التّواصُلُ الأدَبِيّ

مجلة نصف سنويّة محكّمة ومفهرسة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنّقد والتّرجمة

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن
جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

رقم المجلّد: 09 / رقم العدد: 01 الرّقم التّسلسلي: 14 / جانفي 2020

ر ت م د: ISSN: 1112-7597 / ر ت م د إ: EISSN 2588-2333
رقم الإيداع: Dépôt légal: 2007-4999

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار – عنابة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكّمة ومفهرسة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د/ عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: أ.د/ سامية عليوي

أمانة التحرير:

- أ.د/ سامية عليوي ..... allioui.samia620@gmail.com
- د/ خضرة حمراوي ..... hamraouikhadra86@gmail.com
- أ/ سليم لسود ..... la.salimhoho@gmail.com

رقم المجلد: 09 / رقم العدد: 01 ..... الرقم التسلسلي: 14 / جانفي 2020

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن

ر ت م د: ISSN: 1112-7597 / ر ت م د إ: EISSN 2588-2333
رقم الإيداع: Dépôt légal: 2007-4999

العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة – 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: llgc.univ-annaba.dz

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

التّرقيم الدّولي الموحّد للمجلّات: ISSN 1112-7597

ر. ت. م. د.إ: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع القانوني: Dépôt légal: 2007-4999

الهيئة الفخرية:

1/ أ.د. مختار نويوات (جامعة باجي مختار – عنابة–)/ الجزائر

2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوربون)/ باريس

3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر)/ قطر

4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك)/ الأردن

5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا)/ الأردن

لجنة العدد العلمية:

1– أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر

2– أ.د. محمّد إبراهيم حوّر (الجامعة الهاشميّة)/الأردن

3– أ.د. صالح ولعة (ج. عنّابة) / الجزائر

4– د. محمود عبد الغفار غيضان (ج. القاهرة)/ مصر

5– أ.د. رشيد شعلال (ج. عنابة) / الجزائر

6– أ. د. عبد الحليم حسين الهروط (ج. العلوم الإسلامية العالمية) / الأردن

7– أ.د. عبد الرّحمن تيبرماسين (ج. بسكرة)/ الجزائر

8– د.عباس يداللهي فارساني (ج. تشمران–الأهواز)/ إيران

9– أ.د. صالح بورقبي (ج. عنّابة) / الجزائر

10– أ.د. نادية هناوي سعدون (ج. المستنصرية)/ العراق

11– أ. د. مليكة بن بوزة (ج. الجزائر 2) / الجزائر

12– أ.د. هالة بن مبارك (ج. تونس) / تونس

13– د. نصر الدّين بن غنيسة (ج. بسكرة) / الجزائر

14– د. أحمد يحي علي (ج. عين شمس–القاهرة)/ مصر

15– أ.د. بشير إبرير (ج. عنابة)/ الجزائر

16– أ.د. بينيديكت لوتولبي (ج. لاريونيون)/ فرنسا

17– د. حميد بوحبيب (ج. الجزائر 2) / الجزائر

18– د. ن. شمناد (جامعة كيرالا)/ الهند

19– أ.د. وحيد بن بوعزيز (ج. الجزائر 2) / الجزائر

20– أ.د. حيدر غيلان (جامعة صنعاء)/ اليمن

21– أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة)/ الجزائر

22– د. حافظ عبد القدير(ج. بنجاب– لاهور)/ باكستان

23– أ.د. حفيظ ملواني (ج. البليدة) / الجزائر

24– أ.د. محمّد القرعان (ج. اليرموك)/ الأردن

25– د. سميرة صويلح (ج. عنابة)/ الجزائر

26– أ.د.محمود علي حسينات (ج. اليرموك) / الأردن

27– أ.د. عباس بن يحي (ج. المسيلة) / الجزائر

28– أ.د. مايا بوطغو (ج. فرجينيا)/ الولايات المتحدة الأمريكية

29– د. جلال خشّاب (ج. سوق أهراس) / الجزائر

30– أ.د. مصطفى كيحل (ج. عنّابة) / الجزائر

31– د. مديحة عتيق (ج. سوق أهراس) / الجزائر

32– د. فلة بن عابد (ج. عنّابة) / الجزائر

33– د. آمنة بن منصور (ج. عين تيموشنت)/ الجزائر

34– د. محمّد بكادي (م.ج. تامنغست) / الجزائر

35– أ.د. سامية عليوي (ج. عنّابة) / الجزائر

شروط النشر في المجلة

الشّروط الشّكليّة:

1. يُكتب البحث وفق النّموذج* المعدّ سلفًا، بعد تحميله من صفحة المجلة على البوابة الإلكترونية للمجلّات العلميّة (ASJP) من خلال النّقر على خانة "تعليمات للمؤلّف".

2. يُكتب البحث في نسخة إلكترونيّة بصيغة word في صفحة مقاسها (16×24 سم)، مع أطراف هامشية للصفحة على الشكل التالي: 2.5 سم من أعلى الصفحة، و2سم من أسفل الصفحة ومن يمينها وشمالها.

3. لا يجب أن يتجاوز حجم المقال الـ25 صفحة و لا يقلّ عن 15 صفحة.

4. تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم16، والهوامش14، أمّا البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس14، والهوامش12.

5. تكون الهوامش آليّة وفي آخر المقال، ويوضع رقم الهامش في المتن بين قوسين مرتفعًا عن سطر الكتابة، أما في الحاشية فيكون رقم الهامش من غير قوسين وفي مستوى سطر الكتابة.

6. تكون المسافة بين الأسطر في المقالات المكتوبة بالعربية 1 سم، أمّا البحوث المكتوبة باللغتين الفرنسيّة أو الإنجليزيّة فتكون المسافة 1.15 سم.

7. يُرفق البحث بملخّص باللّغتين العربيةّ والإنجليزيّة، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيه الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق بكلمات مفتاحية (باللّغتين) لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.

8. تُخصّص الصّفحة الأولى من المقال لكتابة العنوان بالبنط العريض(بحجم 20 إن كان بالعربيّة و18 إن كان بغيرها) وسط السّطر، ويكون تحته من جهة اليسار اسم

المؤّلف (اسم ثلاثي على الأكثر)، ثم تحته اسم المؤسّسة أو الجامعة التي ينتمي إليها الباحث، ويليه البريد الإلكتروني.

9. باقي الصّفحة الأولى يخصّص لكتابة الملخص باللّغتين جنبًا إلى جنب (كما هو موضّح في النّموذج المرفق)* بحجم خط 12 بالعربية و 11 بالإنجليزيّة، ثمّ الكلمات المفتاحيّة.

10. تكتب العناوين الرّئيسيّة في المقال بحجم 16 (غليظ Gras) من أوّل السّطر، أمّا العناوين الفرعيّة فتُزاح عن أوّل السّطر بمسافة 1 سم، وتكتب بحجم 14 (غليظ Gras).

11. إن كان المقال يحتوي على أشكال وجداول فالأوْلى أن تكون في شكل صورة لتفادي وقوع أي خلل، وإلّا فتوضع في آخر المقال مع وضع علامة للإحالة عليها.

12. لا يترك فراغ قبل الفاصلة والنّقطة وعلامات التّعجّب والاستفهام، ويكون الفراغ بعدها وجوبًا، كما لا يترك فاصل بين الواو وما بعدها.

13. يكون رأس الصفحة آليًّا ومتمايزا بين صفحة فرديّة وزوجية كما هو مبيّن في النموذج المرفق*. يكتب في رأس الصفحة الأولى اسم المجلة ورقم المجلّد والعدد وسنة الإصدار...، وفي التالية يكتب اسم صاحب المقال (اسم ثلاثي على الأكثر) وعنوان البحث (مختصرا).

الشّروط الموضوعيّة:

1. تنشر المجلة البحوث والدّراسات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، شريطة ألاّ تكون منشورة بأيّة صيغة كانت، أو مقدّمة للنّشر.

2. يُرفق المقال بتعهّد موقّع من طرف المؤلّف يؤكّد عدم نشر المقال، أو تقديمه للنّشر في أيّة جهة أخرى.

3. تنشر المجلة البحوث باللّغة العربية أساسا، وباللّغتيْن: الفرنسية أو الإنجليزية.

4. تُنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنّص الأصلي.

5. يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.

6. تخضع كلّ البحوث للتّحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالنّتائج.

إجراءات النـشر:

1. لا تعبّر المقالات بالضرورة عن رأي المجلّة.

2. يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنّية لا غير.

3. لا يشترك في المقال الواحد أكثر من مؤلّفين اثنين (02).

4. لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر.

5. يُشترط لنشر المقال أن يُدرج الباحث قائمة المصادر والمراجع (ببليوغرافيا المقال) منفصلةً عبر حسابه على البوّابة.

6. لا يحقّ للباحث الذي نُشر مقاله بالمجلّة أن يُعيد نشره مرّة أخرى بأيّ صيغة كانت، إلّا بإذن كتابي من رئيس التّحرير.

7. حقوق النّشر والطّبع محفوظة لمجلّة "التّواصل الأدبي" ولجامعة باجي مختار/عنّابة.

* ترسل البحوث على عنوان المجلّة عبر البوّابة الجزائريّة للمجلات العلمية (ASJP) بصفة حصرية، عبر هذا الرّابط:

http://www.asjpcerist.dz/en.PresentationRevue/82

* للاستفسار الرّجاء التّواصل عبر البريد الإلكتروني للمجلّة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

تقييم المقالات:

1. تُعرض المقالات على للتّحكيم السّري عبر البوابة الجزائريّة للمجلّات العلميّة حصرًا.

2. كلّ مقال لا يحترم الشّروط الشّكليّة في كتابته يتمّ رفضه تلقائيا ولا يحال على التّحكيم.

3. في حال استيفاء المقال لشروط النّشر، تقوم هيئة التّحرير باختيار محكّميْن اثنين، وقد تستعين بثالث لترجيح أحد الرأييْن إن كان بينهما اختلاف في قرار القبول أو الرّفض.

4. تكون ملاحظات المحكّمين إمّا بالقبول، أو بالقبول مع تعديل كبير أو بسيط، أو بالرّفض.

5. لهيئة التّحرير صلاحيّة قبول أو رفض أيّ مقال أو بحث دون إبداء الأسباب، وذلك وفق ما تقتضيه الموضوعيّة العلميّة.

أحكام ختامية:

1. العضوية في إدارة المجلة طوعية.
2. النشر في المجلة مجاني.
3. لا يُدفع للباحث مكافأة عن نشر بحثه في المجلة.

الـفـهــرس

المـوضوع الصفحة

الافتتاحية 10-12
أ.د/ ساميـة عـليــوي

1. أ/ بوبكر النية أ.د/ مشري بن خليفة 13- 36
ديالكتيك التأويل عند محمد أركون:
من السياجات الدوغماتية إلى العقل المنبعث

2. د/ حسين أحمد كتانة ..... 37 - 52
النظم حلقة وصـل بين النحو والبلاغـة وموقف المحدثين منها

3. د/ ويزة غربي ..... 53 - 68
المقارنة النمطيّة وسلطة التوازي التاريخي
بين "فيكتور جيرومونسكي" و "بيير ف. زيما"

4. أ/ أحمد خضرة ..... 69 - 91
مفهوم الأدب الإسلامي وسماته في ضوء الدّراسات الحديثة

5. د/ سُـميّـة إبـريـر ..... 92 - 104
المـؤشـرات النصية في رواية "قصيدة في التذلل" للطاهر وطار

6. أ.د/ سامية عليوي و د/ عائشة لعبادلية ..... 105 - 131
قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" لعبد الحليم : قراءة جماليّة

7. د/ وهـاب داودي 132- 156
التناص الصّوفي والأسطوري في شعر مصطفى الـغـمـاري

8. أ/ سارة كسيبي **157- 174**

أشكال التفاعل بين الشّعر والتصوير

ـ بحث في المآزق النّظريّة للقصيدة التصويريّة ـ

9. Mohammad Reza Fallah Nejad ..... **175 - 199**

Dépression et troubles affectifs dans le *Journal de deuil*

الكلمة الافتتاحية

نستقبل سنة ميلادية جديدة، نتمنّاها سنة أمن ورخاء على أمّتنا العربية الإسلامية، ومعها نستقبل العدد الرّابع عشر من مجلّة 'التّواصل الأدبي' التي استطاعت بجهود خبرائها والباحثين الذين اختاروها منبرا لأبحاثهم، وبصدق أمانة تحريرها في العمل، أن تثبت نفسها في صف المجلاّت العالمية، وأن تحصل على معامل التّأثير العربي للسّنة الثّانية، لترتقي من 1.7 في سنة 2018 إلى 1.8 في سنة 2019؛ وما ذلك إلاّ دليل على المكانة التي وصلتها، سواء من حيث نوعية المقالات التي تُنشر على صفحاتها، أو من حيث الاهتمام الذي يوليها لها طاقمها (خبراء ومحرّرين) شكلا ومضمونا.

يتوفّر العدد الرّابع عشر (14) من مجلّة 'التّواصل الأدبي' على تسع(09) مقالات – ثمانية منها باللّغة العربية وواحد باللّغة الفرنسية– تنوّعت الدّراسات فيها بين: الدّراسات النّظرية والتّطبيقية النّقدية في مختلف الأجناس الأدبية.

يتصدّر العدد مقال نظري بعنوان **'ديالكتيك التّأويل عند مُحَمَّد أركون: من السّياجات الدّوغماتية إلى العقل المنبعث'**، يحاول فيه صاحبه الكشف عن استراتيجيات التّأويل التي اعتمدها "مُحَمَّد أركون" في مقاربة النّص الدّيني، لما يتيحه التّأويل من فهم وتجاوز للقراءات التّقليدية التي طالما أسّست لأحادية المعنى.

ثاني مقال نظري يحمل عنوان **'النّظم حلقة وصل بين النّحو والبلاغة وموقف المحدثين منها'**، يتناول فيه الباحث مصطلح النّظم بوصفه ارتباطا للكلمات بعضها ببعض داخل النّسق الكلامي وترتيبها بحسب المعاني، مؤكّدا أنّ ذلك لا يتأتّى إلاّ وفق الأحكام النّحوية؛ مبرزا دور عبد القاهر الجرجاني في ذلك.

ثالث مقال نظري يحمل عنوان **'المقارنة النّمطيّة وسلطة التّوازي التّاريخي بين "فيكتور جيرومونسكي" و"بيير. ف. زيما"'**. تتناول فيه صاحبته ما دعت إليه المدرسة السّوسيولوجية من ضرورة تواشج الأدب المقارن مع باقي العلوم من أجل إرساء مفهوم تفاعلي للآداب العالمية على أساس النِّدِّية وليس على أساس التّفاضل، وفق منظور "**التّوازي التاريخي**" الذي جاء به" فكتور جيرومونسكي" (Victor Gyromonskij) ووفق ما يُطلق عليه "بيير فاليري زيما" (Pierre.V.Zima) "**التّناص الثّقافي المقارن**" الذي ينطلق عنده من مبدأ التكافؤ الثّقافي بين الحضارات.

أما المقال النّظريّ الرّابع، فيحمل عنوان **'مفهوم الأدب الإسلامي وسماته في ضوء الدّراسات الحديثة'**، يتناول فيه الباحث مفهوم مصطلح الأدب الإسلامي الذي يوازن بين الجمالية، وشحن الأدب بالقيم والمبادئ، مبرزا خصائص هذا الأدب وتصوّره.

أما المقالات التّطبيقية، فيتصدّرها مقال بعنوان **'المؤشّرات النّصّية في رواية "قصيد في التذلّل" للطّاهر وطار'**، تتناول فيه الباحثة رواية 'قصيد في التّذلّل' للطّاهر وطّار بالدّراسة، مركّزة على النّصوص الموازية، أو المؤشّرات النّصية (من عناوين رئيسة وفرعية ومقدّمات وإهداءات...) التي تعدّ مفاصل أساسية في فهم النّصوص الأدبية.

سادس مقال يحمل عنوان **'قصيدة "شهرزاد واللّيلة الثّانية بعد الألف" لعبد الحليم مخالفة –قراءة جمالية–'**، تحاول فيه الباحثتان تتبّع مواطن الجمال التي أضفتها الأسطورة على هذه القصيدة، وكيف تعامل الشّاعر مع الأسطورة كي يجعل منها عنصرا بنائيا جماليا من خلال تفكيكها وإعادة تشكيلها وفق رؤيته الشّخصية.

أمّا المقال السّابع، فيحمل عنوان **'التّناص الصّوفي والأسطوري في شعر مصطفى الغماري'**، يتتبّع فيه الباحث التّناص الصّوفي والأسطوري اللّذيْن يعدّان مصدريْن من

مصادر الإلهام بالنّسبة إلى الشاعر المعاصر، إذ يتمكّن –من خلاله– من الكشف عن آلامه وآماله وعن هموم أمته وطموحاتها، وكان شعر الغماري مدوّنة البحث.

ثامن مقال، يحمل عنوان **'أشكال التّفاعل بين الشّعر والتّصوير –بحث في المآزق النّظرية للقصيدة التّصويرية–'**، تتناول فيه الباحثة ظاهرة التّفاعل بين الشّعر والتّصوير، لتثير مجموعة من الإشكالات النّظرية التي تتخبط فيها القصيدة التّصويريّة المعاصرة، بعدّها شكلا شعريا جديدا يمزج بين المرئي والمكتوب.

آخر مقال، مكتوب باللّغة الفرنسية، يحمل عنوان **'الاكتئاب والاضطرابات العاطفية في "يوميات الحداد"'** التي يخلّد فيها رولان بارث صورة والدته بعيدا عن الحزن واليأس، معبّرا عن الحبّ الذي يكنّه لها. ومن خلال تعبيره عن ذاته وحديثه عن غياب الأحبّة، وضع "بارث" نفسه في مسار الإبداع الرّوائي.

يخضع ترتيب المقالات كالعادة إلى شروط تقنية لا غير.

وفي محطّتها الرّابعة عشر، استطاعت "التّواصل الأدبي" أن تجد لها مكانا في قاعدة بيانات "معرفة"، فهنيئا لنا جميعا بهذه المكانة.

ونحن إذ نتمنّى أن يجد قرّاؤنا في هذا العدد ما ينفع، فإنّنا نهيب بخبرائنا، شاكرين الجهود التي بذلوها حتّى يصدر العدد بهذا المستوى، كما نهيب بباحثينا، شاكرين لهم الثّقة التي وضعوها في المجلّة، والتي ما كان هذا العدد ليصدر لولاها.

فشكرا لكلّ الأيادي التي تعاونت كي تكون 'التّواصل الأدبي' على ما هي عليه.

رئيسة التّحرير:

أ.د/ سامية عليوي

EISSN 2588-2333 ﴿التـواصل الأدبي﴾ ISSN 1112-7597
العدد التسلسلي: 14 ـ جانفي 2020 المجلد:09 / العدد: 01

قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" لعبد الحليم مخالفة قراءة جمالية

تاريخ الإرسال: 2019/09/05
تاريخ القبول: 2019/10/06

أ.د/ سامية عليوي
جامعة باجي مختار / عنّابة (الجزائر)
د/ عائشة لعبادلية
جامعة عبّاس لغرور / خنشلة (الجزائر)

الملخّص:

ليست الأسطورة مجرّد قصّة أو حكاية مسلّية، بل هي (مؤشّر حضاري)، استطاعت أن تمارس إغراءها على أقلام الأدباء، فأعادوا تشكيلها وطرحها من وجهة نظر عصرية، كما استطاعوا أن يثيروا بها قرّاء لا تعنيهم الأساطير مطلقا، بما أضفَوْه عليها من لمسات جمالية من خلال الانزياح والتّعديل؛ ذلك أنّ العنصر الأسطوري يمتاز بالمرونة التي تمكّن الشّعراء من التّعامل معه، وجعله ينصهر مع تجربتهم، فلا يبدو دخيلا أو غريبا عن نسيج النّص.

ومن خلال دراستنا لقصيدة "شهرزاد واللّيلة الثّانية بعد الألف"، سنحاول تتبّع مواطن الجمال التي أضفتها الأسطورة على هذه القصيدة، وكيف تعامل الشّاعر مع الأسطورة كي يجعل منها عنصرا بنائيا جماليا من خلال تفكيك الأسطورة وإعادة تشكيلها وفق رؤيته الشّخصية.

الكلمات المفتاحية: *الأسطورة، شهرزاد، ألف ليلة وليلة، الشّعر المعاصر، دراسة جمالية.*

Résumé:

Le mythe n'est pas une simple histoire amusante ou une anecdote, mais un "indicateur culturel", qui a su attirer les plumes des écrivains. L'élément mythique a la flexibilité nécessaire pour être traité par les poètes et le faire fusionner avec leur expérience, sans que cela ne semble intrusif ou étranger à la texture du texte.

En étudiant le poème "Shéhérazade et la mille et deuxième nuits", nous tenterons de retracer ce que le mythe a ajouté à ce poème –

esthétiquement- et comment le poète a traité le mythe pour en faire un élément esthétique en le démantelant et en le reconstituant selon sa vision poétique personnelle.

Mots-clé : *Mythe, Shéhérazade, Mille et une nuits, poésie contemporaine, étude esthétique.*

Abstract:

The myth is not a simple amusing story or an anecdote, but a "cultural indicator" that has attracted writers' pens. The mythical element has the necessary flexibility to be treated by poets and to merge it with their experience, without this seeming intrusive or foreign to the texture of the text.

By studying the poem "Shéhérazade and the one thousand and second nights", we will try to trace what the myth has added to this poem -esthetically- and how the poet treated the myth to make it an aesthetic element by dismantling it and by restoring according to his personal poetic vision.

Keywords: *Myth, Sheherazade,The Thousand and one nights, cotemporary poetry, aesthetic study.*

لم يعد الشّعر مجرّد كلامٍ موزون مقفّى يدلّ على معنى، فقد ظهرت القصيدة العربيّة الحديثة في إطارٍ شعريٍّ جديد ضمّ إليه صورا ورؤى ومواقف داخل أوضاعٍ زمنيّة ومكانيّة محدّدة، بل أصبحت إطارا يلتئم فيه اللّفظ والمعنى معا، لا أسبقيّة لأحدهما على الآخر ولا فضلَ لألفاظٍ في تزيين المعاني المطروحة في الطّريق، ولهذا أصبح من العسير تحديد بنية القصيدة الحديثة، وقد ساهم في هذا التّعقيد اعتمادا على الرّمز بمختلف أنواعه [1].

ولما كان الرّمز من أهمّ الظّواهر التّعبيريّة في القصيدة الحديثة، فإنّ دراسة جماليّات التّوظيف الأسطوريّ وتقنيّاته في الشّعر العربيّ الحديث تقتضي التّطرّق إلى أثر الرّمز الأسطوريّ في البناء الشّعري.

ولا تتأتّى ضرورة البحث العلمي للرّمز الفنّي في الشّعر الحديث من كون الرّمز أحدَ عناصر البنية الفنّية للنّص الشّعري فحسب، بل تتأتّى أيضا من كون الإيحائيّة سِمَةَ التّعبير الجماليّ بعامّة، فالوعي الفنّي بطبيعته الحسّية الانفعاليّة يسعى إلى تملّك العالَم جماليا بشكل متمايز عن الوعي العلمي أو الأخلاقيّ.

فالرّمز له أُسُسٌ ينتجها الوعي، إذا انتفت انتفى كونه رمزا، « فاستخدام الرّمز بوصفه شكلا من أشكال التّعبير الجمالي ليس أمرا عارضا، كما أنّه ليس مستحدَثا البتّة، إذ يمكن القول إنّ الأسطورة في مستوى من مستوياتها شكل رمزيٌّ في التّعامل مع العالَم» (2).

ولهذا، فإنّ الاتّجاه إلى توظيف الرّمز، كان لحاجة روحيّة في الإنسان وازدياد مطالبه ورغباته، إذ يكمن جانب من تلك الرّغبة في ضيق المعجم اللّغوي نفسه، كما يكمن في محدوديّة العالَم الخارجيّ بالقياس إلى اتّساع الفكر الإنسانيّ ومرونته أو نتيجة ضغطٍ تاريخيٍّ وثقافيٍّ أيضا إذ كلّما تعقّد الوسط الاجتماعيُّ والسّياسيُّ والثّقافيُّ، كلّما ازداد هو إمعانا في الرّمزيّة والصّوفيّة، معتبرا ذلك نوعا من الحصانة الذّاتيّة والثّورة النّفسيّة احتجاجا ورفضا للأوضاع الرّاهنة فضلا عمّا يضفيه التّعبير بالرّمز من حريّة الإبداع، ورحابة التّخييل وثراء التّأويل.

ولعلّ ما يفسّر ورود الرّموز في الشّعر المعاصر ضمن أحداث الأساطير القديمة في قالب فنّيٍّ يعكس أسطورة الإنسان المعاصر «هو صنعة الفنّان الشّاعر المتميّزة والمتمثّلة في إدراكه الحسّيّ والانفعاليّ للعالَم»(3).

ولا يخفى علينا ما لإدراك الرّمز الفنّيّ من أهمّية تمكّن الدّارس من الكشف عن رؤية البُنى الشّعريّة للأشياء والعلاقة الأوّليّة للعقل والمادّة، إذ تتولّد الكلمات في نسيج اللّغة الشّعريّة وتتضاعف المعاني وتُشحن بالدّلالات المتعارضة إلى أقصى حدّ عبر سياقات وإحالات مثيرة «فإذا كان الفنّ هو خلقُ أشكالٍ رمزيّة للشّعور الإنسانيّ، فإنّ الملَكةَ التي تصنع الصّورَ والرّموز إنّما تنطلق من حضور حقائق الأشياء الفاعلة في الوعيِ قبل استحضار تفاصيل أجسادها» (4).

فالرّمز الأسطوريُّ يوفّر للنّص مقدارا من الجماليّة من حيث الفكرة والأسلوب إذ يساهم في صنع نوع من التّماسك والانسجام من حيث المعنى والمبنى «فالجمال مكمنه النّسيج وقدرة العناصر على توليده نَسَقا متميّزا ينهض بالبِنية ويصل بها إلى نمذجة النّظام، وإلى وضعه على مستواه الصّافي الشّفّاف حتّى الخفاء واللاّ حضور، أو حتّى الإيهام باللاّ نظام وبالعفويّة» (5).

لذلك، سنحاول الوقوف عند أهمّ تقنيّات التّوظيف الأسطوريّ التي أضفت على هذه القصيدة –موضوعِ دراستنا– صبغة جماليّة فنّية لارتباطها بالرّموز الأسطوريّة، وهي: التّداعي، المحاورة، اللّغة الشّعريّة، الصّورة الشّعريّة، والموسيقى الشّعريّة.

أوّلا ـ التداعي:

تكمن وظيفة التّداعي الجماليّة في عمليّة التّوليد الفنّي الذي يتشكّل من خلال التّداعي المعنوي اللّفظي للكلمة المفردة في ارتباطها بالصّورة الشّعريّة. وتعتمد جماليّاته على مخزون ثقافيّ كبير وخيالٍ واسعٍ ليكون التّداعي التّصويري غير متكلَّفٍ ولا مبالَغٍ فيه، إذ يُضفي مسحةً جماليّةً وصبغةً فنّيةً على بناء القصيدة من خلال إعطاء الدّالّ أكثر من مدلول(6).

وتتبُّع التّداعي وقراءته يعني تتبُّع التّطوّر في القصيدة، فالتّحوّلات التي يفرضها النّص محكومة بعامل تفاصيلِ الذّاكرة، إذ هي كفيلة بأن تحدّد العلاقة بين صوتِ الشّاعر ومبنى قصيدته (7)، فحين نقرأ هذه القصيدة، لا شكّ أنّ هناك انعكاسا لظلّ هذه الصّورة على مجموعةٍ من الصّور المتولّدة عنها:

«البدر في كبِدِ السّماء قد استقرّ ..
وعلى أريكته تمدّد شهريار ..
أعياه طولُ الانتظار ..
(...)
والغادةُ الحسناءُ تمثالٌ
يطوّقه السّكونْ
وعلى امتدادِ الصّمتِ
تمتدّ الهواجس والظّنونْ» (8)

فكلمة "شهريار" توحي بتداعياتٍ صوريّةٍ تتوالد الواحدة بعد الأخرى لتكون عودةً إلى ألف ليلةٍ وليلة، حيث "الملك شهريار" المترع بالخيانة، والتّاريخ المحموم بالانتقام والظّلم. حيث تتّضح عمليّة التّوليد الفنّي في الصّورة الموحية التي جاءت بعدها، فحين صوّر "شهريار" ممدّدا على أريكته، غير مستسلمٍ للنّوم، كان أن تداعى إلى فكر الشّاعر "الغادة الحسناء/ شهرزاد" التي صوّرها في سكون وصمتٍ يثير الهواجس والظّنون، فشهريار والأجواء المحيطة به تستدعي استحضار الغادة الحسناء، وهو ما يستدعي أيضا طرقَ باب الحكايا، وذلك لتجسيد صورةٍ كاملةٍ ونموذجيّةٍ في ذهنِ المتلقّي:

«هبْ أنّها لم تستطع
إتمامَ قصّتها كما وعدته شعرا ..
هبْ أنّها عجزت

وخانها فنُّ تنميقِ الكلامْ

(...)

أيحكّم السّلطانُ سيفَه عندها؟

أيصيرُ خِدرُ الغادةِ الحسناءِ قبرا ..؟» (9)

كما نجد المقطع السّابق، يحفل بتداعياتٍ وتصوّراتٍ متضادّةٍ ومناقضةٍ لحقيقة الرّمزيْن الأسطوريّيْن في ألف ليلة وليلة، ممّا يوحي بمرارة الواقع الذي يعيشه الشّاعر، وعدم إمكانيّة التّعايش في أجوائه، وهذا ما يولّد تداعيا آخر أتى في صيغة سؤالٍ عن مصير الغادة الحسناء في حالةِ عجزها عن إتمام قصّتها التي فضّلت –أو كما فضّل الشّاعر على لسانها– أن تحكي عن مأساة وطنه، فكان من الضّروريّ أن يستدعي لهذه المأساة، المدينةَ الأسطوريّةَ التي تبخّرت جنائنها:

«سأقصّ عن ذات العماد

عن جنّة الفردوس كيف تبخّرت

كيف انتهت بجمالها وجلالها

ما بين كثبان الرّماد

سأقصّ عن غول الفناء

وقوافل الشّهداء، عن

أسطورة العنقاء والعشر الشّداد»(10)

فتولّدت عن هذه الصّورة صورة أخرى تزيد من هول المأساة، وهي "غول الفناء"، فمن هذه الفكرة يتبادر لأذهاننا فكرة التّضحيّة في سبيل الوطن، وما استدعاء صورة "الشّهداء" إلاّ تعبير عن ذلك. ويربط الشّاعر هذه الفكرة –في الوقت نفسه– بفكرة العنقاء، ولعلّها العنقاء الأسطوريّة الإيجابيّة الفاعلة القادرة على انتشال الحياة من براثن الموت.

وإلى آخر القصيدة، يمضي الشّاعر –عبر تكنيك التّداعي– في توليد الصّور المرتبطة بأزمة الوطن ومأساته إلى أن يعلن عن عدم انتهاء قصّة الغادة الحسناء التي لم تزل تصوّر هذه المأساة، وهو ما يستدعي استحضار صورة مناقضة لصورة اللّيالي، إذ يعلن الشّاعر عن استمرار اللّيالي، وما اللّيالي إلاّ أيّام الوطن المأساويّة.

ولعلّ هذه التّداعيّات لم تكن كلّها من خلال الأسطورة، بل من خلال ذاكرة الشّاعر التي هي سلسلة متتاليّة من المعاناة الوطنيّة والإنسانيّة الرّابضة في أعماقه.

ومن هنا، يبرز دورُ الذّاكرة في تداعي الصّور والمعاني حيث يقوم بناء القصيدة على تفاصيل الذّاكرة وتفاصيل الأسطورة، إذ لا يمكن فهمُ هذه التّفاصيل إلاّ من خلال ربط صوتِ الشّاعر بالرّمز المحوريّ في القصيدة.

ثانيا ـ الحوار:

يُعدّ الحوار بنوعيْه (الدّاخلي والخارجي) الرّكيزة الأساسيّة إلى جانب الشّخصيّة التي تؤدّي الحوار، إمّا منفردة أو بمصاحبة شخصيّاتٍ أخرى، لهذا سنتحدّث عن هذه التّقنيّة بنوعيْها لتوفّرها في هذه القصيدة، ولتأثيرها في البناء الفنّي للنّصّ الشّعري.

أ – الحوار الخارجي:

يلعب الحوار الخارجي دورا مهمّا في القصائد التي توظّف الأسطورة، فهو «ببساطة صوتان لشخصيْن مختلفيْن يشتركان معا في مشهد واحدٍ تتبيّن من خلال حديثهما أبعاد الموقف» (11).

فقد يهدف الحوار إلى طمأنة الشّاعر، وإدخال اليقين إلى نفسه الحائرة، وقد يكون هروبا من الذّات، وطلبا للحياة، والموضوعيّة، فيسمح للشّاعر بالتّصوير الدّرامي، فيعلو بعض الوقت على إشكالات القصيدة الغنائيّة بما يوفّره لقصائده من جوّ الصّراع المأساويّ الذي تعانيه الشّخصيّات الفنّية التي تقوم بدور البديل عن نفسه، ويجد في ذلك بعض العزاء فينسى –ولو لفترة وجيزة– آلامه حين يتأمّل آلام غيره، فالحوار الخارجي سيتيح له فرصة البثّ والمشاركة الوجدانيّة للوصول إلى تحقيق التّصالُح مع الذّات ومع الآخر [12].

كما أنّ تقنيّة الحوار الخارجي لا تكون منفصلةً، فالشّاعر يعمل على إثراء التّصوير الشّعري، وتكثيفه من خلالها، رغبة في إعطاء القصيدة توتّرها ليضفي عليها دلالة جماليّةً فنّيةً [13].

ونجد مثالا لذلك، المقطع الآتي:

«يا شهرزاد .. أما وعدتِني أن تتمّي
قصّة المصباح والكنز المخبّإ
في رمال العُرب شعرا ..؟
فتبسّمت: مولايَ .. عذرا
سأتمّها،
لكنّني آثرتُك اليوم بأخرى» [14]

فالشّاعر حين جاء بلمحة الحوار هذه، أراد أن يفتح فضاء آخر للحكي، ويوسّع من لغة الحديث لينقله إلى المحور الأسطوري الأكثر جمالا وبلاغة في سرد الحكايا، وكان لا بدّ للشّاعر من إجراء هذه المحاورة لنقل المتلقّي إلى مشهد أكثر تشويقا واستمرارا للقصّة، فكان أن أدّى هذا الحوار وظيفته سواء من ناحية التّصوير الدّرامي أو من النّاحية الجماليّة الفنّية.

ب – الحوار الدّاخلي (المونولوج):

تعتمـد الشّخصـيّة حـوارا داخليّـا، إذا كانـت منفـردة لتنقـل المواقـف وتحـرّك الأحـداث خـلال مشـاهد ومقـاطع متلاحقـة تتحـدّث فيهـا الشّخصـيّة عـن الشّـاعر، وتتماهى نفس الشّاعر وهمساته خلال صوتها «فالحوار الدّاخلي هو الحديث المنفرد الذي يقوم به شخصٌ واحد، في وجود أو غياب مستمعين، فيكون لتلك الشّخصيّة صوتان، أحدهما خارجيٌّ تتوجّه به إلى الآخرين، والثّاني صوتها الخاص، لا يسمعه –فيما يُفترض– أحد سواها، ويبرز هواجسها وخواطرها وأفكارها المقابلة لما يدور في الظّاهر» (15)

والحـوار الـدّاخلي بهـذا المنظـور صـراعٌ أبـديٌّ بـين مكـوّنات الكيـان البشـري الـدّاخلي، بـين القـيم الاجتماعيّـة والأخلاقيّـة والثّقافيّـة والفلسـفيّة مـن جهـة، وبـين الرّغبات والميول والأحاسيس والغرائز من جهة أخرى، إذ يتمحور الحديث في هذا الإطـار حـول الصّـراع بـين "الأنا الأعلـى" الـذي يشـكّل الطّـرف الأوّل مـن الحـوار الدّاخلي و"الهو" الذي يشكّل الطّرف الثّاني على حدّ التّعبير الفرويدي(16).

والمونولـوج وإن تجلّـى في هـذه العلامـات السّـالفة الذّكر فإنّه يتّخـذ العديـد مـن تقنيّات الحوار العادي. وقد ينزاح عن اللّغة العامّية ليبلغ مبلغ الجماليّة الفنّية كما جاء في هذا المقطع:

«عجبا لأمري ... !!
أجعلتُ من نسجِ الكلام قواقعَ
في جوفها خبّأتُ عمري ...؟
كيف ارتمت هذي الحروف
لكي تحول بسحرها
ما بين خنجره ونحري

وتدافعت لتطيل عمرا
كيف استطاع الحرف أن يمتدّ فوق
الموت والسّيّاف والأهوال جسرا ...؟» (17)

فمن خلال هذا المقطع يتّضح ما للحوار الدّاخلي من أهمّية، تكمن في استبطان وتعرية الواقع النّفسي الذي تحياه الشّخصيّة، فقد سيطرت الحيرة على نفس الغادة الحسناء، فتعجّبت من نفسها، بل من سحر حديثها الذي وقاها شرّ السّلطان، فجاء هذا الحديث جامعا بين التّساؤلات والإجابات والاعتراضات، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على حالة القلق التي تعتري الإنسان حينما يهمّ باتّخاذ قرار خطير في حياته، لا سيّما وهذه الغادة الحسناء (شهرزاد) ستباشر سرد حكاية أخرى على مسامع الملك.

كما سبق حديثَ شهرزاد حوارٌ داخليٌّ آخر تجلّى في المقطع الآتي:

«هبْ أنّها لم تستطع
إتمامَ قصّتها كما وعدته شعرا ..
هبْ أنّها عجزت
وخانها فنُّ تنميق الكلام
(...)
هبْ أنّها ارتبكت لبرهة
وخيالها
نضبت جداولُه وأمست
جنّةُ الأفكار قفرا
أيحكّم السّلطانُ سيفَه عندها؟
أيصير خِدرُ الغادة الحسناء قبرا ؟؟» (18)

وعلى مستوى هذه الاحتمالات، يتّضح الحوار الدّاخلي للشّاعر، فيتراسل مع الافتراضات التي يوردها في شكل تساؤلات محيّرة، حيث تتماهى حالته النّفسيّة مع كلّ قرار محتمل بكلّ ما فيه من يأس وقلق على مصير حسناء قد تؤول حياتها إلى القبر.

وبهذا يكون الحوار عنصرا فعّالا في إضفاء صبغة جماليّة على البنية الدّراميّة للقصيدة، حيث قدّم الشّاعر المشاهد التّعبيريّة بشكل استوعبه جسد النّصّ الشّعري داخل نسيجه الملتحم، ولا يتحقّق هذا الاستيعاب إلاّ باللّغة الشّعريّة وانزياحاتها الحاصلة في النّص.

ثالثا ـ اللغة الشعرية:

الشّعر تشكيل لغويٌّ جميل، واللّغة هي مادّته الخام التي تدعم بناءه، ولا يمكن لموضوع كالأسطورة أن يجد سبيله إلى المتلقّي إلاّ عبر بناء لغويٍّ يتجاوز مرحلة التّبليغ إلى الإبداع الفنّي، ذلك أنّ اللّغة الشّعريّة انتقلت من كونها لغة تعبير –في الشّعر القديم– إلى لغة الخلق، فكان لزاما على الكلمة في الشّعر الحديث أن تعلو على ذاتها، فتتنوّع المعاني وتتداخل الدّلالات إذ أنّ الكلمة في الشّعر «ليست تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع، ولكنّها رحم خصب جديد (...) فبدل أن يكون الشّاعر خادما للّغة مستسلما لها، يتحوّل إلى ثائر عليها يفجّر فيها السّحر...»[19].

ويرى "هيدجر" أنّ لغة الشّعر متّصلة بالوعي الإنساني، وبلفظة الإبداع، فالشّعر –كما يقول – «لا يلتقي اللّغة قطّ مادّة يتصرّف فيها كأنّها معطاة له من قبل، بل الشّعر هو الذي يبدأ بجعل اللّغة ممكنةً» [20]، وهذا يعني أنّ ماهيّة اللّغة تفهم من خلال ماهيّة الشّعر.

وقد ارتبط تطوّر التّشكيل اللّغوي في القصيدة الحديثة بالرّؤية الشّعريّة التي فرضتها مرحلة الخمسينيّات المرتبطة تاريخيّا بحلم البعث والخلاص، وفنّيا بهضم التّراث

العربي بكلّ أبعاده الحضاريّة، سواء على مستوى المفردات الواقعيّة "الدّارجة" التي تتمتّع بمرجع اشتقاقي عربيّ أو الكلمات التي لها أصلٌ في المعجم العربيّ.

وقد ألحّ "إليوث" في حديثه عن لغة الشّعر على إحياء الوعي التّاريخي للأمّة والاتّصال المستمرّ باللّغة المحكيّة في مجتمع الشّاعر وعصره والارتفاع بالتّعابير الدّارجة إلى مستوى فنّيٍّ يستوعب أدقّ المشاعر فيحمل المتلقّي أو السّامع على القول «هكذا ينبغي أن أتكلّم لو أمكنني التّكلّم شعرا» (21)

وفضلا عن دعوة إليوت، فقد ساهمت مجلّتا "الآداب" و"شعر" في تحويل معجم القصيدة الحديثة وتجاوز بعض قواعد الأسلوب العربي، إذ أصبحت لغة الشّعر مبنيّة على الاشتقاق وتوليد الصّيغ الجديدة في سياق تركيبيٍّ جديد وفقا للتّصوّرات الذّهنيّة للشّاعر، فهو مجبرٌ على تحطيم وتفتيت بنية التّركيب اللّغوي الجاهز وخرق المألوف.

وبذلك كان للنّزوع التّجديدي في المعجم الشّعريّ من خلال الإشارات والرّموز الأسطوريّة تجاوُبٌ كبيرٌ من طرف الشّعراء المعاصرين، فأصبح النّصّ الشّعريّ الحديث يمارس حضوره ويعلن سلطته عبر لغة الانزياح المتماهية فيه.

فالشّاعر يتمثّل قصيدته بلغة تتوهّج من إحساسه وفكره ممّا يجعلنا مشدودين أمام نصّه نكتشف معه «متعةً أقرب ما تكون إلى لحظة وحالة الصّمت التّأمّلي العميق في الذّات والنّصّ والعالَم إثر قراءة عملٍ معرفيٍّ أو فلسفيٍّ أو إبداعيٍّ، يدفعنا دفعا إلى إعادة النّظر في ذواتنا وعالَمنا» (22) .

فالقصيدة العربيّة تتشكّل إذن من خلال هذا الامتداد المتناهي، وسنحاول في هذه الدّراسة أن نسلّط الضّوء على بعض الظّواهر التي تفرّدت بها هذه القصيدة –أنموذج دراستنا–.

أ – الاستفهام:

قد ترد صيغ الاستفهام في القصيدة، فتخرج عن غرض الاستفسار إلى أغرض أخرى، فقد يريد الشّاعر التّعجّب أو الدّهشة أو الاستغراب ... ونجد أمثلة من الاستفهام في المقطع الآتي:

«أجعلتُ من نسجِ الكلامِ قواقعَ
في جوفها خبّأتُ عمري ..؟
كيف ارتمت هذي الحروف
لكي تحول بسحرها
ما بين خنجره ونحري؟
(...)
كيف استطاع الحرف أن يمتدّ فوق
الموت والسّيّاف والأهوال جسرا؟
أيكون؟ .. لكن» (23)

فقد طغى الاستفهام على هذا المقطع ليخرج عن غرض الاستفسار إلى التّعجّب والحيرة، فهذه الأمثلة التي تراوده تبحث في ذات الشّاعر عن جوابٍ متعلّقٍ بما كان.

ولعلّ هذا التّوظيف لأسلوب الاستفهام ما هو إلاّ صيغة حضاريّة، ذلك أنّ السّؤال يحمل في ذاته جوابا متواريا خلف زيْفِ الحقيقة وحقيقة الواقع.

ب – النّداء:

وهو أسلوب آخر اعتمد عليه الشّاعر بغرض التّنبيه وإحياء الضّمير، كما جاء في قوله:

«يا شهرزاد ... أما وعدتِني أن تتمّي
قصّةَ المصباح والكنز المخبّإ
في رمال العُربِ شعرا ...؟» (24)

فالشّاعر حين أراد أن يذكّر شهرزاد بوعدها، استخدم أسلوب النّداء الصّريح ليلفت انتباهها ويحيي ضميرَها فتفي بوعدها، وجاء أيضا في قوله:

«يا أيّها الملك السّعيد
يا صاحبَ الرّأي السّديد» (25)

فقد وظّف الشّاعر هذا النّداء مرّة مستندا إلى ضمير، ومرّةً أخرى مستندا إلى صفة. ولعلّ مناداة الرّموز الأسطوريّة توحي بتداخل المعنويّ بالمادّيّ، ويحمل الرّغبة في التّغيير والرّفض والثّورة على الواقع، لذلك كان لغرض التّنبيه دور هام في البنية اللّغويّة للقصيدة، وإن كان لم يخرج لأغراض أخرى إلاّ أنّه ساهم في انسجام بنية الحكي في القصيدة.

رابعا ـ الصّورة الشّعريّة:

غدت القصيدة الحديثة قضيّة فنّية مرتبطةً بكلّية التّجربة وجزئيّاتها وإنّيّتها وديْمومتها؛ فإذا ألمّ الشّاعر الحديث «بتجربة لم يعد يُلقي في ساحها ما يتيسّر له من الأفكار والمشاعر الهاربة، كما أنّ معانيه لم تعد معانٍ تراكميّة .. فهو يستقطب التّجربة في كلّ إمكاناتها»(26)، وبذلك يتقصّى في التّاريخ والأسطورة وغيرها، ممّا يساهم في تشكيل صوَره.

ومن خصائص القصيدة الحديثة أنّ الصّورة تحوّلت فيها إلى رؤية، وهي تلتزم بالصّورة على الفكرة لأنّ هذه الأخيرة من سمات النّثر، في حين أنّ الصّورة أداة الشّعر، إلاّ أنّها ليست صورة تشبيهيّة أو تقريريّة وإنّما هي صورة توليديّة، فحينما

يعتو الخيال، صاهرا الانفعال والعقل وفقا لآليّاته، تتّضح المشاعر في النّفس، وتغدو لها أشكالٌ حسّيّةٌ تطابقها، ومن هنا كانت الصّورة المقتَبسةُ من المادّة اللاّ مألوفة ومن المشاعر(27).

ولعلّ اهتمام النّقّاد المحدثين بالصّورة الشّعريّة خاصّة، ناتج عن أهمّيتها في التّشكيل الشّعري ممّا يجعل وحدات الشّعر التّركيبيّة ومضامينه الفكريّة والنّفسيّة لا ترتبط بقوانين مضبوطة، وإنّما تنصهر كلّها في ما يُعرف بالصّورة التي تعرف طريقا مغايرا لما سبق، إذ لم تعد تنحصر في الطّرُق البلاغيّة القديمة، بل أصبحت تمتدّ بامتداد التّجربة وتعقُّداتها الممزوجة بالوعي الإبداعيّ والخيال الابتكاريّ(28).

فالخيال عنصر أساسٌ في بناء الصّورة، فهو القدرة الخلاّقةُ التي تقلب قوانين الطّبيعة، وتُضفي صفةَ الجماليّة عليها إلاّ أنّ الصّورة النّاتجة عنه لا يكتمل جمالُها إلاّ بتفاعلها مع بقيّة العناصر الأخرى كاللّغة والموسيقى وغيرها؛ والوقوف بها عند التّشابُه يقتل فيها تلك الحيويّة، ويُفقدها قيمتها خاصّة عند تناقض الصّورة الجزئيّة داخل القصيدة.

I – أنواع الصّورة الشّعريّة:

لعلّ امتزاج الواقع بالخيال في القصيدة الحديثة هو ما جعل الصّورة الشّعريّة تتنوّع وتخرج من نطاقها المألوف، أي من الوضوح والواقعيّة إلى العمق الفنّي والإيحاء، ولقد وظّف الشّاعر نوعين من الصّور، هما: الصّورة المفردة الجزئيّة، والصّورة المركّبة الكلّية بحسب بنائها داخل القصيدة، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في هذه القصيدة –موضوع الدّراسة– واستخراج صوَرها على اختلاف تعقُّداتها.

1 – الصّورة المفردة الجزئيّة:

تعدّ الصّورة المفردة لبِنةً أساسيّةً في بناء القصيدة، إذ لا يتحقّق الالتحام العضويُّ إلاّ بها –وإن كانت غير منفصلة عن الأخرى– فما الصّورة الكلّيّة سوى نسيجِ صوَرٍ جزئيّةٍ متلاحم، فإذا «انفصلت الصّورة الجزئيّة عن مجموعة الصّوَر الأخرى المكوّنة للقصيدة، فقدت دورَها الحيويّ في الصّور العامّة (..) أمّا إذا تساندت معها أكسبها هذا التّسانُد الحيويّةَ والخصب» (29).

أ – عن طريق تبادُل المدركات:

ونعني هنا تبادُل الصّفات بين المادّيّات والمعنويّات، حسب ما يتطلّبه بناء الصّورة المفردة، وذلك من خلال التّجسيم بأخذ المعنويّات صفاتٍ مادّية محسوسة أي تجسيدها، ومن خلال التّشخيص ببثّ الرّوح في المجسّماتِ والمعنويّات لإكسابها الطّابع الإنساني، ومن خلال التّجريد بإضفاء صفاتٍ معنويّة على الماديّات، فتصبح بعيدة عن الحواس خارجة عن إطارها لتدخل في إطار الخيال الذي يلتقطها.

ونأخذ مثالا على ذلك هذا المقطع:

«والنّوم أرخى نحوه
كفّا وراح
يداعب الأجفان قهرا» (30)

وقوله:

«هبْ أنّها ارتبكت لبرهة
وخيالها
نضبت جداوله وأمست
جنّة الأفكار قفرا» (31)

ففي المقطع الأوّل، لجأ الشّاعر إلى إضفاء صفاتٍ إنسانيّةٍ على النّوم، فجعل منه إنسانا يُرخي كفّه ويداعب أجفان السّلطان، وكذلك بالنّسبة إلى المقطع الثّاني، حيث جسّد المعنويَّ بالمادّيّ في صورة فوتوغرافيّة مستعارة من الطّبيعة في أقسى تحوّلاتها حين يصبح خيال الغادة الحسناء جداول جافّةً، وتصبح أفكارها صحراء خاوية بعدما كانت جنّة.

ويستمرّ الشّاعر في تجسيد المعنويّات بالمادّيات إذ يقول:

«وكان الحبّ في وطني
يسيل جداولا
يمتدّ في أعماقنا نبعا وظلاّ ..
تتفتّق الأحلام حوله نرجسا
عطِرا ونسرينا وفُلاّ ..» (32)

ويحافظ الشّاعر على معجمه اللّغويّ المادّيّ، المستعارِ من الطّبيعة ليصوّر الوضع الذي كان عليه وطنه بصوَرٍ تعبيريّة تناسب حالته الشّعوريّة، وتجربته الشّعريّة، فكان أن استحضر نبع الجداول، وظلال الأشجار تعبيرا عن عظمة الحبّ الذي ساد ربوع وطنه، واستحضر النّرجس والعطور والفلّ تعبيرا عن فضاء الحلم الذي تولّد عن فضاء أوسع وهو الحبّ الذي يمتدّ في أعماق النّفس الإنسانيّة. فالمبدع عندما يسعى إلى استخدام الكلمات الحسّية لا يهدف إلى مجرّد جمعها وتكديس حشدٍ معيّن منها للعبث به، لأنّه كالطّفل تشدّه الأشكال والألوان، ويغريه التّفكيك والتّركيب(33).

ولعلّ تشكيل هذه الصّور نابعٌ من تفاعل الشّاعر مع واقعه وإدراكه للأشياء حوله وقدرته على كشف علاقاتها الخفيّة المتداخلة.

ب – التّشبيه:

لم يرِد في القصيدة إلاّ ما كان من التّشبيه البليغ الذي جاء في قول الشّاعر:

«والغادة الحسناء تمثال
يطوّقه السّكون» (34)

وقوله:

«غول الفناء» (35)

جعل الشّاعر من التّشبيه البليغ مطيّةً لتجسيد الصّمت الرّهيب الذي يلفّ الغادة الحسناء تماما كالتّمثال الذي يطوّقه السّكون، كما أسند صورة الفناء لصورة الغول ليجسّد هول المأساة، فمثّل صورة الغول في أقصى حالات الدّمار وهي الفناء.

كما نجد هذا التّشبيه ماثلَ الوجود في صورة أخرى:

«وطني تقاسمه بنوه
(...)
عرضوه جارية تكون
لمن يضاعف سعرها
ولمن يزيد» (36)

حيث يماثل الشّاعر الوطن الذي باعه أبناؤه بالجارية تعرض للمساومة في المزاد.

ولا ريب في أنّ هذه التّشبيهات قد أدّت وظيفتها البلاغيّة الفنّية في تأكيد المعنى من جهة وتحقيق الجماليّة من جهة أخرى.

2 – الصّورة المركّبة الكلّيّة:

لم تعد الصّورة الجزئيّة قادرة على استيعاب ما تجيش به عواطف الشّاعر وأفكاره، لا سيّما إذا كانت على قدر من الغموض والتّعقيد، لذا يلجأ الشّعراء

المعاصرون إلى توظيف نوعٍ آخر من الصّور المركّبة، لخلق صورة متكاملة تستوعب ما لم تستوعبه الصّورة الجزئيّة.

أ – البناء الدّرامي:

يعتمد التّصوير من خلال البناء الدّرامي على عناصر التّعبير الدّرامي من حوار خارجيٍّ أو داخليٍّ –وقد سبق وتناولناه بالدّراسة–، وحدث درامي، كما يعتمد البناء أحيانا على السّرد القصصي الذي يمثّل الصّراع والحرّية ويظهر الكثير من العناصر في هذه القصيدة –أنموذج دراستنا–:

«وتنهّدت
ألقت بحرٍ شجونها حِمما وجمرا
وتدفّقت عبراتها لتشقّ فوق
الوجنة الملساء نهرا
وتكلّمت
والحزن يعصر قلبها المذبوحَ عصرا:
يا أيّها الملك السّعيد
يا صاحبَ الرّأي السّديد
(...)
كنّا،
وكان الحبّ في وطني
يسيل جداولا
يمتدّ في أعماقنا بيعا وظلاّ..» (37)

تتميّز القصيدة بالبنية الدّراميّة التي تتطوّر أحداثها وتتنامى، معتمدةً تقنيّات السّرد القصصي المتمثّلة في السّرد والوصف حين يصوّر حالة الغادة الحسناء قبل

شروعها في الحكي، ومباشرتها الحكاية، فتتناسل الأحداث وتتنامى داخل القصيدة مشكّلةً ثورة توتّر أين تتأزّم نفسيّة الشّاعر في آخر القصيدة.

ب – المفارقة:

تعتمد المفارقة المبنيّة على نصٍّ تراثيٍّ، على تحوير الشّاعر في النّصّ المقتَبَس لتوليد دلالة معاصرة تتناقض مع الدّلالة التّراثيّة للنّصّ الذي ارتبطت به في وجدان المتلقّي، ونجد مثالا على ذلك في المقطع الأخير من القصيدة:

«لا الفجر أدرك شهرزاد
ولا بلادي أدركت
بعد اللّيالي الألف فجرا» (38)

فقد أحدث الشّاعر تحويرا على النّص التّراثي، فـ "ألف ليلة وليلة" تشير إلى أنّ شهرزاد أنهت حكاياتها بعد الألف ليلة، وانتصرت على شهريار حين شاغلته طوال هذه الفترة، فخلّصت بناتِ جنسها من بطشه وجبروته، فكان أن بزغ الفجرُ الأبديُّ على حياتها وحياة كلّ أنثى بالمملكة. ولكنّ الشّاعر أنهى قصيدته بحقيقة مناقضة للنّصّ التّراثي من جهة، ومناقضة لما يمكن أن يجول في ذهن القارئ من جهة أخرى، فعمل على خرق أفق انتظار القارئ واحتمال توقّعاته، لأنّ مأساة الشّاعر ليست مأساة فرديّة، وإنّما هي مأساة وطنٍ، وجرح شعبٍ كان أعمق من أن يلتئم بلغة الحديث السّاحر –كما فعلت شهرزاد– بل إنّ الأحداث المأساويّة التي مرّ بها أعظم من أن تُختزل في ألف ليلة.

خامسا ـ الموسيقى الشّعريّة:

لقد كان شكل القصيدة التّقليديّة معتمدا على الوحدات المقفلَة على ذاتها، ممثّلةً في الأبيات المنتهية بقافية واحدة، وقد حال هذا البناء دون تشكيل صورٍ

موسيقيّة مرنة، ممّا أفقد القصيدة وحدتها الموسيقيّة من حيث هي كلٌّ متكاملٌ، إذ اعتمدت على تشكيل ما في النّفس وفقا للنّظام الطّبيعي لا تشكيل الطّبيعة وفقا لما في النّفس، ولذلك كانت موسيقى الشّعر القديم صاخبة يملؤها الجمود والرّتابة، ولأجل ذلك فقد أحسّ الشّعراء المحدثون بوطأة الموسيقى الشّعريّة على أنفسهم، وأحسّوا أنّ مشاعرهم ووجدانهم «لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضيّة المرصودة، وأنّهم في حاجة إلى شيء من التّعديل في الفلسفة الجماليّة» (39).

ومن ثمّة كانت الظّاهرة العروضيّة أو ما يُسمّى بالظّاهرة الموسيقيّة في الشّعر المعاصر من أكثر الظّواهر الفنّية بروزا، وأشدّها ارتباطا بمفهوم التّجديد الشّعري في العصر الحديث، وقد كان للحركة التّجديديّة أن هدّدت البِنية العامّة للقصيدة بانفجار داخليٍّ عميقٍ عرّضها للتّصدّع مثلما حدث على يد روّاد الشّعر الحرّ، فتعرّض هذا الأساسُ الموسيقيُّ الثّابت في التّراث لهزّات عنيفة من طرف النُّقّاد نتيجة الرّؤية الجديدة التي تولّدت لدى شعرائنا إثر اتّصالنا بالثّقافة الغربيّة في العصر الحديث.

وانطلاقا من كون الظّاهرة العروضيّة في الشّعر العربي المعاصر تُعدّ أبرز ظاهرة فنّية أحدثت تطوّرا نوعيّا في نظرة النُّقّاد العرب، فإنّ هذا التّطوّر في أوّل الأمر وآخره، كان نتيجة متغيّراتٍ حضاريّة جديدة طرأت على المجتمع، ونتيجة نموّ طبيعيٍّ في ذوقه، ففرض المحتوى هذا الشّكل الجديد، كما أنّ «التّغيّر في الحياة الاجتماعيّة هو الذي فرض هذا اللّباس الجديد، تماما كما تدخل حمّام السّباحة باللّباس المهيّإ، القصيدة لم تعد بإمكانها أن تتقبّل العصر دون أن تغيّر في لباسها أو شكلها» (40).

ويبدو أنّ هذا التّغيّر وجد صداه خاصّة على المستوى الموسيقي في الشّعر المعاصر، فغدت موسيقى القصيدة الحديثة تتجاوز الأذن، وتفاجئ المتلقّي بشيء جديد مثيرٍ يهزّ كيانه، وينفذ إلى أعماقه فيبثّها سكينة وطمأنينةً حين يأسره النّغم ويتوهّج بداخله الإيقاع فيشدّه إلى لحظة التّأمّل.

وسنحاول في دراستنا هذه الكشف عن موسيقى القصيدة الحديثة من خلال التّشكيل الشّعري الذي يضمّ نمطيْن أساسيْن هما:

1 – القافية:

ارتبطت القافية الكلاسيكيّة بالأساس الموسيقيّ الذي بُنِيَ عليه الشّعر القديم، فكانت «تنسيقا معيّنا لعدد من الحركات والسّكنات ذاتِ الطّابع التّجريدي للأوزان»[41]، باعتبارها أصواتا متكرّرة خلال فترات زمنيّة متقاربة ومنتظمة ألفت الأذن سماعها، ويدخل في هذه التّركيبة القافيةُ وحرفُ الرّويّ، وهو ما جعل الشّاعر المعاصر يحسّ من خلاله بثقل القافية كنوعٍ من الإجبار، فأجرى عليها تغيُّرات تلائم شكليّات الوزن الشّعريّ الجديد، حيث استخدم نوعا من التّقفية تنتهي عندها الوقفة الانفعاليّة متنقّلا منها إلى دفقة شعوريّةٍ جديدة، متخلّصا من مشكلة حرف الرّويّ، متحرّرا من قيود القافية التّقليديّة وإن لم يكن نهائيّا، فهي لا تزال قائمة وفي غيابها يفقد الشّعر حلاوته.

وتتجلّى القافية في هذه القصيدة على الشّكل الآتي:

«سأقصّ عن ذات العماد
عن جنّة الفردوس كيف تبخّرت
كيف ارتمت بجمالها وجلالها
ما بين كثبان الرّماد
(...)
وتنهّدت
ألقت بحرّ شجونها حِمَما وجمرا
وتدفّقت عبراتُها لتشقّ فوق
الوجنة الملساء نهرا

وتكلّمت

والحزن يعصر قلبها المذبوح عصرا» (42)

ومن خلال هذيْن المقطعيْن، وإلى آخر القصيدة تتّضح القوافي الممزوجة، إذ اعتمد الشّاعر على تنوّع القافية عبر مقاطع القصيدة مع حفاظه على حرف الرّويّ في المقطع الواحد:

- المقطع الأوّل: (العماد، الرّماد ...)

- المقطع الثّاني: (جمرا، نهرا، عصرا)

ومن خلال هذه اللّمحة السّريعة على تنوّع القافية التي منحت حريّة أكبر للشّاعر، نتساءل: هل كان للوزن الدّرب نفسه الذي عرفته القافية؟

2 – الوزن:

قد تكون خصوصيّة القصيدة نابعةً من «أبعادها الجماليّة التي تثيرها، ونزوعها الإيجابيّ وتزامن عناصر بنائها وتداخلها» (43) .

فكلّ تلك الأبعاد « تنبثق من الطّاقة الشّعوريّة المتدفّقة من كيان النّصّ» (44)، وبانعدام أحد هذه الأبعاد يتعرّض النّص إلى شرخ يفقده توازنه، بل معناه، فكلٌّ من الصّورة الشّعريّة والتّشكيل اللّغويّ والإيقاع وغيره من عناصر بناء القصيدة يعدّ عضوا أساسيّا لا يمكن فصله عن الجسد تماما كالإنسان، فهو كلٌّ متكاملٌ.

والوزن من الأعضاء التي لا يمكن بترها وإن لم يعد ذلك الوزن التّقليديّ المهيمن على الشّعر بدءً بظهور القصيدة الحرّة، مغيّرا مسارَه عمّا ألِفَه الشّعراء القُدامى –وإن لم يكن نهائيا–، فلقد أصبح الشّاعر يخضع الوزن للدّفقة الشّعوريّة، تعبيرا عن الموجة الانفعالية التي تجتاح نفسيّته، حيث أعطت هذه الموجات الشّعوريّة المتكاملة للشّاعر الحديث حرّيةً أكبر في التّنويع وتفاعله داخل القصيدة الواحدة(45)، ممّا يجعل المتلقّي

يعايش الشّاعر وتجربته من خلال الموسيقى الجديدة التي تنغمها مشاعره، وبذلك عرف الوزن تعديلات جوهريّة ارتبطت بالحاجة النّفسيّة التي يفرضها الواقع الجديد.

وفي هذه القصيدة اعتمد الشّاعر على تنويع البحور، إذ مزج في هذا المقطع بين بحر البسيط والكامل على النّحو الآتي:

«البدر في كبِد السّماء قد استقرّ» (مستفعلن، فعِلن، متفْعلن، فاعلن)

«وعلى أريكته تمدّد شهريار (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن)

أعياه طولُ الانتظار (مستفعلن، مستفعلن)

ولعلّ هذا التّنويع يتيح للشّاعر حرّيةً أكبر وفضاءً أوسع للبوح بمشاعر الحزن واليأس الرّابضة في أعماقه، وتضمّ القصيدة عبر مقاطعها الأخرى مزجا بين البحور الصّافيّة والممزوجة، وهو ما يعبّر عن عدم استقرار الحالة النّفسيّة التي تتأرجح بين الأمل واليأس.

وهناك ظواهر موسيقيّة أخرى كتكرار حرف التّمنّي "لو"، وتكرار الأسماء والألفاظ مثل: الغادة الحسناء، كما ورد في القصيدة تكرار العبارات مثل عبارة: يا أيّها الملك السّعيد.

وبهذا عُدّ التّكرار بأنواعه، من المحسّنات الأسلوبيّة والمعرفيّة التي تضمن للشّاعر جزالة التّعبير وقوّة التّأثير، فالشّاعر المعاصر لا يلجأ إلى التّكرار من باب الضّعف أو الوهَن، بل من باب تأكيد الحقيقة –وإن كانت داميةً–، فالتّكرار الوارد في هذه القصيدة تكرارٌ ذو وظيفة بنائيّة، يشكّل لازمة أو قرارا يتضمّن التّحوّل ممّا كان سائدا، أو مشهدا يعمّق فكرةً ما.

الهوامش والإحالات:

(1) آمنة بلعلى: أثر الرّمز في بنية القصيدة العربيّة المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط6، 1995، ص: 2.

(2) سعد الدّين كليب: جمالية الرّمز الفنّي في الشّعر العربي الحديث، مجلّة الوحدة، الرّباط، عدد 82 – 83، ص: 52.

(3) د. عثمان حشلاف: الرّمز والدّلالة في الشّعر المغربيّ المعاصر، منشورات التّبيين، الجاحظيّة، الجزائر، طبعة 2000، ص: 7.

(4) المرجع نفسه، ص: 6.

(5) يمنى العيد: في معرفة النّصّ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص: 122.

(6) عبد الرّضا علي: الأسطورة في شعر السّيّاب، دار الرّائد العربي، ط2، 1984، ص: 93.

(7) إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، دار ابن رشد، بيروت، ط2، 1981، ص: 40.

(8) عبد الحليم مخالفة: ديوان "صحوة شهريار"، منشورات السّائحي، الجزائر، ط1، 2007، ص: 21 – 22.

(9) المصدر نفسه، ص: 23.

(10) المصدر نفسه، ص: 26 – 27.

(11) عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة–، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص: 294.

(12) عثمان حشلاف: التّراث والتّجديد في شعر السّيّاب، ص: 196 – 197.

(13) عبد الرّضا علي: الأسطورة في شعر السّيّاب، ص: 102.

(14) عبد الحليم مخالفة: الدّيوان، ص: 26 .

(15) محمّد علي كندي: الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث (السّيّاب، نازك، البيّاتي)، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 258.

(16) عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظريّة التّداوليّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص: 59.

(17) عبد الحليم مخالفة: الدّيوان، ص: 24 – 25.

(18) المصدر نفسه، ص: 24.

(19) عزّ الدّين إسماعيل: التّفسير النّفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1989، ص: 38.

(20) عثمان حشلاف: التّراث والتّجديد في شعر السّيّاب، ص: 175.

(21) آمنة بلعلى: أثر الرّمز في بنية القصيدة العربيّة المعاصرة، ص: 82.

(22) د. محمّد خير البقاعي: تلقّي رولان بارث في الخطاب النّقدي واللّساني والتّرجمة "لذّة النّصّ أنموذجا"، مجلّة عالَم الفكر، المجلّد 27، عدد 1، سبتمبر 1998، ص: 47.

(23) عبد الحليم مخالفة: الدّيوان، ص: 25.

(24) المصدر نفسه، ص: 25.

(25) المصدر نفسه، ص: 28.

(26) إيليا حاوي: النّقد الأدبي، الجزء 5، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1980، ص: 80.

(27) المرجع نفسه، ص: 83.

(28) آمنة بلّعلى: أثر الرّمز في بنية القصيدة العربيّة، ص: 3.

(29) عزّ الدّين إسماعيل: التّفسير النّفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط 4، 1989، ص: 100

(30) عبد الحليم مخالفة: الدّيوان، ص: 22.

(31) المصدر نفسه، ص: 23 – 24.

(32) المصدر نفسه، ص: 29 .

(33) عزّ الدّين إسماعيل: التّفسير النّفسي للأدب، ص: 67.

(34) عبد الحليم مخالفة: الدّيوان، ص: 22.

(35) المصدر نفسه، ص: 27.

(36) المصدر نفسه، ص: 32.

(37) المصدر نفسه، ص: 29.

(38) المصدر نفسه، ص: 35.

(39) د. عزّ الدّين إسماعيل: التّفسير النّفسي للأدب، ص: 85.

(40) حوار مع الشّاعر "بلند الحيدري"، مجلّة الحوادث، عدد 1731، (5 يناير 1990)، ص:51.

(41) عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة–، ص: 113.

(42) عبد الحليم مخالفة: الدّيوان، ص: 26 – 28.

(43) آمنة بلعلى: أثر الرّمز في بنية القصيدة العربيّة المعاصرة، ص: 3.

(44) صابر عبد الدّايم: موسيقى الشّعر بين الثّبات والتّطوّر، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، 1992، ص: من (25 إلى 51).

(45) السّعيد الورقي: لغة الشّعر العربي المعاصر – مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعيّة–، دار المعرفة الجامعيّة، د.ت، ص: 207.