الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمـة

الكلية: الآداب و اللغات.
القسم: اللغة و الأدب العربي.
مخبر التوطين: الدراسات اللغوية و الأدبية.

أطروحة

لنيل شهـادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: دراسات أدبية. الشعبة: اللغة و الأدب العربي.

الاختصاص: أدب معاصر.

من إعداد:
وفـاء بـوراس

بعنوان

شعـرية قصـيدة الومضـة في المغرب العـربي
– دراسـة في نمـاذج مختـارة –

بتاريخ: **2022/05/11** أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة		
السيد: وردة بويــران	أســتاذ محاضــر – أ –	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة.	رئيسا
السيد: ميلود قيدوم	أستـاذ التعليـم العـالي	بجامعة: 8 ماي 1945 قالمة.	مشرفا
السيد: جلال خشاب	أستـاذ التعليم العــالي	بجامعة: محمد الشريف مساعدية سوق أهراس	ممتحنا
السيد: السعيد بوسقطة	أستـاذ التعليـم العـالي	بجامعة: باجي مختار عنابة.	ممتحنا
السيد: عبد الغاني خشة	أستــاذ محاضــر – أ –	بجامعة: 8 ماي 1945 قالمة.	ممتحنا
السيد: عـلي طـرش	أستــاذ محاضــر – أ –	بجامعة:8 ماي 1945 قالمة.	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022/2021م

إهداء

إلى أمي وأختي شوقا وحنينا

إلى والدي أطال الله في عمره وبارك فيه وأدام عزه.

إلى أهلي وأحبتي.

شكر خاص للأستاذ الدكتور "جلال خشاب" وللدكتور "علي الذيابات" من جامعة الأردن.

والشكر موصول أيضا لكل من دعمني ولو بالكلمة الطيبة.

شكر وامتنان

أتقدم بخالص عبارات الشكر والامتنان للأستاذ الدكتور" ميلود قيدوم " على المجهودات التي بذلها من أجل تقويم العمل وتصحيحه وعلى نصائحه القيمة، بارك الله فيه وجزاه عني خير الجزاء.

قال تعالى " وَلاَ تَنْسَوُا الْفَضْلَ بَيْنَكُمْ" سورة البقرة/ الآية:237.

مقـــدمة

طرأت على الشعرية العربية تحولات عديدة خلال مسارها الطويل لارتباط الشعر بحياة الإنسان وتغيراته، فلطالما كان الشعر مرآة عاكسة لتصورات الإنسان ونظرته للأشياء وللعالم من حوله. ولما كانت النفس الإنسانية تأبى الرتابة وتتطلع دوما إلى التغيير والتجديد كان كذلك الشعر أكثر طوعا للتجديد كونه مكمن رؤاهم ومقاصدهم، ثم إن تطور الحياة واختلاف العصور دفع الإنسان لتحديث آلياته كون التجديد فطرة جبل الإنسان عليها.

لقد ساد التجديد القصيدة العربية إلى درجة بدأت تتداخل فيها مع الأجناس الأدبية الأخرى المتاخمة لها كقصيدة النثر، وصولا إلى قصيدة الومضة التي تعدّ أحدث شكل شعري استقر على الساحة الإبداعية، والذي جاء نتيجة طبـيعية لعصر يميل إلى الاختصـار والإيجاز في كل شـيء، إلا أن ميلها الشديد إلى الإيجاز وارتباطها مع أشكال أدبية أخرى تراثية وغربية جعل منها محط اهتمام النقاد والباحثين.

وبالعودة إلى أصول هذا الفن نجد أن قصيدة الومضة شكل شعري مختلف له معاييره وسماته التي تميزه عن باقي الأشكال الأدبية الأخرى وإن استفادت منها في بعض الجوانب، لكنها تفردت كشكل شعري جديد، وإن استقرت هذه التجربة الشعرية في المشرق إلا أن مغربنا العربي ظل دائما مغيبا على الرغم من الوعي والنضج الذي ألفناه لدى مبدعيه وتعاملهم مع خصائص الكتابة التي يتمتع بها هذا الشكل الشعري الجديد.

إن القول بحداثة هذا الشكل الشعري لا ينفي وجود بعض الدراسات التي كان لها السبق في هذا المجال، بالإضافة إلى الصبغة العلمية التي أضفاها النقد الأدبي من خلال مسايرته لهذه التجربة الإبداعية، والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب "قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية" لكل من "هايل محمد الطالب" و"أديب حسن محمد" وكذا "كتاب القصيدة الومضة" "إشكالية التسمية، وتقاناتها في شعر فاضل حاتم مدخل نظري ودراسة تطبيقية" لـ "أمل سلمان حسان"، كذا

كتاب "قصيدة البيت الواحد" لـ "خليفة محمد التليسي"، وكتاب "طه حسين" الموسوم بـ "جَنّة الشوك" بالإضافة إلى بعض المقالات التي حاولت التأصيل لهذا الفن من خلال مقاربة بعض النماذج الشعرية منها:

"الومضة الشـــعرية من (الأبيجـــــرام) إلى (القصيـــدة التفاعلية)" لـ "هـدى بنـت عبد الرحمن إدريس الدريس" ومقال "فاطمة سعدون""جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر أحمد عبد الكريم" وكذا مقال لـ "سعداوي نادية هناوي""التشكيل الحداثي في القصيدة الومضة: موجبات الولادة وخصائص المعمـــار" ومقال "الومضة الشعرية وسماتها" لكل من "حسين كياني" و"سيد فضل الله مير قادري". بالإضافة إلى مقال لـ "رفل حسن طه" "قصيدة العمود الومضة...نحو أسلوب شعري جديد".

ثم يأتي مقال لـ "صباح عبد الرضا إسيود" "القصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث...التشكيل والبناء والمضمون". ومقال "أحمد محمد السح""متى ولدت قصيدة الومضة ؟ وهل حضورها الحالي له دلالته الزمنية والتجريبية؟" بالإضافة إلى مقال "سمر الديوب" "النص والنص المضاد قصيدة الومضة أنموذجا."ومقال لـ "عيسى قويدر العبادي" "قصيدة الومضة".

وقد أسهمت هذه الكتابات في التأكيد على أهمية هذه التجربة الإبداعية وأحقيتها في البحث لما فتحته من آفاق للباحثين؛ لذا ركزت هذه الدراسة على شعرية قصيدة الومضة في المغرب العربي بالتحديد إيمانا منا بأحقية وأهمية هذه التجربة في الدراسة والتحليل، مع التركيز على مكامن الشعرية في قصيدة الومضة مما فرض علينا التطرق إلى مفاهيم الشعرية ومرجعياتها العربية والغربية وذلك بالوقوف على جملة من المراجع في هذا المجال نذكر أهمها:

كتاب "أرسطو طاليس" " فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا ابن رشد " وكتاب "حسن ناظم" "مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم". وكتاب "قاسم مومني""شعرية الشعر". وكذا كتاب "الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم" للنقاد "بشير تاوريرت" وكتاب "محمود درابسة"

"مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم" بالإضافة إلى كتاب "أدونيس" "الشعرية العربية" وكتاب "كمال أبو ديب" "في الشعرية" وكتاب "رومان جاكبسون" " قضايا الشعرية". وكذا أطروحة دكتوراه للباحث " محمد بلعباسي" "شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر".

وقد خصصنا هذا البحث لدراسة نماذج منتخبة من قصائد ومضة في المغرب العربي لكل من: "أحمد الشيخاوي "في ديوانه "بأقلّ من شِسْع كُليب... " و"إدريس علوش" في دواوينه "رأس الدائرة" و"منمنمات قصائد موغلة في المعنى" و"الليلُ مِهنة الشُّعَراء وكَفى... !" وكذا ديوان الشاعرة "زهرة خفيف" "الرذاذ والرماد" و"تباريح الروح" وديوان الشاعر "عز الدين ميهوبي" "ملصقات" وديوان الشاعر "يوسف وغليسي" "همسات للريح أخرى للمطر". وأيضا ديوان الشاعر "أحمد بوحوش" "قصائد ومضة". وديوان الشاعرة "راضية الشهايبي" "أرواح تائهة".

ولعل من أبرز أسباب اختيار هذا الموضوع هو جدته بالنظر إلى ندرة الدراسات حوله حتى بات من الضروري مقاربة هذا الشكل الشعري الجديد ومحاولة التعرف عليه، ذلك أن غاية هذه الدراسة هو الكشف عنه والتعرف على المضامين التي تطرق لها رواده في المغرب العربي ومقاربة مكوناته الشعرية والجمالية والتداولية، آملين الإسهام في إضافة لبنة تسهم ولو بالقليل في إثراء هذا التوجه البحثي.

وأما عن الدوافع الذاتية فتتحدد في ولوعي بالشعر، وكذا فضولي المعرفي للتعرف على شعر الومضة ومحاولة الإحاطة بمكوناته وضوابطه الفنية.

وحرصا على مقاربة كل ذلك كان من الضروري الوقوف عند جملة من الإشكاليات التي عالجها هذا البحث بدءا بفكرة التأسيس للدراسة، وصولا إلى المدونات المعتمدة وما تضمنته من خصائص شكلية وموضوعاتية، وسعيا إلى تقصي كل ذلك كان من الضروري الوقوف عند التساؤلات التالية:

ما الشعرية ؟ وما هي مرجعياتها ؟ وكيف نظّر لها النقاد العرب والغربيون قديما وحديثا ؟

وما المقصود بالومضة؟ ومن هم روادها مشرقا ومغربا. وما هي أشكالها؟ وما علاقتها بالأشكال الأخرى المتاخمة لها كقصيدة البيت الواحد، وقصيدة الهايكو المقطعات الشعرية، والابيجراما اليونانية، والقصيدة القصيرة، والقصة القصيرة....؟ وكيف تجلت الشعرية في قصائد الومضة عند شعراء المغرب العربي ؟ وما هي الموضوعات التي طرقوها وكيف أثرت على متداوليها؟

وقد اعتمدنا تبعا لذلك على المنهج الموضوعاتي مع استثمار بعض الآليات التداولية وإجراءاتها التحليلية، وذلك للتعرف على الموضوعات التي تطرقوا إليها وتداولية خطابهم عند جمهور المتلقين مع استخلاص الجوانب الفنية والجمالية التي تتميز بها كل قصيدة.

أما بالنسبة لخطة البحث فقد تم تقسيمه إلى مقدمة وخمسة فصول مذيلة بخاتمة، وقائمة مصادر ومراجع وفهرس للموضوعات وملخص باللغتين العربية والإنجليزية.

أما الفصل الأول فقد تناولنا فيه مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا والنظرية الشعرية عند اليونان أرسطو بالتحديد، وكذا نظرية الشعرية عند الفلاسفة المسلمين (أبو نصر الفارابي- ابن سينا – وابن رشد) مع التأصيل لنظرية الشعرية عند النقاد العرب القدامى عند كل من (ابن طباطبا- قدامة بن جعفر – عبد القاهر الجرجاني)، كما تضمن الشعرية لدى النقاد الغربيين أمثال (رومان جاكبسون- وجان كوهين) لتنتهي رحلة هذا الفصل عند الشعرية لدى النقاد العرب المعاصرين عند كل من (أدونيس وكمال أبو ديب).

ثم يأتي الفصل الثاني الذي تفرد بمفهوم قصيدة الومضة لغة واصطلاحا وتسمياتها وأبرز روادها في العالم العربي، مشرقا ومغربا، وكذا أشكالها المتنوعة ما بين "الومضة ذات البنية المركزة" . "الومضة ذات البنية التقابلية". و"ومضة البيت المفرد ذات البنية المغلقة". "الومضة ذات البنية المفتوحة""الومضة ذات البنية المركزة". ثم تطرقت إلى مرجعيات قصيدة الومضة وعلاقتها بالأشكال الأدبية المتاخمة لها مثل (قصيدة البيت الواحد والمقطعات الشعرية. فن التوقيعات الأدبية والقصيدة القصيرة والقصة القصة القصيرة جدا والهايكو الياباني والابيجراما اليونانية وقصيدة النثر) مع الوقوف

عند سماتها المتمثلة في (الإيجاز والقصر – التكثيف والغموض- التضاد والمفارقة- التشكيل البصري وطريقة الكتابة – الختام المدهش – الفكاهة والسخرية- علامات الترقيم- البياض ونقاط الحذف).

أما الفصل الثالث فقد أفرد لمعالجة شعرية قصيدة الومضة في المغرب الأقصى انطلاقا من نماذج مختارة لكل من " أحمد الشيخاوي" و" إدريس علوش" بدءا بالموضوعات الواردة في أشعارهما وما اتسمت به من مضامين ذات أبعاد جمالية وتداولية تجسد أفعالا متعددة الغايات.

ثم يأتي الفصل الرابع، فقد خصصته لدراسة شعرية قصيدة الومضة في تونس عند كل من "راضية الشهايبي" و"أحمد بوحوش". مع الوقوف على الموضوعات التي تطرقوا لها وأبعادها الجمالية والتداولية.

أما الفصل الخامس والأخير فقد خصصناه لدراسة شعرية قصيدة الومضة في الجزائر عند كل "عز الدين ميهوبي" من الشاعرة "زهرة خفيف" والشاعر "يوسف وغليسي". مع الوقوف على الموضوعات التي تطرقوا لها وأبعادها الجمالية وتداولية خطابهم الشعري عند جمهور المتلقين.

أما الخاتمة فقد تضمنت النتائج المتوصل إليها بدءا بالرؤية النظرية المتوصل إليها، وقوفا عند المدونات الشعرية وما تضمنته من علامات فتحت آفاق التأويل وما انفتحت عليه من أبعاد فنية وجمالية ثم تداولية، كما ذيل البحث بقائمة المصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

ومما لا شك فيه أنه قد واجهتنا صعاب جمة تتمثل في ندرة المراجع المؤسسة لمثل هذه الدراسة إضافة إلى طبيعة الومضة وما تتمتع به من تكثيف، خاصة وأن المراجع المشار إليها تعاملت مع الومضة من باب التعريف أكثر من المعالجة. وتبقى هذه الدراسة خطوة ومحاولة جادة للإحاطة بهذا الشكل الشعري الجديد لا نزعم من خلالها أننا قد بلغنا الكمال، لأنه عمل بشري يعتريه النقص لا محالة لقول الشاعر:

إذا تم أمر بدا نقصه ترقب زوالا إذا قيل تم

لذا فإن باب الاجتهاد يبقى مفتوحا أمام الباحثين للتعمق أكثر في هذا المجال، فحسبي أنني أدليت بدلوي في هذا الصنف من الدراسة، متجاوزة العقبات بصبر وإصرار على مواصلة مشواري فيما عقدت العزم عليه بتوفيق من الله تعالى وبتوجهات أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "ميلود قيدوم" ونصائحه القيمة، بارك الله فيه وجزاه عني خير الجزاء.

والحمد لله رب العالمين

الفصل الأول

مسارات تشكل مفهوم الشعرية

الفصل الأول: مسارات تشكل مفهوم الشعرية.

- توطئة

1- مفهوم الشعرية (لغة/ اصطلاحا).

2- الشعرية عند أرسطو.

3- الشعرية عند الفلاسفة المسلمين.

1- أبو نصر الفارابي.

2- ابن سينا.

3- ابن رشد: أبي الوليد (الشارح الأكبر).

4- الشعرية عند النقاد العرب القدامى.

1- ابن طباطبا: أبي الحسن محمد ابن طباطبا العلوي.

2- قدامة بن جعفر: بن زياد البغدادي.

3- حازم القرطاجني: أبي الحسن حازم القرطاجني.

4- عبد القاهر الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان الجرجاني.

5- الشعرية عند النقاد الغربيين المحدثين.

1- رومان جاكبسون.

2- جان كوهين.

6- الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين.

1- علي أحمد سعيد (أدونيس).

2- كمال أبو ديب.

توطئة

يعد مصطلح الشعرية من بين أكثر المصطلحات الغربية التي أثارت جدلاً واسعاً في الأوساط الثقافية والفكرية العربية، وإن ارتبط هذا المصطلح بجهود "رومان جاكبسون" Roman Jakobson من خلال أبحاثه حول الشعرية أو أدبية الأدب في العصر الحديث، إلا أن إرهاصاته الأولى تعود إلى جهود أرسطو من خلال كتابه "فن الشعر"، وذلك باتفاق جل الباحثين.

إن التفاعل الحاصل بين المجتمعات والتبادل المعرفي بين الشعوب المختلفة سمح بانتقال العديد من الأفكار والنظريات الغربية وأهمها نظرية الشعرية، فما كان من نقادنا ومفكرينا إلا التعامل معها والبحث عنها في منبعها الغربي والعمل على تطويرها والاستفادة منها، كما أن رد مسألة ميلاد الشعرية أو علم الشعر إلى النقد الغربي لا يلغي وجوده في النقد العربي.

لذا سنحاول الوقوف عند هذا المصطلح ومقاربته والبحث عن أصوله وتطوره عند النقاد والمفكرين الغربيين القدامى والمحدثين، وكذا البحث عن آثاره وكيف نظر له نقادنا العرب قديما وحديثا.

1- مفهـــــوم الشعـــرية: نجد أن الشعرية poétics «مصطلح لساني يوناني يتكون من ثلاث وحدات لغوية (poeim) وهي وحدة معجمية "lexeme" تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، واللاحقة (ic) وهي وحدة مرفولوجية (morphème) تدلّ على النسبة وتشي إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي واللاحقة "s" الدالة على الجمع».[1] وبالعودة إلى المصطلح نفسه في اللغة العربية نجد أن الشعرية « اسم مشتق من كلمة "شعر" وقد أضيفت إليها اللاحقة "ية" لإضفاء الصفة العلمية تماما كما لو يقال: علم الشعر، وذلك جريانا على نحو الأسلوبية والألسنية

[1] رابح بوحوش: الشعريات والخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح-ورقلة، 11 إلى 13 مارس 2003، ص 60.

والأدبية».[1] مما يعني أن الشعرية علم قائم بذاته له قوانينه وخصائصه المرتبطة به، ولذلك يطلق عليه بـ"علم الشعر".

وقد ظهر الجذر الثلاثي لهذا المصطلح "شَعر"، في الكثير من المعاجم العربية التراثية فمعجم "لسان العرب" عرفه على النحو الآتي: «شَعرَ بهِ وشَعُرَ يَشْعُرُ شِعرًا وشَعْراً...وَلَيْتَ شِعْرِي أَيْ لَيْتَ عِلْمِي، أَوْ لَيْتَنِي عَلِمْتُ، وَلَيْتَ شِعْري مِنْ ذلِكَ أَي لَيتَنِي شَعَرْتُ... وَالشَّعْرُ: مَنْظُومُ الْقَوْلِ، غَلَبَ علَيْهِ لِشَرفِه بِالْوزْنِ وَ الْقافِيَة... وقالَ الأَزْهَرِيُّ: الشّعْرُ الْقرِيضُ المحدُودُ بِعَلاماتٍ لاَ يجُاوزْها، والجَمعُ أَشْعارُ، وَقائِلُهُ شاعِرُ، لأنُه يشْعُرُ مالا يَشْعرُ غَيْرُهُ أيْ يعَلمُ. وَشَعَر الرجُلُ يَشْعرُ شِعْراً وَ شعر، وَقيلَ: شَعر قالَ الشّعْرَ، وشَعُرَ أجادَ الشّعْرَ ورَجُلُ شاعِرُ، وَالجمعُ شُعراءُ».[2]

أما القاموس المحيط فقد أفرد له التعريف الآتي: «شعر به، كنَصَر وَكرُمَ، شِعْراً... عَلِمَ به، وفَطِنَ له، وِ علقهَ. ولَيْتَ شعري، أي: ليتني شَعَرْتُ. وأشعَرَه والأمْرَ: أعْلمَهَ. والشعْرُ: غَلَبَ على مَنْظوُم القولِ، لِشرفِهِ بالوزن والقافِيةِ، وإن كان كلُّ عِلْم شِعْرا.ج: أشعار... ».[3] بينما ذهب المعجم الوسيط كما يلي: «شعرَ له: قال له شعراً: قال الشعر. و- به شُعوراً: أحَسَّن به وعَلِمَ... (شَعُرَ) فلانُ- شِعْراً: اكتسب ملكة الشعر فأجَادهُ».[4]

وإذا بحثنا في معجم "مقاييس اللغة" عن هذا المصطلح فنجد «شعر: الشين والعين والراء أصلان معروفان، يدلُّ أحدهما على ثباتٍ والآخَرُ على عِلْم وعَلَم...والشّعار: الذي يتنادَى به القومُ

[1] رابح بوحوش: الشعريات وتحليل الخطاب، الموقف الأدبي، ع414، دمشق –سوريا، أكتوبر2005، ص8. نقلا عن: نادية عريف: الشعرية عند حسن ناظم في كتابه مفاهيم الشعرية، ص7.

[2] ابن منظور محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الرويفي الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2010، ص 2273 .

[3] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، ط6، مؤسسة الرسالة، دمشق، 1998، ص416.

[4] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، 2004، ص484.

في الحرب ليَعرفَ بعضُهم، بعضا. والأصلُ قولهم شَعَرتُ بالشَيء، إذا علمتَه وفِطنْت له، لَيْتَ شِعْرِي، أي ليتني علِمْتُ. قال قوم: أصله من الشّعرْة كالدُّرْبة والفِطنة، يقال شَعرَتَ شعْرة، قالوا، وسمّى الشاعر لأنه يفطِن لما لا يفطن له غيرُه».[1]

ومن هنا نتوصل إلى أن مصطلح الشعرية موجود ومتداول في الثقافتين العربية والغربية على حد سواء، وإن كان عند الغرب يدل على نظرية واعية وناضجة متعلقة بعلم الشعر، فإنه في المعاجم العربية التراثية يدل على الذكاء والفطنة والمقدرة على صياغة المشاعر ونقلها عن طريق الشعر على اعتبار أن الشعر "علم العرب"، خاصة وأن المصطلح قد تطور وأصبح أكثر التصاقا بالعلمية ولم يعد حكرا على الشعر فحسب بل أصبح أكثر شمولية.

ب– اصطلاحا: تعددت تعريفات ومفاهيم الشعرية لدى النقاد والباحثين قديما وحديثا لتعدد توجهاتهم ومنابعهم الفكرية وإن اختلفوا في رصد مفهوم واضح له، إلا أنهم اتفقوا على أن أرسطو هو الواضع الأول لهذا العلم من خلال كتابه "فن الشعر" وذلك في إطار « تعيـين نظرية الأنواع الأدبية ونظرية الخطاب، حيث جاءت كمكمل للنقد الأدبي. وتدرس الشعرية الأشكـــال غير المرتبطة La Singularité لهذا العمل الإبداعي أو ذاك... كما تستند الشعرية إلى المعطى اللساني غالبا، من حيث استعانتها بأدواته. وترتبط الشعرية بروح الشعر أثناء تحقيقها خارج النوع الشعري».[2]

فالشعرية «مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح – في أول انبثاقة إلى أرسطو–، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة

[1] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دت، ص364.

[2] Joelle Gardes-Tamine, Marie-claude Hubert: Dictionnaire de critique Littéraire , Armand colin, 2004, p162.

تتلخص في البحث عن القوانين التي تحكم الإبداع».[1] ومن هنا فهي تدل على قوانين الخطاب الأدبي أو القوانين التي تتحكم في العملية الإبداعية بصفة عامة. «إن الشعرية عموما – هي محاولة وضع نظرية عامة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات. والحقيقة أن وجود القوانين أيا كانت نوعيتها – في الخطاب اللغوي أمر بديهي، فلابد – في كل خطاب من وجود قوانين تحكمه، ولكن المهم هو ماهية هذه القوانين و الكيفيات المتبعة في استنباطها».[2]

فالشعرية –حسب ما رأينا – هي السمات التي تطغى على الأدب والتي تجعله يتفرد بها عن باقي النصوص الأخرى بفضل الخصائص والسمات التي يحتويها النص والذي يجعلنا نحكم عليه بالشعرية، وهي لغته المتفردة القائمة على الانزياحات اللغوية والتكثيف الذي يخلق فرادة النص الإبداعي وتميزه.

وبذلك فقد «وصفت الشـــعرية في المدونة النقدية على مر عصورها بأنها "انتهاك " أو "خرق" لسنن الكلام العادي، وأنها "عنف منظم " يمارس ضد الكلام العادي، وكذا فقد وصفت بأنها "تجاوز" أو "انحراف" أو"انزياح" عن سنن الخطاب العادي، وهو انزياح أو انتهاك ينجم عنه انتقال اللغة أو تحولها من كونها محاكاة مرآوية، أو شبيهة بها، للعالم الخارجي إلى أن تكون هي نفسها عالما بديلا لذلك العالم».[3] وبذلك تكون الشعرية قد تجاوزت مألوف الكلام وخرجت به عن معناه القاموسي الشائع والمتداول، واستخدمت الألفـــاظ في غير معناهـــا، مما أدى إلى خرق لغة

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص9.

[3] قاسم مومني: شعرية الشعر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان– الأردن، 2002، ص7.

التواصل اليومية من خـلال توظيف الانحراف أو الانزياح أو العدول كما عرف في نقـــدنا العربي القديم.

ومن هنا فالشعرية هي « قوانين الأعمال الأدبية، وقد أجملت هذه المفاهيم بمصطلح واحد هو الشعرية poetics ...، غير أن الشعريات الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفن السنيمائي، كما اتسع المدى أكثر فأكثر ليصل إلى البحث في شعرية الأشياء الواقعية كما عالجها "غاستون باشلار" في "جماليات المكان" وشعرية التصورات الذهنية كما عالجها كمال أبو ديب في نظرية الفجوة: مسافة التوتر».[1] فلم تعد الشعرية حكرا على الأدب وإنما تجاوزته لتشمل كل مناحي الحياة المختلفة وبهذا اتسع مفهومها واختلف باختلاف نظرة كل إنسان للفن وللحياة وللجمال وأصبحت الشعرية شعريات.

إن انتقال مصطلح الشعرية إلى الثقافة العربية جعله يعيش حالة من الغربة والغموض، مما أوجد اختلافا حول المصطلح ذاته ذلك أن إشكالية «المصطلح تبدو محيرة في نقدنا العربي، وربما يكون النقد الغربي متجاوزا – إلى حد ما – لهذه الإشكالية منذ أرسطو حين سمى كتابه بـ (po-etiks (فن الشعر) أو (في الشعر) كما هو شائع الآن في النقد الغربي، وقد جاءت من بعده محاولات تحمل المصطلح ذاته، أما في تراثنا النقدي فإننا نواجه... مصطلحات مختلفة وربما نواجه المصطلح نفسه (الشعرية) إلا أن مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام».[2] وهذا أمر طبيعي ينجم عن سوء الترجمة واختلاف المنابع الفكرية والثقافية لناقدنا ومفكرينا، ثم إن القول بمرجعية مصطلح الشعرية إلى الثقافة الغربية لا يلغي وجوده في الثقافة العربية والدليل على ذلك وجوده جذر المصطلح في المعاجم العربية التراثية على الرغم أنها تأخذ منحى مختلف عن المفهوم السائد عند الغرب.

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، مرجع سابق، ص5.

[2] المرجع نفسه، ص11.

2-الشعرية عند أرسطو:

يعد أرسطو، وباتفاق جل الباحثين، المؤسس الأول للشعـرية وذلك من خلال كتابه "فن الشعر" الذي عمد من خلاله إلى تقسيم «الجنـس الشعـري إلى أنوع أساسهـا الشـعر الملحـمي، والتراجيدي، والكوميدي والديثرمبي».[1] كما ركز على أهمية المحاكاة ودورها كعنصر ضروري في كل الفنون «فأنواع الشعر مهما اختلفت – ليست إلا طرائق محاكاة، بل إن المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى. ففي ذهن الشاعر – أو المصور أو الموسيقي، أو النحات – تصور لشيء ما، يسعى إلى استيلاده عملا ملموسا ليمتع نفسه، ويمتع الآخرين ...وإذا كان التصور الذي يحاكيه الفنان يمثل الموضوع، فإن الألوان بالنسبة للمصور، أو الحجارة بالنسبة للنحات، أو الأنغام بالنسبة للموسيقي تمثل مادة المحاكاة أو وسيلتها. ولا شك أن الراقص يقوم بمحاكاة انفعالات الإنسان، وحالات شعوره، متوسلا إلى ذلك بحركات جسمه الموزونة».[2]

وبهذا كان لأرسطو نظرة خاصة للمحاكاة تختلف عن نظرة أستاذه أفلاطون. فإذا كانت المحاكاة تقليدا للطبيعة كما هي أو تصويرا فتوغرافيا مرآويا انعكاسيا للواقع عند أفلاطون، فإنها عند أرسطو تقوم على تصوير المشاعر الإنسانية وتجميل الواقع "على اعتبار أن الطبيعة ناقصة والفن يكملها". ومن هنا يرى أرسطو أن لكل فن طريقة محاكاة خاصة به فالشعر يحاكي الأقوال والرسم يحاكي الألوان والموسيقى يحاكي الأنغام وغيرها، فالمحاكاة شعور ومن هنا يحدث التناغم والانسجام وبهذا يتشكل الإبداع.

كما يرى أرسطو « بأن الحكم على العمل الشعري، يعتمد على نوعية تأثيره في الإنسان الذي يحظى بعقل سليم وتعليم جيد، وليس من الضروري أن يكون خبيرا أو متخصصا. وعلى هذا يصبح الشكل والوظيفة، مصطلحين متجانسي الدلالة، ويمكن إحلال أحدهما محل الآخر. فالشعر

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، دت، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

المبنى بناء جيدا، يحقق المتعة الصحيحة الخاصة بنوعيته».[1] فالشعر تأثير كبير على النفس الإنسانية ويشترط فيها عند أرسطو أن تكون نفسا سوية لإنسان عاقل حتى وإن لم يكن من المختصين في هذا المجال.

وقد أكد أرسطو على أهمية المحاكاة في البناء الشعري، وإلى جانب المحاكاة يوجد العروض فالشعر عنده محاكاة وعروض (محاكاة وأقوال موزونة)، إلا أن العامة من الناس يؤكدون على أهمية العروض في حين يغفلون أهمية المحاكاة، لذا يقول أرسطو « إن الأعاريض الشعرية لا تعتبر الخصيصة المميزة للشاعر، لأنه من الممكن وضع إحدى مقالات العالم الفيلسوف أميذوكليس في أوزان شعـــرية، ومع هذا لن تصبح شعرا. ومن ثم، فالأوزان الشعرية ليست بذات قيمة في حد ذاتها ولكنها عامل ضروري وهام في الشعر الذي هو المحاكاة والمحاكاة هنا مكتسبة معنى أرسطيا جديدا يجعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي، وإنما هي رؤية إبداعية، يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا».[2] ولذا فالشعر ليس مجرد كلام موزون مقيد بقوانين عروضية شكلية خارجية لأنه لو كان كذلك لاعتبرنا كل كلام موزون شعرا، لأن الشعر جوهر وفن ورؤيا وخلق وإبداع جديد يقوم على المحاكاة بشكل أساسي. وهذا ما لم ينتبه له العامة وأخذوا يميزون بين الشعر واللاشعر عن طريق الشكل فقد «جرت العادة على أنه إذا ما وضعت مقالة منظومة في الطب، أو العلوم الطبيعية، أن يسمي ناظمها شاعرا مع أنه لا يوجد وجه شبه مشترك بين هوميروس وأمبذوكليس، غير استعمال الوزن والعروض. ومن ثم يكون من الأصوب أن يسمى أولهما "شاعرا "، أما الآخر فيصدق عليه اسم العالم الطبيعي أكثر من اسم الشاعر».[3]

[1] المرجع السابق، أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص61.

لقد أصر أرسطو كثيرا على أهمية المحاكاة في قيام ونشأة كل الفنون ويعود ذلك إلى أنها متأصلة ومتجذرة في النفس الإنسانية فكل إنسان يولد وهو مزود بالقدرة على المحاكاة فهي غريزة موجودة فينا والشعر أيضا في رأيه «فن ينشأ عن ميول فطرية في الإنسان. ودوافع الإنسان إلى المحاكاة، تعتبر من أبرز خصائص عملية إبداعه الفني، ومع أنها تكاد تكون قسمة بين سائر المخلوقات الحية، إلا أنها أشد تأصيلا وأقوى تطبعا في الإنسان فهو يكتسب معارفه عن طريق المحاكاة، كما أنه يميل بفطرته إلى الإيقاع والوزن، ويستمتع بمشاهدة المحاكيات الفنية التي تشبع رغبته في التعلم».[1]

إذن فالمحاكاة والوزن والإيقاع أمور فطرية جبلت عليها النفس الإنسانية وهي الدافع إلى قول الشعر وارتجاله فلما «كان الإنسان محاكيا بطبيعته، ويسر برؤية المحاكيات، ويحب المعرفة، ويميل إلى الإيقاع، فقد استطاع بعض الناس. في عهود غابرة. أن يرتجلوا الشعر في صور بدائية، ثم أخذوا يطورون ارتجالياتهم، ويحسنونها تدريجيا، إلى أن توصوا إلى فن الشعر الصحيح».[2] ومن هنا فإن فن الشعر يتشكل من أمور فطرية موجودة في النفس الإنسانية، وبهذا كان الشعر قريب منها قد حبب إلينا قول الشعر وسماعه.

لقد عمل أرسطو على تقسيم فن الشعر إلى أقسام وهي المأساة والملهاة والملحمة. ويعرف أرسطو المأساة بقوله «محاكاة لفعل كامل في ذاته، له طول معين – ليوضح أن لهذا الطول بداية ووسطا ونهاية...لأن جمال العمل الفني كجمال أي كائن حي يتوقف على حجمه وعلى تنظيم أجزائه».[3] فقد حدد من خلال هذا التعريف شكل المحاكاة كما رفع من قيمة التراجيديا أو المأساة التي يرتبط وجودها بوجود الحبكة والحبكة عنده «يجب أن تحاكي فعلا واحدا يتصف بالتكامل

[1] المرجع السابق، أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] المرجع نفسه، ص28.

العضوي، الذي ينبغي ترتيب أجزائه، بما يماثل بناء الكائن الحي، يجب أن يكون كل جزء ضروريا، ولا يمكن حذفه، أو نقله من مكانه وإلا أصيب الكل العام بالشك والاضطراب».[1]

ولما كان هذا العمل التراجيدي حسب أرسطو متكاملا كالكائن الحي من حيث أنه فعل محدود له بداية ووسط ونهاية من الناحية الشكلية، فإنه يرتبط من حيث المضمون بالأفعال الإنسانية، والهدف منها هو التأثير على نفسية المتلقي وإن كانت المأساة ترتبط بالمسرح والجمهور، إلا أنه من «الممكن قراءة النص التراجيدي بصوت مسموع على حشد من المستمعين دون عرضه عرضا تمثيليا، ومع هذا، يتولد تأثيره المستهدف في نفوس الحضور».[2] وهو بهذا يعلي من قيمة التراجيديا لأنها تؤثر – حسب أرسطو – في النفس الإنسانية من خلال إثارتها لعاطفتي الخوف والشفقة، مما يؤدي إلى تطهير وتنقية النفس الإنسانية بخلاف الكوميديا التي هي« محاكاة لأناس أراذل، أقل منزلة من المستوى العام. وهذه الرذالة الصادرة عن هؤلاء الناس، ذات طبيعة خاصة فهي تبعث على الضحك بسبب النقص أو الخطأ الذي يعتورها، ولكنها لا تحدث ألما للآخرين، ويتمثل ذلك في القناع الكوميدي الذي يوسم بالقبح والتشويه، ولكنه لا يؤذي مشاعر مشاهديه».[3]

فالكوميديا إذن تحط من قيمة الذات الإنسانية وتصور الناس أدنى مما هم عليه في الواقع، ومن هنا فالتراجيديا أعلى شأنا عند أرسطو من باقي أقسام الشعر الأخرى ذلك أن «موضوع محاكاتها أناس يقومون بأفعال جادة، هذا يميزها عن الكوميديا، ومادتها لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، وهذا يميزها عن الشعر الديثرامبي والنومى، وطريقتها العرض المباشر للأحداث، وهذا يميزها عن الملحمة؛ ووظيفتها أحداث العرض المباشر للأحداث، وهذا يميزها عن الملحمة؛ ووظيفتها إحداث

[1] المرجع السابق، أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص32.

التطهير من انفعالي الخوف والشفقة، وهذه الوظيفة بالذات من صميم طبيعة التراجيديا».[1] لهذا أعلى أرسطو من شأنها لأنها تساهم في تخليص نفوس مشاهديها من التأثيرات السلبية بعد مشاهدهـــم لمسرحية تراجيدية.

وخلاصة الأمر في ذلك، هو أن التراجيديا « ليست محاكاة لأشخاص في حد ذاتهم، وإنما محاكاة لأفعال. وقد يكون الناس أفضل منا، أو أسوأ – تبعا لنزعاتهم الأخلاقية، ولكنهم يصبحون سعداء أو أشقياء بأفعالهم».[2] إذن فالتراجيديا تحاكي الجوهر وترتبط بالباطن لا الظاهر فهي تحاكي الأفعال والمشاعر الإنسانية وتصور الناس أحسن مما هم عليه في الواقع على عكس الكوميديا التي تصور الناس أسوأ مما هم عليه.

ويتحدث أرسطو أيضا عن علاقة الشعر بالفنون الأخرى ويميز بين وظيفة كل من الشاعر والمؤرخ لأن «الشاعر التراجيدي يعالج في أعماله الحقيقة المثالية، وليس الحقيقة التاريخية، فهو لا يعرض ما حدث، ولكن سلسلة من الأحداث الممكن وقوعها طبقا لقاعدة الاحتمال أو الحتمية. فالمؤرخ هيرودوت يروي ما حدث، ولو صيغ ما يرويه نظما، فإنه سيبقى كما هو تاريخا، بينما لو تحولت "الإلياذة" إلى نثر، فلن تفقد طبيعتها الملحمية، لأن مراعاة الأوزان الشعرية في التأليف أو عدم مراعاتها لا يصنع الشعراء. وعلى هذا، كان الشـــعر أكثر فلسفـــة من التاريخ، لأنه يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية، بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة».[3] وبهذا كان الشعر سيد الفنون على مر العصور.

وبذلك يتضح لنا سبب إصرار أرسطو على أهمية المحاكاة في بناء الفنون وبالأخص فن الشعر، فأساس الشعر هو المحاكاة وليس الأوزان الشعرية لأنه يهدف إلى تصور العالم كما يجب أن

[1] المرجع السابق، أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص37.

يكون لا كما هو كائن بالفعل وهو بهذا أسمى وأكثر فلسفة من التاريخ، لأن المؤرخ يقوم برصد الأحداث التاريخية كما هي، على عكس الشاعر الذي يحاول أن يرصد الواقع أفضل مما هو عليه.

وانطلاقا من هذا الطرح يتضح أن أرسطو جعل من المحاكاة أساس التمييز ما بين الفنون، وجعل لكل فن طريقة خاصة في المحاكاة، كما أعلى من شأن المأساة أو التراجيديا لأنها تقوم بالأساس على الحبكة والتي تتكون بدورها من عنصري التحول والتعرف والتحول يقول أرسطو «إن التراجيديا الكاملة هي التي تتضمن حبكة معقدة بسبب "التحول"و"التعرف"، وقادرة – بطبيعة أحداثها على تحقيق التطهير، ويشترط في هذا التحول، ألا ينتقل بإنسان فاضل من حال السعادة إلى حال الشقاوة حتى لا يؤلم مشاعرنا؛ ولا أن ينتقل بإنسان من حال الشقاوة إلى حال السعادة حتى يرضي أحاسيسنا الإنسانية، ولا يحقق تأثير التراجيديا الصحيح، ولا ينتقل بإنسان في غاية السوء من حال السعادة إلى حال الشقاوة، حتى لا يثير شعور التعاطف، ولا يحقق التطهير».[1]

وبهذا فقد ميز أرسطو ما بين التراجيديا والكوميديا والملحمة وفاضل بينهما وإن كان قد حكم على الكوميديا بأنها فن وضيع إلا أنه وازن بين التراجيديا والملحمة فرأى أن هناك جملة من الفوارق بين الجنسين منها أن الملحمة تخاطب جمهورا أرقى لأنها أقل شعبية، بينما تتجه التراجيديا إلى قاعدة عريضة من الشعب «وبغض النظر عن الفئة المستهدفة في كل من المأساة والملحمة إلا أن المأساة تبقى أفضل الأنواع الأدبية على الإطلاق وخلاصة هذه الموازنة، هي أن الترجيديا أسمى من الملحمة، لأنها تحقق هدفها على نحو أفضل منها. غير أن هذين الشكلين الشعريين الكبيرين، يحققان نفس متعتهما الخاصة بطبيعتها، وذلك بإحداث "التطهير"من انفعالي الخوف والشفقة».[2]

[1] المرجع السابق، أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص47.

ومن خلال هذا العرض يتضح أن أرسطو يعد واضع اللّبنات الأولى لعلم الشعرية مما دفع بالفلاسفة المسلمين إلى ترجمتها والاستفادة منها وهذا ما سيتضح في تأصيلنا لهذه في المباحث التالية من هذا البحث.

3-الشعرية عند الفلاسفة المسلمين:

لقد عمل الفلاسفة المسلمون على ترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو وتأثروا بأفكاره خاصة من خلال رده سبب تأليف الشعر إلى النفس الإنسانية إذ «لا يختلف الفلاسفة في شيء مع أرسطو في الارتداد بالشعر إلى هذه الغريزة الإنسانية. ومن هنا يتحول الشعر إلى ضرورة إنسانية، بوصفه صدى لطبع الإنسان، وقد دلل الفلاسفة على ذلك من خلال بحثهم في المحاكاة وفي قابلية النفس للانسجام والتوافق والإيقاع، ولما كانت هذه الخصائص تشكل حقيقة الشعر وهي مركوزة في الطبع، صار لزاما الإقرار بأن الشعر غريزي النشأة».[1]

ومن هنا يتبين أن الاتفاق ما بين أرسطو والفلاسفة المسلمين في قولهم بالطبع والغريزة ومرجعية الشعر إلى النفس الإنسانية، وميلها إلى الالتذاذ بالمحاكاة وحب الإيقاع والنغم. فإن كان هناك اختلاف في المصطلحات إلى أن القصد واحد وواضح. « والشعر بهذا المعنى هو ممارسة جمالية تفرضها طبيعة النفس البشرية بحكم كونه محققة للانسجام والتوافق عبر الإيقاع، فكأن معايير الجمال في الفن هي نفسها قوانين كامنة في عمق النفس، ويحدث الانسجام من جراء التماثل بين المجالين، فضلا عن غريزة المحاكاة التي بواسطتها يمتلك المرء القدرة على التقليد ومن ثم الحصول على المعرفة».[2]

---

[1] بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، 2010، ص278.

[2] المرجع نفسه، ص278.

ومن أبرز الفلاسفة المسلمين القائلين بذلك على الإطلاق نذكر كل من: الفارابي، ابن سينا وابن رشد.

1-أبو نصر الفارابي: يعد الفارابي من أبرز الفلاسفة المسلمين الذين اهتموا بأفكار أرسطو وهو من «أعظم فلاسفة الإسلام، وأكثرهم فهما للروح اليونانية، وأوضحهم أسلوبا، وأكثرهم أصالة...أجاد فهم أرسطو وأجاد شرحه دون تعقيد أو غموض».[1]

لقد أكد الفلاسفة المسلمون، وعلى رأسهم الفارابي على أهمية التخييل ودوره في البناء الشعري حيث يقول «والأقاويل الشعرية التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا ما أفضل أو أحسن، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه الأقاويل».[2] أي أن الأقاويل الشعرية تقوم بالأساس على عنصر التخييل وهذا التخييل يصور الأشياء أحسن أو أسوأ مما هي عليه، مما يؤدي إلى الانفعال فتتأثر به النفس الإنسانية لا محالة.

فالتخييل إذن يؤثر فينا لأنه يذكرنا بمواقف ماضية مرت بنا فعند «استماعنا الأقاويل الشعرية عن التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيهة بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف، فإننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف، فتنفر أنفسنا منه، فتتجنبه وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك كفعلنا فيها لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول، فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو عمله، مضادا لتخيله فيكون فعله الشيء بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو

[1] الفارابي: جوامع الشعر، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعـلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971، ص 167 .

[2] الفارابي: إحصاء العلوم، مركز الإنماء القومي، لبنان- بيروت،1991، ص 19.

علمه، كما يعرض عند النظر إلى التماثيل المحاكية للشيء وإلى الأشياء الشبيهة بالأمور».[1] فالتخييل عن الفارابي هو المرادف لمصطلح المحاكاة الأرسطية التي أطلق عليها الفلاسفة المسلمين بالغريزة.

فالتخييل يؤثر في النفس الإنسانية التي تنفعل بدورها فتنبسط أو تنقبض لتقوم لأداء شيء معين أو تحجم عنه، فيرى الفارابي أن الأقاويل الشعرية تستخدم في «مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما باستفزازه إليه واستدراجه نحوه، وذلك الذي يلتمس منه بالتخييل فيقوم له التخييل مقام الروية، وإما أن يكون إنسانا له روية في الذي يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع، فيعجل بالأقاويل الشعرية، لتنساق بالتخييل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون منه بالعلة قبل أن يستدرك برويته ما في عبق ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلا، أو يتعقبه فيرى أن لا يستعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر».[2] فالتخييل هو الحافز الذي تتأثر بوساطته النفس الإنسانية والأساس لتحقيق الانفعال.

لقد استبدل الفارابي مصطلح المحاكاة بالتخييل لكنه ظل يصر على أهمية الوزن الذي يأتي كعنصر مكمل للقول الشعري «وواضح هنا أن اختيار الفارابي لمصطلح التخييل بالذات بدلا من المحاكاة هو سبب اتكاء الشعر العربي على العنصر اللغوي وحده وعلى حروفه وحدها في تشكيل أنغامه واعتماده على رسم صوره في ذهن المستمع بغير استعانة بأية إشارات أو إيماءات أو رقص أو غناء كما كان الشاعر الملحمي اليوناني فيما ذكره أرسطو وبغير اعتماد على منظر مسرحي أو جوقة كما كان الحال في الشعر المسرحي اليوناني».[3]

فأساس التأليف الشعري عند الفارابي هو المحاكاة إلا أن «الجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية وليس يبالون أكانت

[1] الفارابي: إحصاء العلوم، مرجع سابق، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] صلاح عيد: التخييل نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، دت، ص40.

مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، يبالون بألفاظه كيف كانت بعد أن تكون فصيحة في ذلك اللسان، بل يؤثرون منها ما كان مشهورا سهلا».[1] كما أشار الفارابي هنا إلى خاصية مميزة في الشعر العربي وهي القافية لما «للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم».[2] وهو ما يخلو منه الشعر اليوناني، فالقافية ميزة خاصة بالشعرية العربية.

يرى الفارابي أن كل الفنون من رسم ونحت وموسيقى، وشعر تستند إلى المحاكاة «إلا أنها تتفاوت وتتباين في الوسائل المستخدمة في كل فن، ذلك أن الأسلوب الشعري يستعمل اللغة المطبوعة بالمجازات والأساليب البلاغية والبنيات الإيقاعيات. ويستعمل الرسم الأصباغ والألوان».[3] وهو بهذا يتفق مع أرسطو في أن الفنون تختلف في طرائق المحاكاة فالشعر مثلا «يحاكي الشيء الذي فيه القول دالا على أمور يحاكي ذلك الشيء، ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء، تخييل ذلك، إما تخييله في نفسه، وإما تخييله في شيء آخر. فيكون القول المحاكي ضربين ضرب يخيل الشيء في نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء أخر».[4]

ومن هنا فالمحاكاة في الشعر عند الفارابي نوعان نوع يخيل الشيء نفسه وهو المحاكاة المباشرة، ونوع يخيل الشيء في شيء آخر وهي المحاكاة غير المباشرة أو محاكاة من الدرجة الثانية، وقد فاضل الفارابي بين النوعين واختار النوع الثاني (المحاكاة من الدرجة الثانية) كما أن «الناس يرون محاكاة الشيء بشيء محاك للحقيقة أتم وأفضل من المحاكاة المباشرة للشيء الحقيقي؛ بل ربما ابتعدت

[1] الفارابي: جوامع الشعر، مرجع سابق، ص172.

[2] المرجع نفسه، ص171.

[3] حسين كتانة: تحولات مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين في ضوء البلاغة العربية من المحاكاة إلى التخييل...والتغيير، ع3، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، 2018، ص137.

[4] الفارابي: جوامع الشعر، مرجع سابق، ص174.

المحاكاة أكثر وأكثر عن الشيء الحقيقي فصرنا أمام محاكاة للمحاكاة أي أمام محاكاة مركبة ثم محاكاة أكثر تركيبا. وهكذا...» [1]

ولتوضيح أنواع المحاكاة يقول الفارابي «إن الإنسان إذا حاكى بما يعمله شيئا ما، ربما عمل ما يحاكي به نفسه، وربما عمل مع ذلك شيئا يحاكي ما يحاكيه، فإنه ما يحاكي به نفسه، وربما عمل مع ذلك تمثالا يحاكي زيدا، وعمل مع ذلك مرآة يرى فيها تمثال زيد. كذلك نحن ربما لم نعرف زيدا، فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا، لا بنفس صورته. وربما لم نر تمثالا له نفسه، ولكن نرى صورة تمثالا في المرآة، فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه، فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين».[2]

فالمحاكاة الأولى عند الفارابي تتمثل في تشبيه المحاكي (محاكاة تمثال زيد)، أما النوع الثاني هي المحاكاة التي نرى فيها تمثال زيد في المرآة هي محاكاة للمحاكاة، وهي أقرب إلى الاستعارة التي تعد ركن أساسي في بناء الشعرية العربية.

وبهذا فقد أدخل الفارابي البلاغة العربية من خلال حديثه عن الاستعارة والتشبيه اللذان يتجسدان في نوعي المحاكاة «ذلك أن المحاكاة المباشرة (صنع تمثال زيد أو لشخص ما) تقوم على أساس التشبيه، في حين أن المحاكاة غير المباشرة (صورة تمثال زيد في المرآة) تقوم على أساس الاستعارة... خاصة وأن التشبيه عند الفارابي عندما يستخدم مرادفا للمحاكاة، يتجاوز دلالته البلاغية الجزئية، ليصبح دالا على العمل الأدبي كله بوصفه موازيا للمحاكاة في الدلالة».[3] ومن هنا استطاع الفارابي تطويع المحاكاة الأرسطية لتصبح رديفة للبلاغة العربية من خلال توظيفه للاستعارة والمجاز.

---

[1] صلاح عيد: التخييل نظرية الشعر العربي، مرجع سابق، ص26-27.

[2] الفارابي: جوامع الشعر، مرجع سابق، ص170.

[3] ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص108.

وعلى الرغم من تأثر الفارابي الواضح بالفكر اليوناني، إلا أن ذلك لم يمنعه من إدخال أفكار ومصطلحات جديدة ترتبط بخصوصية الثقافة العربية «ولئن كان الفارابي قد حذا حذوا أرسطو في تعريفه لأنواع المحاكيات. فإنه سرعان ما تخلى عن تصوره ليعرض تصورا آخر لم يكن موضوع تفكير أرسطو أو اهتماماته، وذلك بإقحامه التشبيهات والأنواع البلاغية الأخرى في حديثه عن المحاكاة، مخرجا بذلك المحاكاة الأرسطية من سياقها اليوناني المرتبط بالمسرح، مقدما إياها ضمن سياق جديد هو بلاغة الخطاب».[1]

ولعل هذا الطرح، أو هذه الرؤية تبرز أن الفارابي حاول « تقريب المحاكاة الأرسطية إلى الذهنية العربية الإسلامية، لكنه أمام جهله التام بالخلفية النظرية والجمالية المؤطرة لها في الشعرية اليونانية. وسبب تأثير قراءته لها البالغ بالترجمة السريانية. لم يستطع فهم المصطلح والنفاذ إلى عمقه المفهومي وسياقه المنهجي والنظري. فاستحالت المحاكاة في نظره أسلوبا تخيلا يتحقق بالأنواع البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز التي توصف فيها الأشياء وتشبه من خلال أشياء وموضوعات أخرى مغايرة».[2]

وإن كان مصطلح المحاكاة نشأ عند اليونان وارتبط بملابسات معينة وجدت في البيئة اليونانية آنذاك فإن الفارابي قد راعى في نقله لها خصوصية الثقافة العربية فلم تأت أفكاره مطابقة للشعرية اليونانية بحذافيرها، وبهذا كانت دراسته منفذا مكن الكثير من الفلاسفة المسلمين من الولوج إلى عالم الشعرية من أمثال ابن سينا وابن رشد.

[1] حسين كتانة: تحولات مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين في ضوء البلاغة العربية من المحاكاة إلى التخييل...والتغيير، مرجع سابق، ص138.

[2] المرجع نفسه، ص138.

2-ابن ســـينا:

اطلع الفيلسوف "ابن سينا" على كتاب "فن الشعر" لأرسطو، ومن خلاله تمكن من صياغة مفهوم خاص للشعر العربي، حيث وصفه بأنه «كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متســاوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مســـاو لعدد زمان الآخر... ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا».[1] فالشعر عند " ابن سينا" قوامه التخييل الذي عرف عند أرسطو باسم المحاكاة، مؤكدا على أهمية الأوزان والقوافي، فالقافية هي العنصر الجوهري الذي يخلق جرسا موسيقيا ونغما مميزا للشعرية العربية وهو العنصر الذي أشار إليه الفارابي كخاصية مميزة للشعرية العربية.

ولما كان التخييل أساس البناء الشعري عند جميع الأمم وقف عنده "ابن سينا" قائلا « والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصـدق».[2] فالتخييل يرتبط بمدى تأثيره في النفس الإنسانية التي تتأثر بالكلام المخيل وتستجيب عن طريق الانبساط أو الانقباض فتقبل على الشيء أو تنفر منه بغض النظر إذا كان الكلام واقعيا أو خياليا، فهو لا يراعي هنا مسألة الصدق أو الكذب في الشعر لأن الكلام المخيل أقرب إلى النفس من الكلام الصادق. فيرى ابن سينا أن « محاكاة الشيء بغيره. تحرك النفـــس وهـو كـــاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه يحرك النفس وهو صادق بل ذلك أوجب. لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها».[3] فلقد راعى ابن سينا النفس الإنسانية التي تميل إلى الكلام المخيل المنحاز عن الواقع، لأنه يحرك النفس لما يثيره

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا و ابن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص161.

[2] المرجع نفسه، ص161.

[3] المرجع نفسه، ص162.

فيها من التذاذ وقوة تخييل على خلاف الكلام الصادق المألوف لدى الإنسان وبالتالي لا ينفعل له ولا يتأثر به.

ويذهب صلاح عيد إلى أن غاية الشعر عند ابن سينا منطلقها التخييل « يجعل ابن سينا من التخييل غاية الشعر...وحين يصف أثره النفسي القوي في متلقي الشعر باعتباره محركا للعاطفة لا للفكر فإنه يرى أن لا علاقة له حينئذ بالتصديق أو التكذيب إذ أن علاقة المتلقي هنا بالقول وليس بالمقول به...فالشعـــر يؤثر بنفس القول ألا بما يحتوي عليه القول من قضايا يحتمل الصدق والكذب بطبيعتها».[1] فالكلام المخيل يخلق اللذة والاستحسان على عكس الكلام المألوف والعرب تقول "أعذب الشعر أكذبه" لما للكذب من خرق للمألوف والمتداول من الكلام لأنه يؤثر في النفس الإنسانية، إلا أن "ابن سينا" يهتم بمدى تأثير القول في النفس واستجابتها للكلام في حد ذاته. فما الشعر إلا «استجابة شعورية نفسية لأثر الأشياء في النفس الشاعرة؛ ولذلك يكون الشعر استجابة انفعالية للعالم، وليس وعيا وإدراكا بحكمة منطق العالم، ولم يقتصر التفسير النفسي عند ابن سينا على الأساس الغريزي للاستجابة الشعرية وإنما تعداه إلى بنية الشعر نفسها انطلاقا من الرؤية النفسية الغريزية ذاتها».[2]

ومن هنا يشترك "ابن سينا" مع "أرســـطو" في ربط الشـــعر بالمحاكـاة أو التخييل لذا «جاءت الإشارة إلى جوهر الشعر المرتبط بالتخييل واضحة عند ابن سينا (ت 428 هـ) ... ولا يتحقق التخييل عند المتلقي للعمل الإبداعي بإحداثه اللذة، النشوة والدهشة عند المتلقي، وهذه اللذة لا تتكون إلا من خلال ألوان المجاز المختلفة التي يتشكل منها الشعر، فالمجاز والتشبيه والاستعارة هي

[1] صلاح عيد: التخييل نظرية الشعر العربي، مرجع سابق، ص49.

[2] محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر، أطروحة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2014-2015، ص51.

المكونات الرئيسة للشعرية».[1] فأساس التخييل عنده هو المجاز الذي يخلق الدهشة من خلال أدواته المتمثلة في التشبيه والاستعارة فتخرج المفردات من معناها القاموسي إلى المعنى الجمالي الشعري الذي لايفهم إلا من خلال التأويل والتفسير.

إذن «فالنفس الإنسانية مفطورة على التأثير بالصور، والعلاقات الخيالية والواقعية المألوفة والتخييل –كما مر بنا– يقابله ابن سينا بعملية (تحريف الواقع) التي يمارسها الشاعر إزاء الأشياء وعلاقتها، ليضفي عليها طابعا خياليا أو متخيلا ليحدث أثره الجمالي في النفس، وليس التخييل أو التحريف عند ابن سينا – إلا آلية شعرية تعمل على تصوير الأشياء، على هيئات وصفات مغايرة لهيئاتها وصفاتها الواقعية».[2] فبناء الشيء على غير ما هو معروف في العادة وخرق المألوف تستأنس به النفس الإنسانية وتتأثر بفعله. لذا، يؤكد "ابن سينا" أن النفس تنفعل بالكلام الكاذب أكثر من الكلام الواقعي، وما يجعل منه ذلك هي لغته المبنية على الإنزياحات اللغوية.

فالشعر عند ابن سينا كلام مخيل يقوم على المجاز والوزن والقافية وتجتمع كل هذه العناصر لتشكل اللذة الجمالية التي تؤثر في النفس الإنسانية، مما جعل الناقد "محمود درابسة" يقول «ولما كانت اللغة الشعرية هي انحراف وتجاوز للمألوف في التعبير اللغوي، فقد شكل المجاز الطاقة المولدة لشعرية النص. فالمجاز هو الانحراف والخروج عن المألوف في اللغة بحيث يأخذ المجاز دورا حاسما في إغناء الدلالة الأسلوبية في النص الإبداعي، مما يجعل الدلالات الأسلوبية في لغة النص وتراكيبه قابلة للتأويل، والتفسير، وتعدد المعنى والاحتمالات، وهذا ما يمنح النص الإبداعي خصوصيته الفنية، وخلوده المتواصل عبر الزمن».[3]

---

[1] محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، اربد– الأردن، 2010، ص20.

[2] راوية عبد المنعم عباس: فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1996، ص141. نقلا عن: محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر، ص52.

[3] محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص196.

وهكذا تمكن "ابن سينا" من رصد السمات المتعلقة بالشعرية العربية لما لها من خصوصية تميزها عن أشعار اليونان « فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه. وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل. وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر».[1]

وفي حديث ابن سينا عن نشأة الشـــعر يرى أن «السبب المولد للشعر في قـوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا، وبها يفارقون الحيوانات... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها. فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسرا يسرا تابعة للطباع وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا. وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته ».[2] فقد رد ابن سينا ميلاد الشعر إلى سببين كلاهما فطري في الإنسان وهو الميل إلى المحاكاة بالإضافة إلى الوزن والإيقاع وجعلهما المحفز الرئيسي لقول الشعر ومن هنا تتولد الشعرية.

كما جاء ابن سينا في بمصطلحات جديدة، من قبيل «الخرافات الشعرية، وهي الأقاويل المخيلة، وإبانة أجزاء كل نوع بكميته وكيفيته. فسنقول فيه إن كل مثل وخرافة فإما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيـــل

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص170.

[2] المرجع نفسه، ص171- 172.

التبـــديل، وهو الاستعارة أو المجاز؛ وإما على سبيل التركيب منهمـــا. فإن المحـاكاة كشيء طبيعي للإنسان، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو».[1]

والواضح أن ابن سينا يقصد بالخرافات الشعرية الأقاويل المخيلة التي تتشكل من المجاز والاستعارات و التشبيهات وهي أساس القول الشعري لا محالة، لأنها تخلق جمالية النصوص من خلال الخروج بها عن المعنى المألوف والمتداول ويطلق عليها أيضا بالتغيير والتغيير هو « الانحراف عن كل ما هو مألوف في اللغة...فهو يدل على (المجاز) بأوسع معانيه من حيث التوسع في الدلالة وتجاوز المألوف في اللغة تركيبا، وقد يدل على الاستعارة وحدها دون التشبيه أو كليهما معا».[2] فالتغيير يقابل الانحراف اللغوي من خلال توظيف سلسلة من المجازات والاستعارات والتشبيهات بحيث تتعدد معاني الملفوظات من المعنى العادي المتداول إلى معاني عميقة أكثر جمالية.

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن ابن سينا لم يكتف بنقل أفكار أرسطو كما هي وإنما اجتهد في شرحها حسب فهمه لها وقدم نظرته الخاصة لها وطـــورها بدخول مصطلحـات جـــديدة، مؤكدا على أهمية التخييل والأوزان الشعرية والقافية في بناء الشعرية العربية.

[1] المرجع السابق، أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي، ص167-168.

[2] ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، مرجع سابق، ص222.

3- ابن رشد: أبي الوليد بن رشد (الشارح الأكبر)

يعد ابن رشد من بين أهم الفلاسفة المسلمين الذين عملوا على نقل أفكار أرسطو من الثقافة اليونانية إلى الثقافة العربية لكنه لم يعتمد على النقل الحرفي لها حتى حق له أن يسمى بـ "الشارح الأكبر" حيث يقول «الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم، أو لأكثر، إذ كثير مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم. وعاداتهم فيها إما أن تكون نسبيا موجودة في كلام العرب، أو موجود في غيره من الألسنة».[1] والواضح هنا أنه يقارن بين الشعر العربي والشعر اليوناني من خلال الخصائص الموجودة في كل واحد منهما، ويعترف "ابن رشد" بأهمية القوانين التي أقرها أرسطو والتي تعتبر بمثابة قوانين عامة تشترك عند جميع الأمم إلا أن لكل أمة خصائص تميزها عن غيرها.

وفي تعريف "ابن رشد" للشعر يبدأ بالحديث عن حده، «وفي تصور الرجل أن حدّ الشعر يتم عبر طريقين: طريق عام، يميز دائرة الفن التي تحتوي الشعر عما عداها، وطريق خاص يميز الشعر عن غيره من الأنواع التي تندرج معه في الدائرة ذاتها، وعلى هذا الأساس يميز ابن رشد الشعر عن الفلسفة وكذا يميزه عن غيره من الأنواع التي تنطوي معه في دائرته».[2] وبهذا فقد خص الشعر دون الفنون الأخرى واعتبره فن مميز اختار أن يعالجه بطريقة مميزة عن باقي الفنون الأخرى.

كما جاءت الشعرية عند ابن رشد بمعنى « الأدوات التي توظف في الشعر فيشك – عبر ذلك – في شعرية بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن».[3] وهذه الأدوات دون أدنى شك الاستعارات والمجازات التي تصنع شعرية النصوص. وقد أشار إليها كل من الفارابي وابن

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص55.

[2] قاسم مومني: شعرية الشعر، مرجع سابق، ص30.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، مرجع سابق، ص13.

سينا أثناء حديثهم عن التخييل بالإضافة إلى الأوزان والقوافي لأن الوزن لوحده لا يمكن أن يصنع لنا شعرا.

ويتضح أن الشعر ليس كباقي الفنون الأخرى، لأنه يقوم على التخييل فقد ربط ابن رشد القول الشعري بالتخييل وجعله مرادفا للتشبيه، فالأقاويل الشعرية عنده «هي الأقاويل المخيلة وأصناف التخييل والتشبيه ثلاث :اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما. فقد جعل أنواع التخييل ثلاثة وهي كالأتي: أولا: تشبيه شيء بشيء وتمثيله به باستخدام أداة التشبيه. ثانيا: ما يسميه أخذ التشبيه بعينه بدل التشبيه وفي هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية. ثالثا: هو النوع المركب من النوعين السابقين».[1]

فالتشبيه بأنواعه المختلفة التي فصل فيها ابن رشد هو الذي يجعل الكلام يخرج عن معناه العادي إلى معناه الجمالي من خلال توظيفه لجملة الاستعارات والكنايات والمجازات التي تشكل انحرافا للمعنى الواقعي إلى معناه الخيالي أو التخييلي، ومن هنا فالشعر يتميز بصفة التخييل أو التشبيه والتي تسمى عند أرسطو بالمحاكاة.

كما ركز على أهمية التخييل في التفريق بين الشعر واللاشعر وهما أمران فطريان ولد الإنسان وهو مزود بهما يقول ابن رشد «العلل المولدة للشعر بالطبع في الناس علتان: أما العلة الأولى فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ، أعنى أن هذا الفعل يوجد للناس وهم أطفال. وهذا شيء يختص به الإنسان من دون سائر الحيوانات. والعلة في ذلك أن الإنسان، هو الذي يلتذ بالتشبيه للأشياء التي قد أحسها وبالمحاكاة لها...أما العلة الثانية فالتذاذ الإنسان أيضا بالطبع بالوزن والألحان. فإن الألحان يظهر من أمرها أنها مناسبة للوزن عند الذين في طباعهم أن يدركوا الأوزان والألحان. فالتذاذ النفس بالطبع وبالمحاكاة والألحان، والأوزان هو السبب في

[1] صلاح عيد: التخييل نظرية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص57.

وجود الصناعات الشعرية».[1] وفي هذه النقطة بذات نجد أنه يوافق كل وابن سينا والفارابي في حديثهم عن الجانب الفطري أو الغريزي للشعر ومدى ارتباطه بالنفس الإنسانية التي تميل إلى قول الشعر وتتلذذ بسماعه وبذلك يتضح لنا سبب تمييز ابن رشد للشعر وخصه بطريق مختلف عن باقي الفنون.

فالتشبيه أو المحاكاة أهمية كبيرة في عملية الخلق الشعري فالأوزان لوحدها لا تصنع شعرا لأن الشعر ليس قالبا شكليا فقط، لكنها ضرورية كعنصر مكمل له فجوهر الشعر هو المحاكاة أو التخييل، وهو ما يتضح في قوله « وكثيرا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعري إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنباذقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أو ميروش؛ فإنه يوجد فيها الأمران جميعا. قـــال: ولذلك ليس ينبغي أن يسمى "شعرا" بالحقيــقة إلا مـــا جمع هذين الشرطين».[2] فشرط الشعرية أو البناء الشعري عند ابن رشـد هو التخييل والـــوزن معا.

لقد ربط "ابن رشد" بين التخييل والتشبيه على عكس الفلاسفة المسلمين الآخرين، وكانت نظريته أقرب إلى البيئة العربية، كونه غير ملم بالثقافة اليونانية التي تختلف عن الثقافة العربية. فقد عمد إلى تحويل مصطلح المحاكاة إلى التخييل وجعل من مصطلح التشبيه مرادفا للتخييل « فأنواع التشبيه هي نفسها أنواع التخييل وهو هنا يخـالف الفارابي (239هـ) ومن بـــعده ابن سينا (428هـ)... ولهذا يكون إدراك ابن رشد لمفهـــوم التخيـــيل مختـــلفا عن إدراك الفيلسوفين السابقين ويمكن أن يقال إن هذا الإدراك أضيف من إدراكهما لهذا المفهوم لأنه حصره في التـشبيه

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص206-207.

[2] المرجع نفسه، ص204.

ومستوياته البلاغية».[1] وبهذا يكون ابن رشد قد استفاد من دراســات سابقيه وتمكن من ربط أفكاره بالبيئة العربية.

وإلى جانب التخييل أو التشبيه نجد ابن رشد قد استعمل مصطلحا آخر يسمى بالتغيير حيث يسمي القول الشعري بالقول المغير والتغيير هو وليد التخييل أو التشبيه لأن يؤدي إلى تغيير القول من المعنى المألوف إلى المعنى الشعري المختلف عن الكلام العادي وهو ما يخلق شعريته فالقول « إنما يكون مختلفا، أي مغيرا عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة؛ يغير ذلك من أنواع التغيير وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذن غير القول الحقيقي يسمى شعرا أو قولا شعريا ووجد له فعل الشعر».[2] فالتغيير يقابل الانحراف اللغوي عند ابن سينا وهو ما يجعل من الشعر شعرا من خلال الانزياحات والزخارف اللغوية.

فالقول غير الحقيقي هو القول المجازي الذي تكثر فيه التشبيهات والاستعارات مما يؤدي إلى الابتعاد عن المعنى العادي الذي يستعمل في التواصل اليومي. فهو هنا يربط الشعر بالتغريب ويشترط ضرورة استعمال الألفاظ والأسماء الغريبة في الشعر لأنها هي التي تؤدي إلى التخييل وبالتالي تؤدي إلى القول الشعري. ويوضح معنى التخييل أكثر بقوله «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه: وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى الســلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا».[3] فقد خص التخييل بالبلاغة

[1] صلاح عيد: التخييل نظرية الشعر العربي، مرجع سابق، ص58.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص243.

[3] المرجع نفسه، ص243.

العربية ويتأكد ذلك في قوله "التي تسمى عندنا مجازا" فهو لم يرصد لنا نظرية الشعرية الأرسطية كما هي بل حافظ على خصوصية الثقافة العربية.

يرى ابن رشد أن الشعر كلام مجازي مخيل يقوم على التشبيه والوزن يختلف عن الكلام العادي الذي ألفناه، وذلك لما فيه من خرق لقواعد اللغة من خلال التقديم والتأخير والحذف وغيرها من العناصر التي تعرض لها وهو ما أطلق عليه بالكلام المغير، إلا أن حضور المجاز أو التغيير يكون بقدر ما تقتضيه الحاجة حتى لا تخرج من غرضه الجمالي إلى حالة من الطلامس فلا يفهم من الكلام شيء وبهذا « ينبغي على الشاعر إذن. أن تكون لغته مزيجا من الألفاظ المستولية والألفاظ الأخرى المغايرة وغيرها، فيأتي بالألفاظ المستولية (الحقيقية) حيث يريد الإيضاح وبالأحرى حيث يريد التعجيب والإلذاذ ويشترط ألا يفرط في استخدام الألفاظ المغيرة وغيرها حتى لا يصعب على الفهم، كما يجب أن يكثر من الأسماء المستولية حتى لا يتحول شعره إلى مستوى الكلام الشائع المشهور».[1] فحضور التخييل أو التشبيه يكون بقدر ما يحتاجه النص حتى تتحقق المتعة الجمالية لا التعمية.

ويقترح ابن رشد في القول الشعري أن يتألف من ألفاظ واضحة وأخرى مغيرة حتى يحقق الالتذاذ والتعجيب فالشعر يتكون من كلام مجازي مغير وآخر مألوف متداول ويمزج بينهما بشكل جمالي فيقول: «وفضيلة القول الشعري أن يكـون مؤلفا من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخرى، وأن يأتي الشاعر حين يريد الإيضاح بالأسماء المستولية، وحين يريد التعجب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء...وكأن الشاعر يجب له أن لا يفرط في استعمال الأسماء الغير مستولية فيخرج إلى حد الرمز، ولا أيضا يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف».[2]

[1] ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع سابق، ص180.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص238.

ومن خلال ما تقدم يمكننا القول إن النفس الإنسانية مطبوعة على الالتذاذ بالمحاكاة وحب الوزن والإيقاع وهذا ما صرح به الفلاسفة المسلمون من خلال مقاربتهم للنفس الإنسانية والغوص فيها بسبب تأثرهم بأفكار أرسطو الذي «ربط في تحديده للشعرية بين الشعر والنفس البشرية أو الإنسانية، وهذا الربط نجده في كتابات الفارابي وابن سينا في قولهم بالطبع أو الغريزة. ونجد فكرة الربط واضحة عند هؤلاء الفلاسفة بين الشعرية والتخييل، والمغايرة أو الاختلاف».[1] ويأتي هذا كله في إطار نقل أفكار وشعرية أرسطو إلى الثقافة العربية.

ولم يكتف الفلاسقة المسلمون بما نقلوه من أفكار أرسطو بل عملوا على إضافة أفكارهم ورؤاهم الفكرية والفلسفية الخاصة حتى قربت أفكارهم وشروحاتهم من التأليف أكثر من النقل الحرفي فيجب أن «ننبه إلى أننا لن ننساق في هذه المقاربة إلى ما قد ألح عليه الدارسون من فكرة تبعية الفلاسفة المسلمين المطلقة لأرسطو، أو القول دائما بإساءة فهم هؤلاء لنص أرسطو دون الإشارة إلى أن هؤلاء الفلاسفة كانت لهم تصوراتهم الخاصة بهم خلال شروحهم لمتون أرسطو أو تلخيصها، هذا لا ينفي أنهم في محاولاتهم لتكوين التصورات قد أفادوا واستعانوا بأرسطو بوصفه مصدرا أساسيا من مصادر معرفتهم».[2] والدليل على ذلك أنهم «استخدموا منذ وقت مبكر مصطلحات كثيرة من قبيل العدول والخروج عن المألوف و المغايرة، وقد جاء النقاد المحدثون بما في ذلك الشعراء والنقاد وقالوا بالانزياح والحداثة والاختلاف وهذه المصطلحات هي رديفة لتلك المصطلحات التي جاء بها الفلاسفة، ومثلما أشار الفلاسفة المسلمون إلى فكرة الخروج عن المألوف وما ذلك سوى التعبير

[1] بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، مرجع سابق، ص277.

[2] ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع سابق، ص96.

الدقيق لماهية الحداثة عند المحدثين ...هذه إشارات بسيطة تكشف لنا عن حبل التواصل بين حاضر الشعرية وماضيها الفلسفي».[1]

لقد كان كتاب "فن الشعر" لأرسطو الملهم الذي مهد الطريق أمام الفلاسفة والنقاد العرب والغربيين قديما وحديثا، للتعرف على معاني الشعرية ومفاهيمها والغوص فيها بحثا عن مقومات بناء العمل الأدبي وتحديد عناصر شعريته، وبذلك توالت أبحاثهم وتعددت ترجماتهم ومسمياتهم لها.

[1] بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الأول والمفاهيم، مرجع سابق، ص279.

4- الشعرية عند النقاد العرب القدامى

حاول النقاد العرب القدامى التأسيس لنظرية خاصة بالشعرية العربية من خلال تحديد مفهوم قار للشعر، وسنحاول في هذا المقام عرض أهم الأفكار التي جاءت في هذا المجال.

1- ابن طباطبا: أبي الحسن محمد أحمد بن طباطبا العلوي (عيار الشعر)

يعد "ابن طباطبا"(ت322هـ/934م) أحد أهم النقاد العرب القدامى الذين برعوا في بناء نظرية نقدية تؤسس لمفهوم الشعر، وقد طرح أفكاره من خلال كتابه "عيار الشعر" حيث انتقى في هذا الكتاب مجموعة نماذج للأشعار العرب القدامى واستقى منها جملة من القواعد والمبادئ العامة التي لابد من توفرها في أي بناء شعري. كما عرف الشعر قائلا:« الشعر- أسعدك الله – كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض و الحذق به، حتى تعتبر معرفته المستقاة كالطبع الذي لا تكلف معه».[1]

لقد ميز "ابن طباطبا" بين جنسين أدبيين هما الشعر والنثر مؤكدا على أهمية الشعر على خلاف النثر الذي اعتبره أقرب إلى اللغة التواصلية العادية، حيث خص الشعر بالنظم أي الوزن الذي هو سمة فارقة بين الشعر والنثر أي بين الكلام الإبداعي أو اللغة الإبداعية وبين لغة التواصل اليومي، وفي قوله نظمه معلوم محدود أي أنه يتوجب توفر جملة من العناصر في الشعر حتى يسمى شعرا، وقد حصرها في الطبع والذوق، فمن صح ذوقه بإمكانه أن يستغني عن العروض الذي يعد

[1] ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، ط2، دار الكتب العلمية منشورات محمد علي بيضون، بيروت- لبنان، 2005، ص9.

عنصرا عرضيا حسب "ابن طباطبا" فأساس القول الشعري عنده هو الطبع والذوق ويكمله بالوزن وهو في هذا الرأي يقترب من أفكار الفلاسفة المسلمين.

لقد سعى "ابن طباطبا" إلى وضع نظرية عامة وشاملة لطريقة تأليف الشعر، أي أن الشعر لا يمكن اكتسابه من خلال تعلم قواعد العروض فحسب، وإنما هو متأصل في النفس الإنسانية لا يتقنه إلا من كان سليم الذوق والطبع. ثم يضع مجموعة من العناصر التي يجب أن يتسلح بها الشاعر وهي «التوسع في علم اللغة، البراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب والمعرفة بأيام العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه؛ وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعريضـها، وإطنابها وتقصـيرها، وإطالتها وإيجـازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها وجزالة معانيها وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كـل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ بعيدا عن سفاسف الكلام وسخيف اللفظ و المعاني المستردة، والتشبيهات الكاذبة...وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه...وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له ...سهلة المخارج».[1]

وتعتبر الأدوات التي ألح "ابن طباطبا" على توفرها عناصر مساعدة في تأليف الشعر وصناعته وتدخل كلها في إطار تحسن الملكة الشعرية من أجل الارتقاء بالعملية الشعرية، لذا لابد على الشاعر أن يتضلع في معرفة أيام العرب وتاريخهم وأن يتقن قواعد اللغة ويشترط عليه أن يساير طريقة العرب في التأليف وأن ينتقي أجود الألفاظ وأجملها وأن يكون اللفظ معبرا عن المعنى المراد من دون إيجاز مخل ولا إطناب ممل وأن توضع في قالب شعري موزون.

ثم يضيف على كل الصفات السابقة عنصرا مهما جدا وهو العقل حيث عدّه العنصر الجامع لكل الأدوات التي سبق ذكرها ويتأكد ذلك في قوله «وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي

[1] المرجع السابق، ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10.

به يتميز الأضداد ولزوم العدل وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها».[1] وقد تعمد ذكره في آخر الفقرة وكأنه بعد أن تتوفر في الشاعر كل العناصر السابقة التي أصر "ابن طباطبا" على توفرها يزينها بالعقل الذي يتوجب أن يكون حاضرا ليراجع العمل الشعري ويعدله ويبقي على الحسن منه. وفي المجمل «فإتقان الأدوات سواء المتصل منها بثقافة الشاعر أو بدعائمه الفنية لا تكفي أيضا لتجعل من الشاعر شاعرا مجيدا، بل لابد من ضرورة أخرى يجب على الشاعر أن يحسن استعمالها، وهي كمال العقل وما يملكه من القدرة على التمييز بين الحسن والقبيح، وما يوجبه من الاعتدال في استعمال هذه الأدوات في شعره وعدم الإفراط المشين للشعر».[2]

وبهذا فقد حدد "ابن طباطبا" مجموعة من الخطوات التي يتوجب على الشاعر أن يتقيد بها بعد أن يتمكن منها تتسع رؤيته وتزيد معرفته، ثم إذا أرد أن يقول الشعر لابد له أن « يمخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدله ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه...ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة».[3]

وعلى الشاعر أن يجعل لكل مقام مقالا وأن يراعي مقتضى الحال في قوله «فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليـــل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك و يعد لكل معنى يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها».[4] وأن يراعي في كل ذلك حسن التخلص فينتقل من غرض لآخر دون أن يخل بالمعنى ومن غير أن يثير انتباه

[1] المرجع السابق، ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 10-11.

[2] مزيني خميسة: مفاهيم الشعرية عند قدامة بن جعفر وابن طباطبا، رسالة ماجستير في الأدب القديم، عباس لغرور، خنشلة، 2011، ص13.

[3] ابن طباطبا: عيار الشعر، مرجع سابق، ص11.

[4] المرجع نفسه، ص12.

المتلقي حتى لا ينفر منها «فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف...بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجا معه».[1] لقد اشترط ابن طباطبا انتقاء اللغة المناسبة عند المخاطبة، لما تتوفر عليه كل فئة من قدرة استيعاب أو استقبال للرسالة والفئة الاجتماعية المخاطبة.

لقد أولى ابن طباطبا عناية خاصة للألفاظ والمعاني لما لهما من أهمية في البناء الشعري، لذا وجب اختيار أجود الألفاظ التي تتناسب مع المعاني يقول في هذا الشأن «وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها تقبح في غيرها... وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي برز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه».[2]

كما أشار إلى مسألة استهلاك الشعراء السابقين لكل المضامين وسيطرتهم على الألفاظ والمعاني، حيث يقول: « وسنعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها مما تقدمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند إدعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها، والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، ومادامت المعاني، قد استعملها الشعراء القدامى حتى استنفذوها فما كان من الشعراء المولدين أو المتقدمين إلا تحسين أشعارهم حتى تختلف عمن سبقهم».[3] وتعقيبا على ذلك يقول الناقد "عبد القادر الغزالي" « فمادامت المعاني، في تقدير ابن طباطا، قد استنفذت لأن القدماء لم يتركوا بابا من أبواب القول إلا

[1] المرجع السابق، ابن طباطبا: عيار الشعر، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص14- 15.

طرقوه. ومن ثمة فلا سبيل أمام الشاعر المحدث سوى العودة لتناول المعاني المسبوقة، وتركيز الجهد على الصياغة بغية إخراجها في شكل مختلف عن الشكل السابق».[1]

ولما كان الشعراء المتقدمون أقل حظا من السابقين وأكثر جهدا في قرض الشعر فهم بذلك «يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه في أشعارهم، وبديع ما يغربون من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم ومضحك ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم... ».[2] فمهامهم أصعب لأنهم يجهدون أنفسهم في ابتكار الأفضل، مما يجعل «اقتباس اللاحق من السابق أمرا حتميا لا مفر منه، لاسيما أن السابق له فضل السبق إلى المعاني والألفاظ، ومادام المتأخر أخذ لا محالة من المتقدم فالأولى به أن يأخذ من الشعراء المجيدين. ضرورة أن يكون الآخذ حاذقا بصيرا بعمله، حتى يتمكن من دمج نصه بالنص المأخوذ، فلا يظهر تنافرهما وتدافعهما بل يكونان كالجسد الواحد، يكمل كل منهما الآخر كما يضع الصائغ والصباغ».[3] لذا يستوجب على شعراء زماننا أن يستحدثوا مضامين وأفكار جديدة مستوحاة من روح العصر ليحدثوا شيء من التغيير، لأن الشعراء القدامى قد سبقوا إلى كل شيء، كما اشترط ابن طباطبا على الشعراء المحدثين أن يتأثروا فقط بالشعراء المجدين حتى يأخذوا منهم كل جميل من شأنه أن يساهم في جودة أشعارهم.

ومن خلال ماتقدم يتضح أن "ابن طباطبا" قد عالج مسائل عديدة تخص تأليف الشعر وطريقة نظمه وكل ما من شأنه أن يساهم في إجادته والارتقاء به، ليخرج في أبهى حلة وهذه القواعد هي بمثابة قوانين تتحكم في بناء الشعر وقد راعى فيها جميع العناصر الضرورية في الممارسة الشعرية.

---

[1] عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية التاريخية والرهانات، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا-اللاذقية، 2010، ص63.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر، مرجع سابق، ص15.

[3] حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، 2013، ص138.

2-قـــــدامة بن جعـــــفر: قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج.

يعتبر "قدامة بن جعفر"(ت948هـ) من الرواد الأوائل الذين حملوا على عاتقهم فكرة الاهتمام بالشعر وتميز جيده من رديئه. ويعد كتابه "نقد الشعر" مرجعية هامة ساهمت في التأسيس لمفهوم الشعر وأقسامه، حيث يرى أن « العلم بالشعر ينقسم انقساما فقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصود به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه».[1]

ويمكن تصنيف أقسام الشعر كما حددها "قدامة بن جعفر" في المخطط الآتي :

علـــم الشعـــر

⇩

القسم الأول	القسم الثاني	القسم الثالث	القسم الرابع	القسم الخامس

⇩

علم عروضه ووزنه	علم قوافيه ومقاطعه	علم غريبه ولغته	علم معانيه و المقصود به	علم جيده رديئه

فلقد اعتبر الأقسام الأربعة الأولى ضرورية في بناء الشعر، إلا أنها استوفت حقها من الدراسة وأن العلم الوحيد الذي لم يتفطن إليه النقاد ولم يأخذ حقه هو العلم الخامس أي "علم جيده ورديئه"، حيث يرى أن النقاد قد قصروا في هذا الباب فقد «عنى الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة فاستقصوا أمر العروض والوزن وأمر القوافي والمقاطع وأمر الغريب

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ط1، مطبعة الجوانب قسطنطينية، دت، ص2.

والنحو، وتكلموا في المعاني الدال عليها الشعر وما الذي يريد بها الشاعر ولم أجد أحدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا».[1]

ومع إغفال الناس لهذا القسم بالذات نجد إصرار "قدامة بن جعفر" عليه، فهو يرى أنه أهم من الأقسام الأربعة (سالفة الذكر) موضحا ومبررا اختياره لهذا القسم بالذات دون الأقسام الأخرى بقوله «الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة، لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعاني محتاج إليه في أصل الكلام للشعر والنثر وليس هو بإحداهما أولى بالأخر وعلما الوزن والقوافي وإن خصا الشعر وحده فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع الناس من غير تعلم... فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخلطون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم فقليل ما يصيبون ولما وجدت الأمر على ذلك وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الآخر... رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع».[2]

كما تعرض "قدامة بن جعفر" إلى مفهوم الشعر، ليصبح من النقاد الأوائل الذين حاولوا أن يضعوا حدّا له، إذ يرى أننا قبل أن نبدأ في تمييز جيد الشعر من رديئه كان من الأجدر بنا أن نتعرف على ماهية الشعر الذي هو «قول موزون مقفى يدل على معنى».[3] ثم أخذ يُفصل في هذا التعريف ليفصل الشعر عن باقي الكلام فخصه بالوزن والقافية مع ضرورة أن يكون الكلام الموزون المقفى له معنى، ويرجع اختياره لهذه العناصر بالذات لضرورتها لأنها تحيلنا إلى مفهوم الشعر دون سواه « فقولنا قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر وقولنا موزون يفصله مما ليس بموزون إذ كان من القول موزون وغير موزون وقولنا مقفى فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف

[1] المرجع السابق، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص3.

[2] المرجع نفسه، ص3.

[3] المرجع نفسه، ص2.

وبين مالا قوافي له ولا مقاطع وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية وزن مع دلالة على معنى».[1]

وبهذه العناصر يتحدد مفهوم الشعر الذي يعد حسبه صناعة كباقي الصناعات الأخرى فإذا كان الصانع يحاول على الـدوام ويسعى إلى إجادة عمله فالحال نفسه بالنسبة للشاعر «إذ أن كل صانع يقصد الطرف الأجود من الصناعة،...وكذلك الشاعر يحاول الوصول إلى الطرف الأجود من الشعر، ولا يعجز عن ذلك إلا إذا ضعفت صناعته، أو انعدمت، فينتهي إلى غاية الرداءة، أو يقع بين الغايتين أو النقيضين. وفي كل حال من الأحوال يظل ما يقوله كلاما موزونا مقفى دالا على معنى، لكن قيمة القول تتحدد في النهاية – بمدى الوصول إلى صناعة الشعر».[2]

فأساس صناعة الشعـر هـو الإجادة في القول وهي غايته القصوى لأنها هي التي تحدد قيمته وهي أيضا أساس تأليف الشعر بالنسبة له. فقدامة يركز على أهمية الشاعر المجيد الذي لا يكتفي أن يكون قوله موزونا ومقفى وذا معنى فقط، بل لابد من توفر أهم عنصر وهو الإجادة (علم جيده ورديئه) لأنه «إذا كان الشعر صنـاعة، فإن نقد الشعر هو العلم الذي يقوم بالتمييز بين هذين الطرفين،كما يقوم بتمييز ما بينهمـا من تـدرج أو وسائط، تتحدد بها قيمة العمل الشعري، وتتحدد المعايير التي يعتمد عليـها النقـد في هذا التمييز، وذلك باستقصاء الصفات المحمودة التي اجتمعت في الشعر كان غاية الجودة، وبالتالي الصفـات المناقضة التي تمثل باجتماعها في النظم نهـاية الرداءة».[3]

وبذلك فقد وضع "قدامة بن جعفر" أسبابا للإجادة والرداءة في الشعر العربي حـتى يتقيد الشاعر بها خلال تأليفه للشعر، ويمكن أيضا الناقد من تقويم العمل الشعري وإصدار الأحكام

[1] المرجع السابق، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص4.

[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص94.

[3] المرجع نفسه، ص94.

عليها حيث يقول «وأذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها ليكون ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمى شعرا في غاية الجودة وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعرا في غاية الرداءة وما يجتمع فيه من الحالتين أسباب ينزل له اسما بحسب قربه من الجيد أو من الرديء أو وقوعه في الوسط الذي يقال لما كان فيه صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديء فإن سبيل الأوساط في كل ماله ذلك أن يجد بسلب الطرفين».[1] وبهذا وصف قدامة «بشهادة النقاد والمهتمين بالمجال النقدي عند العرب أول من استعمل واستخدم مصطلح "النقد" بمفهومه الدقيق والعلمي. فالنقد عنده له هدف أساسي هو الاهتمام بقراءة النصوص الشعرية ثم الحكم عليها من خلال معايير (الجودة والرداءة)، وبالتالي حاول تقديم علم تستطيع من خلاله التمييز بين الشعر الجيد والرديء».[2] فالتقيد بمعايير الجودة في تأليف الشعر وتقويم العمل الشعري من خلال نقده وتمييز الجيد من الرديء يساهم لا محالة في إجادة الشعر، خاصة وأن العرب أمة شاعرة تولي عناية خاصة للشعر الذي يعتبر ديوانهم ومنتهى علومهم.

وقد لاحظ الناقد "جابر عصفور" اهتمام قدامة بمعيار الرداءة والجودة في الشعر فقال عنه منذ الصفحة الأولى من كتابه "نقد الشعر" «نشعر أننا إزاء ناقد يعاني من فوضى في الأحكام النقدية، ويحاول أن يخلص معاصريه من هذه الفـــوضى بتأصيل نظري صارم للشعر؛ يحدد به معيارا متميزا يهدي عملية التذوق والحكـــم على السواء، ويشيد العملية النقدية إلى عناصر محددة للقيمة الشعرية، فيتميز جيد الشعر عن رديئه،كما يتميز نقد الشعر عن الدراسة اللغوية التي تلفت- عادة- إلى الغريب أو الأخبار أو القافية أو العروض، ولكنها لا تنطلق في النهاية من تصور محدد لقضية القيمة، مما يجعلها أي الدراسة اللغوية غير صالحة لأن تقدم معيارا يميز الجيد من الرديء».[3]

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مرجع سابق، ص4.

[2] بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب مدخل نظري ودراسة تطبيقية، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس،2017 -2018، ص173.

[3] جابر عصفور: مفهوم الشعر، مرجع سابق، ص91.

وبهذا فإن البحث عن الشعر الجيد ونبذ الرديء منه بغية تعديله وتقويمه هو الذي يحدد جمالية النصوص ويحقق شعريتها لا محالة، فقدامة بن جعفر يحاول الإحاطة بكل أقسام الشعر لتطوير الشعرية العربية والارتقاء بها من خلال التركيز على نقد الشعر، لأن النقد هو الذي يعمل على تقويم العمل الأدبي وتعديله لضمان نجاحه واستمراريته.

3- حـازم القــرطاجني: أبي الحسن حازم القرطاجني.

اشتهر "حازم القرطاجني" (608هـ/684هـ) بكتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" الذي يعد الحجر الأساس للشعرية العربية و«تكمن جاذبية هذه المدونة في التصنيف المنهجي لأبوابها، وجاذبية التنوع الثقافي والمعرفي لهذا العمل المنهجي ممهــد لأصـول الشعريات العربية المنهجية، وقد أخذ فيه بثقافتين أو حضارتين متباينين: إحداهما عربية تأصيلية، وأخرى غربية فلسفية منطقية، نقلها فعل التأثر والتأثير بين العرب والغرب في الأندلس».[1] ويعد هذا الكتاب من أهم الكتب النقدية التي أسست لعلم الشعرية، لأنه ربط فيه الشعرية بأصولها اليونانية ووازن بينها وبين الشعرية العربية لإطلاعه وتشبعه بثقافات مختلفة.

والمطلع على هذا الكتاب يلاحظ منذ الوهلة الأولى تأثر هذا الرجل بالفلسفة اليونانية الأرسطية وبشروحات الفلاسفة المسلمين لكتابه "فن الشعر"، وقد ساهمت هذه المؤثرات بالإضافة إلى عيشه في الأندلس وانتقاله بين البلدان من تنوع ثقافته. «لقد اطلع حازم على شروح الفارابي وابن سينا لكتاب الشعر الأرسطي... فهم منهما أن أرسطو حاول أن يقيم علما للشعر اليونـــاني بخاصة، وعلما للشعر المطلق بعامة،... وذلك قول يؤكد رغبة حازم في إعادة فتح باب الاجتهاد مرة

[1] الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ط1، الدار العربية للعلوم-ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص18.

أخرى، ومحاول ابتداع علم الشعر المطلق مفيدا من التراث اليوناني ومن التراث العربي لمواجهة الوضع المتأزم الذي شعر حازم بآثاره الضارة في عصره».[1]

وعلى الرغم من تأثر حازم بأفكار سابقيه إلا أنه لم يقم بنقلها بحذافيرها وإنما كان يقوم بتمحيصها وغربلتها، ولعل ما يؤكد ذلك نقده لأفكار أرسطو في كتابه "فن الشعر" حيث رأى أن نظريته في الشعر اليوناني تختلف عن الشعر العربي من ناحية الأفكار والبناء إذ يقول «إن الحكيم أرسطو طاليس، وإن اعتنى بالشعر بحسب المذاهب اليونانية فيه، ونبه على عظيم منفعته، وتكلم في قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضا محدودة في أوزان مخصوصة، ومدار جل أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود».[2] وبالتالي فإن الشعرية العربية تختلف عن الشعرية اليونانية لخصوصية كل واحدة منهما.

يرى حازم القرطاجني أن نظرة أرسطو كانت ضيقة لارتبـــاطها بالشعرية اليونانية فحسب، ذلك أنه لو اطلع على ما في أشعار العرب لجاءت أفكاره أكثر عمقا واتساعا لما « يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها واستطراداتهم، وحسن محاسنهم ومآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية».[3]

وبهذا يتضح لنا أن القرطاجني يميل إلى الشعرية العربية لما فيها من الثراء والغنى، حيث خرج بهذا الرأي بعد موازنته ما بين الشعرية العربية واليونانية. ولما كان الشعر العربي يقوم على

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مرجع سابق، ص169.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، 1986، ص68.

[3] المرجع نفسه، ص69.

الاستطراد وحسن المأخذ والتلاعب بالأقاويل المخيلة، فقد عرف حازم الشعر بأنه «كلام موزون مقفى من شـــأنه أن يحبـــب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضـمن من حســن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحســن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقتربت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها».[1] وهو بهذا لا يختلف عن سابقيه في الإشادة بأهمية الشعر وقوة تأثيره في النفس الإنسانية مؤكدا على التخييل كمحفز للنفس، لأنه يساهم في انفعالها وبه تتحقق الغاية من الشعر.

وانطلاقا من هذا الطرح يتضح أن حازم ينتصر للشعر العربي على حساب الشعر اليوناني، فقد انطلق من تعريف "قدامة بن جعفر" حين عرف الشعر بأنه كلام موزون مقفى –كما رأينا– لكنه سرعان ما أضاف له عنصرا مهما وهو التخييل أو المحاكاة لما لها من قوة خلق الصور المخيلة التي تؤثر في النفس الإنسانية، وهو ما أطلق عليه بالاستغراب الذي يؤدي إلى القيام بفعل شيء أو الإحجام عنه، لما يسببه في النفس من ترهيب أو ترغيب.

ويرى الناقد "محمود درابسة" أن القرطاجني «قد قصد بالمحاكاة التشبيه المرئي، وهي أساس الشعر وجوهره، وقد تكون ظاهرة أو متضمنة، ولكنها قوام الشعر، ولاسيما إذا اقترنت بالإغراب. فغاية الشعر عنده إحداث الأثر المرغوب في نفس المتلقي بوساطة التخييل الذي هو وسيلة إلى غرض معين هو الفعل، وهذا الفعل قد لا يكون مطابقا للحقيقة. فالمحاكاة: تخييل المعنى وهذا التخييل موجه إلى نفس المتلقي لا إلى عقله».[2]

إن حضور الخيال في الشعر بالنسبة إلى حازم لا يرتبط بمسألة الصدق أو الكذب، لأن المهم عنده أن تؤدي إلى فعل التخييل وتؤثر في نفس المتلقي من خلال تلك الصور التي تتكون في

[1] المرجع السابق، حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص71.

[2] محمود درابسة: مفاهيم الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص21.

ذهـنه فالـشعر عنده «كـلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كـاذبة، لا يشترط فيها. بما هي شعر غير التخييل».[1] وفقد عالج حازم مسألة التخييل مـن خلال تقسيـمه للشعر إلى نوعين هما« تخييل ضروري، وتخييل ليس بضروري، ولكنـــه أكيـــد ومستحب، لكونه تكميلا للضروري وعونا له ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب الشيء والهرب منه».[2] وفي كل حـــال من الأحوال فالتخييل مطلوب لأنه هو الدافع الذي يحرك النفس الإنسانية للقيام بالفعل وهو المحفز للنفوس.

إن التخييل الشعري حسب حازم هو «عملية إيهام موجهة، تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا. والعملية تبدأ بالصور المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة... وتحـدث الإثـارة المقصـودة، ويلـج المتلـقي عـالم الإيهـام المرجـــو، فيستجيب لغـــاية مقصودة سلفـــا، وذلك أمر طبيعي، مادام ينتج انفعالات، تفضي إلى إذعان النفس، فتنبسط عن أمر من الأمور، أو تنقبض عنه من غير روية وفكر واختيار، أي على مستوى اللاوعي».[3]

ومادام للشعر كل هذا التأثير فيمكن استغلاله في إحداث « أثر إيجابي في حياة الفرد والجماعة، وذلك بربط عملية التخييل بمخطط أخلاقي، يقوم الشعر بتوصيل قيمه إلى المتلقي، خلال عملية الإيهام المصاحبة لفاعلية المتميزة، وبمثل هذا الفهم يمكن الدفاع عن الشعر في وجه أي تيار معاد له، بل يمكن نفي الآثار الضارة التي قد يحدثها التخييل، وذلك بربط التخييل – دوما– بإطار محدد من القيم يوجه مسار الفعل التخييلي للقصيدة، ويحدد قيمتها على المستوى الأخلاقي في آن. ومادام الإنسان يتبع تخيلاته أكثر مما يتبع عمله، فمن الضروري أن يوجد الشعر ليوجه هذا الجانب في

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص89.

[3] جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مرجع سابق، ص197.

الإنسان، فيقوده إلى طريق الحق».[1] وهو بهذا يحاول ربط الشعر بالأخلاق ليستفيد من تأثيره في النفس لتقويم المجتمع وإصلاحه فيكون لشعر غايات أسمى.

وباعتبار الإنسان يتأثر بالتخييل وجب علينا أن نستغله في جوانبه الإيجابية حتى نرتقي بأفعالنا. ولما كانت له هذه الأهمية فقد جعل حازم للشعر الجيد شروطا لخصها فيما يلي: «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته. وإن كان يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجابها إلى التأثير له قبل بإعمالها الروية في ما هو عليه فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام. فأما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام فلا».[2] وهذه السمات يستطيع أن يتقيد بها أي شاعر ليصل إلى مستوى الشعر الجيد.

ثم بعدما أبرز الصفات التي تحدد لنا الشعر الجيد يضع جملة من الصفات الأخرى التي بها يصبح من خلالها الشعر سيئا فيقول «وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب خاليا من الغرابة؛ وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى؛ إذ المقصود بالشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه. لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكاة أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له ووضوح الكذب يزعها عن التأثير بالجملة».[3]

والواضح من خلال تفريق حازم ما بين الشعر الجيد والرديء، أن عماد الشعر هو المحاكاة والغرابة الناتجة عن حسن التخييل ثم يليها الوزن والقافية كصفات ثانوية

[1] المرجع السابق، جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص200-201.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص71-72.

[3] المرجع نفسه، ص72.

مكملة لأن الهدف من الشعر هو التأثير في المتلقي الذي يتم مباشرة من خلال حسن المحاكاة أو التخييل.

4- عبد القاهر الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان محمد الجرجاني

بدأ مفهوم الشعرية يتخذ منحى أكثر وضوحا مع جهود الناقد "عبد القاهر الجرجاني"(400هـ/471هـ) الذي قدم خدمات جليلة للبلاغة العربية من خـلال كتابيه "أسرار البـلاغة" و"دلال الإعجاز". كما حاول «أن يعيد الاعتبـار لتلك التجارب الشعرية الحداثية، التي كادت أن تغدو نسيا منسيا في نظرية عمود الشعر، فنشير في البداية إلى أن الجرجاني قد تعامل مع مصطلح "الشعرية" من جماليات المعنى إذ: ما في اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ وعلى هذا لا تكون مزية للشعر إلا إذا أنتج حكمة وأدبا، واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر، فإن طالب اللفظ ببعض حقوقه في المزية والفضيلة، لم يعط سوى بعض المميزات العدولية، كأن ينتمي على (الاستعارة)، دون النظر إلى كيفية تحقق الصورة الاستعارية ذاتها من خلال الإمكانات النحوية فليس لمثل ذلك أهمية، لوجود قناعة بظواهر الأمور».[1]

لقد انطلق الجرجاني من قضية محورية وهي الإعجاز في القرآن الكريم ليربطه فيما بعد بالشعر العربي، فقد انطلق من تساؤل جوهري حول حقيقة أو مكمن الإعجاز في القرآن الكريم هل يكمن الإعجاز في الألفاظ أم في المعاني؟ أم فيهما معا؟ إلا أنه بعد تتبعه للألفاظ وحدها خرج بنتيجة مفادها أن الألفاظ «كالإنسان لا قيمة له إلا في علاقاته الاجتماعية بباقي أفراد مجتمعه، فالمجتمع كالنص، والناس هم ألفاظه، وكذلك العلاقات هي أساس الانسجام والتعايش وقياسا على ذلك فانسجام الألفـــاظ وتعلق بعضها ببعض وملائمة بعضها لبعض، هو أساس النـظم في

[1] بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة الأصول والمفاهيم، مرجع سابق، ص283.

النـص، وهذا التعالق و الملاءمة هو الذي يتولد عنه معنى منسجم، وهو الغاية القصـوى التي ينشدها».[1]

ومن هذا المنطلق، فالألفاظ لا أهمية لها إلا في إطار السياق ككل من خلال ما تحققه من انسجام مع النص وترابط الجمل فيما بينها وهذا ما وجده في القرآن الكريم، حيث توصل إلى أنه معجز في نظمه وطريقة تأليفه وليس بسبب إعجازه أو «الإخبار بالغيبيات أو بالحقائق العلمية، فإن ذلك يوجد في بعض آيات القرآن وليس في مجملها، بينما طريقة نظم والتأليف بين ألفاظه ومعانيه هي السلك الناظم بين آياته جميعا، وبها صار معجز البلغاء العرب وفطاحل شعرائهم. وقد استخلص الجرجاني هذه الحقائق انطلاقا من إيمانه العميق بضرورة تجاوز الأحكام الانطباعية التي سادت النقد العربي القديم».[2] وهكذا تمكن الجرجاني من تجاوز آراء سابقيه الذين كانوا يرجعون الفضل للألفاظ على حساب المعاني أو العكس، كما رأى أن التناغم وحسن الصياغة هو ما يخلق شعرية النصوص وجماليتها.

لقد حاول الجرجاني أن يبني نظرية نقدية واعية تتجاوز ما كان قائما في النقد القديم مستندا إلى نظرية "النظم" التي يعرفها بقوله «أعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه " النظم " هو توخي معاني "علم النحو" وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجـه التي نهجـت فـلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها».[3] لذا فنظم الكلام يتطلب إدراك علم النحو وقواعده حتى يتمكن الشاعر من إجادة القول وحسن نظمه وسبكه. فالتعرف على قوانين النحو يساعد على نظم الكلام وحسن تأليفه فليس الغرض من حسن التأليف والنظم تتابع الجمل وتسلسلها بل تناغم معانيها فالتسلسل المطلوب هو تسلسل ضمني جوهري يقول

[1] حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث مقارب تشريحية لرسائل ابن زيدون (463هـ)، مرجع سابق، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص87.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص58.

الجرجاني «ليس الغرض بنظم الكـلم، أن توالـت ألفاظـها في النطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل».[1] لذا لابد أن يكون الكلام مطابق لمقتضى الحال ومناسبا له وعلى المتكلم أن يراعي الموضوع وينتقي له أجود الألفاظ ويخضعها لقواعد النحو وقوانينه ليخرج الكلام متناسقا صحيحا لغة ومضمونا.

فعلم النحو عند الجرجاني هو القاعدة الأساسية لبناء الجمل والألفاظ، وكذا لفهم القـــرآن الكريم والتدبر فيه، والقدرة على إدراك معانيه مرتبط بمدى التمكن منه وقد شدد على أهميته بقوله « وأما زهدهم في النحو واحتقارهم له، وإصغارهم أمره وتهاونهم، فصنيعهم في ذلك أشنع من صنيعهم في الذي تقدم، وأشبه بأن يكون صدا عن كتاب الله، وعن معرفة معانيه ذاك لأنهم لا يجدون بدا من أن يعترفوا بالحاجة إليه فيه، وإذ كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكـون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي يتبين نقصان الكلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه».[2] ومن هنا تتضح لنا أهمية النحو الذي من خلاله نتمكن من فهم معاني الكلام بعامة ومعاني القرآن الكريم بخاصة للتدبر فيه وفهم معانيه، ومن دونه يتعسر علينا فهمه لأن النحو هو مفتاح المعاني. وقد شبه الجرجاني الصاد المانع لعلم النحو بالصاد عن كتاب الله تعالى لأن علم النحو يكشف لنا عن معاني القرآن فيقربنا من الله عز وجل ومن يمنع علم النحو فإنه يمنع معرفة الله والتدبر في آياته.

فعلم النحو هو الذي يقوم العمل ويعدله، إذ وبه يتم الكشف عن المعاني مما دفع بالجرجاني إلى التأكيد على ضرورة نظم الكلام ثم التفريق ما بين نظم الحروف ونظم الكلم، حيث جعل نظم الحروف «هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها. بمقتف في

[1] المرجع السابق، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص21.

ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه. فلو أن واضع اللغة كان قد قال "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد. وأما "نظم الكلام" فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس. فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو "النظم" الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق ولذلك كان عندهم نظير النسيج والتأليف والصياغة والبناء».[1] فعلى المتكلم أن يراعي أهمية نظم الكلام فيحسن اختيار الألفاظ في نفسه حسب الموضوع، ثم يقوم بتركيبها وفق مقتضيات علم النحو.

وبالإضافة إلى نظرية النظم نجد أن "عبد القاهر الجرجاني" يشير إلى نظرية أخرى في غاية الأهمية وهي نظرية "معنى المعنى" أو كما أطلق عليها "بالمعاني الثواني" فقد اعتبر الجرجاني أن الكلام يخرج إلى ضربين اثنين، الأول وهو الضرب الذي يكون فيه الكلام واضح المعنى يفهم من الوهلة الأولى وبالتالي لا يحتاج إلى تفسير أو إمعان نظر.

والضرب الثاني: هو الذي يحمل فيه الكلام أكثر من معنى واحد ويحتاج إلى تأويلات متعددة لأن الألفاظ فيه لا تؤدي دلالاتها القاموسية، لأنها تنبني على انزياحات لغوية تجعل الخطاب مبطنا متعدد المعاني، وهذا ما أطلق عليه "بمعنى المعنى"، وهو المعنى الجمالي الذي يفهم بعد التـــأويل والتفسير. وفي هذا الصدد يقول الجرجاني « الكلام على ضَرْبين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللَّفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تُخْبِر عن "زيد" مثلا بالخروج على الحقيقة، فقلت: "خرج زيد"، وعلى هذا القياس، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يَدُلُّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعُه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على "الكناية" و"الاستعارة " و"التَّمثيل". وقد مضت الأمثلة فيها مشروحة مستقصا، أو لا ترى أنك إذا قلت: هو كثير رماد القدر، أو قلت: "طويل النجاد"، فإنك في جميع

[1] المرجع السابق، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص49.

ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك كمعرفتك».[1]

واستنادا إلى هذا الإيضاح نجد أن الجرجاني قد قسم أصناف الكلام إلى قسمين اثنين أولهما واضح الدلالة يستعمـــل من أجل غرض واضح وهو الإخبار أو الإفهـــام كقولنا "خـرج زيد"، وأما النوع الثاني فهو الذي يؤدي دلالات أخرى خفية بفضل ما يحتويه الخطاب من استعارات وكنايات، كقولنا طويل النجاد الذي يقصد بها الدلالة على طول القامة أو كثير الرماد، ونكون نقصد بها خلق الكرم لأن كثرة الرماد تدل على كثر الطهي لكثرة الضيوف ويكون المقصود منها إيصال المعنى الثاني أو معنى المعنى وليس المعنى الأول الظاهري. ويختصر الجرجاني نظريته بقوله «وإذ عرفت هذه الجملة، فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: "المعنى"، و"معنى المعنى"، تعنى بالمعنى المفهوم ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة و"بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر».[2]

ومن خلال ما تقدم يمكننا القول إن النقاد العرب القدامى تمكنوا من وضع ضوابط وقواعد للشعر العربي القديم قصد الإرتقاء إلى نظرية مكتملة للشعرية العربية انطلاقا من خصائص الشعر العربي وضبط مفهومه للبحث عن جمالية النص الشعري الذي يخلق من جراء المزج بين الألفاظ والمعاني، كما رأينا في نظرية النظم عند الجرجاني أو من خلال الانزياحات اللغوية التي تخلق معاني أكثر جمالية تزيد النصوص رونقا وجمالا، والتي تتحقق بفضل جملة من الاستعارات والكنايات التي تحضر في الشعر أكثر من باقي أنواع الخطاب الأخرى.

[1] المرجع السابق، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص262.

[2] المرجع نفسه، ص263.

5–الشعرية عند النقاد الغربيين المحدثين:

1–رومان جاكبسون (**Roman Jakobson**) (1896-1982م)

إن أول ظهور للشعرية كنظرية ناضجة وواضحة المعالم يعود إلى النصف الأول من القرن العشرين على يد مجموعة من الباحثين الغربيين المهتمين بالبحث اللساني، وذلك في إطار رفضهم للسياقات الخارجية للنصوص الاجتماعية والتاريخية والنفسية...الخ

لقد ساهم "رومان جاكبسون" Roman Jakobson من خلال كتابه "قضايا الشعرية" في خدمة البحث اللساني من خلال ربطه موضوع الشعرية باللسانيات كـــون «اللسانيات عند جاكبسون هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنـيات اللفظية ولكي تستوعب مختلف هذه البنيـــات، كان عليها ألا تختـزل في "الجملة " أو أن تكـون مـرادفة لـ "النحو". فهي "لسانيـات الخطاب" أو لسـانيات فعل القول».[1]

وقد عــرف الشعـرية بقوله «إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات».[2] ويتضح لنا من خلال هذا القول أن اهتمامات كل من الشعرية واللسانيات تدور في فلك واحد، وهو الجوانب اللفظية والشكلية الخارجية، وكأن الشعرية عند جاكبسون لا تتحقق إلا من خلال البناء الشكلي اللساني السليم للجمل والتراكيب بغض النظر عن وجود أي عناصر أخرى.

أسس جاكبسون لمدرسة الشكلانين الروس التي تولي عناية خاصة بالدراسات البنيوية والشكلية عموما غير أن ذلك لم يجعله بمنأى عن الجوانب الاجتماعية للنصوص الإبداعية، فهو يهتم بالجوانب الجمالية والأسلوبية واللسانية للنصوص وطريقة بناء الجمل والتراكيب، أما الجوانب الأخرى

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، 1988، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص24.

السياقية التي نشأت فيها النصوص فيرى أنها ليست من أولويات واهتمامات الأدب، ولكن هذا لا يمنع وجود علاقة أو صلة ما بين الفن والمجتمع، حيث يقول «إننا لا ننادي، لا تينيانوف ولا مكاروفسكي ولا شلوفسكي ولا أنا، بأن الفن يكتفي بنفسه. إننا على العكس من ذلك، نبين أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعي، ومكون متعالق مع المكونات الأخرى، مكون متغير لأن دائرة الفن وعلاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدليا بدون انقطاع. إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن وإنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية».[1]

لقد ركز جاكبسون على دور الوظيفة الجمالية في اللغة، وهذه الوظيفة تحضر بقوة في النصوص الإبداعية وخاصة في الشعر، ولهذا حق أن يطلق عليها اسم الوظيفة الشعرية « والتي تأسست في فضاء لساني وفي شعرية لسانية وأسلوبية وسميولوجية بامتياز، بل هي شعرية بنيوية أحيانا أخرى. ولا نتعجب من هذه الفضائل المنهجية التي ارتدتها شـــعرية جاكبسون لأن صاحبها، قد ولد شكلانـــيا، كان من أقطاب حركة براغ، ثم أصبح فيما بعد شكلانيا، فأسلوبيا في تأسيسه للأسلوبية البنيوية».[2]

لقد اهتم جاكبسون بالخطاب وركز في دراسته على الوظائف التي يحتويها كل خطاب إلا أن لكل خطاب وظيفة تطغى على الوظائف الأخرى. ففي الشعر مثلا نجد مجموعة من الوظائف غير أن الوظيفة الغالبة والمهيمنة هي الوظيفة الشعرية كونها ركن أساسي لا يتغير ذلك أن «محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية poéticité، هي، كما أكد ذلك الشكلانيون، عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله،...إذا ظهرت الشاعرية أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر ...إنها تتجلى في كون الكلمة

[1] المرجع السابق، رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص19.

[2] بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة الأصول، مرجع سابق، ص306.

تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة».[1]

كما ركز جاكبسون على مفهوم "المهيمنة" واعتبرها عنصرا أساسيا يحضر في كل الخطابات، إذ كل نص تهيمن عليه سمات معينة، مما دفعه إلى ربط الوظيفة الشعرية بمفهوم المهيمنة ورأى أنها تحضر في النصوص الشعرية، وعلى أساسها نتمكن من تصنيف النصوص إلى مجالات مختلفة وفق العنصر المهيمن فيها.

وعلى اعتبار أن جاكبسون من رواد نظرية "الفن للفن" المهتمين بجمالية النصوص بعيدا عن أي خلفية فكرية أو ثقافية أو اجتماعية أو سياسية...الخ، فإنه قد حصر موضوع الشعرية في قوله « إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟ وبما أن النوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية...وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات».[2]

ومن هذا التساؤل أسست أغلب الدراسات في مجال الشعرية، إذ ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟ وهي دون شك لغته المبنية على الانزياحات اللغوية والاستعارات والمجازات المختلفة التي تخرج الخطاب من لغته العادية إلى لغة شعرية فنية تميز الخطاب الشعري عن أي خطاب لغوي آخر، فضلا عن التناغم والانسجام الذي يتشكل ما بين الجمل والتراكيب وكيفية بناء هذه الجمل وهذا كله من شأنه أن يولد شعرية النصوص على اعتبار أن الشعرية حسب جاكبسون أحد أهم فروع علم اللسانيات وإذ «لا يكون الشعر مجرد زخرفة للغة الاعتيادية و إنما يمثل تقريبا تكوين

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص24.

نوع مختلف من اللغة. فالشاعرية ليست في الصور المجازية المضافة إلى الكلام، بل إعادة تقييم شاملة للنص ولكل مكوناته أيا كانت».[1] فاللغة المجازية وحدها غير كافية لتحقق شعرية النصوص بل لابد من وجود تناغم شامل ما بين جميع العناصر والتراكيب داخل النص.

ويتضح لنا من خلال ما تقدم أن الشعرية هي التي يتحول من خلالها النص من مجرد نص عادي إلى نص إبداعي متألق، فهي ترتقي بالنصوص لتصل بها إلى مصاف الإبداع، إذ يمكن وصفها بأنها السمات التي توجد في الأدب فنتمكننا من التفريق ما بين نص في الأدب ونص في التاريخ أو في الفلسفة، فالعناصر التي تحضر في هذا النص تحضر لا محالة، في النصوص الأخرى في حين تظل اللغة هي نفسها، لكن هذا العنصر الذي يهيمن على النصوص هو العنصر الحكم لأن وجود الاستعارات والكنايات والجناس والإيقاع والنغم بالإضافة إلى الانسجام، والمجاز أيضا يخلق الخيال وهو ما يجعلنا نحكم على هذا النص بالجمالية أو الفنية «ولكن الهيمنة التي قد يتسم بها عنصر ما في نص أدبي معين، لا تعني أن العناصر الأخرى تشكل معه نسيج النص لأنها ليست ذات قيمة، إنما هي تتوارى فقط لتسمح له بالبروز، فيكون له هو الدور الأمامي والريادي في صناعة أدبية النص، ويكون لها هي الدور الخلفي والتكميلي في ذلك».[2]

ويمكن اعتبار الأمر طبيعيا لأن النص هو مزيج من بنيات ورؤى مختلفة تبرز وتطغى في نصوص وتخفت في نصوص أخرى «وبنفس الطريقة التي تنظم بها الوظيفة الشعرية الأثر الشعري وتحكمه دون أن تكون بالضرورة بارزة ودون أن تسترعي انتباهنا على غرار ما يفعل ملصق إعلاني فإن الأثر الشعري لا يهيمن ضمن مجموع القيم الاجتماعية، ولا تكون له الحظوة على باقي القيم ولكنه، لا يكون أقل من المنظم الأساسي للإيديولوجية الموجه دوما نحو غايته، إن الشعر هو الذي

[1] ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص75.

[2] حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون (463هـ)، مرجع سابق، ص117.

يحمينا ضد الأئتمة والصدأ الذي يهدد تصورنا للحب والكراهية والتمرد والتصالح والإيمان والجحود».[1]

فالوظيفة الشعرية إذن عنصر جوهري في العمل الإبداعي، وإن كانت من أهم العناصر الطاغية في النصوص الشعرية، إلا أنها لا تتضح لنا بشكل صريح وما على القارئ إلا الكشف عن تلك البنيات وتعريتها على حد تعبير جاكبسون. لذا، فإن قضية الهيمنة على النصوص هي التي قادته إلى الربط ما بين الشعرية واللسانيات وذلك لتوضيح «فكرة طغيان وظيفة على الوظائف اللغوية الأخرى، مما يجعلنا نحكم على رسالة أنها شعر، وأخرى دراسة وتوضيح للسان الذي يشكل "سنن الخطاب" وأخرى كلام ذاتي أو تنبيه للمستمع وهكذا».[2] وبهذا تعدد الوظائف داخل كل خطاب إلا أن الوظيفة المهيمنة في الخطاب الشعري هي الوظيفة الشعرية. إذن فالوظيفة الشعرية «ليست بالوظيفة الوحيدة للفن اللفظي، بل وظيفته المهيمنة المحدودة في حين أنها تبدو في الفعاليات اللفظية الأخرى عنصرا ثانويا كماليا وبتطوير دلالة العلاقات تعمق هذه الوظيفة الثنائية، الأساسية للعلامات والأشياء. وبهذا لا يستطيع اللسانيون أن يحصروا الوظيفة الشعرية بحقل الشعر عندما يتعاملون معها».[3]

لقد شكل مفهوم المهيمنة عنصرا جوهريا ليس في دراسات جاكبسون فحسب بل وفي دراسات الشكلانين الروس ورواد الفكر البنيوي ككل « فمفهوم "المهيمنة" جد مثمر: لقد كان مفهوما من أكثر مفاهيم النظرية الشكلانية جوهرية وصياغة وإنتاجا. ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص25.

[2] الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ط1، منشورات الاختلاف- ناشرون، بيروت لبنان، 2007، ص14.

[3] ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، مرجع سابق، ص75.

عنصرا بؤريا focal للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تتضمن ملامح البنية ».[1]

إن الغاية عند جاكبسون من كل خطاب هو التواصل وهذا ما أدى به إلى بناء نظريته التواصلية، حيث لاحظ توفر مجموعة عناصر في كل خطاب إذ «تنهض نظرية التبليغ عنده على ستة عناصر، تمثل الأطراف الأساسية في كل عملية تواصلية المرسل (Destinateur) والمرسل إليه (Destinataire) والرسالة (Message) والسياق (Contexet) ووسيلة الاتصال أو الصلة (Contact) والشفرة (Code)» .[2]

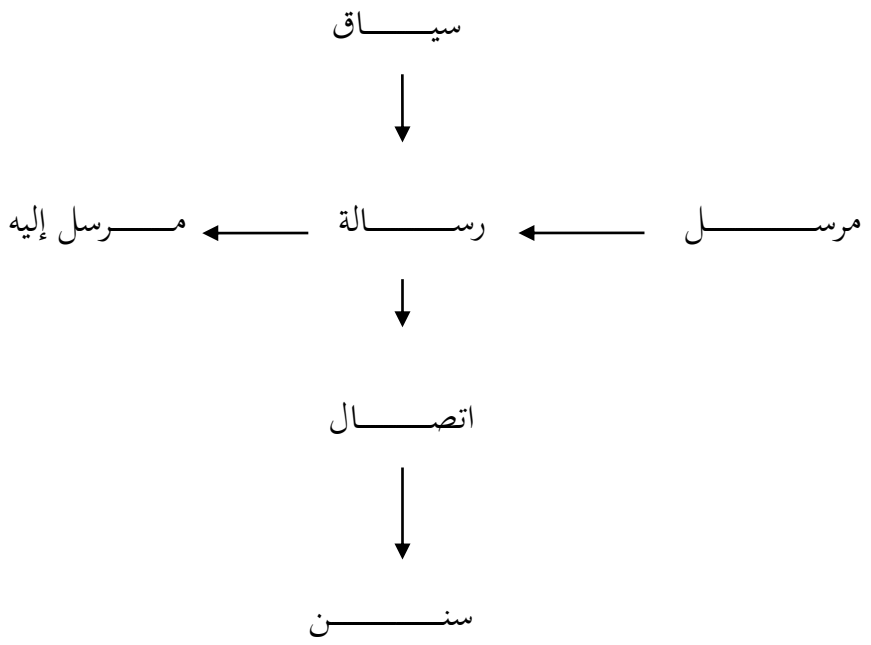
وهذه العناصر تتظافر وتتحد لتشكل عملية التواصل يوضحها جاكبسون بقوله «إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي بادئ ذي بدء سياقا يحيل عليه، وهو ما يدعى أيضا "المرجع" باصطلاح غامض نسبيا سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه. وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك. سننا مشتركة كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه... وتقتضـــي الرسالة أخيرا. اتصالا أي قناة... وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه. اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه».[3]

[1] بوريس إيخنباوم، رومان جاكبسون، يوري تينيانوف، وآخرون: نظرية المنهج الشكلاني نصوص الشكلانين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، 1982، ص81.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ص274.

[3] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص27 -28.

وقد عبر عنها جاكبسون بالمخطط الآتي:[1]



ومن خلال هذه العناصر التي تشكل العملية التواصلية استنبط جاكبسون مجموعة من الوظائف تتوفر عليها اللغة في كل خطاب تواصلي، وعلى حسب الموضوع تطغى وظيفة معينة وتهيمن على حساب وظيفة أخرى. وقد حصر هذه الوظائف اللغوية الناتجة عن عوامل الاتصال الست وظائف أساسية تتوفر في كل خطاب بدرجات متفاوتة وإلى جانب الوظيفة الشعرية نجد: الوظيفة الإفهامية والوظيفة الانتباهية والوظيفة التعبيرية والوظيـفة المرجعية والوظيفة الميتا لسانية أو كما أطلق عليها بالوظيفة الميتالغوية.[2]

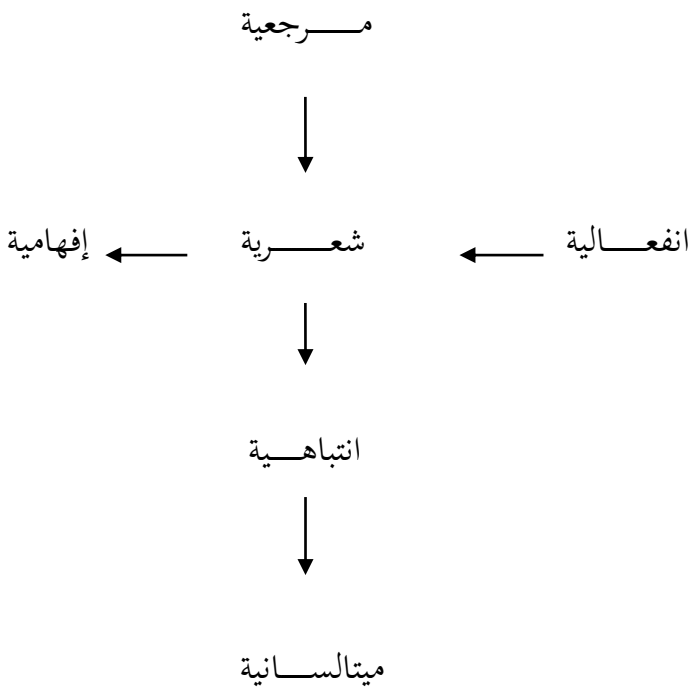
وتوجد هذه العناصر الستة السالفة الذكر في كل الخطابات لكن تهيمن كل مرة وظيفة معينة بحسب الموضوع و«معلوم أن هذه الوظائف الست لا تسود بدرجة واحدة في كل خطاب، بل تتباين درجة سيادتها وتختلف من نمط كلامي إلى آخر؛ حيث تهيمن "الوظيفة الإفهامية" – مثلا– على الخطاب اللغوي العادي، كما تهيمن الوظيفة الشعرية على الخطاب الأدبي حين تتركز الرسالة

[1] المرجع السابق، رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص28.

على ذاتها، ومنه يمكن تعريف النص الأدبي بأنه رسالة لغوية تغلب عليها الوظيفة الشعرية، فكأن "الشعرية" دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما».[1]

ويمكن حصر أو تجسيد الوظائف الست الأساسية للتواصل بالمخطط الآتي:[2]



وعلى الـرغم من تعـــدد الوظائف إلا أنه «من الصـعب إيجاد رسـائل تـــؤدي وظيفة واحدة ليس غير. إن تنوع الرســـائل لا يكـــمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى، وإنما يكمن في الاختلافات في الهـــرمية فيما بين هذه الوظـــائف. وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما، قبل كل شيء، بالوظيفة المهيمنة. لكن حتى ولو كان استهداف المرجع والتوجه نحو سياق. فالوظيفة المسماة موضعية. و"معرفية"، و"مرجعية"، هو المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل، كما أن هذه المســـــاهمة الثانوية للوظائف الأخرى في هذه الرسائل يجب أن يأخـذها اللسـاني المتمـعن بعين الاعتبار».[3]

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، مرجع سابق، ص275.

[2] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص27-28.

وبالتالي « من الممكن أن تجتمع عدة وظائف في المقولة الواحدة. لأن الدراسة اللغوية للشعر مثلا لا تتوقف عند الوظيفة الشعرية بل تتعداها إلى غيرها من الوظائف الأخرى، والفنون الشعرية على أنواعها تتطلب مشاركة وظائف لغوية مختلفة تبعا لترتيب معين بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية المهيمنة. فالشعر الملحمي مثلا يركز على صيغة الغائب ويتطلب بالتالي الوظيفة المرجعية وهكذا...» .[1]

وعلى الرغم من هذا التعدد في الوظائف إلا أن اهتمام جاكبسون انكب على دراسة اللغة لأنها تقوم في الأساس على محورين، وهما الاختيار والتأليف، حيث يرى أن المتكلم يختار لموضوع رسالته اسما من بين سلسة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على عنصر المجاورة، وبهذا تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية.[2]

فالشاعر مثلا عند كتابته لقصيدة معينة فإنه يقف عند عنصرين مهمين وضعهما جاكبسون وهما الاختيار والتأليف لينتقي أجود الألفاظ وأحسنها لقصيدته حتى يخلق الجانب الجمالي الذي يجذب المتلقي فمن خلال توظيف الطباق والاستعارة والترادف والجناس في الكلام مع الحرص على تخير اللفظ المناسب، فالإبداع «يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف، فالشعرية إذن تقوم على الاختيار والتأليف، وهي عملية متولدة من الممارسة، وعمق التجربة وظلالها التركيبية والدلالية، إذ ليس كل اختيار صنعة، والأمر متعلق بفهم الشاعر لحساسية المتلقي وذوقه، اختيارا وتأليفا».[3]

[1] فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 1993، ص68.

[2] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص33.

[3] محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر، مرجع سابق، ص31.

ومن خلال ما تقدم يمكننا إجمال جهود "رومان جاكبسون" فيما ذهب إليه بشير تاوريرت الذي رأى أنه « يمثل فصيـلة نقـدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية... بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها الست، وكشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية».[1]

لقد قدم رومان جاكبسون جهودا لا يستهان بها، خاصة ما تعلق منها بنظرية التبليغ أو التواصل، وكذا أبحاثه حول أدبية الأدب وقد شكلت أفكاره مرجعية هامة للباحثين من أجل الخوض أكثر في هذا المجال.

1- جان كوهين (Jean cohen) : (1919م- 1994م)

يعد كتاب "بنية اللغة الشعرية" من أشهر الكتب التي تطرق فيها "جان كوهين" Jean cohen إلى اللغة الشعرية التي تقوم على الانزياح من خلال استعمال الألفاظ والتراكيب في غـير معناها الطبـيعي وخرق قواعد اللغة والتلاعب بها بواسطة سلسلة الاستعارات والمجازات التي تخرج بالألفاظ إلى معاني شعرية جمالية ذلك أن بنية اللغة الشعرية حسبه تختلف عن بنية اللغة اليومية العادية التواصلية، كما تتبع فيه تطور مفهوم الشعر والتغير المفهومي الذي طرأ عليه فقد كان في العصور الكلاسيكية يدل على المشاعر الإنسانية والانفعالات لكنه سرعان ما توسع هذا المفهوم ليشمل فنونا أخرى أصبحت تشترك مع الشعر في هذه الخاصية كالرقص والموسيقى والرسم... وغيرها من الفنون الأخرى.[2] فلم تعد المشاعر متعلقة بالشعر فحسب وتدل عليه بل أصبحت مرتبطة بفنون عدة.

---

[1] بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، مرجع سابق، ص297.

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، 2015/10/2، ص9.

لقد بنى كوهين نظريته في الشعرية على أساس اللغة الشعرية لكن ظهور ما يسمى بقصيدة النثر التي تمزج ما بين الشعر والنثر أخلط بعض المفاهيم يقول كوهن: «وعلى كل فكلمة قصيدة نفسها لا تسلم من اللبس، ذلك أن وجود عبارة "قصيدة نثرية" التي أصبحت شـــائعة الاستعمال، يسلب كلمة قصيدة في الواقع ذلك التحديد التام الوضوح الذي كان فيه النظم شكلا لغويا تعاقديا صارم التقنين كان للقصيدة وجود شرعي غير قابل للنزاع، وهكذا كان يعتبر قصيدة كل ما كان مطابقا لقواعد النظم، ونثرا ما ليس كذلك».[1] وهو مادفعه إلى التمييز بين الشعر والنثر فالشعر عنده «ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالبا تماما».[2]

ومن هنا فالشعرية عند كوهن هي «علم موضوعه الشعر».[3] أو هي «علم الأسلوب الشعري»،[4] فقد خص بدراسته للشعرية الشعر دون النثر وإن كان كل من الشعر والنثر يتشكلان بالأساس من اللغة وهذه اللغة «تقبل التحليل، كما نعلم، في مستويين: صوتي ودلالي. وهذان المستويان يصلحان في دراسة الشعر أكثر من النثر وللتحديد الفارق بينهما من خلال العناصر الطاغية في الشعر والنثر حسب تحليل كوهن فإن خصوصيات المستوى الصوتي قد قننت ووضعت لها الأسماء. فكل شكل لغوي يحمل مظهره الصوتي هذه الخصائص ندعوه نظما ولكون هذه الخصائص قد صارت اليوم مقننة بصرامة ومرئية بشكل مباشر. فما فتئت تكون في نظر الجمهور مقياسا للشعر».[5]

[1] المرجع السابق، جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص9.

[4] المرجع نفسه، ص15.

[5] المرجع نفسه، ص11.

ففي الشعر نجد حضورا قويا للجانب الصوتي على اعتبار أن الشعر يقوم على الوزن والقافية والنغم، والإيقاع وبهذه السمات يتميز عن غيره من الأشكال والأجناس الأخرى ويحتل الجانب الصوتي المستوى الأول في البناء الشعـــري ثم يليه في المرتبة الثـــانية الجانب الدلالي «إذ تـــوجد على المستوى الدلالي، هو الآخـــر، خصوصيات مميزة تكون المصدر الثاني من مصادر اللغة الشعرية، وقد كانت بدورها موضوعا لمحاولة التقنين التي تصدى لها فن الكتابة المدعو بلاغة، وعلى كل فقد بدا القانون البلاغي اختياريا، في حين يفي النظـــم إلزاميا».[1]

ولما كانت مستويات تحليل اللغة ممثلة في المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، فقد رأى كوهن ضرورة التمييز ما بين ثلاثة أنماط أو أنواع من الشعر وهي كالآتي:

النمط الأول: والمعروف باسم "القصيدة النثرية" ويسميها أيضا "قصيدة دلالية" وهو الذي يعتمد على الجانب الدلالي مهملا بذلك الجانب الصوتي ويجعله غير مستغل شعريا، لأن المستوى الدلالي يكفي وحده لخلق الجمالية.

النمط الثاني: سماه كوهن "بقصائد صوتية" لاعتمادها الواضح على العناصر الصوتية للشعر.

النمط الثالث: وهو الشعر "الصوتي – الدلالي" ويسمى أيضا بالشعر الكامل،[2]

وتتلخص شعرية كوهين في الاهتمام بالشعر على اعتبار أن الشعرية علم يعنى بدراسة اللغة الشعرية، وقد عمد تبعا لذلك إلى تقسيم الأدب إلى شعر ونثر وينطلق من سؤال جوهري وهو أسباب التمييز أو التفريق بين الشعر والنثر « لكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار يعتبر القصيدة انزياحا عنه».[3] وبالتالي فالنثر هو اللغة البسيطة الواضحة. المستعملة في التواصل اليومي، بينما لغة الشعر هي اللغة المتعالية الشعرية التي تنزاح وترقى عن لغة النثر. ويقر "كوهن"

[1] المرجع السابق، جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص15.

« أن لغة الشعر تمثل الانزياح، وأن القيمة الجمالية للشعر تتعلق بخرق القواعد».[1] ذلك أن الشعر يحفل بالصور البيانية والبلاغية ويقوم بالأساس على الحذف والتقديم والتأخير، والمجازات وكل هذه المفارقات من شأنها أن تخرق قواعد اللغة وتبعد عن المعنى المتداول اليومي لترقى إلى المعنى الجمالي الإبداعي.

لقد حاول كوهن دراسة اللغة الشعرية دراسة لسانية بإخضاعها لمعطيات الدرس اللساني الحديث مضفيا عليها طابع العلمية كمطمح الشكلانيين واللغويين عامة، إذ الهدف هو تقنين الظاهرة اللغوية. فقد انطلق من أن اللغة تقوم على الانزياح، لأن الشعر عنده «انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول...فالانزياح المفرط يجعل منه كلاما غير معقول، مستعصي التأويل، وبذلك تسقط عنه السمة المميزة للغة، أي التواصل».[2]

فالشعر يقوم على الانزياح الذي يخرق قوانين وقواعد اللغة للوصول إلى المعنى عن طريق التأويل والتفسير وإشراك القارئ في عملية الإبداع الفني غير أن المبالغة في الخرق وكثرة الانزياحات قد تؤدي حسب كوهن إلى إفساد المعنى وليس «المقصود بخرق اللغة محاكاة قواعد النحو والتركيب والقفز عليها، وإن ما يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللغة عن الخطاب العلمي، والخطاب النثري، وإذا كانت اللغة على سبيل المثال تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا التزايد

[1] بغداد يوسف: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب مدخل نظري ودراسة تطبيقة، مرجع سابق، ص66.

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص6.

عن طريق التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية التظمينية. وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير».[1]

فمن خلال نظرية الانزياح يتبين لنا الفرق بين الشعر والنثر، وهو منطلقا الأساسي في دراسة كوهن الذي راهن على دراسة اللغة دراسة شكلية بالانطلاق من الجوانب اللغوية والأسلوبية. كونه تأثر في « تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ "المحايثة" في صورته اللسانية، فهو أراد لشعريته أن تضطلع بصيغة عملية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري وما يكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية يقرأ بنظرة وصفية عمومية، تحاشي مسألة وضع النص الشعري في سياقات غير لغوية قاتلة».[2]

وتتلخص نظرية كوهين في الشعرية تركيزه على مبدأ المحايثة الذي يعنى بدراسة اللغة دراسة داخلية بالانطلاق من الجمل اللغوية والتركيبية ودراستها دراسة علمية. فالشعرية عنده تهتم بالشعر وذلك نتيجة الفرق الواضح بين الشعر والنثر، فالشعر يقوم على انزياح الأسلوبي من خلال انحراف قواعد اللغة بالتقديم والتأخير فتشكل اللغة الشعرية الجمالية الإبداعية المختلفة كل الاختلاف عن اللغة اليومية المتداولة.

[1] بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، مرجع سابق، ص 312.

[2] المرجع نفسه، ص306.

6-الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين

1-علي أحمد سعيد (أدونيـــس)

يعد "علي أحمد سعيد" المعروف باسم "أدونيس" من أشهر الشعراء العرب المعاصرين الذين أولو عناية كبيرة لعلم الشعرية، وقد ألف في ذلك مؤلفات عديدة أهمها كتابه المعنون بـ" الشعرية العربية " الذي تتبع فيه تاريخ الشعرية العربية من الشعر الجاهلي إلى الشعر العربي المعاصر، حيث قام بتقسيم الشعر العربي إلى مراحـل حسب التحولات الكبرى التي طرأت عليه. وهي: الشعرية الشفوية الجاهلية، الشعرية والفضاء القرآني، الشعرية والفكر، والشعرية والحداثة. ويعد هذا الكتاب عبارة عن مجموعة محاضرات كان قد ألقاها على طلبته في مدرسة "الكوليج دو فرانس" collége de france بفرنسا.[1]

يشكل الشعر الجاهلي حسب أدونيس ميلاد الشعرية العربية لما يتمتع به من شفافية فهو يقوم على الصوت والنغم كما يهتم فيه الشاعر بطريقة الإلقاء لأجل جذب المستمع. وفي هذا الصدد يقول أدونيس «ولد الشعر الجاهلي نشيدا، أعني أنه نشأ مسموعا لا مقروءا، غناء لا كتابة. كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي، وكان موسيقى جسدية. كان الكلام وشيئاً آخر يتجاوز الكلام فهو ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام، وبخاصة المكتوب».[2]

ولعل هذا الطرح يبرز أن الشعرية العربية حسب أدونيس ظهرت في عصر ما قبل التدوين وارتبطت بالسماع وفن الإلقاء أو سحر الإلقاء فهو يأخذ دورا أساسيا إلى جانب المحتوى «فالشعر ليس مجرد إشارة إلى دلالة ما وإنما هو طاقة متعددة الإشارات. إنه الذات وقد تحولت إلى كلام –

[1] أدونيس: الشعرية العربية، ط 2، دار الآداب – بيروت، 1989، ص5

[2] المرجع نفسه، ص5.

غناء إنه الحياةُ، لغةً أو في شكل لغوي ومن هنا التوافق العميق بين قيم الكلام الصوتية في الشعر الجاهلي ومضموناتِه العاطفيّة والانفعاليّة».[1]

يرى أدونيس أن الشعرية العربية القديمة كانت تتسم بالوضوح والشفافية لخصوصية البيئة العربية آنذاك ولطبيعة العرب الذين كانوا يهتمون بطريقة قول الشعر وإنشاده و- كما مر بنا - فإن العرب كانت تقول الشعر لغرضين إما للالتذاذ أو للعجب، وهذا الالتذاذ يتشكل من خلال طريقة إلقاء الشعر وجمالية الإيقاع والنغم، وبهذا كان يتنافس الشعراء في الأسواق الشعرية ذلك «أن عرب الجاهلية كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى. تضاف إلى موهبة قوله. والحق أنه كان لموهبة الإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع، أي في الجذب والتأثير. خصوصا أن السمع للجاهلي أصل وعي الكلام».[2] وقد كان لذلك طرائق خاصة في قول الشعر فيصف أدونيس بأن للشعـــر «تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة. كان بعض الشعراء مثلا، ينشد قائما وكان بعضهم يرفض كبرياء، أن ينشد إلا جالسا. وكان بعضهم يقول بحركـــات من يـــديه أو من جسمه كلـــه، كالخنساء التي كانت، فيما يروي، تهتز... وتنظر في أعطافها. وفي هذا ما يحقق في الشفوية اللقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد، فعل الكلمة وفعل الحركة».[3]

فأهمية الشعر لدى أدونيس لا تتوقف عند طريقة إلقاءه فحسب بل يلعب السامع أو المتلقي في ذلك دورا بالغ الأهمية، ذلك أن وجود منشد أو متكلم يتطلب وجود سامع بالضرورة « فالنشيد فن في الصوت يفترض فنا يقابله هو فن الإصغاء. وقد تم هذا الإحكام بالتوصل شيئا فشيئا إلى ابتكار بنى إيقاعية خاصة».[4] فالشعر العربي القديم كان يحفل بالمحسنات البديعية الأمر

[1] المرجع السابق، أدونيس: الشعرية العربية، ص6.

[2] المرجع نفسه، ص7.

[3] المرجع نفسه، ص8-9.

[4] المرجع نفسه، ص10.

الذي سهل حفظه وتواتره ويرجع أدونيس سبب ذلك إلى «ضرورات إنشادية وغنائية، وإلى ضرورات تتصل بالسماع والتأثير، وليس إلى طبيعة العقلية العربية كما يرى بعضهم ».[1]

ويشير أدونيس إلى خاصية أخرى مميزة للشعرية العربية وهي القافية التي لزمت كل قصائد العرب ذلك أن القافية « في القصيد هي، في المقام الأول، خاصية إنشادية موسيقية. فمن شروطها ألا توضع لذاتها، وإنما يجب أن تكون جزءا عضويا في سياق البيت، تتفق مع وزنه ومعناه، وهي إذن جوهرية وليست زيادة أو ملء فراغ».[2] ومن هنا فهو يؤكد على أهمية القافية على اعتبارها جزء ومكون أساسي من مكونات القصيدة العربية بالإضافة إلى السجع إلا أنه رفضه في العصر الإسلامي لارتباطه بسجع الكهان.

لقد اتسمت القصيدة العربية القديمة بالإنشادية والغنائية القائمة على النغم والإيقاع. ومع احتكاك العرب مع غيرهم من الأمم الأخرى بدأ يدخل اللحن إلى اللغة العربية واللكنة وخوفا على اللغة من الاختلاط ظهر علماء أجلاء في تلك الحقبة أمثال أبي "الأسود الدؤلي" و"الخليل بن أحمد الفراهيدي"، عملوا على وضع قواعد اللغة العربـــية ووضـــع الشـــعر في قوالب وأوزان إيقاعية. وقد صرح "أدونيس" بذلك قائلا: « إن التنظير للشفوية الجاهلية، عمل قام به العرب، في بدايات التفاعل بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافات الأخرى... وكان يهدف إلى التوكيد على أن للشعر العربي خصوصية بيانية وموسيقية، تميزه عن شعر الأمم الأخرى... وفي هـــذا المنـــاخ، وضعت قواعد اللغة خوفا من أن يتسرب اللحن أو التحريف إلى القرآن والحديث، وضعت أوزان الشعر لحفظ إيقاعاته وتمييزها عن غيرها من الأوزان والإيقاعات الشعرية.... ووضعت قواعد الصناعة الشعرية،

[1] المرجع السابق، أدونيس: الشعرية العربية، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص13.

والتذوق والتواصل الشعريين».[1] ويصل إلى أن الشعرية العربية الجاهلية أملتها الشفوية الجاهلية، لذا يدعو أدونيس إلى إعادة قراءة الشعرية العربية القديمة.

ومع دخول الإسلام ارتبط الشعر العربي بالفضاء القرآني وأدخلت عليه تغييرات عديدة ولم يكن ذلك بالأمر الهين لأن الشعرية العربية عدت من أهم مقومات الهوية لدى الأمة العربية « وبهذا كانوا يعدون كل خروج عنها...انحرافا عن المثال الشعري العربي، وإفسادا للشعر ذاته. ومن هنا انحصر همهم في تتبع أشكال استمرار الشفوية الجاهلية، وقراءة الشعر وسماعه في ضوئها، والعمل على تعميم خصائصها وإعطائها طابعا مطلقا كأنها مسلمات رياضية، أو مبادئ دينية، وكأن على الشعر العربي أن يكون انعكاسا متواصلا في المرآة النموذجية: الشعر الجاهلي».[2]

ومع جملة التغييرات التي مست الحياة العربية، بفضل الدين الإسلامي الذي شكل «تحولا جذريا وشاملا، به وفيه، تأسست الشفوية من النقلة إلى الكتاب، من ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الروية والتأمل» .[3] كما ظهر العديد من النقاد الذين حاولوا المقارنة بين القرآن الكريم وبين الشعر العربي الجاهلي من حيث الأسلوب واللغة والإعجاز. ومن بين الكتب التي تناولت النص القرآني، مقارنة بينه وبين النص الشعري الجاهلي ذكر أدونيس« كتاب معجز القرآن لأبي عبيد... وكتاب معاني القرآن للفراء وجهود الجاحظ في دراسة النص القرآني وكتاب مشكل القرآن لابن قتيبة والرماني في كتابه النكت في إعجاز القرآن وكتاب بيان إعجاز القرآن "للخطابي».[4]

وبعد التعرض إلى جهود كل هؤلاء النقاد وغيرهم يصل أدونيس إلى أن "جذور الحداثة العربية، بخاصة، والحداثة الكتابية بعامة، كامنة في النص القرآني، من حيث أن الشعرية

[1] المرجع السابق، أدونيس: الشعرية العربية، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص 33- 34.

[3] المرجع نفسه، ص39.

[4] المرجع نفسه، ص 39-41.

الشفوية الجاهلية تمثل القـــدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية، وضعت أسسا نقدية جديدة للدراسة النص، بل ابتكرت عالمـــا للجمال، جديدا ممـهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة."[1] كما كان للقرآن الكريم ومعانيه دورا كبيرا في الارتقاء بالشعرية العربية بعد أن أضفت عليها جمالية خاصة من خلال الشعر الصوفي، كما كانت لتجربة كل من "بشار بن برد" و"أبي تمام" السبق في التجديد الشعري والخروج عن المألوف في الشعرية العربية القديمة. [2] ذلك أنهما سلكا طريقا حداثيا جديدا خاصا وتعمقا في الجانب الفكري والفلسفي. والملاحظ أن حياة العربي قد تغيرت مع دخول الإسلام وظهور القرآن الكريم فاستقلت حياتهم من البداوة إلى الحضارة ومن الشفوية إلى التدوين على حد تعبير أدونيس.

وحول علاقة الشعرية بالفكر يرى أدونيس أن الشعرية الشفوية العربية القديمة كانت تقيم فصلا شبه قاطع بين الشعرية والفكر وكان الميل إلى الفكر يعد « بمثابة انحرافا عما سماه بـ"الطريقة العربية" في نظم الشعر– انحرافا يسميه حينا بالغموض، وحينا بالتعقيد، وحين يطلقها للنقص من قيمته الشعرية — بل إن ممثلي هذا النقد من أخرجوا أبا العلاء المعري مثلا من دائرة الشعر، تمسكا بمقاييس تلك الطريقة، وسموه بالحكيم. ووقعوا من المتنبي قبله موقعا مشابها. وسموا أبا تمام قبلهما "مفسدا" للشعر العربي و"طريقة العرب"».[3] معتقدين بذلك أن هناك تعارضا بين الفكر والشعر متناسين بذلك أن الشعر العربي كان ديوان العرب وهذا ما أدى إلى رفض أشعار "أبي نواس" و"النفري" وغيرهما لاستعمـالهما الغمـــوض والتصوف والمنطق وخروجهما عن مألوف الكتابة المتداولة في الشعـــــرية العربية وهو ما يعتبر من صميم الحداثة العربية التي تعني الثورة والخروج عن النموذج السائد والمثال حسب أدونيس.

[1] المرجع السابق، أدونيس: الشعرية العربية، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص52.

[3] المرجع نفسه، ص57.

عرض أدونيس لعلاقة الشعرية العربية بالحداثة معتبرا أنها أدخلت تغييرات عديدة على الشعرية العربية شكلا ومضمونا فهي تمثل «قوة رفض وتساؤل وتحريك دون أن ندخل، بوصفها وعيا جذريا وشاملا، في بنية العقل العربي، أو في بنية الحياة العربية، ولعل فيه أخيرا، ما يفسر غلبة البنية العقلية القديمة التقليدية على الحياة العربية وعلى الشعر والفكر العربيين».[1]

إن الحداثة الشعرية ترتبط دائما بالثورة والتمرد. لذا يرى أدونيس أن « مسألة الحداثة الشعرية في المجتمع العربي، تتجاوز حدود الشعر وتشير إلى أزمة ثقافية عامة هي، بمعنى ما، أزمة هوية، فهي ترتبط بصراع داخلي متعدد الوجوه والمستويات».[2] وبهذا فقد شكلت تجارب كل من أبي نواس والنفري وغيرهما الحداثة الشعرية العربية التي ما لبثت أن تراجعت مع الثورات والنكسات التي تعرضت لها الأمة العربية من سقوط بغداد وحملات الصليبيين وغيرها من الأحداث الأخرى .

لقد انحصرت الشعرية العربية في عصر النهضة بين العودة إلى التراث أو الأخذ من الآخر. وقد صرح أدونيس بالاستفادة من الحضارة الثقافة الغربية حيث يقول « أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة ...فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس كشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام وقراءة رامبو و نزفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها...» [3]

يتوصل أدونيس إلى أن الحداثة الشعرية العربية تتأسس «في بعض جوانبها، على تحرير المكبوت ... وكل ما يزلزل القيم والمعايير، ويتخطاها، فإن مفهومات: "الأصالة "، و"الجذور،"التراث

[1] المرجع السابق، أدونيس: الشعرية العربية، ص82.

[2] المرجع نفسه، ص 81.

[3] المرجع نفسه، ص87.

و" الانبعاث " و" الهوية" و "الخصوصية "، ومثيلاتها، تتخذ معاني مختلفة، ودلالات مختلفة. وبدلا من مفهومات المترابط المتسلسل الواحد المكتمل المنتهي تبرز مفهومات المنقطع المتشابك الكثير المتحول اللامنتهي».[1] غير أنه يرى أن الحداثة إما أن تكون رؤية إبداعية عميقة أو لا تكون.

ومن هنا فالشعرية عند أدونيس لا ترتبط بالمكان ولا بالزمان فهي موجودة في كل عصر وتقوم على الثورة ومساءلة القديم والنهضة والثورة والتساؤل، وقد سارت الشعرية العربية منذ الشعرية الجاهلية إلى عصر الإسلام والتدوين إلى عصر الحداثة والفكر حتى وصلت إلى عصر الحداثة والتمرد والثورة.

2-كمـــال أبو ديب:

يعد الناقد"كمال أبو ديب" من بين أهم الباحثين في مجال الشعرية نظير الإسهامات التي قدمها من خلال كتابه "في الشعرية"؛ وقد استند في بناء أفكاره إلى دراســات النقاد الغربيين وعلى رأسهم "جان كوهن".

انطلق كمال أبو ديب في دراسته للشعرية من العلاقات التي تربط بين الجمل والتراكيب داخل النص الواحد وأطلق عليها مصطلح "العلائقية" فالشعرية عنده «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا لكنه في الســـياق الـــذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها».[2]

فالشـعرية عند أبو ديب تتكـون من خـلال جمـلة من العنـاصر التي تتفـاعل فيـما بينها وتـترابط لتـكوّن لنا نصـا شعـريا، فهو يؤكد دائما على دراسة اللغة دراسة لغوية بنيوية من

[1] المرجع السابق، أدونيس: الشعرية العربية، ص112.

[2] كمال أبوديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث، بيروت – لبنان، 1987، ص14.

خلال دراسة العلاقات ما بين الجمل التي شبه ترابطها وتمسكها بالترابط والتفاعل الحاصل بين المكونات الكيميائية. بالطريقة « التي يتم بها تفاعل كيميائي بين عناصر ليس في أي منها طبيعيا الخصائص الكلية للمركب الجديد. ومثل هذه المقارنة تسمح بالحديث عن الشعرية بوصفها فاعلية لكيمياء اللغة، وبكتناه أبعادها العلائقية المعقدة في ضوء هذا التصور».[1] وبهذا تطمح دراسته إلى «الغور على الأبعاد المكونة للشعرية في تجلياتها البنيوية، أي في وجودها المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكونات النص».[2]

فأساس بناء النص الشعري هي « لغته هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي. ومن هنا كانت الإمكانيات الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية – الدلالية، أي نظام العلامات، التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضا».[3] ونستخلص من هذا التعريف أنه شديد التأثر بأفكار كوهين في تحليله لشعرية النصوص من خلال الاهتمام بالجوانب الصوتية والدلالية والواضح أنه أخذ من دراسات النقاد الذين سبقوه، كعمل كوهين الذي صرح في مقدمة كتابه أنه يقترب من عمله إلا أنه لم يطلع عليه إلا بعدما أتم كتابه "في الشعرية".

إن ربط كمال أبو ديب الشعرية بالدراسة اللغوية الداخلية لا تنفي اهتمامه بالجوانب الخارجية التي ولد فيها النص الإبداعي على غرار كوهن الذي «درس النص الشعري في علاقاته الداخلية فقط، أي أنه يهمل علاقات النص، بما هو خارج عنه. في حين يعد أبو ديب دراسة علاقات النص الخارجية استكمالا للدراسة فالعلاقة بينهما جدلية لا علاقة نفي أو نقض، بمعنى أن أبا ديب يحاول أن يستنبط لا

[1] المرجع السابق، كمال أبوديب: في الشعرية، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص15.

شعـرية الشعر والنثر فحسب، بل إنه يعـاين شعـرية الأشـياء، تلك التي طالما نبـذها كوهـين في نظريته ونبه على عـدم صلاحيتهـا مـرارا».[1]

اجتهد "كمال أبو ديب" في وضع مصطلحات جديدة في مجال الشعرية من قبيل العلائقية والفجوة مسافة التوتر، فقد عرف الشعرية بأنها « إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحد الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها. بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسيدها الطاغي فيه في بنية اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية».[2] فالميزة الأساسية للشعرية هي الفجوة: مسافة التوتر على اعتبار أن هذين المصطلحين مترابطين عند "كمال أبو ديب" وبأن هذه الوظيفة هي التي تحدد الشعر عن اللاشعر، فالفجوة هي تلك التراكيب اللغوية التي توظف في الشعر بكثرة كالاستعارات والمجازات والانزياحات التي تساهم في خلق شعرية النصوص.

وقد نادى "كوهين" بأهمية الانزياحات اللغوية في معرض حديثه عن الشعرية حيث اعتبرها السمة الفارقة بين الشعر والنثر و « مسافة التوتر عند أبي ديب هي نتاج للفجوة أو نتاج لكسر بنـــية التوقيعات،... إلا أن تميز كمال أبي ديب في تأسيسه لشعرية الأسلوبية، يبقى واضحا، ودليلنا عن هذا التغاير، مسألة الفروق بين الشعر والنثر بين أبي ديب وكوهن، فإذا كانت الشعرية عند كوهن تختص بالشعر في حين أن أبا ديب يضع مقابلة بين الشعر واللاشعر، فهو يبحث في شعرية الخطاب الأدبي، ويقود حدا إلى أنه لا يشترط الوزن والقافية في النصوص التي حللها، على عكس كوهين، الذي اقتصر تحليله على القصائد الموزونة والمقفاة».[3]

---

[1] بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، مرجع سابق، ص346.

[2] كمال أبو ديب: في الشعرية، مرجع سابق، ص21.

[3] بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، مرجع سابق، ص346.

وعلى الرغم من نقاط التلاقي والاختلاف بين كل من "كوهين" و"كمال أبو ديب"، إلا أن الفارق بينهم أن نظرة "كمال أبوديب" أوسع وأشمل من نظرة "كوهين" لأن مفهوم الفجوة مسافة التوتر أشمل «إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة (مسافة التوتر)، شعرية كوهين بحسب هذا التصور هي شعرية لسانية خالصة تستند إلى معالجة الشعر بوصفه لغة فحسب، ولهذا فالشعر حسب كوهين لا يترجم أبدا، فلكل لغة خصوصيتها، في حين لا تنقل الترجمة الخصوصيات، بل تكتفي بنقل الدلالة فقط، بينما تشمل الفجوة: مسافة التوتر، التصورات والأشياء، ولهذا فثمة مشروعية في ترجمة القصائد والكشف عن شعريتها».[1] ومن هنا يمكننا القول إن نظرية كمال أبي ديب تتميز بالشمولية والاتساع وذلك راجع إلى استفادته من تجارب سابقيه من العرب والغربيين.

ولما كانت الشعرية عند "أبو ديب" تتلخص في الفجوة "مسافة التوتر" من خلال دراسة العلاقات بين الجمل والتراكيب التي تتعالق لتشكل تماسك النص ووحدته، فإن هذه العلاقات تتشكل هي الأخرى وفقا لمحورين وهما: المحور المنسقي والمحور التراصفي، يضم المحور المنسقي عددا من الخيارات الممكنة فهو يحتوي على خيارات تتم في سياقات معينة، خاصة في لغة الشعر خارجة على كل ما يمكن أن نتوقعه على مستوى التعامل النظري مع مادة لغوية ذات دلالات قاموسية محدودة، أما المحور التراصفي، فإن اختيار هذه المكونات وضمها في سياق معين يقتضي القيام بسلسلة من الخيارات التي تسمح بإدراج العناصر المختارة ضمن قواعد الأداء المحددة في اللغة وتخلق بذلك فجوة: مسافة توتر في البنية المكونة.[2]

وقد وضع كمال أبو ديب أمثلة عديدة لتوضيح المقصود بالمحور المنسقي والمحور التراصفي وعلاقتهما بالفجوة مسافة التوتر لخلق وتوليد الشعرية النصوص الأدبية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص وقد وضح فكرته في قصيدة بعنوان "الجبان":

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، مرجع سابق، ص346.

[2] المرجع نفسه، ص26.

"تحت أشجار الزيتون، من الأرض

تنمو هذه الزهرة،..."

فعندما نقرأ هذه الجمل نتصور مجالات عديدة يمكن أن تنتمي إليها فقد نعتقد أنها تنتمي إلى مقالة صحفية أو مقالة لعالم من علماء النبات، لكن بالنظر إلى المحور المنسقي الذي هو عبارة عن عدد لا متناهي من الاختيارات فقد توضع نقاط الحذف، والتي يمكن تعويضها بعدد لا متناه من العبارات كقولنا تنمو هذه الزهرة **+ الجميلة**

+ في فصل الربيع

+ ناضرة.....

لنكتشف أن صاحب القصيدة قد وضع هذه النقاط بجملة "التي هي جرح" لتصبح قصيدته على النحو الآتي :

« **تحت أشجار الزيتون، من الأرض.**

تنمو هذه الزهرة، التي هي جرح».[1]

إنها جملة شعرية بامتياز فقد تم تحديد على المحور التراصفي عبارة "التي هي جرح"، لتحذف بعدها كل الاختيارات التي تم تحديدها على المحور المنسقي، ومن هنا يقع ما يسميه "كمال أبو ديب" بالفجوة مسافة التوتر، لأن بين عبارة الزهرة والجرح توجد فجوة تحدث للقارئ أو المستمع لهذه القصيدة فهذا الارتباط بين الطبيعي و اللاطبيعي، فالفجوة الحاصلة بين مركبين متنافرين هو ما يولد الشعرية.[2]

[1] المرجع السابق، كمال أبو ديب: في الشعرية، ص27-28.

[2] المرجع نفسه، ص28.

يستنتج كـــمال أبو ديب أن الشعـــرية ليست « خصـــيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله. اللاتجانس واللانســـجام واللاتشـــابه واللاتقارب، لأن الأطـــراف السابقـــة تعني الحـــركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف (النثري). أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية».[1] وفي الأخير وإن كانت شعريته وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر لا يعني ذلك أنه يركز فيها على الناحية اللغوية المحدودة فحسب، بل إنه يركز فيها أيضا على مفهوم العلائقية الذي هو جوهر تفكير "كمال أبو ديب" فيقول إن « مفهـــوم العـــلائقية هـــو جوهر تصـــوري للنـــص الشعـــــري، بل للنص الإبداعي أيا كانت طبيعته لكن الدراسة التحليلية للنقاط التي أثيرها يصعب أن تتم هنا من خلال نصوص كاملة، خصوصا النصوص الطويلة، يسبب محدودية المجال. ثم إن الأنماط الفجوة التي حددتها حتى الآن تتبلور في أجزاء. من النص تسلم نفسها بسهولة لإمكانية التحليل والتوضيح. غير أن الفجوة: مسافة التوتر تشكل جوهريا على صعيد النص الكلي، قصيرا كان أو طويلا».[2]

وإن كان القول بفكرة الفجوة "مسافة التوتر" يرتبط بالشعر أكثر من أي جنس آخر لأنه يقوم بالأساس على لغة مجازية تحفل بالانزياحات والمجازات، إلا أن هذا لا يعني أن "كمال أبو ديب" يفرق بين الشعر والنثر أو يفاضل بينهما بل على العكس من ذلك فإنه يرى بأنهما جنسان متساويان وإن كانت لغة الشعر تتميز بخصائص تغيب في لغة النثر وهذه هي سمة فارقة بينهما ليس إلا، حيث يصرح أن « استخدام مفهوم الفجوة– مسافة التوتر لفهم فاعلية مبدأ التنظيم وتميز لغة الشعرية يمكن أن نصف كلا الشعر والنثر بأنهما سويان معياريان باعتبارهما أصلين متوازيين لا مجال للمفاضلة القيمية بينهما... نصف لغة الشعر بأنها لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة وأن هذا التنظيم حين ينشأ يخلق فجوة: مسافة توتر على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية (ولتكن لغة النثر مثلا)، أن هذه الفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا وأن

[1] المرجع السابق، كمال أبو ديب: في الشعرية، ص58.

[2] المرجع نفسه، ص59.

خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها، أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم».[1]

ومن خلال ما تقدم يتضح أن كمال أبو ديب قد بنى نظرية متكاملة في الشعرية تنم على اطلاعه الواسع وتمكنه من مجال بحثه فقد تبنى المنهج البنيوي، وإن كان قد وسع نظريته لتشمل الجوانب والدراسات الداخلية والخارجية للنصوص، وطرح مفاهيم خاصة يتميز بها عن السابقين من قبيل مفهوم الفجوة مسافة التوتر ومفهوم العلائقية، فقد كانت رؤيته موسوعية نتيجة اطلاعه على دراسات سابقيه خاصة أنه تأثر بالنقاد العرب والغربيين كنظرية كوهين في قوله بالانزياح.

وتوالت دراسات النقاد العرب والباحثين في قراءة المنجز النقدي الغربي حول الشعرية وانحصرت دراساتهم بين الترجمة والتعريب والاقتباس فتعددت ترجمات مصطلح الشعرية بين هؤلاء النقاد الذين اختلفوا «حول تسمياتها التي تراوحت بين: الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، علم الأدب، الفن الإبداعي/ الإبداع، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا، بويتيك...»،[2] وعلى الرغم من تعدد المسميات والدراسات إلا أن الغاية واحدة وهي استنباط مكامن الجمال في النص الإبداعي والتعرف على القوانين التي تتحكم فيه، فقد سايرت الشعرية القصيدة العربية منذ ولادتها وتبلورها في العصر الجاهلي وتطوراته عبر الزمن من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وإلى غاية أحدث شكل وصلت إليه القصيدة العربية اليوم وهو قصيدة الومضة، إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه ما هي قصيدة الومضة؟ وماهي أشكالها ومرجعياتها؟ هذا وغيره من الأسئلة التي سنجيب عنها في الفصل الثاني من هذا البحث.

[1] المرجع السابق، كمال أبو ديب: في الشعرية، ص.85

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص18.

الفصل الثاني

قصيدة الومضة، المفهوم، النشأة والتطور.

الفصل الثاني: قصيدة الومضة المفهوم النشأة والتطور.

توطئة

1- مفهوم الومضة (لغة/ اصطلاحا)

2- تسمياتها.

3- رواد قصيدة الومضة في العالم العربي.

أ- رواد قصيدة الومضة في المشرق العربي.

ب- رواد قصيدة الومضة في المغرب العربي.

4- أشكالها

4-1 الومضة ذات البنية المركزة.

4-2 الومضة ذات البنية التقابلية.

4-3 ومضة البيت المفرد ذات البنية المغلقة.

4-4 الومضة ذات البنية المفتوحة.

4-5 الومضة ذات البنية الحلزونية.

5- مرجعيات قصيدة الومضة وعلاقتها بالفنون المتاخمة لها.

5-1 قصيدة الومضة وعلاقتها بقصيدة البيت الواحد.

5-2 علاقة قصيدة الومضة بالمقطعات الشعرية.

5-3 فن التوقيعات الأدبية وعلاقته بقصيدة الومضة.

5-4 علاقة قصيدة الومضة بالقصيدة القصيرة.

5-5 علاقة قصيدة الومضة بالقصة القصيرة جدا.

5-6 علاقة قصيدة الومضة بقصيدة النثر.

5-7 علاقة قصيدة الومضة بالهايكو الياباني.

5-8 علاقة قصيدة الومضة بالابيجراما اليونانية.

6- سمات قصيدة الومضة

6-1 الإيجاز والقصر.

6-2 التكثيف والغموض.

6-3 التضاد والمفارقة.

6-4 التشكيل البصري وطريقة الكتابة.

6-5 الختام المدهش.

6-6 الفكاهة والسخرية.

6-7 علامات الترقيم.

6-8 البياض ونقاط الحذف.

توطئـــــــة

عُرف الشعر منذ الأزل بأنه ديوان العرب ومنتهى علومهم ومقاصدهم، عبروا من خلاله عن حياتهم وتطلعاتهم حتى أبدعوا فيه، وجادت به قرائحهم وفق روائع شعرية خلدها التاريخ فقد تفاخر العرب منذ الجاهلية الأولى بالشعر والشعراء، أما قصائدهم فقد جاءت متفاوتة الطول بين قصائد طويلة كالحوليات وقصيرة ذات عدد قليل من الأبيات كالقصائد الارتجالية السريعة والمقطعات وغيرها.

ومع تطور العصور وظهور الكتابة وانتشار أشكال وأجناس أدبية أخرى كثيرة ومتشعبة نافست الشعر على الريادة وتداخلت معه، زادت الحاجة إلى تطوير الأساليب الشعرية حتى تتماشى مع روح العصر وحاجياته بغية إعادة الشعر إلى مكانته، التي تسيّدها طويلا، وهو الذي نلاحظه منذ بداية العصر الحديث، إذ طالت القصيدة العربية تطورات طبعت مسيرتها الحداثية، فتبدلت أشكال عدّت من الثوابت تقيد بها الشعراء القدامى وحكم النقاد على أساسها بجودة الأعمال الشعرية من رداءتها، وهذه التغييرات لم تستثن المضمون أيضا. لقد تمردت القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة على الشكل العمودي واستبدلته بالشعر الحر (شعر التفعيلة)، وأصبحت بذلك أكثر ميلا إلى الإيجاز والاختصار وكانت البداية على يد ثلة من الشعراء المجددين والمتأثرين بالمذاهب الغربية أمثال: السياب والماغوط... وغيرهم.

ومع دخول الألفية الثالثة وانتشار العولمة والرقمنة وسيطرة المؤثرات البصرية كالتلفزيون والإنترنت والفايسبوك في عصر ينعت بالسرعة أصبحت القصيدة عبارة عن أبيات قليلة مكثفة وموجزة، متناثرة على فضاء الورقة بشكل فني وجمالي كقصيدة النثر التي راهن أصحابها على التكثيف والتمرد على قواعد اللغة. وقد توج الانتقال من صورة إلى صورة بقصيدة تميزت بطابع الإيجاز أكثر من التي سبقتها، إنها قصيدة الومضة التي اتخذت من الأنماط سالفة الذكر وزادت عليها الميل الشديد إلى الإيجاز والتكثيف وأضافت خصائص ومميزات تخصها دون غيرها كالمفارقة والختام المدهش، وإن

اختلف النقاد والباحثون في أصولها ومرجعياتها، إلا أنه تم الاعتراف بها كشكل حداثي وانتشرت كفن جديد في الساحة الأدبية، على الرغم من تعرضها للكثير من الانتقادات شأنها شأن أي شكل شعري جديد.

1- مفهوم الومضة

أ-لغـــة

تناولت العديد من المعاجم العربية القديمة مادة "وَمَضَ" وعرضت لمعاني كثيرة جاءت متقاربة إلى حد ما، مما جعلنا نتيقن بأن كلمة "وَمَضَ" كانت معروفة ومنتشرة وشائعة الاستعمال منذ القدم، ومن بين تلك المعاني ما ورد في معجم "لسان العرب"، حيث جاءت مادة "وَمَضَ" على النحو الآتي: « وَمَضَ الْبَرقُ وغَيْرُهُ يَمِضُ وَمْضاً وَوِميضاً ومضَاناً وتَوْماضاً، أيْ لمع لمعاً خَفِيّا ولَمْ يَعترَضْ في نَواحي الْغُيم...وَالوْمِيضُ مِنْ لَمَعانِ الْبَرْقِ وَّكلَّ شَيَء صافي اللَّوْنِ ...وأَوْمَض لَهُ بعَيْنه: أوْمَأَ... وأَوْمضتِ المرأَة: سارقَتِ النَّظَرَ» .[1]

وبالعـودة إلى "معجـم المحـــيط" نجـد «وَمَـــضَ البَـــرْقُ يَمِـضُ وَمْـضاَ وَوَميـضا وَوَمــضَاناً: لَـمَعَ خفيفـــاً، ولم يَعتــرِضْ في نَــواحي الغَيْم؛ كــأَوْمَضَ. وأوْمَضَتِ الـمرأةُ: ســارَقَتِ النــظَرَ، وفلانٌ: إشارَة خَفِيّة».[2]

وبالوقوف عند "معجم الصحاح" الذي عرض للمادة "وَمَضَ" بأنها مأخوذة من« وَمَض البرق يَمِضُ وَمضاً وَوَميْضا وَوَمضَانا، أي: لَمَع لمعاً خفيفاً ولم يعترض في نواحي الغيم،...وكذلك أومض البرق إيماضا. ويقال: أومضت المرأة: إذا سارقت النظر».[1]

---

[1] ابن منظور محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي: لسان العرب، مرجع سابق، ص 4927.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص657.

من خلال ما تقدم يتضح لنا أن جلّ المعاجم العربية القديمة عرضت لمعاني متقاربة، ذلك أن الومضة في أصلها اللغوي تدل على ظاهرة طبيعية وهي البرق، كما تدل على الإشارة السريعة والشأن نفسه بالنسبة لقصيدة الومضة التي تحتوي على فكرة سريعة تومض كالبرق في ذهن الشاعر المبدع، الذي يحولها إلى كلمات مختزلة ومكثفة وسريعة تومض بدورها في ذهن سامعها ومتلقيها ليندهش وينبهر من قوتها وشدة كثافتها، كما يدهش من ضوء البرق السريع والمفاجئ الذي يحمل طاقة وقوة خارقة.

ب– اصطلاحا:

تعددت تعريفات قصيدة الومضة وتضاربت معانيها وذلك أمر طبيعي خاصة أننا نتعامل مع نوع أدبي جديد كل الجدة، وإن كانت لها إرهاصات في التراثين العربي والغربي على السواء فقد تطورت وأصبحت شكلا شعريا جديدا مستقلا بذاته له أشكاله الخاصة به، فقصيدة الومضة عبارة عن «نص قصير مغاير، يتميز بخلوه من الحشو، وبقلّة الروابط الكلاسيكية أو انتفائها، وبالاقتصاد في استعمال المفردات و الأدوات كحروف العطف و التشبيه،كذلك أدى القصر الشديد إلى تماسك أوثق لعناصر النص، ووحدة عضوية أمتن، وبنية دلالية أعمق، إلى توظيف ظواهر تشكيلية جديدة نوعاً ما مثل هندسة الفضاء البصري للنصّ».[2]

وبالتالي فقصيدة الومضة شكل حداثي مغاير ومختلف لما يتميز به من خصائص كالقصر والإيجاز ووحدة الفكرة وخلوصها من الشوائب والشروحات والتعليلات ذلك أن « قصيدة الومضة هي قصيدة الدفقة الشعورية الواحدة، التي تقوم على فكرة، أو حالة واحدة يقــوم عليها النص تتكون

[1] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجواهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، ص1271.

[2] هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، ط1، الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 2009، ص8.

من مفردات قليلة، وتتسم بالاختزالية، ومن هنا لا يتعد طول هذه القصيدة الجمل القليلة، التي تتشكل بطريقة لماحة وامضة سريعة معتمدة على تقنيات فنية متعددة».[1]

والملاحظ أن التعريفين يركزان على الجانب الشكلي المتمثل في الإيجاز والاختزال وقلة عدد المفردات لكن قصيدة الومضة في أصلها « تضيء ما غار داخل التجربة الحياتية، وتختزن دلالاتها العديدة التي ترمز إلى مناحي الحياة، أي إنها تقوم على اختزال التجربة الشعرية في كلمات مصاغة بدقة، وتركيز، صياغة جديدة، تبعا للإشاعات الدلالية للجمل، والمفردات ضمن البنية الشعرية للقصيدة الومضة».[2]

فقد راهنت قصيدة الومضة على الإيجاز و القصر للتعبير عن معاني وقضايا حاسمة بلغة مكثفة ومختزلة حيث «أخذت القصائد تتكثف أكثر فأكثر، وبدأ حجمها بالانكماش التدريجي حتى وصلت إلى حد تؤدي فيه الغرض المنوط بها، بأقل عدد من مفردات اللغة وروابطها، وتم استخدام اللغة بتركيز شديد، وبكثافة عالية، وبرموز موحية، كل ذلك لرصد المعنى المراد بفنية عالية وبعمق أشد».[3] فهي تنأى بنفسها عن الإسهاب في القول واعتماد مبدأ انتقاء أجود الجمل والتراكيب التي تؤدي المعنى المراد انطلاقا من عدد محدود جدا من الكلمات، فهي «قصيدة قصيرة جدا، تميل إلى التكثيف والتركيز، وتعبر عن لحظة شعورية محددة، تضيء خبايا الذات، وتتضمن مفارقة شعرية، تتولد منها إثارة مفاجئة في نفس المتلقي، تميل في لغتها إلى الإيحاء والرمز، وتحمل بين طياتها روحاً ساخرة

[1] المرجع السابق، هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص10.

ناقدة، يهدف مبدعها إلى التأثير في المتلقي، وأن تكون سريعة الانتقال، يسيرة الحفظ، كثيرة الدوران على ألسنة الناس».[1]

وبهذا فهي ترصد موقفا شعوريا واحدا ينتاب الشاعر يعبر عنه بطريقة شعرية مكثفة وغامضة إلى حد ما تجعل القارئ يذهل من جراء ما يتلقاه من رموز ودلالات مكثفة وموحية مفتوحة على تأويلات لا متناهية تتوقف على حسب المخزون الفكري والثقافي للمتلقي، لأن قصيدة الومضة تعبر عن «دفقة شعورية مكثفة حُبلى بالإشارات و الدِلالات، يقدم فيها الشاعر عوالمه الشعرية بتكثيف شديد، عبر خطاب اتصالي بينه وبين المتلقي، خطاب يفتح آفاق المتلقي على عوالم من التأويلات والتفسيرات».[2] وهذه السمة المرتبطة بالتكثيف و الإيجاز ليست متعلقة بقصيدة الومضة فحسب بل هي سليلة تطورات عديدة مست القصيدة العربية جراء الميل إلى التغيير فهي مرتبطة بالواقع «لذلك تعد قصيدة الومضة ممارسة شعرية حداثية تقوم على التكثيف الدلالي و الفني ظهرت نظرا لواقع العصر المعيش الذي يمتاز بالسرعة والاختصار، فأضحى تخير المفردات القليلة للتركيب يحمل ثقل الدلالات المتوالدة عن هذا التكثيف ما يجعل القارئ يستحث ذاكرته المعرفية والقرائية لأجل الإحاطة بهذا الكم من الدلالات المكبوتة في إطار رسم الكلمات والتي تتفجر كلما قاربها المتلقي بالقراءة ليعيش الدهشة في كنف جمالية تفاعله مع النص».[3]

فالقصيدة المعاصرة جعلت من القارئ شريكا في عملية الخلق والإبداع الفني، وذلك لتفسيره للدلالات المكثفة و الموحية فسمحت له بالولوج إلى عمق النص الشعري خاصة من خلال نقاط الحذف، ليتحول القارئ إلى مبدع ثان للنص.

---

[1] هدى بنت عبد الرحمن إدريس الدريس: الومضة الشعري من (الأبيجرام) إلى (القصيدة التفاعلية)، مجلة كلية الآداب، ع37، جامعة سوهاج، مارس2013، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص87 .

[3] فاطمة سعدون: جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر، ع8، 2012، ص320 .

لقد أسست قصيدة الومضة لشكل شعري جديد «يرفض الرتابة و ينفض الأتربة ويسعى إلى كسر هوية البيت والأبيات والتفعيلة وتعددها وتنوعها معا. والقصيدة الومضة ليست بدعا و لا هي انقطاع نوعي على صعيدي الشعر والنثر؛ بل هي تشكيلة تعطي للذات دورا كبيرا والجمال الحر هو نتاج الذات الحرة وهي تتطلب قبل كل شيء توليد الوظائف اللغوية التجريبية في الفكر».[1]

وبهذا يمكننا وصفها بأنها «لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف يمر في المخيلة أو الذهن يصوغه الشاعر بألفاظ قليلة. وهي وسيلة من وسائل التجديد الشعري، أو شكل من أشكال الحداثة التي تحاول مجاراة العصر الحديث، معبرة عن هموم الشاعر وآلامه، مناسبة في شكلها مع مبدأ الاقتصاد الذي يحكم حياة العصر المعاصر».[2] إذن فقصيدة الومضة بلغتها الموحية المكثفة أصبحت تومض في ذهن المتلقي بسرعة خاطفة بسبب ما تحمله من معاني دفينة وعميقة «فهي نص أشبه ما يكون ببرق خاطف يتسم بعفوية وبساطة تمكنه من النفاذ إلى الذاكرة للبقاء فيها معتمدا على تركيز عال وكثافة شديدة مردها انطباع كامل واحد مستخلص من حالة شعورية أو تأملية أو معرفية عميقة، إذن فهي تتوفر على التركيز والغنى الواضح بالإيحاءات والرمز وتدفق رقراق وانسياب عضوي بديع لوعي شعري عميق. فالشكل نص مختصر مختزل بأعلى قدرة للاختزال».[3]

إن الميل إلى الاختزال يعود إلى ضيق وقت الإنسان المعاصر الذي أصبح يعيش تحديات كثيرة خاصة مع سيطرة المؤثرات البصرية، فتحولت القصيدة إلى «لقطة سريعة مفاجئة يلتقطها خيال المبدع من مشاهـدات الواقع بعد أن يشكلها فنياً وفق رؤيته،... فيرتقي الشاعر باللغة مشكلاً

[1] سعداوي نادية هناوي: التشكيل الحداثي في القصيدة الومضة: موجبات الولادة وخصائص المعمـار، مجلة ثقـافتنا، ع12، وزارة الثقـافة، دار المنظومة، 2013، ص30.

[2] حسين كياني، سيد فضل الله مير قادري: الومضة الشعرية و سماتها، مجلة اللغة العربية و أدابها، ع9، دار المنـظومة، جامعة الكوفة، 2010، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص22.

كلمات يرتفع مستواها الدلالي، وحين يتمكن المبدع من القبض على جوهر النص تحدث المتعة الفنية يمكن القول إن القصيدة الومضة هي التي تحدث التوتر الشعري الذي عُدّ من أهم شروط الشعرية، فنحن نزداد اقترابا من هذا المصطلح كلما ازداد النص تركيزاً و كثافة وحقق القصد الذي يهدف إليه المبدع، بحيث يخلق حقلاً من الدلالات و الإيحاءات والقراءات أكثر من كلماتها القليلة».[1] إن جمالية النصوص الشعرية تتولد من خلال مقدرة الشاعر على صياغة أفكاره ورؤاه وفق حالة شعرية مكثفة يكتنفها الغموض الشفاف، فيشعر المتلقي بحالة من التوتر والدهشة عند محاولته لمقاربة النص الشعري المعاصر ولقصيدة الومضة على وجه التحديد.

إن التغييرات التي مست القصيدة العربية جاءت «نتيجة لحالات نفسية ذاتية، واجتماعية تمثل معاناة الشاعر في خضم القوانين والظروف المحيطة به اجتماعيا، كما أن طبيعة الفرد وشخصيته تنفر من التقليد، ومسايرة القديم وتوصف بالتطلع إلى ما هو آت، والبحث عما يخلقه الحاضر بغية إثبات فرديته».[2] ثم إن الرغبة في التجديد شعور يلازم كل شاعر معاصر ملّ من الرتابة وأراد أن يفجّر اللغة ويحمّلها طاقة إبداعية تتجاوز لغة التواصل اليومية إلى لغة مكثفة ومشفرة يحث من خلالها القارئ إلى التمعن وقراءة ما بين السطور للقبض على المعنى المراد على اعتبار أنه «كلما نَبُلَ الشعر ابتعد عن منطق البعد الواحد، وتحولت صوره إلى طاقات جديدة وقارئ القصيدة عليه أن يتبنى فكرة الاحتمالات هذه بواسطة حذقته الفنية التي تتغور داخل الأشياء ليستشف أسرارها ويستكشف غاباتها المجهولة حيث يعتمد البناء اللغوي للقصيدة على شفافية حدسية لدى المتلقي أيضا، حيث قد

[1] أمل سلمان حسان: القصيدة الومضة: إشكالية التسمية، وتقاناتها في شعر فاضل حاتم مدخل نظري ودراسة تطبيقية، 2017، ص.13

[2] مولاي حورية: مفهوم القصيدة العربية المعاصرة و تجربة الحداثة، مجلة المعيار، مج6، ع1، دت، ص85.

طرح الشعر موقف الرصد الآلي للأشياء وعكف على استشكاف متوتر يتجاوز فيه السطح الخارجي ويتجاوز حدود المسلمات اللغوية والمضامين الجاهزة ».[1]

وبذلك لم تعد القصيدة تتطلب عددا معينا من الأبيات، بل على العكس من ذلك فقد أصبحت أحيانا تتشكل من كلمات قليلة ومحدودة متناثرة على فضاء الورقة، فقد « تخلى الشاعر من خلالها عن فائض اللغة؛ ليحقق باستعاراته فائض المعنى ذي الطبيعة الإيجابية المتضمنة للمعنى والرؤيا التي يحاول الشاعر صياغتها نبضا صادقاً ووجداً يُشعـــل آفاق المتلقي، نزف الذات في مواجهتها للآخر».[2]

ومن هنا أصبح من الواضح أن قصيدة الومضة « هي نوع من الشعر الجديد الذي يعتمد على التكثيف عن طريق تقصيرها على معنى ودقة التعبير وعلى بضع كلمات وجمل ذات إيحاء ودلالة مكثفة قوية. ولا يفيض في الوصف والتشابيه ولا تسهب في مماطلة المضمون والشعر فيها باللغة الشعرية إضافة إلى اهتمامه بالفكرة الشعرية».[3]

وقد لاقى هذا الشكل الجديد رواجا وقبولا لما « تميز به الخصائص والتقانات الأسلوبية كالإيجاز والتكثيف والإدهاش وقوة الإيماء والختام المبهر وغير ذلك، فضلا عن تميزه بالغنائية الذاتية التي تعبر عن حالة شعورية واحدة غير متشظية تتركز في عمق الفكرة وإدهاشها، واعتمادها على المفاجأة والمفارقة أحيانا مما يمنحها تلك الإيماضة التي تختزل أكبر قدر من العاطفة الذاتية في أقل قدر

[1] رجاء عيد: لغة الشعر– قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف جلال حزى وشركاه، الإسكندرية، 2003، ص178.

[2] عماد عبد الوهاب خليل الضمور: جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور ديوان (وطن...وحجر...وحمام) نموذجا، مجلة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 13، ع2، جامعة البلقـاء التطبيقية، عمان – الأردن، ديسمبر 2016، ص38.

[3] كياني حسين، مير قادري: الومضة الشعرية وسماتها، مرجع السابق، ص24.

ممكن من الكلمات الأمر الذي يجعل القصيدة الومضة بعداً استدلاليا جديدا في عالم الشعر المتجدد».[1]

ولعل أبرز مانصف به قصيدة أنها «خلاصة لتراكمات عديدة شابت القصيدة العربية منذ بداياتها الأولى وحتى الوقت الحاضر، إذ إن هذا النمط من القصائد قد ارتبط بآخر الموجات (الحداثية) التي ألمت بالشعر العربي، وإلا فما الذي يفسر بناء بعض القصائد بسطرين أو ثلاثة أسطر وهي تخلو من الوزن أو تكاد، غير أننا نستطيع أن نفك الطلاسم المحيطة بهذا الشكل الفني عندما نربطها بقصيدة النثر. وبعبارة أخرى نقول إن قصيدة الومضة البنت الشرعية. لآخر تقنيات الشعر العربي».[2]

وعلى اختلاف التعريفات وتعددها بتعدد رؤى النقاد والباحثين لاختلاف وجهاتهم الفكرية ومشاربهم العلمية فإن قصيدة الومضة تعدّ آخر صيحات الحداثة والتجديد الشعري، لما تحتويه من قدرة على الاقتصاد اللغوي و التكثيف الدلالي والميل إلى الإيحاء والإيماء دون التصريح، لذا فهي تجعل القارئ في حالة من الدهشة من شدة الضغط الدلالي الذي تحتويه. وإن تقبل هذا الشكل الشعري الجديد على الساحة الأدبية إلى أنه قد اختلفت في تسمياته ومرجعياته وأشكاله وهذا ما سنعرض له من خلال من هذا البحث.

2- تسمياتها:

تعددت تسميات قصيدة الومضة واختلفت من ناقد إلى آخر مما يعود إلى الاختلاف الحاصل حول أصول هذا الشكل الشعري الجديد، حيث نجد الناقد "طه حسين" وقد وضع له اسم

[1] رفل حسن طه، ذكريات طالب حسين: قصيدة العمود الومضة...نحو أسلوب شعري جديد، مجلة الباحث، مج11، ع4، 2014، ص1.

[2] صباح عبد الرضا إسيود: القصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث...التشكيل والبناء و المضمون، مجلة الخليج العربي، مج 42، ع 3، مركز دراسات البصرة و الخليج العربي، جامعة البصرة، 2014، ص232.

"إبيجراما" واعتبره تطويرا لفنّ الابيجراما اليونانية، وقد صرح بذلك في كتابه الموسوم بـ "جنة الشـــوك". قائلا: « ويجب أن اعترف بأني لا أعرف لهذا الفن من الشعر في لغتنا العربية اسما واضحا متفقا عليه، وإنما أعرف له اسمه الأوروبي؛ فقد سماه اليونانيون واللاتينيون إبيجراما أي نقشا».[1]

أما الناقد "عز الدين المناصرة" أحد أهم الرواد والأعلام الذين اشتغلوا على قصيدة الومضة أطلق عليها اسم "التوقيعة" وربطها بفن التوقيعات الأدبية التي اشتهرت في العصر العباسي حيث «سمي المناصرة القصائد القصيرة "توقيعات" لاعتقاده أن ذلك الشكل الشعري، يشبه التوقيع في توخي الإيجار واكتناز العبارة الموجزة بمعنى عميق».[2]

لقد أسقط "عز الدين المناصرة" على قصيدة الومضة كل السمات المتعلقة بفن التوقيعات مما يجعلنا نتأكد أنه يتحدث عن قصيدة الومضة وكأنها وجه حداثي لفن التوقيعات الأدبية....، حيث مارسه في قصيدة بعنوان (توقيعات)، عام (1964). ثم نظّر له نقدياً. فقد أخذ مصطلح (توقيعة)- من اسم (التوقيعات النثرية) في العصر العبّاسي، واستوحاه أيضاً من نمط (الهايكو الياباني)، حين كتب قصيدة بعنوان (هايكو – تانكا)[3]

كما أطلق العديد من النقاد المتأثرين بالثقافة الغربية اسم "الهايكو الياباني" وكتبوا في ذلك ومضات شعرية عديدة تحت عنوان "الهايكو"، و كأن قصيدة الومضة في نظرهم ظهرت نتيجة التأثر بالثقافة اليابانية فجاءت قصائدهم موجزة ومكثفة يكثر فيها الحديث عن الطبيعة والتأمل فيها، كما نجد العديد من التسميات الأخرى التي تعود إلى عدم استقرار قصيدة الومضة خاصة في بداياتها على اعتبار أنها من آخر موجات الحداثة الشعرية ثم إن «المستعرض لما كتب عن هذه القصيدة، سيجد

[1] طه حسين: جنّة الشوك، ط11، دار المعارف، دت، ص11.

[2] كياني حسين، مير قادري، سيد فضل الله: الومضة الشعرية وسماتها، مرجع سابق، ص26.

[3] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر (نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع، ومستقل) قراءة نقدية مقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص277.

النقاد قد سموها بكثير من الأسماء مثل: الأبيجرام، الومضة، التوقيعة، الخاطرة، الأنقوشة، اللافتة التلكس، القصيدة المضغوطة، القصيدة المركزة، القصيدة الكتلة، الدفقة، اللاقطة، الفقرة، قصيدة المفارقة، القصيدة التأملية، العنقودية، قصيدة الفكرة، الشذرة، الفلاشية، الإشراقية، القصيدة القصيرة، القصيدة القصيرة جدا،...».[1] والمتأمل في كل هذه التسميات على كثرتها يجد أنها تدور في مجملها حول السرعة والإيجاز والاختصار والقصر لارتباطها بعصر السرعة الذي أخذت منه تسميتها «وسمّاها نزار قبـاني (القصيدة البرقية- التلكس). وقد تكون قصيدة تفعيلة أو قصيدة نثر أو عمودية، (مثل: المقطعات الشعرية)» .[2]

وقد أطلقت عليها تسميات أخرى « كقصيدة اللمحة لأنها تلمح على ذهن الشاعر وقصيدة المفارقة لأنها تفارق القصائد المعتادة. وقصيدة الأسئلة لأنها جواب سؤال أو أسئلة أو نفسها سؤال أو أسئلة. وقصيدة القص الشعري كأنها اقتصت من قصيدة طويلة... وقصيدة الصورة كأنها صورة من صور الفكر وتصوير من تصاوير ظواهر العالم. وقصيدة الفكر لأنها نتيجة فكرة واحدة في ذهن الشاعر وكتابتها موجزة لتلك الفكرة... وشذرات شعرية كأنها قطع كمالية من عناصر الشعر. ويقال الشعر الأجد لأنها شعر ممتاز دون أي حشو زائد مصيبا لغرض الشاعر المنشود».[3] كما تسمى أيضا «بالنثيرة لأنها تستعير من الرواية الارتداد وتعدد الصوت والسرعة».[4] ومن بين الباحثين الذين أطلق عليها هذا الاسم نجد "محمّد ياسر شرف" في مقال له بعنوان "النثيرة والقصيدة المضادّة."

[1] هدى بنت عبد الرحمن إدريس الدريس: الومضة الشعرية من الأبيجراما إلى القصيدة التفاعلية، مرجع سابق، ص76.

[2] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر (نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع، ومستقل) قراءة نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص277.

[3] كياني حسين، مير قادري، سيد فضل الله: الومضة الشعرية و سماتها، مرجع سابق، ص26-27.

[4] سعداوي نادية هناوي: التشكيل الحداثي في القصيدة الومضة: موجبات الولادة وخصائص المعمار، مرجع سابق، ص32.

وعلى اختلاف المسميات فإنها في الأخير تدور كلها في فلك شعري وميض وتجري في أذهان الناس بسرعة البرق، لذا كانت « تسمية الومضة هي التي كان لها الحظ الأوفر في الشيوع، ربما لتضمنها المعنى البرقي الخاطف الذي يفي بمقاصدها وصفاتها من الإيجاز والاختزال والخطف... فهي قصيدة يعتمد تشكيلها على أسلوب السرد الخاطف والتركيز على الفكرة التي ترد مختزلة في لغتها».[1]

وبهذا فقد نال اسم الومضة الحظ في القبول والذيوع والانتشار لما يحتوي من سمات تعكس حقيقتها، وقد أطلق الباحثون على قلتهم اسم قصيدة الومضة على دراساتهم و أبحاثهم النقدية ودواوينهم الشعرية، على اعتبار أنه لون شعري جديد والدراسات حوله مازالت قليلة نذكر من بينها كتابا نقديا بعنوان "قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية" لكل من "هايل محمد الطالب" و"أديب حسن محمد" وأيضا أطلق هذا الاسم على دراسة للباحثة "أمل سلمان حسان" بعنوان "القصيدة الومضة: إشكالية التسمية، وتقاناتها في شعر فاضل حاتم مدخل نظري ودراسة تطبيقية". ونفس الاسم نجد في بعض المقالات والبحوث المنشورة على الأنترنت... و«نزداد اقترابا من تسمية القصيدة الومضة كلما ازداد النص كثافة وتركيزا وحقق القصيد الذي يرومه الشاعر بجملة أو بسطر أو عبارة، وكلما عبرت عن لحظة شعورية مكثفة، تخلق حقلا من الدلالات والإيحاءات والقراءات أكبر من كلماتها القليلة».[2]

ومن هنا فإن التعدد والاختلاف يكون في البدايات حول أي شكل جديد إلى أن يصبح معروفا على نظاق واسع فقد «أخذت القصيدة بالخروج شيئا فشيئا من قلق البدايات، وإشكاليات التوصيفات، والتسميات، برغم تركها باب التجريب مفتوحا على مصراعيه، مع ما يعنيه ذلك من دخول عناصر جديدة على خط إغنائه، وإعطائها بعدا جماليا، ورونقا شكليا، ونسقا لغويا بنائيا مغايرا للبنية التراتبية القديمة المعتمدة على شبه قوانين صارمة، والتي ظلت تتحكم لفترة طويلة

[1] أحمد محمد السح: متى ولدت قصيدة الومضة ؟ وهل حضورها الحالي له دلالته الزمنية والتجريبية؟، جريدة الوطن، ع 2514، الأحد 6 تشرين الثاني 2016، ص11.

[2] هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، مرجع سابق، ص12.

بانزياحات النص الشعري، وظلت كذلك مقولبة له».[1] وقد أبدع في كتابة هذا اللون الشعري العديد من الشعراء، سنحاول أن نعرض لبعض منهم خاصة وأننا لا نكاد نجد دواوين شعرية مخصصة بأكملها لقصيدة الومضة إلا قلة قليلة منهم.

3- رّواد قصيدة الومضة في العالم العربي:

أ- رواد قصيدة في المشرق العربي:

أثبتت الدراسات في الشعر العربي، أن "عز الدين المناصرة" هو أول من أخرج هذا الفن للنور من حيث التظير والممارسة، وإلى جانب المناصرة نجد شعراء آخرين، وإن لم يتخصصوا في هذا اللون الشعري لكنهم أبدعوا في هذا المجـــال، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الشاعر العراقي "أحمد مطر" في أعمال كثيرة له أشهرها "لافتات" ولعل اسم الديوان لوحده يوحي بالمضمون فأحمد مطر لم يجد قالبا شعريا أفضل من قصيدة الومضة ليصب فيه جام غضبه على السلطة المغتصبة الظالمة لقدرة هذا الفن على التعبير عن المعاني العميقة بكلمات مختزلة ومكثفة، ومن العراق أيضا نذكر الشاعر "فاضل حاتم" الذي كاد أن يتخصص في هذا المجال، ومن دواوينه نذكر: "أحبك بالجينز الممزق"، "أوراق المدينة"، "أغاني إلى مقهى كوستا" وغيرها...

وإلى جانب هؤلاء نجد الشاعر الفلسطيني الأردني "إبراهيم نصر الله" في دواوين عديدة نذكر منها: "الموتى والموتى"، "حجرة الناي"، "عودة الياسمين إلى أهله سالما"، "شرفات الخريف"،... والشاعر " نزار قباني" ...وغيرهم. ومن بين الذين الأسماء المغمورة التي أبدعت في هذا المجال نذكر: "سامي مهدي"، "طاهر رياض"، "يوسف الصائغ"...وغيرهم.

[1] المرجع السابق، هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، ص26.

ب– رواد قصيدة في المغرب العربي:

برز في كتابة هذا الشكل الشعري في المغرب العربي أسماء لامعة نذكر منها على سبيل المثال، الشاعرة "راضية الشهايبي" التي نظمت العديد من الملتقيات والأمسيات الشعرية دائما في مجال قصيدة الومضة وعرفت بديوانها "أرواح تائهة"، وإلى جانبها نجد الشاعرة "وهيبة المهذبي" في ديوان لها بعنوان "استدارة المعنى" وأيضا الشاعر "محمد بوحوش" في ديوان له بعنوان "قصائد ومضة" ولعل هذا الديوان الوحيد الذي صرح بالشكل الشعري الذي كتبه منذ البداية على غلاف الديوان.

أما في الجزائر فنجد بعض الرواد أمثال الشاعر "عز الدين ميهوبي" في ديوان له بعنوان "ملصقات"، والشاعر "عثمان لوصيف" –رحمه الله– في دواوين مختلفة نذكر منها" "نمش وهديل"، "ولعينيك هذا الفيض"،...أيضا نجد الشاعر "عبد الحميد شكيل" في بعض أعماله نذكر منها: "كتاب الطير"، "غوايات الجمر والياقوت"... والشاعرة "زهرة خفيف" في ديوان لها بعنوان "تباريح الروح" و"الرذاذ والرماد"...

وأما في المغرب الأقصى فقد لمع نجم الشاعر "إدريس علوش" في دواوين كثيرة له نذكر منها: "رأس الدائرة"، "الليل مهنة الشعراء وكفى!"، وديوان "منمنمات"و"قصائد موغلة في المعنى"...، و" أحمد الشيخاوي" في ديوانه "بأقلّ من شِسْع كُليب"... فضلا عن شعراء آخرين أمثال "جلال الحكماوي" وغيره.

4– أشكالها: قسم خليل الموسى قصيدة الومضة إلى أشكال متعددة يمكن عرضها كالآتي:

4–1 الومضة ذات البنية المركَّزة التعريفية:

سميت بهذا الاسم لأنها تعطي منذ الوهلة الأولى المعنى المركزي لها وكأنها تعرف القارئ أو توصل له الفكرة مركزة في أبيات قليلة بدون شرح أو تبسيط فهي «ذات بنية مركّزة، لأنها بمنزلة العنوان من المجموعة، فهي تقول كلّ شيء عن المجموعة، أو هي تختصرها بعدد قليل من الأبيات، ثم هي

تعريفية، لأنها تقدم صور تعريفية عن المجموعة».[1] ومن القصائد التي أخذت هذا الطابع نجد قصيدة:

ملامح

ملامحُ

قاسيةُ

جَرَّحتِ المرآة[2]

تعد هذه القصيدة من الومضات ذات البنية المركزة التعريفية لأنه بمجرد قراءتها يتضح لنا من العنوان مضمونها، فهي تكشف لنا عن معناها من خلال أبيات قليلة جدا، فهذه الملامح تعمد الشاعر إبرازها ما هي في حقيقة الأمر سوى ملامح قاسية جدا، ولعلها نظرات عتب ولوم لما سببته من جروح وآلام نفسية، فهذا النوع من الومضات يسمى بـ "الومضة ذات البنية المركزة التعريفية" لأنها تبوح منذ البداية وتعرف القارئ بمضمونها ولكنها تبقى مركزة ومكثفة إلى حد بعيد.

4-2 الومضة ذات البنية التقابلية: يقوم هذا النمط على خاصيتي التقابل أو التضاد اللذان يعدان من المكونات الأساسية في بناء قصيدة الومضة، حيث تأتي على شكل « صورة مقابل صورة ضدية أو حالة مقابل حالة مختلفة، أو ما هو قريبٌ من ذلك».[3] ويعد هذا النوع من أكثر الأشكال استعمالا لخاصية المفارقة أو التضاد التي تنبني عليها قصيدة الومضة، ومن أمثلة ذلك نجد قصيدة بعنوان "يقظة" للشاعر "أحمد مطر" يقول فيها:

---

[1] خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، آفاق ثقافية، ع89، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، أيلول 2010، ص54.

[2] إبراهيم نصر الله: شرفات الخريف- عواصف القلب 2، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997، ص199.

[3] خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص56.

يقظة

صَباحَ هذا اليَومْ

أيقظني مُنَبّهٌ الساعهْ

وقالَ لي: يا ابنَ

العَرَبْ

قَدْ حَانَ وقتُ النّومْ[1]

فبداية القصيدة يتعارض مع نهايتها ويحظر التقابل في قول الشاعر أيقظني منبه الساعة وقوله حان وقت النوم، فمنبه الساعة والصباح يدلاّن على النشاط و بداية يوم جديد مشرق بالأمل ولكننا نتفاجأ بقوله قد حان وقت النوم، إلا أنه حين وظف كلمة يا ابن العرب يتضح لنا معنى آخر يقصده الشاعر يخص العربي دون غيره، ومن هنا تتحقق سمة المفارقة التي بنيت عليها أغلب قصائد الومضة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "أسباب" يقول فيها:

أسباب

نظرتُنا الحزينة

تجاعيدُنا المبكرة

انكسارُنا كالماء دونما سبب

ذاك وقْعٌ خطاه

[1] أحمد مطر: المجموعة الشعرية، ط1، دار الحرية، بيروت- لبنان، 2011، ص13.

إلى أن

نُحِب ! [1]

تنبني هذه القصيدة على التقابل و التعارض حيث يختلط الأمل مع الألم فالقصيدة تحمل مزيج من التفاؤل واليأس وهذا التقابل الموجود هو الذي يصنع جماليتها ويحقق الدهشة والإثارة لدى المتلقي ومن خلاله تتجسد الشعرية.

4-3 ومضة البيت المفرد ذات البنية المغلقة:

ومن أشكال قصيدة الومضة أيضا نجد ومضة البيت المفرد ذات البنية المغلقة، وهي عبارة عن « تعليل أو ما شابه ذلك... وتكون في الومضات القصيرة المغلقة، التي تشبه البيت المفرد في تركيبها تركيز على إيقاع الخاتمة على أساس أنها الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي... والومضة ذات البنية المغلقة، هي ومضة الفكرة المركزة أو البؤرة الأساسية... وهي ومضات سريعة مشرقة متوهجة مكثفة، فهي بنت الفكرة أكثر مما هي بنت الإحساس، وهي بنت العمل الجاد المضني أكثر مما هي بنت العفوية والإحساس».[2] وعلى قلة هذا النمط الذي تأتي فيه قصيدة الومضة في بيت واحد نذكر قصيدة للشاعرة "راضية الشهايبي" بعنوان "تمتمات" تقول فيها:

تمتمات

في قبضتي ما يثير جنون الريح... الهواء[3]

لقد جاءت هذه القصيدة مختزلة إلى حد بعيد حيث عمدت الشاعرة إلى تكثيف طاقتها الشعرية فجاءت مقتضبة لا تتجاوز السطر الواحد وهذا التكثيف يولد حالة من الإدهاش والإيماضية

[1] إبراهيم نصر الله: الموتى و الموتى، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1998، ص64.

[2] خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص57- 62.

[3] راضية الشهايبي: أرواح تائهة نصوص شعرية قصيرة- ومضات، ط1 دار رؤى – تونس، 2005، ص5.

حيث يكثف الشاعر طاقته الشعرية في بيت واحد، لذا فهو يتطلب مقدرة شعرية حتى يتمكن الشاعر من صياغة فكرته بأقل قدر ممكن من الكلمات التي تدل على معنى واسع ومتعدد بتعدد التأويلات. وفي هذا الصدد نجد قصيدة للشاعر "نزار قباني" بعنوان (هوامش على دفتر النكسة) من ديوانه الأعمال السياسية يقول فيها:

بالناي والمزمار... لا يحدث انتصار[1]

فقصيدة "نزار قباني" على قلة عدد مفرداتها وانحصارها في بيت واحد إلا أننا نستنبط منها معاني عميقة، لأن النصر يكون بالكفاح والتضحية والجهاد لا بالغناء والطرب، وبهذا تكون رسالة قوية للمتلقي تحثّه على استنهاض الهمم فقد استغنى فيها الشاعر عن الإطناب والحشو واكتفى بما يؤدي المعنى بأقل عدد من المفردات.

4-4 الومضة ذات البنية المفتوحة:

الومضة ذات البنية المفتوحة «هي ومضة تنتهي نهاية مفتوحة على التأويل، أو هي مفتوحة على نصوص سابقة أو معاصرة (تناص)».[2] وهذا النمط من الشعر يجعل المتلقي يساهم في عملية الخلق الفني من خلال قراءاته المتعددة للقصيدة، مثلما جاء في قصيدة الشاعر "إبراهيم نصر الله" يقول فيها:

ارتباك

المرآةُ التي أربكتني

المرآةُ التي لم أرَ فيها صورتي

[1] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، 1993، ص78.

[2] خليل الموسى: آليات القراة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص63.

.. مرآتي

أَتكونُ نسيتني؟! [1]

عمد الشاعر في هذه القصيدة إلى ترك الفضاء الختامي مفتوح للتأويلات لما تسببته له هذه المرآة العجيبة من حالة ارتباك جعلته يتساءل عن سبب غياب صورته فيها موجه السؤال للقارئ ليفك لغز هذه المرآة فجاءت نهاية القصيدة مفتوحة للقراءات المتعددة.

وتتجسد الومضة المفتوحة على التناص الديني في قصيدة لشاعر "أحمد مطر" بعنوان " **رؤيا إبراهيمْ**" يقول فيها:

رؤيا إبراهيمْ

يا مولانا إبراهيمْ

اغمد سكِّينَكَ للمَقْبَض

واقبِضْ أجْرَكَ من أصحابِ الفيلْ

لا تأخذ الرأفةُ فيهِ

بدينِ البيتِ الأبيضْ !

نَفَّذْ رؤياكَ ولا تجنحْ للتأويلْ

لن ينزلَ كبشُ.. لا تأملْ بالتبديلْ

يا مولانا

إنْ لم تذبحْهُ نذبحْكَ

[1] إبراهيم نصر الله: عودة الياسمين إلى أهله سالما، ط2، الدار العربية، لبنان، 2014، ص72.

فهذا زمنُ آخر

يُفدى فيهِ الكبشُ

بإسماعيلْ ! [1]

وتعد هذه القصيدة من الومضات ذات البنية المفتوحة لانفتاحها على النصوص الدينية من خلال توظيف القص الديني كقصة أنبياء الله إبراهيم وإسماعيل عليهم السلام والتحوير فيها بما يخدم نصه الشعري وموضوعه السياسي، فلم يعد الكبش فداء لسيدنا إبراهيم عليه السلام بل تحول إسماعيل عليه السلام فداء للكبش، وذلك لإحداث المفارقة الشعرية التي تعد سمة مميزة للقصيدة الومضة.

4-5 الومضة ذات البنية الحلزونية:

يرى الناقد "عز الدين إسماعيل" أن هذا الشكل الشعري عبارة عن « دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له، لكن هذه الدورة و إن صنعت دائرة شعورية كاملة، فإنها تظل مع ذلك دائرة شعورية كاملة غير مغلقة على ذاتها، إذ ما تكاد دائرة تنتهي حتى يعود الشاعر مرة أخرى إلى نقطة البداية، نقطة الانطلاق الأولى ثم يعود فيدور دورة أخرى وهكذا ...وبنية القصيدة على هذا النحو تشبه السلك الحلزوني».[2] ويتجسد ذلك في قصيدة بعنوان "سجون" للشاعر "إبراهيم نصر الله" يقول فيها:

سجون

الشوارعُ:

[1] أحمد مطر: المجموعة الشعرية، مرجع سابق، ص 23.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1966، ص261.

أنهارُ حزينةُ في الصباح

الشوارعُ:

أنهارُ جافةُ في الظهيرة

الشوراعُ:

أنهارُ دخلتِ المكاتبَ ولم تخرجْ بعد[1]

جاء البناء الخارجي لهذه القصيدة على الشكل الحلزوني ففي كل مرة ينطلق فيها الشاعر للحديث عن الشوارع يعود إليها مرة أخرى، وكذا في تكراره للفظ "الأنهار" ثلاث مرات ففي كل مرة تتدفق فيها الموجة الشعرية والشعورية يعود إليها الشاعر في دورات تشبه السلك الحلزوني. ونجد له قصيدة أخرى بعنوان "جهات" يقول فيها:

جهات

ظَهري إلى الخريفْ

ظهري إلى الرَّماد في موقديَ القديمْ

ظهري إلى الصيف الذي مضى ولن يعودْ

ظهري إلى الرّعود

ظهري لما خسرتُ من حياةْ

ظهري إلى الصحراءْ

[1] إبراهيم نصر الله: عودة الياسمين، مرجع سابق، ص41.

وأنتِ كلُّ الماء.[1]

وقد جاءت هذه القصيدة أيضا على الشكل الحلزوني حيث يعود الشاعر في كل مرة إلى كلمة البداية وذلك واضح في تكراره لكلمة "ظهري" ست مرات، فالشاعر يحاول نسيان الماضي الأليم من خلال جعل كل الخسارات والذكريات السيئة خلفه.

وعلى تعدد أشكال قصيدة الومضة إلا أن « القاسم المشترك بين هذه وتلك أن الومضة الشعرية بنية مركزة ومكثفة ومضغوطة إلى حد الانفجار وهي تخلو من الحشو خلوا تاما، لأن بنيتها لا تتحمله، ولذلك كانت الومضة ذات اقتصاد لغوي نادر ودلالات مختلفة ومؤجلة».[2] وبعد التعرف على أشكال قصيدة الومضة الأكثر حضورا حسبا ما لاحظناه خلال مقاربتنا للعديد من الدواوين الشعرية سنحاول الوقوف عند مرجعيات قصيدة الومضة وأصول نشأتها في التراث العالمي.

5- مرجعيات قصيدة الومضة وعلاقتها بالفنون المتاخمة لها:

تستند قصيدة الومضة إلى مرجعيات مختلفة ومتعددة بعضها عربي أصيل والبعض آخر غربي، ومرد ذلك إلى اختلاف المنابع الفكرية لروادها الذين اتخذوا منها مواقف متباينة حيث ربطها البعض بالفنون التراثية العربية، في حين اعتقد البعض الآخر أنها وليدة التأثر بالثقافة الغربية. ومن هنا سنحاول البحث عن أصول هذا الشكل الشعري ومرجعياته، وكذا البحث عن علاقته بالفنون الأدبية القريبة منه والتي تشترك معه في خصائص عديدة.

5-1 قصيدة الومضة وعلاقتها بقصيدة البيت الواحد:

تميزت القصيدة العربية بطول عدد أبياتها وأشهر ما وصلنا عن الشعر الجاهلي هي المعلقات السبع أو العشر على اختلاف آراء النقاد والباحثين، لكن على قدر ما عرفت من قصائد

[1] المرجع السابق، إبراهيم نصر الله: عودة الياسمين، ص144.

[2] خليل الموسى: آليات القراة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص59.

طوال اشتهرت كذلك بقصائد قصيرة جدا، إذ لم « يعرف العرب في تاريخهم القديم ما عرفه اليونان ما سمي بالقصيدة الملحمية الطويلة، وتكرس الإبداع العربي في بضع عشرات من الأبيات غالبا- وكانت هذه الأبيات تتوافق مع طبيعة العرب وحياتهم البسيطة. وهذ ما أفسح المجال لبعض الدارسين لأن يتكهن بداية هذا النمط من القصائد ويردها إلى الشعر العربي القديم؛ مثلما وجدنا أحدهم يزعم أن أبا الشيص الخزاعي هو شاعر الومضة في الشعر العربي القديم بلا منازع، وقد حدد له ستة عشر نصا شعريا يتصف بالقصر واصفا إياها بأنها تكتنز بالحسن والعمق الفكري».[1]

ليتضح أن قصيدة الومضة ليست جديدة كل الجدة على شعرنا العربي، فالعرب كانت تهتم كثيرا بشأن الإيجاز وتعطي قدرا للاختصار لما لهما من أثر في نفوس السامعين فنجد أن نقادنا العرب القدامى اعتنوا عناية خاصة بالإيجاز، وقد وصفه الجرجاني بأنه «باب دقيق السلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك به حري ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ماتكون بيانا إذا لم تبن».[2] فحب الإيجاز والميل إلى الاختصار فطرة في الإنسان لما له من وقع في النفوس وقوة تأثير وجذب ولما يضيف للإنسان من هيبة ووقار.

ولما كان للإيجاز كل هذا القدر كانت أغلب العرب تميل إليه، لأنه أسهل في الحفظ وفي التواتر بين الأفراد الذين أولعوا بحب الإيجاز، ثم إن « مراجعة المصطلح الشائع للقصيدة والعودة به إلى جذوره اللغوية وهي لا تعدو الإنشاد أو بلوغ القصد أو التقصيد للشاعر في بيت أو بيتين، فتلك هي القصيدة التي تحيط بعالمه وتستنفذ مشاعره، فلا مزيد، ولا حاجة هنا إلى التمسك بالمفهوم القديم الذي يرى أن القصيد ما جاوز الثلاثة أبيات ويراه آخرون ماجاوز السبعة» .[3]

---

[1] عمر غراب: أبو الشيص الخزاعي وشعر الومضة 2012/01/30 www .aldiwan.com نقلا عن: صباح عبد الرضا إسيود: القصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث... التشكيل والبناء والمضمون، ص230.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ط3، تح: محمود شاك، دار المدني، مصر -القاهرة، 1996، ص280.

[3] خليفة محمد التليسي: قصيد البيت الواحد، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1991، ص29.

لقد جنح الشعراء العرب القدامى في الغالب الأعم إلى القصائد القصيرة والموجزة ذات العدد القليل جدا من الأبيات لإيمانهم أن الشعر « ومضة خاطفة، ولمحة عابرة، ودفقة وجدانية ولحن هارب، وأغنية قصيرة، يختلف تعبيره المكثف المركز الذي يستنفذ اللحظة الشعرية ويحيط بها. وما زاد عن ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف ولذلك كان الشاعر العربي القديم في اعتماده على البيت الواحد أقرب إلى الفطرة الشعرية والسليقة بل هو – الآن – أقرب إلى مفاهيم العصر عن التجربة الشعرية ».[1]

وبهذا فقد حفل الشعر العربي القديم بالقصائد الموجزة التي أطلق عليها بالبيت المفرد أو البيت اليتيم وكان السبب في ذلك غياب وسائل التدوين والخوف من النسيان « ولهذا ظلت القصيدة العربية تدور في محراب القصر منذ نشأتها، ولم يخترق أسوارها إلا النزر اليسير من الشعراء».[2] ويعد كتاب الناقد "خليفة محمد التليسي" الموسوم بـ "قصيدة البيت الواحد" أهم كتاب نقدي عالج قضية قصيدة البيت الواحد في الشعر العربي القديم، وقد عرض هذا الكتاب لنماذج كثيرة جدا اقتصرت في أغلبها على البيت الواحد من ناحية الشكل، أما من ناحية المضمون فقد عبرت على معاني عميقة هي أقرب للحكمة، فإذا تأملنا مثلا قول الشاعر "تميم بن مقبل":

ما أطيبَ العْيشَ لو أنَّ الفتى حَجرُ تنْبو الحَوادثُ عنه وهو مَلمومُ.[3]

فالشاعر هنا يتمنى لو كان حجرا، حتى لا يتغير حاله ولا تؤذيه مصائب الحياة وهذه فلسفة عميقة تختصر تجربة حياتية عايشها الشاعر واختصرها في بيت واحد.

ثم إن قصيدة البيت الواحد قد تتشكل من بيت واحد كما قد تكون بيتا من قصيدة طويلة، لكنه يحمل معنى القصيدة بأكملها وهو ما سمي "ببيت القصيد"، وقد يستغنى القارئ على

[1] المرجع السابق، خليفة محمد التليسي: قصيد البيت الواحد، ص31.

[2] صباح عبد الرضا إسيود: القصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث التشكيل والبناء والمضمون، مرجع سابق، ص230.

[3] خليفة محمد التليسي: قصيد البيت الواحد، مرجع سابق، ص56.

باقي الأبيات لأنها تصبح مجرد شرح وتفسير لأن القصيدة «مهما طال عدد أبياتها فهناك بيت واحد هو جوهر القصيدة أو مفتاحها. وهم بذلك يكشفون عن رؤية نقدية واضحة تعتمد على اللحظة الشعرية المكثفة التي كانت تطابق فطرة الشاعر العربي وطبعه».[1]

لذا فقصيدة الومضة ليست حكرا على الشعر المعاصر فحسب لأننا وجدنا لها إرهاصات ونماذج في الشعر العربي القديم «ولعلنا لا نجانب الصواب إن زعمنا أننا نزداد اقترابا من تسمية القصيدة الومضة كلما ازداد النص كثافة وتركيزا وحقق القصد الذي يرومه الشاعر بجملة أو بسطر أو عبارة، وكلما عبرت عن لحظة شعورية مكثفة، تخلق من الدلالات والإيحاءات والقراءات أكبر من كلماتها القليلة ».[2] وهذا التكثيف والإيجاز وإن استفحل في الشعر العربي المعاصر لأسباب عديد إلا أنه ساير القصيدة العربية على مر العصور فكلما «عاد بعضهم لتذكيرنا – أن القصيدة العربية الكلاسيكية، هي قصيدة إفاضة وإسهاب وإسراف في استهلاك اللغة والمشاعر وأنها قصيدة بيتية مغلقة ومقفلة لا تتماشى مع عصر السرعة، الذي تستجيب له قصيدة الإلماعة والومضة أكثر – عدنا لتذكيرهم بأن تجربة الشعر العربي القديم قد قامت على القاعدة الأساسية التي انبنى عليها صرح الشعر العربي منذ مئات السنين».[3]

وقد امتد هذا الضرب الشعري على مر العصور وازدادت الحاجة إليه في وقتنا الحالي حيث شكلت « أحداث العصر – السريعة، والمتلاحقة، والساخنة سبباً في لجوء الشعراء إلى الوميض المدهش الذي يحقق أكبر كلام في أقل تشكيل لغوي يتسم بالتكثيف الشديد، والسرعة الخاطفة...إنها تغيير في طريقة التعبير عن الأشياء. ولا يعني ذلك أنها مبتورة عن التراث العربي، فقصيدة البيت الواحد تؤكد إيمان العرب أن الشعر لمح وومضة، وتعبير مركز يستنفذ اللحظة الشعرية،

[1] عبد الله مالك القاسمي: تداعيات الجزء الأول في الشعر و النقد، الأخلاء مجلة المجتمع المدني، تونس، 2009، ص40.

[2] هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، مرجع سابق، ص12.

[3] عبد الله مالك القاسمي: الجزء الأول في الشعر والنقد، مرجع سابق، ص126.

والشعر العربي حلقات متسلسلة مستمرة و متطورة، وتمثل الومضة إحدى مراحل تطور الشعر العربي. إنها أسلوب كتابة له أكثر من شكل شعري، وعالم ضيق في عباراته، ممتع في رؤاه».[1]

ومن هنا يمكننـا القـول أن قصـيدة البيت الواحد بمثابة الإنطلاقة الأولى التي مهدت لميلاد قصيدة الومضة وإن كان هذا الشكل موجود من القدم إلا أن لقصيدة الومضة خصوصيتها فهي لا تقوم على الإيجاز فحسب بل على الفكرة الواحدة المركزة والمكثفة بالإيحاء حيث «صار الشاعر يلمح ولا يصرح، وينفعل ويعبر بإيجاز، فتحولت الومضة إلى ومضة نفسية ارتبطت بالصورة أكثر من ارتباطها بالشكـــل والبناء ».[2] ثم إن قصيدة الومضة وإن كانت موجزة إلى حد بعيد إلا أنها لا تنحصر دائما في بيت واحد يتيم ولا يمكن اعتبارها فكرة تحمل لب القصيدة أو "بيت القصيد" كما هو الحال بالنسبة لقصيدة البيت الواحد.

ومن خلال ما تقدم نلاحظ وجود ارتباط وثيق بين قصيدة الومضة المعاصرة وبين قصيدة البيت الواحد الضاربة بجذورها في تراثنا العربي الغني بالتجارب الشعرية الموغلة في الإيجاز وعلى الرغم من التقارب الشديد الموجود تبقى لكل منهما خصوصيته التي تميزه عن غيره، لذا سنحاول البحث عن علاقة قصيدة الومضة بالمقطعات الشعرية العربية.

[1] سمر الديوب: النص و النص المضاد قصيدة الومضة أنموذجا، مجلة دراسات معاصرة، ع02، مج02، المركز الجامعي تسمسيلت، الجزائر، يونيو 2019، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص93.

5-2 علاقة قصيدة الومضة بالمقطّعات الشعرية*:

تعد المقطّعات هي الأخرى من بين أهم الأشكال الشعرية التي ظهرت في الشعر الجاهلي وهي عبارة عن قصائد قصيرة جدا مهدت «لظهور القصيدة...، فهي سابقة على مرحلة تقصيد القصيدة، أي إطالتها، التي كان المهلهل رائد الشعراء فيها».[1] وقد جاءت المقطعات في أغلبها أبيات موجزة ومؤثرة تشبه إلى حد بعيد ما هو معروف عندنا اليوم باسم قصيدة الومضة. لذا « يمكننا القول إن قصيدة الومضة هي إحياء أو إعادة صياغة لما نعرفه في الشعر العربي القديم من المقطّعات، ذلك الشكل من الصياغة الشعرية الذي عرفته العرب منذ نشأة الشعر عندهم».[2] على اعتبار أن قصيدة الومضة وجه جديد للمقطّعات الشعرية التقليدية.

إن التشابه الكبير ما بين قصيدة الومضة والمقُطّعات الشعرية جعل الكثير من الباحثين يعتبر أن قصيدة الومضة انبعاث جديد للمقطّعات الشعرية لأن « سمات المقطّعات تتطابق مع سمات قصيدة الومضة إلى حد ما، إذ كان كل منهم يقوم على وحدة الموضوع (الإيماضية المعنوية) وكذلك قصر النص واختزال مفرداته وتكثيف دلالاتها. وإذ كانت الوحدة الموضوعية والإيجاز وقصر النص وصغر الحجم هي سمات عليا تميز قصيدة الومضة فإنها – غالباً– هي السمات ذاتها التي تميز المقطعات وهو الأمر الذي ساقنا بالقول بتشابه هذين إلى حد كبير ».[3]

---

* **المقطّعات**: مقطعات الشئ: طرائقه التي يتحلل إليها ويتركب عنها كمقطعات الكلام؛ ومقطعات الشعر مقاطيعه: و أجزائه ...والمقطعات من الثياب: يشبه الجباب ونحوها...والمقطعات: الثياب والقصار، والأبيات القصار،...وسميت الأراجيز مقطعات لقصرها." (ينظر: ابن منظور: لسان العرب ص3678.)

[1] عيسى قويدر العبادي: قصيدة الومضة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع377، دمشق، حزيران 2002، ص18.

[2] كياني حسين، مير قادري، سيد فضل الله: الومضة الشعرية وسماتها، مرجع سابق، ص8 .

[3] المرجع نفسه، ص 29.

وإن كانت المقطعات الشعرية سابقة لظهور القصائد الطويلة، إلا أنها سايرت مرحلة القصيدة العربية وتعايشت معها «إذ سرعان ما تعايش الشكلان / القصائد والمقطعات معا زمناً ليس قصيراً، وإن كانت كفة القصائد هي الأرجح. واستمر هذا الوفاق بين اللونين في العصر الجاهلي، وامتد إلى عصر صدر الإسلام والعصر الأموي، لتعود المقطعات للظهور من جديد في العصر العباسي استجابة لمتغيرات كثيرة تتصل ببنية المجتمع الفكرية والاجتماعية، وقد تزامنت عودتها مع ميل الشعراء...إلى الخروج عن أسر تقاليد القصيدة النموذج، إذ أكدت المقطعات حضورا مثيرا للاهتمام، تباينت الآراء في تقييمه».[1]

ومن هنا لا بد أن نميز بين أشكال القصائد المختلفة فالمقطّعات الشعرية شكل مختلف عن باقي الأشكال الأخرى، فإذا كان البيت الواحد يسمى بالبيت المفرد والبيتين من الشعر تسمى نتفة والسبع أبيات تسمى قصيدة فإنه المقطعات تراوحت بين البيتين والست أبيات في الغالب ذلك أن «النظرة القديمة للمقطعات ارتكزت على نقطتين رئيسيتين؛ أولهما: التمييز بين القصائد والمقطعات بحسب طول النص فقط، وهو ما حدا بهم إلى تقسيم الشعراء إلى مقصد ومقطع، أو مطيل ومقصر وثنتاهما: النظر إلى المقطعة بوصفها قطعة من قصيدة، بحيث يستطيع الشاعر المطيل أن تجرد من قصيدته بضعة أبيات. في مناسبة معينة تقتضي القصر لتصير مقطعة».[2]

ومن هنا كان لزاما علينا أن ننوه إلى الفروقات الموجودة بين المقطعات الشعرية والمقطوعات، ذلك أن المقطوعات عبارة عن« جزء يقتطع من قصيدة طويلة بمعنى أنه إذا اكتملت المقطوعة. فنيا فهي مقطعة من القطع بمعنى القصر، وإن لم تكتمل المقطوعة فنيا فهي قطعة أو

[1] عيسى قويدر العبادي: قصيدة الومضة، مرجع سابق، ص.19

[2] محمد عبد الـرزاق أحمد المكي: قيم العطاء المضموني والفني في مقطعات تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، ع40، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، أبريل 2005 ، ص8.

مقطوعة، من القطع بمعنى البتر».[1] الأمر الذي جعل «كثيرا من الأدباء يعقد مقارنة بين القصيدة والمقطعة أو بين الشاعر المقصد والشاعر المقطع، ويرى أن القصيدة لابد لها من طول النفس والقدرة على توليد المعاني، وتثقيف أساليبه، وتكميل معانيه، وإن ذلك الأفضل والأقدر ولا يصدر إلا من الشاعر الفحل. أما الذي يقصر نفسه عن توليد المعاني وابتكار الأساليب، ويضيف خياله و إبداعه، وينحصر شعره في أبيات معدودة فهذا المقطع».[2]

إن القصائد الجاهلية هي في أغلبها قصائد قصيرة ولدت ارتجالا والمقُطّعات أيضا «ولدت ارتجالا لأنها تنبع من انفعال وقتي بفكرة معينة يحاول الشاعر معالجتها تنفيساً عن نفسه، ومعنى ذلك أن الشعر الذي ينظم في مثل هذا الحال بعامة سيكون من نمط المقطّعات أو القصائد القصيرة».[3] ويكثر هذا الشكل «في شعر الصعاليك، فهم في منأى عن الكتابة و التدوين، وفي منأى عن الريث، يظلمهم العجل و الفزع، يقتطعون لقمة العيش الزهيد، بالثمن المزيد، فكل غارة يتلوها فقد نفس أو أنفس فالألم يعترضرهم، والرقب يؤرقهم».[4] ومن أمثلة ذلك نذكر ما جاء في أشعار "عروة بن الورد" في قوله:

أتهزأ مني أن سمنت، وأن تـــرى بجسمي مس الجوع والجوع جاهـد

لأني امرؤ عافي إنـــائي شِرْكـــة وأنت امرؤ عـافي إنائك واحـــــد

[1] عبد الحميد محمد بدران: المقطعات الشعرية أصولها وسماتها الفنية ، مجلة حوليات التراث، ع 11، جامعة مستغانم، 2011، ص53.

[2] مسعد بن عبد العطوي: المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، ط1، مكتبة التوبة، 1994، ص62.

[3] محمد أحمد الدسوقي: السمات الفنية لمقطعات الشعراء المجان في العصر العباسي الأول، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، العدد الحادي عشر، يناير 2017، ص22.

[4] مسعد بن عبد العطوي: المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مرجع سابق، ص123.

أقسم جســمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح المـاء والمــاء بـــارد[1]

وتلخص لنا هذه الأبيات الموجزة حياة الصعاليك في العصر الجاهلي بحيث تتجلى صرخات الجوع وقساوة الطبيعة والمروءة وغيرها من القضايا التي انحصرت في مقطعات شعرية محدودة الطول، إلا أن هذا اللون الشعري لم يكن حكرا على شعراء الصعاليك فحسب وإنما وجدت عندهم بكثرة نتيجة عدم استقرارهم ونبذ القبيلة لهم فاختاروا هذا اللون الشعري الموجز الذي يختصر قضايا عايشوها.

إن سبب ميل المقطعات إلى القصر قد يعود أيضا إلى انعدام وسائل التدوين ذلك أن «الرواة لا يمتلكون القدرة الكتابية، ولا عواملها المساعدة من أدوات قرطاسية وأيرعة، فلا ريب في اعتمادهم على الحافظة، وهذه لا تستوعب المطولات في الغالب، فيكون ميدان المقطعات أرحب، وأفسح، سيما في مراحل الشعر الأولى... ».[2] ومن هنا فإن الشعر العربي في أصله تأسس على القصر فرأى النقاد « أن الشعر الجاهلي قام على البيت الشعري ثم تكونت القصيدة، بل إن بعض النقاد يرى أن الأصل في الشعر الجاهلي القصيدة، وأن الأبيات والمقطعات بقايا قصائد ضاعت».[3] ولكن لا يمكننا أن نجزم بصحة هذا الرأي لأن المقطعات الشعرية هي قصائد مكتملة من حيث الشكل والمضمون حتى وإن تم اقتطاعها فإن ما حذف منها يكون شرحا وتعليلا وقولا مسهبا يمكن الاستغناء عنه. ذلك أن المقطّعات في أصلها هي شكل شعري مستقل وأن ما يقتطع من القصائد الطوال يطلق عليه بالمقطوعات لا المقطّعات.

[1] عروة بن الورد: ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، تح: أسماء أبو بكر محمّد، دار الكتب العمية، بيروت- لبنان، 1998، ص35.

[2] مسعد بن عبد العطوي: المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، مرجع سابق، ص 21-22.

[3] المرجع نفسه، ص7.

ويرى الباحثين أن المقطعات الشعرية تتكون من ثلاث سمات أساسية لا تكاد تخلو منها أي مقطعة شعرية وهي تقريبا نفس السمات التي تقوم عليها قصيدة الومضة والقصائد القصار عموما وهي: الوحدة – الارتجال – الحكمة.

أ–الوحدة: إن المقطعات الشعرية تقوم على موضوع واحد إذ يمكننا الكشف عنه من البيت الأول وتبقى باقي الأبيات بمثابة توضيح أو تعليل وشرح له «فالوحدة الموضوعية في بناء المقطعة من أهم الأسباب التي تؤدي إلى تماسك المقطعة وترابطها، وغالبا ما يؤدي هذا التماسك إلى إحداث نوع من التكثيف المعنوي، إذا يصبح البيت الأول في المقطعة هو المعبر الرئيسي عن معناها، ثم تأتي بقية أبيات المقطعة مفصلة للمعنى بعد إجماله في البيت الأول».[1] وهذه السمة من أهم السمات التي تقوم عليها قصيدة الومضة في شعرنا العربي المعاصر فهي تقوم على موضوع واحد، لكنه يتضح في آخر بيت من أبياتها أو يتجلى في الختام المدهش المفتوح، مما يزيد من جمالية النص الشعري ويفتحه على تأويلات متعددة، كما ساهم الموضوع الواحد في تحقيق الإيجاز حتى يركز الشاعر طاقته الشعرية في موضوع واحد لا يخرج عنه.

ب–الارتجال: إن الشعر الجاهلي في أغلبه يقوم على الارتجال، خاصة ما كان يقال في الأسواق الشعرية أو ما يقوله الشاعر عند حاجته وبالتالي تأتي أبياتها قليلة ومركزة، نتيجة السرعة في الرد فهي أبيات قليلة يقولها الشاعر في موقف معين دون تحضير مسبق فقد تأتي كرد سريع في منافسة شعرية، والأمر نفسه بالنسبة لقصيدة الومضة التي تلمع في ذهن الشاعر بسرعة البرق تحمل حالة شعرية متعالية تتطلب البوح العاجل.

[1] محمد أحمد محمد أحمد الدسوقي: السمات الفنية لمقطعات الشعراء المجان في العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص24.

ج–الحكمة: يحضر شرط الحكمة في بناء المقطّعات لأنها تشترط التركيز في معالجة موضوعها، وهو ما تتطلبه قصيدة الومضة ولكنها ليست شرط أساسي في بناءها مثلما هو الحال بالنسبة للمقطعات فقد تحضر في بعض الومضات و تغيب في ومضات أخرى.[1]

ومن هنا فالمقطعة الشعرية شكل ناضج ومكتمل يحيط بالفكرة ويعالجها بحيث « تتم معالجة فكرة ما معالجة موضوعية وأسلوبية وصورية وموسيقية، معالجة يشعر معها القارئ أو المستمع أن الشاعر في المقطعة قد استفرغ جهده، ووضع كل ما تمليه عليه آلته الشعرية،...ومن ثم يكون الاكتمال الفني مع القصر ملمحا أصيلا في تحديد المقطعة ».[2] والحال نفسه بالنسبة لقصيدة الومضة التي تأتي موجزة ومكثفة مثّقلة بالدلالات والمعاني.

تعد قصيدة الومضة من مستجدات الساحة الأدبية وعلى الرغم من التباعد الزمني بينها وبين المقطعات الأدبية، إلا أن التقارب الشكلي و المضموني واضح للعيان، فالمقطعة هي فيض من التركيب العقلي والعاطفي في لحظة موقوتة... تميل إلى الإيحاء والتكثيف، وتنأى عن التفصـيل والتحليل، والسرد، والتقرير وتقوم على دافع واحد يتمحور داخل الأبيات.[3] مما يجعلنا نتأكد من أن قصيدة الومضة تطور للمقطعات الشعرية أو هي المقطعات في قالب شعري جديد أضيفت عليه بعض التغييرات أملتها ظروف عديدة، وبالتالي لا يمكن ردها إلى "ضعف القدرة الشعرية وخمول القريحة."[4]

[1] عبد الحميد محمد بدران: المقطعات الشعرية أصولها وسماتها الفنية، مرجع سابق، ص55.

[2] المرجع نفسه، ص53.

[3] المرجع نفسه، ص59.

[4] أسماء صابر جاسم، عبد الله حسن جميل: ظاهرة المقطعات في شعر مجبر الدين ابن تميم، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج 14، ع8، أيلول 2007، ص374.

وإلى جـــانب التـشابه ما بين قصـيدة الومـضة والمقُـطـّعات الشـعرية نجـد أيضـا تقـاربا كبـــيرا بـين قصـيدة الومـضة وفـن التوقيعـات الأدبـية الـذي اشـتهر بقـوة في العـصر العبـــاسي، لذا سنـحاول التـعرف على فـن التوقيعـــات وعـــلاقته بقـصيدة الومضـــة.

5-3 فن التوقيعات الأدبية وعلاقته بقصيدة الومضة:

يعد فن التوقيعات الأدبية من أهم الفنون النثرية التي ازدهرت في العصر العباسي، فهي فن موجز شديد الاقتضاب يميل إلى القصر ويستعمل فيه الكلام البليغ الذي يصدر عن علية القوم الذين تميزوا بمقدرة فنية وأدبية فـــذة فقـــد «انطلقت التوقيعات العربية بدءا لتكون فن العلية من الناس، إذ اقتصرت في بداية الأمر على الخلفاء والأمراء، ومنها بدأت تتسع شيئا فشيئا فعهد بها الخلفاء والأمراء إلى الكُتاب، بعد أن اتسعت الدولة، وزادت أعمالها، ...فأوكلوا من ينوب عنهم في هذه المهمة، مع الأخذ بعين الاعتبار حرصهم على اختيار الأكفاء من الكتاب ».[1] فهذا الفن البليغ لا يصدر إلا من الأشراف والأعيان « فجميعهم من أصحاب السلطان والملك، فهم إما خلفاء، أو أمراء أو وزراء أو وجهاء وأناس معتبرون وليسوا عـــاديين، فأدب التوقيعات أدب رسمي وليس أدبا شعبيا ».[2] لذا، فإن أدب التوقيعات لم يكن أدب العوام بل هو أدب خاص ورسمي ذلك أن شؤون السلطة كان يديرها البلغاء والحكماء.

ويمكننا القول إن التوقيعات الأدبية هي « تلك التعبيرات الموجزة التي كان يكتبها الخليفة أو الملك أو الأمير أو السلطان أو الوزير تعليقا على كتاب أو رقعة و يذيلون بها الخطابات الرسمية...كما تمثل التوقيعات مرحلة من مراحل النضج الأدبي والبلاغي للعرب،... لا يمارسه إلا

[1] أميرة عبد المولى حمد لحراحشة: أدب التوقيعات في العصر العباسي (132 هـ/752م-400هـ/1020م)، رسالة ماجيستر،كلية الآداب والعلوم، قسم اللغة العربية، جامعة آل البيت، 2004، ص26.

[2] سليمان مختار: أدب التوقيعات، مجلة شمالجنوب، ع8، جامعة مصراته، ديسمبر 2016، ص37.

البلغاء وأصحاب القدرة على إدارة الكلام ».[1] فأغلب الأقوال العربية القديمة كانت تأتي على شكل نص مختصر يحظى ببناء لغوي جذاب « فالعبارة القصيرة الدّالة نثيرة بيانية قائمة على الإيجاز اللغوي والعمق الدلالي،... لا تصدر إلا عن أولي الألباب من ذوي الخبرة والفطنة في إدارة الفكر وتصريف المعرفة، فيتشكل بناؤها الفني وفق غرضها ».[2]

ولقد كان لهذا الشكل الأدبي صـــدى كبير ممـــا أدى إلى ذيوعه وانتشاره بين الأقطار والأمصار فقد «كان رعايا الدولة...كثيرا ما يتعرضون لأشكـــال الظلم والاضطهاد، والاعتـــــداء والتسلط ونوائب الدهر ومصائبه، فيلجأون إلى من يمثل السلـــطة، من خليفة أو أمير أو وزير يشكون إليه أمرهم، ويعرضون عليهم مطالبـــهم، ويتوسلون إليهم لقضاء حوائـــجهم، فيبعثون بالرقاع والقصص إلى أولي الأمر منهم، وينتظـــرون توقيعه بكـــل تلهف، أمـــلا بقضاء الحاجة، وتوقا إلى الإنصاف و العدل ».[3] فظهور التوقيعات جاء كرد على المشاكل والنزاعات التي ترفع إلى الحكام وتضمنت حكم ومواعظ وأحديث نبوية وأقوال مبتكرة بليغة ومؤثرة.

وأما من الناحية الشكلية فقد «كانت التوقيعات قصيرة موجزة في عمومها فكذلك كانت فقراتها وجملها، إذ الجمل القصيرة أكثر خدمة للغرض، وهو نقل الأفكار للسامعين بعبارات موجزة تفهم بسرعة ويسر وسهولة، كما كانوا يهدفون إلى مراعاة الموسيقى اللفظية التي لا تتوافر إلا في الجمل المحكمة الأداء والمتوازنة، فهي التي تشـد النفـوس وتخـلق فيهـا أثر الانفعـال أكـثر من

[1] عبد الكريم حسين رعدان: فن التوقيعات في الأدب العـربي، مجـلة الدراســـات الاجتماعية، ع34، كليـة التربية سقطـــرى، جـامعة حضرموت، يناير – يونيو 2012، ص229.

[2] راشد عيسى: توهج البنية في التوقيعة الأدبية المعاصرة " تناص لسهى نعجة أنموذجا، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية الأميرة عالية الجامعية، الأردن – عمان، 2015، ص4.

[3] أميرة عبد المولى حمد لحراحشة أميرة: أدب التوقيعات في العصر العباسي، مرجع سابق، ص15.

غـيرها».[1] فقد غلب على هذا الفن الموسيقى الناتجة عن الإيقاع والنغم لكثرة السجع الموجود فيها والذي يجذب بدوره السامعين ويؤثر فيهم.

أما الميل إلى الإيجاز عند الموقعين فقد كان بسبب «ضيق مكان التوقيع فإن التوقيع لا يكون غالبا في ورقة مستقلة وإنما يكون في الرسالة التي وصلت إلى الخليفة ويقوم الخليفة بالرد على أي مكان فارغ في الورقة وهي مساحة لا تكفي للإطناب في الكلام ».[2] وبهذا يعد التوقيع « مظهراً من مظاهر البلاغة إذ يستطيع الموقع أداء المعنى الوفير باللفظ القليل، وصاحب التوقيعات، والغالب هو من أولياء الأمر في السلطة لا يتسع وقته للإجابة على الرقاع التي ترد إليه بكلام طويل، لذلك يعمد إلى إجابات موجزة يكون فيها الجواب المركز، وقد كان الموقع يلجأ إلى الإيضاءات السريعة التي تتحقق في الإيجاز ».[3]

وإذا ما عدنا إلى تاريخ ظهور التوقيعات فإننا نجد أنها ترجع إلى نهاية العصر الإسلامي إذ « لم تكن معروفة عند العرب في الجاهلية... فالتوقيعات فن مرتبط بالكتابة وسهولتها وهو أمر لم يكن متاحا...، كما أن الفنون الأدبية عند الجاهليين كانت فنونا شفهية ولم تكن كتابية. ومع مجئ الإسلام لم تظهر التوقيعات في بدايات هذا العصر لأسباب منها أن الإسلام كان في بداياته ولم يكن هناك ولايات واسعة ومترامية الأطراف كما لم تكن الكتابة منتشرة في بدايات هذا العصر ».[4]

فالتوقيعات فن أدبي متحضر مرتبط بظهور وسائل الكتابة والتدوين فاللغة هذبها الإسلام وأسقط منها حوشي اللفظ خاصة وأنها تصدر عن الخلفاء والصحابة المعروفين ببلاغتهم وفصاحتهم

[1] سليمان مختار: أدب التوقيعات، مرجع سابق، ص.40

[2] عاصم حمدي، أحمد عبد الغني: فن التوقيعات عند الخلفاء الأمويين، مجلة بلقصير، جامعة المعهد الجامعي للتكنولوجيا، جوان 2017، ص158.

[3] أميرة عبد المولى حمد لحراحشة أميرة: أدب التوقيعات في العصر العباسي، مرجع سابق، ص107.

[4] عاصم حمدي، أحمد عبد الغني: فن التوقيعات عند الخلفاء الأمويين، مرجع سابق، ص157.

واشتهارهم بالعدل والسير على خطى الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم، فقد بدأت التوقيعات منذ زمن "أبي بكر الصديق" واختلطت بأقوال الخلفاء رضي الله عنهم ومع انتشار العدل وقلة المظالم لم تكن من حاجة إلى رفع المظالم والشكاوي ثم جاءت الدولة الأموية استمر التوقيع مع معاوية في العصر الأموي الذي عنى بتنظيم شؤون الدولة. فنمى فكرة الديوان و أسندها إلى مروان بن الحكم ثم انتشرت الدواوين وازدهرت في العصر الأموي و العباسي بسبب اتساع رقعة الدولة و فكانت الحاجة إلى الردود السريعة لحل مشكلات.[1]

ومن هنا خرجت فكرة هذا الفن إلى النور وبدأ يمارسها الأدباء ولم تعد حكرا «على الخليفة، كما هو الحال في العصر الأموي، بل أخذت أقلام جديدة تشارك في هذه الحركة، منهم الأمراء والولاة والقادة والكتاب، فضلا عن الخلفاء، يدل على ذلك ما خلفه الأمويون من هذه الطائفة من التوقيعات العربية التي تشير إلى تطور ملموس داخل هذا اللون التعبيري في هذا العصر، ديوان التوقيع، وقد كان تأسيس هذا الديوان على يد البرامكة في خلافة الرشيد إيذانا بازدهار حركة التوقيعات العربية ».[2]

ويعد العصر العباسي هو العصر الذهبي كما أطلق عليه النقاد حيث تطورت فيه الفنون «بسبب عوامل و بواعث حضارية وسياسية و اقتصادية واجتماعية، مما جعل منه لونا تعبيريا مهما من ألوان النثر العباسي، كما شهدت التوقيعات في هذا العصر غنى وثراء في المادة، وتنوعا وتلونا في الأساليب، أحلت هذا الفن منزلة عالية، وجعلت له مضامينه الخاصة، وفنياته المميزة له عن غيره ».[3]

وقد كثرت التوقيعات على يد الخلفاء العباسيين «كالسفاح والمنصور والمهدي والرشيد والوزراء "كجعفر بن يحى البرمكي" الذي يعد من أبرع من أثرت عنه التوقيعات. ومما أثر من توقيعات

[1] أميرة عبد المولى حمد لحراحشة أميرة: أدب التوقيعات في العصر العباسي، مرجع سابق، ص60-59.

[2] المرجع نفسه، ص1.

[3] المرجع نفسه، ص3.

بليغة توقيع الفضل بن سهل على قصة مظلوم:"كفى بالله للمظلوم ناصرا"..."ووقع الرشيد إلى عامله في خراسان: "داو جرحك لا يتسع." ووقع جعفر البرمكي في كتاب جاءه في شكوى بعض عماله " لقد كثر شاكوك، وقل شاكروك، فإما اعتدلت وإما اعتزلت ».[1] كما نذكر أيضا « توقيع المنصور على شكوى لأهل الكوفة من عاملهم "كما تكونون يؤمر عليكم"... وتوقيع المأمون على قصة متظلم "ليس بين الحق والباطل قرابة"».[2]

فقد استفحل هذا الفن في العصر العباسي حيث حلت التوقيعات «محل الخطابة في كثير من شؤون الدولة وقضاياها، و أصبح الكاتب البليغ مطلبا من مطالب الدولة تحرص عليه وتبحث عنه، لتسند إليه عمل تحرير المكاتبات، وتخيير الرسائل في دواوينها التي تعددت نتيجة لاستبحارها، واتساع نطاقها، وكثرة ما يجنى من الخراج من الولايات الإسلامية الكثيرة المتباعدة، وأصبح لا يحظى بالوزارة إلا ذوو الأقلام السيالة من الكتاب والبلغاء ».[3]

ونظرا لخصوصية هذا الفن وحساسيته لم يكن يؤكل إلا لمن كان ملما بعلوم اللغة العربية عامة وبفنون البلاغة بخاصة، لكي يحسن اختيار أوجز العبارات لفظا وأوفرها معنى، وأنسبها للرقاع... وأن يكون فصيح اللسان يقرأ التظلمات على الخليفة بصوت رنان ولسان فصيح وأن يكون أمينا حسن الخلق ومن علية القوم ذي نسب رفيع لأنه يجالس الأشراف والعظماء ويحفظ أسرارهم.[4]

---

[1] وزارة التربية والتعليم: الأدب العربي للصف الثاني ثانوي الفصل الدراسي الأول، مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، 2007-2008م، ص.73

[2] شوقي ضيف: العصر العباسي الأول: تاريخ الأدب العربي، ط8، دار المعارف- القاهرة، ص489.

[3] حمد بن ناصر الدخيل: فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وقفية الأمير خالد للفكر القرآني، دت، ص14.

[4] عبد الرحمان بن أحمد الإمام: تطوير التوقيعات الأدبية وأسلمتها في عصر العولمة، المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية، المجلس الدولي للغة العربية، دت، ص196.

لقد أكد العديد من الباحثين على وجود تشابه كبير بين فن التوقيعات الأدبية وبين قصيدة الومضة وذلك من خلال اشتراكهما في سمات عديدة أهمها:

أ–الإيجاز: استند فن التوقيع على الإيجاز حتى اشتهر به وأصبح يعرف بأنه «ضربا من ضروب الكلام الموجز، فالإيجاز جوهر التوقيع وأهم خصائصه، فإذا طال التوقيع فقد أهم مميزاته الأسلوبية فالتوقيعات تعتمد الوجازة في التعبير، وهذا هو الأصل ».[1] فالميل إلى الاقتصاد في القول واستعمال اللفظ البليغ الموحي الدال على المعنى بأدنى عدد من الكلمات والأمر نفسه بالنسبة لقصيدة الومضة التي تومض في أبيات محدودة وقليلة. لذا يمكننا أن نعتبر أن الإيجاز هو الرابط الأساسي بين كلا النوعين، فقصيدة الومضة العربية من أكثر الألوان الأدبية المعاصرة الموجزة والمفتوحة على القراءات الخصبة المتعددة فالإيجاز هو العنصر المشترك بينهما من ناحية الشكل.

ب–الصنعة: وتكثر الصنعة اللفظية في التوقيعات الأدبية خاصة التوقيعات العباسية التي كتبها الأدباء والبلغاء حيث «شاعت فيها المحسنات البديعية، وبخاصة السجع والجناس، فضلا عن الطباق والمقابلة والموازنة... ولابد لهذه المحسنات أن تجري مجرى الطبع، وأن تصيب لبّ المعنى، من غير تكلف».[2] وإن كانت الصنعة مهمة في بناء فن التوقيع، وهو ما لا يشترط في قصيدة الومضة وإن كانت تبنى على الانزياحات اللغوية واللغة الشعرية المتعالية.

ج–الاقتباس والتضمين: ويحضر التضمين بقوة في هذا الفن على اعتبار أن رواد هذا الفن من الخلفاء الحافظين لكتاب الله و الروات لأحاديث نبيه صلى الله عليه وسلم لذا فإنهم يلجأون إلى « الاقتباس الصريح من آيات القرآن أو بالتضمين، ومن اللافت أن هذه الاقتباسات كثيرة، فقد اعتمد الموقعون النص القرآني في كثير من توقيعاتهم، لما يختزله من طاقـــات تعبيرية وإيجابية ربما لا يجدها في

[1] أميرة عبد المولى حمد الحراحشة: أدب التوقيعات في العصر العباسي، مرجع سابق، ص105.

[2] المرجع نفسه، ص113.

غير من النصــوص ».[1] وهذه السمة تشترك فيها مع قصيدة الومضة لكنها ليست شرطا ضروريا فقد تحضر الاقتباسات في بعض قصائد الومضة وتغيب في قصائد أخرى، أو تستبدلها بشرط الحكمة الذي لا يكاد يفارق التوقيعات العربية.

وبعد عرض كل من قصيدة الومضة وفن التوقيعة وما تتوافران عليه من سمات بارزة نلاحظ أن كليهما «يعتمد الإيجاز والقصر اللتين ينتج عنهما وحدة الفكرة أو الموضوع، فلا مجال لتنوع الأفكار والموضوعات، ومن جهة أخرى نجد الاختلاف بينهما بين عنصر الاستقلال، فالومضة مستقلة بذاتها، تعتمد على موضوع معين قد تكون نتيجة انفعال الشاعرية،...كما أن التوقيعات ليس شرطا بها هذا البريق الذي يلمع في الومضة نتيجة اكتمال فكرتها في النهاية ».[2] وعلى الرغم من التداخل الحاصل بينهما، إلا أن قصيدة الومضة تأتي نتيجة حالة إبداعية شعرية أو موقف يحضر في لحظة يومض كالبرق في حين أن فن التوقيعات يأتي لفض النزاعات والفصل بين الحق والباطل وتكون على شكل كلام موجز وبليغ.

ومن هنا فالتقارب بين فن التوقيعات و قصيدة الومضة لا يلغي وجود نقاط اختلاف ولو كانت طفيفة ففن التوقيعات يختلف «عن الومضة من جهة أن التوقيع يندرج في سياق يتمثل في التواصل بين المرسل والمرسل إليه وموضع الرسالة، أما الومضة فلا ترتبط بمكونات سياقية إلى أن يفك المتلقي الجانب الفني...».[3] وعلى أهمية فن التوقيع إلا أنه تغير بسبب تطور الزمن واختلاف نمط الحياة فأصبح للشكاوي جهات مخصوصة لفض النزاعات حيث توسعت التوقيعات «في عصرنا هذا

[1] المرجع السابق، أميرة عبد المولى حمد الحراحشة: أدب التوقيعات في العصر العباسي، ص117.

[2] مروة فوزي محمد مرسي: الومضة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص150.

[3] سمر الديوب: النص والنص المضاد: قصيدة الومضة أنموذجا، مرجع سابق، ص94.

لتصل إلى محطتها الأخيرة لتدل على تعليقات المسؤولين على القضايا المعروضة عليهم، أو الختم الرسمي للجهة ».[1]

ولقد أخذت التوقيعات في الاختفاء تدريجيا في العصر الحديث « واستبدلت بالبرقيات، ثم بخدمات البريد، ثم بتعليقات المسؤولين وتأشيراتهم بكلمات وجيزة بليغة كانت أم ساذجة عقب القضايا المعروضة عليهم من قبل المسؤول نفسه أو أمين سره أحيانا ».[2]

لقد تطور فن التوقيعات اليوم بفضل وسائل العولمة مما جعله أبعد عن قصيدة الومضة التي تقوم على الانفعال واللغة الشعرية والختام المدهش وهو مالا يشترط في التوقيعات العباسية التي كتبت بلغة نثرية في معظمها وإن استفادت الومضة من فن التوقيعات، إلا أنها اختارت لنفسها أسلوبا مختلفا ونمطا مغايرا.

5-4 علاقة قصيدة الومضة بالقصيدة القصيرة:

إن مصطلح القصيدة القصيرة من أكثر المصطلحات التي استعملها النقاد للدلالة على قصيدة الومضة لما لهما من تشابه وتقارب، ذلك أن القصيدة العربية الحديثة اتخذت لنفسها سمات محددة تتجاوز فيها الأطر التقليدية للقصيدة العربية، فكان القصر والتكثيف أهم سماتها، وعلى اعتبار أن هذين الشكلين من آخر إفرازات الحداثة الشعرية العربية، فإننا نلمس وجود علاقة بينهما تتجسد في أن كلا منهما «مقطوعة شعرية تعتمد على أقل ما يمكن من الملفوظات والعاطفة والموقف الشعري وتسعى إلى التكثيف والاختزال ».[3] فهما يشتركان في العديد من السمات أهمها الإيجاز الذي راهنت عليه القصيدة العربية منذ نشأتها واشتدت الحاجة إليه منذ بداية العصر الحديث لأسباب «تكمن في

[1] عبد الرحمان بن أحمد الإمام: تطوير التوقيعات الأدبية وأسلمتها في عصر العولمة، مرجع سابق، ص198.

[2] المرجع نفسه، ص198.

[3] حسين كياني، سيد فضل الله، مير قادري: الومضة الشعرية وسماتها، مرجع سابق، ص23.

أن الواقع العربي قد تشبع إلى حد التخمة بالمفارقات اليومية الساخرة في مجالات الحياة المختلفة، لا سيما السياسية والاجتماعية، مما جعل العديد من الشعراء ...يلتفون نحو كتابة القصيدة القصيرة لأنها توفر لهم الفرصة لرصد الواقع بمفارقته المختلفة ».[1]

لاقت القصيدة القصيرة قبولا وترحيبا على الساحة الأدبية خاصة أن الذائقة الأدبية اليوم أصبحت أكثر ميلا إلى القصر فتزايدت الكتابات الشعرية فيها وفق هذا النمط القصير وأبدع فيها العديد من الشعراء إلى أن توصلوا إلى قصيدة الومضة التي تعد « أحد أهم الأشكال الشعرية الحرة التي تستجيب بمرونة... من خلال جدية بنائها المميز، وذلك بفضل ما يشترطه ذلك البناء من ضرورة توافر عناصر رئيسية أهمها التكثيف والإيجاز، وفي العناصر البنائية الأخرى كالصورة مثلا، مع الحفاظ في الوقت نفسه على سمة العمق في الدلالة، لأن ما يتجلى من بساطتها البنائية ظاهريا يتسم بالمخادعة لحظة يدرك المتلقي صعوبة استكناه دلالات العلاقات الشعرية المعقدة بين مفرداتها اللغوية محدودة العدد».[2] والملاحظ على هذا التعريف الذي يطلق فيه على قصيدة الومضة بالقصيدة القصيرة مما يجعلنا نجزم أن كل قصيدة ومضة هي قصيدة قصيرة وليست كل قصيدة قصيرة قصيدة ومضة بالضرورة.

وتعتبر قصيدة الومضة اليوم أكثر الأشكال الشعرية التي استطاعت رصد المعنى في أبيات محدودة الطول خاصة أنها آخر شكل شعري حداثي استقر على الساحة الإبداعية الأمر الذي « يجعل من رسالة الشاعر موجزة ومؤثرة في آن واحد. وقد تدهش القارئ أيضا؛ لأنها تتطلب منه دائما إعادة التفكير فيها. إذ أن القارئ يتعامل مع القصيدة الطويلة تدريجيا. ويبني توقعاته من خلال التقدم زمنيا في القراءة. لكنه في القصيدة لا يلعب زمن القراءة دورا أساسيا فيها. لذلك تكون إعادة

[1] أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغيني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ع2، جامعة الموصل، 2005، ص162.

[2] المرجع نفسه، ص162.

القراءة أو التفكير مليا سمة بارزة ».[1] فهي تتطلب من القارئ إعمال العقل واليقظة حتى يصل إلى المعاني الخفية.

ثم إن الملاحظ لمصطلحي القصيدة الومضة والقصيدة القصيرة يبدو له أن الرابط بينهما من خلال التسمية هو القصر أو أن ميلهما إلى الاختصار في استعمال المفردات يفرض على الشاعر تبسيط فكرته وحذف الحشو حتى تصل إلى ذهن القارئ بسهولة، لكن هذا الاعتقاد غير سليم فليس من الضروري أن يكون الموقف العاطفي أو اللحظة الشعورية على قدر كبير من البساطة لتشكيل القصيدة القصيرة، بل على العكس من ذلك، فأحيانا تكون اللحظة الشعورية معقدة جدا، بحيث إن شدة تعقيدها تقلص من عدد الكلمات المناسبة التي يمكن أن تعبر عنها شعريا، ولذا يلجأ الشاعر إلى الاستعانة بشكل القصيدة القصيرة، ففي أحيانا كثيرة تطرح القصيدة القصيرة نفسها بوصفها تعبيرا نهائيا عن حالات ومواقف أخذت وقتا طويلا من الاختمار قبل أن تظهر بشكل قصيدة قصيرة.[2] ومن بين القصائد القصيرة نذكر قصيدة بعنوان "أيها الموغل في دمي" لـ" جهاد المثناني " تقول فيها:

أيّها الموغِلُ في دمِي

ضعْ على ضفّةِ اللّيلِ قصائدكَ

وانثُر ما تبقّى من ولَهي

على خاصرةِ الأقحوان

هذي مرْآتي تحتفِي بوجهكَ

بتقاسيمِ الماءِ الُمنذلِقِ على دفاتري

[1] حسين حمزة: جماليات الخطاب الشعري وآلياته في شعر سالم جبران، مجلة أبحاث في اللغة العربية والأدب والفكر، ع6، 2012، ص59.

[2] أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغيني، مرجع سابق، ص175.

بانزياحِ الغيْمِ

عندَ انفراطِ المكانْ

أيّها الموغِلُ في دمِي

كم من العُمرِ تبّقى

كيْ تعبُرَ الرّيحُ خطانَا [1]

تحضر في هذه القصيدة اللغة الشعرية بقوة حيث عمدت الشاعرة "جهاد المثناني" إلى اختيار القصيدة القصيرة لتعبر عما يختلجها من مشاعر الحب والهيام، بدءا بعنوان القصيدة "أيها الموغل في دمي" وكذا في قولها: ولهي –خطانا – الأقحوان. وما يوحي به اللون الأقحوان من دلالات الحب. فلقد عمل التكثيف اللغوي على ضغط المشاعر التي تفيض بها القصيدة في عدد محدود من الكلمات.

وفي قصيدة أخرى لـ "أمينة الدياج" بعنوان "لو عرفتُ" تقول:

لو عرفتُ

لو عرفتُ

الطريق إليكَ

لمشيتُ حافية القدمين،

على زورق الهوى

يوصلني إليك..

[1] جهاد المثناني: ولاذ الماء بالغرق، ط1، دار المبدعين للنشر والتوزيع، تونس، 2017، ص53.

وإن وصلت

سألغي كلّ مواسيم البكاء

...

وأعود لمنفاي

كالناي

كالنعش المجهول

دفنه الصمت

على أطلال الكبرياء !

لو أفلحتُ في الوصول إليك

لهجرت كلّ المعابد

واستوطنت مجازك المعبّد

بالخزامى

وعنبك المتدلّي

على مفاتن الزمان ! [1]

اختارت الشاعرة "أمينة الدياج" القصيدة القصيرة لتعبر من خلالها عن مشاعرها حيث أبدت رغبتها في تقديم كل المبادرات و التخلي عن كل مبدأ أو عقيدة من شأنها أن تبعد بينها وبين

[1] أمينة الدياج: دموع السراب، نيوزيس، منشورات فرنسا، 2015، ص64- 65.

من تحب ولقد استحضرت كل ذلك بلغة تعج تكثيفا وانزياحا وذلك بلغة شعرية تكثر فيها الانزياحات، تراه أيسر سبيل لولوج عوالم العشق والفضاء المنشود، فكانت الصورة الشعرية سبيلا سلكته الشاعرة ويتحقق ذلك من خلال ملفوظ "الناي" الذي يطرب له الفؤاد تارة ويبكي لشجنه تارة أخرى، لتتضح حقيقة التقارب ما بين بنائين متباعدين ناي/ نعش. وعلى الرغم من قصر هذا النص الشعري الحر، إلا أنه يحضر فيه التشبيه في قولها:كالناي، كالنعش... والتكرار أيضا في قولها: لو عرفتك. وذلك نتيجة الإفاضة في وصف المشاعر التي تشعر بها وهذا الإسهاب لانجده في قصيدة الومضة لأن الشاعر ينتقي ما يخدم فكرته بأقل عدد من المفردات.

فالمتطلع على هذه النماذج الشعرية يجد حضور قوي للغة الشعرية التي « تسعى إلى أن تكون مكتملة المعنى ذات دلالة معبرة بما تملكه من تداخل التقنيات، واختزال البنية اللغوية؛ لتكتنز بالمعنى، وتتدفق بالرؤى،...وهكذا فإن شعرية القصيدة القصيرة تنطلق من سعي الشاعر لتضعيف الطاقة الأدائية لها من خلال تعالقه مع امتدادات دلالية وإشارات رمزية قادرة على مضاعفة وظائف اللغة التركيبية ومنحها دلالات جديدة ».[1] وهذه كلها ركائز أساسية تنبني عليها قصيدة الومضة، إلا أن القصيدة الومضة قصيدة موغلة في القصر والتكثيف الفني القائم على إدهاش المتلقي.

ومن هنا فعلى الرغم من التقارب الزمني والشكلي بين قصيدة الومضة والقصيدة القصيرة إلا أننا نجد نقاط اختلاف بينهما لأنهما شكلان شعريان مختلفان وليست مجرد تسميات مختلفة لنفس الشكل، فالقصيدة القصيرة وإن جنحت إلى القصر فإن القصر فيها يكون نسبيا يتراوح عادة بين الصفحة والصفحتين خلافا لقصيدة الومضة التي تعد قصيدة قصيرة جدا « لا تتجاوز في العادة عدّة كلمات. أو أسطر قليلة. تتميز عادة بوحدة الموضوع. وبكثافتها العالية التي تستلزم منها الاقتصاد الشديد في استعمال حروف العطف. والمفردات الكمالية التي لا تخدم جوهر الموضوع. وتخلو هذه

[1] عماد عبد الوهاب خليل الضمور: جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور في ديوان (وطن...وحجر..وحمام) نموذجا، مرجع سابق، ص43.

القصيدة بطبيعة الحال من الحشو والتطريز والمحسنات البديعية الأخرى. أما القصيدة القصيرة فليس هناك اتفاق على حجم معين لها. فقد تكون صفحة أو اثنين أو أكثر. وتعتمد في الغالب على أكثر من بؤرة موضوعية. والصورة الشعرية فيها مبثوثة وموزعة على امتداد النص ».[1] كما أن اللغة الشعرية في القصيدة القصيرة أكثر وضوحا على عكس اللغة في قصيدة الومضة التي تكون مكثفة وموغلة في العمق والتعقيد.

ويمكننا حصر الاختلافات الموجودة بين قصيدة الومضة والقصيدة القصيرة في الفكرة والشكل واللغة. ذلك أن الفكرة الشعرية مسيطرة على الومضة وتحقق الدهشة والكثافة الشعرية وهذه الدهشة قد تغيب في القصيدة القصيرة لكنها ركن أساسي في قصيدة الومضة، أما القصيدة القصيرة فتقع تحت هيمنة السرد النثري والذي يغيب أحيانا في قصيدة الومضة.كما أن شكل الومضة وتوزيع النص وعلامات الترقيم والبناء البصري إحدى سماتها الأساسية وهي توحي بمعان وإيحاءات جديدة بيد أن القصيدة القصيرة لا يوحي الشكل فيها بمعان جديدة. ويبقى الفارق الرئيسي بين الومضة والقصيدة القصيرة هو اللغة الموظفة.[2]

ومن خلال ما تقدم يمكننا القول أن كل من قصيدة الومضة والقصيدة القصيرة يشتركان في بعض السمات ويختلفان في سمات أخرى فعلى الرغم من التقارب بينهما، إلا أنهما في الواقع مختلفان وإن انطلقا من نقطة واحدة وهي القصر إلا أنهما رسما مسارا مختلفا، لأن قصيدة الومضة تقوم بالأساس على السرعة والإدهاش بالإضافة إلى عنصر المفارقة والموضوع الواحد الذي يفهم من خلال القراءات النقدية الواعية والمتعددة وهي سمات قد تغيب في القصيدة القصيرة أو تحضر متفرقة.

[1] أديب حسن محمد: ماهي قصيدة الومضة ؟؟ 2005/08/08

http: www.ahewar.org/debat/ show/art/asp ? aid=42699

[2] حسين كياني، سيد فضل الله، مير قادري: الومضة الشعرية وسماتها، مرجع سابق، ص23.

5-5 علاقة قصيدة الومضة بالقصة القصيرة جدا:

تقترب قصيدة الومضة من القصة القصيرة جدا في العديد من السمات على اعتبار أن الفنون الأدبية المعاصرة تبنى وفق خصائص مشتركة في كل الأجناس الأدبية، لكن بدرجات متفاوتة الحضور من جنس أدبي لآخر؛ مما جعلنا نبحث عن مرجعيات قصيدة الومضة في الفنون المتاخمة لها، ولعلّ القصة القصيرة جدا من أكثر الأشكال الأدبية القريبة منها، ذلك أن الرابط المشترك والأهم بينهما هو الإيجاز وهو الذي يتجلى بقوة منذ التسمية فقد أطلق على القصة القصيرة جدا تسميات عديدة من قبل «قصة الصورة، وقصة اللقطة، وقصة اللوحة، وقصة الومضة flashfiction والقصة القصيرة جدا، التي كتب لها في النهاية الذيوع والانتشار ».[1] وهي تقريبا نفس المسميات التي أطلقت على قصيدة الومضة —كما رأينا سابقا-.

ومن هنا فقد تعددت تسميات القصة القصيرة جدا و تضاربت بين النقاد شأنها في ذلك شأن قصيدة الومضة، حيث رجح الدكتور "صالح هويدي" أهم الباحثين في فن القصة القصيرة جدا « مصطلح (السرد الوامض) » .[2] وقد ألف في ذلك كتاب نقدي بعنوان "السرد الوامض" يتحدث فيه عن تاريخ هذا الفن و أصوله وعلى الرغم من تعدد المسميات، إلا أننا نرى أن مصطلح القصة القصيرة جدا الذي استقر لدى الكثير وعرف به هذا الفن أنسبهم « لأنه يعبر عن المقصود بدقة، حيث أنه يركز على ملمحين أساسين هما: قصر الحجم والعناصر القصصية. فإن القصة القصيرة جدا الجيدة تقترب من أن تكون ومضة نثرية، بشرط أن تحمل خصائص السرد وعناصره الأساسية المكونة له من شخصيات وأحداث وزمان ومكان، لكنها تختلف في

[1] صالح هويدي: السَّرْدُ الوَامِضُ مقاربة في نقد النقد، مجلة الرافد، ع139، دار الثقافة، الشارقة، إبريل 2017، ص55.

[2] المرجع نفسه، ص82.

طـريقة تقـديم الحـدث، فلا مجــال لها أن تعتمد على الحوار والمونولوج التي تعتـمد عليه القـصة الطويلة ».[1]

كما أطلق مصطلح السرد القصير على هذا الفن لكن هذا الاسم من شأنه أن يحدث خلط بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا فمن «الخطأ عدّ ظهور القصة القصيرة جدا تطويرا للقصة القصيرة؛ وذلك لأن هذا الافتراض يؤدي إلى القول بانتفاء الحاجة إلى القصة القصيرة، مادام الفن الجديد قد بزغ على أنقاض الفن السابق، وبدا متجاوزا له فنيا، ولكن واقع الشكل القصصي أنه لا يزال في طور الاستقرار، بحكم عدم استقراره واختلاط بنيته ومكوناته، واختلاف نقاده ومنظريه في رؤيتهم له، ولعناصره وأركانه وسماته؛ نوعا وحجما ورقيا، إذ لا يزال كم من نماذجه التي يستشهد بها نقاده، مما تختلط فيه القصة القصيرة، والخاطرة، وقصيدة النثر ».[2] والخلط بينه وبين قصيدة الومضة أيضا، ذلك أنهما يشتركان في خصائص عديدة نذكر منها «وحدة الموضوع، والمفارقة التي تأتي في نهاية الومضة بمثابة البريق الذي يلمع في ذهن المتلقي، ونجد ذلك متمثلا في لحظة تنوير التي تأتي في نهاية القصة القصيرة جدا فتنير لمتلقيها مقصدها ومعناها، والتكثيف الشديد خصيصة ثالثة مشتركة فترى الومضة تعتمد عليه والذي يجعل بدوره الكلمات تحمل العديد من الدلالات، وكذلك القصة القصيرة جدا تعتمد على الإيجاز الشديد والقصر الكمي للكلمات والتي تحمل طاقات دلالية وإيحائية بداخلها ».[3]

إذن فوحدة الموضوع والإيجاز والتكثيف هي عناصر ثابتة ومشتركة بينهما أما باقي العناصر فيختلف فيهم النقاد، خاصة اللغة الشعرية التي تضيف للقصة القصيرة جدا ولكنها ليست شرط ضروري في بنائها لأن مسارها الأساسي هو السرد.

---

[1] مروة فوزي محمد مرسي: الومضة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 144.

[2] صالح هويدي: السَّرْدُ الوَامِضُ مقاربة في نقد النقد، مرجع سابق، ص19.

[3] مروة فوزي محمد مرسي: الومضة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص145.

وعلى اعتبار أننا نتحدث عن فنون أدبية معاصرة وجديدة فإن تباين الباحثين في ضبط أركانها وتقنياتها أمر لا غبار عليه، خاصة في حقل الدراسات الإنسانية والنقدية، لذا فقد حدد الباحثين بعض الأركان المميزة للقصة القصيرة جدا لا تكاد تتجاوز وهي:

1-القصصية

2-التكثيف

3-حتى المفارقة لا تبدو ركنا مشتركا بين الباحثين.[1]

ومن بين نماذج القصة القصيرة جدا نشير إلى نموذج بعنوان "انعكاس" لعدنان لكناوي يقول فيها: « تسمّر نظرها في تلك المرآة، تجمع البخار فيها، تنهدت بصوت خلخل أبعاد الزمن الغابر... تلاشى الظل، فتجلى اللون الأحمر».[2]

يرصد لنا المؤلف في هذا النموذج موضوع واحد في مكان واحد وهو امرأة تنظر إلى نفسها أمام المرآة ويكثر الوصف في هذه القصة القصيرة جدا ويغلب عليها القص، مع المحافظة على استخدام أقل عدد مفردات اللغة. كما لا تخلو من الرمز فاللون الأحمر يشير إلى لون الحمرة التي تضعها المرأة وهي ترى نفسها فيخرج البخار ليغطي صورتها ثم ما يلبث أن تحدث المفارقة فتختفي و يسطع لون حمرتها.

وفي نموذج آخر له بعنوان " تفاحة " يقول فيها: « ...تمردت على الإطار، سارت حافية، أغرتها النقاط البعيدة، رقصت كثيرا...تبعثرت تفاصيلها، لم تستطع أن ترفرف مجددا؛ استقرت في النبيذ».[3]

[1] صالح هويدي: السَّرْدُ الوَامِضُ مقاربة في نقد النقد، مرجع سابق، ص39.

[2] عدنان لكناوي: تاء ومرآة، ط1، دار المثقف للنشر و التوزيع، الجزائر، 2017، ص7.

[3] المرجع نفسه، ص5.

يطغى على هذا النموذج التكثيف اللغوي بالإضافة إلى الإيجاز حيث يكتفي رواد هذا الفن بالكلمات القليلة التي تؤدي الغرض وتعبر على الفكرة الواحدة بأبلغ طريقة، فعلى الرغم من قصرها إلا أن أغلب تقنيات هذا الفن حاضرة في هذا النص.

والملاحظ على هذه النماذج منذ الوهلة الأولى هو القصر والإيجاز الشديد وذلك يعود إلى التكثيف الدلالي بينما يفتح المعنى إلى ما لا نهاية له، بالإضافة إلى المفارقة والختام المدهش، وهي بهذا تقترب كثيرا من قصيدة الومضة، إلا أنها تختلف معها في القص وطريقة العرض فالمتلقي يشعر منذ سماعها بأنه أمام حكي أو قص معين، وإن كانت اللغة الشعرية حاضرة ولكنها ليست طاغية مثلما هو الحال بالنسبة لقصيدة الومضة، ويمكننا التنبيه أيضا إلى عنصر الأنسنة مثلما هو الحال بالنسبة لقصة التفاحة.

فالقصة القصيرة جدا تتميز بسمات عديدة تتمثل في: قصر الحجم، والتركيز*، والتكثيف، والحذف...، وإبراز مفارقات* الواقع وزيفه، والسخرية، والأنسنة*، وتنكير

* **التركيز**: **concentration** وثوق الصلات بين العناصر داخل العمل الأدبي وتضامنها وكثافتها. (ينظر: إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس،1986، ص81.)

* **المفارقة** :**Le paradoxe** تناقض ظاهري، لا يلبث أن نتبين حقيقته.و(المفارقة) ذات أهمية خاصة، بحكم أنها لغة شاعرة، لا مجرد محسن بديعي. و(المفارقة) هي إثبات القول، يتناقض مع الرأي الشائع، في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفي، على الرأي العام.(ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1985، ص162.)

* **الأنسنة**: **Humanisation** ظاهرة أدبية يوظفها الأدباء للعبير عن مشاعرهم عبر خلع صفات الإنسان على أشياء أخرى، يحاكون فيها واقعا يؤلمهم أو غير ذلك وعبر الأنسنة نضفي صفات الإنسان على غير الإنسان سواء أكان محسوسا ملموسا أو معنويا ذهنيا...وهكذا تقوم الأنسنة في القصة القصيرة جدا إلى أقنعة بشرية رمزية تحمل دلالات إنسانية معبرة. (ينظر: درية كمال فرحات: تقنيات القصة القصيرة جدا، دت

(https://www.al-binaa.com/archives/article/209564

الشـخصـيات*، والتصـوير الوامض، والانزياح، والترميز*، والنزوع الشعري، والقفلة الحاسمة، كما أنها تتميز بشكل كتـابي وطبـاعي خاصـين».[1] وهذه العناصر كلها تتوفر في قصيدة الومضة بخلاف الأنسنة وتنكير الشخصيات التي تختص بها القصة القصيرة جدا بالإضافة إلى السرد لأن « الأصل في القصة في جذرها اللغوي الإخبار أو السرد، وهي بهذا غير ملزمة بالجنوح إلى الشعرية إلا في مواطن الضرورة، وتستلزم القصة كذلك وجود حدث، وشخصية، أي أن أساس القصة ومحورها المركزي هو السرد، بينما الشعر مختلف الأدوات، فالسرد مهمش، والأصل فيها استنطاق اللحظات الشعورية عبر نسق لغوي قادر على توليد حقول دلالية تتسع باستمرار ».[2] والأحداث والشخصيات لا تتوفر عليهم قصيدة الومضة إلا نادرا لأنهم من تقنيات السرد.

أما بالنسبة للحجم فإن «القصة القصيرة جدا تعتمد في مشروعها المقترح على القصر فقط، وهذا القصر يكون قصرا كميا، يطال عدد المفردات أو الأسطر التي تتألف منها القصة، في حين أن الأمر مختلف تماما في حالة القصيدة الومضة، حيث للتكثيف دور أكثر عمقا، ويتجاوز كونه

***تنكير الشخصيات**: **Déguiser les personnages** يقصد به تحول شخصيات النص إلى نكرات بلا بطاقة هوية، ويعد مقياس التنكير هو المهيمن على مستوى تقديم الشخصيات وتوصيفها، على أساس أن عوامل هذه القصيصات مجرد كائنات نكرة لا أهمية لها في مسار الحبكة، ولا دور لها في بناء الأحداث.وبالتالي، لاتستحق أن تنعت أو توصف بعلم شخوصي، مادامت شخصيات غير قادرة على الإنجاز والفعل والمواجهة والتحدي وتغيير الواقع الكائن. (ينظر: جميل الحمداوي: أسماء الشخصيات في القصة القصيرة جدا بين التعريف والتنكير...مجموعة "دمية" لحسن جقي أنموذجا، صحيفة المثقف،2016/08/19 (https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2016/08/22/414055.htm

* **الترميز**: **Codage** توظيف الرمز في القصة القصيرة جدا سمة يتصف بها الكتاب على مستويات متفاوتة، من حيث الرمز البسي إلى الرمز العميق إلى الرمز الأعمق ...والرمز بشتى صوره المجازية و البلاغية والايحائية تعميق للمعنى، ومصدر للإدهاش والتأثير. وإذا ما وظف الرمز بشكل جمالي منسجم واتساق فكري دقيق مقنع، فإنه يسهم في الارتقاء بعمق دلالاتها وشدة تأثيرها في المتلقي. (ينظر: الموقع السابق، درية كمال فرحات: تقنيات القصة القصيرة جدا.)

[1] نور الدين سعيداني: القصة القصيرة جدا و قصيدة النثر إشكالية التجنيس، مجلة مقاليد، ع8، جيجل- الجزائر، جوان 2015، ص138.

[2] هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، مرجع سابق، ص16.

تقليلا للمفردات إلى خلق حالة من التوتر الذي يكثف المعنى ضمن بنية شكلية موجزة وقادرة على الإشعاع الدلالي فيما بعد ».[1] فعامل الإيجاز الموجود في قصيدة الومضة جزء أساسي من البناء الداخلي لإرتباطه بالعمق والتكثيف الذي يحمل تعدد في الدلالات، على خلاف القصة القصيرة جدا التي يكون في الإيجاز من خلال الشكل الخارجي من ناحية عدد الكلمات المحدودة حتى حق لها أن تسمى القصة بالقصيرة جدا.

ومن هنا فإن كلاّ من القصة القصيرة جدا وقصيدة الومضة شكلان أدبيان مختلفان و إن اشتركا في خصائص عديدة، فالقصة القصيرة جدا «تشكل نوعا نثريا جديدا، أما الومضة الشعرية فهي تشكل شكلا شعريا جديدا، وهناك فرق واضح بين النثر والشعر،...إضافة إلى ذلك فإن القصة القصيرة جدا تعتمد على العناصر السردية، وهذا ما يختلف عن الومضة الشعرية، وإن ظهر فيها بعض الجوانب السردية في بعض الأحيان نظرا لتداخل الأنواع، لكنها لا يمكن أن تغفل الجانب الشعري».[2]

بالإضافة إلى ذلك فإنه «يصعب بناء الومضة سرديا، لكن في القصة القصيرة جدا بعدا سرديا بسبب حركة الشخصية، وإيقاع الزمن، وتوصيف المكان. والسردية موجودة في الخطابين الشعري والنثري، الأدبي وغير الأدبي، فوجودها في الشعر غير قارّ،... وينبني الشعر على العاطفة وينبني النثر على التعاقب والسببية، إذ تترابط الأحداث وفق منطق خاص، ولغة الشعر عاطفية يبتعد الدال فيها عن المدلول، وبنيته بنية رجوع، أما بنية السرد فبنية استرسال، إذ يحكم السرد بالتعاقب السببي. لكن السرد في الومضة سرد مراوغ؛ إذ يقدم مكثفا، تمتزج فيه الدرامية بالغنائية، ويحكم في بعض الأحيان بإيقاع القافية ».[3]

---

[1] المرجع السابق، هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، ص17.

[2] مروة فوزي محمد مرسي: الومضة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص144.

[3] سمر الديوب: النص والنص المضاد: قصيدة الومضة أنموذجا، مرجع سابق، ص98.

من خلال ما تقدم يمكننا القول أن التقارب الحاصل بينهما في بعض السمات يبدو ظاهريا فكل واحد منهما فن مستقل بذاته، لذا فإنه لا يمكننا الربط بينهما لاستقلالية كل واحد منهما.

5-6 علاقة قصيدة الومضة بقصيدة النثر:

هناك ارتباط وثيق ما بين كل من قصيدة الومضة وقصيدة النثر لما لهما من عناصر مشتركة بينهما ذلك أنهما من آخر أشكال التجريب والحداثة في الشعرية العربية، الأمر الذي جعلنا نبحث عن أواصر العلاقة بينهما، فقد شكلت قصيدة النثر قفزة نوعية في تاريخ الشعرية العربية، واستطاعت أن تفرض نفسها على الساحة الإبداعية، كما تمكنت من خلق مبدعيها ومتذوقيها لما حملته على عاتقها من خروج عن مألوف اللغة وانفتاحها على الأجناس الأدبية الأخرى وقد « ارتبط اسم الشاعر العربي اللبناني، يوسف الخال عند ذكر مسار الحركة الشعرية، العربية الحديثة بمجلة "شعر"، وهي المجلة التي ارتبطت بدورها بالحداثة الشعرية، تلك الحداثة التي ساهم في بنائها ثلة من الشعراء والأدباء والنقاد العرب. نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: خليل حاوي، أدونيس، محمد الماغوط، أنسي الحاج،... لكن يوسف الخال يرجع إليه الفضل في تأسيس الأداة الدافعة لحركة الحداثة الشعرية العربية والحاضنة لها نعني بها مجلة "شعر" بداية من سنة 1957 حتى توقفها سنة 1970م».[1]

وككل فن أدبي جديد اختلفت حوله التسميات كذلك كان الأمر بالنسبة لقصيدة النثر التي عرفت « بتسميات متنوعة، ومتصارعة أحيانا لهذا الشكل الذي يجمع بين الشعر والنثر، مثل: الشعر المنثور- قصيدة النثر - الشعر الحر- كتابة خاطراتية – قطع فنية- النص المفتوح- النص التهجيني- القصيدة الحرة - الشذرة الشعرية – كتابة حرة – القصيدة المضادة – الكتابة خارج

[1] حسان راشدي: الحداثة الشعرية عند يوسف الخال، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة والأدب العربي، مقياس الحداثة في الشعر العربي المعاصر، سنة أولى ماستر، جامعة محمد دباغين، سطيف2، 2019-2020، ص6.

الوزن– القصيدة خارج تفعيلة– الشعر بالنثر...» .[1] إلى أن تقبل هذا الفن واستقر على اسم قصيدة النثر كما هو معروف الآن فقد ألف الكثير من الباحثين كتب ومقالات تحت مسمى قصيدة النثر.

ويرجع الفضل في ذيوع هذا الفن الذي أسسه يوسف الخال إلى « مجلة شعر اللبنانية التي كان لها دور كبير في الترويج لمصطلح قصيدة النثر بعد أن ترجمه ونقله أدونيس عن اللغة الفرنسية، تحديدا عن كتاب سوزان برنار Susan Bernard "قصيدة النثر من بودلار إلى يومنا هذا" وهو الكتاب الذي صدرت عنه أغلب المحاولات التنظيرية والإبداعية للدارسين والشعراء العرب الذين خاضوا في قصيدة النثر ».[2] ومن هنا فإن أصل هذا الفن غربي حيث « ظهرت قصيدة النثر في الشعر الأوروبي عموما والشعر الفرنسي على وجه التخصيص في القرن التاسع عشر ميلادي من رغبة في التحرر والانعتاق. ومن تمرد على التقاليد المسماة شعرية وعروضية، وعلى تقاليد اللغة، وأضحى الهدف المرجو هو إبعاد الشعر عن فن نظم الشعر، والبحث عن إيقاع نثري تستمد منه قصيدة النثر نتائج شعرية جديدة ومختلفة تماما عن المألوف والسائد في الشعرية الأوروبية لأن النثر، كما هو معلـوم، على نقيض الشعر يمقت القوالب الجاهزة تماما. ويرفض الإيقاعات المفروضة، لهذا مضت قصيدة النثر منذ نشأتها هاربة من الشعر إلى النثر ».[3]

إن ميلاد هذا الشكل الأدبي يعود إلى رغبة الشعراء العرب في التمرد والثورة والرغبة في خوض غمار الحداثة الشعرية، وكذا بسبب التأثر بالتجارب الشعرية الغربية الحداثية فقد «جاءت "الكتابة الإبداعية "– قصيدة النثر– كنتاج مباشر لذلك الانفتاح على الآخر فتأثرت الذائقة العربية بكتابات " إزرا باوند" وقصائد الهايكو اليابانية أساسا. وهذا الإعجاب يأتي من قدرة هذه القصائد

[1] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع، ومستقل قراءة نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص23.

[2] مسعود وقار: قصيدة النثر وشعرية التجاوز، مجلة علوم للغة العربية وآدابها، مج 4، ع4، جامعة الوادي، دت، ص22.

[3] حبيب بوهروز: قراءة تأصيلية في مصطلح قصيدة النثر عربيا، مجلة العاصمة، مج 7، قسم اللغة العربية، كلية الجامعة ترونتبرم كيرالا، الهند، 2015، ص143.

على التجذر في المعيش ومواكبة إيقاعاتها الداخلية وجماليتها ورموزها لنسقية الحياة التي بدأت ترتفع ضمن ثقافة ووقائع تلك المجتمعات تصاعديا. ويمكن أن نفهم هذا الميل لمغادرة السائد في "الذهنية العربية" من خلال انفتاح الكتاب والأكاديميين والمثقفين العرب على الأطروحات الجديدة لفهم نسقية واقع جديد ».[1]

لاقت قصيدة النثر مثلها مثل أي شكل شعري حداثي آراء متضاربة بين الرفض والقبول « وبالنظر إلى غرابة واختلاف الشكل الذي تبنته، فكان عليها منذ البداية كأية تجربة جديدة تقديم مبررات وجودها في الساحة الشعرية، وأسباب بقائها كشكل تعبيري يزاحم النصوص الموزونة، وقد جاءت الومضة النثرية الإبداعية لتقدم حالات جديدة لم يسبق للشعر العربي التعامل معها بهذا الأسلوب، فزادت حدة الانزياح، وتركزت بنية النص أكثر فأكثر داخل بؤرة واحدة متمنعة تنطلق منها العديد من الإشارات التي يمكن للمتلقي التعاطي معها، والمشاركة بفعالية في إكمال دورتها الإبداعية ».[2]

إن عجلة الحداثة الشعرية لم تتوقف عند قصيدة النثر فظهرت قصيدة الومضة التي تعد اليوم آخر صيحات التجديد الشعري «ومن امتداد عائلة قصيدة النثر كانت القصيدة الومضة التي تعكس روح العصر هذا الإيقاع والرتم السريع ».[3] ومن هنا فإن قصيدة الومضة شكل مختلف له خصائصه ومميزاته. ومن نماذج قصيدة النثر نذكر قصيدة بعنوان "جناح الكآبة" لـ "محمد الماغوط" يقول فيها:

---

[1] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع، ومستقل قراءة نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص531-532.

[2] هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، مرجع سابق، ص20.

[3] مضاوي القويضي: قصيدة النثر...الابنة الشرعية للشعر 2019/04/07.
http://www.jazannews.org/art/s/4665

جناح الكآبة

مخذولٌ أنا لا أهل ولا حبيبه

أتسكعٌ كالضباب المتلاشي

كمدينةٍ تحترقُ في الليل

والحنين يلسع منكبيّ الهزيلين

كالرياح الجميله. والغبار الأعمى

فالطريقٌ طويله

والغابةٌ تبتعدٌ كالرمح.

...

مدّي ذراعيك يا أمي

أيتها العجوزٌ البعيدةُ ذات القميص الرمادي

دعيني ألمس حزامك المصدَّف

وأنشج بين الثديين العجوزين

لألمس طفولتي وكآبتي.

الدمع يتساقط

وفؤادي يختنق كأجراسِ من الدم.

فطفولتي تتبعني كالشبح

كالساقطة الحلولة الغدائر. [1]

لقد عبر الشاعر من خلال هذه القصيدة عن مدى الحزن الذي يكتنفه، إنه الحزن الذي يعيشه الإنسان المعاصر وإحساسه بالوحدة من جراء الواقع المعيش، عبّر عن ذلك بلغة شعرية مكثفة ومتوهجة تختصر تجربة من الألم واليأس التي يتخبط فيها الشاعر. فقد جاءت الكلمات متوترة فيما بينها بسبب الانزياحات الشعرية وخرق مألوف اللغة في قوله: الغابة تمتد كالرمح/ فؤادي يختنق كأجراس من الدم. وفي قوله أيضا: طفولتي تتبعني كالشبح. فقد صنع الفارق من خلال التباعد بين المشبه والمشبه به مما جعل المتلقي في حالة من الذهول والاندهاش.

ومن هنا نستنتج العديد من السمات التي تشترك فيها قصيدة الومضة مع قصيدة النثر وأهم رابط بينهما هو عنصر «التكثيف، ولا تنتهي عند حدود الخرق السائد، إذ أن رهان كلتا القصيدتين كان منذ البداية هو الخرق على المستويين الأسلوبي والبنيوي، فما بالك إذا اتحدتا في نص واحد يراهن على كسب قارئ جديد قادر على التعامل مع المعطيات الجديدة، التي طرحتها البؤرة التي تحتشد فيها فكرة النص،... وهنا لابد من الإشارة إلى فضل شعراء قصيدة النثر، ودورهم الرئيسي في تعزيز هذا النمط الشعري (الومضة)، والإسهام في جعله نمطا سائدا ».[2]

لقد تفردت قصيدة النثر بسمات عديدة كالكثافة والقصر واعتمادها على عنصر الدهشة للتشويش على أفق انتظار المتلقي. وأول ما يمكن ملاحظته على هذه الخصائص أن بعضها يمكن أن ينسحب على النص الشعري الحداثي عامة، وبعضها الآخر لا يلائم ولا ينطبق بتاتا مع ما تبلور من نصوص خصبة ومتنوعة في حركة قصيدة النثر العربية، وخاصة صفات: المجانية واللامقصدية، القصر، التجرد من الرؤيا.[3] إن قصيدة النثر تسعى «إلى رفض الشكل المجرد النموذجي

[1] مُحَمَّد المـــاغُوط: الأعمال الشعرية حزن في ضوء القمر، ط2، دار المدى، سوريا، 2006، ص27-28.

[2] هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، مرجع سابق، ص19.

[3] عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، يونيو 2003، ص32.

الثابت والمحدد مسبقا، والبحث عن تجارب جديدة وعن حرية أوسع في ممارسة التشكيل اللغوي والإيقاعي والدلالي، والانفتاح أكثر على الأجناس الأدبية الأخرى، في محاولة لخلخلة المفهوم التقليدي للشكل والتجربة الشعرية ولا نهائية الكتابة الشعرية ».[1]

ولعل الرغبة في الانفتاح والخروج عن المألوف « أدى إلى رفض قصيدة النثر وتراجعها حتى من أولئك الرواد حينما رأوا أن هناك انفلاتا خطيرا وتساهلا مقصودا يهددان قيمة الجمال الأدبي، فقد ارتفعت أصوات المبدعين السباقين والمبشرين بقصيدة النثر يحتجون فيها على هذه الفوضى الشعرية التي تهدد الشعر بمزاحمة الشعر الحقيقي بقصائد لا ترتقي حتى إلى مستوى النثر العادي، فما بالك أن تكون نثرا فنيا ».[2]

إن قصيدة الومضة وإن تشابهت مع قصيدة النثر، إلا أنها تميزت بخصائص عديدة جعلت منها نصا جديدا مختلفا عن باقي الأشكال الشعرية «فقصيدة النثر والومضة يختلفان في شيئين، أولهما أن قصيدة الومضة الشعرية تحمل بين طياتها عناصر الشعر الخالصة من لغة وصور فنية وإيقاع خارجي وداخلي، أما قصيدة النثر فهي تأخذ من الشعر والنثر معا، فتعتمد على اللغة المكثفة، والصور الفنية والإيقاع أيضا، ولكنه الإيقاع الداخلي فقط، فلا تعتمد على الإيقاع الخارجي الذي ينبع من الأوزان العروضية المعروفة،...إن قصيدة النثر ليس شرطا في بنيتها القصر مثلما الومضة والتي تعتمد كليا على التكثيف والاقتصاد في الألفاظ، وعلى الجانب الآخر نجد هناك قصيدة نثر طويلة ».[3]

وعليه فإن كلاّ من قصيدة الومضة وقصيدة النثر شكلان شعريان مختلفان وإن انطلاقا من مسار واحد وهو التجديد في الشعرية العربية إلا أنهما افترقا ليصنع كل واحد منهما طريقا وأسلوبا

[1] المرجع السابق، عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص28.

[2] بهلول شعبان: إشكالية قصيدة النثر بين تحديات الرفض والتأصيل الإبداعي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج 09، ع01، سعيدة، الجزائر، 2020، ص408.

[3] مروة فوزي محمد مرسي: الومضة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص143-144.

مغايرا وخاصا، لأن قصيدة الومضة اهتمت بالشعرية والتكثيف واقتصرت على الفكرة الواحدة أو الموضوع الواحد بسبب قصرها وميلها إلى الإيجاز، على خلاف قصيدة النثر التي راهنت على التكثيف ويبقى الطول فيها نسبيا عكس قصيدة الومضة التي انبنت على القصر وتفردت بالمفارقة والاهتمام بالختام المدهش المفتوح. ما جعلنا نتأكد بأن قصيدة الومضة ليست نتاج تطور لقصيدة النثر بل هي شكل مختلف، لذا سنحاول البحث عنه أصوله ومرجعياته عند الغرب.

5-7 علاقة قصيدة الومضة بالهايكو الياباني:

يعرف الهايكو* بأنه فن شعري ياباني أصيل حاكته الشعوب وكتبت على منواله وظهر ذلك بصورة واضحة في أشعار الأمم المحاكية، لكن نقله من لغة إلى أخرى استدعى مراعاة بعض الخصوصيات الثقافية واللغوية والفكرية المختلفة، ما جعل نقله من لغة إلى أخرى أشبه بالتأليف الجديد والخروج عن نمط الهايكو أحيانا كثيرة. [1]

يعد الهايكو فن شعري مقتضب ياباني الأصل مستوحى من الطبيعة يسعى إلى الإمساك بجوهر الأشياء من خلال كلمات بسيطة لفظا وقليلة عددا، وإلى التقاط الصورة الحية من جميع الأشياء من دون تصنع أو مبالغة.... كل شيء بسيط وشاسع هو عالم الهايكو، الفصول والأزهار، والضوء، والحشرات، والجداول، والأنهار، كل شيء حولنا هو كتابة تعبر عن الحالة النفسية. تحرك الحياة في شيء، أو في مشهد ربما كان في الأساس عاديا ومملا.[2]

---

* **الهايكو**: كلمة يابانية الأصل تحمل معنى المزحة أو طرفة أو نكتة... وتعود الأصول الأول لقصيدة الهايكو اليابانية إلى عصر الإيدو الذي يمتد من القرن السادس عشر إلى سنة 1868م حيث يرجعون أصله إلى قصائد الرنغا renga وهي قصائد طويلة جدا، ما حذا بالشعراء المجددين إلى تقليص حجمها، و الاكتفاء بالمطلع. رائد قصيدة الهايكو ماتسو تشو يعود إليه الفضل في إرساء أسسه الفنية ويظهر من سيرة حياته تأثره الكبير بالموت، ما أدى به إلى الترفع عن ملذات الحياة، واتخذ من التأمل أسلوب حياة، حيث اندمج في الطبيعة، وتبدو الرؤيا التأملية للطبيعة بمظاهرها الفصلية، عاملا رئسيا في قصيدة الهايكو بنسختها اليابانية الأصلية." (ينظر: عبد القادر خليف: قصيدة الهايكو و البحث عن شرعية شعرية، مجلة اللغة العربية، ع44، مج 21، 2019، ص150-151.)

رواد الهايكو الياباني: باشو ماتسويو 1644-1694م بوسون يوسا 1716-1783م شيكي ماساوكا 1867-1902م كيوشي تكاهاها 1874-1959م إيبيوو نكتسوكا 1887-1946م 1890-1946م... (ينظر: ريو يو تسويا: تاريخ الهايكو الياباني، تر: سعيد بوكرامي،كتاب المجلة العربية175، الرياض، المملكة العربية السعودية، دت، ص13-69.)

[1] شاعر الهايكو المغربي سامح درويش في برنامج مشارف على القناة الأولى المغربية، 2017/07/28.

www.you tube.com

[2] حسن الصهلبي: صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة كتاب الفيصل، ع 477-487، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، دت، ص14-15.

إن الهايكو فن ينقل لنا حركة الطبيعة فهو عبارة عن مشهد واحد يلتقطه الشاعر من الطبيعة إنه «ينقل صورة واقعية للطبيعة، لكنها موغلة في الترميز تضمر أكثر مما تظهر، فالشاعر يعبر عن الرؤيا التي تغوص في جوهر الطبيعة تستأنس بها وتحاورها...إذ الصورة الفنية المرسومة بالكلمات، تروم أبعادا فلسفية، يستشف كنهها المتلقي الفطن، وتكمل الطبيعة بتفاصيلها ما بدأه الشاعر ».[1]

ويمكن وصفها أيضا بأنها «لحظة جمالية لا زمنية، في قصيدة مصغرة موجزة ومكثفة، تحفز المخيلة على البحث عن دلالاتها، وتعبر عن المألوف بشكل غير مألوف ».[2] ذلك أنها تنطلق من مشهد طبيعي لكن الشاعر يرصده بلغة فلسفية عميقة تتطلب التأمل فيها كما تميل إلى المشهدية يتأمل فيها القارئ مثلما يتأمل في منظر طبيعي.

ويعرفها الشاعر" فيصل الأحمر" بأنها «أشعار بسيطة خالية من التكلف اللغوي والبهرجة البلاغية تعبر عن تأمل قصير في حياة الإنسان في كنف الحركات الشفافة لمكونات الطبيعة، مع حضور عنصري الدهشة والتعجب الذين قد يتحولان إلى التهكم أو السخرية من تناقضات الحياة...».[3] إن قصائد الهايكو تنأى عن الخوض في التكلف على خلاف الشعرية العربية المبنية أساسا على المجازات والانزياحات اللغوية.

ينطلق الهايكو من الواقعية ليتجاوزها إلى حالة من التسأول و الحيرة ذلك أن هذا اللون الشعري لا يستند إلى رابط منطقي وعقلي. لذا فإن الكثير من قصائد الهايكو تبدو غريبة وغير مترابطة وهو ما يخلق التوتر والدهشة والغموض وهذا هو جوهر الأدب المعاصر « فالهايكو لا يحتوي

[1] عبد القادر خليف: قصيدة الهايكو والبحث عن شرعية شعرية، ع44، مج 21، مجلة اللغة العربية، 2019، ص413.

[2] بشرى البستاني: الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، ع3، تموز، 2015، ص51. نقلا عن: عبد القادر خليف: قصيدة الهايكو والبحث عن شرعية شعرية، ص418.

[3] فيصل الأحمر: قلَّ ...فدلَّ (سباعيات)، ط1، دار المثقف للنشر و التوزيع، باتنة، الجزائر، 2017، ص8- 9.

نهاية منطقية أو عقلية حتى يزود القارئ بإجابة شعرية محددة، أو قل: إن الهايكو يتجاوز المنطق. ففي الهايكو حالة شعرية يجب التعبير عنها كما هي بحكم أن الهايكو يلتقط بالحواس الخمس جميعا وليس بالعقل، ولذلك فالأشياء العقلية أو المنطقية لا يمكن التعبير عنها في شعر الهايكو ولذلك يعد بعضهم شعر الهايكو هدية من الطبيعة. وقد بني هذا على النظرة اليابانية التي ترى أن الطبيعة ليست شيئا يواجه الإنسان، ولكنها شئ يجب على الإنسان أن يندمج معه، وأن حياته مرتبطة به تماما».[1]

إن قصيدة الهايكو الياباني فن إبداعي يحتاج حالة من اليقظة إنها « وقع من فن اللغة، ترمي لأن توحي بالمعنى،... وهي ثمرة إفراط في الدقة، ونتاج قرون من الثقافة، لا تكشف عن عذوبتها إلا للأذهان الخفية، والقلوب المتيقظة. لا مجال فيها للتوقدات، والتصادمات الكبيرة للصور،...الهايكو هي بساطة، ورشاقة، وتعرية للجوهر،...قصيدة لهايكو هي فرصة ممنوحة لنتكهن بكل شيء، لنحب كل شيء في ومضة ثلاثة أبيات من الشعر».[2]

ومن هنا فإنها تتطلب من القارئ أن يمتلك عدة معرفية ليتمكن من سبر أغوارها فهي حبلى بأفكار وتصورات فلسفية وليدة مذاهب غربية وتصورات عميقة لا تستسلم من الوهلة الأولى فليس لأي كان أن يقرب من هذا الفن أو يحاول الغوص فيه سواء من ناحية التجريب أو الممارسة أو التحليل، إلا القارئ العارف الواعي المتمكن حقيقةً وعلى دراية مسبقة بأصول هذا الفن. وعلى الرغم من ذلك فإن الهايكو ليس «خطابا ثقافيا أو نسقا فكريا يقدم حلولا للعالم حوله، وإنما يقدم صورا يراها ويعيشها ويشعر بها، ويرى حياته من خلالها ».[3]

[1] حسن الصهلبي: صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مرجع سابق، ص7.

[2] هنري برونل: أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا،ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 2005، ص76-77.

[3] حسن الصهلبي: صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مرجع سابق، ص15 .

ويعود أصل هذا الفن العريق إلى فن « الرنغا Renga، والرنغا هي قصائد طويلة، يقوم بتأليفها عادة مجموعة من الشعراء، وشكلت جزءا من تراث أدبي يدعى الهايكي Haikai وبحكم أن الهايكاي يكتب باللغة اليومية بحثا عن التأثير الكوميدي، فقد اكتسبت شعبية كبيرة، ثم أصبح البيت الافتتاحي، أو الهوكو Hokku شكلا شعريا مستقلا بذاته. بسبب تأثير الشاعر الكبير ماتسو باشو 1644-1694م الذي أدخل إليه مستوى عاليا من الإحساس والخفة، ولأن قصائد الهوكو الأبيات المطلعية في الرنغا هي عن الطبيعة في الأصل، كان لزاما أن تحتوي كلمات فصلية Kigo. وهكذا سار الأمر حتى اتسعت رقعتها في الأوســـاط الشـعبية ».[1]

تقوم قصيدة الهايكو على سمات أساسية أهمها: الإيجاز في اللغة والتكثيف، وتكون جملها اسمية في الغالب وقليلا ما نجد جملا فعلية. تحضر فيها الحواس بقوة (اللمس والذوق والسمع والشم والبصر)، تستخدم في الهايكو كإدراكات مادية من الواقع الملموس وليس كاستدعاءات عقلية...[2] كما يهتم الهايكو بالإيحاء أو النهاية المفتوحة وعدم تدخل الشاعر في الحكم، مع موضوعية صادقة في نقل التجربة هي ما يطلق عليها روح الهايكو. الاعتماد على ثنائية الصورة المتضادة. هناك شيئان يتحدان في العادة ليكون شيئا واحدا، ومهمة الهايكو هي إبراز هذه العلاقات الخفية بين صور متباعدة.[3] وهذه الخصائص تشترك فيها مع قصيدة الومضة خاصة في خاصية المفارقة والتضاد والإيحاء والتكثيف وغيرها من الخصائص الأخرى، إلا أن فن الهايكو يتفرد بوصف الطبيعة ويتقيد بعدد من الأبيات والمقاطع وهو مالا تتقيد به قصيدة الومضة.

وتبرز خصوصية الهايكو في تقيدها «بأنظمة إيقاعية محكمة، وحمولات دلالية ذات سياق مضبوط. إذ لا يمكن أن تحيد قصيدة الهايكو عن النظام الإيقاعي 5-7-5 الذي يمكن مقارنته

[1] المرجع السابق، حسن الصهلبي: صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص16.

[2] ريو يو تسويا: تاريخ الهايكو الياباني، مرجع سابق ص8 .

[3] حسن الصهلبي: صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مرجع سابق، ص20-22.

بنظام النبر. في اللغة العربية، كما لا يمكنه أن يتجاوز ثلاثة أسطر، يحمل كل سطر منها سؤالا: أين؟ متى ؟ ماذا؟ سطر يعبر بالضرورة عن المكان وآخر عن الزمان وثالث عن الحدث».[1] ومن النماذج قصيدة الهايكو نعرض لقصيدة مترجمة للرائد المبدع "ماتسو شو" يقول فيها:

بحيرةٌ قديمةٌ

يغطس فيها ضفدع

صوت المياه[2]

وعلى الرغم من صعوبة ترجمة هذا الفن إلا أن هذه القصيدة ترصد لنا نموذجا من الهايكو الأصيل الذي تحضر فيه كل سمات الهايكو مجتمعة حيث يحضر الإيجاز والتكثيف، كما تخفت فيها المجازات وتختفي اللغة الاستعارية فالقصيدة تصوير لمشهد واحد من الطبيعة يجعلنا في حالة من التأمل ويأخذنا في رحلة للبحث عن الدلالات الخفية الموغلة في العمق.

وقد أبدع في هذا اللون الشعري شعراء عرب كثر منهم الشاعر المغربي "مصطفى كليتي" في قصيدة هايكو له يقول فيها:

نقار الخشب

إلتهم قلبي وقلبك

المنحوتين على الشجرة[3]

[1] عبد الرحيم الخصار: مملكة الهايكو زينتها...كأنها ستعيش إلى الأبد، ع3628، الرباط، المغرب، السبت 1 كانون الأول 2018، ص2.

[2] حسن الصهلبي: صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو اليابابي، مرجع سابق، ص26.

[3] مصطفى كليتي: عزف السكسفون هايكو، القنيطرة، المغرب، 2019، ص15.

وقد اقترب الشاعر من هذا الفن إلى حد بعيد على الرغم من صعوبة الكتابة في هذا اللون لأن خصوصية اللغة والتجربة الإبداعية تفرض على الشاعر حالة معينة تجعله يخرج عن أصول هذا الفن، لذا فإن «حجة التجريب أدت إلى إبعاد الهايكو عن أصوله الأولى، فإذا سلمنا باستحالة الالتزام بالبنية الشكلية. نظرا لاختلاف المقاطع الصوتية من لغة إلى أخرى، وكذا تطور الهايكو داخل الثقافة اليابانية، بتخلي بعض الشعراء عن هذا الالتزام، فإن المضمون الجمالي والتعبيري يمكن توظيفه في أية لغة بالاحتفاء بالطبيعة، وبساطة الألفاظ، والابتعاد عن المشاهد المؤلمة، وهذه هي روح الهايكو، التقاط الحياة من مشهد، بسيط في مظهره عميق الأثر في جوهره ».[1]

إن الكثير من الشعراء غيروا في هذا الفن إلى درجة خروجهم عن أصوله ولم يبقوا إلا بعض الخصائص فقط كاحتفاظهم بعنصر الطبيعة، لذا فإن الكثير من النقاد ربطوا بين قصيدة الهايكو الياباني وقصيدة الومضة المعاصرة معتبرين أن قصيدة الومضة امتداد للهايكو الياباني.

وقد ذهب هذا المذهب الشاعر الناقد "عز الدين المناصرة" في قصيدة له بعنوان (هايكو تانكا) وعلى الرغم ما زعمه هؤلاء إلا أننا نجد بأن قصيدة الومضة تتميز بخصائص عديدة تجعل من هذا الفن فريدا من نوعه « فعلى الرغم من التشابه الشديد الذي يجمع بين خصائص الومضة والهايكو الياباني وبالأخص في التركيز والتكثيف والمفارقة، إلا أنهما يختلفان معا في الشكل،...أن الهايكو مرتبط بعدد أسطر محدد، وهذا مالا ينطبق على الومضة، فهي شرط لها القصر ولكن ليس بعدد أسطر محدد. وترتكز قصائد الهايكو الياباني على الموضوعات التي تتعلق بالطبيعة وفصول السنة...، وهذا لا يوجد في الومضة الشعرية، فموضوعاتها متنوعة ومختلفة... كما أن الهايكو لا يعتمد على البلاغة من التشبيه والاستعارة، لكنها تعتمد على البديع، أما الومضة فتعتمد على الصورة الفنية والبديع معا ».[2]

[1] عبد القادر خليف: قصيدة الهايكو والبحث عن شرعية شعرية، مرجع سابق، ص427-428.

[2] مروة فوزي محمد مرسي: قصيدة الومضة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص151-152.

فقصيدة الومضة على الرغم من تبنيها للقصر إلا أنها غير محددة في شكل معين ولا يحضر فيها حقل الطبيعة دائما، فقد تعالج قضايا وجدانية أو اجتماعية أو حالات نفسية تراود ذهن الشاعر كما لا تقف عند مشهد معين لأن الهايكو أقرب إلى التصوير والمشهدية، كما نجد غيابا شبه تام للأفعال وحروف الربط فقصائد الهايكو تستثقل حديث الشاعر عن ذاته عكس القصائد العربية التي تستفحل فيها الأنا، وأخيرا يمكننا القول إن الهايكو اقتراح جمالي وليس بديلا لأي فن.[1] وهذا ما جعلنا نبحث عن روح الومضة في فنون شعرية أخرى قد تكون الابيجراما اليونانية واحدة منها.

[1] شاعر الهايكو المغربي سامح درويش في برنامج مشارف على القناة الأولى المغربية، موقع سابق.

5-7 علاقة قصيدة الومضة بالإبيجراما اليونانية:

يعد فنّ الإبيجراما* فن غربي قديم يقوم على الإيجاز لارتباطه بمشاعر إنسانية حزينة، فقد كان في بدايته يكتب على شواهد القبور، إلى أن تطور وأصبح فنا قائما بذاته، فقد تحول من كونه مجموعة « أبيات قصيرة منقوشة على شاهد قبر إلى قصيدة وصفية مركزة، تدور حول موضوعات شتى ».[1]

وبالتـــالي فإن «الجذور الدفينة الأولى لفن الإبيجـــرام ترجع إلى أصول أجنبية، فهو ليس فن عربي الأصـــل، وبعد فقد أخذ الشعـــراء مفهـــومه وسمـــاته وطبقوها على الأدب العـــربي».[2] ثم نُقِل هذا الفن إلى الآداب العالمية ووجدت فنون مشابهة له، فهو يقترب من قصيدة الومضة التي « اشتهرت في الشعر العربي المعاصر ويذكر "طه حسين" أن هذا الـــــفن ازدهر في عصور الحضارة المترفة، التي تدعو إلى التأليف والتكلف، وتباعد بين الناس وبين عصور البداوة وآدابها ويختص بذوقها المثقفون الممتازون دون العامة ».[3]

ومـــن هنا يمكن وصف الإبيجرامـــا بأنها «قصيدة شديدة التركيز والتكثيف والحدة تحمل في بـــاطنها حكمة أو هـــجاء أو نقدا لاذعا أو مدحا، وكل هذه السمـــات لا تخلو من مفـــارقة حادة وقـــوية، تحدث صدمة للقـــارئ أو المتلقـــي في الوقت نفسه. بوصفـــها سهما أو نصا قويـــا شديد الحدة والتأثير معا. يدوي في أذني المتلقي ويجري على لسانه مجرى المثـــل أو الحـــكمة أو

* **الابيجراما**: نوع من النصوص القصيرة، ظهر في القرن الخامس قبل الميلاد في اليونان Epigramma التي أطلق عليها كلمة إبيغراما Inscripition، و تعني النقش Epigram اشتق منها مصطلح وتشبه في بنيته فن التوقيعات الذي برز في العصر العباسي. (ينظر: كوثر كريم أحمد، ملكو أحمد كريم: الدهشة وفاعليتها في النصوص الإبيجرامية العربية الحديثة دراسة في شعرية النص، مجلة في جامعة ألمانية، مج2، ع6، 2019، ص2.)

[1] أحمد الفقير: بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي- الأردن، 2010، ص22.

[2] مروة فوزي محمد مرسي: الومضة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص140.

[3] هدى بنت عبد الرحمان إدريس الدريس: الومضة الشعرية من الابيجرام إلى القصيدة التفاعلية، مرجع سابق، ص77.

الــقول المــأثور الذي يعيش على ألسنة النــاس وفي أذهانهم يرثه الخلف عن السلف، معالجا لبعض القضايا التي يكــابدها المجتمع ».[1]

لقد تحولت الابيجراما إلى لون شعري خالص له سماته وخصائصه « وأول ما يمتاز به هذا الفن أنه شعر قصير، فإذا طــال فهــو قــصيدة في الغزل وفي المـدح والهـجاء، فالقــصر إذن خصلة مقومة لهــذا الفن. ثم اختيار ألفاظه بحيث ترتفع عن الألفـاظ المبتذلة دون أن تبلــغ رصــانة اللفظ الذي يقصد إليه الشعــراء الفحول في القصائد الكــبرى، وإنما هو شيء بين ذلك لا يتبذل حــتى يفهمه النــاس جميــعا فتزهد فيه الخــاصة، ولا يـرتفع حتى لا يفـهمه إلا المـثقفون المـمتازون والــذين يألفون لغة الفحول من الشــعراء ».[2]

ومن بين الإبيجرامات الشعرية العربية نعرض بعض أشعار "محمود الرجبي" في إبيجراما شعرية له يقول فيها:

التابوت

إذ أنظرُ في التابوتْ

فأرى الفراغ يأكلني

وأراني قبل الموت أموت[3]

[1] أحمد الفقير: بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص17-18.

[2] طه حسين: جَنّة الشوك، مرجع سابق، ص13.

[3] محمود الرجيبي: نلتقي كي نفترق، ابيجرامات شعرية عربي- انجليزي، تر: جمال الجزيري، دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، يونيو 2015، ص38.

والملاحظ هذه الايبجراما أنها موغلة في التكثف والقصر حافظ فيها الشاعر على روح الإبيجراما اليونانية الأصلية فاقتربت ألفاظها من العبارات التي كانت تنقش على القبور، كما أضفى عليها أهم سمات الإبيجراما والتي تتشكل في عنصري الحكمة والمفارقة.

وعلى الرغم من أن أصول هذا الفن تعود إلى الحضارة الأوروبية إلا أنه يقترب كثيرا من سمات قصيدة الومضة العربية المعاصرة، لذا « يمكننا الجزم بأن الومضة وليدة تقارب الإبيجراما في الكثير من سماتها، فترى الومضة – وكذلك الإبيجراما- ترتكز أساسا على التكثيف والإيجاز فهما الركنان الركينان لها، كما تعتمد أيضا على المفارقة في نهايتها، والتي بدورها تجعلها شبيهة بالبرق الذي يومض الفكرة في ذهن قارئها سريعا حين ينتهي من قراءته لها، كما أنها تتناول قضايا مجتمعية وسياسية، بهدف علاجها مع وجود حكمة أو مثل عام مستخرج من ذلك، وقد تعرض حالة وجدانية خاصة بالشاعر في أسطر معدودة، مع ظهور مفارقة في النهاية، كما أن الومضة قد تأتي مستقلة بذاتها، أو قد تخضع تحت قصيدة طويلة مقسمة إلى ومضات قصيرة داخلها».[1] صحيح أن قصيدة الومضة تقترب من فن الإبيجراما في سمات عديدة، إلا أن قصيدة الومضة تختلف عن فن الإبيجرام في أنها لا تشترط حضور الحكمة أو الهجاء أو السخرية التي تعد سمة ملازمة للإبيجراما اليونانية.

ومن خلال ما تقدم نتوصل إلى أن قصيدة الومضة استفادت من التجارب العالمية العربية والغربية وارتبطت بأجناس وأشكال أدبية عديدة إلا أنها اختارت لنفسها طريقا مختلفا ينطلق من التجارب السابقة ليتجاوزها بسمات عديدة تميزه دون غيره، لذا يمكننا القول أن قصيدة الومضة شكل «هجين من التطورات العربية و العالمية معا، وجاءت متوافقة مع عصر السرعة الذي نعيش فيه الآن، فلا وقت يكفي لتلك الأعباء التي على الإنسان القيام بها؛ لذلك كانت الومضة ضرورة

[1] مروة فوزي محمد مرسي: الومضة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص142.

ملحة من ضروريات العصر المعاصر».[1] واستطاعت بذلك أن تكون قصيدة جديدة في شكلها قديمة في روحها تقترب من فنون كثيرة وليست أيّ واحدة منهم.

6- سمات قصيدة الومضة: تتميز قصيدة الومضة بسمات وخصائص عديدة جعلت منها شكلا أدبيا مميزا ومتفردا عن باقي الأشكال والتجارب الشعرية الأخرى، وهذه السمات قد تحضر مجتمعة أو متفرقة، وقد حصرها النقاد في نقاط عديدة وهي كالآتي:

6-1 الإيجاز والقصر:

إن أول ما يلاحظ على قصائد الومضة هو شكلها الخارجي الذي يتسم بالقصر فعدد أبياتها قليل جدا قد يقتصر في بعض الأحيان على البيت الواحد المفرد، وإن طالت فإن طولها يكون نسبيا وهذا القصر مرده إلى ثقل المعاني المكثفة والموحية، ثم إن قصيدة الومضة تعبر عن موضوع واحد فقط، وهو ما يجعل الإيجاز هو القالب الوحيد الذي بإمكانه أن يعبر عن مضمون القصيدة. وهو ما يتجسد في قصيدة بعنوان "عادة" للشاعر "إبراهيم نصر الله" يقول فيها:

عادة

صامتاً يأتي

صامتاً

يذهب

تاركاً خلْفهُ جثةً صامتة ! [2]

[1] المرجع السابق، مروة فوزي محمد مرسي: الومضة في الشعر المعاصر، ص153.

[2] إبراهيم نصر الله: عودة الياسمين إلى أهله سالما، مرجع سابق، ص111.

والملاحظ على هذه القصيدة التي تتشكل من عدد قليل من الكلمات والمفردات أنها تعبر عن معاني عميقة وفضفاضة إنها تدور حول فلسفة الموت وهي فلسفة شائكة لطالما أرهقت الإنسان، إن الموت هو هاجس الإنسان الذي ظل يحاربه طمعا في الحياة ورغبة منه في البقاء والعيش، وهذا المعنى يتضح للقارئ رغم أن الشاعر لم يصرح به لكنه عوضه بقوله: تاركا خلْفهُ جثةً هامدة، فالموت يأتي عادة من دون مقدمات ويتحول الإنسان بعد موته إلى مجرد جثة هادمة، وبالرغم من أن هذا الموضوع عميق جدا، إلا أن الشاعر بمقدرته الشعرية الفذة استطاع أن يمرر الفكرة إلى ذهن المتلقي ملتزما بالقصر وهو بذلك «يوجه جميع إشعاعات المخيلة باتجاه بؤرة واحدة هي الحادثة الشعرية، أو اللحظة الشعرية التي تسعى القصيدة الومضة لالتقاطها، وبالتالي فإن القصر الشديد يحمي قارئ النص من التبدد والشرود والضياع في تضاريس القصيدة الطويلة... ويؤدي القصر الشديد إلى كثافة أشد، يغوص معها القارئ في معان شاسعة،... ضمن بنية زهيدة المفردات... »[1]

ومن هنا فإن قصيدة الومضة هي قصيدة المتلقي بالدرجة الأولى وليست قصيدة المبدع لأنه يلقي بها منذ الوهلة الأولى للمتلقي ليكملها وفق رؤاه وتطلعاته، ثم إن القصر الشديد يستدعي بالضرورة التكثيف، لأن المعنى الغامض لا يحتاج للكلام الطويل والشرح والتعليل و إلا لتضح معناه وتجلى أمام المتلقي.

6-2 التكثيف والغموض:

يعد التكثيف والغموض لغة الشعر المعاصر بامتياز وإن كانت الألفاظ واضحة إلا أن المعنى مكثف ومنفتح على عددا من التأويلات والتفسيرات اللامتناهية، لذا جاءت قصيدة الومضة غامضة ومكثفة بشكل فني وجمالي متفرد ذلك أنها « تجسد موقفا انفعاليا واحدا بتكثيف شديد، مكتنز بالدلالات والإيحاءات والمواقف والتجارب والخبرات المتنوعة، خطابها الشعري

[1] هايل طالب، حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، مرجع سابق، ص82.

تواصلي، يثير انفعالات المتلقي، ولغتها الشعرية تميل إلى التقريرية، الإيجاز وكثافة العبارة، وعمق المعنى. إن قصيدة الومضة بمثابة شفرة شعرية، تحمل رؤية الشاعر، وتجسد تجاربه المتنوعة».[1]

وقد يعبر الكلام المكثف عن دلالات كثيرة لا يمكن للكلام العادي الواضح أو للغة اليومية التعبير عنها، فقد استند الشعراء المعاصرون ورواد قصيدة الومضة ـ بالتحديد ـ على خاصية التكثيف للتعبير عن قضايا حاسمة وحساسة للغوص في مواضيع لا يمكن تمريرها إلا في شكل رسائل مشفرة ولغة مكثفة أو شكل « أسئلة، وعبارات موحية، ومفردات قليلة تعوض عن قلة عددها، بشبكة من العلاقات التي توجد التوترات، وبالانزياح الدلالي الخصب الذي بدوره يشظي المعنى بعد كل قراءة».[2] وفي ذلك نعرض قصيدة للشاعر "إبراهيم نصر الله" بعنوان "حرية" يقول فيها:

تسألني عن حجم الحرية هنا؟

إن الطيورَ مصابةٌ الآنَ

بضمورِ الأجنحة[3]

وإن كان المعنى المراد من خلال هذه الومضة مكثف دلاليا وغير مباشر إلا أن المعنى ينكشف أمامنا بمجرد قراءة هذه القصيدة التي تومض في أذهاننا فكر غياب الحرية، فطالما كانت الطيور رمز الانبعاث وعدم قدرتها على التحليق توحي بالدكتاتورية و التضييق على الحريات.

6-3 التضاد والمفارقة:

تحفل قصيدة الومضة بالمتضادات والتقابلات وهي ميزة أساسية تحضر بقوة في قصيدة الومضة « ويعد توظيف التضاد (المقابلة بين المتضادات) من أبرز الأساليب البنائية التي اعتمدت

[1] هدى بنت عبد الرحمان إدريس الدريس: الومضة الشعرية من الابيجرام إلى القصيدة التفاعلية، ص83.

[2] هايل طالب، حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، مرجع سابق، ص41.

[3] إبراهيم نصر الله: عودة الياسمين إلى أهله سالما، مرجع سابق، ص19.

عليها بنية القصيدة الومضة، إذ ارتفعت بها إلى مستوى الإدهاش، والابتكار، وإحداث التحريض الذهني المطلوب عن طريق فعل الصدام المتناسب طردا مع شدة التباين بين النقائض».[1] وكما يقال بـ "التضاد تتضح المعاني". ومن أمثلة ذلك نعرض لقصيدة بعنوان "قناع" للشاعر "إبراهيم نصر الله" يقول فيها:

إلبـــــــسْ

قناعَكَ

كي

أعرفَك ! [2]

فالقناع في العادة يزيد من غموض الشخص ويجعلنا لا نتعرف عليه إلا بعد إزالته، لكن الشاعر هنا جعل شرط التعرف هو لبس القناع، وهو هنا يجمع بين المفارقة وطرافة الفكرة كما عبر عن هذه المفارقة بعدد محدود جدا من الكلمات، ما يجعل أغلب سمات قصيدة الومضة حاضرة في هذا النص الذي استطاع ببراعته الفنية أن يجمع فيه بين سمات عديدة داخل قصيدة واحدة.

6-4 التشكيل البصري وطريقة الكتابة:

يشتغل رواد قصيدة الومضة كثيرا على الشكل لأنه يلعب دورا هاما في جذب المتلقي ولأن الثقافة المعاصرة كما هو معروف هي ثقافة الشاشة أو ثقافة الصورة، لذا فإننا نجد الكثير من القصائد تكتب فيها الكلمات بشكل متناثر على فضاء الورقة فتأتي الكلمات موزعة بشكل جمالي حيث «يعتمد شعراء الومضة على المشاهد البصرية في فضاء النص الشعري، لإعطاء بعد آخر لدلالة النص المكتوب، ومن هذه المشاهد البصرية: الرسومات، استخدام علامات الترقيم، شكل ورسم

[1] هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، مرجع سابق، ص47.

[2] إبراهيم نصر الله: شرفات الخريف، مرجع سابق، ص90.

الكتابة، وتوزيع الكلمات على فضاء الورقة... فهي تدعم فكرة الإيجاز و الإيحاء، وتجعل المتلقي يقرأ النـص ويشاهده؛ فيقوي بذلك المعنى و يفتح الباب أمـام المتلـقي للتأويـل في ضوء ما يشـاهد».[1] وفي ذلك نعرض لقصيدة بعنوان " حداد" :

حداد

وما الذي رآه الغراب

كي يرتدي السواد

طوالَ

هذهِ

القرون؟! [2]

والملاحظ على شكل هذه القصيدة أن كلماتها متناثرة على فضاء الورقة فربما عمد إلى توزيع جملة "طول هذه القرون" لأن لون الغراب يتطير منه العرب و من لونه منذ قرون طويلة إلى الآن، وغالبا ما يربط الناس بين الغراب والحزن فهو رمز للتشاؤم. وقد أضفت طريقة بعثرة الكلمات على الورقة جمالية للقصيدة وجعلتها مفتوحة على العديد من التأويلات.

6-5 الختام المدهش:

تتـــميز قصـــيدة الومضـــة بالبيت الأخـــير أو ما يسمى بالختام المدهش، حيث يراهن الشاعر على البيت الأخير الذي يحدث الدهشة بالنسبة للمتلقي. ومن أمثلة ذلك نجد قصيدة للشاعر "أحمد مطر" بعنوان "طبيعة صامتة" يقول فيها:

[1] هدى بنت عبد الرحمان إدريس الدريس: الومضة الشعرية من الابيجرام إلى القصيدة التفاعلية، مرجع سابق، ص84.

[2] إبراهيم نصر الله: شرفات الخريف، مرجع سابق، ص87.

طبيعة صامتة

في مَقْلَبِ القِمَامَةْ

رأيتُ جثةً لها ملامحُ الأعرابْ

تجَمَّعَتْ من حَوْلها" النسورُ" و "الدبَابْ"

وفوقَها علامَةْ

تقولُ: هذي جيفةُ

كانتْ تُسَمَّى سابقا...كرامَةْ[1]

إن الشاعر يفاجئنا في نهاية القصيدة، فكلمة كرامة لا تستقيم مع المعنى العام للقصيدة ولكنه قصد إليها قصدا ليعبر عن مرارة الواقع وعن كرامة العربي المستباحة، التي انتهكت ولم يبق له أي حق في العيش الكريم، فهذا الختام المدهش هو الذي يحدث الدهشة لدى المتلقي وهو ما يولد شعرية النصوص.

6-6 الفكاهة والسخرية:

تكثر السخرية والفكاهة التي تخرج في كثير من الأحيان إلى حد التهكم الذي استعمل بشكل كبير في الشعر السياسي، فكانت قصيدة الومضة الموجزة والمكثفة أنسب لون ليعبر الشاعر من خلاله عن السخرية من الواقع. وفي ذلك نرصد قصيدة للشاعر "نزار قباني" يقول فيها:

جلودنا ميتة الإحساس

أرواحُنا تشكو من الإفلاسْ

[1] أحمد مطر: المجموعة الشعرية، مرجع سابق، ص12.

أيَّامُنا تدوُر بين الزارِ..

والشَطْرَنْجِ

والنُعاسْ..

هَلْ (نحنُ خَيْرُ أُمَّةٍ قد أُخْرِجَتْ للناس)؟؟[1]

فالشاعر يعبر بكثير من المرارة والقسوة عن حال الأمة العربية الضائعة النائمة مسلوبة الحقوق التي تعيش الدمار والاحتلال وترضى بالهوان والدمار، كيف لنا أن نرضى بما آلت إليه أنفسنا كيف رضينا على أنفسنا بالهوان والجبن يقولها ساخرا هل نحن خير أمة أخرجت للناس ؟

6-7 علامات الترقيم:

تعتبر علامات الترقيم بمثابة لغة مشفرة يلجأ إليها الشاعر أحيانا كما لغايات جمالية يقتضيها النص فهي تفتح المجال للقارئ للتأويلات والقراءات المختلفة « فهي تؤثر في الشاعر والمتلقي على حدّ سواء، وتحمل معطيات ودلالات ذات أبعاد نفسية وحسية ومعنوية تستنهض فكر المتلقي في فهم وتأويل وتحليل النص الشعري. فوجودها في النص ليست تزويقا أو ترفا فكريا... فـدورها هام في توضيـح الدلالات ذات الأبعـاد النفسيــة، واستكشاف الرؤى المتمركزة باللاشعور لدى الشاعر، وتحفيز فكر وخيال القارئ، وإعطاءه فسحة في إعادة كتابة النص على أن لا يبتعد عن جوهر النص».[2] ومثال ذلك نجد قصيدة للشاعرة "زهرة خفيف" تقول فيها:

نصيحة

[1] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، مرجع سابق، ص86.

[2] حسين عجيل الساعدي: التشكيل البصري في نصوص الشاعر جاسم آل حمد الجياشي (سميائية علامات الترقيم) https://www.wahetaladb.com .2018/1/14

إذا شئت،،،

أن تنفذ من بحاري

فاعبر...على جناحيً بحسبان !!

أتنفذ...

من طلق أقطاري،،،

بغير وجه حقّ !!

وغير ذي سلطان!! [1]

فوجود كل هذه العلامات لم يكن مجرد صدفة، لقد عمدت الشاعرة إلى توظيفه لتمرر من خلاله رسالة إلى المتلقي يقرأها حسب خلفياته الفكرية ومرجعياته المختلفة، فقد جاءت القصيدة حافلة بنقاط الحذف والفواصل وعلامات التعجب، كما تحولت هذه العلامات إلى جزء من البناء الخارجي للقصيدة.

6-8 البياض ونقاط الحذف:

تقوم جل قصائد الومضة على شعرية الحذف أو البياض، لأنه فضاء يسمح للشاعر بإشراك المتلقي في عملية الإبداع أو الخلق الفني «إذ لم يعد المتلقي ذلك الإنسان الفارغ من الثقافة الاسترجاعية أو المرجعيات الاستحصالية لكنه أضحى مشاركا فعليا في العملية الإبداعية يقع عليه عبء التلقي الواعي للفكرة أو الرؤيا التي يتعمد الشاعر إلى إخفائها في طيات أبياته حتى يتمكن الآخر المتلقي من البحث عنها وهو يــواجه كيان الشاعر وصيرورته الاحترافية، فتــكون بذلك متعة

[1] زهرة خفيف: تباريح الروح/ شعر، دار الأوطان، الجزائر، 2016، ص68.

الإبـداع متكامـــلة».[1] ويكثر البياض ونقاط الحذف عند الشاعر "إبراهيم نصر الله"، فله قصيدة بعنوان "احتمالات" يقول فيها:

احتمالات

... ...

ومن الذي كتبَ القصيدة

الشاعرُ

أم القارئُ

الذي أحبها

إلى

هذا

الحد؟! [2]

فالفراغات تضفي على النص شعرية مميزة وتتيح للمتلقي المجال للغوص في مضمـون القصيدة وملء الفضاء الفارغ وفق رؤيته الخاصة، وبالتـالي يصبح المتلقي بمثـابة المبـدع الثـاني للـنص.

ومن خلال ما تقدم يمكننا القول بأن قصيدة الومضة آخر شكل حداثي استقر على الساحة الإبداعية بعد الكثير من الرفض والجدل، لكنّ رواده تمكنوا من فرضه وتحديد فضاء له حيث

[1] رفل حسن طه، ذكريات طالب حسين: قصيدة العمود الومضة...نحو أسلوب شعري جديد، مرجع سابق، ص 11.

[2] إبراهيم نصر الله: شرفات الخريف، مرجع سابق، ص89.

أصبح له سمات خاصة تميزه عن غيره من الأنماط القريبة منه وبذلك أصبحت قصيدة الومضة شكلا أدبيا له رواده ومناصروه، وبدأ في الانتشار شيئا فشيئا إلى أن صار معروفا على نطاقا واسعا مشرقا ومغربا، لذا سنحاول في هذا البحث الوقوف عند الموضوعات التي خاض فيها رواد هذا الشكل الأدبي، وتداعيات تلك الموضوعات وتأثيراتها على جمهور المتلقين، وقد خصصنا شعراء المغرب العربي بالتحديد (الجزائر – تونس– المغرب) كما سنرى في الفصول التطبيقية من هذا البحث.

الفصل الثالث

شعرية قصيدة الومضة في المغرب الأقصى (أحمد الشيخاوي – إدريس علوش)

الفصل الثالث: شعرية قصيدة الومضة في المغرب الأقصى (أحمد الشيخاوي – إدريس علوش)

توطئة

أ) قصيدة الومضة عند الشاعر أحمد الشيخاوي

1– تيمة الحب.

2– شعرية الذات وتجلياتها.

1.2– تمرد الأنا الشاعرة.

3– شعرية الثورة والالتزام

ب) قصيدة الومضة عند الشاعر إدريس علوش

1– الشعر والسياسة.

2– شعرية العدم.

3– شعرية الاغتراب والمنفى.

4– شعرية الحب والمرأة.

توطئة

خاض شعراء المغرب الأقصى غمار التجريب فكتبوا قصيدة الومضة باعتبارها أحدث شكل شعري استقر على الساحة الأدبية، والذي يتسم بخصائص عديدة أهمها الميل الشديد إلى التكثيف والإيجاز، وهو ما نلمسه في التجربة الإبداعية عند "أحمد الشيخاوي" الذي اشتغل على اللغة الشعرية المتعالية التي تفتن المتلقي وتجذبه بسحرها، وكذا عند الشاعر "إدريس علوش" الذي اتسمت قصائده بالجدية في معالجة القضايا الواقعية ذات الصبغة السياسية في قالب شعري وميض.

أ) قصيدة الومضة عند الشاعر أحمد الشيخاوي:

1- تيمة الحب:

يعد موضوع الحب من أهم المواضيع التي عالجتها الشعرية العربية فقد «احتل شعر الحب والغزل حيزا واسعا من الثورة الشعرية منذ زمن الجاهلية وحتى يومنا هذا، لما يمثله الحب من شعور إنساني متأصل في النفوس، وعواطف جياشة وانفعالات متدفقة وصادقة، وما يجسده من هجر ووصل ونوى ولوعة وسعادة وشقاء وعذاب ولقاء».[1] وإذا كان هذا الموضوع مطروقا من قبل في الدواوين الشعرية العربية قديمها وحديثها، إلا أن مقاربة الشاعر "أحمد الشيخاوي" اتسمت برؤية متمردة شكلا ومضمونا، حيث عمد إلى التكثيف اللغوي في التعبير والإغراق في الرمز، نحو ما جاء في ومضته:

خنجر المحبّة مطاع

أغمديه فيّ أول ثانية

ويشرق ذبولي من جديد[2]

[1] فالح الحجية: الغزل في الشعر الحديث والمعاصر وشعراؤه 2012/09/18
https://www.alexandrie3009.com/vb/showthread.php?5952

[2] أحمد الشيخاوي: بأقلّ من شِسْع كُليب...مجموعة شعرية، ط1، جامعة المبدعين المغاربة، 2009، ص6-7.

لقد ركز الشاعر " أحمد الشيخاوي" في بناء هذه الومضة على خاصية المفارقة، حيث وضعنا أمام ثنائيات متضادة كقوله: خنجر/ المحبة. الشروق/ الذبول، إذ اتضح أن ما كان معروفا من معاني العشق ودلالاته مختلفا عنده.

فالخنجر ينحصر في دلالات تكاد تكون متقاربة تدور في مجملها حول العنف والموت والسكون والنهاية، ولكن الشاعر يخرجه من المعنى المعروف وهو الخنجر المستعمل في إحداث العنف ليصبح عنده دليل محبة، وبالتالي يصبح مطلوبا ومرغوبا، وإغماده يساوي ذبول الشاعر وموته فهو هنا يتموقع ما بين ثنائية الإشراق والذبول وهذه المفارقة التي بنى عليها "أحمد الشيخاوي" قصيدته تعد من أساسيات قصيدة الومضة ذلك أن «الأساليب المفارقية تتماهى مع التراكيب البلاغية المجازية؛ لأن من خصائصها المميزة الإيماء والإشارة، فتجعل ذهن القارئ يشذّ عن النسقية للبحث خلف أقنعة المفارقة التي تنشيه وتفتنه نحو فضاءات رحبة من التأويلات، فتصاحبه دغدغة شعورية عميقة كلما انتقل من إيحاء إلى آخر».[1] وبهذا تبرز أهمية المفارقة التي تعد سمة مميزة لقصيدة الومضة وركنا ضروريا لا غنى عنه، لذا ركز عليها الشاعر "أحمد الشيخاوي" في هذه القصيدة وجعلها العنصر الأساسي الذي تنبني عليه.

وبالنسبة لتداولية هذا الخطاب الشعري فأننا نجد أن الأفعال الكلاميّة قد تميزت بالتعدد والتنوّع، بادئ بالفعل الإخباري، وصولا إلى خاصتي الإقرار والتوكيد وهما فعلان طاغيان في هذا الديوان، ليتضح لنا ما يلي:

الإخبار: عن تجربة الحب.

الإقرار: بالميل الآخر والتعلق به.

[1] يسرى خليل عبد الرحمن سلامة أبو سنينة: المفارقة في شعر الصنوبري أحمد بن محمد بن الحسن الضبي، رسالة ماجيستر في اللغة العربية وآدابها، جامعة الخليل، 2015، ص4.

التأكيد: على ضرورة مقاربة هذه التجربة الشعورية.

وبذلك يدعونا الشاعر لمقاربه هذه التجربة الشعورية وتقبلها بحلوها ومرها، فبقدر عمق الطعنة ترتفع درجة الحب.

2– شعرية الذات وتجلياتها:

تحضر صورة الأنا بكثرة في قصائد الشاعر "أحمد الشيخاوي" للتعبير عن ذات الشاعر التي ظلت تتأرجح بين البطولة والمغامرة أحيانا والخيبة أحيانا أخرى، مثلما جاء في ومضة التي يقول فيها قوله:

مجرّد سندباد أنا

زاغ من كلّ القوافل

وخان كلّ الخرائِط

فلم اللّوم؟ [1]

والملاحظ على هذه القصيدة على الرغم من قصرها قدرة الشاعر على توظيف التناص الأدبي من خلال علامة "سندباد" التي « ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين، إن لم نقل كلهم، ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد، حتى يواجهك السندباد في قصيدة ما أو أكثر، وكم فجر الشعراء في هذه الشخصية الشعبية الفنية من دلالات. لقد تصور كل شـاعر في وقت من الأوقات أنه هو السندباد».[2] فرمز السندباد دائم العطاء والتجدد وتختلف دلالات هذا الرمز حسب نظرة كل شاعر. لقد تقمص الشاعر شخصية سندباد الذي عانى خلال رحلاته من مغامرات عديدة ليتحول هذا

[1] المصدر السابق، أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، ص16.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص35.

الرمز الأدبي إلى معادل موضوعي لذات الشاعر التي أعياها ألم الفراق بعد كل المغامرات التي خاضها في سبيل التقرب من المحبوبة، فقد خرج عن كل القيود وتمرد على كل الأطر، مثلما انفلت السندباد من قيود الزمن والمكان.

وتتردد الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال إخبار الشاعر بحالته النفسية المكسورة والمهزومة بسبب رفض محبوبته له؛ ويتضح ذلك في قوله: **مجرد سندباد أنا/ لم اللوم؟** وذلك لتصدي لأي لوم مسبق.

1.2 تمرد الأنا الشاعرة:

يستعرض "أحمد الشيخاوي" في هذه القصيدة مقدرتة الشعرية ويتباهى بها، وقد صرح عن ذلك بوضوح في قوله:

قادر أنا أن انتحر في أول السطر

لكني أبقي جيبي مليئا بالمفاجآت

لأغيظ القصيدة

وأسرق منها ابتسامة

تستفزّ الأعداء[1]

إن أول ما يعترضنا عند قراءة هذه القصيدة هو ميلها الشديد إلى الإيجاز والتكثيف وهو ما يمكن عده كسمة مميزة لقصيدة الومضة؛ مما يضفي شعرية خاصة لهذه القصيدة الموغلة في العمق رغبة من الشاعر في إظهار ذاته المتضخمة المتمردة، فهو يحمل نفسا قوية تأبى السقوط وترفض أن

[1] أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص25.

تبدي الضعف، فهو يمتلك ملكة قول الشعر ويرفض أن ينتحر في أول السطر. وبذلك تتوطد علاقة الشاعر بقصيدته وتتعلق روحه بالكلمة ويتضح ذلك في قوله:

مشّاءُ أنا في الكلمة

هيَ دربيَ السرمديُّ

حرثُ ما عداها

محضُ انتحار[1]

لقد اختار الشاعر طريق الشعر لأنه يعلم جيدا قيمة الكلمة، التي تمثل دربه السرمدي والأبدي، فالكلمة، بحسب ما يراه خصوبة وإثمار. كما تعد الكلمة أيضا «من أهم وسائل الشاعر في إبداع الدلالة، باعتبارها المثير المادي للمعاني».[2] فمن خلالها تتولد المعاني وتتجسد كل قضية، وإذا ما عدنا إلى خبايا الرسالة الشعرية لاستخلصنا دعوة صريحة إلى الأخذ بالكلمة كونها تشكل ملاذ الشاعر، لذلك نجده يقول في قصيدة أخرى له:

وحدها القصيدة تعزف وجعي

حتى احتضار الكمان[3]

وتعتبر هذه الومضة مظهرا مميزا من مظاهر التجديد حيث استند الشاعر إلى ما يخدم فكرته بأقل ما يمكن من مفردات مما يزيد من تعتيم المعنى وغموضه، خاصة بعدما باتت القصيدة معادلا موضوعيا لذات الشاعر، فالقصيدة عنده كلقيتارة تلامس جراحه وتعزف أوجاعه، وإذا كان في

[1] المصدر السابق، أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، ص26.

[2] محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، ط1، دار المعارف، 1988، ص53.

[3] أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص38.

الشعر البلسم الشافي، فإن فيه أيضا ثورة الثائر والمتمرد، إلى أن يلبس قناع الصعلوك النبيل، أو كما يقول:

أنا الصعلوك النبيل،

حتى تشفي القصيدةُ الغليل[1]

تتميز هذه الومضة بميلها الشديد للإيحاء والترميز، فعلى الرغم من الإيجاز الشديد الذي تتمتع به هذه القصيدة، إلا أن الشاعر "الشيخاوي" تمكن من توظيف رمز "الصعلوك" وهو رمز أدبي متداول في تراثنا الأدبي لطالما ارتبط بالتمرد والثورة، ليعبر من خلاله عن تمرده على كل الأعراف والقيم البالية مركزا هذه المرة على ذاته «فالشاعر المعاصر يعتد بذاته من خلال تقمص شخصية تراثية ويقوم بتوظيفها في أبياته الشعرية متخذا من خلالها قناعا ساترا؛ ليبث همه وشكواه، ومعاناته ويتحدث عما يجيش في داخله من آلام ومرارات».[2]

فقد أصبح الشاعر ثائرا متمردا موظفا جل إمكاناته الشعرية حتى تشفي القصيدة غليله. لأن إشفاء الغليل مرتبط بقوة ومقدرة شعرية كبيرة، تجعل الشاعر يعبر عن كل ما تجيش به نفسه من أفكار على شكل دفقات شعرية موجزة ومؤثرة في آن، لذا فهي تتطلب في مقابل ذلك قارئ متمكنا ومؤمنا بنبل رسالته الشعرية.

[1] المصدر السابق، أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، ص38.

[2] بخيت بن عتيق بن عبد الكريم الزهراني: حضور الصعاليك في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربي السعودية، 2014، ص55.

4–شعرية الثورة والالتزام:

تحضر القضية الفلسطينية بقوة في قصائد الشيخاوي بل وتعج بها صفحات هذا الديوان، فقد عمد الشاعر إلى إدراج العديد من القصائد حول القضية الفلسطينية عله يجد آذانا صاغية ويفجر براكين خامدة داخل كل مواطن عربي، فإلى جانب الوطن الأم تكون دائما فلسطين هي الأم الثانية، فقضايا الثورة والالتزام بالقومية العربية لا تزال تسيطر على فكر كل شاعر غيور على فلسطين الجريحة. وقد عبر الشاعر عن ذلك بطريقة فنية وبلغة شعرية مكثفة تتعالق فيها المضامين والغايات السياسية مع الجوانب الفنية والجمالية للقصيدة. وفي ذلك يقول الشيخاوي:

فلسطين

تلك الفَرسُ المتروكُة

وحيدة.

لم تزل قصائده

تصقل مرايا قضيتكِ..

درويش لم يزل

في دوخة تقفّي أثركِ أيتها الفراشة. [1]

فالقضية الفلسطينية لم تغب عن فكر أي شاعر غيور يحلم بالقومية وتراوده فكرة الانتصار للحق والعدالة. فطالما تهاونت الأمم عن نصرة فلسطين وتركوها في الزاوية وحيدة ينظرون إليها وهي تصرخ وتستغيث علها تجد من يدافع عنها. فقد سعى العديد من الشعراء إلى نصرتها وكان أكثرهم ذودا عنها الشاعر "محمود درويش" الذي حمل ثقل مأساتها ودافع عنها دفاعا مستميتا إلى أن

[1] أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص29.

غيّبه القدر، فكان لدرويش ذاك الحضور في نفس الشاعر "أحمد الشيخاوي" الذي أخذ يستحضر شخصيته حتى تحول إلى رمز أدبي يرتبط ذكره على الدوام بالقضية الفلسطينية ويظهر تأثره به أكثر في قصيدته "لا تترك الحصان وحيدا"، إلا أن الشيخاوي استبدل الحصان بالفرس لما للفرس من دلالة العروبة والأصالة لإبعاد كل أفكار الاحتلال الزائفة التي تحاول جعل فلسطين بلد لليهود أو حتى مأوى لهم.

وتتبدى شعرية هذه القصيدة في مقدرة الشاعر الشيخاوي على استجماع فكرته والربط بين المضامين السياسية والثورية بلغة شعرية جمالية فنجـــده يعبر عن فكـرته بأوجـــز وأقصـر الأســاليب، وذلك لا يتأتى إلا لمن يمتلك مقدرة شعرية فذة، فالكتابة في هذا اللون الأدبي لا تتسنى للجميع خاصة وأن الشاعر الشيخاوي لم يجعل خطابه موجه إلى متلقي القصيدة فحسب بل جعله مفتوحا للقراءات والتأويلات وذلك من خلال نقاط الحذف التي من شأنها أن تساهم في بناء القصيدة وفق رؤى ومقاصد المتلقين.

وعلى اعتبار أن أي قول يخفي أهداف تأثيرية من أجل تحقيق غايات وأفعال إنجازية من وجهة نظر تداولية فإننا نجد في هذه القصيدة حضور للفعل الإخباري الذي يتمثل في الإخبار عن التهاون العربي في حق القضية الفلسطينية. والتأكيد على عدالة هذه القضية ومشروعيتها بغية تبني موقف الشاعر والتأثير في المتلقين وتغيير ردود أفعالهم لاتخاذ موقف في حق هذا الوطن الذي يقول عنه:

أيها الوطن راحتي

أعتصرها

من برتقال وجنتيكِ[2]

[1] المصدر السابق، أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كُليب...مجموعة شعرية، ص59.

إن الإيمان بعدالة القضية الفلسطينية يسكن في قلب الشاعر "أحمد الشيخاوي"، فديوانه "بأقلّ منَ شِسْع كَليب" يحفل بالقصائد الثورية التمردية التي تغلب عليها النزعة القومية والوطنية وإن كانت المرأة دائمة الحضور في هذا الديوان، إلا أنها تتحول في أحيان كثيرة إلى رمز الوطن، وأيّ وطن بعد وطنه الأم إنها "فلسطين" أرض البرتقال التي اغتصبت من طرف الاحتلال الغاشم. ففي هذه القصيدة يظهر تمسك الشاعر بالقضية الفلسطينية، ونلمس ذلك من خلال قوله: "أيها الوطن / برتقال وجنتيك" فهو يرى في المرأة رمزا للوطن حتى أن لون وجنتيها تحول في نظره إلى لون البرتقال الذي يدل على الأراضي الفلسطينية التي تنتج أجود أنواع البرتقال في العالم.

ومن هنا فقد تمكن الشاعر من عرض موضوعه بلغة شعرية مجازية مكتفيا بذلك بعدد قليل جدا من الكلمات، مما يحقق شعرية القصيدة وجماليتها ذلك أن «صفة الشعرية هي أهم مميزات الخطاب الشعري، فهي بؤرة التوتر التي تلتحم فيها المتناقضات، وتفترق فيها المتجانسات، وهي لحظة الاحتراق للمألوف المعجمي بغية استبدال السياقات المألوفة باللامألوفة، لإتاحة الفرصة لنحت معان جديد و إنتاج دلالات غير مطروقة من ذي قبل، كما هو حاصل بشدة في الشعر المعاصر الذي يقوم على عنصر المغايرة و صياغة اللامحسوس من المحسوس و الرؤيا من التأليف».[1]

ومن خـــلال مراجعتـنا لهذا الخطـاب الشـعري نجـده قد ركز فيـه على الفعـل الإخبـاري، فتداولية هذا النص الشعري تتجسد من خلال التأكيد على أهمية القضية الفلسطينية التي تبرز في جمال المحبوبة. والغاية من ذلك التأثير في المتلقي لنصرة القضية الفلسطينية، ولن يرتاح الشاعر ولن يهدأ له بال إلا بعد أن تسترجع الأرض المسلوبة ويقطف البرتقال من أرض فلسطين. وقد تراءى له هذا المشهد بعد أن أمعن النظر في وجن الحبيبة.

ودائما مع قضايا الوطن والثورة نجد له قصيدة أخرى يقول فيها:

[1] محمد مراح: هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2012-2013، ص18.

يا عرائسَ القصبْ.

أوطاننا تُحرق في صمت

وعلى نار مستعرة

بلا لهبْ[1]

جاء خطاب الشيخاوي في هذه القصيدة بلغة شعرية مكثفة، إذ لم يترك لنا مسارات كلامية وفيرة للوصول إلى غاية الخطاب، هذا إلى جانب حضور السخرية و التهكم من خلال مخاطبته لغير العاقل في قوله: يا عرائس القصب. كما طغت النزعة القومية على فكر الشاعر الذي لم يخصص خطابه للحديث عن وطن واحد وإنما جعل كل الأوطان العربية وطنه، وذلك في قوله: أوطاننا تحترق... إلا أن هذه النار المشتعلة التي حرقت كل الأوطان هي نار من غير لهب. نار مشتعلة في قلب الشاعر و في قلب كل إنسان يحب وطنه، لأن اللهب قد يطال يوما عرائس القصب ولا تبقى لنا سوى مرارة الأسى.

وتتردد الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال الإخبار عن حال الأوطان العربية والتأكيد على أهمية نصرة الوطن والدفاع عنه، فهو يسعى إلى التأثير في المتلقي من خلال الالتزام بالقضايا الوطنية والقومية والتأثر بموقفه واتخذه كأنموذجا حياتيا.

ولا يغيب على الشاعر "أحمد الشيخاوي" الحديث عن الوطن بدون الالتفات إلى الحكام العرب ودورهم في القبول بالهزيمة والتعايش مع الأوضاع المزرية، التي تعانيها الأمة العربية في ظل غياب الحرية وانتشار الدكتاتوريات فهو إلى جانب الكثير من الشعراء العرب المعاصرين، كأحمد مطر ونزار قباني، وغيرهم ممن يحاولون هجاء السلطة الفاسدة و المتواطئة مع الاحتلال. و تأتي هذه القصيدة في الوقت الذي تعاني منه أغلب البلدان العربية من تهاون الحكام في الذود عن شعبهم وفي تحقيق حياة

[1] أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كُليب...مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص 44.

كريمة لهم. إلا أن نفوس الشعراء تضج لهيبا و تأبى إلا أن تنهض الحمية في نفوسنا لاسترجاع السيادة والكرامة وفي ذلك نجد قصيدة له يقول فيها:

يا سماسرة الأوطانِ

لَلذّيبُ منكم براءٌ؛

ما صهل دمٌ

ولثمتْ أثداء النار شياطينُ من طينتنا.[1]

فقد شبه الشاعر حكام الأوطان بالسماسرة فهم يتاجرون بأوطاننا ويتخذونها كصفقة لتحقيق غاياتهم، في حين يظل الشعب مهمشا ومغيبا، فالشاعر هنا يتحسر على الأوطان التي تحولت إلى تجارة في يد الحكام الفاسدين، ويتضح ذلك في قوله "للذيب منكم براء". فهم بالنسبة للشاعر أكثر خبثا من الذئاب في مكرها وخداعها، فهم أقرب إلى شياطين لكنها شياطين بشرية تسعى إلى خراب أوطانها والتفاوض مع دول أخرى أجنبية. مثلما هو الحال بالنسبة للقضية الفلسطينية التي تمت خيانتها والتخلي عنها من خلال التطبيع مع إسرائيل. على الرغم من أن الشاعر لم يعبر عن ذلك بشكل صريح لحساسية هذا الموضوع، الأمر الذي جعله يلجأ إلى التكثيف اللغوي واستفزاز القارئ.

وتحضر الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال فعل الإقناع والمتمثل في إقناع المتلقي بفساد الحكام وهو يخص هنا الحكام العرب الذين باعوا كل قضية مؤكدا على ضرورة الانتفاضة من أجل تغيير الوضع في العالم العربي، فهذه القصيدة تحمل شحنة عاطفية وانفعالية عالية استطاع الشاعر "أحمد الشيخاوي" أن يوصلها إلى المتلقين من أجل حثهم على التغيير. وفي السياق ذاته نجد له قصيدة أخرى يقول فيها:

ليس عندي ما أخبركم به

[1] المصدر السابق، أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، ص88.

سوى قصائد القيامة

هناك

في ضفة الألغام[1]

يبدو من خلال هذه الأبيات أن الشاعر "أحمد الشيخاوي" قد سخر نفسه للحديث عن قضايا الوطن والأمة مترفعا بذلك عن كل قضية أخرى من شأنها أن تحيد به عن الدفاع عن قضيته الأساسية، فقد انشغل بالحديث عن المواضيع الحساسة و الثقيلة التي من شأنها أن تؤدي به إلى الهاوية فهذه القصائد ملغمة من جراء ما تحتويه من الرغبة في الثورة والتمرد على الأوضاع السياسية القائمة في فلسطين بالتحديد، وما يجعلنا نتأكد من مساندته للقضية الفلسطينية قوله: "هناك في ضفة الألغام" أي أنه يقصد فلسطين المحتلة هناك حين تحولت بساتين البرتقال إلى ألغام وقنابل.

وإن كان الشاعر" أحمد الشيخاوي" لم يصرح بذلك، فإن تكثيفه يتطلب من المتلقي أن يلج إلى فحوى نصه من خلال بعض الكلمات المفتاحية الموجودة في القصيدة كقوله: قصائد القيامة وضفة الألغام. أين تتضح النزعة الثورية للقصيدة. كما يشير بالضفة المحتلة إلى قطاع غزة والمناطق المحتلة من طرف الاحتلال الصهيوني الغاشم.

وتتردد في هذه القصيدة العديد من الأفعال التداولية التي يهدف الشاعر من خلالها إلى توجيه رسالة إلى جمهور الملتقين بغية تغيير ردود أفعالهم والتأثير فيهم، وإقناعهم بشرعية القضية الفلسطينية، والتأكيد على ضرورة اتخاذ موقف حازم للدفاع عن الأراضي الفلسطينية المحتلة. ودائما في إطار الحديث عن الوطن يقول الشاعر "أحمد الشيخاوي":

ممسك بجمرتك أنا..

[1] المصدر السابق، أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، ص28.

يسمّونك وطنا؛

أسمّيك قصيدة.[1]

لطالما تغنّى شعراء الالتزام بقضايا الوطن ودافعوا عنه في قصائدهم وكتبوا في ذلك دواوين كاملة تمجد أوطانهم، ويظهر ذلك بكثرة عند الشعراء الذين تعيش أوطانهم حالة من الاستعمار، أو من يشعرون بالغربة في أوطانهم من جراء الحكم الجائر أو لتعرض أوطانهم لمختلف أشكال الاحتلال أو لحملهم الهم العربي. و لم يكن الشاعر "أحمد الشيخاوي" بمنأى عن هذا فقد اكتوى من أجل الوطن. و يظهر ذلك في قوله: "ممسك بجمرتك أنا" فهو لم يترك وطنه وحيدا بل قرر أن يدافع عنه ويدرأ عنه كل سوء على الرغم من أن هم الوطن حارق كالجمر وقد يكلفه الكثير لكنه لن يتخلى عنه، فقد استلذ هذه الجمرة وظل متمسكا بها على الرغم من الأذى الذي قد يطاله من جراء تمسكه بها.

ولعل ما يجسد شعرية هذه الومضة، هو عامل التقديم والتأخير الماثل في السطر الأول: ممسك بجمرتك أنا.. مفتتحا خطابه بملفوظ "ممسكا" بغية تهيئة متلقيه للإطلاع على صورته، مما ينفي أي تردد في اتخاذ موقف من أجل الوطن.

ويتضح لنا من خلال البيت الثاني أنه يتحدث عن الوطن ولكنه يرفض أن يسميه مثل عامة الناس بالوطن لأن له مفهوما خاصا ورؤية أعمق من العامة. بعد أن تحول الوطن إلى المعادل الموضوعي للقصيدة ومن خلال قصائده سيدافع عن هذا الوطن ويحميه.

لقد استطاع من خلال أبيات قليلة أن ينقل لنا رؤيته الخاصة مشركا القارئ معه في عملية الخلق الفني فاسحا له المجال للقراءة والتأويل، من خلال ما تركه من نقاط حذف داعينا الاجتهاد في تأويل الفراغات وفق ما يتماشى ومسار الخطاب وغاياته.

[1] المصدر السابق، أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، ص 71.

وبالعودة إلى تداولية هذا الخطاب نجده يركز على الفعل الإخباري، وذلك للتأثير في المتلقي من خلال الإخبار بأن الدفاع عن قضايا الوطن ليس بالأمر الهين. فهو يحث القارئ على الصبر وتحمل الأذى في سبيل الوطن، ورغم ما لحق به من ألم إلا أنه رفض التخلي عنه وقرر الاستمرار في الكفاح، وهو بهذا يرسل رسالة مبطنة من أجل التأثير في المتلقي وتغيير ردود أفعاله. خاصة بعدما اكتشف زيف السلطة وفساد الحكام، لذلك نجده يقول في قصيدة أخرى له :

قطّتي الأندلسيّة

لم يعد ينطلي عليها

نفاق الساسة[1]

يفتتح الشاعر "أحمد الشيخاوي" قصيدته بنبرة تهكمية ساخرة من خلال قوله: "قطتي الأندلسية" فقد ربط أصل هذه القطة بالأندلس، فهي قطة من أصول أندلسية والواضح في أذهاننا أن المسلمين قد أقاموا مجدا تليدا في دولة الأندلس دام لقرون شهد فيها الإسلام تطورا ليس له مثيل، ولكننا نجد أن الشاعر تعمّد ربط القطة بالأندلس، مما يجعلنا نتساءل عن علاقة هذه القطة بالأصول الأندلسية. ليحدث الشاعر المفارقة في البيت الأخير، فالشاعر يثور على الحكام و الساسة الفاسدين فنفاقهم وفسادهم أفسد السلطة وشتت البلدان وضيع مجدا كان لنا في الأندلس، وبالتالي فإنّ هؤلاء الحكام أضاعوا تاريخا كاملا وأضعفوا كل البلدان العربية. وهنا يتضح لنا القصد من ربطه القطة رمز الضعف و الألفة مع دولة الأندلس العظمى، فهذا الربط بين الضعف والقوة يعود إلى نفاق الحكام وفسادهم فلولا نفاقهم ما ضاع ذاك المجد.

[1] المصدر السابق، أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، ص 71.

لقد أحدثت المفارقة الشعرية الموجود ما بين البيتين الأول والأخير نوعا من الدهشة لدى المتلقي بالإضافة إلى الخروقات اللغوية التي تتجسد من خلال بناء اللغة على غير المألوف، مما يساهم في خلق جمالية القصيدة وشعريتها.

والملاحظ على هذه القصيدة أنها تحمل بعدا تداوليا يتجسد من خلال إخبار الشاعر عن الحيل الواهية التي تمارسها السلطة والتي أصبحت معروفة ومكشوفة للجميع، وتأتي هذه القصيدة كمحاولة من الشاعر للتأكيد على ضرورة التمرد على الحكام الفاسدين من أجل تغيير الأوضاع الحاصلة في البلدان العربية. وفي هذا السياق يقول الشيخاوي:

ذئبتُهم تعوي

تعوي و لا تعضّ.[1]

لقد قدم لنا الشاعر قصيدة موغلة في التكثيف و الإيحاء، فمن خلال أبيات قليلة تمكن من رصد قصيدة موغلة في المعنى، فهو لا يصرح علنا بما يريد قوله لكنه يطلب من القارئ أن يفسر العمل الشعري حسب رؤاه الخاصة وحسب فهمه لها، وبذلك يتحول القارئ بفعل القراءة إلى منتج ثاني للنص بعد أن تخرج القصيدة من يد الشاعر المؤلف الأول للنص الإبداعي، فالغموض الفني يشكل أحد أهم العناصر الجمالية التي تساهم في تحقيق شعرية النص وجمالياته.

وبالعودة إلى مضمون القصيدة نجد حضور نبرة حادة وقوية للشاعر، ويتضح ذلك في قوله: "ذئبتهم تعوي" فلطالما كان الذئب رمزا للمكر والخديعة، فهي إذن ذئاب ماكرة ومستعدة للهجوم، إلا أنه يفاجئنا بقوله: "تعوي ولا تعض"، مؤكدا على ذلك من خلال تكرار كلمة " تعوي" مرتين، فعلى الرغم من عوائها و ترصدها إلا أنها غير مؤدية فهي لا تعض.

[1] المصدر السابق، أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، ص18.

ومن هنا فالشاعر لم يوظف التكرار جزافا و إنما لغايات خاصة «فالتكرار سمة فنية يأتي في بعض الومضات الشعرية، ولا يعتمد عليها الشاعر اعتباطا، لكنه يعتمد عليها قاصدا دلالة وظيفية معينة توجد في أعماق الشاعر يريد إبرازها وتوضيحها، كما أن التكرار يخلق إيقاعا داخليا جذابا يعوض الومضة عن بعض إيقاعها الخارجي المفقود، فيؤدي إلى جذب المتلقي وتهيئته لاستقبال الخاتمة التي يريدها الشاعر».[1]

أما الأفعال الكلامية الواردة في هذه القصيدة فتقتصر على التأكيد والإقناع ويتجسد التأكيد من خلال تكراره لكلمة "يعوي"، وكأن هذا العواء لا طائل منه، فهذه الذئاب تشير إلى الأعداء التي تترصد بالشاعر لكنه في الغالب لن يتحقق أذاها، وعلى الرغم من ذلك يحاول الشاعر إقناع المتلقي لأخذ الحيطة و الحذر. وفي هذا الصدد نجد له قصيدة أخرى يقول:

تبّا لمن دسوّا السمّ في الخابية[2]

لقد تبنى الشاعر "أحمد الشيخاوي" الشكل الشعري الجديد المتمثل في قصيدة الومضة التي تقتصر على عدد قليل جدا من الأبيات الشعرية، إلا أنه فاجأنا بقصيدة مضغوطة تقتصر على البيت الواحد، فجاءت قصيدة البيت موجزة إلى أبعد حدّ من الإيجاز، تقوم بالأساس على «التكثيف الشديد الذي يمكنها من امتلاك طاقة هائلة تتدفق على شكل أسئلة وعبارات موحية، ومفردات قليلة، تعوض عن قلة عددها، بشبكة من العلاقات التي توجد التوترات، وبالانزياح الدلالي الخصب الذي بدوره يشظي المعنى بعد كل قراءة».[3]

وإذا تأملنا هذه القصيدة نجد أن الشاعر "الشيخاوي" يتذمر من الوضع السائد ويبدو ذلك منذ البداية في قوله: " تبا " فهو يوجه خطابه إلى جهة نحن نجهلها، ولكنها سيئة وخبيثة من

[1] مروة فوزي محمد مرسي: الومضة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص163.

[2] أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص18.

[3] هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد : قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، مرجع سابق، ص41.

دون شك، لأنها تحاول دس السّم. ولعله يقصد هنا الفئة التي تحاول أن تزرع الفتن وتثير الحروب وتدمر استقرار البلدان، ويتضح ذلك من خلال قوله: "دسوا السم في الخابية" فهو يخاطب كل خائن يحاول زرع أفكار خبيثة خفية دون أن يكشف أمره على اعتبار أن الخابية رمز تراثي يتمثل في الوعاء أو القدر الكبير الذي يحفظ الزاد. فالخابية برمزيتها تمثل الخير فهي مصدر للحياة، كما تشير أيضا إلى الوطن الذي ينعم الجميع بخيراته ومن يدس الدسم في الخابية، فقد سمم الوطن وقضى على مورد الرزق وقطع أبواب الخير.

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة موغلة إلى حد بعيد في الإيجاز إلا أنها تسعى إلى تحقيق أفعال كلامية تتحقق من خلال الإخبار عن أولئك الأشخاص الخائنين الذين استغلوا ثقة الشاعر محاولا بدوره تنبيهنا حتى نتجنبهم ونسير في الاتجاه الصحيح كي لا نظل الطريق. وفي هذا السياق يقول الشاعر " أحمد الشيخاوي":

بوصلة تخونُ،

وقافلة

مقودها

أضحى

في يدِ أولاد الزّناةِ؛

إنها قيامة معجّلة.[1]

بعد تتبعنا صيرورة أغلب قصائد الشاعر "أحمد الشيخاوي" نلاحظ غياب العنوان، فقد جاءت القصائد مباشرة من دون أي إشارة توحي للقارئ بالمراد، بل تجعل القارئ هو من يحاول

[1] أحمد الشيخاوي: بأقلّ منَ شِسْع كَليب...مجموعة شعرية، مصدر سابق، ص17.

وضع عنوان مناسب حسب فهمه و تأويله لها، فكثيرا ما « تترك القصيد الومضة بلا عنوان، فتوضع مكانه نقاط (...)، أو إشارة استفهام، أو تعجب، هذا البياض قد يكون من مستلزمات إكمال بنية الومضة، وإتمام الرؤيا التي تود الومضة خلقها، ويكون البياض في هذه الحالة مُبيَّتاً، ومقصوداً، ونابعا من تفكير ونية مسبقين، وفي سياق لعبة لغوية إيمائية/ انزياحية...والهدف الأساسي من العناوين البيضاء تسليم دفة التخمين والاستنباط للقارئ، حيث يشتغل ذهنه على اختيار عنوان يواكب طقس الومضة، وعلاقاتها الداخلية، وبذلك يوغل القارئ أكثر في العوالم الداخلية للقصيدة الومضة».[1]

ومن هنا تبرز قيمة القصيدة التي أصبحت نتاج المشاركة الفاعلة بين الشاعر ومتلقي القصيدة، فتبرز شعرية قصيدة الومضة من جراء هذا التفاعل الخلاق بين كلا الطرفين، فالواضح أن الشاعر قد أضاع الطريق فهو يعيش في دوامة وحالة من اللاستقرار، ويتجلى ذلك من خلال قوله: "بوصلة تخونُ،" فقد أضاع الشاعر الطريق بعد أن خانته البوصلة فلم يعد يقدر على تحديد وجهته ومعرفة في أي مكان هو حتى يستطيع التحرك أو اتخاذ قرار معين. فقد اكتنفته حالة من الاضطراب و الغموض خاصة وأن القافلة مقودها أصبح في يد الزناة فمن يسير أمور السلطة والحكم في هذه البلاد هم أناس أبناء الزناة. وبالتالي فالاتجاه الذين يسيرون به القافلة هو اتجاه خاطئ و الطريق غير صحيح بعد أن خانت كل البواصل. الأمر يتطلب كما يقول الشاعر "قيامة معجلة" أي أنه يطلب منا الانتفاضة والثورة في أقرب وقت للتحكم في القافلة وتحديد الوجهة ونزع الحكم ممن هم ليس أهل له قبل فوات الأوان.

وقد جاءت القصيدة بلغة شعرية مكثفة وموجزة إلى حد بعيد فيتعسر علينا الوصول إلى المعاني الدفينة خلف الكلمات، فالشاعر لم يصرح للقارئ عن مضمون قصيدته بل جعلها مفتوحة على القراءات المتعددة واللامتناهية وهو ما يزيد من جمالية النصوص الشعرية المعاصرة ومن شعرية

[1] هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، مرجع سابق، ص39-40.

قصيدة الومضة تحديدا، فوظيفة الشعر جمالية تتأسس من خلال الربط بين المعاني الموجودة خلف اللغة الشعرية المكثفة ليتذوقها القارئ ويفسرها حسب رؤيته لها.

ومن خلال هذا الخطاب الشعري نلمس دعوة مبطنة من الشاعر للتحريض على الثورة المعجلة لتغيير الحكم القائم و إزالته من يد أبناء الزناة، رغبة من الشاعر في تغيير الحكم القائم ونزعه من يد الحكام الجائرين.

ومن خلال ما تقدم يمكننا القول أن عنوان ديوان الشاعر " أحمد الشيخاوي" "بأقلّ منَ شِسْع كُليب" استلهمه من ملحمة البسوس الضاربة بجذورها في أعماق التاريخ وأسقطه على الراهن العربي الدموي والجنائزي المضطرب، فقد ساير الشاعر «ضمن طرح حداثي إيقاع الذاكرة العربية الزاخرة بالملاحم وصفحات الحب والحرب، تشظيا ما بين معنيين، راصدا راهن الدموية والاضطراب بما يبقي على شعلة الحلم والأمل... والكتاب عبارة عن متوالية ومضات وقفزات تعبيرية رشيقة فضلا عن سلاستها اللغوية التي امتازت بتقنية السهل الممتنع وتكثيف المفارقات».[1] فقد تمكن الشاعر من استحضار حدث تاريخي والربط بينه وبين الواقع الذي يعانيه العالم العربي من ثورات وحروب فكان الحب بالنسبة لشاعرنا هو المأمن والأمان، وقد عبر عن ذلك بلغة شعرية مكثفة جدا ومتعالية إلى حد بعيد، ومن هنا سنحاول أن نعرض أيضا في هذا الفصل للتجربة الشعرية عند الشاعر "إدريس علوش" من خلال التعرف على المواضيع التي عالجها وتداولية خطابه لدى جمهور القراء مع الحرص على إبراز الجوانب الشعرية والجمالية فيها.

1. ديوان "بأقل من شِسْعِ كُليب" للمغربي أحمد الشيخاوي، جريدة القدس العربي، 3 فبراير 2019
https://gawooncom.wordpress.com

ب)قصيدة الومضة عند الشاعر " إدريس علوش"

لقد تغنى الكثير من الشعراء المعاصرين بالتجربة الحروفية كونها تشكل مهد الكتابة الشعرية، فهي أصل الوجود الشعري ومنتهاه، ونلمس في ديوان "منمنمات" محاولة الشاعر "إدريس علوش" للخوض في عالم الحرف الذي قاده إلى حالة من التيه، فقد ظلت معانيه وتفرقت كلما حاول أن يتأمل ويتوغل أكثر في عوالم الحرف، ويبدو ذلك بوضوح في قصيدة له بعنوان "وحده" التي يقول فيها:

وَحْدَهُ

مَجْنُونٌ اَلْورْدِ قَادَكَ

إِلَى مُفْتَرَقِ اَلْحَرْفِ

وَمَسَالِكُ اَلْكَلِمَاْتِ

كَيْ تَبْحَث عِنْكِ فِي مُسْتَهَلِ

سِيرَة الْعِنَادِ

وَ يَنَابِع الْكِتَابَةِ..[1]

إن المتأمل في هذه القصيدة يجد أنها تعج بالمتناقضات، مثلا في قول الشاعر: مفترق الحرف ومسالك الكلمات. فالمسلك كما نعرف هو الطريق السوي و السبيل الذي يوصل صاحبه لبر الأمان لكن كيف يسلك هذا الطريق إذا كان أمام مفترق الحرف؟ فالشاعر هنا يعيش حالة من الهذيان بعد عناد حروفه وعدم مسايرتها له في كتابة الشعر. فعلى الرغم من حضور ينابيع وفيض من الكلمات، إلا أن حروفه تتمرد عليه وتأبى الرضوخ، فالشاعر يترك الفضاء مفتوحا عله يجد السبيل

[1] إدريس علوش: رأس الدائرة– شعر، ط1، وزارة الثقافة المغربية، طنجة، ماي 2015، ص8.

للخروج من هذا التيه الذي يتخبط فيه، فالشاعر يعبر من خلال هذه القصيدة عن صعوبة الخوض في عالم الشعر ويزاد الأمر صعوبة كلما حاول مقاربة المواضيع السياسية الحاسمة.

وتتجسد تداولية الأفعال الكلامية في هذه القصيدة من خلال إقرار الشاعر بصعوبة الممارسة الشعرية وهي دعوة مبطنة إلى تغيير أساليب الكتابة لضمان نجاح الرسالة، خاصة إذا تعلق الأمر بالمواضيع و القضايا السياسية الحاسمة.

1- الشعر والسياسة:

اتخذت قصائد الشاعر "إدريس علوش" صبغة سياسية حاسمة بسبب رصده لبشاعة السلطة وفساد السياسية الحاكمة محاولة منه لفضح ممارسات الحكام وجشعهم في الاستيلاء على ثروات الشعب منددا بالظلم الحاصل الذي تعانيه الشعوب العربية من جراء الحكام الفاسدين، معبرا عن ذلك بلغة شعرية صريحة لا تخلو من الشعرية، فاللغة الشعرية دائمة الحضور في أعماله بالإضافة إلى عامل الإيجاز و القصر. فقد جاءت قصائده محدودة الطول اشتغل فيها الشاعر على جمالية التشكيل البصري الذي يعد أهم سمة فارقة في الكتابة الشعرية المعاصرة محافظا على المضامين السياسية بطريقة تجعلنا نتأكد أن الشعر وظيفته ليست جمالية بحتة، وإنما بإمكانه أن يستوعب كل القضايا الممكنة. وفي هذا السياق نجد قصيدة له بعنوان "جشع" يقول فيها:

جشع

رَبْطَاتُ عُنُقٍ مَعْقُوفَةٌ

تُخْفِي مَخالبَهاَ وَرَاءَ مُكَبّرَاتِ

الصَّوْتِ

وَتَضَعُ إلى جِوارِ بروتوكلاتِ

التَّوْقيعِ

خَرَائِطاً لِلدَّمِ العَرَبِيّ

مَخْتُومَةَ بِشمْعِ نَصَّابٍ

يُدْعَى: " U.S.A "... ! [1]

لقد ساهم الحكام العرب في إبادة الشعب وحرمانه من ممتلكاته وأبسط حقوقه وممارسة مختلف أشكال العنف والتسلط عليه وذلك باسم القانون، حيث أخذوا من المنابر العالمية ومكبرات الصوت وسيلة مشروعة لسلب حقوق الشعب واستباحة دمه وذلك نتيجة ديكتاتوريتهم الخانقة، حيث يوجد شرخ كبير بين الحاكم والمحكوم، فالشعب يعيش في حالة مزرية في مقابل الحكام الذين يعيشون في رفاهية ورغد العيش، ويتضح ذلك في قوله: رَبْطَاتُ عُنُقٍ مَعْقُوفَةٌ. فإذا كانت ملابسهم تبدي الهيبة والاحترام، إلا أنهم يخفون مخالب الشر والتسلط نتيجة التواطؤ مع الولايات المتحدة الأمريكية التي أصبحت تسيطر على العالم و تتحكم فيه.

لقد عملت الولايات المتحدة الأمريكية على هدم الإنسان والإنسانية وذلك تحت شعارات دولية رنانة كحقوق الإنسان وهي مظاهر جوفاء ليست في صالح المواطن العربي، فهي تحث على القتل والدمار و التخريب تحت الوصاية الأمريكية، وإن لم يذكر لفظ "أمريكا" علنا لكنه لجأ إلى ذكرها من خلال رموزها في اللغة اللاتيني، في قوله: يُدْعَى: " U.S.A

كما اتصفت هذه السلطة بالجشع وهو أسوأ صفة يمكن للإنسان أن يتصف بها، وقد وجدها الشاعر في الحكام الذين ينهبون و يخدمون مصالحهم على حساب مصالح الشعب ويساهمون في دمار البلدان وخرابها.

[1] إدريس علوش: منمنمات قصائد موغلة في المعنى، ط1، دار القلم العربي للنشر والتوزيع، القنيطرة– المغرب، يناير 2020، ص49.

وتبدو الأفعال التداولية الإخبارية والتأكيدية بوضوح وذلك للتأثير في المتلقي ودفعه للانتفاضة بغية تغير الأنظمة الاستبدادية القائمة، وذلك من خلال الإخبار بجشع الحكام و التأكيد على ضرورة الثورة. وفي نفس السياق يطل علينا الشاعر بقصيدة أخرى بعنوان "ماما أمريكا" يقول فيها:

"ماما أمريكا"

"لَوْلاَ رِعَايَتُهَا

– لِخِيام الجَرَاد

– لِسَيَلاَنِ آبَارِ البِتْرُولِ

– لِعَوْرَةِ العَالَمِ الثَّالثِ

– لِشَمْعَدَانِ أَيْقُونَاتِ التّلْمُوُدِ...

... ...

مَا عَسَى الأَرْضَ أَنْ تَكُونَهُ

عَدَا واحةٍ للسَّلاَمْ.. !" [1]

انطلق الشاعر من عنوان مستفز وهو "ماما أمريكا" ، فما علاقة الأم التي تحمل كل معاني الرأفة والحب والحنان والعطف والعطاء بدولة أمريكا القوة الاقتصادية الكبرى في العالم، فقد أحدث الشاعر نوع من الحيرة والدهشة لدى المتلقي، خاصة وأنه صرح بذكر اسم أمريكا بعد أن اكتفى بذكر رموزها باللغة اللاتينية في القصيدة السابقة.

ومن خلال الولوج إلى القصيدة يتضح لنا مقصود الشاعر "إدريس علوش" فهو يتحدث بلغة تهكمية ساخرة من الممارسات الأمريكية في العالم فهي أم راعية لكنها لا تسعى لصلاح رعاياها

[1] إدريس علوش: منمنمات قصائد موغلة في المعنى، مصدر سابق، ص51.

بل تسعى لنهبهم و الاستيلاء على ممتلكاتهم و السيطرة عليهم والتحكم فيهم، فهي أم جشعة وقد أطلق عليها اسم ماما لأن لها السلطة المطلقة في التحكم في أبنائها وهم من دون أدنى شك دول العالم الثالث التابعين لها. ويصنع الشاعر المفارقة الشعرية التي تساهم في بناء الدهشة والمراوغة بالكلمات من خلال قوله:

لَوْلاَ رِعَايَتُهَا / لِخِيام الجَرَاد

فهي تبدي في الواجهة مساندتها ودعمها المطلق للاجئين المجتمعين في الخيام كالجراد، لكنها في واقعها تنهب وتستولي على خيرات العالم الثالث، وخاصة آبار البترول باسم الإنسانية وباسم رعاية اللاجئين في المخيمات وباسم القضاء على سوء التغذية وغيرها من الممارسات التي يمكن للقارئ أن يتخيلها، فقد أفسح الشاعر المجال للتأويل وكل ذلك تحت شعار الإنسانية ونشر السلام في العالم.

وبهذه القصيدة استطاع الشاعر إيصال رسالة في غاية الأهمية بلغة صريحة فقد صرح بذلك علنا ومنذ البداية بذكر اسم أمريكا لمحاولة فضح كل التصرفات اللاإنسانية لدفع القارئ العربي الواعي من أجل إحداث التغيير و الثورة على الأنظمة الاستبدادية الجشعة من خلال الإقرار بالجرائم المرتكبة من طرف دولة أمريكا والتأكيد على ضرورة الانتفاضة.

ودائما في إطار القضايا السياسية نجد له قصيدة أخرى بعنوان "البرسترويكا" يقول فيها:

" البروسترويكا"*

* البرسترويكا : كلمة قديمة من القرن التاسع عشر، وتعني في الوقت نفسه "تنقيحا" للروح الداخلية وإعادة بناء مسألة ما أو إعادة تنظيم الدولة. وقد تكون كلمة " الإصلاح" العربية هي الأقرب لمفهوم هذه الكلمة... وترمز إلى الإصلاح الذي تنادي به السلطة الحالية: إصلاح كل فرد لتصرفاته وإصلاح البنى العامة للمجتمع والاقتصاد. (رنا إدريس: "البيروسترويكا" في الأدب السوفياتي...،ص57.

(https://al-adab.com/sites/default/files/aladab_1989_v37_05-06_0074_0079.pdf

السِيّاَسَةُ

المفْتُونَةُ

بالتَّبَعِيَّةِ لِمَنْ هَدَّمُوا بَيْتِي

وَفِكْرِي مَرَّاتٍ.

أَزْهَرَتْ فِي الوَرَاءِ

خُطْوَات ضِدِّي

وَأَحْلَامِي ضَاقَتْ بِي

وأَنَا أَتَوَقَّعُ عِوَضَ الحَانِ

مقْبَرَهْ.. ! [1]

يبدي الشاعر في هذه القصيدة نبرة أكثر حسما وهو ينعي الأنظمة السياسية الفاسدة التي تتبع جهات أخرى خارجية عميلة تتحكم فيها وفي مصير شعبها وتسعى إلى خرابها، وقد صرح بذلك علنا بلغة قوية واضحة في قوله: السياسة/ المفتونة/ بالتبعية لمن هدموا بيتي/ وفكري مرات.

فقد سعت تلك الأنظمة إلى التضييق على الحريات و منع إرادة الشعب في التفكير وصنع القرار وفرض الديكتاتورية الخانقة عليه، وكذا منع الأنظمة الديمقراطية السليمة. وتأتي هذه القصائد مسايرة للأوضاع السياسية المتردية في البلدان العربية وانتفاضة الشعب في الربيع العربي ومطالبته بحقه في الحرية والاستقلالية، ورفض تدخل جهات أجنبية خارجية وتحكمها في مصير بلدانها والثورة على الحكام الفاسدين التابعين لأنظمة خارجية تسلب إرادة الشعب وثرواته.

وتعد هذه القصيدة من القصائد الثورية التي تحث على الثورة والانتفاضة الشعبية بغية تغيير المسار السياسي الحاصل في البلدان العربية وبلدان العالم الثالث على وجه العموم وكل الدول التي تتصرف وفق توجهات خارجية عميلة ولا تملك حقها في تقرير المصير. فقد ضيقت هذه السياسات

[1] إدريس علوش: منمنمات قصائد موغلة في المعنى، مصدر سابق، ص75.

على الشعب وجعلته يعيش في حالة مأسوية لا يحسد عليها، لقول الشاعر: وأحلامي ضاقت بي. فقد ضاقت الدنيا في وجه شاعرنا وجعلته يدخل في دوامة من الحزن وكانت النهاية مأسوية حزينة، وذلك واضح من خلال آخر القصيدة في قوله: مقبره .. فقد اختار الموت على أن يعيش هذا الحال وقد وصل إلى نهايته بعد أن خابت كل توقعاته وأحلامه بالحرية، ولنا أن نتخيل حجم الأسى الذي يعيشه الشاعر وذلك من خلال نقاط الحذف التي تركها في ختام القصيدة.

وقد تميزت هذه القصيدة بالبناء الهندسي فقد اشتغل الشاعر "إدريس علوش" على تقنية البياض والسواد وتراوحت أسطره بين الطول و القصر، فكلما حاول الانتصار وتقدم بخطوات نحو الأمام نجده يعود من جديد إلى بداية السطر إلى أن اختار النهاية الأبدية في المقبرة التي دفن فيها أحلامه بعد أن خابت كل التوقعات فقد «أصبحت لعبة السواد والبياض والتناوب بين الامتلاء والخواء، وبين منطوق الكلام وما كان كلاما مخفيا في الصدور تقنية جديدة في كتابة القصيدة، وفي إخراج نصها متشكلا في هيئة لم يألفها قراء الشعر، ومن ثم آثر الخطاب الشعري المعاصر ظاهرة صياغة لافتة هي ظاهرة الفراغ الطباعي».[1] ليس هذا فحسب فقد وظف منذ البداية كلمة أجنبية معربة "البروسترويكا" وهو مصطلح تاريخي يحمل دلالات سياسية واقتصادية في الإتحاد السوفياتي، وهو نوع من التغيير والحداثة في الشعرية العربية مما يضفي شعرية خاصة للقصيدة.

ويظهر من خلال هذه القصيدة الرسالة التي حاول الشاعر "إدريس علوش" توجيهها إلى القراء محاولا إرساء مجموعة من الأفعال الكلامية مثل الفعل الإخباري الذي تجسد في الإخبار بتبعية البلدان العربية لبلدان أخرى أجنبية والدعوة الخفية لرفض الوضع السائد والثورة عليه.

[1] علاء الدين علي ناصر: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مجلة مقاليد، ع 13 ، جامعة البعث، سوريا، ديسمبر 2017، ص 114.

2– شعرية العدم

يطغى الحس المأسوي على أغلب صفحات هذا الديوان، ويرجع ذلك إلى المشكلات التي يتخبط فيه الإنسان المعاصر في ظل تدهور الأوضاع السياسية الفاسدة وانتشار العولمة وأفكار الحداثة والإيديولوجيات التي أدت إلى انتشار ظاهرة التشيؤ، وسيطرة المادة وظهور المذاهب الفلسفية والعدمية على حساب قيمة الإنسان أو موت الإنسان كما عبر عنه الفيلسوف "نيتشه"، وفي ذلك نجد تأثر شاعرنا من كل هذه المعطيات. وسنعرض لبعض القصائد له في هذا الموضوع فمثلا نجد له قصيدة بعنوان "مانيفيستو" يقول فيها:

"مانيفيستو"*

قِطَعُ غِيَارِ الحَدَاثَةِ

إِسْمَنْتُ العَوَاصِمِ الكُبْرَى،

مُجَلَّدَات قَانُونِ الغَابِ،

مِرْآبٌ بُورْصَةِ القِيَمِ،

كُلُّ أَشْيَاءِ اللاَّشَيْءِ

وَكُل شَيْءٍ ماعَدَا الحَيَاةِ

هَبَاءْ...[1]

يبدو أن قصيدة الشاعر عبارة عن بيان أو تصريح وهذا ما يفهم من خلال عنوان القصيدة "مانيفيستو" فقد ضمن الشاعر امتعاضه من إفرازات العولمة والأنظمة العالمية التي تسود عالمنا، من بورصات وقوانين وعواصم وبنايات كبرى انتشرت في العالم باسم الحداثة، لكنها في

* **مانِيفِيستُو**: Manifeste : بيان عام، منشور. (ينظر: سهيل إدريس: المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب– بيروت، 2010، ص754.)

[1] إدريس علوش: منمنمات قصائد موغلة في المعنى، مصدر سابق، ص67.

الواقع ما هي إلا قوانين جوفاء دمرت الإنسان. وقد عبر الشاعر "إدريس علوش" عن ذلك بلغة شعرية مجازية تنم عن تهكمه ورفضه لكل هذه الأنظمة. و يتجلى ذلك في قوله: قطع غيار الحداثة / إسمنت العواصم الكبرى / مجلدات قانون الغاب.

ومن هنا يتضح أن تلك القوانين التي تحكم العالم على أساس تحقيق قيم العدالة والمساواة والمحافظة على حقوق الإنسان هي في الحقيقة مجرد شكليات لا طالة منها وأن الحداثة المزعومة هي حداثة وهمية في حاجة دائمة إلى تغيير وتعديل وكأنها آلة أو سيارة بحاجة دائمة إلى قطع غيار، وأن العواصم الكبرى ما هي إلا أبنية تاه فيها الإنسان المعاصر، وضاعت القيم و المضامين وغابت القيمة الفعلية للأشياء فلم تعد هناك معنى لهذه الحياة وأصبح كل شيء هباء وعدم.

فالشاعر في هذه القصيدة اشتغل على اللغة الشعرية المبنية على المفارقات والانزياحات اللغوية، وكذا طريقة البناء الهندسي للقصيدة التي من شأنها أن تخلق تأثيرا جماليا يجذب المتلقي ويحفزه لتلقي الرسالة التي يود الشاعر إيصالها إلى المتلقي بطريقة فنية جمالية، خاصة وأننا نعيش في عصر الصورة والمؤثرات الشكلية والبصرية، بالإضافة إلى عنوان القصيدة "مانيفيستو" وهي كلمة أجنبية معربة وهي كما أشرنا من التقنيات الحديثة في القصيدة العربية.

وتتردد في هذه القصيدة الأفعال الكلامية كالفعل الإخباري فالشاعر يريد الإخبار عن الوضع المأساوي الذي يتخبط فيه الإنسان المعاصر، من أجل الثورة على القوانين الجوفاء التي تدعي الحداثة والتي هدمت القيمة الفعلية للإنسان. وفي هذا السياق يقول:

أَرَانِي
بِلاَ وَجْهٍ أَحُثُّ ظِلِّي
عَلَى الْفِرَارِ مِنِّي
وَمِنْ فَوْضَى تَأسِرُ
الْفَرَاغَ

وَ الْمَكَانَ

وَالْأَسْئِلَةَ...[1]

يتضح لنا من خلال هذه القصيدة أن الشاعر "إدريس علوش" يعيش حالة من الفراغ والضياع والفزع من جراء الانتشار الرهيب لمبادئ عالمية تخلّ بقيمة الإنسان والمعنى والجوهر، بل أصبح الإيمان بالماديات والبحث عن المنفعة هو الأصل، الأمر الذي خلق حالة من الاضطراب بين العلاقات والمعاملات الإنسانية، مما أدّى إلى خلط المفاهيم. حيث أصبح الإنسان المعاصر يتخبط في حالة من العدمية، ففي هذه القصيدة نجد الشاعر يبحث عن ذاته وعن أناه وسط هذا العالم. ويتضح ذلك في قوله: أراني بلا وجه. فهو يبحث عن الأنا عن الذات، فهو تائه بلا وجه يبحث عن أناه، ثم تحدث الدهشة من جراء قوله: أحث ظلي على الفرار مني. فهو يعيش حالة من الانفصال بين ذاته المفقودة وظله، وكأنه يخشى أن يتصادم بذاته حتى من خلال ظله.

فالعالم أصبح يعيش حالة من الفوضى والهذيان والفراغ والعدم وهذه كلها من إفرازات العولمة التي سيطرت على العالم، وأدت إلى انشطار الذات وتصادمها مع نفسها ومع العالم المحيط بها، ولا تعد هذه حالة خاصة ينفرد بها الشاعر بل هو مثل كل إنسان يعيش في هذا العصر فقد «أصبح الفرد ينظر لذاته ومركزيته، ويسأل نفسه أين هو من الكون؟ و لماذا وجد، وما الجدوى من استمرارية وجوده، وإلى أين يمضي مصيره...فانقلب نحو ذاته، ومال إلى الحرية، والخلاص مما تكدس في ذاكرته من مفهومات، ومعطيات ومنتجات عصور سالفة، فحاول تغيير آليات التفكير لديه وبكل شيء بالعالم ولم يستثن أية أبعاد».[2]

[1] إدريس علوش: رأس الدائرة– شعر، مصدر سابق، ص48.

[2] عبد الرحيم مراشدة: الحس الوجودي في ديوان (موتى يجرون السماء) للشاعر موسى حوامدة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع9، بسكرة، 2013، ص29.

فقد عالج الشاعر موضوعا في غاية الأهمية بلغة شعرية مبنية على الانزياحات اللغوية بغية استفزاز المتلقي حتى يرجع يسبر أغوار القصيدة ويصل إلى دلالاتها الخفية، من خلال تأويلها واستنباط جمالياتها، كما استند إلى تقنية البياض ونقاط الحذف، حيث فسح المجال أمام جمهور المتلقين من خلال ما تركه من نقاط في آخر القصيدة فلنا أن نتصور الحالة النفسية للشاعر من النظرة السوداوية التي يتخبط فيها.

وتظهر في هذه القصيدة جملة من الأفعال التداولية التي تجسدت في الفعل الإخباري، وما آل إليه وضع الإنسان المعاصر، و التأكيد على ضرورة استرجاع قيمة الإنسان، ودائما مع إحساس الإنسان المعاصر بالتأزم والضياع من جراء ما يتخبط فيه من أزمات، نجد أن الإحساس بالموت قد سيطر على الشاعر كنهاية حتمية للمأسوية و النظرة التشاؤمية التي يعيش فيها، ويظهر هذا الإحساس طاغيا في قصيدة لشاعر " إدريس علوش" يقول فيها:

الْمَوْتُ

دَهْشَةُ الْأَقْدَامِ

سَاعَةً تَخْطُو

فِي اتِّجَاهِ

عَدَمِ

الْأَشلاَءِ... ! [1]

إن ثنائية الحياة و الموت الوجود والعدم أكبر عائق يؤرق حياة الإنسان على مر العصور وخاصة الإنسان المعاصر فإذا «كان الإنسان مسكونا بهوس الموت يفكر وهو في أنضج حالات وجوده في الموت بوصفه وجها مقابلا، يخيم على سمائه، يحاصره في كل نفس ولحظة، بل يهدده بالمفاجأة التي يجهل زمانها ومكانها. فإن الشاعر أكثر إحساس بقضية الموت والفناء، لأنه أكثر تأملا

[1] إدريس علوش: رأس الدائرة – شعر، مصدر سابق، ص106.

في الوجود والعدم، يستبطن الأشياء، يتغلغل فيها بحثا عن حقيقتها، يتابعها وهي في أوج حركتها وديمومتها، إنه يكسر الحاضر الآني، منطلقا إلى الآتي».[1]

انطلق الشاعر في قصيدته من لغة شعرية مكثفة وموغلة في العمق والمعنى يسيطر عليها معجم الحزن وذلك في قوله: عدم / دهشة / الأشلاء. لتنتهي قصيدة بالمفارقة lrony في قوله:" في اتجاه عدم الأشلاء..." وذلك لما للمفارقة من أثر في بناء شعرية قصيدة الومضة على اعتبارها عنصرا أساسيا في تشكيلة القصيدة، فهي تزيد من إصرار المتلقي وتثري فضوله للتعمق أكثر في مضمون القصيدة.

3- شعرية الاغتراب والمنفى:

إن فساد السلطة وجور الحكام جعل الإنسان المعاصر يشعر بالاغتراب في أرضه الأمر الذي دفع به للبحث عن سبل أخرى للحرية والانعتاق بحثا عن حياة أفضل تتساوى فيها الحقوق، فتوجهت أنظار الشباب نحو الضفة الأخرى لأنها تمثل مهد العدالة والمساواة، إلا أن تفاقم هذه الظاهرة في الآونة الأخيرة جعل الشاعر "إدريس علوش" يرصدها في شعره، من خلال قصيدة له بعنوان "المنافي" يقول فيها:

المنَافي

– هَكَذا– بقيت في دُرْج

السُّؤال

تُكَابِرُ انشطار الهُوية

في جَوَازاتٍ مُلونة

ممتدَّة مِنَ البَحر

[1] عبد الناصر هلال: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005، ص16.

إلى رَقْصِ قوارب الموتِ

حيثُ الضفة الأخرى – هناك–

مَاثِلة كفردوسِ واهم... ! [1]

يعالج الشاعر في هذه القصيدة قضية المنفى أو الاغتراب، فقد غاص في عمق النفس الإنسانية المنشطرة التي تعيش حالة من الاضطراب الداخلي بين الوطن و المنفى، بين الأنا والأخر المجهول، سواء إذا كانت الهجرة شرعية من خلال جوازات سفر ملونة كما عبر عنها الشاعر، أو من خلال الهجرة غير الشرعية وما يكابده هؤلاء من عناء ومشقة ومغامرة بحياتهم بالقفز نحو المجهول، بحثا عن فضاء أرحب لأحلامهم التي لم تجد فضاء يستوعبها داخل الوطن الأم، أو من أجل تحسين الظروف المادية، أو للانفلات من القوانين الأخلاقية وسلطة المجتمع والعرف. وعلى اختلاف أسباب الهجرة المختلفة، إلا أن الكثير من الراغبين فيها يعيشون حالة من الاضطرابات النفسية الناجمة عن عدم القدرة على التمييز الجيد للأمور فبدل من إحداث التغيير على أرضهم فضلوا الغربة والحلم بحياة جميلة، حيث اعتقدوا أن الضفة الأخرى أو ما وراء البحار هي الفردوس المفقود، فقد وصفهم الشاعر بأنهم يعيشون حالة من الوهم.

ويبدو من خلال هذه القصيدة أن لغة الشاعر قوية وواضحة، فقد عبر عن رفضه لفكرة الهجرة محاولا أن يقنع هؤلاء بأنهم واهمون وهم يعتقدون أن المنفى هو الحل، فهم لم يعرفوا مرارة البعد عن الوطن والديار مغامرين بحياتهم في قوارب الموت ساعين نحو المجهول.

لقد اشتغل الشاعر على تقنية البياض و السواد فقد خط أسطرا مختلفة الطول فنراه يقدم مرة ليعود إلى بداية السطر في كل مرة، وذلك بلغة شعرية مجازية مبنية على الانزياحات اللغوية التي من شأنها أن تجذب المستمع لتلقي هذا الخطاب، حيث تمكن من عرض موضوع مهم بلغة شعرية متميزة تاركا الفضاء للمتلقي من خلال نقاط الحذف التي تركها في نهاية القصيدة.

[1] إدريس علوش: الليلُ مِهنة الشُّعَراء وكَفى.. !، دار البدوي للنشر، تونس،2017، ص23.

وتتردد الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال الخطاب المباشر الذي يوجهه الشاعر برفض المنفى وتنوير عقول الواهمين بالفردوس الموجود في الضفة الغربية الأوربية، حتى يغير من تصرفاتهم مؤكدا على ضرورة التحلي بالتعقل والاتزان من خلال الإخبار بأن الهجرة غير شرعية هي مجازفة بالحياة.

4- شعرية الحب والمرأة

إلى جانب القضايا السياسية والاجتماعية المختلفة لا تغيب المرأة عن دواوين الشاعر "إدريس علوش" فهو دائم البحث عن الحب، حيث نجده يتغنى بالحبيبة بقدر افتقاده للحب في حياته، وذلك من خلال العديد من القصائد. فله قصيدة يقول فيها:

ذَاهِبُ إلى البَرِيدِ
الصُّنْدُوق مُقفرٌ
وَالرَّسَائِلُ ثَكْلَى
وَلَا أَثَرَ لِلحُبَّ
إلاَّ فِي حِقبِ التَّارِيخِ
وَتِيه العُصُورِ..[1]

تبدو نظرة الشاعر تشاؤمية حزينة من جراء ما يعايشه من أزمات ومشاكل فالإنسان المعاصر ما عاد يقوى على الحب، فهو بالنسبة إليه إحساس انطوى منذ وقت العصور الغابرة على الرغم من رغبة الشاعر في معايشة هذه التجربة، فقد سعى إليها من خلال قوله: ذاهب إلى البريد / الصندوق مقفر.

[1] إدريس علوش: رأس الدائرة– شعر، مصدر سابق، ص101.

ويبدو من خلال هذه القصيدة أن تجربة الشاعر في الحب طاهرة حيث نجده ينأى بنفسه عن الذهاب إلى الحبيبة أو التواصل المباشر معها بل نجده يحاول أن يفتقد مشاعرها من خلال صندوق البريد، إلا أنه يتفاجأ من صدّ الحبيبة له، وبعد هذه التجربة العاطفية الفاشلة ينتهي به الأمر إلى الإيمان بغياب هذه المشاعر الإنسانية وأنها زالت مع زوال العصور الغابرة وتبقى دائما النظرة المثالية المتعالية إلى المرأة، وفي ذلك يقترب كثيرا من نظرة الشاعر "أحمد الشيخاوي" وكأن الشعراء المعاصرين لم تعد مقاربتهم للحبيبة كما كانت في الماضي مبنية على التعلق بمفاتن المرأة والتغني بها.

لقد تخلى الشاعر "إدريس علوش" على وجود المرأة في حياته معتبرا إياها شيئا عرضيا بعد أن سيطرت الأحزان على قلبه خاصة من جراء ما يعايشه من أزمات، حيث اعتبر أن جمال الحب يتجسد أكثر من خلال لوعة الفراق والبعد بين المحبين.

ثم إن تداولية هذه القصيدة تكشف لنا عن تحقيق الشاعر للفعل الإخباري من خلال الإخبار عن تجربة الحب الفاشلة، و التأكيد على غياب الحب واندثاره مع اندثار الزمن، الأمر الذي من شأنه أن يؤثر على نفسية المتلقين ويغير نظرتهم للحب من خلال قصيدة أخرى له يقول فيها.

الْحُبُّ– هَكَذَا–

يَحْمِلُ عِطْرَ اللَّحَظَاتِ

وَيَمْضِي بِلاَ قُفَّازَاتٍ

إِلَى أَدْرَاجِ الْبَارِحَةِ...[1]

فالحب بالنسبة للشاعر هو ما علق في الذاكرة من لحظات وجماله يتجسد في ما تبقى من ذكريات، فهو على حد تعبير الشاعر: يحمل عطر اللحظات ومآل تلك اللحظات إلى الزوال والمضي إلى الذكريات، أو كما عبر عنه الشاعر "بأدراج البارحة" وقد جسد لنا الشاعر "إدريس علوش" تجربته

[1] المصدر السابق، إدريس علوش: رأس الدائرة– شعر، ص101.

في الحب من خلال عدد قليل جدا من الملفوظات بلغة شعرية جمالية تنم على مقدرة الشاعر على صياغة تجربة حياتية في قالب شعري وميض.

ودائما في إطار التعبير عن تجربة الشاعر " إدريس علوش" في الحب، نجد له قصيدة أخرى بعنوان "بشاعة" يقول فيها:

بشاعة

ليْس ثمةَ امرأة تُشْبهُ

ظِلّي.. !

.../...

.../...

بالأمَس – القَريب– فقطْ

صَدَّقتُ سرًا

أنَّ مَنْ أَحْبَبْتُ

التّرْحَالَ

إِلَى أَنامِلِ يَدَيُها

لمْ تكُنْ سِوَى امْرأَةٍ

تتَوغَّلُ

فِرْدَوْسَ الهباءِ.. !

وأحْلاَماً لَيْستْ لي.[1]

إن القارئ لهذه القصيدة يتبدى له منذ الوهلة الأولى وجود تناقض ظاهري بين العنــوان والمضمون، فلطالما كان الجمال رمز المرأة والبشاعة نقيض ذلك، لكن القراءة الفاحصة والمتأنية

[1] إدريس علوش: منمنمات قصائد موغلة في المعنى، مصدر سابق، ص26-27.

للقصيدة توضح لنا أن هذه البشاعة التي يشعر بها الشاعر تعود لافتقاده لتجربة الحب في حياته، مما جعله يحلم بطيف امرأة واهية يحاورها وكلما حاول التقرب منها تتحول إلى هباء، لتظل المرأة بالنسبة إليه بمثابة الفردوس المفقود، وذلك راجع إلى انكسار نفسيته وسيطرة النظرة التشاؤمية عليه الأمر الذي جعله يعلن انسحابه وعدم خوضه لهذه التجربة معبرا عن يأسه بوضوح في قوله: وأحْلاَماً لَيْستْ لي.

كما اشتغل الشاعر على البناء الهندسي و الفني للقصيدة لذلك جاءت القصيدة تتأرجح بين البياض والسواد بطريقة فنية وشعرية تجذب المتلقي، حيث أصبح الشاعر اليوم يميل إلى « توظيف البياض بوصفه نصا موازيا داخل النص، وأن المتلقي يجد نفسه أمام نصين: (نص حاضر في المكتوب ونص مغيب في البياض غير أن هوى البصر يميل إلى المغيب في البياض الذي لا يفصح عن نفسه بصورة واضحة، ولا يبين عن خواطره بشكل متواز مع المتن، سواء عن طريق الترغيب أم عن طريق الترهيب، وفي كلتا الحالتين يتعزز الإضمار عما لا يرغب في التصريح به بحنكة عالية».[1]

وتتردد الأفعال الكلامية في هذه القصيدة من خلال الإخبار بافتقار الشاعر للحب وغياب محبوبته وذلك بلغة شعرية مكثفة تختزل تجربة حياتية معيشة تسعى إلى إشراك القارئ في عمق العمل الفني والتأثير فيه، لذلك جاءت القصيدة حافلة بنقاط الحذف والفراغات لاستنطاق الفراغ الكلامي وتعويضه حسب تجربة المتلقين في الحب.

ويعد الشاعر "إدريس علوش" قامة شعرية جمعت بين جمال اللغة واختزال العبارة تمكن بمقدرته الفنية الفذة أن يعالج قضايا في غاية الأهمية، مما أثر على نفسيته وجعله يعيش حالة من الأسى، لأنه شاعر والشاعر الحق هو من يتخبط في مشاكل أمته يعالج قضاياها ويحاول إيجاد حلول لها وذلك بنظرته الشعرية والاستشرافية الثاقبة. وقد عبر عن ذلك في قصيدة له يقول فيها:

[1] عبد القادر فيدوح: النسق المضمر في الشعر العربي المعاصر، مجلة معارف، مج9، ع17، ديسمبر 2014، ص12.

كَأنَّ لِلْقصيدَةِ

وَعْيَ النَّبُوءَةِ.. ![1]

فالعديد من الشعراء وعلى رأسهم الشاعر "إدريس علوش" تمكنوا من رصد قضايا أمتهم وعالجوا قضايا الساعة واستشرفوا نظرة للمستقبل وصدقت من صدق نواياهم وإخلاصهم لوطنهم، وبذلك تمكن من تخير اللفظ وتحميل الكلمات الموجزة والقليلة جد قضايا حاسمة. ومن هنا يمكننا القول أن «لإدريس علوش تجربة إبداعية تنصت بإمعان لخراب العالم وتنتصر لقيم الإنسان. صوت شعري وليد تجربة الكتابة الشعرية الجديدة في المغرب رسخت نهاية الثمانينيات ومطلع التسعينيات قيمها الخاصة ورؤاها للقصيدة المغربية الحديثة...في قصائده القصيرة يفرغ الشاعر ضجره من عالم لا يرى المستقبل، لذلك اختار الشاعر جهات العدم كي يخط جزءا من تفاصيله. جهاته هي جهات الشاعر التي أصابته بالخراب،...محاولة للقبض على كنه الأشياء كما يراها واستعادة لقيم انمحت وعالم متجذر في الفوضى والتيه».[2]

وفي ختام هذا الفصل يمكننا أن نقول بأن التجربة الشعرية المغربية فريدة من نوعها وذلك من خلال مقاربتنا لقصائد عديدة من دواوين شعرية مختلفة لكل من الشاعرين "أحمد الشيخاوي" والشاعر "إدريس علوش" فلاحظنا ملامستهما لقضايا في غاية الأهمية، حيث جاءت أفكارهم متقاربة وذلك بلغة شعرية مؤثرة ومكثفة لا تخلو من مفارقة مستندين في ذلك إلى التقنيات الشعرية كنقاط الحذف والاشتغال على ثنائية البياض والسواد وغيرها من التقنيات.

[1] إدريس علوش: منمنمات قصائد موغلة في المعنى، مصدر سابق، ص8.

2 جهات العدم المشتهى للشاعر إدريس علوش 1 فبراير 2012 www.alquds.co.uk m

الفصل الرابع

شعرية قصيدة الومضة في تونس دراسة في أشعار كل من

(راضية الشهايبي – أحمد بوحوش)

شعرية قصيدة الومضة في تونس

توطئة

أ) شعرية قصيدة الومضة عند الشاعرة "راضية الشهايبي"

1– قضايا الالتزام والوطن.

2– تيمة الجوع وشعريته.

3– موضوع المثقف والهجرة.

4– شعرية المرأة.

5– شعرية التناص الديني.

ب) شعرية قصيدة الومضة عند الشاعر "محمد بوحوش"

1– شعرية التمرد والثورة.

2– شعرية الفراغ والعدم.

3– جدلية المرأة بين الإثم والطهر.

توطئة

لعل أول ما يتبادر إلى أذهاننا ونحن نتحدث عن التجربة التونسية في كتابة قصيدة الومضة اسم الشاعرة "راضية الشهايبي"؛ وذلك نظير المجهودات والإسهامات التي قدمتها في سبيل التعريف بقصيدة الومضـة من خلال مجموعة الملتقيـات التي نظمتها والإعمال الإبداعيـة التي قدمتهـا، وعلى الرغم من حداثة هذا الشكل الشعري الجديد إلا أننا نلمس عمق في الطرح ووعي بخصوصية الكتابة من ناحية الممارسة الشعرية، لذا فقد اخترنا أن نسلط الضوء في هذا البحث على أسماء لامعة استطاعت أن تفتك لنفسها مكانة مميزة في الساحة الإبداعية ونخص بالذكر الشاعرة "راضية الشهايبي" والشاعر " محمد بوحوش".

أ) راضية الشهايبي:

عملت الشاعرة "راضية الشهايبي" في ديوانها الموسوم بـ "أرواح تائهة" على تعرية الواقع العربي و الكشف عن كل ما يعترضه من مشكلات يتخبط فيها الإنسان المعاصر اليوم، ويظهر ذلك بوضوح من خلال عنوان الديوان وما يوحي به من دلالات التيه والضياع، وباعتبار الإنسان قطب الرحى لدى الشاعرة رأينا أن نعرض له من خلال نماذج من ديوانها بغية التعرف على الموضوعات التي وقفت عندها الشاعرة وتداولية خطابها لدى جمهور القراء.

1– قضايا الالتزام و الوطن

يحفل ديوان الشاعرة "راضية الشهايبي" بقصائد ومضة ذات صبغة ثورية تمردية تثور فيها على الواقع العربي وما يعانيه الشعب اليوم من مشكلات سياسية واقتصادية...مختلفة، وإن كان الكثير من الشعراء تطرقوا إلى مثل هذه القضايا، إلا أن للشاعرة نظرة خاصة في تعرية الواقع المأسوي

ويأتي موضوع هذا الديوان متزامنا مع ما يعانيه العالم العربي اليوم من ثورات خاصة وأن تونس كانت مهد الربيع العربي، حيث انطلقت الصرخة الأولى من هناك. تقول "راضية الشهايبي" في قصيدة لها:

الثورة ....فوضى عارمة بالمدارج

لحين تغير الأقنعة بالكواليس[1]

يتضح لنا من خلال هذه القصيدة أن الشاعرة ناقمة على الأنظمة السياسية الحاكمة التي ترفض التغيير لتتيح للشعب الحرية في الاختيار والانتخاب الشفاف، فعلى الرغم من انتفاضة الشعب من خلال الثورة وإحداث الفوضى كرسالة واضحة لرفضه للواقع السياسي، إلا أن الأنظمة الحاكمة تأبى أن تمنح الشعب فرصة اختيار المسؤول القادر على تسيير أمور الدولة بمصداقية، ويظل دائما التلاعب بمصير الشعوب، ويتضح ذلك من خلال قولها: "تغير الأقنعة بالكواليس" وذلك من خلال تغير الوجوه في حين أن النظام نفسه مستمر فيتم استبدال الحاكم بحاكم آخر أكثر سوءا ويخرجون للشعب على أساس أنه تم استبدال السياسية الحاكمة، ولكنها مسرحية سياسية قذرة تمت حياكتها في الكواليس خفية عن أعين الشعب لانعدام المصداقية والشفافية.

وقد تمكنت الشاعرة من طرح هذا الموضوع الحساس بلغة شعرية متعالية ومكثفة تستدعي من القارئ أن يوظف عدته المعرفية في تأويل القصيدة بغية فهمها للوصول إلى المعاني الدفينة التي رصدتها، وذلك في قالب شعري موجز إلى حد بعيد مكتفية بعدد محدود جدا من الكلمات، ولكنها مكثفة دلاليا مفتوحة على عدد لا متناه من القراءات التي تختلف حسب نظرة كل متلقي وحسب توجهاته ونظرته للحياة والكون، وحسب مرجعياته الفكرية وعلى حسب نفسيته أيضا.

[1] راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة – ومضات)، دار رؤى للنشر، تونس، 2015، ص7.

كما تقوم هذه القصيدة على الاختزال الشديد الذي يضمن إيصال الرسالة إلى المتلقين وفق ما يقتضيه هذا الخطاب الوميض والمنفتح في الآن نفسه على أبعاد تداولية عديدة، تقصد من خلاله الشاعرة إلى الإخبار عن الأوضاع الحاصلة في البلاد والتأكيد على ضرورة الثورة والانتفاضة لرفض الواقع السياسي الذي يشبه المهزلة. وفي هذا السياق تقول الشاعرة:

سخريّة

قد يتبرّع الذئب بالعواء

كي ندرك وجيعة قطيع أبكم

اغتاله راعيه[1]

ترصد الشاعرة "راضية الشهايبي" بمقدرة شعرية فذة وبلغة فنية مرمزة واقع المجتمع العربي فقد عبرت بكثير من المرارة عن الواقع السياسي واصفة ما يحدث فيه بالسخرية أو المهزلة الحقيقة في ظل وجود حاكم مستبد. ويتضح ذلك من خلال قولها: "اغتاله راعيه" فالراعي هو الحاكم أو السلطان الذي يمارس مختلف أشكال الظلم والاستبداد، ويظهر ظلم الحاكم من خلال قولها "اغتاله" فالسياسي المستبد هو الذي يهضم الحقوق، خاصة في ظل غياب الوعي لدى الشعب الذي يرفض أو يهاب من أن يطالب بحقوقه المسلوبة.

لقد شبهت الشاعرة الشعب الراضخ بأمر الواقع بقطيع الغنم الأبكم، الذي لم يقف في وجه الحاكم المستبد بل يظل ينتظر من يتكلم على لسانه وينقل حاله بقولها "فيتبرع الذئب بالعواء". وهنا تحدث المفارقة الشعرية التي لا تكاد تخلو منها قصيدة الومضة. وقد لجأت إلى توظيف المفارقة

[1] المصدر السابق، راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة –ومضات)، ص20.

باعتبارها «إستراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني ... إن المفارقة إستراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل،... والضغط الذي لابد أن ينفجر». [1] وقد ساهمت المفارقة في خرق أفق توقع القارئ، فلطالما كان الذئب ماكرا ومخادعا يحاول التهام القطيع، إلا أن الشاعرة تفاجئنا هنا بأنه هو من عبر عن حال القطيع الأبكم الذي اغتيـل هذه المـرة على يـد راعيـه، فإذا كان الذئب أكثر أمانا من الراعي فلمن يطمئن هذا القطيع؟

لقد تحول الشعب إلى قطيع في نظر الشاعرة نظير ما قبل به من ذل وهوان ورفض للتمرد والثورة، ويخبرنا هذا الخطاب عن حال الشعب الراضخ للوضع السياسي الفاسد والتأكيد على ضرورة الانتفاضة.

وبتتبعنا لمسار الومضة الشعرية يلفت انتباهنا الرفض والتمرد كظاهرة بارزة في الشعر إذ ارتبط «فن الشعر بظاهرة "الرفض" ارتباطا شديدا، فهو وثيق الصلة بهذه الظاهرة، ...إن الشعر ذاته – منذ تاريخ وجوده إلى يومنا هذا– لم يقترن في مضامينه بظاهرة من الظواهر قدر اقترانه بالرفض؛ بل إن شعرنا المعاصر أشد ارتباطا بهذه الظاهرة بسبب ما يكتنف هذا العصر من هموم وتناقضات تكاد تشمل كل الميادين والمجالات، حيث يجد الشعراء أنفسهم إزاء واقعهم الاجتماعي المعيش وهموم الحياة اليومية فينزعون إلى التعبير عن آمالهم وآلامهم بكل غضب وسخط، ومن ثم تولد إبداعاتهم الشعرية متأججة بنيران الثورة والرفض». [2]

وبذلك استطاعت الشاعرة "راضية الشهايبي" رصد حقيقة مأسوية تتجسد في التلاعب الذي تمارسه السلطة على الشعب، وقد طرحت الموضوع بطريقة فنية في غاية الشعرية ربطت من

---

[1] سيزا القاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، ع2، 1 مارس 1982، ص143.

[2] سعيدي محمد: الرفض في الشعر العربي المعاصر، مجلة الأثر، ع7، الجزائر، ماي 2008، ص131.

خلاله بين الماضي والحاضر، بين الحكايات الشعبية وبين الواقع المزري واصفة ما يحدث بالاستهبال. وذلك من خلال قصيدة لها تقول فيها:

استهبال

كجدتي تجلس في الصّدارة

لتروي لنا حكاية المهابيل في النّعيم

ونحن صغار نضحك

كذا تجلس بنت الوالي تهيّئ لنا حياة المهابيل في

النعيم

ونحن كبارٌ نبكي[1]

إن الواقع المزري الذي نعيشه اليوم أشبه بالمهزلة؛ لأن الشعب يعيش معاناة حقيقة لكن السلطة توهمه دائما بأنه يعيش في النعيم والرفاهية غير أن الشعب لم يعد يتقبل هذا الوضع فلم تعد تلك الأكاذيب تجدي نفعا، فالمراوغات التي تمارسها السلطة أشبه بحكايات الجدات التي تروى للأطفال قبل النوم، فما كان يروى على سبيل التسلية أصبح للأسف واقعا محزنا نعيشه اليوم.

لقد حملت قصائد الشاعرة " راضية الشهايبي" هم الوطن، فالقصيدة تحمل إيحاءات كبرى تضمنتها الحكايات الشعبية لارتباطها بالواقع و الحياة، وكيف كنا نسمعها، وكيف أصبحنا اليوم نحن الحكاية. فقد استوعب «الشاعر المعاصر المادة التراثية وراح يوظفها كضرب من ضروب الأقنعة، التي

[1] راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة – ومضات)، مصدر سابق، ص56.

يستترون وراء عالمها الغامض للتعبير عن مواقفهم وواقعهم المرير، مازجين بين الحلم والواقع وبين الجدب والنماء». [1]

وتأتي تداولية هذا الخطاب من خلال فعل الإخبار بالمكائد التي تحيكها الجهة الحاكمة ضد الشعب لإيهامه بأنه يعيش في النعيم، ويتجسد ذلك من خلال قول الشاعرة: كذا تجلس بنت الوالي تهيئ لنا حياة المهابيل في النعيم. وفي ذلك دعوة غير مباشرة للتأثير في متلقي هذا الخطاب بغية تغيير ردود أفعالهم، ويتضح ذلك من خلال القراءة الفاحصة والمتمعنة للمعاني الواضحة والخفية التي تتطلب منا الإحاطة «بالمحيط اللغوي وغير اللغوي الذي يشكل عالم الخطاب، إلى جانب المعرفة اللغوية للكلمة أو الملفوظ، أضف إلى ذلك مجموع المعارف ذات الطابع اللأنثرو–سوسيولوجي التي يوجد فيها النص، كالشروط التي ينتج فيها الملفوظ وتشكل جزءا مكملا لثقافة المتكلمين، إلى جانب السياق شبه اللغوي، الذي يضم الحركات، الإيماء، النبر...الخ فدلالة الملفوظ تتحـدد بالنظر إلى العناصر التـداولية من بينها السامع والمخاطب وحال الخطـاب والوضـعية الخطـابية وملامـح الوجـه، وتتغير بتغير معطياته التي يضاف إليها المستوى الاجتماعي والتعـليمي لكل من السامع والمخاطب». [2] ودائما في نفس السياق الثوري التحرري نجد لها قصيدة بعنوان "شهيد" تقول فيها:

شهيد

عودوا إلى حيث نام الشهيد نومته الثائرة

---

[1] فريدة سويزف: توظيف التراث في شعر صلاح عبد الصبور: قراءة في المتون الشعرية، فيفري 2014.
https://www.oudnad.net/spip.php?article1011

[2] مليكة بلقاسمي: العناية بالمظاهر التداولية و الحرص على بلوغ المقاصد: بؤرة اهتمام الدرس البلاغي العربي، مجلة جسور، مج 5، ع3، جامعة الجزائر 2، 2019، ص22–23.

عودوا لتستنشقوا من بساتين الدماء

كلاما حفظناه عن أمنا وحين نسيناها بعنا الكلام

الوريث

وعدنا بسلة الشوك نتقاسمها لنبدأ المعركة

عودوا إلى حيث نام الشهيد حزينا

وهاتوا الكلام الجريح

كلاما كمثل المفاتيح في مغاليق المعجزة [1]

تبدأ القصيدة بنبرة حاسمة ودعوة صريحة للثورة والانتفاضة من أجل تحقيق الحـــرية والاستشهاد في سبيل الوطن، من خلال الثورة على الحاضر والعودة إلى الماضي المجيد، والتأثر بالتضحيات التي قدمها الشهداء. ويتضـح ذلك من خلال تكـرارها للفـظة "عــودوا " ثـلاث مرات، للتأكيد على ضرورة الوقوف عند مقام الشهيد لاستنهاض الهمم وشحن النفوس بطاقة ايجابية، ويتجلى ذلك في قولها: عودوا إلى حيث نام الشهيد نومته الثائرة/ عودوا لتستنشقوا من بساتين الدماء.

ويأتي هذا الخطاب في الوقت الذي تخلينا فيه عن تاريخ أجدادنا وابتعدنا عن ماضينا التليد الذي بابتعادنا عنه ضاعت قيمنا، وتغير حالنا لقول الشاعرة: "وحين نسيناها بعنا الكلام الوريث وعدنا بسلة الشوك" وهــي دعوة للتمسك بقيم ومآثر وبطولات الأجداد.

[1] راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة –ومضات)، مصدر سابق، ص102.

ويهدف هذا الخطاب الشعري إلى التأثير في متلقي من خلال الإخبار عن الهوان والضعف التي نعيشه اليوم بسبب ابتعادنا عن ماضينا وانسلاخنا عن قيمنا، والتأكيد على ضرورة العودة إلى بطولات أجدادنا، والماضي التليد والأمجاد التي حققها الشهداء.

2 – تيمة الجوع وشعريته:

تسيطر على البلدان العربية الكثير من المآسي وتخيم النظرة السوداوية الحزينة بسبب ما تعايشه هذه الشعوب من تردّ في الأوضاع الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية... التي غالبا ما تصاحبها حالة من الجوع والحرمان كانعكاس طبيعي لظلم الحكام وفساد السلطة، فكثيرا «ما ارتبطت لفظة الجوع بالثورة ضدّ الظلم، وطلب الحرّية، والوقوف في وجه الانتهاكات والحرمان، حتّى عرف بعض الشعراء بوصفهم مشاهد الجوع المؤلمة». [1]

لقد اكتست قصائد الشاعرة "راضية الشهايبي" صبغة واقعية حيث حملت قصائدها قضايا حاسمة تلامس الواقع العربي، فنجد في هذا الديوان حضور تيمة "الجوع" بقوة فهي، تبلور مأساة الإنسانية في بنيتها الاجتماعية والفكرية، وإدانة صريحة لبؤس الحضارة المادية بمظاهرها المختلفة، ليس من خلال فكرة الجوع بحد ذاتها «فحسب، بل الأثر الذي تتركه توابع (الجوع) على حياة الإنسان المعاصر، الذي تجاوز الأثر الفسيولوجي الذي يوهن الجسد، إلى الأثر السيكولوجي وما يعكسه من فهم يرتقي إلى مستوى (القضية الإنسانية)، وما يعانيه الإنسان من قلق وجودي وحرمان، وألم و انحرافات سلوكية ». [2] فعلى الرغم من التطورات المتسارعة الحاصلة في العالم، إلا أن الشعب

---

[1] رحاب حسين: الجوع في الشعر العربي الحديث، القبس الثقافي **2020/10/27**
https://alqabas.com/article/5811729

[2] حسين عجيل الساعدي: تمظهرات الجوع في سرديات الشاعر عامر الساعدي (الخامسة... جوعا)، 2018/10/10
https://wahetaladb.com

العربي مازال يصارع من أجل البقاء من أجل رغيف خبز وفي هذا الصدد نعرض لها قصيدة بعنوان " وهم " تقول فيها:

وهم

في المنتصف والهواء ممزقّ

يموت الطير وتغريدته غارقة في القضبان

يغتصب السوس حبّات سنبلة منسية

والطفل يصرخ خارج دائرة الرغيف

في المنتصف ... وتحديدا هنا حيث أنت تماما...

حيث أنا

نتجاذب حديثا قصيرا جدّا

مطّطه الوهم الكفيف[1]

لقد شبهت الشاعرة الإنسان المظلوم الجائع و المقهور بالطير الذي يموت جوعا، فلطالما كان الطير رمزا للضعف فالطائر كائن ضعيف وقد كانت نهايته الموت داخل القضبان. وإذا ما حاولنا أن نسقط هذا الخطاب على الواقع نجد أن الطير هو المواطن العربي الضعيف، أو هو كل إنسان حر أراد التحليق في سماء الحرية ليجد نفسه أسير قضبان السجون. فلا تبقى إلا تغريداته أو الشعارات التي رفعها في سبيل إعلاء كلمة الحق، كما قد يدل ذلك على انتفاء العدل فجاع الطير في بلاد

[1] راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة –ومضات)، مصدر سابق، ص69.

المسلمين. ويعد هذا الخطاب الشعري بمثابة رسالة توجهها الشاعرة إلى متلقي هذه القصيدة في أي مكان، وإلى أي جائع أو محروم في أي بقعة من بقاع الأرض، ويتضح ذلك من خلال قولها:

حيث أنت تماما ... حيث أنا.

فقد خيم الجوع كنتيجة طبيعة للتضييق و الحرمان الذي طبق على أصعدة مختلفة، فلم يعد الطفل يملك حتى الرغيف وظل يصرخ من أجل سد جوعه فماذا ينتظر من حقوق إذا لم نمتلك أبسط الأشياء وهو رغيف خبز الذي يسد جوع أطفالنا بعد أن قضى السوس على كل سنبلة. والمقصود بالسوس هنا هو الحكام الذين نهبوا كل شيء ولم يتركوا حتى الرغيف للأطفال الجياع .

إن هذا الخطاب الشعري بمثابة دعوة للإخبار عن حجم المعاناة التي مازال يتخبط فيها المواطن العربي، حيث يسعى هذا الخطاب إلى الإقرار بالوضعية المزرية التي آل إليها الوضع الحالي، الأمر الذي زاد من آلام الشاعرة. وفي هذا الصدد نجد لها قصيدة أخرى بعنوان " صداع " تقول فيها:

صداع

أن تشعر بالصداع هو تماما

كحزن مرطبات يرسمها طفل مهمل بكفّ الجوع

كبكاء حذاء تعيده امرأة حافية للبائع

وتدّعي خطأ في المقاس

أن تشعر بالصداع هو تماما

كضحكة شاردة بلا قهقهة والأفواه مختومة

بالمقت

كدينار سقط من جيب صاحبه عنوة كي يجده

أحد ولكن ... يغمره التراب ولا أحد[1]

خيمت على القصيدة نبرة الحزن و الأسى بسبب تأثر الشاعرة بفقر وعوز الأشخاص المحرومين الذين أنهكتهم ظروف الحياة وهم يبحثون عن لقمة العيش وهذا ما أدى إلى إصابتها بالصداع. فقد سيطر معجم الحزن على كامل القصيدة، و يتضح ذلك في قولها: الحزن– البكاء – الوحدة، وكذا عدم القدرة على الضحك. فقد نقلت لنا صورة واقعية للتأثير في متلقي هذه الرسالة من خلال سلسلة التشبيهات التي وظفتها والتي من شأنها أن تضفي جمالية خاصة للقصيدة من خلال انتفاء الروابط المنطقية بين المشبه والشبه به، كما جاء في قولها:كضحكة شاردة، كبكاء حذاء، كحزن مرطبات...

وتتجسد الواقعية في هذه القصيدة بالرغم من اللغة الشعرية المتعالية التي تتمتع بها، ذلك أن الشاعرة تعيش حالة نفسية صعبة من جراء ما عاينته من أحداث فهي تنتصر لكل مظلوم ومقهور في العالم وتستمر معها هذه الحالة من بداية القصيدة إلى نهايتها فلم تترك الشـاعرة أي فسحة للأمل، فحتى الدينار الذي سقط عنوة من جيب الغني لشدة تمسكه به عله يسد رمق طفل جائع لكنه للأسف يغمره التراب ولا يستفاد من أحد، وبذلك تكون الشاعرة قد غلقت أي فرصة للتفاؤل.

[1] المصدر السابق، راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة – ومضات)، ص109.

وتأتي هذه القصيدة كرسالة تهدف إلى التأثير في المتلقين، من جراء ما يعانيه الشعب من فقر بسبب الفساد وانتهاك خيرات الشعب ليظل همه الوحيد قطعة خبز تسد جوعه، وفي ذلك تقول الشاعرة " راضية الشهايبي":

كما المنتهزون تقايضنا الستائر،

تسترنا بوجه وتطلع علينا بوجه

اعتقدَ أن الخبزَ عاهة الشعب...

غرس عرشَه في حقل القمح [1]

عمدت الشاعرة في هذه القصيدة إلى الاختزال اللغوي من خلال اعتمادها على عدد قليل جدا من الكلمات، والملاحظة الأولى التي تشدنا هي غياب العنوان، كونها اختارت أن يكون البياض أو الفراغ هو الفضاء المعنون للنص، ليكون للقارئ المجال في اختيار ما يناسبه من عنوان، كما جاءت كل أسطر القصيدة متساوية من حيث الطول؛ مما زاد من جمالية النص الشعري. فقد استطاعت من خلال عدد قليل من المفردات أن تعري الواقع العربي وتكشف عن ظاهرة خطيرة جدا، مازال يتخبط فيها المواطن العربي اليوم ألا وهي ظاهرة الجوع، ويتضح ذلك من خلال قولها: اعتقدَ أن الخبزَ عاهة الشعب...

إن ظاهرة الجوع من أكثر الظواهر التي يعاني منها المواطن اليوم، وهي سياسة خطيرة تمارس في حق الشعب، حيث تسلب منه أبسط حقوقه ويظل يسعى وراء لقمة العيش حتى لا يكون له مجال للخوض في مجالات أخرى كالسياسية مثلا، وهي أكثر وحشية من القـمع وانتهـاك

[1] المصدر السابق، راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة –ومضات)، ص15.

الحريات، ويبدو أن السلطة الفاسدة تطبقها بإرادة ووعي وهو ما أوعزت به الشاعرة في قولها: كما المنتهزون تقايضنا الستائر / تسترنا بوجه وتطلع علينا بوجه.

فالسلطة الفاسدة تلجأ إلى انتهاز كل الفرص من أجل ترك الشعب يعيش الفقر والجوع باغتصابها الدائم لحقوقه، فزادت الطبقية الاجتماعية وتباينت وأصبح همّ شعوب العالم الثالث رغيف خبز يقضون العمر سعيا لتحصيله.

وتظهر تداولية هذا الخطاب الشعري من خلال الإقرار بالوضعية الاجتماعية الصعبة التي يعيش فيها الشعب، خاصة مشكلة الجوع وهي دعوة غير مباشرة للانتفاضة والثورة من أجل تحقيق التغيير. ويتردد هذا الموضوع في قصائد أخرى كثيرة منها قصيدة بعنوان "مفارقة" تقول فيها:

مفارقة

متعِب أن يتجمهر النمل

حول حبّة القمح

خطفها الفم المفتوح فوق العادة

من طفل يتعلّم الحصاد

في فيضان الشمس

القمح الآن معلّب.

متعب أن يتجمهر النمل

حول جثّة طفل ملقاة

خارج وطن العلب[1]

إن الفساد السياسي في الكثير من البلدان العربية أدى إلى اضطراب الأوضاع الأمنية وانعدام السلم والأمن الوطنيين مما أثقل كاهل المواطن العربي البسيط، وانعكس ذلك كله على جميع الأصعدة الاقتصادية والثقافية...، خاصة أن أغلب بلدان العالم الثالث تعاني من ضعف في الإنتاج وانهيار شبه تام للاقتصاد الأمر الذي ساهم في انتشار الفقر والجوع، حيث تقارن الشاعرة بين الشعب الملتف حول رغيف الخبز بالنمل المتجمهر حول حبة القمح، وذلك من خلال قولها: متعِب أن يتجمهر النمل/ حول حبة القمح.

ويتضح لنا أن المقصود بالنمل هو ذلك الشعب الضعيف المتجمهر حول الرغيف يبحث عن المئونة ليتقي شر الجوع، فقد تخلى عن كل قضية وأصبح همه رغيف الخبز الذي سلب منه من طرف الحكام الجائرين أصحاب الأفواه المفتوحة فوق العادة، فلم يجد أبناء البلد طريقا آخر سوى الهجرة خارجه، فيلقيهم البحر جثة هامدة خارج الوطن.

وعلى الرغم من المعاناة و المآسي التي يتخبط فيها المواطن اليوم من جوع وفقر، إلا أن الشاعرة مازالت تحلم بغد أفضل، تنتظر التغيير وتسعى إليه من خلال تسخير كل إمكانياتها الشعرية من أجل إعلاء كلمة الحق والحديث على فم كل من لا صوت له، وفي هذا الصدد نجد لها قصيدة بعنوان "جنة" تقول فيها:

جنّة

الجنة عودة مدرسية...

---

[1] المصدر السابق، راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة –ومضات)، ص89.

أطفال يحملون أحلامهم

هدايا للأصدقاء...

يرسمون بدمائهم

شكل مدرسة تحت الركام

وأحضان أمهاتهم

ـــــــــــــــساحة للعب_____[1]

إن أغلب الحروب و المجازر و الثورات التي تحدث في العالم يروح ضحيتها الأطفال الأبرياء فلا طعام يغذيهم ولا مدارس تعلمهم ولا بيوت تأويهم، فقد دمرت الحروب أراضيهم وضيعت مستقبلهم. فهذه القصيدة تعبر عن واقع يجري في الكثير من البلدان العربية المستعمرة أو تلك التي طالبت بحق التغيير والتعبير فكان الجزاء دمارا وخرابا وقتلا وتشريدا، وقد نقلت لنا الشاعرة هذه الصورة المأسوية من خلال قولها:

يرسمون بدمائهم / شكل مدرسة تحت الركام...

فلم يبق لهم سوى أحضان أمهاتهم مكانا آمانا، في بلد لا يوفر لهم لا طعاما ولا أمنا بعد أن هدمت بيوتهم ومدارسهم. وتأتي تداولية هذا الخطاب من خلال الإخبار بالأوضاع السيئة التي تعيش فيها الطفولة في كل البلدان التي تحدث فيها الحروب و أعمال العنف. فقد ركزت الشاعرة على

[1] المصدر السابق، راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة –ومضات)، ص107.

كل ما يمس الإنسانية من خلال خطاب الجوع، والفقر، والدمار، والإقرار بالوضيعة الصعبة التي تعيشها الطفولة اليوم الأمر الذي دفع بالكثيرين إلى الهجرة ومغادرة أرض الوطن.

3– موضوع المثقف والهجرة:

يعتبر موضوع المثقف و الهجرة من أكثر المواضيع التي أسالت مداد الكثير من المبدعين العرب شعراء وروائيين ولا تزال إلى اليوم. ولم تكن الشاعرة "راضية الشهايبي" بمنأى عن ذلك فقد حملت قصائدها القضايا الكبرى التي تورق الإنسان المعاصر، وخاصة المثقفين الذين دفعتهم ظروف الحياة القاهرة إلى هجرة أوطانهم إلى أي بلد يضمن كرامتهم و يبارك إنجازاتهم ويقدر ثقافتهم غير آبهين بما قد يحدث لهم من مخاطر وهم يركبون قوارب الموت، وفي هذا الصدد نجد لها قصيدة بعنوان "الحارقون (هجرة غير شرعية)" تقول الشاعرة :

الحارقون (هجرة غير شرعية)

لن نحتاج توابل

لشواء السمك

ففي لحمه لحم أبنائنا

ورائحة للصراخ الأخير

وملح الدموع

وغصة الحلم حين الغرق

سنستغرب طعمه ثم نمضي

نقتات طعم أبنائنا في السمك[1]

سلطـت الشاعرة "راضية الشهايبي" الضوء على ظاهرة مهمة جدا استفحلت بكثرة في الآونة الأخيرة؛ وهي ظاهرة الهجرة غير الشرعية (الحرقة) أين يحاول الكثير من الأشخاص، وخاصة الشباب الهجرة نحو الضفة الأخرى و التضحية بالنفس في سبيل البحث عن مستقبل زاهر وحياة أفضل.

وقد عبرت عن ذلك بوضوح بدءا بالعنوان وانتهاء بالتعريج على اللفظ العامي "الحارقون" ثم وضحت ذلك بين قوسين باللغة العربية الفصحى (هجرة غير شرعية)، كما عمدت إلى افتتاح القصيدة بنبرة حزينة تحمل الكثير من السخرية و التهكم:

لن نحتاج توابل /لشواء السمك

وقد حملت هذه الملفوظات شعرية عميقة من خلال إحداث المفارقة الشعرية التي تخرق أفق توقع القارئ ليصطدم بالواقع المر، إذ غاصت الشاعرة في قلب الحياة الاجتماعية وألزمت نفسها بالتعبير عن المشكلات الكبرى، التي يتخبط فيها الإنسان المعاصر من خلال الثورة على كل الظواهر السلبية التي لا تحفظ كرامته.

إن شعرية هذه القصيدة تتجسد بقوة في رصد هذه الظاهرة المأسوية الحزينة، إذ يتخيل القارئ بمجرد قراءة هذه القصيدة مشهد قوارب تحمل شبابا في مقتبل العمر يصارعون الموت، ولم يبق منهم سوى صوت صراخهم في مشهد تختلط فيه دموعهم المالحة مع ملوحة البحر، فيموتون غرقا

[1] المصدر السابق، راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة –ومضات)، ص72.

وتموت أحلامهم وآمالهم لتظل حكايتهم غصة في قلوبنا نتأثر بهم، ثم ما نلبث أن نواصل الحياة، ويتجلى ذلك في قولها:

سنستغرب طعمه ثم نمضي / نقتات طعم أبنائنا في السمك.

لقد استطاعت الشاعرة أن تعبر عن موضوع الهجرة غير الشرعية بلغة شعرية تحمل معاني عميقة، وقد استخدمت تقنية السخرية والتلاعب بالمفردات من خلال بناء اللغة على غير المتعارف عليها؛ مما يخلق شعرية النص ويجذب المستمع إلى هذا الخطاب الذي يعد بمثابة رسالة غير مباشرة تحاول من خلالها الشاعرة إيصالها إلى جمهور المتلقين، من خلال الإخبار عن حال الشباب الذي يروح ضحية البحر ويتحول إلى غذاء للأسماك، محاولة منها لإقناع من تبقى منهم بعدم المغامرة بالنفس لأن مصيرهم هو الموت غرقا، وقد عبرت عن ذلك في قصيدة أخرى لها تقول فيها:

غريق

أمّي... اهربي بي

إني أخاف الرصاص في وطني

نعم...

أنا لا أحب الموت غريقا في بحر الهرب

لكن الماء قاتل رحيم يا أمي

تماما مثل هدهدة الرحم[1]

[1] المصدر السابق، راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة –ومضات)، ص33.

تحاول الشاعرة وضع مبررات لظاهرة الهجرة من خلال الإحاطة بالأسباب التي تدفع الإنسان إليها، ثمة أسباب مختلفة تومئ إليها الشاعرة، تدفع الإنسان إلى ترك الوطن والأهل وركوب قوارب الموت والسير نحو المجهول. ومعلوم أن أسباب الهجرة مثل نتائجها قاسية في مجملها، لأن المهاجر الذي يصل إلى الضفة الأخرى يعيش مرارة الغربة و البعد عن الوطن وإن لم يصل يكون مصيره الغرق.

لقد برعت الشاعرة في وصف مشهد الطفولة الحزينة المتشردة بسبب انعدام الأمن الذي راح ضحيته الأبرياء، إذ جعلت من القضايا الاجتماعية والسياسية الواقعية التي يتخبط فيها الإنسان المعاصر اليوم موضوعا لقصائدها، وخاصة القضايا الحساسة والحاسمة التي تتعلق بالحياة والكرامة والاستقرار. فقد « أدرك الشاعر المعاصر أن الزمن الذي يعيشه، هو زمن عنف، وقهر، فجاءت أشعاره حزينة، ومعبّرة عن صرخة تنطلق من أعماق الألم، والتمزق الإنساني إنها ضربات قضايا الواقع الأليمة التي توالت على الشاعر...وخلقت جوا حادا من التوتر، والكآبة في نفسيته، وتحولت إلى فلسفة تشاؤمية ترى في الوجود الإنساني شرا وفي الحياة سلسلة حلقاتها من الألم الذي يفتت أجزاءها». [1] وهذا ما يبرر النظرة الحزينة التي تطغى على هذه القصيدة.

تجمع الشاعرة في هذه القصيدة بين البساطة و العمق وتميل إلى المشهدية فالمستمع لهذه القصيدة يتخيل مشهد الطفولة المشردة التي تعيش حالة من الذعر بسبب انعدام الأمن وتتحقق شعرية القصيدة في الختام المدهش، حيث يصبح الحل الوحيد هو اختيار طريقة موت رحيمة، ويتضح ذلك في قولها: أنا لا أحب الموت غريقا في بحر الهرب/ لكن الماء قاتل رحيم يا أمي. فعلى الرغم من الإيجاز الشديد وقلة عدد الملفوظات إلا أن الشاعرة تمكنت من التأثير في المتلقي.

[1] نجية موس: ظاهرة الحزن وبواعثها في الشعر العربي المعاصر، مجلة جسور المعرفة، مج2، ع2، دت، ص93.

وتتردد تداولية الأفعال الكلامية في هذه القصيدة من خلال الإخبار بغياب الأمن والاستقرار في البلدان العربية؛ بسبب الحروب والتأكيد على النهاية المأسوية التي يعانيها هؤلاء، خاصة الأطفال الأبرياء من أجل الانتصار للقضايا العادلة في العالم.

4 – شعرية المرأة

لقد ساندت الشاعرة "راضية الشهايبي" المرأة المظلومة التي يمارس عليها مختلف أشكال العنف والاستغلال في مجتمع رجولي تسيطر عليه النزعة الذكورية. وذلك من خلال حضورها الفاعل في صفحات هذا الديوان، ويظهر ذلك في قصيدة لها بعنوان "جماع " تقول فيها:

جِماع اع اع اع

حاجب شهريار – حمّال الجثث–

أحيانا يلحق بجارية وهي تحتضر

يجعلها له...

ثم يقتلها وينادي نفسه:

يا حاجب ارم جثتها بعيدا...

تلك آخر فرصته لينهش

لحمه المقدّد في شهوة ميتة[1]

[1] راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة –ومضات)، مصدر سابق، ص82.

اشتغلت الشاعرة في هذه القصيدة على استحضار تقنية "التناص الأدبي" من خلال توظيف شخصية شهريار كشخصية أدبية مستبدة، حيث عادت إلى عصر الجواري و الحريم (المرأة الجسد). وقد استرجعت الشاعرة هذا الموضوع في زمن تسيطر فيه النزعة الذكورية وتعامل فيه المرأة كأداة للمتعة والتسلية من دون مراعاة لشعورها أو لحالتها النفسية أو الصحية، ويتضح ذلك في قولها: أحيانا يلحق بجارية وهي تحتضر/ يجعلها له...

لقد عبرت الشاعرة "راضية الشهايبي" عن رفضها لهذه الممارسات الوحشية والهمجية التي ترتكب في حق المرأة التي يتخلى عنها الرجل ويغيرها وفق أهواءه ويتركها جثة هامدة، ويظهر ذلك منذ عنوان القصيدة الموسومة بـ "جماع" مستنكرة هذا الفعل. وقد عبرت عن استيائها له من خلال قولها: "**اع اع اع**"، حيث يتم التعامل مع المرأة بنظرة استحقار ودونية، وتعود الشاعرة لشخصية شهريار بالذات باعتبارها من أكثر الشخصيات الأدبية التي تعاملت مع المرأة بشهوانية دون مراعاة لمشاعرها، حيث يتم قتلها بعد استغلالها مباشرة. على غرار شخصية شهرزاد التي "حافظت على هاجس تحرير بنات جنسها ورقبتها من سيف جلاده."[1] فمثلما حاولت شهرزاد إنقاذ أبناء جلدتها من سلطة شهريار من خلال سرد الحكاية، حاولت كذلك الشاعرة "راضية الشهايبي" إنقاذ المرأة و الدفاع عنها من خلال أشعارها.

لقد وقفت الشاعرة " راضية الشهايبي" إلى جانب المرأة المظلومة محاولة إعادة ترتيب المفاهيم المتعلقة بها، حيث يتم التعامل معها دائما باعتبارها جارية أو مملوكة لا تصلح إلا لتسلية الرجل، فلم تتغير هذه العقلية الرجولية الذكورية من عصر الجواري إلى اليوم مغفلين أن المرأة إنسان وعقل مفكر ومنتج.

---

[1] كحلي خليدة: أثر ألف ليلة وليلة في الشعر العربي المعاصر، رسالة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب و اللغات و الفنون، 2012- 2013، ص180.

كما ساهم التشكيل البصري في خلق شعرية مميزة للقصيدة من خلال عرض الكلمات على فضاء الورقة بطريقة فنية وجمالية فقد « بوأ الشعراء المعاصرون حاسة البصر مكانة مركزية في قراءة الأشياء وتذوقها واستحضارها في مساحات قصائدهم،... حتى صار المنجز البصري يمتاز بحمولة دلالية واشتغال فضائي يدعو إلى التأمل و الحفر في مطالبه، إذ بالإمكان قراءة الصورة المرئية على أنها علامة دالة شأن الدوال اللفظية الأخرى». [1]

ويأتي هذا الخطاب كدعوة مبطنة للتأثير في جمهور المتلقين وكل الجهات المهتمة بقضايا المرأة قصد الإخبار بالطريقة الهمجية التي تمارس ضد المرأة (الجسد) من أجل التأثير في المتلقي وحثه للدفاع عن حقوقها، والإقرار بأنها كائن فعال ومؤثر شأنها شأن الرجل.

وفي نفس الموضوع نجد لها قصيدة بعنوان "كتمان" تقول فيها:

كتمان

علّقْني بآثام شهرزاد...

اجلد حِيَل الحكايا في خيالي

احبِس أبطالي في أزمانهم

اقبض على عنقي نذيرا لفجرك القاني

أجّلْ سفكي ألف صباحا آخر...

---

[1] بشير مخناش: التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر نزار قباني أنموذجا، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج9، ع18، بسكرة، جانفي 2016.

لن أبوحَ بسرّ الليلة الثانية بعد الألف[1]

تتقمص الشاعرة "راضية الشهايبي" شخصية شهرزاد أذكى بنات عصرها التي ضحت بنفسها في سبيل إنقاذ الجنس الأنثوي بفضل قدرتها على إحداث الإثارة والتشويق، حيث أجلت قضية قتلها ألف ليلة حتى تراجع شهريار عن ذلك، فهي تمثل الأمل في التخلص من السلطة الذكورية المسيطرة التي تمارس العنف ضد المرأة. ويظهر ذلك في قولها (اجلد – احبس- اقبض- سفكي) كما يشير اللون القاني إلى لون دم كل زوجات شهريار اللاتي قتلهن بعد الزواج بهن لليلة واحدة بسبب عقدته من الخيانة. فهذا الفعل الهمجي الذي يمارسه غير مبني على منطلق واقعي، وإنما هو بسبب عقده النفسية، وعلى الرغم من ذلك نجد شهرزاد المرأة الذكية القادرة على إنقاذ نفسها وإنقاذ الأخريات بفضل حنكتها وقدرتها على الحكي.

لقد عانت المرأة من مختلف أشكال التهميش والإقصاء في مجتمع أبوي ذكوري يمارس الاستبداد والتسلط، فأخذت الشاعرة تناصر المرأة التي تتعرض لفعل الخيانة أو العنف من خلال كتاباتها الشعرية لتحد من هذه الأفعال اللاّ إنسانية التي ترتكب ضدها، إذ انتهى دور شهرزاد بعد ألف ليلة وليلة ليأتي دور الشاعرة في الليلة الثانية بعد الألف.

وتحضر الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال الإخبار عن الاستبداد الممارس ضد المرأة، والتأكيد على ضرورة مناهضة هذه الممارسة اللاإنسانية والحد من الفكر الرجعي وتغييره، مثلما غيرت شهرزاد فكر شهريار وجعلته يتراجع عن قتلها.

[1] راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة – ومضات)، ص45.

5– شعرية التناص الديني:

تلجأ الشاعرة إلى توظيف تقنية "التناص الديني" من القرآن الكريم في قصائد عديدة لها نذكر منها قصيدة لها بعنوان " صبر" تقول فيها:

صبر

نشيد الليلة لا صوت يقبض على المدى،

لا جبال تتودد للصدى بالرجع...

تخلع الدنيا أجنحة فلا طيران، و الكون أجنحة فلا سماء

فيه ولا فضاء

وتلك الزوارق المسدلات الشراع

وتلك النوافذ المسدلات الليالي

وتلك العيون المسدلات الدمع

ووالد وما ولد جاثمون على الخواء...

العالم ينتهي على أياد

تعانق جوفها لينام الجوع[1]

[1] راضية الشهايبي: أرواح تائهة (نصوص شعرية قصيرة –ومضات)، مصدر سابق، ص44.

تعد اللغة الشعرية أهم خصيصة مميزة للشعرية العربية وقد اشتغلت الشاعرة "راضية الشهايبي" على هذه السمة المميزة، حيث عملت على توظيف اللغة الشعرية المكثفة المبنية على الانزياحات اللغوية، كما ساهم الاقتضاب اللغوي في خلق شعرية النص والميل به نحو الغموض، إذ لم تترك الشاعرة مجالا واسعا للظفر بغاية الخطاب الشعري، وقد يتحقق المراد وينفتح المنغلق بفعل القراءة المتأنية والفاحصة للقصيدة من خلال استيعاب المعجم المسيطر على القصيدة، وهو معجم الحزن والأسى الذي يتطلب معرفة القارئ له والإحاطة به، كون الشاعرة ملتزمة بنقل الأوضاع والظروف الاجتماعية الصعبة والقاسية التي يحياها المجتمع.

تعود الشاعرة مرة أخرى إلى موضوع الجوع الذي تكرس في المجتمع، فهي تنطلق في بناء تجربتها الشعرية من الواقع الاجتماعي، الذي يظهر في معاناة الكادحين وظروفهم الصعبة، مما يدفعها إلى التمرد والثورة على الظلم و الظالمين وذلك من خلال تكرار "لا" خمس مرات في قولها: لا صوت، لا جبال، لا طيران، لا سماء، ولا فضاء. ثم ما يلبث أن يسدل الليل وتبدأ رحلة المعاناة، فالليل دائما يحمل الهموم و الشجون ويخيم الجوع على البطون الخاوية ويتضح ذلك في قولها:

ووالد وما ولد جاثمون على الخواء...

وتستعين الشاعرة في ذلك بالتناص من القرآن الكريم في قوله تعالى: **"وَوَالِدٍ وَمَا وَلَدَ" سورة البلد: الآية /3**. هذي الآية الكريمة التي أقسم فيها الله تعالى بآدم عليه السلام أبو البشرية وولده وما جاء من نسله، لكن الشاعرة هنا تستعين بهذه الآية في وصف حالة الجوع والحزن التي تخيم على الإنسانية وعلى الجائعين والكادحين في كل بقاع الأرض الذين لا يفكرون في نومهم بل يحاولون فقط أن ينام فيهم الإحساس بالجوع.

وقد جاءت هذه القصيدة بلغة شعرية مكثفة إلى حد بعيد وهي سمة مميزة للشعرية العربية المعاصرة، فقد مزجت الشاعرة بين الموهبة الفنية والمقدرة الشعرية الفذة التي تمتلكها ورهافة حسها أن

تقدم بفنها خدمات جليلة للإنسانية، وعلى اعتبار أن لكل خطاب غايات ومقاصد تداولية فإن الشاعرة "راضية الشهايبي" تحرص على تبني الموقف الشعري المتمثل في ضرورة مساعدة المحتاجين والوقوف ضد الظلم، لتحقيق كرامة الإنسان وحقه في العيش الكريم والوقوف بجانب كل ضعيف ومحروم في العالم، وبذلك تتحقق الوظيفة الاجتماعية والتواصلية للغة.

ومن خلال ما تقدم يمكننا القول أن الشاعرة "راضية الشهايبي" عبرت عن مختلف المشكلات التي يتخبط فيها الإنسان المعاصر اليوم، فالروح غير مستقرة وهي تكابد العناء وترى الظلم يعم أرجاء المكان، فقد عرضت في هذا الديوان لجل الأسباب التي أدت إلى تيهان هذه الروح وضياعها.

ب) شعرية قصيدة الومضة عند الشاعر "محمد بوحوش" في ديوانه " قصائد ومضة"

برع الشاعر التونسي "محمد بوحوش" في كتابة قصائد مميزة تعالج قضايا مختلفة على شكل إيحاءات شعرية مرمزة تحمل حالة شعرية متعالية أطلق عليها اسم "قصائد ومضة"؛ ذلك أنها تومض في ذهن الملتقي فتجعله بسحرها في حالة من الإرباك و الدهشة. ويصفها في مقدمة ديوانه بأنها " قصيدة الذات... وهي تقول فكرتها في بضعة كلمات... قوامها فكرة في دفقة شعورية واحدة. من سماتها التكثيف والقصر والعمق والتوهج و الجرأة... مولعة بأسر القارئ إليها عبر الإبهار والإرباك والإدهاش والمفارقة والتضاد والتوازي والتوتر وتنويع الفضاء والحث على التأمل ولإشراك المتلقي في تخصيب المعنى وملء الفراغات."[1]

فالإيجاز الذي يتسم به هذا الضرب الشعري يزيد من عمق الفكرة وتوهجها ويشد القارئ إليها، الذي يحاول بدوره تأويلها و فك رموزها للوصول إلى المعاني الدفينة لتتفجر أمامه رؤيا الشاعر وتدفق جمالية القصيدة وشعريتها في كل لحظة يحاول فيها أن يحاصر المعاني وهي تنفلت منه لشدة تكثيفها وغموضها، فهي لا تستسلم للقارئ المفلس ولا ترضخ من أول وهلة.

ومن هنا سنحاول الوقوف عند بعض النماذج للشاعر "محمد بوحوش" في ديوانه "قصائد ومضة" لنتعرف على شعرية القضايا التي عالجها في هذا الديوان، فخلف كل قصيدة مهما بلغت من شعرية متعالية ولغة مكثفة قضية يعالجها الشاعر، فكل قصيدة تحمل لا محالة رسالة يهدف الشاعر من خلالها إلى التأثير في المتلقي أو تغيير ردود أفعاله، ومن بين القضايا التي عالجها الشاعر في هذا الديوان نذكر:

[1] محمد بوحوش: قصائد ومضة، ط1، دار القلم للنشر و التوزيع، تونس، 2015، ص 4.

1– شعرية التمرد والثورة

اتخذت أغلب قصائد الشاعر "محمد بوحوش" صبغة ثورية تحررية فلم تعد تؤدي غايات جمالية فحسب، وإنما أصبحت تعبر عن قضايا الأمة و الوطن، وهو ما يظهر بوضوح في قصيدة له بعنوان " إناء"يقول فيها:

إناء

القصيدة عندي

إناء يرشح

بالدّم،

أجلدها غالبا

كي تكون كما

ينبغي أن تكون.[1]

يعالج الشاعر قضية في غاية الأهمية بلغة شعرية مكثفة ومتعالية ويبدأ ذلك منذ العنوان "إناء" الذي يحاول من خلاله استفزاز القارئ وحثه لفهم المعنى المقصود فلا نكاد نجد روابط قوية بين القصيدة والإناء، مما يضفي حالة من التوتر و الدهشة، إلا أنه بعد القراءة الفاحصة والمتمعنة يتضح لنا أن قصائد الشاعر تتمرد عليه وتفضح أفكاره فتتسلل إلى القصيدة، فهي كالإناء الذي ينضح

[1] المصدر السابق، محمد بوحوش: قصائد ومضة، ص 10.

بالدم بكل ما تحمله كلمة الدم من دلالات الموت والقتل والتعذيب والقهر... فالقصيدة عند الشاعر ترشح بما يحمله من أفكار فهي تنقل معاناة المجروحين والمقهورين.

إن قصائد الشاعر" محمد بوحوش" تعبر عن معاناة الآخرين وآلامهم فمهما حاول أن يخفي أفكاره وتوجهاته ويطوع القصيدة لتؤدي غايات شعرية جمالية محضة يجدها تنفلت منه وتتمرد عليه، ويتضح ذلك من خلال قوله: أجلدها غالبا/ كي تكون كما/ ينبغي أن تكون.

فعلى الرغم من محاولة الشاعر أن يكون حياديا و أن يجعل وظيفة الشعر فنية محضة يجد نفسه يخوض في القضايا السياسية، فالالتزام في الشعر ليس أمرا اختياريا وإنما تفرضه ذات المبدع عليه.

وتتردد الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال التأكيد على أن غاية الشعر الأولى هي التعبير عن انشغالات الإنسان وقضاياه و أنه مهما حاول المبدع أن يعيش في أبراج عاجية يبقى ابن بيئته وأن مهمة الفن ليست جمالية محضة، وإنما هي مزيج بين الالتزام والجمال وهي دعوة من الشاعر لتبني هذه التجربة و الإيمان بها.

ويظهر تأثر الشاعر " محمد بوحوش" بالأحداث السياسية و انعكاساتها السلبية واضحا في قصائد عديدة منها قصيدة بعنوان " **حدث لا ينسى**" يقل فيها:

حدثٌ لا يُنسى

حدثٌ في بيتِنا لا يُنسى:

أصابعكِ التي كانتْ تُوشوشُ

أغنيةً للياسمينِ،

وتزرعُ أملاً في الشُّرفة..

الشُّرفةُ تلك..تهاوتْ

يا حبيبة،

وأصابعكِ أكلتْها الحربُ...[1]

يعود الشاعر في هذه القصيدة إلى أحداث و ذكريات قديمة، لكنه لا يعبر عنها بوضوح وإنما يستفز القارئ للتعرف عليها. وعلى الرغم من عدم تصريح الشاعر إلا أنه من الواضح أنها كانت حياة سعيدة، يغمرها الحب، فلطالما كان الياسمين رمزا للحب والنقاء والجمال والأمل والتفاؤل، إلا أن هذا الشعور الجميل لم يصمد طويلا ليتحول إلى ألم و أسى فلم يبق من تلك الأحداث التي حفرت في ذهن الشاعر سوى الذكريات. فالثورات والحروب لا تورث إلا الخراب والدمار وتقتل فينا البسمة والروح الجميلة التي لطالما كانت تغني للسلم للحب للياسمين.

و كأن الشاعر في هذه القصيدة يقف عند أطلال الذكريات، مثلما كان يقف العرب القدامى على أثر الديار، إذ لم يعد هناك فسحة للأمل فلم يبق من أثر تلك الديار إلا الدمار والخراب. فقد عمد إلى ترك الفضاء مفتوحا في ختام القصيدة، وهو ما يعد بمثابة منفذ يتسلل عبره القارئ ليتخيل حجم الدمار الذي حل بذلك المكان الذي نشبت فيه نيران الحروب. فالشاعر لم يوظف تلك النقاط اعتباطا وإنما لغايات شعرية تخدم النص وهو ما يتماشى مع هذا النوع الأدبي الذي ينأى عن الإطالة والتعليل.

كما يهدف الشاعر في هذه القصيدة إلى التأكيد على أهمية الأمن والسلم وعواقب الحروب والثورات التي قتلت فينا الأمل مشيرا إلى تلك الشرفة التي كانت تغني للياسمين ودبت فيها

[1] محمد بوحوش: قصائد ومضة، مصدر سابق، ص 36-37.

الحروب فتحولت إلى دمار وخراب. وفي نفس السياق نجد صفة الثوري المتمرد متجلية في قصيدة بعنوان " عقم" يقول فيها:

عقم

طنينُ أسلافي

طنينُهمُ الذي في القصيد

أمتصّهُ ..كإسفنجةِ..

أسلقُ المفرداتِ،

تلكَ التي لا تَبيض![1]

يتبدى لنا من خلال هذا الديوان نفس الشاعر الثائرة التي تنتفض على الظلم والقهر والاستبداد وتقف إلى جانب القضايا العادلة في العالم، ليس ذلك فحسب فنفسه الثائرة تنهض على المبادئ البالية والقيم القديمة. فنجده في هذه القصيدة متأثرا بقيم الصعاليك من خلال الثورة على العادات القديمة في كتابة الشعر واصفا الشعر العربي القديم بالطنين والضجيج الذي لا طائلة تحته ويتضح ذلك منذ عنوان القصيدة "عقم" لأن الفكر التقليدي غير منتج فيظل الشاعر يدور في فلك الموسيقى التقليدية والرتابة في قول الشعر وفق ما تعارف عليه العرب القدامى وما حدده النقاد من قواعد عروضية وقوالب جاهزة تحد من قيمة الإبداع الشعري.

[1] المصدر السابق، محمد بوحوش: قصائد ومضة، ص 40.

فالواضح من خلال هذه القصيدة أن الشاعر يرفض الشعر الغنائي التقليدي الذي يقوم على الموسيقى الخارجية التي أصبحت كالطنين في أذن سامعها لما تركته القافية الموحدة والروي الواحد من أثر في أذن سامعها فهي قصائد سماعية تكتب للإلقاء و الإنشاد وهو ما لم يتقبله الشاعر " محمد بوحوش" لأنه من رواد الحداثة والتجديد الشعري، فالشاعر يحاول جلد قصائده ونزع الرث منها وانتقاء أجود الألفاظ التي من شأنها أن تعبر عن قضية أو تخدم فكرة. ويتضح ذلك في قوله: أسلقُ المفرداتِ،/ تلكَ التي لا تَبيض. فهو يختار فقط ما يخدم الفكرة بأقل عدد من المفردات فهو يتجنب الإطالة والإطناب، ويسير وفق قالب شعري وميض يلمح ويوحي أكثر مما يعبر.

ومن هنا يتضح لنا أن الشاعر من رواد التغيير والتجديد في الشعر وما اختياره للكتابة وفق آخر شكل شعري حداثي إلا خير دليل، و في ذلك دعوة إلى مسايرة ركب الحداثة والتخلي عن كل فكر لا يخدم الإنسان ولا يقدم منفعة مهما كانت و لا يتأتى له ذلك إلا من خلال رفض الأطر التقليدية القديمة للارتقاء بالعملية الشعرية التي تقوم على شعرية الرؤيا بالأساس حتى يكون للنص الشعري القدرة على التأثير و الاستمرار، فالشاعر يرصد باللغة شعرية مكثفة ومتعالية قضية حاسمة ومفصلية في تاريخ الشعرية العربية فهو يحاول تحرير الشعر حتى يؤدي الرسالة المنوطة بها بطريقة جمالية.

لقد «شكلت القصيدة الحديثة و المعاصرة تميزا وتفردا وتفننا في بلورة ذاتها من أجل أخذ مكانتها و إيصال رسالتها، فاتخذت من التجديد سواء على مستوى المضمون أو الكل أو الأسلوب منهجا تسير عليه، وقد ساهم ذلك في إعطاء الدراسة الأدبية أبعادا جمالية أكثر عمقا وفهما من خلال البحث عن مكامن الجمال في العمل الفني، تلك الوظيفة المشتركة بين كل من المبدع والقارئ

من أجل إعطاء العمل الإبداعي دلالات ومعان عديدة ومولدة»[1] وبذلك أصبح الشاعر العربي المعاصر أكثر رغبة في التجديد حتى يتمكن من العطاء المستمر فيتخلص بذلك من القيود التقليدية التي تحد من قدرته على اعتبار أن الشعر رسالة تهدف إلى التأثير في العالم وتغييره.

2– شعرية الفراغ والعدم:

لقد أدت الهزائم المتوالية التي يمر بها العالم اليوم و خاصة ما سمي بـ " الربيع العربي" إلى التأثير على نفسية الشاعر باعتباره يحمل رسالة فهو مثقل بالهم بالعربي. لذا نجده يلبس لباس العدم خاصة لما يجد نفسه عاجزا عن التغيير، ويظهر ذلك في قصيدته " اتحاد" التي يقول فيها:

اتّحاد

العالمُ مقفلٌ

واليومُ غائمٌ

موسيقى " تشايكوفسكي"...

وكائنانِ في اللاّزمانِ

متّحدانِ، ومنفصلانِ

يمارسانِ الموتَ في غرفةٍ

في اللاّمكانِ. [1]

[1] بن سعيد إيمان ، صبا نور الدين: جماليات الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري المعاصر (مقارنة هندسية للمعنى إحصاء المبنى في شعر محمود درويش)، مجلة إشكالات، مج8، ع5، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2019، ص541.

يبرز الشاعر في هذه القصيدة حالة صارخة من الضياع و التشتت والعدم وتبدأ النزعة السوداوية التشاؤمية منذ بداية القصيدة مما يوحي بحالة النفسية السيئة التي يمر بها، ويظهر ذلك في قوله: العالم مقفل/ اليوم غائم. فالشاعر يحس بانغلاق العالم في وجهه فحتى الطبيعية الكئيبة زادت من أوجاعه وأثرت على مزاجه وذلك بسبب تأثره بالمذاهب و الأفكار الغريبة. ويظهر ذلك من خلال لجوئه إلى سماع الموسيقى الغربية "موسيقى تشايكوفسكي"، ثم ما يلبث أن تحدث المفارقة الشعرية من خلال التضاد الحاصل منذ العتبة النصية الأولى "اتحاد" مما يعطي افتراضا مسبقا عن حالة من الانسجام ثم يحدث المفارقة في القصيدة التي توحي بحالة من الانفصال واللا انسجام كما يتجسد التضاد في قوله: متحدان منفصلان.

ولا غَرْوَ أنه بذلك يعبر عن حالة من التناقض والتنافر الموجودة في العالم ذلك «أن المفارقة لا تنحصر في قدرة الشاعر على رؤية الأضداد ووصفها في إطار المفارقة بل في قدرته على إعطائها صورة في الذهن أولا. ثم مطاردتهـــا في الحيـــاة والواقـــع. عندها يستـــطيع أن يتفـــاعل مع ما يحدث في الواقع ضمن مفهوم المفارقة» .[2]

لجأ الشاعر " محمد بوحوش" في هذه القصيدة الموجزة إلى توظيف اللغة الشعرية المكثفة التي تتماشى مع هذا الشكل الشعري ومع نفسيته هو أيضا، فهو يعيش حالة من الانشطار الداخلي، وكأن ذاته معلقة تحيا بلا مكان وبلا زمان، لقوله: كائنان في اللازمان.

---

[1] محمد بوحوش: قصائد ومضة، مصدر سابق، ص 110.

[2] أسامة عبد العزيز جاب الله: جماليات المفارقة النصية، قراءة بدائية في ديوان (مجروح قوي) لمحمد صبحي الثلاثاء 15 أفريل 2008. https://www.diwanalarab.com

كما عمد إلى إحداث الختام المدهش في قوله: يمارسان الموت في غرفة، فقد جعل من الموت المحتوم و المقدر علينا فعلا يمارس شأنه شأن أي فعل آخر وكيف يكون الموت في غرفة إذا انعدم المكان الأمر الذي يضفي صبغة فلسفية للقصيدة.

وتتردد الأفعال التداولية من خلال الإخبار بحالة العبث التي يعيشها الإنسان المعاصر اليوم نتيجة الانقياد و التأثر بالثقافة الغربية التي سلبت العقل العربي، ويظهر ذلك من خلال تناقضات الواقع التي انعكست على نفسية الشاعر وتجلت في أشعاره.

وفي السياق نفسه نقرأ قصيدا بعنوان " لباس العدم" يقول فيها:

لباس العدم

لا أب لي

لا إخوة،

لا أصدقاء،

لا إرث،

ولا اسم ...

سأسير إلى لغتي،

أجفّفني بها،

وألبسُ ثوب العدم.[1]

يطغى على هذه القصيدة الإحساس الصارخ بالوحدة و الضياع فالشاعر يعيش حالة من فقدان الهوية و الانتماء، ويتضح ذلك في قوله: لا أب لي، بكل ما تمثله الأبوة من نسب وبكل ما يشمله الإرث من أصالة وبكل ما تحمله الأخوة و الصداقة من ترابط وتآخي، وبكل ما يمثله الاسم من تعبير عن الذات والأنا... فالشاعر يعيش في زمن يفتقد فيه للإنسانية في ظل فقدان قيمة وجوهر الإنسان في زمن تطغى عليه المادة.

والملاحظ على هذه القصيدة تكرار حرف النفي "لا" خمس مرات للتأكيد على حالة العدم الذي لبس الشاعر، وذلك لما للتكرار من شعرية مميزة فهو «من ضرورات الشعر ومستلزماته، ويمكن عدّه سمة مميزة من سمات الشعر التي تميزه على اختلاف أنماطه».[2] وعلى الرغم من ذلك نجد رغبة الشاعر في العودة إلى لغته الدافئة حتى يجف من كـل الأفكار التي تتساقط عليه فلم يجد إلا لغته يأوي إليها فهي بالنسبة إليه بديل للعالم الخارجي.

وتتردد الأفعال التداولية من خلال الإخبار أو الإعلام الشعري عن حالة الوحدة والضياع التي يعاني منها الشاعر في ظل فقدان القيم الإنسانية، وهي دعوة غير صريحة للتمسك بالقيم والإرث الثقافي واللغوي لضمان وحدة الشعوب وتماسكها والعودة إلى القيم الأصيلة لتجاوز حالة العدم التي يعيشها الإنسان المعاصر نتيجة التأثر بالفكر الغربي.

---

[1] محمد بوحوش: قصائد ومضة، مصدر سابق، ص 54.

[2] وليد العرفي: التقنيات الأسلوبية في شعرية الومضة قصيدة : (أسئلة الشعراء) للشاعر : سعد جاسم أنموذجاً 30 -05-2020 http://alnoor.se/article.asp?id=365832

3 – جدلية المرأة بين الإثم والطهر

يرتقي الشاعر "محمد بوحوش" بالمرأة إلى مقام التقديس فنراه يترفع عن الشهوات المحـــرمة، فتظهر المرأة عنده في حالة من الطهر والتعالي، مثلما هو الحال في قصيدة" المكابر" التي يقول فيها:

المكابر

جسدك الشّمس،

والشّمس أمامي كعكة عسليّة،

لكنّي رجل حرّ أيّتها القدّيسة..

أجوع ولا آكل من نهديك. [1]

يتبدى لنا من خلال هذه القصيدة حالة من التعالي والتسامي الشاعري الذي يتمتع بها الشاعر، فهو يستحضر المرأة بطريقة شعرية مكثفة يترفع فيها عن مفاتنها وينظر إليها نظرة استعلاء وتقديس. فهي بالنسبة إليه كائن نوراني وهذه النظرة الصوفية تجعل الشاعر يرتقي بفكره إلى حد المثالية على الرغم من انبهاره بالمفاتن الأنثوية فهي بالنسبة إليه كعكة عسلية يشتهيها، لكنه رجل حر متدين يرتقي عن براثن الجسد و اللذة المحرمة، خاصة أنه شرقي يعيش في بيئة عربية مسلمة تفرض عليه التقيد بقوانينها فهو يكتب وفق ما تمليه عليه ثقافته وما يستلزمه الحوار حتى لا يخرق الطابوهات.

[1] محمد بوحوش: قصائد ومضة، مصدر سابق، ص 89.

وبذلك يقر الشاعر برغبته من مقاربة الخطيئة، إلا أنه يسمو بعلاقته مع هذه المحبوبة إلى حد المثالية، وهي بذلك دعوة غير مباشرة للتأثير في المتلقي وتغيير نظرته ومفهومه للحب لندرك معاناة الشعراء العذريين، إلا أن تغير الحالة النفسية لديه جعلته يغير نظرته إزاء المحبوبة بسبب تقلب النوازع الإنسانية لديه، فنجده يتغنى بالمفاتن الأنثوية. مثلما جاء في قصيدته التي يقول فيها:

لعاب

سُرّتُها شِفاءٌ، وهي ضياءٌ يسيلُ..

أقِيمي شِفاهي

حيثُ شئتِ أقِيمي.[1]

يتضح لنا من خلال هذه القصيدة الحالة النفسية الصعبة التي يمر بها الشاعر وهو يحاول الترفع والارتقاء بمشاعره؛ مما جعله يشعر بالآلام والأسقام، ليعود مرة أخرى يتباهى بجمال الجسد الأنثوي الذي وجد فيه شفاء له من كل علة، فأصبح مستسلما لما تفرضه عليه، ويظهر ذلك في قوله: أقيمي شفاهي حيث شئت أقيمي. وتحضر المشهدية من خلال الوصف المادي والمعنوي لهذه المعشوقة فنجده يتغنى بجمال جسدها لتتحول المرأة عنده إلى كائن نوراني، ويتضح ذلك في قوله: سُرّتُها شِفاءٌ، وهي ضياءٌ يسيلُ.. وبذلك تمكن الشاعر من الربط بين الجمال الحسي بالمعنوي في صورة موجزة ومكثفة إلى بعيد، مما يؤدي إلى خلق شعرية مميزة للقصيدة نظير ما تتمتع به من غموض وتعتيم.

[1] المصدر السابق، محمد بوحوش: قصائد ومضة، ص 34.

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا تأرجح ذات الشاعر بين الإثم والطهر وما ذلك إلا انعكاس طبيعي للواقع بكل تشظـياته فقـــد «كـان للنـزعة الوجودية أيضا تأثيـرها في شعـرية المـرأة، باعتبارها عندهم أنســا ماديا، يوفر لـذة الاطمئـنان، والحـرية الحـالمة في دائـرة الجـسد فقط، ومسرحا للمتعة وطلب اللذة». [1] مما جعل الشاعر يقر باستسلامه لكل ما تفرضه عليه فقد أصبح الشاعر مسلوب الإرادة مهزوما أمام سلطان العشق.

وانطلاقا من هذا الاستخلاص تسجل تلك الأفعال التداولية التي تتجسد من خلال الإقرار بانهزام الشاعر أمام الكيان الأنثوي، وكذا التأكيد على صعوبة هذه التجربة التي جعلته يفقد فقدرته على السيطرة و يصبح أسير مشاعره.

وفي ختام هذا الفصل يمكننا القول أن التجربة التونسية في كتابة قصيدة الومضة تتسم بالثراء و الغنى، فقد استطاع رواد هذا الفن في تونس التعبير عن قضايا حاسمة ذات أهمية بالغة بلغة شعرية ذات أبعاد اجتماعية (تداولية) وفنية (جمالية)... مما يفسح المجال أكثر للمبدعين للكتابة وفق هذا القالب الإبداعي الجديد.

[1] ليلى لعوير: صورة المرأة في الشعر الحداثي ، 2017/11/21
https://adabislami.org/magazine/2017/11/3227/174

الفصل الخامس

شعرية قصيدة الومضة في الجزائر

–دراسة في نماذج مختارة–

شعرية قصيدة الومضة في الجزائر

توطئة

أ) قصيدة الومضة عند الشاعر عز الدين ميهوبي

1– شعرية القضايا السياسية والاجتماعية.

2– شعرية الحكمة.

3– شعرية التمرد و الثورة.

ب) قصيدة الومضة عند الشاعرة زهرة خفيف

1– ثنائية التفاؤل واليأس.

2– شعرية المفارقة.

ج) قصيدة الومضة عند الشاعر يوسف وغليسي

1– جدلية الوطن والمنفى.

2– شعرية اللغة الصوفية.

توطئة

تمكنت قصيدة الومضة بفضل خصائصها الفنية و البنائية من معالجة القضايا الكبرى وما يعتري الإنسان المعاصر من رؤى وتصورات ينطلق فيها الشاعر من التعبير عن الأنا بكل خلجاتها ليتجاوزها لرصد مشكلات الحياة والكون في قصائد ثورية يهدف من خلالها إلى تغيير الواقع (السياسي و الاجتماعي و الثقافي ...) لاسترجاع قيمة الذات الإنسانية وحقها في الحرية و الانعتاق، خاصة في ظل انتشار فكرة التشيؤ في عالم تطغى عليه المادة. كل ذلك في قالب شعري لا يخلو من حس جمالي. وفي هذا المجال سنحاول دراسة نماذج من التجربة الشعرية الجزائرية في كتابة قصيدة الومضة عند كل من "عز الدين ميهوبي" و"زهرة خفيف" و"يوسف و غليسي".

أ) شعرية قصيدة الومضة عند الشاعر "عز الدين ميهوبي" في ديوانه "ملصقات" :

1- شعرية القضايا السياسية والاجتماعية:

تعتبر الملصقات الشعرية أحد أهم المسميات التي أطلقت على قصيدة الومضة، وقد جاء هذا الديوان على طريقة الشاعر "أحمد مطر" في ديوانه "لافتات" الذي عرى فيه الواقع السياسي المرير في البلدان العربية من خلال هجاء السلطة الحاكمة وفضح أساليبها المشينة، وقد اتخذت ملصقات "عز الدين ميهوبي" الاتجاه نفسه، إذ تعرض في ديوانه لجل المشكلات التي يتخبط فيها المجتمع الجزائري بسبب الأنظمة السياسية والاجتماعية الفاسدة وانعكاسات ذلك على المواطن، ومن بين الملصقات الشعرية التي اتخذت منحى اجتماعيا، نجد قصيدة بعنوان "وساطة" يقول فيها:

وساطة

بساطة..

في بلادي..

كل شيء صار محكوما

بقانون

الـ...

الو..

الوس

الوسا...

الوساط...

الوساطه...[1]

يطرح الشاعر في هذه القصيدة ظاهرة خطيرة تسيطر على أغلب المؤسسات والتعاملات الاجتماعية التي أصبحت تسودها الوساطة، فقد تعمّد الشاعر التعبير عنها بلفظ صريح وأكد على ذلك من خلال تقطيعها الكتابي على كامل القصيدة ليبدي شيئا من التهكم والسخرية كشكل من أشكال الرفض، فهو يمقت ظاهرة الوساطة التي أدت إلى انعدام العدالة والمساواة.

فقد تمكن الشاعر "عز الدين ميهوبي" من خلال هذه الملصقة أن يرصد لنا واقعا اجتماعيا مريرا استسهل حتى أصبح بمثابة قانون رسمي يحكم البلاد، ويتضح ذلك في قول الشاعر: وساطة / بساطة. في بلد أصبحت فيه الوساطة أمرا في غاية البساطة، الأمر الذي حزّ في نفس الشاعر الذي لجأ ترك نقاط الحذف ليتفاعل القارئ مع هذا النص الشعري، ففي كل مرة يترك نقاطا يفسح من خلالها المجال للقارئ ليساهم في الإتيان بالكلمة التي يريد التعبير عنها،كما ترك الفضاء مفتوحا أيضا أمام كلمة بلادي دون أن يصرح عن هويته وإن كانت واضحة بالنسبة إلينا إلا

[1] عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، ط1، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، 1987، ص3.

أنه ترك المجال مفتوحا ليطبق هذا القانون على متلقي هذه القصيدة في أي بلد كان، خاصة البلدان العربية التي تحولت فيها الوساطة والرشوة والمحسوبية إلى شرط ضروري بل أساسي في خدمة المصالح الأمر الذي كرس الرداءة وزاد من تقهقرها.

كما ساهمت نقاط الحذف في توليد هوية بصرية للنصوص، ومن ثم أصبحت طريقة كتابة النص تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره، مما أضفى أبعادا جمالية ودلالية في جسد القصيدة، وهو ما أتاح للشاعر فرصا أكبر للتفنن في ممارسة التشكيل البصري على فضاء الصفحة الشعرية ومن ثمّ امتلكت الهيئة الطباعية للقصيدة بعدا كان ثانويا حتى وقت قريب، إلى أن أصبح عنصر مولد للدلالات والمعاني مثلما له دور جمالي.[1]

وتحضر الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال الإخبار أو الإعلام الشعري عن تفشي ظاهرة اجتماعية خطيرة وهي ظاهرة الوساطة التي استسهلت وأصبحت بمثابة قانون رسمي، وهي دعوة غير مباشرة لرفض الوضع القائم وتغييره، ويفهم ذلك من خلال تهكم الشاعر واستهزائه من هذه الوضعية في تقطعيه لكلمة الوساطة على امتداد القصيدة، وهي ظاهرة حديثة وشكل من أشكال التجديد في الشعرية العربية فهي بمثابة بوابة تسمح لمتلقي القصيدة من اقتحام عتبة الإبداع مما يضفي شعرية مميزة للقصيدة. وفي نفس السياق نجد له قصيدة أخرى بعنوان "**خمـــ5ـسة**" يقول فيها:

خمـــــــ 5 ـــــسة

في بلادي...

بني الوضع على خمس...

وإن شئت فقل عنها مطالب

[1] علاء الدين علي ناصر: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص89.

– سكن بعد وظيفة

– وزواج بعفيفة

– وجواز...

– وإذا أمكن ... سيارة زوجين خفيفه

– هكذا الوضع وإلا

– فعليها

– وعلينا...

– وعلى الأحزاب...

– والحكام

– مليون قذيفة[1]

انطلق الشاعر "عز الدين ميهوبي" في هذه القصيدة من تقنية "التناص الديني" وذلك من خلال تأثره الواضح بالأحاديث النبوية الشريفة بعد أن رصد خمس شروط ضرورية لتحقيق الحياة الكريمة التي يحتاجها المواطن، والتي شبهها بأركان الإسلام الخمس استنادا إلى قوله صلى الله عليه وسلم " بني الإسلام على خمس..." وإن كانت المطالب الأربع الأولى ضرورية فإن المطلب الأخير "السيارة " شرط غير ضروري، وذلك تأثرا بالركن الأخير من أركان الإسلام في قوله صلى الله عليه وسلم " وحج البيت لمن استطاع إليه سبيلا."

ويبدو اهتمام الشاعر بالتركيب الخارجي بغية تشكيل بناء بصري مميز للقصيدة منذ العتبة النصية الأولى (العنوان) الموسوم بـ " خـــــ5 ــمسة " الذي مزج فيه الحروف بالأرقام ليؤكد لنا منذ البداية على رقم "5" ودلالاته الدينية من خلال المزج بين المطالب الشعبية وأركان الإسلام الخمسة مثلما اشتغل على المضمون الذي جاء متناغما ومتناسقا يعالج حال الأمة وواقعها

[1] عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، مصدر سابق، ص13.

الاجتـماعي، بطريقة شعرية ممتعة إلاّ أنها تحتاج إلى عملية تأويل لفهمها والوصول إلى المعنى أو المعاني الخفية على اعتبار أن قصيدة الومضة أو القصيدة العربية المعاصرة ككل، لا تؤمن بالقراءة الأحادية بل هي مفتوحة على عدد لا محدود ولا متناه من القراءات التي تختلف من متلقي لآخر.

وتتردد الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال إخبار الشاعر بمطالب الشعب الخمسة الضرورية وغير الضرورية منها، بغية إقناع الحكومة بمشروعية هذه المطالب التي إن لم تتحقق فإن الوضع سيتحول إلى حالة من الفوضى و الشغب، كما نلمس في خطاب الشاعر نبرة ساخطة على الحكومة التي لم توفر أدنى شروط ومتطلبات الحياة الكريمة. وهو ما عبر عنه في قصيدة أخرى بعنوان "بخس" يقول فيها:

بخـــــس

في بلادي...

كل شيء بثمنْ

حبة الملح و أعواد الثقابْ

غمزة الأنثى ... ببابْ

كل شيء بثمنْ

جرعة الماء

ومفتاح السكنْ

كل شيء بثمن

ماعدا الإنسان – خذ ما

شئت إن شئت –

ومن غير ثمن[1]

يتبدى لنا منذ بداية هذه القصيدة امتعاض الشاعر من الوضع الحاصل في البلاد بسبب طغيان النزعة المادية والغلاء المعيشي مما جعل المواطن البسيط لا يستطيع توفير أبسط متطلباته اليومية الضرورية.

وعلى الرغم من جدية هذا الطرح وحساسية الموضوع الذي يعالجه الشاعر فإن اللغة الشعرية تطغى عليه فقد تمكن من عرض مشكلة اجتماعية خطيرة بلغة شعرية لا تخلو من جمالية. فقد بنى هذه القصيدة على جمالية المفارقة والتي تتضح منذ عنوان القصيدة في قوله: "بخس" وما توحي به هذه الكلمة من زهد الثمن و انخفاضه وبالعودةّ إلى القرآن الكريم نجد أن هذه الكلمة تتردد بكثرة في آيات كثيرة كقوله تعالى " **وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ" سورة يوسف/ الآية 20.** وفي قوله أيضا " **وَلَا تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءهُمْ ولا تعثوا في الأَرْضِ مُفْسِدِينَ" سورة الشعراء: الآية:/ 183.** وفي قوله أيضا " **وَلْيُملِلِ الَّذِي عَلَيْهِ الْحَقُّ وَ لْيَتَّقِ اللهَ رَبَّهُ ولا يَبْخَسْ مِنْهُ شَيْئًا" سورة هود/ الآية 85.**

فقد أخذ البخس في القرآن الكريم معنى «الإنقاص على سبيل الظلم أو المخادعة عن القيمة...ويشمل الأشياء المادية و المعنوية و ليست مقصورة على البيع و الشراء فقط، بل تدخل فيها الأعمال و التصرفات» [2] وإذا ما عدنا إلى قصيدة الشاعر "عز الدين ميهوبي" نجد أنه يتحدث عن ارتفاع أسعار المعيشة بينما يوحي العنوان على انخفاض قيمة الشيء ليتضح لنا بعد ذلك بأن الإنسان هو ما تبقى في هذا الزمن من دون ثمن، وقد عبر عن ذلك في قوله: ماعدا الإنسان خذ ما شئت إن شئت ومن غير ثمن.

[1] المصدر السابق: عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، ص15.

[2] معنى بخس في القرآن الكريم الموقع الرسمي للشيخ محمد صالح المنجد – لا تبخسوا الناس أشياءهم.
https://almunajjid.com/speeches/lessons/91

كما ساهم التشكيل البصري للقصيدة في توضيح الفكرة وخلق شعرية النص وجماليته وذلك من خلال الاهتمام الذي أبداه الشاعر لنصه الشعري والمتمثل أيضا في التأكيد على بعض الكلمات من خلال كتابتها بحجم أكبر من باقي الكلمات الموجودة في القصيدة، وهذه الكلمات هي: "السكن – الماء – الملح." وقد ركز عليها لأهميتها، فالملح يرمز للطعام والسكن ضروري كمأوى للإنسان، وحتى الماء أصبح بثمن وفي مقابل ذلك نجد أن الإنسان تجرد من كل قيمة وأصبح من دون ثمن.

وتتردد الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال الإخبار عن الغلاء المعيشي في البلد والدعوة إلى التأثير في المتلقي من أجل الثورة على الوضع القائم وتغييره للحد من ظاهرة الهجرة لأن الشباب يركبون كل يوم زوارق الموت من أجل البحث عن حياة أفضل فكانت الوجهة دائما هي الصفة الأخرى. وفي السياق ذاته نجد له قصيدة أخرى بعنوان " أستراليا" يقول فيها:

أستراليا

لأن البطالة تنهش لحمي....

وتتركني عرضة للخيال

فإني ككل الشباب أفكر في هجرة

كي أحسن حالي...

وأبلغ بعد انتظاري الطويل ... المعالي

لأجل البطالة

سأعمل في كل شيء هناك ولو في الزبالة

ككل الشباب سأقضي الليالي...

وأراود حلمي على مرفإ "كندي"

وفي زورق " أسترالي " ! [1]

كندا وأستراليا حلم الشباب المهاجر*

يطرح الشاعر "عز الدين ميهوبي" في هذه القصيدة موضوع البطالة وتأثيراتها الوخيمة على الشباب وارتباطها بظاهرة الهجرة كنتيجة حتمية لذلك بسبب عدم توفر مناصب شغل تتكافأ مع مؤهلات الشباب وقدراتهم، وقد عبر عن ذلك بقوله:

لأن البطالة تنهش لحمي.../ وتتركني عرضة للخيال

وذلك لما للبطالة من تأثيرات سلبية خطيرة قد تدفع بالشباب إلى الأوهام و الأمراض النفسية التي تقتل في نفوسهم روح العطاء و بذل المجهود، وتزداد حدة هذا الأمر عندما يفضلون البطالة عن العمل في أي قطاع آخر بعيد عن الدولة أو خارج إطار الشهادة التي تحصلوا عليها، فيكون الحل الوحيد بالنسبة إليهم هو الهجرة نحو الضفة الأخرى، ومن هنا كانت المغامرة والخوض في المجهول عن طريق الهجرة غير الشرعية في زورق مليء بالمخاطر خاصة أن الوصول إلى الضفة الأخرى غير مضمون.

وتتجسد الواقعية أكثر في حديث الشاعر عن حقيقة الشباب فور وصولهم إلى المهجر حين ينصدمون بالواقع المرير، الأمر الذي يجعلهم يرضون بالعمل في كل المهن مهما كانت، ويتضح

---

[1] عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، مصدر سابق، ص55.

* استخدم الشاعر " عز الدين ميهوبي" تقنية التهميش في بعض القصائد التي ضمنها في هذا الديوان كشكل من أشكال التجريب الشعري وهي من التقنيات الحديثة التي يكاد يتميز بها الشاعر، نظرا للتكثيف الشديد الذي تتميز به قصيدة الومضة مما دفعه إلى توضيح بعض المفردات في هامش القصيدة.

ذلك في قوله: لأجل البطالة سأعمل في كل شيء هناك ولو في الزبالة. و تبقى أحلام الهجرة تراود الشباب العاطل عن العمل.

ويأتي هذا النص من أجل التأثير في الشباب وإقناعهم بطريقة غير مباشرة بأن الهجرة لا تؤمن لهم من المهن إلا جمع القمامة وذلك من أجل التخلي عن فكرة الهجرة وأن أفكارهم مجرد أحلام واهية وخيال بسبب البطالة، ويأتي هذا الموضوع في وقت استفحلت فيه هذه الظاهرة وهي محاولة من الشاعر من أجل الحد منها، وكذا من أجل التأثير في الشباب وتغيير رأيه.

وله قصيدة أخرى بعنوان " ***حيطيست*** " يقول فيها:

حيطيست

من رصيف لجدارْ

ناسكا طول النهارْ

من جدار لرصيفْ

يده تسأل عن ظلّ رغيفْ

مر عام..

طلعت من كفّه بعض شجيرات الخريفْ

---

* حيطيست : بطال بالفصحى.[1]

[1] المصدر السابق، عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، ص19.

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن ظاهرة خطيرة يعاني منها العالم بدرجات متفاوتة لكنها تكثر في بلدان و شعوب العالم الثالث و المتمثلة في ظاهرة البطالة أو يعبر عنها بالعامية بـ "الحيطيست" وذلك بسبب قلة فرص العمل لضعف الاقتصاد وضعف الإنتاج وقلة المردود ما يجعل الشعب يتخبط ولا يجد رغيف خبز يسد جوعه، وقد عبر الشاعر عن ذلك بطريقة ساخرة من الشباب العاطل عن العمل الذي يقضي يومه من جدار لجدار متسائلا كيف له أن يحصل على رغيف خبز من دون أي سعي أو جهد مبذول من طرفه وهذا هو واقع شبابنا اليوم مما زاد من تفاقم هذه الظاهرة.

وقد عبر الشاعر عن ذلك بلغة شعرية من خلال الأساليب ذات الوقع الجمالي في النص كأسلوب التقديم والتأخير في قوله:

من رصيف لجدارْ/ من جدار لرصيفْ.

ويأتي تكرار الفكرة نفسها مرتين للتأكيد على الوقت الذي يضيع من الشباب يوميا، كما لجأ الشاعر إلى توظيف تقنيات حديثة في القصيدة كشكل من أشكال التجريب وذلك منذ العتبة النصية الأولى، حيث جاء العنوان باللغة العامية اليومية المتداولة، ونظرا لخصوصية هذا الشكل الشعري الوميض فقد لجأ الشاعر إلى استخدام نقاط الحذف ليختصر من خلالها فترة زمنية طويلة في قوله: " مر عام..." متجاوزا بذلك الشروحات الطويلة قصد خلق جمالية النص الشعري وتميزه.

وتحضر الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال عرض الشاعر لمشكلة اجتماعية حساسة جدا في غاية الأهمية وهي البطالة و علاقتها بعزوف الشباب عن العمل، مؤكدا خطورة هذه الوضيعة من خلال الاعتماد على تقنية التكرار وجذب انتباه المتلقي إليها لما لها من انعكاسات سلبية على اعتبار أن الشباب يمتلكون الطاقة والقدرة على العمل، فهم المعول الأساسي لكن في ظل غياب فرص العمل و تقاعس الشباب انعكس هذا الأمر على مستقبل الدولة وأصبح اقتصادها ضعيفا.

وبالتالي فالشاعر يوجه الشباب إلى العمل والابتعاد عن العكوف يوميا أمام الجدران مثلما نلاحظ اليوم، هذا الواقع المؤسف أهدر طاقات الشباب وجعلها تضيع من دون أن يستفاد منها وتتحول إلى خريف تذبل فيه كل رغبة أو عزيمة وبذلك يسعى الشاعر إلى التأثير في المتلقي لتوجيهه إلى العمل في أي مجال المهم أن يتعفف عن سؤال الناس.

2- شعرية الحكمة:

اتخذت قصائد الشاعر "عز الدين ميهوبي" صبغة واقعية عالج فيها بحكمة بالغة كل ما يعتري الإنسان المعاصر من هموم وانشغالات في قالب شعري وميض، مثلما جاء في قصيدة له بعنوان " هموم":

هموم

هكذا حتى النخاع

كل إنسان يكيل الهم أرطالا و صاع

هل رأيت التاج يحمي الرأس...

من هول الصداع؟[1]

استعمل الشاعر في هذه القصيدة اللغة الشعرية المكثفة من خلال توظيفه لعدد محدود من مفردات اللغة، كما ساهم الإيجاز في تبليغ الفكرة من خلال الانزياح اللغوي في قوله: كل إنسان يكيل الهم أرطالا وصاع. فقد جعل الهم شيئا ماديا يقاس ويوزن شأنه شأن السلع والبضائع وهو بذلك يخالف مألوف اللغة، مما يخلق جمالية النص الشعري و يحقق تميزه.

[1] المصدر السابق، عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، ص 22.

والملاحظ على هذه القصيدة أن الشاعر ختمها بختام مدهش يحمل حكمة مستمدة من الواقع مفادها أن نوائب الدهر وتقلبات الحياة ومصائبها ليست حكرا على الفقير دون الغني، وإنما هي موزعة على كل الفئات والشرائح الاجتماعية. ويستشهد في ذلك بالسلاطين والحكام. فعلى الرغم من غناهم ومكانتهم الاجتماعية؛ إلا أن تاج ملكهم لم يمنعهم من المرض والهم والقلق. وقد عبر عن ذلك بقوله:

هل رأيت التاج يحمي الرأس... / من هول الصداع؟

وقد اتخذت القصيدة صبغة فلسفية بعدما تملكت الهموم نفس الشاعر و قادته إلى التأمل في حقيقة الحياة التي لا تستثني أحدا، فالسعادة والشقاء والحياة، والموت، والصحة، والمرض متداولة بين الجميع ولا تقتصر على فئة دون أخرى. فالشاعر هنا لا ينتظر جوابا من متلق وإنما ترك نهاية القصيدة مفتوحة لجذب انتباه القارئ، حيث يعتبر الختام المفتوح بمثابة منفذ يدعو من خلاله المتلقي إلى التوغل في عمق النص الإبداعي.

وتتردد الأفعال التداولية من خلال الإقرار بحقيقة الحياة التي لا تستثني أحد من نوائب الدهر ولا تفرق بين الغني والفقير، مؤكدا على أن الملك لا يغني صاحبه، وهي رسالة غير مباشرة لتأثير في متلقي القصيدة بأن الدنيا لا تخلو من مشكلات وأن الإنسان مهما كانت مكانته ومقامه معرض للمرض والهموم، وذلك لكي يتخلى الإنسان عن غروره وكبريائه. وتأتي هذه النصيحة في زمن المصالح والمنافع الشخصية على حساب المصلحة العامة، وفي ذلك يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي":

مصلحة

في بلادي ...

لا تصاحب

لا تلن للناس جانب...

كل ذي ثوب أنيق...

هو إن يلقاك ...

صاحب

لا تصاحب

فالرداء الحلو...

لا يصنع راهب ! [1]

اشتغل الشاعر على تقنية البياض و السواد من خلال توظيف نقاط الحذف بكثرة، مما يفسح المجال لإشراك القارئ في عملية الخلق الفني فقد «جسدت ثنائية البياض والسواد رؤية الشاعر ومعاناته الشعرية والشعورية خاصة وأن الكثير من الشعراء عاشوا أوقات صعبة ومراحل جعلتهم يتخذون من هـذين اللـــونين عنوانا للسعادة والحزن، الحياة والموت، الأمل واليأس، الحركـة والسكون، الرؤية والعدم، فكلها ثنائيات رسمتها ريشة الشاعر بلونين هما الأبيض والأسود.» [2]

ويحضر التكرار في هذه القصيدة بقوة من خلال تكرار الشاعر حرف "لا" أربع مرات في قوله: "لا تصاحب" مرتين، وفي قوله أيضا: "لا تلن – لا يصنع"، وذلك من أجل التأكيد على أهمية الفكرة وجذب انتباه القارئ إليها، حيث يرفض الشاعر الاغترار بالمظاهر و التعامل مع الناس حسب شكلها الخارجي فاللباس لا يعكس حقيقة الإنسان، فليس كل من يرتدي ثوبا أنيقا هو شخص طيب بالضرورة، بل قد يكون النبل في ثوبه وشكله ويكون على هيئة راهب أو على هيئة رجل دين ولكن باطنه قد يحمل الشر ويكون مخالفا لما يبدو عليه.

[1] المصدر السابق، عز الدين ميهوبي ديوان ملصقات، ص15.

[2] بوقسمية سومية: سيمياء البياض و السواد قراءة في شعر محمد الفيتوري وأمل دنقل، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، مج 1، ع1، دت، ص3.

وتظهر الأفعال التداولية من خلال دعوة الشاعر للاتزان وعدم اتخاذ المظهر الخارجي كمعيار للحكم على الناس، ذلك أنه لا يعبر عن حقيقة البشر ولا يعكس معدن الإنسان، فالإنسان ليس بمظهره وإنما بجوهره، لذا يحاول الشاعر بطريقة غير مباشرة التأثير في متلقي القصيدة لكي يكون حذرا في التعامل مع الناس ولا يغتر بالمظاهر، ولأن الزمن قد تغير وتغيرت ثوابته يحرص الشاعر على تقديم نصيحة تتماشى مع الوقت الذي نعيش فيه من خلال قصيدة له بعنوان "نصيحة" يقول فيها:

نصيحة

حكمة العصر الصحيحة

لا تقدم حبة الملح

ولا تسدي النصيحه[1]

تبدو الحكمة التي قدمها الشاعر في هذه القصيدة غريبة نوعا ما وتتمثل في عدم تقديم الملح الذي يقصد به عدم مشاركة الغير في الطعام، وذلك لما يحمله الملح من خصوصية فهو دليل على العشرة والود، فالشاعر لا يقصد الامتناع عن إطعام الطعام بقدر ما يقصد الابتعاد عن المعاملات الصادقة، لأن الأذى غالبا ما يأتي من الشخص الذي قدمت له يد العون، كما يطلب الشاعر عدم تقديم النصيحة لأنها قد تفهم أو تؤول بالعكس خاصة لمن لا يستحقها.

والملاحظ على هذه القصيدة أنها تحفل بالتكثيف اللغوي فالشاعر لم يتوسع في فكرته بل تركها مضغوطة ومحملة بحمولات فكرية عديدة، بسبب عامل الإيجاز مما جعل القصيدة أقرب إلى الحكمة التي تعد سمة لصيقة بقصيدة الومضة وتتناسب مع هذا القالب الشعري الوميض.

[1] عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، مصدر سابق، ص20.

وتتردد الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال إخبار المتلقي بنصيحة تتماشى مع هذا العصر وهي الامتناع عن فعل الخير ومساعدة الناس، وهي دعوة مباشرة للتأثير في المتلقي الذي يتأثر بدوره بهذه الأفكار وإن كانت غريبة نوعا ما، إلا أنها واقعية في زمن تغيرت فيه قيم الناس وقناعاتهم، وفي هذا الصدد يقول:

قناعة

في بلادي...

طالب الحاجة...

لا يقنع الحاجة...

لا يقنع –طبعا–

باثنتين

أنت إن أعطيت عينين

لأعمى ..

قال:

مات الحاجبين [1]!

يشير الشاعر في هذه القصيدة إلى ضرورة التحلي بالقناعة و الرضا وينفّر بطريقة غير مباشرة من الجشع فالإنسان القنوع يكتفي بما عنده والإنسان النهم لا يرضى ولو قدمت له كل الخيرات، ويضرب الشاعر في ذلك مثالا بالأعمى الذي لو منحته عينيك لا يرضى ولا يقنع ويظل

[1] المصدر السابق، عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، ص16.

دائم الشكوى، وقد ركز على ذلك من خلال تكراره كلمة "لا يقنع" مرتين. ويظل يصر للحصول إلى أشياء أخرى.

فالشاعر هنا يركز على قيمة القناعة التي افتقدناها في هذا العصر فحتى الأعمى إذا منحته عينين لتخرجه من الظلمات إلى النور يقول فقدت الحاجبين في قوله: " مات الحاجبين " فهل يغني الحاجب للأعمى بعد أن ارتدّ بصيرا؟ أكيد لا ولكن المشكلة في الإنسان الذي لا يرضى بما عنده ولا يقبل ما قدمته له حتى ولو منحته أغلى ما تملك.

وقد اعتمد الشاعر على تقنية الحذف التي سيطرت على العديد من الأبيات كقوله: "في بلادي.../طالب الحاجة.../لا يقنع الحاجة.../ لأعمى .. وذلك لما للحذف من أهمية فهي وسيلة يتقرب من خلالها القارئ من النص الإبداعي «فالحذف يصنع الفجوة التي تنتظر ملأها، ومن ثم يحول القراءة من عملية استقبالية إلى إبداعية جامعة بين الغياب والحضور؛ وهو ما يتيح الانفتاح النصي.» [1] وبذلك تتعدد القراءات ويتحول النص بفضلها إلى نص معطاء ومنفتح على عدد لا محدود من القراءات. كما يحضر الختام المدهش في قول الشاعر: "مات الحاجبين" كسمة مميزة لقصيدة الومضة مما يؤدي إلى خلق شعرية خاصة ومميزة لها.

وتردد الأفعال التداولية من خلال الإخبار عن فقدان قيمة إنسانية مهمة جدا وهي القناعة. وهي رسالة غير صريحة للتأثير في متلقي هذا الخطاب الشعري كي يبتعد عن صفة الجشع ويسمو بأخلاقه ويترفع عن كل الصفات اللا أخلاقية، وفي هذا الصدد نجد له قصيدة أخرى بعنوان " **سمو**" يقول فيها:

سمو

[1] نوال أقطي: جمالية الانزياح في التراكيب الإسنادية قراءة في نماذج من القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة الخطاب، مج 14، ع 2، 2019، ص166.

ربما الأوحال

تصفو...

ربما الأوحال

تصفو.

ربما الأشياء

تغفو..

إنما الحق كما الزيت

على الأشياء

ليطفو[1]

جاءت هذه القصيدة على منوال قصيدة "احتمالات" للشاعر "أحمد مطر" التي يقول فيها: **رُبَما الزاني يَتوبْ / رُبَما الماءُ يَروبْ !/ رُبَما يُحْمَلُ زَيتُ في ثقوبْ/ ربَّما شمسُ الضحى/ تشرق من صَوبِ الغروبْ !/ ربَّما يَبرأُ إبليس من الذنبِ / فيعفو عنُه غَفارُ الذنوبْ !/ إنما لا يَبرأ الحُكامُ في كُلَّ / بلادِ العُربِ من ذنب/ الشعوبْ !** [2]

نلاحظ على هذه القصيدة التي استعرض فيها الشاعر " أحمد مطر" فساد السلطة وهجاءه لها بلغة تهكمية ساخرة أنها تميل إلى القصر « فلم يكن أحمد مطر بحاجة إلى تطويل واستطراد حتى يقول ما أراد قوله، فقد اكتفى بالإيجاز والقصر، فكانت قصيدته لافتة، اكتملت فيها أفكاره، وكانت وعاء وافيا لرسالته الشعرية وما تبطنه من نقد سياسي للنظم الظالمة التي تطارد الأبرياء لأنهم امتلكوا

[1] المصدر السابق، عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، ص19.

[2] أحمد مطر: المجموعة الشعرية، مرجع سابق، ص61.

الفكر المستنير والوعي المتيقظ والمنطق الصحيح. فقد وردت قصيدة أحمد مطر بمثابة وخز بإبر الألفاظ، حيث الإيجاز المركز، ووحدة المضمون، والوحدة العضوية، والقالب الموسيقي الأخاذ، بالإضافة ما يضفي عليها الشاعر من مسحة ساخرة».[1]

وعلى نفس النهج سار الشاعر "عز الدين ميهوبي" حيث يظهر تأثره الكبير بأسلوب الشاعر "أحمد مطر" في هذه القصيدة التي عالج فيها موضوعا، هو أقرب إلى الحكمة التي تبدو بوضوح في ختام القصيدة من خلال قوله: إنما الحق كما الزيت /على الأشياء / يطفو. ذلك أن الحق لا يمكن أن يختلط مع الباطل فالحق يسمو ويتعالى عن براثن الباطل، ومن هنا يتضح الوثاق الشديد بين عنوان القصيدة ومضمونها.

وقد اعتمد الشاعر في ذلك على تقنية التكرار لتأكيد على هذه الفكرة من جهة وللحفاظ على شعرية القصيدة من جهة أخرى وذلك من خلال تكرار "ربما" ثلاث مرات و كلمة "الأوحال" مرتين وكلمة "تصفو" مرتين، مما ساهم في التأكيد على المعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه وخلق شعرية خاصة ومميزة للقصيدة.

كما يلعب الجناس دورا هاما في بناء اللغة الشعرية من خلال ما يحققه من انزياح لغوي وتكثيف دلالي والذي يتحقق من خلال قول الشاعر: يغفو/ يصفو/ يطفو. وذلك لما للجناس من دور في تحقيق انسجام النص من خلال ترابط مفرداته، لما يحمله من موسيقى داخلية تعوض الإيقاع الخارجي الذي بدأ يتراجع لصالح الإيقاع الداخلي في ظل الشعرية العربية المعاصرة «التي أخذت تتمرد على المعايير الموسيقية التقليدية بما فيها من الصرامة في وحدة الوزن والقافية، ولا تستسلم لسطوة النموذج السائد، فتنتقل من مضمارها المعهود إلى ساحة تسيطر عليها جزيئات وتفاصيل دقيقة، يستغل الشاعر مكوناتها في سبيل التخطيط لهندسة معمارية داخلية على علاقة وطيدة بالانفعالات النفسية، والإيحاءات الدلالية، التي ترسم إحداثيات التوتر الإيقاعي المتناغم مع حركة النفس، وحركة

[1] محمد سعيدي: القصيدة اللافتة في الشعر العربي المعاصر، مجلة الموروث، مج 5،ع5، دت، ص15.

الدلالات النصية، لذلك تتجه صوب حركة الداخل التي تنمو وتتطور بفعل التواصل والتفاعل بين معظم مكونات النص».[1]

وتتردد الأفعال الكلامية من خلال تأكيد الشاعر على أهمية الحق الذي لا تشوبه شائبة و لا يختفي مهما كان حجم الباطل، وذلك من أجل توجيه المتلقي إلى الابتعاد عن الباطل لأنه لا يغني عن الحق في شيء فقد شبه الشاعر الحق بالزيت الذي لا يقبل التجانس أو الاختلاط. وبهذا يسعى الشاعر إلى تحقيق أفعال إنجازيه تتمثل في التمسك بالحق و الوقوف في وجه الباطل لاسترجاع الحقوق المسلوبة.

3– شعرية التمرد والثورة:

تمكنت قصيدة الومضة على الرغم من قلة عدد أبياتها وميلها إلى القصر والإيجاز، من معالجة القضايا ذات الحس الوطني والقومي، ودائما في إطار الالتزام والثورة تكون القضية الفلسطينية حاضرة ولا أدل عن ذلك من كلمة "الانتفاضة" كأحد دلالات الثورة الفلسطينية. وفي هذا الصدد نجد قصيدة للشاعر "عز الدين ميهوبي" بعنوان "سؤال" يقول فيها:

سؤال

سألوا الطفل " وما معنى انتفاضة؟

لم يجب ... لكنه أبدى امتعاضه

ورماهم بحجر

فهموا المعنى...

[1] هدى الصحناوي: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"، مجلة جامعة دمشق، مج 30، ع1، 2014، ص89.

ولكن هل تراهم فهموا سر الحجر

انتفاضة إحدى درجات الثورة [1]

يعالج الشاعر في هذه القصيدة موضوع القضية الفلسطينية وإن لم يصرح بذلك علنا لكنه عبر عنها بمصطلح الانتفاضات الشعبية المرتبطة بأطفال الحجارة، فالحجارة هي الوسيلة الوحيدة التي يملكونها للدفاع عن أرضهم وأنفسهم في مقابل أسلحة اليهود المتطورة حتى أصبحت سمة لصيقة بهذا الشعب، خاصة أن أطفال فلسطين لم يعوا بسبب صغر سنهم معنى الثورة والانتفاضة إلا أن روح المقاومة تسري في عروقهم فالحجارة هي سبيلهم الوحيد لتحقيق النصر حتى تحولت إلى رمز ثوري يحمل دلالات عميقة.

وقد لجأ الشاعر في هذه القصيدة إلى الإيجاز والاختصار اللغوي والاكتفاء فقط بما يخدم نصه الشعري من مفردات والاستناد إلى تقنية التهميش لإيضاح المصطلح الأساسي الذي تنبني عليه القصيدة وذلك لخصوصية الطابع الشعري الذي يكتب فيه الشاعر وهو قصيدة الومضة التي لا تحتاج إلى الشرح والإسهاب وكذا باعتبارها عنصر من عناصر التجديد والتجريب في الشعرية العربية –كما أشرنا سابقا-.

كما ركز الشاعر على عنصر الختام حيث جاءت نهاية القصيدة على شكل تساؤل يفتح الأفق أمام المتلقي، ويتجلى ذلك في قوله: ولكن هل تراهم فهموا سر الحجر؟ وهو استفهام استنكاري لا يتطلب منه إجابة بقدر ما يفتح المجال أمام المتلقي للتفاعل مع هذه القصيدة.

وتتردد الأفعال التداولية من خلال إخبار الشاعر عن معاناة الشعب الفلسطيني، من أجل التأثير في الرأي العام للتعاطف مع عدالة القضية الفلسطينية، وهي دعوة غير مباشرة للتأكيد على

[1] عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، مصدر سابق، ص34.

حق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره. ودائما مع الموجات التحررية يستحضر الشاعر شخصية بطولية تحررية في قصيدة له بعنوان " مانديلا " يقول:

مانديلا

لأنك من طينة الرفض

قلت احتراقي يضيء الطريقْ

تذكرتُ أنك في السجن قلتَ

"أموتُ وتبقى الطريقْ.."

ثلاثون عاما..

بقايا ملامح وجهك ترسم شكل الطريقْ

وحين طلعت كما الشمس من سجنك

الأبدي ...

رأوك الطريق...

زعيم إفريقي كبير[1]

يستحضر الشاعر "عز الدين ميهوبي" في هذه القصيدة شخصية تاريخية معروفة من خلال تقنية "التناص التاريخي" وهو "نيلسون مانديلا" " أحد أهم رموز القارة الإفريقية عبر تاريخها الحديث

[1] المصدر السابق، عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، ص31.

والمعاصر، نتيجة جهوده وكفاحه في مواجهة سياسات التمييز العنصري وممارساته التي عانتها دولته (جنوب إفريقيا) لنحو أربعين عاما، لأنه شكل نموذجا اقتدت به معظم التجارب التحررية في القارة الإفريقية، وفي دول العالم الثالث، بل إنه مازال يمثل نموذجا وقدوة حتى اليوم لما تشهده المنطقة العربية من تحولات في ظل موجة الثورات والانتفاضات الشعبية ضد قوى وتيارات الفساد والاستبداد."[1]

وتأتي هذه الشخصية التاريخية في زمن تراجعت فيه القيم الإنسانية وتهاوت فيه الأخلاق، وفسد فيه الحكام وانعدمت فيه روح الإصلاح والمقاومة التي تجسدت معالمها في شخصية "نيلسون مانديلا"، الذي أراد أن يفتح بنضاله الطريق أمام كل زعماء ورواد الرفض في العالم. ويتضح ذلك في قول الشاعر: "أموتُ وتبقى الطريقْ.."

لقد تحول" نيلسون مانديلا" إلى رمز ثوري تحريري باعتباره أحد رواد الرفض ومناهضة العنصرية ويتجلى ذلك في قول الشاعر: قلت احتراقي يضيء الطريقْ. فقد قدم حياته في سبيل الحرية حتى أصبحت مواقفه نموذجا يقتدى به وطريقا يعبره شرفاء العالم، ويستدل الشاعر على ذلك بقوله: رأوك الطريق...

فقد تمكن الشاعر "عز الدين ميهوبي" من رصد بطولات ومواقف المناضل السياسي "نيلسون مانديلا" بلغة شعرية متميزة، حيث تحضر الانزياحات اللغوية بقوة في هذه القصيدة كقول الشاعر: طينة الرفض/ احتراقي يضيء الطريقْ / ملامح وجهك ترسم شكل الطريقْ / طلعت كما الشمس من سجنك. مما أسهم في خلق جمالية النص الشعري من خلال بناء اللغة على غير المألوف، وخروج الألفاظ من معناها القاموسي المعتاد فانزاحت المعاني عن الغرض المقصود وخرجت إلى معاني عديدة تأول من خلال السياق. وفي ذلك تتميز اللغة الشعرية عن اللغة اليومية المعتادة، الأمر الذي يسمح بانفتاح النص الشعري على عدد لا محدود من القراءات و التفسيرات.

[1] عصام عبد الشافي: نيلسون مانديلا.. الخبرات الكفاحية للثورات العربية، مجلة قراءات، ع 19، مارس 2014، ص 112.

ويخرج هذا النص الشعري إلى العديد من الأفعال التداولية التي تتجسد من خلال إخبار الشاعر عن الانتصارات التي حققها "نيلسون مانديلا " خلال سيرته الحاشدة بالبطولات. وهي دعوة مبطنة للتأثر بمواقف هذه الشخصية التاريخية الخالدة من أجل شحذ الهمم والتأكيد على ضرورة إحداث الثورة والتغيير من أجل الظفر بالحرية، وذلك ما أكد عليه الشاعر في قصيدة أخرى له بعنوان **"حاء ـــــ راء"** يقول فيها:

حاء ـــــ راء

قال لي: " أين حرّية الرأي؟

قلت: كلام ثمينْ

أين من يملك اليوم في الناس رأي

فأعطيه حرية العالمينْ !! [1]

عمد الشاعر "عز الدين يهوبي" في هذه القصيدة إلى كتابة العنوان "حر" بطريقة فنية مميزة من خلال تجزئة الكلمة فهو بذلك يستفز المتلقي و يجذبه للتوغل في عمق القصيدة، وذلك نظرا لأهمية الموضوع الذي يعالجه وهو غياب و انعدام حرية الرأي من خلال محاولات تكميم الأفواه، و إسقاط كلمة الحق و يتضح ذلك في قوله: أين حرّية الرأي؟ / أين من يملك اليوم في الناس رأي؟ فلطالما كانت الحرية مطلبا شعبيا ودوليا مشروعا ولكنه غير محقق، لذلك يكاد يجـــزم الشاعر في ختام هذه القصيدة على انعدام حرية الرأي وصعوبة تحقيقها.

فالشاعر لم يخرج في هذه القصيدة عن إطار الفكرة الواحدة والمتمثلة في انعدام وغياب حرية الرأي والتعبير، بالإضافة إلى توظيفه لتقنية الحوار الذي شكل الركيزة الأساسية في بناء هذه

[1] عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، مصدر سابق، ص30.

القصيدة، يتجلى الحوار في قوله: "قال لي – قلت" «فعلى الرغم من أن هذه التقنية من أبرز تقنيات السرد فالنص الإبداعي المعاصر أصبح يتجاوز حدود الأجناس الأدبية، فهو ليس مشكلا من جنس فني واحد صاف مغلق على نفسه، إنه نص مفتوح على فضاءات أجناسية مختلفة، وهو –شعريا– مفتوح على مختلف أنواع النثر، ومفتوح على الغنائية والدرامية والقصصية، يستفيد من التراث ويتلاقح معه، ويتوالد من بنيات نصوص أخرى، في جدلية تتراوح بين بناء وهدم، وتعارض وتداخل، وتوافق وتخالف إلى أن يتم تشكل بنية القصيدة العربية المتكاملة».[1]

كما أسهمت علامات الوقف في إعطاء شعرية خاصة لما لها من أهمية في بناء القصيدة حيث وظفها الشاعر لغايات جمالية تخدم النص الشعري وتفتح المجال للقراءات المتعددة، كما نلاحظ قلة الروابط المستخدمة وهذا لاستغناء قصيدة الومضة عن التوضيحات والشروحات واكتفائها فقط بما يخدم الفكرة.

وتحضر الأفعال التداولية من خلال الإخبار عن انعدام حرية الرأي و التعبير، وهي رسالة غير مباشرة للتأثير في متلقي هذا الخطاب ليفتك مطالبه بالقوة ذلك أن الحرية تأخذ ولا تطلب، كما أنه لا يمكن بناء حاضر بدون العودة إلى الماضي والاعتراف بأمجاد الشهداء وبطولاتهم، في هذا الصدد نجد له قصيدة أخرى بعنوان "عودة" يقول فيها:

عودة

ما الذي يصنع الشهداء..

إذا أدركوا أن أسماءهم حرّفتْ ؟

وإذا أبصروا أن أفعالهم صرّفتْ؟

[1] بوعيشة بوعمارة: تشعير السرد و تسريد الشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر قراءة في البنية السردية للشعرية العربية المعاصرة، مجلة التواصل الأدبي، جامعة زيان بوعمارة، الجلفة، الجزائر، ع8، جوان 2017، ص249.

وإذا أدركوا أن أشكالهم صنّفتْ؟

وإذا أدركوا أن أحلامهم زيّفتْ؟

وإذا أدركوا أن آمالهم غلفت ؟

وأن الجماجم في المقبرةْ ...

لا تساوي لدى بعضهم مخمرةْ ؟

ما الذي يصنع الشهداء إذا أدركوا أنهم

سلعةُ..[1]

يعمد الشاعر "عز الدين ميهوبي" في هذه القصيدة إلى التذكير بتضحيات الشهداء الذين قدموا أرواحهم وحياتهم فداء من أجل أن يحيا الوطن حرا مستقلا، إلا أن تضحياتهم ذهبت هباء بعد أن خانتهم الذاكرة والتاريخ معا. فقد حرفت أسماؤهم وضاعت آمالهم واتحد أحفادهم مع المستعمر ونسوا تاريخهم وأمجادهم.

لقد بنيت هذه القصيدة على مجموعة تساؤلات لا ينتظر منها الشاعر جوابا بقدر ما يحاول إلقاء اللوم على الأحفاد و التأثير فيهم، بعد أن لاحظ إهمالهم لتاريخهم المجيد، فأخذ يتحسر على بطولات الشهداء التي لم يقم لها أي وزن. ويتضح ذلك من خلال تكرار كلمة "الشهداء" مرتين بالإضافة إلى تكرار جملة "وإذا أدركوا أن..." أربع مرات، فالتكرار يوظفه الشاعر كونه «مشحونا بحمولة دلالية كبيرة تحقق التكثيف المطلوب والقصد في التكرار يستدعي وعيا كاملا، ويتطلب قدرة لغوية فائقة وذاكرة شعرية

[1] عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، مصدر سابق، ص29.

فذَّة ».[1] كما يلعب تكرار حرف الروي دورا كبيرا في إحداث نغم موسيقي مميز للقصيدة، حيث حافظ الشاعر على تكرار التاء الساكنة، في قوله: مقبرةْ، مخمرةْ وسلعةْ. وفي قوله أيضا: حرفتْ/ غلفتْ/ صنفتْ. بالإضافة إلى دور الجناس في خلق نغم موسيقي مميز للقصيدة ويحضر من خلال توظيف الشاعر للجناس الناقص في قوله: حرّفتْ / صرّفتْ.

وتتحقق جمالية اللغة الشعرية من خلال توظيف الشاعر "عز الدين ميهوبي" للغة المجازية المبنية على الانزياحات الدلالية في أبيات كثيرة كقوله: وإذا أبصروا أن أفعالهم صرّفتْ. حيث يربط الشاعر الأفعال النحوية بالأفعال والممارسات، فالأفعال هنا لا ترتبط بالجوانب الصرفية والنحوية بقدر ما ترتبط بالممارسات الفعلية التي قدمها الشهداء، فالتلاعب باللغة وبنائها على غير المألوف هو ما يميز لغة الشعر عن اللغة اليومية التواصلية المألوفة ويخلق شعرية الشعر وجماليته.

وتحضر الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال:

الإخبار: والمتمثل في الإخبار عن وضع الشهداء ومكانتهم في عصرنا الحالي.

الإقرار: بأمجاد الشهداء وبطولاتهم.

التأكيد: على ضرورة العودة إلى الماضي واستنباط القيم من أفعال الشهداء وتضحياتهم.

ومن خلال هذا الخطاب الشعري تبرز وطنية الشاعر ورغبته في التذكير بالماضي التليد والتضحيات التي قدمها الشهداء في سبيل وحدة واستقرار البلاد، وهي دعوة غير صريحة لتبني الموقف الشعري خاصة في ظل مفارقات الواقع التي رصدها الشاعر في قصيدة أخرى له بعنوان "**مفارقة**" يقول فيها:

---

[1] وليد العرفي: التقنيات الأسلوبية في شعرية الومضة، قصيدة: (أسئلة الشعراء) للشاعر: سعد جاسم أنموذجا، http://alnoor.se/article.asp?id=365832 .2020-05- 30

مفارقة

في بلادي

لم أعد أفهم شيئا في تخاريف العباد

من هنا عنف و إرهاب...

ومن تلك جهاد

مثلما يوضع سرجان على ظهر حصان[1]

تتجلى المفارقة بقوة في العديد من القصائد العربية المعاصرة خاصة عند «الشعراء الذين اتخذوا موقفا جدليا من الحياة لاعتبارات سياسية واجتماعية في الغالب، فجاءت قصائدهم تحمل رفضا داخليا للواقع الاجتماعي الذي نظروا إليه نظرة سوداوية، فاتسعت الهوة بينهم وبين هذا الواقع المرفوض. وتتجلى هذه النظرة بوضوح عند شعراء جيل السبعينات من أمثال عمر أزراج وأحمد حمدي، وشعراء التسعينات الذين تأثروا بالعشرية السوداء، وفي طليعتهم عز الدين ميهوبي».[2] الذي عمد هو الآخر إلى توظيف تقنية المفارقة التي تتجلى من خلال الجمع بين المتناقضين، حيث جمع الشاعر بين الإرهاب والجهاد. فقد خص حديثه عن مرحلة حاسمة خطيرة في تاريخ الجزائريين وهي فترة "العشرية السوداء" التي لا يزال تأثيرها إلى اليوم، وذلك بسبب، الربط بين الجهاد والإرهاب وشتان بين الأمرين فالجهاد أحله الله تعالى في مواضع معينة، ولكن هذه الظاهرة استفحلت وكثر العنف والإرهاب باسم الجهاد وذلك نتيجة الفهم المغلوط للدين الإسلامي مما يعطي مفهوما خاطئا عن الإسلام والمسلمين.

[1] عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، مصدر سابق، ص58.

[2] لخميسي شرفي: المفارقة وأبعادها الدلالية و الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع9، 2016، ص157.

وتنبني هذه القصيدة على ثنائيتين مختلفتين هما: الإرهاب والجهاد. وقد شبهما الشاعر بالسرجين على ظهر حصان. وقد أبدع الشاعر من خلال هذا التشبيه فمثلما لا يوضع سرجان على ظهر حصان واحد كذلك لا يستقيم الجهاد مع الإرهاب.كما ساهم الإيجاز في تقوية المعنى وتكثيفه على اعتباره سمة مميزة للقصيدة الومضة، فالشاعر لم يترك مسارات كلامية وفيرة للوصول إلى غاية الخطاب، ومن هنا يأتي دور المتلقي في توظيف عدته المعرفية للوصول إلى المعنى المقصود وتفسير العمل الإبداعي.

وتردد الأفعال التداولية من خلال الإخبار عن الأوضاع الأمنية المضطربة في البلاد في فترة العشرية السوداء التي انقسم فيها الشعب بين جهاد و إرهاب. وتوجيه المتلقي إلى هذا التناقض الحاصل بين أفراد الشعب الواحد مشبها ما يحدث بسرجين على ظهر حصان واحد للتأثير في جمهور المتلقين من أجل تغيير تصرفاتهم وتوحيد صفوفهم وجمع شتاتهم.

ب) شعرية قصيدة الومضة عند الشاعرة زهرة خفيف:

1- ثنائية التفاؤل واليأس:

من بين الشعراء الجزائريين الذين برعوا في كتابة قصيدة الومضة نجد الشاعرة "زهرة خفيف" التي عالجت قضايا مختلفة بطريقة شعرية مميزة، حيث ضمنت العديد من دواوينها قصائد ومضة تمحورت في معظمها حول ثنائية التفاؤل واليأس هذه الثنائية التي بنيت عليها معادلة الوجود في حياتنا. وفي هذا السياق نجد قصيدة لها بعنوان "إضاءة" تقول فيها:

إضاءة

أفهمو... ني !!

مذ كنت مضغة مخلقة

بأنني ملك يمين،،،

وأن قدري ...كالثريا

في السماء معلقا،،،

وتيقنت– مع الوقت– بأن ،،،

قدري و الثريا...

ملكا يدي،،،

حلمان...في يميني تحققا !!

أقطرهما بمزاجي...

مرارا !! وعلقما !!

وأعصرهما،،، إن شئت ...

مزاجا !!

معتقا !! [1]

من خلال القراءة الفاحصة لهذه القصيدة يتبن لنا موضوع مهم للغاية وهو خلق الإنسان ورزقه وهي فلسفة عميقة وتأمل في إبداعي رباني، وقد عبرت عن ذلك من خلال الاستناد إلى تقنية "التناص الديني" والتأثر بالقرآن الكريم في قولها: "مضغة مخلقة." وقد ورد ذلك في قوله تعالى" **ثم خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَامًا فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُمَّ أَنشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ** " سورة المؤمنون الآية: 14.

فالشاعرة تعود بنا إلى بداية تشكل الكائن البشري الذي أبدع المولى عز وجل في خلقه وجعل له أرزاقا مقدرة في السماء، ولكنه على الرغم من ذلك خلق حر غير مقيد ، وهو ما يفهم من قولها:

وتيقنت– مع الوقت– بأن ،،،/قدري و الثريا.../ملكا يدي،،،

وبالتالي فالإنسان ولد حرا و بيده أن يكون متفائلا وينظر للحياة بإيجابية فتكون الحياة بالنسبة إليه مزاجا معتقا، أو ينظر إليها بتشاؤم فتكون حياته مرارا وعلقما، وقد صاغت الشاعرة فلسفة الحياة والأرزاق بطريقة فنية وجمالية.

كما حرصت على إحداث المفارقة، أو التضاد التي تجسدت في قولها: مرارا وعلقما / مزاجا معتقا. ونلمس التناقض من خلال الربط بين المزاج المعتق وبين العلقم شديد المرارة، وبهذا فقد

[1] زهرة خفيف: الرذاذ و الرماد شعر، دار الأوطان، 2016، ص11.

جمعت الشاعرة بفنية عالية بين المتناقضين بين (التفاؤل واليأس)، مما أضاف شعرية خاصة للقصيدة. بالإضافة إلى نقاط الحذف وعلامات الترقيم التي تسيطر على كل أبيات القصيدة، مما يجعل منها قصيدة معاصرة بامتياز لأن الشاعرة وظفت فيها جل عناصر التجريب والحداثة الشعرية من إيجاز وتكثيف ومفارقة وتناص، بالإضافة إلى الاشتغال على البناء الخارجي للقصيدة الذي يعتبر بمثابة نص غير مصرح به أو هو شفرة بين صاحب النص والمتلقي وهو منفذ يسمح للقارئ للولوج إلى عمق النص.

وتتردد الأفعال التداولية من خلال الإخبار عن مسألة خلق الإنسان ورزقه مؤكدة أن الإنسان مخير في تحقيقه رغباته وأنه حر في اختياراته. من هنا يتحقق فعل التأثير في المتلقي وتوجيهه إلى التحكم في مزاجه وأفعاله لأنه ولد حرا من غير قيود، لكن على الرغم من ذلك تبقى نفس الشاعرة غير مستقرة فتظل تتأرجح بين التفاؤل واليأس، كما يبدو لنا في قصيدة أخرى لها بعنوان " رذاذ " تقول فيها:

رذاذ

رذاذ ...من النور

حط...

على أضلعي !!

وبغتة...

فار التنور...

... و استوى !!

فيا أرض...

ابـــ ـــلـــ ـــعـــ ـــــي!! [1]

يتبدى لنا من خلال هذه القصيدة الموجزة والمكثفة مقدرة الشاعرة على ربط الدوال بمدلولات أخرى بعيدة عندها، مما يوسع فجوة التوتر بين الشاعر و المتلقي، مما يجعل المعنى يومض في ذهن القارئ على شكل ومضات سريعة تضيء عتمة النص لتختفي بسرعة وتترك القارئ يتخبط للوصول إلى المعنى المقصود، هذه الومضات السريعة كالبرق التي تشبه رذاذ النور الذي حط على الشاعرة ليزهر حياتها ويشعها بالنور و الأفراح، لأن «الرذاذ ينثر الجمال و الحب، في الكون، ويصنع ربيع الأفراح، لأنه من نــور».[2] لكنه سرعانما يتغير الوضع وتنقلب الموازين فتخرق الشاعرة أفق تقع التلقي من خلال قولها: **وبغتة.** تتغير حياتها فيختفي النور ويحل محله البؤس والظلام، وقد عبرت الشاعرة عن هذه المفارقة من خلال تأثرها بالقرآن الكريم في قوله تعالى "**حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلَّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَ أَهْلَكَ إِلّا مَن سَبَقَ عَلَيْه الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلّا قَلِيل.**" **ســورة هود: الآية/ 40.**

ويحضر التناص الديني أيضا في آخر القصيدة في قول الشاعرة فيا أرض.../ ابــلــعـــي من خلال تأثرها بقوله تعالى "**وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ.**" **سورة هود الآية: 44.** فعلى الرغم من قصر الومضة، إلا أن الشاعرة تمكنت من تضمين التناص الديني بطريقة غير مباشرة في آخر القصيدة الأمر الذي يستفز القارئ و ويتطلب منه عدة معرفية لتأويله.

[1] المصدر السابق، زهرة خفيف: الرذاذ و الرماد شعر، ص12.

[2] سامية كعوان: البعد التاريخي و الثقافي في ديوان "الرذاذ و المطر" لـ زهرة خفيف، مجلة الميادين للدراسات في العلوم الإنسانية، مج1، ع1، 2020، ص 76.

وتتجلى تداولية هذا الخطاب الشعري من خلال الإخبار عن الحالة النفسية التي تعيشها الشاعرة بكل تحولاتها، كما ساهم التكثيف الدلالي في حجب المعنى المقصود، ما جعل من القصيدة أشبه برسالة مشفرة وذلك للتأثير في متلقي القصيدة.

كما تحفل هذه القصيدة بنقاط الحذف التي أصبحت من العناصر البنائية الأساسية في الشعرية العربية بسبب ميل الشاعر العربي المعاصر إلى الصمت واختصار عدد المفردات المستعملة، حتى يتيح المجال للمتلقي ليكمل بعدته المعرفية ما لم يصرح به، كما لجأت الشاعرة إلى تقنية التقطيع الكتابي، مما يبرز لنا اشتغالها على البناء الخارجي للقصيدة على اعتباره عنصرا مهما من شأنه أن يضمن معاني خاصة للقصيدة فهذا «النمط من الكتابة لا يؤثر في السامع بقدر ما يؤثر في القارئ، بل إن إيحاء هذا النمط موجه إلى القارئ دون السامع، فإن عين القارئ تقع على الحذف فتحيله إلى دلالات، كما تحيل المقطع المسكوت عنه إلى متخيل من الكلام الذي لا تستطيع الأسطر أن تحصره، ولا يمكن للغة أن تعبر عنه، أو هناك كلام لا يمكن للشاعر أن يبوح به».[1]

مما يعني أن القصيدة العربية المعاصرة وخاصة قصيدة الومضة أصبحت تعنى أكثر بالتشكيل الكتابي من خلال ما تركته الشاعرة من فراغات ولعل ذلك ما جعلها أقرب إلى الصمت لما وجدت فيه من حكمة، وقد عبرت عن حكمة الصمت في قصيدة لها بعنوان " حكمة " تقول فيها:

حكمة

يجعلني ،،،

صمتك ،، أتقول

عنك،،،

[1] بوقفحة محمد: شعرية النص الجزائري المعاصر (ما بعد1975)، مجلة الموروث، مج 7، ع1، أكتوبر 2019، ص 73.

بعض الأقاويل،،،

كيف أمكنك ،،،

يا رجلا ،،،

أن تحمل صمتك ،،،

مغتالا ...

وهو الأثقل ،،،

من هابيل ،،،

شكرا،،،

لصمتك ،،، علمني ...

الحكمة ،،،

علمني ،،، التأويل!! [1]

تتحدث الشاعرة في هذه القصيدة عن حكمة بالغة الأهمية وهي حكمة الصمت الذي لا يتحلى به إلا الإنسان الحكيم وذلك لما يضفيه عليه من وهيبة ووقار، فقد يؤدي الصمت في أحيان كثيرة معاني أبلغ من الكلام في حد ذاته ويفتـــح الأفق نحو التأويل والتفسير والبـــحث في اللامقـــول، فقد «عبرت الشاعرة عن حب الحكمة، وهي تستحضر الرجل وتستمد منه قوة العقل،

[1] زهرة خفيف: الرذاذ و الرماد، مصدر سابق، ص 45.

والشكر مقصور على الصمت، لأنه يكون أبلغ من الكلام، هذا الشكر الذي يقود إلى: (الحكمة والتأويل).» [1]

فالصمت يؤدي إلى الحكمة حيث يكـون الكلام للعقل فيكـون التـدبر والاتـزان، وهذا ما جعل الشـاعرة تمجد دوره من خـــلال قـولها: شكرا،،،/لصمتك ،،، علمني .../الحكمة ،،،/علمني ،،، التأويل. هذا إلى جانب توظيف الشاعرة لرمز الديني في قولها: أن تحمل صمتك ،،، مغتالا .../وهو الأثقل ،،،/ من هابيل ،،، فقد قاربت بين الصمت وبين هابيل وإن كنا لا نجد روابط واضحة بينهما نتيجة التكثيف الشعري الذي تتمتع به القصيدة، إلا أن القراءة الفاحصة لها توضح لنا أن الصمت كان نتيجة الظلم، كالظلم الذي تعرض له هابيل. فالصمت الذي لزمه هذا الرجل ناتج عن الظلم والاضطهاد ما جعل الشاعرة تستنبط الحكمة منه.

وتظل نزعة التشاؤم تطارد الشاعرة لتتملكها وتسيطر على كيانها، ويتبدى لنا ذلك من خلال قصيدة لها بعنوان " شؤم" تقول فيها:

شؤم

هاهو قابيل ،،،

ذو المخلبين... يحوم !!

حول التخوم !!

كشؤم غراب،،

يبعث في الأرض...

يشد النعيق

[1] سامية كعوان: البعد التاريخي و الثقافي في ديوان "الرذاذ والرماد" لـ زهرة خفيف، مرجع سابق، ص77.

لينهش فريسته الهامدة !!

يقتل ابن أمه الشقيق!!

وينكل !!

بجثته !!

الباردة !! [1]

تنبني هذه القصيدة على تقنية التناص الديني من خلال توظيف الشاعرة للقصص القرآني من خلال قصه قابيل وهابيل في قوله تعالى "**واتْل عليْهمْ نبأ بْنيْ آدم بالْحقّ إذْ قرّبا قرْباناً فتقبّل منْ أحدهما ولمْ يتقبّلْ منْ الآخر قال لأقْتلنّك قال إنّما يتقبّل الله منْ الْمتّقين، لئنْ بسطت إليّ يدك لتقْتلني ما أنا بباسطٍ يدي إليْك لأقْتلك إنّي أخاف الله ربّ الْعالمين، إنّي أريد أنْ تبوء بإثْمي وإثْمك فتكون منْ أصْحاب النّار وذلك جزاء الظّالمين. فطوّعتْ له نفْسه قتْل أخيه فقتله فأصْبح منْ الْخاسرين. فبعث الله غراباً يبْحث في الأرْض ليريه كيْف يواري سوْأة أخيه قال يا ويْلتا أعجزْت أنْ أكون مثْل هذا الْغراب فأواري سوْأة أخي فأصْبح منْ النّادمين.**" **سورة المائدة: الآيات من 27_31.**

لقد تمكنت الشاعرة من رصد قصة "هابيل" و"قابيل" في قالب شعري وميض وموجز بفنية عالية، ويظهر التشاؤم من خلال حديثها عن الغراب الذي علم الإنسان طريقة الدفن، حيث تحول الغراب إلى رمز للشؤم منذ فجر التاريخ الإنساني حتى أصبحت رؤية العربي للغراب تحمل «دلالات الشر والنحس فقد أصبحت صورة الغراب المألوفة في الشعر العربي ملازمة للرحيل، والغدر

[1] زهرة خفيف: الرذاذ و الرماد، مصدر سابق، ص80.

والموت والضياع».[1] ويأتي هذا الموضوع في وقت انعدمت فيه الإنسانية وتزايدت فيه النزاعات والصراعات وانعدمت فيه الأخوة.

كما تحفل هذه القصيدة بعلامات الترقيم والبناء البصري للقصيدة حيث «أدرك الشاعر الجزائري المعـاصر أن الكتابة الشعرية لم تعد تتمركز حول اللغة وحدها. وانتقاله من الخطاب الزماني إلى الخطاب المكاني جاء بعد أن استثمر الإمكانات التكنولوجية التي ساهمت في صناعة علامات مستحدثة تم في ضوئها إعادة هندســـة فضـــاء الشكل الطباعي للقصيدة الجزائرية، وذلك بهدف سد الفجوة التي أحدثها ضعف الصلة بين الشاعر والمتلقي».[2]

وتتردد الأفعال التداولية لهذه القصيدة من خلال الإقرار بأسوأ حادثة في تاريخ البشرية هي أول جريمة قتل في التاريخ حيث وصفتها الشاعرة بأنها شؤم فهي تستنكر هذا الفعل الشنيع وتستحضره في زمن اشتدت فيه النزاعات والصراعات فهي تعبر عن امتعاضها لهذا الفعل المشين.

2- شعرية المفارقة:

تحضر المفارقة بقوة في قصائد الشاعرة "زهرة خفيف" بل لا نكاد نعثر على قصيدة لها إلا ونجد فيها التناقض والتضاد، ولا أدل على ذلك من قصيدتها الموسومة بـ " أسطورة " التي تقول فيها:

أسطورة

ألفا سنة ،،، قبل الميلاد !!

الشمس ،، ومضة قنديل

[1] مصطفى أمزير: الأسود في مخيال الشاعر العربي: جمالية التشكيل بـ " القبيح" القدس العربي 16أكتوبر 2018 www.ahquds.co.uk

[2] فتيحة العزوني: جماليات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر – مقاربة جمالية لعلامات الوقف، مجلة بدايات، مج1، ع2، سبتمبر 2019، ص84.

والبحر دمعة طفل

والدفلى طعمها يحلى

والصبار ،،، بأزهار الفل

جدائلها ،،، سبائك فضه ...

من عينيها ،،،

التاريخ أطل !! [1]

تجمع الشاعرة " زهرة خفيف" في هذه الومضة الشعرية الموجزة بين مجموعة من المتناقضات مما يخلق المفارقة الشعرية التي بنيت عليها قصيدة الومضة فنجدها تتأرجح بين اليأس والأمل، حيث ربطت الشمس بضوء القنديل، فالشمس على الرغم من جمالها وإشراقها للكون تحولت حسب نظر الشاعرة إلى ضوء القنديل الباهت. كما ربطت بين البحر والدموع حيث أصبح البحر على الرغم من جماله واتساعه بمثابة دمعة طفل. مما يوحي بالنظرة التشاؤمية للشاعرة التي غفلت عن جمال البحر ورأت فيه ملوحته وربطت بينها وبين دموع الطفل المالحة.

ثم سرعانما تتغير الموازين ويشرق الأمل وتغمرها حالة من التفاؤل والأمل وتتغير نظرتها للأشياء والعالم من حولها، ويتضح ذلك من خلال قولها: "الدفلى طعمها يحلى" فالمعروف عن نبات الدفلى أنها شديدة المرارة ولكن الشاعرة تحدث المفارقة بقولها: "طعمها يحلى"، وذلك يعود للحالة النفسية الجيدة للشاعرة التي جعلتها تشعر بحلاوة الأشياء رغم مرارتها. وتبرز النظرة التفاؤلية من خلال ربطها بين الصبار وأزهار الفل، حيث تحولت أشواك الصبار القاسية في نظر الشاعرة إلى أزهار الفل الجميلة.

[1] زهرة خفيف: الرذاذ و الرماد، مصدر سابق، ص32.

كما يبدو تعلق الشاعرة بالمكان واضحا من خلال هذه الومضة، فيتحول المكان "فلسطين" إلى أسطورة مغرقة في القدم. وتظهر في هذه الومضة الأبعاد المشهدية المؤثرة التي يمتزج فيها المادي بالحسي وتستثمر معطيات اللون والذوق، وقد عبرت عن عراقة هذا البلد وتاريخه البعيد في قولها:

جدائلها ،،، سبائك فضه ...

فقد شبهتها بالعجوز التي تحولت ضفائر شعرها إلى اللون الأبيض كلون الفضة، والملاحظ على هذه القصيدة قدرة الشاعرة على توظيف اللغة الشعرية المكثفة؛ مما يجعل القصيدة تأخذ أبعادا متعددة وتنفتح على عدد لا محدود من القراءات بسبب ميل اللغة الشعرية إلى الانزياحات الدلالية، من خلال توظيف جملة من الاستعارات والتشبيهات، حيث يحضر التشبيه البليغ في قولها: "البحر دمعة طفل " بدل أن تقول البحر كدمعة طفل؛ مما حمل القصيدة شعرية خاصة وهو ما يميز بين الشعر واللاشعر. بالإضافة إلى ذلك نجد تقنية التشكيل البصري للقصيدة التي تتجسد من خلال نقاط الحذف وعلامات الوقف التي سيطرت على أغلب أبيات القصيدة كشكل من أشكال الحداثة الشعرية فلا تكاد تخلو أي قصيدة معاصرة من هذا الجانب.

وعلى الرغم من غموض النص الشعري العربي المعاصر و التكثيف الدلالي الذي تتميز به هذه الومضة على وجه التحديد لكنها تسعى بطريقة أو بأخرى إلى إرساء مجموعة من الأفعال التداولية، ففي هذه القصيدة تسعى الشاعرة إلى الإخبار عن عدالة القضية الفلسطينية الضاربة بقدمها في جذور التاريخ، وهي دعوة غير مباشرة لتوجيه المتلقي لمساندة القضية الفلسطينية والقضايا العادلة في العالم لتؤكد بذلك بحقها في تقرير مصيرها.

ج) شعرية قصيدة الومضة عند الشاعر يوسف وغليسي:

1- شعرية الوطن والمنفى

يعد ديوان "همسات للريح وأخرى للمطر" للناقد و الشاعر الجزائري "يوسف وغليسي" من أهم المؤلفات الشعرية في مجال الومضة التي ترجمت إلى لغات عديدة، لذا سنحاول من خلال هذا البحث التعمق في القضايا التي عالجها الشاعر في هذا الديوان، والتي اتخذت صبغة وطنية دينية عبّر من خلالها عن مدى تعلقه وحبه الشديد لوطنه. مثلما جاء في قصيدة له بعنوان "غيم" يقول فيها:

غيم

أحبك يا وطني الأخضر..

ولا أبتغي موطنا لي سواك..

أحبك.. أفنى هوى في هواك..

ولكن لماذا يباغتني الغيم

حين تلوح لي نجمة في سماك ؟! [1]

يعبر الشاعر في هذه القصيدة عن تعلقه الشديد بوطنه و حبه لهذا البلد الجميل الأخضر لجمال طبيعته الساحرة التي جذبت قلبه وجعلته أسيرا له لا يستطيع أن يفارقه، لكن على الرغم من جمال هذا البلد إلا أنه لا يوفر الفرص فكلما لاحت لشاعر نجمة في سمائه بكل ما تحمله النجمة من دلالات الأمل والسمو والنجاح والرقي يأتي الغيم ويغطى ذلك الأمل ويحجب عن الشاعر كل فرصة نحو التألق.

[1] يوسف غليسي: همسات للريح أخرى للمطر، دار الأمير خالد، الجزائر، 2015، ص19 .

إن الوطن الجميل الذي تعلق به الشاعر لا تتحقق فيه المساواة ولا يجد فيه الإنسان فرصته لتحقيق أحلامه، لأن الغيم الذي يمثل الفساد والفاسدين يغطي عن جماله لتتحول شمسه المشرقة إلى غيم وجو كئيب، الأمر الذي جعل الشاعر يشعر بالغربة في وطنه.

فقد حمل الشاعر هذه القصيدة على الرغم من قصرها معاني دفينة تتطلب من القارئ التوغل والتعمق في نصه الشعري لفهم المقصود منها ثم إن الاستفهام الذي تركه في ختام قصيدته لم يكن يتطلب جوابا معينا وإنما هو استفهام استنكاري يلفت به ذهن متلقيه ويفتح منه الآفاق للقراءات المتعددة.

وتتردد الأفعال التداولية في هذه القصيدة من خلال إقرار الشاعر عن مشاعره تجاه وطنه الذي يكنه له الكثير من الحب حتى أصبح أسيرا له ولا يبتغي بلدا آخر سواه، مؤكدا على هذه المشاعر الصادقة من خلال تكرار لفظة "أحبك" مرتين، ثم ما يلبث أن يستعمل الأفعال الضمنية للتعبير عن المعنى المقصود تمريره في شكل رسالة غير مباشرة من خلال حديثه عن الغيوم التي تمثل الفساد على كل النواحي والأصعدة، وفي هذا الصدد نجد له قصيدة بعنوان " غربة" يقول فيها:

غربة

في منأى عن كل الأزمان..

ما أغربني في وطن لا يشبه بالأوطان ...

فاليوم الواحد فيه مثل ألوف الأيام

وإذن..

كم يلزمني من عمر في وطني

حتى أصبح إنسان؟! [1]

رصد لنا الشاعر في هذه القصيدة بلغة شعرية متعالية عن شعوره إزاء وطنه، الذي أصبح يشعر فيه بحالة من اللاستقرار فاليوم الواحد يمرّ عليه بمثابة ألف، ويتضح ذلك في قوله: فاليوم الواحد فيه مثل ألوف الأيام... فعلى الرغم من تعلقه به وحبه له إلا أنه لا يشعر فيه بالراحة ويستثقل الزمن الذي يمر عليه فيه فهو يعيش الغربة داخل وطنه.

لقد أصبحت قصيدة الشاعر أشبه بسؤال في الرياضيات حيث يحضر السؤال في آخر القصيدة في قوله:

كم يلزمني من عمر في وطني /حتى أصبح إنسان؟

لكن هذا السؤال استنكاري لا يتطلب منه الشاعرة إجابة معينة بقدر ما يحاول خرق أفق المتلقي وإحداث الانفعال والتأثير في نفس المتلقي لأن الانفعال النفسي هو الذي يكرس شعرية النص الأدبي وجماليته. فالشاعر يبحث عمّا يحقق إنسانيته ويضمن له الكرامة التي يفتقد لها.

وتتردد الأفعال التداولية من خلال التعبير عن صعوبة الحياة والتأقلم في هذا البلد الذي قضى فيه الشاعر عمرا طويلا لكنه على الرغم من ذلك أصبح غير قادر على مواصلة العيش فيه، مؤكدا على عدم قدرته على التحمل لأنه أصبح يشعر بثقل الأيام عليه وكأنه لا ينتمي إليه، لكن بالرغم من كل الصعاب والتحديات التي عاشها الشاعر إلا أنه يرفض فكرة الهجرة أو التخلي عن الوطن تحت أي ظرف كان فقدره أنه خلق فيه وسيبقى فيه للأبد. وقد صرح عن ذلك في قصيدة له بعنوان " قدر" يقول فيها:

قدر

قدر.. قدر

[1] المصدر السابق، يوسف وغليسي: همسات للريح وأخرى للمطر، ص 31.

مهما أسافر في امتدادات

المعارج،،

أو تضاريس القمر،،

" لابد من وطني..

وإن طال السفر...! [1]

يتبدى لنا من خلال هذه القصيدة تعلق الشاعر الكبير بوطنه وارتباطه به، ولتعبير عن ذلك لجأ إلى توظيف "التناص الديني" من القرآن الكريم في قوله تعالى " **سَأَلَ سَائِلٌ بِعَذَابٍ وَاقِعٍ (1) لِلْكَافِرِينَ لَيْسَ لَهُ دَافِعٌ (2) مِنَ اللَّهِ ذِي الْمَعَارِجِ (3) تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ (4)" سورة المعارج/ الآية:1–4**. والمقصود بالمعارج هنا هو العلو و الدرجات والفواضل و النعم ...وقيل هي معارج الملائكة؛ لأن الملائكة تعرج إلى السماء.[2] كما توحي المعارج بمعراج النبي عليه الصلاة و السلام، فالشاعر مهما سافر وابتعد أو ارتقى لا يستطيع أن يتخلى عن وطنه مهما هاجر وانتقل بين البلدان يبقى الحنين يشده إلى وطنه ويجذبه إليه، فالإنسان مهما أخذته الأقدار لا بد له أن يعود إلى أرضه ويتأكد ذلك في قوله:

لابد من وطني.. / وإن طال السفر

فقد توصل الشاعر إلى هذه الحكمة بعدما زار بلدانا عديدة اكتشف أنه لا ستطيع التخلي عن وطنه الأم (الجزائر). وتتردد الأفعال التداولية في هذا الخطاب الشعري من خلال الإخبار

[1] المصدر السابق، يوسف وغليسي: همسات للريح وأخرى للمطر، ص28.

[2] الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم – سورة المعارج – ، ط1، دار ابن حزم، بيروت– لبنان، 2000، ص1917.

أو الإعلام الشعري عن تعلقه الشديد بوطنه الأم وحنينه الدائم إليه فهو يزداد تعلقا به كلما حاول الابتعاد عنه. وهو بذلك يقر بصعوبة المنفى والاغتراب عن الوطن. مؤكدا على ضرورة العودة مهما طال الغياب.

2– شعرية اللغة الصوفية:

يكثر في هذا الديوان التناص الديني ومحاكاة أسلوب القرآن الكريم وذلك لشدة تأثر الشاعر بأسلوب القرآن الكريم وتطغى هذه النزعة الدينية على أغلب القصائد، وفي هذا الصدد يقول الشاعر " عز الدين ميهوبي" في قصيدة له بعنوان "حلول" فيها:

حلول

أنا أنت.. وأنت أنا !

وأنك مني

روحك حلت في بدني..

أنا "حلاج" الزمن ..

لكن،،

ما في الجبة

إلاك أيا وطني !..[1]

[1] يوسف وغليسي: همسات للريح وأخرى للمطر، مصدر سابق، ص 22.

يوظف الشاعر في هذه القصيدة تقنية التناص الأدبي من خلال توظيف شخصية "الحلاج" الذي ارتبط اسمه بنظرية الحلول، وذلك من فرط حبه لله تعالى وتعلقه به، وفي ذلك يقول الحلاج:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

فـــــإذا أبصــرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا [1]

يحضر القاموس الصوفي في هذه القصيدة بقوة من خلال شخصية الحلاج ومصطلح الحلول / الروح/ البدن/ الجبة. فقد تقمص الشاعر شخصية الحلاج حتى أصبح يرى في نفسه حلاج هذا العصر، ثم يحدث الشاعر الختام المدهش في آخر القصيدة من خلال قوله: ما في الجبة / إلاك أيا وطني !.. ومن هنا يظهر تعلق الشاعر الشديد بوطنه حتى أصبح يعيش حالة من الحلول والتماهي معه، فقد أحدث الشاعر الاستثناء بقوله لكن.... ليظهر الاختلاف بينه وبين شخصية الحلاج، فإذا كان الحلاج يتماهى مع الذات الإلهية ويعبر عن حلوله فيها؛ فإن الشاعر يعبر عن مدى تعلقه بوطنه وفرط حبه له. فقد شكل الختام المدهش شعرية القصيدة على اعتباره أحد أهم مكامن الشعرية العربية المعاصر لما يحققه من خرق لأفق توقع المتلقي.

وتحضر الأفعال التداولية من خلال تعبير الشاعر عن حبه لوطنه الذي أصبح لصيقا به إلى حدّ التماهي والحلول فقد أصبح يشبه حالة الصوفي الذي يعيش حالة متعالية من العشق الإلهي نظرا لقداسة هذا الوطن، حيث لبس الشاعر قناع الحلاج الذي يمثل أعلى درجات الحب ليعبر عن المشاعر الفياضة التي يكنها له والتي أصبحت كالزلزال تهز كيانه؛ مثلما جاء في قصيدته بعنوان " الزلزلة ":

قصيدة الزلزلة

[1] مجمع المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون: ديوان الحلاج، دت، ص26

إذا زلزل الشوق زلزاله

وأخرج قلبي أثقاله..

و قال المجنون

" مالهما؟ !.. ماله؟

هلموا.. هلموا

لنسمع أخباره" !

تحدثهم روح " مريم" من غور روحي:

" هو العاشق الراهب الصوفي...

تبوح لكم بالسرائر أحواله"..

" هكذا العشق أوحى له" ! [1]

يطغى على أغلب قصائد الشاعر "يوسف وغليسي" تقنية "التناص الديني" مما يدل على تدين الشاعر وورعه وشدة إعجابه بأسلوب القرآن الكريم، فقد جاءت هذه القصيدة على منوال "سورة الزلزلة" التي يقول فيها الله تعالى"**إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا (1) وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا (2) وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا (3) يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا (4) بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا (5) يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ (6) فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ (7) وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ (8)" سورة الزلزلة : الآية 1–8.**

[1] يوسف وغليسي: همسات للريح وأخرى للمطر، مصدر سابق، ص55.

لقد قاد الشوق قلب شاعرنا وجعله كالمجنون يتساءل عما غير حاله. ثم ما يلبث أن يحدثنا عن حبه الصوفي الطاهر العفيف مستحضرا بذلك شخصية "مريم" عليها السلام ليضفي على مشاعره طابع الطهر والعفة. وقد عبر عن ذلك بقوله:

تحدثهم روح " مريم" من غور روحي/ هو العاشق الراهب الصوفي...

فقد شبه نفسه بالراهب الصوفي لحبه الطاهر العفيف. ويحضر التناص القرآني في آخر القصيدة أيضا في قوله: هكذا العشق أوحى لها متأثرا بقوله تعالى "**بأن ربك أوحى لها**" فقد جعل الشاعر عشقه بمثابة وحي يؤثر فيه لدرجة يجعله ينقاد له.

وبذلك يتضح لنا تأثر الشاعر الكبير بأسلوب القرآن الكريم مما جعله يقتبس آيات من القرآن الكريم التي من شأنها أن تخدم نصه الشعري وإن كان هذا الأسلوب يشكل عنصر استفزاز بالنسبة للمتلقي لاقترابه لحد بعيد من النص القرآني، لكن الشاعر يطلب منا أن نلتمس له العذر الكافي فهو راهب صوفي أنهكه العشق الذي يكنه لوطنه.

وتتردد تداولية هذا الخطاب الشعري من خلال الإخبار عن حالة الحب والهيام التي يعيش فيها الشاعر كما يبدو أن حبه طاهر عفيف، ذلك أنه موجه لوطنه (الجزائر) وإن لم يصرح بذلك بوضوح نظرا للتكثيف الذي يتمتع به هذا النص، وكذا الإقرار بسر العشق الطاهر الذي يتخبط فيه موظفا الرمز الديني "مريم" عليها السلام. مؤكدا على صعوبة السيطرة عن هذه المشاعر لأن شوقه انفلت منه وأصبح بمثابة زلزال قوي يصعب التحكم فيه أو السيطرة عليه.

ومن خلال ما تقدم يمكننا الحكم بتميز التجربة الجزائرية في كتابة قصيدة الومضة ونجاحها، فقد استطاعت على الرغم من الإيجاز الشديد الذي تتمتع به من معالجة قضايا حاسمة وعرض انشغالات الذات والأمة، وإن اختلفت الأساليب التي انتهجها كل شاعر والتي تراوحت حسب النماذج التي استندنا إليها بين الصبغة الواقعية التي اكتست قصائد الشاعر "عز الدين ميهوبي"

وبين طغيان اللغة الشعرية المكثفة و المتعالية كما رأينا بالنسبة للشاعرة "زهرة خفيف"، وبين حضور النزعة الدينية والإغراق في الصوفية كما هو الحال بالنسبة للشاعر "يوسف وغليسي".

الخاتمـــة

لقد أفضى البحث إلى جملة من الاستنتاجات يمكن حصرها في الطرح التالي:

1- عرفت الشعرية العربية تحولات عديدة خلال مسارها الطويل، طـالت الشكل والمضـمون معا، حتى توصلت إلى أحدث شكل شعري حداثي استقر على الساحة الإبداعية وهو "قصيدة الومضة".

2- استندت قصيدة الومضة العربية على التجارب الغربية كالهايكو الياباني والإبيجراما الأوروبية، إلا أنها ظلت تحافظ على خصوصيتها العربية وخلقت لنفسها فضاء يميزها عن غيرها من باقي الأشكال الأخرى.

3- اشتغل أغلب رواد قصيدة الومضة على التشكيل البصري والفضاء الكتابي حيث سيطر البياض على أغلب القصائد، مما جعل منها فضاء خصبا ومنفذا يتسلل عبرها القارئ للولوج إلى عمق العمل الإبداعي.

4- تتسم قصيدة الومضة بسمات عديدة تميزها عن باقي الأشكال الأدبية الأخرى المتاخمة لها أهمها الإيجاز الشديد المفارقة والختام المدهش، بالإضافة إلى اللغة الشعرية المكثفة والمتعالية الأمر الذي يخلق شيئا من التوتر والدهشة ويجعل الإحاطة بالمعنى أمرا في غاية التعقيد فهي لا تقبل القراءة الأحادية بل تنفتح على عدد لا متناه من القراءات المختلفة.

5- استبدلت القصيدة العربية المعاصرة وقصيدة الومضة خصوصا الموسيقى الخارجية بالموسيقى الداخلية التي تخلق من خلال سلسلة من الخروقات الحاصلة على مستوى اللغة وكذا من خلال العلاقات الداخلية بين الجمل والتراكيب..

6- تشابهت المواضيع التي عرض لها شعراء المغرب العربي وذلك عائد إلى أسباب عديدة أهمها التاريخ المشترك والماضي الواحد. فقد حمل شعراء المغرب العربي الهم الوطني فعبروا عن قضايا

ذات أبعاد سياسية واجتماعية واقتصادية مختلفة والتزموا بالقضايا الوطنية والقومية فكانت فلسطين الوطن الثاني الذي تغنوا به في أغلب أشعارهم ونادوا بحقه في تقرير مصيره.

7- حضرت المرأة في أغلب دواوين شعراء المغرب العربي فقد كانت في أحيان كثيرة الحبيبة والرمز والوطن والثورة...

8- تمكن شعراء قصيدة الومضة من توجيه رسالة إلى جمهور المتلقين وإن كانت تحيطها هالة من التكثيف بسبب اللغة الشعرية المتعالية التي يتمتع به هذا الشكل الشعري.

9- خاض الشعراء المغاربيون في تجربة الحداثة مستحدثين بذلك تقنيات جديدة كتقنية التهميش، وكذا توظيف الرموز اللاتنية والكلمات المعربة بالإضافة إلى اللغة الشعرية المتعالية والتي لا تخرج عن إطار الفكرة الوحدة مراعية بذلك لخاصية الإيجاز الذي يتطلبه هذا الضرب الشعري.

10- يعد المتلقي عنصرا فاعلا في عملية الخلق والإبداع الفني حيث تخرج القصيدة من يد الشاعر المؤلف الأول، لتصبح ملكا للمتلقي الذي يعيد بناء النص وفق رؤاه وتطلعاته ووفق ما تمليه عليه القصيدة أيضا. ذلك أن كل خطاب يحمل غايات ومقاصد واضحة وأخرى خفية وبالتالي فإن المعنى الحقيقي يختلف بخلاف السياق الذي قيلت فيه.

11- طغت النزعة العدمية والإحساس بالضياع والقلق على الشعراء المعاصرين بسبب التأثر بالفلسفات الغربية، وكذا بسبب الانهزامات المتوالية والمتتالية التي يعاني منها العالم العربي.

وفي الأخير نوصي بالمزيد من الدراسات ذات صلة بهذا الموضوع الخصب على أمل أن يفتح هذا البحث الآفاق أمام الباحثين وأن يحقق الأهداف المرجوة منه.

والحمد لله رب العالمين

قائمة المصادر والمراجع

–القرآن الكريم رواية وورش عن نافع.

المصادر

1. أحمد الشيخاوي: بأقلّ من شِسْع كُليب...مجموعة شعرية، ط1، جامعة المبدعين المغاربة، 2009.

2. إدريس علوش: الليلُ مِهنة الشُّعَراء وكَفى.. !، دار البدوي للنشر، تونس،2017.

3. إدريس علوش: رأس الدائرة– شعر، ط1، وزارة الثقافة المغربية، طنجة، ماي، 2015.

4. إدريس علوش: منمنمات قصائد موغلة في المعنى، ط1، دار القلم العربي للنشر والتوزيع، القنيطرة– المغرب، يناير 2020 .

5. راضية الشهايبي: أرواح تائهة نصوص شعرية قصيرة– ومضات، ط1 دار رؤى – تونس، 2005.

6. زهرة خفيف: الرذاذ والرماد شعر، دار الأوطان، 2016.

7. زهرة خفيف: تباريح الروح/ شعر، دار الأوطان، الجزائر، 2016.

8. عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، ط1 ، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، 1987.

9. محمد بوحوش: قصائد ومضة، ط1، دار القلم للنشر و التوزيع، تونس، 2015.

10. يوسف وغليسي: همسات للريح أخرى للمطر، دار الأمير خالد، الجزائر، 2015 .

قائمة المراجع

الكتب العربية

11. ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، ط2، دار الكتب العلمية منشورات محمد علي بيضون، بيروت– لبنان، 2005.

12. أحمد أحمد الفقير: بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي- الأردن، 2010.

13. أدونيس: الشعرية العربية، ط 2، دار الآداب – بيروت، 1989.

14. ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

15. أمل سلمان حسان: القصيدة الومضة: إشكالية التسمية، وتقاناتها في شعر فاضل حاتم مدخل نظري ودراسة تطبيقية، 2017.

16. بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، 2010.

17. جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

18. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، 1986.

19. الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم – سورة المعارج –، ط1، دار ابن حزم، بيروت- لبنان، 2000.

20. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994.

21. حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، 2013.

22. خليفة محمد التليسي: قصيد البيت الواحد، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1991.

23. راوية عبد المنعم عباس: فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1996.

24. رجاء عيد: لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف جلال حزى وشركاه، الإسكندرية، 2003.

25. شوقي ضيف: العصر العباسي الأول: تاريخ الأدب العربي، ط8، دار المعارف- القاهرة، دت.

26. صلاح عيد: التخييل نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، دت.

27. الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ط1، الدار العربية للعلوم-ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

28. الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ط1، منشورات الاختلاف- ناشرون، بيروت لبنان،2007.

29. طه حسين: جَنّة الشوك، ط11، دار المعارف، دت.

30. عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية التاريخية والرهانات، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا-اللاذقية، 2010.

31. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ط3، تح: محمود شاك، دار المدني، مصر -القاهرة، 1996.

32. عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، يونيو 2003.

33. عبد الناصر هلال: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005.

34. عدنان لكناوي: تاء ومرآة، ط1، دار المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، 2017.

35. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1966.

36. عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر (نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع، ومستقل) قراءة نقدية مقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، 2015.

37. الفارابي: إحصاء العلوم، مركز الإنماء القومي، لبنان- بيروت،1991.

38. الفارابي: جوامع الشعر، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971 .

39. فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1993.

40. قاسم مومني: شعرية الشعر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، 2002.

41. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ط1، مطبعة الجوانب قسطنطينية، دت.

42. كمال أبوديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث، بيروت - لبنان، 1987.

43. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، ط1، دار المعارف، 1988.

44. محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، اربد- الأردن، 2010.

45. مسعد بن عبد العطوي: المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، ط1، مكتبة التوبة، 1994.

46. مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي"، ط1، دار الطلعية، بيروت، 2015.

47. هايل محمد الطالب، أديب حسن محمد: قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية، ط1، الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 2009.

48. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008.

الكتب المترجمة

49. أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا ابن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

50. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، دت.

51. بوريس إيخنباوم، رومان جابسون، يوري تينيانوف، وآخرون: نظرية المنهج الشكلاني نصوص الشكلانين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، 1982.

52. ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

53. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، 2015/10/2

54. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، 1988.

55. ريو يو تسويا: تاريخ الهايكو الياباني، تر: سعيد بوكرامي،كتاب المجلة العربية175، الرياض، المملكة العربية السعودية، دت.

56. هنري برونل: أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 2005.

الكتب الأجنبية

57. Joelle Gardes-Tamine, Marie-claude Hubert: Dictionnaire de critique Littéraire , Armand colin, 2004.

المعاجم

58. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس،1986.

59. ابن منظور محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2010.

60. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجواهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة.

61. أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دت.

62. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

63. سهيل إدريس: المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب- بيروت، 2010.

64. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط6، مؤسسة الرسالة ،دمشق، 1998.

65. مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، 2004.

الدواوين

66. إبراهيم نصر الله: الموتى والموتى، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1998.

67. إبراهيم نصر الله: شرفات الخريف- عواصف القلب2، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1997.

68. إبراهيم نصر الله: عودة الياسمين إلى أهله سالما، ط2، الدار العربية، لبنان، 2014.

69. أحمد مطر: المجموعة الشعرية، ط1، دار الحرية، بيروت- لبنان،2011.

70. أمينة الدياج: دموع السراب، نيوزيس، منشورات فرنسا، 2015.

71. جهاد المثناني: ولاذ الماء بالغرق، ط1، دار المبدعين للنشر والتوزيع، تونس، 2017.

72. عروة بن الورد: ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، تح: أسماء أبو بكر محمّد، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1998.

73. فيصل الأحمر: قلَّ ...فدلَّ (سباعيات)، ط1، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، 2017.

74. مجمع المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون: ديوان الحلاج، دت.

75. مُحَمَّد المِــاغُوط: الأعمال الشعرية حزن في ضوء القمر، ط2، دار المدى، سوريا، 2006.

76. محمود الرجيبي: نلتقي كي نفترق، ابيجرامات شعرية عربي- انجليزي، تر: جمال الجزيري، دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، يونيو 2015.

77. مصطفى كليتي: عزف السكسفون هايكو، القنيطرة، المغرب، 2019.

78. نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، 1993.

المقالات و المجلات

79. أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغيني، مجلة أبحاث، ع2، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، 2005.

80. أحمد محمد السح: متى ولدت قصيدة الومضة ؟ وهل حضورها الحالي له دلالته الزمنية والتجريبية؟، جريدة الوطن، ع 2514، الأحد 6 تشرين الثاني 2016.

81. أسماء صابر جاسم، عبد الله حسن جميل: ظاهرة المقطعات في شعر مجبر الدين ابن تميم، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج 14، ع8، ، أيلول 2007.

82. بشرى البستاني: الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، ع3، تموز، 2015.

83. بشير مخناش: التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر نزار قباني أنموذجا، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج9، ع18، بسكرة، جانفي 2016.

84. بن سعيد إيمان، صبا نور الدين: جماليات الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري المعاصر (مقارنة هندسية للمعنى إحصاء المبنى في شعر محمود درويش)، مجلة إشكالات، مج8، ع5، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2019.

85. بهلول شعبان: إشكالية قصيدة النثر بين تحديات الرفض والتأصيل الإبداعي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج 09، ع01، سعيدة، الجزائر، 2020.

86. بوعيشة بوعمارة: تشعير السرد وتسريد الشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر قراءة في البنية السردية للشعرية العربية المعاصرة، مجلة التواصل الأدبي، جامعة زيان بوعمارة، الجلفة، الجزائر، ع8، جوان 2017.

87. بوقسمية سومية: سيمياء البياض والسواد قراءة في شعر محمد الفيتوري وأمل دنقل، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، مج 1، ع2، دت.

88. بوقفحة محمد: شعرية النص الجزائري المعاصر (ما بعد1975)، مجلة الموروث، مج 7، ع1، أكتوبر 2019.

89. حبيب بوهروز: قراءة تأصيلية في مصطلح قصيدة النثر عربيا، مجلة العاصمة ،مج 7، قسم اللغة العربية، كلية الجامعة ترونتبرم كيرالا، الهند، 2015.

90. حسن الصهلبي: صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة كتاب الفيصل، ع 477-487، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، دت.

91. حسين حمزة: جماليات الخطاب الشعري وآلياته في شعر سالم جبران، مجلة أبحاث في اللغة العربية والأدب والفكر، ع6، 2012.

92. حسين كتانة: تحولات مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين في ضوء البلاغة العربية من المحاكاة إلى التخييل... والتغيير، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع3، ، 2018.

93. حسين كياني، سيد فضل الله مير قادري: الومضة الشعرية و سماتها، مجلة اللغة العربية و آدابها، ع9، دار المنظومة، جامعة الكوفة، كلية الآداب، 2010.

94. حمد بن ناصر الدخيل: فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وقفية الأمير خالد للفكر القرآني، دت.

95. خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، مجلة آفاق ثقافية، ع89، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، أيلول 2010.

96. رابح بوحوش: الشعريات وتحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، ع414، دمشق – سوريا، أكتوبر2005.

97. راشد عيسى: توهج البنية في التوقيعة الأدبية المعاصرة " تناص لسهى نعجة أنموذجا، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية الأميرة عالية الجامعية، عمان –الأردن ، 2015.

98. رفل حسن طه: قصيدة العمود الومضة...نحو أسلوب شعري جديد، كلية التربية للعلوم الإنسانية، ذكريات طالب حسين جامعة كربلاء العلوم، دت.

99. سامية كعوان: البعد التاريخي و الثقافي في ديوان "الرذاذ و المطر" لـ زهرة خفيف، مجلة الميادين للدراسات في العلوم الإنسانية، مج1، ع1، 2020.

100. سعداوي نادية هناوي: التشكيل الحداثي في القصيدة الومضة: موجبات الولادة وخصائص المعمـــار، مجلة ثقـــافتنا، ع12، ، وزارة الثقـــــافة، دار المنظومة، 2013.

101. سعيدي محمد: الرفض في الشعر العربي المعاصر، مجلة الأثر، ع7، الجزائر، ماي 2008.

102. سليمان مختار: أدب التوقيعات، مجلة شمالجنوب، جامعة مصراته، ع8، ديسمبر 2016.

103. سمر الديوب: النص والنص المضاد قصيدة الومضة أنموذجا، مجلة دراسات معاصرة، ع02، مج02، المركز الجامعي تسمسيلت، ا لجزائر، يونيو 2019.

104. سيزا القاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، ع2، 1 مارس 1982.

105. صالح هويدي: السَّرْدُ الوَامِضُ مقاربة في نقد النقد، ع139، مجلة الرافد، دار الثقافة، الشارقة، إبريل 2017.

106. صباح عبد الرضا إسيود: القصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث...التشكيل والبناء والمضمون، مجلة الخليج العربي، مركز دراسات البصرة والخليج العربي، جامعة البصرة، مج 42، ع 3، 2014.

107. عاصم حمدي، أحمد عبد الغني: فن التوقيعات عند الخلفاء الأمويين، مجلة بلقصير، جامعة المعهد الجامعي للتكنولوجيا، جوان 2017.

108. عبد الحميد محمد بدران: المقطعات الشعرية أصولها وسماتها الفنية، مجلة حوليات التراث ،ع 11، جامعة مستغانم، 2011.

109. عبد الرحيم الخصار: مملكة الهايكو زينتها...كأنها ستعيش إلى الأبد، ع3628، السبت 1 كانون الأول 2018، الرباط، المغرب، 2018.

110. عبد الرحيم مراشدة: الحس الوجودي في ديوان (موتى يجرون السماء) للشاعر موسى حوامدة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع9، بسكرة، 2013.

111. عبد القادر خليف: قصيدة الهايكو والبحث عن شرعية شعرية، مجلة اللغة العربية، مج 21، ع44، 2019.

112. عبد القادر فيدوح: النسق المضمر في الشعر العربي المعاصر، مجلة معارف، مج9، ع17، ديسمبر 2014.

113. عبد الكريم حسين رعدان: فن التوقيعات في الأدب العربي، كلية التربية سقطرى، مجلة الدراسات الاجتماعية، جامعة حضرموت ، العدد الرابع و الثلاثون، يناير – يونيو 2012.

114. عبد الله مالك القاسمي: تداعيات الجزء الأول في الشعر و النقد، الأخلاء، مجلة المجتمع المدني، ج1، ط1 تونس، 2009.

115. عصام عبد الشافي: نيلسون مانديلا.. الخبرات الكفاحية للثورات العربية، مجلة قراءات، ع 19، مارس 2014.

116. علاء الدين علي ناصر: دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مجلة مقاليد، ع 13، جامعة البعث، سوريا، ديسمبر 2017.

117. عماد عبد الوهاب خليل الضمور: جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور في ديوان (وطن...وحجر..وحمام) نموذجا، مجلة الشارقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، مج 13، ع2، جامعة البلقاء التطبيقية عمان –الأردن، 2016.

118. عيسى قويدر العبادي: قصيدة الومضة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع 377، دمشق، حزيران 2002.

119. فاطمة سعدون: جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر، ع8، 2012.

120. فتيحة العزوني: جماليات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر – مقاربة جمالية لعلامات الوقف، مجلة بدايات، مج1، ع2، سبتمبر 2019.

121. كوثر كريم أحمد، ملكو أحمد كريم: الدهشة وفاعليتها في النصوص الإبيجرامية العربية الحديثة دراسة في شعرية النص، مجلة في جامعة ألمانية، ع 6، مج 2، 2019.

122. لخميسي شرفي: المفارقة وأبعادها الدلالية و الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع9، 2016.

123. محمد أحمد الدسوقي: السمات الفنية لمقطعات الشعراء المجان في العصر العباسي الأول، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، العدد الحادي عشر، يناير 2017.

124. محمد سعيدي: القصيدة اللافتة في الشعر العربي المعاصر، الموروث، مج 5،ع5، دت.

125. محمد عبد الرزاق أحمد المكي: قيم العطاء المضموني والفني في مقطعات تميم بن المعز لدين الله، ع40، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، أبريل 2005 .

126. مسعود وقار: قصيدة النثر وشعرية التجاوز، مجلة علوم للغة العربية وآدابها، مج 4،ع4، جامعة الوادي، دت.

127. مليكة بلقاسمي: العناية بالمظاهر التداولية والحرص على بلوغ المقاصد: بؤرة اهتمام الدرس البلاغي العربي، مجلة جسور، مج 5، ع3، جامعة الجزائر 2، 2019.

128. مولاي حورية: مفهوم القصيدة العربية المعاصرة وتجربة الحداثة، مجلة المعيار، مج 6، ع1، دت.

129. نجية موس: ظاهرة الحزن وبواعثها في الشعر العربي المعاصر، مجلة جسور المعرفة، مج 2، ع7، دت.

130. نوال أقطي: جمالية الانزياح في التراكيب الإسنادية قراءة في نماذج من القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة الخطاب، مج 14، ع2 ،2019.

131. نور الدين سعيداني: القصة القصيرة جدا و قصيدة النثر إشكالية التجنيس، مجلة مقاليد، ع8، جيجل- الجزائر، جوان 2015.

132. هدى الصحناوي: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"، مجلة جامعة دمشق/ مج 30، ع1، 2014.

133. هدى بنت عبد الرحمن إدريس الدريس: الومضة الشعري من (الأبيجرام) إلى (القصيدة التفاعلية)، مجلة كلية الآداب، جامعة سوهاج، ع37، مارس2013.

الملتقيات

134. رابح بوحوش: الشعريات والخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة، 11 إلى 13 مارس 2003.

135. عبد الرحمان بن أحمد الإمام: تطوير التوقيعات الأدبية وأسلمتها في عصر العولمة، المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية، المجلس الدولي للغة العربية، دت.

المواقع الإلكترونية

136. أديب حسن محمد: ما هي قصيدة الومضة ؟؟ 08 /2005/08 .
www.ahewar.org/debat/show/art/asp?aid=42699
137. أسامة عبد العزيز جاب الله: جماليات المفارقة النصية، قراءة بدائية في ديوان (مجروح قوي) لمحمد صبحي الثلاثاء، 15 أفريل2008 . https://www.diwanalarab. com
138. جميل الحمداوي: أسماء الشخصيات في القصة القصيرة جدا بين التعريف و التنكير.. مجموعة "دمية" لحسن جبجقي أنموذجا، صحيفة المثقف 2016/08/22
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2016/08/22/414055.html
139. جهات العدم المشتهى للشاعر إدريس علوش 1 فبراير 2012
www.alquds.com.uk
140.حسين عجيل الساعدي: التشكيل البصري في نصوص الشاعر جاسم آل حمد الجياشي (سيميائية علامات الترقيم) 2018/1/14. https://www.wahetaladb.com
141. حسين عجيل الساعدي: تمظهرات الجوع في سرديات الشاعر عامر الساعدي (الخامسة... جوعا)، 2018/10/10 https://wahetaladb.com
142. درية كمال فرحات: تقنيات القصة القصيرة جدا ، دت.
https://www.al-binaa.com/archives/article/209564
143. ديوان "بأقل من شِسْعِ كُليب" للمغربي أحمد الشيخاوي جريدة القدس العربي، 3 فبراير 2019 https://gawooncom.wordpress.com
144. رحاب حسين: الجوع في الشعر العربي الحديث، القبس الثقافي 2020/10/27
https://alqabas.com/article/5811729
145. رنا إدريس: "البيروسترويكا" في الأدب السوفياتي...
https://al-adab.com/sites/default/files/aladab_1989_v37_05-06_0074_0079.pdf

146.شاعر الهايكو المغربي سامح درويش في برنامج مشارف على القناة الأولى المغربية، 07/28/ 2017. www.you tube.com

147. عمر غراب: أبو الشيص الخزاعي وشعر الومضة 2012/01/30 . www .aldiwan.com

148. فالح الحجية: الغزل في الشعر الحديث والمعاصر وشعراؤه 2012/09/18. https://www.alexandrie3009.com/vb/showthread.php?5952

149. فريدة سويزف: توظيف التراث في شعر صلاح عبد الصبور: قراءة في المتون الشعرية، فيفري 2014. https://www.oudnad.net/spip.php?article1011

150. ليلى لعوير: صورة المرأة في الشعر الحداثي 2017/11/21 https://adabislami.org/magazine/2017/11/3227/174

151. مصطفى أمزير: الأسود في مخيال الشاعر العربي: جمالية التشكيل بـ " القبيح" القدس العربي 16أكتوبر 2018 www.ahquds.co.uk

152. مضاوي القويضي: قصيدة النثر...الابنة الشرعية للشعر 2019/04/07. https://www.jazannews.org/art/s/4665

153. معنى بخس في القرآن الكريم الموقع الرسمي للشيخ محمد صالح المنجد – لا تبخسوا الناس أشياءهم. https://almunajjid.com/speeches/lessons/91

154. وليد العرفي: التقنيات الأسلوبية في شعرية الومضة قصيدة : (أسئلة الشعراء) للشاعر: سعد جاسم أنموذجاً 30 -05-2020. http://alnoor.se/article.asp?id=365832

المحاضرات

155. حسان راشدي: الحداثة الشعرية عند يوسف الخال، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة والأدب العربي، مقياس الحداثة في الشعر العربي المعاصر، سنة أولى ماستر، جامعة محمد دباغين، سطيف2، 2019-2020.

156. وزارة التربية والتعليم: الأدب العربي للصف الثاني ثانوي الفصل الدراسي الأول، مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، 2007-2008.

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
مقــدمة	**أ–و**
الفصل الأول: مسارات تشكل مفهوم الشعرية.	**ص7**
توطئة	**ص10**
1- مفهوم الشعرية (لغة/ اصطلاحا).	**ص10–12**
2- الشعرية عند أرسطو.	**ص15–21**
3- الشعرية عند الفلاسفة المسلمين.	**ص21–22**
1-أبو نصر الفارابي.	**ص22–26**
2-ابن سينا.	**ص27–31**
3-ابن رشد.	**ص32–38**
4- الشعرية عند النقاد العرب القدامى.	**ص39**
1- ابن طباطبا.	**ص39–43**
2- قدامى بن جعفر.	**ص44–48**
3- حازم القرطاجني.	**ص48–53**
4- عبد القاهر الجرجاني.	**ص53–57**
5- الشعرية عند النقاد الغربيين المحدثين.	**ص58**
1-رومان جاكبسون.	**ص58–67**
2-جان كوهين.	**ص67–71**
6- الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين.	**ص72**
1- علي أحمد سعيد (أدونيس).	**ص72–78**
2- كمال أبو ديب.	**ص78–84**

الفصل الثاني: قصيدة الومضة المفهوم النشأة والتطور.	**ص85**
توطئة	**ص88-89**
1-مفهوم الومضة (لغة/ اصطلاحا)	**ص89-96**
2-تسمياتها.	**ص96-100**
3-رواد قصيدة الومضة في العالم العربي.	**ص100**
أ- رواد قصيدة الومضة في المشرق العربي.	**ص100**
ب- رواد قصيدة الومضة في المغرب العربي.	**ص101**
4-أشكالها	**ص101**
4-1 الومضة ذات البنية المركزة.	**ص101-102**
4-2 الومضة ذات البنية التقابلية.	**ص102-104**
4-3 ومضة البيت المفرد ذات البنية المغلقة.	**ص104-105**
4-4 الومضة ذات البنية المفتوحة.	**ص105-107**
4-5 الومضة ذات البنية الحلزونية.	**ص107-109**
5-مرجعيات قصيدة الومضة و علاقتها بالفنون المتاخمة لها.	**ص 109**
5-1 قصيدة الومضة وعلاقتها بقصيدة البيت الواحد.	**ص109-113**
5-2 علاقة قصيدة الومضة بالمقطعات الشعرية.	**ص114-120**
5-3 فن التوقيعات الأدبية وعلاقته بقصيدة الومضة.	**ص120-127**
5-4 علاقة قصيدة الومضة بالقصيدة القصيرة.	**ص127-133**
5-5 علاقة قصيدة الومضة بالقصة القصيرة جدا.	**ص134-140**
5-6 علاقة قصيدة الومضة بقصيدة النثر.	**ص140-146**
5-7 علاقة قصيدة الومضة بالهايكو الياباني.	**ص155-161**
5-8 علاقة قصيدة الومضة بالابيجراما اليونانية.	**ص147-153**
6-سمات قصيدة الومضة	**ص 157**

6-1 الإيجاز والقصر.	ص157-158
6-2 التكثيف والغموض.	ص158-159
6-3 التضاد والمفارقة.	ص159-160
6-4 التشكيل البصري وطريقة الكتابة.	ص160-161
6-5 الختام المدهش.	ص161-162
6-6 الفكاهة والسخرية.	ص162-163
6-7 علامات الترقيم.	ص163-164
6-8 البياض ونقاط الحذف.	ص164-166
الفصل الثالث: شعرية قصيدة الومضة في المغرب الأقصى (أحمد الشيخاوي – إدريس علوش)	ص167
توطئة	ص169
أ) قصيدة الومضة عند الشاعر أحمد الشيخاوي	ص169
1- تيمة الحب.	ص169-171
2- شعرية الذات تجلياتها.	ص171-172
2-1 تمرد الأنا الشاعرة.	ص172-174
3- شعرية الثورة والالتزام	ص175-187
ب) قصيدة الومضة عند الشاعر إدريس علوش	ص188-189
1- الشعر والسياسة.	ص189-199
2- شعرية العدم.	ص195-199
3- شعرية الاغتراب والمنفى.	ص199-201
4- شعرية الحب والمرأة.	ص201-205
الفصل الرابع: شعرية قصيدة الومضة في تونس دراسة في أشعار كل من (راضية الشهايبي – أحمد بوحوش)	ص206
توطئة	ص206

أ) شعرية قصيدة الومضة عند الشاعرة "راضية الشهايبي"	**ص208**
1- قضايا الالتزام والوطن.	**ص208-215**
2- تيمة الجوع وشعريته.	**ص215-223**
3- موضوع المثقف والهجرة.	**ص223-227**
4- شعرية المرأة.	**ص227-230**
5- شعرية التناص الديني.	**ص231-234**
ب) شعرية قصيدة الومضة عند الشاعر "محمد بوحوش"	**ص234**
1- شعرية التمرد والثورة.	**ص235-240**
2- شعرية الفراغ والعدم.	**ص240-243**
3- جدلية المرأة بين الإثم والطهر.	**ص244-246**
الفصل الخامس: شعرية قصيدة الومضة في الجزائر -دراسة في نماذج مختارة-	**ص247**
أ) قصيدة الومضة عند الشاعر عز الدين ميهوبي.	**ص249**
1-شعرية القضايا السياسية والاجتماعية.	**ص249-259**
2-شعرية الحكمة.	**ص259-267**
3-شعرية التمرد والثورة.	**ص267-276**
أ) قصيدة الومضة عند الشاعرة زهرة خفيف.	**ص277**
1-ثنائية التفاؤل واليأس.	**ص277-285**
2-شعرية المفارقة.	**ص285-287**
ج) قصيدة الومضة عند الشاعر يوسف وغليسي.	**ص288**
1-شعرية الوطن والمنفى.	**ص288-292**
2-شعرية اللغة الصوفية.	**ص292-296**

خاتمة	ص297–298
قائمة المصادر والمراجع	ص 299–313
الفهرس	/

الملخص

تهدف هذه الدراسة للتعرف على قصيدة الومضة باعتبارها أحدث شكل شعري، يتميز بخصائص عديدة خلقت تميزه وتفرده كالميل الشديد إلى الإيجاز بالإضافة عنصر المفارقة، وكذا اعتمادها التكثيف اللغوي ذلك أنها لا تخرج عن إطار الفكرة الواحدة التي تأتي في لحظة إبداعية مفاجئة للإعلان عن ميلاد حالة شعرية متعالية.

لقد اختلف النقاد في تحديد أصول قصيدة الومضة ومرجعياتها، حيث ردها البعض إلى الهايكو الياباني وربطها البعض الأخر بالابيجراما اليونانية، في حين اعتبرها رواد التراث بأنها امتداد لقصيدة البيت الواحد أو إحياء لفن التوقعيات الأدبية أو المقطعات الشعرية ...وإن استفادت قصيدة الومضة من العناصر سالفة الذكر إلا أنها استقلت بنفسها وخلقت جمهورها ومتذوقيها.

وإن استقر هذا الفن عند المشارقة إلا أن مغربنا العربي ظل مهمشا، لذا ارتأينا أن نسلط الضوء على التجربة المغاربية في مقاربة قصيدة الومضة، من خلال مجموعة من النماذج المختارة في كل من الجزائر وتونس والمغرب وذلك للتعرف على القضايا التي عالجوها واستنباط الجوانب الشعرية والفنية فيها مع الانفتاح على الأبعاد التداولية والأفعال الكلامية الكامنة خلف كل خطاب.

ولا يتأتى لنا ذلك إلا من خلال الوقوف عند جملة من الإشكاليات يمكن عرضها كالآتي:

ما الشعرية؟ وكيف نظر لها النقاد العرب والغربيين قديما وحديثا؟ وما المقصود بقصيدة الومضة؟ وما هي أشكالها؟ وما علاقتها بالفنون الأدبية الأخرى المتاخمة لها ؟ وما القضايا التي عالجها وما هي أبعادها التداولية؟

وقد اعتمدنا تبعا لذلك على المنهج الموضوعاتي مع الانفتاح على الأبعاد الفنية والجمالية واستثمار بعض الآليات التداولية وإجراءاتها التحليلية.

الكلمات المفتاحية: قصيدة الومضة- الشعر المعاصر- التجريب- التكثيف- الإيجاز- المغرب العربي.

Abstract

The objective of this study is to know more about The Flash Poem known as « El Wamdha Poem » as the modern and the latest form of poem which is characterized by many features that made it special .In addition to its brevity , paradox and its reliance on linguistic intensification without going away from the frame of dealing with one idea that goes briefly to declare the birth of new state of poetic case.

On one hand , different critics didn't agree to specify the origins and the reference of « the Flash Poem » .Some of them back it up to Japenese Haiko and linked it with the Great Epigram

On the other hand , others considered it as the extension of the one verse poem or the revival of the literary signatures and impact .

Even if the Flash Poem benifits from all what is mentioned above , i twas specific and was able to create its own public and audience. Even though this unic art have settled in the East but our Maghreb is still marginalised. For this reason , and according to a collection of selected modals in Algeria , Tunisia and Morocco , we were eager to highlight on the Maghreb experience in order to know about the different issues that were discussed and elicit the different poetic and artistic sides besides the oppeness to the different ideas behind each speech.

Questions and different issues for discussion :

- **What is poetry ?**
- **What was the the Arab critics' point of view and how did they see it ?**
- **What is meant by " the Flash poem" ?**
- **What was its relation with the other literary arts ?**
- **What issues dit it discuss and what about its dimensions ?**

Finally , we can say that relied above on the thematic approach with openness to some artistic dimensions ; taking benefit and investing some mechanism and other analytical procedures.

Key words : Flash Poem - Modern poetry –Experimentation- Condensation –The Maghreb.

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

Faculté:Des lettres et des langues
Département: langue et littérature arabe
Laboratoire de domiciliation:Etudes linguistique et littéraires

THÈSE

EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE DOCTORAT EN 3ème CYCLE

Domaine: Langue et Littérature Arabes**Filière**:Etudes littéraires
Spécialité: Littérature contemporaine

Présentée par

Wefa Bouras

Intitulée

La poétique du poème wamdha dans le Maghreb arabe -une étude en modèles choisis-

Soutenue le : **11/05/2022** Devant le Jury composé de :

Nom et Prénom	Grade		
Mme Ouarda Bouirane	**Maitre conférence A**	Univ 8 mai1945 Guelma	Président
Mr Miloud Guidoum	**Professeur**	Univ 8 mai1945 Guelma	Encadreur
Mr Djalel Khacheb	**Professeur**	Univ Mohamed-Chérif Messaadia Souk Ahras	Examinateur
Mr Said Boussakta	**Professeur**	Univ Badji Mokhtar Annaba	Examinateur
Mr Abdelghani Khacha	**Maitre conférence A**	Univ 8 mai1945 Guelma	Examinateur
Mr Ali Torche	**Maitre conférence A**	Univ 8 mai1945 Guelma	Examinateur

Année Universitaire :2021/2022