الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

وزارة التعليم العـالي والبحـث العـلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabes

الرقم: .....

رسالة مقدّمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستـر

المأسويّة في شعر ياسين بوذراع نوري

(قراءة تفاعليّة)

التخصص: الأدب الجزائريّ

إعداد الطالبة:
حورية نحال

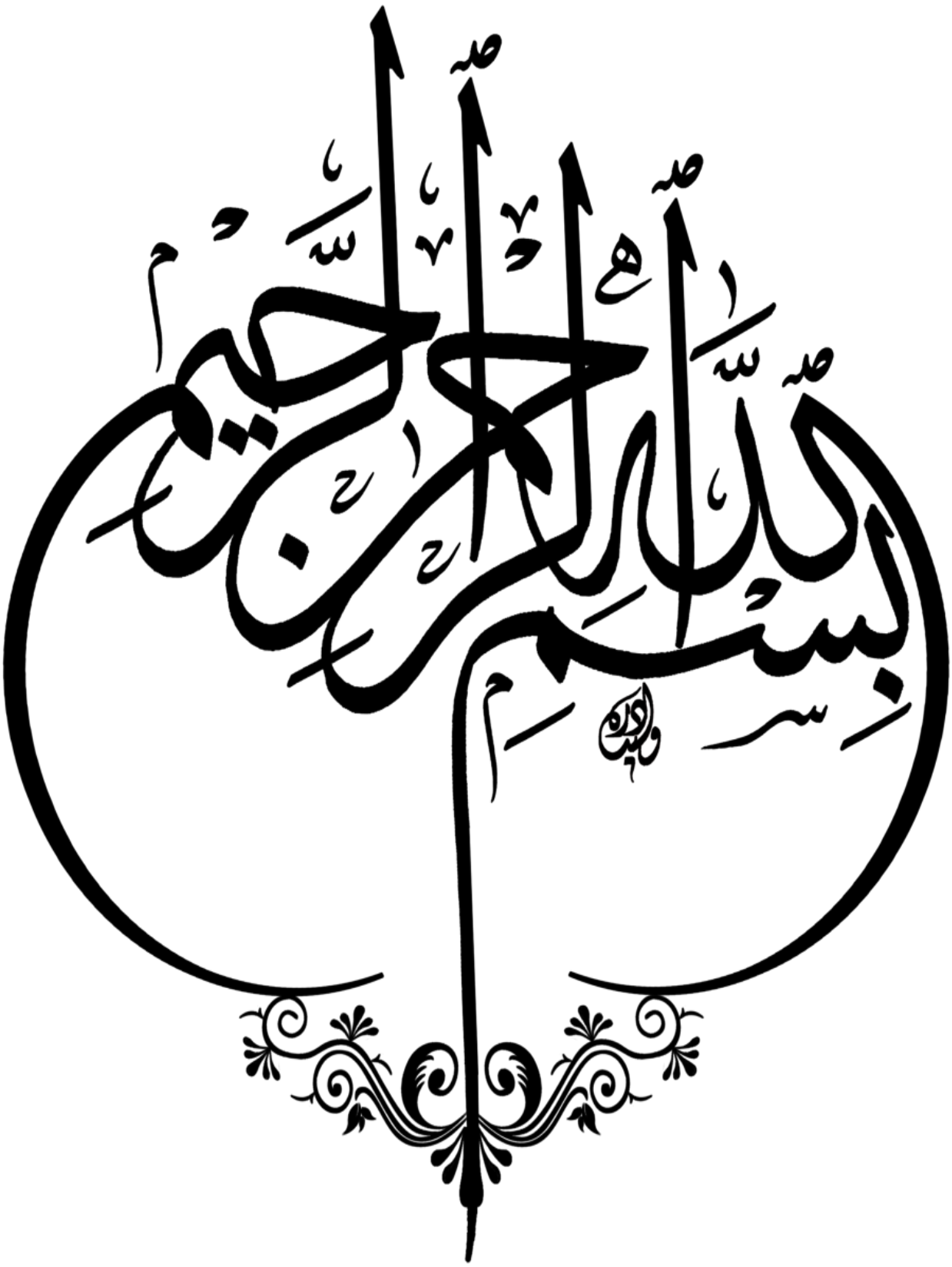
إشراف الدكتور:
السعيد مومني

تاريخ المناقشة: 18 / 6 / 2023

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الانتماء	الصفة
عبد الغاني خشة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
السعيد مومني	أستاذ محاضر "أ"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
شوقي زقادة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمـــــة

المتأمل في أحوال النّفس البشريّة يجد فيها ظاهراتٍ مختلفةً ومنها المأسويّة، بوصفها حالةً عامةً لدى الإنسان، وشيوعها في الشّعر وخاصّة في ألوانها المختلفةِ، جعلنا نسعى إلى فهمها أكثر في رسالة الماستر، من خلال قصائد الشّاعر الفنان التّشكيليّ الجزائريّ (ياسين بوذراع نوري)، ورسالتنا موسومة بعنوان: "المأسويّة في شعر ياسين بوذراع نوري (قراءة تفاعليّة)"، فما المأسويّة؟ وما خصائصها ودلالاتها في شعر ياسين بوذراع نوري؟ ويترتب على هذا الإشكال ظهور مجموعة من الفرضيات التّي تعضده وتجعله يتوسعُ إلى تفاصيل تنير جوانب كثيرة من البحث، ومنها هل المأسويّة حالة خاصّة بشاعر دون آخر؟ أو أنّها تعمّ النّاس جميعًا؟ ولكنّ ظروفًا إنسانيّة تجعلها واضحة عند فردٍ وعند آخر تُخمد إلى حين، وهل يمكن دراستها وَفق إجراءات معينة؟ وغير ذلك من الأسئلة التّي يمكن أن تكشف في خطابات مختلفة، وأيّ الخطابات تكون فيها المأسويّة أظهر؟ وكيف تعمّ وتشمل كلّ الأفراد من خلال عصور بذاتها؟ وهل للمأسويّة جمالها الخاصّ عند شاعرنا وعند الآخرين أيضًا؟

ولبحث المأسويّة أهمية خاصّة، يجعلنا نفهمها أوّلا، ونتصدى إلى علاجها متى أدركنا أسبابها، وذلك خدمةً للفرد والمجتمع أيضًا، وقد قامت دراسات على المأسويّة في الجزائر وفي الوطن العربيّ وفي غيره من البلدان الأخرى، مثل: المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسويّة (لأنطوان معلوف)، والتجربة الإنسانيّة المأسويّة في شعر الدكتور مُحَمَّد أحمد عزب (لوائل صلاح إسماعيل محمود)، والمأساويّ في شعر الجاهليين (لحكمة شافي الأسعد)، والإله المحتجِب (دراسة عن الرؤية المأساوية في الأفكار لباسكال وفي مسرح راسين) (للوسيان جولدمان)...

والأسباب الدّاعية إلى دراسة المأسويّة، ظهورها اللافت في شعر (ياسين بوذراع نوري)، حيث جاءت دواوينه الأربعة تنضح بمأسويّة حالقة.

وكان لبحثنا مصادر متنوعة منها: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة) (لإدريس بلمليح)، ومن فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (لعبد الكريم شرفي)، والمدخل إلى المأساة والفلسفة المأسويّة (لأنطوان معلوف)، والرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي (لإيليا الحاوي).

وقامت رسالتنا على خطة متكاملة جاءت في فصلين، تسبقهما مقدمة وتتلوهما خاتمة، ففي المقدمة وصف شامل لبحثنا، وأمّا الفصل الأوّل وعنوانه: (المأسويّة والقراءة التفاعليّة)، فتضمّن مبحثين، الأوّل: (في المفاهيم الإجرائيّة)، ومنها :

1. النّصّ الأدبيّ ومناهج مقاربته.
2. النّصّ الأدبيّ بين التأويليّة ونظريات القراءة.
3. النّصّ الأدبيّ والقراءة التفاعليّة.

وأمّا المبحث الثّاني فعنوانه: (المأسويّة والمأساة في الشّعر)، وقد قام على ما يلي:

1. في المأسويّة والمأساة.
2. المأسويّة في الشّعر الغربيّ.
3. المأسويّة في الشّعر العربيّ.

وعنوان الفصل الثّاني (تجليات المأسويّة في شعر ياسين بوذراع نوري)، فقام على مبحثين، الأوّل جاء في (أنواع المأسويّة في شعر ياسين بوذراع نوري)، وتضمّن:

1. مأسويّة الذّات.
2. مأسويّة المكمان.
3. مأسويّة الحدث.
4. مأسويّة الألوان.

وأمّا المبحث الثّاني فعنوانه: (المأسويّة: الخصائص والدّلالات في شعر ياسين بوذراع نوري)، وقام على ما يلي:

1. الخصائص (المعجم الشّعريّ والخياليّ والإيقاع).
2. دلالات المأسويّة.
3. جمال المأسويّة.

وتُوّج البحث بخاتمة لخّصت أهمّ النتائج التّي تمخضت عنها الدّراسة.

وقد بذلنا في البحث جهدا كبيرا، وخاصّة في توفير مصادر هذا البحث، وأمّا المنهج المتبع في بحثنا فهو منهج القراءة التفاعليّة الذّي يعطي للمتلقي دورًا أساسيًّا في إخراج الدّلالات الممكنة في مسألة المأسويّة وعلاقتها بالنّصّ الشّعريّ، وخصوصا شعر (ياسين بوذراع نوري).

وأمّا أبرز العقبات التّي اعترضت بحثنا فتتمثل أساسًا في نقص المصادر المختصّة، وعدم كفاية الوقت لإنجاز البحث بمواصفات مناسبة.

وفي الأخير لا يسعنا إلّا أن نزجي كامل تقديرنا واحترامنا وامتنانا للدكتور (السعيد مومني) الذي تفضّل بإشرافه على الرّسالة، وعلى كرمه وعطائه المعرفيّ والعلميّ، فكان خير عضد لنا بالمشورة والنصيحة والتوجيه والتشجيع، ونشكره على جهده الكبير في تخليص هذا البحث من الشوائب، وتقويم اعوجاجه، وتسديد خطاه نحو الطريق الأمثل.

كما نتقدم بالشّكر والتّقدير إلى أساتذتنا كافةً، وإلى كلّ من ساعدنا على تجاوز صعوبات البحث.

والله نسأل التوفيق.

الفصل الأوّل:

المأسويّة والقراءة التفاعليّة.

المبحث الأوّل: في المفاهيم الإجرائيّة.

1. النّصّ الأدبيّ ومناهج مقاربته.

2. النّصّ الأدبيّ بين التّأويليّة و نظريات القراءة.

3. النّصّ الأدبيّ والقراءة التّفاعليّة.

المبحث الثّاني: المأسويّة والمأساة في الشّعر.

1. في المأسويّة والمأساة.

2. المأسويّة في الشّعر الغربيّ.

3. المأسويّة في الشّعر العربيّ

ساهم الحَراك النّقديّ الحديث والمعاصر في ظهور مناهج نقديّة جديدة، تشترك في بعض الأسس وتختلف في أخرى، حيث يجد المتأمل في هذه المناهج حرصها الشّديد على مواكبة تطور الكتابة الإبداعيّة المعاصرة والحداثيّة، وتسديد خطاها نحو الأمثل، وذلك من أجل فهمها، واستنتاج دلالاتها، وامتحاح الفائدة منها، وتلذُّذ جمالها، وهذا ما أشرنا إليه في المبحث الأوّل من هذا الفصل، حيث ركّزنا الفهم على منهج القراءة التّفاعليّة، منهج الدّراسة المتّبع لمقاربة المأسويّة في شعر (ياسين بوذراع نوري)، استجابة لما تتطلبه طبيعة الموضوع، وطبيعة المدونة المدروسة.

إنّ محاولة الكشف عن المأسويّة في شعر (بوذراع)، أنواعها وخصائصها ودلالاتها وجمالها، يستوجب الوقوف على مفهوم المأسويّة، من أجل تحديد ماهيته وحدوده، كما يفيد بحثَنَا الوقوفُ على الاختلاف الجوهريّ بين المأسويّة والمأساة، لأنّ ضبط المفاهيم هو من مفاتيح العلوم.

وعليه، فإنّ المأسويّة ظاهرة إنسانيّة تظهر في جميع الخطابات، وجميع العصور، وجميع المجتمعات، ولذلك فإنّنا لن نثقل كاهل البحث في الكشف عنها في جميع الخطابات، وإنّما سنخصص حديثنا عن المأسويّة في الشّعر الغربيّ، ثمّ المأسويّة في الشّعر العربيّ، مهادا ينير درب الكشف عن المأسويّة في شعر (بوذراع).

المبحث الأوّل: في المفاهيم الإجرائيّة.

1. النّصّ الأدبيّ ومناهج مقاربته .

يؤدي المنهج دورًا كبيرًا في مقاربة وتذوق النّصّ الأدبيّ، حيث يفك حجبه وأسراره، ويبلور وجوده، ويستنتج عطاءاته ودلالاته المتجددة والمتعددة، ويمنحه أبعادًا جديدةً، ويجلي جماله.

وقد ركّز الوعي النقديّ على أهمية المنهج بوصفه أحد المرتكزات الأساسية في تطور الحَراك النقديّ الحديث والمعاصر، فشهد النقد الأدبيّ ثورةً في المناهج النقديّة التي تعددّت مفاهيمها وإجراءاتها تبعا لاختلاف مرجعياتها الفلسفيّة، ومنطلقاتها الفكريّة والمعرفيّة، وأدواتها النقديّة، وطموحاتها المختلفة، ونتيجة أيضا لتفاعلها مع منجزات الحداثة، ومنجزات ما بعد الحداثة، وحرصها الملح على تطوير أدواتها النقديّة لمواكبة تطور الكتابة الإبداعيّة المعاصرة والحداثيّة التي خطت خطوات كبيرة ومتقدمة نأت بها عن الكتابة الإبداعيّة التقليديّة، حيث تجمعهما علاقة جدلية، فالكتابة الإبداعيّة لا تخرج للوجود إذا لم تكن هناك كتابة نقديّة، وهذه الأخيرة لاوجود لها، إذا لم تكن هناك كتابة إبداعيّة.

لاشكّ في أنّ عملية مراجعة المناهج النقديّة وتطويرها عملية صحيّة، فقد أسهمت في تطوير العمل النقديّ، وخلق مناهج جديدة متعددة ومختلفة، ممّا جعل بعض النقاد يذهبون إلى القول "باستحالة إحصائها" [1]، فماهي اتجاهات النقد الأدبيّ؟ وماهي فلسفتها ومنطلقاتها المعرفيّة؟ وهل هذه المناهج جاءت كلّها من أجل فهم النّصّ دون تشويهه، وفي ذلك صون لماهيته وهويته؟!

لقد استفاد النقد الأدبيّ من شتى المعارف والعلوم التي تتناسب وطبيعة النقد ذاته، وهذا الأخير لا يعرف السّكون والقولبة والجمود[2]، فهو بوصفه علمًا إنسانيًّا هو الآخر، فإنّنا لا نرى علمًا "أسرع

(1) علي حسين يوسف: النقد العربي المعاصر(دراسة في المنهج والإجراء)، الدار المنهجية، عمان، الأردن، (د.ط)، 2015، ص: 10.

(2) محمّد عبد الحميد: النص الأدبيّ بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2001، ص: 70.

في التطور وأمضى في الحركة وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبيّ"[1].

استندت المناهج السّياقية إلى الفلسفة الوضعيّة، واستفادت من معارف العلوم الإنسانيّة، رغبة في تطعيم المنهج وإثرائه، وفي تطبيق "النزعة العلميّة والوضعية في النقد لمواجهة انتشار النقد الانطباعي التأثري غير المعلل، وكذا مواجهة تحكم الذاتية والأهواء في أنفس النقاد، وذلك من أجل خلق روح نسبية موضوعية في النقد"[2].

يعدّ المنهج التاريخيّ أصل المناهج السّياقيّة وأقدمها ظهورًا، بل لا نغالي إذا قلنا بأنّ كل المناهج السّياقيّة "هي في الأصل أجزاء منحدرة من سلالته ومتطورة بعد ذلك"[3]، "وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أوفن من الفنون" [4]، ولرواده إسهامات كبيرة في تطويره، فقد ساهم (جوستاف لانسون) (Gustave Lanson) في التخفيف من غلواء العلميّة، فطرح نقدا تاريخيّا جديدا "مطعما بالذوق المدرب للحدّ من علمية النقد من ناحية، ومن تحكم الذاتية من ناحية أخرى"[5].

وانبثق المنهج الاجتماعيّ من حضن المنهج التاريخيّ، وقام بتوسيع مفهوم البيئة الذي طرحه (هيبوليت تين) (hippolyte taine)، واهتمّ بدراسة العلاقة الجدليّة بين المجتمع والأدب، وأمّا المنهج النفسيّ، فيستمدّ آلياته النّقديّة من نظرية التحليل النفسيّ التي أسّسها (سيغموند فرويد) (Sigmund Freud)، ويستند إليها في تفسير الظواهر الأدبيّة، والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية، ليصل إلى مخبآت نفس المؤلف اللاشعوريّة.

(1) شكري عياد: بحث الأدب والعلوم الإنسانية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع. 3، 1995، مج. 23، ص: 128.
(2) محمّد عبد الحميد: النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، م. س، ص: 79.
(3) م. ن. ص: 75.
(4) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار الجسور، الجزائر، ط.1، 2007، ص: 15.
(5) محمّد عبد الحميد: النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية ، م. س، ص: 79.

وتساهم المعرفة المستمدّة من خارج النّصّ في تنوير درب القارئ أثناء عملية القراءة، لكنّ اهتمام المناهجِ السّياقيّة المبالَغ فيه، بالسّياقات الخارجيّة، وإهمالَها الجانب الفنيّ والجماليّ، وإقصائها المتلقي، يجعلها عاجزة عن استيعاب النّصّ الأدبيّ والإحاطة به- لما يتسم به من تعقيد وشمول- في قالَب منهجيّ ضيّق.

إنّ مراجعة أمر المناهج النّقديّة واقع مشروع، بل ضرورة تقتضيها طبيعة التّفكير النقديّ في أي عصر من الأعصار[1] ، مما أدى بالدّراسات النّقديّة الدّخول في مرحلة جديدة، تتجاوز فيها قصور المناهج السّياقيّة، إذ تؤسس صرحا جديدا هو المناهج النّصيّة التي استثمرت منجزات مابعد الحداثة، وامتّحت أفكار العالم اللّسانويّ السويسريّ (فرديناند دوسوسير) (Ferdinand De Saussure) مؤسس اللّسانيّة الحديثة، حيث "كانت الميزة العلميّة وانفتاحها على العلوم الطبيعيّة والدقيقة [واستنادها إلى الفلسفة الوجوديّة] أشدّ الخصائص أهمية، وخطورة في الوقت ذاته"[2].

ومن أبرز المناهج النّصيّة المنهج البنويّ الذّي يتخذ أشكالا متعددة ليقدم قاسما مشتركا واحدا[3]، كما يقول (جان بياجيه)، فظهر المنهج البنويّ الشكليّ الذي "يدرس النص في ذاته ومن أجل ذاته، ويتعامل معه بعيدا عما يدور خارجه، كعلاقته بالواقع الاجتماعي، وأحوال قائله النفسية"[4]، وأحوال متلقيه... فهو يتعامل مع النّصّ باعتباره بنية لسانيّة مستقلة، متأثرا بفلسفة "موت المؤلف" التي مهد لها الناقد الفرنسيّ (بول فاليري) (Paul Valery)، حين أشهر مقولته: "إنّ من العبث الاشتغال بالمبدع"[5]، فاستلهمتها الناقدة البرتغالية (ناطالي صاروط) (Nathalie

(1) أحمد يوسف: القراءة النسقيّة(سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط.1، 2007، ص: 530.

(2) حفيظة بن عبد المالك: مناهج النقد الحديث والمعاصر بين السياق والنص، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، مجلة أدبيات، مج. 1، ع. 2، 2019، ص: 188.

(3) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، م. س، ص: 63.

(4) مُحَمَّد بن عبد الله بن صالح بلعفير: البنيوية (النشأة والمفهوم) (عرض ونقد)، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج. 16، ع. 15، 2017، ص: 242.

(5) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1983، ص: 46.

Sarraute)، وذهبت بها إلى أبعد حدود التطرف، حين صرخت في وجه النقاد قائلة: "لا شيء كان يوجد خارج الألفاظ! ولا شيء كان يسبق وجودها!" [1].

وهناك سؤال يُلحّ على الطّرح، وهو: لماذا تنسب فلسفة "موت المؤلف" (لرولان بارث) (Roland Barthes) مع أنّه لم يجهض العملية الإبداعيّة الأدبيّة من أحد عناصرها ألا وهو المؤلف؟! فها هو يقول: "لقد مات المؤلف، من حيث هو مؤسَّسَة: اختفى شخصه المدنيّ، والغراميُّ، السّيريُّ، ولما جُرد من كل ما لديه، فإنّه لم يعد يمارس على مؤلَّفه، تلك الأبوية الرائعة التي تكفل كلٌّ من تاريخ الأدب والتعليم بإقرار سردها وتجديده: بيد أني أرغب في المؤلِف على نحو ما داخل النص: إنّني بحاجة إلى صُورَتِهِ وهي ليست تمثُّلاً لي ولا إسقاطا كما أنه بحاجة إلى صُورَتِي"[2].

وهكذا يتضح من هذا القول، أنّ (رولان) بارث لم يقتل المؤلِف كونُه ذاتا، بل يقتل المؤلِف المؤسسة السّلطة، كما يشير إلى حاجة المؤلِف والنّصّ إلى القارئ.

لكن ما يهمنا هنا، هي بعض المغالطات التي احتواها المنهج البنويّ الشّكليّ، عند ادعائه قدرته على التّصدي للنصّ، ودراسته دراسة تتسم بالشمول والتكامل، وذلك "حينما حدد بول دي مان شموليتها المزعومة في أنها تقوم على إدراك عناصر النص في ضوء الكل، ولا يفهم الكل إلا في ضوء الوحدة الرابطة لعناصره الداخلية"[3]!

إنّ قول (بول دي مان) يستفزنا ويثير تعجبنا، ففيم تتجلى الشموليّة والتكامليّة التي يشير إليها؟ بعد أن أجهض المنهج البنويّ الشكليّ العمليةَ الإبداعيّةَ ،إنشاءً وتلقيا، من عناصرها وهي: الواقع والمنشئ والمتلقي، واهتمّ فقط بالنّصّ الأدبيّ المجرد.

(1) م. ن. ص. ن.

(2) رولان بارث: لذة النص، تر. فؤاد صفا والحسين سبحاز، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1988، ص: 33.

(3) مُحَمَّد عبد الحميد: النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، م. س، ص: 59.

ويجدر بنا هنا، الإشارة إلى أن العملية الإبداعيّة لا تقوم لها قائمة، إلا بوجود أركان العملية الإبداعيّة-كما حدّدها (جوليا كريستيفا) (Julia Kristeva) - "داخل حلقة تبادل معينة (الواقع-المؤلف-العمل الأدبي-الجمهور)"[1] .

والواقع الذي تشير إليه (جوليا كريستيفا) لا يقتصر "على العالم الخارجي الموجود بشكل مستقل عن وعينا، فالشيء الموجود بشكل مستقل عن وعينا هو المادة، أما الواقع فيضم جميع تلك التأثيرات المتبادلة العديدة التي يمكن أن يدخل فيها الإنسان بقدرته على التجربة والفهم [...] والواقع في شموله هو مجموع العلاقات بين الذات والموضوع"[2] ، فالواقع إذن، كلّ ما يقع على حواسنا وندركه كلّ حسب تجربته إدراكات مختلفة.

وعليه، فإن الكتابة النقديّة هي إبداع ثانٍ موازٍ للإبداع الأول (النّصّ الأدبيّ)، وإنّها لا تتسم بالشموليّة والتكامليّة والإنتاجيّة، إلاّ إذا دخلت هذه العناصر الأربعة؛ الواقع والمنشئ والنّصّ الأدبيّ والمتلقي، في حلقة التبادل والتحاور والتفاعل، وعندها تكون الكتابة النقديّة، وَحدة نقديّة تحاور وَحدة أدبيّة.

ونظرا إلى إفراط المناهج النّصيّة في انغلاقها على نفسها، وعزلها النّصّ الأدبيّ عن أي إطار مرجعيّ، انبثقت مناهج ونظريات نقديّة جديدة في فترة ما بعد الحداثة، تتميز "بقوة التحرر من قيود التمركز، والانفكاك عن اللوغوس والتقليد وما هو متعارف عليه، وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح، والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة لغة البنية والانغلاق بفضح المؤسسات الغربية المهيمنة، وتعرية الإيديولوجيا البيضاء، والاهتمام بالمدنس، والهامش والغريب، والمتخيل، والمختلف، ثم العناية بالعِرْق، واللّون، والجنس، والأنوثة، وخطاب مابعد الاستعمار..." [3]، عبر آليات التشتيت والتفكيك، والتشكيك والاختلاف والتغريب.

(1) جوليا كريستيفا: علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1991، ص: 43.

(2) إرنست فيشر: ضرورة الفن، تر. أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1998، ص: 143،144.

(3) جميل حمداوي وبلال داوود: مناهج النقد الأدبي في فترة مابعد الحداثة، المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث، طنجة، المملكة المغربية، ط.1، 2022، ص: 18.

استندت مناهج مابعد الحداثة إلى فلسفة (نيتشه) (Nietzshe) العدميّة[1]، وفلسفة (هايدجر) (Heidegger) الوجوديّة، وفلسفة (هوسرل) (Husserl) الظاهراتيّة، وفلسفة (غادامر) (Gadamer) التأويليّة، وإلى مقولات كل من (بودريار) (Baudrillard) و(جان فرانسوا ليوتار) (Jean François Lyotard)، و(دريدا) (Derrida)، و(فوكو) (Foucault)...

لا تتقيد مناهج ما بعد الحداثة بالمعايير المنهجيّة الصّارمة الثابتة، كما أنّه ليست ثمة قراءة واحدة، بل قراءات منفتحة ومتعددة[2]، بتعدد القراء والقراءات، وبتغير أحوال القراء عبر الزمن.

واللافت أنّ مناهج ما بعد الحداثة دافعت "بقوة عن الذاتية"[3]، وأكدت بأنّ استعمال مصطلحي الموضوعيّة والذاتيّة "في عالم الفن تخريب وسوء فهم، فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن، إذ إنّ كل فنّ جيد هو ذاتيّ موضوعيّ في ذات الوقت، ولا يستطاع فصل جانب عن جانب إلا إذا استطيع فصل اللون عن الرائحة في الزهرة"[4]، وبذلك أعادت الاعتبار للذات المبدعة، وأدخلت الذات المتلقية في سيرورة العملية النّقديّة، وأصلحت العرج الذي أصاب الخطاب النقديّ ردحا من الزمن.

إنّ مناهج ما بعد الحداثة عديدة ومختلفة، باختلاف توجهاتها ورؤاها الفكريّة والفلسفيّة والمعرفيّة والمنهجيّة، وأدواتها النقديّة، ولا يسع المجال ذكرَها جميعا، وإنما سنكتفي بالإشارة إلى أحد أهم مناهجها، وهو "نظرية التلقي"، لما له من دور كبير في تأكيد ضرورة إدخال المتلقي في الحركة النقديّة، وإبراز دوره الفعّال في مقاربة وتذوق النّصّ الأدبيّ، وتفجير كوامنه الدّاخلية، وإيهاج دلالاته اللانهائية، حيث يرى (إيزر) (Wolfgang-Iser) أحد رواد هذه النظرية الذي أسّس لنظرية القراءة، بأنّه "لا توجد حقيقة العمل الأدبيّ، إلاّ حين يتواصل القارئ مع النّصّ، ولا يتحقق مفهوم النّصّ إلاّ من خلال القارئ الذي يعيد تشكيله من جديد، وهو على وعيّ بأنّه واقع خياليّ جماليّ، ومنه تصبح

(1) م. ن. ص: 26.

(2) م. ن. ص: 21.

(3) إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة ومابعد الحداثة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.1، 2012، ص: 353.

(4) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، 1981، ص: 49، 50.

القراءة معالجة لتشكيل متحوّل من واقع عادي إلى واقع فنيّ، وحركة متعددة الطبقات: واقع الحياة،[وواقع المنشئ]، وواقع النصّ وواقع القارئ"[1]، تشكيلا لواقع جديد ينتج من تفاعل هذه العناصر جميعا.

وبهذا تكون نظرية القراءة التي جاء بها (إيزر) من المناهج ذات الرؤيا التكامليّة، مثل المنهج التكامليّ الذي يستند إلى الفلسفة الألمانيّة-خاصة فلسفة "شيلنغ" و"هيجل" التي اتجهت نحو "التركيب والمطلق والكلي"[2]، ماجعل المنهج التكامليّ وَحدة نقديّة تسع وَحدة أدبيّة في إحاطة وشمول، تمتاز ب"الموسوعية والانتقائية والانفتاحية والتركيبية والنصية"[3].

وإذا عمّقنا النّظر والبحث في جملة المناهج النّقديّة، نجد أغلبها يدعي الحفاظ على وَحدة النّصّ الأدبيّ، وشمولية الإحاطة به، غير أنّ أغلب هذه المناهج لا تصون وَحدة النّصّ الأدبيّ، وهي تنظر إلى النّصّ وَفق رؤيا أحادية، وتركز على جزئية من النّصّ، دون الاهتمام بوَحدته، كونُه كيانا لا يمكن الحديث عن بعض منه دون غيره من مسائل تكمل وَحدته، مثل المناهج السّياقيّة والمناهج النّصيّة، وبعض مناهج ما بعد الحداثة، مثل النقد البيئيّ والنقد النَسَويّ...الأمر الذي يؤدي إلى خنق دلالات النّصّ، وسوء فهمه.

وإنّنا هنا، لا نزعم أنّ المناهج ذات الرؤيا التكامليّة والشموليّة، تستطيع الوصول إلى تفسير نهائيّ وشامل لأي نصّ أدبيّ، ذلك لأن النّصّ، وعلى الرغم من تعدد قرائه وقراءاته، هو "دائم التأبي وكثير الاستعصاء على رؤى متعددة"[4] ، ناهيك عن رؤيا واحدة، فعظمة النقد تكمن في نسبيته.

(1) بيير جيرو: علم الإشارة (السيميولوجيا)، تر. منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 1988، ص: 9.

(2) مُحَمَّد عبد الحميد: النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، م. س، ص: 105.

(3) نعيم اليافي: النقد التكاملي (حوار الأسئلة والأجوبة)، مجلة الموقف الأدبي، لاتحاد الكتاب العرب، ع. 273 274، 275، دمشق، سورية، 1994، ص: 116.

(4) محد عبد الحميد: النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، م. س، 134.

هذه بعض نتائج رحلتنا في رحاب النّقد الأدبيّ الحديث والمعاصر، حيث تطرقنا إل تياراته واتجاهاته النّقديّة، وأشرنا إلى منطلقاتها الفلسفيّة والمعرفيّة، وبعض المزالق والمغالطات التي وقعت فيها بعض المناهج، وفي الأخير لا يفوتنا التعبير عن حاجة النّقد الأدبيّ إلى مناهج علميّة تتسم بالشمول والتكامل، وحاجة النّقد العربيّ إلى مناهج تناسب بيئة الكتابة الإبداعيّة العربيّة، وفيما يلي نركز الفهم على التأويليّة ونظريات القراءة.

2. النّصّ الأدبيّ بين التّأويليّة ونظريات القراءة.

يعود ظهور مصطلح التأويليّة إلى "عام 1654"[1]، وأمّا الممارسة التأويليّة فتعود إلى أبعد من ذلك، ولقد كانت مقتصرة على تفسير "النصوص الدينية المتشابهة، والنصوص الفلسفية الغامضة"[2]، ورفع اللبس والغموض اللذين يسببهما قدم كل مخطوط، فكانت عملية الكشف عن المعنى الحرفيّ وتحديده، تصاحبها عملية البحث عن المعنى المجازيّ الذي يكمل المعنى الحرفيّ[3]، ويتجاوزه من خلال التأويل.

ويعود الفضل إلى (شلايرماخر) (Cshleiermacher) في تحرير التأويليّة من تبعيتها للعلوم الأخرى، ليجعل منها نظرية عامة في الفهم والتأويل قائمة بذاتها، من خلال وضعه للقواعد الأساسية لعملية الفهم والتأويل التي تقوم أساسا على التأويل اللّسانويّ الذي يتناول الخطاب في علاقته باللسان، "والتأويل التقني أو النفساني الذي يتناول الخطاب في علاقته بالذات المفكرة"[4].

ولقد عدّ النقاد (شلايرماخر) أبَ التأويلية، وأمّا (فلهالم دلثاي) (Wilhelm Dilthey) فلقد اجتهد من أجل إعادة المعرفة إلى أسسها التأويلية، بعد ابتعادها مسافة عنها، عندما أخضعت لموضوعية خاطئة، وأشار إلى أن الدلالات النصية لا يمكن عزلها عن الذات التي أنتجتها، وعلى المؤول "تحقيق تطابقه مع باطن المؤلف والتوافق معه، وإعادة إنتاج العملية المبدعة التي ولدت النتاج أو الأثر الإبداعي"[5]، وبذلك تكون غاية التأويلية عند "دلثاي"، هي الفهم الجيد للمؤلِف أكثر مما يفهم المؤلِف نفسَه ! إلا أنّنا نجد (غادامر) يخلص بإدراك واع إلى أنّه "لا يوجد أي منهج علمي أوغير

(1) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.3، 1994، ص: 13.

(2) عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2003، ص: 188.

(3) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط.1، 2007، ص: 24.

(4) م. ن. ص: 29.

(5) بول ريكور: النص والتأويل، تر.منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع. 3، 1988، ص: 42.

علمي، يستطيع أن يضمن الوصول إلى حقيقة النص"[1]، وبالكتابة يتحقق وجودٌ متحررٌ للكاتب والمؤول على حدّ سواء، وبهذا يخلّص (غادامر) العملية التّأويليّة من سمتها الإسقاطية الذّاتية، ويحولها إلى عملية قائمة على التّفاعل، بين أفق النص وأفق المؤول، وبفضل هذا التّفاعل يتوصل إلى تعبير شيء يكون مشتركا بين النّصّ والمؤول وليس خاصّا بأحدهما.

وعليه، يكون (غادامر) قد شكّل منعطفا تاريخيا حاسما في مسار التّأويليّة، ليأتي من بعده (بول ريكور) (Paul Ricoeur) الذي جعل التأويل "فعل النص قبل أن يكون فعلا لمفسر النص"[2]، من خلال تفسير النصوص لا استعمالها، كما لم تعد التّأويليّة عنده أداة لتفسير النصوص وفهمها وحسب، "بل ولفهم الذات المؤولة لذاتها أيضا"[3].

ويشير (أمبرتو إيكو) (Umberto Eco) في كتابه (العمل الفني المفتوح)، إلى أنّ العمل الأدبي المفتوح هو الذي ينطوي على إمكانات تأويليّة هائلة، ويقترح سلسلة من القراءات المتغيرة باستمرار[4] التّي تحفز المؤول للغوص في أعماق النّصّ، واستنتاج دلالاته الثرة، كما يلفت الانتباه إلى حاجة النّصّ الإبداعيّ الملحة إلى فعل القراءة والتّأويل من أجل تحقيقه، وإلى الدّور الفعّال الذي يؤديه المؤول في سيرورة إنتاج الدّلالة، وفي بناء الموضوع الجماليّ.

وعليه، فقد ساهمت التّأويليّة في بروز عنصر هام في ساحة النّقد الأدبيّ الذي لطالما أهملته النظرية النّقديّة؛ إنّه المؤول أو المتلقي وتفسيره النّصّ الأدبيّ، وإنّها كما بيّنت استحالة استقلال الموضوع عن الذّات التّي تفهمه وتؤوله، فإنها قد أكدت في المقابل عدم أسبقية الذات على الموضوع، وأنهما كليهما مشروطان بالتفاعل الحاصل بينهما[5]،وقد ساهمت هذه المعطيات في إثراء الحَراك النّقديّ المعاصر، خاصة نظرية التلقي، فماهي نظرية التلقي؟

(1) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، م. س، ص:41.
(2) بول ريكور: النص والتأويل، م. س، ص: 50.
(3) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، م. س، ص: 50.
(4) م. ن. ص: 82.
(5) م. ن. ص: 86.

تأسست نظرية التلقي على يد كل من (إيزر) و(يوس) (Jauss) رائدي مدرسة كونستانس الألمانيّة، وهي نظرية توفيقية تجمع بين "اتجاه التأثير" و"اتجاه التلقي"، "استنادا إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصرًا فعالًا وحيًّا، يقوم بينه وبين النّصّ الجماليّ تواصل وتفاعل فنّيّ يَنتج عنهما تأثر نفسيّ ودهشة انفعاليّة، ثم تفسير وتأويل، فحكم جماليّ استنادا إلى موضوع جماليّ ذي علاقة بالوعي الجمالي" [1]، أي أنّ القيمة الجماليّة نتاج تفاعل المتلقي وردود فعله إزاء النّصّ.

يستند (يوس) و(إيزر) إلى مرجعية موحدة، وأساس نظريّ مشترك، إلا أنّهما يختلفان في طريقة تحليلهما النص الأدبيّ، (فإيزر) يدرس فعل النّصّ وتأثيره في القارئ، وأما (يوس) فيهتم باتجاه التلقي الذي يحاول أن يستوعب هذا التأثير ويسوغه "من خلال ردود الأفعال التي تظهر لدى المتلقي، ثم يعمل بعد ذلك على بلورة تلق تاريخيّ ممتد عبر الزمن، يكون كفيلا بالكشف عن تأثيرات النص الكاملة التي ظلت مجهولة أو غامضة"[2] بالنسبة إلى القراء السابقين، وهذان الاتجاهان يتكاملان.

وبهذه الكيفية، يهتمّ (يوس) بالتلقي بمفهومه التاريخيّ الخالص؛ أي بسلسلة التلقيات الفعلية للنص الحاصلة خلال التاريخ، وما تطرأ عليها من تغيرات ذوقيّة، وأمّا (إيزر) فيتوجه بالأساس إلى فعل القراءة والنظر إلى صيرورة القراءة، فما الذي يقصده (إيزر) بفعل القراءة؟ وكيف نقرأ النّصّ الأدبيّ؟ وما علاقة النّصّ بالقارئ؟

يجيبنا (إيزر) قائلا: " الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بينه وبين متلقيه، لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا[*] بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم، ليس فقط، بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص، فالنص ذاته لا يقدم إلا "مظاهر خطاطية"، يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث

(1) حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2005، ص: 17.

(2) عبد العزيز طليمات: الواقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع. 6، 1992، ص: 50.

(*) الصواب الفينومينولوجية.

الإنتاج "الفعلي" من خلال فعل التحقيق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص ولا لتحققه، بل لابد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما"[1].

يتضح من هذا القول–الذي أوردناه على الرغم من طوله لفائدته– بأنّ (إيزر) قد تبنى أفكار (انغاردن) (Ingarden) الفنومنولوجية حول النّصّ الأدبيّ، إذ يميز بين بنية النص باعتبارها "مظاهر خطاطية" تثير القارئ الضمني وتوجهه لبناء معناه الجمالي، وبين بنية الفعل باعتبارها مجموعة أفعال وأنشطة معرفية يتبعها القارئ خلال سيرورة القراءة لإنتاج الموضوع الجماليّ، بل هي نتيجة تقاطع "النص مع واقعه الخارجيّ"[2]، وتفاعل النص والقارئ.

وبقدر إلحاح (إيزر) على أنّ كل عملية تحقيق فعليّ للنص الأدبيّ، تبقى مشروطة بمشاركة التجربة الذاتيّة للقارئ الضمنيّ، وللاستعدادات الفرديّة له، و"الشفرة السوسيوثقافية التي يخضع لها"[3]، فإنّ هذا لا يعني الذاتيّة أو الاعتباطيّة، فالنصّ هو الذ يحدد بكيفية مسبقة سيرورات تلقيه الممكنة، ويراقب كل واحدة منها، بفضل قدرات التأثير التي تحركها بنياته الداخلية، وذلك من خلال ما يسميه بـ"السجّل النصي والاستراتيجيات النصية"[4] التي تحكّم وتصعّد التواصل والتفاعل الممكنين بين النص والقارئ، وبتحفيز عوامل التفاعل القارئَ في المشاركة في بناء الدلالة، فقد تسأل ماذا يقصد (إيزر) بعوامل التفاعل؟

(1) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، تر. حميد لحميداني، مكتبة الناهل، فاس، المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص: 12.
(2) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، م. س، ص: 192.
(3) م. ن. ص: 183.
(4) م. ن. ص: 191.

فنجيب: إنّ (إيزر) ينظر إلى النّصّ الأدبيّ مثل (انغاردن)، على "أنّه هيكل عظمي أو جوانب تخطيطية"[1] توجد بها فراغات تدعو القارئ إلى سدها وملئها عن طريق التخييل والتأويل، ولكن حسب شروط يضعها النّصّ، وبهذا يكون النّصّ الأدبيّ واحدٌ ثابتٌ، غير أنّ إمكانات تحقيقه ليست محدّدة ولا محدودة.

وتتمثل مجمل بنية هذه الفراغات المبثوثة في النص، في تضمينات الخطاب، وفي اللاستمرارية والتفككات والانفصالات التي يتضمنها النّصّ على مستوى السرد أو الحوار أو الحدث، وكذلك في الاضمارات[2] والبياضات النصّيّة، وكلّما زادت هذه الفراغات في النّصّ، يشتدّ التفاعل بين النص والقارئ، فيزداد نشاط كيمياء الخيال عند القارئ بالتخييل والتأويل، من أجل ملء تلك الفراغات والبياضات، وعلى قدر جمال النص وفنيته وإبداعيته، يكون إبداع القارئ خاصةً إذا كان ذو خبرة معرفيّة ثقافيّة واسعة ومتنوعة، فيسهم في بناء وإثراء دلالة النّصّ، كما يسهم أيضا في إعادة بناء ذاته، لأنّ النّصّ لا يمنح للقارئ مرآةً تنعكس فيها صورته، بقدر ما يهيء له "شروط بناء ذات مخالفة للذات القارئة" [3]، كما يرى (بول ريكور).

كما لا تفوتنا الإشارة، هنا، إلى أنّ القارئ الضمني الذي حدده (إيزر) لا يمتلك أي أساس تجريبيّ، بل هو متأصل داخل النّصّ ذاته؛ أي أنّ القارئ الضمني "بنية نصية خالصة تجعل المتلقي، ومن ثم فعل التلقي ذاته، محايثا للنص"[4]، وباختلاف الكتابات تختلف وجهات نظر القراء إلى النّصّ، فظهرت العديد من نظريات القراءة في السّاحة النّقديّة المعاصرة، نذكر منها: القراءة الفنومنولوجية والقراءة السوسيولوجية والقراءة السيكولوجية والقراءة الإسلامية والقراءة التواصلية[5]

(1) حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، م. س، ص: 35.

(2) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، م. س، ص: 221.

(3) عبد العزيز طليمات: فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات (قراءة في أطروحات ولفغانغ إيزر ضمن نظرية التلقي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم: 24، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص:161.

(4) عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، م. س، ص: 189.

(5) جميل حمداوي وبلال داوود: مناهج النقد الأدبي في فترة مابعد الحداثة، المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث، طنجة، المغرب، ط.1، 2022، ص: 297-316.

والقراءة الاحترافية[1] والقراءة التفاعليّة[2]... كما صنفت نظريات القراءة جنس القراء إلى عدة أصناف، فنجد القارئ النموذجيّ والقارئ الجامع والقارئ الخبير والقارئ القصدي والقارئ المثالي والقارئ التاريخيّ والقارئ الملتزم والقارئ التجريبي والقارئ الضمني[3]...

ولكنّ المتأمل في مجمل القراءات التي ذكرناها ولم نذكرها فيما سبق، يجد أنّ القراءة التفاعليّة هي القراءة التي استلهمت وامتّحت أفكار (إيزر) ، إلا أنّها تجاوزت مقولة القارئ الضمني التي أطلقها (إيزر)، لتبنيَ نظرية نقديّة معاصرة تحترم طبيعة النّصّ الأدبيّ، وتتعامل معه وَفق رؤيا تفاعليّة تكامليّة.

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، م. س، ص: 105.

(2) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2000، ص: 3.

(3) جميل حمداوي وبلال داوود: مناهج النقد الأدبي في فترة مابعد الحداثة، م. س، ص: 295، 296.

3. النّصّ الأدبيّ والقراءة التّفاعليّة.

أضحى مصطلح التفاعل يتردّد كثيرا في معجم نقد الإبداع الأدبيّ في عصرنا الحالي، لإدراك النقاد، على غرار (غادامر) و(إيزر) و(يوس)، لما يحوزه المصطلح "من قيمة إبداعية وإجرائية وابستيمولوجية في بحث المعرفة عموما والفن خصوصا"[1]، وكونه من أهم فاعليات إبداع الخياليات إنشاء وتلقيا، كما أنّه من أدق المصطلحات لرصد التأثير المتبادل بين الأبداع والمتلقي، وبين المنشئ والمتلقي.

ويحوز مصطلح التفاعل على علميّة وموضوعيّة كبيرة، حيث يتنزه عن كل شحنة مدحيّة أو قدحيّة، ويخلو من أحكام القيمة الأخلاقيّة والإيديولوجيّة التي تغرق فيها اصطلاحات تنافسه، مثل السرقة الأدبيّة، والسلب والنهب، والإغارة والتناص، وبذلك يستوي أداة وصف وتحليل واستقراء واستنباط [2] للإبداع.

تتم عملية إنتاج الخياليّ، إنشاء وتلقيا، وَفق سيرورة كيميائيّة تراتبيّة منطقيّة زمنيّة منتظمة، فالمنشئ يبدع الخياليّ من خلال تفاعله مع الواقع ومع موضوعه، معتمدا "مادة غير معطاة في العيان، وإنما هي من عالم الخيال"[3] كما يقول (شلنغ)، فيستخلص مادته من وسائط حسّيّة وأخرى تجريديّة، حيث يذكي اختلافها نشاط كيمياء الخيال، فتتجاوز عطالتها وتتبادل التأثير "فتفقد ماهيتها وهويتها وإنّيتها، وبذلك يزداد تحولها فتتغير بالصهر والمزج في بوتقة خيال المبدع حتى تصير صهارة مزيجا هيولى، منها يشكل المبدع بكيمياء خياله مريدا واعيا ما شاء وكيفما شاء من الخياليات أبداعا"[4] لم تكن موجودة من قبل سواء بالنسبة إلى اللسان، أو بالنسبة إلى علاقة هذا اللّسان بمظاهر العالم

(1) السعيد مومني: كيمياء الخيال وإبداع الخياليّ في الشعر العربيّ، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، 2015، 2016، ص: 395.

(2) م. ن. ص: 402.

(3) علي محمّد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط.1، 2012، ص: 41.

(4) السعيد مومني: كيمياء الخيال وإبداع الخياليّ في الشعر العربيّ، م. س، ص: 393.

وسماته، ولذلك فإنّها من هذه الناحية لابد أن تعكس تفاعلا بين المبدع والواقع، ثم تفاعلا بينه وبين هذا اللسان، للتعبير عمّا يختلجه من مشاعر وأحاسيس، وأفكار ومعارف، في قوالب جديدة متجددة، تحيا بالتخيل والتخيّيل.

وهكذا، يكون الإبداع موجودا قبل التركيب اللسانيّ، بل "قبل أن تنتظم معطياته داخل مجالات تصورية محددة، إنه يوجد في إطار العلاقة التخيلية التي يقيمها المبدع بالعالم من حوله"[1]، وهذا ما تَخُطه أغلب الكتابات النقديّة، إذ تؤكد أنّ اللسان لا يملك القدرة على الخلق الحقيقيّ، وأنّ الإبداع يصدر عن نشاط كيمياء الخيال الخارقة التي تذيب وتحطم وتلاشي لتخلق من جديد[2] كما يقول (كولردج).

وبما أنّ "الفكر ذو طابَع خياليّ"[3]، فإنّ النّصّ وما يحمله من معان ومعارف، وأفكار فلسفيّة وقيم تنشأ في ذهن المنشئ بالتفاعل بينه وبين الواقع، فإنّه يترجمها إلى رموز، وعند التلقي يترجم المتلقي تلك الرموز إلى خياليّ ، تتعدد دلالاته لما يحتويه النّصّ من طاقات كامنة، وبتعدد القراء والقراءات، بل تتعدد عند القارئ الواحد من زمن إلى آخر، لتغير أحواله.

وإذا كان (مُحَمَّد مفتاح) يحصر التفاعل في التأثير المتبادل بين مرسل ومتلق في حالة حضور أو غياب، باستعمال الأدلة اللّسانيّة[4]، فإنّنا نؤكد تجاوز التفاعل البيذاتيّة، ليتسع فيشمل مجالات أخرى متعددة ، ولعلّ أبرزها هو "تفاعل الذات مع الموضوع [...] بطريقة يكون من المتعذر علينا فيها أن نقرر هذا يعتبر ذاتيّا وذاك موضوعيّا"[5]، وتفاعل الكلمات، وتفاعل المعاني، وتفاعل الدلالات، والتفاعل بين المستعار والمستعار له... و"التفاعل بين عناصر العمل الأدبي المختلفة"[6] في بوتقة خيال

(1) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، م. س، ص: 82.
(2) مُحَمَّد مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط.2، 1988، ص: 156.
(3) عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2001، ص: 130.
(4) مُحَمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعريّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.3، 1992، ص: 183.
(5) علي عبد المعطي مُحَمَّد: فلسفة الفن (رؤية جديدة)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1983، ص: 183.
(6) مُحَمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعريّ، م. س، ص: 146.

خيال المبدع، إنشاء وتلقيا، إذ يستمر التفاعل بتلقي المبدعات من أمشاج ذاتيّة وموضوعيّة، متفاعلة متصاهرة متمازجة، لإنتاج إبداع ثان.

لقد غدت القراءة التفاعليّة إجراءً نقديًّا وابستيمولوجيًّا هامًّا لمقاربة النصوص المبدعة، وتفجير طاقاتها الكامنة التي لا تكف عن الإيحاء والتدليل، "عبر الصدام الحاصل، بالتأكيد بين مجاري القراءة والمقروء، أي من خلال تفاعل متخيّل القراءة بكتابة المتخيّل"[1] في النص، حيث يكون الالتقاء بين القارئ والنّصّ حسب (يوس)، ليس موضوعيّا خالصا، وليس ذاتيّا خالصا، بل هو مشروط دائما بالعلاقة التحاوريّة والتفاعليّة القائمة بينهما، وباندماج أفق كل واحد منهما بالآخر، وهذا ما يذهب إليه (إيزر) أيضا إذ يرى "أنّ معنى النص ناجم عن التفاعل التواصلي القائم بين النص والقارئ، أي أنّه من إنتاج القارئ ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية"[2].

وإن كانت أطروحة القارئ الضمنيّ، أطروحة أساسية عند (إيزر)، لمقاربة النّصّ واستنتاج دلالاته، فإنّ (إدريس بلمليح) يراها أساسية ولكنّها غير كافية، لأنّ القارئ الضمنيّ —حسبه– "لا يعدو أن يكون ذا تحقق نصيّ يضمن فعل القراءة ووقعها، في حين أن القارئ الذي يهمنا نحن إنما هو القارئ الذي يحيا هذا الفعل ثم يجاوزه إلى بناء دلالات موازية للنص الأصلي"[3]، فهذا القارئ ليس قارئا تقليديا منفصلا عن المبدع، بل هو قارئ يتفاعل مع عناصر العملية الإبداعيّة جميعا، و "يحاول باستمرار أن يقيم مع العالم العلاقة التخييلية والتفاعلية نفسها التي تمثلها المبدع وعبّر عنها ثم حاول نقلها إلى غيره"[4]، وَفق عملية تواصليّة، تتم في المستوى الفنّيّ بين نصّ قادر على أن يستوعب قارئه، قارئه، وقارئ قادر على أن يستوعب هذا النّصّ، وتلك المسألة لا يزداد توهجها إلّا بوجود مبدِع كبير، ونصّ فنّيّ متميز ومدهش لا على مثال سابق.

(1) العربي الذهبي: شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع–المدارس–الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2000، ص: 303.

(2) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، م. س، ص: 13.

(3) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، م. س، ص: 9.

(4) م. ن. ص: 82.

والقراءة التفاعليّة إجراء نقديّ معرفيّ، يتوخى جهازا مفاهيميا يحترم طبيعة النّصّ الأدبيّ، كون التفاعل خَصيصة من خصائص النّصّ، إنشاءً وتلقيًّا، فكيف تتمّ سيرورة القراءة التفاعليّة؟

تتمّ سيرورة القراءة التفاعليّة وَفق علاقة تواصليّة تفاعليّة عكسية ومستمرة بين النّصّ والقارئ، فتهتمّ بوقع وفعل النّصّ على القارئ، ورد فعل القارئ على النّصّ الذي لن يكون بالطبع رد فعل سلبي، يتوقف عند العملية الذهنية، و" الاستجابة المباشرة لمكونات وقعه، بل يتعدى ذلك إلى خلق طاقة تفاعليّة متطورة تكرس قيمة"[1] النّصّ الأدبيّ من جهة، وتبلور أجهزة مفسرة ومؤولة لهذا النّصّ من جهة ثانية، ولكن هذا لا يعني أنّ بنية الفعل مفصولة عن بنية رد الفعل، ذلك لأنّ النّصّ الأدبيّ لا يمكن أن يوجد إلا عن طريق الوعي الذي يتلقاه في الإنشاء والتلقي.

وبما أنّ الإبداع هو نتاج تواصل وتفاعل جميع عناصره، فإنّ القراءة التفاعليّة هي أيضا نتاج العلاقة التفاعلية الحيوية بين هذه العناصر.

تنقسم ردود الأفعال إزاء الأفعال الكامنة في النّصّ إلى نوعين متميزين، أولهما التفاعل الجماليّ المباشر، وهو ما يُصطلح عليه "بزمن الدهشة الجماليّة" الذي يعكس الوقع المبدئي الذي يحدثه النّصّ الأدبيّ في القارئ، والثاني تفاعل يستوعب هذا الوقع ويحاول تسويغه؛ أي "القراءة الاستعادية"[2]، وخلالها يسعى القارئ لبناء جهاز إجرائيّ، تأويليّ يكشف من خلاله عن أثر الأفعال الكامنة في النّصّ والتي تظلّ في شكل "طاقة جماليّة تبحث باستمرار على أن تنبثق وتنفجر خلال تداول النّصّ"[3]، وهنا لا ينطلق القارئ من التساؤل عن "دلالة شكل قد تحقق بطريقة تامة [ونهائية]، وإنما من التساؤل عن دلالة تظلّ منفتحة ضمن مسار التلقي الذي يواجه به القارئ هذا النص"[4].

(1) م. ن. ص: 55.
(2) م. ن. ص: 19.
(3) م. ن. ص: 5.
(4) م. ن. ص: 56.

أ. الدّهشة الجماليّة:

وهي الفترة الأولية لتلقي النّصّ الأدبيّ، فترة "يطبعها عدم التبرير وتفتقر إلى التأمل والتدبر والتمحيص"[1]، ولكنّها تشهد على أنّ النّصّ الأدبيّ، قد قوبل بنوع من الاهتمام الذي يشير إلى أنّ فعل القراءة قد تحقق، وعلى أنّ النّصّ الأدبيّ قد أصبح قابلا لأن يدخل زمن القراءة الاستعادية.

إنّ منبع الدّهشة الأوليّة التي تعتبر مصدرا للمتعة الجماليّة، يرجع في الأصل إلى مدى انزياح العمل الفنيّ عن أفق انتظار المتلقي[2]، وتشتدّ الدّهشة في الإبداع الشعريّ، لأنّ الشاعر يعجز عن التعبير عن تجربته الشعريّة التخيلية باللّسان التقريريّ، فيبدع قصائد غنية بالخياليات والرموز والأساطير...ومحملة بالمعارف المكتشفة عن طريق التخيل، فتكون بالنسبة للقارئ مجازا أو استعارة أو كناية...وخرقا أو تغييرا في اللّسان، في حين أنّها بالنسبة إلى المنشئ نظام قائم بذاته، "يمتّح مكوناته من مجال التخيل لديه"[3]، ويكتسي هذا النظام صبغة الغرابة والمغايرة والغموض والجمال... والتصادم بالقواعد المتواترة، ثمّ تصبح معطياته مفاجئة، تثير لدى القارئ ردود أفعال متنوعة، ومختلفة إلى حدّ التنافر أحيانا.

وهذه المرحلة هي مرحلة عدم الاستيعاب الحقيقيّ لكوامن النّصّ، فيقف القارئ مندهشا إزاء النّصّ، فلا يستطيع إنكار جمال النّصّ كما لا يستطيع قبوله.

ب. القراءة الاستعادية:

القراءة الاستعادية تحققٌ ثانٍ للقارئ التجريديّ، وتتميز بسمات مخالفة لسمات قراءة الدّهشة، يسعى فيها القارئ إلى فهم وتأويل النّصّ، وتعليل ردّ الفعل وبلورته.

(1) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، م. س، ص: 5.
(2) م. ن. ص: 56.
(3) م. ن. ص: 83.

ب1. تعليل الدّهشة:

لا تحدث قراءة النّصّ الاستعادية ، إلا إذا كان هذا النّصّ متضمنا كمونًا جماليّا جديرا بأن يثير لدى القارئ ردود فعل متنوعة ومتجددة، فإنّه "بقدر ما يشمل عليه النص من أفعال جماليّة وإبداعيّة، بقدر ماتكون قراءته الاستعادية قراءة غنية وعميقة ومتعددة الجوانب"[1].

يخرج القارئ في هذه المرحلة من حدود الدّهشة الكلية التي قد تكون سلبية إلى اغتناء ردّ الفعل وتعميق إيجابيته، استجابةً للنصّ الذي "يثير في القارئ رد فعل أوليّ سرعان مايتبلور وينبني ليصبح فعلاً تستجيب له هذه الطاقة في شكل رد فعل يصبح هو بدوره فعلا"[2]، فيتبادل كل من النّصّ والقارئ الأدوار؛ أي الفعل ورد الفعل، وَفق حركة جدليّة تفاعليّة مستمرة، تنتهي بكتابة إبداعيّة جديدة.

وفي هذه المرحلة، إذن، ينتقل القارئ من زمن الدّهشة الأوليّ إلى زمن آخر هو زمن التعليل، حيث يشهد فيه القارئ بأنّه فعلا إزاء "نص إبداعي ذي قيمة جمالية خارقة وكفيلة بأن نتفاعل معها"[3]، ونفجر كوامنها.

ب2. العملية التجزيئيّة وإثارة القضايا:

لاشكّ في أنّ لكل نصّ أدبيّ حياته الخاصّة، وإمكانياته الذاتيّة، وهو بهذه الإمكانيات يستطيع في كل فترة من فترات التلقي أن يستفزّ القارئ ويثيره، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى إعادة القراءة وتكريرها، من أجل تعليل الدّهشة، وتفجير كوامن النّصّ الجماليّة التي تجعل القارئ "يحسّ بأنّ كل سطر [من النّصّ] يخفي سرا، وأنّ الألفاظ لا تقول [شيئا ما]، وإنّما تثير مالم تقله [فتتستر عليه] وتقّنعه، ولذلك فإن تفوّق القارئ يرتكز على أن يجعل النص ناطقا بكل ما يكمن فيه"[4]، كما يقول (بول ريكور).

(1) م. ن. ص: 22.
(2) م. ن. ص. ن.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص: 98.

ويبحث القارئ عن نسق النّصّ الكليّ، إذ لا يمكن عزل النّصّ عن نسقه الذي يعيش فيه، فيكون هذا النسق تقليديّا أوتجديديّا أوحداثيّا...ثمّ ينتقل إلى تسويغ معطيات النّصّ (المغايرة والغرابة والغموض والإبهام والدّلالات والجمال...)، من خلال تفكيك وتجزيء النّصّ إلى "القضايا الجزئية والشائكة التي لا تكاد تنتهي في إطار كل قراءة استعادية، إنها قضايا تتناسل وتتعدد"[1]، مثل الألفاظ والمعاني والوزن والقافية...وتمتدّ عملية التفكيك والتجزيء "لتجعل من المضمون أجزاء متفرقة ومن شبكة التخيل صورا مفردةً"[2]، وما هذا إلا إجراءٌ منهجيٌّ قصد إخضاع كل القضايا للشرح والتفسير والتأويل، فيستخرج منها القارئ دلالاتٍ لا تحصى، ناتجة من تفاعله مع النّصّ، وتفاعله، أيضا، مع المنشئ، وتفاعل العناصر النصّ الأدبيّ المختلفة فيما بينها، وتفاعلها مع القارئ...

ولكي يفكّ القارئ غموض النّصّ ويستنبط منه دلالاته، لابدّ أن يتجاوز "التفاعل الإدراكي"[3] الذي يمكنه من استنباط الدلالة الكامنة في التراكيب النحوية الجاهزة، والتراكيب اللّسانيّة المألوفة إلى "التفاعل التخييليّ"[4] الذي يمّكنه من استنباط الدلالات الكامنة في التراكيب اللّسانيّة التي تخرق المألوف، والمنزاحة عن النظام اللّسانيّ والتي تخرق أفق توقع القارئ لما تحويه من خياليات أبداع لامثيل لها، واستعمال فذّ للرموز والأساطير المختلفة في بنية لسانيّة مكثفة لا تكف عن الإيحاء والتدليل.

لا يفوتنا في هذا المقام الإشارة إلى خطورة تأويل النصّ الذي يخرق أفق انتظار القارئ، ويعدل عن كل مألوف وتقليديّ، وَفق التفاعل الإدراكيّ، فيعجز القارئ عن فهم النّصّ وكنه دلالاته، مما يجعله يعيب النّصّ فيقول تارةً أنّه مفكك ومبهم، و يقول تارةً أخرى بأنّه عبث وضرب من الجنون وغير ذلك، ذلك لأنّ "الخياليّ لا يدرك إلاّ بالخيال"[5].

(1) م. ن. ص: 29.
(2) م. ن. ص: 30.
(3) م. ن. ص: 71 .
(4) م. ن. ص. ن.
(5) العربي الذهبي: شعريات المتخيل، م. س، ص: 117.

تُذْكي البياضات والفراغات في القصيدة الحداثيّة التفاعلَ بين القارئ والنّصّ، فهذه التفككات والفجوات هي بؤر دلالية تستثير القارئ وتدعوه إلى سدّها وملئها، حيث "يؤكد (إيزر) أنّه كلما زادت البياضات النصيّة كلما تعقدت عملية التركيب والتوليف بين مختلف أجزاء النّصّ، وكلّما زادت حيوية وإنتاجية نشاط"[1]التخييل والتمثيل لدى القارئ.

ج. **القراءة التجميعيّة:**

القراءة الاستعاديّة قراءة جزئيّة ترتبط باللفظ والمعنى والوزن والقافية...في حين أنّ القراءة التجميعيّة قراءة كلية، تبحث في معجم النّصّ وفي بنيته الإيقاعيّة، وكذا في المحاور الدلاليّة لهذا النّصّ وفضائه التخييليّ[2]...وبهذا تكون القراءة الاستعادية قراءة تفكيكيّة، تسعى إلى تجزيء النّصّ والبحث عن الدّلالات الجزئيّة، وإلى أن يصبّ الكلّ في الجزء، وأمّا القراءة التجميعيّة فـ"تهدف إلى لملمة الأجزاء، وإلى ترصيفها، ثم إلى البحث عن دلالاتها الكلية"[3].

وعليه، فإنّ القراءة الاستعادية قراءة متسلحة بأحكام مقنعة في مستوى الجزء، وأمّا القراءة التجميعيّة فذات أحكام تهدف إلى أن تكون مقنعة في مستوى الكلّ[4]، وما تنتجه القراءة التفاعليّة من دلالات، فهي ليست ثابتة عند جميع القراء، وما يذكي اختلافها هو الطاقة الكامنة في النّصّ، فكلما كان في النّصّ طاقة جماليّة متعددة الأبعاد والمستويات، "كان قادرا على أن تنبثق عنه أجهزة قراءة متعددة ومستمرة عبر التاريخ"[5]، منتجة تأويلات مختلفة، ودلالات لا تعدّ ولا تحصى، وهذا هو النّصّ الأدبيّ العظيم الذي تظلّ دلالاته مفتوحة، فيظلّ النّصّ في عطاء مستمر لا ينتهي، ولو ظللنا نقرأ هذا النّصّ في أزمنة متفاوتة، لمنحنا في كل قراءة شيئا جديدا.

(1) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، م. س ، ص: 225.

(2) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، م. س، ص: 33.

(3) م. ن. ص. ن.

(4) م. ن. ص. ن.

(5) م. ن. ص. ن.

المبحث الثّاني: المأسويّة والمأساة في الشّعر.

1. في المأسويّة والمأساة:

ارتأينا في هذا المطلب تحديد ماهية المأساة قبل الحديث عن المأسويّة، هذا المصطلح النوويّ في بحثنا، لإظهار العلاقة الوطيدة التي تجمع المأسويّة بالمأساة، وإبراز حدودهما، وخصوصيتهما، فما المأساة وضعا واصطلاحا؟

أ. المأساة وضعا:

المأساة مشتقة من الأصل اللسانيّ (أسى)، وأسى هو الجرحَ أو المرضَ أو المريضَ، وأسّي: حزِنَ، فهو آسٍ، وأسيّ[1]، والآسي: الحزين[2].

والمأساة في الآداب اليونانيّة "مسرحية عنيفة التأثير، بليغة الأسلوب، سامية المغزى، تقتبس غالبًا من التاريخ أو الأساطير، وتنتهي بخاتمة محزنة"[3]؛ أي أنّ المأساة نوع أدبيّ من أبرز سماته الحزن.

ب. المأساة اصطلاحا:

نلاحظ أنّ معنى المأساة، وضعا، يناسب مفهومها اصطلاحا، حيث يقول "مجدي وهبة": "هي قصيدة مسرحية وضع قواعدها أرسطو في كتابه فن الشعر، ويراد بها تلك القصيدة المسرحية التي تتطور فيها أحداث جدية وكاملة مستمدّة من التاريخ أو من الأساطير، على أن تكون شخصياتها من طبقة سامية، ويكون الغرض من قصّ حوادثها وتمثيلها إثارة الخوف أو العطف في نفوس جمهور المستمعين برؤيتهم مناظر الانفعالات والوجدانات البشريّة يتصارع بعضها مع بعض أو تصطرع عبثا ضد القضاء والقدر"[4].

ومن هنا يتضح أنّ جذور المأساة الموغلة في القدم تعود إلى اليونان، ويعود الفضل إلى (أرسطو) في تحديد ماهية هذا الفن، ووضع قواعده وغايته، فالمأساة-حسبه- هي "محاكاة فعل نبيل تام، لها

(1) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط.4، 2004، ص: 18.

(2) مسعود جبران: الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.7، 1992، ص: 75.

(3) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، م. س، ص: 19.

(4) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1974، ص: 574.

طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات، وأقصد بـ «اللغة المزودة بألوان التزيين» تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي «تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء» أنّ بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد"[1].

وتتألف المأساة من ستة أجزاء وهي الخرافة والأخلاق والمقولة والفكر والمنظر المسرحيّ والنشيد[2]، وبما أنّ المأساة هي محاكاة فعل، فإنّ من يحدد طبيعة هذا الفعل، هو فكر وخلق الأشخاص الذين ينجزون هذا الفعل، وأمّا الخرافة فهي محاكاة الفعل؛ أي تركيب الأفعال المنجزة التي عدّها أرسطو أهمّ أجزاء المأساة، لأنّ المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة.

وتثير هذه الأفعال في نفس المشاهد الرحمة والخوف والحزن والرعب، لتطهر النّفس "من تلك المشاعر وأمثالها، أي أن تهدئ وتخفف منها إلى حدّ الاعتدال بنوع من السرور الذي تثيره تلك المشاعر أو مشاهدتها عند المحاكاة الجيدة [...] وهكذا في الطب إذ تستخدم الأشياء ذات الصفة والسحنة السوداوية في علاج العلة السوداوية، الحامض ضد الحامض، والملح لإزالة الأمزجة المالحة"[3]، كما يقول (جون ملتون) معلقا على ظاهرة التطهير.

حريّ بنا الإشارة إلى أنّ المسرحية اليونانيّة قد نشأت ارتجالا عن الأعياد والاحتفالات الدينيّة التي كانت تعتمد على الرقص والتهريج والتنكر والأقنعة والتضحية بحيوان، ولما أتى القرن الخامس قبل الميلاد كانت المسرحية اليونانيّة قد قطعت شوطا لابأس به من التطور، واتخذت اتجاهين رئيسيين هما المأساة والملهاة[4].

(1) أرسطوطاليس: فن الشعر، تر. عبد الرحمن البدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص: 18،19.

(2) م. ن. ص: 20.

(3) جماعة من الؤلفين: موسوعة المصطلح النقدي، تر. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.2، 1983، مج.1، ص: 94.

(4) حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوربي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، مطبعة طربين، (د.ط)، 1974،1975، ص: 38، 39.

سارت المأساة على نظام فنّيّ صارم، والتزامًا بمبدأ الوحدات الثلاث؛ المكان والزمان والعمل المسرحيّ[1]، وتوحُّد الكلمة بالفعل، والاحتفال بالتخطي، والبطل بمصيره، والزمن بالحدث، والحدث بالأسلوب.

ويَعدّ معظم النقاد (أسخيليوس) "أب المأساة اليونانية"[2] وخالقها، حين ثبّت الأسس النهائية للمأساة من الناحية الفنيّة، وأضاف ممثلا ثانيا، مما ساعد على إبراز الصراع الذي يقوم عليه موضوع المسرحية، وقلّل من أهمية الجوقة، وجعل المكانة الأولى للحوار، كما اعتنى بالإخراج والمشاهد، وحثّ الممثلين على إجادة أدوارهم، وبذل الجهد لإشعار المتفرجين بأنهم يرون شيئا حقيقيّا لا خياليّا[3].

واستفحل أمر المأساة واتسع مجالها مع (سوفوكليس) الذي رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة، ومع (يوربيدس)،أيضا، الذي استجاب في مسرحياته للتغيرات الاجتماعيّة والفكريّة التي طرأت على المجتمع اليونانيّ، واتجه بفنه إلى التعمق في النّفس الإنسانية، فظفر بإعجاب (أفلاطون) الذي أكثر من ذكره والاقتباس من مسرحياته، كما امتدح (أرسطو) جمال لسانه، وأشاد بقدرته على تصوير الناس كما كانوا في عصره[4].

لاشكّ في أنّ المأساة، "الأمينة على الرؤيا المأسويّة"[5]، هي فن متعب، حيث لا تغفل على دعوة الإنسان إلى اليقظة على مصيره المأسويّ، وإلى حسم أمر ما يعاني من مفارقة، وإلى تخطي الأقدار بالإنسان أو الإنسان بالإنسان[6].

والمأسويّة هي قوام المأساة الفكريّ والوجدانيّ، وهي الرّوح التي تبقى المأساة من دونها خطابا ميتا[7]، وإن كانت المأسويّة قد تجلت وبرزت في المأساة اليونانيّة منذ أربعة وعشرين قرنا، فهذا لا يعني

(1) م. ن. ص: 39.
(2) مُحَمَّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.5، ص: 161.
(3) حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوربي، م. س، ص: 41.
(4) م. ن. ص: 43.
(5) أنطوان معلوف: المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية، م. س، ص: 86.
(6) م. ن. ص: 89.
(7) م. ن. ص: 117.

يعني أنّ المأساة هي أصل ومنبع المأسويّة، ذلك لأنّ "المأسويّة هي الأصل لا المأساة، نظير ما الموت هو الأصل، لا الجنازة أو المأتم"[1]، وهي قبل نشاط العقل، ونشاط الوجدان، وقبل العلوم والفنون، وبالتالي فهي قبل أي نشاط إنسانيّ للتحديد والتنسيق، وهي تحيا في الإنسان منذ ظهوره وباقية معه ماحيا ، ولا نقصد هنا كل إنسان، ذلك لأنّ هناك اختلافات بين البشر، فهناك من هو "ذو وعي مأسوي"[2]، وهناك من هو "ذو وعي غير مأسوي"[3]، فكم بشر يحيون ويموتون دون أن يعيشوا المأسوية ويلتقوا بها.

والمأسويّة مصدر صناعيّ مشتق من الاسم "المأساة"، وتدلّ على صفات الأسى والحزن والألم واليأس والقنوط...وهي قيمة معنويّة يقدّرها الإنسان، كما أنّها نسبيّة تختلف من شخص إلى آخر، والمأسويّة، كما يقول الناقد الروسيّ المعاصر (شيستوف)، "ميدان في التفكير الإنسانيّ لايدخله أحد بملء اختياره، وإنّ من دخله أو أدخل فيه"[4]، يصير مختلفا في أفكاره ومشاعره وأحاسيسه ورؤاه لهذا الوجود والعالم عن الآخرين، فيتخلى عن جميع البهارج الخارجيّة، وتصبح المأسويّة بالنسبة إليه "دينا"[5].

اللافت أنّ أغلب النقاد يصعب عليهم تحديد وحصر ماهية المأسويّة، يقول (نيتشه) المأسويّة هي "اللامفهوم و اللّامشروح"[6]، ويشير (أنطوان معلوف) إلى أنّ المأسويّة ليست اكتشافا يحصل في في وعي الإنسان حينما يصطدم وعيه بالموت، وبالمآسي القاهرة والصادمة، أو حينما يعجز عن سيادة مصيره، بل إنّها في الواقع "قبل الاكتشاف، إنها «شيء» يكتشف"[7]، ويضيف أيضا

(1) م. ن. ص: 119.
(2) م. ن. ص: 121.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص. 124.
(5) م. ن. ص. ن.
(6) م. ن. ص: 121.
(7) م. ن. ص: 120.

أنّ المأسويّة ليست شعورا يلم الإنسان متى اهتزت وانهارت القيم في وعيه، بفعل واقع مؤلم وفاسد ورهيب، بل "إنّها شيء نشعر به"[1]ويعتصرنا.

وأمّا الشاعر الألمانيّ (هولدرن) فيتمثلها في " الزمان النقي الفارغ، بعد انسحاب الاله"[2]، حيث لا يقف في وجه المأسويّة مثل الإيمان بالعناية الإلهية، حين نرى الله حاضرا في الوجود من الأزل إلى الأبد.

وغير بعيد عمّا يذهب إليه (هولدرن)، يشير (لوسيان جولدمان) إلى تعارض المأسويّة مع كل من الرّوحانيّة والتّصوف، فلا شيء أهمّ للروحانيّة والتّصوف المتمركز على الإله من التّجرد التدريجيّ من الدّنيا، ورحلة النفس إلى الإله حتى لحظة التغيير النوعيّ الذي يحول التجربة الروحانيّة إلى تجربة صوفيّة، أي إلى الفناء عن الخلق للبقاء في الحق[3]، فالصوفيّة إذن يقظة على الله، وقد انسحب على العالم، أمّا المأسويّة فيقظة على العالم، وقد انسحب عنه الله.

ولكنّ الإيمان بالعناية الإلهية لا يمنع المأسويّة من أن تطل برأسها من حين إلى آخر، فها هو (يسوع) يصرخ –من على الصليب– كما يعتقد المسيحيون "بصوت عظيم قائلا إيلي إيلي لم شبقتني أي إلهي إلهي لماذا تركتني"[4]؟ وهذه مأسويّة عظيمة سيطرت على وجدان (يسوع) بعد إحساسه بابتعاد الله عنه، ذلك لأنّ الإيمان بالعناية الإلهية يظلّ مجاهدة الإنسان دائمة مع نفسه، ومع العالم حتى يبقى معتصما بحبل الله.

كما نجد المأسويّة في العديد من الكتابات الروائيّة الغربيّة والعربيّة التي نعجز عن حصرها وعدها، مثل رواية (الأحمر والأسود) لستندال، ورواية (مدام بوفاري) لفلوبير، ورواية (أناكارينيا) لتولستوي،

(1) م. ن. ص. ن.

(2) م. ن. ص: 121.

(3) لوسيان جولدمان: الإله المحتجب (دراسة عن الرؤية المأسوية في الأفكار لباسكال وفي مسرح ياسين)، تر. عزيز أحمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط.1، 2015، ص: 119.

(4) إنجيل متّى، إصحاح 27، آ: 46.

وروايات دوستويفسكي وألبير كامي، ورواية (تاء الخجل) لفضيلة الفاروق، ورواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال)، ففيها مأسويّة حضاريّة وإنسانيّة قلّ نظيرها...

وعليه، فالمأسويّة ظاهرة إنسانيّة تظهر في جميع الفنون والأنواع الأدبيّة والبحوث الفكريّة، بل وفي الخطابات العادية عند أبسط النّاس، ولكن بنسب مختلفة، وهي ليست حكرا على الفن المسرحيّ، وبما أنّ الشعراء هم أكثر الناس انفعالا وحساسيّة بالواقع المعيش، فقد جاءت قصائدهم تعجّ بملامح مأسويّة حالقة، تعكس معاناتاهم وآلامهم وخيبات آمالهم، سواء أكان ذلك في الشعر الغربيّ، أم في الشعر العربيّ.

2. المأسويّة في الشّعر الغربيّ.

تعرف الكتابة الشّعريّة الغربيّة الحديثة والمعاصرة جملة من التغيرات والتطورات المستمرة التي تمسّ الشكل والمضمون والرؤيا، نتيجة للتغيرات الفكريّة والثقافيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة...التي يعيشها المجتمع الغربيّ، ومنه الشاعر الغربيّ على حدّ سواء، حيث لم تكن الرومنسيّة ثورة أدبيّة فحسب، بل كانت ثورة فلسفيّة وفكريّة واجتماعية واقتصاديّة وسياسيّة...ولقد كانت معاناة الإنسان الغربيّ في ظل المجتمع الصناعيّ الجديد المليء بالشرور والآلام والمظالم، هي المحرك والدّافع القوي للتغيير والانتفاض، ولرفع نداءات قوية ومتحدة تطالب بالحرية والإخاء والمساواة.

التفّ الأدباء والشعراء الغربيّون حول المذهب الرّومنسيّ الذي عرف ازدهارا كبيرا في أوائل القرن التاسع عشر، وتألّق في ميدان الشعر مواهبُ عديدةٌ من الشعراء الذين أعادوا للشعر الغنائيّ مكانته ورؤاه بعد طول انطفاء، ومن أبرز هؤلاء الشعراء، فيكتور هيغو وألفرد دي موسيه ولامارتين وكولريدج ووردزورث وشيلي وبيتس...ولقد دافعوا في كتاباتهم الشّعريّة عن الضّعف المتمثل في الإنسان المضطهد والشعب المستعمَر، كما عبّروا فيها عن تأزم الفكر والإرادة، والقلق والكآبة، والتشاؤم والتمزق، والتّوق إلى عالَم فاضل تسوده مبادئ العدل والمساواة والمحبة[1]، من خلال الهروب من الواقع، واللجوء إلى الخيال والحلم والطّبيعة، حيث أصبحت الطّبيعة بالنسبة إلى (وردزوث) طبيب الرّوح والقديس الحامي، رغبةً منه في الخلاص من العالم الواقعيّ، واحتقاره والفرار منه مكانيا وزمانيا[2].

وهكذا تغّلب الاحساس بالانفعالات المأسويّة على شعراء الرومنسيّة، وطبعت أشعارهم بمسحة مأسويّة حارقة، فلم تكن قصائدهم سوى تنهيدات روح جريحة، تتندى بالزّفرات، وناطقة بالآهات والويلات، مثلما هو الحال عند (لامارتين)، "إذ كانت الحياة عنده ليلا طويلا من الأحزان"[3]، فغلب

(1) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.2، 1984، ص: 131.

(2) نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية، الرومنسية، الواقعية، الرمزية)، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، (د.ط)، 1984، ص: 158.

(3) حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوربي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، م. س، ص: 218.

على شعره طابَع الحزن المفرط والكآبة والأسى العميق، والنزوع إلى التشاؤم، إلى أن انطفأ واستسلم لأحزانه وآلامه.

وحوالي منتصف القرن التاسع عشر تقريبا أخذ يتبين إخفاق الثورة البرجوازية الديمقراطية في أوربة، وأخذت التناقضات الدّاخلية الرّأسمالية تطغى على أصوات الحرية والإخاء والمساواة، وإن كانت الرّأسمالية تنادي بالحرية، وتصرّ على تصدير تشريعات لتحرير الزّنوج من العبوديّة، فإنّها تمارس في الوقت نفسه استعباد العامل الأبيض والأسود عن طريق مفهوم الأجر[1].

ومن هنا زادت حدّة المأسويّة عند الفرد الغربيّ، ومنه الشاعر الغربيّ، فأطلق (هيجل) مصطلحه الشهير "اغتراب الفرد" الذي "أقامه بسبب الوضع المرضي للفرد ابن المجتمع الرأسمالي الذي يستبشر خيرًا بصناعة منتوج وآلة يتوخى فيها النعمة والرفاه، وإذا به تحلّ محله، أو تتنكر له في السّوق وتعلو عليه شأنًا وسعرًا، أوتتسبب في تخريب نظامه الأخلاقي والاجتماعي فتقوضه، فيفرّ منها فزعًا شاعرًا بذلك الاغتراب تجاه ما تصنع يداه من دمار للإنسان"[2].

فها هو الشّاعر والنّاقد الأمريكيّ (ادغار آلان بو) يعبّر بكل صدق وصراحة عن رفضه للعلم والماديّة المستفحلة التي استعبدت الإنسان، وسلبت منه حريته وإنسانيّته، وشنقت أحلامه وآماله، حيث يقول في قصيدة تحمل عنوان (أغنية...إلى العلم):

"أيّها العلم، يا ابن العصور القديمة

إنّك تفسد كل أمر بعينيك المتفرستين، الممعنتين

في التحديق، لم ترى تنقض هكذا على قلب

الشاعر، كبازيّ جناحاه بين الحقائق والوقائع

البليدة، الزائلة

(1) م. ن. ص: 218.

(2) مُحَمَّد أمين بحري: المأساوي في الأدب العالمي (المصطلح-الحامل-الأشكال)، مجلة الآداب واللغات، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع: 04، 2010، ص: 18.

أولَمْ تنتزع مني حُلمَ الصيف
بين أشجار النخيل الهنديّ؟"[1]

إنّ الشّاعر يحسّ من خلال ما يعيشه في واقع يرتهن للمادة والعلم، بأنّه يعيش في سجن كبير، وفي دوامة من المظالم والآهات والمآسي، وأنّ الإنسان الغربيّ بعد فقدانه إنسانيتَه سيموت مستوحدا ومنبوذا، ولقد كان موت (ادغار) نفسه تجسيدا لمأسوية الإنسان الغربيّ الذي يعيش في عالم يقوّم الإنسان بالربح والإنتاج، و"موته على مقعد في الحديقة العامة وقد تضور وحدة وجوعا وداء وسكرا، إنّما هو مشهد مأساتي من المآسي الشكسبيرية العميقة"[2].

ولقد تأثر الشعراء الغربيون برؤاه الشّعريّة وأفكاره النّقديّة، خاصة في قوله بأنّ الشّعر لابد من أن يكون حزينا، وأنّ الموسيقى والشعر لابدّ أن يتقطرا دموعًا، ترجمة للويلات والنكبات والأحزان التي يعيشها المجتمع الغربيّ، وتعبيرا عمّا يحسّه الشّاعر من اغتراب روحي ووجوديّ الذي أصبح "ظاهرة مشتركة وتجربة عامة لدى أدباء العصر، بل أصبح علامة من علامات المعاصرة"[3] الغربيّة.

وتزداد حدّة الاغتراب عند الشّعراء الوجوديين الذين ليس أمامهم سوى أن يصارعوا وجودهم الشخصيّ الملغز، على أنّ نتيجة هذا الصراع غالبا ما تنتهي إلى التشاؤم والشعور باليأس والتمزق، وقد تصل إلى حدّ الشعور بأنّ الحياة ليست إلّا موتا بالنسبة إلى البشر[4]، وأنّ مصدر تأزم الإنسان ليس الموت بل الولادة[5] كما يقول (فرويد).

والرّمزيّةُ استنزفت الرّومنسيّةَ حياتها وحيويتها، وإن كانت الرّومنسيّة قد اتّسمت بالفرديّة والنّزعة الإنسانية والانفعاليّة والسّوداويّة والانطوائيّة والهروبية وخصوبة الخيال والتعلّق الشّديد بالطّبيعة، فإنّ بنتَها الرّمزيةَ قد غَرِقت في السّوداويّة المتجهمة والمأسويّة الحارقة، خاصّة مع اشتداد الصّراع بين الطّبقة

(1) إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980، ص: 27.
(2) م. ن. ص: 29.
(3) حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوربي، م. س، ص: 334.
(4) م. ن. ص: 334، 335.
(5) مُحَمَّد أمين بحري: المأساوي في الأدب العالمي (المصطلح-الحامل-الأشكال)، م. س، ص: 23.

العاملة والرّأسمالية، ومع تأثير نتائج الحرب العالميّة الأولى التي أفرزت خيبة أمل كبيرة للشباب الغربيّ، حين وجد نفسه مخدوعا بالوعود المثاليّة، ومبادئ حقوق الإنسان المزيفة، فتيقن بأنّ الحضارة الغربيّة تقوم على الخداع والزّيف والنّفاق، وأنّها ترصد له الهلاك لا غير.

واستخدم الشاعر الرّمزيّ الرّمز تعبيرا عن الأفكار والأحاسيس والانفعالات الغامضة الخفية، والرؤى الشّعريّة الغارقة في المأسويّة المستعصية عن التعبير، ذلك لأنّ الشاعر الرّمزيّ اعتبر "الواقع المادي والنثري والمنطقي زائفا في الدلالة على الحقيقة وأنّه قناع يسترها ويوهم بها ويخادع الإنسان اليومي القاصر الذي يرتضي ماتبذله الحواس"[1].

فكانت الرّمزيّة حركة صوفيّة متعلقة بالسّر الذي لا يمكن للإنسان الغوص في مجاهيله إلاّ إذا تصوّف له بالتأمل والموت والتخطف فيما وراء المادة حيث يتصل بالحقيقة الأولى في ثوبها الأثيريّ، كما قال (مالرمي)، وهي حقيقة قائمة بذاتها، ناتجة عن تآلف العالم المادي والعالم النفسي للشاعر، فنأت الرّمزية بالشّعر من الطّرب والزهو والترنح والدعاوي والتبشير، وحددت غايتها في تعرية الواقع والبحث عن الحقيقة الكلية التي أوفت إلى أقصى أبعادها، فكأنّها الذروة التي يمكن أن يدركها الإنسان من الوجود[2].

ومن شعراء الرّمزيّة (ادغار آلان بو) الذي ربط الشّعر بالإيقاع حينما عرّف الشّعر بأنّه "الخلق الإيقاعي للجمال"[3]، وامتدّ تأثيره إلى الشّعراء الفرنسيين من مثل، (بودلير) صاحب ديوان (أزهار الشّر)، و(فرلين) و(رامبو)، وإلى الشّاعر الإنجليزيّ (ييتس)، وإلى الشّاعر الرّوسيّ (أندريه بلتز)، وإلى الشّاعر الألمانيّ (رنيه ماريا ريلكه) الذي تغنّى في الكثير من أشعاره بشوقه "إلى الموت"[4]، و رغبته الشديدة في التخلص من تناقضات الحياة ومأسويتها.

(1) إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، م. س، ص: 109.
(2) م. ن. ص: 109-113.
(3) حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوربي، م. س، ص: 246.
(4) إحسان عباس: فن الشعر، م. س، ص: 75.

ولقد استطاع الشاعر الانجليزيّ (ت.س.اليوت) أن يجمع في يده "خطوط المدرسة الرمزيّة والمدرسة التصويرية، وأن يتحدث عن نظرة الناس القاتمة إلى الحضارة، وعن ضياع الفرد واضطرابه النفسيّ في ظل تلك الحضارة المنخرة"[1] في العديد من قصائده، وكما هو الحال في قصيدته الشهيرة (الأرض اليباب) (The Waste Land) التي يقول فيها:

"مدينة الوهم،

تحت الضباب الأسمر من فجر شتائي،

إنسان جمهور على جسر لندن، غفير،

ماكنت أحسب أن الموت قد طوى مثل هذا الجمع

حسرات، قصيرة متقطعة، كانوا ينفثون،

وكل امرئ قد ثبت ناظريه أمام قدميه،

انطلقوا صعدًا ثم انحدروا في شارع الملك وليم

إلى حيث كنيسة القديسة ماري ولنوت تعدّ الساعات

بصوت قتيل على آخر الدقة التاسعة"[2]

ما هذا إلّا مقطع قصير من قصيدة تتألف من أربعمائة وثلاثةَ أبيات[3]، خِصبة بالتفاعل المثري بين رؤيا الشّاعر والنصوص والألسنة المختلفة والأعلام في كلّ موحدّ عضويّ جماليّ، وبالتلقي تزداد اتساعا وتخييلا وتأويلا، فتصور العالم الذي يعيش فيه الغربيُّ، بأنّه مملكة الموت الأولى بأعمق دلالاته.

بؤس القصيدة يصوّر بؤس العالم الغربيّ المعاصر الذي طحنته الحرب، وجعلته الآلة رهينة لها، مأسويّة القصيدة تبشر بخراب شرق أوربة، بل تبشر بخراب العالم المعاصر الغربيّ، حين أصبح الإنسان

(1) م. ن. ص: 112.

(2) عبد الواحد لؤلؤة: الأرض اليباب (الشاعر والقصيدة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.3، 1995، ص: 38،39.

(3) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، م. س، ص: 599.

عقيما من كل القيم، ففقد في عالمه هذا الموبوء حريته ووجوده، واحترقت فيه أحلامه وآماله، وغدت رمادا منثورا.

كما لا تقلّ حدّة المأسويّة في شعر (بودلير) عن شعر(إليوت)، فلقد جعل (بودلير) الواقع الخصم الألد له، حيث لم يتكيف ولم يتصالح معه قط، فعبّر في شعره عن مقته واستنفاره لهذا "العالم الذي يستعبد الإنسان بالعمل والكسب والثراء، ويجد في ذلك رقا وجوديا وفعليا لا يليق بكرامة الإنسان"[1]، الأمر الذي جعله يعيش حالة اختناق تعصره وتمنعه من التنفس، وتكاد تقبض روحه، يقول في إحدى قصائده:

"إذْ تطبقُ السّماءْ

وطيئةً، ثقيلهْ

تطبق كالغَطاءْ

على نفوسنا التي تئِنُّ دون حيلهْ

فريسةَ الملال والعَناءْ،

وحينما يسوّرُ الأفق مدى الفضَاءْ

يسكبُ أو يحملُ

لنا نهارًا حالكًا

أشقى من اللّيل العظيم الشقاءْ،

وحينما تُحوَّلُ الأرض إلى زنزانةٍ جَهْمَه

وتخبط الآمال كالخفاش في الظّلمه"[2]

تنبض القصيدة بملامح تشاؤميّة مأسويّة حارقة، وتفوح بمعاناة دامية، تنقل لنا واقعا وقد تهالك بين يدي الشاعر وانتنت جيفته، واقع تخنق فيه السّماء النّفوس الضّعيفة، وتمنعها من التنفس،

(1) إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، م. س، ص: 69.

(2) م. ن. ص: 48.

ويستحيل فيه النّهار إلى ليل حالكٍ، يحمل شقاء عظيمًا، وتعاسةً لا حدود لها، ويستحيل فيه الوجود إلى سجن عظيم يُكبّل الأيدي والعقول والعواطف، ويجعل الإنسان يعيش سأَمًا قاتلًا، في وجود ليس ثمة فيه فجر يطلّ، بل يظلّ الإنسان فيه مثل الخفاش، يتخبط في الظلمة، فيضرب في كلّ اتجاه ويهشم رأسه، ويظلّ يتعثر مرارا وتكرارًا لما أصابه من عمى البصيرة والمصير.

ولقد تأثر (مالارميه) في مطلع عهده (ببودلير)، إلّا أنّه كان أكثر تجهما في الأسلوب والتصوير، على الرغم من تماثل التجربة والطباع، يقول في قصيدة (الأثير):

"والشاعر العاجز يلْعن عبقريته

عبر صحراء قاحلة من الآلام

فإلى أين الهرب يانفسي الفارغة؟

وياله من ليل دامس حائر

السماء ماتت وإليك أسعى أيتها المادة

فامنحيني نسيان المثال القاسي والخطيئة،

أعط لهذا الشهيد الذي أتى ليضطجع

في المقام الذي تضطجع فيه البهائم الإنسانية"[1]

القصيدة حافلة بملامحِ المأسويّةِ، تعبّر عن عجز الشّاعر عن الاتصال بروح الأثير؛ أي تعبّر عن عجزه عن الوصول إلى الحقائق الأولى الصّافية قبل أن تتدنس وتتلوث بالمادة، وتعبّر عن شوق الشّاعر للعيش في "أرض بكر لم تمسها يد الصناعة، ولم تخلق فيها النظم الحضارية شيئا من المشكلات"[2]، ولم تسلب فيها الحقوق والحريّات، ولم تسفك فيها دماء الضّعفاء والأبرياء.

(1) م. ن. ص: 107،108.

(2) إحسان عباس، فن الشعر، م. س، ص: 108.

وهكذا، كانت الرّمزيّة حركةً ممضةً وداميةً غالبًا، أعمق تشاؤميّة ومأسويّة من الرّومنسيّة ذاتها، فالرّمزيون الكبار كان يصرعهم رعب العالم صرعًا، ويقضّ مضجعهم قضًّا حتى اليأس[1]، مما أدى بهم إلى "الاستسلام للمخدرات والشذوذ هربا من قسوة الواقع"[2]، والموت والانتحار الفعليين.

يجد المتأمل في المذاهب الأدبيّة تباينها في تعاملها مع الواقع، فإن كانت الرّمزيّة قد أنكرت الواقع على أنّه يمثل الحقيقة، فإنّ السريالية قد أنكرت الواقع إنكارا كليّا، واعتبرته زائفًا كلّ الزّيف، وتمادت عليه وشوهت معالمه، ولم تكد تبقي منه على أثر[3]، متأثرة بالدادية التي قامت قبلها، حيث كان لها وقع كبير على الأدب والشّعر.

والدادية حين ظهرت إثر الحرب العالميّة الأولى، كانت نوعا من الموقف النّفسيّ إزاء العالم، ونوعا من السّلوك الملحد والإنكاريّ للحرب، فاتخذت موقف رفض وإدانة للحروب والمذابح التي هي ضدّ الإنسان والحياة، وأمّا السرياليّة فكأنّها محاولة لانتظام الدادية وتقييدها، فأنكرت الواقع واعتبرته فاشلا كلّه، وحاجزا وقناعا على الحقيقة، وآثرت تفكيك الواقع ونثر جزئياته، وإعادة بنائه من جزئيات الواقع الأخرى، وَفقا للآلية النّفسية[4]، المتحررة من سلطة العقل والمنطق الرّوحيّ.

و أنتجت السّرياليّة العديد من القصائد التي تنضح بملامح العدميّة والتشاؤميّة والمأسويّة، تنعي حياة الفرد الغربيّ الذي يعيش في عالم تحكمه الماديّة، فأغرقه هذا العالم في الرتابة والتحجر والعدميّة.

وهكذا يزداد هروب الشّاعر الغربيّ من الواقع في تيار خطيّ يزداد حدّة وتوهجا من الرّومنسيّة إلى الرّمزيّة إلى الدادية إلى السرياليّة، كما يزداد تصوير هذا الواقع بالقتامة والسوداويّة والعدميّة والمأسويّة، وهذا راجع إلى الحالة المأسويّة التي يعيشها الشّعراء، فانتهت بهم إلى السّكر والمخدرات والانتحار والجنون، كما ذكرنا ذلك سالفًا.

(1) إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، م. س، ص: 52.
(2) حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوربي، م. س، ص: 246.
(3) إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، م. س، ص: 224.
(4) م. ن. ص: 217-225.

هكذا كان حال المأسويّة في الشّعر الغربيّ ذات الأثر العظيم في الشّعر العربيّ، فكيف يتجلى تأثير الشّعر الغربيّ المأسويّ في الشّعر العربيّ؟ وهل المأسويّة في الشّعر العربيّ هي نتاج التأثر بالشّعر الغربيّ المأسويّ فقط أو لها مسوغات أخرى؟

3. المأسويّة في الشّعر العربيّ.

إذا جئنا إلى المأسويّة في الشّعر العربيّ، فإنّنا نجد ملامح لها في العصر الأمويّ لدى بعض شعراء هذا العصر، ومنهم (مالك بن الريب)، حيث استدعاه قائد الجيش الأمويّ إلى الانخراط في معارك في شرق الحاضرة الإسلامية (خراسان)، متوجها إلى فتح أقاليم واسعة، وأثناء طريقه إلى جبهة القتال، أصيب بمرض جعله غير قادر على مواصلة الطّريق، فأخلى سبيله قائد الجيش، فقرر (ابن الريب) العودة إلى منزله ببغداد، لكنّ المرض زاد شدّةً عليه، وأدرك أنّه ميْتٌ لا محالة، فأخذ يقول قصيدة في رثاء الذات، طافحة بمأسويّة عاليّة، ولما مات نقل من كان معه هذه القصيدة العظيمة إلى أهله، وقد عدّ النقاد عبر العصور هذه القصيدة من عيون الشّعر العربيّ في رثاء الذات، وقد نظمها على إيقاع الطويل الذي يستوعب مثل هذه التجارب العظمى، ونعني بذلك رثاء النّفس، ولطول القصيدة التي بلغت ثمانيةً وخمسين بيتًا، نجتزئ بعض الأبيات منها التي تحوز على مأسويّة ظاهرة، يقول الشاعر:

"ألا ليت شعـري هـل أبيتنَّ ليلـةً بجنْب الغضى أزجي القلاص النَّواجيا؟!
فليت الغضى لم يقطع الرَّكب عرضَـه وليت الغضى ماشَى الرّكـاب لياليَـا
لقد كان في أهل الغضى لو دنا الغضى مـزارٌ ولكنّ الغضـى ليس دانـيَا
ألم تري بعـت الضلالـة بالهـدى وأصبحت في جيش ابن عفـان غـازيَا
وأصبحت في أرض الأعاديَّ بعـدما أرانيَ عـن أرض الأعـاديَّ قاصيَا"[1]

كما تتجلى مأسويته في قوله:

"أقـول لأصحـابي ارفعـوني فإنّـه يقَـرّ بعَيني إن سهيـل بـدا ليـا
فيـا صاحبَي رحلي دنـا الموْتُ فانـزلا برابيـة إنّي مقيـمٌ لياليـا"[2]

وفي جهة أخرى من القصيدة، تظهر المأسوية بأحوالها الفاجعة، حين يقول:

(1) عبده بدوي ومحمّد حسن عبد الله وأحمد فوزي الهيب: الأدب روح العصر، دار السلاسل، الكويت، (د.ط)، 1985، ص: 47.
(2) م. ن. ص: 48.

"خذاني فجـــراني بثوبي إليكـــــما فقد كنت قبل اليوم صعبًـا قياديـــا"[1]

وتظهر مأسويته أيضا في قوله:

"فيا ليت شعري هل بكت أم مالك كمـا كنـت لوْ عالَوْا نعيـكِ باكيا؟

إذا متُ فاعتادي القبـــورَ وسلمي على الرمس، أسْقيتِ السحاب الغواديَا"[2]

"غريبٌ بعيـدُ الـدار ثاوٍ بقفـــرةٍ يدَ الدهـــر معـــروفا بأن لا تـــدانيا"[3]

"وبالرمـل منَّا نِسـوة لو شهـــدنني بكين وفـــدَّين الطبيـب المداويـا"[4]

تعدّ مرثية (ابن الريب) نفسه، من أجود المراثي، وهي تستبطن مأسويّة قلّ نظيرها في الأدب العربيّ خاصةً، وربما في الأدب العالميّ كلّه، وتظهر المأسويّة من كثير من الأدلة أو الرّموز التي اختارها الشاعر بذوقٍ شعريّ عميق، وأبرز ما يمثل ذلك معجمها الشّعريّ الذي يرفده إيقاعها الطويل، إذ التجرِبة الشّعريّة له أعطت إيقاع الطويل خصوصية، لا نلحظها في قصائد أخرى تجري على هذا الإيقاع، ونذكر من هذه التجارب معلقة (امرئ القيس)، إذ هي بطابَع آخر، وهكذا يتبين أنّ الإيقاع يكون بحسب ذاتيّة الشاعر، وبذلك يختلف الإيقاع الواحد بطبيعة تجربة كل شاعر.

كما يميّز هذه القصيدة المرثية إيقاعها المتميز، إذ أعطت أحرف المدّ التي شاعت في القصيدة حالةً من المأسويّة، تدلّ عن ما وصل إليه الشاعر من يأس وقنوط، كما تكشف قافيتها عن هذه المأسويّة التي أبرزها رويها الياء المنتهية بألف إشباع.

وإذا كان الروي في هذه القصيدة يتميز بقيامه على حركات لينة، فإنّ حركات اللّين فيها، وقد تسمى سكون الاستغراق، قد انتشرت في كامل القصيدة، فالبيت الشّعريّ الواحد لا يخلو من أحرف اللّين، إما على مستوى القافية، أو على مستوى الحشو، حيث لا يخلو بيت واحد في هذه القصيدة من هذه الحركات، وإنّ ظاهرة عموم أصوات المدّ وشمولها القصيدة، توحي بالتجربة الشّعريّة الخاصة،

(1) م. ن. ص: 48.

(2) م. ن. ص: 49.

(3) م. ن. ص. ن.

(4) م. ن. ص. ن.

والمتمثلة في الأسى الذي عاشه الشّاعر بعد أن أدرك أنّه ميْت لامحالة قبل وصوله حيّا إلى أهله ببغداد.

وهكذا فإنّ تكامل دلالات كَلمِ القصيدة وحركتها الممثلة في إيقاع الطويل يجعل من إيقاعها حاملا أو موحيا بهذه التجرِبة الحزينة، فجاء الإيقاع في هذه القصيدة عاملَ كشف عن دلالات لم تستطع كلمها التعبير عنها[1]، فعبّر عنها الإيقاع بقوة واقتدار.

كما تمتاز قصيدة (مالك) بخاصية إيقاعيّة مهمة، وذلك بسيادة وغلبة المقاطع الممدودة الثقيلة على المقاطع المقصورة الخفيفة، وإذا سادت المقاطع الثقيلة في أيّ قصيدة عربيّة كانت، فإنّ القصيدة تصبح ذات طابَع ثقيل، ومع الثقل كما يقول (مُحَمَّد العياشي) حزن وأسى[2]، ومأسويّة حالقة تدلّ على موضوع التجربة الشعريّة لديه، المتمثل في رثاء النّفس ودنو أجلها.

ومن المسائل التي تحدد آفاق الشّعر الخيالُ بين المنشئ والمتلقي، وأمّا درجاته صعودا أو نزولا هي التي في صعودها تصنع الشّعر، وفي نزولها يتراجع فيها الشّعر إلى درجة النثر الذي لا يهتمّ كثيرا بالخيال.

إنّ الخيال في الشّعر وفي غيره هو الذي يساعد على الإبداع من غير مثال سابق، لأنّه كما يقول (محي الدين بن العربي) في الخيال، إنّه "يذهب بخلق ويأتي بخلق ويوريك مالا عين رأت"[3]، وهذا هو الإبداع الإنسانيّ الحق، حيث يتبين للباحث أنّ نصّ القصيدة مؤسطر، والأسطورة مجال من مجالات ما ينتج الخيال من مبدعات على غير مثال سابق.

ويكون التدليل على وجود خيال كثيف في مرثية (مالك) نفسه، في مثل قوله:

"تذكرت من يبكي عليّ فلم أجـــد سوى السّيف والرمح الردينيّ باكيا

وأشقـــرَ محبـــوكا يجـــــر عنانه إلى المـاء لم يترك له المــوت ساقيـا

(1) مُحَمَّد العياشي: الكميات اللّفظية والكميات الإيقاعية في الشّعر العربيّ، المطبعة العصرية، تونس، ط.1، 1987، ص: 213.

(2) مُحَمَّد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس العاصمة، تونس، (د.ط)، (د.ت)، ص: 223- 227.

(3) عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1984، ص: 282.

ولكن بأكناف السمينة نسوة عزيز عليهن العشية ما بيا

صريع على أيدي الرجال بقفرة يسوون لحدي حيث حمّ قضائيا[1]

ومن مظاهر الخيال ذي الطابَع الخياليّ، في مثل قوله:

"يقولون لا تبعد وهم يدفنوني وأين مكان البعد إلا مكانيا؟!

غداة غد يالهف نفسي على غد إذا أدلجوا عني وأصبحت ثاويا"[2]

وفي قوله:

"غريبٌ بُعَيْد الدار ثاو بقفرةٍ يد الدهر معروفا بأن لا تدانيا"[3]

وهكذا، بتفاعل الإيقاع والخيال يولد الشّعر العظيم مثل مرثية (مالك بن الريب)، ومنه تولد القراءة التفاعليّة بين النّصّ والمتلقي التي تفتح آفاقا في النّصّ المقروء بدلالات لا حصر لها، وربما لم يفكر فيها الشّاعر، ولكنّها من سياقات النّصّ وقراءاته.

وفي العصر العباسيّ كما هو الحال في الأمويّ، تظلّ المأسويّة حاضرة فيه، تزيد حينا عند شاعر، وتقلّ حينا عند آخر، ومن الشّعراء العباسيين الذين ظهرت في قصائدهم أمشاجٌ وملامحُ من المأسويّة، نذكر (أب العلاء المعري)الذي عرف بتشاؤم كبير، وهذا التشاؤم عنده سمة المفكرين الكبار، وعنه تولدت المأسويّة التي ظهرت في قصائده، ومنها قصيدة (غير مجد)، وقد نظمت على إيقاع البسيط، حيث يقول:

"غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك، أو ترنم شادي

وشبيه صوت النعيّ إذا قيـ س بصوت البشير في كل نادي

أبكت تلكم الحمامة أم غنـ ت على فرع غصنها الميّاد

صاحِ...هذي قبورنا تملأ الرحـ ب...فأين القبور من عهد عاد؟!

(1) م. ن. ص: 48.

(2) م. ن. ص: 49.

(3) م. ن. ص. ن.

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هـذه الأجســـاد

وقبيح بنا وإن قـدُم العـــهـ د هوانُ الآبـــاء والأجـــداد

تعبٌ كلها الحياة فمـــا أعـ جـب إلا من راغـــب في ازدياد"[1]

إنّ من يتأمل هذه الأبيات يعرف أنّ المأسويّة استبطنت كلّ بيت منها، وذلك يعود إلى الرؤيا المأسويّة التي صدرت عن الشّاعر، وتوسعت إلى فضائه، سواء أكانت متلبسة بذات إنسانيّة أم حيوانيّة أم جماديّة...ويعدّ البيت التالي منها:

"وشبيه صوت النعيّ إذا قيـ س بصوت البشير في كل نادي"[2]

إنّ نظرة التسوية بين الأضداد التي بنيت عليها القصيدة، تلخيص لمأسويّة (أبي العلاء)، ليس فقط في هذه القصيدة، بل هي رؤيا شاملة لكل حياة هذا الشّاعر، وكأنّ من دون المأسويّة، يبطل شعر (أبي العلاء المعري)، كان هذا في العصر العباسيّ، وأمّا في العصر العباسيّ بالأندلس نعثر أيضا على ملامح من المأسويّة، ويمكن أن يكون (أب البقاء الرندي) في قصيدته (لكل شيء) المتنامية على إيقاع البسيط، مثالا صادقا للمأسويّة الشعريّة، حين يقول:

"لكل شيء إذا ما تمَّ نقصـــان فلا يغَّر بطيب العيش إنســان

هي الأمور كما شاهدتها دول من سره زمن ساءته أزمـــان

وهذه الدَّار لا تبقي على أحد ولا يدوم على حـال لها شان"[3]

إنّ الفجائع الإنسانيّة التي حلّت بالوجود العربيّ الإسلاميّ في بلاد الأندلس، هي من الأسباب العميقة للمأسويّة التي عمّت كامل بلاد الأندلس، إثر تساقط المملكات الإسلاميّة فيها، واحدة إثر واحدة، حتى وجدت من الشّعراء من عبّر عنها بصدق، ونعني بذلك (أب البقاء الرندي)، من خلال الحِكم والأحكام التي ظهرت بالأندلس وقيّدها حدثا بعد حدث، وذلك ماجعل مأسويّة الشّاعر

(1) جعفر خرياني: أبو العلاء المعري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1990، ص: 66،67.

(2) م. ن. ص: 66.

(3) مُحَمَّد رضوان الداية: في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، سورية، ط.1، 2000، ص: 360.

تلخص مأسويّة المسلمين جميعًا ببلاد الأندلس حين استرجعها المسيحيون، فأوغلوا في إيلام المسلمين هناك.

وإذا واصلنا التحري عن ملامح المأسويّة في الشّعر العربيّ المعاصر، فإنّنا نعثر على فرع منها، نسميه المأسويّة المعرفيّة، وقد أشار إليها (عزالدين إسماعيل) في قوله: "أما أحزان الشاعر المعاصر الحقيقية فمصدرها المعرفة"[1]، ولاشكّ " في أنّ تحصيل المعرفة متعة في ذاته، ولكنك قد تصل إلى مرحلة لابدّ أن تُلقي على نفسك فيها هذا السؤال: «ثم ماذا؟» ذلك أن كل مبذول سرعان ما يبتذل بالتّكرار، ويبقى الأمل دائما معلقا بالشيء الباهر الجديد، الشيء البكر، وإلى أن يحدث هذا لابد أن يشي الضجر بالنفوس، ويخلف لها التعاسة"[2].

إنّ بعض محاور النغمة الحزينة في الشّعر العربيّ المعاصر، نجد أنّ أصولها وافدة مثل الإحساس بالغربة، بل بالاغتراب بكل أبعاده، وبالضياع والتمزق أيضا، وهذه الأحوال لا يمكن ردّها إلى تأثر الشّعراء العرب بشعراء الغرب فقط، وإنّما هي أثر لكثير من الفنون، وأبرزها في هذه الفترة الفن المسرحيّ والفن الروائيّ، وخاصة الروايات والمسرحيات ذات التوجه الوجوديّ[3]، وقد ترجمت إلى العربيّة، مثل رواية (الذباب) (لجان بول سارتر)، وكان للوجوديّة الغربيّة آثار أنتجت أعمالا عربيّة مأسويّة مثل رواية (السُد) (لمحمود المسعدي) بتونس.

وجاءت أحداث أخرى كان لها الأثر البليغ في تأصيل المأسويّة في الفكر والأدب العربيّ، ومنها هزيمة الجيوش العربيّة سنة 1948م، التي احتلّ فيها الصهاينة فلسطين، وكان لهذا الحدث ردود أفعال عربية، ومنها إعادة النظر في كل ما يحيط بالأمة العربيّة خاصة، والأمة الإسلاميّة عامة، وهذه الرّدود سواء أكانت ثقافيّة أم سياسيّة أم علاقات اجتماعيّة، إذ لم يبق بين النّاس ولا في أنفسهم شيء أو قيمة لم تتجه إليها أصابع التهمة، وهكذا عمّت المأسويّة الفكر والفن العربيّ كلّه.

(1) عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط.3، (د.ت)، ص: 354.
(2) م. ن. ص: 355.
(3) م. ن. ص: 356.

ومن أبرز الآثار الشّعريّة العربيّة المعاصرة التي تنبني على مأسويّة نذكر (الدارة السوداء) للشّاعر النّاقد اللبنانيّ (يوسف الخال)، حيث يقول فيها:

"أتُراني أهجر الدار وأمضي

"يدفن الأموات موتاهم" وأمضي

أين أمضي؟ إلى المأتم في الغابة، والميت إله؟

أ إلى العرس، وما في العرس خمر ومسيح؟

أم تراني أزم الصمت، وأبقى

مثل آبائي أبقى

جاثما بين عظام، عافها نور النهار

ملها عتَم الليالي

والعصافير بنت أعشاشها،

حيثما حطت بهاريج الشمال

آه: لا أدري ولكني أصلي." [1]

إنّ من يتأمل ولو سطرا من قصيدة (الدارة السوداء) يكتشف مأسويّتها، إذ انبنت القصيدة كلّها على أحوال تلخصها لفظة المأسويّة، فالعنوان أولا صارخ بها، وخاصة اللّون الأسود الذي ظهر في عنوانها موجزا، سيتوسع ويتعمق متنها، وهذه القصائد النّاجحة معجما وفنّا وجمالا، إنّ الدّارة تعني المنزل العظيم، أمّا وصفها بالسّواد، ربما لخلوها من الإنسان وممّا يعتَقِد، وخاصة، هذا المقطع الذي يذكر موت الإله، إنّ موت الإله وبقاء الإنسان في عالمه، يؤدي بالضرورة إلى ميلاد المأسويّة لدى الإنسان، إذ يقول (أنطوان معلوف): إنّ المأسويّة هي حضور الإنسان في وجوده ولكن في ظل عالم

(1) أحمد المعداوي المجاطي: ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، المدارس الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2002، ص: 75،74.

"انسحب الله"[1] عنه، وقد احتجّ لذلك بمقولة المسيح أثناء الصّلب؛ "إلهي، إلهي، لم شبقتني"[2] أي لم تركتني، ويبدو أنّ أثر الفيلسوف المأسويّ (نيتشه) فيه بارزا، و(نيتشه) فيلسوف وجوديّ مأسويّ ملحدٌ.

ويمكن أن نرصد مأسويّة (يوسف الخال) من معجمه الشّعريّ الذي ينضح بمأسويّة حالقة، حيث جاءت في مقطع قصيدة (الدارة السوداء) ما يلي: "أهجر الدار"، و"يدفن الأموات موتاهم"، و"أين أمضي؟"، و"المأتم"، و"الميت إله"، و"العرس دون خمر ومسيح"، و"الصمت"، و"العظام التي عافها نور النهار"...

وهكذا، تكون المأسويّة في الشّعر العربيّ المعاصر رافدا في بناء الدلالات على اختلافها، وفي بناء خصائص الشّعر العربيّ المعاصر، حيث وجوده تتقاذفه أزمات وأحداث كبرى.

ومن الشّعراء العرب في معاصرتنا الذين ظهرت لديهم ملامح مأسويّة (خليل حاوي)، وقد يكون رائدا من روادها، إنّ شعره من خلال دواوينه الخمسة ينضح بمأسويّة قاتلة.

وحتى لا نرهل بحثنا، يمكن أن نقف على المأسويّة من خلال قصيدته العظمى (لِعازَر عام 1962)، وهي السّنة التي تمّ فيها إنهاء الوَحدة السّياسيّة بين سورية ومصر، إذ رأى أصحابها أنّها لبنة الوَحدة العربيّة، دولة عربيّة واحدة من المحيط إلى الخليج، ولما انتهت هذه الوَحدة أصيبت النخبة العربيّة بانهيارات كبرى، كان أحدها (خليل حاوي)، وقد اعتبرت تلميذته البارة (ريتا عوض) (لِعازر عام 1962) أنّها ذروة ما وصلت إليه التجربة الشّعريّة العربيّة المعاصرة[3].

إنّ رؤيا هذه القصيدة "تعبر عن موقف مؤلم مأسوي بصدقه وصراحته، يرفض المراوغة، وتمويه الواقع وتزويره، ويرضى بالكشف العنيف عمّا يختفي وراء القشور، ومن خصائص الشّعر العظيم،

(1) أنطوان معلوف: المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية، م. س، ص: 127.

(2) إنجيل متّى، إصحاح 27، آ: 46.

(3) ريتا عوض: خليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1983، ص: 72.

الغوص إلى الأعماق بنظرة ثاقبة، لا تكتفي بنقل الظواهر، ولا تتلهى بها، فتتخطى النظرة العادية المألوفة إلى الأشياء لاكتشاف الحقائق الثابتة التي تُخفى إلا على من وُهب نعمة الرؤيا"[1].

وهكذا كان (خليل حاوي) مأسويّا في ذاته وفي سلوكه وفي رؤاه الشّعريّة، وقد مثّلته أحسن تمثيل رائعته (لِعازر عام 1962) التي وصلت المأسويّة فيها قمة التوهج الشّعريّ، وقد جاءت القصيدة في سبعة عشر مقطعا، وهي تجري على إيقاع الرمل، سنمثل لها بشيئين من المقطع الأول والأخير، حيث يقول في المقطع الأول من القصيدة، وعنوانه (حفرة بلا قاع):

"عَمّقِ ألحفرةَ يا حفَارُ،

عمّقها لقاعٍ لا قرارْ

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلًا من رمادٍ

وبقايا نجمةٍ مدفونةٍ خلف المدار"[2]

وأمّا المأسويّة في المقطع السابع عشرة، وعنوانه (جوع المجامر)، فيمثله ما يلي:

"ألحواسُ الخمْسُ فوهاتُ مجامر

تشتهي طَعْمَ الدواهي والخراب

تشتهي طعْمَ دمي

طعم التراب

ينطوي جسمي على جسمي

ويلتف دوائرْ

ثمَّ ينحلُّ لأجسامٍ

تُمَّحِيها وتبنيها الظنون:

(1) م. ن. ص: 72، 73.

(2) خليل حاوي: بيادر الجوع، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.1، 1965، ص: 41.

في ضباب الحلم

جِسْمٌ شاحبٌ يطفو على نهرٍ حزينْ

جبهةٌ يغسلهَا ظل شعاعْ

ويُوشي في جبال الليل

أطراف الشراع." [1]

وهكذا تَبيّن أنّ المأسويّة خَصيصة إنسانيّة توجد بنسبية في الإنتاج المعرفيّ الإنسانيّ كلّه، وتكون المأسويّة الشّعريّة العربيّة مدخلا مناسبا للحديث عن المأسويّة في شعر (ياسين بوذراع نوري)[*].

(1) م. ن. ص: 78-80.

(*) ياسين بوذراع نوري شاعر وفنان تشكيليّ جزائريّ من مواليد 23 مارس 1969 بمدينة قسنطينة، خريج المدرسة العليا للفنون الجميلة، قسم الرّسم الزّيتيّ، شارك في عدة معارض فنيّة فرديّة وجماعيّة داخل وخارج الوطن، بدأ كتابة الشّعر في فترة مبكرة من حياته، ونشر قصائده في عدّة مجلات وجرائد وطنيّة وعربيّة بداية من التسعينيات، وللشاعر أربعة دواوين شعريّة، (الحجرة السوداء وقصائد أخرى) عن دار المثقف 2017، و(عازف المندولين) عن دار الماهر 2018، و(هكذا قيل لي) عن دار الماهر 2019، و(ما تيسر من الموت) عن دار الجسور 2021.

الفصل الثاني:

تجليات المأسويّة في شعر ياسين بوذراع نوري

المبحث الأول: أنواع المأسويّة في شعر ياسين بوذراع نوري.

1. مأسوية الذّات.
2. مأسويّة المكمان.
3. مأسويّة الحدث.
4. مأسوية الألوان.

المبحث الثاني: المأسويّة: الخصائص والدّلالات في شعر ياسين بوذراع نوري.

1. الخصائص (المعجم الشّعريّ والخياليّ والإيقاع).
2. دلالات المأسويّة.
3. جمال المأسويّة.

المأسويّة حالةٌ من أحوال الذّات الإنسانيّة، وأمّا أسبابها فكثيرة، نقف على اثنتين منها، المأسويّة التي تصدر عن الواقع بكل مظاهره المختلفة، والمأسويّة المنبعثة من أعماق الذّات، حيث الذّات تعمل على إسقاطها على مظاهر مختلفة، فنرصد مثلا وهي تسعى إلى تعميم المأسويّة، فيصبح المكان مثلا مأسويّا والزمن كذلك، وتتوسع المأسويّة بفعل الذّات إلى مأسويّة الحدث ومأسويّة الألوان وغير ذلك، ممّا تصل إليه هذه النزعة الإنسانيّة.

ويكون شعر (ياسين بوذراع نوري) المجال المناسبَ، نرصد من خلاله المأسويّة وتمظهراتها المختلفة في شعره، إنّ ظاهرة المأسويّة قد أعطت لشعره خصائص ودلالات كثيرة، كما كان للمأسويّة في شعره مسحة جماليّة خاصّة، تدخل ضمن جمال القبح، وقد تأثر معجمه الشّعريّ بها فجاء ملونا بأمشاجها المختلفة، ولما كانت المأسويّة بعدا من أبعاد شعره، فقد طبعت خياليّاته في شعره بملامح منها، وتبلغ المأسويّة ذروتها بالتفاعل الجمّ بين شعر (بوذراع) والمتلقي، حيث تكشف القراءة التفاعليّة عن إيحاءاتها التي لا تحصى، وفي ذلك إغناء كبير للرؤيا الشّعريّة عنده.

المبحث الأوّل: أنواع المأسويّة في شعر ياسين بوذراع نوري.

1. مأسويّة الذّات.

تعدّ الذّات الباب الذّي نلج منه في المأسويّة عند شاعرنا، ويتجلى ذلك مثلا في قصيدته (عيّاش) من ديوانه (هكذا قيل لي)، وبدءا بعنوان القصيدة الذي جاء في الظّاهر متفائلا، ولكنّه يحمل رؤيا تشاؤميّة، فهو يشير إلى عكس ظاهره، إذ يفيد مأسويّة تجد متن القصيدة توسيعا لها، وذلك حسب قول النقاد، فإذا كان العنوان يوجز المتن، فإنّ المتن يوسع العنوان، إذ تربط بين العنوان ومتن القصيدة علاقة عضويّة، فالتفاؤل الذي جاء بالعنوان (عيّاش) يقابله تشاؤم في دلالات هذا العنوان.

إنّ (عيّاش) ذات غريبة تظهر الحياة ولكنّها تضمر الموت المحيقَ، ذاتٌ بلغت من المأسويّة قمتها، حينما يصبح (عيّاش) الحيُّ الميْتُ في الحياة، وهذا الوصف يذكرنا بقصيدة (السجين) من (نهر الرماد)، و(لِعازر عام 1962) من (بيادر الجوع) (لخليل حاوي).

وسنتتبع مأسويّة الذّات من خلال قصيدة (عيّاش) كلّها التي أجراها على الكامل، حيث القصيدة عنده تتأسّس على وحدة عضويّة يصعب الاستشهاد بجزء منها دون بقية الأجزاء الأخرى، يقول (بوذراع):

"لكأنّني في القعر منبطحٌ

بقايا جثّة في فكّ تمساحٍ

طعام للعقاربِ

كلّما حركت ساقا، غاصت الأخرى بوحل القاعِ

جمجمتي مهشمةٌ

ووجهي ذاهب القسماتِ

أطرافي ممزّقةٌ

وصدري (قلّة الفخّار) مشتلة الطحالبِ

هذه البئر العجوز كأنّها القبرُ

الظلامُ...

لُزوجة الجدرانِ

ديدان تمسّد فوق عظم الفخدِ

فئران مدرّبة تغافلني وتقضم قطعة منّي وترحلُ

لا أحرّك ساكنا فلعلها مثلي

خواء يعقد الأمعاء كالأنشوطةِ

الجوع المدبّب ينحت البطن النحيفَ

ويُذبل العصفور في قفص العظامِ.....

صراخي المبحوح يقتلع الخفافيش اللئيمة من يد الصلصالِ

يُطعمه الصدى للصمتِ

هذي البئر ناشفةٌ

أرى من فوهة الماسورة الطينِ السحابَ يطلُّ أسود

ليس من مطر بهذا القفرِ

ليس لهذه الجدران نافذة

ترى...هل مت حقّا؟"[1]

تعيش هذه الذّات الحيّة الميْتَةُ في الحياة محنةً؛ وذلك حينما يكون مكان عيشها كالقبر أو كالبئر الناشفة، حيث يجثو (عيّاش) في قعرها، فتلتهمه التماسيح والعقارب دون رأفة به، ومن مأسويّة الذّات أنّها غارقة بوحل قاع هذا المكان، وبجمجمة مهشمة، وقد فقد ملامح وجهه، وتزداد مأسويّة الذّات بتمزيق أطرافها، وهكذا تشتدّ مأسويّة الذّات، إذ تظهر في أكثر من مكان دون مكان مريح؛ فهي إمّا

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (هكذا قيل لي)، قصيدة (عيّاش)، دار الماهر، سطيف، الجزائر، (د.ط)، 2019، ص: 65، 64.

في قعر هذه الحفرة، أو في القبر، أو في قفْر غير معلوم، تحيط به جدران بلا نوافذ، حيث تعيش كما أسلفنا في حال الحياة والموت في الحياة، كما يقول (عيّاش):

"تُرى...هل مت حقّا؟"[1]

وتجلت مأسويّة الذّات أيضا، من خلال عنف كلمات المعجم الشّعريّ لقصيدة (عيّاش)، ويتجلّى ذلك في: "جمجمتي مهشمة"، و"وجهي ذاهب القسمات"، و"أطرافي ممزقة"، و"صدري مشتلة الطحالب"، و"ديدان تمسد فوق عظم الفخذ"، و"فئران مدربة تغافلني وتقضم قطعة مني وترحل"، و"الجوع المدبب ينحت البطن النحيف"، و"صراخي المبحوح"، ومع تحوّل الشّعر من الشفويّة إلى الكتابة، أخذ شعر (بوذراع) بعلامات الترقيم، مثل علامة الحذف وهي ثلاث نقاط أفقية التي لها حظور في المكتوب، وقد وظفها الشّاعر لتضيف إلى الشّعر ملامح أخرى لا تظهر في الشفويّة، وتزيد من شدّة وقتامة مأسويّة (عيّاش)، مثل قوله:

"هذا البئر العجوز كأنه القبر

الظلام..."[2]

أو في قوله:

"ويذبل العصفور في قفص العظامِ....."[3]

أو في مثل قوله:

"تُرى...هل متُ حقّا؟"[4]

إنّ علامة الحذف في الشّعر الحدّاثي المعاصر تقرأ مثل الكلمات ولها دلالاتها، وما يلاحظ على علامة الحذف في هذه القصيدة أنّ الشّاعر مرة يسجلها بثلاث نقاط، ومرة أخرى يسجلها بست نقاط، وهو تجاوز سلبيّ لنقاط علامة الحذف.

(1) م. ن. ص: 65.
(2) م. ن. ص: 64.
(3) م. ن. ص: 65.
(4) م. ن. ص. ن.

وهكذا نرصد أمرات مأسويّة الذّات من خلال قصيدة (عيّاش) بكلّ عناصرها.

2. مأسويّة المكمان.

قامت فلسفة المكان والزمان القديمة على الفصل بين شرطي الوجود المتمثلة فيهما، بل قدّمت الزمان على المكان، وهذه النّظرة في فلسفة المكان والزمان غير صائبة لدى الفلاسفة وعلماء المكان المعاصرين، وقد مثّلها أحسن تمثيل (ألبيرت أينشتاين) (Albert Einstein) وأستاذه (هيرمان مينكوفسكي) (Hermann Minokowiski) .

وفي سنة 1908 قدّم (أنشتاين) بحثًا في فلسفة الفيزياء، يدحض فيه فلسفة الزمان والمكان، إذ إنّ طرحه قائم على رؤيا ترى أنّ الزمان هو منتوج المكان، وبذلك يرى أنّه من الاستحالة الفصل بينهما، كما هو حالهما في فلسفتهما القديمة، وهذا الترابط بين المكان والزمان؛ أي بين العلّة ومعلولها جعلته يصوغ مفهوما جديدا لهما وهو(Space-time) [1]، أمّا نحن سنفصل بينهما–فقط– من أجل دراسة كل واحد منهما على حدة، وأمّا في حقيقة الأمر فإنّ بينهما وصل في بعدهما الوجوديّ، وقد نتج من هذه الصلة اصطلاح آخر وهو "متصل المكان والزمان".

وقد ركب العرب اصطلاحا آخر أطلقوا عليه دون دقة علميّة "الزمكان"[2]، إلاّ أنّه انطلاقا من فلسفة (أنشتاين) يكون مختصرهما في اللّسان العربيّ "المكمان"[3]، بتقديم المكان على الزمان، حيث كما أسلفنا أنّ المكان في هذه الفلسفة ينتج الزمان، ومن ذلك توجب تقديم المكان ومن بعده يأتي الزمان نتيجة للمكان.

وفي ضوء الحديث عن المكمان نتناول المكان في شعر (ياسين بوذراع نوري)، وسنختار لذلك بعض القصائد التي ظهر فيها المكان طاغيّا على كثير من عناصرها، فمثلا يوجد في ديوان (الحُجرة

(1) مصطفى محمود: أينشتاين والنسبية، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص: 27، 69.

(2) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1995، ص:227.

(3) السعيد مومني: المكان الشعري من "نهر الرماد" لخليل حاوي (قراءة المكان في علاقته بالتشكيل)، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي المعاصر، كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باجي مختار عنابة، 1999، 2000، ص: 22.

السوداء وقصائد أخرى) قصيدة عنوانها (الحُجرة السوداء)، والمشاهدة الأولى تقول: إنّ جعل عنوان قصيدة هو عنوان الديوان يؤكد أنّ لهذه القصيدة قيمة خاصة.

أمّا من حيث المكان، فهو متعدد مثل: الحجرة، والباب، وعلبة الاسمنت، والسقف، والقبر، والرأس، والبساط، والثقب، وأثلام، والحقول، والكوخ، والجبانة، والقرية، والطريق العام، والجبال، والنهر، والعمود الفقري...

هذه الأمكنة كلّها تختلف في القيمة من مكان إلى مكان آخر، فيها ما يكشف عن المأسويّة، وفيها ما لا يكشف عنها، ولكنّ الحُجرة السوداء هي مكان يعجّ بالمأسويّة وقد عمّت كلّ الأمكنة في هذه القصيدة، حين جعلها الشّاعر عنوانا لديوانه، ومن ذلك يصير الدّيوان كلّه يتشرب المأسويّة، ويدلّ على ذلك غلاف الدّيوان فهو مشوب بالمأسويّة، وبالإضافة إلى اللّون الأسود الذي عمّ غلاف الدّيوان فتتراءى لنا الأرض وقد حلّ بها الجفاف القاتل إذ هي مشققة، وهذا الجفاف مأسويّ أيضا، ذلك أنّ اختفاء الماء يدلّ على الموت، قال تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ [1].

وتبلغ المأسويّة درجة عالية في هذا الوجه الآدمي المشوّه الذي يظهر على صفحة الغلاف الأولى، بالإضافة إلى أمكنة أخرى يمكن استقراء مأسويّتها، وذلك عن طريق تخييلها، وما تعطي من دلالات أغلبها ذات بعد مأسويّ.

ويعدّ السّواد في غلاف الدّيوان وفي عنوانه قيمة مهيمنة لا تكف عن الإيحاء بدلالات لا تحصى كلّها تشير إلى مأسويّة حادّة في ديوان (الحُجرة السوداء وقصائد أخرى).

إنّ تحويل المكان الطبيعيّ أو الحضاريّ إلى مكان شعريّ من القصيدة لا يأتي—أبدا- محايدا أو بريئا من أحوال الشّاعر وشخوص القصيدة، ومن أحوال القارئ أيضا، حيث إنّ المكانيّة الشّعريّة تختلف اختلافا شديدا عن المكانيّة الجغرافيّة، "ومن خلال التفاعل الشديد والمعقد بينها وبين فلسفة

(1) القرآن الكريم، س. الأنبياء، آ: 30.

العصر، ورؤيا الإنسان إلى الكون، خاصة إذا عرفنا أنّ الشحنة الجماليّة للصورة اليوم، لا تكون مقبولة إلاّ إذا حملت إلينا تواريخ عديدة: خفية ومعلنة آتية إلينا عبر فعل المخيّلة النشط"[1].

وتتجلى المأسويّة مثلا من (الحُجرة السوداء) في قوله:

"ليس للحجرة باب..علبة الإسمنت، جدران صفيح بارد تحتجز

الصوتَ"[2]

ويقول أيضا:

"(لِعازَرْ... لم يعد في الحجرة السوداء غيري

فأعني لأرى كيف نفضتَ الموتَ عن رجليكَ

.....كان المقرئ الأعمى يضمّ الصوتَ

يجمعه ويبري رأسه فيصير كالقلم الرصاص مدببًا

وخزا على الشفتين

(ياسين....) الحروف تصير مئذنةً تنادي للصلاة البكرِ

كيف يكون هذا اسمي وأجهله؟"[3]

كما تظهر مأسويّة المكان في آخر القصيدة، حيث لا تُدرك إلاّ بالتأويل والتخييل، حيث يقول الشّاعر:

"ما يبقيك حيا؟

أيها المسكون بالإسمنتِ

(1) ياسين النصيّر: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية (وزارة الثقافة والإعلام)، بغداد، العراق، ط.1، 1986، ص: 395.

(2) ياسين بوذراع نوري، ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (الحجرة السوداء)، دار المثقف، سطيف، الجزائر، (د.ط)، 2017، ص: 65.

(3) م. ن. ص: 65، 66.

فلترحلْ بعيدا...هاربا من هذه الكماشة العظم

التي تبقيك منصبًا كأشجار الصنوبرِ

كلما كسرتك زوبعة، أناخ عمودُك الفقْريّ

كن رخوا...تمامًا مثل دود الأرض

كن رخوًا...كأنك لم تكن"[1]

وإذا كان المكان من عناصر التشكيل الشّعريّ، فقد جاء في المقطع الأخير من القصيدة متواريا لا يدرك إلاّ بالتخييل كما سبق القول في هذه المسألة عن المكان المأسويّ، وتبقى مأسويّة المكان ممّا يثير جمال المكان الشّعريّ في هذه القصيدة.

إنّ بشاعة مأسويّة المكان في الشّعر قد تبدو لمحة لها بعدها الوجوديّ، وبعدها الجماليّ، وفي هذا الصّدد يقول (أرسطو) في كتابه (البويطيقا/ الإبداعيّة/ الإنشائيّة) والمترجم إلى العربيّة خطئًا (بفن الشّعر): "فالكائنات التي تقتحمها العين حين تراها في الطبيعة، تلّذ مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها مثل الحيوانات الخسيسة والجيف"[2].

وهناك مسألة أخرى لها دورها في فهم المكان، وهنا في فهم مأسويّة المكان، ونعني بذلك علامات الترقيم التي تقرأ مثلما تقرأ الكلم أو الجمل، فلا يجب رسمها حسب أهوائنا، وإنّما بحسب رسمها كما أقرّها العلماء الذين وضعوها، وهي من باب العلامات غير اللّسانية في القصيدة، ومثل ذلك علامة الحذف –وهي ثلاث نقاط أفقية– التّي لم يحترمها الشّاعر في قصيدة (الحجرة السوداء) وفي قصائد أخرى من دواوينه، فمرة يجعلها نقطتين، ومرة يجعلها عشرا، ومرة أخرى خمس عشرة، ومرة ثلاث نقاط، ومرة إحدى وعشرين نقطة[3]، ومرة غير ذلك... وعليه فإنّ علامة الحذف هي ثلاث نقاط، لا نقطتين، ولا أربع نقاط[4]...

(1) م. ن. ص: 67، 68.

(2) أرسطوطاليس: فن الشعر، م. س، ص: 12.

(3) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (الحجرة السوداء)، م. س، ص: 65 –68.

(4) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصٍ)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1988، ص: 13– 15.

وسنتابع حديثنا عن مأسويّة المكان من خلال قصائد الشّاعر من ديوان (هكذا قيل لي)، والقصيدة المقصودة بالكشف عن مأسويّة المكان هي (ضرس العقل) التي تجري على إيقاع الكامل، وهذا الإيقاع بالإضافة إلى ما يتمتّع به من ذوق عالٍ، فهو يستوعب التجارب الشّعريّة العظمى مثل المأسويّة المكانيّة وما إلى ذلك من تجارب شعريّة، إذ يرصد الشّاعر فيها أمكنة تثير مأسويّة عالية، ومنها: الأرض، والسّماء، والماء الآسن في الشّوارع، وجبل من البارود، والقاعة عظمة في الفك يابسة، والعنق الرخام، وطرف المدينة، وشوارع حبلى بآلاف اللّصوص، والمدينة جثة[1]، وسنقف على المكان المهيمن على كل الأمكنة في القصيدة، إذ إنّه يستوعب كلّ الأمكنة المأسويّة، حيث يقول الشّاعر في مقطع من قصيدته:

"إنّي الآن في طرفِ المدينةِ

هادئ وجعي...شرطة يتناوبون على رؤوس العابرينَ

شوارع حبلى بآلاف اللصوصِ

بباعة الأفيون

عمال بلا عملٍ

ومثليين أنجاس يجوبون الشوارع هاتفين بحقهم في خرق قانون الطبيعةِ

ساسة يتحرّشون بلقمة الفقراءِ

باعة عملة....

هذي المدينة جثة

لم تعطني سببا لأعشقها

المدينة عظمة في القلب يابسة

سأخلعها كضرس العقلْ....."[2]

(1) ياسين بوذراع نوري، ديوان (هكذا قيل لي)، قصيدة (عيّاش)، دار الماهر، سطيف، الجزائر، (د.ط)، 2019، ص: 53، 54.

(2) م. ن. ص: 54.

وما يلاحظ على المدينة في هذه القصيدة أنّها مستقر كثير من الأمكنة الفاسدة المزعجة، فهي تضمّ كثيرا من المفسدين المثليين الأنجاس، والسّاسة الذين أكلوا لقمة الفقراء، وقد بلغت مأسويّة المكان بالقصيدةَ أوْج مأسويّتها، حينما وصف المدينة بالجثة الميتة (الجيفة)، إنّ آلام الذّات في هذه المدينة بلغت القلب، وهي مثل ألم ضرس العقل، إذ لها آلام شديدة لا يتحملها من ظهرت تنمو في فكه، أو عند قلعها.

تلك هي مدينة القرن العشرين والواحد والعشرين للميلاد، إنّها مدينة وإن كانت تمتلك جانبا هائلا من المدَنِية، إلاّ أنّها تفتقر كثيرا إلى القيم الحضاريّة ذات الطابَع الإنسانيّ القويم، إنّها تنضح بالرذيلة وتنشر العفونة، مثل إشارته إلى المثليين الأنجاس الذين يجوبون الشوارع، وهم يهتفون بمخازيهم وقد ظنوا أنّها من حقوقهم التي تخرق قوانين الطّبيعة، وكذلك السّاسة الذين انحرفوا عن غاياتهم النبيلة، فتحولوا إلى سرَقةٍ يسطوْن على رغيف الفقراء، إنّ المدينة عند شاعرنا لم تعد قطبا جاذبًا للناس الأسوياء، وإنّما هي وكرٌ للفاسدين، وهي بالمقابل قوة طرد أخيار النّاس ونبلائهم، وهكذا يظهر موقف الشّاعر الرافض للمدينة العربيّة، وربّما المدينة الجزائريّة، إنّ المدينة المعاصرة مكان جاذب لأراذلة النّاس، وهذا الموقف يذكرنا بالمدينة الغربيّة أثناء تضخمها، حيث رفضها كثير من شرائح المجتمعات الغربيّة، وقد عرّاها خاصّة الفنانون على اختلاف توجهاتهم حتى وُصفت بالبرتقالة الزرقاء رمز التلوث والفساد، إنّ تجربة (ياسين بوذراع نوري) تشبه تجربة الشّاعر الغربيّ في القرن التاسع عشر والقرن العشرين خاصّة، وهنا يبدو أنّ الموضوع الشّعريّ الواحد يجعل الشّعراء في كلّ حضارة يتشابهون في وصفه، واتخاذ الموقف الواحد منه، وإذا "كانت الحضارة الغربيّة وبالأخصّ مدينتها قد قدّمت لشاعرها أشياء، وسلبته أشياء، منحته الرفاه الماديّ، وسلبته السكن الروحيّ، فإنّ المدينة العربيّة أخذت ولم تعطِ، أخذت الاطمئنان الرّوحيّ، ولم تعطِ إلاّ الانكسارات والهزائم المتوالية"[1].

(1) قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2001، ص: 53، 54.

وممّا يجب الإشارة إليه عدم احترام الشّاعر بعض علامات الترقيم، باعتبارها تقرأ مثَلُها مثَلُ الكلم من القصيدة، فمرة توظف علامة الحذف وَفق طبيعتها والمتمثلة في ثلاث نقاط أفقية، ومرة أخرى يجعلها نقطتين اثنتين، ومرة أخرى يجعلها أربع نقاط[1]، وللتذكير فإنّ أغلب علامات الترقيم أخذها العرب من الغربيّين، ماعدا علامات الترقيم من السّور القرآنية.

إنّ علامات الترقيم هي مسألة علميّة وليست بالنّقديّة، وهي مسألة يجب أن تحترم وتحفظ.

وممّا يلفت الانتباه أيضا استعمال الشّاعر بعض الكلمات باللّسان الفرنسيّ مثل (Dentiste)، وهذه الحالة كان قد استعملها الشّاعر النّاقد (علي أحمد سعيد أسبر) وقد أعطى لنفسه اسمًا فينيقيّا سنة 1948 "أدونيس" وهو إله الفنّ، ولم تجعل شعره متميزا بجودة مفقودة، بينما كتب الشّاعر النّاقد الفيلسوف (خليل حاوي) خمسة دواوين[2]، ولم يظهر في شعره ولو كلمة واحدة بلسان أجنبيّ، فهل معنى ذلك أنّ شعر (علي أحمد سعيد) أفضل من شعر من كتب بلسان عربيّ صاف مثل (خليل حاوي)؟!

ومن الملاحظات الأخرى ظهور كلمات دارجة مثل ما هو الحال في قصيدة (ضرس العقل)، يقول (ياسين):

"هادئٌ وجعي...أداعب (وزوزات) البنج في وجهٍ عبوسٍ"[3]

إنّ كلمة (وزوزات) هي من الدّارجة الجزائريّة، ولا توجد في اللّسان العربيّ، ولكنّها معبرة في موضعها وفي سياقها أيضا، وتلك سمة حميدة في الشّعر العربيّ.

كما تجدر الإشارة إلى استعمال الشّاعر ظاهرة التدوير بكثرة، والإكثار من التدوير يجعل الشّعر قريبا من النّثر، وعليه فإنّ استعمال التدوير بقلة مقبولٌ في أذواق المتلقين، وأمّا الإكثار منه فمسألة فيها نظر، لأنّ الإكثار من التدوير يضعف شعريّة القصيدة، ويقرّبها من النّثر، وبالتالي فإنّ الإكثار منه

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (هكذا قيل لي)، قصيدة (عيّاش)، م. س، ص: 53، 54.
(2) ريتا عوض: خليل حاوي، م. س، ص: 23.
(3) ياسين بوذراع نوري: ديوان (هكذا قيل لي)، قصيدة (ضرس العقل)، م. س، ص: 54.

يقلّل من شعريتها، وينبغي لنا أن نقول: بأنّ التدوير يُمتنع امتناعًا تامًا في شعر التفعيلة، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرًا مدورًا، وهذا يحسم الموضوع[1].

إنّ ظهور مأسويّة المكان عند شاعرنا (بوذراع) سواء أكانت هذه الظاهرة معلنةً بارزةً للحسّ، أم كانت مضمرة تدرك بالتخييل، فإنّها أبانت عن مأسويّة المكان التي هي في الحقيقة مأسويّة الذّات وقد عمّمها الشّاعر دون وعيّ منه على المكان والزمان والأحداث وغير ذلك، وهذا التعميم جعلها سمة جماليّة في شعره.

أمّا إذا انتقلنا بالبحث عن مأسويّة المكان في قصيدة (في الطريق إلى البحر) المتنامية على إيقاع المتقارب، فإنّنا نقف على أمكنة كثيرة، ومنها: الطريق، والبحر، والأرض، وبيتنا، والجبال، والفجوات، والسقف، والبيت، والسجن، وبراري السافانا، وفوق الزجاج، والشرفة، والحديقة، والقبر، وشاطئ البحر، والبلاد، وفوق العشب[2]، وأمّا المكان الذي يجسّد مأسويّةً شديدةً، فهو بيت الزوجين، وتظهر مأسويته بأوصافه الدّالة عليه، مثل وصفه بقطعة الزجاج حيث الزجاج يدلّ على هشاشة بيتهما، في قوله:

"إذن...سوف نمضي كبحّارةٍ

وليكن بيتنا قطعة من زجاج ملوّنةَ"[3]

أو وصفه للبيت بالسّجن، في قوله:

"هل صار بيتيَ سجنا"[4]

كما وصفه بالقبر في قوله:

"بيتي الذي صار أضيق من فتحة القبر"[5]

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.6، 1981، ص: 116.

(2) ياسين بوذراع نوري: ديوان (هكذا قيل لي)، قصيدة (في الطريق إلى البحر)، م. س، ص: 73-75.

(3) م. ن. ص: 73.

(4) م. ن. ص: 74.

(5) م. ن. ص: 75.

والملاحظ أنّ هذه الأمكنة على اختلافها تتلاقى جميعا في أنّ هذا البيت لا يعاش فيه بهذه المأسويّة التي يصعب الخروج منها، حيث يقول الشّاعر:

"وتسألني زوجتي:

ها خرجنا من البيت....من يخرج البيت منّا؟"[1]

إنّ سؤال الزوجة لزوجها –وهما قريبان من حيث أوصافهما من لِعازر خليل حاوي وزوجته– يكشف عن مأسويّة البيت الذي يبدو أنّه من المستحيل أن يكون غير مكان مأسويّ، إذ بيتهما يستغرق أوصافا لا يتحملها الإنسان العاديّ، ولا توجد إلا في المكان غير العاديّ، ومفاد ذلك، أنّ هذه المأسويّة المكانيّة مؤبدة في هذا البيت المأسويّ للزوجين، فإذا كان الزوجان يمكنهما الخروج من بيتهما الذي تجتمع فيه أوصاف كلّها تدلّ على مأسويّة حادّة، فإنّ خروج المأسويّة من وجدانهما يصعب وقد يستحيل، وهكذا فإنّ المأسويّة الذّاتيّة قد امتدت إلى المكان، وخاصّة بيت الزوجين، حيث أعدت المأسويّة الذّاتيّة جهات أخرى، مثل المكان والزمان.

وأمّا الحديث عن الزمن فهو أكثر تعقيدًا كون الزمن ظاهرة يصعب الحديث عنها في وضوح وكفاية، وهذا ما أشار إليه القديس (أوغسطين) بقوله: "ما الزمن، إذن؟ إنّني لأعرف معرفة جيدة ما هو، بشرط أن لا يسألني أحد عنه، لكن لو سألني أحدٌ ما هو؟ وحاولت أن أفسره، لارتبكت"[2].

وثانيا فإنّ البحوث العلميّة حديثا تؤكد أنّه لا فصل بين المكان والزمن، ذلك لأنّ الزمن لا ينفصل عن المكان، كونه منتوج المكان، وإنّما فصلنا بينهما من أجل معرفة أحدهما.

وإذا تأملنا قصيدة (لا بأس...سأخطئ ثانية) من ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى) التي تجري على إيقاع الخبب، نجد الزمن في القصيدة غير بريء من المأسوية الحالقة التي تعمّ كامل القصيدة، ويمكننا أن نستشف مأسويّة الزمن من المعجم الشّعريّ للقصيدة، في مثل قول الشّاعر:

(1) م. ن. ص. ن.

(2) بول ريكور: الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر. سعيد الغانمي و فلاح الرحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2006، ج.1، ص: 27.

"لا بأس سأخطئ ثانيةً

لن أخسر شيئا لو أقلبت الساعةَ

ثمّ وقفت أراقب كيف يمرّ العمر خبيئا بين مسام الرملِ

الساعة صهريج منتفخ الأوداجِ

ينزّ دقائق موغلة في الوحشةِ

تسقط أرضا...ثم تغادر مثل فقاعات الصابونِ

العمر يطير بأجنحة كالبومةِ

يصعد جلد جدار مهترئ

ويراقبني..." (1)

إنّ الزمن في هذه القصيدة يأتي ألوانا مختلفة، وخاصّة حينما جعله الشّاعر مجسما كالمادة، بينما طبيعة الزّمن مجردة من أيّ مادة، إذ يُكشف عن الزمن من خلال كثير من الأشياء، مثل نموّ النبات وولادة الحيّ وموته، كما يظهر الزمن من مزيد من تجسيمه وهو في واقع الأمر يحدس ولا نحسّ به إلاّ من خلال ما يتجلّى فيه كاللّيل والنّهار وتتابع الفصول.

تظهر مأسويّة الزّمن من خلال وصف الشّاعر إياه بأوصاف توحي بمأسويّة شديدة مثل: "منتفخ الأوداج" و"ينزّ دقائق موغلة في الوحشة" و"العمر يطير بأجنحة كالبومة"، فشبّه الشّاعر العمر بالبومة، في حين أنّ كثيرا من الثقافات ترى أنّ البومة تمثل ذروة الشؤم والمكروه والمأسويّة، كما هو الحال في الثقافة الشّعبيّة الجزائريّة.

إنّ الزّمن المأسويّ يختلف عن الزّمن الفيزيائيّ، حيث لا يقاس "بدقات الساعة، فهو ليس زمنا ماديا تنسجه الثواني والدقائق والسّاعات، بل هو زمن يجري في ما سمّاه الفيلسوف الفرنسيّ

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (لا بأس..سأخطئ ثانية)، م. س، ص: 39.

برغسون « La durée » ويعني به الزّمن النّفسيّ المنفلت من حساب الزّمن العاديّ، لأنّه يجري في أعماق الوجدان، حيث يختلط الأمس والغد والأزل والأبد"[1].

وتظهر مأسويّة الزّمن أيضا في هذا الانفصال الخطير بين العمر وصاحبه، فيتحوّل العمر إلى رقيب على الأنا النّاطقة في أمكنة كثيرة، ويتجلى ذلك من قوله:

"العمر يطير بأجنحة كالبومةِ

يصعد جلد جدار مهترئ

ويراقبني...

يتعقبني في آخر منعطفٍ

في السوق...

أمام محطات البنزين..

ببقعة أرض يحرسها

لتكون ملاذي حين أغادر محمولا فوق الأكتافِ

على شرفات بائسةٍ

حطّت كلماتك عصفورا...أسراب لقالق من نارٍ"[2]

إنّ هذا الانفصام الخطير بين الأنا النّاطقة في القصيدة، وبين عمرها هو بابٌ يوصلنا إلى مأسويّة حالقة تعانيها الأنا الشّعريّة في هذه القصيدة، ويستمرّ تدفق الزّمن ومعه تتعمّق المأسويّة وجدان الأنا، ويشهد على ذلك هذا المقطع الشّعريّ، حيث يقول الشّاعر:

"تتأمل كيف تمرّ الضحكة تاركة آثار دخان أسودَ فوق جدار البيتِ

تقول: -الليل يحاصرني-

(من أين أتتك الرغبةُ؟..أنت العائد من طابور الموتِ

(1) أنطوان معلوف: المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية، م. س، ص: 77.

(2) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (لا بأس..سأخطئ ثانية)، م. س، ص: 39.

النائم كالإسفلت على طرقات اليأسِ

المفرد بين الجمع السالم والمكسورِ

المالك دون جميع الناس أقاليد الكلماتْ)

هل تحلمُ

لا....لا أحلمُ"[1]

ويمكن أن ندرك مأسويّة معمّمة بدءا من الأنا النّاطقة في القصيدة، حيث إنّ ضحكة الأنا لم تترك راحةً أو انبساطا أو فرحا...وإنّما تركت دخانا أسود فوق جدار البيت.

وتكون المأسويّة المعمّمة من الذّات إلى العالم كلّه أشياء أو ظواهر...هي الدّرب الموصل إلى الاغتراب الوجوديّ "المحفز للتساؤلات، والمحرّض للمداليل الاغترابيّة المختلفة، خاصّة إذا أدركنا أنّ جلّ الشعراء تنتابهم أحاسيس الخوف، وهواجس القلق والرعب من عجلات الزمن التي لا تبقي ولا تذر شيئا، والشواهد على ذلك كثيرة من أقوال مأثورة لبعض الشعراء وقصائد [...] كثيرة تحمل مؤولة (الدّهر/ الزّمن) أو الأيام بأحاسيس وجوديّة كثيرة، وتساؤلات عميقة، ولهذا يحاول الشعراء تشويه الزمن بوصفه عدوا لدودا للنيل منه برميه إما بالعفونة والتفسخ والانحلال أحيانًا، أو الهشاشة والتقزم والاتضاع في أحايين أخرى"[2].

وتستمرّ الأنا في الهجوم على الزّمن ناعتة إياه بصفات عديدة، لكنّ أغلبها سلبيّ، تكشف عن عداوته للأنا، يقول (ياسين):

"تلك يداك قراصنة يقفون على أخشاب سفينتهم

يهبون الموجة حين تغادر مثقلة بالصمتِ ضجيجا ملتهبا...

صخبا يستعذب رسم حوافره في طينة هذا الليل الساكنِ

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (لا بأس..سأخطئ ثانية)، م. س، ص: 40.

(2) عصام عبد السلام شرتح: شاعرية الاغتراب عند شعراء الحداثة المعاصرين (دراسة تطبيقية في المؤولات النصية)، دار المعتز، عمان، الأردن، ط.1، 2018، ص: 29.

رجع صراخ مرصوف في الحلق كأحجار البازلتِ

أرى قمرا زنجيا منكمشا...

معقوف الظهر كإسكافي الحيّ

زجاجة عطر فوق الرفّ

مخضبة بروائح من تركوك بلا سببٍ

ومضوا للعتمة..

لم تمهلني الصدفة حتى أفتح نافذتي للريحِ

الآن سأبدأ..

لكنّني لن أخطئ ثانيةً

لن أقرأ شعرا فوق رؤوس الموتى المنتفخين بداء التخمةِ

لا....لن أخسر شيئا

لو أطلقت فراشاتي العمياء بحقل رمادْ"[1]

لقد ساد السّواد على كلم هذا المقطع الأخير، وهو دليل آخر على مأسويّة الأنا التي سعت إلى تعميمه على باقي أشياء المكان المختلفة، وكذلك يفعل الذّهن البشريّ في تعميم المأسويّة في الحدث أو في غيره على كامل جهات الوجود، فأصبح القمر زنجيا منكمشا معقوف الظهر، كما عمّت العتمة مجال رؤيا الأنا، فأصبح كلّ شيء لديها حقل رماد، وهكذا تغدو توابع المأسويّة مهيمنة كما قال (رومان جاكبسون)، تسود كلّ مفردات الوجود من الذّات إلى تفاصيل عالمها البائس، واختصارا تعمّم من الذّرة إلى السّديم.

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (لا بأس..سأخطئ ثانية)، م. س، ص: 40،41.

3. مأسويّة الحدث.

رأينا في ما مضى من البحث مأسويّة الذّات ومأسويّة المكمان، وهذه المأسويّة كما أسلفنا معمّمة على جزئيات ما سبق، وسنقف الآن على مأسويّة (غرنيكا) (لبوذراع) من ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، وقد أجراها الشّاعر على إيقاع الخبب الذي لم يكن مستعملا كثيرًا في جاهليّة العرب، ولكنّه اليوم أصبح من الإيقاعات المستعملة كثيرًا لدى الشّعراء، وذلك لمميزات وخصائص تجعله يستجيب لدواعي عصرنا.

و(غرنيكا بوذراع) تستفيد كثيرًا من أحداث (غرنيكا بيكاسو) المأسويّة وتتفاعل معها، حيث تتأسّس (غرنيكا بيكاسو) على أحداث من الحرب الأهليّة الإسبانيّة، ومن هذه الأحداث قتْل الشّاعر المسرحي الإسبانيّ الكبير (فيديريكو غارسيا لوركا) الذي كان ينتقد دموية الدكتاتور (فرانكو)، ويعدّ قتل (غارسيا لوركا) على يد (فرانكو) من أعظم الأحداث التي دارت عليها (غرنيكا)، وخاصّة مسرحيته المعنونة بـ (أعراس الدّم)، إذ فيها نقد شديد لجرائم الدكتاتور (فرانكو)، وتبدأ (غرنيكا بوذراع) بالإشارة إلى المسرح الذي يرمز إلى حياته العامة والخاصّة، لقد كان ومازال المسرح لدى كثير من الفنانين رمزًا للحياة بكل تناقضاتها، حيث يقول (ياسين):

"المسرح منشغل بإعادة توزيع الأدوارِ

ثلاثتنا سنعيد بهاء الصفقةِ

هذا الركح الأسودُ

ثابوت الأحلامِ

أنا...."[1]

وعلى غرار مسرح (غارسيا لوركا) ظهر مسرح (بوذراع) وهو يستلهم أحداث (غرنيكا بيكاسو)، فالرّكح فيه أسود، وأحلام النّاس مقبورة في تابوت الموتى، حيث يشبه أحوال الأنا الناطقة التي يمكن تعميمها على كلّ المظلومين في هذا العالم، وهذه الأحداث من أسباب مأسويّة الذّات

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (غرنيكا)، م. س، ص: 74.

المعمّمة على المكان والزمان، وأمّا حديثنا عن الحدث، فلابدّ من تعريفه تعريفا فنّيّا إذ هو "مجموعة وقائع منتظمة أو متناثرة في الزمان، وتكسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين"[1]، إنّ ارتباط الحدث بالمكمان حتميّ لا محالة، وذلك أنّ كلّ حدثٍ لا بدّ أن يكون في مكان معلوم وفي زمان كذلك، وهذا الأمر استنبطه المسرحيون الأوربيون منذ عصر نهضتهم، وهو عندهم يسمّى قانون الوحدات الثلاث: وَحدة المكان ووَحدة الزمان ووَحدة الحدث.

وتستمرّ مأسويّة الحدث شديدة مع نموّ الحدث ذاته في القصيدة، يقول الشّاعر:

"من يأكل لحم الآخر، يسكب ماء سلالته في الرمل ويرحل فردا

منفردا

سأصدّق هذا الثعلب

هذا الرابض مابين الجمهور الأعمى

المسمول العينين

يبشرني بغد لا موضع فيه لطعنة حلم

مثل مساء قوقازيّ أحمله في برد القلبِ

أصدّقه.. وأصدّق ضوء العطر النابت في شرفات لم تصدمها

اللحظة"[2]

وتبلغ مأسويّة الحدث شأوًا بعيدا وذلك بأكل الإنسان لحم أخيه الإنسان، ويعدّ الحدث من أشمل العناصر السّرديّة المنطوية على علاقات كثيرةٍ، لا يمكن إغفال علاقته بالمكان والزمان، وهو

(1) عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط.1، 1998، ص: 27.

(2) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (غرنيكا)، م. س، ص: 74.

لذلك يرتبط دائما بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالمكمان الذي وقعت فيه[1]، ولذلك جاء المكان في هذه القصيدة مأسويّا حيث يسكنه جمهور أعمى مسمول العينين مثل (أوديب) اليونانيين.

وإذا حاولنا تتبع مأسويّة المكان في هذه القصيدة، فإنّنا سنقف على ألوان منها، ومن ذلك قول الشّاعر:

"يا هذا المصدوم بفتنتها

بخفيف أصابعها في كفّك

ثمّة أطفال هربوا قطعانا صوب الغابةِ

-ليس هنالك ما يدعو للفرجة-

طائرة الورق احترقت

لكنّ نوارس فولاذ تتعلّق بالسقف الغسقيّ

البرد، الجوع، العطش، الموت، القيظ الأحمرُ

أطفال يهبون بنوّتهم للريح الآثمةِ

ارتدّي، لا خيمة خوف تسكنها الأعصابُ

ارتدّي...ثمّ بذور الحرملِ، أزهار الغارديني

قد تنفجر رصاصا أحمق فوق جثامين الأحياء المختبئين بوحل

رجولتهم

لن يبقى غيرك..."[2]

إنّ تتبع مأسويّة الأحداث يوصلنا إلى مأسويّة معمّمة تسود الذّات والموضوع، ومنها مأسويّة الأرض والذّات مطلقا، ومأسويّة الغابة وقد أصبحت مأوًى للأطفال الهاربين خوفا من الحرب القذرة

(1) مُحَمَّد سعيد حسن الجبوري: البنية القصصية في الشعر الأمويّ، أطروحة دكتوراه، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، العراق، 1994، ص: 23.

(2) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (غرنيكا)، م. س، ص: 75.

القاتلة، وقد أحرقت طفولتهم "طائرة الورق احترقت"، ولم يبق في ميادينهم إلاّ "نوارس فولاذ" رمز للطائرات المقاتلة التي أنتجت موضوع (غرنيكا) (بيكاسو)، وبات كلّ شيء في الظّلمة العمياء، كما أنتجت البردَ والجوع والعطش والموت والقيظ الأحمر، وتتجلّى مأسويّة المكان أيضا من خلال "الخيمة" رمز الملجأ الضعيف أمام الطّائرات المقنبلة، كما تبدو مأسويّة المكان الذي تهبّ عليه ريح آثمة لا رياح خيرٍ، فالرّيح توحي بالخوف والشّدة والقوة والعقاب والعنف، ولذلك جاءت مرتبطة بعقوبة الأقوام في القرآن الكريم، في مثل قول الله عزّ وجلّ: ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾[1]، وفي موضع آخر يقول تعالى: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا﴾[2].

إنّ الأمكنة المأسويّة مثل الأحداث المأسويّة كثيرة بالتأمل والتأويل والاتساع والتخييل في قراءة قصيدة (غرنيكا)، حيث أمكنتها موحولة فيتعذر الاحتماء أو العيش بها، إذ كلّ شيء قد اختفى ولن يبقى "غيرك"[3]، وتحت تأثير مأسويّة الحدث تتجلّى الأرض فانية ملفوفة بشطحات النّاس على اختلاف أحوالهم، أمّا الأبواب فقد احتلّها القرامطة والحشاشون والوثنيون، إذ تسقط الجدران رمز الحضارة مثلما سقطت بالأمس أندلس، وفي الضّاحية الأخرى منها يصّور (بيكاسو) خيبة الإنسان في جداريّة (غرنيكا) التي تتضمن مدنا قاحلةً.

وإذا واصلنا الكشف عن الأحداث المأسويّة فتتبين أنواع أخرى من المأسويّة وذلك بالتفاعل مع أحداث القصيدة تأويلا وتخييلا، مثل البكاء على سقوط الحضارة بصوت مبحوحٍ، وجوادٍ منكسر مطعون الصّدر، حيث الطعنة الواحدة تمتدّ بلادًا وغاباتٍ وجبالا في الوطن الهشّ كالإسفنج، وقد غزت الدّمامل الجسد المتقلب فوق سفافيد الفوضى الحمراء، وغير ذلك من الأحداث التي تشير إلى مأسويّة وجوديّة تعمّ الذّوات والأحداث، وما إلى ذلك من أشياء الوجود، يقول الشّاعر:

"هذي الأرض الفانيةُ، الملفوفة بالشطحاتِ

(1) القرآن الكريم: س. الحاقة، آ: 6.

(2) القرآن الكريم: س. فصلت، آ: 16.

(3) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (غرنيكا)، م. س، ص: 75.

قرامطة يقفون على الأبواب وحشّاشون، صلاة القربان الوثنيّة

تسقط جدران برذاذ أحمرَ

يسقط أندلس فألملمه حجرا حجرا

في الضاحية الأخرى تسجد فاتنة لإله الخيبة (بيكاسو)

فتصير بضربة فرشاة مدنا قاحلة

(غرنيكا)

عذراء اللوحة، دمع منسكب

ويد تتهجّى الضوء بقنديل مبحوح اللكنةِ

ثور إسبانيّ أهوج

خوذة نازيّ، وجواد منكسر مطعون الصدرِ

الطعنة قد تمتد بلادا، غابات، وجبالا

هذا الوطن الاسفنجيّ

الوطن النابت مثل دمامل في جسد يتقلّب فوق سفافيد الفوضى

الحمراء" [1]

ومن أبرز الأحداث، على الإطلاق، حرب (غرنيكا)، وهذه الحرب كانت وبالًا على الإنسان الإسبانيّ، وامتدت آثارها إلى شعوب أوربيّة أخرى، وقد مهّدت للحرب العالميّة الثانية.

وقد كان العنوان (غرنيكا) في علاقة عضويّة مع متن القصيدة، حيث (غرنيكا) العنوان يُوجز متن القصيدة، وأمّا متن القصيدة فيوَسع العنوان، وهذا التعالق بين العنوان ومتن القصيدة يكشف عن علاقة عضويّة بينهما، وهذه العلاقة تدمج القارئ ضمن فضاء القصيدة بالتخييل والاتساع، كما يرى

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (غرنيكا)، م. س، ص: 75، 76.

ذلك (عبد القاهر الجرجاني)[1]، فيشّكل فضاء نصّ القراءة، وخاصّة أنّ كلمة (غرنيكا) جاءت عنوانا للقصيدة، ثمّ كرّرها الشّاعر ضمن كلم القصيدة، وكأنّ كلمة (غرنيكا) لا يمكن تأويلها إلاّ بكلمة (غرنيكا).

وإذا كان التدوير كما هو في قصيدة التفعيلة مضرٌّ بإيقاعيتها، حيث التدوير يمتنع امتناعا تاما في شعر التفعيلة، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرًا مدورًا، لأنّ شعر التفعيلة قائم على شطر واحد[2]، أو على سطر شعريّ واحد كما يقول (عزالدين اسماعيل)، فما بالنا حين يكثر منه الشّاعر في قصيدة التفعيلة، فإنّه حتما سيضعف من إيقاعها، إذ لا يسمح بالإلقاء الإيقاعي، لانعدام الوقفات التّي تأنس لها الأذن وتتيح لها الفرصة باستجلاء الحدود والفواصل[3]، وقد أجمع النّقاد العرب والغربيون أنّ الشّعر كلام مخيّل موَقعٌ[4].

وممّا يضعف شعريّة قصيدة (غرنيكا) مثلا وغيرها كثير؛ سوء التوزيع الإيقاعيّ، حيث يظهر التدوير في آخر السّطر الشّعريّ، وبذلك يقضي على أيّ غنة موقعة، وعوض أن يظهر السّطر الشّعريّ موقعا، فمع التدوير يستحيل قيام أيّ مظهر إيقاعيّ في قصيدة التفعيلة.

كما تظهر في قصيدة (غرنيكا) بعض التجاوزات غير المقبولة في اللّسان العربيّ، مثل حذف حرف العطف، والاكتفاء بفاصلة كما يظهر في اللّسان الفرنسيّ، إنّ العطف يجب، في اللّسان العربيّ، أن يكون بحروف العطف، ولا يتمّ بين المعطوف عليه والمعطوف بفاصلة، وذلك أنّ اللّسان العربيّ عبقريته غير عبقرية اللّسان الفرنسيّ، والحكم الفيصل، في هذا الأمر، الشّعر الجاهليّ ونصوص القرآن الكريم، ويظهر العطف دون حرف العطف في قصائد كثيرة للشاعر (بوذراع) مثل قوله:

(1) عبد القاهر جرجاني: أسرار البلاغة (في علم البيان)، تح. مُحَمَّد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1988، ص: 146،147.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، م. س، ص: 116.

(3) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1991، ص: 220.

(4) أرسطوطاليس: فن الشعر، م. س، ص: 161.

"لكنّ نوارس فولاذ تتعلّق بالسقف الغسقيّ

البرد، الجوع، العطش، الموت، القيظ الأحمرُ"[1]

وكما هو الحال في قوله:

"ارتدّي...ثمّ بذور الحرملِ، أزهار الغاردينيا "[2]

أو في قوله:

"خوذة نازيّ، وجواد منكسر مطعون الصدرِ

الطعنة قد تمتد بلادا، غابات، وجبالا"[3]

وهذه الإشارة ليست بدعة من القول، وإنّما أكدها كثير من النّقاد، وشاهدهم على ذلك كما أسلفنا الشّعر الجاهليّ والقرآن الكريم.

ومن الظّاهرات الكبرى في شعر (ياسين) ظهور الألوان هنا وهناك بنسبة طاغية، حيث اللّون في الشّعر مثل الكلام أو الإيقاع للدلالة على مسألة معينة.

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (غرنيكا)، م. س، ص: 75.

(2) م. ن. ص. ن.

(3) م. ن. ص: 76.

4. مأسويّة الألوان.

من الألوان الطّاغية على كلّ الظّاهرات الأخرى في شعر (ياسين بوذراع نوري) اللّون الأصفر، وله، عند كثير من النّقاد والبلاغيين والمفكرين على الجملة، دلالات كثيرة ومتنوعة، قد تصل إلى حدّ التناقض أحيانا، فاللّون الأصفر له دلالة التضحية مثل البقرة الصفراء في القرآن الكريم، كما يدلّ الأصفر عندهم على الزّيف والخداع، وفي تخريج آخر لدلالات اللّون الأصفر أنّه يدلّ عند هؤلاء على البؤس والتعب والألم والمرض والموت، في حين أنّه يدلّ عند آخرين في سياقات أخرى على الخير المرتبط بالخصب والوفرة، وهو رمز الذهب ولونه والشيء الثمين الغالي، وهو أيضا يمنح الحياةَ والدفءَ والضوءَ والبقاءَ، و"وقوع الأصفر في السّياقات الشّعريّة دليل على الحالة النّفسيّة للشاعر، ولذلك نجده يستعير الصفرة لكل شيء يحيط به أويحلم به"[1].

وقد كتب (بوذراع) قصيدة من ديوانه (الحُجرة السوداء وقصائد أخرى) بعنوان (أصفر) والتي تجري على إيقاع الخبب، وحينما نقرأها قراءات مختلفة نجد الصفرة تسود القصيدة كلّها عنوانا ومتنًا، يقول الشّاعر:

"أرهف السمعَ
لا صوت يأتي من الحقل إلاّ الذي وشوش العشب للريحِ
والريح لا تكتم السرَّ
تفضحهُ..وتوزّعه كالهشيم على الأسطحِ
العتباتِ..
وفوق النوافذِ..
فوق الظلال التي غمّست جلدها في حياض من الزعفرانِ
المساحات صفراءُ
ظلّ الحمامات أصفرُ

(1) طاهر مُحَمَّد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، دار الحامد، عمان، الأردن، ط.1، 2002، ص: 117.

والكوخ أصفرُ

قطن الغمامة ليمونة تتكوّر فوق الرؤوسِ

الندى مطرٌ حامضٌ

وأنا أرهف السمع للقُبُّرات التي لا تجيء مع القيظِ

أمشي على دهشتي

أرتديها..أفتّت أحجارها

حين تخرج من طينها امرأةٌ

هي حورية البحر..قلتُ...

نشيد لهذا الصباح المكلّسِ

ساحرةٌ..كنت أمشي إليها متى هدّني العمرُ

ألقي على جثّة العشب أشباح قشٍّ

-من الآن لن يتجرأ طير على الحقلِ-

والحقل أصفرُ.. أصفرُ.. أصفرُ

هذا أوان الخريفْ

كن رحيما بنا أيّها الزعفرانُ الكسيح.. الشحيح.. المخيفْ." [1]

القصيدة تحمل العنوان (أصفرُ) الذي ينسحب على متنه، فالمساحات صفراءُ، وظلُّ الحمامات أصفر، والكوخ أصفرُ، والحقل أصفرُ...أصفرُ...أصفرُ، كما يظهر اللّون الأصفرُ من خلال أشياء أخرى، حين يقول الشّاعر قطن الغمامة ليمونة، والليمون أصفر، كما يظهر اللون الأصفر من كلمة (الزعفران) مكررة مرتين[2]، وهكذا يسود اللّون الأصفر على كامل القصيدة بدلالات سلبيّة توحي كلّها بموت الأرض التي هي بداية لموت الإنسان، أو الأحياء مطلقا، إذ تحوّل الغمام من دلالة

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (أصفر)، م. س، ص: 34، 35.
(2) م. ن. ص: 34، 35.

الإحياء إلى دلالة الهلاك، حيث الغمامة ليمونة تسقط مطرًا حامضًا فاسدًا مفسدًا، وهذه مأسويّة قاتلة تذكرنا بقصيدة (الأرض اليباب) (لإليوت)، وقصيدة (نهر الرماد) (لخليل حاوي)، وهكذا يكتسب الشّعر المعاصر خصائص ودلالات تجعله معرفة تلذُّ في فائدة، وتفيد في لذة.

ولا نغادر الإشارة إلى الألوان في شعر (ياسين) دون أن نعالج أمر الألوان في قصيدة (أسود) المتنامية على إيقاع الخبب في ديوان (عازف المندولين)، وقد تعامل الشّاعر مع اللّون الأسود في هذه القصيدة تعاملا ذكيا، فلم يعد اللّون الأسود الطبيعيّ مذمومًا عند النّاس، وإنّما أصبحت قيم محدّدة هي اللّون الأسود، وهذا يظهر جليّا في قوله:

"الأسود ليس الطيف الناقص من قوس الألوانِ

الأسود ليس الليل الرابض خلف الربوةِ

منتظرا ساحرة تخرج من أحراشِ الحقلِ

تعلّق قنديلا ويراعات في ظلّ السروةِ....يبتسم السقف

النجميّ

الأسود...هذا الصبح المفقوء العينينِ

الأسود ليس طلاء منسيا في آخر صفّ في علب الألوانِ

النائمِ فوق فراشي الرسم

الواقف في خجل عند الخافيّة في لوحات (خوسي دي

ريبيرا)

الأسود لا يعني أن يصرخ زنجيّ في قلب العالمِ

ضدّ نظام الفصل (الأبارتايد) وقانون التمييزِ

الأسودُ...هذا الرجل الأبيضُ

يغسل قيح سلالته بعبيد جيء بهم في مركب شحن مهترئٍ

الأسود ليس خيال الظلّ...الأسود ظلّ سنونوة تتخبّط

في قفص العدمِ

الأسود..حين تقول أحبك، ثم تغادر مثل شتاء قوقازيّ

دون وداعٍ

أن تمضي فأراك بعين كفيف زاد بصيرته التذكارُ

الأسود..هذي الأرض المذأبة الملعونةُ

هذا الوحش الآثمُ

هذي الرأس المقطوعةُ...

صوت مرتجف (لا تقتلني يا عمُّ)

الأسود ليس الفحم النابت في موقد جمرٍ

في أبعد كوخ ملتحف بالبردِ

الأسودُ.. هذا الأبيض مرتقبا كالضبع الجائع في غرف

الإنعاشِ

لباس الجثّة في أعياد الدفنِ

الأسود.. هذا الأحمر مرشوشا قطرات فوق جثامين

الخرسانةِ

هدا الأصفر مشتعلا في حقل خريفٍ

هذا البحر الأزرق، مقبرة الغرباءِ

الأسود.....ليس الأسودَ." [1]

ويتبيّن من قراءة القصيدة قراءة تفاعليّة أنّ العنوان (أسود) قد انسحب على القصيدة كلّها، وظهر في تفاصيلها البسيطة، حيث الأسود ليس الطّيف النّاقص من قوس الألوان، وليس الأسود هو

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (عازف المندولين)، قصيدة (أسود)، دار الماهر، سطيف، الجزائر، ط.1، 2018، ص: 76-78.

اللّيل، ولا هو الأسود حينما يأتي الصّبح مغشى بالسّواد، ولا هو الطّلاء الأسود في علب الألوان، ولا هو خلفية لوحات الرّسام (خوسي دي ريبيرا) التّي استفاد منها الشّاعر لتعميق المأسويّة في قصيدته أسود، وذلك لأنّ هذا الرّسام الإسبانيّ كلّ لوحاته مثقلة بمأسويّة تمتاز بالعنف.

كما أنّ اللّون الأسود لا يعني ظلم الرّجل الأبيض الرّجل الأسود، وإنّما الأسود الحق هو الرّجل الأبيض نفسه، وليس الأسود هو خيال الظلّ، بل الأسود هو الظّلم الذي تحكيه سنونوة تتخبط في قفص العدم، واللّون الأسود الحق حين يتباعد من أحبّ وغادر دون وداع، إنّ الأسود ليس لونا وإنما الأسود الحق هو الأمكنة التّي تفترس الإنسان، وتفصل رأسه الذليل عن باقي جسده، ويؤكد الشّاعر مرة أخرى أنّ الأسود الطبيعيّ كالفحم ليس الأسودَ، وإنّما الأسود هو الإنسان الأبيض الذي يفترس النّاس كالضبع الجائع، والأسود هو الدّم المهدور هنا وهناك، وهو أيضا القيم التّي تجعل الإنسان ذئبا لأخيه الإنسان.

ولقد جاء اللّون الأسود في قصيدة (أسود) مدعوما بألوان أخرى تزيد من خطورته على الإنسان، مثل اللّون الأبيض وكذلك اللّون الأحمر والأصفر والأزرق، إذ اللّون الأسود في هذه القصيدة يشبه الثقوب السّوداء التّي إن مرّ قربها كوكب أعظم من الشّمس مرات عديدة جذبته وابتلعته فغيبته مطلقا دون عودة، وهذه درجة عليا من المأسويّة التّي سادت تقريبا كلّ دواوين (بوذراع).

وما يجب الانتباه إليه هو أنّ القصيدة ينتجها الشّاعر انطلاقا من وضعه الاجتماعيّ وحياته الأسرية التّي تكون من عناصر المادة الخياليّة، إذ يشّكل منها الشّاعر ما شاء وكيفما شاء على غير مثال سابق، وذلك لأنّ الحالة النفسيّة تنعكس على المحسوسات والمعنويات بالقصيدة، ومن الظّاهرات المهمة التّي تعدّ خطابًا أو مساعدا للخطاب اللّسانيّ، هي ظهور الألوان الصّارخة في شعر (بوذراع)، خاصّة اللّون الأسود والأحمر والأصفر...حيث يمكن للمتلقي صاحب الذّوق السّليم، أن يقرأها في تفاعل جمّ، وبتلك القراءة التفاعليّة يمكن أن يستخلص منها دلالات مثل ما للخطاب اللّسانيّ أو

للإيقاع في الشّعر عموما، وهذا ما أدركه الشّاعر والمنّظر (مُحَمَّد العياشي) رحمه الله، حيث يرى أنّه حينما تعجز الكلمات عن آداء الدّلالة، ينهض الإيقاع بالكشف عنها بكلّ اقتدار[1].

إنّ اللّون بكلّ أشكاله يغدو في الشّعر لسانا خاصّا يثير اهتمام الشّعراء والمتلقين، حيث تخرج قصائدهم لوحات فنّيّة تعتبر وسيلة مهمة في تشكيل التجربة الإنسانيّة بعالم الشّعر[2]، وهذا حال قصائد (بوذراع).

هكذا إذن، وظّف (بوذراع) الألوان واستفاد كثيرًا من دلالاتها في مواقف عديدة، حيث يصبح اللّون فيها دالًا أكثر من اللّسان والإيقاع، كما ساهم تكامل وتفاعل عناصرها اللّسانيّة وغير اللّسانيّة في إيهاج القصيدة، وإثرائها بالعديد من الدّلالات التّي لا تحصى، ولا تتوقف عن الإيحاء.

(1) مُحَمَّد العياشي: الكميات اللفظية والكميات الإيقاعية في الشعر العربي، م. س، ص: 213.

(2) يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1995، ص: 25.

المبحث الثّاني: المأسويّة: الخصائص والدّلالات في شعر ياسين بوذراع نوري.

1. الخصائص (المعجم الشّعريّ والخياليّ والإيقاع).

ويمكن أن ندرك بعض خصائص مأسويّة شعر (بوذراع) من خلال ما يأتي:

أ. المعجم الشّعريّ:

يعدّ الكشف عن المعجم الشّعريّ لدى شاعر بعينه مثل (ياسين بوذراع نوري) هو الوسيلة الفضلى لتحديد قيمة القصيدة أو شعره عمومًا، ويتمثل المعجم الشّعريّ في اختيار الألفاظ وترتيبها في بنية النّصّ، وربما كان المعجم الشّعريّ الشّعاع الذّي يضيء في الغالب جوانب من ثقافة الشّاعر، ويستحضر مخزونه اللّسانيّ الذّي تظهر من خلاله أدواته ومفرداته اللّسانيّة داخل النّصّ، حيث ينفرد كلّ شاعر بمعجمه الشّعريّ الذّي يشكل مفتاحا لنصوصه[1].

وسنتابع المعجم الشّعريّ للشاعر (بوذراع) من ديوانه الأول إلى الأخير، وقد بلغ عددها أربعة دواوين شعريّة.

و"اللّيل" هو المهيمنة كما ضبطها (رومان جاكبسون) في دواوين (بوذراع)، ففي ديوانه الأول (الحجرة السوداء وقصائد أخرى) تكرّر "اللّيل" ثماني وعشرين مرة، وتكرّر في ديوانه الثاني (هكذا قيل لي) إحدى عشرة مرة، وأمّا في ديوانه الثالث (عازف المندولين) فتكرّر "اللّيل" ثماني مرات، وفي ديوانه الأخير (ما تيسر من الموت) فقد تكرّر اللّيل (ثماني عشرة) مرة؛ أي بمجموع ثماني وستين مرة، حيث عمّ اللّيل دواوينه الأربعة، وهو بذلك يشير إلى مأسويّة الخطاب الشّعريّ عنده، وقد أعْدته نفسيّة الشّاعر التّي تميل إلى الاكتئاب والحزن والانغلاق...وأمّا مصدر اكتئاب الشّاعر فيعود إلى طبيعة الواقع الذّي يعيش فيه، وهو واقع مزرٍ يميل إلى الفساد و الإفساد أيضا.

وتعود المهيمنة الثانية في دواوين الشّاعر إلى "الموت"، فقد تكرّر هذا الأخير في ديوانه الأول ثلاث عشرة مرة، وتكرّر في ديوانه الثاني ثماني مرات، وأمّا في ديوانه الثالث تكرّر "الموت" أربع مرات،

(1) أنور مُحَمَّد الطورة: تحولات الرؤيا في شعر محمود درويش، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، جامعة مؤتة، الأردن، 2016، ص: 34.

وفي ديوانه الأخير تكرّر خمسًا وعشرين مرة، بمجموع أربع وخمسين مرة، وما يلاحظ على تردّد "الموت" بنسبة عالية في الدّواوين الأربعة بعد مهيمنة "اللّيل"، تأتي مهيمنة "الموت" التّي تظهر من خلال الواقع المعيش والفن الشعريّ، مثل ما جاء في قوله:

"الحياة كأنّها موت، وهذا الدّرب مقبرة

فمن أيّ الجنازات المقيتة

يولد الوطن المسافر في غبار العائدين بنعشهم خالٍ من

الإنسان؟"[1]

إنّ تكرار "الموت" في دواوينه الأربعة يشير إلى حالة من الفساد شبيهة بحياة (لِعازر حاوي)، الذّي يمثل الحياة والموت في الحياة، وهذه درجة عالية من المأسويّة فيما أنتج (ياسين) من قصائد شُكّلت من مادة الواقع الذّي يعيشه ويتفاعل معه، كتفاعلنا مع ذلك الواقع الذّي أنتج شعره، ومن الأدلة على ذلك ديوانه الرّابع والأخير حيث عنون قصيدته الأولى ب(ما تيسر من الموت)، إذ عندما نطالع القصيدة نجد أنّ "الموت" يسيطر على كلّ تفاصيلها، وهذا الموت نسبه إلى حضارتنا المعاصرة التّي أنتجت للإنسان المعاصر أدوات كثيرة ولكنّها قاتلة في كثير منها، إذ هي قشور دون لباب، ولما كان عصرنا تهيمن عليه كلّ أشكال الموت رفع الشّاعر عنوان القصيدة الأولى إلى درجة عنوان ديوانه الأخير، وهكذا أصبح الموت مهيمنة على كلّ جوانب شعر (ياسين).

وتظهر مهيمنة "الموت" نافثةً مأسويّةً قاتلةً في قصيدة (ما تيسر من الموت)، إذ يقول الشّاعر:

"يفتح الموت دكانة في الطريق السريع

ويعرض للعابرين بضاعته

في الحقول التي استسلمت لليباسِ

وفي منجم الفحم

في خشخشات مسننة تجرحُ الصمتَ في أسطوانات (عبد الوهاب)

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (عازف المندولين)، قصيدة (جولة صباحية)، م. س، ص: 63.

وفي فيلقٍ من جنود المارينز، بلا سبب، يطلقون الرصاص"[1]

لقد تحول الموت إلى سلعة في هذا العصر وهو يأتي من أسباب كثيرة، ولعلّ مأسوية الموت تتجلى أكثر حينما أصبح للموت دكانة تشتري الموت بالحياة، وهذا تمام المأسويّة حيث لم يعد الإنسان يرى الواقع إلّا من خلال المأسويّة التّي تتوسع لتشمل الحيّ والجماد وحتى المجرد.

وبعد مهيمنة "الموت" تأتي مهيمنة "الماء" الذّي تردد ثماني عشرة مرة في ديوانه الأول، واثنتي عشرة مرة في ديوانه الثاني، وأمّا في ديوانه الثالث فقد تردد فيه ثلاث عشرة مرة، وأمّا في ديوانه الأخير فقد بلغ تردد "الماء" فيه تسع مرات.

واللّافت أنّ "الماء" قد جاء بدلالتين متضادتين في الدّواوين الأربعة، فهو في سياق ما يرمز إلى الحياة، وفي سياق آخر يرمز إلى الموت، وهاتان الدّلالتان لا تخرجان من توظيف "الماء" عند كلّ الشّعراء في الشرق والغرب.

وأمّا إيجابية "الماء" فتتمثل في قصيدة (جولة صباحية)، يقول (ياسين):

"متشبها بالماء أنزل من سماء الله مرتطما بأحجار الطريق"[2]

وإن كان الماء يرمز إلى الحياة في انسياب واضح، فهو واهب الحياة لكلّ حيّ، إلا أنه جاء على غير طبيعته، وفي أرض لا تفيد حقيقته، إذ يتساقط الماء مرتطما بأحجار الطّريق، ولا يظهر في حقول النعمة، إذ حرّف عن أهدافه وغايته التّي كرّست في مبدأ الماء واهب الحياة، أو الماء هو الحياة، فطبيعة الماء التّي تفيد اللّيونة والانسياب نجدها تستحيل إلى مادة صلبة كالحجارة في قصيدة (جولة صباحية)، وهذا الوصف يناقض مطلقا حقيقة الماء، ويناقض أيضا حقيقة الأنا الشّعرية التّي تبدو هي أيضا حُرّفت عن حقيقتها، كما حُرّفت حقيقة الماء.

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (ما تيسر من الموت)، قصيدة (ما تيسر من الموت)، دار الجسور، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط.1، 2021، ص: 13.

(2) ياسين بوذراع نوري: ديوان (عازف المندولين)، قصيدة (جولة صباحية)، م. س، ص: 61.

ومازالت حركة القصيدة تكشف عن جوهر الأنا التّي تتماهى أصلا مع جوهر الماء، حيث يقول (ياسين):

"أنزل من سماء الله أبيض...غير مدنس، أو فاسد"[1]

طاهر مطهر، ومثلما يقول:

"يسأل عابرٌ عن دورة المياه"[2]

وتستمرّ القصيدة في الكشف عن خصائص الماء المتماهي مع الأنا الشّعريّة، حيث يقول:

"اليوم عطلة آخر الأسبوع، أنزل من سماء الله منتشيًا

فهل سأعود منتشيا؟"[3]

وتلك صفة الماء التّي أخذت الأنا حظًا منها، وهي أنّهما فرحان ويفرحان الحيّ في أصلهما، ودونهما تنعدم الحياة.

لقد حرّف الماء عن طبيعته وغايته، إذ تحول من الإيجاب إلى السّلب وتلك مأسويّة حادّة يعانيها الماء كما تعانيها الأنا الشّعرية من قصيدة (جولة صباحية).

إنّ الإحصاء يساعد كثيرا على الوصول إلى نتيجة أقرب إلى الموضوعية التّي ينشدها المنظّرون في الفنّ خاصّة، وهو يساعد أيضا على ترتيب المهيمنات في كلّ مرحلة كانت، وعليه فقد تكررت كلمة "السواد" ثلاث عشرة مرة في ديوانه الأول، وفي ديوانه الثاني ذكرت مرةً واحدةً، وأمّا في ديوانه الثالث فتكررت ثماني عشرة مرة، وأمّا في ديوانه الأخير فتكررت مرتين اثنتين، ومجموعه في الدّواوين الأربعة أربعٌ وثلاثون مرّةً، وكلّها تشير إلى مأسويّة منتشرة بنسب معينة في دواوينه الأربعة، ففي قصيدة (أسود) من ديوانه الثالث (عازف المندولين) يعمّ السّواد القصيدة، بل يحتلّ تقريبا كلّ سطر منها مثل ما أشرنا إليه سالفا عند حديثنا عن مأسويّة الألوان.

(1) م. ن. ص. ن.

(2) م. ن. ص: 62.

(3) م. ن. ص: 65.

وإذا حكّمنا تردد كلمات بعينها وجدنا أنّ المأسويّة تتردّد في الدّواوين الأربعة من خلال كلمة "اللّيل" وكلمة "الموت" وكلمة "الماء" وكلمة "الأسود"، وهكذا يوصلنا الإحصاء إلى نتيجة أكثر موضوعيّة، وبالتّالي يأتي حكمنا بالإشارة إلى المأسويّة حكمًا مناسبًا، "وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو مرادفاتها أو بتركيب يؤدي معناها كونت لنا حقلا أو حقولا دلالية وهكذا، فإذا ما وجدنا نصًا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر فإنّ مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناءً على التسليم بأنّ لكل خطاب معجمه الخاصّ به، إذ الخطاب الصوفيّ معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه...فالمعجم لهذا، وسيلة للتمييز بين أنواع الخطابات وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنّها هي مفاتيح النّصّ أو محاوره التي يدور عليها"[1]. وهكذا يكون شعر (ياسين بوذراع نوري) كغيره من نصوص الشعراء، متميزا بمعجمه الخاصّ به مثلما هو عند كلّ شاعر.

ب. الخياليّ:

يعدّ اصطلاح "الخياليّ"[2] من المفاهيم القديمة في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وقد استجلبه الفلاسفة المسلمين إلى الحقل الفلسفيّ النّقديّ قبل أن يستعمله النّقاد، وخاصّة نقاد الشّعر[3]، ذلك أنّ الخياليّ كان معدومًا ثمّ أخرجه ذهن النّقاد حتى أصبح حسّيًّا يدرك بالنطق والسّمع عبر وسائطه المختلفة، وهو "يعتمد مادةً غير معطاة في العيان، وإنما هي من عالم الخيال"[4]، ولا يمكن أن نتخيّل

(1) محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.3، 1992، ص: 58.

(2) نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث (دراسة نظرية تأصيل تيارات الفنية)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية، (د.ط)، 1981، ص: 31.

أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1976، ص: 29.

(3) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، م. س، ص: 245، 246.

(4) علي محمّد الهادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بابل، العراق، ط.1، 2012، ص: 41.

الخياليّ إلّا بتحويله من قبل المتلقي من الحالة الحسّيّة إلى الحالة الذّهنيّة، وهذا ما يمارسه المنشئ قبل المتلقي، وسواء أكان الأمر مع المنشئ أم مع المتلقي، فلا يمكن تخيله إلّا بتحويله من الحسّ إلى التجريد، وينتج من هذه الرؤيا أنّ مجال الخياليّ هو ذهن المنشئ أوّلاً وذهن المتلقي ثانيًا.

ومن الخياليّات الغنية كثيرا بدلالات لا حصر لها، وتبقى بالتخييل مدًّا لا ينتهي من الإيحاء، ونعني بذلك قصيدة (اغتراب) من ديوان (هكذا قيل لي) التّي تجري على إيقاع الكامل، إذ هو من أعظم الإيقاعات التّي تستوعب التجارب الشّعريّة في الشّعر العربيّ قديمًا وحديثًا، على اختلاف التجارب مثل تشكيل الحزن أو تشكيل الفرح، ولقيمته الإيقاعية ظهر الكامل في الشّعر وفي الموسيقى عند العرب، بل امتدّ إلى ثقافات مجاورة للعرب، فنظِم عليه الفرس والأتراك وامتدّ أثره في ثقافات أخرى، وتلك دلالة على أنّ إيقاع الكامل يصلح لتشكيل الخياليّات في الشّعر وغير الشّعر.

وبدءًا بعنوان قصيدة (اغتراب) فإنّ هذا العنوانَ يختزن مأسويّة حادّةً تجعلنا نتولج به في متن القصيدة التّي تكشف تفاصيل أخرى لم يُشر إليها العنوان (اغتراب)، حيث نلاحظ أنّ كلمات بعينيها تشير إلى ظاهرة الاغتراب وما تحمل من دلالات مثل "ركن المقهى القديمة"، إنّ قدامة المقهى لابدّ أن تعطي المتلقي بعض مفاتيح اكتناهها أو استبطانها، وتخيل ما تضمُّه من أشياء تزيد المتلقي نفاذًا إلى جزئيات المكان، في قول الشّاعر:

"الركن في المقــهى القديمة، شــارعٌ
جهــمٌ رمـــاديّ الأزقة مرعـــبُ
خطوات سكّير، أصـــــابع خيبةٍ
ويد كفولاذ تشدّ وتسحـــــــــبُ
لصقا على الجدران صرتُ، تلــوكني
غابات إسمنـــت، فضاء مذنـــبُ
جثث عواميـــد الإنارة، والمــدى
ليمـــونة، والأفق شيخٌ أحـــدبُ

هل صرت مثلي يا جــدار معلقــا

كغمامة فوق الفـــــراغ تعـــذّبُ

مدن تضايقـني فأسكـــــن ليلهــا

فالليل أوســـع للغريب وأرحــبُ

تعب على الأعضاء، ينصب خيمة

بين المسام، كـــــآبة لا تغـــربُ"[1]

كما نلاحظ أنّ كلمات هذه العبارة "شارع جهمٌ رماديُ الأزقة مرعب" توحي بشارع غير عاديّ فهو جهمٌ أي عبوسٌ، لما يعاني من ظاهرات سلبيّة وأزقته رماديّة وكأنّها من نهر الرّماد المرعب، ويتحرك فيه السّكارى خائبين غلاظا أيديهم كالفولاذ، والأنا النّاطقة أصبحت وكأنّها معلّقة على الجدران لا قيمة تتضمنها أو تسعى إلى تحقيقها، وكل الأفضية تؤلمها وتمارس عليها ذنَبٌ شديدٌ، ويزداد تخيّل الأمكنة والأشياء غرابةً وغموضًا، إذ إنّ أعمدة الإنارة تحوّلت إلى جثث، ومداها إلى ليمونة تُقذي أذواقنا حبات اللّيمون، وأمّا الأفق فبلغ الغرابة لما أصبح شيخًا أحدب، وتزداد تجليات ملامح المأسويّة حينما تخاطب الأنا المتكلمة جدران هذا المقهى، فتسأل جدار المقهى أهو معلّقٌ مثلها أم أنّه في وضعه العاديّ؟ وسواء أتعلقت الأنا المتكلمة على جدران المقهى أم غيرها من الأشياء كغمامة في فراغ الأُفْق تعذَّبُ، ومن مأسويّة الذّات أنّها أصبحت لا تتوافق مع مدينتها بل مع كلّ المدائن، فلا تسكن إلّا مع اللّيل، كون اللّيل يسع الأنا المغتربة فتجد فيه راحتها، ووُسع صدرها.

هذا المقهى يتعب الأنا فيغشاها كأنّه خيمةٌ، وتعمّها كآبة لا تغربُ، ومن هنا فإنّ المأسويّة في قصيدة (اغتراب) تتأبّد ويتأبّد معها آلام الأنا النّاطقة في القصيدة، وهذا ما يهيج مأسويّتها ويعمّقها في الذّات المتكلمة، حيث لا فرق بين صباح المقهى ومساءه الأجرب.

إنّ مأسويّة الذّات ندركها أيضا من تعب الأنا إذ هي تحمل آبارا من الذّكرى المؤلمة لا تنضبُ دون نهايةٍ، كما ندركها من التحوّل السّلبيّ للأشياء التّي تحوط الأنا مثل الفجر المخادع، حيث تتمنى

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (هكذا قيل لي)، قصيدة (اغتراب)، م. س، ص: 62.

الأنا أن يكون نهاية مرحلة سلبية وبداية مرحلة إيجابية مشرقة تترقبها الأنا من باب أن يأتيَ ولا يأتي، وهذا ما بثّ في وجدان الأنا حيرةً لرحلةٍ مجهولة العواقب، حيث تتأهب لها الأنا دون ضمانٍ مريحٍ، وهذا ما يتجلّى في قول الشّاعر:

"أتعبت قلبي بالحنيـــــن، تعبـــت من
آبـــــار ذاكـــرتي الـــتي لا تنضـــبُ
وتعبت من ضحكي، تعبت من الصدى
من خدعة الفجـــر الـــذي أترقّـــبُ
من زهرة النارنـج، يصـــرخ عطـــرها
وتعبت من تعـــبي الـــذي لا يتعـــبُ
حيـــران لكـــنّ الطريـــق معبّـــدٌ
ولرحلـــــــة مجهـــــولة يتأهّـــبُ
حتما سأتـرك للرصيـــف حقائـــبي
ما عدت أحلـــم بالبقـــاء وأرغـــبُ"[1]

ويأتي أخيرا قرار الأنا بهجران المدن لأنّها لم تعد تحلُمُ بالبقاء فيها، كما لم تعد ترغب في أيّ شيء بها، وهكذا يأتي تخيّل أو تخييل هذه الأمكنة الخياليّة وعلى رأسها المقهى القديمة مناخًا عامًّا، ذلك لأنّ الأمكنة الخياليّة لا تدرك إلّا بالخيال، كما يقول النّاقد المغربيّ (العربي الذهبي)، "فالعمل الفني الحقّ ليس بالشيء الذي يرى أو يسمع، بل هو شيء يتخيّل"[2]، ومن الملامح الأخرى شيوع الغموض في تفاصيل الخياليّات بالقصيدة، وهو غموض موحٍ يقودنا إلى أفضية جديدة هي أقرب من

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (هكذا قيل لي)، قصيدة (اغتراب)، م. س، ص: 63.

(2) روبين جورج كولنجوود: مبادئ الفن، تر. أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1966، ص: 167.

تخييل المتلقي وليست من تخيل المنشئ، فتزيد الخياليّات في القصيدة مدّا على مدّ من الإيحاءات لا ينضب، فـ"الغموض الفني هو الغِنى في الشعر، أمّا الغموض الاحترافيّ فهو الفقر"[1].

إنّ غموض خياليّات القصيدة هو من "غموض الوجود"[2] ذاته، ومن غموض كلامها عليها، حيث "تولّد المعرفة غير العادية استعارات غير عادية لا يقدرها سوى قراء غير عاديين"[3].

ومن الفاعليّات الأخرى التّي تقوم عليها خياليّات قصيدة (اغتراب) هي فاعليّة الاختلاف، إذ يستحيل تشكيل خياليّ واحد مع انعدام الاختلاف بين عناصرها، وفي مبدأ الاختلاف يقول (عبد القاهر الجرجاني): إنّ الخياليّ هو "شدة ائتلاف في شدة اختلاف حلا وحسن، وراق وفتنَ"[4]، مثل قول شاعرنا "والأفق شيخ أحدب"، ومثل قوله "فضاء مذنب"، و"آبار ذاكرتي"، و"خدعة الفجر"...

ومن عموم هذه الملامح تنمو مأسويّة القصيدة التّي هي في الأصل من ملامح الذّات الشّاعرة وهي تعمّم على كلّ شيء فيها، إمّا من جهة المنشئ أو من جهة المتلقي، فتغدو المأسويّة صفة ملازمة للقصيدة ولكلّ عناصرها على الإطلاق.

ج. الإيقاع:

يؤكد تاريخ الإيقاع أنّ الباحثين فيه يختلفون اختلافا قد يصل إلى حدّ التناقض بينهم، وكثيرة هي تعريفات الإيقاع، ولكنّها في جملتها لم تصب لا قشور ولا لباب الإيقاع، ومن تعاريف الإيقاع الأكثر مناسبة هو ما جاء به العلامة التونسيّ (مُحَمَّد العياشي)؛ حيث إنّ الإيقاع عنده هو حركة، ولكن ليست كلّ حركة إيقاعًا، إنّه حركة خاصّة لها ضوابط لا تفريط فيها، وهي: "النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام، والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع"[5].

(1) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.2، 1984، ص: 187.

(2) عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1984، ص: 216.

(3) ك.ك.رتقن: المجاز الذهني، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، تر.عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1982، ج.1، ص: 253.

(4) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.2، 1984، ص: 132.

(5) مُحَمَّد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس العاصمة، تونس، ط.1، 1976، ص: 43.

ولقد أخطأ (الخليل بن أحمد الفراهيدي) وذريته حسب (مُحَمَّد العياشي) حين رأى أنّ الوزن هو الجدير بالدراسة، أو هو الإيقاع نفسه، وهذا حكم مضلّلٌ مفسدٌ لأحكام العقل وأحوال الذّوق، وإنما الحقيقة هي أنّ الوزن المؤلف من القيمة الثقيلة والقيمة الخفيفة وقيمة السّكون هو جزء من الإيقاع بوصفه حركة خاصّة، ولقد أدرك (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) حقيقة الوزن وحقيقة الإيقاع، حيث يقول: "من الواضح أن الأوزان ماهي إلا أجزاء من الإيقاعات"[1].

كما يُدرس الإيقاع من خلال ظاهرات أخرى ومنها المدد الزّمنيّة للإيقاع، وطبيعة إنشاد كلّ إيقاع، وكذلك طبيعة (الأختام/القوافي)، وللروي نصيب أيضًا في فهم الإيقاعات المختلفة، كما تُدرس التحولات الكبرى للإيقاع، فقد نحسّ من خلال الإنشاد أنّ هذا الإيقاع في أصله خفيف، ولكنّ تجربة قصيدة ما تجعله ثقيلا وكذلك العكس.

وإذا جئنا إلى دراسة الإيقاع في شعر (بوذراع)، وجدنا أنّ الإيقاع يتنوع عنده، فقصيدة (بلا معنى) من ديوانه الأوّل (الحُجرة السوداء وقصائد أخرى) قامت حركتها على إيقاع الكامل، وكذلك القصيدة الثانية (ليل المدينة)، وأمّا القصيدة الثالثة (قطرة ماء) فهي تجري على إيقاع الخبب، وكذلك قصيدة (ظهيرة صيف)، وأمّا قصيدة (لسعة صيف) فإيقاعها الرّمل، وأمّا قصيدة (حارس الليل) فإيقاعها الخبب، وتجري قصيدة (انتحار شاعر) على إيقاع الكامل...وإذا تابعنا الكشف عن نوع الإيقاع عند شاعرنا، نجد أنّ الإيقاعات الصّافية مثل الخبب والرّمل والكامل...هي التّي سادت على باقي الإيقاعات الأخرى، وأمّا سيّد الإيقاعات عنده فهو الخبب، لأنّه الإيقاع الأكثر تواردا في دواوينه الأربعة، وما للخبب من خصائص ودلالات وخاصّة حينما يخرج إلى الثقل مرة وإلى الخفة مرة أخرى، وإنّ ترسيخ هذه الأوصاف في الإيقاعات مثل الإيقاع الصّافي[2] والإيقاع المركب[3] أو الممزوج، فهي أحكام مغلوطة لدى (الخليل بن أحمد الفراهيدي)، وأخذ بها العروضيون بعده، وأمّا

(1) أرسطوطاليس: فن الشعر، م. س، ص: 13.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، م. س، ص: 83، 84.

(3) م. ن. ص: 85، 86.

جبر هذا الخطأ القاتل قد قام به الباحث التونسيّ (مُحَمَّد العياشي)، فمثلا أنّ المتقارب والكامل والرجز...فهي عندهم كما أسلفنا إيقاعات صافية بنيت على تفعيلة واحدة، وأمّا البحور المزجية كما تدّعي (نازك الملائكة)، فهذا الحكم أخذته من (الخليل) نفسه، والحقّ أنّ الطويل مثلا ليس مؤلفا من تفعيلتين اثنتين مختلفتين هما (//0 /0 و //0 /0 /0) تتكرّر حسب ما وصلوا إليه ثماني مرّات، أربعا في الصدر وأربعا في العجز، وهذا الحكم ناتج من عدم إدراكهم حقيقة الإيقاع التي تنبع من التناسب بين الدورات الإيقاعيّة، وبهذه الرؤيا فإنّ الطويل هو مربع الدّورات الإيقاعيّة وليس بمثمن التفعيلات، فالدّورة الإيقاعية الواحدة هي (//0 /0 //0 /0 //0 /0)، وهكذا نجد أنّ الإيقاعات كلّها صافية الدّورات الإيقاعيّة، فالخفيف مثلا ليس مسدّس الدّورات الإيقاعيّة كما ذهب إلى ذلك (الفراهيدي) ومن سار على آثاره، وإنّما الخفيف مؤلف إيقاعه من دورتين إيقاعيتين فقط، فالشّطر الأوّل: (/0 //0 /0 //0 /0 /0//0/0)، وهي دورة إيقاعية واحدة، وأمّا الشّطر الثاني منه فمؤلف من هذه الدّورة وهي: (/0 //0 /0 //0 /0 /0 //0 /0 //0 /0)، وعليه فإنّ الخفيف ليس مسدّس التفعيلات، وإنّما يقوم على دورتين إيقاعيتين، حيث إنّ الشّطر الأوّل دورة واحدة، يساوي الشّطر الثاني دورة واحدة.

وما يلاحظ على إيقاع قصيدة (الأبواب)، ظهور التدوير فيها دون ضبط مع كثرة غير مَسُوغَة مما أضعف إيقاعها، بل أوصل حركة القصيدة إلى "النثريّة الباردة"[1]، وهذا خلل يقلّل من قيمة إيقاعها، ومن قيمة التدوير ذاته فيها، بل إنّ (نازك الملائكة) ترى أنّ التدوير ظاهرة تلازم قصيدة البيت، وتمتنع في قصيدة التفعيلة، وهذا ما يتجلّى في قولها: "ينبغي لنا أن نقرر في أول هذا القسم من بحثنا، أنّ التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا"[2].

(1) م. ن. ص: 192.

(2) م. ن. ص: 116.

ومن الأصول المعرفيّة التّي تمكن الإيقاع من الظهور بوصفه دالا أكبر[1]، كما يقول (هنري ميشونيك)، تحديد عناصره بصورة دقيقة، مثلا أنّ الإيقاع في أصله يقوم على مقطع مقصور خفيف (/)، وعلى مقطع آخر ممدود ثقيل (/0)، "وحتى هذا [المبدأ] أخطأ فيه الخليل: ألا ترى أنّه يسمي الثقيل الممدود سببا خفيفا، ويسمي الخفيفين المقصورين سببا ثقيلا! فالثقيل عنده خفيف، والخفيف عنده ثقيل، ولم يقده إلى ذلك إلّا الوهم وقصر النظر"[2].

وبالرجوع إلى هذه الأخلال الإيقاعية التّي وردت في قصيدة (الأبواب)، نجد الخلل الأوّل والمتمثل في حذف ساكن الوتد المجموع (//0) من (/0 //0) فتصبح (/0 //)، في السّطر الشّعريّ الثالث من القصيدة، حيث يقول الشاعر:

"تجلد ظهر الضوء السّاقط من أعمدة النور"[3]

/0/0/ //0/ 0/// 0/0/ 0/0/ 0/// 0/

فما هو حكم حذف السّاكن من الوتد المجموع من (/0 //0)، هل هو زحاف أو علّة؟ أو هو علّة بحكم الزحاف؟ أو هو زحاف بحكم العلّة؟ إنّ العروض يقول لنا أنّ هذا الخلل لا هو زحاف ولا هو علّة، بل هو خلل إيقاعيّ وجب جبره، وهكذا يضرّ كثيرا مثل هذا الخلل الإيقاعي القصيدة، خاصّة أنّه ظهر أكثر من مرّة في القصيدة، حيث نلحظه في السّطر الشّعريّ الثالث والرّابع والتاسع والحادي عشر، كما نلحظه أيضا في السّطر الشّعريّ الثالث والعشرين والسّابع والعشرين والرّابع والثلاثين، وكذلك في السّطر الشّعريّ الأخير من القصيدة نفسها.

ويتكرّر هذا الخطأ الإيقاعي في قصائد أخرى للشاعر التّي تجري على إيقاع الخبب، مثل قصيدة (ملل) من ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى).

(1) أحمد يوسف: القراءة النسقية، م. س، ص: 497.

(2) مُحَمَّد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، م. س، ص: 55.

(3) ياسين بوذراع نوري: ديوان (عازف المندولين)، قصيدة (الأبواب)، م. س، ص: 12.

وهكذا نصل إلى أنّ التدوير في قصيدة التفعيلة يضرّ بإيقاعها، لأنّه إذا كان التدوير في قصيدة البيت، لا يظهر في ضروبها لأنّه يقع في نهاية الصّدر وبداية العجز، بينما يظهر التدوير في قصيدة التفعيلة في آخر السّطر الشّعريّ، وهذا الأخير هو في الأساس موضع الروي من الختم، حيث الروي يعطي جانبا من الإيقاع الشّعريّ، ولكن إذا أفرطنا في تدوير الأسطر الشّعريّة في قصيدة التفعيلة، فهذا الفعل يلغي إلى حدّ كبير الإيقاع الشّعريّ، ويجعل النثريّة الباردة تغزو القصيدة وإيقاعها.

ومن الأخلال التّي أضرّت كثيرا بإيقاع هذه القصيدة وهندستها، التدوير الذي يربط بين مقطعين مفصولين بثلاث نجوم، حيث عطّل التدوير إيقاعها بين مقطع ومقطع آخر، وكان من الأنسب أن ينهي الشّاعر كلّ مقطع بتمام إيقاعه، دون إرباك إيقاع القصيدة بهذا التدوير الغريب الذي يظهر في نهاية المقطوعة الأولى مثلا وبداية المقطوعة الموالية، في مثل قول الشّاعر:

"(الباب الأول...أقدام تتدحرج نحو الحفرةِ
ليس يهمّ أكنت الحامل أم كنت المحمولَ..
اللعبة واضحةٌ..ستغادر معصوب العينينِ.

* * *

الباب الثاني...الحفرةُ ليست عالقة بالدربِ
الحفرة فينا نائمةٌ..كالبيضة تنتظر الإخصابَ

* * *

"الباب الثالث...حين تغادرك امرأة-سكنت في القلبِ-
بلا سببٍ." (1)

وهكذا بدا الإيقاع ضعيفًا، وكأنّ القصيدة هي قصيدة النّثر التّي هي اللاشعر كما يقول (عبد الملك مرتاض)، ويستحيل أن يكون لها قيمة فنّيّة جماليّة في الثقافة العربيّة.

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (عازف المندولين)، قصيدة (الأبواب)، م. س، ص: 14.

إنّ الإنسان المعاصر يعيش أزمات كثيرة ومتنوعة، وقد أوحت كلمات وعبارات المقاطع السّابقة بتلك الأزمات، ويمكن أن نتحسّس هذه المأسويّة أيضا من القصيدة، في مثل قول الشّاعر:

"في المقهى المغروسة مثل القبر على منعرجٍ..
يكشف ما تطبخه في الليل الجدرانُ"[1]

أو في قوله:

"في المقهى..الأشياء مغلّفة بضباب التبغِ
الضحكة -لا تبدو كالضحكةِ-"[2]

أو في مثل قوله أيضا:

"المقهى قبر ممتلئ من دون شواهدَ"[3]

وفي قوله أيضا:

"الباب السّ)....قاطعني شبح في الطاولة الأخرى:
(من أيّ الأبواب دخلتْ؟)"[4]

ومن مظاهر المأسويّة في هذه القصيدة، إنهاء الشّاعر هذه القصيدة بالإشارة إلى الباب السّابع، حيث الرّقم سبعة مشحون بألوان من العقائد التّي تبدأ بالخرافة وتنتهي إلى الأسطورة، ورقم سبعة قد يعبّر عن السّرور والفرح الإنسانيّ العظيم، وقد يعبّر عن الحزن والمأسويّة الإنسانيّة الفظيعة، والمتأملّ المتخيّل أفضية قصيدة (الأبواب) يتبيّن له أنّها تحمل مضمونا إنسانيّا مأسويّا، يعمّ المكان والزّمان والأحياء...

ومن مشكلات الإيقاع الشّعريّ عند شاعرنا (بوذراع)؛ ظهور مفارقة غريبة بين ما يقول الإيقاع وما تقول الكلمات التّي في مجملها تعبّر عن مأسويّة شديدة، فغلبة الخفة على الثّقل في إيقاعها، جعل

(1) م. ن. ص: 12.
(2) م. ن. ص: 13.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص: 15.

إيقاعها يميل إلى الخفة في تناقض مع موضوعها الثّقيل الحزين، حيث الخفة تأتي مع الفرح، بينما يأتي الثّقل مع الحزن كما يقول (مُحَمَّد العياشي) [1].

(1) مُحَمَّد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، م. س، ص: 323-327.

2. دلالات المأسويّة.

أ. الدّلالة وضعًا:

جاء في معجم (لسان العرب) أنّ الفعل دلَّ من المادة «دلل»، ويضيف "دلَّ عليه [...]: انبسط في الحديث، ودلّه على الشيء سدده إليه"[1]، وجاء في معجم (تاج العروس) أنّ الدّال هو الهادي[2].

ب. الدّلالة اصطلاحًا:

جاء في كتاب (معجم التعريفات) (لعلي بن مُحَمَّد الجرجاني) أنّ الدّلالة "هي كون الشَّيء بحالة يلزم من العلمِ به العلْمَ بشيء آخر، والشّيء الأوّل هو الدَّال، والثاني هو المدْلُول"[3]، "لأنّ اللَّفظ الدالَّ بالوضع يدلُّ على تمام ما وُضع له بالمطابقة، وعلى جزئه بالتَّضمُّن، وعلى ما يلازمه في الذّهْن بالالتزام كالإنسان، فإنّه يدلُّ على تمام الحيوان الناطق بالمطابقة، وعلى جزئه بالتَّضمُّن، وعلى قابل العلم بالالتزام"[4].

وعليه فكلّ نصّ يحمل معنًى بالإنشاء ودلالةً بالتلقي، ولكن لا يحمل أيّ نصّ في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلاليٌّ، وإمكان تأويليٌّ، إنّه لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق من دون مساهمته في بلورته، وذلك أنّ كلّ قراءة تحقق إمكانا دلاليّا لم يتحقق من قبل، كلّ قراءة هي اكتشاف جديد، لأنّ كلّ قراءة تستكشف بعدًا مجهولًا من أبعاد النّصّ، وتكشف النقاب عن طبقة من طبقاته الدّلاليّة، وبذلك تسهم القراءة في تجديد النّصّ وتعمل على تحويله[5].

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.1، 1997، مج.2، ص: 640.

(2) مُحَمَّد مرتضي الزبيدي: تاج العروس، من جواهر القاموس، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط.3، 1968، ج.7، ص: 325،324.

(3) علي بن مُحَمَّد الجرجاني: معجم التعريفات، تح.مُحَمَّد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004، ص: 91.

(4) م. ن. ص: 92.

(5) علي حرب: النص والحقيقة (نقد الحقيقة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1993، ص: 9.

وفي ضوء ما تدلنا عليه الدّلالة وضعا واصطلاحا، نحاول أن نستخلص أهمّ الدّلالات التّي توحي بها قصيدة (هذيان منتصف الليل) من ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى) المتنامية على إيقاع الرّمل، إذ يبدو الشّاعر (ياسين بوذراع نوري) من خلال هذه القصيدة، إمّا أنّه يتخذ المأسويّة سمة فنّيّة في شعره، أو أنّه شاعر مأسويّ، حيث المأسويّة تنبع من أعماق وجدانه، ونحن مع التوجه الثاني الذي تكون فيه المأسويّة نابعة من ذات الشّاعر.

وتتميز هذه القصيدة بمعجم شعريّ ثريّ بكلمات تدلُّ على وضع مأسويّ تعانيه الأنا المتكلمة، ومن هذه الكلمات التّي توحي بمأسويّة الأنا النّاطقة: (هذه الليلة لن تغمض لي عينٌ، وفراش التعب الموحشِ، وخوفي، وأكواخٌ من القصدير، وأشجار تعرّت، وشمس تتخفى في سخام الموكب المشؤوم، ورفاق السّوء، والليل يلقي خوذة سوداء فوق الرأس، والجنازات، وصوت فلسطين، وصوت الثورة المطعونة الظهر، وتلُّ الزعتر، وحقول الملح لا تنبت زهرًا، وشحيح الغيمِ لا ينضح قطره، والرصيف البارد المظلم، وسأبقى ميّتا ينتظر الدّفن)[1].

إنّ المتأمل في المعجم الشّعريّ يصل إلى بعض الدّلالات التّي تنضح من كلم القصيدة، وأبرزها أنّ الإنسان المعاصر يعيش في قلق وجوديّ كبير، حيث زُعزِعت في وعيّه القيم التّي تبعث السّكينة في نفسه، وتجعله يحيا مطمئن البال، وبوار هذه القيم تكسبه قلقًا متعبًا موحشًا، ومن مسببات هذا القلق المعيشيّ الوضع الاجتماعي المزري الذي يقسّم الإنسان إلى أفرادٍ أغنياء ويزدادون غنًى، وأفراد فقراء يزدادون فقرًا، وسكناهم أكواخ القصدير كما جاء في القصيدة، وتلك هي مأساة الفرد في مجتمعات تأكل الطيبين من البشر، هذا على مستوى مأسويّة الفرد، وأمّا مأسويّة الجماعات والشّعوب فتتمثل في الحالة الفلسطينية وموقف المسؤولين الفاعلين منها، حيث شُرّد شعبها على طول سبعين سنة، وعانى أبشع أنواع الظلم والاستبداد، وكأنّ الفلسطينيّ أصبح يعيش في زنزانة سوداء تدفعه إلى القبر.

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (هذيان منتصف الليل)، م. س، ص: 31- 33.

ومن الفرد عمومًا إلى فلسطين تنفتح نافذة نرى من خلالها بؤس وشقاء الفرد من محيط العرب إلى خليجه، أمّة تكاد تموت، على الرّغم من أنّها متخمة بالثروة المتنوعة، إلّا أنّ مسؤوليها جعلوا من الإنسان العربيّ أضحوكة يتلهى الغرب بوضعها المزري.

إنّ البحث في الدّلالة الشّعريّة خاصّة يوصلنا بأنّ الكلمة هي بذاكرة الفيل، كلّما بحثنا دلالة أوحى لنا المشهد بدلالات لا تنتهي، وكأنّ القصيدة "بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها"[1]، وعليه، فإنّ كلّ نصّ وخاصّة النّصّ الشّعريّ يقع بالقراءة في مهب دلالات لا تنتهي.

ومن قصائد (بوذراع) التّي تنضح بدلالات عديدة هي قصيدة (كوريديرا) من ديوانه (ما تيسر من الموت) التّي تنمو على إيقاع الخبب، وبدءا بغلاف الدّيوان، نلحظ عليه بعض الخصائص التّي تتضمّن دلالات مختلفة، إذ نلاحظ شجرة سوداء بأوراق كأنّها محروقة، وعلى غصنها المبتور يستقرّ طائر أسود، وهو في شكله غرابٌ أو قريب من الغراب، وخلف الشّجرة كوكبورديّ، فلا هو الشّمس ولا هو القمر، وفضاء هذا الغلاف مقسّم بين لون بني داكن، ولون يميل إلى الورديّ، وأما العنوان واسم الشّاعر فكُتبا بلون أسود أيضًا، ومن ثمّة تغلّب السّواد على الألوان الأخرى، وهو ما يشير إلى مأسويّة ما قد نعثر عليها مركزة في قصائد الدّيوان، وهذا ما يشير إلى العلاقة العضويّة بين العنوان ونصّه، حيث إذا كان العنوان يوجز النّصّ، فإنّ النّصّ يوسع العنوان، فهل هذه العلاقة نعثر عليها من خلال قراءتنا قصيدة (كوريديرا)؟ أو أنّ هذه الملاحظة لا تتوفر في هذه القصيدة؟

وبدءا بتحديد معجمها الشّعريّ من خلال الحقول الدّلاليّة التّي كوّنته: (أندلسٌ، والكوريديرا، ونحن العصافير منتوفة الرّيش، وشاردةٌ في سماء (إيبيرية) الوجه، ومصقولة مثل زليج بيتٍ قديمٍ بحارات طنجة، والتّفتيش عن وطنٍ في تراب غريب، ومنتجع الألكزاز، والموت، والطين، وصليل السّيوف، وغبار الحوافر، وتِرس المقاتلِ، وكوفية القائد البربري، والوزير أبا الحزم، وبيض الفنيق، وجمر الطوائف، ودمع اليتامى، وتنهيد امرأة، وابن تومرت، ورأيت غربتي، وباستور في قلب مخبره، وضفة السّين، وكلاب الخلافة تنهش لحم ابن رشد، وتدندن جارية (جادك الغيث)، وعطر الفلّ والياسمين،

(1) مُحَمَّد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1990، ص: 101.

وماجلان، وابن زيدون، وابن عبدوس، ومجلس ساخر، وامرأة تتحرش بالشعراء الزناة، وضريح الولي التيجانيّ، ولوحة (دادا)، وصديقي البوهيميّ، والحدائق ليست لنا)[1].

فهذه الكلمات والعبارات تمثل بوابات ندخل من خلالها في عالم القصيدة، وهذه البوابات تختلف من ثقافة إلى أخرى، ومن قارئ إلى آخر، وذلك بحسب ميوله ومزاجه، ومن المؤكد أنّ أوّل بوابة وأضمنها للوصول إلى الدّلالة هي اللّسان لأنّه حاملٌ للفكر أو الرّسالة المراد تمريرها[2]، وهو محمول التاريخ.

تشير الأنا في قصيدة (الكوريديرا) المتنامية على إيقاع الخبب إلى تاريخ العرب المسلمين حينما كانوا منضبطين بالدّين، فوسعوا فتوحاتهم، وأوصلوا وجودهم إلى بلاد الأندلس، حيث دام وجودهم فيها حوالي ثمانية قرونٍ، كما تبدو الأنا متأسفة على تضييعهم (جنة العرب)، حيث كشف المعجم الشّعريّ لهذه القصيدة عن مظاهر حضاريّة كرّسها المسلمون في بلاد الأندلس، ولما أصاب المسلمين التراخي في بلاد الأندلس، بدأ الضَّعف يدبّ في وجودهم هناك، وظلوا بين قوة وضعف يتراخون بترف الحضارة هناك، وأمام تدهورهم راحت الشّعوب الأوربيّة تُفكر في استرداد ما فتح المسلمون من بلدانهم، وظلّ ضَعف المسلمين يزداد قوة، وتوسع المسيحيّون في العلوم المختلفة وخاصّة في الطب، بدلالة كلمة (باستور)، في حين قارب العرب الانكسار الحضاريّ هناك، حيث انغمسوا في الملذات (تدندن جارية، جادك الغيث)، وتكبر تفاصيل المقابلة بين المسلمين والمسيحيين في حوض البحر الأبيض المتوسط، فانتهت إلى تعاظم قُوى المسيحيين وتدهور قُوى المسلمين، وكانت النتيجة أن استردد المسيحيون كلّ الأندلس، ووصلوا إذلال المسلمين حتى في شواطئ الدّول المغاربيّة، وكانت النّهاية إنهاء الوجود الإسلاميّ نهائيا هناك، ويكشف الشّاعر –في هذه القصيدة– بأسلوب حسنٍ أسباب ضياع الأندلس، فيقول:

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (ما تيسر من الموت)، قصيدة (الكوريديرا)، م. س، ص: 38،41.

(2) حسين خمري: الظاهرة الشّعريّة العربيّة –الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2001، ص: 44.

"يقول صديقي البوهيميّ

هذي الحدائق ليست لنا

ويردّد

لولا الموالِيَ ما كان أندلسٌ

وأردّدُ

لولا الخلافة ما ضاع أندلسٌ"[1]

إنّ هذا المقطع عميق الدّلالة يقارب الحقيقة، وهي أنّ الشّعوب تبني الحضارات، وأنّ الحكام دائمًا يتسببون في ضياع الأوطان، وهذا يفيد الدّلالة الحضاريّة والسياسيّة خاصّة.

والأدب العظيم ومنه الشّعر يدخل في تغيير الذّهنيات من السّلب إلى الإيجاب، كما أنّ قراءة عظيمة لأدب عظيم تُغني الفرد بل تغني الإنسان، وذلك بتفاعله أثناء القراءة مع هذه النّصوص العظيمة، حيث إنّ القراءة التفاعليّة هي التّي تذكي تفاعل القارئ والنّصّ الجيّد، كما أنّ هذا الأخير يؤثر إيجابا في متلقيه، وهذا التآثر (التفاعل) بين القارئ والنّصّ هو الذي يجعل الأدب يفيد القارئ في لذة، ويلذه في فائدة.

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (ما تيسر من الموت)، قصيدة (الكوريديرا)، م. س، ص: 41.

3. جمال المأسويّة.

أ. الجمال وضعا:

تشير المعجمات اللّسانيّة العربيّة إلى أنّ الجمال هو البهاء والحسن خَلْقًا وخُلُقا[1]، "والجمال مصدر الجميل، والفعل منه جمُلَ يجمُلُ"[2].

وقد جاءت دلالة الجمال في القرآن الكريم مطابقة دلالته الوضعيّة المعجميّة عند العرب، قال تعالى: ﴿وَالأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾[3].

وهذا ما تضمنه المعجم اللّسانيّ العربيّ من شرح لدلالة الجمال.

ب. الجمال اصطلاحًا:

وأمّا الجمال اصطلاحا فله تعاريف كثيرة، ولا عجب إن تبيّن أنّ لكلّ ثقافة ولكلّ عصر، بل لكلّ مفكر أو ناقد تقريبا مفهومه الخاصّ للجمال يعرّفه به[4]، و"إنّنا لنعجز عن الإتيان بتحديد واضح لماهية الجمال لأنّه في واقعه إحساس داخليّ يتولد فينا عند رؤية أثر تتلاقى فيه عناصرُ متعددة ومتنوعة لاختلاف الأذواق"[5]، لأنّ الجمال في واقعه هو قيمة إنسانيّة نسبيّة وتاريخيّة[6]، شأنه شأن غيره من الإنسانيات.

ومن مفاهيم الجمال التّي صاغها المهتمون به تعريف (مُحَمَّد العياشي) بقوله: "الجمال ما تأنس النّفس إليه، وتطالب ببقائه واستمراره، وتأسف أو تحزن لزواله وانقطاعه"[7]، وهو كما يبدو مفهوم

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 2003، ص: 260.

(2) م. ن. ص. ن.

(3) القرآن الكريم: س. النحل، آ: 5، 6.

(4) خليل الموسى: جماليات الشعرية، م. س، ص: 74.

(5) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، م. س، ص: 85.

(6) عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1976، ص: 85.

(7) مُحَمَّد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، م. س، ص: 72.

عام فضفاض يتضمّن أيضًا ما يثير لذات غير جماليّة، مثل ما تثيره اللّذات الحسّيّة إذ يخرج من مجال جمال الخياليّ.

ومن تعاريف الجمال أيضا، ما ذهب إليه الفيلسوف الإسبانيّ (جورج سانتيانا) بقوله: "الجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليها وجودًا موضوعيًّا"[1]، ومثل هذا الرأي في تعريف الجمال يميل به إلى موضوعيّة تهتضم بعده الذّاتيّ، فلولا تفاعل الذّات والموضوع الجماليّ ما حصّلت الذّات تلك القيمة الجماليّة، وربما كان هذا الفيلسوف أقرب من ماهية الجمال، كون الجمال مزيجًا عجيبًا من الذّاتيّ في ذائقة متلقي الجماليّ، مثل الخياليّات في الشّعر بقوله: "الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته"[2].

وللشاعر النّاقد الفيلسوف (كولريدج) أقوالٌ تؤكد أنّ الجمال يحصل بالتفاعل بين موضوع الجماليّ والذّات المتلقية له، فهو يقول عن كلّ أثر فنّيّ: إنّه "ليس جميلا لأنّه يبعث على اللّذة، وإنّما هو يبعث على اللّذة نتيجة كونه جميلا"[3]، ويظهر ذلك في قصيدة (شوارع سيرتا) من ديوان (ما تيسر من الموت) لشاعرنا (ياسين بوذراع نوري) التّي تجري على إيقاع البسيط، وهي من قصيدة البيت لا من قصيدة السّطر الشّعريّ، وهي تكتنز مظاهر جماليّة على غاية من الإبداع، وربما كان الاختلاف هو العامل الأساسيّ الذي أثار كثيرا من الملامح الجماليّة ذات الأبعاد المعرفيّة والتّي نلحظها في كثير من المفارقات مثل قوله: "الشارع الجهم القديم"، وقوله: "كأنّي القارب السّكران في لججٍ"، وفي قوله: "يروون عنها حكايات مطرزة بالهرش"، وفي قوله: "طاحونة المضض"، وفي قوله: "مدينتي البكر"، وفي قوله: "أعصاب ممزقة"[4]، وغير ذلك ممّا يشيع في القصيدة كلّها.

(1) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، تر. مُحَمَّد مصطفى بدوي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، القاهرة، (د.ط)، 2001، ص: 92.

(2) م. ن. ص. ن.

(3) مُحَمَّد مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط.2، 1988، ص: 61.

(4) ياسين بوذراع نوري: ديوان (ما تيسر من الموت)، قصيدة (شوارع سيرتا)، م. س، ص: 48، 49.

إنّ المتأمل المخيّل أو المتخيّل يجد بدائع من التخييل على غير مثال سابقٍ، وهذا الجمع التفاعليّ بين مختلفين ينشط تخييل المتلقي كما نشّط قبل ذلك تخيّل المنشئ، فيبدع كلّ واحد منهما ما شاء من الخياليّات التّي لا أمثلة لها في الواقع العينيّ، وعليه فإنّ الاختلاف فاعلية من فاعليات الإبداع عند هذا أو عند ذاك، وفي هذا الصّدد يقول (عبد القاهر الجرجاني) من كتابه (أسرار البلاغة)، إنّ الخياليّ هو "شدة ائتلاف في شدة اختلاف حَلَا وحَسُنَ، وراق وفتن"[1].

ومن جمال الخياليّ قوله: "كأنّني القارب السّكران في لجج"، وقد حصل الجمال من هذا الاختلاف التفاعليّ الجمّ بين الإنسانيّة والجماديّة الذي جعل المتكلم بصفات القارب، وجعل القارب بصفات الإنسانيّ، وهذا التفاعل بين الإنسانيّة والجماديّة قد أبدع ذاتا بأوصاف القارب، حيث شُكّل الخياليّ على غير مثال سابق، ولا مثال له إلّا هو نفسه، وتأخذ بالملامح ذاتها العبارة الآتية: "حكايات مطرزة"، وكذلك "طاحونة القصص"، ومن يتابع القصيدة (شوارع سيرتا)، يجد فيها بالتخييل خياليّات أخرى وكلّها منبثقة من الاختلاف الشّديد بين مكوناتها التّي أخرجتها من الإخبار إلى التأثير من خلال "كيمياء الجمال"[2]، وتدقيقا من كيميائيته ذات الصّلة العضويّة بكيمياء الخيال أثناء إنشاء أو تلقي الخياليّات الأبداع، وفي ذلك يقول (كولردج): "إنّ الجمال في جوهره يتلخص في إدراكنا للكثرة، باعتبارها كثرة وهي تتحول إلى وحدةٍ"[3]، ويضيف مؤكدا، "وتحويل الكثرة إلى الوحدة من مهمة الخيال الثانوي"[4]، ذلك لأنّه "يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنّه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثاليّ"[5].

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، م. س، ص: 132.

(2) شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية-مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1985، ص: 22، 23.

(3) مُحَمَّد مصطفى بدوي: كولردج، م. س، ص: 62.

(4) م. ن. ص. ن.

(5) م. ن. ص: 156.

وعليه فإنّ الجمال في الفنّ هو قيمة يقدرها المنشئ والمتلقي على السّواء تقديرا نسبيّا، "الجمال قيمة أي أنّه ليس إدراكا لحقيقة واقعه أو لعلاقة وإنما هو انفعال، لطبيعتنا الإرادية الذوقية، فلا يكون الموضوع جميلا إذا لم يولد اللذة في نفس أحد"[1].

وقد نتج من النّظر في الجمال نظريات على الأقل ثلاثٌ؛ فالأولى موضوعيّة، والثانية ذاتيّة، والثالثة تؤكد أنّ الجمال ينبع من التفاعل بين الذات والموضوع عن طريق القراءة التفاعليّة.

ونعني بذلك أنّ الجمال صفة في الأشياء أو في الموضوعات، تُدركها الذّات من خلال التخيّل أو التخييل، وهذا الحكم ينبع من الكلاسيّة في الفنّ، وأمّا نظرية الجمال الذّاتيّة فهي من الطرح الرّومنسيّ، حيث يرى أصحابه أنّ القيمة الجماليّة تصدر عن الذّات أثناء تأمل الأشياء، ومن ثمة فهي تصبغها على الأشياء الماديّة، وأمّا النّظرية التفاعليّة فيرى أصحابها أنّ الجمال لا يوجد في الموضوعات مستقلة عن الذّات، ولا هي ذاتيّة تظهر أثناء إنشاء أو تلقي الخياليات، وإنّما تصدر القيمة الجماليّة من التفاعل العميق بين الذّات وموضوع تخييلها.

وهكذا يبدو أنّ النّظرية التفاعليّة هي أنسب النّظريات على الإطلاق في فهم إبداع الخياليّ.

وهناك قضية واجهت منظريّ الجمال، ويمكن أن نشكل فيها أسئلة وهي تتمثل في تشكيل خياليّات من مصادر قبيحة، وهذا ما يعرف في نظرية الفن بجمال القبح، وقد أجمع منظرو الفنّ على أنّ إبداع الخياليّ من مادة قبيحة يكون جماليّا في ذاته، ويتلذذه المتلقي تلذذا يكون بحسب هذه الجماليّة المشَكلة من مصادر قبيحة، وهذا ما أشار إليه (أرسطو) في كتابه (فن الشعر)، حيث يقول: ويبدو أنّ الشّعر نشأ عن سببين كليهما طبيعيّ وهما المحاكاة (التخيل) والإيقاع[2]، والشاهد على هذا ما يجري في الواقع: "فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف"[3].

(1) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، م. س، ص: 92.
(2) أرسطوطاليس: فن الشعر، م. س، ص: 12، 13.
(3) م. ن. ص: 12

إنّ أغلب قصائد الشّاعر (بوذراع) تنطلق من مأسويّة معمّمة على أغلب قصائد دواوينه الأربعة، ومثال ذلك قصيدة (الحُجرة السوداء) من ديوانه (الحُجرة السوداء وقصائد أخرى)، مثل قوله: "ليس للحجرة باب"، و"جدران صفيح بارد"، و"خشعنا مثلما يخشع دوري على شاهدة القبر"، و"صلينا كما لو أننا نستقبل الموت"، و"مشينا خلف موتانا"، و"كنا كنقوش فجة في حجر اللحد"، و"لعازر...لم يعد في الحجرة السوداء غيري"، و"فأعني لأرى كيف نفضت الموت عن رجليك"، و"الواهن المذبوح"، و"أختفي في الحجرة السوداء"، و"لاباب...ولاثقب لأرمي نظرة للغيب"، و"لحم الوجه أزرق"، و"جنة مفتوحة العينين في جبانة الفجر"، و"مجنونة الحي التي كنت تحب انتحرت"، و"أنجبت مسخًا برأسين وستين ذراعا"، و"انتهت لحما قديدا في الطريق العام"[1]، وهذا ما يؤكد رأي (أرسطوطاليس) في جمال القبح، ونعني بذلك أنّ القبيح في الواقع قد يشَكل في الفنّ بطريقة جماليّة، وهذا ما يعرف بجمال القبح.

وما ينبغي إدراكه أنّ الجودة الفنيّة لا تقتصر على حسن الصّوغ، وإنما على الجوهر الجماليّ الذي تختزنه أو تبثه من إيحاءات وملامح جماليّة، ومن الجهل الاعتقاد أنّ الفنّ مظهر جماليّ بمعزل عن المضمون الجماليّ[2]، وفي هذا الصّدد يذهب بعض الفلاسفة إلى أنّنا نتعامل مع القبيح في الفنّ على أنّه جميل ونتقبله كذلك، ولأنّه يذمّ القبيح ويستنكره[3].

وهكذا يتبيّن أنّ الجماليّ الذّي يثير إعجابنا بتشكيل القبيح، يزيد قوة الموقف الرّافض للقبح، ويعمل على تعميق الإحساس بقبحه وفي ذلك رفض تامّ للقبيح.

إنّ المأسويّة التّي تلازم الفنّ عند كثير من الفنانين تكشف عن جمال المأسويّة عند (ياسين بوذراع نوري) الذّي كان يتحرك في فضاء فنّيّ مأسويّ، وهذا الفضاء المأسويّ هو امتداد طبيعيّ للواقع

(1) ياسين بوذراع نوري: ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، قصيدة (الحجرة السوداء)، م. س، ص: 65، 68.

(2) عصام عبد السلام شرتح: ظواهر جمالية في بنية القصيدة الحداثية، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2019، ص: 63.

(3) أسامة لطفي الشوربجي أحمد: جمالية القبح في شعر دعبل بن علي الخزاعي، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، ع.34، 2012، ص: 370.

الإنسانيّ المعيش، وهو لا يعبّر عن الفرد الإنسان وحسبُ، وإنما هو واقع يوجد بوجود الإنسان النّوع، لا الإنسان الفرد.

الخاتمة

سبق القول أنّ الظاهرات الإنسانيّة كثيرة متنوعة، وهي في جملتها تدور على الذّات الإنسانية في علاقتها مع الكون، ومنها ظاهرة المأسويّة، ذلك الشّعور العميق بأنّ الإنسان يعيش أعزل في مواجهة وجوده وصنع مصيره، وبصورة أخرى فإنّ المأسويّة تنتج في النّفس الإنسانيّة من اختلال توازن القيم التّي تدع إلى الحياة الطبيعيّة للبشر في عصر من العصور، أو في مجتمع من المجتمعات، وهي بهذا الوصف ذلك الإحساس الجارح الذي يظهر في الخطابات المختلفة لدى الإنسان، وهي النّقيض المقابل للصوفيّة، ذلك الشّعور المطمئن في حضرة الإله، إنّها على العموم يقظة الإنسان على العالم وقد انسحب عليه الإله، وأما المأسويّة فهي يقظة الإنسان على العالم وقد انسحب عنه الإله، وتُنتِج المأسويّة الأبطال المأسويّين، كما هو الحال في الثقافة اليونانيّة القديمة، بينما تصنع الصّوفيّة النّسّاك الآمنين، مثلما هو الحال في الثقافة العربيّة الإسلاميّة.

ومن خلال القراءة التفاعليّة وصلنا إلى أنّ المأسويّة سلوك إنسانيّ، وهي بدرجة مختلفة بين النّاس، فقد تزداد المأسويّة عند هذا، وقد تقلّ عند ذاك لأسباب نفسيّة أو اجتماعيّة أو إيديولوجيّة...وكان علينا أن نفرّق تمامًا بين المأساة والمأسويّة، حيث تعدّ المأساة خطابًا مسرحيًّا، بينما تظهر المأسويّة بوصفها حالة نفسيّة إنسانيّة تبثُّ عبر وسائط أصليّة عديدة، وتوصلنا أيضًا إلى أنّ هناك خطابات لا تخلو من مأسويّة، مهما بدا بعدها عنها، ومثل ذلك الشّعر الغربيّ من حضارة اليونان القديمة وصولا إلى نصوص القرن الواحد والعشرين بالحساب الميلاديّ، وكذلك تظهر المأسويّة في الشّعر العربيّ في مراحله المختلفة، ومثلها البارز في القديم قصيدة (مالك بن الريب) في رثاء نفسه، وأمّا في الحديث فخير مثال لها شعر (خليل حاوي)، وفي هذا المهاد الذّي يتسم بالعموم قمنا بدراسة المأسويّة في شعر (ياسين بوذراع نوري)، حيث بدت هذه المأسويّة في قصائده تصدر عن ذات الشّاعر في تفاعلها مع مفردات هذا الكون، ثمّ تشمل جوانب أخرى من وجوده مثل مأسويّة المكمان، ومأسويّة الحدث، ومأسويّة الألوان...وغير ذلك من جوانب أخرى في حياته، ذلك أنّ ذات الشّاعر راحت تُوسِع من مجال المأسويّة، وهذا من خصائص الذّهن البشريّ الذّي يعمل دائمًا على

نشر هذه الحالات الإنسانيّة وتعميمها على كثير من الأصعدة المختلفة، ويظهر هذا في المبحث الأوّل من الفصل الثّاني.

أمّا في المبحث الثّاني من الفصل الثّاني، فقد تعرّضنا لخصائص ودلالات المأسويّة من خلال المعجم الشّعريّ والخياليّ والإيقاع في شعر(بوذراع)، حيث تشكّل معجمه الشّعريّ من حقول دلاليّة كلّها تحمل بعدا مأسويّا، فكان "الليل" هو المهيمنة الأولى في الدّواوين الأربعة، وتعود المهيمنة الثّانية إلى "الموت"، وأمّا المهيمنة الثّالثة فهو "الماء" الذّي حادت به التجربة الشّعريّة عند شاعرنا من الدّلالة الإيجابيّة إلى الدّلالة السلبيّة، وكان "السّواد" المهيمنة الرّابعة في الدّواوين الأربعة للشاعر، وكلّ هذه الحقول الدّلاليّة تشير إلى مأسويّة الخطاب الشّعريّ وقد أعدته نفسيّة الشّاعر المفجوعة بويلات العصر وفساد الواقع.

ولقد شكّل (بوذراع) بإبداع فذّ خياليّاته من مادة ينصهر ويتآلف ويتمازج ويتفاعل فيها مجموع المختلفات والمتناقضات، من ماديّ ومجرد، وموضوعيّ وذاتيّ، وجماليّ وقبحيّ...ليبدع لوحات فنيّة جماليّة تلذ في فائدة، وتفيد في لذة، وقد ساعده على ذلك ثراء معجمه الشّعريّ، فجاءت دواوينه مثَقَفَةً مُثَقِفَةً تشعّ بالإيحاء والتدليل، وإن كانت أغلب دلالات خياليّاته تشي بمأسويّة الذّات الشّعرية التّي أعدت عناصر التشكيل الشعريّ لقصائده.

وأمّا فيما يخصّ إيقاع الشّعر عند (بوذراع) فإنّنا وصلنا إلى الكشف عن حالة غريبة لديه، إذ إنّ معظم قصائده في دواوينه الأربعة تجري على إيقاع الخبب الذّي يتألّف من مقطع لسانيّ ثقيل ثمّ خفيف ثمّ ثقيل، لكن هذا النّظام لم يسر في كلّ قصائده، حيث وجدنا صورتين أخريين له، وتتمثلان في الخبب المخبون وفي الخبب المقطوع، لكنّ الخبب المخبون هو الذي جاء أكثر من صورتيه السّالمة والمقطوعة، إنّ الخبب المخبون يجعل من الإيقاع خفيفًا بمقطعين خفيفين وثالث ممدود ثقيل، وهذا ما أوصلنا إلى أنّ هناك فجوةً كبيرةً بين ما يقول الإيقاع وما تسّجله كلم القصائد، وهذه النّتيجة تدلّ على أنّ الصّدق الفنّيّ غير متوفر في هذه القصائد، وهذا ما ظهر قديمًا عند (عمر بن أبي ربيعة) كما يقول (مُحَمَّد العياشي)، إذ إنّ هذا الشّاعر يستعمل الإيقاع الخفيف مع تجربة ثقيلة حزينة، وبين التّجربة

النّفسيّة الثّقيلة وإيقاعها الخفيف هوة كبيرة، وفي هذا الخصوص يقول (كولريدج) في حديثه عن التكامل بين المعجم الشّعريّ وإيقاع القصيدة: "حينما يبلغ الانفعال أوْجه يتحول إلى إيقاع"، حيث إنّ الإيقاع مظهر من مظاهر طبيعة الحالة النّفسيّة التّي تظهر في كلّ قصيدة لدى الشّعراء.

ولقد استخلص (مُحَمَّد العياشي) من الموازنة التّي أقامها بين (جميل بثينة) و(عمر بن أبي ربيعة) أنّ ظهور ثقل المعجم الشّعريّ لقصائده تحوّلت إلى ثقل في إيقاع القصيدة، فهناك تكامل في الثّقل بين معجمها الشّعريّ وإيقاعها، ودليل ذلك شيوع كلمات قصائده من كمدٍ وحزنٍ، فالحزن يتحوّل إلى ثقل في الشّعر معجمًا وإيقاعًا، بينما (عمر بن أبي ربيعة) فإنّ إيقاع قصائده الغراميّة جاء خفيفًا، والخفة دليل على فرحه وطربه في مقامٍ هو إلى الثّقل أقربُ، وإن دلّ هذا على شيء فإنّه يدلّ على عدم صدق حبّه لمن يتغزل بهنّ، بينما صِدق المعجم الشّعريّ وإيقاعه عند (جميل بثينة)، فيدلّ على صِدقه في علاقته (ببثينة).

وكان جمال المأسويّة هي الخلاصة الطبيعيّة في شعره، حيث يدخل هذا النّوع من جمال المأسويّة ضمن مبحث أوسع وهو جمال القبح، كما هو معروف عند النّقاد الغربيّين والمشرقيّين.

أخيرًا لا يسعنا إلّا أن نجدد شكرنا لأستاذنا المشرف: الدكتور السعيد مومني الذّي كان نعم المشرف والمرشد والموجه، وذلك بما تعهده من تحفيز وقراءة وتمحيص، فلولا توجيهاته السّديدة، وملاحظاته الدّقيقة، لما ظهرت هذه الرّسالة في شكلها الحالي، فجزاه الله كلّ خير، وأنعم عليه باليمن والبركات، والصحة والعافية.

كما نتقدم بخالص شكرنا إلى أعضاء لجنة المناقشة، لتجشمهم عناء قراءة هذه الرّسالة وتهذيبها، بالقدْر الذي يَسُدُّ ثغراتها وهِناتها.

مكتبة البحث

أ. الكتب المقدسة:

1. الإنجيل.
2. القرآن الكريم.

ب. الكتب العربيّة:

1. إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.1، 2012.
2. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1991.
3. إبراهيم عبد الله: البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط.1،1998.
4. أحمد المعداوي المجاطي: ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، المدارس الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2002.
5. أحمد يوسف: القراءة النسقيّة(سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط.1، 2007.
6. إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2000.
7. أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1976.
8. إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980.
9. جعفر خريباني: أبو العلاء المعري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1990.
10. جميل حمداوي وبلال داوود: مناهج النقد الأدبي في فترة ما بعد الحداثة، المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث، طنجة، المملكة المغربية، ط.1، 2022.

11. حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوربي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، مطبعة طربين، (د.ط)، 1974، 1975.

12. حسين خمري: الظاهرة الشّعريّة العربيّة –الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، (د.ت).

13. حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2005.

14. ريتا عوض: خليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1983.

15. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصٍ)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1988.

16. شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية–مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1985.

17. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1981.

18. طاهر مُحَّد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، دار الحامد، عمان، الأردن، ط.1، 2002.

19. عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1984.

20. عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2001.

21. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.2، 1984.

22. عبد القاهر جرجاني: أسرار البلاغة (في علم البيان)، تح. مُحَّد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1988.

23. عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط.1، 2007.

24. عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1983.

25. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1995.

26. عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2003.

27. عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1976.

28. عبد الواحد لؤلؤة: الأرض اليباب (الشاعر والقصيدة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.3، 1995.

29. عبده بدوي ومُحَمَّد حسن عبد الله وأحمد فوزي الهيب: الأدب روح العصر، دار السلاسل، الكويت، (د.ط)، 1985.

30. العربي الذهبي: شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع-المدارس-الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2000.

31. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط.3، (د.ت).

32. عصام عبد السلام شرتح: شاعرية الاغتراب عند شعراء الحداثة المعاصرين (دراسة تطبيقية في المؤولات النصية)، دار المعتز، عمان، الأردن، ط.1، 2018.

33. عصام عبد السلام شرتح: ظواهر جمالية في بنية القصيدة الحداثية، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2019.

34. علي حرب: النص والحقيقة (نقد الحقيقة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1993.

35. علي حسين يوسف: النقد العربي المعاصر(دراسة في المنهج والإجراء)، الدار المنهجية، عمان، الأردن، (د.ط)، 2015.

36. علي عبد المعطي مُحَمَّد: فلسفة الفن (رؤية جديدة)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1983.

37. علي مُحَمَّد الهادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بابل، العراق، ط.1، 2012.

38. قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2001.

39. مُحَمَّد العياشي: الكميات اللّفظية والكميات الإيقاعية في الشّعر العربيّ، المطبعة العصرية، تونس، ط.1، 1987.

40. مُحَمَّد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس العاصمة، تونس، ط.1، 1976.

41. مُحَمَّد رضوان الداية: في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، سورية، ط.1، 2000.

42. مُحَمَّد عبد الحميد: النص الأدبيّ بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2001.

43. مُحَمَّد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.5، (د.ت).

44. مُحَمَّد مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط.2، 1988.

45. مُحَمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.3، 1992.

46. مُحَمَّد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1990.

47. مصطفى محمود: أينشتاين والنسبية، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

48. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.6، 1981.

49. نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية، الرومنسية، الواقعية، الرمزية)، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، (د.ط)، 1984.

50. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.3، 1994.

51. نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث (دراسة نظرية تأصيل تيارات الفنية)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية، (د.ط)، 1981.

52. ياسين النصيّر: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية (وزارة الثقافة والإعلام)، بغداد، العراق، ط.1، 1986.

53. ياسين بوذراع نوري: ديوان (عازف المندولين)، دار الماهر، سطيف، الجزائر، ط.1، 2018.

54. ياسين بوذراع نوري: ديوان (ما تيسر من الموت)، دار الجسور، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط.1، 2021.

55. ياسين بوذراع نوري، ديوان (الحجرة السوداء وقصائد أخرى)، دار المثقف، سطيف، الجزائر، (د.ط)، 2017.

56. ياسين بوذراع نوري، ديوان (هكذا قيل لي)، دار الماهر، سطيف، الجزائر، (د.ط)، 2019.

57. يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1995.

58. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار الجسور، الجزائر، ط.1، 2007.

ج. الكتب المترجمة إلى العربيّة:

1. أرسطوطاليس: فن الشعر، تر. عبد الرحمن البدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

2. إرنست فيشر: ضرورة الفن، تر. أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1998.

3. بول ريكور: الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر. سعيد الغانمي و فلاح الرحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2006.

4. بيير جيرو: علم الإشارة (السيميولوجيا)، تر. منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوية، ط.1، 1988.

5. جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، تر. مُحَمَّد مصطفى بدوي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، القاهرة، (د.ط)، 2001.

6. جوليا كريستيفا: علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1991.

7. روبين جورج كولنجوود: مبادئ الفن، تر. أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1966.

8. رولان بارث: لذة النص، تر. فؤاد صفا والحسين سبحاز، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1988.

9. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، تر. حميد لحميداني، مكتبة الناهل، فاس، المغرب، (د.ط)، (د.ت).

10. لوسيان جولدمان: الإله المحتجب (دراسة عن الرؤية المأسوية في الأفكار لباسكال وفي مسرح راسين)، تر. عزيز أحمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط.1، 2015.

د. البحوث الجامعيّة:

1. أنور مُحَمَّد الطورة: تحولات الرؤيا في شعر محمود درويش، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، جامعة مؤتة، الأردن، 2016.

2. السعيد مومني: المكان الشعري من "نهر الرماد" لخليل حاوي (قراءة المكان في علاقته بالتشكيل)، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي المعاصر، كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باجي مختار عنابة، 1999، 2000.

3. السعيد مومني: كيمياء الخيال وإبداع الخياليّ في الشعر العربيّ، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، 2015، 2016.

4. مُحَمَّد سعيد حسن الجبوري: البنية القصصية في الشعر الأمويّ، أطروحة دكتوراه، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، العراق، 1994.

هـ. الموسوعات:

1. مجموعة من المؤلفين: المجاز الذهني، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، تر. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1982، ج.1.

و. المعاجم اللّسانيّة:

1. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.1، 1997، مج.2.
2. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 2003.
3. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط.4، 2004.
4. مُحَمَّد مرتضي الزبيدي: تاج العروس، من جواهر القاموس، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط.3، 1968، ج.7.
5. مسعود جبران: الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.7، 1992.

ز. المعاجم الفنيّة:

1. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.2، 1984.
2. علي بن مُحَمَّد الجرجاني: معجم التعريفات، تح.مُحَمَّد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004.
3. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1974.

ح. المقالات:

1. عبد العزيز طليمات: فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات (قراءة في أطروحات ولفغانغ إيزر ضمن نظرية التلقي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم:24، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

ط. المجلات:

1. أسامة لطفي الشوربجي أحمد: جمالية القبح في شعر دعبل بن علي الخزاعي، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، ع.34، 2012.
2. بول ريكور: النص والتأويل، تر.منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع. 3، 1988.
3. حفيظة بن عبد المالك: مناهج النقد الحديث والمعاصر بين السياق والنص، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، مجلة أدبيات، مج. 1، ع. 2، 2019.
4. شكري عياد: بحث الأدب والعلوم الإنسانية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع.3، مج.23، 1995.
5. عبد العزيز طليمات: الواقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع. 6، 1992.
6. مُحَمَّد أمين بحري: المأساوي في الأدب العالمي (المصطلح-الحامل-الأشكال)، مجلة الآداب واللغات، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع. 4، 2010.
7. مُحَمَّد بن عبد الله بن صالح بلعفير: البنيوية (النشأة والمفهوم) (عرض ونقد)، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج. 16، ع. 15، 2017.
8. نعيم اليافي: النقد التكاملي (حوار الأسئلة والأجوبة)، مجلة الموقف الأدبي، لاتحاد الكتاب العرب، ع. 273، 274، 275، دمشق، سورية، 1994.

فهرس المحتويات

المقدمة ..... أ-ج

الفصل الأوّل: المأسويّة والقراءة التّفاعليّة.

المبحث الأوّل: في المفاهيم الإجرائيّة..... 03

1. النّصّ الأدبيّ ومناهج مقاربته..... 03
2. النّصّ الأدبيّ بين التّأويليّة ونظريات القراءة..... 11
3. النّصّ الأدبيّ والقراءة التّفاعليّة..... 17

المبحث الثاني: المأسويّة والمأساة في الشّعر 25

1. في المأسويّة والمأساة..... 25
2. المأسويّة في الشّعر الغربيّ..... 31
3. المأسويّة في الشّعر العربيّ..... 40

الفصل الثاني: تجليات المأسويّة في شعر ياسين بوذراع نوري.

المبحث الأوّل: أنواع المأسويّة في شعر ياسين بوذراع نوري..... 52

1. مأسويّة الذّات 52
2. مأسويّة المكمان 56
3. مأسويّة الحدث..... 69
4. مأسويّة الألوان 76

المبحث الثاني: المأسويّة: الخصائص والدّلالات في شعر ياسين بوذراع نوري..... 82

1. الخصائص (المعجم الشّعريّ والخياليّ والإيقاع)..... 82

أ. المعجم الشّعريّ..... 82

ب. الخياليّ 86

ج. الإيقاع..... 90

2. دلالات المأسويّة..... 97

3. جمال المأسويّة 102

الخاتمة 109

مكتبة البحث 113

فهرس المحتويات 122

ملخص

الملخص:

تعدّ المأسويّة من الظواهر الإنسانيّة في مجالات كثيرة ومتنوعة، وتظهر في الخطابات اللّسانيّة وغير اللّسانيّة، وقد تداولها الباحثون بمناهج مختلفة، فحاولنا مقاربتها وَفقَ منهج القراءة التّفاعليّة كما يظهر ذلك خاصّة في أطاريح مدرسة كونستانس الألمانيّة، وذلك من خلال توجهات الباحثين (يوس) و(إيزر).

وتحتاج المأسويّة في قراءتها التّفاعليّة إلى مفاهيم إجرائيّة خاصّة، مثل القراءة والتّفاعل والتأويل، ولتحقيق هذا الهدف ركزنا على الاختلاف البيّن بين المأسويّة والمأساة في الشّعر خاصّة، وتطرقنا إلى مسائل بحثيّة بعينها مثل المأسويّة في الشّعر الغربيّ والعربيّ، وكانت لنا بسطة مع المأسويّة في قصائد الشّاعر الجزائريّ (ياسين بوذراع نوري)، حيث عرجنا على مأسويّة الذّات التّي تتوسع إلى جوانب غير ذاتيّة مثل مأسويّة المكمان (المكان والزمان)، ومأسويّة الحدث، ومأسويّة الألوان في شعر (ياسين بوذراع نوري)، وقد ساعدتنا هذه المحاور لنطرق المأسويّة من حيث الخصائص والدّلالات، وذلك من خلال معجمه الشّعريّ وكيف أبدع خياليّاته، وماهي خصوصية الإيقاع لديه، وقد تراءت لنا في شعره جملة من الدّلالات ذات البعد المأسويّ.

ومن خلال هذه الجوانب وقفنا على جمال المأسويّة في شعر (بوذراع)، وخاصّة تلك الإبداعات التّي شُكّلت في فضاء جماليّة القبح، كما نظّر لها الغربيّون.

Abstract:

Tragedical is considered as one of the human phenomena that appears in many varied fields. It also appears in linguistic and non –linguistic discourses. Researchers dealt with tragedical with different approaches, so we tried to deal with it according to the interactive reading approach, as this appears especially in the treatises of the aldenian Constance school, through the directions of both researchers Jauss and Izer.

In its interactive reading, tragical requires special procedural concepts, such as reading, interpretation, and interaction. To achieve this goal, we focused on the clear difference between tragical and tragedy, mainly in poetry, and we dealt with specific research issues such as tragical in western and arab poetry.

We also dealt with tragical in the poems of the Algerian poet Yassin Boudraa Nuri, where we have came across the tragedical of the self that explores the "dakman" (the place and time), the tragical of the event, and the tragical of colors in the poetry of Yassin Boudraa Nuri. These axes have helped us to approach dramatization in terms of characteristics and connotations through his poetic lexicon, which revealed how he created his fantasies and what is the specificity of his rhythm. We have seen a number of connotations of dramatic dimensions in the poetry of Boudraa Nuri.

Through these aspects, we came across the beauty of tragical in boudraa's poetry, especially those creations that were formed in the aesthetic space of ugliness, as westernes theorized.