وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة–د.مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

شعبة أدب عربي

مذكرة تخرج في شهادة الليسانس

ظاهرة التناص في الشعر العربي المعاصر (صلاح عبد الصبور) "أنموذجا"

إعـداد الطالبتين:

لعيـدي شيماء

بلقرين مختارية

إشـراف الأستاذ:

أ.د.عبو عبد القادر

لـــــــــجـــــــنـــــــة المناقشة		
الأستاذ	أ.د.دين العربي	رئـــــــيـــــــسا
الأستاذ	أ.د.عبو عبد القادر	مشرفا ومقررا
الأستاذ	د.مرسلي عبد السلام	مـــــــنـاقـــشا

السنة الجامعية:

2021/2020

مقدمة:

يعد التناص من أبرز المصطلحات النقدية الحديثة التي استرعت اهتمام الباحثين من اكتشافه والتنظير له، ويشير التناص إلى حقيقة مفادها أن النص ما هو إلا حصيلة تفاعل نصوص سابقة،تحاورت وتداخلت ثم تفاعلت في بنية نصية جديدة، فقد شاهدت العقود الثلاثة الأخيرة، اهتماما واسعا بما اصطلح عليه"التناص"، والذي سنتطرق إلى مفهومه فيما يأتي من مباحث هذه الدراسة، ويرجع ذلك إلى المفاهيم النقدية أخذت بالتطور والتجدد تبعا لمتغيرات النصوص الأدبية وتحولاتها، فمصطلح التناص الذي ظهر حديثا في أوروبا لم يظل حبيس الجغرافيا بل تجاوزها ودخل إلى خريطة النقد العربي بأيد عربية وثقت في جعله من أهم ما ترتكز عليه الدراسات النقدية في مقاربة النصوص وتحليلها.

–وكغيره من أشكال الأدب العربي انفتح الشعر العربي المعاصر على الآخر انفتاحا مطلقا، وذلك من خلال ما طرأ على الثقافة العربية من اتساع نوعي وكمي بفعل التداخل مع الثقافات الأخرى التي كانت مجهولة بالنسبة للمبدع العربي.

وفي هذه الدراسة نحاول أن نقف عند واحد من الشعراء المعاصرين، وهو الشاعر "صلاح عبد الصبور"، والذي قدم إنتاجا شعريا يستدعي الدرس في عدد من الدواوين، وذلك من خلال محاولة تحليل نصوصه الشعرية وفقا لمفهوم نظرية التناص.

بعد اطلاعنا على بعض الدراسات والمراجع الخاصة بموضوعنا الذي يتناول "ظاهرة التناص في الشعر العربي المعاصر، صلاح عبد الصبور نموذجا"الذي يحمل في طياته عدة أسئلة متنوعة جمعناها في إشكالية واحدة تتمثل فيمايلي:

-ما مفهوم التناص؟وما التحولات الجمالية في الشعر العربي المعاصر؟

من خلال هذا البحث سنحاول الإجابة عن هذه الإشكالية معتمدين في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي، الذي حددنا مساره ثم قمنا بتقسيمه وفق الخطة الآتية المتكونة من:مقدمة، وفصلين (نظري،تطبيقي) وخاتمة.

ففي المقدمة: حاولنا الإحاطة بالموضوع وإبراز أهميته مع ذكر الأسباب التي حفزتنا للإقدام على هذا الموضوع وطرح إشكاليته.

أما الفصل الأول: فعنوناه بالشعر العربي المعاصر وتحولات جمالية تطرقنا فيه إلى ملامح التطور الفني في بناء القصيدة، وقضايا الشعر المعاصر والمتلقي؟

أما الفصل الثاني: حاولنا تقديم جانب تطبيقي خاص بالشاعر"صلاح عبد الصبور"ابتدأناه بترجمة وجيزة حول مسيرته الذاتية،ثم بعد ذلك عرضنا تجربته الشعرية والجديد في شعره.

أما في الخاتمة: قمنا بتقديم حوصلة تشمل مجموعة من النتائج التي تمخضت عن البحث والتي حصرناها في شكل عناوين.

أما فيما يخص الظروف التي تم فيها إنجاز هذا البحث، فأي بحث قد تعترضه صعوبات وعراقيل شتى فنحن قد واجهتنا صعوبات جمة نذكر على سبيل المثال لا الحصر وهي كالآتي:

- ✓ضيق الوقت
- ✓قلة الخبرة
- ✓بالرغم كم هذه المعوقات، لكننا لا ننكر بأن هذا البحث شاركت في إنجازه عدة محفزات وتشجيعات كانت بالدرجة الأولى من طرف الأستاذ المشرف"عبو عبد القادر"الذي أمدنا ببعض النصائح والإرشادات.

مـــدخـــل

أولا: مفهوم التناص

أ/ لغة:

ورد في معجم "لسان العرب" لابن منظور، فقد وصفه لفظ التناص على هيئة نصص:" نصص نص، رفعك الشيء، وقيل التوقيف، وقيل التعيين على شيء ما ونص الأمر شدته، ونص كل شيء منتهاه، نص الحديث تنصه نصا، رفعه، المنصة، وما تظهر عليه العروس لتري، والنص ما أقيل على الجبهة من الشعر والجمع نصص، نصاص نصص البعير فحص بصدره في الأرض ليبرك، ونصيص القوم عددهم"[1]

أما في معجم الوسيط فقد وصف التناص بمعنى التفتيش والبحث عن شيء ما:"ناص عريمه. انتص السنام، وانتصت العروس ونحوها، قعدت على منصة وتناص القوم: ازدحموا[2].

وهذه التعريفات وأخرى جاءت مختلفة ومتباينة لمفهوم الن، وهذا ما جعل هذا الأخير لا يخضع إلى تعريف دقيق وجامع.

ب/اصطلاحا:

لقد تنوعت التعاريف الاصطلاحية لمصطلح التناص في الخطابات النقدية من بين الباحثين عند "جوليا كريستيفا–رولان بارت–تودوروف...الخ". كما نجد من النقاد العرب من تأثروا بالباحثين الغربيين نجد منهم "رجاء عيد–محمد مفتاح–عبد المالك مرتاض...الخ". حيث أن هؤلاء لم يضعوا تعريفا جامعا موحدا لهذا المصطلح.[3]

---

[1]–ابن منظور، لسان العرب، ج3دار الكتب العلمية،ط1بيروت،لبنان1960،1913م، ص172.

[2]–ابراهيم مصطفى و أخرون: المعجم الوسيط،ج2، دار العودة اسطنبول،1989، ص926.

[3]–ينظر،جمال مباركي، التناص و جماليته في الشعر الجزائري المعاصر، اصدارات رابطة الابداع الثقافية،ط3 ،2003 جزائر، ص38.

إن التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة لمصطلح فرنسي (intertexte) حيث تعني كلمة(inter) في الفرنسية التبادل بينما كلمة (texte) وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني (textre) وهو متعدد ويعني"نسج" وبذلك يصبح معنى (intertexte) التبادل الفني وقد ترجم إلى العربية ب"التناص" الذي يعني تحالف النصوص ببعضها البعض.

وصيغته التناصيص مصدر الفعل على زنة "تفاعيل" تأتي على اثنين أو أكثر وهو تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب طلبا لتقوية الأثر.

ثانيا: التناص في النقد الغربي

لقد تفطن الدارسون القدامى إلى ظاهرة التداخل بين النصوص وتناولها في أبسط صورها المتمثلة في السرقات الأدبية والبحث في ظواهر التشابه والتأثير والتأثر بين الكتاب.

أما حديثنا فتعد جهود بعض "الشكلانيين الروس" فاتحة لدراسة ممنهجة، إذ أفتى الناقد(ميخائيل باختين) بتعددية الأصوات وجعل من الروايات جنسا أدبيا يحتضن ألوان الخطابات وكرس المبدأ الحواري الذي ألهم(جوليا كريستيفا) فكرة التناص، الذي سنتبع مراحل نشأته وتطوره بدء ب(كريستيفا) و(بارت) و(ريفاتير) وانتهاء (بجيرار جنيت).

1/ميخائيل باختين:

إن وجود أنواع أدبية لا يكون إلا من خلال أستعادة أشكال قديمة حيث يتم استخدامها وتقديمها في شكل جديد، ومن هذا المنظور نجد أن الشكلانيون الروس أول من مهد الطرق لباختين وفسحوا له المجال لاحتضانه والمطور، "وهو المطور لمفهوم التناص وإن كان هذا ق الخطابات يعني أن كل خطاب في نظر "باختين" يدخل في علاقات مع خطابات سابقة عن قصد أو غير قصد، ويقيم معها الحوار والخطاب يفهم موضوعه بفضل الحوار"

يرى "باختين" أن الحوارية تظهر أكثر في الخطاب الروائي لأن الرواية عبارة عن مجموعة من الأصوات المتعددة التي تتعايش وتتجاور وتتعامل مع بعضعها البعض، فقد خص باختين الرواية بالقسم الأكبر من أعماله مستمدا أسس نظريته الحوارية والملفوظ خاصة رواية تولستوي ودستويفسكي".[1]

2/ جوليا كرستيفا:

إذا كان مفهوم التناص قد ارتبط في مراحله الأولى ب"ميخائيل باختين" فإن "جوليا كرستيفا" استعادت هذا المفهوم وطورته انطلاقا من الكم المفاهيمي المعاصر لها ووفق مشروعها السيميائي نظرتها للنص الأدبي بشكل عام. حيث "استبدلت مصطلح "الحوارية" بالتناصية ولا تعتبر عملها استنساخا للمفهوم الباختيني نظرا لاختلاف المرحلة المعرفية التي تفصل بينهما، فلقد استفادت من المنطق النظري الذي وظفه باختين، وأضافت حوارا مع المعرفة الحديثة ممثلة الماركسية في آخر مستجداتها، علم النفس في أحدث مراجعاته".[2]

وهكذا طورت "كريستيفا" مفهوم "الحوارية" إلى مفهوم التناص إيدانا برؤية جديدة لاغية لفكرة النص الأصل، مغيرة لمبدأ المقارنين الفرنسيين في التأثيو والتأثر، واعتبرت النص جهازا عابرا للغة أي" أن علاقته باللغة التي يتموقع داخلها هي علاقة إعادة توزيع، ونتيجة لذلك فهو قابل للتناوب عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة وإنه ترجال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء كل نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[3]

ولقد ميزت كريستيفا بين نوعين من التناص هما :

---

[1]–ميخائيل باختين،الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة،رؤية للنشر والتوزيع،ط1 2003، قاهرة، ص90.

[2]–أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي،افريقيا الشرق،ط1987،ص52.

[3]–جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء،ط201997،ص21.

✓**التناص الشكلي:** مرتبط بالتقاليد الشكلية للكتابة التي يكتسبها المؤلف ويستعملها كالتراكيب والدلالات المعجمية والعبارات.

✓**التناص المضموني:** الذي هو استحضار للاستشهادات من أمثال وحكم ومقولية مقولات فلسفية.[1]

وزادت "كريستيفا" من فاعلية مفهوم التناص وعمقت من حضوره في الممارسة الأدبية والممارسة النقدية، وجعلت منه مفهوما اجرائيا عاما يدفعنا إلى اعتبار النص عملية مزدوجة قراءة/ كتابة.

3/رولان بارث:

يعد "رولان بارث" من النقاد الذين التفتوا بطرائقهم وتحاليلهم الخاصة إلى هذا المصطلح حيث يقول"بأن النص الجديد يلتهم النص القديم"[2]، نفهم من خلاله أن النص ما هو إلا مجموعة أفكار مرتكزة على القديم حيث يكون الأديب قد أخذ واستنبط وبنى واستنتج عليه فكره.

إذن: فالتناص ما هو إلا اندماج وخليط وتفاعل بين نص ونصوص، فتلتقي مع بعضها ويبطل أحدهما الآخر.

4/ ميكائيل ريفاتير:

بعد أن تخلت "جوليا كريستيفا" عن "التناص" ثم تبنى هذا المصطلح في المنتدى الدولي للبيوطيقا المنظم على يد "ريفاتير"، هذا الأخير كان قد تناول معاني التناص وبين أهم معالمه من خلال كتابيه(إنتاج النص 1979)و(دلاليات الشعر1982)، ومن أهن آرائه: محاولة تفريقه بين التناص والنص المولد بقوله:" فالمتناص هو مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها

[1]–سلمان كاصد، عالم النص، دار الكندي، الأردن2003،د/ط،ص246.

[2]–رولان بارث، لذة النص، ترجمة عياشي منذر: مركز الإنماءالحضاري، حلب، سوريا،ص09.

من النص الموجود تحت أعيننا أو مجموعة النصوص الموجودة في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين وليس من الضروري الوعي بالمتناص فقط، وإلا لكانت حاجتنا إليه غير ضرورية، إن التناص له ضرورته وأهميته لأن الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص الذي يحكم انتاجه التدليل، بينما قراءة الخطية لا تحكم إلا انتاج المعنى.[1]

إن التفرقة بين النصين الحاضر والغائب التي بينها "ريفاتير" تفسر لنا العملية المزدوجة التي يقوم بها" الأولى هي اكتشاف مواضع الكتب في النص ثم اكتشاف قوانين النقد والإزاحة حيث يتمثل اكتشاف المتناص أو النص المفترض الذي يحفيه النص محل الدراسة خطوة أولى في الكشف عن اللاوعي التناصي، تتبعها خطوة ثانية هي اكتشاف قوانين العلاقة بين المتناص والنص، أي التحويل الذي يقوم به النص من أجل اخفاء المتناص، هذه القوانين هي ما يسميه ريفاتير بالتناص.[2] النص عنده مكتفي بذاته لا يرجع إلى الخارج، و إن كان له مرجع فهو نص آخر حيث يقول" إن النص لا يدل و بالتالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي و إنما يدل و يفهم عبر الإرجاع إلة ذاته من جهة وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية.[3]

إن فهم النص حسب "ريفاتير" لا يتم وفق نظرية عمودية أي في علاقة النص مع الواقع وإنما في نظرة أفقية، أي علاقة كلمات النص ونص آخر، بل يذهب إلى أن التناص هو أساس النصية حتى يقول" إن التناص هو عامل النصية بالذات."[4]

5/جرار جنيت:

لقد خصص "جيرار جنيت" أهم أبحاثه في معالجة قضية تداخل النصوص بعضها البعض، لقد ركز على مسألة العلاقة الخفية أو الظاهرة لنص أدبي غائب معنص أدبي حاضر ولقد بين من خلال كتابه"معمار النص" أو ما أطلق عليه "التعالق النصي" والذي يمثل خروج أو

[1] حشاشة أميرة، رسالة ماستر،ارهاصات نظرية التناص في النقد الغربي القديم، ابن خلدون نموذجا،ص34.

[2]–حشاشة أميرة، المرجع نفسه، ص35.

[3]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هروب النص من نفسه ليدخل في نص آخر انتهائه" المباين النصية" و" الميتناص" الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية ويضفها المبدع في الخطاب الأدبي.[1]

ومن هنا فإن النص في نظره" لا ينسج قضاءه من ذاته، وإنما تستعين بالعديد من اللبنات التي يستمدها من عوالم فنية أخرى لتشيد معماريته".[2]

من خلال الجهود الكثيرة تمكن جيرار جنيت من تطوير نظرية التناص وتحديدها أنماطها، ولقد تمكن أيضا من توظيف مصطلح أوسع وأشمل للتناص، وهو المتعلقات النصية رصدها في خمسة أنواع:

في كتابه "طروس" أطلق مصطلح "النص الجامع" التي تعبر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق له لكن سرعان ما استبدله بمصطلح جديد هو "المتعاليات النصية" معرفا إياه بأنه "التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص أخر[3].

ثالثا:التناص عند العرب المحدثين

لقد ظهر مفهوم التناص منذ القديم، وما زال يتداول إاى العصر الحديث حيث حاول النقاد المحدثين وضع أسس هذا العلم، وذلك من أجل الكشف عن مواطن الجمال والتراكم المعرفي الموجودة في طيات الأعمال الأدبية وخاصة في الخطاب الشعري، ومن أبرز المحاولات العربية والتي قدمت للتنظير لمصطلح التناص نجد:

[1]–جمال مباركي،التناص و جماليته،ص45.

[2]– جمال مباركي، المرجع نفسه، ص133.

[3]–جرار جنيت، مدخل جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار تويقال ط2 1986، الدار البيضاء، ص97.

1/محمد مفتاح:

وهو من الباحثين العرب الذين اهتموا بالخطاب الأدبي، ومدى تداخل النصوص فيما بينها، حيث قدم تعريفا للتناص في كتابه المعنون ب"تحليل الخطاب الشعري" ويرى أن "النص عبارة عن مدونة حدث كلامي، ذي وظائف متعددة، تواصلية، تفاعلية، توالدية"[1]

وبهذا يكون "محمد مفتاح" قد قدم الركائز الأساسية التي يقوم عليها النص وهي كالتالي:

- مدونة كلامية
- حدث
- مغلق
- توالدي

فالنص عنده عبارة عن "النص عبارة عن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة."[2]

لقد توصل "محمد مفتاح" إلى وضع مجموعة من التعريف لمصطلح التناص لكن ذلك بعد إطلاعه على التعريفات التي وضعها الباحثين الغربيين ومن هذه التعريفات نجد:

"فسيفساء من نصوص أخرى ادمجت فيه بتقنيات مختلفة"[3]

"محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصلئصه ودلالتها بهدف تعضيدها"[4]

"ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصيرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده"[5]

---

[1]–محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص،دار البيضاء،ط3، بيروت1992، ص121.

[2]– المرجع نفسه، ص121.

[3]–المرجع نفسه، ص121.

[4]– محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري، ص121.

[5]–المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

وميو "محمد مفتاح" نوعين أساسيان في التناص وهما كالتالي "المحاكاة الساخرة: التي حاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها"[1]، "المحاكاة المقتدية(المعارضة) التي يمكن أن نجد بعض الثقافات، من يجعلها الركيزة الأساسية للتناص[2].

2/عبد المالك مرتاض:

"عبد المالك مرتاض" يذهب إى ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا" في مفهوم التناص فيقول: إن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتجه، فالنص قائم على التعددية، ولعل هذا ما تطلق عليه كريستيفا "إنتاجية النص على كيفية بنشاط هذه اللغة التي هي أصل النص الأدبي في كل مراحله ومظاهره بحكم تداولها بين أفراد القوم وتعبيرها عن أغراضهم"[3].

وأكد هذا الباحث أن النصوص الأدبية تقوم على مبدأ تداخل النصوص فيما بينها، ويقول في هذا المضمار: "التناصية شرط لقيام كل نص وهي تلازم نص سابق يحاور هو يقيم معه علاقة، فالمبدع لا يستطيع أن يبدع نصا ألا باعتماده على ما استقر في وعيه وما حفظته ذاكرته من نصوص السابقة ومن مخزون ثقافي[4].

والتناص في نظر عبد "المالك مرتاض" هو تداخل وتفاعل النصوص فيما بينها، بمعنى أن النص الأدبي اللاحق أو الحاضر يتأثر بمجموعة من النصوص السابقة له، فالتناص بالنسبة إليه ليس سرقة بل هو إعادة كتابة نص جديد انطلاقا من النصوص القديمة، ولكن هذا لا

[1]–محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري،ص122

[2]–المرجع نفسه،ص122.

[2]–نور الدين السد،الأسلوبية و تحليل الخطاب،ص103.

[4]–عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي،مجلة الموفق،اتحاد كتاب العرب عدد201،كانون الثاني1988، ص55.

يحدث إلا عن طريق إدخال بعض التغييرات عليه ويؤكد ذلك بقوله:"تحاور طائفة من النصوص وتضافرها لإنشاء نص جديد على نقيضه"[1].

3/سعيد يقطين:

التناص في رأي "سعيد يقطين" هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، فالتناص يحقق وجوده في النص من خلال تجسده في أشكال كثيرة منها تحويل النص السابق بعد تحويله[2].

ودراسة التناص تقوم على تفكيك النص وتحليله، وتحديد علاقته بغيره من النصوص التي يمثلها النص المدروس. ويبدو أن "سعيد يقطين" في تناوله لمصطلح التناص متأثرا ب"جيرار جنيت" حين فرق بين مصطلحين هما:

✓**التفاعل النصي الخاص:** و يتمظهر هذا التفاعل حيث يقيم النص علاقة مع نص آخر محدد وتبرز هذه العلاقة على مستوى الجنس والنوع والنمط وهذه العلاقة تظهر من خلال البيت الواحد أو القصيدة برمتها وقد أطلق عليه كذلك "التعلق النصي"

✓**التفاعل النصي العام:** ويبدو حين يتداخل النص مع نصوص أخرى عدة ومختلفة على صعيد الجنس والنوع سمي بالعام لأننا ننظر في تحديده من جهات عدة ومستويات متعددة وآثار نصوص عديدة وغير محددة مشتركة جنسا ونوعا ونمطا[3].

[1]–عبد المالك مرتاض:الكتابة أم حوار النصوص،مجلة الموفق،اتحاد كتاب العرب،دمشق،تشرين الأول1988، ص55.

[2]–نور الدين السد،الأسلوبية و تحليل الخطاب نص108.

[3]–سعيد يقطين،الرواية و التراث السردي(من أجل وعي بالتراث)،المركز الثقافي العربي، ط1،بيروت،1992،ص28–29.

4/محمد بنيس:

من خلال تتبع "محمد بنيس" لهجرة النص،حيث وجود أي نصوص خارج النصوص الأخرى حيث اعتبر هجرة النص من الشروط الأساسية التي تعيد إنتاجه وإخراجه من جديد، فالنصوص عدت عنده دليلا لغويا معقدا وشبكة من النصوص اللانهائية، غير أن النصوص الأخرى المستعادة في النص أي النصوص الغائبة التي تم استحضارها فإنها تتبع مسار التبدل والتحول، وهذا حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة، ومستوى تأمل الكتابة ذاتها.[1]

وما نستخلصه مما ذكرناه:

- ارتباط هذا المصطلح من الناحية التاريخية في تشكله النظري الأول مع "ميخائيل باختين" من خلال الحوارية ثم طورها وبلورها باحثون آخرون أمثال: (جوليا كريستيفا-جيرار جنيت-رولان بار...).
- عدم وجود تعاريف جامعة وشاملة وموحدة لمفهوم التناص.
- كما يعتبر أيضامن المفاهيم النقدية الأساسية والتي لها حضورها القوي في جل الدراسات التي تتناول في النص الأدبي التي سوا كانت شعرا أم نثرا في تكوين النص الذي ما هو إلا اقتباسات وتراكمات لنصوص سابقة أخرى وإعادة احيائها وتشكيلها في نصوص حاضرة ومعاصرة.
- كل التعاريف تؤكد على علاقة التفاعل بين النصوص والحضور المشترك بين نصين أو نصوص كثيرة جاء في قول عبد الملك مرتاض:" أن التناص للنص الإبداعي كاالأكسجين الذي يشم ولا يرى، و مع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه وأن انعدامه يعني الإختناق المحتوم"[2].

---

[1]-محمد بنيس، حداثة السؤال، بخصوص الحداثةالشعرية في الشعر و الثقافة، ص96-97.

[2]- ينظر عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، دراسة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية، زقاق المدق، ديوان مطبوعات جامعية،ط1995، ص،297.

رابعا:أنماط التناص:

أ/التناص المباشر:

وهو ما يطلق عليه تناص التجلي،وهي عملية إعادة إنتاج للنص، حيث يتجلى فيه توالد النص وتناسله من جراء استقطاب عدد كبير من النصوص السابقة والمتزامنة في عملية تمازج نصوص وأفكار وجمل ويمكن أن نلحق به ما ورد عن نقاد العرب القدماء في قضايا النقد القديم (السرقة،الإقتباس،التضمين،الإستدعاء).

وسأتحدث في هذا النمط عن السرقة، التضمين، الإقتباس، الإستدعاء كونها من القضايا التي تنبه لها النقاد العرب القدماء والتي تدخل تحت هذا النوع من التناص.

1-السرقة:

قال ابن منظور في لسانه "السرقة الأخذ بخفية،وهي من سرق الشيء يسرقه سرقا، وسرقا، والاسم السرق"[1]

وقال عنها الدكتور محمد مفتاح "هي النقل والإفتراض والمحاكاة مع اخفاق المسروق"[2]

فقد مر سابقا قول عنترة وقول كل من امرئ القيس وطرفة، ولكننا إذا وصلنا لشعر حسان بن ثابت وجدناه ينص على ذلك صراحة في قوله:

لا أسرق الشعراء مانطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري[3]

[1] -ينظر،ابن منظور،لسان العرب، 1998/2.

[2] -ينظر،محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري،ص 121.

[3] -حسان بن ثابت،الديوان،تحقيق وليد عرفات، بيروت، دار الصادر، 53/1.

2-التضمين:

لغة مشتق من ضمن، وضمن الشيء أي أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر وكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمنته إياه.[1]

أما عند البلاغيين فهو:خاص بالشعر دون النثر،وهو أن تجعل في الشعر شيئا من شعر غيرك، فإن كان مشهورا فشهرته تكفي وتغني عن التنبيه عنه، وإن لم يكن مشهورا وجب التنبيه أن يظن أنه سرقة، وهو الفرق بين التضمين والسرقة، وفيه يتم ذكر ما يدل على أنه ليس القائل، كقول الحريري:

على أني سأنشد عند بيعي أضاعوني وأي فتى أضاعوا

فالنصف الثاني من لبيت ليس للحريري لأنه قال"سأنشد"فالإنشاد إنما يكون لشيء نظمه، وتمام الشطر الثاني الذي تم تضمينه هو

ليوم كريهة وسدسد ثغر

نسب هذا البيت لأمية بن أبي الصلت وقيل هو لغيره[2]

والملاحظ على التضمين من البيت السابق هو التفاعل الحيوي بين النصين بما أحدثه الشاعر من تداخل ومزج.

ويبدو من التعريف السابق للتضمين وما به من وجوب الإشارة للبيت المضمن هو الخوف من أن يدخل في إطار السرقة، وهو بين السرقة والتضمين.

[1] -ينظر،ابن منظور،لسان العرب ، مادة ضمن ،257/13.

[2] -ينظر،بهاء الدين السبكي:عروس الأفراح،احقيق خليل ابراهيم خليل،ط1،بيروت،دار الكتب العلمية،2001م،423/4.

3-الإقتباس:

"القبس النار، الشعلة من النار تقتبسها من معظم، واقتباسها الأخذ منها، وقواه تعالى:"**إذ قال موسى لأهله إني آنست نارا سآتيكم منها بخبر أو سآتيكم بشهاب قبس لعلكم تصطلون**"سورة النمل الآية 7 ويقال:قبست منه نارا فأقبسني، أي أعطاني منه قبسا وكذلك اقتبست منه نارا، واقتبست منه علما أيضا أي استفدته"[1].

فقد اقتبس الشافعي آية من آيات القرآن الكريم، في قوله تعالى"**يا أيها الذين آمنوا إذا تداينتم بدين إلى أجل مسمى فاكتبوه**"سورة البقرة الآية 288

الثاني: يخرج به المقتبس عن معناه،ومنه الشاعر:

لئن أخطأت في مدحك ما أخطأت في منعي

لقد أنزلت في حاجاتي بواد غير ذي زرع[2]

فالشطر الثاني من البيت ثاني كناية عن الرجل الذي لا يرجى نفعه، أما المعنى الأصلي الذي خرج الشاعر عنه فهو الآية الكريمة "**ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوي إليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون**"سورة ابراهيم الآية 38.

فقوله" بواد غير ذي زرع":اقتباس نت القرآن الكريم/ فقد وردت في القرآن الكريم بمعنى "مكة المكرمة"،إذ لا ماء فيها ولا نبات، فنقله الشاعر عن هذا المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي، هو"لا نفع فيه ولا خير".

[1] -ابن منظور،لسان العرب،3510/4.

[2] -ابن الرومي،الديوان،تحقيق ، عبد القادر المازني،ص 265.

والتضمين والإقتباس يدخلون تحت دائرة التناص، فالإقتباس يشكل رافدا مهما وأساسا من روافده، كما أن التضمين يشكل رافدا مهما آخر سواء كان ذلك بنقل الملفوظ أو الفكرة"[1]

4-الاستدعاء:

كان التراث ولا يزال متكأ كبيرا وينبوعا لا ينضب للشعراء، فقد كان عليه كبير الإرتكاز في الإستعانة به للتعبير عن المواقف والآراء في قصائدهم، فمنه استمدوا القيم ملوحين فيهل في فضاء شعرهم الواسع، فاستدعوا الشخصيات والمواقف والاقوال التراثية في ايحاءاتهم الشعرية، كما ويعد الاستدعاء من التقانات الفنية التي أبدع الشعراء المحدثون والمعاصرون في استعمالها،سواء للتعبير بها عن مواقف موازية، أو مواقف تناقض الموروث.

ويمكننا أن نمثل لاستدعاء الشخصية بالدور الذي قامت به في قول الشاعر أمل دنقل في قصيدة" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"عندما استدعى دور عنترة العبسي واستعرض أعماله الموكلة له داخل القبيلة كونه أحد عبيدها:

ظللت في عبيد عبس أحرس القطعان

أجتز صوفها

أرد نوقها

أنام في حظائر النسيان

طعامي،الكسرة، والماء وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

[1] -ينظر:نور الهدى لوشن،التناص بين التراث والمعاصرة،مجلة جامعة أم القرى،الجزء الثاني، المجلد2،15العدد 26ص 1029.

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذي ما ذقت لحم الضان

أنا الذي لا حول لي ولا شان

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت ولم أدع إلى المجالسة[1]

فآليى الاستدعاء قد تناسبت تناسبا واضحا مع دلالة السياق، لأن الاسم المباشر لعنترة بن شداد يحظى بقدر كبير من صفات العزة والشرف لا تتناسب مع عالم العبودية والذل، الذي يلح الشاعر على تصويره، كما ان ذكر قبيلة عبس مصاحبا لدور العبودية في قوله:ظللت في عبيد بني عبس، يوحى بأن دور العبودية دور مخصص لعامة الشعب، وليس ومقصورا على عنترة وحده.[2]

كما أن الشاعرة أمل دنقل قد تماهى بشدة في عنوان قصيدة في استدعاءه لشخصية زرقاء اليمامة التي نبهت قومها مرارا وتكرار ولكن اتهموا عقلها وام يصغوا إليها،كذلك فعل الشاعر وقام بدور الزرقاء من التنبيه والتحذير المحدق بأبناء أمته ولكن ما من مجيب.

ب/التناص غير المباشر:

وهو ما يمكننا أن نطلق عليه أيضا التناص اللاشعوري أو التناص الخفاء وقد يكون المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصه الذي يكتبه، ويحتاج هذا التناص إلى

[1] –أمل دنقل،الأعمال الشعرية،ص123.124.

[2] –أحمد مجاهد،أشكال التناص،ص89.

ثقافة واسعة عند الباحث وإلى معرفة وإطلاع واسع ويندرج تحته التلميح والرمز والتلويح والإيماء والإشارة، وهو عملية شعورية يقوم بها الأديب باستنتاجات مع النص المتداخل معه وإبراز أفكار معنية يوحي بها ويرمز إليها في نصه الجديد، وتعتمد هذه الأنماط على فهم المتلقي وتحليله للنص.

وقد اشارت (نهلة الأحمد)إليه قائلا:"وليس بالضرورة أن يأتي التناص الخارجي تناصا حرفيا،مثل التناص الداخلي بل يمارس عليه تحريف أو تشويش أو خرق وبآليات مختلفة.[1]

أ/التلميح:

لغة:لمح إليه لمحا، وألمح:اختلس النظر، وقال بعضهم، لمح: نظر، واللمحة:النظرة بالعجلة.[2]

اصطلاحا:أو خطبه "هو أن يشير المتكلم في أثناء كلامه ومعاطف شعره أو خطبه إلى مثل سائر أو شعر نادر أو قصة فيلمحها فيوردها لتكون علامة في كلامه، وكالشامة في نظامه."[3]

وقد قال عنه السبكي في عروس الأفراح: التلميح أو التلميح، وهو الإشارة في الكلام إلى قصة أو مثل أو شعر من غير ذكره، ومثال ذلك قول أبي تمام:

فو الله ما أدري أأحلام نائم ألمت بنا أم كان في الركب يوشع

فقد أشار أبو تمام إلى قصة يوشع بن نون فتى سيدنا موسى وقصته في استيقافه الشمس.

وأما الإشارة إلى الشعر ففي قول الشاعر:

[1] -ينظر،نهلة الأحمد التفاعل النصي،مجلة كتاب الرياض،مؤسسة اليمامة الصحفية،السعودية،عدد104 ،2002م،ص284.

[2] -لبن منظور،لسان العرب،مادة لمح ،584/2.

[3] -يحي اليمني،الطراز،17/3.

لعمرو مع الرمضاء والنار تلتظي أرق وأخفى منك في ساعة الكرب

ب/الرمز:

الرمز في الكلام السابق هو الإشارة ذات المغزى المحدد التي تحمل دلالة معينة ويحتاج فهم الدلالات المشار إليها إلى بعض الجهد العقلي لتحصيل مايراد بها.

وقد عرف النقاد الرمز بأنه "علامة تعتبر ممثلة لشيء آخر ودلالة عليه، فتمثله وتحل معه. والرمز يمتلك فيما تختلف عن قيم أي شيء آخر يرمز أليه كائن ما كان، وهو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر[1]، ولجوء الشاعر للرمز ليس هدفه إجهاد القارئ، وإنما دفعه إلى إعمال الفكرة لاستنباط المعاني المراد توصيلها. ويلجأ الشاعر إلى الرمز في حالات عدم تمكنه من إبلاغ مراده صراحة كخوفه من حاكم أو سلطان.

فالشاعر عبد الرحمن بارود يرمز إلى اليهود بما وصفوا به من صفات عبر التاريخ من قصتهم المشهورة بذبح البقرة، وقتلهم الأنبياء بقوله:

سبحان من يداول الأيام في بني البشر

أصبحت فرعون الزمان..يا عاشق البقر

أصبحت قارون الزمان..يا آكل البشر

أصبحت جالوت الزمان..أعمى من البطر

أصبحت يا كوهين..هولاكو التتر[2]

[1] –ابن رشيق،العمدة،304/1.

[2] –عبد الرحمن بارود،الأعمال الشعرية الكاملة،ط1،مؤسسة فلسطين للثقافة،دمشق 2010م،ص309.

ت/تقانات التناص:

وهي الآلية التي يعمد إليها الشاعر في قصيدته، وتكون من خلال عمليتين أساسيتين هما:الامتصاص والتحويل، أي أن النص لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب أو الشاعر،بل تتم ولادته من خلال نصوص أدبية أو فنية أخرى، مما يجعل التناص يتشكل من مجموع استدعاءات خارج نصية، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد.[1]

وقد أشار الدكتور محمد مفتاح إلى"أنه من الصعب على باحث واحد أن ينجز تشخيصا كافيا لتلك الآليات."[2]

فالتناص أمر لا مفر منه سواء كان بوعي الشاعر أو على غير قصد منه، ومن الآليات والتقانات التناصية يمكننا سرد الآتي:

1-التضخيم والتوسع:

وفيه يتم تنمية النص من خلال الاستطراد توليد عناصر دلالية جديدة يراها الشاعر في نصه وقد تكون هذه العناصر كامنة في النص أو غير موجودة أصلا.[3]

2-التحرير:

وهو منح الكتابة بعدا لفظيا، وهو بالأصل التحرير الكتابي لما ليس كتابيا، وتنطبق هذه الآلية من التناص على ما يكون بين الأجناس الأدبية كالأدب والفن التشكيلي حيث يعمد بعض الكتاب إلى الاستعانة ببعض الرسومات التي تمنح النص بعدا آخر.[4]

---

[1]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،ص124.

[2] محمد مفتاح،دينامية النص،ط1،الدار البيضاء،كركز الثقافة العربي،1987م،ص94.

[3] -ينظر كاظم جهاد،أدونيس منتحلا،ص54.

[4] -المرجع السابق،ص294.

3-الخطبة:

الكتابة ظاهرة خطية محكوم باستمرارية النصوص أفقيا أي الكتابة بشكل أفقي، كما في معظم اللغات، أوعموديا كما في اللغات اليابانية أوالصينية، وهكذا يتقدم النص تدريجيا ويكتسب تعدديته[1].

4-الترصيع:

وفيه يعمد الكاتب إلى ترصيع عناصر النص القديم في نصه هو واختزال التعارضات التركيبية بين النصين فيتم الربط بين النصين إما داخل العبارة تضمن بتماسكها النحوي تماسك النصين، أو إقامة جسور وصلات بينهما تعتمد في الأساس على وحدة الدالة، وعلى ارتباط النص الجديد بالقديم وما يفتحه من تنافذات يكن تقسيم هذا النوع إلى ثلاثة أقسام هي "تنافذ كنائي"أو"تنافذ استعاري"،"مونتاج لا تنافذ فيه".

5-المبالغة:

تقوم هذه العملية في الأساس على المبالغة في المعنى والمغالاة فيه نوعيا، كما تقود إلى تعميق الأثر ايجابيا أو مزجه افلسفة غير متضمنة فيه، وقد يسقط الإلحاح على الشيء في الاعتقاد بمعكوسه، وما يدفع الخطاب أحيانا بتضخيمه هنا إلى الضحك وإلى كاريكاتورية خالصة.[2]

6-القلب أو العكس:

وهوالصيغة الشائعة في التناص، خاصة في المحاكاة الصاخرة، حيث إن تضاده يذهب بعكس الخطابات الأصلية الداخلة في علاقة تناصه.

---

[1] -المرجع نفسه،ص51.

[2] -المرجع نفسه،ص 55.

7-التشويش:

وهو أخذ فترة من نص مكرس، فيقوم الكاتب بالتدخل فيه أو التلاعب به، وإدخاله عليه إفسادا مقصودا أو دعابة، ومثال ذلك تحويل النص من الفصحى إلى العامية.[1]

8-تغير مستوى المعنى:

وفيه يتم نقل المعنى المتعارف عليه إلى صعيد آخر غير متوقع، لملازمة ذلك المعنى الأصلي للأذهان، حسب ما يتألمه الشاعر ويتمناه يقول محمود درويش في قصيدته"عندما يذهب الشهداء إلى النوم":

عندما تذهبون إلى النوم هذا المساء

أقول لكم:تصبحون على وطن"[2]

خامسا: أشكال التناص:

- **التناص في الشكل والمضمون:**

إن النص هو شبكة من العلائق المتفاعلة على مستوي الشكل وعلى مستوى المضمون(المعنى والدلالة) على اعتبار أن هذين المستويين هما الأساليب في تشكيل بنية تناصية جديدة فالمبدع لا يكفي باستحضار الرموز والإشارات شكليا فقط، بل يتعداها إلى الإمتصاص والتحوير، واعطائها بعد جديدا يكون الأساليب في بناء نص متعالي[3]ومن هنا يتم التناص على :

[1] -الرجع السابق،ص53.

[2] -محمود درويش،الاعمال الكاملة،ص342

[3] -موسى لعور،البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد،ص61

✓**مستوى الشكل:**

إن الشكل هو المستوى الخارجي للغة، والمقصود به مجموع العناصر التي تؤمن من إنتاج النسيج اللغوي للقصيدة، وهذه العناصر منها ما هو تكراري (الأفعال، القوانين الاغوية والنحوية، شكل القصيدة، تركيب الجمل، الضمائر...)[1].ويلعب الشكل دورا أساسيا في إنتاج النص، إذ يرى "محمد مفتاح"بأن:"الشكل هو الذي يتحكم في المتناص والموجه إليه"[2]

كما نجد أن الصيغة التناصية تبحث في تعدد المعنى، وتعدد المركبات اللفظية التي تتطلب على امتداد نسيج النص الأدبي.

وبالتالي التلاعب بأصوات الكلمة من خلال تقليب الاصوات، وهذا التلاعب يكون عن طريق الأناقرام(بالقلب والتصحيف)[3].

"طريق، حريق، غريق" ناتجة عن تحت وقع في الكلمة فتغير معناها، وقد يكون هذا التقليب عن طريق الباراقرام(الكلمة–المحور)[4]

كقولنا: جحر، جرح، حجر، فهذه الألفاظ الثلاثة متداخلة ومتشابهة من حيث الحروف،وبالتالي تدخل في تناص لما بينها من تطابق في الحروف، وتباين في المعنى فكلمة"حجر"تناص مع"جرح"و "جحر"، ولكن دلالة كل منهما تختلف عن الأخرى"[5]

✓**مستوى المضمون:**

إلى جانب مسألة التناص الشكلي، يمكن إضافة التناص الضمني "القائم عاى لعبة المواضع الثقافية التي تشكل نقاطا معرفية مهمة في مجتمع معين، وفي فترة من تاريخه"[6]

---

[1] –المرجع السابق،ص61.

[2] –محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استيراتيجية التناص)، ص130.

[3] –المرجع نفسه، ص125.

[4] –المرجع نفسه، ص125.

[5] –موسى لعور،البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد،ص62.

[6] –المرجع نفسه، ص63.

أي أن التناص الضمني يتم على مستوى بنية النص ، فالمضمون هو محور العمل الأدبي القائم على الصور الفنية الناتجة عن التخيل من خلال المجاز القائم على مبدأ الإنزياح اللغوي كالتشبيه والبدأ الإنزياح اللغوي كالتشبيه والإستعارة، إضافة إلى الصور الفكرية المتعلقة بالثقافة والميثولوجيا، والتاريخ، والدين.....

- **التناص الضروري والإختياري:**

لقد اتفق معظم الدارسين على أن التناص يحدث من خلال حالات المحاكاة بنوعها:"الساخرة(النقيضة)، والمقتدبة(المعارضة)"[1]

إذ يقول"محمد مفتاح"في معرض حديثه عن الأدباء والشعراء، "فمنهم المتتبع المقتدي السالم، ومنهم المشاكس المعتدي الثائر"[2]

بمعنى أن المتتبع المقتدي السالم تقتصر مهمته على استهلاك العمل السابق بينهما المشاكس يحاول الإبتكار من خلال المناقصة، وبالتالي خلق نموذج جديد.

- **التناص الداخلي والخارجي:**

✓**التناص الداخلي:**

فهو"ذلك النوع من المفردات والتراكيب والصور، والأصوات، والموسيقى، يحاكي بعضه بعضا، عبر نوع من تكرار ملحوظ،سواء أكان هذا عمل بذاته، أم في أعمال كاتب بعينه، حتى بات ذلك عالما يعرف به، فصار(لزمته)الخاصة أو(كلماته المفاتيح).[3]

✓**التناص الخارجي:**

[1] –محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري(استراتيجة التناص)،ص122.

[2] –المرجع نفسه،ص123.

[3] –عبد العاطي كيوان،منهج التناص(مدخل في التنظير ودرس في التطبيق)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2009،1م، ص29.

"العلاقة التي تربط بين النص وغيره من النصوص، (أدبية كانت أو غير أدبية، لغوية كانت أو غير لغوية)، إذ يدخل في التناص علاقة الفنون بعضها ببعض، ولكننا يجب أن ننظر إلى التناص نظرة أوسع في محاولة لاستكمال أوجه التشابه التي تكون بين ذلك النصوص، إذ نكشف الطرق من خلالها تتجاى بعض النصوص الجذور في النصوص اللاحقة، وقد تكون هذه النصوص قد اندثرت ونسيت، ولكن مفعولها ما زال ساريا، فهي نصوص غائبة، ولكنها موجودة في الوقت نفسه.[1]

سادسا:آليات التناص

لقد اهتم "محمد مفتاح" بنظرية التناص، ووضع مفهوم خاص لمصطلح التناص والذي اعتبره بمثابة:" الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولاعيشة خارجها"[2]

تطرق أيضل إلى تحديد آليات التناص والتي قسمها إلى:

أ/التمطيط:

يحصل بأشكال مختلفة، أهمها:

1/الأكاقرام:حيث يتضمن الجناس بالقلب والتصحف.

الباركرام: الكلمة المحوار.

كأن نقول أثناء القلب:" عسل، لسع، أما في التصحيف مثل عثر، عتر. الزهر، السهر. أما الكلمة المحوار، تعتمد على تشابه الأصوات على النص والتي تسعى إلى اثارة انتباه القارئ".[3]

[1] -المرجع نفسه، ص28-29.

[2] -محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص124.

[3] - المرجع نفسه، ص124.

2/الإستعارة: تعتبر الإستعارة صورة من الصور البيانية والتي لها دور كبير في الخطاب الشعري، والشاعر من أجل تقوية المعنى، كما أنها تضفى جمالا ورونقا على النص الشعري، وتمكن الشاعر الأنتقال من الواقع المادي المحدود إلى واقع أكبر،وهو الواقع المحسوس أو المعنوي فهي:" تقوم بدور جوهري في كا خطاب لا سيما الشعري، وذلك من خلال ما تثبته من الجمادات من حياة وتشخيص"[1]

3/الشرح: إنه أساس كا خطاب، وخصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول، أو في الوسط، أوفي الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة"[2]

4/التكرار: ويكون على مستوى إعادة تكرار لمستويات لغوية مختلفة في نص واحد، كتكرار للأصوات أوالتراكيب أوالمعاني اللغوية حتى تكرار الأفكار ويؤدي هذا الأخير وضيفة المعنى والبحث على اثبات فكرة ما: وهذا اللعب اللغوي الذي يقوم بدوركبير في الخطاب الشعري"[3].

5/الشكل الدرامي: " إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل (بمعناه العام)، وتكرار صيغ الأفعال، وكل هذا أدى إلى نمو القصيدة فضائيل وزمنيا"[4]

6/أيقونة الكتابة:وتتمثل في:" العلاقة المتشابهة مع واقع العالم الخارجي وتجاوز الكلمات المتشابهة أوتباعدها، وارتباط المقولات النحوية بعضها أواتساع الفضاء، وهذه الأشياء لها دلالتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقونة"[5]

---

[1]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– المرجع السابق، ص 125–126.

[3]–محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص126.

[4]– المرجع نفسه،ص127.

[5]–المرجع نفسه.

ب/الإيجاز: وهي ثاني آلية من آليات التناص والتي حددها "محمد مفتاح"من أجل تحليل الخطاب الشعري، والتي نعني بها:" استقصاء أجزاء الخبر المحاكي ومولاتها على حد ما انتظمت عليه حل وقوعها"[1].

في هذه الحالة لا يغتمد الكاتب على إعادة ذكر الأحداث بكل تفاصيلها، بل يكتفي بذكر الأحداث الهامة والأوصاف المتناهية في الشهرة والحسن والقبح....الخ

[1]–المرجع نفسه، ص128.

الفصل الأول

الشعر العربي المعاصر

التحولات الجمالية

المبحث الأول : ملامح التجديد الفني في بناء القصيدة.

إن الحديث عن الشعر العربي القديم والمعاصر يتوجب أن ينطوي على مبالغة كبيرة في تحديد المفاهيم التي ينبغي توظيفها حينما نسعى إلى توصيف الوضع المراد توصيفه. فالشعر العربي يمر بمرحلة كمون وفتور وتراجع للأدوار الشعرية التي كان يضطلع بها. لكن أن نقول إنه يعيش أو يموت فهذا القول فيه مبالغة قد تخل بالتفكير الموضوعي أو الجاد في الموضوع.

والتجديد في الشعر هو تغيير أصول الشعر بأسلوب يحافظ على المناهج الشعرية، لكنه يضيف له تطورات مستحدثة أو مستخدمة من قبل، كما أصبحت للقصيدة المعاصرة جماليات خاصة، وسمات جديدة، حيث مرت بمراحل التطور الداخلي للشكل الجديد.

1/التكرار:

يعد التكرار ظاهرة قديمة في الأدب العربي، حيث ذكر ابن رشيق في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه، حيث يقول:"...وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الالفاظ دون المعاني، ولا يجب أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب..."[1].

[1]–ابن رشيق،العمدة في محاسنالشعر و آدابه، ص360.

وتعرف نازك الملائكة التكرار في كتابها قضايا الشعر المعاصر بأنه :"إلحاح على جهة هامة من العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها."[1]

ولقد صنفته نازك الملائكة، في دراستها إلى خمسة أنواع هي : تكرار الحروف، تكرار الكلمة، تكرار العبارة، تكرار البيت (السطر) وتكرار المقطع.[2]

❖ **التكرار الصوتي:**" وهوعبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أوالقصيدة"[3]

ومثالها نجده في قصيدة "الانفصال" التي تقول فيها:

إلى أين أهرب منك وتهرب مني

إلى أين أمضي وتمضي

ونحن نعيش بسجن

من العشق.

سجن بنيناه نحن اختيارا

ورحنا يدا في يد

نرسخ في الأرض أركانه

[1]–نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،ط1، بيروت 1981،ص276.

[2]–المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3]–حسن الغرفي،حركية الإيقاع في الشعر المعاصر،ص82.

ونعلي و نرفع جدرانه

من العشق شدناه، من لبنات الأماني[1]

❖ **التكرار اللفظي (تكرار الكلمة)** :"هوعبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أوالقصيدة."[2]

نجد في ذلك تكرير لفظة "عام" أربع مرات في مطلع قصيدة "العودة" التي تقول فيها:

وأطل وجهك مشرقا من خلف عام

عام طويل ظل في عمري يدب كألف عام

عام ظللت أجره خلفي وأزحف في الظلام [3]

❖ **تكرار العبارة:** "وهو أشد من النمط السابق، إذ يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، حينما يتخلل نسيجها بقصيدة يبدو أكثر إلتحاما من وروده في موقع البداية."[4]

ومن أمثلة ذلك عبارة "وزادي منك" التي تكررت في قصيدة "تشك بحبي":

وزادي منك كتاب و صوره

---

[1] فدوى الطوقان،الديوان،ص186.

[2]–حسن الغرفي،حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،ص82.

[3]–فدوى الطوقان،الديوان،ص193.

[4]–ينظر، حسن الغرفي،المرجع السابق، ص85.

تنام بصدري

وزادي منك زجاجة عطر[1]

❖ **تكرار البيت:**وهذا النمط من التكرار مهيمن في ديوان فدوى الطوقان بحيث نجدها تكرر عدة أبيات في القصيدة الواحدة دون أي تغيير فيها، ومثال ذلك في قصيدة "وجدتها"التي تقول فيها:

وجدنها في يوم صحو جميل

وجدتها بعد ضياع طويل[2]

فقد كررت في المطلع الثاني من القصيدة"وجدتها بعد ضيلع طويل"

و كررت في مطلع البيت الثالث"وجدتها في يوم صحو جميل"

دون إحداث أي تغيير في كلا البيتين ولو بسيط.

❖ **التكرار المقطعي:** "وهو عبارة عن تكرار المقطع في القصيدة."ومثال ذلك ما نجده في قصيدة "الصباح الجديد" لأبي قاسم الشابي حيث تكرر المقطع الأتي أكثر من مرة:

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون

مات عهد النواح وزمان الجنون

[1]–فدوى الطوقان،المصدر السابق،ص218.

[2]–فدوى الطوقان،المصدر السابق،ص174.

وأطل الصباح من وراء القرون[1]

2/اللغة:

وهي ظاهرة تتجمع فيها كل سمات الوجه الحضاري الذي تعيشه الأمة، وهذا ما نلتسمه في الشعر الحر، فقد تعامل معها تعاملا خاصا وجديدا كما تعامل مع ظواهر الحياة نفسها فقد أدرك الشاعر المعاصر الكشف عن جوانب جديدة في الحياة يستدعي بالضرورة الكشف عن لغة جديدة ، ولكن هذا لايعني أنها تختلف من حيث هي لغة مجردة، وإنما تختلف من حيث علاقتها بالجوانب المادية والروحية في حياتنا. "

لم تعد اللغة في تصور الشاعر وسيلة "ترجمة" للوجود أو للترجمة و لم يعد الشعر كما كان التصور من قبل ترجمانا للشاعر والأفكار أو كان يقال في تعميم "ترجمانا للحياة"وإنما صار الشعر بالنسبة للشاعر ولنا ، هو الوجود وهو التجربة ،وهو الحياة".

فلكل لغة إمكانياتها، والعمل الأدبي ذاته ليس إلا بناءا لغويا يستغل أكبر قدر ممكن من هذه الإمكانيات.

يرى عز الدين اسماعيل أن عملية الإبداع الشعري تتمثل في إبداع اللغة والشاعر الخلاف هو الذي يصنع لغته ويحدد لنا ماهية اللغة الأدبية بقوله"إن كل ألفاظ اللغة تصلح لأن تستخدم في عمل أدبي".[1]

[1]–حدة الشهيدي،رسالة ماستر،الرؤية النقدية عند نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،(2016–2017).

أي أنه يمكننا أن ننسج من اللغة العادية عملا أدبيا.

إن اللغة العادية "تصبح لغة شعرية لا لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر، ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة ".[2]

تعتبر اللغة أهم عنصر من عناصر القصيدة الشعرية والنص الأدبي، وإن ظهور التجديد فيها يساهم في مساعدة الشاعر على تبني مفهوم معاصر للقصيدة الشعرية الخاصة به من خلال توظيف مجموعة من الأدوات التي تساعد على صياغة النص الشعري بشكل صحيح، لذلك يستطيع الشاعر أن يحقق الإبداع الشعري إلا من خلال الأسلوب اللغوي.

إن التطور اللغوي المسلم به يجعلنا نؤكد قول الدكتور اسماعيل في أنه "ليس غريبا أن تتميز لغة الشاعر المعاصر، من لغة الشعر القديم بل الغريب ألا تتميز ،ولو اننا نظرنا نظرة واقعية محددة إلى تطور اللغة مع تطور الحياة وإختلاف التجربة، ايقنا من سلامة منطق الشاعر المعاصر في بحثه الدائب عن اللغة العربية..."[3]

اهتم التجديد اللغوي بتغيير العديد من المصطلحات اللغوية القديمة، والتي لم تعد شائعة الإستخدام بين الناس، واستبدالها بمفاهيم ومصطلحات اقرب إليهم، وغلى الواقع الذي يعيشونه، من خلال الإبتعاد عن الكلمات غير المألوفة، واستخدامه

---

[1] مجاة دراسات في اللغة العربية وآدابها ،الدكتور فاروق مغربي،الأسس النقدية في كتاب الشعر العربي المعاصرقضاياه وظواهره،للدكتور عز الدين اسماعيل، ص16.

[2] المرجع السابق، ص.16

[3]–المرجع السابق،ص.18

الكلمات المألوفة، والتي تؤدي غلى توضيح معنى القصيدة، ومن هنا نمكن التجديد اللغوي من فرض وسائله الحديثة على مبنى القصيدة الشعرية.

3/الرمز:

هو عنصر أساسي في الشعر الحر فقد وظفه شعراء المهجر قبل ميلاد الشعر الحر.ونكتفي هنا بالإشارة إلى أشعار ايليا أبو ماضي هي حافلة بالرموز، فقد وظف الرمز الذاتي في قصيدته (الطين) و(الحجرالصغير) ولا نريد الإسهاب هنا لأن المقام لا يفرض الموضوع، ولكن العودة إلى ديوان أبي ماضي وأشعاره فهي متاحة.و ذلك للوقف على توظيفه اللافت للرمز.[1]

الرمز في الشعر الجديد يقف على رؤية دلالية تهتم بمكانته في السيرورة الخطابية، فلا تغفل المتلقي ،بل تنجح إلى إثارته، واستفزازه وحمله على التحليق في مدارات دلالية تعتبر فضاء الرمز، ومن ثم فالرمز قاصر على التوصيل المباشر.عبر عنه الشاعر أودونيس بقوله: "الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز قبل كل شيء معنى حفي وإيحاء، وإنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أوهو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، وإنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة الوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر"[2]

[1]–العوفي،المحاضرة رقم06،التجديد في الشعر المعاصر، ص11.

[2]– محمد مراح،رسالة ماجيستر، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر(محمود درويش نموذجا)،2013/2012، ص63.

من خلال هذه الرؤية يصبح الرمز رمزين داخل النص، رمز يلعب دور الجسر ويقوم بحركة النقل، ورمز محتمل من خلال تحوله إلى فضاء لتأويل هذا الأخير يصبح النص المقصود بالقراءة من وراء النص الشعري الأول القائم على الظاهر، وفي ذلك إهمال للفكر والذوق واستنهاض للروح الذاكرة وتحريض لاقاد الوعي."الشعر يجب ألا يكون وصفيا ولا روائيا، بل إيحائيا وأن يتكلم المرء كشاعر هو أن يكتفي بالتلميح عن الأشياء، أو يستخرج صفتها التي تجسم فكرة ما وليس لقارئ أن يقاد بيده على موظف فكرة الشاعر الدقيقة، بل عليه أن يجد الفكرة التي يتضمنها حقل القصيدة الضبابي،...حيث تختبئ أو تفتح فكرة هي غامضة لأنها مركبة".[1]

ويعد الرمز من الوسائل الفنية المهمة التي تحقق شعرية الخطاب الشعري المعاصر، على اعتبار أن الشاعر يعمد من خلاله إلى الإيحاء والتلميح بدل المباشرة والتصريح، فهو آلية للتجاوز والاستحضار تجاوز للواقع اللغوي الحاضر واستحضار للغائب الأدبي المحتمل.

ويذهب الدكتور إحسان عباس في توصيفه للرمز على أنه"الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر، مع اعتبار المعنى الظاهر مقصودا."[2]

ذلك أن الرمز يكشف عن تشابه بين شيئين كشف ذاتيا دون أن يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز"

4/الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية لا تنشأ من فراغ أو عدم وإنما تتشكل أصلا من عناصر توجد في الواقع سبقا يقوم الشاعر بتحويرها، تعديلها، تبعيضها، الزيادة عليها أو الحذف منها. ثم يعيد تركيب

[1]–المرجع السابق،ص64.

[2]–المرجع السابق.

ذلك على ضوء انفعاله الخاص ليصل إلى صورة جديدة ولهذا حق القول أن الصورة الشعرية صورة ذاتية لا صورة واقعية ومن ثم لا يمكن إعادتها إلى مصدرها في الواقع. فهي صورة فنية تمثل عالما مستقلا بذاته، إنما خلق وليس محاكاة. وقد ميز رواد الشعر العربي الحر بين الصورة الشعرية، الحيدري يذهب إلى أن الصورة الشعرية ليست صورة فتوغرافية لأنها صورة الواقع كما يراها الشاعر لا كما هي في الحقيقة، فالذات المبدعة تتفاعل بأشياء العالم وتنتقي ثم تعيد تشكيل صورة الواقع. والواقعية بهذا لا تعني مطابقة الصورة الشعرية للصورة الواقعية.[1]

ومن هذا المنطلق لا يمكن للصورة الشعرية أن تقوم على محور واحد هو الواقع بمعطياته الحسية، وإنما ترتكز أساسا إلى محور الذات بأحاسيسها وأفكارها.

ويشير الحيدر إلى علاقة الفنان بالواقع فيقول:"الفنان الواقعي هو الفنان الذي أدرك موضوعه من خلال ثلاث صور متداخلة منها: تلك التي يتحسسها بعينه وهي صور مسطحة، ومنها تلك المتمكنة بالرمز الذهني الذي تقوم عليه والأخير من الصور الثلاث هي الصورة المكثفة بما تداخلت علاقتنا بها في صنعها أي الواقع كما هو وكما أراه وكما أريد أن أراه وإن أي عمل فني لا بد من أن يقوم على واقع عيني ظاهري وواقع في الدلالة الرمزية وواقع مكثف بها كان لنا من تعاطف معه أو موقف ضده.[2]

أما أودونيس فميز بين الصورة الشعرية والصورة الواقعية من خلال تمييزه بين مصطلح الوصف والمجاز، فالوصف عنده"تأليف يجمع عناصر الشيء بحيث يبرز خاصيته"[3]

أما" المجاز عنده فهو يتناول الشيء بمقارنته بشيء آخر يشبهه جزئيا كليا".[4]

---

[1]–المرجع السابق، ص83.

[2]–المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه،ص84.

[4]–المرجع نفسه،ص84.

إن الصورة في الشعر لا تفرض من الخارج وليست زينة أو حلية خارجية في القصيدة، بل جزء من التفكير وطريقة التعبير.ومن هنا فالإستعارة أوالتشبيه أوالكناية أوغيرها من الوسائل البيانية والبديعية ما هي إلا طريقة للتفكير لا مجرد أدوات تزيينية مضافة للقصيدة.[1]

5/النزعة الدرامية:

هي بناء يتم على مستويين، مستوى الفن ومستوى الحياة نفسها، ويتبلور ذلك في مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها.

عز الدين إسماعيل يعرج على موضوع ذي أهمية كبيرة فهو يحاول أن يطلق صفة"الدرامية" على الشعر المعاصر، لأن العمل الدرامي كما يرى إسماعيل يلخص لكل القيم التعبيرية في سائر فنون القول، وهو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي"[2]

أول من أدخل الشعر التمثيلي إلى مصر هو أحمد شوقي، تصنف في "الشعر الدرامي" وذلك لأنه لم يقترح للتمثيل وزنا خاصا به لا يخرج عنه، بل مضى فيه ينظم من جميع الأوزان وعلى جميع القوافي بحيث أصبحت المسرحية بما فيها من عناء مجمعا للأوزان العربية ينتقل بينها دون قيد أو شرط فجعل للشعر بذلك اليد العليا على التمثيل، وقد اقتفى أثره عزيز أباضة ولكن أعمالهما لم ترق إلى الدراما الشعرية.

أما الازدهار الحقيقي للدراما الشعرية في الأدب العربي فكان في مسرحيات الجيل التالي لشوقي و أباضة و حتى الشرقاوي...إلخ و بالتحديد عند صلاح عبد الصبور ومعين بسيسو ومهدي بندق ونجيب سرور والبرادعي وغيرهم، ففي كثير من أعمالهم الشعرية يتخيل المتلقي أنه في مسرح يسمع أطرافا من حوار غير متكامل يحضر الممثل ويغيب بصورة مفاجئة،

[1]– المرجع نفسه،ص85.

[2]–مجلة الدراسات في اللغة العربية و آدابها.الدكتور فاروق مغربي، الأسس النقدية في كتاب الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره، عز الدين إسماعيل،ص10.

ويتخيل رواية غير الشاعر يقتحم القصيدة ليضيف إليها جزء من حكاية بل يفرض عليه الشاعر فيها وجوده في المسرح طوعا لا إكراها. وبذلك وفقوا الشعراء تحويل الشعر في المسرح إلى حوار وأكدوا بهذا أن الدراما الشعرية تعمق الموقف ولا تعطله، وبهذا التحول وصل الشعراء المعاصرون إلى نقطة انبعاث أو فتح جديد في شعرنا العربي وأسهموا في أبداع القصيدة.

6/التناص:

"التناص كمصطلح نقدي نجد أنه كان في بداية الأمر ضمن الحديث عن الدراسات اللسانية"[1]، حيث تلقى بشكل تام على تلميذة باختين الباحثة جوليا كريستيفا، فهو مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة لظاهرة وقد أضاف النقاد النقاد العرب حول مصطلح التناص ضمن جوهره، فغرفه محمود جابر عباس(اعتماد النص من نصوص على غيره من النصوص النثرية أوالشعرية القديمة أوالمعاصرة الشفاهية أوالكتابة العربية أوالأجنبية ووجود صيغة من صيغ العلائقية والبنيوية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين).[2]

تعتمد آلية التناص على إلغاء الحدود بين النص أوالنصوص أوالوقائع أوالشخصيات التي يضمنها الشاعر نصه الجديد حيث تأتي هذه النصوص موظفة في النص.

فإذا جئنا إلى توظيف التناص على تباين ألوانه وصفوفه حين الكتابة الإبداعية الأولى للنصوص، لألفيناه ضربين.

- **التناص الظاهر**:يدخل ضمن الإقتباس والتضمين والإستشهاد ويكون في الغالب ظاهرا لفظا، ويسمى أيضا بالتناص الواعي أوالشعوري.

[1]–محمد مراح،هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر"محمود درويش أنموذجا"رسالة ماجستر،2012،2013م،ص 74 .

[2] –المرجع نفسه،ص 75.

- **التناص اللاشعوري:** ويكون المؤلف غير واع بحضور نص في النص الذي يكتبه.

فالتناص عام موضوعه النص"والنص كموضوع لا ينسب إلى فلسفة أو علم، إنه حقل منهجي لا وجود له إلا داخل خطاب لغوي مكتوب"[1]

فهو محكوم بالتفاعل مع النصوص الأخرى سواء أوعى الكاتب ذلك أم لم يع، وآلية التناص تتحدد من خلال مفهومين رئيسيين هما الإستدعاء أو التحويل"فالنص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤيةالكاتب فقط، بل تكوينه من خلال نصوص أدبية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، ثم إن النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية لأن التناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق، إنما عملية صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد"[2]

-ومن تجليات التناص في شعر عز الدين ميهوبي الذي استقاه من القرآن الكريم قوله:

شلت يمين الحاقدين بإثمهم

إن الجزائر تصير جهنم[3]

فالشاعر استحضر لصوغ هذا البيت سورة المسد وما تحمله من ظلال تاريخية، قال تعالى:"تبت يدا أبي لهب وتب ما أغنى عنه ماله وما كسب سيصلى نار ذات لهب"[4]

فمن علاقة التناص بمصطلحات كالمعارضة والسرقة، يرى د.مفتاح بعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، أنه"مع هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربيةففيها:المعارضة،المناقضة،السرقة"[1]

---

[1] -المرجع نفسه،ص 78.

[2] المرجع نفسه،ص 79.

[3] -عز الدين ميهوبي،الديوان،ص 146.

[4] -سورة المسد،الآية 1-2-3.

-ويعرف د.مفتاح كلا من المصطلحات الثلاثة وفق بيئتها العربية بما يكاد يتطابق مع تعريفه لها في بيئته الأجنبية التي أفرزتها. ليدل على مدى التلاقح الثقافي بين المفاهيم في البيئتين[2].

8/الغموض:

إن القارئ للشعر العربي المعاصر يواجه صعوبة كبيرة في التجاوب مع الجديد، فقد كان الغموض من التوضيفات التي كانت سبب في نفور العديد من المولعين بقراءة هذا الشعر، رأى عز الدين إسماعيل أن الشعر القديم اتسم بظاهرة الغموض فتساءل إن كان نفس الغموض الذي نعنيه وأعطى عن بيت المتنبي:

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه[3]

فنجد أيضا الناقد يرى أن غاية الغموض في العربي المعاصر ليست إعجاز للقارئ، ونجده ميز بينه وبين الإبهام مع أن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائما بالضرورة الشيء الغامض.

تبنى عز الدين إسماعيل قول "أمبسون" الذي جعل الإبهام صفة نحوية ترتبط بتركيب الجملة، أما الغموض فهو صفة تنشأ قبل مرحلة التعبير، أي قبل الصياغة اللغوية"[4]

ولم ينسى أن يكرر المقولة الشهيرة في "أن الغموض هو خاصية في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري"[1]

---

[1] -محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري،استيراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي،بيروت، ط3، 1992م،ص 112.

[2] -المرجع نفسه،ص 121،ص122.

[3] -منال سالم،قراءة في كتاب" الشعر العربي المعاصر قضاياه و جواهره الفنية و المعنوية عز الدين إسماعيل(1477/1436هـ- 2015 /2016م)،ص61.

[4] -مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها،الدكتور فاروق مغربي،الأسس النقدية في كتاب الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية، للدكتور عز الدين اسماعيل،ص6.

تطرق كذلك إلى الغموض من ناحية أخرى على أنه سمة مميزة ليست إعجاز للقارئ في الشعر وهناك حقيقة عامة تناولها هي الوضوح في الشعر كان ممكنا، فإن الغموض عجز.

يوجد من الشعراء والنقاد من وقفوا إلى جانب الغموض وهناك من عاب عليه، فمن الشعراء والنقاد الذين دافعوا إلى جانب الغموض: أدونيس، خليل حاوي، يوسف الخال.

إن الغموض قد شمل الشعر قديمه وجديده ولا يكون شعرا بدون غموض فلو" أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحركنا من مكاننا خطوة، و أفضل من هذا أن نحاول الإقتراب من هذا الشعر وأن نرفض أنفسنا علة استقباله بكل ما فيه من غموض، لأنه يغير ذلك لم يكن ليكون شعر"[2].

القضايا الجديدة في الشعر العربي المعاصر

1 -قضية المرأة:

تعتبر المرأة محور اهتمام الشعراء الذين وصفوها على مر العصور بأحلى وأجمل النسيب، وقد كانت صورتها واضحة المعالم في الكثير من العصور، باعتبارها الملهم لعملية الإبداع الشعري الذي يشكل الإرهاصات الأولى لدى الرجل الشاعر.

عرفت المرأة منذ القدم بالوقوف مع الرجل ومساعدته في الحروب من قتال أو طبابة، فقد ملأ فعل المرأة الحدث الثوري الراهن، فلم يغب حضورها عن قلب النضال منذ الإرهاصات الأولى، ولا نريد أن ننسى موقف شعراء هذا الجيل الذين رفعوا لواء الدعوة إلى مناصرة المرأة

[1]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]-منال سالم،قراءة في كتاب"الشعر العربي المعاصر" قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية،عز الدين إسماعيل (1436/1477هـ-2015/2016)،ص61.

وتحررها من قيود الجهل والتخلف، فكان طليعتهم "حافظ ابراهيم"، الذي لا تزال أقواله تردد إلى هذا الحين عندما قال:

من لي بتربية النساء فإنها في الشرق علة ذلك الأخفاق

الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعبا طيب الأعراق

ليست نساؤكم حلا و جواهر خوف الضياع تصان في الأخفاق

ليست نساؤكم أثاثا يقتني في الدور بين مخادع وطباق[1]

والتحق أيضا بالركب العديد من الشعراء الذين ناهضوا ودعوا إلى نصرة المرأة كأحمد زكي أبو شادي، والزهاوي، والرصافي، وشوقي،حيث وقف مطران أخذ موقف إيجابيا من المرأة، فنظم بها أجمل القصائد ودافع عن حقوقها ودعا إلى تحررها والخروج بها من براثن الجهل والتخلف الذي تعيش فيه غنه دعا إلى تعليمها وعملها، وذلك أول ما يطالعك في شعر المرأة لدى مطران هو وجدانه ذلك الوجدان الذي يغمره جو من اللطف والحنان للمرأة،فقد كان إعجابه بالمرأة المتحررة . المتعلمة. يدفعه إلى قول الطوال من القصائد فخرا بها وثناء، يقول:

إذا الأم أخطأها حظها من العلم والأدب العاصم

عدا نسلها مريحا للعدى وخسرا على الوطن الغارم[2]

وقد حفلت صورة المرأة في شعر خليل مطران، بصور متعددة منها:الأم حضن الشاعر الأول، وصورة الجسد الذي فتنه في كل لقاء،وصورة المرأة الأدبية التي أعجبت بشخصيتها وأعمالها، وصورة المرأة المحسنة التي أوت الفقراء والمساكين، والمرأة المناضلة التي زادت عن

[1].ينظر ،حافظ ابراهيم،يوسف عبد المجيد فالح الضمور ،رسالة ماجستر ،صورة المرأة في شعر خليل مطران،جامعة مؤتة عمادة الدراسات العليا،ص 35 .

[2] . المرجع السابق،ص 37.

وطنها الأخطار والمصائب، والمرأة الخاطئة التي تباع وتشرى بثمن بخس، فقد نظر مطران إلى هذه المرأة بكل إحترام، فدعا إلى رفع شأنها في المجتمع العربي نصفه.

2. الموت:

إن الموت جزء من الحياة، وعنصر مكون للوجود،فجاء في كتاب الكريم "قل الله يحييكم ثم يميتكم ثم يجمعكم إلى يوم القيامة لا ريب فيه ولكن أكثر الناس لا يعلمون"سورة الجاثية لآية26 .وجاء الإسلام بذور الخوف والرهبة من الموت وزرع مكانها الطمأنينة والسكينة، فالله تعالى خلق الموت والحياة ليتمحن القلوب المؤمنة قال تعالى:"الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا". سورة الملك الآية2

. يعد الشعر أكثر فنون ارتباطا بالموت، لأن الشعر يرينا جوهر الأشياء لا ظواهرها، فالشاعر أكثر إحساسا بقضية الموت والفناء،والموت جوهر يقيني في العقل الباطن عند الشاعر المعاصر، فقد ارتبط بالتجربة الشعرية العربية المعاصرة من خلال عدة سياقات(السياق السياسي، والإجتماعي، والثقافي، والإقتصادي).

. فكانت رؤية الموت في شعر محمد القيسي على هيئة أشكال مختلفة، فكانت أشكال الموت ذاتية وجمعية وكونية وروحية ومادية، فالموت عنده لا يعني موت الجسد فقط، إنما هناك موت الأم، موت الأحبة، موت الآنا، موت المنفى، موت الطبيعة، موت القضية، وحتى موت القصيدة.

جاءت دواوين وقصائد كثر تفوح برائحة الموت أو طعمه، ونلمس مثال عن ذلك، الموت عند أبي قاسم الشابي، فهو عبارة عن عامل مدمر، يقضي عاش حياة قصيرة، مليئة بالبؤس والفقر والمرض لكنه ظل حتى آخر شهقة متمسكا بالحياة، متحد بالموت،رائيا إلى المستقبل، مؤمنا بالخلود.

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء

أرنو إلى الشمس...هازنا بالسحب والأمطار والأنواء

لا أمرق الظل الكئيب...ولا أرى ما في قرار الهوة السوداء

لا يطفئ اللهب المؤجج في دمي موج الأسى وعواطف الأرزاء[1]

ولا ينكر على الشاعر ضعفه في بعض الأحيان واستسلامه للموت في ظل رحلة العذاب والألم والكمد. بوصفه مخلصا له، فالحياة بالنسبة له تمزقت، وتشوهت ملامحها، وفقدت طعمها، فأصبح الموت بديلا مخلصا لمعاناته.

. فالموت بمثابة الإنبعاث عند القيسي، فديوانه الأول(راية في الريح)مملوء بظاهرة الإحساس بالضياع وقسوة العيش، والشوق إلى حياة أخرى يتحقق فيها من أثقال الحزن والشجن.

اغرسي السكين في صدري، وخليني أموت

شهقة تتبع شهقة

في حنايا الزرع،في ظل البيوت

و اسدلي آه على وجهي خرقة

ودعيني لندى الأعشاب،أبتل فأحيا وأعود[2]

3. الوطن:

[1] ملاك سعيد محمشعبلو،رؤية الموت في شعر محمد القيسي،رسالة اماجستر،جامعة الشرق الأوسط،كانون الثاني2016،ص32.

[2] المرجع نفسه ص40.

الوطن هو القطر الذي ينسب إليه المرء من حيث جنسيته أو متابعته، ولعل ما يلفت الانتباه أن هذا الإنتشار الواسع لموضوع الوطن كان يأتي في سياقات مختلفة ومتنوعة، يظهر تعلق الشاعر بوطنه في قصائد ذات موضوعات أخرى مثل الرثاء، أو الإستقبال والترحيب، وذلك يشير ألى مدى استحواذ الحس الوطني .

وقد لجأ طوقان أللى إثارة بواعث الإنتماء الوطني، ليوطد العلاقة بالوطن، فالعلاقة بالوطن هي علاقة مصيرية، تؤكد أهمية الرابطة بين أبناء الشعب والوطن بسهوله وجباله و وعوره.

ليس التغني بحب الوطن غريبا عن الوائلي، فهو عاطفة ملتصقة بالوجدان، والمناجاة تنشد فيها حب الوطن ومن فيه الوائلي يزيدنا تغنيا في أسباب حب الوطن مبينا العلة التي يحب بها الوطن فيقول:

ولي وطن فيه أذوب و صبية

بنيتهم وأدمعي و دمائي[1]

والتغني بالوطن كقيمة وطنية عليا ولا تعدو أن تكون عاطفة ولكنها عند الوائلي تبدو أحيانا وكنها إلهام يستيقظ دونما سبب واضح وتتسع حتى لتوشك أن ترى تراب الأوطان ربيع أخضر ويظهر هذا الإحساس النبيل في قوله :

تراب أوطاني ربيع أخضر ولو أنها في بلقع جرداء

صافحته بالخد عند ولادتي ورسمت منه بجبهتي طغوائي [2]

وقريب من هذا المعنى قوله:

[1]–ديوان الوائلي، ص17.

[2]–المرجع نفسه، ص 85.

يا سحر شلال الأصيل بموطني والأفق يلبس منه أي رداء

سموه يوما وجنة عذراء

ويطاح ناعمة الرمال صعيدها[1]

وهو يزيد على التغني بالوطن ما فيه من جمال الطبيعة، والطبيعة لا شك أنها التجسيد الحي للجمال ومصدره من مصادره الذي أودعه الله سبحانه وتعالى في هذا الكون، وعشق الوائلي للجمال نابع من خلال تجربته النفسية وهذا يرجع إلى الإحساسات الجمالية التي يتمتع بها.

والمناجاة قيمة وطنية ينشد فيها حب الوطن الذي صاغ الحنين والشوق ورقة كلماتها، ويمتزج فيها الإحساس العميق، والحب الصادق، وتتواصل فيها تنهيدات العاشق، وتتلاحق أنفاس اللهفة ففي المناجاة تطمئن القلوب وترتاح النفوس ويرتاح البال، وهي نزعة إنسانية عريقة عرفتها الشعوب.

4 . الحزن:

لقد عاش الشاعر المعاصر دائم الإحتكاك بواقعه ولم يعش في نعومة ونعيم، بل إنه عاش ولا يزال يعيش بنار ذاته وطاعون واقعه، فالحزن الذي أصاب الشاعر ليس من العدم، وإنما أراد أن يكون مخلصا لذاته ويمنحها ما أراد من حقوقها عليه.

إن الشاعر المعاصر ينظم من الشعر ولا يزال ينظم إحساسات ومشاعر صادقة والواقعة للواقع المتخلف الذي يتمثل في فساد الحكم وفساد مظاهر السلوك والقيم الإجتماعية والعادات وبثور على الفقر والبطالة [2]والجهل والمرض، ولكي نوضح أكثر أن الشاعر المعاصر عمل

[1]-المرجع نفسه، 85-86.

جاهدا على تغيير الواقع، وذلك في مطلع حياته الأدبية، فمثلا الشاعر المعاصر المصري "أحمد عبد المعطي حجازي" كانت له ثقة كبيرة بتغيير الواقع المرير، ولكن عندما نفذ صبره،انتهى إلى رثاء عمره الجميل الذي صخره في بناء الأحلام والأماني، ولكن أمله خاب وضاعت أحلامه، ليكتب في آخر صفحات ديوانه الرابع(مرثية العمر)مرارة هزيمة الكلمة في مدينة بائدة:

هذا أنا أنهض في مدينة بائدة

أخرج من تحت الركام

أقلت من دم الفريسة الذي يسكنني

من وجوه أصدقائي العنكبوتية[1]

لم يكن أحمد عبد المعطي حجازي الوحيد الذي أحزن إلى الأمان والإستقرار بعيدا عن هذا المجتمع الزلق في التناقضات، المليء بالنوازع والإتجاهات، فقد اشترك عدد من الشعراء المعاصرين بهذا الحنين منهم محمد الماغوط، ولقد أكد الشاعر صلاح عبد الصبور أن الحزن لا خلاص منه، وذلك عندما شبه الحزن بالطريق الطويل الذي لا مخرج منه إلا والجحيم نهايته،حيث يقول:

حزن طويل كالطريق من جحيم إلى جحيم

كاللص في جوف المدينة[2]

[1] نجية موس،مجلة ظاهرة الحزن وبواعثها في الشعر العربي المعاصر،جامعة تلمسان(الجزائر)،ص96.

[2] – aa

إن الشاعر المعاصر انتظر كثيرا وصبر صبرا لا يطاق لقدوم النصر، فلما تأكد أن انتصار النصر هو وقت ضائع من عمره أعلن أن الزمن المعاصر هو زمن عنف وقهر، فجاءت أشعاره حزينة معبرة عن صرخة تنطلق من أعماق الألم والتمزق الإنساني "فتجرع غصص العذاب النفسي...أثناء عملية التأمل فيما هو كائن وما يجب أن يكون، فظهرت في شعره معاني الغربة والتمزق"[1]

5 . الغربة:

ارتبطت الغربة بظاهرة الحنين إلى الوطن، فكثر الشعراء في العصر الحديث الذين حنوا إلى وطنهم تحت وطأة ظاهرة النفي السياسي نجد رفاعة رافع الطهطاوي الذي نفي ألى السودان.

. وعند سامي البارودي نرى اللوعة الجزلة في شعره، حين أبعد عن وطنه ألى سيلان،فقال:

أين أيام لذتي وشبابي أتراها تعود بعد الذهاب[2]

والشعر الفلسطيني، يجعل الحنين في الغربة وسيلة للحسن بالوطن المفقود، ومحاولة لإثبات ملكية أشياء كثيرة كي لا تضيع غمار الزمن، واكتفاء برؤية أي شيء من الوطن. وممن أبدع هذا يوسف الخطيب الذي يقول لطائر:

لكان في عينيك بعض اللمح من وطني

لو قشة مما يرف ببيدر البلد

خبأتها بين الجناح وخفقة الكبد

لو قشة بيد، و مزقة سوسن بيد[1]

---

[1] – aa

[2]–يوسف علي الدويدة محمد، القضايا المعنوية و الفنية في شعر حاكم عبد الرحمان، رسالة دكتوراه، جامعة أم ذرمان الإسلامية، 2013م،ص17.

. إن قضية الغربة من أهم القضايا المعنوية التي أرقت الشاعر حاكم عبد الرحمن، لما فيها من آلام وأحزان وأشواق،فقال:

فظلام دامس قد مد كفيه إلى كل الدساكر

والذي قد آثر الذل وعافى الغربه

عاش في الدار غريبا...

والذي قد شفه الإحباط هاجر[2]

إن الناس في نظر الشاعر من جراء الظلم الذي عم أرجاء الوطن، إما شخص آثر الذل،على الغربة

إن الغربة ظاهرة قديمة، تصيب النفوس بالرهف تارة، وتارة تحقق طموحاتها،يقول:

تدور علي رحى الإغتراب

فتمحق في ندي الشباب

آسيت لنفسي حين تمنع كل اقتراب[3]

الشاغر هنا تطحنه رحى الإغتراب، فيضمحل شبابه، فيخزن لما أن تقعده الغربة عن العودة إلى الوطن، وإزاء هذا يوضح شاعرنا موقفه من الغربة حين يقول:

يا حسرتي وقعنا في شراك الغربة

---

[1]–المرجع السابق،الصفحة نفسها.

[2] –المرجع ،ص26.

[3] –المرجع نفسه،ص 28.

وعنكبوت الغربة...كبلتا

وبيته من حولنا...بنى

ونحن ما نزال ها هنا[1]

فالشاعر هنا يقع في براثن الغربة، ويبدي حسرته اوقوعه أسيرا في شراكها، فهو لم يعشق الغربة يوما.

6-المدينة:

تأثر الشعراء المعاصرين بالشعراء الغرب الذين يضيقون ذرعا بتعقيدات الحضارة والمدينة، فيعزي عز الدين اسماعيل مصدر الإهتمام بموضوع المدينة عند الشعراء المعاصرين إلى تأثرهم بنماذج من الشعر الغربي مثل إليوت.

-عاشت القرية والمدينة جنبا إلى جنب في نفوس الشعراء الذين نزحوا من الريف إلى المدينة،انظر قول الناقد:"إن الشعراء الذين نزحوا من الريف إلى المدينة،وكانت لهم بالقرية علاقة، هؤلاء يشتركون في موقف واحد هو:أن القرية والمدينة تعيشان في نفوسهم، جنبا إلى جنب وسرعان ما تبرز صور التناقض في نفوسهم، نتيجة لما هو ماثل في حياة القرية، وحياة المدينة من تناقض"[2]

غن الشعراء المعاصرين لهم مواقف تجاه القرية والمدينة في أشعارهم فمنهم من تغنى بالقرية كالرومانسيين، ومنهم من عبر عن تجربة الحياة في المدينة، وتعاطف معها، وفي هذا يقول عز الدين اسماعيل:"لم يفروا من المدينة، كما صنع الرومانسيون، ولم يدفعهم عدم تقبلهم

[1] -المرجع السابق،الصفحة نفسها.

[2] -يوسف علي الدويدة محمد، القضايا المعنوية والفنية في شعر حاكم عبد الرحمان،رسالة دكتوراه،جامعة أم درمان الإسلامية ، 2013م، ص 82.

لوجه الحياة في المدينة،إلى التغني بالقرية، إنما عبروا عن تجربة الحياة التي هم منخرطون فيها".[1]

يرى صلاح عبد الصبور أن المدينة ماثلة في العلاقة المعنوية التي تجعل منا ونحن، والمدينة كيانا واحدا، فنراها من خلال أنفسنا، فنتصورها معنى وهميا، ومرة نرى أنفسنا من خلالها، فنحس بها حقيقة واقعة، فيقول:

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم أنت حق؟[2]

التلقي في الشعر العربي المعاصرة

1/مفهوم التلقي:

أ/التلقي لغة

جاء في لسان العرب:فلان يتلقى فلان أي يستقبله[3]ويقال في العربية تلقاه أي استقبله والتلقي هو الاستقبال، لكن التمايز في الدلالة بين التلقي ومفهوم الاستقبال يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب.

يقول الله عزوجل: "فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه."سورة البقرة الآية 37 . ومنه قوله تعالى:"وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم"سورة النمل الآية 6 .وقوله أيضا:".....إذ يتلقى المتلقان عن اليمين وعن الشمال قعيد."سورة ق الآية 17. فدلالة الاستعمال القرآني لمادة

[1] –المرجع السابق،ص 87.

[2] –المرجع السابق،ص 89.

[3]–ابن منظور،لسان العرب،ج 8 ،دار الكتاب العلمية بيروت،ط 1،2000،ص 685.

التلقي مع التنبيه إلى ما قد يكون لهذه المادة من ايحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص.

12ب/التلقي اصطلاحا

يدخل هذا المصطلح تحت صفة والتي نظرية التلقي التي تعني"مجموعة المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منتصف السبعينات على يد مدرسة كونستانس، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية، وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ"[1]

ومن هنا كان مصطلح التلقي يهتم بالقارئ وتحديد معنى النص وتأويله والوصول إلى نتائج يكون القارئ هو محورها، وهي تتميز عن غيرها في أن مفهومها السياسي والفكري الذي صياحبها منذ نشأتها لا يدعو إلى شيء من الحذر أو التحفظ، لأن هذا المفهوم ارتبط بالصراع الذي واجهته ألمانيا الغربية مع النظام الماركسي.

في حين تهدف "نظرية التلقي"إلى خرق هذه المفاهيم، وإبدالها بمفاهيم أخرى إذ ترى أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص.

3/مفهوم نظرية التلقي:

النظرية الموسومة بنظرية التلقي تهتم بشكل أساسي بعملية استقبال النص وتفسير معناه من قبل المتلقي، وقد اختلفت نظرية التلقي قديما وحديثا بالعلاقة التي تربط المتلقي بالنصوص سواء كانت نصوص مقروءة أو معروضة، والدور الذي يلعبه المتلقي في تأويل النص وتفسير نسيجه السيميائي، فالنظريات القديمة كانت تنظر إلى المتلقي مجرد عنصر مستقبل للنصوص

[1] –محمود عباس عبد الواحد،قراءة في النص وجمالية التلقي،دار الفكر العربي،القاهرة،ط 1،1996،ص 16.

هي بذلك تهمش دور المتلقي في تفعيل النص جمالي وفق القراء الإنتاجية، وتعمل النظريات القديمة على غلق الآفاق التأويل لدى المتلقي، إذ يغلق تفكيره في نطاق قواعد محددة وأحكام مجردة تزيح ذاتية المتلقي ودوره الفعال في إكمال معنى في تفسير شفراته المبثوثة في النص.

-لقد أغلقت نظرية التلقي دور صاحب النص(المبدع) بمعنى دراسة أحواله النفسية وظروفه الإجتماعية ليست أمرا ضروريا يعتمد عليه في التعامل مع النص"فالنظرية تشير إلى معنى هام من صاحب النتاج إلى النصوص القارئ، ومن هنا كان التركيز في مفهوم التلقي على محورين فقط هما القارئ والنص"[1]

قضية التلقي ليست جديدة فنجد لها بعض الملامح في القديم، وفي التراث العربي عند العلماء العرب.

يقول آرسطو:"فالدارج من الكلام ليس له بريق أو وهج، لأنه لا يتعدى الدلالة الحرفية إطلاقا،وذلك يظل تأويله سهلا قريب المنال، فالغرابة هي التي تمنح الكلام نوعا من السمو وتبعده عن السوقية"[2]

فيرى آريسطو أن الغرابة المتشكلة من ابتداع تراكيب لغوية جديدة تتجاوز المألوف، وتعتمد على الخيال في ابتداع علاقات جديدة بين الألفاظ التي لا ترتبط في استعمالها العادي أبدا هي جزء من الغريب،والمدهش، والجميل الممتع، الذي يعطي القارئ لذة البحث عن المعاني البعيدة، أي متعة التأويل، فالتراكيب المألوفة تحمل معاني مألوفة لا تتعدى الدلالة الحرفية، أما التراكيب الغريبة فلها وهج وبريق يثيران في القارئ متعة البحث عن معان لهذا البريق.أن إخراج الكلام مخارج غير معتادة هو الذي يعطي اللغة الشرعية خصوصيتها وتميزها، وهو ما يجعلها فوق الكلام العادي.

[1] -محمود عباس عبد الواحد،قراءة في جماليات التلقي،ص 18.

[2] -أرسطو طاليس:فن الشعر،ترجمة عبد الرحمن بدوي،ص 36.

وفي الأخير نستنتج أن نظرية التلقي قد حظيت بشهرة كبيرة في أوساط الدارسين وقد تنوعت أفكارها حتى نظر إليها بمقاييس وزوايا مختلفة فأعطت أوصافا كثيرة لما قامت به مدرسة كونستانس، فقيل مرة أنها ثورة في تاريخ الأدب الحديث وأخرى أنها وضعت نمط استبدال جديد،إذ اكتسبت هذه النظرية أهمية كبيرة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة ولكن هذه الأهمية لم تتبع كونها جاءت كرد فعل لما آلت إليه الإتجاهات الإجتماعية والشكلية على السواء.

3/طبيعة الشعر العربي المعاصر:

أن الشعر لا يضمحل ولا يتقهقر، وذلك لأنه جوهر الإنسان ومنلقه الوجداني. نابع من أعماق وجدانه متمثلا في جريانه و تسجيله عواطفه الفباضة وربما تزاحمه بعض الوسائل والأشكال التعبيرية الأخرى في ادواره التي وجد من أجلها، أما وجهة النظر التي ترى أن مظاهر حالة الشعر العربي يتمثل في انتشار قصيدة النثر أو قل الشعر الحر على حساب القصيدة العمودية، فأعتقد بأن هذا الإنتشار إنما يندرج في إيطار التجديد والتطور اللذين تعرفهما الكتابة الأدبية بشكل عام. وأما البقاء فيكون للأصلح والأعمق والالصق بالأمور الشعرية من حيث كونها نابعة من الوجدان ومخابة له. أي أن القصيدة العربية الجديدة تفرض نفسها وبقاءها وخاصة إذا كانت نابعة من قلب شاعر شديد الإحساس بما يكنه هذا الشاعر اتجاه وطنه وامته أو يعبر بما يختلج في قلبه من عواطف ومشاعر وما يوتبط به من تخييل ومحاكاة وتشبيه وصور شعرية رائعة تعبر عن المفاهيم الأدبية والتعبيرية والنقدية.

أن السعي إلى تحديد مفهوم معين للشعر أو ماهيته قد يوتبط بالظروف والمعطيات التي تفرزها حقبة زمنية معينة أي أنه ليس ثمة مفهوم[1] محدد للشعر يمكن أن نجعل منه منطلقا لقياس مدى انسجام القصائد والأشعار المنظومة في وقت ما مع هذا المفهوم.

لذلك قد يكون مجتمع معين يعيش في أسفل هرم التطور والتقدم، بينما الشعر أو الأدب في هذا المجتمع قد يكون في أزهى أشكاله وألوانه التعبيرية. فهذه موريتانيا الدولة الفتية الصغيرة تسمى (دولة المليون شاع) لكثرة شعرائها مما يدل على أن اشعر ليس حكرا على بلد واحد أو أنه ينمو في منطقة ولا ينمو في أخرى وفي أغلب الأحيان وربما يكون العكس أي أن الشعر في الأغلب غير خاضع للزمن غلا بقدر معين..لكن هذه المحاولات والثورات الشعرية لم تنجح في تحرير أو تطوير القصيدة العربية من قيودها القديمة. ثم ظهرت الموشحات في الأندلس بهدف تحرير الشعر من قيود القافية الموحدة حيث أوجدت الموشحات لنفسها أوزانا شعرية خفيفة تناسب مجالس الغناء التي انتشرت في ذلك العصر، ثم تبعتها محاولات المدارس الشعرية الجديدة كمدرسة الديوان، وأبولو، والمهجر، لكن هذه المحاولات لم تنجح في تحرير القصيدة العربية من قبضة البيت العمودي فبقي الشاعر أسيرا لوحدة البيت رغم تطوير الألفاظ والأساليب وتعدد القوافي والأوزان في القصيدة الواحدة وقد بينت كل ذلك في فصول هذا الموجز المتقدمة حتى ظهرت مدرسة الشعر الحر. ولعل السبب في ذلك الفشل يعود إلى سيطرة الأفكار والمفاهيم التقليدية على حياة المجتمع العربي طوال تلك العصور والتي كانت تقف ضد التطور الفكري والثقافي للحفاظ علة مصالحها الشخصية ولم يجرؤ أحد على تغيير أو إحداث طفرة تغييرية في مجال الشعر. كما أسبابا أخرى حالت دون هذا التطور.[2]

[1]–الدكتور هاشم صالح مناع،كتاب الشافي في العروض و القوافي، ص485.

[2]–المرجع السابق،ص486.

ولقد استطاعت الشاعرة العراقية نازك الملائكة أن تصور حياة الجيل العربي الذي نشأ خلال الحرب العالمية الثانية.

والشاعر ليس منطلق من الوزن ولا من القافية بل على العكس استمر بالتمسك بالوزن العربي والقافية والموسيقى العروضية العربية، فالشاعر يتوجب أن يكون قادرا على تحمل المسؤولية الكاملة اتجاه ذاته وكيانه العربي وقضايا مجتمعه وهذا بديهي أن يكون الشاعر حرا في اختيار عدد التفعيلات في كل سطر شعري بما يتناسب ودفقاته الشعرية وحالاته النفسية.[1]

وكان أول من أطلق هذا الإسم واعنى به الشعر الحر الشاعران العراقيان نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وقيل أن أول من قال فيه الشاعر المصري صلاح عبد الصبور.

الشعر الحر ليس مجرد ثورة على الأوزان والعروض والشعر العمودي كما يتوهم بعض الناس، لكنه ثورة شاملة للمضمون أولا واشكل ثانيا لأن مضمون الأدب المعاصر ليس مضمون مناسبات من فخر أو مدح أو رثاء ولا وصف عواطف ذاتية مريضة وإنما هو مفهوم فكري و ثوري شمل الصراع الدائم بين الخير والشر وبين الحرية والعبودية وبين الوجود والعدم لأن الأديب الحقيقي والشاعر الثوري لا يكتفي بمشاهدة الحريق الذي يلتهم أمته ووطنه ومجتمعه ويقف متفرجا على آلام الإنسان وهو يتعذب فيها بينما يعيش هو في عالم الأحلام والخيال.[2]

وسط برجه العاجي أو هاربا إلى أحضان الطبيعة يجتر بعض آلامه وأحزانه في رومانسيته المعتادة، وإنما الشاعر الثوري هو الذي يحمل الراية أمام الجماهير وليعبر عن آلامها وأمانيها جعلتا من جسده جسرا تمر من فوقه الأجيال. ومن روحه منارا تضيء حياة الحرية

[1]–المرجع نفسه،ص487.

[2]–المرجع السابق،ص488.

للأمة بكليتها مهما كلفه ذلك من ثمن، ومن ثمة يتحول الأدب من وسيلة للتكسب والارتزاق إلى سلاح قوي يشق به الإنسان المعاصر طريقا لأمته إلى شاطئ الحرية والكرامة.

وهناك بديهة أخرى وذلك أن الشعر لم ينشأ من العدم والفراغ بل نبتت جذوره في هذا المجتمع لظروف سياسية واجتماعية وثقافية والدليل على ذلك انتشاره الواسع من المحيط إلى الخليج ووجوده حيث وجد الإنسان العربي واستمراره حيا حتى اليوم وسيبقى مادام الإنسان على وجه الأرض ويحمل بين جنبيه قلبا نابضا وفؤادا يختلج ونفسا يملؤها الحنين والشوق للجنس البشري وما حوله عامة.أن نزوع الشاعر العربي المعاصر ألى واقعه الإجتماعي والسياسي والاقتصادي وهروبه من عالم الرومانسية الحالمة التي سادت الشعر العربي الحديث.يبين ويثبت حنين الشاعر المعاصر وتطلعه إلى استقلاله الذاتي وبناء شخصيته المستقلة بعيدا عن التقليد والمحاكاة للأخرين[1]

4/الشاعر العربي المعاصر:

اهتمام الشاعر العربي المعاصر بالأفكار والمضامين الجديدة وخاصة قضايا الإنسان المعاصر السياسية منها أو الاجتماعية أكثر من اهتمامه بالشكل القديم جعله أكثر ارتباطا في تربة وطنه وانسانه العربي وتعرف على كل ما لهذا المجتمع من قصوة وشدة ة خاصة في الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي كان يعاني منها الشعب العربي خاصة بعد هزيمته في الحرب فلسطين، مما جعل الشاعر العربي يتساءل عن أسباب هذه الهزائم، وهذا العار رغم ما تملكه الأمة العربية من إمكانات عالية مادية، بشرية، ومعنوية لا حدود لها وكذلك تأثر الشعراء المعاصرين بالثقافات الأجنبية المتعددة واطلاعهم على أفكار وآراء

[1]–المرجع السابق،ص489.

وقضايا هذه الشعوب مما زاد في حصيلتهم الشعرية، والثقافية. مما زاد من وطنيتهم وحبهم للعروبة.

5/أبرز شعراء الشعر المعاصر:

فيما يلي قائمة بأبرز شعراء الشعر الحديث(المعاصر): نازك الملائكة، غسان كنفاني، طه حسين،جورجي زيدان، أحمد تيمور، ياسين الأيوبي،الطاهر وطار، عبد الرحمن الكواكبي،نبيه القاسم، عبد الحميد بن باديس، الوزير ابن الزيات،عيسى ابراهيم الدبابنة، مؤنس منيفالرزاز، ابراهيم الكوني بلكاني، سحر خليفة، نيفين عز الدين الهوني، محمد فريد أبو حديد، محمود المسعدي،مصطفى لطفي المنفلوطي، أمين صالح، مصطفى صادق الرافعي، جبرا إبراهيم جبرا،ناجي معروف،ميخائيل نعيمة، توفيق الحكيم، الطيب صالح، الطاهر بن جلون، حسيب كيالي، نحمود تيمور.

الفصل الثانـي:

صلاح عبد الصبور شاعرا مجددا

المبحث الأول:حياة صلاح عبدالصبور:

1/مولده:[1]

ولد صلاح عبد الصبور في الثالث مايو 131 م في مدينة الزقازيق محافظة الشرقية، تلقى تعليمه في المدارس الحكومية درس اللغة العربية في كلية الآداب في جامعة فؤاد الأول(القاهرة حاليا)، وفيها تلمذ على يد البشيخ أمين الخولي الذي ضم عبد الصمد عبد الصبور إلى جماعة (الأمناء)التي كونها، ثم إلى جمعية الأدبية التي ورثت مهام الجماعة الأولى وكان للجماعتين تأثير كبير على الحركة والإبداع الأدبي النقدي في مصر وبعد تخرجه عين صلاح عبد الصبور مدرسا بوزارة التربية والتعليم، إلا أنه استقال ليعمل بالصحافة حيث عمل محررا في مجلة "روز اليوسف"ثم جريدة "الأهرام".

-في عام 1961 صلاح عبد الصبور بمجلس إدارة الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر وشغل عدة مناصب بالدار، ثم عمل مستشارا اتفاقيا للسفارة المصرية بالهند، ثم اختيار رئيس لهيئة الكتاب.

-أخذ صلاح عبد الصبور يكتب في الشعر في سن مبكرة، وكان ذلك في مرحلة الدراسة الثانوية وأخذ ينشر قصائده في مجلة الثقافة القاهرية والآداب البيروتية فكان صلاح عبد الصبور مهتما بالفلسفة والتاريخ كما أنه كان مولعا بصورة خاصة بالأساطير، وفي الوقت ذاته كان يحب القراءة في علوم الإنسان المحدثة كعلم النفس والإجتماع والأنثروبولوجيا.

-وتنوعت المصادر التي تأثر بها إبداع صلاح عبد الصبور من شعر الصعاليك إلى شعر الحكمة العربي، مرورا بأفكار بعض أعلام الصوفيين العرب مثل الحلاج بشر الحافي الذين

[1] -كتاب شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والأداة للدكتور عبد الحي بالهيئة المصرية العامة للكتاب 1988 م،اتجاهات النقد الأدبي و المعاصر للدكتور أحمد عوين كلية التربية بالعريش،قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية،ص 13.

استخدمها كأقنعة أفكاره وتصوراته في بعض القصائد والمسرحيات، كما استفاد الشاعر من منجزات الشعر الرمزي الفرنسي والألماني والشعر الفلسفي الإنجليزي عند جون بصفة خاصة وقد كتب الكثيرين في العلاقة لين جريمة القتل في كاتدرائية لإليوت وما أساء الحلاج لعبد الصبور.

-لم يضيع عبد الصبور فرصة إقامته بالهند مستشارا اتفاقيا لسفارة بلاده بل أفاد خلالها من كنوز الفلسفات الهندية ومن ثقافة الهند الممتدة وكذلك كتابات كأنك السوداوية، هذا إلى جانب تأثيره بكتاب "مسرح العبث" وكما ذكرنا بتبديل مسرحية "مسافر الليل".

2/مؤلفاته الشعرية:[1]

الناس في بلادي 1957:هو أول مجموعات عبد الصبور الشعرية كما كان أيضا أول ديوان للشعر الحديث أو الشعر الحر يهز الحياة الأدبية المصرية في ذلك الوقت، والتفت أنظار القراء والنقاد فيه قراءة عبد الصبور واستخدام المفردات اليومية الشائعة وثنائية السخرية والمأساة، وامتزج الحس السياسي والفلسفي بموقف اجتماعي انتقادي واضح.

-أقول لكم 1961، بيروت المكتب التجاري.

-تأملات في زمن الجريح 1970.

أحلام الفارس القديم 1964.

-شجر الليل 1973،دار الوكن العربي.

-الإبحار في الذاكرة 1977.

[1] -رجاء النقاش،ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء،دار سعاد الح،القاهرة،الكويت،1992،ص 19.

3/مؤلفاته المسرحية:

كتب خمسة مسرحيات شعرية:

- الأمير ينتظر 1969 نشرت في مجلة المسرح، القاهرة، طبعت في كتاب دار الشروق، بيروت 1986
- مأساة الحلاج 1964 دار الآداب، بيروت.
- بعد أن يموت الملك 173، دار الشروق، بيروت 1983.
- مسافر الليل1988.
- ليلى والمجنون 1971 وعرضت في مسرح الطليعة بالقاهرة في العام ذاته
- قصيدة لحن.

4/مؤلفاته النثرية:

- على مشارف الخمسين.
- وتبقى الكلمة.
- حياتي في الشعر.
- أصوات العصر.
- ماذا يبقى منهم للتاريخ.
- مرحلة الضمير المصري.
- حتى نهر الموت.
- قراءة جديدة لشعرنا القديم.
- رحلة على الورق.

5/أوسمة وجوائز:

-قد حصل الدكتور صلاح عبد الصبور على العديد من الأوسمة ومنها الجائزة الدولية التشجيعية عام 1965 م ووسام العلوم والفنون مرت الطبقة ألف عام 1965 وجائزة الدولة التقديرية في الآداب بجامعة المينا عام 1982 كما أطلقت الإسكندرية اسمه على مهرجانها للشعر العربي.

وفي الخامس من أغسطس 1981 م رحل صلاح عبد الصبور الذي كان يؤمن بأن الفكر هو من يستطيع أن يمزج في رؤياه الماضي بالمستقبل ومن يعرف أن الحاضر هو لحظة تاريخية حاسمة يستطيع فيها الإنسان بأن يجعل منها طريقه إلى مجده أو إلى حده وهو أيضا الإنسان الذي تعنيه الفكرة كقيمة في حد ذاتها جديرة بأن يبدل حياته من أجلها.[1]

✓**أسلوب صلاح عبد الصبور:**

يمتاز صلاح عبد الصبور في أسلوبه بسهولة الألفاظ واختيار التراكيب المناسبة للموضوع بالرغم من استعمال الشاعر لبعض الرموز التي تصعب بعض الشيء، ويمزج صلاح عبد الصبور في معظم قصائده بين الأسلوب الخبري والإنشائي، اعتماد التكرار الذي يسهم في ترابط المعاني وجعلها نسيجا واحدا.

✓**خصائص أسلوب الشاعر:**

- الأساليب الإنشائية كالإستفهام والنداء.
- استخدام الصور البيانية كالإستعارة المكنية والتشبيه.
- استخدام المحسنات البديعية كالجناس والطباق.
- سهولة الألفاظ ووضوحها وملاءمتها للموضوع.

[1] -موقع مكتبة الإسكندرية،مقال بعنوان:صلاح عبد الصبور جمعتها دينا سماح،بتاريخ 27/06/2007.

- استخدام الأساليب الإنشائية كالنفي[1].

نموذج من شعره:

"أغنية الشتاء"

ينبئني شتاء هذا العام

أنني أموت وحدي

ذات شتاء مثله،ذات شتاء

ينبئني مساء هذا اليوم أنني وحدي

ذات مساء مثله،ذات مساء

وأن أعوامي التي مضت كانت هباء

وأنني أقيم في العراء

ينبئني شتاء هذا العام أن داخلي

مرتجف بردا

وأن قلبي ميت منذ الخريف

قد ذوى حين ذوت

أول أوراق الشجر

ثم هوى حين هوت

[1] –محمد مصطفى مرارة،دراسات في الأدب العربي الحديث،دار العلوم العربية،بيروت،لبنان،ط 1،1410 هـ،1990 م،ص 149.

أول قطرة من المطر

وأن كل ليلة باردة تزيده بعدا

في باطن الحجر

وأن دفء الصيف إن أتى ليوقضه

فلن يمد من خلال الثلج أذرعه

حاملة وردا

ينبئني شتاء هذا العام أن هيكليمريض

وأن أنفاسي شوك

وأن كل خطوة في وسطها مغامرة

وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا

في زحمة المدينة المنهمرة

أموت لا يعرفني أحد

أموت لا يبكي أحد

وقد يقال بين صحبي في مجامع المسامرة

مجلسه كان هنا،وقد عبر

فيمن عبر

يرحمه الله

ينبئني شتاء هذا العام

أن ما طننته شفاي كل سمي

وأن هذا الشعر حين هزني أسقطني

ولست أدري منذ كم من السنين قد جرحت

لكنني من يومها ينزف رأسي

الشعر ذلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت

من أجلها خرجت

من أجلها صلبت

وحينما غلقت كان البرد والظلمة والرعد

ترجني خوفا

وحينما ناديته لم يستجب

عرفت أنني ضيعت ما أضعت

ينبئني شتاء هذا العام أننا لكي نعيش في الشتاء

لا بدأن نحزن من حرارة الصيف وذكرياته...دفئا

لكنني بعثرت في مطالع الخريف

كل غلالي

كل حنطتي، وحبي

كل جزائي أن يقول لي الشتاء أنني

ذات شتاء مثله

أموت وحدي

ذات شتاء مثله أموت وحدي[1]

✓**كتب ودراسات عنه:**

- قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور، لمديحة عام، عام 1984
- رؤوبين سنير، "صوفية بلا تصوف إسلامي"
- قراءة في قصيدة صلاح عبد الصبور"الإله الصغير"، الكرمل-أبحاث في اللغة والأدب 1985.
- الجحيم الأرضي:دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، لمحمد بدوي،عام 1986
- الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور،لمحمد فارس، عام 1986
- شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، للدكتور أحمد عبد الحي، عام 1988
- المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، للدكتورة نعيمة مراد، عام 1990
- مسرح صلاح عبد الصبور جزأين، للدكتور أحمد مجاهد، عام 2001.

المبحث الثاني :صلاح عبد الصبور والتجربة الشعرية:

- تقوم التجربة الشعرية في جوهرها على"الفرادة الذاتية التي تتيح للشاعر أن يقول:أريد أن أبدع شيئا لم يبدعه أحد غيري"[2]، وتتباهى هذه التجربة وعناصرها في عملية الخلق الشعري.

[1] -صلاح عبد الصبور،أحلام الفارس القديم،ص 196.

[2] -عبدالمجيد زراقط،الحداثة في النقد الأدبي المعاصر،ط1،بيروت،دار الحرف العربي،1991،ص 152.

- هذا البحث يمثل التجربة الشعرية لدى الشاعر العربي صلاح عبد الصبور عبر محوريين أساسيين:تأصيلي نظري، وإبداعي، ويكشف عن نظريته الشعرية في أبعادها الخمسة:الإنسان،وولادة القصيدة، والتشكيل الفني، والذاتي والموضوعي والتراث.

أولا:التجربة الشعرية والتأصيل:

- يرى صلاح عبد الصبور أن التجربة الشعرية تتمحور حول الإنسان،وإنها تؤرخ للحياة الروحية له،وتعبر عما تدفق في أعماقه من مشاعر، وأفكار، وتحول رصد انتصاراته وانكساراته، وعلاقته بالكون والحياة. ومن هنا فالتجربة الشعرية هي تجربة إنسانية في بعدها الأعمق.

وكان الفلاسفة قبل سقراط يمدون أعينهم ما وراء حدود الواقع، فهم يبحثون عن العنصر الأول أو العناصر الأولى في خلق الكون، وعندما قال سقراط:"اعرف نفسك، فقد أحدث صدمة في الوعي البشري، وتحول مسار الإنسان إلى الداخل ، حيث سعى إلى تفتيت الذرة الكونية الكبرى المسماة بالإنسان"[1]

وبناء على ذلك ندرك أن الإنسان هو المحور الذي يدور حوله الإبداع الشعري لدى صلاح عبد الصبور، فهو يحاول أن يكشف الإنسان، أي أن يفتت هذه الذرة الكونية الكبرى وهذا لا يعني أن الشاعر ينبغي أن يتوقع داخل ذاته، ويحول الشعر إلى تهويمات رومانسية، وإيقاعات شخصية، يتحول فيها الشعر إلى مظهر من مظاهر النرجسية وعبادة الذات، ولكن هذا يعني أن"الذات هنا تصبح مخورا أو بؤرة لصور الكون وأشيائه"[2]

- **ولادة القصيدة:**

[1] –صلاح عبد الصبور،حياتي في الشعر ،بيروت،دار اقرأ،1983،ص 5.

[2] –صلاح عبد الصبور،حياتي في الشعر،ص 7.

إن ولادة القصيدة لدى صلاح عبد الصبور تبدأ بخاطرة، تبزغ في الذهن، تشبه إلى حد كبير لوامع البرق، وهذه الخاطرة"تسعى إلى أن تقيد وتقتنص، فإذا اقتنصت تشكلت في كلمات، وقيد وجودها المتشيء، واكتسبت حق الميلاد"[1]

ويميز عبد الصبور بين الوارد والحدس الفلسفي كما يستعمله الفيلسوف"برجسون" ويرى أن كلمة "الوارد" أدق دلالة من كلمة الحدس، لأن الحدس لا يستطيع أن يعمل مستقلا عن العقل إن كانت طبيعته مخالفة اطبيعة التفكير العقلي، فضلا عن أن الحدس قد يصلح لتفسير الوثبات العقلية، ولكنه يعجز عن تفسير الوثبات العقلية، ولكنه يعجز عن تفسير الوثبات الوجدانية[2]

"[3]أما المرحلة الثانية في عملية الخلق الشعري فتتمثل في قصيدة بوصفها فعلا وهذه المرحلة تلي مرحلة القصيدة كوارد، ويطلق عليها صلاح عبد الصبور مرحلة"التلوين والتمكين"

- **التشكيل الفني:**

"وفي إطار عملية التشكيل الفني للقصيدة، يتحقق الكمال الفني للقصيدة بوجود ذروة شعرية، تمثل لحظة الكشف في القصيدة، هذه الذروة يعدها صلاح عبد الصبور محل الكمتا في بناء القصيدة وكن هذه الذروة ليست ذروة المعنى الذي نجده في الدراما ولكنها تحتوي عنصرا دراميا، وقد تكون هذه الذروة مفارقة أو حكمة أو صورة، بحيث يحس الإنسان أنه يعلو مع القصيدة حتى يصل إلى أعلى القمم[4]

[1] –المرجع نفسه،ص 9.
[2]–المرجع نفسه،ص 13.
[3] –المرجع نفسه،ص 14.
[4] –المرجع نفسه،ص 33،34.

ويؤدي الوعي دورا جوهريا في عملية تشكيل القصيدة خلال التجربة الفنية، ويتجلى الوعي في العمل الشعري بصورة ملحوظة، عبر البنية الزمانية والمكانية التي تمثل البعد الأعمق في التجربة الشعرية، ومعنى أن العمل الفني، "لا بد أن يصدر عن مهارة إبداعية تركب الحركة من الساكن، وتحقق الزمان ابتداء من المكان، من أجل فرض ضرب من الوحدة وهنا يستعين الفنان بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب، من أجل فرض ضرب من الوحدة على مافي موضوعه من تعدد في الأشكال أو الحركات أو الصور[1]

- وينبع التشكيل لدى صلاح عبد الصبور من الإقرار بأن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ينظم تنظيما صارما[2]

- **الذاتية والموضوعية:**

انبثقت قضية الذاتية والموضوعية في الشعر عن علاقة الشعر بالفكر، فالشاغر يحس بمسؤولية اتجاه مجتمعه ومن ناحية أخرى، فالشعر يصدر عن رؤية الشاعر الشاملة للإنسان وكون والحياة، لذا فالعلاقة بين الشعر و الفكر علاقة جوهرية وحيوية في آن واحد.

أما رفض الذاتية في الشعر فإنها تعني رفض الإغراق في الأسى الذاتي، والعاطفة الرومانسية الساذجة، إذ لابد أن يتحول الشاعر إلى الرؤية الشاملة للكون والإنسان والحياة، يصهر فيها معاناته الإنسانية ضمن معاناة البشر جميعا، ومن هنا تتحقق أمنيته وخلوده، فالشاعر يتألم،لأنه يحيا بوصفه مسؤولا في هذه الحياة ويعرف أن الكون قدره"[3]

[1] -زكريا ابراهيم،مشكلة الفن،ص 31.

[22] -ينظر صلاح عبد الصبور،حياتي في الشعر،ص 25-26.

[3] -المرجع نفسه،ص 48.

والتواصل مع الإنسانية من خلال الفن هو الذي يمنح الفن ديمومته وبقاءه، حيث يصبح الفنان "رائيا"، يتشرف آفاق المستقبل، ويتجاوز الواقع المعطى، نحو عالم قادم فيه الأمل والحب والعدالة، فالفنان كما يقول والس فاولي"لا يخلق مشكلة عصره، وإنما يخلق أسطورتها، أعني الصيغة التي تمكن عصره والعصور التالية من فهم تلك المشكلة والإحساس بها"[1]

- **التراث:**

تعد قضية "التراث"و"التجديد"إشكالية في الفكر العربي المعاصر، واحتلت مساحة واسعة في ميدان الفكر والنظر، ويعود السبب في ذلك إلى خطورة القضية وحساسيتها من جهة، وصعوبة الوصول إلى نظرية متكاملة تعالج هذه الإشكالية معالجة أقرب إلى الحقيقة والنظرة الموضوعية من جهة أخرى، وأثرت هذه القضية في الفكر عموما والشعر خصوصا فانبثقت عنها علاقة الشاعر بالتراث، واتخذت أشكالا متعددة من الرفض والقبول والتردد، فبعضهم آمن بالتراث واعتز به مثل توفيق زياد.

ويرى صلاح عبد الصبور، أن التعصب الأعمى للتراث يؤدي إلى الإعتزاز بالأدب العربي دون سواه، والإستغناء به عن كل أدب يختلف عنه، بل والتجسم من عظمته، بحيث تصبح عيوبه محاسن، وسوءاته ميزات"[2]

ويؤدي الإنقطاع عن التراث إلى فقدان الهوية والضياع.

–وتعد الأسطورة جانبا مهما من جوانب التراث، ولكن يرى صلاح عبد الصبور"أن لكل شاعر فهمه الخاص للأسطورة، وهو يوظفها منسجما مع ذاته، وملائمة للإيحاءات التي يشعر

[1] –والاس فاولي،عصر السريالية،ترجمة خالدة سعيد،بيروت،دار العودة،1981،ص 15.

[2] ينظر صلاح عبد الصبور،حياتي في الشعر،ص 147.

بها عندما يستدعي الأسطورة، فضلا عن القيمة الكامنة فيها، وقدرتها على الالتحام بالتجربة الخاصة للشاعر، بغية إكسابها بعدها الموضوعي"[1]

والخوار مع التراث ضمن الرؤية يمنح الشاعر آفاقا جديدة، وفضاءات متعددة في التعبير عن تجربته الشعرية.

ثانيا:التجربة الشعرية والإبداع:

تعد تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية متفردة بين الشعراء المعاصرين بمزجها الفكر بالشعر، والتصوف بالفن/والوجد بالحدس، والواقع بالغيب،والذاتي بالموضوعية من دون أن تفقد هذه التجربة تلقائيتها وعفويتها وتدفقها ووهجها.

ويحاول هذا المحور رصد ملامح هذه التجربة الشعرية من خلال تحليل نماذج من شعره وكشف القيم الجمالية والروحية والإنسانية فيها، ويتخذ ملحما أساسيا:"الشعر والتصوف"،"الشعر والحزن".

أ/يرى صلاح عبد الصبور إلى كل إضافة إلى خبرة إنسانية هي خطوة نحو الكمال،لأي خطوة نحو الله، أما الحياة فهي صراع بين الخير والشر، وأن غاية الوجود هي التغلب على الشر من خلال الصراع والكفاح.

ويسعى صلاح عبد الصبور إلى بناء النموذج الإنساني يسعى في غايته الكلية إلى الله متحررا تماما من أغلال العبودية والفقر والطغيان والظلم، ففي قصيدة"مذكرات الصوفي بشر ، "[2] وتمثل شخصيته"بشر الحافي"قناعا للشاعر، وشاهدا على رداءة العصر وسقوط الإنسان

[1]–الرجع نفسه،ص 145

[2]– صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، بيروت دار العودة، 1988، ج1، ص 261.

فيه، بصورة يتلاقى فيها الماضي والحاضر، ضمن صوتين ممتزجين في رؤية غنية صوفية، يرصد فيها الشاعر من خلال القناع/الشاهد الواقع الإنساني بأبعاده المختلفة.

"ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الركي

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب

زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى

واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد

جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب

ويمص نخاع الإنسان الثعلب

يا شيخ بسام الدين

قل لي"أين الإنسان ...الإنسان؟"

شيخي بسام الدين يقول:

اصبر...يسحبي

يسهل على الدنيا يوما ركبه

يا شيخي الطيب

هل تدري في أي الأيام نعيش؟

هذا اليوم موبوء هو اليوم الثامن

من أيام الأسبوع الخامس

في الشهر الثالث عشر

الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

ومضى لم يعرفه بشر

هز الحصباء ونام

وتحظى بالآلام...[1]

ب/ويرصد هذا المشهد من القصيدة الواقع الإنساني تماما، وغياب الإنسان بكليته وجوهره عن هذا الوجود، وحسم جدله من خلال صراعه مع أخيه الإنسان وتظهر صور الصراع من خلال هذا المشهد، وهي تكتظ بنماذج العنف غير المسموغ، وصور الإنهيار الشامل، ويظهر ذلك من خلال تحولات الإنسان داخل المشهد إلى "أفعى" و"ثعلب"و"كلب"و"فهد".

ج/ويرصد المشهد نفسه الوجه المقابل لليأس، ويتمثل بالتفاؤل بولادة الإنسان من جديد عبر الإنتظار والصبر.

شيخي بسام الدين يقول:

اصبر...سيحبي

يسهل على الدنيا يوما ركبه

[1] -ديوان صلاح عبد الصبور،ج 1،ص 267-269.

ويظهر الشاهد/القناع من جديد، حاملا رؤيته من خلال وجد صوفي، فالإنتظار والصبر لن يجديا شيئا، ولن يتمكن من وقف الإنهيار المحتوم، فالإنسان قد تجاوزه الزمن وانقطع عن سياقه التاريخي، وأصبح كائنا ساديا يتلذذ بالألم والعنف، وصور الخراب والدمار، والفوضى والعبث.

د/ويعد الحزن من الملامح المهمة في تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية، مما دفع عز الدين اسماعيل إلى أن يقول:"وربما كان الشاعر صلاح عبد الصبور أكثر شعرائنا المعاصرين حديثا عن الحزن، ومع ما يتخلل قصائده عن الحزن من مشاهد حية، ومن مواقف إنسانية يتجسم فيها الباعث على الحزن"[1].

هـ/وفي قصيدته بعنوان "الحزن" يعرض لنا صلاح عبد الصبور الحزن بصورته المتكاملة يقول صلاح عبد الصبور:

يا صاحبي، إنني حزين

طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش فشربت شايا في الطريق

وارتقت بغلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

[1] –عز الدين اسماعيل،الشعر العربي المعاصر،ص 358.

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرتين

وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق

ودموع شحاذ شفيق[1]

يبدأ صلاح عبد الصبور قصيدته بالإعلان عن حزنه بالنداء، وما يشيعه هذا النداء من الإحساس بالحاجة إلى المشاركة بهذا الحزن والإحساس بالمسؤولية. وعند ما طلع الصباح تفتح وعي الشاعر على طبقات الكادحين الذين يطلبون الرزق المتاح، والذين يغمسون في ماء القناعة"خبز أيامهم"، ويشربون الشاي في الطريق ويرتقون نعالهم، ويلتحم الشاعر هذا التحاما كاملا مع فئة المحرومين من البشر،من خلال صوره التي يمنح فيها الواقعي بالشعري، والذاتي بالزمن "قل ساعة أو ساعتين"، قل عشرة أو عشرتين".

وفي قصيدة أخرى"أغنية إلى الله"يتحذ الحزن مظهرا أكثر نضجا، حيث يصبح الحزن شكلا من أشكال الرفض والتمرد، ولم يعد الشاعر مستسلما، إنه الإنعتاق من الحزن العادي العابر، إلى الحزن الإنساني الشامل والعميق:

"لينتشر فئات لحمنا جناح عيشنا الغريب

ولتغرب في قفار العمق والسهوب

ولتكسر في كل يوم مرتين

فمرة حين نقابل الضياء

[1] –ديوان صلاح عبد الصبور،ج 1،ص 37.

فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا

وأن نطول باليد القصيرة المجذوذة الأصابع

سما أمنياتنا"[1]

و/إن المحنة الإجتماعية والإنسانية التي يصورها هذا المقطع تجسم محنة الفنان في كل زمان ومكان، فالفنان شاهد على عصره، وإحساسه بالمسؤولية، ويصور صلاح عبد الصبور في هذا المقطع أشد حالات الذات تصدعا،عبر الأفعال التي تعكس حالة انشقاق الذات تحت وطأة الحزن الثقيل(لينتش، لتنكس، تذوب الشمس) وحالة الحزن التي يصورها صلاح عبد الصبور تمثل أحد مظاهر الحزن في الشعر العربي المعاصر وكلها "تدور حول موقف الذات الواعية من الكون ومن المجتمع ومن نفسها. وهي في محاولتها التوازن تبحث عن كل وسيلة، تبحث عن الموت نفسه، كما تبحث عن الجنون."[2]

المبحث الثالث:التجديد في شعر صلاح عبد الصبور

1-التشكيل الموسيقي:

مما لا شك فيه أن الإنفلاتة التي القوية التي مثلتها "نازك الملائكة" في قصيدتها "الكوليرا"من القانون أو القاعدة الشكلية التي حكمت الشعر العربي ردحا من الزمن، تعتبر أولى بدايات التمرد والإنشقاق والخروج عن النمطية إلى التعدد، وهذا ما نلمسه في محاولات الشعراء الذين جاؤوا بعدها، حيث لم تقف لغة التجديد عند إيجاد قالب معين يحل مكان العمود الشعري وانتهى الأمر، ويعد الجاحظ أول من أشار إلى فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي، وهذا ما أكده "صلاح عبد الصبور" إن شعر العصر الأموي،

[1] -ديوان صلاح عبد الصبور،ج 1،ص 204.

[2] -عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر،ص 372.

وشعر العصر العباسي كان نسجا على نفس المنوال(أي على منوال الشعر الجاهلي،وشعر صدر الإسلام)أو كان استعمالا لنفس القيم الصوتية والصورية التي استقرت في الوجدان العربي"[1]

-ولا شك أن هذا الجانب(التشكيل)، يعد الأهم في العملية الإبداعية، ما دفع بشاعر مثل "صلاح عبد الصبور" إلى القول بأن:القصيدة التي تفقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها[2]، هذا بوصفه الفضاء الأساسي والمركزي الذي يمنح القصيدة هويتها الشعرية والجمالية، ومعناها الحداثي.

ثم يضيف قائلا في توكيد العلاقة التي تربط هذه الخاصية بفن التصوير أو النحت:"ولعل إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر، بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير، وهي محاولة جاهدة أعانتني عليها رؤيتي لكثير من متاحف العالم الكبيرة"[3]

-وعملية التشكيل هذه في القصيدة العربية المعاصرة قد نمت على مستويين "داخلي "و "خارجي".

أولا: التشكيل الخارجي للقصيدة:

يعد"صلاح عبد الصبور "من أكثر الشعراء المعاصرين إيمانا بقيمتي التجريب والتجديد، وقد عمل على التعبير عن هاتين القيمتين طوال حياته، حيث كان الإبداع لديه وليد التجربة التي يعبر عنها بصور وإيقاعات في صياغات لغوية جديدة ومبتكرة.

[1] -صلاح عبد الصبور تجربتي الشعرية،مجلة الفصول،ص 14.

[2] -صلاح عبد الصبور،حياتي فيالشعر،ص 250

[3] -المرجع نفسه،ص 25.

ولذلك نجده يفرد فصلا في كتابه "حياتي في الشعر" ، يتحدث فيه عن فكرة التشكيل التي أخذت جل اهتمامه في السنوات الأخيرة على خد قوله[1]، وربما تركيزه على هذه الخاصية بالذات كان نتيجة تأثره، بالرائد الأول لهذا النوع من الكتابات "جبران خليل جبران" إذ يقول:استعبدني جبران طوال سنوات المراهقة الأولى، وكان هو قائد رحلتي بشكل ما، ولا أعرف فقد قادني بادئا إلى قراءة ميخائيل نعيمة عنه، ولا أعرف في تاريخ فن السيرة العربية كتابا دافئا ويقظا كهذا الكتاب، وعن هذا السبيل دخلت فيسن الخامسة عشر إلى عالم غريب مفرغ هو عالم نيتشه ".[2]

–والملاحظ من خلال إبداعات الشعرية ل"صلاح عبد الصبور"، أنه لم يتخلص من الأسس العروضية التقليدية في المرحلة الأولى من حياته الشعرية، بل نجده في كثير من الأحيان يمزج بين الشكل الكلاسيكي الموروث ، والشكل الحر في أكثر صوره تحررا وجدت، وإن كان الشعر الحر هو الأكثر شيوعا، حيث كتب به ثلثي القصائد في ديوان(الناس في بلادي)على حين أن بعض قصائد الثلث الآخر المكتوب بالشكل الكلاسيكي بناها الشاعر على قواف متعددة مقطعية، تتغير في كل مقطع، والقصائد التي تقيد فيها الشاعر بالنظام الوزن التلقيدي تشمل عشرة قصائد هي(منحدر الثلج، حياتي وعود، أطلال، الرحلة، الوعد الأخير، الوافد الجديد، الإله الصغير، ذكريات، غزلية)، وقد توزعت هذه القصائد على البحور التالية:المتقارب قصيدتان : 3 قصائد الكامل :قصيدتان التحقيق...الخ ."[3]

ومن بين التقنيات التي لجأ إليها "صلاح عبد الصبور" وهي كثيرة في سبل انفعاله، أو لكي يحقق ذلك "الإتحاد العميق الذي لا تنفصم عراه بين الكلمة ومعناها"على حد تعبير "بول فاليري" تتمثل فيما يلي:

[1] –المرجع نفسه،ص 25.

[2] –الرجع السابق،ص 54.

[3] –ينظر خالد الغربي،في قضايا النص الشعري العربي الحديث–مقاربات نظرية وتحليلية–ص 125.

وهذا ما يجسده صلاح عبد الصبور في قصيدته أغنية الشتاء

ينبئني شتاء هذا العام

أنني أموت وحدي

ذات شتاء مثله ..ذات شتاء

ينبئني هذا المساء

أنني أموت وحدي

ذات مساء مثله..ذات مساء

ويمكن تمثيل دور التكرار والتوازي في بنية المقطع على هذا النحو:

ينبئني شتاء هذا العام أنني أموت وحدي

ينبئني هذا المساء أنني أموت وحدي

... ...

ذات شتاء مثله ذات شتاء

ذات مساء مثله ذات مساء[1]

كما تكشف القصيدة أيضا عن خاصية أخرى من خصائص الكتابة البصرية لدى الشاعر وهي "الحذف"إذ أن البياض في جوهره الأصلي هو سكوت الباحث عن أجزاء من خطابه،

[1] –وليد منير ،أحلام الفارس القديم،مجلة الفصول،مج،ع1 ،ص 96.

كالذي يرفع قلمه ،يكف عن الكتابة فيدع على وجه الصفحة بياضات والبياض قريب من الحذف الإعرابي بسبب مساهمة السياق في الإشارة إلى ماهية الغائب حذفا كان أو بياضا[1] .

كما نجد "صلاح عبد الصبور"يستخدم أسلوب التنقيط في قصائده ومن ذلك قوله في قصيدته(أجا فيكم لأعرفكم):

وحين يغور نجم الشرق في بيت السما الأزرق

إلى بيتي

لأرقد في سماواتي

وحيدا ... في سماواتي

وحيدا ... في سماواتي

واحلم بالرجوع إليكما طلقا وممتلئا

بأغنامي... وأبياتي

أجا فيكم ...لأعرفكم[2]

–ومن المفترض أن تكون النقطة أو النقطتان والثلاثة والأربعة مؤشرا على الصمت وانقطاع الكلام، وانحباس تدفق الشعور لمدة قصيرة.[3]

[1] –حمادي صمود،مقالات في تحليل الخطاب،كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة (تونس)د ت،2008،ص 168.

[2] –حيدر توفيق بيضون،صلاح عبد الصبور،قصيدة مصر الحديثة،ص 101.

[3] –ينظر محمد مفتاح،مفاهيم موسعة لنظرية شعرية،الجزء الثاني نظريات وأنساق،المركز الثقافي العربي،(المغرب) ط 1،2010،ص 246.

-ومن المؤكد أن التغيير الذي طال الشكل الخارجي للقصيدة العربية الحديثة، كان قد مس بالدرجة الأولى"البناء الداخلي" لهذه الأخيرة، وقد حازت هذه القضية على اهتمام شاعرنا "صلاح عبد الصبور"، الذي كان له رأي فيها.

ثانيا:البناء الداخلي للقصيدة:

وهو ما يطلق عليه عز الدين اسماعيل لإطار العام الذي يضم الموسيقى اللفظ الصورة...الخ. أو بمعنى آخر كما يحدده كمال خير بك"هو التصور المشهدي أو التمثل الفني للصورة أو للتجربة، في هذا البناء(الذي هو القصيدة).[1]

ولعل أهم ما يميز القصيدة الحديثة من ناحية بناءها الداخلي توفرها على ما يسمى"الوحدة العضوية" في مقابل"وحدة البيت"في القصيدة القديمة، إذ نجد "صلاح عبد الصبور"يؤكد على أهمية البناء الداخلي للقصيدة الحديثة، وتتبع هذه الفكرة من الإقرار"أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات،ولكنها بناء متدامج الأجزاء منظم تنظيما صارما"[2].

ويضيف صلاح عبد الصبور مخصصا النوع الأدبي الذي يعنيه "التشكيل" بقوله:"والبناء أو التشكيل في القصيدة الغنائية هم مثار اهتمامي"[3]وذلك من دون شك راجع إلى كون القصيدة العربية التقليدية غنائية بامتياز، فبنظرة فاحصة إلى الشعر العربي القديم يتبين لنا أنه قام على أسس واعتبارات فنية خاصة، وبعضها الآخر تضمنته طبيعة اللغة.

ويتضح مما سبق أن محاولات "صلاح عبد الصبور" التجديدية هي عبارة عن محصلة تفاعل خلاق بين الثقافة الغربية والتراث العربي،فإن كانت القصيدة التراثية غنائية، فهو لا

[1] -كمال خير بك،حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ص 361.

[2] -صلاح عبد الصبور،حياتي في الشعر،ص 25-26.

[3] -المرجع نفسه، ص 28.

يتجاوز هذا النوع، بقدر ما يقدم تنمية حرة للامكاناته، وتجديدا خصبا لوظائفه الجمالية، إذ نجده يقول في هذا السياق:"وفي ظني أيضا أن ما ينقص كثيرا من شعرائنا هو هذه المقدرة على وضع أحاسيسهم وعواطفهم في نسق متكامل، أو بالأحرى هذه المقدرة على بناء القصيدة الغنائية".[1]

ويسوق صلاح عبد الصبور في آخر حديثه عن التشكيل قولا(غوته)"وهو عاشق آخر من عشاق أبولو"،إن الفن تشكيل قبل أن يكون جمالا"[2]. وإذا خص شاعرنا حديثه عن التشكيل بالقصيدة الغنائية والتي تعرف أيضا بالقصيدة القصيرة، فذلك لم يكن إلا عبارة عن تمهيد لتجاوز هذا النوع، أو الإنطلاق منه بحثا عن الأنموذج الحداثي، وهذا ما دفع "صلاح عبد الصبور"للإنتقال إلى شكل آخر من الكتابة الشعرية، ويتمثل هذا الأخير في القصيدة الطويلة.

ومما لا شك فيه، أن بروز هذا العنصر في الشعر–الدراما، دليل على سعي صلاح عبد الصبور إلى تحقيق أكبر قدر من الموضوعية في أعماله الإبداعية، وقد استمرت محاولاته، في ظل هذا السعي، إلى أن ولج عالم المسرح الشعري الذي يعد أهم خطوة خطاها في تجربته الشعرية.

2–المسرح الشعري:

انخرط كثير من شعرائنا المعاصرين في كتابة هذا النوع بدءا بمحاولة أحمد شوقي، في مسرحية(مجنون ليلى)التي لم يكتب لها النجاح في أن تكون مسرحية شعرية لافتقارها إلى الحبكة المسرحية والصراع الفن[3]، إلى عديد المحاولات التي أعقبتها، والتي تعد إبداعات"صلاح عبد الصبور" من ضمنها، إذ يقول في هذا السياق: "ظل المسرح الشعري طموحا يخيلني

[1] –المرجع السابق،ص 31.

[2] –المرجع نفسه،ص 43.

[3] –ينظر خليل الموسى،المسرحية في الأدب العربي الحديث،تاريخ تنظير،تحليل/،ص 61.

سنوات حتى كتبت مسرحية(مأساة الحلاج)"[1]، هذه الأخيرة التي تمثل عملا ناضجا لعديد المحاولات التي وقع الشاعر فيها تحت عربة"شكسبير"على حد تعييره."[2]ويستمر صلاح عبد الصبورفي تدعيم مقولته "الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح"[3]، وبحكم أن المسرح مجرد قطعة من الحياة، ولكنه قطعة مكثفة منها،ولذلك فإن الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد"[4]، وتعد مأساة الحلاج أول مسرحية شعرية، وهي شبيهة إاى حد كبير بمسرحية إليوت"جريمة قتل في الكاتدرائية"، وقد أفاد في أعماله المسرحية المتأخرة من مختلف الإتجاهات المعاصرة مثل: الواقعية الرمزية، كما في(ليلى ولنون)، والرمزية في(الأميرة تنتظر) والعبثية في (مسافر اليل) والتي اكتشفها عن ريق يوجين يونيسكو، ولا بد أن مسرحية الشعر عند "صلاح عبد الصبور"تعد بحق نقلة القصيدة، وتضاعف من مستوى تأثيرها متميزة نحو اكتشاف أدوات وإمكانيات جديدة تشد من عصب القصيدة، وتضاعف من مستوى تأثيرها"[5]، بحيث يعتبر "مسرح صلاح عبد الصبور"جزء من حركة المسرح الشعري في قرننا العشرين،الحركة التي يمثلها(ييتس، لوركا، كلوديل، وايليوت)، إضافة إلى هذا كله فقد حظي مسرح"صلاح عبد الصبور"الشعري بدراسات مستفيضة، تتراوح بين مفند ومثبت لنجاح الشاعر في هذا الميدان.

وتعتبر هذه الدراسات شهادة على نجاح الشاعر في استمالة الأقلام التي وإن كشفت عن بعض نقائضه، إلا ألا تثري إبداعاته من جانب آخر لأنه فقط الأعمال الفنية الناجحة، هي التي تلفت إليها أنظار النقاد ودارسي الفن والأدب.

3-الأسطورة:

[11] -صلاح عيد الصبور، حياتي في الشعر،ص 157.

[2] -ينظر، المرجع نفسه،ص 158.

[3] -المرجع نفسه،ص159.

[4] -المرجع نفسه،ص 159.

[5] -حيدر توفيق بيضون،صلاح عبد الصبور،قصيدة مصر الحديثة،ص 53.

وقد شغلت الأسطورة الكثير من شعراء الحداثة العربية، ولا سيما في مراحلها الأولى فما من شاعر عربي معروف إلا واستخدم الأسطورة في أعماله، حتلى إنها طغت على بعض الأعمال الشعرية،مثلما نجده في نموذج (سندباد) من قصيدة (رحل النهار) للسياب .

فالغاية من توظيف الأسطورة في الإبداعات الشعرية المعاصرة تكمن في"إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري،أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ، وبهذا المعنى فمن حقنا أن لا نستعمل الأسطورة فحسب، بل كل المادة التاريخية المتاحة لنا،من أساطير وقصص دينية وشعبية،وأحداث حقيقية مؤثرة في حياة الإنسان، وقصر القضية عندئذ على الأسطورة قصر تعفسي،يغفل الغاية، ويهتم بالظواهر الساذجة"[1]

والناظر في شعر"عبد الصبور"يجده حافلا بالرموز المتنوعة من بينها:

- ✓ **الرمز التاريخي:** ومثاله(زهران)في قصيدة(الناس في بلادي).
- ✓ **الرمز الصوفي:**في شعر"عبد الصبور"طافح هذا النوع، والأمثلة على ذلك كثيرة من بينها:"مأساة الحلاج"،"بشر الحافي"المقنع بمسحة صوفية.
- ✓ **الرمز الأسطوري:** ومثاله (عجيب بن الخصيب)، هذه الشخصية المستوحاة من قصة (ألف ليلة وليلة)، ويستخدم الشاعر في هذه القصيدة "تقنية القناع". ومن بين القصائد التي وظف فيها "صلاح عبد الصبور"هذه التقنية (القناع) ،قصيدة مذكرات الملك عجيب بن الخصيب، ويقول في هذا الخصوص"وقد كتبت في عام 1961، قصيدتي (مذكرات عجيب بن الخصيب) ولضعا قناع شخصية فلكلورية، لكي أتحدث من وراءه غن بعض شواغلي وهمومي الفكرية"[2]

[1] –صلاح عبد الصبور،حياتي في الشعر،ص140.

[2] –المرجع السابق،ص102.

كما كتب قصيدة أخرى بعنوان (بشر الحافي)، والتي وظف بها نفس التقنية والتي يقول في أحد مقاطعها:

احرص ألا تسمع

احرص ألا تنظر

احرص ألا تلمس

احرص ألا تتكلم

قف

وتعلق في حبل الصمت المبرم

ينبوع القول العميق

لكن الكف صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإبهام

نجد في هذه الفقرة الصوفي وهو يقلد "الشرطي" ،أربعة أوامر متوالية بالتحول إلى جماد محتومة بالنداء العسكري (قف!) تستثمر في قلبها الحكاية الشعبية المباشرة (أنا لا أسمع، أنا لا أنظر، أنا لا أتكلم)[1].

وهناك ملمح آخر في شعر"صلاح عبد الصبور"ساهمت الأسطورة في تجليته ويتمثل هذا الأخير،فيما يطلق عليه "تشعير السرد" في بنلء الوحدات السردية بطريقة شعرية تتجاوز مستوى الحكاية ببنيتها السببية والمنطقية لتقيم بينها تفتعلا ديناميكيا عبر بناء المنظور بحدقة

[1] –صلاح فضل،أساليب الشعرية المعاصرة،ص150.

الشاعر لا القصاص وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة، وتكثيف الرؤية وإضفاء المعنى على الحدث هذه السرعة القادرة على اقتناص الكون في مشهد ومفاجأة الحياة وهي تنبض على حركتها وحرارتها معا هي أداة الشعر في تنظيم أوضاع اللغة وتكوين الأسلوب.

4-اللغة الشعرية:

اللغة هي الوسيلة المتاحة للجميع ليستثمرها الأفراد كل بطريقته وعليه كان استعمال اللغة لدى الشعراء يختلف عن استخدام الأشخاص العاديين الذين يقتصر استخدامهم لغرض تواصلي بحت،بينما تنطوي اللغة الشعرية على مواصفات جمالية وتأثيرية، إضافة ألى التواصلية،وهذا ما أكده صلاح عبد الصبور بقوله: "فالشعر هو صوت انسان يتكلم، مستعينا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية، لكي يكون صوته أصفى وأتقى من صوت غيره من الناس.

يعد صلاح عبد الصبور هو آخر رائد في هذا المجال. ويتمظهر ذلك بشكل جلي في قصيدة "الحزن"التي يقول فيها

يا صاحبي إني حزين

طلع الصباح،فما ابتسمت، وام ينر وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خير أيامي الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش

فشربت شايا في الطريق

ورتقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرتين

وضحكت من أسطورة حمقاء رددها صديق

ودموع شحاذ شفيق[1]

ولعل سوق عبد الصبور لهذه الآراء يعبر عن توقه على غرار شعرلء الحداثة إلى تشكيل نص شعري، يعكس الحياة المعاصرة ومن ضمنها الجانب اللغوي الذي يعد هو الآخر كائن حي ينمو ويتطور ويبلى ويموت، ويشترك "صلاح عبد الصبور" في هذه النظرة مع نازك الملائكة التي طالبت هي الأخرى بالتخلي عن الألفاظ التي تعبر عن واقع مغاير الياتنا الراهنة[2]، غير أن صلاح عبد الصبور يرفض أن يكون للشعر قاموس، ويرى "أن للشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب".[3]

كما يرى أن التفرقة بين اللفظ العادي واللفظ الشعري، تعد كم إفرازات التخلف الحضاري والفكري الذي عرفه العالم العربي، في عصر الإنحطاط،إذ أن التخلف قد انعكس على الفكر وضيق أفقه وأفق الشعراء والكتاب بلون من الكسل لاقي والفكري تقليدا لبعض النماذج القديمة التي لم تعرفه هي في حد ذاتها.

[1] –صلاح عبد الصبور،حيلتي في الشعر،ص 131.

[2] –ينظر،فاتح علاق،مفهوم الشعر عند رواد الشعر الغربي الحر،ص:208.

[3] –صلاح عبد الصبور،حياتي في الشعر،ص 129.

وسوق "صلاح عبد الصبور"أبياتا لأمرؤ القيس، يوظف فيها الشاعر كل إمكانيات اللغة المتاحة أمامه (من ذكر للناقة، وشحمها ولحمها، كما يحدثنا عن بعر الآرام)، لينقل إلينا صورة صحراوية نابضة بالحياة[1]

[1] -ينظر،المرجع نفسه،ص 133.134.

و في خاتمة بحثنا حاولنا أن نقدم دراسة حول ظاهرة التناص في الشعر العربي المعاصر "صلاح عبد الصبور أنموذجا" حيث وصلنا من خلالها إلى جملة من النتائج جاءت كالتالي:

- ✓ التناص مصطلح نقدي انتشر في الأدب الغربي في أواخر الستينيات من القرن الماضي ووظف كآلية نقدية في معالجة النصوص الأدبية، وهو من المصطلحات الحديثة التي دخلت على الأدب العربي، إلا أن له جذورا في التراث العربي.
- ✓ اتسمت القصيدة المعاصرة بملامح جمالية خاصة، وقضايا متنوعة، جعلت الشعر العربي يخرج من دائرة التقليد من حيث الغرض و القالب و الفكرة و الأسلوب.
- ✓ من أهم مظاهر التجديد في الشعر العربي التجديد في الموضوعات الشعرية وعدم الوقوف عند الموضوعات التي طرقها الشعراء القدامى.
- ✓ يتم أسلوب صلاح عبد الصبور بسهولة الألفاظ واختيار التراكيب ويمزج في معظم قصائده بين الأسلوب الخبري والإنشائي.
- ✓ اهتمام صلاح عبد الصبور من خلال تجربته الشعرية بالتناص.

قائمة المصادروالمراجع

الكتب

- ابن منظور، لسان العرب، ج8، دار الكتاب العلمية، بيروت،ط1، 2000.
- ابن منظور، لسان العرب، 1998/2.
- ابن منظور، لسان العرب، مادة ضمن، 257/13.
- ابن منظور، لسان العرب،3510/4.
- ابن الرومي، الديوان، تحقيق، عبد القادر المازني.
- ابن منظور،لسان العرب، مادة لمح، 584/2.
- ابن رشيق، العمدة، 304/1.
- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه.
- ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي.
- أحمد مجاهد، أشكال التناص.
- أما دنقل، الأعمال الشعرية.
- أنور مرتجي، سيميائية النص الأدبي، افريقيا الشرق،1987.
- بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح، تحقيق خليل ابراهيم خليل،ط1،بيروت،دار الكتب العلمية، 2001م، 423/4.

- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار التويقال، الدار البيضاء.

جمال مباركي،التناص وجماليته.

- جرار جنيت،مدخل جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار التويقال، ط2، 1986.
- حيدر توفيق بيضون، صلاح عبد الصبور، قصيدة مصر الحديثة.
- حمادي صمود، مقالات في تحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، بجامعة منوبة(تونس) د ت، 2008.
- حسان ثابت، الديوان، تحقيق وليد عرفات، بيروت، دار الصادر.
- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر المعاصر.
- خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، تاريخ تنظير، تحليل.
- خالد الغربي، قضتيت النص الشعري العربي الخديث،مقاربات نظرية وتحليلية.
- ديوان صلاح عبد الصبور، ج1.
- الدكتور هاشم صالح مناع، كتاب الشافي في العروض والقوافي.
- ديوان الوائلي.
- رولان بارت، لذة النص، ترجمة عياشي منذر، مركز الإنماء الحضاؤي، حلب، سوريا.

- رجاء نقاش، ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، دار سعاد، القاهرة، الكويت، 1992.
- زكريا ابراهيم، مشكلة الفن.
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي(من أجل وعي بالتراث)، المركز الثقافي العربي،ط1،بيروت،1992.
- سلمان كاصد، عالم النص، دار الكندي، الأردن 2003، د/ط.
- صلاح عبد الصبور،أحلام فارس القديم.
- صلاح عبد الصبور،حياتي في الشعر، بيروت، دار اقرأ، 1983.
- صلاح عبد الصبور، تجربتي الشعرية،مجلة الفصول.
- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة.
- عز الدين ميهوبي، الديوان.
- العوفي،المحاضرة رقم06، التجديد في الشعر المعاصر.
- عز الدين اسماعيل،الشعر العربي المعاصر.
- عبد المجيد زواقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ط1، بيروت، دار الحرف العربي، 1991.
- عبد المالك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموفق، اتحاد كتاب العرب، عدد 201، كانون الثاني، 1988.
- عبد الماك مرتاض، الكتابة أم الحوار النصوص، مجلة الموفق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، تشرين الأول، 1988.

- عبد المالك مرتاض،تحليل الخطاب السردي، دراسة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان مطبوعات جامعية،1995.
- عبد الرحمن بارود، الأعمال الشعرية الكاملة،ط1،مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق، 2010م.
- عبد العاطي كيوان، منهج التناص(مدخل في التنظير ودرس فس التطبيق)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009.
- فاتح عملاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الغربي الحر.
- فدوى طوقان، الديوان.
- كاظم جهاد، أدونيس منتحلا.
- كتاب شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والأداة للدكتور عبد الحي بالهيئة المصرية تاعامة للكتاب 1988م، اتجاهات النقد الأدبي والمعاصر الدكتور أحمد عوين كلية التربية بالعريش، قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية.
- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.
- محمد مفتاح،دينامية النص، ط1، الدار البيضاء، مركز الثقافة العربي، 1987.
- محمد درويش، الأعمال الكاملة.
- موسى لعور، البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد.

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع،ط1، 2003، قاهرة.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار البيضاء، ط3، بيروت، 1992.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري.
- محمد ينيس، حداثة السؤال، بخصوص الحداثة الشعرية في الشعر والثقافة.
- محمد مصطفى مرارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ/1990م.
- موقع، مكتبة الإسكندرية، مقال بعنوان: صلاح عبد الصبور دينا سماح، بتاريخ 2007/06/27.
- محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، الجزء الثاني، نظريات وأنساق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2010.
- محمود عباس، قراءة في جماليات التلقي
- محمود عباس عبد الواحد، قراءة في النص وجمالية التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.
- منال سالم، قراءة في كتاب"الشعر العربي المعاصر قضاياه وجواهره الفنية والمعنوية، عز الدين ميهوبي(1436-1477هـ)، 2015-2016.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ط1، بيروت، 1981.
- نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب.

- والاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، بيروت، دار العودة، 1981.
- وليد منير، أحلام الفارس القديم، مجلة الفصول مج، ع1.
- يحيى اليمني، الطراز، 17/3.

مجلات

- دكتور فاروق مغربي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، الأسس النقدية في كتاب الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره، للدكتور عز الدين اسماعيل.
- نجية موس، مجلة ظاهرة الحزن وبواعثها في الشعر العربي المعاصر، جامعة تلمسان(الجزائر).
- نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمناصرة، مجلة جامعة أم القرى، الجزء الثاني، المجلد 2، العدد26.
- نهلة الأحمد، التفاعل النصي، مجلة كتاب الرياض، مؤسسة اليملمة الصحفية السعودية، عدد 104، 2002م.

مذكرات

- حشاشة أميرة، رسالة ماستر،ارهاصات نظرية التناص في النقد الغربي القديم، ابن خلدون نموذجا.
- حدة الشهيدي، رسالة ماستر، الرؤية النقدية عند نتزك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر(2016-2017).

- حافظ ابراهيم، يوسف عبد المجيد فالح الضمور، رسالة ماجستر، صورة المرأة في شعر خليل مطران، جامعة مؤتة عمادة الدراسات العليا.
- محمد مراح، رسالة ماجستير، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر(محمود درويش نموذجا)،2012-2013.
- ملاك سعيد محمد شعبلو،رؤية الموت في شعر محمد القيسي،رسالة ماجستر، جامعة الشرق الأوسط، كانون الثاني 2016.
- يوسف غلي الدويدة محمد، القضايا المعنوية والفنية في شعر حاكم عبد الرحمن، رسالة الدكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، 2013م.

الفهرس

مقدمة.....

مدخل

مفهوم التناص (لغة واصطلاحا).....

التناص في النقد الغربي.....

التناص عند العرب المحدثين.....

أنماط التناص.....

أشكال التناص.....

آليات التناص.....

الفصل الأول:الشعر العربي المعاصر تحولات جمالية

المبحث الأول:ملامح التجديد الفني في بناء القصيدة

- التكرار.....
- اللغة.....
- الرمز.....
- الصورة الشعرية.....
- النزعة الدرامية .....
- التناص.....

- الغموض.....

المبحث الثاني:القضايا الجديدة في الشعر العربي المعاصر

- قضية المرأة.....
- قضية الموت.....
- قضية الوطن.....
- قضية الحزن.....
- قضية الغربة.....
- قضية المدينة.....

المبحث الثالث:التلقي في الشعر العربي المعاصر

- مفهوم التلقي(لغة واصطلاحا).....
- مفهوم نظرية التلقي.....
- طبيعة الشعر العربي المعاصر.....
- الشاعر العربي المعاصر.....
- أبرز شعراء الشعر المعاصر.....

الفصل الثاني: صلاح عبد الصبور شاعرا مجددا

المبحث الأول:حياة صلاح عبد الصبور

- مولده.....
- مؤلفاته الشعرية.....
- مؤلفاته المسرحية.....
- مؤلفاته النثرية.....
- أوسمة و جوائز.....
- أسلوب صلاح عبد الصبور.....
- خصائص أسلوب الشاعر.....
- نموذج من شعره" أغنية الشتاء".....
- كتب و دراسات عنه.....

المبحث الثاني:صلاح عبد الصبور و التجربة الشعرية

- التجربة الشعرية والتأصيل.....
- التجربة الشعرية و الإبداع.....

المبحث الثالث:التجديد في شعر صلاح عبد الصبور

- التشكيل الموسيقي.....
- المسرح الشعري .....
- الأسطورة.....
- اللغة الشعرية.....

خاتمة

قائمة المصادرو المراجع