقليدية – وحرصًا على صدمة المتلقي – وسعيًا إلى تحقيق مبدأ المتحرك - فكرا وفنا – كما يؤكد الخطاب الحداثي – بما يُفسّرُ اتسام الشعر الحداثي بسمة الغموض - والإلغاز في أوقاتٍ كثيرةٍ - وبما أدّى إلى القول بأنّ الاتجاه الحداثي ظهر في الخمسينيات مدفوعًا بالانبهار بالفكر الغربي، والإبداع الغربي - وكل ما يتصلُ بالحضارة الغربية – وهو انبهارٌ طبيعيٌّ منطقيٌّ أفرزته الهزيمةُ – ومراراتها – وماتخلقه من شعور المهزومِ بالتلاشي والهبائية والتهميش ، مقابل شعوره بعملقة الآخر - المُستلب - بإمكاناته العسكرية ، والاقتصادية ؛ ومن ثمّ الفكرية الثقافية .

openkandil.com