كلية **الآداب**
قسم اللغة العربية
الفرقة الرابعة

في
النقد الأدبي الحديث

إعداد

أ.م.د / السيد محمد على

العام الجامعي

٢٠٢٢م / ٢٠٢٣م

المحتويات

مقدمة

الفصل الاول: النظرية الكلاسيكية

- مفهوم المحاكاة عند أفلاطون ونظرية المثل ١
- نظريه الشعر عن أرسطو. ٥
- المدرسة الشكلية الروسية. ١٥
- البنيوية. ٣٠

الفصل الثاني: القصيدة الدرامية

- ما القصيدة الدرامية ؟ ٤٢
- اختيار المفرد وبناء الجملة في شعر أمل دنقل. ٥٩

الفصل الثالث: الرمز والاستدعاءات التراثية

- الرمز والأسطورة والاستدعاءات التراثية. ١٠٠
- رموز المعاناة والطموح: قراءه نقديه في قصيدة الخروج ١٤٧

الفصل الرابع:

- مستويات التحليل اللغوي للأسلوب. ١٦٢

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 الأيدولوجية والتاريخية والاجتماعية في تفسير الأعمال الأدبية، كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية، والرمزية وغيرها من الاتجاهات التي ركزت على المؤلف وحياته.

وظهرت النظرية الحديثة باتجاهاتها المختلفة، كالشكلية الروسية، والاتجاه الأسلوبي 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 الأدبي 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 للنسبي 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، والبنيوية، 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 الاول

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 المآسي يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة ومن صورها الثابتة الخالدة المثالية. وهو ما جعل أفلاطون يحمل على شعراء المآسي 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 الشقاوة 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 شيء 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 والأيون، والقوانين، ومائدة الشراب وغيرها، وكان هجومه عليهم بدافع أخلاقي وتربوي، فهم يصورون في الآلهة وأبطال التاريخ بعض جوانب الضعف الأخلاقي، وهو ما له تأثير سيء على عقول الشباب [٢]، كما أن المحاكاة عنده تعنى (التشخيص) أي أن شعراء المآسي 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 ولحن ووزن مثل المأساة والملهاة.

كما تختلف هذه الفنون باختلاف مضمونها فمنها ما يحاكي النواحي الفاضلة المحمودة كالمدائح والملحمة والمأساة، ومنها ما يحاكي الجوانب السيئة كالهجاء 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 الفني المطلوب، لأنها تعتمد على المحاكاة في تصوير عالم الإنسان تصويراً فنياً بحيث تبرزه في صورة أحسن أو أسوأ مما هو عليه في الواقع، كما أن المحاكاة لا تهتم بأفعال الإنسان كما كانت أو كما هي كائنة، وإنما تهتم بهذه الأفعال كما يمكن 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 في الواقع قالبا متكاملا منسجما ترتبط أجزاؤه ارتباطا فنيا 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 فيقصد 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 الشعر على

---

١) د.محمود الربيعي: في نقد الشعر, ص٢٨

٢)المرجع السابق, ص٢٩

٣)المرجع السابق, ص٢٧

بناء شكل فني لموضوع المحاكاة، لأن الشعر عنـــده صنعة فنية، ومهمة الشاعر الأساسية ليس صناعة الأشعار ولكن مهمته اختيار الأحداث والمهارة فـي ترتيبهـا 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: محاكـاة (الفعل) أي حياة هؤلاء الأشخاص، أي محاكاة السعادة والشقاء لأنها تأخذ قالب الفعل والغاية التي تعيش من أجلها إنما هي نوع من النشاط أو الفعـل. والممثلـون فـي المسرحية لا يمثلون صفات الشخصية ولكن يستعينون بهذه الصفات لكي يصـوروا أفعالهم. ومن ثم بعد الفعل أو الحبكة الفنية هو هدف المأساة [٢].

من أجل ذلك كانت المحاكاة هي الأساس في المأساة وليس الوزن. فالـذي 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. فهـوميروس شاعر أما الآخر فطبيعي واستحق هوميروس أن يكون شاعراً لأنه جعل شـعره ذا طابع درامي بفضل المحاكاة. أو بمعنى آخر قدم الأفعال تقديما مسرحيا، تتمثل فيـه الوقائع حية، ويتعرف بها على حقيقة الأشخاص والأحداث تعريفا منتظمـاً منسـق الأجزاء، يحقق لها الوحدة والمتعة [٣].

ويعرف أرسطو المأساة بأنها محاكاة لحدث كامل ذات طول معين، بلغـة 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 ترتيبـــاً يوضح الحـــدث

---

١) المرجع السابق, ص ٢٩

٢) المرجع السابق, ص ٣٠

٣) د. محمد غنيمي: في النقد الأدبي الحديث ، ص ٥٠

٤) د. شوقي ضيف : في النقد الأدبي, دار المعارف , ص٢٠

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 الآلهة) والمدائح

---

١) د. شوقي ضيف: في النقد الأدبي, ص ٢١

٢) د . محمد غنيمي: في النقد الأدبي الحديث ، ص ٥٠

٣) المرجع السابق, ص ٥١

(فـي تمجيـد الأبطال) ثم تدرجت الأهاجي فصارت ذات طابع درامي، كما كانت الملحمة أسـاس المأساة.

ويعد الفعل - عند ارسطو - روح الشعر؛ لأن الحكاية أو الخرافة – التـي هي سدي المسرحية ولحمتها – تمثل لنا الإنسان وهو يعمل، والعمـل هـو غـايـة الإرادة، وبدونه تصير الإرادة مجرد إمكانيات لا وزن لها. والعلم يدفع إلى العمـل والمحاكاة – وهي موضوع الفنون جميعاً – وسيلة من وسائل العلم[١].

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

والمحاكاة معرفة وتعلم والتعلم ممتع ومفيد لدى سائر الناس وبخاصـة الفلاسفة؛ ونحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط مـا تـدل عليه ونتعرف على من تشير إليه أو ما تخبر عنه، فإن لم تعد منها معلومة معينـة فإنها ترينا – لا بوصفها محاكاة – ولكن لإتقان 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 تعـرف 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 الذين 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 رشدي: 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 غنيمي :النقد الأدبي 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 بهذه الطريقة

---

١) د. محمود الربيعي : في نقد الشعر، ص ٣٠
٢) المرجع السابق, ص ٣١
٣) د. محمد غنيمي :في 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 الإغريقي باعتبارهم المثل العليا وتطوير الفن الشعري[٢].

ولكن بمجيء 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 شوقي ضيف: في النقد الأدبي ، ص٢٩
٢) د. محمود الربيعي: في 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 التي 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 غنيمي: في النقد الأدبي 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) والتي 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). وحدت من خلاله نماذج وفرضيات توضح كيفية إنتاج الوسائل الأدبية للتأثير الجمالي وكيف يتميز الأدبي عن غير الأدبي.

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، ومهمته هو تجديد 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 (الأبوياز) 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 شيء آخر [٦]", كما أن العمل الأدبي ليس "مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاساً للواقع الاجتماعي،

ولا تجسيداً لحقيقة مفارقة (متعالية): إنـه حقيقة مادية، ويمكن تحليل أدواته مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة. إنه مكون من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطـأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما[٧] . ولكن هذه الصرامة قد خفـت بعد اندماج الشكلية مع حلقة موسكو اللغوية.

ويمكن أن نلخص هذه المرحلة الأولى من الشكلية في نزعتـها المادية الحادة والنظرة الآلية إلى العمليـة الأدبيـة، بـل أن تعريـف مایاكوفسكي الأدب بأنه "حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التـي يستخدمها" [٨] يؤكد هذه النزعة. وإذا كانت "الشكلية تنظر إلى العمـل الأدبي على أنه فن لغوى في المقام الأول فإنها راحت تستمد العـون من علم اللغة وبخاصة ما جاء به دى سوسير.

ومن المفاهيم السوسيرية التي استخدمها الشكلانيون مصطلـح "عشوائية العلامة" في علاقتها مع ما تشير إليه، ومصطلح "الاختلاف" الذي يساعد على إقامة نوع من العلاقات بيـن الرمـوز فـي البنـاء الأدبي [٩].

وقد استطاعت هذه المفاهيم أن تنير الحقـل اللغوي والحقـل الشعرى معاً، وأسهمت في حل الكثير من المشكلات التي كانت تقـع على الحدود الفاصلة بين الأدب واللغة[١٠].

وأصبحت "الشكلية " في جوهرها تطبيق اللغويات على تحليـل الأدب. ونظرا لأن هذه اللغويات كانت شكلية تهتم ببنيات اللغة أكـثر من اهتمامها بما يقوله المرء فعلاً، فإن الشكليون اهتموا بالشكل، ورأوا أن المضمون مجرد حافز للشكل أو بعبارة

أخرى "المضمـون وظيفة للشكل الأدبي"[١١]، ولا يمكن فصلـــه 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 "التحديديون" ، 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 ينتـج كعلاقة للعناصر فيما بينها، للعناصر بالعمل كله، وبعد العمل الأدبـــي 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 القوانيـن التـي تحكـم اللغة, والشاعر لدى الشكليين يعمل كعمل الرسام بالألوان والموسيقى بالأنغام والأصوات[١٤].

والنقد الأدبي مدين بهذه الفكرة للشكلية التي قننت لها وربطتـها بمبدأ آخر هو ضرورة استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجيـة فليس العمل الأدبي كما يقول شكلوفسكي: "غـير مجمـوع الوسائل الأسلوبية للنص" [١٥]،مستقلة حتى عن القارئ، ومعزولة عن السياق التاريخي.

وعلى الرغم من أن قضية الشكل قد ارتبطت لدى الشكلانيين بمشكلة التلقي 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 التلقي 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 الشكلانيين.

وإذا كان الأدب أدائه اللغة فقد وجه الشكلانيون اهتمامهم الأساسي في طرق البحث الفيلولوجي وقضايا علم اللغة. فاهتموا بوحدات الدلالة سواء 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 الشكلانيين هو موضوع علم الأدب ومن ثم فعلي الناقد أن يبتعد عن أية اهتمامات جانبية أخري مثل علم النفس والاجتماع والتاريخ الثقافي، وألا يهتم إلا بالبحث في الملامح المميزة للأدب، وأن يعرض مشكلات النظرية الأدبية في ذاتها[٢٢], ورفض النظريات النفسية التي تحيل إلي الفروق المميزة في الشاعر وليس في الشعر، ومن ثم رفض الشكلانيون التفسيرات الخيالية وتفسيرات العبقرية والحدس والتطهير وغيرها من العوامل النفسية التي تمس المؤلف أو المتلقي.

وإذا كان الشكلانيون يرفضون انعكاس نفسية الشاعر علي تعبيره, فإنهم يرفضون أيضاً انعكاس المجتمع في الأدب، ومن ثم نفي الشكلانيون أن تكون الحكايات الشعبية انعكاسا للعادات الواقعية للشعوب، بل إنها في نظرهم 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 يؤكـده "شلوفسكي " حيث يري إن التراث الشفهي لا يعكس العادات المعاصرة، بـل يعتبر صدي لعادات قديمة، وحتى الأدب المكتوب لا يتناول من العادات إلا مـا 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 خاصـة إلى الالتفات إلى الوظيفة الاجتماعية.

وظيفة الشعر لدي الشكلانيين:

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

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 "الإغراب" مهمة جوهرية للشكلية، لأنه يغير من استجابتنا إلي العالم ،ومن ثم فإن قدرا كبيرا من التحليل الشكلي القيم للأدب يتضمن دراسات في الوسائل والطرق التي يتم بها (الإغراب) وإذا كانت أساليب (الإغراب) 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 شيء 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 مفرد(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 الشيء، أما الشيء نفسه فليس بذي قيمة(٣٠).

ومن الأفكار الجوهرية لدى الشكلانيين فكرة "العنصر المهيمن" والتـي حددها جاكبسون بأنه "العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الأبي، فهو الـذي يحكم غيرة من العناصر أو المكونات ويحددها ويحورها[٣١] ، وذلك يعنـي أن الأعمال الأدبية باعتبارها أنساق متغيرة تبني عناصرها في علاقات، وقد يحتـل عنصر مكان الصدارة وتتراجع بقية العناصر الأخرى لتصبـح مـجـرد خليفـة, فعلي سبيل المثال قد تختفي الألفاظ القديمة ليحل محلها (الايقاع أو الحبكة) في نسق العمل الأدبي[٣٢]. والعنصر المهيمن هو الذي يمنح العمل تبلوره، وييسـر 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 قـد يحكمها عنصر مهيمن ينبع من نسق غير أدبي فقد كان العصر المهيمن في شعر عصر النهضة الأوربية نابعاً من الفنون البصرية، واتجه الشعر الرومانسي نحـو الموسيقي، وكان فن القول هو العنصر المهيمن في الواقعية [٣٤]، وتظل وظيفـة العنصر المهيمن مهما كانت طبيعته هي تنظيم العناصر داخل العمـل، فيقـدم عناصر علي أخري في الاهتمام الجمالي، أو يعود إلى الوراء بعناصر قد كانت في المقدمة في عصور سابقة، أما عناصر النسق الأدبي فتظل دونما تغيير.

من الشكلية 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 أنـه 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 الشيء 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 التي تؤدي إلى اكتشاف كلية الكون ووحدته وشموله (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 اللغوي رومان جاكبسون الذي صاحب الشكلية الروسية منذ بدايتها حتى تحولها إلى البنيوية(٤٠).

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

المراجع

١- البنيويـــة وعلم الإشارة ترنس هوكز، 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 فبرابر ١٩٩٧، ص٣٣.

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

٥- 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- النظرية 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 الأفاق 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 فردينان 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 "ســـــانكرونى" (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 الزمنـــي أو التاريخي ، أو دراسة عناصر اللغة حسب تطورها التاريخي .[١١]

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

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

البنية:

تحمل كلمة (البنية) معنى " المجموع " أو " الكل " المؤلف من ظواهـر متماسكة ، يتوقف كل منها على ماعداه ، ويتحدد من خلال علاقته بما عـداه . 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 تعريـف عالم النفس السويسري " جان بياجيه " بعـد من أفضل التعريفات حيث يقـول : " إن البنية لهي نسق من التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا (فـي مقابل الخصائص المميزة للعناصر [١٣] ، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظـل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحـولات نفسـها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسـق ، أو أن تـهيب 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 اســـــم 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) يتغيرمعناها إذا أقمنا الصوتيم (الظاء) بدلا من (الطاء) فتصبح (ظل) .

ومعنى ذلك أن التحليل الفونولوجي إنما يهدف في المقام 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 ، وفي أن أي تغيير يطرأ عليها يجر معه تغيرا شاملا للوحدة" [٢١].

العلاقة:

تقوم "العلاقة" بدور هام في التحليل النقدي البنيوي ، وتشترك مع "الفونيم" في تحديد معالم البنيوية . بل إن المبدأ الجوهري الذي تعتمد عليه البنيوية يقوم على "العلاقة" بين الوحدات في النص . وإذا كان الاختلاف والتميز أساسيا لهذه

الوحدات ، فإن هذه الوحدات لا حياة لها دون تكون لها وظيفة ، ولا توجد هذه الوظيفة إلا من خلال وجود علاقة بين هذه الوحدات داخل النص.

ولقد استمدت البنيوية هذه الفكرة (أعنى فكرة العلاقة) من علم الفيزياء الحديث وبخاصة مبدأ "اينشتاين" في النسبية ، والذي يقوم على أن قيمة الشيء ليست في جوهره ، ولكنها في وظيفته أي في تفسيرنا له وفي نظرتنا إليه " [٢٢]. ومن ثم لا تكمن قيمة "الصوت" أو " الكلمة " أو الوحدة في ذاتها ، ولكن فيما تؤديه من وظيفة نتيجة لعلاقة كل واحدة منها بسواها من الأصوات أو الكلمات أو الوحدات ، أو نتيجة لعلاقاتها مع محيطها . أما مدرك هذه العلاقات فهو القارئ وحده .

وبعد تحديد الوحدات الدالة في النص يجب تحديد القوانين التي تحكم التسلسل السياقي لهذه الوحدات . وقد ميز الباحثون بين أنواع مختلفة من 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 التأليف ممكنا، أو صلة تنافر مما يجعل التأليف غير ممكن . [٢٣] فالفعل (ذهب) يتآلف مع كلمة (الرجل) فيكونان معا صلة تآلف (ذهب الرجل) ، أما الفعل (ذهب) فإنه يتنافر مع (جاء) ، فيكونان صلة تنافر ، ومن ثم لا يمكن التأليف بينهما هكذا (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 (الـهاد والـها) . وهو ما أطلق عليه ابن سينا (المشاكلة)[٢٥] |. وقد يكون التشابة نحويـا كـحـال والمفعول به ، وقد تكون العلاقة (ضدية) حيث تخالف الكلمة كلمـات أخـرى 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 الجملـة من علاقات اختيار لها رصيد غنى وحاضر في ذهن المتلقي العربي . ونظرا لأهمية هذه العلاقات في التحليل البنيوي ، وضع بارت تجربـة " البدائل" أو كما يسميها فكرة "الفحص الاستبدالي" من أجل النفاذ إلى بــاطن 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 " الأثـر " المحدث لمعرفة مدى تجاوب الكلمات مع هذا الأثير البديل [٢٨].

فـإذا قلــت إمكانيات التغيير أو تعـذرت فإننـــا حينئذ تكون أمام تجربـــــة (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 مثــل : "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 وإنما يربطها رابط التأليف الحر[٣٠] . وبعد محور الاختيار بين علاقات الجمل، وهو أوسع أنواع الحريات ، حيث يخضع تأليف الجمل لحرية المبدع ، وطبيعة التجربة .

ومما سبق يتضح أن مهمة النقد البنيوي هو استكشاف البني الداخلية اللاشعورية للظاهرة ، ومعرفة كيفية تركيب النص والمعاني التي تكتسبها عناصره عندما تتألف على هذه الكيفية ، كما تعالج العناصر داخل النص بناء 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 الثاني

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: " محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزين ، تختلـف 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 , المأساة والملهاة وتطورهما إلى الدراما الحديثة , بحث مخطوط ١٩٧٢ ص ٠٩

(٣) المصدر السابق, ص ٠١٣

(٤) حسين رامز, الدراما بين النظرية والتطبيق, 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 متزايد 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, قضاياه وظواهره الفنيه والمعنويه, 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 , 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 - "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 - 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 الروح 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 القصيدة حيث يتصارع في نفسها شعوران هما اليأس والأمـــل ويكشف الصـــراع بين هذيـــن

---

(١) د. محمد مندور ـ 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, فاننا 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 تبقى من حياتها ولكن سرعان ما يطل الشعور بالرجاء والأمل ، والتعلق بالحياة ، ويشع الأمل فى جوانب نفسها ، فيتبدد الشعور باليأس شيئا فشيئا :

آه... لكن ... أبق عرقا

أبق عرقا

واذا كانت أطراف الصراع بين الأمل واليأس لم تتخذ شكلا مستقلا ، وبقيت فى نفس الشاعرة ، فان مثل هذه القصيدة تعد بمثابة احدى المحاولات للتخلص من الغنائية الخالصة.

وتواصل القصيدة الحديثة مسيرتها نحو التطور لكن بدرجات متفاوتة بين الشعراء حيث ان فترة الخمسينات كانت نشرة استكشاف وانضاج تم التخلص فيها مـن روح القصيدة القديمة شيئا فشيئا وعلى حذر.

وكان ظهور القصيدة الطويلة في أواخر الخمسينات يمثل ـ في حد ذاته ـ الاتجاه نحو البناء الدرامى وغلبته على القصيدة المعاصرة .

وتمثل قصيده "الملك لك" للشاعر صلاح عبد الصبور غلبة هذا الاتجاه على الشعر المعاصر(١). ثم ظهرت بعد ذلك مطولات الدكتور خليل حاوى فى دواوينه "نهر الرماد" و " الناى والريح" و "بيادر الجوع" وديوانا أدونيس "أغانى مهيار" و " كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ". كما ظهرت مطوله " أوراس " للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي وغيرها من المطولات الشعرية التي تعتبر البداية الصادقة للقصيدة الدرامية في الشعر العربي المعاصر حيث بـــدأ الشاعر العربي المعاصر يدرك أهمية العنصر الدرامى في بناء القصيدة .

ثم اقتربت القصيدة الجديدة بعد ذلك من مفهوم أرسطو للشعر باعتباره "محاكاة للطبيعة" فأصبحت وظيفه الشاعر أقرب إلى وظيفه الفنان التشكيلي والرسام يرسم فيها اللوحة الشعرية المعبرة. واكتسبت الأفكار المجردة واللامرئيات لدى الشـاعـر وجودا حسيا وبدأت القصيدة تتحرك وفق معمار تكنيكى مدروس يهدف الى تقديـــم صورة عريضة للواقع باستعارة أدوات الفنان التشكيلي يكون ميدانها

---

(١) د . عزالدين اسماعيل, فن الشعر, ص ٢٤٠.

النماذج البشرية والطبيعة ، وباستعارة عناصر الدراما التي وجد فيها الشاعر معادلا موضوعيا لتجاريه وافكـاره [١] .

وأصبح الشاعر قادرا على الاجابة في قصائده على كثير من التساؤلات التـى تطرحها الحياة في يسر وسهولة ، لأنها لم تكن محاطة بهالة من التعقيد والتشابك والتداخل .

ورغم ميل القصيدة الى البناء الدرامي الذي يعتمد على الصورة النامية والحوار ، والمونتاج والحكاية والشخصيات الانسانية وغير ذلك من وسائل التعبير الدرامى الا أنها ظلت قصيدة غنائية في بعض الأحيان تعتمد كثيرا على الصور الرومانسية والتجارب الذاتية .

يستمر التطور وتستمر محاولات اغناء القصيدة بالعناصر الدرامية لتضيف جديدا.

ويضطلع الشاعر بدور تاريخى, ويسهم في تحديد موقف نقدى تجاه الواقع الذي يعيشه، وكانت القصائد في تلك الفترة تكشف عن روح نقديه هجائية حادة فهى تحمل ادائه لجوانب التخلف الاجتماعي والسياسي ولكل عوامل القهر واستلاب الحرية وهذا يتضح في قصيدة "أباريق مهشمة" [٢] للشاعـر عبد الوهاب البياتي حيث يعبر عن ادانته لجوانب التخلف الاجتماعي في المجتمع العربي، وعوامل القهر وضياع الحرية من خلال أسلوب تعدد الأصوات في قصيدته .

فيطالعنا في القصيدة صوت العبيد وهم يزرحون تحت القهر والاستعباد :

الله والأفق المنور ، والعبيد

---

(١) فاضل تامر, معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ص ١٨٨ .

(٢) ديوان اباريق مهشمه - عبد الوهاب البياتي دار بيروت طبعة ثانيه ١٩٥٥ ص ٩.

يتحسسون قيودهم

"شيد مدائنك الغداة"

بالقرب من بركان فيزوف ، ولا تقنع

بما دون النجوم

وليضرم الحب العنيف

في قلبك النيران ، والفرح العميق " .

ثم يأتي صوت الخيانه التي ترفض الحريه :

" لابد للخفاش من ليل وان طلع الصباح

والشاه تنسى وجه راعيها العجوز

وعلى أبيه الابن ، والخبز المبلل بالدموع

طعم الرماد له, وعين من زجاج

فى رأس قزم ، تنكر الضوء الطليق " .

ولكن يأتي صوت الأمل ليعلن عن قرب ظهور فجر جديد :

" نبع جديد

تفجر في موات حياتنا

نبع جديد

فلتدفن الأموات موتاهم

وتكتسح السيول

هذه الأباريق الفسيحة والطبول

ولتفتح الأبواب ، للشمس الوضيئة والربيع" .

ولكن القصيدة المعاصرة في السنوات الأخيرة ، قد ازدادت تركيبا وتعقيداً، وتنوعت مسالكها وتعددت مستوياتها نظرا لتعقد التجربة ذاتها ، حتى صارت القصيدة موقفا فكريا غاية في الشمول والتعميم ، وأصبحت الفكرة التي تمثل مضمون القصيدة، وتكمن خلف مواقفها وأجزائها فكره بالغة التعقيد أيضا، لأنها أصبحت فكرة ذات طبيعة درامية [١].

فبعد أن كانت تسيطر على القصيدة فكرة واحدة وبسيطة أحيانا ، اذ بنا نجدها في القصيدة المعاصرة تتحلل الى عناصر فكرية متجاذبه ومتصارعة تنتشر في أجزاء القصيدة المختلفة ، وتتكامل هذه الأجزاء في النهاية لتكسب القصيدة الموضوعية والحركة الداخلية التي تساعد على نمو القصيدة .

وهكذا اغتنى عالم الشاعر المعاصر بالمعالجة الدرامية لأفكاره وتجاربة من خلال تراكيب معقدة تضم في اطارها الجوار الدرامي ، والصراع ، وأسلوب المونتاج ، وعنصر التشخيص بالإضافة الى عناصر التجريد الفلسفى والتداعيات والتي ساعدت بدورها على نقل احساس المشاركة الفورية .

ويستمر خط التطور بالقصيدة الدرامية في هذا الاتجاه حتى تظهر مرحلة جديدة من مراحل تطورها فتظهر القصيدة قد اتخذت الشكل المسرحي اطارا لها بكل مقوماته ، من تعدد الشخصيات التي تطور الحدث واستخدام الحوار الدرامي بنوعيه ، وحتى تلك التوجيهات المسرحية التي يكتبها المؤلف المسرحي ليصف بها المنظر التي تدور في اطاره أحداث المسرحية ،أو يلخص به بعض هذه الأحداث[٢] .

---

(١) عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٦٨.

(٢) د. على عشرى زايد : استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر - رسالة دكتوراه ـ كلية دار العلوم - ١٩٧٤ ، ص١٨ .

وذلك امعانا في تحقيق الموضوعية لقصيدته ، ولما رآه من قدرة هذا الشكل علـي استيعاب تجربته المتشابكة الأطراف والمتعددة المستويات.

ففي قصيدة " تيمور ومهيار " والتي يصور فيها الشاعر تصدى الكلمه الحقـه الصادقه في وجه قوى الظلم والقهر يستخدم القالب المسرحي بكل مقوماته من شخصيات وحوار وتعليقات يصف بها المنظر الذي يصور الأحداث :

(ردهة في القصر ٠٠٠ تيمور وحوله حرس مسلحون)

تيمور (بغضب) :

هاتوه .. هاتوا حمم البركان ، هاتوا نهم الضباع

لفوه بالجرذان والأفاعى

هاتوه واسحقوه

(تنصب خشبه تغطيها أمشاط الحديد - يمدد عليها مهيار - يربط يجلد 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 • حرس مسلحون)

تيمور : ألم تكن في السجن .. كيف جئت ؟

هدمته ؟ انسللت من شقوقه ؟ أخرجك الجان ؟

مهيار : أخرجنى السلطان

كالشمس لا يموت ـ كالانسان

.....

---

(١) أدونيس (على أحمد سعيد) المسرح والمرايا ــ دار الآداب ــ بيروت ١٩٦٨ من ٥٣ .

ومن خلال هــذا الاستعراض الموجز والسريع لتطور القصــيدة المعاصرة نلمس اتجاهها الواضح نحو الدرامية سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري أو في بنائها الفنى, وتخطيها للعاطفية الخالصة التي ظلت مسيطرة عليها زمنا طويلا نحو الوجدان الفكري الذي يســاير التقدم العالمي ، والوعى الاجتماعي والثقافــي في كافة بقاع العالم بما فيها العالم العربي شأنها في ذلك شأن الأجناس الأدبيــة الأخرى التي اتخذت من البناء الدارمى وسيلة لبلوغ أهدافها من الرقى والرفعة ، والتأثير العميق في وجدان الملتقى.

ولكن هناك عوامل كثيرة كانت وراء تطور القصيدة الحديثة وبلوغها هذا المستوى من النضوج والاكتمال اجملها فيما يلى :

بواعث استخدام عناصر التعبير الدرامى فى القصيدة المعاصرة :

في تقسيم الشعر حسب الأهميه الموضوعية يأتي الشعر الدرامي في المرتبة الأولى ، حيث انه يرتفع عن عرض الأحوال الذاتية الى النموذج الأعلى والعام للانسانيه [١] . كما أنه يحرك المشاعر ويحمسها ويبعث القوة في متابعة العمل الفني ، بالاضافة الى أنه يؤدى وظيفة اجتماعية خالصة تتمثل في عرض مشاكل المجتمع والانسان ومحاولة اصلاحها [٢] . ولهذه الأسباب سبق ارسطو النقــاد والمفكرين الى تفضيل الشعر الدرامي ، وبنى عليه نظريته باعتباره محاكاة للفعل الانساني العام عن طريق التمثيل [٣] ، كما أنه يحاكي التجارب والعواطف ولا يقلدها تقليدا حرفيا بل يبرزها في صورة أحسن او أسوأ مما كانت عليه في الواقع ، وتتوقف اجاده هذا التصوير على مدى مقدره الشاعر وبراعته في اختياره لما هو جوهري من هذه الافعال . كما فضل أفلاطون ايضا هذا النوع الراقي من الشعــر في جمهوريته لكن بشرط أن يحاكى فعلاً خيرا ، ويقــوم على التشخيص ، ويتخلص

---

(١) د. عبد الرحمن بدوي ـ الشعر الأوربي المعاصر ـ الانجلو المصرية, القاهرة ١٩٦٥ م, ص ١٤٠.

(٢) ت . اس اليوت, مقالات في النقد, ترجمة د . لطيفة الزيات, ص ٢٤ .

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

عن الذاتية فيه ويعبر عن أشخاص آخرين [١].

ولقد أدرك الشاعر المعاصر بثقافة أهمية هذا المنهج وقيمته بالنسبة للحياة لذلك لم تعد قصائده، مجرد أداة لتسلية أوقات الفراغ ، بل أصبحت تمثل وحدة فى بنية متكاملة تمثل حياته ومغامراته الانسانية في سبيل اكتشاف الحقيقة ، وأدرك أيضا أن التجريد الفلسفي يجافى منهجه الدرامي في الحياة ومن هنا كان سعية الدائب وبحثه المستمر عن هذه الامكانات التعبيريه التي تجنبه الغنائية ، والتعبير الذاتي تمكنه من ابراز الصراع والمتناقضات القائمة في الحياة بالإضافة الى تأثيرها العميق في الملتقى.ومن الحقائق التي ايقنها الشاعر المعاصر والتى كانت دافعا نحو اعتناقه هذا المنهج هو أن موضوع القصيدة في حد ذاته لا يشكل بالنسبة لها درعا واقيا مهما بلغ من القداسة، ولا يحقق لها الخلود ، ولا يمنحها الطابع الدرامي الذي تنشده بل أن قيمة القصيدة ترتبط أساسا بالوسائل والأساليب التي يستخدمها الشاعر في التعبير عن موضوع قصيدته [٢] . أي أن العبرة بوسائل نقل التجربة لابالتجربة وحدها [٣] .

وثمة عامل آخر من عوامل التي دفعت الشاعر المعاصر إلى استخدام هذه العناصر في بناء قصيدته وهو اتساع جوانب تجربتة وتعدد أبعادها وتشابك أطرافها مما جعله في حاجة الى وسائل تعبيريه لها القدرة على استيعاب ابعاد هذه التجربة وتجسيمها ونقلها في براعة ودقة إلى ذهن المتلقي .

---

(١) د. محمود الربيعي, في نقد الشعر, ص ٠٣٢

(٢) د . بدوى طبانه ـ قضايا النقد الأدبي ـ الانجلو المصرية طبعة ثانية ١٩٧٢, ص ١٢٨.

(٣) نزار قباني ـ عن الشعر والجنس والثورة ـ بيروت طبعة أولى ١٩٧٢, ص٠٧٤ .

وكان الشاعر المعاصر على وعى تام بأن الكشف على الجوانب الجديدة في الحياة يستتبعه بالضرورة أساليب جديدة ، وليس من المناسب الاعتماد على الأساليب القديمة متفردة في التعبير عن جوانب هذه التجارب ، لأن لكل تجربه لغتها واسلوبها ولكل عصر ، همومه ومشاكله وقضاياه والفنان مطالب فى كل عصر بان يواجه الحياة بما يلائمها من منهج يستطيع من خلاله أن يبلور قيم المجتمع ومثله .

وكان هذا الوعي الكامل بما يحققه هذا المنهج الدرامي من موضوعية وترابط وبناء متكامل للعمل الشعري ناتجا عن اطلاع الشاعر المعاصر على الثقافات المختلفة - وخاصة الثقافة الأروبية ، فقد تأثر معظم شعرائنا بالنظرية الموضوعية في الشعر التي نادى بها الشاعر والناقد الانجليزي ت . س اليوت ، كما تأثروا بصفة خاصة بنظرية " المعادل الموضوعى " التي تعنى خلق شخصيات أو مواقف أو موضوعات تعتبر معادلا موضوعيا لعاطفة الشاعر بل وتشكل وعاء لتلك العاطفة [١].

وكما تأثر شعراؤنا باليوت على المستوى النظري "في نظرية المعادل الموضوعى" فقد ساروا على المستوى التطبيقي في محاولته نحو توفير هذا المعادل الموضوعي لتجاربهم الشعرية ، فقد حاول اليوت نفسه تطبيق هذه النظرية فـــى شعره المسرحي وغير المسرحي ، حيث اتجه في هذا الأخير إلى " الاعتماد علـى أساس ذهنى يجعل منه مجهودا تنظيميا أو قالبا موضوعيا متماسكا وهو أيضاً يتجـه الى خلق شخصيات ، يعبر من خلالها وهى شخصيات حية تبقى في ذهن القاريء فى نفسه ٠ [٢] .

---

(١) د. محمود الربيعي في نقد الشعر ص ١٩٥

(٢) المرجع السابق, ص ١٩٦

ولقد تأثر شعراؤنا باليوت في استخدام هذه التكنيكات الدرامية في بناء قصائدهم, كما استخدموا في بناء القصيدة القالب المسرحي بكل مقوماته والذى استخدمه اليوت فى قصائده كوسيلة للتعبير الدرامي تبعده عن التعبير الذاتــي وتحقيقا للموضوعية ، وهو في هذا القالب يعتمد على بناء الحدث والكلام من خلال الشخصيات المسرحية ، والتي يطورها ويجعلها وعاء للمشاعر ، أو معادلا موضوعيا لها .

وذلك ما فعله الشاعر على أحمد سعيد أدونيس في قصيدته " تيمور ومهيار " وقصيدة " مذكرات الملك عجيب بن الخطيب" للشاعر صلاح عبد الصبور .

كما كان تأثر شعرائنا بالأسلوب القصصى الدرامى في قصائده المشهورة " الأرض الخراب " و " أربعاء الرماد" [١] واضحا.

وكما تأثر شعراؤنا بالتيارات الخارجية ، تأثروا أيضا بمحاولات التجديد التي كانت تضطلع بها مدرسة أبولو الشعرية التي كان لها الفضل في ادخال الشعر القصص والشعر التمثيلي [٢] في الأدب العربي الحديث ، ولقد تأثر شعراؤنا المعاصرون بهذه الاتجاهات فتأثر بها صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازي ، وملك عبد العزيز ونازك الملائكة وفدوى طوقان وغيرهم من الشعـــــــراء المعاصرين ، وان كان هناك اختلاف قليل نتيجة للفارق الزمنى وللأحـداث والظروف التي تغيرت بعد الحرب العالمية الثانية من قيام للثورات واندلاع للمعارف 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 [٣].

---

(١) د. محمود الربيعي ـ في نقد الشعر ـ ص ١٩٥ .

(٢) عبد الجبار داود البصرى ـ مقال في الشعر العراقي الحديث ١٩٦٨ ص ٠٢٤٠

(٣) عبد العزيز الدسوقي ـ جماعة أبولو وأثرها في الشعر, الهيئة المصرية العامة للنشر طبعة ثانية ١٩٧٠ ص ٠ ٥٧٨

ومهما تكن البواعث والعوامل التي دفعت الشاعر المعاصر إلى اتخاذ العناصر الدرامية عناصرا لبناء قصيدته ، فاننا نرى ذلك قد أصبح واقعاً ملموسا يستحق منا دراسته والبحث عن كيفية بناء القصيدة الدرامية كظاهره طبيعية لها نظامها الفني الذي يميزها ويجعل منها علامة على طريق التطور المستمر لفن الشعر.

اختيار المفرد وبناء الجملة فى شعر أمل دنقل

يعد منهج التحليل اللغوي والأسلوبي للعمل الأدبي ـ بما أفاده من علم اللغة الحديث الذي يعتمد في نتائجه على الملاحظة والتجريب - أحد المناهج التى اعتمد عليها النقد الأدبي في سعيه الدائم نحو تحقيق الدقة والموضوعية لأحكامه على النصوص 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 اخص أشكالها وأرقاها بغية الكشف عن رؤية الشاعر الخاصة والتعرف على عالمه الشعرى المتفرد ، فالشاعر انما يعد ـ كما يقول جون كوبن - شاعرا « لا لأنه فكر أو أحس ، ولكن لأنه عبر ، وهو ليس مبدع أفكار ، وإنما هو مبدع كلمات . وتكمن عبقريته في اختراع الكلمة" [١] .

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

ودراسة السمات اللغوية والأسلوبية ـ سواء أكانت اختيارا أم انحرافا ـ فى عمل أدبي ما تعنى أن تتجه 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 "التشكيل الداخلي للمدلول وتكييفه العفوى المتوافق مع الدال" [٣] معتمدا في ذلك على أدوات البحث اللغوى والأسلوبي وقوه حدسه .ويقوم منهج التحليل اللغوى والأسلوبي للقصيدة على أساس الوحده المتكاملة بين الشكل والمضمون تلك الوحدة التى " تجمع بين المسلك الباطني والتعبير الظاهري" [٤] ليصبح كل اسلوب صورة خاصة لصاحبه تبين طريقة تفكيره ، وكيفية نظرته للأشياء وتفسيره لها ،

وطبيعة انفعالاته [٥] وعندئذ يصبح أسلوب كل كاتب كما يقول بروست – « ليس مسألة تكنيك بل مسأله رؤيه" [٦] تتشكل في إطارها المعاني والمشاعر واللغة وتتألف في نفس الشاعر ، وتتوحد مكونه بذلك كيانا لغويا وأسلوبا خاصا من شأنه أن ينظم تجربته ويمكنه من السيطرة عليها واستيعاب أبعادها ومستوياتها المختلفة ، ويحمل في الوقت نفسه خاصية تفكيره وانفعالاته .

ومن خلال هذه العلاقة الحميمة بين المعاني بالمشاعر واللغة - والتي تعد بمثابه "علاقة الشيء بذاته [٧]- تتولد قيمة الأسلوب الفنية والجمالية التي تضع القاري " في نفس الوضع الذي وجد فيه الشاعر بشرط أن تكون الألفاظ نابعة من تجربة حقيقية وليس مصدرها العادات المكلاميه أو الرغبة في التأثير والتصنيع أو التقليد أو غير ذلك 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 اختباره عليها دون عمد أو تكلف ، ذلك أن « ما يتوافر لدى الأديب من فكرة واضحة أو انفعال صادق ، يجذب اليه من الألفاظ والعبارات والصور ما يلائمه بطريقة تكاد تكون آلية لا تكلف فيها ولا صنعة" [٩] .

واذا كان الانحراف عن الشائع المعروف 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].

فمن خلالها يستطيع الشاعر تصوير عالمة الشعرى خارجيا كان أم داخليا- تصويرا عميق الأثر في النفس ، كذلك يستطيع القاريء الفاحص المتأمل عن طريق ما يتولد عن هذه الاختيارات اللغوية من دلالات استكشاف رؤية الشاعر وما يموج داخلها من مشاعر وأحاسيس وأفكار.

كذلك يحاول هذا البحث الكشف عن العلاقة بين هذه السمات اللغوية والأسلوبية وتجربة أمل دنقل من أجل كشف سر استدعائها لهذة الاختيارات اللغوية والأسلوبية دون غيرها من عناصر اللغه وتراكيبها وأساليبها معتمدا في ذلك على الملاحظة الدقيقة والاستقصاء ثم التوقف أمام الدال من هذه الاختيارات موضحا خصائص هذه العناصر والتراكيب وبيان العلاقة بينها وبين مدلولاتها ، ووظائفها الفنية والجمالية في أعماله الشعرية .

المفردات :

يعد شيوع كلمات أو تراكيب معينة لدى شاعر ما احدي سماته الأسلوب والرؤية لديه ، حيث تفرض التجربة عليه الفاظا و تراكيب معينة تتلاءم ومشاعره وانفعالاته ، وتثير هذه الألفاظ التراكيب في ذهن المتلقى مثيرات حسيه ومعنوية معينة ، كذلك تحمل طاقات تعبيرية وشعورية تؤكد أفكار الشاعر وتوحي بالقيم التي يؤمن بها ويدافع عنها ويسعى إلى تحقيقها في مجتمعه ، ومن 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 يسمى بالكلمات "التيمات" وهي الكلمات 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 شيوع هذه الكلمات ـ بطريق غير مباشر – إلى اكتشاف الفكرة التي تستحوذ على وعى الشاعر وطريقة التعبير عنها ، أو كما يقول «بودلير» نقلا عن أحد النقاد "أننا لكى تكشف عن روح شاعر ما أو على الأقل عن شواغله العظمى, علينا أن نبحث عن اكثر الكلمات دورانا, فهذه الكلمات هى التى تبوح بهواجسة الملحة »(١٢) .

غير أنه لا يمكننا استنباط الفكرة أو المعنى الذي ترتبط به هذه الكلمات الا بالنظر اليها في اطار السياق الذي انتظمت فيه ، وعلاقاتها بغيرها من الألفاظ فليس للكلمات المفردة مزيه في ذاتها ، ولكن مزيتها وفائدتها في التأليف والتركيب . وهو ما أكده عبد القاهر الجرجاني في نظريته للنظم : " أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها الى بعض فيعرف فيما بينها من فائدة "(١٣) .

وتعد كلمتا (السيف) و (الخيل) ومرادفاتهما أكثر الكلمات شيوعا في قصائد أمل دنقل وبخاصة قصائده التي تمثل البعد القومي .

وقد ترددت كلمة (الخيل) ومرادفاتها حوالي (٣٥) خمس و ثلاثين مرة (خيل ـ خيول ـ فرس - جواد ـ مهرة) . كذلك ترددت كلمة (السيف) ومرادفاتها حوالي (٣٠) ثلاثين مرة (السيف - سيف ـ حسام - سيوف) , وارتبطت دلالة هاتين الكلمتين و مرادفاتها لدى الشاعر بالقوة ، وهي دلالة نبعت من الموروث التاريخى والأدبي الذي سجل في طياته الانتصارات التي حققها العرب في الماضي بالسيف والخيل .

ولقد استحوذت فكرة تمجيد القوة على وعى أمل دنقل ولا وعيه ، فهي " حلمه الوطني "[١٤] الذي ظل يراوده طوال حياته ، وكم تمنى لو أوتى هو قوة أسطورية خارقه كي يحقق ما يريد لوطنه :

آه لو املك خمسين 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 راح أمل دنقل يردد هذه الكلمات التي ترتبط بالقوة والعزة ، ليستحضرها في ذهن القارى، ووجدانه مستثيرا بها مشاعره. وأما من الناحية الفنية فإن استخدامه لهذه الكلمات - على امتداد أعماله الشعرية كلها ـ يكشف عن توظيفها في بناء مفارقة تصويرية كبرى تنتظم دواوينه الشعرية كلها .

فتأتى دلالة الخيل والسيف على القوة والانتصار مشتركة بين كل من الموقفين العربي القديم المنتصر ، وموقف العدو المعاصر المتعنت في العصر الحديث مشكلة بذلك الطرف الأول من أطراف المفارقة التصويرية الكبرى ، فتجيء كلمتا (الخيل - السيف) ومرادفاتها مقترنة بكلمات توحى بالقوة والغلبة لكل من الموقف العربي القديم ، وموقف العدو المعاصر .

الموقف العربي القديم :

خيل - خيول - جواد تقترن بكليات الأشهب ـ البرية .

السيف – سيف ـ سيوف تقترن بكلمات الطويل – المهلك.

أما بالنسبة لموقف العدو المعاصر فتأتى كلمة :

خيل ـ خيول - جواد مقترنة بكلمات الترك ـ الشرك – الأجانب- التتر ـ الباقين- المماليك - تدق الأرض بالخطو الجموح .

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

أما الطرف الآخر من أطراف المفارقة فيمثله الموقف العربي المعاصر الضعيف المتخاذل ، حيث تأتي كلمتا السيف والخيل ومرادفاتهما مقترنه بكلمات توحي بالعجز والسقوط : الخيل ـ الخيول ـ خيل - جواد ـ حصان – مهرة تقترن بكلمات المسكين ـ المترنح - زينة - كسلى - السرجة .

أما كلمة السيف – سيف – سيوف فتقترن بكلمات الأجير - قديم- الطريح – ثلمت – قنعت أن تتدلى – نسيت – سنوات الشموخ .

واستكمالا لأوجه العجز والضعف والسقوط في الموقف العربي المعاصر فان أمل دنقل يستدعى الى جانب رموز (السيف ـ الخيل) رمزا تراثيا وهو "صقر قريش " الذي يرتبط بالقوة في الموقف العربي القديم ، ولكن الشاعر يسلب منه دلالته التراثية ليتحول الصقر في إطار الموقف العربي المعاصر الى رمز للشعارات الجوفاء واجترارا سقيما لأمجاد الماضي ، ويصبح الصقر مجرد زينة تنسج في الأعلام والرايات العربية ، في حين يزداد صلف الأعداء وعنتهم.

ومما يزيد المفارقة حدة استخدام العدو لقوى الخيانة ، والسقوط في الوطن العربي (الجواد العربي المترنح) وسيلة لبسط نفوذه وسلطانه على الوطن العربي دون أن تنطلق رصاصة واحدة تضع نهاية لهذا التردى 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 الصــمت المملح

يتـلقـون 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 رحـمه

أو تمنحه بعض امتنان

ويتمنى الشـاعر ان تأتى نهايته قريبه قبـل أن يصبح مثل الصقر "صفرا مستباحا" :

فتى يقبــل موتى

قبل أن أصبح ـ مثل الصـقر-

صقرا 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 آلمه افتقاد أبناء وطنه للحرية والعدل ، وفقدانها يعنى فقدان الحيـاة ذاتها .

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

وإذا كان لكل شعور يخامر نفس الشاعر قوة خاصة يزاحم بها غيره من المشاعر التي تسبقة ، فإن الشاعر مطالب بأن " يهز في نفس قارئه انفعالات متعارضة كالتي اهتزت في نفسه "[١٧] ولا يتأنى له ذلك إلا خلال أسلوب قادر على تجسيد تلك الانفعالات والمشاعر بدرجاتها المختلفة وحملها إلى نفس القاريء ووضعه في نفس الوضـع الذي وجد فيه الشـاعر من قبل بشرط أن يكون ذلك بعيدا عن 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) مئة واحدى وعشرين مرة ، استخدم فيها الشاعر أدوات الاستفهام (هل – من ـ كيف ـ الهمزة ـ ماذا – لمـاذا ـ أين 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 للتصـور

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

أين (٦) ست مرات وهي للتصور

ماذا (٥) خمس مرات وهي للتصور

لمـاذا (٤) أربـع مـرات وهي للتصور

متى (٣) ثلاث مرات وهي للتصـور

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

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

هل ثبت الثقفي

قناعه المهزوز ؟

هل يصلح العطـار

ما أفسد النفط ؟

هل يلد الرجـال

(بكائية ليلية ـ الأعمال الكاملة . ص ١٠٨)

هل تساوى يد سيفها كان لك

بيد سيفها أثكلك

(لا تصالح - 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 بالحيـلة ؟

(الحداد يليق بقطر الندى - الأعمال الكاملة ص٢٠١)

آه ... 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 سيخمد ـ في آخر الصيد - جرح الغزال

(مراثى اليمامه ص ٣٤١)

كيف تخطو على جثة ابن أبيـك ؟

كيف تصير المليـك

على أوجه البهجة المستعارة

كيف تنظر في يد من صافحوك

فلا تبصر الـدم

في كل كف

.....

(لا تصالح ص ٣٢٤)

(مراثي اليمامة ص ٣٤١)

ويتضح مما سبق ثلاثة أمور : **الأول** تردد أداة الاستفهام (هل) ٤٥ مرة و(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 ـ وهو شاعر حديث ـ لاسلوب الاستفهام ، وبين استخدام شاعر عربى قديم مثل المتنبى لنفس الأسلوب ، حيث يحتل أسلوب الاستفهام في قصائده مساحة واسعة فترددت (هل) و (الهمزة) أكثر من تردد غيرهما من أدوات الاستفهام وكان تردد (هل) أكثر من تردد (الهمزة)[١٩] . ويرجع التشابه في اعتماد كل منهما على أسلوب الاستفهام في قصائدهما 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 روح 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 المضطربة في محاولة من جانب كل منها لإثارة الوجدان الجماعي ضد اضطراب القيم والمعايير في المجتمع .

والأمر الثاني : أن الصيغة الفعلية المضارعة هي الصيغة الغالية على الجملة الاستفهامية في قصائد أمل دنقل ، مما يوحي بخروج الاستفهام عن معناه الحقيقي الى دلالات أخرى متعددة ، وتجدد هذه الدلالات في نفسه.

والأمر الثالث : أن الاستفهام يعد أكثر الأساليب طواعية ومرونه وقدرة على تحويل مجرى المعنى والمشاعر حسب ما يعترى النفس من أحاسيس وانفعالات ما يمكن الشاعر من « أن يتخلص من ركود العبارة المألوفة والصنعة الآلية التي تلابس الوضوح » . وبعبارة أخرى إن الاستفهام حين يخرج من الدوائر التي حددها له البلاغيون القدامى إلى دلالات جديدة متنوعة ، إنما يخرج إلى دائرة الإيحاء بالمشاعر والأحاسيس ، وذلك هو روح الشعر .

ففى قصيدة « بكائية ليلية »[٢١] يكرر الشاعر حاملا مشاعر الحزن والألم التي ولدها فقده لصديقه « مازن جودت » وفقده لوطنه كذلك :

وكان يبكى وطنا ، وكنت ابكى وطنـا

نبكى الى أن تنضب الأشعار

نسألها : اين خطوط النار ؟

وهل ترى الرصاصة الأولى هناك ... أم هنا ؟

ثم يأتي الاستفهام بعد ذلك موحيا بمشاعر الذل والعار ، وحاملا معاني اللوم والعتـاب المؤلم :

تسألنى « أين رصاصتك » ؟

أين 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 برج 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 بموته فراغا لا يستطيع الأبناء ملأه :

من للصغار يطيرون ـ كالنحل ـ فوق التلال ؟

من للعذاري اللواتي جعلن القلوب

قوارير تحفظ رائحـة البرتقال ؟

ومن سيروض مهـر الخيـال ؟

ومن سيضمد فى آخر الصيد ـ جرح الغزال ؟

ومن للرجــال

إذا قيل « ما نسب القـوم »

فانسلبت في خدود الرمال دمـوع السـؤال ؟

ثم يخرج الاستفهام إلى الرثاء لحال الأبناء وإدانتهم لتقاعسهم عن نصرة

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

أيـن وريث أبي

ذهب الملك

لكن لاسـم أبي حق أن يتناوله ابنه عنه

فكيف يـموت أبي مرتين ؟؟

ويطغى أسلوب الاستفهام على وجـدان الشاعر فيستدعى نظيره في الموروث الأدبى مشكلا بذلك وجدان العمل الأدبي كله ، وتأتى تضميناته التراثية في اطار أسلوب الاستفهام متلائمة مع الموقف النفسي والشعوري المعاصر الذي

يحثة الشاعر ويعبر عنه من ناحية ، وتعمق ما توحى به من مشاعر في نفس المتلقى من ناحية أخرى ، ففي قصيده "البكاء" ، بين يدي زرقاء اليمامه يستشعر أمل دنقل الخطر الداهم على الأمة العربية قبيل هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، فتتملكة مشاعر الخوف والقلق ، ويحذر من كارثة وشيكة الوقوع ، لكن أحدا لم يصغ إلى تحذيراته ، وتستدعى هذه المشاعر بيت "الزباء" ، المشهور[٢٦] حينما داخلها الشك والخوف عندما رأت جمال "قصير" ، تكاد قوائمها تسوخ في الأرض لثقل ما تحمل:

أسائل الصمت الذي يخنقني :

"ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟! "

فمن ترى يصدقنى ؟

أسائل الركع والسجودا

أسائل القيودا :

"ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟! "

"ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟! "

كذلك تستدعى مشاعر السخرية والتهكم من ضعف بعض الحكام - والذين يرمز إليهم الشاعر بكافور - وتخاذلهم عن الثأر لكرامة الوطن ، أبيات المتنبي التي يسخر فيها من ضعف شخصية كافور :

- تسألني جاريتي أن أكترى للبيت حراسا [٢٧]

فقد طغى اللصوص في مصر .. بلا رادع

فقلت : هذا سيفى القاطع

ضعيه خلف الباب متراسا

«ما حاجتى للسيف مشهورا

ما دمت قد جاورت كافورا »

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

عيد بأية حال عدت يا عيد[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 يصبح 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 ممتزجة بمعاني اللوم والتقريع التي تصل إلى الادانة ، ويتضافر في إبرازها أسلوب النهي الذي يتبادل موقعه مع أسلوب الاستفهام والذي يضطلع بحمل معاني الإنكار لأفعال لا يستصوبها الشاعر :

لا تصـالح

... ولو منحـوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيـك ،

ثم اثبت جوهرتين مكانها ...

هل ترى .....؟

هي أشياء لا تشترى

.....

كذلك يتضافر الأسلوب الخبرى التقريري في توكيد أفكاره وآرائه:

ذكريات بين اخيك وبينك،

حكما – فجأه - بالرجوله،

هذا الحياء الذى يكبت الشوق .....حين تعانقة,

الصمت – مبتسمين – لتأنيب امكما

وكأنكما

ما تزالان طفلين !

تلك الطمأنية الأبدية بينكما:

إنما سيفان سيفك

صوتان صوتك

إنك إن مت :

للبيت رب

وللطفل أب

وكما يتضافر أسلوب الاستفهام مع أسلوب النفى والأسلوب الخبرى في نمو الفكرة وتصاعد الشعور :

هل يصير دمي - بين عينيك ـ ماء ؟

أتنسى ردائي الملطخ ...

تلبس ـ فوق دمائى ـ ثيابا مطرزة بالقصب ؟

انها الحـرب !

قد تثقل القلب

لكن خلفك عار العـرب

لا تصالح.....

ولا تتـوخ الهـرب !

وإذا كان أمل دنقل قد استغل أسلوب الاستفهام وقدرته على حمل المشاعر والمعاني التي أثارتها مثيرات خارجية فإنه قد استغل نفس الأسلوب للإيحاء بالانفعالات والأحاسيس التي استشعرها داخل ذاته في حالات تأمله لها واستبطانه لأغوارها . ويبدو ذلك جليا في ديوانه الأخير « أوراق الغرفة ٨ » حيث اتكأ الشاعر على أسلوب الاستفهام في الإيحاء بما تشعر به ذاته 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 ، تتداعى على نفسه أحاسيس الذبول والموت ، ويصبح اسمه في هـذه اللحظة صدى يتردد مع أصداء أسماء من رحلوا من أصدقائه :

صورة :

هل أنا كنت طفلا ..

أم أن الذي كان طفلا سواى

هذه الصورة العائليـة

.....

.....

أو كان الصبى الصغير أنا ؟

أم ترى كان غيرى ؟

أحدق

لكن تلك الملامح ذات العـذوبة

لاتنتمى الآن لـي

والعيون التي تترقرق بالطيبـه

صرت على غريبا

ولم يتبق من السنوات الغربية

الا صدى اسمى

وأسماء من أتذكرهم ـ فجأه ــ

من أعـمدة النـعـي

أسلوب الاستفهام والإيقاع :

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

- إن تنوع الأسلوب بين الخبر والانشاء داخل القصيدة يتبعة تنوع في الإيقاع ، وهذا التنوع يعكس بدوره « التغييرات 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 يتكئ ، على جزئيات اللغة كالأصوات والألفاظ وخصائصها الصوتيه وايحاءاتها في إنتاج الدلالة الشعورية والايقاعية ، ومنهم من يلجأ 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 وألفاظها وأساليبها ، وخاصة ذلك الالقاء الذي يرتكز على المحور التعبيري وفيه « يتشكل الصوت تبعا للمحتوى الذهني والشعوري للقصيدة ، فتنوعات الصوت تؤثر على السرعة والتركيز خاصة على العلو ، فالتنغيم أي الخط البياني الذي يحدثه الصوت يتنوع في الحقيقة بطريقة ملحوظة تبعا لمعنى المقال ، التنغيم إذن دال أي أنه يركز درجاته المختلفة لكي تزيد وضوح اختلاف المدلولات ، ومن هنا فإن الإستفهام يواجه الإخبار ليس فقط على مستوى بناء العبارة ولا أيضا على مستوى تنغيمها» [٣٢] .

فتنوع الاساليب بنغماتها المتعدده "يثرى الجانب الصوتى فى القصيدة ويضفى عليه زخما إيقاعيا متجددا" [٣٣] يهز وجدان الملقي ويبعث في نفسه شوقا إلى تتبع تلك النغمات في حركة سيرها ومجالات انتقالاتها .

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

هل أنا كنت طفلا

أم أن الذي كان طفلاً سـواى ؟

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 ..، تتدلى يداى

رفسة من فرس

تركت في جبينى شجا ، وعلمت القلب أن يحترس

أتذكر..

سال دمى ..

أتذكر ..

مات أبى 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 النغمة تخفت ثانية بعد أن تنكرت له ملامحه العذبة وماضيه العـذب الذاخر بالذكريات ، ويستسلم لحاضر قاس مؤلم :

لكن تلك الملامح ذات العـذوبة

لا تنتمى الآن لي

والعيون التي ترقرق بالطيبـة

الآن لا تنتمى لي

.....

.....

وفي قصيدة « ضد من » [٣٤] تندرج النغمة الحزينة الخافتـه التي يرسلها الشاعر من خلال الأسلوب الخبرى التقريري حتى تسلمه إلى الوهن والخوف من الموت فتتقطع انفاسة :

في غرف العمليات

كان نقـاب الأطباء أبيض

لون المعاطف أبيـض

تاج الحكيمات أبيض ، 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

ياتى المعزول متشحين

بشارات لون الحداد ؟

هل لأن لون السواد

هو لون النجاة من الموت

لون التميمة ضد....الزمن ،

ضد من ؟

ومتى القلب- في الخفقان - اطمأن؟!

فجأة تهبط هذه النغمة من خلال الأسلوب الخبرى التقريري الذي يوحى باستسلام الشــاعر لنهايته المحتومة والتي يجد فيها الراحة من عـذابات الحياة وآلامها ويقترب فيها من جوهر الحقيقه :

بين لونين : أستقبل الأصدقاء

الذين يرون سريرى قبـرا

و حياتى دهــرا

واري في العيون العميقة

لون الحقيقة

لون تراب الوطـن

وفى " بكائية لصقر قريش" [٣٥] يداعب الأمل نفس الشاعر فيثير فيها الشوق الى الحياة والحرية فتأتي النغمة مشوبة بفرح من يحملها أسلوب الأسفهام في تتابع سريع :

هل ترقبت كثيرا أن ترى الشمس

التي تغسل في ماء البحيرات الجراحـا

ثم تلهو بكرات الثلج ؟

تستلقى على التربة

تستلقى .....وتلفح

هل تراقب كثيرا أن ترى الشمس.....لتفرح

وتسد الأفق للشرق جناحا

ولكن سرعان ما يصلب هذا الأمل على واقع واهن متخاذل و النغمة حزينه من خلال الأسلوب الخبرى تعمقها في النفس حروف المد (الألف ـ الواو) وحرف (الحاء) المهموس الذي يوحى بأحاسيس القهر المكبوت ، بالإضافة إلى القافية المطلقة :

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

قصر الريح واضلاعة كالروض المصوح

تشتهى لذعة الشمس التى تنسج للدفء وشاحا !

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

ولعله يتضح ما تقدم أن النغمة الحزينة الهامسة هى السمة الغالبة على ايقاع قصائد أمل دنقل ، وهي نغمة نبعت من نفس حزينة متألمة لما تشهده فى واقعها الخارجى من قصور وفساد ، وما تشعربه فى داخلها من صراعات نفسية ومفارقات كونية حاده ساعد اسلوب الاستفهام في تجسيدها وإبرازها وتلوين ايقاع قصائده بها لتصبح بذلك النغمة السائدة فى قصائده.

الجملة الاعتراضية :

يكشف استخدام أمل دنقل للجملة الاعتراضية في قصائده عن مدى تأثير الفكر والعاطفة فى لغة العمل الأدبي على مستوى الألفاظ والتراكيب ، وتوجيهها لتتجانس مع مسارب النفس بما يؤكد أن أسلوب عمل فنى ما هو الا "اضافة للجوهر الخاص بالفكر أو بالتعبير" (٣٦).

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

ويأتي استخدام أمل دنقل للجملة الاعتراضية في قصائده استجابة لحالات النفس الشعورية والفكرية في علاقاتها بعالمه الخارجي والداخلي .

وتستنبت الجملة الاعتراضية دلالاتها من خلال موقعها داخل خلال سياقات خاصه ومن 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 هى الدلاله الغالبة على غيرها من الدلالات ونبعت هذه الدلالة من موقعه الرافض لجوانب القصور والفساد في المجتمع .

ففى قصيدة : "في انتظار السيف" [٣٧] ترسم الجملة الاعتراضية صورة كاريكاتورية تحمل مشاعر التهكم والسخرية من مظاهر الخداع والفساد التي كانت وراء هزيمة يوليو ١٩٦٧

انظرى إلى تمثال الواقف في الميدان ..

(يهتز مع الريح)

انظرى من فرجة الشـــــباك

أيدى صبية 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 قدر المهزوم :

لا أرض ، ولا مال

ولا بيت يرد الباب فيه

دون أن يطرقه جاب

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 الوحدات » تحمل الجملة الاعتراضية مشاعر التهكم والسخرية من مظاهر القوة الخادعة التي لا تصنع انتصارا حقيقيا :

قلت لكم مرارا

ان الطوابير التي تمـر

في استعراض عيد الفطر والجـلاء

(فتهتف النساء في النوافذ انبهارا)

لا تصنع انتصارا .

ويأتي الاعتراض الاستفهامي في قصيدة « الحزن لا يعرف القراءة »[٢٩] ليجسد مشاعر البغض تجاه اللفظ المزيف الذي يخلو من حرارة العاطفة الصـادقة:

(صـوتك كان ؟

أم نعاس الشهوة الماكرة ما بين انفراج الشفتين

هـذا

حتى إذا اغتسـلت ـ في نهاية السهرة

لزوجة الألفـاظ

تخبئينه على نافذة الحمام ... يستعيد ذكرياته

ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين) !؟

وفي قصيدة « خطاب تاريخي على قبر صلاح الدين» [٤٠] يأتى الاعتراض بالموروث المحرر ليحمل مشاعر السخرية والتهكم من الموقف العربي الضعيف

الذي يقنع بالشكوى والتمني في استرداد الوطن المسلوب بينما تصير القوة منطق الأعداء :

وترفــع الراية ،

حتى تسترد المدن المرتهنة

وتطلق النار على جوادك المسكين

حتى سقطت - أيها الزعيم

واغتالتك أيدى الكهنـة

(وطني لو شغلت بالخلد عنه ....)

(نازعتنى ـ لمجلس الأمن ـ نفسي)

نم يا صلاح الدين

ثم .. تتدلى فوق قبرك الورود

كالمظلليين !

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 دراميـة داخـل 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 »

تملأ خلف ظهورها العمودا) !

في حين يمثل الطرف الأول من أطراف المفارقة المرأة الساقطة التي تستند - فى إثارة - على عمود النور ، والشرطي المرتشي الذي يستولى على تبغها ، وهما يمثلان جوانب الفساد والسقوط داخل المجتمع:

توقفنى المرأة

فى استنادها المشين

كانت على عمود الضوء:

(كانت ملتقات « الفتح » و « الجبهة »....

تملا خلف ظهرها العمودا) !

تسألنى لفافة :

(لم يترك الشرطى)

واحدة من تبغها 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 الحمامة - وهي رمز الأمان - من ضوضائه وأبواق السيارات الزاعقة ودقات ساعة الجامعة النحاسية :

حين سرت في الشارع الضوضاء [٤٢]

تفزعت حمامة بيضاء

(كانت على تمثال نهضة مصر

تحلم في استرخاء)

طارت وحطت فوق قبة الجامعة النحاس

لاهثة ، تلتقط الأنفاس

وفجأة دندنت الساعة

ودقت الأجــراس

فحلقت في الأفق ٠٠٠ مرتاعه !

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

فجأه

تشقينى قشعريرة بين ضلعين :

واهتز قلبى ـ قفقاعة ـ وانفثــأ

(لا تصالح ـ الأعمال الكاملة ص ٣٢٤)

من للصغار الذين يطيرون ـ كالنحل - فوق التلال ؟

بنات أبي ـ الزهرات الصغيرات – يسالنى

لم أبكـي أبـي ؟

(مراثى اليمامة ـ الأعمال الكاملة ص ٣٤١٠)

التقابل الدلالي

أولا 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 علاقات هذه الألفاظ وترابط بعضها ببعض ينمى هذه الدلالات ويكسبها طابعا 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 تقابل ألفاظ وانما هو ـ بصفة أساسية ـ تقابل أبعاد نفسية» (٤٤).

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

لذا فقد لجأ أمل دنقل الى هـذا الأسلوب في رصد 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 (تغرد ـ البلابل ـ السنابل – فى ارضنا) وهى كلمات توحي بمشاعر الأمن والاستقرار مع كلمات الأطفال التي يكتبونها (القنابل ـ الرسائل تبلغها ـ في بريد الاذاعة) وهى كلمـات تصدر عن احساس طفولي أدق ينطق بلسان حالهم البائس وما يعانونه من عذاب التشريد والبعد عن الأهل والوطن لتكثيف بذلك زيف وكذب مشـاعر الامن والاستقرار الواهم التي يحاول المعلم إدخالها في نفوسهم :

ويلقى المعلم مقطوعة الدرس ,

في نصف ساعة :

(ستبقى السنابل ..

وتبقى البلابل

تغرد في أرضنا .. في وداعه ...

ويكتب الصغار بكل صدق وطاعة

(ستبقى القنابل

وتبقى الرسائل

تبلغها اهلنا ... في بريد الاذاعة) !

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

ففي قصيدة « ضد من » [٤٨] يملأ اللون الأبيض وهو لون تميل اليه النفس حيث يمثل مشاعر الحيوية ارجاء غرفة العمليات (في نقاب الأطباء لون المعاطف ـ تاج الحكيمات- أردية الراهبات - الملاءات ـ لون الأسرة ـ أربطة الشاش - أنبوبة المصل ـ كوب اللبن) من خلال حركة الشعور في النفس ، غير أن هذه الدلالة تتحول فجأه - 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 متناقضتين يأتي اللون الأسود الذي يرتديه المعزون ـ ممثلا لحركة الحياة ، ويحتدم الصراع في نفس الشاعر بين اللون الأسود ، بين الموت والحياة : (بين لونين : استقبل الأصدقاء) .

وتتغلب دلالة الموت على دلالة الحياة في نفسه يحملها هذا التساؤل الساخر الحزين الذي يعلن فيه استسلامه لنهايته المحتومة :

هل لأن لون السواد

هو لون النجاة من الموت

هو لون التميمة ضـد الزمن ،

ضد من ؟

ومتى القلب في الخفقان اطمأن ؟!

بين لونين : استقبل الأصـدقاء .

.....

.....

وفى قصيدة « الطيور » [٤٩] يجـسد الشاعر من 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 لتواصل 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 تنقاذفها فلوات الرياح !

ربمـا تتنزل ...

كى تستريح دقائـق ...

فوق النخيل ـ النجيل – التماثيل –

أعمـدة الكهرباء ..

حواف الشبابيك والمشربيـات

والأسطح الخرســانية

.....

الطيور معلقة في السموات

ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي للريح

مرشوقة في امتداد السهام المضيئة

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 المستبحون والمستباحون : صـاحون

ليس أمامك غير الفرار ...

القرار الذي يتجدد كل صباح)!

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

والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس

مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها . ..

فانتخت ؛

وبأعينها .. فارتخت

وارتضت أن تقاقيء حول الطعام المتاح

ما الذي يتبقى لها .. غير سكينة الذبح

غير انتظار النهاية

إن اليد الأدمية .. واهبة القمح

تعرف كيف تـسن السـلاح !

الطيور .....الطيور

تحتوى الأرض جثمانها .. في السقوط الأخير

والطيور التي لا تطير ..

طوت الريش ، واستسلمت

هل ترى علمت

أن عمر الجنـاح قصير ... قصـير ؟

٢- تقابل الموقف :

أما الصورة الأخرى من صور التعبير بالمتقابلات فتعد أكثر شمولا من الصورة الأولى ، وفيها يتجاوز التضاد والتقابل نطـاق الألفاظ والنص معا إلى آراء الشـاعر 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 جوانبـه ، ويصبح التقابل في تلك الحالة وسيلة فعالة للتهكم والسخرية يلجأ إليها الشاعر للهجوم على ما يشهده من نفائض 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 تسلبة إرادته ولكنه لا يعبر عن ذلك بطريقة مباشرة تفقد فاعليتـه النفس بل يرتدي قـناع شخصية « سبارتاكوس » ذلك العبـد الروماني الذي وقف في وجه ظلم قياصرة روما ، ويـسوق على لسانه فى مزج ثان ، ما يوهم بالإحباط واللامبالاة واليأس ليتحول بذلك إلى داعيـة 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 تمجيد للقوة والدعوة إلى الثورة في وجه الطغيان ورفضه لكل عوامل القهر والاستلاب :

« مزج أول »

المجد للشيطان ... 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

فعلموه الأنحـناء !

علموه الانحـناء !

الله . لم يغفر خطيئة الشيطان حين 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 القاري، وتستثير وجدانه ، وتوقظ في نفسـه الحماس والتمرد على جوانب النقص والفساد في واقعـه .

وإذا كان أمل دنقـل قد ارتدى قناع « 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 بالخيـول من حيث قوتها وهيبتها ، كما ينفى ما استقر في الأذهـان 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 « وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيـل » [٥٣] كذلك أقسم بقوتهـا والعاديات ضبحا فالموريات قدحـا فالمغيرات صبحا فأثرن به نقعا ، فوسطن به جمعا ..[٥٤] ولكن الشـاعر ينفى كل هذا عن الخيل العربية وهو يرمز بها إلى الإنسان العربي المعاصر مناقضـا ما جاء في افتتاحية القصيدة حيث الفتوحات مكتوبة بدماء الخيل وحدود الممالك مرسومه بسنابكها ، الركابان ميزان عدل ، ومناقضا ما جاء في القرآن الكريم :

الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول

وحدود المالك

رسمتها 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 :

اركضى كالســلاحف
نحو زوايا المتاحـف
صيرى تماثيل 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 كوبن : بناء لغة الشعر ، ترجمة احمد درويش – مكتبة الزهراء ، القاهرة ص ٥٥ .

٢ ـ العبارة ل جاكوبن « من كتاب « البنيوية علم واشارة » تأليف ترنس هو گز ترجمه محيد الماشطة ط أولى بغداد ١٩٨٦ ص ٦٥ .

٣- د. صلاح فضل «علم الاسلوب مبادئة واجراءاته» ، دار المعارف- ط ثانيه ١٩٨٥ ص ٦٣ .

٤ ـ ليزوف شتريلكا : « الأسلوب الأدبي » من كتاب مناهـج علم الأدب ترجمة مصطفى ماهر مجلة فصول مج ٥ ع ١ ١٩٨٤ ص ٧٢ .

٥ - د. البدراوى زهران « أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي» - دار المعارف ص ٨٨

٦ ـ ليزوق شريلكا : « الأسلوب الأدبي » فصول مج ه ع ١ ص ٧٢ .

٧ ـ د. محمود الربيعي ، «لغة الشعر المعاصر » فصول م ١ ع ٤ يوليو ١٩٨١ ص ٦١ .

٨ - ايفور آر مسترونج ريتشاردز « العلم والشعر » ترجمه د.مصطفى بدوى الأنجلو المصرية ص ٣٢

٩ ـ أحمد الشـايب « الأسلوب » . دراسة بلاغية تحليليه لاصول الأساليب الأدبية : مكتبه النهضة المصرية الطبعة السابعة ١٩٧٦ ص ٦٥.

١٠ ـ د. شگرى محمد عياد : اللغة و الإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي ط أولى ١٩٨٨ ص ٧١ .

١١ - فيتور مانويل دى اجييار مسلفيا من مقالي الأسلوب والأسلوبية من كتابه « نهاية الأدب » ترجمة د. سليمان العطار فصول المجلد الأول ـ العدد الثاني يناير ١٩٨١ ص ٣٧ .

١٢-د.صلاح فضل " علم الأسلوب" ص ٢٠٧

١٣ ـ عبد القاهر الجرجاني-« دلائل الإعجاز » تحقيق محمود محمد شاكر ـ مطبعة الخانجي ـ القاهرة ص ٥٣٩ وانظر ص ٤٦ ، ص٥٥ .

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

١٥ ـ 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 د . زين كامل الخويسكي الجملة الفعلية في شعر المتنبى - دار المعرفة الجامعية ـ الاسكندرية ١٩٨٥ ص ١٨٥ .

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

٢١ ـ الأعمال الكاملة ص ١٠٨ ٠

٢٢ ـ الأعمال الكاملة ص ١١٧

٢٣ ـ الأعمال الكاملة ص ٣٤١

٢٤ – انظر تذييل الشاعر لديوان « أقوال جديدة عن حرب البسوس » الأعمال الكاملة ص ٣٥٤

٢٥ ـ الأعمال الكاملة ص ١٢١.

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

ما للجمال مشيها وئيدا اجندلا يحملن أم حديدا

ام حرفا نا باردا شديدا .

٢٧ ، ٢٨ ـ الأعمال الكاملة ص ١٨٦ قصيدة « من مذكرات المتبقى في مصر»

٢٩ــ لأعمال الكاملة ص ٣٢٤

٣٠ـ الأعمال الكاملة ص ٣٦٠

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

٣٢ - چون كوين «بنا لغة الشعر»، ترجمه د. أحمد درويش مكتبة الزهراء ص ١١٥ ، وانظر أيضـا د. أحمد كشـك 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 - الأعمال المتكاملة ص ٤٠٠ .

٣٦ ــ براند شبلنر «علل اللغة والدراسات الأدبية» ، ص ٥٨

٣٧ ـ الأعمال الكاملة ص ١٩٣ .

٣٨ ـ الأعمال الكاملة ص ٢١٠

٣٩ـ الأعمال الكاملة ص 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 اولمابن « 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 الغرفة ٨ » الهيئة المصرية العامة القاهرة وانظر قصائد (الزهور - طبعة النهاية ـ ديسمبر ...) .

٤٨ ـ الأعمال الكاملة (أوراق الغرفة ٨) ص ٣٩٨

٤٩ ـ الأعمال الكاملة ص ٣٨٣ .

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

٥١ – الأعمال الكاملة ص ١١٠

٥٢ ـ الأعمال الكاملة ص ٣٨٧

٥٣ ـ الآية ٦٠ من سورة الأنفال.

٥٤ ـ الآية ١ ـ ٥ من سورة العاديات.

الفصل الثالث

الرمز والأسطورة والاستدعاءات التراثية

أولا الرمز :

يعد الرمز أحد وسائل التعبير الإيحائية الموثرة التي استخدمها صلاح عبد الصبور ــ عند ديوانه الأول " الناس في بلادي" - للإيحاء ببعض الجوانب الوجدانية والفكرية الغامضة فى 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 جوهر الشعر وطبيعته الايحائية ، حيث لا يقف الرمز "عند قدم الأشياء المادية لتصويرها ، بل يتعداها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس - فهو إذن لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الأجواء الضبابية المبهمة التى تسربت إلى أعماق الذات المتفرعة المتباعدة الأصول والأطراف" (١) .

والرمزية هي " فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها ولا بشرحها من خلال مقارنات أو تشبيهات ، ولكن بالإيحاء بواسطة إعادة خلقها في ذهن 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 مستوين "مستوى الاشياء الحسية ، او الصورة الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز, ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها , وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز (٤).

---

١) انطون غطاس كرم " الرمزية والأدب العربي الحديث " دار الكشاف ـ ببيروت ص ١٢ وانظر د. محمد فتوح " الرمز والرمزية " ص ٤٠

٢) د . رجاء عيد " دراسة في لغة الشعر " ص ٢٢

٣) د - على عشرى زايد " عن بناء القصيدة الحديثة " ص ١١١

٤) المرجع السابق ص ١١١

ويتوقف نجاح هذا المنهج الرمزي على قدرة الشاعر في المزج بين المستوين الحسـي والمعنوى مزجا تفنى فيه الحالة المعنوية التجريدية في المعطيات الحية التي تتخذ رموزا لها ، حتى تفقد المعطيات الحية ماديتها إلى دلالات تجريدية "[١]

ومن ثم فإن الشاعر لا يستطيع الاستغناء عن أحد المستويين في خلق الرمز أو أن يستخدم أحدهما في التعبير عن الآخر، كما أن "المستوى الحرفي أو الظاهر لا يسخر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير من معنى آخر ، فالمعنى الثاني ينمو نموا باطنيا من المعنى الاول" [٢].

وليس ثمه علاقة ـ في الواقع - بين الرمز والمرموز إليه , "فبعد أن ينتزع الرمز من الواقع يصبح ذا صفة منقطعة مستقلة في حد ذاتها ، وليس من علاقة بينه (وهـو تشخيص للفكرة عن الشيء ، ولتجريد صورته) وبين الشئ المادي الا بالنتائج. فالصورة الرمزية بحسب ما يحددها (كانت) توحي الشيء الذي ترمز اليه ، وهـذا الايحاء لا يتأتي بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة والشي, بل بواسطة علاقات داخلية بينهما ، مثل النظام والانسجام والتناسق و غيرها .. [٣].

والشاعر هو الذي يقيم بين الرمز والرموز اليه علاقة داخلية وذلك عن طريق خياله - كما يخلقها الواقع المشترك والتشابه الذي يجمع بينهما والذي يحسبه الشاعر والمتلقي على السواء [٤].

بعد امتزاج الموضوع بالذات وتفاعلها معه ، وهي علاقة يجسدهـا الشاعر عن طريق نظام لغوى مكثف يستوعب طاقات النفس الكامنة و يتعدى حدود الواقع المادي ليلتقط ما تموج به الذات من مشاعر وأحاسيس وأفكار ، ومن ثم يعد الرمز وسيلة لتجاوز الواقع المادي إلى عالم الفكر والتجريد, وقد تكون هذه الأفكار ذاتية تتضمن عواطف الشاعر وأحاسيسه ، وقد تكون أفكارا خارجية أو فلسفية تمثل

---

١) د. على عشرى زايد " من بناء القصيدة الحديثة " م ٠١١١

٢) د. مصطفى ناصف " مشكلة المعنى في النقد الحديث " ص ٠٩١

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

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

يوتوبيا خاصة به"[١] ، فحينما يعبر صلاح عبد الصبور عن حبه المحتضر الغارب فإنه يستمد رمزه من الواقع المادي وهو " الطفل " ثم يمضي يجرد هذا الرمز الطفل من صفاته الحسيــة الملموسة شيئا فشيئا ، ليتحول في نهاية القصيدة إلى معنى مجرد لا ينفصل عما يريد الشاعر أن يعبر عنه من مشاعر وأحاسيس :

.....

هذي أصابعه النحيلة[٢]

هذه جدائلة الطويلة

انفاسة المترددات يصدره الوردي كالنغم الاخير

من عازف وفد النعاس عليه في الليل الأخير

وتلك جبهته النبيله

فيذكر الشاعر كل الصفات الحية المتعلقة بالطفل الغض ، والذي تظهر علية علامات الاحتضار من برودة وجنتيه, وخفت بريق عينية, وتحول أصابعة, وتردد أنفاسه في صدره كأنها انغام عازف غلبه النعاس, وشحوب جبهتة, ثم يومض الشعاع فى عينية ومضة الأخيرة, ويموت الطفل الوديع فيموت الحب داخل قلب الشاعر، ويظل الشاعر يزاوج بين الطفل والحب الغارب بكل ما كان يعلقه عليه من آمال ، وبكل ما كان يمثله في نفسه من مكانة - فيوهم نفسه بأنه ما يزال حيا ، ولكنه - أخيرا - لا يجيد أمامه سوى الاعتراف بالأمر الواقع ، فيسكنه صدره, ويجعل من ضلوعه حائطا لــه, و يتولد المدلول الرمزي عند تلك اللحظة التي بدأت الصفات الحسية للطفل في الاختفاء - لتحل محلها صفات معنوية غير محددة . ولا يمكن أن تنطبق على الطفل المادي الذي كان يحدثنا عنه الشاعر في بداية القصيدة, فهو يسكنه صدره, ويوسده قلبه, ويسقي مدفنه بدمه, إلى غير ذلك من الصفات المعنوية التي يتحول الطفل المادي عن طريقها إلى تلك العاطفة التي يريد الشاعر التعبير عنها وهي ذلك الحب المحتضر الغــارب.

---

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

٢) الناس في بلادي " طفل " ص ١٠٠ .

اسكنتة صدرى فنام

وسدته قلبى الكبير

وسقيت بدفنه دمى

وجعلت حائطه الضلوع

ولما كان الرمز يتيح للشاعر إمكانية الربط بين الأشياء الحسية والمعنوية ، وذلك عن طريق إيجاد علاقات داخلية خاصة بينها ، فإنه أيضا يوفر الحيوية والحركة للعمل الفنى لأنه " انتقال مستمر ، فيضع في هذه الجوامد الموضوعية حياة ، لأنه يحولها إلى كائنات نفسية تندرج في تطور"(١).

كما يحرر 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 تقسيم الرموز في شعر صلاح عبد الصبور إلى نوعين :

<u>رموز ذاتيه:</u>

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

<u>رموز موضوعية:</u>

يستخدم الشاعر فيها صورا ملموسة ليست لأفكار ومشاعر ذاتية ، ولكنها صور لعالم مثالي او لأفكار خارج ذاته ، ويعبر بهذه الرموز عن ابعاد رؤيته الاجتماعية والقومية والفلسفية .

---

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

(٢) المرجع السابق من ١٣

أولا : الرموز الذاتية :

وهي رموز ـ كما يسميها الباحث الألماني " كا هلير " ـ صاعدة" تنبثق من فكر الشاعر الخالق بكل جدتها وطرافتها ، ودون أن تتبع نموذجا سابقا ، ويشكلها في وضع فريد ، ثم ما تلبث أن تعنى شيئا إنسانيا مشتركا" [١].

وغالبا ما تتبلور هذه الرموز في كلمات مفردة تتخطى حدود المعاني القاموسية لتحمل دلالا ت شعورية ذاتية خاصة ، وذلك بعد أن " يؤلف بينها في مناخ من صنعه, تذوب فيه العلاقات الطبيعية لتحل محلها علاقات ذاتية بها تصبح هذه الصور قد تخلصت من كثافـــــة المادة وصفيت حتى غدت رموزا لحالات الشاعر النفسية " [٢].

كما آن دلالات هذه الكلمات لا تقف عند حد ثابت, بل تتغير وتتبدل في شعر الشاعر وفقا للسياق الذي تأتى فيه هذه الرموز .

قد استمد صلاح عبد الصبور رموز هذا البعد من الطبيعة وظواهرها ، ليعبر بها عن مشاعر وأحاسيس متعددة أهمها مشاعر الحزن والحب والقلق والمعاناة والطموح.

١- رموز الحزن

يعد " الليل " بمعناه الشامل ، و" المساء " كجزء منه حينما يخلو فيه الشاعر إلى نفسه يستبطن أغوارها ، ويتحسس همومها وأحزانها ، أبرز رموز الحزن لدى صلاح عبد الصبور وخاصة في ديوانه الأول " الناس في بلادي"، فيتخذ، الشاعر من " الليل رمزا لمشاعر الضياع والغربة التي يحسها الشاعر في رحلة حياته ، لذا يصبح الليل الإطار العام الذي يضم كل الصور الرامزة إلى أحزانه وآلامه . فالليل يثير ظنونه ومخاوفة التي ترتبط بمصيرة، المروع في هذا الكون المخيف :

---

١) انظر د ، صلاح فضل " نظرية البنائية في النقد الأدبي " ص ٤٦٠ ، يطلق 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) د. محمد فتوح " الرمز والرمزية " ص ٤٤ وانظر د - عزالدين اسماعيل " الشعر العربي المعاصر " ص ٢١٩ .

الليل ياصديقتى ينفضني بلا ضمير
ويطلق الظنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد
فحين يقبل المساء ويقفر الطريق .. والظلام محنة الغريب

كذلك يثير الليل في نفسه ذكريات ترتبط بالعجز ومصارعة الأهوال :

وكم ليلة جعت يافتنــتى [١]
وكم أخرى ظمئت
وكم جعدت عارضي الدماء
.....

و يرمز بالليل إلى الموت الذي يصنعه " التتار للأبرياء" :

في معزل الأسرى البعيد [٢]
الليل والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والجرحى ورائحة الصديد
.....
والليل يعقد للصغار الرعب من تحت الجفون

في الليل يولد الرعب, وينحسرالحب :
ووداعا يا نجمي الأوحد [٣]
ولأن الايام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب
لن نجني حتى الحب

كما يصبح الليل اطارا لمأساتة وماسأة الحبيبة ـ الوطن ، وهو الخمر والكأس

١) في بلادي " الملك لك "ص٧٤

٢) الديوان السابق " هجم التتار " ص ٤٤ .

٣) الديوان السابق " يانجمي. يانجمي الأوحد" ص١٢٥

معا ، وهو حياته الوحيدة التي يجب عليه أن يعيشها بدون مرارتها :

الليل سكرنا وكأسنا
ألفاظنا التي تدار فيه نقلنا وبقلنا
الله لا يحرمنى الليل ولا مرارتة

وسرعان ما يتحول " الليل " رمزا للعجز والذل وذلك حينما تتوسل الحبيبة- الوطن- الي الفارس كى يخلصها مما هي فيه من شقاء وأحزان قبل أن يسقط ندى الفجر على وجهها فتبتل أصباغها, و يأتي ضوء النهار فيكشف عن قبح وجهها و يفضح علامات الذل والمهانة, غير انها تكتشف أنه ليس هو الفارس الذي تنتظره, فيزداد إحساسها بالمرارة والذل. ومن ثم يولع بالليل ليستر فيه مهانته وعجزه عن انقاذ الحبيبة التي تكتوي بمياسم الذل والافكار :(١)

خدنى إلى البيت ، فإنني أخاف أن يبلنى الندي
تذوب اصباغي
ويبدو قبح وجهى
وتصمت العينان ، ترجعان
عميقتان صمتا
غريقتان موتا

وبعد هذه الإدانة والكشف عن عجز الإنسان المعاصر من إنقاذ الوطن من المحن التي ألمت به, يتحول الليل رمزا للحياة ذاتها بأعوانها ومرارتها ، فالليل ثوبه وشارته ورتبته المميزة له ، بالاضافة إلى ما تحمله هذه الكلمات من إيحاءات صوفية, فانها تؤكد كثافة أحزانه وبلوغها في نفسه مرتبة خاصة :

.....
الليل ثوبنا, وخباؤنا
رتبتنا ، شارتنا التي بها يعرفنا أصحابنا
"لا يعرف الليل سوى من فقد النهار "
هذا شعارنا

---

(١) أحلام الفارس القديم " أغنية لليل " ٠١٤

ويزداد الاحساس بفداحة الخطب ومرارة الحزن حينما يصبح الزهو بالهزيمـة بديلا عن الرفض أو حتى محاولة تغيير هذا الواقع المخجل :

لاتبكنا ، ياأيها المستمع السعيد
فنحن مزهوون بانهزامنا

كما يرتبط الليل لديه بالخوف من الأحزان الكثيفة والرعب المميت من تلك الرؤية الغائمة للمستقبل ، والخوف من اتساع جروحه وآلامة :

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

ويقترن الليل لدى الشاعر بالإحساس بوطأة الزمن وقته ، ومحاصرة هذا الإحساس يسلمه الي مشاعر الحيرة والقلق والضياع, فيحاول الشاعر الخلاص من هذه المشاعر الحزينة ولا يجد أمامه سوى طريقين: الطريق الأول استعادة ذكريات أيام الحب القديمة ، أما الطريق الآخر فهو إلقاء نفسه العاجزة في هذه الأحزان الزرقـاء في انتظار هدأة الموت :

حين أهموم منحلا في قارورة صمتى [٢]
أو مأسورا مابين شباك الليل السوداء
منتظرا ما قد يأتى

---

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

تساءل نفسى :

.....
هل استخفى فى ذكرى أيام الفرح الوردية
.....
أم استلقى فى حكمة أيام الحزن الزرقاء
مقهورا انتظر هدأه موتى

أما المساء فيستخدمه الشاعر رمزا لأحزانه ، حيث يرتبط في نفسه بأحداث تبعث في نفسه الحزن ، فالأجدل المنهوم ، وهو رمز لمفارنات الكون القاسية والـتي تشمل الشاعر, يحط في المساء من عالى السماء ليضع للطائر الصغير والفه الحبيب نهاية مأساوية دون أن يقترقا ذنبا واحدا :

ذات مساء حط من عالى السماء أجدل منهوم [١]
ليشرب الدماء
ويعلك الأشلاء والدماء

والطارق الشرير الذي يجر الشاعر إلى مصير يروع ظنونه ، يأتيه أيضا في المسـاء ليفزعه بصوته الأجش :

الطارق المجهول ياصديقتي ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكن صوته الأجش يشدخ المساء

كما يزاول "عزرائيل" عمله في القرية مساءا :

فى مساء واهن الأصداء جاءه عزريل [٢]
يحمل بين اصبعيه دفترا صغير
وأول 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 البائس الشريد في المساء ، فتجف في عينيه الحيـاة : [١]

ولا يولد الحزن الكثيف في نفس الشاعر إلا في المساء :

وأتي السماء [٢]
في غرفتى دلف المساء
والحزن يولد في السماء لأنه ضرير

ويستيقظ الشئ الحزين في آخر المساء ليولد في نفس الشاعر أحاسيس وأحلامـا غريبة: [٣]

ومن رموز الحزن لدى صلاح عبد الصور " البحر" الذي يرمز به إلى المجهول الذي يحول بينه بين أبيه :

ما الذي يدعوك للبحر الكبير ؟ [٤]
ما الذي يدعوك للدرب المضلل؟
لم تجفو مضجعك ؟

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

بيننا يا جارتى بحر عميق [٥]
بيننا بحر من العجز رهيب وعميق

كذلك استخدم الشام فصول العام رموزا لمشاعره الذاتية ، فالصيف رمز لنضوج عاطفة الحب ، والخريف يوحي بذبولها ، أما الشتاء فيرمز إلى برودة عواطفه ويوحى بموتها :

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

ينبئني شتاء هذا العام أن داخلى
مرتجف بردا
وان قلبى ميت منذ الخريف
قد ذوى حين ذوت
أول أوراق الشجر
ثم هوى حين هوت
أول قطرة من المطر
.....
وان دفء الصيف أن أتى ليوقظة
فلن يمد من خلال الثلج اذرعة
حامله وردا

ثانيا : رمـــــــوز الحـب :

كان صلاح عبد الصبور دائم السعى نحو تحقيق حب مثالى خال مما قد يعرضه للفشل أو الزوال ، فالحب لدية وسيلة هامة من وسائل الخلاص من مشاعر الوحدة والغربة والحزن التي تلاحقه دائما ، كما هو أداة لتحقيق التوازن النفسي بين ذاته وبين الحياة والأحياء . لذا فقد انعكست آثار هذه النظرة المثالية لتجربة الحب علي رموزها ، فهى رموز تحمل في جوهرها من البراءة والقداسة ما يحفظها من الفشلل أو الزوال , ويعد رمز " الطفل " أبرز رموز الحب في تجربة صلاح عبد الصبور " وإذا كان الطفل - الحب في قصيدة " طفل" [١] قد مات صبيا غضا ، فإنه في قصيدة "العائد" [٢] يعود ناضجا موفورا بعد أن غاب عن قلبه " سنين عشرا " ليمحو بدعوته آثار جراحه العميقة ، ويعيد إليه الحيوية والنضارة بعد جدب امتد به وطال . ولا أحد يؤنسه في هذه الدنيا العقيم سوى هذا العائد :

طفلنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن غاب عن البيت سنينا

عاد خجلان ٠٠٠ حييا وحزينا

---

(١) الناس في بلادى ص ١٠٠.

(٢) اقول لكم ص 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 غيرك في الدنيا لنا

وإذا كان الحب بعيد إلى الشاعر حويته ونضارته ، وينقذه من وحدته ووحشة الأيام ، فإن الشعر أيضا ملاذه من صخب الأيام وقسوة الحياة ، ولما كان الشعر يقترن مجيئه بتحقيق التواصل مع المحبوبة ، فإن الرمز الطفل يصبح رمزا موحدا للحب والشعر في تجارب صلاح عبد الصبور . فكما عاد الطفل الحب في قتصيدته " العائد " ، فإن الطفل ـ الشعر يعود اليه في قصيدة " الشعر والرماد" بعد غيبة طويلة تاه فيها هذا الطفل في صحراء الصمت المخيفة :

ها أنت تعود إلى

أيا صوتى الشارد زمنا في صحراء الصمت الجرداء

يا ظلى الضائع في ليل الاقمار السوداء

يا شعري التائه في نثر الأيام المتشابهة المعنى

الضائعة الأسماء

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

هل عدت خبيئا فى بسمة حسنا من مانيلا

هل كانت فى السوق أو الفندق أو الملهى

.....

أم عدت على نفحة عطر الفل

لقتة 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
لأن الحب قهار كمثل والشعر
.....

ويتلازم الحب والشعر في قلب الشاعر كأنهما كيان واحد :

وفدا في ليلة صيف (١)
ولجا من باب القلب ، كما يلج الضيف
كانا بسامين
صنعا ايماءة نبل
قالا للقلب سعدت مساءا ياقلب

ويرمز " الآله الصغير " إلى ذلك الحب الخائن الذي قدم له الشاعر كل ألوان الطاعة ، بعد أن كان ينعم بقربه ، اذ به فجأة يمنع عنه كل هذا النعيم و يصد عنه مخلفا وراءه حيرة وألما (٢):

كما يرمز بالشريد الجامع الذي يعاني رعشة الموت في كوخه الذليل إلى الحـــب المندثر في قلبه ، فلم يكن العائد الذي يطل كل مساء , تذكيه في نفسه رياح الذكريات سوى الحب الذي طوته الأيام ، وقد خلع عليه الشاعر ثوبا رمزيا في صورة السجين الشريد الظامئ ، ليوحي بما أحسه في حبه من إحباط وفشل.(٣)

ثالثاً : رموز القلق والمعاناة والطموح :

يمثل سعى صلاح عبد الصبور وطموحه نحو المعرفة ومحاولته ارتياد آفاقها المجهولة ، والتعلق بكل جديد بكر ، وبذل الجهد والمعاناة من أجل الابـداع

---

(١) أقول لكم " اغنية خضراء " ص ٥٣.

(٢) انظر النموذج ص ٤٠ .

(٣) . انظر النموذج ص ٢٦٨.

الغنى ملمحا اصيلا من ملامح رويته الشعرية ، فهى وسيلته المثلى لتحقيق ذاته, وقد دفعه هذا الطموح إلى التضحية بتجاربة ومهارتة التي اكتسبها في الحياة فى مقابل اكتشاف سر جديد من أسرار هذا الكون :

يامن يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة [١]
يامن يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة
لك السلام
لك السلام
اعطيك ما اعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة

وقد لجأ صلاح عبد الصبور إلى مجموعة من الرموز يجسد من خلالها مشاعر الطموح والقلق والمعاناه في سبيل ارتياد تلك الافاق المجهولة في كل جوانب الحياة ، وكانت النماذج الرمزية التراثية بمثابه المعادل الموضوعى لهذه المشاعر والعواطف وذلك عن طريق تجميدها فى شخصية أو موقف أو حدث تراثى ، فقد أدرك ما تتمتع به هذه النماذج التراثية من قوة تأثير عميقة وفى وجدان الملتقى ، فهى تحتل من تكوينه الفكرى والوجدانى مساحة واسعة . كذلك وجد أن استخدام الرموز التراثية يضفى على عمله الفنى اصالة، ويمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر وتغلغل الحاضر بجذورة فى تربة الماضي الخصبة المعطاء يمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية ، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي والحاضر . [٢] كما " تجنبه هذه الرموز مغبه التقرير ، ونضوب ايحائة " [٣].

. وكما كان الشاعر يجرد الرمز الذي ينتزعة من الواقع من ماديتة ليحمله دلالة معنوية - فانه - أيضا - يجرد الرمز التراثي من بعض دلالته التراثية ليحمل ابعاد روايته المعاصرة ، وإذا كان المعنى الرمزي للرموز المستمدة من الواقع يتولـــد نتيجة للتفاعل بين المدلول الواقعى والمدلـــول الشـــعري له ، فإن المعنى

(١) أحلام الفارس القديم " قصيدة أحلام الفارس القديم " ص ٤٤
(٢) د . على عشرى زايد " عن بناء القصيدة الحديثة " ص ١٢٨
(٣) د. محمد فتوح "الرمز والرمزية "ص ٢٧٦

الرمزي في الرمز التراثي يتولد نتيجة للتفاعل بين المدلول التراثى للرمز والمدلول المعاصر له[١]. وكان" السندباد" الذي عرف في حكايات ألف ليلة وليلة الأسطورية بحبه للمغامرة والرحلة ـ وقد كان صلاح عبد الصبور أول من أكتشف هذا الرمز التراثي من الشعراء الرواد- من أنسب الرموز التي حملها الشاعر مشاعر طموحه معاناته وقلقة في مجال الابداع الفني ، ويعتبر الشاعر نفسه سندباد مغامرا يرحل في آخر المساء في متاهات الكلمات ، ومجاهل الأحاسيس ، ويعانى أهوال هذه المغامرة الفنية ، فينضج جبينة بالعرق ، ويمتلى الوساد بالورق ، ويتحول دخان تبغة الذى يعتقد أنه سيخفف من توتره إلى اخطبوط يطبق على انفاسة ، ولكنة يعود اخر المساء محملا بكنوز الشعر الثمينة .

يقابل هذا الجهد وهذه المعاناة الكسل والخمول من جانب القراء والانغماس في لذاتهم الحسية التافهة ينتظرون السندباد ... الشاعر ليهب لهم ما عاد به من رحلته الفنية ، ورغم إدارك الشاعر لسلبية القراء ، إلا أنه لا يكف عن المغامرة وبذل الجهد ، لأنه يحقق من خلالها ذاته :

السندباد

لاتحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي انتشيت قال : كيف ؟

(السندياد كالإعصار ان يهدأ يمت ! !)

وقد تختفي شخصية السندباد التراثية في القصيدة ، ويستعيض الشاعر عنها بأهم ملامحها وخصائصها وهي الرحلة ، وتصبح هذه الخصائص " بمثابه خليفة للموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر "[٢] وهو بذل الجهد والمعاناة من أجل اقتناص العبارة الشعرية المؤثرة :

---

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

٢)د. عز الدين اسماعيل "الشعر العربي المعاصر " ص٢١٤.

ورؤى انضرها واقطفها وألمها ويذرها سأمى

وعرائس تختال في حلمى بين الدفوف وضجة النغم

وأظل مأخوذا فتبسم لى تيجانها ويهزنى ضرمى

.....

يارحله المعنى على خلدى قرى بجدبى, عانقى عدمى

فتصبح الأفكار والخواطر رؤى يبصرها ، ويكاد يلمسها ، حتى إذا مـا آراد لمسها ، وجدها دمى جامدة ، ورغم شعوره بالإحباط إلا أنه يستعذب هذا العذاب في رحلة المعنى الشعرى المضنية .

ويتردد معنى " الرحلة " في قصيدة " الابحار في الذاكرة " [١] وإن كان يتخذ طابعا آخر، وهو الرحلة داخل الذات بغية اكتشاف اعماقها المجهوله ومن أجل ذلك يقوم الشاعر بطقوس ليلية أشبه بالطقوس الصوفية ويعترض في هذه الرحلة للمخاطر والأهوال النفسية ، ويقدم القرابين للبحر الغضبان داخل ذاته :

أتأهب للميعاد - الرحلة ـ في آخر كل مساء
أتقرى أورادى ، أتزيا شارتى
فى أهداب الغيم - أنشر أشرعتي
أتلقى في صفحتها نذر الريح - نبؤات الأنباء
.....
وأخوض رماد الآفاق
إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء
يتكشف تحتى مرج الموج ، وتمضى بى الريح رخاء
.....

وتتحول رحلة السندباد ـ الشاعر- إلى رحلة صوفية يصل فيه عن طريق عطائــه وجوده نهاية المطاف , حيث يرقى إلى مقام سنى ، يسمع فيه ما يرى ، ويرى ما يسمح وتتكشف أمامه الحجب ، وعندها يغترف ما شاء له من المعارف ، وهـذه المكانة كما يقول " أبو سعيد الخراز " لا تتحقق إلا من وجهين ، من عيـــن

---

(١) الإبحار في الذاكرة ص ٦٣

الجود وبذل المجهود [١]. كما تتحقق له المشاهدة وهى حال " يرقى إليها العارف حيث يشاهد الله مشاهدة تثبيت ، فشاهدوه بكل شي وشاهد وا كل الكائنات به[٢] . وكأن الشاعر يؤكد بذلك نهاية المطاف لرحلاته ومغامراته الفنية التي بدأها في أول قصيدة له في ديوانه الأول " الناس في بلادى " فها هو ذا وقد تقدم به العمر ومل الرحيل ، واضنته المغامرات ، وتكشف له كل شيء ، أثقل كاهله بالهموم والآلام ، ومن ثم لم يجد سوى ذكريات الماضي المليئة بالنشوة والألم والرضا والندم يجترها في نهاية حياته :

يمتطى السندباد الظلال المنقط بالضوء [٣]
يبحر نحو مياه السماوات و حوله تمضى أيا
سندباد ، وقد شمل السندباد واغفوا ونامت
آيادى رجالك 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 المغامرات وأهوالها :

اناخ عليك المساء وأثقل
حتى انكسرت شجى
وانحللت هباء
ويثقل نفسك ما حملت من رؤى
وما احتملت من ظلال البلاد
وما احتملت من شجى كامن أو أسى مستعاد

---

١) أبو نصر السراج الطوسى " اللمع " تحقيق د . عبد الحليم محمود ص٥٦

٢)انظر الرساله القشيرية "باب الجود والسخاء" ص ١٣٢

٣) وداعا فارس الكلمة ص ١٢٥ ٠

وكما استخدم صلاح عبد الصبور شخصية السندباد ليرمز بها إلى حالاته النفسية والشعورية ، فإنه استخدم ـ أيضا ـ بعض الأحداث والمواقف التراثية التي يجد لها بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعورية [١]، وهذه المواقف أو الأحداث انما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة ، لكي تضفي عليها أهمية خاصة [٢]. ـــــ فقد استغل صلاح عبد الصبور من التراث الديني الإسلامي حادثة هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم وما لاقاه فيها من عناء ومشقة ، تعرضة للهلاك من أجل الاسلام والمسلمين ليرمز بها إلى معاناته وقلقه وطموحه من أجل تحقيق واقع نفس افضل ، ولكن هذا الواقع المنشود لا يتحقق إلا إذا ترك الشاعر ذاته القديم والتي يقابلها الشاعر بمكه :

أخرج من مدينتي ، من موطني القديم

مطرحا أثقال عيشي الاليم

فيها وتحت الثوب قد حملت سرى

ودفنته ببابها ، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

انسل تحت بابها بليل

وعلى الرغم مما يقاسيه الشاعر من عذاب وألم وصراع نفسي في هذه الرحلة يتمثل في ذلك الحنين إلى واقعه القديم وذاته القديمة ، وندمه على قيامه بهذه الرحلة ، إلا أنه يقاوم هذا الحنين ، ويؤكد عزمة على مواصلة المسير حتى نهاية الرحلة ـ مستحضرا صورة امرأة لوط حينها مسخت حجرا لأنها لم تطع نصيحه زوجها التي تلقاها عن الملكين بأن لا تنظر إلى "سدوم" وهي بين يدي الغضب الالهى [٣] , كما يستحضر حادثة سوخ قدمى فرس " سراقة " وهو يتتبع الرسول صلى الله عليه وسلم ، ليوكد بذلك انهزام ذاتة القديم ، وتمكنة من التغلب على تلك الوساوس، والفرار منها إلى واقعه النفسي الجديد :

---

(١) د. عزالدين اسماعيل "الشعر العربي المعاصر " ص ٢٠٣.

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٣ .

(٣) أحلام الفارس القديم " الخروج " ص ٣٩.

(٤) انظر د. انس داوود " الاسطوره في الشعر العربي الحديث " دار الجيل للطباعة .. القاهرة ١٩٧٠ ص ٣٢٣.

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

ويستعذب الشاعر الألم والعناء في هذه الرحلة النفسية ، ففيه تطهير لذاته من ذنوبها وأدرانها القديمة العالقة بها ، ويساعده ذلك أيضا على بلوغ واقعه النفسي الجديد الذي يقابله الشاعر " بالمدينة المنورة " التي لا ينقطع عنها الضياء:

إن عذاب رحلتي طهارتى

والموت في الصحراء بعثى المقيم

لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنورة

مدينة الصحو الذي يذخر بالأضواء

وفي قصيدة " أغنية ولاء"(١) يمزج الشاعر بين الرمز الصوفى ممثلا في فكره "العشق الصوفية " وفناء المحب في المحبوب ، وتدلل المحبوب وتعاليه ، وبين الرموز الدينية ممثلة في (الخروج ـ الإحرام ـ الاستشهاد) ليرمز بها إلى ولائـه للشعر وتفانيه في طاعته, وبذله الجهد وتهيأه الظروف من أجل أن يتجلى له هذا المحبوب, فهو يهجر من أجله كل شيء ، ويخرج إليه متجردا من كل شي إلا مـن شملة الإحرام كما يفعل الحاج ، ويضرب في ظلام الأرض الغربية ، وفى الوهاد والجبال يسائل عنه رواد الطريق :

هدمت ما بنيت
اضاعت ما اقتنيت
خرجت لك
على أوافي محملك

---

(١) الناس في بلادي ص ١١١ .

ويضنى العشق قلبه وجسده ، فيلقى بجسده بجوار جدار المحبوب ، ويتفرع إليه عله يترفق بحاله ، يتخفف عنه آلامه ، وهو الخادم المطيع ، وكل ما يتمناه الشاعر من محبوبه ـ الشعر- نظرة تعيد إليه الحياة :

انا ملقى على الجدار
وقد دفنت في الخيال قلبي الوديع
وجسمي الصريع
في مهمة الخيال قد دفنت قلبي الوديع
يا أيها الحبيب
معذبى! يا أيها الحبيب
أليس لي في المجلس السني حبوة التبيع
فاننى مطيع
وخادم سميع
فإن أذنت آنني النديم في الأسحار
.....
أليس في بقلبك العميق من مكان

ومن التراث الديني المسيحي يستغل الشاعر قصة السيد المسيح عليه السلام مع أصحابه الذين أنكروه وأسلموه للجنود الأعداء ، وكان " يهوذا " أول من اسلموه للجنود الاعداء وكان يهوذا اول من أسلمة لقاء "حفنة نقود " ، ولكنه ندم على فعلته ، وصار مبشرا بالسيد المسيح بعد موته ، ليكفر عما اقترفه من خطايا ،[1] قد استغل الشاعر هذه الحادثة ليرمز بها إلى واقعه النفسي الحزين الذي يحسه ، على الرغم من حبه لقومة كما كان السيد المسيح يفعل ، ويتحمل الالام من أجلهم ، إلا أنهم قابلوا ذلك الحب بالجحود والا نكار فى حياته, ولكنهم سرعان ما ندموا ، وادركوا قدره, ولكن بعد وفاته [2].

وسلمه هذا الموقف الى حيرة تجعله يتساءل أسئله لا يطلب لها إجابة بقدر ما يطلب التأمل فيها والعظة منها[3] :

---

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

٢) انظر النموذج ص ٣١٠ .

٣) النظر النموذج السابق .

ويستمد من التراث الديني المسيحي ايضا " الصليب " ليرمز إلى ما يتحمله من عذاب وألم وحرمان من السعادة نتيجة لصراعة مع تلك المعتقدات والعادات السلبية التي تعوق تقدم المجتمع العربي وتحول بينه وبين تحقيق واقع مشرق يختفى فيه التخلف والركود الفكري:

الظل لص يسرق السعادة (١)
ومن يعيش بظله يمشي إلى الصليب ، في نهاية
الطـريق
يصلبة حزنة ، تسمل عيناه بلا بريق
يا شجر الصفصاف : إن ألف غصن من غصونك
الكثيفة
تنبت في الصحرا لو سكبت دمعتين
تصلبنى پاشجر الصفصاف لو نكرت

فى قصيدة " البحث من وردة الصقيع" (٢) يرمز الشاعر بوردة الصقيع إلى عقم محاولته - رغم ما بذله من جهد وسعى دائب في الوصول إلى لحظه الالهام يقدم الشاعر لقصيدته بعباره لمحي الدين بن عربى ، إشارة إلى المنهج الذي تسير عليه القصيدة ، وهو منهج التأمل الصوفى ، حيث تحمل الكلمات الظاهرة دلالات رمزية خفية ، ويبدأ في البحث عنها في السماء من خلال تأمله لمظاهر الكون من نجوم وكواكب وضياء . وتبدو لحظة الإلهام أمام ناظريه مشوقه للوصول والمسامره ولكن أجفانه تهتز فتغلت من شباك رؤيته:

ابحث عنك في ملاءه المساء

أراك كالنجوم عارية

نائمة مبعثرة

مشرقة للوصول والمسامرة

ولاقتراع الخمر والغناء

---

(١) أقول لكم ص ٦٣

(٢) شجر الليل ص ١٥

وحينما تهتز أجفانى

وتفلتين من شباك رؤيتى المنحسرة

ولكنة يعود ليبحث عنها على الأرض وبين الكائنات من حوله ، ويمتد به البحث إلى كل مكان حتى في الأماكن المتناقصة ، وفي اوراق الكتب الصفراء ، حتى إذا ما اضناه البحث عن هذه الضالة المنشودة آوى إلى بيته في آخر المساء ينتظر ظهورها فجأه ويتضرع إليها ويناجيها حتى إذا ما استسلم لليأس والعجز لمع فى رأسة يقين بأن لقاء بهذه المستعصية لا يكون إلا بغته ودون مقدمات أو اشارات :

آوى إلى بيتى في الليل الأخير
انتظر انبثاقك ـ البغتة ـ كالحقيقة
ايتها السفينة الوهمية المسار
يا ورد : الصقيع
.....
وأوراق اليقين
ان مستحيلا قاطعا كالسيف
لقاوءنا
إلا لمحة من طـرف

رموز البعد الاجتماعي والقومى :

إذا كان الشاعر قد استخدم صورا مادية ليرمز بها إلى مشاعره وأفكاره الذاتيـة فانه أيضا " يستخدم صورا مادية ، ولكن ليرمزبها إلى عالم مثالى ، اولافكار خارج ذاته [١] , وغالبا ما يستمد الشاعر هذه الصور المادية من واقعه الاجتماعي والقومى ليعبر بها عن طريق الرمز عن معان اجتماعية أو قوميه تمثل لديه قيما ومثلا عليا يسعى لتحقيقها في مجتمعه الذي يعيش فيه ، أو يسعى لتحقيقها على مستوى المجتمع الانساني العام.

---

١) Charles Chadwick, Symbolism, P.4.

فهو يجعل من " العلم " في قصيدة " مرتفع أبدا" [١] رمزا لحرية الوطـــــــن وكرامته ، وعلى الرغم من أن العلم يظهر في بداية القصيدة متميزه يناجيه الشاعر ويستغرق في تأمله استغراقا يصل إلى درجة التقديس والعبارة :

لترتفع ، لترتفع ، يا أيها المجيد
يا أجمل الاشياء في عينى ، انت باخفاق
يا أيها العظيم , يامحبوب ، يارفيع ، يامهيب
يا كل شئ كان في الحياة أو يكون
ياعلمى, ياعلم الحرية

ولكن سرعان ما يمتزج بالعلم والوطن في وجدان الشاعر حتى يصبحا شيئاً واحدا ، وحينما يصنع الرجال من أجساد هم وقلبوهم تلا من التراب ، ومن عروقهم سارية يعلو عليها العلم ، فإنهم يموتون من أجل أن يحيا هذا المعبود الذي ارتبط بحياة الوطن :

فداء 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 يمزجها بأحاسيسه ووجدانه ، ليعبر بها عن معان قوميه ، ففى قصيدة " شنق زهران" [٢] يتخذ من شخصية زهـران التي خلقها الشاعر رمزا للإنسان المصري الذي يحب الحياة ، ويتناضل ضد أعداء الحياة ، وقد خلع الشاعر على هذه الشخصية صفات تحمل دلالات غنية استمدها الشاعر من التراث الشعبي ليضفى عليها سمة البطولة الشعبية الخالدة فهو محب للسلام (على الصدغ حمامة) ، ولكنه في نفس الوقت قوى عنيد " كأبى زيد سلامة " يحب وطنه الذي كتب اسمه بالوشم على ذراعه .

---

١) الناس في بلادي ص ٠٤٢

٢) انظرالنموذج ص ١٧٠.

وفي قصيدة "هجم التتار" [١] يرمز الشاعر بالتتار إلى الاستعمار الذي يرتكب الفظائع ضد أبناء الوطن .

كما استمد بعض رموزه من التراث الأسطوري الإغريقي، حيث يرمز بابى الهــول وصنيعه بأهل طيبه في أسطورة (أوديب) إلى بطش قوى الاستعمار وتنكيلها بالوطنين من أبناء الشعب المخلصين :

- هذا " أبو الهول " المخيف [٢]
نصب السرادق عند باب مدينتي للقادمين
والعائدين
والهاربين إلى الفضاء
والوالجين إلى الفضاء
لا الم يدع أحدا
إلا والقى دونه السؤال
من خالق الدنيا ؟
.....

أما رموز البعد الاجتماعي فقد تنوعت مصادرها بين الطبيعة بين الموروث الاسطورى والديني . ففى قصيدة " الظل والصليب" [٣] يستمد الشاعر من الطبيعة "شجر الصفصاف" باغصانه الكثيفة المتشابكة ليرمز به إلى التقاليد والعادات البالية التي تقف عقبة في سبيل تطور الإنسان العربي وتمنعة من التفكير في المغامرة من أجل اكتشاف آفاق جديدة في عالم المعرفة :

يا شجر الصفصاف : إن ألف غصن من غصونك
الكثيفة
تنبت في الصحراء لو سكبت دمعتين
تصلبنى يا شجر الصفصاف لو فكرت

---

(١) انظر النموذج ص٦١

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

(٣) أقول لكم ص ٦٥

تصلبنى يا شجر الصفصاف لو ذكرت

تصلبني يا شجر الصفصاف لو حملت ظلى فوق

كتفى ، وانطلقت

وانكسرت
أو انتصـرت

أما "الملاح " فيرمز به الشاعر إلى الإنسان العربي الوجل المتردد الذي يخشى مصارعة الأمواج, ويخشى المغامرة ، ويموت قبل أن تلامس سفينته " جبال الملح والقصدير" التي يرمز بها الشاعر ـ أيضا ـ إلى تلك العقبات التي تصطدم بها سفن التقدم العربية :

ياشيخنا الملاح
قلبك الجرئ كان ثابتا فما له استطير
أشار بالأصابع الملوية العنق نحو المشرق البعيد
ثم قال
-هذى جبال الملح والقصدير
فكل مركب تجيئها تدور
تحطمها الصخور
وانكبتا ٠٠٠ ندنو من المحظور ، لن يفلتنا المحظور

ومن الرموز الأسطورية التي استمدها الشاعر من التراث الأسطوري الشعبي شخصية "الملك عجيب بن الخصيب " وهو الصعلوك الثانت في قصة " الحمال والثلاث بنات" , وكان يحب السفر ، فترك مملكة أبيه وقام برحلة تعرض فيها لكثير من الأخطار ، وانتهى به الأمر إلى فقد إحدى عينيه ووقوفه على باب الجواري الثلاث مع زميليه الآخرين (١) , ليرمز به إلى الإنسان في سعيه نحو الحقيقة والبحث عن اليقين ، ولكن في جومن النفاق والزيف، سلاحه في ذلك قليل من المعرفة ، وكثير من الجهل والسفسطة ، وان كانت الدلالة المعاصرة التي حملها الشاعر لشخصية " الملك عجيب بن الخصيب" لا تتلائم مع دلالتها التراثية فهي اشد معاصرة من أن تتحملها شخصية هذا الصعلوك حيث يحملها الشـــــاعر بعــض

---

(١) انظر " الف ليلة وليلة " طبعة دار الهلال ص ٧١ ح ١.

همومه وتساؤلات الفلسفية " [١]. ومن ثم تنعدم السمه الدالة والمتجددة التي يحب أن تتوافر في الشخصيات الأسطورية أو التاريخية التي يختارها الشاعر ليعبر من خلالها عن أفكاره .[٢]

كما استمد الشاعر بعض رموز هذا البعد من التراث الصوفي ، فهو في قصيدة "مذكرات الصوفى بشر الحافى" [٣] يرتدى قناع شخصيه بشر الحافي ليعبر من خلالها عن سوء ظنه بالحياه والأحياء في المدينة التى يرمز إليها بالسوق, ويدين من خلال هذه الشخصية الصوفية الإنسان الذي فقد إنسانيته ، وأصبح حيوانا مفترسا يحاول الفتك بأخيه الانسان ، فإذا ما أراد شيخه " بسام الدين " أن يغير من نظرته المتشائمة للحياة ويعيد اليه ثقته يصطحبه إلى المدينة ليريه صدق تلك النظرة المتشائمة . ويؤكد "بشر - صلاح " بشيخه بسام الدين أن الإنسان الحقيقي قد غادر حياتنا منذ زمن بعيد.

وإن كانت الملامح التي رسمها الشاعر لشخصية بشر الحافي تتناقض مع ملامحه التراثية , فهو رغم زهده في الحياة وضيقه بما فيها من فساد ، إلا أنه كان حسن الظن بالناس ، يوكد ذلك قوله المشهور " صحبة الأشرار تورث سوء الظن بالأخيار, وصحبة الأخبار تورث حسن الظن بالأشرار, وان الله تعالى لا يسأل عبدا قط لم أحسنت ظنك بعبادى" [٤]. ومن وصاياه إلى أبى الحسن علي وهو أحد مريديه " سوء الظن فقد حذرك الله تعالى ذلك ، وذلك في قوله "إن بعض الظن اثم[٥].

---

١) د . على عشرى زايد "استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر " ص ٠٧٩

٢) انظر النموذج ص ١٠٦

٣) انظر النموذج ص ٦٦

٤) الشعراني ـ الطبقات ـ جـ ٢ـ مطبعة العامرة الشرفية - مصر ـ ١٣١٧ هـ ص٦٢

٥) الحافظ أبي نعيم أحمد بن عبد الله الأصفهاني " رحلة الأولياء وطبقات الأصفياء" مطبعة السعادة بعصر ١٩٣٨ مجله ٨ ص ٣٤٣ •

وفي قصيدة " رسالة إلى صديقة" [1] استخدم الشاعر شخصية الصوفي " الشـــــيـخ محي الدين " ليرمز به إلى علاقته بالسماء , وتنقطع هذه الصلة بموت هذا الشيخ.

وهكذا وجد صلاح عبد الصبور في الرموز التراثية رحابه وقدرة على استيعـــاب تجارية الشعورية والفكرية ، بالإضافة إلى قوة إيحائها وعمق تأثيرها في نفس المتلقي وإن جاء استخدامه لبعض هذه الرموز ضعيفا في تأثيرها الفنى نتيجة استخدامه المسطح لها، أو لعدم وجود السمة الدالة بين هذه الرموز والمرموز إليه كرمز " الملك م عجيب بن الخصيب" ، أو لتناقض الدلالة بين الرمز والمرموز إليه كشخصية " بشر الحافي" أو مجيء الرمز في سياق تشبيه ، كاستخدامه لشخصية " هرقل " في قصيدة " أبـى" أحد طرفي التشبيه.

---

١)الناس في بلادى ص ١٠٣

الاستدعاءات التراثية :

اهتم صلاح عبد الصبور بالتراث الأدبي العربي والعالمي اهتماما كبيرا ظهرت اثاره بوضوح في نتاجه الشعري ، فقد رأى ضرورة العودة إلى المورث الادبي، ليس لمحاكاة صباغتة الفنية ، بل لاستيعابه واستخلاص ما فيه من قيم فنيه وإنسانية خالدة توكد أصالتنا الفنية ، ثم محاولة تجاوزه عن طريق الاضافة إليه بما ينتقل به إلى افاق أرحب من التطور والرقي ، ولا سبيل إلى تحقيق هذا التجديد والتطور الا بالمزاوجة الواعية بين هذا المورث بين الحضارة الحديثة ممثلة في الأداب الاروبية الحديثة التي يتولد عنها نتائج خصبة إذا ما أوتى الشاعر الذي يتصدى لهذه المهمة الموهبة والوعي العميق بالتراث والإحساس الحاد بالنفس وبالعصر ، والإدراك الواعى التيارات الفكر العالمي وهو ما فعله الشاعر "ت - س – اليوت" حينما لم يجد غضاضة في التضمين من شعر دانتى اوبودلير ٠٠٠٠ وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى الثراث العالمي ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعات فنان خال ، وكل فنان لا يعرف آباء الفنيين، ... لا يستطيع أن يكون جزأ من التراث الإنساني , وهو فى الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول في هذا الكون" [١].

من ثم فقد نشأ لدى صلاح عبد الصبور ميل الارتباط الفكرى بكل شعراء العالم "وقد درجت فى السنوات الأخيرة على أن أوطن نفس على الإحساس بقرابتي الـى الشعراء في كل صقع من أصقاع العالم ، وفي كل فترة من تاريخه بحيث انتظم مورثي الادبي، أبا العلا وشكسبير, وأبا نواس وبود لير ، وابن الرومى واليوت, والشعر الجاهلي ولوركا , فضلا عن عديد من الشعراء والقصائد المتفرقة ، والأفكـار والخواطر الشعرية [٢] . كما اختلط ما اختاره من الشعر العربى والعالمي والمورث العالمى بما تخيرة من شعر بدءا من كتاب الموتى والالياذة ، ونهاية باخر ما قرأ.

---

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

٢) المرجع السابق ص١١٠

وكان دليله في اختيار هذا التراث هو ما يكمن فيه من قيم إنسانية ومدى تعبيرية عن الإنسان ، وليس بمكانته في لغته [١]

ولعل الذي لفت نظر صلاح عبد الصبور إلى التراث على المستويين العربي والعالمي- بعد كونه ثقافة ضرورية للشاعر المعاصر - هو غنى هذا التراث وثراؤه بالامكانات الفنية والمعطيات والنماذج التى تمد قصائده بطاقات تعبيريه قوية مؤثرة ، بالإضافة إلى تلك القداسة التى تحوط التراث وخاصة التراث العربي فى ذهن الملتقى، وما يحويه من قيم روحية وقومية وإنسانية تحيا فى وجدان الملتقى , فهو حينما يستدعي فى القصيدة نصا أو موقفاً أو حدثا أوشخصيات تراثية ، فإنه يضفى على تجربته نوعا من الأصالة والشمول حيث " يتخطى حاجز الزمن ، فيمزج في إطارها الماضي والحاضر فى وحده شامله" [٢]. وازداد اقتراب صلاح عبد الصبور من التراث العالمي والعربى يوجة خاص في الفترة مابين عام ١٩٦٤ - ١٩٦٥ ، بعد أن توطدت صلته بعالم الشاعر الانجليزي "ت. س. البوت " الشعري والنقدي ، وبخاصة فيما يتصل بدعوته إلى ضرورة إدراك روح التقاليد الفنية في التراث والتي تضمنتها مقالته المشهورة " التراث والموهبة الفردية " والتي يرى فيها أن " الجوانب التي تؤكد للناقد تفرد الشاعر وتفرد عمله هو تلك الجوانب التي يؤكد فيها الشعراء القدامى خلودهم في شعره" [٣] , ولكن ليس معنى ذلك أن ينسج على منوالهم ، بل يستفيد منهم ، ويفسر أعمالهم ، ويستخلص منها قيمه التي يرى صداها في عالمة المعاصر . [٤] ، كذلك يرى اليوت في مقالته أن الحاسة التاريخية لا غنى عنها لاى شاعر يريد أن يستمر عطاؤه الشعرى بعد سن الخامسة والعشرين. وقد بلغ تأثر صلاح عبد الصبور باليوت وآرائة فى هذا المجال أنه حينما أراد أن يعبر

---

(١). المرجع السابق ص ١١٠

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

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

(٤) انظر د . محمود الربيعي " في نقد الشعر", ص ٠١٥٢

عن عمق علاقته بموروثـــه استعار أفكار اليوت نفسه قائلا " ليس التراث تركـة جامده ، ولكنه حياة متجددة ، والماضى لا يحيا إلا في الحاضر ، وكل قصـــــيــدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا" [١] ، ويقول عن التفاعل بين الماضي والحاضر في العمل الفني "إن الموروث لا يعني أن يكون أدب الحاضر امتداد للماضي ، بل فيضانا لأخصب انهاره من خلال التاريخ" [٢] وهو ما عناه اليوت في مقالته المشهورة بقوله "إن الماضي لابد أن يغيرة الحاضر ، كما أن الحاضر لابد أن يوجهه الماضي" [٣] ولم يقف تأثير شاعرنا باليوت فى دعوته, بل تبعه أيضا فى تطبيق ما يسميه اليوت "بوحدة الموروث الثقافي" حيث يرى إليوت أن الحاسة التاريخية تعني إحساس الشاعر بوحدة الموروث الثقافي ,ومن ثم فهي توجب عليه أن يكتب ليس فقط بتقاليد جيله المعاصر, وقد تغلغلت في عظامه, ولكن باحساس أن الشعر الغربي عامة والأوربي بوجه خاص من أول "هوميروس" وحتى أدب القرن الذي نعيش فيه, يحيا في وجدانه حياة موازية لحياته هو وموازية لوجدان عصره, مما يشكل في أعماقه عالمع له تواجد مواز لعالم العصر الذي يعيش فيه" [٤]. لذا فان اليوت لم يكتف بالاقتباس أو استغلال التراث الانجليزي في أعماله الفنية فحسب, بل تضمنت أعماله الموروث العالميعلي اختلاف بيئاته وتعدد عصوره, وقد تبعه في ذلك صلاح عبد الصبور, فلم يجد غضاضة في تضمين أعماله الشعرية والمسرحية نصوصا لشعراء أوربيين تأتي في بعض قصائده بلغاتها الأصلية, ومعربة أحيانا أخري.

علاقتة الفنية بالموروث:

كانت العلاقة بالموروث تقوم على مجرد محاكاة قوالب صياغتة الفنية ، وهي العلاقة التي جسدتها مدرسة الاحياء من خلال ظاهرة المعارضة ، كمعارضات البارودي للبحتري وأبي فراس الحمداني ، ومعارضة شوقى لابن زيدون والبحتري، وهي معارضات لم تكن تنشد سوى إشاعة جو التراث ، وتلتزم نفس قالب الصياغة

---

١)صلاح عبد الصبور " حياتي في الشعر" ص ١١٣ –

٢) صلاح عبد الصبور "مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقده" ، " 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) Ibid., P. 123

الفنية لدى الشاعر القديم المعارض، وكان دافعهم إلى ذلك هو إعادة روح القوة إلى الشعر العربي بعد أن أصابة الضعف والركاكة .[1] لذلك جاءت تجاربهم تحمل أدق ملامح التراث القديم من جزالة الألفاظ والعبارات المحكمة الصياغة ، والصور الشعرية القديمة ، أي أنهم استخدموا الأدوات الشعرية التراثية في التعبير عن تجاربهم الشعرية ، ولكن علاقة صلاح عبد الصبور بالموروث تقوم على التفاعل بينه وبين مورثه, بحيث يستلهم روح التراث وقيمه الروحية والقومية ومواقفه الإنسانية, ويستنبت منها دلالات جديدة تسهم في بناء رؤيته المعاصر, وتكشف عن أبعادها المتنوعة . فحينما أراد أحمد شوقي أن يعبر عن هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم ، أخذ في سرد أحداث الهجرة بالتفصيل دون أن يستفيد من دلالتها النفسية ، أوتوظيفها أو إسقاطها على حياته المعاصرة ، وانما جاء تعبيره في اطار الشعر الديني الذي يقال إحياء لذكرى مناسبه دينية :

هاجر من أم القرى مأذ ونا ... وما درى أو سمع المؤذنونا [2]
في ليله المختل كانت موعدا ... و قد نصبتها شركا أيد العـــدا
ائتمرت في الندوة الأعيـــان ... وانتد بت للفتكة الفتيـــــــان
وقعدوا ناحية كمينـــــــا ... ليقدروا في دار الامينا
فخرج الله من البيت بـــــه ... لم يره الجمع ، لم ينتبـه
وسار في ركابه الصـــديق ... وفي البلاء يعرف الصديق

.....

وقد تناول صلاح عبد الصبور نفس الحادثة في قصيدته "من أغاني الخروج" 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 "صلى الله عليه وسلم" ليسقطه على مشاعره الداخلية، ومحاولته الهرب من واقـــع الحياة

---

١) د - على عشري زايد " الرحلة الثامنة للسندباد "ص ١٦

٢) احمد شوقي " دول العرب وعظماء الاسلام " مطبعة مصر ١٩٣٢ ص ٠٢٨

٣) انظر تحليل القصيدة ص ٣٣٩ من البحث.

ومن زيف المدنية الحديثة ومن ذاته القديمة التي تربت في هذا الواقع الشرير ، إلى واقع مشرق نقي. فالفرق بين شوقى وعبد الصبور 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 كـي يتزود منه بقيمة وروحه الحية ، ليتجاوره إما بتعديله ، أو بتطويره ، أوبالاضافة إليـه حسبما يلائم تجربته الحديثة وأبعادها النفسية والفكرية وهي مهمة الشاعر الموهـوب " الذي يستطيع التعديل الدائم في القديم ، وتوظيفه بصورة طريفة وجديدة ، ياتى فيها بالجديد من قلب القديم" (١).

صور تعامله مع الموروث :

تنوعت المعطيات التراثية التي استغلها الشاعر في قصائده ما بين نص تراثي وحدث أو موقف ، أو شخصية تراثية ، لذا فقد تعددت صور تعامله مع هذه المعطيات وتوظيفها توظيفا فنيا في حمل ابعاد تجربته الشعرية المعاصرة ، ومشكلة بذلك بنية فعالة في نسيج القصيدة ، ومن أهم هذه الصور :

الاقـتبـاس الصريح :

لجأ صلاح عبد الصبور إلى التراث يقتبس من نصوصه بغية تفجير الطاقات الشعورية والنفسية الكامنة في هذه النصوص ، وتعميق الإيحاء بموقفه الشعوري والنفسي فى سياق تجربته المعاصرة ، وقد تنوعت مصادر الاقتباس لدي صلاح عبد الصبور ما بين موروث دينى , وأدبي ، وصوفى ، وشعبي ، وذلك على مستوى الأدبين العربي والعالمي.

---

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

ويتجلى اقتباسه من الموروث الأدبي العالمي في قصيدة " الملك لك " [١] حيث يقتبس سطرا من قصيدة " الرجال الجوف " لإليوت وجعله عنوانا لقصيدته ، ويتكرر هذا السطر في القصيدة عدة مرات ، وهو ترجمة لسطر اليوت ليؤكد به احساسة بنشوته الروحية التي يستشعرها فى ذلك الجو الصوفى :

وقالت لي الارض " الملك لك !!"
تموت الظلال ويحيا الوهج
الملك لك
الملك لك
الملك لك
.....
ويزحم نفس انبهار غريب
وانظر يا فتنتي للسماء
ومن بابها الذهبي الضياء
يضئ الدجى بانهمار النجوم
ينور في وجنتيها السلام

في قصيدة "تنويعات" [٢] يقتبس الشاعر بيتا للشاعر الإنجليزي وليم بتلر بيتس من قصيدته "الإبحار الى بيزنطة" [٣] وترجمته لدي الشاعر " الإنسان هو الموت" ليعمق من من خلاله إحساسه بالعدم ، وعجزه الواضح أمام الموت :

لكننى كنت بسالف أيامى

وقد صادفنى هذا البيت

"الإنسان هو الموت"

إذا كان الشاعر في القصيدتين السابقتين قد أورد اقتباسه من إليوت وبيتس مترجما إلى العربية ، فإنه في قصيدة "بودلير" [٤] يورد صوت "بودلير" بلغتـــــه

---

١) الناس في بلادي ص ٠٧٩
٢) شجر الليل ص ٢١
٣) W.B. Yeats. "Collection of critical Essays" Edited by Jon Untercker, Prentice Hall, Ince Englwood Cliffs N.I. London. 1982 p. 97
٤) احلام الفارس القديم ص ٠٣٥

الأصلية، وقد كان اليوت قد استعاره من قبل في قصيدته " الارض الخراب", و ظهور صوت "بود لير" مرة أخرى في قصيدة صلاح عبد الصبور يؤكد اتحاد روايته مع شعـــــــراء العالم ، واشتراكه معهم في موقفه من الحقيقة فالمحنة الواحدة تخلق موقفا موحدا [١].

أما اقتباسة من الموروث الأدبى العربي فيتنوع بين القديم والحديث ، فهو يقتبس من شوقى بيتة المشهور :

نظرة ، فابتسامة , فسلام فكلام ، فموعد ، فلقاء

ليشكل به أحد أطراف المفارقة التصويرية ، فإذا كان الحب قبل زمن الشاعـر وليد الفطرة يخضع للترتيب والحسبان ، فإنه في زمنه يفقد جوهره وبريقه ، وذلك بعـد أن طغت مادية المدنية وآليتها على روح هذا العصر :

الحب يارفيقتي ، وقد كان [٢]
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
نظرة ، فابتسامة ، فسلام
فكلام، فموعد ، فلقاء
اليوم ياعجائب الزمان!
قد يلتقي فى الحب عاشقان
من قلبى أن يبتسما

وفي قصيدة الملك "عجيب بن الخصيب" [٣] يقتبس الشاعر بيت ابن نباتة المصرى الذي أنشده وفي مدح السلطان الافضل ويعزيه في والده المؤيد. ويولرده الشاعر على لسان الشعراء الذين وقفوا على باب الملك عجيب بن الخصيب عندما توفى والده، وتولى الملك مكانه ، ليتخذ منه مدخلا لادانة موقف الأدب والشاعر المعاصر وتهافته على تملق 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 المقدما
(صوت فرحان)
فما عبس المحزون حتى تبسما

وفي قصيدة "ذلك المساء" [1] يقتبس بيتين من الشعر القديم ، ليؤكد من خلالهما احساسه بالخديعة المحزنة التى ارتكبها هؤلاء القادة ضد ابناء الوطن , وقدرتهم الفائقة على تزييف الحقائق . وعلى الرغم من أنه يعلم بهذا الزيف والعجز, إلا أنه يخدع كما خدع أبناء الأمة :

أرى عينى مالم تبصراه
كلانا عالم بالترهات
"أصدق بيت قالته العرب "
وأعجب مني كيف أخذع عامدا
على أننى من أعلم الناس بالناس
"أصدق نصف بيت قالته العرب"

وكان " الموريث الديني ممثلا في القرآن الكريم معينا خصبا اقتبس منه الشاعر بعض آياته القرآن مستغلا طاقاتها التعبيرية والموسيقية في التعبير عن أحاسيسه وأفكاره , ففي قصيدة " الموت" يقتبس الآيات (١ ـ ٥) من سورة الضحى ، ليؤكد من خلالها الايات بجرسها الموسيقى الهادئ الذي يمتلئ بمشاعر الحنان والرضا و عطاء الله ورعايته للإنسان الذي يقابل هذا العطاء والمنح بالعصيان والمنع والتخبط فـــى هذه الحياة ، ويكشف من هذا كله الإيقاع الصاخب للصوت الواهن الذي يمثل صوت الإنسان :

أين
أين عطائى يارب الكون
ها أنذا اتعثر بين البابين
ها أنذا اسقط في المابين

---

١) تاملات في زمن جريح ص ٧
٢) الإبحار في الذاكرة ص ٥١ .

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

"صوت عظيم"

وعلم آدم الأسماء كلها ،

ثم عرضهم على الملائكة ،

فقال :

انبئونى بأسماء هولاء إن كنتم صادقين

قالوا :

سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا

إنك أنت العليم الحكيم

لكن الإنسان يتخفى تحت " جدار التشبيه" ويميل إلى الخداع والزيف والتلفيق, فيتحول إلى شيطان فاسد لا يكون مصيرة 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 سورة " الأعلى ": "سنقرؤك فلا تنسى" للإيحاء بذلك الجو الروحى الذي يتلقى فيه الشاعر كلماته الشعرية ، وذلك بعد طقوس ليلية متكررة ، يصل فيها إلى حد الإعياء . وهى طقوس أشبه بطقوس الصوفي الذي يجد من أجل الوصول والاقتراب من المحبوب, وتصبح المحبوبة لدى الشاعـــر بعـــد اجتيازه لمرحلة

---

١) الإبحار في الذاكرة ص ٨٠

اليأس والتآكل وإحساسه بالنشوة الروحية مصدر إلهام لكلماته الشعرية المبدعة :
وتستقبل الصبح ، جعلت حملا ثقيلا

"سنقرؤك فلا تنسى"

ويصعد نحوك حبى ، ونحن علي فرشنا المستعار

قويا رقيقا ، كما يصعد البحر نحو الجيل

وكان صلاح عبد الصبور وثيق الصلة بالموروث الأدبي الشعبي يستلهمه ويقتبس من نصوصة وأدواته ، ولا غرابة في ذلك فصلاح عبد الصبور من اكثر شعرائنا غوصا فى ضمير الشعب وتأثرا بأدبه الشعبي من مواويل , وسير شعبية وأذكار دينية ، وملاحم وحكايات وأساطير ، وأمثال شعبية ، وهو يبعث هذا التراث مستغلا طاقات التعبيـة ودلالاته النفسية مضيفا إليها من واقعه الشعورى أبعادا ودلالات معاصرة .

ففى قصيدة " شنق زهران" [١] يستعين بأسلوب الحكاية الشعرية بصورته الـتى 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 "إلغاء الوجود الزمني للحكاية، ويوحي بأن الحكاية أقرب أن تكون حلم الانسان من أن تكون سردا لمجموعة من الوقائع الـتى شهدوها وعاشوها " [٢], فانه أيضا يخلق تقاريا وتواصلا بين الشاعر والمتلقي من شأنه أن يقلل من الهوة التي أتسعت بينهما نتيجة للغموض والاغراب الذي لجأ إليه بعض الشعراء دون ضرورة فنية . ومن تلك الأساليب الشعبية التي اقتبسها الشاعر من الموروث الشعبي أسلوب "الموال" "ياليل ، ياعين" كما في قصيدة " شذرات من حكاية متكررة وحزينة " لإشاعة جو الألفة بينه بين الليل الذي يتوجه إليه الشاعر بالابتهـــال ، ويفضى إليه بأسرار، وشكواه :

---

١) الناس في بلادى, ص ٤٨

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

ياليل ٠٠٠ ياليل ٠٠٠ ياليل

حجرا مسنونا منضودا كنت

وثنا حسن الصورة

حسن السمت

ياليل ٠٠٠ ياليل ٠٠٠ ياعين

كذلك يقتبس الشاعر بعض تعبيرات الموروث الشعبي كاقتباسة "قم ياشادى" وهي من العبارات التي تستخدم في الأشعار الشعبية وفي بعض القصص الشعبي " بما حولها من هالات شعرية خاصة "[١] :

يتقدم هذا المحبوب الحب [٢]

وأشار ٠٠٠ وقال

"قم يا شادى" ٠٠ غرد ٠٠ بارك للحب

الاقتباس المحور:

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

اشرقى ايتها الشمس الجميلة

واقتلى القمر الحسود الذي اصبح الآن شاحبا مريضا ومليئا بالحزن

ولا تخضعي للقبر لأنه كان حقود ا حسودا "

---

١)ملك عبد العزيز " ديوان أقول لكم " أزمة الإنسان المعاصر " المجلة ١٩٦٢ م ص ٤٤

٢) أقول لكم " أغنية خضراء " ص ٢٧

٣) الناس في بلادي ص ٩٢

ولكنه يحور هذه العبارات ويضيف إليها بما يتلاءم مع سياق تجربته :

" اشرقى بافتنتى
" مولاي !!
" اشواقى رمت بى
" آه لاتقسي على حبي بوجه القمر
" ذلك الخداع في كل مساء
يكتسي وجها جديدا

كما يمزج هذا الاقتباس باقتباس آخر من قصيدتي إليوت "اغنية العاشق ج الفريد بروفرك" (١) و"الرجال الجوف" (٢) فيستعير من الأولى " لست أميرا ،لا ، ولـست المضحك الممراح في قصر الأمير", ومن الثانية " إننى خاو ومملؤ بقش وغبار". ويمزج هذه الاقتباسات في اطار واحد حتى يوحى بعواطفه التي بدأها في اول القصيدة .

ومن الموروث الديني المسيحي في العهد القديم وخاصة "نشيد الانشاد" يقتبس صلاح عبد الصبور عبارات منه ، ولكنه يحورها بما يلائم سياق تجربته الشعرية كما في قصيدي "أغنية حب" (٣)، "أناشيد غرام". و من العهد الجديد يقتبس الشاعر من أنجيل متى " ... هكذا كل شجرة جيدة تصنع نارا جيدة ، وأما الشجرة الرادية فتصنع شارا ودية " (٥) ، ولكن يحور هذا الاقتباس في قصيدته الألفاظ :

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, Tutarid Press faxtan. 1935, P26.

(2) T.S. Eliot. "Collected Poems 1904-1962. Faber & faber London.1963 P.17.89

(٣) الناس في بلادي, ص ٨١.

(٤) الديوان السابق ص ١٣٤ وقارن القصيدتين بما ورد في الإصحاح الثانـي والرابع والسادس من نشيد الإنشاد من ص ١٨٦ - ٩٩٠ الكتاب المقدس .

(٥) الكتاب المقدس إنجيل متى ـ الإصحاح السابع ص ٠١٢ .

وفي قصيدة "أقول لكم" [١] يستعير الشاعر أسلوب السيد المسيح الوعظي كا جاء في انجيل متى والذي يبدأ دائما بعبارة "الحق أقول لكم"، كما يصطنع الموقف التعليمي كما فعل السيد المسيح مع تلاميذه حينما صعد الجبل ليلقي عليهم مواعظـــه وتعاليمه. [٢]

وقد يحور الشاعر في النص المقتبس تحويرا يجعله في صورة مضادة لما كان عليـــه في التراث ، وينقله إلى سياق يختلف عن السياق الذي كان عليه . ففي قصيدة " ذلـك المساء" يقتبس الشاعر بيت أبي نواس الذي قاله في مدح الفضل بن الربيع وكان وزيـــــــرا لهارون الرشيد :

ليس على الله بمستنكر أن يجمع العالم في واحد [٣]

غير أن الشاعر يحور في البيت المقتبس قليلا ، وينقله من سياق المدح إلى سياق السخرية والاستهزاء بهؤلاء القادة الذين يحترفون الزيف والخداع :

أنتم هدية السماء للتراب الادبى ،

نحن حفنة الاموات

وشارة على اقتدار الله أن يخلق أمثالا من الفانين

"ليس على الله بمستنكر

أن يجمع العالم فى عشرين"

أقوالهم صدقا, ولا أزيد فية

وفى قصيدة أبو تمام [٤] يقتبس بيت أبي تمام المشهور في فتح عمورية:

السيف أصدق أنباء من الكتـب في حده الحد بين الجد واللعب

---

(١) أقول لكم ص ٢٣
(٢) أقول لكم ص ٧١, وانظر الاصحاح الخامس (متى) ص ١٣.
(٣) ديوان الحسن ابن هانى "أبي نواس" تحقيق وضبط وشرح احمد عبد المجيد الغزالي عام ١٩٨٢ص ٤٥٤
(٤) أقول لكم ص ٥١

ولكنه يحور هذا البيت تحويرا يسلبه بعض ملامحه التراثية ليعكس من خلاله الواقـع العربي المعاصر الذي يقنع بالاقوال والخطب دون السلاح في الدفاع عن كرامتـه على الموقف العربي القديم المنتصر ليفجر بذلك نوعا من المفارقة التصويرية الحادة:

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

وفي قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي" التي يصور فيها سخطه وغضبه لما يراه في هذه الدنيا ، بعد أن فقد الناس جوهر اليقين ، وتحولوا إلى جبل من الشياطين ، ينشأ لدى الشاعر احساس بعقم محاولته في الاصلاح هذا الفساد ، فلا يجد أمامه سوى إغراق نفسه في الصمت ، مستغلا بذلك الحكمة الهندية التي تقول بتعطيل الحواس رغم تعارضها مع مسئولية الشاعر في هذه الحياة :

أحرص ألا تسمع
أحرص ألا تنظر
أحرص ألا تلمس
أحرص ألا تتكلم
قف.....
وتعلق في حبل الصمت المبرم

الإشارة التراثية :

وهي تفضل الاقتباس بنوعية ، حيث تتميز "بالتركيز والكثافة والاكتناز على حين لا يفقدها هذا التركيز طاقة البوح والإثارة , شأن التماعة الضوء ، قد تكون سريـــعة خاطفة ، ولكنها تفجر بألقها أبعاد المكان" [١] وقد امتدت الإشارة التراثية لدى صلاح عبد الصور لتشمل الموروث العربي بجميع مستوياته ، وإن كان الموروث الديني والصوفي بوجه خاص شديد الإلحاح والظهور في معظم تجاربه الشعرية "ليتحول في كثير منها إلى منهج واضح في الإدراك ، وطريقـــة

---

١) د. محمد فتوح " واقع القصيدة العربية " ص ١٥٠

مميزة في التصور الإبداعي لدى صلاح عبد الصبور [١] فهو في قصيدة " الملك لك" [٢] يشير إلى تجربة الوصول الصوفية التي تلمح إليها تلك النشوة الروحية التي يحسها الشاعر :

ويزحم نفسر ابنها ـ غريب

وانظر يافتنتي من السماء
ومن بابها الذهبي الضياء
يضئ الدجى بأنهار النجوم
بنور في وجنتيها السلام
و تصدح في أجراسها بالفرح
وأفرح يافتنتى بالحياه
وبالأرض
بالملك,
الملك لك

كما يشير إلى بعض كرامات الصوفية ومعجزات الأنبياء:

ومات شيخنا العجوز في عام الوباء [٣]
وصدقيني حين مات فاح ريح طيب
من جسمه السليب
وطار نعشه ، وضجت النساء بالدعاء والنحيب

ويشير إلى معجزة عيسى عليه السلام واحيائه للموتي وشفائه المرضى بإذن اللـه كا يشير أيضا الى قصة سيدنا يعقوب حينما ارتد إليه بصره حينما شم ريح يوسف عليـه السلام في قميصه ، وذلك من خلال حديثه عن خطاب صديقته الذي أعاد إليه الحياة, وبعث في نفسه الأمل في حياة مشرقة بعد طول يأس ، مما أعاد في ذهنه معجزات الأنبياء :

---

(١) المرجع السابق ص ١٥١.

(٢) الناس في بلادي ص٧٤.

(٣) الناس في بلادي "رسالة الى صديقة", ص ١٠٣.

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب [١]

أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب

الساق للكسيح

العين للضرير

هناء الفؤاد للمكروب

المقعدون الضائعون التائهون يفرحون

كمثلما فرحت بالخطاب يامسيحى الصغير

وفى القصيدة "أغنيه ولاء" [٢] تمتزج بالإشارات الصوفية بالإشارات الدينية مكونة رؤية الشاعر الفنية وتصوره الابداعي ، فهو يزاوج بين فكرة التجرد والخروج في الحج وما ترتبط به من مكابدة ومعاناة بدنية وروحية ، وما يحوطها من قداسة ، وبين فكرة العشق الصوفى وفناء المحب في المحبوب وما يرتبط بها من وفاء وإخلاص وتفان من أجــل المحبوب, وتمتزج الفكرتان الدينية والصوفية في تجربة الشاعر للإيحاء بمعنى واحد وهو المجاهدة الفنية من أجل اقتناص العبارة الشعرية ، والغناء في الشعر فهو محبوب الشاعر الأول ، وهدفه الذي يسعى إليه في هذه الحياة ، لذا عبر يتحمل من أجله العناء والمشاق رغم تدلل هذا المحبوب الشعر.

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

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

---

١) الناس في بلادي " رسالة الى صديقة " ص ١٠٣

٢)- انظر النموذج ص ٣٤٠ ، ٣٤١ •

٣) الإبحار في الذاكرة ص ٨٠ .

ان وافاه الرزق

.....

ربي ما هذا النور!

ومن الموروث الديني المسيحى يشير الشاعر في قصيدته "أغنية خضراء" [1] إلى فكرة الصلب وما توحي به من معاني الألم والعذاب من أجل الناس ، غير أنه لا يجد منهم سوى الجحود ، فيفر إلى الشعر يحتمى به من صخب الأيام ويجد فيه العـــــزاء والسلوي ، لذا فهو لا يضن على محبوبه الشعر بشئ رغم تدللة عليه أحيانا :

أنا مصلوب والحب صليبى
وحملت عن الناس الاحزان
في حب اله مكذوب
لم يسلم لي من سعى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتهدهدني
لأفر اليها من صخب الأيام المضنى
إن تجفو فجفوة ادلال لا اذلال
أوتحن ، فيافرحى غرد , يانعمة أيامى عودى

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 وأمجاده في الحيـاة كما يعود إليه هذه المرة من نبؤة الشتاء المفزعة ، وإن كان الشعر يسلمه في هـذه المرة للضياع:

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

---

١) أقول لكم ص ٢٧

وحينما ناديته لم يستجب

عرفت أنني ضيعت ما أضعت

وإذا كانت فكرتا " الخروج " و " الإنكار " قد وردتا مضمونين ، أوفي إشــارة خاطفة ، أو امتزجنا بغيرهما من الإشارات التراثية كما في القصائد السابقة ، فـان الشاعر يورد كلا منها بصورة مستقلة ومفصلة ، حيث تأتي الإشارة إلى حادثة هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم واستغلاله لجانب من جوانب حياة الرسول الكريم فيها إطارا لتجربته الخاصة, ومنجها لرؤيته الابداعية وعنوانا للقصيدة [١], ولكن استخدامه لها فى هذه المرة يجئ لإيحاء بنوع من الهجرة النفسية والتطهير الروحي, ليتجاوز بها واقعه النفسي القديم ، وذاته القديمة ، إلى دافع نفسي مشرق ، وقد اقتضت هذه الرحلـــة النفسية قدرا من التفصيل وذكر لكثير من جزيئاتها التراثية , محورة تارة ومنفية تارة أخرى, حتى تتلائم مع أبعاد تجربة الشاعر المعاصر ودلالاتها النفسية والشعورية ، كذلك أتت فكرة " الإنكار " مستقلة تحت عنوان قصيدته "حكاية قديمة " [٢], فهى تشير بشئ من التفصيل إلى قصة إنكار السيد المسيح عليه السلام , وتسليمه بعد أن حمل عن الناس آلامهم وأحزانهم وتحمل من أجلهم العذاب ، ولكنهم سرعان ما ينكرونه وقت الشدة, بل ويسلمونة للسلطان ، وبعد أن يموت ، يشيدون به وبأعماله, وتصبح هذه القصة معادلا موضوعيا لقصة الشاعر مع قومه مع ومعاصريه.

كذلك كان الموروث التاريخي بما يشتمل عليه من أحداث ومواقف وشخصيات لها دلالات متجددة وخالدة, مصدرا خصبا لإضفاء الأصالة والعراقة علي تجربته ، ففي تجربته في قصيدة "أبو تمام" [٣] يشير الشاعر في إطار المفارقة التصويرية الـي الحدث التاريخي المشهود "فتح عمورية", وما ينطوي عليه مواقف الخليفة العباس (المعتصم) من قوة ونصره للمظلوم حين هب لنجدة المرأة الهاشمية التي استنجدت به في صرختها " وامعتصماه " وهذه الإشارة تكون الطرف الاول

---

(١) انظر تحليل قصيدة " الخروج "ص ٣٣٩ من البحث

(٢) احلام الفارس القديم ص ١٣

(٣) اقول لكم ص ٥١

من أطراف المفارقة التصويرية بما تشير إليه من دلالات القوة والمتعة والعزة ، في مقابل الطرف الآخر وهو الموقف العربي المتخاذل الذي يتخذ من المؤتمرات والخطب سلاحا لنجدة المظلوم مــن أبناء الامة العربية .

وفي قصيدة "مفتتح" [١] يشير الشاعر إلى "عام الرمادة" وما انطوى عليه من جدب مادى يتمثل لديه في (لم تسثمر الاشجار هذا العام – فقيرة خزائني – مقفرة حقول حنطتي) ليصبح هذا الجدب المادي مقابلا للجدب الروحي الذي يعاني الشاعر منه نتيجة لعقم واقعه الاجتماعي الذي يحد من انطلاقه ، ويمنعه من ممارسة تجربته في ضوء الحرية ، لذا فإن كلماته تخرج خافته حزينه :

معذرة يا صحبتى ، لم تثمر الاشجار هذا العام

فجئتكم بآراء الطعام

ولست باخلا ، وإنما فقيره خزائنى

مقفرة حقول حنطتي

معذرة ياصحبتى ، فالضوء خافت شحيح

والشمعة الوحيدة التي وجدتها بجيب مصطفى

أشعلتها لكم

لكنها قديمة معروفة لهيبها دموع

معذرة باصحبتي, قلبى حزين

من أين آتى بالكلام الفرح

الاستلهام:

يستغنى صلاح عبد الصبور في هذه المرحلة من مراحل تطور علاقته بالموروث عــن الإشارة الصريحة أو المضمرة ، ويطرح تفاصيلها وذلك بعد أن يتمثل روحها وذلــك بوصفها أهم ما يعني الشاعر في تلك الحالة، ومن ثم يصبح

---

١) احلام الفارس القديم ص ٥

استغلال الاشاره التراثية نوعا من الاستلهام ... نحس به من خلال نسيج القصيدة وسياقها" [١] . كما يصبح الاستلهام لروح التراث ومزجه برؤية الشاعر المعاصرة بمثابة الخلفية الوجدانية والفكرية لابداعة الشعري الجديد, وقد تجلت هذه الصورة من صور استدعاء الموروث في منهجه الاسطوري, وكما توضحه قصائد "أغنية للشتاء" [٢] , "أغنية للقاهرة" [٣] , حيث يستلهم في الاولي أسطورة "تموز" ويستلهم في الثانية أسطورة "أوزوريس", وكذلك في قصيدة "الابحار في الذاكرة" [٤] حيث يستخدم الشاعر أدوات السندباد دون أن يصرح باسمه أو يشير اشارة صريحة الي تلك الشخصية الأسطورية, ولكن هذه الأدوات التي اوردها الشاعر في القصيدة من (الرحلة – الاشرعة - المركب- المرساه) لا تنطبق علي شخصية السندباد التراثية الا في المدلول التراثي العام, ولكنها في الحقيقة تمثل شخصية الشاعر الذي يبحر في ذاته في آخر كل مساء, وتسبق ذلك طقوس أشبه بطقوس الصوفية (اتقرى أورادي –أتزيا شاراتي) حتي اذا ما توغل في ذاكرته بغية اكتشاف مجاهلها, اضطربت مشاعره وغامت أمامه الرؤيا, واذ بصوت يطالبه بتقديم قرابينه ليصل الي بغيته, ولكنه لا يستطيع مواصلة مسيرته الاستكشافية , فثمة صوت يحذره من عدم تكرار مثل هذه المحاولات المحفوفة بالمخاطر النفسية.

---

١) د. محمد فتوح واقع القصيدة العربية ص ١٥٤
٢) احلام الفارس القديم ص ٩
٣) الديوان السابق ص ١٢
٤) الابحار فى الذاكرة ص ٦٤

رموز المعاناة والطموح

قراءة نقدية في قصيدة " الخروج " 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 والجمود, وكما أعادت الآداب الأوربية في عصر النهضة صلتها بالمورث فـي الأدبين الإغريقي والروماني فكانت سببا في تطورها وازدهارها ، أعـاد رواد مدرسة البعث و الاحياء صلتهم بالثراث الأدبي العربي في عصـور قوته وازدهاره منذ العصر الجاهلي ومرورا بعصر صدر الإسلام والعصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي قد بت فيه الحياة والقوة ، بعد فترات طويلة من الضعف والركود في العصرين المملوكي والتركي.

ولكن علاقة شعراء هذا الاتجاه بالتراث العربي ظلت قاصرة علي محاكاة النماذج التراثية القديمة ، أو تسجيلها بكل تفصيلاتها في ديباجة قوية وعبارة جزلة ، وكان الهدف من وراء ذلك الخروج بالشعر العربي من حالة الضعف والركود التي أدت إلى تخلفه طيلة هذين العصرين [١].

وظلت هذه العلاقة سائدة فترة من الزمن حتى أصابها التطور على أيدي الشعراء الرومانسيين من جماعة أبو للو حتي ظهرت حركة الشعر الحديث التي حولت علاقة الشاعر بموروثه إلى علاقة تفاعل إيجابي خلاق تقوم على الأخذ والعطاء , يستنبت الشاعر من معطيات 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 وتقليد.

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 [١]

في ليلة المختل كانت موعدا وقد نصبتها شركا أيدى العدا

ائتمرت في الندوة الأعـيان والتديت للفنـكة الفـتيـان

وقعـدوا نـاحيـة كمينـا ليقدروا و في دار الأمينـا

فخـرج الله من البيت بـه لم يــره الجمـع ، ولم ينتبه

وسـار في ركبـه الصديق وفي البـلاء يعرف 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 توظيفها أو اسقاطها على حياته المعاصرة.

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

و أطل مأخوذا فتبسم لـي تيجاتها ، ويهزني حرمى

وترودها كفى فيفجعنى حي الدمي ، وبروده الضم

قممي تنكر لي مسالكهـا من بعد إلفى روعة القـمم

يا رحلة المعنى 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 تقترب منه, وتبتعد يقطفها ويحاول أن يلمسها ولكنها تتفلت منه ويذرها سأمه ، وتارة ثالثة

تتراءى له عرائس ترفل في حللها الزاهية ، مختالة بين إيقاعات الأنغام الجميلة ، وما إن تبسم له، وتأخذه أشواقه إليها ، ويدفعه الحنين لمعانقتها ، سرعان ما تتنكر له السبل ، وتتوعر أمامه الدروب رغم مهارته وخبرته بدروب الشعر ومسالكه ووصوله إلى قممه .

الصبح يدرج في طفولته والليل يحبو حبوم منهزم [٣]

والبدر علم فوق قريتنا استار أوبتة, ولم أنم

جام, وابريق, وصومعة وسماء صيف ثرة النعم

قد كرمت انفاسها رنتى وتقطرت انداوها بفمى

وبخيمة تغفو بنافذتى لحظت شرودى لحظ مبتسم

وروي أنضرها واقطفها وألمها ويذرها سامى

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

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

وهكذا لم يعد عنصر "الرحلة" مجرد بديل استعاري ، ولكنه 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 من أجل اقتناص الخطرة الشعرية البكر .

ولعل سعى صلاح عبد الصبور الدائب عن كنوز المعرفة وارتياده 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 التجريب والمهـارة

لقاء يوم واحد من البكارة

ويجد صلاح عبد الصبور في نفسه الفنان المغامر الباحث عن كنوز الإبداع ، وكان أول من اكتشف شخصية " السندباد " من الشـعراء العرب المحدثين ورمز به إلى نفسه في قصيدته المطولـة "رحلـة فـي الليل"[٦]:

في آخر المساء يمتلي الوسـاد بالورق

گوجه فار ميـت طلاسم الخطـوط

وينضـح الجبيـن بـالـعـرق

ويلتـوى الـدخـان أخطبـوط

في أخـر المسـاء عـاد السندباد

ليـرسـي السفيـن

فقد أصبح صلاح عبد الصبور رحالة وشاعرا مـغـامرا عصريا يجوب بحار الإبداع الشعري المتلاطمة الأمواج المليئة بالأهوال والأخطار بحثا عن الكلمة الشاعرة البكر ويبذل الجهد والعرق حتى يمتلئ وسـاده بالورق " كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط " ويتصبب جبينه بالعرق الغزير نتيجة معاناته مراحل الإبداع وإيذانا بمخـاض ميـلاد الشـعر ، وحتـي الوسائل التي استخدمها الشاعر لتخفف من توتره وتهبه لونا من الحذر ، تحولت إلى أخطبوط يكاد يطبق على أنفاسه .

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

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضباع في بحر العدم

السندباد :

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي انتشيت " قال : كيف ؟

(السندباد 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 نعدو نحو مجلس الندم

تحكى لنا حكاية الضياع 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 وتعاليه ، 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 ، ولجة من الرخام ، صخورها من الماس ، وقينتان تتراقصان على أنغام

الموسيقي وكأنها مملؤة من كرم الجنان ومصباحا مسرجا معلقا فـي 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 , كما يفعل الحاج في رحلتـه المقدسة ـ إلا من شملة الإحرام ويضرب في أرضه الغريبـة الرهيـبة الأسرار ، يسائل عنه رواد الطريق ، ثم يضرب خيمته في هدأة المسـاء ليجد في البحث عن محبوبه في الوديان والتلاع والوهـاد علـه يـحظـى بلقائه ، ولكنه يتيقن أن طريق الإخلاص والطاعة والفنـاء فـي عشـق المحبوب الشعر هو طريق الوصول إليه :

هدمت ما بنيت

أضعت ما أقتنيت

خرجت لك

على أوافي محملك

كمثلما ولدت ـ غير شملة الإحرام ـ قد خرجت لك

أسائل الرواد

عن أرضـك الغـريبـة الـرهـيبـة الأسـرار

في هدأة المساء ، والظـلام خيمـة سـوداء

ضربت فـي الوديان والتـلاع والوهـاد

أسال الرواد

ومن أراد أن يعيـش فليمت 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

معذبى ! يا أيها الحبيب

أليس لي في المجلس السني حبوة التبيع

فإننـي مطيـع

وخادم سميع

فإن أذنت إبنـي النـديم في الأسحـار

.....

أليس 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 الشـعرية الشـاردة ، فإنه استخدم- أيضاً ـ بعض الأحداث والمواقف التراثية الدينية التي تحمـل معاني الرحلة في دلالتها على المعاناة والقلق والطموح ، بعد أن وجد لها بعدا 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 دعائم 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 أثقال عيشى الأليم

فيها, وتحت الثوب قد حملت سرى

دفنتة ببابها, ثم اشتملت بالسماء والنجوم

أنسل تحت بابها بليل

لا لآمن الدليل حتى لو تشابة على طلعة الصحراء

وظهرها الكتوم

يغادر صلاح عبد الصبور مدينته ، وهي موطنه القديم ، أو ذاتـه القديمة التي تشبعت بروح المدينة بكل مساوئها وشرورها في محاولة منه للهروب من هذا الواقع النفسي الموبوء الذي أثقل كاهله, وحولت حياته إلى جحيم ، ومن ثم فليس أمامه سوى اطراح هذه الأثقـال 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 ، وتعـم 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 صلي 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 الشـمس 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 اليه وهو يعرف طريقه وغايته ، فإن صلاح عبد الصبور لم يأمن الدليـل لأنه ينتمي إلى ذاته القديمة , ومن ثم فان الشـاعر يختـار وحشـة الصحراء وخطورة سبلها ووعورة دروبها (ظهرها الكتـوم), فمخاطر الصحراء أهون عليه من خطر الدليل :

أخـرج كاليتيـم

لم أتخير واحدا من الصحاب

لكى يفديني 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 الصبور نفي أحد عناصر الهجرة " وهو " الصاحب " سيدنا علي رضي الله الذي تركه الرسول صلى الله عليه وسلم ، ليضلل طالبيه ، ويأتي هذا النفي لتكثيف الإشارة التراثية في إيحائها 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 النفسي في هذه الرحلة بين حنينه إلى ذاته القديمة وواقعها القديم ، ومشاعر الندم التي تحاصره على القيام بهذه الرحلة ، وبين المضي نحو تحقيق هدفه من هذه الرحلة وهو الوصول 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 بألا تنظر إلى الوراء إلى (سدوم) وهي بين يدي الغضب الإلهي قال تعالى : " فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحداً إلا امرأتك إنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب . فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود . مسمومه عند ربك وما هي من الظالمين ببعيد " هود (٨١-٨٣).

و "سدوم" هي مدينة قوم لوط ، وهي المدينة اللآثمة- المدينة القديمة. والذات القديمة التي أحكمت قبضتها على الشاعر ، والعودة إليها أثم 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 تنطفئ حتى لا ترى (سوانح الألم)[١١]، وهي ذاته القديمة المشئومة التي ما زالت تطارده حتى بعد انسلاخه منها وتجرده من ملامحها- ثيابه السوداء التي يخفي تحتها سره أو ذاته الجديدة.

ويكشف تتابع أفعال الأمر(سوخي- انطفئ- تحجري- لتنسني) حرصه الشديد على إبعاد شبح تلك الذات القديمة التي أصبحت هاجسا مشئوماً ، ويطلب من الصحراء أن تقسو عليه كقلبها ، فتخفي عنه مسالكها ودروبها ، فهو لم يقدم على

هذه الرحلـة إلا ليتطـهر بألامـها وعذاباتها من ذنوبه وآثامه ، فمعاناته وعذابه في هذه الرحلة النفسية المليئة بالأخطار هي وسيلته الوحيدة لتطهير نفسـه مـن أدران ذاتـه القديمة؛ كما أن ضياعه في الصحراء، وهلاكه فيها هو بعثه [١٢] لحيـاة جديدة ينعم فيها بحياة الفطرة البريئة .

ولعل تكرار حروف الهمس (الحـاء ١٧ سبع عشـرة مـرة والسين ١٤ أربع عشرة مرة ، والشين ٧ سبع مرات) يكشف مشاعر المعاناة التي صاحبته طوال رحلته :

سوخـى إذن في الرمل ، سيقان النـــدم [١٣]

لا تتبعيني نحو مهجري ، نشدتك الجحيم

وانطفىء مصابـيـــح السمـاء

كـــى لا تـرى سـوانح الألم

ثيابى السـوداء

تحجرى كقلبك الخبئ يا صحراء

ولتنسينى الام رحلتك

تذكار ما اطرحت من الآم

حتى يشف جسمى السقيم

ان عذاب رحلتى طهاراتي

والموت فى الصحراء بعثى المقيم

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

ومن ثم تصبح المدينة المنيرة التي ينشد الشاعر ضياء دائماً ، وصحوا خالصاً ، لا يزول :

لو مـت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة

مدينة الصحوا الذي يزخـر بالأضـواء

والشمس لا تفارق الظهيرة

وتصبح المدينة المنورة ، مدينة الرؤى السعيدة - مدينة الصحـو والضياء ، المدينة التي تشرب ضياء وتعج ضياء ، وهي مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم التي ينيرها الإيمان بضيائه ، معادلا رمزيا للمدينـة الفاضلة الذات الجديدة التي يحلم الشاعر بتحقيقها على أرض الواقـع والعيش فيها هو ورفاقه . ولكن تساوره الشكوك حـول تحـول حلمـه المنشود إلى حقيقة واقعة ، ومن ثم يساءل مدينه المنورة : هل سـتظل مجرد فكرة شعرية خيالية بعيدة المنال ، أم أنها حقيقة ممكنة ومن ثم فهو يناديها ويطلبها في شوق :

آواد ، يا مدينتي المنورة

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم أنت حـق ؟

أم أنت حق؟

والى جانب الأدوات الفنية التي استخدمها صلاح عبـد الصبـور ببراعة في بناء قصيدته كالصور الشـعرية , 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 (الرمل وتفعيلته) "مستفعلن" مستغلا كل إمكاناته من علل وزحافات فجاءت متسقة مع دفقات مشاعره.

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

(الألف ـ الواو ـ الياء) . كمـا جاءت علي صيغ 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 - الظهيرة) .

و (الكتنوم- الصحاب ـ طلاب)

هوامش البحث

١- انظر : د. على عشري زايد ، الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر ، دار ثابت القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٤ ص ١٤

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 ، ط، ١٩٨١، ص ٤٤

٦ - صلاح عبد الصبور ، ديوان بلادي ، ص٧

٧ - الديوان السابق ، ص١١

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 سانح والعرب يتشاءمون منه.

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 الخروج ص ٣٩.

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

الفصل الرابع

مستويات التحليل اللغوى للأسلوب

أن الاتجاه إلى دراسة اللغة الخاصة بالعمل الأدبى أو لمبدع معين بغية البحث عن مقومات أدبيته أو تفرده عن غيره، هو الاتجاه الغالب في علم الأسلوب ، وإليه تتجه معظم دراسات الشعر العربي الحديث.

ولقد حددت 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، والاتجاه 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 والتقفية 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 المورفيمات التي يستخدمها المؤلف

٢- الصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على الفكرة.

٣ - المصاحبات اللغوية Collocations

ودراسة الاستخدام الحقيقي والمجازي للألفاظ ، والظلال الإيحائية التي قد تقترن بتطور الدلالة عبر سياقات سالفة، والترادف والاشتراك الغامض والمحدد، والمجرد والمحسوس، والغريب والمتداول.

ثالثا: التراكيب:

وهو عنصر مهم جدا في بحث الخصائص المميزة لمولف معين، و يتوجه إلي بحث 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 الفصائل النحوية والتذكير 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 في بحث " البنية العميقة" لتركيبات مؤلف معين، لأنها تساعد أولا على فهم كثير من المسائل الغامضة في النص، وتساعد ثانياً على معرفة ما اضافه هذا المؤلف إلى أساليب اللغة في التراكيب، وقد لا تقتصر دراسة التراكيب عند الأسلوبيين على تحليل جزء الحملة أو الجملة، وإنما يتعدها إلى بحث الفقرة ثم العمل الفني كاملا [٢] .

رابعاً: البلاغة الأسلوبية :

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

هذه هي مستويات التحليل اللغوي التي وصفها علماء الأسلوب اللغويين واستخدمها النقاد من أجل تحقيق الموضوعية في تفسير النص الأدبي وتحليله

والوصـول إلى حقيقته الشعرية، حيث أن جوهر العمل الأدبي وخصوصية اسلوبه منصـهران احدهما في الآخر[٣].

ومن هنا تنصرف مهمة البحث إلى إلقاء الضوء على أهم تلك الملامـح والسـمات الأسلوبية وتجلياتها في النص الأدبي من خلال أهم الدراسات النقدية التـي أفادت 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 للمعنى الذي نشعر به في أية قصيـدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات [٤]

ومعنى ذلك أن الإيقاع الداخلي للقصيدة "والمتمثل فيما تعكسه اللغة من أسرار، وما يتجلى فيها من تناسب الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل 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 والعين أو الجدة والسذاجة أو الطول والقصر والهمس والجهر ، والتدقيق والتفخيم، تكـون الوزن بجرسها 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 يكـرر أمـل دنقل 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 والرغد إلا كل النماذج السلبية الصامتـة، بـل والعميلة لرجال المباحث، على حين ينتظر المصير المؤلم كل أصحاب المواقف الإيجابيـة يمينا كان أو يسارا:

تفردت وحدك باليسر ان اليمن لفى الخسر اما اليسار ففى العسر .

إلا الذين يماشون، إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراه العيون.

فيعشون. إلا الذين يشون، وإلا الذين پوشون باقات قمصانهم برباط السكون.

كما أن التكرار المقصود لهذه المجموعة من الأصوات قد شكل ما نسميه تراكم الجنـاس بمعنى تكرار مجموعة من الألفاظ المتقاربة في الصورة اللفظية المختلفـة فـي المعنى (اليسر - الخسر - العسر) من ناحية (ويماشون، ويعيشون، ويحشون ويشون ويوشون من ناحية أخرى) مما أضفى على المقطع قيمة موسيقية خاصة عوضه عن غياب بعض العناصر الموسيقية الأخرى[٨] .

وحينما يلتفت أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة "طللية"[٩] إلى المـاضي تتولد في نفسه مشاعر الشوق والحنين إلى المحبوبة / الوطن، كما تثير في نفسه الأمـال والأحلام التي كانت تراوده على أرضه، كما أن معاناته في المنفى لآلام الغربة والوحشـة تثير في نفسه معاني الأسى والحسره، لذلك ينتشر في عباراته نغم شجى يوحى به حـرف (الحاء) الذي يتردد في القصيدة خمسا وعشرين مرة تقريبا، وهو حرف احتكاكي مهموس يجسد معانى القسر والقهر والحرمان الكامن في نفسه، كما أنه من الحروف التي تصـور معنى السعة في وقعها" [١٠].

كـان الحنيـن مـــدى عذبا ، وكـان

لنا مـن وجهـها كوكـب فـي الليـل سـيار

هـذا دخـان القرى مـازال يتبعنـا

وصبيـة

وملء احلامنا زرع وأجنحـة

وطريق في الحقول إلـى المـوتـي

وصبـار

كذلك تأتى حروف المد وبخاصة حرف (الألف) بامتداد حركـته وتكراره على مسافات متقاربة سواء داخل السطر الشعري- أو مجيئة ردفا لحرف الروي ليخلق ايقاعا بطيئا يعمق مشاعر العجز والضعف امام قوة الغربة والآمها:

وما الذي تنفع الذكـرى إذا نكـأت

في القلب جرحا، علمنا لا دواء لـه

حتى نعود

وما يبدو ان اقتربت

ايام عودتنا والجرح نغار

ها نحن نفرط فوق النهر وردتنا

وتلك أوراقها تنأى ويأخذها

وراء أحلامنا موج وتيار

وحينما يعود إلى وطنه ، ويأخذ في البحث عن الأماكن الحضارية التى شهدت دهشته الفنية الأولى كدار الأوبرا ومتحف الفن، وغيرهما من الأماكن التي ارتبطت في نفسه بذكريات جميلة يجدها اطلالا، كما يجد نفسه وحيداً غريبا بعد أن فارقه الأصدقاء, كما يعاين ما أصاب الوطن من خراب وفساد وطغيان، فتشيع في نفسه مشاعر الحزن والألم الذي يوحي به تردد الحروف المهموسة كالشين والسين والصاد، وإن كان تردد حرفي السين و الشين أكثر من تردد حرف الصاد في القصيدة، فيتردد حرف الشين (٢٧مرة) سبعا وعشرين مرة ويتردد حرف السين (٤٧ مرة). ويأتي موصولا بالياء في قافية القصيدة ، على حين يرد حرف الصاد (١٠ مرة) عشر مرات.

شجـــــــــر فى دمـــــى يجيـــش

نسيـــــــم أخـــــــريات الليـــــالى

فيـــــه شمـــــس زرقـــــاء, فل قديم

لم يزل فى دمـــــى يفـــــــــــوح

وكنا أنا والقاهرة والوجه والمـــــرايا

خلفنـــــــــا اشبـــــــــاهنـــــا,

ودخلنا الزمان نصبح فى عمرنا الجميل ونمسى

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

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

نستطيع إذن أن نطير إليها

كما طار هذا الصبى النزق

نستطيع اذن ان نتم قصيدتة

نتعلـــــــــم رقصتـــــــة

فى ســــــديم الغســــق

الصــــــبى النــــــــزق

الذى رف كالكروان سبح لله رب الفلق

والـــــذى حــــــط يعـــــتنق الارض

أى صــــــبى جميــــــــــــــــل

شــــــــهد فى جســــــد إمراه ، واندفق

وإذا كانت دلالة الأصوات دلالة تعبيرية فإنها في الوقت نفسه ذات دلالة موسيقية ايحائية لذا فإن دلالتها غير محدودة الموسيقي "لا تحمل معنـى وضعيـا ولكنها تحمل شحنات عاطفية مؤثرة" [١٢] و هي في النهاية كما يقول ريتشاردز " في معظم الأحـوال المفتاح لتأثيرات الشعر [١٣].

ثانيا : الألفاظ :

إن شيوع كلمات أو تراكيب معينة لدى شاعر ما يعد من سمات أسلوبه ورؤيتـه حيث تفرض عليه التجربة ألفاظا وتراكيب معينة تتلاءم ومشاعره وإنفعالاته ، 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 فمن الضروري التعرف على هذه الألفاظ داخل السياقات التي تردد فيها، بل داخل سياق النص، وتسمى هذه الألفاظ بالكلمات "التيمات" وهي الكلمات التي تمثل المحاور التي يدور عليها النص وتبنى عليها فكرته الأساسية.

ويستخدم الشاعر هذه الكلمات بكثرة نتيجة لسيطرة فكرة معينة عليه، ومن ثم فهي تسيطر على عمله من حيث الشيوع المطلق [١٤] ويقودنا هذا المسلك في معرفة درجة شيوع هذه الكلمات بطريقة غير مباشرة إلى اكتشاف الفكرة التي تستحوذ علـي وعـى الشاعر وعلى طريقة التعبير عنها أو كما يقول "بود لير" نقلا عن احد النقاد "انه لكـي نكشف عن روح شاعر ما أو على الأقل عن شواغله العظمي علينا أن نبحث عـن أكـثر الكلمات دورانا، فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسه الملحه" [١٥] .

غير أنه لا يمكننا استنباط الفكرة أو المعنى الذي يرتبط بهذه الكلمـات إلا بالنظر إليها في إطار السياق الذي انتظمت فيه، وعلاقتها بغيرها من الألفاظ فليس للكلمة المفـردة مزية في حد ذاتها، ولكن مزيتها وفائدتها في التأليف والتركيب، وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني في نظريته للنظم بقوله "ان الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة ، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيمـا بينـهـا مـن فائده [١٥].

وكلمتا "السيف" و"الخيل" ومترادفاتهما أكثر الكلمات شيوعا في قصائد أمل دنقـل وبخاصة في البعد القومي. ولقد ترددت كلمة "الخيل" ومترادفاتها حوالي (٣٥مـرة) خمس وثلاثين مرة (خيل - خيول – جواد- فرس- مهرة). كما ترددت كلمـة (السيف) ومترادفاتها (٣٠مرة) ثلاثون مرة، ومن خلال السياقات التي وردت فيها هاتان الكلمتـان ومترادفاتهما تتولد دلالتها التي ارتبطت لديه بالقوة، وهي دلالة نبعت من الموروث التاريخي و الأدبي الذي سجل في طياته الانتصارات العربية في الماضي بالسيف والخيل ضد أعدائهم. ولقد استحوذت فكرة تمجيد القوة على وعى أمـل ولا وعيـه فـهي "حلمه الوطني" الذي ظل يراوده طوال حياته، فكم تمنى لو أوتـى قوة أسطورية خارقة كي يحقـق ما عجزت عنه أمته:

آه لو أملك سيفا للصراع[١٦]

آه لو أملك خمسين زراع

لتسلمت بإيماني الهرقلي - مفاتيح هذه المدينة

آه... لكنني بلا حتى مؤونة !

وقوة الوطن ركيزة أساسية تقوم عليها مبادئ الحرية والعدل والكرامـة لذا راح أمل دنقل يردد هذه الكلمات التي ترتبط بالقوة ، ليستحضرها في ذهن القارئ مستثيرا بـها وجدانه.

وأما من الناحية الفنية فإن استخدامه لهذه الكلمات على امتداد أعمالـه الشـعرية كلها- يكشف عن توظيفها في بناء مفارقة تصويرية كبرى تنتظم دواوينه الشعرية كلها فتأتي دلالة الخيل والسيف على القوة والانتصار مشتركة بين كل من الموقفين العربـي القديم المنتصر وموقف العدو المعاصر في العصر الحديث، مشكلة بذلك الطرف الأول من أطراف المفارقة التصويرية الكبرى، فتجئ كلمتا (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 المعاصر:

تأتى كلمة خيل (خيول - جواد) مقترنة بكلمات (الترك - الشرك- الأجانب – التتر- الباقين - المماليك), وتأتي كلمة (سيف - سيوف) مقترنة بكلمات (العدو- بن هند). أما الطرف المقابل من أطراف المفارقة فيمثله الموقـف العربي المعاصر الضعيـف المتخاذل ، حيث تأني كلمتا (السيف – الخيل) ومترادفاتهما مقترنة بكلمات توحـي بـالعجز والسقوط : (زينة – كسلى- المترنح- المسرجة)، و(قديم ثلمت - قنعت أن تتدلى- نسيت سنوات الشموخ).

وفي دراسة أسلوبية الشعر صلاح عبد الصبور [١٧] يكشف تكراره لألفاظ تـدور حول التشاؤم (الموت- الحزن- السأم – المساء- الظلام) ومشتقاتها (مـات - يمـوت – أموات – حزين- أحزان) عن سيطرة مشاعر الإحباط والحزن والسأم 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 (السأم) (١١ مرة)

ويتكرر لفظ (الظلام (٧ مرات)

ويكشف أيضا عن أن الألفاظ التي تدل على الظلام التام مثل (الليل - الظلام) أقل 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 كان غاية في حد ذاته ، وإنما يجب أن يكون لحساب 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 الأحمر (٣٩ مرة)

اللون الأزرق (٣٨ مرة)

اللون الأبيض (٣٧ مرة)

اللون الأصفر (١٧مرة)

اللون الوردي (٥ مرات)

يتضح من الإحصاء غلبة اللون الأسود على الألوان الأخرى مؤكدا بذلك غلبته على طبيعة إدراكه بعالمه، وأن جانبا من اختياراته التعبيرية قد وقعت تحت طائلة هذه اللون بكل حواسه الدلالية، ويعطى اللون الأسود مساحة كبيرة من الواقع الذي يعيشه الشاعر ، سواء في تلك الواقع المادي أو المعنوى، وإن كانت الغلبة أيضا لسيطرة السواد على المفردات المادية التي امتدت إلى عدة حقول تعبيرية هي: حقل- الجماد- النبات – 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 يرد مرتبطا بعناصر مادية من طبيعتها الخضرة كالنبات, والغابات, والحقول, والأرض، والأوراق، والسوائل، ولكن تتحول دلالته من الأمل و التفاؤل والعطاء والجمال والبهجة - وذلك من خلال السياقات التي تردد فيها - إلى الدلالة على معاني الحزن واليأس [٢٠] .

وهكذا يتوقف فهم كثير من جوانب خطاب أبي سنة على إدراك طريقة اختياره لمفرداته اللونية من ناحية، ثم غرسها في رتبتها التعبيرية من ناحية أخرى، حيث شكلت بعض المواقف الرئيسية في الأعمال وحققت جانبا من شعريتها [٢١] .

ثالثا : التراكيب :

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

كما يقصد بالتركيب التلاؤم بين المعاني النحوية، والمعاني النفسية عن طريق الاختيار والتأليف. ولقد جعله عبد القاهر الجرجاني المبدأ الأساسي الذي أقام عليه نظريته للنظم حيث يقول: "وأعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشئ منها [٢٢].

ولا يقتصر علم النحو لدى عبد القاهر على معرفة قواعد النحو (الإعراب)، بل يمتد ليشمل الإلمام بقضايا علم المعاني من تقديم وتأخير، وحذف وذكر ، وتعريف وتنكير، وفصل ووصل، وهو ما يدخل فيما يسمى بعلم التراكيب الآن. والألفاظ لدى عبد القاهر تآليف تابعة في تراكيبها للمعاني "إن العلم بمواقع المعاني 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 المعانى النحوية فيها يتدخل عنصر الاختيار والتأليف، والاختبار يتمثل في طريقة توزيع هذه العناصر داخل الحملة، ووضع كل عنصر في المكان الذي يخدم قضية البناء الفني المحكم للعبارة [٢٤].

وفي ضوء ما تقدم يعد التركيب في الشعر عنصرا جوهريا يؤدي معنى القصيدة ويحقق جمالياتها، ويصبح تأثير الفكر والعاطفة في نفس الشاعر أثرهما البارز فـي لغـة العمل الأدبي على مستوى الألفاظ و التراكيب وتوجيهها لتتجانس مع مسارب النفس بمـا يؤكد ان أسلوب عمل فني ما "هو اضافة للجوهر الخاص بالفكر أو بالتعبير" (٢٥).

فحينما تتراكم في نفس الشاعر أمل دنقل مشاعر القلق والحزن نتيجة لما يعانيه من انحسار بعض القيم النبيلة في المجتمع, ولشد ما آلمه هزيمة الموقف العربـي المعـاصر 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 للتنفيس عن هذه المشاعر المكبوته في نفسه 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 الثقفى

قناعة المهزوز؟

هل يلد الرجال؟

هل تتساوي يد سيفها كان لك

بيد سيفها أتكلك ؟ (٢٧)

كما أن الصيغة الفعلية المضارعة في الصيغة الغالبة على جملة الاستفهام في قصائد أمل دنقل وذلك يؤكد خروج أسلوب الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى دلالات أخرى متعـدة وتجدد هذه الدلالات في نفسه، كما أن الاستفهام يعد أكثر الأساليب طواعية ومرونة وقدرة على تحويل مجرى المعنى والشعور حسب ما يعتري النفس من أحاسيس وانفعالات، مما يمكن الشاعر من التخلص من ركود العبارة المألوفة، والصنعـة الآلية التـي تـلامـس الوضوح. (٢٨)

كذلك تكشف التراكيب عن مواقف الشاعر وغايانـه 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 السأم

- 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 تكـثر الجمل المنفية في شعره :

- يا قلب لا تهرم

- إنى لن أخون

- وأنا لست بصعلوك

- وأنا لست سياسيا

- وأنا لست بتاجر

يتغنى بعذاب البشرية

ومن التراكيب التي تتردد بكثرة في شعر صلاح عبد الصبور الجمـل الأسـمية النكرة التي تتكون من ثلاثة عناصر:

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

كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

دبيب فخذ إمرأة ما بين اليتي رجل

وتمطت الرئتان في صدر زجاجى خرب

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

الزمان:

- وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
- وفي الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد
- وفي مساء واهن الأصداء
- وفي الليل كنت أنام على حجر أمي
- وفي الربيع تكتسي ثيابنا الملونة
- وفي الخريف تخلع الثياب تعرى بدنا

المكان:

- من تحت ملاءتها أخفتها عنا مائدة الإفطار في الشارع غطتها أوراق الأشجار
- وعند باب قريتي يجلس عمى 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 تردده وسيلة بلاغيـة ذات قيم أسلوبية مختلفة. حيث يؤدي وظيفة ايحائية بارزة، وتتعدد أشكاله وصورة بتعدد الهدف الايحائي الذي ينوطه الشاعر به، وتتراوح أشكاله ما بين التكرار البسيط متمثلا في تكـرار لفظة معينة أو عبارة معينة بدون تغيير، وبين أشكال أخرى أكثر تركيبا وتعقيدا يتصـرف فيها الشاعر. ومن أمثلة التكرار البسيط تكرر كلمة "حياة" في قصيـدة "شنـق زهـران" لصلاح عبد الصبور لتكون بمثابة النغمة الأساسية التي تصور المشهد بكامله، وتعبر عن جو القصيدة العام. [٣٠] وكذلك كلمة "قريتي" لارتباطها بكلمة "الحياة":

وأتى السـياف مسرورا وأعـداء الحيـاة

صنعوا المـوت لأحبـاب الحياة

وتدلى رأس زهـران الوديع

قريتي من يومـهـا لـم تـأتدم إلا الدمـوع

قريتـى مـن يومها تخشـي الحيـاة

كان زهــران صديقا للحياه

مات زهــران وعيناه حياه

لمـاذا قريتـى تخشى الحيـاة؟ [٣١]

وقد يكون التكرار مركبا معقدا وهي الأشكال التي تتجلى فيـها عـبقريـة الشـاعر وبراعته، ومن صوره البارعة ما جاء في مقطع "الإصحاح العاشر" من قصيدة "سفر ألف دال" [٣٢] لأمل دنقل، وفيها يتصرف الشاعر في طريقة التكرار ذاتها بالتداخل في العنصـر المكرر، والتصرف في صياغته بحيث 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 ينهنهن في عتبات القبور - البيوت

قطرة ...قطرة تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة، تتشبث في وجنة الليل، ثم تموت

***

الشوارع في آخر الليل، آه, خيوط من العنكبوت

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

***

الشوارع في آخر الليل، آه، أفاع تنام على راحة القمرالأبدى الصموت لمعان الجلود

المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح مسمومة الضوء، يغفو

بداخلها الموت، حتى إذا غرب القمر انطفات، وغلى في شرايينها

السم تتزفه ... قطرة في السكون المميت

وأنا كنت بين الشوارع وحدى، وبين المصابيح وحدى

اتصبب بالحزن بين قميصى و جلدى

قطرة ....قطرة كان حبى يموت

وأنا خارج من فراديسه دون ورقة توت.

يكرر الشاعر مجموعة من العناصر وهي (شوارع - مصابيح - أخر الليل- قطرة... قطرة) على امتداد المقاطع الأربعة، ولكنه يشكلها في كل مرة تشكيلا جديدا ويؤلف بينها تأليفا جديدا، بحيث تأتي كل مرة في صورة جديدة. في المقطع الأول تتجسد " الشوارع" في "آخر الليل" في صورة أرامل ثاكلات يبكين بحرقة في عتبات بيوتهن - القبور، وتبدو المصابيح في الدموع المتساقطة "قطرة ... قطرة" من عيون أولئك الأرامل الثكالي، 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 مخالب 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 أفاع تنام علـى راحة القمر، أما المصابيح فهي لمعان جلود هذه الأفاعي ومن ثم فإن ضياءها ضيـاء مسموم، لا يلبث - إذا انطفئ القمر- أن ينزف سمة "قطرة.. قطرة" في السكون المميـت وهكذا تتشكل نفس العناصر المكررة للمرة الثالثة في صورة جديدة لحمتها وسداها المـوت والانطفاء والفناء[٣٣].

وفي المقطع الأخير تصبح "الشوارع والمصابيح" بكل إيحاءاتها السابقة، وبكـل أشباح الموت والانطفاء التي تحف بها مسرحا حزينا لمشهد حزين، وهو مشـهد الشـاعر الضائع الوحيد، المتصبب حزنا، والذي يشهد مصرع حبه "قطرة... قطرة" ويخـرج مـن فراديس هذا الحب خاوية، عاريا حتى من ورقة توت, ويتضح أن هذه الشوارع وهـذه المصابيح التي يتخبط بينها الشاعر ليست الشوارع والمصابيح الواقعية وإنما في الشوارع والمصابيح الأرامل والدموع، والعنكبوت والفراشات، والأفاعي ولمعان جلودها المسموم. إنها ببساطة الشوارع والمصابيح الموت والانطفاء، التي توحد بها الشاعر وأصبح الجميع صورا متعددة لحقيقة واحدة هي الموت والانتهاء[٣٤].

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

رابعا: البـلاغـة الأسلوبيـة :

لا يقتصر التحليل الأسلوبي الحديث للصور البلاغيـة علـى مجـرد الحصـر أو الإحصاء، بل يقوم ببيان أوضاعها المحددة، والكشف عن علائقها المتناغمة أو المتنافرة ويتم ذلك من خلال التركيز على مظهرين: أحدهما معرفة التوظيف البلاغي لهذه الأشكال وقياس مداه 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 الأسس لتصنيف الصـور بالإضافة إلى تحليل طبيعتها ووظيفتها وبواعثها وتأثيرها، والصورة التـي تتجسم فـي استعارة أو تشبيه أو مجاز مرسل أو كناية 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 الصورة للظهور بحيث تشمل كل بنية لغوية تلفت النظر إليها لبزورها في النص الأدبي، وتمارس على القاري تأثيرا من نوع ما، فـــإذا اضطردت بانتظـام مجموعة من هذه الوقائع الأسلوبية المتشابهة في طبيعتها أو تأثيرها فانها تكـون عندئـذ 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 تتخذ بنية الاستعارة، واعتبارها وسيلة أسلوبية 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 المزاوجـات أو المصاحبـات وسيلة أسلوبية في شعره لابداع المعنى، وقد انصرف الشاعر إلى إبداع هذه المزاوجـات إلى الصحة أكثر من انصرافه إلى الموصوف واتخاذ هذه الصفات من المدركات الحسية يؤدي إلى تعيين الموصوفات وإدراكها، وتحقيق هويتها، وتوسيع معانيها، كما أنها تلقـى ضوءا باهرا على الموصوفات، يبرزها، ويخرجها من حقلها المألوف.

ولا تكمن القيمة الأسلوبية في المصاحبات اللغوية لدى صلاح عبد الصور إلى الصفة في ذاتها، ولكن ترجع القيمة الأسلوبية إلى استخدام الصفة فـي مجموعـة لفظيـة مجازية (٣٨). كما تكمن 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 لإبداع معان جديدة أكثر في شعره مثل هذه المصاحبات: (نضاختان بالجلال المر - الظلمة البلهاء - الزمـان الضريـر - الحـزن الضريـر - الضلوع المقفرة - الصمت الراكد - الأحزان الباطنـة الصخابة - الرنـة المنشـرخة - ليل ناعم – الفاظ باردة غناء - الألفاظ الحـرى - النيـل الباسـم - صوت رطب - الهموم المعشبة – اليأس القائم).

المراجع

١- د. عبده الراجحي , علم اللغة والنقد الأدبي (وعلم الأسلوب) فصول ع١ ، ع٢ يناير ١٩٨١ ، صـ ١٢١.
٢- المرجع السابق, نفس الصفحة.
٣- ليوزف شتريلكا, الأسلوب الأدبي ، من كتاب مناهج علم الأدب فصول ع٥ ، ع١ ديسمبر ١٩٨٤ ، صـ ٦٩.
٤- أرشيبالد مكليش, الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشى دار اليقظة العربية بيروت ١٩٦٣ ص ٢٣.
٥- محمد فتوح احمد, ظاهرة الايقاع في الخطاب الشعرى مجلة البيان الكويتية عدد ٢٨٨ مارس ١٩٩٠ ص ٥٩.
٦- ابراهيم انيس, موسيقى الشعر مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨١ الطبعة الخامسة ص ٤٣.
٧- امل دنقل, ديوان العهد الآتى دار العودة بيروت ١٩٧٥ ص ٧.
٨- د. على عشرى زايد, عن بناء القصيدة العربية الحديثة مكتبة دار العلوم الطبعة الاولى ١٩٧٨ ص ٥٢ ــ ٥٣.
٩- احمد عبد المعطى حجازى, ديوان اشجار الاسمنت مركز الاهرام للترجمة والنشر الطبعة الاولى ١٩٨٩ ص ٥.
١٠- عباس محمود العقاد, أشتات 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 عن د. شكري محمد عياد, موسيقى الشعر العربى مشروع دراسة علمية, دار المعرفة القاهرة الطبعة ١٩٧٨ ص ١٥٨.
١٤- فينور ماتويل دى اجييار سلفيا, الأسلوب 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, الاعمال الكاملة قصيدة حكاية المدينة الفضية ص ٢٣٣.
١٨- د. على عزت, اللغة والدلالة دراسة نقدية فى شعر السياب وعبد الصبور الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ ص ٤٩.
١٩- د. محمد عبد المطلب, قراءات اسلوبية فى الشعر الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ ص ١٢٤.

٢٠- المرجع السابق, ص ١٢٤.
٢١- المرجع السابق, ص ١٢٦.
٢٢- المرجع السابق, ص ١٤٠.
٢٣- عبد القاهر الجرجاني, 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 الكاملة قصيدة لا تصالح دار العودة بيروت ص ٣٢٤.
٢٨- د. مصطفى ناصف, نظرية المعنى في النقد العربي 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 في بلادي قصيدة "شنق زهران".
٣٢- امل دنقل, ديوان العهد الاتي قصيدة سفر الف دال ص ٦٠.
٣٣- د. على عشرى زايد, عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٦٥.
٣٤- المرجع السابق, نفس الصفحة.
٣٥- د. صلاح فضل, علم الاسلوب ص ٢١٧.
٣٦- المرجع السابق, ص ٢٤٢.
٣٧- المرجع السابق, ص ٢٤٦.
٣٨- د. محمد العبد, اللغة والابداع ص ١١٦.