تداولية الصيغ الأجناسية
في الخطاب الشعري المعاصر

أ. د. سطمبول ناصر

جامعة وهران ـ الجزائر

إن الصوت ينتهي مسلكه إلى أفق الحوار حيث يتم تأسس الخطاب بوصفه داعيا لفاعلية الحوارية، وكل من الصوت والحوار هما وحدتان تقادميتان يتهيئان من اللغة و(اللغة متداولة "التي تؤخذ منها اللغة الشعرية" بحد ذاتها تخفي في داخلها أنظمة ضمنية كانت تسري في نسيج الحضارات المتعاقبة بل وقد تكون هذه الأنظمة الضمنية متدفقة من الحضارات الشفاهية أو البدائية الموغلة في القدم وهي تسري متداخلة تضم معارف وكشوفات فطرية يصعب فك اشتباكها... إن هذه الأنظمة هي الشعر نوع من أنواع الموجات... تضمنت أنظمة خفية "إنشادية" وصواتية ومعجمية وأسلوبية وسردية" مازالت تسري وتتدفق... وإن التقاط النظام اللغوي الضمني هو العثور على الشعر)[1].

وفي ضوء هذا المعطى الحفري لصوّاتية اللغة وحواريتها ترد اللغة الشعرية ـ لما تتضمنه وتحفل به من أصوات وحوارية فضاءات ـ يعضد هذا تلك المقولة الشعرية لهيلدرلن "وهي تكشف: عن بدئية الحوار في هذا النحو: "منذ أن كن حوارا واستطاع بعضنا أن يسمع من البعض الآخر"[2].

وإذا كان الشعر هو المهيمن داخل الخطاب الشعري المعاصر فما يدخله ضمن حقل أجناسيته من عناصر بنائية أخرى نظرا لتواصله بأجناس أخرى، يشكل جوهر الحوارية، ومن ثم "فإن العمل مبني كلية. ومجموع مادته منظمة ـ وفق ما يطرحه كلوفيسكي ـ ذلك أن العمل يمثل نظاما... وأن النظام ليس تعاونا قائما على المساواة بين كل العناصر إنه يفترض تقديم مجموعة من العناصر المهيمنة وتعديل الأخرى .... فالعلاقة تتم وفق محور البدائل ومحور الاقترانات، وعليه فإن العنصر يدخل... في علاقة سلسلة العناصر المشابهة المنتمية لأعمال أخرى لها أنظمتها الخاصة وقل مع

أكثر من سلسلة أخرى. إن هذه الصيغة تتدخل في نظام أدبي كما تفعل في نظام اللغة وتخلف توازنا معقدا للوظائف"[3].

ولعل هذا ما يلحظه **النويهي** حين يقدم لغة الخطاب اليومي يوصفها عنصرا بنائيا داخل نظام الخطاب الشعري العربي المعاصر، سواء على صعيد الحكي أو الحديث العابر أو الأداء الشعبي الغنائي حين يذهب إلى تقصي نبرتها داخل الخطاب الشعري مدركا مسألة هيمنة البلاغة الشعرية ولغتها الراقية، لما لها من حضور كلي مقدما لذلك تعليقا على أبيات شعرية لأحد النقاد: "إن هذه الأبيات نظير ... الصور والأنغام في شعرنا الدارج... فنبرتها هنا هي النبرة الحية الساخنة المتهدجة التي نسمعها ففي كلامنا الواقع وفي الجيد من أغانينا فتبلغ في البيت... القصير الرائع على بساطته تبلغ الكلمة أقصى حلاوتها وشجوها ويتهدج بها الصوت بأعمق حنانه ويعطي الكلمة أكبر قيمتها العاطفية حتى لا يخيل إلينا أننا ندرك قيمتها الكاملة للمرة الأولى في حياتنا... وهكذا يلتقط الشعر الصادق نبرتنا النابضة ويرتفع بها من عاميتها الدارجة إلى ذروة الشعر"[4]، ترد هذه الانطباعية من هذا الطرح على الرغم من إنشائيتها ونعوتها الواصفة لتكشف عن حوارية العناصر البانية للخطاب الشعري بخطاب غيري، فتتكافأ وفق اقتران متداخل يتقاطع فيه صوتان يؤديان مجموع البناء.

فالكلمة الغيرية فد تصبح بانية وكأنها من أصل عناصر الخطاب الشعري، نحو الكلمات الواردة في الخطاب اليومي أو السرد الشفهي، الحكائي أو الترجيع الغنائي الإنشادي، وغيرها من الأنماط البدئية اللاأدبية "فتعكس في داخلها مأرب المؤلف، لا تنتحي عن طريقها المباشر وتتمسك بنغماتها ونبراتها الخاصة بها. إن فكرة المؤلف، إذ تتغلغل في كلمة الغير وتستقر داخلها لا تصل إلى حالة التصادم مع فكرة الغير، إنها تقتفي أثرها في نفس الاتجاه الذي تسير فيه غير أنها تضفي على هذا الاتجاه طابعا نسبيا... مأرب المؤلف يستثمر الكلمة الغيرية ويوجهها لتحقيق أهدافه ... ويصبغ عليها المزيد من الطابع الفردي"[5]. إن تعايش هذه التراكيب من الصيغ يؤكد مسألة الحوارية، لكونها ممكنة على الرغم من التفاوت المفترض من جهة طبيعة الشفهي ومواضعته السننية التي تؤدي نسق البناء، وهذا ما التفت إليه **إيخنباوم** إلى مثل هذه الأشكال الشفهية ومواصفاتها البنائية "النبرة الشفهية، البناء النحوي للكلام الشفاهي، والذخيرة اللغوية التي تناسبها ...الخ، ومع ذلك يصبح

لها انعطافا خاصا بمأرب المؤلف[6]، وبذا يمكن لنا أن نمثل لهذه الحوارية بين الأشكال الشفهية بقصيدة **السياب** والموسومة تحت عنوان: **"شناشيل ابنة الجلبي"**[7]:

وأذكر من شتاء القرية أن الضاحي فيه النور

من خلل السحاب كأنه النغم

تسرب من ثقوب المعزف ـ ارتعشت له الظلم

وقد غنى- صباحا قبل... فيما أعد؟ طفلا كنت

ابتسم

لليل أو نهار أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور

وكنا ـ جدنا الهدار يضحك أو يغني في ظلال الجوسق

القصب

وفلاحيه ينتظرون "غيثك يا إله" وأخوتي في

غابة اللعب

يصيدون الأرانب والفراش، و(أحمد) الناطور-

نحدق في ظلال الجوسق السمراء في النهر

ونرفع للسحاب عيوننا: سيسيل بالقطر

وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف

وأشعلن ومضى البرق ازرق ثم اخضر ثم تنطفئ

وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب

عاد منه النهر يضحك وهو ممتلئ

تكلله الفقائع، عاد أخضر، عاد أسمر، غص

بالأنغام واللهف

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفه

تراقصت الفقائع وهي تفجر إنه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفه

بجذع النخلة الفرعاء (تاح وليدك الأنوار لا الذهب

سيصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى

ويبعث من قرار القبر ميتا هده التعب

من السفر الطويل إلى ظلام الموت يكسو عظمه اللحما

ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يشب)

وأبرقت السماء...فلاح، حيث تعرج النهر

وطاف معلقا من دون أس يلثم الماء

شناشيل ابنة الجلب نور حوله الزهر

(عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاء

وآسية الجميلة كحل الأحداق منها الوجد والسهر)

يا مطرا يا حلبي

عبر بنات الجلبي

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطرا من ذهب

ينهض شعر السياب على مجموع متعددة من الملامح الشعرية، وهو المعدود ضمن الشعراء التموزيين[8]، حيث تتميز هذه الملامح بكثير من الحضور الرمزي ذات الدلالة المتقاطعة مع جملة من الرؤى المتلاقية انطلاقا من الحضور الإليوتي[9] بمحمولاته التصورية وتجاربه الشعرية إلى مأساوية الوجود والاقتراب من محمولات التراث العربي الماضوية -بكل ما تحفل به - كتلك التي يتماهي فيها بلغة أبي تمام وكذا تشكل شعره ضمن قسمات شعرية في الموروث الغربي نحو **شكسبير ودانتي وورد زورث و جوته وجارسيا نوركا وبابلو نيرودا**[10].

إضافة إلى هذا، تواصل شعر **السياب** بكثير من الأنماط البدئية الرّاسية في لغة الشعر تسعى كي تؤديه بمجمل استعاراته ورموزه وصوره ذات الأصول الميثولوجية، نحو: "اسطورة أدونيس، وأسطورة تموز... ذات المرحلة الدراماتيكية من مراحل تطور الرؤيا الشعرية..."[11] وغيرها من الرؤى ذات الفاعلية في توجه حداثة الشعر لديه والتي ترسم بدورها متتالية تقترب من متتالية التراث الشعبي من حيث البناء حيث أدت به الشعرية إلى مكنة التواصل به نصا أكثر من كونه رمزا. ولعل هذا المجموع المتعدد من الاقترابات، ، والأنماط والرموز والتصورات الشعرية انطلاقا من قصيدة "**أنشودة المطر** " بوصفها الأفق الذي أسدى لها تخوم التشكيل البنائي، فغدت ملمحا يحدد

قمة التأصيل الشعري ضمن خطاطة الشعر العربي المعاصر إضافة إلى قصيدة **"حفار القبور" و"المومس العمياء"**.

يأتي حضورهذا النص العامي أو الشعبي – المتضمّن داخل الخطاب الشعري المعاصر–، قائما على كلية يصطفي الشاعر بناءها وينتقي مكوناتها الجوهرية مع ما يجده فاعلا داخل مجمل الخطاب الشعري، وهذه الثنائية استوعبها الشاعر من الطرح الإليوتي والتي تعد إرهاصا لمكونات الحوارية بين الخطاب الأدبي والخطاب اليومي ومن ثم يتشكل هذا التمفصل بين آليتين لغويتين أو بالأحرى بين بناء واستعارة، وبخاصة حين يقع التمفصل الذي تترجمه الحوارية وآلية التناص بين الشعر العربي المعاصر وخطابات الموروث الشعبي كونها أنموذجا بدئيا، وعليه فإن "حقيقة النموذج البدئي بالدرجة الأولى رمز "قابل للإيصال " يعلل إلى حد كبير السهولة التي تسافر بها الأغاني والحكايات الشعبية حول العالم شأنها شأن أبطالها فوق حواجز اللغة والثقافة. وهنا نعود إلى حقيقة أن الأدب متأثر أعمق التأثر للطور البدئي من رمزية تؤثر فينا لكونها بدائية وشعبية"[12]، كما أن هذه الأنماط البدئية – كالذي ورد في تكوين بناء هذا المقطع والذي استعاره **السياب** في هيئة استعارة – أحدثت تمفصلا لا يكاد يلفت القارئ لفالق التنازع بين بنية الخطاب الشعري من جهة ولحمة الشعر الإنشادي الشعبي من جهة أخرى.

وإذا كانت الأناشيد والطقوس والحكايات والأحلام والأمثال تقع ضمن الشعر فهي تنقلنا بالضرورة إلى مسألة **"الأصل الشعائري "** للملحمة بوصفها تكوينا يوائم -بالتداخل- بين كل الأجناس الأدبية وكذلك "الأصل الشعائري للمسرحية الإغريقية...بوصفها مضمون الفعل...شيء كامن باستمرار في نسق الكلمات، حيث تمثله شكسبير حين اقتضتها متطلبات بنيوية المسرحية في ذاتها"[13]، وإذا كان شعر **السياب** أكثر الشعراء ممن يحفل خطابهم الشعري بآليات التنويع الرمزي للعلامات الأسطورية فمما لا شك فيه أنه قد استلهم مصدريتها من خطابات سالفة أو ما توخاه من علم الأناسة أو من شعراء آخرين تمثل أبنيتهم الشعرية نحو **إليوت وشكسبير وملتون ودانتي**[14].

إن مجمل هذا التعدد من فضاء المثاقفة الشعرية قد مكن الشاعر كي "يبسط وجود تمثل الماضي والحاضر في السيناريو الشعري ...وقد أحيل هذا الاندماج ممكنا بشكل أساسي، بفضل

الأشكال الإيقاعية الجديدة وأنماط التعبير الحديثة التي ساعدت على قيام النظام الكلي للقصيدة والتمثل الكامل للعلاقات العضوية بين مختلف وجوه الرؤية الشعرية وعناصرها المتقابلة المتصارعة ...مؤكدا تميزه عن سواه برفع القصيدة إلى مستوى المعمار المعقد... [كما] يشكل الكورس عمودا مهما في بناء الشعر السيابي حيث تتقاطع المواكب الطقوسية لأدونيس وعشتار والمشاهد الحالية والصور الفلكلورية للمجتمع العربي العراقي"[15]، مثل هذا التمثل المفتوح لمعمارية الخطاب الشعري المعاصر هو الذي أسهم في خلخلة أجناسية الشعر.

إن قصيدة السياب وضمن هذا الأنموذج بالتحديد يؤدي فعل المماثلة بخصوصيات أخرى، تنحرف عن أدائها الأصلي ضمن دائرة الأجناس الأدبية وهي خارج هذا المجموع النصي، على الرغم من أن الاختلاف البنوي داخل القصيدة في كل مشهد منها، يؤكد فعل الحوارية وآلية التناص بحيث تلتقي عند معالم المطابقة التي تؤدي وظيفة الشكل الواحد.

كل تشكل نصي يمتلك دليله الخاص حين يفتح شفرته للمتلقي قصد إحداث الاشتراك البنائي ضمن مجموع النسق الشعري بحيث يتعالق مع غيره بخصوصياته تظهر نظامها الداخلي بعلامة اندماجية، وهذا ما تركز حضوره من جهة التصور النظري لدى الشكلانيين حين تم لديهم الأخذ ببنية "النسق بوصفه مجموعا مركبا موسوما بالترابط والتوتر الدينامي بين مكوناته المفردة وتدعمه وحدة الوظيفة الاستطيقية الكامنة، وأن الوظيفة الكامنة لكل مكون من النسق ترتبط بباقي المكونات وترتبط بالتالي بالنسق كله ... وإن نسقا ما لا يعني تعايش بعض المكونات على قدم المساواة، إنه يقتضي هيمنة مجموعة من العناصر ومسخ باقي العناصر"[16] وعليه يمكن لنا تقديم- في ضوء ما سلف ذكره - تفصل قصيدة **"شناشيل ابنة الجلبي"** وهي تتوزع إلى لوحات شعرية كي ندلل من خلالها وحدة الوظيفة الاستطيقية الكاملة لهذا المتعدد من حوارية النصوص، والذي نسلك رسمه في هذا النحو من التوزيع:

خطاب الراوي - وأذكر من شتاء القرية النضاح - استهلال الحكي

متوالية الحكي ← تسرب من ثقوب المعزف

ارتعشت له الظلم

صباحا

"طفلا كنت ابتسم "

وكنا

جدنا الهدار يضحك أو يغني

وفلاحيه ينتظرون... وإخوتي..

يصيدون

نحدق

ونرفع للسحاب عيوننا فرن قاع النهر وارتعشت

ذرى السعف

واشعلن ومض البرق

وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب

تكلله الفقائع

وتحت النخل حيث تظل تمطر

تراقصت الفقائع وهي تفجر

"إنه الرطب"

استدعاء الخطاب الديني ـ "القص الديني "

متوالية القص المستدعى

تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة

بجذع النخلة الفرعاء

تاج وليدك الأنوار لا الذهب

- سيصلب منه حب الآخرين

- سيبرئ الأعمى

- ويبعث من قرار القبر ميتا...

- يكسو عظمه اللحما

- ويوقد قلبه الثلجي ...

الخطاب السردي

وأبرقت السماء ...فلاح... تعرج النهر

وطاف معلقا

شناشيل ابنة الجلبي نور حوله الزهر

عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاء
تقطعت الدروب ...وطوقت المعابر

استدعاء الخطاب الانشادي "الترجيع الشعبي"

يا مطرا ياحلبي
عبر بنات الجلبي
يا مطرا يا شاشا
عبر بنات الباشا

استعارة القص والحوار

كغرقى من سفينة سندباد
إلى الغد "أحمد" الناطور
وهي يدير في الغرفة كؤوس الشاي
يلمس بندقيته وهو يسعل
ثم يعبر طرفه الشرفه
ويخترق الظلام
وصاح "يا جدي " أخي الثرثار:
أنمكث في ظلام الجوسق المشل ننتظر
متى يتوقف المطر

خطاب الراوي

وأرعدت السماء
شناشيل ابنة الجلبي ...
ثم تلوح في الأفق
ثلاثون انقضت وكبرت...
غير أني كلما صفقت يدا الرعد
مددت الطرف أرقب: ربما ائتلق الشناشيل
فأبصرت ابنة الحلبي مقبلة إلى وعدي
ولم أرها هواء كل أشواقي، أباطيل
ونبت دونها ثمر ولا ورد

لتوصيف ملامح حوارية الأبنية الأنواعية ضمن هذه المقاطع، يقتضي الوقوف عند طبيعة الخصوصية التكوينية للخطاب الشعري لدى **السياب** من قصيدة "**شناشيل ابنة الجلبي**". إن الذي

يجلي حضور الأنواع يرد من جهة الخصوصية الأنواعية بوصفها عنصرا أو وحدة صغرى تؤدي وظيفتها أو دليلا يؤدي بالضرورة إلى نوعه على الرغم من كونه يسهم في بناء نص شعري له محدداته الأجناسية المتواضع عليها، فيغلب على جميع الوحدات الأنواعية الداخلة فيه بحكم لزوم هيمنة المعطى الأجناسي الذي يؤديه، وضمن هذه المهيمنة الأجناسية هناك نظام و(النظام ليس تعاونا قائما على المساواة بين كل العناصر، إنه يفترض تقديم مجموعة من العناصر "المهيمنة") وتعديل الأخرى ... أوإن عدم تكافئ العوامل البنائية يفرض قاعدة أخرى: وإن عنصرا لا يرتبط مباشرة بأي عنصر آخر إن العلاقة تتم بحسب تراتبية الأصعدة والمستويات "أو الصفوف، حسب محور البدائل ومحور الاقترانات"[17].

يأخذ هذا الطرح جهة تلك الوحدات التي تقدمها القصيدة وهي تظهر جملة من الملامح الأنواعية المتداخلة من حيث تلك الخصوصية البنائية المغايرة لجنس لغة الخطاب الشعري، وانطلاقا من بنائية التقديم الشعري الذي ينهض على بنية حكائية ترد من جهة ما ينطوي عليه السطر الشعري على هذا النحو الآتي: **"وأذكر من شتاء القرية النضاح"**

ترد هذه الجملة في استهلالها للمقطع الشعري وهي على هذا النحو من التشكل-إذا ما أفردنا حضورها البنائي - نجدها وهي على أهبة الولوج في الحكي، في حين أنها تظل قائمة على استعارية الحكي دون أن تنخرط مثلما هو الأمر في الخطاب النثري، كي تتسلل إلى انسيابية حكائية، ولذلك فقد وردت هذه الجملة الشعرية وهي تنفتح على معبر أنواعية الحكي في هيئة أمثولة الشروع والاستهلال ضمن حقل الشعر بنسق حكائي ولأجل ذلك فهي تنحدر من حيث فرادتها البنائية من حرفية القص الحكائي كي تلجأ إلى نسقية الخطاب الشعري ومن ثم فهي تقدم فعل الحوار بين موقعين متشاكلين في محور من الاقتران.

غير أن الشاعر يلجأ إلى إجرائية الحكي بديلا عن صيغة أخرى ترد من حقل الشعر، وفي مقابل هذا "نطلق اسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه، واسم السرد على الفعل السردي المنتج وبالتوسع على مجوع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل"[18]، وعلى نحو هذا التحديد للحكاية وبموازاة مع ما يقع من خصوصياتها

وملامح بنائية للحكاية أو السرد، يلزم تشذير القرائن الحكائية المتداخلة مع الخطاب الشعري كي نخلص إلى مستوى الوحدات البنائية الداخلية فيه أو على الأقل نتقصّ ظلال تراتبية سلسلة الحكي ضمن قصيدة **"شناشيل ابنة الجلبي"** في هذا النحو من التفريع التسلسلي:

وأذكر من شتاء القرية النضاح

.....

فيم أعد؟ طفلا كنت أبتسم

وكنا ـ جدنا الهدار يضحك أو يغني في ظلال الجوسق القصب

وفلاحيه ينتظرون:.....

وإخوتي في غابة اللعب

يصيدون الأرانب والفراش،

و" أحمد" الناطور ـ

نحدق في ظلال الجوسق السمراء في النهر

ونرفع للسحاب عيوننا.....

وأرعدت السماء...

مزن قاع النهر

وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب

.....

تقطعت الدروب

.....

وطوقت المعابر

.....

إلى الغد " أحمد" الناطور وهو يدير في الغرفة

كؤوس الشاي، يلمس بندقيته ويسعل

ثم يعبر طرفه الشرفة

ويحترق الظلام

وصاح يا جدي

أنمكث في ظلام الجوسق المبتل ننتظر

متى يتوقف المطر

.....

وأرعدت السماء

.....

ثلاثون انقضت، وكبرت.

ولو عدنا إلى هيئته الأولى ضمن المجموع من الصيغ فإنه يسلك مسلكا آخر حيث يصبح الحكي عنصرا "يدخل بالتتابع في علاقة مع سلسلة العناصر المشابهة المنتمية لأعمال أخرى لها أنظمتها الخاصة وقل مع أكثر من سلسلة أخرى، ومن جهة ثانية مع العناصر الأخرى لنفس النظام"[19]، وبناء على آلية التتابع ترد هذه البنائية الحكائية مشدودة بصيغة التعالق التي أوردها الشاعر محدثا تواصلا تناصيا بين تراتبية الخطاب الحكائي وتراتبية القص الديني والتي أحدثها الشاعر على هذا النحو:

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفه

تراقصت الفقائع وهي تفجر

إنه الرطب

هذه الصيغة البنائية أفرزت علائق التناص وفعلا حوارايا بين نصين إذ حركت نصا غائبا "ضمن آلية ظرفية" وفق ثلاثية من الوحدات أسندها الشاعر لنصه الشعري "النخل، الرطب، العذراء" هذه الشفرات تحدد هوية النص الغائب، وفي حدود هذا الإحلال التشفيري يؤكد الحضور المتوارد للكل المزاح، حيث "يوجد في هذه الوحدة الشعرية تشاكل معنوي يتجسد في مقومين اثنين "تهز"، وأحدها الآخر: "بجذع النخلة " ...فالاهتزاز مستمر والهز منقطع ينتهي بانتهاء تحريك مريم للنخلة والذي أفضى إلى تصور ذلك التحريك العنيف للنخلة: إنما هو قوله "في لهفة " الذي ورد في سياق القلق والرغبة والحرص والتطلع"[20].

ولهذا، فإن المشهد النصي لفعل "هز العذراء لجذع النخل" ورد جوابا للخطاب الآمر – الخطاب الغائب ضمن النص الشعري والمتمثل ضمن مشهد الخطاب القرآني[21]، "إنه الرطب تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة بجذع النخلة " هذا الجواب المؤسس للمشهد من هذه الوحدة

الشعرية هو تأكيد لفعل الهز الذي لم يتشخص لكونه تأسس من الصيغة السابقة عليه، فتناص المشهدان في حوارية قائمة على ثنائية الإحلال والإزاحة، ثم تتجه آلية التناص إلى نص آخر يكاد يتجانس مع النص السابق من حيث طبيعة الانسياب السردي ضمن وتيرة واحدة ومن ثم تتم لدى الشاعر وثبة الحضور داخل مجال إشاري حيث يتفاعل الخطاب الشعري مع نص آخر يتمدد فيه أكثر حتى تكاد أجناسيته تنحل داخل نثريته، فيتم ذلك بآلية فعل المجال التناصي.على هذا النحو:

وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب

.....

إنه الرطب تساقط

في يد العذراء وهي تهز في لهفه

بجذع النخلة الفرعاء

(تاج وليدك الأنوار لا الذهب،

سيصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى

ويبعث من قرار القبر ميتا هده التعب

من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو

ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب)

.....

وأبرقت السماء .....فلاح،

يتعاضد هذا المقطع لدى الشاعر والذي قدم فضاءه البنائي ضمن تشكل بصري أفرده بين قوسين، حتى غدت له حيازته البصرية وهي تغاير ما قبلها وما بعدها من الأبنية في عين المتلقي، وعليه فإن تشكل هذا النص له قرابة مرفولوجية بالنص الديني -خطاب النبوءة-، الخطاب الأول الذي تخلقت عنه أجناسية الشعر بوصفه ينهض على مبنى يتساوق فيه إيقاع داخلي هو من أصل النص الحال ومفارق لإيقاع الشعر، وترجيعه مخالف لمواضعته في هيئة من التقطيع المتوازي من جهة الدلالة الإشارية التي يؤديها.

إن مجمل هذا يدخل في صيغة الإخبار السردي حين يفصح بمعجزة الميلاد، ميلاد السيد المسيح[1] ومن ثم فقد "كتبت هذه اللوحة الشعرية في أصل الديوان بين قوسين وقد تضمنت خمس

وحدات .... ولقد اشتملت هذه اللوحة الشعرية على تراكمات من التشاكل والتباين ... وتستميز هذه اللوحة بالتباين أكثر مما قد تستميز به من التشاكل، فهل هي سمة من اللغة الاعتباطية ؟ أم هو شيء موظف لقصدية فنية معنية ؟"[22].

تأتي هذه القراءة لدى **عبد الملك مرتاض** وهي تسائل فاعلية التناص ضمن الخطاب الشعري بعد أن قدمت توصيفا مرفولوجيا لهيئتها العيانية، ولعل التساؤل الجوهري يدور حول أجناسية هذه اللوحة المستعارة وخاصية لغتها من حيث تشاكلها أو تباينها مع لغة الشعر.

ولذلك، فإن الصيغة المشار إليها تعود إلى ازدواجية متبادلة بين الخطاب المتضمن والخطاب الشعري، فهذه الفاعلية تصنع فراغات للغة أخرى تموقع ضمنها نصوصا أخرى إضافة إلى نصه "تتم من خلال كثير من عمليات الإحلال والإزاحة لهذه النصوص في حيز متوهم يسمى المجال التناصي، من طبيعته أنه حواري، يشتمل على كثير من حوارات والصراعات التي يصنعها النص مع النصوص الأخرى في مرحلة ما قبل تشكله، محاولا إزاحتها عن طريقه حتى يخرج إلى الوجود، ويتشكل"[23]، ثم عقب ذلك ينتهي الخطاب الشعري إلى تمثل نص آخر يختلف عن سابقه وبصيغة مخالفة وبنائية مفارقة بالمقارنة إلى ما سلف ذكره، فهي مقطوعة مؤسسة على منوال آخر، بحيث تأخذ فرادتها، انطلاقا من الحيز البصري إلى صيغة تراتبية مفرداتها المتضمنة والتي تنهض على هيئة من التوازي، مقطوعة إنشادية غنائية تنحدر من تراث الطقوس العراقية "من الرجز تتردد فيه أصداء أغنية مستبشرة بقدوم المطر"[24] وهي على هذه الصيغة الآتية من البناء:

يا مطرا يا حلبي
عبّر بنات الجلبي
يا مطرا يا شاشا
عبّر بنات الباشا

يأخذ هذا المقطع هيئة فرعية من حيث الصوغ البنائي الذي أتى عليه، حين انحدر من حقل الأنماط البدئية ذلك حين نقربه بالاستناد إلى ما يقاربه أو يضارعه من الأجناس الأدبية نجدها تكاد تقترب من "الأصل الشعائري للمسرحية الإغريقية لهذا فإن الشعائر بوصفها مضمون الفعل وعلى

وجه التخصيص مضمون الفعل المسرحي"[25] وبذا أمكن لهذا المقطع المنحدر من تراثية الطقوس الإنشادية في صيغة متفردة وهو يقف على نحو استعاري يتماهى به الخطاب الشعري حين يبديه كي يأخذ نمطا من الحوارية مع بنائه من جهة إحداث فاعلية الإيقاع الصرف.

إنه صوغ يقترب كثيرا من فضاء **"الكورس"**[26] ضمن المواكب الاحتفالية والمشاهد المسرحية بصيغة انبنى عليها النص الشعري بوصفها أداة تنحدر من الأشكال اللاأدبية، وفي الوقت ذاته تؤدي تشكلا له ملفوظه الخاص بحيث يأخذ حيزا بنائيا، مؤسسا على توازي الأسطر الشعرية، فيتخذ نسق هذا التوزيع تمفصلا بارزا من حيث هيئته العيانية البصرية، ومن ثم "تصبح الصفحة إذن دالا من الدوال الحوارية في النص، حوارية متفمصلة الوظائف، وظائف منحدرة من التشكيل النصي الذي قد يتطلب تنويع هيئات الخط وتوزيع الأسطر وأخرى موجهة للجمالية البصرية"[27]، إن تناص الخطاب الشعري المعاصر مع هذه الصيغ البنائية نحو ما نجده لدى **السياب** في قصيدة **"مرثية جيكور"**[28] حيث يرد حضوره في أداء الكورس على النحو الآتي:

شيخ اسم الله... ترللاّ
قد شاب ترلّ ترلّ ترار... وما هلاّ
ترلل...ّ العيد ترللاّ
ترللاّ... عرس "حمادي"
زغردن ترلّ ترللّ
الثوب من الريز ... ترللاّ
والنقش صناعة بغداد

إن اقتراب الشعر من صيغة "الكورس" (الجوقة) هو في الواقع استدعاء اللغة الشعرية إلى اشتقاقها الأول[29]، إلى الصوت الأول بوصفه نمطا بدئيا للشعائر الاحتفالية وطقوس الإنشاد ومن ثم يلتقي الشعر في الوقت ذاته بفحوى الإيقاع، لكونه يلبي الحاجة الجماعية أو الفردية تجاه التجربة المأساوية.

ولذلك، فإن الكورس هو صيغة الفضاء المسرحي من جهتي المأساة والملهاة التي استعارها الشعر كي يتعاضد مع حوارية أصواته الصرفة ومن ثم فهو يمتد إلى اختراق صيغة كانت عملا

جماعيا، أسهمت في وجوده تلك "البنية الشعورية التي تطورت في ذلك العهد... وعـززت الكـورس من حيث كونه الشكل المسرحي للتوتر ومتنفس التجربة الجمعية والفردية"[30].

من هنا، يتضح أن التقاء الشعر مع صيغ **"الكورس"** أو الجوقة هو في الواقع تنـاص اللغـة بالصوت من جهة تعاليه البنائي الذي أظهرتـه المشـاهد المسرـحية أو الاحتفـالات الطقوسـية نظـرا لكونه يؤدي صيغة التراجيدي المأساوي أو الملهاوي وفي المقابل يصبح صوتا مضـاعفا ينـزاح فـوق إيقاع الشعر، فيرد موجها لمسار القصيدة وبـذا "كانـت مهمـة الكـورس شرح الأحـداث والتعليـق عليها، والإشارة إلى بعض الأحداث التـي لا يمكـن تقـديمها عـلى المسرـح. وقـد اسـتعار الشـاعر المعاصر وظيفة الكورس هذه في بعض القصائد ليكون بمثابة صـوت آخـر خـارجي يراقـب المسـار العام للقصيدة ويعلق على ما يجري"[31]، ولأجل ذلك فهو يتجسد لـدى السـياب في نحـوه البنـائي المقدم والقائم بتشخيص ينبني على حوارية التضاد ، كي يحدث تزاوجا بين المأساوي والساخر فكـان له هذا التناول المزدوج مؤسسا على "تكافؤ الأضداد كل صورة مزدوجة الوحدات توائم في الأعـماق بين السامي والوضيع المديح، الهجاء ...إنه طقس يتكون من وحـدتين متضـادتين ومتكـافئتين"[32]، فيشع طقس الاحتفالية الساخر.

وعليه فإن هذا القلب الذي تحدثه لغة القصيدة المعاصرة هو اختراق لأجناسية المسرح مـن جهة الأخذ بصيغة الجوقة أو الكورس مما تبدو إجرائية الأخذ به جليـة لـدى الشـاعر **أمـل دنقـل** في قصيدة **"الحداد يليق بقطر الندى"**[33] في هذا المقطع الشعري:

جوقة: **قطر الندى... يا خال**

مهر بلا خيال

....

قطر الندى ... يا عين

أميرة الوجهين

صوت: **كان "خمارويه" راقدا على بحيرة الزئبق**

وكانت المغنيات والبنات الحور

يطأن فوق المسك والكافور

والفقراء والدراويش أمام قصره المغلق

ينتظرون الذهب المبدور

ينتظرون حفنة صغيرة من نور

جوقة: قطر الندى... يا عين

أميرة الوجهين....

....

قطر الندى

قطر الندى

صوت: هودجها يخترق الصحراء

تسبقه الأنباء

أمامها الفرسان ألف ألف

وخلفها الخصيان ألف ألف

تعبر في سيناء

جوقة: قطر الندى.... يا ليل

تسقط تحت الخيل

....

قطر الندى... يا مصر

قطر الندى ... في الأسر

يبرز هذا الأنموذج من الشعر لدى **دنقل** تزاوجا بين صوتين أو تقابلا بين شكلين يؤديان إلى تداخل النص يتردد في حوارية هي أقرب إلى الحبكة المسرحية فيلامس شق الجوقة "حقل المحاكاة التهكمية" بلغة الترجيع المبني على التوازي بينما يأخذ الشق الثاني والمتمثل في محمول الصوت المعطى المأساوي الدرامي، ولعل هذا التزاوج انتهى إليه **اليوت** حين زاوج بين الشعر والدراما وبرر حضور هذا التزاوج لدى أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس[34]. إن هذه العملية التي انتهى إليها دنقل ضمن الخطاب الشعري المعاصر تتجلى لديه في صيغة تتراوح بين المحاكاة التهكمية والحقل الدرامي، وهو تقابل يتجاوب بين مشهدين "وأمامها الفرسان ألف ألف، وخلفها الخصيان ألف

ألف...وكانت المغنيات يطأن فوق المسك والكافور والفقراء والدراويش أمام قصره المغلق... ينتظرون حفنة صغيرة من نور ...) مثل هذا التقابل قد مكن الخطاب الشعري من تقديم التزاوج الصوتي المتجاوب بين حقلي الملهاة والمأساة.

ولعل هذا المأخذ، مما أدى بدنقل كي يستعير إجراء التشكيل الأول لجنس الشعر وهو مندغم بالصوت والحوار والجوقة وتعدد المشاهد والشخصيات، وعليه، وفي ضوء هذا المجموع تم التقاء الشعر بأصوله التعبيرية الأولى فغدا إجراء يبدي حضور التداخل بين الشعر ومجمل الصيغ الأولى مما دعا بإليوت كي يركز على أهمية التقاء الشعر بالحقل الدرامي[35]، وهي دعوة تلح على عودة الشعر إلى منابعه الأولى، وبذلك أسهمت قراءة **باختين** في معالجة مسألة الخصائص الصنفية كالتي تحضرنا لدى **دنقل** في شعره أو لدى غيره من الشعراء المعاصرين، مثل: صيغة الجوقة والصوت أو المونولوغ والتي تدخل في مجملها تحت ما يسمى بتعدد الأصوات، حيث كونها تعود إلى ذاكرة الصنف أو النوع بوصفه يرتد إلى أصوله البدئية "أو سلسلة التقاليد المتعالقة ومن ثم ينضم المبدع إلى سلسلة هذه التقاليد ...على الرغم من أن هذه الحلقات الماضية لهذه السلسلة، بما في ذلك الحلقة العتيقة منها كانت بالنسبة إليه مألوفة ... ولذلك فإن الذاكرة الموضوعية للصنف الأدبي الذي تعامل معه المبدع هي التي حافظت على هذه الخصائص الصنفية الأولى وليست الذاكرة الذاتية للمبدع"[36]، ولعل ظاهرة هذا التعدد للأصوات في الشعر العربي المعاصر "وفاعلية النص الأدبي تكمن في اختراق محددات العلم والإيديولوجية له ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا "من خلال تجدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها " يقوم النص باستحضار كتابة...المأخوذة في نقطة من لا تناهيها"[37]، إن الخطاب الشعري لدى الشاعر **دنقل** وبخاصة ضمن هذا المقطع **"الحداد يليق بقطر الندى"** قائم على تفجير هذا التعدد الذي تجيب عنه اللغة الشعرية وهي تنأى عن أحادية الصوت وعبر آلية التعدد في صيغة الجمع بين ثنائية " **الصوت، الجوقة** " مكنت الشعر بوصفه دالا يمارس فعل إنتاج الدوال الشعرية من صيغ تؤدي إلى أصناف أخرى.

ضمن هذا التعدد مارس الشعر فعل الانفلات من أسر الموضوع ومسلك التحديد الأجناسي للشعر الذي حددته معيارية البلاغة العربية أو فيما يعرف بالمجاز الشعري أو جملة التحديدات القائمة على خطية التوازي التي لم تبرح غنائية الشعر وظلت رهن عمود الشعر، وهذا كي يمكن الشعر من إفراز تشكله "عبر خاصية الجمع بين مختلف الطبقات الدلالية ... والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية"[38]، تلك الذاكرة النصية التي قدمها الشاعر **صلاح عبد الصبور** في تنوع شعري يتقاطع مع إجراء الكورس في **"مذكرات الملك عجيب بن الخصيب"**[39] على هذا النحو الآتي من هذا المقطع الشعري:

"مات الملك الغازي " ...

"مات الملك الصالح" ...

صاحت أبواق مدينتها صيحا ملهوفا

وقف الشعراء أمام الباب صفوفا

وتدحرجت الأبيات ألوفا

تبكي الملك الطاهر حتى في الموت

وتمجد أسماء خليفته الملك العادل

وتراوح في نبرات الصوت

"صوت حيران " هناء محا ذاك العزاء المقدما

"صوت فرحان " فما عبس المحزون حتى تبسما

"صوت ريان" فأنت هلال أزهر اللون مشرق

"صوت أسيان" وكان أبوك البدر يلمع في السما

"صوت غضبان" وأنت كليث الغاب همّك همّه

"صوت بالدمعة النديان" وكان المليك الراحل اليوم قشعما

"صوت بالبهجة ملآن" وأنت الغمام الماطر الخير دائما

"صوت فياض بالأحزان" وكان أبوك البدر قد فاض أنعُما

صوت مبسوط حتى قرب القافية الميمية

فحييت من سبط سليل أشاوس

كرام سجاياهم ...

وبورك من نما ...إلخ

(ما أضجر هذه القافية الميمية)

لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم)

يرد هذا التجاوب الصوتي لدى الشاعر **صلاح عبد الصبور** وهو يأخذ بإجرائية الأخذ بالكورس داخل الخطاب الشعري، إذ في مجمله ينبني على متوالية الأصوات، توزعت وهي ترسم تلوينا صوتيا وفق أنماط الشخصيات في هيئة تسميات لها وقعها المنحدر من جهة الصوت المسجوع وهي تمارس فعل التواشج مع مجموع الأصوات التي تسلكها الأشطر الشعرية ومن ثم فقد وردت وهي تلبي فعل التراجيكوميدي داخل الخطاب الشعري في هيئة أقنعة قدمتها لغة مستعارة لم تعهدها القصيدة المعاصرة، فالقصيدة هي "نص مصنوع من كتابة مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارف"[40].

إن تموضع هذا النمط من التشذير الشعري القديم ضمن الخطاب الشعري المعاصر، وفي هيئة من التشكل المتباين يعتمده الشاعر إجراء يذكي به فاعلية التناص الذي ينتهي بالمتلقي إلى المغايرة النصية وبمواصفات تسلكها شفرة الإيقاع المتعدد والمتنوع من خلال صيغة خطاب كورس "حيث التقبل الشعري يرد منه، وهو نوع من تلاوة الشعر يزيد من قدر الجمهور التمتع به .... ويتوقع من الشعر أن يجيء في أوزانه فقدت كل شبه بالكلام العامي ... وهو أشبه بمقطع من أوبرا من الأوبرات. والمتفرج الذي يتمتع بمثل هذا الشعر يتحمل تعطيل الحدث في سبيل التمتع بفانتازيا **Fantasia** شعرية"[41].

فاللغة التي ينهجها هذا التعدد الشعري تتبدى مقنعة، تأخذ دورا داخل المشهد الشعري، على الرغم من سفورها المتدني، فإنها تأخذ مكنة تهجين الخطاب الشعري من جهة شقين ملفوظين، أحدهما يتسامى والآخر يتدنى، ليؤدي في مجموعه صيغ الترجيع، وهذا النمط يرخص **باختين** دمجه داخل الخطاب الشعري في هذا النحو من القصد: "فليس هناك مجال للتعدد اللساني إلا في الأجناس الشعرية "الدنيا" مثل قصائد الهجاء والشعر الكوميدي ...الخ إلا أن التعدد اللساني "لغات اجتماعية

-إيديولوجية أخرى- " يمكن إدماجها داخل الأجناس الشعرية الدقيقة، وأساسا من خلال أقوال الشخصيات ... إنه الإشارة المشخصة للشخصية، وليس الكلام الذي يشخص ... فعناصر التعدد اللساني ... ستحمل وجهات نظرها الشخصية، وستسمح بقول مالا يمكن قوله في اللغة الخاصة .. فالشاعر يتكلم أيضا في لغته الخاصة عما هو أجنبي عنه"[42].

من هنا، يبدو أن المشهد الذي انتهى إليه الشاعر **صلاح عبد الصبور** في هذا التعدّد من الأصوات قد يكون مشهدا شعائريا كوميديا وسطا، -من خلال فاعلية التناص وحوارية الصيغ- على لغة تؤدي فعل التصالح بين الصيغ الأنواعية "سردية الخطاب الحكائي، إيقاعية ترجيع الخطاب القديم، عرفانية الخطاب الشعري المعاصر" وهذه في مجملها تقربنا من أن هذا التداخل "لا يعدو أن يكون محاولة للتوفيق بين أشكال من السلوك والفلسفات الدرامية التي نشعر غريزيا أنها متعارضة لا تتفق ... إن هذه الألمعية الآلية إذ توحد بين "الأنواع" وتحافظ في الوقت نفسه على تباينها، تعتبر..شكلا تصالحيا حاسما"[43]، مثل هذا التعدد أو ما يقاربه يأخذ بإجرائيته الشاعر **سعدي يوسف** في قصيدة **"عن المسألة كلها"** و**"أبراج في قلعة سكر"**، وضمن قصيدة **"العمل اليومي"**[44] وهي تقوم في تقوم في عمومها على إحداث فعل التداخل بين الأبنية الحكائية والمقاطع الإنشادية الغنائية وكذا التوزيعات الحوارية مستعيرا في الوقت ذاته خطاب الكورس "الجوقة" لكثير من المقاطع الشعرية.

يلجأ الشاعر **أمل دنقل** إلى صيغة أخرى يحدث من خلالها موقعا بصريا يحفل ببنائية من التوازي الأفقي والعمودي على السواء، وفي المقابل يكتسي تفردا بنائيا يحدث منه تقابلا حواريا متجاوبا في هذا النحو من التقابل البنائي المتغاير والوارد في هذه الثنائية الآتية من قصيدة **"أيلول"**:

صوت	جوقة خلفية
أيلول الباكي في هذا العام	ها نحن يا أيلول
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام	ندرك الطعنة
تسقط من سترته الزرقاء... الأرقام !	حلت اللعنة
يمشي في الأسواق: يبشر بنبوءته الدموية	جيلنا المخبول
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية	.....

ليقول لنا: أن سليمان الجالس منكفئا
فوق عصاه
قد مات! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه! !
أواه.
قال:... فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة
صوت
ونسينا يا أيلول الكلمة
.....
الجوقة
هذا العام..
أعطينا جراحنا آخر ما يملكه الصيف من
الأنسام
وبقينا في المهد المختنق المبحوح.
لكنا من كل ضريح
ننتظر الريح!
.....

قد حلت اللعنة
في جيلنا المخبول!
فنحن يا أيلول
لم ندرك الطعنة
.....
جوقة خلفية
فحلت اللعنة !
صوت
ننتظر الريح
من كل ضريح
.....
من كل ضريح
ننتظر الريح
.....

إن تواصل المتخيل الشعري بأجناس أخرى قد مكنه من إفراز هذا النمط من التهجين المرئي حيث يتواصل الصوت الشعري بالصدى المسرحي، وعليه فقد أحدثت الأشكال البنائية للنص الشعري كلية مرآوية، القصد منها إحداث الهيئة العيانية للفضاء البصري، "ولعل أمل دنقل... يكون نموذجا مبكرا لهؤلاء المبدعين، الذين استوعبت حساسيتهم الجمالية تلك المتغيرات النوعية في المتخيل الفني، واستطاعوا أن يترجموا وعيهم بها إلى تقنيات، خاصة وأن خبرته العميقة ومعايشته الحميمة للغة التراث العربي وإيقاعاتها الكلاسيكية قد جعلته قادرا على صناعة هذا "المزج": بين صورة الكلام المعهودة وكلام الصورة الجديدة"[45].

إن عملية إسقاط هذه التقنية البصرية مكنت الشاعر استلهام أبنية النص المسرحي، بحيث أدت به إلى هذه المزاوجة البنائية، ومن ثم فقد أتاحت له عن طريق المسرح الشعري ممارسة هذا المزج داخل فضاء من التوزيع البنائي بين هيئتين نصيتين متخالفتين تجمعهما فجوة، نحو ما يذهب إليه **أبو ديب** :"وهي مسافة التوتر التي تنشأ فجأة من اصطدام سياقين أو بنيتين كليتين أحدهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات"[46]، فتفصح الفجوة عن رؤى تداخل الأبنية المتغايرة، الرؤى الكلية التي ينبع منها النص الشعري[47].

وهذه تُنتج بدورها لدى المتلقي فعل تداخل الأنساق المتغايرة ضمن حوارية لا ينتهي بناءها الكلي إلى صفاء الأبنية الأنواعية، وهذا التداخل يفصح هو الآخر عن حوارية الأبنية المتجاوبة "وربما كانت أخطر إضافة قدمها أمل دنقل في السبعينات على هذا الصعيد هي القصيدة ذات المسارين المتوازيين اللذين يعبران عن رؤية صوتين مختلفين يتجاوبان كما يتجاوب الصوت والصدى ولكنهما يقولان شيئين مختلفين. وقصيدته " **أيلول**" نموذج واضح لهذا الطراز من التشكيل. وسنجد في رأس أحد المسارين نموذجا واضح لهذا الطراز من التشكيل. وسنجد في رأس أحد المسارين كلمة "صوت". وفي رأس المسار الموازي كلمة "جوقة خلفية"... فكأن الصوتين التأما وتوحدا في الرؤية والقول، ولم يعد هناك ما يقولانه في السطر الأخير فصمتا، وقامت النقاط الفارغة من المعنى لملأ الفراغ"[48].

إن الخطاب الشعري وهو على هذا النحو من التعدد الصوغي المتعالق تتنازعه شفرات النصوص المستدعاة، ذلك أن مثل هذا التشكّل يتحدّد أساسا بين تلفظ شخصي- وتلفظ لاشخصي- حيث تتأتى صلة العلاقة المتداخلة بين الصيغ فيتحكم في تحديدها المجال التعييني بوصفه الحالة المرجعية أو شكل الحياة "**FORME DE VIE**"[49] وهي تعمل على إفراز الجامع في هيئة خطاطة التشفير التي يمثل حضورها الخطاب الهدف في نمط من التمثيل لما يمليه الخطاب الأصل.

فالشعر انتهى إلى أسطورة لا تؤتية اللغة الشعرية، وفي المجمل، يمكن أن نمثل لهذا الإجراء من حيث كون النص يضارع ما تبديه "الآثاربوصفها أيقونات للموضوعات أو انعكاس الشئ على صفحة الماء الساكن أو المرآة وهي تبدي الأشياء والصور والمشاهد والأشكال على غير ما هي عليه

من المثول، إذ تظل تسلك بمحدّدات التماثل بين الموضوع والمأخذ العلامي للأيقونة"[50] وبذا يعملالفضاء البصري للخطاب الشعري على إظهار مشهد الهيئة المكتوبة أو المخطوطة في نحو من النقل والتحويل لهيئة مماثلة، ومن ثم فالفضاء البصري للخطاب الشعري المعاصر ينبني على بصريات تساهم فيه مجموع العلاقات المتداخلة التي تشكل في مجموعها مسالك الإنتظام المرئي، كما أن الفضاء البصري في المقابل يحيل على المقتطع الحرفي "Logatome letriste" والعلامات التصويرية التي تعمل بدورها على إنتاج الأيقنة التي تعين الحرفي بل تمثّله، بوصفها" المعطى المفرد الوحيد لتأدية الفكرة"[51] وعليه فهي تبدي تماثل الموضوع من غير أن تبدي تفاصيله بقدر ما تساهم في تركيبه على نحو من المماثلة.

مراجع البحث وإحالاته

(1) ـ ينظر:الماجدي(خزعل)،البيان الشعري الخاص،مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين،ع12،جوان1992، ص34

(2) ـ ينظر: هيدجر (مارتن)، ما الفلسفة ـ ما الميتافيزيقا، تر/ فؤاد كامل، محمد رجب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط/ 02، 1974، ص/ 146، 147.

(3) ـ تودوروف (تزفتان)، شعرية النثر، تر/ أحمد المديني، الثقافة الأجنبية، مجلة فصلية تصدرها دار الجاحظ للنشر، بغداد، ع/ 1، السنة الثانية، ربيع/ 1982، ص 60.

(4) ـ ينظر: النويهي (محمد)، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964، ص/ 112، 113.

(5) ـ ينظر: باختين (ميخائيل)، شعرية دوستويفسكي، تر/ جميل ناصيف التكريتي، ص/ 282.

(6) ـ المرجع نفسه، ص/ 279.

(7) ـ السياب (بدر شاكر)، الديوان، مج/ 01، ص/ 597...601.

(8) ـ ينظر: خير بك (كمال)، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط/ 01، 1982، ص/ 46، 47.

(9) ـ ينظر: خير بك (كمال)، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط/ 01، 1982، ص/ 46، 47.

(10) ـ توفيق (حسين)، شعر بدر شاكر السياب، ص/ 334.

(11) ـ خير بك (كمال)، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص/ 47.

(12) ـ فراي (نورثروب)، تشريح النقد، تر/ محي الدين صبحي، ص/ 157.

(13) ـ ينظر المرجع نفسه، ص/ 160-162.

(14) ـ ينظر:عباس(إحسان)، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت،ط.5،1983،ص52.

(15) ـ ينظر : خير بك (كمال)، حركة الحداثة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، ص/ 52.

(16) ـ ايرليخ (فكتور)، الشكلانية الروسية، تر/ الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 2000، ص 52.

(17) ـ تودوروف (تزفتان)، شعرية النثر، تر/ أحمد المديني، الثقافة الأجنبية، مجلة فصلية تصدرها دار الجاحظ للنشر، بغداد، ع / 01، السنة الثانية، ربيع / 1982، ص / 60.

(18) ـ جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية –بحث في المنهج – تر/ محمد معتصم بالاشتراك، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط/ 01، 1996، ص/ 38، 39.

(19) ـ تودوروف (تزفتان)، شعرية النثر، تر/ أحمد المديني، الثقافة الأجنبية، مجلة فصلية تصدرها دار الجاحظ للنشر، بغداد، ع / 01، السنة الثانية، ربيع / 1982، ص / 60.

(20) ـ مرتاض (عبد الملك)، التحليل السيميائي للخطاب الشعري –تحليلي مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، ص / 78، 79.

(21) ـ "وهزّي إليك بجذع النخلة تُساقط عليك رُطبا جنياً " سورة مريم، الآية:"25".

(22) ـ ينظر مرتاض (عبد الملك)، التحليلي السميائي للخطاب الشعري، ص / 79-82.

(23) ـ حماد (حسن محمد)، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، ص/ 41.

(24) ـ ينظر: توفيق (حسن)، شعر بدر شاكر السياب، ص/ 298.

(25) ـ فراي (نورثروب)، تشريح النقد، تر/ محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1991، ص/ 160.

(26) ـ الكورس: (الجوقة): هم جماعة المنشدين والمغنيين في المسرحية الإغريقية القديمة ....كان النشيد في الأصل موضوعا تتغنى به جماعة على هيئة جوقة، حتى أصبح له موضوع محدد وتتغنى به جوقة منظمة وتتمثل مهمة تقديمها على المسرح، وكان "في الطقوس الإغريقية" يأخذ أشكالا دائرية ومربعة.

– ينظر: أرسطو (طاليس)، فن الشعر، تر.عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص/ 03، 04.

– ينظر: زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبةدار العلوم، مصر، ط/ 03، 1979، ص/ 211.

(27) ـ يحياوي(رشيد)، حوارية الشعر عند باختين، البحرين الثقافية، – مجلة فصلية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين، ع/ 30، أكتوبر، 2001، ص/ 66.

(28) ـ السياب (بدرشاكر)، الديوان، مج/ 01، ص/ 406، 407.

(29) ـ "إن كلمة شعر مع تحريفاتها الكثيرة ترجع في اللغات السامية إلى أصلها العربي كما يرى الثقات من اللغويين المحدثين، فكلمة (شيرو) في الأكادية القديمة تدل على هتاف الأناشيد في الهياكل، وترد كلمة (شير) في العبرية بمعنى أنشد، وفي الأرامية (شور) بمعنى الترنم والترتيل". - ينظر: العقاد (عباس محمود): اللغة الشاعرة، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ص/ 21.

(30) ـ ويليامز (ريموند)، المأساة الحديثة، تر/ سميرة بريك، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1985، ص/ 13.

(31) ـ زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص / 211.

(32) ـ ينظر: (باختين)، شعرية دويستويفسكي، تر/ جيمل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط/ 01، 1986، ص/ 182، 184.

(33) ـ دنقل (أمل)، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط/ 03، 1987، ص/ 201، 204.

(34) ـ ينظر: متى (فائق)، إليوت، دار المعارف، مصر، 1966 ص/ 199.

(35) ـ ينظر: المرجع نفسه، ص/ 199.

(36) ـ ينظر باختين (ميخائيل)، شعرية دوستويفسكي، تر/ جميل نصيف التكريتي، ص/ 177.

(37) ـ كريسطيفا (جوليا)، علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.02، 1973، ص:13، 14.

(38) ـ المرجع نفسه، ص/ ، 14.

(39) ـ عبد الصبور (صلاح)، الديوان، مج/ 01-02، ذار العودة، بيروت، ط/ 04، 1983، ص/ 255...257.

(40) ـ بارت (رولان)، هسهسة اللغة، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب،ط1999،1،ص:83/ 29.

(41) ـ إليوت(ت.س)، مقالات في النقد الأدبي،تر.لطيفة الزيات،الأنجلو المصرية،القاهرة، ص:105/ 107/ 108.

(42) ـ باختين (ميخائيل)، الخطاب الرروائي، تر/ محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط/ 01، 1987، ص/ 51.

(43) ـ مرشنت (مولين)، الكوميديا، تر/ جعفر صادق الخليل، منشورات عويدات، بيروت –باريس، ط/ 01، 1980، ص/ 66، 69.

(44) ـ يوسف (سعدي)، الديوان، الأعمال الشعرية، دار العودة، بيروت، ط.01، مج/ 01، ص:186، 398، 192.

(45) ـ فضل (صلاح) وآخرون، دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط/ 01، 1996، ص/ 99.

(46) ـ ينظر: أبو ديب (كمال)، في الشعرية، مؤسسة االأبحاث العربية، بيروت، ط/ 01، ص/ 40، 43.

(47) ـ ينظر نفسه.

(48) ـ إسماعيل عزالدين، أفاق الشعر الحديث والمعاصر، دار أبو غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص/ 176، 177.

(49)_ Fantanie(j), Sémiotique et littérature ,(PUS),Presses Universitaires de France, Paris,1999,p 142,143 .

(50)_Voir : Martint (j) , Clefs pour la Sémiologie, Collection , -P.S – SEGHRS, p :61,64,69.

(51)_Voir : Peirce (C.s) , Ecrit sur le signe, Ed, Seuil , Parit- p : 149 .