جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص : أدب حديث و معاصر

إعداد الطالب:

بورنان مسعودة حسناوي جهينة

يوم:22/08/2020

التجريب في أعمال الشاعر" علاء عبد الهادي"

"-نماذج مختارة-"

لجنة المناقشة:

نعيمة سعدية	أ. د.	جامعة بسكرة	رئيسا
عزوز لحسن	أ. د.	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
ابتسام دهينة	أ. د.	جامعة بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2019م / 2020 م - 1441 ه/1442ه

بسم الله الرحمن الرحيم

صدق الله العظيم

شكر و عرفان

خير فاتحة هي الحمد لله الذي تسبح له الرمال و تسجد له الظلال و تندك من هيبته الجبال، نشكر الله تعالى و نحمده حمدا كثيرا مباركا لتوفيقه على إنجاز هذا البحث و إتمامه.

يطيب لنا في هذا المقام أن نتقدم بجزيل الشكر والاحترام لأستاذنا المشرف الأستاذ الدكتور" **لحسن عزوز**"الذي تكفل البحث بالرعاية و التوجيه، فكان لنا خير مرشد لتوجيهنا و إفادتنا.

إلى أعضاء لجنة المناقشة الأساتذة الكرام على تكرمهم مناقشة المذكرة و إثرائها بخبرتهم العلمية و مكتسباتهم الثرية و القيمة.

وبأرق عبارات الامتنان و التقدير نتقدم بجزيل الشكر إلي أستاذتنا: الأستاذة الدكتورة **"نعيمة سعدية"** التي أشرفت علي البحث منذ أن كان فكرة من تصميمها.

تعجز الكلمات عن الوصف والشكر لمن أسهم في تذليل الصعاب بإمدادنا بالمادة العلمية ونصل الشكر إلي:

الأستاذ الدكتور:" **لخضر تومي**" علي منحنا ثقته باقتناء مكتبته وتوجيهاته المهمة والأستاذ الدكتور: "**عبد الرحمان تبرماسين**"،والأستاذ الدكتور: "**جمال مباركي**"

وكل عمال المكتبة المحترمين وعلي رأسهم محافظ المكتبة"**عبد العظيم قويدر**"وإلي جميع أساتذة كلية اللغة والأدب العربي لهم منا كل التقدير والاحترام وإلي كل زملاء الدرب الدراسي، فشكرا لهؤلاء جميعا.

نأمل أن تكون هذه المحاولة المتواضعة مجالا مفتوحا للنقد والتصويب، ونسأل الله التوفيق.

مسعودة / جهينة

مقدمة

تبدو الرغبة في التجديد منطقا وضرورة حتمية إزاء المشهد الشعري الراهن، الذي يدعو الشاعر المعاصر للبحث عن كتابة جديدة ومغايرة و من نوع خاص، يمكنها الوصول لأعلي درجات الإبداع المواكب لقانون التطور العولمي والتكنولوجي في العالم، لتحرير الشعر العربي من قيود التقليد والتبعية للارتقاء به إلي مستوى رفيع، والخروج من النمط الحداثي الهجين الذي أثر على التوجهات الشعرية العربية بفعل حداثة الغرب، فظهرت السيادة للبحث والاهتمام المعرفي لتقديم رؤية واضحة تدفعهم لظاهرة التجريب، بوضع شكل جديد ومختلف للكتابة الشعرية، لتحطيم وكسر أشكالها القديمة والمألوفة متجاوزة أفق الكتابة وتلقي النصوص السائدة، لتشكل مفاهيما خاصة وجديدة ولاستهداف رسالة جمالية وإبداعية، تسهم في دعم حركة التطور الشعري.

أصبح الشاعر يعبر عن صراعات الواقع و رؤياه الخاصة التي تحطم الثوابت الجاهزة لمغايرة كل مألوف، وخرق جميع الحواجز والعوائق ليرى الوجود وفق تصوراته الخاصة بفعل التجريب، الذي دخل المجال الأدبي وجعلها تتسع لمضامين الحياة الاجتماعية والفكرية والنفسية.

لقد حظي التجريب باهتمام كبير من طرف الشعراء والنقاد، فكثرت الأفكار والرؤى والتصورات التي تشكل جوهر الإبداع، لأنه تقنية معاصرة أصبح الشاعر يوظفها في الكثير من خطاباته الشعرية ليمنحها فضاء واسعا وسخيا بالكثير من الدلالات والإيحاءات والرموز، حيث يسعى بشاعريته لإيجاد كتابة شعرية تجمع بين الألفاظ والأشكال والتآلف بين الفنون الأخرى بفعل الانسجام، لخلق ذوق جديد في القصيدة المعاصرة لأن الكتابة التجريبية هي تفجير لسؤال الإبداع والتميز.

الاهتمام بدعوى التجريب لا يعني بالضرورة التفوق علي الموروث القديم، بل حاول الشاعر استحياءه من خلال موضوعات جديدة، وإثراء مناطق إشعاعية في كتاباته الإبداعية لفرض

حضورها والوقوف علي مرافئ الإبداع الأصيل والخالص، لجذب قارئ واع ومبدع يمكنه التغلغل داخل النصوص الشعرية بحرية وممارسة فعل التفسير والتأويل بحرية خاصة.

من هذه التجارب التي استحقت القراءة والمتابعة النقدية الجادة أعمال شاعرنا "**علاء عبد الهادي**" التي حظيت بأهمية كبيرة من لدن الدارسين والنقاد ومنهم؛ محمود إبراهيم الضبع فاضل سوداني وأيمن تعيلب...الخ، لأنها خاضت غمارا جنونية في الكتابة الجديدة غير المتوقعة وألامنتهية، رغبة في بلوغ الطموح الإبداعي المرتقب لهذه النصوص التجريبية بامتياز، واستنطاقها بآليات غير مباشرة و مساءلات إبداعية، التي ينطلق منها نصنا المعاصر والموسوم ب "**التجريب في أعمال" علاء عبد الهادي"-نماذج مختارة-** ".

و سبب اختيارنا لهذا الموضوع المهم وهذا الكاتب بالذات، لأنه أعجز الكثير من الدارسين والنقاد بسبب التوليفة الجديدة والغير مسبوقة، التي شكلها في نصوصه الإبداعية، حيث قام بتوظيف الكثير من التقنيات التجريبية والمنفردة للنهوض بالشعر إلي مكانة التطور والإبداع، فأثارنا الموضوع بكثير من الرغبة والاستفزاز العلمي، لخوض غماره والبحث والتقصي فيه وإقحام بحثنا داخل أسوار شعرية تجريبية جديدة، لدراسة أشكالها غير المألوفة .

لذلك سعينا للوقوف عند أبرز مدوناته الشعرية (النشيدة ، الرغام ، شجن ، إيكاروس أو في تدبير العتمة)، والتي حاولنا من خلالها التوغل بين مفاصلها للكشف عن الخبايا التجريبية التي سعى إلي تصميمها وتشكيلها الشاعر، و بناء على ذلك كانت دوافع إجتباء هذا الموضوع،

لأنه من الموضوعات الجديدة التي أصبحت تعد إشكالية في نظر النقاد لصعوبة البحث عنها، والحفر عن منابعها المعرفية باعتبارها شكلا غير معروفا في القديم تدفع المبدع لاستثارة القارئ إلي نصوصه، والبحث عن جدتها من خلال تجاربه للتعبير عن همومه وقضاياه والتزاوج بين الإبداع والتكنولوجيا.

من أبرز التساؤلات والإشكالات، التي سنلج من خلالها محاولين فك وفتح مغاليق هذه النصوص الشعرية نسوقها كمايلي:

هل أصبح التجريب فعل غواية في شعرنا العربي المعاصر، لتحرير كل موروث منسي و مكبوت نفسي، يجعل الشاعر يعيش في عوالم جديدة وغير مقيدة ؟، وكيف استطاع التجريب خلق سمة الاستثنائية الشعرية بفضل الأساليب المستجدة ؟، أم جاء المصطلح لتقويض معايير الشعر القديمة فقط ؟، وهل وصل شاعرنا بإبداعه في تحقيق رغبته في تخطي المنهاج التقليدي السائد، والوصول إلي مؤثرات القارئ، وجعله منتجا جديدا وخصما عنيدا أثناء عملية القراءة الجديدة ؟.

وبما أن الشاعر لجأ لاستلهام كل المناطق الإشعاعية المؤثرة في نصوصه الإبداعية، فانطلاقا من الإشكالات السابقة تتمفصل لدينا عدة تساؤلات أخرى هي:

1- كيف كانت لغته الشعرية أ كانت قديمة أم معاصرة، أم محكية مأخوذة من المعجم العامي اليومي، وكيف جسدت هذه اللغة دلالات الشاعر؟.

2- كيف كانت محاورته للنصوص القديمة والموروثة والأسطورية، في نصوصه الشعرية الجديدة ، وهل استطاع بعد محاكاتها المحافظة علي هويته الكتابية الذاتية ؟.

3- كيف كان استخدامه للجانب الشكلي و الجمالي للفضاء العتباتي، وهل كان توظيفه له مؤثرا في تجربة القارئ وتأويله ؟.

4- إذا كان الشاعر قد واجه تيار التقليد في كتابته الشعرية، فأين تكمن خصوصيته الكتابية في شعره التجريبي، الذي كسر حاجز الأجناسية فيه ليجعلها خليطا متمازجا من الفنون الأدبية الأخرى، ليصبح نوعا جديدا من الكتابة الشعرية التجريبية؟.

5- أصبح الشكل والمظهر الطباعي مهما لدى القارئ، لاكتشاف لذة القراءة و جماليتها فكيف وظف هذه الجماليات اللفظية والسميائية والأيقونية، وما تحمله من أشكال وألوان وصور تؤثر علي القارئ وتداعبه بصريا ؟

6- وهل كان لهذه التقنيات المتطورة أثرها الكبير علي القارئ/المتلقي، و ما هي التقنيات الفنية التي استخدمها داخل فضائه الطباعي ؟، وكيف مكنه إبداعه الشعري من الغوص داخل نصوص رقمية تفاعلية ؟.

كانت محاولة الإجابة علي كل هذه التساؤلات، من خلال مقدمة عامة ومدخل، وفصلين وخاتمة بحثية، وملحق يخص الكاتب، فوضعنا تصميما هندسيا لخطة بحثنا علي المعمار الآتي:

مقدمة عامة للموضوع ،واحتكم **مدخل البحث** إلي الفصل بين الحداثة والتجريب، وتوضيح مفهوم كل منهما عند الغرب والعرب لما شكلته هذه القضية من تشعبات اصطلاحية.

أما الفصل الأول فاتبعنا **أولا**؛ لغة الشاعر المستخدمة وجمالياتها، ومدى تأثره بالأشكال اللغوية الأخرى كالصوفية التي كانت ملامحها بارزة في كتاباته الشعرية.

و ثانيا؛ كيفية استلهامه من النصوص القديمة و طريقة محاورته لها،حيث قام بدمج عجيب للنصوص الموروثة في قالب معاصر جذاب.

وأيضا أوقفنا التجريب عند العتبات النصية التي أعطاها الشاعر دورها المهم في دواوينه الشعرية بقصدية واضحة .

أما **الفصل الثاني** فكانت **بدايته** لدراسة التداخل الأجناسي، الذي استطاع الشاعر بفضله أن يفكك نصوصه الشعرية، و يجعلها متداخلة مع نصوص أخرى سردية، لكسر البناء التقليدي

وجعلها نصوص مستحدثة تستحق البحث والتنقيب.

وثانيا توظيفه للتقنيات التجريبية في الفضاء الطباعي لصفحاته الكتابية لإعطائها دلالات وإيحاءات خاصة، قمنا بوساطتها دراسة التشكيل البصري لها، الذي يعد مغامرة صعبة في الشعر لأنه وظف إلي جانب الأشكال والألوان والأيقونات؛ الصور في ديوانه" شجن" الذي يعد تجربة متفردة وجديدة من نوعها في العالم العربي .

وقد ذيلنا بحثنا **بخاتمة** تضم أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث.

وقدمنا **ملحقا** يعرض نبذة عن حياة الشاعر "**علاء عبد الهادي**"الذي إشتغلنا علي نصوصه الشعرية المعاصرة.

من الضروري أن يتسلح البحث بالوضوح المنهجي حيث استدعى منا مزج المنهج البنيوي مع المنهج السيميائي، الذي إستعان فيه البحث على الانفتاح وتنوع الخطابات، التي تسهم في تحريك وعي القارئ و منحه قدرا من المرونة لشرح دلالات الصور والأشكال و بيان سيميائيتها، لتساعدنا للوصول إلي ما نصبو إليه من نتائج بفضل التحليل والتفسير والتأويل سواء نظريا أو تطبيقيا، لاستكناه جماليات ودلالات النصوص الشعرية المدروسة .

ولإقامة هياكل البحث وبنائه استقينا عدة مصادر ومراجع ومعاجم، أغدقت مجال البحث بالثراء والتنوع المعرفي، لاستنطاق النصوص الشعرية المدروسة وكان أهمها:

الموسوعة الصوفية، ل: **عبد المنعم الحفني**، وكتاب عتبات ل: **جيرار جينيت** ترجمة **عبد الحق بلعابد** ،وكتاب التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ل: **محمد الصفراني**، وكتاب خطاب الحكاية ل: **جيرار جنيت**، وكتاب في نظرية الرواية ل:**عبدالملك مرتاض**، وكتاب التفاعل في الأجناس الأدبية ل: **بسمة عروس**، وكتاب التاو تشي تشينغ ل: لاو–تسو، وكتاب فن كتابة السيناريو ل: **فرانك هارو**، وغيرها من الكتب التي أثرت مجال بحثناهذا.

ولا يخلو أي بحث من الصعوبات؛ فكانت العقبات العلمية هي قلة الدراسات حول الجانب التطبيقي وخاصة في المجال الشعري، لتوجه أغلبية الطلبة إلي المجال النثري و الروائي خاصة، وأما العقبات الاجتماعية والنفسية هي إجتياح وباء كورونا كوفيد19-الذي ليس له دواء لحد الآن- العالم بأسره، وقضائه علي الملايين من الأشخاص الذين راحوا ضحيته، فاعتمد العالم قانون الحجر المنزلي للوقاية منه؛ فأغلقت كل الجامعات والمكتبات وكانت هذه مشكلتنا العويصة، التي حاولنا بكل جهد تخطيها لإكمال مسيرة بحثنا وإنهائه علي أكمل وجه (لعل لجنة المناقشة تأخذ ذلك بعين الاعتبار).

وفي الأخير لا يسعنا إلا تقديم الشكر والعرفان لأستاذنا المشرف "**عزوز لحسن**"الذي قدم لنا يد العون بمساعدته في إنجاز هذا البحث، وعلى نصائحه التي لم يبخل علينا بها، والشكر موصول لكل من ساعدنا من قريب أو بعيد على إنجاز مذكرتنا هذه.

الاختصارات المعمول بها في المذكرة:

ط : طبعة مج : مجلد ع : عدد

(د، ط): دون طبعة ، (د، ص): دون صفحة

(د،ت): دون تاريخ أو دون سنة نشر

(د،ب): دون بلد

تر: ترجمة

مرا: مراجعة

تص: تصحيح

تق: تقديم ، تح : تحقيق

تع: تعليق، تعر: تعريب

ص: صفحة، ص ص: صفحات متتابعة

ن1: النموذج الأول، ن2: النموذج الثاني

/ الخط المائل:لما يكون اشتراك؛ إما داري نشر مع بعضهما، أو بلدين في النشر

❖ : إشارة إلى العبارات المهمة *: لتوضيح بعض المفاهيم

الخ: إلى آخره

مدخل

المدخل : مفاهيم أولية حول الحداثة والتجريب

أولا : الحداثة مفاهيم و تصورات

1/ مفهومها 1-1/لغة

2/الحداثة في المفاهيم النقدية المعاصرة

3 / الحداثة في الثقافتين (العربية و الغربية)

3-1/ نشأتها (عند الغرب ،عند العرب)

4/ الحداثة فلسفيا

5/ الحداثة جماليا

6/ الحداثة شعريا

ثانيا : التجريب مفاهيم و تصورات

1 / مفهومه 2-1/ لغة

2-2/التجريب و التشكيل النقدي

2-3/التأصيل لمصطلح التجريب (عند الغرب)

3/ الأسس المعرفية للتجريب

3-1/ فلسفة التحليل النفس 3-4/ الفلسفة الظاهراتية

3-2/ الفلسفة التجريبية 3-5 /الفلسفة الوجودية

3-3/ الفلسفة الوضعية 3-6/ فلسفة الأشكال (الجشطالتية)

الحداثة والتجريب مفاهيم وتصورات

أولا: الحداثة

لقد مرت الحضارة الإنسانية بحالة رفض شديد لنمط الحياة الذي أدى إلى تدهورها وانهيارها، كان سببا لوقوع عدة حوادث وثورات كبرى خاصة في أوربا، التي شكلت العصر الحديث وأعطت أساسا جديدا للثورة الصناعية ومشتقاتها، حيث فتحت أبوابا للتغيير ولإحداث قطيعة شاملة وجذرية مع الماضي ،

" فبدأ كل شيء يمور بالتطلع : سماء جديدة تظهر طرق ووسائل تغيير تأخذ طريقها إلى القارئ مناقشات جادة أو مهذبة، رواسب متبقية من عقود ماضية تتقدم ماضية بأزياء جديدة "[1]، وهذا من أجل إنتاج المختلف أو محاولة إنتاج النقيض .

واتسعت الثورة على التراث، كما خاضت تجارب عديدة للوصول إلى تصور جديد للكون، فتضافرت كل الجهود لرفع المستوى السياسي والاجتماعي والفكري، فأصبح التغيير والإبداع لخلق مجتمع جديد وحديث، فكان من دعاة التجديد على حد قول **'عيسى الناعوري'** الذي " يدعو إلى التجديد الصحيح، فيلاحظ أن زعيم دعاة التجديد في مصر هو الدكتور طه حسين (...) وقل مثل ذلك المازني والعقاد"[2]، وكان هذا في المجال الأدبي الذي تبنى عدة مفاهيم حديثة، فكان " من الأسهل اللجوء إلى التسمية الجاهزة بدل ابتكار الأسماء"[3] .ومن هنا بدأ الصراع المحتدم في ظل هذه المفاهيم الجديدة؛ كالحداثة والتحديث اللذان يعتبرا مفاهيم غريبة انتشرت وتغلغلت في الأوساط النقدية العربية،؟ وماالمشكلة من الحداثة؟ وهل لها داع في التطور والاستمرار في التحول الإيجابي؟.

---

[1]– محمد الأسعد، بحثا عن الحداثة نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الأبحاث العربية ش م م، لبنان، 1986 م، ط1، ص 30.

[2]– المرجع نفسه، ص 34.

[3]– المرجع نفسه، ص 32.

1/ الحداثة المصطلح والمفهوم

1-1/ الحداثة لغة :

ظهر مصطلح الحداثة في المعاجم العربية ؛

ففي المعجم محيط المحيط: " حَدَثَ الشيء يحدثُ حُدُوثاً وحَداثةً نقيض قَدُمَ، وحَدَث الأمر يحدثُ حُدُوثا وقع، وأحدَثَه اللهُ فحَدَثَ أي كان بمعنى وَجَدَ، تحَادَثُوا أي حَدث بعضهم بعضا.

والحديثُ في اصطلاح المحدثين قول النبي –صلى الله عليه وسلم– وحكاية فعله وتقريره.

وفي الصِّحاح رجل حَدَثٌ أي شاباً فإنْ ذَكَرْتَ السِنَ قلْتَ حَدِيثُ السنِ"[1].

لقد كثرت دلالات "الحداثة" وكانت في أغلبها تتحدد في صبغة جديد أو حديث ونقيض القديم.

و ظهر مصطلح الحداثة في المعاجم الغربية

منها قاموس ' La Rousse " في اللغة الفرنسية كلمة الحداثة:

'Moderne ، Moderniser ، Modernisation [2] وتعني كالآتي:"

(عصري وحديث)، (جدد وحدَّث وعصرن)، (عصرنة وتحديث) "[3].

[1]– بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية (باب الحاء)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،1987 م، (د،ط)، ص153.

[2]– La Rousse, Dictionnaire des synonymes; couronné par l'academie française, édition la Rousse, 2007,p518

[3]– Dictionnaire Français Arabe, Alexandre Yaghi ,2016 , p566 دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،

وكما وجدنا في أحد المعاجم الفرنسية القديمة أن:" كلمة حديث 'Moderne' من الفرنسية مأخوذة من اللغة الفرنسية القديمة، التي هي بدورها مأخوذة من اللاتينية المتأخرة 'Modernus'

ومن الكلمة اللاتينية 'Mode' مأخوذة بدورها من 'Modus' أي الطريقة "[1].

كما نجد هذا المصطلح ظهرا أيضا في المعاجم الأنجليزية منها قاموس 'oxforde ' ولها جذور عديدة منها "Mode، Moderation، Moderne، Modernization"[2]

ونخلص إلى مفهوم حداثة 'Moderne' أي "حديث" ولها عدة دلالات ومعاني ويكفينا الوقوف على معناها " الجديد أو الحديث" الواصل بين الزمن الماضي والحاضر والتي أحدثت القطيعة بين القدماء والمحدثين بسبب التغيير في الأفكار والوسائل الحديثة الناتجة عن هذه الثورة العالمية الحاصلة في جميع المجالات للدفع إلى التطور والتقدم.

1-2/ الحداثة اصطلاحا

1-2-1/ الحداثة في المفاهيم النقدية المعاصرة :

لقد عرفت أغلب المصطلحات العربية أزمة في مسألة الترجمة الحقة للمصطلح خاصة المصطلح الغربي الأصل، كما نجد أن الأدباء والنقاد لم يصلوا إلى التواضع على منظومة مصطلحية موحدة، خاصة في تعريف الحداثة وتحديد حقيقتها وهذا يرجع إلى تشعب مجالاتها السياسية الاقتصادية ، الاجتماعية وغيرها) ، فمهفهوم الحداثة " في رحلة دائمة، فهو فلوت يأبى أن يمسك به ، لأن في إمساكه قتلا له، يعرفها **جان بودريار**: ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أو مفهوما تاريخيا يحصر المعنى

[1] – محمد جديدي، الحداثة ومابعد الحداثة في فلسفة رورتي ريتشارد، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الدولة في الفلسفة، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005-2006 م، ص98.

[2]– Oxford learner's pocket dictionary, new edition , p 276

وإنما هي صفة مميزة للحضارة، تعارض صفة التقليد "[1]؛ إذن فالحداثة يعني بها مفهوما عاما، ليست محصورة في مجال معين .

أما "**يحي عبد الله المعلمي**" يقول:" مفهوم الحداثة يتلخص في التجديد في الأفكار والأخيلة بما يتناسب ومستجدات العصر الذي نعيشه والمستقبل المتطور الذي نتطلع إليه

مع المحافظة على الأسس الثابتة من التمسك بالدين، وثوابت الإيمان واحترم المثل العليا "[2] وهذا كان رأيه فيها، لكن هناك من يقبلها بطريقته الخاصة، مثل"**حسن الهويمل**" بقوله: "نقبل بالتحديث المحافظ على هويتنا المحترم لمشاعرنا، المعترف بإنسانيتنا المغايرة لإنسانية الغربي الذي نشأ وتربى في أحضان حضارة أخرى"[3]، فهو يقبل به إلا إذا لم يتدخل الغربي في تاريخه وحضارته، وأن لا يحاول المساس بهويته، وبما أن لكل مجتمع ثقافته وخصوصياته، فيجب علينا المحافظة والتمسك بها، ووصل جسور التحديث في حدود مقبولة.

1-2-2/ مصطلح الحداثة في الثقافتين الغربية و العربية :

لقد برزت عدة صيغ للتفرقة بين كل وضع ينتج حديثا، وبين كل وضع قديم كان سائدا من قبل ، لهذا ظهرت كلمة 'الحداثيين'، ولقد سعى الغرب إلى قطع كل صلة تربطهم بالماضي المظلم الديني والكنسي الذي كان طاغ على حريتهم وخصوصياتهم الحياتية ، فانطلقوا من تاريخهم لبناء وإنتاج واقع حداثي.

---

[1]- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005 م، (د،ط)، ص 15، 16.

[2]- جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق ، سوريا، 2005 م، ط1، ص113.

[3]- المرجع نفسه، ص 113.

فنجد الناقد الألماني"**فالتر بنيامين**"**Walter Benjamin** " استخدم كلمة الحداثة لأول مرة في الألمانية 1929م وربطها بالمستقبلية والدادائية والسوريالية،أما كلمة' Modernité' "الحداثة" فظهرت عند بلزاك 1822م بمعنى العصر الحديث أي ما نتج عن النهضة الأوروبية "[1].

وللحداثة نظرة جديدة للكون والحياة التي ربطها الباحث والمفكر الغربي بواقعه ، وما طرأ عليه وعلى تفكيره من تحولات جديدة.

أما الناقد والأديب: **'آلان تورين'Alain Touraine** له آراؤه الخاصة في الفكر الحداثي حيث يقول: " أنا مثل الآخرين معجب بمثقفي هذا البلد عندما ينكرون ممارسات بحيثية جديدة، وعندما يمسكون بجوانب خبيئة في حياة المجتمع كما يفعل شتراوس وفوكو"[2] ، ويعارض **'تورين'** بقاءهم دون فعل شيء جديد، أو الخضوع والانجراف نحو الإيديولوجيات القديمة، ويجب إسقاط البرجوازية التي كانت سائدة في الماضي،

فيقول: " أنه لا توجد تنمية بدون دفع كبير للحراك الاجتماعي"[3]، وبنادي بأن تتأسس دولته على قوانين واضحة وبهذا نجد أن مفهوم الحداثة ينطوي حسب مناصريه، كلٌّ في مجاله وإختصاصه .

فنرى أن تفكير" **'ماركس'** بين 1840-1845م يخرج لنا بمفهوم للحداثة، وهو مفهوم سياسي، أنه يحدد شكلا للدولة (...) باعتبارها جهازا يفصل بين الحياة اليومية والحياة الاجتماعية "[4] ، فهو يعطي الأولوية لسياسة الدولة.

---

[1]- جمال شحيد و وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب ، ص 15 .

[2]- ألان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 1997م، (د،ط)، ص14.

[3]- المرجع نفسه، ص14 .

[4]- هنري لوفيفر، مالحداثة، تر: كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، 1983م،ط1، ص17.

وإن هذا الإقصاء والتمرد للقديم حمل معه عوامل نهضوية عديدة، خاصة ماظهر في فكر **'دريدا'G.Derrida** حيث يقول عنه **'جان ستراوك' J.Strok** " ومن شأن دريدا أن يدخل مصطلحات جديدة باستمرار تريح المصطلحات القديمة ليمنح أيا منها من أن تصبح مفاهيم أساسية في نظرية جديدة أو نظام جديد "[1] ، وهذا لم يمنع من انتقال العدوى الحداثية إلى العالم العربي بكل ملابساتها الفكرية وحجب كل قديم.

يقول "**عزت السيد أحمد**":" إن الحداثة ضرورة لا معدّى عنها ولا مفر منها لأنها آلية تلقائية مبثوثة في عمق الذات البشرية يدفع إليها حب الإطلاع [...] وإن محاولة الوقوف أمام الحداثة بصورة إعتراضية فجة لا تعدو عن كونها محاولة لإيقاف تيار الزمان المتدفق على الرغم منا، وبغير إرادتنا واختيارنا "[2] .

فبدأ النظر إلى كل جديد، يقول"**جبرا إبراهيم جبرا**": " الحداثة هي أن نجد الطريق لكي ما تكون مساهما فاعلا في حضارة هذا القرن، لذلك فأنت مطالب بالتمرد، ومطالب بأن يكون تمردك ما يستمد بعض حيويته من جذورك وتضيف إليه أصالتك المتجهة نحو زمانك، فتصبح جزءا فاعلا في عصرك "[3]،

فهو لا يدعو إلى الانقطاع التام أو الانسلاخ عن الماضي، أو الموروث الأصيل بل يريد مزج القريب بالبعيد، والماضي بالحاضر، لنصل إلى القوة المؤثرة نحو التجدد.

أما **'أدونيس'** مناهض الحداثة الأول فيساند برأيه كل ماهو أصيل فيقول: " من البداهة أن الشاعر العربي المعاصر لا يكتب من فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي، و أمامه المستقبل

---

[1]– هشام الدركاوي، التفكيكية التأسيس والمراس ، تق و مرا: الرحالي الرضواني، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2011 م، ط1، ص109.

[2]– عزت السيد أحمد، إنهيار دعاوي الحداثة (الحداثة ضرورة تاريخية لا خيار سياسي)، دار الثقافة للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 1995م، ط1، ص 12.

[3]– جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، ص25.

فهو ضمن تراثه ومرتبط به"[1] من هنا يكشف" **أدونيس**" عن وعيه المتلازم بالتاريخ والموروث القديم، الذي يربطه به علاقة وطيدة لايمكن الاستغناء عنها.

إذن **فالحداثة** "هي وعي الذات في الزمن، لكن هذا الوعي للذات في الزمن يتخذ شكلا ضديا، فهو لا يعني الحاضر في عزلة، بل في علاقته بالماضي (...) وتعني التغيير بوصفه حركة تقدم إلى الأمام (...) إنها حس الانفتاح"[2]، فهي تعد إنفتاحا في جميع الميادين والمجالات بكل الطرق الحديثة وباعتماد كل التقنيات المتمردة على القديم.

وأما **التحديث** فهو يعد " عملية أو مجموعة من العمليات التراكمية التي تُطوَّر في مجتمع ما يقوي الإنتاج ويعبئ الموارد والثروات وتنمي إنتاجية العمل، وتمركز السلطة الاجتماعية والسياسية داخل أجهزة نظام وتحرر تقاليد الممارسة السياسية وتعلمن القوانين والقيم والنواميس"[3]، فالتحديث هو جميع العمليات المسؤولة عن تغيير وتجديد كل ماهو قديم، وجعله متقدم، ومتطور بفضل القيم والتصورات التي تتماشى و التطور العالمي ومواكبته عولميا وتقنيا وآليا،كما نجد أن للتحديث علاقة وطيدة بالحداثة، فلا حداثة دون تحديث، لأن الحداثة" حالة ناتجة عن تطور زمني يسمح للوضع القائم المتجدد تلقائيا أن يعبر بشكل أو بآخر عن روح العصر"[4]، فهي الوضع الذي مر به مجتمع ما في زمن معين لتجديد نمط حياته، وتكسيره للقوالب القديمة التي أصبحت تعبر عن حضارته الجديدة والمستجدة.

1-3/الحداثة فلسفيا: لقد شهدت أوروبا عصور ظلامية بامتياز، قبل القرن 17م، حيث كانت تعيش في ظل القهر الكنسي والاستعباد الإقطاعي المجحف، وسيطرة رجال الدين

---

[1]- جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، ص102.

[2]- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005م، (د، ط)، ص 196.

[3]- فتحي التريكي ورشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1992 م، (د،ط)، ص126.

[4]- المرجع نفسه ، ص127.

على جميع الإتجاهات في المجتمع روحيا وماديا، فكان لهذا الجهل والسيطرة الرد من طرف النقاد والمفكرين، لتسوية هذا الوضع بالتمرد والعصيان، حيث" أثارت النتائج على الثورة الفرنسية وعمليات التصنيع، صورا من الجهل حول نشأة عالم حديث يتطلب شكلا حديثا، والوضع ينفذ على فرضيتين جوهريتين: القطيعة والاختلاف"[1]،هذا يعني الانفصال الزماني والمكاني عن القديم لإنشاء الحاضر الجديد.

وبهذا التصور أنشأت الحداثة مناصريها وظهرت "أهم نظريات الحداثة تركز على عمل الكتاب الفرنسيين والإسكتلنديين في القرن 18م مثل: منسكيو وفيرجسون حيث عدوا أسلاف الإتجاه السوسيولوجي، أما المنظرين لعلم الاجتماع الكلاسيكي: دوركايم، وفيبر، ماركس"[2]، فكان هؤلاء الفلاسفة والمفكرين يستمدون جذورها من التاريخ الأوروبي ويعبرون عن كل ماعاناه مجتمعهم بكل تحدياته.

بدأ مشروع جديد يقصي كل المفاهيم القديمة، إذ يؤكد" **ألان تورين** أن الحداثة التي هي عقلنة وعلم وتكنولوجيا، لايمكن ولا ينبغي أن تلتقي مع الدين ومعتقداته"[3] كل هذا الانفتاح على العالم، وصور الوعي والفكر التنويري أبدع روادا في الفلسفة والمعرفة لخلق عالم مثالي، ليعيد الإنسان قيمته واعتباره الذي أرهقته القوانين الكنسية الأنانية،

فكان **'ديكارت'** دون منازع رائد الفلسفة العقلية "فقد وضع في كتابه 'Discours' الذي يعد الأساس لتنظيم الفلسفة والعلم الحديث، نظاما الحداثة: الخطاب الأول : أنا أفكر إذن

[1]– جيرمندر ك بامبرا، إعادة التفكير في الحداثة نزعة مابعد الاستعمار والخيال السوسيولوجي، تر: إبتسام سيد علام وحنان محمد حافظ ، مرا: أحمد زايد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2016م، ط1، ص11 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 13 .

[3]– جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، ص 127.

أنا موجود، والخطاب الثاني: الإدراك الذاتي"[1]، ربط فكرته هذه بالشك وركز على فكرة الأنا والذات والعقل،

ومع الحقبة الجديدة بدأت التحولات الفكرية الكبيرة التي أسهمت في ميلاد المشروع الحداثي في أحضان الفكر الفلسفي الغربي، الذي ظهر في كتابات **'ماركس'**K.Marx "فيطرح فكرتين الأولى: علاقة ارتباط بين الحياة الخاصة وتجربة الدولة، والتجريد والشكلية المعممين"[2] نجده أعطى أهمية بالغة للواقع المادي، حيث جعله المتحكم الأول في وعي الفرد والمجتمع ، وأما **'ديكارت'**رائد الفلسفة العقلية ينطلق بها من العقل إلى الحياة.

وفي ظل هذه الأفكار تظهر فلسفة **'نيتشه' F.Nietzsche** التي تعد مؤسسة للفلسفة الغربية الحديثة خاصة ماحققه من عالمية كاملة في كتابه 'ظلال الإله' ليطهر العالم الفلسفي من الإله،

ونجد**"نيتشه**" من أهم الفلاسفة الذين حطموا كل التقاليد الغربية و" استخدم فلسفته في البداية كفلسفة للقوة كما ظهر في كتابه 'إرادة القوة' "[3]، حيث جعل الإنسان هو مركز القوة ومركز الكون، ليصل إلى كل مايريده من غير أي إله في الكون، ويعتبره ذاتا– سلطوية– حيث عرض تساؤله:" إذا كان الإله موجود فماذا أنا إذن؟"[4]، كانت من أهم عباراته

الشهيرة التي وضحت مساره الفلسفي الذي أقصى فيه عالم الخيال الغيبي الغير موجود (الميتافيزيقي) وجعل وجوده في الواقع هو المركز الأول.

[1]– رضا داوري أردكاني، نحن وعورة طريق الحداثة ، تر: عبد الرحمان العلوي، دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان، 2007م، ط1، ص 35، 36 .

[2]– هنري لوفيفر، مالحداثة، ص17.

[3]– أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور مابعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2010م، ط1، ص 123.

[4]– المرجع نفسه ، ص 168.

إن هاجس الإبداع والتجديد والتغيير في كل المجالات الحياتية كان موجودا عند العرب منذ القديم، لكن موجة الانبهار والإتباع للآخر الغربي أصبحت سحرا يتغلغل داخل الأمة العربية خاصة بعد ظهور الحداثة الغربية، التي تسللت إلى تاريخ العرب و تراثه.

يؤكد **'جابر عصفور'** على عدم التلازم بين الجدة والحداثة، ذلك لأن الجِدة لاتعني التحول الجذري بالضرورة ولا تحمل بعدا مفهوميا يتصل برؤيا العالم في كل الأحوال"[1]، فيجب علينا أن لا نتبع كل التحولات بمفهومها الجديد والحداثي،

وفي ظل هذا الإبداع يقول **'أدونيس'** :" لايعني هذا أن عليّ أن أكتب بالطريقة التي كتبوا ، وأن أقارب الإنسان والأشياء والعالم المقاربة إياها التي مارسوها، إنما يعني على العكس أن أتفرد؛ أي أكون مختلفا عنهم، لا متطابقا معهم، هذا الإختلاف هو الذي يعطي لحركة الإبداع تألقها وتنوعها"[2]،

فهو يريد أن يتميز ويختلف عن كل ما مضى، و بما أن التهافت والانبهار والتعصب لآراء الآخر، كان لها جانبا كبيرا في بناء تراثنا الحديث والمعاصر للأجيال القادمة.

فهذا الوضع أثر في بعض النقاد، فكان منهم من "يدعو الناقد العربي إلى التسلح بالآليات النقدية القديمة من جهة والنظريات الناقدة المعاصرة من جهة أخرى"[3]، ومنهم من كان يدعو إلى التوازن والتعقل في تقبل حداثة الغرب بكل معالمها وتصوراتها إلى الفكر العربي، وهذا ما كانت تسعى إليه هذه المعارف والإيديولوجيات الغربية.

[1] – جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، ص 100.

[2]– عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، ص 151.

[3]– هشام الدركاوي، التفكيكية التأسيس والمراس ، تق و مرا: الرحالي الرضواني، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا، 2001 م، ط1، ص 137.

1-4/ الحداثة من المنظور الجمالي:

تشكلت الحداثة الغربية كثورة ضد الإقطاع والتعصب الديني، والنظام الكنسي والتطلعات البرجوازية والرأسمالية في المجال الإقتصادي بداية الذي كان يؤمن بالمادية ،

وبعدها إنتقلت العدوى إلى المجالات الأخرى خاصة الثقافية، التي نالت حظها من نظام الحداثة وطغيان الثورة الإعلامية و الإلكترونية، فكان كل قطاع يطبع الأفكار والمواقف " ويدعو نفسه حديثا بالنسبة لسواه، وحين نشر **'جان جاك روسو'** بحثه 'الموسيقى الحديثة' كان يهيئ نفسه ليهاجم بعنف جميع معاصريه تقريبا، وقد توجه بهجومه في البدء إلى 'رامو' Rameau [الذي] بشر بالعودة إلى الأشكال القديمة في الموسيقى "[1] .

فكانت النزاعات محتدمة بين المفكرين والفنانين بين مد جزر، في قيام أشكال جديدة و حديثة تناسب العصر، فظهر بحث **'هربرت سبنسر'** للتقدم عام 1857م يعد" أول محاولة للتوفيق بين تاريخ الفن ونظرية التطور (...) وأعقبت محاولة 'سبنسر' محاولات أخرى في تطور الفن مثل محاولة هيبوليت تين في فرنسا، وجروس في ألمانيا وهادون في أنجلترا (..) وقد طُبق مفهوم التطور على الموسيقا والأدب والنظم"[2] فأصبحت المادة الفنية ترتبط بالحياة الخاصة لتكسبها الشعور بالمتعة واللذة ،

" ما من شك في أن نص **'بودلير'** الرائع المدعو: رسام الحياة الحديثة le peintre de la vie modrne" يمثل فقرة هامة في التاريخ يمثل فقرة هامة في التاريخ (...) إنه يبحث عن ذلك الشيء الذي ستجوز لنا تسميته بالحداثة "[3]، فدخل هذا المشروع الحداثي مجال الصورة والإعلام والإتصال.

---

[1]- هنري لوفيفر، مالحداثة، ص 14 .

[2]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، 2005م، ط1، ص95.

[3]- هنري لوفيفر ، ما الحداثة ، ص 17 .

نشأت ثورة على مستوى كل التغييرات لبناء تاريخ علمي وفني، وبدأت " هذه الثورة منذ سنة 1905م مع ' أبولينير' ، سوندارس ، ماكس جاكوب، براك، بيكاسو، التكعيبية ... الخ، قبل الحرب العالمية الأولى، وبلغت أوجها عند نهاية تلك الحرب بعد الثورة السوفياتية "[1]، فصارت المسيرة الحداثية الفنية بالولوج داخل المنظومات الثقافية لتمنح الإنسان مايستحقه من راحة وحرية للإنسان الحساس والمرهف ،

يقول **'جون كيرد' G.Kird** "بصراحة مستندا إلى الإختلاف الجوهري بين الفن والعلم :

إن المواهب الفنية لا يمكنها أن تنتقل من السلف إلى الخلف، الفن يعتمد على الفرد وعبقريته "[2]، ليؤكد لنا كيرد أن الموهبة الفنية هي قدرة تنبع من داخل الفرد نفسه.

فأصبح الفن متداولا بين الفلاسفة الفنانين منهم **'جورج سانتيانا'** "فنان موهوب، مارس الرسم والكتابة الأدبية لديه كتابين هامين الأول:"الإحساس بالجمال 'Sens of beauty 1896م والثاني: 'العقل في الفن 1905م Reason in Art ' وعدة كتابات أخرى"[3]، تكمن فلسفته الفنية في الفلسفة الطبيعية المادية ؛

حيث يرى **'سنتيانا'** " أن الطبيعة تفسر نفسها بنفسها فهي الحقيقية الكاملة "[4]، فالإنسان لا يدرك قيمة الأشياء إلا إذا اتصل بها ويمثلها بصور حقيقية موجودة في الواقع.

إن اللذة التي يقصدها **'سنتيانا'** " عنصر جوهري من عناصر الفن (...) فاللذة الجمالية تعني إبتعادها عن المصلحة عند البعض "[5]، لأن الفنان عندما يفجر انفعالاته بصدق يستطيع البلوغ إلى عواطف الآخرين ويؤثر فيهم حيث يجعل القارئ يشعر به ويصبح جزء

---

[1]– هنري لوفيفر، مالحداثة، ص 25.

[2]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب ، ص 97.

[3]– محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004 م، ط1، ص 40.

[4]– المرجع نفسه، ص 42.

[5]– المرجع نفسه ، ص 62 ،63.

من إبداعه، فكل ما شهده العالم الغربي الحداثي من نظريات "كنظرية الفن للفن الذي كان رائدها الأول **'إمانويل كانط' Imanuel Kant** (1724 -1764) ولقد درس وركز على الحكم الجمالي وذلك في كتابه 'نقد ملكه الحكم 1790م "[1] ، وهذا ما يوضح أن هذه النظريات الحداثية فهي قائمة على أنقاض نظريات قديمة أوتاريخية.

1-5/ الحداثة الشعرية:

الشعرية من المفاهيم التي أحدثت تضاربا من خلال آراء النقاد في ترجمتها المتعددة ، مثل : البويطيقيا، الإنشائية، الشاعرية .... الخ، فظهرت عند الغرب منذ ظهور كتاب "الشعرية" **لأرسطو**، فحاولوا مزجها بسائر الفنون الأخرى كالرسم والسينما..الخ، و تعددت المصطلحات الشعرية بعد صدور كتاب' قضاياالشعرية""**رومان جاكيبسون Roman Jakobson** و كتاب' في الشعرية' "**لتزيفتان تودوروف**" **Tzvetan Todorov**، اللذان طُرحا فيهما العديد من القضايا والمفاهيم الشعرية ومتغيراتها.

يقول: "**رومان جاكيبسون** : الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة ، أما تودوروف الذي يدرجها ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات الأخرى"[2]؛ ربط **'جاكيبسون'** الشعرية بالوظائف اللغوية في عملية التواصل، لكن **تودوروف** جعلها علم يهتم بالخطابات الأخرى .

أما عند العرب فظهرت عند الجاحظ ، حازم القرطاجني، قدامة بن جعفر، وأهم الكتب التي تحدثت عن الشعر وجماليته ' منهاج البلغاء وسراج الأدباء' ، ' نقد الشعر' ، 'رسالة في صناعة قوانين الشعر' لـ 'الفارابي' وغيرهم ، يقول الدكتور" **حفناوي بعلي**":" أصبح السؤال اليوم في ثقافتنا الشعرية مفتاحا إستراتيجيا، يتجاوز الشعر إلي لغة الإبداع في

[1] – محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال ، ص 06 .

[2]– عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة (دراسة)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، (د،ط)، ص 09.

سياق فهمنا لشروط الإبداع "[1]، فهو يعتبر الشعر جسرا يتخطى الواقع للوصول إلي الإبداع و يأخذنا بشعريته" لتعيد إبداع ذواتنا وتعطي طعما مجازيا تخييليا جماليا لرتابة حياتنا "[2]، وهذا على حسب فهم كل مبدع لطريقة إبداعه، وكيفية استخدامه للوصول إلي المستوى المطلوب .

أما "**أدونيس**" فالشعرية عنده لها معنى خاص فيقول: " اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها، فيما تبتكره ، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مغلقة من حدود حروفها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر"[3]، وهذه رؤيته في ابتكار شعره وما يهمه هو الإبتكار الدائم للكلمات التي تخرج عن معانيها السائدة .

عندما بدأت الحداثة الشعرية عند الغرب، كان أول من استعمل مصطلح الحداثة الشاعر الفرنسي"**بودلير Baudelaire**"، أما بوادرها عند العرب فظهرت في بداية الستينيات على يد الشاعرة **'نازك الملائكة'** في قصيدة 'الكوليرا'، تزامنا مع الشاعر' **بدر شاكر السياب**"،فكان سخطهم ورفضهم على عمود الشعر ونظام القوافي والأوزان، الذي كان عقبة في كتابة الشعر.

تقول **'نازك الملائكة':** " نحن نرفض بقوة وصرامة أن يسبح شاعر نفسه وأن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه، أو تفعيلة تضغط عليه "[4]، فهي تطلب من الشاعر أن يكتب و يتصرف في الألفاظ كما يراه مناسبا له ولشعوره، وينسى أمر الوزن والقافية التي تعرقله،ومن هنا بدأت المحاولات الشعرية الحرة تبشر بولادة جديدة للشعر الحديث،

---

[1]– حفناوي بعلي ،الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة دراسات في تجربة نادر هدى قواسمة الشعرية ، دار الكتاب الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 2007م، ط1، ص 255 .

[2]– المرجع نفسه، ص 255 .

[3]– عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، ص 10.

[4]– المرجع نفسه، ص 190.

فنشأ الشعر الحر وشعر التفعيلة الذي أظهر في موهبتهم الغموض، والتجريب والإبتعاد عن الممارسات الشعرية القديمة.

يذهب ' **شكري عياد**" إلى أن الشعر الحديث يبدو غامضا لأنه يقدم لنا مالا نتوقعه، ومالا نتوقه، هو بالذات مانحسه "[1] ، فالشاعر الحديث يقدم لنا مشاعره بطريقته الخاصة ،التي حررها من كل القوانين والقوالب السابقة.

ثانيا: التجريب

التجريب رؤية إبداعية، تقوم بالإستفادة من الصيغ و التراكيب التي تتماشى و طموحات التحرر، و إقتحام عوالم مجهولة بوصفها وسيلة لابتكار أساليب جيدة في التعبير و خرق الثابت و النمطية، و كل ما يمكن إدراجه تحت مفهوم التجديد و الحداثة،

لكن في الحقيقة الحداثة أكبر من التجريب، فهو ليس إلا مظهرا من مظاهرها المتأصل منه و مطلب من مطالبها الداعية للتحول و المغامرة مع كل ما هو جديد في الأدب ومنه فالمصطلحين يصبّان في قالب واحد ألا وهو التجديد وكسر الرتابة، وكل القيود القديمة نحو التحرر والإبداع، ووضع الأدب في قوالب جديدة مغايرة عن التي وضع فيها مع الكتابات القديمة و هذا ما يجعله مبتكرا بعيدا عن التكرار و المعتاد .

1/ مفهومه :

1-1/ لغة: الإتجاه التجريبي في الأدب يعني الإعتماد على الابتكار والتجديد والاكتشاف، والخروج عن القواعد القديمة المعروفة، وهو مصطلح حديث نشأ في رحم العلوم التجريبية

[1]- أحمد المعداوي المجاطي، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع للدارس، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، (د،ت)، ص 263.

مع إيميل زولا*، لذلك نجده يتقاطع مع العديد من المصطلحات الأخرى: كالتجربة، وهذا الأمر جعله مصطلح فضفاضا وزئبقي، واسع وغريب.

جاء في قاموس المحيط في مادة جرب ما يلي:

جرّبه تجربة، إختبره، ورجل مجرّب، كمعظم، يلي ما كان عنده.

ومجرّب: عرف الأمور، ودراهم مجربة، موزونة.[1]

التجريب مقترن بالاكتشاف، والتجديد وتجاوز المألوف والسائد نحو التأسيس لتجربة جديدة تحاكي التقاليد الغربية وتستفيد منها، دون قطع صلتها بالموروث القديم ونفيه، وذلك كما يقول"**جاكيبسون**": " إن الجمع بين المحافظة على التقاليد والقطع معها، هو ما يشكل جوهر كل عمل فني"[2]، أما عن أصل لفظة التجريب في القواميس الأعجمية، فقد أوردت هذا المصطلح كذلك:جاء في قاموس أوكس فورد، كما يلي:

تجربة ⟵ Expriment / تجربتي ⟵ Expérimental / خبرة ⟵ Expertise[3]

كما ورد في القاموس الفرنسي الموسوم بـ Dictionnaire des synonymes:

Expérimental ⟶ Expérimentation ⟶ Essai

تجريب تجربتي

Expérimente a droit

خبرة

تجربة ⟶ Expérimenter[4]

---

*– كاتب وروائي فرنسي ولد عام 1840 من أعم الشخصيات التي ساهمت في تطور المسرحية.

[1]– مجد الدين محمد يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد الأول، (د.ت)، ص46.

[2]– خليفة غيلوفي، التجريب في فن الرواية العربية، رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، (د.ب)، 2012م، ط1، ص157.

[3] – Ox ford wordpower dictionary, new 3rd edition, university paress, p259.

[4] – Dictionnaire des synonymes, E,Gerauvrier, C désirat, T.hodé, couronné par l'académie française. P 328.

1-2/ التجريب والتشكيل النقدي:

الأدب التجريبي هو" ذلك الذي يعتمد في نظرياته العامة على جهده واجتهاده، وعلى ما ينقذه من متاحف الماضي، وما يقتبسه من نبراس الغرب اليوم (....) تماشيا مع مقتضيات العصر لا مع متطلبات الماضي"[1]؛

من خلال هذا القول نستطيع الحكم على التجريب بأنه ذلك الجديد الذي يواكب روح العصر متماشيا مع متطلبات الحداثة، متجاوزا التقاليد القديمة التي باتت عبارة عن محاكاة واستلهام مع غياب الجمالية والفنية.

ومنه فإن الأدب التجريبي هو الإبداع الذي يستفيد من الموروث القديم (التراث) ومن التقنيات الغربية الحديثة، فيجمع بينهما في إبداع واحد " فجدل التجريب متعدد الأطراف لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي"[2].

و منه نفهم أن هذا الشكل الجديد يمثل ثورة على النموذج القديم متجها نحو البحث عن تقنيات جديدة لا يملك عنها المبدع أي فكرة أو أي نموذج بمعني أن يكتب المبدع بحرية مطلقة و أن يتحرك وفق إبداعه الخاص .

ارتبط التجريب بالتطور والإكتشاف، وهو بهذه الماهية يعني إعتماد أو بحث الشاعر عن أدوات وأساليب جديدة في التعبير تزيد من قدرته على إيصال المعنى للمتلقي، كما أنهتجاوز وتخطي للماضي الذي لا يعد سوى منطلقا لأي عملية نحو الحاضر ثم المستقبل.

[1]- خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، ص173.

[2]- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مكتبة الساعي للطباعة، القاهرة، مصر، 2005 م، ط1، ص03.

وهذا ما أكده "**صلاح فضل**" في قوله: " التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في إبتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[1].

التجريب دائم المغامرة مع الجديد، وهو ما ارتبط عند "**صلاح فضل**" بالشكل الفني، وهذا واضح عندما بيّن أن التجريب قرين الإبداع، كما يراه منحصرا في تجاوز الشكل التقليدي والمغامرة في الجديد واستحداث شكل جديد.

لكن التجريب أبعد من ذلك، فهو مختص في تجاوز كل التيارات المعرفية و تفكيكها، ثم إعادة دمجها وصياغتها وتأسيسها بطريقة جديدة غير معروفة لدى العامة، فتبعث فيهم الرغبة في التعرف على الجديد وممارسته ومعرفة جوهر الاختلاف، إذن يمكن القول أن التجريب يقوم على ثنائية الهدم والبناء، "لأنه يتضمن الجديد، وتجاوز المألوف أو إحلال قيم جديدة مبتكرة، تحل بديلا لقيم معهودة في بناء فني متميز"[2].

إن جميع التعاريف والآراء النقدية تتفق على تصور واحد مفاده أن التجريب هو ضرورة الخروج عن الأنماط التقليدية قصد إحياء الأدب و البحث عن أشكال جديدة متطورة وحضارية، خاصة وأن النموذج القديم لم يعد يواكب التطورات، فقد كان منغلقا وثابتا، وعليه أن يستعيد معناه من خلال الحداثة والتجريب فـ: " التجريب إذن هو إعادة قراءة للماضي، ووعي بالحاضر وفتح الآفاق على أحلام المستقبل وإكتشاف وإختبار لأشكال جديدة للتعبير وطرق حديثة للتفكير"[3].

---

[1]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 03.

[2]– شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة من 1960–2000، دار العلم و الإيمان، 2017م، ط 1، ص14.

[3]– محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر نصوص من دس خف سيبويه في الرمل لعبد الرزاق بوكبة، دار الألمعية، 2012 م، ط1، ص32.

وبما أن التجريب زئبقي المفهوم فقد أورد له الدكتور "**مدحت أبي بكر**" أربعة عشر تعريف وهي:

- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
- التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير
- التجريب مرتبط بالمجتمع
- التجريب مزج الحاضر والماضي
- كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب
- لا يوجد تعريف محدد للتجريب
- التجريب إبداع
- التجريب مرتبط بتقنية العرض
- التجريب فن الخاصة وجمهور المثقفين
- التجريب تجاوز للركود
- التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح
- التجريب ثورة "[1]

والذي يوضحه في هذا التعريف أن التجريب مرتبط بكل متغير ومختلف وجديد.

2/التأصيل لمصطلح التجريب:

2-1/التجريب عند الغرب :

من اللافت للنظر ومن الوهلة الأولى أن التجريب بالمجال العلمي ، ذلك أن-التجريب و التجربة-صيغتان مصدريتان للفعل نفسه وهو مصطلح حديث ظهر في القرن العشرين، وبدايته الفعلية كانت مع العلوم التجريبية وهو حجر الأساس في هذا المجال، لكن هذا لا

[1]- شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، ص14.

يؤكد أنهما يشتركان في تعريف واحد، فالفرق بينهما واضحة حيث أن التجربة ممارسة ملموسة نستطيع الإحساس بها أما عن التجريب فهو مصطلح عرف بداية في المجال العلمي (المخبر) ثم اخترق مجال الأدب كحال العديد من المفاهيم الأخرى ليجد لنفسه مكانا مع الشعر أو النثر .

أدخل "**إيميل زولا**"**E.Zola** هذا المصطلح إلى الحقل الأدبي في مؤلفه" الرواية التجريبية"، حيث طبّق الطابع التجريبي على المجال السردي، واقترح أن تعالج القصة وتفكك كما في المخابر، لنكتشف القوانين والسلوكات الداخلية، فإذا كان العالم يختبر التجارب، كذلك في العمل الإبداعي لا بد للمبدع من التجربة و تجاوز المألوف نحو التأسيس لتجربة جديدة مختلفة عن سابقتها.

ثم عرف هذا المصطلح في المجال المسرحي، لأن" المتتبّع لمصطلح التجريب من الكلمةاللاتينية(Experiementuml) والتي تعني البروفة أو المحاولة."[1]

وكلمة "بروفة" أو "محاولة" تعني التجربة أو إعادة المحاولة مرة أخرى حتى الوصول إلى الطريقة المثلى والصحيحة للتمثيل، فشاع هذا المصطلح في القرن العشرين، وجاء ذيوعه مرتبط بالمسرح (...) لقد قدم هؤلاء أفكارا ونفذوها على المسرح بتصميم خاص من الديكور، وبتجهيز ممثل ذي سمات خاصة(...) يستخدم كل حواسه وقدراته الجسدية".[2]

وبما أن المسرح يمثل صلة وصل مباشرة بين الممثلين والجمهور، فلا بد له من التطور والتجدّد في كل مرة ، لأنه يعالج قضايا الإنسان وواقعه كما يساهم في التأثير فيهم بصفة مباشرة، لذلك كان لزاما عليه التجدّد في كل مرة من ناحية الموضوعات أو حتى في جمهورها.

[1]– شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص13.

" فلا يزدهر المسرح كأي فن من الفنون الإنسانية الأخرى، بغير التجريب الدائم والمغامرة مع الجديد، لأن المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا"[1].

كما يعرّف"**إبراهيم حمادة**" المسرح التجريبي بأنه: " المسرح الذي يحاول أن يقدّم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور"[2]، حيث

" كان **ألكسندر تايروف Alexander Tairov** يريد إنشاء وتشييد منصّات وخشبات ذات تأثير غير عادي، وكان يستخدم المكياج المبالغ فيه لإبراز الطابع المسرحي، وكان **فيسفولدهولد MyerholdWesvold** ينتقل بالدراما والمسرح بعيدا عما كان يراه تشخيص يافعا نحو الطابع اللاّفردي المقصود، وفي ذات الوقت كان **نيكولاي أوخليكوف Nikolaiokhlekov** يطوّر عروضا كبيرة في الهواء الطلق، هادفا إلى تحطيم الإنفصال التقليدي بين الممثلين والجمهور"[3].

إذن كل هذه التجديدات في مجال المسرح تعتبر اللبنة الأولى لظهور ما يسمّى بالتجريب، حيث أن كل فترة تفرض على الفرد التطور و مواكبة الحاضر، وبما أن الإنسان بطبيعته يميل للتجديد والابتكار والخروج بالجديد في كل مرة لكسر الرتابة والمألوف، فالمسرح وفي كل مرة كان يظهر بأسلوب وشكل مغاير.

ولعلّ أهم المسارح التي حقّقت التطور والتجريب نذكر مسرح "**بريخت**" الغربي، " أواخر العشرينيات، فترة صعود مؤسسات مسرحية من هذا اللّون، في المهرجانات الجماهيرية،

---

[1]– صبري حافظ، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الأنجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ب)، 1984 م،(د،ط)، ص07.

[2]– شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة ، ص13.

[3]– رايموند ويليامز، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة, 1999م،(د،ت)، ص114.

ومسرح الشارع في تقديم العروض في المشارب والمصانع، في جولات جماعات مثل: " القمصان الحمر" و "الصواريخ الحمر"[1]

ولعلّ أهم المحاولات التجريبية التي إعتمد عليها"المسرح البريختي" ما يلي:

- عهد بريخت على عدم مزج المشاهد في النص عكس ما كان عليه المسرح الأرسطي الذي كان يهدف للتطهير، تحوّل من كونه مسرح عاطفي، إما يثير الخوف أو الشفقة إلى مسرح يخلق لدى الجمهور الدهشة لحل المسألة التي تعرضها المسرحية.
- الممثل ليس مجسد للدور فحسب، وإنما معلقا على الحدث كذلك.
- كما جعل الموسيقى أداة تمكّن الجمهور من شرح وفهم موضوع المسرحية.
- الأغنيات التي تفصل المشاهد هي عبارة عن فواصل تساعد على التعليق" [2]،ومن هذا نجد أن المسرح أيضا نال حظه من التجريب مثل الفنون الأخرى.

3/ الأسس المعرفية للتجريب :

لقد توسّع مجال العلم وأصبح يضم العديد من الدراسات كالتاريخ، الدين، الفلسفة، .... إذ لا توجد حركة فنية دون إرتباطها بحركة فكرية، ومن أهم المرتكزات الفلسفية التي قامت عليها خلفية التجريب هي:

الفلسفة الوجودية، الفلسفة التجريبية، الفلسفة الوصفية، فلسفة الأشكال، الفلسفة الظاهراتية وفلسفة التحليل النفسي.

[1]– رايموند ويليامز، طرائق الحداثة ضد المتوائمين، ص 125.

[2]– بتصرّف: شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، ص21 ، 22.

ونعني بالفلسفة على حد تعريف"**أرسطو**" أنها: " معرفة الوجود في ذاته"[1] ، يعني البحث عن جوهر الوجود، والفلسفة أكثر شمولا من العلوم الأخرى.

3-1/ فلسفة التحليل النفسي:

في هذا السياق لا بد أن نذكر جهود العالم "**سيغموند فرويد**"**Sigmund Freud**، فقد كان لتحليلاته وإتجاهاته دور بارز في الكشف عن الإبداع الفني وكيفية إنتاجه،" فالمبدع ينتمي إلى واقعه، ومن الطبيعي أن يتأثر بما يحيط به من أحداث ومواقف سواء أكانت مفرحة أم محزنة، حيث أنه للأحداث الواقعية، والمشاهدات والإطلاعات التي تحدث في حياة الشاعر صلة بما يبدعه" [2]،أي أن الواقع يؤثر علي الشاعر ومسار حياته .

"قام فرويد بتطبيق نظريته عن الفن، وجعل الفن كحلم الحالم، أو كحلم اليقظة"[3]؛

بمعنى أن فرويد في تحليله لشخصية الفنان أو المبدع إعتمد على النظرية النفسية العامة، فهو يفتقر إلى الوسيلة التي توصله لإشباع رغباته ويرى أن للناس دوافع ورغبات لا يمكن إشباعها، و لا يمكن إخمادها، فهي بحاجة إلى نوع من الإشباع عن طريق التخييل Phantasy الذي يستطيع الإنسان من خلاله إشباع رغباته ويتجلى ذلك عن طريق أحلام اليقظة أو أحلام النوم.

إذن يجعل الفنان عمله كمتنفس لصراعات داخلية بين الهو و الأنا الأعلى و الأنا السفلى، و بذلك يكون إبداعه إشباعا لخيالات لاشعورية يظهرها الفنان في شكل رمزي غامض ومعقّد باستخدام أدوات كالصور، أفكار، خيالات،كما ركّز فرويد على " المنظور

---

[1]- محمد شفيق شبا، في الأدب الفلسفي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2009م، ط1، ص 29.

[2]- بتصرف: المرجع نفسه ، ص68.

[3]- محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ، ص56.

السيكولوجي للأسطورة، وأنها بديل أو تعويض عمّا يعتمل في النّفس ممّا لا تستطيع الكلمات أن تعبّر عنه"[1].

فالأساطير تحمل العديد من الرّموز والدلالات الغامضة التي يصعب الوصول إلى تأويلها فهم المقصود منها، وهي بديل يعوّض به الشّاعر كلمات وألفاظ لم يستطع التعبير عنها.

و منه يكون" الفنان قد عبّر عن رغباته بطريقة إبداعية إستمتع بها الجمهور، وبدون كبت"[2]، والمهم عنده هو كسب ثقة المتلقي وإغرائه بطرقه المستحدثة.

3-2/ الفلسفة التجريبية:

من أشهر روادها **هوبز Hobbes** ، جون لوك J.Loke، **ديفيد هيوم David hume**، **ليسينج Lessing**،تعتمد على مبدأ التجربة كأساس للوصول للحقيقة، خاصة في مجال الإبداع وتصوّر الوجود، وانتقلت الحقيقة بذلك من الميتافيزيقا إلى الفيزيقا، وبذلك فهم يقرّون أن الحواس هي المصدر الوحيد لإدراك الحقيقة (الوجود المادي للأشياء).

بمعنى أن يتجاوز العمل الأدبي حقيقة أنه يدرك بالسمع ليتحوّل إلى إبداع نلمس فيه صورا ومشاهد تجريبية جديدة، عن طريق التخييل، مما يجعله منفتحا على الجديد، إنطلاقا من الحقيقة الواقعية.

هنا يكمل فعل التجريب إستنادا إلى تحوّل الصور، التي تنشئ في ذهن المبدع، أيضا عن طريق إمتزاج الخيال بالواقع "[3]،إذا لابد للمبدع أن يتميز بخيال واسع.

---

[1]- محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 58.

[2]- بتصرف: جيروم ستولينز، النقد الفني دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2006م،(د،ط)، ص132.

[3]- محمّد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 43،44.

3-3/ الفلسفة الوضعية :

من أهم روادها "**أوغست** كونت"**Auguste Conte** تقرّ أن المعرفة الصحيحة هي التي تكون مبنية على الواقع والتجربة وأنّ العلوم التجريبية أحسن مثال يحقّق اليقين وأن الفكر الإنساني غير معصوم من الخطأ، إلا إذا اتصلّ بالتجربة الدائمة"[1]،حيث يربط الواقع دائما بالتجربة، لتحقيق مايريده لتحصيل المعرفة الحقة.

3-4/ الفلسفة الظاهراتية:

من أهم روادها"**هوسرل**"**Husserl** ترى أنّه لا يمكن فهم الأشياء والعالم إلا من خلال وجودهما العرضي (المباشر)، ومن ثمّ الكشف عن جوهره بمعنى الإنطلاق من الظّاهر إلى الباطن، بدلا من الإنطلاق من الغامض والمخبوء نحو الوصول إلى جوهر الوجود.

يعني أن التفكير في الشيء وفهمه هو جوهر فهم الوجود، تقوم هذه الفلسفة على الإدراك المباشر من خلال ما هو ظاهر ومشاهد في الواقع دون حواجز تحجب بينه وبين المبدع، وهذا ما ينتج لنا صورا موجودة وحقيقية في العالم عن الأشياء في ذاتها، وهذا هو جوهر التجريب الذي يركّز في التعبير عن الموجودات والأشياء الموجودة في الواقع الفعلي دون تنميق وتزيين لها، وتصويرها كما هي في حالتها، وهذا ما يولد لنا صورا بصرية وعوالم تصويرية تعتمد على خيال المبدع، ومن هنا فهي تمثّل أحد أبرز الخلفيات المهمّة في تجاوز المألوف نحو التجديد والتغيير"[2]،وليتحقق ذلك يجب أن يركز المبدع على خياله الخلاق.

[1]– بتصرف: محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 43، 44 .

[2]–بتصرف: المرجع نفسه، ص 47، 48 .

3-5/ الفلسفة الوجودية:

رائدها"**جون بول سارتر**" **J. P.Sartre** ، تمثّل فلسفة الإنسان وتقوم على حرّية الفرد، وإعتباره مركز الوجود، وباعتبار الإنسان المؤثّر في الإنتاج الفني خاصّة فهو صانع الحضارات التي يتفاعل معها ويؤثّر فيها ويتأثر بها، وهو الكائن الثقافي في هذا الوجود، ومن خلال هذا كلّه سوف يكون إبداعه منطلقا من هذه العوامل التي يتعايش فيها الفرد، وسوف يكون نتاجه عبارة عن خليط متجانس مرتبط بحياته، وعالمه وطبيعته، فهو إعادة خلق لها، يعني أنّ هذه الفلسفة قد أعادت للفرد مكانته ومركزيته من خلال إعادة الإعتبار للذات الإنسانية وما تبدعه وما تنتجه من نتاجات تستحقّ ردّه للصدارة، حيث أن كل ما ينتجه الفرد نابع من ذاته وشعوره وحرّيته في التعبير عن أيّ قضية "[1] تهمه أوتهم مجتمعه.

3-6/ فلسفة الأشكال (الجشطالتية) :

تقوم الفلسفة الجشطالتية بالإعتماد على الشكل باعتباره أيقونة تحمل دلالة، يعتمده المبدع عندما لا تكون الألفاظ قادرة على التعبير أو عندما لا يجد المساحة الكافية في عمله ليعبر، فيلجأ إلى هذا الحل حتّى يثري نصّه بأشكال مختلفة تؤدّي الغرض المطلوب ويعبّر عن المعنى المراد إبلاغه، وقد سبق هذه الفلسفة ما يسمّى بالسيكولوجية النفسية التحليلية التي تهدف للتجزئة، وهذا ما جعل الجشطالتية، إتجاه فلسفي وسيكولوجي في الوقت نفسه، أما بالنسبة للنص الإبداعي فقد تمثّل في تحوّله من مدرك سماعي (صوت) إلى آخر بصري (بصر)، ليظهر على المتلقّي مدرك آخر يسمّى بالإنطباعي"[2].

إذن هذه هي أهم الخلفيات المعرفية الفلسفية المهمّة التي أدّت إلى ظهور ظاهرة التجريب في الشعر العربي الحديث والمعاصر، باعتماده على فلسفات غربية الأصل ساعدت في

---

[1]-بتصرف، محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص53، 54.

[2]- بتصرف، المرجع نفسه،ص ص 61،59 .

تغيير النظرة الكلاسيكية، وتحوّلها على مستوى الشكل والمضمون، فالتجريب يقوم على تجاوز الماضي والسير نحو المستقبل، أين يوجد التغيير ومعايشة الواقع.

لقد بدأ التحرك باتجاه العقل والمعرفة ما بين الوجودية والبراغماتية و العقلانية والتجريبية، فنشأت مزاعم فلسفية كبيرة، كل واحد منها يدافع على قضيته و نزعته ونظريته، التي تصبّ في رقي العلم والتقدّم والمعرفة.

وكانت نظرية "**جون لوك**"**Jean Luck** واضحة في كتابه: " محاولة في الفهم البشري"، حيث" رفض فيه الأفكار التي نادى بها الفلاسفة العقليون(...)، كما أقرّ فيه أن التجربة المصدر الوحيد للمعرفة"[1]، ولقد كانت هذه النظرية من أهم النظريات التي إعتمد عليها التجريب فيما بعد.

[1]–بتصرف: أحمد ناظم داود ، نظرية المعرفة عند لوك، مجلّة الآداب الفراهيدي، جامعة كركوك،العدد5 ، ديسمبر 2015م ، ص313.

الفصل الأول

الفصل الاول : معرفية النص و فرضيات التحول و التجريب

اولا : التجريب على مستوى التشكيل اللغوي

1 / مفهومه اللغة :

2 / تجربة اللغة الصوفية

3 / تجربة اللغة المحكية(العامية)

ثانيا : التجريب على مستوى التداخل النصي

(التناص)

1 / مفهومه

2 / التناص الداخلي

2-1/ تناص ديني

2-1-1/ قسم مع القران الكريم

2-2/ تناص تراثي

2-3/ تناص أدبي

2-3-1/ مع الخطاب الصوفي

2-3-2/ مع نصوص الشعر العمودي

2-3-3/ مع النصوص اللغوية التاصيلية

2-4 / تناص تاريخي

3 / التناص الخارجي

3-1/ قسم مع الأساطير

3-2/ قسم مع الآداب الأجنبية

1/ الواقعية

2/ الرمزية

3/ السريالية

ثانيا : التجريب على مستوى الفضاء النصي العتباتي

1 / مفهومه (المناص العتبة)

2 / أنواع المناص

3 / العتبات النصية الخارجية

1 -1 / سيمياء اسم الكاتب

3-2 / سيمياء العنوان

3-3 / سيمياء الصورة

3-4/ سيمياء اللون

3-5 / سيمياء المؤشر الأجناسي

4 / تجلي العتبات الخارجية في الديوان(ن1،ن2)

5/العتبات النصية الداخلية

5-1/سيمياء الإهداء

5-2/سيمياء المقدمة

5-3/سيمياء التصدير

5-4/سيمياء الاستهلال

6/تجلي العتبات الداخلية في الديوان(ن1،ن2)

أولا : التجريب على مستوى التشكيل اللغوي

الشاعر في تشكيله لفعل الإبداع لابدّ أن تتوفّر لديه، بعض التقنيات والأساليب التي تمكّنه من خرق وكسر كل القواعد القديمة لإنتاج نمط جديد من الكتابة الإبداعية الحداثية، تحمل في طياتها كل أنواع المغامرة والتجريب والتغيير، الذي لم تعهده العصور السّابقة، فإذا كان " التجريب يقوم أساسا على الجدل القائم بين أشكال التغيير وقضايا التفكير، وعلى التجاوز المستمر لما هو سائد، والتأسيس لذائقة جديدة تتناسب مع روح العصر، تستلهم من الماضي عقبة وأريجا، وتفتح أعينها على الحاضر وما يموّر به من تقلّبات، وتتطلع للمستقبل وما يحصل من مستجدّات"[1].

كانت الحاجة ماسّة لتمرّد الشاعر على النموذج القديم والخروج من دائرته، وذلك باعتماده أو تسلّحه بمجموعة من الإستراتيجيات و الأساليب والأدوات، التي تساعده على خلخلة النظام القديم وإعادة فرزه، للخروج بنظرية جديدة تسمّى التجريب، ومن بين هذه الإستراتيجيات نجد:اللغة ؛

1 / اللغة مفهومها :

من خلال بناء اللغة وتحولاتها، اعتمد الشاعر على مفارقة النموذج القديم والخروج عن قواعده المألوفة، وبهذا يكون قد خرق هذه المعايير وأسّس لنموذج جديد، قوامه التغيير والاكتشاف ذلك أن اللغة هي أولى العتبات التي تواجه القارئ، كما أنّها مفتاح للتجاوز،ومن اللافت للنظر في المحاولات التجريبية الأولى، تنوع استخدامات ودلالات اللغة من حيث توظيفها في عملية الإبداع الأدبي، "وهو مايسمح لنا بالتعرّف على الجماليات الجديدة التي يتأسّس عليها الشّعر المعاصر في نماذجه المتميّزة"[2].

[1]– محمّد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص65.

[2]– المرجع نفسه ، ص67.

فالقارئ من الوهلة الأولى يلاحظ الفرق الجوهري بين الحساسية القديمة والجديدة، خاصة من جهة الاستخدام اللّغوي " فما ينتجه الشاعر المعاصر ليست قوالب جاهزة، وإلا ما كانت الحاجة لهذه الثّورة "[1].

كما أن للمبدع الحديث الحريّة في التصرّف في كتاباته التجريبية، فلديه الحق أن يحتوى نصّه على جميع أنماط اللغة سواء أكانت: الصوفية، الشعرية،الرمزية، العربية، الفصحى، أو حتى العامية...، فمادام المبدع ينتمي للعصر الحديث فلا بدّ له من السير في غمار التجريب، والخروج عن الأنماط القديمة التي وصفها البعض بأنها مملّة، "فاللغة المثالية هي التي تصدر عن روح العصر، وتتماشى مع حاجاته ومطالبه "[2].

لابد للشاعر المعاصر البحث دوما عن كلمات جديدة حتى يوظفها في إبداعه، تنقل بذلك القارئ من المعقول إلى اللامعقول، حيث يسعى لتوظيف " لغة تنفصل عن الماضي ولا تتنكر للتراث اللغوي، ولكنها لا تجمد عند مرحلة تاريخية من تطور اللغة، وإنما تساير المستجدّات في غير إندفاع أو غلو أو تطرّف"[3].

كما أن اللغة هي الأداة التي من خلالها يستطيع أي فرد التواصل مع غيره، "فهي ظاهرة إجتماعية مكتسبة، يشبه اكتسابها أي عادة إجتماعية أخرى "[4]، تمكن الفرد من التعبير عن ما في داخله من أحزان أو أفراح....الخ

لقد مرّت اللغة بالعديد من التطوّرات منذ ظهورها، فاللّغة القديمة ليست هي اللّغة الحديثة، بمعنى أنّها خضعت للمغامرة والتجاوز.

[1]– محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 67.

[2]– هادي نهر، علم اللغة الاجتماعي عند العرب، الجامعة المستنصرية، 1988م، ط1، ص104.

[3]– زكريا مخلوفي، واقع اللغة العربية في عصر العولمة، مجلة الأثر، ع21، ديسمبر2014 م، الجزائر، ص63.

[4]– هادي نهر، علم اللغة الاجتماعي عند العرب، ص73.

"فاللّغة أساس الجمال في الإبداع الأدبي بصفة عامة (...) ويمكن القول بصفة عامة أن لغة الكتابة الإبداعية لغة قلقة ومتحوّلة وزئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا إنزياحيا "[1].

تعتمد اللغة على قاعدة الانزياح أو العدول وهي حيل يلجأ إليها الشاعر بغية خلق معاني ودلالات غامضة ومستترة، تحتاج التأويل لفهم معناها،كما أنها من ناحية أخرى تكشف عن تمكّن الشاعر من استخدام دلالات متعدّدة ومتنوعة " فهي مثابة خط يشير تجاوزه إلى فوق طبيعة اللّغة"[2].

2/ تجربة اللغة الصوفية :

من أهم ما يثيرنا في الكتابة التجريبية عند شاعرنا " **علاء عبد الهادي**" الذي نجده يعيش داخل خلوات وعوالم صوفية تربطه بوجود داخل الكتابة الشعرية، حيث نخلص إلى كتابة صوفية شاعرية متأثرة، لعلّها تعوّضه على ما افتقده في واقعه المتأزّم ليجد متنفسا، داخل فضاءات التصوّف الواسع.

أخذ المصطلح الكثير من الاهتمام، فمنهم من ربطه بالناحية العملية، ومنهم من جعله ضمن السلوكات (العلمية) الدينية، فقد ورد في قوله تعالى:

﴿ قَالَ ٱلۡحَوَارِيُّونَ نَحۡنُ أَنصَارُ ٱللَّهِ ﴾"[3]

إن تسمية الحواريون مأخوذة من صفة البياض في اللّبس، (...) فالتسمية بالحواري مشتقة من صفة اللباس أصلا"[1].

---

[1]– عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، المغرب، الرباط، 2015م، ص142.

[2]– رولان بارت، ماهية الكتابة، دراسات نقلها إلي العربية محمد برادة ، (د،ب)،(د،ت)،(د،ط)، ص124.

[3]– سورة آل عمران، الآية 51.

ونجد رأي آخر يرجع التصوّف ولفظه إلى لبس الصوف، لعلّ" السراج الطوسي (ت378) يعد أول المؤرخين لتجربة التصوّف (...) وفيه يذكر أن هذه التسمية مأخوذة من لبس الصوف إقتناء بالأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم والأولياء الصالحين (...) وإن التصوّف في مضمونه يرتكز على ثنائية من *المقامات و**الأحوال التي هي قوام التجربة الصوفية"[2].

تعود دلالة هذه اللغة الوجدانية الهائمة في ملكوت الكون الإلهي، هو هروب الشاعر من الواقع المؤلم ليعوّضه بشعور روحي،يعبّر عما يجيش في ذاته وعن رغبته الخاصة، بطرق مميزة و انفرادية.

نجد الشاعر لديه قاموسه الواسع من الصوفية وتأثره الكبير بها، يوجد الكثير من الألفاظ الصوفية التي إتخذها الشاعر كدليل لتجربته الشعرية الجديدة منها:

في بداية المقاطع الشعرية نلاحظ وجود العناوين الآتية:

" **مقام الحرف/ مقام الحلم (...)**

في مقام العشق (...)

مقام الكتابة (...)

في مقام البلاد (...)

---

[1]– أمين يوسف عودة ، تأويل الشعر و فلسفته عند الصوفية،عالم الكتب الحديث ،جدارا للكتاب العالمي ،الأردن، ط 1 2008م، ص 4.

*– المقامات : هي المراتب الخلقية التي يندرج فيها الصوفي السالك في صعوده الروحي.

**– الأحوال : هي الحالات الشعورية المتباينة التي تنهال على وجدانه هبة من الله تعالي (انظر: أمين يوسف عودة ، تأويل الشعر و فلسفته عند الصوفية ، ص 6).

[2]– أمين يوسف عودة ، تأويل الشعر و فلسفته عند الصوفية، ص 65.

مقام القصيد (...)"[1]

لقد وظف الشاعر اللغة الصوفية بطريقته المميزة خاصة حين طرق باب المقامات ويعرّف المقام بـ: " المقامات مثل التوبة، والزهد، والفقر، والصبر، ....الخ، والمقام في التصوّف معناه مقام العبد بين يدي الله عزّ وجل (...)، ويسمى مقاما لإقامة السالك فيه "[2]، قوله تعالى : ﴿ وَمَا مِنَّا إِلَّا لَهُ مَقَامٌ مَعْلُومٌ ﴾ "[3]

وهناك من جعل هذه المقامات هي (40) أربعون مقاما، كما خلص إليها الشيخ الصوفي " أبو سعيد بن أبي الخير في مؤلفه (المقامات الأربعون) التي ما تزال مرجعا للدارسين، فهي تبتدئ بالنية وتنتهي بالتصوّف، ولقد أثارها هذه المقامات في القرن الخامس الهجري (5 هـ-11 م)"[4].

جعل الشاعر هذه المقامات الخمس هي الدقائق الخمس التي تمرّ عليه لإنهاء قصيدته "النشيدة" وتنتهي هذه المقامات الخمس إلى "مقام المعرفة "الذي وضعه الشيخ الصوفي في المرتبة 25 الخامسة والعشرون"[5]،

لأنها تبدأ"بمقام الحرف" لمعرفة الجملة وجميع ألفاظها وتراكيبها التي يبحث عنها بلهفة وشغف حتى يدخل في "مقام العشق" أعشق الحروف والعبارات المتناسقة والمتناغمة التي تعطيه القدرة على صياغتها في " مقام الكتابة" التي تجعل القلم يتكلم بكلماته الصاخبة السّجية ليصل إلى " مقام البلاد" مقام رفيع يعلوا به الشاعر إلى مقام الخلود والرفعة يقول:

---

[1]- علاء عبد الهادي ، النشيدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2003 م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2005 م، القاهرة ، مصر،(د، ص).

[2]- عبد المنعم الحفني ،الموسوعة الصوفية ، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2003 م ، ص 963، 964.

[3]- سورة الصافات الآية 163 .

[4]- بتصرّف: محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، (د،ط)، ص31.

[5]- بتصرف: المرجع نفسه، ص32.

" (...) فَوَقَفَ وسَألنِي عَن حَالِي.

فشَكرْت الله، إلى مجْلسِ السلْطان، وذَهبتُ بعْد أيَام

وحِين دخلْت علَيه مجْلسهُ، أمَرني بالجُلوِس... كَان القَومُ

مُجتمِعينَ يَخوضُونَ فِي الفِقهِ مرَة، وفِي أثَارِ النَاِس مَرة وفِي

الشِعر والبَلاغَة مَرّة، وظَلَ الحَديثُ رقْرَاقًا تتَجَاذبهُ الألسِنةُ "[1]

وصل إلى مقام السلطان، بلوغ الحرف والعبارة مبتغاها ووصلت إلى النفس الشاعرة لتكمل مشوارها فتصل إلى "مقام القصيد" المقام الأخير الذي يعني نهاية (الشاعر) الكتابة، ووصول الشاعر إلى الذات العليا التي كان يبحر بها داخل مجالس الشعر والبلاغة ونعت الكلمات المؤثرة، يقول:

" فَإنَه قَرِيني الذِي لَمْ يعُد !

بِماذَا تُفيدُ التلَاوِينُ إنْ لَمْ نحِس الَفرحَ،

أَو تَكتِشفَ عَورَة الأرْخبِيل،

فَذرْنِي أهَيّئُ جُسومِي..

تِلكَ التِي تَنْتَهِي حُقوقَ هذَا البيَاض، "[2]

دخل في عوالم أخرى غيبية غير موجودة في الواقع، هذا لكي ينهي ما كان يكتبه على صفحاته البيضاء، لكي ينزل من العالم الآخر إلى عالم الواقع الذي سيعيده إلى جسده الحقيقي، من عالم كان يسبح في خياله بفرح ومحبّة، فالآن بعد نهاية القصيدة يرجع إلى

[1]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ،(د، ص).

[2]– المصدر نفسه ،(د، ص).

عالمه الذي كان يعيش فيه، حيث كان ينتظر هذه العودة إلى الجسد الذي حرمه من روحه الخالدة يقول:

" **ظَلّتِ دَقيقَة واَحدَة**

الآنَ

لَمْ أُميِّز صَوتًا غيْر انتِظاَرِي !

دَقيقَة واَحدَة..

سَألُوذُ فيِها بِشُرودِي..

.....

ابْنيِ مُنذُ سِتِ دقَائِق، فِي انتِظَارِي.."[1]

الشاعر تحاصره الرغبة دائما في الشرود وبعد هذا الوقت ينتظره (ابنه) مولوده منذ ست دقائق، فالخمسُ دقائق للمرور على "المقامات الخمس": مقام الحرف، مقام العشق، مقام الكتابة، مقام البلاد، مقام القصيد، و"الدقيقة السادسة"، وقت العودة المنتظرة من عالمه الخيالي المبهم إلى عالم الواقع الحقيقي بقصيدته المنتظرة بكل شغف وحب.فالكتابة الشعرية الجميلة، هي غواية وتمرد وانفصال عن الجسد والهروب بالروح إلى عالم غير موجود، أو مرئي، وهذا لا يعني أن تكون دائما النهاية للقصائد مفرحة وكاملة، فهناك عدّة انكسارات أو اختلالات يمكن أن تعترض الشاعر يقول:

" **لَبِسَ طَاوُوساً واحداَ..**

ولَمْ يُبِحْ نَفسَه بالصَّلاةِ،

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة ،(د ، ص).

وحِينَ جَفّتْ حَدَائقُه

نَـهَشَتهُ المَخَالبُ.

لَمْ يَرْبِط جبِينُهُ.

وهُو هَائِل بِالجَنَاح،

فسَلَّمَه للسُّقُوط..

ومَارَسَتْه الهَاوِيَة

اِصْفَعْ مَا تُؤْمْر .. قَالَ .. كَيْفْ ؟"[1]

فهو معرّض للسقوط دائما، وان لم يمنح نفسه المشاهد التي يريد أن يصوّرها فرصة دقيقة وصريحة للوصول إلى قلب القارئ الفنّان الحسّاس، وإلا فهي ستنتهي إلى الهاوية، وترجع من حيث جاءت دون أي قدرة وتأثير ولا رسالة، تنهشها وحوش الألسنة وتضعها في هوّة بعيدة.

ينطلق الشاعر من أي تجربة للوصول إلى ما يصبو إليه ليرضي نفسه الجياشة أولا، ليحسّ بالتوازن الرّوحي قبل الجسدي، ويكمل النقص أو الضرر الذي داخله، ففي ديوانه " **الرّغام**" الذي كانت فيه رؤيا خاصة، تتميز تجربة الكتابة التجريبية لدى الشاعرخاصة الصوفية ، حيث له جانب كبير متأثر برواد الزهاد الصوفية: النّفري، العطّار، ابن أدهم وكأن الشاعر يبحث عن سر وجود الإنسان، وما تعانيه النفس الإنسانية يقول:

"**هِي طَبَق الفَخّارِ الذِّي أشْعلَ هوِيَّتَه**

وأخْفى سِرّ التُّرابِ !

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة،(د،ص).

هِي البَرَارِي عَلَّمتْنِي أسْمَاءَهَا

فَسَكَبَتْ في طَمْيِهَا مَاءَ طَمْي"[1]

هي: تعني النفس التي يرجع إلى بداياتها الأولى الخالصة مخلوقة من فخار ويقصد بها الشاعر الطّين؛ طين الأرض(تراب+ماء).

فالنّفس تخفي دائما حقيقة الإنسانية، و النّفس ذاتها داخل مخفي/ وخارج واضح، فالنّفس تعيش دائما وسط تناقضات العالم الكوني والإلهي.

جعل الشّاعر في عنوانه الكامل "**الرَّغام**"، **أوراد عابرة تصطفيني**"، بوضع الأوراد الصوفية في ديوانه، لإحداث شرخ عميق في القصائد الحديثة و المعاصرة لتمكّنه من صفة التجريب الحقيقي داخل ديوانه.

فالورد: مصطلح صوفي "اسم لوقت من ليل أو نهار يرد على العبد مكسورا فيقطعه في قربة الله، ويورد فيه فرضا عليه (...)، ومن التضرّع ملازمة للأدعية النبوية وأسماء الله الحسنى"[2] ،والأوراد هي أدعية وصلاة وقيام، خاصة في الليل.

والإصطفاء، إيثار لفضيلة في المصطفى، نجد هناك تناغم بين الأوراد والإصطفاء، لكن التناقض يكمن في لفظة العاهرة التي جعلها الشاعر تعترض الورد والإصطفاء، وتقع بينهما بفصل اللفظتين قصدا منه، وقد أوردت في فقرات أربعة يقول في مستهلّ كل منها ما يلي: "**التَّلوين: للهَواءِ قُبّرةً منْ شَهيق** "

"**التَّمكين: للمَاءِ قُبّرةً منْ بُخار** "

"**الصِّلة: للنَّهارِ قُبّرةً منْ دُخان** "

[1]– علاء عبد الهادي، الرغام أوراد عاهرة تصطفيني، مركز الحضارة العربية، مصر، 2000 م،(د، ص).

[2]– عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص1000 ،1001.

"**الصُّحبة: للرَّملِ قُبَّرةً منْ هَباء** "[1]

فالهواء والماء والنار والتراب: هم أربع عناصر التي تكوّن الكون، فهي العناصر المهمّة والمسؤولة على تحرّك كل شيء في الإنسان وارتباطها ببعضها البعض، يجعل الإنسان يتمسّك بنفسه وبروحه، ويواجه قوانين الطبيعة التي تطارده حتى الموت والفناء.

نجد الشاعر يعبّر في وارد إلـهي، بلغة صوفية مندمجة مع لغة شعرية عميقة تخرج من مداخل النّفس المُلهَمة." فالوارد لابدّ أن يتبعه فعل، وهي مرحلة (التلوين والتمكين)، عند الصوفية، ويماثلها بالمصطلح الفني، تسوية الشاعر لقصيدته، وجهده الذي يقدّمه في مراحل كتابتها والعناية بها، ثمّ تأتي الرحلة الثالثة و الأخيرة، مرحلة العودة ليحاكم قصيدته (...)، ثم يعود إلى حالة الصحو"[2]

ففي الرّغام يبدأ الشّاعر "علاء عبد الهادي" رحلته من البداية بـ :

"**التّعرف وينـهيها**

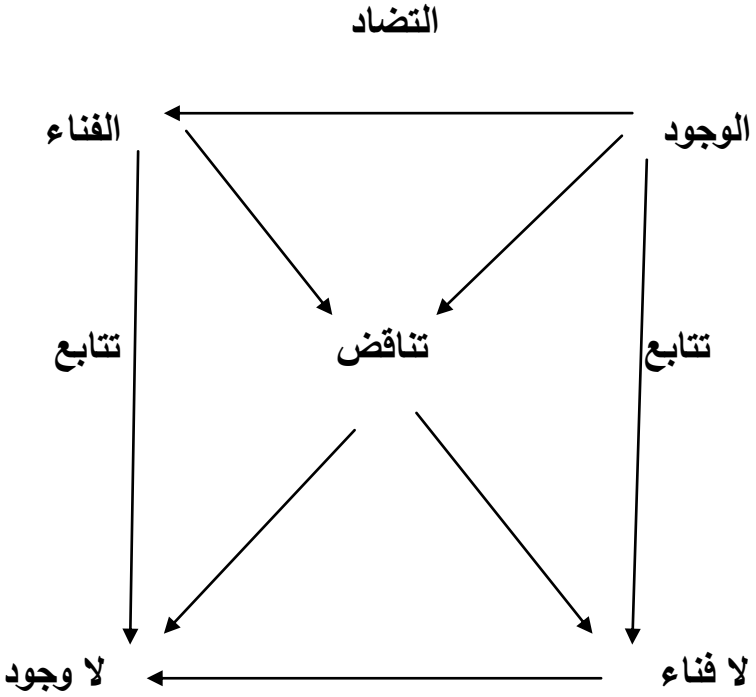
: كُلّ مَوجودٍ هُنا، يسْتحِق الـهَلاك"[3].

استعرض الشاعر في تجربته الشّعرية الصوفية طريقة جمالية، مرتّبا فيها الأوراد مجسّدا فيها الأحاسيس الفنية الصّوفية بكل حب وصدق، ثنائية (الوجود والفناء) لأن كل موجود لا محالة تؤول نهايته إلى الفناء والهلاك والموت. و منه يمكننا وضعها في المخطط الذي نمثله بمربع غريماس الذي يوضح وضعية هذه الثنائيات في شعره و مدى ارتباطها ببعضها البعض وتكون كالآتي:

[1]– علاء عبد الهادي، الرغام ،(د ،ص).

[2]– أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، ص 139، 140.

[3]– علاء عبد الهادي، الرّغام ،(د، ص).



نجد هنا:الفناء يقابل (بالتضاد) الوجود /ولافناء يقابله (تحت التضاد) لاوجود

أما التتابع فيكون بين(الوجود /لا فناء) و(الفناء/لا وجود).

أما التناقض فيكون بين(الوجود/لا وجود) و(الفناء/لا فناء).

ينطلق الوجود إلى التضاد بالفناء، وهذا الأخير يشكّل تناقضا من اللافناء (لا فناء، لا وجود) ثنائية تعبّر عن العالم الآخر أو عالم الغيب الذي يعبّر عن لا شيء أو كل شيء، فهي التجربة الزمانية تحتّم الموت للحياة الوجودية، أما الحياة الإلهية، فهي الأبدية والخلود، فالكمال لله أمّا النقصان للإنسان، كما يربط الشاعر أوراده بالمقامات التي يعبّر عنها في أربعة أوراد كبرى:

1-التعرّف ⟵ علم اليقين

2-المراودة ⟵ عين اليقين

3-المزاولة ⟵ حق اليقين

4-المعاشرة ⟵ الرباط[1]

تظهر بين الوجود/ الفناء وبين الحياة/ الموت، بداية/ نهاية ثنائيات تحكم هذه الأوراد الصادقة، من نفس الشاعر، حيث غاص في الثابت المتغيّر، وفي الموجود إلى اللاموجود، باحثا عن الباطن والمخفي في طريقة للوصول إلى المعنى البعيد والغير متوقّع، ويبقى دائما يبحث عمّا هو غيبي ولا مرئي في عالمه الخاص،يكشف الشاعر عن سفره في هذا الديوان بلغة صوفية، تمثّلت في أربع جدليا، تبدأ بالتعرّف، وتنتهي بالهلاك وهي كالآتي:

1-التعرّف ⟵ جدل العناصر

2-المراودة ⟵ جدل التساؤل

3-المزاولة ⟵ جدل اللحم

4-المعاشرة ⟵ جدل الحكايات

1-في **جدل العناصر/التّعرف:** الذي هو " التعرّف بمذهب أهل التصوّف وهو كتاب للإمام العارف تاج الإسلام الكلابادي"[2]، فهو يريد أن يجمع عناصره الكونية في قوله:

للمَاءِ...قبرةٌ مِنْ بُخَار،

للرَّمْلِ .. قُبَّرَةٌ من هباء،

للنَّارِ .. قُبَّرَةٌ من دُخَّان

[1]- علاء عبد الهادي، الرّغام ،(د ،ص).

[2]- عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص685.

والشَّهِيق قُبَّرَةُ هَذَا الهَوَاء"[1]

هذه العناصر (الماء– الرمل–النار– الهواء) هي مكونات الكون الذي نعيش فيه،وهي "ليست كائنا بشريا محدودا، بل عنصر مركّب يفتح على العالم والتجلّي وتاريخ النشأة""[2]، فكلّ عنصر له مهمّته الخاصّة به، ولا يستطيع الشّاعر العيش بدونهم، بقوله:

" **حِين أُدَاعِبُهمَا.. فأَدْخُل.. للانِتقالَ**

وَتَخْرجُ مِن انْتَقالِ سُوَاه

ألوُذ بكُتُبِي القَديمَة"[3]

فهو حين يداعب عناصره، ينتقل إلى كون آخر جديد، وتجعله يلوذ بكتبه القديمة التي تنعش ذاكرته، وتثير انفعاله وعواطفه المتعدّدة من عنصر لآخر لأنّها سر الحياة والكون.

2–المراودة/ جدل التساؤل: فيلجأ الشاعر إلى مراودة التساؤلات، التي يبحث في داخلها عن إجابات في قوله:

"**هَلْ أَسترْسِل فِي طَمْيِكَ بالسُّؤال،**

سَلْ

عَقلُك تُقَلِّبُهُ يدانِ غَرِيبَتَانِ،

وَسؤالُك نحَو فِي دَمي وَحْدي..

---

[1]– علاء عبد الهادي،الرغام، (د، ص).

[2]– عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصّوفية (الحب, الإنصات, الحكاية)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007 م، (د، ط)، ص200.

[3]– علاء عبد الهادي، الرّغام ،(د، ص).

كَيفَ تَدُسُّ فِي قبْضَة الحُب... الإجَابَة،

وَالسُّؤالُ،"[1]

و لأنّ عناصره دائما في إختلاف، نجده يسال" عن الأصل الوجودي للجسد ملازما للسّؤال عن الأصل الوجودي للرّوح الإنسانية"[2]، فهو في عالمه المغترب يبحث عن الأرض، الأم التي هي سرّ وجوده، وهذا ما يدخله في عوالم دفينة تحرّك شعوره، يقول:

" **رَأيْتكَ مَذبُوحًا**

.

.

لاَتخَف"[3]

فيعطيه الأمل في النّجاة حتى لو كان مذبوحا، ويقول:

" **وَمَكسُور جَسدِي..؟**"[4]

إذا كان مذبوحا ومكسور الجسد فلا تخف ! بقوله:

" **سَأسُنُّ لكَ مَوْطِنًا**"[5]، و برغم كل هذا سيكون لك موطنا، تعيش فيه وتمرح، فقط أُصبر لما يواجهك، فهو يغوص في جدال مع وطنه الذي يبحث عن الحرّية، الذي أصبح كالفطيرة يريدون اقتسامها بينهم، لـكن الأمل والتفاؤل دائما موجود، مادام هو موجود.

---

[1]– علاء عبد الهادي، الرّغام ،(د، ص).

[2]– عبد الحق منصف ، أبعاد التجربة الصوفية ، ص 107.

[3]– علاء عبد الهادي، الرغام ،(د ،ص).

[4]– المصدر نفسه، (د ، ص).

[5]– المصدر نفسه ، (د، ص).

3-المزاولة/ جدل اللّحم: يريد الشاعر مزاولة الحياة بشحمه ولحمه ويعيشها بكلّ خيرها وشرّها، حلوها ومرّها، وبكل أحوالها يقول:

"**ثُعبْانُ نَهر ... قدِيم،**

لَها أَحْوالُ القَمرِ"[1]، لأن أحوالها دائما في تغيير، فكلّ ما تعرّض له وطنه يجعله مبعثرَ الأفكار ويعيش الألم و المعاناة بقوله:" **أَلَمُكَ مِثْلَ الزُّجَاجِ ... يَلُمُّ نَدَى الأَرْضِ من قطرةٍ**"[2]

ويصبح يَلُمُّ أحاسيسَهُ المبعثرة على حبِّه لوطنه، ليجمعها في قلبه بين النور... والنار، النّور الذي هو حبّه له، والنار التي غرق فيها وطنه وألمه عليه وحسرته.

4-المعاشرة / جدل الحكايات:لأن هذه الحكايات صارت أخيرا تعيش معنا، وفي ذاكرتنا لا نستطيع محوها ولا إبعادهاعن تفكيرنا وطريقنا وأصبح حقيقة مندمجة فينا، يقول:" **فسال سِرُّكَ نوراً تَحْتَ الأَهِلَّة**"[3]

فهذا هو سرُّ الحياة، وهو النّور الذي أصبح منبثقا في كل الأرض، ولـكن رغم هذا يقـول: "**وَيتْرُكُ بعْضُ الخدُوِش علِى..صَمْتِها.**

الحَقِيقَة"[4]

لأن هذه الخدوش تبقى شاهدا على ما وقع في صمت، لكن هذه هي الحقيقة التي يجب أن نعترف بها.

ولقد جعل الشاعر المتلقّي بين لعبتي الفهم والتأويل، الذي لا يستطيع فكّ شفرتها إلا المطلّع على الموسوعة الصّوفية وأورادها، لأنّه إستقى كل عناصره منها وأضافها إلى

---

[1]- علاء عبد الهادي، الرغام ،(د ،ص).

[2]- المصدر نفسه ،(د، ص).

[3]- المصدر نفسه، (د ، ص).

[4]- المصدر نفسه، (د، ص).

تجربته المنفردة ، التي جعلت الديوان دون ترقيم ولا صفحات يجعل القارئ العادي في حـــالة تيه وغموض وهذا هو التّجريب في حدّ ذاته.

إبداع الشاعر "**علاء عبد الهادي**" في كتابته الصوفية و ذلك من خلال خطابه الشعري، هذا سببه تأثّره بالأعلام الصوفية وكتاباتهم، لأنه يعدّهم من تراثه الثقافي الأصيل الذي لابدّ من التمسّك به، وإثرائه بنوع من المعاصرة، فهو" كتب في لحظة ما وانفلت منها وإنه بانفلاته ذاك يظل دائما حاضرا، مجتمعا بضيوفه بين الحضور والمجموعة الزمنية، (...)، وإن وضعيته تجمع بين الإنتماء إلى الماضي– نسبة إلى زمن كتاباته– والحاضر والآني باعتباره مكتوبا، أي حاضرا باستمرار ودائم الحضور يستدعينا لقراءته".[1]

وهذا مانجده في ديوانه" النشيدة "حيث؛

يقول الشاعر:

" لَا إِلَهَ إِلّاَك... قال،

هُوَ الرَّحِيلُ إِ

مِنْ غَلَالَةِ النَّارِ

صُنِعَ وجهاً لِلْتَّسَاؤُلِ في المَمَالِكِ

وَالْغُرَابُ يَتْلُو عَلَيَّ.. مِنْ سِيرَةِ الرّمْلِ

وَقَابِيلُ.. يَعْقِدُ مِنْ جَدِيدْ..

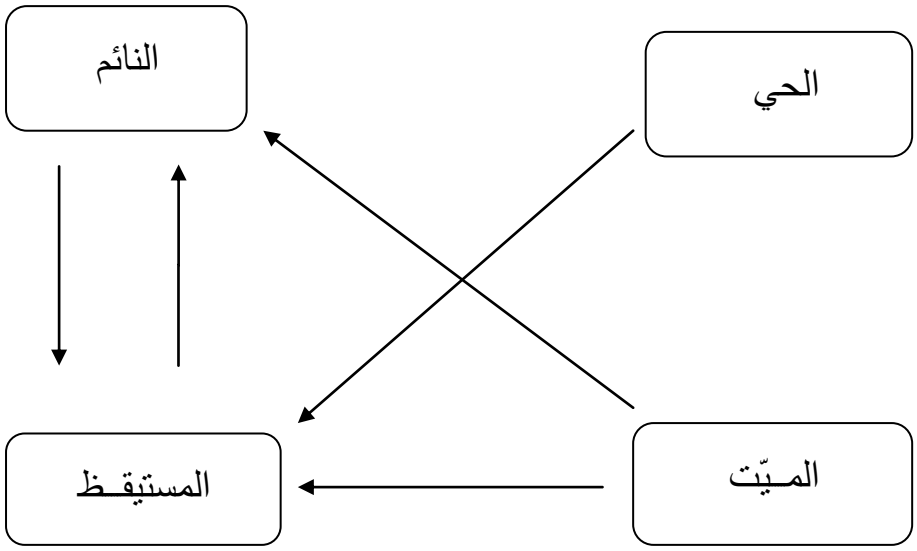
[1]– عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص250.

تِيهاً تُلوَ تِيهِ.. بَيْنَ

اشْتِبَاكُ التُرابِ.. بِالترَائِبِ.."[1]

فهو يعبر من هذه الحياة إلى حياة جديدة تستدعي روحه، فالإنسان كان يعيش بجسد وروح، و الباقي في هذا الكون، هو وجه الله تعالى، فما خُلِقَ من تراب، يرجع للتراب.

الشاعر يتحدث عن حقيقة الحياة التي منتهاها رحيل أبدي، وأنّ مآله التراب، حيث يوظّف لنا ثنائية لا مفر منها ، ثنائية الموت والحياة، وعند الوصول إلى المقارنة بينهما نجد أن : " ابن عربي" " تمكّن من تسمية يقظة الإنسان في الحياة نوما، كما سمي الشارع الموت (الرقود) كشف غطاء أو يقظة"[2] ،ويمكننا وضع هذه الثنائية في المخطّط التالي:[3]



[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة،(د،ص).

[2]– أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص84.

[3]– المرجع نفسه، ص 85.

يقوم الدّكتور "**أمين يوسف عودة**" بشرح المخطّط فيقول موازاة بما قاله "**ابن عربي**" في تسميته يقظة الإنسان في الحياة نوما، حيث يقول:

"فالموت بمنزلة اليقظة بالنظر لما كان عليه الحيُّ في الدنيا، فدلّ ذلك على أنّه في حالة نومٍ في الدّنيا، ثمّ استيقظ منها بالموت وباليقظة ينكشف الغطاء عن البصر، فيرى الأشياء على حقيقته"[1]، فالإنسان ميت وهو في حال النوم وحيٌّ أثناء اليقظة، لكنّه يصبح ميتا إذا لم يعشق الحياة بكلّ جوارحه، حيث يهرب أحيانا بروحه إلى عوالم بعيدة عن الأنظار، ليعوّض ما افتقده في العالم الحقيقي.

3/ تجربة اللغة العامية:

تعدّ اللغة العامية، لغة تواصل بين الأفراد " وهي لغة الحياة اليومية، اللغة المحلية غير الرسمية، لجنس من الأجناس أو شعب من الشعوب أو سكان منطقة ما، وتقع اللغة العامية دون اللغة الفصحى، فهي لا تخلوا من البذاءة و العدوانية والتعقيد والمجاز، ويعتمد ذلك على الطبقة التي تتحدّث بها وطبيعة عملها وانتماءها الإقليمي والقبلي"[2].

نرى أن اللغة العامية هي اللغة التي يكتسبها الفرد من مجتمعه الذي نشأ فيه، يعبّر من خلالها عن حوائجه ويستعملها في التواصل مع قومه أو أبناء منطقته، ومنه نستطيع القول أنّ العامّية" لغة الأمّي والمتعلّم، لغة الفقير والغني، أي كل الفئات الاجتماعية، لكنّها تضم إختلافات لهجية ترتبط خاصة بالموقع الجغرافي"[3]، ولعلّ الشاعر يعمد لتوظيف هذه اللّغة(اللغة العامية) في شعره للضرورة في استخدامها، ربما يرجع الأمر

[1]– أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص84.

[2]– نصّار نواف، المعجم الأدبي، دار ورد، الأردن، 2006م ، (د،ط)، ص124.

[3]– سهام مادن، الفصحى والعامّية وعلاقتهما في إستعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، 2011م، (د، ط)، ص33.

لعجز اللغات الأخرى في التّعبير عن الغرض أو المعنى المطلوب، أو يرجع الأمر إلى أن الشاعر أراد الإقتراب بشعره إلى واقعه حتّى يفهمه قارئه.... وغيرها من التّأويلات.

لقد ظهرت في دواوين "**علاء عبد الهادي**" عدّة كلمات عامّية يستعملها في شعره من حين لآخر، وهي كلمات تنتشر بصفتها لغتهم اليومية التي يتخاطبون بها، وهي قديمة قدم دخول اللّحن والإنحلال و اللغة الفصحى، منذ إحتكاك العرب بالعجم قديما،وأهمّ ما جاء في لغته المحكية ما يلي:

يقول:" **كَانَ يَصْحُو كُلَّ يَوْمٍ، ثمُّ يَذْهَبْ، إلى صُورتِهِ**

الكثِيرة عَلى كل حَائطٍ، يُحَدِّقُ طشاشاً"[1]

1-اللّفظة طشاشَا: يوظّفها المصري في لغته اليومية وحسب موقعها في السياق، نجدها ترتبط بالفعل يُحدِّقُ، أي ينظر أي هذا الفعل لصيقا بالعين أو الرؤية، ونجد كلمة طشاشاً في المحكم تعني:" تقول العامّة في أمثالها: الطّشاش ولا العمى، يريدون البصر الضعيف أولى من العمى، الطّشاشُ: ضعف البصر: وكأنّه مأخوذ من طشاش المطر (التّاج)"[2].
وهذا حسب ما جاء في المحكم، و بربطها بالسياق نجدها تعني و كأنه ضعيف البصر إلى حدّ العمى، وهذا ما جعله يُحَدِّق ببصره؛ أي ينظر بتركيز شديد إلى صورته المعلّقة على كل حائط، للتأكد من ذلك، هل هو الذي بقي فيها أو وُضع أحدا آخر في الصّورة بديلا عنه؟، لأنّه يخاف من أن يحصل هذا.

ومن الكلّمات العامية التي إستخدمها أيضا، في قولـه:

"**حِينهَا أصْبَحَتِ الحُروفُ، عنْد الَحافّةِ الجَردَاء مِن**

[1]- علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة(حكايات شعرية)، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، مصر، 2016 م، ص17.

[2]- أحمد عيسى بك، المحكم في أصول الكلمات العامية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2001م، ط1، ص144.

يَدي، رَابِضةً كَجروٍ لاَ يعضُّ لا يخربشُ المسَاء،

فَقُمتُ أنصبُ الفِخاخَ، بين جُدرانِ الكلامِ"[1]

2-**اللّفظة يخربش:** هو فعل يستخدمه العامّة في تخاطبهم مع بعضهم، وفي المحكم (في أصول الكلمات العامية) نجد يُخَرْبِشُ، "(خَرْبَشَ وخَرْبَشَةً) نقول القطّة خربشتني، وهو الخدش في المجلّد كلّه، خَدَشَهُ يَخدِشُهُ خَدْشاً، وخَدَشَ جلده ووجهه يخدشه خدشا: مزَّقَهُ، والخدش: مَزَّقَ الجلد قلَّ أَو كَثُرْ"[2]، نخلصُ أنّ يخربشُ يقابلها يمزِّقُ، أو يمزّق المساء، أي أنّ هذا الجرو –حسب الشاعر– الذي لا يعضّ لا يستطيع فعل شيء خاصة وأنّ الظلام بدأ يعُمُّ على كل المناطق، إذن فليحذر من الفخاخ المنصوبة، كي لا يقع فيها، ولعلّ الشاعر يقصد بالجرو –رئيس مصر– أنذاك "**حسني مبارك**" الذي بدأت الصرخات الأولى ينقشع عليها الضباب لكي يترك الكرسي الذي إستعلاه، وجعله مِلْكا له، فخربشته الآن لا تُحدث شيئا، لا تُحدث لا خدشا صغيرا، ولا حتى أثرا لا يُرى، فوعي الشّعب أصبح يغطّي كل شيء، فكيف له أن يبعد كل الشعب من طريقه .

ومن أهمّ الألفاظ العامّية، والمصرية خاصّة "**الطابور**" في قوله:

"هُوَ النَزِيفُ الِذي كانَ علَيه أَنْ ينْفقَ سَنواتٍ

طَويلَة، قَبلَ أَنْ يَقولَ ودَاعاً، قبْلَ أن يَتركَ المِسمَارَ

واَلأصْدقاَء، "الطَّابُور" وَليَالِي الحَصاد السَندرَة والقَمر، "[3]

3- لفظة الطَّابُور: في المحكم "وهو الصّف من العساكر، التابور: كلمة تركية بمعنى

[1]- علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص43.

[2]- أحمد عيسى بك، المحكم في أصول الكلمات العامية، ص73.

[3]- علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص68

جماعة العسكر"[1] يريد ل هذا المسمار أن يترك هذا الصف، هو وأصدقائه فمرّت سنوات طويلة عليه، ولم يقل وداعا، فآن الآن الموعد لمغادرته المكان ويودّع الليالي الجميلة و أيام الحصاد التي كان يستنزفها، فالشّاعر غاضب على هذا الوضع وهذه الحال تعيشها بلده "مصر" التي أصبحت تعيش حياة مزرية.

ونجد إلى جانب اللغة العامية التي هي من يتداولها المصريون مع بعضهم، آثارا باقية في هذه اللغة المتداولة بينهم من الإستعمار الفرنسي، منها بعض الكلمات الشائعة كثيرا في الإستعمال اليومي، يقول:

"كَانتِ السَّاعةُ تشْحَنُ مَرّتيْن، حينِ رحَلتْ

"سِكرْتِيرَتي" فِي عُجَالة، فالشَّجرةُ قَتَلَتِ الرِّيحَ

والأُم، أكَلت أبْنائَها، فِي القَصيدَة..."[2]

فكلمة "**سكرتيرتي**" وهي كلمة فرنسية لعلّها من أهم الآثار التي تركتها الثورات، التي مرّت على الدول العربية –مصر– وهي كانت مصدر من مصادر تفتيت الهوية العربية المسلمة وتبديدها،

"سكرتيرتي" مأخوذة من كلمة سكرتير،

"سكرتير، أمين سر، Secrétaire i

كاتب

مكتب Secrétaire m "[3]

[1]– أحمد عيسى بك، المحكم في أصول الكلمات العامية ، ص139.

[2]– علاء عبد الهادي، إيكاروس او في تدبير العتمة ، ص43.

[3]– جبور عبد النور وسهيل إدريس، المنهل (قاموس فرنسي–عربي)، دار الملايين ودار الآداب، بيروت ، لبنان، 1983م، ط7، ص 944.

4-لفظة سكرتيرتي : التي قصدها الشاعر فهي أنثى ، أي امرأة، تعني أمينة سر، أو كاتبة، ففي الأبيات سكرتيرته رحلت حالما دقت الساعة، في عجالة فهذا موعدها بمغادرة مكتبها، فهنا نجده أن له أمينة لأعماله وتحفظ سرّه، والساعة تَشْجَنُ -تَحْزَنُ- لمغادرتها مرتين، لأن كلّ شيء تغيّر في القصيدة وأصبح متناقضا، فالشّجرة قتلت الرّيح، والأم أكلت أبناءها.

فلماذا كل هذا التناقض الذي يشعر به الشاعر، من المؤكّد أن الوضع النفسي تأثّر بكل الأوضاع الإجتماعية، فأصبحت نفسه تهيم في تناقضات مخيفة، ويجب تداركها.

وفي قوله أيضا:

فَذاتَ وعدٍ خافَتٍ في سَماءِ بُودابِسْت..تَرَكَتهُ

حَبيبَتُه فِي "الكُوبليه" الأخِير، وَلم تَدلِفْ ثانِية إلى

الأغْنيَة."[1]

5-لفظة الكوبليه: مأخوذة من الكلمة الفرنسية "couplet" والتي تعني "مقطع غنائي، أغنية"[2].

وهذا ناتج عن تمازج وتأثّر اللغة الفرنسية واللغة العربية -المصرية خاصة- ببعضهما، أثناء الحملة الفرنسية، حيث أصبحت بعض الألفاظ الفرنسية متداولة بين الأفراد مهما كان مستواهم، لأنهم يفهمون معانيها بسبب إستعمالهم الكثير لها، وما يقصد به الشاعر أن حبيبته تركته مع المقطع الأخير للأغنية أي تابع وحده نهايتها.

كما يحاول الشاعر توظيف لغته العامّية الواضحة في شعره،

[1]- علاء عبد الهادي إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص 21.

[2]- جبور عبد النور و سهيل إدريس، المنهل (قاموس فرنسي عربي)، ص262.

يقول:

" يمُوت بطَاطاَ، وفِيَ صدْر وَرْدَةٌ تَقُومُ القِيَامَةُ، فَقَدْ

كَانَ يَرْعَى "حَلَاوِةْ زَمَان"[1]

ويقول في موضع آخر:

" فَثَمَّةَ مَن لَمْ يَفَز بِالدِّلالِ، وفَوقَ المِنَصَّة بضْعُ

أَغَانِي وَ غَيْمَةٍ، ترُجُّ الصُّدُورَ، سَلَاماً سَلَاماً، وكاَن

الحِصَارُ و كُنَّا... ! وَتَصْرُخ زَوْجْ، ضَنَايَا"..ورائحة البيتِ

في المُعْتَقَلِ أجَبْتُ سَيَاْتِي

فهل تَصْبِرِينْ،"[2]

ويقول أيضا:

"وهل تُنْصِتِينَ للموجِ؟، لِنَغْمَةِ النّاَفِذة؟ لِصَوْت

الحياةِ على "طَرْحَةٍ" مرسومة بالطيورِ،اِنْطَلَقَتْ منها

النوارس فجأةَ، في " هَبَّةٍ" واحدة..؟"[3]

ولقد وجدنا شاعرنا الفذ "**علاء عبد الهادي**" في كل مرة يعطينا معاني جديدة وكلمات يعبر بها عن لهجته العامية التي لم يتنازل عنها فمنها: حلاوة زمان، ضنايا، طرحة، هَبفهي كلمات عامية ومعروفة حتى عند العرب الخارجين على جهويته المصرية، فمثلا:

[1]- علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص155.

[2]- المصدر نفسه ، ص154.

[3]- المصدر نفسه ، ص112.

6-حلاوة زمان: وهو يرجع إلى أيام العِزّ والرخاء الذي كانت تعيشه بلاده منذ زمن مضى، فهي حلوة أي يتمنى العيش فيها ويبقى صامدا لحمايتها – الأيام الماضية – التي لم تعد موجودة الآن، وأمنيته أن يبقى في انتظارها إلى آخر يوم في هذه الدنيا.

7-ضنايا: كلمة عامية متداولة عند جميع العرب إن لم نقل بالتّأكيد فهي تعني أبنائي، أطفالي، فلذة كبدي، فالشاعر يتذمّر من دخول أولاده المعتقل، الذي أصبح مصيرا محتوما عليهم.

8-طرحة: بفضل التقارب التاريخي والثقافي بين الجزائريين والمصريين،و الإنتماء الجغرافي الواحد، نجد أن الطرحة تعني قطعة من قماش أبيض وشفاف توضع على رأس العروس أثناء زفافها إلى بيت الزوجية، فالشاعر هنا يتفاءل بالمصير القادم، وهو يراه جميالا مرسوما بالطيور، التي ستنطلق إنطلاقة واحدة وفي هَبّةٍ واحدة، وقفزة واحدة، ليستفيق الشعب والمجتمع من معاناته القاسية على مدى سنين مضت وهي تقدّر بثلاثينن سنة حكما مجحفا في حق المصريين، الذين أخيرا استفاقوا من سباتهم لاسترجاع حقوقهم المسلوبة مهما كان الثمن.

رغم الزّخم المعرفي واللّغوي والعلمي لدى الشاعر إلا أن هذا لم يمنعه من إيراد أو استخدام بعض الألفاظ العامية منها في قوله في ديوان **النشيدة:**

"أترك أباكَ

وانـجُ بِعيَالِكَ،

وانـجُ بِمَرْتِكَ !"[1]

[1]- علاء عبد الهادي، النّشيدة، (د ،ص).

وظف هذه الكلمة "**مرتك**" التي تعني "امرأتكَ" والتي يمكن أن تكون هي (الزوجة، الصاحبة أو الجارية)، وهذا حسب ما جاء في السِّياق، كما يمكننا أن نربطها بما سبق في قولـه من نفس الصفحة حيث يقول:

" إنَّ مَدَنَ الحسْنَ مِنْكَ..

أوعُنَنَ عَنْ " امْرَأتِكَ "..[1]"

أو اللّفظة "مَرْتِكْ" ربّما أوردها الشّاعر هكذا، لخفَّتِها على اللِّسان مقارنة بكلمة "إِمْرَأَتِكَ" أنّها كلمة يستخدمها العرب للمناداة عن الزوجة خاصة، فهي كلمة أخذها عن ثقافته العربية التي نشأ فيها، سواء من المشارقة أو المغاربة.

ويورد لفظة أخرى تظهر في قوله:

"طُوبَى لِعَاهِرَةٍ أَخَذَتْنِي مدى للشَّهيقِ،

كَيْ تَحْمِلَ إِلَيَّ...

بَوْحَ الشَّوَارِعِ،

الحَيَاةَ في "البَاص"

"أَرَابِيسكْ" بَيْتٍ قَدِيمْ،

أَوْرِدَةَ المَبَانِي... قبل السُّقُوطِ،"[2]

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة، (د، ص).

[2]– علاء عبد الهادي، الرّغام، (د، ص).

8-لفظة الباص: في العامية تعني في اللّغة الفصحى "الحافلة" وهذه اللفظة كثيرة الاستخدام، وهي مأخوذة عن اللغة الأجنبية "The bus ; Le bus" والتي تبيّن مدى تجذّر اللغة الاستعمارية في حياتنا، وتأصّلها في لغتنا واستخداماتنا اليومية، التي تكاد تمحي لفظها الأصلي العربي –الحافلة– لنجد لفظة "الباص" بديلا و مفهوما سهل التداول بين الصِّغار والكِبار.

9-لفظة"أرابيسك"""Arabesque" ترجمة ومعنى Arabesque في قاموس المعاني عربي–أنجليزي

« Qrabesque (houm : decorative pattern of flonring lines devised by muslim artist »

أرابيسك، الخشب المعشوق، زخرفة على شكل أوراق شجر متشابكة وقفة معينة في رقص الباليه، فن الزخرفة العربي (عامة)"[1]

أرابيسك، تعني "(الثقافة والفنون) فن الزخرفة العربية، يتكون من خطوط منسوبة مع بعضها ومنحنيات مرتّبة "[2].

وإذا بحثنا في ثقافة الشاعر نجد أن أرابيسك هو عبارة عن مسلسل مصري، قُدِّم من خلال الشاشة الصغيرة، وإذا قمنا بربط عبارات الشاعر هذه:أرابيسك بيت قديم،أوردة المباني.. قبل السّقوط بالمسلسل المصري "**أرابيسك**" الذي كانت نهايته هو أن "حسن أرابيسك" البطل، قام بتفجير القصر الذي ظلّ ينقشه منذ زمن، إذ يستلهم الشاعر تراثه المصري الذي يؤثّر فيه بقوة والدّليل استخدامه لهذه اللفظة، التي ترجع إلى شخصية حقيقة مصرية تعيش في شوارع مصر القديمة و"هو "علي حمامة" الذي يحوِّله الكاتب "أسامة أنور

[1]– قاموس المعاني عربي إنجليزي، http://www.almaany.com/ar/dict/ar-en//قاموس.المعاني arabesque
2020/02/13م ، 14سا.

[2]– الموقع نفسه، 13/ 02 /2020 م، 22.00سا .

عكاشة" إلى أسطورة شعبية، نشأ فنان الأرابيسك فتشبع برحيق البيئة الشعبية، استنار بأفكار البسطاء وتعلّم معنى الأصالة والشهامة"[1].

جعل هذا الكاتب فكرة المسلسل هي أن يسترجع هذا الفن وهذه المهنة التي مارسها المصريون في العصور الماضية، كان هذا المسلسل عملية بحث من طرف الكاتب "عن حسم إجابة سؤال الهوية قبل 25 عاما، عندما قرّر "حسن" أن يهدم البيت ليبنيه كاملا على طراز الأرابيسك، أي أن تكون مصر عربية إسلامية"[2].

وتمّ عرض هذا المسلسل في 11 فيفري 1994م،

وكانت إجابة الفنان الأخيرة في هذا المسلسل "أن الهدم هو أساس البناء وأن الجمع بين الفرعوني والعربي والإفريقي والروماني في مكان واحد لا يجوز"[3].

فكان الكاتب في هذا الوقت يبحث عن جواب للسؤال عن الهوية المصرية التي تشتّتت في ظل الإختلافات الطائفية و المعتقدية.

يقول الشاعر "**علاء عبد الهادي**" في ديوانه النّشيدة:

و"أنّهُ تركَ الروَايَة لِي غَير نَادِم، ثمّ فَجْأة، ومَشَى صَامِتا، فوقفتُ أَخْزُرُ إليه، وسرتُ أنا الآخَر فِي طَرِيقِي كَديرًا بعدُ أن عَسُرَ عليَّ رَحِيله، فقدْ كَانتْ لي فيهِ حَوْيَةٌ، وكانَ نِعمَ الخصْم"[4].

---

[1]– نبيل النجّار، أرابيسك، فن يصنع وطن ودراما تصنع إنسان، 20 /2020/02م، 12:50سHttps://www.rqlein.com .

[2]– فاطمة نبيل، بعد مرور ربع قرن.. أين هوية مصر التي تبحث عنها"أرابيسك"، 2020/02/22 م، 20سا Https://www.aljazeera.net.com.cdm،

[3]– الموقع نفسه، 2020/3/20م،20سا،Https://www.aljazeera.net.com.cdm

[4]– علاء عبد الهادي، النشيدة، (د، ص).

يتبادر إلى ذهن القارئ الجزائري المبتدئ، من أول وهلة يرى فيها لفظة أَخْزُرُ، يقول أنها كلمة جزائرية بامتياز، وهي تعني أنظر أو أرى بسبب استخدامنا المكثّف لهذه اللّفظة دون لفظة أنظر أو أي لفظة أخرى، ولكن في الواقع أن لفظة أَخْزُرُ تعني –في معجم المعاني الجامع–(معجم عربي عربي)– "ضيق العين وصغرها خِلْقَةً.

الخَزَرُ: الحساء من الدسم، خَزَرْتُ، أَخْزُرُ، مصدر خَزْرُ، خَزَرَ خَزْراً

خَّزرَ جَارَهُ: نظر بِلَحْظِ العَيْنِ"[1].

ونجد أن الشاعر استخدمها بمعنى كلمة أنظر – أَخْزُرُ إليه– أي انظر إليه حسب سياق الجملة.

إذن نقول أن كلمة أَخْزُرُ هي كلمة عربية أصيلة، وربما لقوة حروفها المجهورة، أو لعلّ إطلاعنا على الكتابات المشرقية التي ربما تناست هذه اللّفظة و نادرا ما تستعملها، ونجد استخدامها الكبير عند المغاربة، كنا سنعتبرها لوهلة أنها لفظة عامية وليست لفظة فصحى، وإستبعدناها من القاموس العربي الذي وجدناها متأصلة فيه منذ زمن طويل.

وممّا لا شك فيه أن إعتماد الشاعر المعاصر لهذه الكلمات العامية ناتج عن حاجة معينه في نفسه أو بغية إيصال المعنى الحقيقي حتى يفهمه القارئ، وربما كانت النزعة الواقعية هي التي كانت موجهة النظر لاستعمال هذه الكلمات، حتى يعبّر الشاعر عن واقعه ويفهمه العامة، والملاحظ أن "علاء عبد الهادي" قد وصل إلى التجديد لأنه أكثرَ وبالغَ في ظاهرة التجريب في أعماله مثل الشاعر "أدونيس".

ولعلّ إعتماد الشاعر على توظيف اللّغة العامية أو اللّغات الأخرى ناتج عن ما يسميه " " فرويد" بحالة التماهي، وهي عبارة عن عملية سيكولوجية عند الإنسان، فعندما يتأثر

[1] – معجم المعاني الجامع/خزر/2020/5/12، 15 سا Https://www.almaany.com/ar/dict/ar–ar/

الإنسان بشخص أو شيء ما يحاكيه لا إراديا بصفة كلية أو جزئية ذلك الشيء الذي تأثّر به، وهو ما يعني أن المخيال الإنساني يتوجّه نحو الإيقاع الفكري والإنساني والجمالي ويبحث عن القيمة الإنسانية.

أيضا باستعمال الألفاظ المتنوعة في العمل الإبداعي دليل على تحرّر الشاعر وسيره مع التطور، كما يدلّ على تمكن الشاعر من اللّعب بالكلمات كيفما يشاء حتى ينتج لنا نص متنوع الأوزان الموسيقية تأنس له الآذان الصاغية، كما ترتاح له النّفس.

ثانيا: التجريب على مستوى التناص

1/ التناص النشأة والمفهوم :

هو نظرية نقدية ظهرت في القرن ال20 ، أدخلته الناقدة البلغارية **جوليا كريستيفا*** **(Julia Keristiva)** للساحة الأدبية بعد أن اقتبسته من عند **باختين**** **(Mikhail Bakhtine)** الذي اكتشف مفهوم الحوارية، لتمنحه مسمى جديدا ألا وهو التناص الذي يعني حضور نص غائب أو عدة نصوص في نص حاضر والتداخل بينهما في علاقة ظاهرة أو خفية.

تقول"**كريستيفا**" في تعريفها للتناص: " تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد ويمكن من إلتقاط مختلف المقاطع أو القوانين لبنية نصية بعينها باعتبارها مقاطع أو قوانين منقولة من نصوص أخرى[1]".

تنظر" **كريستيفا**" للنص بأنه : " جهاز عبر لساني يعيد توزيع اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية[2]".

ولأن التناص من النص فهو مرتبط به إلى حد بعيد بوصفه البنية التحتية التي يشتغل عليها وفي علاقته بالنصوص الأخرى، تحدثت كريستيفا في هذا القول عن هذه العلاقة التي تربط النص بالتناص، فالنصوص تنتقل عن طريق اللسان لتحقق الفعل التواصلي، وبالتالي تتحقق الإنتاجية.

---

*- كريستيفا: ناقدة بلغارية ولدت عام 1941 م التحقت بفرنسا عام 1966م.

**- باختين: باحث فرنسي ولد في أورال عام 1895م يعد من أكبر الأدباء الماركسيون توفي عام 1975م.

[1]- نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة وآدابها، ج5، ع62 ،2003م، ص1021.

[2]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريدالزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال،المغرب، (د،ط)،(د،ت) ، ص 21.

ثم إن التناص عملية غير مباشرة، بمعنى أن الذهن يحتوي على العديد من النصوص السابقة المخزنة، لذلك فان استدعاءها يكون لا إراديا وغير مقصود من الكاتب.

كما عرفه **رولان بارث*** **(Roland Barthe)** بأنه :"نسيج من الاقتباسات والإحالات، والأصداء واللغات الثقافية أو المعاصرة التي تحترفه بكامله[1]".

أما بالنسبة **لتودوروف**** (T.Todorv) فنجده يقول: " أن كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من النصوص الأخرى فالنص الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفةّ، سابقة أو معاصرة قابعة في الوعي واللاوعي الفردي والجماعي"[2].

إذن التناص هو بث وإعادة إنتاج لنصوص سابقة سواء أكانت قديمة أو معاصرة كما يرى تودوروف موجودة في ذاكرة المبدع، حيث أن استذكارها واستدعاءها من قبل المبدع يكون لا إراديا وبدون قصد أثناء الكتابة والإبداع، كما أن هذه النصوص التي تجدها في النصوص الجديدة ماهي إلا قراءات وثقافات ومعارف تأثر بها المبدع.

كما لابد للإشارة أن مصطلح التناص حديث النشأة ظهر في القرن 20 حيث أدخلته "جوليا كريستيفا" ومما لاشك فيه أنه من الأساليب أو التقنيات الحداثية التجريبية التي صاحبت ظهور الأعمال الإبداعية الحديثة لتواكب التطور والحداثة.

ويرى"**ميخائيل باختين**" **(Mikhail Bakhtine)** أن :" كل نص يقع عند ملتقى عدد من النصوص، هو بإزائها في نفس الوقت قراءة ثانية و إبراز، تكثيف ونقل وتعميق"[3].

---

*- بارث: من أعلام النقد وصانعي المعرفة ولد عام 1915م بفرنسا وتوفي عام 1985م.

**- تودوروف: باحث وناقد بلغاري ولد عام 1915م ثم هاجر إلي فرنسا كتب عن النظرية الأدبية توفي 2017م.

[1]- نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة ، ص 1020.

[2]- محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات الكتاب العرب، دمشق،2011 م، (د،ط)، ص 29.

[3]- نور الهدى لوشن ، التناص بين التراث والمعاصرة ، ص 1022.

يعني أن ظاهرة التناص تخلق في النص جمالية، كما تعطيه قراءة ثانية تكون أكثر عمقا ودلالة، كذلك لابد لكل نص أن يتناص مع نصوص أخرى ليكون النص الأصلي بؤرة من الاقتباسات اللامتناهية، حيث أن كل الخطابات تحتوي على تعدد الأصوات أو الحوارية وهي تخلق لنا مجموعة من التناصات.

فالنص الأدبي إذن هو تفاعل نصوص سابقة أو متزامنة معه، مع نصوص جديدة ويتم ذلك بأسلوب جمالي عما كانت عليه سابقا.

أما بالنسبة **لجيرار جينيت*** **(G.Genette)** وكتاباته المتعلقة بالتناص والتي ركز فيها على تعالق النصوص من خلال كتابة أطراسPalimpsestes وباعتماده على تصور جديد للشعرية المرتبطة بقضية رصد النصوص المتعالقة أو المتعاليات النصية، هذا المفهوم الذي تجاوز تصنيف الخطابات والأنواع الأدبية إلى ظاهرة علاقة النصوص مع بعضها البعض في علاقة ظاهرة أو خفية، وإلى جانب ذلك قسم" **جينيت**" التناص إلى خمسة أنواع معتمدة في ذلك على النظام التصاعدي القائم على التجريد والشمولية هذا الترتيب الجينائي هو كالتالي :

1/ التناص Intertextualité

2/ المناص Paratexte

3/ الميتناص Métatextualité

4/ معمارية النص Archetextualité

5/ التعلق النصي Hypertextualité "[1]

*– جينيت: نافد منظر أدبي فرنسي ولد عام 1930م من أهم محللي الخطاب السردي توفي عام 2018م.

[1]– عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، تق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ،2007 م، (د،ط) ، ص21، 22 .

هذا التميز الذي قام به بين هذه المفاهيم هو السبب الذي مكنه من تأسيس وتطوير "نظرية التناص" ولعل هذا الأمر هو الذي جعله يفضل استعمال مفهوم المتعاليات النصية فضلا عن التناص لأنه في نظره أعم وأشمل، "ويقصد به كل علاقة تجمع نص (ب) Hypertexte بنص سابق Hypotexte وقد وضع له "جينيت" مفهوما عاما أسماه بالأدب من الدرجة الثانيةLa littérature au second degré"[1].

لقد استطاع "**جينيت**" أن يطوره وأن يبقي عليه مفاهيم جديدة فهو لم يكتف بكونه يعيد إنتاج دلالات جديدة ليتحول إلى نقطة إنتاج الشعرية.

يعتبر" **جينيت**" التناص " بمثابة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة Plagiat والإستشهاد Citation ثم التلميح l'allusion" [2].

ورد هذا المصطلح في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة كما يلي:

1) عند **كريستيفا:** يحيل إلى نصوص أخرى سابقة أو معاصرة للنص الأصلي.
2) عند **سوليير:** التناص موجود في كل النصوص مما يضفي عليها نوعا من قراءة جديدة للنص الأصلي.
3) عند **فوكو:** أنه لايوجد تعبير لا يرفض تعبيرا آخر، بمعنى أن النص يتولد منه نصوص مختلفة.
4) عند **بارت:** التناص هو اللانهائية، بمعنى أن النص أثر مفتوح وهذا هو قانون التناص"[3].

[1]– عبد القادر بقشي ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 22.

[2]– المرجع نفسه ، ص 22.

[3]– بتصرف، سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني/سوشبريس، بيروت/الدار البيضاء ، لبنان/المغرب، 1985م ، (د، ط) ، ص 215.

إذن بالرغم من تنوع التعاريف كل حسب ثقافته ودراسته ومرجعيته، إلا أنها تشترك في كون التناص مختص في إعادة لإحياء وبث نصوص قديمة في قلب نصوص جديدة، حتى يتولد لنا نسيج مختلط من النصوص، إذن التناص آلية تجريبية حداثية يمارس المبدع أثناء الكتابة وتعني حضور نص غائب في نص جديد والتفاعل بينهما.

كذلك نجد"**سعيد يقطين**" الذي يرى أن التناص بحكم معناه العام الذي استعمل به في بدايات توظيفه مع باختين وكريستيفا، "يتعلق بالمعاني التي تربط نص بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص المباشرة أو ضمنا، عن قصد أو غير قصد و أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقة ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له، لهذا السبب نذهب إلى أنه سمة متعالية عن النص أو إلى أن تجسده رهين بأي تحقق نصي"[1].

من خلال تعريف "**سعيد يقطين**" نجد أن التناص لم يبتعد في معناه عن ما أتى به الغرب، حيث أنه يعني تقنية يستعملها المبدعون في كتاباتهم مفادها استعادة نصوص قديمة بشكل ظاهر أو ضمني في نصوص جديدة معاصرة، وهذا مايحقق الإنتاجية النصية.

كذلك نستنتج من خلال القول، أن "يقطين" يعترف أنه لايمكن أن نجد نص خالي من التناصات.

أيضا نجد "**محمد مفتاح**" الذي استنتج تعريفا شاملا للتناص استنادا على تعاريف كل من كريستيفا، ريفاتير، لورانت، آرني، إذ يعرفه بقوله :" التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[2]

[1]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006م ، ط1، ص 17.

[2]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992م، ط3، ص121.

إذن نستنتج في الأخير أن" **كريستيفا**" استطاعت أن تبرهن على دورها الفعال في الحركة النسوية في مجال الأدب المعاصر، وذلك لما أضافته من دراسات حول السيمياء و اللسانيات، الأدب النفسي.

لقد نشأت نظرية التناص من جهود وبحوث كثيرة لعل أهمها كان: الشكلانية، البنيوية، الماركسية، التفكيكية، السيميولوطيقا...الخ، فالمبدع لا ينطلق من فراغ وإنما تحركه خلفيات إبداعية، ولاشك أن هذه التقنية تبلورت مع كل من: باختين، رولان بارث، جيرار جينيت، جوليا كريستيفا, هذه الأخيرة هي التي أطلقت على هذه التقنية؛ مسمى التناص والتي نعني بها تفاعل النصوص مع بعضها داخل نص واحد، ليشكل لنا مايسمى بالإنتاجية، فالنص ما هو إلا تداخل بين النصوص أو إعادة إنتاج بشكل منظم، لأنه بكل بساطة لا يمكن أن نجد نصا مستقلا لوحده.

لقد انتشر هذا العلم في الأوساط الأدبية بشكل واسع وشامل، وهذا ما أدى إلى عدم الثبات عند تعريف محدود ودقيق، فلكل ناقد نظرته الخاصة، لكن لحسن الحظ نجد كل التعاريف تصب في قالب واحد، مفاده أن التناص يشتغل على النصوص الأدبية.

2/التناص وأنواعه :

كذلك اختلفت الآراء حول تقسيمها للتناص وأنواعه، حيث نجد كل ناقد وله تقسيمه، فهناك من يعتمد على التقسيم الثنائي (داخلي، خارجي).

ومن هذا المنطلق إنطلقنا في تقسيمنا للتناص على المعيار الثنائي وهو كالآتي:

2-1/ التناص الداخلي :

وهو نوع من أنواع التناص يشمل دخول نصوص لكاتب ما مع نصوص أخرى لكاتب آخر وتفاعلها وتأثرها ببعضها البعض، ولكن ما يشترطه هذا النوع أن يكون النصان (النص القديم، النص الجديد) من نفس الفترة الزمنية، فكل نص أدبي يحتوي بداخله على

مجموعة من النصوص الأخرى التي تنشأ به مع بعضها البعض، وكل كاتب قابل للتأثر إما بفكرة أو بنزعة أو فلسفة معينة، فيأخذها ويحاول إدخالها في إبداعاته بطريقة فنية تجعل القارئ لايحس بها أو لا يستطيع كشفها بسهولة.

ونعني بالتناص الداخلي: " ارتباط الأجزاء المختلفة بعضها بالبعض الآخر أو ما يسمى بالدوال المولدة أي أن يظهر الدال في موضع ما من النص ويتولد عنه كوكبة من الدوال الأخرى وبآليات متعددة والتناص الداخلي يعني حضور ملفوظات أخرى داخل ملفوظ كل متكلم بتم استعمالها داخل حلبة قول المتلفظ، إما لمجادلتها (محاورتها) أو معارضتها أو لتشخيص أفق وعيها"[1]، وهذا ما يجعل من النص مفتوحا على التأويلات المتعددة لما يحمله من دوال، و شيفرات عليه حلها للوصول للمعنى المقصود، ومن أمثله التناص الداخلي نجد:

2-1-1/التناص الديني :

وهو النوع الأول الذي نقف عنده كونه من المصادر الإسلامية، فما من مبدع مسلم إلا ونجده متشربا من الثقافة الإسلامية، كما نجد لها آثارا في أعماله الإبداعية سواء عن قصد أو غير قصد، فالدين الإسلامي وتعاليمه مغروسة في أذهاننا ، كما يظهر تأثيرها على المسلم في كل شيء، وبما أننا في هذا النوع الديني فلابد أن نقف عند نوع من أنواعه ألا وهو القرآن الكريم الذي فطرنا عليه وسرنا بتعاليمه وأحكامه، فهو مصدر كل الشعراء والمبدعين المسلمين.

1/ قسم مع القرآن الكريم : يتصدر القرآن الكريم جميع الدراسات كونه من المصادر التي تتكئ عليها الدراسات العربية نظرا لتأثير القرآن على كتابات كل مبدع مسلم ، إذ أننا لا نجد عملا أدبيا أو فنيا قد قام باستحضار النص القرآني إلا للإستدلال بآياته أو للبرهنة

[1]- إبراهيم جنداري، الرواية والتناص، مجلة فصلية محكمة، كلية التربية، جامعة الموصل ، العددان 1و2 ، 2012 م، ص235.

والدليل أو للتأكيد على حكم لها.

" لقد شكل القرآن الكريم بفضل فصاحته وبلاغته التي تحدى بها الله تعالى فصحاء العرب، نصا مقدسا ، ومصدرا إعجازيا، أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرا أو نثرا"[1].

وبما أن القرآن يشكل المادة الخام التي ينطلق منها أي كاتب مسلم، والتي تحيل لخلفيته ومدى تأثره بالقرآن وتمكنه منه.

"ويشكل القرآن الكريم مادة غنية للأدباء والكتاب في مختلف الاتجاهات والموضوعات لأنه يمثل مرجعا فكريا لتداخله مع النصوص الأدبية في علاقة تناصية بوصفه محور العلوم والمعارف"[2].

فمن خلال توظيفه في العمل الأدبي يجعل القارئ يقوم بعملية التحليل وفق الشيفرات لاستنتاج المعنى الذي يقصده الشاعر من هذا التوظيف "حيث يراه الدكتور"**محمد عبد المطلب**" مصطلحا تناصيا يرتبط مدلوله اللغوي بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث إنزياحا في أماكن محدودة من خطابه الشعري بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي"[3].

إذن إنّ توظيف القرآن الكريم يعدّ من أنجع الوسائل التي تمكّن المبدع من حفظ هذا الكنز الثمين ومداومة تذكّره بين الأجيال، كما يعدّ مصدرا لكلّ كائن مسلم يسعى لتوظيفه في عمله الإبداعي، حتّى يشير لذلك إلى القصص الدينية و ما تحمله من مواعظ.

---

[1]– معاش حياة، التناص القرآني في ثنائية ابن مخلوف القسنطيني (دراسة فنية) ، مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 6 ، 2010م، ص2.

[2]– محمد قاسم لعيبي، التفاعل النصي مع القرآن الكريم في خطبة السيدة الزهراء عليها السلام، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، ع 203، 2012 م، ص 326.

[3]– ناجية مولود ، التناص القرآني في الشعر الليبي الحديث علي الفراني و محمد الشلطامي و إدريس بن الطيب أنموذجا، مجلة السائل، جامعة الفاتح كلية الآداب، طرابلس، ليبيا ، ص 147.

ولعلّ من أهم التفاعلات النصّية مع الدين وخاصة مع القرآن الكريم التي إعتمد عليها الشاعر "**علاء عبد الهادي**" والتي استوقفتنا كل مرّة لتحيلنا إلى هذه النصوص المقدّسة، وطبعا سوف تحمل أعماله هذا النّوع من التناص كونه من الشعراء المتشبّعين بالثقافة الإسلامية أولا، ثم كونه شاعرا ينتمي إلى العصر الحديث، فلا بدّ أن تخضع أعماله لهذا التجريب، الذي لم تعهده النصوص السابقة ، حيث نجده وظّف النص القرآني في كل مرة ليذكّرنا ببعض آيات الذكر الحكيم، وتأكيدا على ذلك نذكر الأمثلة الدّالة على ذاك:

استحضر الشاعر قوله عز وجل:

﴿سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ (3) وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ (4) فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ (5) ﴾"[1].

حيث طبّق قول الله تعالى عزّ وجلّ في قصيدته إيكاروس حيث يقول:

عرَفْتُهُ مِنْ امْرَأَتِهِ الضَيقة، عَزِيزَةٌ....."حَمّالَةُ

الحَطَبِ، من رَتَبَتْ فِي جِيدِهَا الغَرْقَى، فَهَقَةْالفجر،

وأَصْحَابِ الحُقُولِ ، و المَسَاءَاتِ التي مطرت منازل

والرُغَاةِ، فَطْرَةُ الفُولِ ، وَأَحْلَامُ البَنَاتِ شَهَوَات

السِّنِينَ" [2]

حيث نجد الشاعر قام بامتصاص المعنى الموجود في الآية الكريمة، ثم أعاد صياغته حسب الحادثة التي يعبر عنها ، حيث عبر فيها في البداية عن طيبة الإنسان المصري وكيف كان واثقا من رئيسه، الذي خانهم في النهاية ولم يصن الأمانة؛ أمانة الوطن، وقام بنشر الفساد في بلاد مصر (أم الدنيا)، وفي قوله نلحظ أنه شبه "امرأة أبي لهب" عم الرسول – صلى الله

[1]– سورة المسد، الآيات 5،3 .

[2]– علاء عبد الهادي ،إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص 63.

عليه وسلم –حمالة الحطب، التي كانت تكن الحقد لرسول الله–صلى الله عليه وسلم– بنظام مصر الفاسد ورئيسها، الذي كان يرى أهله وأمته وهي تموت كل يوم.

أيضا نلاحظ وجود تناص قرآني في آخر قول الشاعر:

"ولم أكن رحيما .. فلا إكراه في المغفرة "[1]

نجد هذا القول يتحاور مع قوله عز وجل:

" ﴿ لَا إِكْرَاهَ فِي الدِينِ قَد تبَيَنَ الرُشدُ مِنَ الْغَيِ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَهِ فَقَدْ إِسْتَمَسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى ﴾"[2]

في هذا المقطع نجد الشاعر يصف لنا الأحداث المؤلمة التي شهدتها مصر منذ بداية الحراك يوم 25 يناير فقد عانى الشعب المصري كثيرا من النظام الفاسد" لحسني مبارك"، الذي ثار الشعب ضده وخرج ليطالب بتنحيته كليا عندها لقي العديد من الأشخاص حتفهم في هذا الجو المهيب لهذا الحراك، و حيث يصف لنا الشاعر في أبياته عن أيام الحراك وكيف يخرج الناس كل يوم وقوفا في وجه الظلم والفساد دون أن يملوا أو يتعبوا، وقفوا جميعا يدا في يد أمام القهر، وقفوا لأنهم أرادوا الإنسانية والحرية، يقول الشاعر وهو يمتص قوله تعالى:

كَانَتْ الغَابَاتُ فِي المَيْدَانِ تَنْمُو فَتَسْتَوِي

الثَوْرَاتُ، تَسْتَبِيحُ العَاشِقِينَ كَمْ تدَلَّتْ بَيْنَ عَيْنَيْكِ

الأَمَانِي كُثَّةُ، وَأَنْتَ تَرْجِعُ العَيْنَيْنِ كُرَتَيْنِ إِلَى

صَفْصَافِهِ تَمُدَّ جُذُورَهَا ليلا.. وَتَقْطِفُ مَاءَهَا ..

[1]– علاء عبد الهادي ،إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص114.

[2]– سورة البقرة، الآية255، 256.

كَالعَطَشِ"[1]

يقول الله عز وجل :

﴿ ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ﴾"[2]

وفي هذا المقطع قام الشاعر بوصف الأحداث المؤلمة التي جرت داخل ملعب بورسعيد ،والمجزرة التي حصدت أرواح الأشخاص الأبرياء الذين زهقت أرواحهم سدى بسبب النظام الفاسد، حيث وقف الأمن في وجه الشعب، أيضا امتص الشاعر قوله عز وجل:

" ﴿ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ ﴾ "[3]

نجد الشاعر وصف هذه الآية الكريمة التي تعبر عن قصة أبناء نبي من أنبياء الله آدم (قابيل وهابيل) هذا الأخير الذي استحوذ الحقد والظلام على قلبه وتمكن منه الشيطان فقتل أخاه فأصبح من النادمين. يقول الشاعر أيضا:

كَيْفَ تُدَارِي

سَوءَةَ..

أَخِيكَ!"[4]

وصف هذا المقطع في الفصل المعنون بـ"ابن بريح" الذي عبر فيه عن المسيرة النسائية التي خرجت في الحراك بقوة من أجل الفتاة، التي تم تعريتها من قبل الأمن المصري والإعتداء عليها، وكأن الشاعر يخاطب فيها "**حسني مبارك**" الذي يعد السبب الأول لكل ما يحدث في مصر.

---

[1]– علاء عبد الهادي ،إيكاروس أوفي تدبير العتمة ، ص 207.

[2]– سورة الملك، الآية 3،4 .

[3]– سورة المائدة، الآية 30.

[4]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أوفي تدبير العتمة، ص 200.

إننا نعبر عن ستر العورات وعدم الإعتداء على المسلمين، فقابيل بعد أن سولت له نفسه قتل أخيه وقف عاجزا نادما أمام مصيبته التي ارتكبها، شبه قابيل بالجيش المصري المغتصب الذي وقف ضد شعبه وطبقوا عليه كل أنواع التعذيب والقمع، فهم من اعتدوا على الفتاة المصرية وقاموا بضربها واغتصابها.

حينها خرجت النسوة جميعا في مسيرة مليونية وقوفا أو تضامنا مع الفتاة المغدورة التي أصبحت رمزا للظلم من طرف جيش بلدها.

2-1-2/ التناص مع النصوص التراثية :

ونقصد به الموروث الشعبي الثقافي الذي يشكل هوية الشاعر كما يشكل المرجعيات التي بقيت مترسخة في ذهنه.

يعد التراث من المصادر التي تميز كل شعب بسماته الخاصة، ومما لاشك فيه أن أصلها يعود إلى العصور القديمة، إلى أجدادنا الذين كانوا يتداولونها في أحاديثهم اليومية حيث نقله إلينا عن طريق المشافهة، واعتبرت من المصادر التي يعهد إليها الشاعر ويسعى لتوظيفها في العمل الإبداعي.

"إن الخيال الذي أبدع الأسطورة في طور من أطوار التاريخ الإنساني هو الذي صنع الحكايات الشعبية، فسرتها أحداثا تاريخية وعلل البعض التغيرات الاجتماعية أو تصبح للعبرة أو للسمر الخالص ألوانا من طرائف الحديث التي توارثها الإنسان المعاصر عن الأقدمين"[1]

وما يلاحظ أن" **علاء عبد الهادي**" لم يتناص بهذه الحكايات الشعبية في أعماله، إذ لم نجد آثارا لها كحكايات "ألف ليلة وليلة "أو "كليلة ودمنة" أو غيرها.

واكتفى باستعمال عبارات من الأغاني الفولكلورية الشعبية كأغنية "أم كلثوم" يقول:

[1]– حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن،2009 م، ط1، ص61.

كَهلٌ رأَى الحُبُّ سُكارَى ...,[1]

وهي أغنية تدل على الحب الذي يكنه الشعب لأحد من الرموز الذين وقفوا مع شعبهم، والملاحظ أنه اعتمد على مقطع واحد من الأغنية واكتفى به، حيث تشير لفظة "سكارى" لحالة السكر الذي يتسبب به الإفراط في الشرب، عبر الشاعر في هذا الجزء عن الضباط الشرفاء الأبطال الذين سوف يشهد لهما التاريخ : ماجد بولس، مأمور الموسيكي، حيث وقفوا مع الشعب وساندوه في مسيرته فهم أدركوا أن نظام "مبارك" فاسد وظالم، حيث لقب "ماجد" بأسد التحرير، إذ وقف مع الشعب ضد الأمن والبلطجية الذين أرادوا قتل الشعب وتعذيبه ، كذلك "مأمور" وقف مع شعبه المغدور ووفر لهم الحماية والأمن مما زادهم قوة وإصرارا على مواصلة الحراك.

أيضا نجد الشاعر عبر عن الأحداث التي وقعت أمام المسرح، حيث تم هناك منع الشعب من الدخول للمسرح وتم الإعتداء عليهم بالضرب من طرف رجال الأمن المصري، كما حصدت ككل مرة مجموعة من القتلى.

وصف الشاعر كلمات من النشيد المصري للتعبير عن هذه الحادثة يقول:

كَقَوْسِ الكَمَانِ الذِي مَسَّ صَدْرًا : فَغَنِّى

بِلَادِي .. بِلَادِي، لِمَاذَا الوَدَاعْ ؟ وَلَنْ تَحْزَنْ

إلام تبكي (ضناها)، وَلَوْ أَجْبَرَتْهَا الدُّمُوعُ، فَإِنْ

فقدت واحدا "[2]

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أوفي تدبير العتمة، ص 204.

[2]– المصدر نفسه، ص148.

فرغم كل الآلام التي يعيشها إلا أنه يتغني بنشيد بلاده –بلادي بلادي– وكأنه يحي الأمل داخله ليعيش في سلام فكانت عباراته التناصية وكأنها " اِقْتِبَاسَاتْ بِلَا قَوَانِين"[1]

تجعل الشاعر يعيش تجربته الشعرية بحرية.

2-1-3/ التناص الأدبي:

وهي تداخل النصوص الأدبية بجميع أشكالها (اللغوية، الصوفية، الفلسفية، الشعرية وغيرها) والتي تجعل القارئ في حيرة أثناء قراءته لهذا الشعر المنفرد الخارق لجميع القواعد، والمتميز بكل مافيه من خصوصية تجريبية لتجعل الشاعر يبحر في واقعه الخاص به.

1-التناص مع الكتابات الصوفية:

ومن هذه التداخلات النصية التي تظهر جلية في شعر "**علاء عبد الهادي**"،والتي تبين مدى تأثره بالصوفية كتابها و كتاباتهم المميزة مايلي:

1/ مع الكتابات الصوفية للنِّفري:

و الجدول الآتي يوضح أقوال الشاعر"**علاء عبد الهادي**" التي استلهمها من أقوال "**النِّفري***":

1- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998م، ط1،ص16.

*- النفري :هو أبو عبدالله محمد عبدالله النفري من نفر بين الكوفة والبصرة ولقب بالأسكندري المصري لأنه عاش بمصر توفي بها 965م ومن أشهر مؤلفاته المواقف والمخاطبات (انظر الموسوعة الصوفية).

"**علاء عبد الهادي**" يقول:	"**النِّفري**" يقول:
1-"النفري يكلم كهلا باستغراق.. عرفت بُعَيْدَ ذلك أنه قريني.. وكنت جفوته منذ سنين، بعد أن أحدث أمورا وابتدع طرائق لم يسمع بها الأقدمون من قبل،ولم يتبع نصيحة أهل العلم والمعرفة "[1].	**1**-"يقول أوقفني الله عز وجل في" موقف الإسلام"، وقال لي : هو ديني فلا تتبع سواه، فإني لا أقبل [...] و قلت كيف لا أعارض، قال : تتبع ولا تبتدع"[3].
2-لمعرفة مايدور بينهما، إذا النفري يقول للكهل:"الباطل يستعيروالألسنة ولا يوردها موردها كالسهم تستعيره ولا تصيب به، رأس الأمر أن تعلم من أنت، خاص أم عام،فإن لم يعلم الخاص أنه خاص هَلُكَ "[2]	**2**-يقول "النفري" في "موقف حجاب الرؤية": وقال لي رأس الأمر أن تعلم من أنت خاص أم عام.وقال لي إن لم يعمل الخاص علي أنه خاص هلك."[4]

الشاعر قام ببعض الإختزالات لما جاء به "النفري" فيما قاله في مواقفه أو في مخاطباته، فكان حسن الصياغة ليوصل مفهومه بطريقة إنسانية للقارئ دون أن يشعر بأي جدال أو تفلسف يأخذه للإلحاد، في خطابه مع الله مباشرة (كما فعل النفري) .

[1]- علاء عبد الهادي، النشيدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2002 م،الهيئة المصرية للكتاب: مكتبة الأسرة، ط2، 2007م ، مصر، (د، ص).

[2]- المصدر نفسه ،(د، ص).

[3]- النفري: محمد بن عبد الجبار بن الحسين، المواقف والمخاطبات، تص : أرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي،(د،ب) ،(د،ت) ، ط1، ص138.

[4]- المرجع نفسه ، ص 53.

وجعل الشاعر خطابه الشعري بين "**النّفري**" والكهل وكان ها الكهل عند الشاعر هو قرينه الذي تركه منذ سنين وبالتالي يجعل روحه وذاته الغائبة هي التي تواجه "**النّفري**" أثناء

فلا بد للعارف أن يتحدث إلى ربه بقلبه ليفهم ويعلم ماهو موجود وراء الحجب ليكتشفه بكل حكمة ودهشة ربانية في ملكوته، يقول **النّفري:** "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[1].

فكانت عبارات الشاعر غامضة موحية بعيدة عن التظاهر والتكاسل معبرة عن لغتة الذاتية التي تجمع بين ذوات كثيرة، بين ذات حاضرة وحقيقية موجودة هي ذات الشاعر وبين ذات موجودة وغير حاضرة هي القرين، وبين ذات حقيقية غير موجودة و غير حاضرة وهي النفري، وذات غير موجودة وغير حاضرة الكهل.

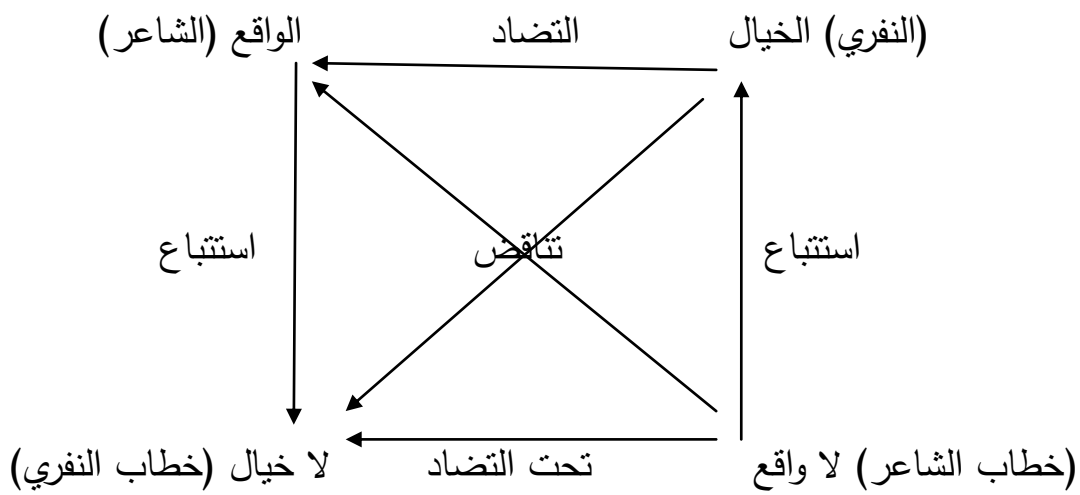
يمكننا أن نقارن بين الكهل والشاعر الذي هو أصلا كهلا (أي بين الشباب والشيخوخة) فاحتمال أن يكون هو بذاته.

فنخلص إلى تجربة الشاعر الصوفية الشعرية التي تأثرت بالعارف بالله "النفري" ربما لكونه عاش وتوفي بمصر مكان عيش الشاعر نفسه، أي إرتباطه مكانيا بهذا الصوفي الغامض، فجعله في أولى صفحات ديوانه النشيدة في مقام الحرف/ مقام الحلم ، حيث نلحظ ثنائية طاغية في هذا المقطع أو الجزء الشعري،ثنائية الحضور و الغياب.

وهي حضور الشاعر وغياب النفري الذي تمثله الشاعر بخياله في أسطره وبطريقته ليغيِّب "**النّفري**" من حضوره وواقعه الموجود في مواقفه ومخاطباته، فتقابل ثنائية الحضور والغياب هذه ثنائية الخيال والواقع بين ما أوْجدَهُ الشاعر في خطابه و ماهو موجود فعلا في خطابات **النّفري**.

ونضع هذه الثنائيات وفق مربع غريماس كالآتي:

[1]– النفري: محمد بن عبد الجبار بن الحسين، المواقف والمخاطبات ، ص51. "موقف ماتصنع المسألة"



يكون التضاد بين(الخيال/ الواقع) وتحت التضاد (لاواقع /لا خيال)، ويكون شكل الاستتباع بين (الخيال /لاواقع) و(الواقع/لاخيال)،أما التناقض فبين(الخيال/لا خيال والواقع/لاواقع).

ويستحضر الشاعر خطابات "**الحلاج**" في تجربته الشعرية ليزيدنا برهانا أن له ثقافة واسعه ودراسة معجمية كبيرة بالكتابة الصوفية، ولغتها ومفاهيمها الغامضة والصعبة بالخاصة بها، والتي انفرد بها الشاعر "**علاء عبد الهادي**".

2/ محاورة نصوص الحلاج*

وجاءت نصوصه محاورة لنصوص الحلاج كما يلي:

يقول الشاعر:

"**فأقُومُ أحتَضِنُ الكِتَاب**

مَابَيننَا –إن غَابَ –يُوصِلُهُ الغَرَامُ!

خُطُواتُ جِسْمِي

تَفرِضُ الأَحوَال .. والأَيَام

أَنَاَ السقِيمُ "[1]

وماصدر مثل نصه في نصوص الحلاج هو:

يقول الحلاج:

"قالوا تداو به منه فقلت لهم ياقوم هل يتداوى الداء بالدائي

حبي لمولاتي أضناني وأسقمني فكيف أشكو لمولاي مولاتي "[2]

هناك تقابل واضح بين ماقاله الشاعر "أنا السقيم" فهو مريض من الأحوال التي تفرض عليه أن يعيشها، والأيام المريرة التي مرت عليه، في غياب محبوبته، فيقوم يحتضن الكتاب الذي يعوضه عن غرامه، أما "**الحلاج**" فهو مريض، وحبه أسقمه كثيرا فهو لا يعرف الداء وكيف يتداوى منه، وكيف يشكو لمولاه "الله تعالي" عن مرضه الذي سببته مولاته "الروح" روحه التي أتعبته بالمرض ، فالروح هي ملك الإله الذي يعبده ويحبه، فالسقم هو ناتج عن الحب الذي لايوجد له دواء.

يقول الشاعر في نص آخر:

"هذا أنا الحَلاجُ أجرح صُحْبتِي،

لمْ يَسْتَبحْ..

فَوقَ مَعارَجُهُ الهَوَى..

[ويَعلقُ فَخارُ .. الأصْدِقاَء]

*-الحلاج:الحسين بن منصور الحلاج ولد244ه أصله من البيضاء من كورة اصطخر بفارس عذب وقطع رأسه 309ه بخرسان أهم أثاره كتاب هوهو،لاكيف، مأساة الحلاج...(انظر الموسوعة الصوفية).

[1]- علاء عبد الهادي، النشيدة . (د، ص).

[2]- عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 166.

قدْ هِنْتُ لكَ.. بَوْحَيْنْ:

بَوْحاً يرتِبُ خِطوتي

بَوْحاً ينامُ على خطايَ"[1]

وجاء في نص" الحلاج" مايلي:

حيث نجده يقول :

"الحُب مادام مكتوما على خطر وغاية الأمن أن تدنو من الحذر

وأطيب الحب ما تم الحديث به كالنار لم تؤت نفعا وهي في الجمر"[2]

يستحضر الشاعر شخصية "الحلاج" ويعترف بإقصاء ذاته وحلولها في شخصية الحلاج؛ "هذا أنا الحلاج" أصبح هو "الحلاج"، ورغم أن صحبته مجروحة، وهذا من خلال ما انتهى إليه الحلاج .

وقد كان وعي الشاعر حاضرا بموروثه الصوفي وخاصة في هذه الشخصية التي نعدها "رمز خلود الكلمة الصادقة المناضلة وانتصارها على الوجود، فيستدعيها في شعره، كي يعبر عن رفضه الدائم للواقع العربي الأليم"[3].

ومن هنا لابد على الشاعر أن يكشف عن بوحين؛ البوح الأول يجعله يتراجع، والثاني يتمسك بخطاه، فهو يتردد أثناء بوحه لخوفه مما سيحدث، أما "الحلاج" فإنه يبيح الحديث عن الحب النقي الصافي، حتى لو كان مكتوما، والحذر منه لأنه يعيش في لهيب قلبه، والنار لن تفعل

[1]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د ، ص).

[2]– عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 165.

[3]– نورا مصطفى مرعي، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1 ، 2016 م، ص 116.

شيئا أكثر من هذا اللهيب، **فالحلاج** "شخصية قوية تمتلك القدرة على قول كلمة الحق، على الرغم من أنها كلفته حياته"[1].

والشاعر انفرد بهذه التجربة التي جعلته هو ذاته "**الحلاج**"، حيث أدمج ذاته الحاضرة في ذات غائبة "الحلاج" لأنها تناسب روايته الشعرية، وهذا لرفض الواقع بكل قوة والخلاص منه، ليتحقق التغيير الذي يرنو إليه.

وهكذا تميز شاعرنا بقدرة إبداعية إنفرادية بلغته الجديدة، ولكنه "لا يكتب لغة جديدة بقدر ما يكتب علاقة جديدة يعيشها مع اللغة"[2] فالشاعر من خلال هذه الكتابة يريد دائما كسر الحدود المألوفة ،وهذا ما ظهر في تجربته الصوفية هذه، حيث أثبت الشاعر قدرته "على تكسير ذاته في علاقته باللغة الإبداعية"[3]، التي أصبحت من اختصاصه وجعلته مميزا بهذه الكتابات الرمزية والملغزة، التي فتحت مجالا أوسع بعلاقة الشاعر بالمتلقي وقراءاته المتعددة.

2-التناص مع الخطاب الشعري العمودي القديم:

يبدأ مقطعه الثاني: "مقام العشق" من ديوان النشيدة، بسرده بوصفه جميلة من جميلات العقد الماضي"ليلى الأخيلية" التي أدمج نصوصها الشعرية القديمة، بخطابه الشعري النثري يقول:

" **قَوَافِيهَا، فَقلتُ وَاللهِ ، مَاكَذبتُ مَارأيتُ، أنْتِ ليلَى الأخْيليَة أنتِ**

من هَجرتِ تَوْبَة بن الحُميِّر، فانتبهْتْ وقالتْ: مَعَاذ

يَاإلهِي قدْ كانَ واللهِ توبةَ جَوادًا علَى العِلاتِ جماً نَوافلهُ

واللهِ لمْ يَكُن جَرِئَ العَيْنَينِ ، وقِحَ النَظراتِ مِثْلكَ، بلْ كانَ نِعمَ

[1]- نورا مصطفى مرعي، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي، ص 118.

[2]- عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص220.

[3]- المرجع نفسه، ص220.

المُحِب وأنْشأَتْ :

وَتوبَة أَحْيَا منْ فَتاةٍ حَيِيةٍ وأشْجَع منْ لَيْثٍ بِخُفانِ خادِرِ"[1]

يبدي الشاعر إعجابه بـ"ليلى الأخيلية" التي تعد من شواعر عصرها القديم التي خلدتها قصص العشق على مر العصور، فيقوم شاعرنا بمنحها خاتم العشق، لعاشقة لم تدنس عشقها وحبها وحافظت عليه، في قوله:

كُنتُ مُحْتفظًا بهِ لِمثلِ هَذهِ الأمورِ وَمَكتوبًا عَليهِ بخَط دَقيقٍ:

أنَا قَتيلُ الهَوَى ومَيتُهُ لا عَذبَ اللهُ قَاتلِي بِدمِي "[2]

كانت "ليلى الأخيلية" سيدة الليلة الأولى الذي قال فيها هذا الشعر،و قد تعالق شعره مع شعر "ذي الرمة" في الليلة الثانية وصاحبته المعشوقة؛ ميّا، إذ قال :

"فَتيقنْتُ حُدوثَ المرادِ، وسَألتُها عنْ اسْمِها ففَاجأَتْنِي بِقَولِها ،

أنَا لكَ لوْ عَرفْتَني ، أنَا منْ قِيلَ فِيهَا:

أُحِب المَكانَ القَفَرِ منْ أَجْلِ أنَنِي بِهِ أَتَغَنى بِاسْمِها غَيرَ

مُعْجِمِ

فَقلتُ مُتهَلِلا عَرفتُكِ، وأنشدتُ لذِي الرِمة:

وَلَمْ يُنْسِنِى ميًّا ترِاخِي مَزارِها

وصَرْفُ الليَالِي مُرها وانْفِتالِها "[3]

---

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة .(د ، ص).

[2]– المصدر نفسه، (د، ص).

[3]– المصدر نفسه، (د، ص).

الشاعر سلك في ديوانه كل الطرق التي تؤدي إلى معرفة وفهم دراسة كل القصص القديمة التي ترتبط بقصص العشق والغرام وقد تناولها بحبكة وتسلسل رائع.

قام بمزج ودمج نثره بالشعر العربي القديم والغزلي، الذي افتتن كل من قرأه لما يحتويه من عاطفة جياشة ، وتأثيرها في نفس المتلقي ليجعله يعيش التجارب التي مر عليها زمن طويل، فاستحضر قرينه ليعيش هذه التجارب معه، وكان مبدعا في نصوصه لدرجة أنها كانت متماسكة وموحدة، حيث إستطاع الشاعر بخبرته (الشعرية) المتفانية في الشعر القديم منذ جاهليته، معرفة كل أسراره، ليجعلها في قالب "علائي" لا مثيل له من قبل، وهنا يكمن التجريب وصرخته في تهشيم كل قديم، وكل ما هو متناول والدخول إلى فضاء اللا متوقع والمحظور .

من هنا نقول أن الشاعر كانت له قراءات موسعة بالشعر العربي الجاهلي والقديم وما يثبت ذلك؛ ذكره للعديد من الشعراء الذين لهم مكانة كبيرة في شعرنا العربي والذين اعتمد الشعراء الحداثيون عليهم في شعرهم الحديث منهم: أبي نواس (مهشم المقدمة الطلية)، المتنبي، امرئ القيس، الفرزدق، جرير، ابن زرعة الدمشقي.. وغيرهم ، وكانت قصص العشق التي ذكرها تواكب أقوال شعرائها والعاشقين المتيمين.

3- التناص مع النصوص التأصيلية القديمة :

وإستطاع الشاعر أيضا إستحضار النصوص الأدبية مثل نصوص "**الجاحظ**" التي كانت محلا للدارسين والنقاد ومسارا للمعرفة الأدبية واللغوية وتأصيلاتها، يقول:

" الجَاحِظ، فقلتُ لكنَنِي حَفِظتُ عَنهُ أنهُ قالَ :"الكتابُ وِعاءٌ

مَليءٌ علمًا (...) يَنطقُ عنِ المَوتَى، ويترجِم كَلامَ الأحْياءِ"[1]

[1] -علاء عبد الهادي، النشيدة ،(د، ص).

كان العرب أهل فصاحة وبلاغة وشفاهة، وكانوا يتناقلون شعرهم ونثرهم بينهم شفاهة، لهذا فقد الساحة العربية الكثير من موروثها الأدبي وبدخول الكتابة وعهد التدوين، صار الكتاب يذكرنا كل ما ينساه الإنسان وكل مالا يتذكره يجده فيه، فهو بمثابة توثيق دقيق لكل ما صدر عن الكُتَّاب أو المدونين، فأصبحت الكتب عبارة عن ذكرى خالدة لكُتَّابها افتقدوا الحياة وصاروا من الأموات فكتاباتهم باقية وحية، لكن الأحياء فكتاباتهم تترجم كل مايشعرون به ويكتبونه " وقد جمع هؤلاء معظم ماقيل (...)، وزادوا عليه عطاءهم النقدي الشخصي ومشاركتهم الفعالة والمجدية، وبذلك أغنوا المكتبة العربية "[1].

وهكذا أثرت هذه الكتب مكتباتنا العربية وطورتها بفضل الآراء الحديثة في كل المجالات الأدبية والعلمية، لكن لاننسى فضل الآداب الأجنبية اليونانية والرومانية التي كان لها أثرا كبيرا على كتاباتنا والباقية إلى اليوم مثل : كتاب **أرسطو** " فن الشعر"، الذي " إعتمد على محاورات **أفلاطون** "أيون"، (...) ويدل هذا أن كتاب "فن الشعر" كان تعليلا وتعليقا وردا غير مباشر على كتابات "**أفلاطون**"، ومن وجهة نظر نقدية معاصرة يمكن القول بأن كتاب "**أرسطو**" يتضمن أشياء لها قيمتها مثل قوله: "الشعراء أعظم في التاريخ" والتراجيديا تطهر العواطف"[2] فجعل الشعر منفعة ومتعة وتعلم.

لقد تأثر الشاعر تأثرا كبيرا بالشعر عموما، لذلك كان قارئا ومستفيدا جيدا من جميع كتب الشعر خاصة، فكان تركيزه على الكتب القديمة ليتحرى عن بدايات الشعر خاصة عند العرب، ومراحل تطوره من جيل إلى جيل إلى أن وصل إلى شاعرنا "**علاء عبد الهادي**" الذي أخذ على عاتقه، وسيلة صعبة تجريبية، ليضع القارئ في حيرة ومتعة بين التفسير والتأويل، وتكثيف القراءات الجدية لكشف الغموض الذي يتناوله الشاعر في دواوينه، وسر هذا التكثيف في صياغته الحديثة للقصيدة، وعزوفه عن كل ما كان موجودا بها في السابق

[1]– خليل أبو جهجة، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظيم والنقد، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1995م، ط1، ص37.

[2]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،2005م، ط1، ص38.

بكسر شكلها القديم، والانتقال إلى شكل جديد ومغاير مع شموله على قصيدة التفعيلة والحرة، لإخراج نمط جديد يحتوي على كل ما يتناساه المتلقي أو يخطر بباله.

يقول الشاعر:

" **ثم أنشدت لأبي تمام:**

كشفت قناع الشعر عن حر وجهه وطيَّرته عن وكره وهو واقع "[1]

يكشف لنا شاعرنا عن أول الشعراء المبدعين الذين رفضوا بقاء القصيدة على شكلها القديم، إذ قام بكسر"عمود الشعر" الذي كان يبدأ بمقدمة طللية، فخالفها (هذه القاعدة) "و انصرف إلى وصف الخمرة، بل نظم قصيدته، بناء للشكل الذي تعارف به الشعراء، ولقد امتاز نظمه بعناصر جديدة وجريئة أطلق عليها النقاد في ما بعد مذهب أبي تمام أو مذهب المحدثين "[2].

فكان أبوتمام من دعاة الإبداع والتجديد حيث كان" يترك لنفسه الحرية في قول ما يريد كما يريد، وعلى السائل أن يتابعه ويبذل الجهد لفهم ما يقرأ ويسمع"[3].

إذ حدد الشاعر لنا بداية التجديد منذ العصور القديمة قبل انتشار الحداثة في العالم كله، حيث كان الشاعر الفذ "أبو تمام" هو من خرق قواعد وقوانين "عمود الشعر" الذي كان أصلٌ القصيدة العربية منذ بداياتها.

وبعد الخروج عن الهيكل القديم للقصيدة العربية، أصبح هناك اختلاف واضح بين النقاد حيث انتشرت بعض التيارات، والمذاهب الجديدة التي تسيطر على نضج القصيدة من ناحية الألفاظ، والمعاني التي كثر السِّجال حولها كثيرا، فهناك من اختار اللفظ والمعنى وهناك من ميز اللفظ عن المعنى مثل "الجاحظ" الذي نال حظه من شعر شاعرنا يقول:

---

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة ،(د ، ص).

[2]– خليل أبو جهجة ، الحداثة الشعرية العربية، ص 36.

[3]– المرجع نفسه، ص37.

" ونَشْوَة، وقَبلَ أنْ يَسترَسِلَ دخَلَ الجَاحِظ وَكانَ قَدْ تَأخرَ

قَلِيلاً – قائِلاً "أيُها الرُفقَاءُ" المَعَانِي مَطروحَةً فِي الطرِيقِ

إنمَا الشَأنُ فِي إقامَةِ الوَزنِ وَتَخيرِ اللَفظِ وسُهولَة المَخْرجِ"[1]

في هذا المقطع يضع الجاحظ شروطا في اختيار الألفاظ السلسة والراقية المناسبة للمقام، فهو يعتبرها هي الأساس، لأن المعاني نجدها أينما ذهبنا، ويشترط إقامة الوزن في القصيدة لأنه هو الموسيقى التي تجذب القارئ وتمتعه بما يسمعه، أما الألفاظ الفصيحة والبليغة تجعل كل من يقرأها يبحث عن مفهومها، لهذا فهي تحركه للبحث الفعال والمستمر، حيث تجعل من الشاعر نقطة إبهام وتحول عند الملتقى، الذي يحاول إكتشاف دائما ما يخفيه من وراء كتاباته وما يقصد منها، أو ما يحاول الوصول إليه.

2-1-4/ التناص التاريخي:

وجود الرموز التاريخية في شعر " **علاء عبد الهادي**" هذا يعني تأكيده على تأثره بموروثه الأصيل والقديم، واستلهامه لحكايات شعبه ووطنه، وما حدث له من حوادث صعبة ومؤثرة مرت عليه طوال السنين الماضية، فذكره هذه الحوادث ودمجها في شعره بطريقة أثرت وأبدعت في قصائده الشعرية المتجددة والمبدعة "ليس مجرد شيء قديم، وإنما إبداع متجدد يعبر عن فلسفة الإنسان في حياته اليومية"[2].

فالتاريخ يعبر عن وجود أحداث حقيقية وقعت في زمن ما، مضى عليه وقت معين، فهو مصدر لتشكل الهوية الأصيلة عند الإنسان، فالشاعر يستخدمه للمحافظة على مخزونه التراثي بطريقة فنية، قد تُتمر فيها أحاسيسه الجياشة بعمق تجاه وطنه من الناحية النفسية والاجتماعية كما يعتبر توثيقا جديا لما يحمله الشاعر عن وطنه من مخزون فكري أو ثقافي.

---

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة ،(د، ص).

[2]– نورا مصطفى مرعي، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، ص58.

نجد محاورة النصوص التاريخية في شعر "**علاء عبد الهادي**" كالآتي:

يَقولُ: "سِت وَخَمسونَ مرةٍ ..

... تَعرّتْ ..

وهِي تنتفُ منْ قَلْبِها ..

ذِكرَى رِجالٍ ثَلاثَة،

رَمُوا عَلَيْها الطيُورَ ... فِي لَحظةٍ وَاحِدةٍ

كَيفَ ظَنوا جَميعًا .. أنهُم غَائِرُون!"[1]

جاء في مستهل ورد "**القيام**" جملة: ست وخمسون مرة؛ وهي ترمز لمعاناةٍ مرت على بلده ووطنه "مصر" عام 1956م حيث كانت بؤرة توتر لأحداث كثيرة حصلت في المشرق العربي، بين مصر وإسرائيل "لقد شكل غلق قناة السويس* بعد أن أممها الرئيس"جمال عبد الناصر"، خطرا كبيرا على إسرائيل وإعتبرته عملية خنق إستراتيجي لها، ومن هنا رأت أن عملية قاش(العدوان الثلاثي 1956م) هي الحل لإعادة المتنفس الحيوي لها"[2] ومن هذا الضغط الذي أحست به إسرائيل أرادت إسترجاع قناة السويس بكل الوسائل الدبلوماسية "بإحالة القضية على مجلس الأمن"[3]،ولم يحظ إلا "بحق النقض (الفيتو) من الإتحاد السوفياتي"[4] فخاب أملها ، ولم تجد إلا الحرب مع مصر خلالها بمساعدة الدول العظمى

[1]– علاء عبد الهادي، الرغام،(د، ص).

* قناة السويس تأسست في 26 تموز(جويلية) 1952م (انظر وداد الديك).

[2]– هبة الله نصر حسن مصطفى، قضايا الصراع العربي الإسرائيلي (في المواقع الالكترونية للصحف الإسرائيلية)، دار العالم العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2015 م، ص126.

[3]– وداد الديك، الحروب العربية الإسرائيلية (1948–1982)، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان، 2011 م، ط1، ص54.

[4]– المرجع نفسه ، ص54.

التي تساندها : أمريكا، إنجلترا، فرنسا الذين حاولوا الإتفاق مع مصر، "فعقد إجتماع ثلاثي في لندن لوزراء خارجية أمريكا وإنجلترا وفرنسا (إيدن –موليه–مورفي) وإقترحوا تشكيل جمعية للدول المستنفعة بالقناة فرفضت مصر الإقتراح"[1]، فبدأت إسرائيل التخطيط للهجوم على مصر بطرق مادية وفكرية للإحاطة بها، فاستخدمت نظرية "الهجوم المضاد الإستباقي" وهي نظرية فلسفها إيغال آلون"[2] وبمساندة فرنسا وبريطانيا اللذان كانا يريدان الإطاحة بالرئيس **'جمال عبد الناصر'**، فوجهت ضربة قاسية لمصر، ووضعت "خطة هجومية مشتركة سميت بعملية 'هاملكار' وكان العامل المهم في هذه الخطة هو مباغتة وسرعة التنفيذ"[3].

فبدأت القوات الهجومية لإسرائيل بالزحف على الأراضي المصرية وبعدها بدأ الهجوم الثلاثي المميت بموجهة صارمة وقوية من طرف الجيش المصري في مناطق : بورسعيد وغيرها، لكن" أرسل الإتحاد السوفياتي رسائل إلى الدول الثلاث المشاركة في العدوان في 05 تشرين الثاني 1956م يؤكد فيها الوقوف ضد العدوان في حال عدم وقف الحرب ضد مصر"[4].

وهكذا جاء قرار وقف إطلاق النار، بعد تهديد من الإتحاد السوفياتي للدول المساعدة لإسرائيل، أما إسرائيل فقد" أجبرت بضغط من الولايات المتحدة الأمريكية على الجلاء من غزة وصحراء سيناء في 8 آذار 1957م"[5]، وهذا لأنها لديها مصالح هامة مع الأمة العربية وتبادلات تجارية وصناعية، فحازت مصر على النصر.

وبهذا برزت زعامة **'جمال عبد الناصر'** وجيشه القوي الذي لم يستسلم أمام القوات الغائرة، والرجال الثلاثة الذين كانوا متفقين على تدمير مصر فكلما جاؤوا رحلوا ثانية وبقيت السيادة

[1]– وداد الديك، الحروب العربية الإسرائيلية ، ص54.

[2]– هبة الله نصر حسن مصطفى، قضايا الصراع العربي الإسرائيلي، ص127.

[3]– وداد الديك، الحروب العربية الإسرائيلية، ص55.

[4]– المرجع نفسه، ص59 .

[5]– المرجع نفسه ، ص61.

لمصر وقناة السويس لها وحدها، فلم تستطع الدول الثلاثة على إراقة الدم العربي في أراضي عربية كما تريد، وبدأت مصر بسياسة جدية للمحافظة على أراضيها.

وبعود الشاعر إلى القول في مستهل ورد "المجاهدة":

"سَبعَة وسِتونَ رَجلاً!

لِمَاذا تَبنينَ حَوْلِي سُورًا منَ الغُرَبَاء؟

اجْلِسِي فِي جِوارِكَ..

سَأقْتعدُ فِي جِوارِي،

أعطَيتُ ظَهْرِي لِجَسَدي، كَيْ أكونَ قَريبًا!

كَمْ منْ رِجالٍ اجْتَاحُوا هَذا التشَكُل؟

ولمْ تَأثمِي،"[1]

1967م؛ هذه السنة التاريخية التي تشهد علي هزيمة مصر وسوريا والأردن وجميع البلدان العربية في الحرب ضد إسرائيل، حيث كانت إسرائيل تعمل لإسترجاع مكانتها ومكانة حلفائها –فرنسا وبريطانيا– بعد 1956م وهزيمتها المريرة.

يوجه الشاعر سؤاله لإسرائيل وكيف جلبت معها مساعدات خارجية قوية، وسدت عن 'مصر' جميع الطرق لتهزمها، فيقول لها الشاعر لماذا تبنين حولي صورا من الغرباء، الغرباء هم أمريكا، فرنسا وبريطانيا الذين كانوا يريدون الإطاحة بنظام 'جمال عبد الناصر' الذي يواجههم بكل صرامة، يطلب من إسرائيل أن تجلس في مكانها وأن تبتعد عن حدودها –مصر– وهو سيحاول أن يقعد في مكانه وفي حدوده: (سأقعد في جواري، سأُقعِد نفسي بالقوة وأحاول أن

[1]– علاء عبد الهادي، الرغام ، (د ، ص).

أعطيك ظهري)، ولا أستدير إليك لكي لا أرى مايزعجني منك، لكنني قريب أسمع وأرى وأعي كل مايحصل في الحدود التي بيننا، رغم هذا كله، لم تأثمي يا إسرائيل بما تفعليه فينا دائما وفي فلسطين ومن المؤكد أنك لن تتراجعي، ولن تبتعدي، فأنا هنا لن أصمت وسأحاول الرد بكل قوة وشراسة،

وهكذا كانت حرب 1967م " في 5 حزيران 1967م في أعقاب المعركة بين القوات السورية والقوات الإسرائيلية، وإشتركت فيها طائرات الطرفين في 7 أيار 1967م وقد قامت مصر بالخطوة الأولى بإغلاق مضايق "تيران" بوجه الملاحة الإسرائيلية، الذي كان بمثابة الشرارة التي أشعلت الحرب"[1]، وكانت بسبب الجرائم الإسرائيلية التي كانت تقوم بها للتوغل في جميع الأراضي الحدودية العربية، كالأردن، لبنان، سوريا وأهمها ما تفعله في الأراضي الفلسطينية من إستنزاف للأراضي والدماء.

وكان أهم الأسباب الاستحواذ على كامل الحدود العربية مع فلسطين، التي أخذت بالقوة وبالعنف دون حق، ومازادها تقدما في نهبها: أمريكا التي تساعدها بكل عزم ودون تراجع حيث تمثل دورها في " تزويد إسرائيل بالسلاح والتلويح بالتدخل إذا تحرك الإتحاد السوفياتي، ففي 23 مايو وبعد أن أعلن الرئيس الأمريكي**'جونسون'** حظر إرسال السلاح إلى المنطقة، وافق على شحن صفقة سلاح عاجلة لإسرائيل"[2]، وكانت تحميها بكل الطرق الظاهرة أو الخفية لجعلها ذات سيادة على حساب الأمة العربية وحدودها المشتركة مع فلسطين، لتصبح ملكا لإسرائيل.

في "يوم 7 أبريل 1967م قام سلاح الطيران الإسرائيلي بهجوم جوي كبير على الأراضي السورية، (...) ومع ذلك كان قادة الجيش الإسرائيلي وأنصاره والمتطرفون غير راضين، لأنه على الرغم من معاقبة سوريا والأردن وأن عبد الناصر لم ينل عقابه بعد، (...) لتحطيم

[1]– وداد الديك، الحروب العربية الإسرائيلية، ص72.

[2]– هبة الله نصر حسين مصطفى، قضايا الصراع العربي الإسرائيلي، ص129.

صورته كزعيم للعرب"[1]، وبهذه الهجومات المخادعة، صوبت إسرائيل ضربة حقيقية للأمة العربية عن طريق سوريا والأردن، لتجعلها تتحرك وتنال منها لتسترجع هيبتها التي ضاعت في حرب 1956م، وتطيح بالزعيم العربي"**جمال عبد الناصر**"، الذي كان له رأيا مميزا وخاصا عند العرب، وبدأ بالتنسيق والإستعداد والمشاورات العربية، والإجتماعات العسكرية، فأصبحت قيادة المخابرات تترصد للأعمال العسكرية الإسرائيلية

فقام "**أنجلتون** بفتح كل أبواب المخابرات المركزية الأمريكية لإسرائيل"[2]، لكن رغم كل هذه المساعدات من طرف أمريكا لكن المخابرات المصرية استطاعت التحصل على "الإنذار على معلومات هامة عن وجود موجات متتابعة من مقاتلات إسرائيلية تتجه نحو الجنوب الغربي نحو مصر ترجمة باللفظ الكودي 'عنب، عنب، عنب"[3]، وبهذا كانت هذه المعلومات مهمة أن هجوما مخادعا آت من إسرائيل، وسيكون مميت ضد القوات الجوية المصرية .

" في الخامس من يونيو 1967م قامت بهجوم جوي مفاجئ القوات الجوية الإسرائيلية ضد القواعد والمطارات والطائرات المصرية وهو هجوم خطط له إسرائيل بعناية فائقة "[4]، وكانت ضربة قاضية للقوات الجوية المصرية التي كانت أقوى سلاح عربي في المنطقة العربية وجرتها للحرب مع إسرائيل التي كانت تساندها أمريكا.

أما مصر فوقفت معها سوريا والأردن والأمة العربية قامت بجميع المساعدات في هذه الحرب ماديا ومعنويا وعسكريا، لكن تمكنت إسرائيل من هزيمة العرب وأصبحت العرب تطالب فقط بالجلاء من الحدود التي كانت تستحوذ عليها إسرائيل، بعدما كانت تطالب بقضية هامة وهي الخروج من فلسطين،

---

[1]– فطين أحمد فريد علي، الضربة الجوية الإسرائيلية في حرب الخامس من يونيو 1967م، المجلة التاريخية المصرية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد الرابع والأربعين، العدد الثاني ، نوفمبر 2006 م، ص 105.

[2]– المرجع نفسه ، ص 104 .

[3]– المرجع نفسه ، ص 118.

[4]– المرجع نفسه ، ص 104.

حيث كان هدف إسرائيل من هذه الحرب لخصه **'العقيد إيلون'** "في هدفين رئيسيين : أولهما إزالة التهديد عن سكان إسرائيل على إمتداد حدودها وفتح المضايق بواسطة تدمير الجيش المصري وثانيهما: إحتلال أراضي دون أن يحدد موقع هذه الأراضي وحجمها باستثناء شرق سيناء وقطاع غزة "[1] .

وبعد هذه الحرب التي مكنت إسرائيل من النجاح في مهامها، وما كانت تريد نيله، وألحقت الهزيمة بالعرب "حيت إنتهى الأمر بإصدار القرار رقم 242 في 2 تشرين الثاني 1967م وقد تبناه مجلس الأمن بالإجماع (...) وينص هذا القرار على سحب القوات الإسرائيلية من أراضي عربية إحتلتها، وليس من جميع الأراضي التي إحتلت"[2].

وقد كانت هذه الحروب مع إسرائيل مؤثرة على الشاعر لأنه كان يعلم كل ما يحصل بين إسرائيل ومساعدتها أمريكا التي كانت تدفعها بكل قوة إلى كل ماتصبو إليه خاصة في إحتلال أراضي الأمة العربية وحدودها لفضل هؤلاء الرجال الذين لديهم خبرة عالمية وعسكرية في الحروب، فنحن سنحاول أن نصمت وأن نقعد، ننتظر لوقت المناسب لرد الضربة لأنك لم تحسي بالفاجعة التي ألحقت بالعرب، ولم تتراجعي عن أهدافها الآثمة والحقودة والشريرة التي تجعلك تتمسكين بأراضينا العربية.

يعود مرة أخرى الشاعر للتحدث عن الحروب العربية الإسرائيلية، يقول:

" ثلاثُ وسَبعُون .. سنةً..

حينَ تَقَلَّدكَ الآخَرُون..

ولمْ يَنزعُوا عَلَيكِ خَواتِيمِهمْ..

قدْ شَقَّت كل الكَنَائسِ أجْراسَهَا..

---

[1]– هبة الله نصر حسين مصطفى، قضايا الصراع العربي الإسرائيلي، ص129.

[2]– وداد الديك، الحروب العربية الإسرائيلية، ص 75، 76.

فسَالَ سِتِرُك نُوراً تَحتَ الأهلَّة..

يؤاخِي حَولِي الجِهاتْ..

فشَبَّ التَستُّرُ..

يُعرِي دَمِي؟

ويقفز فَوقَ الصُّبْح الذِي

يُرَمِّمُ.. صَرْخَته.. فِي حُضُوري..!"[1]

بقي الصراع بين العرب وإسرائيل بعد نكسة 1967م المريرة، جاءت حرب 1973م يقول فيها الشاعر أنها حين تقلدك الآخرون، راح عظيم العرب المصري 'جمال عبد الناصر' الذي توفي في "28 أيلول 1970م"[2]، منعته من تحقيق هدفه ضد إسرائيل، حل محله الرئيس أنور السادات الذي أصبح يفكر في مشاريع إعادة البناء لوطنه ولجيشه العسكري، فيقول الفريق 'سعد الدين الشاذلي' في مذكراته:

" أما المشروع الذي كان مقررا عقده عام 1973م، فلم يكن إلا خطة حرب أكتوبر الحقيقية التي قمنا بتنفيذها في 6 أكتوبر 1973م"[3]، وبدأت تعد عدتها الحربية، وفقا لما لديها من وسائل حربية وعسكرية، وتضع الخطط الهجومية بطريقة دقيقة ومنظمة وكانت أهم أهدافها السياسية" إزالة آثار العدوان الإسرائيلي الذي وقع على الدول العربية"[4].

أما أهدافها العملية فكانت مصر تهدف"إلى عبور قناة السويس، وتحطيم بارليف، وإحتلال الضفة الشرقية بعمق محدود نسبيا(10-15)كلم، ثم الصعود والإحتفاظ بالأرض المحررة

---

[1]- علاء عبد الهادي، الرغام ،(د،ص).

[2]- وداد الديك، الحروب العربية الإسرائيلية، ص101.

[3]- المرجع نفسه ، ص103.

[4]- المرجع نفسه، ص 104.

أمام الهجمات المقابلة الإسرائيلية وكان اسم الخطة الهجومية المصرية"بدر""[1]، فبدأت التعاملات الحربية بين القوات المصرية والسورية منذ اليوم الأول 6 أكتوبر 1973م بإتباع خطتهم المشتركة الناجحة ، وأغارت على القوات الإسرائيلية بقوة شديدة ونجحت في ردعها والهجوم عليها وأخيرا كان الإنتصار للعرب .

" وقد أظهرت هذه الحرب أن الردع الإسرائيلي لا يحول دون قيام العرب بالحرب من أجل تحرير الأراضي المحتلة "[2] وكان لها ذلك، أي كان للعرب ما كانت تصبوا إليه منذ هزيمة 1967م؛ أي الإنتصار، والهزيمة للإسرائيليين، حتى تم الإتفاق على "توقيع على إتفاقية الإنسحاب 16 كانون الثاني 1974 "[3].

فكان تأثر الشاعر بهذه الحرب–حرب1973م–، وكأنه يريد أن يُظهر فرحته بهذا الإنتصار الذي كان له وقعا كبيرا في نفسه، فأصبحت الكنائس تبكي من هزيمة إسرائيل وأقبل هلال رمضان بالفرحة والسرور على العرب، الذي كانت تنتظره بفارغ الصبر، و قدمت الدول التهاني، ولكن الدماء التي سالت لن تذهب هباء؛ فهي دماء حرة ؛ دماء الشهداء لن نبكي عليها، لأنها استرجعت أراضيها وشرفها وكرامتها، الآن هي ترمم كل ما كُسر وفسد وتعيد بنائه بأيدي قوية تأمل في مستقبل جميل .

إن هذه الحروب التي استحضرها الشاعر في نصوصه ؛ هي بمثابة توثيق لأحداث تاريخية لن تنساها كل الأمة العربية، فهي بمثابة الهوية المشتركة للأمة العربية، وقد أثرت في الشاعر تأثيرا كبيرا لأنه ذكرها ثلاثتها في خطاباته الشعرية، حرب 1956، حرب 1967، حرب 1973 كأنه يقول: كانت ولازالت العرب تتربص بإسرائيل، وإسرائيل لن تنسى هزيمتها وستردها بوحشية حالما حصلت على الفرصة لذلك.

[1]– وداد الديك، الحروب العربية الإسائيلية ، ص 105.

[2]– هبة الله نصر حسين مصطفى، قضايا الصراع العربي الإسرائيلي، ص136.

[3]– وداد الديك، الحروب العربية الإسرائيلية، ص108.

إذن فالوضع يبقى قائما دائما بينهما، ولن تتفوق العرب عليها إلا بالإتحاد في الرأي والتماسك ضد قوة لا يستهان بها، وهناك أيضا تواريخ أخرى إستدعت الشاعر أن يجعلها ضمن قصائده إن لم تكن هي أساسها الأول، كالثورات التي حدثت في بلده مصر بكل تفاصيلها، وكأنه يرى ذاته مكسورة بعد هذه الأحداث، التي تجعل العالم الغربي خاصة أمريكا وإسرائيل تتمنى لها الهلاك والإنشقاق، فهي العدو الأول لمصر، فهو يعيش في قصائده ويُرضي نفسه بالكتابة لإخراج كل المكبوتات التي تحملتها ذاته منذ سنين، ليعيش داخلها وداخل كلماتها المنحوتة من قلبه.

2-2/ التناص الخارجي:

لإنتاج خطابات شعرية بطريقة فنية تحقق الانسجام فيما بينها، إعتمد الشاعر على التعالقات النصية بطريقة ذكية تجعل تحاوره مع النصوص لا يكاد يظهر إلا بطريقته التي تجعل القارئ يغوص في عالم علائي شعري.

"ولذلك، فإنه يجب [أن يضع] نصه أو نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانيا في حيز تاريخي معين"[1].

كما نجد عدة مفاهيم أخرى إذ" يسمى أيضا بالتناص 'الظاهر' أو 'السطحي' ، فاضح أو بتعبير ابن رشيد لا يخفى على الجاهل المغفل"[2].

كما يمكن إعتباره مجموعة من الدراسات والأفكار التي إطلع عليها المبدع وتأثر بها، لتظهر في أعماله كالأساطير أو المذاهب والفلسفات الغربية حيث نلمس آثارها في عمله الجديد.

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1/1985م، ط2/1986م، ط3/1992م، ص125.

[2]- مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، دار المعارف،الإسكندرية، مصر، 1991 م،(د.ط)، ص 91 .

إن التناص الخارجي هو أن يتضمن نص أدبي ما نصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه، إقتباسا أو تضمينا أو تلميحا أو إشارة، بحيث تندمج هذه النصوص والأفكار مع النص الأصلي و تتناغم فيه ليتشكل نص جديد "[1].

وهذا مايجعل النص مفتوحا على العديد من النصوص الأخرى أو الأجناس الأدبية الأخرى ليتأثر بها النص و يتفاعل معها.

وغالبا مايكون الكشف عنه (أي التناص الخارجي) ومعرفته سهلة وواضحة للقارئ، وفي بعض الأحيان يتطلب وعيا كبيرا ودراية واسعة.

وبمعنى آخر هو: "تناص الشاعر مع مقولات شعرية سابقة أو فلسفية أو تاريخية أو دينية... الخ، بمعنى أن كل ما يشكل إرفادا مضمونيا للنص الجديد من خارج نصوص الشاعر شريطة الإنتهاء إلى زمن غير زمن الشاعر"[2].

وعليه فالتناص الخارجي ماهو إلا دخول النص في علاقة مع غيره من النصوص، وهذا مايجعله منفتحا على العديد من المذاهب الأخرى.

ومن أهم الأنواع أو الأقسام التي تنتمي لهذا النوع:

2-2-1/ قسم مع الأساطير:

وهي رمز أسطوري عجائبي إتخذه الإنسان قديما كوسيلة للتعبير عن تجاربه كونها تبعث في نفسه الطمأنينة والإبتعاد عن الشرور.

كما وجدت هذه اللفظة في القرآن الكريم في قوله تعالى:

---

[1]- إبراهيم جنداري، الرواية والتناص، مجلة العميد، جامعة الموصل، ع 1و2، المجلد الأول، كربلاء، العراق،2012م، ص223.

[2]- علي متعب جاسم، التناص أنماطه ووظائفه في شعر محمد رضا الشبيبي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، جامعة ديالى، العدد 10، ص 39.

"﴿حَتَّى إِذَا جَاءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾"[1]، وهذا يعني أن العرب كانوا يعرفونها منذ القديم، فهي تعبر عما جاء من قصص خيالية أو حقيقية في الماضي البعيد المنسي "ربما كان من المفيد أن نوضح معنى كلمة أسطورة 'legend' لأن هناك من يخلط بين الأسطورة والخرافة 'Myth' "[2]، وهذا بسبب بعض الخلط الذي أصبح موجودا في كثير من المصطلحات المترجمة إلى اللغة العربية .

ففي القرآن تعني أساطير:"ما سطّره الأوّلون في الكتب وكما قال الجوهري أنها الأباطيل والتُرَّهات"[3] .

أما معنى الأسطورة في الأدب، فمثلا عند الدكتور **'أمين سلامة'** في كتابه 'الأساطير اليونانية والرومانية' فيعرفها :" هي رواية أعمال إله أو كائن خارق ما، تقص حادثا تاريخيا خياليا، أو تشرح عادة أو معتقد أو نظام أو ظاهرة طبيعية"[4]، فهو يجعلها تحكي كل ما كان متداولا، عن الآلهة والكائنات الخارقة الغير موجودة في الواقع أو تشرح العادات والمعتقدات السائدة في الماضي وعلاقتها بالطبيعة.

أما الأسطورة عند الدكتور **'محمد علي الفرا'** فهي " تعبر عن حادثة حدثت في الماضي أو شخصية تاريخية جرى عليها الكثير من التحريف والتشويه، وأضيفت إليها إضافات غير حقيقية وتخيلات وتصورات أفقدتها كثيرا من أصلها"[5]، حيث تجعلها أحداث تاريخية كانت حقيقية، وقعت في الماضي قبل أن يدخل عليها تحريف الألسنة، والتخيلات المتصورة من كل راوٍ كان يرويها آنذاك، لأنها كانت تتداول شفاهة بين الناس قبل ظهور الكتابة والتوثيق.

---

[1]– سورة الأنعام، الآية 28.

[2]– محمد علي الفرا، اليهود.. الإسرائيليون..العبرانيون..الصهاينة (أساطيرهم وحقيقتهم ومصيرهم و دولتهم)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عما ن، الأردن، 2010 م، ط1، ص120.

[3]– المرجع نفسه ، ص120.

[4]– الكايد هاني محمود، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الإجتماع، دار الراية، عمان، الأردن، 2010 م، ط1، ص19.

[5]– محمد علي الفرا، اليهود.. الإسرائيليون ..العبرانيون.. الصهاينة، ص 120، 121.

أما الخرافة فهي تختلف إختلافا كبيرا عن الأسطورة، فالخرافة تعني أنها " شيء مختلف وغير حقيقي، ووهم وخيال فاسد، وهي من الفعل خَرِفَ، بمعنى فسد العقل بسبب الكِبَر أو الهرم، ولذلك يقال إنسان خَرِفْ بمعنى اختل عقله أو فسد "[1]، وهذه الخرافات التي طالما كانت تحكيها الجدات للأطفال قبل النوم مثل حكايات الجن والأشباح والعفاريت وغيرها.

التناص الأسطوري؛ محاورة النصوص الأسطورية، التي يجعلها الشاعر حاضرة في نصوصه الشعرية لسبب ما في نفسه أو مايستدعيه نصه، لأنه سيقوم باختيار دقيق لهذه الأساطير التي تتناسب مع شعره، وهذه الظاهرة أصبحت موجودة بقوة في الشعر العربي المعاصر. والتي بدأت عند الغرب وخاصة الشعراء الألمان القدامى ، فكان" **فريديريك شلنغ** (1775-1803)،و **أوغست شليغل**(1767-1845)، **وجوهان هردر**(1744-1803) من أوائل الذين دعوا إلى إستخدام الأسطورة في الشعر في مطلع القرن التاسع عشر"[2].

ولقد كان إستحضار الشاعر لأسطورة سيزيف كما يلي :

يقول :

" وكَمْ انْخَفَضَ المُقَام فِي العُيُونِ هَائماً- دُونَ

جَوَاب- كَسِيزِيف : يَرتجِل خُلسة في السقُوطِ نِدَاءً

كَالأُغْنيةِ .."[3]

يستحضر الشاعر لنا أسطورة "سيزيف" التي أصبحت ظاهرة عند شعراء الحداثة، ترمز إلى العناء الأبدي الذي لا ينتهي والعقاب الإلهي الذي يتجاوز حدود الإحتمال، أي هو رمز للعذاب والموت الذي كان مسلطا من طرف " زيوس".

[1]- محمد علي الفرا، اليهود.. الإسرائيليون ..العبرانيون.. الصهاينة ، ص 121.

[2]- نورا مصطفى مرعي، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، ص259.

[3]- علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص23.

أراد زيوس أن يحكم بالموت على سيزيف لأنه أفشى سره المخبأ، بأن زيوس هو" الذي خطف ريجينا لأبيها، فتمرد سيزيف إلا أن هاديس قاضاه، وعاقبه العالم السفلي بأن جعله ينقل صخرة إلى أعلى هضبة، ما إن تصل حتى تتدحرج إلى السفح ثانية "[1] فكانت الصخرة هي عقاب سيزيف، وكان عقابه هذا مستمرا وهو أشد من الموت، فهو ينقل الصخرة وهي تتدحرج ثم ينقلها مرة ثانية وثالثة وهي تتدحرج...وهكذا، فهذا هو العذاب الذي ناله سيزيف، وكأن الشاعر يتألم ألما كبيرا كالذي أحس به سيزيف، حيث كان يخفي هذا الألم خلسة، لتخرج من جسده آهات الأغنية المؤلمة، التي يشعر بها داخله من تأثره بالواقع الذي يعيشه وطنه من إختلالات سياسية وإضطرابات إجتماعية، تكاد تهدم هذا الوطن.

فالشاعر يخاف على ما يحصل جراء هذه الأزمة، فحالته المنهارة، وإخفاؤه لهذا الألم، يجعله يبتعد عن المقام الذي يهيم فيه بكل مشاعره الذاتية والنبيلة، فأصبح يدرك هذا دون أن يجيب (دون جواب)، فاستخدام أداة للتشبيه –ك سيزيف–، أي صار مثله لكنه ليس هو، لأنه كان سيتغنى بهذه الآهات والآلام لتصبح أغنية(نداء كالأغنية) يسمعها كل من حوله، وكأنه لا يستح من فعله هذا، هذا المقام الذي كان في العيون وكأنه ثابت لا يتحرك، لأنه كان سيعلو به إلى عالم آخر لكنه انخفض بفعل السقوط.

فتجاوز الذات الشاعرة هذا العالم الحقيقي للصعود إلى عوالم عليا أصبح غير ممكن على (سيزيف الأسطورة)،إذ عليه أن يترك للشاعر المجال للصعود والارتقاء، "فدفع إلى فؤاده وروحه من صور الإلهام أرقاها وأسماها ! ولا يدفعه ذلك إلى أن يتغنى بأناشيد بقاء الوطن وخلده في رعاية الله وعنايته!"[2] .

[1]– نورا مصطفى مرعي، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، ص324.

[2]– محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر،2012 م، (د،ط)، ص102.

استطاع الشاعر أن يخضع المقام الصوفي، الذي هو مولود من رحم دينية إلى تهجين شعري جديد بالأسطورة "سيزيف" اليونانية، وولّد لنا مخزون عربي ديني إضافة إلى تاريخ يوناني قديم، وهذا التهجين الثقافي البديع أنتج لنا توليفة مركبة جمالية في الشعر الحديث، بفضل الشاعر **'علاء عبد الهادي'**، فكان هذا الوجود "لأن العالم هو نتيجة خطأ أو إنحراف في بنية الكون، إنه مجرد صورة مشوهة للعالم الأصلي الإلهي، لذلك كانت كل حركة عبارة عن فوضى وكان تاريخ الكون والمادة والإنسان تاريخ التحطم والسقوط"[1].

ومنه كانت هذه الثنائية الحزينة الثنائية الشعرية (الصوفية والأسطورة)؛ إمتزاج رائع للتعريف عن النفسية المتقلبة والحزينة والمتألمة للشاعر التي تنتظر أغنية في النهاية، ولقد برز لنا من خلال هذه الثنائية ثنائية الصعود والهبوط التي جعلت الشاعر يشبه سيزيف الأسطورة أي لسيزيف في عذابه المتواصل:

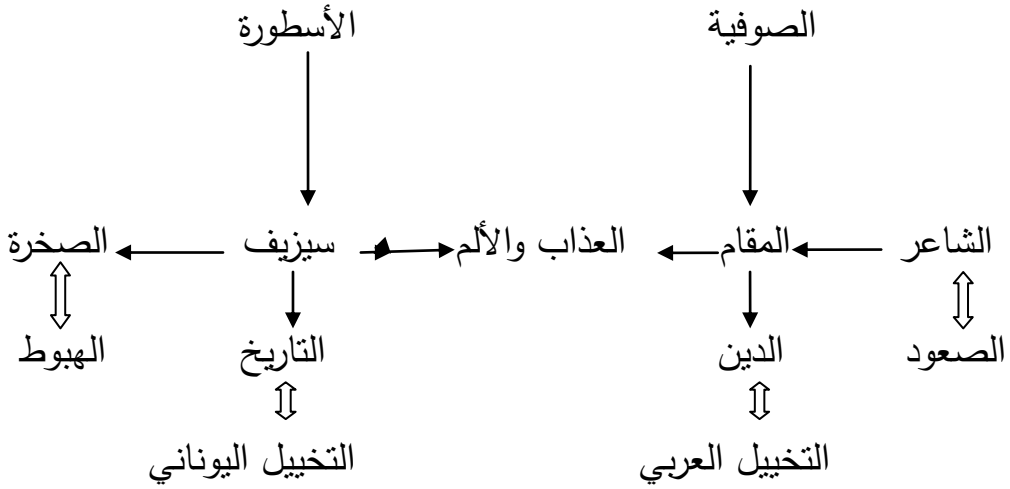
الصعود ⟵ الشاعر ⟵ المقام

الهبوط ⟵ سيزيف ⟵ الصخرة

فصعود الشاعر إلى المقام أصبح ثابتا لم يتحرك بسبب هبوط سيزيف إلى العالم السفلي الذي أثرت عليه الصخرة، التي كان يحاول رفعها دون جدوى لأنها ترجع لتتحدر إلى الأرض ثانية، فهذا عذاب مستمر لسيزيف، الذي شاركه الشاعر فيه بسبب مشاكل وطنه العويصة ولكن رغم هذا الألم فالفرج آت إن شاء الله وستتغنى به كل الأفواه.

يمكننا إقامة علاقة ثقافية منسجمة بين التراث الصوفي العربي والتراث الأسطوري اليوناني وبين آلام الشاعر وآلام سيزيف كالآتي:

[1]– عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية (الحب– الانصات– الحكاية)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007م، (د.ط)، ص 60، 61.



لذا يمكن أن نعتبر إنسلاخ الشاعر العربي عن التراث الإسلامي وتجاوزه الآداب العالمية – الغربية– نوعا من أنواع الإنفتاح والتحرر، كما أحسوا بضرورة الاستفادة من التراث الإنساني في أعمالهم لهذا فإن توظيف الأساطير والرموز في العمل الإبداعي يدل على التطور الذهني والفكري لدى الشاعر، لهذا كانت الحاجة ماسة لهذا التحول والإستعانة بالآداب الأخرى.

وفي ذلك يرى "**عز الدين إسماعيل**" أن "الشعر المعاصر يتكيء كثيرا على الرموز والأسطورة وينهج في بنائه المعنوي منهجهما في كثير من الأحيان، كان طبيعيا أن يستغل الشاعر كل مادة في التراب الإنساني لها طبيعة الرمز والأسطورة غير مفرق في هذا بين تراث عربي وغير عربي"[1].

ومن هذا المنطلق نجد الشاعر**'علاء عبد الهادي'**الذي أعطى للأسطورة اليونانية حيزا كبيرا في أعماله الشعرية، بالرغم من أنها تعود للعصور القديمة إلا أنها استطاعت أن نعبر عن الحاضر، كما كانت لديها القدرة على ترجمة الموضوع الذي طرحه الشاعر في قصيدته حيث عمد الشاعر على مزج أسطورة إكاروس بالرمز، فقد جعل من هذه اللفظة "إيكاروس" عنوانا لديوانه الذي إستقاه من عنوان هذه الأسطورة، الذي نجده مشبعا بالرموز والدلالات

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وطواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي،(د،ب)،(د،ت)، ط3، ص40.

الخفية التي تولي للنظام الفاسد، الذي عاشه الشعب المصري في فترة حكم الرئيس السابق "**حسني مبارك**"، أيضا تحكي عن المظاهر التي قام بها الشعب ومعاناته اليومية مع الجيش المصري الذي وقف في طريقه.

ولابد أن توظيف الأسطورة يدل على سعة خيال المبدع، حيث عبرت ونقلت أسطورة إيكاروس كل الأحاسيس والمشاعر، التي أراد الشاعر نقلها للقارئ، لقد حول الشاعر الأسطورة اليونانية إيكاروس إلى مدرك إبداعي جديد (أسطورة الشعب المصري).

قام الشاعر بامتصاص الفكرة من الأسطورة الأصلية التي أسقطها على قصيدته، إذ يحس القارئ أن 'إيكاروس أو في تدبير العتمة' كما أسماها الشاعر، والمطلع على أسطورة إيكاروس يلحظ الشبه الكبير بين القصتين، فكلا القصتين حملتا تدابيرا أو خططا فشلت بسبب الإهمال والاستهتار.

حيث نجد الرئيس"**حسني مبارك**" الذي كان ينوي ويدبر للإستيلاء على الحكم وتوريثه لأبنائه، حتى يتواصل النهب والفساد في البلاد تحت تصرفه وعرشه، وعندما تفطن الشعب ووعى أن بلده قد بيعت، وتفشى الظلم والقهر خرج الشعب للمطالبة بحقوقه وبتنحي الرئيس بعدما عانى الشعب الكثير من المآسي، وفي الأخير تم تحقيق النصر والفوز بعد صمود طويل.

أما بالنسبة لإيكاروس فعندما وجد الطفل نفسه طليقا بعد أيام من الحجز في الكهف وبالرغم من نصيحة أباه إلا أنه سقط وهوى في البحر.

نلاحظ هنا أن الشاعر قام بإسقاط قصة الطفل 'إيكاروس' وعدم تمكنه من الطيران، وسقوط الرئيس"**حسني مبارك**" الذي دبر وخطط ونكل بشعبه، إلا أن إصرار وعزيمة الشعب لم تمكنه من بلوغ ما كان يصبوا إليه.

2-2-2/ قسم مع المذاهب الغربية:

1- الواقعية:

إن الكتابة الأدبية لا تتجاوز التعبير عن الواقع، والكاتب يطرح في عمله الإبداعي تجاربه الواقعية، وبذلك تتحول الكتابة إلى مجال تنقل فيه التجارب والواقع المعاش سواء كان خاصا بالمبدع أو عاما، أي يعالج فيه قضايا متصلة به أم بمجتمعه.

يمكن اعتبار الأدب الواقعي الصورة الفوتوغرافية للواقع الخارجي حيث يتم فيه وصف الظاهرة كما هي، ومنه تمزج صورة الواقع مع تصور الأديب الذي يعيد إنتاجها بطريقة أكثر فنية وجمالية ممزوجة بالخيال.

"فالكاتب الواقعي يقر بقيمة الواقع الموضوعي ويهتم به اهتماما عظيما، وهو يسعى قبل كل شيء إلى معرفة عميقة ودراسته وتصويره تصويرا شاملا في إبداعه الفني من خلال صورة فنية نموذجية مكتملة "[1].

إذن نستطيع القول أن: " الواقعية بمعناها الواسع هي الأمانة في تصوير الطبيعة" [2].

ومنه نستنتج أن المذهب الواقعي هو الذي يسعى لتصوير الأحداث الواقعة في المجتمع كما هي، بلا زيادة أو نقصان أي هو صورة طبق الأصل للواقع بصورة فنية.

"فالمذهب الواقعي في النقد، لا يختلف عن المذهب الفني إلا في شيء واحد هو موضوع القصيدة، فهو لا ينظر كما ينظر المذهب الفني إلا لتجربة شعرية والصياغة والإنفعال والفكر والخيال فقط، وإنما يدخل في إعتباره الموضوع، فإذا كان الموضوع لا يهتم بالحياة وأحداثها وآلام الناس وأشواقهم وأحلامهم فهو فن ردي، فن مخلخل للمواهب مخدر للناس،

[1]- فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، مديرية المكتب والمطبوعات، حلب، سوريا،1981م ، ط2، ص 204.

[2]- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر، محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت ،1987 م،(د،ط)، ص 152.

فن لاغاية من ورائه إلا تسلية جماعة ضئيلة مترفة، والفن الجيد هو المعبر عن أشواق الناس وآمالهم ودنياهم"[1].

بمعنى أنه يعتبر الأدب الذي لايصور الواقع ولا يعالج قضايا المجتمع وآمالهم وأحلامهم أدب رديء ومبتذل.

فكما يقول بلزاك: "الأدب يعبر عن المجتمع"[2]

فالشاعر قام بتصوير الواقع كما هو، حيث صور لنا قضايا إجتماعية تخص وطنه مصر، والأحداث العصيبة التي مر بها الشعب إثر ثروة 25 يونيو يقول في مقاطع:

كَانَتْ هُنَاَ القَاَهِرَة: وَكاَنَ المَنظَر يَمْضِ...خَلاَبًا

مِنْ فَوْقِ النَهْرِ، لَكِنهُمْ حَذَرُونِي... منْ الإِرتِفاعِ

الأَنيقِ ... "[3]

يقول أيضا معبرا عما حدث في بلده مصر:

في عَلاَقَة الحَنَانِ بِالدمَاءِ، قَدْ كَانَ وَسَطَ غَابَةَ

الحَلِيبِ ذَاهِلاً !، حِين أَرضَع الفَرَاعِلَ الوُدَاد، حِينَ يَنبتُ

اللَبنُ، مِن فَوْقِ حَلْماَتِ "[4]

وفي آخر المقطع يقول:

---

[1]– مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبوعات تهامة جدة، المملكة العربية السعودية ، 1984 م، ط2، ص21.

[2]– فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، ص204.

[3]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 30.

[4]– المصدر نفسه ، ص 223.

وَظَلَتِ الساعَاتُ مَرتَينِ هَكَذَا

تَدُق فِي المَيْدَانِ كَالخُطَى؛

للأمُومَة .. والعشِيرة تَارةً

وللْفَرِيسَة .. تَارة

وللصُراخ.."[1]

أيضا يصف رئيس الدولة"**مبارك**" حينما كان يخطط لتوريث أبنائه الحكم فيقول:

كانَ يَعْدِلُهَا المَائدَة، ويُرَتبُ لهَا الرائِحَة هوَ

العاشِقُ القَديم ، الذِي كانَ يَغْرسُ قُرنْفلَة كَاملَة..

فِي مَمَر الْحَدِيقَة .. وَرَيْحَانَة بِأسْرِهَا فِي الرحِيقِ، "[2]

قومية الشاعر بارزة في شعره لأنه لا ينفك يصف ويعبر ويساند شعبه بشكل ثوري يقول في مقطع معنون بـ: 'المواطن عبد المطيع' الذي يحكي فيه عن الموت وعن ضحايا الحرب المصرية، يقول:

لمْ يكنْ آسِفًا لِكُل الأكَاذِيب التِي لمْ يَقلْها لِمَا

يَحدُثُ الآنَ ، فِي مصْرَ ، لِهَذي السنِينَ اللطِيفَةَ التِي

انتَحَرَت فِي الهَوَاء، ولَكنْ منْ مَر هَكذَا، دونَ أنْ يُوقعَ

اسْمُه فِي الحُضورِ. "[3]

---

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 226.

[2]– المصدر نفسه ، ص 229.

[3]– المصدر نفسه ، ص68.

كذلك نجد الشاعر يصور لنا كما في كل مرة الأحداث المؤلمة التي عاشها شعبه، يقول في آخر مقطع من الديوان والذي اسماه بـ: **'ميديان'** وربما يقصد به الميدان، هذا الجزء الذي كان عبارة عن ملخص لكل الأحداث التي وجدت في الديوان حيث يحكي فيه عن الأحداث التي جرت في عهد الرئيس الراحل "حسني مبارك".

إن الديوان **'إيكاروس أو في تدبير العتمة'** لم يخلو من المقاطع الواقعية، إذ نجده يحتوي علي العديد من الأحداث الواقعية، وهذا ما يدل على أن الشاعر متأثر بقضية وطنه وخاصة تركيزه علي الأحداث التي جرت في يوميات 25 يناير، حيث كان مساندا لشعبه وواقفا معه بالقلب والقلم ، حتى وإن كان ذلك من بعيد ، حيث يقول:

كُنَّا نأكُلُ الأيامَ علَى المَائدَةِ غَافلينَ، أَلِهَذا الْحَد

شَرِبنَا النَهَارَات، وَالظلاَل الخَبيئَة فِي السِّنِين؟ "[1]

بالرغم من أنه أوردها بصيغة السؤال إلا أنها تحكي عن الثقة التي وضعها الشعب المصري في رئيسه، الذي خان الأمانة والعهد، يقول في مقطع آخر:

كَيْفَ مَروا هَكَذا بيْنَ يَدَي، مِثْل مَاءٍ ، مِثْل عُودِ

الثقَابِ !

كَيْفَ رَاحُوا بَغتَةً ،

مَاتُوا كَمَا مَاتَ الجَميعُ

دُونَ ذِكْرَى"[2]

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص237.

[2]– المصدر نفسه ، ص 238.

و في هذا المقطع؛ يتحسر الشاعر على أبناء وطنه وأرواحهم، التي راحت سدى وزهقت ظلما من قبل إخوانهم.

كذلك نجد تصوير آخر للواقعية وذلك في قوله:

"كانَ خِطَابُهُ بَلِيغا، مُهَيأ للسُقُوطِ، مِثلَ ريقِ عَازِف

عجوز سأل فجأة من تُرمْبِيت عَتِيق. فمنْ ذَا الذِي

يُنَظفُ المُوسِيقا ! وهَذي الدُموعُ الوَسِيمَة.. لمْ تَعدْ

تقَلدُ مَشَاعِرنا الدَفِينَة"[1]

يبين لنا هذا القول أن الشاعر يصف خطاب الرئيس المصري، ويشبهه ب: (ريق عازف عجوز)، يعزف موسيقا اندثرت منذ سنين وصار الشعب يفهم كل نوتاتها الخبيئة والخبيثة.

لقد كان تصوير الشاعر للأحداث المصرية الواقعية جليا في ديوانه " **إيكاروس او في تدبير العتمة**"، نجده في أحد المقاطع يصور ككل مرة مقتل الشعب المصري، يقول :

كانَ دسَ في الحذاءِ نِيةُ ثُم انْطلَقَ .. ما كانَ يومًا

مُخلصًا مثلَ القمَرِ ، منْ بَعدهِ تُرَدِدُ أمُ عامِر: المرءُ لاَ

يأوي إلِى غَواصَة .. لرؤية اللئيم .. ".[2]

أفرد الشاعر"**علاء عبدالهادي**" مقطعا بعنوان:" بين المسافة أو أن تكون غريبا في ديارك" هذا المقطع الذي وصف فيه جمال النيل يقول:

كانَ الهَواءُ ضَائِقا، والنيل مَخْنُوقا، تَفَاضَح مثلُ

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 122.

[2]– المصدر نفسه ، ص 223.

قَبْر..

ثم يواصل إلي أن يقول:

فالنِيلُ يا واشينَ ليَسَ النهْر"[1]

إذ جعل أيضا من لقطة النيل رمزا حين أوردها في ديوانه (40 مرة) تحدث في هذا المقطع عن توكيل المجلس العسكري الحكم بعد تنحي الرئيس.

2- الرمزية:

تعني إستخدام الرمز الذي يدل على دلالات متعددة ومتنوعة، يستخدمه الكاتب والمبدع ويوظفه في عمله الإبداعي حتى يدل على معنىَ غامض ومستتر، يضفي الرمز في العمل الأدبي جمالية وفنية، حيث يجعل القارئ يبحث ويستخلص المعنى المظهر وراء هذا الرمز.

والرموز كثيرة الأنواع، وتحمل دلالات متنوعة لذا يجب على القارئ الفطن ربطها بالموضوع العام للنص الإبداعي، حتى يتسنى له الفهم، كما أن توظيف الرمز في العمل يدل على الثقافة والخلفية المعرفية للمبدع، كما يرى "عز الدين إسماعيل" أن الإكثار من الرموز دليل على ثقافته الواسعة "فطبيعة الرمز غنية ومثيرة تتفرق دراسته من فروع شتى من المعرفة في علم الديانات والأنثروبولوجيا"[2].

لكن قبل الخوض في استخراج بعض الرموز، التي إعتمد عليها الشاعر" علاء عبد الهادي" في أعماله، علينا أولا التطرق لمفهوم الرمزية.

[1]- علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 113.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 196.

تعرف الرمزية بأنها" تعنى إستخدام الرموز في الأدب، شيء يلازم الأدب في كثير من الأساليب والعصور والمدينات "[1].

أيضا يمكن أن تعتبر الرمزية هي التي تستخدم فيها الصور، التي يخلقها الشاعر كرموز لأفكار ومشاعر وأحاسيس، تعتمد علي دواخله الذاتية، ويمثلها برموز ترسم صورة لعالم شاسع ومثالي يعتبره العالم الواقعي بالنسبة له، شبيها غير متكافئ، وهو عالم مثالي يوجد فيما وراء الحقيقة، ويشتاق الشاعر إليه ويجد نفسه هناك وهذا ما يحملنا إلى مثالية أفلاطون.

حيث نجده يذكر حقيقة الأشياء الواقعية الخارجية ، ويراها مجرد حقائق رمزية للعالم المثالي، حين ترسم هذه الرموز صورا في ذهن القارئ أو المتلقي وهذا مايجعله يفكك هذه الرموز ويصل للمعنى الحقيقي.

"وليس الرمز إلا وجها مقنعا من وجوه التغيير بالصورة"[2]، ومن هنا يصبح الرمز مجرد وسيلة يستعملها المبدع ليخفي المعنى الأصلي.

وعليه نجد الشاعر "**علاء عبد الهادي**" وظف الرمز بشكل مكثف إذ غدت أعماله الشعرية لوحة فنية منفتحة على ألوان من الصور و الدلالات والخيالات المتنوعة، ومن هنا قضايا بإحصاء مجموعة من الرموز، وكان أهمها:

استعمل الشاعر في قصيدته إيكاروس الكثير من رموز الطبيعة وهو الذي جاء منسجما مع الموضوع العام غذ نجده استحضر رموزا أهمها ما جاء في قوله:

فكمْ شَمْسًا تعَرتْ فَوقَ فخذيهَا الطويلتين، وكم

ارتَحَلَ مَاءَه دَافِقا في المُقام، وبينَ السُطورِ"[3]

[1]– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 220.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 198.

[3]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 23.

يحمل رمز الشمس دلالة الصفاء والحرية والإستقلال لكن الشاعر وظفه ليعبر عن غرق سفينة السلام في البحر

لمْ تَدرِ أن الشمْسَ أضْحتْ ... حَبيسَةَ العُيون ،

والغُرَف المُغلقَة "[1]

أيضا من رموز الطبيعة نجد قوله:

كانت المَكاَتبُ تَستَدرجُنِي ، والأشْجَارُ تلُومُنِي،

وَالظلاَمُ يُوقظنِي، يُحدقُ إلي وينشُبُ كل يَوْم..

حُزنهُ في أظَافرِي"[2]

أيضا استعمل رمز البحر الذي يدل على الحزن العميق، يقول:

كانَ البحرُ فِي الميدانِ- أمَامَنا- لَيناً ولمَّا امْتلأ،

شَقَّ جِلدَه في هُدُوء "[3]

كذلك نجده وظف لفظة النافذة وهي رمز للضياع والحزن يقول:

لمَ لاَ تمْرُقُ المَراكبُ مِنَ النيلِ إلى النَافذَةِ -

مُباشَرةً- كجَارتكِ السافِرة "[4]

---

[1]- علاء عبد الهادي إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص 129.

[2]- المصدر نفسه، ص 121.

[3]- المصدر نفسه، ص 123.

[4]- المصدر نفسه ، ص 169.

أيضا نجد الشاعر وظف الألوان كأيقونة يحمل دلالات تعبر عن ما يختلج نفسيته وما يعكس لنا من حالات شعورية يحس بها، إذن نجده وظف لونين متضادين هما الأسود الدال على الظلام والظلم والقهر والحزن والأبيض اللون النقيض الدال على السلام والطهارة والأمن، وكأن الشاعر كان يواسي شعبه ويقول لهم لا تيأسوا فإن بعد العسر يسرا وسوف ينتصرون على الظلم، يقول:

كانَ قَلْبُ الأرْضِ أسْوَد

وكانَ قَلْبُ البَذْرةِ أبْيَض

بينَ

الأسْوَد .... الأبْيَض

مَنْطقَةً

خَضْرَاء"[1]

جعل الشاعر الأخضر ينمو بين الأسود والأبيض، الأخضر الدال على الإزدهار، النماء، الأمل،والإستقرار و هو لون الطبيعة الخلابة، حمل اللون الأخضر صفة إيجابية عكست لنا تفاءل الشاعر إزاء هذه المحنة التي يعيشها الشعب المصري وكأنه تنبأ إلى أن الخلاص قريب وسوف يكون على أيديهم.

أيضا نجد إستمراره في توظيف الألوان كرموز بعتمد عليها في إيصال فكرة ما، يقول وهو يصف لنا الخطاب الذي ألقي على الشعب والذي يحمل خبر تنحي الرئيس"**حسني مبارك**" عن الحكم وعدم ترشحه للإنتخابات يقول:

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص 95.

وكانوا ينشُرُونَ، حَناجِرهُم البَدينَة

ورائحَتَهُم المُنوعَة، منْ جثة الحَديقَة

وصَحائِفُهم الحَمرَاء جِدا، كَمَاء النار

والسَّواد... "[1]

أورد الشاعر اللون الأسود ومشتقاته مايقارب (50 مرة) وهذا يدل على واقعية الشاعر وتصويره الدقيق لهذه الأحداث التي عاشها وطنه، وتأثر بها كما نجد استعماله للعديد من الألوان الأخرى كالأصفر، البنفسجي، الأحمر، الأزرق، البرتقالي... وكلها دلالات مشحونة بطاقات دلالية خبيئة تدل تارة على الثورة والوقوف في وده الظلم وتارة أخرى يعلي من الطاقات الإيجابية لتكون محفزة على الإصرار والعزيمة.

و استعمل اللونان الأسود والأبيض بشكل متضاد، لأنه كان يأمل في إستعادة الحياة الطبيعية والإنسانية التي تمثل العالم الحقيقي وثنائياته "الخير والشر" في قوله :

" لَيْتَهُ يَرىَ العالَمَ،

كَمَا كَانَ يَرَاهُ مِنْ قَبْل،

أَسْوَدْ ... وَ أَبْيَضْ.....

فَحَسْبْ "[2]

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 121.

[2]– المصدر نفسه، ص 173.

3-السريالية:

لقد أصبح الشاعر المعاصر يبحث بجميع الوسائل اللفظية والمعنوية ودخوله لكل العوالم الغيبية والواقعية ليخرج عن المتوقع، وبتجاوز به الحدود الشعرية الحديثة ليتمكن من إغواء القاريء، ليجعله يغوص في مسار التأويلات وتعدد القراءات ليشارك الشاعر في عوالمه الشعرية.

ومن أهم الحركات التي اتبعها الشعراء للدخول في عالم جديد ومغاير السريالية التي "ولدت في باريس على أيدي عشرة رجال"[1]،وكان من بينهم **أراغون، وبروتون**،و**إيلوار** و**بييريه**، وتأثر بها العديد من الأدباء والفنانين في بلدان أخرى.

وكان للعرب أثرا كبيرا على إتجاهاتهم الشعرية والفنية، هذا ماجعلهم "يرفضون كل علاقة مع حضارة فقدت مبررات وجودها، والعدمية المطلقة التي حركت تفكيرهم لا تمتد إلى الفن فحسب، بل تتعداه إلى جميع مظاهر هذه الحضارة" [2]، ومن هنا أصبح الشاعر يتصف بصفات سحرية ، فهو أصبح بمثابة الساحر لأنه " الذي ينير الحياة والعالم، هو الذي يحول الإنسان أنه يعرف كيف يجمع بين العمل والحلم، ويمزج الداخلي بالخارجي، ويستوقف الخلود في اللحظة، ويذيب العام في الخاص" [3]، وهذا ليس بإمكان الإنسان العادي أن يفعله، أي أصبح الشاعر إنسان خارق يستطيع التصرف في كل العوالم بطريقته الخاصية.

فالسريالية: " آلية نفسية محضة يلتمس بواسطتها التغيير، شفويا أو كتابيا، أو بأية طريقة أخرى عن وظيفة الفكر الحقيقية، إملاء الفكر في غياب كل رقابة يمارسها العقل، وخارج كل اهتمام جمالي أو أخلاقي"[4]، فهي تريد إجتياح كل القواعد والقوانين وكسرها للوصول إلى

---

[1]- موريس نادو، " تاريخ السريالية، تر: نتيجة الحلاق، مرا: عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1992 م، (د،ط)، ص10.

[2]- المرجع نفسه، ص 10، 11.

[3]- المرجع نفسه، ص 18.

[4]- أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، (د،ب)، (د،ت)، ط3، 257.

رغبتها، " إنها تحطيم جميع الحواجز التي تحد الفرد، جاعلة منه غريبا عن ذاته"[1] فهي تحطم الحواجز حتى يصبح الفرد غريبا عن ذاته.

ولقد قام المشروع السريالي بزعامة ' **بريتون'** وهو مايسمى بمشروع ' الكتابة الآلية' ، هي " نوع من التجريب اللانهائي للغة، يعرفها أدونيس فيقول: الكتابة الآلية هي كتابة العفوية ، غير المدروسة، التي تفلت من الإكراهات الآتية من العقل الرقيب، والفكر النقدي والمواضعات"[2]؛ وهذا ما يعني أنها كتابة مختلفة أي

" هذه الكتابة التي لا تخضع لسلطة العقل أو المنطق، وهي تفصح عن عالم هو نفسه غريب غامض محيّر، إنها كتابة – تيه، لعالم نفسه هو عالم – تيه"[3]، فالشاعر يدخل في متاهة لا يخرج منها، بعيدة عن عالمه الواقعي، وكأنه يعيش في حلم.

ولقد سافر شاعرنا **'علاء عبد الهادي'** في عالمه الحالم الحاشد بلغته السريالية، وهذا يظهر في الأمثلة الآتية:

" **لمْ يكُنْ الشَّلَّالَ محْضَ صخْر ومَاء**

مِثْلمَا الحُلم ...

لَم يكُن مَحْضَ غَفْوةٍ ..

تَنْدسُّ فِيهَا أسْرارنَا.. كِي تَنَامَ

وَلمْ تَكنْ الرُوحُ .. هِي

[1]– أدونيس، الصوفية والسريالية،، ص 260.

[2]– عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، ص166.

[3]– المرجع نفسه، ص 172

التِي فاَحَتْ بالإثْمِ عِنْدَ التبَتُلِ "[1]

استطاع الشاعر بلغة الذات الحساسة والمبدعة أن يجسد لنا العلاقة الوثيقة بين عالم الواقع المتمثل في (الشلال، صخر، ماء) أي العوالم الطبيعية وعالم الخيال المتمثل في (الحلم، غفوة، الروح)؛ أي عوالم غير طبيعية، أي العوالم الميتافيزيقية غير المرئية، يحاول عقد علاقة عميقة كي يجعل الشلال كالحلم، أثناء نومه دون غفوة خالصة، بل حلما يأتي دفعة واحدة لا على غفوات، التي تخفي أسرارها كي تنام ، والروح تتبتل لتبتعد عن الآثام، ويأخذنا الشاعر أثناء ممارسته اللغة –التي كانت غير منطقية– إلى حالة يبدأ بها كلامه وهي:

الحالة الأولى ؛ الحدث الدنيوي : لم يكن الشلال،

الحالة الثانية ؛ الحدث الميتافيزيقي: لم تكن الروح،

ومن هنا ينتج لدينا علاقة عكسية يضعنا الشاعر داخلها، فالشلال له طبيعة نزولية من أعلى إلى أسفل، أما الروح فلها طبيعة علوية، تصعد من أسفل إلى أعلى، ويخلق بينهما الفضاء الواسع المسؤول عن صعود الروح أو هبوط الشلال إذن فالروح والشلال غير مسؤولان عن حركتهما لأن الشاعر يترك المجال الفضائي بينهما، ليكوّن مساحة شعورية له وحده يهيم فيها وهي محيطه الجبّار وكأنه يريد أن يجعل الحلم دائما في الصعود والنزول ويبقى حلما دافئا نقيا.

يقول أيضا: " **لم تَكنْ هِي..**

بَلْ هيِ ... العَابرِة

مَرتْصُهَى الأُمْسِيةِ فيِهَا ،

مِثْل جِسْرٍ... يَفْتَحُ ذِمَةَ الأُرْجُوانِ "[1]

[1]– علاء عبد الهادي، الرّغام، (د ، ص).

يأخذنا الكاتب إلى لغة متغيرة، غير ثابتة، تعلن تارة، وتنفي تارة أخرى، ومن هذه " هي" ؛ (المرأة، الأم، الحبيبة، الكلمات... إلخ) ، كيف لها أن تمضي في هذه الأمسية مثل الجمر؟ وهل بالجمر تتفتح أزهار الأرجوان الجميلة ، أو يحرقها : لغة الشاعر المترددة، يجعلنا في حيرة هل هي حقيقة "هي" أم هناك شيئا ما مرّ عليه واعتقده أنها "هي"، ولماذا تمر عليه وقت المساء مثل الجمر، الذي يكاد يحرق قلبه المتيم بها، ويرجعه إلى أيام التي افتح فيها الأرجوان، لتحرقه بها، يستخدم الشاعر المعنى المطلق بـ "هي" لأننا لا نعرف من هي أو ماهي، ومن هنا يتم خرق نظام العقل، الذي يجد نفسه من بين بؤرة التردد/ والتأكد، والحضور/ والغياب، والجمر الذي يحرق يصبح هو المسؤول عن تفتح الأرجوان من خلال علاقة ضدية غير مسؤولة.

يقول في موضع آخر:

" **للنارِ قُبرَة منْ دُخَان..**

اسْوادّتِ الدُنيَا.. لَيلاً

شَابَ وَبَرَ النَهارَ.. عَليْهْ

وأَوْصَدَ صُوفَ الصَباح أَوْصَالَه "[2]

وأمام تحديات اللغة التي اختارها الشاعر، نجد ثلاث جمل قوية الدلالات والمعاني تفسح المجال لمعاناة الشاعر التي يعيشها أو يشعر بها :

1-اسوادت الدنيا : من السواد والظلام واليأس .

2-شاب النهار: من الكبر والهرم وعدم القدرة.

---

[1]- علاء عبد الهادي ، الرغام ، (د، ص).

[2]- المصدر نفسه ، (د،،ص).

3-أوصد الصباح: من غلق الأبواب وعدم فتحها.

ولقد ربط الشاعر الفعل الماضي 'شَابَ' بِ 'وبر' وأوصد بِـ 'صوف' وهما ما يستخدمه العرب في الحياكة عموما، ولكن الشاعر وضعنا أمام صورة خيالية وغير واقعية استنبطها من قوة الذاكرة العربية فيجعل اليوم يبدأ بالليل ثم النهار ثم الصباح وكأنه يقلب الكون بطريقته الخاصة، التي تجعلنا في رحلة عجائبية، لأن اسوداد الدنيا لا يقع إلا بالليل، ولا يحمل النهار شيبا في وبره، ولا يحمل الصباح صوفا .

ولغة الشاعر المشوقة والمحيرة أحيانا تفتح علينا الكثير من المعاني والدلالات والتأويلات، فهو يحيلنا إلى مدى قدرة اللغة عن التعبير بجميع الأساليب والأشكال الغير منطقية واللاعقلانية فهو يحرف الدلالات إلى جانب التعبير اللغوي كما يشاء، وكأنه يلعب لعبة في الخيال الكتابي، على القارئ أن يصعد إليه ويفككها بقدرة قرائية عالية.

ثالثا: التجريب في الفضاء النصي العتباتي

1 / العتبات النصية في الفكر النقدي :

عتبة الغلاف هي نقطة البداية والإنطلاق، ويمكن إعتبارها صلة وصل مباشرة بين النص والمتلقي لقد إستطاع"**جيرار جينيت**" أن" يضع مصطلح المناص (paratexte) أي ذلك النص الموازي لنصه الأصلي، فالمناص نص، ولكن نص يوازي النص الأصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله وبهذا نكون قد جعلنا للنص أرجلا يمشي بها لجمهوره وقرائه قصد محاورتهم والتفاعل معهم"[1].

يدرس مجال المناص أو الفعاليات النصية المجال المحيط بالنص والمتكون من : العنوان، الصورة، اللون، المؤشر الجنسي، العناوين الفرعية، الإهداء، المقدمة... وغيرها من المصاحبات التي يشتمل عليها الكتاب أيضا يمكن إعتبارها علامات غير لغوية تحصل دلالات رمزية إيحائية دلالية وخطابية.

للعتبات العديد من المصطلحات: كالمناص، المتعاليات النصية، النص الموازي، النص المصاحب، وهذا راجع لتعدد الترجمات.

يعرف "**جيرار جينيت**" المناص بقوله:" هو كل ما يجعل النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة ، نقصد به هنا تلك العتبة بتعبير (بورجنس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه"[2]،

[1]– عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2008 م، ط1 ، ص28.

[2]– المرجع نفسه، ص 44.

هذه المصاحبات النصية تعكس وتصور ما يريد الشاعر نقله للمتلقي وتبليغه إياه، لكن عملية تأويل وتفكيك شيفرات هذه المصاحبات تحتاج إلى ثقافة معرفية، لأنها قادرة على إنتاج دلالات متعددة ، ولهذا لابد أن يأخذ المتلقي– بعين الإعتبار– بالمناص لأنه بمثابة ممهد لما يحمله فحوى النص، كما تسهل عليه عملية الفهم والقراءة والتعامل مع الرموز ودلالاتها الموجودة في النص.

إن العتبات من أهم الدروس التي حظيت باهتمام النقاد والدارسين السيميائيين إنطلاقا من كونها الركيزة الأساسية التي تعين المتلقي على فهم النص والقدرة على إكتساب مفتاح الدخول لعالمه، كما أنها وبما تحتويه من نصوص موازية " تنقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحا مهما في دراسة النصوص المغلقة"[1].

إذن يمكن إعتبار العتبات النصية بمثابة خطابات خارجية تساعد المتلقي في الكشف عن معنى النص الداخلي، فهو نص موازي للنص الأصلي، وذلك باعتباره بنية رمزية محيطة بالعمل الأدبي.

منذ البدايات الأولى في دراسة وتحليل القصيدة العربية، كان الاهتمام موجها إلى المتن وإعطائه قيمة كبرى دون معرفة أو فهم كل الفضاءات التي تدور حول هذا المتن/ النص، من خارجه أو داخله أو هوامشه، وما تترجمه هذه الفضاءات التأليفية وما مقصدية المؤلف منها، لكن بفضل أفق الحداثة المفتوح، أصبح الإهتمام من طرف النقاد والكتّاب حتى القرّاء، بكل ما يدرجه الكاتب/ المؤلف ، في نصه من الغلاف الخارجي وصولا إلى الخاتمة قبل الولوج إلى النص، ومن هنا ظهر مصطلح المناص.

[1]– معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، نادي جدة الأدبي، (د ب)، 2002 م، ط 1، ص7.

1-1/مفهوم المناص: مصطلح حديث حيث:" هو أهم الجزيئات والعلاقات في البناء النصي، يمثل بعمق ودقة علاقات التفاعل وتعاليه بين دفتي غلاف نص ما "[1] فهو من العلاقات النصية المهمة لفهم النص قبل قراءته .

كما نجد" **ك.دوشي**" تعرض لهذا المصطلح في مقالته في مجلة الأدب 1971 من أجل سوسيو– نقد " كونه منطقة مترددة ... أين يجمع كمجموعتين من السنن: سنن إجتماعي في مظهرها الإشهاري، والسنن المنتجة أو المنظمة للنص"[2] جعله دراسة لشفرات النص، لكن هناك من إستطاع تحديده بطريقة أخرى، مثلا" **ج.دريدا**" في كتابه التشتيت 1972 " وهو يتكلم عن خارج الكتاب"**Hors livre**"الذي يحدد بدقة الإستهلالات والمقدمات والتمهيدات، والديباجات والإفتتاحيات محللا إياها "[3]،

بفضل الإحالات الكثيرة للنصوص وشواهده المتنوعة؛ والكتابة الإبداعية أصبح المناص من هواجس التجريب، حيث جعل **'فيليب لوجان'** في كتابه **' الميثاق السير ذاتي'** " جميع حواشي النص المطبوعة، هي في الحقيقة تتحكم بكل القراءة من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال"[4].

وبعد كل ما جاء به النقاد في تحديدهم لمصطلح المناص، كان أهم مفهوم له جاء به وحدده "**م مارتان بالتار**" في تعريفه له بدقة : " هو مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب . وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص"[5].

---

[1]– نعيمة سعدية، إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية (رواية الولي الطاهر يعود إلي مقامه الزكي) للطاهر وطار أنموذجا، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة،ع 5، 2009م، ص223.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات ، ص29.

[3]– المرجع نفسه ، ص 29.

[4]– المرجع نفسه ، ص 30.

[5]– المرجع نفسه ، ص 30.

كانت المفاهيم متقاربة حول دراسة ما يحيط بالنصوص من خارج الشكل الطباعي إلى داخله ، إلى هوامشه وحواشيه، وما يقصده به المؤلف من ذلك، كان هذا قبل"**جيرار جينيت**" الذي بفضله أعطى دراسات محددة ودقيقة للمناص وكيفية تحليله، ولقد تعددت المصطلحات من المناص إلى النصوص المصاحبة أو الموازية حيث " استدعى **جينيت** في كتابه" **أطراس**" بعض ما ورد في كتابه" **مدخل إلى النص الجامع**"، فأمعن النظر ثم قام بتمحيصه والتعمق في ثناياه فأثمر رؤية واضحة قوامها مصطلح ' النصية المصاحبة' "[1]

فكانت دراسات "**جينيت**" الدقيقة للمناص بداية من كتابه الأول" **مدخل إلى النص الجامع**"Introduction à l'arshitexte ثم كتابه "**أطراس**"palimpsestes إنتهاء إلى كتابه" **عتبات**"Seuil" الذي عده النقاد نظرية متبعة لدراسة النصوص المصاحبة قبل الولوج إلى دواخل المتن.

1-2/ مفهوم العتبة:

لها تعريفات كثيرة عند الأدباء والنقاد فيحددها:" **كلود دوتشيه**C.Duchet يسميها بالمنطقة المترددةZone indicise من داخل النص وخارجه"[2] لأنها منطقة تربط بين المتن وخارجه، لكن" **فليب لوجون**Philippe lejune " يصفها بأنها بمثابة الحاشية المزينة للنص la frange فيقول : حاشية النص المطبوع التي تتحكم في الواقع في عملية القراءة"[3]، يعطي " **لوجون**" لهذه العتبات أهمية كبيرة لتحكمها في عملية القراءة التي يلج إليها القارئ لكشف بعض خفايا النص، وغموضه.

[1]- سليمة لوكام، شعرية النص عند جيرار جينيت (من أطراس إلى العتبات) مجلة التواصل، المركز الجامعي ، سوق أهراس،الجزائر ، العدد 23، جانفي 2009 م، ص 33.

[2]- المرجع نفسه ، ص 38.

[3]- المرجع نفسه ، ص 38.

يقول "**محمد الصفراني**": "نعني بعتبات النص مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به"[1] فهو عنده جميع النصوص التي تحيط بالنص/المتن، سواء من الداخل أو الخارج لتمكين القارئ من التحري على الموضوع المؤلَّف أو المكتوب بدقة وحرية ، وفك الغموض، قبل قراءته وفهمه، وما مقصدية الكاتب منه، لتكون له شخصية مستقلة لتحليل النص وجمالياته منذ الوهلة الأولى من رؤيته للغلاف وعنوانه وكل ما يقع تحت بصره.

جعل "**جيرار جينيت**"المناص نوعا من المتعاليات النصية وهو " كل ما يجعل من النص كتابا يقترح على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة"[2] وبجعلها – العتبة– البهو الذي يتحاور فيه القارئ مع المؤلِّف، وهذه العتبات والإفتتاحيات النصية التي تشمل على اسم الكاتب عنوان، الجلادة، التجنيس، دار النشر... الخ وكل المعلومات التي يمكنها أن تعرِّف بالمنشور الجديد عند خروجه للقارئ بكل تفاصيله الطباعية ، ومن أهم ما استطاع تحديده **جينيت** في كتابه "**عتبات**"

2 / أنواع المناص :

يعد المناص قطبا جماليا يتجه إليه القارئ ، لإكتشاف النص وقد أجملها " **جينيت**" في نوعين مهمين، تساعد في إستكناه النص من الخارج إلى الداخل وصولا إلى مدلولاته، وهما المناص النشري / الإفتتاحي، والمناص/ التأليفي

2-1/ المناص النشري / الإفتتاحي : paratexte éditorial

أي الذي تعود مسؤوليته لدار النشر أو الطبع، وهو يعد أحد أهم المصادر لخروج الكتاب للقارئ أو العالم الخارجي،"إذ تتمثل في الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الحجم، السلسلة.."[3]

---

[1]– محمد الصفراني ،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1980–2004)، النادي الأدبي بالرياض / المركز الثقافي العربي، الرياض/ المغرب،2008 م، ط1، ص133.

[2]– عبد الحق، بلعابد، عتبات ، ص44.

[3]– المرجع نفسه، ص 45.

ولقد أصبح من المهم الوقوف عند هذه العتبة، لأنها لم تعد قاصرة عند بعض المهام للنص الإبداعي، بل تجاوزته إلى العناية بـ"مجموع مظاهره كنتاج بدءا من الحجم مرورا بنوعية الورق والتقنيات الطباعية الموظفة في تنظيم الصفحة وانتهاء بالغلاف وتركيبه العلامي البصري ' عناوين، صور ، رسوم، ألوان' "[1] كما تعد هذه العلامات دلالة إقناعيه للقارئ أثناء تفحصه للعمل الإبداعي من كل جوانبه وجعله "**جينيت**" في قسمين هما: نص محيط، نص فوقي.

2-2/ المناص التأليفي/ الإفتتاحي Paratexte auctorial: هو الذي تعود مسؤوليته على المؤلف/ الكاتب ، يتمثل في: "اسم المؤلف، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال.."[2] وتقع أهميتها عند القارئ لإكتشاف هوية المؤلف وربطها بالعمل الإبداعي، بالمؤلف هو من يقوم باختيار هذه العتبات، لأنه هو "من يستكشف الطريق في العتمة لا يمكن أن يجعل شخصا آخر يحدد له العتبة التي يدخل منها هذا الطريق الذي يسترشد به"[3] وهذا المناص يقسم بدوره إلى قسمين هما : النص الفوقي ، النص المحيط

وهذه الأقسام عددها " **جينيت**" في كتابه " **عتبات** "

3 / أقسام المناص:

وهي تتجلى في قسمين مهمين:

[1]- ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله (دراسة سيميائية) ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الأزهر،غزة، فلسطين، 2015-2016م، ص150.

[2]- عبد الحق، بلعابد، عتبات ، ص48.

[3]- ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله ، ص51.

3-1/ النص المحيط: Pertitexte

وهو ما تتمثل في "العتبات الأمامية لمحيط النص التي تتمثل في العنوان ، والإهداء، والاستهلال لتمركزها في بداية العمل الأدبي "[1] وهي تقع في كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، سواء الداخلية أو الأمامية أو الخلفية الخاصة به، أي كل ما يقع نظر القارئ عليه في العمل الإبداعي، ليرشده إلى دلالته، وفك أغواره.

ويندرج تحته: النص المحيط النشريpéritexte Editorial

النص المحيط التأليفي péritexteauctorial

3-2/ النص الفوقي Epitexte

و يتمثل في" الإستجوابات، المراسلات الخاصة، التعليقات، المؤتمرات،الندوات ..." [2]

وهو كل ما يتعلق بخارج الكتاب؛ اي كل ما دار حوله منشورات او مؤتمرات او لقاءات صحفية ... و غيرها على ضوء هذا العمل الإبداعي ، ما يجعل " العلاقة بين النص والآراء النقدية باعتبارها عتبة لها وزنها ولها من الأهمية الكثير، وذلك بما يخدم الغرض من البحث "[3]وهذا ما يدفع الكتابة إلى التميز والإبداع.

ويندرج بدوره إلى قسمين:

النص الفوقي النشريEpitexte Editorial.

النص الفوقي التأليفي (عام وخاص)Epitexteauctorial.

---

[1]- ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله ، ص50 ،51 .

[2]- عبد الحق بلعابد ، عتبات ، ص 50.

[3]- ياسمين فايز الدرديسي ، العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله ، ص 157.

جدول توضيحي للعتبات المناصية كما حددها "جينيت"

مناص نشري (مناص الناشر)		مناص تأليفي (مناص المؤلف)		
نص محيط نشري	نص فوقي نشري	نص محيط تأليفي	نص فوقي تأليفي	
			عام	خاص
* صفحة العنوان * الغلاف * الجلادة *كلمة الناشر	*إشهار *قائمة المنشورات *ملحق صحفي لدار النشر	*العنوان *العنوان الفرعي *الإستهلال *المقدمة *الإهداء *التصدير *الحواشي *الهوامش *الملاحظات	*اللقاءات (صحفية إذاعية) *دورات *مناقشات *ندوات *مؤتمرات *قراءات نقدية	*مراسلات(عامة،خاصة) *مذكرات *نص قبلي *تعليقات ذاتية

4 / سيميائية أيقونة العتبات الخارجية :

4-1/ سيمياء اسم الكاتب:

يعرفه **جينيت** بقوله: " هو العلامة الفارقة بين كاتب وآخر فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر إن كان حقيقيا أو مستعارا"[1]، بمعنى أن وجود الاسم على صفحة الغلاف تدل على مصداقية هذا العمل وذلك بنسبته إلى صاحبه.

هذه العتبة متعلقة بالكاتب أي أنها عتبة تأليفية أو مناص تأليفي خاص بالمؤلف، فهو المسؤول عنه وهو المقرر إن شاء وضعها على الغلاف وإن لا يضعها أو يقوم بإخفاء الاسم وراء اسم مستعار أو مجهول.

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 63.

وهو من العتبات التي يثق عندها القارئ كونها تحمل مجموعة خطابات متنوعة والتي ترتبط بالمنن، ولاشك أن الكاتب هو المبدع والمنتج لهذا العمل الأدبي إذ أن وجود سمه يدل على المصداقية والملكية وأن العمل يعود له وليس لغيره.

4-2/ سيمياء العنوان:

يمثل العنوان أولى المحطات التي يقف عندها القارئ كونها الجسر الذي يربط الملتقى بالمتن، يحمل العنوان في طياته معنى إجمالي لموضوع المنن، إذ يمثل الفكرة العامة ومحور النص فهو إشهار وإعلان عن مقصدية معينة.

العنوان يحمل صورة عامة لمحتوى النص ويشكل مقلص يمثل العنوان مكونا داخليا ذا قيمة دلالية عند الدارس "فهو سلطة النص وواجهته الإعلامية، كما أنه يمثل جزء دالا من النص يؤشر على معنى ما، ووسيلة للكشف عن طبيعة النص والإسهام في فك غموضه"[1].

لهذا يعتبر العنوان من أهم المحطات التي يلجا إليها القارئ قبل الولوج إلى داخل النص كما لابد أن يتموضع في مكان مناسب سكون فيه أكثر بروزا ووضوحا فهو أول ما يشد القارئ.

يعرف "**جيرار جينيت**" العنوان يقوله :

" مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[2]، وعليه لابد أن توفر للعنوان العناية الكاملة من قبل المبدع وذلك من خلال الإختبار الملازم للألفاظ التي تعكس محتوى ما جاء في النص، يشكل رمزا إيحائيا دلاليا، حتى يشد القراء ويدفعهم لقراءة العمل الإبداعي.

[1]- يوسف الإدريسي ، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم، ، بيروت، لبنان، 2015 م، ط1، ص61.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 67.

وعليه نستطيع أن نستنتج ما يلي:

العنوان هو الفاتحة النصية التي تواجه القارئ.

لذلك يقال أن " العنوان رؤية تخلق من رحم النص"[1]، و وله أهمية كبيرة حيث

يمكن أن يكون العنوان" مركبا من جمل وكلمات أو حتى نصوص فليس العنوان كلمة صامتة تتقدم النص، بل هي توهج شعري تعمل على إستفزاز معرفة المتلقي بذاكرتها الثقافية"[2]

لابد أن يحتل العنوان مكانة بارزة في الغلاف الأمامي حتى يشد القارئ.

لابد أن يحمل العنوان وظيفة دلالية وصفية رمزية إعلانية إغرائية ، كما حددها "**جيرار جينيت**":

الإغراء

الإيحاء

الوصف

التعيين"[3]

العنوان وسيلة من وسائل التواصل بين القارئ والنص.

وبما أن العنوان هو رسالة مصغرة يشير بها المبدع إلى عمله أي "المرسل فهو ناتج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل، أما المستقبل فإنه يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأولا له

[1]– عامر جميل شامي الراشدي ، العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار الحامد، عمان، الأردن، 2012 م، ط1، ص 31.

[2]– المرجع نفسه، ص 33.

[3]– المرجع نفسه، ص 31.

وهو حذف خلفيته المعرفية، في استنطاق دواله الفقيرة عددا وقواعده تركيبا وسياقا، وكثيرا ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه، أو يمكن اعتبارها دون إطلاق"[1].

4-3/ سيمياء الصورة:

وهي اللوحة الفنية والجمالية التي تتصدر الغلاف الأمامي والصورة لا تقل أهمية عن العنوان والألوان، كونها تساعد القارئ على فهم المتن ، بحيث تشكل الصورة عتبة يقف عندها القارئ ويحللها حتى يفك شيفراتها كونها تساعده على فهم المتن، تكون الصورة مثيرة ومغرية تشد القارئ وتدفعه للتمعن فيها ، إذن الصورة هي أحد المصاحبات النصية الموازية للنص الأصلي والتي بتفكيكها تستطيع استقراء العمل الإبداعي.

" إن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التركيب كما أنها تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى، لأنها تحكي الفكرة بلغة الشكل – الخط – اللون الظل – الملامح والإتساق البصري، والتنوع لتضعها في سلم القراءة وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك عبر تحريك وإعمال العقل و مهاراته"[2] للتأثير فيه.

4-4/ سيمياء اللون :

تحمل الألوان العديد من الدلالات: كالفرح، الحزن، الحياة، الموت، الأمل، الهزيمة، الغضب، الظلام ... التي تساعد المتلقي على الفهم، ولايمكن تصور عمل إبداعي خالي من الألوان كونها تعبر عن إنفعالات ذات قيمة في نفس المبدع، تعكس هذه الألوان الحالات النفسية التي يمر بها المبدع وذلك بطريقة فنية.

[1]– محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، مصر ، 1998م، (د،ط)، ص 19 .

[2]– نعيمة سعدية ، إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص227.

ولهذا فإن وضع الألوان على صفحة الغلاف لابد أن يكون بعناية لأن ذلك يعتمد على ربط دلالات الألوان والموضوع العام للنص.

إذن نجد أن اللون " إتخذ وظيفة تكنولوجية عندما حل محل اللغة و محل الكتابة، ولهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحد ونفسية المتلقي ثم بالوسيط الاجتماعي والمحيطة بالفنان فتساهم دلالات الكون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية"[1]

ولاشك أن الألوان تابعة للصورة ومكملة لها في نفس الوقت، وذلك لما تحتويه الأوان من دلالات وطاقات وعند فك وتفسير دلالة هذه الألوان نستطيع أن نكشف عن جزء مما يريد الشاعر قوله ، لهذا يمكن اعتبار الألوان بمثابة لغة تشكيلية و أنها تعكس وتتماشى مع الأحداث والمواقف الموجودة في المتن.

4-5/ سيمياء المؤشر الأجناسي(النوعي) :

وهو دلالة سيميائية تدل على نوعية الجنس الأدبي كما " أنها تعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة ، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل"[2].

يعمل التجنيس على إبلاغ القارئ بجنس العمل الذي يقرأ أو يتعامل معه أو الذي يريد إقتنائه وهو من العلامات التي تساعد القارئ على فك الغموض الذي يواجهه.

[1]- نعيمة سعدية، إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص228.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 89.

أولا : دراسة العتبات النصية الخارجية

النموذج الأول: ديوان إيكَارُوسْ أوفي تَدْبيرْ العَتْمَة

لعل أهم المصاحبات النصية التي تواجه المتلقي بداية هي عتبة الغلاف الأمامي بوصفها مؤشر البداية ونقطة الإنطلاق والمفتاح الرئيسي للدخول إلى عالم النص، ومن هذا المجال سوف نقوم برصد أهم النقاط التجريبية التي وقف عندها الشاعر في البنية السطحية والمتمثلة في العتبات التي تشكل المحور الأول، الذي يصدم به المتلقي في مواجهة مباشرة معه، محاولين في ذلك تتبع التحليلات والدلالات المستترة وراءها.

1/ عتبة الغلاف الأمامي:

هي أول ما يلفت إنتباه القارئ ويشده إلى قراءة العمل ولعلها من الأساسيات التي تساعده في فهم طبيعة هذا النص هذا الأخير"لايمكننا معرفته إلا بمناصه، فنادرا ما يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية مثل: اسم الكاتب، العنوان، العناوين الفرعية ... وهذا قصد تقديمه للجمهور أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لإستقباله واستهلاكه"[1].

تحمل صفحة غلاف الديوان المراد دراسته المعنون بإيكاروس أو في تدبير العتمة العديد من الإيحاءات والدلالات المتناغمة التي تشكل لنا لوحة جمالية تشد القارئ وتصنع في نفسه نوعا من النشوة والإثارة والإغراء "[2].

أولا : العنوان : إيكاروس أو في تدبير العتمة

ثانيا : العنوان الفرعي : يوميات من ثورة 25 يناير

ثالثا : الصورة

رابعا : التجنيس : حكايات شعرية

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 44.

[2]– بتصرف، نعيمة سعدية، إستراتيجية النص المصاحب للرواية الجزائرية، ص226.

خامسا على اليمين :اسم الكاتب الحقيقي : علاء عبد الهادي

ومن هنا نلاحظ أن الشاعر قد إهتم بقضية العتبة وأظهرها بشكل تجريبي حتى تفتح آفاق الغوص في المعاني والدلالات وصولا إلى فهم جزئي لموضوع النص.

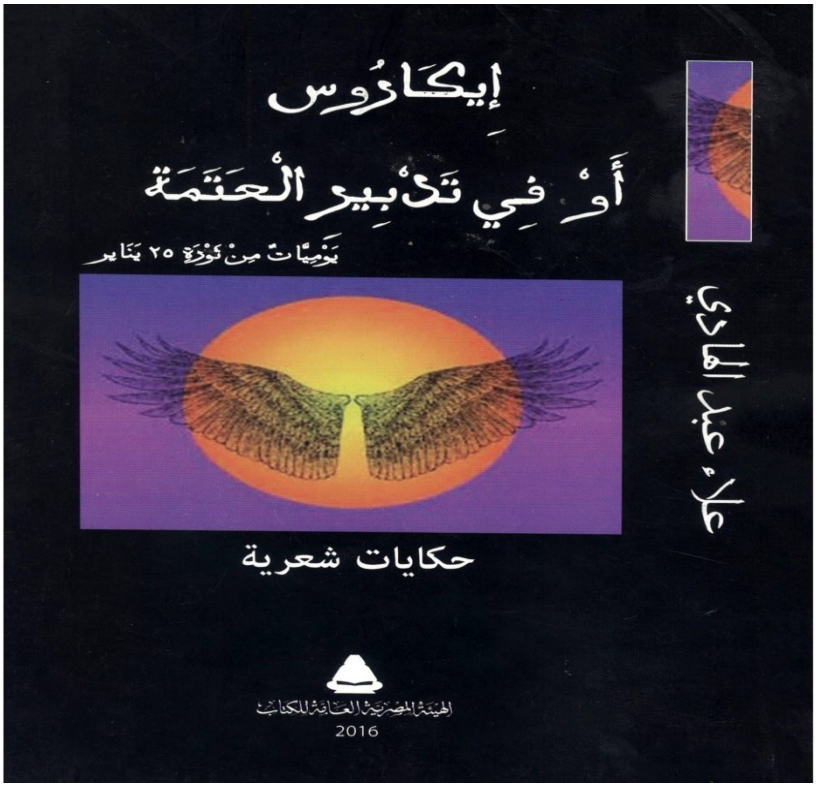
عتبة الغلاف الشعرية كانت مرآة عاكسة لكل ما جاء في المتن ،فبصر القارئ يقع أولا على واجهة الغلاف الأمامية ، وهي مصدر للشغف وحب الإطلاع، كما يولد الفضول لمعرفة ما جاء في فحوى هذا العمل لذلك يمكن إعتبارها بمثابة عنصر إغرائي وإستفزازي للمتلقي.

لقد وزع الشاعر "**علاء عبد الهادي**" العديد من الإشارات والنصوص المصاحبة التي تستطيع الكشف عن بعض ملامح النص الأصلي كوجود العنوان، الألوان، اسم المؤلف ... فهي بالضرورة تعكس ما يريد الشاعر تبليغه عن طريق التلميح ببعض الإشارات التي تحمل دلالات تحيل إلى المتن.

إذن هده المصاحبات الموجودة على صفحة الغلاف الأمامي هي عبارة عن رسائل قصيرة إستخدمها الشاعر لتمرير خطابات مساعدة تكون له كالمساعد الذي يمكنه من فتح الباب والدخول إلى عالم النصوص الموجودة في المتن.

ومن خلال التمعن في صفحة الغلاف الأمامي للديوان الذي دفعنا للوقوف عنده كونه يحمل العديد من الشيفرات المستترة سنقوم بتحليل أولى العتبات التي يقف عندها بصرنا وبيان علاقتها بالمتن الشعري.

ديوان إيكاروس أو في تدبير العتمة من خلال غلافه الخارجي (الأمامي) يظهر كالتالي :



2/ عتبة اسم الكاتب:

ينتمي اسم الكاتب أيضا للعناصر المشكلة للعتبات النصية باعتباره علامة تثبت ملكية ومصداقية في نسبة هذا العمل لصاحبه.

يتموضع الاسم على صفحة الغلاف حين يضعه المؤلف أينما يشاء وفي أي مكان يريد.

وهي عتبة متعلقة بالكاتب، بمعنى أنها عتبة تأليفية أو مناص تأليفي خاص بالمبدع، وهي من أهم العتبات التي سقف عندها القارئ كونها تحمل مجموعة من الخطابات المتنوعة التي ترتبط بالمتن.

في الديوان جاء اسم الكاتب على يمين الغلاف الأمامي للكتاب مكتوب بشكل عمودي على غير العادة التي شهدناها في الكتب و الدواوين الأخرى، ولعل هذا الأمر كان له بعد تجريبي

كما أن الشاعر وبوضعه لاسمه بعيدا عن النظر إنما أراد أن لا يركز المتلقي عليه كثيرا ويكون محل صرف النظر على المضمون الرئيس (العنوان)

جاء الاسم مكتوبا باللون الأبيض بشكل واضح ومقروء، كما أنه لم يستعن في ذلك على اسم مستعار أو مجهول وإنما طبع باسمه **علاء عبد الهادي**.

3/ عتبة العنوان:

جاء العنوان كما يلي:

إيِكَارُوس

أَوْفي تَدبيْر العَتَمَة

يَومِياتْ من ثَورَة 25 يناير"[1]

يحمل العديد من الدلالات السيميائية التي تحيل للمضمون، وضع الشاعر العنوان في أعلى صفحة الغلاف أورده بشكل واضح ملفت للإنتباه مكتوب بخط عريض باللون الأبيض الدال على الصفاء والنقاء والسلام، وذلك بغية لفت النظر والتركيز عليه ليأخذ العنوان من القارئ مدة أكبر لمحاولة فهمه واستقرائه، ولا شك أنه وضعه الشاعر نفسه كونه يشرح ويفسر ما جاء في ثنايا المتن فهو نص موازي للنص الأصلي.

عنوان الديوان مثير يحيل إلى أسطورة إيكاروس اليونانية وإذا أكملنا الجزء الثاني منه : 'أو في تدبير العتمة' الذي نجده عبارة عن بديل لإيكاروس ، فهو ليس مجرد شرح للكلمة الأولى باعتبار ' أو ' حرف يفيد الشك.

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة (حكايات شعرية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر، 2016 م ، أنظر صفحة الغلاف.

أيضا لم يبتعد الشاعر كثيرا عن مضمون الأسطورة الأصلية اليونانية فكما قلنا سابقا كلا القصتين؛

تتضمن خططا وتدابير مدبرة باءت بالفشل.

جعل الشاعر عنوان ديوانه " كالاسم للشيء به يعرف، وبفضله يتداول ، يشار به إليه، ويدل عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان"[1].

إن القراءة التي يمكن أن تقدمها للعنوان متمثلة في:

- **دلالة إيكاروس:** هي عبارة عن مغامرة تخلد أول محاولة طيران يبذلها الإنسان، تحكي الأسطورة عن إيكاروس الذي لم يعرف كيفية الطيران وهذا الأمر الذي أدى به إلى السقوط في البحر والموت[2].
- **دلالة شبه الجملة: أو في تدبير العتمة:** الظلام، الليل، الإنتقام، المكيدة، الخيانة، التخطيط، المكر، الدهاء.

دلالة العنوان كاملا وعلاقته بالمتن: جاء العنوان مركب ومن خلال التطرق لمضمون النص تظهر لدينا مجموعة من الرموز والدلالات اللامتناهية حيث نجد فيكل مرة عدد من التحليلات والتي تشترك في كون الديوان يكشف لنا عن الخطط التي يدبرها الرئيس حسني مبارك لتوريث أولاده حكم البلاد ثم الخيانة التي قام بها لشعبه إذ سلبه كل حقوقه وباع الوطن لأعداء الله.

أيضا يحكي لنا الديوان عن الأحداث الواقعية من **ثورة 25 يناير 2011** وكل مظاهر الفقر والبطالة والظلم والقتل والفوضى التي عاشها الشعب المصري وكفاحه المتواصل وأيام القتل

[1]– محمد فكري الجزار ، العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي ، ص 15.

[2]– بتصرف : عبد الغفار مكاوي ، قصيدة و صورة (الشعر و التصوير عبر العصور)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1987م، (د، ط)، ص 131.

والأزمات التي مارسها الجيش المصري الذي كانت مهنته التصدي لهم وقتلهم ونسيان الواجب الأصلي لهم، ألا وهو حماية المواطن والسهر على القيام بواجبهم.

صور لنا الشاعر "**علاء عبد الهادي**"مأساة المواطن المصري اليومية بشكل مفصل ومتسلسل منذ بداية الحراك والثورة، وحملت هذه القصائد مظاهر الحزن والحالة الشعورية التي تجسدت في نفس الشاعر، ويظهر ذلك من خلال انتقاءه لكلمات ثورية مفتاحية قوية كالعتمة ، الثورة.

يحمل العنوان كذلك طابعا رمزيا منفتحا على تأويلات عديدة، حيث نجده اتجه نحو الغموض وهو نوع من أنواع التجريب الذي نجده على مستوى اللغة (المستوى الدلالي).

لقد أبدع الشاعر في اختيار عنوان ديوانه إذ جعله بمثابة نص مختزل يحمل دلالات مكثفة لا نستطيع التعرف على معناها والمقصود منها إلا من خلال الولوج إلى أعماقه " ومادام العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به فإنه يقوم بتخليص من هو مكتوب بين دفتي المصنف ويحيل بسرعة إلى خارج النص وبناء على ذلك تتحدد علاقة العنوان بالنص بوصفها علاقة تضمن متبادل حيث يتضمن العنوان النص ويتضمن النص العنوان"[1]

وبما أن العنوان الأصلي غامض وغير مفهوم إلا بالتطرق للمضمون نجد الشاعر أردفهبعنوان فرعي مصاحب ومساعد إنها عبارة شارحة تتجلى في :

يوميات من ثورة 25 يناير"[2]

من خلال هذا العنوان الثانوي الفرعي الذي يساعد المتلقي في شرح وتفسير وإزالة الإبهام عن العنوان العام من خلاله يستطيع القارئ توقع مضمون هذا الديوان الذي يحكي ويسرد عن أحداث الثورة المصرية التي جرت عام 2011 والتي خرج فيها الشعب يعبر عن رفضه

[1]– يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر. ص 46.

[2]– علاء عبد الهادي ، إيكاروس أو في تدبير العتمة (حكايات شعرية) صفحة الغلاف.

للأوضاع الواقعة في بلده إنه يوم الغضب والثورة على النظام الفاسد الذي كان يديره الرئيس **حسني مبارك**،إن العنوان الفرعي يأتي ليشرح العنوان العام وليكمله في الوقت نفسه، إذن العنوان يحمل خطا خاصا لذلك لا يمكن تجاهله فهو من الفواتح الشهية التي تلفت انتباه القارئ وتجذبه، لهذا كانت الحاجة للعناية بالعنوان خاصة والغلاف الأمامي للديوان عامة.

4/ عتبة الصورة:

تلعب الصورة مكانة بارزة في العمل الإبداعي إذ تعكس لنا المضمون الإجمالي للمتن، كما تحمل مظهرا مثيرا ومغريا يشد القارئ ويستوقف نظره وذلك لما تحتويه من ألوان ورسومات توحي بدلالات وأفكار متنوعة تضيء الموضوع.

وإنطلاقا من كون كل شكل أو حركة تشكل دلالة، نجد صورة علاف ديوان إيكاروس أو في تدبير العتمة متوسطة صفحة الغلاف كما أنها محددة المعالم، الصورة وسط إطار مما يجعل النظر مرتكزا حولها، تعكس لنا الصورة الشمس وجناحين كبيرين الصورة ترتبط بأسطورة إيكاروس اليونانية الذي خطط للهرب مع ابنه الذي ابتكر لنفسه ولابنه جناحين من الشمع حتى يستعينان بهما في الطيران، لكن قلة دهاء وغباء الفتى إيكاروس الذي حلق بالقرب من الشمس التي أذابت له جناحيه فسقط وهوى في البحر"[1].

الشاعر عمد على توظيف هذه الصورة التي تعكس مضمون الأسطورة وذلك لعقد تشبيه بين الصورة الحقيقية والخيالية إذ تمثل الشمس الشعب المصري الثائر، القوي ، الصامد، وشبه قلة دهاء وغرور الفتى الطائر بالرئيس المصري الذي غرته الدنيا حتى أراد توريث أبناءه الحكم وبطشه على شعبه وتركه يعيش الذل والبطالة والفقر.

جاء شكل الصورة واضح المعالم محددا من كل الجهات وهذا الأمر يؤكد على الدقة خلافا للتلقائية في الوضع وهذا يوضح ذلك أنه استمدها من أسطورة إيكاروس.

[1]– بتصرف، عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور) ، ص 131.

لكن ما يمكن الإقرار به، أنه ينبغي على القارئ أن يكون مثقفا و عالما بهذه الأسطورة حتى يتمكن من التأويل والتفسير.

أما إذا قمنا بتصفح الديوان من الداخل نجد أن الصورة إرتبطت كذلك بالاستهلال الموجود على الصفحات الأولى، وهذا ما سنقوم بشرحه في العنصر اللاحق المتعلق بالاستهلال.

5/ عتبة اللون:

إن العصر الذي نعيش فيه أصبح عصر زينة بامتياز، لهذا كان لزاما على الشاعر الإهتمام بهذا العنصر لأننا لا يمكن أن نتخيل عمل إبداعي خالي من الألوان، لأن هذا يدعو للنفور والتشاؤم.

- تكتسب الألوان صفة اللغة التي تتولى مسؤولية إيصال وترجمة الحالة النفسية للشاعر وانطلاقا من كون اللون لغة بصرية سنقف عند أهم الألوان التي اعتمد عليها الشاعر "**علاء عبد الهادي**" والتي جعلها على غلاف ديوانه " **إيكاروس أو في تدبير العتمة**":
- **اللون الأسود:** غلب على بصرنا هيمنة اللون الأسود على واجهة صفحة الغلاف ترتبط دلالة هذا اللون منذ القديم بالحزن، الظلام، البؤس، الموت، الخوف، الفراق، الليل المخيف والموحش"[1]

جعل الشاعر الأسود محور عمله كونه يحمل دلالات لامتناهية تعبر عن المتن وتنقل الأحداث الأليمة والعصبية، فعبر اللون الأسود تمر شحنات سالبة إلى المتلقي، ليتيقن أن الكتاب الذي بين يديه مليء بالأوجاع والآلام.

لقد حمل اللون الأسود الأوضاع المأساوية التي عاشها الشعب المصري في وطنه يقول الشاعر في ديوانه:

[1]– نجاح عبد الرحمان المرازقة، اللون ودلالته في القرآن الكريم ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،جامعة مؤتة، 2010–2011م، ص 26.

كَانَ قَلْبُ الَأرْض أَسْود !

وكَانَ قَلْبُ البذْرَة أَبْيَض "[1]

إستطاع هذا اللون أن يتوافق مع موضوع الديوان، كونه يصور لنا مآسي وثورة الشعب المناضل الذي تصدى لأوضاع الذل والإهانة مطالبا بعيشة كريمة وحتى تتحسن أوضاع وطنه.

يقول الشاعر في مقطع آخر يصف فيه حالات الموت والأرواح البريئة التي سقطت في ساحات المعارك.

أَماَ الظَلَامُ فَفَوْقَ لَيْل القَاهرَة

يَدُلُ كَالفَصيح "[2]

كما إرتبط هذا اللون كذلك بالغربة واليأس واللا إستقرار.

- **اللون الأبيض** :يدل على الثراء، التحضر، الرقي، التهذب، الصفاء، السلام، الإشراق، النقاء، البراءة "[3].

إرتبط هذا اللون بالطهارة والنقاء واستعمل الشاعر هذا اللون على صفحة الغلاف حيث كتب به كلا من العنوان، اسمه، التجنيس، هذه الحركة التي ساعدت الشاعر على جذب نظر المتلقي، ففور رؤية الديوان يبقى نظرك مركزا على الكلمات المكتوبة بالأبيض الأمر الذي زاد من وضوحها هو أن الغلاف ورد كله باللون الأسود.

[1]– علاء عبد الهادي ، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص 95.

[2]– المصدر نفسه، ص225.

[3]– نعيمة سعدية، إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص228.

وصف الإسلام بالمحجة البيضاء وتعلق المسلمون بهذا اللون في لباسهم وبخاصة في موسم الحج وكان لواء الرسول صلى الله عليه وسلم يوم فتح مكة أبيض دلالة على السلام وهو لون أهل الخير والسعادة."[1]

إن إعتماد اللون الأبيض أضاف فضاء بصري جعل عملية القراءة واضحة ولافتة للنظر والإنتباه، إنه من الألوان التي تجعل الرؤية ترتكز عنده.

ومن هنا نستطيع القول أن الألوان لا توضع اعتباطا بل تكون مقصودة تحمل دورا فعالا في التعبير ونقل المعاني والأفكار وذلك لأنها تترجم مقاصد نفس الشاعر وتعبر عن مشاعره وافكاره.

ومالاحظناه إعتماد الشاعر على اللونين الأسود والأبيض؛ فهما لونان متضادان كما أنهما في الوقت نفسه لونان متتابعان، إضافة إلى وجود بعض الألوان الأخرى كالبنفسجي، الأصفر، البرتقالي، إنها ألوان تحفز طاقات إيحائية ورمزية متصلة بالصورة، إنها ألوان نشيطة، قوية، دافئة، مستمدة من الضوء "[2] هي ألوان روحية، ذكية تدل على الحكمة والإسترخاء والراحة.

يعمد القارئ لفك هذه الدلالات حتى يكتشف بعض مقاصد المتن ويتعرف عليه ويستوعب ويفهم الموضوع.

إن كل لون يعكس لنا حالة وشعورا وموضوعا متعلقا بالمتن، ومن خلال هذه الألوان تشكلت اللوحة الفنية لصفحة الكتاب وماحملته من دلالات ورموز عديدة.

[1]– محمد خان، العلم الوطني(دراسة الشكل واللون)، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر ، ص 19.

[2]– بتصرف : المرجع نفسه ، ص 17.

6/ عتبة المؤشر الأجناسي(النوعي) :

تشتغل هذه العتبة على وظيفة بيان وتعيين طبيعة العمل والتعريف به، ويمكن اعتباره من المؤشرات التي تعين المتلقي على التوصل إلى معرفة جنس العمل الذي يحمله القارئ، عن كان رواية، شعر ، مسرح، قصة، أسطورة...الخ.

إنه دلالة سيميائية تدل على نوعية الجنس الأدبي الذي كتب فيه المؤلف، يعمل التجنيس على إبلاغ القارئ بجنس هذا العمل الأدبي، لابد من مراعاة هذا العنصر الذي نجده على صفحة الغلاف حتى يستوعب المتلقي جنس العمل فهو من الوسائل التي تعينه على معرفة نوع الكتاب دون تكبد عناء فتحه.

ومن خلال الوقوف عند الديوان نجد حضور هذه الوحدة الغرافيكية التي تساعد على معرفة جنس العمل، التجنيس واضح وظاهر يتموضع تحت الصورة مباشرة ، مكتوب باللون الأبيض.

المؤشر الجنسي يهيء القارئ لاستقبال نوع النص والديوان جاء تجنيسه كالآتي :

حكايات شعرية"[1]

إنه نوع من الحكايات الواقعية التي تسرد لنا يوميات الثورة المصرية أيام الربيع العربي، وهي ثورات جاءت نتيجة رفض الشعب للأوضاع المزرية والفقر والبطالة، إنها نوع من الاحتياجات الشعبية التي خرج فيها الشعب مطالبا بحقوقه ورافضا للأوضاع السياسية ومبدئا رأيه حول رفض حكومة الرئيس **حسني مبارك**.

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة .أنظر صفحة الغلاف.

أما بالنسبة للشطر الثاني من التجنيس فهي تنتمي كذلك لجنس الشعر وذلك لأن هذه الحكايات جاءت على هيئة الشعر بمعنى أن طريقة قص وسرد هذه الحكايات جاءت عل شاكلة الشعر في النغم الموسيقي والإيقاع وتنظيم الأسطر.

ومن هنا أطلق على هذا الديوان بأنه ينتمي لجنس الشعر القصصي، والذي عمد الشاعر فيه على مزج جنسي القصة والشعر ، وهذا وإن دل يدل على مغامرة الشاعر في مجال التجريب، إذن نستطيع القول أن المؤشر الجنسي في الديوان أدى عمله ألا وهي إخبار المتلقي أن ما يقرأ حكايات واقعية ممزوجة بأسلوب السرد، ومنه فالتجنيس يساعد على فك بعض الغموض.

7/ تاريخ كتابة النصوص:

أو يمكن أن تقول تاريخ تحرير وكتابة القصائد، وهي تقنية توضع على صفحات الغلاف تكسب العمل مصداقية وشفافية أكثر، هذه العتبة وجدت في نهاية قصائد الديوان بعد الفهرس.

جاءت كما يلي:

كتبت هذه القصائد في الفترة

من أغسطس 2010 إلى ديسمبر 2012 "[1]

إن هذه الفترة التي كتب فيها الشاعر قصائده تزامنت مع بداية أزمة الربيع العربي وتفاقم المشاكل والثورات وحتى نهايتها.

يذكرنا عام 2010م وبداية 2011م بالثورات العربية أو كما اصطلح عليها بالربيع العربي، التي بدأت في تونس ثم في مصر، ليبيا، اليمن، السودان، سوريا.. وهي عبارة عن حركات

[1]– علاء عبد الهادي ، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص260.

سلمية خرج فيها الشعب كما قلنا للمطالبة بالتغيير، وطبعا بعد نجاحها في تونس كان لها نجاح آخر في مصر والتي تمكن شعبها من إطاحة الرئيس حسني مبارك وسجنه.

كذلك إرتبط هذا التاريخ 2011م بالثورة الفرنسية وانتهاء حكم المجلس العسكري وانتخاب الشعب لرئيس للبلاد، هذه الثورة التي كانت نتاج الثورة الأم (الربيع العربي) وقيام الثورات الشعبية في العديد من البدان للمطالبة بالخروج من دائرة الفقر والبطالة والقهر الذي يعيشه الشعب في بلده؟

إذن هذا التاريخ يحيل للفترة الواقعة في العالم العربي ومصر خاصة التي شهدت خطوة جديدة فلقد تمكن الشعب من إزالة الرئيس حسني مبارك من الحكم والخروج من هذا النظام الفاسد نحو الديمقراطية.

دراسة العتبات الخارجية في الديوان

النموذج الثاني: ديوان الرَّغَام-"أوْرَادٌ عَاهِرَةٌ تَصْطَفِينِي"

لقد أبرزت الدراسات النقدية الحديثة محددات كثيرة، تم إستثمارها في إثراء القراءات السياقية في التشكلات الخارج نصية لتحديد معاني النص وتأويله، وكانت أهمها العتبات النصية التي قمنا بدراستها في ديواننا هذا " **الرَّغام**"

1/ عتبة الغلاف الأمامي:

تعد من أهم المتعاليات النصية بصفتها عتبة يلج القارئ إليها قبل قراءة الكتاب أو فتحه؛ فهو يتفقد مظهره الخارجي، وأصبحت مهمة الكاتب صعبة أمام قارئ واعي ومهتم، في أوساط المثيرات البصرية الحديثة، فالكاتب أصبح يتعامل بحذر شديد مع قارئه لشد نظره واستقطابه من الوهلة الأولى.

يحتوي الغلاف على:

أولا:اسم الكاتب الحقيقي : 'علاء عبد الهادي

ثانيا: جاء تحته العنوان: ' الرَّغام'

ثالثا: جاء العنوان الفرعي –الثانوي– " أوراد عاهرة تصطفيني"

رابعا: ' الصورة' وعلى يمينها دار النشر (مع الرمز المخصص لها) وعلى يسارها التجنيس (شعر).

وتعد هذه الفضاءات كمفاتيح رئيسية للدخول إلى معمار الديوان الشعري، وهذه المناصات: " تعمل بشكل متكامل ومتناغم، لتشكيل لوحة فنية جمالية تعرض نفسها على قارئ مبدع، وتمارس عليه سلطتها في الإغراء والإغواء"[1] إذن فالغلاف هو فضاء مكاني، يحمل مؤشرات دلالية، إذ تعتبر أيقونات علاماتية، من خلال أبعادها و مساحتها البصرية يستطيع القارئ فك شفرات النص قبل الدخول إليه وتأويله وتحليله، وديوان الرغام من خلال غلافه الخارجي (الأمامي) يظهر كالتالي:

[1]– نعيمة سعدية، إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص 226.

2/ عتبة اسم الكاتب :

من بين المتعاليات النصية المهمة، التي لابد الولوج إليها والمرور بها قبل قراءة العمل الأدبي، ليتمكن القارئ الجديد من إكتشاف هوية لمن يقرأ؟ فقد يكون الاسم غير حقيقيا أو مستعارا، وهذا يتم وضعه لأسباب خاصة، إما بدار النشر أو بالكاتب/ المؤلف نفسه، ومانجده في الديوان اسم الكاتب كتب بخط واضح وبارز "**علاء عبد الهادي**"، وهو اسمه الحقيقي الذي يثبت ملكيته للديوان، وما نلاحظه أن اسمه يعلو صفحة الغلاف الأمامي، وهذا ما يشير إلى أنه غير راض على ما حصل لوطنه **'مصر'** وماتعرضت له من ثورات

وأحداث دامية تأثر بها، فهو جعلها كأحداث تاريخية وتوثيقية في هذا الديوان فهو شاهد عيان عليها بكل تفاصيلها، فهو يتذمر على كل السنوات التي خلت وكانت فيها مصر الفرعونية سيدة وملكة للكون.

3/ عتبة العنوان:

من أهم عناصر المناص للدخول في مضمار العنوان ودراسته –"**الرَّغَام**"– لابد من التأمل والتفسير والتأويل لكشف أو محاولة فتح مغاليق النص عن طريقه، حيث " يعتبر العنوان علامة جوهرية للمصاحب النصي"[1] فلا يستطيع القارئ قراءة المتن إلا بعد المرور على العنوان، وخاصة عنوان الديوان الرئيس"**الرّغام**" فلكشف أغواره وتحليله لابد من دراسته لغويا أولا:

فمعنى الرَّغَام: "التراب أو تراب لين أو رمل مختلط بالتراب ومنه قول أبو الطيب:

وَمَا أَنَا منهم بالعيْش فيهم ولكن مَعْدنُ الذَهَب الرُغَام"[2]

ومعنى الرَّغَام في (قاموس) المعجم الوسيط:"**الرغام**": التراب

ويقال : ألقاه في الرغام: أذلَّه وأهانه، وهناك من قال:

فَكَمْ منْ صَباح سَيبدُو لَنا ونَحن نيَام ببَطنِ الرَّغَام"[3]

فالمعنى البارز " **للرغام**" هو التراب، فهل التراب الذي يقصده الكاتب هو نفسه التراب الذي نعرفه؛ وندفن تحته، وبعد الموت نختلط به ونصير ترابا، أم يقصد ترابا من نوع آخر موجودا فقط في خياله يعيش فيه وحده ويسبح فيه بكل أحاسيسه وشعوره، أم التراب هو الأرض

[1]– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، المغرب، 2007م، ط1، ص 40.

[2]– بطرس البستاني ، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية ، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،1987م، ص342.

[3]– المعجم الوسيط 2020/6/12 ،21 سا: http://www.almaany.com.

الطيبة التي تحملنا ونعيش فيها والوطن الذي نشعر به داخلنا ونفتخر به ونأمل أن يكون أحسن الأوطان.

والرَّغام هو التراب، أي أصل الإنسان وهو مآله الأول والأخير.

يقول الله تعالى:

﴿إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِندَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾"[1]

يؤكد الله تعالى أن عيسى- عليه السلام- خُلِقَ من تراب مثله مثل سيدنا آدم – عليه السلام- ويؤكد أيضا أن كل المخلوقات خُلِقوا من تراب في قوله تعالى :

﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن تُرَابٍ﴾"[2]

ومن هنا فلا مجال للشك في خلق الإنسان فهو خلق من تراب ، إذن التراب او " الرغام" فهو بداية الخلق ونهايته، يريد الكاتب أن يغمرنا داخل فلسفة وجودية صعبة، تعيدنا إلى الوجود الأول، فالعنوان يحمل في طياته رموز متنوعة.

العنوان يحيط بنا من كل الجوانب، ليحيلنا إلى عدة أسئلة محيرة: كيف نتعامل مع هذا التراب؟ كيف نعيش فيه؟ ولماذا نعيش فيه؟ ولماذا نخرج منه؟ ثم نعود إليه مرة أخرى؟

فمن هنا نبدأ بقراءة حرة للعنوان الرئيسي، الذي يأتي تحته عنوان فرعي لعله بساعدنا في كشف بعض خبايا هذا العنوان الذي جاء كلمة واحدة " الرغام"؛ معرفة؛ وهي مبتدأ؛ لأنه يعني بداية الخلق، بداية الكون"، في قوله:

"أَأَحْتلِبُ مِنْ النُورِ مُسْتنْقَعًا

لِلظِلَال...

[1]– سورة آل عمران، الآية 59.

[2]– سورة الحج، الآية 05.

لأنَ الشَجَرَة عيدانُه؟

وَأَنَا – مُنْذُ سبْعِ – آلافِ امْرأةٍ،

لَمْ أقُمْ..

ولَمْ يَلتَمِع فِي عُلْبَة الكَوْن ...

دَفقِي ... !" [1]

يستحضر الشاعر "الشجرة" التي أكل منها آدم وزوجه، لأن الشيطان وسوس لهما على أن يأكلا منها، وكان الله قد نهاهما على الإقتراب من هذه الشجرة الملعونة، وهذا كان منذ آلاف السنين، حيث عاقبهما الله، بالهبوط إلى الأرض وإنزالهما من الجنّة، ليعيشوا فيها إلى يوم البعث، فحين هبط آدم وزوجه من الجنة إلى الأرض كانت البداية في خلق الكون، وبدأت الحياة والموت، والعودة إلى التراب، وكانت هذه الخطيئة سببا في بدء الحياة على وجه الأرض في قوله تعالى:

﴿قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَوَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ﴾" [2]

أي الإنسان مرجعه إلى التراب، ومخرجه منه.

ويقول أيضا:

"هِيَ طَبَقُ الفَخَارِ الذِي أشْعلَ هُوِيتَهُ ..

وَأَخْفَى سِر التُّرَابِ" [3]

[1]– علاء عبد الهادي، الرغام، د،ص).

[2]– سورة الأعراف، الآية 25.

[3]– علاء عبد الهادي، الرغام، (د ، ص).

يحيلنا الشاعر إلى قضية بداية الخلق الذي صنع من تراب أو طين حيث يصنع من هذا الطين ؛ أي الرغام طبقا للفخار، وهذا الطبق يرمز للهوية، وكما يحمل بداخله أسرار عديدة ومتنوعة أيضا يُخلق منه الإنسان الذي يصنع هذا الطبق من الفخار، فهل يجعل الشاعر الصانع مثل المصنوع؟ أو قيمة الصانع كقيمة المصنوع؟ حيث ساوى التراب بينهما, لأن النهاية إلى التراب والبداية من التراب, أو كأنه يجعل خليطا من الإنسان وطبق الفخار هما شيئا واحدا، أو كأنه الإنسان والهوية، أو يقصد الروح والجسد، اللذان هما شيئان مختلفان لكنهما يشكلان شيئا واحدا، وهنا يكمن سر التراب الذي يخفي داخله أسرار كونية عظيمة؛ مابين موجود و غير موجود.

4/ عتبة العنوان الفرعي:

فجاء أولا العنوان الرئيس"**الرَّغَام**"**(الذي تم شرحه لغويا من قبل)**، ثم يقع تحته العنوان الفرعي "**أوراد عاهرة تصطفيني**" بخط رقيق نسبيا يتناسب مع طول العنوان الرئيس، ولفك شفراته يجب معرفة المعنى اللغوي.

- **أوراد:** " الورد: اسم الوقت من ليل أو نهار يرد على العبد مكررا فيقطعه من قربه إلى الله ويورد فيه فرضا عليه(...)، والورد الصوفي هو توبة اليوم، وهو طهور الجابر لعيوبه والصلة النافلة بين العبد ومولاه"[1] فالأوراد هي كلمة أو لفظة صوفية تعني مجموع التعبدات أو النوافل، والصلوات التي تقوم بها الناسك أو الإنسان المتعبد أو المتصوف لإبتغاء لمرضاة الله (من حمد وشكر وقيام ...)
- **عاهرة:** من "عَهَرَ عُهُورًا؛ أي زَنَى فهو عَاهِرْ والجمع عُهَار، وهي عَاهِرَة والجمع عَاهِرَات وعَوَاهِر (فقهية).

رجل عَاهِر: لا أخلاق له، فاسد زان فاجر"[2]

[1]– عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 1000، 1001.

[2]– معجم المعاني الجامع معجم عربي عربي2020/6/22، 22سا . https://www.almaany.com.

ونجد هذه اللفظة وردت في قاموس محيط المحيط بمعنى ما يلي: " عهر الرجل المرأة بعهرها عهرا، والمرأة العاهر والعاهرة أيضا ج عواهر، وعِهراً عَهْراً وعُهورا، أتاها ليلا للفجور أو نهارا اتبع الشر وزنى أو سرق فهو عاهر ج عهَّار "[1]

نخلص إلى أن هذه الكلمة ما تعنيه هو الفجور أو الزنى وهي لفظة لا يحبذها المجتمع المسلم، لأنها تُطلق على من تخلى عن أخلاقه الحميدة والحسنة، وأصبح يتحلى بأخلاق فاسدة وسيئة، كما ابتعد عن الطريق الصحيح الذي يكسبه محبة الله تعالى ومن الناس لكننا بعد تمعن شديد نجد أن الشاعر "**علاء عبد الهادي**" قد وضعنا في طريق صعب لا رجعة فيه، لأنه إختار هذه اللفظة بعناية شديدة ودقة لأن له مقصدية خاصة منها يريد للقارئ أن يعلمها لكن إلا بعد دراستها وتحليلها جيدا.

- **تصطفيني:** فعل مضارع للكلمة التي مصدرها: "اصطفاء: مصدر إصطفى، إصطفاء الولد: تفضيله وإختياره"[2]، وتعود كلمة تصطفيني على الشاعر، يتكلم على نفسه والدليل : ضمير المتكلم الذي تحمله ، ولقد جاء هذا العنوان الفرعي " أوراد عاهرة تصطفيني" عبارة عن :

أوراد : مبتدأ مرفوع ، عاهرة: صفة، تصطفيني: شبه جملة، فعل وفاعل، والشاعر نفسه يأتي هنا مفعولا به أي هو الذي وقع عليه فعل الفاعل، وهكذا نخلص إلى أن الشاعر غير مسؤول عن هذه الأوراد التي تفضله وتختاره هو بالذات، ونجد أن العنوان الفرعي، قد يأخذنا إلى مساقات صوفية يهيم فيها الكاتب بكل تجاوزاته وتنقلاته في الديوان بحرية شديدة.

[1]– بطرس البستاني ، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية ، ص 641.

[2]– مجمع المعاني الجامع معجم عربي عربي،2020/6/22، 22سا. https://www.almaany.com .

- **دلالة العنوان بأكمله " الرئيس والفرعي"**

بصفته كحقل دلالي رئيس لأنه " إضاءة بارعة وغامضة، باعتباره سؤالا إشكاليا يتكفل النص بالإجابة عنه، فالعنوان يعلن عن طبيعة النص"[1] وعن مجراه الدلالي، وقد أوقعنا الكاتب في فخ كبير لفك العنوان وشفرته لأنه يحيلنا على تساؤلات عديدة.

لماذا فصل الرغام عن أوراد؟ ولماذا جعل الرغام كلمة معرفة وأوراد نكرة؟ ولماذا جعل الرغام أي التراب هو العنوان الرئيس؟ وأوراد عاهرة تصطفيني عنوان فرعي، يقع الكاتب موقعه كالمفعول به لأنه غير مسؤول عن هذه الأوراد ولماذا جعل هذه الأوراد عاهرة؛ أي فاجرة وفاسدة؟ ولماذا قامت باختياره هو؟

إذن: فالرغام ←يعني التراب ←البداية← النهاية

فكل كائن له بداية، لابد وأن تكون له نهاية، فالكاتب يؤمن إيمانا قويا بالموت والحياة، والأوراد العاهرة التي تأخذه بعيدا عن هذا التراب، بعيدا عن هذا العالم، رغما عنه وبغير إرادته ينساب إليها بانفعالاته الجياشة، لأنه المختار والمفضل لديها، لأنه يستطيع أن يعيش في عالم الخيال، العوالم الجديدة، الغير موجودة فوق التراب، أي الواقع والحقيقة، فالعنوان له شعرية فلسفية وحلمية، ينقلها الكاتب إلينا عبر هذا الفضاء الغامض وصوره الشعرية التي تخضع إلى مفارقات عجيبة بفضل التجريب والتجديد والخرق بكل انواعه في السيطرة على جميع الملفوظات بكل عناوينها المحكمة الغموض ولن يكتشفها إلا بعد قراءة واعية ومبدعة للمتن حتى آخره.

فهل يريدنا الكاتب أن نكمل فهم العنوان حتى بعد نهاية قراءة المتن؟ أو يريدنا أن نغوص معه في بحر المدلولات والمفاهيم والحيرة؟ وكيف استطاع الكاتب ربط التراب بالأوراد؟ وكيف تم هذا التوالد؟ على مستوى المفهوم والفكر فهناك رؤى تخيلية يكتشفها العنوان فالكاتب

[1]– نعيمة سعدية، إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص 231.

إنسان واقعي يؤمن بالحقيقة؛ البداية والنهاية والحياة والموت التي مآلها في الآخر التراب، ويؤمن بالخيال والحلم الذي يعطيه طاقة قوية قادرة على الإنطلاق والإبحار بعيدا ليُخرج جميع إنفعالاته ومكبوتاته دون قيود، ودون قواعد إلا قواعد الأوراد التي أخرجته من هذا الكون إلى كون آخر، لأنها تعلم قدرته على الإبحار في كل الملكوت ، فعملية "الإنتقال من الخارج إلى الداخل إذ يبقى الحلم يمثل حلقة إتصال بين الداخل والخارج، من خلال سفر الذات، متنقلا إلى جماليات الصورة وتشكيلها في القصيدة"[1].

فالحلم هو الذي يأخذنا بعيدا عن الآلام والعذاب وكل ما نلاقيه في واقعنا من دمار أو خراب نحن في غنى عنه، والكاتب حاول التصدي للواقع ومواجهته بوساطة أوراده الصوفية لأنه غير راض عنه.

وقد جاءت لفظة "أوراد" جمع لأنه لا يكفي ورد واحد للتحرك في كل هذا الملكوت الإلهي وكشف أسراره، فقد جمع الكاتب في ديوانه الكثير من الأوراد الصوفية (التلوين والتكوين) و (السكر والصحو) و (التوبة والإنابة) وغيرها، وكلها مأخوذة من المعجم الصوفي.

5/ عتبة الصورة:

وهي من أهم الأيقونات البصرية التي يحملها الغلاف، ولها مهمة في توصيل أفكار الكاتب للقارئ عن طريق الأشكال والألوان ، للتعمق في فضاءات المتن ودواخله، ويصبح القارئ مؤسسا جديدا للنص ودلالاته.

"تمثل الصورة محورا إتصاليا على الصعيد الرسمي والجماهيري وتتفوق في محورها هذا"[2] وبفضل التغيرات العالمية الحديثة التي مست جميع المجالات حتى في الأدب والشعر كان له تأثيره الخاص بجمهوره بما أُدخل عليه من مؤثرات بصرية وفنية "حيث تحول الفن تحت

[1]– سوسن البياتي، عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية)، دار غيداء، عمان، الأردن، 2014 م، ط 1، ص 37.

[2]– عقيل مهدي، سيميائية الصورة والخبر، مجلة الباحث الإعلامي ، جامعة بغداد، العدد (33–34)، ص12.

تأثير الدراسات البصرية إلى عمل لا ينشد تأسيس حقيقة ما خلال العمل الفني، وإنما ينشد زرع انطباع معين في رؤية المشاهد البصرية[1] وتحليل هذه العلامات والأيقونات هي مهمة القارئ الذي يحاول تفكيك السنن الموجود بهذه الصورة ترجمة لفظية وينتجها مرة أخرى بواسطة عملية إدراكه الواعية لها.

الصورة في ديوان " **الرغام**" تأتي في الثلث الأخير من الغلاف –تقريبا– في شكل مستطيل قليلا وتقع تحت العنوان الفرعي للديوان,

هذه الصورة؛ هي صورة بعنوان 'يعقوب يصارع الملاك' للفنان الفرنسي "**بول غوغان**"**P.Gauguin**، وهذا ما صرح به الكاتب، داخل الديوان في أول صفحة وهذا دليل على الأمانة التي يتحلى بها ، ذلك لاكتساب الثقة منذ البداية من القارئ ليزيد إهتمامه والتزامه بما يكتبه له.

غوغان الفنان الذي قام بتجارب جديدة على القماش" وتشويه الأشكال والمبالغة في الشخصيات، وكان استخدامه لهذا الأسلوب والتقنية بسبب استلهامه مع المطبوعات اليابانية، كانت في عام 1988 واللوحة معروضة حاليا في المعرض الوطني بإسكتلندا في إدنبرة وهي ظهر قصة توراتية يصارع فيها يعقوب ملاكا"[2] وتظهر الصورة شخصين :

شخص عادي في حالة صراع مع شخص آخر له جناحان ، وهناك جذع كبير لشجرة يقف تحته نساء يرتدين لباسا لونه أسود وقبعات بيض من نوع خاص يظهرن و كأنهنّ راهبات، أو نساء متدينات يتفرجن على الصراع بخوف شديد، فمن هنّ من تتضرع بأيديهنّ للسماء، ومنهنّ من تتفرج بصمت وتمعن النظر، أما النساء الجالسات يظهرن في الصورة من بعيد،

[1]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004 م)، النادي الأدبي،الرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط2008،1م ، ص 21.

[2]– الرؤية بعد الخطبة (المصارعة يعقوب مع الملاك) – بول غوغان،2020/2/2، 20سا –https://ar.painting .planet.com

وأمامهن حيوان لا تظهر ملامحه بدقة وكأنه عجل أو خنزير، ظهره أسود، وهذا يدل على أن الطبيعة جزء مهم في حياة الكاتب، وكانت تتدخل في صراعات الإنسان منذ القديم،

ولكن هل تكشف لنا الصورة حقا هذا الصراع؟ بين الملاك والرجل، وهل الملاك ينزل على الأرض ونستطيع رؤيته؟ وهل يصارع شخصا عاديا؟ وهل بإمكان شخص ما أن يصارع ويغلب ملاكا؟ وما الذي يجعله يواجهه؟ كل هذه الاحتمالات من التساؤلات يضعنا الكاتب أمامها للدخول في خفايا مقاصده من هذه الصورة، التي يوجد سياقها في قصة يعقوب يصارع الملاك؛ في كتاب سفر التكوين (32، 24):

"فبقي يعقوب وحده، وصارعه إنسان حتى طلوع الفجر، (...) لأنك جاهدت مع الله والناس وقدرت"[1]

إذن ما يقصده الشاعر من وراء قصة يعقوب ، ومن الذي يقصده به يعقوب ومن الذي يقصد به الملاك، يضعنا الكاتب أمام قضية دينية وفلسفية معقدة للتفسير والتحليل لأن هذه القصة لها آراء عديدة، فهناك من يفندها مثل:" الخوري بولس الفغالي أن القصة قد استقاها الكاتب من قصص أساطير الأولين"[2] أي مجرد خرافة (تلقفها الأفواه) تناقلها السابقون ، لكن القديس أغسطينيوس يرى " أن هذا الصراع بين الله ويعقوب إشارة للآلام التي سيجوز فيها السيد المسيح بإرادته"[3] أي أن هذا الصراع سينبؤنا بما سيحصل للمسيح، ولكن إذا كان حقا يعقوب صارع الله كما ورد في بعض الكتب أو الملاك، فكيف لإنسان يستطيع أن يهزم ملاكا أو إلاها هكذا " فياله من سر عظيم أن الذي يقف مهزوما هو نفسه أيضا مباركا للغالب في (2 كو 4:13) " أيقظ جبروتك وهلم لخلاصنا (مز 2:80)"[4]

---

[1]– سفر التكوين إصحاح 32،2020/5/14. 22سا https://www:enjeel/com .

[2]– موقع الأنبا تكلا هيما نوت تراث الكنيسة القبطية الأرثودكسية،2020/5/12م ،20سا– https: // st takla.org/booK.

[3]– الموقع نفسه،2020/5/12م ، 20سا .

[4]– الموقع نفسه،2020/5/12م ، 21سا .

وإذا كان ما يقصده الكاتب هو صراع من نوع آخر ليس صراع جسدي كما يقول " قداسة البابا شنودة الثالث : أراد الله أن يرفع معنويات هذا الخائف بأن يريه أنه يمكن أن يصارع ويغلب ، فظهر له في هيئة إنسان"[1].

فهل الكاتب خائف : فبعث الله له ملاكا ليخرجه من خوفه، أو هو يصارع نفسه وذاته، وروده غير المرئية، وجعلها على شكل شخص له جناحان، وهل يقدر أن يصارع الجسد الروح، أو يصارع الواقعة الخيال، وما يقصده من النسوة الراهبات!! هل هي ملائكة تتفرج على صراعهما؟ أم هي شيئا آخر، أي عباراته وألفاظه التي تمكنه من نسجها وحبكها هل ما يقصده الكاتب بيعقوب هو بلده 'مصر' الغالبة؟ التي كانت في صراع دائم مع إسرائيل، هذه الأخيرة التي شنّت الحرب عليها بمساعدة بريطانيا وفرنسا، ورغم هذا منحها الله النصر، ومن هنا نجد أن القضية التي طرقها الكاتب غامضة، لا يستطيع القارئ فتح مغاليقها لأنها تدخل ضمن قضايا عظمى سياسية، اجتماعية، نفسية وربما أيضا روحية معقدة.

6/ عتبة اللون :

هو أول ما يلمحه البصر عند رؤية الشكل الخارجي للكتاب، فهو عبارة عن مؤثر رئيس في العملية البصرية، وهو من أهم العلامات التي تستقطب القارئ، وأهم العناصر التي تشكل الصورة ولع علاقة مباشرة بحالة ونفسية الكاتب، وهذه الألوان قد تمد جسم التواصل بين الشاعر وقارئه مرورا بالمتن، فهي تعد " فنا من الفنون البصرية الجديدة وتتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية، خاصة أن إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التواصل الإنساني يجعلانها ثورة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة"[2] فأصبحت الألوان تنتج المعاني المخفية وفك شفرتها قبل الولوج إلى النص.

[1]– موقع الأنبا تكلا هيما نوت تراث الكنيسة القبطية الأرثودكسية، 2020/5/12م ، 21سا.

[2]– صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق ،القاهرة ، مصر ،1997م، ط1، ص5.

وقد كانت الألوان الطاغية في صورة " يعقوب يصارع الملاك" الذي استخدمها الكاتب في غلافه لتعبر عما يجيش في قلبه أو عن نفسيته المتألمة عدة ألوان منها:

- **اللون الأحمر**: يظهر في الصورة بقوة؛ وهو يمثل الأرض الذي يتصارعان عليها (يعقوب والملاك)، فهي كلها حمراء،

ويربط هذا اللون مع لغة الشاعر نجدها في الأمثلة الآتية:

يقول الشاعر:

"مَاذَا تَبَقى؟

سِوى أبْوابُ.. قَلبِي .. افتَحِيهَا!

فَرِيشَةُ الدَمِ..

هِي التِي تَمْنَحُ الغَاب"[1]

وظف "ريشة الدم" دليل على اللون الأحمر، فالريشة يستخدمها الرسام ليرسم بها ويعبر أحاسيسه، أما الشاعر فقد جعل اللون الأحمر بالمرتبة الأولى وكان القلم هو ريشته المعبرة على القساوة والظلم والقتل والصراع، كثرة الموت، فحملها الشاعر ليصارع بها هذا الوضع المرير، بقوة عباراته وألفاظه الجياشة.

ويقول أيضا:

"هِي عُشْبَةُ الدَمِ التِي اسْمَعَتْنِي صَرْخَتهَا .

فَطُوبَى لِعَاهِرةٍ عَاشِقَة"[2]

[1]– علاء عبد الهادي، الرغام، (د ،ص).

[2]– المصدر نفسه، (د ،ص) .

وعشبة الدم، هي نتيجة سقي الأرض بالدم، فتنبت عشبة الدم وهي تصرخ من كثرة القتل، والموت والدماء التي سالت عليها وجاء هذا اللون " منسجما مع طبيعة الحياة التي عاشت الإنسان العربي المليئة بالصراع مع الأعداء، وكثرة الحروب الدموية"[1] وقد جاء المرادف اللوني 'الدم' للون الأحمر فدلالة الأحمر دلالة على كثرة الضحايا التي سقطت على أرض بلده رمز هويته، فهو يستنكر لهذه الأفعال الشنيعة والمدمرة لحياة الإنسان، ويرمز لها بكثرة الموت والقتل والدماء التي كانت واضحة في الصورة بكثافة واضحة عن طريق اللون الأحمر.

إذاما قارنا هذه القصة باللون الأحمر في الصورة وجدنا هذا اللون يعبر عن مساحة كبيرة من الدم الذي اختلط بأرض "مصر" أثناء جمع الأحداث التي مرت عليها بسبب الحروب التي شنتها إسرائيل وحلفائها عليها.

"والحمرة من الألوان، وقيل : (الأحمر والأسود) للعجم والعرب إعتبارا بغالب ألوانهم باللون الأحمر : هو أحد الألوان الثلاثة الأساسية وهو من الألوان الحارة"[2].

ويعد الأحمر هو أحد الألوان الجذابة للعين لأن فيه سحر ينعكس على النفس، وأهم الدلالات التي يجمعها هذا اللون ؛ الموت ، الدمار، الخراب "ويرمز الأحمر في الديانات الغربية إلى الإستشهاد في سبيل مبدأ أو دين ، وهو رمز لجهنم في كثير من الديانات حيث توصف جهنم بأنها حمراء"[3].

وقد جعل الشاعر لون أرضه بلون الدم لما تعرضت له من إغتصاب وقتل وموت ورعب وخيانة وهذا ماجعل ريشته تنزف دما بالألفاظ القاسية والمؤلمة التي توضح طبيعة ألمه منها:

[1]– عبد الباسط محمد الزيود وطاهر محمد الزواهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب ديوان (أنشودة المطر نموذجا) ، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية ، الجامعة الهاشمية الزرقاء ، الأردن، عدد 2، 2014 م، ص593.

[2]– ضادي مظهر صالح، دلالة اللون في القران الكريم و الذكر الصوفي ، التفسير للنشر و الإعلان ، سوريا ، 2012م ، ط1 ، ص 66.

[3]– أحمد مختار عمر، اللغة واللون ، عالم الكتب، مصر، القاهرة، ، 1997م، ط2 ، ص226.

الأفعال مثل: **يسمم، أضمرني، كفكف، أشدخ، توغر، أديس** ... ومن الأسماء: **الأفاعي، ثعبان، النار، العاهرة، شراسة ،الحبيس**..وكل هذا كان دليلا على ألمه وتوجعه وحرقته على وطنه الذي أصبح تصد له عيون كثيرة.

- **اللون الأبيض:** تتمثل العلامة البيضاء في الصورة في القبعات البيض للنساء وهذا "اللون الأبيض فقد كان منذ العصور القديمة مقدسا، ومكرسا لإله الرومان Jupiter، وكان يضحّى له بحيوانات بيضاء"[1] ولقد ورد هذا اللون كثيرا في القرآن الكريم ، يقول تعالى:

﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ ﴾"[2]

ويجعل الله الذين تبيض وجوههم يعيشون في عيشة راضية، جنات عدن تجري من تحتها الأنهار ، وما ورد في الديوان عن اللون الأبيض، فيتمثل في الضوء والثلج،

فيقول الشاعر:

"هَلْ تَسْمعُ حينًا لخَطوِ الضَوءِ

وَهُوَ يتَسلَلُ بينَ الشَوارِعِ!

وَلرَجفَةِ المَاء فِي الثلْج حينِ يغَادرُ؟"[3]

ويقول أيضا:

"أَمْ أنكِ ترسُمينَ كونًا..!

بالسَوادِ فقطْ،

---

[1]– أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 221.

[2]– سورة ال عمران ، الآية 106.

[3]– علاء عبد الهادي، الرغام، (د، ص).

وَالبياضِ؟"[1]

وفي موضع آخر يجعل اللون الأبيض القمر:

" لَهاَ أحْوالُ القمرِ

وَلِي .. ماَ للمُنادِى .. القَديمِ.." [2]

ويقول أيضا في موضع يمثله النور والأهلة:

"فسَال سِتْرُكِ نُوراً تحْت الأهِلة،

يؤَاخِي حَولي الجِهات،

فشَبّ التَستُّر.. "[3]

فاللون الأبيض يمثله الشاعر؛ بالثلج والقمر، والهلال والنور فهو يعده كبؤرة نورانية تفتح له ذراعيها للمرور عبر هذا الفضاء الذي يرمز إلى "الصفاء والنقاوة، فإن المسيح عادة ما يمثل في ثوب أبيض (..) أما في القرآن رمزا للفوز في الآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا "[4] فاستطاع الشاعر أن يتخلص من آلامه وجراحه ، وكل ما تأثر به ثورات، وما تعرض له وطنه من أحداث دامية التي كانت نهايتها نجاحا وفرحة بهزيمة إسرائيل وحلفائها، وهذا أصطنع لونه الأبيض الذي يعبر عن تفاؤله بحياة جديدة وغد متطور ووطن قوي، فهذا قهر أزمته وتصدى لكل آلامه وأنهى عجزه وبأسلوب جديد ومنفرد، وبواسطة مفرداته المعبرة بقوة إنسجامها عن كل ما يشعر به.

---

[1]– علاء عبد الهادي، الرغام، (د، ص).

[2]– المصدر نفسه، (د، ص).

[3]– المصدر نفسه، (د، ص).

[4]– أحمد مختار عمر، اللغة واللون ، ص221.

- **اللون الأسود:** تمثل هذا اللون في اللحظات السوداوية والكئيبة التي مرت على الكاتب وكانت ممثلة في الصورة، في لباس الراهبات، فالسواد يظهر في قوله:

"**هِي التِي مَلأتِ جِرارَ اللَيالِي .. باحْوالِهاَ .**

فَكيفَ لاَ يمِيلُ الهَواء .."[1]

يقول **حين** يمثل الليل بالسواد الحالك:

"**للنَار قُبرَةٌ من دُخان ..**

إسْوادَّتْ الدُنيَا .. لَيلًا

شَاب وبَر النَهار .. عليْه"[2]

ويقول أيضا:

" **وكيْف أُغافِل سَهْوِي؟**

وَأردَم حُفْر اللَيْل التِي

فِي عرُوقِي؟"[3]

ولقد كانت مفرداته معبرة بشراسة كبيرة وانفرادية عن البؤر السوداوية التي ظهرت في حياته (الثقوب ، الرماد، السواد، الليل، الكهف، عباءة، ... الخ)، لأنه كان يعيش "حالة الحداد

[1]– علاء عبد الهادي، الرغام، (د ،ص).

[2]– المصدر نفسه، (د، ص).

[3]– المصدر نفسه، (د، ص).

المرتبطة بالحزن والقهر، وأمام الموت والدمار الذي ألحق ببورسعيد، وحالة الحزن التي سيطرت على الشاعر"[1]

وهذا يبدو طبيعيا لأنه يعيش حياته النفسية بكل حقيقتها، فدلالة "السواد هنا للحزن الدفين العميق الذي لم يجد له منفذا ليخرج إلى المحيط"[2] ، وهذا اللون ورد في القرآن الكريم يقول تعالى:

﴿ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ﴾"[3]

فالله يبغض من تسوّد وجوههم، لأن اللون الأسود "كان مكروها منذ القدم، وقد رمز له القدماء به وبكل الألوان القاتمة إلى الموت والشر"[4]

فالشاعر وظف اللون الأسود للرمز على الدمار والخراب الذي سبب له الحزن والآلام، حرقة على وطنه الذي أحاطت به الهزائم والنكسات، من كل جانب بل أيضا المعاناة والمآسي الذي عاشها الوطن العربي منها الثورة الفلسطينية، فخيم، وسيطر عليه الهم والخوف من المستقبل، وهذا كان مؤثرا على حالته النفسية والشعورية، التي كشف عنها السياق الذي جاء معبرا عن هذا اللون الأسود، بكل تعابيره الحزينة والأليمة والكئيبة التي تشير إلى صورة الموت والإندثار،

بيد أن الشاعر لم يترك هذا الشعور يتغلب عليه فاستطاع بأسلوبه الراقي والجديد التخلص من كل هذا في قوله:

"فَاثْبتْ أيُها الجبَل.. فَفوقُك نَبئ،

---

[1]– عبد الباسط محمد الزيود وظاهر محمد الزواهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب ديوان أنشودة المطر نموذجا، ص591.

[2]– ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص 201.

[3]– سورة ال عمران ، الآية 106 .

[4]– أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 223.

يُرتِل مجْدافَه ..

مِن حقوُل الميَاه ..."[1]

هذه دعوة من الشاعر لوطنه للصمود والتحلي بالشجاعة والقوة، فالوقت هو الكفيل بترميم الجراح والآلام ، فقط عليك بالصبر فأنت قوي وقادر على صد كل المواجهات التي تواجهك، وتفوز عليها لأنك أرض مقدسة لا يستطيع أحدا أن يدنسها ، فستنعم بالحرية وسيسقي نيلك الزرع، وستصبح الأرض خضراء ومزهرة ، ويعم الخير على جميع البلاد، فأنت أرض عاشت عليها الأنبياء وذكرك الله في القرآن الكريم (نبئ –يرتل)، هكذا أراد الشاعر لوطنه أن يكون حرا زاخرا، وبهذا تخلص من كل الحزن الذي كان يراود نفسيته الكئيبة والحزينة، لأن كل ما يحصل لوطنه ينعكس عليه مباشرة بسبب الغربة التي عاشها بعيدا عنه، ومعاناته فيها.

7/ عتبة المؤشر الأجناسي (النوعي):

يعد "وحدة هامة من الوحدات الأساسية الجرافيكية*" [2] الخارج نصية.

فهي عبارة عن صورة أو رسم أو رمز يوضع للتعريف بنوعية العمل الأدبي " هل هو عمل تاريخي أو فلسفي أو روائي أو شعري أو مسرحي"[3] ومن نوعه التجنيسي الذي يقوم الكاتب بتحديده، يستطيع أن يستقطب قرائه من خلال هذا المؤشر، الذي يجعل رغبة المتلقي وميوله القرائي مهمة لابد من إحترامها من طرف الكاتب نفسه، فهو ملحق بالعنوان، ونجد المؤشر الجنسي يقع على يسار الصورة على الغلاف الأمامي.

---

[1]– علاء عبد الهادي، الرغام،(د، ص).

* ترجمة ومعنى graphic في قاموس المعاني قاموس عربي إنجليزي،https://www.almaany.com
2020/5/20، 20سا، بياني تخطيطي، تصويري، رسومي ، كتابي :graphic

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 124.

وقد حدد جنس الكتابة بكلمة :

'شعر'

وضعها فوق نجمة ثمانية الرؤوس في وسطها عبارة "**عيون الكتابة**" بلون أزرق سماوي، نخلص أن الكاتب يحدد لنا طبيعة عمله ، بأنها 'شعر'، والنجمة يريد بها للقارئ الإبحار معه في سماء زرقاء نقية وصافية، ومن هنا يحدد لنا طبيعة قارئه بدقة لأن للكتابة عيون تستطيع رؤيته من خلال فراءته لها، أما النجمة الثمانية الرؤوس، فهي عيون الكتابة، التي نرى بواسطتها العناوين الداخلية الأربع، فكل عنوان يقرأه شخص، فنجد الإبداع الذي وصل إليه شاعرنا غير منته فهو يتجاوز كل القواعد والقوانين بخياله الفياض، وذلك من خلال اللامحدودية في التجنيس فأثار مشكلة النوع الأدبي الذي قام بزعزعته وإنزياحه من خلال أنواع أخرى في دواوينه الشعرية كالمقامة والسرد والحكاية الشعرية، خلق نوعا من التزاوج الأجناسي بكل خصوصية وإنفرادية (سنوضح ذلك أثناء دراسة تداخل الأجناس).

8/ عتبة دار النشر :

وهي من أهم المحددات الجرافيكية التي تأتي غالبا على الغلاف الأمامي أو الخلفي للعمل الأدبي / الكتاب، فهو مؤسسة ثقافية وعلمية وتعد مركزا للأبحاث والدراسات "**فمركز الحضارة العربية** "مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة في استنهاض المشروع الحضاري العربي المستقل، ويتطلع إلى التعاون والتبادل الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والإجتهادات المختلفة"[1]

[1]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر،2006م، ط1، ص6.

إذن فهي التي تتكفل بمهمة طباعة الكتب ونشرها وتوزيعها، وقد يكون لها جانبا أساسيا في قبول الكتاب، أو التغيير فيه وفي نوعية تجليده ، وقد تتصرف حتى وضع بعض التفاصيل على الكتاب: كالغلاف والعنوان والألوان وهذه الجوانب ، تساهم في المجال الإعلامي والتسويقي للكتاب ، ومايهم أغلب دور النشر هو الربح – من الجانب المادي– مع فرض شروط على الكاتب وعليه الرفض أو القبول، لأنها تعد حلقة الوصل بين الكاتب والقارئ/ المتلقي وأحيانا أخرى قد تجعل كاتب ما – غير معروف– مشهور، والدار الذي اختارها الكاتب هي دار عريقة في مصر، لها قيمتها الخاصة، لأنها تهتم بكل الإبداعات والدراسات الثقافية والعلمية، وكان موقع "مركز الثقافة العربية" على الغلاف يمين الصورة مع الرمز الخاص بها.

ثانيا : سيميائية أيقونة العتبات الداخلية :

ومن أهم العتبات التي حفل بها المتن/النص، والتي بواسطتها سنقوم بدراسة مكنوناتها، لمعرفة مفاتيح النص قبل قراءته؛ الإهداء ، التصدير، المقدمة، العناوين الداخلية والحواشي والهوامش وهي تدرج في مسار المناص المحيط التأليفي.

1/ سيمياء الإهداء :

هو تقليد عريق، وقد ظهر منذ القديم وأثناء بحث **جينيت** " وجده في القرن 16م يتخذ من أعلى الكتاب، أو رأسه مكانا له، أما في الوقت الحالي فهو يتموضع في الصفحة الأولى التي تعقب صفحة العنوان مباشرة"[1].

وللإهداء خصوصية واضحة لدى الكتاب " وهو العتبة الثالثة تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية"[2]، بفضله يقدم القارئ توضيحات خاصة لفهم النص / المتن، لأن الكاتب يقدمه

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات ، ص95.

[2]– نعيمة سعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص236.

بطريقته الخاصة وبدلالات خاصة، وهذه العتبة "تقوم بتحديد خصوصية ونوعية المرسل إليه متجاوزة الوظيفة التزيينية والإقتصادية إلى الالتحام برؤية الشاعر، وتعكس عتبة الإهداء نوع العلاقة بين المهدي والمهدي له"[1] ومن هنا يضعه في علاقة مباشرة بالمرسل إليه؛ أي الشخص أو المؤسسة المقصودة بالإهداء، وتكون العملية تواصلية بين المهدي dédicateur من يقوم بهذه العملية والمهدي إليه dédicataire وهو الذي يتلقى الإهداء.

وقد قسمه **جينيت** إلى نوعين:

خاص: وهم الأشخاص القريبون من الكاتب ؛ من أفراد أسرته (أو أسرته) وأصدقائه أو ما تربطهم به علاقة شخصية.

عام : ويتحدد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر والثقافي والسياسي"[2]

كما يدرج أيضا **جيرار جينيت** نوعا آخر من الإهداء وهو الإهداء الذاتي ويعده "أصدق كونه إهداء حميمي وخاص ونادر الوجود"[3]؛

فهو إهداء الذات الكاتبة أي منها وإليها.

يقول الشاعر المسيب بن علس:

"فَلَأُهدِين مَع الرِياحِ قَصيدة

منِي مُغلغَلة إلى القَعقاعِ

ترُد المِياهَ فلاَ تَزالُ غَريبَة

فيِ القومِ بْين تَمثُّل وسمَاعِ"[1]

[1]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص144.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص97.

[3]– المرجع نفسه ، ص98.

وهذا الشعر في عصر ما قبل الإسلام، وهذا دليل على وجوده قبلا فهو تقليد قديم يوضح طبيعة العلاقة والتفاعل الحميمي بين كل من المهدي والمهدي إليه، وتأثر كل منهما بالآخر.

2/ سيمياء المقدمة:

وهي لا تقل أهمية عن باقي العتبات، فالمقدمة يكتبها الكاتب نفسه أو أحد ما يختاره هو لكتابتها بدلا عنه، لغاية في نفسه، فهي " ضرورة كتابية لا يمكن الاستغناء عنها، ذلك أنها تندرج في نطاق علاقة النص الإبداعي بالنص الواصف التي تقرن التعليق بالنص الإبداعي"[2].

وهي موجودة منذ القديم ولقد كان كاتبها يحاول فيها الكشف عن رؤاه الخاصة، ليساعد قارئه على فهم وفك دلالات المتن وسراديبه والدخول في غوره واستنتاج جماليته المخفية، فهي "تحتل منزلة الرأس من الجسد وأنها الأساس في البناء النصي"[3] فهي مهمة بالنسبة للنص/ العمل الأدبي حيث لها سلطة إقناعيه على القارئ " وتكاد تكون المقدمة شرحا لروح النص الروائي أو إستباقا له في صياغة معناه العام، وفضحا لشرارته الكامنة"[4]

فمنها يستطيع القارئ المبدع استخراج كوامن المتن ودلالاته، ومقصدية الكاتب من وراء نصه " فالمقدمة إذن هي معجم أدبي خاص بمفردات العنوان التي تستعمل في سياق النص الأكبر/ الكتاب"[5] وهي تتدخل أيضا في تحليل العنوان أو شرحه ، أو إعطاء بعض خفاياه الجوهرية التي تتدخل هي أيضا في سياق المتن وأهميتها بالنسبة له.

---

[1]– سوسن البياتي، عتبات الكتابة ، ص88.

[2]– المرجع نفسه، ص 55.

[3]– المرجع نفسه، ص 53.

[4]– نعيمة سعدية، إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، ص 238.

[5]– سوسن البياتي، عتبات الكتابة، ص58.

3/ سيمياء التصدير :

لقد أصبح الانفتاح على المصاحبات النصية لابد منه لإثراء النصوص بقراءات مميزة وجديدة، والتصدير في المفهوم النقدي الحديث هو "تركيب لغوي يقوم على الاقتباس أو الاستشهاد النقدي الحديث هو مستمد من ثقافة معينة، أو مصاغ صياغة تتكئ على معطى معين من معطيات تلك الثقافة يتموقع غالبا بين القصيدة وعنوانها"[1]،

وبإمكانه أن يعبر عن ثقافة الشاعر أو مؤثراته الشخصية ليجعله موقفا عمليا بينه وبين القارئ، ليوجهه للنص ، يعرفه **جينيت** بأنه "إقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه"[2]

ومكانه عامة ما يكون في أول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال، وعادة ما يأتي قريبا من النص ليوحي عن شيء ما من مكنونات الكاتب/ المؤلف، ليوضح بعض الجوانب المخفية للنص. "إن التصدير باعتباره استشهادا، يستلزم بالضرورة تقريبا الانتظام في ملفوظ لغوي، غير أن هذا لا يمنع وجود نتاجات غير لغوية (رسوم مثلا) تنهض بوظيفته"[3].

فهو يستشهد به الكاتب إما عن طريق الملفوظ اللغوي أو عن طريق رسم معبر يقصد به الكاتب شيئا خاصا، وعلى رأي **جينيت** أن هذا "التصدير الذي يقتبسه الكاتب يكون حقيقيا وصحيحا، إلا أن استخداماته في العمل ستخرجه عن سياقاته ومرجعياته الأصلية"[4] لأن الكاتب سيستخدمه لما سيوافق و يتلاءم مع ما سيكتبه في نصه، ذلك لأنه تأثر به ليجعله مساقا للقارئ إلى نصه.

للتصدير نوعين من حيث بنيته المكانية:

---

[1]– سوسن البياتي، عتبات الكتابة، ص97.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 107.

[3]– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص58.

[4]– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص109.

3-1/ التصدير الإستهلالي: l'épigraphe lininaire

"ويأتي على رأس عمل مفرد أو مجموعة من الأعمال المنتظمة في كتاب مفرد أو جزء من كتاب متسلسل، ولما كان هذا التصدير إستهلاليا فهو يساهم بتضافر مع عناصر أخرى من النص الموازي، في توجيه أفق إنتظار القارئ وتوسيع أفقه الثقافي في إنسجام مع أفق النص"[1] وهذا ما يحدد وجهة نظر القارئ للنص لتتلاءم معه

وأما التصدير الثاني فهو:

3-2/ التصدير الختامي: l'épigraphe terminale

فهو "الذي يكون بعد قراءة النص والإنخراط فعلا في عوالمه"[2]

وهذالا يمكن للقارئ أن يفهمه إلا بعد قراءة جدية للنص، ويتغلغل في معانيه ومدلولاته.

وللتصدير ثلاثة أنواع من حيث مؤلفه:

3-2-1/ التصدير الغيري: E.Allographe وهو ما ينسب إلى غير مؤلف العمل أو النص -وهذا الشكل طاغي- الأصلي.

3-2-2/ التصدير الذاتي: E. Autographe وهو ينسب إلى صاحب العمل/ النص الفعلي.

3-2-3/التصدير الغفل: L'anonymat وهو التصدير غير المنسوب "[3] بسبب شهرته أو عموميته لا يكون له مؤلف فعلي مثل بعض الحكم والأمثال.

---

[1]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص58.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص108.

[3]- نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص60.

4/ سيمياء الاستهلال :

يعد مصطلحا متداولا كثيرا لأهميته العتباتية في النص، "والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة postface مؤكدة لحقيقة الاستهلال"[1].

ومن أهم المصطلحات المستعملة دلالة على الاستهلال: تقدمة، المقدمة، الديباجة، المدخل، التمهيد، التوطئة .. وغيرها، "فهو العتبة الفاصلة بين الكتابة واللاكتابة، بين النص واللانص، والجسر الفاصل بين الواقع والمتخيل، ، وهو أيضا –عتبة مهمة ففيه يجد القارئ مسحا أوليا لكل عناصر البناء"[2]؛ فهو يوضح ما قبل النص، ويقدم معلومات القارئ عنه، لفهمه قبل الولوج إليه، وتكاد لفظة الاستهلال أن تكون "أكثر إرتباطا بالنصوص الشعرية العربية التقليدية"[3].

وجعل "**جينيت**" للاستهلال خصائص مهمة يعرف بها الكاتب لقارئه، ويحدد له مقاصده قبل ولوجه للنص، "ويتخذ الاستهلال موقعين مهمين يمكن الاختيار بينهما إما قبل البدء أو ما بعده pré ou post liminaire"[4] وهذين الموضعين يحددهما الكاتب لكتابه استهلاله بنفسه، وذلك لضمان القراءة الجيدة لنصه، ومن هنا يقترن بسؤالين هامين:

لماذا يقرأ؟ وكيف يقرأ؟ القارئ / المتلقي النص.

---

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات ، ص 112.

[2]– حمد محمود محمد الدوخي، العتبات النصية في شعر سعدي يوسف (قصيدة كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته) ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 15، العدد 10، 2008 م، ص 149.

[3]– عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي) ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/ لبنان، 2000م، (د، ط)، ص35.

[4]– عبد الحق بلعابد، عتبات ، ص 114.

دراسة العتبات الداخلية في الديوان:

النموذج الأول: "إيكاَرُوس أَوْ فِيَ تَدْبيِرِ العَتْمةِ"

1/ عتبة الإهداء:

وهو الجزء الذي يعترف فيه المبدع بفضل الآخرين عليه، حيث يعتبر من المصاحبات النصية الداخلية للعمل الإبداعي، يحمل الإهداء كل معاني الشكر والإمتنان والتقدير التي يكتبها المبدع سواء لشخص أو هيئة ما وهذا يعني أن هناك نوعين من الإهداء : عام ، خاص.

يتموضع الإهداء في الصفحات الأولى للديوان، ويمكن أن تعتبر الإهداء بمثابة فعل إيجابي للمبدع فهو هدية يقدمها للمهدي إليه هذا الأمر يساعده في توطيد العلاقات وتعزيزها.

يقول عبد الهادي في إهدائه ويهديه:

إِلَى الكَوْن

ليلى ، وعبد الهادي، وعماد "[1]

إنه ينتمي للإهداء الخاص الذي أراد الشاعر الإنفصال فيه عم موضوع المتن، جاء الإهداء لشخصين مجهولين هما: ليلى وعماد لعلهما أبناء الشاعر أو أخويه .

الإهداء موجه إلى الكون هذه الكلمة التي تجعل القارئ يطرح العديد من التساؤلات هل يقصد به الكون العالم وجميع الشعوب حتى يتعرفوا على هذه الأزمات والثورات، أم يقصد بالكون ليلى وعماد؟

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص 7.

يبقى هذا التساؤل مطروحا، ومما لاشك فيه أن الإجابة يعرفها"**علاء عبد الهادي**" والقارئ ليس عليه سوى التأويل والتكهن بدلالات تقربه من موضوع الديوان.

2/ عتبة المقدمة :

وهي عنصر مهم لابد للقارئ من التمعن فيه، هي عتبة إفتتاحية تحمل دلالات وأفكار مرتبطة بالمتن، كما تولد لدى القارئ الرغبة في معرفة كنه هذا العمل، وتزرع في نفسه التشويق وهذا ما يزيده إعجابا يشده للنص. جاءت مقدمة الديوان على غير العادة، لهذا نستطيع القول أن الشاعر أبدع في تجربته، مقدمة الديوان عبارة عن مجموعة من الأسماء لشخصيات يحملون جنسيات مختلفة من : مصر، تونس.

أراد الشاعر لهذه الأسماء أن تكتب بخط عريض حتى تجذب النظر وللتأكيد عليها، لأنها كلمات رئيسية مفتاحية لها علاقة بالمتن هؤلاء الشخصيات هم عبارة عن مجموعة من الشهداء اللذين لقوا حتفهم أيام الثورات (الربيع العربي) واستشهدوا في ساحات المعارك، هم أبطال سوف تبقى الذاكرة تحفظهم والتاريخ يمجد بطولاتهم وصمودهم في وجه الظلم.

جاء في المقدمة ما يلي:

خالد سعيد

محمد البوعزيزي

حمزة الخطيب

محمد بنوس

أنس السعيدي

غادة كمال

مينا دانيال

إسلام مسعود

محمد حسين نجم القرني

علاء عبد الهادي

هَكَذَا حَدَثُونَا![1]

في الأخير نلاحظ وجود عبارة قوية هي كلمة "**هكذا حدثونا!**"إنها عبارة تجعلنا أثناء القراءة تركز عليها ، لأنها تخلق لنا نبرا قويا وطاقة لغوية كبيرة كونها تجسد ما يريد الشاعر قوله، وبالفعل فما يمكن استنتاجه أن هذه الأسماء جعلها الشاعر هي المسؤولة عن سرد الوقائع المأساوية وهذه الثورات المتواصلة والتي صمدت حتى حصولها على مرادها.

لقد جعل الشاعر الشخصيات تتحدث وتسرد لنا هذه الحكايات أيام الربيع العربي حقيقة سلمية خرج فيها الشعب العربي للمطالبة بتغيير أوضاع البلد بعد أن ساد الفساد وتدهور أوضاع المواطن.

وما يفاجئنا وجود اسم الشاعر" **علاء عبد الهادي**" بينهم هذا يعني أنه سمع لصوت كل واحد منهم وهو يحكي له عن قصته.

جعل الشاعر الشخصيات تتحدث في ديوانه وكأنها تسرد الأحداث التي تعرض لها كل واحد منهم ، إكتفى الشاعر بكتابة أسماء هؤلاء الأبطال الذي نجد كل واحد منهم يحكي قصة فداءه وتضحيته.

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة (حكايات شعرية)، ص8.

هذا الأسلوب أخرج الشاعر من دائرة المألوف نحو النزوع التجريبي نحو خلق الإبداع وجعل القارئ مشدودا أكثر لهذا العمل وخلق الدهشة والحيرة والرغبة في التعرف على هذه الشخصيات.

3/عتبة الاستهلال:

نستطيع القول أن الاستهلال الذي وظفه الشاعر يختزل ما جاء في مضمون المتن وذلك من خلال الإشارة إلى الأمنية التي يتمناها الشعب المصري الذي خرج للمطالبة بحقوقه، هذه الأمنية لا يعرفها إلا من تحققت له وأحس بها هكذا كان المواطن المصري في هذه الثورات يحمل أمنيات ويسعى لتحقيقها.

عندما نقوم بقراءة الاستهلال نلاحظ صلة الوصل الشديدة التي يعقدها الاستهلال مع كل من المتن ، العنوان، الصورة، وكأنه يشرح لنا ويفسر ذلك، جاء الاستهلال كما يلي:

كانَ اسمُ الديوان هوَ" ؛ مُنى : حِكَايَاتٌ تُخَبِئُي

خُطْوَتَهَا فِي القَصِيدَة "،وَكَانَتِ المجموعةُ مهداةً إلى

صاحبةِالاسمِ، لَكنها لَمْ تحفَظْ أُخوةَ الدمِ، وَلمْ تَستحقْ

نَزْفَ المرحِ وَالعِشقِ على عَوْرَاتِ الحروف ، ومعَ تَكْرار

الفِراق، نَبَتَ"إيكاروس"طَائِراً الى الشَمس التِي استَتَرَت

بنُورها، وَلَمْ يَعرِفْهَا إلا مَن عَرَفَ حِجَابَها المضواءَ

وأشرفَ على الكَشف، هكذَا كُنا، أما هُم فَكانوا

ونحنُ في مُقامِ العِشق، يُديرونَ عَتَمَةً ... بسعةِ الفَضاء![1]

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص5.

يحاول هذا الاستهلال البوح بما لم تستطع الصورة النطق به، وأثناء استنطاق الصورة نجد أنها عكست لنا صورة أجنحة وهي في حالة استعداد للطيران مفتوحتان إنهما يمثلان الأمنية أي أمنية الشعب المصري التي استترت بنور الشمس عندما صعدت للسماء ، هنا نبت إيكاروس ذلك الفتى الذي سجن في الكهف مع أبيه الذي وبفضله إستطاع الخروج منه وتحرير ابنه، هذا الفتى الذي غرته أجنحته وقاده غروره للهلاك.

هذه الأمنية التي استترت بنور الشمس الساطعة، هكذا كان الشعب المصري أيام الثورات في قلبه أماني يريد الوصول إليها وبفضل هذا الأمل والتفاؤل إستطاع المواصلة والنضال.

دراسة العتبات الداخلية في الديوان

النموذج الثاني: ديوان" الرغام أوراد عاهرة تصطفيني"

1/عتبة التصدير:

يعد من أهم العتبات المناصية التي تبرز غالبا ثقافة الكاتب وتأثراته النصية، ويكون مرتبطا إرتباطا وثيقا بالبناء النصي، حيث "تتعدد وتتشعب العلاقات التي ينسجها التصدير مع النص"[1] فلقد نسج الكاتب تصديره، من ثقافة أخرى –الثقافة الصينية– ليجعلها أحد جوانب نصه الإبداعي ، وأحد ومفاتيحه الأولى، حيث جاء في نفس صفحة العنوان الرئيس (داخل الديوان)، والذي عادة ما يكون في الصفحة الأولى تأتي بعد صفحة الغلاف ، ويأتي في قول الكاتب:

"مَاتَحصُل عليْه هنَا:

شَيءٌ ..

لَكنْ بفَضل اللاَّشَيء

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص97.

يَكتسِب الشَّيءُ وظيفَتهُ

كتاب التَّاوْ

لاو – تسو"[1]

يعد الكاتب مبدعا وفي تجديد متواصل لمقاصده، فهو خلط علينا الأمر، حين وضع التصدير في نفس صفحة العنوان التي هي أيضا قسمت على فلقتين ؛ الفلقة اليمنى فيها عنوان الديوان، والفلقة اليسرى التصدير، فواجهنا الشاعر باختلافه الواضح في وضع العنوان الرئيس الذي يوضع في الصفحة الأولى عادة، لكنه وضعه في الصفحة الثانية بجانب تصديره، الذي يأخذنا إلى علامة دينية من علامات الصينيين وهي النزعة التاوية،

" فالتاو بشكل عام هو المبدأ الأولى المحيط بكل ومنه اشتقت جميع الموجودات"[2] فالإله عندهم ليس منفصلا على الكون، بل هو موجود في كل الموجودات، ومن هنا نجد أن فكرهم وإعتقادهم التوحيدي قريب من نكرة الحلول الإلهي، فإذن نقول أن مذهبهم، يقترب من المذهب الصوفي، ولعل هذا ما يريدنا الشاعر الوصول إليه عبر مذهبهم الصوفي المتعبد لأنه استعمل العديد من الألفاظ الصوفية منها: التعرف ، التكوين، التلوين، الصحو، السكر، العماء ...إلخ

فالكاتب إستقى عباراته التاوية، من كتاب التاو والذي جاء فيه ما يلي:

" اجْمَع أقْطارَ العَجلةِ الثَلاثِين عنْد المَركز

وانْظر كيْف يُعطيك اللاَّشَيء فيِ المَركزِ ، حَركةً ودَورانَا

إعْجنْ الطِّين وشَكِّلهُ إنَاء

---

[1]– علاء عبد الهادي، الرغام ، (د، ص) .

[2]– لاوتسه/تشوانغ تسه، كتاب التاو، تر : هادي العلوي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، 1995 م، ط1، ص20، 21.

وانْظر كَيف يُتيحُ لكَ اللاَّشَيء فِي داَخلهِ اسْتعمالاً

إِصْنع أبْوابا ونوافذَ وارْفع غُرفة

وانْظر كيْف يُقدِّم لَك اللاَّشَيء فِي داخِلهاَ سَكنًا

مَانَحصُل عليْه هنَا: شَيءٌ

وَلكِن بِفضلِ أللاَّشَيء يكْتسِبُ الشَّيءُ وظِيفتَهُ"[1]

ظهر لنا بكل وضوح تأثر الشاعر بالحكم التاوية، وجعلها جزءا من ديوانه "الرغام" فبداية الحكمة تتكلم عن أقطار العجلة التي هي متخيلة يمكنها أن تعطى حركة ودورانا، أي شيئا مرئيا وموجودا ، والطين أو التراب الذي هو جامد ، ودون روح يمكنه أن يعطيك شيئا تلمسه وتستعمله أي تستطيع أن تخلق منه شيئا وهو لا شيء ، ويمكنه أن يجعل من الشيء الذي شكّله شيء والموجود فكل شيء ليس له بداية أو نهاية"[2].

فالتاو موجود في جميع الأشياء ، غير ملموس، خيالي، لأن الأشياء متغيرة، أما "أصل الكلمة في اللغة الصينية هو الصراع، ثم استعملت في الفلسفة لتخرج من مدلولها الملموس فى مدلولها المطلق"[3]، حيث نجد التاوية تتأرجح بين الدين والفلسفة، فأصبحت طقوسا تتثبت بالعقائد والأساطير، فيقول فيها **'لاو- تسه':** في " محيط الكلمات الصينية إن التاو هو القانون الطبيعي أو الكيان الذاتي للأشياء"[4].

---

[1]- لاو- تسو، كتاب التاو إنجيل الحكمة التاوية في الصين، تق: فرانسوا السواح، دار علاء الدين ، سوريا،1998 م، ط1، ص45.

[2]- عبير زيتون، التاوية، 2020/5/31، 21سا،https://www. alittihad-ae-cdm.ampproject.org

[3]- لاوتسه/تشوانغ تسه، كتاب التاو، ص15.

[4]- المرجع نفسه، ص15.

نجد التاو مبدأ مطلق عند الصينيين، فربما يقع ي نزعة فلسفية أو صوفية، أو تشوبها ملامح روحية، فيعبر **"لاو–تسه"** عن حيرته ويقول "مظلم محير، عسير الوصف"[1] وعبارته هذه تكفي للإجابة عن صعوبة الغوص في هذا المبدأ الصيني المعقد.

و **"لاو– تسو"** الذي اقتبس منه الكاتب تصديره، فهو "حكيم صيني غامض السيرة، عاش حياته خلال الفترة الواقعة بين أواسط القرن السادس وأواسط القرن الخامس قبل الميلاد"[2] ومؤسس التاوية وواضع كتاب التاو، إنجيل الحكمة التاوية في الصين.

فالتاوية من الديانات الصينية القديمة – ماتزال إلى اليوم– التي كانت لها معتقدات خاصة بها وبإيمانهم الإلهي، الذي كانوا يعتبرونه موجودا في جميع الموجودات، في البدء كان ثمة كائن فرد، ليس عاقلا، بل قانون قدري، ليس روحيا، بل ماديا لا يُدرَك بفضل ضآلته، لا متحرك، شيئا عظيما بالنسبة إليه ، أي يمكن للروح التي هي لاشيء أن تكسب الجسد شيئا مهما، فلا قيمة للجسد دون روح، ولا للمادة دون معنى، فهما متكاملان، ويأخذنا الشاعر في ديوانه امتدادا للحكمة التاوية في قوله:

"هِيِ طَبَقُ الفخَّارِ الذِّي أَشعَل هُوِيتهُ..

وَأخفَى سِرَّ التُّراب! "[3]

فكيف لشيء ندوس عليه، يكون له معنى في حياتنا؟ وكيف تبرز هوية الشخص من خلال ما يصنع منه؟ فهنا يكمن سرّ التراب الذي نولد منه ونعيش فيه ونموت فيه ونرجع إليه.

وهذا ما جعل الشاعر يسبح بشاعريته ويعطي الديوان اسم "**الرَّغام**" ، وبعد تصديره هذا، تصديرا غيريا، و"يطلق عليه أيضا أحد الباحثين بالتصدير الاقتباسي"[4] لأنه قام باستحضار

[1]– لاو تسه/تشوانغ تسه، كتاب التاو ، ص 16.

[2]– المرجع نفسه ، ص 5.

[3]– علاء عبد الهادي، الرغام، (د، ص).

[4]– سوسن البياتي، عتبات الكتابة، ص98.

نص ديني من الحضارة الدينية –التاوية– ؛ التي هي جزء من حضارة المسلمين التي جهلها الكثير منذ وقت بعيد، وذلك بحكم التواصل والتداول الذي كان بين الحضارتين الإسلامية والصينية، بسبب ذيوع الحضارة اليونانية وطغيانها على العالم، فغفل عليها المسلمين.

وهي تحمل أحكاما وعبرا يمكن أن يستفيد منها العالم كله، أراد الشاعر تذكيرنا بها، ويعيد ما كان بين العرب والشرق الأقصى من تواصل وتمازج حضاري.

2/ عتبة الاستهلال:

لا يقل أهمية عن باقي العتبات، فقد يستهل الكاتب به نصه عن **جينيت** يعرفه بأنه "كل ذلك الفضاء من النص الإفتتاحي liminaire (بدئيا /préliminaire كان أو ختميا/postliminaire) والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص"[1] وهو يتدخل في العملية التواصلية والتداولية بين الكاتب والمتلقي ونجد في الديوان إستهلالا جاء في الصفحة الأولى كما يلي:

"**ملاحظات**

1. الديوان يقع في 96 ص

2. الديوان خال من ترقيم الصفحات قصدا

3. لوحة الغلاف الأمامي لجوجان "يعقوب يصارع الموت"

4. قصيدة الغلاف الخلفي : هي النص المكتوب في ورد 'العماء' الذي يبدأ "أرشديني" وينتهي بـ'أم أنك ترسم لونا ... بالسواد فقط والبياض' "[2]

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 112.

[2]– علاء عبد الهادي، الرغام، (د، ص).

وكانت بدايته بالمفردة **'ملاحظات'** وكأنها تأخذنا في سياقها إلى الهوامش أو الحواشي التي تعد كملاحظات أو تفسيرات، لكن الشاعر ادمج الاثنين معا؛ أي العتبتين: عتبة الهوامش وعتبة الاستهلال في نفس الوقت ويريد بذلك دائما التجاوز والتغيير والإفادة وقد أبرم عقدا توثيقيا بينه وبين المتلقي بك ما كتبه في الديوان أو خارجه له علاقة وثيقة بالمتن ولشد انتباه القارئ، ويريد منه ان يكون قارئا مبدعا مثله، لأنه كاتب مبدع.

وكان دائما يكسر كل القواعد، ليكون له أسلوب مميز ورفيع في كتابته واختياره لكل جزئية من ديوانه، وبما أن **جينيت** حدد موقعه –الاستهلال– بموقعين مهمين " إما قبل البدء أو ما بعده"[1] فاستهلال الكاتب جاء في الصفحة الأولى ، وقبل صفحة العنوان بعيدا عن تحديد **جينيت** كما كان هذا الاستهلال واقع؛ أي ألفه الكاتب بنفسه، ليشرح للقارئ بعض ما وضعه له وكان محلا للإبهام والغموض، مثل: قضية الترقيم؛ أي جعل الديوان دون صفحات قصدا ، لأنه يريد من القارئ أن يجمع كل الصفحات في ديوانه، بهذا يثبت لقارئه أمانته، ويجعل نفسه محل ثقة وقبول.

ولهذه العتبة وظائف عديدة أغلبها تجيب على سؤال لماذا؟ فاستهلال الشاعر يأتي "مؤشرا لفهم السياق الذي ينخرط فيه الكتاب، ولايمكن للقارئ فهمه بدونه، فهو يضعه في حالة انتظار"[2] فبعد هذه الملاحظات المهمة، قد أجاب الكاتب على عدة أسئلة كانت تدور في ذهن القارئ وعدة تساؤلات، كشف عنها الشاعر، ليجعله على عتبة المتن، ليحاول فهم مقصديته وتكون قراءته قراءة سليمة من عدة عيوب، قد تجعله يبتعد عن طريق القراءة الصحيحة التأويلية .

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 114.

[2]– المرجع نفسه، ص 123.

وفي نهاية ملاحظاته؛ يربط الكاتب قصيدة الغلاف الخلفي بالتاوية وأفكارهم التي تتحدث عن الأصل الأول للكون، لأن "الأصل الأكبر – مرحلة المادة العماء (اللطيفة)"[1] وهي عندهم 'المادة العماء' أول مرحلة لديهم، والشاعر ربطها بورد العماء الصوفي، وقد جعل استهلاله على شكل ملحوظات "إذ أخذت عنوانا داخليا خاصا بها (ملحوظات) مؤكدة"[2] على أمانة الشاعر وكأنه يبرم عقدا مع القارئ لإنهاء القراءة وغوايته بها.

[1]– لاوتسه/تشوانغ تسه، كتاب التاو، ص 22.

[2]– حمد محمود محمد الدوخي، العتبات النصية، ص151.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: التجريب علي مستوى الفضاء النصي و الطباعي

أولا :التجريب علي مستوى تداخل الأجناس

1/مفهوم الجنس:

2/مفهوم الجنس الأدبي :

3/السرد في الشعر:(السرد/الشعر)

3-3/الشعر السردي

4/القصة الشعرية

4-1/البنية السردية للقصة

4-1-1/الراوي

4-1-2/الشخصية(الرئيسية ،الثانوية)

4-1-3/الحركة الزمنية للقصة

4-1-3-1/المفارقة الزمنية للقصة

4-1-3-2/حركة التسريع السردي

4-1-3-3/حركة تعطيل السرد

4-1-4/التشكيل المكاني في القصة

4-1-5/الرؤية السردية

5/المقامة

5-1/مفهومها

5-2/نشأة فن المقامة

5-3/ مقومات فن المقامة في الديوان

6/القصيدة التفاعلية

7/قصيدة الومضة

ثانيا:التجريب علي مستوى التشكيل البصري ومعماريته:

1/مفهومه

2/التشكيل البصري بالرسم

2-1/الرسم الهندسي

2-2/الرسم الفني

2-2-1/الصورة الفوتوغرافية

3/التشكيل البصري بالطباعة

3-1/تقسيم الصفحة

3-3/علامات الترقيم

4/التشكيل البصري و السينما

4-1/اللقطة السينمائية

4-2/فن السيناريو 4-2-1/سيناريوتخطيط المشاهد

أولا : التجريب في التعددية الأجناسية

1/ النظرية الأجناسية

نظرية الأجناس الأدبية أو ما يسميها نظرية الأنواع الأدبية أو التجنيس أو الأجناسية ...الخ وكلها تدل على تداخل الأجناس ضمن نص واحد. وهذا ما يخلق داخل النص تشكيلة مختلطة، تعتبر هذه الآلية من مميزات النص الحداثي التجريبي. حيث أن تداخل الأجناس الأدبية في النص يخلق لنا جمالية فنية داخل النص ذاته، لكن هذا التداخل لا يفقد النص خصوصيته أي لا يفقده انتماءه لجنس معين.

سوف نعرج في البداية للحديث الأكثر عن قضية التجنيس فقد عرفت هذه الظاهرة منذ القديم ثم أخذت في التطور والنضج حتى وصلت لما هي عليه اليوم.

1 / **مفهوم الجنس:**

1-1/ لغة: جاء تعريف هذا المصطلح في المعاجم العربية كما يلي:

يعرفه **سعيد علوش** بأنه" النوع أو الجنس، تنظيم عضوي لأشكال أدبية كما يمكن تمييز (الأنواع الأدبية الكبرى) عن (الأنواع الصغرى) في نظرية الأنواع الأدبية التي تقوم على محورين متمايزين :

أ/ **مفهوم كلاسيكي:** يقوم على تعريف غير عامي للشكل والمضمون والبعض طبقات الخطاب الأدبي كالكوميديا والتراجيديا.

ب/ مفهوم واقع الأصالة: التي تكشف عن العوالم المختلفة والتسلسل السردي"[1] من خلال هذا التعريف نقول أن الجنس الأدبي: آلية تمكن القارئ من التمييز بين مجموع الأجناس

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص 223.

الموجودة داخل النص، وفصلها عن بعضها للتمكن من تحديد هوية ونوع الجنس الأدبي الذي تم توظيفه.

إذن هي تقنية تساعد القارئ على تنظيم وتصنيف مختلف النصوص.

لم تكن مسألة الجنس حكرا على المجال الأدبي فقط لهذا ظهرت عدة مفاهيم في الدراسات النقدية لتصنيفه.

1-2/ اصطلاحا:

ظهر تحدي الجنس عند أفلاطون وأرسطو في التمييز بين الشعر، فكان أرسطو في كتابه " **فن الشعر** " أول من حدد فيه نقاء النوع وقام بالتمييز بين التراجيديا والكوميديا. و "النتائج المنطقية التي يحدد بها عناصر العمل الدرامي وما تزال ثلاثة: الملحمي والغنائي والدرامي"[1]، فاستطاع **أرسطو** أن يحدد بين جميع هذه الأنواع من وجهة نظره. و ونجد **الجرجاني** يعرف الجنس " في كتاب التعريفات بقوله: اسم دال على كثيرين

مختلفين بالأنواع، وكلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو، من حيث كذلك فالكلي جنس، وقوله مختلفين بالحقيقة يخرج النوع "[2] ، ومن هذا التعريف يفصل بين الجنس والنوع وأن الجنس هو الذي يدل على أصناف كثيرة من النوع.

وأما **أبوالبقاء الكفوي** يقول: " هو لفظ عن شيئين فصاعدا فهو جنس سواء اختلف نوعه أم لم يختلف، ولا يكون جنسا حتى يختلف بالنوع"[3] فيجعل الجنس أعم من النوع وهو

[1]– علاء عبد الهادي، مقدمة إلى نموذج النوع النووي نحو مدخل توحيدي إلى حقل الشعريات المقارنة " المسرح نموذجا "، مركز الحضارة العربية، مصر، ، ط1، 2008م، ص13.

[2]– أحمد محمد إبراهيم أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2015م، ص90 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 10.

مختلف عنه، ومن هنا نجد الإشكالية التي وقع فيها النقد الأدبي في مساءلة الجنس والنوع ، فهناك من يجعله نوعا وهناك من يجعله جنسا.

ومن هنا يخلص الدكتور "**علاء عبد الهادي**" فيقول: "النوع Genre " كلمة فرنسية الأصل تشير إلى معنى "صنف" و "الجنس" و "الطبع" ... إلخ ولقد استخدمت كلمة صنف "kind" تاريخيا لكي تشير إلى معنى كلمة نوع "Genre" أو كلمة نمط "Type" أنفسهما في القرنين السابع عشر والثامن عشر بخاصة"[1].

ويحصد لنا الدكتور " **علاء عبد الهادي** " عدة مصطلحات مهمة مستخدمة في مسألة التحديدالأدبي، فالنوع أو الجنس هما نفس المصطلح.

واختلفت الآراء على حسب وجهات النظر نجد " المسرحي المجري " **بيتشي تاماش**" الذي يرى أن هناك من يستخدم مصطلح نوع"Genre" إشارة غلى ثالوث الشعر الغنائي والأدب الملمحي والدراما، بينما يفضل آخرون مصطلح شكل "Form" أو نمط "Type" "[2] ونجد أن ما يهم القارئ أن يتمكن من تحديد ما يقرأه ويميزه عن باقي الأجناس الأخرى ومعرفة ماهيته.

2/ مفهوم الجنس الأدبي:

نجد الدكتور " **علاء عبد الهادي** " يتطرق إلى النوع الأدبي بوصفه إطارا نظريا يتعامل مع السبل التي يمكن من خلالها أن نصنف عملا ما إلى طبقة من الأعمال المرتبطة به ويقع على عاتق نظرية النوع الأدبي مهمة لإقامة هذا التصنيف والحكم عليه بمجرد إنهائه"[3] ولا نستطيع أن نصنف أي عمل إلا بواسطة نظرية النوع الأدبي التي أعطت عدة تقسيمات حسب الأسس والمحتوى والأسلوب، وقد ظهرت عدة تصنيفات:

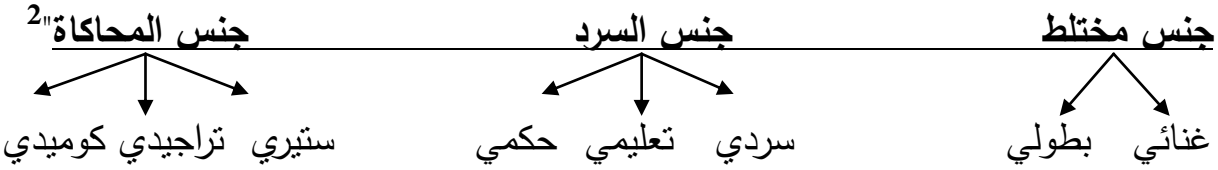
---

[1]– علاء عبد الهادي ، مقدمة إلى نموذج النوع النووي ، ص 11، 12.

[2]– المرجع نفسه، ص12.

[3]– المرجع نفسه ، ص 12.

فالتصنيف" الذي يقوم على أساس اللغة بوصفها معيارا أساسا لتحديد الأنواع من خلال الثنائية الشهيرة " الشعر والنثر "[1]، ويعد هذا التصنيف من أشهر التصنيفات الأولى التي ظهرت في الأدب بصورة عامة ،وبعدها بدأ التطور يبدأ من خلال التغيير في الحياة التي رافقها تغيير في الأدب بصورة عامة فكان أشهر المؤلفين هو " **ديوميد**" (نهاية القرن الرابع) ويميز بين ثلاثة أجناس وثمانية عناصر:



كان هذا التصنيف الشعري الذي ميز هذه الأجناس حسب وجهة نظر " **ديوميد**" وتبقى مسألة التصنيف الجنسي مرتبطة بجميع المجالات الأدبية وغير الأدبية والخطابات الشفوية وغيرها .

ومن المؤكد أن أهم جنس أدبي ظهر عند العرب قديما " الشعر" الذي كان ديوانا للعرب، وبالإحتكاك بالأدب الغربي (المسرح، القصة، الرواية).

نشأت أجناس أخرى جديدة بفضل هذا التزاوج الجنسي فكان " **أندريه جيد**"(André Gide) يقسم أعماله الحكائية تقسيما تحكيميا إلى " حمقيات " و " حكايات" و "روايات" ؛ ووجه " كورناي " (Corneille) أفق التوقع عند قرائه بتسمية "السيد"(Le Cid) في طبعته الأصلية، مأساة– ملهاة قد لا يكون الجنس إذا إلا حيلة للتصنيف"[3].

[1]– علاء عبد الهادي، مقدمة إلى نموذج النوع النووي، ص17.

[2]– جان ماري شيفير ، مالجنس الأدبي تر :غسان السيد ، إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، (د،ت) ، (د، ط) ، ص 25 .

[3]– إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مرا: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2014م، ط1، ص12.

إذن يمكن أن يلجأ الكاتب بنفسه إلى وضع التجنيس الخاص بعمله، إما ليصرح للقارئ عنه أو كسبب آخر يقصده من ورائه، فالجنس أصبح لعبة يمكن للكاتب أن يوطد بها علاقته بقارئه وأخذه إلى فضاء معين، لأن " ثمة إتفاق (convention) ضمني على أن تصنيف عدة أعمال في جنس معين يعني بخسها قيمتها "[1]؛ أي مسألة الجنس قادرة على التقليل من قيمة العمل الأدبي الذي له خصوصية مميزة .

وأن" العمل العظيم يخلق جنسا جديدا بطريقة ما وفي الوقت نفسه يخترق (transgresse) القواعد القائمة سابقا "[2]، وهذا ما اعتمده الكتاب المعاصرين في كتاباتهم الإبداعية وهو إلغاء الحدود الأجناسية للنوع الواحد وخرقها بكل ما يستدعيه نصه لذلك .

لقد أصبح الشعر المعاصر منفتح على الأجناس الأدبية الأخرى دون قيود أو شروط لكسر الحواجز والنمطية التي طغت على الشعر.

فنجد شاعرنا "**علاء عبد الهادي**" من أوائل المساهمين في هذه الحركة التجريبية والتحديثية وقد برز هذا في ديوانه " النشيدة".

3 /السرد في الشعر:

3-1/ السرد :

هو أسلوب غالبا ما يتبع في القصص والروايات وان" السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة "[3] ولوصول هذه القصة للقارئ على أفضل شكل يريده الكاتب لابد وأن تكون لها

عدة معايير كما يقول **كيزر** "Wolfgang Keyser":

---

[1]– تزيفتان تودوروف، شعرية النثر (مختارات) تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تر: عدنان محمود محمد، مرا، جمال شحيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011 م، (د.ط)، ص7.

[2]– المرجع نفسه، ص8.

[3]– حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/المغرب، 1991م ، ط1، ص45.

" إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها ولكن أيضا بوساطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية"[1]، ومن هنا يشترط في القصة أن تكون ذو شكل معين وبداية ووسط ونهاية ،ويجب أن تكون مميزة وذلك تبعا لإمكانيات السارد ومخزونه الدلالي في إثراء الحكاية المقدمة إلى المتلقي،

" النص السردي قد يقدم في وسائط مختلفة كأن يقدم بطريقة شفهية أو مكتوبة أو ممثلة في السينما أو المسرح،و في مجال النصوص السردية اللفظية يمكن أن نذكر للتمثيل: الروايات والقصص القصيرة والتاريخ والسيرة الذاتية والملاحم والأساطير والحكايات الشعبية، إلخ"[2].

ومن هنا نجد أن النصوص السردية ليست حكرا في مجال أدبي أو فني معين، بل تشمل العديد من المجالات الأدبية والفنية اللفظية منها والشفهية.

وبما أن السرد يعد ممارسة إنسانية يمارسها الإنسان في واقعه المعاش، بوصفه "خطابا يعيد تقديم حدث أو أكثر، ويظهر من هذا كله أن ما يميز السرد- بوصفه فعلا-هو تقديم حكاية معينة في فعل محدد يمارسه فاعل معين في زمن مخصوص "[3]، بوجود فعل السرد لا بد من فاعل معين وهو السارد الذي يقوم به في وقت معين لأن الحكي يقوم "على دعامتين أساسيتين أولاهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة، وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا "[4]، فبوجود القصة لابد من وجود ""راويا" أو "ساردا" (Narrateur) وطرف ثاني يدعى مرويا أو قارئا (Narrataire) "[5]؛ أي يكون هناك تواصلا بين:

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 46.

[2]- مرسل فالح العجمي، الواقع والتخييل(أبحاث في السرد: تنظيرا وتطبيقا)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، (د،ب)، 2014م ، ص18.

[3]- المرجع نفسه ، ص11.

[4]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص45.

[5]- المرجع نفسه ، ص45.

الراوي ⟵ القصة ⟵ المروي له

أو السارد ⟵ المسرود ⟵ المسرود له.

أي لابد من وجود طرفان يتواصلان بواسطة هذه القصة المسرود الذي يعد جنسا أدبيا نثريا يشكل السرد الذي " يقدم لنا العالم أحيانا رقيقا جميلا مخمليا واضح المعالم والمسالك والدروب فتفرح داخله وتسعد، وأحيانا أخرى يقدمه لنا معقدا ومركبا بلا كوى ولا نجوم نهتدى بها فنضل داخله ونشقى "[1]، وهذا على حد قول "**أمبيرتو إيكو**" الذي يحدد أهم الخصائص الذي يظهرها النص السردي في بنياته السردية ، التي تسحر القارئ تارة بوضوحه وأخرى بغموضه.

ومن أهم مفاهيم الشعر كالآتي:

3-2/ الشعر:

لقد كان الشعر قديما من أهم الأجناس الأدبية التي تؤثر على المجتمع ويوضح " **أفلاطون** " في جمهوريته التي يحاكي فيها عالم المثل ويجعل " الشاعر كالمصور يحاكي ظواهر الأشياء دون أن يظهر طبيعتها وشعره بهذا تقليد، وبعيد عن الحقيقة بدرجتين وهذا يبرهن على أن الشاعر اقل منزلة من الفيلسوف الذي يتصل بالحقيقة وعالم المثل بينما الشاعر لا يتصل إلا بظواهر الأشياء المخادعة للحواس"[2]، فرؤية **أفلاطون** كانت نظرة دونية للشعر الذي يعتبره أقل منزلة من الفلسفة لأنه مقلد أو بعيد عن الحقيقة، فأما الشاعر مجرد مخادع للحواس .

[1]– أمبرتو إيكو ، تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2015م، ط2، ص8.

[2]– أرسطو، فن الشعر، تر وتق و تع: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، (د.ت)، (د.ط)، ص61.

أما " **أرسطو**" فقد أعطى الشعر مكانته المحترمة بقوله : "أن الشعر خلق باعتباره محاكاة للإنطباعات الذهنية ، ومن ثم فهو ليس نسخا مباشرا للحياة وإنما تمثل لها"[1] وكان مخالفا لرأي **أفلاطون** وجعل الشعر غير مقلد للحياة ولا محاك لها مباشرة، وهكذا كان الشعر عند اليونانيين القدامى.

أما الشعر عند العرب ؛ فهو "ديوان العرب" الذي كان من أهم ما يتواصل به المجتمع في مناسباتهم جميعها وخيرها وشرها.

يعرفه" **قدامة ابن جعفر**" بقوله: " أنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[2]؛ أي أنه كلام له وزن مخصوص و معنى دال عليه ويوضحه ،لأن شعراء الجاهلية كانوا يتعاملون بالفصاحة شفاهة على نحو مسجوع لا تمل الأذن من سماعه ويذهب " **ابن قتيبة**" في تعريف الشعر: "على أنه الكلام الموزون المقفى"[3] وتوافق في تعريفه للشعر مع قدامة، ونجد العديد من الأدباء الذين مضوا في تعريفهم للشعر بنفس هذه النظرة.

ويقول"**ابن خلدون**" في مقدمته:

" إن العرب أنشدوا الشعر وغنوه بالملكة والفطرة، ولم تكن لديهم قواعد تنظم ذلك، وإنما كانوا يعتمدون الذوق والحس"[4]، أي كان لديهم ذائقة فنية مرهفة وإحساس قوي سمعي لحفظ الشعر وتمييز إيقاعه ، ويعرف الشعر على طريقته الخاصة،

---

[1]– أرسطو، فن الشعر، ص62.

[2]– أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، قسطنطينية،1881م، ط1، ص3.

[3]– محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، مصر ، 2003م، ط1، ص26.

[4]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989م، ط2، ص14.

" الشعر هو الكلام المبني على الإستعارة والأوصاف، المفصل بالأجزاء متفقة في الوزن"[1] حيث يبنى على الإستعارات والأوصاف ؛أي ضرورة حضور الخيال في الشعر زيادة على الوزن والقافية المعروفين منذ القدم.

وبتغير وتطور الحياة تغير مفهوم النقاد للشعر العربي وهذا ما دعا للجدل بينهم حول إختلاف أرائهم بالنسبة للشعر ومسألة تداخل الأجناس التي أصبحت محورا حساسا في النقد والدراسات النقدية بسبب الإختلافات التي طرأت على الشعر ونماذجه الجديدة.

ورغم هذا فمفهوم الشعر لم يخرج عن المفاهيم السابقة مثل " **الناقوري**" الذي يعرفه ؛" الشعر في اللغة العلم بالشيء والفطنة له والإحساس به"[2]، فتعريفه لم يخرج عن كون الشاعر له إحساس بما يكتبه .

ويرى الشاعر والأديب "**ت س إليوت**" "أن الشعر (خلق) وهذا الخلق إنما هو ثمرة التوازن بين العقل والعاطفة بين ما يسميه إليوت (القوة الناقدة) و(القوة الخالقة) عند الشاعر"[3]، إذ يعتبر الشعر إبداع ينبع عن ذات الشاعر الحساسة والمتوازنة (العاطفة) ،وقبل هذا لابد للشاعر أن يكون له عين ناقدة لأعماله والتي مقرها العقل، ليتمكن من قراءة أفكار قرائه قبل وصول نقدهم له وتفهمه إياه.

لقد تحررت مسألة الأجناس من تحديد النوع الواحد للدخول في إشكالية تعددية الأجناس التي صار حلها صعبا في النقد الأدبي، وهذا ما فتح الباب للكتابة الجديدة والمتغيرة أمام الكتاب لإرضاء غرورهم الإبداعي في مزج العديد من الأجناس المختلفة ، لجعل المتلقي/ القارئ يقع في صعوبة التفكيك والتصنيف العويصة التي أقحمنا فيها الشاعر " **علاء عبد الهادي**" قام

[1]– محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر، ص29.

[2]– المرجع نفسه، ص25.

[3]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 224.

بالانفتاح داخل خطابه الشعري على الأجناس السردية، فشكلت هذه التوليفة الأدبية التي تسمى بسردية الشعر أو الشعر السردي.

3-3/ الشعر السردي:

هناك رابط قوي بين هذين المصطلحين وهذا ما يعني أن السردية نوع من الشعرية والشعر السردي نوع "ممزوج لا يمكن فصل عناصره دون الإخلال بالنص الشعري الكلي للنص ذلك لأن تبئيره الأساس قائم على نحو الخطاب الشعري"[1]؛أي يصبح بعد هذا الامتزاج عبارة عن نص واحد مترابط ومتكامل، لا يمكن فصل عناصره عن بعضها ويرتكز أساسا على الشعر ليصبح فنا حكائيا .

ونجد مدونة الشعر العربي" قد اغتنى بالعناصر القصصية منذ العصر الجاهلي وصدر الإسلام، ولعل وقفة مع واحدة من معلقات الشعر الجاهلي تنبؤيا عما كانت عليه القصيدة العربية من غنى أسلوبي في مجال السردية الشعرية"[2] هذا يعني أن هناك علاقة تآلف قديمة بين الخطاب الشعري والأشكال الأخرى خاصة السردية ،التي استطاع بفضلها النص الشعري المعاصر الانفتاح والتماهي في الأنواع الأخرى ومحاورتها .

وهكذا "أخذت الآليات السردية بمفهومها الحديث طريقها إلى النص الشعري وأصبحت واحدة من جمالياته الجديدة التي يتكئ عليها "[3]، وامتزجت الآليات السردية والشعرية وأصبحت نصا واحدا له آلياته وتقنياته وإجراءاته الخاصة أثناء تحليله.

وقد فرق "**ابن طباطبا العلوي**" بين الشعر بوصفه لغة خاصة والنثر بوصفه لغة عامة ويربط بين الشعر والوزن من جهة والنثر واللغة اليومية من جهة أخرى "[1].

[1]- علاء عبد الهادي، قصيدة النثر وإلتفات النوع، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ،2009م، ط1، ص116.

[2]- أمل أبو حنيش، تداخل السردي و الشعري في قصيدة "أحمد الزعتر" السرد القصصي للتاريخ "أنموذجا" ، مجلة جامع النجاح للأبحاث (االعلوم الإنسانية)، نابلس، فلسطين، مج32 (3)، 2018م، ص 567.

[3]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص10.

ربط **ابن طباطبا** بين لغة الخيال ولغة الواقع التي يعيشها المجتمع.

أما **أدونيس** فيضع فروقا أساسية بين الشعر والنثر وهو أن " النثر يطمح أن ينقل فكرة محددة ولذلك يطمح أن يكون واضحا أما الشعر فيطمح أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته "[2]، وبتزاوج الفكرة بين والشعور والوضوح والغموض ، ينشأ لدى القارئ شكلا خلاقا وعلاقة سلطوية بالنص تجعله يبحث في وعي الكاتب المجرد الذي غاص بكل جدارة في النص، كالشاعر "**علاء عبد الهادي**"الذي انتهك بواسطة شعره مجرى التراث القصصي العربي القديم بقوله :

"ربما كان ديوان "النشيدة" للكاتب وديوان "مخيل الأمكنة" للشاعر عاطف عبد العزيز من الأعمال النثرية العربية الدالة بقوة على اتجاه الشعر السردي المعاصر"[3]، وهنا يعترف بديوانه –"النشيدة"– الذي مزج فيه السرد وآلياته بالخطاب الشعري ،وجعله قصة شعرية جديدة وأخذ " يسهم في مجرى عملية السرد مثلما يسهم في بدايتها ونهايتها، وانطلاقا من هذا فإن القصة المروية هي دائما أكثر من مجرد إحصاء وتعداد في نظام معين"[4]، فالشاعر هو المسؤول الأول عن سرد قصته بطريقته الخاصة والتي يقدمها داخل الشكل الشعري المحبوك، حيث يرى "**ريكور**" "أن القصص والتواريخ هي الشكل الرئيسي لهذا التراث، يتم نقل القصص والتواريخ في تراث سردي ، تراث إجتماعي بالضرورة"[5]، وفي رأيه أن التراث لا يتحدد إلا من خلال تواريخه وقصصه ومجتمعه.

---

[1]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص18.

[2]– المرجع نفسه، ص19.

[3]– علاء عبد الهادي، قصيدة النثر والتفات االنوع، ص116.

[4]– بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر و تق: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/لبنان، 1999م، ط1، ص41.

[5]– المرجع نفسه، ص77.

لا يتوقف السرد فقط على النصوص الأدبية النثرية بمفهومها التقليدي، بل صار عنصرا حساسا يتأرجح بين النصوص الشعرية والنثرية ،حيث أصبح التفريق بين جنس أدبي وآخر صعبا، فلم يبقى الشعر نقيا تميزه الأوزان والقوافي ،ولا النثر صار نثرا يميزه الوصف والسرد، فتدخل النصوص الحداثية ضمن تكسير التقاليد القديمة ، لخلق جنس جديد وهجين يلغي الحدود بين جنس وآخر، لصعوبة التماسك بين الأجناس الأدبية في الخطاب الواحد. "وهذا ماتقوم به الوظيفة الشعرية حين تعمد الى تشعيث التماسكات السردية وبعثرة وحداتها بما يحقق خلخلتها البنائية والجمالية لصالح الخطاب الشعري الذي يفتح أفق القارئ على تلقي السرد الشعري "[1].

وبهذا تميزت النصوص الروائية والنثرية بتدخل الشعرية فيها، كما كسر الشعر الحواجز وأدخل السرد في نصوصه فصار يسمى بالشعر السردي أو سردية الشعر وهذا كان ناتجا عن رواج النصوص الروائية والنثرية.

ومثالنا على ذلك في قول الشاعر:

" **فَاكْتبْ مَنْ أَنتْ ،**

لتَعرِفْ مَنْ أَنتْ،

فالحَقُّ ...لا يَسْتعيرُ لسَانًا منْ غَيرِه(..) "[2]

وظف الشاعر هذه العبارات السردية المتتالية، حيث يعبر بلغته الشعرية الواضحة ويوظف صيغة الأمر في ذلك ليتحقق ما يريده (أكتب من أنت) فهو يخاطب كل من يحمل الريشة ويستطيع الكتابة يأمره أن يكتب وأن يصرح بكل ما يوجد داخله، وهذا ليعرف من هو

[1]– عبد الرحمان عبد السلام ،السرد الشعري وشعرية ما بعد الحداثة قراءة في مهمل ..."علاء عبد الهادي "، مركز الحضارة العربية ، مصر ،2008م ، (د،ط) ، ص 30 .

[2]– علاء عبد الهادي، النشيدة، (د.ص).

(لتعرف من أنت) لا تنقطع عن الكتابة والصراخ بقلمك فأنت في كل ما تقوله ، فعبر عن الحق لأنك تعرف الحقيقة وتقدر على ذلك.

فلتتعرف على ذاتك فتعرف من أنت يجب عليك أن تكتب لنفسك، وتثبت لنفسك أنك قادر على توصيل الحقيقة فلا تسكت (فالحق.. لا يستعير لسانا من غيره) فهذا واجبك ،أن تكتب على لسانك لا على لسان الآخرين ،لأنك لسان حق فلا تسكت، إذ يتكلم الشاعر بصوته مع الشعراء والكتاب الذين لديهم القدرة على الكتابة، ليكتبوا ويدافعوا على الحق بأصواتهم الحرة والخاصة ليثبتوا ذاتهم للعالم.

ويقول أيضا:

" كمْ فاحَ إسْرائِي بِفضَائِح

أشْرعَتهَا المُمْكنَات

فقَبِلتُ الأمَانَةَ

وتعَاطتْني البِلاَد"[1]

يستحضر الشاعر في كلمة (إسرائي) هو التناص مع القرآن الكريم في سورة الإسراء، حيث أسرى الله بالنبي محمد– صلى الله عليه وسلم – من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى وهو ما يعد تاريخا دينيا عند العرب والمسلمين، فهذه الرحلة عبر السماوات السبع التي تحققت بفعل معجزة إلاهية، فهي تكاد تكون غير واقعية لولا أن الذي قام بها كان نبي ورسول من عند الله تعالى فأصبحت ممكنة بالنسبة إليه.

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة ، (د.ص).

خلق الله الإنسان في الأرض وأودعه أمانة للحفاظ عليها والعيش بسلام وهو قبضها، فالله تعالى يقول:﴿إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا﴾"[1].

استحضر الشاعر هذه النصوص الدينية وقدمها بصوته هو (إسرائي– فقبلت الأمانة) ، ومن هنا يصبح هو مسؤولا أيضا عن هذه الأمانة التي حمله الله إياها، لأن الإنسان قد قبلها بإرادته، بيد أن الله تعالى قد عرضها على الأرض والسماء والجبال فرفضوها ،لأنهنّ يعوا حجم المسؤولية في حمل هذا الأمانة ،لكن الإنسان قبلها فعليه المحافظة عليها.

وهذا ما استدعى الشاعر إلى أن يهبط إلى البلاد (تعاطتني البلاد) ،وفي هذه الرحلة قام بعدة سفرات من مقام إلى أخر لمعرفة نهاية الرحلة كيف تكون ،حيث تابع شعره إلى أن وصل إلى المقام الأخير؛ وهو "مقام القصيد" الذي يعود بنا إلى قصائده في" النشيدة " ،وبطرق غير مألوفة وغريبة عن القارئ الشعري، وبأسلوب إبداعي جديد يأخذنا الشاعر إلى الذاكرة العربية القديمة ، ويريد من القارئ استعادتها لأنها تناست منذ وقت طويل.

يعرض علينا الكاتب العديد من الأنواع الأدبية السردية في دواوينه المتصلة والمتشكلة بطريقة إبداعية مع نصوصه الشعرية ليقدم للقارئ صورة جمالية وتجريبية، بوساطة تعدد الأشكال وتداخلها لخلق نماذج شعرية جديدة ومميزة ومن بين هذه الأنواع:

المقامة، القصة الشعرية، قصيدة الومضة، الحكايات الشعرية، الروايات التفاعلية (من خلال الروابط التفاعلية) وغيرها.

على نحو ما ورثه الأدب العربي من حكايات ومقامات وسير وحكم وغيرها، أغرت الكتاب بمخزونها الأدبي، الذي أصبح التعامل معه بطريقة معاصرة ومميزة لإكسابها طفرة روائية (قصصية) جديدة ،وهذا ما ظهر في شعر " **علاء عبد الهادي**" حيث استطاع دمج القصيدة

[1]– سورة الأحزاب، الآية 72.

في القصص التراثية أو القصص التراثية في القصيدة ،والقصة أو الرواية وهي " سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد"[1] فه بأحداث سردية تقوم على قناة تواصلية:

السارد ⟵ المسرود ⟵ المسرود له

والقصة هي عبارة عن هذا المسرود الذي أصبح "قطعة من الحياة تحولت إلى جنس نثري أدبي جميل"[2] على حد قول "**خليل موسى**"، وأما التراث فهو: " كل ما ورثته الأمة العربية السابقة لأجيالها اللاحقة"[3] وهذا ما جاء فى قول "أحمد هيكل"، فهذا الموروث إما أن يكون ماديا مصنوعا موجودا في الطبيعة من قلاع وحصون أو مساجد وغيرها ،أو معنويا غير ملموس كالغناء والشعر أو الرقص أو حكم وأمثال، وحتى عادات وغيرها وهي ما جعلت المجتمع ينهض على قوامها الأصيل.

4 /القصة الشعرية: هي "خطاب أدبي بنسبة قصوى وهو خطاب هجين، تعالق فيه الخطاب الشعري والخطاب القصصي ليشكل نمطا جديدا ونسيجا خطابيا متميزا له خصائصه وسماته"[4] فعندما يمتزج الشعر والنثر نتحصل على جنس أدبي جديد؛ أي اثنين داخل واحد وهنا يكمن الإرباك في لذة وشغف القراءة الجديدة.

ومن أهم العناصر البنائية في القصة: الراوي– الحدث– الشخصية– المكان والزمان فهي تتفاعل لتشكل القصة من جميع نواحيها اللغوية والفنية والأدبية.

[1]– حسن على المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، 2010م، ط1، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص16.

[3]– المرجع نفسه، ص14.

[4]– عمر بوفاس، ملامح السرد في النص الشعري القديم من خلال "المفضليات"، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007–2008م، ص45.

يزخر التراث العربي بالعديد من المصادر الأدبية القيمة ،التي أصبحت تعد رافدا من روافد بعض الأدباء والكتاب في كتباتهم وإبداعاتهم ،ومصدرا لاستلهام الشعر الموجود في قصصهم وشعرهم، كما فعل شاعرنا "**علاء عبد الهادي**" الذي استلهم من التراث قصص الغرام القديمة ،وجعل منها أساسا شعريا بالقصة مستخلصا منها كل الأحداث والأشعار التي مر بها العاشقون حينها.

وأنتج بفضل وعيه المتميز نصا جديدا "واتجه نحو السرد القصصي ، ليقدم لنا قصة شعرية تحتوي على صور ومشاهد حسية لأحداث سردية مفعمة بالحركة والحوار، وتعبر عن الصراع العاطفي في ذات الشاعر وعمق نفسيته وحياته"[1]، وقد أقحم قصتة الشعرية فيه داخل أغوار التراث الأدبي القصصي القديم، بإنجاز شكل جديد ومميز أبدعه الشاعر بمزج ثلاثي بين الشعر والسرد والتراث.

4-1/ البنية السردية للقصة: من أهم العناصر التي تتوحد في بنية سردية واحدة وأهمها: الراوي- الشخصيات- الأحداث- الزمن- المكان.

4-1-1/ الراوي:

الراوي أو السارد ويكون في الغالب المؤسس الأول للنص/الخطاب وحينها يعد هو الكاتب، وعندما لا تكون له علاقة بالنص فهو داخل نصه يروي ويحكي ويسرد الأحداث فقط ،وهذا يعني أن هناك اختلاف بين الراوي والسارد أما المؤلف أو الكاتب، فهو نوعان حقيقي أو ضمني (مفترض).

[2]- أحمد محمد صالح رشيد وأيمن أحمد جاسم، القصة الشعرية عند الحطيئة قصيدته الميمية "أنموذجا"، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، (د،ب)،ع 3، 2017م ، ص131.

يرى "**بارث**" أن "المؤلف المادي بالقصة لا يمكن أن يختلف مع السارد فإشارات السارد ملزمة للقصة"[1] ولكن الراوي يختلف عن المؤلف بأنه " أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص إذ هو أسلوب تقديم المادة القصصية"[2] فبنيته تشبه بنية الزمان أو المكان أو الشخصية ف "**بارث**" يجعل التقارب واضحا بين المؤلف والسارد لأن هذا الأخير يتبع خطوات الأول بيد أن الراوي هو" الشخص الذي يصنع القصة وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد الأدبي بل هو وسيط بين الأحداث ومتلقيها"[3] إذ لا توجد قصة من دون راو أو سارد.

يلجأ أحيانا هذا الراوي لاستحضار" شخصية تخيلية تتولى عملية القص وسميت هذه الشخصية ب بالأنا الثانية للكاتب"[4]، كما هو موجود في القصيدة السردية المستقاة للشاعر "**علاء عبد الهادي**" في ديوانه "النشيدة" التي يظهر فيها هذا الراوي بمظاهر عديدة.

يقول في مقام العشق ما يلي:

" حَدَّثنا عَلاءُ الرَّاويَة قَالَ: بَيْنَما كنتُ تائِهًا فِي سَفْرتِي

الثَانيَّة، بَعْد أنْ دجَا اللَّيْل، وسَرتْ بِي المسَافَة وسَلكتُ فِي

سِياحَتي مسَالكَ وَعِرة، حتَّى نَفذَ المَاءُ وشَحَّ الزَّادُ، إذا دَوحَةٍ"[5].

من خلال هذه الأفعال (كنت، سفرتي، بي، سلكت، سياحتي) الذي يظهر فيها ضمير المتكلم (أنا) بوضوح، فالراوي يتكلم عن نفسه حيث يجعل الأنا المتكلم وهي شخص حاضر بقوة في هذه القصيدة وهو ليس فقط شخص من شخصيات هذه القصة الشعرية ومشاركا

---

[1]– ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، سوريا، 2011 م، (د.ط)، ص41.

[2]– المرجع نفسه، ص41.

[3]– المرجع نفسه، ص44.

[4]– عيسى بلخياط، تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014–2015م ، ص8، 9 .

[5]– علاء عبد الهادي، النشيدة ،(د.ص).

فيها، بل أيضا راو لها من خلال تأكيده لما استهله في قصيدته (حدثنا علاء الراوية قال) فالكلمات (الراوية، قال)؛ تعني أنه هو الراوي الأول والأساس لهذه القصة.

وزيادة على ذلك استعان باسمه الحقيقي وهو "**علاء**" وهو الكاتب والمؤلف لهذه القصة المتميزة، ومن هنا نخلص إلى أننا أمام:

علاقة ثلاثية سردية بامتياز (راو، وسارد، وكاتب/ مؤلف) والكل في واحد، أي المؤلف يتدخل في روي الأحداث وسردها، وهو في الأصل شخص من هذه القصة التي قام بتأليفها والتماهي في بنائيتها بكل وعي وإبداع، كما استطاع "**تورمان فريدمان**" أن يصنفه حسب وجهة نظره ويجعله ضمن "المعرفة الكلية للكاتب حيث وجهة نظر الكاتب غير محدودة ولكنه في المقابل لا يتكلم فيها بشكل جيد، وتتميز وجهة نظره هاته بتدخلات الكاتب التي يمكن أن تكون ذات علاقة أو غير ذات علاقة مع الحكاية"[1].

فالكاتب يعلم كل شيء عن الشخصيات وعن سير الأحداث التي هو الذي يحركها،

حيث يقول:

" حتَّى وَقفتْ فسَألتُها عنْ مَكانِي، وكيفَ أَخرجُ منهُ، فلمْ تُجبْ

فقُلتُ فِي نَفسِي، رُبَّما أرادَتْ المَديحَ، فأنشَدتُ بصَوتٍ وَلْهانٍ:

ومَجْدولةٍ جَدلَ العَنانِ إذا مشَتْ تنُوءُ بخِصْريْها ثِقالَ الرَّوادِفِ

لَكنَّها اسْتأنفَتْ سَيرَها وكأنَّها لمْ تسْمَعْنِي فَلمَّا خَفتْ رَحيلَها

عَنِّي، بعدَ أنْ كانتْ أوَّلَ منْ رأيتُ فِي هذهِ الدَّوحَةَ، قَررتُ أنْ".[2]

---

[1]– جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، (د.ب)، 1989م، ط1، ص 14.

[2]– علاء عبد الهادي، النشيدة ، (د، ص).

– هنا الكاتب حاضر في القصة كشخصية يشارك بها في أحداثها التي قام بحبكها بكل اتساق وانسجام بين العبارات والألفاظ المتتالية والمتماسكة، حيث يرجع إلى توظيف الضمير المتكلم الحاضر في القصة بشكل كبير، وهذا ما يعنيأن الكاتب كما هو الراوي والسارد أيضا هو الشخصية الرئيسية والأساسية في القصة لا استغناء عنها، وهنا يجعلها "فريدمان" من وجهة نظره ،فالكاتب مشارك في القصة والأحداث لأنه "وظف ضمير المتكلم حيث يتساوى السارد والشخصية الرئيسية "[1] وهذا ما نجده فعلا في هذه القصة الشعرية .

فمثلا (وقفت، سألتها، أخرج، فقلت، فأنشدت) يظهر ضمير الأنا في هذه الأفعال، التي تعبر عن الراوي الذي يمسك بخيط الأحداث فهو يخاطب ضمير الغائبة (هي).

وهي؛ المرأة الشخصية التي يتحدث إليها الراوي (سألتها، أرادت، مشت، كأنها) فهو يعلم كل شيء عنها ويسرد أفعالها بكل ثقة فنحن هنا أمام راو عليم،" الذي يعرف كل شيء أو كل العلم يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي والوصف الداخلي، التأمل والاحتكاك هو الذي يحرك الأشياء وفي يديه الخيوط و هو أكثر وعيا من الآخرين "[2]، ومن هنا يجعل القارئ يواجه الأحداث مباشرة والضمير (أنا) هو الصوت المسموع الأول في عملية السرد فإذن هو البطل لهذه القصة الشعرية.

يقول الشاعر:

" ولمَّا انْقضَى صَباحَ اليَومَ الرابِعِ مَعَها سَألْتُها عنْ طَريقِ

الخُروجِ فقَالتْ: أُخْبركَ فِي آخِرِ يَومٍ لكَ هُنا، فتَهيَّأتُ للرَّحيلِ"[3]

[1]– جيرار جينيت وأخرون، نظرية السرد، ص14.

[2]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص47.

[3] – علاء عبد الهادي، النشيدة ،(د،ص) .

يسأل الشاعر هذه المرأة عن طريق للرحيل، وكانت لغته معها سهلة وبسيطة مستقاة من الحياة اليومية التي نعيشها حاليا، رغم أنه كان يخاطب شخصية من العصر الجاهلي، حيث استطاع الشاعر الهروب من اللغة الشعرية المكثفة والصعبة الألفاظ والدلالات، وما انفك حتى رجع إلى مساره الشعري ولغته الشعرية العليا وجماليتها ،والذي استطاع بفضله أن يولد تفاعلا إيجابيا مع اللغة السردية والإيقاع الشعري.

ومثال ذلك في قوله:

" قِيلَ فِي الْعِشقِ، فَقلتُ تَعرفينَه، وهوَ لامرئِ القيْس:

فمِثلكِ حُبلى قَد طرقتْ ورضَّع

فألْهيتُها عَن ذِي تَمائمِ مِحْولِ

إذا مَا بكَى منْ خَلفِها انْصَرفتْ لهُ

بشقٍّ وتحتي يَشقُّها لمْ يُحولِ

فاسْتحسَنتْ ما أنشَدتُه ثَم نَظرتْ إليَّ بِجرأةٍ، فقدْ كانتْ

شُموعًا وقالتْ، وهل تعرفُ غيرَ ذلكَ؟ فأنشدتُ لأبِي وَهَب"[1]

إنشاد الشاعر لشعر "**امرئ القيس**" و "**أبي وهب**"– شعرنا الجاهلي الأصيل –هذا دليل على كثرة حفظه خاصة للشعر الجاهلي وتأثره به كثيرا، لأنه قام بمحاورة أشعار الجاهليين والإنغماس فيها أثناء إنشاده إياها .

وهذه الملكة – حفظ وإنشاد الشعر الجاهلي– قلما نجدها عند الشعراء المعاصرين فهو يعيدنا لعصر قد ولى وفات منذ أزمان، لاستعادة الذاكرة الجماعية لهذه الأحداث القديمة، التي

[1]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د، ص).

تراكمت في التراث العربي وهي قصص العشق، التي كانت تعد علاقات محرمة بين المرأة والرجل قبل الزواج، لأنها كانت ولازالت تعد خرقا للأخلاق الفاضلة والتقاليد والأعراف العربية والإسلامية، التي لطالما حافظت على المبادئ الكريمة كالعفة والطهارة والشرف والسمعة، التي كادت تموت من أجلها القبائل، وكان خارق هذه القواعد الأخلاقية يعاقب بالنفي أو القتل.

لكن الشاعر قام باستعادة هذه القصص وعرضها على القارئ بطريقة خاصة، تبدو أمام القارئ كقصة سينمائية ولد فيها الحركة والديناميكية، وقام بمزج ذكي بين الأحداث السردية والشعرية للقصة، جعلها تحتوي على قصص العشق القديمة فجمعها وحاورها في قصة واحدة، كما جمع بين جميع الأحباء وأنشد لشعراء الجاهلية بكل فخر واعتزاز.

وكان هو الشخصية البطلة المحركة لجميع الشخصيات وأحداثها وكأنها دمى بين يديه يحركها كما يشاء، فهو لم يعش تلك الحقب الزمنية الفارطة، لكنه بخياله الواسع استطاع استحضارها والتماهي في هذه القصص القديمة التي صارت ذكرى تراثية في القصص العربية القديمة.

حاول الكاتب بطريقته المفردة أن يعيشها بفضل مزاوجته للقديم والحديث، والواقع والخيال والتي جعلته متحكما في البنية الزمنية والمكانية التي عاشتها هؤلاء العاشقات، كما خرق المحرمات من خلال رؤيا خاصة تغوص في وعي الشاعر (الكاتب) ،وكأنه يشكل حماية لهذه القصص أو أنه يعيدنا لهذا الماضي، الذي كانت تسوده الحقيقة أو الحب الحقيقي (العذري)، فتمسك العاشق بحبيبته حتى الموت أي يخلص لها إلى آخر يوم في حياته.

هذا ربما ما لا نجده في عصرنا الحالي – الإخلاص– الذي أصبح مفقودا بين الناس وحلت محله الخيانة، إلى جانب الأخلاق المذمومة الأخرى، كالنفاق وإذا استطعنا القول أنه أصبح عصرا بلا أخلاق.

ونصل في الأخير إلى رأي "**ريفاتير**" الذي يقول: " مهما قالت لنا القصيدة في النهاية مما يمكن أن يختلف تماما عن الأفكار العادية عن الواقع، فإن الرسالة تكون من الصيغة فيجب على القارئ أن يتجاوز عتبة الواقع فهو يحمل أولا على السير في الإتجاه الخاطئ"[1].

لأن القارئ في قراءته الأولى يكون متجها عكس إتجاه الكاتب، وبعدها يمكنه أن يتفهم بوساطة حسن الصياغة، الرسالة التي يرمي إليها الكاتب بعد فك شفرات النص، لأن الكاتب عادة ما يحاول تضليل القارئ، ليتحصل على قالب تجريبي مميز؛ مثل الشعر السردي الذي انصاغ له معظم الشعراء المعاصرين، ليس لمجرد الكتابة " إنما هي تمرد في المقام الأول على موضوعة شعرية، رأى فيها الشعراء حاجة ماسة إلى البحث عن شكل يستوعب هذه الموضوعة التي تسعى لأبعاد اقتضتها طبيعة الحياة"[2].

فالحياة تتغير دائما وأصبحت تحتاج إلى طابع يتماشى والتغيير الأدبي، كالطابع السردي والروائي الذي يسود العصر، وامتزج بكل الأجناس الأخرى.

4-1-2/ الشخصية:

تعد القوة الفاعلة في النص التي تحقق حركة الأحداث فيه ، وهي مهمة في العمل السردي فالشخصية في معجم المصطلحات الأدبية تستعمل في"الأدب الروائي، إلا أن المصطلح يختفي ليحل محله مصطلح الفاعل أو الممثل لدقتها السيميائية، والشخصية الروائية فكرة من الأفكار الحوارية التي تدخل في تعارض دائم مع الشخصيات الرئيسية أوالثانوية، والشخصية تمثيلية لحالة أو وضعية ما"[3].

فهي حالات أو أدوار فاعلة يعطيها لها الراوي لتؤديها توافقا للنص .

---

[1]– محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر والتحولات الشعرية العربية، ص328.

[2]– المرجع نفسه ، ص 308 .

[3]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص125 ،126.

وأما الشخصية في المعجم الأدبي فهي:

"عنصر ثابت في التصرف الإنساني، وطريقة المرء العادي في مخالفة الناس والتعامل معهم ويتميز بها عن الآخرين"[1]، يعني أنها تعبر عن تصرفات خاصة بها وتميزها، حيث تمتلك كل شخصية صفات ومميزات مختلفة عن الآخرين وطريقة في التعامل معهم فهذا كان دورها الهام في المجال الأدبي لكن الدراسات النقدية لم تعطيها حقها الأساسي، فنجد" "فرجينيا وولف" سنة 1925 في مقالها المعروف حول الشخصية الروائية تلخص لنا موقفها لنا من الظلم الذي لحق الشخصية من إهمال النقاد لها "[2].

فهي تكشف لنا عن الإهمال الذي ألحقه النقاد بالشخصية التي كانت لا سير للعمل الروائي إلا بها ولا تتحرك الأحداث إلا بوساطتها.

فهناك من جعلها ليست لها لأهمية داخل العملية السردية، وهناك من جعل الأفعال هي التي تستعرض لنا عملية السرد وليست هي ،وما بين مد وجزر في إعطاء قيمة للشخصية الروائية، " يفسر "**تودوروف**" هذه الأعراض عن دراسة الشخصية الروائية بكونها هي نفسها ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها"[3] وجاء ليفسرها لأنها ذات طبيعة متغيرة ومتحولة ولا يوجد مفهوم موحد حولها، وما فتأت أن استرجعت الشخصية مكانتها في المفاهيم السردية.

يقول " **سعيد يقطين**":" تعتبر الشخصية أهم مكونات العمل الحكائي لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي "[4] و هذا

[1]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984م، ط2، ص 146.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، لبنان/المغرب، 1990م، ط1، ص207.

[3]– المرجع نفسه، ص207.

[4]– سعيد يقطين، قال الراوي، (البنيان الحكائي في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/لبنان، 1997م ، ط1، ص87.

للأهمية التي اكتسبتها بفضل وظيفتها داخل العمل الروائي، لما تقوم به من أقوال وأفعال وتحركات تربطها بالأحداث السردية ببعضها البعض، وهذا الدور له أهمية كبيرة " في السرد والذي يجعلها تبعا لذلك إما شخصية رئيسية أو محورية وإما شخصية ثانوية أي مكتفية بوظيفة مرحلية "[1]؛أي هناك نوعين من الشخصيات واحدة رئيسية وأخرى ثانوية.

4-1-2-1/ الشخصية الرئيسية:

وهناك العديد من المصطلحات التي أطلقت على الشخصية الرئيسية مثل "الشخصية المدورة" التي كان" الناقد "**فوستر**" هو من ابتدع هذا اللون من الشخصية "[2].

كما يوجد العديد من المصطلحات الموازية أيضا مثل: الشخصية المحورية ولها أهمية كبيرة داخل المسار السردي ،والتي يمكنها أن" تتصف بعمق واضح وأبعاد مركبة، وتطور مكتمل وقادرة على أن تدهش القارئ إدهاشا مقنعا مرات عديدة "[3]، أي يمنحها القدرة على الإحساس وأن تكون شخصية مركبة وعميقة وهي" شخصية تتمحور عليها الأحداث والسرد وهي الفكرة الرئيسية التي تنسج حولها الحوادث "[4].

فهي الأساس الذي تبنى عليه الأحداث والمسار السردي، ونجد في قصتنا أن الراوي/ السارد/ الشاعر/ الكاتب أو المؤلف، هو الذي يؤسس لهذه القصة الشعرية، وهو الشخصية الأولى والمحورية التي يدور حولها مسار السرد.

فيقول الشاعر مايلي :

" **حَدثنَا عَلاءُ الرَّاوِيّة قالَ :بينمَا كُنتَ تائهًا فِي سَفرتِي**

---

[1]– حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 215 .

[2]– أحمد موساوي ، المصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض (كتاب : في نظرية الرواية أنموذجا) ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي ،جامعة ورقلة ، الجزائر، 2011–2012 م، ص 47 .

[3]– المرجع نفسه ، ص48.

[4]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص126.

الثانِيَة بعدَ أنْ دجَا اللّيْلُ، وسَرتْ بِي المسَافَة وسَلكتُ فِي

سِياحَتي مسَالكَ وَعِرة، حتَّى نفدَ الماءُ وشحَّ الزادُ إذَا دَوْحَة"[1].

في هذه الجملة (حدثنا علاء الراوية قال) يظهر أن "علاء" اسم علم ظاهر، وهو الراوي وهو

الذي يتحدث هنا، وهذا الاسم يعود على اسم الكاتب /الشاعر"علاء"، أي أن الشاعر هو المسؤول الأول عن هذه القصة وعن كل ما يقال وما يحدث فيها، والألفاظ (كنت- تائها- بي- سفرتي- سياحتي) كلها تحيلنا إلى الضمير المتكلم " أنا" وهذا يعني أنه هو الشخصية الرئيسية التي تقوم بسرد هذه القصة.

فضمير "الأنا" هو" الضمير الذي تروى من خلاله الشخصية الروائية من الزمن الحاضر، الذي هو زمن السرد عن أحداث وشخصيات تقع في الزمن الماضي الذي هو زمن الحكاية، مما يوهم القارئ بأن الرواية والحال هذه ضرب من السيرة الذاتية "[2]، خاصة عندما كان "علاء" هو الراوي وهو الذي قال فهنا يعيدنا الشاعر إلى الزمن الجميل زمن الطفولة وزمن المرويات الحكائية ،التي كانت تروى شفاهة عن طريق الجدات للأطفال أثناء النوم أو عن طريق الرواة والحفظة للأحداث لنقل الأخبار أو للمسامرة، فبداية القصة الشعرية كانت بداية مقامية.

وهنا يحاول الشاعر لفت الإنتباه وكأنه يريد قول شيء ما ،أو يقصد قارئا معينا من ذلك وهو يتحدث عن سفرته الثانية، حيث صعب الحال عليه وفرغ الزاد وأصبح يظن أنه هالك لا محالة ، في وسط ظلماء حالكة مخيفة حتى طل عليه وجه منير يريد منه المساعدة ؛

فيقول:

[1]- علاء عبد الهادي، النشيدة، (د.ص).

[2]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2015م، ط2 ، ص 54 .

" **حتَّى وَقفتْ، فسَألتُها عنْ مَكانِي وكيفَ أَخرجُ مِنهُ، فلمْ تُجبْ**"[1]

فبدأ يتسامر معها وكأنه يعرفها ؛

في قوله:

" **أجَربُ فِراسَتي، فقدْ كانتْ شَديدةَ الشَّبهِ بامْرأةٍ رَأيتُها فِي**

قَوافيهَا فَقلتُ وَاللهِ ما كذَبتُ مَا رَأيتُ، أنتِ لَيلَى الأَخْيَليَّة أَنتِ "[2]

فقد عرفها من قوافيها وكيف يستطيع المرء أن يتعرف على شخص ما، وعلى هيأته الشخصية وشكله من خلال القوافي الشعرية التي كانت تقولها، فالشاعر يبعدنا بخياله الفياض إلى أن الإنسان يمكنه تصور ذلك إذن؛ فهو موسوعة خيالية تصويرية فهنا يكشف لنا عن قوة إبداعه في الخلق والتصور وإحضار الشخوص الماضية غير الموجودة في الحاضر إلى الحاضر نفسه وتحريكها كالدمى في خياله الواسع.

استخدم الشاعر خياله ونفسه داخل جميع هذه الحكايات، التي كان هو الشخص المهم فيها ومشاركا في أحداثها، فهو من ولدها من خياله فهي ليست حقيقية ؛هي حكايات هجينة بين العصر المعاصر الذي نعيشه والعصور القديمة وحتى الجاهلية أي بين الشاعر الشخصية الرئيسية ،التي تسرد وتصف وتقدم وتؤخر وبين التي جمعت هؤلاء السيدات العاشقات في عصر واحد ،وهو عصر المشاعر وهن من عصور غابرة قديمة مثل: ليلى الأخيلة ولبنى صاحبة قيس وغيرها.

يقول:

" **ولمَّا أعْجبَها مَا كُتبَ عَليهِ أَخذتنِي منْ يَدي إليْها، وكانَ لِهذا**

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة، (د،ص).

[2]– المصدر نفسه، (د،ص).

حِكايَةٌ أخْرَى، وفِي الصَّباحِ سَألتُها عنْ طريقِ الخُروجِ، فَقالتْ

أُخبركَ فِي اليومِ الأَخيرِ، فغَادرتْ مَكانَها ذاهبًا إلَى شَجرتِي

وعقَدتُ العزمَ علَى البَقاءِ ابْتغاءً للرَّاحةِ سبْعةَ أيامٍ، بعدَ أنْ

اسْتبشَرتُ بِها فأخَذتنِي غَفوةٍ ،قمتُ بعدَها اسْتكشفُ الجِوار"[1].

فبقى الشاعر يتحدث مع ليلى الأخيلة ويأمل أن تخرجه من هذا المكان الذي تاه فيه لكنها قررت أن تخبره في اليوم الأخير أي اليوم السابع لأنه عقد العزم على المكوث هناك تحت شجرته سبعة أيام ليكتشف عاشقات أخريات.

يحاول الشاعر إقناع القارئ أنه ذهب للعيش في مدينة العاشقين وكأنه يريد من القارئ أن يكون من صنف العشاق، ليعيده إلى زمن الحب العذري ويحكي له عما حصل له مع العاشقات المخلصات، للهروب من الواقع المرير الذي يعيشه الشاعر في حياته والظروف الحياتية الصعبة الاجتماعية والسياسية لوطنه.

وحكايته مع هؤلاء العاشقات بطريقته الخاصة وكأنه يحكي حكايته مع هؤلاء النسوة، وكأنها سيرته الذاتية حصلت له في فترة من حياته، فالسيرة الذاتية" هي فن الحديث عن الذات من جميع أطرافها بعيوبها و حسناتها وتأثرها بالبيئة والوسط الذي تعيش فيه وأثره فيها حيث يتجه الكاتب فيها بالحديث عن نفسه ببواعث وطرق مختلفة "[2].

وكأنها حديث عنالحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فجعل خياله يأخذه لفترة من الزمن للعيش في مدينة العاشقات للكشف عن أهمية هاته القصص الحادثة في وقت ما في بيئتنا العربية ،التي تعتبر مثل هذه القصص محظورة في تراثنا العربي، ولكن الشعر أراد أن يحطم

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة، (د، ص).

[2]– نبيل مزوار، الحداثة النقدية في دراسة العقاد للشخصية العقاد أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2010–2011م ، ص65.

كل القواعد القديمة على الحب العذري ليجعلها قصصا مألوفة على أذن القارئ ،لأنها اهتمت بناحية من نواحي الحياة العربية قديما، وجانبا من الجوانب الشخصية والنفسية الداخلية لهؤلاء العشاق وعذابهم وألمهم الذي لم يتكلموا عليه الكتاب إلا نادرا، حيث أصبح هو العاشق الوحيد لهن في قوله:

" **فابْتسَمتْ وقضَينا معًا تلكَ الليلةَ نتباحثُ فِي أمورٍ شَتى**"[1]

وقضى ليلته معها، ويقول أيضا:

" **تَغيرَ حالِي فوجِلتْ، وطلبتْ منِّي الرَّحيلَ فأظْهرتُ لهَا**

العشْقَ كَانتْ قدْ وَقعتْ فِي قلبِي وأنْشدتُ لمُسلِم بنُ الوَلِيد"[2].

وصار الشاعر كالملهم الولهان الذي يقوم باستحضار كل هذه الشخصيات ،التي مضت وجعلها في قصة حقيقية وكأنه يتحدث إليها في عصرنا الحالي ،أو أنه يحكي قصة عشقه التي يحن إليها ولم يستطع البوح بها أو استرجاعها، فقام بفكرة خلق قصة هجينة ومستنسخة بين الماضي والحاضر لتفرج عن هموم وآلام القلب الخبيئة منذ زمن، وفق رؤيته الخاصة وإبدال صورة العاشق الحقيقية بصورة عاشق مزيفة يحيا مع عاشقات غير موجودات فعليا، فقام بصب التراث القديم في قالب علائي متين أساسه العشق ومصدره الخيال.

4-1-2-2/الشخصية الثانوية:

هي شخصية مساعدة في الحكاية، و مهمة في البناء السردي،" فالشخصية المسطحة/ الثابتة هي شخصية أحادية البعد تتميز بمدى ضيق ومقيد من أنماط الكلام والفعل

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة، (د.ص).

[2]– المصدر نفسه، (د.ص).

والشخصية المسطحة لا تتطور في سياق الفعل ويمكن اختزالها "[1]؛ فهي شخصية فعلها محدد من طرف السارد،ويمكن أن يختزل أي فعل أو قول لها وهذا بإرادة السارد أو المؤلف .

والشخصيات في الخطاب الشعري التي استخدمها السارد/ الراوي ،" لم تكن ورقية يهيمن عليها السارد/ الروائي، لتقوم بمهام محددة لها من قبله لكنها لا تحمل مخزونا دلاليا في الوعي الجمعي، إذا ارتبط لديه بزمان ما ومكان ما ومعطيات ما "[2]. فهذه الشخصيات هي شخصيات تراثية مر عليها الزمن الطويل فقام الشاعر باستدعائها لأنه يعلم أن القارئ يملك رصيدا معرفيا عنها.

وهذه الشخصيات بقيت خالدة في الذاكرة العربية الموروثة الجمعية، لأنها اكتسبت جماليات إبداعية في الشعر والنقد على حد سواء، فقام الشاعر باستحضارها لإعادة الحياة لهاته القصص وفق رؤى خاصة به.

وكانت هذه الشخصيات الثانوية هي شخصيات النساء العاشقات

1-ليلى الأخيلة: وهي التي كانت " **صاحبة توبة بن الحمير**"[3]وكانت بينهما قصة حب

وغرام، يقول الشاعر:

"واللهِ لمْ يكنْ جرئَ العينينِ وقحَ النظراتِ مثْلكَ، بلْ كانَ نِعمَ

المُحبُّ وأنشأتْ

وتَوبةَ أحياَ منْ فتاةٍ حَييةٍ وأشجعَ منْ ليثٍ بخُفانِ خَادرِ"[4]

---

[1]- يان مانفريد، علم السرد(مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011م ، ط1، ص140.

[2]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص88 .

[3]- علاء عبد الهادي، النشيدة، (د.ص).

[4]- المصدر نفسه، (د، ص).

فكان يبادلها نفس المحبة، ورغم شجاعته وقوته إلا أنه كان يستحي منها فهو نعم المحب لها، وهكذا صارت تدافع عن حبه وعن حيائه وشجاعته أمام الشاعر/ الراوي، الذي واجهها بوقاحة وجرأة لم تتعوّد عليها ولم تتقبّلها.

2- ليلى صاحبة قيس بن ذريح:

يقول الشاعر:

" **فقلتُ مُتهللاً . . . أنتِ صَاحِبةَ قَيسٍ، فابْتسَمتْ وجَعلتْ** "[1]

ولقد عرفها من هي حيث التقى بها في اليوم الثالث ودار بينهما حديث ومسامرة حتى أكمل يومه معها وجاء اليوم التالي وهكذا، حيث توالت الأيام علي بقائه في الدوحة كل يوم مع واحدة منهن ، فيقول مايلي :

" **وكما انقضى صباح اليوم الرابع معها، سألتها عن طريق**

الخروجِ فقالتْ: أُخبركَ فِي آخرِ يومٍ لكَ هُنا، فتَهيأتُ للرَّحيلِ"[2]

فبعد انقضاء كل صباح يتهيأ فيه للرحيل، فيلتقي مع عاشقة أخرى من هؤلاء النسوة فيبقى معها إلى صباح يوم جديد وهكذا...

فتتلاحق النسوة العاشقات ليجمعهن في زمن واحد ومكان واحد رغم الاختلاف الزماني والمكاني لكل واحدة منهن، وكأنه يوجه رسالة يوضح فيها التشابه الكبير بين هاته القصص القديمة (قصص العشق) والمعاناة الرهيبة التي لحقت بهؤلاء العشاق ومصيرهم المأساوي والمؤلم الذي تعرضوا له وكأن نهاية الحب العذري والعفيف دائما غير سعيدة.

[1]- علاء عبد الهادي، النشيدة، (د، ص).

[2]- المصدر نفسه، (د، ص).

وهكذا كانت حكايته مع هؤلاء النسوة في هذه القصة العجيبة، اللائي كن فيها الشخصيات الثانوية وبالإضافة إلي

3-ميَّا صاحبة ذي الرِّمَّة ،4-عزة صاحبة كثير،5-المُتجرِّدة امرأة النُّعمان بن المنذر 6-عَفراءُ صاحبة عُروَة بن حَزام،7-ليلي صاحبة قيس بن الملوِّح ،8-وعبلة صاحبة عنترة .

فكانت هذه الليالي مليئة بالحكايات العاشقة، وكانت هذه الشخصيات الثانوية مهمة في المسار الحكائي للقصة، فهن اللاتي ألهمن الشاعر/ الراوي للدخول في هذا الحكي العجيب الغريب، بسبب خياله الواسع وفي جمعهن في حكاية واحدة، ويستطيع القارئ أن يتخيل معه كل هذا وكأنها (قصة) مسرحية تعرض أمامه أو قصة سينمائية حصلت في هذا العصر.

ولكنّهنّ من عصر مختلف وكان هو البطل الخارق لهن جميعا اللاتي إلتقين به – كل يوم تلتقي به واحدة منهنّ – حتى صباح يوم الغد وهكذا، فهذه حكاية مستحيلة بالنسبة لجمعهن في مكان واحد وزمن واحد، فهنا يحاول الشاعر الخرق الزماني والمكاني لهذه القصص القديمة (قصص العشق والحب العذري)، وهذا هو طبع الشاعر /الراوي لإعادة التشكيل التجريبي.

الحب العذري الذي طوت منابره منذ زمن طويل، حيث أن " الدلائل لها تدل على وجود الحب العذري منذ الجاهلية يجمع على ذلك الحس المرهف الذي تمتع به الرجل العربي في أواخر الجاهلية "[1]؛ أي أن وجود هذا الحب العذري منذ أزمان بعيدة أي منذ الجاهلية، ولقد كثر الحديث عنه وعن عشاقه،" فدفع بعض الكتاب إلى تدوين بعض الكتب عنهم، مثل عيسى بن دأب، والشرقي بن القطامي، وهشام بن محمد الكلبي، والهيثم بن عدي وغيرهم "[2].

[1]– حسين نصار، في الشعر العربي، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، 2001م ، ط1، ص288.

[2]– المرجع نفسه ، ص286.

وهذه الشخصيات اللاَّتي كن شائعات في الشعر العربي القديم وصار لهنّ دور في هذه القصة، التي توضح شخصية كل واحدة منهنّ، وذلك بأقوالها وأفعالها اللاّئي جعلت الشاعر/ الراوي ينتظر كل يوم إلى اليوم التالي، لتكون هنالك مغامرة جديدة مع إحداهنّ، واكتشافه من هي وما اسمها بيد أنها كانت فيما مضى تحتفظ في قلبها بحب عفيف لعاشقها ، فالشاعر غيَّر ملامح شخصيتها وكأنه أعادها للحياة العصرية الجديدة، وهي تقبلت هذا التغيير دون أي رد فعل منها لتحافظ علي عفتها وشرفها؛

في قوله:

" **فابتسَمتْ قائلةً صَهْ ياَ لَئيم، فجَعلتُ أُسامِرها حَتى لاَنتْ، وبِتُّ**

عِندَها الليْلةَ ولا أظنُّ أنَّ كُثيرًا قدْ رأَى، ما رَأيتُ وَخيرُ مِنْ

غَنَجِها ما خَبرتُ، فسَألتُ نفسِي كيفَ يكونُ حالُ كُثيْرُ لوْ"[1].

يتحدث في هذه الأبيات الشاعر عن عزة صاحبة كثير، الذي استطاع أن يقضي معها ليلة، وقد رأى كل ما تمناه كثير منها ولم يره.

فكان هذا الفعل مستحيلا فيما سبق، فكان يتغلب العفاف على المرأة ومحافظتها على شرفها رغم كل العذاب والألم الذي تلاقيه، فكان محبها كثير بن عبد الرحمن الخزاعي" يتقرب إلى عزه بنت جميل ومداورتها حتى وعدته أن تهديه قُبلة منها، ولما لم تفِ بوعدها ملأ الدنيا شكوى وأنينا "[2]، فظل يبكي ويشكي ويتألم من حبها طمعا في قُبلة حتى أثّر في" أم البنين بنت عبد العزيز بن مروان إلى أن تقول لها فيما يروي الرواة:

أنجزيها له، وعليَّ إثمُها"[3].

---

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة ، (د، ص).

[2]– حسين نصار، في الشعر العربي، ص 284.

[3]– المرجع نفسه ، ص 284.

ولم تفعلها رغم كل هذا فكيف لها أن تقضي ليلة مع الشاعر "علاء" وهذا فعل مستحيل فهو حاول كسر و خرق التقاليد والأعراف التي تربت عليها المرأة العربية ،فربما كانت أمنيته في الواقع المعاش التي لم يستطع الوصول إليها، لأن الحب بهذه الصورة ما عاد موجودا في زمننا هذا.

واستطاع الشاعر أن يغري جميع هؤلاء النسوة ويخدعهن بطرقه الخاصة، ليقضي ليلته في كل يوم مع واحدة منهن وهن يجادلنه ويسامرنه أيضا.

بفضل هذه الشخصيات كان خيط السرد محبوكا ومتسلسلا في هذه القصص المتتالية.

4-1-3/ البنية الزمانية للقصة:

يعد الزمن من العناصر المهمة في البناء السردي للحكاية، وعلى حد قول" **عبد الملك مرتاض**" أن:" الزمن مظهر وهمي يزمنن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس . والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا ؛غير أننا لانحس به، ولانستطيع أن نتلمسه ولا أن نراه "[1]، فالزمن شئ غير محسوس ولا يرى بالعين المجردة ، وله أهمية كبيرة في سير الأحداث التي نعيشها، فوجودنا مرهون به،" فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا ونهارا ومقاما و تظعانا، وصبا وشيخوخة: دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات ، أويسهو عنا ثانية من الثواني"[2]، فهو متعلق بحياة الإنسان وكل الكائنات، فهو يساير في كل لحظة من حياتنا دون أن يتخلى عنا أو عن تمسكه بنا فهو محيط بنا في كل مكان.

[1]- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998م ، (د،ط) ، ص 172، 173.

[2]- المرجع نفسه، ص171 .

وتحرك الزمن في الحكاية" يساعدنا على تطور الأحداث وهو يقوم بتوضيح السببية التي تحرك الأحداث وتدفع بها إلى الأمام ويسمح بتغير الشخصيات والأماكن من خلال حركته داخل القصة "[1].

فالزمن يكشف لنا كيفية تحرك الأحداث وتغير الشخصيات والأماكن في الحكاية أي أن له ارتباط كلي بالقصة وبمجراها السردي.

وفي قاموس السرديات فهو يضع الزمن بين زمنين سرديين؛ زمن القصة وزمن الخطاب، إذ يكون" الزمن TIME الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف والأحداث المقدمة (زمن القصةTime story) زمن المروي (Erzahlt zelt ; narrated time) والفترة والفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث (زمن الخطاب discoure time / زمن السرد erzhalt zelt – narrating) "[2].

في الحكاية يمكننا أن نميز بين زمنين سرديين يتدخلان في ثنائية الخطاب/ الحكاية (السرد/الحكاية) أو القصة.

يرى **تودوروف** أن مقولة الزمن لها علاقة" بين خطين زمنين: خط الخطاب التخيلي (الذي يصور لنا بواسطة التسلسل الخطي للحروف على الصفحة والصفحات في المجلد) وخط العالم التخيلي "[3] وهو زمن الحكاية المتعدد فيسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد، وهذا ما كان تصوره على حسب ما اتبعه الشكلانيون الروس، كما هنالك من مارس على غرار الشكلانيين عدة تنظيرات في الزمن أمثال " ميشيل بوتور" و "توما شفسكي" في" تقسيم بين

[1]– عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزف، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون ، عمان ، المملكة الأردنية الهاشمية ، 2008م ، ط1 ، ص139.

[2]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ، مصر، 2003م ، ط1، ص 201.

[3]– تزيفطان طودوروف، الشعرية ، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1987 م، ط2/ 1990م ، ص45.

زمن القصة (la fiction) وزمن السرد(naration)، إن الزمن الأول يشمل ما هو كوني "[1] أي كل ما هو موجود فعليا ومعاشا في حياتنا الزمنية، ومرور أوقاتها لحظة بلحظة فهو ضبط للساعة وتحركاتها في كل وقت لما نحسه ونشعر به أيضا.

أما الزمن الثاني؛" فيبدو من التتابع المنظم للوصف، ومن التداخل المتنامي و الحقبي لمختلف المتتاليات الزمنية، بالإضافة إلى تحوير الحوافز التيمية "[2]، كالتي اعتمد عليها الشاعر، حيث جعل تيمة العشق تيمة واضحة، وأساس إنبناء لقصصه الشعرية أثناء رحلته الثانية ،والتي وضعها في (مقام العشق) .

وكما كانت العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب لها أهمية كبيرة لدى "**تودوروف**" ،التين كانتا عند "**جينيت**" تسميا بزمن السرد/ الحكي، وزمن الحكاية، لذا قام بتحديد ثلاثة محاور:"

1- محور النظام (ordre): ويوضح استحالة التوازي بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما خاصة وأن زمن الخطاب غالبا ما يعتمد على الإسترجاع (analepse) والإستقبال (prolepse).

2- محور المدة (Dureé): التي قد تتسع أو تتقلص، فينتج عن ذلك مفارقات زمنية يصعب قياسها، الوقفة (pause) والحذف (l'ellipse) والمشهد (scéne) والخلاصة (sommaine).

3- محور الترتيب (Fréquence): ويخص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصته (السرد المنفرد- السرد المكرر – السرد المتواتر)

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1997م، ط3، ص79.

[2]- المرجع نفسه ، ص 74.

و هي محاور تناولتها جيرار جينيت بشيء من التفصيل "[1].

حيث كان " **جينيت**"من أهم المنظرين لهذه المفارقات الزمنية وتحديد جميع مستوياتها وحاول تطبيقها على رواية "البحث عن الزمن الضائع" للكاتب " **بروست**" وخصص لها جزء كبير في دراسته.

سنقوم بعرض الأمثلة البارزة في القصة على النحو التالي:

4-1-3-1/ المفارقة الزمنية ودلالتها في القصة:

تبنى القصة على نظام سردي منفرد، فأحيانا يسير على تراتبية الأحداث للوصول إلى نهايتها، وقد يتخلل هذا النمط القصصي تقاطعا في الأحداث تسبب خللا في الترتيب السردي للقصة .

وحسب رأي "**جينيت**" يعرف المفارقة الزمنية بأنها:" تعني دراسة الترتيب الزمني حكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه

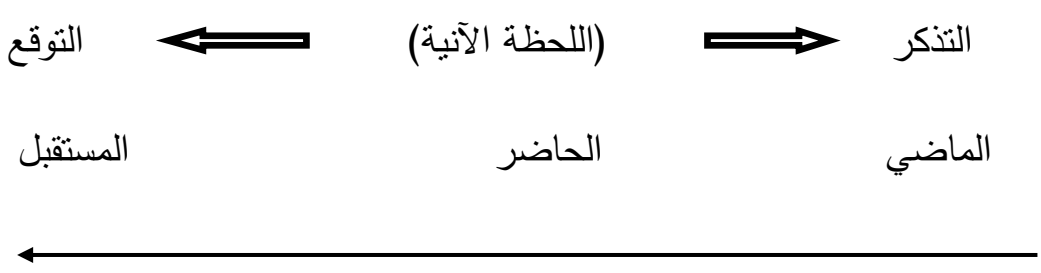
الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة "[2].

لقد كان مسار التشكيل السردي متميز من خلال تنوعه في مساره السردي، فأحيانا يستعيد ويتذكر وأحيانا يقبل و يستشرف أحداثا جديدة كما هو موضح في الرسم البياني الآتي[3]:

[1]- عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف ثلاثية أرض السواد، نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2007-2008م ، ص 130.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ب)، 1997 م، ط2، ص47.

[3]- عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد، ص126.



.....

فهذا هو الشكل السردي عادة في الحقيقة أو التخيل والمفارقة الزمنية anachrony "هي إنحراف عن التتابع الميقاتي الصارم في القصة والنمطان الأساسيان هما: اللقطات الإسترجاعية flashbacks واللقطات الإستباقية flash forvards"[1].

1 /الاسترجاع flashback:

يعد من أهم التقنيات لتشكيل السرد" هو استعادة لذكريات مضى عليها زمن prendre) (apres coup Anaplse يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثه "[2].

وهناك نوعان منه:"

1- إسترجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

2- إسترجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقدمه في النص .

3- إسترجاع مزجي : وهو ما يجمع بين النوعين "[3].

ونجد كمثالا على" الإسترجاع الخارجي" في هذه الخطابات الشعرية في قول الشاعر:

[1]- يان مانفريد، علم السرد، ص116.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، ، مكتبة الأسرة، مصر، 2004م، (د.ط)، ص 58.

[3]- المرجع نفسه، ص58.

"حدثنا علاء الراوية قائلا: بينما كنت تائها في سفرتي

الثانية، بعد أن دجا الليل وسرت بي المسافة وسلكت في

سياحتي مسالك وعرة ،حتى نفد الماء وشح الزاد، إذا دوحة

تظهر لي من بعيد بعدما تيقنت الهلاك فشكرت الله وقمت

آكل من الثمر أحسنه، مصطفيا شجرة كانت أمام النبع "[1].

استطاع أن يخبرنا الشاعر في هذا الإسترجاع الخارجي عن ما حصل له قبل دخوله في المسار الزمني لقصته والتقائه بالنسوة العاشقات وحكايته معهنّ، فهو حدث إبتدائي كان يعيشه الشاعر قبل دخوله في الأحداث الرئيسية التي انبنى عليها مسار السرد، حيث كان يحكي عن رحلة وهي (سفرته الثانية) التي كادت تفقده الأمل في العيش واستمرار الحياة بضياعه وسط الصحراء، وما لبث أن رجعت له الآمال والفرحة بعد عثوره على واحة خضراء مثمرة، فاختار شجرة يستظل بظلها ويأكل من ثمرها، لتكون البداية الحقيقية للقصة مع هؤلاء النسوة .

وأما جملة(حدثنا علاء الراوية) فهي تحمل حمولات عديدة حيث يأخذنا الشاعر هنا من الخطاب الكتابي إلى الخطاب الشفوي المحكي وكأنه يدخلنا في متاهة سردية بين المرويات القديمة التي كانت يحكيها الرواة للمسامرة والسهر أو الجدات للأطفال أثناء النوم، أو بين رحلات المقامات التي كانت في العهود السالفة، وبين هاتين المتاهتين نجدنا أمام خطابين متعاكسين متمازجين خطاب شفوي (مروي) وخطاب كتابي.

وصفة الشفاهة تبرز لنا مظهرا قيميا في القصة وهو عدم الوثوق بها، وعدم الصحة وهذا بالطبع لاختلاف الرواة وطرق حديثهم وحكيهم، ولكن الاسم (علاء الراوية) فهو يأخذنا

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة، (د، ص).

مباشرة إلى التأكيد أن الشاعر/ الكاتب ؛ هو المسؤول الأول عن هذه القصة وكأنه يريد إطلاعنا على ذكريات اختفت، وهو يحبذ استعادتها من جديد فيستخدم اسمه لافتخاره بها، لأنه يحاول إعادة بعثها من جديد، ويكون سببا في دخوله إلى وعي القارئ ليعيش معه في اللحظات الأخيرة ويذكره بها لأنها لا تنسى.

ولقد وظف هذا النوع من الإسترجاع (الخارجي)" لإعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية – إطار– عقدة) "[1]، وليجعل القارئ متوافقا معه على المستوى السردي ويفهمه، قام بتقديم بعض الأحداث السابقة" لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث "[2]، التي سنقدمها لاحقا، وكأنه يقوم بعملية ربط سردي للأحداث السابقة واللاحقة.

ومن أمثلة "الاسترجاع الداخلي "مايلي:

يقول الشاعر:

" **أجمل وجْها، ولا أحسنَ لفظا، منكِ، لقدْ تقدمتِ علَى أكثرَ**

الفحولِ ، فهشَّتْ لي، وأخْبرتْني عنْ وِحدتِها ،بعدَ مرورِ كلَّ

هذا الزمَن، فلمَّا تَيقنتُ الوِصال، أَعطيتُها خاتمًا من خَواتيم"[3].

فالشاعر يجعل هذه المرأة تتقدم على أكثر الفحول، التي كانت تعيش في العصور الغابرة في عصور الجاهلية، حيث ذكرته بهم وأما هي بدورها استرجعت حياتها وما عاشته منذ زمن بعيد.

[1]– إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز (طباعة ونشر وتوزيع)، دمشق، سوريا، 2013م ، ط1، ص119.

[2]– المرجع نفسه ، ص119.

[3]– علاء عبد الهادي، النشيدة، (د،ص).

فهنا نجد تشكل استرجاعين داخل استرجاع واحد؛ أي اثنين في واحد فهو يتذكر صفات الفحولة ،التي برزت في الجاهلية بقوتها وشجاعتها وأخلاقها وفصاحتها ،وأما هي فتذكرت ما عانته من وحدة وشوق وأخبرته عنها.

وفي قوله أيضا:

" ثمَّ رحَلتُ إلى مَكاني تحتَ الشَّجرة مُتعبا وأخذتُ أفكِّرُ في أمرِ

أيامي الخمسَة حتَّى اسْتغرقَنِي النومُ فإذا حَركةٍ قريبةٍ منِّي"[1].

يستذكر الكاتب في هذا المقطع أيامه الخمسة التي سبقت، وتعبه أخذه للتفكير فيها، ليسترجع مدى فرحته وتأثره بهؤلاء النسوة، ويستمتع بلحظات مؤثرة في نفسه قبل النوم، وكأنه يريد إغتنام الفرصة وعدم تضييع ولو لحظة واحدة بعيدة عن التفكير فيهن، ومن هنا يقوم الشاعر بالكشف عن حقيقة مشاعره المخبأة إزاء النسوة العاشقات، فحبه لاسترجاع ما مضى من الأيام وتذكرها، تبرز أهمية هذه القصص القديمة وأهميتها عنده، لأنه يريد أن يمرر بها رسالة.

2/ الاستباق أو الاستقبال(flash formard- prolepris):

هي تقنية من تقنيات السرد القصصي، واستشراف أحداث لم تقع بعد؛ إذ "هو عرض الأحداث المستقبلية قبل موعدها الصحيح "[2].

أما "**حسن بحراوي**" فلقد عرفه بأنه يستعمل" للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها "[3].

---

[1]- علاء عبد الهادي، النشيدة،(د،ص).

[2]- يان مانفريد، علم السرد، ص117.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية) ، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، لبنان/المغرب، 1990م ، ط1، ص132.

يعني هذا حدث محتمل الوقوع يريد للقارئ التنبؤ به، أو يتنبأ هو نفسه لإخباره بها، ويجعل "**سيزا قاسم**" " أن هذه الظاهرة نادرة في الرواية الحقيقية وفي النص التقليدي عموما"[1].

وقسم **جيرار جينيت** الاستشراف إلى نوعين هما الذاتي والموضوعي.

2-1/ الاستشراف الذاتي: أو ما تسمى أيضا" اللقطة الاستباقية الذاتية أو إستباق الحدث غير المؤكد أكثر من رؤية الشخصية لحدث مستقبلي محتمل "[2].

2-2/ الاستشراف الموضوعي: أو" اللقطة الاستباقية الموضوعية أو إستباق الحدث (إستشراف الحدث) المتيقن فإنها تعرض حدثا سوف يحدث فعلا "[3].

ولاستعراض الاستباق في هذه القصة الشعرية نوضحها في الأمثلة الآتية.

يقول الشاعر:

" **فقالتْ لي وهلْ تفهمُ ما تقولُ، فقلتُ .. لنْ تندمي إنْ شاءالله**

فذهَبنا إلى مكانِها وكانتْ لَيلة ليلاءَ لمْ يعرفْ الطيرُ فيهَا"[4].

وهذا الاستشراف موضوعي، لأنه طلب منها الرحيل معها ولن تندم على فعل ذلك، لأنه كان متيقنا بأنه سيقضي معها ليلة ستعجبها ولن تندم عليها، فهو استبق حدوث هذه الليلة الرائعة معها قبل ذهابها معه، وقال لها (إن شاء الله)؛ بإذن الله سيحدث ما تريده، وفعلا حدث ما تمناه، وتوظيف الأداة "لن" كان سببا للتأكيد عن وقوع الحدث فعلا "لن تندمي" فالندم هنا يستحيل.

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص65.

[2]- يان مانفريد، علم السرد، ص117.

[3]- المرجع نفسه ، ص117

[4]- علاء عبد الهادي، النشيدة، (د،ص).

وفي قول آخر للشاعر:

"وجَاء بي قَدري إلى هنا، فلمَّا رأتْ أنِّي أَعرفُ مَا أعرفُ

تسَاهلتْ معي، فقلتُ، وهلْ لكِ أن تُصلحِي منْ حَالي ! فأنَا كمَا

رأيتِ، فقالتْ بشرطٍ، فقلتُ: ماذا، قالتْ: أن تُنشَدني أفْضلُ مَا"[1]

واستعرض الشاعر هذه الحالة الإستباقية وهي عبارة عن إستشراف ذاتي، فهو طلب منها أن تصلح حاله، وإصلاح الحال قد يتطلب شهورا أو سنينا ،وقد يصلح حاله أو لا يصلح أبدا رغم موافقتها على طلبه بشروط ، إلا أن هذا الفعل محتمل الوقوع وقد لا يحدث نهائيا، لأن هذه الأفعال تتوقف على مدى قدرة العاشقة على فعله وتأثيرها عليه، وعلى مدى صبر و قدرة الراوي على التقبل و الإحتمال لإصلاح حاله.

بالإضافة إلى تقنيتي الإستباق والإسترجاع هناك تقنيات أخرى تسهم في بناء حركة السرد.

4-1-3-2/الحركة السردية وتقنياتها:

هناك تقنيات أخرى تخص وتيرة السرد فقام "**جيرار جينيت**" بتحديدها، تتدخل في وظيفة تسريع السرد أو تعطيله أو توقيفه وهي تتمثل؛ في حركة التسريع السردي التي تتم عبر: الخلاصة والحذف، أما حركة التعطيل أو الإبطاء السردي فتتم عبر: الوقفة والمشهد.

[1]- علاء عبد الهادي، النشيدة، (د،ص).

1/حركة التسريع السردي: وهي تتمثل في:

1-1/ الخلاصة sommaire:

وهي تقنية تعني " التلخيص ويحدث عندما يقدم المؤلف خلاصة موجزة لأحداث عديدة أو فترات طويلة "[1].

يعني أن تكون فترة زمنية كبيرة نلخصها بإيجاز كبير على صفحة أو صفحات الحكاية وتعطي دفعا للأحداث لتسريع السرد.

وهذه الحركة السردية تقوم بتقليص أو إختزال لإيقاع الزمن،

وتتمثل في قول الشاعر:

" **الفحول دهَشتْ لي، وأخبَرتْني عنْ وِحدتِها بعد مُرورِ كل**

هذا الزمنِ، فلما تيقنتُ الوِصالَ أعطيتُها خاتمًا- منْ خواتيمِ"[2]

نلاحظ أن جملة (بعد مرور كل هذا الزمن) تعني أنه قد مر وقت طويل على وحدتها، هذا الزمن غير محدد (أيام ، شهور، سنوات)، وقد قام الشاعر باختزال ما جرى لهذه المرأة في هذا الزمن ،و ما حدث لها أثناء هذا الزمن الذي تعودت فيه على العيش في وحدة و شقاء، فهذا الزمن متشابك و متفرع استدعى الشاعر إلى اختزال و تقليص هذه الحياة، التي عاشتها في جملة واحدة (بعد مرور كل هذا الزمن)، و لم يقدم أي تفصيل عنها ، كما " يقول جينيت عن الخلاصة التي يسميها الموجز : إنها أقصى انتقال من مشهد إلى آخر"[3].

[1]- مرسل فالح العجمي ،الواقع و التخييل(أبحاث في السرد:تنظيرا وتطبيقا)،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د، ب)،2014م ،(د، ط)، ص 40.

[2]- علاء عبد الهادي، النشيدة، (د، ص).

[3]- إبراهيم الجنداري ، الفضاء الروائي ، ص 145.

و هذا ما فعله الشاعر للإنتقال إلى المشهد الآخر، فأجاز في هذا المشهد وقام بتخليصه، وذلك لعدم اتساع وحدات السرد للتفصيل فيها و شرحها و معالجتها، لأن(الوحدة) أصبحت عادة لديها؛ أي لهذه المرأة . وفي قوله أيضا :

" **فقلتُ متَهللاً .. أنتِ لبنَى صاحبَة قيس ، فابتَسمتْ ، فجعلتُ**

أرْوي لهَا حتى خلعتْ حَيَاءها ، ثمَّ جَعلنا نَتسامَر.. و عندمَا "[1]

في هذا المقطع بدأ الشاعر يروي للبنى بعدما اكتشف شخصيتها ، ولم يعرض ما حكاه و رواه لها من حكايات و روايات ، كما تسامرا فيما بينهما أيضا، و لم يعرض عدة صفحات ، و هو جعله في كلمة؛ (أروي ، و نتسامر)، فهو لم يقدم أي شرح و تفصيل طبيعة و نوعية

وكيفية هذه المسامرة، فهنا قد قام الشاعر بعملية تلخيص لمشهد يمكن أن يشغل صفحة أو عدة صفحات لما رواه لها و تسامرا فيه ، فقام باختزاله و تقليصه.

1- 2/ الحذف Le llipse :

وهي تقنية من تقنيات التسريع السردي وهو

" يعرف بالقطع و الإسقاط و في حالة الحذف يتم السكوت التام عن التطرق إلى ما حدث في الحكاية "[2]؛ أي يقوم المؤلف بقطع الأحداث من الحكاية، و ذلك لأسباب تخصه أو كما يستدعيها الخطاب .

- فأما الحذف فيجعله " **جيرار جينيت** " على نوعين :

حذف محدد ، و حذف غير محدد .

[1]- علاء عبد الهادي ، النشيدة، (د، ص).

[2]- مرسل فالح العجمي ، الواقع و التخييل ، ص 41.

1- الحذف المحدد : و هو " حذف معلن : المقصود هو إعلان الفترة الزمانية المحذوفة على نحو صريح "[1].

و عند " **جينيت** " الحذف المحدد و هو" الحذف الصريح، حيث يشكل الحذف بما هو مقطع نصي لا يساوي عندئذ الصفر تماما "[2].

2- الحذف غير المحدد : فهذا النوع " لا تستدل عليه بمظهر معلوم و إلا سيصبح حذفا معلنا "[3]، هو حذف ضمني كما أسماه " **جينيت** " و يقول أن هذه " الحذوف الضمنية التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات"[4]؛ فهي حذوف غير معلنه و غير معروفة مدتها ، لكن يمكن أن تتضمن إشارات زمنية يستعين بها القارئ ، ليستخلص هذه المدة المحذوفة و استكشافها .

و سنستخرج بعض الأمثلة في ذلك .

كقول الشاعر :

" و رجعتُ لموضِعي تحتَ الشَّجرة و جَلستُ استغفرُ الله عمَا

بدرَ منِّى في الأيامِ الأربعَة الماضِية ، ثم قمتُ للتِّجوالِ و لفَضِّ "[5]

و هنا نجد هذه الجملة (الأيام الأربعة الماضية)؛ و تعني أربعة أيام مضت، و هي مدة زمنية محددة واضحة، يتأسف عنها الشاعر و يستغفر و لم يذكر ما حدث فيها ،ويمكن ملأها في عدة صفحات ، فهو يقلص من وتيرة إيقاع السرد و سرعته .

---

[1]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 159 .

[2]- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 119.

[3]- حسن بحراوي : بنية االشكل الروائي ، ص 162.

[4]- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 118 .

[5]- علاء عبد الهادي، النشيدة، (د، ص) .

و يقول أيضا :

" **مَنَحتهُ ما لا يَطيقُ البَيان عن وصفِ حَلاوتِهِ ، ولمَّا جَاءَ**

الصَّباحُ طَلَبتْ منِّى الرَّحيلَ و الكِتمَان، و نِسْيان ما كانَ بَيننَا "[1]

في هذا المقطع ، نجد لفظة (الصباح) فهي مدة محددة وواضحة ، حيث في ذالك الصباح طلبت منه الرحيل و الكتمان .

و في قول الشاعر أيضا :

" **فوعدتها و سألتها عن طريق الخروج ، فقالت أخبرك في آخر**

يوم لك هنا ، فأعطيتها خاتما كتبت عليه : "[2]

وظف الشاعر في هذا المثال: الحذف الغير محدد؛ "الحذف الضمني"و يظهر في (آخر يوم)، و هذا اليوم الأخير التي تقصده هذه المراة هو غير معلوم بالنسبة لها ، فمتى سيجئ هذا اليوم؟ ، فالحل فقط في الانتظار ،فهذا الوقت غير محدد و لا معلوم .

فقام الشاعر بتلخيص مسار السرد بزيادة السرعة في إيقاع زمنه .

و في مثال آخر نجده يقول :

" **فقلت نعم أنت من تخلفت من معرفتك ، و الأنس بك ،أنت**

عبلة ، و بدأت الرواية و المسامرة ، ولكن الوقت لم يمهلني، "[3]

[1]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د،ص) .

[2]– المصدر نفسه، (د، ص).

[3]– المصدر نفسه، (د، ص).

" يستظهر الشاعر هنا، في هذه الكلمة (الوقت) "الحذف الضمني" لأن كلمة الوقت غير محددة بزمن معين أو واضح ، حيث حاول الشاعر بوساطة هذه الكلمة اختزال الكثير من الأحداث في هذا (الوقت)، لتسريع حركة الزمن في القصة فهي إشارة زمنية غير محددة . لقد كان الحذف غير المحدد قليلا في هذه القصة ، أما الحذف المحدد فقد كان يملأ القصة منذ البداية ، و هذا بسبب أن الشاعر يكتسب مصداقية أثناء سرده ، و لفرض الثقة بينه و بين القارئ ليعيش معه كل الأحداث برتابة زمنية واضحة .

و كما شغل تشريع الزمن مكانة مهمة في حركة السرد ، أيضا هناك تباطؤ الزمن أو تعطيله ، التي تساهم بفعالية لإثراء القصة .

2/إبطاء أو تعطيل السرد :

و يكمن في تقنيتي المشهد و الوقفة .

2-1/ المشهد Scène :

هي تقنية تساهم في إبطاء الحكي ، و هي " صيغة إظهار تعرض تيار مستمرا من التفاصيل الفعلية للحدث "[1] و يصبح الحذف واضحا بكل تفاصيله التي يلجأ إليها الشاعر، و " يقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا و الموزع إلى ردود repliques متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية "[2]؛ أي يعتمد المشهد على تقنية الحوار بين شخصيات القصة و هذا يعطي " القارئ إحساسا بالمشاركة الجادّة في الفعل "[3].

و في قاموس السرديات الحوار يعني:" عرض (درامي الطابع) للتبادل الشفاهي يتضمن شخصين أو أكثر ،و في الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة،التي يفترض نطقهم بها "[4]

[1]– يان مانفريد ، علم السرد ، ص 123 .

[2]– حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 166.

[3]– سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 94 .

[4]– جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، ص45.

ويمكن للراوي أن يكون طرفا فيها ، و قد يستطيع القارئ من هذه الحوارات كشف معالم شخصيات الحكاية، و مشاركتها كل الأحداث و استخراج معالمها النفسية و الاجتماعية ، حيث تصبح هذه الأحداث، و كأنها " مسرح يتتبع عليه الشخصيات و هي تتحرك "[1] فتصبح رؤية القارئ للقصة مباشرة و يتتبعها بكل قابلية و متعة .

و نجد المشهد في الأمثلة الآتية :

يقول الشاعر :

" **فقالتْ بل أنا منْ قيل فيها :**

دار لآنسَةٍ عَضيض طَرفِها طَوعَ العناقِ لذيذةَ الطرفِ

فقلتُ نَعمْ أنتِ من تخلفتُ عن معرفتِكِ و الأنسُ بكِ ، أنتِ

عبلة، وبدأتْ الروايةُ و المسامرةُ، و لكنَّ الوقتَ لم يُمهِلني، إذ

رأيتُ منْ بعيدٍ المُتجرِّدة، قادمةً إلى شَجرتي، و مِنْ خَلفِها "[2]

يتحاور الشاعر– في هذا المقطع – مع عبلة التي أطربته بيتا من الشعر لكي يكتشف شخصيتها ، و بدأت الرواية و المسامرة بينهما كما فعل مع جميع النسوة اللاتي إلتقى بهنَّ قبلها ، ولم يكفيه الوقت للمكوث معها ، حتى أقبلن عليه النسوة الأخريات ، ليحضر نفسه للرحيل ، وقد وضع لنا في هذا المشهد الحواري ، مقابلته لعبلة صاحبة عنترة ، و صارا يتبدلان الحوار فيما بينهما ويظهر ذلك من خلال (قالت ، فقلت) ، ليتعرفا على بعضهما حتى كان التعارف ، و تم ذلك وجها لوجه بينهما، و كانت هي آخر هؤلاء النسوة العاشقات، ولكن الوقت لم يكفه للمكوث معها مدة أطول بسبب الوصول المفاجئ لهؤلاء النسوة .

[1]– سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 94 .

[2]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د،ص) .

و يقول الشاعر أيضا :

" فانتبهتْ و نظرتْ إليَّ ، ثم قالتْ تأدب أيها الغريبُ فأنا من

قيل فيها :

تباعدتْ عني حين لا لي ملجأ و خليتُ ما خليتُ بين الجوانحِ

فقلتُ صائحًا .. أنتِ عزة التي قال فيها كُثيْر :

و إني لَأرضي من نوالك بالذي لو أبصرَه الواشي لفرتْ بلابِله

فبكتْ ، فأخذتُ أُكلِّمُها عن العشاقِ حتى هدأتْ سَريرتها ثم

أنشدْتُها قول " إمرئ القيس " :

و ما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل

فابتسمتْ قائلة صَهْ يا لئيم و جعلتُ أسَامرها حتى لانتْ و بِتُّ "[1]

قدم لنا الشاعر هذا المشهد الحواري الذي يعد طويلا نوعا ما ، فقد ساهم هذا الحدث في تبطيء المسار الزمني حيث أطال في حواره معها ، حتى ترضى به و تتسامر معه ، كما فعلت من قلبها النسوة الأخريات، لأنه كان يغريها بحلو الكلام و ما قيل من خير شعر العشاق و أحسنه ، و حتى تنبهت له و لا نت وردت عليه و طلبت منه التأدب لأنه غريب على تلك المنطقة لكنه استطاع بذكائه و كلامه الحلو مرة أخرى جذبها إليه ، حتى جعلها تلين و صارا يتسامران ، حتى استطاع الوصول إلى رغبته؛ التي كانت المبيت عندها تلك الليلية و لقد نال مراده .

[1] – علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د،ص) .

ولكن ما حصل كان بعد ما دار بينهما حوار ، و كان الحوار ثنائيا صريحا و مباشرا بين الراوي / البطل ، و الشخصية – عزة صاحبة كثير–التي رفضته منذ البداية واستطاع في نهاية الأمر البلوغ إلى مراده(المبيت عندها) حتى الليلة القادمة ، ليسألها عن طريق العودة .

و لقد أفردت هذه المشاهد الحوارية مساحة واسعة لإبراز التصميم الحكائي الذي انصرف إليه الراوي ، و غايته في إقناع القارئ في هذه الحوارات الخارجية ،و هناك حوارات أخرى تجعل الراوي هو المتحدث الوحيد بصوته، و غياب صوت الشخصيات الأخرى التي كانت تشاركه الحكي و الحوار الثنائي .

فالحوار: " هو عرض (دارماتيكي في طبيعته) لتبادل شفاهي بين شخصين أو أكثر"[1] ، و لكننا نجد الحوارات التي يشغلها الراوي وحده؛ فهي عبارة عن مونولوج داخلي ، فهو " يعرض الحياة الداخلية للشخصية التي تعرض بصورة مباشرة و دون توسط "[2].

و في معجم المصطلحات نجد له عدة أسماء " الحوار الذاتي أو الخطاب المباشر أو المونولوج الداخلي Autonomous Monologue **إدوارد دي جاردن** (1861–1949) و هو مخترع المونولوج الداخلي أو ما يعرف أحيانا تيار الوعي "[3]، و قد وضفه الشاعر في خطابه الشعري في عده مشاهد سرديه ، و المونولوج الداخلي" هو بالفعل فن يصعب جدا استخدامه بصورة ناجحة ، إذ هو ينحو إلى فرض إيقاع بطيء على السرد ، و إضجار القارئ بالكثير من التفاصيل "[4]، التي يمكنها أن تساعد القارئ على كشف بعض المعلومات أو التفاصيل الغير معروفه عن الشخصيات الحكائية داخل القصة .

---

[1]– جيرالد برنس ، المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، مرا وتق : محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر، 2003م ، ط1، ص 59 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 68 .

[3]– المرجع نفسه ، ص 36 .

[4]– ديفيد لودج ، الفن الروائي ، تر: ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ، مصر ،2002 م، ط1، ص 57 .

و من أهم الأمثلة على الحوار الداخلي مايلي :

و يقول الشاعر :

" وفي صباح اليوم الثامن .. يوم الرحيل قلت لنفسي ماذا لو

عادت الحكايات .. وجاءت الأخليلية و تكرر ما حدث.. ولكن

لم تزل عبلة ! لم لا تأخر يوما أو يومين ، علني أروي عنها

بعد أن أصاب روايتي هذه رتابة العشق و ملل الصبابة "[1]

في هذا المقطع يظهر حديث النفس (قلت لنفسي) ، إذ يتحدث الراوي مع نفسه ، و يكشف عن أمنيته في ملاقاة عبلة، التي لم يلتقي بها بعد ، فكان يتمنى لو يبقى يوما أو يومين ليقابلها و يروي حكايتها معه ، كما استطاع أن يقدم للقارئ بوساطة حديثه هذا مع نفسه – الداخلي– الذي لا يسمعه إلا هو ، كشفا للحقيقة التي أحس بها داخله ؛

هو أن روايته وصلت للنهاية، فخاف أن يصاب القارئ بالملل من هذه الروايات، التي كان يرويها على مدى سبعة أيام على العاشقات اللائي قابلهنّ، فقرر التوقف و هذا يعتبر اعتراف من طرف الراوي/ الشاعر، الذي كسر التوقع الإعتيادي ، لأنه عادة ما يترك للقارئ فرصة التوقع ما يوجد في دواخل و مقاصد المؤلف، لكن شاعرنا كان صريحا لدرجة أنه أحسّ – بنسبة كبيرة – كما أحسّ القارئ بالملل أو اقترب منه من هذه الحكايات المتشابهة، و كأنه يكررها في كل مرة ، فكان انتقاده لنفسه بنفسه ليجعل نفسه محل ثقة بالنسبة للقارئ ، ليعطيه نفسا جديدا لمتابعة القراءة بأريحية ، و كان الراوي يقرأ و يتماشى معه في طريقه للقراءة .

و يقول أيضا :

[1]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د، ص) .

" سبيل الرشَاد ! فهنَّ يعرفنَ جميعاً شَجرتِي ، و بينمَا أخَذنِي

التأمُّل في حَالي كل مَأخذٍ ، و أنا أُسَائل نفسي لمَاذا يَغيبُ

الرِّجالُ عنْ هذه الدوحَة ، وإذا إمرأةٍ ، خودٍ ، بشُوشٍ ، حسْناءَ " [1]

أحيانا يبقى الراوي يتأمل هذه الدوحة ، لما يصبح وحيدا (التأمل في حالي ، أسائل نفسي) ويسأل نفسه و هذا حديث داخلي ، يختلج النفس المتأملة ، حيث يتساءل الراوي عن غياب الرجال عن هذه الدوحة الغناء، التي لم يجد فيها سوى النساء ، ولم يقابل فيها رجل قط منذ دخوله إليها ، فبقي في حيرة من أمره أين ذهبوا هؤلاء الرجال ؟ ،

و هل هناك الرجال أصلا في هذه الواحة ؟ .

فحديثه الداخلي أخذه في جدال مع نفسه وحيرته من هذا الوضع ، فهذا شعور و إحساس نفسي إنساني يشعر به الإنسان، عندما يكون أمام وضع مختلف أو غريب لم يسبق له أن رآه سابقا ، فهذه الدوحة لم يقابل فيها سوى النساء ، وكيف للنساء فقط العيش وحدهن في وسط واحة كهذه ، فصار التساءل مع النفس في حوارات داخلية بين أخذ ورد ليساهم في تعطيل زمن السرد ، و كأنه يوقفه لمهلة للإستراحة من مقابلات العشق والعاشقات .

2-2/ الوقفة PAUSE :

و هي من تقنيات تعطيل الحكي ، و تساهم في إبطاء الزمن السردي و يمكن تسميتها أيضا بالاستراحة ، " و تبدى في الحالات التي يكون فيها قص الراوي وصفا "[2]. و يستخدمها الراوي أثناء قصه حيث يستغل زمن الخطاب في الوصف و التعليق بينما يتوقف زمن القصة

[1] – علاء عبد االهادي، النشيدة . (د، ص) .

[2] – يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت ، لبنان، ط1/1990م، ط2/1999م، ط3/2010م ، ص 126 .

حيث لا فعل يحصل في الواقع "[1] فيوقف الراوي حركة السرد ، ليعطى مجالا أوسع للوقفات الوصفية و يقدم " عرض و تقديم للأشياء و الكائنات و الوقائع و الحوادث (المجردة من الغاية و القصد) ، في وجودها المكاني عوضا عن الزمني و أرضيتها بدلا من وظيفتها الرمزية ، وراهنتيها بدلا من تتابعها "[2].

فيقوم الراوي بإعطاء تقارير أو معلومات عن الشخوص الحكائية و الأمكنة بعيدا عن الزمن السردي ، " و يعتبر بلزاك مقتن هذه التقنية لذلك اشتهر بها و تعتبر هذه التقنية امتداد للوصف في الملحمة الإغريقية "[3].

ويعتبر الوصف وظيفة هامة على مستوى التلقي فالوصف DESCRIPTION ؛" هو صيغة إخبار يقدم فيها السارد الشخصية أو يصف الظروف الزمكانية للحدث و مظهر الديمومة "[4]، و هو يساعد المتلقي / القارئ على اكتشاف الملامح الشخصية و الأبعاد المكانية للحكاية.

يحفل النص بالعديد من الوقفات الوصفية التي يستعين بها الراوي على تقديم ووصف الشخصيات و الأمكنة .

مثلا في قوله :

" استبشرتُ بها فأخَذتْني غفوَة ، قمتُ بعدها استكشفُ الجوار

فإذا امرأةٍ تَختالُ بجانبِ النبعِ ، كانتْ كاعِبا ، زهراءَ ، خَفيفَة

[1] – يان مانفريد ، علم السرد ، ص 121 .

[2] – جيرالد برنس ، المصطلح السردي ، ص 58 .

[3] – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 92 .

[4] – يان مانفريد ، علم السرد ، ص 125 .

اللحمِ ، سُرعوفة ، فوقعتْ في قلبي ، فأنشدتُ لابن مقبل."[1]

يقدم لنا الراوي هذه الوقفة الوصفية ، حيث رأى امرأة كانت قريبة من النبع ، فصار يصف و يمدح في جمالها ، و مفاتنها من الجانب المادي بلغة تصويرية دقيقة (أخذها من المعجم القديم مثل سرعوفة)، إذ جذبته أوصافها ما جعلها تقع في قلبه و تغريه، فأنشد فيها الشعر ليؤثر فيها و تعجب به ، هذه الوقفة الوصفية كان لها دورا في إغراء هذه المرأة للراوي بجمالها و شكلها الخارجي الجذاب و المميز، الذي أوقعه في حبها و إغوائها لقضاء الليلة معها .

على الرغم من ازدحام القصة بالشخصيات الحكائية ، إلا أن الراوي تأثر بالمكان الذي ذهب إليه و مكث فيه ، و قابل العاشقات فراح يصف أفعاله .

حيث يقول :

" و قبَّلتُها كمَا أرادتْ ، ونسِيتُ سُؤالي عنْ الطَّريقِ ، ثمَّ مشيْتُ

حتّى وَصلتُ إلى الشَّجرةِ و بَدأ يَومِي السَّابع فشَربتُ وأكلتُ ثم

غَفوتُ ، وَ قبلَ أنْ تُداعبَ الشمسُ وسط السماء ، قمتُ على

صَوتٌ جميلٍ ينشدُ :"[2]

تدخل الراوي في هذا المقطع بوصف أفعاله بنفسه، كأنه يقول أن هذه الشخصيات و المكان الذي أعيش فيه جعلني أتغنى بذاتي المخفية و أنا أصف نفسي، و كأنه يتمتع في هذه الوقفات الوصفية بكل أفعاله و كل ما حدث له ،وحتى بعض الأفعال المشينة و المحرّمة ، إذ تمنعه التقاليد و الأعراف الدينية من ذلك مثل ، التقبيل في قوله (قبّلتها كما أرادت) و

[1]– علاء عبد الهلدي ، النشيدة ، (د، ص).

[2]– المصدر نفسه، (د، ص) .

هذا حرام بالنسبة لرجل غريب على امرأة غريبة ، رغم هذا صرح بهذا الفعل و اعترف به . كأنه يخرق القواعد و القوانين العربية و الدينية ، إضافة إلى كسر للتقاليد والأعراف القديمة، التي كانت تضعها القبائل في الحدود للإرتباط بين الرجل و المرأة ،

لعل الراوي كان يهرب من الواقع ليفعل كل ما يريده على أرضية خياله، و يأخذ كل وقته في ذلك ليستمتع أكثر ، و حتى وصفه لأفعاله الإعتيادية (مشيت ، وصلت شربت ، أكلت ، قمت ، غفوت) ، كان لها الاثر الواضح في إبطاء الزمن الحكائي ليساعد القارئ على التوقف قليلا ، من أجل أن يستكمل الرحلة مع الراوي ، و التهيؤ لاكتشاف عاشقة أخرى في القصة، فلقد أخذ البناء المكان يحيزا جماليا،ومهما في المستويات السردية.

4-1-4/ التشكيل المكاني في القصة:

عدم وجود نظرية معرفية موحدة في بناء المكان بسبب تنوع واختلاف التصنيفات المكانية، فنجد " المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع و المواقف (مكان المواقف و زمانها، مكان القصة) و الذي نتحدث فيه اللحظة السردية "[1] ، فالأحداث لا بديل لها من وجود مكاني تحدث فيه وفضاء ليستقبل فيه الوقائع، لأن المكان الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد، وهو " ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيّز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد "[2]، ومن هنا نجد أن المكان له ارتباط كبير بالزمن، ويتماشيا معا،" ونظرا لارتباط المكان، بتقنية الوصف الزمنية، يمكن أن يجيء المكان، عنصرا تابعا للزمن الروائي. على أن ذلك لا يقلل من أهميته- في شيء-"[3]، ولقد تشكلت عدة

[1]- جيرالد برنس ،المصطلح السردي ، ص 214.

[2]- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 106 .

[3]- آمنة يوسف، تقنيات السرد، ص 32.

مصطلحات للمكان منها الفضاء الروائي، الذي يعني " في مفهومه الفني: مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة –بذلك– فضاءها الواسع ، الشامل "[1].

و يمكن أن تختلف مفاهيم المكان أو الفضاء أو الحيز– على حد قول بعض النقاد – فنجد " الفضاء الذي درسه الشعريون يتميز بكونه" ليس فقط هو المكان الذي تجرى فيه المغامرة المحكية ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها "[2]، وهنا جعل المكان هو العامل المحفز و الأساسي في سير القصة .

فنجد " **فيليب هامون** " يصف المكان بأنه " البيئة الموصوفة تؤثر علي الشخصية وتحفّزها علي القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتى أنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية "[3]، يربطه هامون بالأحداث حيث المكان يعطي دافعا للشخصية للقيام بأفعال معينة، و بهذا يصبح هناك علاقة مترابطة –ثلاثية– بين المكان و الشخصية و الأحداث ، يعني هذا أن المكان ذو دور مهم في السياق السردي للحكاية .

1–أنماط المكان في القصة :

هذه القصة تصور الأمكنة المفتوحة، أي غير محدودة فضاءات شاسعة و فسيحة ، و المكان الإطاري العام الذي هو المكان الرئيسي الذي تتحرك فيه الشخصيات و تجرى فيه الأحداث هو مكان واحد ؛ البيعة الجغرافية الخلابة ، و كمثال على ذلك يقول الشاعر :

" سِياحَتِي مَسَالكٌ وَعرَة ، حتَّى نفذَ المَاءُ و شَحَّ الزادُ ،إِذْ دَوحةٍ

تَظهرُ لِي منْ بعيدٍ ، بَعدمَا تيَقَّنتُ الهلاكَ ، فشكرتُ اللهَ وَ قمتُ

أكلُ منَ الثَّمرِ أحْسنهُ ، مُصْطفيا شجرةً – كانتْ أمامَ النَّبعِ –

---

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد، ص 33.

[2]– حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 28 .

[3]– المرجع نفسه، ص 30 .

أتَيقظُ بها من لفحِ الهجيرِ ، مُتوسِّدا الرملَ ، فلمَّا وافتِ الشَّمسُ

غروبها ، و باحَ الليل بأسْرارهِ ، و شقَّتِ السماءُ عنْ لونِ "[1]

يصور لنا الراوي في هذا المقطع المكان، الذي وصل إليه في سفرته أو صورة هذا المشهد الوصفي ، مجرد من أي أحداث ، حيث كان يبحث عن مكان يأوي إليه بعد أن نفذ الماء و شح الزاد ، و إذا بأمل يلفح ، إذ تظهر له دوحة من بعيد .

واحة جميلة غناء بكل ما يريده للعيش ، فيصف الراوي المكان الطبيعي الذي هو مكان مفتوح بكل ما فيه ، من عناصر الطبيعة التي تكون هذا المشهد الوصفي، المتكون من (شجرة – نبع – الرمل – الشمس – السماء – الليل – دوحة)، فهي أماكن طبيعية بامتياز لا تدخل فيها أي عناصر اصطناعية، فوجوده في هذا المكان حيث يشرب من النبع و ينام فوق الرمل و يتظلل بهذه الشجرة ، فرسم الراوي هذه اللوحات الخلابة التي تسحر القارئ بهذه االبيئة التي قلما نجدها في الواقع ، و كأنه عالمه الخاص ، عالمه الخيالي الذي يبحث عنه في الواقع المرير الذي تعيشه بلاده .

و هذه المظاهر الطبيعية المختلفة ، شكلت الوضع المكاني المتعدد الأبعاد الذي يعيش فيه الراوي ،وسيضم بقية الأحداث ، فقام الراوي بوصف هذه التفاصيل ليكون فكرة حقيقية لتنظيم المسار السردي في القصة لدى الملتقي/ القارئ و يجعل هذا المكان نموذجه المكاني لسير هذه الأحداث و تعايش شخصياته و تنفيذ مغامرته ، لأن الشخصيات كانت تعيش في البيئة العربية القديمة ، التي كانت تعتمد على جميع العناصر الطبيعية للعيش فهي حياة البدو .

إذن أن هذا المجال الفسيح الطبيعي هو الخلفية أو الديكور الوحيد الذي فتح المجال للراوي لسرد جميع أحداث القصة ، دون تغييره أو تبديله أو التنقل الى مكان أخر،لأنه يشعر بالحرية فيه ، و أطلق العنان لخياله في هذا الوسط الفسيح بإخراج كامل مكبوتاته و كأنه

[1] – علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د.ص) .

يهرب من الواقع المظلم و الضيق الذي يعيش فيه ، و يتمنى الخروج منه أو تغييره بكل قوة و إصرار، يعيش الكاتب في خياله الخلاق والشاسع بسبب تأثره بالسريالية فيستحضر عوالمه المكانية الزمانية الخاصة به التي تجعله يؤسلبها بطرق جديدة ، ومميزة للتنفيس عن ذاته لتشعره بالطمأنينة والراحة بعيدا عن فوضى الحياة وآلام الواقع .

بعد دراسة المكان و الزمان السردي نقوم بدراسة الرؤية السردية.

4-1-5/ الرؤية السردية:

تقنية سردية تتركز أساسا على الراوي ، و توضح العلاقة السردية بينه و بين الشخصيات الحكائية وفق رؤية معينة و خاصة و رغم الاختلاف الواضح في تعدد و اختلاف المصطلحات (وجهة نظر رؤية سردية ، التبئير، المنظور و غيرها) ، فنجد " **يمنى العيد** " تقول أنه يستعمل" البعض مصطلح " زاوية الرؤية " بدل مقولة "هيئة القص" و تفسير ذلك أن الموضع، أو " المكان " الذي يقف فيه الراوي ليرى منه إلى ما يرى أو ليقيم المسافة بينه و بين مرويه "[1]، فالعلاقة بين الراوي و المروي تتحدد بمسافة معينة .

تكمن في "طبيعة العلاقة الراوي بالشخصيات و مدى إحاطته بالوقائع و الحقائق التي يتكون منها العالم التخيلي ، فقد اهتم النقاد بتحديد هذه العلاقة و مدى تطابق ما يحيط به علم الراوي أو تمايزه مقارنا بشخصيات الرواية "[2]، فتصبح عناصر السرد متساوية في مستوى واحد ، لتحديد العلاقة بين الراوي و الشخصيات ،" و بالنظر إلى موقع الراوي ، يمكن التمييز بين مجموع الأصوات في العمل السردي الروائي تمييزا لا تحدد تعددها ، أو اختلافها التعددي، بل يحدد مواقعها و علاقتها بموقع الراوي "[3]، موقع الراوي له أهمية كبرى في تحديد زاوية الرؤية بالنسبة للشخصية.

---

[1]- يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 172 .

[2]- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 184 .

[3]- يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص 179 ،180 .

لقد أسهم العديد من النقاد و الروائيين في تقديم دراسة حول هذا الجانب السردي –المنظور أو زاوية النظر،أو زاوية الرؤية– أمثال تودوروف ، جينيت ، و جون بويون و جعلوها على أقسام متعددة .

1–أقسام الرؤية السردية :

التبئير أو الرؤية السردية عدة أقسام،حيث يمكن تقسيم العلاقة بين الراوي و الشخصية ثلاثة أقسام طبقا لتقسيم الناقد الفرنسي "**جان بويون**" :

1– الراوي – الشخصية (الراوي يعلم أكثر من الشخصية)

2– الراوي – الشخصية (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية)

3– الراوي – الشخصية (الراوي يعلم أقل من الشخصية) "[1]

و أطلق" **جان بويون**" تسمية " الرؤية من الوراء" " الرؤية مع "،" الرؤية من الخارج " ليبين هذه العلاقة يجد :" الرؤية من وراء (أو الخلف). و هي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية.

الرؤية مع. و هي الرؤية التي تتساوى فيها(أو تتصاحب)، معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية.

الرؤية من الخارج. وهي الرؤية التي تكون فيها، معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الروائية "[2].

و بوساطة هذه التبئيرات الثلاث يمكننا معرفة العلاقة بين الراوي و الشخصية في القصة . ومثال ذلك في قول الكاتب :

[1]– سيزا قاسم ،بناء الرواية ، ص 184 ،185 .

[2]– آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية التطبيق ، ص47، 48 .

" لكنَّها اسْتأنفتْ سيرهاَ، وكأنَّها لم تكنْ تسْمعنِي، فلمَّا خِفتُ رَحيلَها عنِّي، بعدَ أن كانتْ أوَّلَ منْ رأيتُ فِي هَذهِ الدَّوحَة، قررتُ أن أجرِّبَ فراسَتي ، فقد كانتْ شديدةَ الشَّبهِ بامرأةٍ رأيتُها في قَوافيها، فقلتُ واللهِ ،ومَا كذبتُ مَا رَأيتُ،أنتِ لَيلي الأخيَليَّة أنتِ منْ هَجرتِي تَوبةَ بنُ الحُمَّيرِ، فانْتبهتْ و قالتْ : "[1]

نجد الراوي هنا يحضر بضمير " الأنا " و هذه الكلمات(تسمعني، خفت، عني ، رأيت ، قررت ، أجرب ، فقلت ، كذبت)، تدل على أنه يتكلم عن ذاته الخاصة سواء عن أفعال مادية أو معنوية ، حيث كان يتحاور مع امرأة غريبة عليه، لكنه عرفها من هي دون أن تذكر اسمها أو تعرف عن شخصها، ورغم ذلك كان متأكدا من تعرفه عليها، بقوله (والله) ؛أي يقدم حلفانا زيادة على تأكده من ذلك، و أيضا قام بالكشف عن هويتها الداخلية و على ما فعلته سابقا في شبابها (أنت من هجرتي توبة بن الحمير) ، فهذه المعلومة شخصية ودقيقة جدا و استطاع كشفها ،

فكان توسيعا في حقل الرؤية ، لأن هذا فعل غريب فكيف تعرف على شخصيتها و كشف هويتها ؟ ، و لا يكون هذا إلا بفعل راو يعلم كل شيء عن هذه الشخصية فهو الراوي و البطل، لأنه يعرف أكثر من معرفة الشخصية فيصبح هذا التبئير من الخلف (الوراء).

وفي مثال أخر يقول الشاعر:

" فقالتْ: ماهذا عَاشقا .. هذا طالبُ ولد ، فلمَّا نَظرْنَ إليَّ بغضبٍ تصنَّعتُ المُوافقةَ و سَألتهنَّ غُفرانَ جَهلي ، ثم

[1]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د،ص) .

ودَّعتُهنَّ بلقاءٍ قريبٍ و حَمدتُ اللهَ أنني اسْتطعتُ النَّجاةَ ثمَّ "[1]

في هذا المقطع ، كان الراوي يتجادل في أمر العشق مع هؤلاء النسوة، اللاتي يتكلَّمنَ بضمير الغائب "هنَّ" (سألتهنّ – ودعتهنّ)، أما الراوي يحضر بضمير " الأنا " التي تعلم كل شيء (تصنعت الموافقة) ، هذا يعني أنه يستطيع أن يخفي إحساسه، و حتى ما تبديه ملامح وجهه من خوف أو رعب من النسوة اللاتي لم يستطعن كشف خداعه لهنّ ، في (لقاء قريب)، وهو كان ينوي الخروج دون رجعة ، وفي جملة (استطعت النجاة) وهكذا استطاع النجاة من هنَّ ،

أي الراوي عرف كيف يستغل ردة فعلهِنَّ إيجابا لصالحه ، لكن النسوة لا يعرفن أي شيء عنه ولا عن خداعه ؛ إذن الراوي فهو يعرف أكثر من هذه الشخصيات ، إنطلاقا من التصور الذي يمتلكه عنهن لأنه هو المتحكم في مسار السرد ، فيكون هذا التبئير من الخلف ، الذي يعبر عنه "**جيرار جينيت** " بالتبئير عند الدرجة الصفر .

أما التبئير من الخارج فيحضر في نفس المقطع؛

في قوله :

" **و سَألتُهنَّ غُفرانَ جَهلِي** " [2]

نجد أن الراوي يجهل ما تعلمه هؤلاء النساء عن العشق الحقيقي ، وقد صرح بذلك (جهلي) ، فهنا يضيق حقل الرؤية بالنسبة للسارد/الراوي، و معرفته الكلية للشخصيات تجعله لا يعلم أحيانا ما تعلمه الشخصيات الحكائية ، فمعرفته بها تقل ،هذا يعني أن زاوية الرؤية(النظر) أصبحت من الخارج ؛ أي الشخصية الحكائية تعلم أكثر من الراوي(تبئير من الخارج).

[1]– المصدر نفسه ، (د،ص) .

[2]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د،ص) .

نخلص إلى أن زاوية الرؤية في أغلب هذه القصة فهي تتبع علم الراوي/السارد، الذي يعلم كل شيء عن الشخصيات الحكائية، فهو راو عليم، لأنه يعترف بأن الرواية هي له ، وهو المسؤول عن كل أحداثها و أفعال شخصياتها.

و في قوله :

" **تقوم روايتي عليها** "[1]

فهذا تأكيدا صريحا بأن القصة من إعداده وهو المتحكم الأول و الوحيد في مسارها السردي،لأنه هو الذي نسج كل خيوطها الحائية .

5 /المقامة:

تعد خاصية مزج النصوص واختلالها داخل سلالة نص واحد أصبحت من متطلبات العصر،ومن التقنيات التجريبية التي يمارسها المبدعون في نصوصهم المختلفة.

لقد زاد الوعي لظاهرة مزج الأجناس منذ عصر التنوير، وتأثر الأدباء بالآداب الغربية الأخرى خاصة، وأن القصيدة العربية قديما تعرضت لتغيرات عدة من ناحية الشكل والمضمون، ومع عصرنا الحالي زادت الحاجة لمزج النصوص بمختلف الأنواع الأدبية ، ذلك أن نفس المتلقي أصبح يميل إلي التنوع و الإختلاف .

علاوة علي هذا لم يعد المتلقي يميل لجنس أدبي واحد كما كان من قبل، وأصبحنا نجد داخل النص الشعري العديد من الفنون النثرية، فأصبحت القصيدة: قصة، رسالة، مسرحية، سيرة، وأصبح النثر : شعرا، مقامة وأسطورة ....الخ

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة ، (د، ص) .

5-1 / تعريف المقامة: إعتمد الشاعر" **علاء عبد الهادي**" باعتباره شاعر ينتمي إلي التيار التجريبي علي آلية تداخل الأجناس في أعماله الشعرية، مما أضاف إليها جمالية وأبعاد دلالية أكثر إيحاء ورمزا.

ولعل أهم التنويعات في قصائد الشاعر، و منها ما لفت نظرنا في ديوانه"النشيدة" استعارته للجانب الشكلي والمضمون للمقامات وإسقاطها علي ديوانه، حيث راهن الشاعر علي إعطاء ديوانه شكلا جديدا، ومغايرا وفي نفس الوقت مستلهما من تراثنا القديم، الذي يعد مرجعا في إنتاج ديوانه.

لكن قبل الحديث عن هذه الأسس(مقومات المقامة) ونظيرها الموظف في الديوان، علينا أن نتطرق إلي تعريف فن المقامة و نشأتها.

5-1-1/المقامة في اللغة :

وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم في سورة مريم، يقول الله عز وجل:﴿**أَيُّ ٱلْفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَّقَامًا وَأَحْسَنُ نَدِيًّا**﴾ "[1]،إنها تدل علي الموضع والمكان والمنزلة.

أما في المعاجم العربية فنجدها تعرف كلمة مقامة علي أنها "حكاية قصيرة في نثر مسجوع

قصير الفقرات حافل بالصناعة اللفظية والمحسنات البديعية، والصور البيانية "[2].فالمقامة تعتمد علي الحس الفني في الكتابة الأدبية لجذب المتلقي للاستماع إلي القصة المحكية، والمقامة في أصل اللغة، كالمقام اسم موضع القيام، ثم اتسعوا فيها واستعملوها للمجلس والقوم للمجتمعين "[3]؛ أي الوجود للمقامة دون حضور للناس و جمعهم في مكان واحد لسماعهم ما يحكى فيها من مواعظ وتشويق ، حيث " ظلت المقامة اسما للمجلس والمجتمع،

---

[1]– سورة مريم ،الآية 249.

[2]– نصار نواف، المعجم الأدبي، دار ورد للطباعة،(د،ب) ، 2007 م، ط1، ص 199 .

[3]– محمد جميل سلطان، فن القصة والمقامة، منشورات جمعية التمدن الإسلامي، دمشق، سوريا،1943م، (د،ط)، ص 13.

يستمع فيه الخليفة إلي الزهدة الصالحين؛ أولئك الذين لم يكونوا يطمعون بغير تنبيه الغافلين، و إرشاد المسترشدين "[1]، وهذا ما يدل علي أن رواتها يشهد لهم بالصلاح ، لأنها كانت وسيلة للإرشاد و التعلم .

5-1-2 /الجانب الصطلاحي:

المقامة من الفنون النثرية الحكائية التي ظهرت في القرن الرابع للهجرة في العصر العباسي، تحكى في وسط جماعة من الناس بغية الكدية والمسامرة وهي أسلوب هجين يتكون من امتزاج الشعر بالنثر، لذا نجد نوعا من الالتباس في أصلها طالما يتوفر فيها مقومات الشعر كوجود مقاطع شعرية ذلك النغم الموسيقي الذي تطرب له الآذان عند سماعها .

كلمة مقامة تعود إلي منشأها الهمذاني،" فهو أول من صاغ هذا المصطلح وأطلقه علي مقاماته المعروفة ،وهي عنده كلمة قريبة من مصطلح الحديث"[2] .

إمتازت المقامات في العصر العباسي بالأسلوب البليغ الذي تبنى عليه إضافة إلي جمالية أسلوب السجع و تنوع ألوان البديع مما زادها قوة وجمالا وإعجابا من قبل الدارسين و القراء و بذلك يعترف "**عبد الملك مرتاض**" بأن هذا الفن " جنس أدبي عربي قح "[3].

لا تحمل المقامة موضوعا واحدا و إنما تعالج العديد من المواضيع الإجتماعية ، كالوعظ ،المدح ، الوصف ، الكدية و الجانب التعليمي ،والدعابة ، والفكاهة ،وبيان أحوال الناس وتعرف علي أنها " نوع من القصص القصيرة * يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية وفلسفية أو خطوة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة و المجون . و كان معروفا أن بديع

[1]– المرجع نفسه، ص 13 .

[2] – مجموعة مؤلفين، المقامة ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، (د،ت)، ط3، ص 8 .

[3] – عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 146 .

* – القصة القصيرة : هي فن قولي حكائي قائم على سرد أحداث بتقنية قص معينة ، تقوم على سرد أي متابعة ، عدد من الأحداث .

الزمان الهمذاني هو أول من أنشأ فن المقامات "[1]، و هذا ما جعل منها مفهوما لدى العامة كونها تعالج قضايا مرتبطة بالحياة الواقعية ، فمن الطبيعي استعمال لغة بسيطة .

إنها فن أدبي يقترب من جنس القصص والحكايات القديمة، إذ تعتمد علي أدبية ؛ كالسرد و الحوار ، الأحداث ، الحبكة ، العقدة ، الإعتماد علي راو خيالي ،وشخصية خيالية ، كما نجد ذلك في مقامات الهمذاني ، حيث" تقوم علي راوي واحد وهي شخصية عيسى

بن هشام كما نجد لها بطلا واحدا أبو الفتح الإسكندري الذي يصوره علي هيئة أديب يتميز بالفصاحة وطلاقة لسانه ليحتال علي الناس "[2].

كما أن هناك من يعرف المقامة بأنها حديث بليغ وهي أدنى من الحيلة منها إلي القصة

فليس فيها من القصة إلا ظاهر فقط، أما في مقدمتها فحيلة يطرفنا بها بديع الزمان

الهمذاني و غيره لنطلع من جهة علي حادثة معينة ومن جهة ثانية علي أساليب أنيقة

ممتازة "[3].

فالواضح أن هذا التعريف يرفض الإقرار بأن المقامة قريبة من القصص، و من خلال

التعريفين السابقين نجد أن الآراء تتضارب حول تعريف هذا الجنس الأدبي، فمن جهة

ثانية هناك فريقا يرى أنها تنتمي إلي القصص و الحكايات التي تستهوي المتلقي و يدفعه للإصغاء والإستماع إليه ، كون القصة كانت من أشهر الفنون عند العرب قديما و في المقابل نجد فريقا آخر يفند هذا الطرح ويعتبر المقامة فنا قائما بذاته له مقوماته و مرتكزاته التي تميزها عن سائر الفنون الأخرى فهي في نظرهم ظاهرة أدبية جديدة .

[1] – زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع ، مؤسسة هنداوي ، القاهرة ، مصر ،(د، ت)،(د، ط) ، ص 199 ،200 .

[2] – مجموعة مؤلفين، المقامة، ص 8 .

[3] – المرجع نفسه، ص 9 .

فهي"نمط جديد في الأدب العربي أو بناء جميل يقوم علي دعامتين أصليتين: أولاهما حادث واقع أو مخترع ؛ والثانية أسلوب مزين مصقول له خصائصه الفنية المعروفة التي انتهى إليها تطور الكتابة "[1]، فالمقامة تقوم علي هذين الدعامتين اللتين يجعلانها ذات وقع خاص عند المتلقي/المستمع للتأثير فيه .

كما اعتبرت المقامات " على أنها نوع من المسامرات والحكايات التي كان العرب يتناولونها ليقضوا بها أوقات فراغهم"[2].

وفي الأخير لا يسعنا القول أن المقامة هي تلك القطعة الأدبية التي استطاع الهمذاني أن يؤسس لجماليتها الخاصة التي تعلى من شأن البلاغة والشعر و النثر ،" وتؤكد على أناقة الشكل المسجوع المنمق بألوان البديع واستخدام اللغة السطحية المفهومة لدى العامة حتى تؤدي الغرض المطلوب من تأليفها "[3].

5-2/ نشأة المقامة :

أما إذا تطرقنا للحديث عن أصل فن المقامات ونشأته فكذلك سوف نصطدم بوجود آراء متعددة حول أصلها:

فهناك من يرجع أصلها إلى **الهمذاني** وهناك من يرى أن هذا الجنس يعود إلى ما قبل ذلك أي يرجع إلى **ابن دريد** ،

و بين هذين الرأيين ظلت الآراء تتضارب وتتجاذب، فمسألة الريادة حول هذا الجنس مازالت محل خلاف بين العديد من الدارسين.

[1]- محمد جميل سلطان ، فن القصة و المقامة ، ص 15 .

[2]- زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع ، ص200 .

[3]- مجموعة مؤلفين ، المقامة ، ص 9 .

لقد كان معروفا أن الهمذاني هو مؤسس هذا الفن ، ومن الذين اعترفوا بفضله وساروا على نهجه نجد الحريري؛ وهو يثني ويمدح بديع الزمان الهمذاني الذي تأثر به فيما بعد وانتهج نهجه وسار على خطاه، يقول في ذلك :" فإنه جرى ببعض أندية الأدب التي ركدت في هذا العصر ريحه ، وجنت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلامة همذان- رحمه الله تعالى-"[1].

أما بالنسبة للرأي المعارض على فكرة الريادة نجد الحصري، الذي يرى أن الهمذاني قام بمحاكاة ومعارضة ابن دريد في أحادية الأربعين؛ الموجودة في كتاب"الأمالي لأبي علي القالي" فهو يرى أنه اغترف منها خاصة شكل الأسلوب إضافة إلى الألفاظ والعبارات المسجوعة يقول في ذلك : إن الهمذاني إنما استنبط مقاماته من عند ابن دريد ، حيث قام بمحاكاتها والنسج على منوالها في ما يقارب أربع مئة مقامة.

ولعل هذا التشابه الكبير نجده واضحا هذا خلال العودة بكتاب" **الأمالي لأبي علي القالي**" ، " لكن هذه الأحاديث لا تدور مواصفتها حول الكذبة ، كما جاء مع الهمذاني ، لكن صلة الوصل شديد بينهما وهذا ما جعل الباحثين يرجعون أصل ونشأت المقامة ابن دريد"[2].

فالهمذاني حسب رأي **الحصري** لا يعد متأثر بهذا الفن، حيث أعجب بمظاهر السجع و البديع و الألفاظ ، فأراد أن يتبع خطاه وينسج على منواله.

يعتبر فن المقامة من الفنون التراثية المتجذرة عن الأدب العربي، كما أنها من الفنون التي نالت حظا كبيرا من الإهتمام من طرف الباحثين والدارسين.

هذا الإهتمام نجده عند شاعرنا الذي اتخذ من شكل المقامة نهجا و أسلوبا يسير عليه في بناء ديوانه" النشيدة" ، وهذا أمر طبيعي فكل عمل يفرض على صاحبه أن يشكل له رسما

[1]- مجموعة مؤلفين ، المقامة ، ص 200.

[2]- المرجع نفسه ، ص 17 .

هندسيا حتى يتخذه لبناء عمله ، وهذا ما وجدناه عند"عبد الهادي" إذ جعل من تصميم المقامات شكلا وطريقة لكتابة" النشيدة".

ومن هنا جعل ديوانه يتحول من قصيدة شعرية إلى قصيدة سردية تقوم على أسلوب المقامة ومقوماتها كوجود البطل ، الراوي الزمن ، المكان ، الحوار ، التضمين ، أسلوب الحكي ، الوصف ....الخ.

وبهذه النماذج يكون الشاعر قد حقق عنصر تداخل الأجناس التي نقصد بها" وجود أشكال وأنماط خاصة ، بجنس معين في جنس أدبي آخر بحيث نستطيع أن نكتشف هذا الجنس ونوعه من خلال مظاهره و أماراته"[1].

إن إعتماد الشاعر على هذا الجنس بالتحديد وتميزه عن غيره من الأنواع الأخرى ناتج عن تأثره وإعجابه بهذا الموروث الزاخر وربما يرجع الأمر إلي رغبته في تخليد وإحياء هذا الجنس والمحافظة عليه من الضياع والإندثار.

لقد جعل" النشيدة" كالمقامات حيث قسمها إلى خمس مقامات وأعطى لكل واحدة عنوان، وبجمع هذه المقامات ينتج لنا الدقائق الخمس، التي كانت تمر على الكاتب أثناء قيامه بعملية كتابة الديوان؛ وهذه المقامات هي كالأتي : 1- مقام الحرف/ مقام الحلم، 2- مقام العشق، 3- مقام الكتابة، 4- مقام البلاد، 5- مقام القصيد، و هي تعبر عن المراحل الحياتية، التي يمر بها الإنسان من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الصبا ، و إلى مرحلة الشباب إلى مرحلة الكهولة إلى مرحلة الشيخوخة، وما يفعله في كل مرحلة تمر عليه جعلها في دقيقة واحدة .

ونجد ذلك في قوله : " **دقائق خمس ... فقط** "[2]

[1] – بسمة عروس ، التفاعل في الأجناس الأدبية ، الإنتشار العربي ، (د.ب) ، 2010م، ط1، ص 147.

[2]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د، ص) .

و هذا يعني أن هذه الدقائق تكفيه لكتابة الشعر(الديوان)، فالمرور علي كل المراحل التأسيسية للقصيدة منذ بدايتها حتى نهايتها، كالمراحل العمرية التي يمر بها كل شخص أثناء حياته .

يمكن القول أن المقامات وإن كانت لدى البعض فن قرين من القصص القصيرة إلا أنها في نظرنا فن أدبي له مقوماته وركائزه ، فمن جهة نجدها تقترب من فن القصص والحكايات كوجود السارد (عيسى بن هشام) والبطل (أبو الفتح الإسكندري) والأحداث ، الزمان والمكان.

أما بالنسبة للجزء الذي تختلف فيه عن فن القصص نجعلها في الحبكة، فالمقامات بعيدة كل البعد عن التعقيد والتعارض بين الشخصيات، إضافة إلى الأسلوب المتصنع البعيد عن فن القصص.

5-3/ الأسلوب القصصي:

وهو هذا أهم الخصائص التي تمتاز بها المقامة كونها فن نثري قوامه الحكي، نجد أسلوب

السرد واضح وجلي في ديوان "**عبد الهادي**" والمعنون "بالنشيدة" وذلك من خلال الإعتماد على النظام الهيكلي للمقامة، وحتى وإن وجدنا مقاطع شعرية فإن هذا النوع ينتمي لما يسميه "**عبد الهادي**" بالشعر السردي ، أو السرد في الشعر ، فهو " استخدام بنية نثرية متكاملة بذاتها مع بنية شعرية متكاملة بذاتها ، تكون مجاورة لها أو متداخلة معها بوعي جمالي ، يفصل فيه الشاعر بين النثر والشعر ويوضعهما في وعي الجمالي – نوعين مختلفين ، فيصبح فيها مركب من عنصرين "[1].

[1] – عبد الرحمان عبد السلام ، السرد الشعري و شعرية ما بعد الحداثة ، مركز الحضارة العربية ، مصر ، 2008م ، (د،ط) ، ص 34 .

هذا على حد قول " **علاء عبد الهادي**"، الذي تفاعلت نصوصه أو مقاماته وتمازجت في العديد من الألفاظ ولعل أهمها الجانب الحكائي أو القصصي، الذي يظهر لنا من الوهلة الأولى متمثلا في العبارة الاستفتاحية التي يبدأ بها الشاعر كل مقاطعه ، هذا المقطع الحكائي الذي نجده" ملتصقا بالسرد وأدل على كيان الأنا وأقدر على إحالة على الداخل وأكفأ في التوغل في أعماق الذات فتفجر مكامنها و تعرية مخابئها "[1].

ولقد اعتاد العرب قديما توظيف هذه العبارة في حكاياتهم وذلك قصد تبليغ المستمع وتهيئته للسمع والإصغاء يقول الشاعر:

" **حَدثنا عَلاءُ االراويَّة قالَ : بينما كنتُ تائهًا في سَفرتِي**

الثانيةِ، بعدَ أنْ دجا الليلُ ، وسَرَتْ بي المسَافة، وسلكتُ في

سِياحتي مسَالك وَعرةٍ ، حتى نَفدَ الماءَ،وشحَّ الزادَ ، وإذا دوحةٍ

تظهرُ لي من بعيدٍ، بعدما تيقَّنتُ الهلاكَ، فشكرتُ الله وقُمتُ"[2]

هذا الشكل يوحي بوجود الطابع السردي القصصي الذي يتمثل في سرد أحداث السفر و تتابعها، حتى وصول الشاعر إلى السفر الأخير أو المقامة الأخيرة، والتي توصل فيها الشاعر إلي فهم حقيقة الشعر ونضجه وتطوره.

إنها عبارة تهيئ المستمع للإصغاء والإستماع لمنطق الحكي، ومثل ذلك يقول الهمذاني في المقامة البغدادية:

" حدثنا عيسى بن هشام قال :اشتهيت الأزاد ، وأنا ببغداد وليس عندي عقد على نقد فخرجت أنتهز محاله ، حتى أحلّني الكرخ "[1]

[1] – عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 147 .

[2] – علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د، ص) .

إن عبارة (حدثني فلان ، قال) والتي اعتاد العرب قديما بدء الحكايات و الأحاديث بها ، إنها عبارات سردية تحضر المستمع على أن ما سوف يسمعه هو حكاية وليس جنسا أخر ، كما أن هذه العبارة تلائم طبيعة السرد والحكايات،و هي ما اعتمد عليها الهمذاني في كل مقاماته ليجعل منها شكلا يميزها ، ولعل هذا الأمر يرجع لتأثر الشاعر بما كان يروى قديما من حكايات وأحاجي ، كما أن قصص كليلة ودمنة اعتمدت كذلك على هذا النمط أو الطراز لتشكيل رواياتها.

فاتباع الشاعر لهذا الأسلوب كذاك الموجود في مقامات الهمذاني و الذي يبدأ بهذه "الصيغة الثابتة (حدثني عيسى بن هشام قال :) وهي التي تدل دلالة قاطعة على أنه حين حاول تأليف هذه المقامات كان في ذهنه أن يقلد الرواة "[2].

أما بالنسبة للراوي فهو شخصية خيالية من صنع الكاتب نفسه وابتكاره، إذ المتصفح لديوان "النشيدة " يرى أن الشاعر قد اعتمد في بداية كل مقام منها على هذه العبارة، وهذا يعني أنه قام بإدخال جنس المقامة في ديوانه، لكن الأمر الذي يختلف هو أن الهمذاني في كل مقامة كان يوظف هذه العبارة؛ أي يمهد للدخول في موضوع جديد.

لكن عند الشاعر فاحتواء المقاطع على هذه العبارة ما كان إلا محاكاة للمقامات، فالمقاطع تابعة للموضوع العام للديوان وليس إلا أجزاء منه، فهي لا تنفرد بموضوعها ،

حيث يقول الشاعر:

" حدثنا علاء الراوية : قال : بينما أنا في موسم

من مواسم السفر... في أول خروج لي من أجل الرواية ..."[1]

[1]– محمد محمود الرافعي ، مقامات بديع الزمان الهمذاني 398 هجرية، مطبعة السعادة ، القاهرة ، مصر،(د،ت)، ط1، المقامة البغدادية ، ص 41 .

[2]– مجموعة مؤلفين ، المقامة ، ص 24 .

كذلك يقول في مقطع آخر متخذا نفس البداية:

" **حدثنا علاء الراوية : قال : بينما نحن في السفر الرابع**

إذا موكب الوزير يمر بجانبي، فوقف وسألني عن حالي" [2]

وهكذا الأمر مع بقية المقاطع، فالشاعر لم يتخل عن العبارات الأولى التي تستفتح بها المقامات وتميزها عن الأجناس الأخرى، كما تبقى هذه البداية المقامية المميزة لنصوصه في كامل الديوان حتى نهايته.

كما يبقى الشاعر محتفظا دوما بنفس الراوي إذ يقول :

" **حدثنا علاء الراوية قال : بينما نحن في السفر الأخير**

في مجتمع لنا نتحدث انظمت إليه رفقة من صفوة رجال الأدب"[3]

يلخص لنا هذا المقطع حديث" علاء الراوية" مع الشعراء القدامى : كالخليل ، الجرجاني ، الجاحظ ، أبو العتاهية ، الأصفهاني... ،وحديثهم عن قضية الأوزان و الموسيقى الشعرية ، ووصول الشعر إلى نهايته أي وصول الشاعر إلى المرحلة الأخيرة من كتابة القصيدة (كتابة ديوان النشيدة).

لقد جعل الشاعر الراوي هو الذي يقوم بفعل السرد و القص الأحداث السفر، والرحلات والأحداث التي واجهته طوال رحلته.

اعتمد الشاعر في ديوانه على موضوع واحد ألا وهو الثقافة التي يجب أن يتمتع بها المبدع لأجل الكتابة ، أما المقامات فنجد أن مواضيعها مختلفة وكل واحدة تتميز بقصة تدور

---

[1] – علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د، ص) .

[2] – المصدر نفسه ،(د، ص).

[3] – المصدر نفسه ،(د، ص) .

الأحداث حولها كالمقامات البغدادية ، الكندية ، الأسدية ، القبطية ، الفردية ، الكوفية، الجاحظية.

كذلك نجد الكاتب يسرد لنا الأحداث التي وقعت أثناء سيره مع قوم من الأقوام ، حين دار حديث حول قضية الكتابة و البلاغة ، و إذا كانت البلاغة تكمن في النطق أم السمع ، إذ أخذ كل واحد يعرض رأيه حول هذه القضية ، وحسب معرفته ودرايته .

فيعرض علينا الشاعر هذه القضية يقول:

" سفرت القصة عن

رأي تآلفوا فيه ضد الكتابة، واصلين البلاغة بالنطق والسمع

لا بالكتابة، و قال سيدهم" سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي

المعنى إلى قلب السامع فيفهمه"، فأتى على قوله محمد بن

الحنفية قائلا" نعم .. البلاغة قول تضطر العقول إلي فهمه

بأسهل العبارة "[1]

في هذا المقطع– كما في باقي المقاطع الأخرى– يظهر لنا الأسلوب القصصي، وذلك من خلال استرسال الحديث وتشويق وحيوية في تبادل الأقوال والآراء حول قضية معينة ، إضافة إلى التتابع و التراتب في الحديث.

ولعل الأمر الذي جعل ديوان" النشيدة" يقترب من الجانب القصصي؛ هو اعتماد الشاعر على عبارات دالة على القص و الحكي، وذلك كما عهدناه وألفناه في الحكايات القديمة ، كذلك الإعتماد على خاصية الإنتقال بين الضمائر والتعدد بين الضمائر وذلك كما يرى **عبد**

[1] – علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د، ص) .

الملك مرتاض : " أن اصطناع الضمائر يتداخل إجرائيا مع الزمن من وجهة ومع الخطاب السردي من وجهة ثانية ، ومع الشخصية و بنائها وحركتها من وجهة أخرى."[1]

حيث يقوم الضمير بحذف مساحة سردية و ذلك من خلال التنوع بين الشخصيات، وعدم الإعتماد على شخصية واحدة في السرد.

بالإضافة كذلك إلى تعدد الشخصيات فكل مقامة تحتوي على عدد من الشخصيات والتي تساهم في تحريك الأحداث وتطورها ، ومثال ذلك ما جاء في الديوان،

قول الشاعر وذلك في سفرته الثالثة :

" فأثني على قوله محمد بن الحنفية(...) فأيده شخص يدعى إبراهيم بن الإمام(...) فقال رفيقهم اسحق بن إحسان(...) فهب أحدهم وكان من أصل يوناني(...) أرسطو(...) قال سقراط(...) فرفع أحدهم صوته ناقلا عن الجاحظ(...) كان أحق الخلق بها رسول الله صلى الله عليه وسلم(...) وكان معهم طبيب مصري اسمه علي بن رضوان،"[2]

هذا الحديث دار بين مجموعة من الشخصيات اختلفت آرائهم حول قضية الكتابة ، اختلفت الآراء تتجاوب وتتعارض فلكل واحد وجهة نظره ومرجعياته التي ينطلق منها ، هذا المقطع يدل على وجود شخصيات متنوعة ولها مكانة مميزة مع التنوع الكبير في نوع الشخصية منها الدينية والعلمية والفلسفية وغيرها.

أما إذا إنتقلنا للحديث عن بطل مقامات الكاتب فسوف نجد شخصية "علاء الراوية"يتكرر في المقاطع الخمس للديوان، لا يتغير و ثابت يسافر في كل مرة ليستفيد من مختلف المعارف والعلوم ، ولا شك أن الشاعر حاكى في قضية الإعتماد على بطل واحد الهمذاني في مقاماته.

[1] – عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 152.

[2] – علاء عبد الهادي ، النشيدة ،(د ، ص).

الكاتب صاغ مقاماته بأسلوب جديد جعل فيها المتلقي في إصغاء، واستماع لها حتى النهاية، وفي هذا الفصل سوف نقوم بعملية استخراج لأهم المقومات التي استفاد منها الكاتب في كتابة ديوانه "النشيدة".

لعل النظرة الأولى للنص من الخارج تسقط مباشرة على التخطيط الهندسي الشكلي، الذي اعتمد عليه الشاعر والذي استقاه من أسلوب المقامات ، فالشاعر بداية لم يتخل عن العبارة الأولى (حدثنا علاء الراوية قال) التي تبنى عليها المقامات، والتي تعتبر بمثابة الفاتحة النصية لدخول نص المقامة، حيث يرى" عبد الملك مرتاض" أن هذه العبارة

إنما هي" مستقاة من تقاليد رواة الحديث النبوي ورواة اللغة اللذين سلكوا مسلكهم في تدوين الأخبار وإثبات الروايات والتشدد في تقبل النصوص وتصحيحها وغربلتها ، وكانت هذه العبارات في أصلها إذن دالة على واقع من التاريخ ، أو على تاريخ من الواقع ، فانقلبت سيرتها في السرود المقاماتية إلى محض خيال وصرف و إبداع"[1].

والشاعر أطلق العنان لخياله لتحقيق مقامات معاصرة للإبقاء على اللمحة الشكلية للتراث وإحيائها.

5-4 / الحوار:

لقد تطرقنا سابقا للحديث عن هذا العنصر والإضفاء في تعريفه ، لذا سوف نقوم بعرض الأمثلة التوضيحية التي تدل على وجود الحوار في ديوان النشيدة ، والذي استقاه الشاعر من أسلوب المقامة

نجد الحوار في قول الشاعر:

" **قال بعض الخبثاء بعد ذلك ليته ما**

[1]- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 147 .

فعل ثم أمرني : إرو لي ما يقال في هذا المقام ؟ قلت ولكن

هل يحتمل سيدي النصيحة!قال:إن شاء الله، فقلت: أبدأ بقول

ابن عباس حين سأله معاوية "[1]

وهو حوار دار بين علاء الراوية والسلطان، وذلك حينما قام الوزير بدعوته لهذا المجلس أين أخذوا في الحديث عن الفقه والبلاغة والشعر، حيث وجه السلطان كلاما لعلاء وأمره في إبداء رأيه حول هذا الموضوع.

كذلك نجد الحوار في قول الشاعر:

" فاستغربت أن يصدر هذا الكلام من

الجاحظ فقلت لكنني حفظت عنه أنه قال :"الكتاب وعاء

ملئ علما(...) ينطق عن الموتى، ويترجم كلام الأحياء"

فنظروا إلي نظرة "المندس"، و كان معهم طبيب مصري

اسمه علي بن رضوان، فلما رأى منهم ذلك، رق لي قائلا"..

وصول المعاني من النسيب إلى النسيب خاف وصولها من "[2]

هذا الحوار دار بين الكاتب/ الراوي، ومجموعة من القوم العالمين بالبلاغة، فنجد أسلوب الحوار يظهر بكثرة في الديوان، إذ عرض العديد من القضايا المهمة حول مواضيع أدبية وشعرية، ومناقشتها بطريقة غير مباشرة لإقناع القارئ بها لفهمها واستيعابها.

[1]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د،ص).

[2] – المصدر نفسه، (د، ص).

الحوار؛ خاصية تعبيرية تجعل المتلقي يحس بنوع من المتعة لمشاهدة مثل هذه الحوارات ، لأنها تعبر عن واقعه ، كما " أنها تخلق نوعا من الدراما "[1].

فهو من التقنيات التي استفاد منها الشاعر"**علاء عبد الهادي**"، لأن الحوار من أهم الأساليب التي تعتمد عليها المقامة ، فهو يدور بين شخصين أو أكثر لتبادل أطراف الحديث لعل أهم ما يميز أسلوب القص؛ هو الحوار الذي يتجلّى بشكل واضح من خلال هذه الأمثلة، وذلك من خلال الإعتماد على مفردات دالة على ذلك (قال ، قلت) الدالة على تبادل أطراف الحديث، ولقد استفاد الشاعر من هذه التقنية التي تخلق التفاعل والحركة بين الشخصيات لذا فقد كثرت في الديوان، حيث زاد من حيوية الألفاظ والعبارات وساعد على سجع الكلمات، كما أضاف حيوية وحركة وتشويقا في الديوان.

من خلال عرض هذه الأمثلة يتبين لنا أن الشاعر قام بالسير على خطى الأسبقين، واتخذ من المقامات جنسا أدبيا لمحاكاته، والنسج على منواله وإدخال عناصره في ديوانه "النشيدة" ، لقد اختار الشاعر المقامات كونها من الفنون النثرية الغنية بالأساليب الإبداعية والفنية، حيث أبدع في الألفاظ والعبارات واللغة الرفيعة والمدهشة.

5-5/ التناص " التضمين" :

فالتضمين إنه من التقنيات التي كانت معروفة منذ القديم ، أما حديثا فقد عرفت في الساحة الأدبية باسم التناص ، إذ أصبح الاعتماد عليه في العمل الابداعي ضرورة لما يخلقه من جمالية، وفنية تجعل القارئ يتوقف في كل مرة ليرجع لهذه النصوص سواء كانت قديمة أم جديدة ، كذلك تجعل من النص منفتحا على العديد من الدلالات والتأويلات.

وانطلاقا من فكرة أن كل نص وليد نصوص سابقة، فاليوم أصبح العثور على نص مستقل ومنفرد أمر يكاد يكون مستحيلا، لأن تقنية التناص تسمح للنصوص الدخيلة بالتفاعل

[1] – عبد الناصر هلال ، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 154 .

والتقاطع و التحول، وتعيد إنتاج ذاتها من خلال توظيفها في نصوص جديدة ، أي أن إحضار نصوص غائبة ما هو إلا بعث الحياة فيها، وجعلها أكثر ديناميكية وحيوية، هذه التقنية موجودة منذ القديم ومتداولة وبالطبع فالشاع استفاد منها كونها تجعل النص أكثر انفتاحا،علي النصوص الأخرى.

وما نلاحظه أن مصطلح التناص وبانفتاحه على العديد من النصوص، ساهم كذلك في انفتاح الأدب على الفنون الأخرى .

ومن هنا تولدت قضية تداخل الأجناس الأدبية والاستفادة من بعضها البعض، وما تعلق بها من قواعد وأساليب كانوا يعتمدون عليها في كتابة أشعارهم ، لأن الديوان يعالج قضية تتعلق بالمعرفة وقضايا العروض وموسيقى الشعر والأوزان الشعرية، كذلك أمور الفقه واللغة وما ينبغي أن يتسلح به المبدع من علوم ومعارف أخرى، حتى يتمكن من كتابة أعمال تنفرد بطابع التميز والأصالة ، لقد مزج الشاعر النثر بالشعر وجعل من كليهما أداة للتعبير وهو في ذلك يحاكي الهمذاني في هذا الأسلوب.

لقد وظف الشاعر تقنية التناص في كل المقاطع وفي كل سفرة يمر بها، ليتعلم منها علما

نافعا هذا الإقتباس تمثل في آراء وأقوال النفري وذلك في المقطع الأول أثناء النصيحة التي قدمها لأهل المعرفة حتى يسيروا على نهجها فيقول:

إذا النفري يقول للكهل، "الباطل

يستعير الألسنة ولا يوردها موردها كالسهم تستعيره ولا

نصيب به، رأس الأمر تعلم من أنت، خاص أم عام، فإن

لم يعلم الخاص أنه خاص هلك، هذه عبارتي وأنت تكتب

، فكيف وأنت لا تكتب. فقيمة كل امرئ حديث قلبه"[1]

أما المقطع الثاني الذي تميز باقتباسات أشعار كثيرة للشعراء القدامى لأمثال : ابن مقبل ، ذي الرمة ، المتنبي ، عبد بني الحسحاس ، امرؤ القيس ، النابغة ، أبي وهب ، الفرزدق ، قيس بن معاذ ، ابن أبي زرعة الدمشقي.....وغيرهم من شعراء العشق الذين هاموا به وتصوفوا ، حيث كان يقول من شعر هؤلاء و يورده بين طيات السرد ، وهي أشعار غزلية تصور حالة عشق"علاء الراوية" للحروف والمعاني والألفاظ والبيان؛ يقول :

فقلت متهللا عرفتك، وأنشدت لذي الرمة:

ولمْ ينْسني مياً ترا خِي مَزارها

وصرف الليالي مرها وانفتالها"[2]

كذلك نجده يقول في موضوع آخر وهو ينشد فيه امرئ القيس وأفضل ما قيل في حالات العشق؛ يقول:

"فمثلك حبلي قد طرقت ومرضع

فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا ما بكى من حلفها انصرفت له

بشق، وتحتي ثقها لم يحول "[3]

وكذلك الأمر مع بقية المقاطع الأخرى التي تعكس وبصورة واضحة اعتماد"**علاء عبد الهادي**"على إقتباسات شتى لشعراء الفحول، وفي أغراض عدة: كالمدح، النصح والحكمة ،

[1] – علاء عبد الهادي ، النشيدة ،(د، ص) .

[2] – المصدر نفسه ،(د، ص) .

[3] – علاء عبد الهادي، النشيدة ،(د، ص) .

المعرفة والعلم الغزل.... وسير الشاعر على نهجهم وتتبع خطاهم في كتابة الشعر والقصائد ، هذه الأشعار ما هي إلا رحلة عبر الزمن قام الشاعر بتتبعها وبتسلسلها تحكي لنا عن حال الشعر قديما، كما تعكس لنا العلم والمعرفة التي يجب أن يتحلى بها الشاعر الفحل.

وبما أن هذه التقنية كذلك موظفة في المقامة فالشاعر اتخذ من المنهج الشكلي لتشكيل ديوانه" النشيدة "، حيث قام بالاستفادة من أسلوب الإقتباسات الشعرية لشعراء قدامى ، قاموا بالتأصيل للغة العربية وتقعيدها من جميع النواحي الأدبية اللغوية ...الخ ، قام بعرض أرائهم و وجهات نظرهم في مختلف الدراسات التي قاموا بها.

5-6/ الوصف الخارجي :

هذه التقنية التي وجدنا آثارها واضحة في ديوان "النشيدة" ، إذ يقوم علاء الراوية أثناء سفره الثالث في مقام العشق و هو يصف لنا الشاعر النساء اللاتي كانت تتوافد عليه في كل مرة، يقول الشاعر :

" فلما وافت الشمس

غروبها، وباح الليل بأسراره، وشقت السماء عن لون

بردتها، إذا وجه يطل لإمراة وضيئة جميلة الأنف، حسنة

العينين دعجاء هضيم، "[1]

و يقول في موضع آخر في مجال الوصف :

"وَرجعتُ إلى مَكانِي، ونِمتُ حتى حلَّ عَصرُ اليومِ الثالثِ وَبينمَا

أنا أتَفكرُ فيمَا حدثَ إذا امرأةٍ لفَّاء وَسيمةٍ ، رعْبوبةٍ ، عُطبولٍ

[1]- علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د، ص) .

أمامي"[1]

و غيرها من مقاطع الوصف التي وجدناها أثناء دراستنا لهذا الديوان خاصة في مقطع (مقام العشق) ؟ إذ يصف"علاء الرواية" النساء و يركز علي الوصف الخارجي، لهذه الشخصيات التي كانت تظهر له في كل مرة في هيئة مغايرة هذا االدمج (الوصف مع السرد)،" يقوي الوظيفة التأثيرية و يعزز الإيهام بواقعية ما يرى "[2].

كذلك نجده في موضع أخر يقوم بوصف الحرف فيقول:

" **الحرف لغات و تصريف، تفرقة وتأليف ومقطوع و منهم و**

معجم، وأشكال وهيئات، والذي أظهر الحرف في لغة هو الذي

صرفه ، والذي صرفه هو الذي فرقه"[3]

أيضا نجد الوصف بصفته آلية تعمل على إبطاء حركة السرد في قوله :

ذلك المعنى هو معنى

واحد، ذلك النور هو نور واحد ذلك الواحد هو الواحد

الأحد "[4]

هذا الوصف يتجلى في وصف "النفري" الذي سمعه"علاء الراوية"، حيث أخذ"النفري" يتكلم مع كهل حول المعرفة ، كذلك نجده يقول في مجال الوصف:

" **الحرف ناري ، الحرف قدري ، الحرف حتمي من**

---

[1]– المصدر نفسه ، (د، ص) .

[2]– بسمة عروس ، التفاعل في الأجناس الأدبية ، ص312 .

[3]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د، ص) .

[4]– علاء عبد الهادي ، النشيدة ، (د، ص) .

أمري، الحرف خزانة سري، الحرف حجاب، وكلية الحرف

حجاب، وفوعية الحرف حجاب.اخرج من بين الحروف تنتج

من السحر، فالحرف فج إبليس"[1]

لقد تفنن الشاعر في مزج الطابع السردي بالشعري إذ عدها تقنية وخاصية لبناء ديوانه النشيدة ، حتى يحقق فعل التجريب فانتقى أسلوب المقامة الشكلي في ديوانه، ليخلق لنا الشاعر جمالية وفنية تجعل المبدع يخرج من الطابع القديم المألوف نحو استراتيجية مزج وتداخل الأجناس،هذه الطرائق التي استخدمت من قبل هؤلاء الشعراء"وإنما كانوا يقصدونها قصدا واعتمدوها موضوعات وصفية لنصوصهم "[2]

الوصف من الآليات التي يجنح إليها الشاعر داخل النص كونها تمثل بالنسبة له استراحة واسترخاء للحكي ، "وهو من الأنواع التي سيتخذهما ليبطئ بها حركة الحكي داخل النص ، كذلك يلعب الوصف دورا آخر يتمثل في توضيح وتفسير وبيان شكل الأحداث وبيان سياق الحكي"[3].

إن الإعتماد على مثل هذه التقنيات جعل ديوان" النشيدة " قار على التجاوز و التخطي والإنفتاح على أجناس أخرى ، إذ يستطيع النص أن يحتوي عل أكثر من جنس أدبي وهو الأمر الذي يجعله أكثر كثافة وشمولية وحركة تجعل القارئ يحس بالمتعة أثناء القراءة والإنتقال بين الأجناس من شعر إلى نثر إلى قصة مسرحية.....الخ.

لكن ما يمكن قوله أن الشاعر عندما يعتمد مثل هذه الخاصية : تداخل الأجناس الأدبية ، فهذا الأمر يجعل من عمله خليطا وإنما هذه الأجناس تتداخل وتتفاعل مع النص، فلا تفقده

---

[1]– المصدر نفسه ،(د،ص).

[2]– زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع ، ص 173 .

[3]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 135.

خصوصية، " حيث يصبح النص أصلا واحدا لتنويعات مختلفة ، وبذلك نجد أن التفكير النقدي كان يحاول إرجاع المتعدد إلى الواحد ، والمختلف إلى المؤتلف ، والجمع إلى الفرد من خلال البحث عن جوامع مشتركة بين مختلف الأجناس ، رغم اختلافهم ورغم إقرار النقاد أنفسهم بهذا الإختلاف"[1]

وهذا لأن المتلقي / القارئ أصبح يحس بالضجر من النموذج الواحد أي التقليد التام لهذا ابتكر الكاتب/ المبدع شكلا جديدا لخطاباته، لكي يدخل المجال الإبداعي في الكتابة الجديدة ، وبهذا يكون تعدد القراءات المبدعة التي تنفتح علي هذه النصوص الجديدة.

6/ القصيدة التفاعلية:

انفتحت النصوص الإبداعية التجريبية للشاعر"**علاء عبد الهادي**" على العديد من الميادين متجاوزا بذلك التقاليد والأشكال السائدة المتعارف عليها ، وأصبح يؤسس لنص يجمع فيه بين الأجناس الأدبية المختلفة : كالمسرح ، الأسطورة ، السرد ، الحوار ، الرموز .... ومنه يؤسس لعلاقة وطيدة تربط بين الشاعر والقارئ.

اعتمد الشاعر على تقنية تجريبية أخرى ظهرت مؤخرا في الساحة الأدبية ، وأصبحت تطبق على العديد من النصوص الحداثية ومن خلالها انفتح النص الشعري على محطات أخرى ، أخرجته من قيوده القديمة لتجعله يبحر في مجال التجديد والمغامرة ،ألا وهي تقنية مزج وتداخل الأجناس في بنية النص إنها ليست تقصيرا من الشاعر، وإنما هي آلية تجعل النص منفردا بجماليته الخاصة.

لقد اتخذ الشعر التجريبي مسارا جديدا في مجال الكتابة والتأليف، إذ أصبح الشاعر يمزج بين الأجناس الأدبية داخل نصه ليجعله خليطا متجانسا من البنيات المتنوعة.

[1]– بسمة عروس ، التفاعل في الأجناس الأدبية ، ص 155 .

ولعل هذه السمات التجريبية التي قام "**علاء عبد الهادي**" بتطبيقها على الديوان نجد استخدامه لتقنية جديدة وهي: القصيدة التفاعلية أو الرقمية، ، فالقصيدة التفاعلية هي نوع من النصوص التي يمكن أن نجعلها على الورق : " إنها ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني ، معتمدا على تقنيات التي تنتجها التكنولوجيا الحديثة ، ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية تتنوع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقي / المستخدم الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء ، وأن يتعامل معها إلكترونيا وأن يتفاعل معها و يضيف إليها ويكون عنصرا مشاركا فيها "[1]

إذن هذا النوع من القصائد لا يعد سوى نمط متجدد لما اقتضاه العصر من تطورات وظهور الشاشة الزرقاء، وضرورة التفاعل والتأقلم مع متطورات العصر.

إن القصائد قديما كانت تقدم على الورق وحتى المتلقي يلقى متعة عند ملامسة الكتاب والتعامل معه، لكن العصر الحديث فرض علينا نوعا من الإنفتاح والتغيير. إذ أصبحت القصائد تجسد على شاشة الحاسوب إضافة لاحتوائها على مميزات كالرسم ، الموسيقى ، الصور ، الحركة ، تموج الأبيات ، الألوان ، الروابط ... إنها نوع من الأشكال الإبداعية التي تمنح المبدع الفنية والمعرفية.

و لاشك أن لهذه التطبيقات تأثيرا على المتلقي حيث تزيد من قدرة إستجابته لهذه النصوص.

لقد استطاع الشاعر أن يغامر في التجريب وذلك من خلال خروجه من القواعد القديمة ليشكل خروقات في مجال الشكل والمضمون، وهي الصفة المميزة للنص الحداثي التجريبي، لقد تمكن الشاعر من جعل القصيدة التفاعلية مقدمة على الورق . كذلك خرق قاعدة من

[1] – فاطمة البريكي ، مدخل إلى الأدب التفاعلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006م ، ط1، ص 77.

قواعدها التي تكمن في قصر طولها . وديوانه "إيكاروس أو في تدبير العتمة" يوضح ذلك كونه ينتمي للشعر القصصي.

لقد إستفاد الكاتب مما يسمى بقصيدة الومضة Flachpoetry وهي كذلك نصوص تعتمد على الوسيط الإلكتروني؛ إنها نوع من القصائد التي تزيد التشويق و الإثارة و الإعجاب في نفس المتلقي.

وتعرف **فاطمة البريكي** قصيدة الومضة " أنها قصيدة مكثفة ومختزلة ولدت نتيجة تزاوج الشعر بالتكنولوجيا ، يثير هذا النوع الدهشة والإعجاب لدى المتلقي ، يعتمد بصفة مباشرة على الوسيط الإلكتروني إنها نتاج تطور الشعر التفاعلي"[1]، وأيضا نجد أنها:

" نوع من المقاطع الشعرية الإبداعية التي تنفرد بخصائص ومميزات لقصر طولها، وإعتمادها على الموسيقى ، الإيجاز ، عدم التقيد بالزمان والمكان ، وهذا ما يجعلها أمام مدونة متشعبة المظاهر ومتداخلة الأبعاد ، كأنها ذلك النص المترابط عبر عقد إتصالية متشبعة"[2]،كما تعددت المميزات التي تبنى عليها القصائد التفاعلية، حيث نجد الشاعر

وظف العديد من تقنيات قصيدة الومضة والمتمثلة في شكل المقطع المموج ، السواد والبياض ، الحذف الذي يجعل القارئ يهيم ويفتح له باب التأويلات ، إنه الأسلوب المناسب، الذي أبدع الشاعر في توظيفه كونه يواكب تطورات العصر.

لقد إتخذ الشاعر وسيلة في نقل موضوع ديوانه" إيكاروس أو في تدبير العتمة، حيث استعمله لغرض التعبير عن قضايا مجتمعه مصر وتصوير كل أنواع المظاهرات والصور و الحروف ومظاهر الظلم والإبتزاز التي عاناها شعبه، كذلك هذه التقنية أتاحت للشاعر فرصة جعل

---

[1]– فاطمة البريكي ، مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 87.

[2]– حسين عبد الغني الأسدي ، المدونة الرقمية الشعرية ، التفاعل المجال التعالق ، مكتبة الشعر التفاعلي الرقمي ، العربي ، بغداد ، العراق ، 2009م ، ص 34.

القارئ يعود لهذه الروابط* ويطلع عليها بشكل أدق ويستمع حتى لبعض الخطابات، التي تلقى للشعب في تلك الفترة .

لقد جعل الشاعر القارئ يقوم بتوظيف جميع حواسه لقراءة وفهم ديوانه" إيكاروس أو في تدبير العتمة" ،إذ جعل الروابط تقوم بتصوير وشرح ما جاء في ثنايا الفصول والعناصر التي تحتوى عليها، حيث قام الكاتب بجعل روابط الحكايات في آخر صفحات الديوان وجعلها متسلسلة حسب ما جاء في عناصر الديوان، مما سهل عملية العودة إليها،

وقام بعنونة هذه الروابط تحت مسمى: "روابط الحكايات "[1].

إذ تمثل مرجعا بل مصدرا لما جاء في مضمون الحكايات الواردة في الديوان، إنها حكايات واقعية تعبر عن واقع المجتمع المصري و تصور تضحياته وصموده أمام الظلم والإستبداد.

كل فصل في الديوان أورده الشاعر بعنوان، و جعل باقي الحكايات التي تنضوي تحته تحمل كل واحدة منها رابطا ومثال ذلك ما يلي:

1- بداية حكاية: عنوان الفصل

hiLT8http://www-youtube.com/watch?v:x.Aqfq

من ذاكرة نكسة 68 "[2] عنوان الحكاية : المطارد

أثناء إدخال الرابط على صفحة اليوتوب والتي تصور لنا ذكريات من نكسة 1968 وصور الشهداء والموتى؛ إنها صور مؤلمة تعبر عن تضحيات الشعب وخضوعه للاحتلال الغاضب، كذلك نجد مع هذا الفيديو أغنية عبد الحليم حافظ بعنوان:" عدّى النهار".

* الرابط : هي إشارات و كلمات نجدها في النص الرقمي ، غرضها توضح للمتلقى بعض الأمور الغامضة ، كما أنها تختزل العديد من الأشياء التي يريد الشاعر نقلها للقارئ .

[1] – علاء عبد الهادي ، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص 243 .

[2]– المصدر نفسه، ص 243 .

2-روابط حكايات العطب ومواريث الفساد : عنوان الفصل

http://arabic.people.com.cn/31662/3056275-html

توقيع إتفاقية " الكوبز " [1] عنوان الحكاية : طفل شوارع

هي عبارة عن عقد لشراكة بين مصر والو .م .أ* يقضي بتصدير منتجات معفاة من الجمارك، بشرط وجود مكونات من إسرائيل في هذه المنتجات وإنتاجها في مناطق صناعية معينة.

:13665 http://www.adelamer.com/vb/showthread.php?t

الفساد المنهجي في نظام مبارك "[2] عنوان الحكاية : سيدة الظلال ... الحبيسة

تحكي هذه المقاطع عن الفساد الذي بناه الرئيس الراحل"**حسني مبارك**" وتأثير نظامه الفاسد على الشعب المصري، الذي وعى فيها بعد حقيقة الأمر وخرج مشكلا لحراك كبير يعبر عن رفضه لرئيسه والمطالبة بتنحيه من الحكم.

3- روابط حكايات الصيد والحيوان : عنوان الفصل

http :www.youtube.com/watch ? V=hbbyoxKLMxg

شهداء ثورة 25 يناير المصرية 2011 "[3] عنوان الحكاية : المديان

هي صورة لموتي وضحايا الحرب

[1]- علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص 244 .(* و.م.أ: تعني الولايات المتحدة الأمريكية.)

[2]- المصدر نفسه ، ص 245 .

[3]- المصدر نفسه ، ص 253.

4-روابط حكايات الثورة والعاشقين : عنوان الفصل

http:/arabic.cnn.com/2011/egypt.2011/12/18 egypt.clashes

latest/index.html "[1] ⟵ عنوان الحكاية"

أحداث مجلس الوزراء رمادي أخضر اللون

هي مجموعة من اشتباكات التي وقعت بين قوات عسكرية ومجموعة من المعتصمين أمام مجلس الوزراء المصري، وذلك بسبب فض ومحاولة القوات العسكرية إيقاف الحراك والإعتصام الذي قام به الشعب في وجه الرئيس، مما أدى إعتدائهم على المعتصمين وضربهم .

5- روابط حكايات الصيد والحيوان : عنوان الفصل

1-ابن بريح

http://www.youtube.com/watch?V=zHDsthofNAQ2

feature=related عنوان الحكاية : ابن بريح

تعرية فتاة و سحلها في 17-12-2011 "[2]

وهي حادثة وقعت لفتاة مصرية حيث قام شرطة مصر بتعريتها في الشارع والإعتداء عليها، هذه الحادثة التي أحدثت ضجة في مصر عارمة مما خرج نسوة مصر في حراك مهيب تضامنا معها.

إن هذا النوع من التوظيف يساهم في إضاءة المتن وتوضيحه أكثر خاصة، وأن المتن يحتوي على مظاهر الغموض، التي تصعب الفهم وتجعل الوصول إلى الفكرة العامة أمر صعب، هذه الروابط تمنح الفرصة للقارئ بالعودة لها والإطلاع أكثر على ما جاء في ذلك

[1]- علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 247 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 250 .

العنصر،أو تلك الحكاية ليرى القارئ مظاهر الحراك والموت والقصف والإغتصاب والظلم و...الخ ،التي عاشها الشعب المصري أثناء ثورته ضد الرئيس الراحل" **حسني مبارك**".

الديوان هو عبارة عن مجموعة من الحكايات الواقعية الإجتماعية، التي أوردها الشاعر بأسلوب شعري تحمل في طياتها يوميات من ثورة 25 يناير 2011 .

إستفاد "**علاء عبد الهادي**" من تقنية الروابط الموظفة في القصيدة التفاعلية الالكترونية، وجعلها في ديوانه الورقي حين كان توظيفه لها مختلفا نوعا ما .

إذ جعل الروابط في نهاية صفحات الديوان بشكل متسلسل ومتتابع لهذه الروابط، وأثناء العودة لها نجدها تصور الأحداث والمواقف الواقعة في مضمون ما جاء في فصول الديوان، إذ قام الشاعر بعملية إسقاط وتحويل لما جاء في هذه الفيديوهات، وجعلها ممثلة في شكل كتابة وكلمات تنطق وتصور و تسرد لنا الأوجاع و الآلام اليومية للشعب المصري.

إن هذه الروابط تحمل المتلقي على فهم الموضوع كما أنه يمثل صلة وصل بين المتن والعالم الخارجي الواقعي ، بالنسبة"لإيكاروس أو في تدبير العتمة" إنه نوع من الإبداع مارسه الشاعر، وذلك قصد تحويل ديوانه إلى فصائد شعرية تفاعلية.

هذه الروابط تمثل في الديوان قصائد قصيرة إذ أننا و بالرجوع إليها نكتشف المغزى العام أو القصة التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي.

لقد جعل الكاتب الروابط تتحدث لأن الألفاظ لم توفي حق الحوادث التي عالجها الشاعر، إذ جعل الحكايات الشعرية تلبس ثوبا جديدا معاصرا يعبق برائحة الأنموذج القديم، و جمع فيها بين الشكل القديم للقصيدة مع الاستفادة من تقنية الروابط.

7/ قصيدة الومضة:

قام الشاعر كذلك باستخدام تقنيات التعبير الموجودة في قصيدة الومضة، واشتغل عليها في ديوانه" إيكاروس أو في تدبير العتمة " يقول الشاعر :

"**وبعض الظلام العفيف الذي ....**

.....

لا يطيل الزيارة "[1]

لقد جعل علاء القارئ يفتح باب التأويل حول هذه العبارة، إنها استعارة بحيث أنه جعل الظلام كالصدق الذي لا يطيل الزيارة.

لقد جعل الشاعر القارئ يسبح ببصره أثناء تصفحه لديوان" إيكاروس أو في تدبير العتمة "وذلك من خلال اللعب الحر بالعبارات وتشكيلها على الصفحة، والاعتماد على خصائص قصيدة الومضة التي تعتمد على الحرية والحركة في التصرف بالعبارات وبعثرتها لتخلق في النص العديد من التأويلات، كذلك تقنية السواد والبياض وما تضفيه من قدرة ايجابية تفتح لدى القارئ قراءات متعددة، كما تجعله متشوقا أكثر لمعرفة النص.

يقول الشاعر:

"**حقائب جلد تسير..... حقائب جلد تسير..... ... حقائب**

جلد تسير .... حقائب جلد تسير ..... حقائب جلد تسير ...

حقائب جلد تسير ..... حقائب جلد تسير ..... حقائب جلد

تسير .... حقائب جلد تسير ..... حقائب جلد تسير .....

حقائب جلد تسير ..... حقائب جلد تسير ....."[2]

هذه المقاطع التي أوردها الشاعر بصيغة التكرار الدالة على التأكيد، لكن ما نلاحظه أن الشاعر في هذه المقاطع فضل السكوت بمعنى أن العبارات أصبحت عاجزة، وقاصرة أن تعكس الحالة التي كان الشاعر يشعر بها، هذه المقاطع تعكس نغما موسيقيا تأنس له الأذان وترتاح له أذن السامع وتجعل عقله يبحث عن سبب تكرار الشاعر لهذه العبارة،

[1]– علاء عبد الهادي ، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص 35 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 76 .

إن هذا التكرار الذي يقارب عدده الست مرات، ما هو إلا تأكيد من الشاعر على مرارة الأحداث التي عاشها المصريون في فترة حكم "**حسني مبارك**" والسماح للعدو بالسيطرة على بلادهم والإستيلاء على ممتلكات الشعب أمام أعينهم، واستعمارهم بطريقة غير مباشرة. لهذ أفضل الشاعر التكرار وكتم الكلمات العاجزة عن التعبير وراء تلك نقاط الحذف، وترك مهمة القراءة العميقة والتفسير والتأويل للقارئ، الذي يمكنه ملء هذه الفراغات بما يجده مناسبا لفك شفرتها و دلالاتها الملغزة.

كما نجده كذلك اعتمد على تقنية الحركة والحرية في التصرف على الورقة، و وضع الكلمات بأشكال هندسية، في قوله:

"**وكل نافع .... مهمل!**

على .. وشك..

الرحيق"[1]

استعمل الشاعر كلمات مضمرة في هذا المقطع كما استفاد من علامات الترقيم (علامة التعجب ونقاط الحذف، ونقطتي التواتر) في نصه الشعري التي هي من التقنيات الحديثة، لعل الشاعر وظف الحذف هروبا من إكمال الوصف والتعبير وسرد الأحداث.

إنها تقنية تخلق العديد من التأويلات، و نجدها كثيرة في الديوان وكأن الشاعر ترك للقارئ حرية إكمال القصة وتوقع أحداث العنف والألم والعذاب والموت.

لقد جعل الشاعر مقاطع الحذف في ديوانه كلام سري، فبالعودة إلى الروابط نجد هذه الفراغات تمتلئ بمعاناة الشعب المصري وكفاحه .

هذه التقنية ما هي إلا إبداع من الشاعر، أساسه الإنقطاع عن الكلام لينوب عنه الطابع التصويري، الذي يجعل القارئ يوقظ ذهنه لتشكيل مجموعة من الدلالات والتأويلات.

[1]– علاء عبد الهادي ،إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص 117 .

ثانيا:التجريب و ظاهرة التشكيل البصري

1/ مفهوم التشكيل البصري:

التغيير الذي مس التلقي المعاصر ساهم في إدراج البصر في عملية التواصل بين القارئ والنص. هذا الأخير الذي أصبح تأثيره على القارئ من الداخل إلى الخارج، فالتلقي اليوم أصبح يعتمد على العين لا على السمع لأن الخطاب لم يعد مجردكلمات، وإنما أصبح يخدم عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق البصر.

لقد استثمر الشعراء المعاصرون العديد من التقنيات والأدوات من بينها نجد تقنية التشكيل البصري، الذي فتح الأبوابلهم حتى يحققوا بنصوصهم الإبداع ،و منه تحولت القصيدة من الطابع الشفهي إلى الطابع البصري لتتحول إلى قصيدة ترى لا قصيدة تقرأ.

1-1/المفهوم اللغوي :

تعرف المعاجم الحديثة التشكيل البصري كما يلي:

جاء في معجم اللغة العربية "**لأحمد مختار عمر**" في مادة (ش.ك.ل) ما يلي ،" شكل ، يشكل ، تشكيلا ، فهو مشكل والمفعول مشكل وشكل الفنان الشيء صوره عالجه بغية إعطاء شكل معين.

ويقال : شكل خطرا : تسبب في وقوع ضرر"[1].

ما يمكن ملاحظته أن هذه اللفظة اتخذت العديد من المفاهيم والمصطلحات وارتبطت بمجال الرسم والصورة والهندسة ، وهذا ما يؤكد" أنها من مصطلحات الفنون البصرية ، الفنون

[1]– أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2008م ، ط1 ، مجلد 1 ، ص 1227.

التشكيلية ، فنون تصور الأشياء تمثلها ، كالرسم والتصوير والنحت، والهندسة المعمارية"[1]، وهذا ما يدل أن اللفظة لم تخرج من معناها الذي وظفت لأجله.

1-2/المفهوم الإصطلاحي:

هي مجموعة من التقنيات التي أفرزها التجريب ، يقوم الشاعر بالاستفادة منها في عملية الإنتاج والتلقي ، هذه العلامات تدفع المتلقي فور بدء التعامل معها إلى استخلاص دلالات مرتبطة بالنص منه تنطلق وإلية تعود، بمعنى أن هذه الدلالات تمثلها هذه التقنيات البصرية التي يجسدها النص.

والتشكيل هو تلك الثقافة التي تشتغل على الصورة والأشكال تتضمن معاني الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف بحثا عن ذلك الشكل الذي لم ير من قبل يهتم بالمنظر الشكلي البصري في العمل باعتبار عملية الإدراك الأولى تتجه نحو البصر.[2]

هذه الحرية في التصرف مع القصيدة إنما يعود إلى الرغبة في كسر المألوف، والقفز بالشعوب قفزة عالية حتى يعود كما كان من قبل ديوان العرب.

إن انتقال الشعر من الواحدية إلى التعددية جلب معه تغيرات عديدة" فكما يقول **لوتمان:** الثناء ليس هو التجاوبات المثالية لأشكال نهائية في السابق ، بل هو ابتداع تجاوبات جديدة"[3]، ومنه نجد هذا القول الذي يدعو إلى مواكبة العصر والسير في طريق التطور والتقدم والتأثر بالآداب الأخرى ، حتى تكتسب النصوص تلك الحيوية والدينامية التي تجعلها حية دوما في ذهن المتلقي ، وتكسبه المتعة البصرية والقرائية.

---

[1] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 1228.

[2]– بتصرف، محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950–2004م ،النادي الأدبي والمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2008م ، ط1، ص 21 .

[3]– محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال،المغرب، ط1 ، 1999م، ص 113.

ويعرف"**الصفراني**" التشكيل البصري بقوله :" منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين و التشكيلات التي تحمل خبرات ورصيد الشعوب الحضاري و تتصف بسماتها ، وهي نامية ومتجددة وذاتية وديناميةً "[1].

تعد ظاهرة التشكيل البصري من الظواهر البارزة في النص الشعري، يعود سبب ظهور مثل هذه التقنية للتطور و التجدد الذي عرفه الأدب في الآونة الأخيرة، والإحتكاك بالعديد من العلوم والثقافات الأخرى التي تملك خاصية التواصل وإيصال الدلالات والأفكار.

ويرجع إهتمام الشعراء الحداثيون بهذه الظاهرة لأنها تمنحهم الحرية في النص ، لا تعرف الثبات والإستقرار ، كما تعطى لأعمالهم سمة التميز والتفرد ، فكل عمل لا يشبه الأخر ومنه نجد أنهم سارعوا للإهتمام بظاهرة التشكيل البصري كونها تستخدم في إنتاج دلالات لانهائية "وتمارس قمعا وتسلطا على المضمون الذي يريد أن يتشكل".[2]

إذن نستنتج أن التشكيل البصري يعني الإهتمام بالصورة البصرية المتشكلة في الأعمال الشعرية ، ومحاولة تأويلها وأن الإشتغال عليها يكون عبر العديد من الآليات المساعدة " وبناء على هذا فالتشكيل هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أ كانت على مستوى البصر/ العين المجردة ، أم على مستوى البصيرة / عين الخيال "[3].

من هذا القول نرى أن التشكيل ليس تقنية واحدة وإنما هو عبارة عن تشكيلات مختلفة، تستهدف العديد من جوانب القارئ تحمل دلالات نفعية أم جمالية أو فنية إبداعية وذلك حسب النوع الذي استثمر في النص.

[1]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 21.

[2]– المرجع نفسه، ص 20 .

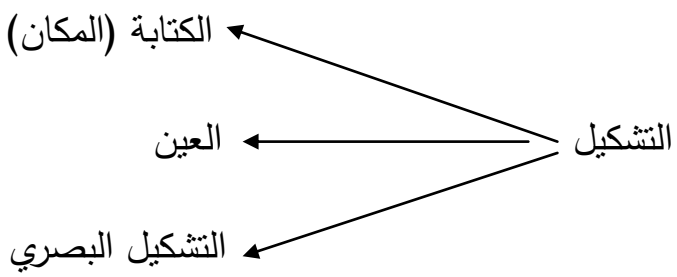
[3]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 18.

للتشكيل العديد من التقنيات منها ما يكون على مستوى الرسم الذي يشتغل على الجانب الشكلي (كخط اليد ، الأشكال الهندسية أو فنية)، هذه التقنية لها دور فعال في إحداث التواصل مع القارئ وإثارة رغبته في مواصلة القراءة.

إضافة إلى ذلك نجد أيضا جانب الطباعة والتأليف الذي يخدم جانب (العتبات، تقسيم الصفحة، إضافة إلى لعبة السواد والبياض) " وما تختزله من إيقاع جسدي يحرك النص وينقله من جموده لحيويته، ومن جسد ميت لجسد حي ما ينفطر بين صلب النص وتراثية لذة ومتعة"[1].

فضلا عن الجانب السينمائي وما يميزه من خصائص متمثلة في (المونتاج واللقطة السينمائية)، فكلها تشكيلات بصرية قام الشاعر" علاء عبد الهادي" بالاستفادة منها في خلق حيوية بصرية ومتعة لا نهائية ، منذ فتح الديوان وتصفحه حتى نهايته.

وفي الأخير يمكن استخلاص مكونات التشكيل من خلال الرسم الموضح في الشكل الذي خصه الصفراني في كتابه:"[2]



2/تجليات التشكيل البصري بالرسم :

ركز الإبداع الشعري عند"**علاء عبد الهادي**" على كل المظاهر الحداثية التجريبية ، من بينها ظاهرة التشكيل البصري والخروج من الطابع السمعي القديم ، ليصبح التعبير بالصورة

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ، ص 114 .

[2]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 19 .

والألوان والرسومات يعوض التعبير بالألفاظ والعبارات.

نعنى بالرسم بالشعر " أن يرسم الشاعر بمفردات النص رسوما معينة من أجل توليد دلالة بصرية."[1]

لقد أصبح المبدع فنانا يشتغل في بناء قصيدته على الفضاء الشكلي التصويري ، ويركز على تنظيم الأبيات والاهتمام بهندسة الورقة، ولعبة السواد والبياض، وبهذا صار النص منفتحا على العديد من القراءات والتأويلات.

لقد اعتمد الشاعر في أعماله الشعرية على هذه التقنية ، حيث ساهم في كسر رتابة المنهج القديم الذي يهتم بالصورة السمعية ، معتمدا في ذلك على الصورة البصرية التي تصنع التميز والمتعة، وكذلك لتحقيق قضية تداخل الأجناس، وذلك من خلال مزج الرسم مع الشعر ، واعتبارهما علامات تؤدي دورا في إيصال ما يريد الشاعر البوح به ، ومن هنا يكون قد ساهم في تشكيل قراءة جديدة وتوليد معاني وإشراك حاسة البصر في التلقي.

ينقسم هذا النوع الذي يشترك مع النص الشعري في تحقيق دلالات ومعاني إلى ثلاثة أنواع : رسم خطي ، رسم هندسي ، رسم فني، وكل نوع يتميز بمجموعة من المعطيات التي ينفرد بها سواء أ كانت دلالية أم جمالية ، إنها علامات غير لغوية يعتمد عليها المبدع لتوليد دلالات بصرية مرتبطة بالنص الشعري ومكملة له في الوقت نفسه ، فالصورة الشعرية تكمل النص والنص بدوره مكمل للصورة الشعرية ، وبهذا تتم عملية التواصل بين النص والقارئ.

لقد وظف الشاعر هذه التقنية حتى يسير في ركب التطور، ويواكب الجديد والمتغير ولغرض توليد دلالات بصرية، لأن الشعر اليوم أصبح يعتمد على المتعة البصرية التي ترتبط بالمضمون ومنه أصبح الشعر اليوم فنا يسعى لتحقيق النماذج بين مختلف الفنون الأخرى ، وبما أن الرسم أداة تسهم في إيصال المعاني والدلالات فهي قريبة من الشعر ، وأكثر

[1]– المرجع نفسه ، ص 65.

إلتصاقا به ، كما تسهم في منح النصوص بعدا ماديا متجاوزا بذلك اللغة، ومن هنا" أصبح التلقي يعتمد على البصر متجاوزا بذلك الكلمات والأفكار ليشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق البصر"[1].

إن الرسم يعتمد بشكل أساسي على الصورة التي يتم تأويلها إلى كلمات ، " كما تأخذ الرسوم المرفقة للنصوص دلالات أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطية للنصوص وسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، ويساهم في تشكيل قراءة جديدة ،وفي توليد معان أخرى بإشراك حاسة البصرفي التلقي "[2].

ومنه نستطيع القول أن هذه الأشكال تستهدف البصر مباشرة إنها عبارة عن ترجمة لما جاء في الكلمات ، وبالتالي يتم تأويلها انطلاقا من النص.

إن الرسم أصبح عاملا مساعدا في تشكيل الدلالة، فكما أكد **الماكري**" أن العلامات لا تخرج عن نطاق الدلالة اللغوية وبمجرد ما يباشر القارئ اتصاله بالنص المكتوب، تحتوي عينة النص في هيئته البصرية تلك وفي كليته التي يظبطها توزعه الفضائي".[3]

لقد اتكأت التجربة الشعرية المعاصرة على العديد من الممارسات الجديدة ، ومثال ذلك الاشتغال على الفضاء التشكيلي البصري،" هذه التقنية لا توضع اعتباطا إنما هي عمل مؤسس ومنهج يحمل رؤيا معينة ، الهدف منها ليس التجريب فقط ومسايرة طرق الكتابة الحديثة، وإنما هي إشراك أكثر من مبدع في إنتاجه وإعطاء النص فرص التجدد والتعدد

[1] – سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار و التمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006م ، ص 32 .

[2]– خرفي محمد الصالح، سيميائيات الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر ، الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، نوفمبر 2006م، ص 06.

[3]– محمد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، لبنان/المغرب، 1991م، ط1 ، ص 179 .

وترسيخه في ذاكرة القارئ عن طريق تميزه اللغوي الكتابي والفني، فالنص لا يخرج عن كونه موعدا ثنائيا لمبدعين هما القارئ والشاعر"[1].

إذن هذه الظاهرة ما هي إلا اشتراك للقارئ في عملية التحرير والكتابة، ومشاركة الشاعر في أفكاره وآراءه هذه الأيقونات والعلامات، التي يوظفها الشاعر في عمله لا بد لها أن تكون مزودة بعناصر دلالية وتأويلية تشد القارئ وتجذبه إليه، ومنه يتحول النص من كونه سمعي إلى بصري ، فأصبح الشاعر يستحدث العديد من الأشكال الإبداعية مهما كان نوعها بغية توليد معاني مرتبطة بالنص ساعيا في ذلك إلى إدخال حاسة البصر في التلقي والتأويل.

2-1/الأشكال الهندسية:

لقد ساهم الشاعر في أعماله الشعرية على كسر رتابة المنهج القديم الذي يهتم بالصورة السمعية متجها في ذلك على التركيز على الصورة البصرية حتى يصنع التميز.

ولعل أهم هذه التقنيات نجد استخدامه للأشكال الهندسية، والتي تضفي العديد من المفاهيم والدلالات في النص الشعري، فعبر عن مختلف هذه الأيقونات (مربع ، مستطيل ، مثلث، دائرة....) ليمرر عبرها للقارئ شفرات تعبر عن الحالة النفسية، وتعكس الدفقات الشعورية للشاعر ليكتشفها.

اعتمد الشاعر على تقنية الرسم الهندسي- الأشكال الهندسية-، وهي عبارة عن علامات أو أنساق سيميائية مرتبطة بالمضمون وتحيل إليه، حيث نجد أن " التلقي المعاصر للشعر العربي أصبح يعتمد على العين المجردة، لا على السمع، لأن الخطاب الشعري لم يعد كلمات وأفكارا فقط ، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق

[1]- خرفي محمد الصالح، ،سيميائيات الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر ، ص9 .

البصر"[1]، و تعرف هذه التقنية بأنها مجموعة من "الشكوك أو الرموز التي تنتهي إلى علمي الهندسة والرياضيات"[2].

يقوم القارئ بفتح الديوان وتلقي الأشكال الهندسية باعتبارها علامات بصرية، ويؤولها إلى دلالات وذلك حسب المضمون الذي وجدت فيه تحمل هذه الأشكال العديد من الدلالات وهذا هو جوهر التجريب، الذي يدعو للخروج من النمطية والتواضع ، وبما أن الأشكال في الأساس متنوعة ومتعددة فإنها تتوافق مع روح التجريب، الذي يدعو إلى كسر أفق توقع القارئ ليصدمه بمفاجآت.

استثمر الشاعر" **علاء عبد الهادي**" العديد من الأشكال الهندسية الشكلية ، وذلك قصد التعبير ومشاركة المتلقي في آلامه وأوجاعه،لأن وجود هذه الأشكال يؤدي إلى اختزال العديد من العبارات التي لا بد للقارئ من الوقوف عندها ومحاولة تأويلها وشرحها حتى يتمكن من إكمال القراءة . من أهم الأشكال الهندسية التي تناولها الشاعر في ديوانه" إيكاروس أو في أو في تدبير العتمة" ما يلي: شكل المثلث، شكل الدائرة، ثم شكل المستطيل التي سندرسها ترتيبا كمايلي:

1-المثلث: يعد هذا الشكل الهندسي من أكثر الشكول الموظفة في الديوان بأنواعه، فعلي حد تعبير "**الصفراني**" أن توظيف هذا الشكل " يكون تعبير عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى ، أو يمثل السماء يكون رأس المثلث إلى أدنى ، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء أي الكون"[3]

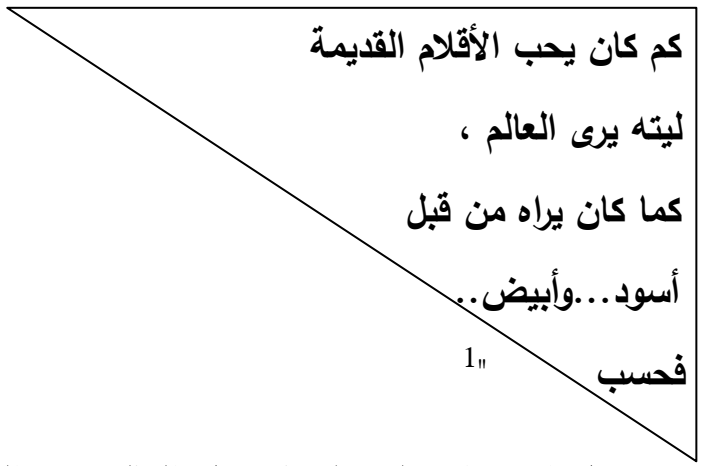
لقد زاوج الشاعر بين النصوص الشعرية والأشكال الفنية والتي برزت في الأمثلة التالية؛

حيث يقول:

[1]- خرفي محمد الصالح، سيميائيات الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، ص 11 .

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 33 .

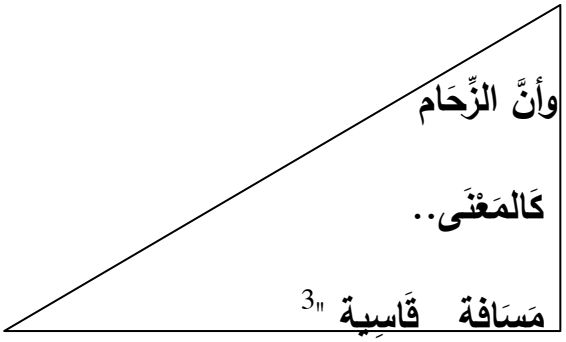
[3]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص43، 44.



نلاحظ أنه من خلال الاعتماد على طريقة شكل المثلث في الكتابة ، والتي تلائم طريقة النطق وتشكيل المقاطع، وبالتالي تشكيل النص دلاليا وفق طريقة القراءة وتجسيد الكلمات إذ يعكس لنا هذا المقطع شكل مثلث ذي قاعدة علوية.

توظيف الشاعر لتقنية الأشكال الهندسية حتى يوضح للقارئ دلاليا، معنى هذه الإيقونات حتى تقوم بمساعدته على توفير الدلالات وتسهيل عملية الفهم ، هذا النوع " يعتمد على اللغة في بعدها البصري مادة للبناء ، ولكن يختلف عنه في كون الأشكال التي ينتجها تتميز بطبيعتها الأيقونية."[2]

من بين هذه الأشكال نجد المثلث بأنواعه المختلفة، وبعد معاينة ديوان" إيكاروس أو في تدبير العتمة" وجدنا المثلث القائم ذي القاعدة السفلية ، مثال ذلك قول الشاعر:



[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أوفي تدبير العتمة، ،ص 173 .

[2]– محمد الماكري، الشكل والخطاب ، ص 244 .

[3]– علاء عبد الهادي،إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 130 .

جسد لنا هذا المقطع تلاؤم شكل الكتابة مع كيفية النطق التي تتلاءم مع النص، وبالتالي تم تشكيله دلاليا وفق طريقة القراءة و تجسيد الكلمات بطريقة صحيحة ، أوصل هذا الشكل للقارئ بصريا حجم الزحام والشعب الغفير المشارك في المظاهرات الداعية لإسقاط حكم مبارك لتتوسع رقعة المظاهرات عبر مسافات الوطن ويكون الشعب فيها متحدا ينادي بمطلب واحد و وحيد ، وبالفعل توسعت هذه الاحتجاجات حتى يتم الضغط على الرئيس بالتنحي والسقوط.

علاوة على ذلك تم العثور على نفس هذا الشكل مثلث قائم ، فاقد لوظيفته الصحيحة (مقلوب) وهذا وإن دل فإنما يدل على ثقافة الشاعر ورغبته في إحداث التغير و الانقلاب علي الوضع الذي يعيشه شعبه، للوصول إلي عالم آمن، وقد شكل هذا الطابع الهندسي المتميز من خلال الجمع بين اللغة والشكل الرياضي الهندسي.

من أمثلة هذا النوع نجد قول الشاعر:

ورقَة تأمنكَ .. تعودُ بهَا..

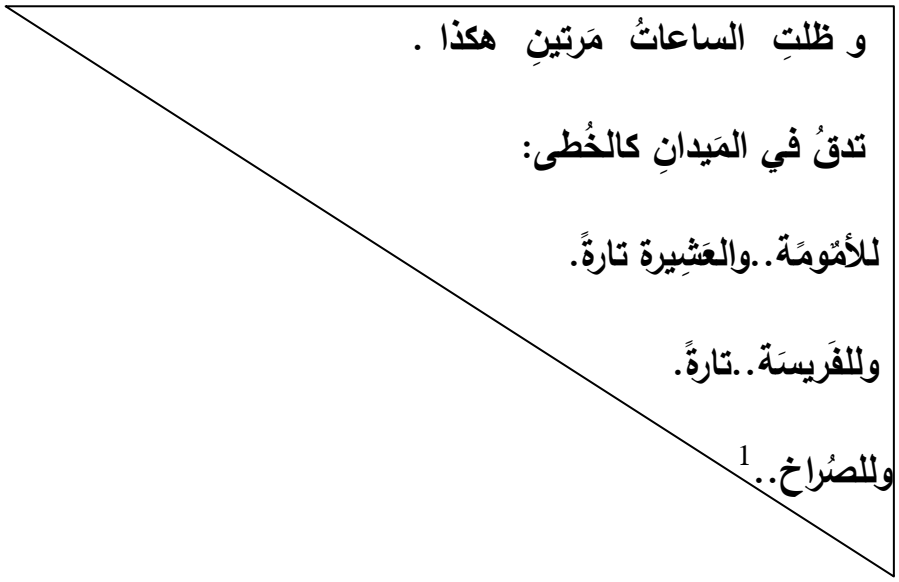
إلى عَالَم تألفُه..

دُونَ خوف"[1]

إضافة إلى هذا المثال نجد نفس النموذج؛

في قول الشاعر:

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 40.



[1]

أضافت هذه الرسومات جمالية وإبداع فني قائم على الزخرفة الموجهة للبصر ، حتى يتم التأثير في القارئ، متخذا من هذه النماذج مساحة للتأمل والمشاهدة والمتعة، قبل القراءة جسدت هذه الأمثلة للقارئ دلالات تكمن في وصف ميدان التحرير وصمود الشعب المصري في وجه الظلم والفساد، هذه الثورة التي خرج فيها الشعب في مسيرات مليونية.

كما ساعدت هذه الأشكال الشاعر على تفتيت الكلمات، و منحته الحرية في التصرف في العبارات واختزالها والتحكم بطولها وقصرها من سطر لأخر.

ومنه نستطيع القول أن الشاعر زاوج بين الرسم والشعر، حتى يساعد القارئ على الفهم إضافة إلى إشراكه في عملية التلقي وتوليد المعاني المرتبطة بالمتن.

2-الدائرة: وهي من الأشكال التي تعتمد في تشكيلها على المادة اللغوية، أي" أن هذه الأيقونات مجردة تشكلها الجمل والكلمات لتصنع لنا مجموعة من الصور التي يتم إدراكها بصريا."[2]

[1]- المصدر نفسه، ص226 .

[2]- بتصرف ، محمد الماكري، الشكل والخطاب ، ص 242 ، 243 .

لقد استحدث "**علاء عبد الهادي**" العديد من الأشكال الإبداعية الجديدة والمتمثلة في شكل الدائرة واستغل الدور الفعال الذي تلعبه في إعطاء دلالات بصرية.

ومن أمثلة ذلك النماذج التالية: فيقول الشاعر:

جسد هذا المثال استمرارية الحراك وكذلك توسع رقعة الثورة والمظاهرات لتشمل جميع بلدان مصر، حتى يكون صوت واحد يجمعهم صوت الرفض والسقوط، كذلك نجده في موضوع آخر مجسدا نفس الدلالة.

يقول:

جسد هذا الشكل الهندسي استمرارية الحراك والصمود في وجه الرئيس **حسني مبارك**، من خلال (جمعة الغضب) كل هذه الأمثلة كان الهدف من توظيفها وتشكيلها داخل هذا الشكل الهندسي مجسدا لدلالة واحدة هي الاستمرارية في الحراك والصمود، ومنه أصبح القارئ يوجه نحو نص ناطق ونص صامت، لتأسيس علاقة بين الشعر والرسم.

3-المستطيل: أما بالنسبة للمستطيل والتي كان له نصيب في الديوان، في قول الشاعر:

[1]- علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 178.

[2]- المصدر نفسه، ص 100.

كم كان ثقيلا .. ثقيلا ..

أن يحمل كل هؤلاء.. ويحيا..

هو النزيل الذي ..

عاش بالموت.

أو مات. بالحياة."[1]

ويقول في مثال آخر:

ربما لم تكونوا ، وكانوا..

أو ربما لم يكونوا..

ككل شيء هنا .. "[2]

في هذين المثالين تجسدت لنا تساوي المقاطع الصوتية مع تشكيلها الهندسي (نبرة الصوت) ، كذلك نجد هذا الشكل الذي تلائم مع الأليات ، حين تبدو غيرة الشاعر على وطنه وحبه له، إذن هذه الأشكال حققت التوافق بين الحالة النفسية و أشكالها بصريا.

أما المستطيل في المثال التالي جاء ليعكس لنا دلالة طول الخطاب والإسترسال فيه، وهذه ميزة ، هذا الشكل الذي يمتاز بالطول والمرونة ،

يقول الشاعر:

وكان اليقطين يمد الخطى للربيع

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص68.

[2]– المصدر نفسه ، ص76.

من خان هان ، والنوق شر،عرس يولع

بِالأعْرُ، إن شاء شك، لكن شكك لم يشأ،

ولأن تك الأبار تروى.. فالثرى يسعى إليك.

كَدحًا أخُو الهَيجاءِ من يسْعَى إليك ، بر

قلبك للعديم. هو خير بر"[1]

حيث تهدف هذه الأشكال لإذكاء خيال القارئ وتدعوه للاهتمام أكثر بالنص من خلال خلق تأويلات عديدة، وذلك بغية الوصول إلى معرفة علاقاتها بالمتن" فالمتلقي في النص التشكيلي يكتسب ميزة إنتاج الدلالة من خلال سمات الأداء الشخصي التي يجسدها له التشكيل البصري حيث لا توجد في مقام التلقي القرائي سوى النص والمتلقي."[2]

إذن كل هذه الأشكال جسدت علاقة الدال اللساني بالسيمولوجي كما ساهمت في تقوية الخطاب الشعري، وبهذا صار النص خطابا متعدد الدلالات ، ليشكل لنا منظومة من الأشكال الهندسية، التي تعلن عن تجاوز المرحلة الشفاهية نحو توظيف أشكال بصرية وخلق مفاهيم جديدة؛ وبالتالي فالصورة البصرية سابقة للصورة الشعرية.

3/ الرسم الفني: أما الرسم الفني فهو الذي يعبر عن الكثير من الأشكال الفنية المرسومة يدويا أو المصورة آليا، وهو عادة ما يحاكي الواقع الذي نعيش فيه، و قد يعبر الرسم الفني برسوماته وألوانه أو تعابيره الصامتة، عما يختلج النفس دون أي تعبير شفوي أو حركي مباشر.

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 143 .

[2]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 20 .

3-1/ الصورة الفوتوغرافية:

انفتحت القصيدة البصرية على جميع الأشكال البصرية، ومنها الصورة بأنواعها، فالصورة البصرية " هي تقنية يتجلى بها النص ويتشكل فضاءه بشتى أشكالها ، ويكتمل معنى النص بواسطتها يتوصل المتلقي إلى رؤى الأديب ومشاعره من خلال مشاهدة الصور الظاهرة في فضاء النص"[1].

وقد كان ظهور الصورة قديما محلا للتواصل الإنساني حيث " اجتازت عدة مراحل حتى وصلت إلى ما نراه في عصرنا الحالي، وقد بلغت الصورة أوجها وازدهارها إبان مرحلة التصوير في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، إذ ظهرت الصورة الشمسية، والصورة السينمائية، والصورة التلفزيونية ... وفي العقود الأخيرة انتشرت الصورة الرقمية "[2]، وبإمكان هذه الصورة أن تكون فنية وجمالية حيث تعتبر " خير من ألف كلمة على مستوى التبليغ والتواصل والإفهام ، فهي تنقل لنا العالم وإيجاز وإيحاء واختصار ، وقد تنقله لنا مفصلا واضحا وجليا" [3].

وقد أصبح الشاعر المعاصر يلجأ إلى هذه الآلية التعبيرية المنفتحة على الفنون البصرية وخرق الطرق المألوفة ، لخلق دهشة وانبهار لدى المتلقي وهذا ما فعله الشاعر في ديوانه " شجن" ، حيث يصرح في قوله: " فهو العمل الشعري الأول – الذي أعرفه– الذي استخدم الصورة الفوتوغرافية مع النص اللغوي الكتابي ليشكلا معا قصيدة شديدة التوتر ، تقوم على

[1]– علي خضري و رسول بلاوي وعذراء دريس، سميوطيقا الصورة البصرية في شعر مجيد البديري ،الممارسات اللغوية، مج 10،ع 2، إيران، 2019م ،ص 131 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 135 .

[3]– جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة السيمائية، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2016م ، (د،ط) ،ص 10 .

رتق العلاقة المتوفرة بين عالم بصري فوتوغرافي وعالم آخر كتابي يبدوان منفصلين على الرغم من تلاحمهما فيه" [1].

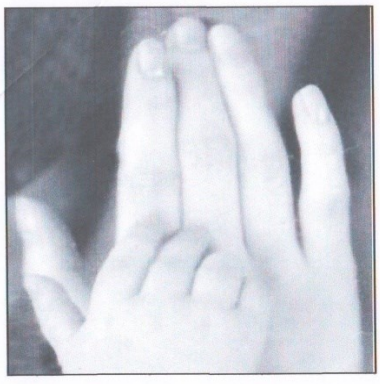
و قد كانت نصوصه الشعرية في هذا الديوان ، تشكل جانبا تجريبيا جديدا و منفردا في العالم العربي ، إذا استطاع " من خلال مزجه بين الصورة و النص – أن يخلق إنصاتا بصريا – ومعناه أن ينصت القارئ بصريا إلى أحد النصين و هو يطالع الآخر في آن واحد ، وفي هذه الحالة يمارس إلتفاتا ، فلا وجود لأحدهما بعيدا عن الآخر "[2].

أي أن النص والصورة يحيلان على فكرة واحدة، فلا استغناء عن أحدهما في حضور الأخر.

ويتجلى هذا التشكيل النص / الصورة في ديوان " شجن" كله من بدايته إلى نهايته، دون وضع صفحات للديوان: وهذا ما يميز هذا الديوان عن غيره بفضل هذه الاختراقات التي يدخل فيها الشاعر، لكسر أفق التلقي والتوقع بالنسبة للقارئ/ المشاهد، ومن أمثلة ذلك ما يلي :

1- المثال الأول:

" بَعْدَمَا مَاتَ .. زَوْجُهَا..



غَطَّتْ شَفَتَيْهَا بِالصُّرَاخِ

فَقَدْ كَانَ العَشِيقُ حَاضِراً

وهِي..

تَسْتَدعِي أَمْطَارًا غَزِيرَةً،

[1]- عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القراءة الجديدة) ،العلم والإيمان للنشر و التوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2009م ، ط1 ، ص 174.

[2]- المرجع نفسه، ص 176.

كيْ تُخْفِي فَرَحَهَا"[1]

من خلال هذا النص / الصورة يضع الشاعر المتلقي/ المشاهد أمام إطارين دلاليين هما : إطار نص الشعر ، وإطار نص الصورة ويجعلهما " محمد الصفراني" ضمن النصوص المتناظرة وتعني " النص الذي يناظر الصورة بوصف مكوناتها في بنية لغوية تساوي بنيتها التخطيطية"[2].

1-إطار نص الصورة: وتمثل الصورة كف ليد طفل صغير فوق كف ليد امرأة، و تقع في أعلى الصفحة للديوان الشعري؛ أي الجزء العلوي للصفحة الطباعية، وهذا ما ينجذب له القارئ/ المشاهد للقراءة البصرية(للصورة)، لعلها توضح مدى تقارب هذا الطفل من هذه المرأة لهذا كانا كفيهما فوق بعض ، كدعوة للحب والحنان والاستقرار وكأن هناك أمر يدعوها للأخذ بيده و وضعها فوق كفها لتشعره بالأمان والطمأنينة والدفء (كما توضحه الصورة).

2-إطار نص الشعر : ويكون النص الذي مادته اللغة يناظر الصورة ، الذي يعبر عن امرأة مات زوجها بقيت وحيدة ولكنها تخفي أن هناك – شخص بديل – من تنتظره ليعوض فراغها ويبقى في مكان زوجها ، وكأن " النص يطرح فكرة الخيانة الزوجية هذه الدلالة تتجلى في الإشارة اللغوية " العشق" الذي يختزل فعل / زمن الخيانة (كان ...حاظرا)"[3]، ولكن الصورة الفوتوغرافية تعارض ذلك حيث أنها تشير غلى أن هذا العشيق المنتظر هو ابنها الذي تعيش من أجله، وهو لا يزال صغيرا و يحتاج لرعايتها.

فعبر مكونات النص اللفظي والفوتوغرافي، يتغير معنى الخيانة ويعوض بمعنى " الأمومة التي تطرحها الصورة التي اعتمدت على الإيحاء غير المباشر"[4].

---

[1]- علاء عبد الهادي، شجن، مركز الحضارة العربية، مصر ،2003م/ط1،2004م/ط2، (د،ص).

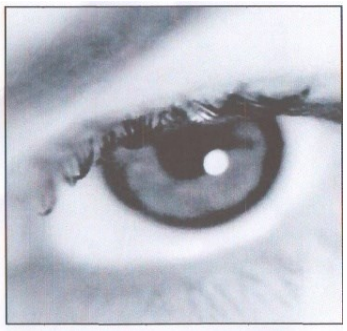
[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 76.

[3]- عبد الناصر هلال، الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص 179.

[4]- عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب ، ص 179.

وفي الأخير بعد القراءة البصرية المدمجة نص / صورة يجد القارئ /المشاهد أن الصورة والنص اللغوي –بادمجها– يكونا وجهان لعملة واحدة فالأول دليل على الثاني والثاني دليل على الأول : يحيلان على بعضهما البعض بالتناظر.

2–المثال الثاني:



" إِقْفِلْ النَّافِذَةَ

رُضُوضٌ فِي هَوَاءِ الْمَدِينَةِ،

وغُرَبَاءُ شَرِسُونَ..

يَتَكَاثَرُونَ..

تَحْتَ وِسَادَتِي. " [1]

هذا المقطع يحيلنا إلى :

1–إطار نص الصورة : الصورة تعرض عينا واحدة لإنسان ما، ملامح وجهه الأخرى غير معروفة ولا موجودة في الشكل، فقط توجد العين برموشها وحاجبها تملأ الكادر كله – على جميع مساحته– تركز على شيء ما، وكأنها تتكلم لتؤثر في المتلقي / المشاهد عند قراءته البصرية لها والمتمعن في هذه النظرة الحساسة والمثيرة للتساءل.

2–إطار نص الشعر : يريد الشاعر أن يتوجه للقارئ/ للمشاهد ويطلب منه إغلاق النافذة بإحكام ، رغم أنها تعد البؤرة الأولى لإدخال الضوء والهواء للغرفة لكنه يقول له : " اقفل النافذة" ، أي اجعل لها قفلا ، لعل هناك من لا يريده أن يدخل إلى المكان ، وإبعادهم عنه

[1]– علاء عبد الهادي، شجن ، (د، ص).

قدر المستطاع ، فهؤلاء هم الغرباء الذين يحتلون كل الأماكن شئت أم أبيت، فهم " غرباء شرسون" يقتحمون كل البيوت الآمنة ليلوّثوا هواءها ، فهم " يتكاثرون" كالفيروسات الفتاكة التي إذا دخلت مكان لوّثته وأدخلت عليه أضرارا كثيرة ، لا يمكن التحكم فيها.

فيجعل الشاعر التلاحم الواضح بين النصيين الشعر / الصورة إذ يصبان في نفس القالب فالنافذة تقابل العين ، النافذة تدخل الهواء للغرفة والعين ترى الغرباء في كل مكان، وكأنها لعبة التوازن تأخذك تارة هنا ، وتارة هناك بين العين والنافذة، فإذا وقفت أمام النافذة فسترى كل شيء أمام عينيك ، وقد جعل الشاعر عينا واحدة في الصورة وكأنه يخفي شيئا ما وراء العين الأخرى لا يريد التصريح به .

وهذا ما يدعو المتلقي / المشاهد للحيرة والقلق ، لأن العين الأخرى – الثانية– تخفي غرباء آخرون في مكان آخر ، فهو لا يريد رؤيتهم ، فلعبة التلقي عند الشاعر صعبة فهو يجعل القارئ / المشاهد دائما يفسر ويؤول بطرق جديدة في كل مرة ، فالشاعر في هذا النص / الصورة جعل تناظرا حادا بين النافذة والعين ، لأن كليهما مصدرا للرؤية ، فهو يريد إقفال النافذة؛ إغلاقها بإحكام شديد ، لكي ينام في هدوء وسكينة ، خوفا من الغرباء الذين يقتحمون المكان بقوة ويجعلونه غير آمن.

إذن فالشاعر يبحث عن السلام والأمان الذي لم يجده في واقعه وهذا ما يجعله يعبر عن مكبوتاته ويضع صورة العين – جزء من الإنسان– الجزء الوحيد الذي يأخذك إلى عالم الأحلام ، فالعين أكثر تعبيرا وإحساسا من كل الحواس الأخرى، لأنها تؤثر تأثيرا كبيرا على من يراها ويتمعن فيها النظر ، وبهذا فإن الشاعر قد كسر كل أفق للتلقي وتوقع القارئ / المشاهد، الذي يتركه في حالة جدل بين النص / الصورة ، ومحاولة الإنصات البصري لها بكل طاقته القرائية والمرئية لتفسير ذلك ، فالصعوبة تكمن في قصدية الشاعر غير الواضحة ، لأن نصوصه جديدة على القارئ / المتلقي العربي.

3 / تجليات التشكيل البصري بالطباعة:

بما أن الشاعر المعاصر أصبح يركز اهتمامه بالجانب البصري أكثر من السمعي ، كان إلزاما عليه أن يهتم بالناحية الطباعية الشكلية للديوان باعتبارها الركيزة الأساسية في ميدان النشر والتأليف وذلك حتى يواكب الثقافة المعاصرة التي أصبحت تهتم بالجانب الطباعي الذي يهدف إلى جذب المتلقي والتأثير فيه.

وهذا ما اشتغل عليه الشاعر الذي وجه المتلقي إلى الملاحظة والتأمل قبل القيام بفعل القراءة والتحليل " فالإخراج الطباعي يشتغل على بنية الخطاب الشعري بتشكيلات بصرية تروم توجيه القوى القرائية نحو محفزات التلقي و الاندغام في عالم النص من بوابة العين ، وبذلك يصبح الإخراج الطباعي جزءا أساسيا في بنية الخطاب الشعري نفسه"[1].

إن هذه التقنية تشتغل على حاسة البصر دون أي حاسة أخرى لهذا كانت تشكيلاته على المستوى الخارجي خاصة ، كالعينات النصية ، السطر الشعري ، علامات الترقيم بأنواعها ، وتقسيم الصفحة..الإتجاه السطري.... وغيرها ، كلها تشكيلات يوصفها الشاعر حتى تؤدي غرض معين يكمن في التأثير على بصر المتلقي ولفت انتباهه ولغرض خدمة مضمون الديوان، وبذلك يصبح هذا الجانب – الفضاء النصي–" مولد للمعاني والدلالات في النص لأنه ليس بالعنصر الصامت حتى في النصوص التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف و تقصيد عنصر الفضاء" [2].

على الرغم من أنه يمنح لبصر المتلقي علامات غير لسانية إلا أنها تسهم في إضفاء جمالية من خلال الإستفادة من التقنيات الطباعية، وكذلك عنصرا مساعدا في استنطاق دلالات النص وتحول هذه العلامات إلى كلمات مكتوبة تخدم مضمون النص.

[1]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص120 .

[2]– محمد الماكري، الشكل والخطاب ، ص 5.

يساهم التلقي الطباعي بإدراكه بصريا بمعنى أنه معطى بصري بالدرجة الأولى . وذلك أن الغرض الأساسي والمقصود من خلال الاستعانة بهذه الخاصية استهداف القارئ والتأثير فيه " وممارسة الضغط على الدلالة البصرية لتكون سندا للدلالة المضمونية / الداخل وليس معيبا لها ، فهو ليس حلية شكلية كما يتوقع البعض ، وإنما هو نص رديف أو محيط بالنص الأساسي يؤثر ويتأثر بهما حوله"[1] ، ينقسم هذا النوع إلى العديد من الأقسام كان أهمها ما يلي :

3-1/ تقسيم الصفحة:

من خلال هذا العنوان نستطيع القول أن المقصود منه يدور حول اشتغال الشاعر أو المبدع على صفحات الديوان والتصرف بحرية معها ، إنها المكان أو الحيز الذي يمارس فيه المبدع حريته المطلقة ذلك أن الشعر اليوم نخلص من كل القيود والأوزان التي تتحكم في بناء القصيدة .

هذا النوع يقوم على توظيف تقنية السواد والبياض وما تمنحه من دلالات تستخدم في إضاءة المتن كما يشعر القارئ بإشراكه في التحرير وكتابة ما بجول في خاطره حتى يملأ هذه الفراغات.

3-2/ إيقاع البياض والسواد:

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص131 .

أصبحت كتابة الشعر الحداثي والمعاصر تعبر عن صراعات الواقع وأزماته برؤيا الكاتب الخاصة التي تحطم الثوابت الجاهزة ، وكسر أشكالها القديمة لمغايرة المألوف بوضع

شكل جديد للكتابة الشعرية، والخروج عن النمط التقليدي المستهلك، فانساق الشعراء للإجماع أكثر بالشكل كدال جمالي له أهمية مميزة لدى القراء، الذين أصبحوا يتأثرون بصريا بالتقنيات الفنية في الفضاء النصي على صفحات الكتابة من إشارات وعلامات وفراغات وغيرها ،

" فإن هذا التوزيع داخل إطار مساحة الورقة الواحدة لا من خلال ورقتين أو صفحتين، وذلك يكون عن طريق الرصد البصري،أي ما سنقف عليه من خلال المشاهدة والنظر"[1] ، لأن الصراع صار بين الكتابة والفضاء المحيط بها ، فنرى الورقة تتشكل من مساحات مكتوبة ومساحات فارغة .

حيث " يعد تشكيل الفراغ المكاني جزء لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني إذ هو مستوى إيقاعي يفصح عن حركة الذات الداخلية ويتسم بالصراع بين ما تمثله الكتابة " المساحة السوداء المحبرة" وما يمثله الفراغ " مساحة البياض" ، وهذا الصراع لا يمكن أن يكون إلا إنعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر ، فيقيم حوار بين الكتابة والبياض" [2] ، وهذا ما يجعل المتلقي / القارئ يقف أمام هذه اللوحة البيضاء (الورقة) لتشكل نصا حاضرا في المكتوب ، ونصا مغيبا في الفراغ أو البياض المحيط بهذا الفضاء.

[1]– فضيلة بولجمر، هندسة الفضاء في رواية الأمير لواسيني الأعرج ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب، جامعة منتوري ، قسنطينة، الجزائر، 2009–2010م، ص 216 .

[2]– رسول بلاوي وعلي خضري وآمنه آبكون، جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ،ع :21 ، 2015م ، ص 37 .

فيقول " **الصفراني**" :

" إن الصفحة في الأصل بياض لا قيمة له، ولا تكتسب الصفحة أهميتها إلا من خلال تشكيل النص الشعري على أديمها، فمن إيقاع البياض / الصفحة، والسواد / النص تتجلى أهمية كل منهما"[1]، لاستقطاب القارئ/ المتلقي لقراءة عصرية حديثة .

" ومع ظهور المتغيرات الإيقاعية التي أثرت في الشكل الكتابي للنص الشعري الحديث اختفى نهر البياض بين الأسطر ، لتصبح القصيدة الجديدة المعتمدة على توالي الأسطر الشعرية غير متساوية ، حرة من أي نظام قالبي؛ وعلى هذا؛ فإن مساحة البياض أحاطت بالقصيدة الجديدة ، مما أهاب بالمتلقي الكشف عن تلك المتغيرات لمعرفة مدى تمكنها من تحقيق جمالية النص وشاعريته"[2].

حيث أصبح الفضاء الطباعي بمثابة لعبة بصرية قائمة على التناوب البصري " بين (الكتابة / البياض) مستنطقا الفراغ ومساحته المتاحة بحيث تعبر عن نفسية الشاعر المندفعة أو الهادئة على المستوى البصري"[3].

لأن الشاعر المتحكم الوحيد في وضع هذا الفضاء البصري ، وله الحرية المطلقة في ذلك ،" فالتوزيع التقني لتشكيلات البياض / والسواد – في النص الشعري الحديث – ليس محض

مصادفة وإنما نحن أمام تشكيل هندسي يشترك كل من المبدع والمتلقي في تأسيس جماليته " [1] ، ويكمن – هنا– دور المتلقي في تأويل دلالته الكامنة ، التي وزعها المبدع على كامل الفضاء النصي.

[1] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص160.

[2]– عصام شرتح ، اللغة و الفن في شعر يحي السماوي، دار الخليج للصحافة و النشر،عمان ، المملكة الأردنية الهاشمية، 2018م، ط2 ، ص 180.

[3]– عصام شرتح ، فتنة الخطاب الشعري عند " جوزيف حرب " دراسة جمالية في الأساليب الشعرية ، دار الخليج للصحافة و النشر،عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، 2017م، ط1 ، ص 150 .

وتتميز هذه التقنية البصرية في النصوص الشعرية للكاتب، حيث يقول :

" **كانَ شَجرُ السُّرودِ يَفحُّ**

وهِي تَحكِي ..

(.....

.....

.....)

وتتركُ شَاربَ الرِّيح ..

يحكُّ جلدَ الكلامِ ..." [2]

نجد أن هذا الفضاء الطباعي يوضح لنا هذه المساحة المكانية المحددة التي يشغلها على فضاء الصفحة ، التي تكاد تكون فارغة من السواد / النص ،

حيث كانت الأسطر الشعرية قليلة وقصيرة تتشكل ما بين كلمتين إلى أربع كلمات ، وعدد الأسطر كان أربعة أسطر مكتوبة تنقلها حركة العين أثناء القراءة، وعموديا من أعلى إلى أسفل الصفحة لتكون البداية بسطرين شعريين وتنتهي بسطرين شعريين آخرين، وما بينهما بياض / فراغ ، شاسع لعله يشغل مساحة خمسة أسطر أخرى لكنها فارغة تعبر عن صمتها لإعطاء الحرية للمتلقي عن كشف مغاليقها، خاصة وأن هناك سطرين فارغين – مساحة

[1]– عصام شرتح ، اللغة و الفن في شعر يحي السماوي، ص 183.

[2]– علاء عبد الهادي، الرغام ، (د، ص).

بيضاء- لا يؤكدها الكاتب بأي علامة أخرى ، لكن الأسطر الثلاثة الأخرى التي يضعها عبارة عن مد نقطي محصور بين هلاليين ،

حيث يعمد الكاتب إلى هذا التشكيل البصري الذي يجعل توزيع الصمت هنا- في هذا المقطع- بطريقتين كأنه يعطي الفرصة لذاته في هذه التجربة الشعرية، ليعبر عن صمته المستقل من خلال سطرين فارغين تماما، ليأخذ وقته للتمعن في سرد الحكاية وتتبعها بصمت واستغراق ، أما الأسطر الأخرى التي يتمثلها في بياض / صمت ، فهو يتركها للمتلقي / القارئ الذي يجهل الحكاية ليعيش في خياله الصامت لمشاركته دون قصد في صمته الطويل ، الذي يشغل مساحة الوسط من الأسطر الشعرية ، وهذا يعكس نفسيته ودفقاته الشعورية التي توضح أن الكاتب يتكلم .

وبعد ذلك يأخذ وقته في التفكير والتركيز والصمت / البياض ، حتى ينطلق مرة أخرى في دفقات شعورية جديدة كما يثبته في المقاطع الأتية : (وهي تحكي .. ، تترك شارب الريح .. ، يحك جلد الكلام..) وضع نقاط حذف بعد؛ الحكاية ، الريح ، الكلام؛ فكل هذه الألفاظ يجب أن تستغرق وقتا محددا لتتحقق في الواقع ، وهذا المقطع يعبر عن التجربة الجديدة والمميزة للكاتب في التشكيل البصري، الذي يجعل توزيع السواد والبياض هذه التقنية المهمة في الكتابة الشعرية الحديثة لعبة سهلة يستطيع التحكم فيها لإثراء صفحاته بدلالات جديدة وإقحام القارئ / المتلقي فيها.

وفي مثال آخر يقول :

" **سِتٌّ وخَمْسُونَ مَرَّةً ..**

.. تَعَرَّتْ ،

وَهيّ تَنْتِفُ منْ قَلْبِهاَ..

ذِكْرَى رِجاَلٍ ثَلاَثَة،

رَمَوْا عَلَيْهَا الطُّيورَ .. فِي لَحظةٍ وَاحدة.

كيفَ ظنُّوا جَميعًا.. أنَّهم غَائرُون!

وكمْ رحَلوا حِينَ جَاءَوا...

هلاَّ تَركت لَهمْ كِسْرةً منْ حَنِين،

وبَعضَ النَّبيذِ .. المُدَمَّى."[1]

وظف الشاعر مساحة السواد والبياض في هذا المقطع ليعبر عن عمق جراحه و آلامه، التي تمثلت في مأساة حقيقية أصابت الأمة العربية جمعاء، وهي الحرب التي شنها العدوان الثلاثي إسرائيل – فرنسا – بريطانيا على مصر.

الذي عبر الشاعر عنهم (بثلاثة طيور) لأنهم قاموا بالقصف الجوي على مصر وكان هذا سنة 1956 م بقوله " ست وخمسون مرة.."، وهاتان نقطتا التوتر وضعهما في نهاية الجملة– نقطتان وضعا في الشعر الحديث – تعبر عن الحذف الذي لم يتكلم عنه الشاعر لأن هذه الواقعة تمثل جرحا عميقا داخل وطنه ، لا أحد ينساه وتأثره الكبير بها جعله يصمت، ويواصل صمته إلى السطر الثاني منذ بدايته إلى أن ينهيه بـ كلمة ".. تعثرت"، حيث وضع نقطتا التوتر مرة أخرى قبل الكلام وكأنها تعبر عن خطأ وقع في التخطيط لم يستطيع وطنه التحكم به حينها فتعثر إثر ذلك ، لكنه يمكن أن يستأنف حياته بعده من جديد ، ويستعيد ما أخذ منه من أراضي وحدود.

وتشكل مساحة السواد أكبر من مساحة الفراغ / البياض، الذي برزت من خلال سطرين شعريين فارغين دون أي علامة حذف تعبر عن ذلك وكأنه يعجز لسانه عن قول ذلك ، أي

[1]– علاء عبد الهادي، الرغام، (د، ص).

ما حصل لوطنه وخسارتها المادية والمعنوية في قوله : " رموا عليها الطيور .. لحظة واحدة."

هذه العبارة تعد تاريخية، والشاعر يتألم من هذا الوضع الصعب الذي مر علي وطنه، لأنهم(الأعداء) رموا عليها كل ما لديهم من ذخيرة مرة واحدة ، سببت الخراب والدمار والموت وسيلان الدماء في البلاد ، فبعد هذا يصمت الكاتب بنحو سطرين شعريين فارغين يعبر عن سكونه وخيبة أمله على ما حصل لوطنه لعلها ترحما على من ضحوا بأنفسهم لأجل أرضهم ، لكنهم(هؤلاء الطيور) كما جاءوا في البداية غدرا وظلما ، رحلوا دون أن يحققوا ما كانوا يطمحون إليه وهو احتلال واستنزاف الأراضي المصرية وخيراتها، وما تحصلوا عليه سوى " بعض النبيذ.. المدمى" ، أي فقط كانت دماء الشهداء هي الشاهدة على ذلك، وهذا حق الوطن على كل شخص (مواطن) يعيش فيها ، لنيل شرفه وكرامته بين كل الأوطان.

3-3/ السطر الشعري:

يقصد به " كمية القول الشعري المكتوب في سطر واحد سواء كان القول تام من الناحية التركيبية أم الدلالية أم غير تام"[1].

إنه نوع آخر من الأنواع التي يمتاز بها الشاعر المعاصر، تكمن في الحرية في تشكيل السطر الشعري، أي مقدار الكلمات التي يحتويها السطر هذا ما ينتج لنا في الديوان عدد من الأسطر المتنوعة التي تساهم في تشكيل القصائد بصريا بغية إنتاج دلالات تعين المتلقي على الفهم .

هذا النوع تتحكم فيه قاعدتان حسب الصفراني:

3-3-1/ قانون المسافة السطرية:

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 171.

وهي "المسافة التي يقطعها السطر الشعري من نقطة إنطلاقه إلى نقطة توقفه."[1]

أي أطوال السطر الشعرية (تفاوت، تساوي)، ساهم في ظهور هذه التقنية انتقال النظام البيني للقصيدة من نظام الصدر والعجز إلى نظام السطر الشعري الواحد.

بالعودة إلى أعمال الشاعر "**علاء عبد الهادي**" وبالبحث عن هذه التقنية التي نجد أثارها بادية في ديوانه "إيكاروس أو في تدبير العتمة" هذه التقنية التي تشتغل على الأسطر الشعرية الموجودة في الديوان ومدى طولها وقصرها ، هذا الأخير الذي ينعكس على بصر المتلقي والذي يؤثر فيه ويدفعه إلى البحث عن أسباب هذا التباين والتفاوت ليتم تأويلها وصولا إلى الدلالات المقصودة.

ولعل السبب الذي يدعو إلى الجنوح لمثل هذه الخاصية تذبذب الدفقة الشعورية للشاعر وانعكاسها على حركة الأسطر الشعرية وهذا ما يدل على تغير مستوى التلقي من السمعي إلى المرئي البصري.

وبالعودة للديوان ومحاولة تقصي أثار هذه التقنية التي وجدناها بكثرة ، حيث استثمر الشاعر الأطوال السطرية المختلفة للتأثير على نظر القارئ ومخاطبة شعوره وبصره وفهمه .

3-3-1-1/ الأسطر المتساوية:

ونعني به " تساوي طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تساويا تركيبيا وإيقاعيا"[2] ليتحقق هذا التساوي السطري من حيث التركيب والإيقاع ، " إن جنوح الشاعر إلى هذا

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 171.

[2]- المرجع نفسه ، ص 176.

التشكيل إنما ناتج عن توافق المعاني مع الحالة الشعورية للشاعر"[1] ، وذلك أنه يحكي لنا عن أوجاعه ومرارة هذه الأيام العصيبة واجترار المآسي المؤلمة.

لقد تنوعت تشكيلات السطر الشعر في القصيدة المعاصرة ، وذلك من خلال الانتقال من المحدودية التي فرضها البيت الشعري إلى رحابة السطر الشعري ، هذا الأخير الذي أصبح يعتمد على تقنيات معاصرة أهمها تركيز الشاعر على خلق شعرية بصرية تنقل القارئ من التلقي السمعي إلى البصري.

من أهم النماذج التي يمكن تقديمها في هذا المجال – التشكيل البصري– الأسطر الشعرية – ما أنجزه علاء عبد الهادي في ديوانه" إيكاروس أو في تدبير العتمة" ومثال ذلك قوله :

إن لمْ تَبث علَى الكلَام البَوح رائحَة الدُعاء!

إن لمْ يروا بين الصُدور والجَوف عَين تَعتَبي .[2]

من خلال التمعن في هذا المثال الذي يعكس لنا حالة التساوي بين هذين البيتين والذي شكله استهلال كل منهما، وردت الأسطر متساوية من الناحية عدد الكلمات الموجودة. هذا التساوي عكس لنا مرارة الحراك والخيانة التي قام بها الرئيس الذي طعن شعبه في ظهره وهذي الوعود الكاذبة.

كذلك المثال التالي الذي حقق لنا نغم موسيقي وإيقاعي تأنس له الأذن، يقول الشاعر:

والنيل يجْفو منْ هلَكَ ، النيل يأْرجُ فِي حُقُول

لاَجئًا للطهي هج النيل يجهز كي يحج النيل

[1]– مراد عبد الرحمان مبروك، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغير، دار النشر للجامعات، القاهرة ، مصر، 2010م، (د، ط)، ص175.

[2]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 184.

يَجشعُ كيْ يفيض النيل يوجع أويجور...النيل جاد

النيلُ يحْدجُ فَرحَة في حُزننا ، النيل يُحيِي

مَأْ تَمك! النيلُ يَجمحَ كالرِجَالِ ، النيل ينجحُ بالغِوايةِ لا

نديدَ ، النيل يجنح في المَحبةِ للحَميم النيل مَاج..."[1]

هذه الأبيات تعكس للمتلقي بصريا حالة التساوي بالرغم من اختلاف مفردات المقطع الأول عن الثاني ، عكست هذه المقاطع الفرحة التي عاشها الشاعر والشعب المصري عندما قام الرئيس بالتنحي عن الحكم وانسحابه ، حيث شبه الشاعر النيل بالشعب المصري فقوة وصمود الشعب والبلاد تكمن في النيل البراق ، النيل الذي يعد مركز القوة والعزم.

المثال التالي الذي جسد التساوي في قول الشاعر:

حقائب جلد تسير.. حقائب جلد تسير..

حقائب جلد تسير.. حقائب جلد تسير..

حقائب جلد تسير.. حقائب جلد تسير..

حقائب جلد تسير.. حقائب جلد تسير..

حقائب جلد تسير.. حقائب جلد تسير..

حقائب جلد تسير.. حقائب جلد تسير..."[2]

عكس هذا المثال تساوي إيقاعي ودلالي وذلك من خلال التكرار هذا التكرار، الذي عكس للمتلقي نغم موسيقي و توافق تركيبيا جسد الكلام تجسيدا بصريا كما ساهم في ممارسة

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة ، ص 136 .

[2]– المصدر نفسه، ص 76 .

التأثير على القارئ وتحقيق تفاعل داخل النص، ليتوقف القارئ عند هذه العبارة المتكررة متأملا ومستغرقا ، ليكتشف أن الشاعر أراد من خلال توظيفها تصوير مظاهر الفساد التي أصابت السلطة والحكم ، وكيف تواصل هذا النحو ليمس كل المجلات.

وهناك نوع ثاني يشتغل على الأسطر الشعرية ويختلف عن سابقيه هو :

3-3-1-2/الأسطر المتفاوتة :

ويقصد ذلك النمط الذي يعتمد على تفاوت الأسطر من ناحية الطول والقصر (من جملة إلى كلمة أو العكس) وبهذا تكون المسافة بين هذه الأسطر متفاوتة وغير متساوية من ناحية البداية و النهاية.

ويعتمد الشاعر على هذا النمط أو هذه التقنية للدلالة على حالته النفسية القلقة والمضطربة، لأنها تعكس حالات الاضطراب والقلق والتوتر وعدم الاستقرار التي تعالج نفسه.

من خلال معاينة أعمال الشاعر صادفنا وجود هذه التقنية ، ووجودها خاصة في ديوان "إيكاروس.." يعد أمر طبيعي كونه يتكلم عن أوضاع وطنه مصر غير المستقرة والتي تواجه الموت كل يوم ، وبالفعل انعكست لنا الحالة الشعورية لديه في العديد من المقاطع لعل أهمها ما يلي :

(كم كان النيل نيلا...

كم كانوا....

شيئا يشبه الإنسان)"[1]

عمد الشاعر لهذا التفاوت حتى يؤكد للقارئ أن من كانت له مسؤولية حكم مصر كانواشيئا يشبه الإنسان، بمعنى أن الطمع والجشع أعمى أبصارهم لدرجة أهملوا الشعب، و أجبروه

[1]- علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 137 .

على عيشة الذل والفقر والبطالة، فهم لم يعودوا يتمتعوا بالإنسانية والرحمة والشفقة والغيرة على الوطن.

لقد استطاع الشاعر أن ينقل للمتلقي بصريا حالته النفسية ليجعله يحس بها عبر هذه المقاطع المتفاوتة، والتي تصور لنا ثورية الشاعر والوقوف مع أبناء وطنه ودعمه لهم حتى يواصلوا الكفاح، كما عكست لنا قلقه على أوضاع وطنه وأي مصير سوف تواجهه هذه الأخيرة ، لقد جعل الشاعر مقاطع ديوانه متفاوتة وهذا راجع لتحكم الموجات الشعورية في طولها.

يقول الشاعر في موضع آخر:

على مَذبحِ الرب شَيخٌ ، وقسٌ على القِبلةِ

الشَاخِصَة..فليس على الأفق دفْء..يحِس بغَير

الصلاة..

ولكنِها في الصَلاةِ صلاة،

كغير الصلاة.."[1]

نلاحظ في هذا المثال التفاوت في الأسطر الشعرية والذي يعكس لنا أحداث الموت والشهادة التي كان كل يوم يموت فيها المتظاهرون فداء لوطنهم، وهم صامدون في وجه الظلم والفساد وفي هذا المقطع تم تصوير حوادث الموت والاستشهاد للأبطال.

كما أن الاعتماد على خاصية تباعد الأسطر واختلافها إنما ناتج عن رغبة الشاعر في التأثير ببصر المتلقي والتحكم فيه.

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 147 .

يقول الشاعر أيضا:

ويَؤرقني هذا الصبَاح الغَويطِ الذي ... يَفْرك عُيونَه

أمَامِي...

يؤرقني صِياح الدِيكَة المَحْبوس. وأصَابِعي

المُبللة بِالغِنَاء،

تُؤرقُني الصَديقات المُخلصَات ، والغانِيَة

يؤرقني ميدان ...غشني ، دُونَ عِلمِي

فمن يصدع بما؟ [1]

من خلال توظيف هذا التفاوت الذي يعكس لنا حالة الشاعر المتأزمة الثائرة، والتي تدعو إلى الصمود والوقوف في وجه العدو وحتى ينال الشعب الحرية حتى يتحصل على مراده واستقراره، إذ جسدت عبارة "يؤرقني " مظاهر الأسف والخذلان التي أحسها الشاعر عندما أوقف الأمن رجال الشرطة في وجه أبناء وطنه، الذين مارسوا معهم كل مظاهر التعذيب والقتل والضرب والاغتصاب.

ترتبط قضية عدم تساوي الأسطر الشعرية وخاصة في الشعر الحر بعدم إلتزامها لا ببحر واحد، ولا بقافية واحدة ولا حتى بتفعيلة واحدة .

وهذا كله راجع أو مرتبط بالحالة النفسية للشاعر وتذبذبها مع موضوع الديوان وهذا ما أكدته الأمثلة السابقة، حيث إن تغير المقاطع في كل مرة من الطويلة إلى القصيرة والعكس،"إنما ناتج عن توافق الدلالة الموجودة في النص والصوت الذي يعكس المعني وتوافقها، مع الحالة

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 189 .

الشعورية رؤية الشاعر و منه ينتج لنا أسطر شعرية، متفاوتة ومتقاربة"[1]، ليكون التنوع الدلالي.

3-3-2/ قانون الإتجاه السطري:

ويقصد به " تغير إتجاه السطر الشعري بتوجيه في إتجاهات مختلفة لتوليد دلالات بصرية معينة"[2].

إنه التلاعب باتجاه الأسطر من العمودي إلى الأفقي أو العكس هذه النفسية مساعدة في إنتاج دلالات مرتبطة بالنص، ولعل جنوح الشاعر لتوظيف هذه الخاصية راجع لتغير بنبرة الصوت وانعكاس الحالات النفسية التي يمر بها الشاعر.

من أهم الأمثلة التي نستطيع ذكرها في هذا المقام نجد:

3-2-1/ إتجاه السطر:

وهو من التقنيات التي تندرج ضمن هذا القانون المتحكم في السطر الشعري يقصد به " تغيير الإتجاه الأفقي للسطر الشعري لتكوين بنية تشكيليه تسجل سمات الأداء الشفهي أو تجسد دلالة الفعل بصريا".[3]

ولقد تم التلاعب بالأسطر الشعرية ويظهر ذلك جليا في قول الشاعر:

---

[1]- بتصرف : مراد عبدالرحمان مبروك ، جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات و التغير، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر ، 2010م ، (د،ط)، ص 172.

[2]- محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 179.

[3]- المرجع نفسه ، ص 180.

وهذي العصافير ... كم لونتها الحضيرة

كانت هناك جميعا

يبدل أحوالها.

ثم تعوي."[1]

يعكس لنا هذا المقطع حالة تغير اتجاه السطر الشعري والذي صور لنا أحداث العنف والموت التي عاشها الشعب المصري أثناء تولي المجلس العسكري الحكم ، لقد عبر عن جمال وطنه بكلمة (عصافير) التي جسدت للقارئ حب الشاعر لوطنه، ليتلوث هذا الجمال وهذه الروعة والطمأنينة من قبل المجلس العسكري الذي ذل شعبه وأهانه، فيقول:

كي أجفف لك المسافة . أهيئ لك

العاصِفة.منتصبا بين العراجين..

ريثَما يُثمِر ظل صغير..

وينشق قمر."[2]

يعكس لنا هذا المقطع الكيفية الصحيحة التي تتم بها قراءة هذه العبارات فالشاعر في البداية، نلاحظ حدة نبرة الصوت التي خاطب بها القارئ وكأن عاصفة سوف تهب على المواطن المصري ، وكأن الشاعر كان ينتظر خبرا ما أو يتوقع حدوث شيء فهو كان منتصبا بين العراجين حتى ينشق القمر ، وتشرق شمس الحرية والاستقرار.

يقول الشاعر في مثال آخر:

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 125، 126.

[2]– المصدر نفسه، ص 190.

أدفق فيه المعاني . وألم الغبار الذي لايريد

الخروج،

أفك إيقاعه . الذي لا يدق..

لأنه ←

محشو ←

..... ←

بالغناء."[1] ←

هذه التقنية تمكن الشاعر من اللعب بصريا وتشكيل دلالات معينة تتوافق وطبيعة التجربة الشعرية .كما تخلق لنا نوعا من الانسجام والتوافق بين التشكيل والمضمون لتقوية شعرية الديوان.

لقد أضاف هذا التوظيف أبعاد جمالية للديوان وكما يرى "الماكري" أن اللعب بالسطر الشعرية وتغير مسارها " ينتج عنه مباشرة تغيير لمسار حركة العين على المسند تغيرا يخرق الخطية المألوفة في تقديم اسطر الفضاء النصي ، وفي قراءتها وإذا كان توظيف الشكل الخطي غير قابل على مستوى دلالة النص بشكل قطعي ، فإن تكسير مسار السطر الشعري على العكس من ذلك مرتبط بالسياق النصي" [2].

إذن هذه التقنية بمثابة عدول بصري عن طريق السطر الشعرية القديمة، وما ينبغي فعله أثناء وجود مثل هذه الخاصية هو محاولة معرفة سبب هذا التغيير وربطه بالمضمون لتفسير الدلالة التي يرمي إليها الشاعر.

[1]– علاء عيد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 190.

[2]– محمد الماكري، الشكل والخطاب ، ص 234 .

يقول الشاعر في نموذج يعكس هذه التقنية:

لم أعد أعتني بنظافة شرفتي . بأي شيء

سوى..نافذة جهاز..وأيام،لم تعد صالحة لأن

تخبئ فيها أو قَاتنا

بعد أن أصبحت فندقا.. ⟵

للرعاة، ⟵

والبقر "[1] ⟵

جسد لنا هذا المثال التناقض التدريجي في الكلمات والعبارات التي شكلت لنا هذا المقطع ، هذا النوع يتم إدراكه عن طريق الملاحظة والبصر قبل القراءة ، في هذا المثال أراد الشاعر للقارئ أن يقرأ المقطع بالشكل السليم بحسب التدرج المرفق في المثال من جملة إلى كلمات.

لقد إختلف إتجاه الأسطر في هذه المقاطع من السطر الأفقي إلى العمودي إلى المائل، وبذلك إستطاع علاء عبد الهادي الخروج عن المألوف.

هذا النمط زاد من حلاوة النغم الموسيقي أثناء القراءة، كما تمت عملية توزيع الكلمات بطريقة خاصة ساعدت في تغيير حتى في طبيعة الصوت، كأن تقرأ المقطع بسرعة أو ببطء أو بحدة ...، وذلك بما يلائم المضمون، إذن من الممكن أن سبب التغيير في اتجاه الأسطر إنما ناتج عن رغبة الشاعر في تلقين القارئ الكيفية الصحيحة لنطق العبارات لتوافق والمضمون.

أو ربما يكون هذا التوظيف ناتج عن رغبة في تحقيق نغم موسيقي معين للمحافظة على

[1]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 49.

إيقاع الديوان ، هذا الإيقاع الذي يتشكل بصريا ومنه نستطيع القول أن " النص يقدم حركة متنوعة للأسطر الشعرية يقوم في أغلب الأحيان على تكسير خطية السطر المقدم للقراءة "[1].

إضافة إلى وجود بعض الأمثلة التي أراد الشاعر من خلال توظيفها رسم وتوليد دلالات هندسية مشكلة بصريا هذه الأشكال تعكس حالة النص الشعري ذي الأسطر الغير منتظمة في طولها وقصرها، جاء في قول الشاعر ما يلي :

لم أعتقد يوما أن حليب الرماد لم يعد حليبا

للرماد

وأن فحم المساء الحزين ، لم يعد فحما للمساء

وأن لقمة العيش لم تعد .. لقمة للعيش![2]

وظف الشاعر هذه الأمثلة وتمت كتابتها بطريقة أفقية، إلا أن الاتجاه العمودي هو السليم لمثل هذه الكتابة، كأن تكون– مثلا –ونكتبها بهذه الطريقة:

لم أعتقد يوما أن حليب الرماد

لم يعد حليبا للرماد

وأن فحم المساء الحزين

لم يعد فحما للمساء

وأن لقمة العيش

لم تعد لقمة العيش.

[1]– محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 257.

[2]– علاء عبد الهادي، إيكاروس أو في تدبير العتمة، ص 49.

في هذا المثال جسد الشاعر للقارئ دلالة الخذلان، فهو لم يعد يكن يعتقد أن كل هذه الأمور على وشك الوقوع وأن كل هذه الانزياحات تأثرت بالواقع المعاش،أي أن كل شيء تغير مذاقه وتبدلت حقيقته، فهو يعبر عن اليأس الذي أصابه وتأثره الواضح بمشاكل بلده وأن أحداث الربيع العربي كان لمصر نصيب منها.

غالبا ما يجذب المتلقي لقراءة الديوان شكوله البصرية، التي تعد بمثابة رسائل مشفرة من طرف الكاتب؛ من أهمها علامات الترقيم.

4 / علامات الترقيم:

لقد استعان شعراء الحداثة المعاصرين بهذه العلامات، وجعلوها بمثابة مشيرا بصريا للقارئ / المتلقي ، فهي تعني " وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات لإيضاح مواضع الوقف ، تيسير عملية الفهم والإحكام" [1] .

ولقد كان من أهم من تنبه لهذه العلامات وأهميتها هو سعادة النابغة " أحمد حشمت باشا" بعد أن تقلد زمام الإشراف على إحياء الآداب العربية ، وبعد تحريه بشكل واسع أشار " بتدارك النقص الحاصل في تلاوة الكتابة العربية ، وطلب استنباط طريقة لوضع العلامات التي تساعد على فهم الكلام بفضل أجزائه بعضها عن بعض ، ليتمكن القارئ من تنويع صوته ، تبعا لأغراض الكاتب "[2].

و لإنجاز هذا اعتمدوا على كتب السلف لوضع الاصطلاح بطريقة منطقية ومضبوطة مبنية على أسس وقواعد وأصول ، ومن أهم هذه الكتب : " القول المفيد في علم التجويد " و " منار الهدى في الوقف والابتدا " وكتاب " الوقف والابتدا" للإمام السجاوندي " [3] وغيرها من الكتب القيمة في هذا الخصوص ، وهذا ما يميز قيمتها في اللغة العربية ، لأنها توضع في

[1]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 199.

[2]– أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، مصر، 2013م،(د، ط)، ص 9 .

[3]– المرجع نفسه ، ص 9.

مواقف وحالات معينة ومحددة تبعا لأهميتها ومكانتها ، حيث أصبحت تؤثر على استنباط المعنى والدلالة " وتحقيق غرض اللغة من الاتصال الفكري بين الكاتب والقارئ ، وكأن الكاتب يصطحب القارئ شعور أو حسا، فيعلمه أنه يستفهم هنا ، وبتعجب هناك ، ويستفهم متعجبا في هذه العبارة ، ويتابع حديثه على طوله "[1].... وهكذا ، حيث صارت هذه العلامات ضرورة حتمية للتواصل الإنساني ، لتسهيل عملية القراءة والفهم ، وأفادت الشعرية المعاصرة في استفزاز القارئ وإثارته بصريا فشعوريا ، وهذا بفضل الثورة العولمية الكبرى ، التي استغلت الوسائل البصرية ومؤثراتها واستخدام العين والبصر بدل السمع والأذن.

وتتجلى علامات الترقيم في محورين هامين هما :

1- محور علامات الوقف

2- محور علامات الحصر

4-1/ محور علامات الوقف:

وتعد هذه الرموز والعلامات بمثابة محطات يقف عندها القارئ / المتلقي، أثناء عملية القراءة مع تغير نبرته الصوتية الملائمة لكل علامة وهي " توضع لضبط معاني الجمل بفصل بعضها عن بعض " [2] ، لتعبر عن دلالات خاصة يقصدها الكاتب وهي " تضم : النقطة ، الفاصلة ، النقطة الفاصلة ، علامة الإستفهام ، علامة الإنفعال ، نقطتا التفسير ، نقط الحذف." [3]

وهذه العلامات مهمة في اللغة العربية لاستغناء عنها أثناء وضع الكتابة لتوجيه المتلقي أثناء عملية القراءة، بطريقة صحيحة إلى دلالتها الوظيفية .

---

[1]- جمال عبد العزيز أحمد، الكافي في الإملاء والترقيم، كلية دار العلوم جامعة القاهرة، سلطنة عمان، 2003م، (د، ط)، ص 46 .

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 201.

[3]- المرجع نفسه ، ص 201.

ومن أمثلة علامات الوقف التي تظهر في الدواوين كالآتي :

4-1-1/الفاصلة: (صورتها البصرية ،)

من علامات الوقف التي وظفها الكاتب بكثرة في شعره ، وهي " علامة سميولوجية تحيل على الفضاء الفاصل بين الذات والأشياء والعناصر والمواضيع" [1] ، وهي علامة توضع بين الجمل القصيرة وغير المنتهية ، وقد تعبر عن فكرة غير مكتملة دلاليا.

ومثال ذلك في قول الشاعر:

" **أنا خبز الحقيقة ،**

جلد الأرض طمي ،

والماء داري ،

أنا العطار الفريد ،

حسبي منطق الطير ،

ونسي ورد الكلام ، " [2]

وضع الشاعر الفاصلة في هذا المقطع كله؛ أي من أوله لآخره ، في موضعها المحدد لها و هو يدعو المتلقي / القارئ إلى الوقف القليل ، ليأخذ استراحة بسيطة للرجوع إلى استكمال القراءة ، لفهم المراد توصيله من طرف الشاعر ، لأن هذه الجمل القصيرة والمتسلسلة ،

[1]- عامر بن أمحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصية و تحويلاتها)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة سيدي بلعباس،الجزائر، 2015-2016م، ص 191 .

[2]- علاء عبد الهادي، الرغام، (د، ص) .

بفضل توظيفه للفاصلة ، كأنها تعبر عن أجزاء جملية مترابطة تكون في الأخير دلالة واحدة ، وكما أنها تشكل أجزاء لجملة واحدة.

فالشاعر دائما يبحث عن الحقيقة المخفية التي تشكل الأرض والماء ، وداخل الكلام الذي يخفي الكثير من الأسرار والحقائق عند الإنسان، وليس كما فعل" فريد الدين العطار" الذي اهتم بمنطق الطير ، ونسي منطق الإنسان وهو الكلام الذي يعني له كل شيء في معاملاته ومحاوراته، وتحيل هذه الفواصل القارئ على التوقف لبرهة لأخذ نفس قصير بين جملة وأخرى ، ومحاولته الربط بينهما لاكتشاف المعنى الدلالي المقصود من طرف الكاتب ، فهي جمل سردية قصيرة بربطها ببعض البعض تؤدي إلى دلالة مكتملة.

4-1-2/ الفاصلة في اللغة الأجنبية: (صورتها البصرية,)

يأخذنا الكاتب إلى نوع آخر من الفاصلة؛ ألا وهي الفاصلة التي توضع في اللغة الأجنبية وهي عبارة عن شكل مصغر للرقم تسعة (9) وصورتها البصرية هي (,) ونجد الشاعر يوظفها في العديد من المساحات النصية ويضعها بين الجمل عوضا عن الفاصلة الموضوعة في اللغة العربية التي تعودنا علي حضورها في جميع النصوص.

ومثالنا علي ذلك يبرز في قول الشاعر:

ومداي يشبك فرحتي

بل يصطفى الفردوس متكأ, ← **الفاصلة المقلوبة**

وتبدأ رحلتي ,

وظف الكاتب هنا في هذا المقطع الفاصلة المقلوبة ، وهي توضع في اللغة الأجنبية ، لا اللغة العربية ، وكأنه يقول للقارئ قبل أن تقرأ تمعن في هذه الأشكال الأيقونية التي تؤثر

على دلالة الكتابة والمعاني ، وبعد القراءة نجد أن هذه الفواصل تقلب حال الكاتب من حال إلى حال أخرى ، فهو يريد القيام برحلة جديدة ، وهي بداية رحلته إلى عالم جديد ومغاير، وهو الفردوس الموجود في خياله ، فهذه الفاصلة الجديدة – إذ استطعنا قول هذا –أصبحت تشكل مرحلة مميزة وجديدة لدى الشاعر ، فهي أصبحت تعد الحد الفاصل بين ما كان يعيشه وما سيعيشه بعد الفاصلة المقلوبة؛ وهي حياة أخرى في رحلة جديدة.

وكل هذا له علاقة بالتجريب اللغوي ، الذي حملنا دائما على كتابة فاصلة واحدة في اللغة العربية، التي لها مرتكزات خاصة وهذا التمازج الذي وضعنا فيه الكاتب يحيلنا على مدى تأثره باللغة الأجنبية، وخروجه عن السائد الذي اقتحم به مجال الكتابة العربية،وهذا يدل علي قوته في قولبة هذه العلامة بطريقتة الخاصة والمميزة التي تشكل دلالة مهمة في نصوصه الشعرية.

4-1-3/ علامة التعجب (الانفعال): (وصورتها البصرية !)

وهذه العلامة يوظفها الكاتب لتعكس مدى تأثره وانفعاله من موقف معين ، " وهي تدل على التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك" [1] ، وتظهر في حالة القول أو الكتابة ، ففي " حالة المشافهة تصدر هذه العلامة وفق نبرة صوتية ، وإيقاعية يفهم منها انفعال الحيرة أو القسم أو النداء أو التحذير وغير ذلك" [2] ، أما في الحالة الكتابية فهي مؤشر أيقوني يلاحظه القارئ بالعين بصريا قبل قراءة النص أو تحليله.

وهذه التقنية الكتابية سجلت حضورها بكثرة في هذه النصوص الشعرية حيث وظفها الكاتب في الأمثلة الآتية:

يقول الشاعر :

[1]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 211.

[2]– عامر بن أمحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 192.

" **كيما تمضي إلى حائطي .. وتختار؛**

أن تدخل برد الرسوم،

أو حر شهقتي،

أو .. زفيري ! " [1]

لقد وظف الكاتب علامة التعجب ، دلالة على انفعاله ، وتأثره لأنه وضع الذات الشاعرة في حالة مضطربة تهيم في واقع الحيرة والاختيار غير المحدد ، فهذه العلامة الأيقونية تستدعي القارئ / المتلقي إلى إدراكها بصريا ، ثم عبر الأداء الصوتي والحركي بإمكانه الوصول إلى الحالة الشعورية والنفسية التي يعيشها الشاعر ، فيفضل هذا الخطاب البصري الذي " يعول على المشاهدة والقراءة في آن واحد"[2].

ليتمكن القارئ / المتلقي من إدراك مدى انفعال وحيرة الشاعر في نصه، الذي يوضح التناقض في الاختيار السياسي والاجتماعي بسبب الثوارت، التي طبعت الواقع المصري أنذاك.

4-1-4/ علامة الإستفهام: (صورتها البصرية ؟)

توظف هذه العلامة للدلالة على معنى الاستفهام والسؤال : " وتوضع بعد الجملة الإستفهامية سواء أكانت أداة الاستفهام مذكورة في الجملة أم محذوفة " [3]، وهذه العلامة لها وقع خاص ومؤثر أثناء الأداء الشفوي ، الذي يفهم القارئ من خلاله وضعية الكاتب الإستفهامية للبحث عن جواب أو استفسار مقنع و واضح ، وظهرت جلية في النصوص الشعرية الآتية :

---

[1]- علاء عبد الهادي، الرغام، (د،ص) .

[2]- عامر بن أمحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص193.

[3]- عبد العليم إبراهيم، الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، مكتبة غريب، مصر، (د،ت) ، (د،ط) ، ص 102.

يقول الشاعر :

" لمَ تَركت بِمحَاذاة عَيني مَشاهِد..

قدْ لَونتْها العُيون ؟" [1]

ويقول أيضا :

" لمَاذا لَم تقترفي التوجُّس؟" [2]

ويقول في موضع آخر:

" كمْ جسْرا يلزمُ عَاشقك

كيْ تمُديه بالوَصلِ والإعتمَاد؟ " [3]

ونجد هذه العلامة الإستفهامية ، الذي مثلها الشاعر في كتابته بشكل أيقونيا ووظفها في مكانها الطبيعي الذي يحمل على السؤال والإستفهام ، لمحاولة كشف الحقائق ، وبإمكان القارئ أن يكشف تلك الإنفعالات النفسية، والصوتية قبل القراءة بمجرد رؤيته لهذه العلامات بصريا وكثرة استعمالها ، توضح لنا التساؤلات المحيرة التي يقع فيها الكاتب بسبب واقعة المعاش المؤلم ، لإثارة انفعال القارئ وإقناعه بها.

4-2/ علامات الحصر:

وهي من العلامات المهمة ، التي تشكل جزءا تاما من الفضاء الطباعي للنصوص الشعرية : وتعني " علامات الترقيم التي تستعمل لحصر جزء من النص الشعري ، وهي من الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه وهي تشمل العارضتان

[1]- علاء عبد الهادي، الرغام، (د.،ص) .

[2]- المصدر نفسه ، (د، ص) .

[3]- المصدر نفسه، (د، ص) .

والمزدوجتان، الهلالين"[1]، وبفضل التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث اكتسبت دلالات خاصة وجديدة ، ويتجلى مواضعها في النصوص الشعرية كالآتي :

4-2-1/ المزدوجتان :(وصورتها البصرية «»)

المزدوجتان وتسميا أيضا علامتا التشخيص أو التنصيب وهي " تحصر بها النصوص المقتبسة"[2]، كما توضع هذه العلامة" بين الكلام المنقول بنصه دون تدخل من الناقل" [3]، أي الاقتباس الحرفي للكلام أو للنص المنقول مع مراعاة عدم التدخل (فيما نقله) فيه ، وهذه التقنية وجدت في نصوص الكاتب الشعرية ، لكنها لم تسجل إلا نادرا ، في الفضاء الطباعي في قوله :

" **لم يسمح بها الأقدمون من قبل ، ولم يتبع نصيحة أهل العلم**

والمعرفة " اتبعوا ولا تبتدعوا ، فقد كفيتم" ، فأجهدت سمعي " [4]

وقد استعمل الكاتب في هذا المقطع الشولتين في مكانهما المخصص لأن الكلام الموضوع بينهما مقتبسا من غيره، لهذا كان الكاتب أمينا في نقله و وضعه بين علامتي التنصيص، ليوضح الأمر للقارئ ، ليميز بين كلام الكاتب من غيره ، فمزيد ثقته في الكاتب- أثناء القراءة والتفهم.

وهذه العبارة المحصورة بين مزدوجتين ، وهي فعلا مقتبسة وليست للكاتب ، حيث نقلها حرفيا ولم يتصرف فيها ، و وضعها كما جاءت على لسان صاحبها الذي هو " **عبد الله بن مسعود**" – رضي الله عنه- من أتباع رسول الله- **صلى الله عليه وسلم** – ، عن بعض

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 217.

[2]- عبد الرحمان الهاشمي، تعلم النحو والإملاء و الترقيم، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م، ط2، ص 246.

[3]- جمال عبد العزيز أحمد، الكافي في الإملاء و الترقيم، ص 40.

[4]- علاء عبد الهادي، النشيدة، (د، ص).

الرواة الأخبار والأئمة من السلف يقال : " حدثنا عبد الرحمان بن عثمان ، قال : حدثنا قاسم بن أصبغ ، قال : حدثنا أحمد بن زهير قال : حدثنا أبي ، قال : حدثنا جرير عن العلاء بن المسيب عن حماد بن إبراهيم ، قال : قال عبد الله : " اتبعوا ولا تبتدعوا فقد كفيتم "[1]

وفي حديث آخر يقال :

" حدثنا يوسف بن أيوب بن زكريا ، قال : حدثنا الحسن بن رشيق ، قال : حدثنا العباس بن محمد ، قال : حدثنا أبو عاصم الفزاري ، قال : حدثنا يعلى بن عبيد ، قال : حدثنا الأعمش عن حبيب بن أبي ثابت عن أبي عبد الرحمان السلمي ، قال : قال عبد الله بن مسعود : اتبعوا ولا تبتدعوا فقد كفيتم " [2] ، فقد لخص لنا " منهج الإتباع" في هذه العبارة ، لأنك " حين تتبع نور الله الذي جاء به، فأنت قد وصلت من فورك إلى الله ، وقد كفاك !كفاك الله كل ما سواه." [3]، فالكاتب يقف وقوفا صريحا في هذه المواقف ويساندها ، تأكيد لهويته المسلمة، لأنه أبقي علي الكلام كما جاء.

4-2-2/ المعكوفتان أو المركّنان (وصورتهما البصرية [ ])

ويسميا القوسان المكوفان أو المعقوقان ، " توضع بينهما الزيادة التي ليست بالأصل ، وغالبا ما يستخدمها محققوا التراث، وهدفها تفادي الخلط "[4]،وهذا ما يوضح أن مكانهما الأصلي ليس بالشعر ، لأنهما كثيرا ما تستعملا في الأبحاث العلمية والأكاديمية يقول الدكتور " محمد خان" : أنهما " توضع بينهما زيادة قد يدخلها الباحث في جملة اقتبسها

---

[1]– أبو عمر عثمان بن سعيد الدائي، جامع البيان في القراءات السبع المشهورة، تح: محمد صدوق الجزائري، دار الكنب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م، ط1 ، ص 38 .

[2]– المرجع نفسه، ص38.

[3]– مجدي محمد إبراهيم، رسالة الفكر في زمن العدوان(رؤية نقدية معاصرة في الأدب والفلسفة والتصوف والسياسة من أجل منظومة قيم علوية ونبيلة)، دار روابط للنشر وتقنية المعلومات، القاهرة، مصر، 2018م، (د،ط) ،ص 80.

[4]– عبدالسلام محمد هارون، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، تق وتع : محمد إبراهيم سليم ونبيل عبد السلام هارون، دار الطلائع للنشر و التوزيع و التصدير للطباعة، القاهرة ،، مصر،2005م، (د، ط)،ص 72.

لتوضيح النص أو تقويمه أو الحذف منه " [1] ، وهذا الشكل الايقوني أو السيميولوجي ، يتدخل في عملية تنظيم الكتابة على الفضاء الطباعي، فالقارئ يلاحظه قبل القراءة لتحليل وفهم صورتها الدلالية.

فالكاتب كسر هذا التقليد القديم ، واستغل الشولتان لصالح نصوصه الشعرية ، ليقدم للقارئ الجديد والمميز ، وشغف التتبع لهذه النصوص ، ولقد أكثر الكاتب من توظيفها ، خاصة في ديوانه النشيدة ، حيث نجد هذه العلامة (فيما يلي) حسب بعض الأمثلة، يقول الشاعر :

" **زمني انبرى ،**

يبتاع أزمنا في مسالكه ،

ويربكه الثرى ..

[و وسواس من اليقين !] " [2]

وظف الكاتب في هذا المقطع [و وسواس من اليقين !] بين هذين القوسين المعكوفتين في السطر الرابع ، حيث يبدو للقارئ من الوهلة الأولى أن هذه العبارة تعبر عن رسالة خاصة من طرف الكاتب ، وما يميزها هما هذان القوسان المعكوفتان، فهذه العلامة السيميولوجية مؤشرا على مقصدية معينة للكاتب ، لأنها تحاصر الوسواس اليقين فلأن الكاتب متأكد من هذا الوسواس، الذي يعيش داخله ويربكه فهو يريد محاصرته، لإبعاده عن نفسه ، ليعيش حرا في أرضه.

القوسان المعكوفان أو المعقوقان، اللذان كانا مهمين لدى الكاتب الذي أعطاهما بعدا جماليا وفنيا على المساحات الطباعية في نصوصه الشعرية ليصنع المفارقة البصرية والدلالية في

[1]– محمد خان، منهجية البحث العلمي (وفق نظامLMD)، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، 2011 م ، ط1 ، ص 69.

[2]– علاء عبد الهادي، النشيدة ، (د، ص) .

الشعر الحديث والمعاصر الذي أصبح بؤرة للتجريب في الفضاءات الطباعية التي تشكل الكتابة الشعرية وفي مثال آخر يقول الشاعر :

" **[أحْضانَ الأحبَّة ، وأرْحَام القرابَة].**

أوْغلتُ .. في الأسْفار ذاكرَتي وَ في ..

قَدمي البَلاء !

أعمى

أختلسُ العواصمَ " [1]

الملاحظ في هذا المقطع توظيف هذه العلامة – القوسان المعكوفان – في بدايته ، أي في السطر الأول حيث يرى القارئ مباشرة هذه التقنية الفنية ليركز اهتمامه قولها فهذه العبارة أحضان الأحبة ، وأرحام القرابة ، بعد أن حصرها ما بين هذين القوسين و وضع نقطة (.) في آخر العبارة ، وبعد القوس الأخير ، أي أن الكاتب شكل فضاءا طباعيا رائعا من خلال هذه العبارة، وكأنه يقول للقارئ أن أحضان الأحبة وأرحام القرابة تأتي في المرتبة الأولى قبل كل شيء، وأي شيء، وبعد أن قام بحصرها ، وكأنه يحضنها ويخاف عليهما ثم وضع نقطة (.) ، أي نهاية هذه العبارة وكأنه يوجه رسالة خاصة للمتلقي الذي يوجه بصره بإمعان لهذا التشكيل البصري المميز والجديد ، ليفهم مدى تأثره بعائلته، وبأحبابه الذين جعلهم في المقام الأول ، ولا يريد أي شيء يقترب منهما مهما كان ، ليبقيهما بعيدا عن كل صراعاته النفسية أو الاجتماعية.

فكل أسفاره لن تبعده عن أقاربه وأحبابه و لن تنسيه إياهم، ومهما تغرب عنهما فهما الشيء الوحيد، الذي لا يسمح لأحد بالاقتراب منهما لأنه يعتبرهما من خصوصياته الشرعية .

[1]– علاء عبد الهادي، النشيدة، (د، ص) .

5/ تجليات التشكيل البصري والسينما :

تظل القصيدة الحديثة تبحث دائما عن فضاءات ومساحات بصرية للتواصل بين الكاتب والمتلقي ، وفي ظل هذه التطورات التكنولوجية والرقمية ، التي أصبحت تركز على ثقافة رقمية وبصرية ، فتح المجال الواسع للممارسات الشعرية و انفتاحها على الفنون الأخرى كالرسم والمسرح والسينما وغيرها.

والسينما من أهم هاته الفنون التي اهتم بها الشاعر المعاصر ، أثناء تجربته البصرية وربطها بنصوصه لإثارة القراء والمشاهدين ، " والسينما كانت في البداية بصرية وأصبحت منذ 1930 م سمعية بصرية "[1] ، حيث كانت تدعو المشاهد للفرجة والإستماع والاكتشاف ، بفضل عرضها (للواقع) لصور من الواقع، فكان هذا التأثير الإستيعاري البصري واضحا في الشعر الحديث والمعاصر، " ولعل الجانب الأهم في العلاقة بين الشعر والسينما يتمثل في " الشعرية" ذلك الخيط السحري الذي ينتظم الفنون والسقف الذي تسعى كل الإبداعات بما فيها السينما إلى بلوغه " [2] .

وقد شكل هذا التعالق المميز بين الشعر وتقنيات السينما وجهة تجريبية جديدة في الشعر المعاصر ، الذي أصبح يواجه العصر لمسايرة الطراز التكنولوجي الحديث ، وإيجاد مؤثرات خاصة تستغنى إمكانيات القارئ لاستخراج دلالات جديدة ومعبرة منها فالسينما تخلق " حالة من التنويم المغناطيسي بين مشاهديها ، فإن مشاهدة فيلم هو أيضا بمثابة حلم بسبب واقعيته : نحن نصدق ما نراه حتى عندما يقول لنا المنطق إن ذلك مستحيل ولأن إنتاج الأفلام ميكانيكيا بواسطة التقنيات يسمح باستخدام تأثيرات خاصة أكثر إقناعا "[3] ، لهذا اختار الشاعر المعاصر الانغماس في هذا المجال الجديد ، لخلق لغة بصرية وشعرية

---

[1]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 228.

[2]– المرجع نفسه، ص 229.

[3]– جان كوكتو، فن السينما، جمع وتح : أندريه برنار و كلودغوتو، تر: تماضر فاتح، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، سوريا، 2012م، (د،ط) ص 7 . (العنوان الأصلي للكتاب : the art of cinéma yean Cocteau) .

خاصة تفوق كل التصورات ، لأن " السينما بالنسبة لهم هي الفن السابع ، فن سيفرض أشكال اللغة قواعديا، فاللقطة هي الكلمة ، و المشهد هو الجملة " [1] ، التي يتتبعها المشاهد بشغف ، وهذا ما يبرز جليا في قول " **دزيغافيرتوف** " عن هذا الفن :

" إن الدراما السينمائية هي أفيون الشعب "[2]، وهذا بسبب مؤثراتها الخاصة التي يمكن أن تؤثر علي أفعال الأشخاص وأحاسيسهم (لقطات سينمائية ، مونتاج ، سيناريو)، حيث نجد" أن فن تصوير الحياة في السينما يتقدم إلى ما لا نهاية ، وأن فن الصور قد ازداد تعقيدا في تعامله مع تكوين اللقطة "[3]، التي تعد مهمة في تركيب المشاهد السينمائية بفضل هذه التقنيات ، التي سنقوم بدراستها لإبراز آليات اشتغالها في هذه النصوص الشعرية مثل :

1-التشكيل البصري واللقطة السينمائية.

2-التشكيل البصري وفن السيناريو.

5-1/ التشكيل البصري واللقطة السينمائية:

تعد اللقطة من أهم التقنيات السينمائية المعبرة في العملية البصرية والتواصلية " ونعني باللقطة السينمائية : الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى"[4]، الصورة التي تؤثر مباشرة في المتلقي / المشاهد ، حيث هي " التي تنقل لنا العالم إما بطريقة حرفية مباشرة وإما بطريقة فنية جمالية، أي تتلفظ الصورة ما له صلة بالواقع، أو ما له صلة بالممكن والمستحيل، ومن ثم فقد تكون الصورة لغوية بيانية"[5] ، أو بلاغية

---

[1]- فران فينتوار،الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر:علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2012م، (د. ط) ، ص 7.

[2]- المرجع نفسه، ص 7 .

[3]- ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر:عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1981م، ط1 ، ص 51.

[4]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 231.

[5]- جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة السينمائية، إتحادالكتاب العرب، سوريا، 2016م ، (د،ط) ، ص 10.

استعارية مجازية كما يمكن أن تكون أيقونة بصرية و غيرها ، كما يمكن أن تتطابق مع " مفهوم الصورة الشعرية المفردة التي تعرف ، بأنها أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكون منها صورة شعرية ممثلة لقطة فنية تصويرية خاطفة "[1]، فحين ربط هذه اللقطات الشعرية بالصور يتكون لدينا فيلما سينمائيا ، وتتمظهر اللقطة السينمائية في محورين

1-محور تشكيل اللقطة المسافية.

2-محور تشكيل اللقطة المتحرك

5-1-1/ محور تشكيل اللقطة المسافية:

لا تأخذ هذه اللقطة معنى محدد إلا بعد تركيز الكاميرا على موضوع التصوير ، ونعني بها ، " اللقطة التي تتخذ شكلا على أساس قرب وبعد المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير"[2] ، ولها عدة أنواع منها اللقطة القريبة ، اللقطة القريبة جدا ، اللقطة البعيدة ، اللقطة البعيدة جدا ، اللقطة المتوسطة ، ولا براز ذلك في شعر "علاء عبد الهادي" نجد ما يلي :

5-1-1-1/ االلقطة القريبة جدا:(اختصارها ل ، ق ، ج)

وتكون اللقطة قريبة جدا من الكادر الذي تصوره عدسة الكاميرا وهي تعني " اللقطة التي تقترب من الكادر بدرجة عالية جدا مركزة على جزء محدد منه كأن " تبين تفاصيل الرأسمثل العينين "[3]، وهذا يعني أن يتم تركيز الكاميرا على جزء معين من الجسم؛ مثلا العينين

أو غيرهما من الأطراف الجسدية الأخرى .

يقول الشاعر :

---

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 231.

[2]- المرجع نفسه، ص 231 .

[3]- المرجع نفسه، ص 242.

" **كل ظفر قاطع ..**

له ذكرى ..

لا تحتفظ اليد بها ،

إن فتحت ..

قبضتها ..

لغريب. "[1]

هذا المقطع من ديوان " شجن " يعرض الشاعر / المصور لنا لقطة قريبة جدا ،تعبر عن الأظافر التي هي جزء من الكادر العام الذي يمثل اليد بكل تفاصيلها " الكف ، الأصابع ، الأظافر ، الأنامل"، ولكن عدسة الكاميرا كانت قريبة جدا من الأظافر لتعرض مدى قوتها ، وقسوتها وحدتها ،(كل ظفر قاطع)؛ وبإمكانها أن تتحول إلى مخالب حيوان مفترس يستطيع القبض على فريسته(قبضتها) ، لتقرب للمتلقي / المشاهد هذا المشهد لاستكشاف الدلالات والمعاني التي تحملها الأظافر من قوة وشراسة وتجسيد ها له تجسيدا بصريا واقعيا ، لتترك خياله يتأمل هذه السلطة الوحشية التي يمتلكها الظفر ، بفعل عدسة الكاميرا التي جعلته قريبا جدا منه.

5-1-1-2/ اللقطة البعيدة جدا:(اختصارها: ل، ب، ج)

وهي عكس اللقطة القريبة جدا،لأنها تبتعد كثيرا عن الكادر الذي تصوره عدسة الكاميرا للمتلقي / المشاهد، ولهذه اللقطة البعيدة جدا ثلاثة أغراض رئيسية:

" **الأول** : توضيح المكان العام لأحداث الفيلم.

[1]- علاء عبد الهادي، شجن، (د، ص) .

و**الثاني** : إلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث أثناء الفيلم خاصة حين يلزم إدراك حجم معركة معينة ومدى حدتها.

و**الثالث** : عندما يكون من الضروري عزل انسان عن بيئته أي عرض موقف فلسفي بصورة مرئية "[1] ، وهذا على حد قول"الصفراني" الذي جعل لهذه اللقطة عدة أغراض مهمة.

يقول الشاعر :

" **في جِلسةِ العِلاج ، ملأتْ الغلامةُ**

المكانَ . بالجثثِ،

لكنها حينَ باحتْ .. لمْ تزلْ تحنُّ ،

إلى بريدِها الصَّامت،

إلى رمادي .. يتسَللُ إلى سَريرها،

إلى حجرٍ طرِيٍّ ..

إلى ظلِّ أبيها الخشنِ الذي ..

فقد جسَده ومَازال ينبضُ! "[2]

يقدم لنا الشاعر/ المصور في هذا المقطع؛ الكادر في هذا الفيلم / النص ويحدده بإطاره العام ، وهو المكان العام للأحداث وهو قاعة العلاج ، " في جلسة العلاج" ، كما ألقى نظرة شاملة على هذا المحيط العلاجي ، والذي يوضح فيها المصور / الشاعر أنها ليست جلسة علاج عادية ، بل جلسة علاج نفسي تعيشها الغلامة بعدما فقدت والدها الذي كانت ترتكز عليه وكان يعطيها الأمان فهي دائما تتذكره وبقيت وحيدة تعيش بكل رعب وخوف ، لما مر عليها من مجابهات نفسية قاسية أثرت على حياتها ، وجسدها الشاعر / المصور في هذا الكادر البصري المؤثر بمفرداته(الجثث ، الصامت ، حجر ، الخشن)، كلها تضع المتلقي / المشاهد يحس ويتأثر بمدى قساوة وخشونة هذهالتجربة النفسية الصعبة،

[1]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 237 .

[2]– علاء عبد الهادي، شجن، (د،ص) .

التي مرت بها هذه الغلامة(الطفلة الصغيرة) و مدى الآلام والصعوبات التي عاشتها وعدم التخلص منها ، لأنها أصبحت موقفا أو محطة لا بد من علاجها ، والتخلص منها قبل المرور إلى المحطات القادمة ، وقد استطاع الشاعر / المصور أن يصور هذه اللقطة البعيدة جدا بحرفية كاملة ، وتقنية سينمائية عالية.

5-1-2/ محور تشكيل اللقطة المتحركة:

تأخذ هذه اللقطة شكلها البصري من حركة الكاميرات حيث " يتتبع المصور بعدسة الكاميرا ، كل ما يتحرك وينتقل من مكان إلى آخر بإيقاع بطئ أو سريع ، وتشبه هذه اللقطة الوصفية ما يسمى في السينما بلقطة (ترافلينغ / Toravelling) " [1]، أي أنها غير ثابتة فنجدها " أثناء الحركة يمكن أن تكون أطول بكثير من اللقطات الثابتة ، لأن الكاميرا يمكن أن تقترب من الممثل ، أن تسير وراءه ، أن تلتفت أن تعبر الغرفة في كل الاتجاهات – وبكلمة واحدة ، يمكن أن تتبع الممثل" [2]؛

أي في جميع الاتجاهات يمينا ويسارا ، أعلى أو أسفل وهذه اللقطة لها أربعة أقسام : اللقطة التتبعية ، اللقطة البانورامية ، اللقطة المنخفضة ، اللقطة العالية.

ومثالنا على ذلك كما يلي :

5-1-2-1/ اللقطة المنخفضة:

تتركز عدسة الكاميرا إلى الأعلى، فهي تعني " اللقطة التي تكون فيها الكاميرا منخفضة وتتجه عدستها إلى الأعلى "[3]، وهذه اللقطة لها دلالات كثيرة ، حيث إذا استخدمت " في

[1]– جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة السينمائية، ص 29 .

[2]– ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص 58 .

[3]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 243 .

السياق الدرامي الصحيح فإنها تخلق إحساسا بالرعب الذاتي داخل المتفرجين "[1]، ولقد وظفها الشاعر في النص التالي إذ يقول :

السحابةُ ..

تريدُ أن تُهبطَ الأرضَ ..

دُون جَدوى..

فالسَّماءُ يَابسةً !

ولا تشْعر بالخجَل."[2]

يقرب الشاعر / المصور الكاميرا من محل التصوير المناسب ليخفضها ويصوب عدستها إلى الأعلى ، ليصور السماء ومظهرها الكئيب ليركز على السحابة تحديدا وهي تتحرك في جميع الإتجاهات بمنظرها العاتم المخيف دون أي تساقط للأمطار ، وهذا المنظر يدخل الرعب والخوف في قلب المشاهد / المتلقي ، الذي ينظر في وسط هذه العتمة.

سقوط قطرة غيث واحدة على الأرض العطشى ، التي تنتظر بفارغ الصبر هذه القطرات " دون جدوى" ويبقى المشاهد/ المتلقي ينتظر في هذا الجو الدرامي الكئيب ، الذي جسده الشاعر / المصور تجسيدا بصريا ومقنعا ، ليجذبه إلى هذا الكادر الذي صوره له تصويرا سينمائيا بواسطة تقنية اللقطة المنخفضة.

5-2/ التشكيل البصري وفن السيناريو:

يعد السيناريو من أهم التقنيات السينمائية ، وكلمة سيناريو " لفظة إيطالية تدل على سرد في غاية الإيجاز والتركيز لسياق أحد الأفلام وما يجري فيه من أحداث ، وقد ينطلق

[1]- محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 243.

[2]- علاء عبد الهادي، شجن، (د، ص).

السيناريو من رواية موضوعة أصلا للقراءة فيتوقف عند الأقسام التي يجب ابرازها في الفيلم " [1]، ومن هذا نجد أن الرواية أو القصة كانت هي المصدر الأول لكتابة السيناريو ، ووضع مشاهده أو لقطاته وحواراته التي سينبني عليها الفيلم،

فهو يعني " إعداد القصة للإنتاج الخيالي والعمل على تحويلها وتشكيلها وتقسيمها إلى مناظر وفصول، وتقسيم الفصول إلى مشاهد، وتقسيم المشاهد إلى لقطات عديدة "[2].

ولم ينحصر هذا على فن القصة أو الرواية أو المسرحية فقد انطلق إلى مجال آخر وهو الشعر، حيث أقحم الشاعر المعاصر نصوصه الشعرية التي " استعارت شكل السيناريو السينمائي واتخذته مرتكزا سرديا لتشييد عالم المعنى والربط بين الفصول والمشاهد التي تتمتع باستقلال خاص "[3]، وهذا بسبب الدور الهام الذي تميزت به السينما في استقطاب المتفرجين / المشاهدين ، حيث أصبحت بؤرة يتوافدون إليها بفضل إمكاناتها التعبيرية والتأثيرية المرئية الضخمة.

ولا تكمن الأهمية البالغة في فن السيناريو إلا بعد فكرته الرئيسية التي يقدمها السيناريست للمشاهدين / المتفرجين الموجودة في نصها الخاص بها أثناء تقديم الفيلم، ويتحقق فن السيناريو في النصوص الشعرية،" التي تبنى صورتها الكلية مقطعيا من خلال تقسيم النص إلى مقاطع أو وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل ترتبط فيه ببعضها ارتباطا وثيقا في وحدة متكاملة نفسية أو منطقية أو عضوية بحيث يشكل هذا الترابط أساسا في بناء الصورة الكلية "[4]، لتكون بينهما علاقة تكاملية.

---

[1]– جبور عبد النور،المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979/ط1، 1984/ط2 ، ص 143.

[2]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 267.

[3]– حسن لشكر، الرواية العربية و الفنون السمعية البصرية، المجلة االعربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2010م، (د.ط) ، ص 39.

[4]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 267.

ومن أهم الشعراء الذين دخلوا إل عالم السينما من خلال كتابتهم الإبداعية "**جان كوكتو**" *، " فإنه لم يتوقف عن الرجوع والاستشهاد بأقلامه : ثمان مرات من " دم شاعر" واثنتي عشرة مرة من " الجميلة والوحش" في كتابه هذا سنة 1947 ، نشعر بأن " كوكتو" بدأ يعيش مرحلة كبيرة جديدة ، هي مرحلة " الشعر السينمائي "[1]، من أهم أعماله التي حولت إلى أفلام : " دم شاعر " " الجميلة والوحش " ، " أورفيوس " ، الأباء القساة " ، البارون الشبح " ، العودة الأبدية " ... الخ.

وهناك أيضا مخرجين، وظفوا الشعر في الحصول على أفلام سينمائية ناجحة مثل المخرج " **جون فورد** " حيث أننا لم نجد " هناك مخرج تناول أفلام الرجال واستخدم الشعر البصري بالطريقة التي قام بها " **جون فورد** " ، لقد صنع فورد أفلاما عن الرجال المشهورين مثل أبراهم لينكولن (في " مستر لينكولن الشاب") ، و وايات إيرب (في عزيزتي كليمنتين) ، والرجال البسطاء مثل توم جوود (في عناقيد الغضب) "[2]وغيرها من الأفلام السينمائية.

5-2-1/أنواع فن السيناريو: وله أنواع عديدة ومن أهمها سيناريو تخطيط المشاهد، الذي سنقوم برصده في النصوص الشعرية التي بين أيدينا.

5-2-1-1/ سيناريو تخطيط المشاهد:

وهذه المرحلة من أهم المراحل الأولى لإعداد الفيلم السينمائي " ونعني بالمشهد الجزء من الشريط الذي يتضمن ويسرد جانبا من أحداث القصة المصورة والمشهد الواحد بسبب الفصل في الكتاب "[3] فبفضل المشاهد يتحول النص إلى فيلم ، حيث أن هذه " المشاهد في السينما

---

*- جان كوكتو : ولد في 5 جويلية 1889 بميزون لافاييت بباريس ،فرنسا ،كاتب مسرحي ،شاعر وناقد وروائي ،مصور، نحات، موسيقي، مصمم رقصات وديكورات .

[1]- رينيه جيلسون، جان كوكتو علي شاشة السينما، تر وتق : فتحي العشري،المجلس الأعلى للثقافة ، مصر، 2000م، (د.ط) ، ص 10 .

[2]- كين دانسايجر، فكرة الإخراج السينمائي (كيف تكون مخرجا عظيما)، تر: أحمد يوسف ،المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009م ، ط1 ، ص 185 .

[3]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 267.

فهي ترتبط على نحو وثيق ، كما أن نمو العرض متواصل ، ومع ذلك فإن الفيلم يتكون من مجموعة من المشاهد المحددة بوضوح "[1] ،

والتي تساهم في تركيب مدار القصة المصورة التي " يستطيع الكاتب أن يبقي في حالة تركيز على عقد القصة ومفاصلها الدرامية ويستطيع أن يجري الإختبارات اللازمة وأن يخلق مشاهد ويحذف أخرى ويستبدل ثالثة " [2] وهذا حسب ما تتطلبه التغيرات و التقلبات الدرامية أو الفنية للقصة ، " التي يُبني فيها العمل وفق تخطيط مستقيم "[3] يتوصل في نهايته إلى عمل سينمائي منظم ومنفرد بفضل لقطاته ومشاهدة المحكمة ، و المتسلسلة و المتصلة ببعضها البعض ، التي تكون الفيلم.

فيصبح " التشكيل الفضائي لهذا النص عبارة عن فصول (تحديدا مشاهد) مستقلة عن بعضها البعض ، تصوغ لوحات حكائية"[4] يتحول بفضلها النص إلى" مشاهد و صور حية حافلة بالحياة والحركة "[5]، وهكذا يتشكل لنا السيناريو الذي" يصف النص ذاته زمان ومكان التصوير إلى جانب وصف هيئة المؤدين و أوضاعهم النفسية لإنجاز اللقطة "[6]، التي يجب بوساطتها تركيب الأحداث والصور والمشاهد ، للتأثير في المتلقي / المتفرج ، وبتقديم له كل المعلومات المحيطة بهذه المقاطع البصرية السينمائية.

وتتجلى تقنية سيناريو تخطيط المشاهد في ديوان " شجن " الذي يعد من أبرز التجارب العربية الإبداعية في الشعر المعاصر، التي انبهر بها الكثير من الكتاب والنقاد لما فيه من مميزات جديدة، كسرت كل ألفة تعود عليها القارئ التقليدي، حيث استعار من كل الفنون

---

[1]– ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص 180.

[2]– فرانك هارو، فن كتابة السيناريو، تر: رانيا قرداحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2013م، (د،ط) ، ص 21 .

[3]– ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص 185.

[4]– حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، ص 268.

[5]– المرجع نفسه، ص 40 .

[6]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 268.

الأخرى، وخاصة البصرية التي أصبحت تواجه الثقافة البصرية والتقنيات الحديثة التكنولوجية والرقمية المسيرة لهذا العصر.

فنجده يصرح شخصيا (الكاتب) يقول : " جاء هذا الديوان منقطعا عما سبقه من أعمالي الشعرية على المستوى الجمالي ، فهو العمل الشعري الأول – الذي أعرفه الذي استخدم الصورة الفوتوغرافية مع النص اللغوي الكتابي ليشكلا معا قصيدة شديدة التواتر" [1] ، يقصد بهذا ديوان " شجن" ، و لفظة شجن الذي اختارها ،

تعني " شَجِنَ يشجِنُ وشُجُنْ يَشْجُنُ شَجَنا وشُجُونًا حزن فهو شاجِن، شَجَنَه الأمر وأشْجَنَه "[2]،فالكاتب أحزنه استمرار العالم في الشر والطغيان بكل أنواعه فوضع هذا العنوان، لأنه يريد محو هذا الحزن عن كل العالم ليعيش في سلام وأمان.

نستطيع أن نقول أن الشاعر أو السيناريست* أنه استخدم الكثير من التقنيات الحداثية ، في تشكيل نصوصه الشعرية في هذا الديوان ، وإكسابها شعرية خاصة تحرك الواقع من حوله عبر منعرجات نصوصه السياقية.

يمكننا أن نشكل سيناريو لتخطيط المشاهد من خلال هذا الديوان" شجن" – من وجهة نظرنا الخاصة –، حيث نجد نصوصه منسجمة ومركبة يمكنها أن تمثل عدة محاور أهمها: مشاكل الطفولة، المرأة، الفقر، الميز العنصري، الهم الفلسطيني...الخ

سيناريو تخطيط المشاهد : (من وجهة نظرنا الخاصة) سنقدمه كمايأتي:

العنوان : " **صرخة امرأة فلسطينية** "

لقد مر الشعب الفلسطيني بانتكاسات كثيرة لحد الساعة، ولا يزال يعاني منها، وهذا عامل مؤثر على الأمة العربية كلها وكأن الشاعر من بين الذين استخدموا طاقاتهم الشعرية و الشعورية للتعبير عن هذا الواقع المر.

---

[1]– عبد الناصر هلال ،الالتفات البصري من النص إلى الخطاب ، ص 174.

[2]– بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، ، ص 452. (باب الشين).

* السيناريست:هو من يخطط لتصوير وجمع المشاهد مع بعضها البعض في موضوع واحد.

حيث وضع الشاعر / السيناريست خمس مشاهد تصويرية مرفقة بصورها وشخوصها يربط بينها معاناة المرأة الفلسطينية ، ونجد كل مشهد له نصه الخاص وصورته المعبرة عنه.

1- المشهد الأول :

يقول الشاعر

" سَمَاءٌ سَاذَجَةٌ ،

كَيْفَ واتَتْهَا كُلُّ هَذِهِ العُيُونِ ، وَلَمْ تَرَ :

كُلَّمَا سَقَطَ طائِرٌ ..

ضَاقَ فَضَاءٌ ..

حَتَّى اِخْتَفَتْ . " [1]

النص :يصور لنا مشهدا من مشاهد قرية فلسطينية أثناء القصف المريع ، وبعد ما أخذوا زوجها إلى المعتقل وبقيت وحيدة مع أبنائها الصغار ، يأتي القصف الإسرائيلي الخائن ، ليسقط بيتها وبيوت كل تلك القرية دون رحمة ، بصواريخهم الفتاكة كلما سقط صاروخ ، لحق به آخر ، ثم آخر ، في هذا الفضاء الصامت " كلما سقط طائر ، ضاق الفضاء" ، حتى اختفت كل القرية وبناياتها السكنية وأصبحت عبارة عن أنقاض.

الصورة :

فهي تمثل الشخصية الرئيسية في المشهد ، وهي المرأة المقهورة التي تضع يدها على جبينها وهي تحمل كل هم الدنيا فوق رأسها وتفكر في عذابها وحياتها دون زوج ، وأطفالها صغار يحتاجون إلى كل العناية منها ، فهي تجلس فوق أنقاض بيتها الذي صار ترابا وتفكر ماذا ستفعل ؟؟؟.مع عبارات الحزن والخوف البادية على وجهها بحدة.

2-المشهد الثاني :

يقول الشاعر:

[1]- علاء عبد الهادي، شجن، (د، ص) .

" – بَغْتَةً ..

.تْ

طَ

قَ

سَـ

فَرَاشَةٌ ..

فَطَارَتْ دَعَوَاتٌ بِيضٌ ،

مَلَأَ رِئَتَيَّ حَفِيفُهَا ." [1]

النص : تنقلنا الكاميرا إلى المشهد الثاني الذي هو في نفس التتابع مع المشهد الأول ، فالسقوط المفاجئ لهذه الصواريخ ، التي أخذت معها الكثير من الأرواح ، دون رحمة ولا رأفة فلم يبقى سوى الخضوع لهذا الدمار والدعاء لأهلهم، بالصبر على ما أصابهم .

الصورة :

[1]– علاء عبد الهادي، شجن ، (د، ص) .

نجد في صورة هذا المشهد؛ المرأة الحزينة تلبس جلبابها الأسود وتقف مع أطفالها أما الأسوار الشائكة،والمكهربة تتكلم بصوت خافت جريح ، ويديها على فمها كأنها تدعو لشيء ما، بيد أنها كانت تسترحم الضابط الإسرائيلي لإخراج زوجها من هذه المعتقلات المجحفة في حق كل الفلسطينيين ، فهي لديها أطفال صغار ، لكن الضابط رد بعنف وعنصرية شديدة وهذا ما جعل مصور اللقطات ينتقل بنا إلى المشهد الثالث.

3-المشهد الثالث :

حَجَرٌ صَغِيرٌ ..

يَخْرُجُ مِنْ بَيْتِهِ ..

دُونَ أَنْ يَلْمَحَهُ أَحَدٌ،

كَي يَصِلَ عَاشِقَةً كُلَّ يَوْمٍ.

.....

بِعُبَّادِهاَ التَّائِهِين" [1]

النص :

تنتقل الكاميرا إلى حجر صغير، أطفال صغار يحملون الحجر الصغير ، ليواجهون مصيرهم المحتم ويعيشون تائهين دون أن يعرف سبيله، ولكن المصير واضح هو الموت والشهادة ،

[1]- علاء عبد الهادي، شجن، (د،ص) .

فالعدو الإسرائيلي لا يضع أي قواعد ولا قوانين أثناء قتل الصغار الفلسطينيين دون رحمة ولا شفقة.

الصورة :

يصور المشهد لقطات مؤلمة وحزينة لأطفال صغار ينامون ببراءة فوق دمائهم النقية، الذين لم يجدوا سوى الحجارة للتعبير عن ألمهم ومعاناتهم فالمواجهة كانت صعبة جدا ضد العدو الصهيوني الغاشم، الذي لم يرحم لا صغيرا ولا كبيرا ، فعندما رد الضابط بقوة على أمهم للابتعاد عن هذا المكان ، لم يجدوا سوى حجر صغير يدافعون به عن أنفسهم ضد هذا الضابط العنيد والعنيف ، بيد أن الرد كان رصاصيا مدويا ، وقاتلا لهؤلاء الأطفال الأبرياء الذين يعيشون حياة المهانة فوق أرضهم المحتلة.

وهذا المشهد ولقطاته المؤلمة التي حملتها لنا الكاميرا للتأثير في القارئ / المتفرج ، بكل عاطفة جياشة ينقلنا إلى المشهد الرابع.

المشهد الرابع :

" أُنَقِّبُ عَنْ مَوْعِدٍ لِلْفَرَح .

عَنْ آثَارٍ خُلِقَتْ لِلتَّوِّ!

عَنْ مَكَانٍ خَارِجَ سَجَّادَتِي..

لا يَدَّخِرُ رَحْمَتُهُ.

وَلا يَخْتَبِئُ فِي هُدُوءٍ وَقَسْوَةٍ "[1]

النص :

في هذا المقطع أراد الشاعر أن يرفع الروح المعنوية للمرأة الحزينة التي فقدت أطفالها و فقدت بيتها الذي أصبح ترابا وأنقاضا هشة، تريد تغيير المكان وتخرج من مسكنها الذي تعيش فيه وحدها وتنسى همومها " عن مكان .. خارج سجادتي" لتبحث عن أمل يعيد لها الطمأنينة والفرحة إلى قلبها " أنقب عن موعد للفرح " وكأن هذا الموعد لن يحين موعده بعد ، لأنه ما زال يختبئ ما دام هذا العدو لن يفارق الأرض المحتلة.

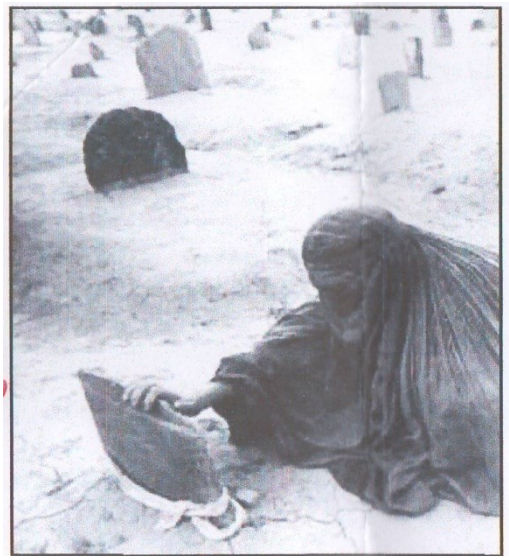
الصورة : تأخذنا عيون الكاميرا إلي

هذه الصورة التي عن تعبر مأساة حقيقية ، عن قرية لم يبقى فيها سوى بعض البنايات أو السكنات التي سقط بعضها وصار بعضها الآخر حطاما ، والجو الكئيب؛ الجو البارد الحزين ، جو الشتاء المعتم بعد هطول أمطار غزيرة على هذه الأنقاض ، هناك امرأة تلبس جلبابا أبيضا لم تحدد وجهتها، وكأنها تبحث عن شيء مفقود في هذه الأجواء العاتمة والمخيفة لكن دون جدوى، لعلها كانت تريد أن تجد الفرحة بعد فقدان كل عائلتها وبقائها وحيدة ، ولكنها تظن أن الأمل لن يعود ، بوجود محتل غاشم مثل العدو الإسرائيلي.

فتنقلنا بعدها الكاميرا إلى المشهد الأخير : **فقدان الأمل**

[1]– علاءعبدالهادي، شجن، (د، ص) .

المشهد الخامس:



" حُمْرَةَ دَمِهَا تَأَكْسَدَتْ..

وهِيَ تَسْتَجْدِي .. سَاعَةَ الحَائِطِ،

أن تُبْطِئَ قَلِيلاً كَيْلاَ يَمْتَلِئَ .. الإِنَاءُ،

لَكِنَّ الْهَوَاءَ .. غَادَرَهُ مُسْرِعًا!

وَلَمْ تُجْدِي شَفَاعَتُهَا فِي يَدَيْهِ!

كَانَ الْهَوَاءُ مُنْشَغِلاً..

بِسِتَارَةِ نَافِذَة !" [1]

النص:

المقطع يصور الحزن الذي تعيشه المرأة التي فقدت عزيزا عليها فدمها تأكسد وتغير لونه واختلط مع الأكسجين الذي تتنفسه ، لأن الإستشهاد صار واجب عليهم ، فهم يتنافسون

[1]– علاء عبد الهادي، شجن، (د، ص) .

للوصول إليه ، لأن القتل والذبح سهل في يدي العدو الإسرائيلي الغاصب ، فهو يقتل دون رحمة ولا شفقة " ولم تجدي شفاعتها في يديه" ، حتى وإن إسترحمته أو طلبت منه الرحمة فدون جدوى ، لأنها غير موجودة في قاموسه الحياتي الفلسطيني ، فهو يدنّس كل أرض وكل إنسان يقف أمامه فيحرمه الحياة .

فهذه المرأة التعيسة ، أصبحت تحسب دقات الساعة لأن وحدتها ملأت المكان " وهي تستجدي.. ساعة الحائط "، لأن الساعة هي الوحيدة التي لم تتركها وبقيت معها فمع كل ثانية يخرج نفس من رئتيها ينتظر النهاية المحتومة.

الصورة :

تصور لنا هذه الصورة عبر كاميرا سيناريو تخطيط المشاهد الذي يعرض صورة النهاية ، صورة كئيبة ، صورة المرأة التي ستبقى وحيدة بعد فراق كل أحبابها، وهذا الوضع مازال قائما و لن يزول بسهولة رغم أنها كانت تتألم و تتأمل في ضوء يثير حياتها لكن دون جدوى ، فالشاعر يضع صورة المرأة الحزينة بجلباب أسود تجلس في مقبرة بجانب قبر ، وُضعت فيه علامة ، قطعة قماش مربوطة على الشاهد لكي تبقى تتذكره ، حتى وإن جاء يوما ما وكبرت ونسيت ، فالعلامة ستذكرها في كل الذكريات المريرة التي عاشتها ، لأن هذا القبر هو من يواسيها في حياتها المؤلمة.

فكل هذه المشاهد التي نجدها مرتبطة ببعضها البعض بخيط شعوري واحد ، يجعل النص / الفيلم له فكرة موحدة جسدها الكاتب تجسيدا بصريا ، لكل اللقطات والمشاهد بحرفية كاملة وكذلك كانت إضافته المميزة ، الصورة الفوتوغرافية التي تعبر عن الوضع المتأزم في فلسطين (المرأة خاصة)، ويحقق تأثيره على المتلقي / المتفرج بقوة وصدق ليتأثر بكل المشاهد التي رصدتها لنا الكاميرا.

خاتمة

وفي ختام هذا الإرتحال البحثي و هذه الحصيلة المعرفية التي تزودنا بها من خلال دراسة التجريب في أعمال الشاعر" **علاء عبد الهادي**"، لنتوصل إلي نتائج كانت خلاصة جهد وعصارة بحث معرفي نرصدها كالآتي:

- ❖ ارتبط التجريب بالحداثة و هو ما يعني الحاجة الماسة للتجديد و التطور و تخطي التقنيات القديمة، نحو رؤى جمالية و فلسفية و تصورات مختلفة وجديدة.
- ❖ لقد ظهرت تأثيرات كبرى في الساحة الأدبية ساهمت في إرساء معالم و أسس جديدة في الشعر العربي، هذه الظواهر كانت لها الأثر البالغ في تحرير الشعر و تخلصه من قيود التبعية و المحاكاة للقديم حتى ظهر ما يسمى الشعر المرسل و الشعر التفعيلة، قصيدة النثر...الخ
- ❖ أكسبت ظاهرة التجريب الشاعر "**علاء عبد الهادي**" الحرية و المرونة من حيث اللغة و تعدد الأصوات و الانفتاح على مختلف المعارف، حتى يصبح عمله الشعري نتاج حصيلة معرفية متطورة و منفتحة، وهذا ما جعل أعمال الشاعر تتميز بالنضج و تطور الأساليب الفنية وتختلف عن الأعمال الأخرى فهي تتميز برؤيته و تتصبغ بتجربته الخاصة.
- ❖ تشكل اللغة الركيزة الأساسية في بناء النص الشعري، حيث ساعد انفتاح اللغة و تعددها في التطور و التأثير في القراء و لهذا تعددت اللغات عند الشاعر (صوفية عامية عربية فصحى)، و ذلك بغية إثراء عمله دلاليا و جماليا و جعل خطابه الشعري مفهوما،إذ حاول الإقتراب من لغة الحياة اليومية لكسر القاموس التقليدي ليكون أقرب للقارئ، فعبر في أعماله بهذه اللغة البسيطة المألوفة و عالج قضايا مجتمعه اليومية و كل تفاصيل حياته التي يعيشها.

- ❖ لغة الشاعر جعلت القارئ يفهم الخطابات التي مررها من خلال دواوينه حيث اتجه الشاعر في لغته إلي جعلها تتميز بالقوة والمتعة والتنوع والقدرة على تمرير رسالته الخاصة.
- ❖ عكست أعمال الشاعر الشعرية تقنية التناص حيث جاءت نصوصه متناغمة وتتفاعل مع العديد من النصوص الأخرى، كوجود النصوص القرآنية التي تثبت تشبعه بالثقافة الإسلامية و الأمثال الشعبية و الأساطير، التي جعلها تسبح في عالم الخيال واللغة الصوفية والعديد من الآداب الأجنبية الأخرى.
- ❖ أهم ما يمكن استخلاصه من دراسة العتبات أنها كنز من الكنوز التي لا يمكن إغفالها لأنها تخفي العديد من الدلالات المستترة وراء تقنياتها، فالعناوين جاءت ملخصة للمتن ممارسة الفعل الإغرائي، الذي يجذب القارئ وما يندرج ضمنه من ألوان وصور ورسومات تقربه من الفهم الجزئي للنص، اسم المؤلف و العديد من الآليات الأخرى التي تسعى لتوليد الدلالات وفتح أفق الإنتظار، كل هذا أضاف صيغة جمالية و دعائية مغرية تشد القارئ، مما يبرز سعة ثقافة الشاعر وخبرته بالحياة وهمومها.
- ❖ من خلال الغوص في العتبات النصية و رصد العلاقة التي تربط المتن بمحيطه تبين لنا أن أعمال الشاعر حافلة بالعتبات إذ جعلها مدركا في إتمام الخطاب الذي يدعو إليه، فهي عبارة عن مفتاح لقراءة المتن وجسر لعبور االقارئ إلي عالم النص، ليساعده و يقوي عملية التواصل التي تتم بينهما من خلال فك الدلالات و العلامات.
- ❖ يعلن الشاعر الإنفلات و الخروج من القالب الشعري، من أجل البوح وقراءة جديدة عبر الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، إذ نجد داخل النص الشعري الواحد عددا مختلفا من الأنواع والفنون المختلفة، وهذا ما تم استخلاصه من خلال أعماله الذي جسد فيها تقنيات فن المقامة والبنية السردية وظاهرة الأدب الرقمي ... وغيرها من الأساليب الفنية الأخرى التي جعلت الشاعر يصنع التنوع الأدبي.

- ❖ قام الشاعر بالتركيز علي فلسفية الكتابة عبر النوعية التجريبية لتشكيل رؤية شعرية غير متوقعة بإيقاع سردي حر، حيث أستند علي آلية الحلم والتخيل في شعره التي تبعث إلي التشويق والإيهام وتجسيد الأبعاد الخفية للشخصية والمعاناة التي عاشها لتحقيق رغبته الداخلية.
- ❖ استطاعت أعمال الشاعر أن تجمع مختلف الفنون الأدبية، فمزج الشاعر في ديوانه النشيدة بأسلوب المقامة فاتخذ من المقامات طريقا ومسلكا للكتاب، أيضا وجود تقنيات القصيدة التفاعلية في ديوان ايكاروس أو في تدبير العتمة، وهذا ما أسهم في إثراء كتابته وتنويع خطاباته وأساليبها في التعبير الأمر الذي جعل نصوصه تتميز بالجمال ورسم لوحة مبدعة متمازجة فيها جميع الفنون حتى تكتسب حيوية وفنية خاصة.
- ❖ التشكيل البصري من الظواهر الفنية التي ساهمت في مواكبة التطور الحداثي التجريبي مستفيدة من التطور الإعلامي متخذة من الصور والأشكال وسيلة خطابية يتم من خلالها التواصل بين القارئ والمبدع فأصبحت القصيدة من هنا بصرية بامتياز، من خلال الذوق الجديد للتعبير بالصورة البصرية وإخضاع مضمونها لعمارة جديدة.
- ❖ لجأ الشاعر"**علاء عبد الهادي**" لهذه الظاهرة حتى يصنع التغير ويشعر القارئ بالمتعة من حيث طريقة الكتابة، وشكلها الجديد وتحررها من كل القيود والخروج عن المألوف،لإبراز جمالية الأساليب البصرية في صورة مرئية وصوت مسموع لدى القارئ وإقحامه فيها للتعبير عن الحالة النفسية للشاعر.
- ❖ تجسدت هذه التقنية البصرية من ناحية الشكل و البناء، متمثلة في التقنيات البصرية على مستوى الرسم والمستوى الطباعي والسينمائي...الخ

- خاض الشاعر" **علاء عبد الهادي**" معركة التغيير والتجريب في فضاء الكتابة المتفردة بمزج الصورة والقصيدة في إطار شعري واحد و متميز في ديوانه"شجن"الأول في العالم العربي بهذه الكتابة الشعرية الجديدة.

ملحق

نبذة عن حياة الدكتور" علاء عبد الهادي"

شاعر من جيل السبعينيات ، وناقد أكاديمي ، ومفكر مصري. دكتوراه الفلسفة في النقد الأدبي ، تخصص أددب مقارن ، أكاديمية العلوم المجربة عنوان الرسالة:

« Performative Manifestation in EarlyArabicHeritage, And the Theatri-cal Genre

وأشرف عليه في رسالته للدكتوراه أنجب تلامذة للمفكر والفيلسوف المجري الكبير " جورج لوكاش" أحد أهم فلاسفة القرن العشرين،وهم الأساتذة: **سيكي جيرج، ألماشي ميكلوش، نينا كيرايي**، ويمكن أن نضيف أساتذة آخرين وهم ليسوا تلامذة مباشرين" **لجورج لوكاش**"، وهم **بيشي تامش، بيتر شيمون وفودور شاندور**، ونجد عدد منهم في الصورة في قاعة مبنى أكاديمية العلوم المجرية في أثناء مناقشة رسالة الدكتوراء للكاتب "**علاء عبد الهادي**".

شارك في مناقشة عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه، في النقد الأدبي وفي الأدب المقارن. شارك في تحكيم أبحاث الترقية العلمية في النقدين الأدبي والمسرحي ، وفي الأدب المقارن.

من داواوينه الشعرية:

1. لك صفة الينابيع يكشفك العطش ،دار الواحة ، ط1 ، 1987 ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، "ط2" ، 2005 ، وقد ضم هذا العمل مجموعة من قصائده المنشورة في حقبة السبعينيات.
2. حليب الرماد ، القاهرة : دار صاعد ، 1994.
3. من حديث الدائرة ، دراما شعرية نثرية ، دار صاعد ، 1994.
4. أسفار من نبوءة الموت المخبأ ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1996.
5. سيرة الماء ، القاهرة : مركز الحضارة العربية ، 1998 ....إلخ

الجوائز العربية والدولية:

- فاز عام " 1999/1998" بالجائزة الدولية للشاعر المجري الكبير " فوشت ميلان" « Fûst Milan »أكادمية العلوم المجربة.
- قلد في عام 2008 ، قلادة مهرجان العنقاء الدولي في دورته الثانية " 2008-2012" ، العراق.
- فاز في عام 2009 ، بجائزة " أبو القاسم الشابي " الشعرية في مئوية الشابي بتونس.

بعض الكتب التي كتبت عنه منفردا :

- كتب عن أعماله عدد كبير من نقاد مصر ، والعالم العربي ، وانجز عن تجربته الشعرية والفكرية عدد من الكتب النقدية والفكرية ، أهمها :

1. **اللغة والشكل** :الكتابة التجريبية في الشعر العربي المعاصر، علاء عبد الهادي نموذجا ، للشاعر د. أمجد ريان ، مركز الحضارة العربية ، 1999.
2. **شعر الاختلاف** : كتابة الأعماق في تجربة علاء الهادي الشعرية للناقد التونسي أ. د. مصطفى الكيلاني ، مركز الحضارة العربية ، 2005.

بعض عضويات الجمعيات والاتحاديات واللجان العربية والدولية:

- رئيس نقابة اتحاد كتاب مصر، حاز ثقة الجمعية العمومية للنقابة على مدى أربع دورات متعاقبة : (2003-2007) ،(2011-2015) ، (2015-2019).
- عضو المجلس الأعلى للصحافة من 2015 حتى الآن.
- عضو لجنة الخمسين لصياغة الدستور- العضو الاحتياطي لاتحاد كتاب مصر.
- عضو لجنة الخمسين الوطنية لصياغة الموحد للتنظيم الصحافة والاعلام.

- رئيس الجمعية المصرية لدراسات النوع والشعريات المقارنة ، ومؤسسها (2014-2017) ، وهي أول جمعية أنشئت في نوعها ونشاطها على المستوى الدولي.
- عضو لجنة الدراسات الأدبية – المجلس الأعلى للثقافة.

من أعماله النقدية والفكرية:

- له عدد من الأعمال النقدية والفكرية بالعربية وبإنجليزية منها :

1-بلاغة اللاوعي الإبداعي ، الشعر نموذجا

2-الشعرية المسرحية المعاصرة ، حوا اتجاهات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي.

من أعماله البحثية بالعربية والأنجليزية:

له عشرات الأبحاث العلمية النقدية والفكرية المحكمة باللغتين العربية والأنجليزية منها :

1-" بلاغة الصمت وشعرية المكان ، قراءة أعمال هارولد بنتر الدرامية.

2-" التعازي الشيعية من منظور الشعريات المقارنة " قراءة سيميائية".

3-خبرات الجسد الحميمة في الكتابة الأدبية" .

وفي الأخير نستطبع القول أن الدكتور الكاتب الشاعر والناقد "**علاء عبد الهادي**" أنه سيد على العرش التجريبي في العالم العربي وأنه موسوعة شامخة في الكتابة عموما شعرا أو نقدا فهو:

ملك التجريب الشعري في العالم العربي.

قائمة المصادر

والمراجع

❖ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع .

قائمة المصادر

علاء عبد الهادي :

1-إيكاروس أو تدبير العتمة، يوميات من ثورة يناير، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2016م.

2-الرغام(أوراد عاهرة تصطفيني)، مركز الحضارة العربية، مصر، 2000م.

3-شجن، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1/ط2، 2004/2003م،

4-النشيدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2003م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ط2، 2005م، مصر.

قائمة المراجع:

أولا/ المراجع باللغة العربية:

1) إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز(طباعة ونشر وتوزيع) ، دمشق، سوريا، ط1، 2013م.

2) أحمد المعداوي المجاطي، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع للدارس، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، (د،ت).

3) أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

4) أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.

5) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م.

6) أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، (د،ب)، ط3، (د،ت).

7) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م.

8) أيمن تعيلب ،منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلوم و الإيمان ،(د،ب)، ط1، 2011م.

9) أيمن يوسف عودة، تأويل الشعر و فلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، جدارات للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008 م .

10) بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، الإنتشار العربي، (د.ب)، ط1، 2010م .

11) جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق ، سوريا، ط1، 2005 م.

12) جمال عبد العزيز أحمد، الكافي في الإملاء والترقيم، كلية دار العلوم جامعة القاهرة، سلطنة عمان، (د،ط)، 2003م.

13) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن–الشخصية) ،المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ، لبنان/المغرب، ط1، 1990م.

14) حسن على المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010م،

15) حسين عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية الشعرية التفاعل المجال التعالق، مكتبة الشعر التفاعلي الرقمي العربي، بغداد، العراق، (د،ط)، 2009م.

16) حسين نصار، في الشعر العربي، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، ط1، 2001م.

17) حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2009 م .

18) حفناوي بعلي، الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة دراسات في تجربة نادر هدى قواسمة الشعرية، دار الكتاب الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.

19) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ الدار البيضاء، لبنان/المغرب، ط1، 1991 م.

20) خليفة غيلوفي، التجريب في فن الرواية العربية رفض الحدود و حدود الرفض ، الدار التونسية للكتاب، (د،ب)، ط1، 2012 م.

21) خليل أبو جهجة، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظيم والنقد، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط1، 1995م.

22) رضا داوري أردكاني، نحن وعورة طريق الحداثة ، تر: عبد الرحمان العلوي، دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2007م.

23) زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر،(د،ط) ،(د،ت).
24) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط1، 2006م .
25) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997م.
26) سعيد يقطين، قال الراوي، (البنيان الحكائي في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيرون، المغرب/لبنان، ط1 ،1997م.
27) سهام مادن، الفصحى و العامية و علاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين ، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر،(د،ط) ، 2011 م .
28) سوسن البياتي، عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية)، دار غيداء ، الأردن، عمان، ط1، 2014 م.
29) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، مكتبة الأسرة ، مصر،(د،ط)، 2004م .
30) شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة من 1960 -2000 ،العلم و الإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (د،ط) ،2010م.
31) شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
32) صبري حافظ، التجريب و المسرح دراسات و مشاهدات في المسرح الأنجليزي المعاصر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د،ب)،1984م.
33) صلاح فضل، قراءة الصورة و صورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997م.
34) صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مكتبة الساعي، القاهرة، مصر، ط1،(د،ت).
35) ضادي مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن و الذكر الصوفي، التفسير للنشر و الإعلان، سوريا، ط1، 2012م.
36) عامر جميل شامي الراشدي، العنوان و الاستهلال في مواقف النفري، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2012م.

37) عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

38) عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية (الحب- الإنصات- الحكاية)، إفريقيا الشرق، المغرب، (د،ط)، 2007م.

39) عبد الرحمان عبد السلام، السرد الشعري و شعرية ما بعد الحداثة قراءة في "مهمل.." علاء عبد الهادي، مركز الحضارة العربية، مصر،(د،ط)، 2008م.

40) عبد الرحمان الهاشمي، تعلم النحو والإملاء والترقيم، دار المناهج للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط2، 2008م.

41) عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/بيروت، المغرب/لبنان، (د،ط) ،2000م.

42) عبد السلام محمد هارون، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، تق وتع : محمد إبراهيم سليم ونبيل عبد السلام هارون، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير للطباعة، القاهرة، مصر،(د،ط)، 2005م.

43) عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة (دراسة)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د،ط) ، 2005م.

44) عبد الغفار مكاوي، قصيدة و صورة (الشعر و التصوير عبر العصور)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت،(د،ط)، 1987م.

45) عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د،ط)، 2005 م.

46) عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزف، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2008م.

47) عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، تق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط) ،2007 م.

48) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د،ط)، 1998م.

49) عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006م.

50) عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القراءة الجديدة) ،العلم والإيمان للنشر و التوزيع، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2009م .

51) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الفكر العربي،(د،ب)، ط3،(د،ت).

52) عزت السيد أحمد، انهيار دعاوي الحداثة (الحداثة ضرورة تاريخية لا خيار سياسي)، دار الثقافة للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1995م .

53) علاء عبد الهادي، قصيدة النثر والتفات النوع، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009 م.

54) علاء عبد الهادي، مقدمة إلى نموذج النوع النووي نحو مدخل توحيدي إلى حقل الشعريات المقارنة " المسرح نموذجا "، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2008م.

55) أبو عمر عثمان بن سعيد الدائي، جامع البيان في القراءات السبع المشهورة، تح: محمد صدوق الجزائري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2005،1م.

56) عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، الرباط ،المغرب، (د،ط)، 2015م.

57) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م.

58) فتحي التريكي ورشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1992 م.

59) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ط1،1881م .

60) مجدي محمد إبراهيم، رسالة الفكر في زمن العدوان(رؤية نقدية معاصرة في الأدب والفلسفة والتصوف والسياسة من أجل منظومة قيم علوية نبيلة)، دار روابط للنشر وتقنية المعلومات، القاهرة ، مصر ،(د،ط)، 2018م.

61) مجموعة مؤلفين، المقامة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، (د،ت) .
62) محمد الأسعد، بحثا عن الحداثة نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الأبحاث العربية ش م م، لبنان، ط1، 1986 م.
63) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1980-2004)، النادي الأدبي بالرياض ،المركز الثقافي العربي بالرياض المغرب ط 1 ،2008 م.
64) محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991 م.
65) محمد جميل سلطان، فن القصة والمقامة، منشورات جمعية التمدن الإسلامي، دمشق، سوريا،(د،ط)، 1943 م.
66) محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر،(د،ط)، 2012.
67) محمد رضوان الداية ، في الأدب الأندلسي ،دار الفكر، دمشق، سوريا، (د،ط)، 2000م.
68) محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر،ط1، 2004 م.
69) محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1،2013م .
70) محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر نصوص من دس خف سبويه في الرمل لعبد الرزاق بوكبة، دار الألمعية،(د،ب) ،ط1 ،2012 م.
71) محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات الكتاب العرب،
72) دمشق، (د،ط)،2011 م.
73) محمد علي الفرا، اليهود.. الإسرائيليون..العبرانيون..الصهاينة (أساطيرهم وحقيقتهم ومصيرهم و دولتهم)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010 م.
74) محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،(د،ط)، 1998م.
75) محمد محمود الرافعي ، مقامات بديع الزمان الهمذاني 398 هجرية، مطبعة السعادة ، القاهرة ، مصر، ط1،(د،ت) .

76) محمد مرتاض ، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،(د، ط)، 2009 م .

77) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

78) محمد مندور، النقد و النقاد المعاصرون، نهضة مصر،القاهرة، مصر،1997م.

79) محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر والتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2003م.

80) مرسل فالح العجمي، الواقع والتخييل(أبحاث في السرد: تنظيرا وتطبيقا)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د،ب)،(د،ط)، 2014م.

81) مصطفى محمد هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

82) معجب العدواني ، تشكيل المكان و ظلال العتبات ، نادي جدة الأدبي ،(د، ب)، ط1، 2002م.

83) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، سوريا،(د،ط)، 2011 م.

84) ناجي علوش، من قضايا التجديد والإلتزام في الأدب العربي، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس،(د،ط)، 1978م.

85) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، المغرب، ط1، 2007م.

86) النفري: محمد بن عبد الجبار بن الحسين، المواقف والمخاطبات، تص : أرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي، ط1،(د، ت).

87) نورا مصطفى مرعي، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2016 م.

88) هادي نهر،علم اللغة الاجتماعي عند العرب،الجامعة المستنصرية ،(د،ب)، ط1،1988 م.

89) هاني محمود الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، دار الراية، عمان، الأردن، ط1، 2010 م.

90) هبة الله نصر حسن مصطفى، قضايا الصراع العربي الإسرائيلي (في المواقع الإلكترونية للصحف الإسرائيلية)، دار العالم العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2015م.

91) هشام الدركاوي، التفكيكية التأسيس والمراس ، تق و مرا: الرحالي الرضواني، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011 م.

92) وداد الديك، الحروب العربية الإسرائيلية (1948–1982)، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان، ط1، 2011 م.

93) يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت ، لبنان، ط1/1990م، ط2/1999م، ط3/2010م .

94) يوسف الإدريسي ، عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر ،الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1 ،2015م.

ثانيا/ <u>المراجع المترجمة:</u>

1) أرسطو، فن الشعر، تر وتق و تع: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر (د،ط)، (د.ت)،

2) ألان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور معيث، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر،(د،ط) ، 1997م.

3) أمبرتو إيكو ، تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2015م.

4) إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مرا: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2014م.

5) بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر و تق: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، لمغرب/لبنان، ط1، 1999م .

6) تزيفتان تودوروف، شعرية النثر (مختارات) تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تر: عدنان محمود محمد، مرا، جمال شحيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (د،ط)، 2011 م.

7) تزيفطان طودوروف، الشعرية ، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1987 م، ط2/ 1990م

8) جان ماري شيفير ، مالجنس الأدبي تر :غسان السيد ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، (د،ط) ، (د، ت).

9) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال،المغرب، (د.ط)،(د.ت).

10) جيرار جينيت – واين بوث – بوريس أوسبنسكي – فرنسوازف – روسوم غيوم و كريستيان أنجلي – جان إيرمان، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، (د.ب)، ط1، 1989م.

11) جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ب)، ط2، 1997 م.

12) جيرالد برنس ، المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، مرا و تق : محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر،ط1، 2003م

13) جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، تر: السيد إمام ، للنشر والمعلومات ،القاهرة ، مصر، ط1، 2003م.

95)بيرمندر ك بامبرا، إعادة التفكير في الحداثة نزعة مابعد الاستعمار والخيال السوسيولوجي، تر: ابتسام سيد علام وحنان محمد حافظ ، مرا: أحمد زايد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016م.

14) جيروم ستولينز، النقد الفني دراسة جمالية ، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر ، (د،ط) ،2006م.

15) ديفيد لودج ، الفن الروائي ، تر: ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ، مصر ، ط1، 2002 م.

16) رايموند ويليامز، طرائق الحداثة ضد التوائمين الجدد ، تر: فاروق عبد القادر، (د،ب)،(د،ط) ،1999م.

17) رولان بارت، ماهي الكتابة دراسات نقلها الى العربية محمد برادة ، (د، ت) ،(د، ب) ,

18) لاو– تسو ، كتاب التاو تي تشينغ إنجيل الحكمة التاوية في الصين ، تق وتع: فرانسوا السواح ، دار علاء الدين ، سوريا ، ط1، 1998م.

19) لاوتسه/تشوانغ تسه ، كتاب التاو ، تر: هادي العلوي ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت، لبنان ، ط1، 1995م.

20) هنري لوفيفر، مالحداثة، تر: كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 1983م.

21) يان مانفريد، علم السرد،(مدخل إلى نظرية السرد) ، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011م .

ثالثا / المعاجم والقواميس العربية:

1) أحمد عيسى بك، المحكم في أصول الكلمات العامية، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2011م.

2) بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية ، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1987 م.

3) جبور عبد النور و سهيل إدريس ، المنهل (قاموس فرنسي عربي)، دار العلم للملايين/ و دار الآداب ، بيروت، لبنان ، ط7 ، 1983م.

4) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979م/ط1، 1984م/ط2. نصار نواف، المعجم الأدبي، دار ورد للطباعة،(د،ب)،ط1، 2007 م.

5) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني/ سوشبريس، بيروت/الدار البيضاء، لبنان/المغرب، ط1، 1985م.

6) عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر،(د،ط)، 2003م,

7) مجد الدين محمد يعقوب أبادي الشيرازي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، لبنان ، بيروت، المجلد1، (د، ت).

رابعا /قواميس اللغة الأجنبية:

1) Ox ford word power ،dictionary، new3rdedition:university ، paresmes, E :GerauvrierCdesirat،Thode،

2) Oxford learner's pocket dictionary, new edition .

3) Dictionnaire des synonymes; couronné par , La Rousse

   a. l'academie française, édition la Rousse, 2007

4) Dictionnaire Français Arabe, Alexandre Yaghi

دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2016.

خامسا / المجلات والدوريات:

1) إبراهيم جنداري، الرواية والتناص، مجلة العميد، كلية التربية، جامعة الموصل ، العددان 1و2 المجلد الأول، كربلاء، العراق، 2012 م.

2) أحمد محمد صالح رشيد وأيمن أحمد جاسم، القصة الشعرية عند الحطيئة قصيدته الميمية "أنموذجا"، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، (د،ب)،ع 3، 2017م.

3) أحمد ناظم داود، نظرية المعرفة عند لوك، مجلة الآداب الفراهيدي، جامعة كركوك ،العدد5 ، ديسمبر، 2015م

4) أمل أبو حنيش، تداخل السردي و الشعري في قصيدة "أحمد الزعتر" السرد القصصي للتاريخ "أنموذجا" ، مجلة جامع النجاح للأبحاث (االعلوم الإنسانية)، نابلس، فلسطين، مج '32 (3)، 2018م.

5) حمد محمود محمد الدوخي ، العتبات النصية في شعر سعدي يوسف (قصيدة كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته؟)، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، المجلد15، العدد10، 2008م.

6) زكريا مخلوفي ،واقع اللغة العربية في عصر العولمة ،مجلة الاثر ،العدد 21 الجزائر ديسمبر، 2014م.

7) سليمة لوكام ، شعرية النص عند جيرار جنيت (من اطراس الى عتبات) مجلة التواصل ، المركز الجامعي ، الجزائر ، سوق أهراس ، العدد 23، جانفي 2009م.

8) عبد الباسط محمد الزيود و طاهر محمد الزواهرة ، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب(ديوان أنشودة المطر نموذجا) ،مجلة دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية ،الجامعة الهاشمية الزرقاء الاردن ،العدد2 ،2014م.

9) عبد الحليم مهور باشة، الحداثة الغربية وأنماط الوعي بها في الفكر العربي المعاصر (دراسة مقارنة بين عبد الله العروي وطه عبد الرحمن)، مجلة تباين، جامعة سطيف 2، الجزائر، العدد 6/23 ، 2018 م.

10) عقيل مهدي ، سيمياء الصورة و الخبر ، مجلة الباحث الإعلامي ، جامعة بغداد ، العدد 33،34.

11) فطين أحمد فريد علي، الضربة الجوية الإسرائيلية في حرب الخامس من يونيو 1967م، المجلة التاريخية المصرية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد الرابع والأربعين، العدد الثاني، نوفمبر 2006 م.

12) محمد الصالح خرفي، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، الملتقى الوطني الرابع" السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر، 2008م .

13) محمد خان، العلم الوطني (دراسة الشكل و اللون)، جامعة محمد خيضر، الملتقي الوطني الثاني السيمياء و النص الادبي، الجزائر، بسكرة، (د،ت) .

14) محمد شفيق شبا، في الأدب الفلسفي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، لبنان، بيروت ،2009م.

15) محمد قاسم لعيبي، التفاعل النصي مع القرآن الكريم في خطبة السيدة الزهراء عليها السلام، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، ع 203، 2012 م.

16) معاش حياة، التناص القرآني في ثنائية ابن مخلوف القسنطيني (دراسة فنية) ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 6 ، 2010م.

17) ناجية مولود، التناص القرآني في الشعر الليبي الحديث علي الفراني و محمد الشلطامي و إدريس بن الطيب أنموذجا، مجلة السائل، جامعة الفاتح كلية الآداب، طرابلس، ليبيا .

18) نجاة علواني الكتاني، ظواهر التجديد في الشعر العربي الحديث ،مجلة أبحاث الهيون للعلوم الإنسانية ،ع 5 ، مج 42، 2017 م.

19) نعيمة سعدية، إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية (رواية الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي) للطاهر وطار أنموذجا ، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري،ع 5، بسكرة ، الجزائر، 2009م.

20) نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى العلوم والشريعة واللغة العربية وآدابها، جزء15 ،ع 62 ، 2003م.

سادسا/ <u>الرسائل و الأطروحات الجامعية</u>:

1) أحمد محمد إبراهيم أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2015-2016م.

2) أحمد موساوي ، المصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض (كتاب : في نظرية الرواية أنموذجا) ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الادب العربي ،جامعة ورقلة ، الجزائر، 2011/ 2012 م.

3) عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف ثلاثية أرض السواد، نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الادب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2007- 2008م ،

4) عمر بوفاس، ملامح السرد في النص الشعري القديم من خلال "المفضليات"، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجيستير في الأدب العربي القديم، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007-2008م.

5) عيسى بلخياط، تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014-2015م .

6) محمد جديدي، الحداثة ومابعد الحداثة في فلسفة رورتي ريتشارد، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الدولة في الفلسفة،جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005-2006م.

7) نبيل مزوار، الحداثة النقدية في دراسة العقاد للشخصية العقاد أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2011/2010م .

8) نجاح عبد الرحمان المرازقة اللون و دلالته في القران الكريم جامعة مؤتة ،رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،جامعة مؤتة، 2010-2011 م.

9) ياسمين فايز الدرديسي ،العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله (دراسة سيميائية) ،رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ،جامعة الأزهر فلسطين ،غزة، 2015-2016م.

سابعا / المواقع الإلكترونية:

1) قاموس المعاني عربي انجليزي ، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-arabesqueen// قاموس المعاني .

2) نبيل النجار ، أرابيسك ، فن يصنع وطن و دراما تصنع إنسان https://www.rqlein.com

3) طمة نبيل ، بعد مرور ربع قرن اين هي هوية مصر التي بحث عنها أرابيسك ، https://www.aljazeera.net.com.cdm

4) معجم المعاني الجامع https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

5) المعجم الوسيطhttps://www.almaany.com

6) معجم المعاني الجامع، معجم عربي عربيhttps://www.almaany.com

7) الرؤية بعد الخطبة (المصارعة يعقوب مع الملاك) ، بول غوغل https://ar-painting.com

8) سفر التكوين اصحاح 32https://www.enjeel/com

9) موقع الأنبا تكلا هيما نوت، تراث الكنيسة القبطية الأرثودكسيةhttps://st-takla-org/book

10) ترجمة و معنى graphic في قاموس المعاني، قاموس عربي انجليزي -https://www.almaany.com

11) عبير زيتوني، التاويةhttps://www.alittihad-ae-cdm.amapproject.org

الملخص بالعربية:

شغلت الحداثة جانبا مهما في الشعر العربي، حيث اهتم الشعراء بترجمة ونقل الآداب الغربية، فبدأت محاولات التجديد في النصوص الشعرية، حيث أثمرت عنها تجارب وظواهر عديدة، لكنها لم تقنع الشعراء المعاصرين الذين قادوا ثورة ضد القديم و حاولوا إخراج هذه النصوص من النمط المألوف إلي أفق جديد و مفتوح، ليكون التجريب الذي كان يخص المجال العلمي في بدايته لينتقل إلي المجال الأدبي، وهذا لظهور الحاجة الماسة للابتكار والتجديد والإبداع، فتأثر الشعراء بالتجارب السريالية الصوفية، وكان من أهم الشعراء الذين خاضوا مجال المغامرة والتجريب الشاعر" **علاء عبد الهادي**"؛الذي كانت تجربته هي مصدر بحثنا من خلال دواوينه الشعرية .

واهتمت الدراسة برصد آليات التجريب التي وظفها الشاعر في شعره المعاصر، من خلال توليفة عجيبة غريبة علي القارئ لإبراز كل جماليات التجريب من جميع النواحي المكتوبة والشفهية فكان توظيفه للألفاظ المحكية والعامية إلي جانب تأثره بالتجربة الصوفية وتداخله النصي الذي كان مؤثرا في المتلقي بقوة جذابة ومشوقة عند إقحامه التراث القديم وأشكاله التقليدية كالمقامة، وما تقف عليه عتباته النصية التي تقدم مسارا جديدا جماليا في الشعر، رافق شهوة الكتابة؛ الأسلبة الشعرية التي زاوج بفضلها الأجناس الأدبية لخلق رؤيا تجريبية يغمرها القارئ بقراءاته المميزة والمتعددة، ولعل من آثار المغامرة الشعرية ل"**علاء عبد الهادي**" المتفردة في **ديوانه** "**شجن**" الأول عربيا الذي خلق كتابة متميزة و وحيدة من خلال الثنائية الصورة والقصيدة وتغلغله داخل الفضاء ألطباعي الذي جسد سمات الأداء الشفهي.

SUMMURY : Mo-dernity was concerned with translation and transmission from Western litera-ture, as it occupied an important aspect in Arabic poetry, so attempts to

regenerate poetic texts began, but they were not convincing to contemporary poets, who tried to take it out of the familiar style to a new and open horizon, so that the experiment that was related to the scientific field in its inception To move to the literary field, this is due to the emergence of an urgent need for innovation, innovation and creativity. The poets were influenced by the surrealist experiences of Sufism, and one of the most important poets who entered the field of adventure and experimentation was the poet **"Alaa Abdel Hadi",** whose experience was the source of our research through his poetry collections.

The study was concerned with monitoring the mechanisms of experimentation that the poet employed in his contemporary poetry, through a strange combination that is strange to the reader to highlight all the aesthetics of experimentation from all written and oral aspects. The ancient heritage and its traditional forms such as the **maqamah**, and what its textual thresholds stand on, which present an aesthetic new path in poetry that accompanied the desire to write; The poetic stylization thanks to which he intermarried literary genres to create an experimental vision that envelops the reader with his distinctive and multiple readings, and perhaps one of the effects of the poetic adventure of **"Alaa Abdel Hadi"** unique in his first Arabic poem **"Shagan"** who created a unique and unique writing through the duality of the image and the poem and its penetration into the print space Which personified the features of the oral performance.

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ-ز.....
المدخل : مفاهيم أولية (الحداثة و التجريب) ..... **4-30** .....
أولاً : الحداثة مفاهيم و تصورات..... .04.....
1/مفهومها ..... .05.....
1-1/لغة..... .05.....
1-2/في المفاهيم النقدية المعاصرة ..... .06.....
1-3/في الثقافتين الغربية و العربية ..... .07.....
2/الحداثة فلسفيا..... .10.....
3/الحداثة جماليا ..... .13.....
4/الحداثة شعريا ..... .16.....
ثانيا : التجريب مفاهيم و تصورات..... .18.....
1/مفهومه ..... .18.....
1-1/لــغة ..... .18.....
1-2/التجريب و التشكيل النقدي ..... .20.....
1-3/التأصيل لمصطلح التجريب (عند الغرب)..... .22.....
3/الأسس المعرفية للتجريب ..... .25.....
3-1/فلسفة التحليل النفسي ..... .26. .....
3-2/الفلسفة التجريبية ..... .27.....
3-3/الفلسفة الوضعية ..... .27.....
3-4/الفلسفة الظاهراتية ..... .28.....
3-5/الفلسفة الوجودية ..... .28.....
3-6/فلسفة الأشكال (الجشطالتية) ..... .29.....

الفصل الأول: معرفية النص و فرضيات التحول و التجريب .30- 180.....
أولا :التجريب على مستوى التشكيل اللغوي..... .30.....
1/مفهومها ..... .34.....
2/تجربة اللغة الصوفية ..... .36.....
3/تجربة اللغة العامية ..... .51.....
ثانيا :التجريب على مستوى التداخل النصي (التناص) ... .63-119.....

مفهومها ..... .63.....
1/التناص الداخلي..... .68.....
1-1/تناص ديني ..... .69.....
1-1-1/قسم مع القرآن الكريم ..... .69.....
2/تناص تراثي ..... .74.....
3/تناص أدبي ..... .76.....
3-1/تناص مع النصوص الصوفية..... .76.....
4/قسم مع الخطاب الشعري ..... .78.....
4-2/تناص تاريخي ..... .87.....
2/ التناص الخارجي ..... .96.....
2-1/قسم مع الأساطير ..... .98.....
2-2/قسم مع الآداب الأجنبية ..... .104.....
1-الواقعية ..... .104.....
2-الرمزية ..... .110.....
3-السريالية ..... .114.....

ثالثا :التجريب على مستوى الفضاء النصي..... .119.-180.....
1/مفهوم المناص ..... .120.....
2/مفهوم العتبة ..... .122.....
3/أنواع المناص ..... .123.....
4/أقسام المناص..... .124.....
5/سيميائية أيقونة العتبات الخارجية..... .126.....
5-1/سيمياء اسم الكاتب ..... .127.....
5-2/سيمياء العنوان ..... .127.....
5-3/سيمياء الصورة..... .129.....
5-4/سيمياء اللون ..... .129.....
5-5/سيمياء المؤشر الأجناسي ..... .130.....
تجلي العتبات الخارجية .في الديوان..... .130.-163.....

1/عتبة الغلاف الأمامي ..... .151 ن1/143ن2.....
2/عتبة اسم الكاتب ..... 133ن1/145ن2.....

3/عتبة العنوان ..... 134. ن1/146ن2.....
4/عتبة الصورة ..... 137. ن1/152ن2.....
5/عتبة اللون ..... 138. ن1/155ن2.....
6/عتبة المؤشر الجنسي ..... 140.ن1/162ن2.....
7/تاريخ كتابة النصوص ..... 142.ن1/163ن2.....
6/سيميائية أيقونة العتبات الداخلية..... 164.....
6-1/سيمياء الإهداء ..... 164.....
6-2/سيمياء المقدمة ..... 165.....
6-3/سيمياء التصدير ..... 166.....
6-4/سيمياء الإستهلال..... 168.....
تجلي العتبات الداخلية في الديوان..... 170.....
1/عتبة الإهداء ..... 170.ن1.....
2/عتبة المقدمة ..... 171.ن1.....
3/عتبة التصدير..... 174.ن2.....
4/عتبة الإستهلال ..... 172.ن1/178ن2.....

الفصل الثاني:التجريب علي مستوى الفضاء النصي والطباعي 181-243.....

أولا:التجريب على مستوى تداخل الاجناس ..... 181-273.....
1/مفهوم الجنس ..... 184.....
1-1/لغة ..... 184.....
1-2/إصطلاحا..... 185.....
2/مفهوم الجنس الادبي ..... 186.....
3/السرد في الشعر..... 188.....
3-1/السرد..... 188.....
3-2/الشعر ..... 190.....
4/الشعر السردي..... 193.....
5/القصة الشعرية ..... 198.....
5-1/البنية السردية للقصة ..... 199.....
1/الراوي..... 199.....
2/الشخصية ..... 205.....

3/المفارقة الزمنية و دلالتها ..... .219.....
3-1/الإسترجاع..... .220.....
3-2/الإستباق..... .223.....
4/حركة التسريع السردي..... .225.....
4-1/الخلاصة ..... .226.....
4-2/الحذف..... .227.....
5/إبطاء و تعطيل الحكي..... .230.....
5-1/المشهد ..... .230.....
5-2/الوقفة ..... .236.....
6/التشكيل المكاني للقصة ..... .238.....
6-1/أنماط المكان في القصة..... .239.....
7/الرؤية السردية ..... .241.....
6/المقامات ..... .245.....
1/مفهومها ..... .246.....
لغة ..... .246.....
2/إصطلاحا..... .247.....
3/نشأة فن المقامة ..... .249.....
4/إنعكاسات مقومات فن المقامة على الديوان..... .252.....
4-1الأسلوب القصصي..... .252.....
4-2/الحوار..... .258.....
4-3/الوصف الخارجي..... .263.....
7/القصيدة التفاعلية ..... .266.....
8/قصيدة الومضة..... .273.....

ثانيا :التجريب على مستوى الأيقونة البصرية و المفارقة الدلالية .275-342.....

1/مفهومه ..... .275.....
1-1/إصطلاحا ..... .276.....
1/التشكيل البصري بالرسم ..... .279.....
1-1/الرسم الهندسي (الاشكال الهندسية) ..... .281.....
2-الرسم الفني..... .288.....

2-1/ الصورة الفوتوغرافية ..... 289.
2/التشكيل البصري بالطباعة ..... 294.
2-1/تقسيم الصفحة..... 295.
2-2/إيقاع السواد والبياض..... 295.
3/السطر الشعري..... 301.
3-1/ قانون المسافة السطرية..... 301.
3-2/قانون الإتجاه السطري..... 308.
4/علامات الترقيم..... 313.
4-1/علامات الوقف..... 314.
4-2/علاملت الحصر..... 319.
5/التشكيل البصري والسينما..... 324.
5-1/اللقطة السينمائية ..... 325.
1/محور اللقطة السينمائية..... 326.
5-2/السيناريو..... 330.
5-2-1/سيناريو تخطيط المشاهد..... 332.
خاتمة ..... 342.
الملحق..... 347.
قائمة المصادر و المراجع..... 351.
الملخص..... 367.
الفهرس ..... 368.