كلية التربية
قسم اللغة العربية
الفرقة الثالثة (أساسي)

اتجاهات النقد الأدبي المعاصر

إعداد

أ.م.د / السيد محمد على

العام الجامعي

٢٠٢٣م / ٢٠٢٤م

المحتويات

مقدمة

الفصل الاول: الاتجاه اللغوي

- الشكلية الروسية ١
- البنوية ١٣

الفصل الثاني: الاتجاه الأسلوبي

- مفهوم الأسلوب بين التراث والمعاصرة ٢٤
- الاتجاهات الأسلوبية الحديثة ٣١
- مستويات التحليل اللغوي للأسلوب ٤٠

الفصل الثالث: الاتجاه الفني

- التجديد في الصورة الشعرية عند العقاد ٥٧
- شاعرية النص ٧٣

الفصل الرابع: الاتجاه الدرامي

- ما القصيدة الدرامية ؟ ١٠٠
- اختيار المفرد وبناء الجملة في شعر أمل دنقل ١١٢

الفصل الخامس: الاتجاه الأسطوري ١٤٥

مقدمة :

شهدت الاتجاهات النقدية الأوروبية – في القرن العشرين – تطوراً ملحوظاً ، فقد تراجعت الاتجاهات القديمة التي كانت تعتمد علي التأثيرية والتفسيرات الايدلوجية والتاريخية والاجتماعية في تحليل الأعمال الأدبية كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها من الاتجاهات التي كانت تركز علي المؤلف وحياته ، وظهرت اتجاهات نقدية جديدة تعتمد علي المنهجية والموضوعية في تحليل الأعمال الأدبية ، ويرجع هذا التطور إلي إفادة تلك الاتجاهات من معطيات العلوم الحديثة واقترابها من طبيعتها كعلم اللغة الحديث الذي وضع أسسه العالم السويسري فرديناند دي سوسير .

وكان الاتجاه اللغوي الذي يعتبر النص الأدبي تشكيلاً لغوياً صرفاً، من أبرز الاتجاهات النقدية التي ظهرت في تلك الفترة وسرعان ما انبثقت منه عدة تيارات نقدية متباينة يقوم معظمها علي أساس محوري يتلخص في أن اللغة الوسيلة الأساسية للأبداع الفني, وكانت المدرسة الشكلية الروسية – التي تعد من أهم روافد البحث اللغوي والأسلوبي ، كما تعد البداية الحقيقة لتحول النظرية النقدية إلي والمنهجية والموضوعية – أهم هذه التيارات.

وأسهمت الشكلية الروسية في نشأة الاتجاه الأسلوبي الذي يركز علي اللغة في تحليل النصوص الأدبية وتفسيرها منطلقا من (الصوت) وهو أصغر وحدة لغوية إلي الألفاظ والتراكيب كظواهر أسلوبية لها دلالتها ، كما نظرت إلي الأسلوب باعتباره بلورة لرؤية الأديب الفنية والعقلية وهو ما يجعل لأسلوبه خصوصية تميزه عن أساليب غيره. ثم ظهرت البنيوية التي تولدت منها تيارات مختلفة كالسيمائية والتفكيكية ونظريات التلقي والنقد النسوي .

وتوالي بعد ذلك ظهور اتجاهات نقدية أخري كالاتجاه الأسطوري الذي يهتم بدراسة العلاقة بين اللاشعوري الجمعي المشترك وتصورات الجنس البشري البدائية والأثر الأدبي ، وذلك من خلال الرموز الفنية التي يخلقها الأديب ، ليعبر بها عن مشاعره وأفكاره وما يشغله من قضايا.

ولم يكن النقد العربي المعاصر بمعزل عن هذه التيارات و الاتجاهات النقدية الاوروبية الحديثة ، فقد كان لها الاثر الملموس في تشكيل الاتجاهات النقدية التي سادت في العالم العربي في العصر الحديث وهو ما سنعرض لبعضها علي الصفحات التالية .

الفصل الأول

الاتجاه اللغوي

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

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

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

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

وأصبحت "الشكلية " في جوهرها تطبيق اللغويات على تحليل الأدب. ونظرا لأن هذه اللغويات كانت شكلية تهتم ببنيات اللغة أكثر من اهتمامها بما يقوله المرء فعلاً، فإن الشكليون اهتموا بالشكل، ورأوا أن المضمون مجرد حافز للشكل أو بعبارة أخرى " المضمون وظيفة للشكل الأدبي"[١١]، ولا يمكن فصلهعنه، 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 ينتج كعلاقة للعناصر فيما بينها، للعناصر بالعمل كله، وبعد العمل الأدبـي لدى الشكليين مجموعة من الوظائف(١٣)، وينظر الشكليون إلى الكلمات في الأدب على أنها نفس مادة العمل الأدبي الذي يتكون منه، وليست طريقة تقول شيئا ما، ومن ثم تحكمه القوانين التـي تحكم 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: "غير مجموع الوسائل الأسلوبية للنص" (١٥)،مستقلة حتى عن القارئ، ومعزولة عن السياق التاريخي.

وعلى الرغم من أن قضية الشكل قد ارتبطت لدى الشكلانيين بمشكلة 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 يكـون 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 مـا يحقق أدبية الأدب وهو ما حدده رومان جاكبسون بقوله: "إن هدف علـم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعـل منه عملا أدبيا" [٢٠], ولم يركزوا على تلك العناصر النصية فحسب, بل اهتمـوا بالعلاقات المتبادلة بينها ، وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص. كما اهتموا بتحليل العناصر البانية للنصوص الأدبية، مثـل العـروض والقافيـة 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 سـواء الكلمات المفردة أو تلك التي تدخل في الجملة والتراكيب، كما اهتموا بدراسة الوحدة الصوتية وسماتها المميزة، وتوزيع هذه الوحدات داخل القصيدة وأثره في صياغتها أو تقوية بنيتها ثم دراسة الصورة الكلية للعمل الأدبي من خلال امتزاج ما أطلقوا عليه اسم "الشكل الخارجي والشكل الداخلي".

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

وإذا كان الشكلانيون يرفضون انعكاس نفسية الشاعر علـي تعبيره, فإنهم يرفضون أيضاً انعكاس المجتمع في الأدب، ومن ثم نفي الشكلانيون أن تكون الحكايات الشعبية انعكاسا للعادات الواقعية للشعوب، بل إنها في نظرهـم تكتسب معانيها بقدر ما تبعد عن موقف الراوي والمجتمع معـا، وأن بواعـث وموضوعات هذه الحكايات الشعبية إما أن تعود إلى الغرائب وعالمها السحرية أو تشير إلى فلزات مغرقة في القدم من التاريخ الثقافي للشعب، وهذا ما 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 هدير الأمواج، حتى أنهم لا يحسون بها ولا يسمعونها عادة، ولنفس السبب فإننا لا نكاد تسمع كلماتنا نفسها، وننظر إلى ما نألفه فلا نراه، ومن هنا يضعف إحساسنا والعالم، إذا يكفينا أن تتعرف عليه، ومهمة الفنان محاربة هذا الروتيـن الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة علـى غير انتظار، وكذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب "الأكليشهات" اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي ، وهذه هي عملية التشـويه الخلاقة التي تعيد لنا جدة التصور بعد أن تشملها العادة، وتكشف كثافـة الـعـالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين. (٢٤).

ولذلك كرس شكلوفسكي المجاز وجميع الوسائل الأدبيـة الخالصة الأخرى كالأصوات والقافية والوزن ليس لتمثيل المعني، بل باعتبارها عنصـرا ذا معنى بطريقة خاصة من أجل "خلق الغريب" [٢٥]، ليصبح دور الشـعر هـو الكشف عن الأشياء المدهشة التي تحيط بنا والتي ترصدها حواسنا بطريقة آلية.

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

وبالإضافة إلى اللغة هناك النغم والقافية والأصوات والوزن كأســـــاليب للإغراب في الشعر وهي التي تجعل التغيير البنيوي ممكنا، وكما يقول رومـان 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 الشـعر 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، وبالتـالي بنية عالمه من جديد [٢٧].

ولم تكن فكرة "وظيفة الفن" من ابتـداع الشكليين، ولكنها تضـرب بجذورها إلى أرسطو الذي كان يري أن الشعر "لا يستطيع تفـادي الكلمـات الغريبة ". كما قال بها الرومانسيون أمثال كولريدج و ووردث وورث، اللذين كانا يعدان فكرة الجدة والطزاجة من معالم الشـعر الحقيقي. وامتـدت لـدي السرياليين الذين كانوا يرون "أن أساس الفن هو أنه بعث المدهش الغريب [٢٨].

ولما كانت فكرة "الإغراب تحمل في ذاتها معني التغيير والتطور، كانت دافعـا 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" والتي حددها جاكبسون بأنه "العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الأبي، فهو الذي يحكم غيرة من العناصر أو المكونات ويحددها ويحورها[٣١] ، وذلك يعني أن الأعمال الأدبية باعتبارها أنساق متغيرة تبني عناصرها في علاقات، وقد يحتل عنصر مكان الصدارة وتتراجع بقية العناصر الأخرى لتصبح مجرد خليفة, فعلي سبيل المثال قد تختفي الألفاظ القديمة ليحل محلها (الايقاع أو الحبكة) في نسق العمل الأدبي[٣٢]. والعنصر المهيمن هو الذي يمنح العمل تبلوره، وييسر وحدته أو نظامه الكلي [٣٣].

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

ويذهب جاكسون إلى أن النظرية الأدبية في عصر معين قد يحكمها عنصر مهيمن ينبع من نسق غير أدبي فقد كان العصر المهيمن في شعر عصر النهضة الأوربية نابعاً من الفنون البصرية، واتجه الشعر الرومانسي نحو الموسيقي، وكان فن القول هو العنصر المهيمن في الواقعية [٣٤]، وتظل وظيفة العنصر المهيمن مهما كانت طبيعته هي تنظيم العناصر داخل العمل، فيقدم 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 أنه من الخطأ قصر العمل الأدبي على الجانب اللغوي البحت واستبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدي.

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

كذلك استطاع أعضاء حلقة براغ اللغوية أن يؤكدوا أن فكرة "أدبية الأدب" ليست المظهر الوحيد للعمل الأدبي، كما أنها ليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها الخاصية المميزة له وهي "التي توجه العمل الأدبي كله" ومبدأ تكامله الحركي بحيث لا يعد تكريسا لمجموعة من الوسائل، ولكن بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة في وحدة 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، ترجمة د. عيسي العاكوب, عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية, الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص١٩.

٥- نظرية البنائية في النقد الأدبي, د.صلاح فضل, مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٥٥.

٦- مقدمة في نظرية الأدب: تيري إيجلتون، ترجمة أحمد حسان, 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 والتوزيع، القاهرة ،الطبعة الأولي 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 تودودوف، 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 جمعـها 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 مجمـوع وقـائـع لا مجموع أشياء ، والوقائع هي "حـالات الأشياء" [١] وأن الطبيعـة الحقيقيـة للأشياء لا تكمن في الأشياء نفسها ، بل في العلاقات التي تكونها ، ثم ندركـها بين الأشياء.

أما في مفهومها المحدد ، الذي حدده " تيري إيجلتون " فهي " الاعتقـاد بأن الوحدات المفردة لأي نسق لا يكون لها معنى إلا بفضل علاقـات إحداهـا بالأخرى"[٢] وعلى هذا الأساس فإن جوهر التحليل البنيوي يقوم على أســـاس إعادة بناء الشيء (النص) لإبراز وظائف عناصره اللغوية من خلال عمليتيـن أساسيتين هما " الاقتطاع والتركيب" [٣] أي فصل العناصر المكونـة للشـيء/ للنص للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها ومدى تأثيرها في الكـل مـن خـلال علاقاتها المتشابكة داخل هذا الكل ، ثم إعادة تركيب هذه العناصر بعد اكتشاف القوانين التي تنظم حركتها في كـل عضـوي ، وتحليل القواعـد المتصلـة بإيحاءاتها وأنظمتها المختلفة[٤] .

لذا فإن الهدف من النشاط الفكري البنائي ليس معرفة المعنـى الـكـامل 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 الـذي 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 وتضميناتـها ، قـد أصبحـت نموذجـا وهاجساً للحياة الثقافية في القرن العشرين .

لذلك فإن البنيوية لا يمكن فهمها إلا من خلال خلفيــة مـن الألسنـيه الحديثة ، حيث إن الاختلاف بين اللغة والكلام يعتبر أساسيا من وجهة نظـر "رومان سلدن" بالنسبة للبنيوية ، لأنها تفرق بين اللغة كنظام وبينها كخطـاب حقيقي .

ولقد ساهمت أفكار عالم اللغة السويسري الشهير فردينان دي سوسير اللغوية في وضع أسس النظرية البنيوية ، كما تعـد هـذه الأفكـار " البدايـة المنهجية للفكر البنيوي للغة ، وذلك من خلال مجموعة من الثنائيات المتقابلـة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية " [٧] . ومن هذه الأفكار رفض دي سوسير الفكرة التي تري أن اللغـة مجـرد كومة من الألفاظ التي تتراكم بمرور الزمن لتؤدي وظيفة أولية وهي الإشـارة إلى الأشياء في العالم ، ولكنها أي اللغة ، نظام من الإشارات أو " العلامات " ، وهذه العلامات أصوات تصدر من الإنسان ، ولا تكون بذات قيمـة إلا إذا كـان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها ، وهذا ما جعـل 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 "سانكرونى" (Synchronic) أو "الآني" ودراستها كنظام " ثقافي دياكروني (Diachronic) ، فالتزامنية هي دراسة اللغة في عصر محدد بينما تدرس التعاقبية التطور التاريخي للغة . ويصطلح دى سوسير على تسمية هذين البعدين بالعلاقات الأفقية للعلامة اللغوية ، والعلاقات العمودية الآنية . وفي البعد الأفقي تقوم العلاقة بين الأشياء المتواجدة أو (المتزامنة) على أساس ثابت ليس للزمان فيه أي مدخل كدراسة لغة العصر الجاهلي وتمييزها ، بينما يمثل البعد التعاقبي محورا رأسيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتسابقة على أساس التغير الزمني أو التاريخي ، أو دراسة عناصر اللغة حسب تطورها التاريخي .[١١]

وإذا كان البعد الأفقي في دراسة اللغة يقوم على النظر إلى " 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 بثـلاث خصائص : الكليـة, والتحول ، والتنظيم الذاتي. والمقصود بالكلية التماسك الداخلي بحيث تصب كامنة في ذاتها ، وليست مجرد تجميع لعناصر متفرقـة. وتـترابط الأجـزاء المكونة لكيان ما فيما بينها بموجب قوانين ذاتية تحدد طبيعة البناء والأجـزاء 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 يختلـف البناء تماما عن التجميع ، لأن كل مكون من مكوناتها ليس له نفس الخصائص إلا في داخل هذا البناء . لذلك فالبنية

" متحولة " دائماً ، ونظل تولد من داخلها بني متنوعة ، فالجملة الواحدة يمكن أن تتحول إلى جمل عديدة والتي تبدو جديدة ، في الوقت الذي تظل محتفظة فيه بالنظام اللغوي للجمل .

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

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

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

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

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

ومعنى ذلك أن التحليل الفونولوجي إنما يهدف في 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 وظـائف بدلا مما فيهـا من مضمون ، كمـا أنـهـا وجهت التفكير البنيوي نحـــو البـحث عن (الوحدات) الأساسية التي تمثل في اللغة وفي الحياة دورا مشـابها لدور (الصوتيم) في أنها ذات تميز يجعلها تختلف عن كل ما سواها ، وفـي أن أي تغيير يطرأ عليها يجر معه تغيرا شاملا للوحدة" [٢١].

العلاقة:

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

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

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

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

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

- أما (العلاقات الإيحائية) فتسمى علاقات " التشابه " ، وهي تقوم علـى (الاختيار) أي اختيار كلمة بدلا من كلمة أخرى يصح أن تحل محلها لتشـــابه صوتي بينهما ، وقد يكون هذا التشابه تاما مثل (عين وعين) مـع اختـلاف 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 نجـم 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 قلـت إمكانيات التغيير أو تعـذرت فإننا حينئذ تكون أمام تجربـة (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 وإنمـا يربطها رابط التأليف الحر[٣٠] . وبعد محور الاختيار بين علاقات الجمل ، وهو أوسع أنواع الحريات ، حيث يخضع تأليف الجمل لحريـة المبـدع ، وطبيعـة التجربة .

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

المراجع

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

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

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

٤ - المصدر السابق ، ص ٢٠٦ .

٥- د. يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأميـن للنشـر 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 ، الطبعـة 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 البنيويـة إلـى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج معاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتــاب ، القاهرة ، الطبعـة الرابعة ١٩٩٨ ، ص٣٢.

١١- د. زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ٥٢ ، ص ٥٣ . وانظر كتاب : البنيوية وعلم الاشارة تـأليف ترنس هوكز ، ترجمـة / مجيـد 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
الاتجاه الأسلوبي

تمهيد

شهدت النظرية الأدبية – منذ العقد الثاني من القرن العشرين – تحولاً جذرياً في تحليل الأعمال الأدبية وتحديد أدوات دراستها، وارتبط هذا التحول بظهور المنهجية التي صاحبت الثورة العلمية والتي سادت مختلف جوانب الحياة مع بداية هذا القرن .

ونتيجة لذلك تراجعت المناهج النقدية التقليدية كالانطباعية والتفسيرات الأيدلوجية والتاريخية في تفسير العمل الأدبي، وظهرت اتجاهات نقدية جديدة "تركز على تحليل العمل الأدبي معزولاً عن أية قرينة بدلاً من الإجمالي التاريخي لعصر من العصور"(١).

وأفادت هذه الاتجاهات النقدية الحديثة من معطيات العلوم الحديثة وبخاصة تلك العلوم التي تقترب من طبيعتها كعلم اللغة الحديث الذي وضع العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير أسسه الحديثة .

ومن ثم لم تكن النظرية الأدبية الحديثة "نظرية في الحياة، وإنما أصبحت نظرية في ظواهر الإبداع من منظورها اللغوي والفني والجمالي" (٢) .

ولقد تبلورت هذه النظرية الموضوعية في العمل الأدبي مع بداية الحركة الشكلية الروسية Formalism (١٩١٤-١٩٣٩) والتي تعد من أهم روافد البحث اللغوي والأسلوبي، حيث فهم الشكليون الأدب "بوصفه استخداماً خاصاً للغة" (٣) ، ومن ثم اتجهت دعوتهم إلى "هجر المناهج التقليدية في دراسة الأدب وأثارت أسئلة أساسية تتعلق بماهية الأدب، والخصائص النوعية التي تميزه عن غيره من ألوان القول، وسعت إلى تحديد لغة الأدب ومعرفة سماتها الخاصة، منطلقة إلى داخل العمل الأدبي نفسه" (٤) .

ومن أجل دعم نظرتهم لاستقلالية الأدب اختاروا أقرب الأنظمة التي تشبه الأدب وإن اختلفت عنه في الوظيفة وهي النظام اللغوي باعتبار أن اللغة هي مادة الأدب(٥).

ولقد عرف مایاکوفسكي الأدب بأنه "حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها".(٦) وركزت الشكلية على العمل الأدبي كحقيقة جمالية أكثر منه محاولة للاتصال مما أدى إلى فصل الكلمات عن وظائفها المرجعية، وتأكيد القيمة التي تكتسبها كترتيبات للأصوات والمعاني.(٧)

ولقد ولد هذا التركيز اهتماما نقديا على الأساليب التي تعمل اللغة الأدبية بها, ودافعا لتحديدها وتمييزها عن الصيغ الاعتيادية للغة (٨) .

وأدى ذلك إلى انتزاع الشكليين الشعر من الرمزيين وتحريره من قيوده التي تربطه بالفلسفة الذاتية والنظريات الجمالية وتوجيهه إلى الفحص العلمي للحقائق.(٩) ويقول "شخلوفسكى": "إننا نعني بالأعمال الفنية بمفهومها الضيق الأعمال التي خلقت بأساليب خاصة تهدف إلى جعل الأعمال فنية بأعلى قدر ممكن من الوضوح"(١٠) .

وإذا كانت نظرة القرن التاسع عشر للأسلوب على أنه مجرد غطاء أو وعاء، أفضله أقل جذبا للانتباه[١١]، فإن المبدأ الجوهري في الشكلية الروسية هو أن حيوية العملية الفنية تعتمد على الوسائل المشاهدة في الحدث. وبالكشف عن (الوسائل) وبجذب الانتباه إلى أساليب الإغراب التي يعتمد عليها الأديب وهو يكتب، يستطيع أن يصل إلى الوسيلة المهمة الكبرى، وهكذا يلحظ توماسفسكي المدى الذي يخفى– أو يكشف– فيه الكتاب وسائلهم بوصفها مؤشرات للأسلوب [١٢] .

وتعد مدرسة براغ اللغوية التي تأسست عام ١٩٢٦ ثورة حقيقية في ميدان الاتجاهات النقدية الحديثة، حيث طور أعضاؤها أفكار الشكلية ونظموها في إطار لغويات دى سوسير، واهتموا بقضايا الشعر واللغة وعلم الجمال العام. وكان من أهم إضافاتهم البارزة آنذاك، ذلك التزاوج الذي أقاموه بين علم اللغة والدراسات الشعرية والذي وصل عندهم إلى درجة عالية من الإتقان والصقل" [١٣] .

ويعزى هذا الجهد إلى رومان جاكبسون وهو أبرز أعضاء هذه الجماعة الذي تجلى في محاضرته التي ألقاها في جامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٦٠ حول "الألسنية والإنشائية" وبذلك يكون جاكبسون أول من فتح باب البحث في الشعرية وفي الاستقلالية النسبية للظاهرة الأدبية متأثرا في ذلك بأفكار دي سوسير الذي اعتبر أن نظرية "الإشارة" هي أساس الأبحاث التي تدور حول النص والشعر باعتبارهما بنيتين ونظامين مستقلين نسبيا [١٤] .

ولقد كانت أفكار فرديناند دي سوسير اللغوية والتي تضمنتها محاضراته التي نشرها تلاميذه في عام ١٩١٥ منطلقا جديدا إلى كثير من قضايا علم اللغة الحديث، كما كان بعضها مثيرا لبعض القضايا الأدبية وخاصة تلك التي تعد مدخل الناقد إلى النص الأدبي بغية الدراسة والتحليل والتقويم من خلال بعض اللغويين التاليين له [١٥] .

ومن أفكار دي سوسير الهامة التي تتصل بما نحن بصدده هي تفرقته بين "اللغة"، "اللسان" و"الكلام". (فاللغة) هي المظهر الواسع، لأنها تشتمل على الطاقة الإنسانية للكلام، جسديا وفكريا، إنها ببساطة واسعة جدا وغير محددة المساحة المدروسة بصورة نظامية .

أما "اللسان" فإنه يعرف عن طريق سماته النظامية. إنه نظام من "اللغة" يستخدمه كل واحد منا لتوليد المحادثة بشكل واضح للآخرين .أما " القول" فيسميه دي سوسير "الكلام". فاللغة قدرة لسانية، واللسان نظام لغوي، والكلام قول خاص.[١٦] ويضع "بالى" – بناء على هذه التفرقة– الأسس العقلية لعلم الأسلوب اللغوي أو ما يسمى ب "الأسلوبية التعبيرية" . التي انصب اهتمام (بالى) في دراسته لها على اللغة المنطوقة، وصرف همه إلى الجانب العاطفي فيها، الأمر الذي أبعده عن دراسة اللغة الأدبية والجوانب الجمالية فيها، لأن مجالها ما يسميه (الأسلوب) [١٧].

كذلك قصر (بالى) دراسته على القوة التعبيرية في لغة الجماعة دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها[١٨]. وبذلك جاءت دراسته للأسلوبية دراسة تعبيرية وصفية، وبتعبير آخر تدور في نطاق اللغة والحقيقة اللغوية في ذاتها مما يتعلق بأوجه التركيب ووظيفتها في نظام اللغة، وهي عنده تقابل البلاغة القديمة[١٩].

وأصبحت الغاية من النظام اللغوي هي التعبير الوجداني في الألفاظ واثبات إرادة المتكلم، وأثر ذلك في المخاطب، ومنهجه دراسة الوسائل التعبيرية في المجال اللغوي الذي تلتقي فيه اللغة بالحياة .

أحدثت كتابات (بالى) في هذا المجال ، والتي بدأت منذ ١٩٠٥ ، تأثيرا واسعا في المدارس الأسلوبية التي تأثرت بالنزعة الوصفية في منهجه، ومن أبرزها المدرسة "الشكلية" الروسية، والتي ظهرت في العقد الثاني من القرن العشرين، ثم تأثير أعضاء هذا الاتجاه الشكلي ومنهم رومان جاكسبون، وتودروف في أدباء أوروبا. لتظهر بعد ذلك الأسلوبية البنائية، والأسلوبية الإحصائية أو العددية على يد (جيرو) [٢٠] .

وهكذا يمكن القول بأن الشكلية والبنيوية، والسيميولوجيا "علم الأشارة "، خرجت من عباءة دي سوسير اللغوية .

مفهوم الأسلوب بين التراث والمعاصرة

بين المعنى اللغوي والاصطلاحي :

ذكر ابن منظور في "لسان العرب": "يقال للسطر من النخيل أسلوب، والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب. يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبراً...، والسلب ضرب من الشجر ينبت متناسقاً [٢١] .

يشتمل كلام ابن منظوم على قسمين: قسم حي مادي كسطر النخيل، والطريق الممتد أو المسلوك، والأسلوب يكون بذلك سبيل يسلكه السائل. والآخر معنوي مجرد، وهو الخطوة الثانية في الوضع اللغوي حين تنتقل الكلمات من معانيها الحسية إلى المعاني الأدبية أو النفسية، وذلك هو الوجه أو المذهب في القول أو الفن والصلة بين المحسوس والمعنوي صلة وطيدة، حيث يشتركان في معاني التآلف والتناسق التي تفضي إلى الانسجام، والنسق المفضي إلى حسن الانتظام. وعلى هذا الأساس يصبح الأسلوب "دالاً على الوسيلة والغاية في نفس الوقت: التصرف بصورة معينة، قصد بلوغ هدف مخصوص» [٢٢].

أما المفهوم الاصطلاحي أو الدلالي للأسلوب فهو الدرب من النظم والطريقة فيه أو المنوال أو القالب، وذلك ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني إشارة عابرة سريعة في سياق حديثه عن "الاحتذاء" : "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم في الشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً– و"الأسلوب":

الضرب من النظم والطريقة فيه– فيعمد شاعر آخر إلى ذلك "الأسلوب" فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على منال نعل قد قطعها صاحبها فيقال احتذى على مثاله" [٢٣].

فالأسلوب في مفهومه لدى عبد القاهر مساو للنظم ومطابق له باعتبارهما "ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختيار الواعي، ومن حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقا وترتيبا من خلال الاحتمالات النحوية القائمة في بنية الجملة، لأن توالى الألفاظ في النص لا يصنع نسقاً أبدا، وإنما يصنعه قصد المبدع إلى التأليفات بأسلوبها الذي يميزها، والذي ترتبط– غالبا– بالغرض العام من الكلام"[٢٤].

كذلك ارتبط مفهوم الأسلوب لدى عبد القاهر في تنظيره وتطبيقه بمفهوم النظم من حيث كان هذا النظم عملية توفيق بين الجانب النفسي للصياغة والجانب اللفظي لها.

ويصل مفهوم الأسلوب لدى حازم القرطاجني إلى درجة عالية من العمق والدقة بحيث يعد قمة ما وصل إليه تفكير العرب القدامى في الأسلوب فقد مزج حازم القرطاجني مفهومه لنظرية عبد القاهر في النظم بحصيلة ما وصله من النقاد والبلاغيين العرب واليونانيين في مفهوم الأسلوب، ليخرج بمفهوم جديد للأسلوب. وهو لديه هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية، حيث يقول :" ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتني: كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطلول ، وجهة وصف يوم النوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس في الاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني ونسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئات الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب، فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية". [٢٥] .

فالأسلوب لديه يشمل جانبا من البناء اللغوي يختص بالتأليفات المعنوية، أما النظم فينصب كله على التأليفات اللفظية، وهذا يعني أن حازما يؤكد أن " النظم ليس إلا الأسلوب" ، وأن الخلاف بينهما خلاف بين وجهي العملة فحسب، فنسبة الأسلوب إلى المعاني ونسبة النظم إلى الألفاظ، كلتاهما يحصل عن كيفية في الاستمرار". [٢٦] كما ينبه حازم على ضرورة "تشاكل التأليف " أو "السياق" الذي تطرد به الكلمات أحسن اطراد "باعتباره حركة على مستوى المعنى والمبنى، وأن النظم هو صورة هذه الحركة " فى الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب". وأن الأسلوب هو صورة الحركة نفسها" في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة". وبهذا المفهوم "لا

يكون المبنى بعيدا عن المعنى، كما لا يكون للألفاظ كيان مستقل مفارق، بل كيان متصل من حيث دلالته على معنى، في داخل حركة السياق التي علل حازم بعضها، واكتفي بوعيه الغامض بالبعض الآخر". [٢٧] .

غير أن حازما لم يقيد الأسلوب بأساليب العرب الجارية المتنوعة مثلما فعل ابن خلدون، بل ترك المجال واسعا لتصور أن الأسلوب يمكن أن تكون له أصوله في نفس بابه لا في ثقافته، كذلك يفصل حازم بين الأسلوب والبلاغة مما أدخل روح التجدد على الأسلوب وهو ما يميزه عن البلاغة [٢٨] .

وينظر ابن خلدون في مقدمته للأسلوب باعتباره قالبا متطورا حيث يتضمن الاستعمالات الجارية لكلام العرب. يقول ابن خلدون معرفا الأسلوب: "لنذكر هاهنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة– صناعة الشعر– وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب. الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباعاتها على تركيب خاص، وتلك الصور ينزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة، فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول، كقوله :(يا دار مية بالعلياء فالسند) ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال, كقوله: (قفا نسأل الدار التي خف أهلها) أو استبكاء الصحب على الطل, كقوله: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) ، وأمثال ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه، وتنظيم التراكيب فيه بالجمل وغير الجمل إنشائية وخبرية، اسمية وفعلية، متفقة و غير متفقة، مفصولة وموصولة على ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي، في كل مكان كلمة من الأخر يعرفك فيه (كذا) ما تستفيده بالارتياض في أشعار العرب من القالب الكلى المجرد في الذهن من التراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القالب على جمعها، وهذه القوالب كما تكون في المنظوم تكون في المنثور، فإن العرب استعملوا كلامهم في كلا الفنيين وجاءوا به مفصلا في النوعين، ففي الشعر بالقطع الموزونة والقوافي المقيدة واستقلال الكلام في كل قطعة، وفى المنثور يعتبرون الموازنة والتشابه بين القطع غالبا، وقد يقيدونه بالأسجاع وقد يرسلونه وكل واحدة من هذه معروفة في لسان العرب" [٢٩] .

وكلام ابن خلدون عن الأسلوب يضع عدة قوانين قيمة في مجال الدراسات الأدبية:

أولا: أن الأسلوب في أصله صورة ذهنية تتملأ بها النفس وتطبع الذوق من الدراسة والتمرين، وقراءة الأدب الجميل، وعلى مثال هذه الصورة الذهنية تتألف العبارات الظاهرة التي نطلق عليها أسلوب، فهي دليله وتطبيقا له.

ثانيا: هناك فرق بين الوجهين العلمي والفني في تكوين الأسلوب الأدبي .

ثالثا: إن الصورة الذهنية التي هي الأصل الأول للأسلوب– ليست معاني جزئية وليست جملا مستقلة، بل طريقة من طرق التعبير يسلكها المتكلم كخطاب الطلل، أو استدعاء الصحب للوقوف والسؤال أو الدعاء له بالحياة [٣٠] .

رابعا: ربط ابن خلدون بين الفن أو النوع الأدبي والأسلوب أو الأساليب، ملاحظا الفروق اللفظية والمعنوية بين النظم والنثر. ثم ربط هذه الفروق بخصائص تعود إلى علوم النحو و الصرف والعروض والبلاغة. كما ربط ابن خلدون بين الأسلوب والمخاطب ومقتضى الحال الذي يتصل بهما، من إطناب أو إيجاز أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة وكناية واستعارة. وهو ما يعد إضافة حقيقية إلى ما أضافه حازم القرطاجي في مجال الأسلوب [٣١] . ولعل المفهوم الدقيق الذي قدمه ابن خلدون للأسلوب يسبق بقرون دخول الأسلوب في المصطلح النقدي الأوربي [٣٢] .

ويتضح مما سبق– أن الأسلوب– منذ القدم – كان يهتم في معناه بناحية شكلية خاصة، هي طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب؛ ليصور من خلالها ما في نفسه أو لينقلها إلى سواه بهذه العبارات اللغوية، ولا يزال هذا المفهوم للأسلوب هو المفهوم السائد إلى اليوم. فهو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه. وهذا تعريف الأسلوب الأدبي، بمعناه العام [٣٣].

وإذا كانت كلمة الأسلوب قد ظهرت في تراثنا العربي القديم على نحو ربطت فيه بين مدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى، أو بينه وبين النوع الأدبي وطرق صياغته، كما ربط بينها – أحيانا– وبين شخصية المبدع ومقدرته الفنية، كما ربط بينها وبين الغرض الذي يتضمنه النص الأدبي، وقد يتساوى مفهوم الكلمة مع مفهوم النظم الذي يمثل الخواص التعبيرية في الكلام غير أن دراسة العرب للأسلوب جمدت عند هذا الحد دون أن تشكل وجهات النظر السابقة ما يمكن أن نطلق عليه اتجاها أسلوبيا عربيا على مستوى التنظير أو التطبيق.

أما كلمة "الأسلوبية" Stylistics فقد ظهرت عند الغربيين خلال القرن التاسع عشر ولكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين. وكان هذا التحديد وثيق الارتباط بالتطور الذي أصاب علم اللغة على يد عالم اللغة السويسري دي سوسير، كما ارتبط أيضا– بثورة (بالى)– وهو أبرز تلاميذ دي سوسير على المنهج الكلاسيكي في الدراسات اللغوية، وهو المنهج المعياري الثابت الذي يتوصل إلى مجموعة من القيم الجمالية، ويربط كل قيمة منها بلون من ألوان التعبير، ويسمى بمنهج "القيمة الثابتة" [٣٤] في الدراسات البلاغية .

ويضع (بالى) نظرية "الأسلوبية التعبيرية" الوصفية الحديثة والتي يري– من خلالها أن القيم الأسلوبية، أو القيم البلاغية لا تكمن في قوائم "القيمة الثابتة" وحدها كما كان سائدا لدى البلاغيين القدماء، ولا يكمن في "لغة الأقدمين" وحدهم كما كانت تذهب النظريات السابقة على دي سوسير، ولكن القيمة الأسلوبية الحقيقية تكمن فيما أسماه (بالى) "بالمحتوى العاطفي للغة" [٣٥] .

فاللغة– في رأي بالي– تتكون من نظام أدوات التعبير، وهي التي تعبر عن الجانب الفكري لدى الإنسان، وأن اللغة حين تعبر عن الفكرة فمن خلال موقف وجداني، أي أن اللغة ليست مهمتها مقصورة على الناحية الفكرية

وحدها، بل إنها تعمل على نقل الإحساس والعاطفة من المتكلم مثل الأمر، أو الأمل، أو الترجي، أو الصبر وأن هذا المضمون الوجداني للغة هو الذي يؤلف– في نظره– موضوع الأسلوبية، وأنه هو الذي تجب دراسته عبر العبارة اللغوية، كما رأى ضرورة ربط البحث الأسلوبي بالسياق [٣٦] .

واستبعد (بالى) اللغة الأدبية من ميدان عمل الأسلوبية، إذ أن اللغة الأدبية هي ثمرة الجهد الإداري بقصد جمالى. ووضع بالى أساسا لأهداف الدراسة الأسلوبية فجعلها مقصورة على تناول وقائع تعبير لغة خاصة في حالة محدودة من تاريخ هذه اللغة على أن تجمع هذه الوقائع من اللغة المتكلمة تلقائيا، أي أن أسلوبية (بالى) نظام لغوى صارم، وغايتها بعيدة عن وظيفة اللغة الجمالية. كما أنها أسلوبية للغة وليست الكلام، وهي علم للمعيار، أي نظام مكرر لدراسة عناصر التنوعات الطبيعية ذات القيمة التعبيرية للعاطفة لدراسة الاستخدام الأسلوبي الطبيعي للإمكانيات التي يتيحها نظام تلك العناصر– في لغة ما لمجتمع ما– والتي تحمل عادة قيمة التعبيرية خاصة [٣٧] . ولكن ما ذهب إليه (بالى) أثار ضده الكثيرين من الباحثين، ونبذ معظمهم الأسس العلمية التي وضعها، وأدى ذلك إلى تباين الزوايا والاتجاهات في تعريف الأسلوب وتحديد ماهيته .

أعتمد البعض على الباث للخطاب في تحديد مفهوم الأسلوب بأنه "قوام" الكشف للنمط المتفكر عند صاحبه، ومن هذا المنظور تتطابق ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة المبلغة مادة وشكلا [٣٨] . ويعد هذا المفهوم للأسلوب بمثابة المعيار الدلالي لمحتوى الرسالة المبلغة، وذلك أن الصورة اللفظية التي هي أول ما يلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف معنويا، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله، وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى ذلك أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن تكون ألفاظا منسقة وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به قلم" [٣٩] . واعتمادا على هذه النظرة يعتبر كل أسلوب صورة خاصة لصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، وهو البلورة الخارجية "للشكل الخارجي للعقل ولكلام هذا الكاتب" [٤٠] .

ولا يقتصر التماثل على تقريب صورة الأسلوب من صورة فكر صاحبه، بل يغدو الأسلوب "هو ذاته شخصية صاحبه" كما قال (بيفون) عبارته المشهورة "الأسلوب هو الإنسان عينه".

ومن ثم يصبح الأسلوب كاشفا لمخبآت شخصية الإنسان، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، صرح به وما ضمن، وهو قناة العبور إلى مقومات شخصية الكاتب لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا" [٤١] .

ويعرف "بارت" الأسلوب بقوله "هو صور، ودفق، وقاموس تولد كلها من جسم الكاتب وماضيه، تم تصير شيئا فشيئا الآليات نفسها لفنه"[٤٢] والأسلوب "ما هو إلا استعارة، أي معادلة ما بين البنية الأدبية والبنية اللحمية للكاتب" [٤٣] .

والاتجاه التوليدي في دراسة الأسلوب يركز بدوره على الطابع الشخصي للأساليب باعتبارها تمثيلا للملامح المميزة للكتاب. كما تتصل بهذه الرؤيا مجموعة التعريفات التي تنظر إلى الأسلوب باعتباره اختياراً لغويا بين بدائل متعددة، إذ أن الاختيار سرعان ما يحمل طابع صاحبه ويشى بشخصيته، ويشير إلى خواصه [٤٤] . وهو ما قال به جيراو" تلميذ بالي" "الأسلوب هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير. هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم او الكاتب" [٤٥] .

وواضح من تعريف "جيراو" للأسلوب أنه يشمل الأسلوب باعتباره ظاهرة لغوية عامة لا تقتصر على الأشكال الأدبية .

أما الذين نظروا إلى علاقة الأسلوب بالملتقى واعتباره عنصرا مهما في تحديد ماهية الأسلوب فقد ركزوا على الجانب التأثيري للأسلوب على الملتقى باعتبار أن الأسلوب ضغط متسلط على الملتقى، وذلك بما يحتويه من عناصر ضاغطة عليه، ليصبح الأسلوب بهذا التقدير هو حكم القيادة في مركب الإبلاغ، لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو السامع مع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها"[٤٦]. وتضم هذه القوى الضاغطة التي تتحدد بها ماهية الأسلوب إلى جملة من العناصر المركبة أبرزها فكرة التأثير التي تستوعب مفهوم الإقناع باعتباره شحنة منطقية يحاول بها المتكلم حمل المتلقي على التسليم بمدلول رسالته. كذلك تشمل معنى الإمتاع من خلال المواصفات التعاطفية التي تحل في الخطاب لتخفف حدة المنطقية والعقلانية في الخطاب، وتحل محله مشاعر الارتياح الوجداني. ثم تستقطب أخيرا فكرة الإثارة ليصبح الخطاب بموجبها عامل تحفيز وإثارة يحرك في الملتقى نوازع وردود فعل ما كان لها أن توقظ في نفس الملتقى بدون ما تضمنه الأسلوب من دلالات [٤٧] .

وهذا هو أصل الأسلوب لدى (بالي) الذي قال بإضافة ملمح تأثيري إلى التعبير، ولا شك أن هذا الملمح التأثيري ذو محتوى عاطفي .

ومن هذا المنطلق يحدد "سيدلير" الأسلوب بقوله: "الأسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية، وعلم الأسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل– أو تعمل بالفعل في لغة الأثر الأدبي ونوعية تأثيرها والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في العمل الأدبي"[٤٨]. وإلى سلطان العبارة وتأثيره في الملتقى ذهب كل من "بول فاليري"، اندريه جيد"..

ويطور "ريفاتير" هذا المنظور التعريفي للأسلوب، وذلك بمحاولته إيجاد أسس تقترب به من الموضوعية. ومن هذه الأسس "أن البحث الموضوعي يقتضي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، إنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله، لتصبح تلك الأحكام معبرة عن استجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص، ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عضوية ولا احتياطية في نشأتها هو عمل موضوعي، وهو عمل المحلل الأسلوبي الذي لا يهتم البتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية" [٤٩] ومن ثم يعرف "ريفاتير" الأسلوب بأنه "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز" [٥٠] .

ومما لا شك فيه أن دخول المتلقي كعنصر مهم في تحديد ماهية الأسلوب وتعريفه قد أكسب النظرية الأسلوبية ثراء في تعريف الأسلوب، ذلك أن وجود المتلقي يجعل من وجود الأسلوب والنص أمر له قيمة، فالأسلوب يظل وجود مائع، ومفروض معلق لا يتنزل ولا يتجسد إلا بإصابة الخطاب مرماه في نفس المتقبل، كما أنه لا نص بلا قارئ، ولا خطاب بلا سامع، فالمتلقي هو الذي يخرج النص إلى حيز الوجود والفعل [٥١] .

أما الفريق الثالث فذهب إلى تحديد ماهية الأسلوب باعتماد جوهر الخطاب في ذاته، وهو الأكثر حداثة من منظور الألسنية الحديثة، والأسلوب من هذه الناحية تتحدد ماهيته على النص ذاته، فإذا كان النص وليدا لصاحبه فإن الأسلوب وليد النص ذاته .

وعلى هذا الأساس فإن كل سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة. وأنها تستمد قيمتها الأسلوبية من بنية النص، وهذه القيمة قابلة للتغيير بتغير البيئة التي توجد فيها والموقف الذي تعبر عنه. ويتخذ التحليل الأسلوبي لدى أصحاب هذه النظرة شكل دراسة للعلاقات ما بين الوحدات اللغوية وبيئتها وسياقها. وينتمى "ريفاتير" إلى أصحاب هذه النظرة الحديثة للأسلوب، حيث يقول إن "الأسلوب هو النص" [٥٢]، بل إنه يبتعد عن الأسلوبية التقليدية حينما يربط الأسلوب بالسياق، وذلك حينما يؤكد على أن الظاهرة الأسلوبية لا تقتصر على النص، بل تشمل القارئ ومجمل أفعاله الممكنة، ذلك لأن النص "نظام إشارات تحديدي وإلزامي"[٥٣].

وثمة رؤية أخرى للأسلوب ترى فيه "انحرافا" عن نموذج آخر من الخطاب ينظر إليه على أنه نمط معياري وأن الذي يسوغ المقارنة بين النص المفارق والنص –النمط هو تماثل السياق في كل منهما[٥٤], ويرتكز التحليل الأسلوبي لدى أصحاب هذه الرؤية على المقارنة بين الخصائص والسمات اللغوية في النص النمطي مرتبطة بسياقاتها وبين ما يقابلها من خصائص وسمات في النص المفارقة[٥٥] وهو يشبه "الموازنات" بين الشعراء وهو ما يذخر به التراث العربي.

وهذا الاختلاف بين المناهج الموضوعية السابقة في تعريف الأسلوب وتحديد ماهيته اختلاف تكامل– كما يقول اينكفست"– أكثر من كونه اختلاف بدائل. بل يمكن التأكيد على أن أي تعريف من هذه التعريفات قابل لأن يكون أساسا للبحث، وأن الطرز النحوية جميعها بما في ذلك الطراز التقليدي قابلة من حيث المبدأ لأن تشكل أساسا منهجيا للبحث الأسلوبي، والدليل على ذلك أن عبد القاهر الجرجانى استطاع أن يقيم نظريته في الأسلوب، وهي نظرية النظم من خلال استخدامه للنحو العربي التقليدي أساسا لتمييز الأساليب وبذلك يمكن من صياغة نظريته في حل قضية اللفظ والمعنى على أساس أسلوبي[٥٦] .

وبالرغم من اختلاف الآراء حول تعريف الأسلوب، إلا إن القاسم المشترك بين هذه – التعريفات يتحدد في: اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى. وأن الوسيلة الوحيدة لتمييزه إنما هي المقارنة سواء أكانت مقارنة صريحة أم ضمنية" ، وهذا دليل واضح على أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطا ولا سطحيا يسمح لنا بأن نتنبه بطريقة آلية، بل يحتاج إلى جهد خلاق في مقارنة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة[٥٧] . والأسلوب في نهاية المطاف كما يقول جوته "فوق المحاكاة الموضوعية والعادة الذاتية؛ ذلك أنه يقوم على أعمق أسس المعرفة، على جوهر الأشياء، بقدر ما تتاح لنا معرفة ذلك الجوهر بواسطة الأشكال المرتبة والمحسوسة، والأسلوب هو المصطلح الذي ندعو به أعلى مرحلة وصلها الفن أو يمكن أن يصلها" [٥٨]، والأسلوب بهذا المعنى يصل إلى مستوى الفن العظيم، وهو مفهوم نقدي، ومعيار تقويمى.

الاتجاهات الأسلوبية الحديثة

الأسلوبية الاحصائية:

يعد المنهج الإحصائي Statistical Approach في معالجة النص الأدبي أحد مجالات الأسلوبية المعاصرة. وهو بمثابة وسيلة منهجية كاشفة ومعينة في عملية التفسير المنضبطة للنص الأدبي. كما أن تبادل مقولات كل من علمي الأسلوب والنقد في إثراء كل منهما الآخر والإفادة من الطابع التجريبي للأول في ضبط المعايير الجمالية للثاني أمر يحقق للنقد السيطرة على لغة النص الأدبي وكشف طبيعتها ومن ثم القدرة على تحليله تحليلا موضوعيا. ويقدم المنهج الإحصائي بيانات دقيقة عن سمة أو أكثر من السمات اللغوية التي يتميز بها نص أدبي معين عند مؤلف بعينه أو في فن معين، ومن هذه السمات :

١- استخدام مفردات معجمية معينة .

٢- الزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغ معينة أو نوع معين من الكلمات . (صفات، أفعال، ظروف، حروف جر... الخ) .

٣- طول الكلمات المستخدمة أو قصرها .

٤- طول الجمل .

٥- نوع الجمل (اسمية، فعلية، بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية... الخ) .

٦- إيثار تراكيب أو مجازات و استعارات معينة .

وهذه السمات اللغوية حين تحظى بنسبة عالية من التكرار وحين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالته تصبح خواصاً أسلوبية stylistic markers تظهر في النصوص بنسب Rates وكثافة Density وتوزيعات Distributions مختلفة وهذا يبرر أهمية القياس الكمي باعتباره معياراً موضوعياً منضبطاً وقادراً على تشخيص النزعات السائدة في نص معين أو عند كاتب معين [٥٩] .

ويصبح مفهوم الأسلوب من هذه الزاوية " المجموع الشامل للبيانات القابلة للالتقاط والتحديد الكمي في بنية النص الشكلية". [٦٠] وعندها يبدو الأسلوب وكأنه " محصلة معدلات تكرار الوحدات اللغوية للتحديد الشكلي في صياغة النص فإن هذه الوحدات يمكن بطبيعة الحال إحصاؤها وإخضاعها لعمليات رياضية دقيقة. [٦١] كما يمكن تلمس مجال الإحصاء في الأسلوب من تعريفين للأسلوب :

الأول : الأسلوب هو مفارقة Departure " أو انحراف Deviation عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه معيار Norm وبالمقارنة بينهما يقع التمييز بين "النص المقارن" "والنص- النمط". ويشترط لجواز المقارنة تماثل المقام بينهما". **والآخر**: يعرف الأسلوب بأنه " اختيار choice أو انتقاء selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة". [٦٢] وبالنسبة التعريف الأول يقتضي معرفة بخصائص

التعبير الأصيل "النمطي " أو "المعتاد" ليكون في الإمكان قياس التعبير المعدول Deveant إليه. أما بالنسبة للثاني يلزمنا معرفة قائمة الإبدال المتاحة، تلك التي يعمل المنشئ فيها فكره بالاختيار والاستبعاد كما أن التساؤلات التي يطرحها هذا التعريف كثيرة ومتشعبة منها: هل لمثل هذه القائمة وجود بالفعل؟ وهل من الممكن التوصل إلى صياغتها؟ ثم ماذا عن طبيعة هذا الاختيار؟ هل يتم من المنشئ عن قصد ووعى؟ أم أنه يتم بطريقة جبرية لا يمكن للمنشئ السيطرة عليها؟ [٦٣] والمعالجة الإحصائية للأسلوب هي القادرة على الإجابة على مثل هذه التساؤلات، كما تفيد في تحرير كثير من التصورات النظرية والإجراءات البحثية .

كما ترجع أهمية الإحصاء إلى قدرته على التمييز بين الخصائص اللغوية التي تعد سمات أسلوبية ، وبين تلك الوحدات اللغوية التي ترد في النص عشوائيا. حيث أنه ليس كل انحراف جديرا بأن يعد خاصة أسلوبية هامة، إذ لابد من انتظام الانحراف في علاقاته بالسياق. كذلك فإن إلحاح المؤلف على أنماط معينة من الانحرافات وتفضيلها على غيرها من الأنماط وما قد تسفر عنه المقارنة بين النص المدروس والنص– النمط من اختلاف في نوعية البدائل المستخدمة وكثافتها، كل ذلك يعد من المقومات الأساسية لتمييز الأساليب، وللكشف عن ذلك كله لابد من إجراء القياسات الكمية الدالة [٦٤] .

ولقد تعددت مجالات المنهج الإحصائي في دراسة الأسلوب ، فاتجه إلى المفردات ومعدلات تكرارها، ثم إلى الدراسة الكمية لأطوال الكلمات والجمل، حيث يقاس متوسط طول الجمل ومعدل الكلمات فيها، ومتوسط طول الكلمات ومعدل المقاطع والحروف المكونة لها. واتجه بعض الدارسين إلى إحصاء الفوارق المميزة للكتاب والمؤلفين لتوضيح خصائصهم الأسلوبية. كما اهتم البعض بالظواهر النحوية فأخذ يقيس نسبة الأفعال إلى نسبة الإسماء والصفات ومعدلاتها بالنسبة لعدد الكلمات في الجمل كتلك الدراسة التي قامت بها "جوزفين مايلز" لتحديد كيفية كتابة النصوص في الشعر الإنجليزي في عصر تشوسر، حيث كشف الإحصاء عن ارتفاع نسبة ذكر الأسماء في مقابل انخفاض نسبة ذكر الأفعال، وارتفاع نسبة الصفات حتى القرن الثامن عشر، ولتحدد أسلوب استخدام هذا العصر لنوع معين من الكتابة يسمى (couplet) [٦٥] .

واستعانت الدراسات الإحصائية للأسلوب بالحاسبات الآلية لضبط العمليات الرياضية وإجراء التحليل الأسلوبي واستخلاص النتائج الدقيقة. ولقد أدت هذه الإجراءات الإحصائية في ميدان التحليل الأسلوبي إلى نتائج جيدة في تحديد النصوص المجهولة ونسبتها إلى مؤلفيها، مما يؤدي إلى توثيق هذه النصوص بدرجة صحيحة على نحو ما فعل د. سعد مصلوح في تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة [٦٦] .

كما يفيد الإحصاء في التعرف على القدرات الإبداعية المتصلة بالشخصية والأسس النفسية للإبداع القولي، ويعين الإحصاء الأسلوبي على تمييز الأساليب بخصائص أسلوبية معينة كالرتابة والسهولة والصعوبة والطرافة أو

الإملال كما أكد د. مصلوح في دراسته لأساليب العقاد والرافعي وطه حسين وتحديد ما يمتاز به كل أسلوب [٦٧] .

ومن الدراسات الأسلوبية التي اتخذت الإحصاء منهجا لها تلك الدراسة التي قام بها د. سعد مصلوح لدراسة اللغة الاستعارية عند البارودي وشوقي والشابي وانتهى إلى تحديد قياسها بالنسب التالية: ٢٧، ٣٢،٥١. الأمر الذي يثبت وجود فروق جوهرية بين الشعراء الثلاثة في استخدام اللغة التصويرية، ويشير إلى تطور الشعر العربي الحديث من غلبة اللغة التقريرية على اللغة التصويرية عند الإحصائيين المجددين. حتى حققت درجة واضحة من الكثافة على يد أصحاب النزعة الرومانسية في العصر الحديث ومن أبرزهم أبو القاسم الشابي" [٦٨].

و كما استعان د. صلاح فضل بالمنهج الإحصائي في تقديم تصور كلى لأساليب الشعر العربي الحديث. [٦٩] حيث قام من خلال قياس " معدل الكثافة" و "درجة التشتت" بتصنيف أساليب الشعر العربي الحديث إلى أربعة تنويعات أسلوبية: الأسلوب الحسي وتتحقق فيه نسبية أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين، كما يتميز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتى الكثافة النوعية والتشتت. ويمثله الجزء الأكبر من إنتاج "نزار قباني" .

١- **الأسلوب الحيوي:** وهو يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المعاشه، لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيا ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنويع دون أن يقع في التشتت، ويستخدم أقنعة تراثية وأسطورية ويمثله شعر أمل دنقل، وأحمد عبد العاطي حجازي وبدر شاكر السباب .

٢- **الأسلوب الدرامي:** ويتجلى فيه أساسا تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التواتر والحوارية فيه. ويتميز بنسبة تشتت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التعبيري، ويمثله شعر صلاح عبد الصبور ومحمود درويش فى بعض مراحله، وبعض الشباب من الشعراء العرب .

٣- **الأسلوب الرؤوي:** وتتوارى فيه التجربة الحسية خلف طابع الأمثوله الكلية، مما يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة وبفقد الإيقاع الخارجي. ويمضي في مزيد من الكثافة والتشتت مع التناقض المهين لدرجة النحوية ويمثله شعر عبد الوهاب البياني وخليل حاوي، وتندرج هذه الأنواع من الأساليب تحت "الأساليب التعبيرية .

أما الأساليب التجريدية" فيندرج تحتها نوعان من الأساليب الفرعية :

١- "**التجريد الكوني**" : حيث تتضاءل فيه درجات الإيقاع والنحوية إلى حد كبير مع تزايد درجتى الكثافة والتشتت، ومحاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونية .

٢- "**التجريد الإشراقى**": وينزع نحو الصوفية والميتافيزيقية والامتزاج بمعالم وجودية تختلط فيها الأصوات والرؤى المبهمة مع نزوع روحي مشرقي [٧٠] .

وتأتي قيمة إدخال السياق كعامل جوهري في الدراسة الإحصائية للأسلوب بحيث يصبح أسلوب نص ما إنما هو " وظيفة النسبة بين معدلات التكرار للعناصر الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر طبقا لقواعد السياق "المشابه" [٧١] ، فالإحصاءات المتصلة بالعناصر الفردية- حينما تغفل السياق- تفقد دلالتها الأسلوبية .

وعلى الرغم من أن الطريقة الإحصائية للأسلوب تعوزها الحساسية الثاقبة لالتقاط الملامح الأسلوبية الدقيقة وما يصاحبها من إيقاعات عاطفية وتأثيرات موسيقية دقيقة. كما يغلب عليها طابع الكم على الكيف. بالإضافة إلى أن كثيرا من الدارسين ليس لهم معرفة بالطرق الإحصائية للأسلوب, ونفور البعض منها. إلا أنه لا يمكن استبعاد الدراسة الإحصائية للأسلوب لعدة اعتبارات أهمها :

١- أن الدراسة الإحصائية للأسلوب قد تكشف عن ظواهر غريبة بالنسبة لتوزيع العناصر الأسلوبية مما يؤدي إلى طرح مشكلات ذات صبغة جمالية هامة .

٢- يساعد المنهج الإحصائي على تزويدنا بمؤشر تقريبي لمعدل تكرار أداة خاصة ودرجة تكثيفها في العمل الأدبي. ومما لا شك فيه أن تكرار ظاهرة معينة أكثر من مرة في عمل واحد له دلالة مختلفة [٧٢] .

وعلى الباحث أن يراعي مبدأين أساسيين للقيام بإجراءات التحليل الأسلوبي بشكل "ديناميكي" يتغلب على الطابع الثابت للوصف خلال القراءة النقدية وهما:

أولا: التحديد الكمي لجميع عمليات رصد الوسائل التكنيكية" الأسلوبية المتحققة في النص الأدبي وحصرها وتصنيفها. وهذا الإجراء يعد خطوة أولى في القراءة النقدية، مما يترتب عليه نتائج هامة لعل أهمها تقييم العناصر ذات التأثير الأسلوبي الفعلي الذي يفوق تأثير العناصر الثانوية الأخرى, ثم إبراز بعض الدلالات المركزة في تلك العناصر الأسلوبية.

ثانيا: تفسير هذه العناصر بتحديد جذورها الشخصية والموضوعية، أي تقييم الوسائل الأسلوبية وذلك باستحضار جذورها الذاتية في شخصية الكاتب من ناحية والشبكة الدلالية الموظفة لها من ناحية أخرى.[٧٣] وهذه المرحلة تتجاوز مجرد تحليل المكونات الأسلوبية لتشير إلى الدلالة الكبرى لها في سياق مرحلة أدبية معينة أو في نطاق جنس أدبي خاص محوط بوجهة موضوعية إيديولوجية تضفي على هذه المكونات الجمالية طابعها المتماسك .

وفي هذه الحالة على الناقد أن يستحضر حدسه النفاذ لهذا التحليل الذاتي للأسلوب؛ لكي يتطابق مع الوجهة الأيديولوجية المحددة للكاتب مما يتيح له الفرصة في نهاية الأمر أن يقدم تفسيرا مدعماً بالبراهين للظواهر الأسلوبية التي قاسها كمياً من قبل، ويكتشف بذلك جانبها الكيفي وامتداداتها الموضوعية المقنعة" [٧٤] .

ومن ثم تعمل الأسلوبية الإحصائية على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص إلى الحدس المنهجي الموجه[٧٥] . يتخذ منه الناقد منهجا يؤكد به أفكاره ويعمقها ويقنع بها القارئ .

المراجع

١- ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة د. محمد يوسف نجم ومراجعة د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت. ١٩٦٧، ص٥٠.

٢- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧، ص٩١-٩٠.

٣- رامان سلدز النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة- باريس، الطبعة الأولى ١٩٩١، ص٢٣.

٤- يان موركاروفسكى، "اللغة المعيارية واللغة الشعرية". ترجمة ألفت كمال الروبي، فصول مج٥ ع١ أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٤، ص٣٧.

٥- د. صلاح فضل, نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٦١.

٦- رامان سلدز، النظرية الأدبية، ص٢٤.

٧- جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، ترجمة يوسف، وعزيز عمانويل، دار المأمون - بغداد، ١٩٨٩، ص١٦٠.

٨- ترنس هوكز، البنوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د. ناصر حلاوى، دار الشئون الثقافية، بغداد طبعة أولى١٩٨٦ ص ٥٦.

٩- المرجع السابق، ص٥٦.

١٠- المرجع السابق، ص٥٧.

١١- جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، ص١٩٠.

١٢- ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ص٦٤

١٣-يان موركاروفسكى، "اللغة المعيارية واللغة الشعرية. فصول ص٣٧.

١٤- جيزيل فالانسي وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشتوفى، عالم المعرفة- الكويت مايو ١٩٩٧، ص٢١٠.

١٥- د. صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٩، ص٢٠٤

١٦- روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة السابعة حلب ١٩٨٤، ص٢٦.

١٧- د.صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية ١٩٨٥، ص١٧

١٨- د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ص٢٨.

١٩- د.لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة النهضة المصرية، طبعة أولى ١٩٧٠، ص١٠١.

٢٠- د. أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص٢٩.

٢١- لسان العرب، ابن منظور، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص٤٥٦.
٢٢- د. مصطفى الصاوى الجويني، المعانى علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٦ ، ص١٩٦.
٢٣-عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص٤٦٨-٤٦٩
٢٤- د. محمد عبد المطلب، "مفهوم الأسلوب في التراث" فصول مج٧ عدد ٣، ٤، ابريل - سبتمبر ١٩٨٧، ص٤٦.
٢٥-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق د. محمد الحبيب بن خوجة، تونس، ١٩٦٦، ص ٣٦٣.
٢٦- د.جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة الطبعة الخامسة ١٩٩٥ ص٣٥٠.
٢٧ - المرجع السابق، ص٣٥١-٣٥٠.
٢٨- د. مصطفى الصاوى الجويني، المعاني علم الأسلوب ، ص٢٠٥.
٢٩- مقدمة ابن خلدون، بيروت، دار العودة، ص٤٧٤.
٣٠- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة السابعة ١٩٧٦، ص٤٤.
٣١- د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص٣٧.
٣٢- د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه، وإجراءاته، ص٧٣.
٣٣- احمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية، ، ص ٤٤.
٣٤- د. أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص٣١.
٣٥- المرجع السابق، ص٣١.
٣٦- المرجع السابق، نفس الصفحة .
٣٧- فيتور مانويل دي أجيار إى سلفيا، الأسلوبية ، علم وتاريخ، ، ترجمة د. سليمان العطار، فصول مج[1] ع[2] يناير ١٩٨١، ص١٣٤.
٣٨- د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٧٧، ص٦٠
٣٩- أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلة، ، ص٤٠.
٤٠- إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة ،١٩٩١،ص١٩١٠ .
٤١- د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ،ص ٦٤.

٤٢-رولان بــارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المستحدثين، الرباط الطبعة الثالثة ١٩٨٥، ص٣٤.

٤٣ - المرجع السابق، ص ٣٥ .

٤٤-د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص١٠٧.

٤٥- د. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ٩٦.

٤٦- د.عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٧٧.

٦٧ - المرجع السابق، ص٧٨ .

٤٨-د. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. ص٧٥.

٤٩- د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٨٠-٧٩.

.٥- المرجع السابق ص٧٩.

٥١- المرجع السابق ص٨٣.

١- تأليف مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة، ص ٢٢٥.

٥٣ - المرجع السابق، ص٢٢٦ .

٥٤- د. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٤، ص٢٧ .

٥٥- المرجع السابق، ص ٢٧ .

٥٦-المرجع السابق، ص ٣٣ .

٥٧- د.صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص١٠٩.

٥٨- رينيــة ويليـك، مفاهيم نقدية, ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة, الكويت ١٩٨٧، ص ٤٤٤

٥٩- د. سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية ، ص١٨، ١٩ .

٦٠- د. صلاح فضل، الأسلوب، ص ١٩٤ .

٦١- المرجع السابق، نفس الصفحة.

٦٢- د. سعد مصلوح ، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية ، د. سعد مصلوح، النادي الأدبي الثقافي جدة، الطبعة الأولى١٩٩١، ص٢٩-٣٠ .

٦٣- المرجع السابق، ص٣٠ .

٦٤- د. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية. د. سعد صلاح ص٣٧ .

٦٥- Ross, Donald. "Differenes, Genres, and Influences". Style, ١١،١٩٧٧. PP ٢٦٢-٣٧

٦٦- د. سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية احصائية، ص١٢٩.

٦٧- المرجع السابق، ص ٩٩.

٦٨- د. سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، د. سعد مصلوح، ص ٢٣١.

٧٩- د. صلاح فضل، نحو تصور كلى لأساليب، الشعر العربي المعاصر. عالم الفكر، الكويت. المجلد الثاني والعشرون العدد الثالث والرابع يناير/مارس/ابريل /يونيو ١٩٩٤، ص١٨٠ .

٧٠- المرجع السابق ص ٩٠ .

٧١- د. صلاح فضل، الأسلوب، ص ١٩٦ .

٧٢- المرجع السابق، ص١٩٨، ١٩٩.

٧٣- المرجع السابق، ص٢٠٠ .

٧٤- المرجع السابق، ص٢٠٠.

٧٥- د. محمد العمري، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، ترجمة ، ص ٦٠ .

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: التـراكيب:

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

١- دراسة طول الجملة وقصرها.

٢- دراسة أركان التراكيب وبخاصة المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل

والعلاقة بين الصفة والموصوف والصلة وغير ذلك.

٣- دراسة الروابط

٤- دراسة ترتيب التراكيب

٥- دراسة 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 فـي بحـث " البنية العميقـة" لتركيبات مؤلف معين، لأنها تساعد أولا على فهم كثير من المسائل الغامضة فـي النص، وتساعد ثانياً على معرفة ما اضافه هذا المؤلـف إلـى أساليب اللغـة فـي التراكيب، وقد لا تقتصر دراسة التراكيب عند الأسلوبيين على تحليل جزء الحملـة أو الجملة، وإنما يتعدها إلى بحث الفقرة ثم العمل الفني كاملا (٢).

رابعاً: البـلاغة الأسلوبيـة :

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

هذه هي مستويات التحليل اللغوي التي وصفها علمـاء الأسلوب اللغويين واستخدمها النقاد من أجل تحقيق الموضوعية في تفسير النص الأدبي وتحليله والوصـول إلى حقيقته الشعرية، حيث أن جوهر العمل الأدبي وخصوصية اسلوبه منصهران 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 : الأصوات :

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 ايقاعا معيناً، أو كما يقول ارشيبالد ماكليش: " إن التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة 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 من تركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم، وجميعها أمور لا تقل قيمتها عن قيمة الإيقاع العروض في الموسيقى الشعرية. (٥)

كما أن الأصوات "بما تخلعه على الوزن من صفات البهاء والقوة أو الضعف والعين أو الجدة والسذاجة أو الطول والقصر والهمس والجهر ، والتدقيق والتفخيم، تكون 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 ملمحا أسلوبيا بارزاً له دلالته المعنوية والشعورية، فحينما يكرر أمل دنقل في قصيدة صلاة (٧) صوت "الشين" و"السين" متبوعين بالوحدة الصوتية المؤلفة من (ون) مع الأول، وحرف (الراء) مع الثاني، فإن هذه الأصوات تؤدي دوراً إيحائيا في تصوير الجو السلبي الغريب الذي لا يحظى فيه بالأمن والرغد إلا كل النماذج السلبية الصامتة، بل والعميلة لرجال المباحث، على حين ينتظر المصير المؤلم كل أصحاب المواقف الإيجابية 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 يوشون باقات قمصانهم برباط السكون.

كما أن التكرار المقصود لهذه المجموعة من الأصوات قد شكل ما نسميه تراكم الجناس بمعنى تكرار مجموعة من الألفاظ المتقاربة في الصورة اللفظية المختلفة في 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 الماضي تتولد في نفسه مشاعر الشوق والحنين إلى المحبوبة / الوطن، كما تثير في نفسه الأمال والأحلام التي كانت

تراوده على أرضه، كما أن معاناته في المنفى لآلام الغربة والوحشة تثير في نفسه معاني الأسى والحسره، لذلك ينتشر في عباراته نغم شجى يوحى به حرف (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 تصور معنى السعة في وقعها" (١٠).

كان الحنين مـــدى عذبا ، وكان

لنا من وجهها كوكب في الليل سيار

هذا دخان القرى مازال يتبعنا

وصبية

وملء احلامنا زرع وأجنحة

وطريق في الحقول إلى الموتي

وصبار

كذلك تأتى حروف المد وبخاصة حرف (الألف) بامتداد حركته 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 الذكرى إذا نكأت

في القلب جرحا، علمنا لا دواء له

حتى نعود

وما يبدو ان اقتربت

ايام عودتنا والجرح نغار

ها نحن نفرط فوق النهر وردتنا

وتلك أوراقها تنـــأى ويأخذها

وراء أحلامنا موج وتـــيار

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 كـان تـردد حرفي السين و الشين أكثر من تردد حرف الصاد في القصيدة، فيتردد حـرف الشـين (٢٧مرة) سبعا وعشرين مرة ويتردد حرف السين (٤٧ مرة). ويأتي موصولا بالياء فـي قافية القصيدة ، على حين يرد حرف الصاد (١٠ مرة) عشر مرات.

شجـــــــــــر فى دمـــــــى يجيـــش

نسيـــــــــم أخـــــــــريات الليـــــالى

فيـــــه شمـــــس زرقـــــاء, فل قديم

لم يزل فى دمـــــــى 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 مشـاعر 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 الغسـق [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 (الطـاء) 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 ســـــــديم الغســـــق

الصـــــــبى النـــــــــزق

الذى رف كالكروان سبح لله رب الفلق

والـــــذى حـــــط يعـــــتنق الارض

أى صـــــــبى جميـــــــــــــــــل

شـــــــهد فى جســـــد 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

وعيه فهي "حلمه الوطني" الذي ظل يراوده طوال حياته، فكم تمنى لو أوتى قوة أسطورية خارقة كي يحقق 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 والكرامة لذا راح أمل دنقل يردد هذه الكلمات التي ترتبط بالقوة ، ليستحضرها في ذهن القارئ مستثيرا بها وجدانه.

وأما من الناحية الفنية فإن استخدامه لهذه الكلمات على امتداد أعماله الشعرية 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 العربي 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 الموقف العربي المعاصر الضعيف المتخاذل ، حيث تأني كلمتا (السيف – الخيل) ومترادفاتهما مقترنة بكلمات توحي بالعجز 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 تدور حول التشاؤم (الموت- الحزن- السأم – المساء- الظلام) ومشتقاتها (مات - يموت – أموات – حزين- أحزان) عن سيطرة مشاعر الإحباط والحزن والسأم والضياع على نفس 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 الدلالـة على معاني الحزن واليأس [٢٠] .

وهكذا يتوقف فهم كثير من جوانب خطاب أبي سنة علـى إدراك طريقة اختيـاره 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 : التـراكيب :

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

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

ولا يقتصر علـم النحـو لـدى عبد القاهر على معرفة قواعد النحو (الإعراب)، بل يمتد ليشمل الإلمام بقضايـا علـم 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 تراكيـبـها 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 يتدخـل عنصر الاختيار والتأليف، والاختبار يتمثل في طريقة توزيع هذه العناصر داخل الحملة، ووضع كل عنصر في المكان الذي يخدم قضيـة 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 أثكلك ؟ [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 متعددة 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، والصنعة الآلية التي تلامس الوضوح. [٢٨]

كذلك تكشف التراكيب عن مواقف الشاعر وغاياته 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 تكثر 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 الجمل الأسمية 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 الجملة 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 - على العلاقة التركيبية بين الكلمات والجمل. ويعد في ارتفاع معدلات تردده وسيلة بلاغية 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 تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة بدون تغيير، وبين أشكال أخرى أكثر تركيبا وتعقيدا يتصرف فيها الشاعر. ومن أمثلة التكرار البسيط تكرر كلمة "حياة" في قصيدة "شنق زهران" لصلاح عبد الصبور لتكون بمثابة النغمة الأساسية التي تصور المشهد بكامله، وتعبر عن جو القصيدة العام. (٣٠) وكذلك كلمة "قريتي" لارتباطها بكلمة "الحياة":

وأتى السياف مسرورا وأعداء الحياة

صنعوا الموت لأحباب الحياة

وتدلى رأس زهران الوديع

قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع

قريتى من يومها تخشي الحياة

كان زهران صديقا للحياه

مات زهران وعيناه حياه

لماذا قريتى تخشى الحياة؟ (٣١)

وقد يكون التكرار مركبا معقدا وهي الأشكال التي تتجلى فيها عبقرية الشاعر 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 العنصر 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 صورة 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 القمر الأبدى 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 على راحة القمر، أما المصابيح فهي لمعان جلود هذه الأفاعي ومن ثم فإن ضياءها ضياء مسموم، لا يلبث - إذا انطفئ القمر- أن ينزف سمة "قطرة.. قطرة" في السكون المميت وهكذا تتشكل نفس العناصر المكررة للمرة الثالثة في صورة جديدة لحمتها وسداها الموت والانطفاء والفناء(٣٣).

وفي المقطع الأخير تصبح "الشوارع والمصابيح" بكل إيحاءاتها السابقة، وبكل أشباح الموت والانطفاء التي تحف بها مسرحا حزينا لمشهد حزين، وهو مشهد الشاعر الضائع الوحيد، المتصبب حزنا، والذي يشهد مصرع حبه "قطرة... قطرة" ويخرج من فراديس هذا الحب خاوية، عاريا حتى من ورقة توت, ويتضح أن هذه الشوارع وهذه 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: البلاغة الأسلوبية :

لا يقتصر التحليل الأسلوبي الحديث للصور البلاغية على مجرد الحصر 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 الصور بالإضافة إلى تحليل طبيعتها ووظيفتها وبواعثها وتأثيرها، والصورة التي تتجسم في 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 – 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 اجبيار 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.

الفصل الثالث

الاتجاه الفنـي

التجديد في الصورة الشعرية عند العقاد
دراسة تطبيقية على ديوان "عابر سبيل"

تمثل قصائد القسم الأول من ديوان عابر سبيل ١٩٣٧ للعقاد– والتي تتصل بموضوعات الحياة اليومية– مرحلة هامة من مراحل تطور الشعر العربي في الشكل والمضمون والأدوات الشعرية – فمن حيث الشكل استطاع العقاد أن يطور – بشكل محدود – الشعر المقطعي، وقد تمثل هذا التطور في تنويع العقاد القافية من مقطع لآخر وتغيير التفعيلات في الأسطر طبقا لنموذج معين، تجلى ذلك في قصيدتي "المصرف"، و" سلع الدكاكين في يوم البطالة"[١] وتتمثل أهمية هذا الشكل الشعري في أن أبياته لا ينقسم كل منها إلى مصراعين كما هو المألوف في الأوزان العربية المألوفة السائدة باستثناء الأرجوزة[٢] .

وكان الهدف من هذا التطور هو تطويع شكل القصيدة ليكون قادرا على استيعاب أبعاد تجربة الشاعر والتعبير بيسر وحرية عن أبعادها الشعورية والفكرية. وقد تأثر العقاد في هذا الجانب بشعراء أبولو وشعراء المهجر الذين كان لهم فضل الريادة والسبق في هذا الميدان [٣] .

وفيما يتصل بالمضمون فقد كان العقاد أول من لفت أنظار شعراء جيله الى موضوعات غير تقليدية مستمدة من الحياة اليومية العادية حيث لم تعد "الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة الشعرية وإستجاشة الخيال، وإنما النفس التي لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذي لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر، أو كالمعدم الذي يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء كل ما نخلع عليه إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخيله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر لأنه حياة وموضوع للحياة"[٤] .

وعلى هذا النحو يرى العقاد في عابر سبيل شعرا في كل شئ تقع عليه عيناه في حياته اليومية العادية، وفي كل مكان : في البيت الذي يسكنه وفي المصرف الذي يرتاده الناس كل حين، وفي الطريق الذي يسير فيه، وفي كل وسائل الحياة العصرية من سيارة أو قطار، وفي كل ما يستخدمه من أدوات المعيشة المستحدثة، فهى صالحة لكي تكون موضوعا للشعر، لأنها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعر صالح للتعبير واجد عند التعبير عنه صدي مجيبا في خواطر الناس [٥] .

فمهما بدا الموضوع عاديا سطحيا في نظر الإنسان العادي نراه يتحول الى موضوع شعري بديع يألفه الذوق إذا مسه خيال الشاعر وتفاعلت معه مشاعره وأحاسيسه. وتمثل دعوة العقاد الى تخليص الشعر العربي من

---

[١]) انظر عباس محمود العقاد: ديوان عابر سبيل، دار العودة بيروت ١٩٨٢، ص٢٨، ٣٤ .

[٢]) س مورية : الشعر العربي الحديث ، ١٨٠٠ ١٩٧٠ ترجمة د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح ، دار الفكر العربي – القاهرة ص ١١٩–١٢٠ .

[٣]) السابق ص ١٢٠ ، ١٢٩.

[٤]) عباس محمود العقاد "عابر سبيل" ص ٦ .

[٥]) السابق ، ص ٦.

قيود التقاليد الشعرية القديمة – والتي دار في فلكها شعراء مدرسة الإحياء ومن تلاهم من شعراء كأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم مرحلة التحرير العقلي[١] في مراحل تطوير الشعر العربي .

ولقد غذى هذه الدعوة وقواها لديه قراءاته في إنتاج الشعراء الرومانسيين الإنجليز وبخاصة ووردث وورث في ديوانه "أقاصيص شعرية ووجدانية" ومقدمته لهذا الديوان .

وكان العقاد يهدف من وراء ذلك الدعوة إلى فتح آفاق جديدة للشعر العربي وربطه بحركة التطور العالمي شكلا ومضمونا، ووصله بروافد الثقافة الأوربية التي أصبحت تشكل عناصر الوعي الجديدة لمفهوم الفن الشعري ووظيفته ورسالته و عوامل قوته وضعفه.

إذن فهي دعوة صادرة عن وعي عميق وبصيرة نافذة بطبيعة الأدب ووظيفته وعلاقته بعصره، فالشعر لدى العقاد "هو التعبير عن الحياة الإنسانية من خلال الذات وبوحي من الإحساس الصادق ، هو امتزاج مستمر بين عالم النفس وعالم الحس ، ونقل الكائنات المحدودة إلى عالم لا ينتهي من المعاني الخالدة ، هو الجوهر الذي تلتقي عليه مادة الكائنات وصورتها ، فمادتها مبثوثه في مشاهد الحياة ووقائعها ورسومها وأحداثها, أما صورتها فكامنة في أعماق النفس سابحة في آفاق الشعور [٢].

أما فيما يتصل بجانب الأدوات الشعرية والفنية فإن العقاد يعد من أوائل الشعراء المحدثين الذين خاضوا ميدان التجديد فيها ، فقد ثار العقاد – متأثرا بووردث وورث – على المفهوم التقليدي للغة الشعر بإعتبارها قوالب تعبيرية متوارثة وليس على أنها أداة تعبيرية حية، ومن ثم ثار على المعجم الشعرى القديم ليقرر " إن مدلول اللغة يتحدد ضالة وعمقا بما يكمن في التعبير من عواطف وذكريات " [٣]. وتجلى ذلك في عبارته التي صدر بها ديوانه " عابر سبيل " : كلمة " أنا حاضرة اليوم " إذ كتبتها معشوقة إلى عاشق حملت إليه من الفرحة والشوق ، وأشاعت في نفسه من الأمل واللذة ، ما تضيق عنه أشعار العبقريين ووسائل البلغاء وهي بعد من أتفه الجمل التي يتألف منها الكلام المركب المفيد " [٤].

غير أن محاولة العقاد فيما يتصل بمستوى لغته ومدى ملائمتها لموضوعات الحياة اليومية في ديوان عابر سبيل – على الرغم من أنها جاءت في مستوى أدنى من لغته في بقية قصائد دواوينه الأخرى " لا تنطبق عليها فكرة ووردث وورث عن لغة الشعر من أنها لغة الحياة اليومية في الطبقات الريفية الساذجة ، هي لغة أدبية بسيطة وإن لم تخل من بعض الكلمات الغريبة على القارئ مما اضطر العقاد " لشرح بعض الكلمات في هوامش الصفحات" [٥] ولم تقتصر محاولات العقاد في تجديد لغة الشعر باعتبارها أداة حية للتعبير عن المشاعر والأفكار، بل اضطلع

---

[١] د. عبد المحسن طه بدر: نحو الأديب والواقع ، دار المعارف ، طبعة ثانية، ص ٥٦.

٢) د . عبد الحكيم بلبع : بين النقد والأدب مجموعة مقالات جمعها وحررها ، د . مهدي علام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ، ص ١٩١ وما بعدها .

٣) د . محمود الربيعي : مقالات نقدية ، مكتبة الشباب ١٩٨٥ ، ص ١٧ .

٤) أنظر مقدمة ديوان عابر سبيل ، ص ٥ .

٥) د . محمود الربيعي : مقالات نقدية ، ص ٢٢ .

بدور هام في تجديد أهم أدوات الشعر الفنية تأثيرا وأعني بها الصورة باعتبارها جوهر الشعر وروحه الدائم ومحل أصالة الشاعر وتفوقه ، فما حقيقة هذا الدور؟ وما مظاهر تجديده فيها ؟ وما وسائله إلى ذلك ؟

دور الخيال في تكوين الصورة الشعرية :

يعلى العقاد من شأن الخيال شأنه في ذلك شأن الشعراء الرومانسيين الإنجليز أمثال شيلى ووردث وكولريدج وغيرهم ، فالخيال هو " الشيء الذي يكسب الحياة شكلا ..... كذلك يمكن تحويل هذا العالم الميت إلى حياة عن طريق الخيال [١].

ويستطيع الخيال – كما يرى كولويدج – " أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة فهو يحاكيها في عمله , لكنه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفوق في الطبيعة " [٢]، ويستمد الفن مادته من الطبيعة ليصور من خلالها الأفكار " فهو اللغة التصويرية للفكر ، وإنما يمتاز عن الطبيعة بتوحيد جميع الأجزاء حول صورة ذهنية أو فكرية " [٣].

والشاعر الذي يتخذ من الخيال وسيلة جوهرية لتجلية أدبه وتقويته " يستطيع أن ينتقل بالقارئ في أودية من المعاني وألوان من طرائف الحياة , ويسبح معه في عالم جديد يرى كل ما فيه جديدا، ويحس بأن حياته قد نهجت نهجا جديدا، وأن ما حوله قد اصطبغ بصبغة جديدة [٤] . فعن طريق الخيال يستطيع الشاعر أن يجمع بين عالم الحس وعالم النفس ، أو بين أشياء الواقع وأحاسيسه ومشاعره التي تحيل هذه الأشياء إلى صور تشف عن معان إنسانية ذوات قيم روحية وفكرية خالدة [٥].

والخيال كما يقول العقاد " لهو خير معوان للإحساس وشاحذ للرغبة أو النفور، فإن الأم التي تنظر إلى طفلها الوليد ثم تقضى عشرين سنة وهي تتصوره عريساً سعيدا لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره والرجاء في بقائه طوال تلك السنين ، فإنما من نسخ التصور تخلق الحلل النفسية التي تضيفها على آمال الغيب ومشاهد العيان [٦] .

وإذا اتضحت لنا مهمة الخيال ووظيفته وتكشفت مدى أهميتها في إنتاج الشاعر، فلنجمع لدينا الرغبة والتصور ، نجمع لدينا زادا من الشعر لا ينفذ وموضوعات للشعر تشتمل على كل ما تراه العيون وتمسه الأذواق ، ونتوجه بالحواس الراغبة إلى ما تشاء نستمرئ الشعور به والتعبير عنه كما نستمرئ المحاسن المشهورة والمناظر المأثورة ،لأن المحاسن نفسها لن تهزنا ولن تحل عقدة من ألسنتنا حتى يزينها لنا الحس الناشط والخيال المتوفز،

---

١) د. موريس بورا: "الخيال الرومانسي"، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ ، ص٢٣, ٢٤ .

٢) د. محمد غنيمى هلال : " النقد الأدبي الحديث " ، دار النهضة مصر، ص ٣٩١ .

٣) المرجع السابق نفس الصفحة.

٤) د. أحمد على دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى، طبعة أولى، ١٩٨٩ دمشق، ج١،ص٣٠– ٣٠٥.

٥) انظر المرجع السابق ، ص ٣٢٩ وما بعدها.

٦) عباس محمود العقاد : مقدمة ديوان عابر سبيل ، ص ٦.

وإن من أجمل وجه ليمر بنا في ساعة الجمود والوجوم كما تمر بنا طلعة الخادم العجوز التي نراها صباح مساء "[١] .

فالأشياء الجميلة تحتاج إلى خيال قوي يكشف عن سر جمالها من خلال خلقه للصور ، كذلك يستطيع الخيال أن يرى الجمال في أقبح المشاهد وأتفهها، فلا يوجد شيء غير شعري ، وموضوع خلق الصورة من أي شيء يعتمد على القوة الخيالية لاستجابة الشاعر أولا وعلى المدى الذي استوعب به وعي الشاعر هذا المشهد آخرا"[٢].

ومن ثم يتضح لنا أن الخيال في الشعر " ليس مجرد إبداع لاستعارات حية فحسب، ولكنه أيضا تحقيق التوازن وتوفيق بين الخصائص في الكيفيات المتقابلة، وتبدو الملائمة بين المتقابلات بمثابة إحساس بالنضارة والجدة، ندركه في المألوف من الموضوعات المعتادة ، وهذه الملائمة تجعل الخارجي داخليا ، والداخلي خارجيا ، وتحول الطبيعة إلى فكر والفكر إلى طبيعة "[٣].

وتوجه العقاد إلى الحياة العادية ومظاهرها في القسم الأول من قصائده نابع من تأمل دقيق و عميق في الحياة البشرية والحضارة الإنسانية ومن سعيه الدائم نحو إنقاذ النفس البشرية من التفاهة والملل نتيجة فقدان الإيمان بالمثل العليا من ناحية، وانسياق الشعراء وراء التقاليد الشعرية القديمة شكلا ومضمونا ، الأمر الذي أدى إلى صدود جمهور المتلقين عنهم من ناحية أخرى .

ومما لا شك فيه أن الحياة الجديدة تولد معاني جديدة وتخلق صورا جديدة ، لذا فقد حث العقاد أبناء جيله من الشعراء إلى مثل سلوكه " وعندي أننا في حاجة نحن أبناء هذا العصر الحاضر إلى هذه التوجه لإنقاذ النفس الإنسانية لإنقاذ الملكة الفنية وحدها فإننا إذا تصورنا العناية بالأشياء وجدنا فيها ما يستحق العناية وينفض عن النفس تلك التفاهة التي غلبت على الحياة وعلى الشعر والفن في هذه الأيام الحديثة " [٤] . والخيال هو السبيل الوحيد لتحقيق ذلك ، فمن خلاله يستطيع الشاعر إبداع صور فنية تعينه على الكشف عن جوهر الحياة من ناحية كما أنها تحقق للقصيدة سمة الشاعرية من ناحية أخرى .

وذلك يتفق وطبيعة الدعوة التي نادى بها الشعراء الرومانسيون ووظيفتها وهي " الخلق " وأن يغيروا عن طريق هذا الخلق نفس الإنسان الواعية المدركة جميعها حتى يوقظوا خياله على الحقيقة التي تقع وراء المألوف من الأشياء ، حتى يرفعوه من رتابة العادة المميتة إلى الوعي بالأبعاد التي لا تقاس والأعماق التي لا تدرك، وأن يبينوا له أن العقل وحده لا يكفي وأن ما يحتاج إليه هو الحدس الملهم " [٥] .

---

[١]) عباس محمود العقاد : مقدمة ديوان عابر سبيل ، ص ٦.

[٢]) س. دى لويس الصورة الشعرية : ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، منشورات وزارة الأعلام ، العراق ١٩٨٢ ،ص ١٠٢

[٣]) د. عاطف جودة نصر : الخيال :مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ ، ص ٢٤٢.

[٤]) عباس العقاد : مقدمة " عابر سبيل "، ص٧.

[٥]) موريس بورا : الخيال الرومانسي ، ص ٣١.

الصورة الشعرية في الديوان

تعد الصورة الشعرية جوهر الشعر وروحه الخالد ، ومقياسا صحيحا لمجد الشاعر وأصالته الشعرية فبمقدار أصالة الصورة وجدتها يكون تفرد الشاعر بين أقرانه .

والصورة الشعرية هي " الأداة الأساسية في تكوين بنية المعنى في القصيدة والكشف عن الجوانب المستترة في التجربة الشعرية ، وإدراك نوع معين م ن الأفكار والمشاعر تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها"[١].

وتقوم العلاقة بين الصورة والفكرة أو الشعور في القصيدة على " نوع من الكشف القائم على قوة التكثيف ونفاذ البصيرة ، بحيث تصبح الصورة بمثابة الرموز التي تتجسد فيها أفكار الشاعر وقيمه ومشاعره، وتسهم في نفس الوقت في بناء شكل القصيدة ، فهي تتولد من خلال الانفعال الصادق لتكشف عن مضمون القصيدة ، وما القصيدة إلا صورة كبرى تكونها مجموعة من الصور الجزئية" [٢]. لذلك يعد التعرف على طبيعة الصورة وعناصرها ووسائل تشكيلها ووظائفها في أعمال شاعر ما مدخلا أساسيا للتعرف على عالمه الشعري ، وكشف جوانب التجديد في مفهومها و عناصر تشكيلها ووظيفتها في القصيدة .

طبيعة الصورة لدى العقاد :

فتن العقاد بالتصوير الذي يبرز الإحساس والمشاعر الداخلية للنفس ، ويعمق المعنى في الذهن والوجدان معا، وذلك ما يؤكده شغفه بطريقة ابن الرومي في التصوير وتفضيله لها على سائر اتجاهات الشعراء ومذاهبهم في القديم والحديث ، ولست أعرف فيمن قرأت لهم من مشارقة ومغاربة أو يونان أقدمين أو أوربيين محدثين شاعرا واحدا له الملكة المطبوعة في التصوير مثل ما كان لابن الرومي في كل شعر قاله مشبها أو محاكيا على قصد منه أو على غير قصد، لأنه مصور بالفطرة المهيأة له لهذه الصناعة فلا ينظر ولا يلتفت إلا تنبهت فيه الملكة الحاضرة أبدا [٣].

وكأن العقاد بذلك يوضح ما يجب أن يتوافر في الشاعر من ملكة فطرية في التصوير، وخيال متوفر، وحضور في البديهة، وصدق في الشعور، حتى يصبح شاعرًا حاذقا في تصويره لما يشاهده أو يحس به .

ولعل أهم ما تتميز به الصورة الشعرية في الجزء الأول من قصائد العقاد في ديوانه " عابر سبيل " الامتداد والكلية، أما سمة الامتداد فقد ارتبطت بامتداد أفكاره ومشاعره التي تكشف عن موقفه من قضايا الإنسان ومشكلاته في هذه الحياة ، وأما سمة الكلية فهي مرتبطة بنظرة العقاد الشمولية في كل ما يعرض له أو تقع عليه بصيرته من أفكار ومعان فهو ينظر إلى القصيدة باعتبارها صورة كبرى تتضافر في تكوينها مجموعة من الصور الجزئية

---

١) د. جابر أحمد عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ص ٤٢

٢) د. رجاء عيد : دراسة في لغة الشعر ، منشأة العرف بالإسكندرية، ص ٢.

٣) عباس محمود العقاد : ابن الرومي ، حياته من شعره ، دار الكتاب العربي ، بيروت ط السابعة ١٩٦٨ ، ص ٣٠٩.

التي يضمها خيط شعوري موحد [١]، لتشارك في تكوين الصورة الكلية وتنميتها، كما تسهم في تحقيق الوحدة العضوية التي عدها العقاد مقياسا جوهريا لحداثة الشاعر والقصيدة معا في الثلث الأول من هذا القرن.

ونتيجة لهذا الامتداد والشمولية فقد اتسعت الصورة الشعرية في هذه المجموعة من قصائد الديوان لتقترب من مفهوم الصورة الحديثة التي تحققت فيما بعد في قصائد رواد حركة الشعر الحديث، أمثال صلاح عبد الصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي ومن جاء بعدهم ، والتي تعد " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن نظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والترتيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس ، وغيرها من وسائل التعبير الفني " [٢].

وإذا كان العقاد قد استمد عناصر صوره في هذه المجموعة من قصائد الديوان من الحياة اليومية العادية، ومن الطبيعة و أشيائها ، فإن هذه الصور لا قيمة لها إذا اقتصرت على المحاكاة ومقابلة الألوان والأشكال بمثيلاتها ، وإنما تكمن قيمتها في " قدرة الشاعر التي تصرفنا عن ظواهر المحسوسات إلى وقع الموصوفات في النفس والخاطر ، لأن شعوره يصدر من داخل نفسه وخاطره ، ويمتلئ به وعيه ولا يصدر عن تلفيقات الظواهر والأشكال"[٣]. فالصورة الحسية تكون أكثر إيحاء – أحياناً – من الصورة المجردة أو المجازية إذا استطاعت أن تعبر عن موقع المحسوسات من الوجدان، وتحيي فيك المشاعر والأحاسيس دون النظر إلى التماثل الخارجي بينها "[٤]. وإلى جانب تلك الخصائص التي تميزت بها الصورة الشعرية في هذه المجموعة من قصائد الديوان ، فإنها اتسمت أيضا بالطابع البصري والسمعي, حيث اعتمد العقاد في تكوين عناصرها وجزئياتها على حاستي البصر والسمع "[٥] .

ولم يكن اعتماده على عناصر حاستي البصر والسمع وليد القصد أو العمد, وإلا غدت الصورة عقلية جافة خالية من قوة الشعور التي تبعث فيها روح الشعر، ولكنها انبثقت من اللاشعور الذي ساهمت في تكوين محتوياته عوامل عدة :

أولها : طبيعة موضوعات القصائد التي ارتبطت بالحياة اليومية ومشاهدها ومظاهرها ، كذلك قراءاته في إنتاج الشعراء الرومانسيين الإنجليز وبخاصة قراءته لأعمال الشاعر ووردث وروث وبخاصة ديوانه " أقاصيص شعرية ووجدانية " الذي ترك بصماته الواضحة على قصائد القسم الأول من ديوان " عابر سبيل " للعقاد .

ثانيها : ميل العقاد إلى التأمل وهو ميل فطرى نشأ عن الانطواء الذي طبع عليه العقاد منذ نشأته الأولى فهو يقول " أعرف أني مطبوع على الانطواء الذي ورثته عن أبي وأمي، فلا أمل الوحدة وإن طالت، ولا أزال أقضي

---

١) انظر نقده لشوقي في كتابه الديوان ، ص٢١ وما بعدها .

٢) د. عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية بيروت ، طبعة ثانية ١٩٨١ ، ص ٣٩١ .

٣) عباس محمود العقاد :" شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، دار نهضة مصر ، ص ٦٩

٤) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت الطبعة الثالثة ١٩٨٣، ص ١٩٣

٥)انظر قصائد : أصداء الشارع ، صورة الحي في الأذن ، بابل الساعة الثامنة

الأيام في بيتي على حدة حيث يتعذر على الآخرين قضاء الساعات بل اللحظات ، ولكنني اشغل وحدتي بالقراءة والكتابة "[1] .

عناصر الصورة :

كانت الحياة اليومية بمظاهرها من شخوص وأماكن وأشياء هي المصدر الرئيسي الذي التقط منه العقاد عناصر صوره وجزئياتها فقد ضمت هذه الصورة (البيت – الفندق – السيارة – القرية – الأشجار – الورود – الموقد – النار – الرماد – الفحم – السلع – الباعة – عسكري المرور – المشاة – الطريق – الأطفال – الشيوخ – الطيور – الأصوات – البرتقال – التبغ – الأخشاب – الأغصان – التمثال البدار – المتسول – القمر – السيارة – القطار – الدينار) وغيرها من مظاهر الحياة والطبيعة، ولكن الشاعر لم يقف بهذه الصور التي يشكلها من عناصر الحياة المحيطة به عند مجرد التشابه بين المرئيات أو المسموعات ، أو عند حد المشاكلة في اللون أو الهيئة ، ولكنه تجاوز بها هذه الحدود, ليربط بين ما يشاهد ويحس ويسمع، وبين ما يسيطر عليه من مشاعر وأفكار .

ففي قصيدة "صورة الحي في الأذن "[2] يستمد عناصر الصورة من محسوسات مرئية (المغنى – الأسطوانة – المنادي) ومحسوسات سمعية (أصوات – أحاديث – أقاويل – أصداء) ليرسم من خلال هذه العناصر المادية والسمعية صورة واقعية للحي ، وعلى الرغم من إفراط هذه الصور في التقريرية والمباشرة إلا أنها توحي بدلالات عدة ، فهي توحي بما تنطوي عليه الحياة في هذا الحي من ضجيج وصخب مفزع، مما يثير في نفسه مشاعر الحنق عليها ، ومن ثم يضيق بها :

كل صوت يطيف بالسمع منه ثابت في " اسطوانة " تتكرر
دارج بعد دارج وحديث يخفت الهمس فيه ويجهر
ومغن إذا تغنى رويدا قطع الصوت بالسلام وصفر
وأقاويل تعلم منها غير أصدائها التي لا تغير
ومناد بها يبيع وحيد خالس الرفقة النيام وبكر

ولا يستخدم العقاد صوره الواقعية في هذه المجموعة من القصائد لقيمتها الجمالية ، ولكن لأنها تعبر عن فكرة معينة في ذهنه ، فحينما يرصد العقاد صورة الفندق ونزلائه وما هم عليه من التقاء وافتراق ، ورواح واختفاء إلى الأبد ،إنما يرصد من خلال هذه الصور الواقعية فكرة الصيرورة والتحول إلى العدم التي تقوم عليها الحياة في جوهرها :

فنادق تشبه الدنيا لقاء وتفرقه وإن قصر المقام[3]
تقول لكل من وفدوا عليها بأن العيش نهب واغتنام
فمن تلقاه في يوم صباحا تفارقه إذا جن الظلام
ورب عصبة في الحب باتت وأقرب من بدايتها الختام

---

[1]) عباس محمود العقاد : أنا ، ص ١٢٠ .

[2])ديوان " عابر سبيل " ، ص٢٦ .

[3]) ديوان " عابر سبيل " ، قصيدة النادق ص ٢٣.

وسائل تشكيل الصورة :

لجأ العقاد إلى عدة وسائل فنية في تشكيل صوره داخل قصائده من شأنها أن تسهم في تقوية جانب الإيحاء بجوانب تجربته الشعورية والفكرية، وترتفع بالقيمة الفنية للصورة ويقوي إيحاؤها كلما ازداد نشاط الخيال فيها. ومن أهم هذه الوسائل :

التشبيه :

استخدم العقاد التشبيه في تشكيل كثير من صور قصائده ليعبر من خلالها عن بعض جوانب تجربته الفكرية والشعورية ، غير أن التشبيه لا يعد صورة موحية إلا إذا تجاوزت مهمته نقل الحقائق أو تقريبها إلى الأذهان إلى " التعبير عن خواص محدودة محسوسة تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء" [١] والإيحاء بأبعاد نفسية وشعورية عميقة. كذلك يوضح العقاد المهمة الفنية للتشبيه موجها حديثه إلى الشاعر "أحمد شوقي" فإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا آخر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء مثله في الاحمرار بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع التشبيه لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور ويقظته وأتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يتميز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نورا. وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانيا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية "[٢].

يستخدم العقاد التشبيه في قصيدة " سلع الدكاكين في يوم البطالة " [٣] في بناء صورة كلية يحتل " المشبه " نصفها الأول في حين يحتل "المشبه به النصف الآخر، ويمثل النصف الأول (المشبه) صورة السلع وهي تشكو الحبس والركود وراء جدران " الدكاكين", وتسعى جاهدة للخلاص والنزول إلى الأسواق، وتفضل أن تكون في يد الشارين – رغم ما في ذلك من فناء لها – عن أن تظل حبيسة راكدة :

في الرفوف تحت أطباق السقوف
المدى طال بنا بين قعود ووقوف
أطلقونا أرسلونا

---

[١] د. صلاح فضل : علم الأسلوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، طبعة ثانية ١٩٨٥ ، ص٣٣٥ .

[٢] عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني : الديوان ، ص ١٦.

[٣] ديوان عابر سبيل ص ٣٥ .

بين أشتات من الشارين نسعى ونطوف
سوف نبلى يوم أن نبذل بذلا
أي نعم . لم نسنه عن ذاك ولم نجهله جلا "
غير أنــا قد وددنــا
أن نرى العيش وإن لم يك ورد العيش سهلا

أما الطرف الآخر من أطراف التشبيه " المشبه به " فهو الجنين الذي يفضل النزول إلى الحياة رغم ما فيها من شقاء وآلام عن البقاء في بطن أمه آمنا سعيدا:

كالجنيـن وهو في الغيب سجين
إن تحذره أذى الدنيا و آفات السنين
قال هيــا حيث أحيــا
ذاك خير من أمان الغيب والغيب أمين

والعلاقة التي تجمع بين طرفي التشبيه في القصيدة لا تقوم على أساس التشابه الحسي في الشكل أو الحجم أو اللون ، فليس ثمة تشابه بين الجنين في بطن أمه وبين سلع الدكاكين ، ولكن العلاقة بين طرفي التشبيه تقوم على أساس نفسي وشعوري نبع من جمع الشاعر بين عنصرين متباعدين، فالأثر الجامع بين الطرفين هو الشعور بالسعادة حين يمتلك الإنسان حريته في هذه الحياة رغم ما يتعرض له فيها من آلام ومخاطر، بل أنه يستعذب هذه الآلام والمصاعب على حياة الركود والخمول التي تكبل حريته وتجلب له التعاسة.

الصورة الواقعية :

تستمد الصورة الواقعية عناصرها من الواقع مباشرة دون أن يكون للمجاز دور في تشكيل عناصرها، وقد تكون من الوضوح بحيث تبدو بسيطة وسطحية ولكنها تكون أكثر إيحاء بالمشاعر والأحاسيس من الصورة المجازية ، وقد يقوم الشاعر بتجميع هذه الصورة ثم يوالي بينها بعد أن يقوم بالمزج بين العنصر الانفعالي و الخيالي في ذاته ، حتى يمكنه تكثيف هذه الجزئيات، ثم يقوم بإعادة ترتيبها دون أن يلتزم في ترتيبها بالمنطق ، وينبع إيحاء هذه الصور من تتابعها وتلاحقها ، وانتقال الشاعر من صورة إلى أخرى ومن منظر إلى آخر في يسر وسهوله [١].

ويستغل العقاد هذه الصور الواقعية في رسم صورة كلية للحي معتمدا في تكوين عناصرها على حاسة السمع ، فيلجأ إلى انتقاء مجموعة من الصور الجزئية التي تتسم بالبساطة والوضوح والتي تخلو من الاستخدام المجازي للألفاظ, ويوالي بينها في براعة ليرسم لنا صورة كلية للحى كما تتلقاها أذنه في أول الليل ، فتطالعنا أصوات

---

١) د. محمد غنيمى هلال : " دراسات ونماذج في مذاهب النقد"، دار نهضة مصر ، ص ١٣٨ .

أحاديث دارجة وأصوات الأحاديث تعلو تارة وتخفت تارة أخرى ، ثم يترامي إلى أذنيه صوت مغن بطيء الغناء يتخلل غناءه صفير وسلام. وصورة سمعية أخرى وهي لأقاويل لا يستطيع الشاعر أن يسمع منها شيئا سوى أصدائها التي لا تتغير, وتوحي هذه الصورة أو اللقطات المتتابعة التي التقطها الشاعر من خلال حاسة السمع بواقع الحياة القلق المفزع المليء بالصخب والضجيج :

دارج بعد دارج وحديث	يخفت الهمس فيه حينا ويجهر
ومغن إذا تغنى رويدا	قطع الصوت بالسلام وصفر
أقاويل لست تعلم منها	غير أصدائها التي لا تغير
ومناد بما يبيع وحيد	خالس الرفقة النيام وبكر

ويمتد الوقت بالشاعر حتى طلوع الفجر, فتتغير صورة الحي في أذنيه، ويرسم لنا صورة مغايرة للصورة الأولى ، يشيع الهدوء في جوانبها ، حيث يبدو فيها جمال الطبيعة وهدؤها فتترامى إلى سمعه أصوات الدجاج وهي تتجاوب ، وتتراءى له الأشجار متمايلة كأنها أناس أثقلها النعاس, ثم تترامى إلى سمعه وقع أقدام لأشخاص يمشون فرادى ، ثم سرعان ما تتتابع في جماعات، وتعود الحياة والحركة مرة أخرى للحي :

وبشير الدجاج صاح فلباه	نظير علا فصال فأنذر
دواليب خلتها وهي تسعى	خرجت فى نعاسها تتعثر
حلة بعد حلة تتراءى	في صداها ، ومعشر بعد معشر

وهي صورة ترسم مشهدا من مشاهد الطبيعة الجميلة فيحرك في نفس الشاعر مشاعر البهجة والإحساس بجمال الطبيعة في تلك اللحظات ، كذلك يدرك العقاد أثر الأشياء المتقابلة المتضادة في النفس حينما يحيلها الشاعر إلى صور توحي بمشاعره وأحاسيسه، وذلك من خلال اختياره للعناصر ووضع بعضها في مقابل البعض الآخر. ففي قصيدة "بابل" الساعة الثامنة استطاع العقاد من خلال تأليفه لعناصر الصورة الواقعية أن يبرز المفارقة بين واقعين مختلفين ل " بابل " تلك المدينة العصرية التي يقطن فيها الشاعر .

فالواقع الأول هو واقع مفزع مقلق لا يدع للشاعر فرصة لترتيب أفكاره وخواطره أو اقتناص ما يعبر به من ألفاظ و عبارات ، وهو الواقع الذي تصير عليه " بابل " بعد الساعة الثامنة ، وقد اعتمد الشاعر على مجموعة من الصور الجزئية التي تستمد عناصرها من حاسة السمع ، فتطالعنا أصوات الباعة التي تختلط بعضها ببعض فلا تكاد تتبين منها لفظة واحدة ، وكأنك تصغي إلى راطن يتعثر في نطق أحرف الكلمات ، فإذا استطاع نطق كلمة غصت حلقة بعشرين غيرها ، وكذلك تتابع الأسماء إثر بعضها دون أن يكون بينها ارتباط أو قرينة تجمع بينها . وتختلط أسماء الأشياء بعضها ببعض فتسمع ألفاظ البرتقال والفحم والأطباق والرياحين ، والبيض والأثواب والتبغ والأخشاب والزينة ومشروبات باردة وساخنة، وتختلط هذه الكلمات بأصوات الناي والربابة التي يأتي صوتها

واهنا كصوت الهرة المخنوقة، وتختلط هذه الأصوات ويمتزج بعضها في البعض الأخر كالعجين الذي لا تستطيع أن تفصل كل عنصر فيه عن الآخر. تلك هي بابل بعد أن يفلت باعتها من حبس الشرطى :

كم بابل في الساعة الثامنة — تثور في حلتها الساكنة
خفية الأصداء لا تتجلى — ولم تكن عجماء أو واهنة
شتى فإن أفردتها لم تكد — تبين منها لفظة بائنة
كأنما تصغي إلى راطن — يتعتع الأحرف أو راطنة
فلفظة ينطقها دونها — عشرون فى حلقومه قاطنة
واسم يليه اسم وما جمعت — قرينة بينهما قارنة
إن بعدت عن سامع أو دنت — لم تدنها أوصافها المائنة[1]
البرتقال الحلو والفحم والأطبا — ق والريحانة الفاتنة
والبيض والأثواب والتبغ والأ — خشاب والزينة الزائنة
وأشربات العصر في حينها — مثلوجة إن شئت أو ساخنة
والناي والأرغن تتلوهما — ربابة كالهرة الداجنة

في بابل الباعة تلك التي — نسمعها لا بابل الحائنة
يحبسها الشرطى حتى إذا — حانت لديه الساعة الثامنة
أطلقها فانطلقت فجأة — على الحى كالفأرة الكامنة

إذا تمادى النوم بى ضحوة — أو أرقتنى خطرة رائنة
أيقظتني من بابلى هذه — نفير حرب في القرى آمنة

أما الواقع الثاني فهو واقع مشرق يسوده الهدوء، وتمثله صورة بابل وهي تنعم بشدو العصافير وهي تعزف ألحانها الحالمة في عرس الفجر، والتي سحرت الجن بنغماتها العذبة.

وتشيع صورة بابل المشرقة البشري والفرحة في نفسه، ويستغيث الشاعر ببابل الجديدة أن تنقذه من بابل اللعينة، ويدعوها أن تهبه اليقظات الحالمة التي تفجر في وجدانه مشاعر السعادة وتعيد إليه نشاطه، وألا تسلمه مرة أخرى لبابل اللعينة التي طالما غبنت حقه وحق غيره، فهي تعيش على آلام الناس، فهي تمثل لدى الشاعر صورة الجشع الذي يحول حياة الناس إلى جحيم لا يطاق ويقضي على الفضائل والقيم النبيلة :

يا بعدها عن بابل فى الدجى — أسمعها شادية لاحنة

---

[1]) ديوان " عابر سبيل " ص٣١.

اسمع عرس الفجر في دوحة ملتفة أغصانها شاجنة
وكل ذي سمع سليمانها إن غردت اطارها الواكنة
شتى، وفحوى قولها واحدا لكل أذن نحوها آذنه
بشرى لنا بشرى لآفاقنا عادت إلينا شمسنا الظاعنة
يا بابل البشري أغيثي الكري من بابل الملعونة اللاعنة
هبيه أنت اليقظات التي تشبه أحلام الدجى الحاضنة
لا تسلميه لوغى بابل مغبونة في سعيها غابنة
من صرخة الحاجة أصداؤها من لجاج المهنة الماهنة
لا بائعا صانت ولا شاربا كانت له عن حاجة صائنة

الصور الرامزة :

ويتم اختيار عناصرها من مجالات حسية متقاربة حتى لا تتنافر إيحاءاتها ثم تصاغ عن طريق الحس إلى الشعور أو الفكرة المنشودة، فهي واقعية بحسب العناصر التي تتشكل منها، ذاتية بحسب علاقاتها و تشكلها و إيحاءاتها داخل العمل الشعرى [١]، وهي بهذا المفهوم تؤكد وعي الشاعر وإدراكه لجوهر الشعر في تجاوزه لدائرة المحسوسات ودخولها في دائرة اشمل مستخدما في ذلك طاقات الألفاظ مفجرا فيها ما يوحي برموز خفية تعبر عن الوجود النفسي والفكري.

وكان العقاد في قصيدة " قطار عابر " حريصا على أن يأتي تعبيره عن فكرته بعيدا عن التقريرية أو الوصف التقليدي، لذلك فإنه اعتمد على الصورة الموحية الرامزة لفكرته فهو عندما يتحدث عن القطار لا يتحدث عنه كوسيلة من وسائل الحياة الحديثة حتى يقال عنه أنه شاعر حديث. فحداثة الشاعر ليست في موضوعاته فحسب، بل في أسلوبه وصوره وأفكاره [٢]. ولكن العقاد يتناول صورة القطار الحسية مرتبطة بما يثيره في نفسه من أفكار ومشاعر وصور ، ومن شأن هذه الأشياء الحسية الجديدة أن تصبح مصدرا لمعان جديدة وصور جديدة . ومن الواضح أن صور القطار ارتبطت في ذهن العقاد بنزعات التجديد التي كانت سائدة في تلك الفترة وبخاصة في الأدب، والتي يعد العقاد أحد روادها . ويصبح القطار بذلك رمزا للتقدم والتطلع إلى كل ما هو جديد في مختلف جوانب الحياة. ويتضح ذلك من خلال التعرف على الإضاءات الداخلية للقصيدة التي تصدر من الكلمات لتصبح بمثابة إشارات نستكشف من خلال علاقاتها الداخلية طريقا ينقلنا من دلالتها البسيطة الواضحة إلى دلالتها الرامزة، فالفعل (نامت) الذي يسنده الشاعر إلى القرية، ويحمل دلالة السكون والركود في مقابل حركة القطار وانسيابه خلال ديار القرية النائمة، كذلك صورة هذا الساري الذي تراوده أحلام اليقظة أن يسبق القطار، غير أن هذه الأماني والأحلام تظل حبيسة نفسه لا تجد سبيلها إلى الواقع. كل هذه الإضاءات تكشف لنا عن المعنى الذي يلوح به الشاعر من خلال صوره .

---

١) د. محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ص ٣٣٨.
٢) انظر س . دي لويس : الصورة الشعرية ص ١١٥ .

نامت القرية وانساب القطار هو في موعده بين الديار
يعرف الساعة لا يخطئها هكذا الجنة في وقت المزار
رب ساربات في أركانه ود لو يسبق سباق البخار

ويظل هو ومن معه من الركوب في اشتياق للانطلاق، لكن ثمة عقبات تقف في طريقهم نحو التقدم، وبذلك لا تثير صورة القطار في أذهان أهل هذه القرى سوى الدهشة والعجب من سرعة هذه الآلة الحديثة التي تثير حولها ضجة وغبار .

ود لو يسأل هاتيك القرى ما لقوم لم يسيروا حيث سار
وهو والركب الذي من حوله في اشتياق وانطلاق وانتظار
عند من يدلح فى تلك القرى صور منسية في اسم القطار
كل ما يبقى من ذكرى ضجة من حولها ثار غبار
فتشي الأسماء عن أسرارها واسأل الأخرى عما في القرار
تجد " الأرصاد " حقا ماثلا وهي في الماضي ضلال وصغار

ومن ثم تصبح مهمة الصورة الرامزة في القصيدة هي توليد الشعور لا صنعه وإثارته وليس تقريره أو وصفه.

عيوب الصورة :

إذا كانت الصورة فيما عرضنا له من قصائد الجزء الأول من الديوان قد اتسمت بخصائص معينة حققت لها بعض سمات الحداثة وارتفعت بقيمتها الفنية، كما جعلتها قادرة على أداء وظيفتها الفنية في القصيدة باعتبارها أداة جوهرية في تشكيل أبعاد رؤية الشاعر، فقد لحقتها في بعض الأحيان بعض العيوب التي أفقدتها فعاليتها وتأثيرها في النفس، وبالتالي حطت من قيمتها الفنية داخل القصيدة. **ومن أهم هذه العيوب :**

الوصفية والمباشرة

تعد الصورة أداة إيحائية وليست تقريرية " أي أنها توحي بالمشاعر والأحاسيس والأفكار دون أن تسميها أو تصفها وصفة مباشرة" [١]. لذلك يعد التعبير عن الأشياء عن طريق وصفها وصفا مباشرا عيبا من عيوب الصورة، لأنها تصبح حينئذ شكلا نثريا ينفى عن الصورة صفة الشاعرية.

ويتضح ذلك العيب من عيوب الصورة في قصيدة " بيت يتكلم " [٢] حيث يعتمد العقاد على السرد المباشر والتقرير في رسم الصور الواقعية دون أن يتعمق فيها الأشياء، لتشف عن مغزى نفسي أو فكرة واضحة، ولعل عدم

١) د. على عشرى زيد : عن بناء القصيدة الحديثة ، مكتبة الشاب ١٩٨٧ ، ص١٠٧
٢) ديوان " عابر سبيل " ص٩

وضوح الرؤية وتحدد جوانبها لدى العقاد في هذه القصيدة كان وراء ذلك العيب الواضح . فنحن حينما نقرأ الأبيات الأولى القصيدة بالإضافة إلى المقدمة النثرية التي يقدم بها للقصيدة ، يتضح في يسر وسهولة ما يريد أن يقوله الشاعر ، ومن ثم تصبح صور النماذج البشرية التي يرسمها الشاعر أو تلك التي يتحدث عنها في بقية الأبيات لونا من التفصيل المكرور الذي يثير في النفس الملل :

جميع الناس سكانى فهل تدرون عنوانى؟
وما للناس من سر عدا آذان حيطاني
حديثى عجب فيه خفايا الإنس والجان
فكم قضيت أيامي بأفراح وأحزان
وكم أويت من بر وكم أويت من جان
فإن ارضاكم سرى فهاكم بعض إعلانى

هما زوجان أوشيطا نة لاذت بشيطان
وقد عاشا وفيين بتقدير وحسبان
وراحا – هكذا يحكو ن– فى روح وريحان
وما أبصرت من هذا ولا من تلك في آن
سوى خوانة خر قاء تفرى عرض خوان

وجاء الساكن الثاني وبئس الساكن الثاني
يراه الناس ذا مال وأفراس وغيطان
وقد شوهنى بخلا وأعراني وأعياني
وقد حيرنى سجنا ومنه كان سجانى

وهكذا نجد أن الصور في هذه الأبيات تقف عند مجرد الوصف والتقرير دون أن تشف في ثناياها عن أحاسيس وأفكار معينة. كذلك فإن هذه الصور تتتابع في القصيدة دون أن يكون لهذا التتابع دور في نمو القصيدة نموا نفسياً .

الذهنية والعقلانية

يؤدي امتزاج الفكرة بقوة الشعور أو العاطفة في الصورة الشعرية إلى اكتسابها فعالية وتأثيرا عميقا في النفس، ذلك أن " الشعر المثير والمحرك للعواطف هو فيض من الجانب الخلقي والعقلي، إضافة إلى الجانب الحسي ،

وهو نتيجة للرغبة في المعرفة ، والرغبة في العمل والقوة للشعور، وعليه فلابد أن يستهوي الأجزاء المختلفة من تكويننا ليكون شعرا كاملا "[1]. وحينما تخلو الصورة من العاطفة ويطغى عليها الجانب العقلي أو المنطقي فإنها حينئذ تصاب بالجفاف والبرود.

وحينما يحاول العقاد رسم صورة كلية للجيبون فإن الصور الجزئية التي تسهم في بناء هذه الصورة الكلية تأتي وليدة الذهن والتفكير الفلسفي .

وبعد

فقد أدرك العقاد بحسه الشاعري وبصيرته الناقدة وفكره الواعي أن جوهر التجديد في الشعر العربي لا يكمن فحسب في الالتفات إلى أحداث الحياة اليومية أو مستحدثات العصر الآلية واتخاذها موضوعا للشعر، أو في استعمال اللغة العادية التي تقترب من لغة الحياة اليومية لغة لهذا الشعر، بل يكمن أساسا في " خلق صور شعرية طريفة كل الطرافة" [2] تستمد عناصرها من الحياة المادية وأحداثها أو من الطبيعة ومظاهرها، وتكون أكثر إيحاء وقدرة على التعبير عما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس وأفكار .

كذلك فإن هذا الالتفات – من جانب العقاد – إلى أحداث الحياة اليومية في شعره لم يكن هدفا في ذاته، وإنما كان بمثابة وسيلة للنفاذ إلى الجانب الإنساني الكامن في جوانب هذه الحيلة والوقوف على جوهره وحقيقة تطوره، ثم تحديد موقفه منه، وذلك من خلال صور جديدة ساعدته في تجسيد أبعاد رؤيته والتعبير عن جوانبها الفكرية والشعرية ، وأسهمت في الوقت نفسه في تكوين الهيكل العام للقصيدة ، وحققت لها الوحدة العضوية التي افتقرت إليها القصيدة العربية زمنا طويلا.

وإن لم تكن قد تحققت هذه الجوانب في قصائد العقاد بصورة كاملة إلا أنه يعزى إليه الفضل في تمهيد طريق الحداثة في الشعر العربي من خلال هذه الوسائل الفنية وغيرها لمن جاء بعده من الشعراء وبخاصة رواد حركة التجديد في الشعر العربي الحديث أمثال صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ، وغيرهما من الشعراء الذين اضطلعوا بتطوير ما حققه العقاد وغيره من الشعراء، بالإضافة إلى ما تمثلوه من الثقافات الأجنبية الحديثة، حتى أصبحت الصورة الشعرية في أعمالهم تجسيدا حيا لواقع حياتهم الخارجي والداخلي .

---

١) العبارة لها زلت نقلا عن كتاب الصورة الشعرية ل س . دى لويس ص١٥٦.

٢) انظر : د. عبدالرحمن بدوي ، في الشعر الأوربي المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، طبعة ثانية ١٩٨٠،ص ٧٢.

شاعرية النص
« دراسة نقدية في ديوان أشجار الأسمنت »

ارتبطت شاعرية النص الأدبي لدى النقاد العرب القدامى على اختلاف آرائهم – بقضية «اللفظ والمعنى»[١] والتي نضجت على يد عبد القاهر الجرجاني وذلك باستخلاصه لنظرية « النظم » التي قضى فيها على ثنائية « اللفظ » و « المعنى » أو « الدال » و « المدلول » التي سيطرت على معالجة سابقيه لهذه القضية .

فقد جعل عبد القاهر اللفظ قسيما للمعنى في المزية وبين أن المزية فيهما إنما « تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض »[٢] ومن خلال هذا التلازم بين اللفظ والمعنى في السياق تتكون الصورة الأدبية وتتضح دلالتها في النص الأدبي ثم ارتبطت – بعد ذلك – لدى الفلاسفة العرب من شراح أرسطو كالفارابي وابن سينا وابن رشد بنظرية «المحاكاة والتخييل [٣] » التي أوضح حازم القرطاجني جوانبها وحدد أبعادها في « منهاجه » بقوله : « إن القول يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله مع حالة توجب ميلا اليه أو نفورا عنه بإبداع الصنعة في اللفظ واجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه وبإظهار القائل من المبالغة في تشكيه أو تظلمه أو غير ذلك ، وإشرب الكآبة والروعة وغير ذلك من كلامه مما يوهم أنه صادق » [٤] .

وبالرغم من تعدد الآراء واختلاف وجهات نظر القدماء حول قضية « الشاعرية » ومكوناتها في النص الأدبي ، إلا أنها جميعا تلتقي عند نقطة جوهرية وأحدة وهي أن موضوع « الشاعرية » يدور حول مجموعة من الإجراءات اللغوية التي تكسب النص الأدبي سمة « الشاعرية » التي تميزه عن غيره من أنماط التعبير اللغوية والفنية الأخرى .

أما في العصر الحديث فقد شهدت مناهج الدراسات اللغوية منذ أواخر العقد الثاني من القرن العشرين – تطورا كبيرا وبخاصة فيما يتصل بالمنهج اللغوي لدراسة النص الأدبي من خلال تحليله وتقويمه .

ومن ثم فقد توثقت الصلة بين « الشاعرية » وبين علم اللغة بصفة عامة وبينهما وبين « الأسلوبية » أو « علم الأسلوب الشعرى » بصفة خاصة باعتباره منهجا علميا وفنيا شاملا يعني « بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية [٥]. وإذا كان الشعر نوعا من اللغة فإن « الشاعرية » هي حدود الأسلوب لهذا النوع من أنواع اللغة وهي تفترض وجود لغة شعرية ، ويبحث عن الخصائص التي تكونها »[٦].

ونتيجة لهذا العلاقة الوطيدة بين « الشاعرية » وبين « الأسلوبية » فقد أصبحت إنجازات التحليل الأسلوبي « التي تستطيع التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص والمحدثة لمظاهره الجمالية من صميم الشعرية ، عن طريق مجموعة من الإجراءات التحليلية السديدة »[٧] .

لذا غدت « الشاعرية » في مفهومها الحديث تعرف بأنها « الدراسة الأسلوبية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص » [٨] .

ومن ثم يصبح التساؤل الذي تثيره « الشاعرية » هو نفسه الذي تثيره « الأسلوبية » وهو يدور « حول كيفية التعبير وطرائقه ووسائله لاحول المحتوى الذي يظل هو هو » [٩] , أو كما أكد حازم القرطاجني ذلك من قبل بقوله « فالمعول في الشعر ليس على المحتوى الأخلاقي الذي يحتويه فحسب ، بل على الكيفية التي يتقدم بها هذا المستوى » [١٠] .

ولكن كيف تتجلي الشاعرية في النص الأدبي ؟

يقول جاكبسون : « إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة ، وليس مجرد بديل عن الشئ المسمى ولا كانبثاق للانفعال , وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها وشكلها الخارجي والداخلي ليست أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها المتميزة » [١١] .

وذلك يعني أن شاعرية الكلمة لا تتحقق إلا « حين توفق في التعبير عن إحساس الشاعر وتلائم السياق وتتفاعل مع غيرها من الألفاظ [١٢] كذلك فإن العناصر اللغوية الأخرى كالمجاز بأنواعه لا تتحقق شاعريتها إلا اذا امتزجت بأحاسيس الشاعر وأفكاره وأصبحت ذاتها الشكل الأمثل الذي يستوعب أبعاد تجربته الشعرية ويجسد في الوقت نفسه خصائصها النفسية والشعرية.

وفي هذه الحالة تكتسب العناصر اللغوية والفنية من خلال تشكيلاتها الخاصة وعلاقاتها الداخلية المتشابكه في النص الأدبي قوة تعبيرية بالغة التأثير والإثارة وتخلق في نفس المتلقي ميلا نحو هذا النص أو غيره.

ويبقى – بعد ذلك – التساؤل الذي يطرح نفسه أثناء قراءة ديوان « أشجار الأسمنت » وهو إلى أي مدى تحققت « الشاعرية » في قصائده ؟ وما الطرائق التي سلكها الشاعر من أجل تحقيق هذه السمة لقصائده؟

<u>التناص و الشاعرية :</u>

تفاعلت معظم قصائد الديوان مع نصوص ونماذج من الموروث العربي والعالمي ، كما تفاعلت في الوقت نفسه مع نصوص معاصرة وامتزج ما تمثله حجازي من هذه النصوص من قيم فكرية وفنية بأبعاد تجربته الجديدة وعناصرها مكونة بذلك كيانا جديدا يجمع إلى جانب رؤيته الجديدة روح القديم الأصيل ، ليكشف بذلك عن نظرة متعمقة للذات والواقع في محاولة من جانب الشاعر لاستكشاف آفاق جديدة للمستقبل ومجالات أرحب للإبداع والخلق الفني .

ونتيجة لهذا التفاعل بين القديم والجديد تولد نوع من « التوتر » أو « الفضاء الشعري ، أو ما يسمى به « التناص » وهو ما يعني « أن الدلالة الشعرية تحيل إلى معاني القول المختلفة حيث يمكن أن نقرأ أقوالا متعددة في نفس الخطاب الشعري وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصي متعدد الأبعاد يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعري المتعين .. ، وقد تكون هذه الأقوال أو هذه المعاني الشعرية سابقة على النص المتفاعل أو متزامنة معه » [١٣] وتتجلى عبقرية الشاعر وأصالته في «التوتر » او هذا الفضاء الشعري .

و« التناص » بهذا المفهوم يتجاوز مجرد « التقاطع داخل النص لتعبير « قول مأخوذ من نصوص أخرى » [١٤] أو بأنه « النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة معه » [١٥] أو مجرد « التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أو كاملا لنص

في نص آخر[١٦], ليكون – كما يعرفه لوران جنى – «تحويلا وتمثيلا لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى» [١٧] , ويكون هذا النص محكوما بدافع المحاكاة أو المعارضة وهو أبسط أنواع «التناص» وقد يكون حوارا متبادلا بين الذات الشاعرة وبين غيرها من الذوات الأخرى بهدف تأكيدها أو نفيها وقد يعد لها حسب توجهات ذاته المتحاورة محكومة بأبعاد تجربته الخاصة وهذا هو جوهر التناص ، أو هو التناص في أغنى صوره التي تعد شركة مركبة في النص تنطوي على السلب أو الإيجاب وتؤكد علاقات المشابهة بالنصوص أو : المخالفة القصدية لها [١٨] .

وبمقدار ما يحققه الشاعر في نصه من إضافة أو تعديل في المسارات الفكرية للنصوص المتفاعل معها يكون حظه من الإبداع والتجديد «فنحن إذ نضع أديبا في معسكر التجديد فان ذلك يكون بمجمل ابداعه واضافته بالنسبة لما حافظ عليه من ثوابت سابقة ما تزال قادرة على الاستمرار ، صالحة للتعبير » [١٩]. فجوهر الحداثة ليس في اطراح القديم ، بل هي أن يكون للتراث أثره الفعال في تكوين الرؤية الفكرية والفنية المعاصرة . وعلى حد تعبير جوته : « في كل فن تجد صلة نسب ، فإنك إذا رأيت فنانا كبيرا ، فلابد أنه وعى أحسن ما عند أسلافه وإن هذا هو الذي جعله عظيما » [٢٠] .

كما أن القصيدة الحديثة الرائعة في جانب من جوانبها ليست إلا تمثلا مبدعا للقصيدة التي سبقتها، فليس هناك جديد خالص إلا إذا كان مصطنعا محسوبا ، والجديد يبدأ في خلايا القديم ويرثه [٢١] .

وإضافة لما سبق فإن تأثير العمل الأدبي مرهون بوجود « دلالات وقيم صادرة عن تجارب أخرى وقابلة لأن تصهر مع الخصائص التي يقدمها العمل الفني » [٢٢] .

ولقد اتخذ «التناص» في قصائد الديوان صورتين رئيستين :

<u>الأولى :</u> إيجابية وفيها تتأكد ملامح التشابه والتماثل بين عناصر الموروث وبين بعض أبعاد تجربة الشاعر المعاصرة .

وفي هذه الحالة تتخذ بعض الألفاظ والتراكيب والسباقات الموروثة طريقها إلى العمل الفني الجديد ولكنها تأخذ مجرى خاصا وتكتسب معاني جديدة وذلك من خلال تجسداتها الخاصة وتفاعلاتها الخلاقة مع السياقات الجديدة. وكانت «الرحلة» وهي من أبرز عناصر القصيدة العربية القديمة من بين العناصر التراثية التي تناصت منها بعض قصائد الديوان ولكن دون أن يهتم الشاعر بتفصيلاتها الجزئية بل انصب اهتمامه على الإطار العام لهذا العنصر ، ليصبح تناصه معها ضربا من الرؤية الفنية والفكرية التي تستلهم روح الموروث ، وتؤدي في الوقت نفسه وظيفة دلالية تكشف عن معاناته النفسية لآلام الغربة وما يصاحبها من مشاعر القلق والتوتر ، وترصد حركة النفس في تموجاتها الشعورية خلال رحلتها داخل الوطن أو خارجه .

ففي « طللية » [٢٣] تتبدد آمال الشاعر وتجف أحلامه على أرض الوطن ، فيرحل إلى منفاه دون إرادته ، فتفيض جوانب نفسه من الحزن وقد أيقنت قدرية السفر عليها على نحو يذكرنا بتدرية السفر لدى المتنبي :

على قلق كأن الريح تحتي

فإني لرحيلى غير مختار [٢٤]

وتتحول حياته إلى أسفار ينتقل فيها من حزن إلى حزن دون اختيار :

فملتقى الأرض بالأفق الذي اشتعلت
ألوانه شفقا
فالقاطرات التي غابت مولولة
في بؤرة الضوء
فالحزن الذي هطلت
على أمطاره يوماً
فصرت إلى طير
وسافرت من حزن الصبي الى
حزن الرجال ، فكل العمر أسفار

وعلى الرغم من اطراد حركة الزمن من حوله ، وإحساسه الظاهري بحركة الشمس ، فإن الجمود يلقي بظلاله على حاضره النفسي فلا يشعر بالتغيير من حوله وكأنه خارج نطاق دائرة الزمن , ويقضي رحلة عمره كلها في زوايا الانتظار ، يترقب إشراق يوم جديد يحمل معه رياح التغيير لينعم بدفء , الحرية ، ولكن ظنه يخيب ، فأشعة الشمس تأتي واهنة باردة ثم تنحسر عنه وعن أصحابه دون أن تدفئ أوصالهم الباردة المعتلة ومن ثم يسائل أصحابه مستنكرا :

يا صاحبي أخمر في كئوسكما
أم في كئوسكما هم وتذكار!
يا صاحبي قفا !
فالشمس قد رجعت ،
ولم تعد بعد .
كل المقاهي انتظار . ساء ما فعلت
بنا السنون التي تمضي ،
ونحن على موائد في الزوايا
ضارعين إلى شمس تخللت البللور واهنة
ولا مست جلدنا المعتل ، وانحسرت عنا الى جارنا
فما نعمنا ، ولم ينعم بها الجار

وهو يذكرنا بتساؤل المتنبي بعد خلافه مع كافور وقد عزم على الرحيل من مصر :

« يا ساقيَّ أخمر في كئوسكما
أم في كئوسكما هم وتسهيد » [٢٥]

ويلجأ إلى الذكرى ليأسوبها جراحه ولكنها تتحول إلى مصدر لألامه وعذاباته ويدرك أنه لا شفاء من دائه إلا بالعودة إلى وطنه ، غير أن عودته هذه تبدو بعيدة المنال :

وما الذي تنفع الذكرى إذا نكأت
في القلب جرحا ، علمنا لا دواء له
حتى تعود ،
وما يبدو أن اقتربت
أيام عودتنا ، والجرح نفار

ويحاول الشاعر التغلب على مشاعر العجز وذلك من خلال أسلوب الاستفهام الذي يستنكر فيه على الوطن تنكره لأبنائه وامتنانه للأعداء :

يا صاحبى:
أحقا أنها وسعت
أعداءها
و جفت أبناءها الدار

وهو ما يذكرنا باستنكار شوقي لتمتع الأجنبي بخيرات الوطن وحرمان أهله منها:

أحرام على بلابله الدوح
حلال للطير من كل جنس [٢٦]

ويستنهض همم المخلصين من أبناء الوطن لبذل المزيد من التضحيات من أجل غد أفضل ، وذلك من خلال استلهامه لروح أسطورة « أوزوريس » [٢٧] الفرعونية التي تجسد معاني التضحية والخصب والنماء :

لو أنها حوصرت حتى النهاية ،
حتى الموت ، لو سحبت
على مفاتنها غلالة من مياه النيل
وأضجعت في قاعه
لو سفتها الريح فانطمرت
في الرمل واندلعت

من كل وردة جرح وردة
فالمدي عشب ونوار

و يمضي حجازي في تناصه ليس فحسب مع نصوص الأدب الجاهلي والموروث الفرعوني ، ولكن – أيضا – مع نصوص من العصرين العباسي والحديث فقد توطدت صلته – منذ رحيله عن الوطن – بقصائد المنفى وأصحابها كالمتنبي والبحتري ، وبعض شعراء الإحياء شوقي وغيرهم ومن ثم أصبح الوطن في أشعارهم بمثابة « الفردوس المفقود » يجدون في البحث عنه ويتوقون للعودة إليه.

وإذا كان حجازى قد عانى مثلما ماعاناه شوقى من آلام الغربة في منفاه فان شوقي لم يبغض منفاه « أسبانيا » ولم يبغض حضارتها ، ذلك أنه نظر إليها على أنها « الأندلس القديم » [٢٨] أو الجنة التي طرد منها العرب ، غير أن حجازى رأى في منفاه (باريس) كابوسا مفزعا تارة ووحشا مفترسة تارة أخرى ، لذا فإن مشاعر الكراهية والعداء ظللت علاقته بها ، وتجسدت هذه المشاعر والأحاسيس بصفة خاصة في قصائده التي كتبها في المنفى .

وتتناص « أغنية للقاهرة » مع سينية البحترى وسينية شوقي في الأفكار والمشاعر واللغة والوزن . فهو يصدر قصيدته ببيتين أولهما : مطلع سينية البحتري :

صنت نفسي عما يدنسى نفسى
وترفعت عن جدا كل جبس [٢٩]

والاخر مطلع سينية شوقي :

اختلاف الليل والنهار ينسى
اذكرا في الصبا وأيام أنسى

يتضمن البيت الأولى معانى الترفع والبعد عما يدنس عرضه ، ويتضمن البيت الثاني الالتفات الى الماضي وذكرياته الجميلة في مواجهة الحاضر المجدب القاسي وهما يمثلان الفكرتين اللتين تتناص معهما قصيدة حجازي والمحورين اللذين تدور حولهما معظم معاني القصيدة .

واذا كان البحتري اتخذ في سينيته من وصف إيوان كسرى وحضارة الفرس الذاوية تعلة لإظهار التأسي على الماضي الجميل الذي انقضى والاعتبار بما يفعله الزمن في الدول والممالك ، واستخلص شوقي العبرة من مأساة الأندلس ، ووصف حاله في المنفى ، وبين موقفه من نفوه وحنينه الى وطنه ، ثم تغنيه بأمجاد مصر الغابرة فإن حجازي في « أغنية القاهرة » يلتفت إلى الماضي القريب ويتذكر أصدقاءه الذين غابت عنه وجوههم وكانت بالأمس كواكب تضئ سماء الوطن بالقيم النبيلة ، فيتذكر « حسن فؤاد » وهو رمز التضحية والمثل الأعلى في العطاء, ويتذكر « صلاح جاهين » الذي صان شرف الكلمة وأعاد اليها حيويتها وصدقها لكنه مات حينما رأي الزيف والخيانة يغتالانها :

عللانى بوقفة ! [٣٠]
(هنا كان حسن فؤاد)
كان يسخو على السجون بأيامه الجميلة
يعطى الوجوه سمتا وأسماء
.....
(وهنا كان صلاح جاهين)
ذلك الطفل !
كان يمسى بكفيه في المدينة والقاموس
تنهض من موتها الكلمات
وتستعيد صباها
ذلك الطفل ؟
كيف مات ؟
رأي الكلمة اللعينة تنسل من القاموس للحلم
فاستراح إلى الصمت ،

وإذا كانت ذكريات الأيام الجميلة التي انقضت من عمره وفقد أصدقائه يثيران في نفسه الأسى والألم ، فإن تذكره لأيام الوصل مع محبوبته / القاهرة ينشر في أرجائها رائحة الفل الذكية الذي كان يعلقه على صدرها :

شجر في دمى يجيش ،
نسيم من أخريات الليالي
فيه شمس زرقاء ، فل قديم
لم يزل في دمي يفوح ،
وكنا
أنا والقاهرة الوجة والمرايا
خلعنا أشياهنا ،
ودخلنا الزمان نصبح في عمرنا الجميل ونمشي

وإذا كان شوقي قد تغنى بأمجاد مصر وحضارتها القديمة ، فذكر بعض الأماكن التي شهدت قيام الحضارة المصرية القديمة مثل « عين شمس » و «الجيزة » وشواهدها الحضارية « كالمسلة » و « أبي الهول » و « الأهرامات » ، كما يذكر القصور التي شهدت بحضارة العرب في الأندلس ، ثم أصبحت أطلالا بعد أن كانت عامرة بأهلها من العرب ، ليربط بين حاضره المجدب في المنفى بماضيه الزاخر بالأمجاد ، فان حجازى يتغنى

بأمجاد مصر وحضارتها في ماضيها القريب فيذكر آثارها الحضارية الحديثة كمتحف الفن الحديث ، ودار الأوبرا ، كما يذكر الأماكن التي شهدت ميلاده الفني « كقهوة عبد الله »، « ايزافيتش » :

عللانى بوقفة
(هنا كانت قهوة عبد الله ، ومتحف الفن الحديث،
وايزافيتش ، ودار الأوبرا)
وهنا كانت ليلتي ، وسريرى
دهشتي الأولى ، واعترتنى موسيقى
اعتراني منها بكاء
وكانت
تعلم مافرطته مني يداها
وتنهل فوق جذعي رؤاها

ويصبح ذكر هذه الأماكن استدعاء للحظات مشرقة انقضت ولكنها ارتبطت بتاريخه الفني والثقافي والحضاري ، لذا فإن تذكرها يبعث في نفسه نشوة غامرة ، ويعيد إليه أصالته التي فقدها في منفاه وفي حاضره العقيم الذي تحولت هذه الأماكن الحضارية إلى أطلال خربة ، ويسلمه ذلك إلى حالة من الاغتراب النفسي :

زمن يلتقي منازله الأولى ،
فلا يدرك منها إلا
طلولا طلولا
أترانى بادلت حلما بحلم
ووصلت اغتراب يومي بأمسي

ويعد هذا الاستدعاء المكاني « نوعا من أنواع البعث والإحياء ، لا يقل عما يفعله الشاعر القديم وهو يستدعى أماكنه وأماكن الإحياء التي رأي فيها سعادته مع الشباب والنعمى » (٣١) كذلك مزج حجازي بعض الصيغ اللغوية التراثية التي شاعت في القصيدة الجاهلية للربط بين المقدمة الطللية الخالصة ووصف الرحيل وعاطفة الحب مثل (عللانى بوقفة – يارفيقي – يارفيقي بصرانى) بسياقات عصرية فأعاد إليها حيويتها واستغل ما فيها من إيحاءات شعورية كامنة في تعميق مشاعر الأسى والألم إثر فقد الأصدقاء وعلى ما آل إليه حال الوطن من خراب على أيدي قوى الخيانة من أبنائه .

وحينما يعاين صور الدمار والظلم التي حلت بالوطن وبأهله تتدافع أمام ناظريه صورة (عاد) التي أهلكها الله بظلم أهلها ، وتغيم الرؤية في ناظريه ويطالب من رفيقية أن يبصراه بالطريق :

يارفيقي أبصرانى

هل مدينة عاد
وعليها دم حميم ينادى
نهو مهان
وأيام دخان
وسماء مرشوقة بالأكاذيب
والملوك طغاة
يمشون في الناس خسفا

ثم يداخله الأمل فيطلب من رفيقيه أن ينشرا قميصه على الوطن « وهو رمز البشارة » وأن يديرا الكأس على أهله من فيض حبه فهو المخلص المحب لوطنه وأهله .

ويتداخل صوت الشاعر مع أصوات شوقى والبحترى ليؤكد هذه المشاعر :

يارفيقى
فانشرا على البلاد قميصى
وأديرا على المنازل كأسى
« وطني
ما شغلت عنه »،
وما بعت دماء
« صنت نفسى
عما يدنس نفسى »

ثم يناجي محبوبته / الوطن مناجاة يكشف فيها عن حبه لها ، فهي التي أنارت حبسه في الغربة فحولته قصرا ، لذلك فأنه لم يرحل إلا فيها ومن أجلها. كما يطلب منها أن تكشف له عن وجهها النقي ، وتظله بوصلها.

أنا العاشق المقيم ،
مغنيك !
حملت الاسم العظيم
ولم أرحل سوى فيك ،
فهل آن أن نفئ لظل
وننجلى بعد لبسِ ؟
أصدقائي همو همو ،
وسواهم كما علمت
ولن أمزج الطهور برجس

وحينما تقبل عليه المحبوبة لتمسح عنه آلام الغربة يتجدد الأمل في نفسه وتتراءى على الأرض وقد اهتزت وربت بعد أن جادت عليها السماء ، فأعادت للغصون نضارتها ، وأعادت إلى نفسه فرحتها وحولت غمغماته المكبوته إلى نشيد عال يشدو به لتسمعه الدنيا ، وتعلو رايات البشارة والخلاص مبشرة بالعودة المرتقبة:

وجهها مقبل
رفيق يمام
والنجمتان من الحزن ، اخضلتا بغمام
ويداها ممدودتان تنقران جبيني
وتأخذ ان برأسي
وجهها مقبل
أرى الأرض تمشي في سماء قريبة
وعليها من كل ما أخرجته حشاها
أمم تمشي
وأعلام أراها
كما يكون اذا أمطرت سماء
فهزت أرضا
ونورت الأفق ، وأبقت على الغصون نداها
وكأن النشيد يقبل من صمت
ويهتز ناحلا ،
ثم يعلو الشفاه ، ويعلو
بعد ارتجاف، وهمس

ولم يقتصر تناص قصيدة حجازي مع سينيتى شوقي والبحتري في المشاعر والأفكار واللغة فحسب بل امتد ليشمل الوزن والقافية ايضا ، حيث جاءت القصيدة كلها على وزن الخفيف فيما عدا بيتا ومقطعا جاء على وزن المجتث . [٣٢]

وأما القافية فقد اشتركت قصيدة حجازي مع قصيدتي شوقي والبحتري في اثني عشر مقطعا وقافية حيث وردت في قصيدة حجازى المقاطع والقوافي كالتالي (شمس – آسى – ورس – التأسى – نحس – كأسي – نفسي – لبسي – رجس – حبس – رأسي – همسي) .

وقد وردت هذه القوافي في سينية البحتري كالتالي (شمس – أمسي – ورسي – التآسى) وفي سينية شوقي كالتالي (شمسي – التأسي – حبسي – رجس – نفسي – يمسي – لبس – همسي – أمسى).

أما الصورة الأخرى من صور التناص فقد اتسمت العلاقة بين بعض أجزائها بالسلبية حيث أكدت المخالفة والمغايرة بين بعض عناصر الموروث وبين بعض أبعاد تجربة الشاعر المعاصرة التي تناصت معها.

ففي (منتصف الوقت) [٣٣] يرتدي حجازى قناع « اوديسوس » البطل الاغريقي وهو في طريق عودته إلى بلدتة " ايثاكا " وما تعرض له من أهوال ومخاطر كادت تودي بحياته .

وعلى الرغم من اعتماده على الفكرة الرئيسية للأسطورة التي تكونها جديلة السفر والتشرد والمعاناة من أجل العودة إلى الوطن ، إلا أنه لا يقتبس من النص الأسطوري ولا يضمنه قصيدته وانما يجعله خلفية فكرية ووجدانية تتردد أصداؤها وتتراءى ظلالها في قصيدته فتصبح بمثابة « نقطة انطلاق لاستكشاف إمكانات ونزعات إنسانية جديدة (٣٤) .

كما أنه لا يهتم بالتفصيلات الثانوية وإنما يرصد العناصر الجوهرية التي " تكون أسطورة العصر أو أسطورة الشاعر نفسه عندما يتحدث عن همومه وأحواله» [٣٥] وهو بذلك يتجه إلى صنع القصة الأسطورية أو (الليجوريا) التي تعد أقرب الأشكال الأسطورية إلى روح الشعر في التعبير عن الذات في علاقاتها مع الواقع المحيط بها .

كذلك لجأ الشاعر إلى « الرؤيا والحلم » في تكوين أبعاد تجربته ورصد أشكال الوعى المعقدة فيها وتجسيد الصراع المحتدم في داخله بين الماضي والحاضر ، كما استعان ببعض مقامات الصوفية من « محو » و " صحو" ، ليتمكن من المشاهدات الغيبية والكشف عن مخبوءات ذاته .

وتبدأ رحلة الشاعر الباطنية حينما تصل ذاته الى حالة من التأمل العميق التي تتجرد فيها ظلال المادة لتنطلق إلى نقطة « منتصف الوقت » وهي نقطة بين الوعي واللاوعى أو بين الحياة والموت ، تصبح الذات فيها كزهرة يجرفها السيل إلى هوه مفزعة :

كأني في انتصاف الوقت ، حين خرجت من ظلى
يعريني فراغ عاصف يلتف من حولي
كأني في انتصاف الوقت أولد ، أو أموت ،
كزهرة تشهق في منحدر السيل .

وإذا كانت رحلة « أوديسوس » رحلة خارجية جاب فيها أهوالا ومخاطر مادية ، فان رحلة حجازى رحلة داخلية تتم داخل ذاته وفي مجاهلها ليكشف فيها عن مخاطر الغربة وآلامها النفسية التي زلزلت كيانه وكادت تؤدي بحياته . وإذا كانت صلة « أوديسوس » قد انقطعت عن وطنه أثناء اغترابه فإن صلة حجازى بوطنه لم تنقطع ، بل ظلت وطيدة تؤكدها كلماته وقصائدة التي تصل إلى الوطن وتحمل في طياتها رياح الإصلاح والتغيير وفيها يطلب من الوطن ألا يستعجل عودته فله دورة يكملها وبعدها يعود ليواصل ما بدأه :

أقول لهذه الأرض البعيدة : لا تناديني
ولا تستجعلني !
لم تزل ريحى تهب ،
ولم تزل لي دورة أكملها
قبل غروب الشمس ، أو منتصف الليل

واذا كان « أوديسوس » تعجل العودة إلى وطنه ، ليسترد عرشه وينقذ زوجه من أعدائه فإن حجازى ليس لديه مآرب شخصية يتعجل العودة من اجلها وهذا ما يؤكد تكرار السطرين الأخيرين من المقطع الثاني على امتداد القصيدة :

وما يعجلني ، لا التاج معقود على رأسي
ولا بنلوب عاكفة على نولي

وتحاصره ظلمات الغربة وتتداعى عليه ذكري موتاه فلا يستطيع لها دفعا أو الخلاص منها – فتتملكه مشاعر الحزن والعجز ، وتسلمه لحظات الإبداع الفني – في كل ليلة – إلى حالة من «المحو » يواجه فيها مخاطر نفسية جمة :

خضم من ظلام يعترى روحى
ومن مدن الغياب مدائن أو غلت في ظلماتها
وأكلت مِنْ مَنٍ ومن سلوى
وحولى من رماد الوقت ،
من موتاى زوار
مصابيح محنطة ،
نوارس في المدى الكابي
تخلص نفسها منه ، ولا تقوي
وحولى ساحرات الطرف ، أبكار
يغنين ،
فأدنيهن من ظلى
وألبسهن منه كل ليل بردة ،
حتى اذا انتصف الزمان رأيننني محوا

ويناجي حجازي القطا / الوطن أن يسلكه في سربه مرة أخرى ، ويعود به الوطن (الطلح والأثل) أو أن يقطع حبله ففي كلا الحالتين خلاص له من عذابات الغربة وقضاء على مشاعر الضياع والقلق التي يعانى منها:

خذينى يا قطاة
ورفرفي في الطلح والأثل
لديني من سرابك مرة ثانية ،
او بددينى ، واقطعي حبلى !

ويكشف حجازي من خلال مجموعة من الصور التي تتخذ من الرؤيا إطارا لها عن طبيعة منفاه حيث يرى الجمال في ظاهرة أما باطنه فقبيح (كالدمنة الخضراء) ، كما أن أفقه الكئيب ينذر بالجدب وتملأ الرائحة العفنة أرجاءه :

أرى بلدا غريبا

لم أشاهد مثله منفي ، ولا وطنا
ولا أعلم كيف اتخذته أمة سكنا
أرى ما يشبه الأرض،
كأن الأرض ماتت فهي في اليد دمنة خضراء
أرى ما يشبه الغيم
كأن بيارقا كالعهن قادمة من الماضي
أو أن عناكبا في الأفق تنسج من هباءته
نسيجا بالياعفنا

ثم يجسد احساسه بوطأة الزمن وثقله وتكراره العقيم الذي يولد في نفسه مشاعر الملل والسأم فالشمس التي تلد النهار تأكله في مغيبها وكأنها هرة مسعورة تأكل صغارها ويصبح الزمن لديه – عودا على بدء . ولا يري في منفاه إلا طلولا موحشة ، كما تطل عليه سراطين الحديد "أشجار الأسمنت" بوجهها المخيف فتفزعه :

أرى وقتا يمر ولا يمر .
كأن شمسا كلما ولدت نهارا في الضحى
أكلته قبل مغيبها
عود على بدء ووقت ينسج الزمنا
أرى مايشبه المدنا
طلول من مآذن
من مداخن كالزعانف في قفار بهيمة حجرية
وأرى سراطين الحديد تمج أعناقا
وتطلع أوجها وحشية
وأرى هلاما في الشوارع نازفا
يشهق في أصدافه الرملية الصفراء

وتجتذبه حضارة المنفي المادية إلى دواماتها العاتية فيوشك أن يغرق في لجتها السوداء ، لا ينقذه منها سوى العودة إلى كنز أبيه /الوطن يستخرج منه قيمه الروحية والفكرية ؛ ليواجه بها هذه الأخطار ويستعيد هويتة المفقودة ، وتلوح له في الأفق علامات البشارة بالنجاة ، فيواصل رحلته:

تشبثت بسارية السفينة
وهي تهوي في دوار اللجة السوداء
الى أن طوحت بى فوق جزيرة الطاغوت
كان هناك ، لا أحد سواه ، يطحن الصمتا
ويعوى مثلما يعوى الذئاب وينفث المقتا

وينظر لا يرى من أي شئ غير شق واحد
فهربت فيما لا يري
حتى بلغت مساكن الموتى
وناديت أبى
أسلمته الكنز الذي أودعه عندي
وارتحت على أضلاعه
هل ليلة ؟
هل سنة ؟
حتى سمعت كأن عافية تكلمني
وأني أعرف الصوتا
ورفرفت القطاة على جبينى
مدلي في ظلمة التابوت ضوء ،
رحت أصعد حبله ، وأطالع الوقتا .

وتتناص هذه الأحداث مع ما تضمنته «الأودسا» من أحداث وخاصة فيما يتعلق بالمخاطر التي تعرض لها «أوديسيوس» أثناء رحلة العودة الى بلدتة « ايثاكا » من مروره على قوم «السيكلوب» وهم وحوش لكل منهم عين واحدة وسط رأسه تمكنه من الهروب من قبضة ملكهم «بوليمفوس» ثم مروره بجزيرة «السيرينات» وهن ساحرات يسحرن الملاحين بغنائهن الجميل ويجتذبنهم الى الهلاك ، ثم تحطم سفينته ونجاته ووصوله الى جزيرة « كاليسو» الهة البحر التي تحتجزه سبع سنوات ولا تتركه إلا بأمر كبير الآلهة «زيوس» [٣٦] وبالرغم من التشابه الواضح بين الأخطار التي واجهت « أوديسوس » في رحلة عودته وبين تلك الأخطار التي واجهت حجازي في منفاه إلا أن النفي المتكرر للعودة المتعجلة في « وما يعجلني الا التاج معقود على رأسي ولا بنلوب عاكفة على نولى « من ناحية وبحثه عن كنوز الأب / الوطن وما يحويه من قيم روحية وفكرية من ناحية أخرى أعادت له ذاته المفقودة وأنقذته من دوامات حضارة الغرب المادية ، كما أسهم ذلك في تحول القناع « الأوديسوس » في دلالته على المعاناة وتحمل المخاطر في سبيل العودة إلى الوطن إلى القناع « السندبادى » في دلالته على السفر والترحال بحثا عن كنوز المعرفة وسعيا إلى بعث الذات والوطن وتأكيدا على أصالتهما [٣٧] .

وإذا كان الشاعر قبل تعرض لمعاناة التشرد والغياب فان الموطن قد تعرض في الوقت نفسه لهذه المحن ومن ثم فقد توحدا معا وأصبح الوطن يتبعه في حلمه أينما ذهب :

أقول لهذه الأرض البعيدة
أشرقى من عتمة ؟
وتجسدي من كلمة !
وتشردي مثلي ! .
.....

أقولها لها : اتبعيني لا تناديني

ولا تستعجليني !

إنني امضي على رسلى

ويعلق حجازى عودته الى أرضه البعيدة على شرطين « ينبلجان يوما فيها» حينئذ يلوح شراعه الضليل ليكشف الظلمات ونشر الوعي في أرجائها :

ولى شرطان ، ينبلجان يوما فيك ،

حينئذ يلوح شراعي الضليل ،

أبيض ، في غروب الشمس ، أو منتصف الليل

وما يجعلني ؟ لا التاج معقود علي رأسي

ولا بنلوب عاكفة على نولى

ولقد استطاع حجازي من خلال تناصه مع النسق الأسطوري وما تضمنه من أحداث وشخصيات وبخاصة شخصيتي «أوديسيدوس» و«السندباد » الأسطوريتين باعتبارهما «نماذج لازمانية للوجود الإنسانى كرموز تقترح التكرار الدائري الشئ نفسه أو لوضع إنساني مشابه يمكن أن تعاش ثانية في دلالتها على وضع يدوم خارج المكان والزمان مع أنه يعبر عنها في تفاضل الشخصية الفردية بمكان وزمان معينين [٣٨] استطاع حجازي من خلال ذلك التناص أن يعبر عن واقعه الشخصي وواقع وطنه .

كذلك تجدر الإشارة إلى أن حضور الموروث والتناص معه في قصائد الديوان وخاصة قصيدة «منتصف الوقت " على مستوى الألفاظ أو التركيب أو الصور والسياقات – سلبا أو إيجابا – يعد حضورا للوطن بكل شخوصه وأماكنه وأشيائه في نفس الشاعر ، وقد وصلت هذه الظاهرة على حد قول الدكتور جابر عصفور إلى ذروتها في ديوان أشجار الأسمنت حيث « وصل فيه الوعي المغترب إلى ذروة رفضه للأخر ومكانه على السواء » كما يعد التناص في الديوان «موازتقني تعني العودة إلى الأصل / الرحم » [٣٩] .

<u>التوازى والشاعرية :</u>

تقوم بنية الشعر في جوهرها على مبدأ التوازى يقول «هوبكنز» :

« إن الجزء المصنوع من الشعر ، ويمكن ، بلا شك أن نصيب القول بأن كل صنعة تختزل الى مبدأ التوازى...» [٤٠]

وإذا كان الوزن والقافية يولدان في القصيدة نوعا من التوازى المقعد « أو التوازي الصوتي الذي يكون بنية الشعر الإيقاعية فان « التوازى التعبيري أو ما يسمى «بالتوازي الخفي» أو الحر الناتج عن تكرار الكلمات أو الجمل أو العبارات والتطابقات النحوية والأسلوبية [٤١] – لا يقل شأنا عن « التوازي المقعد » في تكثيف الإيقاع والإيحاء بالأحاسيس والمشاعر وتعميق الدلالة وبالجملة في تحقيق شاعرية النص الأدبي ، وأقوى أنواع هذا التوازي الخفي هو ما تولده الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن التشابه بين الأشياء أو عن طريق التقابل حينما يلتمس الأثر في المغايرة .

التطابق والتقابل ومبدأ التوازي :

يرتبط التطابق والتقابل في الأدب بمبدأين رئيسيين من مبادئ الجمال هما « الانسجام و الاختلاف » [٤٢] ، لأننا «لا نبحث في الفن عن تحقيق الوحدة وديمومة القاعدة والمشابهة فحسب وإنما نبحث كذلك عن الاختلاف .. والتنوع والتباين » [٤٣] .

إن التطابقات الأسلوبية تؤدي إلى جانب الوزن والقافية دورا هاما في تحقيق التوازي حيث إن تعاقب الجمل الفعلية أو الاسمية وكذلك تعاقب الأفعال والأسماء والجمل الخبرية أو الإنشائية يولد ايقاعا مركبا و « مثل هذا الإيقاع المركب يعوض بساطة الوزن » [٤٤] .

وتشكل التطابقات الأسلوبية في ديوان « أشجر الأسمنت » ملمحا أسلوبيا بارزا يلعب دورا هاما في تحقيق هذا التوازي التركيبي ففي المقطع الثاني من أغنية للقاهرة تتابع الجمل الفعلية المضارعة المتطابقة في بنائها النحوي ، لتغلق ايقاعا بطيئا يعمق في النفس مشاعر الأسى والألم لفقد صديقه « حسن فؤاد » الذي كان مثالا للعطاء والبذل :

يعطي الوجوه سمتا وأسماء ،
ويعطي الأشياء ، خبزا وماء
ويرد الفضاء للناس ، ينيه منزلا
ويشيع الدفء فيه ، والألفة الخضراء

ثم تتوالى بعد ذلك الجمل الإسمية التقريرية لتؤكد معاني الحب والخير :

وله الطمي والجنائن والنيل
له الفجر ، والشوارع والعيد
له مولد النبي ، وشم النسيم
ينهل منها ، ويمنح البسطاء

وفي « طردية » [٤٥] تتتابع الصور الصرفية والصوتية لصيغة اسم الفاعل (مقتربا – مسترجعا – مساقطا – مرفرفا – صاعدا) وايقاعها السريع مجسدة حركة القطا / الوطن / الإبداع المراوغة المتأبية على الشارع:

كان القطا
ينحل كاللؤلؤ في السماء
ثم ينعقد
مقتربا
مسترجعا صورته من البدد
مساقطا
كأنما على يدي
مرفرفا على مسارب المياه كالزبد

وصاعدا بلا جسد

وإذا كان « التناغم » يولد من التماثل والتطابق ، فإنه – كما يقول « سابينا» « يولد من التناقص والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة ، وكذلك الشعر ، والشعر الحقيقي يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات [٤٦] .

ففي القصيدة السابقة يقوم التقابل اللفظي بتجسيد الأبعاد النفسية والشعورية التي صاحبت عملية الطرد « ومحاولة لاقتناص القطا / الوطن / الإبداع ، وترتبط عملية الطرد في إجمالها بواقع الشاعر الذي يعيشه ، فالقطا / الوطن / الإبداع / يحط في حلمه ويشدو ، ولكنه يشرد حينما يفيق على واقعه المؤلم :

كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد
يحط في حلمى ، ويشدو
فإذا قمت شرد

كما يجسد التقابل بين صيغ اسم الفاعل السابقة الصراع النفسي الذي يصاحب حركة القطا / الإبداع المراوغة ، كذلك تجسد التقابلات اللفظية بين(الماء والغيمة ، والحلم واليقظة) الصراع بين مشاعر اليأس والأمل التي تنتاب الشاعر أثناء تلك المحاولة :

صوبت نحوه ، نهاري كله
ولم أصد
عدوت بين الماء والغيمة
بين الحلم واليقظة ،
مسلوب الرشد
ومذ خرجت من بلادي .. لم أعد

التكرار :

يقوم التكرار بدور أساسي في خلق مبدأ التوازي الذي تقوم عليه بنية الشعر في جوانبها المختلفة الموسيقية واللغوية والتصويرية . واذا كان الوزن يقوم بدور أساسي في تنظيم العلاقات بين المفردات والجمل مما يعين على الضبط الإيقاعي والذي يتلاءم مع التصوير والمجاز ومع السياق العام للقصيدة ، فإن التكرار اللفظي لكلمات أو جمل أو عبارات بعينها يعد « جزءا من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول فيه الشاعر أن ينظم كلماته بحيث تصبح أساسا عاطفيا من نوع ما ». [٤٧]

كما أن حرص الشاعر على تحقيق التوازن بين الوحدات اللغوية المكررة يخلق توازيا إيقاعيا يعمق من دلالتها الشعورية .

فيكرر حجازى صيغا تراثية شاع استخدامها في القصيدة العربية : الجاهلية (يا صاحبي قفا – يا رفيقى بصرانى – عللانى بوقفة) ولكنه يعيد إلى هذه الصيغ حيويتها وجدتها وايحاءاتها الزاخرة بمشاعر الوحشة والفقد ، لتصبح جزءا حيويا في نسيج القصيدة اللغوي والنفسي كما تصبح هذه الوحدات اللغوية المكررة بمثابة مثيرات

كامنة تتردد على مسافات متفاوتة تملأ أجواء القصيدة بنغم شجي يتردد صداه في أرجاء نفسه الحزينة ، كما أن تكرار هذه الصيغ متبوعة بأسلوب الاستفهام أو الأمر يكثف فيها مشاعر القلق والتوتر :

يا صاحبي قفا
فالشمس قد رجعت ،
ولم تعد بغد
.....
يا صاحبيَّ
أخمر في كؤسكما
.....
يا صاحبي
أحقا أنها وسعت
أعداءها
وجفت أبناءها الدار
.....
يا رفيقى بصرانى
هل مدينة عاد
وعليهم دمم حميم ينادى
والموت يعصف عصفا ؟
يا رفيقي
فانشرا على البلاد قميصى
واديرا على المنازل كأسى

كما يلجأ حجازي إلى تكرار التقسيم وهو تكرار جملة أو عبارة في كل مقطع ويعد هذا التكرار بمثابة « النقطة في ختام المقطوعة ويوجه القصيدة في اتجاه معين » [٤٨] كتكراره لعبارة « وما يعجلنى » .

لا التاج معقود على رأسي
ولا بنلوب عاكفة على نولى

وهو تكرار يؤكد فكرة الولاء للوطن ، كما ينفي عنه شبهة النفعية وقد يتجاوز التكرار مهمته في تحقيق التوازي وتكثيف الايقاع إلى حد التطريب الموسيقى والتعميق الدلالي وذلك من خلال – ظاهرة « التدويم » التي يخلقها « تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقى والنشوة اللغوية [٤٩] .

ففي قصيدة « أشجار الأسمنت » تتكرر في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة مجموعة من الجمل المتشابهة في بنائها النحوي الذي يعتمد على الأثبات ثم النفى ثم الاثبات مرة أخرى مولدة لونا من « التدويم» أو

الترجيع الصوتي يقوم بإشباع توقعات المتلقي لإيقاع هذه الجمل المكررة فيعمق في وجدانه مشاعر الملل والضجر من تكرار الزمن وجموده في المنفى وعجز الشاعر عن الخلاص من هذه الأحاسيس :

يقبل الوقت ويمضي ،
دون أن ينتقل الظل
وهذا شجر الأسمنت ينمو ،
كنبات الفطر
.....
تقبل الريح وتمضى
دون أن تعبر هذا الصمت
أو تقوى على حمل استغاثات القرى
والسفن الغرقى
وهذا شجر الأسمنت في كل مكان
يتمطى ، ويخور
.....
يقبل الليل ويمضى
دون أن نشبع من نوم
وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا

وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار مقطع بأكمله وقد يختم به قصيدته ليعمق المشاعر والأحاسيس التي بدأ بها قصيدته وهو أبطأ أنواع التكرار . ففي قصيدة « خمرية » [٥١] يكرر الشاعر في نهاية قصيدته المقطع الذي بدأ به القصيدة اشارة منه لتعميق مشاعر التواصل مع الوطن والأصدقاء :

الأصدقاء الحميمون أقبلوا
في ثياب جديدة
من بلاد بعيدة
وقبور
ساقوا سماء إلى البهو من دخان
وشدوا
نجومها بخيوط
ورفرفوا كالطيور

وقد يكرر الشاعر مقطعا كاملا في نهاية القصيدة ولكنه يغير في بعض كلماته كما في قصيدة « طللية »[٥٢] :

هذا دخان قراها يقتفى دمنا
وملء أحلامنا زرع وأجنحة

وملء أحلامنا ذئب نهش له
نسقيه من كأسنا الذاوي ،
ونسأله عنها ،
وننهار !

ويكمن جمال هذا النوع من التكرار في أن المتلقي يتوقع ورود هذا المقطع توقعا غير واع دون أن يجده كما مر به تماما ولذلك يحس برعشة من السرور حينما يلاحظ فجأة أن الطريق أختلف وأن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لونا جديدا " (٥٣) .

الأصـوات :

تتولد القصيدة من تلك العلاقات التي توجد بين وحدات اللغة كالحروف والكلمات والتراكيب وذلك من خلال ترتيبها ترتيبا معينا يتولد عنه نوع من التآلف والانسجام يحققان ايقاعا معينا ، أو كما يقول « أرشيبالد ماكلبش » إن القصيدة توجد كقصيدة في العلاقات من الكلمات كأصوات ليس إلا، وأن معنى القصيدة انما يثريه بناء الكلمات كمعان ، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أيه قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات » (٥٤) .

ومعنى ذلك أن الإيقاع الداخلي للقصيدة « المتمثل فيما تعكسه اللغة من أسرار ، وما يتجلى فيها من تناسب الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها وما يتبع ذلك من تركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم وجميعها أمور لا تقل قيمتها عن قيمة الإيقاع العروضى في تغذية الموسيقى الشعرية » (٥٥) فالأصوات بما تخلعه على الوزن من صفات البهاء والقوة أو الضعف واللين أو الحدة والسذاجة ، أو الطول والقصر أو الهمس والجهر ، والترقيق والتفخيم ، تلون الوزن بجرسها وتكسبه لينا وبساطة أو قوة وبهاء، وهي في ذلك كله تبعا للمعاني فالمعنى القوى يستدعي حروفا قوية مجهورة والمعنى الرقيق يستدعي حروفا رقيقة مهموسة(٥٦) .

فحينما يلتفت الشاعر إلى ذكريات الماضي في « طللية » تثير في نفسه مشاعر الشوق والحنين إلى المحبوبة / الوطن ، كما تثير في نفسه الآمال والأحلام التي كانت تراوده على أرضه ، كما أن معاناته في المنفى لآلام الغربة والوحشة تثير في نفسه مشاعر الأسى والتحسر لذا ينتشر في عباراته نغم شجي يوحي به حرف « الحاء » الذي يتردد في القصيدة خمسا وعشرين مرة تقريبا وهو حرف احتكاكى مهموس يجسد معاني القسر والحرمان الكامنة في النفس كما أنه من الحروف التي تصور معنى السعة في وقعها : (٥٧) .

كان الحنين مدى عذبا ، وكان
لنا من وجهها كوكب في الليل سيار
هذا دخان القرى مازال يتبعنا
وملء أحلامنا زرع وأجنحة
وصبية ،
وطريق في الحقول إلى الموتى

وصبَّار

كذلك تأتي حروف المد وبخاصة « الألف » بامتداده و تكراره على مسافات متقاربة – سواء – داخل السطر الشعرى أو مجيئه ردفا لحرف الروي – ليخلق ايقاعا بطيئا يعمق مشاعر العجز والضعف أمام قسوة الغربة وآلامها :

وما الذي تنفع الذكرى إذا نكأت
في القلب جرحاً ، علمنا لا دواء له
حتى نعود ،
وما يبدو أن اقتربت
أيام عودتنا ، والجرح نغار
ها نحن نفرط فوق النهر وردتنا
وتلك أوراقها تنأى ، ويأخذها
وراء أحلامنا موج وتيار

وحينها يعود الشاعر إلى القاهرة في « أغنية للقاهرة » [٥٨] ليبحث عن الأماكن الحضارية التي شهدت دهشته الفنية الأولى كدار الأوبرا ومتحف الفن وغيرها من الأماكن الحضارية التي ارتبطت في نفسه بذكريات جميلة، يجدها أطلالا ، كما يجد نفسه وحيدا غريبا بعد أن فارقة الأصدقاء ، ويعاين , ما أصاب الوطن من خراب وفساد وطغيان فتشيع في جوانب نفسه مشاعر الحزن والألم الذي يوحي به تردد الحروف المهموسة « كالسين » و « الشين » و « الصاد » ، وإن كان تردد السين والشين أكثر من تردد حرف الصاد في القصيدة .

فيتردد حرف « الشين » سبعا وعشرين مرة كما يتردد حرف « السين » سبعا واربعين مرة, ويأتى موصولا بالياء في قافية القصيدة على حين يتردد حرف (الصاد) عشرين مرة .

وتردد هذه الحروف المهموسة بهذه الكثافة يشيع في القصيدة جوا سلبيا تغلب عليه مشاعر الأسى والتحسر على ماض زاخر بالذكريات الجميلة كان ينعم فيه بالصفاء والوصال مع محبوبته / القاهرة :

شجر في دمي يجيش ،
نسيم من أخريات الليالي
فيه شمس زرقاء ، فل قديم
لم يزل في دمي يفوح ،
وكنا
أنا والقاهرة الوجه والمرايا
خلعنا أشباهنا ،
ودخلنا الزمان نصبح في عصرنا الجميل ونمسى

وإذا كان شيوع هذه الحروف المهموسة في مقاطع القصيدة يكشف مشاعر الأسى والتحسر المكبوتة في نفسه ، فأنه في الوقت نفسه يشفيها من هذه المشاعر .

أما حينما يتناول الشاعر معنى قويا يتصل في دلالته بمعاني التضحية وقوة العزيمة فإن حروفه وكلماته تأتي قوية فخمة توحي بمعاني القوة والشدة ففي قصيدة « الغسق » التي يهديها إلى « الصبي الفلسطيني الذي عاد إلى بلاده في طيارة من ورق » يتردد حرف « القاف » وهو حرف جهوري شديد إحدى وثلاثين مرة ليوحي معاني القوة والتصميم ، كما يتردد حرف « الطاء » تسع مرات وحرف (الصاد) سبع مرات ، وهي من حروف الصفير المفخمة التي تساعد على تكثيف جو الحماس الذي يكتنف سياق القصيدة :

نستطيع إذن أن نطير إليها ،
كما طار هذا الصبي النزق
نستطيع إذن أن نتم قصيدته
نتعلم رقصته
في سديم الغسق
الصبي النزق
الذي رف كالكروان ، يسبح لله رب الفلق
والذي حط يعتنق الأرض
أي صبي جميل
تهدج في جسد امرأة ، واندفق

وإذا كانت دلالة الأصوات تعبيرية فإنها في الوقت نفسه ذات دلالة موسيقية ايحائية لذا فإن دلالتها غير محدودة كالموسيقى « لا تحمل معنى وضعيا ولكنها تحمل شحنات عاطفية مؤثرة [٦٠] وهي في النهاية – كما يقول ريتشاردز – « في معظم الأحوال المفتاح لتأثيرات الشعر » [٦١] .

المراجع

*أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان : أشجار الأسمنت ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، الطبعة الأولى ١٩٨٩.

(١) أنظر : د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة ، ص٢٤١ – ص ٢٦٢. وأنظر : د. محمد طاهر درويش : في النقد الأدبي عند العرب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩ من ص ١٨٩ – ص ٢١٤ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز , تحقيق محمود شاكر مطبعة الخانجي – القاهرة ، ص ٨٧ .

(٣) أبو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي مع الترجمة القديمة وشروح الفارابي وابن رشد ، دار الثقافة – بيروت ص ١٤٩.

وأنظر : كتاب : أرسطو طاليس في الشعر ، تحقيق د. شكري محمد عياد ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧ ص ٢٧٨ ، حيث يرى ابن سينا أن المعاني هي المادة التي يغترف منها الشاعر ، وأن عمل الشاعر في هذه المادة هو وضعها في صورة تؤثر في الخيال والوجدان ، والمعاني يمكن أن تحد وتحصر ، أما الصورة البلاغية التي يمكن أن يبتكرها الشاعر فهي غير محدودة .

وأنظر د. سعد مصلوح : حازم الفرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر ، الطبعة الأولى ١٩٨٠ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ص ١٤٠ .

(٤) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وشرح الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ، ص ٢٤٧.

(٥) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا، تونس ، ص ٣٢ .

(٦) جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ص٢٥ .

(٧) د. صلاح فضل : شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة الطبعة الأولى ١٩٩٠، ص٩٣ .

(٨) رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز . دار توبقال – الدار البيضاء – المغرب ، طبعة أولى ١٩٨٨ ص ٧٨.

(٩) جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص ٥٢ .

(١٠) حازم القرطاجني : المنهاج ، ص ١٠٦ .

(١١) رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ص ١٩.

(١٢) د. الطاهر أحمد مكي : الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته ، الطبعة الثالثة ١٩٨٦ – دار المعارف – القاهرة .

(١٣) د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري « استراتيجية التناص » المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الثانية ١٩٨٥، ص ١٣١ .

(١٤، ١٥) تزفتان تودروف ، رولان بارط ، أمبرتو اكو ، مارك أنجينو : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الثانية ١٩٨٩ ص ١٠٣ .

(١٦) جيراجينيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمان أيوب ، دار توبقال ، الأر البيضاء، المغرب ، الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٩٠.

(١٧) تزفتان تودروف : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص ١٠٩.

(١٨) د. جابر أحمد عصفور : « السفر في منتصف الوقت « مجلة أبداع عدد يوليو ١٩٩١ ص٦١ .

(١٩) د. طه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف ص ٥٥، ص ٥٦.

(٢٠) د. محمد مصطفى هدارة : مقالات في النقد الأدبي ، دار العلم – بيروت ١٩٦٤ ص٥٠ (٢١) أحمد عبد المعطي حجازى : قصيدة لا ، قراءة في شعر التمرد والخروج ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٨٩ ، ص ٩.

(٢٢) تزفتان تودروف : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص ٨٤ .

(٢٣) الديوان ، ص ٥ .

(٢٤) ديوان المتنبي ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقى ، دار الكتاب العربي ، بيروت .

(٢٥) ديوان المتنبي ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت جـ ٢ ص ١٤١ .

(٢٦) الشوقيات جـ٢ ، ص ٥٤ .

(٢٧) أنظر : قيس النوري : الأساطير وعلم الأجناس ، دار الطباعة والكتب ، العراق صـ٢٣ حيث كان المصريون القدماء يعتقدون أن أوزوريس إله الخصب والنماء يموت كل عام ليعود مرة أخرى في هيئة نبات الذرة ، بعد أن يمنح جسده غذاء لهذا النبات ليوفر القوت لشعبه ، لذلك فهم يقيمون طقوسا دينية ، فيصنعون التماثيل للإله « أوزوريس » ثم يدفنونها اعتقادا بأنها تصير بعد فترة نباتا يحصلن منه على قوتهم ، ويستمدون منها الأمل في حياة سعيدة كريمة .

(٢٨) د. مدحت الجيار : قصيدة المنفي ، دار المعارف ، الطبعة الأولى ١٩٩٠ ، ص٣١.

(٢٩) ديوان البحترى ، تحقيق حسن كامل الصرفى ، الطبعة الثانية ، دار المعارف جـ ٢ صـ ١١٥٢ .

(٣٠) الديوان صـ٢٧ (أغنية القاهرة)

(٣١) د. مدحت الجيار : قصيدة النفي ، ص١٣٢ .

(٣٢) جاء البيت الأولى من القصيدة على وزن المجتث وهو كالتالي :

هذا النهار نهارى

وهذه الشمس شمسي

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

<u>أما المقطع فهي كالآتي :</u>

نهر مهان

وأيام دخان

وسماء مرشوقة بالأكاذيب

.....

مستفعلن فا

علاتن مستفعلن

فعلاتن مستفعلن فاعلاتن

(٣٣) الديوان ، ص ١٠٧.

(٣٤) هانز ميرهوف : الزمن والأدب , ترجمة أسعد مرزوق ، مؤسسة فرنكلين – القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٩٠ .

(٣٥) د. أحمد كمالى زكى : « التفسير الأسطوري للشعر الحديث »، مجلة « فصول » ، مج ا ع ٤ ، يوليو ١٩٨١ ص ١٠١.

(٣٦) د. لويس عوض : نصوص النقد الأدبي ، اليونان ، دار المعارف ١٩٦٥ ، ص ٢٦٠ .

(٣٧) انظر د. جابر عصفور : « السفر في منتصف الوقت ، قراءة في شعر أحمد عبد المعطي حجازى » مجلة إبداع ، ع ٧ يوليو ١٩٩١ صـ٧١ .

(٣٨) هانز ميرهوف : الزمن والأدب ، ص ٩٠.

(٣٩) د. جابر عصفور : السفر في منتصف الوقت " مجلة إبداع "ع ٧ , ١٩٩١ ، صـ٦١ .

(٤٠) رومان باكبسون : قضايا الشعرية ، ص٤٧.

(٤١) المرجع السابق ، ص ٨٧.

(٤٢) برند شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية ، دراسة الأسلوب، البلاغة ، علم اللغة النصي ترجمة د. محمود جاد الرب الطبعة الأولى ١٩٨٧ ، ص ١١٧.

(٤٣) رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، صـ٨٧ .

(٤٤) د. شكرى محمد عياد : تطور الإيقاع في الشعر العربي » مجلة أدب ونقد عدد ٦١ سبتمبر ١٩٩٠ ص ٣٠.

(٤٥) الديوان صـ ٤٩ .

(٤٦) هذه العبارة للشاعر التشيكى ك. سابينا نقلا عن رومان باكبسون : قضايا الشعرية ، ص ٩.

(٤٧) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت ، الطبعة الخامسة ، ص ٢٢٧.

(٤٨) المرجع السابق ، صـ٢٨٤ .

(٤٩) د. صلاح فضل : ظواهر أسلوبية في شعر شوقي « مجلة » مج ١ ع٤ ، يوليو ١٩٨١ ص ٢١١.

(٥٠) الديوان صـ ٤٣ .

(٥١) الديوان ، صـ ٥٣

(٥٢) الديوان ، صـ ٥ .

(٥٣) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٧٠ .

(٥٤) أرشيبالد مكليش : الشكر والتجربة سلمى الخضراء الجيوشى ، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر ، صـ٢٣ .

(٥٥) د. محمد فتوح أحمد : « ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعرى » مجلة البيان الكويتية ، عدد ٢٨٨ مارس ١٩٩٠ ، ص ٥٩ .

(٥٦) د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨١ الطبعة الخامسة صـ ٤٣.

(٥٧) عباس محمود العقاد : أشتات مجتمعات ، ص ٤٥.

(٥٨) الديوان ، صـ ٢٧.

(٥٩) الديوان ، صـ ٩٧ .

(٦٠) أنطون كرم غطاس : الرمزية والأدب العربي الحديث ، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع ، بيروت ١٩٤٩ ، صـ٨٢ .

وأنظر : د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ٤٤٦.

(٦١) نقلا عن د. شكرى محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة ، القاهرة الطبعة الثانية ١٩٧٨ ، ص ١٥٨.

الفصل الرابع

الاتجاه الدرامي

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 ، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات" (١) .

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

وعرفها الرومانسيون بأنها "تمثيل لحظة مهمة من التاريخ لها أثر جليـــل تعتمد علي شخصيات متعددة ونغمات متعددة ، وتجمع بين المتناقضـــات" (٣) . وهي "اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع, ويتضمن تحليلا لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيات" (٤) .

كما أن الدراما صارت تعنى "عرض ممارسة الانسان لارادته في صراعه مع نفسه أو مع الآخرين أو مع بيئته أو مع القوى المحيطة به" (٥) .

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 (٦) .

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

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

ولقد وجد الشاعر المعاصر أن استغلال عناصر الدراما في بناء قصيدته يتيح له امكانية التعبير عن صراعه مع القوى المحيطه به ، وتحديد مكانه بينها، وعلاج مشكلات الانسان العامة

، لذا راحت عناصر الدراما تنمو في قصائده بشكل متزايـــد فأخذ الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي ، والشخصيات ، والصراع تتداخل وتتفاعل داخل هذه القصائد .

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 [٧] .

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 " [٨] التي من شأنها أن تعمق احساس المتلقى واقناعة بهذه الفكرة أو تلك العاطفة .

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 " [٩] .

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 لنـا انتاجا دراميا عظيما اذا ما كان لديه قدرة تعبيريه جيدة.

كما يستطيع ـ من خلال هذا البناء ـ 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 مـن 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 [١٠] 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.

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

نشأة القصيدة الدرامية فى الشعر العربى 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" [١١] " 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 [١٢] .

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

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

وكان طبيعيا أن تظهر لدى الشعراء الرومانتيكيين أو المهجريين بدايات درامية ، لأن معنى التجربة العمرية قد اصطبغ على أيديهم بشي من الجدية ومعاناة الحياة نتيجة لتلك الظروف التي

مرت بهم من ظلم المستعمر ، أو بعدهم عن الوطن ، ورغم هذه المحاولات التي كانت تحاول التغيير والتجديد الا أنه مرت فترة جمود عروض واكتفاء بتجارب المهجريين ، وعدم المساس بعمود الشعر القديم حتى جاءت الثورة التي هزت كيان العالم العربى وأفسحت بدورها المجال أما ميلاد عناصر التجديد في الشعر العربي الحديث فأصبحت التجربة انسانية واغتني وعي الشاعر بها وانعكس أثر ذلك على معمار القصيدة الجديدة ، حيث أصبحت وسيلة ترابط بين الشاعر والمتلقي ، واقتربت من الواقع الانساني علاوة على الثـــورة العروضية التي فجرتها الواقعية .

ورغم ذلك التجديد والتطور الا ان القصيدة ظلت تسيطر عليها الـروح الغنائية الصرف ، ويغلب عليها الطابع الوجداني الذاتي لتجارب ضيقة . وأصبح يطلق على الشعر الذي يحمل ملامح التجديد هذه " شعر الوجدان الجماعى" (١٣).

ففى قصيدة نازك الملائكة – بقايا- (١٤) 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 هذيــن الشعورين عن الموقف الداخلي وما تعانيه من تمزق قلق في حياتها ، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، ذلك أن الانسان العادي في بعض الأحيان يتصارع في نفسه اليأس والأمل ، ولكن الشاعرة هنا وان سيطر عليها ظاهرا شعور اليأس, فاننـا نجد الأمل يطل من خلال اليأس .

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

نحن ضيعنا طريق الغد في الليل الرهيب

ونسينا راحة القلبين في الأمس القـــريب

اصـغ لم يبق سوى همس الذنـــــــوب

في سكون الكـون ، في الليل الرهيب

فخذ الكأس ـ اذا شئت ـ ومزق ما تبقي

ويشتد الشعور باليأس لدي الشاعره حتى أنها لا تبالي بما 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

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 من 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(١٥). 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 الشـاعر وجودا حسيا وبدأت القصيدة تتحرك وفق معمار تكنيكى مدروس يهدف الى تقديـــم صورة عريضة للواقع باستعارة أدوات الفنان التشكيلي يكون ميدانها النماذج البشرية والطبيعة ، وباستعارة عناصر الدراما التي وجد فيها الشاعر معادلا موضوعيا لتجاريه وافكـاره(١٦). 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 .

ويستمر 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"

(١٧) 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

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 [١٨].

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

ففي قصيدة " تيمور ومهيار" [٢٠] والتي يصور فيها الشاعر تصدى الكلمه الحقه 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 بجلد حتى ينقطع لحمه . يسمر رأسه بمسامير حميت في النار، يوخذ الى السجن يبطح على وجهه توضع اسطوانه من الحجر على ظهره ٠٠ تقيد يداه ورجلاه).

(تيمور • مهيار • حرى مسلحون)

تيمور : ألم تكن في السجن .. كيف جئت ؟

هدمتة ؟ انسللت من شقوقة ؟ أخرجك الجان ؟

مهيار : أخرجنى السلطان

كالشمس لا يموت ـ كالانسان

.....

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 [٢١] . 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 [٢٢] . ولهذه الأسباب سبق ارسطو النقــاد والمفكرين الى تفضيل الشعر الدرامي ، وبنى عليه نظريته باعتباره محاكاة للفعل الانساني العام عن طريق التمثيل [٢٣] ، 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 عن الذاتية فيه ويعبر عن أشخاص آخرين [٢٤].

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 [٢٥] . أي أن العبرة بوسائل نقل التجربة لابالتجربة وحدها [٢٦] .

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 .

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 [٢٧].

وكما تأثر شعراؤنا باليوت على المستوى النظري "في نظرية المعادل الموضوعى" فقد ساروا على المستوى التطبيقي في محاولته نحو توفير هذا المعـادل 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 [٢٨] .

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 الذاتـي 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" (٢٩) 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 (٣٠) 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 (٣١).

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 لهـا نظامها الفني الذي يميزها ويجعل منها علامة على طريق التطور المستمر لفن الشعر.

المراجع

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
٥. محمد محمود الأهوانى مجلة الأديب عدد ٥ ، ١٩٥٥ من مقال تحت عنوان " الدراما والحياة ", ص ١٥ .
٦. د .عزالدين اسماعيل, الشعر العربي المعاصر, قضاياه وظواهره الفنيـه والمعنويه, بيروت طبعة ثانية, ١٩٧٢ ص٢٧٩.
٧. د. مصطفى هدارة , مقالات في النقد الأدبي, دار القلم ,١٩٦٤, هامش ص ٠١١٩
٨. د . فائق متي- اليوت ــ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٦ ، ص ١٣ .
٩. د. عزالدين اسماعيل - العصر العربي المعاصر ص ٢٨٤ .
١٠. د. محمد النويهي - مجلة المجلة - عدد ٥٨ نوفمبر ١٩٦١ " من قضايا الشعر الجديد " .
١١. ماثيش ف.أ, ت. س اليوت الشاعر الناقد - ترجمة د . احسان عباس ـ صيدا ـ بيروت ١٩٦٥ ص ٠١٦٨
١٢. فاضل تامر, معالم جديدة في أدبنا المعاصر, منشورات وزارة الأعلام العراقية ١٩٧٥ ص ٣٤٣.
١٣. د. محمد مندور - فن الشعر, ص ١٥٣ .
١٤. نازك الملائكة ـ ديوان "قرارة الموجـه " طبعة أولى بيروت ١٩٥٧, ص١٧٢ ٠
١٥. د . عزالدين اسماعيل, فن الشعر, ص ٠٢٤٠
١٦. فاضل تامر, معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ص ١٨٨ .
١٧. ديوان اباريق ميشمه - عبد الوهاب البياتي دار بيروت طبعة ثانيه ١٩٥٥ ص ٩.
١٨. عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٠٢٦٨
١٩. د. على عشرى زايد : استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر - رسالة دكتوراه ـ كلية دار العلوم - ١٩٧٤ ، ص١٨ .
٢٠. أدونيس (على أحمد سعيد) المسرح والمرايا ــ دار الآداب ــ بيروت ١٩٦٨ من ٥٣ .
٢١. د. عبد الرحمن بدوي ــ الشعر الأوربي المعاصر ــ الانجلو المصرية, القاهرة ١٩٦٥ م, ص ٠١٤٠
٢٢. ت . اس اليوت, مقالات في النقد, ترجمة د . لطيفة الزيات, ص ٢٤ .
٢٣. د. محمود الربيعي . في نقد الشعر ـ دار المعارف القاهرة طبعة أولى ١٩٦٨ ص ٣٤ ٠
٢٤. د. محمود الربيعي, في نقد الشعر, ص ٠٣٢
٢٥. د . بدوى طبانه ـ قضايا النقد الأدبي ـ الانجلو المصرية طبعة ثانية ١٩٧٢, ص ١٢٨.
٢٦. نزار قباني ـ عن الشعر والجنس والثورة - بيروت طبعة أولى ١٩٧٢, ص٠٧٤ .
٢٧. د. محمود الربيعي في نقد الشعر ص ١٩٥
٢٨. المرجع السابق, ص ١٩٦
٢٩. د. محمود الربيعي ـ في نقد الشعر ـ ص ١٩٥ .

٣٠. عبد الجبار داود البصرى - مقال في الشعر العراقي الحديث ١٩٦٨ ص ٠٢٤٠
٣١. عبد العزيز الدسوقي ـ جماعة أبولو وأثرها في الشعر, الهيئة المصرية العامة للنشر طبعة ثانية ١٩٧٠ ص ٠ ٥٧٨

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 ـ 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 بكلمـات توحى بالقوة والغلبـة 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 الجمـوح .

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 والخيـل ومرادفاتهما مقترنه بكلمات توحي بالعجز والسقوط : الخيل ـ الخيول ـ خيـل - جواد ـ حصان ـ 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 منـه دلالته التراثية ليتحـول الصقر في إطار الموقف العربي المعاصر الى رمز للشعارات الجـوفاء واجترارا سقيما لأمجاد الماضي ، ويصبح الصقر مجرد زينة تنسج في الأعلام والرايات العربية ، في حين يزداد صلف الأعـداء وعنتهم.

ومما يزيد المفارقة حـدة استخدام العدو لقوى الخيانة ، والسقوط في الوطن العربي (الجواد العربي المترنح) وسيلة لبسط نفوذه وسلطانه على الوطن العربي دون أن تنطلق رصـاصة واحدة تضع نهاية لهـذا 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 رحــمه

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 ــ 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 بالحيلة ؟

(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 أبيك ؟

كيف تصير المليك

على أوجه البهجة المستعارة

كيف تنظر في يد من صافحوك

فلا تبصر الدم

في كل كف

.....

(لا تصالح ص ٣٢٤)

كيف يموت أبي مرتين

(مراثي اليمامة ص ٣٤١)

ويتضح مما سبق ثلاثة أمور : **الأول** تردد أداة الاستفهام (هل) ٤٥ مـرة و(من) ٢٤ مرة أكثر من غيرهما من أدوات الاستفهام في قصائد أمل دنقـل ، ويشير ذلك ـ من خلال المقارنة بنماذج شعرية تراثية ـ الى مدى التقارب الشـديد بين استخدام أمل دنقل - وهو شـاعر حديث ـ لاسلوب الاستفهام ، وبين استخدام شاعر عربى قديم مثل المتنبى لنفس الأسلوب ، حيث يحتل أسلوب الاستفهام في قصائده مساحة واسعة فترددت (هـل) 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 قصائدهمـا إلى سيطرة مشـاعر 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 وجـد كل منهما في أسلوب الاستفهام وسيلة تعبيرية فعـاله ومؤثرة في إبراز تلك المشاعر والانفعالات المضطربة في محاولة من جانب كل منها لإثارة الوجـدان الجماعي ضد اضطراب القيم والمعايير في المجتمع .

والأمر الثاني : أن الصيغة الفعلية المضارعة هي الصيغة الغالية على الجملة الاستفهامية في قصائد أمل دنقـل ، مما يوحي بخروج الاستفهام عن معناه الحقيقي الى دلالات أخرى متعددة ، وتجدد هـذه 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 البلاغيـون القدامى إلى دلالات جديدة متنوعة ، إنما يخرج إلى دائرة الإيحـاء 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 بعـد ذلك موحيا بمشاعر الذل والعار ، وحاملا معاني اللوم والعتـاب المؤلم :

تسألنى « اين 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 رائحة البرتقال ؟

ومن سيروض مهر الخيال ؟

ومن سيضمد فى آخر الصيد ـ جرح الغزال ؟

ومن للرجال

إذا قيل « ما نسب القوم »

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 جـمال "قصير" ، تكاد قوائمها تسـوخ في الأرض لثقل ما تحمل:

أسائل الصمت الذي يخنقني :

"ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟! "

فمن ترى يصدقنى ؟

أسائل الركع والسجيدا

أسائل القيـودا :

"ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟! "

"ما للجمال مشيها وئيدا .. ؟! "

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

ـ تسألني جاريتي أن أكترى للبيت حراسا [٢٧]

فقد طغى اللصوص في مصر .. بلا رادع

فقلت : هـذا سيفى القاطـع

ضعيه خلف الباب متراسـا

«ما حاجتى للسيف مشهورا

ما دمت قد جاورت كافـورا »

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

عيد بأية حال عدت يا عيـد[٢٨] ؟

بما مضى ؟ أم لأرضى فيك تهويد ؟

" نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

ناديت يا نيل هل تجرى المياه دما

لكى تفيض وتصحو الأهل ان نودوا ؟

«عيد بأية حال عدت يا عيد » ؟

كذلك 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 ...

هـل 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

وكمـا يـتضافر أسلوب الاستفهام مع أسلوب النفى والأسلوب الخبرى في نمو الفكرة وتصاعد الشعور :

هل يصير دمي - بين عيـنيك 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 الصـورة العائليـة

.....

أو كان الصبى الصغير أنا ؟

أم ترى كان غيرى ؟

أحدق

لكن تلك الملامح ذات العـذوبة

لاتنتمى الآن لي

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 :

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

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

ـ اختلاف الشعراء في طريقة التعبير عن هذه المشاعر والانفعالات، فمنهم من يتكئ ، على جزئيات اللغة كالأصـوات 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 للمحتـوى 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 المقـال ، التنغيم إذن دال أي أنه يركز درجـاته المختلفة لكي تزيد وضوح اختلاف المدلولات ، ومن هنا

فإن الإستفهام يواجـه الإخبار ليس فقط على مستوى بناء العبارة ولا أيضا على مستوى تنغيمها» (٣٢) .

فتنوع الاساليب بنغماتها المتعدده "يثرى الجانب الصوتى فى القصيدة ويضفى عليـه زخما إيقاعيا متجددا" (٣٣) يهز وجـدان 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 يثيرهـا الصراع النفسي الحـاد بين الماضي وذكرياته واني استدعتها صـورته العائلية ، وبين حاضره المؤلم الذي أصبح فيـه 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 ٠، تتدلى يداى

رفسة من فرس

تركت في جبينى شجا ، وعلمت القلب أن يحترس

أتذكر..

سال دمى ٠٠

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 العذب الذاخر بالذكريات ، ويستسلم لحاضر قاس مؤلم :

لكن تلك الملامح ذات العذوبة

لا تنتمى الآن لي

والعيون التي ترقرق بالطيبة

الآن لا تنتمى لي

.....

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

في غرف العمليات

كان نقاب الأطباء أبيض

لون المعاطف أبيض

تاج الحكيمات أبيض ، أردية الراهبات

.....

كل هذا يشيع بقلبى الوهن

كل هذا البياض يذكرني بالكفن

وفجأة تتصاعد النغمة حادة عالية من خلال أسلوب الاستفهام معلنه تحدى الشاعر 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 الشـاعر 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 دهـرا

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 هـذا 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 مقطوعـة ..

مرفوعة ... فوق السنان

(مردفا زوجته الحبلى على ظهر حصان)

انظر خيط الدم القاني على الأرض

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

(هذا قـدر المهزوم :

لا أرض ، ولا مـال

ولا بيت يرد الباب فيه

دون أن يطرقه جــاب

وجندي رأي زوجته الحسناء في البيت المقابل

انظرى أمتك الأولى العظيمة

فأصبحت شرذمة من حيث القتلى

وشحاذين يستجدون عطف السيف)

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

قلت لكم مرارا

ان الطوابير التي تمــر

في استعراض عيد الفطر والجـلاء

(فتهتف النساء في النوافذ انبهارا)

لا تصنع انتصارا .

ويأتي الاعتراض الاستفهامي في قصيدة « الحزن لا يعـرف 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

حتـى 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 الأعـداء :

وترفــع الراية ،

حتـى تسترد المدن المرتـهنة

وتطلق النار على جوادك المسكين

حتـى سقطت - أيها الزعيـم

واغتالتك أيدى الكهنـة

(وطني لو شغلت بالخلد عنه ....)

(نازعتنى ـ لمجلس الأمن ـ نفسي)

نم يا صلاح الدين

ثم .. تتدلى فـوق قبرك الورود

كالمظلليين !

ونحن ساهرون في نافذة الحنـين

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 أحـد أطراف المفارقة التصويرية فيها .

ففى قصيدة « فقرات من كتاب الموتى» [٤١] تأتى الجملـة الاعتراضية لتشكل الطرف الثاني من أطراف المفارقة التصويرية وهـو الذي يمثل جانب الصمود والكفاح ضد العدو المحتـل:

(كانت ملصقات « الفتح » و « الجبهة »

تملأ خلف ظهورها العمـودا) !

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

توقفنى المـرأة

فى استنادها المشـين

كانت على عمـود الضوء:

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

تملا خلف ظهرها العمودا) !

تسألنى لفافة :

(لم يترك الشرطـى)

واحدة من تبغها لليـل)

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

حين سرت في الشارع الضوضاء [٤٢]

تفزعت حمامة بيضـاء

(كانت على تمثال نهضة مصر

تحلم في استرخاء)

طارت وحطت فوق قبة الجامعة النحاس

لا هثة ، 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 ققفاعة 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 أبــي ؟

(مراثى اليمامة ـ الأعمال الكاملة ص ٣٤١٠)

التقابل الدلالي

أولا ـ الألفاظ :

تكتسب الكلمات المتقابلة ـ في ظل 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 هذا 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 - السنابل – فى ارضنا) وهى كلمات توحي بمشاعر الأمن والاستقرار مع كلمات الأطفال التي يكتبونها (القنابل ـ الرسائل تبلغها ـ في بريد الاذاعة) وهى كلمات تصدر عن احساس طفولي أدق ينطق بلسان حالهم البائس وما يعانونه من عذاب التشريد والبعد عن الأهل والوطن لتكثيف بذلك زيف وكذب مشاعر 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 ضد الزمن ،

ضد من ؟

ومتى القلب في الخفقان اطمأن ؟!

بين لونين : استقبل الأصدقاء .

.....

وفى قصيدة « الطيور » [٤٩] يجسد الشاعر من خلال هذا الأسلوب الصراع بين حركتين نفسيتين ، الحركة الأولى هو شعوره بالحيوية و الحركة وتمثلها صورة الطيور المحلقة في السماء ، وهي لا تكف عن التحليق الا لحظات تلتقط فيها أنفاسها ورزقها لتواصل التحليق مرة أخرى ، والتي توحي بها الكلمات (مشردة ـ ليس لها أن تحط ـ سرعان ما تنفزع ـ معلقة ـ الفرار ـ يتجدد ـ كل صباح).

الطيور مشردة في السماوات ،

ليس لها أن تحط على الأرض ،

ليس لها غير أن تنقاذفها فلوات الرياح !

ربما تتنزل ...

كى تستريح دقائق ...

فوق النخيل ـ النجيل – التماثيل –

أعمدة الكهرباء ..

حواف الشبابيك والمشربيات

والأسطح الخرسانية

.....

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 الفـرار ...

القرار الذي يتجـدد 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 المهيضـة الجناح العاجزة عن التحليـق والحركة تقنع بما يتاح لها من طعام في انتظار مصيرها المؤلم :

والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس

مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها . ..

فانتخت ؛

وبأعينهـا .. فارتخت

وارتضت أن تقاقيء حول الطعام المتـاح

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 ، ويــسوق 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 للقـوة 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 الاسـكنـدر 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 الماضـي الوســـــيلة 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 أقسـم 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 طفل 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 !

المراجع

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

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

٥ ـ د. البدراوى زهران « أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي» ـ 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 ـ ايفور آر مسترونج ريتشاردز « العلم والشعر » ترجمه د.مصطفى بدوى الأنجلو المصرية ص ٣٢

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

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

١١ ـ 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 .

١٢ـ 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 .

١٥ ـ قصيدة « حكاية المدينة الفضية» ، الأعمال الكاملة ص٢٣٣

١٦ـ 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 .

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

٢١ ـ الأعمال الكاملة ص ١٠٨ .

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 - 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 كشك من وظائف الصوت اللغوى دار المعارف طـ أولى ١٩٨٣ ص ١١٠ ــ ١١١

٣٣ - د. محمد فتوح أحمد « 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

٣٩- 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 فضل « 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 قصـائد (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 الخامس

الاتجاه الأسطوري

الاتجاه الأسطوري

يقصد بالأسطورة " تلك الحكاية أو مجموعة من الحكايات و أر الروايات المنسوجة عن الآلهة ، أو القوى الغيبية والمتداولة بين الناس في العشيرة أو القبيلة أو الجماعة بغرض تفسير تجاربها وعالهما فرديا وجماعيا ، وقد تفسير الأساطير خلق الكون والإنسان : نشأة الموت وتقديم القرابين وبطولات الأبطال" [١] .

وتعد الأسطورة بمثابة الإطار الذي خلق الإنسان البدائي لكي يفسر من خلاله وجوده وعلاقته بقوي الطبيعة ويعلل نظرته للكون ، وذلك من خلال علاقته بالإلهة باعتبارها القوى المهيمنة على الكون بجميع مظاهره الطبيعية من تعاقب الليل والنهار والخصب والنماء والجفاف و غيرها من مظاهر الطبيعة المتعددة ، وقد مزج الانسان البدائي الجانب السحري والخرافي في الأسطورة بالجانب العقائدي [٢] لكي يطمئن ذاته ، وضع حدا لقلقها وبجد تفسيرا مقنعا لتساؤلاته المتعددة في الكون كما وجد الإنسان البدائي في الأسطورة تجسيدا لمواقفه وتجاربه في الكون وهي شرح لمعني الحياة والوجود "صيغ بمنطق عاطفي كأن يخلو من المسببات امتزج فيه الدين بالتاريخ ، والعلم بالخيال ، والحلم بالواقع ، فكانت الفن الانساني الأول الذي جعله يعيش مع الجماعة بعلاقات حميمة حادة أملا في تحقيق تكاثره الانساني وسيادته على عالم الطبيعة العجيب[٣] .

ورغم تعدد مواطن الأساطير إلا أنها تتشابه فيما بينها, لذا فهي تعد "تعبيرا عن الذات الإنسانية في وحدتها وجوهرها... إن في الأسطورة نزوعا الي تجاوز العلاقات والنسب وردود الأفعال العادية للحياة ، أي أنها لها منطقا يختلف عن المنطق العادي ، يعتمد على استمداد الخيال المطلق ، ولا يخضع للعقل, وإن كان لا يجافيه في احتوائه عادة على منطق العلة والمعلول أو السبب والغاية, الأسطورة إذن لا معقولة ولكنها ليست منافية للعقل"[٤]. ويتفق هذا مع روح الشعر ، بل إن العلاقة بين الشعر والأسطورة لا تقف عند هذا الحد بل هناك تشابه بين موقف الاسطورة وموقف الشعر, اذ أن موقف الأسطورة في ذاته موقف شعري ذلك "لأنه يجسد الصراع الدائم بين الانسان والوجود"[٥], كذلك يتشابه موقف كل من الشاعر وصانع الاسطورة فكل منهما "ينطوي علي نفس القوة الاساسية وهي قوة التشخيص, وكلاهما لم يكن قادرا علي تأمل أي موضوع دون أن يمنحه حياة داخلية وشكلا انسانيا" [٦]؛ لذا قيل: "ان عقل موجد الاساطير هو الأنموذج الأعلى لعقل الشاعر" [٧].

وقد وجد الشاعر الحديث في الأسطورة منبعا خصبا يستمد منه مقومات فنية تثري عمله, وتقوي ايحاءه فهي "تحتوي في داخلها علي أكثر من رمز, ولكل رمز مدلوله الخاص به, وإن كانت هذه الرموز تترابط فيها بينما لتكون تفسيرا متكاملا, كما أنها لا تحتوي في داخلها علي دليل لغوي ظاهر لمغزاها الضمني" [٨]. كما تجمع الاسطورة بجانب هذا البعد الايحائي بين التراث الشعبي والعقل الجمعي بصورة تبلور موقف الانسان تجاه الكون

---

١) د. قيس النورى " الأساطير وعلم الأجناس" دار الكتب للطباعة - العراق ص١٠
٢) انظر د . احمد كمال ذكي "الأساطير" الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ص٤
٣) عبد الرضا على " الأسطورة في شعر السياب" منشورات وزارة الثقافة العراقية عام ١٩٧٨ ص ١٩ وانظر د .احمد كمال زكي "الأسطورة" ص ٣٨
٤) صلاح عبد الصبور "حياتي في الشعر" ٩٩
٥) د. انس داوود : "الأسطورة في الشعر العربي" الحديث ص ٤١
٦) عبد الرضا علي "الأسطورة في شعر السياب" ص٢٣
٧) صلاح عبد الصور "حياتي في الشعر" ص ٩٩
٨)Leech, Geoffrey N. A linguistic guide to English Poetry, Longman, London 1969. p.163.

وتوضح قيمه التي ينشدها في حياته , كما ان "أحداث الاسطورة – وإن كانت قد حدثت في زمن بعيد – تشكل بنية متجددة وهذا ما يمنح الأسطورة قيمة داخلية يمكن قيمة داخلية تميزها عن غيرها من الافكار الأخرى" [١]. فالأسطورة كنز من المعرفة والتجربة ، وهي بمثابة مدخل أساس لمعرفة الإنسان بعد أن فشلت في معرفته العلوم التجريبية الحديثة [٢] .

ولقد شكل عالم الأسطورة لدى صلاح عبد الصبور– باعتباره فكرا انسانيا يصلح لكل زمان ومكان – مدخلا أساسيا لفهم الواقع وإدراك جوانب القصور فيه وعوامل فساده, ومن ثم رفضه ومحاولة تغييره أو إصلاحه ، وذلك عن طريق ربط الحاضر بالتراث الإنساني الماضي "حيث البراءة والحلول التي كانت تتم ببساطة وبتلقائية ، حتي وإن كانت عن طريق الطقوس وأعمال السحر التي تكشف عن طبيعة الإنسان الحقيقية" [٣]. وتعد الأسطورة لدى صلاح عبد الصبور تفسيرا يعلق عليها خواطره النفسية ، ويربط وجودها بمحاولة من جانبه لفهم فوضي الحياة ، ليخلق لهذه الحياة قانونا مثلما يفعل أي عالم في حقل التجربة ، " والأسطورة هي ذلك القانون الذي يربط بين الموقف والتداعي العاطفي والمعنوي " [٤].

<u>بواعث استخدام الأسطورة :</u>

بالإضافة إلى ما تمثله الأسطورة لدى صلاح عبد الصبور باعتبارها مدخلاً أساسياً لفهم الواقع والكشف عن مواطن القصور فيه ، واعتبارها أيضا وسيلة للربط بين "الموقف والتداعي العاطفي والمعنوي" فإنه ثمة عوامل أخرى دعت الشاعر إلى استخدام الأسطورة و توظيفها توظيفاً فنيا في شعره, و كان من أهمها :

محاولة صلاح عبد الصور التعبير من خلال الأسطورة عن موقف جديد نابع من الحاجة إلى القضاء على كافة أنواع الفساد السياسي والاجتماعي في المجتمع ، كذلك كانت روح العصر الحديث وما اتسمت به من طغيان المعايير المادية على القيم الإنسانية والإحساس بتقلص حرية الإنسان ، باعثاً آخر من بواعث لجوئه إلى عالم الأسطورة ، حيث أحس بقسوة الحياة في المدينة وآليتها ، وتدهور العلاقات الإنسانية فيها مما خلق لديه احساسا بالقلق والغربة والوحدة و دفعه إلى البحث عن عالم الأساطير، لأنه العالم الذي يمكن أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى , يلائم فيه بين تجسيد الإنسان البدائي لتأمله وطموحه ، وذلك من خلال إعادة خلق عالمه الذي يتطلع إليه بسط أزمته في حياة المدنية الحديثة ، كذلك فقد وجد أن هذا العالم " بعض الطمأنينة الذهنية والنفسية التي عجزت العلوم التجريبية الحديثة عن توفيرها[٥]. فاستطاع بذلك "تحقيق التوزان النفسي بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للذات... وتحقيق بناء فني مترابط مثير للخيال" [٦] .

---

[١] هذا الرأي لليفي شتروس نقلا عن كتاب "مضمون الأسطورة في الفكر العربي" د. خليل أحمد خليل دار الطليعة - بيروت - الطبعة الثانية ٩٨٠ ص ١١

[٢]صلاح عبد الصبور " حياتي في الشعر " ص ٩٨ .

[٣] أحمد كمال زكي " الأساطير" ص ٩٠ .

[٤]د . أحمد كمال زكي " النموذج الجديد " مجلة الآداب البيروتية عدد (٥) عام ١٩٦٤ ص ٢٤ .

[٥] انظر د . قيس النوري " الأساطير وعلم الأجناس" ص ١٢

[٦]) George Lakoff and Mark Jahnson, Metaphors we live By, the university of Chicago press. Chicago and London, 1980, p. 221,

وثمة عامل آخر من العوامل التي كانت لها أثرها البارز في استخدام صلاح عبد الصبور للأسطورة ، ذلك هو تأثره المباشر بالشاعر والناقد الإنجليزي ت. س . إليوت الذي عنى بالأساطير الشرقية التي استقاها بدوره من المجلد الرابع " أدونيس" من كتاب "الغصن الذهبي" للسير جيمس فريزر, وقد وضع صلاح عبد الصبور يده على " تيمات " أسطورية معينة استغلها في التعبير عن مشاعره وأفكاره التي كانت تبحث لها عن إطار فنى جديد تنطلق من خلاله وقد كانت معظم هذه الأفكار والمشاعر ترتبط بمعاني النماء والجدب ، والتضحية والألم والحب والعذاب ، ولم يهتم صلاح عبد الصبور بالتفصيلات الجزئية لهذه الأساطير ، وإنما أهتم بتلك "التيمات" الأسطورية التي وجد لها صدي في نفسه. وكانت قصيدة "الأرض الخراب "تجسيدا لمنهج اليوت في استخدامه للأساطير الشرقية ، وذات تأثير مباشر على تجربة صلاح عبدالصبور في هذا الميدان وضمن صلاح عبد الصبور في بعض قصائده صورا أسطورية تتشابه في تكتيكها الفني لتلك الصور الأسطورية التي جات في شعر إليوت. ففي قصيدة "الشيء الحزين" [١] يعكس الشاعر مضمون أسطورة " اوزوريس" التي تتضمن معاني الخصب والنماء ، حيث كان المصريون القدماء يعتقدون أن الإله " أوزوريس " يموت مرة كل عام ، ثم يعود إلى الحياة مرة أخرى في هيئة نبات الذرة ، بعد أن يمنح جسده لتغذية هذا النبات ، ليوفر بذلك مصدرا لقوت شعبه ، لذلك فإنهم يقومون بطقوس دينية فيصنعون تماثيل الإله "أوزوريس" إله الخصب والنماء ، ثم يدفنونها داخل الأرض اعتقادا منهم أنها تصير بعد فترة نباتا يحصلون منه علي قوتهم, ويستمدون منها الأمل في حياة سعيدة [٢]. ولكن صلاح عبد الصبور يعكس هذا المضمون الأسطوري ، فالجثة في هذه المرة تنتج ثمارا ليس لها نفع ، ليوحي من خلال هذه "التيمة" المعكوسة يجدب نفسه الروحي ، الذي لا يجني منه الشاعر سوى الحزن والألم :

لعلة الندم

فأنت لو دفنت جثة بأرض

لا ورقت جذورها ، وأينعت ثمار

ثقيلة القدم

وهو نفس التضمين الذي استخدمه إليوت في قصيدته "الأرض الخراب" حيث "تبدو الأرض الخراب مجدبة لا أمل فيها لحياة حقيقية" [٣] من خلال إشارته في القصيدة إلى أن جثة الإله " اوزورس" يحاصرها الصقيع فيحول بينها وبين الحياة, ومن ثم فهي لا تنبت هذا العام :

يامن كنت معي بحارا في ميلادي [٤]

تلك الجثة التي غرستها السنة الماضية في حديقتك

هل بدأت تنبت ؟ هل ستورق هذه السنة ؟

---

١)أقول لكم ص٧

٢) انظر د.قيس النوري " الأساطير ولم الأجناس" ص ١٢٣

٣) د. فائق متي " اليوت" دار المعارف ١٩٦٦ ص ٩٦ -٩٧

٤) راجع هذه الأبيات في "الأسطورة في شعر السياب" لعبد الرضا على ص١٧٧

أم أن الصقيع المفاجئ أقض مضجعها ؟

وتتكرر فكرة الجدب لدي الشاعر في قصيدة " أغنية للشتاء " [١] ، ولكنها تمتزج في هذه المرة بفكرة التضحية والعذاب, و يتجدد إحساسه بالجدب بتجدد الزمن ، فهو يشعر بالرجفة داخله ، وأن قلبه قد مات منذ الخريف وان كل ليلة باردة من ليالي الشتاء تهوي به إلى الأرض المظلمة حيث لا عودة، وإذا كانت "عشتار" تعود بزوجها "تموز" في الصيف فتعود إلى الطبيعة حيوتها ونضارتها [٢] ، فإن الشاعر يحس بأن حرارة الصيف لا تعيد إليه الأمل في الحياة مرة أخرى:

ينبئني شتاء هذا العام أن داخلي

مرتجف بردا

أن قلبي ميت منذ الخريف

.....

وأن كل ليلة باردة تزيده بعدا

في باطن الحجر

وان دفء الصيف إن أتى ليوقظه

فلن يمد من خلال الثلج أذرعه

حاملة وردا

وإذا كان هذا الجدب والعقم يحتاج إلى " تموز " ينهض ليحوله إلى خصب ونماء, فان الشاعر لا يدخر وسعا في السعي وراء الشعر اعتقادا منه أنه يستطيع أن يدفئه تحويل هذا الجدب إلى حياة ، لذا فقد تحمل الشاعر من أجل الإبداع الشعري المتاعب ، وتعرضت نفسه للهلاك، ولكنه يشعر في النهاية أن الشعر لن يدفئ قلبه و لن يجد فيه خلاصه المنشود من تلك المشاعر الحزينة :

وأن هذا الشعر حين هزني اسقطني

ولست أدري منذ كم من السنين جرحت

لكنني من يومها ينزف رأسي

الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت

من أجلها خرجت

حينما ناديته, لم يستجيب

---

١) أحلام الفارس القديم ، ص ٩.

٢) انظر أسطورة (تموز) د . قيس النوري " الأساطير وعلم الأجناس" ص ١٢٧-ص١٢٨

وعرفت أنني ضيعت ما أضعت

وهكذا ومن خلال مزجه بين مضمون أسطورة " تموز" المعكوسة بفكرة التضحية الإسلامية ممثلة في إشارته إلى فكرة "الخروج" و فكرة التضحية المسيحية ممثلة في إشارته إلى حادثة " الصلب"، استطاع الشاعر أن يجسد إحساسه بالجدب الروحي قسوة الحياة في المدينة ، وفشل محاولاته في إيجاد مخرج من هذه المشاعر.

منهجه في استخدام الأساطير :

يمثل الجانب الرمزي في الأساطير أكثر جوانبها أهمية وإثارة لخيال الشاعر حيث يحفز لديه العناصر الميتافيزيقية والرمزية المخزونة في ذهنه ؛ ومن ثم فإن وقوف الشاعر عند محاكاة الأسطورة بتفاصيلها دون أن يتجاوزها إلى فكرة معينة ، أو دلالة خاصة يعد استخداما ناقصا, حيث تنفصل فيه الأسطورة من التجربة الشعورية لدي الشاعرة فتفقد بذلك أثرها الفعال في نفس المتلقي ، كما يصبح الشاعر عندئذ خاليا من موقف أو رؤية ، أو فلسفة خاصة تجاه الكون .

وقد ساد مثل هذا الاتجاه بين شعراء أبوللو الذين احتفلوا بالأساطير الإغريقية أيما احتفال ، ويأتي علي رأسهم الشاعر أحمد زكي أبو شادي الذي رأى في نفسه رائدا لهذا الشعر[١]. وهم في ذلك متأثرون بالشعراء الرومانسيين الإنجليز أمثال "شيللى"، "كيتس" وغيرهما من الشعراء الذين كتبوا قصائد أسطورية. ورغم هذا التأثر فان استخدامهم للأسطورة في معظم أشعارهم لم يتعد الإشارة الصريحة, أو اللمحة العابرة ، أو سرد الأحداث الأسطورية كما هي دون تحميلها أبعاداً سياسية أو اجتماعية، كذلك لم يستفد شعراء أبوللو من دلالات الأساطير في تفسير حالات القلق والضياع التي كان يعانيها الإنسان في تلك الفترة ، عدا تلك المحاولات الناجحة التي قام بها الشاعر علي محمود طه، والتي تتمثل في "تطويعه للرموز الأسطورية وجعلها قابلة للالتحام بالتجربة الشخصية التي كانت عنده محض إلهام شعري قائم على مثير واحد متفرد هو المرأة" [٢] . وان لم يستطع أيضا الخروج بالتجربة من مجالها الشخصي الضيق إلى أبعاد إنسانية أرحب ، ولقد امتدت هذه الصورة من صور التعامل مع المادة الأسطورية إلى الرواد الأوائل لحركة الشعر الحديثة أمثال الشاعر بدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ، وذلك في بداية تجربة الشعر الحر لديهم. فاتسمت معظم قصائدهم التي تستخدم الأسطورة بالسطحية والوقوف عند مجرد حشد الأسماء الأسطورية [٣] ادعاءاً للثقافة مما أثقل كاهل القصيدة وأفقدها تأثيرها الفعال في نفس المتلقي .

ولكن صلاح عبد الصبور خطى في تعامله مع المادة الأسطورية – ومنذ ديوانه الأول وكما ظهر في استخدامه لشخصية " السند باد" كرمز للشاعر المغامر – خطوات تعد بمثابة تطوير لتلك الخطوة التي بدأها شعراء أبوللو وبعض معاصريه من رواد حركة الشعر الحديثة الأوائل في هذا الميدان . حيث أن المادة الأسطورية

---

[١] د. محمد عبد الحي : الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر– دار النهضة العربية ١٩٧٧ ص ٦٢ .

[٢] د. انس داوود "الأسطورة في الشعر العربي الحديث" ص ٥١٦ .

[٣] انظر حسن توفيق " شعر بدر شاكر السياب : دراسة فنية فكرية "ص ٠٣١٥

في شعر صلاح عبد الصبور "تنحل إلى عناصرها الأولية من وجهة نظر الشاعر التي تختلف من وجهة نظر الدراسة الموضوعية ، أو وجهة نظر غيره من الشعراء " [١], ثم يعيد تشكيل هذه العناصر بعد تمثلها وإذابتها في شبيهها المعاصر ، وبذلك تحمل الأسطورة أبعاد تجربته المعاصرة, "وتكون الكل الذي يعطي الإحساس بالصدق التلقائي" [٢]، وهو نفس المنهج الأسطوري الذي نبه إليه اليوت عند استخدامه في قصائده, و قد تجلى هذا المنهج واضحا في قصائد صلاح عبد الصبور التي استخلص فيها رموزه الأسطورية لتلتحم بعد ذلك بتجربته حاملة أبعادها الفكرية والشعورية [٣]، وهو منهج يعطي القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر ، كما ينقل التجربة من المستوى الشخصي إلى المستوى الإنساني العام ، ولم يقف صلاح عبد الصبور في تعامله مع المادة الأسطورية – من خلال النهج السابق – عند هذا الحد، بل لجأ في بعض قصائده إلى إخفاء هذه المادة تحت السطح الظاهري للقصيدة ، بحيث تختفي إلا عن الأعين النافذة الناقدة" [٤] . وذلك يؤكد حرصه على الاحتفاظ بتيمة الأسطورة دون تصريح منه بأحداثها أو شخصياتها ، بل يلمح بعض التلميح للمعني الضمني البعيد الذي يقصده ، وذلك من خلال لغة رمزية مكثفة تحتاج من القارىء نظرة فاحصة عميقة تستنبط الدلالات الرمزية التي تكمن بين سطور قصيدته ، فالقصيدة – كما يري صلاح عبد الصبور– التي تعطي نفسها عند القراءة الأولى قصيدة متوسطة القيمة.[٥] .

ففي قصيدة " أغنية للقاهرة " [٦] وقد صدرها الشاعر بعبارة " بعد شهر التجوال" يختبئ وراء اسطورة أوزورس ، بعد تمثلها واستكناه روحها , ليجد من خلالها مشاعر الحب لمدينته " القاهرة " رغم ما يقاسيه فيها، وما يحاك ضده، من مكائد, فيصير " أوزوريس " الذي ترك ملكه وبدأ رحلته وتجواله في العالم ينشر فيه معارف المدنية والحضارة ، وحينما يعود " أوزوريس " الشاعر إلى مدينته محملا بها جمعه من خبرات ومعارف ، سرعان ما تختفى مشاعر الحقد والكراهية لمدينته ، وينسي ما كان يدبر له فيها من مكائد ، ويطغي حبها على ما عداه من مشاعر , بل إنه يستعذب الآلام من أجلها ، وتصبح أمنيته أن تلم " القاهرة " في آخر حياته عظامه المفتتة في كل جزأ من طرقاتها وأحيائها :

وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب

ينبوع الهامي

وأن أذوب آخر الزمان فيك

---

١) صلاح عبد الصبور "حياتي في الشعر" ص ٠١٠٠

٢) د. احمد كمال زكي " دراسة في النقد الأدبي" ، دار الأندلس– بيروت الطبعة الثانية عام ١٩٨٠ ص ١٧٩ .

٣) انظر الجزء الخاص بالرموز الأسطورية الخاصة بحالات القلق والمعاناة والطموح ، ورموز البعد الاجتماعي و القومي ص ٣٤٣ من هذا البحث.

٤) صلاح عبد الصبور "حياتي في الشعر" ص ١٠٣ .

٥) المرجع السابق ص ٠١٠٢

٦) أحلام الفارس القديم ص١٢

أن يضم النيل والجزائر التي تشقه

والزيت والأوشاب والحجر

عظامي المفتتة

على الشوارع المسفلتة

على ذرى الأحياء والسكك

حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر

وفي قصيدة "أغلى من العيون" [١] يعيد الحب الحياة إلى قلبه ويغسله حنان محبوبته من أحزانه ، وتخضر بهذا الحب حياته بعد جدب طويل, وهو في ذلك يختبئ وراء أسطورة "تموز" مستلهما منها تيمة "تجدد الحياة" ، حيث تبحث أشتار الملكة عن زوجها " تموز" وتعود به إلى الحياة فوق ظهر الأرض ، فتستعيد الطبيعة حيويتها ونضارتها ، وتتجدد عاطفة الحب بعد توقف, ويتكاثر البشر والحيوانات بعد أن كانت الحياة مهددة بالفناء ، فالنشاطات الإنسانية لا تنطلق إلا بوجود هذه العاطفة [٢] .

واذا كان صلاح عبد الصبور قد نجح في استلهام الأساطير القديمة واستكناه روحها وتوظيف دلالاتها النفسية في الإيحاء بمشاعره وأفكاره ، فإنه نجح أيضا في خلق قصة ذات طابع أسطوري مصطنعا التكنيك الفني للأسطورة ومعتمدا على "تيمة الأصل " في الأساطير القديمة. ويلجأ الشاعر صانع الأسطورة إلى " ابتكار رموزه الخاصة، يفرعها ويفصلها حتى يخلق منها صورة ضخمة دون أن يعتمد على شكل معين من أشكال الأساطير الموروثة" [٣]. ففي قصيدة "لحن" [٤] ينسج الشاعر قصة خيالية تتخذ الطابع الأسطوري الخرافي ، وتمثل هذه القصة في ذاتها أسطورة العصر أو أسطورة الشاعر في صراعه من أجل تحقيق ذاته والتغلب على مشاعر العجز والفشل ، وذلك عن طريق تحقيق التواصل مع المحبوبة ، وهو في ذلك يعتمد على تيمة " الصراع بين الحب والموت" كما تصورها الأساطير القديمة ، بالإضافة إلى خلقه عدة رموز توحي بعجزه وتشيع ذلك الجو الأسطوري مثل (النغم القاسي – بحر العجز – سبع صحارى – القلعة – الفارس الأشقر) فإنه يصور جارته التي هي رمز للمرأة في ثوب أسطوري فهي جميلة تغفو في قلعة على فراش وثير, وتعيش بين اللآلئ والعطور ، لذا فإنه لا يمكن لأحد عادي الوصول إليها سوى أمير أسطوري مثلها. وهذا الأمير الأسطوري أو " الفارس الأشقر" ليس الا رمز لتلك الطاقة التي تفوق قدرة الإنسان العادي مثله ، أو عدم قدرته على الاستمتاع بالحياة بدون التفكير في شئ يعكر صفاء هذا الاستمتاع ، والشاعر لا يملك هذه المقدرة ، فهو إنسان عادى يشغله مصير الإنسان على هذه الأرض ، كما أنه لا يملك الإمكانات المادية التي تجعله يقترب من هذه المحبوبة ، ولكي يوفر الشاعر جو

---

١) أحلام الفارس القديم ص ٤١ .

٢) قيس النوري " الأساطير علم الأجناس" ص ٠١٢٨

٣) د. محمد عبد الحي "الأسطورة الأغريقية في الشعر العربي المعاصر" ص٩٣.

٤) الناس في بلادى ص ٠٩٢

الصراع للقصيدة ، فإنه يجعل من مشهد الشرفة في مسرحية "روميو وجولييت" لشكسبير إطارا عاما للقصيدة ، كما يستعين بعبارات من الحوار الذي دار بينهما في هذا المشهد ويمزج هذا الحوار ببعض أبيات اقتبسها من قصيدتي "أغنية العاشق" ل ج . الفرد بروفرك و "الرجال الجوف" ل ت.س. إليوت, فيقتبس من الأولى "لست أميرا, لا ولست المضحك الممراح في قصر الأمير"، ومن الثانية " إنني خاو ومملوء بقش وغبار" :

– اشرقى يافتنتي

– مولاي !!

" أشواقى رمت بى"

"آه الا تقسم علي حبي بوجه القمر

.....

جارتى! لست أميرا

لا ولست المضحك الممراح في قصير الأمير

.....

إننى خاو ومملوء بقش وغبار

أنا لا أملك ما يملأ كفي طعاما

وبخديك من النعمة تفاح وسكر

وعلى الرغم من اخفاق الشاعر في اجتياز العقبات التي وضعتها الأميرة الاسطورية فحالت بينه وبين الوصول اليها ، فأورق في نفسه أدغالا كثيفة من الحزن ، إلا أنه يأبى إلا أن يحقق ذاته ، ولكن من خلال طريق آخر , فهو يتحمل العبء عن الفقراء ، والالتزام بمشكلاتهم ، وإضاءة شموع الحرية للأجيال القادمة :

فاضحكى ياجارتى للتعساء

تغني صوتك في كل فضاء

وإذ يولد في العتمة مصباح فريد

فاذكري

زيته نور عيوني وعيون الرفقاء

ورفقائي تعساء

ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم

ويمرون علي الدنيا خفافا كالنسيم

وديعين كأفراخ حمامه

وعلي كاهلهم عبء كبير وفريد

عبء أن يولد في العتمة مصباح وحيد

واتجاه الشاعر لخلق مثل هذه القصة الأسطورية ، ليجسد من خلالها الصراع الدائم بين الحياة والموت في الإنسان ، يؤكد إدراكه الواعي بأن "الاسطورة هي روح الشعر" على أساس أن الشعر نفسه تعبير عن جوهر الذات عند الانسان او يشكل مع تلك الذات وحدة صوفية تكبح جماح المنطق بوجه عام"[١] .

مزج الاسطورة:

ينطوي منهج صلاح عبد الصبور في تعامله مع المادة الأسطورية على وعي وإدراك يتمثل في مزج هذه المادة بغيرها من المواد التاريخية أو الدينية بغية اكساب القصيدة نوعا من الحركة والفاعلية من جهة واستخدامها كأداة لاستيعاب أبعاد تجربته ، والتعبير عن مشاعره وأفكاره المتنوعة . ومن أوضح الأمثلة على هذا المنهج مزجه في قصيدة " أغنية للشتاء " بين اسطورة " تموز " البابلية بين حادثتين تراثيتين دينيتين تمثلان فكرة التضحية وتحمل الآلام ، أما الحادثة الأولى فهي حادثة الهجرة في إشارته إلي " الخروج " . وأما الحادثة الأخرى فهي حادثة " الصلب" كما في الديانة المسيحية .

وفي قصيدة " الملك عجيب بن الخصيب" يمزج الشاعر بين النموذج التراثي الأسطورى كما يمثله " عجيب بن الخصيب " والذي يرمز إلى إنسان هذا العصر وتمزقه بين الواقع والمثال ، وبين شخصية ثانوية هي شخصية "جورجياس" السوفسطائي المشهور الذي أعلن يأسه من بلوغ المعرفة الحقيقية ، وأنشأ لنفسه فلسفة تقوم على السفسطة والجدل العقيم[٢]. وتأتي مهمة هذه الشخصية لتفسر سلوك الملك "عجيب" فيما يختص بجانب المعرفة ، فهو مؤدب الملك وهو الذي علمه هذه الفلسفة العقيمة والجدل السوفسطائى ، ومن تعاليمه التي يرددها الملك :

هل ماء النهر هو النهر ؟

سقراط ... يحق حين تجرع كأس الموت وما فر؟

الميت يحس دعاء الأهل إذا ما أودع في القبر؟

.....

كذلك تمتزج الأسطورة بالعناصر الفنية الأخرى في القصيدة ، كامتزاجها بعنصر الرؤيا والحلم الذي يعتمد علي التداعي اللفظي والمعنوي ، ليكشف من خلاله الزيف والعجز في إنسان هذا العصر، حيث تتحول الأشياء والألوان أمام ناظريه وتتبادل المدركات وأشكالها ، فتتحول المهارى " إلى "قطاط" وتتحول عيونها الي نجوم

---

١)د. أحمد كمال زكي "التفسير الاسطوري للشعر الحديث" فصول م١ ع٢ يوليو عام ١٩٨١م ص١٠٢.

٢)انظر د .لويس عوض "نصوص النقد الادبي" اليونان حـ١- دار المعارف ١٩٦٥ ص٣٣٦.

ويستدعي لفظ النجوم ٠٠٠ النجم القطبي ثم الدب القطبي الذي يحاول افتراس الملك حتى يسقط في نهاية رؤياه صريع ما يعانيه من عجز وزيف داخل ذاته :

رأيت في المنام أنني أقود عربة

تجرها ست من المهارى

تجوب بي الوديان والصحاري

وفجأة تحولت خيولها قطاطا

تمشي إلي الوراء ،وجهها، عيونها تبص لي شرارا

ثم غدت عيونها نجوما

ثم ينتقل من وزن" الرجز" إلى وزن "المتدارك" حيث تتلائم نغمته السريعة مع تداعي الألفاظ والمعاني التي تعبر عن الاضطراب والخوف الذي يعانيه الإنسان المزيف في هذا العصر :

هذا النجم .. النجم القطبي

الدب القطبي الابيض

صارت قططي دببه

يخطو نحوى الدب القطبي ليأكلني

اتخيل أني قد علقت بفك الدب الابيض

.....

ويا ضباط .... ويا قادة

مدوا حول الكرة الأرضية نسيج الشبكة

كي يسقط فيها ملككم المتدلي

...

سقط الملك المتدلي جنب سريره

وظائف الاسطورة:

تعددت وظائف الأسطورة في قصائد صلاح عبد الصبور، وذلك تبعا لتعدد دلالات الأسطورة الشعورية والفكرية في تجربته ، ويمكن إيجاز هذه الوظائف في وظيفتين رئيستين :

أولا : وظيفة اجتماعية وقومية

وفيها يهدف الشاعر من وراء استخدامه للأسطورة أو المواد التاريخية والدينية في القصيدة إلى إعلان موقفه المتبرم ازاء الواقع الاجتماعي أو القومي للمجتمع الذي يعيش فيه ، والذي يذخر بالمتناقضات الحادة ، كما يعلن أيضا رفضه لمظاهر القهر والاضطهاد في المجتمع ، وكشف ما ينطوي عليه هذا الواقع من انكسارات حضارية معاصرة مستعينا في ذلك بالرموز والنماذج الإنسانية التراثية كقناع يدين من خلالها سلبيات المجتمع . وقد تجلت هذه الوظيفة الاجتماعية للأسطورة في قصائد الملك " عجيب بن الخصيب " و " مذكرات الصوفي بشر الحافي" و" الظل والصليب"، وهو حينما يبرز هذه الصور المرفوضة لإنسان هذا العصر أو صورة المجتمع الحديث وما يسوده من سلبياته إنما يرمى إلى "تعزيز التماسك الاجتماعي في فترات الأزمات الاجتماعية"[١] التي تنتاب المجتمع، وبالإضافة إلى هذه المهمة الاجتماعية والإنسانية التي تؤديها الرموز والنماذج الإنسانية الأسطورية ، فإنها تعد – ايضا – بمثابة " السلاح الذي يشهره الشاعر في مواجهة قوي القهر والطغيان في المجتمع"[٢], ويعري أيضا قوى الخيانة في المجتمع . وقد تمثلت هذه الوظيفة القومية أو الوطنية في قصائد " شنق زهران ", "هجم التتار"، "عودة ذي الوجه الكئيب" من ديوانه الأول "الناس في بلادى" .

ثانيا : وظيفة فنية:

وهي وظيفة مركبة حيث تضم – في وقت واحد – عدة وظائف متشابكة ، يصعب الفصل بين وظيفة وأخرى ، وإن كان الفصل هنا من أجل الدراسة والتوضيح ومن أهم هذه الوظائف الفنية:

الأسطورة معادل موضوعي :

وجد صلاح عبد الصبور في الأسطورة بما تتضمنه من صور حسية مستمدة من الطبيعة ، ومواقف متعددة – خلقها الإنسان البدائي ليحقق عن طريقها نوعا من التوازن بين العالم الخارجي وعالمه الداخلي – معادلا موضوعيا يجسد من خلاله عاطفته التي تتوافق مع تلك الأشكال الحسية والغيبية التي تشكل عالم الأسطورة ، فالعاطفة كما يقول إليوت " إذا لم تعادل بشئ مادي ، فإنها لاتعد عاطفة فنية لها تأثيرها في نفس المتلقي, بل تعد ترجمة لحياة الشاعر الخاصة" [٣] , لذا فهي تفقد تأثيرها المنشود في نفس المتلقي . ففي قصيدة "أغنية للقاهرة " تصبح أحداث اسطورة "أوزوريس" وتركه مملكته بعد أن علم أهلها الزراعة ، وتجواله في العالم لنشر هذه الحرفة الحضارية ، ثم عودته بعد ذلك محملا بخبرات كثيرة مفيدة و تدبير أخيه (ست) إله الشر مع عصابته مكيدته المشهورة لقتل (أوزوريس) معادلا موضوعيا لعواطف الشاعر ومشاعره تجاه مدينته (القاهرة) ، وفي قصيدة " من أغاني الخروج " يعادل الشاعر هجرته النفسية ورغبته في التحرر من واقعه النفسي القديم المتخلف ، ومن ذاته القديمة الشريرة التي تشبعت بروح المدينة ، إلى واقع نفس أكثر إشراقا, بأحداث هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة الى المدينة ، وما يعانيه خلال هذه الرحلة من ألم نفسي قاسي، وإذا كانت مكة تعادل في ذاته وواقعه النفسي القديم ، فإن المدينة المنورة تعادل ذلك الواقع النفسي المنشود ، الذي تتوق إليه نفس الشاعر. كذلك تصبح

---

١)د. عز الدين اسماعيل "القصص الشعبي في السودان" ،دراسة فنية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ ص١٨٩.

٢) د. عبد المنعم تليمة " مقدمة في نظرية الأدب " دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٣ ص ٠٨٠

٣)Rushdy , Rahad, Notes on the objective Corralative p.12.

مشاعر الندم التي تساور الشاعر بعد إقدامه على هذه الرحلة النفسية وما فيها من مخاطر معادلة لمشاعر الندم التي أحسها سراقة بعد أن ساخت قدما فرسه أثناء متابعته للرسول صلى الله عليه وسلم ، ويصبح سوخ اقدام الفرس ، واستحضار صورة امرأة لوط وقد استحالت حجرا لعدم اطاعتها لنصيحة زوجها ، معادلا لانتصاره على هذه المشاعر. كما يعد موت الذات القديمة معادلا رمزيا لبلوغ هدفه من هذه الرحلة ، وأيضا معادلا للبعث الذي يظهر في رؤيا الشاعر بالحياة في المدينة المنورة ، وهي التي تعادل واقعه النفسي المضيء الذي ينشده .

وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف حادثة الهجرة توظيفا فنيا ذكيا في التعبير عما يجيش بصدره من مشاعر وأحاسيس وذلك عن طريق معادلة هذه المشاعر والأحاسيس بالأحداث والمواقف الدينية الخاصة .

الاسطورة رمز :

استغل صلاح عبد الصبور إيحاءات الأسطورة وطاقاتها التعبيرية باعتبارها اعلى مراحل الرمز في البناء الداخلي للقصيدة، حيث تمتزج العناصر الأسطورية بالنسيج الشعري للقصيدة مكونة بذلك كيان القصيدة الكلى ، ومن أجل تحقيق ذلك فإنه يعتمد على الأداء الرمزي الذي يتخطى فيه سرد أحداث الأسطورة او تلخيصها، أو لصق الأسماء الاسطورية في قصيدته, إلى التفكير بالأسطورة ، بعد أن يستشف روحها ، وعندئذ يكتفي بالتلميح إليها مازجا بين ما تتضمنه الأسطورة من معطيات تاريخية وكونية وبين مشاعره وخبراته السابقة ورؤيته الثاقبة ليمزج بين المحدود واللامحدود وبين الواقع والخيال"[١]. وهو بذلك يتجاوز حدود الدلالة الواحدة للأسطورة ، لتصير الأسطورة في القصيدة ليست مجرد مهارة عقلية لا فائدة لها من الناحية الفنية أو هي مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الخيالية عن شخصيات وأحداث حقيقية ، بل تصبح ذات وظيفة رمزية بنائية ، تبتعد بالشاعر عن " سطحية التجريد المطلق وتتيح الربط الحميم بين الذات وهمومها ، وبين الدلالات النفسية المستنبتة داخل البناء الأسطوري في نسيج قصيدته ، ليفلت من شباك القص والحكاية والتاريخ بصورة مطلقة ، ويتيح له – إذا أحسن استيعابها – إشباع مناخ القصيدة برموز فنية تثريها [٢], وتربط بين ألفاظها وتراكيبها ومعانيها، وبذلك يتم اندماج العناصر الاسطورية في بنية اللغة الشعرية داخل القصيدة فيعيد ذلك الاندماج والتفاعل للغة قوتها وطاقتها الانفعالية والتأثيرية ، وقد نجح صلاح عبد الصبور في المزج بين الأسطورة والأداء اللغوي في صورة درامية مكنتها من أداء كل الوظائف السالفة ، لتصبح الأسطورة في قصائده نسيجا حيا وعنصرا هاما من عناصر بنائها ، بل ومنهجا يدرك به الواقع من حوله و يساعده على فهم الإنسان.

---

[١]) د. رجا عيد "دراسة في لغة الشعر" ص٢٠٤.

[٢]) المرجع السابق ص٢٠٤.