كلية الآداب بقنا
قسم اللغة العربية
الفرقة الرابعة

فى
النقد الأدبى الحديث

إعداد

أ.م.د / السيد محمد على

العام الجامعى

٢٠٢٢م / ٢٠٢٣م

المحتويات

مقدمة

الفصل الأول: النظرية الكلاسيكية

- مفهوم المحاكاه عند أفلاطون ونظرية المثل ١
- نظرية الشعر عن أرسطو. ٥
- المدرسة التشكيلة الروسية. ١٥
- البنيوية. ٢٩

الفصل الثاني: القصيدة الدرامية

- ما القصيدة الدرامية ؟ ٤١
- اختيار المفرد وبناء الجمله في شعر أمل دنقل. ٥٨

الفصل الثالث: الرمز والاستدعاءات التراثية

- الرمز والأسطورة والاستدعاءات التراثية. ٩٧
- رموز المعاناه والطموح: قراءه نقديه في قصيدة الخروج ١٤٤

الفصل الرابع:

- مستويات التحليل اللغوي للأسلوب. ١٥٩

مقدمة

شهدت النظرية النقدية- منذ بداية العقد الثاني من القرن العشرين- تطورا جذريا، حيث اتجهت نحو المنهجية والموضوعية في تحليل الأعمال الأدبية وتحديد أدوات دراستها.

وقد أفادت هذه النظرية من معطيات العلوم الحديثة وبخاصة تلك العلوم التي تقترب من طبيعتها كعلم اللغة الحديث. فوجهت غايتها نحو النص معزولاً عن سياقاته الخارجية، والبحث في قوانينه الداخلية التي تنظم ولادته، وفي العلاقات الخفية والظاهرة بين عناصره، وإبراز السمات النوعية التي تصنع تفرده.

ونتيجة لذلك تراجعت النظريات النقدية القديمة التي كانت تعتمد على الإنطباعية والتفسيرات الأيدلوجية والتاريخية والاجتماعية في تفسير الأعمال الأدبية، كالكلاسيكية والرمانسية والواقعية، والرمزية وغيرها من الاتجاهات التي ركزت على المؤلف وحياته.

وظهرت النظرية الحديثة باتجاهاتها المختلفة، كالشكلية الروسية، والاتجاه الإسلوبي وهما يركزان على النص ذاته، والبنيوية التي تركز على العلاقات بين الوحدات التي يستخدمها النص في بناء المعنى.

وفى نهاية الستينات سادت العالم تغييرات متعددة الأوجه، تمثلت في الثورة في تكنولوجيا الاتصالات، وظهور العولمة، ونمو ظواهر اجتماعية جديدة كالحركة النسائية، والحركات التي تهتم بالبيئة، والنظر إلى اللغة من زاوية التفرد ورفض مبدأ دي سوسير القائم على الفصل بين الدال والمدلول.

وأدت هذه التغييرات والحركات الاجتماعية إلى ظهور النظرية النقدية لما بعد الحداثة كالتفكيكية، ونظريات التلقي والتأويل ونظرية النقد النسائي التي تمثل ثورة في تفسير العمل الأدبى وكلها تتجه إلى القارئ وتجربته في قراءة الأعمال الأدبية وتأويلها، باعتبار أن القارئ جوهر في إنتاج النصوص وملء الفراغات التي توجد بها.

وتمثل نظريات "ما بعد الحداثة" في جوهرها رفضا للكلى وتدعيما للنسبى بدلا من الحتمي والتاريخي، وإلغاء للحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية، وتثبيتها للاختلاف والتعدد بدلاً من الاتفاق والتوحد، وتشظياً للخطاب وتصدعه،كما تعبر عن تفكك العلاقات السائدة في المجتمع.

وبـــعد

فقد قسمت مادة هذا الكتاب إلى قسمين:

القسم الأول ويضم الجانب التنظيري لبعض الاتجاهات الرئيسية للنظرية النقدية الحديثة، كالشكلية الروسية، والأسلوبية، والبنوية، أما القسم الثاني فيمثل الجانب التطبيقي لهذه الاتجاهات وذلك من خلال بعض الدراسات النقدية التي اعتمدت المناهج التي وضعتها النظرية النقدية لإثبات توافقها مع ما طرحته من مبادئ.

والله الموفق

دكتور/ السيد محمد على السيد

الفصل الأول

النظرية الكلاسيكية

الشعر محاكاة

مفهوم المحاكاة عند افلاطون ونظرية (المثل):

ارتبط مفهوم المحاكاة عند أفلاطون بنظريته الفلسفية العامة عن الكون وهي نظرية المعرفة، ونظرية (المثل)، حيث فسر افلاطون حقائق الوجود ومظاهره من خلال المحاكاة. ويؤكد أفلاطون أن الحقيقة وهي جوهر العلم ليست في ظواهر الأشياء العابرة، ولكنها في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود، وهذه المثل لها وجود مستقل عن هذه الأشياء، وهو الوجود الحقيقي، أما الأشياء الحسية التي نراها في واقعنا ليست سوى ظلال أو أشباح لعالم المثل [١].

ويشبه أفلاطون إدراكنا للأشياء الحسية في هذا الواقع بسرداب فيه جماعة على مقعد وظهورهم لفتحة ضيقة منه، وأمام الفتحة نار عالية، فهم يرون في ضوئها مناظر أشباح تتحرك منعكسة على الحائط أمامهم، فما نراه في هذا العالم الحسي ليس سوى انعكاس لعالم الصور الخالصة (عالم المثل) كانعكاس الأشباح على حائط ذلك السرداب.

وعالم الصور الخالصة (عالم المثل) هو عالم الحق والخير والجمال والكمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحس، وجميع ما في عالم الحس (محاكاة) لتلك الصور الثابتة، كما أن النظم الإنسانية في هذه الحياة محاكاة لعالم الأفكار الثابتة أو المثل، كما أن القوانين التي تشكل أسس النظم الإنسانية محاكاة لخصائص الحقيقة كما سجلها الناس قدر ما استطاعوا.

كما أن الفضيلة هي المعرفة عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه في العالم العلوي قبل أن تهبط إلى العالم المادي، فالأعمال والفضائل والنظم الإنسانية كلها محاكاة شأنها في ذلك شأن الأشياء، واللغة بدورها محاكاة لما تدركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة [٢].

---

١) د. محمد غنيمى : في النقد الادبي الحديث، دار نهضة مصر ، ص٣٠

٢) المرجع السابق ، نفس الصفحة

وتعد (المحاكاة) لدى أفلاطون وسيلة من وسائل المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة أو الصور (المثل).

وإذا كان الفيلسوف يصل إلى أرقى أنواع المعرفة وهي الحقيقة، وذلك بالتدرج في إدراكه للصور الحسية حتى يصل إلى إدراك الصور ذات الوجود الثابت وهي عالم (المثل) وهي الحقيقة الثابتة، ثم إلى الجمال الكامل المحض أي (الله). فإن الفنان أو الشاعر لا يعكس في فنه إلا خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها، ومن ثم فإنه يأتى دون مرتبة الفيلسوف، بل دون الصانع، وذلك أن النجار، على سبيل المثال - حينما يصنع سريراً أو منضدة يتأمله في صورة السرير المثالي أو المنضدة المثالية، وهي الصورة العقلية الثابتة الخالدة التي هي من خلق الله، أما حينما يحاول الشاعر وصف المنضدة، فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة للمنضدة المثالية، فهو أبعد عن الحقيقة بمرحلتين.

كذلك فإن شعراء المأسى يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة ومن صورها الثابتة الخالدة المثالية. وهو ما جعل أفلاطون يحمل على شعراء المأسى وعلى الشعراء بعامة وعلى هوميروس بصفة خاصة؛ لأنه يعرض في ملحمته نقائص الأبطال وقد قلده معظم القراء في ذلك، كما يصورون الخيرين وهم ينتقلون من السعادة إلى الشقارة وذلك بعد عيبا خلقياً خطيراً عنده، كما أنهم يسيئون في محاكاة الحقيقة حينما يظهرون في محاكاتهم أنه من الممكن أن يصير الشرير سعيداً أو الخير شقيا.

ولكن أفلاطون يؤمن أنه لا شئ من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخير لا في هذه الحياة ولا بعد الموت [١].

يتضح مما سبق أن مفهوم المحاكاة لدى أفلاطون لا يقتصر على الفنون أو الشعر ولا يقتصر على موضوع بعينه، ولكنه يتسع ليشمل كل نسق إنساني، بل إنه يشمل كل مظاهر الوجود وعناصره الإنسانية والطبيعية والكونية باعتبارها محاكاة لما هو كائن حقيقة [٢].

---

١) المرجع السابق ، ص ٣٣

٢) د.محمود الربيعي : في نقد الشعر، دار المعارف ط ٤ ، ١٩٧٧ ،ص١٧

ومعنى ذلك أن كل ما هو كائن ظاهري محاكاة لما هو كائن حقيقي؛ فإذا كان الله حقيقة فالعالم الخارجي محاكاة (كائن ظاهري) ، وإذا كانت الأشياء كائنة حقيقة فظلالها وانعكاساتها محاكاة (كائنات ظاهرية)، وإذا كان ما يصفه الصانع كائنا حقيقته فتمثل هذا الصنع محاكاة (كائن ظاهرى) [١].

ومفهوم المحاكاة بهذا المعنى مفهوم فلسفي يرتبط بنظرية أفلاطون الفلسفية العامة عن الكون وهي نظرية المعرفة وهذا ما يؤكد أن افلاطون كان فيلسوفاً ولم يكن ناقدا.

لذا فهو يهاجم ويقلل من شأنهم في محاورات الجمهورية والإيون، والقوانين، ومائدة الشراب وغيرها، وكان هجومه عليهم بدافع اخلاقى وتربوى، فهم يصورون في الآلهة وأبطال التاريخ بعض جوانب الضعف الأخلاقي، وهو ما له تأثير سئ على عقول الشباب [٢]، كما أن المحاكاة عنده تعنى (التشخيص) أي أن شعراء المأسى فيما يخلقون أشخاصا تجرى على ألسنتهم حوارات تتضمن أفكاراً، فإنهم بذلك يعلمون الشباب التخلي عن شخصياتهم الحقيقية وتمثيل شخصيات أخرى، وهذا ما ينافي ما ينضح به أفلاطون الشباب في جمهوريته بضرورة أن يؤدي كل واحد فيها دوره كأحسن ما يكون وألا يتدخل في أدوار الآخرين [٣].

كما يحمل أفلاطون على الشعر بصفة عامة لأن الشعر نتيجة الإلهام والاستسلام للشهوة، فهو متحرر من قواعد المعرفة والعقل، ومن ثم ينقصه الجانب الفني لأنه أداة للنقل [٤].

ويستخدم أفلاطون المحاكاة في التمييز بين ثلاثة أساليب شعرية: الأول وهو الأسلوب القصصي الخالص الذي يتحدث فيه الشاعر عن نفسه وهو (الشعر الغنائي)، ويسميه شعر المحاكاة والأسلوب الثاني يخرج فيه الشاعر من حديثه بشخصه وبين حديثه من خلال الشخصيات وهو الأسلوب الملحمي.

---

١) المرجع السابق, ص١٧

٢) المرجع السابق, نفس الصفحة

٣)المرجع السابق, نفس الصفحة

٤) المرجع السابق, نفس الصفحة

والأسلوب الثالث وهو أسلوب (المحاكاة) وفيه يتحدث الشاعر على لسان الشخصيات التي يخلقها في المأساة والملهاة، وهو لا يفضله إلا إذا حاكي فيه الشاعر كل ما هو خير [1]. وهو في ذلك يحكم المعيار الأخلاقي حتى في الموضوعات التي يتعرض لها شعر الملاحم وشعر المسرحيات .

ومن الواضح أن أفلاطون يقبل المحاكاة في المسرحيات والملاحم إذا كانت محاكاة لأشياء ذات قيمة وتغرس في الشباب قيماً أخلاقية وتربوية وهي الفكرة التي أسس عليها جمهوريته المثالية.

---

١) المرجع السابق، ص١٨

مفهوم المحاكاة

(نظرية الشعر عند أرسطو)

قصر أرسطو المحاكاة على الفنون الجميلة كالشعر والموسيقى والرسم وعلى الفنون العملية كالعمارة والنجارة، والمحاكاة عنده تميز الفنون الجميلة والعملية عن العلوم الطبيعية من ناحية، وتؤدى مهمة فنية من ناحية أخرى – كما سيتبين أثناء الحديث عن مفهوم الشعر عند أرسطو فيما بعد.

والفنون عند أرسطو، تحاكي الطبيعة فتساعد على فهمها وإكمال جوانب النقص فيها، ومن ثم فإن أرسطو يعد المحاكاة أعظم من الحقيقة ومن الواقع على عكس ما كان يراه أفلاطون أن المحاكاة تبعد الفنان عن الحقيقة ومن ثم فهي أقل مرتبة من العلم ومن الصناعة، لأنها أبعد عن إدراك جوهر الحقائق، وهي مجرد أداة لنقل مظاهر الأشياء وخيالاتها الحسية [١]. "والمحاكاة ليست قصرا على إنتاج ما في الطبيعة، أو نقل صورة لها، وليست وقوفاً . عند حدود التشابه الحسى للأشياء، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أعراضها وصورها" [٢].

كما أن "الانسجام في الموسيقى، والإيقاع في الرقص لا يحاكي بها مظهر الصوت أو الجسم ولكن تحاكي بها الأخلاق والوجدانات والأفعال، وإذا كانت الموسيقى ليست كلاماً فإن لها مع ذلك طابعاً خلقياً في محاكاتها، فهي تحاكي جوهر الأشياء" [٣] .

ويرى أرسطو أن الشعر مثل الموسيقى والرسم في محاكاته للطبيعة وهي تختلف فيما بينها في وسائل محاكاتها وموضوعاتها.

ففي الوسائل : يحاكي الرسم الأشياء التي يصورها بالألوان والخطوط والموسيقى تحاكي بالأصوات إيقاعاً وانسجاما، والفنون القولية تحاكي الأشياء

---

١) د. محمد غنيمى : في النقد الادبي الحديث ، ص ٤٨

٢) المرجع السابق، ص ٤٨.

٣) المرجع السابق ، ص ٤٩

بالكلام، ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من إيقاع ولحـن ووزن مثل المأساة والملهاة.

كما تختلف هذه الفنون باختلاف مضمونها فمنها ما يحاكي النواحي الفاضلة المحمودة كالمدائح والملحمة والمأساة، ومنها ما يحاكي الجوانب السيئة كالهجـاء والملهاة، كما توجد هذه الفروق أيضاً في الرسم والموسيقى.

كذلك تختلف الطريقة التي تعالج بها الموضوع فيستخدم الشاعر الحوار في المسرحية، ويجمع بين عنصري الحوار والقصص كمافي القصة، أو يستخدم النص الخالص كما في الملحمة(١).

ويفضل أرسطو (المأساة) على الملحمة لأنها أبلغ في إحداث الأثر الفنـي المطلوب، لأنها تعتمد على المحاكاة في تصوير عالم الإنسان تصويراً فنيـاً بحيـث تبرزه في صورة أحسن أو أسوأ مما هو عليه في الواقع، كما أن المحاكاة لا تهـتم بأفعال الإنسان كما كانت أو كما هي كائنة، وإنما تهتم بهذه الأفعال كمـا يمكـن أن تكون أو كما ينبغي أن تكون(٢). ومن خلال هذا المفهوم الجديد للمحاكاة يتولد مفهوم الشعر لدى أرسطو.

مفهوم الشعر عند أرسطو:

الفن عند أرسطو لا يحاكي العالم المثالي بالمفهوم الأفلاطوني، ولكنه يحاكي أفعال الناس، وعلى الفنان أن يجرد من أفعال الناس كما تجرى فـي الواقـع قالبـا متكاملا منسجما ترتبط أجـزاؤه ارتباطـا فنيـا بحسب قانون الضرورة والاحتمال(٣). فيجب أن تتوالى أجزاء الفعل الإنساني المحاكي على سبيل الضرورة، فالجزء الثاني هو نتيجة ضرورية وحتمية للجزء السابق عليه. أما الاحتمال فيقصـد به إمكانية توالى جزيئات هذا الفعل على نحو فني مقنع، بحيث لا تبدو ملفقة أو أنها جاءت صدفة، لأن هدف الشعر عند أرسطو هدف فني، لذلك يؤكد أرسطو في الشعرعلى بناء شكل فني لموضوع المحاكاة، لأن الشعر عنـــده

---

١) د.محمود الربيعي: في نقد الشعر, ص٢٨

٢)المرجع السابق, ص٢٩

٣)المرجع السابق, ص٢٧

صنعة فنية، ومهمة الشاعر الأساسية ليس صناعة الأشعار ولكن مهمته اختيار الأحداث والمهارة في ترتيبها حتى يصبح عمله عملا فنيا مؤثرا، وهذا الاختيار والترتيب يسمى بالحبكة الفنية أو المحاكاة وهي روح المأساة لذلك يضعها أرسطو في مقدمة أجواء المأساة الستة؛ الحبكة الفنية، الصفات، الفكرة، اللغة، اللحن أو الموسيقى والمنظر المسرحي (١).

والشعر الحق عند أرسطو يتجلى في المأساة والملحمة والملهاة. و(المحاكاة) وليست الأوزان هي التي تفرق ما بين الشعر والنثر. والمقصود بالمحاكاة: محاكاة (الفعل) أي حياة هؤلاء الأشخاص، أي محاكاة السعادة والشقاء لأنها تأخذ قالب الفعل والغاية التي تعيش من أجلها إنما هي نوع من النشاط أو الفعل. والممثلون في المسرحية لا يمثلون صفات الشخصية ولكن يستعينون بهذه الصفات لكي يصوروا أفعالهم. ومن ثم بعد الفعل أو الحبكة الفنية هو هدف المأساة (٢).

من أجل ذلك كانت المحاكاة هي الأساس في المأساة وليس الوزن. فالذي ينظم منظومة في الطب أو في التاريخ يسمى شاعرا ولكنه في الحقيقة ليس بشاعر. ومن ثم لا وجه للمقارنة بين هوميروس وامبدوكليس إلا في الوزن. فهوميروس شاعر أما الآخر فطبيعي واستحق هوميروس أن يكون شاعراً لأنه جعل شعره ذا طابع درامي بفضل المحاكاة. أو بمعنى آخر قدم الأفعال تقديما مسرحيا، تتمثل فيه الوقائع حية، ويتعرف بها على حقيقة الأشخاص والأحداث تعريفا منتظماً منسق الأجزاء، يحقق لها الوحدة والمتعة (٣).

ويعرف أرسطو المأساة بأنها محاكاة لحدث كامل ذات طول معين، بلغة موقعة، تحت متعة تختلف باختلاف أجزاء الحدث، في أسلوب مسرحي لا قصصي. مثير للرحمة والخوف ومؤدية للتطهير (٤). فالمأساة تمثل حدثا جدياً له خطره تترابط فيه الأحداث وتتسلسل بحيث يترتب بعضها على بعض ترتيباً

---

١) المرجع السابق, ص ٢٩

٢) المرجع السابق, ص ٣٠

٣) د. محمد غنيمى: فى النقد الادبى الحديث ، ص ٥٠

٤) د. شوقى ضيف : فى النقد الادبى, دار المعارف , ص٢٠

يوضح الحدث ويجعله كلا تاما له فاتحة ووسط ونهاية وهذه الوحدة تعد الأساس في المأساة وهي تقوم مقام الروح من الجسد [١]. وبهذا تتفوق المأساة على التاريخ الذي يروي أحداثا متفرقة دون نسق، أما المأساة فهي تروى ما يحتمل أن يحدث، لا ما حدث، وتصوره في صورته المثالية.

ويتضح مما سبق أن مفهوم أرسطو للشعر يختلف اختلافا جوهريا عن الشعر العربي، وهو الشعر الغنائي الذي يتغنى فيه الشاعر بعواطفه ومشاعره الفردية ويعبر فيه عن خواطره الذاتية من حب ومدح ورثاء وفخر ورثاء، ولا يأبه فيه بمشاعر الآخرين ولا بالنظم الاجتماعية [٢].

ومن ثم لا يقيم أرسطو وزنا للشعر الغنائي، لأنه يعد أثرا للوعي الفردي، وليس محاكاة للفعل الإنساني العام عن طريق التمثيل، وهو الفن الحق كما يراه أرسطو.

ومن أجل ذلك لم يدخل أرسطو الشعر الغنائي في قضاياه الأدبية؛ وجعل أناشيد الجوقة (الكورس) – وهي ذات طابع غنائي – في المرتبة المتأخرة من أجزاء المسرحية، كذلك فإن أرسطو لم يذكر كبار الشعراء الفضائيين القدامى في أمثال الشاعرة سافو، والشاعر سيمونيدس وبنداروس وغيرهم في كتاب الشعر [٣]. كما لم يتحدث أرسطو عن الشعر الغنائي إلا باعتباره مرحلة تمهيدية للشعر الحقيقي الذي يعتد به وهو (الشعر التمثيلي) أو المسرحي. فالشعر الذي يعتد به أرسطو هو الشعر الموضوعي (المسرحي) الذي يعالج أفعالا عامة. أما الشعر الغنائي فيعد مرحلة أولى ممهدة لوجود المأساة والملهاة وهما أعلى شأنا من الشعر الغنائي. وفيهما انقسم الشعراء إلى قسمين وفقا لطباع الشعراء – فذوو النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء. وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء، فأنشأوا الأهاجي، على حين أنشأ آخرون التراتيل الدينية (في تمجيد

---

١)د. شوقى ضيف: فى النقد الادبى, ص ٢١

٢) د . محمد غنيمى: فى النقد الادبى الحديث ، ص ٥٠

٣) المرجع السابق, ص ٥١

الآلهة) والمدائح (في تمجيد الأبطال) ثم تدرجت الأهاجي فصارت ذات طابع درامى، كما كانت الملحمة أساس الماساة.

ويعد الفعل - عند ارسطو - روح الشعر؛ لأن الحكاية أو الخرافة – التي هي سدي المسرحية ولحمتها – تمثل لنا الإنسان وهو يعمل، والعمل هو غاية الإرادة، وبدونه تصير الإرادة مجرد إمكانيات لا وزن لها. والعلم يدفع إلى العمل والمحاكاة – وهي موضوع الفنون جميعاً – وسيلة من وسائل العلم (١).

أما عن نشأة الشعر، فإن أرسطو يقول إنه نشأ عن غريزة المحاكاة التي تظهر في الإنسان منذ الطفولة، وعن طريقها يكتسب معارفه الأولية، وهي الغريزة التي تدفعه إلى حب الاستطلاع والرغبة في اكتشاف المعرفة ويختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة (٢)، والدليل على هذا ما نراء من حب الإنسان من رؤية الأشياء محكمة التصوير، حتى لو كان منظر هذا الأشياء مؤذيا للنظر كمناظر الجيف والحيوانات الخسيسة.

والمحاكاة معرفة وتعلم والتعلم ممتع ومفيد لدى سائر الناس وبخاصة الفلاسفة؛ ونحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه ونتعرف على من تشير إليه أو ما تخبر عنه، فإن لم تعد منها معلومة معينة فإنها ترينا – لا بوصفها محاكاة – ولكن لاتقان صناعتها أو لألوانها أو لغير ذلك من الأمور الجميلة.

ولما كانت المحاكاة طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن (اذ أن الأوزان هي جزء من الإيقاعات). كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر (٣). فالشعر في جوهره تعرف أو محاكاة للأفعال، ويستعين الشاعر في هذه المحاكاة باللحن والإيقاع.

---

(١) المرجع السابق, ص ٥٢
(٢) المرجع السابق, ص ٥٢
(٣) المرجع السابق, ص ٥٢

وقسم أرسطو الشعر إلى أنواع على حسب الفعل، فالأهاجي تحاكي الفعل الخميس، ولما ارتقت كونت الملهاة، وقلدت التراتيل الدينية والمدائح الأفعال النبيلة، ونشأت عنهما الملحمة، ولما أرتقت نشأت عنها المأساة. والمأساة والملهاة هما الشعر الذي يعتد به لدى أرسطو، وحولهما يدور حديثه عن المحاكاة.

شروط المحاكاة الجيدة:

حتى تؤدى المحاكاة هدفها الفني المنشود في الشعر (المأساة، الملهاة) يجب على الشاعر أن يكون موضوعيا، عن طريق تصويره الصادق لمواقف الإنسان وترتيبه لهذه المواقف بحيث تبدو نتائج ضرورة أو محتملة لما ذكر من وقائع. وينصح أرسطو الشعراء أن يدعوا الوقائع تكشف بنفسها عن نتائجها دون تدخل منهم، وألا يتكلم بنفسه وإلا لما كان محاكياً (١).

ومنطق الأحداث هو الذي يكشف عن القضايا العامة التي يريد الشاعر تقديمها، وأقدر الشعراء على المحاكاة النين يستطيعون مشاركة أشخاصهم في مشاعرهم والتكيف مع أحوالهم، ثم هؤلاء الذين عانوا التجربة الأدبية نفسها (٢).

والحق أن أقدر الشعراء تعبيرا عن الإيحاء أولئك الذين تتملكهم العواطف، وأقدرهم تعبيرا من الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه (٣).

وعلى قدر براعة الشاعر في ترتيب الأحداث وتصويرها تكون جودة شعره، ولذلك لا ينبغي له أن يتأنق في لغته لأن تنميق اللغة يخفي معه الأخلاق والأفكار. والشاعر الجيد هو الذي يبلغ مراده من المأساة بعبارات أقل ودقة في تصوير الأفعال وترتيبها (٤).

ولكن كثير من ناشئة الشعراء يهتمون بتنميق العبارة وتزويق الألفاظ، ولا يجيدون تركيب الأفعال وترتيبها. ولكن الشاعر الجيد هو الذي يتصور هذه الأفعال ويحسن ترتيبها، فيبلغ مراده من المأساة.

---

(١) المرجع السابق, ص ٥٣
(٢) المرجع السابق, ص ٥٣
(٣) المرجع السابق, ص ٥٣
(٤) د. رشاد رشدى: نظرية الدراما من أرسطو الي الان, دار العودة, ص ١٢

والمحاكاة عند أرسطو هي التي تفرق بين الشعر والفلسفة، فالشعر يعتمد على أسلوب التصوير (المحاكاة) أو الحبكة الفنية في عرض الفكرة، بينما تعتمد الفلسفة على أسلوب الوصف في عرضها.

والمحاكاة الجيدة ليست رواية الأمور كما وقعت بالفعل، بل رواية ما يمكن أن يقع. وهذا هو مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي [١]. وهو الفرق بين المؤرخ والشاعر. فلو كتب تاريخ هيرودوتس شعرا لظل تاريخا؛ لأنه رواية لما وقع لشخص بعينه، وهو جزئي يروى ما هو خاص بأفراد، على حين مواضيع الشعر كلية عامة.

فأسماء الأشخاص في الشعر ليست إلا رموزا كلية لنماذج بشرية، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية لأن وقائع التاريخ فيها ذريعة للفنان[٢]. وأسماء الشخصيات في الملهاة أو المأساة هي نماذج كلية تعالج بها أمور عامة، على حين يكون الهجاء أو المدح فردياً.

ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكاية أو خرافة أكثر منه صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو يحاكي أفعالا، ولو حدث أن اختار الشاعر وقائعه من التاريخ لظل مع ذلك شاعرا، "لأن الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة، ويكون المؤلف الذي اختارها استحق أن يكون شاعرا. لأنه لا يكون كذلك بنقل الواقع في تصويره. فالشاعر يكمل الطبيعة من خلال المحاكاة لأن الطبيعة كما يقول أرسطو بمثابة مأساة رديئة" [٣].

وهذه هي الوظيفة الفنية للمحاكاة في الشعر الموضوعي (المسرحية - الملحمة) ، وترتبط هذه الوظيفة الفنية بطبيعة الأحداث وترتيبها، وبالشخصيات وخلقها من حيث صلتها بالطبيعة النفسية وبالطبيعة الخارجية [٤].

---

١) د. محمد غنيمى :النقد الادبى الحديث، ص ٥٤
٢) المرجع السابق, ص ٥٤
٣) المرجع السابق, ص ٥٤
٤) المرجع السابق, ص ٥٥

وليس مهمة المحاكاة هو النقل الحرفي للأشياء أو الأفعال ولكن "تصوير هذه الأفعال تصويرا فنيا بصورة تبرزه أحسن أو أسوأ مما هو عليه في الواقع. كما أن موضوعها ليس الأفعال الإنسانية كما كانت، أو كما هي كائنة، وإنما هو هذه الأفعال كما يمكن أن تكون، وكما ينبغي أن تكون". وبذلك تصبح المحاكاة وسيلة لدفع الطبيعة خطوة إلى الأمام في طريق البحث عن هدف. وهي محاولة لتكملة النقص الموجود في الطبيعة [١]. والمقصود بالطبيعة هنا الكائنات الحية والغير حية والمناظر الطبيعية، أو هي البيئة التي يتحرك فيها البشر الذين يمثل الشاعر أفعالهم [٢].

ويحصر أرسطو طرق المحاكاة في الشعر في طرق ثلاث: أن يمثل الأشياء كما كانت في الواقع أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه أو كما يجب أن تكون [٣].

فالطريقة الأولى التي يصور فيها الشاعر الأشياء، كما كانت عليه في الواقع أو كما هي عليه – وهذا لا يناقض قوله بضرورة الاختيار أو الترتيب للأحداث بقصد إكمال الطبيعة [٤].

والطريقة الثانية أن يصور الشاعر الأشياء أو الأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم وهذا يجعل الاعتقاد في التصوير العام سهلا وفي مجرى الأحداث كما في الحديث عن الأساطير واستخدامها في الشعر، ومن خلال هذا الاعتقاد والتصوير تتضح قضايا نفسية ووجدانية تسهل اساغتها لدى الجمهور الذي يعتقد فيها [٥].

أما الطريقة الثالثة فهي أن يصور الشاعر الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه، كما كان سوفوكليس يصور شخصياته أبطالا نادري المثال في بطولتهم. وعلى الرغم من أن هذه الندرة محالة في الواقع، ولكنه يسوغها أنه يصورهم كما يجب أن يكونوا، وهي غاية نبيلة يسمو بها الواقع [٦]، ويتصل بهذة الطريقة

---

١) د. محمود الربيعى : فى نقد الشعر، ص ٣٠
٢) المرجع السابق, ص ٣١
٣) د. محمد غنيمى :فى النقد الأدبي الحديث ، ص ٥٥
٤) المرجع السابق, ص ٥٥
٥) المرجع السابق, ص ٥٥
٦) المرجع السابق, ص ٥٥

الأخيرة أن يضيف الشاعر صفات كثيرة لمن يصورهم من شخصيات ليجعلهم ملحوظين لدى الجمهور سواء في صفات الكمال، أم في صفات النقص حينما يصور أشخاصاً شريرين أو جبناء أو فيهم نقص في أخلاقهم، فإنه يجعل منهم أشخاصا ملحوظين فيما هم عليه حتى ينفر الناس من هذه النقيصة.

وهكذا فإن مفهوم المحاكاة كما وصفه أرسطو ظل مسيطرا على التفكير النقدي في عصره، وفي العصور التي تلته مشكلا بذلك النظرية الكلاسيكية النقدية التي حكمت تفكير النقاد البلاغيين من بعد أرسطو أمثال هوارس الذي جاء في القرن الأخير ق.م. ليتبنى في منظومته الشعرية (فن الشعر) أراء أرسطو ويدعو إلى التمسك بها.

وقد اهتم هوراس بما اهتم به أرسطو من أن غرض الشعر التثقيف والامتاع. وما ذهب إليه من فكرة التطهير وما يعقبه من راحة، واشترط في المسرحية أن لا تزيد عن خمسة فصول وأن لا يشترك في حوارها على المسرح أكثر من ثلاثة ممثلين في وقت واحد، وأن تخدم الجوقة المصاحبة لها بأناشيدها غرض المسرحية، وأن لا تجرى الحوادث المثيرة كالقتل مثلاً على المسرح، بل يكتفى بقصها عليه. وكلها شروط صاغها أرسطو في كتابه (الشعر) وأضاف إليها فكرة الوحي والإلهام. وقد فهم من كلامه، بسبب ما في أسلوبه من إيجاز شديد أنه يتمسك تمسكا شديدا بقانون الوحدات الثلاث: وحدة الزمان والمكان والموضوع, وتبعه في ذلك الكلاسيكيون في إيطاليا وفرنسا [١]. بحجة أن المسرح محاكاة للطبيعة والحياة ولكن الإضافة الجديدة التي أضافها النقد البلاغي إلى معنى المحاكاة، أنها أصبحت - في بعض جوانبها - محاكاة الشعراء السابقين في العصر الذهبي الأغريقي باعتبارهم المثل العليا وتطوير الفن الشعري[٢].

ولكن بمجئ الرومانسية ظهرت الدعوة إلى القضاء على وحدتي الزمان والمكان؛ لأن "الاقتصار على عرض أحداث في مدة وجيزة في المسرحية يلجئ المؤلف إلى الاعتماد على حكايات كثيرة مما وقع في خارج المسرح، فيكون الممثلون أشبه برواة للقصة لا قائمين بأدوار الشخصيات التي يمثلونها في الحياه,

---

١) د محمد شوقى: ضيف فى النقد الادبى ، ص٢٩
٢) د. محمود الربيعى: فى نقد الشعر، ص ٣٣

وبهذا يفقد المسرح أهم صلة له بالحياة" [١].

كما أن فكرة محاكاة الفن الطبيعة – وهي مشتركة بين أكثر المذاهب تعارضا - تصبح عديمة القيمة إلا في حدود النظرة الفنية للطبيعة، ومن ثم فقد اهتم الرومانسيون بمناظر الطبيعة الجميلة كالحدائق المنسقة التى كان يرفضها الكلاسيكيون ، لأنهم يريدون المناظر على حالتها الطبيعية. كما قرر الفيلسوف (ديدرو) أن الفنان لا يحاكي الطبيعة، ولكنه يجملها، وأن المعيار الإدراكي للجمال "هو عبقرية الفنان لا جمال الطبيعة؛ لأن الفن يحاكي، ولكن على حسب إدراك ذهني نسبى أساسه الملاحظة والإدراك لطبائع الأشياء" [٢].

---

١) د. محمد غنيمى: فى النقد الادبى الحديث, ص ٦٠
٢) المرجع السابق, ص ٦٠

المدرسة الشكلية الروسية

نمت الشكلية (١٩١٤-١٩٣٩) في روسيا وازدهرت خلال العشرينات بين أحضان حلقتين هامتين لدراسة اللغة، الأولى حلقة (موسكو اللغوية ١٩١٥) والتي أسسها جاكبسون، وكان معظم أعضائها من اللسانيين ، والأخرى جمعية بتروغراد لدراسة اللغة الشعرية والتي عرفت باسم أبوياز (opojaz) والتى أسسها فيكتور شكالوفسكي وبورس ايخنباوم، ويوريتنيانوف، وكان معظم أعضائها من مؤرخي الأدب[١].

ولقد اهتمت الحلقة الأخيرة في مراحلها الأولى باللغة الشعرية والتي رأي فيها أعضاؤها لغة خاصة تتميز بتغير مقصود للغة العادية.

غير أن عدم الانسجام السياسي بين الستالينية وبين أعضاء الحلقتين أدى إلى محاربة النظام لهما، وعلى أثر ذلك هاجر جماعة من الشكلانيين إلى تشيكوسلوفاكيا وكونوا حلقة (براغ) عام ١٩٢٦ من بينهم رومان جاكبسون ومايكروفيسكي.

وتعد، حلقة براغ ثورة حقيقية في ميدان الاتجاهات النقدية الحديثة، حيث استطاع أعضاؤها أن يحققوا تزاوجا بين علم اللغة والشعر، كما ساهمت في ميلاد البنيوية.

ورفضت الشكلية الطرق التقليدية في دراسة الأدب وتحليله وآثرت استخدام مصطلح (منهج)[٢]. وحددت من خلاله نماذج وفرضيات توضح كيفية إنتاج الوسائل الأدبية للتأثير الجمالي وكيف يتميز الأدبي عن غير الأدبى.

وبذلك تعد الشكلية بداية لتحول المناهج النقدية المذهبية إلى المنهجية، وسعت الشكلية إلى إيجاد علم أدبي ليس موضوعه الأدب، بل موضوعه "الأدبية" وهو المفهوم الذي حدده جاكبسون ١٩٢١ "ما الذي يجعل من عمل ما عملاً أدبيا" [٣]. كما اهتمت الشكلية بالإعراب وهو جوهرها الذي تقوم عليه حيث يعد الفن تقنية، ومهته هو تحديد الإدراك البشري عن طريق إيجاد أدوات جديدة ومغايرة للأدوات والعناصر المعتادة[٤].

علاقة الشكلية بالحركات الأخرى:

ارتبطت الشكلية في بدايتها بالاتجاه المستقبلي في الأدب الروسي، وهو اتجاه سخر من الرمزيين وبقايا الصوفية التي أثرت على النقد الأدبي في الماضي، وكانت أول معركة خاصتها جماعة (الأبوجاز) ضد الرمزيين من أجل تحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية المنصرفة التي اثقلها بها هؤلاء الرمزيون"[٥].

وحاولوا التخلص من آراء الرمزيين في الرمز للوصول إلى عملية التطهير، وركزوا على الواقع المادي للنص الأدبي ذاته وفصلوا بين الفن والتصوف وأولوا " الكيفية" التي تعمل بها النصوص الأدبية عناية خاصة ، باعتبار "أن الأدب ليس دينا زائفاً أو سيكولوجية زائفة أو سوسيولوجية زائفة، بل تنظيماً خاصاً للغة، له قوانينه، وبنياته، وأدواته النوعية التي تدرس في ذاتها بدل أن تختزل إلى شئ آخر [٦]", كما أن العمل الأدبي ليس "مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاساً للواقع الاجتماعي، ولا تجسيداً لحقيقة مفارقة (متعالية): إنه حقيقة

مادية، ويمكن تحليل أدواته مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة. إنه مكون من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما[٧] . ولكن هذه الصرامة قد خفت بعد اندماج الشكلية مع حلقة موسكو اللغوية.

ويمكن أن نلخص هذه المرحلة الأولى من الشكلية في نزعتها المادية الحادة والنظرة الآلية إلى العملية الأدبية، بل أن تعريف مایاكوفسكي الأدب بأنه "حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها" [٨] يؤكد هذه النزعة. وإذا كانت "الشكلية تنظر إلى العمل الأدبي على أنه فن لغوى في المقام الأول فإنها راحت تستمد العون من علم اللغة وبخاصة ما جاء به دى سوسير.

ومن المفاهيم السوسيرية التي استخدمها الشكلانيون مصطلح "عشوائية العلامة" في علاقتها مع ما تشير إليه، ومصطلح "الاختلاف" الذي يساعد على إقامة نوع من العلاقات بين الرموز في البناء الأدبي[٩].

وقد استطاعت هذه المفاهيم أن تنير الحقل اللغوى والحقل الشعرى معاً، وأسهمت في حل الكثير من المشكلات التي كانت تقع على الحدود الفاصلة بين الأدب واللغة[١٠].

وأصبحت "الشكلية " في جوهرها تطبيق اللغويات على تحليل الأدب. ونظرا لأن هذه اللغويات كانت شكلية تهتم ببنيات اللغة أكثر من اهتمامها بما يقوله المرء فعلاً، فإن الشكليون اهتموا بالشكل، ورأوا أن المضمون مجرد حافز للشكل أو بعبارة أخرى " المضمون وظيفة للشكل الأدبي"[١١]، ولا يمكن فصله

عنه، أو إدراكه من خلفه أو من خلاله، ويبدو أن الشكليين قد تأثروا في الرأي بنظرة دي سوسير إلى اللغة باعتبارها بنية مكتفية ذاتياً.

مفهوم الشكل:

كان الشكليون ينفرون من تسمية حركتهم بهذا الاسم ويتجنبونه, وحاول البعض إطلاق مسميات أخرى "كالتحديدية" أو "المحددون" أو "التحديون" ، كما وصفوا اتجاههم بالمدخل الاستعاري للأدب(١٢).

وكان الشكليون ينفون الثنائية في العمل الأدبي، أن الشكل لديهم يغطى كل الوجوه، كل أجزاء العمل الأدبي، غير أنه يوجد أو ينتج كعلاقة للعناصر فيما بينها، للعناصر بالعمل كله، وبعد العمل الأدبي لدى الشكليين مجموعة من الوظائف(١٣)، وينظر الشكليون إلى الكلمات في الأدب على أنها نفس مادة العمل الأدبي الذي يتكون منه، وليست طريقة تقول شيئا ما، ومن ثم تحكمه القوانين التي تحكم اللغة, والشاعر لدى الشكليين يعمل كعمل الرسام بالألوان والموسيقى بالأنغام والأصوات(١٤).

والنقد الأدبي مدين بهذه الفكرة للشكلية التي قننت لها وربطتها بمبدأ آخر هو ضرورة استقلال العمل الأدبى عن العناصر الخارجية فليس العمل الأدبي كما يقول شكلوفسكي: "غير مجموع الوسائل الأسلوبية للنص" (١٥)،مستقلة حتى عن القارئ، ومعزولة عن السياق التاريخي.

وعلى الرغم من أن قضية الشكل قد ارتبطت لدى الشكلانيين بمشكلة التلقى حيث يرى "ايخنباوم" " أن التلقي الفني هو هذا النوع من التلقي الذي تشعر فيه بالشكل على الأقل، مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل" (١٦).

فإن فكرة التلقى هنا ليست فكرة نفسية تميز هذا الشكل عن غيره من الأشكال، بل هي عنصر داخل في تكوين الفن الذي لا يوجد خارج نطاق التلقي"(١٧).

وأصبحت فكرة الشكل "لا ينحصر في مجرد الغلاف، بل أصبح الشكل تكاملاً ديناميكيا محدداً، له معناه في نفسه دون التوقف على مجموعة العلاقات الأخرى"(١٨)، وأصبح الشكل ليس غلافاً يضم المضمون أو يحتويه، وإنما هو الحصيلة الكلية للوسائل المستخدمة في القصيدة.

وعلى هذا الأساس تصبح القصيدة هي الوسائل وهي الشكل في الوقت نفسه وعند الممارسة الإبداعية والنقدية لا يعدو أن يكون المضمون " شكلا متحولا إلى مضمون". كما أن الشكل لا يعدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل وفي التحليل الأخير ليس ثمة إلا العمل الأدبي بكامل وجوده وكينونته (١٩).

دراسة العمل الأدبي :

ركز الشكلانيون على دراسة الأثر الأدبي نفسه وبصفة خاصة على ما يحقق أدبية الأدب وهو ما حدده رومان جاكبسون بقوله: "إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا" (٢٠), ولم يركزوا على تلك العناصر النصية فحسب, بل اهتموا بالعلاقات المتبادلة بينها ، وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص. كما اهتموا بتحليل العناصر البانية للنصوص الأدبية، مثل العروض والقافية و الإيقاع وغيرهما من البنيات التنظيمية، كما حللوا الحافر والتحفيز والمتن الحكائي والبنية السردية في النص(٢١).

وفي دراستهم للصور التي يستعملها الشعراء لم يركز النقاد الشكلانيون على وجود هذه الصور, بل اهتموا بالطريقة التي وردت بها هذه الصور في العمل الأدبي، وتمثل اللغة نقطة الارتكاز لدي الشكلانين.

وإذا كان الأدب أدائه اللغة فقد وجه الشكلانيون اهتمامهم الأساسي في طرق البحث الفيلولوجي وقضايا علم اللغة. فاهتموا بوحدات الدلالـه سـواء (الكلمات المفردة أو تلك التي تدخل في الجملة والتراكيب، كما اهتموا بدراسة الوحدة الصوتية وسماتها المميزة، وتوزيع هذه الوحدات داخل القصيدة وأثره في صياغتها أو تقوية بنيتها ثم دراسة الصورة الكلية للعمل الأدبي من خلال امتزاج ما أطلقوا عليه اسم "الشكل الخارجي والشكل الداخلي".

وهكذا فالأدب لدى الشكلانين هو موضوع علم الأدب ومن ثـم فـعلـي الناقد أن يبتعد عن أية اهتمامات جانبية أخري مثل علـم النفس والاجتمـاع والتاريخ الثقافي، وألا يهتم إلا بالبحث في الملامح المميزة للأدب، وأن يعـرض مشكلات النظرية الأدبية في ذاتها[٢٢], ورفض النظريات النفسية التي تحيل إلـي الفروق المميزة في الشاعر وليس في الشعر، ومـن ثـم رفـض الشكلانيون التفسيرات الخيالية وتفسيرات العبقرية والحدس والتطهير وغيرها من العوامـل النفسية التي تمس المؤلف أو المتلقي.

وإذا كان الشكلانييون يرفضون انعكاس نفسية الشاعر علـي تعبيره, فإنهم يرفضون أيضاً انعكاس المجتمع في الأدب، ومن ثم نفي الشكلانيون أن تكون الحكايات الشعبية انعكاسا للعادات الواقعية للشعوب، بل إنها في نظرهـم تكتسب معانيها بقدر ما تبعد عن موقف الراوي والمجتمع معـا، وأن بواعـث وموضوعات هذه الحكايات الشعبية إما أن تعود إلى الغرائب وعالمها السحرية أو تشير إلى

فلزات مغرقة في القدم من التاريخ الثقافي للشعب، وهذا ما يؤكده "شلوفسكي " حيث يري إن التراث الشفهي لا يعكس العادات المعاصرة، بل يعتبر صدي لعادات قديمة، وحتى الأدب المكتوب لا يتناول من العادات إلا ما أصبح فيما لا يمثل الحياة الواقعية(٢٣).

ويري الشكلانيون أنه من الخطأ استخلاص نتائج نفسية أو اجتماعية – من بعض عناصر الأعمال الأدبية التي تخضع لضرورة التركيب الفني والجماعي وهذا ما يؤكد المبدأ الشكلي وهو "استقلال الوظيفة الجمالية" التي تخضع له جميع الأنماط الإبداعية، ومستويات الأدب.

غير أن تطور الشكلانيين الذاتي، وامتزاجهم مع مدرسة موسكو اللغوية هيأ لهم تغيرا ملموسا في رؤيتهم الاستقلالية الصارمة للعمل الأدبي، وتركيزهم على الشكل الخارجي والقيم الإيقاعية والبني النحوية والصورية بصفة خاصة إلى اللالتفات إلى الوظيفة الاجتماعية.

وظيفة الشعر لدي الشكلانيين:

يري (شكلوفسكي) أن الوظيفة الرئيسية للفن الشعري هي ، مقاومة آلية التلقي واستعادة جدة الوجود، حيث أننا نفقد الإحساس بالسمات المميزة للعالم الذي نعيش فيه نتيجة التعود التي تخلفها رتابة الصيغ اليومية للادراك .ويؤكد شكلوفسكي ذلك بقوله: "إن الناس الذين يعيشون على الشاطئ سرعان ما يتعودن

على هدير الأمواج، حتى أنهم لا يحسون بها ولا يسمعونها عادة، ولنفس السبب فإننا لا نكاد تسمع كلماتنا نفسها، وننظر إلى ما نألفه فلا نراه، ومن هنا يضعف إحساسنا والعالم، إذا يكفينا أن تتعرف عليه، ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين

الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار، وكذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب "الأكليشهات" اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي ، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا جدة التصور بعد أن تشملها العادة، وتكشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين. (٢٤).

ولذلك كرس شكلوفسكي المجاز وجميع الوسائل الأدبية الخالصة الأخرى كالأصوات والقافية والوزن ليس لتمثيل المعني، بل باعتبارها عنصرا ذا معنى بطريقة خاصة من أجل "خلق الغريب" (٢٥)، ليصبح دور الشعر هو الكشف عن الأشياء المدهشة التي تحيط بنا والتي ترصدها حواسنا بطريقة آلية.

ان "الاغراب " مهمة جوهرية للشكلية، لأنه يغير من أستجابتنا إلي العالم ،ومن ثم فإن قدرا كبيرا من التحليل الشكلي القيم للأدب يتضمن دراسات في الوسائل والطرق التي يتم بها (الإغراب) وإذا كانت أساليب (الاغراب) في الشعر تكمن في اللغة ،حيث تصبح اللغة في القصيدة وسيلة أعلى من الرسالة التي تتضمنها وفوقها، وهي تلفت النظر إلى نفسها مؤكدة على صفاتها اللغوية وتصبح الكلمات في القصيدة ليست مجرد وسائط لنقل الأفكار، ولكنها مطلوبة لذاتها، وكيانات محسوسة مستقلة ذاتيا.

وبالإضافة إلى اللغة هناك النغم والقافية والأصوات والوزن كأساليب للإغراب في الشعر وهي التي تجعل التغيير البنيوي ممكنا، وكما يقول رومان جاكبسون: "تكمن السمة المميزة للشعر في الحقيقة أن الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليس بوصفها أداة تشير إلى شئ معين، أو انفجار لعاطفة. وأن الكلمات ونظمها ومعانيها وأشكالها الخارجية والداخلية تكتسب أهمية وقيمة ذاتيين"(٢٦).

ومهمة الشاعر كما يقول جاكبسون رفض عمل المخدر، فوظيفة الشعر التنبيه الي أن العلامة لا تتطابق مع ما تشير إليه. لذلك فالمهم في القصيدة ليس موقف الشاعر أو المتلقي تجاه الواقع، بل موقف الشاعر تجاه اللغة التي توقظ القارئ عندما تستخدم بنجاح وسيلة اتصالية، وتجعله يري بنية لغته، وبالتالي بنية عالمه من جديد (٢٧).

ولم تكن فكرة "وظيفة الفن" من ابتداع الشكليين، ولكنها تضرب بجذورها إلى أرسطو الذي كان يري أن الشعر "لا يستطيع تفادي الكلمات الغريبة ". كما قال بها الرومانسيون أمثال كولريدج و ووردث وورث"، اللذين كانا يعدان فكرة الجدة والطزاجة من معالم الشعر الحقيقي. وامتدت لدي السرياليين الذين كانوا يرون "أن أساس الفن هو أنه بعث المدهش الغريب (٢٨).

ولما كانت فكرة "الإغراب تحمل في ذاتها معني التغيير والتطور، كانت دافعا الشكليين لكي يفهموا تاريخ الأدب بوصفة ثورة دائمة واحدة بدلا من بحثهم عن حقائق سرمدية تجمع الأدب العظيم كله في قانون ممفرد(٢٩)، وأصبحت مراحل التطور التي يمر بها الأدب هي رفض للآلية والتعود في الأدب. فغاية الفي إذن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك وليس عندما تعرف، وتقنية الفن هي جعل الأشياء تبدو (غريبة) وصعبة كالإدراك نفسه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية، والفن سبيل لاختبار فنية الشئ، أما الشيئ نفسه فليس بذي قيمة(٣٠).

ومن الأفكار الجوهرية لدى الشكلانيين فكرة "العنصر المهيمن" والتي حددها جاكبسون بأنه "العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الأبي، فهو الذي يحكم غيرة من العناصر أو المكونات ويحددها ويحورها(٣١) ، وذلك يعني أن الأعمال الأدبية باعتبارها أنساق متغيرة تبني عناصرها في علاقات، وقد يحتل عنصر

مكان الصدارة وتتراجع بقية العناصر الأخرى لتصبح مجرد خليفة, فعلي سبيل المثال قد تختفي الألفاظ القديمة ليحل محلها (الايقاع أو الحبكة) في نسق العمل الأدبي[٣٢]. والعنصر المهيمن هو الذي يمنح العمل تبلوره، وييسر وحدته أو نظامه الكلي [٣٣].

وقد أدي هذه الفهم لفكرة "العنصر المهيمن" إلي تفسيرهم للتاريخ الأدبي تفسيرا منهجيا سليماً، فقد أصبح تغير الأشكال الأدبية وتطورها مرتبطاً بتغير العنصر المهيمن نفسه، حيث أن العلاقات المتبادلة بين العناصر دائمة التحول.

ويذهب جاكسون إلى أن النظرية الأدبية في عصر معين قد يحكمها عنصر مهيمن ينبع من نسق غير أدبي فقد كان العصر المهيمن في شعر عصر النهضة الأوربية نابعاً من الفنون البصرية، واتجه الشعر الرومانسي نحو الموسيقي، وكان فن القول هو العنصر المهيمن في الواقعية [٣٤]، وتظل وظيفة العنصر المهيمن مهما كانت طبيعته هي تنظيم العناصر داخل العمل، فيقدم عناصرعلي أخري في الاهتمام الجمالي، أو يعود إلى الوراء بعناصر قد كانت في المقدمة في عصور سابقة، أما عناصر النسق الأدبي فتظل دونما تغيير.

من الشكيلة إلى البنيوية:

واصلت حلقة "براغ" اللغوية التي تأسست عام ١٩٢٦ تطويرها لمبادئ المدرسة الشكلية وتعديلها والانتقال بها إلى البنيوية الحديثة وبخاصة في ميدان علم الأدب، فأعلن أعضاؤها وعلي رأسهم جاكبسون ونيكولاي تروبتزكري أنه من الخطأ قصر العمل الأدبي على الجانب اللغوي البحت واستبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدي.

وتزعم جاكبسون الاتجاه الذي يدعو إلى استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب. وهذا يعني أن الأدب نتاج جهد إنساني متميز لا يمكن تفسيره بعيداً عن الأنشطة الاجتماعية الأخرى والوظيفة الجمالية كما يقول "موركاروفسكي" ليست جامدة وانما هي مقولة متحركة الأبعاد، دائمة التحول. والموضوع الواحد يمكن أن تكون له وظائف متعددة، فعلي سبيل المثال يكون للأزياء وظائف سياسية واجتماعية وجمالية وشهوية "والفن كذلك متغير علي الدوام، ويرتبط ارتباطا ديناميا ببنية المجتمع" (٣٥).

كذلك استطاع أعضاء حلقة براغ اللغوية أن يؤكدوا أن فكرة "أدبية الأدب" ليست المظهر الوحيد للعمل الأدبي، كما أنها ليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها الخاصية المميزة له وهي "التي توجه العمل الأدبي كله" ومبدأ تكامله الحركي بحيث لا يعد تكريسا لمجموعة من الوسائل، ولكن بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة في وحدة الشئ الجمالية(٣٦). كما أن إضفاء الحتمية الفنية علي موضوع أو عمل أدبي ما هو بفعل اجتماعي لا ينفك عن بقية الأدوات الأخرى.

ولعل من الدعوات البنيوية لحلقة براغ دعوتها إلى تطوير فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنائية داخل النسق الأدبي وهي التي حولت نظرتهم إلي القصائد باعتبارها "بنيات وظيفية" تكون فيها الدالات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات(٣٧). كما لم تقصر حلقة براغ هذه العلاقات على ما يلاحظ في الواقع المباشر فحسب، بل ركزت على العلاقات التجريبية النظرية وما يمكن أن تسفر عنه من علاقات فرضية" (٣٨). كما ارتبطت بنائية "براغ" بنظرية الظواهر عند هوسرل الذي شاركهم مؤتمراتهم. وقد أدي هذا إلى الاعتراف بفكرة البنية النموذجية كمرحلة أولى في عملية توالد الظواهر تؤدي

إلى اكتشاف كلية الكون ووحدته وشمونه" (٣٩).

وإذا كان مصطلح "البنية" قد ورد في كتابات الشكلانيين الروس وبخاصة عند تحليلهم لنظم الإيقاع في الشعر، وغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته، فإن الفصل في بلورة الكثير من المفاهيم والأفكار البنيوية يرجع إلى العالم اللغوى رومان جاكبسون الذي صاحب الشكلية الروسية منذ بدايتها حتى تحولها إلى البنيوية(٤٠).

وأخيرا يمكن القول بأن حلقة براغ (أوالبنيوية التشيكية) اللغوية تمثل نوعا من الانتقال من الشكلية الجامدة إلى البنيوية الحديثة.

المراجع

١- البنيويـــة وعلم الإشارة ترنس هو كز، ترجمـة مجـد الماشـطـــة مراجعـــة د. ناصر حلاوى، الطبعة الأولى- بغداد ١٩٨٦،ص٥٥.

٢- واقع القصيدة العربية : د. محمد فتوح أحمد, دار المعارف،طبعـة أولي ١٩٨٤, ص٢٩.

٣-في نظرية الأدب، ترجمة وإعداد د.محمد العمـــري, كتـاب الرياض، العدد ٣٨ فبراير ١٩٩٧، ص٣٣.

٤-نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م نيوتن، ترجمـة د. عيسـي العاكوب, عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية, الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص١٩.

٥ــ نظرية البنائية في النقد الأدبي, د.صلاح فضـل, مكتبـة الأنجلـو المصرية، ص ٥٥.

٦ - مقدمة في نظرية الأدب: تيري إيجلتون، ترجمــة أحـمد حســان, الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩١، ص١٣.

٧ - المرجع السابق، ص١٣.

٨ - النظريه الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة د.جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيـع، القاهرة ،الطبعـة الأولـي ١٩٩١، س ٢٤١.

٩- نظرية النقد الأدبي الحديث, د. يوسف نور عوض, دار الأمين, القاهرة, الطبعة الأولي ١٩٩٤, ص ١٦.

١٠- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د.صلاح فضل، ص٥٢

١١- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ص٦١.

١٢- المرجع السابق، ص٥٦.

١٣- في أصول الخطاب النقدي الجديد: تزفتان تـــــودودوف، رولات بارت، اميرتو اكو، مارك أنجينو، ترجمة د. أحمد المديني، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية ١٩٨٩ص١٢.

١٤-نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل،ص٥٧.

١٥- في نظرية الأدب :ترجمة .د.محمد العمري،ص٣٢.

١٦-نظرية البنائية: د.صلاح فضل ،ص٥٩.

١٧--المرجع السابق، ص٥٩.

١٨- المرجع السابق، ص ٥٩.

١٩-واقع القصيدة العربية: د.محمد فتوح أحمد ،دار المعارف، القاهرة الطبعة الأولي، ١٩٨٤، ص ٤١.

٢٠- نظرية البنائية: د.صلاح فضل ،ص ٦٠

٢١-في نظرية الأدب؛ ترجمة وإعداد د.محمد العمري ص ٣٤.

٢٢-نظرية البنانية د.صلاح فضل ،ص ٦٠

٢٣ - المرجع السابق ،ص٦٣.

٢٤- المرجع السابق،ص٨٣.

٢٥- البنيوية وعلم الإشارة :ترنس هوكز، ص٥٨.

٢٦- المرجع السابق،ص٨٩.

٢٧ - المرجع السابق ،ص٦٥.

٢٨-نظرية البنائية :صلاح فضل ،ص٨٣.

٢٩ - النظرية الأدبية المعاصرة :رمان سلدن،ص٣٥

٣٠- نظرية الأدب في القرن العشرين: ك.م نيوتن، ترجمة د/عيس على العاكوب ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة، الطبعة الأولى، ص٢٢.

٣١-النظرية الأدبية المعاصرة :رمان سلدن،ص٣٤.

٣٢-المرجع السابق،ص٣٤.

٣٣-المرجع السابق ،ص ٣٥.

٣٤-المرجع السابق ،ص٣٥.

٣٥- المرجع السابق، ص٤٣.

٣٦-نظرية البنائية: د. صلاح فضل، ص ١٢٣،

٣٧-مقدمة في نظرية الأدب :تيري إيجلتون، ص١٢٤.

٣٨ -نظرية البنائية: د. صلاح فضل ،ص ١٢٨

٣٩- المرجع السابق، ص ١٢٨.

٤٠ - مناهج النقد المعاصرة د.صلاح فضل، دار الأفـاق العربية, القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧، ص.٨٤

البنيوية

بعد أن قضى المناخ السياسي الروسي في الثلاثينيات من القرن العشرين على الحركة " الشكلية " الروسية، ظهر في أوربا مركزان هامان للدراسات اللغوية بعد وفاة دي سوسير، الأول مدرسة " براغ " وتمثلها أعمال رومان جاكبسون الذي اتخذ من " البنيوية " شعارا له، فقد درس الأصوات دراسة بنائية (حيث رأى أن أي تغيير صوتي له دور في تغيير النظام اللغوي). كما ارتبطت مدرسة (براغ) بنظرية (الظواهر) لـ "هوسرل " الذي كان على صلة بهذه الحلقة . وأما المركز الاخر فهو مدرسة "كوبنهاجن " وتمثلها أعمال " لويس هلمسليف " الذي ظهرت بنيوته في تأكيده على الطبيعة الشكلية لكل لغة. ويعزى إلى هذين المركزين تطور البنيوية واتساعها .

ازدهرت " البنيوية" كحركة أدبية لها أثرها خلال الستينات والسبعينات من القرن العشرين كمحاولة لتطبيق مناهج ومبادئ مؤسس علم اللغة البنيوي الحديث فردينان دي سوسير على الأدب, كما ألقاها في محاضراته التي جمعها تلاميذه في كتاب " محاضرات في علم اللغة العام " عام ١٩١٦ ، وتعد البنيوية في مفهومها الواسع "طريقة للبحث في الواقع وليس في الأشياء الفردية ، بلى في العلاقات بينها ، وكما يقول فتجنشتاين : إن العالم هو مجموع وقائع لا مجموع أشياء ، والوقائع هي "حالات الأشياء" [١] وأن الطبيعة الحقيقية للأشياء لا تكمن في الأشياء نفسها ، بل في العلاقات التي تكونها ، ثم ندركها بين الأشياء.

أما في مفهومها المحدد ، الذي حدده " تيري إيجلتون " فهي " الاعتقاد بأن الوحدات المفردة لأي نسق لا يكون لها معنى إلا بفضل علاقات إحداها بالأخرى "[٢] وعلى هذا الأساس فإن جوهر التحليل البنيوي يقوم على أساس إعادة بناء الشيء (النص) لإبراز وظائف عناصره اللغوية من خلال عمليتين أساسيتين هما " الاقتطاع والتركيب" [٣] أي فصل العناصر المكونة للشيء/ للنص للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها ومدى تأثيرها في الكل من خلال علاقاتها المتشابكة داخل هذا الكل ، ثم إعادة تركيب هذه العناصر بعد اكتشاف القوانين التي تنظم حركتها في كل عضوي ، وتحليل القواعد المتصلة بإيحاءاتها وأنظمتها المختلفة [٤] .

لذا فإن الهدف من النشاط الفكري البنائي ليس معرفة المعنى الكامل للأشياء أو الوحدات التي يكتشفها الإنسان ، وإنما معرفة المعنى الممكن لها . وترجع أهمية البنيوية " كحركة أدبية لما أضفته على اللغة من أهمية . حيث لم تصبح اللغة مجال اهتمام البنيويين فحسب ، بل أصبحت النموذج الذي يقيس عليه البنيويون كثيرا من اهتماماتهم في تحليل العلوم غير اللغوية" (٥). أو كما يقول " فريدرك جيمسون: " إن البنيوية هي محاولة لإعادة التفكير مرة أخرى في كل شيء برمته بعبارات علم اللغة (٦). إنها أحد أعراض حقيقة أن اللغة بمشكلاتها ، وأوجه غموضها وتضميناتها ، قد أصبحت نموذجا وهاجساً للحياة الثقافية في القرن العشرين .

لذلك فإن البنيوية لا يمكن فهمها إلا من خلال خلفية من الألسنيه الحديثة ، حيث إن الاختلاف بين اللغة والكلام يعتبر أساسيا من وجهة نظر "رومان سلدن" بالنسبة للبنيوية ، لأنها تفرق بين اللغة كنظام وبينها كخطاب حقيقي .

ولقد ساهمت أفكار عالم اللغة السويسري الشهير فرديناند دي سوسير اللغوية في وضع أسس النظرية البنيوية ، كما تعد هذه الأفكار " البداية المنهجية للفكر البنيوي للغة ، وذلك من خلال مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية " (٧) . ومن هذه الأفكار رفض دي سوسير الفكرة التي تري أن اللغة مجرد كومة من الألفاظ التي تتراكم بمرور الزمن لتؤدي وظيفة أولية وهي الإشارة إلى الأشياء في العالم ، ولكنها أي اللغة ، نظام من الإشارات أو " العلامات " ، وهذه العلامات أصوات تصدر من الإنسان ، ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها ، وهذا ما جعل دي سوسير بالبحث عن طبيعة (الإشارة) أو " العلامة " من حيث هويتها ووظيفتها .

وتتكون العلامة من طرفين متصلين اتصال وجهي الورقة الواحدة ، الطرف الأول (إشارة مكتوبة أو منطوقة (الدال) ، والطرف الآخر (المدلول) أو المفهوم الذي نفهمه من هذه الإشارة (٨). والعلاقة بين (الدال) و (المدلول) علاقة اعتباطية فليس هناك صلة طبيعية بين كلمة (Tree) وصورتها المادية ولو لم تكن العلاقة بينها اعتباطية لكان علينا أن نتكلم بلغة واحدة ، ولا مكان للغة

أخرى ، ولكننا نجد أن للشجرة كمدلول أكثر من (دال) ، وذلك حسب (دال) كل لغة من اللغات .

كما أن (العلامة) أو (الإشارة) ليس لها معنى إلا من خلال علاقاتها داخل النسق العرفي كما في إشارات المرور مثلا : حيث تكتسب الكلمة " أحمر" معنى التوقف ، وكلمة (أخضر) معنى " الانطلاق " ، وكلمة (أصفر) معنى "الاستعداد" ، يضاف إلى ذلك أن كل لون في نسق المرور لا يؤدي دلالته عن طريق تأكيد معنى موجب وحيد الجانب ، بل عن طريق إشارته إلى اختلاف (Difference) يميزه عن غيره ، داخل نسق من تعارضات وتقابلات ، فالضوء الأحمر للمرور هو " أحمر " لأنه ليس " أخضر " على وجه التحديد ، والأخضر لأنه ليس " أحمر" [٩] .

وإذا كانت معرفة (الإشارة) تتم من خلال اختلافها عن غيرها من الإشارات فكلمة (ضلالة) أصبحت ذات معنى لوجود (الهداية) ، ولولا (السواد) لما عرف (البياض) . فإن تمايز الصوت (الضاد) تصبح أساسية في دلالتها لوجود مخالفتها (الظاء) . ومعنى ذلك أن (الإشارة أو العلامة) أو عناصر اللغة تختلف عن بعضها بالتضاد وتمايز الأصوات . وهو الأمر الذي جعل دي سوسير ينظر إلى اللغة على أنها " نظام من الاختلافات " [١٠] . وهو التصور النظري الذي انطلقت منه البنيوية.

فقد ميز دى سوسير بين (اللغة) و (الخطاب) ، (Parole/Langue) فاللغة هي المظهر الواسع ، لأنها تشمل كل الطاقة الإنسانية للكلام جسديا وفكريا . واللغة غير محددة المساحة المدروسة بصورة نظامية ، أما الخطاب فهو ما يختاره المتحدث من اللغة ليعبر به عن فكرته أو رسالته .

وامتدت الثنائية لدى سوسير / لتشمل دراسة اللغة كنظام في عنصر محدد وهو ما يسمى بالتزامن "سـانكرونى" (Synchronic) أو "الآني" ودراستها كنظام " ثقافي دياكروني (Diachronic) ، فالتزامنية هي دراسة اللغة في عصر محدد بينما تدرس التعاقبية التطور التاريخي للغة . ويصطلح دى سوسير على تسمية هذين البعدين بالعلاقات الأفقية للعلامة اللغوية ، والعلاقات العمودية الآنية . وفي البعد الأفقي تقوم العلاقة بين الأشياء المتواجدة أو

(المتزامنة) على أساس ثابت ليس للزمان فيه أي مدخل كدراسة لغة العصر الجاهلي وتمييزها ، بينما يمثل البعد التعاقبي محورا رأسيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتسابقة على أساس التغير الزمني أو التاريخي ، أو دراسة عناصر اللغة حسب تطورها التاريخي .[١١]

وإذا كان البعد الأفقي في دراسة اللغة يقوم على النظر إلى " حالات " اللغة أي (الوصف) " السانكروني " فإن البعد الراسي في دراسة اللغة يقوم على دراسة اللغة تاريخيا (دياكروني) أو " الزمني" أي يحرص على وصف تطور اللغة . وهو الاتجاه الذي كان سائدا إبان القرن التاسع عشر ، مما جعل دى سوسير يؤسس علم اللغة الحديث الذي يقوم على قطيعة تامة مع هذا التقليد السائد والاعتماد على المنظور " الوصفي " أو " سانكروني " في التغير ، وعلى الرغم من هذا فإن هذه الثنائية قد لاقت الكثير من التعديلات على يد علماء اللغة الذين جاءوا من بعد دي سوسير ، وبخاصة على يد علماء حلقة (براغ) ومن أبرزهم "رومان جاكبسون".

وهذه تقاطعات شمولية يقابلها تقاطعات في داخل النظام اللغوي ، وهي أيضا ذات تحرك ثنائي تتحكم في تكوين الخطاب وهما علاقة " الحضور" (Syntagmatic) (السانتجماتي) أي البنيات الأفقية ، وعلاقة الغياب (Paradigmatic) (برادجماتي) أي البنيات الرأسية . وتجمع علاقة الحضور "بين وحدتين لغويتين متحققتين بالفعل" ، بينما تجمع علاقة الغياب "بين وحدة حاضرة ووحدات أخرى غائبة ، ولكن ثمة علاقة تجمع بينهما " [١٢].

البنية:

تحمل كلمة (البنية) معنى " المجموع " أو " الكل " المؤلف من ظواهر متماسكة ، يتوقف كل منها على ماعداه ، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه . و أبسط تعريف للبنية أنها " نظام أو نسق من المعقولية" [١٣]. ولا تعني كلمة (البنية) صورة الشيء أو هيكله أو " وحدته المادية " أو " التصميم الكلي " الذي يربط أجزاءه فحسب ، بل هي " القانون " الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته .

وعلى الرغم من تعدد تعريفات البنية لدى البنيويين ، إلا أن تعريف عالم النفس السويسري " جان بياجيه " بعد من أفضل التعريفات حيث يقول : " إن البنية لهي نسق من التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر [١٣] ، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه " [١٤] .

ومعنى ذلك أنه لابد لكل بنية أن تتسم بثلاث خصائص : الكلية, والتحول ، والتنظيم الذاتي. والمقصود بالكلية التماسك الداخلي بحيث تصب كامنة في ذاتها ، وليست مجرد تجميع لعناصر متفرقة. وتترابط الأجزاء المكونة لكيان ما فيما بينها بموجب قوانين ذاتية تحدد طبيعة البناء والأجزاء المكونة له . كما أن " هذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حدة "[١٥] . ومن ثم يختلف البناء تماما عن التجميع ، لأن كل مكون من مكوناتها ليس له نفس الخصائص إلا في داخل هذا البناء . لذلك فالبنية " متحولة " دائماً ، ونظل تولد من داخلها بني متنوعة ، فالجملة الواحدة يمكن أن تتحول إلى جمل عديدة والتي تبدو جديدة ، في الوقت الذي تظل محتفظة فيه بالنظام اللغوي للجمل .

أما فيما يتصل بالسمة الثالثة وهي " التحكم الذاتي "فللبنية " تنظيم ذاتي ، أي أنها لا تحتاج إلى ما هو خارجها ليحركها ، وإنما تنظم البنية نفسها بنفسها بأن تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي الأمر الذي يحفظ لها وحدتها وبقاءها . وذلك يعني " أن اللغة لا تقوم بتكوين كلماتها بالإشارة إلى نماذج من الواقع ، بل على أساس قوانينها الداخلية المكتفية ذاتيا" [١٦] .

فكلمة " قرد" في اللغة العربية مثلا ليست في حاجة إلى وجود حقيقي لحيوان ما حتى يشير إلى معناها ، ولكن يدرك معناها عن طريق كونها اسم له طاقة (التخيل) في ذهن المتلقي . وهذه الخصائص الثلاث التي تشكلت منها (البنية) فجعلتها كلية أو شاملة ، متحولة ، ومتحكمة في ذاتها ، هي التي ميزتها عن غيرها ، مثل الإشارة فهي مختلفة عما سواها .

وهذا الاختلاف بين الوحدات (البنيات) هو المنطق الأساسي لإقامة علاقة بين هذه الوحدات التي يبني منها النص الأدبي . وهو الأمر الذي تركز عليه البنيوية أكثر من غيره عند تحليل النصوص .

كما أن الاختلاف بين الوحدات أو البنيات يجعلها قريبة الشبه بالصوتيم أو

(الفونيم) التي اعتمدت عليها الدراسة البنيوية في تطوراتها الأولى مما كان له تأثيره البالغ في الفكر البنيوي . و" الصوتيم " هو أصغر وحدة صوتية وهو يدرك أو يميز لا في حد ذاته بل بحكم اختلافه عن غيره من الأصوات .[١٧] وتكمن أهميته في انه إذا تغير تغيرت معه الكلمة التي تضمنته . فحرفا (الضاد والظاء) صوتيمان مختلفان ، لأنه لو أقيم وأحدهما مقام الآخر لتغيرت الكلمة التي أقيم فيها فكلمة (ضلال) إذا وضعنا الفونيم (الظاء) بدلا من (الضاد) لأصبحت (ظلال) وهي مختلفة تماما عن كلمة (ضلال) ، وتشتمل اللغة العربية على خمسة وثلاثين صوتيما ، منها تسعة وعشرون ساكنه (حروف الأبجدية) وست حركات تعد صوتيمات متحركة .[١٨]

ويتميز (الصوتيم) بثلاث ميزات : الأولى ، أنه ذو وظيفة متميزة ، والثانية لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه تعطي وظائف متميزة .أما الثالثة فإن تعريفه لا يكون إلا بخصائصه التي تحمل (الاختلاف) كقيمة مميزة .[١٩] فصوتيم (الطاء) يتميز عن صوتيم (الظاء) لأنه يختلف عنه ، ويغير الكلمة التي يحل فيها أي منهما ، فكلمة (طل) يتغير معناها إذا أقمنا الصوتيم (الظاء) بدلا من (الطاء) فتصبح (ظل) .

ومعنى ذلك أن التحليل الفونولوجي إنما يهدف في المقـــام الأول إلى " الكشف عن " نسق العلاقات " التي تنطوي على وظيفة داخل التنظيم اللغوي لأي (دال) على اعتبار أن لكل " صوتيم " مركبا من السمات الخاصة التي تميزه عن غيره من " صوتيمات النسق"[٢٠].

وهذه الدراسة للصوتيمات وجهت النظر نحو " ما للوحدات من وظائف بدلا مما فيها من مضمون ، كما أنها وجهت التفكير البنيوي نحو البحث عن (الوحدات) الأساسية التي تمثل في اللغة وفي الحياة دورا مشابها لدور (الصوتيم)

في أنها ذات تميز يجعلها تختلف عن كل ما سواها ، وفـي أن أي تغيير يطرأ عليها يجر معه تغيرا شاملا للوحدة" [٢١].

العلاقة:

تقوم "العلاقة " بدور هام في التحليل النقدي البنيوي ، وتشترك مـع "الفونيم " في تحديد معالم البنيوية . بل إن المبدأ الجوهري الذي تعتمـد عليـه البنيوية يقوم على "العلاقة" بين الوحدات في النـص . وإذا كـان الاختـلاف والتميز أساسيا لهذه الوحدات ، فإن هذه الوحدات لا حياة لها دون تكون لها وظيفة ، ولا توجد هذه الوظيفة إلا من خلال وجود علاقة بين هـذه الوحـدات داخل النص.

ولقد استمدت البنيوية هذه الفكرة (أعنى فكرة العلاقـة) مـن علـم الفيزياء الحديث وبخاصة مبدأ "اينشتاين" في النسبية ، والذي يقوم على أن قيمة الشيء ليست في جوهره ، ولكنها في وظيفته أي في تفسيرنا لـه وفـي نظرتنا إليه " [٢٢]. ومن ثم لا تكمن قيمة "الصوت" أو " الكلمة " أو الوحدة في ذاتـها ، ولكن فيما تؤديه من وظيفة نتيجة لعلاقة كل واحدة منها بسواها من الأصـوات أو الكلمات أو الوحدات ، أو نتيجة لعلاقاتها مع محيطها . أمـا مـدرك هـذه العلاقات فهو القارئ وحده .

وبعد تحديد الوحدات الدالة في النص يجب تحديد القوانين التي تحكم التسلسل السياقي لهذه الوحدات . وقد ميز الباحثون بين أنواع مختلفـة مـن العلاقات ، علاقات داخلية (داخل الوحدة) ، وعلاقات خارجية (خارجها) . وتتمثل العلاقات الداخلية فيما يلي : -

- علاقات التأليف أو المجاورة وهي تعتمد على التجاور بين الوحدات . فالصلة بين هذه الوحدات قد تكون صلة تآلف تبادلية ، مما يجعل التـأليف ممكنـا، أو صلة تنافر مما يجعل التأليف غير ممكن . [٢٣] فالفعل (ذهب) يتآلف مـع كلمـة (الرجل) فيكونان معا صلة تآلف (ذهب الرجل) ، أما الفعل (ذهب) فإنه يتنـافر مع (جـاء) ، فيكونان صلة تنافر ، ومن ثم لا يمكن التأليف بينهما هكـذا (ذهب جاء) .

لذلك فإن الكلمة تكون وظيفتها من خلال علاقتها بما قبلها وبما بعدها من كلمات لتصبح علاقة المجاورة وظيفة للوحدة أو البنية ، ولما كانت العلاقة بين هذه الوحدات تقوم على (المغايرة) والاختلاف ، ولا يجمع بينها إلا قابليتها للتجاور ، فإنها تسمي علاقات (حضور) لأنها تعتمد على شيء حادث في وسط الجملة [٢٤] .

- أما (العلاقات الإيحائية) فتسمى علاقات " التشابه " ، وهي تقوم على (الاختيار) أي اختيار كلمة بدلا من كلمة أخرى يصح أن تحل محلها لتشابه صوتي بينهما ، وقد يكون هذا التشابه تاما مثل (عين وعين) مع اختلاف معنى كل منهما ، وقد يكون تشابه مخالفة مثل (الشمل والشمال) ، وقد يكون التشابه ناقصا مثل (غالي ولاغي) أو (عليم وعظيم) أو (الهاد والها) . وهو ما أطلق عليه ابن سينا (المشاكلة)[٢٥] |. وقد يكون التشابة نحويا كحال والمفعول به ، وقد تكون العلاقة (ضدية) حيث تخالف الكلمة كلمات أخرى يصح ورودها في مكانها ، مثل البياض والسواد ، الجنة والنار .

وهذه العلاقات هي علاقات مخزونة في ذاكرة اللغة ، ويكون لها تأثير في شحن النص بإيحاءات عميقة كاستخدام صلاح عبد الصبور لمثل هذه العلاقة في إنشاء عنوان مسرحيته الشعرية " ليلى والمجنون " لما تحمله هذه الجملة من علاقات اختيار لها رصيد غنى وحاضر في ذهن المتلقي العربي . ونظرا لأهمية هذه العلاقات في التحليل البنيوي ، وضع بارت تجربة " البدائل" أو كما يسميها فكرة "الفحص الاستبدالي" من أجل النفاذ إلى باطن النص لسير حركة العلاقات فيه [٢٦].

وتعتمد فكرة " البدائل " أو " الفحص الاستبدالي " على " إدخال تغيير ما على التعبير الدال وملاحظة ما قد يترتب عليه من تغيير في المدلول ، فإن نجم عنه تعديل فعلي فإن الوحدة التي تم تبديلها تعتبر وحدة دالة وإن لا فلا" [٢٧] . وقد يتم ذلك الاستبدال بحركة عكسية بأن نبدأ بتغيير " الأثر " المحدث لمعرفة مدى تجاوب الكلمات مع هذا الأثير البديل [٢٨].

فإذا قلت إمكانيات التغيير أو تعذرت فإننا حينئذ تكون أمام تجربة (شاعرية) . وعملية الاستبدال تمس البنية كلها ، فتغيير إحدى الوحدات ينجم عنه

تغيير وظائف الوحدات الأخرى في نفس هذه البنية ، فحينما نقول :" ضرب على خالدا " واستبدلنا " خالدا " بكلمة " مثلا " ، لتصبح " ضرب على مثلا " فإن معنى " ضرب " ، يتغير تبعا لهذا الاستبدال. وهكذا لو استبدلنا عنصرا أو أكثرلأصاب الجملة تغييرا وفقا لهذا الاستبدال ، مما يؤكد أن الكلمة في البنيـة لا تكتسب قيمتها إلا عنـد بروزها كمعارض لكل ما هو سابق لها أو لاحق بها ، أو لمعارضتها لهما معا [٢٩] .

وهذا يؤكد أن (العلاقة) هي التي تمنح الكلمة وظيفتـها ، ومـن ثـم قيمتها الحقيقية ، وهذه العلاقات هي علاقات داخلية تكون داخل البنية وهنــاك أنواع أخرى من العلاقات السياقية تتشابك فيها البني مع بعضها البعض وهـي تنقسم إلى ثلاثة أنواع :

١- علاقة التضامن : عندما يقتضي وجود وحدة ما وجود الأخرى مثـل : " الربيع يأتي بعد الشتاء" .

٢- علاقة التضمين البسيط : عندما تؤدي وحدة ما إلى أخري بــالضرورة دون العكس مثل " المعلم يشرح الدرس للتلاميذ".

٣- علاقة تأليف : وذلك عندما لا تتضمن الجمل بعضها البعض وإنمـا يربطها رابط التأليف الحر[٣٠] . وبعد محور الاختيار بين علاقات الجمل ، وهو أوسع أنواع الحريات ، حيث يخضع تأليف الجمل لحريـة المبـدع ، وطبيعـة التجربة .

ومما سبق يتضح أن مهمة النقد البنيوي هو استكشاف البني الداخليـة اللاشعورية للظاهرة ، ومعرفة كيفية تركيب النص والمعـانـي التـي تكتسبها عناصره عندما تتألف على هذه الكيفية ، كما تعالج العناصر داخل النص بنـاء على علاقاتها وليس على أنها وحدات مستقلة لها مضمون معين .

المراجع :

١- روبرت شولز : البنيوية في الأدب / ترجمة حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، بيروت ، الطبعة السابعة ١٩٧٧ ، ص ١٤

٢- تيرى ايجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة أحمد حسان ، كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة سبتمبر ١٩٩١ ، ص١١٩ .

٣- د. صلاح فضل : نظرية البنانية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة ، طبعة ثانيه ١٩٨٠ ، ص٢٠٦

٤ - المصدر السابق ، ص ٢٠٦ .

٥- د. يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين للنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٤ ، ص٢٢.

٦- تيري ايجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ، ص١٢٢.

٧- د. صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، دار الافاق العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ ، ص٨١

٨- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د. جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩١ ، ص٩٣ .

٩- المصدر السابق ، ص ٩٤ .

١٠- د. عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج معاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ١٩٩٨ ، ص٣٢.

١١- د. زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ٥٢ ، ص ٥٣ . وانظر كتاب : البنيوية وعلم الاشارة تأليف ترنس هوكز ، ترجمة / مجيد الماشطة، بغداد الطبعة الأولى ١٩٨٦ ، ص٢٣ ، ص ٢٤.

١٢- د. زكريا إبراهيم - مشكلة البنية ، ص ٦١

١٣ - المصدر السابق ، ص٣٢

١٤ - المصدر السابق ، ص ٣٣

١٥- د. عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص ٣٤ .

١٦ - ترنس هوكز : البنيوية وعلم الإشارة ، ترجمة / مجيد الماشطة ، ص ١٤ .

١٧ - د. عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص ٣٥ .

١٨ - المصدر السابق ، ص ٣٥ .

١٩ - المصدر السابق ، ص ٣٥

٢٠- د زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، ص ٦٥

٢١ - د. عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص ٣٦

٢٢ - المصدر السابق ، ص ٣٧ .

٢٣ - المصدر السابق ، ص٣٨ .

٢٤ - المصدر السابق ، ص ٣٨.

٢٥ - المصدر السابق ، ص ٣٩ .

٢٦- المصدر السابق ، ص ٤٠ .

٢٧- د. صلاح فضل : نظرية البنائية ، ص١٤٦ .

٢٨- د. عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص ٤٠ .

٢٩ - المصدر السابق ، ص ٤١

٣٠ - المصدر السابق ، ص٢؛

الفصل الثانـي

القصيدة الدرامية

ما القصيدة الدرامية ؟

نجح الشاعر المعاصر في تطوير القصيدة الحديثة ، واغنائها ومنحها أشكالا متجددة . وكانت أبرز سمات القصيدة الجديدة في العناصر الدرامية داخل هذا البناء المعقد الجديد لها .

قد أحس الشاعر المعاصر بأن القصيدة الغنائية العادية تظل عاجزة أمام التعبير عن حاجات الانسان وتجاربه ومشكلات العصر وظروفه، لذا راح يبحث عن أشكال وقيم ومضامين جديدة للقصيدة الحديثه والتي أخذت عناصر الدراما تنمـــو فيها وتتفاعل داخلها .

والدراما جنس أدبي نشأ في بداية الأمر شعرا ، وهى كما يعرفها أرسطو ـ " محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزين ، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات" (١) .

قد عرفت الدراما بأنها " شكل من أشكال الفن يقوم على تصوير الفنان لقضية أو فكرة تدور أحداثها بين شخصيات تتورط هذه الشخصيات في هذه الأحداث, ويكون قص هذه القضية أو هذه الفكرة عن طريق الحوار " (٢) .

وعرفها الرومانسيون بأنها " تمثيل لحظة مهمة من التاريخ لها أثر جليـــل تعتمد علي شخصيات متعددة ونغمات متعددة ، وتجمع بين المتناقضـــات" (٣) .

وهي " اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع, ويتضمن تحليلا لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيات" (٤) .

---

(١) فن الشعر لأرسطو طاليس, ترجمه وتحقيق د. عبدالرحمن بدوى, مكتبة النهضة المصرية ,١٩٥٣ ص ١٨ .

(٢) د. أحمد عبد الغفار عبيد ـ المأساة والملهاة وتطورهما إلى الدراما الحديثة ـ بحث مخطوط ١٩٧٢ ص ٠٩

(٣) المصدر السابق, ص ٠١٣

(٤) حسين رامز ـ الدراما بين النظرية والتطبيق ـ طبعة أولى ١٩٧٢ , ص٠٢٨

كما أن الدراما صارت تعنى " عرض ممارسة الانسان لارادته في صراعه مع نفسه أو مع الآخرين أو مع بيئته أو مع القوى المحيطة به" (١).

اذن فالدراما في أبسط معانيها تدل على الصراع في أي شكل من أشكاله كما أنها تعنى الحركة أى الانتقال من موقف الى موقف مقابل، ومن أحد وجهي الفكرة الى الوجه الآخر (٢).

وهذه الحركة بين هذه المتناقضات انما يولدها ذلك التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد فحسب ، بل انه يسير في اتجاهات مختلفة ، ويأخذ في اعتباره أن الفكره لابد أن تقابلها فكره وأن الأشياء الظاهرة تختفى وراها أشياء باطنة ، ويتولد عن الحركة التي تدور بين هذه الجزئيات المتناقضة في الحياة الايجابية التي تساعد في بنائها من جديد وبلورتها في معنى مغاير, وان اشتمل هذا البناء الجديد على بعض خصائص هذه الجزئيات الأولية.

والملاحظ أن الدراما أصبحت تضطلع الآن بمهمة جليلة وهي نقل الأفكار والمشاعر الكامنة في نفس الفنان وابرازها في صور عميقة التأثير، كما استغلها الشاعر المعاصر في تصوير الواقع الانساني العام .

ولقد وجد الشاعر المعاصر أن استغلال عناصر الدراما في بناء قصيدته يتيح له امكانية التعبير عن صراعه مع القوى المحيطه به ، وتحديد مكانه بينها، وعلاج مشكلات الانسان العامة ، لذا راحت عناصر الدراما تنمو في قصائده بشكل متزايـــد فأخذ الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي ، والشخصيات ، والصراع تتداخل وتتفاعل داخل هذه القصائد .

---

(١) محمد محمود الأهوانى مجلة الأديب عدد ٥ ، ١٩٥٥ من مقال تحت عنوان " الدراما والحياة " ص ١٥ •
(٢) د . عزالدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنيه والمعنويه ـ بيروت طبعة ثانية ١٩٧٢ ص٢٧٩ .

فليس المقصود بالقصيده الدرامية تلك المسرحيات الشعرية كمسرحيات شوقي أو المسرحيات الشعريه التي كتبها بعض الشعراء المعاصرين أمثال صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمد ابراهيم أبو سته ومحمد مهران السيد وغيرهم ، لأن العمل المسرحي عمل درامي من الدرجة الأولى ، له قواعده الفنية الخاصة به سواء أكتب شعرا أم نثرا ، فالبناء الدرامى للمسرحية يعنى " فن خلق الشخصيات وتنويعها ، وانطاقها بما يليق بسير الحركة في المسرحية, والمطابقة بين طبيعة الشخصيات والأحداث ، وحبك العقدة ، والتمهيد للصراع ثم الانتهاء به ، ورسم المواقف وتتابعها [١] .

والواضح من هذا التعريف أن البناء الدرامى للمسرحية نظام صارم محدد العناصر لا يستطيع الكاتب المسرحي اغفال عنصر من هذه العناصر والا اختل بنـاء المسرحية وأصبحت ناقصة لا يكتمل بناؤها.

أما البناء الدرامي للقصيدة فهو يعنى استخدام القصيدة الحديثة ـ في بعض نماذجها أو بعض أجزائها ـ لبعض الأساليب والمعطيات الدرامية ـ لذا فالمقصود بالقصيدة الدرامية تلك القصيدة التي تتعدد فيها الأصوات وتتصارع في بناء درامي محكم, أو بمعني اخر هي القصيدة التي " يتجه فيها الشاعر ال تحويل الفكرة أو العاطفة الى ما يشبه الموقف المسرحي القائم على تصوير الفكرة من خـــلال الحوار والشخصيات ، والافتتاحيات الدرامية " [٢] التي من شأنها أن تعمق احساس المتلقى واقناعة بهذه الفكرة أو تلك العاطفة .

---

(١) د. مصطفى هدارة ـ مقالات في النقد الأدبي, دار القلم ,١٩٦٤ هامش ص ٠١١٩

(٢) د . فائق متي- اليوت ــ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٦ ، ص ١٣ .

والقصيدة المعاصرة لا تعد في ذاتها شكلا دراميا ولا ينبغي أن تكـــون, وقصارى ما في الأمر أنه لابد أن تحتوى على العناصر الأساسية التي تتكون منها الدراما ، والتي بدونها لا يتحق الطابع الدرامي لأي عمل فني ، وهذه العناصر الأساسية " الانسان ، والصراع ، تناقضات الحياة "[١] .

فالانسان في تجاربه يخوض مع نفسه أو مع الآخرين معارك ، يحاول فيهما أن يحدد مكانه بينهم أو يعالج أزماته ومشكلاته في هذا الكون ، وهو في كل هذا يشكل أحد أطراف الصراع .

وقد يكتفي الشاعر بالنظر الى الأشياء ومتابعتها في الحياة ، ويرصد ذلك التناقض الذي تنطوي عليه الحياة في بعض جوانبها وهو في هذه الحالة يقدم لنا انتاجا دراميا عظيما اذا ما كان لديه قدرة تعبيريه جيدة.

كما يستطيع ـ من خلال هذا البناء ــ أن يقدم نقدا للحياة يمكن علي أساسه أن يعيد بناءها وذلك بجمع هذه التناقضات والربط بينها ربطا خاصا، ويمكنه تقديم صورة متكاملة للحياة كما ينبغي أن تكون ومكونات هذه الصورة تلك الصراعات والمتناقضات التي يمر بها في الحياة ، وما تقع عليه عيناه.

وهو في هذا كله يقوم بتطويع ما يجول في نفسه سواء أكان موقفا أو شعـــورا ذاتيا أو موضوعا خارجيا في اطار البناء الدرامي لقصيدته ، الذي يضفى قدرا مــن الترابط بين أفكار القصيدة وجوها النفس وصورها ، بحيث يساهم كل جزء من هذه الأجزاء في تطورها ونموها ، كما يحقق التوافق والتناسق بين الشكل والمضمون الواقعي القائم على تصوير الصراع والمتناقضات في الحياة[٢] والمجتمع .

واستطاع الشاعر المعاصر من خلال استخدامه الناجح لعناصر الدراما في بناء قصيدته أن يعكس الواقع الانساني العام ويحدد موقف الانسان المعاصر في هذا الكون ، ويساهم من خلاله في حل مشكلاته ، وعلاجها.

---

(١) د. عزالدين اسماعيل - العصر العربي المعاصر ص ٢٨٤ •

(٢) د. محمد النويهي - مجلة المجلة - عدد ٥٨ نوفمبر ١٩٦١ " من قضايا الشعر الجديد " .

ولقد مرت القصيدة الحديثة بمراحل كثيرة من التطور حتى وصلت إلى أرقـــي مستويات التعبير وأقصد به أسلوب التعبير الدرامي وفيما يلى ايجاز لهذه المراحـل تكشف لنا عن كيفية نمو بذور الدراما في القصيدة الحديثة ثم أكتمال هذا البناء ونضوجه فيها.

نشأة القصيدة الدرامية في الشعر العربي المعاصر ومراحل تطورها :

لم يكن ظهور القصيدة الدرامية في الشعر العربي المعاصر حدثا طارئا, لكنه يمثل قمة ذلك التطور الفني الجديد الذي شمل بناء القصيدة المعاصـرة. والراصد لواقع هذا البناء الجديد والمتتبع مسار تطوره عبر ماضيه القريب يجـد أن القصيدة العربية بدأت من الغنائية الصرف وانتهت بميلاد القصيدة الغنائية الفكرية ممثلة في القصيدة الدرامية .

فقد تطور التكنيك الداخلي للقصيدة العربية المعاصرة على أيدي الشعـراء المعاصرين أمثال الشاعر : بدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ، وصـلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، ونازك الملائكة ، وغيرهم من الـــشعـــراء المعاصرين. فمنذ بواكير انتاجهم تكاد نلمس تلك البذور التي وجدت سبيلها نحو النمو والاعتناء المستمر لبناء القصيدة . وكان الاتجاه إلى اغناء عناصر الدراما فـى قصائدهم يمثل في الحقيقة نزوعا للابتعاد عن الغنائية الذاتية ، ومحاولة للاقتراب من أشكال التعبير الموضوعية ، والتي تتمثل في أساليب التعبير الدرامي التـــي تستطيع بدورها استيعاب الجانب الفكري والغنائي ونقلهما معا في التجربة الشعرية .

ويمثل هذا الاتجاه ـ كما يقول اليوت ـ "هروبا من الذات" [١] " ومحاولة اكساب الشعر نبرة لا شخصية ، حيث أن النزوع الدرامي يكون فيه الشعر ليس تعبيرا عن الذات وانما هروب منها .

كما استقت هذه الجذور من الاتجاهات الرومانسية الغربية التي طورتها مدرسة أبولو الشعرية ، حيث كان لها السبق في ادخال الشعر القصصي ، والشعر التمثيلي في الأدب العربي الحديث [٢] .

---

(١) ماثيش ف.أ, ت. س اليوت الشاعر الناقد ـ ترجمة د . احسان عباس ـ صيدا ـ بيروت ١٩٦٥ ص ٠١٦٨

(٢) فاضل تامر, معالم جديدة في أدبنا المعاصر, منشورات وزارة الأعلام العراقية ١٩٧٥ ص ٣٤٣.

كما نهلت هذه الجذور من الاتجاهات الشعرية في المهجر ولبنان حتى أننا نجد شاعرا كجبران خليل جبران يحاول التعبير عن تجربته الشعرية في قصيدته "المطولة" المواكب " من خلال تكنيك درامي ـ وهو الصراع ـ ليعبر عن تعدد مستويات تجربته .

ورغم بساطة التجربة ، وسطحية الصراع في القصيدة إلا أنها تعتبر من أولي المحاولات الرائدة والطموحة في ميدان القصيدة الدرامية في الشعر العربي الحديث.

وكان طبيعيا أن تظهر لدى الشعراء الرومانتيكيين أو المهجريين بدايات درامية ، لأن معنى التجربة العمرية قد اصطبغ على أيديهم بشي من الجدية ومعاناة الحياة نتيجة لتلك الظروف التي مرت بهم من ظلم المستعمر ، أو بعدهم عن الوطن ، ورغم هذه المحاولات التي كانت تحاول التغيير والتجديد الا أنه مرت فترة جمود عروض واكتفاء بتجارب المهجريين ، وعدم المساس بعمود الشعر القديم حتى جاءت الثورة التي هزت كيان العالم العربى وأفسحت بدورها المجال أما ميلاد عناصر التجديد في الشعر العربي الحديث فأصبحت التجربة انسانية واغتني وعي الشاعر بها وانعكس أثر ذلك على معمار القصيدة الجديدة ، حيث أصبحت وسيلة ترابط بين الشاعر والمتلقي ، واقتربت من الواقع الانساني علاوة على الثـــورة العروضية التي فجرتها الواقعية .

ورغم ذلك التجديد والتطور الا ان القصيدة ظلت تسيطر عليها الـروح الغنائية الصرف ، ويغلب عليها الطابع الوجداني الذاتي لتجارب ضيقة . وأصبح يطلق على الشعر الذي يحمل ملامح التجديد هذه " شعر الوجدان الجماعى "[١].

ففى قصيدة نازك الملائكة – بقايا- [٢] نكاد نلمس نزعة الى التخلص من الغنائية الخالصة في التكوين العام للقصيدة حيث نجد أن فكـرة الصراع تتسرب إلى ذهن الشاعرة وان لم يتحقق لطرفي الصراع الاستقلال في القصيـدة حيث يتصارع في نفسها شعوران هما اليأس والأمل ويكشف الصراع بين هذيـن

---

(١) د. محمد مندور - فن الشعر, ص ١٥٣ .

(٢) نازك الملائكة ـ ديوان "قرارة الموجـه " طبعة أولى بيروت ١٩٥٧, ص١٧٢ ٠

الشعورين عن الموقف الداخلي وما تعانيه من تمزق قلق في حياتها ، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، ذلك أن الانسان العادي في بعض الأحيان يتصارع في نفسه اليأس والأمل ، ولكن الشاعرة هنا وان سيطر عليها ظاهرا شعور اليأس, فاننـا نجد الأمل يطل من خلال اليأس .

واحساس الشاعرة العميق بزيف الحياة من جهة وبالمسئولية تجاه نفسها من جهة أخرى وندمها على ما ضاع يخلق لديها شعورا بالذنب ، ومن ثم ينشأ لديها ويتحرك في نفسها الشعور باليأس من رجوع الأيام مرة أخرى ، ولكننا نرى اليأس هنا ليس يأسا كاملا بل نراه يأسا يخالطه الأمل وان كان الأمل ضعيفا . تقول الشاعرة :

نحن ضيعنا طريق الغد في الليل الرهيب

ونسينا راحة القلبين في الأمس القـــريب

اصـغ لم يبق سوى همس الذنـــــــوب

في سكون الكـون ، في الليل الرهيب

فخذ الكأس ـ اذا شئت ـ ومزق ما تبقي

ويشتد الشعور باليأس لدي الشاعره حتى أنها لا تبالي بما نبنى من حياته ولكن سرعان ما يطل الشعور بالرجاء والأمل ، والتعلق بالحياة ، ينح الام فى جوانب نفسها ، فيتبدد الشعور بالياس شيئا فشيئا :

اه... لكن ... ابق عرقا

ابق عرقا

واذا كانت اطراف الصراع بين الأمل واليا.. لم تتخذ شكار ستقلد ، وبقيت نفس الشاعرة ، فان مثل هذه القصيدة تعد بمثابة احدى المحاولات للتخلص من الغنائية الخالصة.

وتواصل القصيدة الحديثه مسيرتها نحو التحور لكن بدرجات شفاته بســن المراء حيث ان كثرة الخمسينات كانت نشرة استكشاف وانخاع ثم التخلص فيها مـن ن القصيدة القديمة شيئا فشيئا على حذر .

وكان ظهور القيدة الطويلة في أواخر الخمسينات يمثل ـ في حد ذاته ـ الاتجاه نحو البناء الدراس وظبته على القصيدة المعاصرة .

وتمثل قصيده الملك لك " للشاعر صلاح عبد الصبور علية هذا الاتجاه على [1] النصر المعاصر ثم ظهرت بعد ذلك محاولات الدكتور خليل حاوى فى دواوينه.

---

(١) د . عزالدين اسماعيل ـ فن العمر ـ من ٢٤٠.

نهر الرماد " و " الناى والريج " و " بيادر الجوع * وديوانا اديني " ميبار " و " كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل " كما انهرت ـ اولـة " اوراس " للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي وغيرها من المداولات الشعرية التي تعتبر البداية آل مادته للقصيدة الدراسية في الشعر العربي المسار حيث بـدأ الشاعر العرين المسافريدرك أدية المنصر الدراسي في بناء القصيدة –

ثم اقتربت القصيدة الجديدة بعد ذلك من شهر أرسار للشعر بـاتـــــارد محاكاة للطبيعة "-فأصبحت راية الشاعر أقرب إلى كلية الفنان التشكيلي والرسام يرسم فيها اللوحة الشعرية السيرة والتسبت الأفكار المجودة واللامرئيات لدى الشـاعـر وجودا حسيا بدأت السيدة تتحرك وفق محمار تكنيكى مدروس بهدف الى تقديـــم صورة عريضة للواقع باستمارة أدوات الفنان التشكيلي يكون عيدانها النماذج البـريـة وال ابرحة ، باستمارة عناصر الدراما التي وجد فيها الشاعر معادلا مرضيها لتجاريه وافكـاره (١) .

وأصبح الشاعر قادرا على الاجابة في عمائده على كثير من التساؤلات التسـى تطرحها الحياة في يسر وسهولة ، لأنها لم تكن محاطة بهالة من التحقيس والتشابك والتداخل .

ورغم ميل القصيدة الى البناء الدراسي الذي يعتمد على الصورة النامية والحوار ، والمونتاج والحكاية والشخصيات الانسانية وغير ذلك من وسائل التحبي الدراس الا أنها ظلت قصيدة غنائية في بعض الأحيان تستمد كثيرا على الص الرومانسية والتجارب الذاتية

يستمر التطور تستمر محاولات اضاء القصيدة بالمناصر الدرامية لتضيف جديدا.

---

(١) فاضل تامر ـ معالم جديدة في أدبنا المحاصر ص ١٨٨ • -

بين بلح الشام بدور تاريخى و مسهم في تحديد موقف نقدي تجاه الواقع الذي يعيشه ، وكانت القصائد في تلك الخرة تكشف من بن تقديه مجانيه حســاده نهيں تعمل ادائه الجوانب التخلف الاجتماعي والسياسي ولكن حواس التي واستلاب الحرية وهذا يتني في قصيدة * أبارين ميشه [1] للشاعـر بد الوهاب البياتي حيث يه بو من أداته لجوانب التخلف الاجتلى في المجتمع السرير، وعوامل الشهر وضياع الحرية من خلال أسلوب تعدد الأصوات في قصيدته . يطالبنا في القصيدة صوت العبيد وهم يفرحون تحت القهر والاستعباد :

الله والافق المنور ، والعبيد

يتحسسون قيودهم

شيد مدائنك الغداه

بالقرب من بركان فيزوق ، ولا تقنع

بما دون النجوم

وليضرم الحب العنيف

في قلبك النيران ، والفرح العميق " .

ثم يأتي صوت النياته التي ترفض الحريه : "

لابد للخفاش من ليل وان طالع الصباح

والشاه تنسى وجه راعيها العجوز

وعلى أبيه الابن ، والخبز المبلل بالدموع

طعم الرمائلية وعين من زجاج

فى راس قزم ، تنكر الضوء الطلين " .

---

(١) ديوان اباريق ميشمه - عبد الوهاب البياتي دار بيروت طابعه ثانيه ١٩٥٥ •

ولكن يأتي صوت الأمل ليعلن عن قرب ظهور فجر جديد :

نبع جديد
تفجر في سنوات حياتنا
نبع جديد
فلتد فن الأموات موتاهم
وتكتسح السيول
هذه الاباريق الفسيحة والطبول
ولتفتح الأبواب ، للشمس الوضيئة والربيع" •

ولكن القصيدة المعاصرة في السنوات الأخيرة و قد ازدادت تركيا تعقيداء وتنوعت مسالكها تعددت ستيانها نظرا لتعقد النجرة ذاتها ، حتى صـارت القصيدة بيننا فكريا غاية في الشمول والتعميم ، وأصبحت الكرة التي تمثل مضمون القصيدة ، وتكمن خلف واتفيا وأجزائها لكرة بالغة التعقيد أيضا ، لأنها أصبحت كرة ذات طبيعة درامية (١)

فبعد أن كانت تسيطر على القصيدة فكرة واحدة بسيطة أحيانا ، ان بنـا نجدها في القصيدة المعاصرة تتحلل الى عناصر كرية تجانية وتماره د تر في أجزاء القصيدة المخلة ، تتكامل هذه الأجزاء في النهاية لتكسب القيـدة الموضوعية والحركة الداخلية التي تساعد على نمو القصيدة –

وهكذا اكنى عالم الشاعر المعاصر بالمعالجة الدراسية لأكاره تجاريه سـن خلال تراكيب معقدة تضم في اطارها الجوار الدراسي ، والصراع ، وأسلوب المونتاج ، وعنصر التشخيص بالاضاة الى عناصر التجريد الظمني والتداعيات والتي ساعدت بدورها على نقل احساس المشاركة الفورية –

ويستمر خط التطور بالقصيدة الدرامية في هذا الاتجاه حتى تظهر مرحلـة جديدة من مراحل تطورها تظهر القصيدة قد اتخذت الشكل المسرحي اطارا لجـا بكل مقوماته ، من تعدد الشخصيات التي تطور الحدث واستخدام الحوار الدراسـي بنوبه ، وحتى تلك التوجيهات المسرحية التي يكتبها المؤلف المسرحي ليصف بها المنظر التي تدور في اطاره أحداث المسرحية ،أو يلخص به بعض هذه الأحداث(٢) . والمجتمع

---

(١) عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٦٨.
(٢) د. طى عشرى زايد : استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر - رسالة دكتوراه ـ كلية دار العلوم - ١٩٧٤ ، ص١٨ •

وذلك امعانا لي تحقيق الموضوعية لقصيدته ، ولما رآه من قدرة هذا الشكل علـي استيجاب تجربته التمليكة الأطراف والمتعددة المستويات.

ففي قصيده: " تيمور ومهيار " والتي يصور فيها الشاعر تصدى الكلمه الحقـه الصادقه في وجه قوى الظلم والقهر يستخدم القالب المسرمى بكل خرده ســـــــ شخصيات وحوار وتعليقات يصف بها المنظر الذي يصور الأحداث :

(ردهة في القصر ٠٠٠ تيمور وحوله حرس مسلحون)

تيمور (وبغضب) :

هاتوه .. هاتوا حمم البركان ، هاتوا نهم الضباع

لقـوه بالجرذان والافاعى

هاتوه واسحقوه

(تنصب خشبه تخطيها امشاط الحديد . يمدد عليها - مهيار - يربط يذجلـد حتى ينقطع لحمه . يسمر رأسه بمسامير حميت في النار، يوخذ الى السجن يبطـح على وجهه توضع اسطوانه من الحجر على ظهره ٠٠ تقيد يداه ورجلاه) •

(تيمور • مهيار • حرى مسلحون)

تيمور : ألم تكن في السجن .. كيف جئت ؟

هدمتة ؟ انسللت من شوقة ؟ أخرجك الجان ؟

مهيار : أخرجنى السلطان

كالشمس لا يموت ـ كالانسان

.....

---

(١) ادريس (على أحمد سعيد) المسرح والرايا ـ دار الآداب ـ بـــــريت ١٩٦٨ من ٥٣ •

ومن خلال هذا الاستعراض الموجز والسريع لتطور القصيدة المعاصرة نلمس اتجاهها الواضح نحو الدرامية سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري أو لـي بنائها الفنى • وتخطيها للعاطفية الخالصة التي ظلت مسيطرة عليها زمنا طويلا نحو الوجد ان الفكري الذي يساير التقدم العالمي ، والوعى الاجتماعي والثقافــي في كانت بقاع العالم بما فيها العالم العربي : شأنها في ذلك شأن الأجناس الأدبيـة الأخرى التي اتخذت من البناء الالدرامى وسيلة لبلوغ أهدافها من الرقى والرفعة ، والتأثير العميق في وجدان الملتقى.

ولكن هناك عوامل كثيرة كانت وراء تطور القصيدة الحديثة بلوغها هذا

المستوى من النضج والاكتمال اجملها فيما يلى :

<u>بواعث استخدام عناصر التعبير الدرامي في القصيدة المعاصرة</u> :

في تقسيم الشعر حسب الأدبية الموضوعية يأتي الشعر الدرامي في المرتبة الأولى ، حيث انه يرتفع من عرض الأحوال الذاتية الى النموذج الأعلى والمسام للانسانيه [١] . كما أنه يحرك المشاعر ويحمسها ويبحث القوة في متابعة العمل

الفني ، بالاضاة الى أنه يودى وظية اجتماعية خالصة تتمثل في مراكـــل المجتمع والانسان ومحاولة اصلاحها [٢] . ولهذه الأسباب سبق ارسطو النقـــاد

والمفكرين الى تفضيل الشعر الدرامي ، وبنى عليه نظريته باعتباره محاكاة للفصل الانساني العام عن طريق التمثيل [٣] ، كما أنه يحاكي التجارب والعواطف

---

(١) د. عبد الرحمن بدوي ـ الشعر الأوربي الصادر ـ الانجلو المصرية القاهرة ١٩٦٥ م ٠١٤٠

(٢) تم اس التوت - مقالات في النقد ترجمة د . لطية الزيات من ٢٤ •

(٣) د. محمود الربيعي . في نقد الشعر ـ دار المعارف القاهرة بمـة أولى ١٩٦٨ ص ٣٤ ٠ ـ

ولا يقلد ما تقليدا حوليا بل يبرزها في صورة أحسن ار أسوأ ما كانت عليه في الواقع • ينترقف لجادة هذا التصوير على مدى قدرة الشاعر مراده في اختياره لما حسر جوهري من هذه الأعمال . كما نضل أفلاطون أينا هذا النوع الراقي من الشـــر في جمهوريته لكن بشرط أن يحاكى نلا خيرا ، يقوم على التشخيص ، ويتغلــى من الذاتية فيه يعبر عن أشخاص آخرين [١]

ولقد أدرك الشاعر الصاعر بثقافته أهمية هذا المنهج فيت بالنسبة للحياة لذلك لم تعد قصائد، مجرد أداة لتسلية أرقات الفراغ ، بل أصبحت تمثل وحدة فى بنية تكاملة تمثل حياته ومغامراته الانسانية في سبيل اكتشاف الحقيقة ، وأدرك أيضا أن التجريد الفلسفي يجانى منهجه الدراسي في الحياة ومن هنا كان سميه الدائب بحثه المتمر من هذه الامكانات التعبيريه التي تجنبه الثنائية ، والتعبير الذاتي * تمكنه من ابراز الصراع والتناقضات القائمة في الحياة بالاضاة الى تأثيرها المحيسن هذا المنهج هو أن موضوع القصيدة في حد ذاته لا يشكل بالنسبة لها درعا واتيـــا مهما بلغ من القدات ، ولا يحقق لها الخلود ، ولا ينحيا الطابع الدراس الـذي تنشده بل أن قيمة القصيدة ترتبط أساسا بالوسائل والأساليب التي يستخدمها الشاعر في التعبير عن موضوع قصيدته [٢] .

أي أن الحيرة بوسائل نقل التجربة لابالتجريـة في وجدان التلقي • ومن الحقائق التي أيقنها الشاعر المصادر والتي كانت دائما نحو احناتـه وحدها [٣] .

---

(١) د. محمود الربيسي • في عقد الشمر ص ٠٣٢

(٢) د . بدوى طبانه ـ قضايا النقد الأدبي ـ الانجلو المصرية طبعة ثانية

(٣) نزار قباني ـ عن الشعر والجنس والثورة ـ بيروت طبعة أولى ١٩٧٢ص٠٧٤ ١٩٧٢ ص ٠١٢٨ ــ

وثمة عامل آخر من المراس التي دعت الشاعر الجماهير إلى استخدام هذه المناصر في بناء قصيدته وهو اتساع جوانبت رته تهدد ابادها تشابك أ رانيا ما جعله في حاجة الى رسائل ت بيرة لها القدرة على استياب حاد هذه التجوية وتجسيمها ونقلها في براة ودقة إلى ذهن التلقي •

وكان العام المحاصر طى بى تام بأن الكشف على الجوانب الجديدة في الحياة يستتبعه بالضرورة أساليب جديدة ، وليس من المناسب الاعتماد على الأساليب القديمة متفردة في التعبير من جوانب هذه التجارب ، لأن لكل تجوية لغتها وأسليها ولكل عر همومه رد الله بن اياه ، والفنان مطالب فى كل عربان يواجه الحيـات بما بالميا من منبج يستطيع من خلاله أن يبلور قيم المجتمع ومثله •

وكان هذا الوعي الكامل بما يحققه هذا المنهج الدراسي من موضوعية وترابـا بناء متكامل للمس الشمري ناتجا عن اطلاع الشاعر المعاصر على الثقافات المخلة - وخاصة الثقاة الأروبية ، فقد تأثر مسلم شعرائنا بالنظرية الموضوعية في الشتر التي نادى بها الشاعر والناقد الانجليزي ت • من اليوت ، كما تأثروا بمسة خاصة بنظرية " المعادن الموضوع " التي تعنى خلق شخبات أو مواقف أو مونومـات تعتبر معادلا موضوعها لساطة الشاعر يل يتشكل وعاء لتلك المادة (١)

وكما تأثر شعراء تا باليوت على المستوى النظاري • في نظرية المصـادن الموضوع " قد ساروا على المستوى التطبيقي في محاولته نحو توفير هذا المعـادل الموضوعي لتجارب المنوية ، فقد حاول اليوت نفسه ت بين هذه النظرية فـــى ره المرض وغير المسرش ، حيث اتجه في هذا الأخير إلى " الاعتماد علـى أساس ذهنى يجعل منه مجهودا تنظيميا أو قالها مونوها شما مكان وهو أينا يتجـه

---

(١) د. محمود الربيعي في نقد العمري ١٩٥

الى خلق شخصيات ، بر من خلالها وهى شخصيات حية تبنى في المن الثاني رفى نفسه ٠ [١] .

ولقد تأثر شعرار ما باليوت في استخدام هذه التكتيكات الدراسية في بناء قصائد هم كما استخدموا في بناء القيدة القالب المسرحي بكن قوياته والـــــي استخدمه البوت لي قصائد، كوسيلة للتعبير الدراي تبده من التعبير الذاتــي ن فيها للموضوعية ، وهو في هذا القالب يستعد على بناء الحادات الكلام من خلال الشخصيات المسرحية ، والتي يطورها ويجعلها وما للماء ، أو معادلا موضوعيا لها .

وذلك ما فعله الشاعر طى أحمد سعيد أدونيس في قصيدته " تيمور رسيار " رشيدة " مذكرات الملك عجيب من الايب" للشاعر صلاح عبد الصبور .

كما كان تأثر شعرائنا بالأسلوب القصص الدراى في قصائده المشهورة

- الأرض الخراب " و " اربعاء الرماد [٢] واضحا.

وكما تأثر ممرارها بالتيارات الخارجية ، تأثررا أيضا بمحاولات التجديد التي كانت تضطلع بها مدرسة أبولو الشعرية التي كان لها الفضل في ادخال الشعر القصص والشعر التمثيلي [٣] في الأدب العربي الحديث ، ولقد تأثر شهراوها المعاصرون بهذه الاتجاهات تأثر بها صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد الماسي حجازي ، وملك عبد العزيز ونازك الملائكة وفدوى طوقان وغيرهم من الشعـــــــراء المعاصرين ، وان كان هناك اختلاف قليل نتيجة للفارق الزمنى ولاحــداث

---

(١) د. محمود الربيعي ـ في نقد الشعر ـ ص ١٩٦ •

(٢) الصدر السابق من ١٩٥ •

(٣) هد الجبار دارد البصرى • قال في الشعر العراقي الحديث ١٩٦٨ مر ٠٢٤٠

والظروف التي تغيرت بعد الحرب العالمية الثانية من قيام الثورات واندلاع للممارك ضد الاستعمار ، تولد على أثرها تجارب جديدة ، وقيم ومفاهيم كان من أهمـها تجارب التعبير بالصورة والقصة ، والاتجاه إلى تصوير مشاكل المجتمع والامه والدعوه الى عرض مشاكل الانسان من خلال التعبير الدرامى[١]

ومهما تكن البواعث والعوامل التي دفعت الشاعر الصادر إلى الخــان المناصر الدرامية عناصرا لبناء قصيدته ، لاننا نرى ذلك قد أصبح واتها الموسـا يستحق منا دراسته والبحث عن كيفية بناء القصيدة الدراسية كما اهرة طبيعية لمـا نظامها الفني الذي يميزها ويجعل منها علامة على طريق التطور المستمر لفن الشعر.

وعلى صفحات البحث التالية أبين كيف استخدم الشاعر العربي

المعاصر عناصر الدراما في بناء قصيدته الدراسية •

---

(١) بهدالعزيز الدسوقي ـ جماعة أبولو وأثرها في الشهر البيت الحرية الماسة للنثر طبعة ثانية ١٩٧٠ م ٠ ٥٧٨

اختيار المفرد وبناء الجملة فى شعر امل دنقل

تمهيد:

يعد منهج التحليل اللغوي والأسلوبي للعمل الأدبي ـ بما أفاده من علم اللغة الحديث الذي يعتمد في نتائجه على الملاحظة والتجريب - اعد عليها النقد الأدبي في سعيه الدائم تحر تحقيق الدفة والموضوعية لأحكامه على الأدبية .

ولقد أسهم هذا المنهج بدور فعال في تحديد المصطلح النقدي وتوضيح أبعاده ، كما أسهم في وضع بعض الأسس والمعايير النقدية التي اقربت بالنقد الأدبي من العلم في تحليل الإبداعات الأدبية في جوانبها المختلفة

وترجع أهمية هذا المنهج في دراسة العمل الأدبي وتحليله وبخاصة الشعر إلى تركيزه على دراسة اللغة في أختى أشكالها وأرقاها بعية الكشف عن رؤية الشاعر الخاصة والتعرف على الشعرى المنفرد ، فالشاعر انا بعد ـ كما يقول جون كوين - شاعرا « لا لأنه فكر أو أحس ، ولكن لأنه عبر ، وهو ليس مبدع أفكار ، وإنما هو مبدع كلمات . وتكمن عبقرينه في اختراع الكلمة[١] .

ومن ثم « ليس المهم في أيه قصيدة موقف الشاعر أو القارىء ، بل موقف الشاعر تجاه الامة التي توقظ القاري، عندما تستخدم بنجاح وسيله اتصالية ، وتجعله برد، بنية لغته وبالتالى بنية عالمه من جديد »[٢].

ودراسة السمات اللغوية والأسلوبية ـ سواء أكانت اختيارا أم انحرافا ـ عمل أدبي ما معنى أن نتجه إمكانات الناقد وقدراته الى داخل العمل ذاته بغية التعرف على نسقه التعبيري وما ينتجه من دلالات

العمل ومدلولاتها وبيان دورها في نمو هذه الدلالات وتطورها خاصة ، والتعرف أيضا على طبيعة العلاقات الكامنة بين دوال هذا ، وبعبارة أخرى التعرف على لحظة و التشكيل الداخلي للمدلول وتكييفه العفوى الموافق مع الدال [٣] معتمدا في ذلك على ادوات البحث اللغوى والأسلوبي وقوه مدسه . اللغوى والأسلوبي للقصيدة على الوحدة المتكاملة بين الشكل والمضمون تلك الوحدة التى « تجمع بين المسلك الباطني والتعبير الظاهري [٤] سورة خاصة لصاحبه تبين

طريقة المكيره ، وكيفية نظرته للأشياء وتفسيره لها ، وطبيعة انفعالات [٥] وعندئذ يصبح أسلوب كل كاتب كما يقول بروست – « تكنيك بل مسأله رؤيه [٦] تشكل في إطارها المعاني والمشاعر واللغة وتألف في نفس الشاعر ، وتوحد مكونه بذلك كيانا لغويا وأسلوبا خاصا من شأنه أن ينظم تجريئه ويمكنه من السيطرة عليها واستيعاب أبعادها ومستوياتها المختلفة ، ويحمل في الوقت خاصية تفكيره وانفعالاته

. ومن حاال هذه العلاقة الحبيبة بين المعاني بالمشاعر واللغة - والتي تعد سابه « علاقة الشيء بذاته [٧] - تتولد فيه الأسلوب الفنية والجمالية التي تفع القاري، « في نفس الوضع الذي وجد فيه الساعر بشرط أن تكون الألفاظ نابعة من تجربة حقيقية وليس مصدرها العادات الكلامية أو الرغبة في التأثير والتصنيع أو التقليد أو غير ذالك من الدلالات الثابتة التي تحول بين معظم الناس وبين إنتاج شعر جيد »[٨] . .

ومن خلال هذه الأسس الجوهرية لمنهج التحليل اللغوى والأسلوبي للأدب ، يحاول هذا البحث التعرف على أهم الملامح اللغوية والأسلوبية في أعمال أمل دنقل ، وأعنى بها تلك العناصر اللغوية من مفردات وتراكيب وقع اختياره عليها دون عمد أو تكلف ، ذلك أن « ما يتوافر

لدى الأدب من فكرة واضحة أو افعال سادق ، يجذب اليه من الألفاظ والعبارات والصور ما يلائه بطريقة تكاد تكون الية لا تكلف فيها ولا صنعة [٩]

واذا كان الانحراف عن الشائع المعروفة من قواعد اللغة يمثل جانبا من جوانب الأسلوب في العمل الأدبى ، فإن عنصر الاختيار يمثل الجانب الآخر له ، وهو ينطوى على جانب كبير من الأهمية . ذلك أن « عملية الاختيار - في النص الأدبى على وجه الخصوص - هي في الوقت نفسه عملية خلق للمعنى، [١٠]

الشاعر تصوير عالمة الشعرى خارجيا كان أم داخليا تصويرا عميق الأثر في النفس ، كذلك يستطيع القاريء الماحص المتامل عن طريق ما يتولد عن هذه الاختيارات اللغوية من دلالات اكتاف رؤية الشاعر وما داخلها مشاعر وأحاسيس وافكار.

كذلك يحاول هذا البحث الكشف العلاقة بين هذه السمات اللغوية والأسلوبية وتجربة أمل دنقل من أجل كشف لهذه الاختيارات اللغوية والأسلوبية دون غيرها من عناصر اللغه وتراكيبها وأساليبها معتمدا في ذلك على الملاحقة الدقيقة والاستقصاء التوقف أمام الدان هده الاختبارات موضحا خصائص هذه العناصر والتراكيب وبيان العلاقة بينها وبين مدلولاتها ، ووظائفها الفنية والجمالية في أعماله الشعرية •

المفردات :

يعد شيوع كاسات أو تراكيب معينة لدى شاعر ما أحدي سساته الأسلوب والرؤية لديه ، حيث تعرض انتجربه عليه الفاظا و تراكيب معينة تلاءم ومشاعره وانفعالاته ، وتثير هذه الألفاظ التراكيب في ذهن المتلقى مثيرات حية ومعنوية معينة ، كذلك تحمل طاقات تعبيرية وشعورية تؤكد أفكار الشاعر وتوحي بالقيم التي يؤمن بها ويدافع عنها ويسعى إلى تحقيقها في مجتمعه ، ومن ا ثم

تصبح هذه الألفاظ والتراكيب ـ في إطار التجربة ـ جزا لا ينفصل عن فكر الشاعر وشعوره .

لذا فمن الضروري التعرف على هذه الألفاظ أو ما ه بالكلمات التيمات » وهي كلمات التي يستخدمها الشاعر بكثره نتيجة « سيطره فكره معينه عليه . ومن ثم فهي تسيطر على عمله من حيث الشيوع المطلق [١١] ويقودنا هذا المسلك في معرفة درجة هذه السلات ـ بطريق غير مباشر الشاف الفكرة التي تستحوذ على وعى الساعر وفريقه التعبير عنها ، أو كما يقول «بودلير» أحد القادم إنا لكي تكشف عن روح ساعر ما أو على الأقل عن شواعه المنى . علينا ان نبحث عن أكثر الكلمات دورانا فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسه الملحة »[١٢] .

غير أنه لا يمكننا استنباط الفكرة أو المعنى الذي ترتبط به هذه الكلمات الا بالنظر اليها في اطار السياق الذي انظمت فيه ، وعلاقاتها بغيرها من الألفات فليس للكلمات المفردة مزيه في ذاتها ، ولكن مزيتها وفائدتها في التأليف واتركيب . وهو ما أكده عبد القاهر الجرجاني في نظرته للظلم : « أن الألفاظ المفردة التي

هي أوضـاع اللغـة لم توضـع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها الى مش فيعرف فيما بينها من فائدة »[١٣]

وتعد كلمتا (السيف) و (الخيل) ومرادفاتهما أكثر الكلمات شيوعا في قتـاند أمل دنقل وبخاصـة قصائده التي تمثل البعد القـومي •

وقد ترددت كلمـة (الخيل) ومرادفاتها حوالي (٣٥) خس و ثلاثين مرة (خيـل ـ خيول ـ فرس جواد ـ مهرة) . كذلك ترددت كلمة (السيف) ومرادفاتها حوالي (٣٠) ثلاثين مرة (السيف ـ مين ـ حسام ـ سيوف) ـ ارتبطت دلالة هاتين و مرادفاتها لدى السـاعر بالقوة ، وهي دلالة نبعت من الموروث االتاريخى

والأدبي الذي سجل في طياته الانتصارات التي حققهـا العـرب في الماضي بالسيف والخيـل •

ولقد استحوذت فكرة تجيد القوة على وعى أمل دنقل ولا وعيه ، فهي « حلمه الوطني »[١٤] الذي ظل يراوده ملوال حياته ، وكم تمنى لو أوتى هو قوة أسطورية خارفه كي يحقق ما يريد لوطنه :

آه لو املك حسين ذراع •

آه لو أملك سيفا للصراع

لتسلمت- بايمانى الهرقلي ـ مفاتيح هذه المدينة .

اا ... لكنى بلا حتى ... مئونة !

فقوة الوطن ركيزة أساسية تقوم عليها مبادىء العدل والحرية والكرامة.، لذا راج أمل دنقل يردد هـذه الكلمات التي ترتبط بالقوة والعزة ، ليستحضرها في ذهن القارى، ووجدانه مستثيرا بها مشاعره . وأما من الناحية الفنية فإن استخدامه لهذه الكلمات ـ على امتداد أعماله الشعرية كلها ـ يكشف عن توظيفها في بناء مفارقة تصويرية كبرى تنظم دواوينه الشعرية كلها .

فتأتى دلاله الخيـل والسيف على القوة والانتشار مشتركة بين كل من الموقفين العربي القديم المنتصر ، وموقف العدو المعاصر المتعنت في العصر الحديث مشكلة بذلك الطرف الأول من أطراف المعارقة . التصويرية الكبرى ، فتجيء كلتا (الخيل - السيف) ومرادفاتها مقترنة يكلمـات توحى بالقوة والغلـة لكل من الموقف العربي القديم ، وموقف العـلو المعاصر •

الموقف العربي القديم :

خيل - خيول - جواد تقترن بكليات الأشهب ـ البرية . السيف ـ سيوف تقترن بكلمات الطويل - المهلك أما بالنسبة لموقف العدو المعاصر فأتى كلمة : خيل ـ خيول - جواد مقترنة بكلمات الترك ـ الشرك - الأجانب التتر ـ الباقين المماليك - تدق الأرض بالخطو الجمـوح .

السيف – سيف – سيوف مقترنة بكلمات العدو – سقوف منازلنا – ابن هنيد.

أما الطرف الآخر من أطراف المفارقة فيمثله الموقف لعربي المعاصر الضعيف التخاذل ، حيث تأتي كلمتا السيف والخيـل ومرادفاتهما مقترنه بكلمات توحي بالعجر والسقوط : الخيل ـ الحيون ـ خيـل - جواد ـ حسـان – مهرة تقترن بكلـات المسكين ـ المترنح - زينة - كلى - المسرجة .

أما كلمة السيف يوف فتقترن بكلمات الأخير ـ قديم - الطريح للت قنت أن تدلى نسبت ـ ــوات الشموخ •

واستكمالا لأوجه العجز والضعف والسقوط في الموقف العربي المعاصر فان أمل دنقل يستدعى الى جانب رموز (السيف ـ الخيل) رمزا ترانيا وهو . صقر قريش » الذي يرتبط بالقوة في الموقف العربي القديم ، ولكن الشاعر يسلب منـه دلالته الترانية ليتحـول الصفر في إطار الموقف العربي المعاصر الى رمز للشعارات الجـوفاء واجترارا مقيما لأمجاد الماضي ، ويصبح الصقر مجرد زينة تـج في الأعلام والرايات العربية ، في حين يزداد صلف الأعـداء ووعنتهم.

ومما يزيد المفارقة حدة استخدام العدو القوى الخيانة ، والسقوط في الوطن العربي (الجواد العربي المترنح) وسيلة لبسط نفوذه وسلطانه على الوطن العربي دون أن تطلق رصـامـة واحدة تضع نهاية لهـذا اسردي في هاوية الخيانة والسقوط

عم صباحا ..... أيها الصقر المجنـح[١٦]

عم صباحـا .....

هل ترقبت كثيرا ان ترى الشمس لتفرح

وتسد الأفق للشرق جناحا ؟

انت ذا باق على الرايات مصلوبا مباحـا

تصر الريح وأضلاعك كالروض المصوح

تشهى لذعة الشمس التي تنسج للدفـء وشاحا

.....

لا يرفع الجندي سوى كوب دم ما زال يسفح

بينما السادة ، في بوابة الصــت المملح

يـلقـون الرياحـا

ليلفوها بأطراف العبــاءات

يدقوا في ذراعيهـا المسامير

وتبقى أنت

ما بين خيـوط الوشى

زرا ذهبيـا

يتأرجـح

.....

وقف « الأغراب » في وجه بوابة الصمت المملح

يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحا

ينقلون الأرض أكياسـا من الرمل

وأكداسـا من الظـل

على ظهر الجـواد العربي المترنح

دون أن تطلق في رأس الحصان

طلقة رحــمه

أو تتحه بعض امتنان

ويتمنى الشـاعر ان تاتى نهايته قريبه قبـل أن يصبح مثل الصقر ل مقرا مستباحا:

قتى يقبــل موتى

قبل أن أصبح ـ مثل الصـقر –

سترا مستباحا

أسلوب الاستفهام والتلوين العاطفي :

تراكمت في نفس أمـل دنقل مشـاعر شتى ، وتعاقب عليهـا انفعالات عديدة وهـو يعاين انحسار بعض القيم النبيلة عن مجتمعه ، ولشـد ما آلمـه افتقاد أبناء وطنه للحرية والعدل ، وفقدانها يعنى نقدان الحيـاة ذاتها

كما بلغت مشـاعر انقلق والحزن في نفسه مبلغا عظيما وهـو يشهد هزية الموقف العربي المعاصر ، وعجز أصحابه عن تحقيـق أدنى سبق في أي من مجالات الحياة الحديثة . فهزت المشاعر والانفعالات كيانه مزا عنيفا وحركت تفنـه في اتجاهات متباينة .

وإذا كان لكل شعور يخامر نفس الشاعر قوة خاصة يزاحم بها المشاعر التي تسبته ، فإن الشاعر مطالب بأن « يهز في نفس قارئه انفعالات متعارضة كالتي اهتزت في نفسه »[١٧] ولا يتأنى خلال أسلوب قادر على تجسيد تلك الانفعالات والمشاعر مدرجاتها المختلفة وحليا إلى نفس القاريء ووضعه في نفس الوضـع الذي وجد فيه الشـاعر من قبل بشرط أن يكون ذلك بعيدا . له ذلك إلا من التكلف أو التقليـد .

فاستدعت هذه المشاعر والانفعالات المضطربة في نفس أمل دنقل أسلوب الاستفهام وهو « انسب الأساليب في مواقف الانفعـال وأكثرها اثارة للوجدان [١٨] ولقد بلغ عدد الجمل الاستفهامية في شعر أمل دنقل (١٢١) منه واحدى وعشرين مرة ، استخدم فيها الشاعر أدوات الاستفهام (هل – من ـ كيف ـ المرة ـ ماذا – لمـاذا ـ ابن ـ متى) . وجاءت نسبة ترددها على النحو الآتى :

هـل (٤٥) خمس وأربعون مرة وهي للتصديق فقط

من (٢٤) أربع وعشرون مرة وهي للتصـور

كيف (١٨) ثماني عشرة مرة وهي التصـور

الهمزة (١٦) ست عشرة مرة (١١) احدى عشرة مرة للتصوير وخمس للتصديق

اين (٦) ست مرات وهي للتصوير

ماذا (٥) خمس مرات وهي التصوير

لمـاذا (٤) أربـع مـرات وهي للتصوير

منى (٣) ثلاث مرات وهي للتصـور

وجاءت الجمل الاستفهامية في شعر أمل دنقل ـ في غالبيتها ـ على البط التالي :

أداء الاستفهام + فعل مضارع + داشـل + مفعول به او جار ومجرور

هل ثبت الثقفي

قناعه المهزوز ؟

هل يصلح العطـار

ما أفسد النفط ؟

هل يلد الرجـال

(بكانية ليلية ـ الأعمال الكاملة . ص ١٠٨)

هل تساوى يد سيفها كان لك

بيد سيفها أتكلك

(لا تصالح ـ الأعمال الكاملة ص ٣٢٤)

هل يؤخذ الملك

منه اغتيالا

وقد كللت يد الله بالتاج؟

أترى حين أفقأ عينيـك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى ؟

أتنسى ردائي الملطخ ... ؟

(لا تصالح ـ ص ٣٢٤)

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة

من يا ترى ينقذها

من يا ترى ينقذها

بالسيف أو بالحيلة ؟

(الحداد يليق بقطر الندى - الأعمال الكاملة ص٢٠١)

اه ... من يوقف في رأسي الطواحين ؟

ومن ينزع من قلبي السكاكين ؟

ومن يقتل أطفالي المساكين ؟

ومن يقتل أطفالي المساكين ؟

(رسوم في بهو عربى - الأعمال الكاملة ص ٣١٥)

و من سيفسد ـ في آخر الصيد - جرح الغزال

(مراثى اليسامة ص ٣٤١)

كيف تخطر على جثة ابن أبك ؟

كيف تصير المليك

على أوجه البهجة المستعارة

كيف تنظر في يد من صافحوك

فلا تبصر الدم

في كل كف

.....

(لا تصالح ص ٣٢٤)

كيف يموت أبي مرتين

(مراثي اليمامة ص ٣٤١)

ويتضح مما سبق ثلاثة أمور : الأول تردد أداة الاستفهام (هل) ٤٥ مرة

(من) ٢٤ مرة أكثر من غيرهما من أدوات الاستفهام في قصائد أمل دنقل ، ويشير ذلك ـ من خلال المقارنة بنماذج شعرية تراثية ـ الى مدى التقارب الشديد بين استخدام أمل دنقل - وهو شاعر حديث ـ لاسلوب الاستفهام ، وبين استخدام شاعر عربى قديم مثل المتنبى لنفس الأسلوب ، حيث يحتل أسلوب الاستفهام في قـانده مساحة واسعة فترددت (هل) و (الهمزة) أكثر من تردد عه هنا أدوات الاستفهام وكان تردد (هل) أكثر من تردد (الهزة)[١٩] . ويرجع التشابه في اعتماد كل منهما على أسلوب الاستفهام في قصائدها إلى سيطرة مشاعر القلق والتوتر على نفس كل منها نتيجة لتفشى قيم العجز والسقوط في المجتمع الذي عاش فيه كل منهما على الرغم من اختلاف العصر التي سادت في فترة حياة كل من الشاعرين . ومن ثم وجد كل منهما في أسلوب الاستفهام وسيلة تعبيرية فعاله ومؤثرة في إبراز تلك المشاعر والانفعالات المضطرية في محاولة من جانب كل منها لإثارة الوجدان الجماعي ضد اضطراب القيم والمعايير في المجتمع .

والأمر الثاني : أن الصيغة الفعلية المصارعة هي السبيعة الغالبة

على الجملة الاستهامية في مساند أمل دنقل ، مما يوحي بخروج فهام عن معاه الحقيقي الى دلالات أخرى متعددة ، وتجدد هده الدلالات في نفسه

والأمر الثالث : أن الاستفهام بعد أكثر الأساليب طواعية ومرونه وقدرة على تحويل مجرى المعنى والمشاعر حسب ما يعرى النفس من أحاسيس

وانفعالات ما يكن الـ أمر من « أن يتخلص من ركود العـارة المألوفة واسعة الآلية التي تلابس الوضوح » . وبعبارة أخرى إن الاستفهام حين يخرج من الدوائر التي حددها له البلاغيـون القدامى إلى دلالات جديدة متنوعة ، إنما يخرج إلى دائرة الإيحـاء بالمشاعر والأحاسيس ، وذلك هو روح الشعر .

ففى قصيدة « بكائية ليلية »[٢١] يكرو الشـاء الاستفهام حاملا مشاعر الحزن والألم التي ولنها فقده لصديقه « مازن جودت » وفقده لونه كذلك :

وكان يكي وطنا ، وكنت ابكى وطنـا

نبكى الى أن تنصب الأشعار

سألها : اين خطوط النار ؟

وهل ترى الرصاصة الأولى هناك ... أم هما ؟

ثم يأتي الاستفهام بعد ذلك موجيا بشاعر الذل والعار ، وحاملا معاني الأوم والعتـاب المؤلم :

تسألنى « اين رصاصتك » ؟

اين رصاصتك ؟

وفي قصيدة « الأرض والجرح الذي لا ينفتح »[٢٢] يحمل أسلوب الاستفهام مشاعر التهكم والسخرية وإدانة حكام الوطن الذين فرطوا في شرف الوطن وأسلموه للأعداء لقاء مطامعهم الشخصية :

وماذا بعد أن فقدت بكارتها

وصارت حاملا في عامها الألفى من ألفين من عشاقها ؟

هل ثبت الثقفي

قناعه المهزوز ؟

.....

أكل عام : نجمة عربية تهوى

وتدخل نجمة البرامك ؟

وما تزال مواعظ الخصيان باسم الجالسين على الحراب ؟

وفي قصيدة « مراثى اليمامة »[٢٣] تتابع تساؤلات اليمامة بعد موت أبيها « كليب » وهو رمز المجد العربي القتيل » أو « الأرض العربية السلبية »[٢٤] حزينة باكية أقرب الى النحيب والتعديد تملؤها الحسرة على « الأب » الذي ترك بسوته فراغا لا يستطيع الأبناء ملاه :

من للصغار يطيرون ـ كالنحل ـ فوق التلال ؟

من للعذاري اللواتي جعلن القلوب

قوارير تحفظ رائحة البرتقال ؟

ومن سيروض مهر الخيال ؟

ومن سيضمد فى آخر الصيد ـ جرح الغزالي ؟

ومن للرجال

إذا قيل « ما نسب القوم »

فانسلبت في خدود الرمال دموع السؤال ؟

ثم يخرج الاستفهام إلى الرثاء لحال الأبناء وإدانتهم لتقاعسهم عن نصرة

« أبيهم » أو مجدهم التليد فضلا عن عجزهم عن الحفاظ عليه :

أين وريث أبي

ذهب الملك

لكن لاسم أبي حق أن يتناوله ابنه عنه

تكيف يوت أبي مرتين ؟؟

ويطغى اسلوب الاستفهام على وجدان الشاعر ميستدعى نظيره في الموروث الأدبى مشكلا بذلك وجدان العمل الأدبي كله ، وتأتى تقيناته التراثية في اطار أسلوب الاستفهام مثلالية مع الوقف النفسي والشعوري المعاصر الذي يحه الشاعر ويعبر عنه من ناحية ، وتعمق ما توحى به من مشاعر في نفس الملقى من ناحية أخرى ، ففي تصيده و البكاء ، بين يدي زرقاء السامة يستشعر أمل دنقل الخطر الداهم على الأمة العربية قل هريسة يونيو ١٩٦٧ ، فسلكه مشاعر الخوف والقلق ، ويحذر من كارثة وشيكة الوقوع ، لكن أحدا لم يصغ إلى تحذيراته ، وتستدعى هذه المشاعر بيت « الزباء ، المشهور حنا داخلها الشك والخوف عندما رأت جال و قصير ، تكاد قوائها تسوخ في الأرض لنقل ما تحمل :

أسائل الصمت الذي يخنقني :

" ما للجمال منيها وندا .. ؟! »

فمن ترى يصدقنى ؟

أسائل الركع والسجيدا

أسائل القيودا :

" ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟! »

" ما الحال مشيها وندا .. !! »

كذلك تستدعى مشاعر الخرية والتهكم من ضعف بعض احكام والذين يرمز إليهم الشاعر بكافور ـ وتخاذلهم عن الثار لكرامة الويلن ، أبيات المتنبي التي يسخر فيها من ضعف شخصية كافور :

ـ تسألني جاريتي أن أكبرى للبيت حراسا (٢٧)

فقد طغى اللصوص في مصر .. بلا رادع

فقلت : هـذا سيفى القاطـع

ضعيه خلف الباب متراسـا

" ما حاجتى للسيف مشهورا

ما دمت قد جاورت كافـورا »

تم تطغى عليه مشاعر الحزن والتحسر على ما آل اليه حال الوش من ضعف وما أصاب أهله من تبلد الأحاسيس :

عيد بأية حال عدت يا عيـد[٢٨] ؟

بما مضى ؟ أم لأرضى فيك تهويد ؟

" نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

ناديت يا نيل هل تجرى المياه دما

لكى تفيض وتصحو الأهل ان نودوا ؟

" عيد بأية حال عدت يا عيد » ؟

كذلك أسلوب الاستفهام أداة في إثبات وجهة نظر الشاعر وتأكيد موقفه تجاه قضايا وطنه السياسية .

ففى الذي قصيدة « لا تصالح »[٢٩] يتخذ أمل دنقل من أسلوب الاستفهام وسيلة للجدل والاقناع برأيه تجاه « التصالح » مع العدو ، وذلك بعد ان يرتدي قناع « كليب » وتأتي حججه وأدلته مستزجة بمعاني اللوم والتقريع التي تصل إلى الادانة ، ويتضافر في إبرازها أسلوب النهي الذي يتبادل موقعه أسلوب الاستفهام والذي يضطلع بحمل معاني الإنكار لأفعال لا يستصوبها الشاعر :

لا تصـالح

... ولو منحـوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيـك ،

ثم اثبت جوهرى مكانها ...

هـل ترى .....؟

هي أشياء لا تشترى

.....

: كذلك يتضافر الأسلوب الخبرى التقريري في توكيد أفكاره آرائه:

ذكريات بين اخيك وبينك،

حكما – فجاه - بالرجوله،

هذا الحياه الذى يكبت الشوق .....حين تعانقة

الصمت – مبتسمين – لتانيب امكما

وكأنكما

ما تزالان طفلين !

تلك الطانية الأبدية بينكما:

إنما سيفان سيفك

صوتان صوتك

إنك إن مت :

للبيت رب

وللطفل أب

وكمـا يـتضـافر أسلوب الاستفهام مع أسلوب النفى والأسلوب الخبرى في نمو الفكرة وتصـاعد الشعور :

هل يصـير دمي - بين عيـنيك ـ ماء ؟

اتنسى ردائي الملطخ .

تلبس ـ فوق دمائى ـ ثيابا مطرزة بالقصب ؟

انا الحـرب !

قد تثقل القلب

لكن خلفك عار العـرب

لا تصالح.....

ولا تتـوخ الهـرب !

وإذا كان أمل دنقل قد استعل أسلوب الاستفهام وقدرته على حمل المشاعر والمعاني التي أثارتها مثيرات خارجية فإنه قد استغل نفس الأسلوب الإيحاء بالانفعالات والأحاسيس التي استشعرها داخل ذاته في حالات تأمله لها واستبطانه لأغوارها . ويبدو ذلك جليا في ديوانه الأخير « أوراق الغرفة ٨ » حيث اتكا الشاعر على أسلوب الاستفهام في الإيحاء بما تشعر به داته من احساس بالانتهاء وما يولده هذا الشعور في نفسه من أحزان وآلام .

كذلك كان أسلوب الاستفهام وسيلة للتنفيس عن تلك المشاعر التي ملأت أرجاء نفسه ففي قصيدة « الجنوبي [٣٠] يحمل الاستفهام مشاعر الأسى والحـزن التي يولدهـا الصراع النفسي بين ذكريات الماضي وما تثيره في نفسه من اشراق وبهجة وبين اللحظة الآتية التي تنشى فيها مشاعر البهجة ، وتداعى على نفسه

أحاسيس الذبول والموت ، ويصبح اسمه في هذه اللحظة صدى يتردد مع أصداء أسماء من رحلوا من أصدقائه :

صورة :

هل أنا كنت طفلا ..

أم أن الذي كان طفلا سواى

هذه الصورة العائليـة

.....

.....

او كان الصبى الصغير انا ؟

ام ترى كان غيرى ؟

احدق

لكن تلك الملامح ذات العذوبه

لاتنتمى الآن لي

والعيون التي تترقرق بالطيبـه

صرت على غريبا

ولم يتبق من السنوات الغربية

الا صدى أسمى

وأسماء من أتذكرهم ـ فجاه ــ

من أعمدة النـعـي

أسلوب الاستفهام والإيقاع :

إذا كان الوزن والقافية يشكلان العنصر الأساسي للإيقاع في القصيدة فإن الأساليب والأنساق التعبيرية المختلفة في اللغه كالاسلوب الإنشائي والأسلوب الخيرى وغيرها من أساليب اللغه تسهم إسهاما ايجابيا في تكوين إيقاع القصيدة وناوينه . ومن ثم يصبح التركيز على الخصائص النغمية لهذه الأساليب داخل القصيدة أمرا جديرا بالاهتمام ، وخاصة إذا ما أخذنا الاعتبار عدة أمور أهمها :

ـ إن تنوع الأسلوب بين الخبر والانشاء داخل القصيدة سعه تنوع في الإيقاع ، وهذا التنوع يعكس بدوره « التعبيرات التي تطرأ على الفكرة والاحساس »[٣١]

إن لكل شاعر انفعالاته وعواطفه الخاصة كما أن هذه الانفعالات والمشاعر تحتلف في درجة حدتها من تجربة إلى أخرى

اختلاف الشعراء في طريقة التعبير عن هذه المشاعر والانفعالات، فمنهم من يسكي، على جزئيات اللغة كالأصوات والألفاظ وخصائصها الصوتيه وايحاءاتها في إنتاج الدلالة الشعورية والايقاعية ، ومنهم من لجأ إلى أساليب اللغة وتراكيبها الخاصة مستغلا إمكاناتها التعبيرية وخصائصها الايقاعية ، ومنهم من يتكيء عليهما معا في الإيحاء بمشاعره وانفعالاته

ويقوم الإلقاء بدور هام في ابراز تلك الخصائص النغمية لأصوات اللغة والفاظها وأساليها ، وخاصة ذلك الالقاء الذي يرتكز على المحور التعبيري وفيه « يشكل الصوت تبعا للمحتوى الذهني والشعوري للقصيدة ، فتنوعات الصوت تؤثر على السرعة والتركيز خاصة على العلم ، فالتنعيم أي الخط البياني الذي يحدثه الصوت يتنوع في الحقيقة بطريقة ملحوظة تبعا لمعنى المقال ، التنعيم إذن دال أي أنه يركز درجاته المختلفة لكي تزيد وضوح اختلاف المدلولات ، ومن هنا فإن الإستفهام بواجه الإخبار ليس فقط على مستوى باء العبارة ولكن أيضا على مسوى تنغيها [٣٢] .

تنوع الأساليب بعماتها المتعددة « يثرى الجانب الصوتي في المشيدة ويضفى عليه زخما إيقاعيا متجددا [٣٣] يهز وجدان الملقي ويبعث في نفسه شوقا إلى تبع تلك النعمات في حركة سيرها ومجالات انتقالاتها .

ففي المقطع الأخير من قصيدة « الورقة الأخيرة الجنوبي » تبدأ القصيدة بنعمة حادة يثيرها الصراع النفي الحاد بين الماضي وذكرياته واني استدعتها صورته العائلية ، وبين حاضره المؤلم الذي أصبح فيه غربا عن ذاته لا يؤنسه في وحدته سوى صدى أسماء من رحلوا من أصدقائه :

هل أنا كنت طفلا

أم أن الذي كان طفلاً سواى ؟

ثم تخفت هذه الحدة عندما يبدأ الشاعر في سرد جزئيات الصورة العائلية في أسلوب سردي حيث تتداعى عليه الذكريات :

هذه الصورة العائليـة

كان أبي جالسا ، وأنا واقف ،، تندلى يداى

رفسة من فرس

تركت في جبينى شجا ، وعلمت القلب أن يحترس

اتذكر..

سال دمى ،،

اتذكر ..

مات ابى نازفا

ولكن النغمة الحادة تعود إلى الظهور مرة أخرى في نهاية الصورة تحمل مشاعر الدهشة والقلق :

أو كان الصبي الصغير أنا

أم ترى كان غيري ؟

ولكن هذه النعمة تخفت ثانية بعد أن تنكرت له ملامحه العدية وماضيه العـذب الداخر بالذكريات ، ويستسلم لحاضر قاس مؤلم :

لكن تلك الملامح ذات العـذوبة

لا تنتمى الأن لـي

والعيون التي ترقرق بالطيبـة

الآن لا تنتمى لـي

.....

.....

وفي قصيدة « ضد من " [٣٤] تندرج النغمة الحزينة الخافتـه التي يرسلها الشاعر من خلال الأسلوب الخبرى التقريري حتى تسله إلى الوهن والخوف من الموت فتقطع أساسه :

في غرف العمليات

كان نقـاب الأطباء أبيض

لون المعاطف أبيـض

تاج الحكيمات ابيض ، أردية الراهبات

.....

كل هذا يشيع بقلبى الوهـن

كل هذا البياض يذكرني بالكفن

وفجأة تتصاعد النغمة حادة عالية من خلال أسلوب الاستفهام معلنه تحـدى الشـاعر لمشاعر الخوف والوهن من الموت :

فلماذا إذا مت

المعزول مشحين

بشارات لون الحداد ؟

هل لأن لون السواد

هو لون النجاة من الموت

لون التنمية ضد....الزمن ،

ضد من ؟

ومتى القلب- في الخفقان - اطمأن؟!

فجأة تهبط هذه النعمة خلال الأسلوب الخبرى التقريري الذي يوحى باستلام الشـاعر لنهايته المحتومة والتي يجد فيها الراحة من عدايات الحياة وآلامها ويقرب فيها من جوهر الحقيقه :

بين لونين : استقبل الأصدقاء

الذين يرون سريرى قبـرا

و حياتى دهـرا

واري في العيون العميقة

لون الحقيقة

لون تراب الوطـن

وفى - بكائية لصقر قريش[٣٥] يداعب الأمل نفس الشاعر فيشير

فيها الشوق الى الحياة والحرية فتأتي النعمة مشوية بفرح يحملها أسلوب الأسفهام في تنابع سريع

هل ترابت كثيرا أن ترى الشمس

التي تفسل في ماء البحيرات الجراحـا

ثم تلهو بكرات الثلج ؟

تستلقى على التربة

تستلقى .....وتلفح

هل تراقب كثيرا أن ترى الشمس.....اتفرج

وتساعد الأفق للشرق جناحا

ولكن سرعان ما يصلب هذا الأمل على واقع واهن متعادل و النغمة حزينه من خلال الأسلوب الحبرى تعملها في النفس حر المد (الألف ـ الواو) وحرف (الحاء) المهسوس الذي يوحى القهر المكبوت ، بالإضافة إلى القافية المطلقة :

أنت ذا باق على الرايات ..... مصلوبا ..... مباحا

قصر الريح واضلاعة النصوح

اشهى لذعة الشمس التى تنسج للدفـء وشاحا !

أنت ذا باق على الرايات مصلوبا مباحا

ولعله يتضح ما تقدم أن النعمة الحزينة الهامسة العالية على ايقاع قصـائد أمل دلفـل ، وهي نعمة نبعت من نفس حر سألة لا يده في واقعها الخارجي من تصور وفساد ، وما ت به في داخلهـا من صراعات نفـــــه ومفارقات كونية حادة ساعد أسلو الاستفهام في تجسيدها وإبرازها وتلوين ايقاع قصائده بها لك بذلك النعمة السائدة فى قصائده.

الجملة الاعتراضية :

يكشف استخدام أمل دنقل للجملة الاعتراضية في قصائده عن

تأثير الفكر والعاطفة لعة العمل الأدبي على مستوى الألفاء والتراكيب ، وتوجيهها لتتجانس مع مسارب النفس بما يؤكد أن أسلوب عسل في ما هو الا و اضافة للجوهر الخاص بالفكر أو بالتعبير [٣٦].

واذا كان الشاعر العربي القديم قد استخدم الجملة الاعتراضية في قصائده ، فان استخدامه لها جاء في اطار الأعراض البلاغية التي حددها البلاغيون القدامي ؛ الدعاء أو اللوم أو التنزيه أو التنبيه ، وغيرها من أعراض التزيين الأسلوبي . غير أن الشاعر الحديث متاثر باستخدامات الشاعر والناقد الانجليزي ت- س اليوت ـ قد تجاوز هذه الحدود الثابتة ليستنبت منها دلالات جديدة تحمل حاجات النفسي المتنوعة كا اتجه الى توظيف الجملة الاعتراضية في البناء الدرامى للقصيدة الحديثة ،

ويأتي استخدام أمل دنقل للجملة الاعتراضية في قصائده استجابة احالات النفس الكـ سورية والفكرية في علاقاتها بعالمه الخارجي والداخلي .

وتستنبت الجملة الاعتراضية دلالاتها من خلال موقعها داخل خلال علاقاتها بغيرها من التراكيب اللغوية داخل القصيدة ، وعلى الرغم من تعدد وظائف الجملة الاعتراضية في أعمال امل دنقل وتنوع دلالالتها إلا أن التهكم والسخرية اللاذعة العالية على غيرها من الدلالات ونبعث هذه الدلالة من موقعه الرافض الجواب القصور والعاد في المجتمع –

ففى قصيدة : في انتظار السيف »[٣٧] ترسم الجملة الاعتراضية ورة كاريكاتورية تحصل مشاع التهكم والسخرية من مظاهر الخداع والفساد التي كانت وراء هزيمة يوليو ١٩٦٧ اطري تساله الواقف في الميدان .....

انظرى من فرجة الشـــــاك

أيدى سبية مقطوعة ..

مرفوعة ... فوق السنان

(مردفا زوجته الحبلى على ظهر حصان)

انظر خيط الدم القاني على الأرض

كما تبرز الجملة الاعتراضية مشاعر الذل والعار التي تحل بالشعب المهزوم :

هذا قـدر المهزوم :

لا أرض ، ولا مـال

ولا بيت يرد الباب فيه

دون أن يطرقه جــاب

وجندي رأي زوجته الحسناء في البيت، المقابل

انظرى أمتك الأولى العظيمة

فأصبحت شرذمة من حيث القتلى

وشحاذين يستجدون عطف السيف

وفي قصيدة[٢٨] « تعليق على ما حدث في مخيم الوحـدات » تجمل الجملة الاعتراضية مشاعر التهكم والسخرية من مظاهر القـرة الخادعة التي لا تصنع انتصارا حقيقيا :

قلت لكم مرارا

ان الطوابير التي تمــر

في استعراض عيد الفطر والجـلاء

(فتهتف النساء في النوافذ انهارا)

لا تصنع اتصــارا •

ويأتي الاعتراض الاستفهامي في قصيدة « الحزن لا يعـرف –

القراءة »[٢٩] ليجـد مشاعر البعض تجاه اللفظ المزيف الذي يخلو من حرارة العاطفة الصـادقة :

صـوتك كان ؟

أم نعاس الشهوة الماكرة ما بين انفراج الشفتين

هـذا

حتى إذا اغتسلت ـ في نهاية السهرة

لزوجة الألفاظ

تخبئينه على نافذة الحمام ... يستعيد ذكرياته

ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين !؟

وفي قصيدة « خطاب تاريخي على قبر صلاح الدين [٤٠] بانى الاعتراض بالموروث المحرر ليحمل مشاعر السخرية والتهكم من الموقف العربي الضعيف الذي يقع بالشكوى والتمني في استرداد الوطن المسلوب يا تصير القوة منطق الأعداء :

وترفـع الراية ،

حتى تسترد المدن المراهنة

وتطلق النار على جوادك المسكين

حتى سقطت - أيها الزعيم

واغتالك أبدى الكهنـة

(وطني لو شغلت بالخلد عنه ....)

(نازعتنى ـ لمجلس الأمن ـ نفسي)

نم يا صلاح الدين

ثم .. تندلى فوق قبرك الورود

كالمظلين !

ونحن ساهرون في نافذة الحنين

نقشر التفاح بالسكين

ونسأل الله القروض الحسنة !

فاتحه

آمين .

ولم يقتصر دور الجملة الاعتراضية في قصائد أمل دنقل على أداء الأغراض البلاغية المعروفة ، والتعبير عن حالات النفس الشعورية بل قامت بمهمة درامية داخل القصيدة حيث أصبحت تشكل أحد أطراف المفارقة التصويرية فيها .

ففى قصيدة « فقرات من كتاب الموتى [٤١] تأتى الجملة الاعتراضية لتشكل الطرف الثاني من أطراف المفارقة التصويرية وهو الذي يمثل جانب الصمود والكفاح ضد العدو المحتل :

(كانت ملصقات « الفتح » و « الجبهة » تملا خف ظهورها العسودا) !

في حين يمثل الطرف الأول من أطراف المفارقة المرأة الساقطة التي في إثارة ـ على عود النور ، والشرطي المرتشي الذي يستولى على تبعها ، وهما يمثلان جوانب الفساد والسقوط داخل المجتمع

توقفى المرأة

فى استنادها المشين

كانت على عمود الضوء

(كانت ملتقات « الفتح » و « الجبهة »

. تملا خلف ظهرها العمودا) !

تسالنى لفافة :

(لم يترك الشرطى

واحدة من تبعها لليل)

كما تأتى الجملة الاعتراضية للمقارنة بين الماضي العريق وأصالته .

وأمنه واستقراره والذي يمثله (تمثال نهضة مصر) حينما تقف عليه الحمامة في استرخاء ، وبين الحاضر القلق والمزعج الذي يفتقر للأمن والاستقرار والأصالة

حيث تنفزع العمامة ـ وهي رمز الأمان ـ من ضوضـائه وأبواق السيارات الزاعقـة ودقات ساعة الجامعة النحاسية :

حين مرت في الشارع الضوضاء [٤٢]

تفرعت حمامة بيضـاء

(كانت على تمثال نهضة مصر

تحلم في استرخاء)

طارت وحطت فوق قبة الجامعة النحاس

لا هثة ، تلتقط الأنفاس

وفجأة دندن الساعة

ودقت الأجــراس

فحلقت في الأفق ٠٠٠ مرتاعه !

كما اسهمت الجملة الاعتراضية (الجار والمجرور) في تكوين أحد طرفي التش سيه على امتداد قصائده ، يرصد من خلاله التشابه النفسى بينه وبين أشياء الواقع من حوله :

فجاه

تشفينى تشعريرة بين ضلمين :

واهتز قلبى ـ كمفاعه ـ واتفشـا

(لا تصالح ـ الأعمال الكاملة ٣٢٤)

. من للصغار الذين يطيرون ـ كالنحل ـ فوق التلال ؟

بنات أبي ـ الزهرات الصغيرات – يسالنى

لم أبكـي أبـي ؟

(مراثى اليمامة ـ الأعمال الكاملة ص ٣٤١٠) –

التقابل الدلالي

اولا ـ الألفاظ :

تكتسب الكلمات المتقابلة ـ في ظـل الســـــياقات أو المواقف الخاصة ـ دلالات شعورية وفكرية أرحب من دلالاتها المعجمية الظاهرة ، فالسياق وحده هو الذي يساعد على إدراك التبادل بين المعاني الموضوعية والمعالي العاطفية والانفعالية (٤٣) .

وإذا كان السياق يساعد على إدراك هذه الدلالات المتنوعة فان ملاقات هذه الألفاظ وترابط بعضها بعض يسمى هذه الدلالات ويكها سابعـا دراميـا ذا تأثير عميق في وجدان القارىء .. وفي هذا الاطار الدرامي فإن الألفاظ المتقابلة تجسد أبعادا شعورية وفكرية تتصارع في ذهن الشـاعر

ومن ثم يصبح « التقابل في العبارة الشعرية الدرامية ليس مجرد قابل ألفاظ وانما هو ـ بصفة أساسية ـ تقابل أبعاد نفسية (٤٤) .

ولما كان التقابل « يقدم تعديلات معبرة من تكثيف للتشيـل وتلوين عاطفى و ايحاء جمالي للعبارة ولعملية التوصيل في حد ذاتها (٤٥)

لذا فقد لجأ أمل دنقل الى هـذا الأسلوب في رسـد وتجسيد الصراعات بين قيم مارست ظهورا خاصا داخل المجتمع كالصراع بين الحق والباطل ، أو بين الظلم والعدل ، أو بين الزيف والصدق . ففى قصيدة « ميتة عصرية »(٤٦) تقابل كلمات المعلم التي يلقيها على أسماع أطفال الوطن المسلوب (تمرد ـ البلابل ـ السنابل ـ كلمات توحي بمشاعر الأمن والاستقرار مع كليات في أرضنا) وهي الأطفال التي يكتبونها (القنابل ـ الرسائل تبلغها ـ في بريد الاذاعة كلمـات تصدر عن احساس طفولي أدق ينطق بلسان حالهم البائس وما يعانونه من عذاب التشريد والبعد عن الأهل والوطن تكتف بدنت ريف ودب مشـاعر الامن والاستقرار الواهم التي يحاول المعلم إدخالها في نفوسهم :

ويلقى المعلم مقطوعة الدرس :

في نصف ساعة :

ستـتـقى السنابل

وتبقى البلابل

تغرد في أرضنا في وداعه ...

ويكتب الصغار بكل صدق وطاعـة

ستبقى القنابل

وتبقـى الرسـائل

تبلغها اهلنا ... في بريد الاذاعـة !

ولقد اتكا أمل دنقل على هذا الأسلوب وبخاصة في « ديوانه الأخير »[٤٧] في رصـد وتجسيد الصراعات النفسية التي دارت اخـل ذاته ، وأبرزها الصراع بين الحياة والموت ، أو بعبارة أخرى الصراع بين مشاعر الحيوية والحركة ، وبين مشاعر الخـود والانتهاء ، وهي المشاعر التي طغت على وجـدانه في مرضه الأخير ليصبح الصراع الرئيسي في معظم قصائد الديوان صراعا بين هذين الشعورين

ففي قصيدة « ضد من [٤٨] يلا اللون الأبيض وهو لون تميل اليه النفس حيث يشل مشـاعر الحيوية ارجاء غرفة العمليات (في نقاب الأطباء لون المعاطف ـ تاج الحكيمات أردية الراهبات - الملاءات ـ لون الأسرة ـ أربطة الشـاش - أنبوبة المصــل ـ كوب اللين) من خلال حركة الشعور في النفس ، غير أن هذه الدلالة تتحول من خلال حركة الشعور - إلى دلالة الموت حيث يستدعي اللون الأبيض الى ذاكرته لون الكفن فيشيع في نفسه الوهن و الإحساس بالنهاية . وفي مقابل اللون الأبيض الذي أصبح يحمل دلالتين ساقضين يأتي اللون الأسـود الذي يرتديه المعزون ـ مسار لحركة الحيـاة ، ويحتدم الصراع في نفس الشاعر بين اللون الأسود ، بين الموت والحياة : (بين لونين : استقبل الأصدقاء) .

وتتغلب دلالة الموت على دلالة الحياة في نفسه يحملهـا هـذا التـاؤل الساخر الحزين الذي يعلن فيه استسلامه لنهايته المحتومة :

هل لأن لون السـواد

هو لون النجـاة من المـوت

هو لون التميمة ضـد الزمن ،

ضد من ؟

ومتى القلب في الخفقان اطمأن ؟

بين لونين : استقبل الأصـدقاء .

.....

.....

وفى قصيدة « الطيور » [٤٩] يجـد الشاعر خلال هذا الأسلوب الصراع بين حركتين نفسيتين ، الحركة الأولى هو شعوره بالحيـوية و الحركة وتمثلها صـورة الطيـور المحلقة في السماء ، وهي لا تكف عن التحليـق الا لحظـات تلتقط فيهـا أنفاسها ورزقها تـواصـل التحليق مرة أخرى ، والتي توحي بها الكلمات

(مشردة ـ ليس لها أن تحط ـ سرعان ما تنفزع ـ معلقـة ـ الفرار ـ يتجدد ـ كل صباح).

الطيور مشردة في السماوات ،

ليس لها أن تحط على الأرض ،

ليس لها غير أن تقاذفها فلوات الرياح !

ربمـا تنزل ...

كى تستريح دقائـق ...

فوق النخيل ـ النجيل – التماثيل –

أعمـدة الكهرباء ..

حواف الشبابيك والمشربيـات

والأسطح الخرســانية

.....

الطيور معلقة في السموات

ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي الريح

مرشوفة في امتداد السهام المصرية

للشمس

وإذا كان الشاعر يتحدث عن حياة الطيور في عمومها فإنه من خلال حديث : طائر معين يتحدث إلى نفسه يربط بينه وبين الطيور في الحركة النفسية الأولى وهي الحيوية والقدرة على الحركة والتنقل والتحليق :

(رفرف ...

فليس أمامك ـ

والبشر المستبيحون والمستباحون : صاحون

ليس أمامك غير الفرار ...

القرار الذي يجدد كل صباح)!

أما الحركة النفسية المقابلة ، فهي إحساسه بالعجز والقيد واقتراب النهاية وتوحى بها الكلمات (اقعدتها مرت طمأنينة العيش فوق ناسرها - انتخت ـ ارتخت ـ تفاقى ـ ارتضت ـ السقوط الأخير - طوت الريش ـ استلمت) . وهي ترسم صورة للطيور المهيضة الجناح العاجزة عن التحليق والحركة تقنع بما يتاح لها من العام في انتظار مصيرها المؤلم :

والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس

مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها . ..

فاتخت ؛

وبأعينها .. تارتخت

وارتضت أن تقاقيء حول الطعام المناح

ما الذي يتبقى لها .. غير سكينة الذبحش

غير انتظار النهاية

إن اليد الأدمية .. وأخيه القمح

تعرف كيف تسن السلاح !

الطيور .....الطيور

تحتوى الأرض جثمانها .. في السقوط الأخير

والطيور التي لا تطير ..

هل ترى علمت

أن عمر الجناح قصير ... قصير ؟

٢- تقابل الموقف :

أما الصورة الأخرى من صور التعبير بالمتقابلات فتعد أكثر شولا من الصورة الأولى ، وفيها يتجاوز التضاد والتقابل نطاق الألفاظ والنص معا إلى آراء الشاعر ومواقفه بوجه عام .

ويتولد التقابل فيها « إذا تعارض مع ما جاء في النص من وجهة نظر المؤلف [٥٠] وقد يتولد نتيجة للتعارض بين ما يقوله الأديب وبين الحقائق العامة سواء أكانت معاصرة أم تتصل بالموروث في جوانبه ، ويصبح التقابل في تلك الحالة وسيلة فعالة للتهكم والسخرية يلجأ إليها الشاعر للهجوم على ما يشهده من تفائض في مجتمعه وعصره ، والتصدي لانهيار بعض القيم النبيلة فيه .

ففى قصيدة « كلمات سبارتاكوس الأخيرة »[٥١] يسخر أمل دنقل من موقف الإنسان العربي المعاصر الضعيف المتخاذل أمام السلطة التي له إرادته ولكنه لا يعبر عن ذلك بطريقة مباشرة تفقد فاعليته النفس بل يرتدي قاع شخصية « سبارتاكوس » ذلك العبد الروماني الذي وقف في وجه ظلم قياصرة روما ، ويوق على لانه نان ، ما يوهم بالإحباط واللامبالاة واليأس ليتحول بذلك إلى داعية للخضوع والاستكانة ، وهو ما يتناقض مع ما جاء في

مزج أول » ومع ما عرف عن سبارتاكوس » في الموروث التاريخي الأسطوري ، كما يتناقض مع مواقف الشاعر نفسه وما عرف عنه من تمجد للقوة والدعوة إلى الثورة في وجه الطغيان ورفضه لكل عوامل القهر والاستلاب :

مزج أول »

المجد للشطان ... معبـود الرياح

من قال « لا » في وجه من قالوا « نعم »

من علم الإنسان تمزيق العـدم

من قال « لا » .. فلم يمت

مزج ثان »

يا أخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الاســكنـدر الأكبر

.....

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى

فقبلوا زوجاتكم ... إني تركت زوجتي بلا وداع

وان رايتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع

فعلوه الأنحـاء

علموه الانحـاء !

الله . لم يعفر خطيئة الشيطان حب قال لا

والودعــاء الطيبون

هم الذين يرثون الأرض نهاية المدى ...

لا نهم .... لايشنقون

فعلموه الانحنـاء

وليس ثم من مفـر

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد

وخلف كل ثائر يمـوت : أحزان بلا جدوى

ودمعة سدى !

ولكن سرعان ما يندفع إلى ذهن القارىء المعنى المقابل الذي يريده الشاعر ممزوجا بسخرية لاذعة تصدم مشاعر الفاري، وتستثير وجدانه ، وتوقظ في نفسـه الحماس والتمرد على جوانب النقص والفساد في واقعـه . .

وإذا كان أمل دنقـل قد ارتدى قاع « سپارتاكوس » ليجرى على لسـانه ما يتناقض وما آمن به مولدا بذلك مشاعر السخرية لإدانة موقف الإنسـان العربي المعاصر ، فإنه في قصيدة « الخيول »[٥٢] ينفى الحقائق العامة المرتبطة بالحيـول من حيث قوتها وهيتها ، كما ينفى ما استقر في الأدهـان عن مكانة الخيـل كما هي مسجلة في التراث الديني والتاريخ الأدبي حيث كانت في الماضي الوســـيلة الرئيسية في الدفاع عن الدين والأوطان .

كما أن الله تعالى أمر بإعداد الخيـل في وجه العدو د وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيـل [٥٣] كذلك أقسـم بقوتهـا د والعاديات ضبحا فالموريات قدحـا فالمغيرات صبحا فأثرن به شما ، فوسطن به جمعا ..[٥٤] ولكن الشـاعر ينفى كل العربية وهو يرمز بها إلى الإنسان العربي المعاصر مناقضـا ما جاء في افتتاحية القصيدة حيث الفتوحات مكتوبة بدماء الخيل وحدود الممالك مرسومه بابكها ، الركابان ميزان عدل ، وماتضا ما جاء في القرآن الكريم :

الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول

وحدود المالك -

رستها السنابك

والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل

اركضى أو قفى الآن .. أيتها الخيـل

لست المغيرات صبحـا

ولا العاديات - كما قيـل ـ ضبحا

ولا خضرة في طريقك تـمحـي

ولا طفـل أضحـي

إذا مررت به يـتنحـي

وها هي كوكبة الحرس الملكي

تجاهـد أن تبعث الروح في جسد الذكريات

بدق الطبـول

وإمعانا في التهكم والسخرية والإدانة ، لا يكتفي الشاعر بنفى تلك الحقائق المرتبطة بقوة الخيـل وهيبتها ، بل إنه يثبت لها صفات مغايرة تتحول الخيـول من خلالها إلى مجرد دمى يعبث بها الأطفال ، أو أدوات للزينة والتسلية يشاهدونها في الميادين أو في المعارض :

ار كفى كالســلاحف
نحو زوايا المتاحـف
صيرى تسائيل من حجر في الميادين
صيرى أراجيح من خشب للصغار – الرياحين
صيرى فوارس حلوى بموسمك النبـوى
وللصبية الفقراء : حصانا من طين
صيرى رسوما ... ووهما
تجـف الخطـوط به
مثلما جف ـ في رئتيك الصهيـل !

مراجـع البحث

١– چون كرين : بناء الله الشم د. حد درويشى - مكتبه الزهراء القاهرة من ٥٥ ،

٢ ـ العبارة لا حاكوين « من كتاب « البنيوية علم واشارة » تأليف قرن هر گز ترجه محد الماشطة في أولى بغداد ١٩٨٦ س ٦٥ .

٣- ده سارح شل و علم الاسلوب مـادثه واجراءاته ، دار المعارف - بانه ١٩٨٥ ص ٦٣ .

٤ ـ ليروف شريلكا : « الأسلوب الأدبي » من كتاب مناهـج علم الأدب ترجمة مصطفى ماهر مجلة فصول مج ٥ ع ١ ١٩٨٤ ص ٧٣ •

٥ - د. الدراوى زهران « أسلوب طه حسين في ضوء الدرس الاموى - دار المعارف من ٨٨

٦ ـ ليروف شريلكا : « الأسلوب الأدبي » فصول مج ه ع ١ س ٧٢ .

٧ ـ د. محمود الربيعي ، لغة الشعر المعاصر » فضول مج ١ ع ٤ وليو ١٩٨١ ص ٦١ .

٨ - ايفور آر مرونج ويتشاردز « العام والشعر » رجـة ده متن بدوي الأنجلو المصرية من ٣٢

٩ ـ أحـد الشـاب « الأسلوب » . دراسة بلاغية تحليله لأن الأسالب الأدبة : مكة البنة المصرية الطبعة السابعة ١٩٧٦

١٠ ـ د. شگرى محمد عباد : اللغة و الإبداع مبادى، علم الأسلوب العربي ط أولى ١٩٨٨ ص ٧١ .

١١ - فيتور مالويل دى اجار مسلفيا من مقالي الأسلوب والأسلوبية من كتابه « نهاية الأدب ، ترجمة د. سليمان المطار فصول المجلد الأول ـ العدد الثاني بنابر ١٩٨١ ص ٣٧ .

١٢-د.صلاح فضل " علم الأسلوب" ص ٢٠٧

١٣ ـ عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز » تحقيق محمـود محمد شاكر ـ مطبعة الخانجي ـ القاهرة ص ٥٣٩ وانظر ص ١٦ ، ص٥٥ .

١٤ - انظر آخر حديث الشاعر أجرته معه اعتماد عبد العزيز عدد ١٠ اكتوبر ١٩٨٧ ص ١١٦ ٠ وجة ابداع

١٥ - قصيدة « حكاية المدينة الفضية ، الأعمال الكاملة ص٢٣٣

١٦- بكائية لصقر قريش – الأعمال الكاملة ص ٤٠٠

١٧ ـ د. سامي الدروبي « علم النفس والأدب » دار المعارف ط ثانية من ٢٥٨ .
١٨ – د. حسين عبد القادر « في البلاغة » ص ١٤٨ .

١٩ – انظر ده، زين كامل الحويسكي الجملة الفعلية في شعر المنى - دار المعرفة الجامعية ـ الاسكندرية ١٩٨٥ ص ١٨٥ .

٢٠-د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي - دار القلم – ١٩٦٥ ص ٥٠

٢١ - الأعمال الكاملة ص ١٠٨ ٠

٢٢ - الأعمال الكاملة ص ١١٧

٢٣ - الأعمال الكاملة ٠ ٣٤١

٢٤ – انظر تديل الشاعر لديوان « أقوال جديدة الوس » الأعمال الكاملة ص ٣٥٤

٢٥ ـ الأعمال الكاملة - ١٢١.

٢٦ – أنظر قصة « الزباء » ملكة تدمر - تاريخ الطبرى ج ١ ص ٦١٨ . والبيت هو :

ما للجمال مشيها وتبدا اجندلا يحمل أم حديدا

ام حرفا تا باردا شديدا .

٢٧ ، ٢٨ - الأعال الكاملة من ١٨٦ قصيدة « من مذكرات المتنبي في مصر »
٢٩– لأعمال الكاملة ص ٣٢٤

٣٠ـ الأعمال الكاملة من ٣٦٠

٣١ - د. محمد العبد : ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي دار المعارف طـ أولى من ٣٣

٣٢ - چون كوين «با لغة الشعر، ترجمه د. أحمد درويش مكتبة الزهراء من ١١٥ ، وانظر أيضـا د. أحمد كـك من وظائف الصوت اللغوى دار المعارف طـ أولى ١٩٨٣ ص ١١٠ ــ ١١١

٣٣ - د. محمد فتـوح أحمـد « واقع القصيدة العربية - دار المعارف من أولى ١٩٨٣ ص ٤٥ .

٣٤ ـ الأعمال الكاملة ص ٣٦٨ .

٣٥ ـ الأعمال المتكاملة من ٤٠٠ .

٣٦ ــ براند شلر و على اللغة والدراسات الأدبية ، ص ٥٨

٣٧ ـ الأعمال الكاملة ص ١٩٣ .

٣٨ ـ الأعمال الكاملة ٢١٠

٣٩ـ الأعمال الكاملة ١٦١

٤٠ ـ الأعمال الكاملة ص ٣٩٧ .

٤١ - الأعمال الكاملة ص ١٩٧ .

٤٢ - قصيدة « صفحات من كتاب الصيف والشتاء ، الأعمـال الكاملة ص ٢٠٥

٤٣ - ستيفن أولمـان « دور الكلمة في اللغة ، ترجمة د. محمد كمال بشر ص ٦٤

٤٤ ـ د. عز الدين اسماعيل « الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر ص ٢٩١ .

٤٥ ــ د. صلاح فضـل « علم الأسلوب » ص ١١٧

٤٦ ـ الأعمال الكاملة ص ٢١٣ من ديوان تعليق على ما حدث .

٤٧ - ديوان « أوراق العرفة ٨ - الهيئة المصرية العامة القاهـرة وانظر فضـائد (الزهور - طبعة النهاية ـ ديسمبر ...) •

٤٨ ـ الأعمال الكاملة (أوراق العرفة ٨) ص ٣٩٨

٤٩ ـ الأعمال الكاملة ص ٣٨٣ .

٥٠ – براند شيلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية دراسة الأسلوب والبلاغة ـ علم النصي ترجمة د. محمود جاد الرب ٠ الدار الفنية النفس النشر والتوزيع القاهرة ٧٧ ص ١١٧ •

٥١ – الأعمال الكاملة

٥٢ ـ الأعمال الكاملة ٠ ٣٨٧

٥٣ ـ الآية ٦٠ من سورة الأنفال

٥٤ ـ الآية ١ ـ ٥ من سورة العاديات

الفصل الثالث

الرمز والاسطورة والاستدعاءات التراثية

اولا الرمز :

يعد الرمز أحد وسائل التعبير الإيحائية الموثرة التي استخدمها صلاح عبد الصبور ـ عند ديوانه الأول " الناس في بلادي" للايجار ببعض الجوانب الوجدانية والفكرية في تجربته الشعرية ، حيث لا تقوى اللغة المادية على التعبير عن مثل هذه الزوايا الغامضة في نفسه »

واستخدام الرمز في الشعر يعنى ـ في الحقيقة ـ العودة إلى جوار الشمس وطبيعته الإيطالية ، حيث لا يقف الرمز "عند قدم الأشياء المادية لتصويرها ، بل يتعداها فينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس من أن يلتقطها العم - نهوائي لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الأجواء الشبابية المهمة التي تربت الـــــي أعماق الذات المتفرعة المتباعدة الأصول والأطراف ـ [١] .

والرمزية هي " فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس برصفها ولا يشرحها من مقارنة أو تشبيهات ، ولكن بالإيحا " بواسطة إعادة خلقها في ، من المتلقي من خلال استخدام الرموز [٢] والرمز الأدبى أو الشعرى في معناه الخاص إشارة حسية مجازية لشئ لا يقع تحت الحواس [٣] أي أن الرمز الشعري يتكون من ســـــــ ستوى الأنا الحسية ، ، والصورة الحية التي تواحد قالها للرمز الحالات المعنية المرموز إليها . وحين بندمج المستويان نحصل على الرموز [٤]

---

١)انطون غطاس كرم " الرمزية والأدب العربي الحديث " دار الكشاف ـ يسيروت فى ١٢ رانظرد - محمد فتوم " الرمز والرمزية " م ٠ ٤٠

٢)د . رجاء عيد " دراسة في لغة الشعر " ص٠٢٢

٣)د - على عشرى زايد " من بناء القصيدة الحديثة " م ٠١١١

٤) المرجع السابق ص ١١١

ويتوقف نجاح هذا الشهر الرمزي على قدرة الشاعر في المزج بين المستوين الحسـي والمعنوى مزجا تفنى فيه الحالة المعنية التجريدية في المعطيات الحية التي تتحـذ رموزا لها • حتى تفقد المعطيات الحية اديتها وتتحول إلى دلالات تجريدية "[١]

ومن ثم فإن الشاعر لا يستطيع الاستغناء عن أحد المتيم في خلق الرمز ا ر أن يستخدم أحد هنا في التعبير عن الآخر، كما أن "الستور الحربي أو الطاهر لا يسخر بطريقة صطنعة واضحة للتعبير من معنى آخر ، المعنى الثاني سوريا بالميا من المعنى الاول[٢]

وليس ثمه علاقة ـ في الرائع - بين الرمز والمرور إليه " ، أن ينتزع الرمز سـر الواقع يصبح ذا صفة منقطعة مستقلة في حد ذاتها ، وليس من علاقة بينه (وهـ تشخيص للفكرة عن الشيء ، التجريد موته) بين التي النادي الا بالتاء فالصورة الرمزية بحسب ما يحددها (كانت) موضـي الشيء الذي ترماله ، وهـذا الايحاء لا يناس بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة الجودة والشي » بل بواسطة علاقات داخلية بينهما ، مثل النظام والاسجا را شناسق غيرها [٣].

والشاعر هو الذي يقيم بين الرمز والرموز اليه علاقة و أخلية خلية وذلك من طريق خياله - كما يخلفها الواقع المشترك والنشابه الذي يجمع بينهما والذي يحبه الشاعر والملقي على السواء [٤]

بعد امتزاج البحر بالذات تفاعلها معه ، وهي علاقة يجدهـا الشاعر من طريق نظام لغوى مكف، يستوب طانات النفس الكامنة : يتعدى حدود الرائع العادي ليلتقط ما تمر به الذات من مشاعر وأحاسيس وانتار ، ومن ثم بعد الرمز وسيلة لتجاوز الرائع النادي إلى عالم الفكر والتجويد * وقد تكون هذه الأفكار ذاب تتضن عواطف الشاعر وأحاسيسه ، رند تكن آنكارا خارجيه از طيفة مثل يتريا خاصـــة

---

١)ده على عشرى زايد " من بناء القصيدة الحديثة " م ١١١٠

٢) ، مصطفى ناصف " مشكلة المعنى في النقد الحديث " ص ٩١٠

٣) أنطون غطاس كرم " الرمزية والادب العربي الحديث " ص ٩ •

٤)د . محمد فتح " الرمز والرمزية " ٣٨ ٠

به * [1] ، فحينما يعبر سلاح عبد الصبور من حبه المحتضر الغارب فإنه يستمدة ومنه من الواقع العادي وهو " الطفل " شمر بعضى يجود هذا الرمز النقل من صفاته الحبيــة الملموسة شيئا فشيئا ، التحول في نهاية القصيدة إلى معنى مجرد لا ينفصل عنا ويد الشاعر أن يعبر عنه من مشاعر وأحاسيس ؟

.....

هذي أصابعه النحيلة [2]

هذه جدائلة الطويلة

انفاسة المترددات يصدره الوردي كالنعم الاخير

من عارف وفد النعاس عليه في الليل الأخير

وتلك جبهته النبيله

فيذكر الشاعر كل الصفات الحية المتعلقة بالطفل الغض ، والذي تظهر علية علامات الاختصار من برودة وحنيتة وخذت ، بريق عينية وتحول إصابة وترد أنفاسه في صدره كانها انغام عازف غلبة النحاس وشحوت جبهتة ثم يومض الشجاع فى عينية ومضة الأخيرة

ويموت الطفل الوديع فيموت الحب داخل قلب الشاعر، ويظل الشاعر يزاوج بين الطفل الحب الغارب بكل ما كان يعلقه عليه من آمال ، وبكل ما كان يمثله في نفسه من مكانة - فيوهم نفسه بأنه ما يزال حيا ، ولك - أخيرا - لا يجيد أمامه سوى الاعتراف بالأمر الواقع ، فيسكنه صدره * مجمل من سلعه حائطا لــه و يتولد المدلول الرمزي عند تلك اللحملة التي بدأت الصفات الحسية للطفل في الاختفاء - لنحل عليها صفات معنوية غير محدد :

• ولا يمكن أن تنطبق على الطفل المادي الذي رستى بدفنه بديهه إلى غير ذلك من الصفات السنية التي يتحول الطفل البادي عن طريقها إلى تلك العامة التي يريد الشاعر التعبير منها رهي ذلك الحب المحنة الغــارب

---

(١) Charles Chadwich, Symbolism. Methuen & Coltd, London 1971, P.6

٢) الناس في بلادي " طفل " ص ١٠٠ ٠ -٩٩-

اسكنتة صدرى فنام

وسدته قلبى الكبير

وسقيت بدفنه دمى

وجعلت حائطه الضلوع

ولما كان الرمز يتيح المشاعر إمكانية الربط بين الأشياء الحسية والمعنوية ، وذلك عن طريق إيجاد علاقات داخلية خاصة بينها ، فإنه أيما ور الحيوية والحركة للعمل الفتى لأنه " انتقال مستمر ، فيضع في هذه المواد الموجية حياة ، لأنه يحولها إلى ائنات نفسية تندرج في نظر ·(١)

كما يحور النفس من إطار المنطق الجامد إلى قوة الحدس " التي لا تدرك قرارة اللاوعى إلا عن طريقها ، كما آنها قادرة على اكتشاف المناطق القائمة في النفس" على حين يعجز العقل والمنطق كلاهما عن الكشف عن مثل هذه الأحاسيس المبهمة " (٢)

ويمكن تقسم الرموز في شعر صلاح عبد الصبور إلى نوعين :

رموز ذاته:

وهي الرموز التي يستخدمها الشاعر في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه الذاتيـة من حب وحزن وقلق وطموح ولكن بطريقة غير مباشرة ، وذلك من خلال إعاد : خلـق هذه المشاعر والأحاسيس في ذهن المتلقي –

رموز موضوعية

يستخدم الشاعر فيها صورا لمسة ليست لأفكار وشاع ذاتية ، ولكنها صور لعالم مثالي او لانكار خارج ذاته ، وسبر بهذه الرموز عن ابعاد روايته الاجتماعية والقومية والفلسفية •

---

(١) انطون غطاس كرم " الرمزية والأدب العربي الحديث " ص١٢

(٢) المرجع السابق من ١٣

أولا : الرموز الدانيـة :

وهي رموز ـ كما يسميها الباحث الألماني " كا مليز " ـ صاعد : " تنبثق من فكـر الشاعر الخالق بكل جدتها ولمـراتها ، ودون أن تتبع نمود جا حابنا ، منكّلها في وضع فريد ، ثم ما تلبث أن تعنى شيئا إنسانيا مشترك[١] "(١)

، وغالبا ما علي هذه الرموز في كلمات مفردة تتخطى حدود المعاني القاموسية لتحمل دلالا ته تحريـة ذاتية خامة ، وذلك بعد أن " يولف بينها في مناخ من منحه • تذبت العلاقات الطبيعية لتحل محلها علاقات ذاتية بها تصبح هذه الصور قد تخلصت من كانـــــة المادة وصفيت حتى غدت رموزا لحالات الشاعر النفسية ـ (٢) .

كما آن دلالات هـذه الكلمات لانش مند حد ثابت و بل تتغير وتتبدل في شعر الشاعر وفقا للسياق الـذي تأتى فيه هذه الرموز –

قد استد صلاح عبد العام رموز هذا البعد من الطبيعة وظواهرها ، لياسبر بها من مشاعر وأحاسيس متعددة أهمها مشاعر الحزن والحب والقلق والمعاناة والطموح

١-رموز الحزن

بعد " الليل " بسناء الشامل ، و" الساء " كجزء منه حينها يخلونيه الشام إلى نفسه يستبطن أعوارها ، ويتحسس همومها وأحزانها ، أبرز رموز الحزن لدى صـلاح عبد الصبور وخاصة في ديوانه الأول " الناس في بلادي"، فيتغة، الشاعر من " الليل رمزا لشاعر الضياع والقرية التي يحبها الشاعر في رحلة حياته ، لذا الإطار العام الذي يضم كل الصور الرامزة إلى أحراثه وآلامه • فالليل يغير ظرف

---

١) د ، صلاح فضل " نظرية البنائية في النقد الأدبي " من ٤٦٠ ، يطلـق هذا الباحث مصطلح " الرموز الهابطة على رموز التراث ، حيث تهبط دلالتها من واقع سابق رفيع ، وهو رافع محدد نقوم نحن بعد ذلك بانتزاع قيمة رمزية لتفسير حقائق تاريخية أو أسطورية •

٢) • محمد فتحي " الرمز والرمزية " ص ٤٤ وانظرد ـ عزالدين اسماعيل * الشعر العربي المعاصر " ص ٢١٩ •

ومخاوفة التي ترتبط بمصيرة، المروع في هذا الكون المخيف ؟
الليل ياصديقتى ينفستي بلا ضمير
ويطلق الفنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد
فحين يقبل المساء ويفقر الطريق .. والظلام محنه الغريب
كذلك يثير الليل في نفسه ذكريات ترتبط بالمجز وحارة الأهوال :
وكم ليلة جعت بافتى [١]
وكم أخرى طمنت
وكم جعدت عارضي الدماء
.....
و برمز بالليل إلى الموت الذي يصنعه " التتار الأبرياء :
في معزل الأسرى البعيد [٢]
الليل و والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والجرحى رائحة الصديد
.....
والليل يعقد للصغار الرعب من تحت الجفون
في الليل يولد الرعب * ينحسرالحب :
ووداعا سانحة الأوحد [٣]
ولأن الايام مريضة
ولأن الليل المرهاش يولد فيه الرعب
لن نجني حتى الحب

١) في بلادي " الملك لك "ص٧٤

٢) السابق " هجم التتار " من ٤٤ •

٣) السابق " يانجص. يانجص الأوحد ص١٢٥

كما يصبح الليل اطارا لماساتة وماساتة الحبيبة ـ الوطن ، وهو الخمر والكاس معا ، وهر حياته الوحيدة التي يجب عليه أن يعيشها بدون مرارتها :

الليل سكرنا وكاسنا
الفاظا التي تدار فيه نقلنا وبقلنا
الله لا يحرمنى الليل لا مرارتة

وسرعان ما يتحول " الليل " رمزا للعجز والذل وذلك حينال الحية م الرجل إلى الفارس كى تخلصها ما هي فيه من شقاء وأحزان قبل ، قندى النجر على وجه را تحمل أسباقها و مانى ضوء النهار نيكشف من في جهبا و نفع علامات الذل والمهانة و غير انها تكشف أنه ليس هو الفارس الذي تنتظره إحساسها بالحرارة والذل • وان تم بولم بالليل ليستر في مهانته وسعره من ان الحسية التي تكتوي بسياسي الذل والافكار :(١)

خدنى إلى البيت ، فإنني أخاف أن يبلنى الندي
تذوب اصابعى
وبيد وقيم وجهى
وتصمت العينان ، ترجعان
عميقتان صمتا
غريقتان موتا

وبعد هذه الإدانة والكشف عن هجز الإنسان المعاصر من إنقاذ الوطن سب الحب التي التي ما الليل رازا الحياة ذاتها بأعوانها زارتها ، تاليــل شيه وشارته وتبته السيرة له ، بالإدانة إلى الحل هذه القناء من إيحات رئيسة تان با تركد كانة أحزانه وابنها في نفسه مرتبة خاصة :

.....
الليل دونا و خبارتا
رتبتنا ، شارتنا التي بها يعرفنا أصحابنا "
لا يعرف الليل سوى من نقد النهار "
هذا شعارنا

(١) أحلام الفارس القديم " أغنية لليل " ٠١٤

ويزداد الاحساس بقداحة الحطب وزارة الحزن حينما يصبح الزهر بالهزيمـة بديلا من الرفس أو حتى محاولة تغيير هذا الواقع المخجل ؛

لاتبكا ، يايها الستمع السعيد
فنحن مزهوون بانهزامنا

كما يرتبط الليل لديه بالخوف من الأحزان الكيفة والرعب الميت من تلك الرواية العامة للصقيل ، والخوف من اتساع جروحه والامة :

.....
اه [١]
ليس هو الليل
بل القدير
الرويا الهولية
وسقوط الحاضر فى المستقبل
اه
ليس هو الليل
بل الجرح اليومي
ينزد ما اسود
فى الصبح المقبل

يقترن الليل لدى الشاعر بالإحساس بوطأة الين وقته ، وحاصرة هـذا الإحساس المشاعر الحزينة ولا يجد أمامه سرى طريقين: الطريق الأول استعادة ذكريات أي الحب القديمة ، أما الطريق الآخر مهر إلقاء نفسه الماجزة في هذه الأحزان الزرقـاء يسلمه إلى مشاء الحيرة والقلق والضياع لجان الشاعر الخلاص من هـذه في انتظار هدأة الموت :

حين أهم شيلا في قارورة صمتى [٢]
او ماسورا مابين شباك الليل السوداء
منتصرا ما قد ياتى

---

١)شجر الليل ٤ أصوات ليلية للمدينة المتألمة " ص٤٧
٢)الإبحار في الذاكرة " ليلية " ص٦ ٧

تسال نفسى :

.....

هل استخفى فى ذكرى ايام الفرح الوردية

.....

ام استلقى فى حكمة ايام الحزن الزرقاء

تقهورا انتظر هداه موتى

أما المساء فيستخدمه الشاعر رمزا لأحزانه ، حيث يرتبط في نفسه بأح تبعث في نفسه الجن ، نالأجدل التهم ، وهو رمز لمقارنات الكون القاسية الـ تشمل الشاعر • يحط في المساء من عالى السماء ليضع للطائر الصغير واله الحبيب نهاية مأساوية دون أن يقترقا ذنبا واحدا :

ذات مساء حظ من عالى السماء أجدل مفهوم [١]

ليشرب الدماء

ويعدك الأشلاء والذماء

والطارق الشرير الذي يجر الشاعر إلى مدير مروع ظنيته ، يأتيه أيما في الساء لينزعه بصوته الأجش ::

الطارق المجهول يصديقتي ملثم شرير

عيناه خنجران مسقيان بالسموم

والوجه من تحت اللئام وجه يوم

لكن صوته الأجش يشدخ المساء

كما بزاول " عزرائيل " عمله في القرية مساءا :

فى مساء راهن الأصداء جاء، عزريل [٢]

يحمل بين اصبعبه دفترا صغير

واول اسم فيه ذلك الفلان

---

(١) الناس في بلادي " رحلة في الليل " ص ٢٧

(٢) الديوان السابق " الناس في بلادي " ص ٥٩

وتزداد وطأة العجز والحرمان على البائر الشريد في الماء ، فتحف في عينيه الحيـاة : [١]

ولا يولد الحزن الكثيف في نفس الشاعر إلا في السماء ؛

واتي السماء [٢]

في غرفتى دلف المساء

والحزن يولد في السماء لأنه ضرير

يستيقظ الشي" الحزين في آخر الماء ليولد في نفس الشام أحاسيس وأحلامـا غريبة: [٣]

من رموز الحزن لدى صلاح عبد الصور * البحر " الذي يرمز به إلى المجهـل الذي يحول بينه بين آيه :

ما الذي يدعوت للبحر الكبير ؟ [٤]

ما الذي يدعوك للدرب المضلل؟

* لم تمر سجنك ؟

كما يرمز به إلى المجهول الذي يحول بينه بين تحقيق التواصل مع محبوبتة :

بيننا باجارتى بحر عميق [٥]

بيننا بحر من العجز رهيب وعميق

كذلك استخدم الشام فصل العام رموزا لمشاعره الذاتية ، فالصيف رمز لنضوج مامانة الحب ، والخريف يودي بديرلها ، أما الشتاء نور ز إلى بورد : عواطفه روحى بموتها :

١. انظر النموذج ص٢٦٨
٢. الناس في بلادى الحزن ص ٨١
٣. اقول لكم الشيء الحزين ص ٧
٤. الناس في بلادى اين ص ٥٣
٥. الديوان السابق لحن ص ٩٢

پنيبنى شتاء هذا العام أن ، داخلى
مرتجفه بردا
وان قلبى ميت منذ الخريف
قد ذوى حين ذوت
اول اوراق الشجر
ثم هوى حين هوت
اول قطرة من المطر
.....
وان دفـء الصيف أن أتى ليوقظة
فلن يمد من خلال الثلج اذرعة
حامله ورد

ثانيا : ـرمـــــــوز الحـب :

كان صلاح عبد الصبور دائم السعى نحو تحقيق حب مثالى خال ماند بهرنت للفشل أو الزوال ، فالحب لدية وسيلة هامة من وسائل الخلاص من مشاعر الوحدة والتربية الحزن التي تلاحقه دابا ، كما هو اداة لتحية الدوان النفسي بين دانه بين الحياة والأحياء - لذا نقد انعكست آثار هذه النظرة المثالية لتجربة الحب الساسي رمرزها ، نهى رموز تحل في جوهرها من البراءة والقداسة ما يحفظها من الفت ل أو الزوال ه بند رمز " الطفل " أبرز رموز الحب في تجربة صلاح عبد الصبور " وإذا الطفل - الحب في قصيدة " طفل [١] قد مات مهيا فضا ، فإنه في قصيدة المائده [٢] يعود ناغدا فورا بعد أن غاب عن قلبه * سنين عشرا " وليز به رد نه آثار جراء العميقة ، ويعيد إليه الحيوية والنضارة بعد جد باند به رطال • ولا أحد يونسه في هذه الدنيا المقيم سوى هذا العائد :

طفلنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن غاب عن البيت سنينا

عاد خجلان ٠٠٠ حييا وحزينا

---

(١) الناس في بلادى مى ١٠٠

(٢) اقول لكم مي ١١ –

فلتمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا

.....

قل لنا يا أيها العائد هل أنت مقيم بيننا

واتئد يا طفلنا الاوحد

فالد نيا عقيم وعجوز

لم يعد غيرت في الدنيا لنا

وإذا كان الحب بعيد إلى الشاعر حينه رمانه ، ونقده من وحدته وحالة الأيام ، فإن الشعر أيضا بلاذ، من صحب الأمام قسوة الحياة ، ولما كان المسر يقترن مجله بتحقيق التواصل مع الحيوة ، فإن الرمز الطفل يسوع رمزا موحدا للحسب والشعر في تجارب صلاح عبد الصبور • نكا عاد الطفل الحب في تصيد شـ " العائد " ، فإن الطفل ـ الشعر يعود اليه في قصيدة " الشعر والرماد غيرة طولة تاه بها هذا الطفل في صحراء البيت المخيفة –

ها أنت تعود إلى

أيا صوتى الشارد زمنا في صحراء الصمت الجرداء

يا طلى الضائع في ليل الاقمار السوداء

يا شعري التائه في نثر الأيام المتشابهة المعنى

الضابعة الأسماء

وترتبط عودة الطفل ـ الشعر بعودة الحب متمثلة في بسمة حنا" مانيلا أو علـى يدى محسنة سمراء:

هل عدت خبيثا فى بسمة حسنا من مانيلا

هل كانت فى السوق أو الفندق أو الملهى

.....

ام عدت على نفحة عطر الفل

لفتة فى عنقى كفى محسنة سمراء
ومما يؤكد ارتباط الشعر بالحب اشتراكهما في صفات عديدة:
لأن الحب مثل الشعر ، ميلاد بلاحسبان
لأن الحب ، مثل الشعر ، ما باحت به الشفتان –
بغير آوان
لان الحب قهار كمثل والشعر
.....
يتلازم الحب والشعر في قلب الشاعر كانهماكيان واحد :
وفدا في ليلة صيف (١)
ولجا من باب القلب ، كما يلج الضيف
كانا رسامين
صنعا أسماه نبل

قالا للقلب سعدت مساء ياقلب

ويرمز " الآله الصغير " إلى ذلك الحب الخائن الذي قدم له الشاعر كل السران الطاعة ، بعد أن كان ينعم بقربه ، از به فجأة يمنع من كل هذا النعم و يعد هنه مخلنا برا، حيرة وانا : (٢)

كما يرمز بالشويد الجامع الذي يعاني رعشة الموت في كوخه الذليل إلى الحـــ المندثر في قلبه ، فلم يكن العائد الذي يطل كل مساء و تذكيه في نفسه رياح الذكريا سوى الحب الذي فيه الأيام ، وقد خلع عليه الشاعر شما رمزيا في صورة السجـ الشريد الطاي" ، ليوحي بنا أحبه في جهه من إحباط وفشل : (٣)

ثالثاً : رموز القلق والمعاناة والطموح :

يمثل سمى صلاح عبد الصهم وطموحه دحر المعرفة وحاولته ارتياد آنانه المجهولة ، والتعلن بكل جديد بكر ، وبذل الجهد والمعاناة من أجل الابــداع

---

(١) أقل لكم " اغنية حمراء " مى ٥٣٠

(٢) انظر النموذج من ٤٠ •

(٣) . انظر النموذج ص ٢٦٨-

الغنى ملمحا اصيلا من بلامع رويته الشعرية ، في وسيلته الشلل التسنين ذات وند دنده هذا النظر إلى التصحية بتجارب وسياراته التي ابها في الحياة تسمى مقابل اكتاب سر جديد من أسرار هذا الكون

- يامن يدل خطوتى على طريق الدمعة البرية [١]

-يامن يدل خطوتى على طريق الضحكة البرية

لك السلام

لك السلام

اعطيك ما اعطتنى الدنيا من التجريب والمهارات

لقاء يوم واحد من البكارة

وقد لجأ صلاح عبد الصبور إلى مجموعة من الرموز يجسد من خلالها مشاعر الطموح والقلق والديانات في سبيل ارتياد ان الافاق المجولة في كل جوانب الحياة ، وكانت الشاذ و الميزة التراثية "تابة " التعادل البوس ليد الشاعر واله رالف، وذلك من طريق تجدها في شخصية او وه او حدث عراق و قد أدرك ما تتمتع عنه العماني التراثية من قوة تأثير عميلة فن ميدان استانى و اين فقتل من كسوة الفتري والوجه اين مساحة واسعة . كذلك بعد أن استخدا، الرموز التراثية يضا على عمله الذي أسالة ، ويشل شوا من امتداد الساني في الحاضر ، و تفلفل الحافر بجا دور في تربة الماني الخصية المعطاء منح الرواية الشعرية نوعا من الدول والكية - حيث يحملها تتخطى حدود الزمان والمكان ، وتائق في إطارها البات ال مادر " .[٢] يا " تجنبه هذه الرموز مطية التقرير ، ونصوب إيحاءه * [٣]

. وكا كان الشاعر يجرد الروز النادي الذي ينته من الرائع من ماديت تحلية دلالة سنية - نانه - أيضا - يجرد الرمز التراني من بحضد لالته التراثية ليحصل ايمان روايته المعاسرة ، وإذا كان المدنى الرمزي للرموز المستمدة من الواقع يتولـــد نتيجة التفاعل بين المدني الرائع والمدان الشعري له ، فإن المعنى الرمزي نسى

---

(١) أحلام الفارس القديم " قصيدة أحلام الفارس القديم " من ٤٤

(٢) ٠ د . على عشرى زايد " عن بناء القصيدة الحديثة " ص ١٢٨

(٣) د. محمد فتوح "الرمز والرمزية "م٦ ٠٢٧

الرمز التراثي يتولد نتيجة للتفاعل بين المدلل التراث للرمز والمدني المعاصر له [1] وكان" السنديار" الذي عرف في حكايات ألف ليلة وليلة الأسطورية بحبه للمحام والرحلة ـ وقد كان سلاح عبد الصور أول من أكشف هذا الرمز التراثي من الشعراء الرواد من أنسب الرموز التي حملها الشاعر منام الموحه معاناته والله في مجال الابداع الفني ، يعتبر الشاعر نفسه سندبادها مقامرا يرحل في آخر الماء في متاهات القات ، وجامل الأحاسيس ، وعلى أهوال هذه المغامرة الفنية ، فيندم جيشه بالمرن ، ينال الباد باليرن ، متحول دخان تيقه الذي يعتقد أنه سيختف من عره إلى الخطبوط يطبق على أننا ، راكه يمر آخر الماء محلا يكرر المـر التينة

يقابل هذا الجهد وهذه المعاناة الكسل والخمل من جانب القراء الانغماس في لذاتي الحمية الثانية بلد الوون السندباد ... الشاعر ليهب لهم ما عاد به - وحدته الفنية ، وريم إدارات الشاعرل ليبية القراء ، إلا أنه لا يكا عن المقامة مذل الجهد ، لأنه حقق من خلالها ذاته :

السندباد

لاتحرك للرفيق عن مخاطر الطريق إن قلت للماحي انتشيت قال : كيف ؟
(السنديا د كالإسار ان پهدا يت ! ! وقد تختفي شخصية السندباد التراثية في القصيدة ، مستعين الشاعر مهـــا يام الانحيا وخدامها وهي الرحلة هذه الخصائص " بنابة خلق للموقف الشعري الذي يعبر عنه الشاعر " [2] وهو ذل الجهد والمعاناة من أجـل اقتناس العبارة الشهرية المؤثرة :

---

١)انظر د . على عشرى زايد * من بناء القصيدة الحديثة " ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

٢) . مزالدين اسماعيل "الشعر العربي المعاصر " ص٢١٤.

وروى انضرها واقطفها والمها ويذرها سامى

وعرائس تختار في حلمى بين الدفوق وضجة النغم

والله مأخوذا فتبسم لى تيجانها ويهزنى ضرمى

.....

يارحله المعنى على خلدة قرى بجدبى عانقى عدمى

فتصبح الأفكار والخواطر روى يبمرها ، وكاد يلسها ، حتى إذا مـا آراد اسها ، وجدها دى جادة ، ورغم شعوره بالإحباط إلا أنه يستعذب هذا المذاب في رحلة المعنى الشعرى المضنية ــ

ويتردد معنى " الرحلة " في قصيدة " الإيجار في الذاكرة - [1] وإن كان يتخذ طابعا آخر - ه وهو الرحلة داخل الذات بغية اكتشاف أدائها المجبولة من أجل ذلك يني الشاعر بطقوس ليلية أشبه بالطقوس الصوفية و يتحرمني هذه الرحلة للنقاط والأهوال النفسية ، يقدم القرابين للبحر الغشيان داخل ذاته :

اتاهب للميعاد - الرحلة ـ في آخر كل مساء

اتقرى ورادى ، اتزيا شارتى
فى اهداب الغيم - أنشر أشرعتي
اتلقى في صفحتها نذر الريح - نبولات الأنباء

.....

أخض رماد الآفاق ــ
إلى جزر العلم المجهل الذكاء
يتكشف تحتى من المرج ، ومضى من الربح رخاء

.....

وتتحول رحلة السندياد ـ الشاعر إلى رحلة مرنية يصل فيه عن طريق عطائــه وجود و نهاية المطاف • حيث يرقى إلى مقام سنى ، يسمع فيه ما برى ، ـ ه وتكتف أمام الحجب ه وعندها يغترف ما شاء له من المعارف ، وهـذه المكانة كما يقول " أبو سعيد الخراز " لا تتحقق إلا " من وجهين ، من عـين الـجـود

---

(١) الإبحار في الذاكرة من ٦٣ • -١١٢٠

ويذال المجهود ٠[١]. كما تتحقق له المشاهدة وهى حال " يرقى إليها المـ ارف حيث شاهد الله مشاهدة تثبيت ، نشاهد وه بكل شي وشامد را كل الكائنات به[٢] . وكان الشاعر يوكد بذلك نهاية المطاف الرحلاته مغامراته الفنية الـ بدأها في أول قصيدة له في ديوانه الأول " الناس في بلادى " نها هو ذا وقد تقدم به العمر وال الرحيل ، وانته المغامرات ، وتكشف له كل شيء ، أثقل كاهله بالهوم والآلام ، ومن ثم لم يجد سوى ذكريات الماضي المليئة بالنشوة والألم والرضا والنـدم يجترها في نهاية حياته :

يمتطى السندباد العلام النقط بالضوء [٣]
يبحر نحو مياه السماوات و حوله تمنى آيا
سند باد ، وقد شمل السنديا. واغفوا ونامت
آبادى رحالت فوق المجاديف ، لا شاهد
لارتفاع البراقع إلا عيونك - جزت طباق
الهواء الثمان الكثيفة ٠٠، بحر وسبع سماوات
وأصبحت معنى تحوم فيه المعاني
وجدت .. فقدت ٠٠ وجدت
ورأيت الذي قد سمعت
وسمعت الذي قد رأيت

ثم يرثى روحه المنكسرة التي أضنتها المخابرات وأهوالها :

انته عليك المساء وأثقل
حتى انكسرت شجى
وانحللت هيا
ويثقل نفسك ما حملت من روى
وما احتملت من ظلال البلاد

وما احتملت من شجى كامن أراسي مستعاد

---

١) أبو نصر السراج الطبي " اللمح " تحقيق د . عبد الحليم محمود ص٥٦

٢)انظر الرساله القشيرية باب الجود والسخاء ص ١٣٢

٣) فارس الكلمة في ١٢٥ ٠

وكما استخدم سلاح عبد الصبور شخصية السنديباد الورم يا إلى حالاته النفسية والشعورية ، فإنه استخدم ـ أيضا ـ بعض الأحداث والمواقف التراثية التي يعد لها بعدا نفسيا حاما في واقع تجربته الشعورية [١]، وهذه المواقف أو الأحداث إنـا شند ميها التجربة الشعورية الراهنة ، لكي تضفي عليها أهمية خاصة [٢]. ـــ استقل صلاح عبد السور من التراث الديني الإسلامي حادثة هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم ما لاناء فيها من عناء وشقة ، تعرفه للهلاك من أجل الاسلام والمسلمين ليرمز بها إلى معاناته وقلقه وطيحه من أجل تحقيق واقع نفس أسل ، ولكن هـزا الواقع المنشود لا يتحقق إلا إذا عرب الشام دانه القديمة والتي يقابلها الشاعر بمكه ــ

أخرج من مدينتي ، من مواطني القديم

مطرحا أثقال عيش الاليم

ودفنته بابها ، ثم اشتملت بالسماء والنحرم

انسل تحت بابها بليل

وعلى الرغم ما يقاسيه الشاعر من عذاب وألم وراع نفسي في هذه الرحلة بشـل في ذلك الحنين إلى واقعه القديم وداته القديمة ، ود .. على قيامه بهذه الرحلة • إلا أنه يقام هذا الحنين ، يواكد عزبه على مواصلة السير حتى نهاية الرحلة ـ مستحضرا صورة امرأة لوط حينها سخت حجرا لأنها لم تطع صيحة زوجها التي تلقاهـا من الملكين بأن لا تنظر إلى "سام" وهي بين يدي النصب الالهى [٣] يستحضر حادثة سن قدمى فرس " مراتة " وهو يتتبع الرسول صلى الله عليه وسلم ، ليون بذلك النهرا دانه القديمة ، وتنك من التغلب على تلك الماري، والقرار نا إلى رائعه النفس الجديد :

---

(١) د. عزالدين اسماعيل الشعر العرين السامر " مى ٠٢٠٣

(٢) د ــ عز الدين اسماعيل " المرجع ال السابق " ص ٢٠٣

(٣) . أحلام الفارس القديم " الخروج " م ٠٣٩

(٤) اندارد آتن دارون " الأسايرة في الشعر العربي الحديث " دار الجيل للطباعة .. الناحرة ١٩٧٠ م ٠٣٢٣

حجارة أكون لو نظرت للدوراء
حجارة أصبح اورجوم
سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم
لا تتبيعينى نحو مهجرى نشدتك الجحيم
وانطفى مصابيح السماء
كى لا ترى سوانح الالم
ثيابى السوداء

يستعذب الشاعر الآلى والغناء في هذه الرحلة النفسية ، نقيه تطهير لة انه من ذنوبها رأد رأسها القديمة الثالثة بها ، مساعد، ذلك أيضا على بلون واقعه النفسي الجديد الذي يقابله الشاعر " بالمدينة المنورة " التي لا ينقطع مها الضياه :

إن عذاب رحلتي طهارتى

والموت في الصحرا" بعض المقيم

لو مت عشت ما اشاء في المدينة المنورة

مدينة الصحر الذي يذخر بالا ضواء

وفي قصيدة " أغنية ولاء [1] يمزج الشاعر بين الرمز الصوفى مثلا في نك * العشق الصوفية " فناء المحب في المحبوب ، تدلل المحبوب وعاليه ، بين الرموز الدينية مثلة في (الخرج ـ الإحرام ـ الاستشهاد) ليرمز بها إلى ولائـه المحبوب * فهويـ جر من أجله كل شيء ، ويخرج إليه متجردا من كل شي إلا مـن شعلة الإحرام كما يفعل الحاج ، وضرب في علام الأرض العربية ، على الرماد والجوال سائل عنه رواد الطريق :

هدمت ما بنيت

اضمت ما اقتنيت

خرجت لك

على أوافي محملك

---

(١) الناس في بلادي ص ١١١ -

ريضنى العشق قلبه وحده ، بلني بجسده بجوار جدار المجيب ، يمن إليه عله يترفق بحاله ، يخلف عنه آلامه ، وهو الخادم المطيع ، وكل ما يتمناء الشاعر من محبيه ـ الشعر نجرة تعيد إليه الحياة :

انا ملقى على الجدار
وقد دفنت في الخيال قلبي الوديع
رجسمي الصريع
في مهمة الخيال قد دقت قلبي الوديع
يا أيها الحبيب
معذبى يا أيها الحبيب
أليس لي في المجلس الستي حبوه التبيع
قامتى مطيع
خادم سميع
فإن أذنت آنتي النديم في الأسحار
.....
أليس في بقلبك العميق من مكان

ومن التراث الديني المسيحي يستغل الشاعر قصة السيد المسيح عليه الــلام من أصحابه الذين أنكروه وأسلموه للجنود الأعداء ، وكان " يهوذا " أول من أسلمـــ لقاء " حقنة نقود " ، ولكنه ندم على فعلت ، صار ميش را بالسيد المسيح بعـ مونه ، ليكتر عما اقترفه من خطايا ، [1] قد استغل الشاعر هذه الحادثة ليرمز بها إلى رائعه النفسي الحزين الذي يحسه ، على الرغم من حيه لقره كما كان الســـــد الصبح يفعل ، يتحل الالام من أجلهم ، إلا أنهم قابلوا ذلك الحب بالجـــــرة والا كار خانه و لكه سرمان با مديرا ، ياد كرا ته ره و لكن بعد وفاته [2]

وسلمه هذا الموقف الى حيرة تجعله يشاء ل أسطلة لا يطلب لها إجابة بدر ما يطلب التأمل فيها والعظة منها : [3]

---

١) الكتاب المقدس انجيل متى الإصحاح السابع والعشرون (٤٠٣ ، ٥)ص ٥٣ ٠

٢) انظر النموذج ص ٣١٠

٣) النظر النموذج الــابق -

ويستعد من التراث الديني المسيحي ايضا " الصليب " ليومز به إلى ما ينحطه من عذاب وألم وحرمان من السعادة نتيجة لمراءه مع تلك المعتقدات والعادات السلمية التي تعوق تقدم المجتمع العربي يحل بينه وبين تحقيق واقع مشرق يختمر في التخلف والركود الفكري

الظل لم يسوق السعادة (١)
ومن بامش بظله يمشي إلى الصليب ، في نهاية الطـريف
يطلبه حزته ، تسمل عيناه بلا بريق
يا شجر الصفصاف : إن ألف غض من عضوك الكثيفة
تنبت في الصحرا لو سكبت در معتين
تصلبنى پاشجر الصفصاف لو نكرت

و قصيدة " البحث من وردة الصقيع بر والشام ودة السفع إلى هم محارك ـ رفع ما بذله من جهد وعى دائب في الرسول إلى لحالة الإلم اى الشعري عند الشاعر لقصيد ته بسيارة لمحي الدين بن عرى ، إشارة إلى الشمع الذي تسير عليه القصيدة ، وهو شهر التأمل الصور ، حيث تحمل القمات الطاهرة دلالات رمزية خفية ، يبدأ في البحث عنها في السماء من خلال تأمله المظاهر الكين من نجم وكواكب حياء . وتيد ولحظة الإلها أمام نا الريه مشرقه للرجل والمساء ولكن أجانه بهتر نتفلت من شباك روايته ؟

ابحث عنك في ملاءه السماء

اراك كالنجوم عارية

نائمة ببعثرة

مشرقة للوصول والمسامرة

ولاقتراع الخمر والغناء

---

(١) أقل لكم من ١٣ •

(٢) تجر الأول من ١٠ ٠

وحينما تهتز اجفانى

وتفلتين من شباك رؤيتى المنحدرة

ولكنة يعود ليبحث عنها على الأرض وبين الكاتات من حوله ، ومنه به البحث إلى كل كان حتى في الأماكن التانية ، وفي ايران الكتب الصفراء ، حتى إذا ما أنـاء البيت من هذه القالة النشيدة أوى إلى بيته في آخر النساء ننظر نظم رها نجـاه ويتضرع إليها يناجيها حتى إذا ما استسلم لليأس والنجز لان را به يقين بان لقاء بهذه المتحفية لايكر إلا يستة بدون خدمات او اشارات ؟

آوى إلى بيت في الليل الأخير
انتظر انبثاقت ـ البعثة ـ كالحقيقة
ايتها السفينة الوهمية المسار
يا ورد : الصفيح
يا ورده الصقيع
.....
وأوراق اليقين
ان مستحيلا قاطعا كالسيف
لقاريا
إلا لمحة من طـرف

رموز البعد الاجتماعي والقومى :

إذا كان الشاعر قد استخدم صورا مادية ليرسر بها إلى مشاعره وأفكاره الذاتيـة لله أيها " يستخدم ميرا مادية ، ولكن ليرمزيها إلى عالم مثالى ، اولا والا ما بعد العام هذه الدور البادية بر وانت الاجان والقرد ه ليعبر بها عن طريق الرز من معان اجتماعية أو قرية مثل لديه قيما ولا ما يسعى لتحقيقها في مجتمعه اللذي يعيش فيه ، أو يسعى لتحقيقها على مست.سرى المجتمع الانساني العام •

---

١) Charles Chadwick, Symbolism, P.4.

فهو يجعل من " العلم " في قصيدة " مرتفع أبدا ٠ [1] رمزا لحرية الوطـــــــ وكرامته ، وعلى الرغم من أن العلم يظهر في بداية القصيدة شيرا يناجيه الشاعر ويستغرق في نامه استغراقا يصل إلى درجة التقديس والعبارة :

لترتفع ، لترتفع ، يا أيها المجيد
يا أجمل الاشياء في عينى ، انت باخفاق
يا أيها العظيم - يامحبوب ، يارفيع ، يامهيب
ياكل شي كان في الحياة أو يكون
ياعلى ياعلم الحرية

ولكن سرعان ما يمتزج بالعلم والوطن في وجدان الشاعر حتى يصبحا شيئ واحدا ، وحينما يصنع الرجال من أجساد هم قلمه علا من التراب ، من عرقه سارية يعلو عليها العلم ، فإنهم بهتون من أجل أن يحيا هذا المسجد الذي ارتبط بحياة الوطن :

فدا تلك اللحظة المجيدة الثرية
مضى إلى الكون من أحبابنا ألوف
كي يجعلوا من قلوبهم تلا من التراب
يقوم فوقه العلم

كما يلجأ الشاعر أحيانا إلى خلق رموز خاصة بمزجها بأحاسيسه ووجدانه ، ليعبر بها من معان قرية ، في قصيدة " عنق زهران يتخذ من شخصية زهـران التي خلقها الشاعر ه ومنا للإنسان البصري الذي يحب الحياة ، وناقل - أعداء الحياة ، وقد خلع الشاعر في هذه الشخصية صفات تحمل دلالات غيــة » استند ها الشاعر من التراث الشعبي ليضفى عليها سمة البطولة الشعبية الخالدة • نهر محب للسلام (على الصدع حمامة) ، ولكنه في نفس الرقت قرى عنيد * كابى زيد سلامة " يحب وطنه الذي كتب اسمه بالوشم على ذراعه :

---

١) في بلادي ص ٠٤٢

٢) النموذج ص ١٧٠

وفي قصيدة " هم التتار [١] يرمز الشاهر بالتتار إلى الاستعمار الذي يرتكب للقطائع سد أبناء الوطن *

كما استمد بعض رموزه من التراث الأسطوري الإفريقي، حيث يرمز بان الـــــول وصنيعه بأهل علمية في أسطورة (اوديب) إلى بطش قوى الاستعمار ينكها الوطني من أبناء الشعب المخلصين

- هذا " أبو الهول " المخيف [٢]

نصب السرادق عند باب مدينتي للقادمين
والعائدين
والهاربين إلى الفضاء
والراجين إلى الفضاء
إلا الم يدع أحدا
من خالق الدنيا ؟
.....

اما رموز البعد الاجتماعي نقد تنوعت مصادرها بين الطبيعة بين الـ الأسطوري والديني - نفي قصيدة " الظل والصليب [٣] " يستمد الشاعر من الطبيعة حجر الصفصات " بأعماله الكيفة النشابة لورمزيه إلى التقاليد والعادات البالية التي تقف علية في سبيل تطور الإنسان العربي منعه من التفكير في العمارة من أجل اكشاب آنان جديدة في عالم المعرفة :

يا شجر الصفصاف : إن ألف فمن من عمرنك
الكثيف
تنبت في الصحراء لو سكبت ، معين
تصلبنى پاشجر الصفصاف لو فكرت

---

(١) انظر النموذج ص٦١

(٢) الناس في بلادي " عود ة ذي الوجه الكئيب " ص ٠٧٠

(٣) أقول لكم من ٦٥

تصلبنى يا شجر الصفصاف لو ذكرت

تسلبني يا شجر الصفصاف لو حملت ظلى فوق

كتفى ، وانطلقت

وانكسرت أو انتصـرت

أما "الملاح "فيرمز به الشاعر إلى الإنسان العربي الرجل المتردد الذي يخش مصارعة الأمواج • ويخشى المغامرة ، ويموت قبل أن تلامس سفينته " جهال اللـ والقصدير " التي يرمز بها الشاعر ـ أيضا ـ إلى تلك المنيات التي تصطدم به سفن التقدم العربية :

ياشيخنا الملاح
قلبك الجرى كان ثابتا فيا له استطير
أشار بالأصابع العلمية المنق نحو المشرق البصيد
ثم قال
هذى جباال الملح والقصدير
فكل مركب تجيئها تدور
تحطمها الصخور
وانكبتا ٠٠٠ ندنو من المحظور ، لن يغلتنا المحظور

ومن الرموز الأسطورية التي استمدها الشاعر من التراث الأسطوري الشعبي شخصية * ال لك عجيب بن الحصيب " ودر المملوك الثانت في قمة " الحمال والثلاث بنات" - وكان يحب الستر ، نترك ملكة أبي ذا برحلة تعرض بها لكبير من الأخطار ، أشهى به الأمر إلى قد إحدى عينيه روترد على باب الحواري الثلاث مع تياب الآخرين لبرز به إلى الإنسان في سعيه نحو الحقيقة والبحث عن اليقين ، ولكن في جوسـن الفان والرف ، سلاحه في ذلك قليل من المعونة ، ركبير من الجهل والفلة ، بات كانت الدلالة السامرة التي حملها الشاعر الشخصية " الملك مجيب بن الحسيب لا تتلاش مع دلالتها التراثية فهي أعد معاصرة من أن تتصلها شخصية هذا المملوك

---

(١) انظر " الف ليلة وليلة " طبعة دار ٠من ٧١

حيث يحملها الشاعر بخش هبـه بنـا رلاته الفلسفية " [١]. ومن ثم تنعدم السنة الدالة والمتجددة التي يجب أن تتوافر في الشخصيات الأسطورية أو التاريخية التي يختارهـا الشاعر ليعبر من خلالها من أفكاره : [٢]

كما استمد الشام يعنى رموز هذا البعد من التراث الصح ، تهويى قعدة مذكرات السوني بشر الحان پرند ، قناع شخصية " بشر الحافي [٣] لسر من خلالها من ـ را عم الحياة والأحياء في المدينة التي يرمز اليها بالسوق ، به من من خلال هذه الشخصية السردية الإنسان الذي نقد إنسانيته ، وأصبح حيوانا منترا يحال الفتك بأخيه الانسان ، فإذا ما أراد شيخه * بسام الدين " أن يغير من نظرتـه المائية للحياة معبد اليه ثقته يصطحبه إلى المدينة ليريه مدى تلك النفرة الحماية . يولد بشر - صلاح " بشيخه بسام الدين أن الإنسان الحقيقي قد نادر حياتنا منذ زمن بعيد

وإن كانت الملامح التي رسمها الشاعر لشخصية بشر الحافي تناقص مع ملامح التراثية * فهو رقم زهده في الحياة وضيقه بما فيها من فساد ، إلا أنه كان الظن بالناس ، يوكد ذلك قوله المشهور " صحبة الأشرار تورث سوء الظن بالأخ وصحبة الأخبار تورث حسن الظن بالأشرار ، إن الله تعالى لا يسأل عبدا قط لـ أحسنت ظنك بعبادى [٤] من مساياء إلى أن الحسن علي رهواحد " الحارسر الطن فقد حذر د الله تعالى ذلك ، وذلك في قوله "إن بعض الظـن اثم[٥].

---

١) د . على عشرى زايد * استخدام الشخصية التراثية في الشعر المري المعاصر " ص ٠٧٩
(٢) انظر النموذج ص ١٠٦
(٣)انظر النموذج من ١١ –
(٤) الشعراني ـ الطبقات ـ جـ ٢ـ مطبعة العامرة الشرفية - مصر ـ ١٣١٧ هـ ص٦٢
(٥)الحافظ أبي نعيم أحمد بن عبد الله الأصفهاني " حلية الأولياء وطبق الأصفياء مطبعة السعادة بعصر ١٩٣٨ مجله ٨ ص ٣٤٣ •

وفي قصيدة " رسالة إلى صديقة [1] استخدم الشاعر شخصية الصرفي " الشـــــخ الدين " ليرمزيه إلى علاقته بالسماء . يتنقطع هذه الصلة بموت هذا الشيخ - رهكذا وجد صلاح عبد الصهر في الرموز التراثية رماية وقدرة على استيعـــاب تجارية الشعورية والفكرية ، بالإضافة إلى قوة إيحائها ومتى تأثيرها في نفس المتلقي وإن جاء استخدامه لبعض هذه الرموز ضعيفا في تأثيرها العنى نتيجة استخدامه المسط لها، أو لعدم وجود السمة الدالة بين هذه الرموز والمرور إليه كرمز " الماك مجيب بن الخصيب ب ، أولتناقض الدلالة بين الرمز والمرموز إليه كشخصية " بشر الحافي" أو مجيء الرمز في سياق تشبيه ، كاستخدامه لشخصية " هوقل " في قصيدة " أبـى أحد طرفي التشبيه *

---

١)الناس في بلادى ص ١٠٣

الاستعدادات التراثية :

اهتم صلاح عبد الصبور بالتراث الأدين العربي والعالي اهتماما كيرا ظهو اشاره بوضو في نتاجه الشعري ، نقد رأى ضرورة العودة إلى الورد الأمين و لين لمحاكاة مواته الفنية ، إلى لاستيعابه واستخلام اني من في فترة وإنسانية خالد توكد أمالها الفنية ، في محاولة تجاوزه عن طريق الإسات إليه بما ينتقل إلى اتساق أرحب من التطور والرقي ، ولا سبيل إلى تحقيق هذا التحديد والتمام الا الزارية الرامية بين هذا المورث بين الحضارة الحديثة مثلة في الأداء الاربة العديدة التي يتولد عنها نتائج خصية إذا ما أوتى الشاعر الذي يتصدى لهذه المهمة الدردية والوعي العربية بالتراث والإحساس الحاد بالنصر والعصر ، والاهرات اليامي التيارات التكمي الطالبي وهو ما فعله الشاعر "ت - س - البوت حنا ليجا نمانة في الصين بن شمر دانتى اربوداير ٠٠٠٠ وكل فنان لا يحى بانتهابه إلى الثراء المال ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى رضعانه تان حال ، وكل كان لا يمر أسام .. لا يستطيع أن يكون جزأ من التراث الإنساني * وهوى العدد اليه لا يستطيع أن يحقق ه مه كانسان مسئول في هذا الكون [١]

من ثم فقد شاندى ملا عبد الصبور ميل للارتباط الذكري بكل همراء الله الـ رند درجتني السنوات الأخيرة على أن أوطن نفس على الإحساس بقرايتي الـ الشراء في كل منع من أصناع العالم ، في كل فترة من تان شده و بسته است والشعر الجاهلي ولوكا * فضلا عن عديد من الشعراء والنماء النفرة ، الأكـار والخواطر الشمية [٢] ، كا اختلط ا اختاره من العمر الين المالي السورية المالي بما تخيره ن شهر بد ٤ من كتاب البيت والإلياذة - نهاية بآخر ما قراه

---

١)صلاح عبد الصبور • حياتى في الشعر ص ١٠٩ ،

٢) المرجع السابق ص١١٠

ركان دليله في اختيار هذا التراث هو ما يكمن فيه من قيم إنسانية ومدى تدبيره - الإنسان ، وليس ..كانته في لغته في وحدة عاملة - [١]

ولعل الذي لفت نظر صلاح عبد المهم إلى التراث على الستيين العربي والعالي د برد كنه ماله فروية للعام العامر .. در فى هذا التراث شراره بالإمكانات الية المسارات النماذج التي شد تاده بطانات سورية قوية مركزة ، بالإضافة إلـي عليك القياسية التى شراء التراث وخاصة التراث العربي في ذهن المتلقي ، را بيار فيهم روحية وغربية وإنسانية تحيا في وجدان التلقى الترين و بهرهينا يسند هــى في قميد ته نها أو مرثنا ارحدنا أو شخصيات تراثية ، فإنه يفتش على تجربته فوما من الأصالة والشمول حيث * يتخطى حاجز الزمن ، فيسل في إطارها الماضي والحاضر فى وحده شامله [٢] وازداد اقتراب صلاح عبد الصهم من التراث العالمي المريسي ب خاص في الفترة مابين عام ١٩٦٤ - ١٩٦٥ ، بعد أن توله تا ملك يسال الشاعر اس - البوت " الشعري والتقدي ، وخاصة فيما يتصل بده إلى فروة إدراك روح التقاليد الفنية في التراث والتي تضنتها قالته الشهيرة " التراث اليومية الفردية " والتي يرى فيها أن " الجوانب التي تؤكد للناقد تقود الشاعر شـــــر تلك الجوانب التي يوكد فيها الشعراء القدام خلود هم في شعره [٣] ليمنى ذلك أن ينسج على منوالهم ، بل يستفيد منهم ، يفسر أعالهم ، يستغلى نها نهه التي يرى مداها في عالم المعاصر • [٤] ، كذلك يرى البوت من قالت أن العامة التاريخية لا غنى عنها لاى شاهر يريد أن يستمر ساره الشمري بعد سن الخامسة ران شهن - رند پله تا ملا عبد السور البرت رارات في هذا المجال اله مينا

---

(١). المرجع السابق من ١١٠

(٢)- د . على عشرى زايد " استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر"من ٠١٧

(٣) Rashad Rushdy (ed) Criticism from Matthew Arnold to the present Day, the Anglo Book shop. Cairo 1967 1,121,

(٤) انظر د - محمود الربيدي " في نقد الشعر ص ٠١٥٢

أراد أن يغير من دون علاقته بوده استعار انكار البوت نفسه قائلا " ليس التراث تركـة جانده ، اگه حياة تجددة ، را راضي لا يحرا إلا في الحاضر ، وكل قصـــــــــدة لا نستطيع أن تد عبرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون واتا [1] ، يقول التقابل بين الماضي والحاضر في العمل التقي " إن الموروث لايستي أن يكون أدب الحاضر اعتداء الماضي ، بل عيدانا لأنسب الهار، من خلال التاريخ وهو بالنار البرت في مقالته المشهورة بقيد، إن الباني لابد أن يشيره الحاضر ، كما أن الحاشر كه عابر مامونا بالتن ايت ابد ايمان دعوت ما نسب إليه ته بوته ؛ المورد التقاني * حيث يرى إليت أن النحاسية التاريخية شدى إحساس الشاء بوحدة الموروث الثقافي » بين مردم توجه عليه أن الشعر التي امة والأمن بوجه عام من ال * مويروس ودي أدب القرن الذي دميشن - يحيا في وجدانه حياة ران احيا هر مجانية فوجدان مرد ها بكسل في امانه عاليه او تواند ما زلدان العمر الذي سان ليه يكتف بالاقتباس او استقلال التراث الإنجاز في أعمال النا نحسبه الحنه أمال السورية العالي على اختلاف اله محد صوره * ولد في ذلك ولاح عبد المن ، لال د فشارة في عسير أمال الشعرية والصرحية عموما ل الدي لا تأتي في بصارتماد ، بلغاتها الأصلية وسرية أحيانا أخرى –

ظلالتة الفنية بالموروث:

كانت العلاقة البيرت تقر على مجراء محاكاة قوالب سياحه النية ، وهي العلاقة التي جسدتها مدرسة الاحياء من خلال ظاهرة المعارضة ، كعارضات البارودي للبحتري

---

١)صلاح عبد الصبور " حيان في الشعر من ١١٣ –

٢) صلاح عبد المهور "مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقد ، " المجلة عدد ٧٧ مايو ١٩٦٣ ص٠٦٦

٣) Rashad Rushdy (ed) Criticism from M. Arnold to the present day, (Tradition and individuel-talent, By T.S. Eliot P. 173

٤) I bid P. 123 .

رايى فراس الحمداني ، معارضة شوقى لابن زيدون والبحتري، راى معارضات لم تكن تنشد سوى إشاعة جو التراث ، وتلتزم نفس قالب الصياغة الفنية لدى الشاعر القـــــ المدارس، وكان دانسه إلى ذلك هو المادة وبرج الذرة إلى الشعر العرين به أصاب الضعف والركاك .[١] لذلك جاء تجاريب شحال أدق ملامي التراث القديس من جزالة الألفاظ والعبارات المحكمة الحياة ، والصور الشعرية القديمة ، أي أنه استخدمها الأدوات الشعرية التراثية في التعبير من تجارب الشعرية ، ولكن الان سلام به العمر بالدوين تقوم على التقابل بينه من بود و در يستلهم من القران قيم الروحية والقوية ورانيه الإنسانية ، يستنبت شها دلالات جديد تتم في بناء رؤيته السابرة ، وتكشف عن أبعادها المتنوعة - تحينما أراد أحمد شوق آن يمبر عن هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم ، أخذ في سرد أحداث الهجرة بالتفصيل و من أن يستفيد من دلالتها النفسية ، أوتوظيفها أو إسقاطها على حياته السابرة ، وأنا جاء نسيره في اطار الشعر الديني الذي يقال إحياء الذكرى مناسبه دينية –

هاجر من أن التري ماذ وانا وما درى أو سمع المؤذنونا [٢]
في ليله المختل كانت و قد نصتها شركا أين المـدا
استمرت في الندوة الاعيان وانند بت للفتكة الفتيان
وقعدوا ناحية كمينا ليقدروا في دار الامينا
فخرج الله من البيت بـــــــه لم يره الجمع ، لم ينتبـه
وسار في ركابه الصديق في البلاء يعرف الصديق
.....

وقد تناول صلاح عبد الصبور نفس الحادثة في قصيدته " من أغاني الحرج" ولكنه لم يقف عند سرد الأحداث ، بل استغل دلالتها وإيحاءاتها في التعبير عـــــن جانب من جوانب تجربته الذاتية ، حيث استغل هذا الجانب من حياة الرسل *

---

١) د - على عشري زايد " الرحلة الثامنة للسنديباد "م١٦

٢)- احمد شرق " دول العرب وعظاء الاسلام " مطبعة مصر ١٩٣٢ ص ٠٢٨

٣) انظر تحليل القصيدة ص ٣٣٩ من البحث

ليسقطه على مشاعره الداخلية وحاولته الهرب من واقع الحياة المرير ، ومن زيف المدنية الحديثة ه من ذاته القديمة التي تربت في هذا الواقع الشرير ، إلى واقع مشرق نقي - فالفرق بين شوقى وعبد السهور في علاقتهما بالتراث يكمن في أن الأول عاد إلى التراث ليقف عنده دون أن يتجاوزه إلى غاية أكبر ، في حين أن الثاني عاد إلى التراث كـ بتزود منه بقيمة وروحه الحية ، ليتجاوره إما بتعديله ، أو بتطويره ، أربالاضافة إليـه حسبما يلائم تجرت الحديثة واليماد ها اللغبية والفكرية وهي مهمة الشاعر المرهـ " الذي يستطيع التعديل الدائم في القديم ، وتوظيفه بصورة طريقة وجديدة ، ياتى فيها بالجديد من قلب القديم (١)

صور تعامله مع الموريث :

تنوعت المعطيات التراثية التي استغلها الشاعر من مانده اين نمى تران رحات أو مقف ، أو شخصية تراثية ، لذا فقد تمده تصور تعامله مع هذه المعطيات توطينها توظيفا تنها في حل ابعاد تجربته الشعرية المعابرة ، رشطة بذلك بنية فعالة في نسيج القصيدة ، ومن أهم هذه الصور :

الاقـتبـاس الصريح :

لجا صلاح عبد الدبور إلى التراث يقتبس من نصوصه مانية تفجير الطاف الشعرية والنفسية الكامنة في هذه النمرس ، يتحين الإيحاء برفقه الشميري والنفس تى ميان تجربته المعاصرة ، وقد نشرت مصادر الاقتباس لدي ملاح به المهور سابين موريت دينى ، بادى ، رسوى ، شبى ، ذلك على مستوى الأدبين المربـي والمالي

---

(١) Cleanth, Brook, Modern Poetry and the Tradition, che University of North Carolina, Chaped Hill, 1965. P. 70. – ١٢

رينجلي اقتباسه من الموروث الأدبي العالمي في قصيدة " الملك لك " [١] باير سطرا من قصيدة " الرجال الجوف " لإليوت وجعله حوانا القصيدته ، يكـ هذا النظر في القصيدة عدة مرات ، وهو ترجمة السطر البوت لوک و احساس بنت الروسية التي يساهمرهان ذلك الجو الصوفى :

قالت لي الارض " الملك لك
تمرت الظلال ويحيا الوهج
الملك لك
الملك لك
الملك لك
ويزحم نفس انبهار غريب
وانظر بانحنى للسماء
ومن بابها الذهبي الضياء
يفي الدجى بانهار النجوم
ينور في وجنتيها السلام

في قصيدة ميمات [٢] يقتبس الشاعر بينا للشاعر الإنجليزي وليم بتلر پيش من قصيدته " الإبحار الى يورطة [٣] وترجمته لدي الشاعر " الإنسان هو الـت * المدني من خلاله إحساسه بالعدم ، وفجره الواضح أمام الموت :

لكننى كنت بسالف آيامى

وقد صادقنى هذا البيت

الإنسان هو الموت

إذا كان الشاعر في النسبة بين السابقتي نه اود انتهاسه من إليوت بيت مترجما إلى العربية ، فإنه في قصيدة "بردار [٤] يورد صوت " بودلير بلغتة

---

١) في بلادي ص ٠٧٩
٢) الليل ص ٢١
٣) W.B. Yeats"Collection of critical Essays" Edited by Jon Untercker, Prentice Hall, Ince Englwood Cliffs N.I. London. 1987 8 97
٤) العاربي القديم من ٠٣٥

الأصلية، وقد كان اليوت قد استعاره من قبل في قصيدته " الأرس الخراب" ، ولـــــور سرت " بودلير " مرة أخرى في قصيدة سلاح عبد الصوم بوكا اتحاد روايته مع شعـــــراء العالم ، واشتراكه معهم في موقفه من الحقيقة فالسحنة الواحدة تخلق موقفا موحدا .[١]

أما اقتباسة من الموروث الأدبى السرير فيتنوع بين القديم والحديث ، نهر باتوس من شفى بيت المشهور :

نظرة ، فابتسامة – فسلام . فكلام ، فموعد ، فلقاء

ليشكل به أحد أطراف المعارفة التسويرية ، فإذا كان الحب قبل زمن الشاعـر وليد الخطرة يخضع للترتيب والحسيان ، فإنه في ربته ينقد جوهره بريقه ، وذلك بعد أن طلت أدية المدنية وآليتها على روم هذا العصر :

الحب بارفيقتي ، وقد كان [٢]
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحيان
نظرة ، فابتسامة ، فسلام
فكلام، فموعد ، فلقاء
اليوم باعجائب الزمان
قد يلتقي فى الحب عاشقان
من قلبى أن يبتسما

وفي قصيدة الملك عجيب بن الخصيب [٣] يقتبس الشاعر بيت ابن نباتة المصرى الذي أنته وفي دي السلمان الانقل وحته في الله الريد - بوده النار على لسان الشعراء الذين وقانوا على باب الملك مجيب بن النفسي عندما تولى والده، ترل الملك مكانه ، ليتخذ منه من خلا لادانة موقف الادب والشاعر المعاصر وتهانته على خلق السلطة و خيانته لأمانة الكلمة :

---

١)د. عز الدين اسماعيل - الشعر العربي المعاصر " ص ٠٣١٦

٢)أحلام الفارس القديم " الحب في هذا الزمان " ص ٢٦

٣)الديوان السابق ص ٥٣

(صوت حيران)
هناء محاذاك العزاء القدما
(صوت فرحان)
فما عيس المحزون حتى تبسمت

وفي قصيدة " ذلك السماء [1] يقتبس بيتين من الشعر القديم ، ليوك ـن خلالها احساسه بالمدينة المدينة التي ارتكبها هولاء القادة : ضد ابناء الوطن - ورته الثالثة على هيف الحقائق . وعلى الرغم من أنه يعلم بهذا الزيف والمجزء إلا أنه يخدع كما خدع أبناء الأمة .

أرى عينى مالم تبصراء
كلانا عالم بالترهات
اصدق بيت قالتة العرب "
وأعجب مني كيف أخذع عايدا
على أننى من أعلم الناس بالناس
اصدق نصف بيت قالتة العرب

وكان " الموريث الديني ممثلا في القرآن الكريم سينا حصها انتيرت الشاعر يعدى آياته القرآن ستملا طاقاتها التعبيرية والموسيقية في التعبير من أحاسيسه انكاره ، شى نديدة " الموت بينهما يقتبس الآيات(١ ـ ٥) من سورة الصحى ، ليوك من خلالها الايات بجرسها الموسيقى اليادي الذي يمتل" بشار الحنان والرضا و عطاء الله ورعايته للإنسان الذي يقابل هذا العطاء والتي بالمعيان والشح والتخيط فـــى هذه الحياة ، يكشف من هذا كله الإبناء الصاخب للسرت الراهن الذي يتل مت الإنسان :

اين
اين عطائى يارب الكون
ما أنذا اتعثر بين البابين
ما أنذا اسقط في المابين

---

١)تاملات في زمن جنم ص ٧
٢) الإيجار في الذاكرة ص ٥١ .

كذلك يقتبس الشاعر الآيات (٣٠ - ٣٣) من سورة البقرة ليواكد ذلك التكريم الإلين الذي خصه الله تعالى بالإنسان دون الملائكة، وهو العلم ، ولكن الإن يجحد هذا التكريم ، ولا يصون هذه الأمانة ، يميل إلى التلفيق والزيف والخداع :

صوت عظيم

وعلم آدم الأسماء كلها ،

ثم عرضهم على الملائكة ،

فقال :

انبونى بأسماء هولاء إن كنتم صادقين

قالوا : سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا

إنك أنت العليم الحكيم

.....

لكن الإنسان يتخفى تحت " جدار التشبيه * ويل إلى الخداع والزيف والتانين تينحيل إلى شيطان ناسد لا يكون محوره سوى الطرد من رحمة الله :

صوت عظيم

أخرج منها ، فإنك رجيم

اخرج منها ، فإنك رجيم

وفي قصيدة : " شذرات من حكاية متكررة وحزينة " [١] يقتبس الشاعر الآية السادسة من سيرة * الأعلى " * سنقروك فلا تنسى " للإيحاء بذلك الجو الروسي الذي يتلقى فيه الشام الياته الشعرية ، وذلك بعد طقم ليلية متكررة ، يصل فيها إلى حد الإعياء • وعى طقوس أشبه بطقوس الدولي الذي يجد من أجل الحول والاقتراب من الحرب • وتصبح المحبوبة لدى الشاعر بعد اجتيازه لمرحلة اليأس والتآكل وإحساسه بالنشوة الروحية صدر إلهام لقاته الشعرية المبدعة :

---

١) الإبحار في الذاكرة ص ٠٨٠ - ١٣٢

تستقبل الصبح ، جعلت حملا ثقيلا

سنقروك فلا تنسى

ويصعد نحوك حبى ، نحن في فرشنا المستعار

قويا رقيقا ، كما يصعد البحر نحو الجيل

وكان صلاح عبد الصهر بثيق الصلة بالميرت الأدبي الشعبي يستليت يفسر من مصلحة وأدواته ، ولا غرابة في ذلك نصلاح عبد الصبر من أكبر شعراتا الرواد فوما في ضير الشعب وتأثرا بأديه الشعبي من مواويل • بير شعبية أذكار دينية ، يلاح وحكايات وأساطير ، با سال شعبية ، وهو يهمت هذا التراث مستغلا طاقات التعيبـة ودلالاته النفسية ضيفا إليها من واقعه الشعيرى أبعادا ودلالات معاصرة –

ففى قصيدة " عشق زهران - [١] يستعين بأسلوب الحكاية الشعرية بصيرته الـى وجد عليها في السير الشعبية ، وهو أسلوب " كان ياما كان " :

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميلة

كان ياماكان أن أنجب زهران غلاما وغلاما

كان ياما كان أن مرت لياليه الطويلة

بالإضافة إلى أن هذا الاسلوب يعني "إلناء الوجه الزمني للحكاية، يوحي بان الحكاية أقرب أن تكون حلم الانسان من أن تكون سردا لمجموعة من الوقائع الـتى شيد رها وعاشرها - [٢] مراته أيضا يخلق تقاريا ورامالا بين الشاعر والمتلقي من شأنه أن يقلل من الهوة التي أتت بينها نتيجة للغوي والاغراب الذي نجا إليه الشمرا دين دروة نية ، ومن تلك الأساليب الشعبية التي انتهها الشاعر من المرت النبي أسلوب * السوال * * پاليل ، ياسين " كما في قصيدة " شذرات من حكاي تكررة وحزينة " لإشاعة جو الألفة بينه بين الليل الذي يتوجه إليه الشاعر بالابتهـــال ، يفضى إليه بأسرار، وشكواه :

---

١)كداالناس في بلادى ص ٤٨

٢)د. عزالدين اسماعيل " القصص الشعبي في السودان "ص ١٤

باليل ٠٠٠ پاليل ٠٠٠ باليل

حجرا سننا مسنودا منضودا كنت

وبنا حسن الصورة

حسن السمت

باليل ٠٠٠ باليل --- ياعين

كذلك يقتبس الشاعر بمتر تعبيرات الموريث الشعبي كانتباه لمبارة " تم ياشادى وهي من المبارات التي تستخدم في الأعمار الشعبية في بعض القصص الشعبي " با حولها من حالات شعرية خاصة " : [١]

يتقدم هذا المحبوب الحب [٢]

واشار ٠٠٠ وقال

قم يا شادى ٠٠ غرد ٠٠ بارك للحب

الاقتباس المحرر:

يحور صلاح عبد الصبور ـ أحيانا ـ فيما يقتبسه من المورث العربي والعالمي • بما يتلائم وسياق تجربته الشعورية ، نهرني قصيدة " لحن [٣] يقتبس عبارات الحوار الذي دار بين روميو وجولييت في مسرحية " شكسبير " وذلك في الفصل الثاني في مشهد الغرفة الذي يقل فيه رويو :

ا شرقى ابنها الشم الجميلة [٤]

واقتلى القمر الحدود الذي اصبح الآن شاحبا مريضا ومليبا بالحزن

ولا تخضمي القبر لأنه كان حقود ا حسودا *

---

١)ملك عبد العزيز " ديوان أقول لكم " أزمة الإنسان المعاصر " المجلة ١٩٦٢ م

٢) أقول لكم " أغنية خضاء " ص ٢٧

٣) الناس في بلادي ص ٩٢

ولكنه يحمر هذه العبارات وعيف إليها بما يتلاءم مع سياق تجربته :

: اشرقى بافتنى

* مولاي ١١

* اشواقى رمت بين

"آه لاتفسي على حبن بوجه القمر

ذلك الخداع في كل مساء

تكتسب وجها جديدا

كنا بمزح هذا اقتباس آخر من قصيدت إليوت لقب العاشق ج العربد فيستعير من الأولى " لست أميرا ،لا ، ولـ الضحك السراع في قصر الأمير " من الثانية " إننى خاو وسلو يقشر وغار " ومن هذه (١) والرجال الجو الاقتباسات اسار واحد حتى يوحى بعواطفه التي بدأها في ألى القصيدة - (٢). وين الموروث الديني المسيحي في العهد القديم وجامة نشيد الانسان - ير صلاح عبد الصور بارات نه ، ولكنه يحوها با بلام سيان تجرت الشعرية - أغنية حب (٣) - ، " اناشيد فرام كما أن الشجر الطيب يعطى شرا ليـب الإنسان الطيب لابندان إلا اللفظ الطيب من العهد الجديد يقتـي الشاعر من أنجيل متى " ... هكذا كل شجرة جيدة تصنع نارا جيدة ، وأما الشجـرة الرادية فتصنع شارا ودية " (٥) ، ولكن يحور هذا الاقتباس في قصيدته الالفاظ :

كما أن الشجر الطيب

يعطى ثمرا طيب

فالإنسان الطيب

لا ينطق الا اللفظ الطيب

---

(١) William Shaksper, Romeo and Juliet, Ed. by I for Euans, University, Tutarld Press faxtan. 1935, P26. T.S. Eliot"Collected Poems 1904-1962. Faber & faber London.1963 P.17.89 (2) الديوان السابق من ١٣٤ قارن القصيدتين بما ورد في الإصحاح الثانـ

والرابع والسادس من نشيد الإنشاد من ص ١٨٦ - ٩٩٠ الكتاب المقدس - الناس في بلاد ى ص ٠٨١ الكتاب المقدس إنبيل منى ـ الإصحاح السابع ص ٠١٢ -

وفي قصيدة اقول لكم [١] يستعير الشاعر أسلوب السيد المسيح الوعطـي كا جاء في انجيل متى والذي يود أ د اوبا بعبارة " الحق أقول لكم "، كما يصطنع الموقف التعليم كما فعل السيد المسيح مع تلاميذه حينما صعد الجمل ليلقي عليهم مواعظـــه وتعالية . [٢]

وقد يحرر الشاعر في النص المقتبس تحريرا يجعله في صورة مضادة : لما كان عليـــه في الترات ، رينقا إلى سيان يختلف عن السياق الذي كان عليه * نفي قصيد : " ذلـك ألا يفتر الشاعر بيت أبي مراس الذي قاله في مدح الفضل بن الربيع وكان وزيـــــــرا لبارون الرشيد :

ليس على الله بمستنكر أن يجمع العالم في واحد

غير أن الشاعر يحي في البيت المقتبس قليلا ، ينقله من سباق السدح إلى سياق السخرية والاتم ببولاء القادة الذين يحترفون الزيت والخداع :

أنتم هدية السماء للتراب الادمى ،

نحن حقنة الاموات

وشاره على اقتدار الله أن يخلق أمثالا من الفانين

ليس على الله بمستنكر

أن يجمع العالم فى عشرين

أقوالهم صدقا ولا ازيد فئة

وفى قصيدة ابو تمام [٤] يقتبس بيت أى تمام المشهور في فتح عمورية

؛ السيف أصدق أنباء من الكتـب في حده الحد بين الجد واللعب

---

(١) اقول لكم ص ٢٣
(٢) اقول لكم ص ٧١وانظر الاصحاح الخامس متى ص ١٣
(٣) ديوان الحسن بن هانئ بن نواس تحقيق وضبط وشرح احمد عبد المجيد الغزالي عام ١٩٨٢ص ٤٥٤
(٤) اقول لكم ص ٥١

ولكنه يحور هذا البيت تحريرا يسلبه بعض ملامحه التراثية ليعكس من خلاله الواقـع البري المعاصر الذي يقنع بالاقوال والخطب دون السلاح في الدفاع عن كراشـه على الموقف العربي القديم المنتصر التجربة الكنوا من المفارقة الشهرية الحادة :

وابو تمام الجد حزين لا يترنم
قد قال لنا مالم نفهم
والسيف الصادق في الغد طوينا
وقنعنا بالكتب الروية

وفي قصيدة " مذكرات الصوفي بشر الحافي " التي يصور فيها سخطه وقضب لـا بـراء في هذه الدنيا ، بعد أن فقد الناس جوهر اليقين ، وتحولوا إلى جهل من الشياطين ، ينشأ لدى الشاعر احساس بعقم محاولته في الاصلاح هذا الفساد ، لا يجد الامـه سنوى إفراق نفسه في المت ، ستغلا بذلك الحكة الهندية التي تقل يتطه ل الحراس رفع تعارضها مع مسئولية الشاعر في هذه الحياة :

أحرص الا تسمع
احرص الا تنظر
احرص الا تلمس
أحرص ألا تتكلم
قف.....
تعلق في حبل الصمت المبرم

الإمارة الزائمة :

وهي تفضل الاقتباس بنونية ، حيث تتميز بالتركيز والكنافة الاكتناز على حسون لا ينقد ما هذا التركيز طاقة البن والإثارة + شأن الثقافة السوء ، قد تكون سريـــ خاطئة ، ولكنها تفجر بألتها أبعاد المكان رند اسندت الإشارة التراثية لدى صلاح عبد الصور لتشمل الموروث العربي بجميع مستوياته ، وإن كان البيرث الديني والصرفي بوجه خاص شديد الإلحاح والظهور في معظم تجاربه الشعرية "ليتحول في كثير منها

---

١) د ، محمد فرح " رائع القصيدة العربية " ص ١٥٠ - -

إلى منهج واضع في الإدراك ، وطريقة مميزة في التصور الإبداعي لدى صلاح عبد الصبور [١] فهوم قصيدة " الملك لك - [٢] يشير إلى تجربة الحيل الصوفية التي تلمع إليها لـك النشرة الروحية التي يحسها الشاعر :

ويزحم نفسر ابنها ـ غريب

وانظر بافتتني من السماء
ومن بابها الذهبي الضياء
يمضى الدجى بأنهار النجوم
بنور في وجنتيها السلام
و تصادي في أجراسها بالفرح
وافراح يافتنتى بالحياء
والأرض
بالملك
- الملوك لك
كما يشير إلى بعض كرامات الصوفية ومعجزات الانبياء :
مات شيخنا المجوز في عام الهاء [٣]
وصدقيني حين مات فاح ريح طيب
من جسمه السليب
وطار نعشه ، وضجت النساء بالدعاء والنحيب

يشير إلى معجزة عيسى عليه السلام واحياته للمرض وشفاته المرضى بإذن اللـه كا بشر أيها الى قصة سيدنا يعقوب حينما ارتد إليه بصره حينما شم ريح يوسف عليـه السلام في شيب ، وذلك من خلال عه ينه عن خطاب مديقه الذي أعاد إليه الحياة وسعت في نفسه الأمل في حياة مشرقة بعد طول بأس ، ما أعاد في ذهنه مى زات الأبــا :

---

(١) المرجع السابق من ١٥١.

(٢) الناس في بلادي ٧٤ ص

(٣) الناس في بلادي رسالة الى صديقة ص ١٠٣

خطابك الرقيق كالقسيص بين مقلتي يعقوب [١]

انفاس عيسى تصنع الحياة في التراب

الساق للكسيح

العين الضرير

هنا الفؤاد الميكروب

المقيدون الضائعون التائهين يفرحون

كمثلما فرحت بالخطاب يامسيحى الصغير

وفى القصيدة اغنيه ولاء [٢] تمتزج الإشارات الصرفية بالإشارات الدينية كيسة رواية الشاعر الفنية وتصيره الابداع ، نهر زاج بين فكرة التجرد والمرج في الحج وما ترتبط به من مكابه : وحاناة بدنية وروحية ، وما يحوطها من قداسة ، بين الأسرة العشق السوقى وفناء المحبه في الحبوب وا يرتبط بها من وفاء وإخلاص وكان من أجــل المحورب * تمتزج الفكرنان الدينية والصوفية في تجربة الشاعر للإيحا بصنى رأت وهو المجاهد : القبة من أجل انشاء المبارة العمية ، والغناء في الشر فهو محو الشاعر الألى ، وهدفه الذي يسعى إليه في هذه الحياة ، لذا عبر يتحمل من أجله النا الشاق رام تدلل هذا المحبوب الشعر

- كذلك ترد الإشارة إلى فكرة العشق الصوفى في قصيدة " هذرات من حكاية متكررة وحزينة [٣]

ايقنت بأن الحرف الستور
قد يكشف للصوفي المغمور
إن اخلص في العشق
والطلسم المسحور
قد يلقيه الموج الليلي
الصياد المقهور

---

١) في بلادي " رسالة الى صديقة " ص ١٠٣

٢)- انظر النموذج ص ٣٤٠ ، ٣٤١ •

٣) الإبحار في الذاكرة ص ٨٠ » (٣) -١٣٩

ان وفاة الرزق

.....

ربي ما هذا النور!

من الموروث الديني المسيحى بشير الشاعر في قصيدته " أغنية خضرا ء . [1] إلى فكرة السلب وما توحي به من معاني الألم والعذاب من أجل الناس ، غير أنه لا يجد شهر سوى الجحرة ، فيه إلى الشعر يحتى به من سحب الأيام وجد فيه العـــــا وال لوى ، لذا نبولاية من على محمية الشعر بشى * رغم عد لله عليه أحيانا :

أنا مطلوب والحب صليبى
وحملت عن الناس الاحزان
في حب اله مكذوب
لم يسلم لي من سعى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتهد هدنة
لافر اليها من صخب الآياء المضنى
إن تجفو فجفوة ادلال لا أذلال
اوتحن ، فيا فرحى غرد و يانعمة ايامى عبودى

ويمزج الشاعر بين حادثة " الخروج " أو الهجرة الاسلامية ، وبين فكرة " الصليب المسيحية في قصيدة " أغنية الشتاء " وتتوحد دلالتيهما في القصيدة : فالخروج والصلب لم يكونا إلا من أجل الشعر والإبداع الذي يعلق الشاعر عليه آماله وأسجاده في الحيـاة كا حود إلي أن هذه المرة من نبوة الشتاء القرعة ، وإن كان الشعر يسلمه في هـذه السياحية

الشعر زلتى التي من أجلها هدمت ما بنيت
ومن أجلها خرجت
من أجلها صلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجينى خرما

---

١) اقول لكم ص ٢٧

وحينما ناديته لم يستجب

عرفت أنتي سيعت ما أضعت

وإذا كانت فكرنا " الخروج " و " الإنكار " قد وانا ضمينيس ، ارتى إشــارة خاطفة ، أو امتزجنا بغيرها من الإشارات التراثية كما في القصائد السابقة ، فـان الشاعر يودلا منها بصورة مستقلة وفصلة ، حيث تأتي الإشارة إلى حادثة هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم واستغلال لجانب من جوانب حياة الرسول الكريم فيها إطارا لتجريت ونها لونه الابداعية وموانا للقصيدة [١] ولكن استخدامه لها فى هذه المرة يجي لإيحاء بنوع من الهجرة النفسية والتطبير الروح ، ليتجاوز بها راقصة النفسي القديم ، وذانه القديمة ، إلى دافع د خبرو ، قد التقت هذه الرحلـــة النفسية قدرا من التفصيل وذكر لكثير من جزيانها الترابية - مدورة تارة رشفية تارة أخرى حتى استلام مع أبناد تجربة الشاعر العامرية الترا النفسية والتربية ، كذلك انت فكرة " الإنكار " مستقلة تحت ميان تهيه ته " حكاية قديمة " [٢] التحصيل إلى قمة إنكار السيد المسيح عليه السالم - ناي بعد أن حل عن الناس آلامهم وأحزاني تعمل من اجلهم العذاب ، لكن سرمان با ينكرونه وقت الشدة بل ويسلمونة السلطان ، بعد أن يميت ، يشيدون به وباعماله وتصبح هذة القصة معادلا مجوعيا لقصة الشاعر مع قومه الشاعر مع قومه ومعاصرية

كذلك كان الموروث التاريخي بما يشتمل عليه من أحدات ومواقف وشخصيات له دلالات متجددة لله حمد را خصا لإغناء الأصالة والسراقة اللى تحويت ، فسي يشير الشاعر في إطار المفارقة التصويرية الـ الحدث التاريخي الشهر نتير مصرية * * وما ينطوي عليه مواقف الخليفة السبام (المعتصم) من قوة ونصرة للمظلوم حين هب لنجدة المرأة الهاشمية التي استنجدت به

---

(١) انظر تحليل قصيدة " الخرن "من ٣٣٩ من البحث

(٢) احلام الفارس القديم من

(٣) اقول لك من اه . –

في صرختها * وامعتصما " وهذه الإشارة تكين الطرف الاول من أطراف الغارقة التيرة يما تشير إليه من دلالات القوة والمتعة والعزة ، في مقابل الطرف الآخر وهو البوت العرب التخاذل الذي يتخذ من المؤتمرات والخطب ملاحا لنجدة المظلم مــ أبناء الامة العربية •

وفي قصيدة مفتتح [1]. يشير الشاعر إلى "عام الرماد" را انطوى عليه من جد به مادى يتثل لدي لي (لم تستمر الاشجار هذا العام الخيرة درانى - قفسرة حقول حنطتي) ليصبح هذا الجدب النادي مقابلا للجدب الروحي الذي يعاني الشامسر نتيجة العقم وانت الاجتماع الذي يحد من انطلاقه ، يشت من سارسة تجربته في من الحرية ، لذا فإن هنانه تخرج خانته هزينه :

معذرة يا صاحبتى ، لم تثمر الاشجار هذا العام

فجئتكم بآراء الطعام

ولست باخلا ، وإنما فقيره خزائنى

مفقدة حقول حنطتي

معذرة ياصحيتى ، فالضوء خافت شحيح

والشمعة الوحيدة التي وجدتها بجيب مصطفى

الملتها لكم لكنها قديمة معروفة لهيبا دم مذرة بامحونى متلبى حزين من اين آئى بالكلام) الفـرح

الاستلهام:

يستغنى صلاح عبد العهر في هذه المرحلة من مراحل تطم علاقته بالموروث عــن الإشارة الصريحة أو المضرة ، ويطرح تفاصيلها وذلك بعد أن يتمثل روحها وذلـــك أعلام الفارس القديم من

---

١)د. محمد فتوح واقع القصيدة العربية ص ١٥٤

بوصفها أمر ما يعني الشاعر في تلك الحالة ، ومن ثم يصبح استغلال الإمارة الترابية نوعا من الاستلهام ... تحر به من خلال نسيج القصيدة وسياقها[١] الاستلهام اروم التراث بنده بروية الشام السامرة حارة الطاقية الوجدانية والفترة لإبداد العمري الجديد - وقد تجت هذه الصورة من من است پوست می شم سب الم + ولا ترضى ترايد "أنية للمناء [٢] و أمية القاهرة ساهم في الأولى أسطر ز مستلي في الثانية أسامة "أوس واك حيث سمات النادر ان رأت السندباد و ... مصرح باسمه أويشير إدارة سريعة إلى تلك الشخصية الأسدية ، ولكن هذه الأدوات التي أوردها الشاعر في القصيدة من (الرحلة .. الأسرة الرک ـ برسات) لان است على شخصية السندباء الترانة إلا في الدليل العراق العار، إكوالي الجهة مثل شخصية الشاعر الذي يسترش ذاته في آخر كل ما في ذلك الوان طقس العربية (نورى ايرانى - انا عاوالى) حتى إذا اتل او ناكرده به اكستان جا عليا ، ام ساره زفات أمام البرج و بست الي بتقد تواه ليصل إلى بعيته ، ولك لا يستطي مراسلة مسيرته الاستكثانية ، عة يحذره من عدم تكرار مثل هذه المحاولات المحفوفة بالمخاطر النفسية .

---

١) احلام الفارس القديم ص ٩

٢) الديوان السابق ص ١٢

٣) الابحار فى الذاكرة ص ٦٤

رموز المعاناة والطموح

قراءة نقدية فى قصيدة ٠ الخروج ٠ لصلاح عبد الصبور

أرتبطت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر بإعادة الصلـة بين الشاعر العربي المعاصر وتراثه كغيرها من حركات التجديد في الآداب العالمية الأخرى ، وذلك في أعقاب فترات الضعف والده و فكما أعادت الآداب الأوربية في عصر النهضة صلتها بالمورث فـي الأدبين الإغريقي والروماني فكانت سببا في تطورها وازدهارها ، أعـد رواد مدرسة بعث و إحياء صلتهم بالثراث الأدبي عربي في عـور قوته وازدهاره منذ العصر الجاهلي ومرورا بعصر صدر الإسلام والعصـو الأموي حتى نهاية العصر العباسي قد بت فيه الحياة ولقوة ، بعد الترت طويلة من الضعف وتركود في العصرين المملوكي والتركي

ولكن علاقة شعراء هذا الاتجاه بالتراث العربي علب محاكاة النماذج التراثية القديمة ، أو تسجيلها بكل تفصلاه قوية وعبارة جزلة ، وكان الهدف من وراء ذلك الخروج بالسعر ال من حالة الضعف والركود التي أدت إلى تخلفه طيلة هذين

وظلت هذه العلاقة سائدة فترة من الزمن حتى أصاب التطور على أيدي الشعراء الرومانسيين من جماعة بود مدت حركة الشعر الحديث التي حولت علاقة الشاعر بمورونه إلى عدد فاعل إيجابي حمق تقوم على الحد والعصاء بسبت السامر مس مليات التراث وأدواته دلالات ومعاني جديدة ، ويعيد تشكيل هذه المعطيـات ويوظفها؛ لتستوعب أبعاد تجربته الحديثة وتوحي بها ، لتصبـح علاقـة الشاعر الحديث بموروثه علاقة استلهام وتوظيف لمعطياته ، لا علاقـة محاكاة وتقلي

فحينما أراد شوقي أن يعبر عن هجرة الرسول صلى الله عليـه وسلم ، أخذ في سرد أحداث الهجرة بالتفصيل :

هاجر من أم القري ماذونـاً وما دري أو سمع المؤذنونـا [1]

في ليلة المختل كانت موعدا وقد نصبتها شركا أبـدى العدا

انتمرت في الندوة الأعـان والتديت للفنـكة الفـتيـان

وقعـدوا نـاحيـة كمينـا لية و في دار الأمينـا

فخـرج الله من البيت بـه لم يـره الجمـع ، ولم ينتبه

وسـار في ركبـه الصديق وفي البـلاء بعرف الصديـق

فقد جاء حديث شوقي عن " رحلة " الهجرة النبوية الشريفة حديثا مباشر سطحيا في إطار الشعر الديني الذي يقال إحياء لذكـري مناسـبة ، دون أن يستفيد من دلالتها النفسية أو مو على حياته المعاصرة

ولكن حينما تناول صلاح عبد الصبور وهو أحد رواد مدرسـة الشعر الحديث عنصر " الرحلة " في هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم اتخذ هذا العنصر إطارا عاما لتجربته الشعرية ، بعـد أن أعـاد تشكيل عاصرها وفجر فيها طاقاتها الفنية والتعبيرية ، لتستوعب أبعاد تجربته الحديثة التي أصبحت أكثر تعقيداً وتشابه من تجارب الشعراء أنســـــابقين وتشابكا

ويعد صلاح عبد الصبور رائدا من رواد مدرسة الشعر الحديـث الذين التفتوا إلى أهمية توظيف عناصر التراث للإيحاء بأبعـاد تجربتـه الشعرية الفكرية والشعورية ، وإكسابها نوعا من الأصالة ، ولتعميقها في وجدان المتلقي . وكان عنصر الرحلة من العناصر التراثية التي احتلت مساحة بارزة في شعر صلاح عبد الصبور ، حتى أصبحت ملمحاً أصيـلاً من ملامح تجربته الشعرية ، بل غدت منهجا راكه وطريقـة فـي تصويره الفني لمعالم رؤيته الإبداعية بكل ما تحمله ، الرحلـة مـن

القلق والمعاناة والمجاهدة النفسية بأبعادها الفنية والدينية والصوفية ، بل والفكرية ، وطموحه في تحقيق المجهول

وعرائس تختال في حلمي بين الدفوف وضجة النقم

و أطل مأخوذا فتبسم لـي تيجاتها ، ويهزني حرمى

وترودها كفى فيفجعنى حي الدمي ، وبروده الضم

قسمي تنكر لي مسالكهــا من بعد إلى روعة القمم

يا رحلة العنى على خلدي قرى بجدبي ، عانقي عدمى

ففي قصيدة " الرحلة " يبدأ الشاعر رحلته في آخر الليل في تعقب خواطره الإبداعية الشاردة ، وتتعدد صورها في مخيلته ، فتارة تأتيه في صدى موال يعاوده

أو حفيف موسيقي لم يسمعه من قبل ، وتارة ثانيـة تجد له في " رؤي تقوم وتبتعد يقطفها ويحاول أن يلمسها ولكنها تتفلت منه ويذرها سأمه ، وتارة ثالثة تتراءى له عرائس ترفـل في حللها الزاهية ، مختالة بين إيقاعات الأنغام الجميلة ، وما إن تبسـم له، وتأخذه أشواقه إليها ، ويدفعه الحنين لمعانقتها ، سرعان ما تتنكر له السبل ، وتتوعر أمامه الدروب رغم مهارته وخبرتـه بـدروب الشـعر ومسالكه ووصوله إلى قممه .

الصبح يدرج في طفولته والليل يحبو حبوم منهزم [٣]

والبدر علم فوق قريتنا استا اوبتة ولم انم

جام وابريق وصومعة وسماء صيف ثرة النعم

قد كرمت انفاسها رنتى وتقطرت انداوها بغمى

وبخيمة تغفو بنافذتى لحظت شرودى لحظ مبتسم

وروي أنضرها واقطفها والمها ويذرها سامى

وقد استعان الشاعر بمجموعة من الصور التـي تحقـق لرحلـة الإبداع لونا من التطـور والتحول حيث تبزغ له في صدى لموال يعاوده،أو حفيف موسيقي ، ثم تصير "رؤى " و "عرائس " مليئة بالحيويـة ، حتى تتحول هذه العرائس إلى دمي جامدة لا نبض فيها ولا حياة .

كما وفر لهذه الصور من خلال استخدامه لمجموعة من الأفعـال التي تتصل بتوتر الحركة وتتابعها في نفسه (أنفرها ـ أقطفها ـ ألمها)، أو تلك الأفعال التي تشي بمراوغة الخاطرة الشعرية وتأبيها على نفسه : (بندها ـ تختال ـ تبسم ـ تنكر ـ قرى ـ عاتقي)

وهكذا لم يعد عنصر " الرحلة " مجرد بديل استعاري ، ولكنـه أصبح بعد توظيف الشاعر له وتفاعله من جوانب تجربته الحديثة ، ضرباً من التصور الفني ، وطريقة للبناء بروح الموروث لا بنصه [٤]

حيث أصبحت " الرحلة " في القصيدة رمزا للطموح والمعاناة مـن أجـل اقتناص الخطرة الشعرية البكر .

ولعل سعى صلاح عبد الصبور الدائب عن كنوز المعرفة .وارتيادة افاقها جعل منه رحاله مغامرا يعانى كل صنوف الاخطار والأهوال والآلام من أجل الحصول على الكلمة الشعرية البكر . بل إنه قد يضحى بكل ما أوتي من مهارة وحكمة وخبرة وتجارب من أجلها :

يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة [٥]

يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة

لك السلام

لك السلام

أعطيك ما أعطني الدنيا من ريب والمهارة

لقاء يوم واحد من البكارة

ويجد صلاح عبد الصبور في نفسه الفنان المغامر الباحث عن كنوز الإبداع ، وكان أول من اكتشف شخصية " السندباد " من الشعراء العرب المحدثين ورمز به إلى نفسه في قصيدته المطولة رحلة في النينة"[٦]

في آخر المساء بمتني الوساد بالورق

گوجه فار ميت طلاسم الخطوط

وينضح الجبين بتعرق

ويلتوى الدخان أخطبوط

في أخر الساء عاد السندباد

ليرسي السفين

فقد أصبح صلاح عبد الصبور رحالة وشاعرا مفامرا عصريا يجوب بحار الإبداع الشعري المتلاطمة الأمواج المليئة بالأهوال والأخطار بحثا عن الكلمة الشاعرة البكر ويبذل الجهد والعرق حتى يمثلى وسده بالورق " كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط " ويتصبب جبينه بالعرق الغزير نتيجة معاناته مراحل الإبداع وإيذانا بمخاص ميلاد الشعر ، وحتي الوسائل التي استخدمها الشاعر

لتخفف من توترد وتهبه لونا من الحذر ، تحولت إلى أخطبوط يكاد يطبق على أنفاسه .

وإذا كان السندباد الشاعر يتابد الأهوال والمخاطر من أجل اكتشاف كنوز الشعر فإن أصدقاءه من المتلقين ينتظرونه في كل ؛ ليحكي لهم عن مغامراته ، ويستمعون منه إلى قصص الأهوال التي خاضها في رحلاته ومغامراته دون مشاركته في أحاسيسه ومشاعره:

وفي الصباح بعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضباع في بحر العدم

السندباد :

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي انتشيت " قال : كيف ؟

(السنديان كالإعصار إن يهدأ يمت !)

الندامي :

هذا محال سندباد أن نجوب البلاد

انا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء

وحينما تعود تعلو نحو مجلس الندم

تحكى لنا حكاية الضباع في بحر العدم

وفي " أغنية ولاء تصبح الرحلة إلى الشعرالمحبوب رحلة مقدسة ، حيث تمتزج فكرة " العشق " الصوفية مع رحلة الحج المقدسة متمثلة في فناء المحب في المحبوب ، وتدلل المحبوب وتعليه ، وما يتبع ذلك من طقوس صوفية خاصة

يستنزل بها المحب محبوبه من مكانه العلى ، ويسترضيه ، فقد أعد الشاعر المحب لمحبوبه الشعر عرشاً من الحرير المخملي رائحته من الصندل العبق ، ومسندين وثيرين ، وجة من الرخام ، صخورها من الماس ، وقيتان تتراقصان على أنعام الموسيقي وكانها حلوة من كرم الجنان ومسيلتا مسرجا معة في جانب الجدار ولكن انتظار المحبوب / الشعر يطول :

صنعت لك

عرشا من الحرير .. مخملى

نجرتة من صندل

ومسندين تتكى عليها

ولجة من الرخام صخرها من الماس جلبت من سوق الرقيق قينتين

قطرت من كرم الجنان جفنتين

والكاس من بلور

اسرجت مصباحا

علقتة فى كوة فى جانب الجدار

ونوره المفضض المهيب

وظله الغريب

فى عالم يلتف فى ازارة الشحيب

والليل قد راحا

ومـا قمـت أنت زائـري الحبيب

ويخرج المحب / الشاعر في رحلة مقدسة للقاء محبوبه / الشعر متجردا فيها عن كل ما يشغله أمور الدنيا ـ كما يفعل الحاج في رحلتـه المقدسة ـ إلا من شملة الإحرام ويضرب في أرضه الغريبـة الرهيـة الأسرار ، يسائل عنه رواد الطريق ، ثم يضرب خيمته في هدأة المسـاء ليجد في البحث عن محبوبه في الوديان والتلاع والوهـد عـه يـحظـى بلقانه ، ولكنه يتيقن أن طريق الإخلاص والطاعة والقنـاء فـي عشـق المحبوب الشعر هو طريق الوصول إليه :

همت ما بنيت

أضعت ما أفتنيت

خرجت لك

على أوافي محملك

كمثلما ولدت ـ غير شملة الإحرام ـ قد خرجت لك

أسائل الرواد عن أرضـك الغـريبـة الـرهـيـة الأسـرار في هدأة المساء ، والظـلاء خيمـة سـوداء ضربت فـي لـوليـان والنـلاع والوهـا أسال الرواد ومن أراد أن يعيـش فنيم شهيد عشق ويضنى العشق قلبه وجسده ، فيلقـي بجسـده بـجـوار جـدار المحبوب ، ويتضرع إليه عله يترفق بحاله ، ويخفف عنه آلام وجـده فهو الخادم المطيع ، وكل ما يتمناه من محبوبة الشعر نظرة تعيد اليـه الحياة :

انا ملقى على الجدار

وقد دفنت فى الخيال قلبى الوديع

وجسمي الصريع

في مهمة الخيـال قـد دفنت قلبي الوديع

يا أيهـا الحبيب

معنبى ! يا أيها الحبيب

أليس ! المجلس السني حيوة التبيع

فاننـي مطيـع

وخادم سميع

فإن أذنت إبنـي النـديم في الأسحـار

.....

اليس لى بقلبك العميق من مكان

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد استغل عنصر " الرحلة التراثي في بناء بعض جوانب تجربته الشعرية كسعيه الدائب نحو اقتناص العبارة الشعرية البكر ، ومعاناته من أجل تحقيق ذلك الهدف . وكذلك اكتشافه لشخصية السندباد ليرمز به إلى نفسه باعتباره الشاعر الرحلة المغامر الذي يجوب آفاق الشعر بحثا عن العبارة الشعرية الشاردة ، فتـه أيضاً ـ بعض الأحداث والمواقف التراثية الدينية التي تحمـل معاني الرحلة في دلالتها على المعاناة والقلق والطموح ، بعد أن وجد لها بعد ا خاصاً في واقع تجربته الشعورية

وكانت الهجرة النبوية الشريفة من مكة إلى المدينة المنورة . وما لاقاه الرسول صلى الله عليه وسلم في هذه الرحلة من مشقة وعناء، وتعرضه للمخاطر والهلاك من أجل تقوية دعالم الإسلام والانتقال به مـن بيئة ترسخت فيها كل معاني الجمود والظـلام النفسي ، إلى بيئة أكـثر إشراقا ، كانت هذه الهجرة " من الأحداث التراثية التي وظفـهـا صـلاح عبد الصبور في قصيدة الخروج " ليرمز بها إلى نمـط مـن الـهجرة النفسية والتطهر الروحي ،وما صاحبها من طموح وقلق ومعاناة روحية، من أجل تحقيق واقع نفسي أفضل ، وهذا الواقع النفسي المشرق يتطلـب

هجرة نفسية تطهره من أدران ذاته القديمة التي تشبعت بروح المدينـة وما ترسب فيها من قيم سلبية حولت حياته إلى جحيم مقيم .

ولقد اقتضت هذه الرحلة النفسية قدرا من التفصيل وذكر الكثير من جزئياتها التراثية محورة تارة ومنفية تارة أخرى حتى تتلاءم مع أبعاد تجربته المعاصرة ودلالتها النفسية والشعورية يقول صـلاح عبد الصبور :

أخـرج من مدينتـي من موطنى القديم [٨]

مطرحها اثقال عيشى الاليم

فيها وتحت الثوب قد حملت سرى

دفنتة ببابها ثم اشتملت بالسماء والنجوم

انسل تحت بابها بليل

لا امن الدليل حتى لو تشابة على طلعة الصحراء

وظهرها الكتوم

يغادر صلاح عبد الصبور مدينته ، وهي موطنه القديم ، أوذاتـه حياته إلى جحيم ، ومن ثم فليس أمامه سوى اطراح هذه الأنقـال الـتـي اتعبت كاهله ، وكذلك التخلص من سره الذي حمله تحت ثيابه بان يدفنه تحت باب مدينته أو ذاته القديمة ، ويشتمل بالنجوم والسماء ، بالصحراء التي تمثل حياة الفطرة ، وفيها تتحرر الذات من مادية المدينة ، وتعم بصفاء الفطرة في الصحراء بعيدا عن حياة البشر الموبوءة .

ولما كانت هذه الرحلة الروحية لها خصوصيتها ، فقد جـاءت مخالفة بعض جوانبها لبعض عناصر هجرة الرسول صلى الله عليـه وسلم ، فالرسول الله عليه وسلم لم يطرح أثقاله ، وإنما حملها على كاهله ، فهي رسالته ، ولم يدفن سره بباب مدينته ، وأنما أعلنه وأصـر

على حمله وتأديته وقال قوله المشهور " والله لو وضعوا الشمس فـي يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما تركته أو أهلك دونـه " وإذا كان الرسول صلى الله عليه وسلم قد أمن الدليل وأطمأنت نفسـه تيه وهو يعرف طريقه وغابته ، فإن صلاح عبد الصبور لم يأمن الدليـل لأنه ينتمي إلى ذاته القديمة . ومن ثم فتـه الشـاعر يختـار وحشـة الصحراء وخطورة سبنها ووعورة دروبها

(ظهرها الكتـوم) فمخاطر الصحراء عليه من خطر الدليل :

أخـرج كاليتيم

لم أتخير واحدا من الصحاب

لكى بفديني بنفسه ، فكل ما اريد قتل نفسى الثقيله

ولم اغادر فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب

فليس من يطلبنى سوى انا القديم

كذلك اقتضت خصوصية تجربة صلاح عبد الص عاصر الهجرة " وهو " الصاحب " سيدنا علي رضي الله تركه الرسول صلى الله عليه وسلم ، ليضلل طالبيه ، ويأتي هذا النفي تكثيف الإشارة التراثية في إيحانها الجديد ، حيث لا أحد ـ في الحقيقة يطلب الشاعر ، وليس ثمة من يطاردة من الأعداء سوى ذاته القديمة وليس من يريد قتله سوى ذاته القديمة ، فالطالب والمطلوب كلاهما واحد ، فهما وجهان لذاته القديمة الثقيلة ، ومن ثم يتحقق التوازن بين الهجرة من الذات القديمة إلى الذات الجديدة ، من الواقع الفاسد إلى المثال المنشود") [٩]

ويحتدم الصراع إلى ذاته القديمة وواقعها القديم ، ومشاعر الندم التي تحاصره على بهذه الرحلة ، وبين المضي نحو صول

إلى ذاته الجديدة وواقعها المشرق ، إلا أنه يقاوم هذا الحنين وينتصر على تلك المشاعر ، فالعودة إلى هذا الواقع الموبوء هو الألم والخطيئة .

ويعادل الشاعر هذه المشاعر بقصة امرأة (لوط) عليه السلام حينما مسخت حجرا لأنها لم تطع نصيحة (لوط) عليه السلام التي تلقاها عن الملكين بالا تنظر إلى الوراء (إلى سلوم) وهي بين يدي الغضب الإلهي قال تعالى : " فأسر بأهلك يقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحداً إلا امرأتك إنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب . فلما جاء أمرنا جعلنا عليها سافتها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود . مسمومه عند ربك وما هي من الظلمين ببعيد ". هود (٨١-٨٣)

و سدوم " هي مدينة قوم لوط ، وهي المدينة الأئمة المدينة القديمة ، والذات القديمة التي أحكمت قبضتها على الشاعر ، والعودة إليها أنم وخطيئة

كما يستحضر الشاعر حادثة سوخ قدمي فرس " سراقة " وهو يتتبع آثار الرسول صلى الله عليه وسلم وصاحبه ، ليؤكد هزيمة ذاته القديمة ، وانتصاره على تلك الوساوس التي سيطرت على نفسه فكادت أن تثنيه عن مواصلة رحلته ، ويناشد نجوم السماء أن تنطفى حتى لا ترى (سوانح الألم)[١١]

- وهي ذاته القديمة المشئومة التي ما زالت نطارده حتى بعد انسلاخه منها وتجرده من ملامحها تابه السوداء التي يخفي تحتها سره أو ذاته الجديدة

ويكشف تتابع أفعال الأمر(سوحي انطفى تحجري لتنسني حرصه الشديد على إبعاد شبح تلك الذات القديمة التي أصبحت هاجس مشئوماً ، ويطلب من الصحراء أن تقسو عليه كقلبها ، فتخفي عنه مسالكها ودروبها ، فهو لم يقدم على هذه الرحلة إلا ليتطهر بألامها وعذاباتها من ذنوبه وآثامه ، فمعاناته وعذابه في هذه الرحلة النفسية

المليئة بالأخطار هي وسيلته الوحيدة لتطهير نفسه من أدران ذاته القديمة؛ كما أن ضياعه في الصحراء ، وهلاكه فيها هو بعثه [١٢] لحياة جديدة ينعم فيها بحياة الفطرة البريئة .

ولعل تكرار حروف الهمس (الحاء ١٧ سبع عشرة مرة والسين ١٤ أربع عشرة مرة ، والشين ٧ سبع مرات).

ويكثف مشاعر المعاناة التي صاحبته طوال رحلته :

سوخى إبن في الرمل ، سيفان النـــدم [١٣]

لا تتبعني نحو مهجري ، نشدتك الجحيم

وانطفىء مصابيـــح السماء

كــى لا ترى سواتح الألم

ثيابى السوداء

تحجرى كقلبك الخبئ يا صحراء

ولتنسينى الام رحلتك

تذكار ما اطرحت من الام

حتى يشف جسمى السقيم

ان عذاب رحلتى طهارات

والموت فى الصحراء بعثى المقيم

وإذا كان الموت في الصحراء معادلا رمزيا لبلوغ هدفه من رحلته وهو الخلاص من حياة المدينة القديمة / ذاته القديمة ، فإن الموت أيضاً بعد معادلا رمزيا للبعث الذي يلوح في رؤيا الشاعر بالحياة في المدينة المنورة " ، المدينة الفاضلة الذات الجديدة ، التي يجد الشاعر في الوصول إليها ، فالطريق إلى مدينة النور مهلك والموت والهلاك من أجلها حياة . فالحياة فيها زاخرة بالأضواء التي تنتشر فيها من كل جانب ، والشمس تشرق فيها ولا تفارقها فإشراقها دائم وثابت ، فهي تثبت عند وقت الظهيرة ، ويصبح هذا الوقت هو وقت هذه المدينة الذي

: لا يفارقها، ومن ثم تصبح المدينة المثيرة التي ينشد الشاعر ضياء دائماً ، وصحوا خلصاً ، لا يزول :

لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة

مدينة الصحوا الذي برخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الطهيرة

وتصبح المدينة المنورة ، مدينة الرؤى السعيدة - مدينة الصحو والضياء ، المدينة التي تشرب ضياء وتعج ضياء ، وهي مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم التي يثيرها الإيمان بضيائه ، معادلا رمزيا للمدينة الفاضلة الذات الجديدة التي يحلم الشاعر بتحقيقها على أرض الواقع والعيش فيها هو ورفاقه . ولكن تساوره الشكوك حول تحول حلمه المنشود إلى حقيقة واقعة ، ومن ثم يسأل مدينه المنورة : هل سنظر مجرد فكرة شعرية خيالية بعيدة المثال ، أم أنها حقيقة ممكنة " ومن ثم فهو يناديها ويطلبها في شوق :

آواد ، يا مدينتي المنورة

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم أنت حق ؟

أم أنت حل *

والى جانب الأدوات الفنية التي استخدمها صلاح عبد الصبور ببراعة في بناء قصيدته كاتصور الشعرية . والرموز الأسطورية . وأسلوب الصراع وغيرها ، فإنه استطاع أن يوظف الشكل الموسيقي كالوزن والقافية في تحقيق

التأثير الفني لهذا البناء حيث استخدم صـلاح عبد الصبور وزن (الرمز وتفعيلته)، مستفعلن مستغلا كل إمكاناته من علل وزحافات فجاءت منسقة مع دفقات مشاعره

أما القافية فعلى الرغم من تنوعها إلا أنها جاءت كلها مردونـة بحروف المد

(الألف ـ الواو ـ الياء) . كمـا

المبالغة (فعيل ـ فعول ـ فعال) ؛ لتعمق مشاعر الأسى والحزن التـي تملكت الشاعر أثناء هذه الرحلة النفسية الشاقة :

(القديم - الأليم - الجحيم – اليتيم – القيم - المقيم)

(المنيرة - الطهيرة) .

و م (الكنوم الصحاب ـ طلاب)

والهوامش البحث :

١- انظر : د. على عشري زايد ، الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر ، دار ثابت القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٤ء ص ١١ .

٢ - أحمد شوقي ، دولة العرب وعظماء الإسلام ، مطبعة مصر ١٩٣٣ ، ص ٢٨ .

٣- صلاح عبد الصبور ، ديوان الناس في بلادي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٥٧. ص ٦٦ .

٤- د. محمد فتوح أحمد ، واقع القصيدة العربية ، دار المعارف ، ط١، ١٩٨٤، ص ٩٩ .

٥ - صلاح عبد الصبور ، ديوان أحلام الفارس القديم ، دار الشروق القاهرة ،

٦ - صلاح عبد الصبور ، ديوان بلادي ، ص٧

٧ - الديوان السابق ، ص١١ والعرب يتشاءمون منه الخروج ص٣٩ . ط، ١٩٨١، ص ٤٤

٨- صلاح عبد الصبور ، ديوان أحلام الفارس القديم ، ص ٣٩

٩ - د. محمد فتوح أحمد ، واقع القصيدة العربية ، ص١٥٢

١٠ - إشارة إلى الأسطورة العربية القديمة التي تشير إلى أن العرب في الجاهلية كانوا يزجرون الطير فإذا مر بك عن يمينك وأولاك يساره فإنه سلح

١١- إشارة إلى أسطورة طائر الفينيق الذي تقول الأسطورة أنه يحرق نفسه إذا شاب كي يخرج من رماده من جديد ليحيا حياة جديدة في الصحراء

١٢- صلاح عبد الصبور ، ديوان أحلام الفارس القديم . قصيدة من أغاني

١٣- انظر : د. عبد الله . تشريح النص مقاربات تشريحية معاصرة ، دار الطليعة ، بيروت ، طا ، ١٩٨٧، ص١٦، لنصوص

الفصل الرابع

مستويات التحليل اللغوى للأسلوب:

أن الاتجاه إلى دراسة اللغة الخاصة بالعمل الأدبى أو المبدع معين بقية البحث عن مقومات أدبيته أو نفرده عن غيره، هو الاتجاء الغالب في علم الأسلوب ، وإليه تتجه معالم دراسات الشعر العربي الحديث

ولقد صدت الأسلوبية عدة مستويات لغوية تعد بمثابة مرتكزات أساسية لتحليل العمل الأدبى ، وذلك من خلال الاتجاهات الأسلوبية السالفة الذكر وهي: الاتجاه النفسي والذي يصدر عن الإيمان بأن الأسلوب هو الرجل، واالاتجاه الوظيفي (السياقي)، والاتجاه الاحصائي. وفقا لما تقتضية طبيعة الدراسة التي يحددها الناقد وهذه المستويات اللغوية هي:

١ - تحليل الأصوات.

٢- تحليل الألفاظ.

٣ - تحليل التراكيب.

أولا: الأصوات

و التحليل الصوتي في علم الأسلوب يتجه إلى رصد الظواهر الصوتية عن النمط والبحث في دلالتها فيما يفيد دراسة الأسلوب، كما تركز الدراسة الصوتية على الخصائص الصوتية التي تسهم في تحقيق تميز الأسلوب ما عن أساليب اللغة العادية. وتهتم اهتماما خاصا بالأصوات المهموسة والمجهورة إذا كان لكثرة شيوعها في نص ما ارتباط بالأفكار أو المشاعر، كما ترتبط الدراسة الصوتية بحروف المد، ثم بالوقف والوزن والنبر والقطع والتقنية والتكرار [١]

ثانيا : الألفاظ :

وهي أهم عناصر التحليل الأسلوبي لما لها من تأثير بالغ على المعاني، وينصرف الجهد في دراسة الألفاظ إلى ما يلي:

١-دراسة الكلمة وتركيباتها وبخاصة بحث المورقيمات التي يستخدمها المؤلف

٢- الصبغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة.

٣ - المصاحبات اللغوية Collocations

ودراسة الاستخدام الحقيقي والمجازي للألفاظ ، والطلاق الإيحانية التي قد تقترن بتطور الدلالة عبر سياقات سالفة، والتولاف والاشتراك العـامض والمحدد، والمجـرد والمحسوس، والغريب والمتداول،

ثالثا: التـراكيب:

وهو عنصر مهم جدا في بحث الخصائص المميزة لمولف معين، و يتوجه إلـي بحـث العناصر الآتية:

١- دراسة طول الجملة وقصرها،

٢- دراسة أركان التراكيب وبخاصة المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل والعلاقة بين الصفة والموصوف والصلة وغير ذلك.

٣- دراسة الروابط

٤- دراسة ترتيب التراكيب

٥- دراسة المسائل النحوية والتفكير والتأنيث والتعريف والتفكير والعدد.

٦- دراسة الصيغ الفعلية وتركيباتها والزمن وتتابعه.

٧ - دراسة البناء للمعلوم والبناء للمجهول.

٨- يميل علماء الأسلوب إلى استخدام النحو التحويلي فـي بحـث " البنية العميقـة لتركيبات مؤلف معين، لأنها تساعد أولا على فهم كثير من المسائل العامصـة فـي النص، وتساعد ثانياً على معرفة ما اضافه هذا المؤلـف إلـى أساليب اللغـة فـي التراكيب، وقد لا تقتصر دراسة التراكيب عند الأسلوبين على تحليل جزء الحملـة أو الجملة، وإنما يتعدها إلى بحث الفقرة ثم العمل الفني كاملا [٢]

رابعاً: البـلاغة الأسلوبيـة :

ويدرس خلالها الاستخدام الذاتي للغة المجاز، وطبيعة الصورة وملامحها وفاعليتها والتأثيرات الوجدانية الناتجة عن العلاقات التي تطرحها.

هذه هي مستويات التحليل القوى التي وصفها علمـاء الأسلوب اللغويين واستخدمها النقاد من أجل تحقيق الموضوعية في تفسير النص الأدبي وتحايله

والوصـول إلى حقيقته الشعرية، حيث ان جوهر العمل الأدبي وخصوصية لبلويه منصـهران احدهما في الآخر [٣]

ومن هنا تتصرف مهمة البحث إلى إلقاء الضوء على أهم تلك الملامـح والسـمات الأسلوبية وتجلياتها في النص الأدبي من خلال أهم الدراسات النقدية التـي أنـادت مـن معطيات علم الأسلوب ومستويات التحليل اللغوية للأسلوب الأدبي.

أولا : الأصـوات :

تتولد القصيدة من تلك العلاقات التي توجد بين وحدات اللغة والكلمات و التراكيب وذلك من خلال ترتيبها ترتيباً معيناً، يتولد عنه نوع من التألف والانسجام يحققان ايقاعـا معيناً، أو كما يقول ارشيبالد ماكليش: " إن التكثيف المعنى الذي تشعر به في أية قصيـدة أصيلة إنما هو حصيلة البناء الأصوات [٤]

ومعنى ذلك أن الإيماع الداخلي القصيدة "والمتمثل فيما تعكيه اللغة من أسرار، وما يتجلى فيها من تناسب الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتواصل معها وما يتبع ذلك مـن تركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم، وجميعها أمور لا تقل قيمتها عـن قيمة الإيقاع العروض في الموسيقى الشعرية [٥]

كما أن الأصوات "بما تخلعه على الوزن من صفات البهاء والقـوة أو الضعـف والدين أو الحدة والمذاحة أو الطول والنصر والهمس والجهر ، والتوفيق والتفخيم، تكـون الوزن بحرسها وتكسبه لينا وبساطة أو قوة وبهاء، وهي في ذلك كله تبعا للمعاني فالمعنى الرقيق يستدعي حروف رقيقة مهموسة [٦]

ويصبح شيوع صوت بعينه في المقطع أو في القصيدة بصورة لافتة للنظر ملمحـا أسلوبيا بارزاً له دلالته المعنوية والشعورية، فحينمـا بكـرر أمـل تنقـل فـي قصـيـدة صلاة [٧] صوت "الشين" و"السين" متبوعين بالوحدة الصوتية المؤلفـة مـن (ون) مـع الأول، وحرف (الراء) مع الثاني، فإن هذه الأصوات تؤدي دوراً إيحائيا في تصوير الجـو السلبي الغريب الذي لا يحظى فيه بالأمن والروعد إلا كل النماذج السلبية الصامتـة، بـل والعميلة لرجال المباحث، على حين ينتظر المصير المؤلم كل أصحاب المواقف الإيجابيـة يسينا كان أو يسارا:

تفردت وحدك باليسر ان اليمن لفى الخسر اما اليسار ففى العسر

إلا الذين يماشون، إلا الذين يشون والا الذين يعيشون يخشون بالصحف المشتراه العيون

فيعشون. إلا الذين يشون، وإلا الذين يوشون بافت قمصانهم مرباط السكون كما أن التكرار المقصود لهذه المجموعة من الأصوات قد شكل ما تسميه تراكم الجناس بمعنى تكرار مجموعة من الألفاظ المتقاربة في الصورة اللفظية المختلفة في السعى (اليسر - الخسر - العمر) من ناحية " ويماشون، ويعيشون، ويخشون ويشون ويوشون من ناحية أخرى " مما أضفى على المقطع قيمة موسيقية خاصة عوضه عن عبك بعض العناصر الموسيقية الأخرى[٨]

وحينما يلتفت أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة "طللية [٩] الماضي تتولد في نفسه مشاعر الشوق والحنين إلى المحبوبة الوطن، كما تثير في نسه الأمال والأحلام التي كانت تراوده على أرضه، كما أن معاناته في المنفى لآلام الغربة والوحشة تثير في نفسه معاني الأسى والحيرة، لذلك ينتشر في عباراته نعم شحى بوجى به حرف (الحاء) الذي يتردد في القصيدة خمسا وعشرين مرة تقريبا، وهو حرف احتكاكي سهموس يجسد معانى الصبر والقهر والحرمان الكامن في نفسه، كما الله من الحروف التي تصور معنى السعة في وقعها [١٠]

كان الحنيـ ـن مـــدى عبا ، وكان

لنا من وجهها كوكب في الليل سيار

هذا دخان التري مازال يتبعنا

وصبية ،

وملء أحلات ا زرع وأجنحة

وطريق في سول إلى الموتي

وصبار

كذلك تأتى حروف المد وبخاصة حرف (الألف) بامتداد حركه وتكراره على مسافات متقاربة سواء داخل السطر الشعري- أو مجيئة ردفا لحرف الروي ليحلق إيناعا رطينا يعمق مشاعر العجز والضعف العلم قوة الغربة والأمها:

وما الذي تفع الذكرى إذا نكات

في القلب جرحناء عمنا لا دواء لـه

حتى نعود

وما يبدو ان اقتربت

ايام عودتنا والجرح نغار

ها نحن نفرط فوق النهر وردتنا

وتلك أوراقـها تنـــاى ويأخذهـا

وراء أحلامنـا مـوج وتــيار

وحينما يعود إلى وطنه ، وياحة في البحث عن الأماكن الحصارية الـي شـهدت دهشته الفنية الأولى كدار الأوبر ومتحف الفن، وغيرهما من الأماكن التي ارتبطـت فـي نفسه بذكريات جميلة بعدها اطلالة، كما يجد نفسه وحيداً عريبا بعد أن فارقه الأصدقـاء كما يعاين ما أصاب الوطن من خراب وفساد وطغيان، فتشيع في نفسه مشـاعر الحـزن والألم الذي يوحي به تردد الحروف المهموسة كالشين والسين والصاد، وإن كـان تـردد حرفي السين و الشين أكثر من تردد حرف الصاد في القصيدة، فيتردد حـرف الشــن (٢٧مره) سبعا وعشرين مرة ويترند حرف السين (٤٧ مرة). ويأتي موصولا بالياء فـي قافية القصيدة ، على حين برد حرف الصاد (١٠ مرك) عشر مرات.

شجر فى دمى يجيش

نسيم اخريات الليالى

فية شمس زرقاء فل قديم

لم يزل فى دمى يفوح

وكنا انا والقاهرة الوجة والمرايا

خلفنا اشياء هنا

ودخلنا الزمان نصبح فى عمرنا الجميل ونمسى

وإذ كان شيوع هذه الحروف المهموسة في مقاطع القصيدة يكشف مشـاعر الأس والحسرة المكبوتة في نفسه، فإنه في الوقت نفسه يشفيها من هذه المشاعر.

فحينما يتناول حجازي معنى قوياً يتصل في دلالته بمعاني التضحية وقوة العربيـة فإن حروفه وكلماته تأتي قوية فخمة جزلة توحى بمعاني القوة، ففي قصيدة العسـق [١١] التي يهديها إلى الصبي الفلسطيني الذي عاد إلى بلاده في طيارة من ورق، يتردد حوف (القاف) وهو حرف چهورى شديد (٣١مرة) احدى وثلاثين مرة، ويتردد حرف (الطـاء) تسع مرات، وحرف الصاد (٧ مرات) وهي من حروف الصغير المنظمة التي تساعد على تكثيف جو الحماس الذي يكتنف سياق القصيدة

نستطيع اذن ان نطير اليها

كما طار هذا الصبى النزق

نستطيع اذن ان نتم قصيدتة

نتعلم رقصتة

فى سديم الغسق

الصبى النزق

الذى رف كالكروان سبح لله رب الفلق

والذى حط يعتنق الارض

اى صبى جميل

شهد فى جسد امراه ، واندفق

وإذا كانت دلالة الأصوات دلالة تعبيرية فإنها في الوقت نفسه ذات دلالة موسيقية الحالية لذا من دلالتها غير محدودة الموسيقي" لا تحمل معنـى وضعيـا ولكـهـا تصـل شحنات عاطفية مؤثرة" [١٢] و هي في النهاية كما يقول ريتشاردز " في معظم الأحـوال المفتاح لنشرات الشعر [١٣]

ثانيا : الألفاظ :

ان شيوع كلمات أو تراكيب معينة لدى شاعر ما بعد من سمت اسلوبه ورؤيتـه حيث تفرض عليه التجربة ألفاظا وتراكيب مدينة ستلام ومشاعره والفعالاته ، وتعبر عن رؤيته، وتوحي بالقيم التي يؤمن بها ، ويدافع عنها ، ويسعى إلى تحقيقها في مجتمعه ومن ثم تصبح هذه الألفاظ و التراكيب جزءا لا ينفصل عن فكره وشعوره. لـذا مـن الضروري التعرف على هذه الألفاظ داخل السباقات التي تريد فيها، بل داخل مسـراق النص، وتسمى هذه الألفاظ بالكلمات التيمات" وهي الكلمات التي تمثل المحاور التي بدور عليها الناس وتبنى عليها فكرته الأساسية.

ويستخدم الشاعر هذه الكلمات بكثرة نتيجة السيطرة فكرة معينة عليه، ومن ثم فهي تسيطر على عمله من حيث الشيوخ المطلق [١٤] ويقولنا هذا المسلك في معرفة درجة شوع هذه الكلمات بطريقة غير مباشرة إلى اكتشاف الفكرة التي استحود علـي وعـى الشاعر وعلى طريقة التعبير عنها أو كما يقول "بود ليز نقلا عن أن النقد " بـه لكـي لكشف عن روح شاعر ما أو على الأقل من شواطه العظمي علي أن تبحث عـن أكـثر الكلمات دورانا، فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسه الملحه [١٥]

غير أنه لا يمكننا استباط الفكرة أو المعنى الذي يرتبط بهذه الكلمـات إلا بالنظر إليها في إطار السياق الذي انتظمت فيه، وعلاقتها بغيرها من الألفاظ فليس للكلمة المقـودة مزية في أحد ذاتها، ولكن مزيتها وفائدتها في التأليف والتركيب، وهذا ما أكده عبد الظاهر الجرجاني في نظريته للنظم يقوله من الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة ، لم توضع اتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيمـا بينـهـا مـن

وكلمنا (السيف و"الخيل" ومترافاتها أكثر الكلمات شيوعا في قصاد أسل دنقـل وبخاصة في قصائد البعد القومي. ولقد ترددت كلمة "الخيل ومترادفاتها حوالي (٣٥مـر) خمس وثلاثين مرة (خيل - خيول جولا خرسى مهرة) كما ترددت كلمـة (السيف) ومترادفاتها (٣٠مرة) ثلاثون مرة، ومن خلال السياقات التي وردت فيها هاتان الكلمتـان ومترادفاتها تتولد دلالتها التي ارتبطت لديه بالقوة، وهي دلالة نعت من الموروث التاريخي و الأدبي الذي سجل في طياته الانتصارات العربية في الماضي بالسيف وتخيـل ضد أعدائهم، ولقد استحوذت فكرة تمجيد القوة على وعى أمـل ولاوعجـه فـهي حلمه الوطني الذي ظل يراوده

طوال حياته، فكم تمنى لو أوتى قوة أسطورية خارقة كي يحقق ما عجزت عنه أمته

أه لو أملك سيفا للصراع[١٦]

اه لو لملك خمسين زراع

اتسلمت بليماني الهرقلي - مفاتيح هذه المدينة

اه... لكنني بلا حتى مؤدنة !

وقوة الوطن ركيزة أساسية تقوم عليها مبادئ الحرية والعدل والكرامة لدا راح أمل دنقل يردد هذه الكلمات التي ترسل بالقوة ، ليستحضرها في ذهن القارئ مستثيرا بها وجدانة.

وأما من الناحية الفنية فإنه استخليه لهذه الكلمات على امتداد أعماله التعرية كلها- يكشف عن توظيفها في بناء مفارقة تصويرية كبرى شقم دواوينه الشعرية كلها فتأتي دلالة الحبل والسيف على القوة والانتصار مشتركة بين كل من الموقفين العربي القديم المنتصر وموقف العدو المعاصر في العصر الحديث، مشكلة بذلك الطرف الأول من أطراف المفارقة التصويرية الكبرى، فتجي كلمنا (الخيل والسيف) ومترادفاتهما مقترنة بكلمات توحي بالقوة والغلبة لكل من الموقف العربي القديم، وموقف العدو المعاصر. الموقف العربي القديم:

خيل (خيول جواد) مقترنة بكلمات : الأشهب - البرية.

السيف(سيف - سيوف) مقترنة بكلمات (الطويل - المهلك)

موقف العدو المعاصرة:

تاتى كلمة خيل (خيول جواد) مقترنة بكلمات (الترك - الشرك- الأجانب - النثر الباقين - المماليك). وتأتي كلمة (سيف سيف سيوف) مقترنة بكلمات (العدو بن هند). لما الطرف المقابل من أطراف المفارقة فيمثله الموقف العربي المعاصر الصعيف المتخاذل ، حيث تأني كلمنا السيف - الحبل وسترادفاتهما مقترنة بكلمات توحي بالعجز والسقوط : (زينة - كملى المترنح- المرجة)، و(قديم ثلمت - قنعت أن تتدلى- سيت سنوات الشموح).

وفي دراسة أسلوبية الشعر صلاح عبد الصبور [١٧] يكشف تكراره لألفاظ تـدور حول التشاؤم (الموت- الحزن- السام - المساء الظلام) ومشتقاتها (مـات - يمـوت - أموات حزين أحزان عن سيطرة مشاعر الإحباط والحزن والسام والضياع علـى نـفس الشاعر، حيث

يتكرر لفظ (الموت) ومشتقاته (٤٩ مرة).

ويتكرر لفظ (المساء) (٢٧ مرة)

ويتكرر لفظ (الحزن) (١٦مرة)

ويتكرر لفظ (الليل) (١٤مرة)

ويتكرر لفظ (السام) (١١ مرة)

ويتكرر لفظ (الظلام (٧ مرات).

ويكشف أيضا عن أن الألفاظ التي تدل على الظلام التام مثل (الليل - الظلام) أفل تكرارا من الألفاظ التي تدل على الظلام الجزئي مثل المساء، مما يوحي بأن الشاعر يعتقد بأنه مازال ثمة بصيص من الأمل للخلاص لنفسه وللإنسانية.

وإحصاء المفردات التي لها تردد عال في ديوان شاعر معين لا قيمة له إذا كـان ويتكرر لفظ (السام) (١١مرة) عاية في حد ذاته، وإنما يجب أن يكون الحساب الخطاب الذي يتصل به- ثم من الإحصاء تتحدد النواتج الشعرية التي تتجلى على مستوى السطح، أو مستوى الباطن . [١٨]

وبالنظر في أعمال محمد إبراهيم أبو سنة يأتي الإحصاء اللوني كالآتي.

اللون الأسود : (٣٢مرة)

اللون الأخضر (٦٢مرة)

اللون الأحمـر :(٣٩ مرة)

اللـون الأزرق:(٣٨ مرة)

اللون الأبيض (٣٧ مرة)

اللون الأصفر (١٧مرة)

اللون الوردي(٥ مرات)

يتضح من الإحصاء علبة اللون الأسود على الألوان الأخرى مؤكذا يتلك غلبتـه على طبيعة إدراكه بعالمه، وأن جانبا من اختياراته التعبيرية قد وقعت تحت طائلـة هـذه اللون بكل حواسه الدلالية، ويعطى اللون الأسود مساحة كبيرة من الوقـع الـذي يعيشـه الشاعر ، سواء في تلك الواقع المادي أو المعلوى، وإن كانت العامة أيضا لسيطرة السواد على المفردات المادية التي امتدت إلى عدة حقول تعيرية هي: حقل- الحملا- النبـات - الحيوان الماء الإنسان، حيث تبلغ مفرداتها (٥٩ مرة) تسعا وخمسين مفردة، مما يدل على أن الواقع الخارجي خاضع لسيطرة اللون الأسود خضوعا مطلقا" (١٩)

أما اللون الأخضر وان كان برد مرتبطا بعاصر مادية مـن البيعتها الحشـرة كالنبات والغابات والحقول والأرض، والأوراق، السوائل، ولكن تتحول دلالته من الأمـل و التنازل والعطاء والجمال والبهجة، وذلك من خلال السباقات التي تردد فيها إلى الدلالـة على معاني الحزن والباس (٢٠)

وهكذا يتوقف، فهم كثير من جوانب خطاب أبي سفة علـى إدراك طبقة اختيـاره لمفرداته اللونية من ناحية، ثم غرسها في ترتبها التعبيرية من ناحية أخرى، حيث شكلت بعض المواقف الرئيسية في الأعمال وحققت جانبا من شعريتها (٢١)

ثالثا : التـراكيب :

يؤدي التركيب في النص الأدبي دورا أساسيا في إحكام نظم الكلمات والتأليف بينها تأليفا يتيح للمبدع إمكانات تعبيرية واسعة، توحي بأفكاره ومشاعره، وتحقق لصياعته قنيـة عالية تمارس تأثيرا على المتلقي.

كما يقصد بالتركيب التلازم بين المعاني النحوية، والمعاني النفسـية عـن طريـق الاختيار والتأليف. ولقد جعله عبد القاهر الجرجاني المبدأ الأساسي الذي أقام عليه نظرينـه للنظم حيث يقول: "وأعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيـه علـم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها، وتحفظ - ١٠٣٠ ١٧٩

الرسوم التي رسمت لك فلا تحل بشئ منها [٢٢] ، ولا يقتصر علم النجولدى عد القاهر على معرفة قواعد النحو (الإعراب)، بل يمتد ليشمل الإلمام بقضايا علم المعاني من تقديم وتأخير، وحذف وذكر ، وتعريف وتتكبر، وفصل ووصل، وهو ما يدخل فيما يسمى بعلم التراكيب الآن. والألفاظ لدى عبد القاهر تأليف تابعة في تراكيبها للمعاني الان العلم بمواقع المعالي في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق [٢٣]

وفي ضوء كلام عبد القاهر نفهم أن لكل معنى نفسي من المعاني النحوية ما يوافقه من الكلام، وهذه المعاني النفسية هي التي تتدخل في اختيار الألفاظ والأدوات.

ولتحقيق التناسق والجمال بين عناصر الجملة وبناء المعنى النحوية فيها يتدخل عنصر الاختيار والتأليف، والاختبار يتمثل في طريقة توزيع هذه العناصر داخل الحملة، ووضع كل عصر في المكان الذي يخدم قضبة البناء الفني المحكم للعبارة [٢٤]

وفي ضوء ما تقدم بعد التركيب في الشعر عصرا جوهر با بادى معنى القصيدة ويحقق جمالياتها، ويصبح تأثير الفكر والعاطفة في نفس الشاعر أثرهما البارز في لغة العمل الأدبي على مستوى الألفاظ و التراكيب وتوجيهها لتتجانس مع مسارب النفس بما يؤكد ان أسلوب الاستفهام في شعر أمل دنقل [٢٥]

فحينما تتراكم في نفس الشاعر أمل دنقل مشاعر القلق والحزن نتيجة لما يعاينه من انحسار بعض القيم النبيلة في المجتمع. ولشد ما المه هزيمة الموقف العربي المعاصر وعجز أصحابه عن تحقيق أدنى سبق في أي من مجالات الحياة المعاصرة، فتستدعى هذه المشاعر أسلوب الاستفهام الذي يجد فيه الشاعر أسلوبا مناسبا لتجسيد انفعالاته ومشاعره من جهة، ووسيلة للنفيس عن هذه المشاعر المكبوته في نضمه من جهة أخرى. ولقد تكرر اسلوب الاستفهام فى شعر امل دنقل [٢٦] مائة واحد وعشرين مرة وجاءت الجمله الاستفهامية فى شعرة على النحو التالى :

: أداة الاستفهام + فعل مضارع + فاعل) مفعول به أو جار ومجرور

هل ثبت الثفقى

قناعة الميزوز؟

هل بلد الرجال؟

هل تتساوي بد سينها كان لك

بيد سيفها اتكلك ؟ (٢٧)

كما أن الصيغة الفعلية المصارعة في الصيغة الغالية على جملة الاستفهام في قصاد أسلم لنقل وذلك يؤكد خروج أسلوب الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى دلالات أخرى متعـدة وتجدد هذه الدلالات في نفسه، كما أن الاستفهام بعد أكثر الأساليب طواعية ومرونة وقدرة على تحويل مجرى المعنى والشعور حسب ما يعتري النفس من أحاسيس والفعالات، مما يمكن الشاعر من التخلص من ركود العبارة المألوفة، والمستعـة الآلية التـي تـلانـس الوضوح (٢٨)

كذلك تكشف التراكيب عن مواقف الشاعر وعايانـه وأخلاقه ، فمن السمات الأسلوبية التي تميز شعر صلاح عبد الصبور اعتماده على الجملة الاسمية التقريرية وهذا يدل على أنه يعبر عن مواقفه وغاياته بطريقة إيجابية:(٢٩)

- هذا زمان السام

-اللفظ حجر

-اللفظ منية

- هذا يوم خوان

-الارض بغى طامث

- كونكم مشئوم

- العام عام جوع

على عكس عبد الوهاب البياتي الذي يعبر عن مواقفه وغاياته بطريقة سلبية، حيث تكـتر الجمل المنفية في شعره :

- يا قلب لا تهزم

- إنى لن أخون

- وأنا لست بصعلوك .

-وأنا لست سياسيا

-وانا لست بتاجر

-يتغنى بعذاب البشرية

ومن التراكيب التي تريد بكثرة في شعر صلاح عبد الصبور الجمل الأسمية الفكرة التي تتكون من ثلاثة عناصر:

اسم - نكرة مضاف إليه أو صفة + صفة فكرة أو اسم نكرة

كوجه فار سيت طلاسم الخطوط

دبيب فخذ امرأة ما بين اليتي رجل

وتمطت الرئتان في صدر زجاجى حرب

ومن الملامح الأسلوبية التي يتميز بها شعر صلاح عبد الصبور تقديم شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور، وبخاصة في الجمل الفعلية. ويستخدم هذا الملمح الأسلوبي لتأكيده على زمان أو مكان معين ولإحداث الأثر المطلوب في نفس المطفي.

الزمان:

- وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

- وفي الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد

- وفي مساء وأمن الأصداء

- وفي الليل كنت أنام على حجر أمي

- وفي الربيع تكتسي ثيابنا الملونة

- وفي الحريف تخلع الثياب تعرى بدنا

المكان:

- من تحت ملامتها أخفتها عنا مائدة الإفطار في الشارع غطتها أوراق الأشجار

- وعند باب قريتي يجلس على مصطفى

- وفي الجحيم دحرجت روح فلان

- وعند باب القبر قام صاحبى خليل

- على جفوني وضعك

التكرار:

يعد التكرار ظاهرة الغوية من حيث اعتماده في صوره البسيطة والمركبة - علـى العلاقة التركيبية بين الكلمات والجمل. ويعد في ارتفاع معدلات نردد. وسيلة بلاعـة ذات قيم أسلوبية مختلفة، حيث يؤدي وظيفة ايحائية بارزة، وتتعدد أشكاله وصورة بتعدد الهدف الايحائي الذي يتوطه الشاعر به، وتتراوح أشكاله ما بين التكرار السيط متمثلا في تكـوار لفظة معينة أو عارة معينة بدون تغيير، وبين أشكال أخرى أكثر تركيبا وتعقيدا يتصـرف فيها الشاعر. ومن أمثلة التكرار البسيط تكرر كلمة "حياة في قصيـدة شـق زهـران اصلاح عبد الصبور لتكون بمثابة النعمة الأساسية التي تصور المشهد بكامله، وتعبر عن جو القصيدة العام. (٣٠) وكذلك كلمة قريني لارتباطها بكلمة "الحياة":

وأتى السـياف مسرورا وأعـداء الحيـاة

صنعوا المـوت لأحبـاب الحياه

وتدلى رأس زهـران الوديع

قريني من يومـهـا لـم تـأتدم إلا الدمـوع

قريتـى مـن يومها تخشـي الحيـاة

كان زهـران صديق للحياه

مات زهـران وعين حياه

لمـاذا قريتـى تحش الحيـاة[٣١]

وقد يكون التكرار مركبا معقدا وهي الأشكال التي تتجلى فيـها عـقريـة الشـاعر وبراعته، ومن صورة البارعة ما جاء في مقطع "الإصحاح العاشر من قصيدة سفر ألف دال[٣٢] الأمل دنقل، وفيها ينصرف الشاعر في طريقة التكرار ذاتها بالتداخل في المنصـر المكرر، والتصرف في صياغته يحيث لا يأتي على صورة واحدة في كل مرة، بل يشكلها الشاعر تشكيلا جديدا، ويؤلف بينها تأليفا جديدا بحيث تأتي كل مرة في صـورة جديدة يقول أمل دنقل:

الشوارع في آخر الليل، آه، أرامل متشحات بنهدين في عتبات القبور - البيوت

قطرة قطرة تتساقط السمين مسابيح ذابلة، نتشبث في وجنة الليل، ثم تموت

***

الشوارع في آخر الليل، أن خيوط من العنكبوت

والمصابيح تلك الفراشات - عالقة في مخالبها، تتلوى .. فتعصرها ثم تتحل شيئا فشيناء فتمتص من دمها قطرة قطرة فالمصابيح قوت

***

الشوارع في آخر الليل، أه، أفاع تنام على راحة القمر الأبدى الصموت لمعـان الجلـود

المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح مسمومة الضوء، يعفو

بداخلها الموت، حتى إذا عرب القمر الطفات، وعلى في شرايتها

السم تتزفه قطرة في السكون السيت

وأنا كنت بين الشوارع وحدى، وبين المصابيح وحدى

اتصيب بالحزن بين قميصى و جلدى

قطرة ....قطرة كان حبى يموت

وأنا خارج من فراديسه دون ورقة توت،

يكرر الشاعر مجموعة من العناصر وهي الشوارع مصابيح أخر الليل قطرة قطرة على امتداد المقاطع الأربعة، ولكنه يشكلها في كل مرة تشكيلا جديداء ويؤلف بينها تأليفا جديدا، بحيث تأتي كل مرة في صورة جديدة. في المقطع الأول تتجسد " الشوارع" في "آخر الليل في صورة أراسل تاكلات يبكين بحرقة في عتبات بيوتين - القبور، وتبدو المصابيح في الدموع المتسائلة قطرة قطرة من عيون أولئك الأرامل التكالي، التي تحاول أن تثبت في وجنة الليل قبل أن تموت وهكذا يلف الموت الصورة بكل عناصرها.

وفي المقطع الثاني تتحول "الشوارع في "آخر الليل" إلى خيوط عنكبوت، وتصبح المصابيح هي الفراشات الضحايا التي تتلوى في قبضة الخيوط قبل أن تتحلل في مختلف الشوارع العنكبوت لتمتص دمها قطرة.. قطرة مرة أخرى يطالعنا الموت والانطفاء بصورة أخرى وشكل جديد، وإن كان قد تكون من نفس العناصر.

وفي المقطع الثالث تتحول الشوارع في "آخر الليل مرة أخرى إلى أقاع تنام على راحة القمر، أما المصابيح فهي لمعان حلود هذه الأفاعي ومن ثم فإن ضياءها ضياء مسموم، لا يلبث إذا انطلقا النير- أن يترف سمة قطرة.. قطرة في السكون السيت وهكذا تتشكل نفس العناصر المكررة للمرة الثالثة في صورة جديدة لحمتها وسداها الموت والانطفاء والفناء .[٣٣]

وفي المقطع الأخير تصبح الشوارع والمصابيح" بكل إيحاءاتها السابقة، ويكل أشباح الموت والانطفاء التي تحف بها مسرحا حزينا لمشهد حزين، وهو مشهد الشاعر الضائع الوحيد، المنصب حزنا، والذي يشهد مصرع حبه قطرة قطرة ويخرج من فراديس هذا الحب خاوية، عاريا حتى من ورقة نوت, ويتضح أن هذه الشوارع وهذه المصابيح التي يتخبط بينها الشاعر ليست الشوارع والمصابيح الواقعية وإنما في الشوارع والمصابيح الأرامل والدموع، والعنكبوت والدراسات، والأفاعي ولمعان خلودها المسمومة إنها ببساطة الشوارع والمصابيح الموت والانطفاء، التي توجد بها الشاعر وأصبح الجميع صورا متعددة الحقيقة واحدة هي الموت والانتهاء[٣٤]

ولعله يتضح مما سبق - مدى على الإمكانات الإيحائية لصور التكرار المركب سواء في صيغتها أو في طاقاتها الإيحانية.

رابعا: البـلاغـة الأسلوبيـة :

لا يقتصر التحليل الأسلوبي الحديث للصور البلاعيـة علـى محـرد الحصـر أو الإحصاء، بل يقوم ببيان أوضاعها المحددة، والكشف عن علائقها المتناعية أو المتنافرة ويتم ذلك من خلال التركيز على مظهرين: أحدهما معرفة التوظيف البلاغي لهذه الأشكال وقياس مداء ووصفه، والثاني محاولة التعرف على الأهمية النسبية لبعض هذه الأشكال في نص معين على ما سواه ودورها في تكوين بنيته (٣٥)

وفيما يتصل بدراسة الصورة أسلوبيا يضع علم الأسلوب الأمس لتصنيف الصـور بالإضافة إلى تحليل طبيعتها ووظيفتها وبواعثها وتأثيرها، والصورة التـي تنحسـم فـي استعارة أو تشبيه أو مجاز مرسل أو كتابة أو غيرهما يمكن اعتبارها وسيلة أسلوبية تعالج طبقا للملامح الأسلوبية بإحدى طريقتين:

إحداهما: تعتمد على البدء بالصورة وعن تأثيرها، والأخرى تتمثل في محاولة الانطلاق من هذا التأثير نفسه وتحديد الوسائل التي تفضي إليه" (٣٦)

الوظيفة الأسلوبية للصورة:

إن ممارسة السورة الظهور بحيث تشمل كل بدية لغوية تلفت النظر إليها لبزورها في النص الأدبي، وتمارس على القاري، تأثيرا من نوع ما، فـــإذا اسطردت بانتظـام مجموعة من هذه الوقائع الأسلوبية المتشابهة في طبيعتها أو تأثيرها فيها تكـون علـذ ظواهر ومن ثم يمكن رصدها من منظور إحصائي أو وظيفي تراكمي" (٣٧)

وفي ضوء ما سبق يمكن دراسة المصاحبات اللغوية التي تشكل "التراسل التصويري: التي تتحد بنية الاستعارة، واعتبارها وسيلة لسلوبية تستحق الدراسة والتحليل. وبخاصة إذا ما ترددت لدى شاعر معين لتوحي بعالمه الخاص .

ويعد صلاح عبد الصبور من الشعراء الذين ارتكزوا على هذه المصاحبات اللغوية ارتكازاً شديداً وبخاصة بين الاسم والصفة وجعل من هذه المراوجـات أو المصاحبـات وسيلة أسلوبية في شعره الابداع المعنى، وقد الصرف الشاعر إلى إبداع هذه المزاوجـات إلى الصحة أكثر من الصرافه إلى الموصوف واتخاد هذه الصفات من المدركات الحسـية يؤدي إلى تعيين الموصوفات وإدراكها، وتحقيق هويتها، وتوسيع معانيها، كما أنها تقـى ضوءا باهرا على الموصوفات، يبرزها، ويخرجها من حقلها المالوف.

ولا تكمن القيمة الأسلوبية في المصاحبات اللغوية لدى صلاح عبد الصور إلى الصفة في ذاتها، ولكن ترجع القيمة الأسلوبية إلى استخدام الصفة في مجموعة لعظية مجازية [٣٨] كما تكمل قيمتها الأسلوبية في استغلال ما في الصفة من طاقات إيحائية دون التوقف عند معانيها الدلالية، ولقد وظف صلاح عبد الصبور هذه المصاحبات في خلق استمارات جديدة لإيداع معان جديدة . أكثر في شعره مثل هذه المصاحبات. نصافتان بالجلال المر - الظلمة البلهاء - الزمان الصرير - الحزن الضرير الضلوع المتفرة - السمت الراكد - الأحزان الباطنة الصحابة - الرئة المنشرخة ليل ناعم – الفاظ باردة غناء - الألفاظ الحرى - النيل الباسم - صوت رطب الهموم المعشية – اليأس القائم.

المراجع

١- د. عبده الراجحى	علم اللغة والنقد الادبى (وعلم الاسلوب) فصول ع١ ، ع٢ يناير ١٩٨١ ، صـ ١٢١
٢- المرجع السابق	نفس الصفحة
٣- ليوزف شتريلكا	الاسلوب الادبى ، من كتاب مناهج علم الادب فصول ع٥ ، ع١ ديسمبر ١٩٨٤ ، صـ ٦٩
٤- ارشيبالد مكليش	الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى دار اليقظة العربية بيروت ١٩٦٣ ص ٢٣
٥- محمد فتوح احمد	ط؟اهرة الايقاع فى الخطاب الشعرى مجلة البيان الكويتية عدد ٢٨٨ مارس ١٩٩٠ ص ٥٩
٦- ابراهيم انيس	موسيقى الشعر مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨١ الطبقة الخامسة ص ٤٣
٧- امل دنقل	ديوان العهد الاتى دار العودة بيروت ١٩٧٥ ص ٧
٨- د. على عشرى زايد	عن بناء القصيدة العربية الحديثة مكتبة دار العلوم الطبقة الاولى ١٩٧٨ ص ٥٢ ـ ٥٣
٩- احمد عبد المعطى حجازى	ديوان اشجار الاسمنت مركز الاهرام للترجمة والنشر الطبقة الاولى ١٩٨٩ ص ٥
١٠- عباس محمود العقاد	اشتات مجتمعات ص ٤٥
١١- احمد عبد المعطى حجازى	ديوان اشجار الاسمنت ص ٢٧
١٢- انطون كرم غطاس	الرمزية والادب العربى الحديث دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع بيروت ١٩٤٩ ص ٨٢

١٣- نقلا عب د. شركرى محمد عياد	موسيقى الشعر العربى مشروع دراسة علمية دار المعرفة القاهرة الطبعة ١٩٧٨ ص ١٥٨
١٤- فينور ماتويل دى اجبيار سلفيا	الاسلوب والاسلوبية ترجمة د. سليمان العطار مج ١ ع ٢ يناير ١٩٨١ ص٣٧
١٥- د. صلاح فضل	علم الاسلوب ص ٢٠٧
١٦- عبد القاهر الجرجانى	دلائل الاعجاز قراءة تعليق ابو فهر محمود محمد شاكر مكتبة الخانجى القاهرة ص ٥٣٩
١٧- امل دنقل	الاعام الكامله قصيدة حكاية المدينة الفضية ص ٢٣٣
١٨- د.على عزت	اللغة والدلالة دراسة نقدية فى شعر السيب وعبد الصبور الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ ص ٤٩
١٩- د. محمد عبد المنطلب	قراءات اسلوبية فى الشعر الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ ص ١٢٤
٢٠- المرجع السابق	ص ١٢٤
٢١- المرجع السابق	ص١٢٦
٢٢- المرجع السابق	ص١٤٠
٢٣- عبد القاهر الجرجانى	دلائل الاعجاز ص ٣٠٢
٢٤- المرجع السابق	ص ٤٤
٢٥- د. احمد درويش	دراسة الاسلوب بين المعاصرة والتراث دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ص ١١٣

٢٦- برند شيلنر	علم اللغة والدراسات الادبية دراسة الاسلوب والبلاغة علم اللغة النصى ترجمة د. محمود جاد الرب الدار الفنية للنشر والتوزيع القاهرة الطبعة الاولى ١٩٨٧ ص ٥٨
٢٧- امل دنقل	الاعمال الكامله قصيدة لا تصالح دار العودة بيروت ص ٣٢٤
٢٨- د. مصطفى ناصف	نظرية المعنى فى النقد العربى دار القام بيروت ١٩٦٥ ص ٥٠-٥١
٢٩- د. على عزت	اللغة والدلالة فى الشعر دراسة نقدية فى شعر السياب وعبد الصبور ص ٥٧ وما بعدها
٣٠- د. محمد العبد	اللغة والابداع الادبى ص ١٣٣
٣١- صلاح عبد الصبور	ديوان الناس فى بلادى قصيدة شنق زهران
٣٢- امل دنقل	ديوان العهد الاتى قصيدة سفر الف دال ص ٦٠سفر الف دال ص ٦٠
٣٣- د. على عشرى زايد	عن بناء القصيدة العربية قصيدة الحديث ص ٦٥
٣٦- المرجع السابق	نفس الصفحة
٣٧-د. صلاح فضل	علم الاسلوب ص ٢١٧
٣٨-المرجع السابق	ص ٢٤٢
٣٩-المرجع السابق	ص ٢٤٦
٤٠-د. محمد العبد	اللغة والابداع ص ١١٦