بنية النص الشعري، اتساع دلالي وعلامة بوليفونية
- قراءة في مختارات من الشعر العربي المعاصر-

The poetic text structure, semantic breadth and polyphonic sign
- Reading an anthology of contemporary Arabic poetry-

الدكتورة: تاوريريت نبيلة

قسم الآداب و اللغة العربية -جامعة محمد خيضر-بسكرة(الجزائر)
taouririt.na01@gmaile.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/02 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

سنشتغل في هذا المقال على عناصر تفعيل القصيدة العربية المعاصرة، حيث دأب الشاعر المعاصر على نقل الكتابة الإبداعية من الممارسات الشعرية التقليدية إلى بعد أكثر رقي وتميز، الأمر الذي غدت معه البنية النصية بنية أجناسية متعددة الأصوات ، أو بالأحرى علامة بوليفونية ، تنسجم تمفصلاتها الجزئية فيما بينها وتتناسق مشكلة نسقا تنظيميا علاماتيا ، حاملا لتجربة شعرية مكثفة.

الكلمات المفتاحية: البوليفونية ؛ تداخل الأجناس ؛ البنية النصية ؛ الشعر المعاصر ؛ الخطاب.

Abstract:

In this article, we will work on the elements of activating the contemporary Arabic poem, as the contemporary poet has been transferring creative writing from traditional poetic practices to a more sophisticated and distinct dimension, with which the textual structure has become a polyphonic gender structure, or rather a polyphonic sign, whose partial articulation is consistent with each other. And the problem coordinates an organizational pattern of signs, carrying an intense poetic experience.

key words: Polyphony; crossroads; textual structure; contemporary poetry; discourse.

توطئة:

ما تشهده الكتابة الإبداعية اليوم من تحولات في الخطاب الشعري المعاصر، أدى إلى ثراء المشهد الشعري عامة ، ثراء مسّ مستويات متعددة ،يتأسس عليها البناء الهيكلي والمضموني، من تركيب وأسلوب ولغة وإيديولوجيا... إلخ، وهي مستويات تتآزر فيما بينها دون انفصال، مشكّلة بنية متعددة الأصوات أو علامة بوليفونية، فما معنى البوليفونية؟

1- معنى البوليفونية: (Poliphonique)

الباحث عن المعنى اللغوي لمصطلح البوليفونية، يجد له إشارة في معجم السرديات ،إن (Poliphony) «مصطلح تعدد صوتي استعارة، استعملها دارسوا الكلام، وقد أخذوها من مجال الموسيقى، حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية في النغم الواحد، بمعنى أن هذا المصطلح أخذ من عالم الموسيقى، وأن أول ظهور له في مجال القول كان دراسة باختين للملافظ الروائية لدى دستوفسكي،وقد استعمل مصطلحا رديفا للتعدد الصوتي وهو الحوارية.»[1].

يفهم مما سبق أن البوليفونية مصطلح أجنبي، يحمل دلالة التعدد ،الذي يحقق في الآن نفسه تجانسا واتساقا، إذ نقل هذا المفهوم من الحقل الموسيقي إلى الحقل الأدبي، فمزج أصواتا متعددة داخل النص الروائي الواحد يشبه بـ«المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي»[2].

فإذا كان اجتماع الألحان وتعددها يحقق انسجاما كليا، أو اتساقا بين مجموعة من نغمات مختلفة، فإن الأمر تعدى البنى النصية على اختلاف أنواعها، إذ انبنت على تداخل أجناسي ، أدى إلى اتساع مداليلها من جهة، وعدها علامة بوليفونية من جهة ثانية.

فالبوليفونية (تعدد الأصوات) مصطلح يستخدم في حقل تحليل الخطاب (Discourse analysis) واللسانيات التداولية (Pragmatics) لوصف بعدٍ مهم من أبعاد تنظيم الخطاب (Discourse organization) والجمل المنطوقة (Utterances) التي تستطيع التعبير عن الأصوات المختلفة، مما يحقق اتساقها وتجانسها؛ ولتاريخانية تعدد الأصوات مفهوم يرجع إلى ثلاثينيات القرن الماضي، حينما أشار إليه "باختين" بعده بُعدًا أساسيا من أبعاد الخطاب، وذلك ضمن حديثه عن نظرية الحوارية[3].

فالقارئ للرواية البوليفونية مثلا يجدها تشهد تعددا في المواقف الفكرية واختلافا للتصورات الإيديولوجية، فكريستيفا تؤكد بشكل أوضح خلو النص المتعدد الصوت من أيديولوجية واحدة، فترى بأن «النص المتعدد الصوت (Poliphonique) جهاز تعرض فيه

الإيديولوجيات نفسها وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة»[4]، كما تتأسس على شخصيات ورواة كثر، وأزمنة وأمكنة وغيرها من المنظورات السردية.

وهذه التقنية لم تقعد حبيسة النصوص الروائية فحسب، بل هي أسلوب استعان به الشعراء العرب المعاصرون كمعطى فني، يجعل من النص الشعري بنية أو مركبا أدبيا متعدد الأجناس، يمكن له أن يحمل طابعا حواريا، سرديا، سينمائيا، ...الخ، يأتي مخالفا للرؤية الأحادية، لهذا يشهد مصطلح (البوليفونية) تأثيره على مستوى التركيب والإجراء في مجال الرواية أو الشعر، حيث أضحت القصيدة الحديثة بنية متمردة على الصوت الواحد، الذي يمثل في الغالب صوت الشاعر المتحكّم بنصه، هي بنى نصية منفتحة على تفعيلات إيقاعية متعددة.

2- النص الشعري العربي المعاصر، بنية أجناسية ، بوليفونية:

2-1- مونتاجية البنى النصية (بنية نصية شعر- مسرحية):

تعد تقنية مسرحة الشعر من التقنيات المثيرة التي اهتم بها شعراؤنا المعاصرون، بعدها أسلوبا تعبيريا لغويا يسهم في تمثيل تجاربهم وإيصالها كاملة للمتلقي، وذلك عن طريق الإلمام بجزئيات البنى النصية، حتى تخرج في حُلة أدبية ذات طاقات إبداعية جمالية؛ لأن الشعر«كعمل المخيلة، الشاعر يقتبس أريحيته من الفنون كافة، ويسبغ روحه عليها»[5]، حتى تغدو علامة بوليفونية – لا تقف على منظور أحادي- بل تتعدد فيها الصور على نمط مكثّف ومتراكم، الأمر الذي فعّل من إيقاع المسرح.

فمن الفنون التي ينهل منها كثير من شعرائنا المعاصرين، ويتخذونها مطية لتعميق دلائلية البنى النصية واتساعها، وانفتاحها على رموز شعرية، مكثفة؛ فن السينما، الفن السابع، الذي يعتلي هرم الفنون، حيث تسلب المتلقي إرادته وتشكل منافسا حقيقيا يفرض نفسه في بعض الحالات بديلا للمسرح، منزعا إياه أبوّته«»[6]، تستحيل معه إلى مسرح بوليفوني، يعرض فلما سينمائيا، تتعدد فيه الحلقات مشكلة مشهدا سمعيا، بصريا، أشبه بالمونتاج، الذي يتمثل في «ربط شريحة فلمية(لقطة واحدة) مع أخرى، بحيث ترتبط اللقطات مع بعضها لتكوّن مشاهدا، والمشاهد ترتبط معا لتكوّن مقاطعا متسلسلة»[7]، لا مقطعا واحدا قائما على الأحادية، بل نظاما شعريا جامعا لهذه اللقطات البوليفونية، الحاملة لتجربة الشاعر العاطفية؛ فمن أمثلة هذا نجد "**سميح القاسم**" يقول في قصيدة " أمطار الدم ":

«النار فاكهة الشتاء»

ويروح يفرك بارتياح راحتين غليظتين

ويحرك النار الكسولة جوف موقدها القديم

ويعيد فوق المرتين

ذكر السماء
والله... والرسل الكرام.. وأولياء صالحين
ويهز من حين لحين
في النار.. جذع السنديان وجذع زيتون عتيق
ويضيف بُنًّا لأباريق النحاس
ويُهيل حبَّ (الهَيْل) في حذرٍ كريم
الله ... ما أشهى النعاس
حول المواقد في الشتاء ! (8)

القارئ لهذه الأسطر الشعرية يُحسُّ وكأنه أمام فلم سينمائي يسعى من خلاله الشاعر، السيناريست- إلى تصوير مشهد يلخص طقوس حياة الأمن والأمان، كبداية كثير من الأفلام، يملؤها دفئا كدفء مواقد الشتاء، (فالنار فاكهة الشتاء) ، مثل مشهور استهل به الشاعر مقطوعته، استعمله الشعراء كثيرا، فتتابع اللقطات يدل على عرض مشهدي ليلخص وصف السهرة العائلية قرب البيت وشرب القهوة حول نار الموقد، تم فيه ذكر السماء والله والرسل والأولياء الصالحين.

بعد هذا ينتقل بنا الشاعر – السيناريست إلى لقطات فلمية أخرى، تكملة لبدايات الفلم الشعر- سينمائي، وذلك بعرض مشهدي يصف فيه كيف تتأذى عيناه من الدخان، فيتعصب ثم يغلبه السعال ويظل هكذا، إلى أن سمع صوت زوجته تخبره برجوع الدواب، فيقوم ويلبس عباءته، ويتوجه إلى الحوش ، فإذا بالأمطار الغزيرة تبلل العباءة ، فيسارع إلى الموقد ،راجعا بذاكرته للماضي الحزين، وهو ما سنلاحظه في الحلقة الموالية، يقول:

لقطة (حلقة) ثانية (2)

لكن.. ويقلق صمت عينيه الدخان
فيروح يشتم .. ثم يقهره السعال
وتقهقه النار الخبيثة .. طفلة جذلى لعوبة
وتئز ضاحكة شرارات طروبه
ويطقطق المزراب ... ثم تصيح زوجته الحبيبة
قم يا أبا محمود .. قد عاد الدواب
ويقوم نحو الحوش.. لكن
قُولي أعوذ .. تكلمي ما لون... مالون
المطر؟

واستكمالا للفلم الشعر- سينمائي، يقول:

لقطة
حلقة ثالثة
(3)

ثم ارتمى..
يا موقدا رافقتني منذ الصغر
أتُراك تذكر ليلة الأحزان، إذ هزّ الظلام
ناطور قريتنا ينادي الناس: هبوا يا نيام
دهم اليهود بيوتكم ..
دهم اليهود بيوتكم .. (9)

لم يكتمل الفلم ليقول:

لقطة
حلقة رابعة
(4)

أتراك تذكر؟ ... آه... ياويلي على مدن
الخيام !
من يومها .. يا موقدا رافقته منذ الصغر
من يوم ذاك الهاتف المشؤوم زاغ بي البصر
فالشمس كتلة ظلماء .. والقمح حقل من إبر (10)

تنبني الحلقه الرابعة من هذا الفلم على خطى التذكر، حيث تعود به الذكريات إلى المأساة ، وتذكر المنادي في زخم الليل أن هجم اليهود ، وتعود مشاعر الخوف والحزن ، وما جرى في خيام الفلسطينيين ، فتسودّ الدنيا في عينيه ، ويرى كل شيء يوحي بالخراب، فكل هذا التذكر تدعيم للقطات مونتاجية، بوليفونية، بحيث تتوالى صور متعددة وفق نظام متناسق، ومنسجم؛ لأن المونتاج عادة ما «يقوم على اختيار المشاهد وإعادة ترتيبها وتحديد سرعتها ودرجة ميلان هذه الصور، وتتابعها، سواء كان على أساس الانسجام بالتماثل والربط بين المتشابهات أو المتناقضات»(11)، إذ أنهى الشاعر المشهد بصور تضادية تفعيلا وتصعيدا لطاقة الحكي الحاملة لدلالة التراجيديا والحسرة على موطن تحولت فيه راحة النوم حول موقد الشتاء إلى كتلة ظلماء، وتحولت الأرض الخضراء إلى أرض يباب جرداء، إذ ما يدعّم هذا المشهد المأساوي قوله في السطر الشعري الأخير (فالشمس كتلة ظلماء .. والقمح حقل من إبر)، الذي تقف على متنه نهاية الفلم الحزينة.

هكذا ربط الشاعر جزئيات القصيدة الواحدة تلو الأخرى، لينسجم بعضها مع بعض، مشكلة في النهاية علامة بوليفونية، تتعدد في مشهديتها عدة لقطات ،عملت على تطور الأحداث وفق منطق التحول، الذي يعد بؤرة للتعبير عن واقع مضطرب، أراد "سميح القاسم" توصيله، لما خلف في نفسيته ووجدانه من أثر مأساوي عميق، استحال فيه المطر من رمز الخصب والنماء إلى

رمز لا يحمل معاني الأمل و البقاء، تحول أدلى بإنكار عربي، عمد الشاعر على فلمنته بلغة غريبة، وتجميع بوليفوني مثله مثل الصور أو الأصوات المتعددة.

2-2- الأصوات المتعددة و بوليفونية البنى النصية:

من الشعراء العرب المعاصرين الذين لجؤوا إلى هذه التقنية، نجد "**عبد الوهاب البياتي**"، في قصيدته "موت المتنبي"، حيث تم تقديمها بكذا صوت؛ صوت الشاعر (السارد)، وصوت (ابن خالويه)، و صوت (كافور)، إذ تجتمع هذه الأصوات، وتتعارض، لتؤكد وتجسد البعد الدرامي[12]، في النص الشعري عامة، مما يمنح مقوله الشعري قوة وريادة، لاستفادته من انسجام الأصوات، سواء أكان صوت شاعر أم أصوات لمرجعيات تراثية، يتخذ منها قناعا؛ إذ يصرح " عبد الوهاب البياتي" عن هوية هذه القصيدة، فيقول «إنها قصيدة يغلب عليها الأسلوب القصصي، لأني لم ألبس فيها قناع المتنبي، ولكن صورت فيها قصة حياته الفاجعة، بطريقة درامية تأثرية»[13].

على هذا النمط قسم البياتي قصيدته إلى مقاطع أشبه بعرض مسرحي، يقدم من خلاله مراحل حياة المتنبي، الأمر الذي جعلنا نمثل هذه القصيدة بالعلامة البوليفونية، القائمة على تعدد ممثليها أو أصواتها. يقول الشاعر:

سفينة الضباب يا طفولتي
تطفو على بحر من الدموع
تشيخ في مرفئها
تجوع
تزني على رصيف حلم
تستعطف الخليفة الأبله
تستجدي
تهز بطنها، ترقص فوق لهب الشموع
سفينتي شائعة القلوع
لكنها والبحر في انتظارها
تهم بالرجوع[14]

قصيدة " المتنبي"، علامة بوليفونية بامتياز، دالة على عمق الوعي الرؤيوي العربي، واتساع مداها الدلالي، حتى بدت نزعة الشاعر الدرامية جلية، جراء استعارته لأدوات مسرحية، تعزز أحداث ومشاهد القصيدة، ويغيّر مجراها نحو العمق والجمال، تعددت فيها الأصوات، حتى تسنى لنا تقسيمها إلى مراحل حياتية متطورة، فهذا المقطع الأول الحامل للصوت الأول (صوت المتنبي) المستنبط من قوله (طفولتي)، الطفولة المأساوية، التي بدأت ملامحها حينما ادّعى النبوة، وهنا

انقلبت الموازين العادية لحياته الشخصية، فهم بالرجوع في المقطع الموالي، الذي يمثل الصوت الثاني (نداء الضمير)، يقول:

الرخ مات
بيضة تعفنت في طبق الخليفة
الرخ صار جيفة
في طبق من ذهب.. يا زبد البحار
ويا خيول النار
توثبي واقتحمي الأسوار
ومزقي الشاعر والدينار
وليأكل الخليفة الأوراق والغبار
ولتسلم الأشعار[15].

ينبني هذا المقطع على وقع بوليفوني، تتعدد فيه الأصوات؛ إذ يتناسق صوت (نداء الضمير) والثورة ليؤسسا فضاء التحول، حينما أراد الابتعاد عن مدح الخليفة، تحول مرهون بثورة تحقق حلم الانتصار، قائم على اقتحام الأسوار وتهديم قواعد ومبادئ المدح المتلهفة وراء الدينار، لذا أشار الشاعر إلى (الرخ)، ذلك الطائر الرامز للقوة والبعد المتجدد، فموته علامة على موت الضمير، وموت القيم الأخلاقية.

بهذا المدّ الشعري تتحقق بوليفونة هذا النص (المقطع) فرغم اتساع المعنى وعمق أثر التجربة الشاعرية، المنبعث من خلال صوت ثالث مجسّد في قصيدة المتنبي المتجلي في المقطع الآتي، يقول:

كافور كان يد الخليفة
والشمس والحقيقة [16].

بروح ساخرة، ينبعث صوت المتنبي ليعبر عن ردود أفعاله الجارحة اتجاه (كافور)؛ لأنه كثيرا ما هجاه؛ إذ يرى المتنبي أن التصوير الضدي الساخر، هو الأسلوب الأنسب والأليق، يعكس في الآن نفسه بوليفونية محترفة.

فلم يقف "عبد الوهاب" البياتي عند (كافور)، بل استعان أو استحضر صوتا آخر يتمثل في (ابن خالويه)؛ الذي طالما حمل سكين التشويه، طاعنا به المتنبي، يقول:

أنا شججت جبهة الشاعر بالدواه
بصقت في عيونه
سرقت منها النور والحياة

أغمدت في أشعاره سيفي
وأفسدت مريديه، وظللت به الرواه
جعلته سخرية البلاط والفرسان والأشباه[17].

تلك هي مرحلة أخرى من مراحل حياة المتنبي، استعادها الشاعر من جديد تتحامل فيها القوى وتتعارض، مجسدة سلوكا غير أخلاقي، ولكنه متوقع، ففي هذا المقطع إشارة إلى بوليفونية القول الظاهرة في تقديم الشاعر (صوت أول وحضور مطلق) بصوت آخر (صوت ابن خالويه) ،الذي جعل من المتنبي على حسب قوله محط سخرية البلاط والملوك، عله يجد في ذلك تأييدا وتشويها لسمعة (المتنبي).

مقطع يبث تصويرا مشهديا بوليفونيا، حط من قيمة المتنبي في بلاط الأمراء والملوك، إذ مثل صوت (ابن خالويه) دور الممثل القوي المتسلط، المتجبر، الذي مارس أفعال السرقة والبصق والسخرية، من صوت خفي يظهر استنباطا في (صوت المتنبي)، و باجتماع الصوتين يظهر الصوت الناشيء الذي يعبر عن سرد المراحل الحياتية للمتنبي، ألا وهو صوت الشاعر "عبد الوهاب البياتي"، فبتعدد هذه الأصوات وتناسقها جميعا، تتأكد لنا أحقية القصيدة البياتية وغيرها فيما سبق ل"سميح القاسم"، مشروعية العلامة البوليفونية، لأنها تجاوزت مسألة التقنيين والتنميط، تتعالى نحو المستقبل بدراميتها، لتصنع مشهدا مسرحيا يجسّد التجربة، ويدعمها ويجعل منها أفقا شعريا أكثر حداثة، يتأسس على لغة غريبة، يتماهى الشاعر مع غرابتها وحداثتها في سبيل البحث الدؤوب عن تفاصيل الحدث.

2-3- حوارية البنى النصية ، علامة بوليفونية:

إذا كان تعدد الأصوات يدل على بوليفونية البنية النصية العربية المعاصرة،فإن حواريتها تعد أيضا من التقنيات الإبداعية ذات الفواعل النصية التي تتكامل فيما بينها أطراف (أصوات) التجربة الشعرية، لأن تعدد الأنماط الحوارية لا يلغي بعضها بعضا عند تجاورها في النص الإبداعي، وإنما تتفق علاقة الجوار بحوار يثري دلالاتها، وينقل النص من فضاء السكون إلى الحركة، ومن الواحدية إلى التعدد [18]، الذي يؤول إلى اتساع دلائلي كبير، نمثل له ببنية نصية للشاعر نزار قباني، يقول فيها :

أبا تمام : إن الناس بالكلمات قد كفروا
وبالشعراء قد كفروا..
فقل لي أيها الشاعر
لماذا شعرنا العربي قد يبست مفاصله
من التكرار ، واصفرت سنابله..

وقل لي أيها الشاعر
لماذا الشاعر –حين يشيخ-
لا يستلّ سكينا... وينتحر ؟؟[19]

المقطع من قصيدة (اعتذار لأبي تمام)، الذي تأسس على أسلوب حواري، نادى فيه نزار قباني أبا تمام، نداء يعكس الضعف الذي آلت إليه الكتابة الشعرية، وذلك بلغة حوارية ذات تأثير درامي، أراد من خلالها إعطاء كل ذي حق حقه، وإبراز أبعاد الموقف الفكرية ، التي تندد بالثورة والتمرد على الكتابة القديمة وأساليب صيغها الجامدة ،توظيفا مكررا آل بمتلقيه إلى الملل – و الكفر ، على حد تعبيره- ، مناديا الشعر " أن يكون حربا والشاعر محاربا، يرتدي حلة حربية من الكلمات والصور والأفكار والقيم ،ليؤسس بذلك عالما جديدا"[20]،مشرفا للكتابة العربية .

وعليه، فإنه في حوارية أبي تمام رسالة واضحة المعالم والرؤى، استطاع تبليغ رسالته، الدالة على هجاء اللغة الجامدة والكلمات الميتة، وبمطلبه التحرري الأدبي هذا استمرار للمطالبة برفض واقع الأمة العربية باختلاف مجالاتها المتعددة.

3- العنوان والنص ، قراءة في بوليفونية الوظائف:

التحول في بنية الحركة الشعرية، يتأسس على التعدد بوصفه سمة بارزة من سمات الخطاب الشعري المعاصر، فتعدد الأصوات في النص يشكل نظاما علاماتيا بوليفونيا «يلعب فيه العنوان دورا هاما باعتباره المولد الحقيقي الذي ترتهن به ولادة النص، فهو يمثل الرحم الخصب الذي ينمو فيه النص، وإذا كان العنوان رسالة لغوية موجهة نحو المتلقي ، فلكل رسالة وظيفة»[21]، وهذا إذا ما فحصناه من زاوية أحادية المنظور، بينما إذا تمعنا في فحص هذه البنية العلاماتية من نطاق أوسع، «تظهر تعدد زوايا النظر إليه، ومقاربته صار موضوعا للساني والسيميوطيقي وعالم النفس وعالم الاجتماع والمنظر للأدب والناقد، باعتباره مقطعا أيديولوجيا (frangment un idéologique) يقدم مجموعة من الوظائف »[22]، التي تؤول تعدديتها إلى بوليفونية البنية النصية بأكملها، فيها من الشرح والتعيين والإغراء والوصف والإيحاء ما يحقق جمالا واتساعا دلاليا يصعب الوصول إليه، لان «التوصل إلى هذه الوظائف ليس بالأمر اليسير في مجال الإبداع، وذلك لان العلاقة بين العنوان والنص معقدة جدا»[23]، تعقيدا يرجع إلى بوليفونية الوظائف من جهة، وكذا علاقة النص الموازي مع نص القصيدة من جهة أخرى؛ أي اجتماع عدة وظائف للنص الموازي في وقت واحد، نظرا لتلك العلاقات الرابطة بينها لدرجة يصعب فصل أحدهما عن الآخر، مشكلة في النهاية، بنية نصية ذات شبكة بوليفونية معقدة من العلاقات المفعمة باتساع دلالي يصعب تحديده أو القبض على حقيقته لأنها ترتجل في فضاء وعي رؤيوي تخيلي مرمز؛ مثلما هو موضح في قول "نزار قباني" في قصيدة: "أم كلثوم والمتنبي في قطار التطبيع":

وصل قطار التطبيع الثقافي
إلى مقاهينا...
وصالوناتنا ...
وغرف نومنا المكيفة الهواء...
ونزل منه أشخاص غامضون ...
يحملون معهم معاجم ... ودواوين شعر...
ومصاحف مكتوبة باللغة العبرية
ويحملون معهم جرائد تقول:
إن شاعر العرب الأكبر ...
أبا الطيب المتنبي
صار وزير للثقافة في حكومة حزب العمل !!
وغن مطربة العرب الأولى
السيدة أم كلثوم
سوف تغني قصيدة جديدة لشاعر إسرائيلي[24].

في اتصال العنوان بالنص انكشفت وظائفه المتعددة، حيث استطاع تحديد هويته وتعيين اسمه وتثبيته، لأنه عدّ «في الثقافة العربية على انه العنصر الذي يحدد هوية نص من النصوص ويميزها عن هويات أخرى»[25]، فباجتماع الوظائف التعيينية والوظيفية والدلالية الضمنية عُدّت علاقة العنوان بنصه، علامة بوليفونية مما ساهم في تصعيد القيمة التواصلية أكثر من تركيزها على حمل القصيدة حملا دلاليا فقط[26]، فتعيين الشخصيات وتسمياتها كأم كلثوم والمتنبي ووصف حالة العربي مع العدو إسرائيل، أدى لاستقراء دلالات ضمنية تختفي وراء هذا التطبيع، المتمثلة مثلا في التواطؤ الذي طالما حملت رايته أوساطنا الثقافية والسياسية، والاجتماعية؛ إذ نشهدُ تحولا وانسلاخا من عروبتنا جراء هذا التطبيع، الذي يتعدى إلى مقدساتنا أيضا.

هكذا حمل العنوان أيديولوجيات متعددة، منتشرة في ثنايا المقطع الشعري (النص)، صار من خلالها رسالة تحمل رؤيا عميقة، واتساعا دلاليا، جعلنا نستقرئ وظيفة إيحائية يمكن إدراكها عن طريق الإدراك الحدسي، " فأم كلثوم والمتنبي في قطار التطبيع" منبه يوجه قصدية المتن، وإعلان عن طبيعته، والقصد الذي انبنى فيه إما واصفا بشكل متعدد، أو حاجبا لشيء خفي،

يغري القارئ أو المتلقي، يحمل توسعا دلاليا مكثفا ؛ فبرغم اختزاليته، إلا أنه خلاصة لمعنى المكتوب بين دفتين، ومرجع يتضمن الرمز وتكثيف الدلالة [27]، والعلامة البوليفونية.

فباجتماع عدة وظائف للعنوان، تعمقت الرابطة العلائقية بينه وبين المتن النصي، ربطا تآلفيا، منسجما ذا نسق دينامي ينفتح على أفق من التأويلات المضاعفة، إلى أن غدا هذا التعدد الوظائفي، علامة لسانية، بل بوليفونية، يستطيع القارئ من خلالها تعيين النص إجناسيا وتبيان محتواه الدلالي أو الإيحائي أو الوصفي... وكذا إغواء الجمهور المقصود[28]، وهنا يبقى المتلقي الباحث الدائم عن أتون المعنى المتسع.

مما سبق ذكره، نصل إلى نتيجة مفادها: أن تعددية الصوت أو الوظائف، وكذا مسرحية الشعر وغيرها من التقنيات التعبيرية التي استعان بها الشعراء العرب المعاصرون ، جعل القصيدة الجديدة تتمركز على بنية نصية ذات قيم ودلالات لا نهائية، نقلت من حقل الأحادية إلى حقل بوليفوني متميز ، نعم، علامة لا تقبل الاختصار والاختزال بقدر ما تتسع لذلك التعدد الذي يسهم في تكثيف التجربة الشعرية، حتى يتم توصيلها للمتلقي بكل مهارة إبداعية وإيحائية فنية.

الهوامش:

(1) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس ، ط1، 2010، ص101.

(2) ميخائيل باختين، شعرية دستوفيسكي، تر، جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص59.

(3) محمد صابر عبيد ،فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ، دمشق، 1971، ص197.

(4) حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص82.

(5) علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل ، دراسة فنية في شعر الستينات في العراق، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 121.

(6) سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، خبايا صناعة الصورة ، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص9.

(7) علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركز ووحدة التشكيل ، دراسة فنية في شعر الستينات في العراق، ص 122.

(8) سميح القاسم، الديوان، دار العودة، بيروت، 1973، ص41، 42.

(9) سميح القاسم، الديوان، ص42 ، 43.
(10) المرجع نفسه، ص43.
(11) عبد الحميد الحسامي، تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص252.
(12) ينظر، محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص183.
(13) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1971، ص41.
(14) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001، ص 325-326.
(15) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 326.
(16) المرجع نفسه، ص 326.
(17) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص327.
(18) ينظر، عبد الحميد الحسامي، تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، ص124.
(19) أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006، ص301-302
(20) مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص154.
(21) شادية شقروش، سينمائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 1431هـ/2010م، ص34.
(22) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ/2015 م، ص43.
(23) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1998، ص107.
(24) أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006، ص206-207.
(25) محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ/2012، ص14.
(26) ينظر، جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2014، ص 99.
(27) ينظر، محمد أزلماط، خصوصيات التشكيل في المتن الشعري العربي المعاصر، مقاربة سيميائية، مطبعة أميمة، فاس، ط1، 2006، ص 124.
(28) ينظر، خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2008، ص 57.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006.
2. جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2014.
3. حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
4. خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2008.
5. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1998.
6. سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، خبايا صناعة الصورة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.
7. سميح القاسم، الديوان، دار العودة، بيروت، 1973.
8. شادية شقروش، سينمائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 1431هـ/2010م.
9. عبد الحميد الحسامي، تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014
10. عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001.
11. عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1971.
12. علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل ، دراسة فنية في شعر الستينات في العراق، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.
13. مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.
14. محمد أزلماط، خصوصيات التشكيل في المتن الشعري العربي المعاصر، مقاربة سيميائية، مطبعة أميمة، فاس، ط1، 2006.
15. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس ، ط1، 2010.
16. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ/2012.
17. محمد صابر عبيد ،فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ، دمشق.
18. محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

19. ميخائيل باختين، شعرية دستوفيسكي، تر، جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

20. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ/2015 م.