مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 2 السنة: 2021
ص: 976 - 996 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

حجِّية التأويل بين رسوخ المعيار وأقنعة التحيُّز في الخطاب الشعري الحديث

The Argumentative Interpretation Between the Firmness of the Norm and the Masks of Prejudice in Modern Poetic Discourse

د. الشيخ قاضي [*]

Dr. Cheikh Kadi

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية في الجزائر من العهد التركي إلى نهاية القرن العشرين

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم – الجزائر

Laboratory of linguistic and literary studies in Algeria from the Turkish era to the end of the twentieth century

Abdel Hamid Ibn Badis University **of** Mostaganem Algeria

cheikh.kadi@univ-mosta.dz

تاريخ الإرسال:2020/11/04	تاريخ القبول:2020/12/23	تاريخ النشر: 2021/06/02

ملخص البحث

لا يخفى على الدارس لحركة الشعر العربي الحديث، أمران اثنان: أولهما التنوع والثراء في الأغراض وأساليب الصناعة، وثانيهما ذلكم التناغم الجدلي بينه وبين بيئته بمختلف أبعادها؛ لكن سرعان ما تأثر ذلكم التناغم أثناء حركة التجديد التي خاض غمارها جيل الرواد، ذلك أن تلكم الحركة هزَّت كيان القصيدة العربية شكلا ومضمونا، فأما على مستوى الشكل، فقد انْفَتَحت آفاق جديدة للشعرية، وأما على مستوى المعاني، فثمة مكمن الصدع. قاد الانزياح المتسارع التجربة إلى مأزق استبعاد جل المعايير، فكان التساؤل عن سبب استبدل الشاعر المعيار القيمي بمعيار جمالي غير مكترث بالمعنى ؟ وهل كان يمكن التجديد دون إهمال لأيٍّ من المعيارين ؟

كان من نتائج هذه الدراسة المستعينة بالمنهج الوصفي والاستقصاء تارة، وتأويل بعض الشواهد تارة أخرى. تفسير الاشكال بتأثير تنوع المعطى الثقافي في سلم تصريف القول الشعري، وأن جيل ما بعد الرواد سيقود التجربة إلى شعرية ضمن ثنائية الجمالي والمعرفي معا.

الكلمات المفتاح : حديث – تناغم – انزياح – تأويل – شعرية – جمالي.

Abstract :

Any researcher of the modern Arabic poetry movement will consider two points: the first is the variety and richness or aims and styles of the art;

[*] **الشيخ قاضي**. cheikh.kadi@univ-mosta.dz

the second is the dialectic harmony between poetry and its context with all its different dimensions. However, this harmony had been influenced during the project of innovation by the pioneers, because this project had its impact on the structure and the content of Arabic poem. On the level of structure new perspectives were opened for poetics. The deviation was in the meaning level. The fast shifting leads the experience to the embarrassment of neglecting all norms. Thus, the problem is why had the poet changed the norm of value by an aesthetic one that does not care about meaning? Was innovation possible without neglecting both norms? This research is mainly descriptive This study resulted in explaining the issue by a varying influence of cultural elements within poems; and that post pioneer generation will lead the experience to a new poetics that will combine both aesthetic and epistemological norms.

Keywords: Modern, Harmony, Shift, Interpretation, Poetics, Aesthetic.

1. انزياح عن معيار أم صناعة معيار؟

الشعر حياة قوامها كل الاحتمالات التي أقصاها الواقع، والقصيدة عالم ذهني وروحي مفتوح على حواف المدى وأطرافه. في عالم اللغة؛ تفقد كل الإكراهات سطوتها على الإنسان، ذلك أن عالم الخيال، فضاء الممكنات، فيه يكون الشاعر من يشاء فيمتلك ما عجز عنه في واقعه، إنه اختزال للماضي وتقريب للآت وتمدُّد في الحاضر. لا تنحصر متعة القصيدة العربية في كونها ملءُ فراغٍ أَو استرجاعُ ذاكرة منسيَّةٍ، إنها تمنحك شعورا بامتدادك نحو الماضي في لحظتك بما يجعلك في استقامة واحدة مع مستقبلك، كان الشاعر العربي يصدر عن نفسه، ينحتها ويرفعها على هدي الجماعة ودأبها في توصيف الرجولة على مقادير الكرم والفروسية والشهامة والنبل والصدق والشجاعة والعفة والذَّود عن الحمى، كانت تلك معاييرهم ولا معايير غيرها! حتى إذا جاء الإسلام، أعاد توجيه الإحداثيات بما يستجيب لخبر السماء، أضاف أبعادا جديدة في وعي الإنسان، أراه حقيقتَهُ في هذا الكون وعلّة خلقه ومصيره بعد الموت، صار لحياته معنىً وهدفًا، فاتخذها القول الشعري معاييرَ إلى معاييره القديمة.

عود على بدء؛ الشعر صورة عن يوميات الشعوب، صورة من أخفض بؤرة في اللاشعور إلى أبرز نقطة في الشعور، يحيل الفرد على الجماعة بما تُلْهمه إياه ضمن المعايير السابقة، وللُّغة على تنوع مستوياتها، إبقاء الخيال مطلقا في صناعة الأشكال على قدر ثراء الخلفيات والرؤى التي

ينهض عليها الفضاء النَّصي، صورة تنتج عن ارتصاص معايير السُّنن اللغوي مع معايير صنوف الفكر والمعرفة سواء بسواء، متراكمةً كانت أم مكتسبة، ضمن منطق متجانس، من وظائفه: أن يكفل التطور والتجديد والاكتشاف في مجالي الفكر واللغة كليهما، دونما نفي أو استبعاد لأحدهما الآخر. ظل ذلكم المنطق ميثاقًا للنقد في منطقته الوسطى بين الأشكال المبْتدعة ونماذجها العليا في سلم المعايير بما يضمن التجديد والتطوير. وكان الانزياح في ماهية تلكم المعايير على قدر جريان سنة تحوُّل المعرفة في مسلماتها ويقينيَّاتها، وأصبح "التجاوز في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية1"، انزياح بداكمن يرمي حجرة في الماء، فتتشكل دوائر وتتلاحق يلي بعضها بعضا، قد تكون في مرمى بصر البعض فيدركها، كما قد يقع البعض الآخر داخل محيطها، فتكون أكبر من أن يعيها.

بدأ الانزياح تدريجيا في القصيدة العربية؛ تغيير في رُتب عناصر الجملة، ثم ما انفك يتمادى، من خروج إلى خروج عن معايير الكلام وسُنن اللغة؛ فالعادات والأعراف والتقاليد وما تأسَّس عليه وعي الجماعات بوجودها، وصولا إلى المقدس. حاد تصريف القول الشعري عن نموذجه الأعلى إلى معيار جديد، يقول أدونيس

ها غزال التاريخ يفتح احشائي، نهر العبيد
يهدر، لم يبق نبي إلاّ تصعلك، لم يبق إله
هاتوا فؤوسكم نحمل الله كشيخ يموت
نفتح للشمس طريقاً غير المآذن، للطفل كتاباً غير الملائك
للحالم عيناً غير المدينة والكوفة هاتوا فؤوسكم2:

تشير دلالة الملفوظ «نحمل الله كشيخ يموت» إلى نهاية الدين والشرائع، خاصة وان القصد يعضده عبارة «نفتح للشمس طريقا غير المآذن»، إنه يصدر عن فكر مسبق جاهز، لا عن حالة شعورية أو نفسية، موقف يرى التنوير والعصرنة والحداثة، في معارضة القيم قصيدة منصرفة إلى النثر. شكلٌ نسيجُهُ أضْرُب من أجناس القول شتَّى، ومعنىً متحركُ المركز تارة بين الذات والجماعة والنُّظم والمعتقدات، وتارة أخرى، وعي أنطولوجي من الداخل إلى الخارج، خيَّر المعايير بين الاصطفاف في نسقه أو هو الاستبعاد في غير ما موقف، بعدما "تغيّرت صورة الأدب تغيّرا جذريا، وأعيد النّظر في التّراث العربي كلّه واتّسعت أبعاد التّجربة الإنسانية واكتشف الإنسان

اكتشافا جديدا3". لعلَّ حجِّيَة التجديد أن تكون في استقلال كل عصر بوسيلته التي تميِّزُه وتُجنِّسُه، لتكون للقصيدة الجديدة ذريعة الاستجابة لظروفها الزمانية والمكانية، فتندفع تُهَيمن على الحاضر والآت وفق أُطرها. لكن، ومهما كانت حجيَّة التجديد، يظلُ الشعر شعورا؛ عُمْقُه غائر غَوْر تاريخيَّة العلاقة بين صوت الجماعة وتصوراتها، وكُنْهُه، قدرة آدائيَّة قِوام فاعليها: الشكل والمعنى معًا، فإن كان من الشعر القديم لَمَا هو بيانٌ وسحرٌ وحكمةٌ، فإن من الشعر الحديث لَمَا حلَّق من أفق إلى أفق، من مدار إلى مدار، أظهر الحاضر تارة، كأنه ماضٍ ولَّى والكتابة تذَّكر، وتارة أخرى، كأنه مستقبل آتٍ والكتابة تبصر.

الإبداع والتجديد والتغيُّر في الناس فطرة مجبولون عليها ما حَيَوا، لا ثابت إلا التّغير ضمن زاوية فن الفهم، أين يكون وعي النقد هو عينه وعي الكتابة، فيقوم الفهم على اعتبارات السياق والنسق معا، بما يجعل التأويل ممكنا، ما استقام مع المعيار الذي يحكم مرجعيات التمركز الواعي بمختلف روافده مع بيئة النص الفكرية، فَيَعْبُر سلوكا أو معرفة إلى الرصيد المشترك؛ فإن عارض المضمون إحدى المسلمات اليقينية، يكون غير ممكن الركون إليه، مهما حاول تبرير فرادته أو جماليته، لذلك يكون التأويل بوصفه جوهرا. وقاية من حصر الفهم في التطبيقات الإجرائية على مستوى الشكل دون المضمون، لِئَلاَّ ينصرف عن تفسير محتوى القول ضمن مرجعياته، إلى تفسير آليات اشتغاله عبْر شكله. بما يقْصر صفة التجنيس أو مواطن الجمال ضمن مستويات حِيَّل اللغة.

إن الاستبعاد لا يخفى في رحاب القصيدة العربية بين شكليها القديم والجديد في بعض التجارب المعاصرة! حيث باتت معايير كل نوع ترى في الآخر جوهرا مناهضا للعقل والمنطق. تتفقان على أنه من المعايير ما يرتبط بالدين والقيم، يظل ثابتا، ومنها ما هو وقف على فطرة التطور بما يستجيب للعصر، وهذا مِمَّا لا جدال على بديهة الخصوصية فيه، يقول أمل دنقل:

حاربتُ في حربهما
وعندما رأيتُ كلاً منهما.. مُتَّهما
خلعتُ كلاً منهما
كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة..
لكنهم لم يدركوا الخدعة!4

يستدعي الشاعر في هذا المقطع فتنة مقتل الخليفة عثمان بن عفان رضي الله، والاقتتال الذي دار بين المسلمين حول تسبيق الاقتصاص من قتلته، أم مبايعة خليفة وهو من يقتص من القتلة، فكان أن انقسم المسلمون فريق مع علي رضي الله عنه يرى تسبيق المبايعة وآخر احتشد خلف معاوية رضي الله عنه يقول بأسبقية معاقبة القتلة، وإذْ ذاك لم يكن الخلاف حول الخلافة أو الزعامة؛ لكن أمل دنقل يشير إليها بلفظ "الخدعة*" التي كانت بسبب قصة التحكيم التي أناب فيها عليٌ رضي الله عنه أبا موسى الأشعري، وأناب معاوية رضي الله عنه عمرو بن العاص، وقصة الخدعة يرفضها كثير من الرواة كونها تعني أن أبا موسى كان أبلها ضعيف الرأي مخدوعاً في القول، وأن ابن العاص كان ذا دهاء حتى ضربت الأمثال بدهائه، فلو صح ذلك أكان النبي صلى الله عليه وسلم يستعمله على اليمن؟ ثم إن قصة التحكيم والمكيدة في حد ذاتها وصم لعمرو ومعاوية بالخيانة والكذب والغدر وهي من صفات الأشرار من بني آدم، وكان العرب في جاهليتهم ينفرون منها أشد النفور ولا قيمة لمن اتصف بواحدة منها عندهم كيف وهم على الاسلام؟

ومع هذا كله، لا يستجيب سياق القصيدة لهذ الحادثة كونها لا تستقيم معادلا موضوعيا للاستدلال على الصراع العربي اليهودي على أرض فلسطين من جهة، كما أنها لا تستجيب لو أسقطت على منظمة التحرير التي تنوب على الشعب الفلسطيني وهيئة الأمم المتحدة في انحيازها لليهود من جهة أخرى؛ إلا إذا أُعتبرت المنظمتان منحازتان لليهود، وهذا تأويل لا يتقبله عقل ويكذبه واقع الصراع المرير على الأرض، ينصرف البحث من المعيار الذي أنتج القصيدة إلى فهم القصيدة نفسها، فهما قائما على حتمية التأسيس الواعي للآثار الفنية عبر إيجاد ظلال لهان تمتد في أعماق الوعي مثبتة على معايير لا يمكن للقارئ تجاهلها، معايير لا تهتلك مع التاريخي ولا تميع في خصوصيَّة الجغرافي، لأنه مهما كان التاريخي محايدا، فإنه لا ينفك عن كونه وعيا متأخرا في تخوم الذاكرة بما يجعلها مسؤولة أمام الحاضر الذي قد يُحمِّلها تشوهاته الآنية، كما قد يجد هذا الحاضر في جزء منه، ما يخالفه الرؤيا فيحكم للتاريخي بما يعني زحزحة زاوية الحاضر بما يستقيم مع الماضي.

ما تزال الدراسات تحاول فهم طبيعة الانزياح ومستوياته في بعضٍ من تجارب الشعر العربي الحديث والمعاصر. قد كان الانزياح في بدايته عن بعض المعايير؛ لكن سرعان ما تجلى انزياحا في المعايير نفسها، أو هكذا بدا. توسعت الدراسات وتنوعت وتخصصت، ظلت تعيد

صياغة السؤال تلو السؤال بعدما قدَّمت القصيدة الحديثة بعض تجاربها، فهما جديدا مفاجئا، يقول معين بسيسو:

لعب العصفور

لعبته الكبرى

خلق الوردة، صورها، ((في ستة أيام))

في اليوم ((السابع نام))

تعب العصفور من الخلق، من التصوير، فنام5

خالف الشاعر المألوف في نظرته للإنسان والكون والعالم والحياة والدين والتراث والمقدس والمدنس، خلاف نتج عنه انتقال الجدل من طبيعة مضمونه إلى طبيعة المعايير التي أنتجته في مرحلة أولى. ثم إلى طبيعة الأسس التي تُبْنَى عليها يقينية المعايير وثباتها وكيفية فهمها، ذلك أن رمزية العصفور في هذا المقطع تقودنا رأسا إلى إله التوراة يهوه المذكور في سفر التكوين*، الذي أنهى الخلق في ستة أيام ثم استراح في اليوم السابع

2. بين وعي الكتابة ووعي النقد.

إن الحداثة التي هزت كيان الشعر العربي، إنما كانت من بعض أقطابها، تجاربٌ وقف فيها الشاعر العربي متأملا ماضي أمة، معيدا فهمه من منظور أنطولوجي بما يتناسب وممارسته الوجودية الراهنة في سياقٍ تختمر معالمة تحت سنا الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والدينية، دون أن يكون له تصورٌ مسبق لمسار حركة التحديث، يأخذ بعين الاعتبار ضغط تلكم الظروف، والطبيعة العقلية والنفسية للمجتمعات الشرقية؛ بل قلَّد الغرب في نمط تنضيده لأساليب تفكيره؛ ألا وإن الأوربيين، قد عاشوا فترة ظلمات امتدت على مدار ثمانية قرون، نال منهم البؤس وأنهكتهم الحروب وأبقتهم قبضة الكنيسة ردحا من الزمن طويل، بين فكي أنياب التخلف والخرافة والوهم، فكان من الطبيعي أن يثوروا ضدها، أما ماضيهم الفكري، فليس فيه ما يَسُر.

لم ينتبه جيل الرُّواد إلى أمرين اثنين وهو يقلد الغرب، أول الأمرين: وضع العقل الغربي ذاته مركزا للمعرفة، يصدر منها وإليها يُحيل، أي: يجعل من نفسه معيار المعايير كلها، وله أن ينزاح عنها بما شاء، بينما العقل الشرقي، كثير من مصادر معرفته التي يتأسس عليها وعيه بوجوده، تتمركز في الدين بما يمنع الانزياح في المعتقد ويحصره في الممارسة. أما ثاني الأمرين: فيكمن في

تفكيك العقل الغربي الميتافيزيقا باعتبارها مركزا للوعي، ليعيد التمركز حول العقل، فكان أن تغيرت صورة الأساطير من كونها تعكس مرحلة البداوة والخرافة، إلى بنية في نسق شامل، أي: شفرة تعبِّر عن مستوى عالٍ من الذكاء، قابله الرواد بتفكيك قائم على إعادة المركزة من الوحي إلى العقل، ومن الصوت إلى الحرف، فكان الموقف المفاجئ الذي ذكرنا آنفا، من التراث وباقي روافد المعرفة.

نبش فريق من شعراء الحداثة التراث العربي قراءة وتأويلا وفق مركز العقل والكتابة لا الوحي والمشافهة، ثم صاغوا الشكل الجديد للحاضر وجوهره، وفق صورة فهمهم ومنطوق تأويلهم، لا وفق معاييره التي أوجدته؛ ما ترتَّب عنه في كثير من التجارب: جنوح القصيدة إلى الغموض والإغراق في الرَّمزية والسريالية بما يشبه الهذيان، لينفتح النص الشعري على كثير من القيم المعبرة عن اعتقادات وثنية أو فكرية لا تنضبط لمعايير ثقافة البيئة العربية، يقول سعدي يوسف:

الجوقة: عندما في الأعمال
لك تكن زرقة أو سماء
عندما في الدواني
لم تكن لمسة الأرض
كان العماء
العماء
العماء
لم يكن غير ماء،
غير تهويلة من ضباب وماء
لم تكن غر تلك الآلهة
التي هي ماء ضباب
وماء ضباب
وماء وماء وماء
أحد الأنوناكي*: ولكنا قد ولدنا
ثاني: كيف تولد الآلهة
من عماء؟

ثالث: كيف يغدو الفضاء

صفة؟

رابع: كيف جئنا لنكسن هذي السماء؟

...

نحن لم نأت من غيمة

نحن أصل،

وفصل، ونحن النماء

نحن آلهة الكون

أول من فيه والانتهاء6

مهما استفاض التأويل لدرأ التعارض بين المنطق المعياري الذي يحكم البيئة الثقافية للحاضنة الفكرية، والدلالة المستحدثة، لن يكون الأمر أكثر من إيغال في عبثية دون معنى يُبرر وجودها، بله، يبدو الأمر أحيانا رفضا للموروث التراثي على شكله الراهن برُمَّته، ليتحول الاستدعاء إلى مجرد ترف فكري وتجربة فردية، أخذت أوجها وأشكالا متعددة، تشترك في تحوُّلِها إلى موقف أوْهى قدرة التأويل على عقلنته، ما يجعل القراءة هدما وبناءً، هدم المعاني القديمة وما يلحق بها من مفاهيم وتصورات بوصفها رموزا خادعة، وبناء لأخرى جديدة بالتجوز إلى قصديات مستحدثة. حيث تحولت الشعرية إلى الشكل والفضاء والتطريز على حساب قيم المعنى، وتبعها النقد غير ما مرة، فتنازل عن وظيفة حكم القيمة إلى قياس الشكل، فكان الطرح المحايث للمعمار منعطفا تأويليا لم يقف عند زحزحة معايير النقد فحسب؛ بل تمادى إلى يقينياتها المثبتة.

3. الخطاب الشعري.

لا نزعم في هذا البحث الإحاطة بمفهوم الخطاب وتتبع جذوره وتشعباتها الابستمولوجية، ولا آليات اشتغاله؛ إنما همنا الوقوف على الخطاب الشعري في الأدب العربي منذ ظهور القصيدة الجديدة مع جيل الرواد، ذلك أن مفهوم الخطاب يتسع إلى درجة يصعب معها الحصر، بسبب استيعابه لمختلف فنون القول والتلفظ في وضعيات اتصالية مختلفة؛ إذْ ومهما حاولنا قصر الكلام على الخطاب الشعري، فإنه يتعذر إقصاء الخطابات الأخرى كونها تتضافر جميعا في تشكيل بنيته الدلالية، مما يترتب عنه صعوبة الفصل بين المضمون الشعري وضغط

إحالاته بين التحيين والتعيين في تشابك علاقاتها الداخلية والخارجية من جهة، وبين الشكل الأدبي الآخذ في الانفتاح على أجناس الكتابة من جهة أخرى، فيتعذَر الفصل بعدما تلاشت الحدود الفاصلة بين أصْرُب القول.

بدأ التحول في نهاية النصف الأول من القرن العشرين مع السياب ونازك الملائكة ويوسف الخال وأدونيس وغيرهم من كوكبة الرواد، لقد أعادوا صياغة معالم الخطاب الشِّعري بما يمنحه القدرة على استيعاب تجارب العصر الجديدة. اندفع الشّاعر المعاصر يُجدِّد طرق تعبيره وأدواته الفنّية؛ بله، استحدث طرقا وآلياتٍ لم تألفها القصيدة العربية من قبل، فكان التجديد بما يعادل تحوّلا حقيقيا عن المسار المألوف والتّقاليد المتداولة في شكل التعبير الفني وأساليبه، سواء أكانت هذه الأدوات في اللغة والأساليب التّعبيرية المختلفة، أم كانت في بناء الشكل ومضمونه الفكري.

كان تزامن تأسيس مجلة شعر في نهاية الخمسينات مع ذيوع قصيدة النثر، بمثابة إعلانٍ عن منعطفٍ جديد متباين عن إرث القصيدة العمودية، فكان أن بدأ الاختلاف على مستوى الصور الواقعية الحيَّة المستمدة من التجربة اليومية للشاعر، والتي كانت في حقيقتها تعبيرا عن مواقف ورؤى أكثر منها تصويرا لأحداث يومية، ثم أُخْضِع البناء الشعري لمناخ تلكم التجربة بدلا من سنن تصريف القول الشعري المتوارث عن القدماء، فكان البحث عن مساحة مفتوحة للبوح بما يكابده الشاعر، وكان الانفتاح على التراث في موقف انتقادي للموروث الفكري والروحي بنزعة تصادمية في بعض أوجهه؛ خاصة بعدما تماهى الشعراء مع الحضارة الغربية وقيّمها الفكرية والرؤُحية، مستأنسين في ذلك بتجارب نظرائهم الأوروبيين، فصار للشعرية مفهوما جديدا، وأصبح "التجاوز في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية7"، باعتبار بنية الخطاب الشعري تستلزم لغة ذات كثافة خاصة، تكسر قيود الترابط النفسي والعقلي والروحي بين الدوال ومدلولاتها.

لم تعد الحداثة خروجا على البناء المعماري الموروث للقصيدة على مستوى اللغة والصورة والايقاع والوزن، إنما غدت كشفا لا شبيه له من قبل، غدت موقفا رافضا للصورة التقليدية للموروث، مستهدفة بناء نموذجها ورؤيتها الخاصة للعالم والوجود، فخرجت من التفسير العباري القائم على علائق اعتباطية بين الدال ومدلوله، إلى التأويل الإشاري المشيَّد على علائق قوامها تراسل الحواس، ولكي لا تفقد اللغة الشعرية باقي وظائفها، رُبِطت الطبيعة الرمزية الاشارية للكلمة بالتجربة الجمالية، يقول درويش:

لغتي على الدهر العدو، على سلالاتي،
على, على أبي, وعلى زوال لا يزول
هذه لغتي ومعجزتي. عصا سحري.
حدائق بابلي ومسلتي, وهويتي الأولى,
ومعدني الصقيل
ومقدس العربي في الصحراء,
يعبد ما يسيل
من القوافي كالنجوم على عباءته,
ويعبد ما يقول8.

قد يكون العمل الفني تجربة وجودية يشكلها الفنان، تصير حقيقة قابلة للتلقي مع تحول النص إلى وسيط بين المبدع والمتلقي؛ لكن استقلال تلكم التجربة بشكلها أو بتشكيلها لمنظومة القيم والمعارف والمعايير على غير ومنطلقاتها، سيؤدي في النهاية إلى غرابة المعنى وغموضه، واستعصائه على التأويل بعدما تتحول اللغة "إلى إشارة وذلك بأن تتخلى عن شطرها الآخر، التصور الذهني لها، وتحتفظ بجانبها الصوتي، وهذا ما يضمن لها حرية الحركة ويحقق لها انعتاقها وتفريغها من متصورها الذهني الذي كان عالقاً بها ويُمكِّنها من إحداث الأثر9". قد يؤثِّر الفصل بين التصور الذهني والجانب الصوتي للكلمة، على قدرتها التواصلية، ذلك أن الشعر، شأنه شأن باقي أجناس القول الفني، خطاب يوجهه باث إلى متلقي في وضعية اتصالية؛ فلكي "يكون الشعر شعراً ينبغي أن يكون مفهوماً من طرف ذلك الذي يُوجه إليه10"، بما يجعل الشعرية ضمن لغة، تقوم كل وظيفة من وظائفها عبر تضافر مجموع مكوناتها، مرتبطة الفاعلية بالجانبين الاتصالي والتصوري ضمن عدة مستويات أهمها:

1.3. اللغة:

تعتبر وسيلة ووسيطا، يستخدمها المبدع وسيطا لنقل أفكاره وتصوراته ورُؤاه، ويؤشر النصُّ وجُودَه عبرها، إنها أهم وسيلة من وسائل التواصل الفني، يرتبط بها جوهر الشّعر حسب اختيارات الشاعر، فيمتزج بالخيالي الواقعي، تصير سلوكا ينتج وحدات ينتقل عبرها الخطاب الشعري من كونه نظاما لغويا يحيل بينِيًّا وخارجيا، إلى نظام إشاري يتنازل على مَهَمَّة هندسة المعنى

للمتلقي بما يجعل من الشاعر يتحلل من مسؤولية المقصدية، فيكون الانزياح بما يعادل تحقيقا لموقف جمالي ناجم عن لعبة اللغة.

شعر رُواد الشعر العربي الحديث بحاجتهم الماسة للبحث عن لغة جديدة، فلم يتورع بعض الأدباء عن الإشارة إلى اهْتراءِ اللغة، وأن الكثير من الألفاظ لم تعد تساير روح العصر، فأصبح النظر في شأنها أمرًا مُلحا، ومن هنا أوجدت مسيرة التجديد على مستوى اللغة لنفسها عدة مسببات، فهذا السياب يرى أنه "من بين الأشياء التي يؤكد عليها الشعر الحديث: الاهتمام باللفظ. وليس معنى هذا أن الشعراء القُدامى، لم يكونوا يحسنون استعمال الألفاظ. ولكن معناه أن الشاعر الحديث الذي خلف له الأوائل إرثا هائلا من الألفاظ، التي رثَّت من كثرة ما تداولتها الألسن والأقلام، ما كلف بأن يعيد إليها اعتبارها، أن يخلع عليها جدة، وينفخ فيها من روح الشباب. ولكل لفظة تاريخ يختلف من لغة إلى لغة. ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ ومن استعمال الشاعر لها[11]"، يقول اثناء مرضه بمستشفى سانت ماري بلندن:

كذاكَ انكفأتُ أعضُّ الوساد
وأسلمت للمشرط القارس
قفايَ المدمّى بلا حارس
بغير اختياري طبيبي أراد!–
لقد قصّ... مدّ المجَسّ الطويل..
لقد جرّه الآن ... أواه .. عاد
ولاشيء غير انتظار ثقيل
ألا فاخرقوا، يا لصوصُ الجدار
فهيهات، هيهات، مالي فرار![12]

تنبض المقطع بالحركة بِتَحْيِين المعاناة والألم جرّاء ما يتلقاه من علاج على يد الطبيب الذي يحمل المشرط القاسي وذلك عبر حشد مجموعة من الأفعال بصيغة الماضي واحداً تلو الآخر (انكفأتُ ، أسلمت ، أراد ، قصّ ، مدّ ، جرّه ، عاد) وهذا الحشد الكبير من الأفعال يصعّد ويكثّف من شعور السياب بالألم والمرارة جرّاء تلقيه العلاج ، ثم إن الفعل (عاد) دالّ على المضي لكنه اكتسب في هذا النص دلالة الاستمرارية فلو قرأنا جملة السياب من جديد

لوجدنا أنه يشير الى ديمومة الحدث ((لقد قصّ ... مدّ المجس الطويل، لقد جرّه الآن ...آواه .. عاد)) وهنا لا يستطيع السياب مواجهة وتحمل هذا العلاج الرهيب.

أدرك رواد التجديد أنهم بصدد اقتحام تجربة جديدة على الشعر العربي، وأنه لا مناص لهذه التجربة الجديدة من لغة جديدة، لكن ما السبيل إلى ذلك واللغة هي اللغة منذ القدم، والألفاظ "ليست منعدمة القيمة وجامدة في ذاتها، ولا هي غير صالحة من حيث هي. واستعمال ألفاظ أخرى غير مستعملة لا يعطي للقصيدة شعريَّتَها. إن طريقة الاستعمال هي التي تحدد قيمة المفردة ومدى مناسبتها أو عدم صلاحيتها وليس للكلمة قيمة شعرية في ذاتها. بل إن الكلمة ليست قديمة أو حديثة بذاتها ولكن من خلال السياق13". فالسياق هو ما يكسب اللفظة شعريَّتَها أو نثريتَّهَا، إذ لا وجود لقاموس جاهز يغرف منه الشاعر المجدد، فيصير شاعر مجدد كل من اهتدى إليه، ذلك أن التجديد هو البحث عن لغة ممتدة في التراث القديم تستوعب روح العصر وحركته، لا هي مقطوعة عن الماضي ولا هي غريبة عن الحاضر، وبذلك يؤول معنى التجديد إلى الاهتداء إلى هذا السياق المشترك بين جيلين مختلفين وزمنين متباعدين.

2.3. الصورة.

تُشكّل الصّورة أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي عامة والشّعر خاصة، فهي ليست مستحدثة فيه؛ بل هي جزء من مبنى القصيدة والجوهر "الثّابت والدّائم فيه14"، ترتبط ارتباطا وثيقا بالتّجربة الشّعرية وهي "طريقة من طرق التّعبير ووجه من أوجه الدّلالة15". كسرت إطارها القديم وخرجت من التجسيد الجزئي، لتلعب دور المعادل الموضوعي بما يجعلها رؤيةً وفلسفة بالنسبة للشاعر في موقفه من الوجود، يقول البياتي:

الشمس في معسكر اعتقال

تحرسها الكلاب والتلال

لعل ألف ليلة مرت

ولا تزال

"بينلوب*" في انتظارها

تغزل ثوب النار

أو "أوليس" في جزيرة المحال**

يرسف في الأغلال

لعل في "الأولمب" لا تزال

آلهة الإغريق تستجدي

عقيم البرق في الجبال

طعامها النبيذ والخبز

وآلام الملايين من الرجال

قلت سلاما!

وبكى قلبي

وكان الفجر في الأطلال

يضيء وجه العالم الجديد

وجه شاعر يحطم الأغلال16

يرمز الشاعر إلى الحرية المفقودة في عالمنا العربي بالشمس المعتقلة، وهو لا يقصد حريةً من استعمار خارجي؛ إنما يشير إلى ظلم الحكام وطغيانهم، ثم ما يفتأ يرمز للحرية بأسطورة (بينلوب) التي تنتظر زوجها أوليس، وكذا الحرية تنتظر رمزا ثوريا يقتحم على الحكام قصورهم ويحرر الشعوب المضطهدة، ثم يقحم آلهة الأولمب في إشارة إلى دعم الغرب للحكام الجائرين، ذلك أن الصورة على رأي أدونيس، لم تَعُد "تشبيهاً ولا استعارة، فالتشبيه يجمع بين طرفين: المشبه والمشبه به، إذاً فهي جسر بين نقطتين. أمَّا الصورة الشعرية فإنها توحد بين الأجزاء المتناقضة، وبين الجزء والكل. إنها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة. وهي تنفد إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها، من هنا تصبح الصورة (مفاجأة) و(دهشا) تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء17 "، يكشف عن صورة هذه الموجودات في وعي القصيدة العربية، بما يجعل الخطاب الشعري " ذلك الكلام الذي لا يكتفي بالتعبير عن أفكار وأحاسيس فحسب، بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل، ويمكن القول ربما إن الصورة الشاعريّة في تجديدها تَشُقُّ مُسْتَقْبل اللغة18".

3.3. الإيقاع:

إنه منظومة من الأنساق المتناغمة فيما بينها يبدأ مع القصيدة، فيخترق "كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بُنَى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل بِبَعْضِه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، في نفس الوقت الذي يتغير هو بوساطتها من ظاهرة صوتية بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى أقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة19". يتحكم الايقاع في حركية الأنساق داخل الفضاء الشعري، يضبط رِتْمُها، إنه "يتبع مبدئياً حركة القصيدة ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزاً، لذلك لا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة20". تنتظم كل عناصر القصيدة من وزن ورؤى وصور وموضوعات وأفكار وأحوالٍ نفسية وانفعالات في نسقٍ ما، يحكمه نظامٌ ما، بل يتعدى ذلك إلى المجالات الحضارية والثقافية لكل من الباث والمستقبل. يقو السياب:

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق متفعلن متفعلن مستفعلن فعول
من زهرة يربها الفرات بالندى مستفعلن متفعلن متفعلن فعل
وأسمع الصدى متفعلن فعل
يرن في الخليج متفعلن فعول
مطر فعل
مطر فعل
مطر فعل
في كل قطرة من المطر مستفعلن متفعلن فعل
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر مستفعلن مستفعلن متفعلن فعل
وكل دمعة من الجياع و العراة متفعلن متفعلن متفعلن فعول
وكل قطرة تراق من دم العبيد متفعلن متفعلن متفعلن فعول
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد مستفعلن مستفعلن متفعلن فعول
أو حلمة توردت على فم الوليد مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعول
في عالم الغد الفتي ، واهب الحياة مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعول

ويهطل المطر متفعلن فعل..[21]

لقد تناسب الرجز مع الإيقاع العام للنص المناسب للحركة والخفة والتوتُّر التي اختصّت بها البروق والرعود والرياح والأمطار وعواصف الخليج، وأعطى المتقارب القوة والانطلاق ومزيدا من المرونة لانْسِيَّاب التدفق العاطفي، فكان من أثر هذا التنويع في الوزن أن عَكَسَ الحالة النفسية للشاعر التي تتأرجح بين الفرح والحزن وبين التأزم والانفراج من جهة، وأوْجد التوازن بين النفس الثائرة لدى الشاعر في الخير، والشر وغزارة المطر في النفع والضر من جهة أُخرى، ولعل ضرب الأنشودة الذي جاء على نوعين هما (فعو أو فعلْ) و(فعول) إنما الهدف منهما هو فرملة التدفق لأجل التنقُّل بين التداعي والابتهال دون خلخلة الجو والإيقاع أو المساس بنسق التهاوي ثم الارتقاء على غرار ما يفعل في المقطع السابق حيث الجملتان الإيقاعيتان الأولى والثانية طويلتان ومتوازنتان، ثم يتهاوى الإيقاع في الجملتين الثالثة والرابعة قياسًا إلى السابقتين في الطول وسعة الحقول الدلالية، وهكذا إلى أن يصل إلى حد من القصر في الجمل الخامسة والسادسة والسابعة عن طريق الفرملة ثلاث مرات بلفظة (مطر)، فتلجم الغنائية التي سيطرت على النص نتيجة طابعه الابتهالي، وتتحرّر النبرة الواقعية ليعود إلى التدرج نفسه بعد ذلك.

هناك من النقاد من يجده في العلاقات الدلالية، مثل العقدة والحل، أو التقابلات والتضادَّات، وما ينتج عنها من توازيات أو تقابلات أو تنافرات، وهناك فئة أُخرى تقول بِالإيقاع المرئي الذي اعتمد بدايةً على ترك فراغات بيضاء في الأبيات والسطور، ثم انتقل إلى استخدام الرموز والعلامات، ليتجلَّى فيما بعد، في تشكيل رسوم فنية، ليس من الخطوط، وإنما من كلمات القصيدة ذاتها، إلى درجة تتلاشى الحدود بينه وبين الشعرية.

.4.3الرمز والأسطورة:

تعد الرموز والأساطير من أبرز الظّواهر الفنّية، وهذا ما أكّده عز الدّين إسماعيل في قوله: "من أبرز القضايا الفنّية الّتي لفتت الانتباه في تجربة الشّعر الجديد ظاهرة الاستخدام المكثّف للرّمز كأداة تعبيرية استعملها الشّاعر لإيصال فكرته إلى القارئ22 ". يُعني الرمز بالتعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها في دلالتها الوضعية، فهو طاقة " تعبيرية ذات دلالة واسعة محركة لمعاني القصيدة، وتعكس قدرة خيال الشاعر على الابتكار والتوظيف23". لابد للشاعر أثناء توظيفه الرمز، من علاقة بينه وبين المضمون الشعري، لأن

الشاعر المتَقَنِّع بالرمز "لا يمكنه أن يعبر عن تجربته من خلاله بِشاعريَّة مُتميِّزة، إلا إذا امْتلك طاقة فنية تمكِّنه من إيجاد بنية مُتفاعلة العناصر، ذات وحدة عضوية متماسكة24". تشُّد المتلقي إليها عبر إيحاءاتها، تغريه بالتفاعل مع الفضاء، يملأ البياض، تستهويه المتعة وتتملّكه الغربة، ذلك أن النّفس "إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق بها شوق إليه أصلا، أمّا إذا أجهد المبدع نفسه في التّخيّر شدّ انتباه المتلقي وجعله متعطشا لمتابعته25"

ألجأتهم طبيعة واقعهم، جيْلَ الرواد إلى الرموز والأساطير، واقع، يقول عنه أحدهم، إنه: "لا يمنح الشاعر سوى علاقات متدهورة بين الإنسان والإنسان، وسوى تعكير وتحطيم مستمر لوجوده وإنسانيته، وإن واقعنا لا شعري، إن الأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر، وإنَّ نَبْعها لم ينضب ولم يستهلك بعد، ولهذا تراني ألجأ إليها في شعري كثيرا26"، أصبحت الأسطورة منطلقاًإلى الشعري بدل الواقع الذي أصبح يهدد وجود الشعر، "على أن الأسطورة وإن كانت أصبحت مستقلة عن العالم المحدود فإنها تهدد الشعري بالضياع إذا لم يستطع الشعر إعادة خلقها في صيرورته أيضاً27"، يقول درويش في قصيدة تموز والأفعى:

تموز*... يرحل عن ديارنا

تموز...يأخذ معطف اللهب

لكنه يبقي بخربتنا

أفعى

ويترك في حناجرنا ظمأ

وفي دمنا...

خلود الشوق والغضب28

استدعى الشاعر رمز تموز، ثم جعله يذهب بلا عودة تاركا رداء اللهب وأفعى بكل ما تحمل من رمزيَّة للشر المتأصل، بذلك يبقى المعنى مؤجلا غير قابل للتأويل، ذلك أن تموز يرحل وترحل خلفه عشتار ليعود إلى الحياة، حياة ملؤها الخضرة والمطر والخيرات وحياة الشعب الفلسطيني هي حريته التي لا بديل له عنها، وهنا تتميع أطراف الأسطورة في سياقها الجديد، من يكون تموز؟ أهو المناضل الفلسطيني الذي يجعل الشاعر تضحيته هباءً بعدم رجعته، ومن الأفعى التي يبقيها بعده؟ أهي سلالة اليهود، فإن كان كذلك فإن تموز يبقي عشتار التي تضحي خلفه

لتعيده وهذا لا يتناسب مع السياق الذي يربط بين الأفعى ومبدأ الأنثوية، على غرار ما تشير إليه تماثيل آلهة اليونان التي تحمل أفاعي في وقتنا مثل: أرتميس، هيكي، بيرسفون. وبذلك تبقى الأسطورة حاضرة دون وظيفة سياقية قابلة للفهم والتفسير

الخاتمة و النتائج:

ختاما، يتقدم التأويل بوصفه وعيا مُحيَّنا لتراكمات المناهج والمدارس النقدية من جهة، وتحويل زاوية الفهم من مجال المؤلف والعمل الأدبي إلى الفضاء النصي وقارئه من جهة أخرة. أي: استغلال النص الأدبي ومحاولة فهمه وتأويله في سيرورته التاريخية*الحاضنة لكل منتج بشري داخل سياقة وظروفه، بحيث لا يتوقف فهم النص وتفَسيره على ظروفه التي أنتجته، ولا على محاولة فهم هذه الظروف من خلاله؛ بل، إن عملية الفهم والتفسير الآني للأثر، تمارس في إطار بعد تاريخي متكامل، وأن الظروف المصاحبة، امتداد للظروف السابقة، لها أثرها على الفهم كما كان لها على الإنتاج، كأن التاريخ يصنع المعنى في صيرورته الآنية، بما يحوِّل هذه الفلسفة إلى معيار متحرك مزامن للكتابة وللتفسير، يلغي أي معيار خارجي يحكم البيئة الفكرية والعقلية والاجتماعية للأثر نفسه، بصورة أخرى، لا يفهم النص من خارجه ولا يتمركز من خارجه؛ بل باستكشاف الأَنساق الثقافيَّة المضمرة، وانتقاد المؤسَّسات السياسيَّة المهيمنة، وتَقويض المقولات المركزيَّة السائدة، ذلك أن "تاريخية الأدب لا تنحصر فقط في التطور الداخلي للأشكال، بل تشمل السيرورة العامة للتاريخ أيضا29"، بما يجعل الكشف عن حقيقة العمل الأدبي لا تتم انطلاقا من معرفة دقيقة بتفاصيل الظروف البيوغرافية أو التاريخية لنشأته، بل من خلال النظر إليه باعتباره بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلا ضمن تحولاتها التاريخية المتعاقبة في لحظة واحدة متصلة بين زمني الكتابة والقراءة.

- ❖ نجح الشعر العربي الحديث في الوصول إلى لغة متجانسة الروافد الفكرية والمعرفية والنفسية والفنية؛ لكن الشاعر الذي استهوته التجربة لم يقف عند حدِ من حدود مرجعيات تلكم المعرفة، مما أوجد القارئ في وضعيات يتلاشى فيها المعنى بين الغرابة أو الغموض مهما تعددت تأويلاته التي تصل أحيانا حد استنزاف النص، لذا وجب إعادة ضبط التأويل ضمن أُطُر «فائدة الكلام»
- ❖ يكون دور المبدع في العمل الفني كدور اللاعب في اللعب، إنه يشكِّل تجربته الوجودية، لكن هذه التجربة تستقل في شكلها عن ذاتيته، والأمر نفسه بالنسبة للمتلقي، مما يؤدي لاستقلال النص عن التبعية للطرفين، ومفتوحا على القراءات القادمة، كما أن فهم النص الأدبي لا يعني فهم تجربة

المؤلف؛ بل يعني فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها، لأن الشكل الفني، وسط ثابت بين المبدع والمتلقي، وعملية الفهم متغيرة طبقا لتغير الأفق والتجارب من خلال التحرير المتواصل للمعنى والتوسيع المستمر لأفق الدلالة، فاللغة ناقلة لحقائق التراث بعد صهرها في قضايا الحاضر، بما يؤسس لإحياء دلالات مطموسة وبذور معرفيه وأفكار من طي والنسيان، وعليه يُقْرَأُ النص بوصفه فضاءً مفتوحاً على آفاق التأويل ، فتتشكل التصورات من خلال القراءة الحوارية الواعية بطبيعة الماضي وتاريخية العلاقة مع الأخر التي تدفعنا إلى مساءلة الحاضر، وإعادة صياغة أسئلة الوجود وفق إيقاع المنطوق الداخلي، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الوعي بحتمية استقلال الآخر بقوانينه الابستمولوجية، بما يحرر الفكر من أرضية التصورات المسبقة فيطلق سراحه، وليس على المتلقي أن يكون مهتما في المقام الأول بتحقق الشكل الذي ينتمي إليه النص بوصفه عملا فنيا، وإنما بما يقوله النص. وغالبا ما يكون القول معارضا للسن العرفي أو الديني أو العقلي بما يساوي رفض المعنى.

- لا يُعبِّر الخطاب الشعري عن أفكار البشر في زمنٍ مُعيَّنٍ فحسْب، بل يستدعي مناخهم الرُّوحي ومشاعرهم وكل موروثاتهم، فتصير مع معرفة القارئ كأنها على امتداد واحد في الزمان والمكان، إنه تحيين وتعيين لكل ما انعكس من مظاهر الحياة العقلية والنفسية والاجتماعية والثقافية للسابقين عليه، لذا تحتاج لغة الخطاب قارئا خاصا لفك أسرارها ورموزها وطلاسمها، والربط بين فضاءاتها المتناثرة بين مكان حاضر، ومكان لا زمان فيه ولا تاريخ؛ بل مجرد حُلمٍ تمتد فيه اللحظة الشعورية، حتى لَيَكُون هذا الامتداد لحظة كونية واحدة، تستوعب باث الخطاب ومتلقيه وما يحيط بكل منهما من سياقات مختلفة تحكم كل الأطراف على مستوى المعطى اللغوي، من هذا الأخير، ينطلق القارئ لبحث جمالية التخييلي ويقينية الحقيقي ومدى انتهاك الأول للثاني، ذلك أن سعي الشاعر خلف جمالية الخطاب في الشعر العربي الحديث، كثيرا ما فَوَّت عليه الانتباه لانتهاك التخييلي للحقيقي أحيانا، وأحيانا أخرى، لا يكون الوصول إلى المطلوب إلا عبر هذا الانتهاك الذي وجد نفسه في موقع صدامي.
- تجلت القصيدة الحديثة في كثير من مضامينها، تعبيرا عما يكابده الشعراء من يأس أو مواقف محرجة في حياتهم، أدت بهم إلى ابتداع تراكيب ومعاني، كانت في معظمها ثورة على الموروث المألوف بصورته تلك، وهم يعتقدون أنهم بعملهم ذلك إنما يرفضون واقعا مريرا، وغالبا ما تحتم

قراءة أشعارهم وتفسيرها، المعرفة المسبقة بالدوافع الشعورية واللاشعورية ومعرفة الدوافع السلوكية للشخصية وبيئتها من خلال الضغوط والحاجات التي تمرُّ بِها الشخصية في حاضرها.

هوامش:

1 Gérard Genette: figures lll, editions de seuil, Paris, 1972, p11.

2 أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ط4، 1985، ج2، ص: 266.

3 صلاح عبد الصّبور، حياتي في الشّعر، دار العودة، بيروت، صص: 107-109.

4 أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة، ط3، 1987، ص: 180.

5 معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة – بيروت، ط3، 1987.، ص: 560.

* "فَأُكْمِلَتِ السَّمَاوَاتُ وَالأَرْضُ وَكُلُّ جُنْدِهَا. وَفَرَغَ اللهُ فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ مِنْ عَمَلِهِ الَّذِي عَمِلَ. فَاسْتَرَاحَ فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ مِنْ جَمِيعِ عَمَلِهِ الَّذِي عَمِل. وبَارَكَ اللهُ الْيَوْمَ السَّابِعَ وَقَدَّسَهُ، لأَنَّهُ فِيهِ اسْتَرَاحَ مِنْ جَمِيعِ عَمَلِهِ الَّذِي عَمِلَ" [سفر التكوين2: 1- 3.]

* " الأنوناكي في السومرية تعني (الخمسون الذين هبطوا من السماء إلى الأرض)، وهم كائنات غير بشرية جاؤوا للأرض من الفضاء من كوكب نيبيرو الواقع بين المريخ وزحل حسب اعتقاد السومريين، هبطت هذه الكائنات على الارض قبل 445 ألف سنة وجالوا في الخليج العربي وبلاد ما بين النهرين واستقروا فيها وخلقوا البشر ليجعلوهم عمّال، وتروي الاسطورة أن يوم واحد على نيبيرو يعادل 36 ألف سنة أرضية. وقد استمر وجود الأنوناكي على الأرض حتى الطوفان الكبير (طوفان نوح) عليه السلام، ينقسم الأنوناكي إلى إلهين (خير وشر) .عندما قرروا مغادرة الأرض تزاوج بعضهم مع البشر ليكون هذا العرق هو المتحكم من بعدهم، ويؤمن البعض بأن هذه السلالة موجودة وتحكم البشر في الخفاء.

6سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2004.، ج3، ص: 11 - 12.

7 Gérard Genette: figures lll, editions de seuil, Paris, 1972, p11.

8 محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2004،ج1، ص: 384.

9 عبد الله الغذامي: تشريح النص، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص: 10.

10 جون كوهن(Jean Cohen) ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد ولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، دار البيضاء ، ط1 ، 1986، ص: 173.

11 يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا 2006م ص: 212.

12 بدر شاكر السياب المجموعة الكاملة، دار العودة بيروت، 1997م، مج1. ص:577.

13 فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 112.

14 جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، ط3، 1992، بيروت، ص 7.

15 جابر عصفور، م . س . ص: 323.

16عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، دار الفارس للنشر والتوزيع، 1995، ج1، ص: 315.

* هي زوجة أوديسيوس في أوديسة هوميروس، ظلت ترفض الخاطبين الذين تقدموا لها طوال غيبته في رحلته الطويلة التي أسْتُدعي فيها للمشاركة في حرب طروادة، أثناء عودته تحطمت سفينته في الأمواج العاتية ثم نجا ووقع أسيرا لدى حورية البحر كاليبسو في جزيرة أوجيجا لسنوات بعدما وقعت في حبه وعرضت عليه الخلود إذا تزوجها، لما طالت غيبته، اعتبره النبلاء في مملكته ميتاً، وتزاحموا على طلب يد زوجته التي كانت ترفض وتقدم الحجج، بدأوا يضغطون عليها بتحويل قصر أوديسيوس الى حانة للقصف والعربدة، ثم يتمادون في استباحة أملاك أوديسيوس؛ عندئذ تخبرهم بينلوبي أنها ستختار واحداً منهم، حال أن تنتهي من حياكة الكفن لوالد زوجها العجوز لايورتيز، أما أوديسيوس فيفلح في الابحار من جزيرتها كاليبسة بمساعدة الآلهة ليصل مدينته ويتنكر في هيئة شحاذ. تعلن بينلوبي أنها ستتزوج الرجل الذي يستطيع أن يشد الوتر الى طرف القوس ويطلق سهماً يخترق اثنتي عشرة حلقة في مقابض الفؤوس. فيدخل الشحاذ القاعة ويجول مستجدياً. يحاول النبلاء شد الوتر ويفشلون الواحد تلو الآخر. يطلب الشحاذ السماح له بالمحاولة فيفلح، ثم يقتلهم.

** أوليس في الأساطير اليونانية وأوديسيوس في الأساطير الرومانية، وهملك إيثاكا الأسطوري، وبطل ملحمة الأوديسة لهوميروس وصاحب فكرة الحصان الخشبي الذي بواسطته انهزم الطرواديون، ترك بلده كي يكون من قادة حرب طروادة. أثناء رحلة عودهم بعد فوزهم بالحرب، التقى أوديسيوس وجنوده بعملاق ذي عين واحدة ففقأ أوديسيوس عينه وجعله أعمى بعد أن أكل العملاق مجموعة من رجاله، وكان ذاك العملاق ابن إله البحر بوسيدون، فغضب منه وعاقبه بأن أهاج أمواج البحر التي ألقت به في جزيرة أوجيجا التي تسكنها الساحرة كاليبسو.

*** جبل الأولمب تسكنه آلهة اليونانيين الأسطورية: زيوس، هيرا، ديمتير، بوسيدون، هيستيا، هيفايستوس، أثينا، أريس، أفروديت، أبولون، أرتميس، هيرمس، ديونيسيوس، هاديس.

17 أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م.. ص: 155.

18 غاستون باشلار (Gaston Bachelard) شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية الأحلام الشاردة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط1، 1991م، ص: 7.

19 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقية الأولى جيل الرواد والسَّتِّينات ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م، ص: 30.

20 إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد ط2، بيروت 1981، ص: 101.

21 السياب . م ك . مج1.ص:481.

22 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص: 194.

23 دريد يحي الخواجة . الغموض في القصيدة العربية الحديثة، دار الفكر حِمْص، ط1، 1990، ص:98.

24 يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، ط1، عام 1994، ص: 9.

25 محمد الكندي، الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، السّيّاب، نازك، البيّاتي، دار الكتاب الجديدة، المتّحدة، ط1، بيروت 2003، ص: 34.

26 خلف رشيد نعمان. الحزن في شعر السياب، الدار العربية للموسوعات، بيروت-لبنان، ط1، 2006، ص: 151.

27 فاتح علاق، مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحديث، ص: 158.

28محمود درويش، الأعمال الأولى2، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005.، ج1، ص: 114.

* تَستند التاريخانيَّة الجديدة إلى لغة التفكيك والتشريح، وتقويض تاريخ المقولات المركزيَّة، وفَضْح الأوهام الأيديولوجيَّة السائدة في المجتمع، وتَعْرية أساطير المؤسَّسات الثقافيَّة الحاكمة، ولا يُمكن بأيِّ حالٍ من الأحوال الحديثُ عن تاريخ متجانس متطوِّر بشكلٍ مُتَسلسل كرونولوجي، بل هناك تاريخٌ مُتَقطع، يعرف مجموعة من الثَّغرات والبياضات؛ حيث تُهَمَّش فيه فئات، وتَسود أخرى؛ لذلك يَتقابل التاريخ المنسي مع التاريخ الرسمي الذي يُعَبِّر عن الطبقات الحاكمة التي تسود المجتمع، ويعني هذا أنَّ ثَمَّة تاريخين مُتناقضين: تاريخ السُّلطة، وتاريخ الشعب، أو تاريخ السيادة، وتاريخ المهمش.

29 -Hans Robert Jaus.pour une esthetique de la reception traduit par claude Maillard preface de Jean Starobinski gallimard paris 1978p 43.