الجمهورية الجزائرية الديمقراطـيةالشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم

كلية الأدب العـربي والفنون

قسم الدراسات اللُّغوية و الأدبية

FLAA

ليـة الأدب العربي والفنون

Faculty of arabic literature and Ar

آمالي مقياس

قضايا النص الشعري الحديث والمعاصر

المستوى: الثالثة ليسانس

الشعبة: دراسات أدبية

إعداد:د. الشيخ قاضي

اللجنة العلمية	المجلس العلمي	رئيس القسم	عميد الكلية

الموسم الجامعي: 2023 / 2024

تقـــــديم

يسعى ذا العمل «المطبوع البيداغوجي» الموسوم بـ «قضايا النص الشعري الحديث والمعاصر» بوصفه رافدا من روافد المادة العلمية، إلى تمكين طلبة الليسانس والماستر والدكتوراه من الإلمام بالنص الشعري على ضوء المفاهيم الجديدة (معاصرة / حداثة)، وكذا طبيعة القضايا المتضمنة فيه ضمن جدلية التأثير والتأثر بين النص وبيِّئِه المختلفة.

قدم الحامل مُدعّما بالشواهد الشعرية، مصحوبا بمقاربات قرائية في حدود المستطاع، لا تعدو كونها استنارات يهتدي بها الطالب لعله يتجاوز أفقها بما هو أفيد وابدع.

كما يهف إلى:

- إبراز العلاقة بين النص الشعري وبيئاته، الثقافية والاجتماعية والسياسية الحاضنة.
- استثمار إمكانات الطالب ومعارفه السابقة للتحليل والقراءة .
- تنمية المهارات المختلفة في إطار التعلم الذاتي عبر تحرير القول على النص الشعري من قبل الطالب.
- بَرْيَ ملكة التذوق والنقد لدى الطالب، من خلال ال ربط بين النظري والتطبيقي.

والله ولي التوفيق

المحاضرات.

1. الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر
2. القضية الفلسطينية في الشعر العربي الحديث والمعاصر
3. البعد الوطني والقومي في الشعر العربي الحديث والمعاصر
4. الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر
5. اللغة الشعرية في النص الشعري المعاصر
6. الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر
7. الغموض في النص الشعري المعاصر
8. الرمز والأسطورة في النص الشعري المعاصر
9. الحس المأساوي في النص الشعري المعاصر
10. النزعة الصوفية في النص الشعري المعاصر
11. التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة
12. النزعة الدرامية في الشعر المعاصر
13. التكثيف اللغوي في قصيدة النثر
14. الايقاع في النص الشعري المعاصر

المجلس العلمي للكلية

مدخل إلى النص الشعري الحديث والمعاصر

لا نزعم في هذا المدخل الإحاطة بمفهوم النص وتتبع جذوره وتشعباتها الابستمولوجية، ولا آليات اشتغاله؛ إنما همنا الوقوف على النص الشعري في الأدب العربي منذ ظهور القصيدة الجديدة مع جيل الرواد، ذلك أن مضمون النص الشعري يتسع إلى درجة يصعب معها الحصر، بسبب استيعابه لمختلف فنون القول والتلفظ في وضعيات اتصالية مختلفة؛ إذْ ومهما حاولنا قصر الكلام على الخطاب الشعري، فإنه يتعذر إقصاء الخطابات الأخرى كونها تتضافر جميعا في تشكيل بنيته الدلالية، مما يترتب عنه صعوبة الفصل بين المضمون الشعري وضغط إحالاته بين التحيين والتعيين في تشابك علاقاتها الداخلية والخارجية من جهة، وبين الشكل الأدبي الآخذ في الانفتاح على أجناس الكتابة من جهة أخرى، فيتعذَر الفصل بعدما تلاشت الحدود الفاصلة بين أضْرُب القول.

النص الشعري الحديث والمعاصر.

بدأ التحول في نهاية النصف الأول من القرن العشرين مع السياب ونازك الملائكة ويوسف الخال وأدونيس وغيرهم من كوكبة الرواد، لقد أعادوا صياغة معالم الخطاب الشِّعري بما يمنحه القدرة على استيعاب تجارب العصر الجديدة. اندفع الشّاعر المعاصر يُجدِّد طرق تعبيره وأدواته الفنّية؛ بله، استحدث طرقا وآلياتٍ لم تألفها القصيدة العربية من قبل، فكان التجديد بما يعادل تحوّلا حقيقيا عن المسار المألوف والتّقاليد المتداولة في شكل التعبير الفني وأساليبه، سواء أكانت هذه الأدوات في اللغة والأساليب التّعبيرية المختلفة، أم كانت في بناء الشكل ومضمونه الفكري. منذ عصر النهضة، تميَّز "الشّعر عن النّثر، ووُجد نقّاد جدد، ووُجدت فنون محدثة كالقصّة القصيرة والرّواية، وطُولب الشّاعر أن يكون كلّ ما يقوله شعرا، وتغيّرت صورة الأدب تغيّرا جذريا، وأعيد النّظر في التّراث العربي كلّه واتّسعت أبعاد التّجربة الإنسانية واكتشف الإنسان اكتشافا جديدا[1]".

(1) صلاح عبد الصّبور، حياتي في الشّعر، دار العودة، بيروت، صص: 107-109.

كان تزامن تأسيس مجلة شعر في نهاية الخمسينات مع ذيوع قصيدة النثر، بمثابة إعلانٍ عن منعطفٍ جديد متباين عن إرث القصيدة العمودية، فكان أن بدأ الاختلاف على مستوى الصور الواقعية الحيَّة المستمدة من التجربة اليومية للشاعر، والتي كانت في حقيقتها تعبيرا عن مواقف ورؤى أكثر منها تصويرا لأحداث يومية، ثم أُخْضِع البناء الشعري لمناخ تلكم التجربة بدلا من سنن تصريف القول الشعري المتوارث عن القدماء، فكان البحث عن مساحة مفتوحة للبوح بما يكابده الشاعر، وكان الانفتاح على التراث في موقف انتقادي للموروث الفكري والروحي بنزعة تصادمية في بعض أوجهه؛ خاصة بعدما تماهى الشعراء مع الحضارة الغربية وقيّمها الفكرية والروُّحية، مستأنسين في ذلك بتجارب نظرائهم الأوروبيين، فصار للشعرية مفهوما جديدا، وأصبح "التجاوز في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية[1]"، باعتبار بنية الخطاب الشعري تستلزم لغة ذات كثافة خاصة، تكسر قيود الترابط النفسي والعقلي والروحي بين الدوال ومدلولاتها.

لم تعد الحداثة خروجا على البناء المعماري الموروث للقصيدة على مستوى اللغة والصورة والايقاع والوزن، إنما غدت كشفا لا شبيه له من قبل، غدت موقفا رافضا للصورة التقليدية للموروث، مستهدفة بناء نموذجها ورؤيتها الخاصة للعالم والوجود، فخرجت من التفسير العباري القائم على علائق اعتباطية بين الدال ومدلوله، إلى التأويل الإشاري المشيَّد على علائق قوامها تراسل الحواس، ولكي لا تفقد اللغة الشعرية باقي وظائفها، رُبِطت الطبيعة الرمزية الاشارية للكلمة بالتجربة الجمالية، حيث تتحول اللغة "إلى إشارة وذلك بأن تتخلى عن شطرها الآخر، التصور الذهني لها، وتحتفظ بجانبها الصوتي، وهذا ما يضمن لها حرية الحركة ويحقق لها انعتاقها وتفريغها من متصورها الذهني الذي كان عالقاً بها ويُمكِّنها من إحداث الأثر2". قد يؤثِّر الفصل بين التصور الذهني والجانب الصوتي للكلمة، على قدرتها التواصلية، ذلك أن الشعر، شأنه شأن باقي أجناس القول الفني، خطاب يوجهه باث إلى

(1) Gérard Genette: figures lll, editions de seuil, Paris, 1972, p11.

(2) عبد الله الغذامي: تشريح النص، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص: 10.

متلقي في وضعية اتصالية؛ فلكي "يكون الشعر شعراً ينبغي أن يكون مفهوماً من طرف ذلك الذي يُوجه إليه1"، بما يجعل الشعرية ضمن لغة، تقوم كل وظيفة من وظائفها عبر تضافر مجموع مكوناتها، مرتبطة الفاعلية بالجانبين الاتصالي والتصوري .

الحداثة والمعاصرة:

ظهر لفظ "حداثة" ترجمة لكلمتين أجنبيتين، ففي اللغة الإنكليزية عرف مصطلحان هما:(Modernism)و(Modernity)، وفي اللغة الفرنسية Modernité وmodernisme، ليدلا على مذاهب فكرية وأدبية جديدة، تُعرِّف المعاجم معنى الحداثة: أول الأمر، والشباب ونقيض القديم؛ واختلفت الترجمة العربية بين: الحداثة، والعصرية، والمعاصرة؛ أما في المعاجم فيكاد يكون الفرق ضيقاً في الترجمة، ففي المعجم نجد ترجمة كلمة (Modernism) تعني: "تعبير أو استعمال عصري، العصرانية، و(Modernity) بالعصرية، أو كون الشيء عصرياً، إلا أن المعجم يضيف على معنى كلمة (Modernism) بأنها حركة الفكر الكاثوليكي لتأويل تعاليم الكنيسة على ضوء المفاهيم العلمية والفلسفية السائدة في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وكذلك النزعة اللاهوتية المتحررة، وبخاصة في البروتستانتية، ونزعة في الفن الحديث تهدف إلى قطع الصلة بالماضي والبحث عن أشكال من التعبير جديدة2".

في تعريفه للحداثة، يرى الناقد محمد برادة أنها "مفهوم هروب لا يكاد يستقر في تحديد قابل للتعميم، إنه توصيف لروح العصر، ولمناخ فكري وحضاري غير ثابت، على نحو يجعل مفهوم الحداثة بدوره متحركا وملتبسا، ولا تكتسب الحداثة دلالتها المتميز إلا عند ربطها بسياق العصرية، وأبعادها العملاقية في كل مجالات الحياة 3"، تعريف أكثر غموضا من الحداثة نفسها، ذلك أنه يميز بين العصرية والحداثة من أجل تحديد إحداهما قياسا إلى

(1) جون كوهن(Jean Cohen) ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد ولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، دار البيضاء ، ط1 ، 1986، ص: 173.

(2) منير البعلبكي، المورد الحديث، قاموس إنجليزي عربي، دار العلم للملايين، ط3، 1970، ص: 586.

(3) محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول المجلد4، عدد3، 1984، ص: 12.

الأخرى؛ لكنه في المحصلة لم يزد على أن سرد تاريخ التغيرات الحاصلة في أوروبا على المستويين المادي والعقلي، ثم بين التناقض بين وجهيها: السياسي كما هو عند ماركس الذي يرى فيها سيادة النموذج البروليتاري، والثقافي كما هو عند بودلير من أنها تشييد اللغة المنتهكة للمواضعات والحواجز. يقول أبو ديب: "ولقد اقترحت في عمل سابق (ترجمتي للاستشراق)ترجمة المصطلح (Modernism) بـ (الحداثية) ...ولأن Modernism ، حركة مُميزة؛ بل مذهب أو مدرسة، كما تُشعر ال (ism) فيها، وكما اصطلح الدارسون على اعتبارها، فإن ترجمتها بصيغة النسبة العربية شيء معقول جدا، والمهم في كل حال هو التمييز القائم على اعتبار المودرنيزم اسما علما لا صفة على زمن، ويمكنني بهذا التحديد أن أستخدم الكلمة معربة كما استخدم الرومانسية والسيريالية، أي: بالقول (المودرنيزم)؛ أما (modernity) فإنني سأستخدمها استخداما عاما بوصفها إشارة إلى سيمات حضارية معينة، ويبدو لي الحداثة هي الأقرب إلى تحديد مفهومها1".

في موقف آخر أكثر وضوحا، يعطي أبو ديب الوجود فهما أنطولوجيا عبر الانقطاع الكامل عن الماضي، تراثيا وفكريا ودينيا، بجعل الانسان مركزا جديدا للوجود من خلال اللغة، على غرار جادامير الذي يعتبر الناس مشيدات لغوية، وفلاسفة آخرين ممن يختزل الوجود في الرموز اللغوية، ثم ينزعون الثقة من هذه الرموز لنفي الدلالة النهائية، بما يُصَيِّرُ الفهم الذاتي للوجود المعبر عنه كتابة، انتهاكا مستمرا لا نهائيا لكل مركز أو مرجعية دفعا لنهاية عصر الحداثة، وذلك في قوله: "الحداثة انقطاع معرفي ، ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللغة المؤسساتية، والفكر الديني وكون الله مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي، الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية، إذا كان هناك معرفة يقينية، وكون الفن خلقاً لواقع

(1)كما أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول المجلد4، عدد3، 1984، ص: 36.

جديد...الحداثة بهذا المعنى، رحلة اختراق وانتهاك لا ينتهي[1]". يدعو أبو ديب إلى حداثة على الطراز الغربي، لها خصوصيتها الزمانية والمكانية بحسب سياقاتها التاريخية والاجتماعية، يقود تطبيقها في واقع آخر مغاير إلى العبثية واللامعنى، لأنها لا تنتظم في إطار المرجعية المعرفية العربية بتاريخها وموروثها الثقافي والأيديولوجي والديني،؛ بل هي تعارض هذا الأخير معارضتها للكنيسة سواء بسواء.

يمتد الاختلاف إلى فردوس عبد الحميد البهنساوي وهي تتحدث عن كلمة – Modern ومشتقاتها في مقالة لها عن عناصر الحداثة في الرواية المصرية حيث تقول: تكرر استخدام أحد مشتقات اللفظ وهو: Modernism في الدراسات النقدية، للدلالة على حب الجديد ونزعة التحديث أو النزعة العصرية في التحديث الأدبي، ثم استعملت الكلمة مصطلحاً نقدياً دالاً على هذا المذهب، وعلى خصائص الأدب المنتمي إليه؛ أما كلمة Modernity فهي تصف الزمن التالي لهذه الحقبة كما تصف حداثة الادب أو كونه عصرياً[2]"، أما خلدة سعيد في مقال لها عن الملامح الفكرية للحداثة، فإنها ترى فيها ثورة فكرية "لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنز وعات التاريخية التطورية وتقدم المناهج التحليلية التجريبية، وهي تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون . إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي، أو ما يكون صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم يمكن أن يقال إنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير[3]"، تجعل الانسان معيارا المعايير كلها. "ترتبط الحداثة، بصورة عامة، بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط الانتاج والعلاقات على نحو يستتبع صراعا مع المعتقدات...فالحداثة ثورة فكرية وليست مسألة تتصل بالوزن والقافية[4]"؛ بل تذهب أبعد من ذلك عندما تعلن فهمها وممارساتها الحداثية، بأنها ليست تجديدا لأشكال سابقة، فهي

---

(1) كما أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، ص: 37.

(2) فردوس عبد الحميد البهنساوي، عناصر الحداثة في الرواية المصرية، مجلة فصول، المجلد 4، عدد 4، 194، ص: 131.

(3) خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مجلد4، عدد3، 1984، ص: 26.

(4) م . ن . ص: 25.

أكثر من التجديد "وإن كان التجديد مظهراً من مظاهر الحداثة ، لأن التجديد إنتاج المختلف المتغير الذي لا يخضع للمعايير السابقة، بل يسهم في توليد معايير جديدة، فالجديد نجده في عصور مختلفة، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائماً ولا يكون الجديد حديثاً بالمعنى الذي استقر للحداثة إلاَّ إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة [1]".

يقرر أدونيس، منظر الحداثة على مدار ستة عقود أن المبدأ الأساس للحداثة هو الحرية، لذلك طفت الذاتية في اتجاهات الأدب والفن الحديث وقطع الفنان صلاته بجميع العقائد، لهذا "لا تنشأ الحداثة مصالحة، وإنما تنشأ هجوما. تنشأ إذن، خرق ثقافي جذري وشامل، لما هو سائد[2]"، وتشتمل على تيارين "سياسي فكري، وفني، ويتمثل الأول سياسيا في الحركات المناهضة للسلطة . الخوارج والزنج والقرامطة . وفكريا بالتصورات الاعتزالية والعقلانية الإلحادية والتصوف، ويهدف التيار السياسي /الفكري إلى نظام يوحد بين الناس، حاكمين ومحكومين، ويساوي بينهم اقتصاديا وسياسيا، ولا يمايز بينهم في جنس أو لون؛ أما التيار الفني فلقد ابطل القديم وتجاوزه، وتحول فيه الإبداع إلى جهد إنساني يمارس فيه الإنسان « عملية خلق العالم[3]" كما أنها تقتضي قطعا "مع التأسلف والتمغرب[4]"، والكتابة الإبداعية الحداثية هي التي "تمارس تهديما شاملا للنظام السائد وعلاقاته . أعني نظام الأفكار[5]".

(1) خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة ، مجلة فصول، مجلد4، العدد 3، 1984 ، ص25 .
(2)أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب بيروت، ط1، 1993، ص: 107.
(3) أدونيس، الثابت والمتحول- صدمة الحداثة- دار العودة بيروت، ط1، 1978، ج2، ص: 10.
(4) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت، ط1، 1980، ص: 315.
(5)أدونيس، زمن الشعر، ص: 296.

المحاضرة 01

الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر.

الشعر فضاء الممكنات، فيه يكون الشاعر من يشاء فيمتلك ما عجز عنه في واقعه، إنه اختزال للماضي وتقريب للآت وتمدُّد في الحاضر، قيل إنَّه يعكس مرحلة الطفولة في حياة الأمم، حتى إذا اكتمل نُضجها واتَّسع أفقها الفكري، عَضَدْته بالنثر؛ على أن يسير الشعر حذاءها نُموا واكتمالا وتطورا وامتلاء وتوسعا، جنْبًا إلى جنب، مساران يحكي أحدهما الثاني وينوب عنه، حكى أيام الأمم الغابرة وأخبارها وتاراتها، صوَّر العربي في حلّه وترحاله، رصد القلق الوجودي والصراع ضد الفناء. وقف الشاعر على الأطلال فبكى واستبكى، أودع تأوُّهاته وزفراته روح القوافي، ثم استودعها الزمن عابريه جيلا بعد جيل؛ فنحن ومن بعدنا وكذلك يفعل!

متعة القصيدة، لا تتوقف على كونها ملء فراغ أَو تَتِمَّة ذاكرة منسيَّة؛ إنها تمنحك شعورا بامتدادك نحو الماضي في لحظتك بما يجعلك في استقامة واحدة مع مستقبلك، إنها صورة عن يوميات الشعوب، صورة من أخفض بؤرة في اللاشعور إلى أبرز نقطة في الشعور على المستويين الفردي والجماعي، من خلال اقترانها بالأحداث خاصة إذا كانت عظيمة عظمة الثورة الجزائرية التي أخذت بمجامع وجدان الناس في مشارق الأرض ومغاربها، كيف لا وهي أعظم ثورة عرفها التاريخ الحديث.

1. الثورة الجزائرية والشعر العربي الحديث والمعاصر.

غدت الثورة الجزائرية نموذج احتذاء، وأسوة اقتداء، حتى باتت دستورا لأحرار العالم أينما كانوا، بعدما استحل المدمر الفرنسي "حرمة أم المدائن الكُبرى، الجميلة النَّقية، فأمست مَنْهبَةً مَسْلَبة، ومذْبحة مسْلخَة، ومجْزرة مَقْتلة[1]"، واكب والشعر العربي وهجها، فكان منها يستلهم وبها يحتفي، كانت ثورة الجزائر "تقدم معطيات ثورة تدعو إلى التفاؤل، وتعيد إلى الروح القومية الشعور بالجدارة، من خلال صمودها وانتصاراتها، وتضحياتها، وبطولاتها، والآفاق التي تشير إليها، وبهذا

(1) عبد الملك مرتاض، ثلاثية الجزائر «الطوفان» رواية في تجليات الوطن واللغة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر2000. ص: 24.

فقد كانت موضوعاً يعادل أو يخفف من وطأة الإحساس بالخيبة والقهر الذي كانت تقدمه القضية الفلسطينية، وبرهاناً على جدارة النضال لأن يحتل مواقع هامة في الثورة عامة، ولهذا يندر أن نجد شاعراً من الشعراء الشباب، لم يتناول موضوع الجزائر1" على اعتبار أنها ثورة الإنسان الذي حطم كل القيود، وثورة الإنسان على الطغيان، ولذلك فإن المتتبع للشعر العربي الحديث والمعاصر، يلحظ ذلك الحضور الواسع والقوي للثورة الجزائرية.

2. الثورة في الشعر الجزائري:

احتضن الشعر الجزائري ثورته المجيدة المظفرة، حيث كان احتفاء كل شاعر بها على قدر ظروفه، ذلك أنه من الشعراء من مات شهيدا ومنهم من كان في السجن أو تحت الإقامة الجبرية، فمن الطائفة الأولى، فقد ضحى كثير منهم بحياته فداء لوطنه، مثل الأمين العمودي، وعبد الكريم العقون، والربيع بوشامة، أما من الطائفة الثانية، فنجد المرحوم مُحَمَّد العيد آل خليفة وأحمد سحنون وحمد الأخضر ومُحَمَّد الجريدي والهادي السنوسي وعمر شكيري وغيرهم. تميز شعر غالبية هذه الطائفة بالنضوب أثناء فترة الحرير، ذلك أن أكثرهم كان يعيش اللحظة التاريخية مجاهدا، فلم يكن له وقت للشعر، أو كان يرى أن الظرف ظرف رصاص ولا مجال للكلام، أو كان في السجن على غرار الهاشمي سحنون ومُحَمَّد العيد الذي يقول من داخل أسوار السجن والشعب على وشك الاستقلال:

وما شعب الجزائر غير شعب *سخي بالفدى حر الضمير
وحسبك ثورة الأحرار حكما * أخيرا منه في العهد الأخير
لقد ضحى بثورته فأضـــحى * بها في الصبر منقطع النظير
ولا تزعجك الاف الضـحايا * وما أجراه من دمه الغزير
فتلك شهادة الشهـــداء فيه * وذلك أجر مطلبه الكبير
أتى استقلاله حتـــما فأبشر * وبشر ما لقولك من نكير
ودع عنك التشاؤم فهو وهـم * وهم ليس يجمل بالبصير
فليس لأمة بالحـــق ثارت * مصير غير تقرير المصير! 2

(1) يوسف الصايغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006، ص: 99.

(2) مُحَمَّد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر، 2010، ص: 386- 387.

رغم التضييق والسجن ومطاردة المدمر الفرنسي، لم يمتنع بعض الشعراء الجزائريين عن قول الشعر؛ فذا مفدي زكريا الذي ارتبط اسمه بالثورة الجزائرية، يعبر عن تراجع الكلام، ويصرح أن الوقت وقت الرشاش، وأنه قد انتهى زمن الكلام في قصيدته « وتعطلت لغة الكلام »:

نطق الرصاص فما يبـــاح كلام * وجرى القصاص فما يتاح ملام
وقضى الزمان فـــلا مرد لحكمه * وجرى القضـــاء وتمت الأحكام
السيف أصدق لهـجة من أحرف * كتـــبت فكان بيانها الابهـــام
والنار أصدق حجـة فاكتب بها * ما شئت تصعق عنـدها الأحلام
إن الصحائف للصـفائح أمرها * والحرب حرب والكـلام كـــلام
عز المكاتب في الحيـاة كتـــائب * زحفت كـــأن جنودها الأعـلام
خير المحافـــل في الزمان جحافل * رفعـت على وحـــداتها الأعلام
لغة القـــنابل في البيان فصـيحة * وضعت لمن في مسمـــعيه صمام
ولوافـــح النيـران خـير لوائح * رفعت لمن فـــــي ناظريه ركام
وروائح البارود مسـك نوافـــح * سجرت لمن في منخـــــريه زكام
والحـق والرشاش ان نطـــقا معا * عنت الوجوه وخرت الأصنام 1

المجلس العلمي للكلية

ما من شاعر جزائري التصق اسمه بالثورة الجزائرية كما حدث مع مفدي زكريا، ذلك أن الرجل قصر شعره عليها؛ بله، تسببت له نزعته الثورية بحكم الاعدام خمس مرات، فكان في كل مرة ينجو بأعجوبة، لقد كان شعره يستمد من أُوار الثورة ثم يضرِّمها، من ذلكم ما ورد في قصيدة «وتكلم الرشاش ﷻ».

لقد منحت الثورة الجزائرية شعورا عميقا بالانتماء الاسلامي العربي، إلى درجة بات معها الشاعر الجزائري يرى في شعبه قائدا لهذه الأمة التي تمتد من المحيط إلى الخليج، حيث يقول في هذا، الشاعر أحمد بلقاسم خمار:

الشعب خلفك كالإعصار منطلق*وخلفه أمة من خلفها أمم2**

(1) مفدي زكريا، ديوان اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص: 41.

(2) محمد بلقاسم خمار، ديوان ظلال وأصداء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1970، ص: 138.

يذهب الشاعر في ثقته بالثورة الجزائرية إلى درجة تهديد المدمر الفرنسي، أنه لا مهرب من ويلها، وأن يوم القصاص لن ينجيه منه مهرب، حيث يقول:

جاءتك ثورتنا تدوي مزمجـــــــــرة* كالسيل فوق بطاح الضاد تزدحم**

جاءتك جاءتك لا بحر ولا جبل* يقيك منها، ولا حلـــف ولا خدم1**

3. الثورة في الشعر العربي:

اندلعت الثورة الجزائرية في وقت كانت فيه الأمة العربية مثقلة بقيود الاستعمار والقهر والهزائم المتتالية، ناهيك عن الخيبة الكبرى التي حلت بالعرب بعد ضياع فلسطين، مما أنتج جوا ملؤه اليأس والكآبة والتشاؤم من المستقبل، ناهيك عن "واقع التناقض بين التيارات الفكرية السائدة، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وواقع أن هذه التيارات كانت- بحكم الظروف العامة والخاصة، وبتأثير من طبيعة تركيبها- تنطوي على تناقضاتها في داخلها ..وحقيقة أن ذلك كله كان يجري في مجتمع يتحرك بين العلم والجهل والرجعية والتقدم والتدين والإلحاد، والشك واليقين2"؛ حتى إذا اندلعت الثورة الجزائرية، أحيت الآمال وأوقدت جذوة الأمل والتفاؤل في النفوس، فأصبح كل عربي يشعر نفسه جزائريا، وخير من عبَّر عن ذلكم الشعور، الشاعر السوري سليمان العيسى

1.3. الثورة بوصفها وقائع ومعارك.

لعل ميزان القوة غير المتكافئ بين المدمر الغاشم الذي استعان بالحلف الأطلسي، والشعب الجزائري الذي تسلح بالحق والإرادة، هو ما غذَّى الشعور بالظلم وجلب تعاطف الآخر مع الشعب الجزائري من جهة، وجعل من ثورته ثورة عظيمة من جهة أخرى، فإذا نظرنا إلى حجم البطولات والتضحيات التي قدمها الشعب الجزائري في حرب غير متكافئة، ألفينا أن الثورة قد حظيت بالإعجاب والتقدير والتعاطف والاحترام، فبات كل جزائريٍّ بطل بطولة بن مهيدي وغيره من الأشاوس، وباتت كل جزائرية بطلة بطولة جميلة بوحيرد وغيرها من ماجدات الجزائر؛ بله، تاه المجد

(1) محمد بلقاسم خمار، ديوان ظلال وأصداء، ص: 141.

(2)يوسف الصائغ . الشعر الحر في العراق. ص: 17.

والشموخ في التراب حتى اقتحم الأوراس ووهران وغيرها من الأماكن، معاقل الشعر العربي المعاصر، فباتت ربوع الجزائر كلها ترمز للثورة، حيث يقول محمود درويش في قصيدة «نشيد الرجال».

فكل تمرد في الأرض

يزلزلنا

و كل جميلة في الأرض

تقبلنا

وكل حديقة في الأرض

نأكل حبة منها

و كل قصيدة في الأرض إذا رقصت نخاصرها

وكل يتيمة في الأرض إذا نادت نناصرها 1 .

إن قُدِّر لشاعر غير جزائريٍّ أن يقترن اسمه بالثورة الجزائرية، فهو الشاعر السوري سليمان العيس، ذلك أن الرجل كان جزائريَّ الهوى منذ اندلاع الثورة المظفرة، فكان الابن البار أثناء الثورة وبعدها، لم تفتر قريحته عن دعم كفاحها، حيث يقول:

آلاف الأقدام الصلبة.

موسيقا واعية عذبة

موسيقا تنسجها تربة

عُجنت بوميض الأحداق

بالحرقة بالدمع الباقي

بدم يخضرُّ كأوراق

كمجيء ربيع سبَّاق

يتشوَّف عبر الآفاق

ميلاد اليوم الموعود

بدْء التاريخ الموؤود

(1) محمود درويش ، الديوان ، المجلد 1 دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 14 ، 1994 ص 150.

ميلاد ينابيعي الثرَّة

ميلاد جزائري الحرة1

يذكر التاريخ أن بلاد الرافدين هبت هبة رجل واحد لدعم الكفاح الجزائري، وأن ما جمعه الشعب العراقي من تبرعات فاق التصور في ذلكم الوقت، لم يبق رجل ولا امرأة ولا طفل إلا وخفق قلبه للثورة، يقول سعدي يوسف في قصيدة «الطريق إلى قسطنطينة»:

قلبي يرفّ على سفينه

والنخل تلمس سعفَه ريحُ الشمالْ

وهناك في الآفاق تلتمع المدينه

ويموت في أعماقها حيٌّ، وتنسف برشلونه

خذني إليها يا شمالْ

أأظلّ بين النخل والأنهار أعمى لا أراها

وأموت في أرض سواها؟

أعبر بي الدنيا إليها

أنا هارب وحدي إليها

قلبي يدق لها تحيه

وعلى ذراعي بندقيه2

يقول السياب في قصيدة (ربيع الجزائر) في المقاطع الآتية:

سلاما بلاد اللظى والخراب

ومأوى اليتامى و أرض القبور

أتى الغيث و انحلّ عقد السحاب

...

لصبّت على الظالمين

حميما من اللعنات من العار من كل غيظ دفين

...

(1)سليمان العيسى، ديوان الجزائر، شعر الثورة، دار أطفالنا للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص: 28. .

(2)سعدي يوسف، الأعمال الشعرية ج1، منشورات الجمل بيروت، الليالي كلها، ط1، 2014، ج1، ص: 523-524.

لعل المجاهد بعد انطفاء اللهيب و بعد النوى و العناء

يعود إلى الدار يدفن تحت الغطاء

جراحا يفرّ إليه الصغار ترفرف أثوابها

يصيحون بابا فيفطر قلب المساء

...

سلاما بلاد الثكالى بلاد الأيامى

سلاما

سلاما (1)

لقد صدَّر السياب هذه القصيدة بقوله:(سلامًا بلاد اللَّظى والخراب) وهو يقصد أرض الجزائر غداة الاستقلال، أما تركيب(صبُّ اللعنات) فهو معدّل من التركيب القرآني (صبّ الحميم) الذي ورد في سورة الحج، الآية(19) في قوله عز وجل:(هَذَانِ خَصْمَانِ اخْتَصَمُوا فِي رَبِّهِمْ فَالَّذِينَ كَفَرُوا قُطِّعَتْ لَهُمْ ثِيَابٌ مِّن نَّارٍ يُصَبُّ مِن فَوْقِ رُؤُوسِهِمُ الْحَمِيمُ)، والقاسم المشترك بين التركيبين هو الصراع بين المواقف والإرادات في التركيبين، إذ يُصوِّر التركيب القرآني نتيجة صراع كان في الدنيا بين المؤمنين والكافرين، أما تركيب القصيدة فطرف الصراع الأول هم الذين ثاروا على المستعمر، واتَّخذوا نهج الكفاح المسلَّح سبيلاً للخلاص من المستعمر، وطرفه الثاني هم الذين وقفوا ضدَّ الثورة أو لم يؤمِنوا بها، فكان نصيبهم- بعد تحقيق الاستقلال- حميم من اللعنات والعار والحقد الدفين، لأن "الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست سوى أمارات مختلفة عن الواقع، لها وزنها وقيمتها الخاصة[2]".

2.3. الثورة من خلال رمزية الانسان.

اقترنت الثورة الجزائرية بأسماء أبطالها وشهدائها الذين وهبوا لها النفس والنفيس، فمنحتهم ذكرا لا يمَّحي على مر الدهور، فإذا ذُكر الشهداء، تخطر أسما بن مهيدي وزيغود يوسف ولطفي وسي الحواس وعميروش وزبانة رمز الشجاعة والثبات، يقول فيه مفدي زكريا في قصيدة نظمت في

(1) السياب . م ك . مج1. ص:240.

(2) رومان ياكبسون. قضايا الشعرية، ترجمة: مُحَمَّد الولي و مبارك حنون . ص:61.

سجن بربروس، القاعة التاسعة المربع الثاني، ليلة الثامن عشر جوان من عام 1956، ساعة تنفيذ حكم الإعدام، وكان أول شهيد دشَّن المقصلة:

قام يختـــــــال كالمسيح وئيدا * يتهادى نشوانَ، يتلو النـــشيدا
باسمَ الثغر، كالملائك، أو كالطفل * يستقبل الصـــــــباح الجديدا
شامخاً أنـــــــفه، جلالاً وتيهاً * رافعاً رأسَه، يناجي الخـــــلودا
رافلاً في خـــــــلاخل، زغردت * تملأ من لحنها الفضاء البعيـــدا!
حالماً، كالكليم، كلّمـــــــه المجد * فشد الحبال يبغـــــي الصعودا
وتسامى، كالروح، فـــي ليلة القدر * سلاماً، يشِـــعُّ في الكون عيدا
وامتطى مذبح البطـــولة معراجاً * ووافى السماءَ يرجـــــو المزيدا
وتعالى، مثـــــل المؤذن، يتلو * كلمات الهدى، ويدعـو الرقودا
صرخة، ترجف العـــــوالم منها * ونداءٌ مضى يهز الوجـــــودا
اشنقوني، فلســـت أخشى حبالا * واصلبوني فلست أخشى حديدا
وامتثل سافراً محـــــياك جلا دي * ولا تلتـــــــم، فلستُ حقودا
واقض يا مـــوت فيّ ما أنت قاضٍ * أنا راضٍ إن عاش شعـبي سعيدا
أنا إن مت، فالجـــــــزائر تحيا * حرة، مستقلة، لن تبـــــــيدا
*

نالت المجاهدة جميلة بوحيرد ا:بر قدر من إعجاب الشعراء، فهذه نازك الملائكة تقول عن صمودها الأسطوري:

جميلة ! تبكين خلف المسافات، خلف البلاد

وترخين شعرك، كفك، دمعك فوق الوساد

أتبكين أنت ؟ أتبكي جميلة ؟

أما منحوك اللحون السخيات و الأغنيات ؟

أما أطعموك حروفا ؟ أما بذلوا الكلمات ؟

ففيم الدموع إذن يا جميلة ؟

ونحن منحنا لوصف جراحك كل شفه

و جرَّحنا الوصف، خدَّش أسماعنا المرهفة

وأنت حملت القيود الثقيلة1

ضمن رؤيته للتجديد فهما وممارسة، يرى أدونيس أن "تحديد شعر جديد خاص بنا نحن، في هذا العصر، لا يُبحث عنه جوهرياً، في فوضى الشكل ولا في التخلي المتزايد عن شروط البيت؛ بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتياد وكشف2"، وغالبا ما كانت هذه الممارسة من بوابة الأنوثة التي يراها بوابة للمطلق؛ لذا كان التركيز شديدا على جميلة بوحيرد. تذهب نازك الملائكة إلى بناء بنية سردية من اسم جميلة ومن ثباتها الأسطوري، لكنها تقلب الصورة من الجهة الأخرى، حيث تُلبس ثوب العار والخزي للمتخاذلين المتفجرين المنتشين بعذاب جميلة ومن ورائها نساء الجزائر، وعن جميلة يقول السياب:

يا أُخْتاه المشبوحة الباكية،

أطرافُك الدّامية

يقْطُرن في قلبي ويبكين فيه

يا من حملت الموت عن رافِعيه

من ظُلمة الطين التي تحْتويه

إلى سموات الدَّم الوارية (3)

اندفع الشعور بالأسى والحزن والألم لما تعانيه جميلة بصوت عال من خلال أسلوب النداء بوساطة حرف النداء (يا) الذي تكرر مرتين في هذا المقطع، حيث نادى الشاعر جميلة بلفظة(أُخْتاه) أولا ثم بالبطولة وحمْلِ الموت ثانيا، فلكأن السياب يعبر عن الوجدان العربي المتناقض الذي يتجاذبه شعوران، شعور بالحسرة والشفقة والحزن بسبب العجز عن مد يد العون أو فعل شيء، وشعور بالفخر والشهامة والقوة، ذلك أن جميلة والجزائر وشعبها وثورتها رمز لأمة عربية قادمة بعد سلسلة النكسات.

([1]) نازك الملائكة، الديوان، ج2، دار العودة بيروت، 1997، ص: 505

(2) أدونيس، زمن الشعر، ص:14.

(3) يوسف عط الطريفي.بدر شاكر السياب.حياته وشعره. ص:277.

يقول نزار قباني:

الاسمُ: جميلةُ بوحَيَرْدْ
أجملُ أغنيةٍ في المغرب
أطولُ نَخلَهْ
لمحتها واحاتُ المغرِب
أجملُ طفلَهْ
أتعبتِ الشمسَ ولم تتعب
يا ربّي . هل تحتَ الكوكَب؟
يوجدُ إنسانْ
يرضى أن يأكُلَ . . أن يشرَب
من لحم مُجاهِدةٍ تُصلب1

رفع نزار من رمزية جميلة بوحيرد، فجعلها قِمّة كل أمر جميل أو مُمَيَّز في حياة العرب، فهي أجمل أغنية، وأطول نخلة وأجمل طفلة، لقد وصف بسلسلة من «أفعل التفضيل» من أجل الوصول إلى صورة مثالية للبطولة تحسدها جميلة، ثم زاد عليها شعور المستعمر بالصغار أمام شموخها، فصارت بذلك جميلة في شموخها وعنفوانها وقوتها هي الثورة عينها.

3.3.الثورة من خلال رمزية المكان.

حفرت أسماء المدن والجبال الجزائرية لنفسها عميقا في وجدان الشعوب العربية، فغدت مدن مثل «وهران وقسنطينة»، وسجون مثل «بربروس»، وجبال مثل «الأوراس»، مقيمة في ثنايا الشعر العربي؛ بله لولا تلكم الأسماء لما كُتب للقصيدة الانتشار والاشتهار، صارت الأمكنة مفخرة على قول درويش:

بيتي على الأوراس كان مباحا
يستصرخ الدنيا مساء صباحا
...فالوحش يقتل ثائرا
والأرض تنبت ألف ثائر
أوراس يا " أولمبنا " العربي1

(1) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني بيروت، ط2، 1999، ص: 53.

جعل الشاعر من أوراس تاريخا أسطوريا ملحميا لكل العرب أجمعين، مثل ما هو تاريخ أولمب لكل اليونانيين والأوربيين، لكن الفرق أن تاريخ الأوراس يُصنع على عين الحاضر من قبل بشر واقعيين؛ أما تاريخ الأولمب فخرافي غرائبي أسطوري، وشتان ما ين التاريخين والمكانين من بون شاسع!.

يقول سليمان العيسى في مقطوعة جمع فيها وهران والأوراس، فضم الغرب إلى الشرق في رمزية انتشار الثورة مساحة وسشاعة وضراوة:

ماكنتُ يا وهرانُ حين بدأتُ دربي

وحملتُ للميدان بُرْكاني:

قيثاري، وحبيَّ

ماكنتُ أعرفُ عن رفاقي،

عن غضبة "الأوراس"

عن دمنا المُراق

شيئا أنير به ظلامي

أسْقي بروعته أناشيدي، وأحلامي، وجامي

شيئا يشُدُّ على يديَّا

شيئاً يهُزُّ القبرَ فيّا

ليقول لي: ما زلتَ حيًّا..

ومضيتُ يا وهران أسألُ عن سمائي،

عن نجومي ،

عن قبر تاريخي العظيم

عن أهلي المتمزقين، كأنهم بدد الغيوم

أو كالرميم من العظام تكدَّستْ فوق الرميم 2

(1) محمود درويش ، قصيدة " عناقيد الضياء " ، الديوان ، المجلد 1 ص 227.

(2)سليمان العيسى، ديوان الجزائر، ص: 119-120.

تماهى الشعر العربي مع الثورة الجزائرية، فاكتسبت لغته وعيا دراميا عبرِ مَسْرحة الكلام، ما جعلها طيّعة قادرة على بناء أشكال جديدة مكّنتها من تطوير قدرة أدائية إلى وظيفتها التعبيرية عبر طاقة الإراءة، فلكأن سليمان العيسى يحمل مرآة يرصد من خلالها ثورة أمة تنفض غبار القرون عن نفسها.

يقول قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي:

ما أمجد اللحظة في شرفة

من ليل وهران، المهيب المنيع

والحارس المهيب إنسانها

الآمر، الناهي، البصير، السمي

القمر اللاهب في كفه،

ياقوتة مسيجة بالنجيع

والوقع من أقدامه غنوة 1

كانت وهران حاضرة في وجدان كل شاعر عربي، ما جعل الأمل يكبر من وراء تفجير الثورة الجزائرية؛ إذ تخطت من كونها ثورة شعب يسعى لكسر القيود وطرد مدمر، إلى ثورة تعلن ميلاد أمة من تحت ركام السنين الغابرات، ما جعل رمزية المدن والجبال تتكرر بصيغ مختلفة لكن بطموح موحد بسبب تنامي النزعة الثورية في المغرب العربي والمشرق.

يقول البياتي في قصيدة عنوانها، أغنية انتصار إلى تونس ومراكش والجزائر:

تحدى الموت في أوراس، في ليل الجراح

باسمهم غنيت، غنوا للصباح

وشربت الخمر من عينيك

يا حسرة ميلاد قصيدة

في ليالي شاعر حز وريده

في حديد السجن، في وهران

في أعماق وهران البعيدة

في أماسيها الكئيبة

(1) أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة بيروت، ط3، 1982، ص:379 .

يا دما سال في إيلوار الحبيبة

شاعر الحب الذي بالأمس غنى في الطريق

للنجوم الزرق، للأطفال

إيلوار صديقي

إنهم أعداؤه الفاشيست عادوا من جديد

يصنعون الليل والمأساة في الوليد[1]

يستهدف عبد الوهاب البياتي أثناء استخدامه «أوراس» و«وهران»، التعبير بِمضامينها من أجل استخدامها وسائط للعبور إلى المنطقة المشتركة للتلقي، وما تلكم المنطقة سوى الشعور المشترك بالمصير الواحد، والنزوع الثوري لما للكلمة من أهمية في تحديد مصائر الشعوب، وفي دفع العمل النضالي والمسلح إلى تغيير الأوضاع السائدة، فيقاتل الشعر والرشاش جنبا إلى جنب، فيصير الوطن العربي كله جزائر الثورة.

(1) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ج1، ص: 234-235.

المحاضرة 02

القضية الفلسطينية في الشعر العربي الحديث والمعاصر

فلسطين أرض الرسالات وأرض المعاد، إنها الجرح الغائر في وجدان كل عربي منذ النكبة، كانت وما تزال تحتل حدقة الوعي من الشعر العربي الحديث والمعاصر؛ بله، إنها بطاقة المرور لعالم الشعر لدى شعراء المشرق والمغرب، كان محمود درويش من أوفى أبنائها البررة الذين ارتبطت بهم، إنه شاعر الأرض وشاعر الوطن وشاعر فلسطين، حتى لكأن القول حولها، تحرير للكلام على الكلام؛ ذلك أننا نصل لنفس المعنى تقريبا مع كل تأويل، قد تكون القراءة مجرد انزياح للفهم بتحميل المعنى الذي نريد، وما التراكيب سوى سبل إليه؟ غير أن الموقف السلوكي هو الحرز الوحيد للمعنى، ويكون هذا الموقف محصورا بين: لماذا يكتب درويش؟ وماذا كتب؟ عندها تَسْتَبين مساحة المقروء في السطح المرئي للغة؛ أما المدلول، فله دائما ذريعةٌ لرفض الحضور في اللغة؛ لكنه في الوقت نفسه يقبل بها دليلا على غيبته دون غيابه، لأن الثاني يعني العدمية

آهٍ..عبد الله،

لا تسمعك الأرض

ولا ليلى...

ولا ظل النخيل[1]

المقطع رصدٌ لحالة نفسية ملازمة للوجدان الفلسطيني متغلغلة في لا وعيه، فـ «آهٍ» هو الوجه الآخر لعمق المأساة والجرح الذي يحمله محمود درويش؛ صرخة تعكس مدى ثقل وطأة المأساة على الشعب الذي أشار إليه بلفظ «عبد الله»، فبات يشعر كأن الجميع تخلى عنه، جميعهم « الأرض، ليلى، النخيل»، هو يعرف أن فلسطين تعرف أهلها، ولن تكون يوما لليهود؛ لكن اليأس بلغ منه

(1) محمود درويش، الديوان: الأعمال الأولى1، ص: 278.

مبلغه، فذهب به الخيال وكأنها نسته، مثلها مثل ليلى التي يُحيل الشاعر من خلالها إلى قحط كل عاطفة تجاههم، ثم امتد هذا التخلي حتى شمل الطبيعة، فصار توظيف كل من الأرض وليلى والنخيل "كقيمة دالة على الضياع1"؛ ثم يقول في مقطع آخر:

1.البعد التاريخي.

يا أطفال بابل

يا مواليد السلاسل

ستعودون إلى القدس قريبا

وقريبا تكبرون،

وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضي

قريبا يصبح الدمع سنابل

آه؛ يا أطفال بابل

ستعودون إلى القدس قريبا

وقريبا تكبرون

وقريبا

وقريبا

وقريبا... 2

عَنْوَنَ الشاعر هذه القصيدة بمزامير، تعرف فلسطين منذ أقدم العصور باسم أرض كنعان نسبة الى أول شعب استقر فيها حوالي 3000 قبل الميلاد، والكنعانيون هم شعب عربي سامي، هاجر من الجزيرة العربية وسكن بلاد الشام، وقد تعرض الكنعانيون العرب لغزوات خارجية كثيرة بحكم أهمية موقع بلادهم وجنوبها الغربي "فلسطين" من جهة وخصوبة أرضها ووفرة خيراتها وغناها من جهة أخرى. أما الفلسطينيون فهم شعب بحري هاجر من غرب تركيا "آسيا الصغرى" ومن جزر بحر إيجة في أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الحادي عشر قبل الميلاد إلى بلاد الشام، واستقروا

(1) عبد الوهاب ميراوي ،أطروحة دكتوراه ، شعرية التناص في القصيدة المعاصرة ، 2005، ص: 399.

(2) محمود درويش، الديوان: الأعمال الأولى2، ص: 46.

على ساحل فلسطين الجنوبي، وبنوا خمسة ممالك ومدن وهي: غزة، عسقلان، أسدود، جت، وعقرون. استوطن أسباط بني إسرائيل أرض كنعان ويعتبر اليهود(نسبة الى يهوذا من أبناء يعقوب) أن أرض كنعان موطنا أزليا لهم، أعطاها الرب لهم لأن سكان هذه الأرض، كانوا وثنيين، لا يعرفون الله وهم شعبه المختار من بين شعوب الأرض، وهم فقط الذين يوحدون الله تعالى على أرضه في ذلك الزمان، وفي نهاية الألفية الثانية قبل الميلاد تشكلت مملكة بني إسرائيل في أرض كنعان بعد هزيمة الكنعانيين، ثم انقسمت فيما بعد الى مملكتين هما: مملكة يهوذا ومملكة السامرة ولم تصمد مملكة السامرة وصمدت مملكة يهوذا حتى جاء عهد الرومان، فانهارت دولة يهوذا مع بداية القرن الأول للميلاد على يدي الرومان الذين ضموا مملكة يهوذا الى إمبراطورتيهم، فتمرد اليهود على الرومان مرتين مما جعل الرومان يغيرون اسم يهوذا الى أسم (فلسطين) وهذا الاسم نسبة الى (الفلستينيين) ما بقي من الكنعانيين والذين كانوا يسكنون في الجزء الجنوبي الغربي من هذه البلاد أي غزة وما حولها من القرى.

يشير محمود درويش إلى السبي الأكبر الذي قاده نبو خذنصر الثاني على أورشليم، ذلك أن نبوخذ نصر الأول هاجم مملكة يهوذا، فدمر هيكلها وسبى عددا كبيرا من اليهود ومع هذا السبي انتهى أي وجود سياسي جغرافي لليهود في المنطقة؛ لكنهم عادوا إلي أرض فلسطين مرة أخرى على يد قورش الأكبر مالك الفرس في ذلك الوقت؛ لكن اليهود ازدادوا طغيانا وكفرا، فحذرهم نبي لهم يدعي: أراميا، فلم يرتدعوا، فكان السبي الأكبر على يد نبو خذ نضر الثاني الذي أرسل كل اليهود البارزين إلى بابل عبيدا.

إن فكرة الشتات التي سكنت وعي الشاعر، تجبر القارئ "على اكتساب وعي درامي باللغة1"، ذلك أن التركيب يفهم منه أن أصل الفلسطنيين كنعاني، وأن اليهود مجرد عابرين، خاصة لما يختم نصه بتكرار وقريبا ستعودون، وقريبا وقريبا، حيث يبرز الإصرار على النصروالعودة إلى فلسطين، وهي إشارة إلى **المهجرين** منهم

(1) تيري إيجلتون(Terry Eagleton)، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1991، ص: 15.

2.البعد الرمزي.

استخدم الشعراء رمز قيصر مقرونا بحادثة غدره لامرئ القيس لما لجأ إليه طالبًا العون للأخذ بثأر أبيه من بني أسد، ثم يسقطون هذه الحادثة للدلالة على ما يجري بين هيئة الأمم المتحدة ومنظمة التحرير الفلسطينية على أمل استرداد الأرض من المغتصب اليهودي، يقول أمل دنقل:

يا قيصر العظيمَ: قد أخطأتَ . إنّي أعترف

دعني – على مشنقتي – ألثُم يَدَكْ

ها أنا ذا أقبّلُ الحبل الذي في عُنُقي يلتفّ

فهو يداك وهو، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك

دعني أُكفر عن خطيئتي[1]

قد يكون استخدام أمل دنقل لرمز قيصر بدلالة الإمعان في الذل والخضوع بهدف استثارة الشعب الفلسطيني واستفزازه كي يلجأ إلى الثورة بدل السياسة؛ ذلك أن سياق الرمز وسياق النص متنافرين من وجهين، أولهما: كون الشعب الفلسطيني لم يلجأ إلى الأمم المتحدة إلا مكرها مع تمسكه بالمقاومة، وثانيهما، علم الفلسطينيين بحيف المنظمة وميلها لليهود، وهيهات أن يسامحها أو يغفر لها على غير ما ذهب إليه الشاعر من جعله امرئ القيس يغفر لكسرى خيانته، ثم يقول في نفس القصيدة:

فأخبروه أنني انتظرته مدىً على أبواب "روما" المجهدة

وانتظرت شيوخ روما . تحت قوسِ النصر . قاهر الأبطال

ونسوةُ الرومان بين الزينة المعربدة

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، صص: 112 - 113.

ظللنَ ينتظرن مقدمَ الجنود

ذوي الرؤوس الأطلسية المجعدة

لكن "هانيبال*" ما جاءت جنوده المجندة

فاخبروه أنني انتظرتُه .. انتظرتُه..

لكنه لم يأت!

وأنني انتظرتُهُ .. حتى انتهيتُ في حبال الموت

وفي المدى "قرطاجةُ" بالنار تحترق

قرطاجةُ كانت ضميرَ الشمسِ: قد تعلَّمت معنى الركوع

والعنكبوتُ فوق أعناق الرجال

والكلمات تختنق

يا إخوتي: قرطاجةُ العذراءُ تحترق

فقبِّلوا زوجاتكم،

إني تركت زوجتي بلا وداع

وإن رأيتم طفليَ الذي تركتُه على ذراعها.. بلا ذراع

فعلِّموه الانحناء..1

لقد مزج الشاعر بين القائد القرطاجني (حنبعل) الذي حارب روما في عقر دارها وكاد يحتلها كاملة، وبين الإمبراطور الروماني المعربد (نيرون) الذي أحرق روما، حيث حنبعل يرمز إلى رغبة الشاعر الدفينة في رؤية من يكسر شوكة اليهود ويحرر الأرض ويخلِّص الشعب الفلسطيني من محنة الاحتلال؛ أما نيرون، فكان عمله إحراق روما وشعبها، وذا يشير إلى رغبة دفينة تسكن قرارة نفس الشاعر في رؤية من يحرق اليهود الذي أمعنوا في إذلال الفلسطينيين.

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، صص: 114 - 115.

3.البعد الوطني:

تسرب البعد الوطني إلى القصيدة العربية الحديثة من بوابة الالتزام بتأثيرٍ من الظروف السياسية والاجتماعية، لذا وجد الشعراء في قضية فلسطين المعين الأكبر، فغلبت النزعة الوطنية، تقول فدوى طوقان:

يوم الاحتلال الصهيوني

يوم رأينا الموت والخيانة

تراجع المدّ

وأغلقت نوافذ السماء

وأمسكت أنفاسها المدينة

يوم اندحار الموج، يوم أسلمت

بشاعة القيعان للضياء وجهها

ترمّد الرجاء

واختنقت بغصّة البلاء

مدينتي الحزينة

****

اختفت الأطفال والأغاني

لا ظلّ، لا صدى

والحزن في مدينتي يدبّ عارياً

مخضّب الخطى

والصمت في مدينتي،

الصمت كالجبال رابضٌ،

كالليل غامضٌ ، الصمت فاجع

محمّلٌ

بوطأة الموت وبالهزيمة

أواه يا مدينتي الصامتة الحزينة

أهكذا في موسم القطاف

تحترق الغلال والثّمار ؟

أوّاه يا نهاية المطاف!

أوّاه يا نهاية المطاف1

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية

ترصد الشاعرة لوحة قاتمة ليوم سقوط فلسطين، إذ قرنت بالخيانة وهي إشارة ضمنية لمن تخاذل عن النصرة وتقاعس عن حماية الأرض والعرض، حتى غدت المدينة لوحة قاتمة غارقة في الحزن لا فرح لا لعب أطفال، موت في القيود.

مُحَمَّد العيد آل خليفة:

يا أمة يرجو الخصـــــــوم هجوعها * من بعد نهضـــتها احذري ان تهجعي

الأمن للأيقاظ فاحـــــــذي حذوهم * وسعي بجدك كل واجـــــــبهم سعى

تركتك جارتك المجـــــــدة خلفها * فانوي بجارتك اللـــــــحاق وأزمعي

وعلاك فـــــــــي الدنيا عباب * فتدفعي تعـــــــلي العباب تدفعي

محيطها وتكتلي كالنحل حول كرامة * لك كالخلـــــــــية أن تمس بإصبع

حكم الممالك بالعـــــدالة والرضى * ما حكمها بالســـــيف أو بالمدفع

ما بال من ترجـــــين قرب وفائهم * يتمـــــــنعون ولات حـــين تمنع

(1) فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1993، صص: 370-371.

لا بد من عـــــــدل القضاء وفصله * فتتـــــــــــــبعي سير القضاء تتبعي

لن يعدم التوفيـــــــــق طالب حقه * المبتغيه بحكمة وتضـــــــــــــلع

بين المشارق والمـــــــــــغارب إخوة * لك عصبة بقلـــــــــــــوبهم والأذرع

مدوا اليك بها حبـــــــــــال إخائهم * فصلي حبـــــــــال إخائهم لا تقطعي

هلا اغثـــــــــت القدس منك بلفتة * غيري على شـــــــــعب هناك مروع

القبلة الأولى تضـــــــــج وتشتكي * من قســـــــــــمة المستأثر المستنفع

ضمي أحتجاجك لاحتجاج حماتها أيه * واستنكري تقسيمه وأستفـــــــــظعي

فلســـــــــــطين الشقيقة لا تني * عن رد عدوان اليـــــــــهود الأشنع[1]

وجد مُحَّد العيد آل خليفة في النزعة الثورية المنادية بالتغير حلاً لمأساة الشعب الفلسطيني الرازح تحت قيد الاحتلال، وما ذلك إلا لأن المرء يفكر إذ يفكر "أبدا انطلاقا من حاضره، من أجل ذلك تجد هذا الحاضر يطغى في النصوص الأدبية على الماضي والمستقبل معا[2]". إنه يتوجه توجها قوميا عربيا من أجل مد يد العون لأشقائه الفلسطينيين.

(1) مُحَّد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2010، ص: 189.

(2)عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية " ، ديوان المطبوعات الجامعية ،1991، ص: 26.

المحاضرة 03

البعد الوطني والقومي في الشعر العربي الحديث والمعاصر.

الشّعر ديوان العرب يحفظ المآثر والأخبار والمواقف، ويجسّد العواطف والمشاعر الإنسانيّة، إذ إنّ الشّاعر ابن بيئته يساير الأوضاع والظروف، ويشرحها، ويعرض البدائل والحلول في أحايين كثيرة، ويجسّد عواطفه ومواقفه لأنّ الشّاعر هو لسان حال الوطن والأمّة، فقد أثبت الشّعر العربي على مكانته بفضل بيانه وسحره، وأثبت أيضا على مصداقيته بفضل عواطفه التي ساقت مضامين راقيّة ومعبّرة. ولئن كان للأحداث العامة التي مرت بها الأمّة العربيّة أثرا كبيرا في غلبة الهم القومي على الشّعر العربي الحديث والمعاصر، فقد استفاد الشّاعر العربي من الأشكال الشّعريّة السابقة وواكب النهضة الشّعرية بنظمه وأشعاره، وساير التّطورات والتّغيّرات الحاصلة فكريا وتقنيا، ممّا جعل الشّعر الحديث والمعاصر يكتسب ميزة تعدّد الأمكنة وتنوّعها لانفتاح الشّاعر على أمكنة قريبة أو بعيدة، ولد فيها ، أو عاش بها، أو زارها، أو سمع بها ، فتغير ت دلالة المكان لمن يبدعه لا لمن يقيم فيه أو يملكه.

وإذا كان الأمر كذلك سنحاول من خلال عرض بعدين اثنين هما البعد الوطني والبعد القومي التّركيز على قضيتين عربيتين شغلتا الرأي العام، والخاص هما الثورة الجزائرية والقضية الإسلامية العربية الفلسطينية. قبل التّطرّق للبعدين ارتأينا الإشارة إلى مفاهيم: الوطنيّة، القوميّة، الشّعر، المعاصر. تعني **الوطنيّة** حبّ الوطن والارتباط به شعورا، فهي ارتباط الفرد بقطعة من الأرض تعرف باسم الوطن**1**

البعد الوطني في الشّعر: هو المنحى الّذي يعرض فيه الشّعر شؤون الوطن والمواطنين، يدعو فيه إلى حبّ الوطن والذود عن حماه، والحفاظ على حقوق المواطن، ويعكس مواقف القوة

(1)ساطع الحصري، آراء وأحاديث في الوطنيّة والقوميّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، 1984، ص9.

والضعف والنضال والكفاح ضد المستدمر، ويعالج مواطن الضعف والتقصير بعد التشخيص والتشريح، فهو في الخير شعر يدافع عن المواطنين وكلّ ما تعلّق بهويتهم وتاريخهم**1**

القوميّة: يرتبط هذا المفهوم بمفهوم الأمّة، من حيث الإنتماء إلى أمة محدّدة، والأمّة هي الشّعب ذو الهوية السياسية الخاصة الجامعة بين أفراده روابط موضوعية وشعورية وروحية متعدّدة تختلف من شعب لآخر كاللّغة،العقيدة، المصلحة ، التّاريخ، والحضارة**2**

الشّعر: يعرّفه جهاد فاضل بأنّه حالة انعتاق وإلهام، فهو لعبة فنيّة لها قواعدها الّي لا تجوز بغيرها، ولا يجوز التيسير فيها، وليس كلّ كلام يعتمد على الإيقاع شعر لزوما، وليس الوزن والقافية كلّ شيء في الشّعر وإنّما كلّ شيء في الشّعر هو الشّعر نفسه**3**

المعاصر: تتسع هذه الكلمة في الشّعر لتشمله منذ مطلع هذا القرن، وقد تضيق فتقصر على شعراء الحقبة الأخيرة، ففي هذه اللّفظة من الخداع الزّمني ما لفظة "الحديث" على تفاوت ذلك في الخداع**4**

1.البعد الوطنيّ:

ينبعث هذا النّوع من الشّعر من عاطفة صادقة نابعة من شعور داخلي متفاعل مع قضايا وطنيّة ، يترجم فيها الشّاعر الأحداث والتّطورات إلى قصائد وأشعار قصد شحذ الهمم في أبناء وطنه للتّصدّي لكل العقبات الّتي تواجه وطنه. فالشّاعر يلتزم بعرض آلام وطنه وتشريح واقعها، كما يتغنّى بأفراحه وأمجاده، ويدافع عن وطنه ويتمسك به من خلال عرض مواقفه صراحة وشجاعة**5** .

(1)محمّد عطوات، الاتجاهات الوطنية في الشّعر الفلسطيني المعاصر من1918 إلى 1968، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1998، ص257.

(2)عبد الوهاب الكيالي، موسوعة السّياسة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، د ت، ج4،ص: 831

(3)جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 1984، ص36.

(4)إحسان عباس، اتجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، سلسلة عالم المعرفة 2، 1998،ص7.

(5)محمّد عطوات، الاتجاهات الوطنية في الشّعر الفلسطيني المعاصر ، ص258.

وعلى حسب قول جهاد فاضل لا يكون الشّعر شعرا بدون تجربة روحية، بدون رؤيا، بدون ثقافة، بدون فكرة، وبدون التزام بالمعنى الناصع للكلمة**1**. فالتّعلق بالوطن مصدر مهم للخطاب الشّعري العربيّ، إذ يمنحه خصبا فكريا، ونضجا فنيّا فيخرج القصيدة في أبهى حلة مفعمة بالصدق الفنيّ. في هذا السّياق نذكر ثلة من الشّعراء العرب ذوي الاهتمام الوطني، نبدأ بشاعر الثورة **مفدي زكريا** إذ يقول في قصيدة "الذبيح الصاعد" التي نظمها في شأن الشهيد أحمد زبانة:

صرخة ترجف العـــــوالم منها ونداء مضـــــى يهز
أشنقوني فلست أخشى حبالا واصلبوني فلست
وامتثل سافرا محـــــياك دي ولا تلثم فلست
واقض يا موت في ما أنت أنا راض إن عاش
أنا إن مت فالجـزائر تحـيا حرّة مستقـــلـة لـن

ويقول في قصيدة أخرى عنوانها "فلا عزّ حتّى تستقل الجزائر"

بلادي التي أعنو. احتساباً . لوجهها وأحملُ في الأرزاء من أجلـــها إصْرا
بلادي التي من ذَوْبِ قلبي نظَمْتها نشيداً،فـــغنَّى الكونُ ثوْرَتَها شعـرا
غَمَسَتْ بِمَطْلُول الجِرَاحَاتِ رِيشـَتي فجاءت رسومي تُلْهِمُ العقل والفكرا
وواكبْتُ في الأعمـــاقِ ثورةَ أمَّتي ولا زلتُ حتَّى أرسَمَ البعثَ والنَّشرا 3

تتجلى الرّوح الوطنيّ في أشعار الشاعر الجزائري **محمّد العيد آل خليفة** بشكل واضح، حيث حرّكت قضايا وطنه وهمومه – الجزائر– وجدانه وأحاسيسه فقد قال في قصيدة "من للجزائر "

(1)جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، ص16.
(2)مفدي زكريا، اللّهب المقدّس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة، الرغاية، الجزائر،2007 ، ص18.
(3)مفدي زكريا، المصدر نفسه، ص263

من للجزائر يفتد يها اليوم من سفه السفل؟

من كلّ مبتكر المكا ئد في عقائده دخيل

يغري النّفوس كأنّه ذئب على حمل حمل

يا مشهرين من العزائم مثل مرهفة الأسل

خوضوا بها الأمواج واعـ ـلوا الّشهب واقتلعوا القلل1

تعدّدت القصائد ذات البعد الوطني وتنوعت في الطّرح والتّصوير، فمنهم من صوّر شعره على شاكلة الأطلال مثلما فعل الشّاعر الفلسطيني **محمود درويش** ليبدي شعوره بالاغتراب وإحساسه بالتّمزّق حيث يقول في قصيدة له بعنوان "عاشق من فلسطين"

عيونك شوكة في القلب

توجعني ..وأعبدها

لم نتقن سوى مرثية الوطن

"فلسطينية كانت.. و لم تزل"!

فلسطينية العينين و الوشم.

فلسطينية الاسم.

فلسطينية الأحلام و الهمّ.

فلسطينية المنديل و القدمين و الجسم.

فلسطينية الكلمات و الصمت.

فلسطينية الصوت.

فلسطينية الميلاد والموت2.

(1)ديوان محمّد العيد آل خليفة، دار الهدى للطباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2010، ص 384.

(2)محمود درويش. مجموعة عاشق من فلسطين. الأعمال الشعرية. دار العودة. بيروت 1966. ص:98.

2.البعد القوميّ:

شكّل الشّعر القوميّ ظاهرة فنّيّة في النّتاج الشّعري العربيّ، ليعبّر عن آمال الأمّة العربيّة في التّحرّر والاستقلال، فاستجاب الشّعراء للنّفس العربيّة التّوّاقة إلى التّحرّر من نير الاستعمار، حيث تعرّض الشّعراء العرب لقضايا مختلفة من أمتهم، وشكّلت فلسطين الجريحة والجزائر الثّورية ثيمتين أساسيتين في الشّعر العربي القوميّ.

يعدّ **مُحَمَّد العيد آل خليفة** من شعراء الجزائر الحاملين للهمّ القومي حيث يقول في قصيدة له بعنوان " العروبة أمتنا الكبرى"

إنّ العروبة أمّتنا الكبرى الّتي ... في الأمهات نظـيرها لا يوجـد
قد أنجبتنا كالسّيوف مواضيا ... في الضرب غضب كلـّنا مهنـد
نبني العروبة من جديد قلعة ... من حولها قصـف المدافع يرعد
فلتحي وحدتنا بها في منـعة ... ومن المحيط إلى الخلـيج تمـدّد
وليحي في ظلّ العـروبة ودّنا ... ملء القلوب وعهدنا المتـأبد1

ويقول الشّاعر **مفدي زكريا** في شأن فلسطين في قصيدة عنوانها " فلسطين على الصليب"

فلسطينُ... والعُرب في سكرة ... قد انحدروا بك للهـاويـه !
رماكِ الزمان بكـــــل لئيـمٍ ... زنيـمٍ، مـــن الفئة الباغيـه
وألقـى بكِ الدهـر شُـــذّاذه ... ومن لم تؤدِّبْـــهُ " ألمانيه"
وصبَّ بكِ الغـــرَب أقـذاره ... ورجـــسَ نفاياتـه الباقيــه
وحط ابنُ صـهيونَ – أنذالهُ ... بأرضـــكِ، آمِـــره ناهيـه

كما كان لفلسطين حقّ في الشّعر العربي ، كان لشقيقتها الجزائر أيضا نصيب في هذا الشّعر، ولعل الحظّ الأوفر نالته من الشّعراء العراقيين الذين نظموا قصائد متنوعة في حق الثّورة

(1) ديوان مُحَمَّد العيد آل خليفة ، ص 210.

الجزائرية وأبطالها ،جمعها – القصائد- السفير الجزائري السابق بالعراق عثمان سعدي في كتاب بعنوان "الثّورة الجزائرية في الشّعر العراقي"، حيث تغنى العراقيون بأحداثها بأجمل ما صيغ في لغات الدّنيا من ألحان ، وبأعذب ما نظم في شعر الضاد من أنغام.

يقول الدكتور **حبيب حسين الحسني** في قصيدة بعنوان " جزائرنا الجريحة"

لنا فيك الملاحم والأبـــاء وفيك لنا البطولة والسّنـاء
جزائرنا الجـــريحة أي نصر سيعبق منه مجد أو ضياء؟
زرعت الثّورة الشماء فجرا تضيء به الضحايا والدّمـــاء
أأبطال الجزائر أي ذكرى ستشرق في غدّ يموت وداء؟
سيدفق صبـــحك الألَقُ المندّى ويحضنك السّلام والازدهاء1

كان لجميلة النصيب الوافر في الشّعر العراقيّ في الكتاب المذكور حيث حملت أكثر من ثلاثين قصيدة عنوان" جميلة " قدّمها الشّعراء في صور مختلفة، ففي بعدها القومي تعني جميلة ابنة العروبة، وهي نغمة في قلب كلّ أم عربيّة، وهي شعلة عزّ وكبرياء، وهي المناضلة الحبيبة**2**.

يقول الرّسام الهندسي **حميد حبيب الفؤادي** في قصيدة بعنوان جميلة

جميلة أنشـــودة جمـــــيـــله من أرضنا المجاهـدة الجليله
من أرضنا المـــشرقة الطّهورة قد ساندت إخوتها الغيورة
ترجو انفكاك الحرّ وانطلاقه فكسّرت في عزمـها وثاقه
وكلّ مظـلوم لـها منـــاصر يجود بالروح عـن الجزائـر3

(1)عثمان سعدي، الثّورة الجزائريّة في الشّعر العراقيّ، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1981، ص341-342.
(2)المصدر نفسه، ص127.
(3)المصدر نفسه، ص372

المحاضرة 04

الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر

لا يمكن فصل ظاهرة الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر، عن الموقف الأيديولوجي بتأثيرٍ من الظروف السياسية والاجتماعية، غذ صار لزاما على الشاعر تبنِّي قضايا وهموم الفرد والوطن وما ذلك إلا لأن المرء يفكر إذ يفكر "أبدا انطلاقا من حاضره، من أجل ذلك تجد هذا الحاضر يطغى في النصوص الأدبية على الماضي والمستقبل معا[1]". كان الشاعر المعاصر يرى في الالتزام بقضايا المواطن من الخبز إلى الحرية الطريقة المثلى للتغيير.

1. القضايا الاجتماعية:

وهي المواضيع التي يستلهمها الشعراء من واقعهم الاجتماعي المعيش، فيعيدون صياغتها اعتمادا على خصوبة المخيِّلة والطاقات الذهنية والنفسية والتعبيرية، حيث تصرفوا في صياغة موضوعاتها ومضامينها بما يوافق موضوعاتهم على غرار، المومس العمياء عند السياب، التي تقوم على حكاية فتاة قُتِل أبوها من قِبل إقطاعيٍّ، والحكاية تسرد حال شعبٍ لأن المومس العمياء صوت للجماعة المقهورة المستلبة، وهذا السرد وفَّر له السياب بعض العناصر من الراوي المتمثل بالذات الشاعرة، والمروي له (المتلقي)، والمروي المتمثل بالقضية المحورية (حكاية شعب).

لعل هذه المطولة من أفضل النماذج التي يتجلّى التزام الشاعر بقضايا مجتمعه، حيث يختلط فيها الذاتي بالموضوعي، لتمكُّن السياب من إيجاد طريقة فنية تستوعب قدرًا غير يسير من الحكايات في قصيدة واحدة، ذلك أنه يروي حادثة موت الأب بعد أن اتهمه فلاح إقطاعي وأعوانه بالسرقة فقتله، فكان موته السبب الذي جرّ الفتاة إلى البغاء من أجل أن تقتات، فإذا بها

(1)عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية " ، ديوان المطبوعات الجامعية ،1991، ص: 26.

تجد نفسها مُمْتهنَة الكرامة فاقدة البصر ليلها كنهارها، وهذا كله جرّاء مَقتل الأب الذي مازالت تتذكر قصة إعدامه، كما يقول الشاعر رِوايةً عنها:

يا ذكريات علام جئت على العمى وعلى السهاد؟

لا تمهليها، العذاب بأن تعرى في اِتِّئاد

قصي عليها كيف مات، وقد تضرج بالدماء هو والسنابل والمساء .

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها

والغمغمات: " رآه يسرق ..." واختلاجات الشفاه[1]

جعل الشاعر من هذه الحكاية بنية سردية تمهّد لِما بعدها من أحداث، وجاءت هذه البنية على شكل مشهد سردي خارجي من مخزون ذكريات الشخصية، حيث تسترسل هذه الشخصية في حوارٍ داخليٍّ تتحدث عن نفسها واستلابها المزدوج من قبل الناس ومن قبل ظروف الحياة الشاقة، بعدما جعل السياب من مناجاة النفس طريقا إلى الصراخ العلني المصور، صُراخ تعالى في صمتٍ

من كل ربوع العراق والوطن العربي على لسان هذه المومس، أو بالأحرى الشعب الذي يُعامل كأنه مومس، ثم يزيد الراوي في توسيع الدائرة لتشمل كافة أطياف المجتمع، شعب مقهور يُسام خسْفًا كالبغي، وطُغاةٌ كأنهم سكارى يمارسون مهنة القتل مُذْ علّمهم هابيل، مُستحضِرًا في سياق الرواية قصّتي (قابيل وهابيل)و(يأجوج ومأجوج)، ثم انتزع مضمونا جديدًا مفاده أن الجانبين : الشعب والعابثون منعزلين عن بعضهما البعض بسور ربما استطاع الجنين (هابيل) أن يقتلعه كي يثأر لأمه، فيروي:

هي والبغايا خلف سور، والسكارى خلف سور

(1) بدر شاكر السياب المجموعة الكاملة، دار العودة بيروت، ج1، 1997م، ص: 520.

يبحثن هن عن الرجال، ويبحثون عن النساء

دميت أصابعهن: تحفر والحجارة لا تلين

والسور يمضغهن ثم يقيئهن ركام طين

نصبا يخلد عار آدم واندحار الأنبياء،

وطلول مقبرة تضم رفات "هابيل " الجنين!

سور كهذا: حدثوها عنه في قصص الطفولة:

" يأجوج " يغرز فيه، من حنق أظافره الطويلة

ويعضُّ جندله الأصم، وكف "مأجوج " الثقيلة

[...]

لكن (إن – شاء – الإله)

–طفلا كذلك سمياه–

سيهب ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبير[1]

يذهب جون بول سارتر في تعريفه للأدب الملتزم برده الأثر المكتوب إلى كونه " واقعة اجتماعيّة، ولا بدّ أن يكون الكاتب مقتنعا به عميق اقتناع ، حتى قبل أن يتناول القلم . إنّ عليه بالفعل ، أن يشعر بمدى مسؤوليته ، وهو مسؤول عن كلّ شيء ، عن الحروب الخاسرة أو الرابحة ، عن التمرّد والقمع . إنّه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطّهدين[2]" ، قياسا على ذلك نجد الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، يرصد لوحة قوامها سلسلة من الأحداث تحكي قصة ولد في قصيدة «سلة ليمون»، في قوله

(1) السياب، مصدر سابق، ص: 530.

(2) سارتر، جان بول ، الأدب الملتزم ، ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1967 ، ص: 44-45.

تحت شعاع الشمس المسنون

والولد ينادى بالصوت المحزون

"عشرون بقرش"

"بالقرش الواحد عشرون"

سلة ليمون ، غادرت القرية في الفجر

كانت حتى هذا الوقت الملعون

خضراء ، منداة بالطل

سابحة في امواج الظل

كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير

أواه

من روعها

أي يد جاعت، قطفتها هذا الفجر

حملتها في غبش الإصباح

لشوارع مختنقات ، مزدحمات

أقدام لا تتوقف ، سيارات

تمشى بحريق البنزين

مسكين

لا أحد يشمك يا ليمون

والشمس تجفف طلك يا ليمون

والولد الأسمر يجرى ، لا يلحق بالسيارات

"عشرون بقرش1"

(1) عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة بيروت، ط3، 1982، ص: 125-126.

يرصد النص قصة ولد فقير من الريف يذهب إلى المدينة كي يبيع الليمون، يجري بين السيارات التي تتوقف في زحمة السير تحت الشمس الحارقة، وقليلا ما كان يُلتفت إليه، في موقف يعكس مدى جفاف مشاعر سكان المدينة كأنهم بلا قلوب، ناهيك ظاهرة الفقر وما يعانيه المجتمع المصري من معاناة.

2.القضايا القومية.

كان الشعر الملتزم في قلب الصراع ضد قِوى الظلم والاستعمار الذي اكْتَسَح البلاد العربية، حيث اندلعت الثورات التحرُّريَّة ولم يكن الشاعر المعاصر بِمنأى عن الشعور بضرورة الرفض وعدم الخنوع، فكان ينتقل من ذاته نحو قضايا لأمة العربية، فهذا السياب يكتب (إلى جميلة بوحيرد، ربيع الجزائر، الأسلحة والأطفال، في المغرب العربي، غارسيا لوركا) وغيرها من القصائد،حيث يقول في جميلة بوحيرد:

يا أُخْتاه المشبوحة الباكية،

أطرافُك الدّامية

يقْطُرن في قلبي ويبكين فيه

يا من حملت الموت عن رافِعيه

من ظُلمة الطين التي تحْتويه

إلى سموات الدَّم الوارية،[1]

تجلى الصراع بصوت عال من خلال أسلوب النداء بوساطة حرف النداء (يا) الذي تكرر مرتين في هذا المقطع، حيث نادى الشاعر جميلة بلفظة(أُخْتاه) أولا ثم بالبطولة وحمْلِ الموت ثانيا، مما أسهم في شحن التوتر الدرامي وغذّى الصراع، وعلى مثل ذلك سارت بقية القصائد السالفة.

على غرار السياب، حفل داون صلاح عبد الصبور بنصوص شعرية قومية، إذ يقول في إحداها:

(1) يوسف عطا الطريفي، بدر شاكر السياب، حياته وشعره، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 عام 2008م،:277.

هجم التتار

ورموا مدينتنا العريقة بالدمار

رجعت كتائبنا ممزقة وقد حمى النهار

الراية السوداء والجرحى وقافلة موات

والطبلة الجوفاء والخطو الذليل بلا التفات

وأكف جندي تدق على الخشب

لحن السخب والبوق ينسل في انبهار

والارض حارقة كأن النار قرص تدار

والأفق مختنق الغبار

وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق

والخيل تنظر في انكسار

الأنف تنظر في انكسار

العين تدمع في انكسار

والأذن يلمسا الغبار

والجند أيديهم مدلأة إلى قرب القدم

قمصانه محنية مصبوغة بنثار الدم

والامهات هربن خلف الربوة الدكناء من هول الحريق

او هول انقاض الشقوق

او نظرة التتر المحملقة الكريهة في الوجوه

او كفهم تمتد نحو اللحم في نهم كريه

زحف الدمار والانكسار

وابلدتى! هجم التتار[1]

يصور النص على بلاد العرب من المحيط إلى الخليج وهي ترزح تحت نيل الاستعمار، فالمشهد واحد يتكرر في مدن الوطن العربي، دمار وأسر وقتل وتشريد، وبؤس وكآبة وأوجه كالحات من الشقاء والمعاناة، ونحو ذلك يقول الشاعر الجزائري مفدي زكريا في قصيدته: ح

سل العروبة... هل ضجت لبلوانا وسل أمية.. هل رجت لشكوانا؟
ويا ذري الشام.. هل هاجت مواجدنا فبارك الشعر في ناديك لقيانا؟
ويا دمشق.. هل ابتلت جوانحنا بعد التنائي الذي قد كان أضنانا؟
وهل دري السجن: أني بعد وحشته ألقى بجلق أصحاب وخلانا؟
هي الشاعر.. شبتها لواعجنا فصاغها الشعر حبا من حنايانا
هي الحشاشات.. شبتها لواعجنا تضوع في الشرق عطرا من زوايانا
هي الحشاشات.. فارت من مذابحنا يصغى بها –مهرجان الشعر– نجوانا
هي التسابيح.. من أعماق مغربنا تشع في الشرق أنوارا ونيرانا
هي الشعاليل.. من بركان أطلسنا تزف للوحدة الكبرى – تحايانا
ووحدة – الثورة الكبرى– مظفرة تبارك النيل في أكباد مروانا
آمنت بالله – يا فيحاء– كم مهج خلدن في حرم الفيحاء ذكرانا[2]

يستمر زكريا فمفدي سرد حكايات الوطن العربي ولحم وحدته الكبرى الذي ينطلق من الأطلس الجبار، باعثا الأمل في غَدٍ مُشرق تصنعه الشعوب بإرادتها وكفاحها.

(1) صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة بيروت، ط1، 1972، ص: 14 – 15.
(2) مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص: 243- 2 44.

3.القضايا السياسية.

كان للسيّاب الكثير من الرُّؤى والأفكار التي لم تعد مجرد رؤية وفكرة فحسب، بل استطاع أن يحولها إلى مواقف بارزة اتسمت بالمواجهة والصدام ومن تلك المواقف التي كان لها حضور واضح في شعره، موقفه الذي يتنبَّأ فيه بالثورة في قصيدة(أم سجين في نقرة السَّلْمان) التي نشرها بِجريدة الجبهة الشعبية، قائلا:

في قلعة جُبِلت حجارتها بِدم القلوب وباردِ العَرق

ظلماء يلهث في مغاورها داجي الهواء لهاث مخْتنق

وتعفّن الزمن الحبيس لدى جدرانها طبقًا على طبق

حيث النهار هجيرة ودُجى والليل غاشية من الأرق[1]

عاش بدر مُلْتزِما بِقضايا العراق حتى وهو على فراش المرض، إذ لما سمع بقيام الثورة ضد نظام قاسم كان يرقد آنذاك في مستشفى(سانت ماري) بِلُندن، تفاعل مع الأحداث وكان من مؤيِّدي الانقلاب، فكتب قصيدته (إلى العراق الثائر) قائلا:

هرع الطبيب إليَّ– آهٍ، لعله عرف الدواء

للداء في جسدي فجاء؟

هرع الطبيب إليَّ وهو يقول: ماذا في العراق؟

الجيش ثار ومات(قاسم)– أيُّ بُشرى بالشفاء!

لكدت من فرحي أقوم، أسير، أعدو دون داء

(1) يوسف عط الطريفي.بدر شاكر السياب. حياته وشعره. ص:277.

مرحى له ... أيُّ انطلاق !؟

مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق!

يا إخوتي بالله، بالدم، بالعروبة، بالرجاء،

هُبُوا فقد صُرع الطغاة وبدّد الليل الضياء!

فلتحرسوها ثورة عربية صُعِق(الرفاق)

منها وخرّ الظالمون،

لأن (تموز) استفاق

من بعد ما سرق العميل سناه، فانبعث العراق.1

قيلت هذه القصيدة يوم الانقلاب على عبد الكريم قاسم؛ لكن والتاريخ يروي أن الرجل رفض تدخل الطيران حفاظا على أرواح الشعب، وأنه لم يكن له ثروة ولم يخلف شيئا، ناهيك عن كونه حبيب الشعب، أما يراه السياب ثورة فجاء في سياق مواقفه السياسية من عبد الكريم قاسم، رغم أن هذا الأخير كان يعطف في مرضه وقبله.

يقول عبد الصبور صلاح في قصيدة ثلاث صور من غزة

يا أيها الصغار

عيونكم تحرقني بنار

تسألني اعماقها عن مطلع النهار

عن عودة الى الديار

(1) السياب . م ك . مج1. ص:309-311.

أقول يا صغار ....

لننتظر غدا

لو ضاع منا الغد يا صغار

ضاع عمرنا سدى

كانت له أرض وزيتونة

وكرمة وساحة ودار

وعندما اوفت به سفائن العمر

إلى شواطئ السكينة

وخط قبره فوق ذرى التلال

انطلقت كتائب التتار

تذوده عن أرضه الحزينة

لكنه خلف سياج الشوك والصبار

ظل واقفا ..... بلا ملال

يرفض ان يموت قبل يوم الثار

يا حلم يوم الثار1 !

يصور الشاعر نكبة الشعب الفلسطيني، إذ يتحدث عن ضياع الأرض ومعها الغد، ذلك أنه لا مستقبل لأي كان بلا وطن، كما يتعرض للحصار والتهجير وقطع الزيتون، لأن الشاعر وحال كل فلسطيني يحيا على أمل العودة والثأر من اليهود يوما، يقول غاستون باشلار: "الشعر هو أحد أقدار الكلام. وعندما نحاول تمحيص سيرورة وعي اللغة على مستوى القصائد الشعرية، يَتَراءى لنا أننا نصل إلى حيِّز إنسان الكلام الجديد، ذلك الكلام الذي لا يكتفي بالتعبير عن أفكار

(1) صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة بيروت، ط1، 1972، ص139- 140.

وأحاسيس فحسب، بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل1"، فكم من قصيدة طواها النسيان وأفل بريقها بعد فترة وجيزة، وكم من قصيدة ما تزال تتوهج وقد مرَّ عليها من الزمن عتيًّا، ذلك أن الأثر الذي يحفره القول الشعري في العقل قبل الوجدان، يجد فيه المتلقي نفسه وفكره وروحه، لأنه يعبر عنه وكأنه هو قائله؛ خاصة إذا الموضوع الطروق يجتاح كيان ووجدان أمة بأكملها لا الفلسطنيين فقط.

(1)غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة ، علم شاعرية الأحلام الشاردة ، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط1، 1991م، ص: 7.

المحاضرة 05

اللغة الشعرية في النص الشعري المعاصر

1.الألفاظ.

إن الدارس لمسار تطور النص الشعري العربي ضمن مساري المعاصرة والحداثة، لسوف يحصر ذلكم التجديد بادئ الأمر في الشكل انتقالا من القصيدة العمودية إلى قصيدة النثر، ثم سرعان ما تحول إلى شعرية الكتابة، أي: رصد ودراسة الظواهر اللغوية ضمن مستويات اللغة رغم تعدد التسميات، من قصيدة النثر والقصيدة الحرة وقصيدة الرؤيا، إذ ومها تعدد الوسم، ظلت تلتزم التفعيلة وحدة أساسية، ليطال التعديل الأوزان العروضية على مستوى معمار البيت وهندسة الفضاء النصي، والبنْية الإيقاعية بشقَّيها الداخلي والخارجي.

كانت اللغة حجر الزاوية في الشعرية الجدية، لكن ما السبيل إلى ذلك واللغة هي اللغة منذ القدم، والألفاظ "ليست منعدمة القيمة وجامدة في ذاتها، ولا هي غير صالحة من حيث هي. واستعمال ألفاظ أخرى غير مستعملة لا يعطي للقصيدة شعريَّتَها. إن طريقة الاستعمال هي التي تحدد قيمة المفردة ومدى مناسبتها أو عدم صلاحيتها وليس للكلمة قيمة شعرية في ذاتها. بل إن الكلمة ليست قديمة أو حديثة بذاتها ولكن من خلال السياق[1]". فالسياق إذا هو الذي يكسب اللفظة شعريَّتَها أو نثريتَّهَا، إذ لا وجود لقاموس جاهز يغرف منه الشاعر المجدد، فيصير شاعر مجدد كل من اهتدى إليه؛ كان الطريق عبر لغة ممتدة في التراث القديم وفي نفس اللحظة تستوعب روح العصر وحركته، لا هي مقطوعة عن الماضي ولا هي غريبة عن الحاضر.

تركَّزت خصوصية اللغة الشعري في حمل اللفظة على الاستجابة لمتطلبات القصيدة وموضوعها وسياقها، من خلالها إكسابها قدرة أدائية بتحريرها من السياق القديم، ثم توظيف

(1)فاتح علاق . مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. ص: 112.

الدارجة وألفاظ الطقوس الشعبية والرموز والأساطير وفق طرق جديدة منها: التصرف في الصيغ الصرفية للكلمة بحثا عن تطابق كامل بين المدلول والحالة النفسية أو الموقف الشعري، من ذلك قول السياب في قصيدة (غريب على الخليج):

وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشّر للرحيل

... جلس الغريب يسّرح البصر المحيّر في الخليج

ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج

أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضجيج[1]

أتى الشاعر بلفظ "العبّاب" مشددة، وإنما لجأ إلى التشديد بحثا عن التكثيف الدلالي عن طريق عضده بإجراءات صرفية، لأن العباب مشددة تحمل شحنة دلالية أكثر ثخونة منها في صيغتها الصرفية، وهي تناسب جو الحالة النفسية والانسحاق الذي كان يعيشه بدر في الغربة، والزيادة في المبنى تعني زيادة في المعنى، أما في قصيدة (منزل الأقنان) فإنه يستخدم صيغتي [فعّل وتفعّل] وهما على التوالي [سقّتك وتروّى] فيقول:

ألا يا منزل الأقنان، سقّتك الحيا سحب

تروّى قبري الظمآن،

تلثمه وتنتحب![2]

لحظة التشكُّل الأولى للنص تبدأ مع الرغبة المشحونة بالهمِّ الآني والماضي لدى السياب في التواصل مع الحاضر المتشعِّب والماضي الغائر في القِدم، فتتنامى هذه الرغبة وتتسع مساحة النص لِتَجد لنفسها الفضاء الرحب في انفعالات الشاعر المثقلة بأوجاع العراق المتزامنة والمؤجلة من الماضي السحيق، وحينذاك يبلغ التوتر الدرامي أشدّه، فيغدو المضمون صاحب السطوة المطلقة

(1) م . س . ص: 317.

(2) م . س . ص: 280.

على الشكل، فيُرهقُه وتُعجزه المداليل فيرتقي السياب إلى مرحلة تفجير اللغة بَحْثًا عن استعمالات جديدة؛ استعمالات تدل على عنف في نفس الشاعر في الكثير منها، فكأنما " الكتابة لديه لا تنطلق من ذاته المقبوضة إلى زمانها ومكانها، وإنما تتكون و تتوهج عن نفسه، وتصدر عن روحه، وهي القيمة التي يشترك فيها الإنسان على شساعة الفروق الثقافية والزمانية والتاريخية، ولذلك نلاحظ هذا التقارب بين المبدعين في مُعاينتهم للفواجع لأن الأحاسيس واحدة والحافز واحد أيضًا[1]"، فمن البديهي أن تكون النتائج في الاتجاه نفسه ولو لم تتشابه، إذ حسب الشاعر الخروج عن المألوف بما يستجيب لحالة الشعورية والنفسية للموقف على مستوى اللغة.

يقول درويش:

هي ظل الكلام، فلا

صورة الشيء كالشيء...أو عكسه

إنها حيلة الشعر في التسمية

ولي في المجاز مآرب أخرى

كأن أترك الأغنية

على رسلها...

تتلفت شرقا وغربا

وتقفز بين السماوات والأودية

وتعالج أوجاعها

بقليل من السخرية[2]

ظلت اللغة تقول وتشكل حرفها من خيالها عن درويش، حيث يشير بجلمة «إنها حيلة الشعر في التسمية» إلى اهتداء الشاعر إلى لغة مفتوحة الشفرة، لا نهائية الاستخدام، يستقي منها

(1) د. ميراوي عبد الوهاب. أطروحة دكتوراه. شعرية التناص في القصيدة المعاصرة. 2005م. ص :209.

(2) محمود درويش. في حضرة الغياب نص. دار رياض الريس. ط 2006. ص:86 .

الخطوط والأولان والرسم والتقاسيم والرائحة والايقاع والتناغم، كل، ذلك وقف على التوظيف؛ إذ غالبا ما تفاجئنا النصوص الشعرية بمثل هذه التحولات التي يبدو فيها " أن كلمات الإنسان تنفث حيوية إنسانية في كينونة الأشياء[1]"حتى تخلق مسافة بين اللغة ومرجعيتها، وبين المتطلبات الجمالية والواقع. فاللغة التي يمتلكها محمود درويش، لغة مجهولة، لغة تتطلب من القارئ تشغيل آليات التأويل ومعرفة تفاصيل الأحداث في سيرته حتى يفك شفراتها فهي المجاز والكناية، والاستعارة ، والتورية.

2.المعاني.

برع الشعراء المعاصرون في استحداث الدلالات، حيث كان الواحد منهم يُطَوِّرُ وسائله بالتوليد والاشتقاق، وحتى ابتداع طرائق جديدة للتعبير لم يُهْتدَ إليها من قبل، فكان الخروج عن المعيار " للإيحاء بالتقيد بالمعيار المطلوب على مستوى المعنى، أو أنه لا ينتهكها إلا للتقيد بمعيار أهم[2]"، يقول السياب في قصيدة (في غابة الظلام):

عيناي تحرّقان غابة الظلامْ
بِخمْرتيْهِما اللَّتان منهما سقرْ
ويفتح السهرْ
مغالق الغيوب لي.. فلا أنام
وأسْبر الأرض إلى قرارها السَّحيق
أَلُمُّ في قبورها العِظام
فطالعتْني–كالسِّراج في لظى الحريق–
تكشيرة رهيبة رهيبةٌ[3]

(1) غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ترجمة جورج سعد. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع. بيروت. ط1. 1991. ص:164.

(2) جان سيرفوني .الملفوظية. دراسة. ترجمة: قاسم المقداد .منشورات اتحاد الكتاب العرب.1998م. ص:103.

(3) السباب . م ك . مج1. ص:704.

لقد جاء بمصدر الهيئة (تكشيرة) ثم نعته وأكَّده، وهذا يدل على أن السياب رغم أنه وطّن نفسه على الموت إلا أنه لا يزل فيه رهبة شديدة منه، وما تعبيره بمصدر الهيئة ثم نعت هذه الهيئة ثم تأكيدها، إلا محاولة منه للسيطرة على قلقه على مستوى ذهنه على الأقل" ذلك أن تكامل الصور الذهنية النائبة عن مراجعها مع دوالها الحسية، فضلاً عن أنه يمكّن الذهن من ممارسة عملية التفكير التي لا تتحقق إلا بتفاعل الدوال والمدلولات، يفسح المجال لكمال هذه الفعالية[1]".وكثيرًا ما كذلك كان السياب يجمع مصادر المرّة مثل: غمغمات ابتسامات، تنهدات، الْتِمَاعات، اختلاجات. فهو عندما يقول تلامح التي على وزن (تفاعل) إنما أراد من ابتكار هذه الصيغة التدليل على وقوع اللَّمح تدريجِيًّا، ومن ابْتِكاراته: لفظة (تَلْهاث) التي على قيَّاس (تَشْراب) و(تسْآل) اللتين وردتا في الشعر الجاهلي، وذلك في قصيدة(من رؤْيا فوكاي) في قوله:

((ماء اسْقِ يا ماء..)) تَلْهاث مقاطِعه منزوعة من لسانٍ يشبه الخشبا[(2)]

ومن وسائله الجديدة، الرجوع إلى اشْتِقاق صيغٍ جديدة في الجمع مثل (تهاويل) التي وردت في قصيدة (سراب) في قوله:

بقايا من القافلة

تُنير لها نجمةٌ آفِلة

طريق الفناء،

وتُؤْنِسُها بالغناء

شِفاه ظماء–

تهاويل مرسومة في السراب

تمزّق عنها النقاب

(1) د. الأخضر جمعي .اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب– دراسة –من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001م. ص: 19.

(2) م . ن . ص: 365.

على نظرة ذاهلة[1]

هذا وتكمن براعة بدر في استخدامه (تهاويل) في قدرة الصيغة الجديدة على استيعاب كَمٍ هائلٍ من المدلولات مِمّا يفتح مجال التأويل والقراءات التي ما كان لها أن تَنْتَظِم في سياق النص لولا التوتر الذي كان يُعانيه الشاعر، هذا التوتر والقلق وتلكم المشاعر المتنافرة هي التي ظلت تغذي الفعل الدرامي على امتداد مساحة القول المنتج لدى شاعرنا، وظلت الحافز على الابتكار في الدلالة والتركيب.

يقو سميح القاسم:

ويصبغون في دمي ثيابهم

فما الذي افعله بصوتك الوعيد؟[2]

عمد سميح القاسم إلى المسرحة من أجل رسم الصورة القاتمة بكامل أبعادها، حيث يجعل من دمه (الشعب الفلسطيني) مصبغة لملابس جنود الاحتلال، وهي دلالة على سفك الدم والإمعان فيه، إمعانا في هتك دخيلة اليهود المتعطشين للدماء من جهة، ومن جهة أخرى، يكشف عن طبيعة الجبن والتخاذل من قبل الآخر سواء إخوان أو غيرهم من منظمات وذلك من خلال السخرية (فما الذي أفعله بصوتك الوعيد)، وغالبا يتجه السياق نحو الإخوة وخطبهم ومؤتمراتهم.

يقول أحمد مطر:

وَطنَي مازَالَ مُلْقى

مُهْملاً فوقَ الرَّصِيف

غارقاً في سَكراتِ الموْتِ

(1) م . س . ص:54.

(2)سميح القاسم، دار سعاد الصباح، القاهرة،يناير1993، ج3، ص: 98.

والوالي هو السَّكِين

والشَّعبُ هو النَّزِيف[1]

شبه أحمد مطر الوطن بكيس القمامة المرمي على قارعة الطريق، وهي إشارة إلى أن المواطن العربي فقد الأمل، وهو بهذا الوصف أو المدلول، إنما يهدف إلى استنهاض مشاعر الهمة والعزة والنخوة من أجل انقاض ما يمكن إنقاضه.

3.التراكيب.

بلغت رحلة الشعراء المعاصرين باللغة مداها وهم يخرجون بها إلى أقصى ما يمكن أن تستجيب التراكيب له، ذلك أنهم كانوا حريصَّين على نقل الصورة من الأعماق إلى السطح نابِضَةً بالانفعال، فكان لهم ذلك بعد أن تَصَرَّفوا وَفْق ما يعتقدون أنَّهُ يَفي بالغرض، ومن ذلك تركيبهم الجمل بشكل يجعلها أكْثَر تَعْبيريَّةً و حتى " تكون الجملة مبنية بشكل جيد لا يكفي أن تضم كلمات تنتمي إلى اللغة وتشكل وفقاً لقواعد علم التراكيب، لكن ينبغي أيضاً أن تكون بينها درجة معينة من الدلالية[2]"، لأن التركيب مهما كانت دواعيه لا بد له من مُراعاة السنن اللغوية، فالشاعر في تجديده على مستوى التركيب إنما كان مدفوعًا بالرغبة والحاجة، رغبته في الحفاظ على المدلول كما يشعر به ويُعايِشُه، وحاجته إلى تراكيب تُلَبّي تلكم الرغبة، وإذَّاك لجأ إلى الابتكار في المعاني والمباني بالاشتقاق والتوليد واستلهام التراث والمأثور، لأن " الاشتقاق (التوليد) يرتبط في أغلب الأحيان بما هو أكثر خصوصية بالمقام وبالعلاقة الذاتية المتبادلة بين المعنيين بفعل اللغة، وفي فعل اللغة هذا فإن عدم توقع قيمة الفعل الذي يمكن أن يرتبط بهذه الجملة أو تلك لا يمكن تحقيقه إلا من خلال

(1)أحمد مطر، ديوان لافتات2، لندن، ط2، 1987م. ، ص: 21.

(2) جان سيرفوني. الملفوظية. دراسة. ترجمة: د. قاسم المقداد . منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1998م. ص: 16.

القوانين العامة للاتصالات: كالمأثورات التَّحَادُثِيَّة أو قوانين الخطاب[1]"، فمن التجديد بالمأثور التراثي ما نجده في قصيدة (مرثية جيكور) للسياب في قوله:

خورس

شيخ اسم الله..ترللا

وقد شاب ترلّ ترا..و ما هلاّ

ترلل..العيد ترللا

ترللا.عرَّس((حمَّادي))،

زغردن ترل ترلّلاّ

التوت من الريز...ترلَّلا

والنقش صناعة بغداد[2]

لقد بَنَى السياب نصه مُعتمِدا على التراث في هذا الجزء، إذْ ها هو يقِف على تخوم الذكريات بواسطة التداعي فترجع به الذكريات إلى أفراح (جيكور) وأغاني الأعراس، فينْسج منها بعدما صيَّرها لخدمة السياق الشعري، فيجعل من حكايات جيكور بِنْيات درامية ليس إلاَّ، وفي موطن آخر وبِنفس التراكيب والألفاظ يعبر عن معانٍ مختلفة باخْتِلاف السياقات، ومنها لفظة (ظلموت) حيث يستعملها في (السفر4) في قوله:

يا ربّ أيوب قد أعْيا به الدَّاءُ

في غُرْبةٍ دونما مالٍ ولا سكنِ،

يدعوك في الدُّجَنِ

...

ناد الفؤاد بها، فارْحَمْه إن هتفَا

(1) م. ن . ص: 20.

(2) السياب . م ك . مج1. ص: 407.

يا مُنْجِيًا فُلْك نوحٍ مزّق السُّدفَا

عنِّي. أعِدْني إلى داري، إلى وطني! [1]

إن المعنى الذي تؤدِّيه كلمة(ظلموت) فرضه الجو العام للقصيدة، والراجح أنها تعبُّر عن الظلام المتراكب، ومنه المرض وضنك الحياة ورهبة القبر والفزع من الموت والفناء، أما في قصيدة (نبوءة ورؤيا) فيقول:

وحين رقدت أمس رأيت في ظلموت أحلامي

رؤى تتلاحق الأنفاس منها ثم تنقطع

أفَقْت وما تزال تُضيء في خَلَدي وتنْدلِع

كما يتفجَّر البركان في ظُلُمات ليْلٍ دون أنسام،

بِلاَ قمرٍ وإنْ يَكُ في المحاق أكادُ أُقْتلع

أكاد أُمزق الدم في عروقي بارْتِعادة روحي الحَيْرى...

أكاد أُعانِق القبْرا[2]

يستعمل نفس اللفظة، لكن السياق يوجِّه مؤدَّى القول إلى الكوابيس المزعجة والأحلام المخيفة، لأنه لم يتقبَّل بعدُ فكرة الموت، فالوصف صادر عمَّا تجيش به الذات من مشاعر وأحاسيس، ومحاولة خلقها شعرياً على نحو بياني من خلال القول الشعري، "كونه يتمثل الأشياء فنياً أكثر من تصويرها حسياً، ويعيد صياغة مكوناتها ذهنياً بأسلوب مجازي فيكون موغلاً في الذاتية الفنية بعيداً عن التقريرية المباشرة، حاملاً مقومات فنية صادرة عن الذاتية الكاشفة عن

(1) م . ن . ص: 257.

(2) م . س . ص: 165.

أسلوبها الخاص. وهو ما ينفرد به الشعراء، كل بخصوصيته وأسلوبه[1]"، كما يستعمل لفظة (تطفَّأت) في قصيدة (نبوءة ورؤيا) في قوله:

تطفَّأت الكواكب وهي تسقط فيه كالشَّرر

تطَفَّأت تحت ذيل الريح وهي تسُفُّهُ سفًّا،[2]

الأصل (انْطفأت أو طفِئت) بيد أن السياب ينتقل من الفاعل النحوي إلى الفاعل الإرادي المُمْعِن في الفعل، فالعبارة تَشي بِما يعتقد في نفسه من اجتماع الظروف والظواهر وإجماعها على تعاسته، وهذا هُوَّ قِمَّة اليأس والتوتر، أما في قصيدة (غريب على الخليج) فيقول:

ما زلت أضرب، مُتْرب القدمين أشعث في الدروب

تحت الشُّموس الأجنبية،

مُتخافِقَ الأطمار، أبْسط بالسُّؤال يدًا نديّة

صفراءَ من ذُلٍّ وحُمَّى: ذلّ شحَّاذٍ غريب

بين العيون الأجنبية،[3]

تعني لفظة (خفق) اضْطرب وتحرّك وهي السِّمَة الغالبة على حياة السياب النفسية في فترة المنفى، إلا أن الجديد في التركيب يتمثل في ذهابه بالمعنى إلى أبعد من ذلك، إلى المعيّة، أي كان يضطرب ويتحرك وهو غير راضٍ لنفسه هذا الذُّل لأنه كان مدفوعًا إلى مدِّ اليد دفْعًا، فهو إذًا كان يتسوَّل على اسْتِحْياءٍ ، فما جماليَّةُ التركيب إلا في هذه القدرة على تصوير الحالة النفسية تصويرًا دقيقًا، أَفَلَيْسَ جمال الخطاب الشعري في كونه "لا يُعبِّر عن أفكار البشر في زمنٍ مُعيَّنٍ فحسْب، بل

(1)رحمن غركان . مقومات عمود الشعر.الأسلوبية في المظرية و التطبيق . من منشورات اتحاد الكتاب العرب–دمشق 2004م. ص:124.

(2) السياب . م ك . مج1. ص: 166.

(3) م . س . ص: 321.

يُعبِّر عن مناخهم الرُّوحي ومشاعرهم و...أي عن إحْسَاسِهم بالعالم أيْضَا[1]"، وما يفتأ السياب يعبر عن المعاني بِما يَقْتضيه السياق بغضِّ النظر عمَّا يؤديه اللفظ مُعجميًّا، حتى وإن انْتقل من النقيض إلى النقيض على غرار ما يصنع مع كلمة(توحَّد) في قصيدة (شباك وفيقة1) إذ يقول:

مِن ذاك الشباك الأزرق،

يَتَوحَّد، يجعل أشواكه

أزهارًا في دعَّة تعْبق[2]

لقد جعل الشاعر صيغة (يتوحد) بمعنى يتَّحِ بينما هي في اللغة الوحدانية والتفرُّد، ولا تخلو أعمال بدر من تراكيب جديدة في صناعة المعنى حسب المقام ليس المجال ههنا لذكرها.

يقول عز الدين المناصرة:

دق الجرس الهاجس في صحراء القلب، ذكرت السيدة الخضراء

في جبل الصبر الأصفر، تذكرني في ميدان الساعة

فلقد رفت عيني اليسرى، أعرف أن الباعة

في آخر هذا الليل يموتون على أرصفة الأحياء[3]

يقول النص ما مفاده أن الشاعر يتوقع خبرا مشؤوما، عاصفة تأتي على الأخضر واليابس، إنها الإبادة الجماعية التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني الأعزل يوميا. ولتقريب الصورة أكثر وتوضيحها عمد المناصرة إلى الغوص في أعماق الموروث الشعبي المحلي ليتمكن من محاورة مختلف طبقات مجتمعه حتى تصل رسالته.

---

(1)أحمد وهب روميّة . شعرنا القديم و النقد الجديد . سلسلة عالم المعرفة (207) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب. الكويت 1978م. ص :16.

(2) السياب . م ك . مج1. ص: 120.

(3)عز الدين المناصرة، الاعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار فارس،عمان،ط1، 1994م، ص: 215.

المحاضرة 06

الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر

لقد شهدت الصورة الشعرية في النص الشعري الحديث والمعاصر تطويرًا يُماثل ذلك الذي عرفته القصيدة، فغدت مُفْعمة بالحركة والطاقة والانفعال ولم يَعُد مفهومها ينحصر في حدود البلاغة، بل أصبح فيها بلاغية ورمزية وأسطورية؛ بله قد تؤول القصيدة ذاتها إلى صورة أو رمز أو أسطورة، وبات " يتميز في تاريخ مصطلح الصورة الفنية مفهومان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز. وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزاً[1]". وتُعَدُّ هذه النقلة في المفهوم نتيجةً للدور الجديد الذي أصبحت تلعبه، إذ وبعدما كانت غايتها في القصيدة القديمة مُقتصرة على الوصف أو الإراءة من قبل الشاعر وكشف العلاقة بين الأشياء، أصبحت وسيلة تفكير عنده ونظام تعبير ورؤيا في القصيدة الجديدة.

عندما تَنْدَمج في ذهن الشاعر الذات بالموضوع، يدرك العلاقات الكامنة بين الأشياء أو عناصرها بواسطة لغة تصويرية تعكس رؤية خاصة وعلاقة خاصة بالعالم، لهذا يذهب أدونيس إلى" أن الصورة الشعرية ليست تشبيهاً ولا استعارة، فالتشبيه يجمع بين طرفين: المشبه والمشبه به، إذاً فهي جسر بين نقطتين. أمَّا الصورة الشعرية فإنها توحد بين الأجزاء المتناقضة، وبين الجزء والكل. إنها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة. وهي تنفد إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها، من هنا تصبح الصورة (مفاجأة) و(دهشا) تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء[2]". قياسًا على هذا يمكن القول إن الصورة الشعرية صورةٌ كُليَّة مركبة من عِدة أجزاء، قد تكون هذه الأجزاء مجرد صور بلاغية أو رمزيّة أو أسطورية نظرًا لكونها رؤيا تتوصل إلى الإعلان عن ذاتها بواسطة الربط بين عناصر قد يستحيل أن تكون بينها علاقة في الواقع العيني، لأن الصورة لا تتشكل من العدم أو من فراغ وإنما من عناصر توجد في الواقع غالبًا، يقوم الشاعر بتحويرها والتصرُّف فيها

(1) علي البطل . الصورة في الشعر العربي . دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط1. عام 1981م. ص: 15.
(2) أدونيس . زمن الشعر. ص: 155.

حتى يصل إلى تركيب يستوعب انفعاله في صورة جديدة مُبتكرة، إنها ذاتية فنية نتيجة تفاعل الذات مع الموضوع في فضاءات النص الشعري، ذلك أن" الشعر هو أحد أقدار الكلام. وعندما نحاول تمحيص سيرورة وعي اللغة على مستوى القصائد الشعرية، يَتَراءى لنا أننا نصل إلى حيِّز إنسان الكلام الجديد، ذلك الكلام الذي لا يكتفي بالتعبير عن أفكار وأحاسيس فحسب، بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل، ويمكن القول ربما إن الصورة الشاعريّة في تجديدها تَشُقُّ مُسْتَقْبل اللغة[1]".

1. الصورة الواقعية.

لقد تعددت مصادر الصورة الشعرية ودرجاتها في النص الشعري الحديث والمعاصر، فكانت الواقعية أبسطها لأنها مقترنة بالحواس والعقل، يُمكِن النظر إليها على أنها وسائِطً بين الشاعر وموضوعه، تتشكل من أحداث مُرتبطةٍ بِأَحْيَازٍ زمنيّة ومكانية محددة، وغالبا ما تكون من الأمكنة والمواقف وحتى الذكريات، فمن هذه الصور ما نجده في قصيدة (في السوق القديم) للشاعر العراقي بدر شاكر السياب في قوله:

كم طاف قبلي من غريب،

في ذلك السوق الكئيب.

فرأى وأغمض مقلتيه وغابَ في اللّيل البهيم.

وارتجّ في حلَق الدّخان خيالُ نافذة تضاء،

والريح تعبث بالدخان..

الريح تعبث، في فتور واكتئاب بالدخان،

وصدى غناء ..

(1) غاستون باشلار . شاعرية أحلام اليقظة . علم شاعرية الأحلام الشاردة . ترجمة: جورج سعد . المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع . ط1. 1991م . ص :7.

ناءٍ يُذكِّر بالليالي المُقْمِرَات وبالنخيل؛

وأنا الغريب... أظلُّ أسمعه وأحلم بالرحيل

في ذلك السوق القديم[1]

ابتدأ السياب النص بالحرف(كم) الخبرية دلالة على مرور غُرباء كُثُر قبله في دروب السوق الكئيب، ثم تتضح الصورة بِإِطْبَاقِ الظلام الذي أغرق في جوفه غمغمات العابرين وصوت الريح الذي يبث الحزن في القلوب، ثم بدأ بِحَشْدِ مجموعة من الأفعال الماضية (طاف، رأى، أغمض، غاب، ارتج) الغرض منها وصف الوحشة والغربة ووَقْعها على النفس، ثم أحيا صورته فبعث فيها الحركة بواسطة الأفعال المضارعة (تعبث، يذّكر، أظلّ، اسمعه، أحلم) ويكمن أثر هذه الصورة المشهد في نفس المتلقي في الانتقال من الحال الكئيبة إلى تذكر الليالي المقْمِرات والنخيل، إنها بُويْب وإنه الشوق إلى الديار، هنا صراع يُكابده بدر وهو يُرغِم نفسه على احتمال الفراق عن الأحبَّة والديار، فتصير الغربة " بؤرة مولِّدة للنص تشعُّ في مركزه المتَخيَّل وتَنْتَشِر إلى أطرافه وزواياه، وتتنوع صياغتها في أنحاء النص[(2)]"، وما يلاحظ على الصورة الواقعية أنه تَمَّ رصْفُها اعْتِمادًا على الوصف حيث تلاحقت الدلالات وكأنها الكلمة الأخيرة في الموضوع، إلى درجة تجعل القارئ يجزم أن السياب بسط سلطته على اللغة بَسْطًا مُطلقًا، كما يمكن لهذه الصور الواقعية أن تُلح على السياب في أكثر من نصٍ واحدٍ تَبَعًا لباعث النص.

يقو محمود درويش:

خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ . نَهرٌ واحدٌ يكفي

لأهمس للفراشة : آهِ ، يا أُختي ، ونَهْرٌ واحدٌ يكفي

لإغواءِ الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصَّقْر، وَهْوَ

(1) السياب . م ك . مج1. ص: 22.

(2) حاتم الصكر . ترويض النص . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1998م . ص :226.

يُبَدِّلُ الراياتِ والقممَ البعيدةَ ، حيث أَنشأتِ الجيوشُ

ممالِكَ النسيان لي. لا شَعْبَ أَصْغَرُ من قصيدته . ولكنَّ

السلاحَ يُوَسِّعُ الكلمات للموتى وللأحياء فيها ،

والحُرُوفَ تُلَمِّعُ السيفَ المُعَلَّقَ في حزام الفجر،

والصحراء تنقُصُ بالأغاني، أَو تزيدُ[1]

جمع الشاعر صورته من أقاصٍ شتى من مكونات الطبيعة الممتدة في اللاشعور، بعدها يغفو في أحلامه وفي رومنسيته، فيسترسل ثم ما يلبث أن يصعقه واقعه الحاضر ، ذلك أن كل دروب النص تقود إلى المأساة بالنسبة للشاعر، لأن الصور لا تقدم إلا نفسها فقط؛ بل تقود إلى رسم طقوس وأجواء تتشكل بين اللحظة واللحظة كذا مرة، حتى أنه يمكن القول أن المدركات على المستوى الذهني تستعصي على التجسيد في الواقع، فكل محاولة لتوصيفها لا تعدو أن تكون مجرد تشكيل لا متناهي، أو تصوير على تصوير بين المتعة والمعرفة، أو رحلة بين الغفوة والصحوة، أما في أدنى مستوياتها فحسبها الوظيفة التواصلية على تعدد أطرفها وأنماط خطاباتها.

2.الصورة النفسية.

لا يكتمل فهم الصورة النفسية إلا بالهيمنة على جميع روافدها التي تجمَّعت منها، ذلك أن الشاعر يَبْني صورته من المتخيل الآني الذي غالبا ما يكون إعادة لسياقات جمَّة في لا وعيه، سواء أكان هذا سلوكا إراديا منه، أم كان الشاعر مجرد وسيط للدلالات المختلفة التي تكشف عن نفسها من خلال اللغة؛ واللغة "بدورها ليست أداة للتواصل اخترعها الإنسان ليعطي للعالم معنى؛ بل هي تعبير عن المعنوي القائم فعلا في الأشياء، بعدما صارت القصيدة صورة تجسد لحظة واعي الشاعر بنفسه، فينقل هذه اللحظة أثناء تواردها في الذهن أو النفس وهي تولد، خاصة تلك الصورة النفسية التي يتأوَّه فيها الشاعر فتلوِّن القصيدة بالصور "والاستعارات لإثارة العاطفة وتكثيفها بحيث نرى

(1) محمود درويش. ديوان " الجدارية " الأعمال الكاملة ج 1. ص: 465

الأفكار لا بعين العقل بل بعين المخيلة. نراها شيئاً محسوساً ملموساً، شيئاً نابضاً حياً يفاجئنا ويدهشنا، شيئاً ينقل إلينا من وراء المألوف والظاهر1"، لا يخضع لأي منطق خارجي عنه؛ بل يكون الشاعر فيه، المرجع الوحيد لنفسه وللعالم، يصدر في ضبط مفاهيم الوجود والعلاقات من تمركز ذاتي بعيد عن الدين والعادات والتقاليد والأعراف السائدة، بما يجعل الأمر وكأنه إعادة توصيف للمفاهيم توصيفا شاملا غير مستقر مختلف من شاعر لآخر؛ بل وعند الشاعر نفسه زمانيا، يقو السياب في (نداء الموت):

خريف، شتاء، أفولْ

وباقٍ هو الليل بعد انطفاء البروق

وباقٍ هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة

فيا قبرُ هَا افتحْ ذراعيك...

إني لآتٍ بلا ضجّة، دون آه![2]

المقطع صورة نفسية للسياب، نه وهن النفس المستسلمة اليائسة بعدما تجسد له الموت أينما اتَّجه، وبات النهاية الأكيدة لحياته، هذه الحقيقة المرّة أقرها السياب من خلال الجمل الاسمية الدالة على ثُبُوتِ زَمَنِيَّةِ هذه الحقيقة في الماضي والحاضر وهنا يلتفت ليصرخ في الأرض أن تفتح ذراعيها لتحتضن أو لِتَنْقَضَّ على جسمه المعذب صرخة استسلام، ولطالما سيطرت فكرة الموت عنده وكانت السبب الرئيس في هذا التَّوْقِ المحموم على اللّذة قبل أن يعاجله الرَّدى وهو لم يشبع من الحياة بعد، وهذه الأحاسيس المتناقضة بين رهبة الموت ورغبة الحياة والمتَعِ، مع الشعور بالذنب كثيرًا ما كانت السبب المباشر في تَسَرُّبِ مكبوتات اللاوعي مع تأملاته الشعرية، إذ ليس عسيرًا اقتفاء أثرها في صورِه الشعرية، وهي " تلك التأملات التي يضعها الشاعر على المنحدر المطلوب، ذلك الذي يُمْكِن أن يتتبَّعه وعي آخذٌ في النُّمو، هذه التأملات هي تأملات تُكْتَب أو على الأقل تَعِدُ

(1) يوسف الخال، دفاتر الأيام ، رياض الريس للكتب والنشر، لندن 1987، ص: 104.

(2) السياب . م ك . مج1. ص:237.

بِكتابتها، ولقد أخذت مكانها، أمام هذا الكون الهائل الذي هو الورقة البيضاء، فتتألف الصور وتَنْتَظِم[1]"، يقول الشاعر الجزائري الأخضر فلوس:

...ولكنني سوف أوغل في البر... و البحر ...

حتى تصير تخوم السفينة مرسومة بدمي.

وانخطافي !.

وحتى يرفرف فوق السوري الحمام...

ويغسل ماء البحيرات رجلي بلادي

تلك التي ارتفعت عاليا

وتشابكت بين ضفائرها شفق أحمر...وغمام.

فهل نسيت أنني مبعد ومريض

تداويت وانكسرت شوكة البعد في ...[2]

عمد الشاعر إلى مزج اللغة بمختلف مستوياتها الفنية التي يكون اختياره لها "خاضعا بالضرورة إلى طبيعة الموضوع المتناول [3]"، فيساهم ذلك في حبك النسيج النصي ويزيد في انسجامه وتكامله؛ فحين وظف الشاعر اللغة في مقاطع حرة وأخرى نثرية و غيرها عمودية، عكست لديه السمات الفكرية واللمسات الجمالية والقدرات الإبداعية الفنية في لوحات شعرية قريبة من الوصف العيني والنفسي.

(1) غاستون باشلار . شاعرية أحلام اليقظة . علم شاعرية الأحلام الشاردة . ص :9.

(2) الأخضر فلوس : الأنهار الأخرى ، منشورات أرتيستيك الجزائر ، ط1، 2007، ص: 33.

(3) محمد بوشحيط _ مستويات الكلام في رواية " حمائم الشفق _ " مجلة المسائلة ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية : ع 1، 1991، ص: 164.

3.الصورة البلاغية:

صار مصطلح الصورة الفنية مفهومان: "قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزاً1". جاءت هذه النقلة في المفهوم، نتيجةً للدور الجديد الذي أصبحت تلعبه؛ إذْ وبعدما كانت غايتها في القصيدة القديمة مُقتصرة على الوصف أو الإراءة من قبل الشاعر وكشف العلاقة بين الأشياء، أصبحت وسيلة تفكير ونظامَ تعبيرٍ ورؤيا. تَنْدَمج في ذهن الشاعر الذات بالموضوع، فيدرك العلاقات الكامنة بين الأشياء أو عناصرها بواسطة لغة تصويرية تعكس رؤية مختلفة وعلاقة خاصة بالعالم، يقول محمود درويش:

"عصافير زرقاء ، حمراء ، صفراء ، ترتشف

الماء من غيمة تتباطأ حين تطل على

كتفيك . وهذا النهار شفيف خفيف

بهي شهي ، رضي بزواره ، أنثوي ،

بريء جريء كزيتون عينيك . لا شيء

يبتعد اليوم ما دام هذا النهار

يرحب بي ، ههنا يولد الحب

والرغبة التوأمان ، ونولد ... ماذا

أريد من الأمس؟ ماذا أريد من

...

سماء تحن إلى الأرض ما بين

حرب وحرب ، وإني لأني

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 1981، ص: 15.

تقول كأنك تكتب شعرا

يقول : أتابع إيقاع دورتي

الدموية في لغة الشعراء . أنا ،

مثلا ، لم أحب فتاة معينة

عندما قلت إني أحب فتاة ، ولكنني

قد تخيلتها : ذات عينين لوزيتين ،

وشعر كنهر السواد يسيل على

الكتفين ، ورمانتين على طبق مرمري.

تخيلتها لا لشيء ، ولكن لأسمعها

شعر بابلو نيرودا ، كأني أنا هو ،

فالشعر كالوهم /[1]

يرى درويش في لحظة شاعرية العصافير ترتشف الماء من غيمة تطل على كتفي امرأة، في تصوير سريالي راق، قد يكون استقى إيحاءاته من دالي، فقد كان منذ قليل يتحدث عن شهواته، يتوقف عند نهاره الشقي العامر بالأنوثة والجرأة، ليشهد ميلاد الحب والرغبة وميلاده، تتوقف البنية الشكلية للقصيدة عند كلمة نولد... وبعدها تلك النقاط الثلاثة التي تختزل رحلة عمر كامل، وعشرات لحظات الميلاد و الموت، **ماذا أريد من الأمس؟ ماذا أريد من الغد؟** في تكرار صارخ للزمن للماضي والمستقبل المتعبين، وفي حالة معنوية يافعة، تقر بأن الحاضر كفيل بصناعة الأمس وتقويمه، **ومادام لي حاضر أستطيع اشتقاق غدي**، مرة أخرى يستحق الحاضر من الشاعر أن يهبه حقه كاملا في الحياة، فهو يستطيع من خلال هذه البوابة أن يشتق غدا حافلا بالحنين، "فدرويش مرتبط بتلك الوقائع التي انحصرت فيه كقيمة دالة على الضياع، والذي يحذر الشاعر نفسه منه، نتيجة التشبع التاريخي الذي تمتاز به ذاكرة الشاعر محمود درويش، وكأنه بذلك يعيد بناء واقعه بما

(1)محمود درويش ، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 73.

ينهض به الماضي الأسطوري والتاريخي والديني.[1] " داخل قصيدة لا قوام فضاءاتها المتناثرة بين مكان حاضر، ومكان لا زمان فيه ولا تاريخ بل مجرد حُلمٍ تمتد فيه اللحظة الشعورية.

يوق السياب في قصيدة (أفياء جيكور):

نافورة من ظلال، من أزاهير

ومن عصافير..

جيكورُ، جيكورُ، يا حفلاً من النور

يا جدولاً من فراشاتٍ نطاردها

في الليل، في عالم الأحلام و القمر

ينشرن أجنحة أندى من المطر

في أول الصيف

يا باب الأساطير[2]

لم ينسَ بدر أيام الطفولة التي قضاها في (جيكور)، إذ وبعدما شعر بالضياع في زحمة المدينة هرع إلى زمن الطفولة والبراءة وعالم الريف مستحضِرًا صُوَّرًا مضى عليها زمن بعيد، لأن الصور لا تنبع من الحاضر فحسب، بل من الماضي أيضا من أجل "إبداع عالم يتطابق مع التطلعات الكامنة في اللاشعور ويكون امتداداً لها[3]". فالسياب جعل من قريته جيكورًا رمزًا للوفاء والإخلاص بسبب حنينه إليها من جهة، وبسبب غربته الروحية العنيفة عن عالم المدينة من جهة أُخرى، مما جعلها ترتقي إلى مرتبة المِعين الشعري الذي لا يكاد ينضب، كونه خزَّانٌ لِصُوَّرِ الذِّكْرَيَات التي تبعث في نفسه الراحة والسكينة.

(1)عبد الوهاب ميراوي ،أطروحة دكتوراة ، شعرية التناص في القصيدة المعاصرة ، 2005، ص 399.

(2) السياب . م ك . مج1. ص :186.

(3) أدونيس . سياسة الشعر . دار الآداب .بيروت . ط1. 1985م. ص :121.

4. الصورة الرمزية.

الرمز هو الإيحاء أو الإشارة، ويعني التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة بلغة قوامها التكثيف، إنه طاقة "تعبيرية ذات دلالة واسعة محركة لمعاني القصيدة، وتعكس قدرة خيال الشاعر على الابتكار والتوظيف1"؛ فالشاعر أثناء توظيفه للرمز، لابد له من كشف العلاقة بين محتوى الرمز والمضمون الشعري اعْتِمادا على المخيلة الشعرية القادرة على الربط، ذلك أن الشاعر المتَقَنّع بالرمز"لا يمكنه أن يعبر عن تجربته من خلاله بِشاعريَّة مُتميّزة، إلا إذا امْتلك طاقة فنية تمكِّنه من إيجاد بنية مُتفاعلة العناصر، ذات وحدة عضوية متماسكة، وتكن رؤيا الشاعر بمثابة حصيلة للعناصر الدرامية الجدلية المتفاعلة في السياق الذي ضم تلك العناصر2". يستدعي الشاعر رمزه من أجل استعارة المعنى الذي يؤديه هذا الرمز خدمة لمقصديته؛ لكن ليس في كل مرة ينجح الشاعر في إخضاع مضمون الرمز؛ إذْ غالبا ما تكون الهيمنة لمدلول الرمز، فيتحول النص الشعري إلى محطة عبور لقيم وأفكار من الماضي نحو زمن الحاضر، بما يُكسبه حياة أخرى متجددة.

تفجرت قريحة محمود درويش في فترة زمنية من حياة الفلسطينيين الذين عانوا ويلات القتل والتشريد والتهجير والتنكيل، فكانت صوره وليدة تجربة المحنة في وعي الشاعر، فكان يجمل آلامه وآلام شعب بأكمله في وطن بديل من كلمات وصُوَّر قوامها الأساطير، من ذلك قوله في قصيدة تموز والأفعى:

تموز... يرحل عن ديارنا

تموز...يأخذ معطف اللهب

لكنه يبقي بخربتنا

(1) دريد يحي الخواجة، الغموض في القصيدة العربية الحديثة، دار الفكر حِمْص، ط1، 1990، ص:98.

(2) يوسف حلاوي. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب ط1، عام 1994، ص: 9.

أفعى

ويترك في حناجرنا ظمأ

وفي دمنا...

خلود الشوق والغضب[1]

استدعى الشاعر رمز تموز، ثم جعله يذهب بلا عودة تاركا رداء اللهب وأفعى بكل ما تحمل من رمزيَّة للشر المتأصل في كل الأمور الدنيوية، ويبقى المعنى مؤجلا غير قابل للتأويل، ذلك أن تموز يرحل وترحل خلفه عشتار ليعود إلى الحياة، حياة ملؤها الخضرة والمطر والخيرات وحياة الشعب الفلسطيني هي حريته التي لا بديل له عنها، وهنا تتميع أطراف الأسطورة في سياقها الجديد، من يكون تموز؟ أهو المناضل الفلسطيني الذي يجعل الشاعر تضحيته هباءً بعدم رجعته، ومن الأفعى التي يبقيها بعده؟ أهي سلالة اليهود، فإن كان كذلك فإن تموز يبقى عشتار التي تضحي خلفه لتعيده وهذا لا يتناسب مع السياق الذي يربط بين الأفعى ومبدأ الأنثوية، على غرار ما تشير إليه تماثيل آلهة اليونان التي تحمل أفاعي في وقتنا مثل: أرتميس، هيكي، بيرسفون. وبذلك تبقى الأسطورة حاضرة دون وظيفة سياقية قابلة للفهم والتفسير.

يقول السياب في قصيدة (مرحى غيلان) إذ يقول:

((بابا...بابا...))

أنا في قرار بويب أرقد، في فراش من رماله،

من طينه المعطور، والدم في عروقي من زلاله

يَنْثَالُ كي يعب الحياة لكل أعراق النخيل

أنا بعل أخطر في الجليل...

على المياه، أنُثُّ في الورقات روحي والثمار

(1) محود درويش، الأعمال الأولى، ج1، ص: 114.

والماء يهمس بالخرير، يصل حولي بالمحار

وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري

((بابا...بابا...))

يا سُلَّمَ الأنغام أيَّة رغبةٍ هي في قرارك؟

((سيزيف)) يرفعها فتسقط للحضيض مع انْهِيارك

يا سلم الدم والزمان: من المياه إلى السماء[1]

(بابا) هو نداء غيلان ابن السياب، هذا النداء كأنه (يد المسيح) التي تبعث الروح في الأموات، أو عودة (تموز) المقرونة بالسنابل وخصوبة الأرض وعودها للحياة والعطاء بعد موتها، وبذلك يوحِّد السياب بين ذاته والأرض كما يوحد بين صوت ابنه و(يد المسيح) فلا يحقق نداء ابنه الانبعاث في نفسه فحسب بل يبعث الحياة في أودية العراق فتكتسي الحقول بالزهور وتخصب الأرض وتعطي الثمار، فعندما يتحول إلى أسلوب المتكلم (أنا في قرار بُويب) فلكي يؤكد أن العلاقة بينه وبين (غيلان) هي علاقة خلود واستمرار من أجل التغلب على الموت بواسطة انبعاث الأب في الابن والتوحد مع تربة (بويب) وبهذا التوحد تستمر الخصوبة وتستمر الحياة استمرار (سيزيف) حمل صخرته دون تقف، ولئن كان استخدامه لأسطورة (تموز) بمعنى البعث، فإنه يستخدم رمز المسيح بمعاني التضحية والفداء والخلاص من ذلك قوله في قصيدة (المسيح بعد الصلب):

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسف الرياح

والخطى وهي تنأى، إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

لم تُمِتْني. وأنْصتُّ: كان العويل[1]

(1) م . س . ص: 325.

يتوحد السياب في هذه الصورة مع المسيح، ويرجع السبب إلى الظروف الاجتماعية والنفسية القاهرة، ناهيك عن الاضطهاد السياسي الذي يتعرض المثقفون والمناضلون في تلك الفترة، فكانت الرغبة في الموت تمثل الخلاص من كل الهموم، وما الموت إلى طريق للخلاص.

(1) م .س . ص:457.

المحاضرة 07

الغموض في النص الشعري المعاصر

مما يُعاب على النص الشعري الحديث والمعاصر، تحوله إلى فضاء متلاشي الاتجاهات والمعالم، أو بحر ما لا ساحل يُرسى به، ذلك أن القارئ وكيفما كانت قراءته على اختلاف مستوياته المعرفية، يوجد نفسه في وضعيات يتلاشى فيها المعنى بين الغرابة أو الغموض مهما تعددت تأويلاته التي تصل أحيانا حد استنزاف النص؛ لكن لايقف على معنى يعقله عقل، مما جعل النص يتحول إلى ساحة مغالبة بين غاية الكتابة وغاية القراءة، الأولى متمردة على الافصاح عن مقصدية الشاعر (إغماض مقصود) والثانية محكومة بقوة المرجعية.

يظل النص الشعري موسوما بالغموض على الرغم من نظر بعض القراءات إلى ذلكم الغموض على نوع من أنواع الشعرية، ولو على حساب المعنى، إلا أن الذي لا يمكن تجاوزه أو إنكاره، هو أن القراءة التي تستند إلى مناهج واصفة من أمثال البنيوية والسيميائية والتفكيك لم تتوفق إلى التوغل داخل النصوص وصولا إلى معانيها ودلالاتها وإنما اكتفت في جميع أحوالها بأن تكون مناهج واصفة، تتولى مهمة الكشف عن كيف يقول النص، فحتى عندما أُقحمت مقولات القارئ الضمني وتفاعل الأنساق المعرفية وصولا إلى تفكيك البُنى، لم يزد الأمر على الإيغال في السنن الألسني، سواء من ناحية جدلية التجنيس القائم على التشكيل المانح للصفة، أم من جهة الخيارات الأسلوبية بما تمنحه اللغة بوصفها إشارية ضمن ثنائية تأويل العبارة أو تفسير الإشارة من خلال ما تمنحه علومها، وفي الأحوال كلها كان المعنى هو المغيَّب، ويمكن رد هذا الغموض إلى:

1.الفهم والتأويل.

يقول أمل دنقل:

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكمات البائسة؟

قلت لهم ما قلتِ عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار

قلتُ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار

وحين فوجئوا بحد السيف قايضوا بنا

والتمسوا النجاة والفرار..1

من المقصود بالمخاطب إن كان يتحدث على لسان زرقاء اليمامة والعرب والمسلمون قصيهم ودنييهم هبوا لحرب اليهود وما زالوا منذ النكسة يفعلون إلى يومنا حسب المقدرة وحسب الظروف؟ أم هل تنبأ الشاعر باغتصاب فلسطين وحذَّر فلم يُسمع له؟ هب أننا صرفنا التأويل على الظروف السياسية والاجتماعية التي عرفتها فترة الشاعر في العالمين العربي والإسلامي، وأنه كان يقصد تحذيره من المكائد التي كان يتعرض لها العرب والمسلمين من قبل الغرب، سوف يكون لزاما اعتبار الشاعر نفسه من منظور فصيل عريض من عالمنا العربي، أنه كان إحدى وسائل هذه المكائد بوجهها الايديولوجي الماركسي، تصرخ أن الخطر قادم من الغرب وهي إحدى معاوله بوجه أو بآخر؛ بين هذا وذاك، يبقى أمل دنقل كغيره من شعراء العصر الحديث، واحدا من الذين عبرت من خلال أشعارهم كثير من الأفكار والمعتقدات الوثنية والمعاني النصرانية على غرار الصلب والتضحية والفداء والبعث والخلاص التي اتخذها الشعراء في بادئ الأمر وسائط تعبيرية؛ لكنها سرعان ما تحولت إلى

(1) أمل دنقل لأعمال الكاملة، ص: 125.

قيم تبحث عن تغلغل وتجذر في مرحلة أولى، ثم تسعى إلى زحزحة الواقع إلى طبيعتها الابستمولوجية في مرحلة ثانية، أي: هدم المعايير السابقة مهما كانت مرجعياتها وإحلال أخرى جديدة لا تجذر لها؛ بل كثيرا ما كانت تعارض المقدسات والقيم فَأَلْجأها الرفض إلى الاستتار بالتأويل.

يقول السياب:

والعابرون:

الأضلع المتقوِسَّات على المخاوف والظنون

والأعين التَّعْبَى تُفتِّش عن خيل في سواه

وتعدُّ آنية تلأْلأُ في حوانيت الخمور

موتى تخاف من النشور

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!

من هؤلاء العابرون

أحفاد((أوديب*)) الضرير ووارِثوه المُبْصرون[1]

([1]) السياب، مك، ج1، ص: 511.

*تروي مسرحية لسوفوكليس، قصة أوديب، بأنه ابن لايوس وجوكاستا ملك وملكة طيبة، مر بعض الوقت بعد زاوجهما بدون أطفال، تشاور أبويه مع كاهن أبولو في دلفي عن عدم انجابهم، فتنبأ الكاهن بأنه لو انجب لايوس ابنا، فإنه سوف يقتله ويتزوج أمه؛ في محاولة منه لمنع تحقيق هذه النبوءة ابتعد لايوس عن زوجته لكن عاد تحت وطأة الخمر، فأنجبت جوكاستا ابنها. قيَّد لايوس كاحلي الابن وطلب من أحد رجاله رميه بأحد الجبال؛ وبدلا من أن يترك الطفل ليموت كما نوى لايوس، أعطي الرجل الطفل إلى راع من كورينث، فأعطاه هذا الأخير لبولوبياس ملك كورينت ليتبناه رفقة زوجته الملكة ميروب كونهما كانا بلا أطفال. سمياه أوديب لتورم قدميه من السلاسل. وبعد سنوات، أُخْبر أوديب من قبل رجل ثمل أن بوليباس ليس والده الحقيقي، فلما سأل والديه (يولوبياس وميروب) أنكرا ذلك، مما دفعه إلى الاستشارة من نفس كاهن أبولو. لم يخبره الكاهن بهوية والديه الحقيقيين؛ ولكن بدلا من ذلك أخبره أنه مُقدر له أن يتزوج أمه ويقتل والده؛ في محاولة لتفادي النبوءة، قرر أوديب الفرار من كورينث إلى طيبة. في طريق متفرع إلى ثلاث شعب، يلتقي رجلا يتقاتل معه حول من يمر أولا، وقتل أوديب لايوس (أباه) للدفاع عن نفسة، من دون قصد فتحقق نصف النبوءة. واصل رحلته إلى مدينة طيبة، ليلقى أبي الهول الذي يوقف جميع أولئك الذين يسافرن إلى طيبة ويطلب منهم حل لغز؛ فمن أجاب يتركه يكمل رحلته ومن يفشل فإنه يقتله، وكان اللغز : "ما الذي يمشي على أربعة أقدام في الصباح، واثنتان بعد الظهر، وثلاثة في الليل؟". أجاب أوديب: -"الإنسان ؛ وهو رضيع، يحبي على أطرافه الأربعة، كشخص بالغ، يمشي على قدمين، وقي الشيخوخة، يعتمد على عصا للمشي ". ذهل أبو الهول وألق بنفسه فمات. توَّج شعب طيبة أوديب ملكا عليهم وزوجوه الملكة جوكاستا بعدما اعتقدوا أن زوجها قد قتل وهو يبحث عن جواب سؤال أبي الهول، ليكمل الزواج من أوديب وجوكاستا بقية النبوءة .أصبح لدى أوديب وجوكاستا أربعة أطفال : اثنين من الذكور: بولينيكس وايتيوكليس، واثنين من

استدعى السياب صورة الملك أوديب بعدما اكتشف هول ما قام به، ذلك أنه قتل أباه وتزوج أمه، فقرر أن يفقأ عينيه ويتيه في البرية حتى مات؛ أما من يصفهم السياب بأحفاده فهم زناة واعون بتبعات أفعالهم منذ البداية؛ بله، إن ظل الصورة في الاتجاه الآخر يقود إلى اعتبار آباء أولئكم الفسدة، فسدةٌ مثلهم، وكأنه يحمِّل وزر الخاطئين إلى آبائهم من ناحية زمن القصيدة، ويقود إلى حتمية ارتكاب أبناء أوديب نفس خطأ والدهم، وهذا لم يحدث؛ وإذْ ذاك يبدو الرمز مشدودا إلى طرفين دلاليين في نفس الوقت، بحيث لا يعكس إلا نصف صورة بالتناوب للطرفين بما يجعل منها غير ممكنة التأويل (التصور) كاملة دفعة واحدة.

2.توظيف الرموز والأساطير.

كثيرا ما يكون غموض النص بين ردِّه إلى طبيعة الأسطورة من حيث هي بنية معرفية لعادات وتقاليد وأعراف وطقوس دينية تحاول فرض واقع جديد عبر إعادة تشكيل الوعي بالحاضر في غفلة منه، وبين إرجاع سبب هذا الغموض لسوء توظيف من طرف الشاعر الذي استحضر عبرها البطولة الغائبة بحثا عن الخلاص، لكن غالبا ما كان تأثيرها عكسيا بعدما استحضرت معها كل المعاني المعارضة لزمن الكتابة في لغة الوصول، إضافة لإقصائها العقل بعدما عَقْلن هذا الأخير وجودها؛ ذلك أنه كلما تراجع المجتمع حضاريا وثقافيا وبقي متعلقا بالغيبيات من خرافات وسحر وشعوذة، زادت أساطيره وخرافاته وابتعد عن الواقع وغيَّب العقل، كون الفكر الانساني لا ينمو ويتحرر إلا مع تطور المعارف والعلوم، يقول درويش:

البنات: أنتجون وإسمين. بعد سنوات عديدة من زواج أوديب وجوكاستا، هاجم طاعون العقم مدينة طيبة، فلم تعد تنمو المحاصيل في موسم الحصاد، ولم تحمل النساء، لذا يقرر أوديب إرسال كريون، شقيق جوكاستا لكاهن دلفي، فطلب منهم هذا الأخير أن يجدوا قاتل الملك السابق لايوس فيقتل أو ينفى. عمل أوديب بمشورة كريون وأرسل للنبي الأعمى تيريسياس الذي حذره من محاولة ايجاد القاتل. تحققت جوكاستا من هوية أوديب، وتوسلت الية أن يتخلى عن البحث عن قاتل لايوس؛ لكنه واصل السعي بالتحقق من قصة الراعي الذي كان من المفترض أن يترك أوديب الطفل الرضيع ليموت، ليكتشف أن الرضيع رُبي كابن متبني لبوليباس وميروب، وكان ابنا للايوس وجوكاستا. فيدرك أخيرا أنه منذ سنوات عديدة، قد قتل والده الملك لايوس في المكان الذي يجتمع فيه ثلاث طرق، ونتيجة لذلك، تزوج أمه جوكاستا. ثم يبحث عن جوكاستا فيكتشف أنها قتلت نفسها، ليقوم بعدها يفقأ عينيه، ثم يطلب من كريون أن يرعى بناته. تكون ابنته أنتجون دليله في أطراف البلدة وفي نهاية المطاف يموت في كولونوس ويقتتل ابنيه على العرش بعده، ليؤول ملكه في نهاية المطاف لكريون.

التقيت بهلين

يوم الثلاثاء على الساعة الثالثة

ساعة الضجر اللانهائي

لكن صوت المطر مع انثى كهلين

ترنيمة للصخر

مطر : ياله من حنين

حنين السماء

الى نفسها

[...]

ويقول الغريب لبائعة الخبز

هلين هلين ...هل تصعد الآن

رائحة الخبز منك

الى شرفة في بلاد بعيدة

لتنسخ أقوال هومير ...؟

[...]

فتقول له:

ياله من مطر

ياله من مطر...

يقول الغريب لهيلين

ينقصني نرجس* كي أحدق في الماء

ماءك في جسدي

حدقي أنت هلين في ماء أحلامنا

تجدي الميتين يغنون لاسمك

هلين

[...]

كنت أحارب في خندقيك

ولم تبرئي من دم الأسيوي

ولم تبرئي من دم مبهم

في شرايين وردك

هلين

كم كان اغريق ذاك الزمان قساة

وكم كان اوليس وحشا يحب السفر

باحثا عن خرافته في الصخر

الكلام الذي لم اقله لها قلته

والكلام الذي قلته لم اقله

لكن هلين تعرف مالا يقول الغريب

وتعرف ماذا يقول الغريب

لرائحة تتكسر تحت المطر

فتقول له:

حرب طروادة لم تكن

لم تكن ابدا...

ياله من مطر...

ياله من مطر[1]

يبدأ درويش قصيدته بسرد رؤيته لبائعة خبز متجولة في المدينة، ثم سرعان ما يسحب السرد من حدقة الوعي الواقعي إلى عالم الخيال عبر فوَّهة الأسطورة، ذلك أنه يجعل من هلين شخصيتين،

([1]) محود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج1، ص: 395/391.

* نركسوس هو الاسم الإغريقي لنرجس، وهو ابن إله النهر كفيسوس من ليربوي إحدى حوريات المروج الخضراء، نشأ نركسوس الجميل في أحضان المياه الجارية والمروج الخضراء، لم يره إنسان أو إله دون أن يعجب بجماله، كان نركسوس مدركا لجماله وإطلالته الجذابة؛ لكنه لم يتجاوب مع أيّ من المعجبين به، من بينهم حورية تُدعى إيكو، وتعني الصدى، كانت فائقة الجمال بارعة الحديث، وفي أحد الأيام بينما كانت إيكو جالسة، رأت زيوس كبير الآلهة رفقة حسناء، ثم من بعده زوجته الشرعية تطارده بعدما نما إلى علمها أنه في تلك الجزيرة لمقابلة إحدى الحوريات، ادَّعت إيكو لهيرا أنها لم تر زيويس؛ بل وأخذت تلهيها بالقصص العذبة حتى نغيب الشمس، وفجأة مرَّ أمامهما زيوس فرأته هيرا ليشتعل غضب هيرا منه ومن إيكو التي أخفت عنها واستغفلتها، مما دفعها لمعاقبتها بحرمانها من حلاوة الحديث والقدرة على الكلام إلا ترديد بعض المقاطع الأخيرة من العبارات التي ينطق بها المتحدث مثل الصدى. كانت تجلس كعادتها فوق ربوة تتأمل في المارين وتردد بعض المقاطع الأخيرة من العبارات التي ينطق بها المتحدثون، ولم نعجب بأحد سوى الشاب الوسيم نركسوس، كانت ترقبه في غدواته وروحاته، وتتبعه بنظراتها وهو يلهو دون أن تكون قادرة على الكلام للتعبير عن حبها، فما كان إلا أن كتمت سر غرامها واكتفت بمراقبة نركسوس، وذات يوم خرج نركسوس بصحبة رفاقه وأصدقائه للصيد، وفجأة ظهرت أمامهم عدة فرائس، تفرقوا خلفها وبعد مدة من المطاردة، غنم نرجس بعض الطرائد ووقف ينتظر رفاقه ليشهدوا ببراعته في الصيد؛ لكنهم لم يحضروا، ليكتشف أنه ضل عن أصدقائه دون أن يعلم بمراقبة إيكو له طيلة فترة الصيد، جلس يستريح على حافه غدير وطال انتظاره دون أن يحضر أحد من رفاقه، ثم هم واقفًا مناديا بأعلى صوته، عسي أن يدركه واحد منهم فأخذت إيكو تردد المقاطع الأخيرة من نداءاته التي لاتصل إلي آذان رفاقه، ظن نركسوس أن واحدًا من رفاقه يرد عليه، ولم تستطع إيكو أن تظل في مكانها بعيدة عنه، فاتجهت نحو نركسوس وهي فاتحه ذراعيها في سرعه هائلة نحوه لكنه ابتعد فجأة عن طريقيها في قسوة وغرور؛ عندئذ هوت العاشقة البائسة على الأرض، فارتطم جسمها بالصخرة التي كان يجلس عليها، أحست إيكو بطعنة نافذة في قلبها المفعم بالحب، نهضت مجروحة الكرامة ثم تعدو بعيدة عنه بلا هدف. لم تتوقف لحظة واحدة عن التفكير في كرامتها المحطمة وقلبها المجروح، باتت دائمة الحزن والبكاء حتى أصبحت مثار غضب الآلهة والربات، ومثار سخرية البشر، فهجرتها زميلاتها الحوريات، ليذبل جمالها مما جعلها تختفي نهائيا عن الوجود، تاركة وراءها صوتها صدى للمتحدثين. نادت أفروديت النداء الأخير لإيكو ووعدتها بالانتقام لها من نرجس، وذات مرة تعب من مطاردة فريسة فقرر الاستراحة في منطقة مليئة بالأشجار يتوسطها غدير ماء، انبطح نرجس على الأرض الرطبة ومال بوجهه إلى الماء الصافي؛ و فجأة رأى تحت الماء وجها بشريا رائع الجمال، ظل يحملق فيه، لم ينم ليله فعاد في اليوم الموالي، ثم لوَّح لصورته في الماء فلوحت له وتكرر الأمر مرارا وتكرار حتى ضاقت به الدنيا وألمّ به بالحزن كونه يعجز عن ملاقاتها، حتى ذبل جماله وقضى عليه الحزن فمات وهو يقول وداعا وداعا يامن أحب، فسمع صوتا يردد يا من أحب، ألقت إيكو نظرة أخيرة على جسده وظلت صدى؛ بينما بعثته الآلهة في شكل زهرة نرجس حزينة.

واحدة تعيش بين الناس في الحاضر، وأخرى تلك التي تدور حولها أحداث إلياذة الشاعر اليوناني هوميروس، إنها من أجمل نساء الأرض قاطبة، خطب ودَّها جميع ملوك الإغريق وتسابقوا للفوز بقلبها إلى أنها اختارت منيلاوس زوجا لها؛ ولكنها وقعت في غرام باريس -بسبب سحر فينوس إلهة الحب والخصب والجمال عند الإغريق- عندما كان في ضيافة زوجها باختيارها الفرار معه إلى طروادة متسببة باندلاع حرب لمدة عشرة سنوات انتهت بسقوط طروادة ومقتل ملكها بريام وأميرها هكتور؛ ولكن هيلين استطاعت الفرار مع باريس، ثم عادت لزوجها مينلاوس بعد انتهاء سحر فينوس، بعدها، يلبس درويش قناع نرجس الذي عشق صورته.

قد تستجيب رمزية هلين لفلسطين ذلك أن هلين هربت من زوجها مينلاوس تحت تأثير فينوس، ثم عادت بعد انتهاء تأثيره، وهكذا ضاعت فلسطين من أهلها تحت تأثير التآمر البريطاني الأمريكي لصالح اليهود، ثم سرعان ما تعود لأهلها بعد انقضاء التآمر بواسطة الثورة التي ترمز لها حرب طروادة؛ لكن ههنا إشكال مفاده، استمرار هروب هيلين حتى بعد سقوط طروادة ومقتل ملوكها وأُمرائها، فلم تكن عودتها إلا بعد تلاشي تأثير السحر، أيُفسر هذا بتنبأ درويش بفشل الثورة ما لم تسحب الدول المتآمرة دعمها لليهود، فإن كان هذا، فعلام وقوفه المناهض للسلطة الفلسطينية في أغلب أشعاره؟ هنا يهتز التأويل فيوغل المعنى في الضبابية؛ أم أنه كان يخفي موقفه المناقض تماما لما يعلن عنه في قصائده بدلالة قوله «الكلام الذي لم أقله لها قلته – والكلام الذي قلته لم أقله» وبالتالي هو لا يؤمن بالسياسة كما لا يؤمن بقيام ثورة على حسب ما تشي به عبارته «حرب طروادة لم تكن- لم تكن أبد»، بنفي المستقبل الوارد على صيغة الماضي، مما يقودنا إلى الاعتقاد باستسلامه لليأس، فتصير الأساطير المحشودة مجرد ترف شعري، بلا معنى أو غاية أو هدف خاصة عندما يبوح أنه ينقصه نرجس ثاني كي يحدق في الماء، إذ العكس هو الممكن، لأن الصورة المولع بها الشاعر ليست سوى مُدنه التي يعرشها من لغته وأساطيره في قصائده.

المحاضرة 08

الرمز والأسطورة في النص الشعري المعاصر

الرمز هو الإيحاء أو الإشارة، ويعني التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها في دلالتها الوضعية، وهو طاقة " تعبيرية ذات دلالة واسعة محركة لمعاني القصيدة، وتعكس قدرة خيال الشاعر على الابتكار والتوظيف[1]"، والشاعر أثناء توظيفه للرمز لابد له من كشف العلاقة بين محتوى ذاك الرمز المنتقى ومضمون نصه الشعري وظروف عصره و بيئته، ولا بد أن يعتمد على المخيلة الشعرية القادرة على ربط ذلك الرمز الموظف مع المضمون الذي أراد أن يحمله النص، لأن الشاعر المتَقَنِّع بالرمز" لا يمكنه أن يعبر عن تجربته من خلاله بِشاعريَّة مُتميِّزة، إلا إذا امْتلك طاقة فنية تمكِّنه من إيجاد بنية مُتفاعلة العناصر، ذات وحدة عضوية متماسكة. وتكن رؤيا الشاعر بمثابة حصيلة للعناصر الدرامية الجدلية المتفاعلة في السياق الذي ضم تلك العناصر[2]". ولقد وجد السياب في التوظيف الرمزي ما يحقق له الطابع الدرامي، خاصة بعدما اتَّخذ الواقع شكلا يستعصي القبض عليه أو التعبير عنه باللغة العادية من جهة، ولأنه كان يخوض غمار البحث عن أشكال تعبيرية جديدة في تجربة كان هو باعثها من جهة أُخرى؛ فكان لِزامًا عليه الدفع بهذه التجربة إلى أقصى ما يُمكنه، كيف لا وهو الذي كان همه كسر تلكم العلاقة الرَّتيبة بين الفنان ومجتمعه اللاَّشِعْري، هذا وتنوعت الشخصيات الرمزية عنده وتعددت، فكان منها التراثي والديني والشعبي والأدبي والتاريخي وغيرها:

1.1. رمز تراثي:

لجأ شعراء العصر الحديث إلى استدعاء الشخصيات التراثية لتوظيفها في بناء النص الشعري، إذ شكل ذلك ظاهرة مهمة أسهمت في تطوير بنية النص، لأن التراث ذو أبعادٍ ودلالاتٍ كثيرة وغنية،

([1]) دريد يحي الخواجة . الغموض في القصيدة العربية الحديثة. دار الفكر حِمْص.ط1. عام 1990م.ص:98.

([2]) يوسف حلاوي. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر.دار الآداب ط1. عام 1994م. ص:9.

فالشاعر أثناء استخدامه لتلك الرموز التراثية إنَّما يستهدف التعبير بِمضامينها، واستخدام هذه المضامين وسائط للعبور إلى فكر المتلقي ووِجدانهِ، ومن الرموز التراثية التي استدعاها الشعراء في نصوصهم ما يلي:

أ. شعبي:

يقول السياب:

وهي المفْلِيّة العجوز وما توشْوِشُ عن ((حزام))

وكيف شقَّ القبْرَ عنه أمام ((عفراء)) الجميلة

فاحْتازها..إلا جديلة

زهراء أنت..أتذكرين

تنورنا الوهاج ترجمه أكف المُصْطلين[1]

عاش الشاعر في المنفى بالكويت، فلم يستطع الصبر على فراق العراق، وهاج به الشوق إلى جيكور ملاذ الطفولة وانفتحت كُوّة الذكريات، فيذكر كيف كان إذا حل الغروب يتحلَّقُ رفقة الصِّبية مُلْتَصِقًا بِرُكبة جدَّته وهي تروي لهم حكاية عروة بن حزام وقصة حبه الأسطوري لعفراء، فيقول في قصيدة (غريب على الخليج):

لقد استيقظت في نفس السياب كل أقاصيص الطفولة في ديوان جده، أين كان يلتقي صبية بويب وشيوخها، لِيستمعون إلى الرّاوي وهو يحدثهم، عن قصص الجن وعن بطولات عنترة العبسي، وأسفار سندباد ومآثر يوم وقعة (ذي قار) ومغامرات أبي زيد الهلالي وغيرها.

ويقول عز الدين المناصرة في قصيدة أجراس:

من جسدي هذي المدن الخضراء

من عرقي هذا البار

([1]) السياب . م ك . مج1. ص: 319.

لكن المندبة كبيرة

والميت– صدقني– فار!! [1]

ب. فلكلوري:

بدوره تسلل الرمز الفلكلوري إلى شعر السياب نتيجة ارتباطه بماضيه الطفولي، لأنه كان كثيرًا ما يهرع إلى ذكريات الطفولة، فكم جهر بحنينه إليها، وكم من اللوحات ترددت في قصائده، من أغاني و أهازيج شعبية، كما في (شناشيل ابنة الجلبي) في قوله:

يا مطرًا يا حلبي

عبِّر بنات الجلبي

يا مطرًا يا شاشا

عبِّر بنات الباشا[2]

كما كان يُضمّن بعض المقاطع لأغاني شعبية كانت مشهورة في زمانه، على غرار قصيدة (مرثية جيكور) في قوله:

خورس

شيخ اسم الله..ترللا

وقد شاب ترلّ ترا..وما هلاّ

ترلل..العيد ترللا

ترللا.عرَّس((حمَّادي))،

زغردن ترلّ ترلّلاّ [3]

---

(1) عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار فارس عمان، ط1، 1994م، ص: 64.

(2) م. ن . ص: 599.

(3) م. س . ص: 406.

2.1. رمز ديني:

يكاد يكون الرمز الديني المهيمن على الرموز الأخرى في النص الشعري المعاصر، يقول محمود درويش:

هنا بعد أشعار" أيوب" لم ننتظر أحدا...

هنا، لا "أنا"

هنا يتذكر "آدم" صلصاله

سيمتد هذا الحصار إلى أن تعلم أعداءنا

نماذج من شعرنا الجاهلي[1]

يُلِحُّ درويش على تكرار اسم الاشارة "هنا" عبر أسطر نصه، وهو بذلك إنما يبوح بمكنونات لا شعوره، فيحاول التأكيد على هويته الفلسطينية، وارْتباطه المقدس بالأرض، لَذا نراه يسلك كل السبل المساعدة على ترسيخ هذه الحقيقة، حقيقة مأساة واضطهاد ومعاناة أبناء وطنه من أجل استرجاع أرضهم، ويقول السياب في أسفار أيوب

لك الحمد مهما اسْتطال البلاء

...

ولكن أيوب إن صاح صاح

((لك الحمد، إن الرزايا ندى،

وإنَّ الجراح هدايا الحبيب

أضُمُّ إلى الصدر باقاتِها،

هداياك في خافقي لا تغيب،

هداياك مقبولة. هاتِها!)) [2]

---

(1) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة (مج1) حالة حصار ص179.

(2) م. س. ص :249.

في النص مد وجزر بين اليأس والرجاء، فكان كلما اشْتدَّ عليه المرض بسياطه، ازداد تقرَّبه إلى الله، وتلمَّس دروب السكينة والطمأنينة من إيمانه أن الله قريب يجيب دعوة الداعي إذا دعاه؛ بل أوصل العلاقة إلى مستواها المثالي بين الإنسان والإله، فشعر بعبوديته، وما الابتهالات التي كانت تَعْبُر بواسطة النسيج اللغوي، إلا مرآة للمدلول النفسي الذي انْبَنَى عليه الخطاب الصاعد من ذات سفلى سقيمة طامعة في رحمة ربها، وهي ذات السياب إلى ذات عليا مرجوة هي ذات الله العليا، وبين هذا وذاك، تشكلت نواة القصيدة جاعلة من التضرع والابتهال، أُفقا شعريا، حلزونيً الشكل متجها نحو الأعلى.

3.1. رمز تاريخي:

أما الرمز التاريخي، فيتَّصف بتعدد الأنساق الثقافية والصور والمواقف الدرامية والقيم الفكرية والثقافية والحضارية، فمن التاريخ الإسلامي تقول فدوى طوقان

فتراجعت بخطو بتعثر

أي وربي لم أعد أفهم شيئا غير كوني

في زمان اليتم والحكم اليهودي المقدر

ليس لي معتصم يأتي فيثأر

لا ولا خالد في اليرموك يظهر[1]

تصرخ الشاعرة لتسمع صوتها إلى الشعب العربي الذي تخاذل في أداء واجبه اتجاه الشعب الفلسطيني الأعزل، وهو ما دفع بالشاعرة إلى العودة إلى ماضيها، إلى أجدادها الأبطال، الذين تمنت أن يكونوا في زمنها زمن اليتم والحكم اليهودي المقدر، فهي تنتظر ثأر المعتصم، وخالد وغيرهم ممن أشهروا سيوفهم في وجه أعدائهم ومنعوا خطواتهم من التقدم، هذا ولم تكتف فدوى بالانتظار لأن

(1) فدوى طوقان، الأعمال الكاملة،ص:534.

الزمن طال وامتد أمده، لذلك راحت تستنجد بالمعتصم علَّه يسمع صرختها فينقذها من هول ما هي فيه من ظلم وذل وهوان.

خرج السياب إلى التاريخ الإنساني مستعيرًا رمز الشاعر اليوناني الأعمى (هومير) في قوله:

ذلك الكائن الخرافيُّ في جيكور، ((هومير)) شعبه المكدود

جالِس القرفصاء في شمس آذار وعيناه في بلاط ((الرشيد))،

يمضغ التبغ والتواريخ والأحلام، بالشَّدْقِ والخيال الوئيد

ما تزال ((البسوس)) محمومة الخيل لديه، و ما خبا من ((يزيد))

نار عَيْنَيْن أَلْقَاها على ((الشَّمْر)) ظِلالاً مذبحات الوريد! [1]

ومن هومير ولج إلى التاريخ العراقي والعربي، فذكر هارون الرشيد، ثم رجع إلى حروب البسوس، ومقتل الحسين بن علي ﷺ على يد شمْر بن ذي الجوشن في خلافة يزيد بن معاوية بن أبي سفيان؛ فكم هي كثيرة الرموز التاريخية التي كان يهدف من ورائها إلى فضح واقِعٍ راهن بآخر غابر، على شاكلة تضامنه مع ضحايا مأساة هيروشيما في قصيدة (من رؤيا فوكاي) في المقطع الأول منها المعْنوَنِ (هياي..كونغاي، كونغاي)، حيث لا فرق بين عمل الأمريكان وعمل المغول، فقال:

إلا صُراخ ((البابيون)):((زادك الثرى،

فازحف على الأربع...فالحضيض والعلاء

سيان والحياة كالفناء!))

سيان ((جينكيز))، و((كونغاي)) [2]

4.1. رمز أدبي:

يقول محود درويش:

قال لي آخر الليل: خدني إلى البيت

([1]) م. ن. ص : 407.

([2]) م. س . ص :358.

بيت المجاز الأخير .

فإنني غريب هنا يا غريب

ولا شيء يفرحني قرب بيت الحبيب

ولا شيء يجرحني في "طريق الحبيب" البعيدة[1]

مكنت شاعرية درويش وحنكته الفنية من اقتلاع ذلك المعنى من بيته الأصلي وإرساء قواعده في بيته المعاصر مضفيا عليه لمسة عصرية، فالشاعر بهذا المزج الموفق تمكن من تجسيد حالته النفسية التي كانت في أمس الحاجة إلى أرضها الأم، فهو يأمل أن يعود إلى وطنه على الرغم مما يجري عليها من أحداث، وهذا ما يمكن تحصيله من تنوع ،"وظائف العنوان فقد يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص أو في مواجهة النص أحيانا،

أَجَارَتَنَا إنَا غَريبَان هَهُنَا وكل غريب للغريب نسيب

فإن تصلينا فالقرابة بيننا وإن تَصرمينا فالغريب غريب[2]

كما صرّف السياب، القول بالرُّموز الدينية والتاريخية والتراثية، عبّر كذلك بالرُّموز الأدبية الأجنبية منها والعربية، فكان يُصرّح بالرّمز تارة مثل ما فعل مع (شكسبير) في(الأسلحة والأطفال) قائلاً:

سلام على العالم الأرحب

على مشرقٍ منع أو مغربِ

سلام لآفون رَوَّى عروق

شكسبير والزهر والدَّالِية[3]

---

(1) محمود درويش: الأعمال الجديدة (ج1)، لا تعتذر عما فعلت، ص 150.

(2) امرؤ القيس: الديوان، دار صادر، بيروت، ص: 79.

(3) م. ن. ص: 588.

ويُلمّح تارة أُخرى من خلال الموروث الأدبي للرّمز المراد التعبير به أو بإِرْثِه، فكان أن أوجد لنفسه بدائل تعبيرية تمنح حريةً أكبر وحركةً أعمّ وأسرع لتجسيد الموقف الذي يستهدفه.

2.الأسطورة:

تمثل الأسطورة مرحلة الطفولة البشرية، فهي تعبر عن نظرة الشعوب القديمة إلى الحياة، ذلك أنها ابتدعت الأساطير من أجل السيطرة على هواجسها من خلال تقديم تفسيرات للحوادث تركن إليها نفوسهم. في معظم الأحيان تكون شخوص الأسطورة من الآلهة أو أنصاف الآلهة، انتقلت إلى الشعر العربي الحديث بعدما تأثر الشعراء العرب بنظرائهم الغربيين أمثال إليوت وكيتس وشيلر وغيرهم، فاقترن مفهوم الحداثة في الشعر العربي بتوظيف الأسطورة، ذلك أنه ما من شاعر بداية من جيل الرواد إلى يومنا هذا إلا ووظَّف الأسطورة في أعماله، حتى غدت تشكل النظام الأساس في بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر.

1.2. الاستدعاء.

كان السياب يركز في معظم قصائده على الصوَّر التي تفتح المعابر إلى الحياة انطلاقًا من الموت، لِذا نجده يستعين بالصور الأسطورية بعدما اهتدى لِرموز وأساطير الغصن الذهبي، ثم وظَّفها "توظيفاً حياً في تركيب ثقافي جديد من أجل التعبير عن واقع الحياة التي عاشها بطريقة صارت معها هذه الحياة موضوع الشعر العربي على نحو لم نعرفه لدى شاعر عربي آخر غير السياب، خلال تلك المرحلة[1]"، وكان تموز من بين أكثر الرموز استخداما عنده، من ذلك ما نجده في قصيدة (سربروس في بابل)؛ إذْ يقول:

لِيَعْوِ سربروس في الدروب

في بابل الحزينة المهدمة

[...]

([1])ضياء خُضيّر، شعر الواقع و شعر الكلمات، دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2000م، ص : 58.

لِيَعْوِ سربروس في الدروب

وينبش التراب عن إلهنا الدفين

تموزنا الطعين

[...]

نرى العراق يسأل الصغار في قراه

ما القمح؟ ما الثمر؟

ما الماء؟ ما المهود؟ ما الإله؟ ما البشر؟

[...]

عشتار ربّة الشمال والجنوب

تسير في السهول والوهاد

تسير في الدروب

تلقط منها لحم تموز إذا انتثر

تلمه في سله كأنه الثمر

لكنّ سربروس بابل الجحيم

يحب في الدروب خلفها ويركض

[...]

سينبت الإله فالشرائح الموزّعة

تجمعت تململت: سيولد الضياء

من رحم ينزّ بالدماء[1]

([1]) بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، ج1، ص: 485/482.

جمع السياب بين سربروس وبابل، فأما سربروس فيُقرأ على أنه رمز لعبد الكريم قاسم الذي كان الشاعر على خلاف شديد معه إلى درجة أنه لما كان مريضا بمستشفى سانت ماري بلندن وسمع نبأ الانقلاب عليه وإعدامه، هبَّ من سريره وكتب قصيدة إلى العراق الثائر؛ لكن السياق التاريخي للحياة السياسية في العراق آنذاك، ينصف عبد الكريم قاسم ويعدُّه من الرموز، أما من ناحية دلالة بابل فقد تقترن بالعراق وعبد الكريم قاسم، كما أنها قد تقترن بالأمة العربية والاستعمار الغربي، هذا ونلمس حضور تموز البابلي بغيابه من خلال عشتار، والرمزان كلاهما يعبران عن واقع ثقافي وفكري متردي كونهما حلاًّ محل رموز تراثية تؤدي المعنى بفاعلية أكبر.

2.2. التحوير والمزج.

انتقل شعراء الحداثة من الاستدعاء المباشر للأساطير إلى التحوير في مضامينها والقلب بما ينسجم ومقاصدهم، كانوا متحمسين للفتوحات الجديدة التي حققتها القصيدة على مستوى الشكل والمضمون، ملتزمين بخطها الثوري ضد أشكال التعبير القديمة؛ بله ويأملون منها تغيير الواقع الثقافي والفكري الذي اقترن بالجمود والتخلف ولم يفرقوا بين ما هو ديني وما هو سياسي وما هو ثقافي؛ فكان الهدم الشامل وإعادة الصياغة تأسياً بالغرب هو الهدف والمبتغى بغض النظر عن انسجامه مع البيئة المحلية، أو مراعاة لأدنى خصوصياتها، من ذلك ما نجده في قصيدة درويش «هلين يا له من مطر»؛ إذ يقول:

التقيت بهلين

يوم الثلاثاء على الساعة الثالثة

ساعة الضجر اللانهائي

لكن صوت المطر مع انثى كهلين

ترنيمة للصخر

مطر : يا له من حنين

حنين السماء

الى نفسها

[...]

ويقول الغريب لبائعة الخبز

هلين هلين ...هل تصعد الآن

رائحة الخبز منك

الى شرفة في بلاد بعيدة

لتنسخ أقوال هومير ...؟

[...]

فتقول له:

ياله من مطر

ياله من مطر...

يقول الغريب لهيلين

ينقصني نرجس كي أحدق في الماء

ماءك في جسدي

حدقي أنت هلين في ماء أحلامنا

تجدي الميتين يغنون لاسمك

هلين

[...]

كنت أحارب في خندقيك

ولم تبرئي من دم الأسيوي

فتقول له:

حرب طروادة لم تكن

لم تكن ابدا...

ياله من مطر...

ياله من مطر[1]

يبدأ درويش قصيدته بسرد رؤيته لبائعة خبز متجولة في المدينة، ثم سرعان ما يسحب السرد من حدقة الوعي الواقعي إلى عالم الخيال عبر فوَّهة الأسطورة، ذلك أنه يجعل من هلين شخصيتين، واحدة تعيش بين الناس في الحاضر، وأخرى تلك التي تدور حولها أحداث إلياذة الشاعر اليوناني هوميروس، إنها من أجمل نساء الأرض قاطبة، خطب ودَّها جميع ملوك الإغريق وتسابقوا للفوز بقلبها إلى أنها اختارت منيلاوس زوجا لها؛ ولكنها وقعت في غرام باريس –بسبب سحر فينوس إلهة الحب والخصب والجمال عند الإغريق– عندما كان في ضيافة زوجها باختيارها الفرار معه إلى طروادة متسببة باندلاع حرب لمدة عشرة سنوات انتهت بسقوط طروادة ومقتل ملكها بريام وأميرها هكتور؛ ولكن هيلين استطاعت الفرار مع باريس، ثم عادت لزوجها مينلاوس بعد انتهاء سحر فينوس، بعدها، يلبس درويش قناع نرجس الذي عشق صورته.

تستجيب رمزية هلين لفلسطين ذلك أن هلين هربت من زوجها مينلاوس تحت تأثير فينوس، ثم عادت بعد انتهاء تأثيره، وهكذا ضاعت فلسطين من أهلها تحت تأثير التآمر البريطاني الأمريكي لصالح اليهود، ثم سرعان ما تعود لأهلها بعد انقضاء التآمر بواسطة الثورة التي ترمز لها حرب طروادة.

([1]) محود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج1، ص: 395/391.

المحاضرة 09

الحس المأسوي في النص الشِّعري.

يُعتبر ترويض الحزن للكتابة، بوابة إلى الحزن والأسى والتمزق والضياع والتشريد في المنافي والسجون، ولا يتحقق الطابع المأساوي في عملٍ شِعري ما لم تتوافر وراءهُ أو فيهِ العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع المأساوي. وتكون المأساة بسبب المعاناة على المستويين الذاتي والجماعي، فأما على المستوى الفردي فمن أسبابها: الفقر والمرض واليُتم والتشرد وهواجس الموت؛ وأما على المستوى الجماعي، فإن عدم الاستقرار بسبب الصراع السياسي نأو الظلم والجور والاستعمار والطغيان، كلها من مواضيع المأساة .

1. العوامل الذاتية:

يُعد السياب شاعر المأساة الأول دون منازع، ذلك أنه فجر ينابيع الأسى أنهاره انطلاقا من طبيعته النفسية الخاصة وحياته المليئة بالغصص والأوجاع، فقصة السياب مع الحياة هي نفسها قصته مع الموت وهذا لشعوره أن الموت يطلبه حثيثًا، فما هي إلا مدة قصيرة ويفاجئه قبل أن يتحقق له الحب الذي حرم منه سنين طِوال، ففي سنة 1946 بعث رسالة إلى خالد الشَوّاف، يقصّ عليه حلماً من أحلام الموت التي تلاحقه باستمرار، قال ما نصّه: "هناك عند السدرة النائمة قبر مستوحد غريب رأيت أني راقد فيه تحت الحصى والتراب في ظلمة بلهاء... يكاد ثقل الثرى يخنقني خنقاً[1]. كان السيّاب يشعر بهذا الإفراط في الرؤيا المأساوية للأشياء، فقال: "كم عاهدت نفسي في سكون الليل العميق أن أخفت نغمة اليأس في أشعاري وأمحو صورة الموت من أفكاري... لكنني واحسرتاه عدت بصفقة الخاسر، وحظّ الخائب... إنّ كلّ الكون، الأرض والسماء والتراب والماء والصخر

(1) إحسان عباس، بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته و شعره، دار الثقافة، بيروت، 1969م، ص: 83.

والهواء، أزهار ذابلة، ذابلة في عينيّ الشاحبتين ونفسي الهامدة الخامدة1.كان يجاهد هذه المشاعر المظلمة، لكنه سرعان ما يخلف بوعده لنفسه ولأصدقائه فيغرق من جديد في الأسى والتشاؤم، فتطفو صور الموت والكوابيس على سطح اللغة الشعرية وتنتشر صور المقابر في نصوصه وصور غيرها كالغرق في قوله:

أيها الشاطئانِ أوهى جليدُ الموتِ كفّي فأرختِ المجدافا

وكأني أرى بعينيَّ غوراً قاتماً أحتسي دجاهُ ارتجافا

أهبطُ الموجَ سلّماً باردَ الألوانِ حتى أعانقَ الأصدافا

يا لمثواي أعظماً قضقضتهنَّ الأعاصيرُ والعبابُ اجترافا

حيث لا نادبٌ سوى اللجِّ زخّاراً على أضلعي يعيد الهتافا2

لقد حاول السياب التخلص من تأثير ذاتيته، فقام بإدماج رؤاه المرضيّة وهواجسه من الموت في موضوعاته الفنية ليخاطب القارئ بلغة مأساوية مؤثرة. ويهدف من وراء هذا الإدماج تحميل المجتمع والنظام السياسيّ مسؤولية ما آلت إليه صحته من تدهور بسبب الفقر والحرمان من ظروف العيش الكريم، فأضحت فكرة الموت ملازمة له على مستوى الفكر والوجدان، ولكن تجلّياتها كانت متباينةً من قصيدة إلى أُخرى، فهو يعدُّه مخلِّصاً له من آلامه وعذاباته تارةً ، ووسيلة للانبعاث والحياة الحقيقة تارةً أُخرى ، فيقول:

أنا ميّتٌ لا يكذبُ الموتى .. وأكفُرُ بالمعاني

إنْ كان غيرُ القلبِ منبعَها

فيا ألْقَ النهار

أغمرْ بِعَسْجَدِكَ العراقَ، فإنَّ مِنْ طينِ العراق

(1) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص: 81.

(2) السياب، الديوان، ج1، ص: 111.

جسدي ومن ماءِ العراق... [1]

يرى السياب أن موته بات في حكم المؤكد، فيتوجه إلى العراقيين بكلام نابعٍ من القلب الموقن بموته، وبالحرية لأبناء شعبه في نفس اللحظة، وقد رمز لهذه الحرية بقوله:(ألق النهار) مخاطبًا إياه أن يغمر أرض العراق التي جسده من طينها ومن مائها، وما خطابه (ألق النهار) دون أبناء الشعب إلا حثٌّ لهم على النضال الذي لا نتيجة له إلا الحرية والسلام، ومن الصور التي تظهر براعة بدر في تصوير الموت، ما ورد في قصيدة (عكاز في الجحيم) إذ يقول:

وبقيت أدور

حول الطاحونة من ألمي

ثورًا معصوبًا، كالصخرة، هيهات تثور

والناس تسير إلى القمَمِ

لكني أعجز عن سيرٍ–وَيْلاهُ–على قدمي

وسريري سجني تابوتي، منفاي إلى الألم

وإلى العدم!! [2]

هكذا يدفع الشعور بالعجز والمرض بدرًا إلى تصوير الأنَّة والزفرة، بل وينقل اللحظة أثناء تواردها في الذهن أو النفس وهي تولد و تبتلع صاحبها، خاصة تلك الصورة النفسية التي يتأوَّه فيها رافضًا الموت والرحيل والزوال والصيرورة إلى العدم، فكان يستخدم "الصور والاستعارات لإثارة العاطفة وتكثيفها بحيث نرى الأفكار لا بعين العقل بل بعين المخيلة. نراها شيئاً محسوساً ملموساً، شيئاً نابضاً حياً يفاجئنا ويدهشنا، شيئاً ينقل إلينا من وراء المألوف والظاهر ليعيش معنا في اللحظة وليعيش إلى الأبد[3]"، ذلك أنها كانت معادلا موضوعيا لما يكابده الشاعر من توتر وقلق نفسيين.

(1) السياب . م ك . مج1. ص:283.

(2) م . س . ص:691.

(3) يوسف الخال . دفاتر الأيام . رياض الريس للكتب و النشر . لندن 1987م. ص: 104.

2. العوامل الموضوعية.

يقول محمود درويش:

ومن يسكن البيت من بعدنا

يا أبي؟

-سيبقى على حاله مثلما كان

يا ولدي1!

في لحظة الرحيل ومن خلال الحوار القائم بين الولد ووالده يتبادر لنا نوع الانتماء للبيت؛ إلا أن البيت ههنا ما هو إلا الوطن، إلا فلسطين، إنه يحكي مأساة التشريد التي تعرض الشعب الفلسطيني، ويتضح من خلال الحوار أن العودة حاصلة بالتأكيد؛ لكن ما يناقشه الفتى هنا هو صحة البيت، طوال فترة الغياب، والأب المطمئن إلى الغد، يؤكد للولد أن البيت – بما هو معادل للوطن – سيبقى في انتظار أصحابه. وهنا تبدو المفارقة الولد يسأل عن البيت(المنزل). والوالد يجيب عن البيت(الوطن.

. لماذا تركت الحصان وحيداً؟

. لكي يؤنس البيت ، يا ولدي ،

فالبيوت تموت إذا غاب سكانها[2]

تعكس هذه الأسطر الشعرية قدرة البيت على المقاومة، بمعنى أنه لا يتيح للآخرين السكن فيه، ولكنه بالمقابل يظل كائنا حيا يموت بالعزلة ويتلاشى. وهو مؤشر للعودة وعدم الرحيل وهذا هو الهاجس الذي يعيشه درويش، ويقول في موضع آخر:

(1) محمود درويش. "أبد الصبار". ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا. الأعمال الجديدة الكاملة. م س. ص: 299.

([2]) م. ن. ص: 300/299.

يَجِدُ الوقتَ للسُخْرِيَةْ:

هاتفي لا يرنُّ

ولا جَرَسُ الباب أيضاً يرنُّ

فكيف تيقَّنتِ من أَنني

لم أكن ههنا ![1]

يتحول الحصار في بعض الأحيان وخاصة عندما يجد الوقت إلى مزحة قاتمة، وقديما قالت العرب(شر البلية ما يضحك)، ترى أي ابتلاء هذا عندما لا يرن هاتفك، أولا يطرق عليك الباب أحد، فالوجود الشخصي لأي كان مرتهن بوجود الآخرين وعندما يحاصر الآخرون في بيوتهم، وخاصة إذا كان شاعرا يحمل قضية فهذا يعني أنه ليس موجودا في بيته بالرغم من وجوده فيها، حيث يمارس حياة معطلة وهي عديمة الجدوى قطعا، وكأنه غير موجود بالمرة (لم أكن ههنا)، إن المأساة تتجمل بغياب يشبه الحضور وحضور يشبه الغياب؛ من هنا تنشأ الكوميديا السوداء التي تنعش الذاكرة ويستفيق إليها الوجدان. وهي رد فعل حاسم للصراع من أجل البقاء ودحض الحصار بكل أشكاله، ومن هنا تنشأ عظمة الإنسان لأنه يستخف بعظائم المصائب ويروضها لصالحه ويخرج منتصرا دائما

وكأنني قد متُّ قبل الآن ...

أَعرفُ هذه الرؤيا ، وأَعرفُ أَنني

أَمضي إلى ما لَسْتُ أَعرفُ . رُبَّما

ما زلتُ حيّاً في مكانٍ ما، وأَعرفُ

ما أُريدُ ...

سأصيرُ يوماً ما أُريدُ[2]

(1) محمود درويش. حالة حصار. الأعمال الجديدة الكاملة 1. ص:227.

(2) محمود درويش. ديوان " الجدارية " الأعمال الكاملة ج 1. ص: 465

هم درويش يشرح رؤيته، ولكنه استغنى عنها لما فيها من ألم وحزن وترك تقديرها للمتلقي، و مما يؤكد عدم رغبته في ذكر هذه الرؤية أنه قال: وأعرف هذه الرؤيا1." والأمر ذاته مع أعرف ما أريد. لأنه في الأخير سيصير يوما ما يريد لذا لجأ إلى الحذف ووضع النقاط الثلاثة؛ ولجأ درويش إلى وضع ثلاث نقاط دلالة على .

يقول أحمد مطر:

وَطَنِي ثَوبٌ مُرقَّع

كلُّ جزءٍ فيه مصنوعٌ بِمَصْنَع

وعَلَى الثَوبِ نقوشٌ دَمَويَّة

فرَّقتْ أشْكَالُهَا الأهْوَاء

لكنْ

وحَّدتْ مَا بيْنَهاَ نَفْسُ الهَويَّة

عفَّةٌ واسِعةٌ تَشْقَى

وعهْرٌ يتمتَّعْ[2]

تدل كلمة ثوب مرقع ت على الوطن المشتت والمفرق شيعا وأهواء ما يوحي بالضعف والهوان. لقد حشد الشاعر الكثير من العبارات الصريحة، والإيحائية، بهدف إقامة علاقة تواصلية مع المتلقي في ظل الهم الواحد، والشكوى والتطلع إلى الأفضل، في ظل هرولة بعض الساسة نحو حضيرة التطبيع والتنازل. فالموقف الذي يعرضه يمكن تصوره ومعايشة مراراته "فلسطين، الجولان..." يرمي به إلى تحريك الآخرين لمشاركته الموقف الفكري والسياسي، بل لتعبئتهم.

ويقول في موضع آخر:

(1) مُحَمَّد أحمد القضاة. الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش. م س. ص:281.

(2) أحمد مطر، ديوان لافتات2، ص: 58.

طالعْتُ في صَحيفَة الرَّحيل

قافلةً تائهةً

دَليلهَا يستُرُ قبْحَ فِعْلِه

بصبْرِهاَ الجَميل

رأيتُها تغرَقُ في دمَائِها

والدَّمعِ والعَويل[1]

من شأن التائهة أن يعود أو يسترد عافيته ووضعه، ولكن المخاطِب هنا استعار لفظة الغرق ليدل على الضياع واللاعودة، وصعوبة استرداد الحق الضائع. ثم يدافع أخيرا عن أفكاره ويحاجج بالاستعارة، باستحالة تغيير موقفه وتشبثه بفكرة الحرية والعدالة ونبذ العنف والظلم، ويدعو إلى التمسك بالأمل والصبر لتغيير الوضع، ورد كرامة الإنسان وشرفه المهدرين وحريته المسلوبة.

أما فدوى طوقان باعتبارها شاعرة من شواعر المقاومة، فهي الأخرى تقاسمت الحزن والبؤس والحرمان مع شعبها الأبي، فهمهم من همها، ففي حكاية من حكاياتها الشعرية "حكاية أخرى أمام شباك التصاريح"، تسرد لنا الشاعرة أحداث واقع الأمة العربية أمام الإهانة والإذلال الذي تتعرض له على يد الغاصب الصهيوني، وغطرسته المستمرة في إغلاق الجسور ومنع الناس من التحرك باختلاق حجج لا أثر لها من الصحة واليقين، وهو ما دفع بفدوى وشعبها إلى التراجع إلى الوراء:

فتراجعت بخطو بتعثر

أي وربي لم أعد أفهم شيئا غير كوني

في زمان اليتم والحكم اليهودي المقدر

ليس لي معتصم يأتي فيثأر

لا ولا خالد في اليرموك يظهر[1]

(1) أحمد مطر، ديوان لافتات2، تموز، لندن، ط2، 1987م، ص: 10.

تصرخ الشاعرة لتسمع صوتها إلى الشعب العربي الذي تخاذل في أداء واجبه اتجاه الشعب الفلسطيني الأعزل، وهو ما دفع بالشاعرة إلى العودة إلى ماضيها، إلى أجدادها الأبطال، الذين تمنت أن يكونوا في زمنها زمن اليتم والحكم اليهودي المقدر، فهي تنتظر ثأر المعتصم، وخالد وغيرهم ممن أشهروا سيوفهم في وجه أعدائهم ومنعوا خطواتهم من التقدم، هذا ولم تكتف فدوى بالانتظار لأن الزمن طال وامتد أمده، لذلك راحت تستنجد بالمعتصم علَّه يسمع صرختها فينقذها من هول ما هي فيه من ظلم وذل وهوان.

ضاع ملكي...

أكلتني الغربة السوداء يا قبر عسيب

جارتي إنا غريبان بواد الغرباء

نبعث الشعر ونحمي أنقرة

أيها الوادي الخصيب

ربما مرت على القبر هنا يوما حمامة

يا حمامات السهوب

أبلغي عني التحية

قبل موتي للحبيب[2]

كان لنكبة السابع والستين تسع مائة وألف، أثرها البين في رسم خطى الشعراء العرب عامة والفلسطينيين خاصة، فهي النكسة التي أدمت قلب المناصرة، ضف إلى ذلك مفارقته لوطنه الأم قبلها بثلاثة سنوات، وهذا ما ولَد في شعره شخصية امرئ القيس خالقا منها أنيسا له في غربته السوداء في بلاد الغرباء، بعدما ضاع منه كل شيء، فلم يبق له سوى حمامات السهوب التي وجد

(1) فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار فارس،عمان،ط1،1993م. ص:534.

(2) عز الدين المناصرة : الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1994، ص: 29.

فيها الرسول الأمين لتبليغ تحيته لحبيبته فلسطين، فكل من (ضاع ملكي، قبر عسيب، جارتي إنا غريبان) إشارات تعد بذاكرة القارئ إلى قول امرئ القيس:

على الرغم من كثافة المنتوج الفني القاسمي ووفرته على آليات وظواهر فنية معاصرة تستحق وقفة متأنية أمام كل ظاهرة؛ إلا أن اللافت للانتباه على الواجهة النقدية أن أعماله لم تشهد دراسة وافية تليق بوزن منتوجه الشعري الوفير، كما أنني لا أدعي الإحاطة به كلية لأن موضوع البحث لا يسمح بذلك، غير أنني حاولت قدر المستطاع أن ألملم شتات ذلك الإرث الشعري القديم الذي اتكأ عليه القاسم في مشواره الفني، وهذا ما نتمثل حضوره من خلال قوله في قصيدة "سيرة جليات"

كان أن التقى جليات بامرئ القيس في بادية الشام

أوقفه غاضبا وصاح به:

« لمن أنت ملتجئ يا امرأ القيس

هل تستجير بنار الأجانب ؟

أقصر لعنت ،

ورمضاء أهلك برد عليك انتبه

يا امرأ القيس

ما من مجير سواي، وإني مجيرك فهيا نحكم هذا البعير

ترجل وارخ الرسان، وسوف ترى،

يستدير على عقبيه إلى حينا

يستدير بعيرك

وإني مجيرك !» [1]

(1) سميح القاسم : الأعمال الكاملة،(ج4)،ص200.

استعمل سميح القاسم في هذا المقطع تقنية جديدة، إذ نراه يمزج بين رمز أدبي (جليات) وهو الشخصية الشهيرة في مسرحية شكسبير(روميو وجليات)، وامرئ القيس، والقاسم المشترك بين الرمزين هو الثأر لمقتل الوالد، وكذا حال المفاوض أو الزعيم الفلسطيني، الذي لن يكون حاله أفضل من حال امرئ القيس، فكلاهم سوف لن يلقى إلا الخيانة والخذلان، وبصفة أدق، فإن الشعب الفلسطيني لن ينال أي حقٍ من حقوقه، أو يسترجع أرضه السليبة بدعم من الأجانب مهما كان مشربهم

المحاضرة 11

التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة.

استمرت مسيرة التطور في النص الشعري العربي الحديث والمعاصر، كان التحديث مستوى الشكل، باقتران الشعرية بكيان القصيدة، نحا النص منحىً يعزز من قدراته الأدائية، لم يعد يكتف بالتعبير بالحرف ودلالة الكلم؛ بل، أضاف للحرف وظيفة أخرى من خلال إعادة الترتيب والتصوير، أي: صار الرسم بالكلمات من وسائل التعبير سواء أكان هذا التعبير تصريحا أم تلميحا، إنه بحث عن سبل أخرى تعزز من دور الكلمة، إنه توسع للمفهوم " ليحقق التركيب الفضائي الذي رأى فيه جوزيف فرانك واحدا من أهداف الأدب الحديث[1]" من خلال فتح آفاق تصورية جديدة بإقحام معمار النص الصوري عاملا دالاً منتجا للمعنى والايحاء والتخييل والتأويل والقراءة والتأويل، مرتكزا على هندسة معمارية قوامها أشكال بصرية من الفراغ و السواد والبياض والرموز والأشكال الهندسية.

1.البياض والسواد

لعل الصورة تتضح أكثر مع درويش في قوله من قصيدة مزامير:

وعلى جثّي ينبت الشعر والزعماء

وكل سماسرة اللغة العربية

صفّقوا

صفّقوا

صفّقوا

ولتعش

(1) جاكوب كرك: اللغة في الأدب الحديث، ترجمة: ليون يوسف، دار المأمون، العراق، ط 1، 1989، ص: 264.

حالة الاحتضار العربية[1]

جاء المقطع على شكل مثلث مقلوب؛ لكن قبل بلوغ نهايته تكرر لفظ صفقوا ثلاث مرات، إنه تغيير اتجاه السطر الشعري من الأفقي السليم إلى العمودي، وهذا التغيير يعتبر سيمة من سيمات الأداء الشفهي للنص، ذلك أن اللفظ المكرر يكون بنبرة تصاعدية رصدها المقطع بصريا، كما أنه قد يميل السطر العمودي النازل، على غرار قوله:

ففوق ضريحك ينبت قمح جديد

وينزل ماء جديد

وأنت ترانا

نسير

نسير

نسير[2]

لقد سبك درويش رؤاه بصيغة تجعل منها شكلا متوازيا مع المتن، أي: دلالة المتن هي عينها ما به تقوس السطر الشعري النازل، فلفظ تسير مكرر، يشي بالضعف والهوان وهو حال الأمة العربية.

تعد تقنية توزيع البياض والسواد على الصفحة، من وسائل دفع المتلقي إلى إنتاج نصه الموازي، وملء الفراغ عن طريق تبييض السواد، ذلك أن الكتابة "لا تحكمها فقط مقتضيات تنظيم الفضاء النصي بل يمكن أن يضبطها وينظمها مقتضى الفضاء الصوري في الوقت الذي يتعلق فيه الأمر بإدماج عنصر التشكيل الخطي في النص[3]" ضمن مجال قصدية الشاعر دفع قارئه إلى سلوك محدد، يقول درويش:

(1) محمود درويش. " مزامير " الديوان. المجلد الثاني. دار العودة. بيروت. الطبعة الثانية. 1978. ص: 52.
(2) محمود درويش. قصيدة " قتلوك في الوادي" الديوان الجزء الثاني. م س. ص: 119.
(3) ينظر مُحَمَّد الماكري. الشكل والخطاب. م س. ص:239.

.... . ولكني سأسند ظلك

العاري على شجر النخيل. فأين ظلك؟

أين ظلك بعدما انكسرت جذوعك؟

قمة

الإنسان

هاوية . . . [1]

أراد درويش في هذه الأبيات أن يرسم صورة السقوط فوظف هذه التقنية جاعلا منها" كلمة قمّة في سطر وكلمة الإنسان في سطر وكلمة هاوية في سطر وهي دلالة على التدرج في السقوط فجعل هذه الأسطر مندرجة ليدل على آلية السقوط؛ وكأنه يرسم هذا السقوط رسما، وفي السطر الأخير يشير إلى الحذف وكأن هذا السقوط مستمر، كما في نصه:

كفر قاسم..

قرية تحلم بالقمح ، وأزهار البنفسج

وبأعراس الحمام

. . . . . .

. أحصدوهم دفعة واحدة

أحصدوهم

. . . . . .

. . . . . حصدوهم . .

. . . . . .

آه يا سنبلة القمح على صدر الحقول [1]

(1) محمود درويش. ديوان " الجدارية " الأعمال الكاملة ج 1. ص: 515.

تتوزع ثنائية النقاط والكتابة، أي: السواد والبياض ضمن إيقاع دلالي يحكمها تناوب في المعنى، وتوافق في الرؤية، بين ما هو مجسم، وما هو مغيّب في صورة تجريدية تتم فيها كل أنواع المطاردة للبحث عما يربط أطراف ثنائية تماشيا مع التطورات التي لحقت الشعر العربي الحديث في إطار الفضاء النصي والتلقي البصري بالأخص يلفت انتباهنا إلى علامة ترقيم جديدة وهي المد النقطي.

2.أشكال هندسية:

كما وظف درويش المثلث بمختلف أشكاله ليولد في شعره دلالات بصرية معينة وليجسد من خلالها الحالة الشعورية والشعرية التي يعيشها والشعب الفلسطيني جراء العدو الغاصب الصهيوني، فمن النصوص التي بنيت بتقنية مثلث قائم الزاوية ذي القاعدة العلوية منها نص من قصيدة (مزامير) :

وكيف تتسع عيناي لمزيد من وجوه الأنبياء ؟
اتبعيني أيتها البحار التي تسأم لونها
لأدلك على عصا أخرى .
إني قابل للأعجوبة
كالشرق . . [2]

يجد المتأمل في النص، بصره موجها نحو رسم ممثل بشكل رباعي متقايس الأضلاع، ومنتظم الشكل العام وهو المربع، وقد لجأ درويش إلى توظيف هذه التقنية ليجسد للقارئ انتظام وتساوي حالة الانفعال تجسيدا بصريا. ومن القصائد التي بنيت بتقنية(متوازي الأضلاع) "تحد"

(1) محمود درويش. قصيدة (مغني الدم). الديوان الجزء الأول. ص: 333.

(2) محمود درويش. قصيدة "مزامير". الديوان الجزء الثاني. م س. ص :32.

سأقولها

في غرفة التوقيف .

في الحمام . .

في الإسطبل . .

تحت السوط . .

تحت القيد . .

في عنف السلاسل [1]

يروي عز الدين المناصر يوميات رجل جعلت منه غربته ويأسه من حال وطنه السليب؛ بل من حال الأمة العربية جمعاء إنسانا لاهيا لا مباليا يمضي معظم وقته في حانات الخمر، دون أدنى تفكير في استرجاع حقه الضائع، هذه المعاناة أدخلته في دوامة اللاوعي، حيث يقول:

كلما يا جارتي هل المساء

تسألين

أين يمضي الملك الظليل في كل مساء

أنت لا تدرين أين !!

أول الليل أجر الخطو، لا تدرين أين؟

نحو مقهى أشرب الأحزان من جدرانه قرب الحسين

ثم أدعو للحسين

بالرضا عن رأسه...و الراحتين.

ثم يمضي الملك الظليل للمقهى الرمادي القديم.

.....

(1) محمود درويش. قصيدة "تحد". الديوان الجزء الأول. م س. ص: 200.

و أقول اليوم خمر ...و غدا ... يا غرباء

أسكتوا يا غرباء

أرقصوا يا غرباء

فوراء الثأر منا خطباء!!! [1]

فمقولة" اليوم خمر وغدا أمر" التي أطلقها امرؤ القيس عقب سماعه نبأ مقتل والده هي المادة الخام التي أججت أحاسيس المناصرة وألهبت مشاعره في قوله:

تناوب الموقف السردي صوتان واحد للشاعر، وآخر لدفينة قبر عسيب، حيث سطر الشاعر مقدمات طويلة، ورد الجارة كلمات تنتهي بياء ونون، ثم يمعن في الحذف حيت تتكر النقاط بين كل لكلمة وأخرى، إلى أن تنال سطرا كاملا بالتناوب مع السواد، حيث تعبر الكتابة عن موقف والسواد عن آخر، والموقفان وإن انعزلا تاريخيا إلا أنهما اجتمعا وامتزجا فنيا.

يقدم سميح القاسم في انتقام الشنفرى، أشكالا هندسية مختلفة منها المثلث ذي القاعدة نحو الأسفل، في قوله:

صفر لحنا هجيا

وبلؤم ينطق سما، ورحيقا

قضم الحشفة...وانطلق يجوب الآفاق

اقيموا بني أمي مطي صدوركم فإني إلى قوم سواكم لأميل [2]

كلما نزل من سطر إلى الذي يليه ازداد السطر استطالة، كأن الشاعر يريد ترسيخ وجه الشبه بين الشنفرى والفلسطينيين من خلال الاصرار على التأكيد أن الطرفين كليهما وصل إلى ما

(1) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، يا عنب الخليل، ص 33

(2) سميح القاسم :الأعمال الكاملة، ص:589.

وصل إليه بسبب ذوي القربى من الأمراء والملوك الذين سمسروا في قضيته، ولقد أدرك القاسم بحس الشاعر هذه المفارقة ، فختم بمطلع اللامية أقيموا.

كانت الموضوع الشعري عند السياب في بدايته الأولى وصفا للمناظر الطبيعية، أو الحياة الريفية بين قرى بويب وجيكور، وكانت(وفيقة) بنت صالح السياب، ابن عم جده عبد الجبار السياب، أول حب يخفق له فؤاده، فهي صبية جميلة في سن الزواج، وبدر في سن المراهقة، بيد أن التقاليد والأعراف السائدة كانت تمنعه من التغزل بها علنًا، لذا ظلت لفحات الهوى تضطرم في قلبه سرا حتى تزوجت، فشعر أن فؤاده تحطم، وأن أحلامه طواها موج البحر، فيعبر عن أساه في باكورة شعره (على الشاطئ) قائلا:

على الشاطئ أحلامي ... طواها الموج يا حب

وفي حلكة أيامي ... غدا نجم الهوى يحبو

عزاء قلبي الدامي

وذا الفجر بأنواره ... رمى الليل و أطيافه

شدا الطير بأوكاره ... وهز الورد أعطافه

وفي غمرة أوهامي

وفي يقظة آلامي

بكى محبوبة القلب

عزاءً قلبي الدامي[1]

صنع السياب نصه من عناصر الطبيعة، إلا نقل جمال الطبيعة وتناسقها ممثلا بشكل نصه، حيث نرى سطرين شعريين متوازيين، ثم تحتها مباشرة سطر واحد في المنتصف تماما، وذلك يعكس رهافة حسه وحرصه على جمال الشكل والصورة والمعنى، ثم يواصل بنفس الطريقة سطرين آخرين؛

(1) السياب، الديوان، ج1، ص: :106.

لكنه يبني أربعة جمل تحت السطرين أو البيتين، فإذا نظر إلى الشكل النهائي للنص، كان المعمار تعبيرا بصريا جميلا، عاضد اللمعنى، كما نجد له تشكيلا آخر في قوله:

له الويل..ماذا يريد؟

((حديد عتيق

رصا..ص

حديد!))

لك الويل من تاجرٍ أَشْأَمِ

ومن خائضٍ في مسيل الدم

ومن جاهِلٍ أن ما يشتريه

. لدى الطوى والرَّدى عن بنيه!

((حديد عتيق

رصا..ص

حديد...)) [1]

النص بعنوان (الأسلحة والأطفال)، إنه صوت اليهودي (خضُّوري) وهو يهودي يبيع الحديد العتيق، لكنه في النهاية يهرب إلى إسرائيل، أما المقطع الأول، فيرصد صوت البائع اليهودي، فيما يخص الحديد، المقطع الثاني، فنراص، يقسم كلمة رصاص، إلى رصا ثم ثلاث نقاط دالة على سكوت بعد صوت مرتف، ثم يلحق حرف الصاد الأخير، حيث يدفه الشاعر قارئه إلى تصور البائع المتجول من خلال التقطيع الصوتي بصريا على البياض، ثم يكرر الموقف، مع الحذف المدلل عليه بالنقاط، كما نجده يفعل في مقطع آخر في قوله:

خورس

(1) م. ن. ص: 570.

شيخ اسم الله..ترللا

وقد شاب ترلّ ترا..وما هلاّ

ترلل..العيد ترللا

ترللا.عرَّس((حمَّادي))،

زغردن ترلّ ترلّلاّ

الثوب من الريز...ترلَّلا

والنقش صناعة بغداد[1]

لقد بَنَى السياب نصه مُعتمِدا الوجه الايقاعي للمقطوعة التراثية، حيث رسم كلماته تماما مع الأنغام، فكان أن بدأ بكلمة واحدة ثم سطر يتوسطه فراغ من ثلاث نقاط، كأنه النفس المطلوب آدائيا، وهكذا بواسطة التكرار المتقابل يفعل مع باقي الأغنية، فكأن الشاعر ينقل المعنى مجسما والايقاع مرسوما.

(1) السياب . م ك . مج*1*. ص: 407.

المحاضرة 12

النزعة الدرامية في الشعر العربي الحديث والمعاصر.

1.مفهوم الدراما:

الدراما كلمة إغريقية تعني العمل أو الفعل بصفة أدق؛ وهي " مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى اعْمل، فهي تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح[1]"، وهي بهذا ينحصر مفهومها النقدي في كلمتين هما: محاكاة الحدث، والحدث هنا يتوسع نطاقه للحركة والسلوك والفعل مع شرط الإرادة الحرة المدركة مُسبقًا لطبيعة الفعل ونوعه ومقصده، وذلك لأن الإنسان البدائي تدبّر شؤون حياته بواسطة الصراع مع العناصر والظواهر الطبيعية، وإن عجز فإنه يحاكيها لأن "المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاةً، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة[2]". يعمد إلى المحاكاة كي يستوعبها ثم يسيطر عليها أو يبتدع لها الطقوس، والملفت للإنتباه هنا هو المحكاة التي تعتبر وجهًا آخر للصراع، وحتى إنسان العصر الحديث لم يسلم من المحاكا، فهو عندما يعبر عن انفعالاته ومشاعره، يقوم بحركاتٍ هي في حقيقتها جوهر لأفعال.

لقد عرفت الحضارات القديمة بذور الدراما، لكن الحقيقة المؤكدة هي أن الإغريق وحدهم من عرفها في أكمل صورها: الكوميديا والتراجيديا والمسرحية، وهذا راجع لعقْليَّتهم الدرامية من خلال أسلوب حياتهم في عملهم وتفكيرهم ومختلف طرائق عيشهم " وهذا ما يظهر واضحا في أساطيرهم وملاحمهم التعليمية والغنائية بحيث يمكن القول بأن الشعر الدرامي جاء تكثيفًا مركزًا لكل ما سبق أن أنجزوه في هذه المجالات جميعًا[3]"، وعلى غرار الفنون الأُخرى لم تَشُذ الدراما عن كونها نتاج يصدر

([1]) ابراهيم سكر. الدراما الإغريقية . المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر. القاهرة 1968م.ص3.

([2]) أرسطوطاليس. فن الشعر. ترجمة: د. شكري عيَّاد. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.القاهرة1968م.ص3.

([3]) أحمد عثمان . الشعر الإغريقي تُراثًا إنسانيا وعالميًّا. سلسلة عالم المعرفة(77) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب. الكويت 1978م. ص 172.

عن الشعور الوجداني أو الديني، فالأصول الأولى لها تشير إلى نشأتها عن عبادة ديونيسوس إله الخمر وحامي الكروم، فهو المزهر والمثمر والمورق واليانع، كونه يمثل كافة قوى الاخصاب في الطبيعة "ولما كانت الخمر هي التي تبعث النشوة في النفوس وتجعل الانسان يحس الرقص وقد تلهمه نظم الشعر فإن ديونيسوس صار مثل-أبوللون-راعية للموسيقى والشعر وحمل لقب (المغني)(melpomenos). وأدى ذلك إلى ضرورة التفريق بين شعر وموسيقى كل من الإلهين. فأناشيد وأغاني النصر البايانية-من وحي أبوللون- تتمتع بنغم وقور نابع من موسيقى القيثار. أي أن الطابع الغالب على شعر وموسيقى أبوللون هو الاتساق الشكلي والرزانة في التنغيم. أما شعر ديونيسوس فيميل إلى حيوية موسيقى الفلوت ويسمح بحرية أكبر في الايقاع وكذا التنويع في أساليب اللغة للتعبير عن شتى الأحاسيس. بل نجد في الأشعار الملهمة من لدن ديونيسوس انتقالا سريعًا من المرح والنشوة إلى المعاناة والقسوة ومن المجون الصاخب إلى الجزل الوجداني[1]"، ولقد جعل الاغريق لديونيسوس حاشية مختلفة باختلاف قِوى الطبيعة التي تجسد الأهواء البشرية، فهذه الحاشية مؤلفة من أربعة أنواع هي:

أ-الساتروي: منهم كيسوس وأوينوس الذي يعني الخمر، وكوموس ويعني المجون، وخوروس ويقصد به الرقص الدائري أو الجوقة، ثم جيلوس، أي الضحك، وصولا إلى كروتوس وهو دق القدم أو الكف في الرقص، وختاما ديثورامبوس مع هيبريس وتعني النشوة، هذا وتروي الأساطير الاغريقية عن الساتروي أنهم كائنات متوحشة تسكن الغابات، نصفها بشري والنصف الآخر وحوش.

ب-الباكخيات: ويعرفن بعابدات باكخوس، وهن فتيات ذواتُ شعر طويل وملابس فضفاضة متخصصات في الرقص على إيقاع الصنج والتلويح بصولجان ديونيسوس السحري، وبدورهن تحملن أسماء ترمز إلى معاني عبادة ديونيسوس وتبجيله على غرار: خوريا(الرقص) ومولبي (الأغنية) وإيوثيميا (المرح) وميثي (السُكْر) وكوميديا (الأغنية الماجنة).

([1]) أحمد عثمان . الشعر الإغريقي تُراثًا إنسانيا وعالميًّا. سلسلة عالم المعرفة(77) المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب. الكويت 1978م. ص 172.

ج-السيلينوي: يظهرون بشعور كثيفة وأجساد ضخمة، لهم ملامح تشي بالسُّكر والفسق، ويمكن القول عنهم أنهم من جماعة الساتروي لكن بعدما يهرمون و يتقدم بهم السن.

د-الكنتوروي: وهم يمثلون القوة الحيوانية وما تمثله من نشاط وخصوبةٍ.

هـ-شخصيات رمزية: من بين هذه الشخصيات التي تظهر في موكب عبّاد ديونيسوس، نجد الخريف مُتجسدًا في هيئة امرأة وقور تقدم له فواكه الأرض، وكثيرا ما تُظْهر طقوس العبادة، الإلهة (إيريني) في صحبة إله الخمر وهي تحمل قرن الكثرة، كما يحضر إله الحب والرغبة (إيروس) في الموكب.

لقد دأب الاغريق على إقامة المواسم والأعياد لديونيسوس، فكانت لهم مهرجانات في الربيع وأخرى في الشتاء، وكان الاحتفال يتضمن تجمهر الفلاحين ثم يسيرون إلى مذبحه تقودهم عذراء تزينت أحلى زينة وحملت سلَّة مقدسة تحوي القرابين والزهور وسكين ذبح عنزة، أما الحشد فمنهم من يحمل التين والعنب، ومنهم من يحمل أباريق النبيذ، وبعد الذبح تقدم القرابين وتبدأ الرقصات وتُؤدَّى الأغاني تكريما للإله، وظلت معظم بلاد الإغريق محافظة على الطقوس في زمانها مع حتمية التغيير في جوهرها، لكن الذي يعنينا هو:ما علاقة الدراما بهذا كله؟.

سبقت الإشارة إلى أن حاشية ديونيسوس كانت عدة أصناف، وأن منها صنف (الساتروي) الذي منه طائفة (الكوموس) أو الماجنون والمعربدون، فأثناء الاحتفالات الشتوية كان قائد موكب الكوموس" يُسلّي المشاهدين بإلقاء بعض النكات البذيئة التي يرتجلها ارتجالا سواء في هيئة مونولوج طويل أو ديالوج أي حوار مع بعض المغنين من رفاقه في الموكب. ومن هذا الخليط الذي يمزج بين الأغاني والنكات والمونولوج والديالوج نشأت الكوميديا[1]"، أما التراجيديا فترجع أصولها إلى فئة الديثورمبوس وهم أيضًا من الساتروي، وإذا كانت التراجيديا تحتل مركزًا ثانويا بالنسبة إلى الكوميديا في أعياد الشتاء، فلقد كان لها الحظ الأوفر في أعياد الربيع على خلاف الكوميديا، وهي أُغنية جماعية تؤديها جوقة وتكون مرفوقة بِبَعض الحركات التعبيرية التي تشرح معاني الكلمات، أما الموضوع

(1) المرجع السابق . ص 177

الرئيس لها "فهو أسطورة ديونيسوس أو بالتحديد عرض مراحل من حياة هذا الإله في أسلوب غنائيٍ وبوسيلة التنكر أو المحاكاة بالكلمة والحركة[1]"، وتجدر الإشارة إلى تنكر أفراد الجوقة التي كانت تؤدي العرض في أشكال أية جماعة من أتباع ديونيسوس، وأما المسرحية الساتيرية فكان أفراد جوقتها يرقصون في دائرة حول مذبح ديونيسوس الذي ينبعث منه دخان القرابين.

تنطلق أصواتهم تتغنى بمغامرات هذا الإله وتُؤكد معاني الكلمات بحركات الأيدي والأقدام أو سائر أعضاء الجسم بهدف إقناع المتفرجين بأن ما يرونه ليس مجرد حكاية أسطورية بل هو أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع، ذلك أن حياة ديونيسوس كانت حافلة بالأحداث الصالحة للتمثيل كميلاده العجيب وتربيته فوق جبل نيسا وغزْوِه للهند وصراعه مع ملوك طرقيا وطيبة ورحلته إلى جزيرة ناكسوس وزواجه من أرديادني وغيرها من الأمور الأُخرى، ثم في مرحلة أُخرى تطورت الأمور إلى الآفاق الواسعة للأساطير، وانتقل التمثيل من الطابع الفلكلوري شيئا فشيئا إلى الطابع الرسمي للأدب، وبات الشعر الغنائي ولا سيما الجماعي منه، يجمع بين الغناء والرقص وفن السرد والمونولوج والديالوج، كما صارت المقاطع موزونة والتبادل الحواري بين القائد وجوقته منتظمًا وغنياً بِالأحداث، وأُضيفت المنصة فتسارعت وتيرة التطور في الشق التمثيلي بعدما أخذ الممثل دور المغني أو المتفرج وصار يقوم بالحدث في القصة المعروضة بواسطة السرد والإراءة والمحاورة، فانجلت الصورة عن الحدث والحدثان والمفارقة والصراع والتأزم والذروة والانحدار وغيرها من الأمور، ذلك أن" الدراما في صميم جوهرها مُحاكاةٌ لِفعل، يتجسد على خشبة المسرح بوساطة أشخاص[2]"، والدراما تُقَدِّم عَالماً مصنوعا، يعتمد في بنائه على الجدل لا المحاكاة.

على هذا الأساس فإن الجدل هو الذي يحكمها، لأن التجربة الإنسانية عندما تقدم من خلال عالم المسرح المصنوع لا تصل على أنها محاكاة تسجيلية لواقع أو حدث، وإنما تصل بوصفها تصورا مقنعا لما يمكن أن يحدث، ويتجلى عنصر الجدل في المسرح في أوضح صورة عن طريق الحوار،

(1) المرجع السابق . ص 178

(2) أرسطو. فن الشعر. ترجمة: د. ابراهيم حمادة . مكتبة الأنجلو مصرية .د ت . ص 102

والدراما"شكل من العمل الأدبي معد ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين، تشارك في طبيعتها العمل الملحمي أو القصصي أو القصيدة ما دامت تكشف عن حدث، أو الشعر الغنائي إذا كان بَوْحا عاطفيا[1]". وهي تقوم على أساس موضوعي يذهب إلى التعبير عن مسائل مختلفة ذات طابع عام لا ترتبط بالضرورة بشخص المبدع الذي يستتر دائما وراء شخصياته الدرامية، ولا يعني هذا الكلام انتفاء صفة الذاتية على نحو كلي من الفن الدرامي، لان الفن عموما يتصف بكونه موقفا ذاتيا من خلال ارْتِباطه بعاطفة الفنان ودواخله النفسية، لأن الفعل الدرامي" في حقيقته تصوير لحياة بشرية، سواء كانت في أسمى درجات السعادة أو أحط دركات التعاسة. وهذه الحياة البشرية نفسها، تتركب من حالة فعل وليس مجرد حالة عقل، أو وضع مجرد، ويتم هذا التصوير الحياتي في شكل نشاط له جوانب داخلية، وأخرى خارجية، والحبكة الدرامية هي التي تعكس هذه الحالة من الفعل[2]"، وبهذا يتضمن الفعل الدرامي العمليات العقلية والدوافع النفسية التي تكمن خلف السلوك الظاهر أو التي تنشأ بسببه قائمةً على: الحدث والحكاية والصراع واللوحات النامية والأشخاص والأصوات المتعددة التي تشكل بمجموعها موضوع القصيدة ذات المنحى أو البنيات الدرامية.

وإذا كانت الموضوعية أساس الدراما، فإن الشاعر لا تكفيه العناية بالتفصيلات حتى يكون شعره ذا طابع درامي. ذلك أن مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردي (القصصي) ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي. وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر على اختيار ما هو جوهري، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية وإخضاع السرد إلى آلية الإراءة، وهذا بالنظر إلى الدراما على أنها "شكلا من أشكال الفن، قائما على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث هذه القصة تحكي نفسها عن

([1]) جلال الخياط . الأصول الدرامية في الشعر العربي. منشورات وزارة الثقافة و الإعلام الجمهورية العراقية. دار الرشيد للنشر . 1982م. ص 11

([2]) أرسطو. فن الشعر. ترجمة: د.ابراهيم حمادة. ص 101

طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات من دون أن يتدخل الفنان بالشرح أو رواية ما يحدث[1]". ذلك أن الأحداث تعرض مشهديا ضمن آليات الدراما، وفق العناصر الآتية:

2.الحكاية.

الحكاية هي العنصر الرئيس في التراجيديا، ويذهب أرسطو إلى جعلها جوهر التراجيديا، لأنها "تقليدٌ للموضوع تقليدًا كاملا على مستوى الإبداع[(2)]"، أما الخليل بن أحمد الفراهيدي فيرى أن "حكى: حكيت فلانا وحاكيته إذ فعلت مثل فعله[(3)]"، وتكون محاكاة الحدث بواسطة القصة في القصيدة ذات المنحى الدرامي، علما أن تلكم القصة قد تكون ذاتية أو موضوعية:

1.2.الحكاية الذاتية:

يقول السياب:

وما من عادتي نكران ماضِيَّ الذي كان

ولكن.. كل من أحببت قبلك ما أحبُّوني

ولا عطفوا عليَّ، عشقت سبعًا كنَّ أحيانا

ترف شعورهن عليّ، تحملني إلى الصين

[...]

وتلك..لأنها أكبر في العمر أم لأن الحسن أغراها

[...]

وتلك كأنه في غمّازتيها يفتح السِّحر

([1]) حسين رامز مُحَمَّد رضا. الدراما بين النظرية و التطبيق. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت–لبنان ط1.عام 1972م.ص 29

(2) د . عطية عامر . النقد المسرحي عند اليونان . المطبعة الكاثوليكية بيروت . 1964م . ص: 119.

(3) أبوعبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي . العين . تحقيق مهدي المخرزومي و إبراهيم السامرّائي . دار الرشيد للنشر بغداد . 1983م . الجزء الثاني . ص: 57.

[...]

وتلك وزوجها عبدا مظاهر

[...]

وتلك، وتلك شاعرتي التي كانت لي الدنيا و ما فيها

[...]

وآخرهنَّ؟؟

آهٍ.. زوجتي، قدري. أكان الدّاء

ليقعدني كأني مِتّ سكران لولاها؟

وهاأنا.. كل من أحببت قبلك ما أحبوني

وأنت؟ لعلّه الإشفاق!! (1)

المجلس العلمي للكلية

تنهض هذه القصيدة على بنية حكائية اعتمدت مجموعة من الأفعال الماضية: (كان، أحببت، عطفوا، تحملني، باعتني، صحا، طلّقها، أغراها، عافتني، شربت، نعست)، حيث مثلت هذه الأفعال مجموعة من الوقائع أدت إلى تشكيل مادة حكائية سردها الشاعر بصوته، كاشفًا تصرفات شخصيات حبيباته، فكان النص تصويري بعين بدر، بعدما اختفى فيه صوت المرأة وتفكيرها، وتشتغل القصيدة على التوتر الذي أسهم في زيادة درامية النص، وتمثل هذا التوتر في ترقب الشخصية الراوية لتصرفات الطرف المقابل وأفعاله وتجسد ذلك من خلال الأفعال الماضية وتبريريها.

2.2. الحكاية الموضوعية:

يقول درويش:

تموز... يرحل عن ديارنا

تموز...يأخذ معطف اللهب

لكنه يبقي بخربتنا

(1) م . س . ص :639-641.

أفعى

ويترك في حناجرنا ظمأ

وفي دمنا...

خلود الشوق والغضب[1]

تفجرت قريحة محمود درويش في فترة زمنية من حياة الفلسطينيين الذين عانوا ويلات القتل والتشريد والتهجير والتنكيل، فكانت صوره وليدة تجربة المحنة في وعي الشاعر، فكان يجمل آلامه وآلام شعب بأكمله في وطن بديل من كلمات.

3. الحدث.

يُعد الحدث من أهم عناصر المعمار الدرامي الذي لا غِنَى عنه، وهو نتاج فعل السرد أو الحوار، يدخل في نطاقه "أيُّ شيءٍ يدفع مجرى القصة إلى الأمام تجاه ذروة وخاتمة، والفعل قد يكونُ فكرةً، أو حديثًا، أو حركةً [(2)]"، لأن الشاعر لا يمكنه أن ينتج من لا شيء، لذا كان الحدث عِماد البناء الدرامي في القصيدة الجديدة عند الرواد، ينسجون منه نصوصهم الشعرية ويُمَسْرِحُونها بواسطة تقنيات السرد المتعدِّدة أو مختلف طُرق الحوار وأنواعه، كما يُنظر إليه على أنه مجموع الأعمال أو الحوادث التي تأتي وفق طبائع الأشخاص وسلوكاتهم الناتجة عن الحركة الداخلية أو الخارجية للشخوص والأشياء، يقول السياب:

طلق..فيصمت كل شيء..ثم يلغط في جنون

هي بطة فلِم انتفضت؟ وما عساها أن تكون؟

ولعل صائدها أبوك، فإن يكن فستشبعون.

وتخف راكضة حيال النهر كي تلقى أباها.

هو خلف ذاك التّل يحصد. سوف يغضب إن رآها.

([1]) محود درويش، الأعمال الأولى، ج1، ص: 114.

(2) حسين رامز مُحَمَّد رضا. الدراما بين النظرية و التطبيق. ص:425.

من النهار ولم تعنه.. وليس من عون سواها.

وتظل ترقى التل وهي تكاد تكفر من أساها.

[...]

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها.

والغمغمات:"رآه يسرق.."، واختلاجات الشفاه

يخزين ميتها، فتصرخ:" يا إلهي، يا إلهي... [1]"

تسترجع سليمة شريط أحداث المأساة من صوت الطلقة تراجعا إلى حلقة الفلاحين وغمغماتهم، كما تتذكر طفولتها وجريها في الحقول ومساعدتها لوالدها، وذات يوم سمعت طلقا، فهرعت نحو الحقول، لتجد أباها غارقا في دمه والناس متحلِّقين حوله يهمسون: رآه يسرق.

4.الصراع:

الدراما تعني الصراع في أي شكل من أشكاله، وهو يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، كونه المحرِّك الأساس لِكُل العناصر الدرامية، وهو نِتاج المفارقة أو الانقلاب في الحادثة الدرامية، ومنذ خروج الدراما من سيطرة الأسطورة الديونيسوسية وهي تُحاكي أفعال الحياة والموت والخير والشر إلى اليوم، وهو بدوره ينقسم إلى داخلي وخارجي.

5. المُفارقة.

تُعتبر المفارقة الرّحم الطبيعي للحدث الدرامي، لأنها تفجر الأحداث وتُحتِّم حدوثها، وقد"اشْتُقَّت كلمة مفارقة من اللفظ اليوناني paradoxa الذي يتألف من مقطعين، الأول Para ويعني الخلاف أو الضد، والآخر doxa ويعني الرأي، فيكون معنى الكلمة ما يضاد الرأي الشائع[(2)] "، وتقوم في العلاقات بين الإنسان وغيره من الناس أو بين الإنسان وبيئته أو بينه وبين نفسه، مما ينتج أحداثا متنافرة تؤدي بدورها إلى الصراع الدرامي.

(1) السياب. م ك . مج*1* : ص: 520.

(2) مواد وهبة . المعجم الفلسفي . دار الثقافة الجديدة . القاهرة ط3. 1979م. ص: 417.

وكل عام – حين يعشب الثرى– نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع[1]

يفترض الشبع مع العشب والمطر لا العكس، وتلك هي المفارقة في العراق كلما زاد المطر زاد الجوع.

.6.التركيب.

لم تكن الفنون الدرامية بِمعْزل عن التغيرات التي عرفتها باقي الفنون الأُخرى، لأن رحلة تلكم الأجناس من التراث إلى الحداثة أضعفت الحدود الفاصلة بين خصائصها الأدبية، فغيَّرت وصمّمت أشكالاً جديدة من أُخرى عتيقةٍ، وتعدى التحديث من الشكل إلى الوظائف وأنماط تصريف القول وأنساق اشْتِغاله على غِرار المفارقة والمونتاج حتى غدا التداخل أمرا طبيعيًّا، ترتَّب عنه تغيُّر النظرة إلى طبيعة الوظيفة التي تؤديها هذه الأنساق، ومن ذلك فن التركيب وهو من التقنيات السينمائية ، إذ يقوم على ربط اللقطات مع بعضها لتُكوِّن مقطعًا، ومن المقاطع تتألَّف المشاهد

7.الحوار الدرامي:

يُنظر إلى الحوار على أنه "حديث بين شخصين أو أكثر تضُمّه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام، وهذه العناصر لا تتوافر – إلا نـادرا – في الحوار المألوف في الحياة اليومية2"، وهذا لأن الحوار لا يكتسب الصبغة الدرامية إلا إذا امتلك الهدف والأثر بين طرفيه ممّا يولد تَبايُنًا في المقاصد والغـايات، فتتعـارض بِتعـارض العواطـف والأفكـار ويكـون صِـراعًا منـه تتـنفس روح الـدراما. وفيـه خارجي ودخل، وكل نوع فيه مباشر وغير مباشر.

8.الشخصية الدرامية:

الشخصية كلمة مشتقة من (شخص)، والشخص:" سواء الإنسان وغيره[3]"والشخصيات هم "الخامة التي يستعملها الكاتب[(4)]"ومفردها شخصية، وتعني أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين

---

(1) م . س. ص 479.

(2) د.ناصر الحاني. من اصطلاحات الأدب الغربي.دار المعارف. جمهورية مصر 1993م.ص: 39.

(3)ابن منظور.لسان العرب. دار صار. بيروت لبنان ط1. 2000م .المجلد الثامن .[شخص] ص:36.

(4) حسين رامز مُحَمَّد رضا . الدراما بين النظرية و التطبيق. ص: 471.

تدور حولهم أحداث القصة، وهي ترتبط بالحدث ارتباطا وثيقا، إذ تعد مصدرا أساسيا للحدث، لأنها تنتج أفعالا، تترابط فيما بينها بعلاقات سببية أو زمنية، كما ترتبط الشخصية أيضا بالمكان، وهي أنواع منها شخصيات القناع والرمز والأساطير والشخصيات العادية.

المحاضرة 13

التكثيف اللغوي في قصيدة النثر

يتشكل النص الشعري من لغة تحتكم في صياغتها إلى عوامل كثيرة، منها ما يرتبط ببنية التركيب ومادته، ومنها ما يرتبط بأطر المضمون ومرجعياته أو ما يعرف بالخلفية المشتركة بين أطراف التواصل، ويكون قوام هذه الخلفية "سياقات لغوية واجتماعية وثقافية وعرفية ودينية متوارثة أو متفق عليها في جماعات محددة، وتتعدد هذه الدوائر وفق الرؤى المعرفية، والحالات الإنسانية، كما أن هذه الدوائر تتسع وتضيق وفق المدلولات العامة، والخاصة، الأفقية الخطية للجماعات1"، فيتحول النص الشعري بذلك إلى ساحة تتجاذب فيها معظم عناصر خلفية الرسالة على امتداد مساحة القول، وفي الوقت نفسه مغالبة مستمرة بين مضمرات اللغة وبين مقاصد المبدع.

تختزن الألفاظ على مَرِّ العصور قدرا كبيرا من نبض اللغة ونمائها العقلي والفكري والدلالي والإشاري من جهة، كما تحمل آلاف الأعوام من تاريخ الناس وعاداتهم وخرافاتهم وأساطيرهم من جهة أخرى، لذلك تتجاوز القصيدة حركة الزمان والمكان اللذان كُتبت فيهما بتجاوز الطبيعة الرمزية لدلالتها، فتصير مرآة تكشف عن الجانبين العقلي والوجداني للشاعر، ونظرته للإنسان والكون والحياة، إلا أن الكشف عن دلالاتها يكون على درجة القراءة، ويمكن أن تشّبه الدلالة "بتلك الدوائر التي تحدث عقب إلقاء حجر في الماء، فما يتكون منها أولاً بعد بمثابة الدلالة المركزية للألفاظ يقع فهم بعض الناس منها في نقطة المركز، وبعضهم في جوانب الدائرة، أو على حدود محيطها ثم تتسع تلك الدوائر وتصبح في أذهان القلة من الناس وقد تضمن ظلالاً من المعاني لا يشركهم فيها غيرهم2"؛ لكن مهما اتسعت الدوائر الدلالية نسبة إلى فهم القارئ واستيعابه، فإنه لا يفوته إدراكها أو الشعور بوجودها في الخطاب الشعري الحديث، فيردها إلى خلفياتها ومصادرها، مهما كانت درجة التكثيف، ذلك أن القارئ وكيفما كان أفقه الابستمولوجي، يقرأ قراءة يرسو عندها خياله وفكره كونه غير ملزم بقصدة الشاعر.

(1) فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نَيْنَوى دمشق، 2011، ص: 9.
(2) س. أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص: 101.

1. التخييل

يقول أدونيس:

أضع رأسك في رأسي أيها الوقت وأفكر أنت الجذر لكنك الورقة الذابلة التي تشرف على السقوط أنت الأكثر علواً غير أنك تقيم في غور الأغوار أنت الصحو وليس في خطواتك وأهدابك إلا وحل يتحدر من عفونات كفلتها سماء السماوات في رأسك وأسأل: أينا الآخر؟1.

يقف الشاعر مع نفسه متأملا طبيعة الزمن الذي يعيشه، وهو إذ يفكر ويحاور؛ إنما بلسان جيل وأمة؛ بله، يعبر عن موقفه من الناس طبيعة حياتهم وتفكيرهم، ثم يصنفهم تبعا لوعييهم بأنفسهم، كأنه بهذا الصنيع يعيد رسم عالم جيدي من رصد صورة النقيض المريض، ثم يقو في مقطع آخر:

سابقاً، سُمّيت «سوق الظلام»

لاحقاً، غلَب عليها اسم «سوق مطرح»

لماذا، لا تُسمّى، الآن، «سوق الضوء»؟

خصوصاً أنّ للشمس فيها كُرْسيّاً عاليا:

بعضُ قوائمه في المرفأ، تُحيط بها تقاليد البحر.

وبعضها في حركة العمل تحيط بها تقاليدُ النهار والليل

سوقٌ – حقلٌ للتاريخ.

تتعايشُ المذاهب، القيمُ،

الصناعات

وتتعانقُ أنحاءُ الأرض.

(1) أدونيس، فضاء لغبار الطلع، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص: 14.

يمكن أن تعطى لهذه السوق أسماء أخرى كثيرة «لا شرقية ولا غربي»: سوق المعنى، سوق الصُّور، سوق الحكمة

سوق الصدقات. 1

تتميز مطرح بممراتها الضيقة والمتعرجة والمسقوفة بالخشب أو الحجارة، للسوق تسمية أخرى معروفة بين أهل البلد وهي سوق الظلام، ويرجع السبب لإطلاق هذه التسمية على سوق مطرح لكثرة الأزقة والسكك التي كانت تصطف عليها المتاجر، حيث تحجب عن هذه الأزقة أشعة الشمس خلال النهار وتتضاعف العتمة في الأيام الغائمة فيحتاج حينها السائر إلى ضوء مصباح لكي يحدد خطواته.

المجلس العلمي للكلية

ويطلق بالتحديد تسمية سوق الظلام على الجزء الذي يمتد من مسجد اللواتيا إلى خور بمبة، وفيه بالفعل دكاكين مكتظة، حيث لا تترك المساحة الضيقة للأزقة والسكك بداخله فرصة لدخول ضوء الشمس، وهناك تسمية أخرى لهذه السوق بشقيها الغربي والشرقي اللذين تفصل بينهما فتحة خور بمبة، وهي السوق الصغيرة والسوق الكبيرة، وسوق الظلام هي السوق الصغيرة، أما السوق الكبيرة فهي سوق الجملة.

أسقط أدونيس طبيعة حياة الشرقي والعلاقات بين الناس على سوق مطرح، كأنها تلخص كل شيء، وتفضل عليهم بالأمن والأمان وحرية التصرف والتملك؛ بله، كأنه يريد احتكام الشرقي إلى قانون سوق مطرح، ولسف يكون ذلكم عين الحكمة، كونه ينهي جميع الخصومات فلا يكون إلا صدقات.

يقول درويش:

ويقول الغريب لبائعة الخبز

هلين هلين ...هل تصعد الآن

(1) أدونيس، فضاء لغبار الطلع، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص: 32.

رائحة الخبز منك

الى شرفة في بلاد بعيدة

لتنسخ أقوال هومير ...؟

[...]

فتقول له:

ياله من مطر

ياله من مطر...

يقول الغريب لهيلين

ينقصني نرجس* كي أحدق في الماء

ماءك في جسدي

حدقي أنت هلين في ماء أحلامنا

تجدي الميتين يغنون لاسمك

هلين1

(1) محود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج1، ص: 395/391.

* نركسوس هو الاسم الإغريقي لنرجس، وهو ابن إله النهر كفيسوس من ليربوي إحدى حوريات المروج الخضراء، نشأ نركسوس الجميل في أحضان المياه الجارية والمروج الخضراء، لم يره إنسان أو إله دون أن يعجب بجماله، كان نركسوس مدركا لجماله وإطلالته الجذابة؛ لكنه لم يتجاوب مع أيّ من المعجبين به، من بينهم حورية تُدعى إيكو، وتعني الصدى، كانت فائقة الجمال بارعة الحديث، وفي أحد الأيام بينما كانت إيكو جالسة، رأت زيوس كبير الآلهة رفقة حسناء، ثم من بعده زوجته الشرعية تطارده بعدما نما إلى علمها أنه في تلك الجزيرة لمقابلة إحدى الحوريات، ادَّعت إيكو لهيرا أنها لم تر زيويس؛ بل وأخذت تلهيها بالقصص العذبة حتى نغيب الشمس، وفجأة مرَّ أمامهما زيوس فرأته هيرا ليشتعل غضب هيرا منه ومن إيكو التي أخفت عنها واستغفلتها، مما دفعها لمعاقبتها بحرمانها من حلاوة الحديث والقدرة على الكلام إلا ترديد بعض المقاطع الأخيرة من العبارات التي ينطق بها المتحدث مثل الصدى. كانت تجلس كعادتها فوق ربوة تتأمل في المارين وتردد بعض المقاطع الأخيرة من العبارات التي ينطق بها المتحدثون، ولم نعجب بأحد سوى الشاب الوسيم نركسوس، كانت ترقبه في غدواته وروحاته، وتتبعه بنظراتها وهو يلهو دون أن تكون قادرة على الكلام للتعبير عن حبها، فما كان إلا أن كتمت سر غرامها واكتفت بمراقبة نركسوس، وذات يوم خرج نركسوس بصحبة رفاقه وأصدقائه للصيد، وفجأة ظهرت أمامهم عدة فرائس، تفرقوا خلفها وبعد مدة من المطاردة، غنم نرجس بعض الطرائد ووقف ينتظر رفاقه ليشهدوا ببراعته في الصيد؛ لكنهم لم يحضروا، ليكتشف أنه ضل عن أصدقائه دون أن يعلم

2. السرد.

يعمد درويش إلى تكثيف لغته طبقات بعضها فوق بعض، حيث تعود رمزية هيلين إلى فلسطين، أما نرجس فإنه يشير به لنفسه؛ لكن الفرق هنا أن نرجس أحب صورته، إلا أن درويش كانت صورته هي هيلين، أي: فلسطين نفسها، حتى إذا مات ففي سبيلها، وفي موقف آخر، ينوع درويش في طرق ضغط الكلام وتكثيف اللغة في قوله:

على شاطئ البحر بنتٌ، وللبنت أَهلٌ

وللأهل بيتٌ . وللبيت نافذتان وبابْ....

وفي البحر بارجَةٌ تتسَلَّى

بصَيْدِ المِشَاة على شاطئ البحر:

أَربعَةٌ ' خَمْسَةٌ ' سَبْعَةٌ

يسقطون على الرمل ، والبنتُ تنجو قليلاً

لأنَّ يداً من ضبابْ

بمراقبة إيكو له طيلة فترة الصيد، جلس يستريح على حافه غدير وطال انتظاره دون أن يحضر أحد من رفاقه، ثم هم واقفًا مناديا بأعلى صوته، عسي أن يدركه واحد منهم فأخذت إيكو تردد المقاطع الأخيرة من نداءاته التي لاتصل إلي آذان رفاقه، ظن نركسوس أن واحدًا من رفاقه يرد عليه، ولم تستطع إيكو أن تظل في مكانها بعيدة عنه، فاتجهت نحو نركسوس وهي فاتحه ذراعيها في سرعه هائلة نحوه لكنه ابتعد فجأة عن طريقيها في قسوة وغرور؛ عندئذ هوت العاشقة البائسة على الأرض، فارتطم جسمها بالصخرة التي كان يجلس عليها، أحست إيكو بطعنة نافذة في قلبها المفعم بالحب، نهضت مجروحة الكرامة ثم تعدو بعيدة عنه بلا هدف. لم تتوقف لحظة واحدة عن التفكير في كرامتها المحطمة وقلبها المجروح، باتت دائمة الحزن والبكاء حتى أصبحت مثار غضب الآلهة والربات، ومثار سخرية البشر، فهجرتها زميلاتها الحوريات، ليذبل جمالها مما جعلها تختفي نهائيا عن الوجود، تاركة وراءها صوتها صدى للمتحدثين. نادت أفروديت النداء الأخير لإيكو ووعدتها بالانتقام لها من نرجس، وذات مرة تعب من مطاردة فريسة فقرر الاستراحة في منطقة مليئة بالأشجار يتوسطها غدير ماء، انبطح نرجس على الأرض الرطبة ومال بوجهه إلى الماء الصافي؛ و فجأة رأى تحت الماء وجها بشريا رائع الجمال، ظل يحملق فيه، لم ينم ليله فعاد في اليوم الموالي، ثم لوَّح لصورته في الماء فلوحت له وتكرر الأمر مرارا وتكرار حتى ضاقت به الدنيا وألمّ به بالحزن كونه يعجز عن ملاقاتها، حتى ذبل جماله وقضى عليه الحزن فمات وهو يقول وداعا وداعا يامن أحب، فسمع صوتا يردد يا من أحب، ألقت إيكو نظرة أخيرة على جسده وظلت صدى؛ بينما بعثته الآلهة في شكل زهرة نرجس حزينة.

يداً ما إلهيَّةً أَسْعَفَتْها ، فنادتْ : أَبي

يا أَبي! قُمْ لنرجع، فالبحر ليس لأمثالنا !

لم يُجِبْها أبوها المُسَجَّي على ظلِّهِ

في مهبِّ الغيابْ

دَمٌ في النخيل ، دَمٌ في السحابْ

يطير بها الصوتُ أَعلى وأَبعدَ مِنْ

شاطئ البحر . تصرخ في ليل بَرّية ،

لا صدى للصدى .

فتصير هي الصرخةَ الأبديَّةَ في خَبَرٍ

عاجلٍ ، لم يعد خبراً عاجلاً

عندما

عادت الطائرات لتقصف بيتاً بنافذتين وبابْ1!

يعرف عن درويش كرهه للبحر، لأن البحر يرمز إلى التهجير والتشريد والخروج من الوطن والسفر المستمر، إذا، هو قيمة دالة على الضياع بشتى الطرق منها، الخيار السردي، حيث يروي قصة بينت قرب الشاطئ أين يقع بيتهم ذي النافذتين تلعب مع أبيها، فجأة يبدأ القصف من البارجة التي قبالة ساحل بيت الطفلة، تبحث عن والدها كي تبتعد عن الخطر، فإذا بالوالد مسجى ميتا على الأرض، وإذا بالقصف يطال البيت ذي النافذتين، والمأساة فاغرة فاها، وعلى نفس المنوال السردي، يقول في قصيدة ماذا؟ لماذا كل هذا؟

ماذا... لماذا كلُّ هذا؟

يُسَلِّي نفسه، وهو يمــشي

وحــيداً، بحديث

(1) محود درويش، ديوان أثر الفراشة يوميات، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2008، ص: 20.

قصير مع نفسه. كلـــــمات لا

تعني شيـئاً،

ولا تريد أن تعـــني شيئاً:

«مـــــــاذا؟ لماذا

كل هذا؟» لم يقـــــــــــصد أن

يتذمر أو

يسأل، أو يحكَّ اللفـــــظة

باللفــظة لتقدح

إيقاعاً يساعـــــده على المشـــي

بخفَّةِ شاب.

لكن ذلك ما حـــــدث. كلما

كرَّر: ماذا...

لماذا كل هـــــــــذا؟ أحسَّ بأنه

في صحـبة

صديق يعاونه عـــلى حمـــــــل

الطريق. نظر

إليه المارة بلا مـــبالاة. لم

يظـــــــن أحد أنه

مجنون. ظـــــــنّوه شاعراً حالماً

هائمـاً يتلقّى

وحـــياً مفاجئاً من شيـــطان.

أما هـو، فلم

يَتَّهم نفسـه بما يســـــــيء اليها.

ولا يدري

لماذا فكَّر بجنكـــــــيزخان. ربما

لأنـــه رأى

حصـاناً بلا سرج يسـبح في

الهـــواء، فوق

بناية مُهـــــــدَّمة في بطـن

الوادي. واصـل

المشي على إيقـــاع واحـــد:

«ماذا... لماذا

كل هذا؟» وقبل أن يصـــــــل

الى نهـاية

الطريق الذي يسير علـيه كـــل

مساء، رأى

عجوزاً ينتحي شجرة

أكاليبـــــتوس، يسند

على جذعها عصـــــاه، يفك

أزرار ســـرواله

بيد مرتجفة، ويـــبوّل وهـــــو

يقول: ماذا...

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

لماذا كل هـــــــــــذا؟. لم

تكتف الفتيات الطالعات من

الوادي بالضحك على العجوز،

بل رمـــــينه بحبَّـــــات فستق

أخضر! 1

كان عنوان النص «ماذا؟...لماذا كله هذا» بوابة إلى تأويل الفضاء الشعري، ذلك أن التكرار يرسخ في ذهن المتلقي جو الذهول والتيه، ناهيك عن سحر البلاغة، حيث حمل اللفظ باللفظ للتقادح إنما دلالة على الغوص في عالم من التأملات، ومثله حك الطريق، أما رمزية جينكيزخان فهي اليهودي المحتل الذي معه تتقدم دلالة: نهاية الطريق، أو موت الأمل في غد مشرق.

3.الوصف

يقول عبد الوهاب البياتي، في هجاء رجال عصره بسبب قلة المروءة والنخوة في المقطع التالي:

ضفادع الحزن على بحيرة المساءْ

كانت تصب في طواحين الليالي الماء

تقارض الثناءْ

ما بينها، وتنشر الغسيل في الهواءْ

وتشرب الشاي، وفي المكاتب الأنيقة البيضاءْ

كانت تقيء حقدها على الجماهير،

على المارد وهو يكسر الأغلال.

ضفادع كانت تسمي نفسها "رجال"2

يرثي البياتي لحال الناس وما وصلوا إليه، رثاء كأنه هجاء، حتى كأنهما واحد من شدة التداخل بينهما، وذلك ناجم عن نفسية الشاعر الذي لا يعرف أيهجوهم أم يرثيهم؟ غير أنه أقرب

(1) محود درويش، ديوان أثر الفراشة، صص: 58- 59.

(2) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات النشر ، بيروت، 1995، ص: 38.

للرثاء منه للهجاء، ذلك أنه يرفض واقعا مفرغ من القيم غرق في البؤس والرتابة، خاصة إذا المقصود هم أهل الحل والربط، أصحاب المسؤولية فيما آلت إليه الأمور، ثم يقول:

رأيتهم في مدن العالم، في شوارع الضباب

في السوق، في المقهى، بلا ضمير

يزيفون الغد والأحلام والمصير

رأيتهم من عرق الجياع

ومن دم الكادحين، يبنون لهم قلاعْ

أعلى من السحاب

حتى إذا ما طلع الفجر، رأيت هذه الضفادع العمياء

على كراسي الحكم في رياء

تغازل الجياع1

إنه يهجو في ثوب الرثاء كل مسؤول يتجول في عواصم العالم، ثم إذا عاد إلى وطنه ومنصبه كأنه لم ير حضارة، لا تهتز نفسه كي يطور وطنه؛ بل تراه يكذب ويدلس ويتصدر الصفحات الأولى مثل الضفدع.

(1) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات النشر ، بيروت، 1995، ص: 38.

المحاضرة 14

الإيقاع في النص الشعري الحديث والمعاصر

يُنظر إلى الإيقاع على أنه منظومة من الأنساق المتناغمة فيما بينها من بداية النص إلى نهايته، وغالبًا ما يكون مرتبطا بانفعال الشاعر، وهو ليس وَقْفًا على النثر دون الشعر، أو على الأدب دون الفنون الأخرى كالرسم والنحت والموسيقى وغيرها، ويمكن وصفه بأنه القانون الذي يتحكم في حركية الأنساق داخل الفضاء الشعري، أو الرِّتْمُ الذي تَنْضبِطُ به هذه الحركيَّة، ذلك" أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً خاصاً يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقّدة تفسيراً شعرياً، إلا أن دخول موسيقى الشعر بوصفها نظاماً قائماً على أسس وقواعد وقوانين منطقية ورياضية زاد من انتظام فعالية البنية الإيقاعية في النص الشعري، وفسّر في الوقت نفسه إشكالية الغموض والقوة فيه، ونقلها من فضائها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائياً في بنية القول الشعري، متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليدية الصرف للإيقاع[1]"، فهو بهذا انْتِظام كل عناصر القصيدة من وزن ورؤى وصور وموضوعات وأفكار وأحوالٍ نفسية وانفعالات في نسقٍ ما، يحكمه نظامٌ ما، بل يتعدى ذلك إلى المجالات الحضارية والثقافية لكل من الباث والمستقبل، فنظرية الإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي كل العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة، وهو ما يجعل بعضهم يُعَرِّفُ الإنسان بأنه حيوان إيقاعي، وبهذا فالقصيدة، هي علاقة بين الشاعر وعالمه الذي يحيا فيه لأن الشعر كوني شامل في حركته ونظامه : "يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بُنَى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة

(1) محمد صابر عبيد . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البينية الإيقاعية . ص: 7.

مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها[1]"، غير أن هناك من نظر إلى الإيقاع على أنه بُنية نظمية وليس شيئاً آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد، ورأى حرية هذا الإيقاع في الانتقال من نِظام الأبيات إلى التفعيلة بما يُتيح حريَّة أوسع، وهو على ثلاث مستويات:

الأول: يقوم على نظام المقاطع، ويدعى بالإيقاع الكمِّي.

الثاني: يقوم على النَّبْر في الجُمَل، وفي حروف الكلمة الواحدة، وهو الإيقاع الكيفي

الثالث: ويعتمد على مبدأ التنغيم وأصوات الجُمَل.

وإذا كان هناك من يطلق على هذه الأنواع الثلاثة مصطلح (الإيقاع الخارجي)، فإن هناك من ينظر إليه على أنه منظومة بلاغيه، ويطلقون علية مصطلح(الإيقاع الداخلي) وهو مستويان:

المستوى الصوتي: كالجناس والتكرارات بشكل عام.

المستوى الدلالي: كالطباق والتقديم والتأخير وغيرها.

وطائفة أخرى من النقاد ترى الإيقاع في العلاقات الدلالية، مثل العقدة والحل، أو التقابلات والتضادَّات، وما ينتج عنها من توازيات أو تقابلات أو تنافرات، وهناك فئة أُخرى تقول بِالإيقاع المرئي الذي اعتمد بدايةً على ترك فراغات بيضاء في الأبيات والسطور، ثم انتقل إلى استخدام الرموز والعلامات، ليتجلَّى فيما بعد، في تشكيل رسوم فنية، ليس من الخطوط، وإنما من كلمات القصيدة ذاتها؛ هذا ويكمن الفرق بين الوزن والإيقاع في كون الأول ثابت(كمي) والثاني مُتغير (كيفي) حسب الحالة النفسية للشاعر ودرجة انفعاله، إلا أن الإيقاع والوزن يعتمد كلاهما على التكرار، ففي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات، "إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث

(1) م . س. ص: 17.

التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي[1]"، وعلى هذا فإن التكرار هو جوهر الإيقاع في الشعر وفي غيره، وهو مرتبط بالإيقاع الكوني ومتصل بحياة الإنسان في حركاتها وسكناتها، في وعْيِهِ ولاَوَعْيِهِ، وأهم ما يُميّزه عدم انضباطه في قوانين محدّدة، فهو" يتبع مبدئياً حركة القصيدة ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزاً، لذلك لا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة[2]".

لقد تعددت المفاهيم عند النقاد بالنسبة للإيقاع وعلاقته بالوزن، وهل هما شيء واحد؟ وإن لم يكن كذلك فما حدود الاتصال والانفصال بينهما؟ لكن الذي يعنينا في هذا المبحث لا دراسة الإيقاع لذاته، بل مدى ارتباطه عند بدر شاكر السياب بالفعل الدرامي، ومدى إسهامه في تثوير فاعلية الشعرية، إلا أن هذا لا يمنعنا من القول: إن الإيقاع "يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بُنَى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل بِبَعْضِه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، في نفس الوقت الذي يتغير هو بوساطتها من ظاهرة صوتية بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى أقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة.. حيث يدخل كل عناصر القصيدة في كون إيقاعي نغمي شعري بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد وتتسرب هي فيه [3]".

تصنع كل قصيدة من قصائد السياب إيقاعها الخاص بها، وهذا الإيقاع بدوره يخضع للظروف النفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية للشاعر، أي: لكل قصيدة بواعثها الخاصة، واجتماع هذه

(1) د. صلاح فضل . نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد.ط3.عام 1987م.ص:29.
(2) إلياس خوري . دراسات في نقد الشعر. دار ابن رشد ط2. بيروت 1981م.ص:101.
(3) أ. د.محمد صابر عبيد . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البينية الإيقاعية . ص: 30.

البواعث بِنِسبٍ متفاوته، هو ما يتحكم في طبيعة الإيقاع ودرجته وصِفَتِه، وعلى هذا فإن العناصر المتحكمة في إيقاع قصيدة ما، ليست نفسها بالضرورة في غيرها من القصائد، فلو أخذنا نص (أنشودة المطر)، يمكن رصد مِعْمَارها الإيقاعي في أهم العناصر الآتية:

1.الوزن:

كثيرة هي آليات اشتغال الوزن عند السياب في الأنشودة، فمنها التكرار بداية بِلازمة المطر حيث تكررت ثماني مرات: مثنى في اللازمتين الثانية والخامسة وثُلاث في الباقية، ومنها إنشاد الفلاحين والأصوات المتعدِّدة، ذلك أن السياب وغيره من الرُّواد تعاملوا مع الشكل الجديد للوزن باعتباره عنصرًا تعبيريًّا خاصةً بعد تحريره من الضوابط النمطية القديمة على خلاف الشكل الجديد "الذي لا يلتزم فيه الشاعر بأي عدد من التفعيلات، بل يزيد منه وينقص بحسب ما تحتاج إليه كل فقرة من معناه ، وكل موجة من موجات عاطفته في جملة من الجمل الموسيقية المتتالية التي تنقسم عاطفته إليها، وتتابع فيها، فقد يكون البيت تفعيلة واحدة، بل جزء من تفعيلة، وقد يكون أي عدد من التفاعيل يحتاج إليها الشاعر لبناء جملته الموسيقية[1]"، بل ذهب إلى أبعد من ذلك في نص الأنشودة عندما استخدم تفعيلتي الرجز (مستفعلن) والمتقارب (فعول):

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق	**متفعلن متفعلن مستفعلن فعول**
من زهرة يربها الفرات بالندى	**مستفعلن متفعلن متفعلن فعل**
وأسمع الصدى	**متفعلن فعل**
يرن في الخليج	**متفعلن فعول**
مطر	**فعل**
مطر	**فعل**
مطر	**فعل**

(1) مُحَمَّد الخبو . مدخل إلى الشعر الحديث . دار الجنوب للنشر . تونس . 1995 . ص:68.

في كل قطرة من المطر	مستفعلن متفعلن فعل
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر	مستفعلن مستفعلن متفعلن فعل
وكل دمعة من الجياع و العراة	متفعلن متفعلن متفعلن فعول
وكل قطرة تراق من دم العبيد	متفعلن متفعلن متفعلن فعول
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد	مستفعلن مستفعلن متفعلن فعول
أو حلمة توردت على فم الوليد	مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعول
في عالم الغد الفتي ، واهب الحياة	مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعول
ويهطل المطر	متفعلن فعل ..[1]

لقد تناسب الرجز مع الإيقاع العام للنص المناسب للحركة والخفة والتوتُّر التي اختصّت بها البروق والرعود والرياح والأمطار وعواصف الخليج، وأعطى المتقارب القوة والانطلاق ومزيدا من المرونة لانْسِيَّاب التدفق العاطفي، فكان من أثر هذا التنويع في الوزن أن عَكَسَ الحالة النفسية للشاعر التي تتأرجح بين الفرح والحزن وبين التأزم والانفراج من جهة، وأوْجد التوازن بين النفس الثائرة لدى الشاعر في الخير، والشر وغزارة المطر في النفع والضر من جهة أُخرى، ولعل ضرب الأنشودة الذي جاء على نوعين هما (فعو أو فعل) و(فعول) إنما الهدف منهما هو فرملة التدفق لأجل التنقُّل بين التداعي والابتهال دون خلخلة الجو والإيقاع أو المساس بنسق التهاوي ثم الارتقاء على غرار ما يفعل في المقطع السابق حيث الجملتان الإيقاعيتان الأولى والثانية طويلتان ومتوازنتان، ثم يتهاوى الإيقاع في الجملتين الثالثة والرابعة قياسًا إلى السابقتين في الطول وسعة الحقول الدلالية، وهكذا إلى أن يصل إلى حد من القصر في الجمل الخامسة والسادسة والسابعة عن طريق الفرملة ثلاث مرات بلفظة (مطر)، فتلجم الغنائية التي سيطرت على النص نتيجة طابعه الابتهالي، وتتحرّر النبرة الواقعية ليعود إلى التدرج نفسه بعد ذلك. ولم يتوقف التنويع عند السياب على البحر إنما مسَّ ذلك حتى الروي والقافية، وفي ختام هذا المبحث لا تفوتنا الإشارة إلى براعة السياب في التجديد

(1) السياب . م ك . مج1.ص:481.

على مستوى الوزن وبحثه عن أشكال جديدة، فلقد بلغت براعته حَدَّ التعبير عن المفارقة بواسطة الوزن تماما كتعبيره عنها بالدلالة، إذ يقول:

وكل عام- حين يعشب الثرى- نجوع

00// 0//0 //0/ /0/ 0/ 0//0//

مُتَفْعِلُنْ مستفعلن متفعلن فَعُولْ

ما مر عام- والعراق ليس فيه جوع

00/ / 0//0/ / 0//0/ 0/0//0/0/

مستفعلن مُستفعلن متفعلن فَعُولْ

لقد بدأ السطر الأول من وزن الرجز مخبونًا، أي حذف الثاني الساكن من تفعيلته (مستفعلن ـ متفعلن)، إلا أن الخبن في السطر الثاني يأتي في اتجاه معاكسٍ للأول، وعلى هذا الوزن جاءت المفارقة دلاليًا لأن العراق يجوع في زمن يُفترض فيه ألاّ يجوع أحد، فالمطر يسقط والأرض تعشب ويأتي موسم الحصاد فتشبع حتى الغربان والجراد إلا العراقيين، أليست هذه مفارقة.

2.الصُّور:

أسهمت الصور المتنوعة في مدِّ الأنشودة بأبعادٍ إيقاعية، مستندة إلى أنماطها الواقعية والنفسية والأسطورية ومن مخزون الذكريات، فعندما نتأمل المقطع الأول نرصد مشهدًا مؤلَّفا من عِدَّة صورة:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحَرْ،

أو شرفتانِ راحَ ينأى عنهما القَمَرْ

عيناكِ حين تبسمانِ تورِقُ الكروم

وترقصُ الأضواءُ كالأقمارِ في نَهَرْ

يرجُّهُ المجذافُ وَهْناً ساعةَ السَّحَر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم... [1]

تتوالى الصور في هذا المشهد بداية من العينين ثم غابة النخيل وصولا إلى الإطار الزمني للصورة(السَّحر)، ثم يستدرك الشاعر لحاجة في نفسه فيعدل عنها إلى صورة أُخرى في السطر الثاني، أما في السطر الثالث فيضع الشاعر فوهة القصيدة على بوَّابات اللاشعور فتتداعى الذكريات لتكشف عن زمن الفردوس المفقود في جيكور، فيذكر الكروم المورقة والأضواء المتراقصة في مياه النهر المرْتَجَّة بمجاذيف الصيادين ليلاً، وإلحاح السياب على فعل العينين إنما يقودنا إلى الاعتقاد أنه استمد صورة العينين بوحي من عيني(ميدوزا) لكنه عكس الصورة لأنها تُحَوِّلُ من ينظر إليها حجرًا، أما العينان اللتان ذكرهما فالكروم تورق من نظرهما، فتَمشي الأوراق المخضرة بوجود عشتار ربَّة الخصب والنماء البابلية في مكان ما بِمُخيِّلة السياب، إلى أن يقول:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء

دفء الشتاء فيه، وارْتِعاشة الخريف[2]

يأتي بصورة للبحر وقد غطاه المساء، ليثير في النفس الشعور بالضيق والاختناق والإحساس بالعتمة، ويجعل للمساء يدين تغطيّان البحر، وهو يأتي بها ليشبه بها حالة الحزن الذي يعتري العينين الساحرتين، وذلك إنما كآبته التي يمعن في وصفها قائلا:

فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء

ونشوة وحشية تُعانق السماء

---

(1) السياب . م ك . مج1. ص: 474.

(2) م . س . ص: 474.

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر! [1]

ثم تتمدد الصورة بواسطة القص في تناغم بين الانطلاقة من العينين الباسمتين، وهي حالة السكينة والطمأنينة المفترضة في العراق بكرومه وأنهاره وجمال طبيعته التي يُفترض أن يحياها بدر في المجتمع، لكن ذاته القلقة المريضة تأبى ذلك فَتُسرِّب صورة الضباب والأسى، فينسحب الموضوع إلى الذات وتبدأ رعشة البكاء عند الطفل، فتنجلي صورة المطر في قوله:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ

وقطرة فقطرة تذوب في المطر... [2]

تمتزج الذات بالموضوع، فتتخلص من توتُّرها وتعود إليها السكينة بعودة البهجة إلى الأطفال

بتوقف المطر عن الهطول، فتراهم يلعبون ويجرون مكركرين في عرائش الكروم، لكن السياب سرعان ما يغرق في تعاسته، وكأنه يأبى مفارقة اليأس والتشاؤم، فيسترجع المساء المتَثَائِب ويسْتَدِرُّ السماء دموعها الثِّقال، فتنفتح الذاكرة على صورة الطفل اليتيم الذي يسأل عن أمه، فيقول:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمه –التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال

قالوا له: ((بعد غد تعود..))

لابد أن تعودْ

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التلِّ تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر؛ [3]

---

(1) م . ن . ص:475.
(2) م . ن . ص:475.
(3) م . س . ص:475.

تنتهي الدائرة الأولى للصور عند ترديده للفظة (مطر)، وتبدأ الثانية عند تثاؤب المساء، ثم يلتقط بدر نفسًا عند التكرار الثاني لها لكن هذه المرة لا ليعود التواتر بين الفرح والكآبة، بل ليعود إلى الموضوع وما يُعانيه العراق، لتبدأ الدائرة الثالثة نحو التفاؤل بحتميةِ خلاصِ أُمَّةٍ من الظلم والجوع والهوان في صورة تصف تباشير ثورة مقبلة، فيقول:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

و يخزن البروق في السهول و الجبال

حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال،

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر (1)

عند نهاية الحركة نجد أن الصورة كسرت إطار النص في تداخل على المستويين الأفقي بتوحُّد الأم بالأرض عند نقطة القبر ساعة هطول المطر (تسف من ترابها وتشرب المطر) وتوحد الذات بالموضوع من حيث دلالة الواحد على الآخر (السياب / العراق)، والمستوى العمودي من طفولة تعيسة فحاضر شقي ومستقبل ثائر، وبين المستويين قواسم مشتركة منها الماء والأرض والبروق تقابلها على التوالي الدموع والأم والخلاص، وتجدر الإشارة إلى أن إيقاع هذه الصور تحكمت فيه نفسية السياب وانفعالاته وظروفه المتباينة الذاتية منها الموضوعية، علمًا أنه لا تزال هناك صور أُخرى على غرار صور العبيد والنخيل والقرى والمهاجرين وعواصف الخليج والحقول والغربان والرَّحَى والجوع والمحار والردى، وكلها تتوارد بالتضاد، علاقاتها ببعضها علاقات النتائج بالأسباب، والتضحية بالخلاص في الاتجاهين بين الذات و الموضوع بما يخدم حركية الفعل الدرامي.

(1) م . س . ص: 477.

3.الزمن:

يبدأ النص ساكنا هادئا، وتبدأ اللحظة الزمنية من صورة العينين، وهي لحظة ذات اتجاهين متعاكسين؛ إذِ الأول يمتد مع بداية تنزيل الذكريات التي يُحتمل أن تكون الصورة منها في قِراءَةٍ، والثاني غائِرٌ في المستقبل تظهر بعض ومضاته مع صورة تذخير البروق والرعود، في قوله:

وكل قطرة تُراقُ من دَمِ العبيد

فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد

أو حلمةٌ تورّدت على فم الوليدْ

في عالم الغَدِ الفَتِي، واهب الحياة[1].

وتأتي حركة الزمن على هذين المحورين من نفس البداية التي هي حاضر السياب، فأما المحور الأول يتحرك بين ذكريات الطفولة والجوع ومواسم الحصاد وشقاء العبيد وهروب الأهالي من البطش، وكل هذه الصور تتوارد مع سقوط المطر على شكل ابتهالات على إيقاعه في حضرة (عشتار) ، فمع السقوط تأتي صُوَّر الذكريات ومع التوقف تأتي لوحات العراق وكأنها فُسَيْفِساء بين الماضي والحاضر انطلاقا من الثاني نحو الأول، وأما المحور الثاني فيمتد من الماضي نحو المستقبل الذي لا يمكن أن يُقاس بمقاييس الزمن الموضوعي، وبهذا الشكل الزمني تتحرك بؤرة النص بين البقاء في الواقع والهروب في أسطورة عشتار بواسطة النبوءة والذكريات، فالأسطورة تحيل على الواقع، والواقع يستدعي النبوءة بصفةٍ حتميَّة، ولا بأس من الإشارة إلى أن عملية التداعي كانت تأتي في شكل ومضات تشع وتختفي عبر مجمل حركات النص ومراحله، لذلك نراها تقوم بتنزيل النص في الواقع وتمنحه دفقا إنسانيا فيذوب الوجع الذاتي في الوجع الموضوعي، وبالإضافة إلى ذلك تتحول هذه الومضات، نتيجة ما تتبعه من تسلسل دوري إلى قانون من القوانين الهامة التي تدير البنية الإيقاعية للزمن بواسطة التناوب بين الداخل والخارج، ذلك أن " التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو

(1) السياب . م ك . مج1.ص: 481.

الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للغته[1]"، ويتجلى هذا التناوب في الانتقال الدوري بين زمنيْ عذابات الطفولة وعذابات المناضل المقموع، وزمنُ صُوَّرِ الواقع التي ترشح بابْتهالاتٍ ذات طابعٍ أسطوريٍّ، وتبعًا لذلك صار الابتهال يصدر عن التداعي والتداعي عن الابتهال في لحظة زمنية تربط الماضي (الذكريات) بالمستقبل (نبوءة الثورة) في بؤرة الحاضر(زمن الكتابة).

المجلس العلمي للكلية

4.الصراع:

إن الطابع الدرامي لنص الأنشودة أخرج القصيدة من نظام الغرضية وجعل من الحياة الواقعية بجميع مفارقاتها موضوعًا رئيسًا، إلا أن هذا الواقع منه ما هو ذاتي(كنشوة طفلٍ إذا خاف القمر/ كركر الأطفال في عرائش الكروم / كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام / ومنذ أن كنا صِغارًا كانت السماء) ومنه ما هو موضوعي كالقمع (وأسمع القُرى تئن و المهاجرين) والتشرد (وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع) والاستغلال (وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق)، وتبعًا لذلك كان الصراع على مستويين: داخلي وخارجي، فأما الأول فيأخذ مَنْحًى ذاتيا تُذكي جذوته ذكريات اليُتم والحنين للريف بسبب الموقف من المدينة والشعور بالاغتراب، وأما الثاني فمعظمه بسبب الظلم والفقر والقمع والتشريد، ثم يتلاقى المستويان عندما تَنْدَمِجُ الذات بِالموضوع في طريق واحد هو طريق التضحية والثورة:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال،

حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر[2]

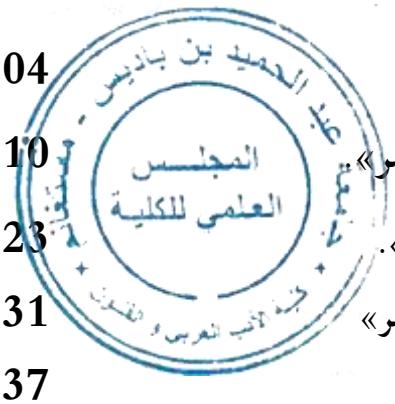
(1) *نظرية البنائية في النقد الأدبي . ص: 71.*

(2) *السياب . م ك . مج1.ص:477.*

تبعًا لهذا المزج بين الذات والموضوع بواسطة التداعي والابتهال تمكن الصراع من استيعاب مسيرة الشاعر ووطنه، ونتيجة لذلك بدا باهتا في المستوى الداخلي ذلك أنه يتجلى في شكل انفعالات يعيشها الشاعر، ولا ينقلنا إلى داخل الذوات الحاضرة في النص ويكشف ما تعانيه من تمزقات، ومثله يبدو الخارجي في شكل إشارات لا تسمح للتوتر الدرامي ببلوغ ذروته ذلك أن النص جاء مُحمَّلاً بصوت الشاعر(أكاد أسمع العراق) وصوت الطبيعة (أكاد أسمع النخيل) وأصوت العبيد والمشردين (وأسمع القرى تئِنُّ والمهاجرين) وأصوات الظواهر الطبيعية (وأسمع الصدى / يرِنُّ في الخليج)، كما أن جميع مسارات الصراع:(الصراع مع عواصف الخليج، صراع العبيد في الحقول، صراع العراق الذي يذخر الرعود) ومساحاته، جاءت محكومة بهذه الأصوات، سواء أكان ذلك من جهة التداعي (ذكريات طفل) أم من جهة الرؤية(طموح مناضل) لذلك ظل يبتعد عن كونه صراعا اجتماعيا سياسيا ويتحول إلى صراع شبه أسطوري.

العلمي للكلية

فهرس المحاضرات



تقديم.

مدخل إلى النص الشعري الحديث والمعاصر. 04

المحاضرة 1 « الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر». 10

المحاضرة 2 «القضية الفلسطينية في الشعر العربي الحديث والمعاصر». 23

المحاضرة 3 «البعد الوطني والقومي في الشعر العربي الحديث والمعاصر» 31

المحاضرة 4 «الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر» 37

المحاضرة 5. «اللغة الشعرية في النص الشعري الحديث والمعاصر» 48

المحاضرة 6. «الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر» 59

المحاضرة 7. «الغموض في النص الشعري المعاصر». 72

المحاضرة 8. «الرمز والأسطورة في النص الشعري المعاصر» 80

المحاضرة 9. «الحس المأساوي في النص الشعري المعاصر» 92

المحاضرة 11. «التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة» 102

المحاضرة 12.«النزعة الدرامية في الشعر العربي الحديث والمعاصر» 111

المحاضرة 13. «التكثيف اللغوي في قصيدة النثر» 122

المحاضرة 14.«الإيقاع في النص الشعري الحديث والمعاصر» 132

فهرس الموضوعات..... 145