جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب واللغة العربية

مذكرة ماستر

الأدب واللغة العربية

دراسات نقدية

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

رقم: ن/20

إعداد الطالب: **بن عمارة العالية**

يوم: **11/06/2024**

تيمة "الفرس والفارس "وتحولات المخيال في الشعر العربي المعاصر -نماذج مختارة-

---

لجنة المناقشة:

كريمة ترغيني	أ.مس.ب	الجامعة	رئيس
نوال بن صالح	أ. د	بسكرة	مقرر
نور الهدى غرابة	أ.مس.ب	الجامعة	مناقش

السنة الجامعية: 2024/2023

﴿الخَيْلُ مَعْقُودٌ فِي نَوَاصِيهَا الخَيْرُ إِلَى يَوْمِ القِيَامَةِ﴾

حديث شريف

مقدمة

حظي الفرس على مر العصور بمكانة متميزة، فاكتسب عند الشعوب القديمة طابعا رمزيا ألقى عليه جانبا من القداسة، وهي ذات القداسة التي نجدها لهذا الكائن المكرم بالقسم الإلهي في الخطاب الديني في أكثر من موضع، بالإضافة إلى الأحاديث النبوية الشريفة، والجدير بالذكر أن الفرس والفارس شكلا في الفكر العربي القديم ثنائية موحدة لا يمكن الفصل بينها فقد كانت العرب تقول الفرس وتريد الفارس لتلازم المعنى واتفاقه.

ولأن الأدب وعاء تصب فيه معتقدات الشعوب وقيمها الفكرية نجد أن فلسفة الإنسان حول الفرس وفارسه كانت ولا تزال دائمة الحضور في أدبه.

والشاعر المعاصر كونه امتدادا لأسلافه القدماء الذين حفلت دواوينهم بمعاني الفروسية ومفرداتها نجده يتمثل في أشعاره هذه المفردات، وذلك بعد أن يحررها من سياق ارتهن رمزيتها في الكر والفر والقتال، ليتخذ منها شاعر هذا العصر رموزا مغايرة في سياقات مختلفة تكشف عن رؤيته الخاصة إزاء ما يحيط به في الواقع، من هنا جاء اختياري ل "تيمة الفرس والفارس وتحولات المخيال في الشعر العربي المعاصر أنموذجا" للدراسة باقتراح من الأستاذة المشرفة. وقد كان من أهم الدوافع التي جعلتني أختار هذه الموضوعة كشف أسرار الفضاء الشعري الجديد بكل ما يكتنزه من جماليات وأبعاد فكرية مفارقة لما تعود عليه الخطاب الشعري قديما وحديثا بشأن هذه التيمة، ولقد فرضت عملية الكشف عن هذه الأسرار طرح الإشكالية الآتية:

ما مدى تجاوز الشاعر المعاصر على مستوى الإيقاع والتشكيل الجمالي المشبع بشحنات اللغة المتوارثة والمسيطرة جماليا على ذائقة الشاعر العربي وقدراته في نسج المنجز الشعري؟ وقد تفرعت عن هذه الإشكالية أسئلة عديدة أهمها:

كيف حضر الفرس والفارس في مدونة الشاعر المعاصر، وكيف تمثل الشاعر المعاصر هذه الثنائية بين الألم والأمل ثم ما هي المضمرات الثقافية التي تتوارى خلف جماليات الإيقاع والصورة؟

وتجدر الإشارة إلى أن الحديث عن الفروسية ومفرداتها مبثوث في كتب الدارسين من قبل نذكر من بين هذه الدراسات:

- دراسة نوري حمدي القيسي، "الطبيعة في الشعر الجاهلي" التي جاءت كتحليل لصورة الفرس بناء على رمزية هذه الصورة في الأساطير القديمة.
- دراسة مصطفى ناصف، "قراءة ثانية لشعرنا القديم" والتي توخت بدورها المنهج الأسطوري في تحليل صورة الفرس بناء على رمزيتها عند الأمم السابقة.
- دراسة منى بنت بخيت بن عويد اللهيبي، "الفروسية في الشعر بين أبي فراس الحمداني وأسامة بن منقذ" وهي دراسة موازنة قامت بتتبع مواضع التشابه في مضامين الفروسية بين الشاعرين.

إلا أن البحث يسعى إلى تناول الموضوع بشكل جديد يغاير الجهود السالفة، ولأن دراسة التشكيل الجمالي يستدعي المناهج الوصفية فقد استرشد البحث بالمنهج الأسلوبي الذي يعتد بالإحصاء والبيانات والجداول ثم التعليق عليها وقد أعانت صورة الفرس والفارس الباحث على العبور إلى ما تتكتم عليه اللغة من مضمرات نسقية وذلك باعتماد مقولات النقد الثقافي الذي يستعين بأدوات إجرائية عائمة تنتمي إلى علوم مختلفة كالأنثروبولوجيا وعلم النفس والتاريخ...

وللإجابة عن أسئلة البحث كانت الخطة الآتية:

مقدمة: حاولت من خلالها تقديم نظرة عامة عن الموضوع.

المدخل: وكان مهادا نظريا تناول بعض المصطلحات المفاهيمية كتعريف المخيال والفرس إضافة إلى كوكبة الرموز التي تتصل بالفرس عند الشعوب البائدة وكذا مكانة الفرس عند العربي وكيف تجلت هذه المكانة في مخياله الشعري، أما الفصل الأول الموسوم بـ: تيمة الفرس والفارس من خلال التشكيل الجمالي فقد انقسم إلى مبحثين؛ الأول بعنوان تيمة الفرس والفارس من خلال الصورة الشعرية وقد تناول أشكالا من الصور منها ما هو قديم متوارث ومنها ما عبر عن حساسيات فنية حديثة أما المبحث الثاني والمعنون بـ تيمة الفرس والفارس من خلال الإيقاع فقد تناول إيقاع التكرار والذي جاء بأشكال عدة ليترجم عن فلسفة الشاعر المعاصر إزاء الموروث من هذه الظاهرة الفنية.

في حين تعرض الفصل الثاني الموسوم بـ تيمة الفرس والفارس من خلال العنونة والموضوعات إلى مبحثين: الأول بعنوان تمثلات تيمة الفرس والفارس من خلال العنوان وتناول عناوين النماذج الشعرية بالتحليل من أجل الكشف عن دلالاتها العميقة، فيما تناول المبحث الثاني المعنون بـ: تمثلات تيمة الفرس والفارس من خلال الموضوعات قراءة ثقافية للنماذج المدروسة في محاولة للكشف عن مضمراتها النسقية وفي الأخير جاءت الخاتمة متضمنة للنتائج المتوصل إليها من خلال البحث.

وقد أنار عتمة البحث عدد من المصادر أهمها:

- **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث لنعيم اليافي.**
- **تجليات في بنية الشعر المعاصر لمحمد لطفي اليوسفي.**
- **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية لخالد حسين حسين.**

ومن الصعوبات التي وقفت حجر عثرة في طريق الباحث غموض الشعر العربي المعاصر وصعوبة ارتياده بالنسبة للباحث الناشئ.

وفي الأخير أود الإقرار بفضل الأستاذة المشرفة د/ نوال بن صالح والتي بتوجيهاتها ذللت الصعاب فكان لهذا البحث أن يستوي على سوقه.

مدخل:

ضبط المفاهيم

أولا: مصطلح الخيال الحدود اللغوية والاصطلاحية

1-مفهوم الخيال

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2-الخيال في الفكر العالمي

2-1الخيال عند الفلاسفة

2-2 عند فلاسفة الغرب

3-الخيال والتخييل عند الفلاسفة المسلمين

ثانيا: الفرس بين المفهوم والدلالة

1- الفرس في التصور اللغوي

2- الفرس في الفكر الإنساني

2-1 الفرس في الفكر الغربي

2-2 الفرس في الفكر العربي

تزخر اللغة العربية بمجموعة من المصطلحات والمفاهيم، والتي تعد بوابة لولوج مجالات معرفية عدة، من ذلك مصطلح 'المخيال' بكل أبعاده وحمولته المعرفية، التي تعطيه ديناميكية في الميادين التي يشتغل فيها؛ كالفلسفة وعلم النفس، والنقد الأدبي قديمه وحديثه ومعها تعدد زوايا النظر إليه، لهذا يصبح لزاما على البحث رصد جوانبه اللغوية وأبعاد وأنماط تجليه على مستوى الفكر العربي والغربي، حتى تتضح صلته بالكتابة الإبداعية.

أولا: مصطلح الخيال الحدود اللغوية والاصطلاحية

1-تعريف الخيال

أ- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور (ت 711 هـ) في مادة (خ، ي، ل)«خيل بمعنى ظن إذا خَيَّل: خال، يخال، مِخيلا، وخَيَّله، وخالا، وخيلا وخيلانا ومخالة ومخيلة وخيلولة ظنَّه. بمعنى الشبه: تخيل الشيء به: شبهه، وتخيل له أنه كذا أي تشبه وتخايل يُقال تخيلته فتخيل لي، كما نقول صوّرته فتصوّر لي، و تبينته فتبيّن، وتحققته فتحقق، والخيال والخيالة ما اشتبه لك في اليقظة والحلم من صورة»[1] فمدلولات مادة(خ، ي، ل) تستقطب في دائرتها الظن، والتشبيه، والتصور، والظل، والتحقق.

كما أن فيه من مظنة التوهم كقوله تعالى: ﴿ فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعىٰ ﴾[2] كما تتجلى في الآية الكريمة دلالته على التوهم.

وأوردت المعاجم الإنجليزية أن «الكلمة الإنجليزية 'Imaginary'مشتقة من اللاتينية 'Imagination'التي هي بدورها مقابل متأخر للكلمة اليونانية 'Phantasia' ومن هذه

[1] ينظر أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور: لسان العرب، عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، د ت، مج 2، ج 17، ص 1304-1306

[2] سورة طه، الآية 65

الكلمة اشتُقَت الكلمة الإنجليزية 'Fancy' اشتقاقا مباشرا»[1] ويرى جابر عصفور أن «بعض الدلالات القديمة لكلمة الخيال تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية؛ أي إنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى ملكة الخيال نفسها»[2] ويبدو أن جابر عصفور توسع في دلالة مصطلح الخيال، فذهب إلى أن دلالاته تنصرف إلى ما اصطلح عليه في النقد المعاصر بالصورة الفنية حيث أصبحنا نطلق على الصورة الذهنية مصطلح الصورة الفنية إطلاقا مجازيا.

ب-اصطلاحا

يعد مصطلح المخيال من أهم المصطلحات العصية على التحديد «فالمخيال مفهوم معقد وذو دلالات متشعبة وله امتدادات في كل من النقد الأدبي والأنثروبولوجيا وعلم التاريخ الحديث، أو ما يعرف بتاريخ العقليات وعلم النفس الاجتماعي».[3]

ويعتبر جيلبيرت دوران (Gilbert Dorant) أول من صاغ الأبعاد التأسيسية لمفهوم المخيال معتمدا في ذلك على المسار الأنثروبولوجي المعاصر من خلال كتابه الموسوم ب (البنيات الأنثروبولوجية للمتخيل).

يرى دوران أن ما توصل إليه الباحثون الذين سبقوه في دراساتهم وبحثهم عن العناصر المكونة للمخيال أن الدارسين كانوا يركزون على بعد واحد للمتخيل«فالمتخيل إما أن يكون مختزلا في بعده النفسي الذاتي، وإما أن يختزل في بعده الاجتماعي»[4] فعتب عليهم ذلك يقول: «فكل المحركات نفسية كانت أو تحليل نفسية والتي تقترح لفهم البنى الرمزية وتكوينها

---

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1992، ص 17

[2] المرجع نفسه، ص 15

[3] نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السرد في المخيال الغربي الوسيط، دار الفارس للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2004، ص 20

[4] نادر كاظم، المرجع السابق، ص 34.

ينتهج في الغالب نهجا غيبيا ضيقا، فيحاول البعض جعل دوافع الرموز مقتصرة على مجموعة عوامل خارجة عن الإدراك، ومرتبطة بالغرائز، فيما يعتمد البعض الآخر على الغرائز أو على ما هو أسوأ، أي الرقابة والكبت»[1] ولكن جيلبيرت دوران زاوج بين ذاتية الفرد والبنية الاجتماعية، ذلك أن التصورات التي يحملها الفرد لا يمكن أن تخرج عن الإطار الاجتماعي الذي يحددها.

ويرى أيضا «بالتبادل الدائم الذي يوجد على مستوى التخييل بين الغرائز الذاتية الصادرة عن المحيط الكوني والاجتماعي»[2] ويأتي اهتمامه بدراسة قضية المخيال ردا على العقلانية الفجة التي وسمت الفكر الغربي الأوربي منذ أفلاطون الذي اعتبر العقل مصدر الحقيقة في مقابل الخيال الذي عد مصدر الوهم والخداع.

و المخيال على هذا الأساس «يظهر كتحويل يعمل على تلطيف العالم، وخلق ذلك الاتساق الضروري بين الكائن البشري من جهة ونظام العالم الخارجي من جهة أخرى»[3] والجدير بالذكر أن مصطلح المخيال من المصطلحات التي تأخر ظهورها بالقياس إلى مصطلحي التخييل والخيال، وهي مصطلحات يجب الوقوف عندها كي يتسنى لنا ضبط الدلالة الاصطلاحية لمفهوم المتخيل، فالخيال كما يعرفه أحمد مطلوب هو: «الخيال قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهي خزانة الحس المشترك»[4].

---

[1] جلبيرت دوران: الأنثروبولوجيا: رموزها أساطيرها، أنساقها، تر محمد المصباح حمد، مجد الدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، ط 3، 2006، ص20

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] محمد الشبة: مفهوم المخيال عند محمد أركون، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص 21.

[4] أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 1، 1989، ص 472-473 .

ويرى أحمد مطلوب في معجمه أيضا أن«الخيال هو التخييل الذي تحدث عنه الفلاسفة المسلمون والنقاد والبلاغيون، ولكنهم لم يُعنَوا به إلا ما كان من حديثهم عن ألوان المجاز»[1] فإذا كان الحس المشترك يقبل من الحواس الخمس ما تنقله من محسوسات فإن الخيال يحفظ ما تلقاه عنها بعد أن يجرده من المادة التي أخذه عنها وهو لا يحتفظ بالصور المحسوسة فحسب، بل يحفظ الصور المجردة أيضا ورغم ذلك تبقى هذه القوة سلبية تحتاج في عملها إلى قوة أخرى من قوى النفس الباطنية وهي المتخيلة وهي التي تتصرف في الصور والمعاني المختزلة في المصورة والحافظة، وتعيد تركيب هذه الصور وتلك المعاني فلا يركبها كما هي بل تعمل على تغييرها[2] .

أما التخييل فيعرفه صلاح عيد فيقول «هو تحويل المسموع إلى مرئي أو ما يشبه المرئي من خلال النسق اللفظي وحده وهو أمر لا يتحقق بغير الصور المحسوسة والتخييل بذلك نظرية تنفذ إلى جوهر الشعر الخالص»[3] في حين أن المخيال هو نتاج ما يقوم به الخيال من تأويل يكشف عن ديناميكيته وطبيعته الخلاقة.

«إن المتخيل هو تحقق وتجل مادي للخيال بحيث يجعله ينتقل من مجاله الذهني الموسوم بالتجريد إلى التمثيل الحسي الملموس عبر الصورة الشعرية»[4] فالصورة الشعرية وسيلة الخيال للتعبير عن فعاليته.

---

[1] المرجع نفسه، ص 474.

[2] ينظر أُلفَت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند لفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية للكتاب، د ط، 1984، ص 82.

[3] صلاح عيد: التخييل، نظرية الشعر العربي، سلسلة الدراسات الإنسانية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ج 4، ص 83.

[4] محمد الديهاجي: الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات معرض الكتاب المكتبة المركزية بفاس، فاس، المغرب، ط 1، 2014، ص 10

وبما أن مفهومي الخيال والتخييل متقاربان من حيث الدلالة الاصطلاحية، وهما أقرب إلى مفهوم الإبداع الأدبي كنشاط إنساني متخيل، فإن هذا المبحث سيتتبع السيرورة التاريخية لهذين المصطلحين في الفكرين العربي والغربي قديما وحديثا.

2-الخيال في الفكر العالمي

2-1 الخيال عند الفلاسفة

تباين الفلاسفة الغربيون والعرب في تعريفهم للخيال ونأتي على ذكر بعض أقوالهم في ضبط مفهومه.

2-2عند فلاسفة الغرب

منذ وُجد الإبداع، ظهرت نظريات تحاول أن تفسر تلك القوى الخفية التي تحرك المبدع لإنتاج صوره، حيث حاولت كل نظرية على حدة مقاربة هذا النشاط الإنساني حسب الشرط الحضاري والسياق التاريخي الذي يحكمها.

- **أفلاطون (Platon) (ت 327 ق م)**

أرجع العمل الإبداعي إلى قوة غيبية «ففي محاورة إيون'Ion' تصور الشعر وحي تقذفه ربات الشعر في نفوس الشعراء، فينطلق على ألسنتهم دون أن يعرفوا حقيقة ما يقولون».[1]

والجدير بالذكر أن لهذا الرأي ما يقابله في تراثنا العربي «فقد تحدث بعضهم عن الرئي والتابع الذي ينفث على لسانه شعرا، وصرَّح الفرزدق أنه كان صديقا لإبليس وابنه يقول:

هُمَا نَفَثَا فِي فِيَّ مِنْ فَمَوَيْهِمَا ... عَلَى التَّابِعِ الْعَاوِي أَشَدَّ رِجَام[2]

كما أن هذه كلمة الخيال وردت في نص لأفلاطون مُفاده أن «الحواس إشراك النفس والبدن في إدراك الشيء الذي من خارج، إن القوة للنفس والآلة للبدن، وكلاهما يدرك الشيء من خارج عن طريق الفنتازيا أو الخيال» [3] نفهم من هذا النص دور الخيال في إدراك مظاهر العالم الخارجي عن طريق الحواس.

لكنه يجعل من الخيال تابعا لقوى الحواس غير مستقل عنها«فالخيال عنده يأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة للتفكير»[4] وما دام الخيال تابعا لقوى الحس، وهذه الأخيرة عاجزة عن إدراك الحقيقة بالقياس إلى العقل، والذي هو مصدر الحقيقة، فإنه لم يحظ إلا بالازدراء«فالخيال الشعري من شأنه أن يربي تجارب الشهوة والغضب والرغبة والرهبة والألم فيؤدي هذا بها إلى ان تعود لا إلى خنقها (...) فما تلبث أن تموت»[5] وهذا ما جعل أفلاطون

---

[1] ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، 1971، ص 21 نقلا عن إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 4، 2011، ص 16

[2] إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص 121-122.

[3] عاطف جودة نصر: الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1984، ص 11.

[4] المرجع نفسه، ص ن .

[5] نجود صيار: النقد الأخلاقي: أصوله وتطبيقاته، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص 47 .

يطرد الشعراء من جمهوريته التي أراد أن يشيدها على أساس مكين من العقل أو اللوغوس باعتباره مصدر الحقيقة دون الحواس.

- **أرسطو (Aristote)**

لم يقف أرسطو موقف أستاذه من الفن أو الخيال «إذ اعترف لصاحب الملكة المتخيلة بالمكانة اللائقة، ومجّد تلك الملكة التي تستطيع الجمع بين الصور وأثنى على القدرة في المجاز».[1]

كما وقف المعلم الأول على النقيض من أستاذه في فكرة استقلالية الخيال عن قوى الحس حتى عده محمد مفتاح أحسن ممهد لنظرية الخيال المستقل، يقول «الخيال حركة يسببها الإحساس، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه، وهما أي الإحساس والخيال مختلفان، وحيث لا يوجد الخيال والإحساس لا يتأتى وجود التصور (Conception) وليس الخيال والتصور بمتطابقين»[2] الخيال إذن علته الإحساس، ولكنه رغم ذلك مستقل عنه. فهما مختلفان من حيث الطبيعة والوظيفة والوجود.

وإذا كان أفلاطون قد اعتبر الشعر مفسدا للأخلاق وسلما إلى مملكة الشيطان فإن أرسطو قد لخص موقف الإغريق من الفن في السمو بالنفس الإنسانية «والشعر بهذا المعنى لا يخلو من فائدة فعن طريق الشفقة (Pity) والخوف (Fear) الذي يبثه في النظارة يحدث ما سماه بالتطهير (Catharsis)»[3] وهي الغاية من المأساة عند أرسطو.

- **صامويل تايلور كلوريدج (S. Taylor.Coleridge)**

[1] إحسان عباس: فن الشعر، ص 120.

[2] عاطف جودة نصر: الخيال مفهومه ووظائفه، ص 9.

[3] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 17.

يعتبر كلوريدج المؤسس الفعلي لنظرية الخيال في الفكر الغربي الحديث، فقد اعتبره منبع الطاقة الروحية، مفندا بذلك المقولة الديكارتية التي تجعل المتخيل مجرد انعكاسات للعالم الخارجي، وتعد نظريته في الخيال غامضة «على قدر شهرته البالغة في عالم النقد الحديث فهو لا يخلو من غموض وذلك باعتراف من جاء بعده من كبار نقاد العصر»[1] وهو غموض يُعزى إلى عدم إلمام دارسي نظريته بالفلسفات التي سبقت نظرية 'الخيال' عند كلوريدج خاصة فلسفة فيخته وتشلنج.

قسم "كلوريدج" الخيال إلى قسمين: خيال أولي وخيال ثانوي حيث يقول: «أعتبر الخيال إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية والأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه (...) يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي، إنه في جوهره حيوي بينما الموضوعات التي يعمل بها (...) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها»[2] إن كلوريدج يميز بين نوعين من الخيال؛ خيال أولي لم يخرج فيه عما قرره الفلاسفة العرب عندما عرفوه بأنه خزانة الحس المشترك، وخيال ثانوي هو الخيال الشعري وموهبة من الله عز وجل لفئة من البشر دون سواهم.

كما يرى بناء على النص المذكور أن الخيال يقوم بوظيفتين؛ الأولي وهي الخلق، والثانية هي إيجاد الوحدة العضوية في العمل الإبداعي.

---

[1] ينظر: محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1979، ص 61.

[2] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي القديم والحديث، ص 62-63.

يتضح من تعريف "كلوريدج" للخيال الثانوي استعمال بعض المصطلحات الدالة على الحياة، والنمو، والنشاط، والخلق، والحيوية. وغيرها، وهو ما لاحظه إحسان عباس يقول: «والخصائص التي تتعلق بالنبتة في حياتها النامية تنطبق عنده على الشعر فالنبتة تبدأ بالبذرة وهي تنموّ، والنمو هو القوة التي تظهر في كل شعر عظيم وكذلك العمل الفني كله نمو أو ولادة أو تطور. وكل كلمة تلد ما بعدها. فإذا نمت النبتة كفنت ما كان غريبا عنها من أرض وهواء ونور وماء وهذا عينه يحدث في الصورة فالصور تجمع عن طريق الحواس، ثم تفقد خواصها الأولى عندما تمتزج وتتمثل في الكلي».[1]

فالعمل الفني كل متكامل مشكل من الصور الخصبة التي هي نتاج الخيال الثانوي «والصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية يعانيها الشاعر إزاء موقف من مواقف الحياة وإن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله أو تؤديه الصورة الجزئية المجاورة لها، ومن مزيج الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتمي إليها القصيدة».[2]

هكذا إذن نجد تطورا في نظرية 'الخيال' عن "كلوريدج" فلم تعد الصور مجرد نقل حرفي لمظاهر العالم الخارجي، يكون الشاعر فيها مجرد وسيط سلبي لقد أصبح الإبداع الأدبي مع "كلوريدج" معادلا موضوعيا لإحساسات الشاعر وتعبيرا عن رؤيته الخاصة لما يحيط به، أو يختلج داخل نفسه، وقد كان لهذه النظرية أثرا بالغا في المدارس التي جاءت من بعدها كالمدرسة السريالية والمدرسة الرمزية ...، وهي مذاهب غالت في إعطاء الخيال منزلة وصلت بالأعمال الأدبية إلى حد التفسخ والعبثية.

- **جان بول سارتر (Jean Paul Sartre)**

[1] إحسان عباس: فن الشعر، ص 128.

[2] السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، 2005، ص 82.

يتكئ جان بول سارتر في التأسيس لمفهوم الخيال على جدار الفلسفة الظاهراتية والفينومينولوجيا هي باختصار: «فلسفة القصد والوعي بامتياز»[1] وبناء عليه يعرف الخيال بقوله: «الوعي بأسره من حيث هو قادر على تجاوز الواقع وفرض دعائمه الخاصة على صميم بناء العالم الخارجي»[2].

فمن سمات المخيلة الحرية والتي بوساطتها «يستطيع الوعي أن يهب لنفسه موضوعه الخاص، بحيث أن الموضوع المتصور ليبدو وكأنه لا يملك من التحديدات إلا ما أضفاه عليه الوعي»[3] وبذلك يكون المتخيل عدميا (لا واقعيا).

كما يفصل الصورة المتخيلة عن الشيء المدرَك، رغم أنه يؤكد على أن هذه الصورة لا يكون لها وجود إلا بفضل ذلك الشيء المدرك أو ما يصطلح عليه "سارتر" بالمعادل الحسي، أي إن "سارتر" يعتبر «المعنى أو الصورة المتخيل مجرد شيء يُزور الشيء المدرك (كاللوحة مثلا وليست كائنة فيه)»[4] فليس الخيالي متأصلا في المدرَك الذي قد يكون اللوحة، أو القصيدة الشعرية، ورغم أن المدرَك الحسي هو «الواسطة أو الأداة المساعدة لقيام المتخيل بدوره الأساسي دون أن يكون في وسع المدرك مع ذلك توجيه المتخيل أو تحديده»[5] ففي غياب موضوع المتخيل يقدم الخيال عددا من التأويلات لا حصر لها، انطلاقا من المدرك الحسي الذي يعد الخيالي ضيفه المتغير باستمرار.

- **غاستون باشلار (Gaston Bachelard)**

[1] محمد الديهاجي: الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، ص 46.

[2] زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، د ط، د ت، ص 196.

[3] زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص 195

[4] غاستون باشلار: جماليات الصورة، تر غادة الإمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص 151.

[5] زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص 197.

ليس الخيال عند "باشلار" بتلك الملكة التي تعيد إنتاج الواقع عن طريق محاكاته بل هو: «إرادة ديناميكية تعمل على إعادة تشكيل النسخ المتغذية بواسطة التصور»[1] وقد حدّد لها أربعة عناصر تعطي الخيال هذه الديناميكية والنشاط وهي: «العناصر الأربعة المكونة لكوسمولوجية* الكون الماء، الأرض، الهواء، النار القادرة على تحريك هذه الملكة»[2]

يصطَلح "باشلار" على هذه العناصر الأربعة بهرمونات الخيال (Les Hormones de l'imagination) حيث يرى أن «المخيال هو الذي يُمكن الخيال من أن يكون منفتحا وجموحا إلى أقصى الحدود، كما يمكِّنه من الوصول تجربة الانفتاح والجدة المرتبطة بالأعماق السحيقة للكائن الإنساني».[3]

إن للمرئيات وجودا باطنيا إلى جانب وجودها المادي، وهذا الوجود يرَّد إلى المراحل الأولى من طفولتنا المبكرة«حيث امتزجت أحلامنا وصور كل شيء قد تحددت عن طريق الامتزاج بالأرض والهواء والنار والماء ذلك الامتزاج اللاواعي»[4] يذكر "باشلار" في حديثه عن مكونات المخيال كعناصر للخبرة التخييلة بالنماذج العليا التي تحدث عنها كارل يونغ عندما أقر ب«بوجود نماذج مادة لا غنى عنها للرموز والصور التي تعج بها الأعمال الأدبية الجديدة تتمثل تلك النماذج في الأساطير والشخصيات الأسطورية الشعبية ذات المعاني الدفينة في أعماقنا»[5]

---

[1] محمد الشبه: مفهوم المخيال في فكر محمد أركون، ص 17.

*كلمة إغريقية تعني علم الكون؛ وهو علم يعنى بدراسة الكون بصفة عامة من حيث بنيته، صورته، أصله، تطوره، ومصيره.

[2] محمد الديهاجي: الخيال وشعرية المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، ص 54.

[3] محمد الشبة: مفهوم المخيال في فكر محمد أركون، ص 17.

[4] غاستون باشلار: جماليات الصورة، تر غادة الإمام، ص 182.

[5] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 60.

والفرق بين نماذج "يونغ" ومقومات الخيال عند "باشلار" أن «الأولى تكون قابعة وكامنة في اللاوعي، بحيث تأتي العملية الإبداعية لتكشف عنها وتجعلها تتجلى وتنبثق في الصورة الفنية»[1] بينما تتميز الصورة النموذجية عند "باشلار" بالحركة والدينامية.

إن ارتباط العناصر الطبيعية باللاوعي باعتبارها عناصر الخبرة التخييلية يجعلنا «لا نبحث عن صدى لتلك العناصر الطبيعية بوصفها صورا شعرية في العالم الخارجي، إنما –على العكس من ذلك– ينبغي علينا أن ننفتح عليها على النحو الذي تظهر به وتحدث في وعينا وخبرتنا المباشرة بوصفها صورا شعرية»[2]وهكذا يؤسس "باشلار" لأنطولوجيا الخيال على أساس ظاهراتي يختزِل وجود الشيء في الذات المدركة.

3–الخيال والتخييل عند الفلاسفة المسلمين

كثيرا ما جاء الدارسون العرب قديما وحديثا على تفصيل مصطلحي الخيال والتخييل، وسنأتي ببيان لأهم ما قيل في مختلف مؤلفاتهم.

- **الفارابي (ت 399 هـ)**

[1] غاستون باشلار: جماليات الصورة، ص 177.

[2] غاستون باشلار: جماليات الصورة، ص 183.

استفاد الفارابي من نظرية المحاكاة التي تمخض عنها الفكر الإغريقي «والجدير بالذكر أن فلاسفتنا فد حولوا مدار المحاكاة من حيث إنها تدل على علاقة العمل الشعري بالواقع إلى أن تكون هي وسائل المحاكاة وجعلوا محور هذه الوسائل التصوير».[1]

فالمحاكاة عند الفارابي تأتي مرادفة للتشبيه، ويتضح ذلك من خلال الموازنة التي يقيمها بين الشاعر والرسام باعتبار أن كليهما مصورا «إن موضوع هذه الصناعة الأقاويل وموضوع تلك الصناعة الأصباغ إلا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[2] لكن الشاعر عندما يحاكي الواقع لا ينقله للمتلقي نقلا حرفيا بل يتصرف فيه إما بالتحسين أو التقبيح «إن الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها ان تخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما. أو شيئا أفضل أو أخسَّ وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالا أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه»[3] فغاية الشعر عند الفارابي تتجلى في الأثر الذي يتركه في نفس متلقيه وهذا الأثر هو الذي يوجه إما للقَبول أو النفور«إذ تستدعي مجموع الصور التي تقدمها القصيدة لمخيلة المتلقي طائفة من الخبرات المختزنة تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة، حيث تفرض على المتلقي حالة خاصة تجعله يكون مع القصيدة ضدا أو مع موضوع التخييل الشعري»[4] إذ اهتمام الفارابي بما يحيل إليه القول الشعري وهو الإيحاء وخلق حالة نفسية عند المتلقي بالرضى أو النفور هو جوهر ما أخبر عنه أرسطو عندما جعل جودة الأعمال المسرحية تقاس بمقدار الدموع التي يذرفها الجمهور أثناء تلقيه إيّاها.

---

[1] أُلفَت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 83

[2] أرسطو: فن الشعري، تر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1980، ص 150 نقلا عن صلاح عيد: التخييل، ص 24

[3] الفارابي: إحصاء العلوم، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط 3، 1983، ص 67 نقلا عن ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 82

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 24.

- **ابن سينا (ت 427 هـ):**

يذهب ابن سينا مذهب الفارابي في جعل المحاكاة رديفة التشبيه، وذلك في ثنايا تمثيلاته التي يقدمها «فعندما يأتي بأمثلة للمحاكيات لا يأتي إلا بتشبيهات كتشبيه العسل بالمرة، والتهور بالشجاعة ... والشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر ...»[1] فالشاعر إذن يتخذ من المحاكاة أو التشبيه وسيلة لإيقاع المحاكيات مما يجعل كلامه لا يوصف بالصدق ولا الكذب.

أما التخييل فهو غاية الشعر عن ابن سينا الذي يقول«والشعر يستعمل بالتخييل والكلام المخيل عنده هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط وتنقبض من أمور بغير رؤية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان القول مصدَّقا به أو غير مصدَّق»[2] إذا ف«التخييل عند ابن سينا إذعان للتعجب، والاعتداد بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول الشيء بما قبل فيه»[3]، وعليه فالتخييل إذن هو«الأثر الذي تتركه الأقاويل الشعرية في نفسية المتلقي ومخيلته، والتي لا تلبث أن تستثار أو تنفعل به من غير روية أو تفكرا ومن ثم يندفع المرء إلى اتخاذ وقفة سلوكية اتجاه الشيء المخيَّل»[4] وهو ما أشار إليه جابر عصفور في الحديث عن دور الإبداع الشعري في إثارة المتلقي يقول: «والخيال الشعري نشاط خلَّاق غايته دفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية

[1] ابن سينا: الإشارات والتنبيهات، تح سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 2، د ت، ج أ، ص 362 نقلا ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من ابن رشدي إلى الكندي، ص 84.

[2] ابن سينا: الشفاء، تح عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، د ط، 1980، ص 2، ضمن أرسطو: فن الشعر، ص 162.

[3] صلاح عيد: التخييل، ص 49.

[4] ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 125

لا تتخذ قيمتها من مجرد الجدة والطرافة إنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي».[1]

ومهما يكن من أمر فإن الفلاسفة العرب قد أفادوا النقد بعنصر الخيال إلا أن جابر عصفور يأخذهم بإغفال فاعلية التخييل عند الشاعر واهتمامهم بالمتلقي وهذا الأمر يتناغم مع التصور النقدي العربي الذي يركز على مقتضى الحال الخارجي.

- **عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ):**

يأتي المتخيل عند 'الجرجاني' مرادفا للخداع والوهم؛ يتضح ذلك من خلال تقسيمه المعاني إلى حقيقي و تخييلي: المعنى الحقيقي عنده هو«المعنى الصريح الذي يشهد له العقل بالصحة ويعطيه من نفسه أكرم النسبة وتتحد العقلاء على الأخذ به، والحكم بموجبه في كل جيل وأمة»[2]، بينما المعنى التخييلي «الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، إن ما أثبته وما نفاه منفي»[3] وضمن هذا النوع من العاني يدخل القول الشعري «فلا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلةً لما ادَّعاه فيما يؤيد أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيَّره قاعدة وأساسا بينة عقلية بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة وكذلك قول البحتري:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ فِي الشِّعْرِ يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهُ»[4]

---

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 14.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح محمد فاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 2، 1999، ص 197.

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 199.

[4] المصدر نفسه، ص 201.

وقد علق الجرجاني على هذا البيت بقوله «كلفتمونا بأن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ أنفسنا عنه بالقول المتعقد، حتى لا ندَّعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ... مع أن الشعر يكفي فيه التخييل، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه».[1]

و الجرجاني يذهب إلى أبعد من ذلك، حين يرى أن الشاعر يخادع نفسه عندما قال: «وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدَّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخادع فيه نفسه ويريها ما لا ترى».[2]

إن ما انفرد به عبد القاهر الجرجاني عن الفارابي وابن سينا في تقريره أن التخييل أشمل من المجاز «وأعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد إلا إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات نسبة هناك فلا يكون مخبَره على خلاف خبره»[3] وإن كان الجرجاني يفعل ذلك؛ أي يخرج الاستعارة من المعاني التخييلية خدمة النص القرآني وتنزيهه من كل زيف أو كذب يلحق به لأن هذا النص الكريم مليء بالاستعارات والمجازات.

- **حازم القرطاجني (ت 684 هـ)**

استفاد 'حازم القرطاجني' من نظرية التخييل عند كل من الفارابي وابن سينا، وذلك جلي فيما أورده من العناصر التي تحقق للقول شعريته«الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قُصد تحبيبه إليها وينكر إليها ما قُصد تنكيره، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه بما يتضمن من تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك وكله يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذ اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص 202.

[2] المصدر نفسه، ص 204.

[3] المصدر نفسه، ص 204.

وتأثيرها»[1] يوضح النص أن الأقاويل الشعرية لا يهم فيها الصدق أو الكذب، ما دامت تستمد طاقاتها الإبداعية الجمالية من عنصر التخييل، وهذا هو الفرق بين الشعر والخطابة؛ إذ يعتمد الأول على الخيال، والثاني على الإقناع يقول«فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة وليس يُعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيَّل إذ ما تقوم به الصناعة الشعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد الطرفين»[2] لقد اقتفى القرطاجني خطى أسلافه في ربط الشعر بالتخييل، في حين أنه انفرد عنهم استعماله لمصطلح التخييل بمعنى يجاوز المحاكاة، الذي يُتوهم أنه مرادفه في المعنى عنده، والمتمعن يلفي بينهما اختلافا؛ إذ التخييل هو أثر الصور والاستعارات في المتلقي، بينما تتصل المحاكاة فقط بجانب الشاعر، فهي تساعده في نقل ما قام في نفسه إلى المتلقي من خلال جملة الصور المتخيلة.

ثانيا: الفرس بين المفهوم والدلالة

1- الفرس في التصور اللغوي

من الناحية اللغوية جاء في لسان لابن منظور في مادة (ف، ر، س) قوله «الفرس واحدة من الخيل والجمع أفراس، الذكر والأنثى في ذلك سواء، ولا يُقال للأنثى فيه فرسة، والفارس صاحب الفرس على إرادة النسب والجمع فرسان وفوارس»[3] وزاد «وقد فرُس فلان بلا ضّم يَفرُس فروسة وفراسة إذا حذِق أمر الخيل، والفراسة بكسر –بالكسر. وفرَس الذبيحة

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 3، 1986، ص 71.

[2] المرجع نفسه، ص 63.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مج 5، ج 46، ص 3378.

يفرِسها فرسا: قطع نخاعها وفرسها فرْسا: فصل عنقها» [1] جاء في العقد الفريد «وقيل سميت خيلا لاختيالها»[2]وقال ابن منظور«وسمي الفرس حصانا لأنه ضن بمائه فلم ينِّز إلا على كريمة».[3]

وقال محمد باشا «والحصان من الخيل والجمع حُصَّن وقد أقسم المولى عز وجل به في كتابه العزيز: ﴿ وَالْعَٰدِيَٰتِ ضَبْحا، فَالْمُورِيَٰتِ قَدْحا ، فَالْمُغِيرَٰتِ صُبْحا ﴾»[4] وفي قول رسول الأنام «الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة أعرافها أدفاؤها وأذنابها مذابها التمسوا نسلها وباهوا بصهيلها المشركين»[5].

والخيل على أربعة أصناف؛ عربي وهجين ومقرف وبرذون، فالعربي الذي كان «أبوه وأمه متساويان في النسب وسمي عتيقا لعتقه من العيوب»[6]، أما الهجين ف «ما كان أبوه أشرف مِن أمه في النسب مأخوذة من الهجنة وهي العيب»[7]، أما المقرف «وهو ما كانت أمه أشرف منت أبيه في النسب» [8]وهو «جواد كثير الجلبة إن أرسلته قال أمسكني وإذا أمسكته قال أرسلني»[9]، وأما البرذون «بكسر أوله وفتح الذال المعجمة الذي استوت أمه وأبوه في الخسة»[10] ويبقى الحصان العربي الأصيل أكرم أنواع الخيل عند العرب، ومركوبهم المفضل في الحرب أم السلم

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 2، ج 17، ص 3379.

[2] ابن عبد ربه: العقد الفريد، تح مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ج 1، ص 135

[3] المرجع السابق، مج 5، ج 46، ص 903

[4] سورة العاديات، الآيات 1-3.

[5] محمد باشا: نخبة عقد الأجياد في الصافنات الجياد، المطبعة الأهلية، بيروت، لبنان، 1908، ص 29 .

[6] المرجع نفسه، ص 32.

[7] محمد باشا: نخبة عقد الأجياد في الصافنات الجياد، ص 36.

[8] المرجع نفسه، ص ن .

[9] ابن عبد ربه: العقد الفريد، ص 138.

[10] محمد باشا: نخبة عقد الأجياد، ص 39.

2- الفرس في الفكر الإنساني

2-1- الفرس في الفكر الغربي

حظي الحصان بقداسة عند الشعوب القديمة، حيث ارتبط بطقوسها ومعتقداتها الدينية، وكل ما من شأنه أن يُفصح عن ثقافة تلك الشعوب البدائية.

وتتفق الآراء في معظمها على أن الحصان كان حيوانا وحشيا قبل أن يركبه الإنسان ويستأنس به، لكن هذه الآراء اختلفت في أسبقية ترويض هذا الكائن «فاعتبر هرقل أول من روضها بعد أن تغلب على ديوميدس وجعله طعاما للأفراس»[1] في حين يميل آخرون إلى نسبتها إلى البطل الإغريقي وحفيد 'سيزيف' من أبيه بيلليريفون (Bellérophon)«فقد كان أول من عرف عنه ترويض الخيول وتدريبها وقيادتها بالأعنة»[2]، في حين يرى الدميري أن الأسبقية تعود إلى إسماعيل عليه السلام وهو «أول من ركب الخيل ولذلك سميت بالعِراب وكانت قبل ذلك وحشية كسائر الوحوش».[3]

وقد تنوعت رمزية هذا الحيوان عند الشعوب فارتبط بالطقوس الجنائزية « كان الحصان بالنسبة إلى بعض الشعوب رمزا للموت، حيث مثلت الميت على شكل خيلي»[4]، كما يرمز عند اليونانيين إلى القوة الجنسية «حيث تظهر القنطورات وهي كائنات لها رؤوس بشر وأجساد خيول، ولم يكن لها هم إلا إثارة الحروب ومضاجعة النساء»[5] إذن فالخيل هنا ترمز

---

[1] ماكس شابيرو: معجم الأساطير، تر حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط 3، 2008، ص 85

[2] ينظر: كارم محمود عبد العزيز: أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، الجيزة، مصر، ط 1، 2007، ص 296.

[3] أبو محمد ابن الأعرابي: أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، تح محمد علي سلطاني، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط 1، 2007، ص 15.

[4] فليب سرينغ: الرموز في الفن والأديان، والحياة، تر عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق، سوريا، ط 1، 1992، ص 58.

[5] كارم محمد عبد العزيز: أساطير العالم القديم، ص 256

الى أفعال توحي بالقوة، كما أنها استعملت لإنزال العقاب «فغلوكوس (Gloucus) ابن سيزيف قتله أفراسه لأنه أطعم خيوله لحما بشريا»[1]

وقد كانت له دلالات أخرى «فكان الحصان شعارا للملَكية في الهند كالفيل وبذلك كان موضوع قربان فخري لبوذا، وكان في آشور علامة للسلطة والنبالة»[2] وهو ما حفظ «له أهمية خاصة نظرا لتاريخه الطويل بالهند ولما ينطوي من مضامين سياسية إذ يُترك أحد الخيول المخصصة للتضحية في صحبة مئة من الجياد الأخرى مع حراس من المحاربين الفرسان، ويترك الجميع يتجولون بحرية لمدة عام ويحاول الأمراء الذين يتم التجوال في مقاطعاتهم الإمساك به أو قتله، وبذلك يعرِّضون المضحي لمكافأة إلهية غير سارة أو يرغَمون على الخضوع لسيادته العليا، ثم يضحَّى بالجواد في نهاية العام، وتنتقل قوته المدّخَرة إلى الملكة وهكذا تضمن صحة المملكة والأسرة الحاكمة وازدهارها».[3]

بينما استخدمه الرومان في ممارسة الطقوس السحرية للخصب «فقد كان الرومان يتضرعون إلى الإله مارس"Mars" رب الزراعة والحرث حيث تقام الاحتفالات بأعياد الدروع والتروس استعدادا للحرب ويُضحَّى للإله مارس في هذا العيد بحصان البطل، والذي يستخدم دمه في الطقوس السحرية للخصب»[4]

وتبعا لتصوراته الميثيولوجية فقد كان لهذا الحيوان وجود في الكتب المقدسة السابقة فقال أحد الدارسين «في التوراة والإنجيل حضر الحصان كرمز قوة مجيد قوة مجيد بعكس الحمار رمز الضعف واللين»[5] فجاء في التوراة «وأطلقي زغاريد الفرح يا ابنة أورشليم، ها

---

[1] ماكس شابيرو: معجم الأساطير، ص 107.

[2] فليب سرينغ: الرموز في الفن الأديان الحياة، ص 59.

[3] جيفري برنارد: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، تر إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، الكويت، ع 173، 1993، ص 120.

[4] المرجع نفسه، ص74.

[5] فليب سرينغ: الرموز في الفن الأديان الحياة، ص 59.

هو مَلِكك يمتطي حمارا ... سوف تبدد عربات الحرب داحضة المعارك وسوف يتحقق السلام للشعوب [سفر زكريا9-10]».[1]

وفي الإنجيل «يعني تصوير إنسان ساقط من حصان (...) الغطرسة في التصورات القروسطية للمنكرات والفضائل أو أنه يعني في أكثر الأحيان القديس بولس على طريق دمشق».[2]

كما اعتقد الإغريق أن حدوة الحصان تجلب الحظ الجيد فاتخذوها لذلك، وعنهم أخذ الرومان «فدوستان وهو حداد روماني أتاه في أحد الأيام رجل وطلب منه يحدي له قدميه، مما أثار لديه الشك بأن السائل هو الشيطان، خاصة أنه له أظلافا مشقوقة، فطلب منه أن عليه أن يعلقه مقيدا إلى الحائط ليستطيع إنجاز عمله، وعلى نحو متعمد أنجز دوستان عمله مكيلا الألأم للشيطان، مما جر الأخير إلى توسل الرحمة، ولكن الحداد دوستان رفض تحريره قبل أن يعطيه قسما بأن لا يدخل قط أي منزل وضعت حدوة حصان على بابه».[3]

كما استعملت لاعتقاد أنها تواجه السحر «وعندما بلغ الخوف من السحر في القرون الوسطى ذروته، أولى الناس الحدوة مزيدا من الاهتمام (...) فوضعوا على تابوت المرأة المتهمة بامتهان السحر حدوة الحصان لمنعها من الانبعاث من جديد، كما اعتقد صانعوا الحدوات في روسيا أنهم قادرون على مواجهة السحرة، ومن أجل رعاية قَسم الزواج وعقود العمل فلم تكن تلك العقود وكذلك القسم يؤدى على الإنجيل بل على سندان الحداد الذي

[1] سفر زكرياء نقلا عن فليب سرينغ ،الرموز في الفن الأديان الحياة، ص ن.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

[3] تشارلز باناتي: قصة العادات والتقاليد وأصل الأشياء، تر مروان سلوب، الدار الوطنية الجديد للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 15-16 .

عليه تصنع الحدوات»[1] هكذا جسد الإغريق تصورهم لقدرة تمتلكها حدوة الحصان، ومثلهم الرومان وتطورت هذه الدلالات إلى رموز للحكم في عصور الظلام عند بعض الشعوب.

أما في الميثولوجيا الكنعانية «فيظهر الحصان وهو يحمل على ظهره قرص الشمس المجنح، وهذا القرص رمزا لإله الأعلى في معظم الثقافات الشرقية فهو مركب الإله الخفي الذي يرمز القرص لحضوره في العالم وهو هنا إما يهوه أو بعل، فكلا الإلهين حل بفلسطين محل الإله 'إيل' في سياق الألف الثاني من الميلاد وما تلاه»[2] فالحصان في ميثولوجيا الشرقيين ارتبط بتلك الظاهرة في دياناتهم وهي الشمس، مما يجعل له دلالة أسطورية.

وترتبط قداسة الحصان أيضا بأثر حوافره على الأرض «وذلك من خلال حصان القديس مارتان أو القديس جيلداس الذي يظهر أثر حوافره في أماكن كثيرة من فرنسا ومن آثاره هذه تنفجر الينابيع»[3] ومن كل ما سبق نستشف قداسة الحصان في الثقافات القديمة خاصة و انه قد ارتبط ببعض الرموز المقدسة كالآلهة و الماء و الشمس و غيرها...

2-2-الفرس في الفكر العربي

حظي الفرس بمكانة هامة عند الإنسان العربي قديما «ولم يكن هذا الاهتمام بالخيل من العرب للزينة أو التفاخر، فقد كانت وسيلتهم إلى العز والنصر، فالعربي أبيٌّ بطبعه،

[1] تشارلز باناتي: قصة العادات والتقاليد وأصل الأشياء، ص 16-17.

[2] فراس السواح: مدخل إلى نصوص الشرق القديم، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، د ت، ص 80.

[3] جيلبيرت دوران: الأنثروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها، ص 55.

محارب مقدام، بحكم ظروف حياته، وامتلاكه فرسا أصيلة سابقة، يعني الفوز والغلبة في قراعه غازيا أو مدافعا، يؤكد ذلك ما جادت به قرائح الفرسان، مما يترجم الصلة بينهم وبين أفراسهم (...) فغلبة أحدهم نجاة للآخر وخذلان أحدهما إنما هي النهاية المحتومة لرفيق حياته»[1] وقد عبّر عن هذه الصلة الوثيقة معاوية بن شداد العبسي يقول[2]:

جَزَى اللهُ الْأَعَزَّ جَزَاءَ صِدْقٍ إِذَا مَا أُوقِدَتْ نَارُ الْحُرُوبِ
يَقِينِي بالْجَبِين وَمَنْكَبِيْهِ وَأَحْمِيهِ بِمُطَّرِدِ الْخُطُوبِ

وإذا كان الفارس يذود عن صاحبه في أوقات الشِّدة، فإن جزاءه في أوقات الرّخاء من لدن صاحبه يكون بالمثل وأكثر يقول[3]:

وَأُدَفِّئُهُ إِذَا هَبَّتْ شَمَالًا بَلِيل حرْجِف عِنْدَ الْغرُوبِ
أَرَاهُ أَهْلَ ذَلِكَ حِينَ يَسْعَى رِعَاءُ الْحَيِّ فِي طَلَبِ الْحَلُوبِ

وكان لعنترةَ ابن شداد فرس اسمه الأبجر بن النعامة وكان يسقيه الحليب قبل أن يسقي زوجته عبلة فعاتبته على ذلك فقال[4]:

لَا تَذْكُرِي مُهْرِي وَمَا أَطْعَمْتُهُ فَيَكُونَ جِلْدُكِ مِثْلَ جِلْدِ الْأَجْرَبِ
إِنَّ الْغَبُوقَ لَهُ وَأَنْتِ مَسُوءَةٌ فَتَأَوَّبِي مَا شِئْتِ ثُمَّ تَحَوَّبِي

فعنترة يهدد زوجته بالابتعاد عنها كما يبتعد البعير عن الناقة الجرباء، لأنها لامته على إيثار فرسه عليها بالدفيء في الشتاء والحليب في الصيف.

[1] أبو محمد ابن العرابي: المرجع السابق، ص 19.
[2] الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1992، ص32-31.
[3] محمد باشا : نخبة عقد الأجياد في الصافنات الجياد، ص 19.
[4] الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، ص 29.

كما يقول نوري حمدي القيسي "وكان من تقاليد العربي ألا يبيع فرسه مهما ضاقت به المسالك لأن بيعها مثلبة لا تُدانيها مثلبة»[1] ففي إكرامها إكرام لنفسه وفي ذلك يقول مالك ابن نويرة[2]:

إِذَا ضَيَّعَ الْأَنْذَالُ فِي الْمَحَلِّ خَيْلَهُمْ فَلَمْ يَرْكَبُوا حَتَى تَهِيجَ الْمَصَايِفُ

كَفَانِي دَوَائِيَ ذُو الْخِمَارِ وَصَيْفَقٌ عَلَى حِينِ لَا يَقْوَى عَلَى الْخَيْلِ عَاتِقٌ

ومن عادات العرب تسمية الخيل لتَعرف نسبها "وقد تسمي العرب الخيل ليعرفوا الأصيل منها من غيره فليس في مملكة الحيوان نوع يتداخل تاريخه مع تاريخ الإنسان كالخيل»[3] فقد كانت الخيل مطية الفارس، لحمل الرسالة السماوية إلى الآفاق، وفي السلم أنسه ورفيق حله و ترحاله.

وهو ما يؤكده الكلبي "وقد ذكر الكلبي طائفة من فحولها و أجوادها المعروف، المنسوب منها في الجاهلية (...) ومما ذكره، زاد الركب، وأعوج والنعامة والهطّال والوجيه ولاحق، والجوه، و داحس والغبراء، الورد وجروة والشموس»[4] وكثيرا ما يتداخل لفظ الفرس مع لفظ الفارس عند العرب" فقد يطلقون لفظ الخيل وهم يقصدون الفارس لتلازم المعنى واتفاقه».[5]

ومن كل ما سبق تستشف مكانة الفرس عند صاحبه، وهو ما تكشف عنه أخيلة الشعراء فقد وصفوه وصفا مفصّلا "وقد أكثر الشعراء في وصف الخيل وتفنّنوا في تصوير ذلك، وقد استحسن العرب تسمية الفرس بالضبي والسرحان والنعامة وقد اعتُبر امرئ القيس

[1] نوري حمدي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1970، ص 110

[2] محمد باشا: نخبة عقد الأجياد في الصافنات الجياد، ص 13

[3] نوري حمدي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص 139

[4] نوري حمدي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص 106

[5] نوري حمدي القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1964، ص 155

أول من فعل ذلك بين الشعراء (...) وعدَّه العلماء مثلا يقاس به ويحتكم في السبق والتخلف إليه»[1] يقول جامعا كل هذه الصور (الضبي، السرحان، النعامة في بيت واحد)[2]:

لَهُ أَيْطَلَا ضَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

ويصور زهيرُ بن أبي سلمى قوة حصانه ونشاطه إلى الحد الذي لم يتمكن غلامه من أن يلجمه فيقول[3]:

فَبِتْنَا عُراةً عِنْدَ رَأْسِ جَوَادِنَا يُزَاوِلُنَا عَنْ نَفْسِهِ وَنُزَاوِلُهْ
فَنَضْرِبَهُ حتَى اطْمَأَنّ قَذَالُهُ وَلَمْ يَطْمَئِنَّ قَلْبُهُ وَخَصَائِلُهْ
فَلَأْيًا بِلَأْيٍ مَا حَمَلْنَا وَلَيدَنَا عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكٍ ضِمَاءُ مَفَاصلُهْ

وهو يشيد بهذا الحصان الذي لا يباغت صيده بل يأتيه عنوة[4] يقول:

إِذَا مَا غَدَوْنَا نَبْتَغِي الصَّيْدَ مَرَةً مَتَى مَا نَرَهُ فَإِنَّنَا لَا نُخَاتِلُهْ

ولأن الحصان السريع في عدوه فينصب من ظهره الماء فيظهر كأنه يسبح فيه سمي بالسابح، يقول[5]:

مسِحٌّ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَنَى أَثَرْنَ غُبَارًا بِالْكَدِيدِ الْمُرَكَّلِ

ويشبهه بجمال المجرة وصفاء لونها في قوله[6]:

عَلَى لَاحِبٍ مِثْلِ الْمَجَرَّةِ خِلْتَهُ إِذَا مَا عَلَا نُشْرًا مِنِ الْأَرْضِ مُهْرِقُ

وبالعروس تجر ثوبها في ليلة زفافها:[2]

لَهَا ذَنَبٌ مِثْلُ الْعَرُوسِ تَسُدُّ بِهِ فَرْجَهَا مِنْ دُبُرْ

---

[1] نوري حمدي القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي ، ص 159

[2] امرؤ القيس: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة، مصر، ط 4، 1984، ص 21

[3] يوسف نوفل: زهير بن أبي سلمى شاعر السلام، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 2002، ص 33

[4] المرجع نفسه، ص 32

[5] امرؤ القيس: الديوان ، ص 20

[6] يوسف نوفل: زهير بن أبي سلمى شاعر السلام، ص 64.

[2] امرؤ القيس: الديوان، ص164.

ولم يكتف الفرسان الشعراء بإبراز صفات الحصان الخلقية، بل تجاوزوها إلى المعنوية، التي ترفعه مبلغ الإنسان، فجواد عنترة يتألم من وقع النِّبال عليه، فيشكو لصاحبه ما يجده يقول [3]:

فَأَزُورُ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلِبَانهِ وَشْكا إِليَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ

والفارس يفهم شكواها لذا ينصحها بالصبر والجلَد[4]:

أَلَسْتَ تَرَى أَرَمَاحَهُمْ فِيَّ شُرَّعًا وَأَنْتَ حِصَانٌ مَاجِدُ الْعُرْفُ فَاصْبِرِ

وكثيرا ما يدعوا الفارس حصانه للشهادة على حسن بلائه في الحرب[5]:

هَلَّا سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ عَامِرٍ إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِ

بل إن الخيل تتصف بالحكمة في سلوكها شأنها شأن فارسها «فمن عادة الخيل الأصيلة أن تبقي من عدوها بقية لوقت الحاجة، كما أنها إذا علمت بأنه سيغار عليها، وكانت عطاشا، شربت من الماء بعض الشرب، والبعض الآخر لا تشرب الماء البتة لما تلاقيه من الشدة إذا حورب عليها»[6] إن الصبر والشكوى والشهادة والحكمة صفات إنسانية تمثلت في الحصان دون سائر الحيوان وهو ما جعله أثيرا لدى العربي مبجلا على المال والأهل والولد، فالحصان هو الحصن المنيع له دون هؤلاء جميعا.

[3] الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، ص183

[4] نوري حمدي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، ص154.

[5] الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، ص 171

[6] نوري حمدي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 156

الفصل الأول:

قيمة الفرس والفارس من خلال التشكيل الجمالي

أولا: من خلال الصورة الشعرية

1- مفهوم الصورة الشعرية

2-أنماط الصورة الشعرية

2-1 الصورة التشبيهية

2-2 الصورة الاستعارية

2-3 الصورة المفارقة

2-4 الصورة التناصية

2-5 الصورة الانتشارية

2-6 الصورة الفطرية

ثانيا: من خلال الإيقاع

1- مفهوم الإيقاع

2- علاقة الإيقاع بالوزن

2- 1التكرار

2-1-1مفهوم التكرار

2-1-2 مستويات التكرار

أولا: من خلال الصورة الشعرية

يأخذ النقد الأدبي الحديث بالكثير من المصطلحات التي تستدعي الدرس والحصر، من جملة ذلك الصورة الشعرية، والتي تعد من بين أهم وسائل دراسة التشكيل الفني، لذلك كانت محط اهتمام الدارسين قديما وحديثا، فقد حاولوا تبيين مفهومها وأسسها الفنية وأشكالها، ثم أثرها في القول الشعري، وقد كان هذا الاهتمام نابعا من أهميتها في تشكيل الخطاب الشعري لأن «لأن الشعر قائم على الصورة منذ وجد حتى اليوم».[1]

1- مفهوم الصورة الشعرية

يجمع الدارسون على صعوبة إيجاد تعريف جامع مانع للصورة الشعرية، وإذا بحثنا عن أسباب هذه الصعوبة وجدناها على اتصال وثيق بصعوبة تحديد الشعر ذاته، إذ هو «تشاط إنساني يتنزل في مدارات لا يطولها العقل ولا تدركها مقولات المنطق»[2], والكلمة الفرنسية (Image) مشتقة من الجذر اليوناني (Imago)[3] والتي يعد التشكل أحد دلالاتها.

وقد آثر عز الدين إسماعيل مصطلح الصورة مقابلا لكلمة (Imaginary) على مصطلح الصورة المقابل لكلمة (Image).

ومبرره في ذلك أن «الصورة ليست خاصة بالشعر بل تتعداه إلى القصة والرواية»[4]

وقد تعدد مفهوم الصورة الشعرية حديثا تبعا لتعدد المذاهب وما يرفدها من خلفيات معرفية وفلسفية تتأسس عليها وتعترف جميعها على أهميتها وقيمتها الإبلاغية في النص

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر، ص 193

[2] محمد لطفي اليوسفي: ص 24

[3] معجم أكسفورد للغة الإنجليزية: منشورات جامعة أكسفورد، أدنبرة، المملكة المتحدة، دط ،2006 ، ص 400. و Patricia Marie et autre : Petit la rousse, Québec, canada, s e, 2014, p 595. .

[4] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، ط1، 1994، ص29.

الشعري «فالصورة ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه قدرته الفنية»[1] وهي أداة كشفية تنبئنا عما يختلج داخل الشاعر «ذلك أن الشعور يضل مبهما في نفس الشاعر، فلا يتضح إلا بعد أن يتشكل في صورة».[2]

فالصورة عند الرومانسيين مرادفة للإحساس أو الشعور؛ يتضح ذلك من خلال عطف الإحساس على الصورة في حديث كلوريدج عن الخيال «الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينه أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة».[3]

أما الرمزيون فالصورة عندهم تتصف بالإبهام والغموض لأنهم «يتخذون التعبير غير المباشر عن الجوانب المستترة (...) وإضاءة عتمتها بالكشف التعبيري الذي تعجز عنه اللغة في دلالتها الوضعية»[4] وتأتي صورهم غامضة لاعتمادهم ضلال الكلمات للإيحاء بمعانيهم بدل المباشرة والتقرير.

أما المذهب البرناسي فقد «رأى في الصورة عالما موضوعيا معبرا عن مشاعر وخالات نفسية وأفكار عامة تختفي وراءها شخصية الشاعر»[5] ولأن صورهم مفارقة للذات؛ فقد كانت مادة صورهم من الصور المجسمة والمنحوتات والرسوم والتماثيل.

أما عند السرياليين أمرها مختلف فالصورة تشبه الحلم، يتم التنفيس من خلالها عن المكبوتات من خلال التداعي والاعتماد في تشكيلها على إتاحة الفرصة للخيال كي يسبح

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، دمشق، سوريا، ط 3، ص 124

[2] المرجع نفسه، ص 136

[3] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1979، ص 97

[4] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 46-47

[5] المرجع نفسه، ص 46

في عوالم خفية بعيدا عن قوى الإدراك «فهي نتاج إبداعي للاشعور ووسيلة لتحريره وإطلاق مكبوتاته».[1]

والصورة عند إمام التصويريين 'إيزراباوند' «هي التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن»[2] إن صدور الصورة عن الفكر والعاطفة عند التصويريين أو الإيماجيين يكفل لها الأصالة، وهي إحدى خصائص الصورة في الشعر العربي الحديث، ولا تختلف تعريفات النقاد العرب للصورة، كما تقرر في هذه المذاهب والمدارس والأدبية، فالصورة عند عز الدين إسماعيل «تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[3] فالشاعر الحديث يحاول أن يُخضع الطبيعة لعالمه الداخلي فتصطبغ صوره إذ ذاك بما يعتمل في نفسه، وما يجول في ذهنه، إذ الصورة «هي الوسيلة الفنية التي ينقل بها الشاعر التجربة والطريقة الأفضل للتعبير عن الحالة النفسية التي يعانيها»[4]، فالصورة أداة فنية تكشف عن أسرار النفس الإنسانية.

2- أنماط الصورة الشعرية

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 49

[2] إحسان عباس: فن الشعر، ص 79

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 127

[4] إبراهيم رماني: أوراق في النقد، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط 1، 1985، ص 225

تتجسد التجربة عن طريق الصورة بكل أنماطها «إذ يستخدم الشعر الحر العديد من الأنماط التي يستلهم بعض أبنيتها من الحساسيات القديمة، ويعتمد في بعضها الآخر على الحساسيات الجديدة»[1].

ومن أهم الصور الواردة في الشعر العربي:

2-1 الصورة التشبيهية

وهي في أبسط مفهوماتها «علاقة مقارنة تجمع بين الطرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال»[2] ويتحقق الجمع بين طرفي التشبيه لصاحب المخيلة الخلاقة التي تستطيع أن تجمع بين المتنافرات في حيز واحد مع حسن التأليف بينها.

وإذا كان الشاعر العربي الحديث قد حرض على إيجاد العلاقة بين طرفي التشبيه في العالم الخارجي فجاءت صورة حسية تقريرية تميل إلى التوضيح والبرهان وتنأى عن الإيحاء والتأثير، فإن الشاعر المعاصر قد عمِد إلى «عقد الصلات بين الأشياء طبقا لنظرته الذاتية للموجودات وانفعاله الخاص به، فالتماثل الشكلي ذاب في حركة انفعالية توحد بين التغاير والتشابه في علاقة التشبيه»[3]

يقول صلاح عبد الصبور في الفارس القديم في أحلامه[4]:

لَيْتَنَا كُنَا جَنَاحَيْ نَوْرَسٍ رقيق

وَنَاعِمٌ لَا يَبْرَحُ الطَّرِيق

---

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2008، ص 259

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في الشعر العربي، ص 172

[3] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 121

[4] صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1972، ص 244

مُحلق عَلَى ذُؤَابَاتِ السفن

يُبشرُ الْمَلَّاحُ بِالْوُصُول

ويوقظ الْحَنِين لِلْأَحْبَاب وَالْوَطَنْ

مُنْقَارَه يقَتاتٌ بالنَّسيمِ

في هذه الصورة التشبيهية يستطرد عبد الصبور في تفصيل صورة المشبه به (النورس)، وهو ما يجعلنا ننزاح عن الصورة المركزية –صورة الحبيبين– مع أحوال النورس وصفاته فهو (ناعم، محلق ومبشر ...)، وهذا الاستطراد في بناء الصورة من الجزئيات الصغيرة سمة غالبة على الشعر الحديث تفرقه عن القديم «بحيث لا ينتقل الشاعر في الحديث من إحدى الصور إلى الأخرى قبل أن يفصل أجزاءها ويربط بينها بإحساس واحد عام»[1] وأما صاحب الخيول فيؤسس لنمط آخر من الصورة التشبيهية عده البلاغيون ضربا من ضروب الاستعارة لأنه يقوم على الإبدال لا على المقارنة «حيث تتضمن الاستعارة كافة الأشكال التي تقوم على الإبدال ومنها التشبيه البليغ الذي حذفت أداته».[2]

كما أن غياب وجه الشبه يسمح بتعدد مستويات الدلالة في هذا النوع من الصور، فقوله الخيول بساط على الريح يفتح فعل القراءة على تساؤلات من قبيل: هل تلتقي الخيول مع الريح في السرعة أم القوة أم في مصيرها المجهول، باعتبار الريح دالة لغوية تحيل على المجهول؟

[1] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، مكتبة الشهاب، د ط، 1988، ص 484–485

[2] ألفَت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند لفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 234

ومن أهم الصورة التشبيهية ما جاء به نزار قباني في قصيدته 'حوار مع أعرابي أضاع فرسه'

مَا زِلْنَا نَقْضِمُ كَالْفِئْرَانْ ... مَوَاعِظَ سَادَتِنَا الْفُقَهَاءْ[1]

أول ما نلاحظه في هذه الصورة أن العلاقة بين طرفي التشبيه (الضمير المتصل– الفئران علاقة تباين) (Allotopie) وهو التباين الذي يفتح الفعل القرائي، ويكسبه أبعادا رحبة، وتساعد نقاط الحذف على ذلك؛ إذ تشير إلى طول عهد القضم، والقضم يكون للأشياء الجافة، عكس الخضم الذي يرتبط بالأشياء الحية، وإذا علمنا موت العرب، وخروجهم من التاريخ منذ القرن السابع، ما زلنا منذ القرن السابع خارج خارطة الأشياء.

أدركنا أن هناك تشاكلا لا تباينا بين طرفي التشبيه.

اما أحمد مطر فيقول في لافتاته:

كَانَ يَسبرُ مَائِلًا... كَخَطٍّ مَاجِلَّانَ ثُمَّ مَائلاَ كَالسَّكْرَان[2]

تأتي الصورة الثانية (مائلا كالسكران) معضِّدة للصورة الأولى (كان يسير مائلا كخط ماجلان) فأضاءت لنا علة الميلان واللثغ في الحديث (أتقتدني ...)، فعرفنا أن الحالة التي كان الحمار عليها من الميلان واللثغ سببها السكر، وهكذا يأتي التشكيل الفني في القصيدة المعاصرة بنائيا "فالصورة في الشعر الحديث في علاقاتها بغيرها من الصور بما قبلها وبعدها (...) تتصف بالعضوية والتلاحم والارتباط الوثيق"[3] فهي صورة نامية تبعا لنمو الفكرة، كأنما هي صورة واحدة تتشظى داخل القصيدة.

[1] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة ج 3، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 218

[2] أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الالتزام سنة للطبع، د ب، د ط، 2007، ص 154

[3] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 216

2-2 الصورة الاستعارية:

من المفاهيم التي طرحت للاستعارة قولهم "الاستعارة نوع من التغيير الدلالي القائم على المشابهة، بل انها من أبرز مظاهر النشاط الشعري الذي يطلق المعنى من عقابيل الواقع ليبلغ به درجة الخلق الفني والتفجير الثري للطاقات الكامنة في علاقات اللغة وبث الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتألف"[1] ويقوم هذا التشكيل الجمالي على تقديم المعنى بطريقة حسية "فترى في صورة الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية واضحة جلية"[2] ومن أهم الاستعارات الواردة في النماذج الشعرية موضوع البحث ما يوضحه المسرد الآتي:

التعالق الاستعاري	وجه الدلالة الظاهر للاستعارة	وجه الدلالة الباطن للاستعارة
البيوت تموت.	استعار صفة الموت للبيوت.	البيوت هنا هي الأوطان، والتي يعد بقاؤها رهن تمسك شعوبها بها.
تحرر هذا الشعب الطيب من سيف الكلمات.	جعل الكلمات بمنزلة الجندي أو الفارس (تحولت الكلمات والخطابات الرنانة الى سيوف قاتلة).	أحيانا تكون الكلمة أسن من حد السيف ويشهد التاريخ أن حسان بن ثابت لم يكن أقل شأنا من الفرسان في الميدان وهو فارس بلسانه وحسن بيانه.
القمر الضاحك.	الضحك للإنسان لا للقمر.	القمر هو الآخر الذي لا يشعر بجراح الشعوب لأنه يطل عليها من الشرفات.
الخيل أدرى بالذي تسعى له	المعرفة والدراية لازمتان للإنسان لا للحيوان.	الدراية هنا بمعنى العناية والتوجيه الرباني (إنها مأمورة).
ويشك عزرائيل أقبل في سلطانه.	الشك صفة لاحقة بالضعيف.	الموت صار ضعيفا وتقهقر أمام جبروت الخيول وبطشها.
الذكريات التي سلخ الخوف بشرتها.	السلخ، الخوف، البشرة، صفات لازمة للإنسان.	الذكريات هنا هو ماضي الخيول الذي فقد نظارته بسبب الخوف.

[1] ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع في الشعر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط 1، 1997، ص 250

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 37

رحم الحياة.	استعار الرحم للحياة.	رحم الحياة، الزمن الأول الذي يهب الحياة الأولى، حياة البكارة.
انكسرت قوادم الأحلام.	القوادم للحيوان لا للأحلام.	قوادم الأحلام هي تلك الأمنيات التي انكسرت تحت وطأة الواقع وقساوته.

شكل 1: مسرد يوضح أهم الاستعارات الواردة في النماذج الشعرية

ملاحظات حول المسرد:

يلحظ على الصور الاستعارية السابقة: أن منها المعروف الذي سبق إليه الشعراء من ذلك قول تميم البرغوثي[1]:

الْخَيْلُ أَدْرَى بِالَّذِي تَسْعَى لَهُ

- إن أنسنة الخيل ووصفها بالمعرفة والدراية نسق فني قديم وجدناه عند عنترة العبسي عندما طلب من الخيل أن تشهد على حسن بلائه في القتال يقول

هَلَّا سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِ

وأعاده البرغوثي في صورة تخييلية عميقة الإيحاء.

- لجوء الشعراء في تشكيل صورهم إلى بث الحياة الإنسانية في الجماد والمعنويات، وإعطائهم إياها صفات الإنسان وأفعاله؛ فالبيوت تموت، والقمر ضاحك، والذكريات خائفة ... وفي هذا النمط من التصوير «تجسد الذات المجردات أو تمنح المحسوسات تشكيلات عضوية» وهو ما يعطي الصورة أبعادا حسية.

أما أمل دنقل فيعتمد ظاهرة التصوير المزدوج؛ فالذكريات التي سلخ الخوف بشرتها تضم في بنيتها صورتين (سلخ الخوف) و(بشرة الذكريات) حيث شبه الخوف بالجزار والذكريات بالإنسان.

[1] تميم البرغوثي: ديوان في القدس، ص92.

تتميز الاستعارة الشهب المتفحمة بتعدد مستويات الدلالة؛ فالشهب موصوفة بالتفحم ما يعني أن الاحتراق صار واقعا «صار فعلا حصل أو حدث وهذا يوهم بحقيقته فما حصل يوحي بالحقيقة ويولد القناعة في هذا الإيحاء الذي له وقع القناعة تسقط خصوصية الاستعارة كتعبير مجازي وظيفته أساسا الإيحاء بصفة ما مع الحرص على إبقاء المسافة بين طرفي الاستعارة ومن ثم الإبقاء على الاختلاف بينهما»[1] مما يعني أن الصورة الاستعارية في المنجز الشعري تجاوزت النمطية التي كانت عليها في القديم، فلم تعد تقتصر على الإيحاء بمعنى معين، بل الإيحاء بمعاني عدة، وهذا ما عناه عز الدين إسماعيل عندما قال إن الصورة الشعرية المعاصرة تتصف بالمرونة «فالإثارات التي تستثار في عقل من العقول ليس من اللازم أن تتماثل الإثارات التي يثيرها البيت من الشعر في شخص آخر كما أنه ليس من اللازم أن تكون لأي المجموعتين من الصور علاقة بأي مجموعة من الصور تكون قد نبتت في عقل الشاعر»[2] وبهذا الانفتاح على مسارب الدلالة تحافظ الصورة الاستعارية على حياتها.

2-3 الصورة المفارقة

توزع النقاد في تعريف المفارقة إلى الحد الذي تعذر معه القبض على مفهوم واحد لها، لذا فإنه «يمكن تشبيه مفهوم المفارقة في وقت من الأوقات بسفينة ألقت مراسيها، لكن الريح والتيارات وهي قوى متغيرة ودائمة تسحبها رويدا عن مراسيها»[3] إن الريح والتيارات هي استعارات لكل الاتجاهات التي حاولت أن تضع حدا لمصطلح المفارقة بما في ذلك الدرسين البلاغي والفلسفي.

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الافاق الجديدة بيروت، ط3، 1985، ص107.

[2] عز الدين اسماعيل، الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص136.

[3] ينظر: دي سي مويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، تر عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، مج 4، ص 39.

وقد حاول دي سي ميويك تعريف المفارقة بقوله «إن فن المفارقة قول الشيء دون قوله حقيقة» [1] كما يمكن عدها «لعبة لغوية ماهرة بين طرفين صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض المعنى الحرفي وذلك لصالح المعنى الضد وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد ان يصل إلى المعنى يرتضيه ويستقر عنده »[2] أي إن المفارقة قسمة بين المبدع والقارئ يكون على الأول نسج خيوطها بمهارة وعلى الثاني تفكيك ذلك النسيج نتيجة لذلك الفعل الاستفزازي الذي تمارسه على ذهنه من خلال تركيبها المراوغ «فهي انزياح لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة غير مستقرة ومتعددة الدلالات، وبهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للنظر وفق وعيه بحجم المفارقة». [3]

والمفارقة في النص الشعري ما هي إلا رصد لواقع الأشياء بكل تناقضاته «إذ تنتج معظم صور المفارقة في هذا الشعر على رؤيتين الأولى هي الدهشة التي تهز مشاعر الفنان حتى يتبين له أن الواقع المدرك من الخارج ليس هو الواقع الذي يعيشه أو يحسه في تلك اللحظة والثانية هي الرؤية الكلية لطبيعة الإنسان والكون والحياة، تلك الطبيعة التي تزيل حجاب الألفة بين الإنسان والخارج وتقدم له ازدواج الوجود أو التضاد القائم فيه على الأقل من ناحية الشعور وكلا الرؤيتين (...) تتناول الأشياء المألوفة بطريقة من شأنها أن تجعلها تبدو للذهن وقد اكتسبت سحر الجدة في أوضاع وصور غير عادية، أو تقول بطريقة تحاول أن تظهر أن الأشياء العامة ليست في الحقيقة أشياء عادية وإنما هي جديدة باستمرار»[4] ومن المفارقات الواردة في النماذج الشعرية:

---

[1] دي سي مويبك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ص 32

[2] نبيلة إبراهيم: "المفارقة"، مجلة فصول، مج 7، ع 3-4، القاهرة، 1987، ص 132

[3] نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2016، ص 18

[4] نعيم اليافي: : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ص 155

قول محمود درويش[1]:

هُنَا مرَّ سَيِّدُنَا ذَاتَ يَوْمٍ هُنَا

جَعَلَ الْمَاءْ خَمْرَ وَقَالَ كَلَامًا

كَثِيرًا عَنِ الْحُبْ يَا ابني تَذَكَّرْ

غدا وتَذَكَّرْ قلاعا صَلَبْتَهُ

يجتمع الماضي والمستقبل في هذا المقطع من خلال قوله تذكر غدا، وإذا كان التذكر مرتبطا بالماضي، فإن إسناد دالة الغد إليه يعمق من وعينا بإيمان "درويش" بالخلاص الذي لا جدال فيه.

من صور المفارقة أيضا ما جاء به نزار قباني في 'حوار مع أعرابي أضاع فرسه' يقول:[2]

جَرَّدْتُ قَيَاصِرَةَ الصحراء مِنَ الْأَثْوَابِ الحَضَرِيَة

وَنَزَعْتُ جَمِيعَ خَوَاتمِهِمْ

وَمَحَوْتُ طِلَاءَ أَظَافِرِهِمْ

وَسَحَقْتُ الْأَحْذِيَةَ اللَّمَاعة .. والسَّاعَاتِ الذَّهَبِيَة

فكيف يكون القياصرة وهم رمز (القوة، الرجولة ...) ويكونون بدوا، من خلال إضافة دالة الصحراء إليهم، ثم يكونون على هذا الوصف من نعتهم بالنساء اللواتي يضعن على أظافرهن الطلاء .

إن مظاهر الزينة من (خواتم، ساعات، طلاء أظافر ...) تكشف عن فقدان العربي لهويته وتبعيته للآخر ما خلف في نفس الشاعر حسرة وسخرية مريرة جراء ما تحول إليه العرب من الذل، الهوان والتقهقر ...

[1] محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009، ص 301

[2] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص225.

- إن« الخطاب التهكمي الساخر أرض خصبة لنمو المفارقات وتكاثرها، وقد يمعن الشاعر في توظيف مثل هذا السلاح التهكّمي الساخر بحدة وعدائية مفرطة ليتحول إلى سلاح هجائي موجه ضد الآخر لتعريته وإظهاره في صورة تثير السخرية والضحك الذي يشبه البكاء[1].»

وتشع العدائية في أسلوب التهكم الذي يصل به الشاعر درجة الهجاء من خلال صورة الرفض التي تتجسد في الأفعال الماضوية جردت، محوت، نزعت وهي أفعال خالية من المدود تدل على الصرامة والحسم.

وبغض النظر عن قصيدة أحمد مطر التي تعتبر في مجملها نصا مفارقا لاعتمادها على السخرية من أول سطر، والتي تعد أحد أهم قوانين المفارقة، فإننا نلتقي في قصيدة الخيول لأمل دنقل بمفارقة تأتي في صورة تشبيهية و« التشبيه له دوره في تخصيب الصورة المفارقة دلاليا، وهو يبث روحا تصويريا يسري في السياق مانحا إياه حيوية أسلوبية تنهض بالصورة المفارقة » ويظهر ذلك حين يقول الشاعر[2]:

ارْكُضِي كَالسَّلَاحِفِ
نَحْوَ زَوَايَا الْمَتَاحِف ...[3]

يقدم لنا أمل دنقل صورة جديدة للركض مفارقة لما ترسب في وعينا، انه الركض نحو العدم، إذ تحيل المتاحف إلى أثر الشيء مما يعني أن ذلك الشيء لم يعد موجودا وما عمق المفارقة هو ذلك الخرق في بنية الصورة التشبيهية إذا أخل بأحد قواعدها وهي المناسبة التي تقتضي أن يكون المشبه به أعلى منزلة من المشبه، وهذا ما لم يتوفر في هذه الصورة فكيف تشبه الخيول وهي المعروفة بسرعتها بالسلاحف ذات الحركة بالبطيئة.

إن الشاعر يصف حاضر الخيول التي فقدت حريتها، فما عادت برية، شعاب الأرض مسرحها، بل أضحت قطعة أثرية منزلها زاوية المتحف، ما يجعلنا نستعيد عبارة يمنى العيد

[1] نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، ص 73-74

[2] المرجع نفسه، ص 121

[3] أمل دنقل: أوراق الغرفة 8 دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 2، 2012، ص393

« إن الصورة الشعرية تتنفس رائحة العصر ونكهة واقع اجتماعي نعيشه»[1] ذلك أن الصورة المفارقة تجسد ذلك التعارض بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

من ذلك أيضا ما نجده عند الشاعر تميم البرغوثي في قوله[2]:

لَكِنَ رَعْدًا خَافِتًا وَزَلْزَلَةً وصوتاِ من سَمَاءِ اللهِ يَأْتِي

تَالِيً شَيْئًا شبيه السُّورَة

إن الرعد لا يكون خافتا كما أن الزلزلة لا تأتي من السماء بل من الارض، وهي مفارقة تحمل في بنيتها العميقة نغما مبشرا، ذلك أن الرعد يعقبه المطر في إشارة الى الثورة المنتظرة والتي ستطهر البلاد العربية من براثن الاستعمار.

2-4 الصورة التناصية

لا يتولد النص من فراغ، وإنما هو محصلة توارد نصوص سابقة ومتزامنة معه، تتخذ دور الينابيع التي تغذيه سواء بوعي من المؤلف أم دونه، ويدرج في هذه الخانة تعدد النظرات إلى مفهوم التناص، هذا ما يعبر عنه أحد الباحثين فيقول« تختلف من ناقد إلى آخر والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى (...) والفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص» [3]

وتأتي اللغة في مقدمة هذه الوسائل فهي ارث جماعي وبما أنها كذلك فهي مشحونة بأصوات سابقة على صوت الشاعر « وحضور السابق في الحاضر يعني وجود امتزاج

[1] يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، لبنان، د ط، 1999، ص 109.

[2] تميم البرغوثي، الديوان ص92.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 325

خفي بين الذاكرة العامة والخاصة إذ أنهما تتصهران في بوتقة الإبداع» [1]، ومن أهم نقاط التلاقي بين هاتين الذاكرتين:

2-4-1 المحطة الدينية

ومن نماذج الحوار بين الوعي الفردي والموروث الديني قول أمل دنقل: [2]

أركضي أوقفي الآن...أيتها الخيل

لست المغيرات صبحا

ولا العاديات – كما قيل – ضبحا

تحيلنا هذه المقطوعة الشعرية على نص قرآني 'سورة العاديات' يقول الله تعالى:﴿وَالْعَٰدِيَٰتِ ضَبْحا، فَالْمُورِيَٰتِ قَدْحا، فَالْمُغِيرَٰتِ صُبْحا﴾.[3]

استدعى الشاعر في هذه الأسطر الشعرية سورة العاديات معززا نص الآيات بتكرار أسلوب النفي من خلال الفعل الجامد لست والذي يوحي في سياقه بحالة الجمود التي آلت إليها الخيول، حيث مسخت جميع صفاتها فلم يبق لها إلا الركض في مقابل العدو الذي أتاح لها سابقا فتح الأقطار والأمصار ورسم الهوية العربية الموقعة بسنابكها ودمائها، فما عادت الخيول العربية تقدح بأرجلها في ساحات المعارك.

كما يلتقي تميم البرغوثي مع الحديث النبوي الشريف يقول[4]:

الْخيلُ أَدْرَى بِالَّذِي تَسْعَى لَهُ
فَلْتَتْرُكُوهَا

[1] نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، ص 132

[2] أمل دنقل، الديوان، ص392.

[3] القرآن الكريم، العاديات 1-3، ص 544

[4] تميم البرغوثي، الديوان، ص92.

فَإِنَّهَا مَأْمُورَة

يستحضر الشاعر هنا قول النبي صلى الله عليه وسلم« أتركوها فإنها مأمورة» وذلك حين نزل المدينة، واستقبله الأنصار مستبشرين، وكان من مظاهر ذلك تسابقهم إلى الإمساك بزمام ناقته 'القصواء'، لما أراد بناء مسجد 'قباء' أخذت تسير فهم كل يوجهها فنهاهم عن ذلك وقال أتركوها فإنها مأمورة، فنرى هنا المبدع يأتي بهذا التناص الاجتراري الذي «تعامل مع النص الغائب بوعي سكوني»[1]إذ لا نجد تحويرا في العبارة، بل تم استدعاءها بحرفيتها في القصيدة، فهي نموذجا للحوار بين الوعي الفردي والموروث الديني، تزيد قداسة الحيوان شديد الصلة بالهوية العربية .

2-4-2 المحطة الأدبية

يعتمد صلاح عبد الصبور التصوير باللوحات والمشاهد، فيفتتح كل مشهد من قصيدته بعبارة التمني لو أننا كنا والتي تعبر عن الرغبة في العودة إلى الحياة في بداءتها « والرغبة في العودة إلى الطبيعة والفرار من أثقال الحياة ووطأة الناس في صورة أمنيات معهودة في الشعر الوجداني القديم والحديث[2]» ومن النصوص التي تتجسد فيها هذه الرغبة قول ابي صخر الهذلي :

أَلَا لَيْتَنَا كَنَا غزالين نرْتَعِي رِيَاضًا مِنَ الحوذا فِي بَلَدٍ قَفْرٍ

أَلَا لَيْتَنَا كُنَّا حَمَامِي مَفازة نطِيرُ وَنْأوي بِالْعَشِيِّ إِلَى وَكْرٍ

أَلَا لَيْتَنَا حُوتَانِ فِي الْبَحْرِ نَرْتَمِي إِذَا نُحْنُ أَمْسَيْنَا نُلَجْلِجُ في الْبَحْرْ

إن أسلوب التمني باختلاف صيغه يمثل أحد مواطن التلاقي بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر، كما نستحضر في هذا السياق قول كثير عزة:

[1] جاسم محمد جاسم: جماليات العنوان مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2014، ص 131

[2] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، ص 482

ألا ليتنا يا عز من غير ريبة .... بعيران نرعى في الخلاء ونعزبُ

كلانا به عر فمن يرنا يقل .... على حسنها جرباء تعدو و أجرب

تتحول أمنية الإنسان إلى التخلي عن إنسانيته والاستعاضة عنها بعالم الحيوان حيث الحرية والانطلاق (الغزال، الحمام، الحوت).

2-4-3 المحطة التاريخية

إن احتواء النص الشعري على بعض ألفاظ التاريخ ك (الشخوص، الأماكن، والأحداث) يعني التناص معه انطلاقا من رؤية محدثة للواقع، فمثلا القائد الفرنسي نابليون بونابارت والانكشاري، وجنود يوشع بن نون، ليست أسماء تحفظها ذاكرة الشعوب كما تحفظ الآثار في المتاحف، بل هي رموز يمكن إسقاطها على الواقع المعيش انطلاقا من أن«وظيفة الشاعر هي أساسا إعادة تركيب الكلام وفق طريقة تتماشى مع رؤيته من ناحية وتجعل الكلمات تشحن بمعاني خاصة بالإضافة إلى معناها الصريح من ناحية أخرى[1].»

فهذه الشخصيات التي يستدعيها الشاعر تنويعات لصورة واحدة تكشف القناع عن وجه المستعمر الذي لا تخفى صورته من حاضرنا، إنه الآخر الذي يظهر لنا بزي مختلف كل مرة، لكنها صورة ترتد إلى أصل واحد يجسد رغبة المستعمر في اغتصاب الأرض، وذلك من خلال تضييق سبل الحياة على أهلها.

يقول محمود درويش[2]:

وَهُمَا يَخْرُجَانِ مِنَ السَّهْلِ حيث

أقام جُنُودِ بُونَابَرْت تَلًّا لِرَصْدِ

الظِلَالِ عَلَى سُورِ عَكَا الْقَدِيمْ

[1] محمد لطفي اليوسفي: تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985،ص 141

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان، ص 298.

وحين خرج أصحاب الأرض منها طفق المستعمر يبني قلاعه عليها

وكان جنود يوشع بن نون يبنون

قلعتهم من حجارة بيتهما

لَكِنَ قِلَاعَهُم مَآلَهَا السُّقُوطْ، والِانْدِثَارُ فِي نَغْمَةٍ تبَشَيرِيَةٍ تُومِي بأن درويش على يقين بعودة أصحاب الأرض لأن هذه الأرض لم تكن معبرا لهم وحدهم فقد كانت مصلى لعمر بن الخطاب، ومن بعده عاصمة لصلاح الدين، وقبلهما كانت منزلا لسيدنا المسيح الذي أودع هذه الأرض كل عناصر الحياة يقول:

وتعمق المفارقة في قول الشاعر[1]:

تَذَكَّرْ غَدًا قِلَاعًا صَلِيبِيَّةً قضمتها
حشائش نيسان بَعْدَ رَحِيلِ الْجُنُودْ

في وعينا حتمية الرحيل والاندثار« ففي حين خلدت معجزات المسيح وتعاليمه عن الحب اندثرت القلاع الصليبية وجاء اندثارها في شهر نيسان شهر صلب المسيح وقيامته في التصور المسيحي[2]» فالمسيح رمز للشعب الفلسطيني الذي يبعث من رماده كما يبعث طائر العنقاء.

2-5 الصورة الانتشارية

يعبر هذا النمط من الصورة عن بعض الحساسيات المرتبطة بالتشكيل الفني الجديد "حيث أصبحت القصيدة عبارة عن حشد هائل من الصور التي ينفجر بعضها بفعل بعضها

[1] محمود درويش، الديوان، ص301.

[2] خليل الشيخ: السيرة والمتخيل، قراءات في نماذج عربية معاصرة، أزمنة للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2005، ص 186

الآخر أو يشهد نوعا من التوالد التلقائي الذي تديره الأصوات والحركات على نحو محكم وتوظفه في خدمة التوجه الدرامي[1]»ومثال هذه الصورة قول أمل دنقل[2]:

صِيرِي تَمَاثِيلَ مِنْ حَجَرٍ فِي الْمَيَادِينْ
صِيرِي أَرَاجِيحَ مِنْ خَشَبٍ للصِّغَارِ الرَّيَاحِينْ
صِيرِي فوَارِس حَلْوَى بموسمَكِ النَّبوي
وللصبية الْفُقَرَاءُ: حِصَانًا مِنَ الطِّينْ
صِيرِي رُسُومًا ... وَوَشمًا
تَجِفُّ الْخُطُوطُ بِهِ
مِثْلَمَا جَفَّ فِي رئتيكِ.. الصَّهِيلْ!

نلاحظ أن هناك صورة تشبيهية مركزية –صيري تماثيل- تنبني على أساسها حشد من الصور الإبداعية وتنمو بالاعتماد على الفعل صيري«إنها تنطلق منه وتعود فترتكز عليه، لذلك يصبح بمثابة الضابط الإيقاعي الذي ينغمها وقت تصاعدها ونموها» [3]

إلى أن تنتهي تفجيراتها المتتابعة في انعطافة نوعية من خلال الفعل كانت في قوله:

كانت الخيول في البدء كالناس

2-6 الصورة الفطرية

هي تلك الصورة القابعة في اللاوعي الجمعي باعتباره خزانا لمعتقدات الشعوب أو نماذجها العليا «انها الصور التي تصدر عن اللاشعور الجمعي الذي يرقد في نفس الإنسان مستودعا للتراث الإنساني الذي يتردد في كل زمان ومكان مرة إثر أخرى ويعبر عن رؤى الأجيال

[1] محمد لطفي اليوسفي: تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 92.
[2] أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 393.
[3] محمد لطفي اليوسفي: تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 93

وتتوارثه الأحقاب في تركيبات حلمية تنشأ عندما يكف الشعور عن العمل ويتوارى ليبرز دور اللاشعور» [1] وهو ما يحضر في نماذج منها:

صلاح عبد الصبور[2]

وَحِنَ يَأْفَلُ الزَّمَانُ يَا حَبِيبِي
يُدْرِكُنَا الْأُفُول
وَيَنْطَفِئُ غَرَامُنَا الطَّوِيلُ بِانْطِفَائنا
يبعُثَنَا الاله فِي مَسَارِبِ الجنان درتين
بَيْنَ حَصًى كَثِيرْ

«ومن السهولة بمكان أن نرد هذا التلازم بين الموت والحياة إلى الفترة البدئية التي اقترنت فيها صور الفناء بصورة الحياة[3]»

وما زالت هذه الصورة –اقتران الموت بالحياة–متوارية في النسيج الاجتماعي اللاواعي، فعندنا نحن المسلمين نؤمن بالبعث بعد الموت، بينما تأمن شعوب أخرى بمعتقد آخر يتمثل في تناسخ الأرواح.

ويرى اليافي أن من دواعي احتفاء الشعر المعاصر بهذا النمط التصويري« مضمونه الذي يبشر بالتعبير والانبثاق وعودة الحياة من جديد ويعبر عن رؤية الفنان والعصر، إضافة إلى بنائه السريالي الذي يتخذ شكل الحلم وحركته ويتوسل الرمز والأسطورة كوسيلتين أساسيتين له[4]» ، إن الشاعر لا يبشر هنا برياح التغيير بل يتكلم بلسان أسلافه عن فكرة البعث التي تعتبر معتقدا مترسبا في اللاوعي الجمعي، وربما يصدر عن أسطورة الخلاص من عالم وجد فيه نفسه غريبا بعد أن فقد فردوسه القديم .

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 271
[2] صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم، ص242.
[3] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 277
[4] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، ص 273–274

ثانيا: من خلال الإيقاع

ظلت أوزان الخليل و أعاريضه مسيطرة على ميزان القصيدة، بل وعلى الذائقة العربية ذات النزوع الجمالي الحسي، لأزيد من أربعة عشر قرنا، وقد شكل الانتقال من نظام البيت الذي يحتكم الى الوزن كأساس لاستقلاله إلى نظام التفعيلة منعرجا هاما في تاريخ بنية القصيدة الشعرية العربية«إذ حاز الشعر خاصية موسيقية جوهرية هي ذلك الإيقاع الناشئ من تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر[1] » وهو إيقاع التفعيلة الذي يعد أكثر مرونة من إيقاع البيت من حيث يعطي الشاعر حرية في اختيار أطوال الأسطر وعددها والتنويع في القوافي والنسج على أكثر من بحر في القصيدة الواحدة.

1-مفهوم الإيقاع

أ- لغة

تعرف لفظة الإيقاع في العرف الغربي بالقول «الإيقاع (Rhythme) كلمة إنجليزية مشتقة من جذرها اليوناني (« Rhythmus)[2] والتي تعني«التدفق والجريان ثم أخذ معناها في التطور عبر العصور لتصبح مرادفة لكلمة (Measure) الفرنسية المعبرة عن المسافة الجمالية »[3].

ب- اصطلاحا

يعرف صاحب "معجم مصطلحات النقد الأدبي القديم" الإيقاع قائلا إنه«ما يحدثة الوزن أو اللحن من انسجام» [4] أما سوريو فيرى أنه«تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي» [5] الاختلاف والنظام إذن هو أساس البنية الإيقاعية، وعنها ينتج التوازن، والإيقاع بهذا المفهوم سمة كونية؛ ذلك أن نظام الكون في

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 66

[2] Patricia Marie et autre : Petit la rousse, p 1026

[3] ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 21

[4] أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد الأدبي القديم، ص 257

[5] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، دمشق، سوريا، د ط، 1992، ص 101

توازنه يقوم على الاختلاف في حركة مطردة لا تنفك من التكرار والتعاقب الدوري«الإيقاع يعتمد على توازن العناصر؛ وهو توازن يقوم على مبدأ التعارض الثنائي بين العناصر، الحركة في مقابل السكون التوتر في مقابل الاسترخاء، والارتداد في مقابل التعاقب.» [1]

وهو ذاته ما أشار إليه كلوريدج إذ رد أثر الإيقاع إلى عنصرين مختلفين«الناحية الأولى ناشئة عن تكرار وحدة موسيقية معينة في العمل الفني كله (...) أما الثانية فتنشأ عن عنصر المفاجأة وخيبة الظن .»[2]

فالإيقاع إذن لا ينشأ عن عنصر واحد؛ إذ هو نتاج الإشباع الذي يولده التكرار وخيبة الظن التي تتركها المفاجأة يقول ريتشاردز«والنسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع» [3]الإيقاع إذا يحتكم إلى مبدأ العلاقة ولا يولي أهمية لفكرة الكينونة.

2-علاقة الإيقاع بالوزن

يرتبط الإيقاع بالصوت، والبحور الخليلية توفر الأصوات بما يترشح لها من حركات وسكنات تنتظم في تفاعيل عروضية و الأصوات التي توفرها عروض الخليل «يقف تأثيرها عند مجرد الاستجابة للمنبه الخارجي[4]» فهو إعلام للسامع بأنه أمام نوع من التعبير مفارق للنثر لأنه يعتمد التوقيع المنتظم، أما الإيقاع فهو «حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العرضية وتوفير هذا العنصر اشق من توفير الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة فيه تقول عين وتقول مكانها بئر وأنت

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 25.

[2] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 248

[3] ريتشاردز: قضايا النقد الأدبي، تر مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2005، ص 188

[4] السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص 160

في مأمن من عثرة الوزن أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها فهو أيضا يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع هذا من الداخل وهذا من الخارج». [1]

يشير النص السابق إلى أن الإيقاع مرتبط بأصوات اللغة لا بتلك الأصوات التي تكفلها حركات البحر وسكناته، كما يشير أيضا إلى أن الإيقاع يصدر عن الموضوع وما الموضوع في التجربة الإبداعية إلا تلك التجربة الشعورية التي ينفرد بها الشاعر عن غيره وتفضي هذه المسلمة إلى نتيجة مفادها أن لكل قصيدة إيقاعها الخاص«فهو لا يجري على نسق واحد حتى وإن ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد.» [2]

والسبب في ذلك لا يعود إلى فرادة التجربة أو الموضوع فحسب بل يعود إلى طبيعة اللغة حد ذاتها إذ« أن لكل كلمة لغوية وزنا عروضيا ولها وزن صرفي كما أنها نظاما مقطعيا وفيها نظام نبري وهذه يختلف بعضها عن بعض وكل كلمة تختلف فيها عن أي كلمة مشابهة لها»[3] أي إن الإيقاع يتعلق بصفات الحروف، وهذا ما لم يكن في حسبان الشعرية العربية يقول عز الدين إسماعيل «الإيقاع الداخلي للكلمات (...) بما فيها من قوة أو لين ومن طول أو قصر ومن همس أو جهر فشيء قلما يدخل في التقدير[4].»

فالشعر العربي عرف الأوزان ولم يحفل بالإيقاع وهذا ينسجم والنزوع الجمالي الحسي الذي حكم الذائقة العربية، يضاف إلى ذلك الاهتمام بالمتلقي/ السامع وهو ما يحسب أيضا على الدرس النحوي العربي القديم على حساب المبدع أو المتكلم.

---

[1] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 315

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، http://www.ara.dam.org، ص 22.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 314.

[4] عز الين إسماعيل: الشعر المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 53.

وبهذا المفهوم يصبح الإيقاع نسقا للخطاب «فهو القانون التوليدي الأساسي الذي يخلق الحدث الشعري.»[1]

فهو يفصح عن هويته في النصوص الشعرية بمظاهر مختلفة على نحو يكون فيه «الوزن مجرد صورة خاصة من صوره[2] »،مما يعني أن الإيقاع يختلف باختلاف الفنون ولكل فن إيقاعه الخاص به.

ويأتي في مقدمة هذه المظاهر أسلوب التكرار.

يظهر الإيقاع بوصفه بنية سمعية تتجسد من خلال عديد الظواهر التي لها صلة بالأبعاد الدلالية، ويمكن البحث عن هذا النمط من الإيقاع في «أنواع من الموازنات ومن التقطيع أو في تشكيل يأخذ بعين الاعتبار جرس الحروف ويعتمد التكرار لها وفق أنساق مختلفة[3]» بمعنى أن الإيقاع الصوتي يتحقق في مظاهر عدة منها أسلوب التكرار.

2-1 التكرار

2-1-1 مفهوم التكرار

يأتي في اللغة بمعنى الرجوع «فكرر الشيء كركره أعاده مرة بعد أخرى[4]» ،أما اصطلاحا فيعرفه صاحب" معجم مصطلحات النقد العربي القديم" بأن «يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأولى والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد

[1] محمد لطفي اليوسفي: تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 157.

[2] ريتشاردز: قضايا النقد الأدبي، ص 193.

[3] يمنى العيد: في معرفة النص، ص 105.

[4] ابن منظور: لسان العرب، مادة(ك، ر، ر)، مج5، ج46، ص 3851

ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين.» [1]

ولا يخفى على الدارس أن التكرار كظاهرة فنية متواجد في القرآن الكريم كما هو حاضر في النص الشعري العربي «فمن مطالع الشعر الجاهلي مثلا يتبين أن لحمته وسداه قائمة على التكرار» [2].

وفي استلهام الشعراء حديثا لهذه الظاهرة ما يحيل على نسق فكري وشعوري يعزز الحس الجمالي لدى الشعراء العرب.

ولكن التكرار في الشعر العربي المعاصرة أصبح عبارة عن وسيلة بعبر بها الشاعر عن فلسفته في الحياة، وموقفه من الوجود، كما أن مستوياته وأشكاله قد تنوعت لأنه«مرتبط بقدرات الشعراء المستمرة على الابتكار والتجديد والتجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها»[3] ومن أهم مستويات التكرار شيوعا هو ذاك الذي يبدأ من الحرف فالكلمة، ثم العبارة.

2-1-2 مستويات التكرار

أ- تكرار الحرف

يعد الصوت (Phonème) أصغر وحدة لغوية لا تقبل التجزئة«ويشكل الإيقاع الصوتي جزءا هاما من بنية الإيقاع العام للقصيدة فالحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية ومادة الفن الشعري ومن انتظامها داخل الكلمات بنسب متناسبة ومنسجمة

[1] أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد الأدبي القديم، ص 370.

[2] فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص 31

[3] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 193

مع مشاعر النفس يتشكل العمل الفني»[1]وهذا يعني أن تكرار الأصوات في العمل الإبداعي لا يأتي قصديا من لدن الشاعر، بل هو عفوي يستجيب لشعور النفس أثناء عملية الإبداع، وقد تبين هذا من خلال عملية إحصائية سيقت ضمن البحث لتواتر الحروف في متون النماذج المختارة أن حروفا طغى حضورها على سواها.

الصوت	تكراره						طبيعته اللسانية
	حوار مع أعرابي أضاع فرسه	الأمر	الخيول	أبد الصبار	عائد من المنتجع	أحلام الفارس القديم	
الهمزة	76	36	26	30	20	71	حلقي
الباء	60	16	51	40	15	71	شفهي
التاء	96	35	106	41	11	88	شديد انفجاري
الثاء	3	3	7	6	10	10	مهموس انفجاري
الجيم	26	5	16	15	5	22	شديد
الحاء	29	10	40	15	8	54	مهموس
الخاء	19	9	15	9	2	12	مهموس
الكاف	32	12	43	19	13	28	شديد
اللام	101	57	144	68	33	153	بين الرخو والشديد
الميم	71	30	74	42	18	126	بين الرخو والشديد

[1] إبتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 151

النون	92	27	68	61	45	194	بين الرخو والشديد
الراء	62	50	79	32	14	96	تكراري بين الرخو والشديد
العين	64	16	19	25	5	48	بين الرخو والشديد
الفاء	33	17	38	11	5	55	مهموس
القاف	35	4	23	17	9	54	شديد
الواو	66	19	50	23	9	80	لهوي
الهاء	20	33	33	24	6	33	مهموس
السين	38	9	33	18	10	40	مهموس
ألف المد	141	63	89	64	37	180	هوائي
واو المد	13	10	19	17	3	19	هوائي
ياء المد	44	21	46	31	6	73	هوائي

شكل 2: جدول يوضح توزيع الأصوات في النماذج الشعرية.

إذا كانت أولى الممكنات في الكشف عن القيمة الصوتية داخل النصوص الإبداعية يبدأ من الكشف عن قيمة التكرار لبعض الأصوات ذات التردد العالي، وكانت مجموع النماذج الشعرية نسجل حضورا لافتا لبعض الأصوات ك: (اللام، الميم، والنون وأصوات المد المنفتحة)، وهي أصوات مجهورة في عمومها، فليس ذلك مدعاة لأن تتخذ سبيل العموم في الحكم على النماذج ومرد ذلك«الأصوات في الكلمات أو في الكلام المتصل تفقد خصائصها التي نسبناها إليها، عندما وصفنا كل صوت على أنه وحدة مستقلة لأنه يكتسب خصائص جديدة »[1] ويفضي ذلك إلى«لا توجد مقاطع أو حروف تتصف في طبيعتها بالحزن أو الفرح إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تبعا للانفعال الذي يكون موجودا فعلا في ذلك في ذلك الوقت، بل إنها تختلف أيضا تبعا للمدلول» [2]

الصوت داخل النسق والانفعال الحاصل للقارئ أثناء سماعه إضافة إلى المدلول عليه هي السبيل إلى تحديد معنى للصوت من أجل القبض على بعض أسرار النص وجمالياته، وفي قراءة البحث للنماذج الشعرية استوقفته قصيدة صلاح عبد الصبور بنغمتها

[1] محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 187

[2] ريتشاردز: قضايا النقد الأدبي، ص188.

الحزينة فراح يبحث في نسيج العلاقات الصوتية عن مدعاة الحزن فيها، فوجد احتفاء الشاعر بأصوات المد المنفتحة والتي دلت في سياقها على الحسرة يقول[1]:

لَوْ أَنَّنَا ... وَآهٍ مِنْ قَسْوَة لَوْ «فآه اسم فعل مضارع بمعنى أتوجع».[2]

إن الشاعر يعلن عن توجعه من خلال الصائت المنفتح الذي يتيح للصوت وضوحا أكثر خاصة وقد اقترن بالصوت المهموس "الهاء" الذي خفف من جهارة الصائت الممدود، وكأن الآهة ترتد من الخارج إلى الداخل لتشي بانكسار الذات المتوجعة، لقد وجد الشاعر في هذه الآهة الممتدة والتي انتهت بسكون متنفسا له من أوجاع سببها الحسرة على خواء الماضي من الحبيبة، لذا فقد جاء بأسلوب النداء وما يصحبه من تنغيم صوتي في الفاء مستغيثا بها طالبا العون منها يقول[3]:

يَا مَنْ يدَّلَ خُطْوَتِي عَلَى طَرِيقِ الدَّمْعَةِ الْبَرِيئَة
يَا مَنْ يدَّلَ خُطْوَتِي عَلَى طَرِيقِ الضِّحْكَةِ الْبَرِيئَة

وانظر إلى جمالية التوازي العمودي وما ينتج عنه من إيحاءات أثر في الانسجام الذي ولده التقابل بين الضحكة والدمعة وما توشحت به الكلمتان من تناظر بين العين والحاء، إذ قال "السعران" عن هذا:« أن العين يتكون حيث يتكون وكما يتكون الحاء[4]» لأن كليهما صوت حلقي احتكاكي.

كما كان الشاعر قد عبر عن حزنه من خلال الصوائت الاحتكاكية المهموسة ك :(الفاء، السين، التاء، والخاء) وهي«الأصوات التي يحتاج نطقها –عادة– إلى جهد عضوي أقوى من الذي يستدعيه نطق الصوائت المجهورة فهي تحتاج في نطقها إلى قوة في إخراج

[1] صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ص243.
[2] أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ص 334.
[3] صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ص244.
[4] محمود السعران:علم اللغة، ص 178

النفس، ذلك أن مقدار البعد بين الأعضاء المشتركة في النطق والمحدثة للاحتكاك يكون أقل من تلك التي تكون في نطق الاحتكاكية المجهورة»[1]

وفي محاورة البحث لقصيدة أيد الصبار ل'محمود درويش' وجد أن الشاعر قد وصل في تشكيله الصوتي وما نتج عنه من أنغام وتوقيعات إلى درجة التصوير الحسي باستخدامه للصوائت المنفتحة التي لا تشي بحزن الشاعر وحسرته كما هو الحال مع صلاح عبد الصبور، بقدر ما تعبر عن المعاناة من جراء الترحال المتواصل للفلسطيني المهجّر قسرا عن بلده، فاستغراق المدود الطويلة لزمان في النطق (يخرجان ... بعيران) يشاكل زمن السير والرحلة الطويلة التي قطعها الفلسطيني خارج أرضه.

كما تسهم بعض الترجيعات الصوتية في خلق نمط من التوازي ينتظم دلالات النص، والمتمثل بقول الشاعر:

اِصْمدْ مَعِي
اِصْعَدْ مَعِي

فبالإضافة إلى ما لهذين السطرين من أبعاد جمالية ناتجة عن المجانسة الصوتية، فهما يضطلعان برفد إيقاعية المقطع الثالث من القصيدة بطابع الحركة إذ انتشل المقطع من طابعه السكوني الذي خلفته نثريته، وأعطته مزيدا من الحركة وهي حركة توائم حركة المشهد الحواري بين الشاعر وأبنه« فهناك فرضية تقول إن إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون أكثر ميلا إلى الهدوء والتروي من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع كونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات[2]»

[1] المرجع نفسه، ص 151

[2] محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص46-47.

حيث يقول[1]:

لِمَاذَا تَرَكْتَ الْحِصَانَ وَحِيدًا
لِكَيْ يُؤَنسَ الْبَيْتَ يَا وَلَدِي
فَالْبُيُوتُ تَمُوتُ إِذَا غَابَ سُكَّانُهَا

وفي تصادي النثر مع الشعر في "أبد الصبار" نسترجع ما سبق تقريره من أن الإيقاع ينهض على أساس من ثنائية التوقع والخيبة، فإذا كان من المتوقع أن نجد في الشعر كلاما موزونا خالصا، فإن مجاورة النثر لذلك الكلام الموزون تكسر أفق التوقع المعتاد، فتنشأ الخيبة التي تتولد عن عنها جمالية الإيقاع في التجربة الشعرية المعاصرة، أما في قصيدة الخيول فيلفت انتباهنا احتفاء الشاعر بالصائت الهوائي (الياء الذي ينتهي بإشباع على صوت اللام ومن ذلك قوله (يميل، الصهيل، الظليل، النبيل، مستحيل، الطويل ...) وهو يمثل قافية مقيدة تشكل التقاءها بحرف اللين الذي يسبقه إيقاعا صائتا، ذلك أن الصائت (الياء والصامت اللام) يتميزان بالوضوح أثناء النطق، هذا الوضوح الذي تدعمه أصوات الصفير ك (السين في مستحيل، والصاد في الصهيل) ووضوحها يدل على وضوح الشاعر الذي رفض الازدواجية التي اتسم بها مثقفو عصره.

إن المدود المكسورة والتي تشكل قوافي القصيدة توحي بانحدار الخيول إلى هوة الصمت/ الموت باعتبار القافية آخر مقطع في السطر الشعري فانكسارها يماثل انكسار الخيول في نهاية الطريق.

أما قصيدة نزار قباني حوار مع أعرابي أضاع فرسه فالأصوات تؤسس لدلالات تنسجم وغضب الشاعر وازدراءه حالة الخنوع والتواكل التي باتت وسما للعربي بعد هزيمة الخامس من حزيران/جوان سبعة وستين "فالراء تحمل صفة التكرار والاستمرار في السقوط والسين تتضمن أصولا تدخل فيها الليونة والسهولة والنقص والياء تناسب معاني النفس

[1] محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 299.

الداخلية وسوف تستخدم للمستقبل وفيها معنى الانتظار والتواكل وتاء التأنيث التي تقضي على رجولة الفعل.» [1]

وعموما عبر الشعراء المعاصرون عن قضايا الواقع العربي بنبرة انفعالية حققت للصوامت المجهورة والصوائت/ المدود غلبة على الأصوات المهموسة كاشفة عن عميق تأثر الشعراء بواقع الهزيمة العربية على نحو أصبحت معه« الكلمات دموع اللغة والشعر ليس سوى بكاء فصيح». [2]

فقد أدرك شاعر العصر بعد الهزائم المتتالية واقع العالم العربي مما ولد في نفسه مشاعر الحزن، وهو حزن مفارق لما عرفه شعراء المد الرومانسي لأنه يرتكز على مواقف ذات فلسفات محددة.

ب- تكرار الكلمة:

يتحدد هذا النمط من التكرار«بفكرة خضوع القصيدة بواقعها الملفوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أو الأفعال أو الأسماء تكرارا غير منتظم لا يخضع لقاعدة معينة[3]» وبما أنه يرد بغير نظام يضبط تواتره في القصيدة فإن«القاعدة الدلالية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا كانت لفظية متكلفة لا فائدة منها» [4].

وقد استطاع الشاعر المعاصر أن يتحول بالتكرار من اللفظي إلى الفني وهذا بيانه.

---

[1] إبراهيم رماني: أوراق في النقد، ص 228.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 295

[3]محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 219

[4] فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ص 60

القصائد	حوار مع أعرابي أضاع فرسه				أبد الصبار			
الكلمة	الكلمات	الصحراء	الخيل	الشعراء	البيت	الجنود	الريح	هنا
تكرارها	6	2	2	2	4	4	2	3
القصائد	عائد من المتجر				الامر			
الكلمة	الحصان	الحمار	نعسان	جرى	الخيل	الموت	العدو	الشارع
تكرارها	2	2	2	3	6	3	2	4
القصائد	الخيول				أحلام الفارس القديم			
الكلمة	الخيول	الناس	الذكريات	الهوة	الشمس	الصفاء	البحر	قديم
تكرارها	8	8	3	3	2	3	2	2

شكل 3: جدول يوضح تكرار الكلمات في النماذج الشعرية

لا شك أن تكرار الكلمة يشكل مدخلا لاستنباط بعض الدلالات التي ينتجها سياق الورود « ولا يتحقق ذلك من قدرات اللفظ المجرد وإيقاعه الصوتي المجرد إنما ينشأ من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوه مباشرة وثانيا من علاقته العامة بسائر السياق وهذه علاقة أكثر غموضا» [1].

ولعل أول ما يسترعي الانتباه في البنية السمعية للإيقاع متمثلة في الكلمة تواتر كلمة الخيل في مجموع النماذج الشعرية بشكل متباين حيث ترد هذه الكلمة تارة بصيغة الخيول، وبصيغة الخيل أخرى، وبصيغة الحصان ثالثة وورودها بالصيغتين الأولى والثانية له دلالات يسعفنا به السياق اللغوي باعتبار أن« الكلمة ليست مجرد لفظ محدد المعنى بل هي عبارة عن مستقر تتلقي فيه إمكانيات كثيرة من الدلالات» [2].

ومما ترشح للبحث من دلالات لكلمة الخيل في سياقاتها اللغوية أنها تأتي قوية عندما ترد بهذه الصيغة، كما جاء عند أمل دنقل[3]:

كَانَتِ الْخُيُلُ كَالنَّاسِ فِي الْبَدْءِ ...

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 28

[2] محمد لطفي اليوسفي، المرجع السابق، ص 27.

[3] أمل دنقل، الديوان، ص 394

تمتلك الشَّمْسَ وَالْعُشْبَ
وَالْمَلَكُوتَ الظلِيل

ومثله ما يوجد عند تميم البرغوثي في قوله[1]:

الْخَيْلُ تَرْكُضُ فِي الشَّوَارِعِ لَا تَرَى إِلَّا هَوَاهَا
رَكْضُهَا إِلَى الْمَوْتِ الحصين تحَاصرِهِ

ففي محاصرة الخيل للموت وامتلاكها لعناصر القوة وأسبابها كالشمس، العشب، الملكوت الظليل، ما يؤشر على حياتها وحضورها.

في مقابل هذا الحضور الذي يعززه الفعل المضارع الدال على الاستمرارية والتجدد، نلفيها غائبة عندما ترد بصيغة الخيول، ومن ذلك قول الشاعر الأول[2]:

هَذِي الْخُيُولُ أَرَى لَهَا فِي آخِرِ الْمَجْرَى الْعَظِيمِ رَدَاهَا

وفي قول امل دنقل[3]:

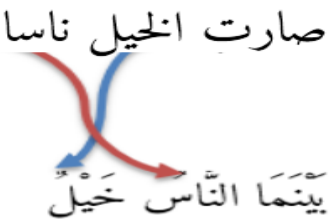
وَالْخُيُولُ التِّي انْحَدَرَتْ نَحْوَ هُوَّةِ نسيانها
حَمَلَتْ مَعَهَا جيل فُرْسَانِهَا

إذ تشير كلمات« انحدرت، الهوة، النسيان...»إلى غياب الخيل وفرسانها عن دائرة الحضور مع ما للفعل الماضي من دلالة على الثبات والسكون.

كما نلحظ أن تكرار كلمة الخيول يعادل تكرار كلمة الناس مما يشير إلى أن في غياب أحد الطرفي يعني حتميا غياب الطرف الثاني.

[1] تميم البرغوثي، الديوان،ص 91.
[2] المصدر نفسه، ص 92.
[3] أمل دنقل، الديوان، ص 394.

ومن أجل تأكيد هذه الفكرة يأتي في آخر مقطع من القصيدة بلون من التكرار القائم على فكرة الإيضاح بالمعكوس « فيأتي بالكلمات ذاتها مكررة بصورة معكوسة للفكرة الأولى[1]» أي فكرة ارتباط الخيل بالناس:



فالمصير واحد وهما معا يسيران إلى هوة الصمت/ الموت، كما نلحظ: توزع اللفظ المتكرر بين الاسم والفعل وظرف الزمن (الحصان، جرى، هنا ...)

إضافة إلى حضور الحصان والحمار معا في قصيدة أحمد مطر؛ وهو حضور له ما يسوغه لأن اجتماعهما معا يؤثث لثنائية العز والضعة ويكشف المقطع الأخير من القصيدة أن الحضور لم يكن ثنائيا عندما نفاجأ بأن أصل الحمار هو الحصان، لكنه حصان سلبي لسانه معقود وأسنانه مهدمة لذا فهو يلثغ في حديثه: أنا هو الحثان، إذ تراجع الحصان عن آداء دوره فتحول عن طبيعته و تخلى عن وظيفته و مهمته النبيلة في قيادة المعارك.

وفي قصيدة أبد الصبار لمحمود درويش نلحظ توازنا وتعادلا في التكرار بين لفظة البيت بصيغ مختلفة (مفرد، مثنى، جمع مرة واحدة.)

وكلمة الجنود فتأتي اثنتين منهما مرة معرّفَة ب (ال) التعريف، ومعرفة بالإضافة في موضعين آخرين (جنود بونابرت، جنود يوشع بن نون) وهذان الصنفان من الجنود يتوزعان عبر التاريخ في الماضي والحاضر.

[1] علاء الدين أحمد الغرايبة وأمل شفيق العمري: "جدارية محمود درويش بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية"، مجلة العلوم الإنسانية، البحرين، ع 24، 2014، ص 289.

مما يدل على أن تاريخ الأرض/ البيت هو تاريخ «الصراعات والعنف داخل أرض البرتغال فلسطين»[1] وهذا ما يشهد به الشاعر باعتباره فيلسوفا مؤرخا على حد تعبير أرسطو وإن كان الشاعر لا يروي الحدث كما يفعل رجل التاريخ، بل يروي أثر الحدث.

ج –تكرار العبارة

يتخذ هذا النمط من التكرار أشكالا كثيرة تتداخل مع بعضها بعضا لدرجة يصعب الفصل بينها أحيانا.

- **التكرار الهندسي**

«ويسهم تكرار العبارة تكرارا هندسيا في تحديد شكل القصيدة الخارجي، ورسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها[2]» إضافة إلى ذلك ينهض بدور وظيفي هام يتمثل في«إضافة اللفظ المقترن بالعبارة المكررة والمتغير في كل مرة[3]» ومن أمثلة هذا التكرار مزدوج الوظيفة (تقسيما – إضاءة) ما نجده في قصيدة الأمر؛ حيث قسمت العبارة المكررة مرتين (الخيول تركض في الشوارع) القصيدة إلى قسمين يحمل كل منهما فكرة تقابل نظيرتها، فقد صورت لنا هذه العبارة حالة الخيول التي تقف ندا للموت.

أما العبارة المكررة والتي جاءت في وسط القصيدة فنقلت إلينا فكرة عن أخرى مفارقة للفكرة الأولى، وهي حالة الخيول التي يحاصرها هذا الأخير، فكأنما جاءت العبارة المكررة لتفصل بين الفكرتين، وإذا كانت لازمة البرغوثي فصلت بين مقطعين، فإنهما عند عبد الصبور قد فصلت أربعة مقاطع من أصل هيكل القصيدة العام، وهو ما تلخصه الخطاطة الآتية:

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 72

[2] فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ص 101

[3] المرجع نفسه، ص 102

شكل 4: خطاطة توضح التكرار الهندسي في قصيدة صلاح عبد الصبور"أحلام الفارس القديم"

تكررت عبارة (لو أننا كنا) أربع مرات في كل منها إضاءة لشبه الجملة التي تأتي بعدها متممة للتركيب، حيث تفصح الجملة المتممة عن رغبة الشاعر في تشكيل ثنائية مع الحبيبة على أساس الانفصال وهو ما وجده نعيم اليافي في قصيدة عبد الصبور «الذي لا يؤمن بجدوى الوحدة الصاهرة التي تحيل الشيئين شيئا واحدا، إنما يؤمن بالتوافق الإثنيني الذي يضل رغم كل الصلات المتداخلة بين حديه كائنين اثنين لا يذيب أحدهما غيره أو يلاشيه»[1] ولهذه التركيبة الذهنية للشاعر دلالات نسبر أغوارها فيما تبقى من مباحث.

- **التكرار الشعوري**

ما يميز هذا النمط من التكرار أن«العبارة تكرر فيه داخل المقطع الواحد أو عبر مقاطع القصيدة على نحو غير مرتب ولا مطرد (...) بل تأتي في سياق القصيدة وفق ما تقتضيه الدفقة الشعورية، وهي أكثر ما تسهم في زيادة التكثيف على المستويين النفسي

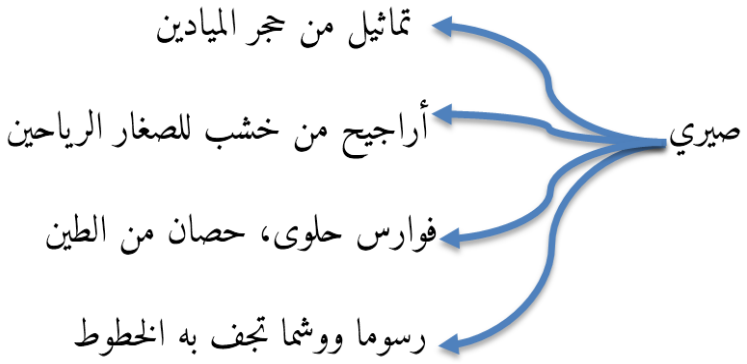
[1]نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 287

بالنسبة للشاعر من جهة والمعنوي بالنسبة للقارئ من جهة أخرى [1]» إذ يعمل هذا النوع من التكرار على تصعيد الشحنة الانفعالية على مستوى ثالوث العملية الإبداعية (القارئ، المبدع، النص) وهو ما نجده في قصيدة نزار قباني أين تكررت عبارة (ما زلنا) أربع ممرات والتي توزعت في جسد القصيدة بشكل غير منتظم؛ فهي ترد مكررة ثلاث مرات في المقطع الأول، ومرة واحدة فقط في الثاني.

ما يلحظ على هذه القصيدة أن الإيقاع فيها كان ناميا مع النمو التدريجي للانفعال حيث يبدأ بطيئا هادئا في مطلع القصيدة ويأخذ طريقه نحو الاتقاد من خلال استعمال الكلمات الخالية من المدود (قمعت، أعدت، قطعت، ذبحت ...).

بهذه الإيقاعية الحادة عبّر الشاعر عن صدق تأثره أمام هشاشة الوقع وركوده والذي عبّرت عنه بعبارة (ما زلنا) بمقاطعها المفتوحة (ما، نا) والتي توحي بالتواكل والتفريط، في حين تشكل العبارات الخالية من المدود متابعة إيقاعية للغضب المتفجر، الذي لا يلبث أن يصل إلى مرحلة الإشباع، مرحلة إلى التسليم بالواقع، حيث يضع الشاعر حدا لهذه الحدة بالاعتراف بضحالة التمني وعدم جدواه (لو أن وما تجدي لو أن ونحن نسافر في المأساة).

نجد هذا النوع من التكرار عند أمل دنقل، الذي ردد التركيب النحوي (صيري) أربع مرات في مقطع واحد من القصيدة:

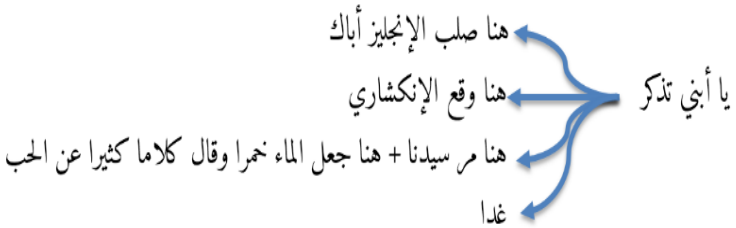


شكل 5: خطاطة توضح التكرار الشعوري في قصيدة أمل دنقل "الخيول".

[1] فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ص 117

يحدد فعل الأمر المجازي للخيول مصيرها وهو الموت، ذلك أن التماثيل، الأراجيح، فوارس الحلوة، وحصان الطين، والوشم جمادات تنعدم فيها الحياة.

كذلك في قصيدة أبد الصبار لمحمود درويش حيث تكررت عبارة (يا ابني) أربع مرات في مقاطع القصيدة الأربعة.



شكل 6: خطاطة توضح التكرار الشعوري في قصيدة درويش "أبد الصبار".

إن درويش يريد للذاكرة ممثلة في الطفل أن تحفظ حدود المكان (هنا)، الزمان (غدا) وإذا كانت ثنائية المكان والزمان تشكل معادلة الأرض، فلا ريب أن درويش يريد من ابنه أن يحفظ حدود هذه الأرض (أرض الكنانة–فلسطين).

*** التكرار الدائري:**

يعتبر هذا النمط من أنماط التكرار الذي يتحقق على مستوى العبارة.

«ينهض التكرار الدائري على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، وربما لا يجيء بالتكرار في جمل الخاتمة، مطابقا تماما لجمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق في جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه مع احتمال حصول نتيجة تبرر تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالي[1]».

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 209.

ولو أخذنا قصيدة أحلام الفارس القديم لوجدناها تتمثل هذا النمط من التكرار حيث يفتتح الشاعر قصيدته بقوله[1]:

لَوْ أَنَّنَا كُنَّا كَجِذْعَيْ شَجَرَةِ

ويختما بالعبارة نفسها فيقول[2]:

فَنَعْرِفَ الْحُبَّ كَجِذْعَيْ شَجَرَة

وقد تحقق الإيقاع في هذا النمط الدائري متسقا مع الهيكل العام للقصيدة، ذلك أن (لو) هنا ليست للتمني، وإنما يتضح من خلال ربط صدر القصيدة بختامها أنها حرف شرط جاء جوابه في نهاية القصيدة فكأنما الشاعر يود أن يقول لو أننا كنا معا لوجدنا الحب كجذعي شجرة.

[1] صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 242.

[2] نفس المصدر، ص248.

الفصل الثاني

تمثلات تيمة "الفرس والفارس" من خلال العنونة والموضوعات

أولا: تمثلات تيمة الفرس والفارس من خلال العنونة

1- في ماهية العنوان

2- وظائف العنوان

3- البنية التركيبية للعناوين

4- تمثلات التيمة من خلال العناوين

ثانيا: تمثلات تيمة الفرس والفارس من خلال الموضوعات

أولا: تمثلات تيمة الفرس والفارس من خلال العنونة

1- في ماهية العنوان

يحظى النص الموازي بعناية فائقة من الدارسين في العصر الحديث. وذلك باعتباره مدخلا وعتبة سيمائية تلح على القارئ أن يلج عالم النص من أجل فك غموضه، وقد تفنن الشعراء في اختيار عناوين لمدوناتهم وقصائدهم. على نحو جعل هذه العناوين تضاهي متونها وذلك في ظل الهيمنة الواسعة لثقافة الصورة على ثقافة الصوت.

أ- **العنوان لغة:** يرتد الجذر اللغوي لهذا المصطلح إلى مادتين

- مادة عنن: وفيها عن الشيء يعن عننا وعنوانا ظهر أمامك وأعتن ظهر وأعترض.
- مادة عنا: وفي ذلك يقول ابن سيدة العنوان والعنوان سمة الكتاب وعنونه عنوانا وعنا كلاهما: وسمه بالعنوان[1].

والمتمعن في البيانات المعجمية يرى أن دلالاتها لا تخرج عن القصد والظهور والسمة والاعتراض.

وهكذا فالعنوان ظهور واعتراض ووسم« وهذه دلالات تجعله قابلا للرؤية عبر منحه سمة مكانية أو فضائية، ويذلك يغدو متمايزا ومختلفا عما حوله وبهذا التمرئي يسمطق الفراغ ويؤسس لسميوطيقا المرئي، أي يهب الفراغ معنى. فالظهور بوصفه ولادة وتهديدا للفراغ وجود في مواجهة العدم، كما لو أن النص يكون تحت طائلة العدم إن لم يعنون».[2]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص3140-3147، مجلد 4، جزء36.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العنبة النصية، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق، حلبوني ،2007، ص59

ب- اصطلاحا:

يعرفه ليوهوك Leo.Hoek بأنه: مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه وتعري الجمهور المقصود بالقراءة"[1]

إن هذا التحديد الذي قدمه "ليوهوك" للعنوان على إيجازه. يقدم أهم وظائف العنوان فهو يسم للنص – ويوحي- بمحتواه ويغري القارئ بفك غموضه من خلال فعل القراءة.

أما الناقد "محمد فكري الجزار" فيرى أن "العنوان للكتاب كالإسم للشيء به يعرف، وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه وفي الوقت نفسه يسمه العنوان، بإيجاز يناسب البداية، علامة ليست في الكتاب جعلت لكي تدل عليه"[2]

إن التعريف الأخير" علامة ليست من الكتاب جعلت لكي تدل عليه" تشيء بأن العنوان مستقل عما يعنونه باعتباره علامة لسانية، " فالعنوان نص مستقل عما يعنونه على مستوى البناء، ومفتقرا في الوقت ذاته إلى قصيدته على مستوى الدلالة حيث لا يعود من السهل أن يحيل العنوان الشعري إلى القصيدة وإن أغرى موقع العنوان في أعلى القصيدة نظريا باعتباره بنية محيلة" [3].

إن هذا التصور لاستقلال السمة على الموسوم أو العنوان عن المعنون في الدرس البنيوي يبرره الاستخدام الخاص للغة في الشعر إذ تنحرف العلامات عن دلالاتها المقررة في المعاجم "لتتحول على يد الشاعر إلى إشارات حرة لا علاقة لها بدلالاتها المعجمية."[1]

---

[1] محمد الهادي المطوي، "شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق"، مجلة عالم الفكر، مج28.ع1، 1999م، ص456.

[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرفة للكتاب ،1992، ص15.

[3] جاسم محمد جاسم، المرجع السابق، ص16.

[1]الغذامي، المرجع السابق، ص271.

العنوان إذن بنية مغلقة على ذاتها تحكمها علاقات داخلية تؤسس لدلاليتها شأنها في ذلك شأن النص المعنون ولكنها رغم ذلك تشكل بنية افتقار، تتمحض لها من غياب سياق الموقف الذي يضطلع بوظيفة إفهامية في التواصل الكتابي.

مما يعني أن قراءة العنوان لا تتم بمعزل عن القصيدة " كون القصيدة بالنسبة لعنوانها أحد أهم منافذ التناص الذي ينبغي أن يستند عليه العنوان في تحقيق نصيته" [2]

ويقدم لنا "خالد حسين" تعريفا للعنوان يتجاوز نصيته المستقلة باعتباره بنية يمكن إدراجها ضمن بنية أشمل" فالعنوان من حيث هو سمة للنص وتعريف به وكشف له يغدو علامة سيميائية تمارس التدليل، وتتموقع على الحد الفاصل بين العالم والنص ليصبح نقطة التقاطع لاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم والعالم إلى النص. لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما ويجتاح كل منهما الآخر" [3]

إن هذا التعريف يتجاوز علاقة التناص القائمة بين العنوان والنص إلى علاقة التفاعل مع الخطابات الأخرى التي تنتجها الثقافة بوصفها" السياق الأكبر الذي يحتوي النص والعنوان أو يتيح لهما بالاشتغال الدلائلي، وإنتاج المعنى " [4].

والحق أن العنونة ظاهرة جديدة أخذ بها شعراؤنا "محاكاة لشعراء الغرب والرومانسيين منهم خاصة" [5]وفيما يرى الغذامي.

في حين يرى "الجزار" أن العنونة مما يطرأ على الثقافات في انتقالها من نظام تواصلي إلى آخر فالتحول من المشافهة إلى الكتابة في الثقافة العربية هو المبرر في اعتماد

---

[2] جاسم محمد جاسم، المرجع السابق، ص 78.

[3]خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص78

[4] نفس المرجع، ص55-56.

[5] الغذامي، المرجع السابق، 263.

العنوان على رأس القصيدة التي كانت تلقى في المحافل مشافهة وبما أن " المنطوق في غير ما حاجة إلى عنوان يسمه، لأن الاتصال يتم في زمكانية* واحدة في ظل شروط واحدة يطلق عليها سياق الموقف"[1] فقد جاء العنوان بديلا عن سياق الموقف.

" إن الانفصام والانقطاع في الصلة الزمكانية بين الكاتب والقارئ، يطيح بوحدة القصد الذاتي ومعنى الخطاب في سياق الحضور، وهكذا فإن قصد المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب(...) ويصير ما يعنيه النص الآن مهما أكثر مما كان يعنيه المؤلف حين كتبه".[2] لكن قصرية النص وفق لعبة الإرجاء التي تقوم بها الدوال في انزلاقها فوق مدلولاتها تجعل القبض على معنى واحد ونهائي لنص العنوان فعلا إشكاليا في ظل ضعف العلاقة الحملية بين العنوان والنص ذلك أن "العنوان إشارة سيميائية مشفرة تواجه القارئ قبل دخوله عالم النص. تلح عليه بفك شفرتها وقراءة النص في ضوء ما تدلي به هذه الإشارة من دلالات قد تتوافق أو تتقاطع أو حتى تشوش على الدلالة العامة للمتن"[3].

وإذا كانت وظيفة التشويش التي يقوم بها العنوان إزاء نصه تحول دون التماس مع قصديته فإن للعنوان وظائف أخرى، تتيح للقارئ التواصل مع النص المعنون من جهة، ومع العنوان من جهة أخرى.

2- وظائف العنوان

* مصطلح جاء به رونيه ديكارت ومفاده أن الزمان يتداخل في المكان.

[1] محمود فكري الجزار، المرجع السابق، ص18.

[2] خالد حسين حسين، المرجع السابق، ص112.

[3] جاسم محمد جاسم، المرجع السابق، 131

حدد رومان جاكبسون Roman Jakobson للتواصل ستة مدارات لا يمكن لأي حدث لغوي أن يخلو منها.

سياق
رسالة

مرسل ——————————————— مرسل إليه

قناة
شفرة

" فكل قول يحدث إنما يدور في هذه المدارات الستة مهما كان نوع ذلك القول"[1] والعنوان باعتباره حدثا لغويا لا يخرج التواصل فيه عن هذه الخطاطة بحيث يرتبط كل عنصر من عناصرها بوظيفة نوعية فهو تعبير مشفر يؤسس لتواصلية مشروطة بسياق عبر قناة أيا كان نوعها "دون أن يمنع ذلك من أن تكون له وظائف نوعية تخصه كنوع لغوي" [2].

ومن الوظائف التي قام "جيرار جينيت" Gérard.Genette بتوصيفها:

أ- الوظيفة التعيينية

وتسمى أيضا الوظيفة الأنطولوجية ذلك أن العنوان يهب النص هويته(...) وهكذا يكون العنوان تعيينا للنص في الكينونة"[3] فهو للنص كالاسم للإنسان به يختلف عن غيره ويتميز عن سائر أقرانه.

[1] الغذامي، المرجع السابق، ص9

[2] جاسم محمد جاسم، المرجع السابق، ص96.

[3] خالد حسين حسين، المرجع السابق، ص106.

ب- الوظيفة الوصفية:

تقوم هذه الوظيفة على وصف النص أو العنوان بأحد خصائصه الموضوعية أو الشكلية. وتكون مختلطة أو مبهمة حسب اختيار المرسل للعلامات الحاملة لهذه الوصفية الجزئية المنتقاة دائما حسب ما يقوم به المرسل إليه من تأويل يبدوا غالبا افتراضا حول حوافز المرسل"[1].

ج- الوظيفة الدلالية الضمنية:

وتسمى أيضا بالوظيفة المصاحبة وتمثل القيمة الايحائية لدوال العنوان.

" ومن خلال هذه الوظيفة وغيرها يتمفصل العنوان الأدبي عن العنوان الذرائعي، وذلك حين يعبث الأول بالأعراف اللغوية. وتلك العلاقات المألوفة والملائمة بين الدال والمدلول"[2]

وتدخل الاستعارة والحذف وغيرها من ضروب المجاز في هذا النوع من العناوين التي تتسم بالشعرية نتيجة انحراف القاعدة اللغوية فيها عن المعيار.

وإذا كانت شعرية العناوين القائمة على دالين فأكثر تستثمر الفنون البلاغية فان العناوين ذات الدال المفرد تأسس شعريتها على أساس علاقتها بنصها المعنون ثم بالنصوص السابقة أو المتزامنة معها: "فمن عجيب أمر الشعرية أنها قد تكمن طاقتها في مفردة واحدة ما أن تتناول حتى تتحرر من حدودها وتهز سكونية سياقها محفزة عناصره لاستخراج تأويلاتها" [3]

[1] محمد الهادي المطوي، المرجع السابق، ص459.

[2] خالد حسين حسين، المرجع السابق، ص 112.

[3] محمد فكري الجزار، المرجع السابق، ص101.

وهكذا فإنا نستطيع القول بأن الخيول والأمر في نماذج المدروسة هي عناوين شعرية بامتياز حيث نجدها تتناص مع الداخل نصي والخارج نصي وذلك من خلال تكرار دالة الخيول في أنحاء متفرقة من النص كما ورد ذكر الخيول في الخطاب الديني.

د- الوظيفة الإغرائية:

"وهي وظيفة جذب قرائي (...)وهذا يعني أن هذه الوظيفة ترتكز على القيمة التواصلية أكثر من تركيزها على حمل العنوان حملا دلاليا(...) نظرا لتوجهها إلى الخارج نصي، ومن هنا كان من الضروري ربطها بالوظيفتين السابقتين".[1]

فالعناوين في انزياحها على القاعدة تؤسس لفضاء الغواية. غواية المرسل إليه "وذلك لجذب الجمهور المتلقي المقصود كما عند ليو هوك أو بدفع القارئ لاقتناء الكتاب ،ثم قراءته كما هو معروف عند جيرار جنيت.

3- البنية التركيبية للعناوين

للشاعر الحرية في اختيار الاسم المناسب لمدونته الشعرية، فيما يتيحه النظام اللغوي من إمكانيات وذلك بعد أن يتأول مقاصده من فعل الكتابة " فيتراوح وضع العنوان لدى المؤلفين بين الجملة أو الجمل، اسمية كانت أو فعلية أو التركيب الجزئي والاسم علما كان أو شيئا أو ظرفا مكانيا أو زمانيا أو صفة أو حرفا أحيانا. (...)وهو ما يضع في الاعتبار أن العنوان قد يطول وقد يقصر حسب ما يراه المؤلف".[2]

وقد يشير هذا الأمر إلى أن الدوال اللغوية ليست الحامل الوحيد لمعاني النص، بل للروابط النحوية دور لا يقل عن دورها في ذلك "فثمة بنية لا تنفرد بفعاليتها دوال العنوان

[1] جاسم محمد جاسم، المرجع السابق، ص99

[2] محمد الهادي المطوي، المرجع السابق، ص 458.

وما تستدعيه من تناص معه وإنما تسهم القاعدة التركيبية التي تنتظم بحسبها تلك الدوال؛ بعبارة أخرى، قاعدة التركيب لها محمول دلالي هي الأخرى مثل الدال تقريبا ومن ثمة فإنها تدرج ذلك المحمول في مجال الفاعلية الدلائلية لمكونات العنوان".[1]

ولعل هذه الترسيمة أن تكشف عن طبيعة الروابط النحوية بين الدوال في العناوين المدروسة.

العنوان	مكوناته
حوار مع أعرابي أضاع فرسه	خبر+ شبه جملة+ مركب وصفي+ مضاف إليه
أحلام الفارس القديم	خبر مضاف+ مضاف إليه أول+ مضاف إليه ثان
عائد من المنتجع	خبر+ شبه جملة (جار ومجرور)
أبد الصبار	خبر مضاف+ مضاف إليه
الخيول	مبتدأ
الأمر	مبتدأ

الشكل 7: جدول يوضح البنية التركيبية للعناوين

ملاحظات حول الترسيمة

نلاحظ على مجموع القصائد الأولى حذف المسند إليه والذي يتساوى حذفه مع الممارسة الاقتصادية للغة" فغالبا ما تنزع اللغة في استعمالاتها إلى الاقتصادية لتضيف قوة تدليلية إلى العلامة المائزة بالحضور وبذلك فحذف المبتدأ هذا أو هذه من تركيب العنوان تمنح المسند قوة ليس على مستوى الدلالة فحسب وإنما على مستوى التلاعب بالبنى النحوية للغة واستثمار ما يتيحه النظام النحوي من إمكانيات البَنْينة تضفي خصوصية على البناء الشعري".[2]

[1] محمد فكري الجزار ، المرجع السابق، ص36–37.

[2] خالد حسين، المرجع السابق، ص183

إذن حذف المسند إليه يمنح النص العنواني خاصيتين:

1- قوة التدليل.

2- إضفاء خصوصية على العنوان تجعله مفارقا للنص المعنون.

ومن أهم خصوصيات العنوان والتي تسمه بأحد سمات الشعرية (POETIC)هي سمة اللانحوية (UNGRAMMATICAL)وتعني "عدم تكافؤ التركيب اللغوي والناتج الدلالي عنه" [1].

فشعرية العنوان إذن لا تتأسس من انزياح الدوال عن دلالتها المقررة في المعاجم فقط. وإن كان الأمر كذلك في بعض العناوين التي تتشكل من بنيات استعارية-ذات الدالين فأكثر بل تتشكل كذلك من علاقة العنوان بالنص.

يتصف العنوان في قصيدة الخيول والأمر بخاصية الاضمار التقليدية " لأن وضع كلمة واحدة كعنوان يولد عدة تساؤلات من طبيعة منطقية ونحوية. فالقارئ لا يفكر اللغة بالكلمات، بل يفكرها وفق قضايا وجمل مشكلة النصوص، فكلمتي الخيول، والأمر يمكن أن نقاربها هنا كمسند يحتاج إلى مسند إليه مضمر أو مسند إليه يحتاج إلى مسند (...)المهم أن وضع عنوان بهذه الطريقة يقتضي انفتاحا ما ومساهمة جادة من القارئ" [2]

ذلك أن العنوان المفرد ينفتح على الخطابات والنصوص السابقة والمتزامنة أكثر من العنوان المركب.

[1] جاسم محمد جاسم، المرجع السابق، ص30-31.

[2] وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل-قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي-منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر، ص153.

"فالعنوان ذا الدال المفرد أكثر انفتاحا على النصوص والخطابات وأكثر مواتاة لتشغيل تقنية التناص عند متلقيه"[1] لكن هذا لا يعني التقليل من شأن فاعلية تقنية التناص في تحليل العنوان المركب بل يأتي تناصه مع الخطابات الأخرى في مرحلة متأخرة.

العنوان في النماذج الموصوفة تحوز خاصية الإضمار والحذف وبتقدير العنصر الغائب في بنيتها النحوية تتحصل على التراكيب الآتية:

هذا حوار مع أعرابي أضاع فرسه

هذه أحلام الفارس القديم.

هذا أبد الصبار.

هو عائد من المنتجع

هذه الخيول أو الخيول هذه.

هذا الأمر أو الأمر هذا.

وهذه أسماء إشارة مبهمة" تدل على شيء معين مع إشارة إليه حسية أو معنوية"[2]

فماهي دلالات هذه الإشارات المبهمة وكيف تنفتح على نصوصها؟

على أساس أن "العنوان عتبة يتم عن طريقها الولوج إلى عوالم النص وعنصرا مساهما في تفجير سيرورة الانفتاح التأويلي–ومن جهة أخرى يتداخل مع النص تداخلا جدليا لأنه يساعد على فهم النص من حيث يساعد هذا فهم ذاته"[3]

[1] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص36.

[2] أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص93.

[3] وحيد بن بوعزيز، المرجع السابق، ص150.

ثم بعد كيف تنفتح على دالها الأكبر /الثقافة باعتبار أن العنوان نص ومن ثمة فهو علامة ثقافية.

4- تمثلات التيمة من خلال العناوين

4-1 **أبد الصبار**: تمثل أبد الصبار أيقونة من الأيقونات الستة التي تتدرج ضمن مجموعة أيقونات من بلور المكان في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا"؟

العنوان يتألف من وحدتين لسانيتين*

الأبد: وهي ظرف زمان[1] يعني دوام الوجود في المستقبل.

الصبار: وهي نبات بري شائك من الخارج عامر بالماء من الداخل.

ومن خلال هذه المعاني المعجمية للمركب الإضافي يمكن أن نقرأ العنوان على النحو التالي: دوام الوجود للصبار في المستقبل. لكن ما الذي يعنيه الشاعر بالصبار ونحن على يقين أن الكلمة عندما تدخل في نسيج العلاقات الداخلية للجملة تفقد معانيها المعجمية. إضافة إلى عدولها عن الاستعمال اليومي في المقول الشعري.

وفق قانون الأيقنة باعتبار القصيدة أيقونة من أيقونات المكان. الذي يعني "الإفصاح التام عن المصور دون أدنى تصرف أو حذف لجزئيات الصورة(...) بما لا يترك مجالا للتأمل في طبيعة العلاقة بين الأيقون وصورته" [2] فإننا يمكن أن نجد معادلا دلاليا للصبار

* إن مصطلح الوحدة اللسانية هو ما نجده عند دي سوسير بدل الكلمة إذ يراها مصطلحا غير دقيق لأنها تسوي بين المفرد والجمع. كما تسوي بين الكلمات المركبة مثل كلمة porte-plume، إذ كل لفظ على حدة هو وحدة لسانية عند عالم اللغة السويسري.

[1] أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص204.

[2] جاسم محمد جاسم، مرجع سابق، ص 67

في السور الذي جاء وصفه في القرآن الكريم. مطابقا لمواصفات الصبار يقول جلا وعلا ﴿ فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِن قِبَلِهِ الْعَذَابُ ﴾.[1]

إن السور بهذه المواصفات (الرحمة الداخلية والعذاب الخارجي) يصبح مكافئا دلاليا للصبار باعتباره شائك من الخارج عامر بالحياة من الداخل ﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ﴾ "[2]

هكذا تؤسس العلامة / الصبار مرجعيتها الدينية. التي تسم النص بالثقافة التي أنتجته فماذا عن مرجعية العلامة بالنص الذي تسمه، هل نجد لها حضورا على مستوى الدوال والمدلولات؟

" هنا تتحقق وظيفة العنوان في كونه المنجم الذي لا ينفك عن إنتاج الأسئلة ليدفع بالمتلقي وراء الأجوبة فيلج متاهة النص، ليكون الطعم الذي يرميه الشاعر. ويغوي القارئ تمهيدا لاصطياده"[3]

تخبرنا المعطيات النصية بحضور الدالة– سور– في قول الشاعر

وهما يخرجان من السهل حيث

أقام جنود بونابرت تلا لرصد

الظلال على سور عكا القديم[4]

إن محاصرة جنود بونابرت لسور عكا / فلسطين جعل أهلها يخرجون منها ليقيم العدو مكان ذلك السور مستعمرة إسرائيلية.

---

[1] سورة الحديد، الآية 13.

[2] سورة المائدة– الآية 30.

[3] خالد حسين– حسين– ، المرجع السابق، ص214–215.

[4] محمود درويش، الديوان، ص 298.

وكان جنود يوشع بن نون يبنون

قلعتهم من حجارة بيتهما [1]

إن اغتصاب العدو للبيت وحجارته يكشف عن رغبة المستعمر في تغييب هوية هذا الشعب. ذلك أن البيت هو بيت المقدس مسرى رسول الله ومعراجه إلى السماوات السبع. الذي تشكل المرجعية الدينية أهم مقوماتها.

لكن قوى التغييب تجابه بقوة الصبر على شوك الصبار ليتم فعل التغيير أو التحويل

هنا صلب الانجليز أباك على شوك صبارة ليلتين.

هنا مر سيدنا ذات يوم هنا.

جعل الماء خمرا وقال كلاما.

كثيرا من الحب.[2]

ليعود أصحاب الأرض، البيت إليه. بعد أن تتقوض القلاع الصليبية ويرحل جنود بونابرت.

إن مسكوت النص يكشف عن رفض صاحب الأرض / البيت لنسقية التغييب التي يقوم بها الآخر من أجل استلاب الهوية، وبهذا الرفض يكون الفلسطيني أيقونة من أيقونات الصبر، شأنه في ذلك شأن الصبار الذي يقاوم الموت وإذا كانت مقاومة الصبار تأتيه من الماء الذي يتكتم عليه بالداخل، فإن المقاومة للفلسطيني تأتيه من الإيمان الذي ينطوي عليه دخيلة قلبه بأنه صاحب الأرض / البيت وهو إيمان يجعل منهم سورا في مجابهة العدو.

[1] المصدر السابق، ص300.

[2] محمود درويش، الديوان، ص301.

4-2 الخيول

تحضى بنية العنوان بأداة التحديد L'article défini وبهذه الصيغة التنويرية "يرسم الشاعر آليات قارئ نموذجي عربي يعرف الخيول حق المعرفة"[1]

فهي في معاجمه: (+ حيوان)، (+ حر) ، (+ سريع)، (+ حي)، (+جميل....الخ) وبهذه المعاني تحضر في خطابه الديني في سياق الدعوة إلى ارتباطها ﴿ وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ ﴾ [2]

﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ [3]

وهي دعوة يعضدها الخطاب الأدبي.

يزين البيت مربوطا = ويشفي قرم الركب

وإذا كانت الخيول عاملا من عوامل إحراز النصر والتصدي للعدو والمتربصين ماضيا وحاضرا. وأداة من أدوات تشكيل الجمال باعتبارها معادلا نسقيا للأنثى.

فلا عجب من تمسك العربي بها وتمييزها عن الناقة التي كانت بدورها مركوبا له وهو تمييز يكشف عنه عنوان القصيدة الذي يضمر نسق المفاضلة في مسكوته بين الخيول التي ترتبط في المخيال السوسيوثقافي بالسيادة " فقد كان ركوب الخيل حكرا على أبناء العرب من ذوي السيادة فقط أما العبيد فعملهم يقتصر على الرعي والخدمة"[4]

---

[1] ينظر: وحيد بن بوعزيز، المرجع السابق، ص151.

[2] سورة الأنفال، الأية 60.

[3] سورة النحل ، الأية 06.

[4] نوري حمدي الفيني، الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 158.

وبين الناقة وما يرتبط بها من تخلف اذ كثيرا ما يوصف العربي بأنه ذلك الرجل الذي لا يزال محتفظا بالعقال والناقة واستدعاء الخيول في البنية العنوانية قد يكون كذلك تعبيرا لا شعوريا عن عقدة النقص الحضارية التي تعانيها الذات العربية في ظل واقعها المتردي أو هو تعبيرا لا واع عن الرغبة في حيازة الجمال المفقود في عالم تسوده السديمية والداروينية والتشيؤ.

3-4 أحلام الفارس القديم

يتألف العنوان من بنيتين نحويتين:

– الأحلام: وما يتصل بها من مفارقة الواقع حيث " يمتاز الحلم– على عكس الرؤية La Révélation التي تعد من طبيعة تنبؤية بكونه خزانا للمكبوتات والغرائز – بالضبابية الفكرية التي تنتاب الانسان بين الفينة والأخرى، فهو يدل على إرادة التنفيس وإرادة ذهنية لتغيير المستقبل وتجاوز الحاضر"[1]

–الفارس القديم: وهو مركب إضافي يحوز على صفة " وتأتي الصفة للتوضيح أي التفريق بين المشتركين في الاسم"[2]، مما يعني أن هناك فارسا آخر غير الفارس القديم الذي ترتبط صورته في المخيال الثقافي العربي بقيم البطولة والحماية والشجاعة.

إن الفارس القديم أراد أن يتجاوز حاضره من خلال نسق الفروسية باعتبارها مصدرا لقوته أمام هشاشة هويته وفقدانها في القبيلة في حين يريد الفارس الجديد أن يتجاوز واقعه من خلال الحلم/ الفن الذي يأتي مرادفا للفن من حيث أنهما يشتركان في الوظيفة أي مفارقة الواقع والفرار من الرقابة بجميع مستوياتها وفرار الشاعر/ الفارس من الرقابة يكشف عن مضمر نسقي يتمثل خوفه من تلك الرقابة باعتبارها تجسيدات لسلطة لا يمكن تجاوزها إلا عن طريق الحلم/ الفن باعتبار أن الفن يخوض في المحرم " وينزع صبغة القداسة التي اصطبغ بها مثلث الممنوع ولهذا ينهض ذلك العداء التاريخي بين الخطاب الشعري والخطاب

[1] وحيد بن بوعزيز، المرجع السابق، ص168.

[2] أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص280.

المؤسساتي الذي يدعي العقلانية والحفاظ على عتبات المجتمع من النزوات والأهواء والتحولات"[1]

ذلك أن خطاب الفن خطاب نقدي ثوري يعيد انتاج الواقع من خلال " المساهمة في يقظة وعي طبقة معينة"[2].

وهكذا يعتبر الحلم إحالة نسقية على الشعر باعتباره خطابا متجاوزا لقيم الثبات التي يعززها الخطاب العقلاني ثبات الواقع بكل ترهلاته.

ثانيا: تمثلات تيمة الفرس والفارس من خلال الموضوعات

الفرس، هذا الكائن العجيب الذي غذى الخيال الانساني في نسج حكايات البطولة على مر العصور، اذ لا يخلو تراث من كره وفره ونعمة الوفاء التي يجسدها بمعية فارسه، وهذه الحكايات بما يضفي عليها المخيال الثقافي من مزايدات ارتفعت به إلى مرتبة الأسطوري وغني عن الذكر حصان طروادة والحصان المجنح وجواد امرئ القيس والظاهر بيبرس وعنترة بن شداد ممن خلدت بطولاتهم قرائح الشعراء قديما، إلا أن الملفت للانتباه حضور الفرس والفارس في النص الشعري المعاصر بوصفه رمزا مشحونا بمعان حافة ربما لم تكن قد أحاطت به من قبل وهنا يتنزل الرمز باعتباره بؤرة ينبجس منها الممكن والمحتمل " ففيه تشطب الدلالة السابقة لحساب الدلالة الراهنة، والأخيرة لصالح دلالة قادمة برسم الانبثاق وبذلك ينفلت الرمز من سطوة السياق النصي وقرائنه ليغدو كائنا هائما على وجهه تراوغه المدلولات وليس له عند اذن سوى ممارسة لذة الانزلاق ومتعته"[3].

---

[1] خالد حسين حسين، المرجع السابق، ص 197.

[2] بيار زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص 31.

[3] خالد حسين حسين، المرجع السابق، ص218.

وربما يكون السبيل الوحيد للامساك بانزلاق الرمز عن مرجعيته النصية وضع النص في سياقه الثقافي الذي أنتج فيه من أجل الوصول إلى معنى المعنى وهذا ما ستكشف عليه دراسة النماذج الشعرية.

- **الحصان الوحيد**

تضعنا " أبد الصبار" أمام مشهد من مشاهد الرحلة، حيث يستدعى الحوار باعتباره أداة نسقية للتخفيف من مشاق السفر.

تبدأ الرحلة بالسؤال عن الوجهة:

إلى أين تأخذني يا أبي؟ [1]

وهو استفهام يشير بما يتمحض للفعل المضارع من دلالة على الاستمرارية إلى قلق الذات بفعل الرحيل الدائم، وتزداد حدة القلق والتوتر عند الذات السائلة عندما تعرف أن الوجهة هي الريح:

إلى جهة الريح يا ولدي. [2]

إن الريح تحيل على العذاب فقد جاء وصفها في الخطاب الديني بالعقيم تارة وبفعلها المهلك والمدمر للحرث والنسل تارة أخرى، وبذلك تصبح الريح معادلا نسقيا للآخر الذي يريد طمس معالم المكان، وتغييب هوية صاحب الأرض، وهو ذلك الآخر الذي يأتي في كل مرة بلبوس مختلف، فهو الإنكشاري، وهو جنود يوشع بنون، وهو نابليون بونابرت الذي ضيق السبل على صاحب الأرض لكي يخرجه منها قسرا.

[1] محمود درويش، الديوان، ص 298.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

..وهما يخرجان من السهل، حيث

أقام جنود بونابرت تلا لرصد

الظلال على سور عكا القديم[1]

تكشف لغة النص عن قداسة المكان/ البيت، فالبيت الذي تكالب عليه هؤلاء جميعا هو بيت المقدس مسرى رسول الله ومعراجه الى السماوات السبع، والتي تشكل المرجعية الدينية أحد أهم مقوماته، لكن الآخر وان استطاع طمس البعد المادي للمكان وما يشكله من أعمدة وسقف وجدران الا أنه فشل في تغييب ضلاله الروحية فللمكان بعد متخيل يرتبط "بقيم الحماية والدفاع ضد القوى المعادية وقيم الحماية التي يتسم بها المكان، ويمكن أن تكون قيم إيجابية أو بالأحرى قيم متخيلة سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة." [2]

وحيث يتحول المكان بسبب إضفاء البعد المتخيل إليه إلى حالة روحية وذاكرة تحفظ أثر الفعل الإنساني، يغدو بقاء الإنسان محكوما ببقاء المكان، ويأتي السؤال عن غربة الانسان الفلسطيني الذي ترك وحيدا دون سند.

لماذا تركت الحصان وحيدا...؟[3]

إن هذا السطر الشعري يكشف عن تخاذل العرب عن نصرة البيت وأصحابه، وبذلك تبدو العروبة سلطة قمعية تظهر من خلالها سلبية الأنظمة العربية.

---

[1] المصدر السابق، ص 298.

[2] غاستون باشلار، المرجع السابق، ص 191-192.

[3] محمود درويش، الديوان، ص 299.

- **الخيول المنحدرة**

إذا كان مضمر العنوان قد كشف النقاب وأزاح الستار عن رغبة خبيئة في امتلاك أسباب السيادة وذلك من خلال وضع الخيول رأسا على جسد النص، فإن ذلك ينبئ عن مضمرات نسقية تؤسس لمشروعية هذه الرغبة، وهكذا يغدو العنوان للنص بمثابة الثريا "يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه "[1]

حيث تكشف لنا اشعاعاته المنتشرة في كامل النص عن مفارقة تصويرية طرفيها ماضي الخيول وحاضرها، اذ تمثل الخيول معادلا نسقيا للشعوب العربية في ماضيها وحاضرها فبعد ان كانت أصوات الخيول / العرب وحمحمتها عالية تقرع أذان العدو فيفر منها خائفا صارت لا ترهب حتى الطفل الصغير.

ولا طفل إذا مررت به يتنحى[2]

لقد حل محل صوتها دق الطبول بعد أن جف في رئتيها الصهيل ثم بعد أن كانت الخيول /العرب غالية الأثمان " فلم تكن ميسرة لمن يطلبها لذلك نجد أنها اقتصرت على أبناء العرب وحدهم"[3].

ها هي ذي تؤول إلى سلعة رخيصة في أسواق المراهنة الدائرية يقتنيها هواة سلالتها النادرة وبعد أن كانت أبية متمنعة لا يستبيح ظهورها إلا الفاتحون تصبح الخيول مركبة طيعة للمرأة الأجنبية تركبها برغبة منها دون اعتراض.

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبي الهول...
هذا الذي كسرت أنفه

[1] خالد حسين حسين، مرجع سابق، ص211.
[2] أمل دنقل، أوراق الغرفة 8، دار الشروق، ط2، القاهرة، 2012، ص392.
[3] نوري حمدي القيسي، الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 158.

لعنة الانتظار الطويل[4]

تكشف لغة النص عن مضمر نسقي يتمثل في تفوق الأجنبي على العربي/ الخيول، حيث اتخذه مركبة طيعة لتمضية الوقت وقد جاء هذا التفوق بعد انحدار الخيول وضياع شرفها وهذا ما تكشف عنه كلمة تعلو التي تشير إلى مركزية الأخر وهامشية الخيول وبذلك حكمت الخيول باعتبارها دالا نسقيا يحيل على العرب، حكمت على شعوبها/ فرسانها بالعار المؤبد.

والخيول التي انحدرت نحو هوة نسيانها

حملت معها جيل فرسانها

تركت خلفها دمعة الندم الأبدي

وأشباح خيل

وأشباه فرسان

ومشاة يسيرون حتى النهاية تحت ظلال الهوان[1]

الهوان والذل نتيجة حتمية للخيول / العرب التي ضاعت فحولتها فلم يبقى في الساحة العربية إلا أشباح خيل وأشباه فرسان وكلاهما يسير إلى هوة الصمت ثم الموت بعد أن استدارت إلى الغرب مزولة الوقت.

- **الفارس المنكسر**

تضمر أحلام الفارس القديم في بنيتها العميقة نسقا مخاتلا، إذ أن قراءة عجلى للازمة المتكررة في فواتح القصيدة، لو أننا كنا تشي برغبة الذات الشاعرة في الاتصال مع الآخر، وهي رغبة تعضدها البنية الحلمية التي يحوزها النص الموازي أحلام الفارس القديم غير أن

[4] أمل دنقل، الديوان، ص397.

[1] أمل دنقل، المصدر السابق ، ص396.

ربط بداية الكون الشعري بنهايته يكشف لنا حيلة النسق المكرر – باعتباره ظاهرة جمالية – في إخفاء فعل الشرط الذي يأتي جوابه في نهاية النص الشعري فكأنما الشاعر أراد أن يقول :

لو أننا كنا كجذعي شجرة

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

لو أننا كنا بخيمتين جارتين

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق

لعرفنا الحب معا

عندئذ لا نفترق

يضمنا معا طريق[1]

إن نهاية القصيدة تكشف عن نسقية الانفصال ذلك أن الذات المخاطبة لم تكن للذات الشاعرة كما تحب وتأمل، كانت هذه الذات تأمل من نظيرها أن تكون لها كالجذع للشجرة داعما وعونا وكالشط للموجة صدرا رحبا يحتويه وكما الجناح للنورس يعينه على التحليق والانطلاق وقد قيل قديما أن الأخ جناح لأخيه.

إن النسق الفردي فاقد للدعم والاحتواء والمساندة تكشف عن ذلك أداة الشرط التي تفيد الامتناع، إذ إن امتناع الذات المخاطبة من أن تكون للذات الشاعرة كما تحب أدى إلى الانفصال بينهما، هذا الانفصال الذي تؤكده الصورة التشبيهية المشفوعة بأداة تفيد الاختلاف فالذات المخاطبة لا تتطابق ولا تتوافق مع النسق الفردي لأن الكاف كفت من التقائهما على صعيد واحد، فليس هناك توحد بينهما إنما يشكلان ثنائية في النص الشعري، وقد تسبب الانفصال للذات الشاعرة بالحزن انظر إلى اسم الفعل المضارع الذي يشير إلى التوجع.

لو أننا وآه من قسوة لو أننا

[1] صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ص242–249.

يا فتنتي، إذا افتتحنا بالمنى كلامنا[2]

ويبدو أن حزن الشاعر سببه المعرفة والتجريب.

لكنني يا فتنتي مجرب قعيد[3]

إن اقتران التجربة بقعود الشاعر وانكساره سببها المعرفة " سواء كانت تعني الثقافة ومحاولة التحصيل والإلمام بكل شيء أم كانت تعني التجريب واتساع الخبرة فهي هنا وهناك تحدد مشكلة شاعرنا المعاصر في أنه رأى أكثر مما يجب وتعمق في رؤيته أكثر مما ينبغي وأصبح بذلك غريبا يستهلكه السأم وتشقى به التعاسة". [1]

ذلك أن المعرفة لا يمكن أن تصمد ما لم تكن أداة من أدوات النسق السلطوي، فإن خالفت أو عارضت كان مصير العارف الإقصاء.

هكذا وجد النسق الفردي نفسه لقيا على رصيف العالم مهملا ومهمشا.

على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة
كون خلا من الوسامة
أكسبني التعتيم والجهامة
حين سقطت فوقه في مطلع الصبا[2]

إن انكسار النسق الفردي أمام النسق السلطوي سببه رحلة التجريب التي كشفت له عن الخلل الموجود في النظام القائم / النسق السلطوي، الذي رفض الأول مخلصا لنفسه أن ينصاع له إذ تشير كلمة فوقه في قوله :

حين سقطت فوقه في مطلع الصبا

---

[2] المصدر نفسه، ص245.

[3] المصدر السابق، ص246.

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص270.

[2] صلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص 246.

إلى رفض النسق المجرب لعدوى الفساد الذي يريد النسق السلطوي أن يصيبه به لذلك لم يتكلم عنه وعن نفسه بصورة واحدة فالنظرة الإثنينية الرافضة للوحدة والانصهار تشي بحجم الهوة القائمة بينهما.

إن فعل التهميش اذ يلحق بالنسق المجرب الرافض لعدوى الفساد الذي قد يصيبه من عالم يموج بالتخليط والقمامة جعله يرتد إلى الداخل فيعود بذاكرته إلى الوراء محاولا تجاوز اللحظة الراهنة وما يتصل بها من سلبية التهميش في إطار المجموع وذلك أن للزمن الماضي سحره و سلطته على النفس الإنسانية، فما إن يدب اليأس فيه حاضرها حتى تهرع إلى الماضي علها تجد فيه ما يحقق لها الشعور بالامتلاء.

قد كنت فيما فات من أيام
يا فتنتي محاربا صلبا، وفارسا همام
كنت أعيش في ربيع خالد إي ربيع
وكنت إن بكيت هزني البكاء
وكنت عندما أحس بالرثاء
للبؤساء الضعفاء
أود لو أطعمتهم من قلبي الوجيع
وكنت عندما أرى المحيرين الضائعين
التائهين في الظلام
أود لو يحرقني ضياعهم، أود لو أضيء[1]

إن هذه الصورة الانتشارية التي تتكئ على نوع من التقريرية يؤكد من خلالها الفارس القديم فاعليته في الماضي كرد مناوئ على نسقية التهميش التي ألحقها بها النسق السلطوي

[1] صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ص246-247.

في الحاضر تكشف عن وجود خلل يعمل على تفكيك العقد الاجتماعي في ثقافتنا العربية، و يبرز سلبية النسق السلطوي في إحداث القطيعة بين أفراده.

إنها صورة تكشف عن نسقية الانفصال وتلاشي أواصر التعاون والتكافل بين الضعيف والقوي بين الضائع والوضيء ...

إن النسق الفردي المتقهقر أمام النسق السلطوي عبر من خلال هذا المشهد الاسترجاعي المشرق بإنجازاته عن تلاشي القيم الإنسانية والسبب في ذلك انكسار الفارس وغيابه عن معركة الوجود الحضاري التي كان من المفترض أن يقودها النسق المجرب وأمام هذا الانكسار والغياب لا يجد الفارس القديم إلا المرأة تعينه على الوقوف مجددا على قدميه بعد أن تحطمت أحلامه تحت جبروت النسق السلطوي:

ماذا جرى للفارس الهمام

انخلع القلب وولى هاربا بلا زمام

وانكسرت قوادم الأحلام[1]

المرأة هي التي تحتوي الفارس المغلوب وهي التي تقود خطواته على طريق الحياة دون مساومة.

لا ليس غير أنت من يعيدني للفارس القديم

دون ثمن

دون حساب الربح والخسارة.

- **الخيول الميتة:**

[1] صلاح عبد الصبور، المصدر السابق، ص249.

حوار مع أعرابي أضاع فرسه، حوار ذو نبرة حادة تكشف عن انكسار الذات المحاورة، إنه صرخة في صحراء مترامية الأطراف يغيب فيها الأعرابي كطرف محاور في دورة كلامية يفترض أن تتم بالتساوي بين الطرفين " والصحراء مكان مهجور وغير مسكون يضرب به مثلا في اللغة الفرنسية على الفراغ و اللاجدوى والتيه وانعدام المنفعة الموعظة.
2

رغم أن الصحراء فاقدة للسمع إلا أن صوت الذات المحاورة يأتي معلنا عن انكساراته.

لو كانت تسمعني الصحراء

لطلبت إليها أن تتوقف عن تفريخ ملايين الشعراء
وتحرر هذا الشعب الطيب من سيف الكلمات[1]

وقد توحي دالة التفريخ بما تحمل من دلالة على كثرة التوالد وسرعته بازدراء الذات المحاورة لهذه الفئة التي تتوسل بالكلمة في خطابها لكن المتمعن في مسندها – السيف – يتأكد من خطورتها بالنسبة للذات المحاورة.

الشعراء أمراء كلام وهم بخطابهم يمثلون سلطة تتوجس الذات المحاورة خيفة منها وقد علمت أن الفروسية ليست فقط فروسية طعن وقتال إنما هي كذلك فروسية علم وبيان ولم يكن فارس الميدان أكثر بلاء من حسان بن ثابت في ضرب المشركين في هجائه المقذع ورغم أن الذات المحاورة تقر بخطورة الكلمة إلا أنها تصدر في حوارها عن الوعي الجمعي عندما تقدم الفارس على الشاعر

يا وطني كيف تموت الخيل ولا يبقى إلا الشعراء[2]

[2] وحيد بن بوعزيز، المرجع السابق، ص 152.
[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص217.
[2] نزار قباني، المرجع السابق، ص 219.

إن الشعراء بتحولهم " إلى خطباء يرددونا كالأبواق الشعارات الزائفة ليخدموا بها مصالح الأنظمة الفاسدة "[3] يكونون وتلك الأنظمة سواء سيف على رقاب الفقراء/ النسق الجمعي الذي تتكلم الذات المحاورة نيابة عنه، وعندما تصبح العروبة الحرة بغيا يتاجر بشرفها الشعراء في سمسرة رخيصة لقاء دينار أو صحن حساء أو ليال من اللذة تقضى في الغرف الحمراء فإن النسق الكلامي/ الشعراء يبلغ قمة تعسفه في نظر النسق المحاور النائب عن صوت الجماعة والذي يحاول أن يقوم بوظيفة تطهيرية لشرف العروبة المسلوب من خلال بناء نسق مقاوم حيث يكشف التكرار باعتباره حيلة جمالية عن رغبة النسق المحاور في أن تؤول إليه السلطة -

لو أعطى السلطة في وطني
لقلعت نهار الجمعة أسنان الخطباء
لو أعطى السلطة في وطني
أعدمت جميع المنبطحين على أبواب مقاهينا[1]

إن سلطة العمل التي يريد خطاب النسق المحاور أن يقيمها مكان سلطة الصوت/ الكلمة يكشف لنا عن أن صراع الوطن إنما هو صراع الخطابات، فالسلطة المتمثلة في الشعراء لها خطابها وللنسق المحاور له خطابه الذي يوهم بأنه خطاب النسق الجمعي وهكذا يصبح الوطن مسرحا لصراع الخطابات " إذ أنه ليس للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة وإن الوحدات المعجمية والتركيبية تجسد مصالح اجتماعية ويمكن أن تصبح مراهنات لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية.[2]

[3] إبراهيم رماني، أوراق في النقد، ص218.

[1] نزار قباني، المرجع السابق، ص 220.

[2] بيير زيما، المرجع السابق، ص 177.

الوطن ليس إلا مجموعة قوى في حالة صراع تحاول كل قوة أن تكرس ثقافة الصوت الواحد والسؤال المطروح ترى هل يستطيع النسق المحاور من خلال خطابه الذي يكشف عن ايجابية العمل أن يلغي ثقافة الصوت الواحد لو آلت إليه السلطة.

وتصير يواقيت التيجان ... نعالا في قدم الفقراء...

لعل مواقع اللاتحديد في وسط السطر الشعري وآخره أن تجيب

- **الحصان المشوه :**

تنهض اللافتة الساخرة "عائد من المنتجع" على مفارقة ملغمة بالتناقض بين ما تدعيه فاتحة النص الشعري وما ينتهي إليه القارئ الذي يصاب بخيبة الانتظار عندما يتبين أن الحمار العائد من مباحث السلطان هو نفسه الحصان الغائب عن الإنظار منذ أشهر.

قد دخل الحصان منذ أشهر

ولم يزل هناك حتى الآن [1]!

يفسح الستار عن الكوميديا السوداء بمفارقة تصور حالة التحول التي أصابت الحصان عند قدومه من المنتجع.

حين أتى الحمار من مباحث السلطان

كان يسير مائلا... كخط ماجلان[2]

إن كلمة ماجلان تجد لها في الخارج النصي مرجعا تاريخيا، حيث يقيم النص الشعري حوارا واعيا مع الحادثة التاريخية للبحارة البرتغالي ماجلان في القرن السادس عشر

[1] أحمد مطر، الديوان، ص 154.

[2] المصدر نفسه، ص154

وهو أحد الأبطال البرتغاليين المشاركين في غزو المغرب هناك حيث أصيب في رجله حتى أصبح أعرجا بشكل تام ومن خلال معاركه في أزمور نهب ماجلان كثيرا وسرق وحوكم على إثرها وتسبب ذلك في حرمانه من التقدم في الرتبة العسكرية.

كان حلم ماجلان أن يقوم برحلة استكشافية حول العالم لكن هذه الرغبة جوبهت بالرفض من قبل الملك البرتغالي فلجأ ماجلان إلى الملك الإسباني شارل الخامس الذي وافق على طلبه في القيام برحلة وزوده بأسطول يتكون من خمسة سفن قديمة بعد أن تخلى البطل البرتغالي عن جنسيته ووضع نفسه في خدمة الملك شارل الخامس.

خرج ماجلان برفقة أسطوله في رحلة لاقى فيها متاعب وأهوال كثيرة تسببت في تشتت الأسطول قبل أن يكملها وقتل في نهاية المطاف بسهم مسموم في جزيرة ماكتان بالفيليبين.

تمثل هذه القصة إحالة نسقية للواقع العربي بكل تداعياته حيث يمكن اعتبار ماجلان معادلا نسقيا لقادة العرب وساستها، أما أسطوله المشتت فهو يمثل الشعوب العربية التي عادة ما تكون ضحية هؤلاء القادة ويكون ضياعها وشتاتها نتيجة أطماعهم التي لا تبلغها إلا أن تقدم تضحيات بالمقابل.

يحضر ماجلان في عالم القصيدة بوصفه حصانا / حمارا تتوزعه أطماعه كما توزع ماجلان وأسطوله بين البرتغال وإسبانيا والفليبين.

فالرأس في انجلترا
والبطن في تنزانيا
والذيل في اليابان[1]

[1] أحمد مطر، الديوان، ص154.

وإذا كانت الأطماع عادة ما تسبب فساد الطباع فإن الحصان / ماجلان قد فسد طبعه وأصبح مصابا بداء التحمر ففقد مشيته المختالة التي كانت تميزه في مملكة الحيوان وها هو ذا يلثغ في حديثه فلا يبين ولا يفصح شأنه شأن الطفل الذي يخلط في السنوات الأولى من تعلم اللغة بين السين والثاء وهذه اشارة على قصور وعي قادة العرب حيث يمكن استدراجهم بسهولة كما يستدرج الطفل الصغير بقطعة من الحلوى، ثم انظر إليه فاقدا لنعمة الصهيل.

هل كان للنعاس أن يهدم الأسنان
أو يعقد اللسان؟ [2]!

إن انعقاد اللسان يشير إلى نسقية التسكيت وتكميم الأفواه التي يقوم بها النسق السلطوي / مباحث السلطان كخطوة أولى من أجل الاستحواذ بواحدية الصوت.

وتكشف لغة النص أن النسق السلطوي قد نجح في سياسة التسكيت بمختلف الوسائل التي جعلت من الحصان يتخلى عن مشيته المختالة وصوته القوي ثم أسنانه ليتحول بذلك الحصان ويفقد هويته كما فقد ماجلان جنسيته البرتغالية ولم يكتف بذلك بل نجده يسلم بوجاهة ما يقوم به السلطان في تسخير خطابه المزيف باللثغ في الحديث من أجل إرضائه .

لم يجر ثيء أبدا / شيء
كونوا على اطمئنان
فأولا يثتقبل بالأحضان / يستقبل
وثانيا يثأل عن تهمته بمنتهى الحنان/ يسأل
وثالثا:
أنا هو الحثان / الحصان[1]

[2] أحمد مطر، الديوان، ص154.
[1] المصدر السابق، ص154.

إن العبارة (كونوا على اطمئنان) تكشف أو تحيل على ما يقوم به الخطاب الإعلامي الذي يتقن لعبة التدجيل والتزييف من خلال التعتيم على الحقائق وإنكار الواقع ووصفه بالإيجابية والاستقرار بينما الحال على النقيض من ذلك.

فالواقع أعرجا / مائلا كخط ماجلان، والواقع مخربا / مهدم الأسنان وذلك لأن الحصان / الساسة العرب قد استحوذ عليه نسق التحمر.

فهل يكون – والحال هذه – مصير الشعوب البسيطة كمصير الأسطول الإسباني الذي انتهت به أطماع ماجلان* إلى الهلاك في عرض المحيط.

* فرديناردماجلان: أول من أبحر حول الأرض وأثبت كرويتها20:10، 02/02/2024 .Algazeerant. الموسوعة ..

الخاتمة

بعد اكتمال مراحل هذا البحث توصلنا إلى نتائج يمكن ضبطها كالآتي:

- المخيال مفهوم غربي المنشأ استقبلته الساحة العربية استقبالا مزدوجا، فهو عند بعض الدارسين مرادف للخيال، في حين يرى البعض الآخر أنه فضاء لا متناه قابل لبناء عالم مواز يسائل العالم الافتراضي. ويتساوق هذا المفهوم مع النقد والدراسات ثقافية.

- يتوزع المخيال بين ثلاث شعب: مخيال فردي تؤطره الكتابة الإبداعية، وآخر جماعي يرتكز على تصورات وراثية تغدو نتيجة الإضافات والمزايدات مع الزمن قناعات صلبة يصعب زحزحتها، ومخيال مرضي يتجلى فيما يعرض للبعض من أوهام وخيالات.

- لا تزال حدوة الحصان إلى يومنا هذا معلقة على باب البيت من الخارج حتى في بعض الأقطار العربية لاعتقادهم أنها تجلب الحظ وترد العين الحاسدة، وفي هذا تأكيد على فكرة اللاوعي الجمعي حيث تلتقي معتقدات الشعوب رغم اختلاف الزمان والمكان.

- الإيقاع أشمل من الوزن، وأكثر اتساعا، لأنه حضور الذات في خطابها.

- تكرار الحروف الصائتة ذات الواقع الحاد في عمل القصائد جاء من أجل تأكيد الدلالات وتصوير المعاني، وتعويضها عن العنصر الموسيقي الذي كانت تكفله الأوزان العروضية في القصيدة العمودية.

- ما زال الشاعر العربي المعاصر مرتبطا بموسيقى القصيدة العربية، ومن مظاهر هذا الارتباط وتجلياته، حضور الأنا بقوة، واعتماد الروح الخطابية المباشرة التي تعتمد جلبة الموسيقى، كما عند نزار قباني وصلاح عبد الصبور.

- تتسم الصورة الشعرية بالتلاحم العضوي، وهذا ناتج عن نمط البناء في القصيدة الجديدة، التي هي وحدة كبرى متصلة الحلقات.

- الصورة عند الشاعر المعاصر تبتعد عن التهويمات المجنحة كما هو الشأن عند الرومانسيين، وتقترب أكثر من الواقع من خلال استخدام لغة قريبة من لغة الاستعمال اليومي، لأنها محملة بإحساس جماعي وشعور مشترك بين أطياف المجتمع وطبقاته.

- ارتباط الخيال بالصورة هو ارتباط عضوي حيث يعطيها فضاء رحبا تنتقل به من عالم الوصف والرصد إلى عوالم الابتكار والخلق.

- تستأثر المفارقة بنصيب وافر في النصوص النماذج وهذا ينسجم والوظيفة النقدية التي يؤديها الأدب عبر السخرية السوداء من التحول الذي أصاب الخيول في حاضرها وتغير صورها عبر تغير الواقع العربي.

- لم يعد للصوت الواحد حفاوة في الشعر العربي المعاصر، بل أصبحت القصيدة حافلة بحضور معرفي تتوالج فيه المعارف وتتقاطع بين الدين والتاريخ والأدب، وهو ما يستدعي حضورا معرفيا موازيا من قبل القارئ.

- صورة الفارس في النماذج المدروسة مفارقة لصورته التقليدية فهو فيها منكسر أو غائب، وهذا الغياب يشير إلى خلو الساحة العربية من البطل المثال الذي يشبع حاجة العروبة إلى التميز.

- شكل الفرس جزءا من هوية الإنسان العربي وغيابها يؤسس لغياب الهوية، أما موتها فيعني موت الخيرية المعقودة بنواصي الخيل في هذه الأمة.

- يتلازم غياب الفرس مع غياب الفارس في خيول أمل دنقل مما يعني أن غياب أحدهما يعني النهاية المحتومة للآخر، وإذا أسقطنا هذه المعادلة على الواقع العربي نجد أن مصير الشعوب محكوم بفساد الأنظمة أو صلاحها.

- كشفت قراءة النماذج الشعرية عن نسق مضمر يتمثل في رغبة الشاعر العربي في امتلاك القوة وأسبابها من خلال حضور الفرس والفارس كمفردات دالة عليها.

- الخطاب الحكائي على لسان الحيوان نسق تعبيري متوارث اتخذه ابن المقفع من أجل نقد السلطة بعيدا عن الشفافية والوضوح، وأعاده أحمد مطر في "عائد من المنتجع" وهي قصيدة مناهضة للسلطة بكل مستوياتها بما في ذلك سلطة الخطاب الإعلامي.

- استوعب الوعي الشعري العربي المعاصر تيمة "الفرس والفارس" لكنه شكلها وفق الواقع السياسي الجديد.

- تعددت أشكال التمثلات لتيمة" الفرس والفارس" في الشعر العربي المعاصر بين غياب الفرس، ضعفها، تخليها عن قوتها، وغياب الفارس وتراجعه عن دوره أو بحثه عن الفرس إلى غيرها من الصور الجديدة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع المدني

المصادر والمراجع:

1-ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع في الشعر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط 1، 1997.

2-إبراهيم رماني: أوراق في النقد، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط 1، 1985.

3-إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك.

4-ابن سينا: الإشارات والتنبيهات، تح سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 2، د ت، ج أ، ص 362 نقلا ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من ابن رشدي إلى الكندي.

5-ابن سينا: الشفاء، تح عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، د ط، 1980، ص 2، ضمن أرسطو: فن الشعر.

6-ابن عبد ربه: العقد الفريد، تح مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ج 1.

7-أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 3، 1986.

8-أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور: لسان العرب، عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، د ت، مج 2، ج 17.

9-أبو محمد ابن الأعرابي: أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، تح محمد علي سلطاني، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط 1، 2007.

10- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1996.

11- أحمد الهاشمي: المبادئ الأساسية للغة العربية.

12- أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الالتزام سنة للطبع، د ب، د ط، 2007.

13- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 1، 1989.

14- أرسطو: فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1980، ص 150 نقلا عن صلاح عيد: التخييل.

15- أُلفَت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند لفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد.

16- امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة، مصر، ط 4، 1984.

17- أمل دنقل: أوراق الغرفة 8 دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 2، 2012.

18- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث.

19- -بيير زيما، **النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991.

20- تشارلز باناتي: قصة العادات والتقاليد وأصل الأشياء، تر مروان سلوب، الدار الوطنية الجديد للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.

21- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1992.

22- جاسم محمد جاسم: جماليات العنوان مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2014.

23- جلبيرت دوران: الأنثربولوجيا: رموزها أساطيرها، أنساقها، تر محمد المصباح حمد، مجد الدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، ط 3، 2006.

24- جيفري برنارد: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، تر إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، الكويت، ع 173، 1993.

25- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العنبة النصية، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق، حلبوني ،2007.

26- الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1992.

27- خليل الشيخ: السيرة والمتخيل، قراءات في نماذج عربية معاصرة، أزمنة للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2005.

28- دي سي مويبك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، تر عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، مج 4.

29- ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، 1971، ص 21 نقلا عن إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 4، 2011.

30- ريتشاردز: قضايا النقد الأدبي، تر مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2005.

31- زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، د ط، د ت.

32- السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، 2005.

33- صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1972.

34- صلاح عيد: التخييل، نظرية الشعر العربي، سلسلة الدراسات الإنسانية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ج 4.

35- عاطف جودة نصر: الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1984.

36- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، مكتبة الشهاب، د ط، 1988.485

37- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح محمد فاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 2، 1999.

38- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 4، 1998.

39- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، دمشق، سوريا، د ط، 1992.

40- عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، دمشق، سوريا، ط 3.

41- غاستون باشلار: جماليات الصورة، تر غادة الإمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.

42- الفارابي: إحصاء العلوم، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط 3، 1983، ص 67 نقلا عن ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد.

43- فراس السواح: مدخل إلى نصوص الشرق القديم، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، د ت.

44- فليب سيرينج: الرموز في الفن والأديان، والحياة، تر عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق، سوريا، ط 1، 1992.

45- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.

46- كارم محمود عبد العزيز: أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، الجيزة، مصر، ط 1، 2007.

47- ماكس شابيرو: معجم الأساطير، تر حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط 3، 2008.

48- محمد الديهاجي: الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات معرض الكتاب المكتبة المركزية بفاس، فاس، المغرب، ط 1، 2014.

49- محمد باشا: نخبة عقد الأجياد في الصافنات الجياد، المطبعة الأهلية، بيروت، لبنان، 1908.

50- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1979.

51- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد كتاب العرب، http://www.ara.dam.org.

52- محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرفة للكتاب 1992،.

53- محمد لطفي اليوسفي: تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر.

54- محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

55- محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر ط 1، 2009.

56- نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السرد في المخيال الغربي الوسيط، دار الفارس للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2004.

57- نجود صبار: النقد الأخلاقي: أصوله وتطبيقاته، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط 1، 1990.

58- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة ج 3، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

59- نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2008.

60- نوال بن صالح: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2016.

61- نوري حمودي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1970.

62- نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي.

63- وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل-قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي-منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر.

64- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، لبنان، د ط، 1999.

65- يوسف نوفل: زهير بن أبي سلمى شاعر السلام، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 2002.

المراجع الأجنبية:

Patricia Marie et autre : Petit la rousse, Québec, canada, s e, .2014,

معجم أكسفورد للغة الإنجليزية: منشورات جامعة أكسفورد، أدنبرة، المملكة المتحدة، د ط 2006.

المجلات العلمية:

- جدارية محمود درويش بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مجلة العلوم الإنسانية، البحرين، ع 24، 2014.
- المفارقة، مجلة فصول، مج 7، ع 3-4، القاهرة، 1987.
- **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق**، مجلة عالم الفكر ،مج28.ع1، 1999م.

المواقع الالكترونية:

فرديناردماجلان: أول من أبحر حول الأرض وأثبت كرويته 20:10، 02/02/2024. Algazeerant الموسوعة

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ-ج
مدخل: ضبط المفاهيم	05
أولا: مصطلح الخيال الحدود اللغوية والاصطلاحية	06
1-مفهوم الخيال	06
أ- لغة	06
ب- اصطلاحا	07
2-الخيال في الفكر العالمي	10
2-1الخيال عند الفلاسفة	10
2-2 عند فلاسفة الغرب	10
3-الخيال والتخييل عند الفلاسفة المسلمين	17
ثانيا: الفرس بين المفهوم والدلالة	22
1- الفرس في التصور اللغوي	22
2- الفرس في الفكر الإنساني	23
2-1 الفرس في الفكر الغربي	23
2-2 الفرس في الفكر العربي	27
الفصل الأول: تيمة الفرس والفارس من خلال التشكيل الجمالي	32
أولا: من خلال الصورة الشعرية	33
1- مفهوم الصورة الشعرية	33
2- أنماط الصورة الشعرية	35
2-1 الصورة التشبيهية	36
2-2 الصورة الاستعارية	38
2-3 الصورة المفارقة	41
2-4 الصورة التناصية	45

2-5 الصورة الانتشارية	50
2-6 الصورة الفطرية	51
ثانيا: من خلال الإيقاع	52
1- مفهوم الإيقاع	53
2- علاقة الإيقاع بالوزن	54
2-1التكرار	56
2-1-1مفهوم التكرار	56
2-1-2 مستويات التكرار	57
الفصل الثاني: تمثلات تيمة الفرس والفارس من خلال العنونة والموضوعات	72
أولا: تمثلات تيمة الفرس والفارس من خلال العنونة	73
1- في ماهية العنوان	73
2- وظائف العنوان	76
3- البنية التركيبية للعناوين	79
4- تمثلات التيمة من خلال العناوين	83
ثانيا: تمثلات تيمة الفرس والفارس من خلال الموضوعات	89
الخاتمة	104
قائمة المصادر والمراجع	108
فهرس المحتويات	117
ملخص البحث	//

ملخص :

حاولت هذه الدراسة رصد معالم التشكيل الجمالي في القصيدة العربية المعاصرة من خلال مجموعة من النماذج التي تتعلق بموضوعة الفرس والفارس ولأن المتخيل الشعري بفضل ما يحوزه من شيفرات ترميزية تعد المداخل الرئيسية للكشف عما يريد الكاتب تمريره من أفكار ورؤى فقد توزع هذا البحث بين فصلين يقوم الأول بتحليل الصورة والإبداع وما يحوزانه من دلالات بينما يعكف الثاني بالتفتيش في البنى التشكيلية عن المسكوت عنه وذلك من أجل القبض على مضمراتها وذلك بعد مهاد نظري أماط اللثام عن مكانة الفرس في الأدب العربي وما يتصل به من رمزية ثقافية عند الشعوب القديمة إما الخاتمة فقد كانت عبارة عن أهم ما توصل إليه البحث من نتائج.

Abstract :

The study attempted to trace the features of aesthetic formation in contemporary Arabic poetry through a selection of models related to the theme of horses and knights. Because poetic discourse, due to its encoding symbols, serves as the main entrances for revealing the author's intended ideas and visions, this research was divided into two chapters. The first chapter analyzes the imagery and deposit and their transformation into meanings, while the second chapter, known as "inspection," delves into the structural components for what is left unspoken, in order to grasp their hidden implications. This is preceded by a theoretical framework that unveils the significance of horses in Arabic literature and their cultural symbolism among ancient peoples. The conclusion presents the most important findings of the research.