الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

تخصص : السنة الثانية ماستر– تعليمية –

محاضرات مقياس الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الدكتور:

نعار محمد

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحیم

فهرس المحاضرات

المحاضرة الاولى :الادب الحديث والتعليمية

المحاضرة الثانية:العوامل الثقافية في ظهور الشعر واشكاله

المحاضرة الثالثة: الشعر قبل عصر الإحياء و البعث

المحاضرة الرابعة: الإحياء و البعث في الشعر العربي الحديث

المحاضرة الخامسة : عوامل ظهور حركة البعث و الإحياء

المحاضرة السادسة: خصائص شعر الإحيائي:-في الاغراض الشعرية

المحاضرة السابعة: اتجاهات التجديد في الشعر العربي الحديث:

المحاضرة الثامنة: بداية حركة التجديد

المحاضرة التاسعة: الخصائص الفنية لشعر حركات التجديد**:**

المحاضرة العاشرة: الاتجاه التجديدي في الشعر العربي : البواعث والتجليات

المحاضرة الحادية عشر: ملامح التقليد و التجديد

المحاضرة الثانية عشر: السمات الفنية للقصيدة لدى جماعة

المحاضرة الثالثة عشرة: مراحل حركة الحداثة الشعرية العربية

المحاضرة الرابع عشر: قراءة فنية في شعر جماعة أبولو.

يوصي ابن خلدون اتباع الرسالة الذين يكون لهم أهداف وطموحات سامية أن تكون الوسيلة في ذلك اللين يقول "... ومن كان مرباه بالعسف والقهر من المتعلمين أو الممالك أو الخدم سطا به القهر وضيق عن النفس في انبساطها وذهب بنشاطها ودعاه إلى الكسل وحمل على الكذب والخبث وهو التظاهر بغير ما في ضميره خوفا من انبساط الأيدي بالقهر عليه وعلمه المكر والخديعة .

يكمن الأمر هنا بمكانة المعلم وشخصيته وتمكنه من علمه هذا داع إلى أن تكون الحلول العقابية إلا في الحالات القصوى بما لا يزيد على ثلاثة أسواط أخر لأن سعة المعرفة في التخصص يدفع بالمعلم إلى عدم البخل في غمر المتعلمين بعلمه واحترامهم له واحترامه هو لمتعلميه أليا مع اكتساب التجربة وازدياد التعلق بالتخصص يرى ابن خلدون أنها كفيلة بحل مشاكل كثيرة في العملية التعلمية. إن الفكرة التي يطرحها ابن خلدون لا تخرج عن إطار مشروع ابن خلدون في العمران البشري وعن مفهوم الصنعة نستطيع القول وننحن نشير هنا إلى أن التجربة والخبرة تعني هنا اكتساب المعلم صنعة .

ربط ابن خلدون التعليم بالصنائع لأنها تكسب صاحبها ملكة تبرز مكانة العقل واقتران الأخير وتمثله للصنائع واكتساب المدراك فكلما اكتسب الإنسان معرفة زاد مداركه وبالمفهوم اللساني والتعليمي الحديث هو صنعة تسمى : تعليمية في المنهج وذا ما كان يريده ابن خلدون من أقواله بان يكون التعلم قائم على اطر وقواعد علمية تقوم على خدمته وتتكفل بنقل الخبرة وتراكمها خصوصا والحال ان ما يتصدر الرسالة التعلمية هو إذكاء المعرفة بالقيم التي تعرف بالمجتمع لانها ستكون قيمة مضافة لسير أحسن لهذه العملية وانعكاسها على كافة المجالات التي ينشدها هذا المجتمع خصوصا في لحمته وأمنه واستقراره .

يجعل الآمان هذا من الفرد أولى تلك الاستثمارات واللبنة التي تخدم هذه المصلحة فهو يراه بتوفر الظروف المحيطة مؤهلا لأخذ المعرفة شغوفا بها لأنه متحرر وليس هـ مبرر لعدم النيل والأخذ

منها وقد نبه ابن خلدون على هذه المسالة في مواضع كثيرة منها قوله "فالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطباتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها...ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم، واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم"[1])وكل ذلك يقوم انطلاقا من المساحة التي يبدع فيها المعلم من ترك هامش بالقدر الكافي للمتعلمين من اجل التفاعل .

عملية التدرج في أخذ المعرفة ويكون في محاور منها الأخذ بمنهج الإجمال والتفصيل وهو منهج قرآني يرى من خلاله ابن خلدون أن على المعلم في أن يعرف متى يعمل على إيصال المعلومة الى المتعلم خصوصا إذا كانت هذه المعلومة في حاجة إلى تركيز لان من طبيعتها ربما أنها مركبة مغلقة في كثير من الأحيان يقول ابن خلدون "التدريج شيئا فشيئا وقليلا قليلا يلقى عليه أولا مسائل من كل باب من الفن هي أصول ذلك الباب ويقرب له في شرحها على سبيل الإجمال ويراعى في ذلك قوة عقله واستعداده لقبول ما يرد عليه حتى ينتهي إلى آخر الفن وعند ذلك يحصل له ملكة في ذلك العلم"[2]

فبحكم التجربة والخبرة التي اكتسبها المعلم عليه أن يكون متنبها مستحضر الفرص المناسبة للدفع بالتفصيل أو الإجمال في بيان المادة العلمية ومساراتها طبعا مع النظر في المستويات العمرية وقدراتها الإدراكية ويراعى هنا الفئة العمرية وتدرجها ويرى أيضا الفروقات الفردية التي قد تحصل المادة لدى البعض في مجلس واحد وقد يكون للبعض في ما يتعدى ذلك لهذه المادة.

متمثلا لذلك يرى ابن خلدون في مادة النحو هذا الأمر لأن فيه صوبة ليست منه تحديدا بل بما وقع من طرق تعلم موروثة وإصرار البعض أن يؤدى فيه دور المناظر وهو ميراث تقليدي (طريقة

[1] النبهان،1998، ص 280

[2] حنفي ، ص 225

التعليم) كان سببه المتأخرون "ذهب كثير من المتأخرين إلى اختصار الطرق والأنحاء في العلوم يولعون بها ويدونون منها برنامجا مختصرا في كل علم يشتمل على حصر مسائله وأدلتها باختصار في الألفاظ وحشو القليل منها بالمعاني الكثيرة من ذلك الفن وصار ذلك مخلا بالبلاغة وعسيرا على الفهم[1].

يذهب ابن خلدون في مسالة التدرج بمعنى التراكم والتتابع في تقديم المادة العلمية والتأكد من تمكن تلك المادة في المتعلم حتى ينتقل المعلم إلى غيرها بحيث تكون هذه المادة البؤرة التي تنظر في زوايا المواد الأخرى فيسهل التحصيل فيها وهذا ما يقول به أهل الاختصاص في التربية ففي ذلك تدريب الملكة على الأخذ بمادة ما يسفر دلك على نظر في صلتها بالمواد الأخرى ويختصر له التمكن في كل مادة مختصرا في ذلك أشواطا كثيرة وهنا يجرنا إلى مسائل حديثة تتعلق بالصعوبات التي تواجه سير المقرر أو البرنامج الدراسي مثلما نعيشه اليوم ويعيشه العالم مع الجائحة التي تدخل سنتها الثالثة وما جنته على مناحي الحياة الطبيعية وعلى التعليم بوجه خاص يقول ابن خلدون أن من أسباب فشل العملية التعلمية "..تفريق المجالس وتقطيع ما بينها لأنه ذريعة إلى النسيان وانقطاع مسائل الفن بعضها من بعض[2]

في إشارة ملفتة أيضا في تفصيلا ابن خلدون عن التدرج يحذر فيها ويوصي المعلم بعدم إقحام مادتين معا وتقديمهما إلى المتعلم لان ذلك يشوش عليه ولا يستفيد منهما وقد أشار ابن خلدون في موضع أخر من مقدمته لهذا الأمر عندما تحدث عن تعلم اللغات وكان موقفه متماثلا مع هذا الموقف وان كان قال بغلبة لغة على لغة أخرى أما في مسالة أن يلزم علمان في مجلس

[1] ابن خلدون المقدمة، ص 588

[2] المصدر نفسه، ص 589

واحد " أن لا يخلط على المتعلم علمان معا،فإنها حينئذ قل أن يظفر بواحد منهما،لما فيه من تقسيم البال وانصرافه عن كل واحد منهما[1].

ماذا يمكن أن يقترح ابن خلدون في المعوقات القاهرة التي يمكن أن تلحق بالسيولة الطبيعية للبرنامج وبالحلول المقترحة مثلا لاستدراك التفريق والتقطيع كما هو الحال مع الجائحة وتكثيف المواد كحلول ساعات الدعم نظام معمول به مثلا في اغلب الجامعات العربية في الظروف العادية وإثناء الجائحة نظام(ل.م.د) ماذا يمكن أن يقترحه ابن لدون في ذلك؟

ربما نجد ملمحا في ذلك فاليوم يطلب لطالب العلم أن يأخذ بالمعرفة من مصادر غير اعتيادية التعلم عن بعد مثلا يقو ابن خلدون في ذلك وان كان في سياق تاريخي وثقافي خاص للمتعلم " فعلى قدر كثرة الشيوخ يكون حصول الملكات ورسوخها والاصطلاحات أيضا في تعليم العلوم...فلقاء أهل العلوم وتعدد المشايخ يفيده تمييز الاصطلاحات بما يراه من اختلاف طرقهم فيها فيجرد العلم عنها ويعلم أنها أنحاء تعليم وطرق توصل وتنهض قواه إلى الرسوخ والاستحكام في المكان وتصحح معارفه وتميزها عن سواها مع تقوية ملكته"[2]

المحاضرة الاولى :

الادب الحديث والتعليمية

مهما يكن فانه لا يمكن أن نتجاهل التأثيرات المتبادلة ولا أن نجرد رؤية القارئ للقصيدة من كل قيمة ولا نغفل الثمار التي جناها الأدب والنقد من التجاوب الروحي والعملي الذي شجع القارئ على العمل في تحيين زاده ومكتسباته في القراءة والتحليل وان التأكيد على الصلة الحميمية

[1] ابن خلدون المقدمة، ص 423 وينظر طه حسين رسالة دكتورة 1925

[2] الحضرمي 2004م وينظر عواد،2013 ،

بينهما لا يعني أن القصيدة الشعرية يمكن أن تتمثل لقراءة كانت وان تستطيع هذه القراءة تستطيع ترجمة المشاعر والأخيلة والمواقف النفسية فمن القراء من يجد صعوبة في تجاوب هذه العوامل مع القصيدة لكن لا يخفى الفائدة التي يمكن أن يجنيها الشعر في هذه القراءات والمقارانات ففي كل لون من ألوان القراءة أن تتغلغل على صعيد اجتماعي أو نفسي وعلى قوة الاستنباط من الإيحاء والمزكلها تلوينات تغني القصية وتغني عملية التفاعل .إنها خبرة حية محينة وحمق بل ومواقف متغيرة من رؤيا العالم نعيشها كحالة شعرية وشعورية

ربما يكون الجاحظ أول من التفت إلى طبيعة الشعر من حيث هو " ضرب من النسج وجنس من التصوير " يمكن أن نقف ند جملة من النقاط التي حددها الجاحظ في معرفتنا لطبيعة الشعر :

الشعر أسلوب مخصوص في صياغة المعاني قوامه الإثارة والاستمالة

النسيج أسلوب في أو ضرب في الصياغة والصياغة تحتمل التمثيل

يقترن الشعر بالصياغة فهو تجسير مع الفنون على غرار الرسم والموسيقى والنحت .."[1]

إن هذه الأبيات تقدم صورة شاعر معاصر لسلف له تفصل بينهما قرون عديدة وهذه الرؤية تقدم من خلال الشعر فهي معرفة تاريخية وإنسانية واثر ذلك يكون على الفكر في جلاء أسرار الوجود فالإنسان لا يقدر على امتلاك وسائل الحياة ما لم يتعرف على الكيفية التي تمكنه من صياغتها وتوجيهها بما يخدم أهدافه وغاياته وما تزال أفكار الأولين حية في عصرنا هذا لم يحجب رؤية مبدعة للحياة واستكناه أسرارها وصياغتها في كل حين

[1] جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي دار المعارف القاهرة ص 281 282

ينبغي أن نلاحظ أن وحدة المسار من البداية إلى الغاية لا تعني بالضرورة وحدة الموضوع فالمشكلات التي يتصدى العلم لحلها ليست هي المشكلات ذاتها التي يتصدى الشعر لها والى جانب ذلك فان طبيعة الحل في الميدانين كليهما تتمتع بنوع من الخصوصية هي التي تلعب دور الفصل في التمييز بينهما فالحل الذي يقدمه العلم متسم بنوع من لتكميم القابل للقياس أم ما يقدمه الشعر فهو حيادي يرضي العقل والقلب

وفي الجزائر حرمت فرنسا التعليم الثانوي على اغلب الجزائريين وأبقت على الخلف فاقتصرت معارف الجزائريين على ما احتفظوا به من كتب التراث وخاصة التراث الديني وكان الوضع في تونس والمغرب ماثلا فقد حوربت العربية لتحل محلها الفرنسية وان حظي التونسيون ببعض التعليم العربي في جملة البرامج التي تدرس بالفرنسية

لم تكن عملية الرمز أو التحكم عن بعد بل متجددة وكما يقول رولان بارت "إن الأعمال الأدبية في جوهرها و رمزية لا بمعنى إنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإثارة وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعاني فالرمز عملية متواصلة دائمة والذي يتغير هو وعي المجتمع به وما يعلق عليه من أهمية

ومع العناية بالرمز والتركيز عليه كانت اللغة الشعرية متخيرة ومتخيرة فهي آن واحد لا كفوضى بلا نظام بل تدفق وفيض واندغام الروائح في حقل الأزهار عندما يمكنك أن تستنشقها بمصالحة متأنية لا تراها يتخفف من خلالها السياق وتتحرر من الحمائل التي أوشك تكرارها أن يدخلها في الابتذال والبرودة

الشاعر مأخوذ باللغة تصير عناصر الطبيعة الحية موسيقى شعره متفاديا رتابة الإيقاع كأنه يغتني بما في الطبيعة من صوفية الوجد والملاذ عن عذوبة أغاني السهر التي تشجيك موسيقاها عندما يقص عليك لمحب عن الوجد بلغة محكية فيصير الحدث الأدبي عنده محوجا إلى أدوات دقيقة

وتقانة تضع في حسبانها مراعاة مجموعة من عناصر الاتصال ...ومن ذا الذي يجهل ما للغة المكثفة الموحية من اثر بعيد في الرسالة .

يقول مصطفى ناصف "من الظاهر أن كثيرا من تفكير الإنسان في أساطيره وتدينه وتفلسفه على العواطف المركبة من الأضداد فإذا سلمنا بهذا المبدأ بحثنا عما في داخل فكرة الحية من أفكار أخرى تناوشها وإذا كان التعاكس سمة من سمات الطبيعة فالطبيعة تحيا وتموت وتظل ماثلة أمام عينيه ومن اجل ذلك نشا الشعور بالخصومة بينه وبينها

يقول حسن حنفي " ظلت المذاهب الأوربية مذبذبة مرة مع الفكر ومرة مع الواقع ويظهر هذا التذبذب في هذه الثنائية التي عرف بها العصر الحديث الثنائية بين الاتجاه التجريبي والاتجاه المثالي والاتجاه الواقعي آو بين الفكر والوجود هذا التذبذب الذي جعل الفكر الأوربي مصدرا للخصوبة وموطنا للإغراء قد ساعد على هذه الثنائية مصادر الفكر الأوربي في الفكر اليوناني الذي أعطى القسمة بين الجوهر والعرض المادة والصورة العلة والمعلول الواحد والكثير الحس والعقل ..لذلك خرجت العقلية الأوربية بطابع ثنائي حاد تنتقل باستمرار منى الفعل إلى رد الفعل آو من طرف إلى أخر دون العثور على الشيء نفسه وكأنها غير قادرة على العثور على نقطة التوازن بين تياراتها المتعارضة

ونحن نقرا ..لا نستطيع أن نغفل مثل هذا القول يخص بعض الدارسين مفهوم الثنائية إنها" مذهب يحاول تفسير الوقائع في ضوء مبدأين متقابلين كالخير والشر عند الثنوية والنفس والجسم عند ديكارت أو الروح والمادة عند برجسون

الثنائية في الجملة محاولة للتوفيق بين المادية المثالية ولكنها ككل توفيق لم تسلم من اعتراضات.

الاعتقادات بوجود الهين اله الخير واله الشر كما هو الشأن في الديانة الزراديشتية

عني المتكلمون بمناقشة الثنائية (ديصانية) و(مانوية) وردوا على فكرة النور والظلمة وعجزها عن تفسير الكون[1] "يقول ليتش " إن النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه جميعا تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ ولهذا فان النص شبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والارجاعات التي لا تتال فان شجرة نسب النص حتما لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا والموروث يبرز في حالة تهيج ..وكل نص حتما نص متداخل" [2] على ما في الذهن وما في الذهن صورة لما في الوجود مطابقة لقول هانس هورمان " إن عملية الكلام أو" التفكير اللفظي ليس أكثر من مكون تابع للتفكير الإدراكي المحدد بالموضوع "[3]

اللغة هي مخزن للصور الصوتية والكتابة هي الصيغة المادية أو الشكل الملموس لتلك الصور

تمام حسان " الكلام عمل واللغة حدود هذا العمل والكلام سلوك واللغة معايير هذا السلوك والكلام نشاط واللغة قواعد هذا النشاط والكلام حركة واللغة نظام هذه الحركة والكلام يحس بالسمع نطقا والبصر كتابة واللغة تفهم بالتأمل في الكلام فالذي نقوله او نكتبه والدي نقول بحسبه ونكتب بحسبه هو اللغة فالكلام هو المنطوق وهو المكتوب واللغة هي الموصوفة في كتب القواعد وفقه اللغة والمعجم ونحوها[4]"

[1] معجم العلوم الاجتماعية مجموعة من مؤلفين الهيئة المصرية للكتاب 190 ص 5.

[2] عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير نادي جدة1985

[3] مجلة الفيصل العدد 50 ص 83 وما بعدها

[4] تمام حسان اللغة العربية مبناها ومعناها الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973 ص 32

المحاضرة الثانية

العوامل الثقافية في ظهور الشعر واشكاله

المتأمل في الشعر العربي في موضوعاته والأشكال المستحدثة التي بات عليها النص من خلال ذلك وأساليب قراءته سيقتنع تماما أن المد الرومانسي كان له سبق الدفع في التحديث واستجابة متحصلة لتطلعات العصر ،إنها ببساطة ثورة على التقليد وتبعات وقع النعل على النعل أو الحافر على الحافر كما يقال على مستويات الشكل والمضمون وهي قضية جوهرية في معالجة خلفياتها وأسبابها وفق الشرط التاريخي الذي دفع بهذه التطورات إنها رحلة البحث عن الذات إذا

أردنا أن نستخلص طبيعة هذه الثورة كما يمكن القول أنها تحصيل لواقع عربي تبدو معالمه في غير صالح العرب في هذه الفترة وهذا ما يمكن أن نقف عنده من خلال شهادات الكتاب عن هذه المرحلة "مثلما فعل شعراء مرحلة (1914.1945)، وتابعهم في ذلك الشعراء الذين كتبوا شعراً بعد تاريخ 1945. ثم كان أن وقعت مأساة 1947 لسبب أو لآخر، مما جعل المثقف العربي يقف أمام نفسه وقفة الناقد، فكان أول رد فعل تجاه النكبة "

مدركا خطورة الوضع للم ينظر هذا الجيل ليكشف عن قراراته ومواقفه الصريحة والجريئة اتجاه ما آل إليه الوضع منتقدا الوضع العام الذي عاشته الأجيال العربية في ظل منظومة لم تعد تستجيب لتطلعات العرب في زمنهم الحديث متخذا دون مواربة المنخرطين في موجات الحداثة، رغم موجات الإنكار التي قادها التيار المحافظ ، لقد اتسعت دائرة الحداثيين وأصبح لهذه الحركة مؤسسين يدافعون عن هذا اللون نذكر على سبيل المثال منهم : سعيد عقل، وإلياس أبي شبكة، وأحمد زكي أبي شادي... حينما وجه هؤلاء سؤالهم إلى التيار المحافظ عن وظيفة الشعر ومكانته في الزمن الذي هو موجود فيه فليس الأمر إنكارا بقدر ما هو تفاعل مع الشرط التاريخي .

نستطيع القول أن هذا الجيل تمكن من أن يلحق هزات كبيرة داخل القصيدة وهزات جذرية في فترات متلاحقة إنها " ثورة الشعر في هذه المرحلة (1945. 1950) وما بعد، حادة وناجحة في بعض الأحايين، كان الصدام مع القوى المحافظة عنيفاً والصراع حاداً... فأصيب العالم الشعري العربي الحديث بانفصام مرهق في حساسيته الشعرية: فقوم لا يستطيعون إلا تذوق الشعر الموروث، وقوم لا يتذوقونه على الإطلاق... وأخذت قضية الشعر الجديد (الحداثة) وجوه خلاف بين أنصار القديم وأنصار الجديد »[1].

بين إصرار الفريقين بين من يدعي أن للشعر العربي قواعد وأصولاً وقوالب لا يمكن أن تتغير، والخروج عليها فوضى وهدم لموروث حضاري يقول الأديب والناقد الجزائري حبيب مونسي"

[1] . المرجع السابق، ص 32 . 33.

كثيرا ما اعتقدنا أن البلاغة العربية إنما هي مباحث تكميلية تضاف إلى الصنيع الأدبي تحلية وتزيينا، وأنها غير معنية بالفكر إيضاحا وتجلية، و أنها من المحسنات التي يدفع بها الأديب إلى ساحة كتابته، لتكون زينة وبهرجة وتبرجا، غير أننا حين ننقب في المنطلقات الأولى للبلاغة العربية تتجلى لنا مسافات أخرى من الصراع التي كانت البلاغة إحدى أدواتها لماضية الفاعلة من جهة، وكان هو وقودها المفعل لها من جهة أخرى، وأنها ما قامت في ألسنة القوم بلاغة وفصاحة واقتدارا لغويا،إلا لقهر الآخر... وأنها كانت في فم البليغ سحرا يجعل الباطل حقا، والحق باطلا،وأن كانت في لسان الحاكم اغّوسم لفتك وقتل وتشريد، وأنها كانت في ذائقة الدعاة سموما تنفث في قير وعلقما يداف في لسع ...وأنها حملت في أثوابها كلم ظاهر الغلبة والقهر والإفحام ...إن البلاغة حين يزاح عنها نقاب الجماليات تتحول سريعا إلى شيء يقتضي منا ضرورة إعادة النظر، وضرورة إعادة التقييم، وضرورة إعادة التفكير في طرق الاستفادة "

وفريق يدعي بدوره أنه من الممكن أن يكون وجه الشعر في أي مرحلة مختلفاً عمّا كان عليه قبلها ولا يزال أواصر هذه المعركة قائماً حتى أيامنا هذه ولكل فريق آراؤه وحججه ومنطقه بينما يمكن القول أن الشعر العربي استفاد كثير من هذا الحراك وسلسلة التجذابات الفكرية التي قادها كل فريق . حينئذ يحضرنا قول ابن رشيق عن خطورة الشعر والشعراء في قوله ":(كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها الشاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأغراضهم وذب عن أحسابهم وتخليد لمؤثرهم وإشادة بذكرهم).[1]

الأدب: لغة واصطلاحا.

لغة: جاء في لسان العرب الأدب الذي يتأدب به الأديب من الناس سمي أدبا لأنه يؤدي الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح.

[1] تاريخ النقد الأدبي عند العرب د/عبد العزيز عتيق ص18، 2، 15

وقال أبوزيد أدب الرجل يأدب أدبا حسنا وأنت أديب غيرك.

الأدب: أدب النفس والدرس.

والأدب: الظرف وحسن التناول.

وأدب بالضم: فهو أديب من قوم أدباء وأدبه فتأدب: علمه[1].

إصطلاحا:

الأدب هو الفن الذي يجد فيه الإنسان التعبير عن حسن التفكير أو قوة الإحساس والعاطفة والخيال[2].الأدب بذلك كمال يبحث عن أقنية تبعث فيه الحياة سبل وقنوات لتفعيل نفس الإنسان وتذكيره بالدفق الإنساني الأدب جمهورية الحياة جمهورية القيم وتأسييس الفضيلة كدستور الأدب بطولة كرم وأنفة وشجاعة من هنا ارتبط بالمأدبة لأن فيه تتلخص المشاعر الإنسانية النبيلة الأصيلة .

يعرف النويهي "الأدب بأنه ذلك الإنتاج اللغوي الذي يهم الإنسان من حيث كونه إنسانا والأدب عند "أحمد الشايب" هو الكلام الذي يصور العقل والشعور تصويرا صادقا ولا يسمى الأثر الأدبي أدبا إلا إذا كان قادرا على إثارة العواطف الإنسانية.

نستطيع القول أن كلمة أدب قد اختلفت معانيها من لغة إلى أخرى ومن أدب إلى آخر وهي العلم الذي يثير الانفعالات والأذواق في النفس

[1]- إبن منظور: لسان العرب، مادة أدب، مج 10.

[2]- عبد الله ابن شريط، أبو القاسم محمد كروا، شخصيات ادبية، المطبعة العصرية، تونس، ط1، 1958، ص 08.

القرن 19 هو القرن الذي كان من وراء هذا الاتصال بين الثقافة العربية والغربية ونتيجة هذا الاتصال كان من ثماره الدراسات النقدية بعد أن كان هذا النقد العربي مثابرا بالدرس النقدي القديم (طبقات فحول الشعراء ... إلخ) الذي اقتصر على ثنائية اللفظ والمعنى ثم جاءت هذه المرحلة (ق 19) التي كانت قطعية أو شبه قطعية مع هذه الدرس (البلاغي واللغوي) إلى دراسة تشمل النص بصفة عامة وبصفة خاصة القضايا ذات طابع سياسي أو اجتماعي التي كانت بارزة في أوربا (ثورات، حروب، تورات اقتصادية، نشاط سياسي) هو ما كانت لغة الأدب تعكس تلك الموضوعات وما قاربتها في الأدب الغربي تعكس الأدب العربي ولهذا كانت نتيجة هذا الاحتكاك بين الجانبين هو النظر في القضايا الاجتماعية والسياسية التي بدأت تبرز في الساحة العربية.

بدر شاكر السياب:

يعتبر السياب من رواد التجديد وليس غريبا أن يكون العراق بيئة ساعدت كثيرا في استقطاب الحركات الثقافية المختلفة التي أغنت في الحقيقة كثيرا الشعر العربي قديمه وحديثه فالعراق أحد الحاضنات الكبرى إن لم يكن مركز هذه الأخيرة في رسمه للمسار الفكري والحضاري العربي والإسلامي طبعا وفي العصر الحديث يحتضن العراق الحركة الشعرية الجديدة ويتبنى مسارها فورا مع بدر شاكر السياب الشاعر الذي عكس بصدق حضارة العراق رغم انه عانى كثيرا في بلده ،يمكن القول أن التجربة التي عاشها الشاعر قد انعكست فعليا في أدائه ومواقفه والمقصود هنا الحياة الخاصة التي عاشها يقول :" حُرمت عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع... ولكنّني لم أُحرم جدتي... تموت الجدة " أيرضى القضاء أن تموت جدتي ...ينعكس ذلك على نفسيته " أشقى من ضمّت الأرض ». كما عانى من المرض وهو ما عبر عنه أحد الكتاب أن " بدر .شاكر السياب، في

حياته وموته، مأساة قلما عرفها الشعر في كل تاريخه »[1]. وهو ما انعكس على مواقفه من الحياة ومن السياسة كما أن السياب كان مطلعا على الشعر الانكليزي ومتأثرا به .

من خلال هذه الإشارات نستطيع القول أن التجربة التي عاشها السياب كانت سببا لكي تكون هذه الثورة على مستوى الشعر شكلا ومضمونا منعكسا في دواوينه وأشعاره " أزهار ذابلة " ديوانه الأول (1947)، هذا يذكرنا بثائر غربي فولتير في ديوانه أزهار الشر ويعتبر ثورة على الشعر الكلاسيكي الغربي و" أساطير" ديوانه الثاني (1950)، إلى رائعته أنشودة المطر (1960)، وغيرها ..أنه تنبع " من واقع أمته أو واقع الإنسانية الجريح، أو على أساس اكتشاف الذات ذاتها بعينين جديدتين وضياء دخيل صار أصيلا وسبب ذلك بسيط كما ذكرنا فالسياب لم ينظم الشعر إلا بمقدار ما هو امتداد لمأساته الداخلية والتمزق المعتمل فيه. فذوّب في مأساته كل فاجع أتاه، وحوّل على تجربته الوجدانية كل تجربة، وفي حمّى نفسه صُهرت حمّى " سيزيف " وشعلة " بروميثيوس "، وحرارة البعث من " تموز "، والمسيح، وبتاريخ " جميلة بوحيرد " وعدمية المحو من " هيروشيما "»[2].

يمكن القول إن ما ذكر هو تحفظ رفض شبه رسمي للثورة الجديدة لقد كانت ولادة منتظرة وحتمية رغم الرفض والنكران كانت ولادة قيصرية لهذا الشكل الشعري لكنه وجد طريقه وشهادة ميلاد على أصالته لأنها تعبر عن " ولادة محتوى جديد، وولادة تعبير جديد. ومن دلائل هذه الشهادة رفض الفصل بين التعبير والحياة، والشكل والمحتوى، ليس الشكل وعاء المحتوى، أو رداءه، أو نموذجا، وإنما هو حياة تتحرك وعالم يتحرك أو يتغير. فعالم الشكل هو، لذلك، عالم تحولات »[3].

[1] . يوسف الخال، مقدمة كتاب: بدر شاكر السياب، حياته وشعره لعيسى بلاطة، ص 15.

[2] . أنطون غطاس، مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، عامل الثقافة، ص 280.

[3] . أدونيس، في قصائد بدر شاكر السياب، ص 6.

مع بدر شاكر السياب استطاع أن يقف على الأسباب الشرعية اكتسبها الشكل الجيد وانتزعت أحقية بروزه وتراجع أسباب كثيرة كانت كما ذكر أبدت رفضها وفي أحسن الأحوال تحفظها منه تغيير مفهوم الشعر من خلال السياب، واتجه ليشكل بُعداً جديداً، ثوريا وإنسانيا إنه استجابة للحظة

المحاضرة الثالثة

الشعر قبل عصر الإحياء و البعث

لم يعد الشعر: كلام موزون مقفّى ذ معنى، بل رؤيا جديدة، تبني عالماً جديداً ، وقف شاعرنا ليكون نبيّ عصره. منفياً مضطهداً، مشرداً محروماً، يقابل بالنفور وعدم الفهم، لأنه تخطى« زمن العافية والانسجام... وشرع بتمزيق أقنعة المنطق والمتعارف عليه، طامحاً لأن يثقب جدار المعقول، لأنه يشق طريقه وسط اللغة والرعب ويعيش في ملكوت العبث حيث لا معنى للكلام »[1].

[1] . خالدة سعيد، بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث، مقال في مجلة " شعر " 1961، عدد 19، ص 92 و93.

يعيش السياب عالمه وتستدعي تجربته الشعرية مريدين إليه يصف البعض هذا بالملحمة بالصوت الرؤياوي يشارك من خلاله الهموم التي استطاع من خلالها أن يلفت النظر إليها همومه هموم البلد والأوطان العربية ، في قصائده نوع من الزهد والتأمل ، كلمات قد تكون مخيفة لأن واقع الحال كذلك، يشبه البعض هذه الحالة بتجارب شعرية عالمية حين تتماهى المآسي مع الحال العام أي حالة أو ظاهرة تحتاج اضطرارا لتفسير يقول ت. س. إليوت الذي يقول:« إن الشاعر العظيم يزعج قارئه أكثر مما يبهجه، إن قراءة قصيدة عظيمة نوع من أنواع المخاض، من أنواع الميلاد، ولن تولد إلا من خلال الألم، إنه ميلاد الروح ».

وانطلاقاً من تحديد الشاعر عند السياب، نحاول تقصي مفهومه للشعر من خلال مقدمة ديوانه " أساطير " التي تعتبر بمثابة " بيان شعري " للتجربة الشعرية الجديدة نحاول ما أمكن أن نقترب من هذا العالم والتعرف عليه وبالتالي أين تقع فواعل وعوامل الشعر أي أقطابه في تناول الشعر ؟ في حقيقة الأمر لا يمكننا أن نقف عند تعريف جازم للشعر عند السياب يمكن أن نفسر ذلك من خلال المسار العام الذي يفسر لنا طبيعة هذا الشخص وتجربته ولكننا يمكننا أن نعاين محاولات الشاعر التركيز على شعر التفعيلة والشعر الحر منذ أن كتب قصيدته في الثوب الجديد " هل كان حباً " التي نشرها عام 1946.

ويرى البعض أن عدم الفصل في ذلك قد يكون من عدم التمكن أو عدم اكتمال التجربة والتصور عن هذا الشكل الجديد وأن أثر الشكل القديم لا يزال بالحضور الذي هو عليه في وجدان وموقف الشاعر قد يكون كذلك نستعين على الأمر بالتفسير الخلدوني من خلال مقولة المنوال التي استخدمها في التعريف بالأسلوب فالأكيد أن الشاعر كان عارفا ناظما للشعر العربي القديم واثر ذلك موجود ومرحلة الانتقال إلى غيره لم تنضج بعد ولهذا يمكن تفسير ذلك بعدم الفصل بتعريف مباشر للشاعر هذا وارد .

أيضا كان مفهوم الشعر عنده مضطرباً، ومتأرجحاً بين المعنى الكلاسيكي القديم:« الشعر كلام موزون مقفى ذو معنى »، وبين الشعر الحر، مع الأخذ بنظرية اللاوعي الرمزية التي هي أقصى درجات الوعي، على عملية استحضار أو استنباط للذكريات، وبذلك تتوافق نظرة السياب مع نظرات الرومنطقيين الغربيين، والرمزيين، ولاسيما بودلير. وسبب ذلك ثقافة السياب الغربية، ومطالعته لآثار الرومنسيين والرمزيين، خصوصاً القصائد التي ترجمها الشاعر المصري على محمود طه. مثلما تتلاقى مع نظرة ت. س. إليوت في أن الشاعر« قد يتوصل إلى حدود من الوعي لا يمكن التعبير بالكلمات عمّا وراءها من المعاني... وأننا قد نجد في الشعر فوق ما قدره الشاعر أو وعاه »[1].

ولكن مهما يكن من أمر فإن الشعر يظل عند السياب انعكاساً للحياة، حياة الشاعر الخاصة وحياته الجماعية،« وإذا كان الشعر انعكاساً من الحياة فلا بد له أن يكون قائماً مرعبا (...) ولكن ما دامت الحياة مستمرة، فإن الأمل في الخلاص باقٍ مع الحياة، إنه الأمل في أن تستيقظ الروح وهذا ما يحاوله الشعر الحديث »[2].

يتضح لنا، من خلال هذا العرض، أن السياب كان يعدّ الشعر تعبيراً عن حالة النفس في كل تعقيداتها، وأن الشاعر يخطط للغد وينظر للأشياء قبل وقوعها، وكأنه يتنبّأ بها، فيرى العالم لا كما هو، بل كما ينبغي أن يكون، وبذلك تتحدد مهمة الشعر، فتتخذ صنعة النبوّة أو الرسالة البنّاءة المحررة. يقول السياب نفسه:« ما زلنا في بداية الطريق، ما زلنا نحاول ونجرب، وقد ننجح في

[1]. مجلة " شعر "، 1957، العدد 3، ص 112

[2]. المرجع نفسه، ص 113

هذه المحاولة وقد لا ننجح، ولكننا واثقون من شيء واحد، أننا سنمهد الطريق لجيل جديد من الشعراء، سيجعل الشعر العربي مقروءاً في العالم كله ».

ولم يكن السياب وحده، في هذه المعركة، بل كانت إلى جانبه نازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، اللذان نافساه على ريادة حركة الشعر الحر في مرحلة ما بعد الحرب الكونية الثانية...

*** نازك الملائكة:**

لا يختلف المر كثيرا عند شاعرة بارزة اخرى من العراف وفي قناعة وضرورة راسخة بان الشكل الجديد ينبغي أن يأخذ مكانة دائما من العراق إنها الأسباب التي ذكرناها واستعرضناها عند السياب تقول نازك " كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947 في العراق، بل من بغداد نفسها، وحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله أو كادت (...) وكانت أول قصيدة حرة الوزن تُنشَر قصيدتي المعنونة:" الكوليرا "»[1]. ولخيال الشاعر عمل جليل في الروايات التارخية لأن حوادث هذه الروايات أشبه بالهيكل العضمي الذي يحتاج إلى الخيال الخالق المبتكر ليكسوه لحما، ويجري فيه دما ، ويبعث في أوصاله روح حياته .[2]

ويوجد خيال ووهم وهذا ما حققه (كو لردج)للتفرقة بينهم والفرق بينهما فالخيال هو القوة الموحدة المركبية أما الوهم فهو القوة على حشد الجمع وهو القدرة على جلب صورة متباينة لشبه فيما بينها، وعلى الشاعر والكاتب إلا يجري وراء الأوهام ، ويفرضها شبحا على أعماله ويغرقها بلا مغروقية التي لا تفهم .

[1] . نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، مارس 1981، ص 35.

[2] حصول من النقد العقاد صفحة 136

ومن الجلي الواضح أن الخيال العربي غير الخيال الأوروبي في كل أحوال.في العصر الحديث يدور في الفراغ ، أما الخيال الأوروبي فقد انتزع الفوز في حلبة العالم ، وأصبح العقل الأوروبي يشار إليه بالبنان.

تقول نازك في قصيدة الكوليرا :

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصِخْ، أنظر ركب الباكين

عشرة أموات، عشرونا

لا تُحصِ، أصخ للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى، ضاع العدد

موتى، موتى، لم يبق غد

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لا صمت

هذا ما فعلت كفّ الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

نشرت هذه القصيدة ببيروت سنة 1947. وبعد ذلك بأيام قليلة، صدر في بغداد ديوان "أزهار ذابلة " لبدر شاكر السياب، وكأنه بيان وشهادة ميلاد لهذا الشكل أقدم على تحريره بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وفيه قصيدة حرة عنوانها " هل كان حُبّا ". وقد قال عنها صاحبها بأنها من " الشعر المختلف الأوزان والقوافي ". وهذا نموذج منها:

هل يكون الحب أنّي

بِتُّ عبداً للتمني

أم هو الحب اطّراح الأمنيات

والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة

واختفاء العين في العين انتشاء

كانثيال عاد يفنى في هدير

أو كظل في غدير

نرى في أبيات السياب مدلولا جديدا للشعر وتوجيها لمساره انها التوليفة الجديدة التي أصبح عليها الشعر من خلاله ومن خلال نازك الملائكة وهكذا شكلت مبادرة الملائكة والسياب، ومن سايرهما من الشعراء الشباب، مواكبة للتطور الحضاري، في مرحلة حساسة ، تحيط بها ظروف استثنائية عامة تحت طائلة الرجوع والتخلف قي مجالات الحياة وفي ظروف الاحتلال مبادرة الشعر هذه ثورة تلقفها من خلال هذا الوضع إنها لحظة التزام حاسمة كان قد بدأت ملامحها من خلال النخب السياسية والعلمية والدينية في مواقفهم من هذا الوضع . ياي الدور على الشعر عموما والشعر الحر لأنه يعكس شكلا ومضمونا الرغبة الحقيقية للتغيير .

نستطيع القول أن تيار الشعر الحر الذي سار إلى جانب الشعر في قصيدة عمود الشعر قدّم نفسه على أنه قفزة نوعية في سياق التجديد الشعري، وتفجير الأشكال الشعرية والمضامين التقليدية وتصور بناء مجتمعي حضاري من خلال ما قدمته قصيدة التفعيلة في شكلها كمنظور لبنية تركيبية جديدة وقفت القصيدة الجديدة وجهاً لوجه أمام نمطية القصيدة القديمة كمرآة تعري حقيقة الوضع ويبدو ذلك على الخصوص القصيدة الرومنسية. وكان لا بد لأصحاب الشعر الحر أن يطرحوا مفهومهم الجديد، ويمكّنوا له من أن يحاجج عن الأسس التي تدعّمه بيانا وتبينا فهما وإفهاما بعبارة الجاحظ .

المحاضرة الرابعة

الإحياء و البعث في الشعر العربي الحديث

قضايا مفاهمية في القصيدة الجديدة

الشكل والمضمون

تمكنت القصيدة الجديدة في شكلها أن تقنع وتحول النظرة التقليدية إلى ما ينبغي أن يكون عليه الشعر العربي. ويمكن حصر هذا التحول في النقاط التالية:

أ . إعادة النظر في مفهوم الشعر ووظيفته، وذلك بكسر قوالب الشعر الموروث، والبحث عن فضاءات جديدة قوامها الإحاطة بالمتناقضات المتصارعة في الواقع. وهذا أمر يتطلب إيجاد شكل يستجيب لهذا المنحى.

ب . تفجير الوحدة الصغرى(وحدة البيت، البيت الشارد) التي قال العرب باستقلالها في صلب القصيدة، ونعني بذلك البيت الشعري، لصالح الوحدة الكبرى، أي القصيدة. فلم نعد نجد الحدود

الفاصلة بين الوحدات. معنى ذلك أن التوجّه الشعري الجديد يطرح النص بكامله كوحدة كلّية متناغمة.

ج . بروز إيقاع داخلي جديد لا يقوم على المحسنات البديعية، بل يتولّد عن نظام الحركات والعلاقات التي تنشأ بين المقاطع بدل البيت والبيتان ومن خلال ما تحدده الصورة، دفعا لتشكيل النص ومعناه ككتلة واحدة .

إن أغلب المشتغلين بالشعر المعاصر ينبهون على الأسماء التي اشرنا اليها مع السياب. ، ويمكن القول بأن قصيدة " أنشودة المطر " تمكّنت . على مستوى التشكيل البنائي . من الدخول إلى مناطق لم يعرفها الشعر العربي، سواء من حيث التنويع الإيقاعي والقدرة اللغوية على الإمساك بتجربة حياتية كاملة (تجربة السياب ومن ورائه العراق بأسره). أو من حيث استدعائها الشكل الشعري القديم (الوزن والقافية وبعض التقنيات البلاغية)، وتوظيفه بطريقة تجعلها تسير على درب المستقبل، مستندة على ما في الماضي من طاقات تساعد على المصالحة بين النقيضين، حتى تفلت من الاستلاب الثقافي.

يمكن القول مع ذلك أن هذه القصيدة، تحمل في طياتها كل إشكاليات الشعر العربي المعاصر إنها بمثابة المنهل أو الذاكرة التي ينهل الشعر الجديد من مخزونها ويطوّره.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن هذا النهج التجديدي في الشعر قد حقق عملياً جملة من المكتسبات تتمثل خاصة في البحث عن وحدة القصيدة وتناغمها، ويمكن أن نحصر هذه المكتسبات في المسائل التالية:

*** مسألة اللغة:**

اللغة بالنسبة للشعر هي المبتدأ والخبر منذ أن استأنس العربي بعذوبة لغته فاللغة العربية لغة شاعرة كما ذكر محمود عباس العقاد ذلك وكانت هذه العبارة عنوان كتب له كما كان الحال قديما

مع ابن جني الذي وصف العربية بالشجاعة شجاعة اللغة وشجاعة منتسبيها وما عناوين كنبه إلا دليل على ذلك ككتاب الخصائص وسر صناعة الإعراب وغيرها نعتقد أن شعراء اليوم لم تغب عنهم هذه الحساسية بمفهوم ناقد فرنسي كبير (رولان بارت) إنها حساسية جديدة من خلالها أراد هؤلاء للغة الانتساب والكتابة أن تكون مهد الثورة والشعر في الحقيقة مهد الثورات في التاريخ ومن هنا كان للغة وللغة الشعر هذا الاهتمام من لدن الدرس اللساني والخطابي هكذا كان الأسلوب الجديد عنوان شكلت مسألة ومحورا رئيسي من محاور التوجهات التي سلكتها التجربة المعاصرة على صعيد الممارسة في شكل بحث دائم عن مسالك جديدة تسمح بدفع اللغة نحو ذُرى تعبيرية جديدة.

كانت الأسباب المذكورة وحجاجيتها سببا كافيا لتفتح جملة من الوراشات إن صح القول ورشة على اللغة وتخريجاتها على كافة المستويات التي تشغل أي لغة إنها عدول بالمفهوم العربي القديم وانزياح رمزي وتجلي يرى في العبارة رمزا معاني وظلال والى الألفاظ بدورها كألفاظ شعرية وهذا موقف هام يتضمن قناعة أوّلية مفادها أن اللغة ليست مجموعة دوال محددة المعاني بصفة نهائية، بل هي مجموعة أشكال تستمد كل إمكاناتها الدلالية وطاقاتها الإيحائية من السياقات، أي من شبكة العلاقات التي تؤسس مجتمعة جوهر النص الشعري، ذلك أن الكلمة هي في الحقيقة بؤرة تحمل إمكانات لا متناهية من الدلالات.

قبل أن نعرج في هذه المسألة ينبغي أن نعود إلى المدلول النصي عن مفاهيمه وتنزيلاته لعله يفيدنا في فهم أقرب إلى المراد من قضايا التجديد والثنائية المتعسفة التي يراد بها أن يكون النص منشطرا بين شكل ومضمون بين قديم وحديث ..

يمكن هنا أن نستدل على مفهوم النص فقد وردت مادة (ن.ص) بالمعاني الآتية :

الرفع ومنه نصّ فلان الحديث بمعنى رفعه أو أسنده الى قائله ونص الحديث بمعنى قرأه قراءة نصية مظهرا خلالها تميزه واختلافه عن كل حديث آخر من جنسه ونص الناقة رفعها أو أعلاها في سيرها حتى لا تسقط في حفرة ونصها بمعنى قلقلها حفزها على السير أو حثها على الإسراع فيه ليستخرج أقصى ما عندها من قدرة عليه ونص الشيء بمعنى رفعه أو أعلاه من موضع السقوط إلى موضع العلو ليعلو أو ليصبح بمثابة الشيء العالي أو البارز أي الظاهر ظهور تميز أو اختلاف عن باقي الأشياء الأخرى من جنسه ومن غير جنسه لذلك فنص الشيء ينصنصه من موضعه بمعنى حركه ليزيحه عن موضعه أي لينقله من موضع الخفاء إلى موضع التجلي والظهور ومنه نص فلان أنفه غضبا بمعنى شمخ بها وأنف رفعها تعبيرا عن غضبه "[1]

النص: وقفات بيانية:

أما عن النص وبيانه فقد وقفنا عند هذه المحطات البيانية "نص العروس ينصها رفعها أعلاها /أقعده على المنصة والمنصة هي ما ترفع عليه العروس لترى متميزة من بين النساء الحضور أو هي بالأحرى مجلى الوجود المتجلي للعروس وهذا يقتضي أنها المنصة موضع الإفراد والتفرد أو موضع الاختلاف والتميز تميز المرأة عن باقي النساء اللاتي يتزين يوم عرسها كزينتها ما قد يؤدي إلى اختلاط الأمر والتباسه في عين المشاهد قليل الخبرة ..وليمكن شهود جمالها /اختلافها وتميزها من جميع الحضور من النساء وليمكن فضلا عن ذلك التعرف عليه والاستمتاع برؤيتها وإعلان تبعيتها لمن هي عروسة به حتى لا يفكر أخر في طلب نكاحها فهي تنصص لهذه الأسباب .

وانتصت العروس بنفسها على المنصة أو أعلت نفسها بنفسها كي تقعد على المنصة (صعدت عليها صعودا ذاتيا أي دون مساعدة أحد) رغبة في الظهور أو لترى جلية من جميع النساء الحضور .

[1] كليطو ، 1997، ص50

والماشطة تنصص العروس : ترفعها لتقعدها على المنصة (...) ومنه حديث عبد الله بن زمعة "أنه تزوج بنت السائب فلما نصت لتهدى إليه طلقها ،المراد : فلما أقعدت على المنصة أو فلما أشهر أمر عقد نكاحها منه أو زواجها به وعرف الناس أنها قد صارت في عصمته طلقها أو أعلن فسخ عقدة النكاح التي كانت قد انعقدت ...حتى يعلم الناس حدود العلاقة .. فهو إذن لم يفعل ما فعل إلا ليدرأ عن نفسه وعن تلك المرأة التي كان قد اتصل بها أو تواصل معها بهدف الزواج منها خطر قلة السوء التي قد يشيعها الناس فيهما "[1]

والنُصة : بالضم الخصلة من الشعر وفيها المعاني التالية

.1نصة الذي يقع على وجه المرأة في مقدمة الشعر ناصا هو الشخص المباشر / الماشطة بوصفها الشخص المنوط به قيام بفعل النصنصة والتنصيص أو هو في الوقت نفسه الشخص غير المباشر زوج المرأة العروس أو أهلها أو هو من دفع إلى هذا الفعل أو حرض عليه هو المرأة نفسها أو أهلها أو هو من دفع إلى هذا الفعل أو حرض عليه أو هو المرأة العروس نفسها التي قد تقوم بهذا الفعل هي نفسها 2ومنصوصا هي المرأة نفسه العروس3. ومنصوصا به هو فعل العلو والإعلاء الذاتـ ومنصوصا فيه هو المكان المحيط بالناص والمنصوص والمنصة وزمان الإحاطة بكل ذلك5. ومنصوصا عليه هو المنصة 5 يشك الناص في حقيقة أمرهما وما كان قد جرى بينهما 6. ومنصوصا له أو لأجله بوصفه الغاية التي لأجلها تنص العروس وتنصص " [2]

إن من شان النصنصة والتنصيص أنها قد تكون ذاته وهو يعلو بذاته عبر إمكاناته الخاصة أي عبر وساطة اللغة والفكر "[3] وبخاصة في النص الأدبي أو الإبداعي عموما إنها حركة علو بواقع اللغة المعاش إعلاء له أي جعله متعاليا مفارقا لما هو كائن أو ما سيكونه في الواقع إلى ما

[1] كليطو ، ص08

[2] الحميري، ص 48

[3] المرجع نفسه ص 49 50

يكونه في النص وفق مقتضياته وهذا يقتضي القول في وصف هذه الحركة أنها عبارة عن حركة مضطردة واعية بالكل تكشف عن انفصام ذوقي بين صورة وحقيقة تتحقق بالتجاوز حتى ولو كان هذه الأخيرة لا يقوم لها المقام إلا بحركة وعي تخيليي.

النص من منظور لغوي:

النص من هذه الواجهة هو القناة التي تتشكل خلالها الفكرة في صورة تلك الصورة التي قد تكون مقررة سلفا لكن لنثبت فعلا هذه الحقيقة ينبغي أن تقدم لذلك الدليل وبالتالي إذا أخذنا موضوعا كالجسد من خلال هذا المنوال التحليلي ابتداء هو يسقط هذه القاعدة لا يهمه اللبوس الثقافي الذي يحتكر شهادة براءة المغزى ومنها فكرة الجسد والصورة عموما سنقف عند مدلول النص في هذا الحقل وما يمكن من خلاله ان نفهمه من مسالك في اقتفاء المعنى وأثره .

المحاضرة الخامسة

عوامل ظهور حركة البعث و الإحياء

يرى روجر فاولر في النص أنه "البنية السطحية الخطية الأكثر إدراكا ومعاينة [1]")وهو عند الكاتب واللغوي فان ديك :بنية سطحية توجهها وتحفزها بنية دلالية عميقة ويتصور البنية العميقة للنص كما منظما من التتبعات " 11[2] ومن المفترض أن تدعم سلسلة من الجوانب الأساسية يحصرها في ثلاثة من بينها أهمية ببحثنا :

. إمكانية تذكر مضمون نص طويل (حتى دون استخدام الوحدات المعجمية للنص ذاته)"[3]

أما اللساني ومتخصص اللغة هاليداي فيرى فيه :وحدة اغوائية في طور الاستعمال من " النص عنده أيضا شكل لساني لتفاعل اجتماعي وهو تبعا لذلك ترهين للمعنى المحتمل و خلالها النص بذاته في سبيل تجلي يعلن حركة علو وإعلاء ذاتي أو تلقائي .

النص عند زتيسيسلاف زنياك "ليس المنطوق والمتلقي فحسب بل هو فضلا عن ذلك بناء غير ممكن تكراره مقصود به التطابق (المطابقة) ويبرر مقصد التطابق الذي يشكل في حالة النصوص المكتوبة بعدها الاجتماعي والتاريخي الخاص "[4]"

[1] بارت ،2002 ،ص10

[2] المرجع نفسه ،ص55

[3] الحميري ،ص43.

[4] المرجع نفسه ،ص 109

النصوص عند أومن عبارة عن وحدات تواصلية تتحقق لغويا" [1])ويخلص الأخير أنه دون تواصلية لا يتكون نص .إن هذه الوظيفة تتكون من مبدأين أساسيين :

. مبدأ خاص بالحوار

ـمبدأ اللغوي "[2]

أما جوليا كريستيفا فالنص عندها :جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة /الخطاب واضعا الحديث التواصلي (المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة [3]"

إلى الآن رأينا تنزيلات ذات أهمية تصلنا بالنص من خلال الفكرة وعملية تأطيرها التي عادة تتحكم فيها مستويات لغة تعتبر ثوابت هذه اللغة وربما بما تصطدم به هذه الثوابت من تحديات تتعلق بمبدأ التعدد اللغوي واندماج تلك الملكة ضمن لسان هجين ثم على صعيد الفكرة التي تتحول من حقل دلالي لأخر يرى رولان بارت في النص أنه" ممارسة دلالية يعيد الكلام طاقته الوضوحية الفاعلة "ا [4] ثم يذكر أن الدال ملك لكل الناس وأن النص هو الذي يعتمل بكل كلل ولا ملل وليس الفنان أو المستهلك"التناصية .[5])الذي نجده متواترا ومتوافقا إزاء مدلوله المتعلق أساسا بالنسج .

لكن بارت يعطي النص بيانا أخر يجعله لا يمر بالسيولة المعهودة التي يأخذها من تشريعات اللغة أو من ثوابتها (ضمن توجهات الكتاب :لذة النص) يجد صداه في الأنساق التي بيننا وبينها تعايش أو جدال ويستخلص من ذلك تأملات التي من ضمنها كيف نقرأ نصا انطلاقا من تمثلات

[1] الحميري ،ص111

[2] الحميري ،ص112.

[3] الحميري ،ص12

[4] الحميري ،ص16

[5] المرجع نفسه: ص 120ا

واردة وفي هذا الصدد النص نسق يستند على الاستيهام والتمثل ،يستخدم بارت لفظ التمعني في ذلك ومراده أن الأخير عبارة عن "مرافعة يستطيع خلالها فاعل النص (المتعدد) الانفصال /الاتصال هاربا من منطق الأنا المفكرة المدركة ودالفا إلى أنواع أخرى من المنطق حيث يكون بمقدوره ان يحاور المعنى وان يتفكك خلاله [1]

لذلك التمعني حسب بارت عبارة عن عمل وأن لم يكن من جنس العمل الذي يحاول بواسطته الفاعل السالم والظاهري السيطرة على اللغة بل هو جنس ذلك العمل هو من جنس العمل الجذري الذي لا يترك الفاعل خلاله شيئا بكرا أو هو عمن جنس العمل الذي يكتشف عبره الفاعل (النصي) كيف تصقله اللغة كيف تفككه منذ أن يلج فيها "[2]

لذلك فتمعني الفاعل (النصي) إذن على عكس (عملية) الدلالة لا يقتصر دور الفاعل فيه على مجرد الاتصال أو على مجرد التمثل ولكنه يموضع الفاعل المتعدد كاتبا وقارئا داخل النص وهو يموضع الفاعل ليس كإسقاط بل كضياع "[3]

يصل بارت في لمحة بيانية موحية في كونه "نسيجا في حالة نسجه أي في حالة تشابك أنظمة من الصيغ إنه النسيج الذي يتموضع فيه الفاعل الناسج وينحل (فيما ينسج) مثل عنكبوت ينحل في عكاشة "[4]

ويثير بارت قضايا النص إلى مداها عندما يذّكر " إن المبادئ المعيارية للنص تستطيع أن توجد في الآثار الفنية المهمشة أو المدانة أي التي تهمشها أو تدينها الثقافة الرسمية التي تحدد معايرها المدارس (الرسمية) والنقد (المؤسساتي) إضافة إلى تاريخ الأدب ..الخ ويستطيع النص /التناص

[1] المرجع نفسه: ص ن.
[2] المرجع نفسه: ص ن
[3] المرجع نفسه: ص 121
[4] المرجع نفسه: ص 120

والجناسات في الدوال أن يوجد في أكثر الآثار الفنية شعبية وبالكيفية نفسها يمكن للنص أن يوجد أيضا في الكتابات المسماة الهامشية وهي الكتابات المقصاة من عالم الأدب الرسمي لذلك يمكن حصر مفهوم النص حسب بارت في الكتابة الأدبية وهذا انطلاقا من أن حضور اللغة الطبيعي أو اللافطري) في إنتاج ما يعطيه ثراء ثرا من التمعني وأن العلامات اللغوية المتينة البناء تعرض نافي اكبر من اللذة الأخرى إنها لذة أو ديبية (قوامها التعرية والمعرفة والإطلاع على الأصل والنهاية (وذلك حين يكون صحيحا أن كل قصة (كل الكشف عن الحقيقة)إنما هي إظهار للأب (الغائب المختبئ أو المؤقنم) فيهب الغبطة إنه النص الذي ينحدر من الثقافة فلا يحدث قطيعة معها ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة[1] "

*** مسألة الغموض(الانزياح)**

إن الشعر بتصوراته الجديدة والمشروعة في هذه الحدود يعكس موضوعات في حقيقة الأمر غموضا يمكن القول إنها فعلا تمثلا لواقع غامض لا ننسى أن زمنا طويلا مر لم يكن فيه أي تداول أو تحريك أو تثوير على مستوى الشعر وعلى أصعدة الحياة عموما والزمن المشار إليه ليس بالقصير كان لا بد أن يملأ هذا الفراغ بزمن الحاضر لكن لابد من ومقت حتى تأخذ التجارب التي قادها أنصار التغيير وقتا وقابلية لكن الوقت لم يكن في صالحهم يبدو أن الشعر تخطى هذه الفوهة ونستطيع الجزم آن زمن الحداثة فيه مستقل ورفيع إذا قارناه بأزمنة المجالات الحياتية الأخرى إنه يدفع بالغموض يقدمه يشخصه يبرز ملامحه بحثا عن تراكم زمني كي يفك هذه اللحظة الغامضة في زمن الحاضر الذي تعلق بالماضي فالتاريخ كما يقال ليس الماضي فقط بل هو المستقبل أيضا الجديد . حتى التاريخ بالمفهوم العام يتسم في معظمه بالغموض.

يمكن من خلال هذا الحديث أن نرد مسألة الضدية أو التقابل ليس المقصود هنا ان نرد الغموض في مقابل الوضوح خصوصا ونحن في ورشة خاصة تتعلق بالشعر ليس الوضوح هو

[1] بارت ،ص 38

المستهدف وربما يمكن القول أن الوضوح هو المسالة الصعبة صعبة أكثر من الغموض لأن الوضوح قرار والغموض تصور وسؤال الوضوح إجابة مشروطة بزمن عندما تكون مسلمة تكون أخطر قد يقول البعض أن الغموض عجز وهو كذلك لان الحياة تعجز عن تفسير نفسها عندما تكون محطاتها وأحلامها مرتبطة بالموت .

إنها حقيقة ينبغي إعادة النظر فيها بخاصة حين نتحدث عن الشعر، ولكنها على كل حال حجة أولائك الذين لا يتقبلون عوالم الشعر ، في زمن آبي تمام كما هو معلوم سئل : لم لا تقوا ما نفهم ؟ رد ابو تمام بإجابة مماثلة مشاكلة للسؤال : ولم لا تفهم ما أقول ؟ تفتح هذه العبارة الموجزة المشاكلة بالمصطلح العربي القديم الباب على القراءة وان يرتقي المتلقي إلى قيمة اللغة والصورة المعبر عنها في الشعر وهكذا كانت الأصوات المنادية للشعر خطابها لا يخرج عن هذه القاعدة وشبيه ذلك من العصر الحديث عندما رد محمود عباس العقاد على منتقديه بغموض بعض كتاباته بقوله : لست مروحة للكسالى .

قد هؤلاء أن يكون الشعر نسقا ليس فقط في لغته من حيث القاعدة بل يطالبون بنسقيته المشاكلة للمستعار والمستعار عليه إشارة إلى عمود الشعر للمرزوقي وقد يستدلون على أن وضوح القصيدة القديمة وفق شروط عمود الشعر كانت اقرب تدولا بين الشعراء والمتلقيين الشعر ليس أن تكتب لما يحبه الناس سوق السعر أيضا فيها تداولات تقبل بأسهمه وقيمته عند العامة والخاصة ومن يقدرون أيضا قيمته على الحقيقة فهم يقولون حينئذ إن هناك من الشعر يتسم بالوضوح والبساطة، وهو يهزنا ويثيرنا، لا باس هنا لكن يمكن القول بقول السائل الذي سال عن تذوقه للشعر وغناه عن النقاد فكان رد صاحب الخبرة أن تذوق ذلك يكون في النظر في قيمته وان كان استحضار هذا الشاهد لمسالة نقدية معروفة .

وهذا الجدل يبدو منطقياً ومعقولاً، ولكن مع ذلك، ينبغي التريث في قبوله. فالشعر قد يكون بسيطاً وسهلاً، ومع ذلك فهو قادر على أن يطربنا، ولكن ليس كل الشعر الذي يطربنا بسيطاً وسهلاً.

إن الغموض مرتبط إلى حد بعيد، بطبيعة الشعر ذاتها حتى ليجوز لنا القول إن الشعر هو الغموض. وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلاً على أن هذا الشعر قد حاول ان يعبر عن التزام حقيقي من الشاعر وموقف اتجاه الواقع ومواجهته بالاعتراف به ومكاشفته من كل صفة غير شعرية، والتطلع من خلاله على طبيعة الشعر الأصلية. ولذلك ينبغي أن نقف عند طبيعة الغموض ذاتها، وعند الضرورة الجمالية التي تجعل الغموض عنصراً أساسياً في الشعر.

المحاضرة السادسة

خصائص شعر الإحيائي –

في الاغراض الشعرية في المعاني والأخيلة

طريقة التعبير في بناء القصيدة

نستطيع على هذا الأساس أن ندرك ماهية الشعر وأغراضه والتفكير في بنائه وتبني الشعر الحديث له. فالمعلوم أن الشعر لا يستخدم اللفظ من مادته الخام التي تكون عادة معجمية بل يتعدى وهو أمر حتمي في طبيعة الشعر وإلا فليس شعرا فهو يقدم خلخلة للدال والمدلول وعلى العقل الاشتغال على ما يقابلها واقعا ولهذا أحكامنا تكن ردود أفعال عفوية بذكر الغموض كحكم وهو في حقيقة الأمر عبارة عن دهشة أفق في التلقي يصطدم به القارئ في لغته الجاهزة التي تبرمج أعصابه وتبقي على سقف افقه محدودا بالاستعمال الضيق للألفاظ وصور التعبير ما يراه قابل للإدراك مون بحقيقته في دقة وإتقان الغموض هاهنا يذهب مذهب العدول ،إنه تشقيق الألفاظ واختراع للصور. والاختراع مرهون بمخيلة واسعة ملكة فكرية لها ميزانها ومنطقها لعبة مجاز ، فإذ بالكلمات من حيث دلالتها تخرج بمنطلق وأبعاد جديدة، وإذ بالصور رموز عفوية يدفع بها الخيال أفكارا ومدركات فتصبح القصيدة في هذه الحالة تمثل هندسة ترصد موجات عاطفية مذبذبة في نشوة لم يكن من الممكن أن تتحقق من حيث هي مادة إلا في ذلك الإطار الذي اختاره الشاعر.

غلب على الشعر هذا المنظور عمود جديد يستعين على المدينة وتركيبتها المعقدة تنتهي إلى غموض في الرؤية والشاعر في ذلك أصبح منخرطا في هذه المعركة بوعي كافٍ لما يقوم به من اختيار في أعماله ، علي أن أقول وعليكم أن تحتجوا بقول الفرزدق في رده على النحاة يقول الشعر أوّلاً،أمام شعر أصيل في رحلة البحث عن براءات اختراع يقتضي ذلك كل محاولة وتجريب وتجنيد هذا يعني أن في عمله هذا صلة باللغة مختلفة إنها وسيلة وغاية بهذا ومع تكون اللغة حية

الغموض في ذلك حطب اللغة ونورها الذي سيأخذ بالكاتب وباللغة وقارئها إلى حب واحترام على الأقل فكرة أن اللغة وسط هذا الفضاء يمكن أن تبقى حية ومعطاءة .

نقف الآن أمام دراستنا لبدر شاكر السياب الذي لطالما شعر بالنقص، كما ركزنا على قصائده الخمس والتي هي إجابة لكل الأسئلة المطروحة حول أسطورة في شعر السياب ، فالسياب غريب وغريب عمن يحيط به ، صورة الاغتراب قد تكون الموضوعية أو بمعنى الانعدام والقدرة والسلطة بمعنى انعدام المغزى[1] ، لذا يستشعر السياب علاقة قوية بين اغتراب الشاعر وقضيته الالتزام في الشعر اعتقادا المناقش أو الباحث أن العوامل الثلاث للمجتمع ، الحكومة ، الوسط العربي ساهمت في اغتراب شعر السياب ومن أشكاله التي نبعت فيها عوامل ذاتية كقبح الوجه وتقلبه في الرأي والفشل في الحب لذلك وجد السياب في شعر الشاعرة أو الناقدة الإنجليزية " ديم إيث سيتويل " مخرجا للكبت الذي عاناه طويلا من الحرمان الجنسي والروحي ، لذا وضع الأستاذ نذير العظمة كتاب كامل بعنوان " **بدر شاكر السياب** " وإديث سيتويل [2] لذلك الأسطورة هي إحدى وسائل التقاء السياب بالإنسان وقد غاب عليه اعتماده على سيتويل وكأنه نسخة مقلدة لها ، لكن كل هذا في نظره تضيع للوقت ونفسه للركض وراء ما جاءت به معطيات سيتويل، ننتقل إلى أنشودة المطر وهي قصيدة تدرس الماضي العربي ووصف الحاضر ولا توجد فيه إشارة إلى المسيحية أو الأسطورة الإغريقية ، مع العلم أن منطقة الخليج منطقة أطماع للاستعمار ، كان فيها اللؤلؤ وأصبحت تنتج وتصدر البترول لذلك استحضر السياب ذلك الواقع في قصيدته أنشودة المطر إضافة إلى يهودا خائن السيد المسيح عليه السلام [3]، وقد صح القول جليل كمال الدين أن السياب يتبرأ من الشيوعية والتزاماته القومية مع الأسطورة البابلية ، بين القطرة والنمسة إلا أن الشاعر انتقل إلى أسطورة العرب، لقد تفرد الأخير في عموم شعره بتوظيف الصوت وضبطه وهذا

[1] – أحمد عودة الله الشقيران ، الإغتراب في الشعر بدر شاكر السياب ، عمان ، دار النشر والتوزيع ،
[2] الكويت دار المعرفة 1984
[3] محمد علي الصابوني ، النبوة والأنبياء ، مكة المكرمة ، الناشر حسن عباس شرتيلي ، وقت الله تعالى .

ما يعطي قصائده أكثر تميزا، من نوعه ، ننتقل إلى التحليل الذي يتحول إلى الأسطورة في الحياة العربية، فهو مصدر الخير والنماء والثراء ، لذا لم يكن مستغربا عليه أن يلجأ إلى الأسطورة وإلى المسيحية، فلجوؤه ليس رمزا وإنما هروبا من الواقع ، أدى به إلى الاغتراب روحا وجسدا ، وهنا يوضح مدى التناقض الذي أوقع نفسه فيه وتأتي أسطورة العنقاء والتي هي واحدة من الأساطير التي يستخدمها السياب في إيصال رسالته مع العلم أنها طائر جميل عاش في الصحراء العربية خمسمائة أو ستمائة سنة ثم مات بحرق نفسه في النار ، ثم عاد للحياة من جديد وهذا رمزا من رموز الخلود[1]، ثن انتقل إلى أسطورتي أدونيس وعشتار هذه الأسطورة سومرية يكون فيها تصور الأخ الصغير لعشتار أما الأسطورة البابلية فهو عشيقتها أو ابنها أحيانا .

وتصور إله راعي من بلاد سومر وبابل تجلد في العالم الآخر كبديل لزوجته عشتار ، غن المطر عند الشاعر رمز للخصوبة والعطاء والحياء لاستمرار الحياة وانقطاع المطر أي العقم بالإضافة إلى عناصر الأسطورة الثلاث بابل وعشتار ، وتموز عند قصائد بدر شاكر السياب " **مدينة السندباد** " القصيدة " العنقاء " " مدينة بلا مطر " " أنشودة المطر " ومن ثم يدرك السياب تخفيف رغباته في جسد المرأة الأسطورة ، واستحضار محبوبته في القصيدة عاجزا عن إشباع رغبته الجسدية الذي دمرته وأدت به إلى البحث عن الموت والخلاص ، وأخيرا استخدام السياب الأسطورة في القصائد الجنس

كوسيلة للهرب من واقع لا يستطيع مواجهته بصراحة فمثلت الأسطورة أداة رمزية يمكن استخدامها ببراعة واقتدار ولجأ إلى الأسطورة الشرقية والعربية، ، وينفي السياب استخدامه للأسطورة الغربية الإغريقية .

[1] –wabston new twentieth centry unabridged divtinary 2 nd edn 1983 p1348.

المحاضرة السابعة

اتجاهات التجديد في الشعر العربي الحديث:

التشكيل الموسيقي في الشعر العربي المعاصر

تقترن الموسيقى بالموسيقى توأمة قد لا نحيد عن الصواب إن قلنا أنهما سيامان الولادة لا يمكن أن نتصور احدهما بعيدا عن الأخر:يرى البعض أن نشأة الشعر كانت مع الإيقاع (فالسجع

هو الطور الأول من أطوار الشعر، توخاه الكهان مناجاة للآلهة وتقييدا للحكمة وتعمية للجواب وفتنة للسامع .....)[1] عبد العزيز عتيق الذي يقول :(وأغلب الظن أن الشعر العربي قد بدأ أول ما بدأ بالكلام المقفى غير الموزون أي بالسجع بلا وزن ..وعن الرجز الفتح الطريق أمام أوزان أخرى من أوزان الشعر يضعونها حسب الاقتضاء ،كل وزن يوافق نوعا خاصا من الشعر.(

إنها الجو الذي يتهيئ فيه للشعر طبعه وإحساسه ولهذا كان الدافع الأول لقول الشعر موسيقى لزجال ترنم بها رعاة الإبل وهم يرعون الأنعام إنها الأثر النفسي الذي أجاب عن أسئلة النفس وجعل فيها السكينة ،هي خلق جو تستعد فيه النفس عند متلقيها استقبالا لاهتزازات نفس الشاعر وانفعالاته، أنها ما يحرك الأنفاس صعودا ونزولا لتتطهر النفس في حضرة الشعر وفي أجواء هذه التجربة يكون الشعر كمن وصف شعر عمر ابن أبي ربيعة بأن له" نوطة في القلب، وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة"[2] وهذا يعني أن ثمة تجاوباً بين النفس وبين إيقاعات الشعر أو موسيقاه. لأن« موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظ ».

ليس يتحدد الإيقاع في لون انه ذوق تعاطي لتجربة يكون الإيقاع الشعري نابعاً عن إحساس جميل نعتقد أن الفراهيدي أول مخترع لهذه لذائقة بل يمكن ان تربى بمعنى النمو والتزكية في بحور محددة استطاع هذا العالم أن يكون وحيد زمانه في التعريف بهذا الجانب وكما ذكرنا إمكانية أن تنتقل هذه التجربة إلى سامعيها بالمران والممارسة فإذا أردنا أن نمسك بخيوط ذلك يصارحنا الخليل عن تجربته عندما تتلمذ على شيخ كبير في ذلك الأسواق واجتماع الناس في الفضاءات العامة مستخلصا من الصوت أوزانا وبحورا شعرية تفي بالغرض بين " إيقاع "، ف" تفعيلة "، ف" رنة ".

[1] طبقات فحول الشعراء لابن السلام الجمحي، ص21.

[2] عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص122.

اتّفق فقهاء اللغة العربية على أنّها أكثر اللغات انسجاما مع الشّعر و الفنّ ، وتلبية للأحاسيس الفنّية ، وتوافق مع مقاييس الجمال، وإنّها تحمل بين حروفها و ألفاظها و تراكيبها كنوزا مذخورة من الفنّ و الجمال.

و يصفها عباس محمود العقّاد في كتابه (اللغة الشّاعرة) على أنّها شاعرة بطبيعتها لأنّها بنيت على نسق الشّعر في أصوله الفنّية و الموسيقية، فهي في جملتها فنّ منظوم منسّق الأوزان و الأصوات، ولا تنفصل عن الشّعر في كلام تألّفت منه، و لو لم يكن من كلام الشّعراء[1]

و يظهر الفنّ و الجمال و الشّاعرية في مظاهر ثلاثة:

1-تركيب الحروف

2-تركيب المفردات

3-تركيب العبارات.

والحروف الأبجدية العربية كما هو معروف ثمانية و عشرون حرفا، وليس في اللغة العربية حرف يلتبس بين مخرجين، و ليس في النطق العربي مخرج ينطبق فيه حرفان.

و قد امتازت اللغة العربية عن غيرها من اللغات الأخرى بحروف لا توجد في غيرها ،كالضاد و الظّاء و القاف و الطّاء.، كما امتازت باستخدامها للحلق كمخرج لستة حروف : الهمزة-الهاء- العين- الحاء- الغين- الخاء.

و قد جاء في كتاب التّصوير الفنّي في القرآن الكريم لسيد قطب:" إنّ للقرآن إيقاعا موسيقيا متعدّد الأنواع يتناسق مع الجو و يؤدّي وظيفة أساسية في البيان [2]

[1] اللغة الشّاعرة – عباس محمود العقاد –

[2] التّصوير الفنّي في القرآن- سيد قطب، ص 86

1- تعريف الإيقاع :

الإيقاع كلمة تستعمل كثيرا في المجال الموسيقي و الشعر، وقد جاء تعريف الإيقاع في لسان العرب: " الإيقاع من إيقاع اللّحن و الغناء، و هو أن يوقع الألحان و يبيّنها، وسمّى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى –كتاب الإيقاع [1]–

أمّا ابن سينا، فقد عرّف الإيقاع بقوله: الإيقاع تقدير ما لزمن النّقرات، فإن اتّفق أن كانت النقرات منغّمة ، كان الإيقاع لحنيا، و إذ اتّفق أن كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام، كان الإيقاع شعريا"

نتوصّل من هذا التّعريف إلى أنّ النّقرة التّي هي أساس تشكّل الإيقاع ، هي صوت يصدر إمّا عن آلة موسيقية أو عن جهاز النّطق، فإذا كان مصدره آلة موسيقية وفق أزمنة متساوية، أو متفاصلة كان لحنا...[2] –

ولا يخفى بأن العرب تحدثوا عن جَرْس الحرف، أي: نغمته، والحروف الثلاثة التي تخرج من الجوف هي الياء والألف والواو، وسائر الحروف مجروسه.[3]

وجرس الكلمات: نغمتها وصوتها وإيقاعها الحاصل نتيجة التلاؤم بين حروفه

وجرس العبارات: إيقاعها الصوتي الحاصل من التلاؤم بين كلماتها.[4] – وإذا ما حاولنا التماس الجرسأو الدّلالة الصوتية في ألفاظ القرآن الكريم، وقفنا على حقيقة راسخة تتمثّل في أنّ القرآن الكريم قد ناسب بين أصوات ألفاظه ومعانيها مناسبة عجيبة لفتت الأنظار و حارت دونها

[1] ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الرحمان محمد قاسم النجدي، دار صادر، ط1 ،بيروت، 1992.ج15، مادة: وقع ص263

[2] ينظر صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط1 ،الجزائر، 1996 ،ص158-159

[3] لسان العرب ، ابن منظور مادة ج ر س

[4] ينظر– نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، صلاح عبد الفتاح الخالدي

الأفكار، حتّى كأنّ اللفظة القرآنية تكاد تستقل بجرسها و نغمها – بتصوير لوحة فيها اللون زاهيا أو شاحبا و فيها الظلّ شفيفا أو كثيفا[1]

سنقف على بعض النماذج المختارة من الألفاظ و محاولة مناقشتها، معتمدين على آراء الدّارسين

وأمّا الإيقاع عند المحدثين فإنّه لا يرتبط بالشعر و الموسيقى فقط، بل يرتبط بسائر الفنون لاشتراكها في صفة المتعة الجمالية...[2]

فلا لبس بين مخارج الحروف في العربية، ولا إهمال لواحد منها ، ولا حاجّة إلى تكرار النّطق من مخرج واحد.[3]

تعتبر القصيدة العربية المغناة من أقدم القديم لشعر العربي، ولا وجود لتاريخ محدد على أول قصيدة حولت لأغنية سواء كان بالآلات الموسيقية أو بصوت مطرب أو مطربة واختلاف الأماكن التي تغنى فيها ، زد على ذلك الأدوات الموسيقية، وتعتبر كلا من المدينة المنورة ومكة المكرمة معلمين هامان في تطور القصيدة المغناة كما انصرف الأمويون عن أهل المدينة واستطاعت أن تظفر بطائفة كبيرة من الشعراء حول ما يغنيه هؤلاء المغنون الكثيرون، أما في مكة المكرمة لم تقتصر مظاهر الترف على الثراء الكبير وبناء القصور " فقد أرسل معاوية إلى عمر أربعة آلاف من جيش قيسارية واستمرت هذه السيول الأجنبية فيما بعد ، وساعد عليها الناس وأسواق الرق "[4] وفي العصرين العباسي الأول والثاني مجالس الغناء والخمر والمجون وهذا كله هدم للقيم المجتمع

[1] – الجرس الصوتي– دراسة جمالية في ألفاظ غريب القرآن– مجلة كلية التربية الأساسية التربوية و الإنسانية/ جامعة بابل/ العدد 18، ص448

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، 1968 ،ص124

[3] نظرية التّصوير الفنّي عند سيد قطب– صلاح عبد الفتاح الخالدي، شركة الشهاب ،الجزائر، ص17

[3] – اللغة الشّاعرة – عباس محمود العقاد –

[4] – المرجع السابق ، ص 17. اي مرجع؟ سجلي اسم الكاتب وعنوان الكتاب نقلا .....

الإسلامي ، فكثرة الغناء والمغنين أدت بأسر الأصفهاني أن يؤلف أشهر كتبه " الأغاني " " الخمارين والخمارات " وأيضا الحانات ، وشهد العصر الأندلسي بلورة لدور الغناء الذي أصبح أكثر عفة ونضجا من العصرين العباسي الأول والثاني ولمع كل من اسم زيان على زرقون مغني الأندلس المشهورين

وقد حاول الشعراء العرب أن يحذو حذو الخليل يقول د. شوق ضيف:" ليس بين أيدينا ما يدل على أن العرب الجنوبيين أورثوا عرب الشمال حضارة واضحة، و يظهر أنهم لم يخطوا في طريق الحضارة خطى واسعة، فقد كان عندهم علم بالزراعة والهندسة إرواء الأرض و إقامة المدن، لم يكن عندهم ثقافة ذات معاني بينة وحتى من وجهت التنظيم السياسي كان يعمهم النظام الإقطاعي ولذلك حين ضعفت دولتهم الأخيرة، دولة سبأ و ذي ريدان وحضرموت و يمنات أو الدولة الحميرية، تحولوا سريعا إلى قبائل بدوية[1] "

مبرزين قدر اللحظة التي يعيشون فيها وقد استطاع البعض منهم أن يحذو باجتهاداته حذو الخليل إذا ذكرنا هنا الأشكال والأوزان التي حاولت الخروج عن النظام الخليلي مبرزة لصورة زمانها كالمشح وربعيات الخيام وغيرها ممن لميكتب له التاريخ ان يتمكن ويتقدم وكذا الامر مع شعراء العصر الحديث، في محاولتهم نقل الشعر إلى أنماط جديدة، أو أشكال جديدة تتيح للشاعر حرية أكبر في التعبير.يجدر بنا أن نعطي ملولات التجربة الشعرية الأصيلة التي عرفها القدماء من خلال الموسيقى وبيان ما يحفظ أصالتها مع ما ظهر من أشكال للخروج عنها وتعد تلك التجارب هي الأخرى محفوظة بأصالتها أيضا

[1] العصر الجاهلي، د/شوقي ضيف، ص: 81.

المحاضرة الثامنة

بداية حركة التجديد

يمكن أن نعتد في هذا المجال ببيان فروق التيتفصل بين الشعر الذي طالب به أنصار التجديد وقبل ذلك ينبغي أن نقف عند شعر عمود الشعر أو ما يسميه البعض الشعر المنتظم .

الشعر المنتظم:

ويقصد به البيت التلقليدي . العمودي، عند العرب، البيت السكندري (Alexandrin) عند الفرنسيين. وهذان المثالان كانا يعدّان النموذجين الأرفعيْن لبناء الشعر الأصيل عند الأمّتين.

الشعر المرسل:

ويقصد به ما يسمى بالفرنسية (vers blancs)، وبالإنجليزية (blanc verse)، وهو الشعر المطلق غير المقفى، على أن المصطلح الذي يحظى بالشيوع في الاستعمال هو " الشعر المرسل " وهو الشعر الموزون غير المقفى.

الشعر الحر:

وهو ما يقابله بالفرنسية (vers libre)، وبالإنجليزية (free verse). ويتحدد هذا النوع من الشعر بعدد المقطوعات، لا ينتظم فيها عدد الأبيات، ولا عدد التفعيلات في البيت الواحد، ولا أسلوب التقفية.

ونضيف في هذا المجال أن هناك نمطاً آخر، هو الشعر المقطوعي والذي يسمى بالإنجليزية (strophie verse)، قائم على المقطوعة ذات الوزن الواحد والقافية المتغيرة بين مقطوعة وأخرى في القصيدة الواحدة. وشبيهة في الشعر الفرنسي بشعر السونيت (sonne).

الشعر المنثور . وقصيدة النثر:

الشعر المنثور هو شكل يغاير كل الأطروحات التي تكلمنا عنها آنفاً حتى أن هناك بعض اللبس بين الشعر المنثور وقصيدة النثر.. فالشعر المنثور . في نظر بعض النقاد . يخضع لشكل من التلوين الموسيقي الخارجي المعتمد على بعض الزخرفة اللفظية، وهو بهذا يقترب من الشعر المرسل. أم قصيدة النثر، فهي قفزة خارج الأطر والحواجز المقررة المفروضة في أشكال الشعر المتعارف عليها. وهي بالتالي تمرد على جميع القوانين المسبقة. لذلك تقوم قصيدة النثر على اعتمادها على صورتها الإيقاعية الموسيقية الذاتية الخاصة.

من هنا، فإن قصيدة النثر تلغي كل ما يمكن من شكلية موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية، تجربة أحالت التفجر محلّ التسلسل، والرؤيا محل التفسير. ويفيدنا هذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية. يقول أدونيس:« هناك عوامل كثيرة مهّدت، من الناحية الشكلية، لقصيدة النثر في الشعر العربي الحديث، منها التحرر من وحدة البيت والقافية، ونظام التفعيلة الخليلي. فهذا التحرر جعل البيت مرناً وقرّبه إلى النثر ».

ومن هذه العوامل انعتاق اللغة العربية وتحررها، وضعف الشعر التقليدي والتراث الأدبي عموماً في مصر والشام، بالإضافة إلى سبب آخر مهم وهو ترجمة الشعر الغربي. وإذا كان البيت هو الوحدة في قصيدة الوزن، فإن الجملة هي الوحدة في قصيدة النثر. ولا بد للجملة في قصيدة

النثر من التنوع . حسب التجربة . للصدمة، الجملة النافرة المتضادة، المفاجئة للحلم والرؤيا، الجملة الموحية للألم والفرح والمشاعر الدقيقة، الجملة الغنائية.

من هنا، تخلق قصيدة النثر إيقاعاً جديداً لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن. وهو إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد، وتزاوج الحروف، ذلك أن اللغة الشعرية تعمل على أنها مركّب معقد من عناصر صوتية، ولغوية نحوية، ودلالية. ومع ذلك فإن عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص، على نقيض عالم الموسيقى في قصيدة الوزن الذي هو قائم على اتفاقات وقواعد ومواصفات. فشاعر الوزن من هذه الناحية منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبناها، بينما شاعر النثر متمرد ورافض، فهو ليس تلميذاً، بل خالق وسيّد.

موسيقى الشعر الجديد:

تكلّمت نازك الملائكة عن موقفها من موسيقى البحور الشعرية، في مقدمة ديوانها " شظايا ورماد " فقالت:« ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا حتّى مجّتها ؟... منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلّبت عليها الصور والألوان والأحاسيس، ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لقفا نبك، وبانت سعاد، والأوزان هي هي، والقوافي هي هي.. وتكاد المعاني تكون هي هي ».

ودعت الشاعرة في هذه المقدمة إلى التحرر من عبودية الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر معها إلى أن يختتم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة.

ودعت الشاعرة أن تتصرف في عدد التفاعيل وترتيبها مستخدمة في هذا التصرف تفاعيل البحور الصافية، وهي التفاعيل المفردة. وضربت مثلاً بتفعيلة الكامل (متفاعلن) فرأت أنه من

الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من هذه التفاعيل حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى، وحتى يستطيع أن يتخلص من الحشو الزائد.

وأخذت نازك في ضوء هذا المفهوم الجديد القائم على شكل من الفلسفة النظرية، تجرّب هذا الشكل الجديد ي بعض النماذج الشعرية في ديوانها، كقصائد " جامعة الظلال "، و" مرثية يوم تافه" والتي تقول فيها:

لاحت الظلمة في الأفق السحيق

وانتهى اليوم الغريب

ومضت أصداءه نحو كهوف الذكريات

وغدا تمضي كما كانت حياتي

شفة ظمأى و كوب

عكست أعماقه لون الرحيق

وإذا ما لمسته شفتايا

لم تجد من لذة الذكرى بقايا

لم تجد حتى بقايا

فاستخدمت تفعيلة (فاعلاتن) ونوّعت في عددها في السطور الشعرية، وذلك في محاولة لتغيير الأطوال الموسيقية الشعرية للتناسب مع الدفقات الانفعالية.

ونحس في تجارب نازك الشعرية، جدية الشاعر المعاصر في إحساسه بضرورة التعديل في الفلسفة الجمالية التي تستدعيها الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية، وضرورة الحاجة إلى فلسفة جمالية تهتم أول ما تهتم بالإيقاع النفسي، وارتباطه بالتالي بالصورة الموسيقية في القصيدة.

وقد ألحّت نازك كثيراً على مفهوم التجديد في الإطار الموسيقي التقليدي في كتابها " قضايا الشعر المعاصر "(صدر 1962). وأول ما يلاحظ في هذا الكتاب الذي تعرّض لهجوم كبير من شعراء الشعر الجديد ونقاده، أن الكاتبة لم تفصل حركة الشعر الحر عن الأساس الموسيقي العربي، فقد اعتبرته أسلوباً جديداً في ترتيب تفاعيل الخليل،« وأنه شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير في كل سطر شعري عدد التفعيلات، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه».

كذلك نلاحظ أن الشاعرة في دعواها لم تستطع أن تخرج كلية عن إطار التقنين، فدعوتها تمثّل قانوناً لا يعين الشاعر ـ كما ترى هي ـ بقدر ما يصنع له من مآزق أخرى، مثلما رأت في التفاعيل المركّبة كما في بحر السريع (مستفعلن ـ مستفعلن ـ فاعلن)، من أن على الشاعر أن يزيد ما يشاء من تفاعيل مستفعلن، لكن عليه أن يُنهي السطر بفاعلن.

فالحرية هنا حرية مقيّدة، ولعل هذا يفسر السر في تحفظ الشاعرة في كتابها هذا، وفي مقدمة ديوانها (شجرة القمر: 1967) بعد ذلك، على التجديد الموسيقي في القصيدة الشعرية، فتقول في مقدمة ديوانها " شجرة القمر ":« وإني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشعرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها ».

وفي سنة 1957 ألقى الشاعر اللبناني يوسف الخال محاضرة في الندوة اللبنانية في بيروت تحدث فيها عن حركة الشعر الجديد.. وحدد صورة هذا الشعر الموسيقية كذلك في حوار أجراه لمجلة الحوادث.. يقول:« يمكننا تسمية الإيقاع بالنغم أو الموسيقى أو حتى بالوزن على أن ذلك

ليس من الضروري أن يكون تقليدياً أو موروثاً أو مفروضاً مسبقاً على الشاعر. فالشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص، وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معيّن من قواعد الوزن ».

وقد أباح الخال للشاعر أن يستخدم التفاعيل القديمة ولكن بشرط أن يتخلص الشاعر من الرقابة الخارجية للوزن. يقول:« إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم، هو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطاً (سابقاً) بل إمكانية من بين غيرها من الإمكانيات. فهناك الموسيقى التي ترتكز على الأوزان الكلاسيكية، ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن».

أما القافية فيرى الخال أنها« جزء من الإيقاع، وأن الشاعر الحديث في استعماله لها إنما يستعملها بملء حريته، فإذا كان صادقاً موهوباً جاء استعماله لها حسناً ». وهكذا تمثل وجهة نظر يوسف الخال موقفاً معتدلاً حاول فيه أن يجعل القصيدة الشعرية تعتمد في صورتها الموسيقية على جانبي الصورة: الجانب التركيبي والجانب التعبيري.

وفي كتاب " الشعر قنديل أخضر " حاول نزار قباني أن يتخذ من موسيقى البحور العربية أساساً كذلك للتجديد في الأوزان فقال:« إن بحور الشعر العربي الستة عشر بتعدد قراءاتها وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا ».

كما يرى نزار قباني بضرورة القضاء على القافية بشكلها التقليدي.« فبرغم كل سحرها وإثارتها فهي نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثا. إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد. والبدء من جديد معناه الدخول بعد الصدمة في مرحلة اليقظة أي

مرحلة النثر، وبتكرار الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية، وطوابق مستقلة في بناية شاهقة .»

وقد حصر نزار قباني بعد ذلك في كتابه " قصتي مع الشعر، سيرة ذاتية " مدى ما حققته القصيدة العربية الحديثة في مجال الصورة الموسيقية فلخّصه فيما يلي:

1 . الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع كل لحظة.

2 . تحررت القصيدة الحديثة موسيقياً من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية، ووثنية القافية الموحدة« فموسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه، ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول« اللغوي والنفسي ».

المحاضرة التاسعة

الخصائص الفنية لشعر حركات التجديد:

حاول الشعر العربي الجديد كسر المفاهيم الموسيقية للقصيدة القديمة، وتجاوزه إلى مفهوم جديد لموسيقى الشعر يخضع في تشكيله خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الموقف الانفعالي حتى تصبح القصيدة الجديدة صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة وحتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها، ولها دلالاتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء وأن يحس مع المضمون الكلي للقصيدة ».

تجلت فكرة المعنى ككينونة ورغبة في سجلات الحضور (أنا موجود) أو حكم قيمة ،ذلك من خلال جملة من الأسئلة الملحة ، التي غمرت العنصر البشري اتجاه ذاته ومحيطه فقد اختصر البعض هذه الصلة بنقلة من الطبيعة إلى الثقافة ،كل ذلك مبعثه سؤال اتجاه المعنى ، الذي من أجله يوجد هذا الإنسان ولماذا هو موجود، بذلك كان الفهم والإدراك المسلك الذي ثور ورشة المعنى وبعث في خلد الإنسان أن التفكير والتقدير وكذا التدبير هو ذلك المعنى ، الذي يصنع الوجود. لهذا كانت الرغبة من وراء هذه الورقة ، الولوج الى المسالك التعبيرية ، التي ابتكرها الإنسان للوقوف على حقيقة المعنى والبحث يحاول هنا أن يقف عندها ويتفاعل معها. لقد تخطى البشرية في ذلك خطوات فكانت اللغة ومرحلة الاصطلاح فيها أخطر هذه المراحل ثم كانت الكتابة (القيد والحد)، تتويجا لهذا المسار والمسلك اتجاه المعنى وفضاءاته ،كان حتما أن تنتج الآليات والمسالك ، التي تخدم هذا المعنى بين قصديات ، أقل ما نستطيع القول عنها أنها معقدة ،لأنها بحكم عاملها البشري لم تكن أو يكن بعضها بريئا، لهذا نتطلع أن يكون منهج البحث استقصائيا ، لأنه يحقق أغلب هذه التطلعات والأهداف .

اثثت القيمة اطرادا حكم المعنى، تحت طائلة التوافق والاصطلاح ، التي اعتبرناها خطيرة في هذا الاتجاه ،من خلال تحديد الأحكام والمبررات ،التي يقع على عاتق كل واحد منا إصدار حكم ما ، تحت الوصاية الحد والقيد ، بحيث يقع أثرها ووقعها في السيولة النفسية والعصبية عند الجماعة في

المعاملات عموما، التي تخص العقود والمواثيق كسنن وهو المصطلح الذي به استهدف من خلاله أهل اللغة على تلك الوصاية :" إن مفهوم السنن ، يستلزم في جميع الحالات مفهوم التواضع ، أي الاتفاق الاجتماعي – من ناحية– و من ناحية أخرى مفهوم الآلية ، التي تتحكم فيها قواعد.("[1])

الصورة :

يقع على عاتق السنن افراغ دلالة المعنى والحد من جنوحها ، ستكون السنن هي القيمة التي ينتهي إليها مآله وحصيلته ، إذ يقع على عاتق المنتمين إليها التسليم " إذا كان وجود القيمة هو الثمن فإن هذا الأخير لا يكون فعليا ألا إذا اعترف به كذلك إن وجود قيمة هو تفعيلها وتحيينها بالانخراط فيها [2] بذلك ،تعد هذه السنن عقدا يلزم معالم المعنى ترتيبات و تفصيلات ، تعكس تمركزا موحدا حتى وإن بدى الأمر غير ذلك بين جماعة وأخرى في الأطراف أو في التفاصيل:" إن السنن في حالة اللسان يعرف اتساعا نتيجة التثبيت الاجتماعي، و يتعلق الأمر بمعدل الاستعمال، فبمجرد ما يستقيم هذا السنن، يتحتم على كل الذوات المتكلمة استعمال نفس العلامات للإحالة على نفس المفاهيم، و التأليف بينها وفق نفس القواعد." [3]، .

يبقى مسلك المعنى من كونه جمالا على الأطراف و ما ينتجه الهامش بتفاصيله،يكسبه جمالا فيعلن عن فردانيته التي يقع الإخلال بها، بين عفوية الأحلام و محاذير الواقع ، ليسمع لصوت الإرادة " تتمثل ظاهرة الجمالية ب هذه القدرة على تحويل وتعبير العالم في وضعيات جمالية ووحده الالتزام العاطفي يجعله ممكنا ، في لامبالاة تجاه الاستعمال والمعنى المسند للأشياء (ثقافيا وعلميا) لا توجد

[1] ينظر: احمد حازم القصاب : التكامل بين المعاني والمفاهيم في القرآن الكريم ،العدد الثالث عشر ، قسم اللغة العربية ، جامعة كيرالا ،ترفاندروم، كيرالا ،الهند

[2]. ينظر: طه عبد الرحمان المفهوم والتأثيل المركز الثقافي العربي 1999 ص 134

[3] رشيدة التريكي : الجماليات وسؤال المعنى ، ترجمة وتقديم ابراهيم العميري الدار المتوسطية للنشر ، بيروت ، لبنان ط1 ، 1430هـ .2009.ص 22

هذه الإزاحة للمعنى المسند فقط ، في التركيبات في الأشياء الجاهزة أو في غرابة بعض أشكال الرسم ولكنها توجد قبلا ، في كل شكل من التعبير التشكيلي، الذي يفتح في لا نفعيته على حواسية خالصة ويحرر من صنمية الحقيقة" ([1]).

أوردها ابن منظور في معجم لسان العرب في مادة (ص.و.ر)بقوله "المصور في أسماء الله الحسنى — هو الذي صور جميع الموجدات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها كلباختلافها وكثرتها .الصورة في الشمل والجمع صور وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي والتي ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وصور الأمر كذا وكذا أي صفة والتصاوير والتماثيل " [2] . إن المتأمل في هذا القول يجد أنا ابن منظور ربط التصوير باالله سبحانه وتعالى في إبداعه اللامتنهي في تشكيل مخلوقاته التي ليس في الإمكان عدها أو إحصاءها بأي شكل من الإشكال هذا بالنسبة لله حيث نجد أن معنى التصوير مرادف لتشكيل . ولكنه لا يقتصر على ذلك وفقط ففي كلام العرب نجد مفهوم الصورة بمعنى الهيئة .

ويوردها المقري في كتابه المصباح المنير في مادة ص. و.ر كذلك بقوله "الصورة ... وجمعها صور مثل غرفة وغرف وتصورت الشيء أي تمثلت صورته وشكلته في الذهن فتصوره . وقد تطلق الصورة ويراد بها الصفة كقولهم صورة الأمر أي صفته ومنهم قولهم صورة المسألة كذا أي صفتها... " [3]إن الناظر لهذا القول يجد بأن المقري لا يخرج كثير على المعاني التي رسمها سابقوه على غرار ابن منظور.

ومن هذا المنطلق يمكن القول معاني الصورة تنحصر في معاني محددة أبرزها (من ؟) . التشكيل الصفة . الهيئة الحقيقة الوهم .(توثيق المادة العلمية ضروري)

[1] المرجع نفسه : ص.ن.

تختلف طبيعتها باختلاف السياق الذي تستعمل فيه أو توظف فيه الشعر الصوفي

يعرف البعض هذه التجربة أنها حقل لغوي وورشة رمزية للغة ومثلما يقال إذا كانت بواكير التفكير الفلسفي للوجود الأولى شعرا من خلال الشذرة (شذرات هيراقلديس). فلا يمكن للمتصوف إلا أن يكون شاعراً، إن عبق التجربة من يفرض ذلك إنها لحظة روحية تفرض نفسها عبر البرزخ والسفر والكلمة، وهو رابط الشعر بالتصوف فالبرزخية كما يقول البعض تستوجب السفر، والشعر يميل الى الانزياح والاختراق، وهو ما يتضمنه ويضمنه الشعر الصوفي إنها طاقة حيوية نابعة من الروح،. يضطلع بها هذا الشعر لكشف وفهم معقول للوجود. إنها عرفانية تجعل من الغيرية مبتدأ وخبر التجربة .

لا يمكن أن يتحقق التصوف ولا يمكن أن يكون له هذا التصور إلا إذا كان الغير حلقة مطروحة ومشروطة في ذلك . يقول أحدهم بخصوص هذا المفهوم "بعد أن أنهيْتُ علاقتي مع شعراء المهجر، بدأت أرى أنه من الواجب توسيع المعرفة لفهم الوقائع التي حولي. وأخذ يستأثر باهتمامي أن الإنسان خُلِق ليفهم الكون، وإذا تحقق له فهم الكون بكل ما فيه، فإن أمامه مسعى آخر هو محاولة وضع أورغانون لدفع هذا العالم إلى التطور اللانهائي. وقادني ذلك إلى التصوف الذي أفاد الشعر إفادةً كبرى، ولاسيما إدخال العالم اللامرئي إلى حيز المرئي

"إن عقلانية الشعر هو أن تجعله طريقتك الخاصة لفهم العالم. ولكي تفهم العالم يجب أن تمنح فيه ما يستحق المنح، وأن تُثْني عليه بصوتك وكلامك كله، وأن تعمل كل ما في وسعك على إضاءة ما تشعر بجماليته. وفي هذا المجال، لا يبقى الشعر لغةً فقط، يبقى تشكيلًا وتصرفًا فاعلًا ودقيقًا في اللغة التي تكتب بها. إذا قال الأقدمون كذا وذكروا كذا، قُلْ أنت: تنبأ وأوحى أو أي شيء من هذا القبيل. فهذه أشياء لا يستطيع الإنسان أن يدركها إلا بالممارسة المستمرة، وإلا بالحب الرائع لكتابة الشعر"1

وبالحديث عن الشعر الصوفي يتبادر التساؤل عن الكيف والتشكيل الذي من خلاله قراءة نص شعري صوفي يستمد مخيلته من رموز هذا الخطاب؟ عل يمكن أن نستدل على ذلك بقراءة أو مقاربة الاستظهار اللغوي أو الاستحضار المجازي للرمز والصورة ؟

هذا ما نريده من خلال التجربة الشعرية أو في منحى منها للشاعر الأخضر بركة وقد وقع الاختيار لنصوص محددة جرت بين أيدينا كونها متوفرة وقد دفعنا إلى هذا الرأي فيها على الأقل على ان تكون قراءات أخرى تدفع بهذا الرأي أو تخالفه .

ينبغي أن نعترف بأن النماذج المختارة تستقبلك بدهشة وصدمة ، موقف ، ردود ، بحث ، تقصي ، قراءة وتفاعل واحترام ، لغة مثخنة بعوالم الدلالة وثقتها مؤكدة بسلطان و استدلال " بنية علائقية مركبة ، تعبر عن مضمون نسق متكامل من الأفكار والعواطف ، لا يمكن التعبير عنه إلا بهذه الطريقة ، لأن الشاعر إذا تصور شيئا ، لم يستطع أن ينقله إليك نقلا وإنما يخطيك أثره فيه ووقعه على نفسه وما بعث .. وما بعث فيه من أحاسيس ومشاعر وذكريات دفينة " 2.

والتحاجج مع الأخر اتجاه قيمة ، يرصد مقام العمل وبهذا يكون أيضا هذا النوع من الخطاب في تحصين أدواته ، من خلال التأثير والإقناع كغيره من الخطابات، فقط بشيء من التمهل ، حتى ليغدو الأمر " متاهة دلالية مفتوحة ، تأبى الانغلاق على معنى محدود "

رغم ما قد يبدو من التباس وضبابية في التصور، قد ينتهي بالمتلقي إلى غربة وغرابة ، يتجه مسار القراءة عادة بشيء من التقصي إلى إغراء ومتابعة ، قائمة على التفاعل في تجربة قد تقتصر على أفراد، كما قد تسع الجماعة والحلقة فجمهور ، يمّكن للقارئ فيها أن يتدرج من مستوى إلى أخر في قراءته واكتسابه لتجربة في هذا المجال فتكون تجربة قادرة على تحقيق حركة داخلية ، لم يكن ليتوقعها صاحب النص وهذا ما يتحقق مع شيء من الخيال " الذي يضفي على الصورة

الشعرية نوعا من التنوع والثراء ومرونة التشكل إلى ما لا نهاية ، إنه بتعبير أدق المملكة ، التي تخلق وتثبت الصور الشعرية " 3.

بل وجعله مشاركا فتخدم آراءه ، يراجعها من قبله ومن قبل الكاتب ، إذا رأى أن للقارئ حق في ما يرى فيغدو النص بذلك " ذلك الكائن الانسيابي ، ذي الحركة المتناوبة داخل النص ، حيث ينسحب وراء الكتابة ليقدم ركوزه كمفاتيح لعملية الفهم " 4.

مما يمكن أن يشحذ مخيلة المتلقي ويكسبها تجربة ، بالتالي فهي تعمل على الإقناع والتجاوب ، صحيح أنها تجربة صادمة متجاوزة تفكك ثم تركب على أساس تركيب / دلالي " يعيد ترتيب الزمن الواقعي ، على وفق رؤية أنية وعلى وفق كيفيات استخدامية في النص ، يكون للغة دورها في رسم أنية وعلى وفق كيفيات استخدامية في النص يكون للغة دورها في رسم هذه الزمنية، بعد أن تغادر شكلها الوجودي التجريبي وتدخل في أنساق خاصة يبنيها المؤلف ، عبر رؤية شعري معينة " 5.

من التصورات الأساسية ، التي توصل إليها الدرس النقدي العربي . اجتهادا . من خلال الرصيد المعرفي (إبداعا وترجمة) ، خوضه في مساءلة الفضائين الأساسيين لهذا الحقل وهما : النص والخطاب ضمن احتواء الواحد منهما الأخر ، دفعا ومساهمة ومدارسة وقد أخذ هذا الجهد والتدافع زمنا طويلا في مسيرة النقد الأدبي العربي فأفاد واستفاد من خلاله وفي غيره من المعارف الأخرى ، ضمن مسار أفقي عمودي ، من خلال مقولات التماسك النصي ومنه " التماسك الدلالي (الذي يعتبر من العمليات التداولية أهمية)أكثر التداولية بين الوحدات التعبيرية داخل النص "

المحاضرة العاشرة

الاتجاه التجديدي في الشعر العربي : البواعث والتجليات

كان موضوع الصورة الشعرية محل اهتمام النقاد ولا يزال ، ينطلق هذا الانشغال من الأهمية البالغة التي يعمل عليها هذا العنصر في عملية البناء الشعري من ذلك نجد مادة متنوعة تناولت تعريفات ومفاهيم ومرجعيات هذا المصطلح ومن جملتها ما تعرفه موسوعة يو نيفو ساليز "أن الصورة خلق .. هي لغة الحواس والشعور "[1] المتأمل في هذا القول يجد أن الصورة هي تجمع بين عالمين مختلفين تعمل على دمجهما ليتمكن المبدع من التعبير عن دواخله بكل مايختلجها .ووفق هذا الطرح فأن وظيفة الصورة هي عملية الجمع بين العوالم المختلفة .

[1]. كلود عبيد . جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكلي والشعر . ديوان المطبوعات الجامعية لنشر والتوزيع . الطبعة الأولى . .ص 93.2010

ونجد موسوعة لاروس هي الأخرى تذهب في الصدد نفسه الذي اتجهت فيه سابقتها . في قولها " أنها تعطي الفكرة المجردة شكلا محسوسا فتعمل على إبرازها "[1].

ونجد أن موسوعة لاروس عملت بالإضافة إلى تحديد منطلقتها عملت على تحديد الدور المنوط أو الذي تلعبه الصورة الفنية .فدورها حسبها يكمن في إبراز الفكرة المجردة من العدم إلى العلن.

من خلال القولين السابقين نجد أن الرؤيا موحدة بخصوص الدور الذي تلعبه الصورة في العمل الفني حيث أنها لها من أهمية بما كان .وكيف ولاهي تعمل على إبراز الفكرة التي كانت إلى وقت قريب في دهاليز الظلمات أو العدم إلى بر الوجود وبهرجت النور. ومن جملة التعريفات التي تؤيد الطرح السابق وتعمل على توكيد الدور المنوط بعمل الصورة الشعرية نجد تعريف

" بول ريفرد" الذي بأن الصورة إبداع ذهني صرف تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة " [2]

ومن هذا المنطلق نجد أن الصورة هي تعطي للفنان بمختلف أصنافه مساحة أكبر لتواصل مع العالم والاتحاد به.

ولا يتوقف هذا الطرح عند النقاد بل يتجاوزه إلى الشعراء الذين يرون أن الصورة الشعرية ضرورة قصوى في العملية الإبداعية وهذا ما نلمسه من خلال قول الشاعر كلوديل بقوله "فالصورة تصبح لشاعر بمثابة رجل صعد الى مرتفع فأصبح يشاهد من حوله أفقا أوسع فيه

[1]. نفس المرجع ص 92.91

[2]. عزالدين سماعيل . التفسير في الأدب . دار العودة بيروت .لبنان 1981 . ص 70.71

...تفرز بين الأشياء علاقات جديدة لا تتحدد بقانون العلية . بل بارتباط منسجم لتكوين معنى "[1]

حيث يرى بأنها تفتح لشاعر أو تعطي له مكان أوسع وفضاء أرحب من خلاه يعبر بكل حرية عن ما يجول في خاطره , دون أن تكون له شروط تقيده ولا أطر تحد قيود تفكيره .أي أن الصورة وفق هذا الطرح الذي يراها الشاعر هي كسر لكل الحواجز التي كانت لوقت قريب الصورة الشعرية من هذا المنظور بمثابة سائس الخيول الذي يعمل على ترويضها .

استطاعت الصورة أن تروض لشاعر كل المشاعر التي لم يستطع ترويضها وجعلها تنقاد إلى يده . يمتطيها ليفتح بها عوالم شتى أو أن الصورة هي بمثابة السلاح في يد الشاعر . يستعملها لجملة الفتوحات التي يقوم بها وهذا ما نلمسه من خلال هذا القول "إن الشعر هو ثورة مستمرة وتحطيم كلي لحواجز اللغة وقد بين ذلك كروتشه فاللغة منذ البدء هي تشكيلة شاعرية .وجهد الإنسان البدائي . من أجل إيجاد الكلمات كان جهدا معرفيا وشاعريا " [2]

ولا يختلف النقد العربي الحديث كثيرا عن الطريق الذي سار عليه النقد الغربي في رسم معالم الصورة الشعرية إذ أن المتأمل في الطريق الذي انتهجه مختلف المنظرين والمشتغلين في حقل النقد يجد أنهم ساروا أو حولوا أن يقتفوا الأثر وفقط حيث وصل الأمر في بعض الأحيان إلى مجرد الإسقاط حيث يستنسخون التجربة الغربية بالكربون ويسقطونها على التجربة الشعرية العربية دون أي إضافة أو مراعاة لخصوصية الشعر العربي لكن هذا لا ينفي في أي حال من الأحوال الجهود الجبارة التي قام بها بعض النقاد بالرجوع إلى التراث ومحاولة استقراءه أو تطويعه وفق متطلبات العصر .

[1]. محمد حسي عبد الله . الصورة والبناء الشعري . مكتب الدراسات . الأدبية . دار المعارف .دط.دت ص 12

[2]. عزيز جاسم . دراسات نقدية في الأدب الحديث . الهيئة المصرية العامة للكتاب .1995 .ص 18

شكل موضوع الصورة محور اهتمام بالغ لدى النقاد المحدثين العرب . وذلك راجع لدور والأهمية الكبرى التي أضحت تلعبها الصورة الشعر في تشكيل وسبر أغوار العمل الشعري ويحاول في هذا الصدد عبد الحكيم هيمة إبراز أهمية ذلك حيث يقول " الصورة تمثل جوهر التجربة الفنية ... بحيث أنه أصبح من الممكن القول بأنه لايوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده ... دون أن تكون الصورة ذروة عمله وسنامه وجوهر بحثه ولبابه " [1] .

من خلال هذا القول نلمس أن مفهوم الصورة الشعرية ينظر له على أنه من الأهمية بما كان فبعد الحكيم هيمة يرى بأن الصورة الشعرية هي لب أو جوهر العمل الفني ولا يمكن بأي حال من الأحوال تجوزها أو تجوز الدور الذي تلعبه من طرف أي باحث في العمل الفني الشعري على وجه الخصوص تحت أي ظرف من الظروف فهي كما يؤكد عليه قمة العمل الفني .

ومن بين الذين كان لهم طرح متميز حول الصورة الشعرية كذلك نجد إبراهيم رماني يعرفها بقوله" هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى .واللغة هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص اللبنة لم تحدد على نحو واضح أنها الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني والزماني "[2]

من خلال هذا القول نجد أن "إبراهيم رماني" ينطلق أو يعمل على إبراز مفهوم الصورة الشعرية من منطلق العناصر المكونة لها حيث يرى أن العناصر المكونة لها عديدة ومتعددة الخيال والفكر والموسيقى واللغة ويرى أن دورها الرئيس المنوط بها هو المزج بين المكاني والزماني ويؤكد في نفس السياق على أنه رغم مرور الزمن الكثير على ولادة الشعر –الذي لا يمكن في أي حال من الأحوال أن نحدد له تاريخ معين.

---

[1]. عبد الحميد هيمة . الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري .اتحاد الكتاب الجزائرين .دار هومة . ط1 2003 ص 56 . نقلا عن عبدالفتاح محمد عثمان . الصورة في شعر شوقي . مجلة فصول 1/ 144

[2]. ابراهيم رماني . الغموض في الشعر العربي . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر صدر عن وزارة الثقافة . 2007 . ص 121

لقد اقترن الشعر بالإنسان الأول – ورغم تراكم التعريفات المختلفة منذ زمن ليس بالأخرى حيث إن موضوع الشعر ومكوناته يرجع لأرسطو الذي يمكن أن نعده الأب الروحي لنقد – منذ الحضارة اليونانية . ورغم تعدد الرؤيا التي حاولت التنظير له من منطلقات فلسفية وتاريخية واجتماعية وغيرها الكثير إلى أن إيجاد أو التوصل لتعريف جامع شامل ومانع يعد من الصعوبات والاستحالة بما كان . وهذا ما تدل عليه تراكم الدراسات الكثيرة .

ويعرفها عبد القادر رباعي بقوله ." فهي ابنة الخيال الشعري الممتاز وهي في أكثر حالاتها مظهر خارجي محدود ومحسوس جيء به في الشعر ليعبر عن عالم من الدوافع والانفعالات لايحد ولايحس . وهي واسطة الشعر التي تحقق له لغته المتميزة فلغة الشعر مختلفة عن لغة الفلسفة والمنطق ولغة النثر أيضا "[1] يرى عبد القادر رباعي أن الصورة الفنية هي بنت الخيال الشرعية الذي ساهم في إخراجها من رحم العدم لشعراء أو المبدعين وهي التي تمكن الشاعر من اكتساب لغته التي تميزه عن باقي العلوم على غرار الفلسفة وحتى النثر.

[1] .عبد القادر رباعي . الصورة الفنية في شعر أبي تمام . جامعة اليرموك الدراسات الأدبية واللغوية. الأردن 1980. ص 15.14

المحاضرة الحادية عشر

ملامح التقليد و التجديد

بصورة عامة هي نوع من المجاز، يشار فيه إلى ، »موسوعة النظرية الثقافية « وورد في شيء ما باستعمال لفظ أو مصطلح يصف – حرفياً – شيئاً آخر .وهذا المصطلح مشتقّ من الكلمة لذلك فكلمة الاستعارة التي وردت في كتاب أرسطو، ، »ينقل « والتي تعني ، (Metaphor)الإغريقية

تُطرح بوصفها كلمة تستعمل بمعنى متغير وكاشف :فالكلمات العادية لا تنقل من المعاني إلا ما نعرفه فعلًا، أما الاستعارة فهي وحدها التي تمكننا من الوصول إلى فهم أفضل لشيءٍ جديد3

ولا يقتصر ما تؤديه الاستعارة من وظائف بلاغية، على تجسيد المجردات، والمبالغة في الوصف أو

تأكيده، بل يتجاوز ذلك إلى تمرير مقولات أيديولوجية، وتمثيل الواقع من خلال خلق علاقات بين حقول وفضاءات دلالية متباينة، وترسيخ مفاهيم .وفي توجيه إدراك المتلقي إلى فضاءات دلالية الاستعارة ودورها في بناء النظريةّ الاجتماعيةّ.

خلال الاستعارة، والتعبير من خلال تلك الفضاءات عن مواقف ووجهات نظر وتصورات . فالاستعارة هي عميلة مزج واندماج بين فضاءين دلاليين ليتشكل منهما فضاء دلالي ثالث جديد

ويتأكد هذا المعني من خلال طرح جورج لاكوف ومارك جونسون1980)

حينما أشارا إلى ، » (Metaphors We Live By)الاستعارات التي نحيا بها في كتابهما المعنون أن الاستعارات مفاهيمية بطبيعتها وبمثابة مركبات ومبادئ للفهم وأن الاستعارة تؤدي دورًا مركزيا.

استعارات « أو » لغة « في بناء الواقع الاجتماعي والسياسي، ومع ذلك ينظر إليها أحيانا وكأها مجرد بوكثيرون من الفلاسفة أهملوا دورها في الفهم، وتأسيس المعنى، ووظيفتها في الواقع الثقافي، ، »لغوية وبدلاً من ذلك كان الفلاسفة يميلون إلى النظر إلى الاستعارات باعتبارخا تراكيب لغوية خيالية أو شاعرية، والاستنتاج الفلسفي المعتاد هو أنّ الاستعارات لا يمكنها أن تعلن الحقائق بشكل مباشر، وإن

استطاعت أن تذكر الحقائق فإنها تكون بشكل غير مباشر فقط، عن طريق إعادة صياغة غير مجازية أصبح معنى الاستعارة مشتقاً من التقاء كلمتين، هما في الأساس جزء من خطابين مختلفين وطور بلاك هذه الفكرة، وأوضح أنّ الاستعارة ليست مجرد نقل المعنى أو تحويله، من كلمة إلى أخرى) وجهة نظر الاستبدال وإنماهي نتيجة مجموعتين متفاعلتين من المعنى) وجهة نظر التفاعلية(، وعندما تتفاعل كلمتان يصبح بينهما رتباط وتشابك

دور الصورة الشعرية في عملية الإبداع الفني

إن المتأمل للمسار الصورة في عملية الإبداع يجد أنها تسير وفق ثلاث مستويات

العمل الفني في حد ذاته والمتلقي والناقد يوضحه لنا الناقد محمد غنيمي هلال من خلال تعريفه لمفهوم الصورة بقوله " تتمثل قوة الشعر في الإيحاء عن طريق الصور الشعرية لا في التصريح بالأفكار مجردة ولا المبالغة في وصفها . تلك التي تجعل الأحاسيس والمشاعر أقرب منها إلى

التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص ومن ثم كانت الصورة أهمية خاصة " [1]المتأمل لهذا القول يجد أن محمد غنيمي هلال يؤكد على أهمية الصورة الشعرية في العمل الإبداعي حيث يرى أن العمل الشعري يقوم على جملة من الخصائص حتى يتمكن من الإبهار ويجذب جمهور كبير من المتلقين ويحددها غنيمي هلال في التصريح بالأفكار لا عن طريق المباشرة وإنما عن طريق الإيحاء الذي يشترط أن يكون مضبوط حسبه فلا يتحول إلى التعتيم على المتلقي وجعله ينئ عن المعنى المراد أو الغاية المرجوة.

ومن هذا المنطلق تكمن أهمية الصورة الشعرية في رؤيته حيث يرى بأنها القوام الذي يعطي للعمل الشعري روحه فبدونه يصبح العمل الشعري لاشيء . فهي التي تخرجه من التقرير إلى الإيحاء الذي يعتبر روح العمل الشعري . ومن هذا المنطلق نجد أن الصورة الشعرية بالنسبة للعمل الفني بمثابة الموجه الذي يبين للمبدع حدوده ويؤطرها وفق خط معين من أجل أن لا تحيد أو تخرج عن الطريق . ويتحول العمل الشعري وكأنه طلاسم يحتاج معها المتلقي إلى سنين وربما لن يستطيع فك أو حل شفرتها . وهذا ما يسبب له النفور منها .

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الصورة الشعرية في عملية الإبداع الفني مؤشر ضمان الحياة الخالدة للعمل الأدبي . حيث أنها تمكنه من التكيف والتأقلم مع متطلبات العصر المختلفة دونما أي أشكال يذكر وتجعله قابل ومنفتح على تعدد القراءات وهذا الأمر ملموس وموجود في عديد الأعمال الخالدة التي حفظتها كتب التاريخ بأحرف من ذهب والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر الإلياذة لهوميروس والانياذة لفرجيل في الأدب اليوناني والروماني والمعلقات في أدبنا العربي القديم حيث أن الصورة الشعرية لعبت دور في بقاءها خالدة .

بالنسبة للمتلقي .

[1] محمد غنيمي هلال . . دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده . دار النهضة مصر القاهرة . د.ت ص. 60

فالصورة الشعرية تلعب دور محوري في عملية التلقي حيث "أنها تغذي خيالات القارئ / المتلقي أثناء الفعل القرائي التلقي فتجعل القارئ / المتلقي مشارك في عملية إبداع النص الشعري ."[1]من خلال هذا القول نجد حسب ... أن الصورة الشعرية تمكن القارئ من اكتشاف عوالم جديدة ومن خلال ذلك يتمكن من خلق عوالم موزية لما أنتجه الكاتب أو المبدع .

وفي هذا الصدد يقول صلاح فضل ".. يشير مصطلح الصورة إلى ما يتصل بعمل أية حاسة بشرية سواء كانت بصرية أو سمعية أو لمسية أو ... و ذوقية فان ردود فعل هذا الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هي المتصلة بخيالاته باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية."[32]

من خلال هذا القول يبن لنا صلاح الدور الذي تلعبه الصورة في عملية إثارة المتلقي فهي لا ستثني أي عضو من أعضاء المتلقي .

من المعروف أن التأويل هو شرح وفهم وتفسير، والبحث عن المعاني التي يزخر بها النص أو الخطاب، وذلك في علاقته بالمبدع أو في صلته بالسياق والمرجع والإحالة والمقصدية. ومن ثم، فقد ابتدأ التأويل مع تحليلات فرويد النفسية؛ لأن ما يقوم به هذا المحلل النفسي هو مجرد تفسيرات وتأويلات شعورية ولاشعورية.كما أن الظاهراتية والفينومينولوجية عبارة عن مقاربة تأويلية ليس إلا. وإذا كان هوسرل قد شغل قراءته التأويلية في فهم النصوص الدينية وتفسيرها، فإن هانز جورج غادامير قد طبقها في تفسير النصوص الأدبية وتأويلها. وهكذا، يحاول غادامير في كتابه:" الحقيقة والطريقة" (1975م) أن :" يبرهن أنه مهما كانت نوايا المؤلف، فإن معنى العمل الأدبي لا ينضب أبدا إذا أخذنا هذه النوايا بعين الاعتبار. فالعمل الأدبي ليس جامدا، بل يمر عبر سياقات تاريخية

[1]. صلاح فضل . علم الأسلوب مبادئه وإجراءا ته . مؤسسة مختار للنشر 1992. ص 259 . نقلا أحمد الصغير . تدخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة . مجلة علامات . ذو القعدة 1431. نوفمبر 2010 . ص 295

[2]. نفس المرجع ص 289

وثقافية مختلفة. وتمكن هذه الحقيقة وجود معان جديدة ومختلفة يتم تصورها في العمل، والتي لا يمكن أن يكون قد تصورها المؤلف أو الجمهور المعاصر ليس ثمة إمكانية معرفة أي نص في سياق أدبي نقي أو كما هو تماما، إذ يتوقف ما ينقله العمل لنا على طبيعة الأسئلة التي نطرحها على هذا النص، وعلى قدرتنا أيضا على فهم السياق التاريخي الذي تم فيه كتابة العمل وتصوره .فيمكننا أن ندخل في العالم الغريب لأعمال الأدب الماضية ، ولكننا دائما ندمج هذا العالم الغريب في عالمنا الخاص ".

ويرى غادامير أن تأويل النصوص والأعمال الأدبية يتم عبر التحيز واستكشاف العادات والتقاليد التي تشترك فيها جميع مؤلفات الأدب كما ينبغي الاعتماد أيضا في القراءة التأويلية على الأعمال الكلاسيكية، ومراعاة الكاتب والعمل والسياق التاريخي، ويسمى هذا بدائرة التأويل ويمكن أن نستحضر ضمن القراءة التأويلية الناقد الأمريكي ي. د.هيرش جونيور الذي تأثر كثيرا بفلسفة هوسرل الظاهراتية فقد انتقد كثيرا ماذهب إليه هايدغر وغادامير، وإن كان يشترك مع غادامير في بعض النقط الجوهرية ليس إلا ويحاول هيرش في كتابه:" الصدق في التفسير" (1967م) أن يبرهن بدوره بأن ثمة:"تفسيرات صحيحة ومختلفة للنص ، ولكنها كلها يجب أن تكون متوافقة مع المعنى المقصود من قبل المؤلف كما يتفق هيرش مع غادامير أن العمل يمكن أن يعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة، ولكنه يميز بين المعنى والأهمية وتبقى المعاني غير متغيرة، ولكن أهمية العمل يمكن أن تتغير عندما يتغير السياق التاريخي ".

المحاضرة الثانية عشر

السمات الفنية للقصيدة لدى جماعة

كيف نعرف نوايا الكاتب؟ وكيف يمكن الأخذ بأن المعاني لا تتغير ، ولكن الذي يتغير هو أهمية العمل مع مرور الوقت لكن الواقع يبين لنا بأن المعاني تتغير بدورها من قارئ إلى آخر وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر في كتابه:" النظرية الأدبية":" لا يقدم هيرش الافتراض أن يمكننا دائما معرفة نوايا المؤلف إذ يمكن أن تكون الآن غير قابلة للاكتشاف، ولكن هذا لا يغير موقفه الفلسفي الأساسي: أن المعنى الأدبي بطريقة ما مطلق، ويقاوم التغيير وإن عمل النقاد هو إعادة بناء النوع الأدبي الجوهري للنص ويقصد هيرش بذلك الأعراف الجمالية العامة، ونظرة العالم التي تقرر معاني المؤلف المقصودة.

يفترض هذا الطرح أن المعنى يمكن أن يوجد بصرف النظر عن اللغة التي يعبر من خلالها وثمة مشكلة أخرى هي أنه، في أغلب الأحيان، وبشكل افتراضي من المستحيل إيجاد فوارق واضحة جدا بين ما يعنيه النص لمؤلفه وقت إنشائه، وما يعنيه للناقد الحديث، فالخط الفاصل بينهما لا يمكن رسمه ببساطة ".

وهكذا، فالتأويل لا يطرح منهجية معينة، ولا طريقة محددة في القراءة، لأن القراءة لها علاقة بموهبة الفرد وتجربته الشخصية وثقافته:" غير أنه إذا كانت القراءة ترتبط بالحدس، وإذا كان هذا الأخير وظيفة لعوامل فردية، فإنه يوجد في هذه الحالة معيار لتصديق القراءات. وفي المقام الأول، فكل قراءة يجب أن يكون لها انسجامها الداخلي الذي يقوم بإعطاء صورة عن انسجام العمل الأدبي. لكن هناك أيضا انسجام خارجي، فالقراءة لا يمكنها أن تتعارض مع بعض المعطيات الموضوعية (التاريخية، واللغوية، إلخ...) التي تتعلق بالعمل الأدبي. وتبعا لذلك، فإن قراءات مختلفة

يمكن أن تكون متعارضة ذلك لأن أي تأويل ما لا يجب أن يكون احتماليا فحسب، بل وأكثر احتمالا من تأويل آخر، وهناك معايير للتفوق النسبي "...

هذا، وتستند القراءة التأويلية عند بول ريكور إلى الدائرة التأويلية التي تتكون من مرحلة ماقبل الفهم، ومرحلة الفهم، ومرحلة التأويل التي تستحضر الذات والإحالة والسياق. وهكذا، تكون القراءة التأويلية مرتبطة أشد الارتباط بخاصية التأويل الذاتي والسياقي.

تعتبر القراءة أهم المعايير التي يتكأ عليها في الحكم على التجربة الفنية ومدى أصالتها . ولم كانت الصورة تصهر في شكلها النهائي عناصر متعددة ذاتية وموضوعية وعناصر فنية ومضمونيه.فان درستها تعني دراسة تلك العناصر متفردة ومجتمعة وهي لهذا الطريق الهام بالنسبة إلى الناقد للولوج إلى جوهر العمل الفني وجمالياته كما أنها وسيلة يستكشف بها وهي أحد معيره الهامة في الحكم عل أصالة التجربة .

ترتبط بلاغة القراءة مع ميشيل شارل (Charles Michel) ارتباطا وثيقا منذ أن كتب كتابه:" بلاغة القراءة" سنة 1977م . وإذا كانت جمالية التقبل مع يوس قد اهتمت بالتلقي، فإن بلاغة ميشيل شارل أهتمت بأثر هذا التلقي. ولم يهتم ميشيل شارل بالتأويلية التي تبحث عما يقوله النص، بل كان اهتمامه منصبا على الكلمات وما تريد قوله، ولكن ذلك في علاقة تفاعلية بين القارئ ولغة النص الأدبي. ومن ثم، فبلاغة القراءة هي قراءة للخطاب في حالة استقباله وتلقيه، أو تقبله كأثر للتلقي وإذا كان القارئ مجرد دور، فإن القراءة تجربة وعلاقة مسجلة داخل النص الأدبي تشكل جزءا منه وبالتالي، فإن النص الأدبي عبارة عن آليات لغوية وبلاغية تفرض على القارئ نوع القراءة التي ينبغي اللجوء إليها كما نلاحظ أن القراءة عند مشيل شارل قراءة بنيوية ترصد البنيات البلاغية الشكلية وأثرها على مستوى التلقي ومن هنا، ومن ثم، فإن هذه القراءة انحرافية عن المعنى الجاهز للنص، والبحث عن المعنى الأسمى للنص دون التوقف عند حد معين، وملء البياضات والثغرات والفجوات التي تزخر بها النصوص والخطابات الأدبية . ومن ثم، يستكشف

ميشيل شارل البنيات التأويلية للنص، بيد أن الباحث لم يتخلص بعد من " ثقل التراث البلاغي المعياري ذي الحمولة الميتافيزيقية

لقد كتب ت . اس . إليوت قصيدة اليباب عقب الحرب العالمية الأولى ، فيها انعكاسات الإنسان بعد الحرب بالإضافة إلى الثقة مقسما إليوت قصيدته إلى خمسة أجزاء مع العلم أن النقاد قد حولوا القصيدة إلى مثال يفتخر به الشعر والبعض الآخر حار ما يسمونها ؟

نبدأ القول أن " أرض اليباب " مثال ممتاز للذاتية الموضوعية في الشعر مبينا هذا أن إليوت كان ذاتيا إلى أبعد حد ممكن، مع ذكر حياة إليوت الحزينة المليئة بالآلام النفسية وما غيرها، وفي نظر إليوت أن الإنسان هو مجرد حفنة رمال ترسل الخوف والفزع، ومن هنا يبين تفاصيل قصيدته مؤكدا على اللاجدوى واللافائدة من حياة الإنسان .

ننتقل إلى صراحة نزار قباني في حديثه عن زوجته وذكره لبعض الصور الطبيعية ، زد على ذلك صورة القامة المتحجرة عند إليوت التي تتكرر تكرارا متطابقا عند نزار ، بالإضافة إلى القسم المشترك بينهما ، عند إليوت فهو عقم حسي مجرد لكن عند نزار فهو عقم أخلاقي .

في حين استبدل نزار.بأبي لهب المحروق للعداء والكبر الذي يكنه أبي لهب للمسلمين فبالتأكيد نحن نحارب تلك الشخصية السيئة بيننا ، كما أضاف فكرة العقم لدى الشاعرين التي هي أصلا رابطة متكررة في القصيدتين التي يربطهما الفكر .

وينتهي " ريتشاردز أن أرض اليباب لإليوت وشعره هي جمل موسيقية لا تقول شيئا وكلا القصيدتين تتحدثان عن العقم الأول عن عقم في نفسه ورجوليته والثاني عقم في عروبيته ووطنه وأهله كما جمع بين الشاعرين إليوت ونزار الحرمان من الماء ، لذلك فوجه التشابه بين القصيدتين كبير .

المحاضرة الثالثة عشرة

مراحل حركة الحداثة الشعرية العربية

المرحلة الأولى:

نستطيع أن نقف عند جرد تاريخي في هذا الباب عل اساسه نعرف أهم اعلام هذا المشروع والافكار التي دافع عنها ومنها :

المرحلة العقلانية (الآبولونية) للحداثة التي دشنتها تجربة الشعراء الرواد في اواخر الأربعينيات وعمقتها تجربة الخمسينيات .[1]

المرحلة الثانية :

هي المرحلة الرؤيوية (أو الديونيسية) للحداثة التي اتضحت خاصة في الستينات .

المرحلة الثالثة:

هي المرحلة المصالحة بين النزعتين العقلانية و الرؤيوية في حركة الحداثة وتمثلها التجارب الشعرية في فترة مابعد الستينات وتستمر حتى الوقت الحاضر [2].

ولقد قدم مشري بن خليفة دراسة حول الحداثة عند كل من كمال أبو ديب وادونيس ، ومراحل محمد بنيس الخاصة بسيرورة الحداثة التاريخية وهي :

الأولى: حداثة في الامتداد التاريخي منذ البارودي، إلى حد الآن، والحداثة هنا ظاهرة تاريخية.

الثانية: حداثة تؤلف بين الظاهرة التاريخية ،وبين جملة من الخصائص النصية.[3]

الثالثة: حداثة تستند أساسا إلى الحداثة في الشعر الأوروبي ،واعتبار ما أنتج منذ شعر النهضة إلى الآن بعيدا عن أن يستوعب الحداثة أو يستنطقها في الممارستين التنظيرية والنصية .[4]

طرحت الشعرية قديما كعلم موضوعه الشعر ، وذكرت في العديد من الكتب النقدية القديمة بمفاهيم متعددة مثل ما جاء في طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، وعند كل من قدامه

[1] المرجع نفسه ،ص32
[2] المرجع نفسه ،ص 33
[3] المرجع نفسه ،ص 40
[4] المرجع نفسه ،ص40

بن جعفر و الجاحظ والوساطة للقاضي الجرجاني، ولقد حدد المرزوقي القضايا التي يبنى عليها تصور عمود الشعر، وهي ما جاء في قوله: "... أنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، (ومن اجتماع هذه الأسباب كثرت سوائر الأمثا لوشواردالأبيات)، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما ..."[1]

وعيارات هذي العناصر هي : عيار المعنى، و عيار اللفظ، و عيار الوصف، و عيار التشبيه .

إن قضية اللفظ والمعنى كانت سبب نشوء نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، ولقد انقسم النقاد العرب في أرائهم لمسالة اللفظ والمعنى، فمنهم من ارجع مقومات النص الشعري إلى

عنصر المعنى و تجاهل اللفظ ، و آخرون أرجعوها إلى اللفظ ، ومنهم من وفق بينهما . وهذا ما قدمه كل من المرزوقي والجاحظ وقدامه و ابن رشيق في كتبهم .

قراءات النص القرآني عند أدونيس تتأسس على قرأتين:

القراءة الأولى: تمت في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية تمسكا بالفطرة و القديم الأصلي، و بذلك أصبح الأسلوب الشعري الجاهلي، يرمز إلى الشعرية العربية المفردة .

القراءة الثانية: هي التي حاول أصحابها أن يضيفوا إلى أسس الفطرة، الثقافة التي تدعم هذه الفطرة وتحتضنها، وهي القراءة التي أسست لما سمي ب "شعرية الكتابة" .[2]

مبادئ الشعرية الكتابية عند عبد القاهر الجرجاني :

[1] أبو علي المرزوقي ، مقدمة شرح ديوان الحماسة ، تح : احمد أمين وعبد السلام محمد هارون . القاهرة ص9\13

[2] ادونيس ، الشعرية العربية ، ص41

1 مبدأ الكتابة دون نموذج مسبق ، فعلى الشاعر أن يبتدئ شعره ابتداء لا على مثال . 2 اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشاعر والناقد .

3 النظر إلى كل من النص الشعري القديم ، والنص الشعري المحدث . في معزل عن السبق الزمني أو التأخر وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته .

4 نشوء نظرية جمالية جديدة ، فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارا للجمال و التأثير، فالجمالية الشعرية أصبحت تكمن في النص الغامض، المتشابه،أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة .

5 إعطاء الأولية لحركة الإبداع والتجربة [1].

أثبتت نظرية الجرجاني في قراءة الشعر أن :

1 الشعرية هي في طريقة إثبات المعنى .

2 إن اكتشاف الشعرية لا يتم بالسماع وحده وإنما يجب النظر إلى النص .

الشعرية الغربية الحديثة : تجلت في دراسة كتاب أرسطو "الشعرية " الذي يعتبر مرجعا لفهم الشعرية الأوروبية وكذلك مواقف تودوروف و ياكبسون وديسوسير و جان بياجيه التي أكدت أن الشعرية هي قبل كل شيء منتوج مطابق للافتراضات الابستمولوجية التي تنطلق منها .

الشعرية العربية الحديثة : إن الشعرية لم تعد مقيدة بنظرية عمود الشعر، فقد اتخذت عدة أشكال لها ، حيث تمت الإشارة إلى محاولات النقاد من اجل امتلاك نظرية متماسكة، منهم جمال باروت وأدونيس و كمال أبو ديب ومحمد بنيس .

سوسيولوجية تعليمية القراءة

[1] نفسه ،ص 53\ 54

يقصد بسوسيولوجية القراءة البحث في الشروط المادية والنفسية والمؤسسية لمباشرة القراءة، عبر التركيز على الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك . بمعنى أن القراءة السوسيولوجية هي قراءة تجريبية تدرس ثلاثة مكونات مهمة في عملية الإبداع، وهي: الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك. ويمثل هذه السوسيولوجية روبير إسكاربيت(Robert Escarpit)، الذي يتتبع سير الكتاب والمبدعين، ويرصد أصولهم الاجتماعية والمهنية والأسرية. كما يناقش هذا الدارس الاعتبارات المادية ومشكل التمويل في ارتباطها بالكتابة والنشر والتوزيع. وقد بين الدارس بأن باريس هي أكبر مدينة استوعبت مجموعة كبيرة من المبدعين والكتاب والمثقفين، ويرى أيضا بأن الكاتب يعيش عن طريق التمويل الذاتي عبر استفادته من حقوق الطبع والنشر، ومن تمويل خارجي يتمثل في الجوائز ومؤسسات رعاية الآداب. أما على مستوى النشر، فهناك عمليات ثلاث: عملية اختيار الكتاب من قبل لجن القراءة، وعملية الطبع التي ترتكن إلى مجموعة من التقنيات الجمالية والاصطناعية التي تسمح بتسويق الكتاب، وعملية التوزيع التي ترافقها عمليات الإشهار والإعلان. أما الاستهلاك فيتربط بالجمهور، فهناك الجمهور المثقف في مقابل الجمهور الشعبي العادي.

ويرى روبير إسكاربيت أن الكاتب:" إنما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في حوار مع القارئ. وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس. ومما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الأدبي إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله. ومن هنا، رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي، في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء ."

علاوة على ذلك، فقد قدم جاك لينهاردت وبيير جوزا بحثا تجريبيا في موضوع القراءة في ضوء سوسيولوجية الأدب والقراءة التجريبية الميدانية .ومن هنا، فسوسيولوجية الأدب هي قراءة

تجريبية للمنتوج الأدبي أقرب إلى المنظور الاقتصادي والتجاري والإحصائي منه إلى المنظور النصي والجمالي

المحاضرة الرابع عشر

قراءة فنية في شعر جماعة أبولو

السمات الفنية للقصيدة عند إيليا أبي ماضي

خصائص الشعر المهجر

مدارس الشعر العربي الفنية:

كيف يمكن للباحث في تاريخ الأدب العربي عامة أن يتعامل مع الإجراء النظري لنظرية القراءة وما ينتج عنه من ممارسات واستنتاجات عرفت تطوراً في مسالك الآداب الأوربية؟

إن البحث بأدوات منهجية وتصورات نظرية خارجة عن صيرورة تاريخ معرفتنا العربية يتطلب إدراكاً عميقاً للبعد الإبستيمولوجي والسياق المعرفي للعملية التي تهدف إلى استحضارها وإدخالها في أنساق معرفتنا الأدبية والنقدية بحيث يتم استيعابها وتمثلها بشكل يغني عالمنا النظري والمنهجي في فعلنا الأدبي.

يستند فعل الكتابة في أي تجربة كانت بسيطة أو احترافية ، على تفعيل أرصدة معرفية في حال القوة إلى حال الفعل وقد يثمر هذا التفاعل ، إلى اكتشاف أرصدة كانت مغيبة في اللاشعور الجمعي، تأتي متداعية وهذا ما يكتشفه ربما الكاتب عندما يعود إلى مسوّداته الأولى، حيث تنتابه الدهشة عندما يجد صعوبة ، في التعرف على ما كتب وتأخذه الظنون حول نسبة هذا العمل .هذا يجرنا الى زاوية مهمة ،ربما في توجيه هذا الفعل وتضمينه قرائن ،نراها تبرر هذا الكشف وهو مراد عنوان هذه الورقة .

ضمن القرائن التي نريد الإشارة إليها، تتحرر الصور والمعاني التي ظلت حبيسة التجريد والكبت إذ تجد من فعل الكتابة فرصة سانحة . بوعي أو بلا وعي . لتبرز عن نفسها وهذا جانب من الجوانب التي تصنع الفارق ،في تجربة الكتابة عند صاحبها وانعتاقا فعليا ،على الصعيد الفردي ولزوم الفعل بلزوم الفردانية شيء معلوم وشواهد ذلك لا تخفى،فمن ذلك اشتغال اللغة في مسائل الخبر والإخبار وما كان (وما هو كائن) من تلافيف الشعر ،ممن انتسبوا له وردودهم ازاء متلقيهم من قراء وممن انتسبوا بوجهات نظر مخالفة للنوع ،ضمن الأصول التي اكتسبها هذا النوع من الكتابة ومنتقديهم من أعلام اللغة والنحو .لقد أبان ذلك عن فتوحات جديدة، أنتجها النص من جهة والخطاب والإحتجاج من جهة أخرى وكان من ذلك : تباين وتداول وتفاعل ،أثمر قراءات وانتعاشا على مستويات اللغة وأفعالها ،تفعيلا للغة غاية من جهة وتفاعلا لدى متلقيها وسيلة من جهة أخرى .

يذكر الجاحظ قائلا" لو أن إنسانا سمع قوله تعالى " فليُغيرن خلق الله "قال : إنما يعني الخصاء لم يقبل ذلك منه ، لأن اللفظ ليست فيه دلالة على دون شيء. وإذ كان اللفظ عاما لم يكن لأحد أن يقصد به إلى شيء بعينه ، إلا أن يكون النبّي عليه الصلاة والسلام قال ذلك مع تلاوة الآية ،لأن الله تعالى لا يضمر ولا ينوي ولا يخص ولا يعم بالقصد وإنما الدلالة في بنية الكلام نفسه ، مصورة الكلام هو الإرادة وهو القصد"1.وكأني بالجاحظ ،إذ يصر على هذا الدور وأحقيته ، يسجل لنا صعوبة الأمر، لأن الإقرار بهذا الدور ضمن الثوابت الموجودة، ليس أمرا هينا فنجده يحاول أن يخرج إثبات ما هو ثابت من داخل هذا الخطاب،إذ يستدل بآليات استدلالية بإعطاء الشاهد والتسليم لهومن ثم يحيطه بمصطلحات متداولة فعليا من داخل هذا الخطاب : "القصد" "الإرادة " ، بل ويواصل تمسكه بهذا الموقف وهو **المتكلم**

عما يرى أن الخطاب عام ، يتسع لكل واحد وأن العبرة ب "**عموم اللفظ لا بخصوص السبب** " فالفهوم متعددة منتشرة ،كلٌ وبواعثه " وينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات . "

من المصطلحات التي تخدم "الفعل" وتوجهه ، ضمن الأثر اللغوي ، يبرز مصطلح القصد وقد ذكره الجاحظ في قوله المشار إليه آنفا وذُكر في محطات تاريخية ، معرفية متعددة من تاريخ الأمة وميراثها وقد تسنى لي أن أرصد كثيرا منها في مباحث[1] من بحث الدكتوره22 حين عنونت

1الجاحظ البيان والتبيين دار الفجر للتراث القاهرة ج392/1

2 المصدر نفسه الجزء والصفحة :نفسهما وينظر الجاحظ : البيان والتبيين . دار الفجر للتراث القاهرة ج392/1 .

3 ينظر :نعار محمد : المقصدية في الخطاب السردي المعاصر، مخطوط دكتورة جامعة تلمسان ،ابتداء من الفصل الأول .

4. احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب جامعة وهران 2004

هذا الباب ب " **الشعرية البديلة** "وتلمست من ذلك ، أن مشاغل كثيرة تشغلنا اليوم ،نجد لها مسالك ومخارج في ما تناولته هذه المحطات النيرة،نستطيع من خلالها تأكيد وتحقيق نواة أصيلة فيما يقع فيه الخلاف والاختلاف بين مفاهيم وقضايا متداولة اليوم ويقع الباحث احمد يوسف على واحدة منها ، في موضوعنا المتعلق بالمصطلح الذي ذكرنا 3."ينتقل القصد داخل اللغة ، حينئذ من الوظيفة التعاملية إلى الوظيفة التفاعلية ..والبعد التداولي الذي ينصرف إلى قصد المتكلم وإرادته ، في توجيه الخطاب للآخر بغية تسويق القصد و تبليغ معتقداته ، تبليغا حجاجيا ولا تحصل له هذه المزية ، إلا إذا توفرت الشروط الزمانية والمكانية وحضور المتخاطبين ووجود مسافة تسمح بتلقي الخطاب "[4]

ينبني ما ذكره احمد يوسف ، عادة بين الطرفين المذكورين ابتداء من حيث الوجود وينتهي نفسيا اضطرارا، كون الأمر يستهل في وجوده باعتباره ميثاقا لغويا يصنع الرابط التواصلي تواضعا واصطلاحا،ثم يتعداه إلى محاججة تختبر نفسية كل طرف . هذا ما يمكن أن يسمى **بالحافز** "تتجمع كل المعضلة في الطبيعة المضاعفة للحافز وإن هذا الحافز منجهة ، يساهم في الفعل وهو من جهة أخرى يستعد لكي يصبح بسرعة عنصرا للحتمية النفسية " [5]. من جهة يطرح ريكور " **اشكالا** " أمام ما يقع على عاتق الحافز، على أساس أنه منطلق الفردية ، التي تحدثنا عنها وبالتالي ما يسمى بالفعل ضمن التصور التداولي "إننا نفهم أن الفعل ، إذ يصبح مشهدا فإنه يجعلنا نعرفه : إننا لنعلم عن طريق الحوافز ما أردنا ولكن لماذا لا تعطى هذه المعرفة بوصفها معرفة ، لإرادة حالية في علاماتها . بل تعطى بوصفها ملغية في معطى جامد " وهو **الإشكال** الذي دفع إلى المآلات التي يلح على تموقعها الحافز، ضمن مشروع الدرس التداولي ، كحالة تفصيلية أعقبت سلطة خطاب نسقي منعزل ، قد أشار إلى ذلك عبد الرحمن بدوي . في سياق عام . يتحدث فيه

5. بول ريكور صراع التأويلات ص 127

عن اللغة والفكر "..وإذا كان المنطق يبحث في الفكر فهو مضطر أيضا الى البحث في التعبير عنه، أي في اللغة بالنسبة الى المنطق، لتظهر في نفسه فهو مأخوذ من النطق والكلام " [1]

وعن تفصيل ذلك ، يذكر ريكور ناقلا عن بنفنيست هذه النزعة ،التي ربما تفصل الخطاب عن الكلام، من حيث تموقع كل منهما :

1. إن الفعل هو طريقة حضور الخطاب و[1]أما مجراه (بنفنيست) فطبيعته من طبيعة الحدث ولذا كان الكلام حدثا آنيا وفعلا مؤقتا وذاهبا الى الغياب وأما النسق فهو على العكس من ذلك ،غير زمني لأن وجوده بكل بساطة وجود بالقوة .

2 . ويشتمل الخطاب على سلسلة من الاختيارات وعن طريقها يتم اختيار المعاني واستبعاد بعضها الآخر ويمثل هذا الاختيار، الوجه الآخر لسمة تتناسب مع النسق وهي القيود .

3 . تنتج هذه الاختيارات تركيبات جديدة فإرسال جمل غير معهودة وفهم مثل هذه الجمل ،هو الجوهري في فعل الكلام وفهمه ويقابل هذا الإنتاج لجمل غير معهودة وذات عدد افتراضي ، غيبي محدود من الإشارات المغلقة " [2]

يبدو أن تموضع الخطاب ،يتجلى في تثمين دورين أساسيين :

حضور زمني يعكس في الأخير القاعدة والحد ،في المقابل يتيح الكلام حضور زمني ظرفي يعكس التغيير والتجدد ضمن ما يحيط به ، من واقع أو بالأحرى المعاش، إذ يرى الكثير موضوعية هذا الطرح وحجيته في ذلك وهو ما يكرس الطرح التداولي كحصيلة . على الأقل . تفرض

1. عبد الرحمن بدوي المنطق الصواري والرياضي مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1986 ص 31
2. بول ريكور نفسه ص 128.

وجودها في الحاضر "وهذا التبسيط الأول للتجربة ،يأتي في نهاية عدد كبير من عناصر الكلام ، أي ما يسمى أسماء الأعلام أو أسماء الأشخاص والأشياء فهو في الأساس ، نمط التبسيط الذي يبطن أو يشكل الموضوعات الخام في التاريخ والفن، لكننا لا نستطيع أن نكتفي بهذا المقدار من اختزال التجربة اللامتناهية ،بل لا بد أن نصل إلى عظم الأشياء " [1]

يتعزز هذا الدور من جهته في الكلام وصلته مع الأشياء، من خلال التلفظ "يمثل مفهوم الظرف التلفظي حالة خاصة، لما يمكن أن نسميه تسلسل في التلفظ . إن العلاقة غالبا في المونولوج ، كما في الحوار بين مقطعين من مقاطع الخطاب، اللذين يرتبط بعضهما بعض ، لتعلق بالنسبة الى واحد منهما على الأقل، ليس بما يقول ولكن بالتلفظ الذي تظهر فيه "[2]

إذ لا يحيل من هذا التصور في كثير من الأحيان . الى تلك العلة التي عهدناها عن الفكر واللغة "[3] "...فنحن لا نهتم في حياتنا اليومية بالتصورات، كما نهتم اهتماما بالغا بالجزئيات العينة والعلائق الخاصة وعندما أقول مثلا: لقد تناولت فطورا جيدا هذا الصباح، فواضح أنني لست في نزاع مع الفكر المضني . وأن ما ينبغي علي قوله ليس سوى ذكرى ممتعة ، وردت رمزيا إلى مجاري التعبير المعتاد.كل عنصر من عناصر الجملة يحدد تصورا منفصلا أو علاقة تصورية أو كليهما معا، أما الجملة فليست لها دلالة تصورية من أي نوع ".[4]

---

[1]- احمد يوسف دور الكلمة في اللغة ص 17 وينظر: جون لانكو اوستين : نظرية أفعال الكلام العام تر: عبد القادر قيني . افريقيا للشرق . المغرب ط1 2008 . وينظر : صابر الحباشة : التداولية والحجاج . مدخل ونصوص. صفحات للدراسات والنشر . دمشق 2008.

[2]القاموس إصدارات المركز الثقافي المغرب ص 650.

[3]- المرجع السابق : ص 18

[4]- فرانك شو نظريات التلقي، ضمن كتاب: بحوث في القراءة والتلقي . منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سلسلة ندوات ومناظرات ،جامعة محمد الخامس الرباط المغرب ص157

وعلى هذا الأساس ، طالما أُعتبر هذا "**الفعل**" من حسنات التداولية، إذ من خلاله يكون العامل التفاعلي هو الأبرز، أي الحافز . أو الأصح الفعل . في أي عملية تواصلية ، مهما كان نوعها: بسيط أو مركب، أين يلتقي فيه الفعل ضمن عقد أو ميثاق ،يزكي مدلوله ما هو واقع بقرائن متاحة ، تبرر أو تستبعد . دون سوابق أو مقدمات . بل تكون وتتحقق كذلك بعفويتها الآنية ،ذلك ما ينجزه عمليا مسمى "**الأفق الموسوعي**" من جهات: الفاعل والأثر (الفاعلية) والمتفاعل في أي رسالة كانت " الموسوعة . إيكو . يتعلق الأمر بترسانة أفكار أو بذاكرة جماعية ،يسلم بها التحليل ويجد فيها كل ما هو رائج، في سياق ثقافي فلكي يتم تعيين البنيات الخطابية ،يقابل القارئ التمظهر الخطي بنظام القواعد، الذي تقدمه اللغة هذه اللغة التي يكتب فيها النص وتقدمه أيضا الكفاءة الموسوعية، التي تحيل عليها اللغة نفسها " [4]

وإن كان إيكو لم يسلم من النقد ،بسبب اتساعه وتساهله هذا " يؤكد كولر، أن ما حاول آيزر وفيش وإيكو إقامته بنظرياتهم (ويظهر ياوس يبقى بعيدا ، عن هذا المأخذ وذلك لأن نظريته ليست لعبة حقا) ، ليس في الحقيقة سوى قصة عن القراءة أو سرد من المغامرات ، عجيبة في بعض الأحيان ، لذات متلق راكد بالتحليل. إن المحللين المختصين في التلقي وهم يرتكزون في دراستهم النظرية على ثنائية نص . قارئ قد استجابوا بالفعل إلى الضغوط الحكائية ، في حين إن كل نظرية تستحق هذا الاسم ، كما يعتقد كولر يجب أن تهدف حقا إلى التمييز بين الشيء وتأويله، بين نصيب النص وحصة القارئ "

هذا ما يحفزنا إلى القول: بأن الكتابة تجربة فن"**عيش**" ويذكرنا الحال عن مقام السير الذاتية ومذكرات الكتّاب ، عندما يكتبون عن تجاربهم وما عاشوه أو عايشوه، أثناء قرار البوح والإفصاح . أو الأصح . من أفعال الكتابة ، التي يكشفون فيها عن "**علبة الكتابة** "، بين :شجاعة واحتياط وتملق و.. من أحوال وازت تلك الأعمال بإرادتهم أو بدونها (حوليات ،قصة موناليزا ، قصة

سانفونيات بيتهوفن ، أفلام ..) " الكتابة رد [1]فعل أيضا على ما يخضع له الفضاء الحسي، من تحولات معينة تجرعها مقتضيات الجغرافيا (حيث الجغرافيا لا تصلح إلا بفعل الحرب بتعبير لاين لاكوست)"[2].ومن هنا نعود إلى عامل الحافز ،إذ من خلاله تتقاطع الدوال بمدلولاتها . تماثلا وتشاكلا . من حيث لا تدري ، بقرائن راجحة تذعن لها وفق سنن ، لتبرر لها ما كان من صلة أو أثر، يجنح بها إلى التفاعل والتقاطع، مما يؤدي إلى تعرية النوايا والجهة التي تصر على وثوقيتها ، في تمثلات بعينها قصد المنفعة،بمسميات كثيرة :(الحق ، الأدلجة،الشرعية، العرق..)" هكذا فإن الفضاء الأدبي . وهو يتميز عما ليس فضاء أدبيا . يتقاطع على نحو ما ، يوضح ذلك يوري ايزنفايغ كليا مع فضاء العالم الخارجي مع الكون المعيش ،من حيث قد لا نستطيع أن نتلقى فضاء أدبيا لا يحدده هذا التقاطع بالذات ."[3].

ولبيان هذا التقاطع ، يرى البعض أن الوجه الذي يرى من خلاله الكاتب اللغة هو في حقيقة الأمر ينحصر عند الكاتب . في صراع مع تمثلاته "**الراجعة**"بما اكتسبه وخزّنه من قواعد وآليات وحدود، لا مفر له منها وبين ما يعيشه من عوالم أخرى ، تأخذ به من جهات شتى ،لتدفع به إلى إعادة النظر فيما يثق به وما يراه مسلمة وقناعة ، لأن الرهان يطرح في صورة صلة الفرد بالغير، اتجاه ما يعتقد هو ما هو متأثر به كل طرف وليس اتجاه ما يكونه الفرد ، ضمن مسلماته ولهذا كان لا بد من ميثاق أو عقد، يرسم هذا الفعل نحو التفاعل والتداول " إن جاكبسون، لم يستبعد الوظيفة المرجعية من التعبير الشعري أبدا، بل إنه قال إنها ليست مهيمنة في الشعر وكان أن اصطبغت هذه المقولة بالغموض وقد أخذ ميشال ريفاتير درع ريكور، فدعا الى أن الشعر هو في الأساس لا يحاكي الواقع ولا يشير إلى مرجع " روبرت شولز سيمياء النص الشعري"

[1]- فرانك شو نظريات التلقي ص157

[2]لمرجع نفسه : ص158.

[3]حسن نجمي فضاء المتخيل منشورات الاختلاف الجزائر ط10 2000 ص39

الإشكال الذي نقع فيه دائما ،على المستوى ما يكتب وما نبدع في مجالات شتى أساسه منهجي ، إننا على مدار عهدين لم نستطع أن نسوق بما فيه الكفاية لمقاصدنا، لا من خلال ما هو موجود ولا من حيث اشتغالنا على مستوى ما نتلقاه عن الأخر، رغم أن الكفايات الموجودة محققة ومتوفرة ، على أصعدة كثيرة ومنها حديث السياسة . لقد أضحى هذا الفعل . وما زال . تتجه إليها الأنظار وتطاله أشكال التعبير والقول أكثر من أي شيء أخر، في نظرة الأخر لنا (ثورات التحرر ، القضية الفلسطينية ، ... وصولا إلى ثورات الربيع العربي) وبالتالي إذا نظرنا إلى هذه المتغيرات . فرضا أنها ستدفع بالعمل الإبداعي وفي مقدمته "**فعل**" الكتابة ليلبي بأدوات جديدة ، تكفل الإجابة عن مستحثات ومطالب راهنة ، بلغة نوعية تتماشى مع النوازل والبواعث المعاشة وبهذا الخصوص " يرى لوتمان في الحقيقة أن الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة أنواع من الضبط الذاتي . وهو يعني بالضبط الذاتي شيئا [1]مشابها لما يعنيه رتشارد بفكرة الاستجابة الأصلية . وهذه الأنواع هي :

1 ـالضبط الذاتي للغة .

2ـالضبط الذاتي للحس العام .

3. الضبط الذاتي لصورتنا المكانية المتبصرة عن العالم. ".

تسنى للغرب أن يعقدوا مواثيق تقرب إليهم في شبه إجماع أمالهم وتطلعاتهم مع تعدد وتنوع وتصادم جذري بين تلك التطلعات تلتزم فيه بحدود الحق والواجب في تجمعاتهم لتستمر الحياة وهي

[1] روبرت شولز سيمياء النص البصري" ضمن كتاب : بحوث في القراءة والتلقي 'مرجع سبق ذكره ص 16

2. المصدر نفسه ؛ص106.وينظر : عبد الله بن ظافر الشمري : استراتجيات الخطاب . مقاربة لغوية تداولية . دار الكتاب الجديد بنغازي . ليبيا ط1 .20004 .

3. بول ريكور :صراع التأويلات :ص 249 وينظر : طه عبد الرحمن : تجديد المنهج في تقويم التراث . المركز الثقافي العربي . المغرب ط3 2007 .

في تحد لأنها كبيرة ومعقدة بحكم الجبرية الثقافية التي حملها هؤلاء (حرب عالمية أولى ثانية تبعات الثورة الصناعية الحداثة وما بعدها .) "كانت الأزمة التي كان هوسرل يتحدث عنها (هوى المعرفة قد سيطر على الإنسان) تبدو من العمق بحيث كان يتساءل عما إذا كانت أوربا ستتمكن من البقاء بعدها وكان يعتقد انه يرى جذور هذه الأزمة في بداية العصور الحديثة لدى غاليله ولدى ديكارت في الطابع الأحادي الجانب للعلوم الأوربية التي قلصت العالم إلى مجرد موضوع للاستكشاف التقني والرياضي واستبعدت من افقها العالم العياني ...وبقدر ما كان يكف عن رؤية مجموع العالم وذاته في أن واحد غارقا بذلك فيما كان هيدغر تلميذ هوسرل يميه من خلال صيغة جميلة وشبه سحرية : نسيان الكائن" (كونديرا ،19) وقد تركت أثرا على النسيج الاجتماعي بحيث زادت الفوارق والمشاكل داخل النسيج الأسري خصوصا حتى في التجمعات التي صنعها البعض جبرا لهذه الآثار نراها تخلف سلوكات مضادة فترى الكثير ينزوي على نفسه بالاطلاع على كتاب مجلة ...ثم شبكات الاتصال الجديدة وقد حاول أهل الاختصاص ربا هذه التصدعات الخطيرة من خلال المجتمع المدني ومن هذه الجهود من أعطى وقته لكي يعكس هذا الاشتغال والجهد على صعيد اللغة ومن الأسماء التي اشتهرت بذلك ميخائيل باختين على ما سماه الحوارية والتعدد الصوتي داخل التجربة الأدبية)الرواية خصوصا الذي يراها الفضاء المناسب لموطنة مثالية لغوية أما الرواية كانت هنا بشكل من الأشكال إطلالة وتعرية لنسق ثقافي وتدافع طبقي فرضته جهة على جهات ونموذجا على نماذج متباينة .

تلك الروابط التي تتمثلها اللغة حينما عاد باختين إلى طبيعة العلاقة التركيبية داخل هذا النسق وهذا يذكرنا بنظرية النظم والمنوال عند عبد القاهر الجرجاني وابن خلدون وهي تمثل أو تتمثل واقعا نسقيا للمجتمع الإسلامي "تجاوزت قراءات باختين القراءات الشكلية المحايثة والقراءات الإيديولوجية الاسقاطية وأسست توجها جديدا في الدراسات النقدية يمزج بين اللغة والمجتمع والتاريخ وهذا التوجه النقدي الجديد الذي دشنه باختين يسميه تودوروف بالنقد الحواري

تعتمد شعرية القراءة أو القراءة الشعرية على استكشاف أدبية النص، واعتماد البنيوية اللسانية منهجا في التحليل والمقاربة، كما أن القراءة الشعرية أو البويطيقية هي التي تبحث عن الدلالات المتعددة للنص عبر قراءة شكلية تفكيكا وتركيبا، من خلال التركيز على التضمين والتعيين، والتركيب والاستبدال، وتجنيس الأنواع الأدبية وغير الأدبية. وقد اهتمت هذه القراءة بالمتلقي كقارىء خارجي وقارئ مفترض داخل العملية السردية. وفي هذا الصدد، يقول تودوروف في الدراسات المتعلقة بالأدب،كنا ننظر في بعض الأحيان- وهذا نادر- إلى مشكل القراءة من خلال وجهتي نظر مختلفتين جدا، الأولى تأخذ بعين الاعتبار القراء في تنوعهم التاريخي أو الاجتماعي، الجماعي أو الفردي، والأخرى تأخذ بعين الاعتبار صورة القارئ كما هي مجسدة في بعض النصوص . أي: القارئ كشخصية، أو كمسرود له، لكن يبقى هناك مجال غير مكتشف هو مجال منطق القراءة الذي لا يتجسد داخل النص، والذي هو سابق على الاختلاف الفردي.

وهناك أنواع كثيرة من القراءات. وسأركز هنا – يقول تودوروف-على نوع واحد منها ليس نادرا، وهو قراءة نصوص التخييل الكلاسيكية، وعلى الأخص النصوص التي يقال عنها تمثيلية. فهذه القراءة وحدها هي التي تتم كبناء ".

وقد توصل تودوروف في دراساته الشعرية والبنيوية إلى أن القراءة الشعرية هدم وبناء وتفكيك. كما أنها قراءة تعنى بقراءة الخطاب صيغة، وزمانا، ومنظورا، ووصفا. وبالتالي، تتكئ هذه القراءة على التدليل، والترميز، والتأويل وتهدف هذه القراءة الاجتماعية النقدية إلى ": ممارسة قراءة ذات طابع خصوصي إزاء النص الأدبي، تحترم استقلاليته باعتباره شكلا جماليا، وفي الوقت نفسه، تنصت إلى

الطرق التي بواسطتها يتضمن هذا الشكل ما يربطه بشكل آخر أو بالآخر الاجتماعي. فالأمر – إذاً- يتعلق بالقيام بهذه الممارسة، شريطة ألا يتدخل أي نظام خارجي ليفرض أي انزياح عن فهم النص، أو ليقلب الرهانات. وعلى العكس من ذلك، سنقول -:يتحدث ريمون ماهيو إن المكتوب

الأدبي الذي هو نتيجة متفردة لفاعلية إنتاجية تقع في زمان ومكان معينين، لا يمكن أن يتأسس إذا كان سيقرأ خارج أي معرفة بما يبرز علاقاته مع واقع متعدد ، يتجنبه هذا المكتوب، ويشتغل به، مثلما يتأسس عليه. ومثل هذا الاستبعاد الذي لا يعطي للمتخيل الذي ينبثق منه النص إلا فضاء إجرائيا منقحا بشكل اعتباطي وكمونا من عدد معين من المواد العضوية بالنسبة إليه، يؤدي إلى قراءة يمكن لنا أن نصفها عن حق بالقراءة المشوهة، بل والمؤسطرة ".

ويعني هذا أن القراءة السوسيونقدية هي التي تربط الأدب بالمجتمع، ولكن ليس في ضوء الانعكاس المباشر، بل تقرؤه بطريقة جمالية مستقلة في علاقة بالواقع المعطى. ومن ثم، يرى كلود دوشيه (بأن القراءة السوسيونقدية هي التي تجمع بين النصية أو الجمالية الأدبية والواقع الاجتماعي.أي: تمزج بين الأدب كبنية جمالية مستقلة والمعطى السوسيولوجي كما هو حال البنيوية التكوينية للوسيان كولدمان، الذي يماثل بين البنية الأدبية المستقلة والبنية الاجتماعية المستقلة بدورها ، وذلك عن طريق الانعكاس غير المباشر. ومن هنا، ترى كايار (بأن ":تدوين النص الاجتماعي في النص الروائي...لا يقرأ من خلال الأقوال الإيديولوجية بشكل ظاهر... بل من خلال تضمين هذه الأقوال في السرد، وذلك وفق نمط إدماجي يقوم بعملية التحويل ".

وهكذا، يتبين لنا بأن القراءة السوسيو نقدية تتعامل مع اللاوعي الاجتماعي داخل المتخيل الأدبي، وذلك من خلال الجمع بين النصية والاجتماعية. وهنا، يتم التشديد على الخلفيات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ضمن لاوعي اجتماعي، يتشكل داخل النص الأدبي فنيا وجماليا.

تستوجب القراءة التواصلية أو التخاطبية وجود ثلاثة أطراف: المرسل)الباث–المتكلم– المتلفظ –المرسل – المتحدث–المبدع(، والرسالة(النص–الأدب–الخطاب– التلفظ...) ، والمتلقي(القارئ

-المرسل إليه-المستقبل-المتلفظ إليه). ومن ثم، فالباث أو المرسل هو الذي يسنن رسالة ما سواء أكانت ذهنية أم وجدانية ليرسلها إلى المتلقي، ليقوم بدوره بتفكيكها في ضوء سنن مشترك أو لغة يعرفها كل من المرسل والمرسل إليه. بيد أن رومان جاكبسون في مقاربته التواصلية الوظيفية يتحدث عن ست عناصر في عملية التواصل: المرسل ووظيفته انفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها ، واللغة ووظيفتها وصفية تأويلية وتفسيرية. وفي هذا النطاق، يقول الباحث التونسي حسين الواد:" لقد اعتنت نظرية التخاطب، على وجه الخصوص، بمرور البلاغ من الباث إلى المتقبل عبر قنوات الاتصال، ورأت أن الباث يسجل بلاغه في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس، وأن المتقبل يعمد إلى فك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها.إلا أن إيصال البلاغ، في الغالب، مغامرة لا تتم دائما بسلام. فمهما بذل الباث من جهد في تفادي عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم، فإن بلاغه لابد من أن يتأثر بها. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الآثار الأدبية، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف باثا والقارئ متقبلا والأثر يحمل بلاغا. إلا أنهم رأوا التخاطب في الأدب يختلف كثيرا عن التخاطب العادي، فمنتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالما من العثرات إلى المتقبل. والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق يحضر القارئ أثناء القراءة ، فيتجنب به الوقوع في الخطأ. إن الخطاب العادي يقوم في أساسه على الوظيفة المرجعية.أما التخاطب الجمالي في الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له . وبالتالي، فإن العثرات فيه كثيرة والعقبات كأداء. ومن هنا، حلت فيه الوظيفة الأدبية محل الوظيفة المرجعية في التخاطب العادي. لذلك، كان الغموض في الأثر الأدبي ، وكان التفاف الكلام فيه على نفسه أشد مايكون ".

وبما أن النظرية التواصلية أو الإبلاغية تعتبر الأدب ظاهرة غامضة مليئة بالعلامات الشائكة، والرموز العائمة، فلابد أن يقوم المتقبل بتفكيك هذه العلامات تشريحا وتفسيرا، وتأويلها في ضوء تجاربه الشخصية وهويته الذاتية .ومن ثم، تطالب نظرية التخاطب من القارئ : " أن يقوم بالتأويل

أثناء القراءة، وينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعمد القارئ، كلما واجه نصا أدبيا، إلى امتحانه، فاختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية، بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا، يستدعي التأويلات العديدة ويتقبلها ، فيزداد بها ثراء على ثرائه ."

وهكذا، فنظرية التخاطب هي تلك النظرية التي ترتكز كثيرا على دور المتقبل ضمن عملية تواصلية ثلاثية تتكون من الباث والإبلاغ والمتلقي.

نستطيع أن نستقصي معالم هذا التحاقل وما هو مطروح في هذا السياق من معارف ضمن دائرة تفاعل وتفعيل بين فهم وإفهام بين بيان وتبيين وتبيّن من حيث تخريج تلك المعارف وتوجيهها أمكننا أن نضع ذلك ضمن هذا الإطار من حيث الأنشطة وقد اشتملها الاتساع والاستدلال في طابع تداولي ذلك ما أمكننا النظر فيه في آداب العربية من جهة أخرى إذ كان من ثمرات ذلك تفاعل الجهتين نشاط تداولي عززه التفكير الموسوعي لأصحابه من علوم الآلة وغيرها ومن ترجمة ما جعل سوق التداول في انتعاش مع غمرة التطور والذروة الحضارية وبالتالي كان النشاط التداولي في كافة الميادين في ذروته كذلك .

لا شك أن حضور مكتسبات المعرفة وتأثيرها على الأحكام وتقديم الأفكار وبروز هذا التأثير على مستوى الكتابة فنيا و أسلوبيا كذلك بالمكانة نفسها التي تحاكي اعتبارات تلك المكتسبات أو تحاول لتتناولها على هذا الصعيد . مبدئيا . أثرها على الكاتب هذا طبيعي لكن أن يعرفنا عن هذه المسيرة " ومراجعاتها "

يستدعي باختين التراث لأنه يمثل من ناحية ما الفضاء الذي يجتمع عليه الناس وهو فعال من ناحية بيداغوجية عملية لتحقيق أهداف التعاقد وهو ما نجح باختين لتفعيله وتمثله كمثال على ذلك يستحضر باختين فضاء الروليت وهو فضاء كرنفالي اذ يتساوى فيه الناس من مختلف

المراتب الاجتماعية والمقامات الحياتية يتساوون وهم يجتمعون في جو المقامرة وهو جو التقلب الحاد والسريع للحظ ...إن فضاء الكرنفال حسب باختين لا يشاهده الناس وإنما يعيش الناس فيه يعيشون حسب قوانينه وهي قوانين مغايرة للحظ الاعتيادي للحياة في حدود معينة حياة مقلوبة وعالم معكوس يلغي الجميع أشكال التمايز بين الناس ونظام الألقاب ..يعد باختين انزياحا جذريا عن المنظرين الذين ربطوا بين الرواية والطبقة البرجوازية إذ أن بحثه قاده الى اكتشاف جذور الجنس الروائي في أحضان الثقافات الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال . الحوارات السقراطية . الهجاءات المنيبية) فهو بربط نشأة الرواية بتفسخ اللغة الثقافية إلام اليونانية أو اللاتينية إلى لغات ولهجات شعبية [1] بذلك نرى كيف تعمل دراستنا على الأنساق مهما كانت على فهمنا لها ونقدنا لها وتجاوزها في كثير من الأحيان لأنها في كثير من اللحظات تكون عاملا سلبيا في التعاطي والتفاعل وعلى هذا الأساس يقوم كل جيل بالتعبير عن مقاصد هذه الأنساق ببصمته وتمثله لها بما يخدم اللحظة الراهنة وتكون الأنساق المتوارثة عاملا للدفع والتحفيز على غرار التاريخ ودراسته العرف ، الدساتير ، المواثيق ..

[1] النبهان،1998، ص 280.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

1. ابراهيم رماني . الغموض في الشعر العربي . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر صدر عن وزارة الثقافة . 2007 .

2. ابن خلدون المقدمة

3. ابن منظور . لسان العرب . دار بيروت للطباعة والنشر . دار صادر للطباعة والنشر.الرافعي . المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للعلامة أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي . مطبعة التقدم العلمية .مصر . الطبعة الأولى . . ت 1322 . ج1 .

4. إبن منظور: لسان العرب، مادة أدب، مج 10.

5. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الرحمان محمد قاسم النجدي، دار صادر، ط1 ،بيروت، 1992.ج15، مادة: وقع

6. أحمد الصغير . تدخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة . مجلة علامات . ذو القعدة 1431. نوفمبر 2010 .

7. احمد حازم القصاب : التكامل بين المعاني والمفاهيم في القرآن الكريم ،العدد الثالث عشر ، قسم اللغة العربية ، جامعة كيرالا ،ترفاندروم، كيرالا ،الهند

8. أحمد عودة الله الشقيران ، الإغتراب في الشعر بدر شاكر السياب ، عمان ، دار النشر والتوزيع

9. احمد يوسف سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب جامعة وهران 2004

10. ادونيس ، الشعرية العربية ، الكويت دار المعرفة 1984

11. أدونيس، في قصائد بدر شاكر السياب

12. أنطون غطاس، مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، عامل الثقافة

13. بد الحميد هيمة . الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري .اتحاد الكتاب الجزائرين .دار هومة . ط1 2003 .

14. بو علي المرزوقي ، مقدمة شرح ديوان الحماسة ، تح : احمد أمين وعبد السلام محمد هارون . القاهرة ص9\13

15. بول ريكور صراع التأويلات

16. تاريخ النقد الأدبي عند العرب د/عبد العزيز عتيق

17. تمام حسان اللغة العربية مبناها ومعناها الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973

18. جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي دار المعارف القاهرة

19. الجاحظ البيان والتبيين دار الفجر للتراث القاهرة ج1/392

20. الجرس الصوتي- دراسة جمالية في ألفاظ غريب القرآن- مجلة كلية التربية الأساسية التربوية و الإنسانية/ جامعة بابل/ العدد 18،

21. حسن نجمي فضاء المتخيل منشورات الاختلاف الجزائر ط10 2000

22. الحضرمي (2004م)

23. حنفي ، ص 225

24. خالدة سعيد، بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث، مقال في مجلة " شعر " 1961، عدد 19،

25. خصول من النقد العقاد صفحة

26. رشيدة التريكي : الجماليات وسؤال المعنى ، ترجمة وتقديم ابراهيم العميري الدار المتوسطية للنشر بيروت ، لبنان ط1 ، 1430هـ .2009

27. روبرت شولز سيمياء النص البصري" ضمن كتاب : بحوث في القراءة والتلقي '(مرجع سبق ذكره)

28. سيد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن-

29. صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط1 ،الجزائر، 1996 ،

30. صلاح فضل . علم الأسلوب مبادئه وإجراءا ته . مؤسسة مختار للنشر 1992.

31. طبقات فحول الشعراء لابن السلام الجمحي،

32. طه حسين رسالة دكتورة 1925)

33. طه عبد الرحمان المفهوم والتأثيل المركز الثقافي العربي 1999

34. طه عبد الرحمن : تجديد المنهج في تقويم التراث . المركز الثقافي العربي . المغرب ط3 2007

35. عبد الرحمن بدوي المنطق الصواري والرياضي مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1986

36. عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،

37. عبد القادر رباعي . الصورة الفنية في شعر أبي تمام . جامعة اليرموك الدراسات الأدبية واللغوية. الأردن 1980.

38. عبد الله ابن شريط، أبو القاسم محمد كروا، شخصيات ادبية، المطبعة العصرية، تونس، ط1، 1958

39. عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير نادي جدة1985

40. عبد الله بن ظافر الشمري : استراتجيات الخطاب . مقاربة لغوية تداولية . دار الكتاب الجديد بنغازي ليبيا ط1 .20004 .

41. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي، (د.ط)، القاهرة، 1968

42. عزالدين سماعيل . التفسير في الأدب . دار العودة بيروت .لبنان 1981

43. عزيز جاسم . دراسات نقدية في الأدب الحديث . الهيئة المصرية العامة للكتاب .1995 .

44. عواد،2013) ،)

45. فرانك شو نظريات التلقي، ضمن كتاب: بحوث في القراءة والتلقي . منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سلسلة ندوات ومناظرات ،جامعة محمد الخامس الرباط المغرب

46. كلود عبيد . جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكلي والشعر . ديوان المطبوعات الجامعية لنشر والتوزيع . الطبعة الأولى .

47. كليطو ، 1997

48. لسان العرب ، ابن منظور مادة (ج ر س)

49. لعصر الجاهلي، د/شوقي ضيف،

50. اللغة الشّاعرة – عباس محمود العقاد –

51. للغة الشّاعرة – عباس محمود العقاد –

52. مجلة " شعر "، 1957، العدد 3

53. محمد حسي عبد الله . الصورة والبناء الشعري . مكتب الدراسات . الأدبية . دار المعارف .دط.دت

54. محمد علي الصابوني ، النبوة والأنبياء ، مكة المكرمة ، الناشر حسن عباس شرتيلي ،

55. محمد غنيمي هلال . . دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده . دار النهضة مصر القاهرة . د.ت1

56. معجم العلوم الاجتماعية مجموعة من مؤلفين الهيئة المصرية للكتاب 190

57. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، مارس 1981،

58. نظرية التّصوير الفنّي عند سيد قطب- صلاح عبد الفتاح الخالدي، شركة الشهاب ،الجزائر،

59. نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، صلاح عبد الفتاح الخالدي

60. نعار محمد : المقصدية في الخطاب السردي المعاصر، مخطوط دكتورة جامعة تلمسان ،ابتداء من الفصل الأول .

61. يوسف الخال، مقدمة كتاب: بدر شاكر السياب، حياته وشعره لعيسى بلاطة.