استكتاب أكاديمي جماعي

مرايا الأدب وأسئلة القراءة

دراسات في الأدب والنقد والدراسات اللغوية والترجمة

تأليف مجموعة من الباحثين

الناشر

دار الرقيم السومري للنشر والتوزيع

إعداد واشراف الهيئة العلمية في

مؤسسة أجيال الرافدين لتطوير التعليم

ISBN: 978-9922-7965-81 | 2026

استكتاب أكاديمي جماعي

مرايا الأدب وأسئلة القراءة

دراسات في الأدب والنقد والدراسات اللغوية والترجمة

استكتاب أكاديمي جماعي
مرايا الأدب وأسئلة القراءة
دراسات في الأدب والنقد والدراسات اللغوية والترجمة
التصنيف : دراسات في الأدب والنقد والدراسات اللغوية والترجمة
الطبعة: الاولى

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق في بغداد (٥٣٨٣) لسنة (٢٠٢٦)

ISBN:978-9922-7965-81

DOI:10.62909/978.9922.7965.81

دار تركيب الرقيم السومري للطباعة والتوزيع والنشر الالكتروني
العراق – ديالى – بعقوبه – شارع الاوقاف
هاتف : ٠٧٧٧٥٢٦٢٨٩٢
manager@sss-publisher.com

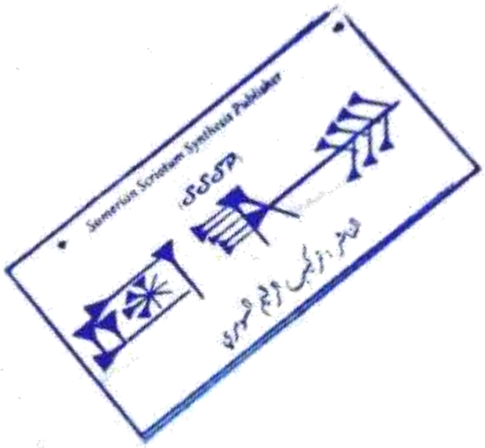
جميع حقوق النشر محفوظة، ولا يحق لأي مؤسسة أو جهة إعادة إصدار هذا الكتاب، أو جزء منه، أو نقله، بأي شكل أو وساطة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطي من المؤلف.
جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر.

استكتاب أكاديمي جماعي

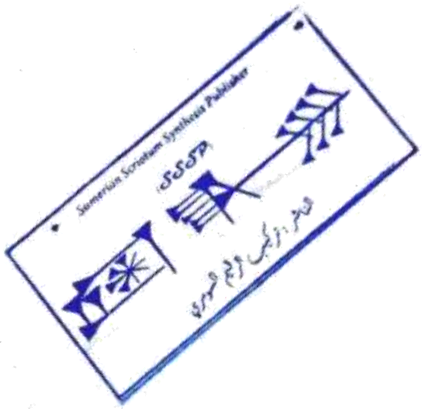
مرايا الأدب وأسئلة القراءة

دراسات في الأدب والنقد والدراسات اللغوية والترجمة

نخبة من الباحثين



٢٠٢٦



تنضيد الكتاب

معهد الترجمة والكتاب

«ماليزيا»

إعداد وإشراف الهيئة العلمية في

مؤسسة أجيال الرافدين لتطوير التعليم

«العراق»

تصميم الغلاف

معهد التكنالوجيا

«الهند»

٨١٠ / ٩٠٥٦٣

م ٣٨٤ جماعي ، استكتاب اكاديمي

مرايا الأدب وأسئلة القراءة دراسات في الأدب والنقد والدراسات اللغوية والترجمة/ استكتاب أكاديمي جماعي.

ط ١ — ديالى : تركيب الرقيم السومري ، ٢٠٢٦.

٨٥ ص ؛ ١٧ × ٢٤ سم.

١ - الادب العربي - ٢. النقد الادبي — أ. العنوان

رقم الإيداع

٥٣٨٣ لسنة ٢٠٢٦

المكتبة الوطنية / الفهرسة اثناء النشر

التوزيع والنشر الإلكتروني ، تمت فهرسة هذا الكتاب في عدد من الفهارس والمنصات الدولية، منها:

كروس ريف	(CrossRef)
أوبن ألكس	(OpenAlex)
مؤشر الاقتباس المفتوح الأوكراني	(OUCI)
سجل مستودعات الوصول المفتوح	(ROAR)
سيمنتك سكولار	(Semantic Scholar)
دايمنشنز	(Dimensions)
ريسرش غيت	(ResearchGate)
فات كات	(Fatcat)
المعيار الدولي للترقيم	(IAS)
مؤشر الاستشهاد العلمي	(SCI)
أوركيد	(ORCID)
سايليت	(Scilit)

الموقع الرسمي لدار النشر الرقيم السومري للنشر والتوزيع

يتوفر هذا الكتاب عبر الموقع الرسمي لدار النشر، مع تخصيص مُعرّف رقمي دائم (DOI) خاص به https://doi.org/10.62909/978.9922.7965.81

978-9922-7965-81

مقدمة الكتاب

يجمع كتاب «مرايا الأدب وأسئلة القراءة: دراسات في الأدب والنقد والدراسات اللغوية والترجمة» عشر مشاركات تتناول قراءة النصوص ومناهج نقدها وتحولات أشكالها وتمثيلها للتجربة الإنسانية. ويتخذ من عنوانه إطارًا عامًا لمساهمات تتنوع في لغاتها ومدوناتها ومقارباتها، مع إبقاء كل دراسة في فصل مستقل واضح النسبة إلى مؤلفه، والمحافظة على بنائه واستشهاداته ونتائجه.

يُستهل الكتاب بمعالجة لمناهج النقد الأدبي وقراءة النص، ثم بدراسة نقدية لعينية أبي ذؤيب الهذلي تتتبع الحيوية وبناء الصراع، فقراءة لـ«ترجمان الأشواق» عند ابن عربي من زاوية فينومينولوجية. وتبين هذه الفصول تنوع الأدوات التي يمكن أن يستعين بها تحليل النص، واختلاف الأسئلة تبعًا للمدونة والمنهج، دون افتراض تطابق المنطلقات النقدية أو السياقات التاريخية.

وتتناول فصول أخرى الأدب العربي الحديث والمعاصر وتحولات نصوصه بين التجديد الفني والرقمنة، مستعرضة الشعر والسرد والمسرح والسيرة وغيرها من الأنواع التي تعالجها المشاركات. ثم ترد دراسة للغة والحس الأنثوي في شعر ابتهال بليبل، ودراسة لصورة الآخر والهوية الثقافية في شعر عبد الكريم راضي جعفر. ويصل هذا المسار بين تحولات الشكل الأدبي وتمثيل الذات والآخر داخل التجربة الشعرية.

وتتضمن المجموعة كذلك بحثًا في الصدمة وتمثيلها في الأدب الروائي، ودراسة للتناص في عالم الترفيه، وفصلًا في النظرية الإيكولوجية وتطور الدراسات الأدبية الحديثة. وتتيح هذه المشاركات تتبع قضايا الذاكرة والتداخل النصي والعلاقة بين الإنسان والبيئة، كما تعكس حضور مدونات عربية وأجنبية ضمن الوعاء الأدبي والنقدي العام.

وقد حافظ التنظيم على النصوص العربية والإنجليزية بلغتها الأصلية، وأُثبتت لكل مشاركة مقدمتها ومحاورها وخاتمتها وإحالاتها ومصادرها دون اختصار. واقتصر التدخل التحريري على إخراج موحد وبيانات مؤلفين موثقة من الملفات المقدمة، وملخصات مستخرجة من المتن عند

غيابها، وترقيم مرئي للمراجع وتصويب الضروري من التسميات التنظيمية. وتتجاور الرؤى في هذا البناء دون أن تفقد أي دراسة صوت صاحبها أو خصوصية سؤالها النقدي.

ويقدم الفهرس مدخلًا إلى عناوين الفصول وأسماء أصحابها وصفحات بدايتها، بينما تبقى قائمة مراجع كل دراسة في ختامها. وبهذا يحتفظ الكتاب بالتعدد العلمي والأسلوبي لمساهماته، ويتيح للقارئ موازنة المقاربات والعودة إلى شواهدها، من غير تحويل الاختلاف بينها إلى صياغة عامة تحجب صوت الباحث أو خصوصية النص المدروس.

المؤلفون

1. م.د. رغد هاشم محمد
المديرية العامة لتربية بغداد الكرخ الثانية

2. م.د. أحمد جمال علي
الجامعة العراقية - كلية الآداب

3. م.م. نور عبد الأمير محمد الخزعلي
المديرية العامة لتربية ذي قار

4. م.د. وسام عبد الكريم حسين عباس الجبوري
الكلية التربوية المفتوحة - فرع شمال بغداد الدراسي

5. د. فردوس قاسم حسين الفهداوي
المديرية العامة لتربية الأنبار

6. م.د. رنا منذر قدوري طالب
المديرية العامة لتربية صلاح الدين

7. م.د. نور سالم عبد الجبار
جامعة رابرين - السليمانية

8. م.م. مثنى سوادي كاظم الشاهري
المديرية العامة لتربية القادسية

9. م.م. هدى حسين شمال
جامعة الكوفة - كلية الطب

10. م. خولة مزاحم علي الكريم
الجامعة العراقية

فهرس المحتويات

ت	عنوان الفصل والباحث	الصفحة
1	**النقد الأدبي ومناهج قراءة النص** م.د. رغد هاشم محمد	7
2	**فاعلية الحيوية وبناء لوحة الصراع في عينية أبي ذؤيب الهذلي: قراءة نقدية** م.د. أحمد جمال علي	65
3	**فينومينولوجيا الوجود عند ابن عربي: «ترجمان الأشواق» أنموذجًا** م.م. نور عبد الأمير محمد الخزعلي	76
4	**الأدب العربي الحديث والمعاصر** م.د. وسام عبد الكريم حسين عباس الجبوري	98
5	**تحولات النص الأدبي العربي الحديث والمعاصر: من التجديد الفني إلى آفاق الرقمنة** د. فردوس قاسم حسين الفهداوي	162
6	**إشكالية اللغة وتشكلات الحس الأنثوي في شعر ابتهال بليبل: قصيدتا «شيفون» و«فساتين قصيرة» أنموذجًا** م.د. رنا منذر قدوري طالب	212
7	**صورة الآخر ودورها في ترسيخ الهوية الثقافية في الشعر: شعر عبد الكريم راضي جعفر أنموذجًا** م.د. نور سالم عبد الجبار	227
8	**تأثير الصدمة في الأدب الروائي** م.م. مثنى سوادي كاظم الشاهري	252
9	**تشابك الخيوط في عالم الترفيه: دراسة في التناص** م.م. هدى حسين شمال	288
10	**مناخ النقد: النظرية الإيكولوجية وتطور الدراسات الأدبية الحديثة** م. خولة مزاحم علي الكريم	312

الفصل الأول

النقد الأدبي ومناهج قراءة النص

Literary Criticism and Methods of Reading Texts

م.د. رغد هاشم محمد
المديرية العامة لتربية بغداد الكرخ الثانية - ثانوية المصطفى للمتميزين - العراق
raghd.hashem1102b@coeduw.uobaghdad.edu.iq

الملخص

يتناول الفصل النقد الأدبي ومناهج قراءة النص من خلال عرض مفهوم النقد ووظائفه وأدواته وصلته بالإبداع والتلقي. وينطلق من أن العمل النقدي لا يقتصر على إصدار الحكم على النص، بل يتضمن تحليل بنيته وتفسير دلالاته وتقويم اختياراته الفنية في ضوء معرفة منهجية وثقافة أدبية. ويعرض جانبًا من إسهام النقاد العرب وموقفهم من الذوق والخبرة والتعليل، ثم يناقش التحولات التي طرأت على تصور النص والقارئ والمؤلف في المناهج النقدية. وتستند المعالجة إلى نصوص وشواهد ومراجع نقدية يثبتها الفصل في حواشيه وقائمته المرجعية.

ويبحث الفصل في تعدد طرائق القراءة وفي اختلاف الأسئلة التي توجهها إلى العمل الأدبي. فمنها ما يعتني بالسياق والظروف المحيطة بالإنتاج، ومنها ما يركز على البناء اللغوي والعلاقات الداخلية، ومنها ما يمنح التلقي والتأويل دورًا أوسع في تشكل الدلالة. ويظهر العرض أن اختيار المنهج يرتبط بطبيعة المشكلة النقدية وخصائص النص، وأن حضور أداة معينة لا يلغي ضرورة فحص مدى ملاءمتها للشواهد. كما يربط المناقشة بين الممارسة التحليلية والحكم الجمالي، مبينًا حاجتهما إلى حجج نصية لا إلى الانطباع المجرد وحده.

ويؤكد الفصل أن النقد فعل معرفي وإبداعي يتجاوز إعادة صياغة ما يقوله النص ظاهرًا، دون أن يتحول إلى قول منفصل عنه. وتبرز أهمية التعدد المنهجي حين يوسع إمكانات الفهم مع المحافظة على الاتساق والوضوح في الإجراءات. وتتمثل قيمة المعالجة في تقديم أساس لفهم الفروق بين مناهج القراءة واستثمارها في تحليل النصوص، وفي وصل التذوق بالتفسير والتقويم. ومن ثم فإن

القراءة الرصينة تجمع بين الحس الجمالي والدقة المفهومية والوعي بحدود الأدوات المستخدمة، وتظل قابلة للمناقشة استنادًا إلى ما تقدمه من شواهد وتعليلات.

الكلمات المفتاحية: النقد الأدبي؛ مناهج القراءة؛ النص؛ التأويل؛ التلقي

Abstract

This chapter examines literary criticism and methods of reading texts through their concepts, functions, analytical tools, and relationships with creativity and reception. Criticism is treated as more than a judgment on whether a work is successful: it involves describing structure, interpreting meanings, and evaluating artistic choices through informed argument. The discussion considers contributions from Arabic criticism concerning taste, experience, and explanation, then addresses changing understandings of the text, author, and reader. It draws on the passages and critical sources documented in the chapter’s notes and bibliography.

The chapter reviews different orientations toward literary reading and the questions they bring to a work. Some approaches emphasize the circumstances of production; others focus on linguistic organization and internal relations, while reception-oriented perspectives give readers and interpretation a more prominent role. The discussion connects methodological choices to the nature of the critical problem and the features of the particular text. It also stresses that the use of a recognized theoretical tool does not remove the need to test its relevance against textual evidence.

The chapter presents criticism as an intellectual and creative practice that moves beyond restating the text without becoming detached from it. Methodological plurality is valuable when it expands understanding while preserving coherence and procedural clarity. The contribution is a conceptual foundation for distinguishing reading methods and using them responsibly in literary analysis. It links aesthetic appreciation with explanation and evaluation, emphasizing that a persuasive interpretation combines sensitivity to form, terminological precision, and awareness of methodological limits. Its claims remain open to discussion through the evidence and reasoning supplied by the critic.

Keywords: Literary criticism; Reading methods; Text; Interpretation; Reception

إذا نظرنا إلى قيمة النقد في الأدب والشعر، لاحظنا أنَّ النقد الأدبي يمثّل مرحلة من مراحل الإبداع الفني، ويدلُّ على الرقي والتقدم للعقل الإنساني، "فالنقّاد العرب الأوائل كانت لهم اليد الطولى في هذا المجال العلمي، من كتب وذخائر وكنوز غالية الثمن، من بين هذه المؤلفات، كتب نقدية، والتي تُعدّ أصولاً القواعد ومناهج النقد الأدبي"[1].

وتمظهر النقد في حقل الشاعر لا يستطيع أحد أن يفعله، ولعلَّ النقد الأدبي وجد مجاله الرحب في عالم الشعر الرحيب، إذ انطلق النقد الأدبي في تحليل النصوص الشعرية بدءاً من التذوق والقدرة على التعليل والتفسير وانتهاء بالتقويم والتصويب حتى إنَّ "ما تركه الشعراء من نصوص شعرية وما خلّفه الأدباء من قطع نثرية، تعد حصيلة التراث الأدبي واللغوي... وما أبداه النقاد القدامى من

[1]تطور النقد الأدبي العربي بين النظرية والتطبيق، الهادي السلوقي، جامعة الزاوية، ليبيا، د.ت، ص 1.

تقويم لتلك الآثار، يجعلنا ندرك قيمة وأهمية النقد... وهذا يدل دلالة واضحة على رقي العرب وتقدمهم في قول الشعر والأدب"[2].

وما يميز النقد أنه قائم على الذوق الهادف المدّرب، كي لا يخطر على بال أحد أنَّ الذوق عملية سهلة، بل إنها من أصعب الأمور لأنها تتطلب خبرة وثقافة عاليتين يتمكن من خلالهما الناقد الرائي أن ينصب على العمل الأدبي ليضع كامل خبرته في رصد ملامحه وتمييزه القيّم من الرديء فيه، " والغرض من دراسة النقد الأدبي معرفة القواعد التي نستطيع بها أن نحكم على القطعة الأدبية أجيدة أم غير جيدة، فإذا كانت جيدة أو رصينة فما درجتها من الحسن أو القبح، ومعرفة الوسائل التي تمكننا من تقديم ما يعرض علينا من الآثار الأدبية"[3].

المعنى الذي نفهمه من الكلام السابق إنَّ عملية النقد تحتاج إلى تمكّن الناقد من امتلاكه الأدوات الإجرائية التحليلية فيما يحقق الجدّة والابتكار والحيوية فيما يقبل عليه على النص الأدبي ولا سيما الشعري الذي يتطلب مهارة ودقة وتجاوزاً الأشكال التقليدية النمطية ليبدع مرة أخرى في إنتاج ما لم يقله النص.

يختلف مفهوم النقد الأدبي وتتعدّد وجهات النظر في النظر إليه، وتحديد أدواته الإجرائية للممارسة التطبيقية في العمل الأدبي، فإذا دققّنا في مفهوم النقد الأدبي، نستطيع أن نلاحظ أنه يقوم على استمالة النفس وجعل القارئ في حالة من التشوّق؛ فالمتلقي يلتمسه بعقله، وحتى المبدع يرى فيه ذاته، والسبب واحد هو أنه لا يخاطب الوجدان والعاطفة، بل يخاطب العقل والذوق المتعارف عليهما، فهو يعتمد على وسائل ومناهج خاصة.

فالنقد الأدبي إبداع تحليلي ينتمي إلى ثقافات واتجاهات معرفية مختلفة، إذ يقوم على تفكيك الرسائل الأدبية وإعطاء مدلولاتها المرمّزة المكثّفة، وعلى ذلك، فهو قراءة للأدب كما يقول (أحمد أمين) في كتابه النقد الأدبي، إذ يُعرّفه قائلاً: "والنقد الأدبي ككل علم ناشئ عن ملكات خاصّة،

---

[2]تطور النقد الأدبي العربي بين النظرية والتطبيق، الهادي السلوقي، ص 2.

[3]النقد الأدبي، أحمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص 13.

تنمو بالتربية والتمرين، فلو سُئلت عن ناشئ يريد أن يعدّ نفسه ناقداً، ليكون ناقداً أي طريق يسلك؟ أقول: إنه يجب أولاً أن يُكثر من قراءة الأدب ويتفهّمه ويحاكي جيّده" [4].

كما أنَّ النقد الأدبي واحد من الأنظمة العديدة المكوّنة لعالم الاتصال الأدبي، متّصل بالإبداع والخلق، " والنقد أقل من الإبداع، لأنه ينتظره حتى يتم، فإذا تمَّ، حكم عليه النقد بالحسن أو بالقبح"[5]. المعنى من ذلك أنَّ النقد الأدبي ليس مجرد قواعد القياس من حيث المطابقة والاختلاف، فهو يدخل في دائرة الإبداع فيما لو أحسن امتلاك الأدوات النقدية التي تخرج من دائرة التقليد إلى دائرة التحول والتجدد بما يوافق متطلبات الثقافة والذوق السائدين.

المبحث الأول: المناهج النقدية التقليدية والحديثة

تستند المناهج النقدية إلى مفهوم النقد الأدبي على اعتباره ليس واحداً، لأنّ لمعظم المفكرّين آراءَهم الخاصة في ذلك وفق المذهب الذي تنتمي إليه، والاختلاف في المفهوم عائد إلى الغموض الذي دار حول مفهوم النقد الأدبي. فلكل ناقد بصمته الشخصية في هذا المجال، ومنه ما قدّمه "النقاد المحدثون"، فهم يحاولون أن يؤسسوا لمفهوم جديد للنقد، ليس جديداً بمعنى أنه حديث، نقيض للقديم، بل بمعنى أنه خلّاق توليدي مغاير لما هو معتاد وبتعبير مبتكر، وعلى ذلك، فإنَّ أدونيس يذكر أصناف النقد الأدبي على أن للنقد أكثر من اتجاه رئيس ومنها "مدرسي و تأويلي، يعتمد الأول منهجاً موضوعياً، يعالج به الوقائع التي تتعلق بالأثر المنقود وحياة صاحبه، كما هي، ويرفض أي تأويل إيديولوجي، بينما الاتجاه الثاني يُعطي دلالات لهذه الوقائع استناداً إلى منظور إيديولوجي" [6].

كما نجد ذلك ما يقدم أحوال أصناف النقد الأدبي التي تحصر في (المدرسي، التأويلي)، حيث يزعم الناقد أن هناك نوعاً خالياً من الإيديولوجية، فالناقد عندما يقبل على النص الأدبي يكون مدرّعاً بخلفية إيديولوجية، والنقد الجديد خارج على الاتجاهين (المدرسي والتأويلي)، إذ إنَّ النقد الأدبي فيه استقصاءات جديدة رامية إلى معرفة النص الأدبي وإلى الكشف عن آلياته الفاعلة، وتستهدف

---

[4] النقد الأدبي، أحمد أمين، ص ١٤.
[5] النقد الأدبي، أحمد أمين، ص ١٤.
[6] زمن الشعر، أدونيس، ط٦، دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ص ٣٦٠.

الوصول إلى فهم أعمق لطبيعة العمل الأدبي، وللخصائص التي تميزه من غيره من أشكال الكتابة الأخرى.

فالنقد مرتبط بوحي الإبداع، ذلك أنَّ لكل خلق جديد ما يقابله من الفهم النقدي، وقيمة النقد مصدرها القدرة على الإبحار في جوهر الإبداع، "لكل إبداع تقييم نقدي جديد، ولكل رؤيا جديدة فهم نقدي جديد، ستكون قيمة النقد متعلّقة بمدى قدرته على الغوص في التجربة الإبداعية الجديدة بحدّ ذاتها، وضمن حدودها" [7].

وللنقد الأدبي لغة نقدية خاصة، إذ يصبح من خلاله الخروج على الشكل الشعري النموذجي خروجا ثقافياً أيضاً، خروجاً من حالة معتادة تلي أخرى مفعمة بالحيوية.

إنه ليس مجرّد قواعد وأحكام معيارية يُقاس خلالها العمل الأدبي، بل هو خيط يجمع بين أطرافه أشياء واتجاهات شتّى، فلكل عصر ذوقه الخاص ولونه الخاص، والأحكام نابعة من متطلبات الذوق الأدبي الثقافي، بالإضافة إلى أنه يقوم على حساسية جمالية لا يمكن الوصول إليها إلا عبر عين ناقدة مبدعة، والناقد الرائي هو الأقدر على إحياء وخلق النص من جديد، إذ إنَّ هذه الحساسية مصدرها القطيعة وكل ما يعرقل السير في اتجاه جمالية التحول.

وإذا أردنا تخصيص أصناف النقد الأدبي، لاحظنا أنَّ ذلك مقترن بمفهوم النص الأدبي (المادة الخام للنقد)، لأنه مجموعة من الأنظمة المتداخلة والمترابطة، فهو يخلق حالة حضور. كلما كان الكاتب ذا تجربة أدبية كبيرة ورؤيا عميقة، كان أكثر مقدرة على تحقيق النص الأدبي، وهذه القدرة كامنة في التمكن من الخلق والابتكار والاستشراف، من هذا القبيل قول عبد الملك مرتاض: "إنَّ النص الأدبي ليس مجرّد تفاحة لذيذة تلتهمها بشره، ثم لا تكاد تفكرّ في الشجرة التي أثمرتها، بل إنه روح ونفس وقبس وجمال وحكمة ولغة... النص كالقدر والكتابة هي الكاتب قابعاً بين كلماتها حيث تضحك أو حين تبكيك" [8].

---

[7] مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ط٣، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٠٦.

[8] القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، عبد الملك مرتاض، مجلة تجليات الحداثة، عدد ٤، ص ٣٩.

لا بُدَّ للقارئ الناقد الحقيقي من امتلاك معايير لقراءة النص الأدبي بعيداً من التقليد والتكرارية، "القراءة هنا امتلاك للنص - سواء كان أدبياً أو دينياً. لكن من تقاليدنا العربية أنَّ النص هو الذي يمتلك القارئ، بحيث يهيمن عليه ويحوّله إلى مجرّد شارح أو مفسّر يؤمن ويُطيع"[9].

وعلى هذا، فإنَّ فعل القراءة الصحيح ليس مجرّد سير العين على صفحات النص، و إدراك الذهن لما تمرّ عليه العين، بل عملية خلق جديدة لآفاق خلّاقة، تؤثر في المتلقي الذي سيكون حتماً قارئاً ثانياً، وسيكون هناك مبدع أول، ولا بُدَّ للمبدع من قارئ بداخله يوجّه نتاجه، فقد يكون هذا القارئ هو المؤلف نفسه أو قد يختلف عنه، أو ربما يتخيّله المؤلف، فانعدام وجود القارئ مستحيل، وهذا ما يؤكده الناقد صلاح فضل بقوله: "الشاعر يكتب لا محالة بشكل يدعو القارئ لتقبّل ما ينشئ، وبدون هذا التقبّل لا وجود للشعر، والتقبّل هو الذي يمنح النص انفتاحاً ويمنح القارئ مشروعية التصرف" [10].

وفي ظل ذلك لا بُدَّ أن يتسلّح القارئ بعدّة ثقافية كافية ليقتحم مجاهيل النص الأدبي، "لا بُدَّ للقارئ الماهر الذي يرجو الوصول إلى خبايا النص أن يكون مزوّداً بطاقة وقدرة كبيرتين تسمحان له بالولوج إلى عالم النص"[11]، لا بُدَّ أن يكون القارئ (الناقد) حرَّاً في تناول النص، فالقارئ ليس واحداً، يبيّن (رشيد بن حدو) أنواع القرّاء في قوله "فالمقصود بالقارئ، إذن ثلاث فئات متباينة: القارئ الذي يكتفي باستهلاك العمل، و الناقد الذي يتخذ من العمل مادة للتحليل والتأمل، والكاتب نفسه... أي القارئ العادي و القارئ الناقد و القارئ الكاتب" [12].

والعملية الإبداعية تستدعي أن يكون الناقد مشاركاً في معنى النص وقول مالا يستطيع قوله، أو بالأحرى "النقد الإبداعي هو من يستطيع أن يكتب نصاً ثانياً على النص الأول، بمنزلة لغة ثانية يطبّقها على لغة أولى"[13].

---

[9] رأس اللغة جسم الصحراء، أدونيس، ط١، دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨، ص ٣٠٤.

[10] أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص ٢٣.

[11] العلاقة بين القارئ والنص في الفكر الأدبي المعاصر، رشيد بن حدو، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٣، عدد ١، الكويت، ١٩٩٤، ص ٤٧٣.

[12] العلاقة بين القارئ والنص في الفكر الأدبي المعاصر، رشيد بن حدو، ص ٤٨٩.

[13] زمن الشعر، أدونيس، ص ٣٦١.

والنقاد الكبار يستطيعون أن يلتمسوا جوهر التجربة بحكم الخبرة والممارسة النقدية "والذي يحكم في هذا الصدد هو العارف، كلنا يعلم أنَّ الصائغ الجيد يكتشف بالملامسة العملة المزيفة من العملة الصحيحة، ولكن لكي نكتشف التجربة الزائفة من التجربة الصحيحة، لا بُدَّ أن نكون صائغين كبار، ولدينا خبرة عظيمة" [14].

وفي مقابل ذلك، قد يكون النقد ذاتياً، فالنقد الذاتي يُعرّف على أنه "التفكير بتمعّن في الصفات الفردية، من أفكار ومعتقدات وسلوكيات بهدف تحديد النقاط السلبية في جوانب الشخصية، ويمكن أن تُناقش هذه التقاطعات مجموعة من الأشخاص أو أن يكتفي الفرد بنقد ذاته بنفسه.. وللنقد الذاتي أهمية كبيرة في إصلاح الفرد، وبالتالي إصلاح المجتمع".[15]

وفي حقل الإبداع الأدبي، لا بُدَّ من أن يكون النقد الذاتي متخلياً عن الأفكار التقليدية، وعليه أن يكون بنائياً ينطلق من أساس التجربة الحقيقية في التماسها ودراستها وتحليلها وبيان نقاط القوة والضعف وملامح التجديد والابتكار والتقليد على حد سواء.

إلا أن النقد الذاتي إذا كان بعيداً من الأشياء الواقعية التي تخدم الأدب وعملية الإبداع، ويسعى إلى تغليب النزعات الذاتية على حساب الموضوعية والصدق النقدي، فإنه بذلك ينفي عملية الإبداع ويهدمها، أي أنَّ النقد إن كان ذاتياً أو موضوعياً، مدرسياً أو تأويلياً لا بُدَّ أن يكون بداية وانطلاقة متجددتين، بينما النقد التقليدي هو النهاية في كل شيء. فليس بالضرورة أن تكون الكلاسيكية نقيضاً للإبداع، ولا يعني أنَّ الحداثة تجسيد للإبداع.

نستطيع أن نلمح النقد الذاتي عند شعراء الحداثة المجددين ومن بينهم الشاعر أحمد مطر والذي عرف بنقده الذاتي الذي اتخذه سبيلاً للتعبير عن سلسلة المضامين الفكرية والثقافية التي تغطي المساحة الكافية لعكس المعضلات الاجتماعية على اختلاف أنواعها وتحديد ملامحها، ولاسيما أنَّ الشاعر العربي الحديث تزلزلت في وعيه صورة عالمه القديم، فلم تعد هناك حقائق ثابتة، "ولم يعد يصدر عن معانٍ جاهزة، وإنما أصبح يبحث ويسأل، محاولاً أن يخلق معنى جديداً لعالمه الجديد"[16]

---

[14] الحوارات الكاملة، أدونيس، أسامة إسبر، ص ٢/٢٠٨.

[15] النقد الأدبي، علال الفاسي، ط١، المطبعة العالمية، القاهرة، د. ت، ص ١١٩.

[16] النقد والحداثة الشريدة، غالي شكري، ط٢، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٥٤.

وهذا ما نجده بارزاً عند أكثر المبدعين، فلم تعد الموضوعات والأغراض الشعرية القديمة الفخر والغزل والمدح هي مفتاح القول لديه ولدى من لف لفه من المحدثين المغايرين للحركة الشعرية التجديدية، بل إن المتمعن في النتاج الأدبي الذي قدمه أحمد مطر يجد هذا التنوع في الشكيل الموضوعي، فنجد أساليب متنوعة كالسخرية والكوميديا في بعض المواضع، إلا أن ذلك لا يعني أنهم خرجوا على جدية القول الشعري في خروجهم على الموضوعات التقليدية، بل إنهم بحاجة جادة إلى مثل هذه الأساليب، فلم تعد الذائقة القديمة في التعبير الشكلي تقدم حاجة المتذوق للشعر الجديد.

وعل ذلك تم النظر إلى إنَّ المناهج النقدية تنطلق من وظيفة النقد الذي يبدأ بالدراسة والتحليل بعد إنشاء الأدب، "فالنقد يفرض أنَّ الأدب قد وُجد فعلاً ثم يتقدّم لفهمه وتفسيره وتحليله وتقديره، والحكم عليه بهذه الملكة المهدية أو الملهمة التي تكوّن لملاحظاتها قيمة ممتازة وآثار محترمة. أما القدرة على إنشاء الأدب وتذوّقه، فليس من إمكانية النقد خلقهما من العدم، على أنَّ هذه الملكات الثلاث - إنشاء الأدب وتذوقه ونقده - قد توجد معاً متجاورة متعاونة في نفس الأديب الموهوب"[17]

فالغرض الأساسي من إجراء النقد الأدبي هو تقدير قيمة الأعمال الأدبية من خلال تحليل ملامحها والتي تتم عن طريق المناهج النقدية، فكل منهج من المناهج آليته الخاصة التي ينطلق منها في قراءة النصوص الأدبية وتحليلها لمعرفة ما يميّز كلَّ منها، ويضعه في المكان الذي يستحقه من التميّز والخصوصية.

وقد صنّفت المناهج النقدية إلى مناهج متعددة وهي "المنهج اللغوي والبلاغي والتاريخي والثقافي والنفسي والشكلاني والجمالي والإبداعي والانطباعي والفلسفي والاجتماعي والماركسي والوجودي والبنيوي والتحليلي والرمزي"[18]. لذلك نجد أنه من الصعب دراسة وقراءة النص الأدبي قراءة متكاملة، فهذه المناهج منها ما يتناول النص من الخارج، أي يدرس المؤثرات والتشكيلات الخارجية، ويدرس ظروف المبدع النفسية والاجتماعية و التاريخية وهذا ما سنعرض له بدايةً ومنها ما يدرس النص من الداخل، أي يدرسه كبنية متكاملة في نظامها العلائقي المركّب "فالنقد

---

[17]أصول النقد الأدبي أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، مصر، ١٩٩٤، ص١١٦

[18]مقدمة في النقد الأدبي، علي الطاهر، المكتبة العالمية، بغداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٥، ١٩٨٣، ص٦٥.

الأدبي عملية شرح وتقويم خبرة الناقد مع النص الأدبي، وبهذا المعنى يكون كل قارئ ناقد ولو لفترة وجيزة"[19]، إذ تعدّ الأسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التي تركّز على دراسة النص الأدبي، معتمدة على التفسير والتحليل "فالأسلوبية فرع من اللسانيات الحديثة مخصص لتحليلات أساليب الأدبية أو الاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتّاب، كما أنها تركّز على اللغة أساساً في تحليل النص ودراسته، للكشف عن جوانب الخصوصية والتميز فيها"[20]

ومن المناهج التي ينظر إليها في التناول النقدي **المنهج الأسلوبي**:

وما يميّز المنهج الأسلوبي أنّه ينطلق من دراسة شاملة لمستويات النص ذلك أنَّ النص الشعري لا يُدرس في انفصال مستوى عن الآخر، "فالنص الشعري في حقيقته هو الفهم العميق واللغة السليمة والتماسك الجيد بين مكوناته داخلياً وخارجياً بين عناصر اللغة والإيقاع والموسيقى، ويُضاف إلى هذا كله معرفة عميقة وواعية باللغة وتوابعها من العلوم الأدبية كالنحو والتصريف إلى جانب علم العروض والقوافي الذي يقام به ميزان الشعر"[21]

كما أنَّ المنهج الأسلوبي يركّز على التجربة، فلكل شاعر تجربته الخاصة، إذ يسعى كل شاعر ليجعل تجربته في إطار اللغة، ذلك أنه لكل شاعر مقدرة لغوية محددة، وجهد خاص لهذه المحاولة، "فمقدرة كل واحد منهم تختلف في تحقيق ذلك، فمنهم من تكون له مقدرة لغوية كبيرة، وثقافة واسعة يوظّفها في التفنن باستعمال اللفظ والتّصرف في تركيبها، ومنهم من تضيق مقدرته فيكون استعماله محدوداً"[22]

المنهج اللغوي

يعدُّ المنهج اللغوي أحد أهم المناهج السياقية التي تتناول بنية النص من مفردات والبحث في اشتقاقاتها وجذورها، وتسعى إلى بيان شكل الألفاظ وأصوله، أي أنَّ المنهج اللغوي يتناول النص الشعري والنثري لغةً ونحواً وصرفاً، وما يهمّنا في هو دراسة ملامح هذا المنهج كما ظهر في لغة النص، فلكل مبدع لغته الخاصة ومنهجه اللغوي الخاص الذي يشكّل معجمه اللغوي والشعري

---

[19] النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، القاهرة، ط٣، ١٩٦٤، ص٧٨

[20] الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ط١، دار المسيرة، عمان، الأردن، ٢٠٠٧، ص٧٥.

[21] نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٩، ص١٣٢.

[22] دراسات في النص الشعري، عبدة بدوي، دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٤، ص١٥.

الخاص، فلكل قصيدة مثلاً صيغة لغوية، "لا نستطيع أن نسمّي القصيدة قصيدة قبل أن تكون في صيغتها اللغوية، وإلا فهي مجموعة من الأفكار والأحاسيس القائمة في أفق الخيال المعبّر عن الحاجة النفسية والانفعالية تأثراً وتأثيراً، فبعد أن تكون للقصيدة أبعاد لغوية يمكن قراءتها، تصبح قابلة للحكم والتحليل"[23]

إلا أنَّ المبدع لا يتقيّد بإطار اللغة كما هي، إذ يلجأ إلى مفارقات لغوية تمثل خروجه على القواعدية المعروفة في اللغة، فخروجه على هذه الأطر واجب في التشكيل الأدبي الخاص بفنّه، دون أن يفهم من هذا الكلام أنَّ المبدع خارج على حدود لغته، فالشاعر مثلاً هو الأكثر حرصاً على لغته يسعى ما استطاع للحفاظ على خصوصيتها في كل دخيل خارج عن أصلها، لكنه يسعى دائماً إلى طور التجديد في التشكيل الصوري بما يتوافق مع أسرار لغته ومجاهيلها، "تظهر قدرة الشاعر و إبداعه من خلال قدرته على استعمال الكلمات نفسها التي يستعملها أقرانه من غير الشعراء، و صياغتها صياغة فنية معبّرة عن حالاته الوجدانية مثيرة في الوقت نفسه مثيلاً لها في نفوس المتلقين".[24]

كما أنَّ اللغة الشعرية هي وعاء يتّسع لكلّ ما يصبُّ فيه من ألوان وصور لغوية تشتمل على علاقات خاصة يميّزها الرابط اللغوي في انتقاء المفردات وحسن توظيفها في السياق الذي ترد فيه، "فالعمل الشعري في حقيقته تأليف من اللغة بوصفها أصواتاً، وصوراً، وتكليفاً بما تُعالج، وتناغماً مع نبضة القلب، فضلاً عن كونها في المقام الأول فكراً، وبالتالي كشفاً لأمر لا بُدَّ منه"[25]

المنهج الجمالي

لا نستطيع عند تناول أي عمل أدبي أن نعرض له بالدراسة والتحليل دون أن نتبيّن ملامح علم الجمال والجمالية في غياهب النص الإبداعي، والمنهج الجمالي كغيره من المناهج ينطلق من مفردات وأدوات إجرائية خاصة به، "يمثّل المنهج الجمالي طريقة لاستكشاف عالم النص الشعري لما فيه من آليات تطرح أمام القارئ خيارات لغوية تتصل إلى حد كبير بالصورة الأولية للنص في مخيلة الشاعر، ويقوم على آليات شكلية وموضوعية لمعالجة النصوص وتحليلها و قوامها

[23] لغة الشعر عند المعري، زهير زاهد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص٢٣.
[24] دراسات في النص الشعري، عبدة بدوي، ص٦٣.
[25] دراسات في النص الشعري، عبدة بدوي، ص٥٠.

العلاقات التشكيلية والبنية اللغوية الظاهرة والخفية في النص، والتي من شأنها ترك تأثير جمالي وقيمة دلالية في آن"[26]

والتشكيل الجمالي له عناصر وصور من شأنها تعزيز النسيج المتلاحم من قبل الأساليب المختلفة التي تقوم في أصلها على خصيصة جمالية، ومن الصور التشكيلية الجمالية صورة التكرار مثلاً والتوازي والضدية بما يعطي طابع التكثيف "يعد التكرار مقوماً أساسياً للتكثيف الصوتي، حيث نسخ الوحدة الصوتية أكثر من مرّة، بما يسمح بالتدرّج، ويمكن أن يتحقق من خلال التكرار مبدأ الكثافة، لأنه يرتكز على الوحدة والتعدد في الصوت والصورة"[27]

فمن أهداف المنهج الجمالي الذي تتعدد صوره وآليات تشكيله هو تقصّي اللذة في العمل الأدبي ومحاولة نقلها إلى المتلقي، فكل نص أدبي يعمد إلى إثارة اللذة الجمالية في نفس قارئه، والتي لا يمكن أن تتشكل إلا من خلال التركيز وتوجيه ما يُسمَّى (التذوق الأدبي المهدّف)، والمقصود به "عامل الذوق في تلمسّها، ولكنه الذوق المبرّر المعلّل المبني على الأسس والمعايير، لا على الذوق الشخصي السائب"[28]

وهناك من النقّاد من يرى أنَّ تطبيق المنهج الجمالي على عملٍ ما، لا بُدَّ أن يكون ذلك في البحث عن الوحدة الجمالية الكلية للقصيدة مثلاً والتي لا تتحقق إلا من خلال فصل العمل الفني عن ظروف ومؤثرات صاحب العمل الأدبي وكلّ ما يتصل به من مؤثرات، إلا أننا لا نستطيع أن نتلمّس خصوصية الجمال في أي عمل مالم نطابق ونوازن بين المؤثرات الداخلية والخارجية في تكاملها ككل موّحد لقراءة النص الأدبي.

كما أنَّ من الآليات التي يقف وراء تفسير المنهج الجمالي الصورة، ولا سيما الصورة الفنية باعتبارها طريقة تعبير وشكل من أشكال الدلالة نظراً لما تستطيع أن تُحدثه من معنى وتأثير،

---

[26] النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر اللبناني، ط٢، بيروت، د. ت، ص٥٣.

[27] نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، صلاح فضل، عالم الفكر، مجلد ٢٢، عدد ٣، الكويت، ١٩٩٤، ص١٨٤.

[28] النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج، جميل علوش، مجلة عالم الفكر، مجلد ٩، عدد ٢١، الكويت، ص٢٤٧.

"والصورة الفنية تشكيل لغوي يكون خيالها الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[29]

فالمنهج الجمالي يسعى إلى تعزيز الالتحام الحاصل بين التجربة الشعرية لأي مبدع بالرؤيا الكيانية وبذاته أيضاً، "فالشاعر لا يبتكر الصورة لينقل معنى أو ليقرر أن هذا الشيء يشبه هذا الشي في سياق مجرّد، وإنما ليخلق جواً من خلالهما... وهكذا يصبح اختيار موضوع بالذات دون غيره في محاولة إبراز خصائص موضوع آخر، لا عملية ذهنية ولا ترفاً جمالياً، ولا إضاءة للموضوع فقط، إنما فاعلية تتحرك من ذات الفئات باتجاه العالم في سياق نفسي وثقافي وحضاري"[30]

والأديب يحاول في التشكيل المتعدد للصورة الشعرية أن ينوّع في الأساليب الجمالية الذي يعكسه من خلال تعدد الموضوعات والقضايا والأفكار التي يتحدث عنها حول تناول طبيعة النفس وما يطرأ عليها من تبدلات تختلف باختلاف الزمن والصراعات التي يعيشها الإنسان تحت وطأة الزمن، فالنفس سرٌّ تعدد الاتجاهات في تفسير ما يصدر عنها من سلوكيات.

المنهج الإبداعي

نستطيع أن نقول إنَّ المعنى الأدبي لا يتشكّل إلا عبر رؤية خاصة يقدّمها الشاعر للعالم كلّه من خلال جدّيته وابتكاره لما يكتبه، فعملية الخلق لا تتم إلا من خلال مفردات اللغة، لذلك فهي تكتنز جميع عناصر ومقوّمات الكتابة الشعرية، "فشعرية القصيدة لا تتأتّى إلا في خصم حضور الرؤيا، فغيابها يؤدي حتماً إلى غياب جماليات النص الشعري" [31].

والمنهج الإبداعي يسعى إلى رصد هذه الرؤيا وكيفية تشكيلها عند الشاعر، فالأديب يستطيع أن يبلور وجهة نظره الخاصة من خلال انتهاج طريقة خاصة في القول الإبداعي، "ويبقى عالم الشاعر وفق هذه الرؤيا عالماً مصاغاً صياغة خاصة داخل حلم يوحد كل الموجودات في لحظة واحدة، ويهدمها في لحظة واحدة أيضاً، والشاعر لا يتعامل مع العلائق اليومية السائدة لغرض

---

[29] الصورة في الشعر العربي، على بطل، دار الأندلس، ١٩٨١، ص٣٠.

[30] جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية للشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، لبنان، ١٩٧٨، ص٤١.

[31] آليات الشعرية الحداثية، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، بشير تاروريت، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩، ص٥٨.

تأكيد هذه العلائق، ولكن من أجل اختراقها إلى العلائق غير المدركة، والتي تجعل مما هو يومي وجزئي مجرّد وهم مضلل في ضوء الحقيقة الكلية للكون والوجود"[32]

فالشعرعلى سبيل المنهج الإبداعي هو "العمق الروحي والنفسي للإنسان في تحوّلاته التاريخية والثقافية والاجتماعية، وهي رؤية لا تقفز على النظرية الأدبية، ولا تتسيّج بها، لكنها تجعل من الشعر المعادل الموضوعي للحياة، وهو أمر صعب بصعوبة الحياة نفسها"[33]

فعناصر العملية الأدبية مستمدة بطبيعتها من علاقات الحياة اليومية التي يمرّ بها الفرد في فرحها وحزنها، "إلا أنها تقابل الأديب في حياته اليومية، ولكن بمجرد خروجها من نطاق الحياة ودخولها مجال الأدب، فإنها تكتسب خصائص ودلالات جديدة" [34].

لذلك فإنَّ الأديب لا يلتزم بنمط كتابي محدّد، فالحالة التي تكتب خلالها هي التي تُحدّد، فلا تقيّد عاطفتها وانفعالها حينما تكتب، بل تترك الأمر لما تشعر به وتعيشه في ظروف خاصة، والشعر بوصفه رؤيا راغب في استيعاب العالم بكل تضارباته، و استكشاف حقائقه، واستكناه وجوده، الأمر الذي يحتم تعاليه على الانحصار والتحديد، "فلا يمكن وضع تعريفات نهائية للشعر، إنه ينفلت من كل تحديد، ذلك أنه ليس شيئاً ثابتاً يتناول شيئاً ثابتاً، وإنما هو حركة مستمرة من الإبداع المستمر، يجيء الشعر من أفق لا ينتهي، ويتجه نحو أفق لا ينتهي"[35]

فقد ساير الشعر التطورات الحضارية الجديدة، ولذلك اتخذ أشكالاً متعددة، نقلته إلى إطار التجديد والمغايرة شكلاً ومضموناً، ذلك أنَّ لكل غرض شعري أسلوبه وتراكيبه، "لا يمكن وضع قوانين لتقدير الأساليب، وذلك لتنوّع العواطف والموضوعات الأدبية، "فالنسق التعبيري، والغرض الشعري، وطريقة تناولهما، تُعطي الخصائص التعبيرية مجالاً خاصاً يمكن أن يُسمى طابع الأديب الأسلوبي"[36].

---

[32]الروح الحية، جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣، ص٣٢٣.

[33]شعرية الكتابة والجسد - دراسة حول الوعي الشعري والنقدي، محمد الحرز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥، ص٩.

[34]التفسير العلمي للأدب، نبيل راغب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧، ص١٣٥.

[35]الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص٣/٢٩١

[36]الأساليب التعبيرية عند شارل بالي، محي الدين محسن، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥، ص٤٧.

وفي ذلك انحياز الأديب إلى ما يؤدّي تصوير إحساسه وانفعاله، فلا تُقيّد بوحها في نظام شعري معين، "فالقصيدة ليست جواباً، بل هي سؤال ضمن السؤال، أو سؤال يتجاوز السؤال، ليس المهم، إذن، في قراءتها، أن نبحث عن الجواب، بل أن نُحدّد مناطق الغامض وغير اليقيني، من أجل أن نتقن طرح الأسئلة الجديدة" [37].

وهذا ما يعني أن نستبدل مقولة الفهم والتفسير بمقولة التأمل والنظر وراء السطوح والاتجاه نحو العمق الذي تؤكده البنية العميقة، التي تبتعد كل البعد عن التقريرية المباشرة التي لا تقدّم شيئاً سوى الوصف المباشر في موضوع من الموضوعات.

والتجربة الشعرية تقوم في أساسها على تجربة لغوية، لأن الشعر هو استخدام فني لما تفجّره الطاقات الحسية والعقلية والنفسية و الصوتية للغة، وقد عمدت ما استطاعت الشاعرة أن تقوم بتوظيف مافي اللغة من طاقات وركزت في الوقت نفسه على الإيقاع الذي حظى بدور فعال في شحن الدفقة الشعورية وفقاً لما قدمته حالتها النفسية، "ولغة الشعر أرقى مظاهر اللغة، لذا كانت الحقيقة التي تتجلى في الشعر أو تنفتح أو تتكشّف في أجلى الحقائق وأوضحها"[38]

فلكل شاعر يجب أن تكون لديه القدرة على الإبداع والتأثير "لا بدّ أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل، بحيث يتهيأ له حسن لغوي لا يستطيع معه خلق إلا أن يكون ما خلق جمالاً وسمواً"[39]

فالتوغل في أشكال الغزل والحب الصوفي يخلق هذا الإحساس الخاص "أداة الخلق عند الرومانسيين ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة، بل الخيال المبتكر أو المؤلف بين العناصر المشتتة في الواقع الراهن، أو في ذكريات الماضي بل في إرهاصات المستقبل وآماله والضابط هنا هو قوة الرؤية الشعرية ووضوحها وعمقها على نحو يثير كوامن الشاعر ويهز كيانه بحيث تصبح هذه الرؤيا الشعرية بمثابة تجربة بشرية حقيقية صادقة"[40]

---

[37] حداثة السؤال، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٨، ص١٤١.

[38] الرؤى الفنية ومرجعيات المؤلف، أشرف الخريبي، عدد ٣٣، مجلد ١، ٢٠٠٢، ص ١/٢٤٧.

[39] الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٦٦، ص٢٠٠.

[40] الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الله صولة، حوليات الجامعة التونسية، عدد23، 1984، ص١١٥.

وإلى جانب ذلك فإنَّ تعدّد المناهج يكون وفقاً لكل عمل أدبي بما يحدّد هويته، "فهذا لا يعني أنه لكل نص أدبي منهجاً نقدياً خاصاً، ولكنه يعني أنَّ الطابع والنوع الذين تندرج فيهما نصوص كثيرة يؤثران على المنهج المناسب، انطلاقاً من مقومات النص الماثل للنقد ومقتضياته، وحين تُؤخذ هذه المسألة بعين الاعتبار، فإنَّ المقارنات والأحكام النقدية ستكون أقرب إلى الدقة والموضوعية"[41].

كما أنَّ للمناهج السياقية مكانة مهمة، فقد عُني الدارسون بها في تحليل الخطاب، فمعرفة السياق وإدراكه عملية ضرورية لتذوق النص وتفسيره، ومن هنا برزت الحاجة إلى إحداث المناهج النقدية التي تستطيع إضاءة النص، فقد برزت المناهج التي تهتم بتاريخية النص واجتماعيته وواقعيته، ومن أهمها المنهج التاريخي "إذ يقوم هذا المنهج على الصلة بين الأدب والتاريخ، فأدب أمة ما من الأمم يعدُّ تعبيراً صادقاً عن حياتها السياسية والاجتماعية، و مصدراً مهذباً من مصادرها التاريخية، ذلك لأنَّ الأدب يلم بروح الحوادث والأطر المتعاقبة فيصوّرها ويتأثر بها" [42].

ولعلَّ الأهمية التي تبلغها دراسة هذا المنهج عائدة إلى أنه من أكثر المناهج قدرة على دراسة ما يتعلّق بالأديب ومعرفة العصر الذي عاش فيه والأحداث العامة والخاصة التي مرَّ بها، أي أنه يحيط بكل المؤثرات التي عايشها الأديب خلال مرحلة إبداعه، وإلى جانب ذلك فإنَّ التركيز على المنهج النفسي لا يقل شأناً عن التاريخي، فالمنهج النفسي في أبسط ما يمكننا أن نقول عنه أنه ذلك المنهج الذي "يخضع النص الأدبي للبحوث النفسية، ويحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية، والكشف عن عللها و أسبابها ومنابعها الخفية وخيوطها الدقيقة" [43].

فالاعتماد أو الانطلاق من خصوصية هذا المنهج عائد إلى أنَّ يُحلّل النص الأدبي ليصل إلى ما تضمره النفس اللاشعورية للمبدع، وذلك عن طريق دراسة شبكة الصور والتراكيب الدالة على الأثر النفسي، أي أنَّ هذا المنهج يجمع بين الأسس النفسية و الأسس النقدية، ليقف على حقيقة منطق اللاشعور من خلال لغة النص ولغة اللاشعور، كما أنَّ التركيز على المنهج الاجتماعي ضروري لأنه من أكثر المناهج التي تربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، ولأنه كذلك

---

[41] مغالطات في النقد الأدبي، عاطف يونس، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ١٩٩٠، ص ٩٤-٩٥.
[42] أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ص ٦٣.
[43] في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص ١٦٠.

يمثل الحياة على المستويات جميعها، في النظر إلى المجتمع على أنه المنتج الفعلي للأعمال الأدبية، كما أننا إذا بحثنا في الأصول الأولى المؤسسة له وجدنا أنه "من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية، حيث انبثق في حضن المنهج التاريخي وتولّد عنه... بمعنى أنَّ المنطق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمناطق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان" [44].

فلكل منهج من المناهج السياقية دوره في تسليط الضوء على جانب معين يُكمّل النقص الموجود في المناهج الأخرى، ذلك أنَّ العلاقة بين المناهج قد تتواشج لتؤدي الغرض الأساسي في الدراسات النقدية.

وقد يتفق التناول بين المنهج و الاتجاه ولا سيما عند دراسة النص الأدبي، أي في الإقبال على تحليل الوحدات المشكّلة لبنية النص داخلياً، بما يشكّل كُليّة العمل الأدبي، وهذا أكثر ما يكون في تناول المنهج النقدي الذي ينظم العلاقة بين الذات والموضوع، أي بين الناقد والنص الأدبي، "والمنهج النقدي له مفهومان، أحدهما عام والآخر خاص، فالعام يرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها... أمّا الخاص وهو يتعلق بالدراسة الأدبية وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله و تحليلها" [45].

وبينما الاتجاه في المجال النقدي أكثر ما يكون في تحديد الأبعاد الداخلية والخارجية للنص الأدبي في التركيز على المناهج السياقية الدارسة له، وقد شكّل مفهوم الاتجاه على المستوى العملية النقدية معنى الفريق الذي يتبنّى نظرية معينة ويسهب في شرح وتنظير مفاهيمها، "فمختلف الاتجاهات في نقدنا العربي الحديث والمعاصر هي أصداء لتيارات نقدية أوروبية، وبالتالي فهي أصداء كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم ابستمولوجية و ايديولوجيات" [46].

فالاتجاه كثيراً ما يكون قريباً إلى الأسلوب، حيث إنَّ الأسلوبية تُشكّل اتجاهاً لدراسة اللغة عامة، "إنَّ الأسلوبية تبحث التأثيرات الأدبية، وتفحص وسائل التعبير و الإيحاء التي يبتكرها الكاتب أو الشاعر لترتفع طاقة الكلام وقدرته على النفاذ والتأثير... إنها دراسة ما يتجاوز منطق اللغة في

---

[44] في النقد الأدبي، صلاح فضل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص ٥٣.
[45] مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، دار الآفاق العربية، مصر، ١٩٩٦، ص ٨.
[46] المطابقة والاختلاف، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٥٦.

التعبير"[47]، ومنه أنَّ الاتجاه النقدي يتضّح من خلال "المنهج الإيديولوجي في النقد المعاصر والذي بات اليوم يُناصر عدة قضايا أدبية وفنية مثل قضية الفن للحياة وقضية الالتزام في الأدب و الواقعية في الأدب"[48].

المبحث الثاني: النقد الثقافي وما بعد البنيوية

شكّل الانطلاق من معطيات النقد الثقافي أهمية النسق الثقافي، فقد اقترن النقد الثقافي بأنه النقد الذي يتغلغل في بنية النصوص الأدبية من أجل إعادة إنتاج دلالاتها الثقافية العميقة المتحكمة أصلاً في سيرورة القيم الإنسانية والحضارية، لذلك تعتبر الأنساق المضمرة والمعلنة من أهم مفردات النقد الثقافي، "وهو تخصص معرفي أو أكاديمي ومنهج تحليل للثقافة من منظور اجتماعي"[49]

ونظراً لذلك، شكّل النقد الثقافي أهمية الظهور في تخصصات معرفية وثقافية متعددة، وهو ما ذهب إليه (آرثر ايزابرجر) على أنه "نشاط وليس مجالاً معرفياً خاصاً بذاته، فالنقد الثقافي مهمة متداخلة مترابطة متجاوزة متعددة، كما أنَّ نقّاد الثقافة يأتون من مجالات ويستخدمون أفكاراً ومفاهيم متعددة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد وأيضاً التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط و بمقدوره أيضاً تفسير نظريات ومجالات علم العلامات ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والاجتماعية والبحث في الوسائل الأخرى المتنوعة التي تميّز المجتمع والثقافة المعاصرة وغير المعاصرة"[50].

وقد اقترن التنظير لمفهوم النقد الثقافي بما طرحته الحاجة لمعطيات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، الذي نشأ كذلك مرافقاً للاهتمام بالخطاب، "فلا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير

---

[47] مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد، ط١، الرياض، ١٩٨٢، ص ٦٢.

[48] مناهج النقد المعاصر، عثمان سوافى، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨، ص ١١.

[49] الدراسات الثقافية (مقدمة نقدية)، سايمون ديورينغ، ترجمة: ممدوح عمران، الكويت، ٢٠١٥، ص ٩.

[50] النقد الثقافي (شهيد مبدئي)، آرثر ايزابرجر، ترجمة: وفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والإبداع، الكويت، ٢٠٠٠، ص ٣١.

محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير مجالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطاباً أو ظاهرة"[51]

ولذلك إنَّ ما شاع حول النقد الثقافي يجعل التوجّه نحو بنيوية الخطاب لتفكيك الرموز النصية، "إنَّ الذي يميّز النقد الثقافي الما بعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت و ديريدا وفوكو، خاصة في مقولة ديريدا أنَّ لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي الما بعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت"[52]

ومن هنا كان النقد الثقافي مسؤولاً عن الكشف فيما لا يكشفه النقد الأدبي، ولذلك نجد أمثال القائمين على التنظير لمعطى النقد الثقافي أنه يلجأ إلى تحديده كفرع من "فروع النقد النصوصي العام، وأحد علوم اللغة ومجالات الألسنية، يُعنى بتحليل الأنساق المضمرة التي يحتويها الخطاب الثقافي بكل مظاهره وتجلياته، ويشمل ذلك ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، إلى جانب ما هو رسمي ومؤسساتي على حدّ سواء، وذلك بالنظر إلى الدور الذي يؤديه كل منهما في تشكيل الوعي الجمعي للمستهلك الثقافي"[53]

شكّلت وظيفة النقد الثقافي البحث عن الأنساق الثقافية المتضمنة في النص الأدبي بخاصته، والدعوة إلى ملاحظة التطور عبر العصور، فلا يمكن الوصول إلى استنتاجاتها إلا عبر استراتيجية النقد الثقافي، "فالنقد الثقافي هو توسّع في مجالات الاهتمام والتحليل للأنساق الثقافية بكل ما تعنيه الثقافة، من إننا لا يمكن التحدّث عن نقد ثقافي دون معرفة واسعة بالميادين والمعارف والنظريات الأدبية والإعلامية والثقافية"[54]

ذلك أنَّ النسق الثقافي يفرض أنواع مختلفة يمكن الانطلاق منها لدراسة الشكل السردي - الروائي، لأنَّ النسق يشكّل معنى "الانتظام عموماً في بنية معينة بما يتناغم وينسجم فيما بينه، ليولد نسقاً أهم وأشمل، وعلى سبيل المثال يُوصف المجتمع بأنه نسق اجتماعي عام ينتج عنه مجموعة أنساق

---

[51] النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٣٢.
[52] النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، ص ٣٢.
[53] النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، ص ٣١.
[54] التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله إبراهيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، د. ت، ص ١٤.

فرعية انتظمت معه، وشكّلته فتولّد عنه نسق سياسي وآخر اقتصادي علمي ثقافي، تنسج علاقتهما فيما بينهما في مسافات متفاعلة ومتداخلة"[55]

فإننا نلاحظ أنَّ النسق الثقافي من الوجهة النفسية يركّز على كيفية الإسقاطات النفسية التي يريدها الكاتب، فقد شكّل البعد النفسي كنسق أهمية في تفسير عملية الإبداع بما ينطوي تحتها من مظاهر الانفعال، وصلته بالذات الابداعية، فقد ركّز النقاد على أهمية الباعث النفسي أو البعد النفسي في تشكيل المادة الأدبية.

ومن وجهة أخرى، يتم تحديد النّسق النفسي من وجهة علم النفس "كالدافع، والحاجة والغريزة، وبطرق معينة، ولكنّها عمليات داخلية تفسّر السلوك البشري، لا يمكن ملاحظتها بصورة مباشرة، بل تستنتج من الاتّجاه العام للسلوك الصادر عنها وتحليله"[56].

فقد اصطبغت النصوص الأدبيّة بالميزة الثقافية "فإذا كانت الثقافة جسداً مركباً من الأنساق فلا بُدَّ لهذه الأنساق أن تتصارع، "والحس الفضولي في الثقافة الذي هو (المتن) الوجداني والعقل لنا ولثقافتنا لا بدَّ أن يندرج تحته مضمر ثقافي يسعى بحياء أو ربما مخاتلة لكي يصل المتن"[57]

كما أنَّ تحديد النسق النفسي يظهر في خاصية النسق المضمر، لأنَّ الثقافة "تمتلك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة وتتوسّل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو قناع الجمالية، أي أنَّ الخطاب البلاغي الجمالي يختبئ من تحته أشياء شيئاً آخر غير الجمالية، وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، فتحت كل ما هو جمالي نسق مضمر"[58]

كما أنّ تحديد النسق الثقافي يفرض تحديدات جديدة، انطلاقاً من النظر في شكل النقد القديم لأنّه بحسب نقاد الحداثة ينفي ذات الشاعر، ويؤكّد على أهميّة الظاهرة أو الحدث. فالمجتمع العربي يعيش ثقافتين. الأولى: ثقافة موروثة، والثانية: ثقافة العمق والإبداع والمغامرة، يرجع أدونيس تخلّف النظرة النقدية العربيّة إلى وضع الثقافة. إذ يقول "يعود تخلّف النظرة النقديّة العربيّة إلى

[55]التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٥٦.
[56]مدخل إلى علم النفس، لندا دافيدوف، ترجمة: سيد الطواب، منشورات مكتبة التحرير، ط٣، ١٩٨٣، ص ٤٣١.
[57]تأنيث القصيدة والقارئ مختلف، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥، ص٣.
[58]نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبد الله الغذامي، دار الفكرة، ط١، سوريا، ٢٠٠٤، ص ٣٠.

الفضاء الثقافيّ للظاهرة الأدبيّة والثقافيّة، وإلى تمركزها في دائرة تلقٍ واحدة، ذات مسار تقليديّ، يغيب عنه التجّدد والتطوّر"[59]

كما أنّ ثقافة التعميم والتوحيد هي التي شكّلت الذائقة التقليديّة، حيث إنّها ثقافة تعليمية خطابيّة، تتوجّه نحو التلقين، دون أن يعني ذلك أنّ النقد كان شكلاً واحداً، فالنّقد الجديد يرى امرأ القيس شاعراً متجدّداً. فكثيراً ما ينطلق النقّاد من نموذج مسبق ومعيار جاهز، فيحوّلون الشعر إلى غير ما هو عليه، يفرغونه من جوهره، ومادّته "معظم نقّادنا وشعرائنا الذين يعنون بمسألة العلاقة بين الشعر والثورة يحوّلون، في الممارسة النقدية والكتابية، الشعر إلى غير ما هو، وذلك بفعل الانقياد إلى الفكرة المسبقة"[60].

فالنقد الذي يؤسّس له النقاد نقد على مستوى الشعر واللغة؛ فليس لنقد اللغة من معنى إن لم تتحوّل هذه اللغة إلى لغة نقد؛ نقد الأفكار و القيم على حدٍّ سواء. ولعلّ هذا الأمر ما جعل الثقافة العربية في مأزق، لأنّها لم تعتد على الجمع بين الشعر والفكر، أو بين نقد اللغة ولغة النقد. ونقد اللغة اختراق، وقلب دلالي، ووضع الدلالة في حالة غير مستقرّة. ولعلّ هذ التقليديّة في صورة النقد تعود إلى الاتّصال مع الماضي. فالنقد (الإبداع) انفصال دائم لا اتّصال. يقول أدونيس: " التقليد اتّصال، أو بتعبير آخر، أدّى الحرص على عدم الانفصال عن الماضي، إلى التقليد وإلى تمجيده. كل تجديد، إذن، هو بالضرورة انفصال "[61].

ما زال النقد خاضعاً، بشكل عام للمقاييس القديمة، فهو يحاكم التجربة الجديدة بتجارب قديمة، ويحكم عليها الحكم ذاته، فما زال النقد خاضعاً لآلية العلاقة الشخصية، صداقة أو عداوة، كما أنّه أسير المضمونية، يهمل طريقة التعبير وكيفيتها، "ينقد الأفكار والموضوعات، ويهمل طريقة التعبير ونقد الشعر، هو جوهرياً، نقد للبنية التعبيرية"[62]

فلا بدّ للناقد من أن يمتلك ثقافة تساوي على الأقل، ثقافة الشاعر أو تزيد، فالناقد العربيّ والحالة هذه، هو صحفيٌّ، مدفوعٌ إلى الكتابة كما يُملى عليه، دون أن ينتظر اللحظة الانفجاريّة التي يتلوها

---

[59] موسيقى الحوت الأزرق، أدونيس، ص 102
[60] زمن الشعر، أدونيس، ص 31
[61] الحوارات الكاملة لأدونيس، أسامة إسبر، ص 1/101
[62] الحوارات الكاملة لأدونيس، أسامة إسبر، ص 1/107

فعل الإبداع الحقيقيّ، فينشر كلّ ما يمرّ أمامه ويخطر في باله، "والناقد العربيّ، صحفي، لا يبحث إلّا عن تعبئة الفراغات، تدفعه حاجة الاستهلاك الصحفيّ، التي تدفع الكثيرين إلى نشر ما هبّ ودبّ "[63].

والمشكلة الأساسية في النقد الشعري مرتبطة إلى حدٍّ ما بمشكلة القراءة، فأزمة الشعر كما يرى أدونيس ليست أزمة إبداع فقط، بل إنّها أزمة قراءة وتناول، دون أن يعني ذلك أنّ أدونيس يعمّم على كلّ النقّاد، فهناك نقّاد يقرؤون الشعر جيّداً، لكنّ محاولاتهم فرديّة، تتشكلّ على مستوى الفرد، لم ترق بعد إلى مستوى الجماعة، والتقليدية النقدية هي التي تنظر إلى الشعر على أنّه صدى لأحداث المجتمع، وانعكاسٌ لصور الحياة المختلفة، فالشعر بحسب هذا النقد محاكاة وائتلاف، "استمرار النظر إلى الشعر بوصفه انعكاساً، أي بوصفه تعبيراً، أي بوصفه وسيلة"[64]

فالتقليد كما هو ظاهرة اجتماعيّة، فهو ظاهرة ثقافية أيضاً، والنقد الحقيقي إبداع آخر، نص خلّاق آخر " فقول هيروقليطس لن تعبر النهر مرّتين، هو قول يتضمّن قولاً آخر: لن تعبر النهر، أيّها العابر وأنت أنت مرتين "[65]. فأين النهر الذي سيعبره ذلك العابر. يُرجع أدونيس سبب الخلل النقدي والثبات في فهم النص الشعريّ إلى النظر للنّص كأنّه سطح، وإلى التعلّق بمقاييس الجماليّة القديمة، فما زلنا إلى اليوم نقرأ نصّ امرئ القيس ونصّ أبي نواس القراءة ذاتها التي قرأها أسلافنا رغم التغيّر الذي طرأ على مفهوم الثقافة الشعرية وعلى مفهوم التذوّق الشعريّ. فلا بدّ من النظر إلى النص الشعري في معزل عن السبق الزمني والتأخّر الزمني. فالجماليّة الجاهلية لم تعد مقياساً للجمال عند أغلب النقّاد. أي أنّ النقد الثقافي ينظر في الأنواع" هناك نقد مدرسي - وظيفي، لا يتطلّب من الشاعر أن يكتب شعراً، بقدر ما يطلب إليه أن يجسّد موقفاً معيناً أو يسرد حادثةً أو يجسّد فكرةً معيّنةً، بمعنى، أنّه يطلب من الشاعر أن يكتب ما هو غير شعري "[66].

فالشاعر العربي القديم كان يعيش في عالم واضح، يقوم على أنّه يمتلك الحقيقة المطلقة النهائية. وعلى ذلك، فإنّ النقد القديم كان جلّ اهتمامه بصياغة الشعر وصناعته. وفي مقابل ذلك، فإنّ

---

[63]الحوارات الكاملة لأدونيس، أسامة إسبر، ص 1/130.
[64]الكتاب الخطاب الحجاب، أدونيس، ص 82.
[65]موسيقى الحوت الأزرق، أدونيس، ص7.
[66]زمن الشعر، أدونيس، 54.

الشاعر العربي الحديث تزلزلت في وعيه صورة عالمه القديم، فلم تعد هناك حقائق ثابتة. " لم يعد يصدر الشاعر العربي الحديث عن معانٍ جاهزة، وإنّما أصبح يبحث ويسأل، محاولاً أن يخلق معنى جديداً لعالمه الجديد "[67]. الشعر الحديث بذلك، يقتضي نقداً جديداً؛ يركّز على نظام القول، وقول النص مالا يقوله.

فالنقد لا ينظر إلى الكلاسيكية على أنّها ضد الإبداع، بل إنّه يشيد بها، الكلاسيكية التي يقصدها هي الكلاسيكية الحديثة المتجدّدة في آنٍ معاً، بعيدة كلّ البعد عن الكلاسيكيّة المتعارف عليها. كثيراً ما يردّد أنّه يطمح في حداثته إلى أن يكون كلاسيكياً، يقول في ذلك: " من موقع الشعر. كل شعر عظيم هو، في آن، كلاسيكي وحديث، أي شعر لا يستنفد "[68]

فامرؤ القيس ومالارميه... حداثيون وكلاسيكيون في الوقت نفسه، لكن عندما تصبح الكلاسيكية اكتسابيّة، قائمة على التلقين والاكتساب تصبح نمطيّة، تقليديّة." تصبح الكلاسيكية اكتسابيّة، أي مجموعة من الخصائص المجرّدة، بعاملين: ضعف الطاقة الإبداعيّة في الشعب، في فترة تاريخية، وفعل التسييس والتعميم الذي يمارسه النظام السائد لبسط هيمنته وترسيخها"[69]. وبذلك يتحوّل الشعر إلى قالب وقاعدة وقانون وعندها يختبئ الشعر ويُغيّب.

بينما النقد الجديد ينظر إلى حركة الشعر الحديث بصرف النظر عن موافقة الشعر للنظام الخليلي والالتزام به، دون أن يعني ذلك الخروج أنّنا نرفض نظام البحور الخليلية. لكنّنا نستطيع التجديد خارج هذه البحور. يقول في ذلك " أن يكتب الشاعر كأنّه يبدع قصيدته للمرة الأولى، بعيداً عن التقليد والتنميط. والثاني. هو التوكيد على أنّ هناك إمكانات كثيرة لكتابة شعر عربي خارج البحور الخليلية "[70] .

فإذا كانت نظرة النقد إلى قيمة الشعر العربي العظيم في بحوره، لكانت الحداثة إلغاءً لشعر امرئ القيس وذي الرّمة والمتنبّيّ...فالنقد الإبداعي ينظر إلى شعر بدوي الجبل على أنّه طاقة متجدّدة فريدة. من خلال قدرته الفنيّة العالية وسيطرته وقدرته على استعمال اللغة. النقد الإبداعي هو

---

[67]زمن الشعر، أدونيس، ص 14.
[68]الحوارات الكاملة لأدونيس، أسامة إسبر، ص 1/205.
[69]الحوارات الكاملة لأدونيس، أسامة إسبر، ص6 2/20.
[70]الحوارات الكاملة لأدونيس، أسامة إسبر، ص 2/289

ابتداء الشكل، بينما النقد التقليدي فهو استخدام هذا الشكل وتوظيفه. فالحكم على تجربة أدبيّة معيّنة بالنجاح أو الفشل من شأن التاريخ والزمن، إذ يستطيع التاريخ أن يكشف التجربة الرائدة من التجربة الفاشلة والزمن كفيل بذلك أيضاً. كما أنّ النقّاد الكبار يستيطعون أن يلتمسوا جوهر التجربة بحكم الخبرة والممارسة النقديّة. " والذي يحكم في هذا الصدد هو العارف، كلنا يعلم أنّ الصائغ الجيّد يكتشف بالملامسة العملة المزيفة من العملة الصحيحة. ولكن لكي نكتشف التجربة الزائفة من التجربة الصحيحة، لا بدّ أن نكون صائغين كبار، ولدينا خبرة عظيمة "[71] .

إذاً، النقد الإبداعي هو نقد يمارسه الناقد باعتباره كتابة إبداعيّة، تطمح إلى محاورة المشهد الثقافي العربيّ. النقد ليس دراسةً وتجريباً فحسب، بل هو موهبة وخبرة جمالية، يكون فيها للمرجعية الثقافية وعمق الرؤيا والحساسية الجمالية دور مهم في إرساء معالم حالة نقدية فاعلة. أدونيس يبرهن للمتلقّي الضائع في متاهات التقليد أنّ هناك فرقاً جوهريّاً بين الإبداع والتقليد، والعملية الإبداعية تستدعي أن يكون الناقد مشاركاً في معنى النّص وقول ما لا يستطيع قوله. أو بالأحرى، النقد الإبداعي هو من يستطيع أن يكتب نصّاً ثانيّاً على النّص الأوّل، بمنزلة لغة ثانية يطبّقها على لغة أولى.

وفي النظر في التأصيل لما بعد البنيوية ما يحتاج إلى النظر والانطلاق من تحديدات الأسلوبية مقاربة لفهم عوالم النص الأدبي، وهي من القضايا النقدية والبلاغية التي عالجها العلماء، إلا أنَّ ذلك لا يعني أنَّ الأسلوبية مجالها الوحيد البلاغة وإنما هي "علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية، بمعنى إنَّ الأسلوية هي الدراسة العملية لمكونات لغة الخطاب في علاقاتها الإسنادية و الاتساقية، وهى تسعى إلى إظهار العلاقة بين هذه المكونات في بعد البنيوي و الوظيفي.. وهي تسعى لاكتشاف القوانين في الخطاب الأدبي"[72]

وإذا كانت الأسلوبية تستند في تفسير التركيب إلى بنيته وما يتكون منها، فلا بدَّ أن تضع في الحسبان "إنَّ المنطلق المبدئي الذي تستند إليه نظرية الخطاب الأدبي يتمثل في اعتبار أنَّ الكاتب

---

[71] الحوارات الكاملة لأدونيس، أسامة إسبر، ص 2/285.

[72] الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، دار هوما، الجزائر، ١٩٩٧، ص ٢٣٩.

لا يستثنى له الإفصاح عن حسّه ولا عن تصويره للوجود إلا انطلاقاً من تركيب الأدوات اللغوية تركيباً يفضي إلى صوغ الصورة المنشودة والانفعال المقصود"[73]

ونظراً لفهم البنيوية الأسلوبية لتناول معطيات النص، فإنَّ وظيفة بنية النص تجاوزت ما كانت عليه من سرد إلى ما تقوم عليه وظفة النص الجديد من خلال التأكيد على فكرة الموضوع الذي قامت عليه البنية النصية للنص الشعري متجاوزة بذلك البنية السطحية للنص إلى البنية العميقة التي تتطلب الخروج عن التقليد والتنميط إلى كل ما يعطي الجدة والابتكار للنص الشعري وفق رؤية وقراءة أسلوبية توضّح كافة جمالياته وخصائصه الإبداعية الفنية.

ونظراً لذلك الفهم، فإنَّ الأسلوبية تتفاعل مع النص في دلالاته المختلفة وبناءاته المتنوعة بغرض تحقيق الغاية العظمى المكامنة في إيصال المعنى وتحقيق المراد من ذلك، "فهي دراسة منهجية للتعبير الأدبي، لكنها لا ترقى إلى أن تكون دراسة علمية بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة"[74].

و بمعنى آخر مغاير إنَّ الأسلوبية هي التي تميز الكلام الفني وتبرز خطابيته في تمييزه عن الكلام العادي المشترك، ولأنها كانت هي العملية لفك الكلام متكئة على أسس نظرية لسانية أوسميائية، " تستشف الجانب الإبداعي من خلال الموضوع القار في النص نفسه، ومنه نستكشف قيمه الأدبية بواسطة تشكيلاته اللغوية"[75].

لذلك إنَّ التطبيق الفعلي لفهم الأسلوبية يقوم على دراسة المستويات البنيوية للنص، ومن أهم المستويات النصية دراسة المستوى التركيبي، والذي يحاول "الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية، والأدوات الجمالية التي تبرزها، وتنتصب المفارقة في مثل هذه الحالة بين الأساليب الشعرية والكلام العادي على قادة الإيحاء و محققاته والتعبير غير المباشر وآلية النغم ومسبباته"[76].

حيث يسعى المُحلّل الأسلوبي إلى التوغل في معاني النص والكشف عن الأدوات الجمالية التي يعتمدها المؤلف لإبلاغ رسالته إلى المتلقي، حيث يتم أيضاً في هذا المستوى تحليل بنية الجملة

---

[73] النقد والحداثة، عبد السلام المسدي، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٩٣.
[74] الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، شفيع السيد، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، د. ت، ص ١٦٢.
[75] نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، ترجمة: خالد جمعة، دار المفكر، ط١، دمشق، ٢٠٠٣، ص ٣٣.
[76] الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان قاسم، الدار العربية للنشر، ٢٠٠١، ص ١١٢.

وأنماطها وتراكيبها النحوية والبلاغية، وذلك من خلال ما يطرأ على هذه التراكيب من التقديم والتأخير والفصل والوصل والجملة الاسمية والجمل الفعلية، و من جهة أخرى، فإنَّ المستوى التركيبي، "هو أحد مستويات التحليل الأسلوبي الذي يتجسّد به المحتوى العاطفي للغة، ويتمثل في الأشكال اللغوية المنحرفة على صيغة، والانحراف أو العدول يمثل الطاقات الإيحائية في الأسلوب"[77].

والمستوى الآخر الذي يوضح طرفاً من خصائص الأسلوبية البنيوية النصية ما نجده في المستوى الصوتي الإيقاعي، "فالشعر موسيقى أو أنَّ الموسيقى هي الركن الأساسي الأكبر بين أركان الشعر، وهي الخاصة الأساسية التي تميّزه عن النثر الفني"[78].

والتركيز على المستوى الصوتي يكون من خلال دراسة "جروس الألفاظ والحروف، ويهتم بالنغمة والتكرار، ورد الكلام بعضه وإشباع أنواع التوازن المختلفة، مثل توازن الألفاظ والتراكيب والأسجاع، وتوازن الفواصل وانضباط القوافي، وفقاً للأسلوب الذي يجعل منه رنيناً موسيقياً يتجاوز وظيفته الدلالية"[79]

كما أنَّ المستوى الصوتي يلجأ خلاله المحلل الأسلوبي إلى البنية الإيقاعية الداخلية، والتي قد تنعكس في أسلوب الشاعر من خلال التكرار وسواه من الوسائل المفسّرة لأسلوب المستوى الصوتي، حيث إنَّ التكرار من أكثر الأساليب التي تعزّز غاية الشاعر في التأكيد على ما وراء التكرار، "وهو الجاح على جهة هامة من العبارة، عنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويُحلّل نفسية كاتبه، إذ يضع بين أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر"[80].

---

[77]الصور المدنية، دراسة بلاغية أسلوبية، عهود عبد الواحد، دار الفكر للطباعة والنشر، ط١، عمان الأردن، ١٩٩٩، ص ١٥.

[78]أوزان الشعر وقوافيه، عبد الوهاب عزام، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١١٤.

[79]النقد والنقاء الألسني، إبراهيم خليل، منشورات أمانة، الأردن، ٢٠٠٢، ص ١٦٥.

[80]ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥، ص ٩.

كذلك الأمر فيما يخصّ مفهوم ما بعد الحداثة، فهو الآخر لم يظهر واضحاً. حيث تُشير الدراسات إلى أنّ ما بعد الحداثة ظهرت كرد فعل مضاد لحركة الحداثة، فقد ظهرت في مجالات عديدة من التاريخ والحضارة والفلسفة وعلم الاجتماع والهندسة والنّقد الأدبي وفن العمارة.

يعرض النّاقد (محمد الجديدي) في كتابه (الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي) تعريفاً لها، يقول:" فإنّ أي تفسير صحيح لقيام ما بعد الحداثة يجب أن يستند أوّلاً إلى فحص دقيق لطبيعة التحديث نفسه، وبهذه الطريقة يمكننا الحكم حول إذا كانت ما بعد الحداثة هي مجرّد استجابة أخرى لعملية التحديث ذاتها، أم أنّها تعكس عملية التحديث نفسها"[81].

والحق أنّ مصطلح ما بعد الحداثة قد شاع في فن العمارة أوّلاً، ثُمّ سُحب على النّقد الأدبي، ثُمّ إلى الفلسفة. وما بعد الحداثة تقوم على التحرّر من أعباء الماضي وأثقاله كما يُشار في أغلب المصادر. الأمر الذي أدّى إلى الخلط بين الحداثة وما بعد الحداثة.

والمتتبّع لآثار ما بعد الحداثة على سبيل ما نجده عند أدونيس، يجد أنّ ما قدّمه في كتابه (الصوفية والسريالية) خير دليل على حركية ما بعد الحداثة، ونتاجه الشعري خاصّة يشهد على ذلك. فالمظاهر السريالية والصوفية بادية في كتاباته الشعرية. ولعلّ من أهم ما جاءت به ما بعد الحداثة هو إطلاق الدّال وترك المدلول غائباً، يجول هنا وهناك يصعب العثور والقبض عليه. فالنّص الأدبي وفقاً لذلك يُغيّب الدلالة ليُشارك المتلقّي في إعادة إنتاج النّص. وهذا ما نجده في نص أدونيس الشعري. إذ تكثر في كتاباته الشعرية الفراغات وتغيب الدلالة.

وإذا كان أدب ما بعد الحداثة هو أدب الصمت الذي لا يقول شيئاً، فإنّ الفراغات عند أدونيس تشير إلى تفاعل الصمت مع الكلام. وفي ذلك ما جاء عن النّاقد (محمد بنيس) في كتابه (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها)، يقول "إنّ الفراغات - في شعر أدونيس- التي نحسبها ترتبط باللغة وليس بالفضاء الخطي هي ذات مواقع مختلفة، فقد تكون في الافتتاح، أو في النهاية، إعلاناً عن تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص"[82]، إلّا أنّ تغييب

---

[81] الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، محمد جديدي، ط1، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، 2008، ص 110.

[82] الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر): محمد بنيس، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب،1990، ص 128.

الدلالة عند أدونيس ما يُشّكل لغة الغياب. الأمر الذي يُؤدي إلى اصطناع دلالات جديدة تحقّق الدّهشة لدى المتلقّي، تقول في ذلك الكاتبة راوية يحياوي: "إنّ تغييب الدلالة عند أدونيس، وتكوّن لغة الغياب تعتمد على اصطناع دلالات جديدة لم تعهدها المفردات (...) فكل دال هو مدلول محدد، فكلّ دال في كلمات أدونيس الشعرية تجعل القارئ في رحلة البحث عن المدلول"[83].

فإذا كان مشروع الحداثة عند أدونيس إبداع، فإنّ نزعة ما بعد الحداثة جاءت لتضع حدوداً للكلام عن الإبداع على غير مثال مسبق. وأكبر مثال على ذلك هو ما قدّمه أدونيس في كتابه (الكتاب أمس المكان الآن)، وما أبدى في هذا الكتاب من الاهتمام بخلق حالة استثنائية والعودة إلى المتنبّي وإعادة إنتاجه مجدداً.

مفهوم ما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية يمثّل تحدياً على عدّة مستويات، فقد دعا إلى إزالة الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية والأشكال الفنية والتشكيك في فكرة الأصل في الأدب وإزالة الحدود الفاصلة بين نظرية النقد وبين الأدب نفسه، وإزالة الحدود بين ما يُدعى الأدب الرفيع وبين ثقافة الإعلام الجماهيري، وتغليب المحلي المختلف على العالمي. كما أنّ ما بعد الحداثة لا تعني إلغاء الحداثة، بل تعني نقدها واستمرارها والبحث عن خيارات جديدة، وإذا كانت الحداثة قد دعت للثورة على الموروث التقليدي، فإنّ ما بعد الحداثة دعت إلى الفوضى في العمل الأدبي وعلى دمج عناصر مختلفة في القصيدة الواحدة، وإلى الشك في المعرفة الموروثة والمعرفة المكتسبة على حدّ سواء.

تعد قراءة النصوص وفق الاتجاه البنيوي الأسلوبي من أكثر الاتجاهات التي أولت اهتمام لجمالية النص الشعري، من خلال السماح بالدراسة المتكاملة للبنى المكونة للنصية وفق مستوياتها التي تنبع من الخاصية الأسلوبية، فالأسلوب يتقاطع مع البنية النصية في تحليل العناصر المكونة لإبداع الشاعر، والتي نستطيع من خلالها أن نميّز بين الجيد و الرديء في تجربة شاعر ما.

وهذا التكامل بين البنيوية والأسلوبية قد تمَّ التوجّه إليه بشكل كبير ولا سيما في الآونة الأخيرة، لأنَّ دراسة النص تتطلب هذا الدمج بما يُظهر الخصائص والصفات الخاصة بتكوين كافة الصور

---

[83]شعر أدونيس، البنية والدلالة: راوية يحياوي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2008، ص38.

الشعرية ضمن النص، وهذا كله يخلق حالة التماسك الشديد داخل البنية العامة للقصيدة، "فالطريقة التي يتم بها تركيب بنية النص هي التي تمنح النص قيمته التعبيرية والإيحائية"[84].

حيث تأتي فاعلية التركيب في النص من أنَّ الأسلوبية ترى فيه عنصراً ذا حساسية واضحة في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معين، ولأنها تعطيه من الملامح ما يميّزه عن غيره من المبدعين.

كما شكّل الاهتمام بالبنيوية ومجالاتها منطلقاً لاهتمام بالبنية النصية، حيث استطاعت البنيوية تجاوز المناهج النقدية الأدبية من خلال قدرتها على خلخلة النماذج، فالنقد الأدبي يعد البنيوية نقطة الانطلاق الأول في النقد الأدبي العربي نحو الانفتاح النصي "يترافق وصف البنيوية بكونها ثورة مع الحدث القائم على المغايرة في النظر لطبيعة العلاقات المتشكلة بين العناصر النصية"[85].

ومن وجهة أخرى، فإنَّ البنيوية تركّز على مصطلح البنية بما يعني تركيزها في الانحياز إلى السكوني مقابل التطوري، "وذلك لأنَّ البنى في البنيوية تقع ضمن واقع مغلق وثابت، وهو النص، فتغير البنى أو ديناميتها تعني دينامية النص، وثباتها يعني ثبات النص.."[86].

ومن الاشكاليات التطبيقية التي تعانيها البنيوية هو في التركيز على النظام والعلاقات والنسق والأنظمة البنيوية، فتتوجه البنائية للنص الأدبي بوصفه مجموعة من الجمل "أي تركز على الأثر اللغوي غير الأدبي، فهو مجموعة من الجمل القابلة للدراسة، وهو ما يتناقض مع دعوى البنيوية بضرورة الحرص على أدبية الأدب"[87].

ولأهمية التي تقدّمها البنيوية للنص فإنها تضع خيارات عديدة للدخول إلى عالم النص وذلك بما تطرحه بالمعنى التوليدي للجمل والتراكيب والتي تُعاين الخصوصية اللغوية القائمة على التوليد والاشتقاق وعدم الجمود والذي يظهر ضمن علاقة المفردة بالأخرى وكيفية التحويل والتوليد للجملة من بنية سطحية إلى أخرى عميقة، ذلك أنَّ البنيوية تُسقط أدواتها كافة على النص وتركز على دراسة (النسق، النظام، اللغة) لتكون غايتها في كل ما تقدمه وتطرحه هو التلقي وعملية تعدد

---

[84] النص الأدبي في اللسانيات البنيوية، يوسف حامد، مجلة علامات، ع ٢٩، ١٩٩٨، ص ٣٣.
[85] النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، ط١، مصر، د. ت، ص ٢٤٥.
[86] مشكلة البنية، زكريا إبراهيم، ط١، مصر، ١٩٧٦، ص ٢٥٩.
[87] قضية البنيوية، عبد السلام المسدي، وزارة الثقافة، ط١، الأردن، د. ت، ص ٦٧.

القراءة لدى القرّاء ذوات الفهم الواسع ممن يمتلكون الخبرة التي تؤهلهم لفهم كافة دلالات ومستويات النص بشكل متكامل يؤدي بعضها إلى بعض.

والبنيوية كاتجاه نقدي استطاع المختصون أن يسحبوا معناه من الإطار النقدي ويطبقوا معطياته على النص الشعري بالتركيز على دراسة كافة البنى أي المستويات النصية (التركيبي - الدلالي - الصوتي - المعجي) وسواها من التركيبات، لأنَّ البنيوية "ليست مجرد اتجاه أدبي كما يخطر للبعض، وإنما هي مذهب يتجاوز حدود الأدب وينطلق من مفهومات أوسع منه بكثير تشمل العقل والمادة والمجتمع و اللغة"[88].

ومن هنا كان سعي البنيوية واضح في الكشف عن كافة العلاقات المكونة للعمل الإبداعي ولا سيما الشعري، متناولة المفردات والتعابير، وأبعادها الرمزية والدلالية والإيقاعية، وبذلك فإنَّ سعي البنيوية هو في السعي للوقوف على التعابير اللغوية في نسقها الجديد في بنية النص والتي تسعى أساساً إلى الغوص فيها، وهذا الفهم للبنيوية الأسلوبية يجعلنا نتوجه نحو تحليل النص وفق عدد من الخطوات التي تبرز مميزات الشكل، باعتبار اللغة ظاهرة صوتية والموضوع باعتبار اللغة ظاهرة رمزية، كما أنَّ التحليل يتطلب مميزات البنية التي تتصل بتركيب النص، والتي تتطلب بدورها تحديد مستويات العمل الأدبي وطبيعة الترتيب الذي تخضع له المستويات من صوتية وصرفية ونحوية ومعجمية، فكل مستوى وفق البنيوية ينطلق من السابق له ويؤدي إلى اللاحق، أي يعتمد كل مستوى على ما قبله من المستويات.

وهذا التوجّه في فهم البنيوية الأسلوبية يُعيّن على القارئ أو المستقبل للنص الشعري أن يحفّز كل قدراته وخبراته ليستطيع أن يدرك خصائص وماهية الأسلوب من خلال بنى النص المتكاملة.

ولذلك إنّ حركة الحداثة أتت متوشجة مع معطيات ما بعد البنيوية التي تسعى لمغايرة الأسس المحددة التي يتم اعتمادها في دراسة النص الأدبي."غالباً ما توصف ما بعد البنيوية بأنها موقف نقدي سلبي للغاية، في معاداتها الجذرية للجوهرية والأساسية، تبدو ما بعد البنيوية عاجزة عن تقديم أي برنامج تقدمي واضح سواء من حيث المعرفة أو السياسة"[89]

---

[88]البنيوية والنقد العربي الحديث، حسام الخطيب، مجلة الموقف الأدبى، ع ١٨١، د. ت، ص ١١.

[89]نظريات ما بعد البنيوية، بول هاريسون، ترجمة: مضر عمر، ص6.

كما أن ما بعد البنيوية لها" القدرة النقدية لمواجه العوامل التي قد تضعف من تقدمها، أو تقلل من أهمية نتائجها، وبذلك تشكلت منطقتها لتشمل معظم الساحة النقدية"[90]

وقد ظهرت ما بعد البنيوية في التنظير عند رولان بارت وجاك دريدا حيث يصبح القارئ منتجاً للنص بعدما كان متفرجاً مراقباً فقط، ولذلك طرحت الحاجة ما بعد البنيوية" للنقد الحديث علاق بالموضوع.. ذلك أن الأدب الذي نهض من المرحلة الرمزية الفرنسية نهاية القرن التاسع عشر، وبرر بالتدقيق نمط التفكير ما بعد البنيوي"[91]

وعلى ذلك طرحت ما بعد البنيوية ما يتعلق بالتفكيكية والسيمائية وما يتعلق بالتأويل، ويشار كذلك أنّ ما بعد البنيوية نهضت على أشلاء البنيوية" إلا أن الاختلاف بينهما كان كبيراً على الصعيدين المنهجي والسياسي، فالبنيوية اتخذت من مبدأ الثنائيات الضدسة حداً لتوضح المعقول واللامعقول، أما بعد البنيوية فقد اتخذت من مبدأ النقض والتفويض حداً لبيان آلياتها"[92]

المبحث الثالث: القراءة التأويلية وتحليل الخطاب الأدبي

كثيراً ما عُرّف النّص الأدبي على أنّه قطعة كتابيّة، يكون الغرض الأساسي منها جمالياً أو فكرياً. والنّص الأدبيّ عند أدونيس ليس كتابةً فقط. بل هو مجموعة أنظمة متداخلة ومترابطة، كما أنّه حالة حضور، كلّما كان الكاتب ذا تجربة أدبيّة كبيرة ورؤيا عميقة، كان أكثر مقدرة على تحقيق النّص الأدبيّ. وهذه القدرة كامنة في القدرة على الخلق والابتكار والاستشراف. من هذا القبيل ما جاء عن النّاقد عبد الملك مرتاض قوله: " إنّ النّص الأدبيّ ليس مجرّد تفاحة لذيذة تلتهمها بِشَره، ثمّ لا تكاد تفكّر في الشجرة التي أثمرتها. بل إنّه روح ونفس وقبس وجمال وحكمة ولغة... النص هو كالقدر والكتابة هي الكاتب قابعاً بين كلماتها حيث تضحكك أو حين تبكيك"[93].

ومن المفكّرين من يعتبر النّص وعاء التراث الأدبيّ الجيّد نثره وشعره، على اعتبار أنّ النّص الأدبيّ لا تُعرف دلالته إلّا من خلال النصوص التي تماثله. وإذا رأينا مفهوم النص عند النقاد

---

[90] بؤس البنيوية، ليونارد جاكسون، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، ط1، 2008، ص149

[91] ما فوق البنيوية، ريتشارد هارلند، ترجمة: حسن حمامة، دار العوار، ط2، سوريا، 2009، ص14

[92] دليل تمهيدي لما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، مادان ساروب، ترجمة: خميسي بو غرارة، منشورات مختبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2003، ص7

[93] القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، عبد الملك مرتاض، ص 39.

وجدنا مفهوماً مغايراً، لا يرى الناقد الحداثي في النص الأدبي ما يماثله من نصوص، أو ليس بالضرورة هناك من النصوص ما يماثله. ليس النص ألفاظاً ومعاني ومستوى صرفياً ونحوياً ومعجمياً. لا بدّ للنص من أن يعلو على هذه المعايير. فالنّص ليس كينونة قابلة للتعريف، وهو أكثر الموضوعات تناولاً في الدراسات اللغويّة، يؤدّي وظيفة التواصل بين المبدع والمتلقّي. يقول في ذلك: " ينبغي النظر إلى القصيدة الحديثة بوصفها نصّاً يُدرس ببنيته الخاصّة، أي ضمن العلاقات التي تقيمها لغة النص: تراكيب، وصوراً ورموزاً... وواللغة: الكلماتوالعلاقات "[94].

بمعنى مفهوم النص مرتبط بمفهوم القراءة؛ القراءة المتجدّدة، اللانهائية حيث يقول في ذلك: "وكلّ قراءة للنص، وحيدة البعد، ووحيدة النظرة، إنّما هي قراءة عُنفية، ذلك أنّها تفقره وتقلّصه وتختزله"[95]، فالنص شعرياً كان أم نثرياً، لا يُقرأ قراءة واحدة. والنّص الشعري خاصّة حمّال أوجه، كثيف، في علاقات لا منتهية مع بعضها، وعلاقات بين الأشياء بأشكال مختلفة، "النّص الشعري الذي أفترضه هنا، هو بالضرورة، نصٌّ غنيٌّ لا تستنفده قراءة واحدة، أي أنّه (حمّال أوجه)، بالنظر إلى كثافته ولغته، تجربةً ومخيّلةً"[96].

مفهوم النص عند أدونيس وأمثاله مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم القراءة، يقول أدونيس رافضاً طريقة القراءة التي تعاين النص الشعري من منطلق واقعي " تلك القراءة التي ترى إلى النص الشعري بوصفه نتيجة نهائية لفاعلية انتهت "[97]. علماً أنّ هذا القارئ سيكون مختلفاً عن قارئ اليوم المضمر ونداءً له. ففكرة انفتاح النص على القارئ، وأنّ القارئ له حضور مضمر في النص، تشير إلى تخطّي وعي أدونيس النقدي لربط النص بالثبات والجمود والاكتمال والجمال المطلق، وتشير مرّة أخرى إلى ضرورة تناول النص كأفق لامحدود، كسماء لها امتداد لا نهائي، "النص الشعري المفترض هنا هو قراءاته التي تمت، وهو كذلك يتجاوزها إلى قراءات لاحقة، فهو مفتوح دائماً على قراءة جديدة، ومعنى آخر. وهويته العميقة، إذن، لا تكمن في تفسير واحد

---

[94]فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، ط1، دار الآداب، بيروت، 1980، ص 259.
[95]موسيقى الحوت الأزرق، أدونيس، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002، ص 155.
[96]موسيقى الحوت الأزرق، أدونيس، ص 60.
[97]زمن الشعر، أدونيس، ص 160.

يتملكه "[98]. فالنص الشعري بذلك نص مفتوح على عدّة نصوص أخرى مغايرة مختلفة باختلاف القراءة وثقافة القارئ (المتلقي). لربما هذا ما جعل النقد الحداثي يركّز على دور المتلقي في سير الإبداع الأدبي؛ لأنّه الزاد الأساسي الذي يترك بصمةً في سماء الأدب والنقد. فأهم ما يقوم به النقد هو التركيز على القراءة (القارئ)، المستقبل للنص. ومن هنا كانت مجموعة الأسئلة تطرق باب في كلّ مرحل:"فمن مهمات النقد الأولى أن يتناول التلقي، القراءة، بقدر ما يتناول النص، الإبداع. فالسؤال: "كيف ننقد النص الأدبي؟ ". يتضمّن، إذن، بالضرورة، سؤالاً آخر: كيف نقاربه لكي نتمكّن من أن ننقده، أي، كيف نقرؤه؟"[99].

وإذا كان الأمر على هذه الشاكلة، فإنّنا لا نستطيع أن نقيم مجموعة من المقاييس والمعايير لنقد النص الأدبي دون أن نتوجّه إلى ماهية النص الأدبي؛ نتعرّف من خلاله على مكوّناته وعلى قارئه (مستواه، ثقافته، عدّته، أدواته...). فلا يهمّنا (ما هو النص الأدبي، لمن النص الأدبي، إلى أي عصر ينتمي)، وغيرها من الأسئلة التقليدية التي اعتدنا سماعها. لنستبدل ذلك كله بالسؤال (كيف نقرأ النص). فأدونيس في تشديده على كيفية القراءة، قراءة النص الأدبي لا يقصد النص النثري بقدر ما يقصد النص الشعري؛ إذ إنّ النص الشعري مزيج من العوالم، وطريقة خاصّة في انتقاء اللغة. يقول في ذلك ": أقصر كلامي هنا على النص الشعري، لهذا النص خصوصية، لا تكون له هوية إلا بها، تتمثّل في كونه عملاً لغوياً، من جهة، وعملاً خيالياً، من جهة ثانية، أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة "[100]. إذا توقّفنا مليّاً عند هذا الكلام، نجد أنّ النص الشعري العربي في مرحلة الانتقال من مرحلة إلى أخرى، مترافقة مع مرحلة البحث والكشف باعتباره يمثّل القضايا الكبرى، والتي أهمّها (الإنسان، العالم، الكون)، إذاً، لمن يكتب الشاعر؟ يقول في ذلك: "فالمسألة إبداعياً وفنيّاً، هي مسألة شعر جيّد وشعر رديء، لا مسألة شاعر وجمهور "[101].

عندما يتحدّث النقد عن القارئ؛ قارئ النص الأدبيّ، لا يقصد ذلك القارئ الذي يسقط ما في رأسه على النص، أو القارئ الذي يريد أن يزيد نفسه اقتناعاً بما هو مؤمن به. فنحن بالأحرى لا نقرأ

---

[98]موسيقى الحوت الأزرق، أدونيس، ص 61.

[99]سياسة الشعر، أدونيس، ط1، مكتبة بغداد، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 44.

[100]سياسة الشعر، أدونيس، ص 50.

[101]سياسة الشعر، أدونيس، ص 55.

لنبحث عن جديد، بل إنّنا نقرأ لنزيد أنفسنا قناعة بما نحن مقتنعون به. وهذا القارئ لا يريده أدونيس، لأنّه يبحث بين مكوّنات النص عمّا يؤكّد ويدعم رأيه" ما يضمره في عقله ونفسه. ينتظر من النص أن يكون عوناً له، إيجاباً أو سلباً، سلفاً يعفي نفسه من القيام بأيّ جهدٍ للتقدّم نحو النص، والدخول فيه بحثاً وتساؤلاً "[102]. وإذا كان اعتقاد القارئ أنّه كامل الثقافة والمعرفة. فالقراءة ستكون حينها إلغاء للنص، تميته لأنّها تشوّهه وتحرقه؛ نظراً لكونها تلبية مباشرة لحاجات القارئ. والقراءة هنا قراءة سطحية، خارج النسيج المترابط للنص، تنظر إلى النص بآنية؛ لا تنظر بعين الماضي ولا بعين المستقبل، بل حضور اللحظة فقط. بينما القارئ المتعمّق هو الذي يفتح الأفق لإثارة الأسئلة، وينظر إلى النص بطاقة الانعتاق والتحرّر وطاقة التفجير والتساؤل. وهنا تتبدّل الجمالية القديمة المعتادة " يقرأ النص من حيث هو عمق ثقافي _تاريخي. وهذا القارئ يحدّد اللقاء في العمق، والذي يتيح الكشف عن أهميّة النص، ودوره وهو الذي يولّد معناه المتحرّك "[103]. القارئ هنا هو قارئ نخبة. فالقارئ مالم يكن ناقداً أو قارئاً في مستوى الشاعر، فإنّه يصبح بحاجة إلى دليل يثبت من خلاله فهمه الصحيح للنص. كلّ ذلك يتمّ من خلال فعل القراءة الصحيحة.

ومن ناحية التنظير لفهم الشكل الأدبي، إننا نستطيع أن نحدّد أبعاد الشكل الأدبي في كل ما يعكس الصورة الخارجية للنص على اختلاف أنواعه، فإذا اعتبرنا الشكل في الأدب "هو الصورة الخارجية، أو هو الفن الخالص المجرّد عن المضمون، والذي تتمثل فيه وتتحقق من خلاله شروط الفن الأدبي، سواء أكانت قصيدة غنائية أم قصة مروية أم مسرحية، فإذا حكمنا على قصيدة غنائية من حيث الشكل - مثلاً - قصرنا أحكامنا على كل ما يتصل بتحقيق الصورة الخارجية لهذا الفن.. "[104]

فإنّ هذا قد جعل النظر الي هيكلية الشكل الأدبي في النظر إلى جميع الأدوات والوسائل الفنية التي يودعها المبدع في نصه على اختلاف شكله أو نوعه الأدبي، وهذا ما يتطلب عند فهم الشكل الأدبي النظر في الأساليب المتبعة في العرض والتنظيم بشكل أصيل ويُظهر خصوصية الشكل الأدبي، "وتلك الأصالة التي تمتاز بها الآثار الأدبية الرفيعة، وسمّها كما شئت خلقاً أو ابتكاراً أو

---

[102] سياسة الشعر، أدونيس، ص 57.

[103] سياسة الشعر، أدونيس، ص 60.

[104] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٧٩، ص ٢١٩.

اختراعاً، فهو اختراع من مادة منصهرة، مادة الأدب بقديمه وحديثه، ومادة الحياة بنوازعها وكوامنها الظاهرة والخفية، يصوغها الأديب، ويسلّط عليها من إشاعات نفسه وعقله، ما يجعلها تخاطب كافة الناس، ففيها أحاسيسهم ومشاعرهم المألوفة التي تجول في نفوسهم ولا يستطيعون أداءها أو التعبير عنها"[105]

كما أنَّ لتناول النقاد خصائص ومبادئ الشكل الأدبي أدّى إلى ظهور ما يُسمَّى بمسألة (الأجناس الأدبية)، وإن كانت هناك فوارق بين الشكل والجنس، لطالما قد شكّل مفهوم الجنس الأدبي الفهم الاصطلاحي عند النقاد، "فمفهوم الجنس الأدبي يهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنميطية كالمضمون والأسلوب ... وغالباً ما يظهر بشكل جلي في عتبة التجنيس أو التعيين التي تتربع في وسط صفحة الغلاف الخارجي أو الداخلي من الكتاب، وهي بمثابة عقد بين المبدع والمتلقي، ومن ثم يهتدي القارئ إلى التعامل مع العمل على هدى ذلك التجنيس الذي أمره المبدع"[106].

وفي العودة إلى عملية التجنيس الأدبي، فإننا نلاحظ أنَّ هناك عدة مراحل تاريخية قد مرّ بها التجنيس الأدبي وصولاً إلى الانفتاح الرؤيوي الذي نجده ظاهراً في النص الأدبي، فالشاعر المعاصر رفض أن يقسّم عباراته وأراد أن يمنع السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبّر عنها واستطاع الانتقال بالقصيدة إلى الموقع الجديد في الرؤية والأسلوب معاً، واستعان بتوظيف الحكاية ورسم الشخصية وتقديم شيء من أفعالها ومواقفها وصراعها الداخلي"[107] .

كما دعت الحاجة إلى رصد ما يتعلّق بمسألة الأجناس والتجنيس الأدبي بما يمكن أن يعكس أنواع الآثار الأدبية، والذي يسلّط الضوء على أنواع التأليف لدى شعب ويكشف بدوره عن طبيعة التفكير الأدبي، "إنَّ الأجناس الأدبية تصنيفات معيارية وتنظيمية، تقوم على تقسيم النصوص الإبداعية استناداً على أدوات فنية - شكلية في الأغلب - هدفها الأساسي تحديد هوية معينة للنص

---

[105]في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٥، د. ت، ص ١٨٠.

[106]نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصوّر التجنيس الأدبي)، جميل حمداوي، ط١، ٢٠١١، ص ٩.

[107]التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، أميمة الرواشدة، عمان، الأردن، ٢٠١٥، ص ١٢.

الإبداعي، والتي بدورها - أي الهوية - تساهم في تنظيم العملية الإبداعية من جهة، وتُسهّل عملية رصدها ودراستها نقدياً"[108]

أسهم التنظير النقدي عند النقاد منذ القديم في الإشارة إلى مصطلح التداخل الأجناسي، ولاسيما ما ظهر في الربط بين الشعر و النثر، ومن ذلك ما قدّم له النقاد في تداخل الشعر مع القصة، وهو ما تناوله النقاد القدماء، حيث ظهر أنَّ قيام الشعر في شيء منه على معطيات القصة ضرورة لإيجاد الأثر المناسب في المتلقي "فالمحاكاة يتضح حسنها في الأوصاف حسنة التناسق، الجيدة التفصيل، وفي القصص الحسنة الاطراد، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات، وفي التشبيهات والأمثال والحكم، لأنَّ هذه جوانب من الكلام قد جرت العادة في أن تعطي فيها أهمية لهيئة الألفاظ والمعاني وترتيباتها"[109]

وإن كان كل جنس أدبي له مميزاته الفنية الخاصة الذي تحفظ وحدته وهويته، فإنَّ العلاقة بين الجنس والآخر ما يستدعي توخّي الحذر في التعامل والتناول، وهو ما يتناسب مع معطيات الانعطاف الذي عرفته القصيدة في تداخلها مع الأجناس الأخرى، وتقليل ذلك كما شاع عند النقاد أنه الشعر أصبح بحاجة ماسة للتداخل الأجناسي، "ظهر منحى جديد لدى الشعراء المعاصرين يتناول الشعر في جوهره والقصيدة في صورتها، فمن ناحية الجوهر سامت الشعر الإبداعي، فصار أكثر ارتباطاً بالحياة واندماجاً في قضايا الإنسان الكبرى بها، أما من حيث الإطار فقد سيطر المنحى التشكيلي سيطرة صارت فيها القصيدة عملاً مناوئاً بحق الفنون التشكيلية المعروفة كالتصوير والنحت"[110].

وهذا التفسير في المنحى الذي غلب على تشكيل القصيدة كان قد سمح بعملية التداخل الأجناسي، ولاسيما ما شاع في تداخل الشعري بالسردي الروائي، فلم تغفل القصيدة الشعرية خصائص

---

[108] السرد والحوار، حميد لحمداني، مجلة دراسات سيميائية وأدبية ولسانية، المغرب، عدد ٣، ١٩٨٨، ص ١٤٨.

[109] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: حفني شريف، د. ت، ص ٤٦٢.

[110] الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص ٤٦.

الرواية، لذلك فإنَّ القصيدة قد أخذت من البناء الفني للرواية "عنصر القص والحكاية الذي كان جوهر الرواية أو القصة في ذلك الحين"[111].

وإذا كان فهم التداخل الأجناسي يعكس أهمية التشكيل في القوالب الفنية العامة للأدب بوصفه أجناساً أدبية، فإنَّ ضرورة التفريق بين الجنس والآخر ضرورة "فالتداخل النصي لا يعني طمس تلك الفروق والتخوم الموجودة بين الأجناس، ولا ينتج إنتاجاً في ضبط العلاقات النصية وحسب، وإنما في الوعي بالفروق بين الأجناس، هكذا يمكن للتنظير الأجناسي أن يعتمد التداخل النصي أداة للتمييز بين الخطابات لا وسيلة للتوحيد بينهما"[112]

كما أننا نلمح أنَّ ما قدّمه النقاد المعاصرون كان قد جعل المغايرة أساساً في تحوّل الكتابة من خلال الدمج بين الجنس والآخر، حتى باتت القصيدة عملاً فنياً يحمل في طيّاته كل الإمكانيات والاحتمالات الرؤيوية، "تغيير الكتابة تغيراً نوعياً، فالحدود التي تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول لكن يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمس في درجة حضوره الإبداعي"[113]

كما أنَّ لتحديد الفوارق في التداخل الأجناسي ما يدعو إلى التمييز بين المصطلحات التي تدور حولها (النوع، الجنس، الشكل) وإن كانت متقاربة، إلا أنَّ هناك فوارق دقيقة بين المصطلح والآخر، فهناك من يرى أنَّ الجنس أعمّ من النوع، ومن حيث الدلالة فإنَّ شروح الجنس مختلفة عن شروح النوع، "وفي شروح لفظة جنس إشارة إلى فكرة محورية تحوم حولها كل الدلالات، هي فكرة التشابه والتماثل، ولعلَّ هذه الفكرة تشير ضمنياً إلى مبدأ الثبات الذي يفرضه الإطلاق والتعميم، أما شروح لفظة نوع فتدور حول فكرة الانحراف أو الاختلاف أو التنوّع، وهي فكرة توحي بمبدأ التحوّل والتغيّر المرتبط بمبدأ التعيين التخصيص"[114].

وقد يأخذ التمهيد للشكل الأدبي تواشج مصطلحي الجنس والنوع، "ويتحدد الجنس الأدبي، عندما تتجمّع في ذهن القارئ مجموع العناصر المشتركة حول نوع أدبي معين، حيث يدرك أنَّ هذا

---

[111] عن بناء القصيدة العربية، على زايد، دار القصص، ١٩٨١، ص ٢٢٠.
[112] مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، دار العودة، ط٣، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٢٧.
[113] صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، الثابت والمتحول، أدونيس، دار الساقي، ط، بيروت، ٢٠٠٢، ص ٢٦٤.
[114] نظرية الأجناس الأدبية، صالح مفقودة، مجلة كلية الآداب واللغات، عدد ٢٤، ٢٠١٩، ص ٢٩٢.

العمل رواية أو قصيدة أو مسرحية وغيرها، وبعبارة أخرى إنَّ شكل التعبير هو الذي يحدّد النوع حسب قوانيه الخاصة"[115]

كما أنَّ النقاد قد مالوا إلى استخدام مصطلح الجنس الأدبي أكثر من استعمالهم مصطلح النوع الأدبي أو الشكل الأدبي، وإذا كان التمييز بين النوع الأدبي وبين الأسلوب يجب أن يساعد على توضيح الإشكال المتولّد عند المتلقي لطبيعة تداخل الأجناس، فإنَّ "الأنواع الأدبية يمكن أن ينظر إليها على أنها ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة وكذلك يلزمها الكاتب بدوره"[116].

كما أنَّ لطبيعة العلاقة بين الجنس والنوع ما يعكس صعوبة الفصل بين طبيعة تشكيل الأجناس الأدبية وأنواعها التي تتخذ أشكالاً مختلفة، فالتمييز بين النوع الأدبي وبين الأسلوب يجب أن يُساعد على توضيح الإشكال المتولّد عند المتلقي نتيجة لطبيعة تداخل الأجناس على وفق المشاكلة والاختلاف، فضلاً عن مقام الكتابة الأجناسي، هذا ما جعل من الأجناس الأدبية اخترالاً منظماً لشكل الكتابة الأدبية وتشكلاتها الأجناسية في العصور كلها[117].

مما يعني أنَّ الجنس أعم من الشكل والنوع، لأنَّ الجنس إما أن يكون شعراً أو نثراً بينما النوع يقتضي تفصيلات متعددة، كما أنَّ الشكل أكثر شمولية من النوع، لأنَّ الشكل يغلب عليه الإطار العام ويكون النوع فرعاً من الشكل، فقد ظهرت الأشكال الشعرية المختلفة كشعر الحر وشعر التفعيلة، وكذلك ظهرت الأشكال النثرية كما في القصة والمقامة والمقالة والرواية والمسرحية، بمعنى إنَّ الشكل الأدبي فيه تركيز واضح على "مقدرة الشاعر على التشكيل في اختيار الإطار المناسب، كما أنَّ الوعي بالتجربة من العناصر البارزة والمهمة في حتمية هذا الاختيار وجودته، فإذا أضفنا إلى هذه المقدرة على التشكيل الداخلي، كان العمل الشعري نسيجاً متلاحماً تساوى فيه

---

[115] نظرية الأجناس الأدبية (قراءة في المفاهيم والأبعاد)، حنان بومالي، مجلة الآداب واللغات، مجلد ٨، عدد ٣، ٢٠٢٠، ص ٤٠.

[116] نظرية الأدب، رينيه ويلك، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ النشر، الرياض، ١٩٩٢، ص ٣١٩.

[117] ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ١٦٠.

الكمال الخارجي بالكمال الداخلي، وتوازنت كل عناصر القصيدة في شكل وصورة وموسيقى ولغة"[118].

وعلى سبيل التناول لمفهوم الشكل والنوع والجنس، فإنَّ الأشكال التي تُطرح في الوقت الراهن تدحض الفصل بين الأشكال وتدعو إلى الاعتراف بأحقية التداخل الأجناسي، "إنَّ تعبير مرحلة قصيدة النثر عن رفض للحياة الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في ذلك الوقت يمكن أن ندرجه في السياق نفسه الذي أحدث التحوّل في حركة الشعر الحر"[119].

وإذا أردنا التطبيق على آلية التداخل الأجناسي وجدنا أنَّ هناك ما يُسمَّى بالقصيدة السردية، بمعنى إنَّ السرد الحكائي في النص الشعري هو الذي يمكن أن يبعده عن الطابع الغنائي الذي ينفرد فيه، وينقله إلى طابع قريب إلى ذاتية الإنسان، بمعنى إنَّ النص الشعري في حضوره السردي يصبح مصدراً لتصوير تفاعل الأحداث، حيث يفسّر ذلك من خلال ما "يحيط بالموقف إحاطة كاملة، تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التشكيل السردي الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخلياً عن بعض غنائياته متجهاً نحو الدرامية والموضوعية"[120].

لقد شكّل التوجّه النقدي الحديث عند أغلب منظري النقد أهمية التركيز على خصائص التشكيل الشعري وانتشال القصيدة من طور التقليد إلى كل ما يُعطيها طاقة التجدّد والتحوّل الهادف المقصود إليه في تطوّر حركة الشعر الحديث، ومن ذلك التشكيل الشعري ما جاء في اعتماد النقاد على أهمية عنصر الخيال في دراسة أبعاد الصورة، ومنه أنَّ الأدب هو الفاعلية الجمالية قائم على التخييل، ومنه ما عالجه الناقد جابر عصفور الذي يرى كغيره من النقاد أنَّ الخيال لازم في إبراز خصائص التشكيل الشعري، "وهو القدرة على استحضار الغائب، وتجسيده في علاقات عضوية توحّد بين المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمّق الأثر الشعري والفكري لدى المتلقي"[121].

---

[118] حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، إبراهيم الحاوي، مؤسسة الرسالة، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص ٢٠٩.

[119] قصيدة النثر العربية، أحمد بزون، دار الفكر الجديد، د. ت، ص ٧٧.

[120] البنية السردية في النص الشعري، محمد زيدان، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة المصرية، عدد ١٤٩، مصر، ٢٠٠٤، ص ٢٠.

[121] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، لبنان، ١٩٨٣، ص ١٤.

ولذلك، فقد عدَّ جابر عصفور أنَّ الخيال في كل تصوير انفعالي، بمعنى إنَّ الخيال الشعري له اعتبارات خاصة، لأنه يعزز الرؤيا الخلّاقة التي تنتظر في حقل الإبداع الأدبي "والخيال نشاط خلّق لا يستهدف أن يكون ما يشكّله من صور نسخاً، أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها، أو نوعاً من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمّل في واقعه من خلال رؤية شعرية لا تستمد قيمتها من مجرّد الجدّة، أو الطرافة وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي"[122].

إنَّ ما يضعه الناقد جابر عصفور في إثارة مسألة الخيال الشعري ما يلفت إلى أهمية البحث عن كل مظاهر الحساسية والخلق والفرادة التي يتميز بها الشعر الحديث التجديدي، لذلك نجده يرى أنَّ عماد الصورة الشعرية (الخيال)، فكثيراً ما أُثير طرح مسألة الصورة الشعرية في قيامها على تماسك الخيال الشعري " فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته المهمة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[123].

وإلى جانب ذلك قد أولى أهمية لمسألة الشكل والمضمون، فقد رأى أنَّ الفصل بين الشكل والمضمون ما يذهب إلى عدمية الفائدة، حيث يصرّح بذلك في قوله "فليس ثمة شيء يمكن أن يُسمَّى شكلاً إلا من قبيل التعسف أيضاً، فلا شيء له وجود متعين غير القصيدة نفسها باعتبارها موازاة رمزية تفصح عن موقف لا وجود له خارجها بأي حال، والموقف الذي تقدمه القصيدة هو ضرب من الإدراك الجمالي للواقع يتميز تميزاً نوعياً عن أي إدراك آخر"[124]

فقد شكّلت هذه القضية مجالاً واسعاً في التنظير النقدي، لذلك بات النظر إلى أنَّ الفصل بين الشكل والمضمون من مسلمات النقد القديم، ولا يمكن أن يدخل في إطار النقد التجديدي، فمرد التقليد عائد إلى الطبيعة النقدية التي ترى الجودة فيما وافق القواعد القديمة، كما أنَّ النقاد كثيراً ما يصدرون في أحكامهم عن علاقات خاصة، تتصل بشخص الكاتب، وكثيراً ما نجد توافقاً فكرياً بين ما قدّمه جابر عصفور وما أسس له أدونيس في مشروعه التأسيسي لنهضة الشعر، ولا سيما ما نجده في دعوة هؤلاء النقاد إلى ضرورة اتباع ما يناسب متطلبات التجريب والانفتاح الشعري في كل السبل

---

[122] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص ١٤.

[123] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص ١٤.

[124] مفهوم الشعر، جابر عصفور، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٣٧.

والطرق المتاحة، ومن ذلك ما نجده عند أدونيس "مازال النقد خاضعاً، بشكل عام للمقاييس القديمة، فهو يحاكم التجربة الجديدة بتجارب قديمة، ويحكم عليها الحكم ذاته، فما زال النقد خاضعاً لآلية العلاقة الشخصية، صداقة أو عداوة، كما أنه أسير المضمونية، يهمل طريقة التعبير وكيفيتها، ينقد الأفكار والموضوعات، ويهمل طريقة التعبير ونقد الشعر، هو جوهرياً، نقد للبنية التعبيرية"[125].

إنَّ ما يعالجه أدونيس يضعنا أمام ضرورة الحذر لمعطيات التناول النقدي، فكثيراً ما يقابل النقاد التجارب الإبداعية الحديثة بالتجارب القديمة، وذلك ما يجعل النقد أسير التقليد والرتابة، وفي ذلك فقد ناقش جابر عصفور مسألة العودة والأخذ من التراث، فلا يمكن الانفصال عن التراث، إلا أنه يمكن الانفصال عن الأشكال التي لم تعد تلبي حاجة تفيد، فيفصل بين أشكال العودة للتراث "هناك فرق بين من يعود إلى الماضي ليثبت أو يؤكد وضعاً متخلفاً في الحاضر، ومن يعود إلى الماضي ليؤصّل وضعاً جديداً قد يطوّر الحاضر نفسه، وينفي بعض ما فيه من تخلّف"[126]

إنَّ هذه المعالجة لشكل العودة إلى التراث كانت قد شكّلت هاجساً مقلقاً عند النقاد بما يعود بالأهمية على الصعيد المعرفي والثقافي، "ذلك أنَّ التراث معين لا ينضب، وبالرجوع إليه إنما نؤسس لخطاب نقدي جديد يحاول الإجابة عن التساؤلات المهمة التي نطرحها عليه، قصد إعادة كتابته من جديد، وما دمنا نؤكد على الحضور التراثي فينا وفي خطاباتنا، فإنَّ الانشغال به والعودة إليه تمثّل في النهاية جزءاً من الانشغال بمشروعنا وتأجيلاً للهوية الثقافية"[127].

وبهذا فإنَّ شكل العودة إلى التراث مشروط بالدقة والحفاظ على الهوية والخصوصية الإبداعية، فالتراث عبارة عن تراثات متعددة، ليس واحداً، وأدونيس كذلك يوصي أن تكون الدراسة الصحيحة للتراث هي الدراسة الجزئية لنتاج أديب أو اتجاه معين، "التراث حركة تناقض وتنوّع لا انسجام وتآلف، مما يعني أنَّ تقييمه، ككل، و كوحدة، عمل تبسيطي وخاطئ"[128].

---

[125] الحوارات الكاملة لأدونيس، أسامة إسبر، ص ١/١٤٧.
[126] مفهوم الشعر، جابر عصفور، ص ١١.
[127] التراث والحداثة، محمد الجابري، ص ٤٦.
[128] فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، ص ٢١٠.

فما يقدمه الناقدان جابر عصفور وأدونيس يُعدُّ من أبرز ما يتصل بخصائص الأخذ المطلوب في التشكيل الشعري الجديد، فإذا كان جابر عصفور يولي أهمية التناول للأشكال الفنية الخلاقة التي تصف حركة الشعر الجديد، فإنّ أدونيس فيما يقدمه يعد مشروعاً متكاملاً حاول أن يجمع في طياته كل الوسائل التي يمكن أن تجعل الشعر في مصاف التحول والتجرّد عن كل أشكال التقليد المقيت، لذلك يحرص أدونيس على ضرورة التفريق بين القديم التقليدي والقديم الأصل (الهوية)، و من هنا كان إيضاح أدونيس لشكل الارتباط بالماضي، فهو لا يقطع جذور الاتصال، فمن لا جذور له، كغصن يابس لا حياة فيه، "الارتباط بالتراث يأخذ، لدى بعض الأدباء العرب، حتى عند أشخاص لا يعدّون أنفسهم تقليديين، فمعنى الخضوع للماضي، وإعادته، فضلاً عن التمسك بحرفيته، وهذا في رأيي، يشوّه تراثنا من جهة، وهو من جهة ثانية، يناقض الروح العربية التي هي بطبيعتها، كما أفهمها قائمة على الإبداع والتخطّي لأنها في جوهرها، فرادة وحرية"[129].

ووفقاً لذلك، فقد أسس الناقد جابر عصفور مشروعه الثقافي على قراءة التراث قراءة دقيقة، وهو يقرب إلى ما عالجه أدونيس في كتابه (الثابت والمتحول) في أربعة أجزاء، لم يترك مسألة تخص تفسير علاقة الشاعر بتراثه وما يتصل بذلك من أشكال الاتصال والانفصال عن التراث بما يمكن ولا يمكن إلا ومهّد لها بطريقة غير عصية على الفهم، ومن ذلك التفسير لماهية الشعر ما ظهر عنده في ربط وظيفة الشعر بالنفعية أو عدمها، فقد أثار هذه المسألة تحت مسمّى (الأساس الأخلاقي لمهمة الشعر) بما يحقق جمالية وفنية، وقد فسّر معنى النفعية التي يراها في الشعر في قوله "والنافع في الفن لا بدَّ أن يكون نافعاً في الحياة، لأنه لا يمكن أن يتعارض النافع في الفن مع النافع في الحياة، ما دامت غاية الفن تعين على تحقيق غاية الحياة من زاوية تكامل الجوانب الإنسانية في الحياة، النافع في الحياة شبيه بالنافع في الفن.."[130].

---

[129] الحوارات الكاملة لأدونيس، أسامة إسبر، ص ١/١٣.

[130] مفهوم الشعر، جابر عصفور، ص ٢٠٨.

كما ربط جابر عصور أهمية التطابق بين الصورة والتجربة الشعرية "إنَّ الصورة الشعرية هي الوسيط الأساسي الذي يكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، ولنجاحها في الشعر لا بد أن تكون ترجمة صادقة لشعور صاحبها، فالصورة هي الشعور نفسه"[131].

كما نجد اهتمام أدونيس بكل ما يعطي أشكال الانفتاح والفرادة لأبعاد الصورة الشعرية، لأنه لا يعد الشعر صناعة وُحام فيما لا يريده الشاعر، لأن كتابة الشعر تكون من الوجهة غير المتوقعة، وما قدّمه أدونيس في التمهيد لخصائص التشكيل الشعري ما شكّل نافذة واسعة لتلقي أشكال التجديد الشعري، ومن القضايا النقدية التي ناقشها أدونيس ما أثار مساحة من النقاش والجدال في بلورة ملامح الشعر الجديد ما ظهر في قضية اللفظ والمعنى، حيث يقول في ذلك "الفصل بين اللفظ والمعنى نتيجة؛ إما للقول بأفضلية اللفظ، وإما بالقول بأفضلية المعنى، الشعر في الحالة الأولى معرض ألفاظ، وفي الحالة الثانية معرض الحكمة، وهو في الحالتين فصل خاطئ.. وأظن أنه أثر من آثار الجدل الذي رافق تقعيد اللغة العربية"[132]

فالفصل بين اللفظ والمعنى فصل بين الشكل والمحتوى، فهذه القضية شكّلت حيزاً في بحوث النقاد، فتحدّثوا عنها ملياً، فأدونيس يريد أن يتخلى النقد عموماً عن الفصل، ليجعل اللغة الشعرية ما يميّزها، إذ يرى أنَّ القصيدة بهذا الفصل تبدو مجزأة إلى أقسام كل قسم يُشكّل وحدة مستقلة، وهو يريد أن تحقق القصيدة بترابط أقسامها وحدة عضوية متماسكة، يذوب خلالها كل من الشكل والمضمون في بوتقة واحدة، فتصبح القصيدة كالكيمياء الشعورية بدلاً من أن تكون كيمياء لفظية، ومن ذلك ما فسّره أدونيس في حواراته في الهجوم الذي شُنَّ على شعر أبي تمام، فقد أوضح أدونيس سبب نعتهم شعر أبي تمام بالغموض والخروج على المعتاد، فهو يرى أنهم لا يعرفون معنى الأصولية التي يزعمون أنهم يصدرون عنها ويدافعون عنها، "مثل هذا النقد يُفسّر مدى الحدية في غضب النقاد على أبي تمام، حتى ليوحي بأنهم كانوا ينظرون إلى شعره كأنه وباء يصيب الذهن العربي"[133].

---

[131] الصورة الفنية، جابر عصفور، ص ٣٨٣.
[132] ها أنت أيُّها الوقت، أدونيس، دار الآداب، ط٣، بيروت، ١٩٨٠، ص ٨٦.
[133] زمن الشعر، أدونيس، ص ١٦٤.

وهذا ما يصل إلى نتيجة من أنَّ النقد التقليدي يُقلّل من أهمية التحديث ويعرقل حركة التحديث الشعري، فأدونيس بهذا التناول لا يرفض الشعر القديم، وإنما يرفض سلطة التقعيد و التنميط التي فُرضت على الشعر، "كان النقد التقليدي يسير في اتجاه، والشعر يسير في اتجاه آخر، كان النقاد التقليديون يدافعون عن قيم موروثة، وكانوا يتعلقون بالقديم ويستجيدونه لأنه قديم وإن كان سخيفاً"[134].

ولذلك، إنَّ هذا ما يعني أنَّ النقد اكتفى بالأفكار التقليدية وما يُرضي الذوق العام، فأغفل في طريقة بهاء الشعر و نضارته، وعتّم على كل أثر جميل ليبقى رهين العتمة والظلمة، "فالمتأمّل لكتابات أدونيس النقدية، ولا سيما ما يتعلق منها بالحداثة والتراث الشعري يقف على حقيقة موقفه من كليهما فهو موقف واقعي يهدف إلى ربط إيجابيات الماضي بإيجابيات الحاضر"[135].

وقد وقف أدونيس عند مسألة الكتابة الإبداعية التي يراها كينونة خاصة وأسماها الكتابة الطليعية، فإن تحقّقت الشعرية تحقّقت الكتابة الإبداعية، حيث صرّح بذلك في قوله "بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو، وإنما تردّنا إلى دلالاته وأبعاده في الحركية التاريخية، ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخييلي، قوامه اللغة وعلاقاتها"[136]

فتحقّق الوظيفة الشعرية على مستوى الكتابة، يعني خروج الشعر عن الوظيفية، لأنَّ الكتابة الشعرية تبحث عن كيانها في أفق مطلق، فعلى الشاعر ألا يعجب بما أنجزه، وإنما لا بدَّ أن يظلّ مشدوداً إلى ما لم ينجزه بعد، وذلك ما يقرره أدونيس فيما يخص التشكيل الشعري الجديد، "أتعلّم أنَّ الكتابة بعد، وأنَّ الكتابة الأكثر بعداً هي الأكثر قرباً"[137].

ولذلك نجد أنَّ مشروع أدونيس الحداثي كان قائماً على تجاوز المفاهيم الموروثة حول الشاعر فيما يسمح بتجسيد حقيقي للتشكيل الشعري الجديد، وما يتخلّل ذلك من تنظيم جدي للعلاقة بين ما هو قديم وما هو حديث، فمفهوم الشعر الحديث كما يرى أدونيس يجب أن يتغير كلياً، لكي يناسب روح العصر، حيث ينطلق في تعريفه الشعر الحديث مؤكداً على مبدأ المغايرة "لعلَّ خير ما نعرّف

---

[134] الثابت والمتحول، أدونيس، ص ١/١٣٢.

[135] ثلاثيات نقدية، عبد الفريز مقالح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٠، ص ١٢٣.

[136] سياسة الشعر، أدونيس، ص ١٧٧.

[137] النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس، ص ١٧٧.

به الشعر الجديد هو أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذاً تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها"[138].

فهو رفض لكل ما هو منطقي وعقلي، وبما أنَّ الشعر رؤيا، فهو كشف متجاوزاً السطح بحثاً في المجهول باتجاه العمق، وإذا تحقق ذلك يبطل الشعر الحديث أن يكون شعراً يعبّر عن قضايا الواقع التي اقترن اسم الشاعر وشهرته بها، فالشاعر هو الذي يعبّر عن الواقع بكل تفاصيله كما هو متعارف عليه، فعليه أن يقترب إلى الحياة ويصوّرها كما تبدو لمن حوله "يبطل أن يكون شعر وقائع أو شعراً واقعياً بالمعنى الشائع لهذه الكلمة، أي الاقتراب من النثر العادي واستخدام الكلمات وفقاً لدلالاتها المألوفة"[139].

لعلَّ هذه الرؤيا المتكاملة التي على الشعر أن ينبثق منها، عائدة إلى أنَّ القصيدة العربية الحديثة بطبيعتها تتجاوز حدود الواقع، فالشاعر له عالم خاص، يصنعه، يكيّفه كيفما يشاء بطريقته وأسلوبه الخاصين، "فليس شاعراً من يعقلن ويمنطق، بل الشاعر من يقفز بحدسه فيما وراء العقل والمنطق، لا يقدّم أفكاراً بقدر ما يقدّم حالات، لا يرسم ولا يسرد، بل يوقظ الأسرار النائمة في الأشياء ويُحركها لكي تنفتح وتقبل إلينا"[140].

وفي ذلك يقدّم الناقد (غالي شكري) تصوّره حول (الشعر - الرؤيا)، وهو مفهوم قد وقف عنده أدونيس مطولاً ولا سيما ما ظهر في دراساته وجهوده النقدية، فكان قد ربط مفهوم الشعر بالرؤيا الإبداعية بعيداً عن فهم الرؤية العادية التي لا تقدم شيئاً جديداً، فيرى غالي شكري وفق التوجه ذاته أن الشعر الرؤيوي استطاع أن يقف في وجه التقليدي النمطي، "إنَّ تصوّر الحركة لمفهوم (الشعر - الرؤيا)، هو الذي دعاها إلى توجيه إدانة مزدوجة إلى الشعر التقليدي الذي دعته (شعر الوصف والرصف)، والشعر المعاصر هو الرؤية الفكرية للفن والواقع"[141]، وإذا كان النظر إلى الشعر بعين الماضي، فلا نستطيع أن تتطلّع إلى حركية الشعر الحديث كما كانت عليه في الماضي، فلكل عصر تجربته الخاصة، حسب ما تفرضه طبيعة العصر و ظروفه "فالشعر الحديث

---

[138] زمن الشعر، أدونيس، ص ١٥٠.
[139] زمن الشعر، أدونيس، ص ١٥٢.
[140] فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، ص ٣٠.
[141] شعرنا الحديث إلى أين؟، غالي شكري، دار الشروق، ط١، ١٩٩١، ص ١٨.

تجربة شخصية نابعة عن تجارب الإنسان الحديث الذي يرى أموراً بغير الرؤية التي كان يراها سلفه من الشعراء القدامى، والتعبير عنها بلغة خاصة مختلفة عن اللغة القديمة"[142]

ومن النقاد الذين أسّسوا لعملية التشكيل الشعري ما جاء في نقد (أحمد أمين)، فقد مهّد أحمد أمين في كتابه (النقد الأدبي) إلى الأطر التي ينبغي الانطلاق منها في رصد أشكال الإبداع التحليلي، وهو في ذلك يتشابه في تنظيره لمفهوم النقد الأدبي بما جاء عند أدونيس، إذ بات النظر وفق مسار النقد الأدبي الحديث إلى النظر في كيفية الكتابة، فلا يهم ما يكتب الشاعر بقدر ما يهم كيف يكتب هذا الشاعر، فالنقد الأدبي عند أحمد أمين ينتمي إلى ثقافات واتجاهات معرفية مختلفة، "والنقد الأدبي ككل علم ناشئ عن ملكات خاصة، تنمو بالتربية والتمرين، فلو سُئلت عن ناشئ يريد أن يعدّ نفسه ناقداً، ليكون ناقداً أي طريق يسلك؟ أقول: إنه يجب عليه أولاً أن يُكثر من قراءة الأدب ويتفهمه ويحاكي جيّده"[143]

فقد أفاد الناقد أحمد أمين إلى أنَّ النقد واحد من الأنظمة العديدة المكوّنة لعالم الاتصال الأدبي، لأنه متصل بالإبداع والخلق، "والنقد أقل من الإبداع، لأنه ينتظره حتى يتم، فإذا تمّ، حكم عليه النقد بالحسن أو بالقبح"[144].

وهذه النظرة إلى النقد الأدبي لا تقتصر على رؤية أحمد أمين، بل نجدها عند أغلب منظري النقد في المجال التطويري الحداثي لحركة الشعر، لان الأهم من أداء العملية النقدية النظر في أساس الخلق الإبداعي.

وفي ظل ذلك، فقد تناول أحمد أمين مسألة الصراع بين القديم والجديد بما يؤكد أهمية الدعوة إلى ضرورة خلق تيارات أدبية تمكّن الأدب من القدرة على تجديد نفسه، وكان قد لفت أحمد أمين إلى أهمية العاطفة في التشكيل الشعري، فهي من العناصر الجمالية المسؤولة عن عظمة النتاج الأدبي، "كلما كانت العاطفة صادقة كانت أكثر تأثيراً، وبذلك يستمر تأثيرها في الأجيال على مر العصور،

---

[142] الغموض في الشعر العربي، إبراهيم رماني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١، ص ١٥٨.
[143] النقد الأدبي، أحمد أمين، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٤.
[144] النقد الأدبي، أحمد أمين، ص ١٤

لأنَّ العاطفة البشرية فطرية، ولا يمكن أن تتغير بتغير الأحوال والظروف... وهذه العاطفة هي التي تمنح الأدب الصفة التي نسمّيها الخلود"[145]

ورصد أحمد أمين خلال تناوله لعلاقة البيئة وتأثيرها على خصوصية التشكيل عند الشاعر، "فالمؤثرات تتعاون على خلق شخصية الأديب والشاعر فتفرغها في قالب معين، ثم تنتج هذه الشخصية أعمالها الأدبية"[146].

وهي دعوة صريحة إلى مطالبة أحمد أمين بضرورة التجديد في الأشكال الشعرية وهو ما ناقشه (طه حسين)، "كما كان يتجدد في العصور القديمة، وكانوا يقولون إنَّ الأدب العربي أدب حي، وما دام أدباً حيّاً، فلا ينبغي أن يجمد ولا أن يثبت على حال من الأحوال، وإنما يجب أن ينتقل من طور إلى طور، وأن يتبدّل من حياة إلى حياة، كما تتغير الحياة نفسها، وكما تتغير الظروف المحيطة بالناس في حياتهم"[147]. وهذا التناول يقرّب وجهات النظر بين ما يراها أحمد أمين وما يقدمه طه حسين من الحيوية والمرونة التي اتصف بها الأدب العربي، فأشكاله قابلة للتغير وفق معطيات كل زمان ومكان.

وقد أشار الناقد (صلاح فضل) إلى أنَّ الشاعر بحاجة إلى تشكيل جديد في موضوعاته بحذر وتأمّل، وهو ما يفسّر في "تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية، المتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية، وطرق التمييز الشعري المعتمدة على القناع... وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص، بما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجّه لاستراتيجيتها الدلالية"[148].

وما يقدمه صلاح فضل صراحة من المهام الموكلة إلى الشاعر الحديث في ضرورة اختيار ما يدخل نتاجه حقل الفرادة والخلق الفنيين، لأنّ الانتباه إلى هذه العناصر هو الكفيل بترابط عناصر النص الواحد، وهي دعوة نجدها عند جابر عصفور وأدونيس وسواهم من النقاد.

---

[145] النقد الادبي، أحمد أمين، ص ٢٩.
[146] النقد الأدبي، أحمد أمين، ص ٣٢٢.
[147] أدبنا الحديث، طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٤، ص ٦.
[148] أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ص ١١١.

وهذا ما يجعل توجيه النقد في الحرص على تحرير القصيدة من سلطة الانتماء والولاء للقبيلة، أي المفهوم القبلي للشعر، فاهتمامات الشاعر القديم مغايرة لاهتمامات الشاعر الحديث، فنجد كما يقدّم صلاح فضل تركيز الشاعر الحديث على الجانب الرؤيوي الشامل في الأداء الشعري وهو ما اقتضى "عدداً من اللوازم مثل أسطرة العناصر القناعية، وتوظيف الأبنية الإيقاعية الظاهرة بشكل غنائي، ووضوح الامتداد الإيديولوجي المبطن للتجربة الشعورية، إلى غير ذلك من سبل صناعة الرؤى الكلية"[149].

وهذا الانفتاح الرؤيوي يجعل التشكيل الشعري عند الشاعر ما يسهم في بلورة كافة رؤاه التعبيرية والذي يمنح قصيدته مزايا الوحدة والتفرّد والكلية على عدة مستويات من اللغة والصورة والإيقاع والجمال، لأنَّ فكرة التشكيل تنبع من الإقرار بأنَّ القصيدة ليست وعاء للأفكار والمشاعر بل إنها نسيج متلاحم من كل شيء، كما أنَّ إدراك الشكل الجديد في بنية القصيدة الحديثة يحتاج إلى قدرة لمعرفة ما هو مختلف ومؤتلف، والكتابة الإبداعية الحديثة ترتكز إلى تفكيك كل شيء لإعادة ترتيبه من جديد، "القصيدة هي وحدة بدئية، هي هذا المركب البنائي الذي يظهر فيه الشكل والمضمون في سبيل الإبداع، ومن هذه الناحية، يصبح القول إنَّ شكل القصيدة هو مضمونها"[150].

كما أنَّ هذا التقديم قد جعل أمثال صلاح فضل وأدونيس يتفقون على عدم الاقتصار على الأشكال المقرّرة، "لن تسكن القصيدة الجديدة في شكل، وهي جاهدة في الهرب في كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة، بحيث يتاح لها أن توحي بالإحساس، بجوهر متموّج لا يُدرك إدراكاً كلياً ونهائياً"[151]

ومن الانفتاح التشكيلي للشعر ما ظهر في شكل (قصيدة النثر) التي عكست أهمية التحرّر من القوالب القديمة، "قصيدة النثر هي شكل تجريبي بديع، لكنها لا يمكن أن تكون بديلاً تاماً عن الشعر العربي بمختلف تنوّعاته ودرجاته"[152].

---

[149] أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ص ١١١.
[150] الحوارات الكاملة لأدونيس، أسامة إسبر، ص ١/١٠٦.
[151] مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ص ١١١.
[152] تحولات الشعرية العربية، صلاح فضل، القاهرة، ١٩٦٠، ص ١٦.

إنَّ ما يضعه صلاح فضل من تصوّرات حداثية فيها التفات إلى عدم الخلط بين التحديث الحقيقي والتحديث الزائف، فليس كل من خرج على حدود الوزن وقوانينه كان شاعراً متحرّراً وفق الآلية الحديثة، وهذا ما أكدّه أدونيس في هذه المسألة، مسألة الكتابة بالوزن أو النثر ليست مفصلية، فالشعر الجديد ليس ضد الوزن أو الكلاسيكية، "هكذا يبدو لي القول إنَّ الكتابة بالنثر أكثر تقدماً من الكتابة بالوزن قول سطحي لا أساس له من الشعر"[153].

وهذا التطلّع يجعل مسؤوليات الشاعر في التشكيل الشعري مضاعفة، "كان على الشاعر أن يمارس لوناً آخر من الوظائف الجمالية، فأصبح يعشق الفلسفة والفكر، ويبني عالماً يتغنّى فيه بالحرية ومنظومة القيم الإنسانية، أصبح يتخذ موقفاً من الكون والوجود، من التاريخ والواقع، من حركة المجتمع وإيقاع الحياة"[154].

فما يقدمه هؤلاء النقاد كان تمهيداً لقبول الأنواع التجديدية التي تعد وفق بعض الرافضين أنها طارئة وليست أساسية وسرعان ما ستمحي بزوال المرحلة التي نشأت في كنفها، وفي هذا الشأن كان قد ناقش الناقد عبد الغذامي في كتابه (النقد الثقافي) المشكلات التي اعترضت الفهم الصحيح للتشكيل الشعري انطلاقاً من الفصل في النسق الثقافي وصولاً إلى ما يُشاع من عبارات نقدية عند نقاد كبار أصبحت متوارثة ومأخوذ بها، لذلك يستحسن في تنظيره النقدي عدم الأخذ الكامل والترجيح بنسبة معينة للتفريق بين الأصلي والتقليدي الزائف، "تأتي مشروعات نقدية متنوعة تستخدم أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرّد الأدبية، مجال ماوراء الأدبية، وذلك منذ صار الوعى بمحدودية النظرة الجمالية (البلاغية) التي تفترض أنَّ العلاقات الدلالية بين عناصر الخطاب تقوم على الإتقان الدلالي التام"[155]

ولقد حذّر عبد الله الغذامي من خطورة الانصياع للنقد المؤسساتي الذي يكون أقرب إلى الكتابة الوظيفية دون الطليعية الإبداعية "يشير ليتش إلى التوجّه الذي أخذ ينمو بين المعنيين بقضايا القراءة وأسئلة الخطاب، حول دور المؤسسة العلمية والثقافية في توجيه الخطاب والقرّاء نحو

---

[153] الحوارات الكاملة لأدونيس، أسامة إسبر، ص ١/١٨٩.
[154] تحولات الشعرية العربية، صلاح فضل، ص ١٣.
[155] النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية، عبد الله الغذامي، ص ١٤.

نماذج وأنساق وتصوّرات يتأسس معها الذوق العام وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية وتصبح تبعاً لذلك قيماً معتمدة يقاس عليها وتحتذا في الحكم وفي التذوق"[156]

إنَّ ما يعالجه عبد الله الغذامي في هذا القول يمكن أن يفتح مداً من النقاش الذي يفسّر الخوف من تحوّل الشعر إلى صناعة تعقد بها أسبابها وأشكالها كما يقرّره النقد المؤسساتي، لأنَّ "التجربة التاريخية أشارت إلى أنَّ الشعر القائم على التساؤل لا مكان له في الذائقة الشعرية العربية، ولنقل دفعاً للمبالغة، لا مكان له إلا عند قلة قليلة"[157]

وهذا ما نجده في تناول أدونيس فيما نظر له في باب الكتابة الوظيفية التي تقوم على صورة النقد المؤسساتي غير المنظم لأنه لا يعاين أهمية العمل الإبداعي المتشكل في تجربة إبداعية ما، بل يقيس التجارب الإبداعية بمقاييس قديمة لا تلبي فائدة مرجوة في النقد الهادف.

ومن التمهيد للتشكيل الشعري الجيد ما جاء في إظهار مفهوم الشعر عند الناقد (محمد مندور)، الذي يرى أنَّ الشعر ليس موضوعاً، "الشعر ليس بموضوعاته بقدر ما هو روح وديباجة ونبض الحياة"[158].

إذ يقدّم الناقد محمد مندور في تنظيره النقدي لمفهوم الشعر أنَّ التجربة وخصوصية التشكيل هي الأكثر رواجاً في التشكيل الشعري، ويُعلّل ذلك بالعظمة "الشاعر العظيم هو من ينجح في أن يهزك وهو قد يستطيع ذلك بضمانة موسيقاه كما قد يستطيع برقتها"[159]

وفي ظل مفهومه للشكل الشعري الجديد قد بيّن أنَّ مضمون الشعر الجديد متواشج مع واقع التطور ومتطلبات المرحلة التحديثية، "خرج الشكل من الوقعة القديمة ليتلاءم مع المضمون الحديث، لكي يعبر بصورة جلية عن الحياة"[160].

وبذلك يعالج الناقد محمد مندور أهمية الانفكاك عن التشكيل الشعري القديم باتجاه الفرادة والجدة والابتكار، "فالشاعر لم يعد يطمح إلى تجسيم الموصوفات.. حتى ليلوح لنا أنَّ الشاعر الحديث لا

---

[156] النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، ص ٣٥.
[157] موسيقي الحوت الأزرق، أدونيس، ص ١١٨.
[158] الشعر المصري بعد شوقي، محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص ١٢١.
[159] في الميزان الجديد، محمد مندور، ص ١٠٤.
[160] فن الشعر، محمد مندور، ص ١٠٨.

يلجأ إلى الوصف للتجسيد الحسي، بل كمحك للوجدان وامتزاج بالطبيعة وتجاوب معها وانفعال بها قد يصل إلى حد الحلول الشعري، أي إلى حد فناء الشاعر في الطبيعة وخلع وجدانه عليها"[161].

وحقيقة هذه المعالجة عند محمد مندور نجدها مبثوثة في أغلب التنظير النقدي لحركة الحداثة الشعرية، التي تنطلق من توصيف حركة الشعر الحديث في تخليه وانسلاخه عن كل ما يعيده إلى دوامة التقليدي الرتيب الذي لا يخرج عن الأشكال التي قررها النقد مسبقاً.

وإن كان تحديد معنى الخطاب يحتاج الى الفصل الدقيق بين معنى الخطاب والنص، فإنَّ المعنى الكامل للخطاب هو مجموع المعاني التي يدلُّ عليها الخطاب سواء أكان المقصود منه المتكلم أو سواه، وبعبارة أخرى، إن الخطاب "هو مجموع المعاني التي يستطيع متلقي الخطاب - في ضوء ما يسمح به الخطاب - أن يفهمها أو يعقلها أو يستنبطها أو يستنتجها أو يستخلصها من الخطاب"[162].

وقد تناول جيرالد برنس الخطاب في كتابه (المصطلح السردي)، حيث أوضح " الخطاب السردي هو مع الخطاب الإخباري(الخطاب المباشر)، والخطاب المنقول(الخطاب غير المباشر)"[163]، وهذا ما أدى إلى التنظير للخطاب على أنه "زخم مفاهيمي متنوع تبعاً لتنوع الحقول المعرفية والاهتمامات البحثية من لسانية وأدبية ونقدية وفلسفية..."[164]

لقد لاقى الخطاب استحساناً في التناوب في مختلف الدراسات الحديثة ولاسيما ما يتصل بالعلوم اللسانية التطبيقية التي تركّز على وظيفة التواصل التي يتركها فعل الخطاب عبر المادة الخطابية (الرسالة)، إذ يفسر مفهوم الخطاب بمعنى أدق من خلال التركيز على (المرسل، المرسل إليه، الرسالة) كمكونات متكاملة في العملية التخاطبية، ومنه ما شاع في التركيز على المرسل "فهو

---

[161]فن الشعر، محمد مندور، ص ٩٧.

[162]الخطاب القرآني، سليمان عشراتي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ١٩٩٨، ص ٦٠.

[163]المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خرندار، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣، ص 156.

[164]اللسانيات التداولية في الخطاب القانوني، مرتضى كاظم، ط1، بيروت، 2015، ص24

منشئ الخطاب أو الرسالة الذي يوجهه إلى المخاطب أو المرسل إليه، والمرسل مهم جداً في العملية التخاطبية، إذ يستحيل لأي وضع تخاطبي أن يستغني عنه.."[165]

لذلك إنَّ نوع الخطاب يختلف بحسب لغته "فللخطاب السياسي لغته وتقنياته كونه يوجه الى كل الناس، ولا يتحتم على رجل السياسة أن يوظف كل الأنظمة اللسانية، كما أنَّ للخطاب العادي لغته أيضاً، فهو بسيط في سننه (لغته) وفي قيمته الإخبارية، لأنه لصيق بالواقع، بينما يمتاز الخطاب الأدبي وبخاصة الشعري منه من حيث لغته وتقنياته، لأنه يتعالى على لغة الخطاب اليومي"[166]

وقد ارتبط مفهوم الخطاب عند علماء اللسانيات بمفهوم التوزيع، حيث يقوم الدارس بتقطيع النص إلى "عناصر تركيبية مجتمعة في طبقات متعادلة، تتكون مثل هذا الطبقة من مجموع العناصر التي تستطيع أن تظهر في سياق متطابق أو متشابه"[167]، وقد عُرّف الخطاب بناء لذلك أنه "سلسلة متتالية من الجمل، أي يصبح هنا مرادفاً لملفوظ، لأنَّ الخطاب يرتبط بالسياق الذي تحدده ثقافة المجتمع"[168] لذلك كان التوجه إلى الخطاب من ناحية كونه ذلك "الملفوظ المنظور إليه من وجهات وعمليات اشتغاله في التواصل، بمعنى إنَّ الخطاب في عرفه هو الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين"[169]

والذي يتمثل هدفه في الإفهام والتأثير، بمعنى أنه نتاج يلفظه الفرد فله خصوصية المخاطب أو المتكلم، وعلى متلقي الخطاب تمثل وفهم الرسالة التي يحتويها الخطاب، بمعنى إنَّ الخطاب هو وحدة لغوية تفوق الجملة ويولد من لغة اجتماعية[170].

وقد اقترن مفهوم الخطاب بالتمييز الحاصل بينه وبين الكلام "بمعنى كل خطاب عبارة عن مجموعة من القواعد الموجودة عند كل الناس، أما الكلام فهو الإنجاز الفردي لمجموع تلك القواعد

---

[165] التواصل اللساني، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط١، ٢٠٠٧، ص ٢٤.

[166] تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ١٩٩٧، ص ١٨.

[167] تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص ١٦.

[168] مدخل الى علم النص، محمد الصبيحي، منشورات الاختلاف، ص ٦٨.

[169] مدخل الى علم النص، محمد الصبيحي، ص ٧١.

[170] ينظر: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، مخبر جامعة عناية، الجزائر، ٢٠٠٦، ص ١٦٠.

شفوية أم مكتوبة، وهما مرتبطان ببعضهما أشد ارتباط"[171]، ومن هنا كان قد لاقى الخطاب عدة تناولات في الدراسات الحديثة سواء أكان في اللسانيات أو في المجال السردي وسواه، مما جعل الدعوة النقدية إلى البحث عن مميزات الخطاب في تمييزه عن معنى الكلام أو النص، فالخطاب شيء والنص أو الكلام شيء آخر، ولكل سياقاته التي يرد فيها.

وقد عرّف بيارشاردو الخطاب في أنه يتكون من "ملفوظ ومقام تخاطبي، وأن الملفوظ يستلزم استعمالات لغوية عليه إجماع، أي قد تواضع عليه المستعملون للغة، وأنَّ هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة"[172]

وعلى ذلك، فإنّه لا يمكن حصر معنى الخطاب في الدراسات الحديثة، فقد تعدّدت أنواع الخطابات، فظهر الخطاب الروائي والآخر القصصي وكذلك السيري والأسطوري، وهي خطابات مشكّلة الخطاب السردي "وهي خطابات تندرج ضمن الخطاب السردي، لذلك كانت التحليلات التي سنتعرض لها تقدم إجراءات أو نماذج قابلة للاختبار على الخطاب الحكائي أيّاً كان نوعه، وتكون تسمية نوع الخطاب المشتغل عليه متصلة بالحكي مرة أخرى، الشيء الذي يبرز عمق العلاقة بينهما"[173]

ومن الاتجاهات الحديثة من أولت الخطاب أهمية في التنظير ما جاء في عمل الأسلوبية، حيث تجعل الخطاب نوعين "خطاب حامل لذاته غير مشحون البتة وخطاب حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات، لأنّ المخاطب عندما يتكلم يضفي على الفكر لوناً مطابقاً للواقع بإضافته عناصر عاطفية على كلامه "[174]

وكذلك ما شاع في الأسلوبية التكوينية وهي اتجاه يتم بالممارسة الأدبية والنقدية كانت قد ركّزت على الخطاب من ناحية تحليل النص أو الخطاب ونقده على اعتبار أنّ النص الأدبيّ أو الخطاب

---

[171] الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، ص ١٥٥.
[172] معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص ٨٨.
[173] تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص71.
[174] الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص39

الأدبيّ هو نوع من النظام الكاشف عن فكر المخاطب أو المبدع، لأنّ مبدأ التلاحم هو الجذر الروحي لكل تفاصيل العمل الأدبيّ التي لا تعلّل ولا تفسر إلّا به.[175]

وقد عدّت بدورها تحليل الخطاب ضرب من التفكيك والتركيب، أي إعادة البناء، والتشكيل لأنّ الأجزاء من النص تنتمي إلى نظام أكثر اتساعاً منه؛ على اعتبار أنّ الخطاب " كتلة نطقية لها طابع خاص ورغبة في النطق بشيء ليس هو تماماً الجملة، ولا هو تماماً النص، بل هو فعل يريد أن يقول"[176]

ونتيجة لهذا التقاطع بين اللسانيات والأسلوبيات والنقد خرج مفهوم الخطاب من حيزه الضيق إلى مجالات واسعة " فقد يكون الخطاب هو تلك اللغة المنطوية تحت الأسلوب، المكتفية بذاتها، لأنّ الأسلوب صوت مزخرف، ينطلق من لغة تحتية "[177]

المصادر والمراجع:

1. الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان قاسم، الدار العربية للنشر، ٢٠٠١.
2. الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، شفيع السيد، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، د. ت.
3. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الله صولة، حوليات الجامعة التونسية، عدد23، 1984.
4. أدبنا الحديث، طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٤.
5. الأساليب التعبيرية عند شارل بالي، محي الدين محسن، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.
6. أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٥.
7. الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، مخبر جامعة عناية، الجزائر، ٢٠٠٦.
8. الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، دار هوما، الجزائر، ١٩٩٧.
9. الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ط١، دار المسيرة، عمان، الأردن، ٢٠٠٧.
10. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، مصر، ١٩٩٤.
11. آليات الشعرية الحداثية، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، بشير تاروريت، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩.
12. أوزان الشعر وقوافيه، عبد الوهاب عزام، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦.

---

[175] الأسلوب والأسلوبية، بيار جيرو، ص 54

[176] في القول الشعري، يمنى العيد، ص12

[177] الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، ص35

13. البنية السردية في النص الشعري، محمد زيدان، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة المصرية، عدد ١٤٩، مصر، ٢٠٠٤.
14. البنيوية والنقد العربي الحديث، حسام الخطيب، مجلة الموقف الأدبى، ع ١٨١، د. ت.
15. بؤس البنيوية، ليونارد جاكسون، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، ط1، 2008.
16. تأنيث القصيدة والقارئ مختلف، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥.
17. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: حفني شريف، د. ت.
18. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ١٩٩٧.
19. تحولات الشعرية العربية، صلاح فضل، القاهرة، ١٩٦٠.
20. التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦.
21. التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، أميمة الرواشدة، عمان، الأردن، ٢٠١٥.
22. تطور النقد الأدبي العربي بين النظرية والتطبيق، الهادي السلوقي، جامعة الزاوية، ليبيا، د.ت.
23. التفسير العلمي للأدب، نبيل راغب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧.
24. التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله إبراهيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، د. ت.
25. التواصل اللساني، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط١، ٢٠٠٧.
26. الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.
27. ثلاثيات نقدية، عبد الفريز مقالح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٠.
28. جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية للشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، لبنان، ١٩٧٨.
29. حداثة السؤال، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٨.
30. الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، محمد جديدي، ط1، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، 2008.
31. حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، إبراهيم الحاوي، مؤسسة الرسالة، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٤.
32. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩.
33. الخطاب القرآني، سليمان عشراتي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ١٩٩٨.
34. الدراسات الثقافية (مقدمة نقدية)، سايمون ديورينغ، ترجمة: ممدوح عمران، الكويت، ٢٠١٥.
35. دراسات في النص الشعري، عبدة بدوي، دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٤.
36. دراسات في النقد العربي، عثمان موافى، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠00.
37. دليل تمهيدي لما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، مادان ساروب، ترجمة: خميسي بو غرارة، منشورات مختبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2003.
38. رأس اللغة جسم الصحراء، أدونيس، ط١، دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨.

39. الروح الحية، جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣.
40. الرؤى الفنية ومرجعيات المؤلف، أشرف الخريبي، عدد ٣٣، مجلد ١، ٢٠٠٢.
41. زمن الشعر، أدونيس، ط٦، دار الساقي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.
42. السرد والحوار، حميد لحمداني، مجلة دراسات سيميائية وأدبية ولسانية، المغرب، عدد ٣، ١٩٨٨.
43. سياسة الشعر، أدونيس، ط1، مكتبة بغداد، دار الآداب، بيروت، 1985.
44. شعر أدونيس، البنية والدلالة: راوية يحياوي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2008.
45. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر): محمد بنيس، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990.
46. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٦٦.
47. الشعر المصري بعد شوقي، محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت.
48. شعرنا الحديث إلى أين؟، غالي شكري، دار الشروق، ط١، ١٩٩١.
49. شعرية الكتابة والجسد - دراسة حول الوعي الشعري والنقدي، محمد الحرز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥.
50. صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، الثابت والمتحول، أدونيس، دار الساقي، ط، بيروت، ٢٠٠٢.
51. الصور المدنية، دراسة بلاغية أسلوبية، عهود عبد الواحد، دار الفكر للطباعة والنشر، ط١، عمان الأردن، ١٩٩٩.
52. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، لبنان، ١٩٨٣.
53. الصورة في الشعر العربي، على بطل، دار الأندلس، ١٩٨١.
54. ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥.
55. العلاقة بين القارئ والنص في الفكر الأدبي المعاصر، رشيد بن حدو، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٣، عدد ١، الكويت، ١٩٩٤.
56. عن بناء القصيدة العربية، على زايد، دار القصص، ١٩٨١.
57. الغموض في الشعر العربي، إبراهيم رماني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١.
58. فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، ط1، دار الآداب، بيروت، 1980.
59. في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٥، د. ت.
60. في النقد الأدبي، صلاح فضل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.
61. في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢.
62. القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، عبد الملك مرتاض، مجلة تجليات الحداثة، عدد٤.
63. قصيدة النثر العربية، أحمد بزون، دار الفكر الجديد، د. ت.
64. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٧٩.

65. قضية البنيوية، عبد السلام المسدي، وزارة الثقافة، ط١، الأردن، د. ت.
66. اللسانيات التداولية في الخطاب القانوني، مرتضى كاظم، ط1، بيروت، 2015.
67. لغة الشعر عند المعري، زهير زاهد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
68. ما فوق البنيوية، ريتشارد هارلند، ترجمة: حسن حمامة، دار العوار، ط2، سوريا، 2009.
69. مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد، ط١، الرياض، ١٩٨٢.
70. مدخل الى علم النص، محمد الصبيحي، منشورات الاختلاف.
71. مدخل إلى علم النفس، لندا دافيدوف، ترجمة: سيد الطواب، منشورات مكتبة التحرير، ط٣، ١٩٨٣.
72. مشكلة البنية، زكريا إبراهيم، ط١، مصر، ١٩٧٦.
73. المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خرندار، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣.
74. المطابقة والاختلاف، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
75. مغالطات في النقد الأدبي، عاطف يونس، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ١٩٩٠.
76. مفهوم الشعر، جابر عصفور، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٣٧.
77. مقدمة في النقد الأدبي، علي الطاهر، المكتبة العالمية، بغداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٥، ١٩٨٣.
78. مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، دار العودة، ط٣، بيروت، ١٩٨٣.
79. مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ط٣، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠.
80. مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، دار الآفاق العربية، مصر، ١٩٩٦.
81. موسيقى الحوت الأزرق، أدونيس، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002.
82. نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، صلاح فضل، عالم الفكر، مجلد ٢٢، عدد ٣، الكويت، ١٩٩٤.
83. نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، ترجمة: خالد جمعة، دار المفكر، ط١، دمشق، ٢٠٠٣.
84. النص الأدبي في اللسانيات البنيوية، يوسف حامد، مجلة علامات، ع ٢٩، ١٩٩٨.
85. النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس.
86. نظريات ما بعد البنيوية، بول هاريسون، ترجمة: مضر عمر.
87. نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٩.
88. نظرية الأجناس الأدبية (قراءة في المفاهيم والأبعاد)، حنان بومالي، مجلة الآداب واللغات، مجلد ٨، عدد ٣، ٢٠٢٠.
89. نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصوّر التجنيس الأدبي)، جميل حمداوي، ط١، ٢٠١١.
90. نظرية الأجناس الأدبية، صالح مفقودة، مجلة كلية الآداب واللغات، عدد ٢٤، ٢٠١٩.
91. نظرية الأدب، رينيه ويلك، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ النشر، الرياض، ١٩٩٢.
92. النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، ط١، مصر، د. ت.

93. النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج، جميل علوش، مجلة عالم الفكر، مجلد ٩، عدد ٢١، الكويت.

94. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، القاهرة، ط٣، ١٩٦٤.

95. النقد الأدبي، أحمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012.

96. النقد الأدبي، علال الفاسي، ط١، المطبعة العالمية، القاهرة، د. ت.

97. النقد الثقافي (شهيد مبدئي)، آرثر ايزابرجر، ترجمة: وفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والإبداع، الكويت، ٢٠٠٠.

98. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.

99. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر اللبناني، ط٢، بيروت، د. ت.

100. نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبد الله الغذامي، دار الفكرة، ط١، سوريا، ٢٠٠٤.

101. النقد والحداثة الشريدة، غالي شكري، ط٢، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.

102. النقد والحداثة، عبد السلام المسدي، دار الطليعة، ط١، بيروت.

103. النقد والنقاء الألسني، إبراهيم خليل، منشورات أمانة، الأردن، ٢٠٠٢.

104. ها أنت أيُّها الوقت، أدونيس، دار الآداب، ط٣، بيروت، ١٩٨٠.

الفصل الثاني

فاعلية الحيوية وبناء لوحة الصراع في عينية أبي ذؤيب الهذلي: قراءة نقدية

The Effectiveness of Vitality and the Construction of the Conflict Scene in the Ayniyyah of Abu Dhu'ayb Al-Hudhali: A Critical Reading

م.د. أحمد جمال علي
الجامعة العراقية - كلية الآداب - العراق
ahmedjamalali@aliraqia.edu.iq

الملخص

عند اختيارنا لهذا العنوان، أدركنا أن للصورة الفنية مصادر أخرى تتجاوز ما طرحناه، يأتي في مقدمتها الخيال بفاعليته في بناء فكرة الصورة وتفاصيلها، إضافة إلى التناسق الفني بين مكوناتها. وتُعد "الحيوية" مصدراً رئيساً يمنح عناصر الصورة نماءً وتدفقاً.

تتخذ هذه الدراسة من كتاب "حيوية صورة الصراع في لوحة الطرد في الشعر العربي" للدكتور جبير صالح القرغولي مرجعاً تطبيقياً؛ لما تضمنه من تأصيلٍ للمصطلحات، واستقصاءٍ أنثروبولوجيٍّ دقيق لبيئة "هُذيل" وتراثها الوجداني، فضلاً عن التنظير الوافي لمصطلحات الدراسة التحليلية. ومما عزز اختيارنا لهذا الكتاب؛ استقصاؤه الزمني الدقيق لتطور لوحة الصراع وامتدادها بين القبائل العربية، وروح البحث الأنثروبولوجي فيه التي اعتنت بدراسة الثقافة الجمعية، مع تركيزٍ خاص على قبيلة هُذيل بوصفها نسيجاً بشرياً تفرد بسمات وجدانية واجتماعية مميزة.

وإذا ما طُلب مني بوصفي باحثاً بيانُ هذه السمات، أقول: امتازت هُذيل عن غيرها من قبائل العرب باتخاذها الحزنَ تراثاً تتغنى به في مواجهة تقلبات الدهر؛ إذ يكتنف الوجدان الهذلي مسحةٌ من الحزن تعدّ الأعمق بين العرب. ويُعد "ديوان الهذليين" خير شاهد على ذلك؛ إذ يقتصر على قصائد الشعراء دون الشواعر -باستثناء شاعرة واحدة-، وحين نتصفحه يتردد في أرجائه نحيبُ

الرجال الذين كان لهم النصيب الأكبر في تاريخ الصعلكة؛ فمعظم الصعاليك كانوا من هُذيل، وهو ما يعكس طبيعة حياتهم المجدبة والقاسية التي دفعتهم إلى تحصيل الرزق عبر القتال والعنف.

الكلمات المفتاحية: الحيوية؛ لوحة الصراع؛ أبو ذؤيب الهذلي؛ الصورة الفنية؛ الشعر العربي

Abstract

When choosing this title, we realised that the artistic image has other sources beyond those we have discussed, foremost among which is the imagination, with its role in constructing the concept of the image and its details, in addition to the artistic harmony between its components. ‘Vitality’ is considered a primary source that imbues the elements of the image with growth and flow.

This study takes the book *The Vitality of the Image of Conflict in the Painting of Expulsion in Arabic Poetry* by Dr Jubair Salih Al-Qarghuli as a practical reference, due to its in terms of the etymological grounding of terminology, a meticulous anthropological investigation of the ‘Hudhayl’ environment and its emotional heritage, as well as a comprehensive theoretical framework for the analytical study’s terminology. Among the factors that reinforced our choice of this book was its precise chronological examination of the development of the ‘panorama of conflict’ and its spread amongst the Arab tribes, and the spirit of anthropological research within it, which focused on the study of collective culture, with particular emphasis on the Hudhayl tribe as a human fabric distinguished by unique emotional and social characteristics.

And if, as a researcher, I were asked to describe these characteristics, I would say: Hudhayl distinguished itself from other Arab tribes by embracing sorrow as a heritage to be celebrated in the face of life's vicissitudes; for the Hudhayli psyche is imbued with a tinge of sorrow considered the deepest amongst the Arabs. The 'Diwan al-Hudhayliyyin' stands as the finest testimony to this; for it is confined to the poems of male poets, excluding female poets – with the exception of one – and when we peruse it, we hear echoing through its pages the lamentations of the men who bore the brunt of the history of the Sa'alik; for most of Sa'alik were from Hudhayl, which reflects the barren and harsh nature of their lives that drove them to earn a living through fighting and violence.

Keywords: Vitality; Conflict scene; Abu Dhu'ayb al-Hudhali; Artistic imagery; Arabic poetry

التمهيد:

مفهوم الحيوية:

قبل الحديث عن الحيوية ومصدرها في لوحة الطرد، لابد لنا من أن نقف عند مفهوم الحيوية الذي اخترناه موضوعا لبحثنا هذا، ولقد ساق الأستاذ عدداً من التعريفات من نقاد غربيين وعرب، كشف فيها أن فاعلية الصورة تكمن في حيويتها، سواء أكانت في البناء أم في نسقها الداخلي بين الجمل والكلمات، إذ إن هذا الترابط بين الصور الجزئية وإحكامها، وجَعْلَها نمطاً شبه موحد هو الذي يحدثُ أثراً عند الملتقي ويحرّك احساسه، وبهذا تؤدي الصورة وظيفتها وتحدث تأثيرها في النص والملتقي، حَيَّة متحركة تتميز من غيرها من الصور في الفنون الأخرى (هلال، دون تاريخ، صفحة 79).

يقصد المؤلف بالحيوية بثَّ الروح والحركة وإضفاء الفاعلية على النص؛ مما يمنحه طابعاً إنسانياً مؤثراً لدى المتلقي، ويُحوّل خياله إلى مسرحٍ زاخرٍ بالحركة والتفاعل، ويُكسب النص ديناميةً وقوةً في التأثير.

إنَّ الفضاء الذي وُلدت فيه تلك الصور هو فضاءٌ وعرٌ وبيئةٌ قاسية، وهذان العنصران هما المسؤولان عن خصب الخيال لدى شعراء هذيل كما صرَّح بذلك المؤلف (القره غولي، 2012، صفحة 18).

ويكشف هذا الرأي عن روحٍ نقديةٍ فذّة لدى المؤلف الذي عكف على دراسة نصوص هُذيل، ليستنتج أن روعتها تكمن في ذلك العنصر الفعّال الذي منح شعر هذيل تميّزاً عن غيره، ولا سيما في جوانب الحيوية والحركة.

ويرى الأستاذ: أن الأثار النفسية التي تركتها بيئة هذيل في أَبنائها جعلتهم متوجسين قلقين، يرقبون ما، حولهم متوقعين المصاعب والأزمات في كل زاوية ومنعطف، فجغرافية الأرض تُعدُّ عاملاً مهما في انفراد النص الهذلي عن نظرائه من بقية النصوص الأخرى (القره غولي، 2012، صفحة 18).

أضفى الهذليون على ديوان الشعر العربي لوناً جديداً يفيض حيويةً وديناميكية، ومَنحوه بُعداً تجسيدياً أكسبه هويةً متفردة، مكّنت الشاعر من تأثيث نصه بعناصر الظهور والنماء والحركة، والجمع بينها وبين الثبات، مستنداً في ذلك إلى صدق التجربة الشعورية.

الحيوية في شعر أبي ذؤيب.

قبل أن نبدأ في استعراض مظاهر الحركة والحيوية في عينية أبي ذؤيب الهذلي، يطرح تساؤلٌ نفسه: لِمَ اختار الدكتور جبير صالح هذه القصيدة تحديداً دون غيرها من قصائد الشاعر؟ وما علاقة "الطرد" بهذه الحيوية؟

إنَّ العينيّة من "أصدق قصائد الرثاء تعبيراً عن تجربة شعورية، بلغت الذروة في الاكتمال والانفعال... لما اختزنته من مشاعر زاخرة وصدق فني، تآزرا لخلق تجربة شعورية جياشة" (القره غولي، 2012، صفحة 26).

وتُعد آية من آيات الفن، بلغت الذوق من "الرقي في التعبير عن تجربة شعورية مرّة وانفعال حاد" (القره غولي، 2012، صفحة 53).

أما لوحة الطرد فيرى أنها " أداة تعبر عن تجربة الشاعر بالصورة التي تمثل فيها التناسق الفني جلياً" (القره غولي، 2012، صفحة 26) لقد استوفت العينية مقومات الفن السامي كافة، فصارت محطَّ بحثٍ ودراسةٍ لدى أهل العلم على اختلاف مشاربهم.

يقول أبو ذؤيب في مطلع عينيته: (أبو ذؤيب، 1995، صفحة 1)

أَمِنَ المَنُونِ وَرَيبِها تَتَوَجّعُ والدّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

يرسم لنا الشاعر في هذه القصيدة، فلسفته في الحياة، وما صاحبها من انعكاسات نفسية لحقت به، وكذلك الظروف المحيطة به؛ ولم ينس أن يبرز الجانب البيئي في قصيدته، وهذا الجانب الذي كان حضوره بارزاً في أثناء النص، وقد أطلق عليه نقاد الأدب ما يعرف - بما حول النص- اي الظروف المؤثرة في المبدع، سواء منها البيئة والثقافة والحدث، وما يتداخل وإياها من ظروف اجتماعية ونفسية (القره غولي، 2012، صفحة 27).

أدهشنا الشاعر حين اتخذ من حمار الوحش عزاءً وتسلية لنفسه، راسماً صورةً للأعز الممنع الذي يعتلي قمةً شاهقة، ليجعل من هلاكه مثالاً على سطوة الدهر: (أبو ذؤيب، 1995، صفحة 4)

والدهرُ لا يَبْقَى على حَدَثانِه في رأسِ شاهِقَةٍ أَعزُّ مُمنَّعُ

يفاجئنا الشاعر بعد هذا المطلع بصور أخرى للأعزّ الممنع، بعد أن كرّر الشطر الأول من البيت مصوراً بدقة قصة ثور الوحش وهو يسرح في أجواء الخصب، والأتن النشيطة تتراقص حوله، قبل أن تلقى مصيرها المحتوم على يدي صائد ماهر، كما في قوله: (أبو ذؤيب، 1995، الصفحات 4-8)

صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يَزالُ كأنّه عَبْدٌ لآلِ أبي رَبيعةَ مُسْبَعُ
أَكَلَ الجَميمَ وطاوَعَتْه سَمْحَجٌ مِثْلُ القَناةِ وأَزْعَلَتْهُ الأَمْرُعُ
فَشَرَعْنَ في حَجَراتِ عَذْبٍ بارِدٍ حَصِبِ البِطاحِ تَغيبُ فيه الأَكْرُعُ
فَشَرِبنَ ثم سَمِعْنَ حِسًّا دونه شَرَفُ الحِجابِ، وَرَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ
فرَمىَ فأَنْفَذَ مِن نَجودٍ عائطٍ سَهْما فَخرَّ وريشُه مُتَصَعِّعُ

يتمثل في هذا المشهد عنصرا الحركة والحيوية كما يرى الأستاذ بقوله:" إن عنصر الحيوية راسخ في هذه الصورة، تمثله حركة شخوصها وأجواؤها، فمرح الأتن وصراعها في المرعى، ومسيرها نحو النبع الجديد شواهد على هذا. ثم تأزف ساعة الصراع، سواء مع الصياد أو القدر، فتزاد الحركة بروزاً، وتكتسي شحنات من العاطفة والانفعال والأحاسيس، تمنحها الحيوية والكثافة" (القره غولي، 2012، صفحة 34).

ولم تغب عن الأستاذ الدكتور دقة الشاعر في رصد مثيرات الهواجس في نفوس شخوص الصورة والتقاطها؛ كصوت وتر القوس في يد الصياد، ذلك الصوت المريب الذي ينبئ بالخطر في قوله:

فَشَرِبنَ ثم سَمِعْنَ حِسًّا دونه شَرَفُ الحِجابِ، وَرَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ

يُعدُّ الهُذليُّ مُصوِّراً فنياً بارعاً، فقد رسم لوحةً مشهديةً زاخرةً بالحركة والتفاصيل الدقيقة وهو ما يوضحه الأستاذ بقوله: " إنه صوت وتر القوس في يد الصياد. لحظات خاطفة، الأتن ترتاب بالصوت الغامض، فتجفل نافرة" (القره غولي، 2012، صفحة 34).

ويستمر الأستاذ بتعمقه لهذا المشهد الرائع الذي فيه من الحيوية ما فيه، ليخلص إلى رأي نقدي مفاده: " فالأتن التي غمر المياه سيقانها لن تهرب إلا وهي تثير الماء، فيتصاعد من حولها رشاشه. وهذه بلا أدنى شك صورة تفوق جمالاً صورة حيوان راكض، ليس فيها مثل هذه الظلال" (القره غولي، 2012، صفحة 34).

ولم يكتفِ بذلك، بل رأى فيها مشهداً أكثر إبداعاً ورُقيّاً من تلك اللمحة، ألا وهو: " لمحة الأتان الفَزِعة، التي يدفعها الخوف إلى الاحتماء بفحلها فتلوذ به، لتجده لا يقل عنها خوفاً، لأنه هو الآخر قد التصق بها مدفوعاً بخوفه:

فنَكِرنه فنَفَرْنَ وامترَسَتْ به سَطْعَاءُ هادِيَةٌ وهادٍ جُرْشُعُ"

(القره غولي، 2012، صفحة 34)

ثم ينتقل بنا الأستاذ إلى المشهد الثاني من مشاهد (الأعز الممنع) والذي يكرر الشاعر شطر بيته: (أبو ذؤيب، 1995، صفحة 10/1)

والدّهُر لا يَبْقَى على حَدَثانهِ شَبَبٌ أفَزَّته الكِلابُ مُرَوَّعُ

شَعَفَ الكِلابُ الضارِيات فؤادَه فإذا يَرىَ الصُّبحَ المصدَّقَ يفْزعُ
ويَعُوذُ بالأَرْطَى إذا ما شَفَّهُ قَطْـرٌ وراحَتْهُ بَلِيلٌ زَعْـزَعُ
يَرْمي بعَيْنَيه الغُيوبَ وطَرْفُه مُغْضٍ، يُصَدِّق طَرْفُه ما يَسْمَعُ
فنَحا لها بمُذَلَّقَيْن كأنما بهما من النَّضْحِ المُجَدَّحِ أيْدعُ
فكأنّ سَفُّودَينِ لمّا يُقْتَرَا عِجلًا له بشِواءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

يرى الأستاذ في تصوير الشاعر لثور الوحش وهو يواصل قتاله للكلاب الضارية، ولا سيما في قوله:

فنَحا لها بمُذَلَّقَيْن كأنما بهما من النَّضْحِ المُجَدَّحِ أيْدعُ
فكأنّ سَفُّودَينِ لمّا يُقْتَرَا عِجلًا له بشِواءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

قد أصابها: " شيء من الوهن في علاقتها، لأن الشاعر ذكر أن الثور جرب صراع الكلاب" (القره غولي، 2012، صفحة 38)، تُشير إشارة الأستاذ إلى تداعي العلاقات في الصورة إلى حرصٍ على إبراز مراس الثور في قتال كلاب الصيد وخبرته الطويلة، وهو ما يفترض قتله لعددٍ منها، الأمر الذي يتناقض مع وصف قرنيه بالسفّودين اللذين (لمّا يُقْتَرَا).

كما يطرح النص صورةً أخرى تنبض بالحيوية.

شَعَفَ الكِلابُ الضارِيات فؤادَه فإذا يَرىَ الصُّبحَ المصدَّقَ يفْزعُ
ويَعُوذُ بالأَرْطَى إذا ما شَفَّهُ قَطْـرٌ وراحَتْهُ بَلِيلٌ زَعْـزَعُ
يَرْمي بعَيْنَيه الغُيوبَ وطَرْفُه مُغْضٍ، يُصَدِّق طَرْفُه ما يَسْمَعُ

فثقل هذه الصورة وبطؤها بما تحمله من ألم وأذى هو صورة لحزنه وفراقه لأبنائه، فمعركة الثور الضارية مع الكلاب كانت معركته مع الألم، وهي تذكرنا بثقل الليل على نفس امرئ القيس لثقل ألمه على مقتل أبيه حينما عبر عنه بقوله (امرئ القيس، 1984، الصفحات 17-18):

ولَيلٍ كَمَوجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدولَهُ عَليّ بأَنْواعِ الهُمُومِ لِيَبتَلي
فَيا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِكُلِّ مُغَارِ الفَتْلِ شُدّتْ بِيَذْبُلِ

وكما كان ألمُه بطيئاً، كان حزن الشاعر كذلك؛ فلعله أراد بالكلاب رمزاً لفقدان أبنائه، ولم تكن المعركة في القصيدة إلا معادلاً موضوعياً، فإذا كانت شجرة الأرطى قد حمتْه من المطر، فمن يحميه من سهام الموت المتربصة؟!

أما قوله: (شَعَفَ الكِلابُ الضارِيات فؤادَه)، فقد جعل الخوف يبلغ من الثور ذلك الغشاء الدقيق الذي هو دون القلب، ويُخيل لي أنه أخذها من تأثره بسورة يوسف، قال تعالى: ﴿قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا﴾ (سورة يوسف: 30)، ولا سيما قراءة الحسن: (قد شَعَفَها حُبًّا) (الجوهري، 1986، صفحة 518/23)، إلا أنه أحسن بنقل المعنى من الحب والعشق إلى الخوف والرهبة، وبينهما ما بينهما!!

ومن صور (الأعز الممنع) صورة الفارس الذي أعد العدة للحرب متهيئاً لها متخذاً من الدرع حصناً يلوذ به من السهام، كما في قوله: (أبو ذؤيب، 1995، الصفحات 15-18)

والدّهرُ لا يَبْقَى على حَدَثانهِ ... مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحَديد مُقَنَّعُ
حَمِيَتْ عليه الدِّرْعُ حتَّى وَجْهُهُ ... منْ حَرِّها يومَ الكريهَةِ أَسْفَعُ
تَعدُو بهِ خَوْصاءُ يَفْصِمُ جَرْيُها ... حَلَقَ الرِّحَالَةِ فَهْيَ رِخْوٌ تَمْزَعُ
قَصَرَ الصَّبُوحَ لها فَشُرِّجَ لَحْمُها ... بالنَّيِّ فَهْيَ تَئُوخُ فيها الإِصْبَعُ
بَيْنَا تَعَنُّقِهِ الكُماةَ وروغه ... يوما أتيح له جَرِيءٌ سَلْفَعُ
فتناديا وتواقفت خَيْلاَهُما ... وكِلاَهُما بَطَلُ اللِّقاءِ مُخَدَّعُ

أن أبا ذؤيب في وصفه للفارس المتهيء للحرب كان " مدفوعاً بدافع نفسي، هو ما يمثله الدرع عنده" (القره غولي، 2012، صفحة 41)، فسهام الدهر لم تكتمل في صورة (الأعز الممنع) إلاَّ بإضافتها إلى شخوص لوحته، ويرى أن وصف الهذلي للفرس قد أصابته " ثغرات ليست بالهينة. لأنه لم ينطلق من تجربة واقعية، فهو وهذيل عامة لم يكونوا أصحاب خيول، فيعرفوا صفاتها ومحاسنها وعيوبها" (القره غولي، 2012، صفحة 41)، ونتفق مع الأستاذ في طرحه هذا لأن البيئة الهذلية هي بيئة جبلية، وعلى الرغم من هذه الثغرة فهي " دليل على حدة الانفعال وصدق التجربة الشعورية عند المبدع" (القره غولي، 2012، صفحة 46)، وأما قول الهذلي:

بَيْنَا تَعَنُّقِهِ الكُماةَ وروغه ... يوما أتيح له جَرِيءٌ سَلْفَعُ
فتناديا وتواقفت خَيْلاَهُما ... وكِلاَهُما بَطَلُ اللِّقاءِ مُخَدَّعُ

فيرى الأستاذ أن هذا" الفارس ذو تجربة وممارسة للحروب فهو يشبه بطل القصة؛ إذ (وكِلاَهُما بَطَلُ اللِّقاءِ مُخَدَّعُ)، أو لعله القدر، أو واحد من رُسله" (القره غولي، 2012، الصفحات 41-42)

ولم يكتفِ الباحث في رصده لمنابع الحيوية في العينية، وإنما راح يفتش عنها في اشعاره الأخرى، ووقف عند قصيدته التي يقول فيها: (أبو ذؤيب، 1995، صفحة 124)

تاللهِ يَبْقَى على الأيّام مُبْتَقِلٌ ... جَونُ السَّراة رباعٌ سِنهُ غَرِدُ

اختار الأستاذ الباحث هذه القصيدة؛ لما تضمنته من عناصر البناء والصياغة والروح القصصية التي شكّلت الأساس الذي بنى عليه أبو ذؤيب إبداعه الفني في قصيدته العينية. أذ "جعل الشاعر القصيدة المومأ إليها، شأن العينية، مجالاً للتعبير عن موقفه من القضيتين الرئيستين اللتين تشغلان أي فرد مرهف الحس، ذي مسؤولية أخلاقية والتزام اجتماعي- مثل الشاعر الخطيب والكاهن- واللتين هما: الخلق والفناء، وجاء تعبيره عنهما في إطار قصصي، ورثه خلال نشأته في بيئة ثقافية ذات ملامح واضحة وتقاليد محدودة، ثم أضفى عليه من روحه وتجاربه شيئاً غير قليل" (القره غولي، 2012، الصفحات 53-54)

ولاحظ الأستاذ حرص أبي ذؤيب على إضفاء طابع الحيوية والفتوة على الطرائد في صوره، غير أن هذا الحرص لم يثمر إلا رصيداً محدوداً من الحيوية في القصيدة.

يقول الأستاذ في ذلك:" مساحة محدودة من المرعى تبدو في النص حين تشرب الأتن. صورة هذا المرعى باهتة الألوان، غامضة المعالم، إلا ما ارتفع وما انخفض منه. معالم لا تكفي لخلق صورة تلفت نظر المتلقي وتُثير خياله. من هنا تضاءل رصيد الحيوية في المشهد، قياساً بمثيله في العينية، حيث تمرح الإناث مُتراقصاتٍ في مرعى خصب زاهٍ. تضاءل رصيد الحيوية عندما أهمل المبدع عنصر الحركة في صورته، وهو يرسم أتن القطيع" (القره غولي، 2012، صفحة 59).

ولم يكن في هذا – بحسب رأي الأستاذ- ما يزري بمكانة القصيدة فنياً، إذ يقول: وليس في هذا أدنى مؤشر ينال من قيمة هذه القصيدة، بل ربما يُعد تبوؤها، في جانبها الفني مرتبة أدنى من مرتبة العينية مزية تُحسب للشاعر؛ لأنه دليل التطور في مجال الإبداع الأدبي. وهو مؤشر على أهمية تدقيق المبدع وتأنيه ومراجعته نفسه في عملية الخلق الأدبي" (القره غولي، 2012، صفحة 58).

وهكذا تتضحُ دقة الأستاذ في رصد مناسيب الحيوية في نصوص أبي ذؤيب الهذلي التي اتخذها أنموذجاً لبحثه، وتظهر عنايته بالجانب العلمي من خلال تقديمه شواهد حية على ارتقاء المبدع أبي ذؤيب فنياً؛ إذ قارن بين نصٍّ ضئيل الحيوية وآخر فاضت فيه أعلى مناسيبها.

الخاتمة:

- تُعدّ الحيوية عنصراً رئيساً وفاعلاً في تشكيل الصورة الفنية، وتتجلى في أنماطٍ متنوعة.

- يرى الباحث أن الحركة هي المنفذ الأساسي للحيوية في الصورة الفنية، وقد اتخذ من "لوحة الطرد" في الشعر العربي نموذجاً لدراسته.

- لقد وُفِّق الباحث تماماً في اختيار عينة الدراسة، وهي عينية أبي ذؤيب الهذلي التي رثى فيها أولاده، مصوّراً موقفه من الثنائية الكبرى التي شغلت الإنسانية؛ قضية الحياة والموت.

- برز المنهج العلمي في معالجة الباحث لعنصر الحيوية من خلال استقصائه في نتاج الشاعر الواحد، وفي البيئة الشعرية التي رفدت إبداعه.

- كرّس البحث مبدأً نقدياً رفيعاً يتمثل في العناية بـ" ما حول النص"، وهو المبدأ الذي حاول بعض النقاد إغفاله، بينما أكد الأفذاذ على أهميته، وفي مقدمتهم المرحوم الدكتور أحمد مطلوب، الذي دعا النقاد إلى مراعاة هذا السياق، وهو يرسم ملامح النقد في القرن الحادي والعشرين.

المراجع:

القرآن الكريم.

1. أبو ذؤيب. (1995). *ديوان الهذليين*. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، الطبعة 2.
2. امرئ القيس. (1984). *الديوان*. القاهرة: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف الطبعة1.
3. جبير صالح القره غولي. (2012). *حيوية صورة الصراع*. سوريا: دار الينابيع، الطبعة 2.
4. محمد غنيمي هلال. (دون تاريخ). *دراسات في مذاهب الشعر ونقده*. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
5. مرتضى بن محمد بن محمد بن عبد الرزاق الزبيدي الجوهري. (1986). *تاج العروس في جواهر القاموس*. الكويت: تحقيق: عبد الفتاح الحلو.

References:

6. The Holy Quran.

7. Abu Dhu'ayb.(1995) . Diwan Al-Hudhaliyyin. Cairo: Al-Dar Al-Qawmiyya for Printing and ,Publishing 2nd edition.

8. 'Imru Al-Qayis. (1984). Diwan. Cairo: Edited by Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Dar Al-Ma'arif, 1st edition.

9. Jubair Salih Al-Qarahghuli.(2012) . The Vitality of the Image of Conflict. Syria: Dar ,'Al-Yanabi 2nd edition.

10. Muhammad Ghunaimi Hilal.n) .d.(. Studies in Schools of Poetry and its Criticism. Cairo: Nahdat Misr for Printing, Publishing and Distribution.

11. Murtada ibn Muhammad ibn Muhammad ibn Abd Al-Razzaq Al-Zubaydi Al-Jawhari.(1986) . Taj Al-'Arus fi Jawahir Al-Qamus. Kuwait: Edited by Abd Al-Fattah Al-Hilu.

الفصل الثالث

فينومينولوجيا الوجود عند ابن عربي: «ترجمان الأشواق» أنموذجًا

The Phenomenology of Existence in Ibn Arabi: Tarjuman al-Ashwaq as a Case Study

م.م. نور عبد الأمير محمد الخزعلي
المديرية العامة لتربية ذي قار - العراق

الملخص

يقارب الفصل فينومينولوجيا الوجود عند ابن عربي من خلال قراءة «ترجمان الأشواق»، مع الاستفادة من مفاهيم فلسفية تساعد على تحليل التجربة الشعرية والعرفانية. وينطلق من أن استخدام منهج حديث في قراءة نص تراثي يحتاج إلى تمييز واضح بين أداة التأويل والسياق الذي نشأ فيه النص. ولذلك لا يعامل ابن عربي بوصفه فينومينولوجيًا بالمعنى الاصطلاحي الحديث، بل يبحث في إمكان الإفادة من مفاهيم الوعي والقصدية والتجربة المعيشة والكشف عن الظاهرة في إضاءة خطابه. ويعرض في البداية ملامح المصطلح في الفكر الغربي والعربي، مع الوقوف عند عدد من التصورات الفلسفية ذات الصلة.

وينتقل الفصل إلى العلاقة بين الوجود والتجربة الذاتية واللغة في النص الصوفي، ثم يتناول الشواهد الشعرية بوصفها مساحات يتفاعل فيها الظاهر والباطن والمحسوس والمعنوي. ويناقش أثر الرمز والصورة والتجربة الوجدانية في بناء الدلالة، وصلتها برؤية الشاعر إلى العالم وما وراء معطياته المباشرة. وتستند القراءة إلى تحليل النصوص وإلى المراجع الفلسفية والأدبية التي يثبتها الباحث، دون مساواة آلية بين المصطلحات المتباعدة تاريخيًا أو اختزال الشعر في تقرير فلسفي مجرد.

وتبرز المناقشة أن قيمة المقاربة تكمن في فتح مسارات تأويلية لفهم العلاقة بين التجربة وبنائها اللغوي، لا في إخضاع التراث لنموذج خارجي جاهز. كما تؤكد أهمية الجمع بين الانتباه إلى خصوصية الخطاب العرفاني وبين الإفادة النقدية من الأسئلة الفلسفية الحديثة. ويسهم هذا المسار

في قراءة «ترجمان الأشواق» باعتباره نصًا تتشابك فيه المعرفة والوجدان والتخييل، وفي بيان الكيفية التي تحيل بها الصور الشعرية إلى خبرة وجودية أوسع من ظاهر التعبير. وتظل نتائج القراءة مرتبطة بالشواهد المختارة وحدود المنهج التأويلي المستخدم في الفصل.

الكلمات المفتاحية: الفينومينولوجيا؛ ابن عربي؛ ترجمان الأشواق؛ الوجود؛ التأويل

Abstract

This chapter approaches the phenomenology of existence in Ibn Arabi through a reading of Tarjuman al-Ashwaq. It draws on philosophical concepts to examine the relationship between poetic expression and mystical experience while distinguishing the interpretive method from the historical context of the work. Ibn Arabi is not presented as a phenomenologist in the modern technical sense. Rather, concepts such as consciousness, intentionality, lived experience, and the appearance of phenomena are used as possible tools for illuminating his discourse. The opening discussion considers relevant Western and Arabic understandings of the philosophical terminology.

The chapter then examines relations among existence, subjective experience, and language in mystical writing. Poetic examples are read as sites where the apparent and the concealed, the sensory and the spiritual, interact. Attention is given to symbolism, imagery, and affective experience in the construction of meaning. The analysis draws on the literary and philosophical references documented in the chapter, without mechanically equating

historically distinct concepts or reducing poetry to an abstract philosophical statement.

The discussion emphasizes that the value of the comparison lies in expanding interpretive possibilities rather than imposing a ready-made external model on the text. It combines attention to the specificity of mystical discourse with a critical use of modern philosophical questions. This approach presents Tarjuman al-Ashwaq as a work in which knowledge, emotion, and imagination intersect. It also considers how poetic images point beyond their immediate expression toward a broader experience of existence. The resulting interpretations remain tied to the selected passages and the limits of the chapter's analytical framework.

Keywords: Phenomenology; Ibn Arabi; Tarjuman al-Ashwaq; Existence; Interpretation

مدخل

حظي الادب العربي بدراسات فلسفية عديدة ولعل الفينومينولوجيا واحدة من بين تلك الدراسات التي اخذت تبحث في هيكلية النصوص والغاية من بناءها وفق نظرة فلسفية نابعة من ذات الشاعر بتمظهرات تحكمها فلسفة الكون والوجود وما بعد الظاهر لكل ما تراه العين ومن هذا المنطلق يمكن ان نقف على مصطلح الفينومينولوجيا بوصفة ظاهرة فلسفية نقدية عند الغرب والعرب.

وعلى الرغم من نشأة هذا المنهج في سياق فلسفي علماني حديث، فإن جوهره القائم على أولوية التجربة المعيشة على التنظير المجرد، وعلى الإصغاء إلى الظاهرة بوصفها تتكشّف للوعي من ذاتها، يفتح باباً مشروعاً لمقاربة تجارب معرفية أخرى قامت هي أيضاً على تقديم "المعيش" و"المكشوف" على المنطق الاستدلالي المجرد، ومن أبرزها التجربة الصوفية الإسلامية عموماً، وتجربة ابن عربي خاصة.

وتبقى الإشارة أخيراً إلى أن قيمة هذه المقاربة لا تكمن في تسويغ التراث الصوفي بمقاييس فلسفية غربية حديثة، ولا في القول الفضفاض بأن ابن عربي "كان فينومينولوجياً" بالمعنى الاصطلاحي الدقيق للكلمة، بل في توظيف أدوات القراءة المعاصرة لإضاءة زوايا في الخطاب الأكبري قد لا تُرى بوضوح كافٍ من داخل أدوات القراءة التراثية وحدها؛ فالمقارنة هنا وسيلة تأويلية منهجية تُغني الفهم دون أن تفرض على النص الصوفي قالباً غريباً عنه، وتفتح في الوقت نفسه أمام الدرس الفلسفي المقارن آفاقاً جديدة لإعادة قراءة التراث العرفاني الإسلامي بعيداً عن الاختزال الاستشراقي من جهة، وعن التقديس التراثي المغلق عن الحوار من جهة أخرى.

• المبحث الاول... المفهوم الغربي والعربي للمصطلح الفلسفي (الفينومينولوجيا) :

يعد إدموند هوسرل المؤسس الحقيقي للمنهج الفينومينولوجي في مطلع القرن العشرين، اذ يعرفه على انه " معنى يدل على العلم وعلى نظام من الميادين العلمية " (ادمون هوسرل 2007م.: 15) وجد ان الكون وادراكه لا يبحث في كنه الاشياء الخارجية؛ بل يحاول ان يجد وصفا لكل ما يراه ويبحث في كيف يمكن ان نفسر هذا الامر؟ او كيف تتبدى لنا ماهية الاشياء من الداخل بعيدا عن مظهرها الخارجي او اية افتراضات مسبقة تخصه. معتمدا في ذلك على مبدأ العودة «إلى الأشياء ذاتها»، أي إلى التجربة المباشرة للوعي قبل أن تحجبها التفسيرات المعرفية التي تولدت لدى الوعي جراء ادراكنا في ما مضى أي انه يجب على الفرد ان يحتكم للعقل اثناء التفكير (المصدر نفسه: 23).

ومن أهم أدواته: «الاختزال الظاهراتي» أي ان الاشياء تختزل ما بداخلها لتظهر لنا صورة تجسد نوع من انواع المعرفية المرتبطة بمعطيات العقل وبالتالي يحيلنا هذا الاختزال الصوري الى اداة تعليق الحكم، وهو تعليق التسليم الجاهز بالعالم كما هو مألوف أي بحسب الصور المولدة في العقل الباطن ومألوفة للذات الواعية بالوجود ومن ثَم تتبدى لنا اداة اخرى متمثلة بالقصدية، أي أن كل وعي هو دومًا وعي موجَّه نحو موضوع ما لا يبتعد عن الافتراضات المسبقة ولكن يختزل هذا الافتراض ويبتعد بفعل فكرة البحث عن الكينونه والوجود المنطوية على الرؤية بأدق التفاصيل لتخرج لنا حدثا جديدا يبتعد عن كل مظاهر الوعي الداخلي، وهو تجربة الزمن كما يعيشها الوعي بجوهر الاشياء من حيث الماهية، لا كما تقيسها الساعة والزمن الوجودي .(هُسرل 2002م:66)

وفي ما بعد حدثت انتقاله كبيرة ابتدأت من هايدغر وصولا الى اوتو ومن ثَم الى وليم جيمس اذ كل له نظرة خاصة للوعي والوجود الذاتي والكوني فضلا عن دراسة التجربة الدينية ذاتها، لا بالأحكام العقدية عنها.

ويميّز هوسرل بين نوعين من الرد أو التعليق: الرد الفينومينولوجي الذي يعلّق الحكم بالوجود الموضوعي المستقل للشيء، والرد الإيدوسي (الماهوي) الذي يهدف إلى بلوغ الماهية الثابتة للظاهرة عبر تنويع أمثلتها الجزئية في الخيال حتى تتكشّف بنيتها الجوهرية الصامدة عبر تنويعها. وهذا التمييز يكشف أن الفينومينولوجيا ليست مجرد وصف عفوي انطباعي للظاهرة، بل هي عملية منهجية منضبطة تسعى إلى تجاوز العرَضي والجزئي نحو ما هو جوهري وثابت في بنية الظاهرة ذاتها، وهو ما سيكون له نظير دال عند ابن عربي حين يميّز بين تعدّد الصور العرضية ووحدة الحقيقة التي تتجلّى فيها جميعاً).فلسفة هوسرل الفينومينولوجية علم كلي للمعرفة الانسانية،2024م)

فقد صاغ هايدغر مفهوم الفينومينولوجيا بصورة اوسع من الوجود الذاتي ليكون بذلك معنى يشمل الادراك الواعي أي ان الانسان يجب ان يعي ما سبب انشغاله بمتطلبات الحياة؛ انشغاله هو لذاته بعيدا عن المجتمع كونه يدرك تماما ما ستأول اليه الحال في نهاية هذا الوجود وانه وحده سيقف امام الله ويجد ثمرة هذا الانشغال سواء كان الروحي ام الجسد ففناء هذا الجسد يجب ان ينال في نهاية امره ما يستحقه من وجود ابدي وخلود يليق بهذا الجهد وهذا الامر قائم على مبدأ (انا افكر) وهذا التفكير نابع من الكينونة المرتبطة بين الماضي والحاضر وبين الحاضر والمستقبل اذ لا يمكن الفصل بينهما .(مارتن هايدجر 2003م: 41/1)

ويضيف هايدجر ادواته الوجودية وهما التعالي و التخطي وهو بهذه الادوات يخط لنفسه طريقا نحو الحرية – حرية التفكير في الوجود الانساني وكينونته – والانفتاح والوجود الذي يعني به " الخروج الى انكشاف الكائن والتعرض له يعني الاقامة في حقيقة الكائن وصيانه هذه الحقيقة" (المصدر نفسه: 51/2) ويفهم من هذا الامر ان الداعي للإنسان ان لا يكون حبيس ذاته بل يحاول ان يتجاوزها ويتجه نحو العالم الاخر ويختار ما سيكون عليه.

جان بول سارتر تشعبت افكار الفيلسوف المعاصر بين ثلاث ركائز وهي الحرية والذاتية والاخر فتمثلت الحرية بالعبث والسخافة حول ما يصدره المرء تجله مواقف الحياة وتكون ذاته ووجوده وبالتالي ينتقل بفعل هذه الحريات والرغبات الى تكوين شخصه ضمن نوع من انواع الوجودية الكئيبة او الملحدة التي تحررت من كل قيود المجتمع والعادات التي تحكم بناء الفرد وسلوكه ليكون بذلك الركيزة الثالثة وهي الاخر المكون والناتج من تلك الافعال بعيدا عما يؤثر بوعيه من الخارج. (د. محمد ابراهيم الفيومي،1983م: 94) ويضيف بعدا اخر للوجودية في مقالته (الوجودية مذهب انساني) عام 1946م اذ يقول: " انها الرأي الذي يقول: ان الوجود يسبق الجوهر بالنسبة للبشر ومعنى هذا انه لا توجد طبيعة انسانية ثابتة، بل حرية انسانية وحسب، وان لنا الخيار في أن نخلق قيمنا الخاصة وأن نحقق لأنفسنا الصورة التي نبتغيها " (محمد عناني، 2017م: 143) فالحرية مبدأ اساسي قامت عليه فرضيات سارتر والتي يمكن لنا ان نبين ماهيتها بشكل مبسط ننطلق من فكرة مفادها (انت من يصنع نفسك) أي ان الانسان عليه ان يتحرر من قيود الماضي ويخلق وجودا خاص به بعيدا عن الظروف واختلاق الاعذار او الخداع الذاتي الذي يقيض من حركة كينونته واثبات ذاته فالأفعال الحالية هي التي تحدد من انت وما وجودك وما الغاية من كونك المستقبلي وليس ماضيك.

ميرلو بونتي يرى ان الوجود عام يشمل المعرفة بالأمور وادراكها على نحو ما مولد في ذهن الرائي فيقول: " ان نوع وجود الوعي لا يتميز من نوع وجود الاشياء، فهو موضوع عالمي أي ينتمي الى العالم... غير ان هذا العالم لن يتسنى له ادراك ماهية الوعي الاصيلة الا اذا قام بتحليل ما هوي يقوم على التأمل الانعكاسي لتصور الوعي " (هسرل، 2002م:16) اي ان الانسان تنشأ لدية الافكار وتصورات للأشياء مأخوذ من الاستقراء الكامن في العقل المعرفي للوعي الذاتي فكل امرا لابد من توليف تصورات مسبقة لأجل الوصول الى فهم اعمق عبر طرح مجموعة تساؤلات عن ماهية الاشياء، اي انه يرى ان العيش بالفكر والجسد ومن ثم يدرك ما عشناه حسيا. وبهذا فهو يفصل ويفرق بين وجود الانسان عن وجود الجماد فالإنسان لديه مرتبط بموضوع عالمي يتفاعل مه يؤثر به ويتأثر به فالعلاقة عكسية بين الانسان وبيئته وهذا الامر يختلف تماما مع الموجودات المادية التي تكونت بفعل عوامل موجودة في ذاتها.

كذلك ميّز وليم جيمس فكرة الوجود بانها فكرة معتمة اذ يقول: " ان مسألة الوجود هي اكثر مسائل الفلسفة عتمة واشدها حلكة فنحن جميعا في هذه المسألة نسأل ونستجدي... فالواقع يشكل المعطى الحسي، الذي لا نستطيع ان نتعمق تحته ونفسره او نرى ما وراءه، فقد تشكل بذاته على نحو ما، ومهمتنا متصلة اتصالا اوثق بالتساؤل عن طبيعته منه بالتساؤل: من اين اتى وكيف اتى؟ " (وليم جيمس، 1962م: 47) أي ان مدى تأثير الموجودات في حياتنا تحدد طبيعة هذا الوجود فالواقع بطبعه غير مكتمل وهو بحالة تغير دائم هذا التغير يولد لنا افعالا تحدد كينونتنا والغاية من الوجود الجسدي والروحي فالإنسان اذا كان يؤمن بتحقيق النجاح فانه يسعى لتغيير القوة المعرقلة لهذا النجاح بما يلائم تطلعاته وقدرته على ادراك الوجود عن طريق الوعي والمعرفة والقوة الايمان الكامن في ذات الشيء.

اما عند العرب فقد تمثلت بتقديم المعرفة الانسانية المرتبطة بقطبين احداهما النظرة الدينية والاخرى النظرة التاريخية وهذين القطبين ارتبطا بجانب العقل والقلب فأصحاب الدين والتآله ذهبوا الى ان مفهوم الفينومينولوجيا مرتبط بالعلوم المذهبية ذات العقيدة المثبتة بالحكمة والتدبير فالوجود له كينونة لا يمكن ان يتجرد منها فهو وجود حق ينبعث " من الانسان والى الانسان وبالإنسان او كل شيء للإنسان ولا شيء ضد الانسان ولا شيء خارج الانسان " (عبد الرحمن بدوي، 1982م: 16) فالإنسان محور النظرية المذهبية.

ومن فلاسفة العرب القدماء ابن قتيبة الدنيوري الذي يرى ان الوجود وابتدأ الخلق تكون من خلال دراساته السابقة وقراءاته للمصادر القديمة ومنها قولة:" قرأت في أول سفر من أسفار التوراة أن أول ما خلق الله تعالى من خليقته السماء والأرض، وكانت الأرض خربة خاوية وكانت الظلمة على الغمرة وكانت ريح الله تبارك وتعالى ترف على وجه الماء. فقال الله عز وجل ليكن النور، فكان نوراً فرآه الله حسناً فميزه من الظلمة وسماه نهاراً وسمى الظلمة ليلاً فكان مساء وكان إصباح يوم الأحد. وقال الله تعالى ليكن سقف وسط الماء فليحل بين الماء والماء فكان سقفه، وميز بين الماء الذي هو أسفل وبين الماء الذي هو أعلى فسمى الله السقف سماء، وكان مساء وكان إصباح يوم الاثنين... في قول الله عز وجل: " والبحر المسجور " الطور6 " قال: كان علي رضي الله عنه يقول: هو بحر تحت العرش وهذا شبيه بما ذكر في التوراة من أن السماء بين ماءين". (ابن قتيبة ابي محمد عبد الله، د. ت: 9) يتبين لنا ان فكرة الوجود فكرة نشأة بذورها في

الدراسات الدينية المقدسة (سفر التكوين – التوراة) فالفينومينولوجيا ذات ترتيب كوني ناشئ من التدرج الزمني للخلق اذ ان استقراء النص يشير الى ان الماء والظلمة هما اصل الوجود ومن ثم السماء التي تشكلت بصفتها حاجزا بين المائيين احداهما ارضي والاخر سماوي تحت العرش.

في حين مثل فيلسوف الوجودية الحلاج برؤية التي تشير الى ان النبي محمد ص هو اصل الوجود ويستند الى حديث النبي عليه الصلاة والسلام (كنت نبيا وآدم بين الماء والطين) فغدا مبدأ العالم والوجود مرتبط بالنبوة والحقيقة المحمدية فوجود النبي وجود قبلي ازلي بقطبين مادي وروحي فالكائنات والعالم استمد كينونته من نور النبي محمد ص وبالتالي نجد ان النبوة ادت دور الواسطة في تحقيق وجود العالم وتكوين ماهية، وبهذا يقول الحلاج بان " انوار النبوة من نوره برزت، وانوارهم من نوره ظهرت، وليس في الانوار نور انور واظهر واقدم من القِدم سوى نور صاحب الكرم همته سبقت الهمم ووجوده سبق العدم واسمه سبق القلم، لأنه كان قبل الامم..." (الحسين بن منصور الحلاج (309هـ), 2002م : 162) فالأصل هو اصل وجود صاحب الدعوة الالهية والقضية الحتمية وسيد البريه.

اما ابن عربي نظرته من خلال المذهب الصوفي للوجود اذ يرى ان التكوين وعالم الخر هي من اسرار العالم المرتبطة بالله اولا وهو الوجود الحقيقي لدية ومن ثم اسرار الانسان ونشؤه وتكوينه الاعجازي تسطع لنا افكار الوجودية والعدم ومن خلال تلك الرابطة بين الله والانسان يقول ابن عربي في الفص الآدمي: " ان الله تعالى لما اوجد العالم كان شبحا لا روح فيه، وكان كمرآة غير مجلوة. فاقتضى الامر جلاء مرآة العالم، فكان آدم عين جلاء تلك المرآة وروح تلك الصورة " (محي الدين ابن عربي،2016م : 37) وظاهر الامر ان الله سبحانه وتعالى خلق العالم وكانه جسد بلا روح وحينما خلق سبحانه الانسان بدأت الحياة والوجود ولمسات الكون تظهر جليا وكأن العالم مرآة وانعكاس للحقيقة الوجودية للبشر واثبات علة تلك الاحقية وذلك بالعقل الذي وضع كل معرفة بمكان يتلاءم والغاية التي خرجت لها تلك العلوم والمعالم الحقيقية للوجود.

اخذت الفينومينولوجيا صدى واسع في الدراسات العربية الحديثة لنجد المفكر والفيلسوف المصري حسن حنفي نحى منحا اصلاحي سعى من خلال الوعي وتطور الفكر على مر العصور وهذا التطور ناتج عن الاصل (الخالق) اذ الحياة لا تتشكل بهيئة واحد؛ بل نراها كمرآة لتغيرات البشر وتصرفاتهم ولهذا فانه يرى الفكر الفينومينولوجي يمر بمراحل ست اساس بناءها الوعي والادراك

النظري والعملي عبر مر التاريخ وهي " اللغة من اجل اعطاء الاسماء. التجربة الحية من اجل ادخال الكلمات فيها، رد مضمون التجربة من اجل رؤية ما يظهر منها وينكشف عنها، ايضاح الرؤية، فهم ما يتجلى وما ينكشف، الشهادة مجابه مع الواقع " (تهافت الفكر الفينومينولوجي، aqaed.net) هذه المراحل وجدت بغية بناء علاقة تواصلية بين الله سبحانه والانسان وبين الانسان والموجودات و الموجودات والعقل كون الهدف الاساسي لا يتأطر بإعادة " بناء العقل والواقع؛ بل ايضا ربط الشخص بالآخر فللتعبيرات اذن وظيفة في الاتصال، بل ان تعبيرات حياة الرغبة تجعل من الشعور طرفها الآخر وتبقى العلاقة على البنية الصحيحة للوجود " (حسن حنفي، 2023م: 358) وبالتالي نقف على العقل والتاريخ الذي تدار به عجلة الحياة بوساطة تحليل الخبرات السابقة وصياغتها بما يناسب الحاضر، وعليه نرى ان الزمن لا ينفك من افكار الحنفي كونه يبين التداخل بين ثقافتين او عصرين احداهما مغاير للأخر.

ويتبعه بذلك الفكر الفينومينولوجي المفكر والباحث والفيلسوف الفلسطيني اسماعيل راجي الفاروقي الذي اتخذ من الدين وسيلة لبيان اسس فلسفته الوجودية وذلك عبر اقراره بمصطلحي الجوهر والمظهر اللذان اطلقهما على الديانة الاسلامية العربية وديانات اخر امثال المسيحية واليهودية، فضلا عن ذلك نجد ان المراتب الوجودية لديه تتمثل بالوحدة الاولى (الله الخالق) سبحانه والثانية بالمخلوق (الانسان والطبيعة) وهو يفصل بينهما فصلا تاما اذ يقول: " فكل ما كان في الخليقة او منها فهو مخلوق، لا يسمو على نفسه ويخضع لقوانين المكان والزمان، وليس فيهما ما يمكن ان يكون الله او الهيا بصفاته بأي معنى، وبخاصة بالمعنى الوجودي الذي ينكره التوحيد بوصفه جوهر وحدانية الله " (د. اسماعيل راجي الفاروقي، ود. لويس لمياء الفاروقي، 1998م: 146) اذ تناول المظهر في الفكر وانطباعه على الافعال بالدرجة الاساس لفهم ما ينسقه من مفاهيم تعزز الاطار الفكري وتعبر عن اليات منهجه الفينومينولوجي .

• المبحث الثاني... قراءة تطبيقية في المنهج الكشفي وشواهده الشعرية

تنطلق افكارنا من تساؤل وهو إذا كان هذا المنهج قد نشأ في سياق فلسفي أوروبي محدَّد، فإن السؤال الذي يفرض نفسه هو: هل يمكن العثور على نظائر أو أصداء للفينومينولوجيا في التراث الفكري الإسلامي، وبخاصة عند كبار العارفين والمتصوفة الذين جعلوا من التجربة المعاشة

وكشف الحقيقة كما تتجلّى للقلب أساساً لمعرفتهم؟ ويجيب عن هذا التساؤل محيي الدين ابن عربي (560-638هـ/1165-1240م)، الملقّب بالشيخ الأكبر، بوصفه أحد أبرز من يمكن أن تُقرأ تجربتهم المعرفية في ضوء هذا السؤال؛ فمنهجه القائم على "الكشف" و"الذوق" و"الوجدان" يتقاطع، من حيث الجوهر، مع المطلب الفينومينولوجي في تعليق الأحكام المسبقة (الإبوخيه Epoché) والإصغاء إلى الظاهرة كما تتبدّى للوعي المباشر، وإن اختلفت المرجعية والغاية اختلافاً جوهرياً؛ فالفينومينولوجيا الهوسرلية تركز على الوعي الإنساني ووصفه، في حين تنفتح تجربة ابن عربي على أفق ميتافيزيقي وربّاني، إذ الظاهرة عنده هي تجلٍّ للحق في صور الخلق.

ويكتسب شعر ابن عربي، وبخاصة ديوانه "ترجمان الأشواق"، اهمية كبرى اذ لا يعد زخرفاً بلاغياً منفصلاً عن منظومته الفكرية، بل هو الوعاء الحيّ الذي صور تجربته الوجدانية المباشرة، و تحوّلات القلب في قبوله لصور الحق المتعددة. من هنا، يسعى هذا البحث إلى الوقوف على أوجه القرابة والافتراق بين المنهج الفينومينولوجي الغربي والمنهج الكشفي عند ابن عربي الذي يقوم على الادراك المعنوي في منأى عن فكرة المشاهدة (محيي الدين ابن عربي 1420هـ - 1999م: 4/ 187) اي ان الله سبحانه تجلى من ان يشاهد بالعين بل يكون حضوره قلبي معنوي لا مادي، والشواهد شعرية دلّيل تُظهر من خلاله كيفية تتحوّل التجربة الصوفية إلى "وصف" دقيق لظاهرة الحضور الإلهي في الوجود .

ويعتمد الفصل هذا على منهجاً وصفياً تحليلياً مقارناً، يبدأ بعرض المفاهيم الأساسية للفينومينولوجيا الغربية، ثم ينتقل إلى استقراء النصوص النثرية والشعرية عند ابن عربي، وصولاً إلى مقاربة نقدية تُبرز أوجه التقاطع والافتراق بين المنهجين، دون ادّعاء المطابقة التامة بينهما، ودون إغفال السياقين التاريخي والمعرفي المختلفين اللذين نشأ فيهما كل منهما.

وتنبع أهمية هذا الموضوع من أن أغلب الدراسات التي قاربت الفلسفة الغربية الحديثة والتصوف الإسلامي اقتصرت في الغالب على مقارنة التصوف بالوجودية أو بفلسفة هايدغر، في حين ظلّ حقل المقارنة بين المنهج الفينومينولوجي في صورته الهوسرلية الأولى والمنهج الكشفي الأكبري حقلاً أقل طرقاً، على الرغم مما يزخر به من إمكانات تأويلية خصبة، بخاصة إذا استُحضر البعد الشعري في تجربة ابن عربي، الذي لم يُستثمر بالقدر الكافي بوصفه وثيقة معرفية تصف حالات الكشف والشهود لا مجرد نصّ جمالي متعالٍ عن سياقه الفكري.

1- الأساس المعرفي عند ابن عربي: الكشف والذوق والوجدان

يقوم صرح المعرفة عند ابن عربي على ثلاثية معرفية متكاملة: العقل، والنقل، والكشف، غير أن مرتبة الكشف عنده هي المرتبة العليا التي تُصحِّح ما قد يقع فيه العقل من قصور، وتكشف عن الحقائق التي جعلها ابن عربي في اربعة مراتب وهي: " حقائق ترجع الى الذات المقدسة، وحقائق ترجع الى الصفات المنزهة وهي النسب، وحقائق ترجع الى الافعال وهي كن واخواتها، وحقائق ترجع الى المفعولات وهي الاكوان والمكونات " (المصدر نفسه: 1/ 58) وكل تلك الحقائق الوجودية لا سبيل إلى إدراكها إلا المعرفة المباشر والقرب الى الخالق وخلقه. فهو ليس مجرد إلهاما عابرا، بل هو منهج معرفي منضبط يقوم على تصفية القلب من الأغيار والأحكام المسبقة، بحيث يصبح "مرآة" صافية تنعكس فيها الحقائق كما هي، لا كما تتوهمها الذهنية المسبقة، وهذا التصفية القلبية التي يطلبها ابن عربي تُذكّر - من حيث البنية المنهجية لا المرجعية - بما تطلبه الفينومينولوجيا من "تعليق" (Epoché) للأحكام الجاهزة والمعارف المسبقة قبل الشروع في وصف الظاهرة؛ فكلا المنهجين يبدأ برفع الحُجُب المعرفية المسبقة تمهيداً لمواجهة مباشرة مع الشيء أو الحقيقة كما تتبدّى. غير أن الفارق الجوهري أن هذا "التعليق" عند ابن عربي غايته الانفتاح على تجلٍّ إلهي متعالٍ، بينما هو عند هوسرل انكفاء منهجي داخل حدود الوعي البشري ذاته دون افتراض متعالٍ خارج عنه.

ويُفصِّل ابن عربي في "الفتوحات المكية" مراتب طرق تحصيل العلم الثلاثة: علم العقل الذي يُبنى على النظر والاستدلال ولا يُخطئ في مجاله لكنه محدود بحدود المقدمات، وعلم الأحوال الذي لا يُدرَك إلا بالذوق كإدراك حلاوة العسل أو مرارة الصبر، وعلم الأسرار وهو علم نفث روح القدس في الروع، وهو أعلى مراتب المعرفة عنده. وهذا التمييز الدقيق بين مراتب المعرفة يُظهر أن الكشف عند ابن عربي ليس نقيضاً للمنهج العقلي بل تجاوزاً منضبطاً له، تماماً كما أن الفينومينولوجيا لا تلغي المعرفة العقلية والعلمية بل تسعى إلى تأسيسها على أرضية أكثر يقيناً هي التجربة الذاتية المباشرة.

يُعبِّر ابن عربي عن هذا المنهج الذوقي في مواضع كثيرة من ديوانه، مؤكداً أن العارف لا يُقرِّر حقيقة إلا بعد أن "يشهدها" و"يتذوقها حسيا "، وهو ما يجعل من تجربته معرفةً وصفية بالدرجة الأولى: وصفاً لِما يتبدّى للقلب في لحظة الكشف، لا استدلالاً عقلياً منطقياً محضاً. وهذا الوصف

المباشر للحال هو ما يبرر البحث عن قواسم منهجية مشتركة بين تجربته وبين الروح الفينومينولوجية القائمة على أولوية الوصف على التفسير. وكما يقول في ديوانه (محي الدين ابن العربي،2005م:64)

بِذي سَلَمٍ وَالدَيرِ مِن حاضِرِ الحِمى ظِباءَ تُريكَ الشَمسَ في صورَةَ الدُمى

فَأَرقُبُ أَفلاكـــــــــــــاً وَأَخـــــــدُمُ بيعة وَأَحرُسُ رَوضـــــــــاً بِالرَبيعِ مُنَمـــــنَما

فَوَقتاً أُسَمّى راعِيَ الظَبيِ بِالفَـــــلا وَوَقتاً أُسَمّـــــــى راهِبـــــــــاً وَمُنَجِّـــــما

فَلِلظَّبيِ أَجيـــــاداً وَلِلشَمسِ أَوجُهـــاً وَلِلدُّميَةِ البَيضاءِ صَدراً وَمِعصَمـــــــا

كَمـــــا قَد أَعَرنـــــا لِلغُصونِ مَلابِساً وَلِلرَّوضِ أَخلاقـــاً وَلِلبَرقِ مَبسِمـــــا

ان الشاعر في هذا النص يلغي المسافات المكانية ويحاول ان يجسد المطلق بالمقيد وذلك عبر مكانين روحانيين وهما ذي سلم العربي والدير المسيحي الذي بهما يتجسد الوعي بالذات بحضور الحق الذي تجاوز حدود الجغرافيا يكون في جسد المحب وعقله فإلغاء المسافة انما يعبر عن الغاء الفوارق بين كل الاجيال وكل الاديان مادامت تسعى للقرب من الذات الالهية فالغاية واحدة على رغم من اختلاف الثقافات والامكنة. فالمعطيات تنحى منحا اخر عن كونها مجسمات مادية الى تذوق هذا النور والسكينة الروحية عبر جملة (تريك الشمس...) أي انك ترى الحقيقة الغيبية واضحة كوضوح الشمس فأسلوب الذوق هنا حول الادراك البصري العادي الى ادراك استبصاري ليرى الجمال الالهي عبير البصيرة والروح لا البصر والعين فضلا عن ان الشمس كما تنير الارض فان الروح تنير الجسد ولذا فان الروح يجب ان توضع في اسمى مراتب العلو والرفعة التي تعلي الانسان وتقوم وتهذب سلوكياته .(محي الدين ابن عربي، 1999م: 459/1) حلاوة فصل الربيع والاحساس بالجدة والطراوة والانتعاش يجعل من روح الشاعر تتذوق السكينة وتستشعر بها من خلال الاماكن الخلاقة (الافلاك، الروض) التي انشأها الباري عز وجل وبهذا فقد نقلت الجمادات من كونها ماديات الة خبرة حسية تنعش الوجدان بالشم والحركة.

ان الاختلاف ما بين الراعي والمنجم ما هو الا اشارة الى عدم الاستقرار على صورة واحد فالأنسان حينما يقترف الذنوب فانه يبتعد عن الملكوت واذ ما تلامس روحة روح الحسنات فانه

يصبح بهيئة المطيع الجميل الذي يتخذ من جمالية روحه سكنى وملاذا ينحى به عن كل ما يؤذي نفسه وجسده وبهذا الامر نرى ان ابن عربي يتخذ من التجسيد ركيزة اساسية في تذوق هذا التغير عبر الانتقالية من التجريد العلي والصورة الجامدة الى شعور مليء بالنقاء والدفء وذلك ما اكدة مفردة (وللدمية البيضاء...) هذا الصفاء الروحي نقله الى عالم الملكوت وعالم الرهبانية والقداسة.

من خلا ثنائية الغياب والحضور نجد ابن عربي يستغرق في الزمن الفينومينولوجي وذلك من رؤيته بين المنجم (المستقبل) والراهب (الماضي) هذا التأرجح جعل الشاعر في حالة من الازدواجية في نظرته للمطلق حيث الزمن المعيش يختلق تماما عن الزمن الروحي الذي يسعى هو اليه وبالتالي يلمح النص الى الدعوة بالابتعاد عن العالم المادي والحدود الجغرافية والاماكن المقيدة الى اماكن تجسد لغة الجي والعشق وذوبان الروح في تجاوز كل حد وقيد للوصول الى اعلى درجات التقرب من الذات الالهية والابتعاد عما يشغله من ملذات الدنيا الفانية عبر تذوق الوجود والرقي بالوعي وتجاوز الحواجز المادية بدلالات روحية تعلي من شأن الشاعر.

اما المكاشفة عند ابن عربي فإنها تمثل اعلى درجات القرب واسمى مراتب المعرفة التي تأخذ العقل الة الغيبيات فب المعرفة وتتجلى الحقائق الكونية للاعيان بعيدا عن كل ما يوهم الانسان بهذه المعرفة فهنده هي معرفة حقيقية بعيدة عن الوهم وهذا الامر لا يناله الا من اسمى بالروح قبل الجسد ونزهها من الخطأ والزلل فان الله سبحانه لنقاء نفسه وطهارتها فانه يقذف في قلبه البصيرة وفي عينه البصر وفي عقله الكشف وفي القلب التقوى والزهد وهذا ما نجده في نصه الذي يقول فيه (محي الدين ابن العربي، 2005م: 150)

بِأَبِي الْغُصُونُ المَايِسَاتُ عَوَاطِفَا العَاطِفَاتُ عَلَى الْخُدُودِ سَوالِفَا

المُرْسِلَاتُ مِنَ الشُّعُورِ غَدَائِراً اللَّيِّنَاتُ مَعَاقِداً وَمَعَاطِفَا

حَتَّى وَقَفْتُ بِهَا بِرَمْلَةَ حَاجِرٍ، فَرَأَيْتُ نُوقاً بِالْأُثَيْلِ خَوَالِفَا

يَقْتَادُهَا قَمَرٌ عَلَيْهِ مَهَابَة فَطَوَيْتُ مِنْ حَذَرٍ عَلَيْهِ شَرَاسِفَا

قَمَرٌ تَعَرَّضَ فِي الطَّوَافِ فَلَمْ أَكُنْ بِسِوَاهُ عِنْدَ طَوَافِهِ بِيَ طَائِفَا

يَمْحُو بِفَضْلِ بُرْدِهِ آثَارَهُ فَتَحَارُ لَوْ كُنْتَ الدَّلِيلَ الْقَائِفَا

يتمحور النص برؤية وجودية فينومينولوجيا بتوظيف الابعاد المادية الى عوالم خفية تتجلى من خلالها تذوق العالم بوعي عبر مشاهد الكون (الغصون المايسات – الخدود - الغدائر) كل هذه الماديات جامدة ظاهريا لكنها في باطنها الخفي تمثل السلوك الوعي المتجسد بجمال الحق وكانه يتمايل مع الحث حيث مال وهذه صورة الاغصان التي لا تتمايل عبثا؛ بل دعوة الى ان المواقف للفرد تتغير اتجاهاتها بتغير اتجاه الحق والكينونة الحقيقية للذات وتماهي نفسه في صورة المحبوب الذي يرى الحقيقة ويتماهى معها كما ينير القمر سجى الليل ودجاه فهذا الانسجام والتداخل ما هو الا نقطة تحول للانجذاب الروحي قبل الجسدي فالقمر ليس كوكبا عاديا؛ بل مثل قطبا دينيا وقبلة تنجذب اليه الصفوة والروح التي لا تعيبها الذنوب، وهو بهذا الليل يحاول حذرا ان يبتعد عن كل ما يشتت انتباهه وتوجهه للتقرب الالهي وهذا ما اكدته مفردة (شراسف) التي تعني الاحشاء والحواس فهو يخطو بحذر ومهابة من ان يتشتت افكاره الإيمانية بتداخل مع الافكار الدنيوية. فهو يقف مذهولا امام ذلك الطواف المهيب والسعي بين يدي الله وذلك سعيا منه بان الله يمحو الذنوب والاثار للنفس وبالتالي يحاول ان يتبع الادلة المنطقية التي توصله الى بر الامان.

2- نظرية التجلي ووحدة الوجود بوصفها ظاهرة

يرى ابن عربي أن الوجود واحد في حقيقته، وأن ما نشهده من كثرة الصور والمظاهر إنما هو تجلٍّ للحق الواحد في مرايا الممكنات المتعددة؛ فكل موجود هو "مجلى" من مجالي الحق يظهر فيه بحسب استعداده الخاص، دون أن يستنفد التجلي كماله. وهذه الرؤية تجعل من كل ظاهرة في الوجود - إنساناً كانت أو طبيعة أو معتقداً - حاملةً لوجه من وجوه الحقيقة، وهو ما يفتح القلب العارف على قبول الصور جميعاً بوصفها مجالي متعددة لحقيقة واحدة، لا نفياً للتعدد بل استيعاباً له ضمن وحدة الأصل.

وهذا المعنى بالذات هو ما يُجسِّده ابن عربي في واحدة من أشهر قصائده في "ترجمان الأشواق"، حيث يصف تحوّل قلبه إلى مرآة قابلة لكل صورة، بعد أن كان محدوداً بصورة واحدة ينكر ما سواها (محي الدين ابن العربي، 2005م: 62)

لقد صار قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ فمرعًى لغزلانٍ وديرٌ لرهبان

وبيتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قرانِ

أدينُ بدين الحبِّ أنّى توجَّهتْ
ركائبُه، فالحبُّ ديني وإيماني

عند قراءة هذه الأبيات قراءة فينومينولوجية فأننا نجد قلب العارف تحوّل إلى "وعي مستقبِل" خالٍ من الافتراضات المسبقة التي كانت تشكل حجابا وحاجزا بمنأى عن الحقيقة في صورها المختلفة وهذا ما اكدته الالفاظ (المرعى، الدير، البيت، الكعبة، التوراة، القرآن)؛ فبعد أن كان "ينكر صاحبه" كونه لم يكن متوافقاً مع دينه، ولكن استدرك هذا الوجود والتوافق بفضل كينونة الحب والعشق الالهي عبر المكاشفة اذ أصبح قلبه قادراً على استقبال كل "ظاهرة" دينية أو وجودية بوصفها جزء لا يتجزى عن الحب الإلهي الواحد. فالتنوع الدين ليس تناقضاً يُرفض، بل تنوّعٌ يسهم في بزوغ حقيقة واحدة مرتبطة بُوصف الحياة كما تعاش، وهذا هو جوهر الموقف الفينومينولوجي: تعليق الحكم المسبق والافتراضات التي يطرحها العقل وفق خلفيات معرفية كامنه في عقله، والانفتاح على الظاهرة كما تتبدّى للوعي (أو للقلب) في لحظتها.

والفارق الدقيق هنا أن "تعليق الحكم" عند ابن عربي ليس تعليقاً حيادياً بل هو مسبوق بمقام "الحب" الذي يصير معياراً وجودياً جامعاً: "فالحب ديني وإيماني"؛ أي أن الصورة مهما تعدّدت واختلفت، فإنها تُختبر وتُعاش في أفق الحب الذي يوحّد بين المتعارف والمتنافر ظاهرياً.

وهذا يقترب من مفهوم "القصدية" الفينومينولوجي من حيث إن الوعي (أو القلب) لا يكون خاليا من الافكار و محايداً، بل هو يبنى تلك الافكار والصور بأطر جديدة لتواكب تطور نظرته للحب والوجود والحياة؛ أي ان الانسان بطبيعة يسعى دوما الى التجديد في افكاره والتطوير من منظومته الثقافية والعقائدية على حد سواء ليُنظِّم إدراكه للظاهرة.

في مجال الخيال وتزاحم الصور يعد البرزخ من اوسع المجالات التي مثلها ابن عربي في ديوانه فعنده عالم وسيط بين المحسوس والمعقول اذ يقول: " البرزخ اتم المقامات علما بالأمور ... له من القيامة الاعراف، ومن الاسماء الاتصاف فما هو عين الاسم ولا عين المسمى ولا يعرف هويته الا من يفك المعمى و وقد استوى فيه البصير والاعمى، وهو الظل بين الانوار والظلم والحد الفاصل بين الوجود والعدم، واليه ينتهي الطريق الامم و وهو حد الوقفة بين المقامين لمن فهم،' له من الازمنة الحال اللازم، فهو الوجود الدائم " (محي الدين ابن عربي،1984م: 8) الذي تتجسّد فيه المعاني وتتخذ هيكليتها بشكل صور تظهر فيه الحقائق الروحية في هيئات محسوسة يشهدها القلب

مباشرة وتدخل في عوالمها الروح. وهذا العالم (عالم البرزخ) ليس عالما وهماً أو تخيّلاً بالمعنى الذاتي المحض، بل هو ادراك لمقام وجودي حقيقي تضع فيه المعرفة وتختبر اختباراً مباشراً يشبه إلى حدّ بعيد ما تسميه بـ "التجربة المعيشة، أي المعرفة التي لا تمرّ عبر وساطة الاستدلال العقلي المجرد، بل تُدرَك في لحظتها كما تتبدّى للشاهد.

ويصف ابن عربي في مواضع من ديوانه هذه اللحظات الكاشفة التي تتجسّد فيها المعاني الروحية في صور محسوسة تخاطب القلب والبصر معاً، فيقول مصوّراً حضور الحبيب المطلق في هيئات متعددة تستولي على الوجدان بجمالها ودلالتها الرمزية)محي الدين ابن العربي، 2005م: 31)

إذا تمشَّتْ على صرحِ الزجاجِ ترى شمساً على فَلَكٍ في حِجْرِ إدريسا

تحيي إذا قتلَتْ باللحظِ منطقُها كأنّها عندما تُحيي به عيسى

لم تمثل الصور الشعرية في هذه الابيات حدود الوصف الجمالي المحض فحسب، بل جعلت من التجربة الحسية – النظرة وذلك بمفردة (تمشت حضورا للإدراك والوعي وهو ما يُعمِّق القرابة مع الفينومينولوجيا التي ترفض الفصل الحاد بين الحسّ والمعنى، وترى أن المعنى يتكشّف من خلال التجربة الحسية المباشرة لا بمعزل عنها فكلاهما مرتبطان ارتباطا وثيقا وكـأنهما وجهين لعملة واحدة، ومن هنا نقف على رؤية ابن عربي اذ يقول: " فمن اراد العلم بصورة الحال، فليحقق علم الخيال، فيه ظهرت القدرة وهو الذي انار بدره، فلا يتقلب الا في الصور، ولا يظهر الا في مقام البشر "(المصدر نفسه: 8) أي انه جعل الجسد والإدراك الحسي شرطاً من شروط تشكيل المعنى لا عائقاً أمامه.

ان لغة الانكشاف بين العوالم عند ابن عربي لغة عالية الوضوح وفي اعلى درجات المكاشفة الروحية وهذا ما اكدته جملة (على صرح الزجاج) هذا الصرح العظيم هو شفاف يمكن لك رؤية ما بداخلة اذ ما تنزهت عن كل المدنسات والذنوب الي تشوه وتضلل تلك الرؤية الواضحة كوضوح الشمس فالحقائق عنده مقدسة تريك ما هو ابعد عن الناظر وتنغرس في مكامن الصور لتجلي حقيقة الكون.

تتمثل الحقائق الكونية وتنجلي صورها في مراتب ثلاث: " علوية وهي المقولات، وهي مرتبة للمعاني المجردة عن المواد التي من شأنها ان تدرك بالعقول، وسفليه وهي المحسوسات. من شأنها

ان تدرك بالحواس، وبرزخيه ومن شأنها ان تدرك بالعقل والحواس وهي المتخيلات، وهي التي تشكل المعاني في الصور المحسوسة، وما تصوره القوة المصورة الخادمة للعقل، واجرى الله تعالى المعاني في المخاطبات مجرى المحسوسات في الصور، التي تقبل التجزي والانقسام، والقلة والكثرة، وجعل محل ذلك حضرة الخيال، فتحصر المعاني في الخطاب" (المصدر نفسه: 9) وفي موضع آخر من الديوان يُصوِّر ابن عربي كيف تتقاطع المعاني المتعالية مع أدقّ التفاصيل الحسية، من لون الخجل على الوجنة إلى ضوء الصبح المنبلج، في مزج بديع بين المحسوس والمعنوي يُجسِّد وظيفة "البرزخ" الخيالي جسراً بين العالمين اذ يقول (محي الدين ابن العربي، 2005م : 79) :

حُمرةُ الخجلةِ في وجنتِه وضَحُ الصبحِ يناغي الشَّفَقا كلَّما صُنْتُ تباريحَ الهوى فضَحَ الدمعُ الجوى والأرَقا

فالصورة الحسية هنا (حمرة الوجنة، ضوء الصبح، الدمع) ليست غاية في ذاتها، بل هي وسيط تتجلّى من خلاله حالة باطنية (الخجل، الشوق، السهر) يتعذّر التعبير عنها بغير لغة الصورة المحسوسة، وهذا بالضبط ما تصفه الفينومينولوجيا حين تؤكد أن المعنى لا يوجد مجرداً معلَّقاً في الذهن، بل يتجسّد دائماً في "إعطاء حسي يتلقّاه الوعي في تجربته المباشرة قبل أي تجريد لاحق.

بيد أن عالم الخيال عند ابن عربي يتجاوز حدود الوصف الظاهراتي المحايد إلى وظيفة "كشفية" تُخبر عن حقيقة غيبية متعالية تتجسّد في الصورة لتكون مفهومة ومُدرَكة؛ فالخيال عنده جسرٌ أنطولوجي بين عالم الغيب وعالم الشهادة، لا مجرد ملَكة نفسية تُنتج تمثيلات ذاتية كما قد تُفهم "الصورة الذهنية" في بعض قراءات الفينومينولوجيا الحديثة.

الصور لا تتكون بالعقل فقط بل القلب له من الدور العظيم في استجلاب الذكريات وتكوين صورا حية لها وعليه فانه ذو مكانة مركزية توازي، من حيث الوظيفة المعرفية، مكانة "الوعي القصدي" (Intentional Consciousness) عند هوسرل. فالقلب عند ابن عربي ليس عضواً جسدياً محضاً، بل هو ملَكة إدراكية تتقلّب بين الصور والمعاني (ومن هنا تسميته بالقلب لتقلّبه)، وهو دائماً "متوجّه" نحو موضوعه، يتشكّل بحسب ما يتجلّى فيه، تماماً كما أن الوعي عند هوسرل لا يكون أبداً وعياً "فارغاً"، بل هو دوماً وعيٌ "بشيء".

ويصف ابن عربي هذه العلاقة الحميمة بين القلب ومتعلَّقة في أبيات أخرى من الديوان ذاته، مؤكداً أن مقياس الإنسان الحقيقي هو ما يحمله قلبه من أحوال ومعانٍ، لا ما يظهر من أقواله وأفعاله الخارجية فحسب، إذ يقول في معرض حديثه عن سرّ القلب ومكانته: (محي الدين ابن العربي، 2005م:78)

مقدارُ كلِّ امرئٍ حديثُ قلبه فاسمع حديثي إن أردتَ حديثي

يختزل هذا البيت رؤية ابن عربي لمركزية "القلب" بوصفه المرجع الأعلى في تعيين حقيقة الإنسان ومقامه، وهو الحقل الذي تتأسس فيه كل معرفة يقينية وكأنه مرآة تعكس الحقائق بلا تزييف فهو " اللطيفة الانسانية، وهو العارف بالله، وهو الموطن الذي تتجلى فيه الانوار الالهية، لانه الوسيط بين الروح والنفس، ولا يسعه الا الايمان والمعرفة الذوقية " (محي الدين بن عربي،2009م:62)؛ اذ يرفض أن تُقاس الحقيقة بمعيار خارجي محض مرتبط بسلوك ظاهري، أو واقع موضوعي مستقل، ويردّها إلى حقل داخلي (القلب أو الوعي) بوصفه الموضع الذي تتكشّف فيه الحقيقة وتُختبر.

غير أن الفارق الجوهري يبقى قائماً.

فالوعي القصدي عند هوسرل حقل بشري محض يُعلَّق فيه الحكم بوجود متعالٍ خارج عنه (تعليق الأنطولوجيا)، بينما القلب عند ابن عربي هو بالتحديد الموضع الذي يتجلّى فيه المتعالي (الحق) في الممكن (العبد)، بحيث يصبح، بحسب الحديث القدسي الذي يستند إليه ابن عربي كثيراً "وسعني قلب عبدي المؤمن"، مستودَعاً لحضور إلهي لا مجرد حقل وعي بشري.

ويرتبط بهذا المعنى ما يقرّره ابن عربي من أن تقلّب القلب بين الصور ليس نقصاً أو اضطراباً، بل هو أثر طبيعي لتعدّد "الأسماء الإلهية" التي يتجلّى بها الحق في كل لحظة؛ فالقلب الكامل هو الذي يواكب هذا التقلّب دون أن يتجمّد على صورة واحدة يحصر بها الحق، إذ من تجمّد على اعتقاد واحد فقد "قيّد" الحق بصورته الخاصة وحجب نفسه عن سائر تجلياته. وهذا ما يجعل من مطلب "سعة القلب" عند ابن عربي نظيراً لمطلب "الانفتاح" الفينومينولوجي على الظاهرة بلا حجب مسبق، وإن اختلفت الغاية النهائية بينهما كما سبقت الإشارة.

3- أوجه الالتقاء والافتراق: مقاربة نقدية

يمكن إجمال أوجه الالتقاء بين المنهج الفينومينولوجي الهوسرلي والمنهج الكشفي عند ابن عربي في ثلاث نقاط رئيسة: أولاً، أولوية الوصف المباشر للتجربة على التفسير والاستدلال العقلي المجرد؛ فكلا المنهجين يقدّم "ما يظهر" و"ما يُعاش" على ما يُستنتج نظرياً. ثانياً، اشتراط تعليق الأحكام المسبقة (سواء بالإبوخيه الفينومينولوجية أو بتصفية القلب الصوفية) شرطاً لازماً لمواجهة الظاهرة أو الحقيقة كما هي. ثالثاً، مركزية "القصدية" بوصفها بنية أساسية للإدراك، إذ لا وعي ولا قلب فارغ من متعلَّق، بل كلاهما دوماً "موجَّه" نحو موضوعه) هوسرل ادمون، 2012: 45)

أما أوجه الافتراق فتتجلّى في أن الفينومينولوجيا الهوسرلية منهج فلسفي علماني يبقى، من حيث المبدأ، داخل حدود الوعي البشري، متعمداً "تعليق" السؤال عن الوجود المتعالي، بينما منهج ابن عربي منهج معرفي غائي يهدف صراحة إلى الوصول إلى معرفة الحق المتعالي والاتصال به ذوقاً وكشفاً؛ فالتعليق عند ابن عربي وسيلة للانفتاح على المتعالي لا لتحييده. كما أن الفينومينولوجيا الغربية تصف الظاهرة كما تتبدّى للوعي الفردي المحدود زمانياً ومكانياً، بينما تنفتح تجربة ابن عربي على أفق ميتافيزيقي شامل يربط الجزئي بالكلي عبر نظرية وحدة الوجود ومراتب التجلي (محي الدين بن عربي، د.ت: 134) والمعرفة المطلقة حددها ابن عربي في قوله: (محي الدين ابن العربي،2005م : 96)

يا طللا عند الاثيل دارسا لاعبت فيه خردا اوانسا

بالامس كان مؤنسا وضاحكا واليوم اضحى موحشا وعابسا

نأوا ولم اشعرهم، فما دروا ان عليهم من ضميري حارسا

يتبعهم حيث نأوا وخيموا وقد يكون للمطايا سائسا

ان تتبع حركة الوعي الذاتي وانتقاله من التجربة الحسية المباشرة الى الوعي المعرفي المتعالي والتي مثلها الخطاب الموجه للطلل الدارس وحالة الحضور الذي كان على حال واصبح احالا اخرى مثلت الاغتراب الروحي والنفسي بالإضافة الى الجسدي عبر الانتقال من صورة الاندماج بالوعي مع عالم البقاء فبالأمس كان في حالة اتحاد روحي مع المكان والزمان واليوم اصبح متلاشي منفصل عنه بكيانه، وهذا الامر مثل حالة هبوط درجات النفس اذ ما ابتعدت عن طريق

الحق والحقيقة الالهية لتكون صورة الابتعاد (نأوا...) صورة مقيدة بالأمور الموحشة والمعيبة التي تفعلها النفس البشرية فهذا القرب والبعد مثل ثنائية واعية بنتائج المور ومعرفة مطلقة متى يتقرب العبد من ربه ومتى تبعده ذنوبه فهو الحارس للحفاظ على درجة التعالي وهو الذي يسيس الامر ويجعل له دعائم تسنده وتحقق المحتوى الباطني والمكاشفة الجلية عبر ادراك الشاعر للمحبوب صاحب الوعي المطلق والمعرفة الذاتية المطلقة، فالخيال الخلاق لهب كوسيط ومحرك لتحقيق تلك المعرفة (الضمير الحي).

ويُضاف إلى ذلك فارق منهجي دقيق يتعلق بموقع "اللغة" في كلا المنهجين؛ فبينما تسعى الفينومينولوجيا الغربية غالباً إلى لغة وصفية تحليلية صارمة تقترب من الدقة المفهومية الفلسفية، يلجأ ابن عربي إلى اللغة الشعرية والرمزية بوصفها الأقدر على استيعاب فيض المعنى الكشفي الذي يتجاوز طاقة اللغة العادية على التعيين والحصر والتي تعبر عن جوهر العقل فعليا او حتميا (نعوم تشومسكي، 2009م: 197) . فالشعر عنده ليس زخرفاً يُضاف إلى المعرفة، بل هو أداة معرفية بذاتها، قادرة على الإيحاء بما لا تقوى العبارة النثرية المباشرة على استيعابه، وهذا ما يفسّر التصاق منهجه الكشفي بالتعبير الشعري في أعمّ أحواله، وليس فقط في ديوانه المخصوص . وفي ديوانه نجد فكرة تعالي الذات عن ادراكها لنفسها وفناءها بالمشهود الاوحد فضلا عن فكرة التعالي عن الاماكن الدنيا للحصول على الاماكن ذات الرفعة والسمو ومن هنا يقول : (محي الدين ابن العربي، 2005م : 26)

ليت شعري هل دروا اي قلب ملكوا وفؤادي لو درى اي شعب سلكوا

هل تراهم سلموا ام تراهم هلكوا حارت الافكار في حسن عادة رفعت

ابتدأ الشاعر نصه بالتساؤل ب (هل) ودلالتها هنا للحيرة وهذا التساؤل باي قلب الذي يراد منه ليس عضوا ماديا فيزيائيا بل يمثل كيان روحي وفضا للوعي والسلوك المرتبط بتعالق الوجدان في قضية البحث عن المحبوب فالتساؤل هل مر من هنا او هل سلك ذلك الطريق لنجد ان فكرة التعالي تمثل المحبوب الذي تنزه عن الادراك البصري بتجاوز الانا والابتعاد عن المكاشفة والظهور فتعالى الله عن شروط البقاء المادي ليدخل في حيز البقاء الروحي فالذات الالهية قريبه الوجود لا يحدها زمان او مكان فالفضاء الزمكاني عكس وعيا صوفيا بتتمازج التعالق والتعالي

العرفاني مما يتيح للوعي ان يتجاوز المنطق نحو التلاشي والفناء بذوبان النفس والروح عند منشأها.

ومن هنا يمكن القول إن المقاربة بين المنهجين لا تعني تطابقهما، بل تعني وجود بنية منهجية مشتركة - قوامها العودة إلى التجربة المباشرة وتعليق الأحكام المسبقة - تتخذ عند كل منهما غاية ومرجعية مختلفتين: غاية معرفية إنسانية محايدة عند هوسرل، وغاية معرفية-وجودية متعالية عند ابن عربي. وتبقى هذه المقاربة أداة إجرائية مفيدة لفهم أعمق لبنية الخطاب الصوفي الأكبري، لا محاولة لإسقاط منهج غربي حديث على تجربة تراثية سابقة عليه بقرون.

الخاتمة

خلص البحث إلى أن تجربة ابن عربي المعرفية، على الرغم من سبقها الزمني لنشأة الفينومينولوجيا الغربية بقرون، تحمل في بنيتها المنهجية عناصر تتقاطع مع جوهر المنهج الفينومينولوجي: من تعليق للأحكام المسبقة، وأولوية للوصف المباشر على الاستدلال، ومركزية للقصدية في فعل الإدراك. وقد بيّنت الشواهد الشعرية المستقاة من "ترجمان الأشواق" أن هذا التقاطع ليس افتراضاً نظرياً مجرداً، بل هو حاضر بوضوح في تعبير ابن عربي عن تجربته الذوقية، وبخاصة في قصيدته الشهيرة "لقد صار قلبي قابلاً كل صورة" التي تختزل انفتاح القلب العارف على تعدد مظاهر الحقيقة الواحدة.

غير أن المبحث أكّد في الوقت ذاته أن هذا التقاطع المنهجي لا يُلغي الفارق الجوهري في الغاية والمرجعية بين المنهجين؛ فالفينومينولوجيا منهج فلسفي إنساني يصف الظاهرة كما تتبدّى للوعي البشري ضمن حدوده، بينما منهج ابن عربي منهج معرفي-روحي يهدف إلى تجاوز حدود الوعي البشري نحو معرفة الحق المتعالي وشهوده. وبهذا يمثّل الفكر الأكبري نموذجاً غنياً لقراءة استباقية لبعض ملامح الفينومينولوجيا في التراث الإسلامي، تستحق مزيداً من الدراسة والتعمّق، بخاصة في علاقتها بمفاهيم أخرى كالخيال والبرزخ والتجلي، وهو ما يفتح آفاقاً بحثية جديدة أمام الدارسين المقارنين بين الفلسفة الغربية الحديثة والتراث الصوفي الإسلامي.

• قائمة المصادر والمراجع

1. اطلس الحضارة الاسلامية، د. اسماعيل راجي الفاروقي، ود. لويس لمياء الفاروقي، ترجمة. د. عبد الواحد لؤلؤة، مراجعة، د. رياض نور الله، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1, 1419هـ - 1998م

2. الانسانية والوجود في الفكر العربي: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت – لبنان، 1982م

3. بعض مشكلات الفلسفة، وليم جيمس، تر: د. محمد فتحي الشنطي، مراجعة: د. زكي نجيب محمود، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1962م

4. تأويل الظاهريات، حسن حنفي، مؤسسة هنداوي، ط2, 2023م

5. تهافت الفكر الفينومينولوجي، مركز الابحاث العقائدية، لبنان، aqaed.net.

6. ديوان ترجمان الاشواق، ابن عربي تح: المصطاوي، دار المعرفة، ط1, 2005م

7. الطواسين، الحسين بن منصور الحلاج (309هـ)، تح: الشيخ محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1 محدثه، 2002م

8. الفتوحات المكية، محيي الدين ابن عربي، ضبطه وشرحه احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1,1420هـ - 1999م

9. فصوص الحكم، محي الدين ابن عربي، شرح: الشيخ عبد الرزاق القاشاني، مكتبة الفكر الجديد، دار افاق لنشر والتوزيع، ط1 – القاهرة، 2016م

10. فكرة الفينومينولوجيا، ادمون هوسرل، تر: د. فتحي انقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان. ط1, 2007م.:

11. الفلسفة علما دقيقا، هُسرل، تر وتقديم: محمود رجب، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط1 – 2002م

12. فلسفة هوسرل الفينومينولوجية علم كلي للمعرفة الانسانية، كارول الخوري، مجلة تكوين، سبتمبر / 2024م

13. كتابات اساسية، مارتن هايدجر، ترجمة وتحرير : اسماعيل المصدق، اشراف جابر عصفور، المجلس الاعلى للثقافة، ط1, 2003م

14. مصطلحات الفلسفة الوجودية عند مارتن هايديجر معجم ودراسة، محمد عناني، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017م

15. المعارف، لابن قتيبة ابي محمد عبد الله، حققه وقدم له و د. ثروت عكاشة، دار المعارف – القاهرة، ط4، د. ت

16. الوجودية فلسفة الوهم الانساني، د. محمد ابراهيم الفيومي، مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة، ط1 – 1983م

الفصل الرابع

الأدب العربي الحديث والمعاصر

Modern and Contemporary Arabic Literature

م.د. وسام عبد الكريم حسين عباس الجبوري
الكلية التربوية المفتوحة - فرع شمال بغداد الدراسي - العراق
Wissam.Abd.Hussein@ec.edu.iq

الملخص

يتناول الفصل الأدب العربي الحديث والمعاصر من خلال التحولات التي طرأت على أشكاله الفنية ورؤاه وطرائق إنتاجه للمعنى. ويجمع العرض بين الانتباه إلى السياق التاريخي والثقافي وبين تحليل البنية الجمالية، انطلاقًا من أن النص ليس انعكاسًا مباشرًا للواقع ولا كيانًا منفصلًا عنه. وينتظم الفصل في ثلاثة مباحث تدرس الشعر العربي الحديث، والرواية والقصة والسرد، ثم المسرح والسيرة والأنواع الأدبية الحديثة. وتُقرأ النماذج المختارة بوصفها نصوصًا أسهمت في إعادة تشكيل النوع الأدبي وفتح إمكانات جديدة للتعبير والتأويل.

ويتتبع المبحث الأول الانتقال من الإحياء إلى الرومانسية وشعر التفعيلة وقصيدة النثر، مع مناقشة الإيقاع والصورة والرمز والأسطورة والتناص. ويعالج الثاني تطور البناء السردي من خلال الزمن والراوي والتبئير والمكان والشخصية وتعدد الأصوات، موضحًا صلة هذه العناصر بإعادة تخييل الذاكرة والهوية والخبرة الاجتماعية. أما المبحث الثالث فيناقش مسارات المسرح والسيرة والتجريب والتداخل بين الأجناس، وما ينتج عنها من تغير في علاقة النص بالعرض والمتلقي وفي طريقة بناء الذات والحكاية.

وتستند المعالجة إلى مقاربة تركيبية تجمع الوصف التاريخي بالتحليل النصي، مع إبقاء العمل الأدبي مركزًا للقراءة بدل تحويله إلى وثيقة خارجية فقط. وتبرز أن التحول الشكلي يؤثر في الدلالة وفي موقع القارئ، وأن تجديد الإيقاع أو تقنيات السرد أو بنية العرض ليس مجرد تغيير تقني. وتتمثل خلاصة الفصل في بيان حيوية الأدب العربي وقدرته على مساءلة الموروث وإعادة

تنظيم التجربة الإنسانية. كما يوضح أن انفتاح الحدود بين الأجناس يوسع إمكانات التعبير، لكنه يظل محتاجًا إلى تحليل دقيق للعلاقات التي تمنح النص تماسكه وخصوصيته الفنية.

الكلمات المفتاحية: الأدب العربي؛ الشعر الحديث؛ الرواية؛ المسرح؛ بناء المعنى

Abstract

This chapter examines modern and contemporary Arabic literature through changes in artistic form, creative vision, and the production of meaning. It combines attention to historical and cultural contexts with analysis of aesthetic structure, treating literature as neither a direct reflection of reality nor an entirely isolated object. Three main sections address modern Arabic poetry, the novel and short fiction, and drama, autobiography, and other modern genres. Selected works are approached as texts that helped reshape genres and opened new possibilities for expression and interpretation.

The first section follows developments from revivalist and Romantic poetry to free verse and prose poetry, considering rhythm, imagery, symbolism, myth, and intertextuality. The second examines narrative time, voice, focalization, space, characterization, and polyphony, connecting these features with the reimagining of memory, identity, and social experience. The third discusses drama, autobiography, experimentation, and interactions among genres, including changes in the relationships between text, performance, audience, and representations of the self.

The chapter adopts a synthetic approach that combines historical description with textual analysis while keeping the literary work at

the center of interpretation. It emphasizes that formal transformation affects meaning and the reader's role: changes in rhythm, narrative technique, or dramatic structure are not merely technical adjustments. The discussion highlights the vitality of Arabic literature and its capacity to question inherited forms and reorganize human experience. It also shows how more permeable genre boundaries expand expression while requiring close analysis of the relationships that give individual works coherence and artistic specificity.

Keywords: Arabic literature; Modern poetry; Novel; Drama; Meaning construction

مقدمة الفصل

يمثل الأدب العربي الحديث والمعاصر محطةً مفصلية في الثقافة العربية؛ فهو ليس مجرد سردٍ تاريخي، بل مرآة متحركة لمجتمع تخلى تدريجياً عن أنساقه التقليدية، وانخرط في فضاء حداثي تتصارع فيه الرؤى والأسئلة بطبيعة الحال، ولا يمكن اختزال هذا الأدب في كونه امتداداً ميكانيكياً للتراث، كما أنه ليس وليد اللحظة.

فمنذ أواخر القرن التاسع عشر، لعبت النهضة دوراً محورياً في تشكيل وعيه، بتضافر عوامل عدة منها قيام الدولة الوطنية، وازدهار الصحافة، وانفتاح حركة الترجمة، إلى جانب توسع التعليم وتعرض المثقفين للتيارات الفكرية العالمية هذا المزيج أنتج نصوصاً تجاوزت المحاكاة، وطرحت بقوة إشكاليات الذات والهوية والحرية، والعلاقة المتوترة مع الآخر.

وينطلق هذا الفصل من إشكالية رئيسة هل ما زال بناء المعنى في النص الحديث خاضعاً لسلطة القوالب الموروثة؟ أظن أن الإجابة ليست كذلك، فالمعنى هنا صار ديناميكياً، يتشكل عبر تفكيك البنية الإيقاعية، وكسر حدود الأجناس الأدبية، وإعادة هندسة العلاقة بين الواقع والمرجع، فضلاً عن تحولات جذرية في بناء الشخصيات والزمن والمكان.

هذه العناصر لم تعد هامشية، بل جوهرية في إعادة تعريف العلاقة بين الكاتب ونصه وقارئه لذلك، يمكن قراءة هذا المشروع الأدبي على أنه محاولة مستمرة لإعادة بناء الدلالة؛ محاولة تزاوج بين تجريب الأشكال واستيعاب التقنيات الحديثة، دون أن تتنكر للموروث، بل تعيد مساءلته نقدياً.

وفي النهاية، أرى أن الأدب في هذا السياق ليس مرآة ساكنة تعكس تحولات المجتمع فحسب، بل هو فعل جمالي وفكري يشارك بفعالية في إنتاج الواقع وتخييله، مما يجعله مجالاً خصباً للبحث والنقاش.

فإذا نظرنا للأدب بهذا العمق، نجد أنه ليس مجرد مرآة عاكسة لما يحدث في الشارع أو التاريخ، بل هو أشبه بمعملٍ لغوي وسردي، يعيد ترتيب الفوضى الواقعية في قوالب شعرية ومسرحية، ويمنحها طبقات من الدلالة لم تكن موجودة من قبل، العلاقة هنا ليست انعكاساً مباشراً، بل تأويلاً وإعادة تشكيل، وبالتالي إنتاجاً لرؤى جديدة.

أما على المستوى المنهجي، فقد اخترت مقاربة تركيبية لهذا الفصل؛ لأن الأدوات النقدية الحديثة لا تغني عن السياق التاريخي، كما أن التاريخ وحده لا يكفي لفك شيفرة النص، فالتحولات الكبرى في الشعر والرواية العربية لم تولد في فراغ، بل كانت ابنة أسئلتها الثقافية الملحّة؛ أسئلة النهضة، وصراع الاستقلال، وهاجس التحرر، والتحولات الاجتماعية التي هزت المنطقة، لكن التحذير الذي أراه ضرورياً هنا، هو تحويل النص إلى أداة لفهم الواقع بدلا من اعتباره موضوعاً للتحليل الجمالي، فمهما كانت الخلفية التاريخية مشتعلة، يبقى النص هو الركن الأساسي، المعنى لا يتشكل خارج اللغة وإيقاعها، أو خارج بنية السرد وتوازن الصور والأكثر إثارة للاهتمام، أن هذا النص لا يعيش منعزلاً، فهو دائم التشابك مع نصوص سابقة له، في حوار خفي يمثل نصف متعة القراءة.

ولذلك سيولي الفصل عناية خاصة بتحليل نماذج نصية تمثل لحظات تحول في تاريخ الأدب العربي، لا بوصفها مجرد أمثلة على تصنيفات نقدية جاهزة، وإنما بوصفها نصوصًا أسهمت في إعادة تشكيل النوع الأدبي وفتح إمكانات جديدة للتعبير والتأويل.

وقد توُزّع الفصل على ثلاثة مباحث كبرى تتكامل فيما بينها، وتمثل أبرز الحقول التي تجلت فيها تحولات الأدب العربي الحديث والمعاصر.

يتناول المبحث الأول: الشعر العربي الحديث وتحولات الشكل والرؤية، مسار التحول في القصيدة العربية منذ حركة الإحياء التي أعادت للقصيدة حضورها وفاعليتها في المجال الثقافي والاجتماعي، مرورًا بالاتجاه الرومانسي الذي أعاد الاعتبار إلى الذات والتجربة الفردية والطبيعة والوجدان، ثم الشعر الحر وقصيدة التفعيلة التي أحدثت تحولًا مهمًا في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، وصولًا إلى قصيدة النثر التي أعادت طرح الأسئلة المتعلقة باللغة والإيقاع والصورة الشعرية وحدود الشعر وعلاقته باليومي والفلسفي والوجودي،

وينطلق المبحث الأول من فكرة أساسية، وهي أن تطور القصيدة العربية لم يكن مجرد سيرورة تاريخية، بل تحولاً جوهرياً في الرؤية ذاتها، فالشكل هنا لم يعد قالباً جامداً، بل صار أداةً فعالة في تشكيل الدلالة، وهذا ما سنحاول تتبعه في تحولات الإيقاع والصورة.

أما في الرواية والقصة، فالمشهد مختلف لكنه متصل، فقد قطعت الكتابة السردية شوطاً كبيراً منذ نشأتها الأولى، متأثرة بحركة الترجمة والتعريب، ثم تطورت تقنياتها بشكل لافت؛ فأصبح الزمن مرناً، ووجهة النظر متعددة، والراوي لم يعد صوتاً واحداً، إلى جانب ذلك، تعقدت العلاقة بين الشخصية والمكان، وتشابكت الأصوات في حوارات مفتوحة على التناص.

لكن ما يهمنا هنا، هو كيف نقلت هذه التحولات الرواية إلى فضاء لإعادة تخييل الذاكرة والهوية، وكيف صارت مساءلةً نقدية للمركزيات الثقافية والسياسية، السرد، في نظري، لم يعد مجرد حكايات تسرد، بل منظومة كاملة لتنظيم التجربة الإنسانية وإنتاج الرؤية.

بالتوازي، يستعرض المبحث الثالث جنساً مغايراً: المسرح والسيرة وأنماطاً حداثية أخرى. المسرح العربي، الذي بدأ باقتباسات وتأسيسات أولى، سرعان ما انفتح على التجريب، وظهرت أشكاله الذهنية والشعرية والسياسية، وتبدلت معها علاقته بالمتلقي. أما السيرة الذاتية، فقد تجاوزت وظيفتها التسجيلية إلى لعبة أكثر تعقيداً في بناء الذات عبر التخييل.

وفي خضم هذا كله، بدأت الحدود الصارمة بين الأجناس الأدبية تتآكل، وظهرت نصوص هجينة تمزج بين اليوميات والرسائل ووثائق الرحلة والاعترافات، وهو ما يمنح الدرس النقدي متعة

خاصة. بطبيعة الحال، تجمع هذه المباحث الثلاثة همّاً نقدياً مشتركاً: البحث عن الكيفية التي يُحدث بها تغيّر الشكل أثراً في المعنى. لأن التحول في الإيقاع الشعري ليس مجرد نغمة جديدة، وتطوير تقنيات السرد ليس حِرفية سطحية، والخروج من النص المسرحي المغلق نحو العرض التفاعلي ليس ترفاً تقنياً. هذه التحولات، برمتها، أعادت صياغة علاقة النص بالعالم وبالمتلقي، وأثبتت أن الشكل لم يعد وعاءً، بل صار محتوى بحد ذاته.

وقبل أن أختم، أود أن أوضح أمراً: هذا الفصل لا يدّعي الشمولية بأي حال، فالأدب العربي الحديث يمتد في أقطار متعددة وتيارات متشعبة، ولا يمكن لأي مبحث واحد أن يحيط به إحاطةً شاملة. لكن ما أسعى إليه حقاً هو تقديم قراءة تركيبية تلتقط أبرز نقاط التحول في هذا المشهد الأدبي المزدهر، وتضيء العلاقة بين الشكل والرؤية، وبين النص وسياقه، وبين المؤلف والمتلقي، وتقف عند نماذج أدبية شكلت علامات فارقة في مسار الأدب العربي الحديث والمعاصر.

من هذا المنطلق، لا ينظر الفصل إلى الحداثة الأدبية على أنها قطيعة تامة مع الماضي، ولا يعتبرها مجرد استيرادٍ للنماذج الغربية الجاهزة، إنما يراها عملية تفاعل وإعادة تشكيل، حيث بقي التراث حاضرا في الشعر والرواية والمسرح والسيرة، لكن حضوره تغير، وأصبح وسيلة لإعادة القراءة والتأويل، لا مجرد استظهار أو تقليد.

بهذا المعنى، لم تكن تحولات النص العربي الحديث والمعاصر مجرد تغيير في الشكل، بل تحولا في طريقة التفكير بالعالم وفي آليات صنع المعنى داخله.

المبحث الأول: الشعر العربي الحديث وتحولات الشكل والرؤية

تمهيد

احتل الشعر العربي مكانة بارزة في الثقافة العربية، وظل عبر تاريخها الأدبي وسيلة مهمة عبّر من خلالها العربي عن نظرته إلى نفسه وإلى العالم من حوله، كما عبّر عن قيم مجتمعه وتصوراته الجمالية والإنسانية.

لذلك، لم تكن التحولات التي شهدها الشعر العربي في العصر الحديث مقتصرة على الجوانب الفنية أو الشكلية، بل امتدت إلى مفهوم الشعر ووظيفته، وإلى طبيعة العلاقة بين الشاعر والنص والمتلقي والواقع.

فمنذ أواخر القرن التاسع عشر، بدأت حركة الشعر العربي تواجه أسئلة جديدة فرضتها ظروف النهضة الحديثة، والاحتكاك بالثقافة الغربية، وانتشار التعليم والصحافة وحركة الترجمة، إلى جانب ما شهده العالم العربي من تحولات سياسية واجتماعية أثرت في الفكر والأدب معًا.

ولم يكن الشاعر الحديث يواجه سؤالًا واحدًا، بل كان أمام إشكالية مركبة تتمثل في كيفية الحفاظ على الصلة بالتراث من جهة، والاستجابة لتحولات العصر من جهة أخرى.

ومن هنا نشأت ثنائية ظلت حاضرة في الخطاب الشعري الحديث، هي ثنائية الأصالة والتجديد، غير أن هذه الثنائية لا ينبغي فهمها بوصفها تعارضًا مطلقًا بين قديم وجديد؛ لأن التجارب الشعرية الحديثة كثيرًا ما قامت على إعادة قراءة التراث وتوظيفه في سياقات جديدة، بحيث أصبح التراث مادة لإنتاج المعنى الحديث لا مجرد نموذج ينبغي محاكاته.

وقد أشار إحسان عباس في دراسته لاتجاهات الشعر العربي المعاصر إلى أهمية النظر في مواقف الشعراء من الزمن والمدينة والتراث والمجتمع والحب، وهي مواقف تكشف أن التحول الشعري لم يكن منفصلًا عن تحولات الرؤية إلى العالم[1] وتكشف بنية كتابه نفسه أن الشعر المعاصر لا يمكن دراسته من خلال الشكل وحده، وإنما من خلال مجموعة من العلاقات بين القصيدة وموقف الشاعر من التراث والمدينة والمجتمع والذات.

ومن هنا، ينطلق هذا المبحث من فرضية فحواها أن التحولات التي شهدها الشعر العربي الحديث انتقلت من تحول في المرجعية والرؤية إلى تحول في البنية والإيقاع واللغة والصورة، ثم إلى إعادة تعريف مفهوم الشعر نفسه، فقد انتقل الشعر من القصيدة العمودية التي تقوم على نظام البيت والقافية الموحدة إلى قصيدة التفعيلة التي أعادت تنظيم الإيقاع، ثم إلى قصيدة النثر التي دفعت سؤال الشعرية إلى مناطق أكثر اتساعًا.

---

[1]( ) عباس، 1978، ص 23.

ومن ثم، لا ينبغي أن تقتصر دراسة الشعر العربي الحديث على تحديد تاريخ ظهور الشعر الحر أو قصيدة النثر، بل الأجدر أن تتجه إلى بحث التحولات التي أحدثها تغير الشكل في بناء المعنى. فالعناصر الفنية، مثل الإيقاع والقافية وطول السطر والتكرار والصورة والرمز والتناص وتعدد الأصوات، لا تؤدي دورًا شكليًا منفصلًا عن مضمون القصيدة، وإنما تسهم في بناء دلالتها وتوجيه مسارات القراءة والتأويل.

وانطلاقًا من ذلك، يتناول هذا المبحث أبرز التحولات التي مرت بها القصيدة العربية الحديثة، بدءًا من حركة الإحياء والبعث، ومرورًا بالاتجاه الرومانسي، ثم تجربة الشعر الحر وشعر التفعيلة، وصولًا إلى قصيدة النثر.

كما يتوقف عند ما طرأ على اللغة الشعرية والصورة والرمز والتناص والرؤية الشعرية من تحولات، للكشف عن العلاقة بين تطور بنية النص وتحول طرائق إنتاج المعنى فيه.

أولًا: من الإحياء إلى التجديد: استعادة الفاعلية وبناء الخطاب الجمعي

شهد الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حركة شعرية ارتبطت بما اصطلح عليه في النقد العربي الحديث بـ(الإحياء والبعث) وقد ارتبط هذا الاتجاه بأسماء بارزة، في مقدمتها محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، الذين حاولوا إعادة الشعر العربي إلى قوته الفنية واللغوية بعد ما رأوه من مظاهر الضعف والتراجع في عصور الانحطاط.

ولم يكن الإحياء مجرد عودة إلى الأوزان والقوافي القديمة، وإنما كان استعادة لنموذج شعري رأى أصحابه فيه قدرة على استعادة فاعلية الشعر في المجتمع، ولهذا اتجه شعراء الإحياء إلى استثمار النموذج التراثي في معالجة موضوعات حديثة، مثل النهضة والتعليم والوطن والاستعمار والإصلاح الاجتماعي، ويلفت شوقي ضيف إلى أن حركة الإحياء ارتبطت باستعادة الصياغة العربية القوية، وإحياء الأساليب التي عرفها الشعر العربي في عصوره المزدهرة، مع اختلاف الموضوعات التي تناولها الشعراء تبعًا للظروف الحديثة[2]، وقد ظلت القصيدة العمودية في هذه المرحلة محافظة على بنيتها الأساسية؛ فالبيت وحدة مستقلة نسبيًا والوزن ثابت، والقافية منتظمة، غير أن الموضوعات بدأت تتحول تدريجيًا، وهنا بدأ يظهر أول أشكال التوتر بين ثبات البنية

---

[2]( ) ضيف، 1960، ص 327–350.

وتحول الرؤية؛ إذ كانت القصيدة تستعير شكلها من الماضي، لكنها تحاول التعبير والافصاح عن حاضر مختلف.

وتبرز في شعر حافظ إبراهيم مثلًا قضية اللغة العربية بوصفها قضية ثقافية وحضارية، إذ يقول:

أَنا البَحرُ في أَحشائِهِ الدُرُّ كامِنٌ فَهَل سَأَلوا الغَوّاصَ عَن صَدَفاتي[3]

وتتحول صورة البحر هنا إلى بناء رمزي يتجاوز الوصف؛ فاللغة تصبح بحرًا، والدرر هي طاقاتها الجمالية والمعرفية، والغوص فيها فعل بحث واكتشاف، وبذلك يتحول الشكل البلاغي الموروث إلى أداة لإنتاج معنى حديث يتعلق بالدفاع عن اللغة والهوية.

ومع أهمية حركة الإحياء ودورها في استعادة مكانة الشعر العربي، فإنها لم تُحدث تحولًا جذريًا في بنية القصيدة؛ إذ ظل كثير من شعرائها ملتزمين بالنظام الشعري التقليدي.

وقد مهد ذلك لظهور اتجاهات لاحقة سعت إلى مراجعة هذا النموذج والبحث عن أشكال شعرية أكثر قدرة على التعبير عن التجربة الفردية والذاتية.

وقد مثّلت جماعة الديوان، ممثلة في العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، واحدة من أهم محاولات الانتقال من القصيدة بصفتها خطابًا عامًا إلى القصيدة بوصفها تجربة ذاتية، وكان اعتراض أصحاب الديوان لا ينصرف إلى الوزن والقافية وحدهما، بل إلى مفهوم الشعر ووظيفته إذ دعوا إلى شعر يتصل بالنفس الإنسانية ويكشف تجاربها الداخلية.

وهكذا بدأت القصيدة العربية تتحرك من مركزية الجماعة إلى مركزية الفرد، ومن التعبير عن القيم العامة إلى البوح عن التجربة الذاتية.

ولم يكن هذا التحول في الموضوع منفصلًا عن التحول في الرؤية، لأن انتقال مركز الشعر من الجماعة إلى الذات أدى إلى تغير في اللغة والصورة والموسيقى أيضًا.

---

[3]( ) حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ج1، ص253.

ثانيًا: التيار الرومانسي: الذات والوجدان وبناء المعنى الداخلي

شهد الشعر العربي في العقود الأولى من القرن العشرين تحولًا مهمًا تمثل في صعود الاتجاه الرومانسي، وقد تجسد في تجارب متعددة، منها جماعة الديوان في مصر، والرابطة القلمية في المهجر، وجماعة أبولو.

وقد أسهمت هذه الاتجاهات بإعادة الاعتبار إلى الذات الفردية وإلى التجربة الوجدانية، إذ لم تعد القصيدة مطالبة بأن تبدأ من مناسبة خارجية، أو أن تستجيب لغرض تقليدي محدد، بل أصبح من الممكن أن تبدأ من حالة نفسية أو خاطرة أو ذكرى أو سؤال وجودي.

ومن هنا أصبح الوجدان مصدرًا للمعنى فالحب، والحنين، والغربة، والموت، والطبيعة، والطفولة، والبحث عن الذات، لم تعد موضوعات ثانوية هامشية، بل أصبحت مراكز دلالية للقصيدة الحديثة.

ويشير الدكتور إحسان عباس إلى أن الشعر المعاصر اتجه بصورة متزايدة إلى إعادة بناء العلاقة بين الشاعر والمدينة والتراث والزمن والمجتمع، وهو ما يكشف أن التجربة الشعرية الحديثة كانت مرتبطة بتحول موقف الشاعر من العالم المحيط به[4].

ويمكن اتخاذ إبراهيم ناجي نموذجًا على هذا التحول، ولا سيما في قصيدته (الأطلال)، حيث تتأسس التجربة على الذاكرة والفقد واستعادة الماضي، ومن أشهر أبياتها:

يا فُؤَادِي رَحِمَ اللهُ الهَوَى كَانَ صَرْحاً مِنْ خَيَالٍ فَهَوَى[5]

إن صورة (الصرح)، الذي يتحول إلى (أطلال)، تبني لسلسلة دلالية تقوم على البناء ثم الانهيار؛ فالحب يبدأ بوصفه بناءً متخيلًا، ثم ينتهي إلى أثر وذكرى عابرة.

ومن هنا يصبح المكان في القصيدة ذاكرةً للحب، وتصبح الأطلال فضاءً لاستعادة التجربة لا مجرد بقايا مكانية.

---

[4]( ) عباس، 1978، ص 31–60.

[5]( ) ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، 1973، ص:340

وهكذا انتقلت القصيدة من وصف العالم الخارجي إلى تأويل العالم من خلال الذات، فالطبيعة لم تعد مجرد مشهد، وإنما أصبحت مرآة للنفس، والمكان لم يعد إطارًا للحدث، وإنما تحول إلى ذاكرة وانفعال.

وقد أسهم شعر المهجر، ولا سيما في تجارب جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، في توسيع أفق الشعر العربي الحديث.

فقد اتجه شعراؤه إلى الاهتمام بالإنسان وتجربته الداخلية، ومالوا إلى التأمل في قضايا الحياة والطبيعة والوجود، كما سعوا إلى لغة أكثر مرونة وقدرة على التعبير عن المشاعر والأفكار.

وفي هذا السياق جاءت دعوات ميخائيل نعيمة النقدية إلى مراجعة النظرة التقليدية إلى الأدب، والبحث عن أدب أكثر اتصالًا بالحياة والتجربة الإنسانية، وهو اتجاه تجلّى في آرائه التي عرضها في كتابه (الغربال).

ولم يكن التحول الذي أحدثته الرومانسية العربية انفصالًا كاملًا عن التراث الشعري؛ إذ ظل كثير من شعرائها يستفيدون من الأوزان العربية ومن الإمكانات التعبيرية التي تتيحها اللغة الموروثة، وإن تغيرت طريقة التعامل معها.

ولذلك يمكن النظر إلى الرومانسية بوصفها تحولًا أساسيًا في رؤية الشاعر إلى ذاته وإلى العالم أكثر من كونها قطيعة تامة مع الأشكال الشعرية السابقة. غير أن هذا التحول فتح الباب أمام أسئلة جديدة حول حدود الشكل التقليدي للقصيدة. فالتجربة الحديثة، بما حملته من قلق نفسي واجتماعي وسياسي، جعلت الشعراء يتساءلون عن مدى قدرة القصيدة العمودية، بنظامها الإيقاعي الثابت ووحدة بنائها، على استيعاب هذه التجربة المتغيرة.

ومن هنا بدأت الحاجة إلى البحث عن أشكال شعرية أكثر مرونة، وهي الحاجة التي مهدت لظهور مرحلة جديدة في تطور الشعر العربي الحديث.

ثالثًا: الشعر الحر وقصيدة التفعيلة: ثورة الشكل وإعادة بناء الرؤية

مثّل ظهور الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة منعطفًا حاسمًا في تاريخ الشعر العربي الحديث وقد برز هذا التحول بوضوح في العراق في أربعينيات القرن العشرين، مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، ثم اتسع ليشمل عددًا كبيرًا من الشعراء العرب.

ولا ينبغي النظر إلى هذا التحول على أنه إلغاء كامل للشعر العمودي؛ إذ ظلت القصيدة العمودية حاضرة، وما حدث هو ظهور نظام شعري جديد إلى جانب النظام القديم، وقد أوضحت نازك الملائكة نفسها في مقدمة طبعة لاحقة من كتابها قضايا الشعر المعاصر أن الشعر الحر يستند إلى العروض الخليلي، وأن العلاقة بين الشكلين ليست علاقة قطيعة مطلقة[6]، وقد كشفت نازك الملائكة في مؤلفها قضايا الشعر المعاصر عن علاقة الشعر الحر بالتراث العربي، وبداياته، وبحوره، وتشكيلاته، مما يدل على أنها كانت تنظر إليه بوصفه تحولًا من داخل النظام العروضي العربي لا خروجًا مطلقًا عليه.

وتكمن أهمية قصيدة التفعيلة في أنها أعادت تعريف الوحدة الإيقاعية للقصيدة، فلم يعد البيت المكون من شطرين هو الوحدة الأساسية، وإنما أصبحت التفعيلة هي الوحدة التي تسمح بتفاوت أطوال الأسطر تبعًا لحركة التجربة.

وهذا التحول الإيقاعي أنتج تحولًا في العلاقة بين الشكل والمعنى، فالقصيدة التي تستطيع أن تطيل السطر حين تتسع التجربة، وتقصره حين تتوتر، وتكرر كلمة أو عبارة في مواضع محددة، تصبح أكثر قدرة على محاكاة الحركة النفسية والبوح عنها، وقد كانت نازك الملائكة من أبرز المنظرين لهذا التحول؛ إذ لم تكتف بالممارسة الشعرية، بل حاولت وضع قواعد عروضية للشعر الحر.

وتكشف في مقدمة كتابها عن مراجعة مستمرة لموقفها النقدي؛ فهي تشير إلى أن اتساع تجربة الشعر الحر دفعها إلى إعادة النظر في بعض القواعد التي وضعتها في طبعة الكتاب الأولى، وهذا الجانب مهم لأنه يدل على أن التنظير نفسه كان يتطور مع تطور التجربة الشعرية ومن الناحية التاريخية، تظل قضية (أول قصيدة حرة) موضع نقاش، ولا يصح اختزالها في عبارة قطعية فنازك الملائكة نفسها عادت في الطبعات اللاحقة إلى مناقشة قصائد سابقة على (الكوليرا)، وأشارت إلى نماذج ظهرت قبل 1947، مع تأكيدها أن ظهور حركة شعرية لا يتحدد بمجرد وجود نص سابق، وإنما يتطلب وعيًا بالشكل الجديد وانتشاره وتلقيه واستجابة الشعراء له[7].

---

[6]( ) الملائكة، 1967، ص: 15.

[7]( ) الملائكة، 1967، ص 15–25.

وهنا يتضح أن التحول الشعري ليس مجرد ظهور نص جديد، وإنما تحول ثقافي كامل في مفهوم الكتابة الشعرية.

وقد تجلى ذلك بوضوح في شعر بدر شاكر السياب، الذي لم يجعل التفعيلة مجرد وسيلة لتغيير القالب، وإنما جعلها جزءًا من بناء تجربة مركبة تتداخل فيها الذات والوطن والأسطورة والذاكرة. وفي قصيدته (أنشودة المطر) إذ يقول:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحرْ

أو شُرفتانِ راح ينأى عنهما القمرْ[8]

تفتح هذه الصورة القصيدة على شبكة واسعة من الدلالات؛ فالنخيل ليس مجرد صورة جمالية، وإنما يحيل إلى البيئة العراقية والذاكرة والمكان، وقد جاءت القصيدة في بناء إيقاعي يقوم على التكرار، وخاصة تكرار لفظة (مطر)، بما يجعل الإيقاع عنصرًا دلاليًا لا مجرد عنصر موسيقي.

والمطر في القصيدة لا يحمل دلالة واحدة؛ فهو المطر الذي يخصب الأرض، لكنه أيضًا مطر الحزن والموت والذاكرة والجوع، ومن ثم تتحول الدلالة الطبيعية إلى دلالة ثقافية مركبة.

وهذا ما يفسر أهمية قصيدة التفعيلة في التحول من الوصف إلى الرمز فالقصيدة الحديثة لم تعد تسعى إلى تقديم معنى واحد مكتمل، وإنما أصبحت تنتج شبكة من العلاقات التي تسمح بتعدد القراءات.

رابعًا: الأسطورة والرمز والتناص وإعادة بناء العلاقة بالتراث

من أهم التحولات التي شهدها الشعر العربي الحديث انتقال الشعراء من استدعاء التراث بوصفه نموذجًا للمحاكاة إلى استدعائه بوصفه مخزونًا دلاليًا قابلًا لإعادة التأويل.

فالشاعر الحديث لم يعد يعود إلى التراث ليكرر معانيه، وإنما ليستخرج منه رموزًا تساعده على التعبير عن تجربة معاصرة، ومن هنا برزت ظاهرة توظيف الأسطورة والشخصيات التاريخية والدينية والأدبية في الشعر الحديث.

---

[8]( ) السياب، الديوان، ص: 123.

وتظهر هذه الظاهرة بوضوح في شعر السياب، الذي استثمر الأسطورة البابلية، ولا سيما رموز الموت والانبعاث والخصب، وربطها بالواقع العراقي. وهنا يصبح التراث أشبه بمرآة يرى الشاعر فيها حاضره.

لا تؤدي الأسطورة في هذا السياق دور الحكاية القديمة التي تُستعاد لمجرد روايتها، بل تتحول إلى وسيلة لإنتاج دلالات جديدة.

فعندما يستحضر الشاعر شخصية أسطورية، فإنه لا يعيد بالضرورة قصتها كما وردت في مصادرها القديمة، وإنما يستثمر ما تحمله من رموز ودلالات، ويضعها في سياق جديد يمنحها معاني تتصل بتجربته وواقعه. ومن هنا تتضح صلة الأسطورة بالتناص؛ فالنص الشعري الحديث لا ينشأ بمعزل عما سبقه من نصوص، بل يقيم معها علاقات متعددة، يستدعي بعضها ويعيد تأويل بعضها الآخر.

ولذلك أصبح التناص من المفاهيم المهمة في دراسة الشعر الحديث، لأن جانبًا من دلالة القصيدة يتشكل من التفاعل بين النص الحاضر والنصوص الغائبة التي يستحضرها الشاعر بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

ويكشف هذا التحول عن تغير واضح في طريقة التعامل مع التراث؛ إذ لم يعد يُنظر إليه بوصفه نموذجًا ثابتًا ينبغي محاكاته، بل أصبح مجالًا مفتوحًا لإعادة القراءة والتأويل والتشكيل. ومن ثمّ غدا التراث عنصرًا فاعلًا في بناء النص الحديث، يمنحه امتدادًا ثقافيًا ويتيح للشاعر في الوقت نفسه إنتاج دلالات جديدة.

ومن هنا يمكن فهم حضور الشخصيات الدينية والتاريخية في شعر محمود درويش وأمل دنقل وأدونيس وغيرهم من الشعراء، فالشخصية التراثية تتحول إلى قناع أو رمز أو صوت بديل، يسمح للشاعر بقول ما لا يستطيع قوله بصورة مباشرة.

وبذلك يصبح النص الشعري الحديث فضاءً لتفاعل الأزمنة الماضي يدخل في الحاضر، والحاضر يعيد قراءة الماضي، والمعنى لا يوجد في أحدهما منفردًا.

خامسًا: الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر

يمكن القول إن قصيدة النثر لم تتخلَّ عن الإيقاع، بقدر ما أعادت النظر في مصادره وطرائق تشكّله داخل النص، فإذا كان الإيقاع في الشعر التقليدي يقوم أساسًا على انتظام الوزن والقافية، فإن قصيدة النثر تستند إلى وسائل أخرى، مثل التكرار والتوازي والتنغيم وتقطيع الجمل وتوزيع الكلمات والفراغ الطباعي، فضلًا عن العلاقات الصوتية والدلالية التي تنشأ بين مفردات النص.

وبذلك لم يعد الإيقاع عنصرًا مفروضًا على القصيدة من خارجها، بل أصبح متولدًا من بنيتها الداخلية ومن حركة اللغة نفسها[9].

فالتكرار، مثلًا، لا يؤدي وظيفة موسيقية فحسب، وإنما يمكن أن يسهم في تأكيد المعنى أو تكثيفه، كما قد يعكس التوازي انتظامًا خاصًا في بناء الجمل والأفكار.

ومن ثم، فإن الإيقاع في قصيدة النثر يرتبط ارتباطًا وثيقًا بطريقة تشكل التجربة الشعرية داخل النص[10].

سادسًا: تحولات اللغة الشعرية: من المعجم التراثي إلى لغة التجربة الحديثة

ارتبط التحول في بنية القصيدة العربية الحديثة بتحول موازٍ في لغتها. فقد بدأت القصيدة، تدريجيًا، تبتعد عن بعض القيود التي فرضها المعجم الشعري التقليدي، وتتجه إلى استيعاب مفردات أكثر اتصالًا بالحياة الحديثة.

فدخلت إلى الشعر لغة المدينة والشارع والمقهى والقطار والمنفى والحرب والسجن وغيرها من مظاهر الواقع المعاصر.

ولم يكن هذا التحول مجرد تبسيط للغة أو استبدال الألفاظ القديمة بألفاظ جديدة، بل كان نتيجة لتغير أعمق في مفهوم الشعر ووظيفته.

فقد أصبح الشاعر الحديث ينظر إلى اللغة بوصفها مجالًا للتجربة والاكتشاف، لا مجرد وسيلة لنقل الأفكار أو الالتزام بقوالب بلاغية جاهزة.

---

[9]( ) فضل، 1998، أساليب الشعرية المعاصرة عن دار قباء، ص: 27–28

[10]( ) سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مغامس، ص:28.

ولهذا اتسع المعجم الشعري الحديث، وأصبح أكثر قدرة على استيعاب تفاصيل الحياة اليومية وتحولاتها، فظهرت في القصيدة مفردات لم تكن مألوفة في الشعر التقليدي، واكتسبت الأشياء العادية حضورًا شعريًا جديدًا من خلال السياق الذي توضع فيه.

ومع ذلك، لا تعني الحداثة الشعرية التخلي الكامل عن اللغة التراثية. فقد استطاع عدد من الشعراء الإفادة من الرصيد اللغوي القديم وإعادة توظيفه داخل سياقات حديثة، بحيث اكتسبت المفردة التراثية دلالات جديدة.

ومن ثم، لا يصح اختزال التحول اللغوي في الانتقال من لغة (صعبة) إلى لغة (سهلة)، بل ينبغي النظر إليه بوصفه انتقالًا إلى لغة أكثر تنوعًا في مصادرها ومرجعياتها وقدرتها على استيعاب التجربة الحديثة[11].

سابعًا: الصورة الشعرية وتحولها من الزخرف البلاغي إلى بناء الرؤية

شهدت الصورة الشعرية تحولًا واضحًا في سياق تطور القصيدة العربية الحديثة.

ففي الشعر التقليدي كانت الصورة تستند غالبًا إلى أنماط بلاغية معروفة، في حين اتسعت وظيفتها في الشعر الحديث لتصبح جزءًا من بناء الرؤية الشعرية نفسها. فالصورة الحديثة لا تقوم بالضرورة على تشبيه مباشر بين شيئين، بل قد تنشئ علاقات جديدة بين عناصر تبدو متباعدة، أو تجمع بين مستويات حسية وفكرية مختلفة.

وقد تتداخل فيها الحواس، أو تتجاور الصور المتناقضة، أو تنتقل من الواقع المباشر إلى الرمز والأسطورة. ومن هنا تبرز أهمية الصورة الكلية في القصيدة الحديثة؛ إذ لا يمكن دائمًا فهم دلالة صورة واحدة بمعزل عن بقية الصور، لأن المعنى يتشكل من شبكة العلاقات التي تنشأ بينها. ويتضح ذلك في قصيدة (أنشودة المطر)، لبدر شاكر السياب، حيث تتكرر عناصر مثل المطر والنخيل والخليج والعراق والطفولة والأم والجوع والموت والخصب، لتدخل جميعها في بناء رمزي متكامل. فالمطر، في هذه القصيدة، لا يبقى ظاهرة طبيعية فحسب، بل تتعدد دلالاته بحسب السياق، فيرتبط بالألم والأمل والموت والبعث والخصب.

---

[11]( ) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 77

ولذلك ينبغي أن يتجاوز تحليل الصورة في الشعر الحديث حدود السؤال البلاغي التقليدي عن المشبه والمشبه به، إلى النظر في موقع الصورة داخل القصيدة، وصلتها بالصور الأخرى، وكيفية تشكل دلالتها من خلال التكرار والتحول والتجاور[12].

ثامنًا: تحولات الرؤية: من الخطاب الجمعي إلى الذات والوجود

يكشف مسار الشعر العربي الحديث عن تحول ملحوظ في موقع الذات داخل القصيدة.

ففي مرحلة الإحياء كانت الذات الشعرية تميل، في كثير من الأحيان، إلى التعبير عن الجماعة وقضاياها العامة، ثم أصبحت الذات في التجربة الرومانسية أكثر حضورًا بوصفها مركزًا للتجربة الوجدانية.

ومع تطور الشعر الحديث، اتسعت هذه الرؤية؛ إذ جمعت قصيدة التفعيلة بين التجربة الذاتية والقضايا الاجتماعية والسياسية، بينما اتجهت تجارب لاحقة، ولا سيما قصيدة النثر، إلى استكشاف مناطق أكثر فردية ووجودية ولغوية. ويمكن، على نحو تقريبي، تتبع هذا المسار على النحو الآتي: الذات الوجودية واللغوية ← الذات الملتزمة ← الذات الوجدانية ← الذات الجماعية ولا يعني هذا الترتيب أن مرحلة ألغت ما سبقها، بل إن هذه المستويات كثيرًا ما تتداخل داخل التجربة الشعرية الواحدة.

غير أن موقع الذات في الشعر أصبح أكثر تنوعًا وتعقيدًا. ويتجلى هذا التداخل بوضوح في الشعر الفلسطيني، ولا سيما في تجربة محمود درويش، حيث تلتقي التجربة الفردية بالذاكرة الجماعية. ففي قصيدة (أحن إلى خبز أمي)، تتحول تفاصيل شخصية وحميمة، مثل خبز الأم وقهوتها ولمستها، إلى دلالات تتجاوز بعدها الفردي لتتصل بالوطن والطفولة والهوية والحنين.

ومن هنا تتحول التجربة اليومية إلى وسيلة للتعبير عن معنى أوسع؛ فالأم لا تبقى شخصية فردية داخل النص، بل تصبح رمزًا للبيت والوطن والذاكرة.

وفي تجربة أمل دنقل اتخذ الالتزام الشعري مسارًا مختلفًا؛ إذ لم يعتمد على الخطاب السياسي المباشر وحده، وإنما استعان بالتاريخ والأسطورة والرمز والمفارقة. ففي قصيدة (لا تصالح)،

---

[12]( ) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 41.

يتكرر فعل النهي بوصفه عنصرًا إيقاعيًا ودلاليًا في آن واحد، ويؤسس موقفًا أخلاقيًا وسياسيًا واضحًا.

وهكذا انتقل الشعر الملتزم، في كثير من تجاربه الحديثة، من المباشرة إلى بناء رمزي أكثر تعقيدًا، الأمر الذي يتيح للقصيدة أن تعبّر عن موقفها من الواقع دون أن تتحول إلى خطاب سياسي مباشر[13].

تاسعًا: المكان في الشعر العربي الحديث وتحولاته الدلالية

يعد المكان من العناصر التي شهدت تحولًا واضحًا في الشعر العربي الحديث. ففي القصيدة التقليدية كان يؤدي، في الغالب، وظيفة إطار للحدث أو مجال للوصف، أما في القصيدة الحديثة فقد أصبح أكثر ارتباطًا بالذاكرة والهوية وتجربة الاغتراب.

فالمكان قد يكون وطنًا ومصدرًا للانتماء، لكنه قد يتحول في الوقت نفسه إلى مصدر للألم والحنين.

كما أن المنفى، على الرغم من كونه فضاءً للابتعاد، قد يصبح المكان الذي يعيد الفرد من خلاله اكتشاف ذاته وهويته، وتبدو هذه العلاقة واضحة في الشعر الفلسطيني والعراقي، حيث يتجاوز الوطن كونه حقيقة جغرافية ليصبح فضاءً للذاكرة والتخيل.

وفي شعر بدر شاكر السياب، مثلًا، يتشكل العراق من خلال شبكة واسعة من الصور، تضم النخيل والقرى والفرات والخليج والمطر، ولا تؤدي هذه العناصر وظيفة وصفية فحسب، بل تشارك في تشكيل وعي الشاعر بذاته ووطنه.

وحين يقول السياب: أكاد أسمع العراق يذخر الرعود فإن العراق لا يظهر هنا بوصفه اسمًا لمكان جغرافي فقط، بل يتحول إلى حضور حي يمتلك صوتًا وذاكرة وألمًا.

وبذلك تصبح الجغرافيا نفسها لغة للتعبير عن الهوية. ومن ثم، فإن المكان في الشعر الحديث ينبغي أن يُقرأ بوصفه بنية دلالية، لا مجرد موقع جغرافي؛ لأن معناه يتشكل من الذكريات والأحداث والرموز والتجارب التي ترتبط به داخل النص[14]

---

[13]( ) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص: 58.

عاشرًا: الإيقاع والتكرار بوصفهما عنصرين في بناء المعنى

يصعب تتبع تطور الشعر الحديث من غير التوقف عند التحولات التي أصابت إيقاعه، فلم يعد الإيقاع قائمًا على الوزن والقافية وحدهما، بل اتسع مفهومه ليشمل عناصر أخرى تنشأ من داخل النص، مثل التكرار والتوازي والتنغيم وتقطيع الأسطر واختلاف أطوالها، فضلًا عن طريقة توزيع الكلمات وبناء الجمل داخل القصيدة.

وتكشف قصيدة (أنشودة المطر) عن أهمية التكرار في بناء الدلالة؛ إذ تتكرر كلمة (مطر) بصورة تؤدي وظيفة إيقاعية، لكنها في الوقت نفسه تنقل القصيدة بين معاني الخصوبة والحزن والجوع والموت والانبعاث وهنا يتحول التكرار إلى بنية دلالية.

كما أن التفاوت بين طول الأسطر في قصيدة التفعيلة ليس أمرًا عروضيًا فحسب، وإنما يمكن أن يعكس حركة الانفعال فالعبارة الطويلة قد تتناسب مع الامتداد والتدفق، بينما يتناسب القصر والتقطيع مع الصدمة أو التوتر.

وقد أشار صلاح فضل إلى أن الإيقاع في الشعرية المعاصرة انتقل من كونه عرفًا ثابتًا إلى بنية تتشكل من جديد داخل النص، وهو ما يجعل دراسة الإيقاع مرتبطة بالبنية الشعرية الكاملة لا بالوزن وحده[15].

ومن هنا يمكن القول إن التحول الإيقاعي هو أحد أوضح الأمثلة على تداخل الشكل والمعنى؛ لأن الشاعر الحديث لم يغير الموسيقى من أجل الموسيقى، وإنما بحث عن إيقاع يستطيع أن يتسع لتجربة مختلفة.

الحادي عشر: الشعر الحديث بين التراث والحداثة

لا يمكن اختزال الحداثة الشعرية العربية في القطيعة مع التراث؛ لأن كثيرًا من أبرز التجارب الحديثة قامت على استعادة التراث وإعادة تأويله.

---

[14]( ) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، أو مصدر نقدي عربي متخصص في المكان الشعري، ص: 80.

[15]( ) فضل، 1998، ص 27–28.

فالسياب يستعيد الأساطير البابلية، ودرويش يستدعي التاريخ الفلسطيني والعربي، وأمل دنقل يستحضر الشخصيات التاريخية، وأدونيس يعيد مساءلة التراث الشعري والفكري العربي.

وهكذا أصبح التراث جزءًا من آلية إنتاج الحداثة نفسها.

فالحداثة هنا لا تعني أن ينقطع الشاعر عن الماضي، وإنما أن يعيد صياغة العلاقة به. ومن ثم فإن السؤال ليس: هل يستخدم الشاعر التراث؟ وإنما: كيف يستخدمه؟ وما الذي يفعله به داخل النص؟

وقد كشف إحسان عباس أن موقف الشعراء من التراث يمثل واحدًا من المداخل الأساسية لفهم الشعر العربي المعاصر، إلى جانب موقفهم من الزمن والمدينة والمجتمع والحب[16].

وهذا يقود إلى نتيجة مهمة، هي أن الحداثة الشعرية ليست نموذجًا واحدًا؛ فهي مجموعة من المواقف والتجارب التي تتفاعل فيها المرجعيات القديمة والحديثة

الثاني عشر: تحولات النقد الحديث وتعدد إنتاج المعنى

ارتبطت التحولات التي عرفها الشعر العربي الحديث بتغيرات موازية في الفكر النقدي الحديث.

فلم يعد الاهتمام منصبًا على المؤلف بوصفه المصدر الوحيد لمعنى النص، بل اتسعت دائرة البحث لتشمل النص نفسه والقارئ والظروف التي تتشكل فيها الدلالة، وقد أدى هذا التحول إلى تغير طبيعة الأسئلة التي يطرحها النقد.

فلم يعد السؤال يقتصر على معرفة ما الذي أراد الشاعر قوله، بل أصبح يهتم أيضًا بالطريقة التي بُني بها النص، وبالعلاقات القائمة بين عناصره، وبالإمكانات الدلالية التي يتيحها للقارئ.

وفي هذا السياق يقول رولان بارت في مقاله المعروف (موت المؤلف)، إن إسناد النص إلى مؤلف واحد يجعل عملية القراءة مقيدة بالبحث عن قصد سابق، في حين أن النص يفتح المجال لتعدد القراءات والمعاني[17].

وقد مثّل هذا التصور تحولًا مهمًا في الدراسات النقدية الحديثة، لأنه نقل الاهتمام من البحث عن نية المؤلف إلى دراسة اللغة والنص وعملية القراءة.

---

[16]( ) عباس، 1978، ص: 61.

[17]( ) يُنظر: رولان بارت، موت المؤلف، ص:16.

ويذهب أمبرتو إيكو، في كتابه (العمل المفتوح)، إلى أن بعض الأعمال الفنية تتيح للقارئ إمكانات متعددة في التلقي والتأويل، من غير أن يعني ذلك غياب حدود النص أو تحول القراءة إلى حرية مطلقة[18].

ومن هنا أصبح تعدد المعنى أحد ابرز السمات المهمة التي اهتم بها النقد الحديث، ولا سيما في دراسة النصوص الأدبية الحديثة.

الثالث عشر: نحو قراءة تركيبية لتحولات الشكل والرؤية

تكشف المراحل السابقة أن تطور الشعر العربي الحديث لم يكن انتقالًا بسيطًا من شكل شعري إلى آخر، بل كان حصيلة تحولات متداخلة مست اللغة والرؤية والإيقاع والصورة وطبيعة العلاقة بالواقع.

فقد أعادت حركة الإحياء للشعر جانبًا من حضوره الاجتماعي والوطني، لكنها حافظت، في معظم نماذجها، على البنية التقليدية للقصيدة العربية، ثم جاءت التجربة الرومانسية، فدفعت بالذات والتجربة الوجدانية إلى مركز العمل الشعري، من غير أن تقطع تمامًا مع الأوزان الموروثة.

ومع ظهور قصيدة التفعيلة حدث تغير أكثر وضوحًا في بناء الإيقاع؛ إذ لم تعد القصيدة مقيدة بوحدة البيت التقليدي، وأصبحت أكثر قدرة على التنقل بين أطوال الأسطر، بما يتناسب مع حركة التجربة وتطورها.

كما اتسعت موضوعاتها لتشمل قضايا الإنسان الحديث وتحولاته الاجتماعية والسياسية، ثم جاءت قصيدة النثر لتطرح سؤال الشعر من زاوية أخرى، إذ لم يعد الوزن وحده هو المعيار الحاسم في تحديد شعرية النص، بل أصبحت اللغة والصورة والإيقاع الداخلي وبناء النص من العناصر الأساسية في تشكيل التجربة الشعرية.

ويمكن تمثيل هذا المسار، بصورة عامة، على النحو الآتي:

الإحياء: استعادة الشكل التقليدي والفاعلية الاجتماعية

↓

---

[18]( ) يُنظر: أمبرتو إيكو، العمل المفتوح، ص: 27.

الرومانسية: مركزية الذات والتجربة الوجدانية

↓

قصيدة التفعيلة: تحرير البنية الإيقاعية وتوسيع أفق التجربة

↓

قصيدة النثر: توسيع مفهوم الشعرية والانفتاح على إمكانات جديدة للغة غير أن هذا المسار لا يعني أن كل شكل جديد ألغى ما سبقه.

فالقصيدة العمودية بقيت حاضرة في الشعر العربي الحديث، كما استمرت قصيدة التفعيلة إلى جانب قصيدة النثر، ولذلك يبدو المشهد الشعري الحديث أكثر تعقيدًا من أن يُختزل في فكرة الانتقال النهائي من نموذج إلى نموذج آخر.

ومن هذه الزاوية، يمكن فهم التحول بوصفه إعادة ترتيب للعلاقات بين الأشكال الشعرية والرؤى المختلفة، لا بوصفه عملية إلغاء أو استبدال كامل. فالقديم قد يستمر داخل الجديد، كما أن الجديد نفسه قد يستفيد من عناصر موروثة ويعيد توظيفها بطريقة مختلفة.

خلاصة المبحث الأول

يتبين من خلال تتبع مسار الشعر العربي الحديث أن العلاقة بين الشكل والرؤية علاقة متبادلة؛ فالتغير في رؤية الشاعر للعالم ينعكس في اختياراته الفنية، كما أن تغير أدوات التعبير يفتح أمامه إمكانات جديدة في بناء المعنى. ففي مرحلة الإحياء ارتبط الشعر، بدرجة كبيرة، بالقضايا الاجتماعية والوطنية، وظلت القصيدة العمودية هي الإطار الفني الغالب.

أما في التجربة الرومانسية، فقد اتجهت القصيدة بصورة أوضح نحو العالم الداخلي، وأصبحت الذات والوجدان والتجربة الشخصية من أهم مصادرها.

ومع قصيدة التفعيلة تغير تنظيم الإيقاع، وتحررت القصيدة من الالتزام بوحدة البيت، وأصبح اختلاف طول الأسطر والتدوير والتكرار جزءًا من بنائها الفني.

ولم يكن هذا التحول شكليًا فحسب، بل ارتبط بتغير في طبيعة التجربة التي تسعى القصيدة إلى التعبير عنها.

أما قصيدة النثر فقد دفعت التجريب إلى مدى أبعد، إذ أعادت النظر في العلاقة بين الشعر والوزن، ووسعت مفهوم الإيقاع، ومنحت اللغة دورًا أكثر مركزية في بناء التجربة الشعرية.

كما شهدت علاقة الشعر الحديث بالتراث تحولًا مهمًا، فلم يعد التراث في كثير من التجارب نموذجًا يُحاكى، بل أصبح مادة قابلة للقراءة والتأويل وإعادة التشكيل.

ولهذا استثمر الشعراء الحديثون الأساطير والشخصيات التاريخية والرموز التراثية، ومنحوها دلالات جديدة تتصل بقضايا عصرهم وتجاربهم، وتغيرت كذلك وظيفة الصورة الشعرية؛ إذ تجاوزت حدود الزينة البلاغية لتصبح عنصرًا أساسيًا في بناء رؤية القصيدة.

كما اكتسب المكان أبعادًا جديدة، فأصبح مرتبطًا بالهوية والذاكرة والمنفى والانتماء، ولم يعد مجرد إطار تقع فيه الأحداث.

وفي السياق نفسه، اتسعت وظيفة الإيقاع، فلم يعد مرتبطًا بالوزن والقافية وحدهما، بل أصبح يتشكل أيضًا من التكرار والتوازي والتنغيم وتوزيع الكلمات وبناء الأسطر.

وهكذا أصبح الشكل عنصرًا فاعلًا في إنتاج الدلالة، لا مجرد وعاء خارجي لها، ومن هنا يمكن القول إن الشعر العربي الحديث اتجه، عبر مساراته المختلفة، من قدر من الثبات الشكلي إلى مرونة أكبر في بناء النص، ومن مركزية البيت إلى الاهتمام بوحدة القصيدة، ومن المعنى الواحد إلى اتساع إمكانات القراءة والتأويل، ومن المرجعية الواحدة إلى تعدد المرجعيات الثقافية.

ومع ذلك، لا ينبغي النظر إلى هذه التحولات بوصفها قطيعة كاملة مع الماضي، بل بوصفها حركة مستمرة من التجديد وإعادة التشكيل، فالأشكال القديمة لم تختفِ، وإنما استمرت إلى جانب الأشكال الجديدة، ودخلت معها في علاقات متنوعة. وبذلك فإن تاريخ الشعر العربي الحديث لا يقتصر على تاريخ الأوزان والقوالب الشعرية، بل يتصل أيضًا بتحولات نظرة الإنسان إلى ذاته ولغته وواقعه وذاكرته.

ولهذا تشكل دراسة تحولات النص مدخلًا مهمًا لفهم الكيفية التي يتولد بها المعنى داخل التجربة الشعرية الحديثة.

المبحث الثاني: الرواية والقصة والسرد العربي المعاصر

تمهيد

إذا كان الشعر العربي قد أسهم بدور بارز في حركة التجديد الأدبي خلال القرن العشرين، فإن الرواية العربية أخذت، منذ منتصف ذلك القرن، تحتل مكانة متقدمة بين الأجناس الأدبية، لما أتاحته من قدرة واسعة على استيعاب التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي مر بها العالم العربي.

ولم تبقَ الرواية مرتبطة بكونها جنسًا أدبيًا دخل الثقافة العربية عبر الترجمة والاحتكاك بالآداب الأوروبية، بل تطورت تدريجيًا حتى أصبحت مجالًا فنيًا قادرًا على تصوير الواقع وإعادة النظر فيه، وعلى طرح أسئلة تتصل بالتاريخ والسلطة والهوية والذاكرة والمنفى والحرب والحرية.

ولا يكفي النظر إلى الموضوعات التي تناولتها الرواية لفهم هذا التحول؛ لأن جانبًا أساسيًا منه وقع داخل بنية النص الروائي نفسه.

فقد تغيرت طرائق بناء الشخصيات، وتبدلت وظيفة الراوي، وتنوعت زوايا النظر، وتشابكت الأزمنة، واكتسب المكان أبعادًا جديدة، كما تعددت الأصوات داخل العمل الروائي. وفي الوقت نفسه، اتسعت الرواية لتتداخل مع أجناس وأشكال أخرى، مثل الشعر والمسرح والوثيقة والتاريخ والسيرة الذاتية واليوميات والرسائل.

ولذلك لم يكن التطور الذي شهدته الرواية العربية تحولًا في موضوعاتها وحدها، بل كان تحولًا في أدواتها الفنية وطرائق بنائها، وهو ما جعل تغير البنية السردية مرتبطًا، في كثير من التجارب، بتغير الرؤية إلى الإنسان والواقع.

وتنبع أهمية هذا التحول من أن الرواية لا تقدم الواقع بصورة شفافة أو محايدة، وإنما تعيد بناءه من خلال اللغة والسرد والاختيار والتنظيم. ومن ثم فإن الانتقال من الراوي العليم إلى تعدد الأصوات، ومن التسلسل الزمني إلى الاسترجاع والاستباق والتشظي، ومن الشخصية النمطية إلى الشخصية المركبة، ليس مجرد تجريب تقني؛ بل هو تحول في الطريقة التي يُنتج بها النص معنى العالم.

وقد أشار سعيد يقطين إلى أن تحليل الخطاب الروائي يقوم على دراسة ثلاثة مكونات كبرى هي: الزمن، والسرد، والتبئير، وهي مكونات تكشف أن الرواية لا تتحدد بما تحكيه فقط، وإنما بكيفية تنظيم الحكاية وعرضها ومنظور رؤيتها. ويحتل كتابه تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير موقعًا أساسيًا في الدرس السردي العربي[19].

وانطلاقًا من ذلك، يقوم هذا المبحث على فرضية مفادها أن تحولات السرد العربي الحديث والمعاصر هي في جوهرها تحولات في طرائق بناء المعنى؛ إذ انتقل النص من مركزية الحكاية المتسلسلة إلى مركزية الخطاب، ومن وحدة الصوت إلى تعدده، ومن التاريخ بوصفه حقيقة جاهزة إلى التاريخ بوصفه مادة قابلة لإعادة القراءة، ومن الواقع بوصفه مرجعًا ثابتًا إلى الواقع بوصفه خطابًا يحتاج إلى التفكيك والتأويل.

وسيتناول المبحث أربعة محاور رئيسة: نشأة الرواية العربية وانتقالها من الترجمة والتعريب إلى التأسيس الفني؛ ثم الحداثة السردية وتحولاتها البنيوية؛ ثم السرد النسوي وما بعد الكولونيالي بوصفهما شكلين من أشكال إعادة توزيع الصوت داخل النص؛ وأخيرًا القصة القصيرة وتحولاتها من الواقعية إلى التجريب والتكثيف.

أولًا: نشأة الرواية العربية: من الترجمة والتعريب إلى التأسيس الفني

لم تظهر الرواية العربية الحديثة فجأة بوصفها جنسًا أدبيًا مكتمل الخصائص، وإنما جاءت نتيجة تفاعل عدد من العوامل الثقافية والفنية والتاريخية. فقد كانت الثقافة العربية تمتلك قبل ظهور الرواية الحديثة تراثًا سرديًا غنيًا تمثل في المقامات، والسير الشعبية، والحكايات، وأخبار العرب، والرحلات، والنوادر، والرسائل، وغيرها من الأشكال التي أسهمت في تكوين ذاكرة سردية واسعة.

غير أن هذه الأشكال، على الرغم من غناها، لم تكن رواية بالمعنى الاصطلاحي الحديث؛ لأن الرواية الحديثة ارتبطت ببنية فنية مخصوصة تقوم على امتداد الحكاية، وبناء الشخصيات، وتطور الحدث، وتشكيل الزمن والمكان، وتعدد العلاقات بين الراوي والمروي له.

---

[19]( ) يقطين، سعيد،2005م، ص: 275,

وفي القرن التاسع عشر أدت حركة الترجمة والتعريب دورًا مهمًا في تعريف القارئ العربي بفنون السرد الأوروبية. ولم تكن الترجمة مجرد نقل للنصوص الأجنبية، وإنما كانت في بعض الحالات عملية إعادة صياغة وتكييف ثقافي.

ومن أبرز الأمثلة في هذا السياق ترجمة رفاعة الطهطاوي لكتاب مغامرات تليماك لفنيلون، إذ أعاد تقديم المادة في صياغة عربية تخدم أغراضًا تربوية وإصلاحية. وهكذا دخل السرد العربي الحديث من خلال مسارين متداخلين: مسار الاستفادة من التراث السردي العربي، ومسار التفاعل مع الرواية الأوروبية.

ولذلك فإن اختزال نشأة الرواية العربية في كونها جنسًا أدبيًا مستوردًا يظل تبسيطًا للتاريخ الأدبي؛ لأن الرواية العربية تكونت في منطقة وسطى بين الموروث السردي العربي والمؤثرات الحديثة. ويشير عبد المحسن طه بدر، في دراسته التأسيسية تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870–1938، إلى أن تطور الرواية المصرية ارتبط بمراحل وأشكال متعددة، منها الرواية التعليمية، ورواية التسلية والترفيه، ثم الرواية الفنية، وهو تقسيم يكشف أن الرواية لم تنتقل دفعة واحدة إلى النضج الفني، وإنما مرت بمراحل من التجريب والتطور.

ومن هنا فإن تاريخ الرواية العربية ينبغي أن يُقرأ باعتباره تاريخًا لتحول الوظيفة السردية أيضًا. ففي بداياتها ارتبط السرد بالتعليم والإصلاح والتسلية ونقل المعرفة، ثم أصبح تدريجيًا قادرًا على بناء عالم متخيل مستقل يمتلك قوانينه الجمالية الخاصة.

زينب والتحول من الحكاية إلى الرواية الفنية تمثل رواية زينب لمحمد حسين هيكل إحدى المحطات المهمة في تاريخ الرواية العربية الحديثة. وقد صدرت الرواية سنة 1914 باسم مستعار في طبعتها الأولى، ثم ظهرت الطبعة الثانية باسم المؤلف.

وتنبع أهميتها من محاولتها الانتقال بالسرد إلى البيئة المصرية، وإلى بناء شخصيات تعيش صراعات اجتماعية ونفسية داخل مجتمع ريفي. وقد كتب هيكل في مقدمة الطبعة الثانية، في

عبارة أصبحت من الشواهد المتداولة على وعيه المبكر بمحدودية تجربته: (كنت أود أن أكتب قصة مصرية، فكتبت هذه القصة)[20]

وتكشف هذه العبارة أن هيكل كان واعيًا بالفارق بين (القصة)، وبين الرواية الفنية المكتملة، إلا أن قيمة زينب لا تكمن في اكتمالها الفني بقدر ما تكمن في أنها حاولت أن تجعل البيئة المصرية موضوعًا لبناء سردي حديث.

وتتجسد أهمية هذه المرحلة في انتقال الرواية من الحكاية ذات الوظيفة التعليمية أو الأخلاقية إلى تمثيل التجربة الإنسانية.

فالشخصية لم تعد مجرد أداة لإيصال فكرة، بل أصبحت ذاتًا تعيش صراعًا بين الرغبة والواقع، وبين الفرد والجماعة.

ومن هنا أخذت الرواية العربية تكتسب تدريجيًا قدرتها على بناء المعنى من خلال العلاقة بين الشخصية والمجتمع.

ثانيًا: الواقعية العربية وبناء المجتمع في الرواية

شهدت الرواية العربية خلال النصف الأول من القرن العشرين حضورًا متزايدًا للاتجاه الواقعي، وقد ارتبط ذلك بما عرفه المجتمع العربي من تحولات اجتماعية وسياسية مهمة.

فقد أدى نمو المدن، واتساع دائرة التعليم، وظهور الطبقات الوسطى، وتصاعد الحركات الوطنية، إلى نشوء واقع جديد وجد الروائيون فيه مادة خصبة للتعبير والمعالجة.

ولم تكتفِ الرواية الواقعية بتسجيل مظاهر هذا الواقع، بل سعت إلى فهمه والكشف عن العلاقات التي تتحكم فيه، فالروائي لا ينقل الحياة كما هي بصورة مباشرة، وإنما يختار من تفاصيلها ويعيد ترتيبها داخل عالم فني تحكمه رؤية خاصة.

ويبرز نجيب محفوظ بوصفه أحد أبرز ممثلي هذا الاتجاه في الرواية العربية، ولا سيما في أعماله المبكرة مثل القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق.

---

[20]( )هيكل، زينب، ص: 7.

ففي هذه الروايات لا تظهر القاهرة مجرد خلفية تجري فيها الأحداث، بل تتحول إلى عالم اجتماعي متكامل تتحرك داخله الشخصيات، وتتصادم فيه المصالح والقيم، وتنعكس من خلاله التحولات التي يعيشها المجتمع.

ومن هنا، لا يمكن النظر إلى الواقعية بوصفها مجرد نقل أمين للواقع، بل هي طريقة فنية في بنائه وإعادة تقديمه.

فالمعنى في الرواية الواقعية لا ينتج من الأحداث وحدها، وإنما يتشكل أيضًا من طبيعة العلاقات التي تجمع بين الشخصيات والأمكنة والأزمنة والظروف الاجتماعية، ولهذا لا تبدو أمكنة مثل الحي الشعبي والمقهى والبيت والشارع والمدينة عناصر محايدة داخل الرواية، بل تحمل دلالات اجتماعية وتاريخية تسهم في بناء عالمها ومعناها.

وتبرز هنا أهمية الدراسات التي اهتمت بالبنية الروائية، ومنها دراسة سيزا قاسم (بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، التي تتناول عناصر الرواية، مثل الزمن والشخصية والحدث والمكان، والعلاقات التي تنشأ بينها، بوصفها عناصر أساسية في فهم كيفية تشكل النص الروائي.

وتكتسب هذه الدراسة أهميتها من اهتمامها بتحليل البناء الداخلي للرواية العربية، ولا سيما في تجربة نجيب محفوظ، بدل الاكتفاء بالنظر إلى مضامينها وموضوعاتها وحدها.

ثالثًا: الحداثة السردية: من الواقعية إلى البناء المتعدد الأصوات

بدأت الرواية العربية منذ الخمسينيات والستينيات تتجاوز النموذج الواقعي التقليدي، نتيجة مجموعة من التحولات السياسية والثقافية والفكرية.

فقد أدت النكبة الفلسطينية سنة 1948، وثورة يوليو في مصر، وحركات التحرر الوطني، والاستقلال، ثم الهزائم والحروب العربية اللاحقة، إلى خلق واقع شديد التعقيد. ولم يعد من الممكن تمثيل هذا الواقع دائمًا بواسطة راوٍ عليم يمتلك الحقيقة كاملة؛ إذ أصبحت الحقيقة نفسها موضوعًا للسؤال. وهنا ظهرت تقنيات سردية جديدة، من أبرزها:

- تعدد الأصوات.
- تعدد الرواة.

- الاسترجاع.
- الاستباق.
- تكسير التسلسل الزمني.
- تيار الوعي.
- المونولوج الداخلي.
- الوثيقة داخل الرواية.
- الرسائل واليوميات.
- التداخل بين التاريخ والتخييل.

وقد أدى ذلك إلى انتقال مهم من زمن الحكاية إلى زمن الخطاب؛ فالقارئ لم يعد يتلقى الأحداث وفق ترتيبها الزمني الطبيعي، وإنما وفق الطريقة التي اختار السارد تنظيمها بها.

ويشير سعيد يقطين إلى أهمية التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب، وإلى أن العلاقات الزمنية داخل الرواية تتأسس من خلال الاسترجاع والاستباق والتسريع والإبطاء والحذف وغيرها من التقنيات السردية[21].

وتؤكد فهارس الكتاب أن أحد فصوله الرئيسة مخصص تحديدًا لـ(زمن خطاب الرواية)، ثم (زمن القصة وزمن الخطاب)، ثم التمفصلات الزمنية.

ومن هنا يصبح الزمن عنصرًا في إنتاج المعنى، لا مجرد وعاء للأحداث.

رابعًا: موسم الهجرة إلى الشمال وإشكالية الهوية

تمثل رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح واحدة من أبرز الروايات العربية التي كشفت قدرة البنية السردية الحديثة على معالجة إشكالية الهوية والعلاقة بين الشرق والغرب.

---

[21]( ) يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، 2005، ص 17–27.

فالرواية لا تقدم الصراع بين الشرق والغرب في صورة خطاب فكري مباشر، وإنما تبنيه من خلال شخصية مصطفى سعيد، ومن خلال الراوي الذي يعود إلى قريته السودانية بعد سنوات من الدراسة في أوروبا.

وتكمن أهمية البناء السردي في أن شخصية مصطفى سعيد لا تظهر بوصفها شخصية يمكن الإحاطة بها من صوت واحد؛ إذ تتكشف من خلال الروايات والشهادات والوثائق والذكريات. ومن ثم تصبح الحقيقة المتعلقة بالشخصية موزعة بين أصوات متعددة.

وهنا يتحول تعدد الأصوات إلى أداة معرفية؛ فالقارئ لا يملك حقيقة نهائية عن مصطفى سعيد، وإنما يشارك في تركيبها.

ويصبح الشمال والجنوب أكثر من فضاءين جغرافيين؛ إنهما علامتان ثقافيتان تتداخلان فيهما قضايا الاستعمار والهوية والرغبة والسلطة.

ومن ثم فإن الرواية لا تقول ببساطة إن الشرق أفضل من الغرب أو العكس، وإنما تكشف مأزق الذات التي تبحث عن هويتها في منطقة التوتر بين الثقافتين.

وهذا ما يجعل الرواية نموذجًا واضحًا على الانتقال من الرواية التي تقدم موقفًا إلى الرواية التي تضع الموقف نفسه موضع السؤال.

خامسًا: «رجال في الشمس»: من الحكاية السياسية إلى الرمز السردي

تمثل رواية (رجال في الشمس)، لغسان كنفاني نموذجًا واضحًا لقدرة الرواية القصيرة على تجاوز الحكاية المباشرة وتحويل الحدث السياسي إلى تجربة إنسانية ذات أبعاد رمزية واسعة.

تروي الرواية قصة ثلاثة فلسطينيين يحاولون الوصول إلى الكويت بحثًا عن حياة أفضل، غير أن رحلتهم تنتهي بموتهم اختناقًا داخل خزان شاحنة، ومن خلال هذا الحدث المأساوي، تتجاوز الرواية حدود القصة الفردية لتلامس تجربة جماعية تتصل بالمنفى والضياع والعجز.

ويكتسب الخزان في الرواية أهمية خاصة؛ فهو في البداية مكان واقعي تختبئ فيه الشخصيات، لكنه يتحول تدريجيًا إلى فضاء تتجمع فيه معاني الحصار والصمت والموت.

ولذلك لا يبقى عنصرًا مكانيًا عابرًا، بل يصبح جزءًا أساسيًا من الدلالة العامة للرواية، وتبلغ هذه الدلالة ذروتها في السؤال الختامي الشهير: (لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟)[22].

ولا تكمن أهمية هذا السؤال في معناه المباشر وحده، بل في الأسئلة التي يفتحها أمام القارئ. فهو يتجاوز مصير الرجال الثلاثة ليطرح قضية أوسع تتعلق بالصمت أمام المأساة، وبمسؤولية الإنسان حين يجد نفسه في مواجهة الموت أو القهر.

ومن هنا تنتقل الرواية من سرد حكاية مجموعة من الأفراد إلى مساءلة واقع كامل، وقوة الرمز فيها أنه لا يبدو مفروضًا على الأحداث من الخارج، وإنما يتولد بصورة طبيعية من مسار الحكاية نفسها؛ فالخزان يحتفظ بواقعيته، لكنه يكتسب، في الوقت ذاته، أبعادًا رمزية تتسع مع تطور الحدث.

وهذا ما يميز الرمز في الرواية؛ إذ غالبًا ما يتشكل من خلال تفاعل الشخصيات والأحداث والأمكنة، ثم تتحدد دلالاته من خلال علاقته بالبنية الكلية للنص.

سادسًا: «مدن الملح» وإعادة كتابة التاريخ عند عبد الرحمن منيف

اتخذت الرواية العربية الحديثة مسارًا آخر في تعاملها مع التاريخ، ويتجلى ذلك بصورة واضحة في مشروع عبد الرحمن منيف الروائي، ولا سيما في (مدن الملح)، فالرواية لا تنشغل بتتبع مصير شخصية واحدة، بل ترصد تحولات مجتمع كامل في مرحلة تاريخية شهدت تغيرات عميقة ارتبطت باكتشاف النفط وما تبعه من تبدلات اقتصادية واجتماعية وثقافية.

وتنبع أهمية هذا العمل من امتداده الزمني والمكاني؛ إذ تتسع الرواية لتصوير التحولات التي أصابت المجتمع والمدينة والعلاقات الإنسانية، غير أن منيف لا يقدم التاريخ في صورة سجل محايد للأحداث، بل يعرضه من خلال تجارب البشر ومواقفهم ومعاناتهم.

وبذلك تتيح الرواية للقارئ رؤية جوانب من الواقع قد لا تظهر في الوثائق الرسمية. فهي لا تحل محل التاريخ، ولا تدعي تقديم الحقيقة التاريخية بصورتها النهائية، لكنها تقدم زاوية أخرى للنظر إلى الماضي وفهم ما جرى فيه.

---

[22]( ) كنفاني، رجال في الشمس، ص: 90.

ومن هذه الزاوية، يمكن النظر إلى الرواية بوصفها خطابًا يراجع الرواية الرسمية للتاريخ ويكشف ما يمكن أن يغيب عنها، فهي تمنح حضورًا للأشخاص والفئات التي قد لا تجد مكانًا لها في السجل الرسمي، وتعيد إدخال تجاربهم في الذاكرة الجماعية.

وهكذا تنشأ علاقة متداخلة بين السرد والتاريخ؛ إذ يستفيد السرد من المادة التاريخية، لكنه يعيد تشكيلها وفق منطق فني وإنساني يختلف عن منطق الوثيقة التاريخية.

سابعًا: الزمن الروائي وتفكيك التسلسل

يعد الزمن من العناصر التي شهدت تحولات واضحة في الرواية العربية الحديثة، فإذا كانت الرواية التقليدية تميل، في كثير من الأحيان، إلى تقديم الأحداث وفق ترتيب زمني متتابع، فإن الرواية الحديثة أصبحت أكثر حرية في التعامل مع الزمن، فلم يعد التسلسل الزمني شرطًا ثابتًا لبناء الحكاية. ومن المفيد هنا التمييز بين مستويين للزمن: زمن القصة: وهو ترتيب الأحداث بحسب وقوعها في العالم المتخيل، زمن الخطاب: وهو الطريقة التي يختار بها السارد ترتيب هذه الأحداث وتقديمها داخل النص.

وقد لا يتطابق الزمنان؛ إذ يستطيع الروائي أن يبدأ من نهاية الحكاية، ثم يعود إلى أحداث وقعت قبلها، أو أن يقدم إشارات إلى ما سيحدث في المستقبل، ولا يكون هذا التغيير مجرد وسيلة لتنويع السرد، بل قد يؤدي دورًا مهمًا في بناء المعنى فعندما يبدأ النص من نهاية حدث ما ثم يعود إلى بدايته، فإن القارئ يتلقى الأحداث اللاحقة وهو يحمل معرفة مسبقة بما ستؤول إليه الأمور، الأمر الذي يدفعه إلى إعادة النظر في تفاصيل الحكاية وتفسيرها بصورة مختلفة.

ومن أبرز التقنيات التي تستخدمها الرواية الحديثة في تشكيل الزمن:

1_ الاسترجاع: ويتمثل في العودة إلى أحداث وقعت في الماضي، وقد يستخدم للكشف عن خلفية الشخصية أو تفسير موقف معين في حاضرها.

2_ الاستباق: ويعني الإشارة إلى أحداث ستقع لاحقًا، الأمر الذي قد يخلق لدى القارئ حالة من التوقع أو التشويق.

3_ الحذف: ويقوم على تجاوز مدة زمنية معينة دون التوقف عند تفاصيلها، مما يساعد على اختصار الزمن وتكثيف السرد.

4_ المشهد: وفيه يقترب زمن السرد من زمن وقوع الحدث، ويظهر ذلك بوضوح في المشاهد الحوارية.

5_ الإبطاء: ويحدث عندما يمنح السرد مساحة واسعة للحظة زمنية قصيرة، من خلال الوصف أو التأمل أو تحليل الحالة النفسية.

وتتجاوز أهمية هذه التقنيات الجانب الشكلي؛ لأن طريقة تنظيم الزمن تسهم في إنتاج المعنى فعودة الرواية، مثلًا، إلى طفولة شخصية ما لا تعني مجرد إضافة معلومات عن ماضيها، بل يمكن أن تساعد في تفسير سلوكها ومواقفها في الحاضر.

ولهذا فإن دراسة الزمن الروائي لا تقتصر على ترتيب الأحداث، وإنما تتجه إلى الكشف عن العلاقة بين زمن الحكاية والطريقة التي يعيد النص من خلالها تنظيم ذلك الزمن وتقديمه إلى القارئ، وهو ما يجعل الزمن عنصرًا فاعلًا في بناء الرواية ودلالاتها.

ثامنًا: تعدد الأصوات وتحول سلطة الراوي

من أهم مظاهر الحداثة السردية انتقال الرواية من هيمنة الراوي الواحد إلى تعدد الأصوات.

فالراوي العليم التقليدي كان يمتلك معرفة واسعة بالشخصيات والأحداث، ويقدم للقارئ تفسيرًا لما يجري. أما الرواية الحديثة فقد بدأت تشكك في هذه السلطة، وأصبحت تمنح الشخصيات مساحة أكبر للتعبير عن نفسها. وقد يكون في الرواية:

- راوٍ مشارك.
- راوٍ شاهد.
- راوٍ غائب.
- رواة متعددون.
- وثائق ورسائل تتولى السرد.
- أصوات متعارضة.

وهذا التعدد لا يؤدي إلى التنوع الشكلي فحسب، وإنما يغير طبيعة الحقيقة الروائية؛ إذ لم يعد هناك صوت واحد يحتكر تفسير العالم.

ومن هنا يتحول القارئ من متلقٍ لحقيقة جاهزة إلى قارئ يقوم بالمقارنة بين الأصوات، ويبحث عن التناقضات، ويعيد تركيب الأحداث.

وتظهر هذه التقنية بوضوح في الزيني بركات لجمال الغيطاني، حيث تتداخل أصوات السرد التاريخي مع الوثائق والتقارير والشهادات، فتتولد مسافة نقدية بين القارئ والخطاب الرسمي.

وقد جعل سعيد يقطين من الصيغة والرؤية السردية عنصرين أساسيين في تحليل الخطاب الروائي، وخصص في كتابه فصلًا لتعدد الصيغ وتعدد الخطابات واشتغال الصيغ، مع تطبيق ذلك على الزيني بركات.

تاسعًا: المكان الروائي من الإطار إلى البنية الدلالية

لم يعد المكان في الرواية الحديثة مجرد إطار تجري داخله الأحداث، أو خلفية تتحرك في نطاقها الشخصيات، وإنما أصبح عنصرًا فاعلًا في بناء الرواية وإنتاج دلالاتها، فالمكان قد يحمل أكثر من معنى بحسب علاقته بالشخصيات والأحداث؛ فالمدينة، على سبيل المثال، يمكن أن تبدو فضاءً للانفتاح والحرية، لكنها قد تتحول في الوقت نفسه إلى فضاء للعزلة والاغتراب.

وكذلك البيت، الذي يرتبط عادةً بالأمان والاستقرار، قد يصبح في بعض الأعمال مكانًا للقيد والقهر، في حين يمكن للمنفى، رغم ما يحمله من دلالات الفقد والابتعاد، أن يتحول إلى مساحة لاكتشاف الذات وإعادة النظر في علاقتها بالمكان الأول.

ويبرز هذا الدور في الرواية العربية المعاصرة من خلال ارتباط المكان بالذاكرة والتجربة الإنسانية. فالمكان لا يظل منفصلًا عن الشخصيات التي تعيش فيه، بل تتشكل دلالته من خلال ما تختزنه تلك الشخصيات من ذكريات ومواقف وتجارب.

ويمكن ملاحظة ذلك في رواية (زقاق المدق)، لنجيب محفوظ، إذ لا يظهر الزقاق بوصفه مكانًا تجري فيه الأحداث فحسب، وإنما يتحول إلى مجتمع صغير تتفاعل داخله الشخصيات، وتظهر من خلاله مجموعة من القيم والعلاقات والتحولات الاجتماعية.

ولذلك يصبح الزقاق جزءًا من تكوين الشخصيات ومسار الأحداث، وليس مجرد خلفية لها. وفي الرواية الفلسطينية يكتسب المكان دلالة أكثر ارتباطًا بالهوية والوجود؛ لأن العلاقة بالمكان تتجاوز

حدود الجغرافيا لتصل إلى الذاكرة والانتماء والتاريخ، ففقدان المكان لا يعني فقدان موقع جغرافي فحسب، وإنما قد يعني فقدان جزء من الذاكرة والهوية.

ولهذا يتحول المكان في كثير من النصوص الفلسطينية إلى قضية أساسية تتصل بسؤال الانتماء والبحث عن الذات، ويصبح استحضاره نوعًا من استعادة ما ارتبط به من تاريخ وذكريات.

ومن ثم، فإن المكان الروائي لا يمكن اختزاله في كونه موضعًا تقع فيه الأحداث، لأنه يسهم في منح هذه الأحداث دلالاتها الخاصة. فالشخصية تتأثر بالمكان الذي تعيش فيه، والمكان بدوره يكتسب معناه من حضور الشخصيات وتجاربها.

ومن هنا تتداخل عناصر البناء السردي بعضها مع بعض؛ فلا يمكن فصل المكان عن الشخصية أو الحدث أو الزمن، لأن كل عنصر منها يسهم في تشكيل الآخر وفي بناء المعنى العام للرواية.

عاشرًا: السرد النسوي وتحول موقع الذات

شهدت الرواية العربية خلال العقود الأخيرة حضورًا واضحًا للكتابة النسوية، ولم يقتصر هذا الحضور على ازدياد عدد الروائيات، وإنما صاحبه تغير في الطريقة التي تُقدَّم بها المرأة داخل النص السردي.

فقد انتقلت في كثير من الأعمال من موقع الشخصية التي يتحدث عنها الآخرون إلى موقع الذات التي تمتلك صوتها الخاص، وتحكي تجربتها، وتعبر عن رؤيتها للحياة والمجتمع.

ففي بعض الروايات التقليدية كانت المرأة تُقدَّم غالبًا بوصفها موضوعًا للسرد أو للرغبة، أو باعتبارها رمزًا للأسرة والوطن والشرف، وكانت صورتها تتشكل في كثير من الأحيان من خلال نظرة الآخر إليها. أما في السرد النسوي الحديث، فقد أصبحت المرأة أكثر حضورًا بوصفها ذاتًا فاعلة في عملية الحكي، تمتلك القدرة على التعبير عن تجربتها والكشف عن أفكارها ومشاعرها، كما أصبحت قادرة على مساءلة الصور والأدوار التي فُرضت عليها اجتماعيًا وثقافيًا.

ومن هنا يمكن النظر إلى الكتابة النسوية بوصفها تحولًا في سلطة الكلام داخل الرواية؛ إذ لم تعد المرأة مجرد شخصية تُروى حكايتها من الخارج، وإنما أصبحت قادرة على رواية تجربتها من داخلها.

ويظهر هذا التحول في عدد من الأعمال الروائية العربية، ومن بينها رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، التي تتداخل فيها موضوعات الجسد والذاكرة والهوية والحب والوطن بصورة تجعل كل موضوع منها مرتبطًا بالآخر، فالمرأة في الرواية لا تُقدَّم باعتبارها موضوعًا للنظر فقط، وإنما تظهر بوصفها ذاتًا لها وعيها الخاص، تنظر إلى الماضي وتستعيد تفاصيل التجربة وتعيد التفكير في علاقتها بالحب والوطن والذاكرة.

ومن خلال هذا الحضور، يتحول الجسد من مجرد دلالة بيولوجية إلى علامة تحمل آثار التجربة الشخصية والتاريخ الجمعي، ويصبح وسيلة لاستعادة ما تركه الماضي من آثار في الذات، كما أن الذاكرة تؤدي دورًا أساسيًا في هذا النوع من السرد؛ فهي ليست مجرد استرجاع لأحداث مضت، وإنما وسيلة لفهم الحاضر وإعادة قراءة التجربة السابقة.

ولذلك تتداخل الذاكرة مع الهوية، ويصبح استحضار الماضي محاولة لفهم الذات وتحديد علاقتها بالآخر وبالمكان والتاريخ، وبذلك لا تقتصر أهمية السرد النسوي على تقديم المرأة من زاوية مختلفة، وإنما تتجاوز ذلك إلى إعادة النظر في طبيعة الصوت السردي نفسه، وفي مسألة من يمتلك حق رواية التجربة وتفسيرها.

ومن ثم يمكن القول إن الكتابة النسوية أسهمت في توسيع مساحة الأصوات داخل الرواية العربية، وأتاحت إمكانات جديدة لطرح قضايا الذات والهوية والجسد والذاكرة، بعيدًا عن الاقتصار على منظور واحد في إنتاج الحكاية والمعرفة.

الحادي عشر: السرد الفلسطيني وإعادة بناء الذاكرة

يعد الأدب الفلسطيني من أبرز المجالات التي اتخذ فيها السرد وظيفة مقاومة للنسيان.

وقد تجلى ذلك بصورة واضحة في باب الشمس لإلياس خوري، حيث لا تُروى النكبة الفلسطينية من خلال صوت تاريخي واحد، وإنما من خلال مجموعة كبيرة من الحكايات والذكريات والشهادات.

وتقوم الرواية على الحكاية داخل الحكاية، وهو ما يجعل الذاكرة نفسها موضوعًا للبناء السردي. وهنا يصبح السرد شكلًا من أشكال مقاومة المحو؛ لأن ما لا تستطيع الوثيقة الرسمية حفظه يمكن أن تحتفظ به الذاكرة الفردية والحكاية الشعبية.

وبذلك يتحول السرد من تسجيل الماضي إلى إعادة امتلاك الماضي.

إن أهمية هذا النوع من الكتابة تكمن في أنها لا تدعي امتلاك تاريخ كامل ونهائي، بل تعترف بتشظي الذاكرة واختلاف الشهادات.

ومن ثم يصبح تعدد الأصوات مناسبًا لطبيعة الذاكرة نفسها؛ فالذاكرة ليست كتابًا مرتبًا، وإنما مجموعة من الصور والروائح والأسماء والأماكن والأحداث التي تستعاد بصورة غير خطية.

الثاني عشر: الرواية ما بعد الكولونيالية وإعادة قراءة العلاقة بالآخر

تتصل الكتابة ما بعد الكولونيالية بالسؤال عن العلاقة بين الذات والآخر، وعن آثار الاستعمار في اللغة والهوية والذاكرة. وفي الرواية العربية يتخذ هذا السؤال أشكالًا متعددة؛ فقد يظهر في العلاقة بين الشرق والغرب، أو بين المستعمِر والمستعمَر، أو بين اللغة العربية واللغة الأجنبية، أو بين الذاكرة الوطنية والخطاب الاستعماري.

وهنا لا يعود الاستعمار مجرد حدث تاريخي انتهى، بل يصبح بنية ممتدة داخل الوعي.

ومن ثم تسعى الرواية إلى استعادة الصوت الذي جرى تهميشه، وإلى إعادة تفسير التاريخ من موقع الذات. وتكتسب الرواية في هذا السياق وظيفة مزدوجة: فهي من جهة عمل فني، ومن جهة أخرى ممارسة نقدية تجاه السرديات التي صنعتها السلطة السياسية أو الاستعمارية. ولهذا فإن الرواية ما بعد الكولونيالية لا تقدم (الآخر) دائمًا بوصفه شريرًا مطلقًا، وإنما تكشف العلاقات المعقدة بين الذات والآخر، وتبحث في كيفية تشكل الهوية من خلال الصراع والتفاعل مع الآخر.

الثالث عشر: القصة القصيرة: من الواقعية إلى التكثيف

لم تقتصر التحولات التي عرفها السرد العربي على الرواية وحدها، بل امتدت كذلك إلى القصة القصيرة، التي استطاعت أن تثبت حضورها بوصفها جنسًا أدبيًا قادرًا على التعبير عن التجربة الإنسانية في مساحة محدودة، وعلى التقاط لحظات قد تبدو عابرة، لكنها تحمل دلالات واسعة.

نشأت القصة القصيرة العربية الحديثة في سياق اتصل بالصحافة والترجمة والاحتكاك بالآداب العالمية الحديثة، ثم أخذت تتطور تدريجيًا حتى أصبحت أكثر استقلالًا في بنائها الفني ولغتها وأساليبها. ومع هذا التطور لم تعد القصة مجرد حكاية قصيرة تقوم على سرد حدث محدود، وإنما

أصبحت تعتمد على اختيار دقيق للتفاصيل، وعلى قدرة الكاتب على الإيحاء بما يتجاوز ما يقوله النص بصورة مباشرة.

ويأتي يوسف إدريس في مقدمة كتاب القصة الذين أسهموا في ترسيخ هذا الاتجاه وتطويره فقد اتجه في كثير من قصصه إلى الشخصيات البسيطة والمهمشة وإلى تفاصيل الحياة اليومية، وجعل منها مادة فنية للكشف عن التناقضات الاجتماعية والنفسية التي يعيشها الإنسان.

ولم تكن أهمية هذه الشخصيات في كونها تمثل فئة اجتماعية معينة فحسب، وإنما في قدرتها على الكشف عن جوانب أعمق من الواقع الإنساني، وتقوم القصة القصيرة، بطبيعتها، على قدر كبير من الاقتصاد في السرد؛ فهي لا تتيح للكاتب المساحة نفسها التي توفرها الرواية لتفصيل الشخصيات والأمكنة والأحداث.

ولذلك يصبح لكل كلمة أو مشهد أو حركة قيمة خاصة داخل النص. فقد تكفي جملة واحدة لرسم ملامح شخصية، وقد تكفي إشارة عابرة لتحديد المكان، كما يمكن لحدث صغير أن يكشف عن أزمة كاملة تعيشها الشخصية.

ومن هنا يختلف بناء المعنى في القصة القصيرة عنه في الرواية؛ فالرواية تستطيع أن تعتمد على تراكم الأحداث والتفاصيل وتطور الشخصيات عبر صفحات طويلة، بينما تميل القصة القصيرة إلى الاختزال والتركيز والإيحاء.

وهذا لا يعني أن دلالتها أقل اتساعًا، بل إن قصرها قد يكون سببًا في فتح مساحة أكبر أمام القارئ للتأويل واستكمال ما لم يقله النص.

الرابع عشر: زكريا تامر والمفارقة والسخرية

يمثل زكريا تامر واحدًا من أبرز الأصوات التي أسهمت في تطوير القصة العربية الحديثة، ولا سيما من خلال اعتماده على السخرية والمفارقة والفانتازيا، وهي تقنيات جعلته قادرًا على الاقتراب من الواقع بطريقة غير مباشرة.

فالواقع في قصصه لا يظهر دائمًا في صورته المألوفة، وإنما قد يتحول إلى عالم غرائبي أو رمزي، إلا أن هذا الابتعاد عن الواقعية المباشرة يجعل الواقع نفسه أكثر وضوحًا، ويكشف جوانب قد يصعب الوصول إليها من خلال الوصف التقليدي. وتعد مجموعة (النمور في اليوم العاشر)،

من الأعمال البارزة في هذا السياق، إذ تقوم قصصها على بنية رمزية تكشف آليات السلطة والاستبداد وعلاقة الفرد بالنظام القائم.

وتنبع أهمية هذا الأسلوب من أن الكاتب لا يقدم موقفه في صورة خطاب مباشر، ولا يفرض على القارئ تفسيرًا محددًا، وإنما يبني عالمًا حكائيًا يدفع القارئ إلى اكتشاف ما وراءه. ومن ثم تصبح المفارقة وسيلة للكشف، وتتحول السخرية إلى أداة للنقد، بينما تؤدي الفانتازيا وظيفة تتجاوز التخييل إلى مساءلة الواقع.

فالقارئ لا يكتفي بمتابعة الحكاية، وإنما يبحث عن دلالاتها وما تشير إليه من علاقات وقيم ومواقف، وهنا يظهر أحد التحولات المهمة في السرد الحديث، وهو انتقال الكاتب من تقديم المعنى بصورة جاهزة إلى بناء نص يترك للقارئ مهمة الوصول إليه وتأويله.

الخامس عشر: القصة القصيرة جدًا وتحول اقتصاد السرد

جاء ظهور القصة القصيرة جدًا في سياق التطور الذي شهدته القصة القصيرة، ولا سيما في اتجاهها نحو الاختزال والتكثيف، وقد أصبح هذا النوع من الكتابة يقوم على عدد محدود من الكلمات والجمل، لكنه يسعى في الوقت نفسه إلى إنتاج دلالة تتجاوز حجمه النصي بكثير.

وتعتمد القصة القصيرة جدًا على مجموعة من الوسائل الفنية، من أبرزها الحذف والإيحاء والمفارقة والنهاية المفاجئة، إلى جانب العنوان الدال والتكثيف اللغوي وفتح المجال أمام أكثر من قراءة. وفي مثل هذا البناء لا يكون المكتوب هو وحده المهم، بل يصبح المحذوف جزءًا أساسيًا من عملية إنتاج المعنى.

فالنص لا يقدم للقارئ جميع التفاصيل التي يحتاج إليها لفهم الحكاية، وإنما يترك بعض الفراغات التي يتعين عليه أن يملأها بالاستنتاج وربط الإشارات بعضها ببعض، ولذلك فإن القارئ في القصة القصيرة جدًا لا يكون مجرد متلقٍ لما يروى، بل يشارك بصورة مباشرة في بناء الدلالة.

وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى القصة القصيرة جدًا بوصفها مرحلة متقدمة في مسار انتقال السرد من الإخبار إلى الإيحاء، ومن تقديم التفاصيل إلى الاعتماد على اللمحة والإشارة، بحيث يصبح القليل من الكلام قادرًا على إنتاج مساحة واسعة من المعنى.

السادس عشر: التداخل بين السرد والشعر والوثيقة

من السمات البارزة في السرد العربي المعاصر انفتاح الرواية على أشكال أدبية وخطابات مختلفة، فلم تعد الرواية محصورة في تقنياتها التقليدية، وإنما أصبح من الممكن أن نجد داخلها الشعر والرسائل واليوميات والوثائق التاريخية والمقالات الصحفية والحوار المسرحي والسيرة الذاتية والحكاية الشعبية وغيرها من الأشكال.

وقد أدى هذا التداخل إلى ظهور نصوص يصعب وضعها داخل حدود نوع أدبي واحد، وهو ما يمكن أن يندرج ضمن مفهوم (النص السردي الهجين)، ولا تعني الهجنة هنا ضعف البناء الأدبي أو عدم وضوحه، وإنما تشير إلى قدرة النص الحديث على الإفادة من أكثر من شكل وخطاب بحسب ما تقتضيه التجربة التي يريد الكاتب التعبير عنها.

فقد تمنح الوثيقة النص إحساسًا بالمرجعية التاريخية، بينما يضيف الشعر قدرًا من الكثافة والإيحاء، وتتيح الرسالة التعبير عن الجانب الذاتي، في حين تقرّب اليوميات القارئ من التجربة الفردية وتفاصيلها اليومية. وبذلك لا يكون حضور هذه الأشكال داخل الرواية مجرد إضافة شكلية، وإنما يصبح جزءًا من طريقة بناء المعنى.

ومن هنا فإن التداخل بين الأجناس والخطابات يعكس تحولًا في مفهوم الكتابة الروائية نفسها؛ إذ لم يعد الروائي ملزمًا بالالتزام بالحدود التقليدية للجنس الأدبي، بل أصبح أكثر حرية في اختيار الأدوات التي تساعده على بناء عالمه السردي والتعبير عن تجربته.

السابع عشر: من الرواية بوصفها مرآة للواقع إلى الرواية بوصفها منتجة للواقع

من التحولات المهمة التي عرفها السرد العربي المعاصر تغير النظرة إلى العلاقة بين الرواية والواقع. فقد كانت الرواية الواقعية التقليدية تميل إلى تقديم نفسها بوصفها صورة للمجتمع، أو محاولة لتمثيل الواقع كما هو، أما الرواية الحديثة فقد أصبحت أكثر وعيًا بأن الواقع الذي يصل إلى القارئ لا يأتي بصورة مباشرة، وإنما يمر دائمًا عبر اللغة ووجهة النظر وطريقة تنظيم الأحداث.

وبذلك لم تعد الرواية مجرد مرآة تعكس الواقع، بل أصبحت تسهم في تشكيل الصورة التي نراه من خلالها. فالروائي حين يختار شخصية دون أخرى، أو مكانًا بعينه، أو فترة زمنية محددة،

وحين يقرر أن يروي الحدث من وجهة نظر معينة، فإنه لا ينقل الواقع بصورة محايدة، وإنما يعيد تفسيره وتنظيمه داخل بناء سردي.

ومن هنا يمكن القول إن الرواية لا تنقل الواقع كما هو، وإنما تعيد بناءه من خلال اللغة والسرد. وهذا الأمر مهم لفهم كيفية تشكل المعنى الروائي؛ لأن المعنى لا يكون موجودًا بصورة جاهزة خارج النص، وإنما يتولد من الطريقة التي يرتب بها النص الأحداث والشخصيات والأصوات والعلاقات، ومن الزاوية التي ينظر من خلالها إلى العالم.

الثامن عشر: القارئ وإنتاج المعنى في السرد المعاصر

أدى تعقد البناء السردي في الرواية الحديثة إلى تغير واضح في موقع القارئ ودوره. ففي كثير من الروايات التقليدية كان الراوي يتولى شرح الأحداث وتفسير دوافع الشخصيات وتوجيه القارئ نحو فهم محدد، بينما أصبحت الرواية الحديثة تترك مساحات أوسع أمام القارئ كي يفسر الأحداث، ويربط بين التفاصيل، ويقارن بين وجهات النظر، ويستنتج ما لا يقوله النص بصورة مباشرة.

وتتضاعف أهمية القارئ عندما يكون النص قائمًا على تعدد الأصوات، أو على النهاية المفتوحة، أو على الحذف والتشظي، لأن هذه الأساليب تجعل الوصول إلى معنى واحد ونهائي أمرًا غير ممكن في كثير من الأحيان.

ويتضح ذلك في عدد من الروايات العربية المعاصرة؛ ففي (موسم الهجرة إلى الشمال)، لا يصل القارئ بسهولة إلى حقيقة نهائية ومكتملة حول شخصية مصطفى سعيد، بل تظل جوانب من شخصيته مفتوحة على الاحتمال والتفسير. وفي (رجال في الشمس)، يتحول السؤال الذي تنتهي به الرواية إلى مساحة للتأمل والمسؤولية، بينما تقوم (باب الشمس)، على تعدد الحكايات والروايات والذكريات، بحيث يصعب اختزال تجربة الذاكرة في رواية واحدة. وبذلك أصبح القارئ طرفًا مهمًا في العملية الدلالية، لأن المعنى لا يتشكل من النص وحده بمعزل عن فعل القراءة، ولا يكون ملكًا للمؤلف وحده، وإنما ينشأ من التفاعل بين ما يقدمه النص من إشارات وبنى، وبين خبرة القارئ وثقافته وطريقة تلقيه للعمل.

التاسع عشر: قراءة تركيبية ـ السرد العربي وتفكيك المركزيات

إذا حاولنا النظر إلى التحولات التي عرفتها الرواية والقصة العربية الحديثة والمعاصرة في إطار شامل، فإننا نجد اتجاهًا واضحًا نحو تجاوز عدد من المركزيات التي حكمت السرد التقليدي، فلم يعد الراوي الواحد يحتكر عملية الحكي، كما لم يعد البطل الواحد يمثل مركز العالم الروائي، ولم يعد الزمن يسير بالضرورة في خط مستقيم، أو يرتبط السرد بمكان واحد أو بحقيقة واحدة.

وفي مقابل ذلك ظهرت أشكال أكثر تنوعًا في بناء النص، مثل تعدد الأصوات والأزمنة والأمكنة والهويات والمرجعيات والأجناس الأدبية ووجهات النظر. كما تراجع الاعتماد على التاريخ الرسمي بوصفه الرواية الوحيدة للماضي، وظهرت أصوات أخرى تحاول تقديم التاريخ من زوايا مختلفة، بما فيها أصوات الفئات المهمشة والنساء والمهزومين والمنفيين.

وهذا التحول لا يتعلق بالشكل وحده، وإنما يعكس تغيرًا في النظرة إلى الحقيقة نفسها. فالسرد المعاصر لا يميل بالضرورة إلى تقديم إجابة نهائية عن العالم، بل يضع هذه الإجابة موضع السؤال. ولذلك تكثر في الرواية الحديثة مظاهر التناقض وعدم اليقين والذاكرة الناقصة والراوي غير الموثوق، لأن الحقيقة لم تعد تُقدَّم باعتبارها صوتًا واحدًا ونهائيًا، وإنما بوصفها نتيجة لتفاعل أصوات ووجهات نظر قد تتفق أحيانًا وتتناقض أحيانًا أخرى. ومن ثم يمكن النظر إلى تعدد الأصوات والتقنيات السردية بوصفه تعبيرًا عن وعي جديد بتعقيد الواقع، وعن صعوبة اختزاله في تفسير واحد أو رؤية واحدة.

العشرون: تحولات السرد وبناء المعنى

يمكن، في ضوء ما سبق، تحديد عدد من الآليات التي أسهمت في تشكيل المعنى داخل السرد العربي الحديث والمعاصر، ومن أهمها:

1. الزمن: لا يقتصر دوره على ترتيب الأحداث، وإنما تؤثر طريقة استرجاعها أو تقديمها في كيفية فهمها وتأويلها.

2. الراوي: يؤدي تغيير موقع الراوي أو زاوية نظره إلى تغيير الطريقة التي يصل بها الحدث إلى القارئ.

3. التبئير: ما تراه الشخصية وما يغيب عنها، وما تعرفه وما تجهله، كلها عناصر تسهم في تشكيل الدلالة.

4. المكان: لم يعد المكان مجرد موقع للأحداث، وإنما أصبح قادرًا على حمل دلالات تتصل بالذاكرة والهوية والانتماء.

5. الشخصية: لم تعد الشخصية الحديثة مجرد نموذج ثابت، وإنما أصبحت كيانًا متغيرًا تحكمه التناقضات والصراعات الداخلية والخارجية.

6. الصمت: قد تحمل الأشياء التي لا تقولها الشخصيات دلالة لا تقل أهمية عما تقوله، إذ يترك الصمت مساحة للتلميح والتأويل.

7. التناص: يكتسب النص جزءًا من دلالته من علاقته بنصوص سابقة أو خطابات ثقافية وتاريخية مختلفة.

8. تعدد الأصوات: يؤدي حضور أكثر من صوت إلى جعل الحقيقة نتيجة للمقارنة بين وجهات نظر متعددة بدلًا من تقديمها من منظور واحد.

9. التداخل الأجناسي: يسهم حضور الشعر والوثيقة والسيرة والرسالة وغيرها داخل النص السردي في توسيع إمكانات التعبير وبناء الدلالة.

10. القارئ: كلما ازداد النص انفتاحًا على الاحتمالات، أصبح دور القارئ أكثر أهمية في الربط بين عناصره وتأويلها واستكمال ما تركه النص مفتوحًا.

خلاصة المبحث الثاني

يكشف تتبع مسار الرواية والقصة في الأدب العربي الحديث والمعاصر عن تحولات لم تقتصر على الموضوعات التي تناولها الكتاب، وإنما امتدت إلى بنية النص نفسها وإلى الطريقة التي ينتج بها معناه، فقد بدأت الرواية العربية الحديثة في سياق الترجمة والتعريب والتجريب، ثم أخذت تتجه نحو بناء فني أكثر استقلالًا، قبل أن تفرض الواقعية حضورها من خلال الاهتمام بالمجتمع والتحولات السياسية والتاريخية.

ومع تطور التجربة السردية، ظهرت اتجاهات حديثة أعادت النظر في الزمن والراوي والشخصية والمكان، ووسعت من إمكانات التعبير الروائي.

وقد أسهمت أعمال مثل موسم الهجرة إلى الشمال ورجال في الشمس ومدن الملح والزيني بركات في توسيع أفق السرد العربي، لأنها لم تكتفِ بعرض الأحداث أو تمثيل الواقع، بل جعلت من البناء السردي وسيلة لطرح أسئلة تتصل بالهوية والتاريخ والسلطة والمنفى والذاكرة.

كما أسهمت الكتابة النسوية في تغيير موقع المرأة داخل الخطاب السردي، فأصبحت أكثر حضورًا بوصفها ذاتًا تروي تجربتها وتعيد النظر في علاقتها بالذات والآخر والمجتمع. وفي السياق نفسه، أسهم السرد الفلسطيني وما بعد الكولونيالي في استعادة أصوات غُيّبت عن السرديات الرسمية، وإعادة قراءة التاريخ من مواقع مختلفة.

أما القصة القصيرة، فقد انتقلت تدريجيًا من التركيز على الواقعية الاجتماعية إلى مزيد من التكثيف والمفارقة والتجريب، ثم جاءت القصة القصيرة جدًا لتدفع هذا الاتجاه إلى أقصى درجات الاختزال، حيث أصبح الحذف والإيحاء والمفارقة والنهاية المفاجئة أدوات أساسية في إنتاج المعنى.

ومن خلال هذه التحولات يتضح أن السرد العربي المعاصر لم يعد يكتفي بحكاية الواقع أو وصفه، وإنما أصبح أكثر ميلًا إلى مساءلته وإعادة تشكيله، فالنص لا يقدم العالم كما هو، بل يعيد تنظيمه من خلال اللغة ووجهة النظر والبناء السردي، ويترك للقارئ مساحة للمشاركة في إنتاج الدلالة.

وهذا التحول يرتبط بصورة مباشرة بالإشكالية المركزية للمبحث، وهي (بناء المعنى وتحولات النص)؛ لأن التغير الذي طرأ على السرد العربي لم يكن مجرد تغير في الأدوات والأساليب الفنية، وإنما صاحبه تحول في طريقة النظر إلى الإنسان والتاريخ والمجتمع والهوية والذاكرة. فكلما تغيرت طريقة بناء الحكاية، تغيرت معها إمكانات فهم العالم وتمثيله.

ويمكن، في ضوء ذلك، النظر إلى المسار العام للسرد العربي الحديث والمعاصر بوصفه انتقالًا تدريجيًا من التعريب والتأسيس، إلى الواقعية، ثم إلى الحداثة السردية، وتعدد الأصوات، وإعادة قراءة التاريخ، وظهور السرد النسوي وما بعد الكولونيالي، والتداخل بين الأجناس والخطابات، وصولًا إلى النص المفتوح على تعدد القراءات والتأويلات.

وبذلك لم تعد الرواية والقصة مجرد وسيلتين لتقديم الحكاية، بل أصبحتا فضاءً لإعادة التفكير في الواقع وفي الإنسان، ولإعادة توزيع الأصوات داخله، وفتح إمكانات جديدة لبناء المعنى من خلال العلاقة المتفاعلة بين النص والقارئ.

المبحث الثالث: المسرح والسيرة والأنواع الأدبية الحديثة

تمهيد

إلى جانب الشعر والرواية والقصة، شهدت الثقافة العربية الحديثة تحولات واضحة في عدد من الأجناس الأدبية الأخرى، وفي مقدمتها المسرح والسيرة الذاتية وأدب الرحلة والمقالة والقصة القصيرة جدًا والكتابات الاعترافية، إلى جانب ظهور أشكال كتابية هجينة لم تعد تلتزم بالحدود التقليدية الفاصلة بين الأجناس الأدبية. وتبرز أهمية هذه الأشكال عند دراسة العلاقة بين تحولات النص وبناء المعنى؛ لأنها توضح أن التجديد الأدبي لم يكن مجرد تغيير في القوالب والأساليب، وإنما ارتبط بتحول أوسع في وظيفة الكتابة، وفي صورة المؤلف، وفي طبيعة العلاقة التي تنشأ بين النص والقارئ، وفي الوسائل التي يتشكل من خلالها المعنى.

ويعد المسرح العربي الحديث من أكثر المجالات التي ظهرت فيها هذه التحولات بوضوح فقد بدأ بمحاولات اتسمت بالاقتباس والتعريب والاستفادة من النماذج المسرحية الوافدة، ثم أخذ يتجه تدريجيًا نحو بناء نص مسرحي أكثر استقلالًا من الناحية الفنية.

ومع تطور التجربة المسرحية ظهرت اتجاهات متعددة، من المسرح الذهني والشعري إلى المسرح السياسي والتجريبي، كما اتجه بعض المسرحيين إلى استثمار عناصر من التراث الشعبي، مثل الحلقة والحكواتي، والاستفادة من بعض تقنيات المسرح الملحمي.

وقد أدى هذا التطور إلى تغير النظرة إلى النص المسرحي؛ فلم يعد مجرد نص أدبي مكتوب ينتظر الانتقال إلى الخشبة، وإنما أصبح جزءًا من عملية فنية متكاملة تتداخل فيها الكتابة مع الأداء والإخراج والفضاء المسرحي وحضور الجمهور.

ومن ثم فإن دلالة العمل المسرحي لا تتحدد بالكلمات المكتوبة وحدها، بل تتشكل أيضًا من خلال الطريقة التي تتحول بها هذه الكلمات إلى فعل حي أمام المتفرج. أما السيرة الذاتية، فقد شهدت بدورها تحولًا ملحوظًا في بنيتها ووظيفتها، فلم تعد مجرد تسجيل متتابع للأحداث التي عاشها

الكاتب، وإنما أصبحت مجالًا لإعادة بناء الذات واستعادة الذاكرة وفهم الماضي من منظور الحاضر.

فالذات الساردة لا تقدم حياتها باعتبارها وقائع مكتملة ونهائية، وإنما تعيد تشكيلها من خلال الانتقاء والحذف والاسترجاع، وقد تعيد ترتيب الأحداث وفق ما تقتضيه رؤيتها وتجربتها في لحظة الكتابة.

وبذلك تصبح السيرة الذاتية أكثر من مجرد رواية للحياة؛ فهي محاولة لفهم الذات من خلال الذاكرة، وإعادة تفسير التجربة الماضية في ضوء الوعي الذي تشكل لاحقًا.

ومن هنا تتداخل فيها الحقيقة الشخصية مع البناء الفني، ويصبح السؤال عن كيفية تذكر الماضي وروايته جزءًا من السؤال عن معنى الذات نفسها.

ومن هنا اقتربت السيرة من الرواية، وتداخل الواقعي بالتخييل، وأصبحت الكتابة عن الذات فعلًا لإعادة اكتشافها. كما كشفت الأنواع الأدبية الحديثة عن نزوع متزايد إلى التداخل الأجناسي؛ فلم يعد النص الأدبي ملتزمًا دائمًا بالحدود الصارمة بين الرواية والسيرة والمقالة والشعر واليوميات والوثيقة والرحلة.

وقد أصبح هذا التداخل وسيلة جمالية لبناء المعنى، لا مجرد نتيجة لعجز التصنيف عن استيعاب النصوص الجديدة. وعلى هذا الأساس، ينطلق هذا المبحث من فرضية مفادها أن تحولات المسرح والسيرة والأنواع الأدبية الحديثة تمثل امتدادًا للتحولات التي شهدها الشعر والسرد؛ إذ إن النص العربي الحديث والمعاصر أخذ يتحرك تدريجيًا من النموذج المغلق إلى النص المفتوح، ومن النوع النقي إلى النص الهجين، ومن المعنى الجاهز إلى المعنى الذي يشارك المتلقي في إنتاجه.

أولًا: المسرح العربي الحديث: من التأسيس إلى التجريب

1. البدايات المسرحية: مارون النقاش وأبو خليل القباني ارتبط ظهور المسرح العربي الحديث بتحولات ثقافية واجتماعية عرفتها البلاد العربية في القرن التاسع عشر، ولا سيما في المدن التي كانت أكثر اتصالًا بالحضارة الأوروبية.

وإذا كان التراث العربي القديم قد عرف أشكالًا متنوعة من الفرجة والحكاية والتمثيل الشعبي، فإن المسرح بوصفه جنسًا أدبيًا وفنيًا قائمًا على النص الدرامي والعرض المسرحي لم يتبلور إلا في العصر الحديث.

ويعد مارون النقاش من أبرز رواد التأسيس المسرحي العربي؛ فقد ارتبطت تجربته ببيروت في منتصف القرن التاسع عشر، وبرزت مسرحيته «البخيل» بوصفها إحدى العلامات المبكرة في تاريخ المسرح العربي. ولا تكمن أهمية النقاش في مجرد نقل نموذج أوروبي، وإنما في محاولته تكييف الشكل المسرحي مع البيئة العربية والجمهور المحلي.

وقد أشار محمد يوسف نجم إلى أهمية المرحلة التي أسس فيها النقاش تجربته المسرحية، وجعل من الفترة الممتدة بين 1847 و1914 مرحلة تأسيسية في تاريخ المسرحية العربية الحديثة[23].

وتؤكد الدراسات الحديثة لتاريخ المسرح العربي أن النقاش كان من أبرز من نقلوا المسرح من مجال الاقتباس إلى محاولة بناء تقليد مسرحي عربي.

غير أن المسرح في بداياته لم يكن منفصلًا عن الغناء والموسيقى والحكاية؛ وهو ما يظهر بصورة أوضح في تجربة أبي خليل القباني في دمشق.

فقد اعتمد القباني على المزج بين التمثيل والغناء والحكاية، واستفاد من التراث الشعبي، وهو ما جعل تجربته أقرب إلى الجمهور.

وتنبع أهمية هذه المرحلة من أنها تكشف أن المسرح العربي لم ينشأ باعتباره نسخة مطابقة للمسرح الأوروبي، وإنما أخذ منذ البداية يبحث عن صيغة ملائمة للبيئة العربية.

وقد أشار علي الراعي إلى أهمية الجمهور في التجربة المسرحية العربية، مؤكدًا أن المسرح لا يكتمل بمجرد وجود النص، وإنما تتكامل دلالته في العرض وعلاقته بالجمهور[24]،

---

[23]( ) نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1967، ص 35–52.

[24]( ) الراعي، المسرح في الوطن العربي، 1980، ص 33.

ومن هنا يمكن القول إن المرحلة التأسيسية أسست لثنائية ستظل ملازمة للمسرح العربي لاحقًا: ثنائية النص والعرض؛ فالمسرح ليس أدبًا مكتوبًا فحسب، وإنما ممارسة فنية تتشكل في لحظة التلقي الجماعي.

2. من الاقتباس إلى التأصيل

لم يكن انتقال المسرح العربي من الاقتباس إلى التأصيل عملية سريعة؛ فقد ظل المسرحيون الأوائل يستفيدون من المسرح الأوروبي، لكنهم أخذوا في الوقت نفسه يبحثون عن مصادر عربية يمكن أن تمنح المسرح هويته الخاصة. وهنا ظهرت الاستفادة من:

- التراث الشعبي.
- الحكاية العربية.
- المقامات.
- السير الشعبية.
- التاريخ العربي والإسلامي.
- الشخصيات التراثية.
- الموسيقى والغناء العربيين.

ويكشف هذا المسار أن سؤال المسرح العربي لم يكن سؤالًا فنيًا فقط، بل كان سؤالًا ثقافيًا يتصل بالهوية.

فحين يستعيد المسرحي شخصية تراثية أو حكاية شعبية، فإنه لا يستعيدها لمجرد الاحتفاء بالماضي، وإنما يعيد تفسيرها في ضوء الحاضر.

ومن هنا يبدأ التراث في الانتقال من المادة التاريخية إلى المادة الدلالية.

وهذا التحول سيصبح أكثر وضوحًا في المسرح الشعري والمسرح السياسي؛ حيث يستخدم الكاتب الماضي بوصفه مرآة للحاضر.

ثانيًا: توفيق الحكيم والمسرح الذهني

1. المسرح الذهني وتحول وظيفة النص يمثل توفيق الحكيم مرحلة مفصلية في تاريخ المسرح العربي؛ لأنه نقل المسرحية من مرحلة التأسيس إلى مرحلة التفكير في طبيعة المسرح ووظيفته. وقد ارتبط اسم الحكيم بمفهوم المسرح الذهني، وهو المسرح الذي يعطي الحوار والفكرة والتأمل الفلسفي مساحة واسعة، ولا يجعل العرض المسرحي وحده معيار اكتمال النص. وتظهر هذه الرؤية في عدد من أعماله، ولا سيما أهل الكهف وشهرزاد وبجماليون، حيث لا يقوم الصراع المسرحي على الحركة الخارجية وحدها، بل على صراع الأفكار والقيم والرؤى.

وفي أهل الكهف تتولد المفارقة من اختلاف الزمن؛ إذ يستيقظ أصحاب الكهف بعد قرون طويلة ليجدوا أن العالم الذي عرفوه قد تغير.

وهكذا يتحول الزمن من عنصر حكائي إلى أداة فلسفية لطرح سؤال العلاقة بين الإنسان والعالم.

وقد انشغل الحكيم نفسه بقضايا المسرح العربي في كتابه قالبنا المسرحي، الذي خصصه لمناقشة إمكانات بناء قالب مسرحي يستجيب للثقافة العربية.

وفي هذا السياق يبرز مفهوم (القالب) عند الحكيم بوصفه محاولة للتوفيق بين تقنيات المسرح الحديث والموروث الثقافي العربي. ومن ثم لم يعد السؤال: كيف نقلد المسرح الأوروبي؟ بل أصبح: كيف ننتج مسرحًا عربيًا قادرًا على استيعاب الأفكار الحديثة؟

2. المسرح الذهني وبناء المعنى تقوم القيمة الجمالية للمسرح الذهني على أن المعنى لا يقدم للقارئ أو المشاهد بصورة نهائية، وإنما يتولد من الصراع بين الأفكار والشخصيات.

ففي أهل الكهف لا يمكن اختزال المعنى في (قصة أهل الكهف)؛ لأن الحكاية الدينية تتحول إلى سؤال عن الزمن والحب والموت والهوية.

ومن هنا يمكن القول إن الحكيم نقل المسرح من مسرح الحدث إلى مسرح السؤال.

وهذه النقلة مهمة في سياق الكتاب كله؛ لأنها تؤكد أن تحول الشكل يؤدي إلى تحول في طريقة بناء المعنى. فحين يقل الاعتماد على الحدث الخارجي ويزداد الاعتماد على الحوار الفكري، يصبح المتلقي أكثر مشاركة في عملية التأويل.

ثالثًا: المسرح الشعري وإعادة قراءة التراث

1. أحمد شوقي وبدايات المسرح الشعري شهد المسرح العربي تحولًا آخر مع ظهور المسرح الشعري، وكان أحمد شوقي من أبرز ممثليه.

فقد استثمر التاريخ والأسطورة والشخصيات المعروفة في بناء نصوص مسرحية شعرية مثل مصرع كليوباترا ومجنون ليلى. وتكمن أهمية شوقي في أنه جعل الشعر جزءًا من البنية الدرامية، لا مجرد عنصر زخرفي.

غير أن المسرح الشعري عند شوقي ظل في جانب مهم منه قريبًا من البناء التقليدي، الأمر الذي دفع الأجيال اللاحقة إلى البحث عن إمكانات أكثر حداثة.

2. صلاح عبد الصبور ومأساة الحلاج مع صلاح عبد الصبور دخل المسرح الشعري مرحلة مختلفة، ولا سيما في مأساة الحلاج.

فالحلاج هنا ليس مجرد شخصية تاريخية، وإنما يتحول إلى رمز ثقافي يمكن أن يستوعب أسئلة الحاضر. إن استدعاء الحلاج يفتح النص على قضايا:

- علاقة المثقف بالسلطة.
- الحرية.
- الحقيقة.
- التضحية.
- الصراع بين الفرد والمؤسسة.
- علاقة الفكر بالسلطة السياسية والدينية.

وهذا ما يجعل المسرح التاريخي عند عبد الصبور مختلفًا عن إعادة سرد التاريخ؛ إذ يصبح التاريخ مادة لإعادة التفكير في الحاضر، وقد خصص عبد الواحد الأنصاري دراسته المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور لتحليل هذه التجربة[25]

---

[25]( ) الأنصاري، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، 1986، ص: 113.

وتتجلى أهمية التجربة في أن التاريخ لم يعد نهاية للمعنى، بل بداية له؛ فالشخصية التاريخية تدخل النص حاملةً ذاكرتها، ثم تعاد صياغتها لتنتج دلالة معاصرة.

رابعًا: المسرح السياسي عند سعد الله ونوس

1. من المسرح التمثيلي إلى المسرح السياسي شهد المسرح العربي في النصف الثاني من القرن العشرين تحولًا مهمًا باتجاه المسرح السياسي. وقد كان سعد الله ونوس أحد أبرز الذين نظّروا لهذا الاتجاه ومارسوه إبداعيًا.

وقد ارتبط مشروعه بما سماه (المسرح التسيسي)، أي المسرح الذي يجعل السياسة جزءًا من بنية العرض، ويهدف إلى تحويل المتفرج من متلقٍ سلبي إلى مشارك في التفكير.

وقد كتب ونوس (بيانات لمسرح عربي جديد) في سياق الدعوة إلى إعادة النظر في علاقة المسرح بالمجتمع والجمهور.

وتؤكد المصادر الببليوغرافية أن البيانات نشرت أولًا في مجلة المعرفة السورية سنة 1970، ثم ظهرت في كتب لاحقة. وفي الطبعة المشار إليها في المبحث، يرد قوله: (المسرح العربي الجديد لا يمكن أن يكون إلا مسرحًا سياسيًا)[26]

وتتضح أهمية هذا التصور في أن المسرح عند ونوس لم يعد مجرد تمثيل لموقف سياسي، بل أصبح طريقة في التفكير السياسي.

2. المتفرج شريكًا في إنتاج المعنى أحدث ونوس تحولًا مهمًا في العلاقة بين المسرح والمتفرج، فبدل أن ينتهي العرض إلى خلاصة أخلاقية أو سياسية جاهزة، يسعى إلى إثارة الأسئلة وإشراك الجمهور في التفكير.

وهذا يتصل مباشرة بمفهوم (بناء المعنى)؛ لأن المعنى لا يصبح مكتملًا داخل النص، وإنما يتشكل أثناء العرض وفي علاقة المتلقي بما يراه ويسمعه. وقد تناولت دراسة حديثة منشورة مشروع ونوس وبياناته المسرحية، وبيّنت أن مشروعه كان قائمًا على إعادة إحياء المسرح العربي وعلى التفاعل بين صناع المسرح والجمهور.

---

[26]( ) ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، 1978، ص 45.

ومن ثم فإن المسرح السياسي العربي نقل مركز الدلالة من النص وحده إلى فضاء التفاعل بين النص والعرض والجمهور.

خامسًا: المسرح التجريبي والعودة إلى التراث الشعبي

لم يتوقف التجريب المسرحي العربي عند المسرح السياسي، بل اتجه عدد من المسرحيين إلى إعادة اكتشاف الأشكال الشعبية. ويبرز عبد القادر علولة في الجزائر نموذجًا مهمًا في هذا المجال؛ إذ استفاد من تقاليد الحلقة والحكواتي، وأعاد صياغتها في إطار مسرحي حديث.

وهنا تحدث عملية مزدوجة:

التراث ← إعادة التشكيل ← التجريب ← إنتاج دلالة جديدة.

فالحلقة الشعبية لم تعد مجرد شكل تراثي، وإنما تحولت إلى وسيلة لكسر الحدود بين الممثل والمتفرج، وبين النص والعرض.

وقد أشار محمد سيف إلى أهمية تجربة علولة في إعادة بناء العلاقة بين الممثل والجمهور من خلال استعادة تقاليد الحكواتي[27].

وبذلك يصبح التراث في المسرح الحديث مادة للتجريب لا مادة للتكرار.

سادسًا: السيرة الذاتية: من تسجيل الحياة إلى بناء الذات

1. الأيام لطه حسين

تمثل الأيام لطه حسين إحدى أهم المحطات في تطور السيرة الذاتية العربية الحديثة، وقد نشر الجزء الأول منها سنة 1929، ثم توالت الأجزاء اللاحقة.

ولا تكمن أهميتها في أنها تقدم سيرة حياة طه حسين فحسب، بل في الطريقة الفنية التي أعاد بها تشكيل طفولته وشبابه ورحلته العلمية. فطه حسين لا يروي حياته بوصفه مؤرخًا، وإنما يعيد بناء الماضي بواسطة الذاكرة والانتقاء والاسترجاع.

---

[27]( ) سيف، المسرح الجزائري: من الحلقة إلى التجريب، 2000، ص 204.

ومن أبرز تقنيات الأيام استخدام ضمير الغائب في الحديث عن الذات، إذ يحيل طه حسين إلى نفسه بعبارة (الصبي) أو (الفتى)، الأمر الذي يخلق مسافة بين الذات التي عاشت التجربة والذات التي ترويها.

وقد تناول جابر عصفور العلاقة بين السيرة والرواية في دراسة خاصة بطه حسين، مبينًا أن الكتابة عن الذات عنده تجاوزت مجرد التسجيل إلى التشكيل الأدبي[28].

وهنا تظهر قضية جوهرية: هل السيرة الذاتية حقيقة أم بناء سردي للحقيقة؟ والإجابة الأدبية لا تكون بإلغاء الجانب الواقعي، وإنما بالاعتراف بأن التجربة الواقعية لا تصل إلى القارئ إلا بعد أن تمر عبر اللغة والذاكرة والتخييل.

سابعًا: السيرة النسوية وتحول موقع الذات

شهدت السيرة العربية تحولًا آخر مع تصاعد الكتابة النسوية.

فقد أصبحت المرأة لا تكتب عن نفسها بوصفها شخصية في حياة الآخرين، وإنما بوصفها ذاتًا مستقلة تمتلك حق الكلام والتفسير.

وتبرز نوال السعداوي في هذا السياق، ولا سيما في مذكرات طبيبة، حيث تتحول التجربة الفردية إلى مساءلة اجتماعية وثقافية للقيود التي تحيط بالمرأة.

كما تمثل لطيفة الزيات في حملة تفتيش: أوراق شخصية نموذجًا آخر للسيرة التي تمزج بين التجربة الفردية والتاريخ السياسي.

وقد لاحظ صبحي الحديدي أن بعض الكتابات السيرذاتية الحديثة تجاوزت الفصل التقليدي بين الخاص والعام، وأصبحت الذات فيها مدخلًا لقراءة التاريخ والمجتمع[29].

ومن هنا أصبحت السيرة النسوية مجالًا لإعادة بناء العلاقة بين: الجسد والهوية، والخاص والعام، والذاكرة والتاريخ، والذات والسلطة.

---

[28]( ) عصفور، طه حسين: دراسة في السيرة والرواية، 1998، ص 123.

[29]( ) الحديدي، الرواية العربية والسيرة الذاتية، 1998، ص 141.

ثامنًا: السيرة والرواية: ظهور النص الهجين

من أهم التحولات التي شهدتها السيرة الذاتية العربية تداخلها مع الرواية.

فقد أصبح من الصعب في بعض النصوص تحديد الحدود الدقيقة بين السيرة والرواية؛ لأن الكاتب قد يستند إلى حياته الشخصية، ثم يعيد صياغتها داخل بناء روائي.

وتظهر هذه الظاهرة في عدد من الأعمال العربية التي تتداخل فيها التجربة الشخصية مع التخييل.

وقد أشار سعيد يقطين إلى أن الرواية العربية الحديثة أصبحت تستوعب عناصر سير ذاتية، وتعيد بناء الذات داخل إطار تخييلي، مما أدى إلى مساءلة الحدود بين النوعين[30].

وهنا لا يعود السؤال عن (صدق)، السيرة وحده هو السؤال المركزي، بل يصبح السؤال: كيف يحول النص التجربة الشخصية إلى معنى أدبي؟

فالحدث الشخصي لا يصبح أدبًا بمجرد وقوعه، وإنما عندما يدخل في بنية سردية تمنحه دلالة تتجاوز فرديته.

تاسعًا: القصة القصيرة جدًا والاقتصاد السردي

شهدت الكتابة العربية الحديثة اتجاهًا متزايدًا نحو التكثيف والاختزال، وهو ما ظهر بوضوح في القصة القصيرة جدًا والومضة السردية.

ويقوم هذا النوع على اقتصاد كبير في اللغة والحكاية؛ إذ تحاول القصة أن تحقق أثرًا دلاليًا واسعًا بواسطة أقل قدر ممكن من الكلمات، وتبرز هنا تقنيات:

1. الحذف.
2. المفارقة.
3. الإيحاء.
4. النهاية المفاجئة.
5. العنوان الدال.

---

[30]( ) يقطين، الرواية والتراث السردي، 2006، ص 214.

6. الصمت.

7. الفراغ الدلالي.

وقد ناقش أحمد بوزفور قضايا القصة القصيرة جدًا، وربط هذا الشكل بمفهوم التكثيف والاقتصاد في السرد[31]

وتكمن أهمية هذا النوع في أن ما لا يقوله النص يصبح جزءًا من معناه.

وهنا ينتقل القارئ من دور المتلقي إلى دور المشارك في استكمال الدلالة.

عاشرًا: أدب الاعترافات والبوح الذاتي

يمثل أدب الاعترافات مظهرًا آخر من مظاهر تحول النص الحديث، إذ أصبح الكاتب أكثر جرأة في الاقتراب من التجربة الشخصية والذاكرة والجسد والمخاوف والهواجس.

وتختلف الاعترافات عن السيرة التقليدية في أن هدفها لا يكون دائمًا تقديم حياة كاملة، وإنما كشف لحظات أو تجارب أو حالات داخلية.

ويظهر ذلك في أعمال مثل الخبز الحافي لمحمد شكري، حيث تتحول التجربة الشخصية القاسية إلى مادة سردية تتجاوز الفرد إلى مساءلة المجتمع والفقر والتهميش.

وهنا تصبح الكتابة فعلًا لاستعادة الذات، ولكنها في الوقت نفسه تكشف البنية الاجتماعية التي صنعت تلك الذات.

وبذلك ينتقل النص الاعترافي من: (أنا أحكي حياتي) إلى: (أنا أبحث من خلال حياتي عن معنى العالم الذي عشت فيه).

الحادي عشر: أدب الرحلة وتحول وظيفة المكان

عرف الأدب العربي القديم أدب الرحلة بوصفه نوعًا غنيًا بالوصف والمشاهدة والتسجيل، إلا أن الرحلة الحديثة أعادت تشكيل هذا النوع.

---

[31]( ) بوزفور، القصة القصيرة جدًا: قضايا وإشكاليات، 2001، ص 45.

فلم تعد الرحلة مجرد وصف للأماكن والبلدان، بل أصبحت وسيلة لاكتشاف الذات والآخر والهوية.

وقد أشار محمد بوعزة إلى أن الرحلة العربية الحديثة تجاوزت الوصف الجغرافي إلى البحث عن الذات والذاكرة والهوية[32]،

وهذا التحول يجعل المكان في أدب الرحلة عنصرًا دلاليًا؛ فالمكان لا يوصف لذاته، وإنما بما يثيره من أسئلة لدى الرحالة.

ومن هنا تتقاطع الرحلة مع السيرة الذاتية؛ لأن السفر الخارجي غالبًا ما يصبح رحلة داخلية إلى الذات.

الثاني عشر: المقالة الأدبية وتحول الكتابة الفكرية

شهدت المقالة العربية الحديثة تحولًا من المقالة الوعظية أو الصحفية إلى المقالة الأدبية والفكرية ذات الصوت الشخصي.

وقد أسهم كتاب مثل طه حسين والعقاد وميخائيل نعيمة في تطوير هذا الشكل، إذ أصبحت المقالة مجالًا للمزاوجة بين الفكر والأسلوب والتجربة الشخصية.

وتظهر قيمة المقالة في أنها تقع على الحدود بين الأدب والفكر؛ فهي لا تتخلى عن الحجة، لكنها لا تتخلى كذلك عن جماليات التعبير.

وقد درس عبد السلام المسدي تحولات المقالة الأدبية، مبينًا انتقالها من الخطاب التقريري إلى شكل أكثر انفتاحًا على الذات والأسلوب[33].

ومن ثم فإن المقالة الحديثة تكشف أيضًا عن تحول في العلاقة بين المعرفة والأدب؛ فلم تعد المعرفة نقيضًا للجمالية، وإنما أصبحت جزءًا من تشكيلها.

---

[32]( ) بوعزة، أدب الرحلة العربي الحديث، 2010، ص 134.

[33]( ) المسدي، المقالة الأدبية: من الأصول إلى التحولات، 1992، ص 58.

الثالث عشر: التداخل الأجناسي وتحول مفهوم النوع الأدبي

من أهم سمات الأدب العربي المعاصر تراجع الحدود الصارمة بين الأجناس الأدبية. فقد نجد في النص الواحد:

- سردًا روائيًا.
- مقاطع شعرية.
- رسائل.
- يوميات.
- وثائق.
- مقالات.
- اعترافات.
- سيرة ذاتية.
- وصفًا رحليًا.

وهذا ما يمكن تسميته النص الهجين أو المتداخل الأجناس.

ولا ينبغي النظر إلى هذا التداخل باعتباره فوضى في التصنيف، وإنما باعتباره استجابة للتحولات التي عرفها مفهوم الكتابة نفسه، فالنص المعاصر لا يريد دائمًا أن يكون (رواية خالصة) أو (سيرة خالصة)، وإنما يبحث عن الشكل الذي يتيح له التعبير عن تجربته.

وقد ربط سعيد يقطين بين تحول النص وتداخل الأنواع، مشيرًا إلى أن النص العربي المعاصر أصبح يتحرك بين الأجناس، وأن المعنى يمكن أن يتولد من هذا التداخل ذاته[34].

وهذا يتفق مع المنظور العام للفصل؛ إذ إن تحول النوع الأدبي نفسه أصبح آلية من آليات بناء المعنى.

---

[34]( ) يقطين، الرواية والتراث السردي، 2006، ص 240.

الرابع عشر: النص الرقمي وتحول علاقة المؤلف بالقارئ

فرضت الوسائط الرقمية تحولًا جديدًا في مفهوم النص، إذ أصبح النص الأدبي قابلًا للارتباط بالصورة والصوت والحركة والروابط التشعبية.

وفي النص الرقمي التفاعلي لا يسير القارئ بالضرورة في مسار خطي ثابت، بل يمكن أن ينتقل بين مسارات متعددة.

وهذا يعني أن النص لم يعد بالضرورة شيئًا ثابتًا ومغلقًا، بل أصبح أقرب إلى فضاء تفاعلي.

وقد تناولت زهور كرام مفهوم الأدب الرقمي من زاوية علاقته بالتقنية والثقافة، ورأت أن انتقال الأدب إلى البيئة الرقمية لا يعني مجرد نقل الكتاب الورقي إلى الشاشة، بل يؤدي إلى تغير في طبيعة الكتابة والقراءة[35].

وتكمن أهمية هذا التحول في أنه يغير العلاقة بين:

المؤلف ← النص ← القارئ إلى علاقة أكثر تفاعلية: المؤلف ↔ النص ↔ القارئ ↔ الوسيط الرقمي.

وهكذا يصبح الوسيط نفسه جزءًا من إنتاج المعنى.

الخامس عشر: من النص المغلق إلى النص المفتوح

إذا جمعنا التحولات السابقة، فإننا نجد أن المسرح والسيرة والأنواع الأدبية الحديثة تتجه جميعًا نحو شكل من أشكال انفتاح النص.

ففي المسرح: انتقل النص من الكتابة المغلقة إلى التفاعل مع الخشبة والجمهور.

وفي السيرة: انتقلت الذات من التسجيل إلى إعادة البناء والتخييل.

وفي القصة القصيرة جدًا: انتقل السرد من التوسع إلى التكثيف والإيحاء.

وفي الرحلة: انتقل المكان من الوصف إلى إنتاج الهوية.

وفي المقالة: انتقلت المعرفة من التقرير إلى التفاعل بين الفكر والأسلوب.

---

[35]( ) كرام، الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتقنية، 2006، ص 77.

وفي النص الرقمي: انتقل النص من الخطية إلى التفاعلية. وهكذا يصبح «الانفتاح» السمة المشتركة لهذه التحولات.

السادس عشر: المتلقي شريكًا في بناء المعنى

لا يمكن فهم تحولات الأنواع الأدبية الحديثة دون الالتفات إلى التحول في موقع القارئ والمتفرج.

ففي النص التقليدي يكون المؤلف غالبًا صاحب سلطة تفسيرية قوية، أما في النص الحديث فقد أصبح يترك مساحات أوسع للمتلقي.

ويظهر ذلك بوضوح في المسرح السياسي والتجريبي، والقصة القصيرة جدًا، والسيرة الحديثة، والنصوص الهجينة.

فحين يحذف الكاتب جزءًا من الحكاية، فإنه يفترض أن القارئ سيكملها.

وحين ينهي المسرحية دون إجابة نهائية، فإنه يحول المتفرج إلى شريك في إنتاج السؤال. وحين يمزج السيرة بالرواية، فإنه يترك للقارئ مهمة تحديد حدود الواقعي والمتخيل.

ومن هنا يصبح التلقي جزءًا من بنية النص، لا مرحلة لاحقة عليه.

السابع عشر: التراث في النص الحديث: من الاستعادة إلى إعادة الإنتاج

تتضح إحدى أهم خصائص الأدب العربي الحديث في طريقة تعامله مع التراث.

فالأدب الحديث لم يقطع علاقته بالتراث، لكنه غير طريقة استخدامه.

ففي المسرح يستخدم الحلاج، وفي الرواية يستخدم التاريخ المملوكي، وفي الشعر تستخدم الأسطورة، وفي السرد تستعاد الحكاية الشعبية.

لكن هذه الاستعادة لا تعني تكرار التراث؛ بل تعني إعادة إنتاجه. وهذا يخلق علاقة ثلاثية:

التراث ← الحاضر ← النص الجديد.

فالنص الحديث يقرأ التراث من موقعه التاريخي المعاصر، ومن ثم تتحول الشخصية التراثية إلى رمز جديد.

ومن هنا يصبح التراث أحد أهم الوسائل التي تمكن الأدب من بناء معنى جديد للحاضر. **الثامن عشر: نحو رؤية تركيبية لتحولات المسرح والسيرة والأنواع الأدبية**

يمكن رد التحولات التي شهدتها هذه الحقول إلى مجموعة من الثنائيات التي تكشف طبيعة الانتقال:

النموذج التقليدي	النموذج الحديث
النص المغلق	النص المفتوح
المؤلف المركزي	تعدد الأصوات
النوع النقي	التداخل الأجناسي
المعنى الجاهز	المعنى المفتوح
المتلقي السلبي	المتلقي المشارك
التاريخ بوصفه مادة ثابتة	التاريخ بوصفه مادة قابلة لإعادة القراءة
السيرة بوصفها تسجيلًا	السيرة بوصفها بناءً للذات
المسرح بوصفه تمثيلًا	المسرح بوصفه تفاعلًا
المكان بوصفه إطارًا	المكان بوصفه ذاكرة وهوية
التراث بوصفه ماضيًا	التراث بوصفه مادة لإنتاج الحاضر

وتوضح هذه الثنائيات أن التحول لم يكن شكليًا فقط؛ إذ إن كل تغير في الشكل صاحبه تغير في طريقة إنتاج الدلالة.

التاسع عشر: تحولات النص وبناء المعنى

إن مفهوم (بناء المعنى) هو الحلقة التي تربط بين المباحث الثلاثة في هذا الفصل.

فالشعر أعاد بناء المعنى من خلال الإيقاع والصورة والرمز.

والرواية أعادت بناء المعنى من خلال الزمن والراوي والتبئير وتعدد الأصوات.

أما المسرح والسيرة والأنواع الحديثة فأعادت بناء المعنى من خلال التفاعل والتخييل والتداخل الأجناسي.

وهذا يعني أن النص العربي الحديث انتقل تدريجيًا من تصور يرى الشكل وعاءً للمعنى إلى تصور يجعل الشكل نفسه منتجًا للمعنى.

فالمسرح السياسي لا يحمل المعنى السياسي فقط، بل إن طريقة إشراك المتفرج هي التي تجعل السياسة جزءًا من تجربة التلقي.

والسيرة الذاتية لا تقدم حياة الكاتب فحسب، بل إن طريقة اختيار الأحداث وترتيبها هي التي تمنح الحياة معناها.

والقصة القصيرة جدًا لا تقول القليل فحسب، وإنما تجعل القليل نفسه مساحة لتوليد الكثير من التأويل.

وهنا يمكن صياغة قاعدة مركزية لهذا المبحث: كلما تحرر النص من القالب الجاهز، ازدادت مسؤوليته عن إنتاج شروط المعنى.

عشرون: خلاصة المبحث الثالث يكشف تتبع مسار المسرح والسيرة الذاتية والأنواع الأدبية الحديثة

أن الأدب العربي لم ينتقل من القديم إلى الحديث في صورة قطيعة كاملة، ولم يسلك طريقًا واحدًا يستبدل فيه شكل أدبي بآخر، وإنما مرّ بتحولات متدرجة قامت في كثير من الأحيان على التفاعل بين القديم والجديد، وعلى إعادة صياغة الأشكال الموروثة بما يتلاءم مع الأسئلة والتجارب الجديدة.

فقد بدأ المسرح العربي الحديث بمحاولات رائدة ارتبطت بأسماء مثل مارون النقاش وأبي خليل القباني، ثم تطورت التجربة المسرحية وانتقلت إلى أنماط مختلفة، من المسرح الذهني عند توفيق الحكيم، إلى المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ثم المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، إلى جانب التجارب التي اتجهت إلى الإفادة من التراث الشعبي وأشكال الفرجة العربية وإعادة توظيفها في بناء مسرحي حديث.

ويكشف هذا التطور أن المسرح العربي لم يكن مجرد استيراد لنموذج أوروبي، بل شهد محاولات متواصلة للبحث عن صيغة تجمع بين التقنيات الحديثة والموروث الثقافي المحلي. أما السيرة الذاتية، فقد تجاوزت هي الأخرى وظيفتها الأولى بوصفها تسجيلًا لحياة الكاتب وتوثيقًا لأحداثها، وأصبحت مجالًا لإعادة بناء الذات واستعادة الماضي من خلال الذاكرة.

ويبرز ذلك في (الأيام)، لطه حسين، حيث لا تقتصر الكتابة على سرد الوقائع، وإنما تتداخل فيها الذاكرة مع الرؤية الشخصية والتأمل في التجربة.

ومع تطور الكتابة الذاتية، ولا سيما في التجارب النسوية، اتسعت مساحة هذا النوع من الكتابة لتطرح أسئلة أكثر تعقيدًا حول علاقة الذات بالجسد والذاكرة والتاريخ والسلطة وفي الوقت نفسه، شهدت الأنواع الأدبية الحديثة حالة من التداخل والتقاطع، فلم تعد الحدود بين الأجناس الأدبية بالوضوح الذي كانت عليه من قبل. فظهرت القصة القصيرة جدًا والومضة وأدب الاعترافات، وتطورت أشكال جديدة من أدب الرحلة والمقالة الأدبية، إلى جانب النصوص التي استفادت من الوسائط الرقمية وما أتاحته من إمكانات جديدة للكتابة والتلقي.

ومن خلال هذه التحولات يمكن ملاحظة أن الانفتاح أصبح من أبرز سمات الأدب العربي المعاصر؛ فالنص ينفتح على أجناس أدبية أخرى، ويستعيد عناصر من التراث، ويستفيد من الوسائط الحديثة، كما يترك مساحة أكبر للقارئ في عملية الفهم والتأويل.

ولم يعد النص يُنظر إليه بوصفه بناءً مغلقًا تحكمه قواعد ثابتة، وإنما أصبح أكثر قابلية للتفاعل مع أشكال وخطابات وتجارب مختلفة، وإذا كان المبحث الأول قد أوضح أن التحول في الشكل الشعري ارتبط بتحول في الرؤية إلى الإنسان والعالم، وكان المبحث الثاني قد بيّن أن تطور السرد ارتبط بإعادة النظر في الذاكرة والهوية والتاريخ، فإن هذا المبحث يضيف جانبًا آخر يتمثل في تحول مفهوم النص ذاته.

فالمسرح والسيرة والأنواع الأدبية الحديثة تكشف جميعها عن انتقال واضح من النص ذي الحدود المستقرة إلى نص أكثر انفتاحًا وتنوعًا.

وبذلك لم تعد دلالة النص محددة بصورة نهائية، بل أصبحت نتيجة لتفاعل مجموعة من العناصر والأصوات والأجناس والأزمنة والوسائط. وهذا التفاعل هو الذي يمنح النص الحديث قدرته على إنتاج أكثر من مستوى من المعنى، ويتيح للقارئ أن يشارك في اكتشاف هذه المعاني وتأويلها. ويمكن، في ضوء ذلك، النظر إلى مسار الأدب العربي الحديث والمعاصر بوصفه انتقالًا تدريجيًا من القالب إلى التجريب، ومن التجريب إلى الانفتاح، ومن الانفتاح إلى التداخل، ثم إلى تعدد إمكانات بناء المعنى.

وهذا المسار لا يعني اختفاء الأشكال القديمة، وإنما يعني إعادة النظر فيها وإدخالها في علاقات جديدة مع الأشكال والتقنيات الحديثة.

وبذلك يكتمل المسار العام للفصل السادس؛ إذ تكشف تحولات الشعر والرواية والمسرح والسيرة والأنواع الأدبية الحديثة عن نتيجة أساسية، مفادها أن تحول النص لم يكن مجرد تغير في الشكل أو التقنية، وإنما ارتبط بتحول أعمق في طريقة النظر إلى العالم، وفي تمثيل التجربة الإنسانية، وفي الكيفية التي يتشكل بها المعنى داخل النص ومن خلال تفاعل القارئ معه.

قائمة المراجع

1. أبو عوف، عبد الرحمن. (1999). فن القصة القصيرة عند يوسف إدريس. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
2. أدونيس. (1978). زمن الشعر. بيروت: دار العودة.
3. الأنصاري، عبد الواحد. (1986). المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور. دار الفكر.
4. برادة، محمد. (1993). فضاءات سردية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
5. برادة، محمد. (2003). فضاءات روائية. مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع.
6. بنيس، محمد. (1990). الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. بوزفور، أحمد. (2001). القصة القصيرة جدًا: قضايا وإشكاليات. منشورات اتحاد كتاب المغرب.
7. بوعزة، محمد. (2010). أدب الرحلة العربي الحديث. دار التنوير.
8. جبران، جبران خليل. (د.ت.). المجموعة الكاملة لمؤلفات
9. جبران خليل جبران. بيروت: دار صادر.
10. الحديدي، صبحي. (1998). الرواية العربية والسيرة الذاتية. بيروت: دار الآداب.
11. الحديدي، صبحي. (2003). مرايا الرواية العربية. بيروت: دار الآداب.
12. الحكيم، توفيق. (1948). قالبنا المسرحي. القاهرة: مكتبة الآداب.
13. دراج، فيصل. (2002). نظرية الرواية والرواية العربية. بيروت: المركز الثقافي العربي. دراج، فيصل. (2004). ذاكرة الحكي: دراسات في الرواية العربية. بيروت: دار الفارابي. درويش، محمود. (2005). الأعمال الكاملة. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
14. الراعي، علي. (1979). المسرح في الوطن العربي. الكويت: عالم المعرفة.
15. الراعي، علي. (1980). المسرح في الوطن العربي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
16. السعداوي، نوال. (1988). مذكرات طبيبة. بيروت: دار الآداب.
17. سيف، محمد. (2000). المسرح الجزائري: من الحلقة إلى التجريب. دار الغرب.
18. شعبان، بثينة. (2005). الرواية العربية النسوية: قراءة في التحولات. دار المدى.
19. شكري، محمد. (1982). الخبز الحافي. بيروت: دار الساقي.
20. صبحي، محيي الدين. (1988). زكريا تامر وقصصه. منشورات وزارة الثقافة السورية.
21. صالح، الطيب. (1966). موسم الهجرة إلى الشمال. بيروت: دار العودة.

22. عبد الصبور، صلاح. (1965). مأساة الحلاج. بيروت: دار الآداب.
23. عبد الصبور، صلاح. (1972). حياتي في الشعر. بيروت: دار العودة.
24. العقاد، عباس محمود. (2010). الديوان في الأدب والنقد. القاهرة: دار الشروق.
25. عصفور، جابر. (1998). طه حسين: دراسة في السيرة والرواية. القاهرة: دار الشروق.
26. عصفور، جابر. (1999). نجيب محفوظ: دراسة في الرؤية والتشكيل. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
27. عصفور، جابر. (2005). زمن الرواية. القاهرة: دار الشروق.
28. عوض، لويس. (1965). المسرح المصري الحديث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. الغذامي، عبد الله. (1995). القصيدة والنص. بيروت: المركز الثقافي العربي.
29. الغذامي، عبد الله. (2004). الثقافة والاعتراف. بيروت: المركز الثقافي العربي.
30. قاسم، سيزا. (2004). بناء الرواية: دراسة في الرواية العربية. القاهرة: دار الشروق.
31. كرام، زهور. (2006). الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتقنية. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
32. كنفاني، غسان. (1963). رجال في الشمس. بيروت: دار الآداب.
33. الماغوط، محمد. (2006). الأعمال الكاملة. دمشق: دار المدى.
34. الملائكة، نازك. (1974). قضايا الشعر المعاصر. بيروت: دار العلم للملايين.
35. المسدي، عبد السلام. (1992). المقالة الأدبية: من الأصول إلى التحولات. تونس: الدار التونسية للكتاب.
36. مستغانمي، أحلام. (1993). ذاكرة الجسد. بيروت: دار الآداب.
37. المرنيسي، فاطمة. (1996). شهرزاد ترحل إلى الغرب. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. المنيعي، حسن. (1995). المسرح العربي الحديث: نصوص ومقاربات. الدار البيضاء: دار توبقال.
38. منيف، عبد الرحمن. (1988). الكاتب والمنفى. بيروت: دار الطليعة.
39. ناجي، إبراهيم. (1980). ديوان إبراهيم ناجي. بيروت: دار العودة.
40. نجم، محمد يوسف. (1964). المسرحية في الأدب العربي الحديث. بيروت: دار الثقافة.
41. نجم، محمد يوسف. (1967). المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847–1914).بيروت: دار الثقافة والنشر والتوزيع.
42. هناوي، نادية. (2010). الرواية الفلسطينية والخطاب النسوي. دار الشروق.
43. هيكل، محمد حسين. (1963). زينب. القاهرة: دار المعارف.
44. ونوس، سعد الله. (1978). بيانات لمسرح عربي جديد. بيروت: دار الآداب.
45. يقطين، سعيد. (2002). تحليل الخطاب الروائي. بيروت: المركز الثقافي العربي.
46. يقطين، سعيد. (2006). الرواية والتراث السردي. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

الفصل الخامس

تحولات النص الأدبي العربي الحديث والمعاصر: من التجديد الفني إلى آفاق الرقمنة

Transformations of Modern and Contemporary Arabic Literary Texts: From Artistic Innovation to Digital Horizons

د. فردوس قاسم حسين الفهداوي
المديرية العامة لتربية الأنبار - قسم المناهج والتقنيات التربوية - العراق

الملخص

يتناول هذا الفصل التحولات التي شهدها الأدب العربي الحديث والمعاصر من خلال دراسة التطورات الفنية والفكرية التي مست الشعر والرواية والقصة والمسرح والسيرة والأنواع الأدبية الحديثة مع التركيز على أثر هذه التحولات في بناء المعنى وتشكيل الخطاب الأدبي. وينطلق البحث من فرضية مفادها أن التجديد الأدبي لم يقتصر على تطوير الأشكال الفنية بل شمل الرؤية الإبداعية وآليات إنتاج الدلالة بما جعل النص الأدبي فضاءً مفتوحاً للتأويل والتفاعل مع المتغيرات الثقافية والاجتماعية والسياسية.

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي مع الإفادة من المنهج التاريخي في تتبع نشأة الظواهر الأدبية وتطورها والمنهج المقارن في بعض المواضع للكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف بين الاتجاهات الأدبية الحديثة والمعاصرة. وتوصل البحث إلى أن الأدب العربي الحديث شهد انتقالاً من الأشكال التقليدية إلى أنماط تعبيرية أكثر انفتاحاً تمثلت في شعر التفعيلة وقصيدة النثر وتطور البنية السردية في الرواية والقصة واتساع آفاق المسرح والسيرة والأنواع الأدبية الحديثة إلى جانب بروز تأثيرات الحداثة والرقمنة في تشكيل النص الأدبي.

ويخلص الفصل إلى أن التحولات التي عرفها الأدب العربي الحديث والمعاصر أسهمت في إعادة بناء العلاقة بين الشكل والمضمون وبين اللغة والمعنى وأنتجت نصوصاً أكثر قدرة على التعبير عن قضايا الإنسان العربي في سياق التحولات الحضارية والثقافية مما يؤكد حيوية الأدب العربي واستمراره في تطوير أدواته التعبيرية واستيعاب المتغيرات المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: الأدب العربي؛ التجديد الفني؛ الشعر؛ السرد؛ الرقمنة

Abstract

This chapter examines the major transformations in modern and contemporary Arabic literature by exploring the artistic and intellectual developments that have shaped Arabic poetry, the novel, the short story, drama, autobiography, and other modern literary genres. It focuses on how these transformations have influenced the construction of meaning and the evolution of literary discourse. The study is based on the assumption that literary innovation extends beyond changes in artistic form to include shifts in creative vision and meaning-making processes, thereby transforming the literary text into an open space for interpretation and interaction with cultural, social, and political changes.

The study adopts a descriptive-analytical approach, supported by the historical method to trace the emergence and development of literary phenomena, and the comparative method where appropriate to identify similarities and differences among modern literary trends. The findings indicate that modern Arabic literature has moved from traditional forms toward more flexible and innovative modes of expression, including free verse and prose poetry, the development of narrative techniques in fiction, the expansion of modern drama and autobiography, and the growing influence of modernity and digital culture on literary production.

The chapter concludes that these transformations have reshaped the relationship between form and content, language and meaning, producing literary texts that more effectively express the concerns of contemporary Arab society while demonstrating the vitality and continuing evolution of Arabic literature.

Keywords: Arabic literature; Artistic innovation; Poetry; Narrative; Digitalization

• المقدمة

يمثل الأدب العربي الحديث والمعاصر أحد أبرز ميادين التحول الثقافي والفكري في التاريخ العربي الحديث إذ لم يكن تطوره مجرد انتقال زمني بين مراحل أدبية متعاقبة وإنما كان انعكاسًا مباشرًا للتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدها العالم العربي منذ بدايات عصر النهضة وحتى الزمن الرقمي. فقد أسهمت حركة الإحياء والنهضة وما رافقها من انفتاح على الثقافات العالمية وازدياد حركة الترجمة وتطور وسائل الاتصال والمعرفة في إعادة تشكيل الوعي الأدبي وإعادة النظر في المفاهيم التقليدية للإبداع الأمر الذي انعكس على بنية النص الأدبي ووظائفه وآليات إنتاجه وتلقيه

ولم يعد النص الأدبي الحديث ينظر إليه بوصفه وعاءً لغوياً لنقل الأفكار أو تسجيل الوقائع بل أصبح فضاءً معرفياً وجمالياً تتداخل فيه الرؤى الفكرية مع التقنيات الفنية وتتفاعل داخله التجربة الذاتية مع الهم الجمعي في إطار من البحث المستمر عن أشكال تعبيرية قادرة على استيعاب تعقيدات الواقع الإنساني وتحولاته المتسارعة. ومن هنا غدا الأدب الحديث مجالًا خصبًا لتجريب الأشكال الجديدة وإعادة بناء العلاقات بين اللغة والمعنى وبين الكاتب والنص والقارئ

وقد شهد الشعر العربي تحولات نوعية تجاوزت مفهوم المحافظة على القوالب الموروثة فانتقل من الالتزام الصارم بالبنية العمودية إلى فضاءات أكثر رحابة تمثلت في شعر التفعيلة وقصيدة النثر وما صاحب ذلك من تغيرات في الإيقاع والصورة الشعرية والرؤية الفكرية. كما اتجه الشعراء إلى توظيف الرمز والأسطورة والتناص واستثمار الطاقات الدلالية للغة من أجل التعبير

عن الإنسان المعاصر وما يحيط به من أسئلة وجودية واجتماعية وثقافية الأمر الذي منح القصيدة العربية أبعادًا جمالية وفكرية جديدة

وفي ميدان السرد شهدت الرواية والقصة العربية تطورًا متسارعًا جعل منهما أكثر الأجناس الأدبية حضوراً وتأثيراً في المشهد الثقافي العربي. فقد انتقلت الرواية من البنية التقليدية القائمة على التسلسل الزمني والحكاية المباشرة إلى أشكال سردية أكثر تعقيدًا اعتمدت تعدد الأصوات وتفكيك الزمن واستثمار تقنيات تيار الوعي والانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية مما أتاح للنص الروائي معالجة قضايا الهوية والذاكرة والمنفى والمدينة والسلطة والتحولات الاجتماعية برؤى متعددة وأساليب فنية متجددة. أما القصة القصيرة فقد اتجهت نحو التكثيف والاقتصاد اللغوي مع المحافظة على قدرتها في إنتاج الدلالة عبر المفارقة والإيحاء والانفتاح التأويلي

ولم تكن بقية الأجناس الأدبية بمنأى عن هذه التغيرات إذ عرف المسرح العربي مسارات متنوعة في التأسيس والتجريب هدفت إلى تجاوز النموذج الكلاسيكي نحو أشكال تستلهم التراث العربي وتعيد توظيفه في ضوء قضايا الإنسان المعاصر كما تطورت السيرة الذاتية والغيرية لتصبح جنسًا أدبيًا يمتلك خصوصيته الفنية يجمع بين المرجعية الواقعية والبناء السردي ويمنح الذاكرة الفردية والجماعية مساحة واسعة للتعبير والتأويل. وإلى جانب ذلك ظهرت نصوص هجينة تخطت الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية مستفيدة من التحولات الرقمية والتداخل الثقافي الذي يميز المشهد الأدبي الراهن

المبحث الأول: الشعر العربي الحديث وتحولات الشكل والرؤية

• المطلب الأول: مفهوم التجديد في الشعر العربي الحديث

يُعدّ التجديد في الشعر العربي الحديث من أبرز الظواهر الأدبية التي أسهمت في إعادة تشكيل مسار الشعر العربي خلال العصر الحديث إذ لم يكن مجرد خروج شكلي على القواعد الموروثة أو تبديل في الأوزان والقوافي وإنما مثّل تحولاً عميقاً في رؤية الشاعر إلى الإنسان والحياة واللغة ووظيفة الإبداع. وقد جاء هذا التحول استجابةً لجملة من المتغيرات الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدها الوطن العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر في ظل بروز حركة النهضة العربية واتساع نطاق التعليم ونشاط حركة الترجمة والاحتكاك بالثقافات والآداب العالمية الأمر

الذي أوجد بيئة ثقافية جديدة دفعت الشعراء إلى مراجعة الأشكال التقليدية للتعبير والبحث عن صيغ فنية أكثر قدرة على استيعاب الواقع المتغير. (عز الدين إسماعيل، 1994، ص 430–455).

ويقصد بالتجديد الشعري إعادة النظر في العناصر المكونة للقصيدة العربية سواء على مستوى البناء الفني أو اللغة أو الصورة أو الإيقاع أو الرؤية الفكرية بما يحقق انسجاماً بين الشكل والمضمون ويمنح النص الأدبي قدرة أكبر على التعبير عن التجربة الإنسانية في أبعادها المختلفة. ومن هذا المنطلق فإن التجديد لا يعني القطيعة الكاملة مع التراث الشعري العربي وإنما يعني إعادة قراءته واستثمار عناصره بما يتلاءم مع معطيات العصر ومتغيراته وهو ما جعل كثيراً من الشعراء يجمعون بين الإفادة من التراث والانفتاح على منجزات الأدب العالمي.

وقد ارتبط مفهوم التجديد ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الحداثة الأدبية إلا أن المفهومين ليسا مترادفين بصورة كاملة؛ فالتجديد قد يظهر في تطوير جانب محدد من عناصر القصيدة بينما تمثل الحداثة مشروعاً فكرياً وجمالياً أكثر شمولاً يعيد النظر في طبيعة الإبداع ووظائفه وآليات إنتاجه. لذلك شهد الشعر العربي الحديث مراحل متعددة من التجديد بدأت بمحاولات الإحياء التي قادها عدد من شعراء النهضة ثم تطورت مع المدرسة الرومانسية وصولاً إلى شعر التفعيلة وقصيدة النثر وغيرها من التجارب التي وسعت آفاق القصيدة العربية. (نازك الملائكة، 1962، ص. 9–38؛ 39–78).

ولا يمكن فهم ظاهرة التجديد بعيداً عن الظروف التاريخية التي صاحبتها؛ فقد أدت التحولات السياسية الكبرى مثل الاستعمار الأوروبي وحركات التحرر الوطني وتأسيس الدول العربية الحديثة إلى بروز موضوعات جديدة فرضت نفسها على الشعراء كالحرية والهوية والعدالة الاجتماعية والمنفى والمقاومة والاغتراب. كما أسهمت التحولات الاقتصادية والاجتماعية وما رافقها من انتقال المجتمعات العربية من البنية التقليدية إلى أنماط أكثر تعقيداً في تغيير طبيعة التجربة الشعرية فلم تعد القصيدة تكتفي بالمدح أو الرثاء أو الوصف وإنما أصبحت وسيلة للتأمل والنقد والكشف عن أزمات الإنسان المعاصر.

ومن العوامل التي كان لها أثر بالغ في ترسيخ مفهوم التجديد اتساع حركة الترجمة والاطلاع على الآداب الأوروبية والأمريكية حيث تعرف الشعراء العرب إلى المدارس الرومانسية والرمزية والواقعية والحداثية واستفادوا من تقنياتها دون أن يفقدوا ارتباطهم بالبيئة الثقافية العربية. وقد انعكس ذلك في تنوع الصور الشعرية وتطور اللغة والاعتماد على الرمز والأسطورة والتناص وتجاوز المباشرة في التعبير بما أضفى على النص الشعري مستويات متعددة من الدلالة والتأويل. (بطرس البستاني، 1982، ص15–100).

كما ارتبط التجديد بتغير وظيفة الشاعر نفسه؛ فبعد أن كان يُنظر إليه بوصفه لسان الجماعة أو المدافع عن القبيلة أو الدولة أصبح يمثل ذاتاً مبدعة تعبر عن تجربتها الفردية وفي الوقت نفسه تنفتح على قضايا المجتمع والإنسان. ومن ثم تحولت القصيدة إلى فضاء للحوار الفكري والجمالي تتداخل فيه الخبرة الذاتية مع الوعي الجمعي وتتشابك فيه المرجعيات التراثية والحديثة بما يمنح النص قدرة على إنتاج معانٍ جديدة تتجاوز حدود القراءة المباشرة.

وعلى الرغم من المعارضة التي واجهتها حركة التجديد في بداياتها فإنها أسهمت في إثراء التجربة الشعرية العربية وفتحت المجال أمام ظهور اتجاهات ومدارس متعددة لكل منها رؤيتها الفنية وأدواتها التعبيرية. وقد أثبتت التجربة أن التجديد لا يقوم على هدم التراث وإنما على إعادة توظيفه في إطار رؤية معاصرة تجعل من الشعر أداة للتعبير عن الإنسان العربي في مختلف تحولاته التاريخية والثقافية. (جابر عصفور، 1992، ص45–110).

ومن ثم يمكن القول إن مفهوم التجديد في الشعر العربي الحديث يمثل عملية مستمرة تتجدد بتجدد التجربة الإنسانية نفسها إذ تتغير أدوات التعبير وأساليب البناء تبعاً لتحول الواقع مع بقاء الشعر قادراً على المحافظة على جوهره بوصفه فناً لغوياً وجمالياً يعبر عن الإنسان ويكشف عن رؤيته للعالم. ومن هذا المنطلق فإن دراسة مفهوم التجديد تعد مدخلاً أساسياً لفهم التحولات التي شهدها الشعر العربي الحديث واستيعاب المراحل التي انتقل فيها من المحافظة على الأشكال التقليدية إلى آفاق أكثر انفتاحاً في الرؤية والتشكيل الفني.

• المطلب الثاني: تحولات البنية الفنية في الشعر العربي الحديث

التحول في البنية الإيقاعية

يُعدّ التحول في البنية الإيقاعية من أبرز مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث إذ لم يعد الإيقاع قائماً على الالتزام الصارم بالنظام الخليلي ووحدة البيت الشعري بل اتجه الشعراء إلى البحث عن أنماط إيقاعية أكثر مرونة وقدرة على التعبير عن التجربة الإنسانية الحديثة. وقد ارتبط هذا التحول بتغير وظيفة القصيدة نفسها؛ فلم تعد غايتها المحافظة على انتظام الوزن والقافية بقدر ما أصبحت تسعى إلى تحقيق انسجام بين الإيقاع والدلالة بحيث يخدم البناء الموسيقي التجربة الشعورية ويعزز أثرها الفني.(عز الدين إسماعيل، 1994، ص 430–455).

أولاً: الانتقال من وحدة البيت إلى وحدة التفعيلة

اعتمد الشعر العربي التقليدي على استقلالية البيت الشعري إذ كان كل بيت يمثل وحدة إيقاعية ودلالية متكاملة نسبياً. ومع ظهور شعر التفعيلة في منتصف القرن العشرين انتقل البناء الإيقاعي إلى ما يُعرف بوحدة التفعيلة فأصبحت القصيدة تتكون من أسطر شعرية متفاوتة الطول ترتبط بعدد التفعيلات لا بعدد ثابت من الشطرين.

أتاح هذا التحول للشاعر حرية أكبر في توزيع الجمل الشعرية وفق تطور الفكرة والانفعال مما أسهم في جعل الإيقاع أكثر مرونة وأقرب إلى التدفق الطبيعي للتجربة الشعرية مع المحافظة على الارتباط بالوزن العربي من خلال التفعيلات الخليلية. (بطرس البستاني، 1982، ص15–100).

ثانياً: تجديد مفهوم الإيقاع الداخلي والخارجي

لم يعد الإيقاع في القصيدة الحديثة مقتصراً على الوزن والقافية بل أصبح يتشكل أيضاً من عناصر داخلية تسهم في تحقيق الموسيقى الشعرية مثل تكرار الأصوات وتوازن التراكيب والإيقاع الدلالي والتكرار اللفظي والتنغيم والتوازي التركيبي.

وبذلك أصبح الإيقاع الخارجي أحد مكونات القصيدة بينما غدا الإيقاع الداخلي عنصراً أساسياً في بناء النص يعمل على توحيد أجزائه وإضفاء الانسجام بين الحركة الموسيقية والمعنى وهو ما منح القصيدة الحديثة طاقة تعبيرية أوسع وقدرة أكبر على التأثير في المتلقي. (نازك الملائكة، 1962، ص. 9–38؛ 39–78).

ثالثاً: تنوع القافية وتحررها من الالتزام التقليدي

كانت القافية الموحدة من السمات الأساسية للقصيدة العربية التقليدية غير أن الشعر الحديث اتجه إلى تنويعها وتخفيف قيودها. ففي شعر التفعيلة قد تتكرر القافية على مسافات متفاوتة أو تتعدد داخل القصيدة وقد تغيب أحياناً لتحل محلها وسائل موسيقية أخرى تحقق الانسجام الإيقاعي.

ولم يكن هذا التحول رفضاً للقافية بل إعادة توظيف لها بما يخدم البناء الفني للقصيدة ويمنح الشاعر مرونة في التعبير دون الإخلال بالتماسك الموسيقي للنص. (بطرس البستاني، 1982، ص15–100).

رابعاً: أثر التحولات الإيقاعية في بناء التجربة الشعرية

أسهمت هذه التحولات في جعل الإيقاع جزءاً من التجربة الشعرية نفسها لا مجرد إطار شكلي لها. فقد أصبح تغير طول السطر وتنوع الإيقاع وتوزيع القوافي والإيقاع الداخلي وسائل فنية تعكس حركة الشعور وتطور الحدث النفسي داخل القصيدة.

كما ساعدت هذه المرونة الإيقاعية على استيعاب الموضوعات الحديثة مثل الاغتراب والقلق والحرية والهوية وأسهمت في تعزيز الوحدة العضوية للقصيدة بحيث أصبحت عناصرها المختلفة تتكامل في إنتاج الدلالة بدلاً من اعتمادها على استقلالية الأبيات كما كان الحال في الشعر التقليدي.

التحول في اللغة الشعرية

شهدت اللغة الشعرية في الشعر العربي الحديث تحولاً جوهرياً رافق التحولات الفكرية والجمالية التي عرفها الأدب العربي خلال القرن العشرين. فلم تعد اللغة أداةً لنقل الأفكار بصورة مباشرة بل أصبحت عنصراً فاعلاً في تشكيل التجربة الشعرية وإنتاج دلالاتها بحيث تسهم بنيتها وأساليبها في بناء المعنى بقدر ما تسهم الأفكار والموضوعات نفسها. وقد أدى ذلك إلى ظهور ملامح جديدة في الخطاب الشعري كان أبرزها الانتقال من اللغة الخطابية إلى اللغة الإيحائية والاعتماد على التكثيف والانزياح وتوظيف الرمز والأسطورة والتناص.(جابر عصفور، 1992، ص 45–110).

1. الانتقال من اللغة الخطابية إلى اللغة الإيحائية

اتسمت القصيدة التقليدية في كثير من مراحلها بلغة مباشرة يغلب عليها التقرير والخطابة حيث كان الشاعر يصرح بمواقفه وأفكاره بصورة واضحة. أما الشعر الحديث فقد اتجه إلى لغة إيحائية تعتمد الإشارة أكثر من التصريح وتفتح المجال أمام القارئ للمشاركة في بناء المعنى. فأصبحت الكلمة الشعرية تحمل دلالات متعددة تتجاوز معناها المعجمي مستندة إلى السياق والعلاقات التي تنشئها داخل النص وهو ما أضفى على القصيدة عمقاً تأويلياً واتساعاً في إمكانات القراءة. (جابر عصفور، 1992، ص45–110).

2. التكثيف اللغوي والانزياح

من أبرز خصائص اللغة الشعرية الحديثة ميلها إلى الاقتصاد في التعبير بحيث تُنتج أقل الوحدات اللغوية أكبر قدر من الدلالة. ويتحقق ذلك من خلال التكثيف اللغوي الذي يجعل كل كلمة ذات وظيفة جمالية ودلالية. كما اعتمد الشعر الحديث على الانزياح وهو العدول المقصود عن الاستعمال المألوف للغة من خلال المجاز والتقديم والتأخير والمفارقة وبناء علاقات جديدة بين الألفاظ. ولا يُعد الانزياح غاية في ذاته بل وسيلة لتوسيع أفق المعنى وإثارة الدهشة وتحفيز المتلقي على التأويل. (بطرس البستاني، 1982، ص15–100).

3. توظيف الرمز والأسطورة والتناص

اتجه الشعراء المحدثون إلى استثمار الرمز بوصفه أداة للتعبير عن القضايا الفكرية والوجودية والاجتماعية بطريقة غير مباشرة كما استعانوا بالأسطورة لإضفاء أبعاد إنسانية وتاريخية على التجربة الشعرية وربط الواقع العربي بخبرات إنسانية أوسع. وإلى جانب ذلك برز التناص بوصفه تقنية فنية تقوم على استحضار نصوص دينية أو تراثية أو أدبية وإعادة توظيفها داخل القصيدة لإنتاج دلالات جديدة بحيث يدخل النص الحديث في حوار مع نصوص سابقة دون أن يفقد استقلاله الفني.

4. العلاقة بين اللغة وإنتاج الدلالة

أصبحت اللغة في الشعر العربي الحديث عنصراً أساسياً في إنتاج الدلالة ولم تعد مجرد وسيلة لنقلها. فاختيار المفردات وتنظيم الجمل والإيقاع الداخلي والصور الشعرية والعلاقات بين الألفاظ كلها تسهم في تشكيل المعنى وتوجيه عملية التأويل. ومن ثم فإن دلالة القصيدة لا تنشأ من

مضمونها وحده بل من التفاعل بين بنيتها اللغوية ورؤية الشاعر وخبرة القارئ وهو ما جعل النص الشعري الحديث نصاً مفتوحاً على قراءات متعددة تتغير بتغير السياقات الثقافية والمعرفية للمتلقي. (عز الدين إسماعيل، 1994، ص430–455).

تطور الصورة الشعرية

تُعد الصورة الشعرية من أهم العناصر التي شهدت تحولاً في الشعر العربي الحديث إذ انتقلت من كونها وسيلة بيانية لتزيين المعنى إلى مكوّن بنائي يسهم في تشكيل رؤية القصيدة وإنتاج دلالاتها. وقد ارتبط هذا التحول بتغير مفهوم الشعر نفسه فلم تعد الصورة تعتمد على التشبيه والاستعارة بمعناهما التقليدي بل أصبحت تبنى من خلال شبكة من العلاقات اللغوية والرمزية والإيقاعية التي تمنح النص عمقه الفني.(جابر عصفور، 1992، ص45–110).

1. من الصورة البيانية التقليدية إلى الصورة المركبة

في الشعر التقليدي ارتكزت الصورة غالباً على المحسنات البيانية والعلاقات الواضحة بين المشبه والمشبه به وكانت وظيفتها الأساسية الإيضاح والتجميل. أما في الشعر الحديث فقد تطورت إلى صورة مركبة تتداخل فيها الحواس والانفعالات والرموز وتتكون من مجموعة صور جزئية تتفاعل لتكوين رؤية كلية للقصيدة. وأصبحت قيمة الصورة تقاس بقدرتها على الإيحاء وإثارة التأويل لا بمجرد براعتها البلاغية.

2. الصورة الرمزية والأسطورية

اتجه شعراء الحداثة إلى توظيف الرمز والأسطورة لإضفاء أبعاد أعمق على التجربة الشعرية. فالرمز يسمح بتجاوز المباشرة ويمنح الصورة قابلية لتعدد المعاني بينما تتيح الأسطورة ربط التجربة الفردية بخبرة إنسانية عامة. وقد استُحضرت شخصيات وأساطير من التراث العربي والعالمي بوصفها أدوات فنية لإعادة قراءة الواقع والتعبير عن قضايا مثل الحرية والهوية والمنفى والمقاومة والتحول.(عز الدين إسماعيل، 1994، ص 430–455).

3. البعد البصري والتشكيلي في القصيدة

لم تعد الصورة الشعرية تقتصر على الجانب اللغوي بل اكتسبت بعداً بصرياً وتشكيلياً يظهر في تنظيم الأسطر وتوزيع الفراغات وتسلسل المشاهد وتجاور الصور داخل النص. وأسهم هذا البعد

في تعزيز الطابع المشهدي للقصيدة وجعل المتلقي لا يقرأ الكلمات فحسب بل يتخيل فضاءً بصرياً متكاملاً تتفاعل فيه الحركة واللون والضوء مع اللغة بما يعمق الأثر الجمالي للنص.

4. دور الصورة في بناء المعنى

أصبحت الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة عنصراً رئيساً في إنتاج الدلالة إذ تُبنى من خلالها رؤية الشاعر للعالم وتتولد منها العلاقات بين الأفكار والانفعالات والرموز. لذلك لم تعد الصورة تابعة للمعنى بل أصبحت وسيلة لتشكيله حيث يتكشف المعنى تدريجياً عبر تفاعل الصور مع الإيقاع واللغة والسياق العام للقصيدة. ومن هنا غدت الصورة إحدى أهم أدوات الحداثة الشعرية لما تمنحه النص من كثافة دلالية وانفتاح على قراءات متعددة.

تحولات البناء النصي للقصيدة

شهد البناء النصي للقصيدة العربية الحديثة تحولاً جذرياً مقارنة بالقصيدة التقليدية فلم يعد النص يقوم على استقلالية الأبيات وترابطها الشكلي بل أصبح يُبنى بوصفه وحدة فنية ودلالية متكاملة تتفاعل فيها اللغة والإيقاع والصورة والرؤية الفكرية لإنتاج تجربة شعرية واحدة. وقد ارتبط هذا التحول بتغير مفهوم القصيدة ووظيفتها إذ أصبحت بنية النص جزءاً من عملية إنتاج المعنى لا مجرد إطار خارجي لتنظيم الألفاظ.(عز الدين إسماعيل، 1994، ص430–455).

وحدة التجربة بدلًا من وحدة البيت

اعتمدت القصيدة العربية القديمة على استقلالية البيت الشعري حيث كان كل بيت قادراً على أداء معنى شبه مكتمل حتى وإن ارتبط بما قبله أو بعده. أما في الشعر الحديث فقد تراجع هذا المبدأ لصالح وحدة التجربة فأصبحت القصيدة تُقرأ بوصفها بناءً متصلاً لا يكتمل معناه إلا من خلال تتابع جميع أجزائه. ومن ثم أصبحت العلاقة بين المقاطع والأسطر الشعرية علاقة عضوية يتولد منها تماسك النص ووحدته الفنية.(علي جواد الطاهر، 1983، ص20–90).

1. تماسك النص الشعري الحديث

يقوم تماسك القصيدة الحديثة على شبكة من العلاقات الداخلية التي تربط عناصرها المختلفة مثل التكرار والإحالة والتوازي والتدرج الدلالي واستمرار الحقول المعجمية والصور والرموز عبر النص. وتسهم هذه الوسائل في تحقيق الانسجام بين أجزاء القصيدة بحيث يشعر القارئ بأن النص

يتحرك نحو رؤية موحدة حتى وإن تنوعت مشاهده أو تغيرت أصواته. وبهذا أصبحت وحدة القصيدة ناتجة عن ترابطها الداخلي أكثر من اعتمادها على انتظام الوزن أو القافية.

2. تعدد الأصوات والحوارية

من السمات البارزة في القصيدة الحديثة انفتاحها على تعدد الأصوات إذ لم يعد صوت الشاعر هو الصوت الوحيد داخل النص بل قد تتداخل معه أصوات شخصيات تاريخية أو أسطورية أو رمزية أو أصوات الجماعة والذاكرة والمكان. كما برزت الحوارية بوصفها تقنية فنية تُنشئ حواراً بين هذه الأصوات أو بين النص ونصوص أخرى مما يمنح القصيدة أبعاداً فكرية ودلالية أوسع ويجعلها أكثر انفتاحاً على التأويل.

3. توظيف التقنيات السردية والدرامية داخل القصيدة

استفادت القصيدة العربية الحديثة من تقنيات السرد والمسرح فأصبح من المألوف أن تتضمن أحداثاً أو مشاهد أو حوارات أو شخصيات أو انتقالات زمنية ومكانية تشبه ما نجده في الرواية أو المسرحية. وقد أسهم هذا التداخل في إضفاء طابع حركي على القصيدة وجعلها أكثر قدرة على تجسيد التجربة الإنسانية في أبعادها النفسية والاجتماعية. كما أتاح للشاعر تنويع أساليب التعبير والانتقال بين الوصف والتأمل والحوار والسرد بما يعزز ثراء النص ويعمق دلالاته.(عز الدين إسماعيل، 1994، ص430–455).

قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر بوصفهما نموذجين للتحول الفني

تمثل قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر أبرز تجليات التحول في الشعر العربي الحديث إذ عبّرتا عن رغبة الشعراء في تجاوز بعض القيود الشكلية الموروثة والبحث عن بناء شعري أكثر قدرة على استيعاب التحولات النفسية والفكرية والجمالية للإنسان المعاصر. ولم يكن هذا التحول مقصوراً على الجانب الوزني فقط بل شمل طبيعة اللغة وبناء الصورة والعلاقة بين الشاعر والمتلقي ومفهوم الشعر ذاته.(علي جواد الطاهر، 1983، ص 20–90).

ظهر شعر التفعيلة بوصفه محاولة لتحقيق التوازن بين المحافظة على الإيقاع العربي والانفتاح على حرية البناء الشعري. ومن أبرز خصائصه:

1. الاعتماد على التفعيلة بدل البيت التقليدي: أصبحت القصيدة تُبنى على تكرار تفعيلة واحدة أو أكثر ضمن أسطر متفاوتة الطول بدل الالتزام بوحدة البيت ذي الشطرين.

2. المرونة الإيقاعية: أتاح هذا الشكل للشاعر التحكم في سرعة الإيقاع وبطئه بما يتناسب مع الحالة الشعورية.

3. الوحدة العضوية للقصيدة: لم تعد الأبيات وحدات مستقلة بل أصبحت القصيدة بناءً مترابطاً تتكامل عناصره.

4. تطور الصورة الشعرية: اتجه شعراء التفعيلة إلى الصور المركبة والرموز والإيحاءات بدل الصور المباشرة.

5. الانفتاح على القضايا المعاصرة: مثل قضايا الحرية والوطن والاغتراب والوجود الإنساني.(علي جواد الطاهر، 1983، ص20–90).

ثانياً: الخصائص الفنية لقصيدة النثر

تُعد قصيدة النثر مرحلة أكثر جرأة في مسار التجريب الشعري إذ قامت على إعادة تعريف العلاقة بين الشعر والإيقاع مؤكدة أن الشعرية لا تعتمد على الوزن وحده بل على الطاقة الجمالية للغة والصورة.

ومن أبرز خصائصها:

1. غياب الوزن الخليلي: تعتمد على إيقاع داخلي يتشكل من التكرار والتناغم والصور والعلاقات اللغوية.

2. تكثيف اللغة: تقوم على الاقتصاد في التعبير بحيث تحمل الكلمات طاقات إيحائية متعددة.

3. الاعتماد على الصورة الشعرية: تصبح الصورة محوراً أساسياً في بناء النص.

4. الوحدة الشعورية: ترتكز القصيدة على حالة أو رؤية داخلية أكثر من اعتمادها على البناء الوزني.

5. التداخل مع الفنون الأخرى: تستفيد من تقنيات السرد والتشكيل والمشهدية.(علي جواد الطاهر، 1983، ص20–90).

ثالثاً: أوجه الاتفاق والاختلاف بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر

أوجه الاتفاق:

- تنطلقان من الرغبة في تجديد الشعر العربي وتوسيع إمكاناته التعبيرية.
- تتجاوزان نظام البيت التقليدي.
- تمنحان أهمية كبيرة للصورة والرمز والتجربة الذاتية.
- تعتمدان على وحدة النص بدل استقلالية الأبيات.

أوجه الاختلاف:

- تحافظ قصيدة التفعيلة على وجود الوزن الشعري من خلال التفعيلات بينما تتخلى قصيدة النثر عن الوزن الخارجي.
- يعتمد إيقاع قصيدة التفعيلة على تكرار التفعيلات أما قصيدة النثر فتعتمد على الإيقاع الداخلي الناتج عن تنظيم اللغة.
- ترتبط قصيدة التفعيلة بمرحلة انتقالية بين الشعر العمودي والتجارب الأكثر تحرراً بينما تمثل قصيدة النثر اتجاهاً أكثر انفتاحاً على مفهوم الشعرية الحديثة. (يمنى العيد، 1990، ص35–170).
- أسهمت قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر في إعادة تشكيل مفهوم القصيدة العربية فقد فتحتا المجال أمام تجارب جديدة في البناء والتعبير ووسعتا موضوعات الشعر لتشمل قضايا الإنسان المعاصر وتعقيداته النفسية والاجتماعية. (عز الدين إسماعيل، 1994، ص430–455).

- **المطلب الثالث: تحولات الرؤية وبناء المعنى في الشعر العربي المعاصر(علي جواد الطاهر، 1983، ص20–90).**

شهد الشعر العربي الحديث تحولاً واضحاً من هيمنة الصوت الجمعي الذي كان يمثل القبيلة أو الجماعة أو القضايا العامة بصورة مباشرة إلى حضور الذات الفردية بوصفها مركزاً للتجربة الشعرية. وأصبح الشاعر يعبر عن عالمه الداخلي وقلقه الوجودي ومشاعره الخاصة ورؤيته الفردية للواقع.

غير أن هذا الانتقال لا يعني انغلاق الشعر على الذات بعيداً عن المجتمع بل أصبحت التجربة الذاتية وسيلة لاكتشاف القضايا الإنسانية العامة؛ فمشاعر الاغتراب أو الحزن أو البحث عن المعنى قد تتحول داخل القصيدة إلى تعبير عن تجربة جماعية يعيشها الإنسان في عصر التحولات والأزمات.(نازك الملائكة، 1962، ص 9–38؛ 39–78).

كما أدى هذا التحول إلى تغير صورة الشاعر؛ فلم يعد مجرد ناقل لمواقف الجماعة بل أصبح ذاتاً مبدعة تمتلك رؤية خاصة تعيد من خلالها قراءة الواقع وتفسيره وتطرح أسئلة تتجاوز حدود اللحظة التاريخية المباشرة.

اعتمد الشعر العربي المعاصر على الرمز بوصفه وسيلة فنية لتجاوز التعبير المباشر إذ يمنح الشاعر القدرة على التعبير عن الأفكار المعقدة والتجارب الإنسانية العميقة من خلال صور وإشارات قابلة للتأويل. فالرمز لا يقدم معنى جاهزاً وإنما يفتح النص أمام احتمالات متعددة للقراءة والفهم.

كما شكل توظيف الأسطورة أحد أبرز مظاهر التجديد في الرؤية الشعرية حيث لجأ الشعراء إلى استدعاء الشخصيات والأساطير القديمة وإعادة صياغتها داخل سياقات جديدة بهدف التعبير عن قضايا معاصرة. فالشخصيات الأسطورية لم تعد مجرد عناصر تراثية وإنما أصبحت أدوات رمزية تحمل دلالات مرتبطة بالبعث والموت والصراع والتحول والبحث عن الخلاص.(علي جواد الطاهر، 1983، ص20–90).

أما التناص فقد أسهم في بناء المعنى من خلال إقامة حوار بين النص الشعري ونصوص سابقة دينية أو تاريخية أو أدبية إذ يستثمر الشاعر هذه المرجعيات ويعيد إنتاجها وفق رؤيته الخاصة مما يجعل القصيدة فضاءً تتفاعل داخله أصوات وثقافات وتجارب متعددة.

من أبرز سمات الشعر العربي المعاصر أن المعنى لم يعد قائماً على الدلالة المباشرة أو التفسير الواحد بل أصبح النص الشعري مفتوحاً على مستويات متعددة من القراءة. ويرجع ذلك إلى اعتماد الشعراء على الإيحاء والرمز والصور المركبة مما جعل القارئ شريكاً في إنتاج المعنى وليس مجرد متلقٍ له.(إحسان عباس، 1992، ص15–42؛ 85–132).

وقد أدى هذا الانفتاح إلى تغير العلاقة بين النص والمتلقي؛ فالنص الحديث لا يقدم إجابات نهائية بقدر ما يطرح أسئلة ويثير احتمالات وتصبح عملية القراءة بحثاً مستمراً عن العلاقات الخفية بين عناصر القصيدة. وهنا يتحول المعنى من حقيقة ثابتة إلى بناء يتشكل عبر تفاعل اللغة والسياق وتجربة القارئ.

لم يعد الشعر المعاصر يكتفي بوصف الواقع أو تسجيل أحداثه بل اتجه إلى مساءلته والكشف عن أبعاده الخفية. فقد أصبح النص الشعري مجالاً لمناقشة قضايا الإنسان المعاصر مثل أزمة الهوية والاغتراب والمنفى والتحولات السياسية والاجتماعية والبحث عن الحرية والمعنى.

وقد انعكس هذا التحول على طبيعة الرؤية الشعرية إذ انتقلت القصيدة من وظيفة التعبير عن الواقع إلى محاولة إعادة تشكيله عبر اللغة والخيال. فالشاعر لا يقدم صورة فوتوغرافية للعالم بل يعيد بناءه وفق منظور جمالي وفكري يكشف ما وراء الظاهر.(أدونيس، 1978، ص25–70؛ 120–180).

أدت التحولات التي عرفتها الرؤية الشعرية إلى تغير مفهوم المعنى في القصيدة العربية المعاصرة؛ فلم يعد المعنى مرتبطاً بالموضوع وحده وإنما أصبح ناتجاً عن تفاعل مختلف عناصر النص من لغة وصورة وإيقاع ورمز وبناء فني. وأصبح الشعر قادراً على إنتاج دلالات جديدة من خلال الطريقة التي تُنظم بها التجربة داخل النص.

المبحث الثاني: الرواية والقصة والسرد العربي المعاصر

• المطلب الأول: نشأة السرد العربي الحديث وتحولات بنيته الفنية.

بدايات الرواية العربية الحديثة وعوامل نشأتها

تُعدّ الرواية العربية الحديثة ثمرةً لجملة من التحولات الفكرية والاجتماعية والثقافية التي شهدها العالم العربي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر إذ ارتبط ظهورها بحركة النهضة العربية وما رافقها من إصلاحات تعليمية وثقافية واتساع حركة الطباعة والنشر وازدياد الاهتمام بالترجمة والاحتكاك بالآداب الأوروبية. وقد أسهمت هذه المتغيرات في تهيئة بيئة ثقافية جديدة دفعت الأدباء إلى البحث عن أشكال تعبيرية أكثر قدرة على تصوير الواقع الاجتماعي وتحليل التحولات التي يعيشها الإنسان العربي.(نازك الملائكة، 1962، ص 9–38؛ 39–78).

ولم تنشأ الرواية العربية من فراغ بل استفادت من رصيد السرد العربي القديم الذي تمثل في السير الشعبية والمقامات والحكايات وأدب الرحلات وأخبار التاريخ مع الإفادة في الوقت نفسه من البناء الفني للرواية الأوروبية الحديثة. وقد أدى هذا التفاعل إلى ظهور محاولات روائية مبكرة سعت إلى الجمع بين الخصوصية الثقافية العربية والأساليب السردية الجديدة قبل أن تتطور الرواية تدريجياً لتصبح جنساً أدبياً مستقلاً يمتلك خصائصه الفنية.(نازك الملائكة، 1962، ص 9–38؛ 39–78).

ومن أبرز العوامل التي أسهمت في نشأة الرواية العربية الحديثة انتشار الترجمة ولا سيما ترجمة الروايات الفرنسية والإنجليزية والروسية الأمر الذي أتاح للأدباء العرب الاطلاع على تقنيات السرد الحديثة مثل بناء الشخصيات وتنظيم الأحداث وتعدد مستويات الزمن والحوار والوصف. ولم يقتصر أثر الترجمة على نقل النصوص بل امتد إلى تشكيل الوعي الأدبي وتشجيع الكتّاب على إنتاج أعمال روائية تعبّر عن واقعهم الاجتماعي والثقافي.(أدونيس، 1978، ص 25–70؛ 120–180).

كما كان للتعليم الحديث والصحافة دور مهم في انتشار الرواية؛ فقد أدى ازدياد أعداد المتعلمين وظهور الصحف والمجلات إلى اتساع دائرة القراء وظهور جمهور جديد يبحث عن نصوص أدبية تعالج قضايا المجتمع بلغة أقرب إلى الحياة اليومية. وأسهم النشر المتسلسل للروايات في الصحف في ترسيخ حضور هذا الفن وتشجيع الكتّاب على تطويره.

ومن الناحية الموضوعية ركزت الروايات الأولى على قضايا الإصلاح الاجتماعي والتعليم ومكانة المرأة والهوية الوطنية وتأثير الاستعمار ثم اتسعت لاحقاً لتتناول التحولات السياسية والاقتصادية والنفسية مما منح الرواية قدرة أكبر على تمثيل الواقع وتحليله. ومع مرور الوقت تطورت بنيتها الفنية من السرد الخطي البسيط إلى أشكال أكثر تعقيداً تعتمد على تنوع الرواة وتداخل الأزمنة وتعميق البعد النفسي للشخصيات.

وهكذا فإن نشأة الرواية العربية الحديثة لم تكن نتيجة عامل واحد بل جاءت حصيلة تفاعل بين التراث السردي العربي وحركة النهضة والانفتاح على الآداب العالمية والتحولات الاجتماعية والثقافية. وقد مهدت هذه العوامل الطريق أمام تطور الرواية العربية لتصبح أحد أكثر الأجناس

الأدبية قدرة على التعبير عن قضايا الإنسان العربي وتحولات مجتمعه.(جابر عصفور، 1992، ص45–110).

أثر الترجمة والاحتكاك بالآداب العالمية في تطور السرد العربي

شكّلت حركة الترجمة أحد أهم العوامل التي أسهمت في تطور السرد العربي الحديث إذ فتحت أمام الأدباء العرب آفاقاً جديدة للاطلاع على التجارب الروائية والقصصية في الآداب الأوروبية والروسية والأمريكية وأتاحت لهم التعرف إلى تقنيات فنية لم تكن مألوفة في أنماط السرد العربي التقليدي. وقد تزامن ذلك مع اتساع الاتصال الثقافي بين العالم العربي والغرب خلال عصر النهضة سواء عبر البعثات التعليمية أو النشاط الصحفي أو ازدهار حركة النشر مما أدى إلى نشوء بيئة ثقافية أكثر انفتاحاً على الأفكار والاتجاهات الأدبية الحديثة.(محمد يوسف نجم، 1996، ص20–140).

ولم يكن أثر الترجمة مقتصراً على نقل النصوص الأدبية إلى اللغة العربية بل امتد إلى نقل المفاهيم النقدية وأساليب بناء الرواية والقصة. فقد تعرف الكتّاب العرب من خلالها إلى تقنيات مثل الحبكة المحكمة والتدرج في نمو الشخصيات والحوار والوصف وتعدد وجهات النظر وإدارة الزمن السردي الأمر الذي أسهم في تطوير البنية الفنية للرواية العربية وإكسابها قدراً أكبر من العمق والمرونة.

ومع ذلك لم يكن هذا التأثر عملية تقليد مباشر بل اتخذ طابعاً انتقائياً إذ عمل الروائيون العرب على الإفادة من التقنيات السردية الحديثة مع الحفاظ على خصوصية البيئة العربية وقيمها الثقافية. لذلك ظهرت أعمال تجمع بين البناء الفني الحديث والمرجعية الاجتماعية والتاريخية العربية مما أسهم في تكوين هوية مميزة للرواية العربية الحديثة قادرة على التفاعل مع المنجز العالمي دون فقدان خصوصيتها.(محمد يوسف نجم، 1996، ص20–140).

ومع تطور الحركة النقدية في القرن العشرين ازدادت الإفادة من المناهج الأدبية الحديثة مثل الواقعية والرمزية والوجودية ثم البنيوية وما بعدها وهو ما انعكس على تطور الخطاب السردي العربي وأسهم في ظهور أشكال روائية أكثر تجريباً تعتمد على تعدد الأصوات وتفكيك الزمن والانفتاح على التأويل مما عزز مكانة الرواية العربية ضمن المشهد الأدبي العالمي.

انتقال السرد من الحكاية التقليدية إلى البناء الفني الحديث

يمثل انتقال السرد العربي من الحكاية التقليدية إلى البناء الفني الحديث إحدى أبرز المحطات في تاريخ الأدب العربي إذ لم يكن هذا التحول مجرد انتقال من شكل سردي إلى آخر بل كان تعبيراً عن تغير عميق في طبيعة الرؤية إلى الإنسان والواقع ووظيفة الأدب. فقد استندت الحكاية التقليدية إلى أساليب سردية ذات طابع شفهي تعتمد على تسلسل الأحداث بصورة خطية وتركز على عنصر التشويق والإمتاع بينما اتجه السرد الحديث إلى بناء نصوص أكثر تعقيداً تقوم على التخطيط الفني الواعي وتمنح الشخصيات والأحداث والأزمنة أبعاداً نفسية وفكرية تتجاوز مجرد الحكاية.(كمال أبو ديب، 1987، ص 25–150).

وقد مثّلت السير الشعبية والمقامات والحكايات التراثية وأدب الرحلات وأخبار المؤرخين الروافد الأساسية التي استمد منها السرد العربي الحديث كثيراً من عناصره الأولى. إلا أن هذه الأشكال كانت ترتكز غالباً على البطولة الخارقة والمبالغة في تصوير الوقائع وتعدد الحوادث المتعاقبة مع حضور واضح للراوي العليم الذي يهيمن على مجريات السرد ويوجه المتلقي نحو فهم محدد للأحداث. وبالرغم من قيمتها الفنية والثقافية فإنها اختلفت عن الرواية الحديثة في طبيعة البناء ووظيفة النص وآليات إنتاج المعنى.

ومع بدايات النهضة العربية بدأت ملامح التحول تظهر تدريجياً نتيجة الانفتاح على الثقافة الحديثة وازدياد الوعي بوظيفة الأدب في تمثيل الواقع وتحليل قضاياه. وأصبح الكاتب أكثر اهتماماً ببناء عالم روائي متكامل تتفاعل فيه الشخصيات والأحداث والفضاءات السردية ضمن نظام فني مترابط بحيث تغدو كل وحدة من وحدات النص جزءاً من بنية كلية تسهم في إنتاج الدلالة.(محمد يوسف نجم، 1996، ص 20–140).

ومن أبرز مظاهر هذا التحول تطور مفهوم الشخصية الروائية؛ فبعد أن كانت الشخصية في الحكاية التقليدية تمثل نموذجاً ثابتاً يعكس صفات أخلاقية أو بطولية محددة أصبحت في السرد الحديث شخصية نامية تتغير تبعاً للأحداث والظروف النفسية والاجتماعية. ولم يعد السرد يقتصر على وصف الأفعال الخارجية بل اتجه إلى استكشاف العالم الداخلي للشخصيات وتحليل دوافعها وصراعاتها وأزماتها وهو ما أضفى على النص الروائي قدراً أكبر من الواقعية والعمق الإنساني.

كما شهد تنظيم الأحداث تحولاً ملحوظاً إذ انتقل السرد من التسلسل الزمني المباشر إلى بناء أكثر مرونة يعتمد على الاسترجاع والاستباق وتداخل الأزمنة مما أتاح للكاتب إعادة تشكيل الزمن الروائي بما يخدم تطور الشخصيات وتصاعد الأحداث. وأسهم هذا الأسلوب في منح النص بنية أكثر ديناميكية وأصبح الزمن عنصراً فاعلاً في تشكيل المعنى لا مجرد إطار تجري فيه الوقائع.

وشمل التطور كذلك وظيفة الراوي؛ ففي الوقت الذي هيمن فيه الراوي العليم على الحكاية التقليدية عرف السرد الحديث أنماطاً متنوعة من الرواة مثل الراوي المشارك والراوي الشاهد وتعدد الرواة داخل العمل الواحد. وقد أتاح هذا التنوع تعدد وجهات النظر وأفسح المجال أمام القارئ للمشاركة في تفسير الوقائع واستنتاج دلالاتها مما جعل النص أكثر انفتاحاً على التأويل.(كمال أبو ديب، 1987، ص25–150).

وأدى هذا التحول إلى تغير العلاقة بين الشكل والمضمون فلم تعد القيمة الفنية للنص تقاس بثراء الأحداث أو غرابتها بل بمدى انسجام عناصره الداخلية وقدرته على تقديم رؤية فكرية وجمالية متماسكة. وأصبحت اللغة السردية عنصراً بنائياً يسهم في تشكيل الشخصيات والفضاء والزمن ولم تعد مجرد وسيلة لنقل الوقائع بل غدت أداة لإنتاج المعنى وإبراز الأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية للتجربة الإنسانية.

ومن ثم فإن انتقال السرد العربي من الحكاية التقليدية إلى البناء الفني الحديث يعكس تطوراً في مفهوم الإبداع نفسه حيث تحولت الرواية والقصة من وسيلة لسرد الوقائع إلى فضاء فني ومعرفي يعيد تشكيل الواقع ويكشف تعقيداته مستفيداً من التراث السردي العربي ومن المنجزات الفنية للأدب العالمي ليؤسس خطاباً سردياً يجمع بين الأصالة والتجديد ويستجيب للتحولات الفكرية والثقافية التي عرفها المجتمع العربي في العصر الحديث. (إبراهيم العريض، 1998، ص35–90).

- **المطلب الثاني: تحولات الخطاب الروائي وتقنيات السرد المعاصر.(عبد الله إبراهيم، 1997، ص 17–65؛ 140–210).**
- **تطور الرواية من الواقعية التقليدية إلى الرواية التجريبية**

ارتبطت بدايات الرواية العربية الحديثة بالاتجاه الواقعي الذي سعى إلى تصوير المجتمع ورصد تحولاته السياسية والاقتصادية والثقافية مع التركيز على تقديم شخصيات تنتمي إلى البيئة العربية

وتعبر عن قضاياها اليومية. وقد اعتمدت الرواية الواقعية على بناء سردي واضح يقوم على تسلسل الأحداث وفق منطق زمني متتابع مع حضور راوٍ يمتلك معرفة واسعة بعالم الرواية ويقود القارئ في فهم الأحداث وتفسيرها.(عبد الله إبراهيم، 1997، ص 17–65؛ 140–210).

وقد أسهم هذا الاتجاه في ترسيخ مكانة الرواية بوصفها جنساً أدبياً قادراً على تمثيل الواقع وتحليل تناقضاته ولا سيما في مرحلة النهضة وما أعقبها من تحولات اجتماعية وسياسية. إلا أن التطورات الفكرية التي شهدها النصف الثاني من القرن العشرين دفعت كثيراً من الروائيين إلى إعادة النظر في الأساليب الواقعية التقليدية والبحث عن صيغ فنية أكثر قدرة على التعبير عن تعقيد التجربة الإنسانية.

ومن هنا ظهرت الرواية التجريبية التي لم تكتف بتغيير الموضوعات بل أعادت بناء العناصر الفنية للنص الروائي. فقد أصبح الزمن غير خطي وتعددت وجهات النظر وتراجعت سلطة الراوي العليم كما أفسحت الرواية المجال أمام القارئ للمشاركة في إنتاج الدلالة. ولم يعد الهدف نقل الواقع كما هو وإنما إعادة تشكيله وفق رؤية جمالية وفكرية تستكشف أبعاده الظاهرة والخفية.

كما اتجهت الرواية التجريبية إلى تفكيك البناء التقليدي وإدخال تقنيات جديدة مثل المزج بين السرد والشعر واستحضار الوثائق والرسائل واليوميات والانتقال الحر بين الأزمنة والأمكنة الأمر الذي جعل النص الروائي أكثر انفتاحاً على التأويل وأقرب إلى تمثيل تعقيدات الحياة المعاصرة.(محمد القاضي وآخرون، 2010، ص 15–120).

- **تقنيات السرد الحديث: الزمن المكان الشخصية الراوي**

شهدت الرواية العربية المعاصرة تطوراً ملحوظاً في توظيف عناصر البناء السردي فلم تعد هذه العناصر تؤدي وظائفها التقليدية بل أصبحت أدوات فنية تسهم في إنتاج المعنى وبناء الرؤية الفكرية للنص.

ويعد الزمن السردي من أكثر العناصر التي خضعت للتجديد إذ لم يعد الروائي يلتزم بالتسلسل الزمني للأحداث وإنما اعتمد على الاسترجاع والاستباق والتوازي الزمني بما يسمح بإبراز العلاقة بين الماضي والحاضر واستكشاف الأبعاد النفسية للشخصيات. وأسهم هذا التلاعب بالزمن

في تعميق البناء الروائي وإضفاء طابع ديناميكي على السرد.(محمد القاضي وآخرون، 2010، ص15–120).

أما المكان فلم يعد مجرد إطار جغرافي تجري فيه الأحداث بل تحول إلى عنصر دلالي يرتبط بالهوية والذاكرة والانتماء. فالمدينة والريف والمنفى والبيت والشارع جميعها اكتسبت وظائف رمزية تعكس الحالة النفسية والاجتماعية للشخصيات وتسهم في بناء الخطاب الروائي.

وفيما يتعلق بالشخصية فقد انتقلت من النموذج الثابت الذي يؤدي دوراً محدداً داخل الحبكة إلى شخصية متحولة ذات أبعاد نفسية واجتماعية وفكرية متعددة. وأصبح الروائي يهتم بكشف العالم الداخلي للشخصيات وتحليل دوافعها وصراعاتها وإبراز تطورها عبر مسار الأحداث.

أما الراوي فقد شهد هو الآخر تحولات بارزة إذ تراجع الاعتماد على الراوي العليم لصالح أنماط متعددة مثل الراوي المشارك والراوي الشاهد والراوي بضمير المتكلم بل وأحياناً تعدد الرواة داخل العمل الواحد. وأسهم هذا التنوع في تقديم الحدث من زوايا مختلفة ومنح القارئ مساحة أوسع للمقارنة والتأويل.(عبد الله إبراهيم، 1997، ص17–65؛ 140–210)

- **تيار الوعي وتعدد الأصوات (البوليفونية) وتداخل الأجناس الأدبية**

يمثل تيار الوعي أحد أبرز مظاهر التجديد في الرواية العربية المعاصرة إذ يركز على تصوير العالم الداخلي للشخصية من خلال تدفق الأفكار والذكريات والانفعالات كما تتشكل في الوعي الإنساني دون التقيد بالتسلسل المنطقي أو الزمني. وقد أتاح هذا الأسلوب التعبير عن التجربة النفسية العميقة والكشف عن الصراعات الداخلية التي يصعب التعبير عنها من خلال السرد التقليدي.

ومن التقنيات التي أسهمت في تطوير الخطاب الروائي أيضاً تعدد الأصوات أو البوليفونية حيث تتجاور داخل الرواية وجهات نظر مختلفة وتمتلك الشخصيات استقلالاً نسبياً في التعبير عن أفكارها ومواقفها دون أن يفرض المؤلف رؤية واحدة على النص. ويؤدي هذا التعدد إلى إثراء الحوار الداخلي والخارجي وإبراز تنوع الرؤى الفكرية والاجتماعية مما يمنح الرواية قدراً أكبر من الحيوية والواقعية.(عبد الله إبراهيم، 1997، ص 17–65؛ 140–210).

كما اتجهت الرواية العربية الحديثة إلى تداخل الأجناس الأدبية فلم تعد تقتصر على السرد الروائي وحده بل استوعبت عناصر من الشعر والمسرح والسيرة الذاتية واليوميات والرسائل والوثائق التاريخية وحتى الخطاب الصحفي. وأسهم هذا التداخل في توسيع إمكانات التعبير الفني وإنتاج نصوص تجمع بين أنماط مختلفة من الكتابة بما يعكس تعقيد التجربة الإنسانية وتعدد مستوياتها.

وتكشف هذه التحولات مجتمعة أن الرواية العربية المعاصرة لم تعد مجرد وسيلة لسرد الأحداث بل أصبحت فضاءً فنياً ومعرفياً يعيد بناء الواقع ويطرح أسئلة تتصل بالإنسان والهوية والذاكرة والوجود. ومن خلال تطوير تقنيات السرد والانفتاح على التجريب استطاعت الرواية العربية أن تؤكد حضورها بوصفها أحد أكثر الأجناس الأدبية قدرة على استيعاب التحولات الثقافية والاجتماعية وإنتاج معانٍ جديدة تستجيب لمتغيرات العصر.

- **المطلب الثالث: القصة القصيرة العربية وتحولات التعبير السردي**
- **نشأة القصة القصيرة وخصائصها الفنية**

ظهرت القصة القصيرة العربية الحديثة في سياق التحولات التي شهدها الأدب العربي خلال أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين متأثرة بعوامل متعددة من أبرزها تطور الصحافة وانتشار التعليم وازدياد حركة الترجمة والاحتكاك بالنماذج القصصية العالمية. وقد استفاد الكتّاب العرب من تجارب القصة الغربية ولا سيما القصة الفرنسية والروسية مع محاولة تكييف هذا الفن الجديد بما يتناسب مع البيئة الثقافية والاجتماعية العربية.(عبد الله إبراهيم، 1997، ص 17–65؛ 140–210).

وقد مرت القصة القصيرة العربية بمراحل متعددة قبل أن تستقر بوصفها جنساً أدبياً له مقوماته الفنية؛ فقد بدأت في بعض صورها الأولى قريبة من المقالة القصصية أو الحكاية الإصلاحية التي تهدف إلى تقديم العظة والتعليم ثم تطورت تدريجياً نحو بناء فني أكثر استقلالاً يقوم على الشخصيات والحبكة والصراع والوحدة الفنية.

وتتميز القصة القصيرة عن غيرها من الأجناس السردية بقصر الحجم وتركيز الحدث فهي لا تسعى إلى تقديم حياة الشخصية كاملة وإنما تركز غالباً على لحظة محددة أو موقف مكثف يكشف

جانباً أساسياً من التجربة الإنسانية. ولذلك تعتمد على الاقتصاد في الوصف والاختيار الدقيق للتفاصيل بحيث تصبح كل كلمة أو صورة أو حركة داخل النص ذات قيمة دلالية.

ومن خصائص القصة القصيرة أيضاً وحدة الأثر والانطباع إذ يسعى الكاتب إلى بناء تجربة متماسكة تترك أثراً محدداً لدى القارئ. كما تعتمد على محدودية الشخصيات والأحداث مقارنة بالرواية مع التركيز على اللحظة السردية المكثفة التي تحمل أبعاداً نفسية أو اجتماعية أو رمزية.(عبد الملك مرتاض، 1998، ص 35–160).

- **التكثيف والمفارقة والاقتصاد اللغوي في القصة الحديثة**

يُعد التكثيف من أهم السمات الفنية التي تميز القصة القصيرة الحديثة إذ يقوم على تقديم أكبر قدر ممكن من الدلالات باستخدام أقل عدد من الكلمات والأحداث. فالقصة القصيرة لا تعتمد على الامتداد السردي وإنما على التركيز والاختزال بحيث يحمل الحدث الواحد أو التفصيل الصغير دلالات تتجاوز ظاهره المباشر.

وقد أدى هذا التكثيف إلى تغير وظيفة اللغة القصصية؛ فلم تعد اللغة مجرد أداة لنقل الأحداث بل أصبحت عنصراً أساسياً في بناء المعنى. ويحرص الكاتب القصصي على اختيار الألفاظ بعناية وتوظيف الإيحاء والرمز والاستفادة من الصمت والحذف لإشراك القارئ في استكمال ما لم يُصرَّح به داخل النص.

أما المفارقة فتُعد من التقنيات المهمة في القصة الحديثة حيث تقوم على وجود تعارض بين ما يظهر على سطح النص وما يكمن خلفه من معنى. وقد تستخدم المفارقة للكشف عن تناقضات الواقع أو لإثارة الدهشة أو لإنتاج موقف نقدي تجاه قضية اجتماعية أو إنسانية. وتمنح المفارقة القصة بعداً تأويلياً لأنها تدفع القارئ إلى تجاوز المعنى المباشر والبحث عن الدلالات العميقة.(سعيد يقطين، 1997، ص25–160).

ويرتبط الاقتصاد اللغوي بطبيعة القصة القصيرة التي تفرض على الكاتب الابتعاد عن الاستطراد والاعتماد على لغة مركزة قادرة على الإيحاء. فالوصف في القصة الحديثة لا يكون غاية في ذاته وإنما يأتي لخدمة الشخصية أو الحدث أو الجو النفسي العام. كما أن الحوار يُستخدم بوصفه وسيلة

للكشف عن الشخصيات ودوافعها وليس مجرد نقل للكلام.(محمد يوسف نجم، 1996، ص20–140).

- **القصة القصيرة جداً وتحولات بناء المعنى السردي**

تمثل القصة القصيرة جداً أحد أحدث أشكال التعبير السردي في الأدب العربي المعاصر وقد ظهرت بوصفها استجابة للتحولات التي عرفها العصر الحديث وخاصة تسارع الإيقاع الثقافي والإعلامي والحاجة إلى أشكال أدبية تقوم على السرعة والتركيز والاختزال. ورغم قصر حجمها الشديد فإنها لا تقوم على مجرد تقليل عدد الكلمات بل تعتمد على بناء فني قادر على إنتاج دلالات واسعة من خلال نص محدود.

وتقوم القصة القصيرة جداً على مجموعة من الخصائص أبرزها التكثيف الشديد والاعتماد على المفارقة والنهاية المفاجئة والاقتصاد في الشخصيات والأحداث. وغالباً ما يبني الكاتب نصه حول لحظة واحدة أو موقف خاطف لكنه يحمّله أبعاداً رمزية واجتماعية وفلسفية تتجاوز حدود الحدث البسيط.

وقد أدى ظهور هذا النوع إلى إعادة النظر في مفهوم السرد؛ فالمعنى لم يعد ينتج من تطور الأحداث فقط بل أصبح مرتبطاً بقدرة اللغة على الإيحاء وبالعلاقة بين العنوان والنص وبالمساحات الصامتة التي يتركها الكاتب للقارئ. فالقارئ في القصة القصيرة جداً لا يتلقى معنى جاهزاً وإنما يشارك في بنائه من خلال التأويل وربط العناصر القليلة المتاحة داخل النص.(عبد الملك مرتاض، 1998، ص35–160).

كما تكشف القصة القصيرة جداً عن تحول في علاقة الأدب بالزمن والواقع؛ فهي تستجيب لعصر السرعة لكنها في الوقت نفسه قد تحمل رؤية نقدية عميقة تجاه الإنسان والمجتمع. ومن هنا أصبحت شكلاً تعبيرياً يعكس قدرة الأدب العربي المعاصر على ابتكار أشكال جديدة تتلاءم مع التحولات الثقافية والفنية.

وبذلك يمكن القول إن تطور القصة القصيرة وصولاً إلى القصة القصيرة جداً يعكس انتقال السرد العربي من التركيز على الحكاية بوصفها سلسلة أحداث إلى الاهتمام بالبناء الفني والدلالة المكثفة

حيث أصبحت قيمة النص مرتبطة بقدرته على إنتاج المعنى وإثارة الأسئلة أكثر من ارتباطها بحجم العمل أو طول السرد.

- **المطلب الرابع: الفضاءات الدلالية في السرد العربي المعاصر(سعيد يقطين، 1997، ص25–160).**

- **الهوية والذاكرة في الرواية العربية الحديثة**

أصبحت الهوية من أبرز القضايا التي اشتغل عليها السرد العربي المعاصر إذ تحولت الرواية إلى فضاء للتساؤل حول علاقة الفرد بذاته ومجتمعه وتاريخه. ولم تعد الهوية مفهوماً ثابتاً أو مغلقاً بل ظهرت في الرواية بوصفها بناءً متحركاً يتشكل من خلال التجارب الفردية والجماعية والتحولات الثقافية والسياسية.

وقد ارتبط حضور الهوية في الرواية العربية بقضايا مثل الانتماء الوطني والعلاقة بين التراث والحداثة والصراع بين الماضي والحاضر وتأثير التحولات الاجتماعية في شخصية الإنسان العربي. فالشخصيات الروائية غالباً ما تعيش حالة بحث عن الذات وتحاول فهم موقعها داخل عالم سريع التغير مما يجعل الرواية مجالاً للكشف عن الأزمات المرتبطة بالهوية.(عبد الكريم اليافي، 1995، ص20–120).

وتتداخل الهوية في السرد العربي مع مفهوم الذاكرة إذ تمثل الذاكرة وسيلة لاستعادة الماضي وإعادة تفسيره سواء كانت ذاكرة فردية مرتبطة بتجربة الشخصية أم ذاكرة جماعية تحمل أحداث المجتمع وتاريخه. وقد وظف الروائيون الذاكرة بوصفها تقنية فنية من خلال الاسترجاع واستحضار الأحداث الماضية مما أتاح بناء نصوص تتداخل فيها الأزمنة وتتشابك فيها التجارب.

ولا تقتصر وظيفة الذاكرة على حفظ الماضي بل تصبح أداة لإعادة قراءته ونقده إذ يكشف السرد من خلالها عن المسكوت عنه في التاريخ وعن تأثير الأحداث الماضية في تشكيل وعي الفرد والجماعة. وهكذا تتحول الرواية إلى مساحة للحوار بين الماضي والحاضر وبين التجربة الشخصية والتجربة الجماعية.(إبراهيم العريض، 1998، ص35–90).

- **المكان السردي (المدينة الريف المنفى) ودوره في تشكيل المعنى**

شهد مفهوم المكان في السرد العربي المعاصر تحولاً واضحاً؛ فبعد أن كان المكان يؤدي وظيفة وصفية مرتبطة بالأحداث أصبح عنصراً بنائياً يحمل دلالات رمزية ونفسية وثقافية. فالمكان

الروائي لا يُفهم بوصفه موقعاً جغرافياً فقط بل بوصفه فضاءً تتفاعل فيه الشخصيات والأفكار والذكريات.

وتحتل المدينة مكانة بارزة في الرواية العربية الحديثة إذ أصبحت رمزاً للتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية. فالمدينة قد تظهر بوصفها فضاءً للحداثة والتغير والانفتاح وقد تظهر في المقابل بوصفها مجالاً للاغتراب والعزلة والصراع الطبقي. ومن خلال تصوير المدينة يكشف الروائي عن طبيعة العلاقات الإنسانية والتحولات التي تصيب المجتمع.

أما الريف فقد ارتبط في كثير من الأعمال الروائية بالذاكرة والأصل والجذور لكنه لم يعد يقدم بصورة مثالية دائماً بل أصبح فضاءً يكشف عن التناقضات الاجتماعية والتغيرات التي طرأت على أنماط الحياة التقليدية. وقد استخدم الروائيون ثنائية الريف والمدينة للتعبير عن صراع القيم بين الماضي والحاضر.(سعيد يقطين، 1997، ص25–160).

ويعد المنفى من أبرز الفضاءات التي ظهرت في السرد العربي المعاصر خاصة مع انتشار تجارب الهجرة والاغتراب بسبب الظروف السياسية والاجتماعية. فالمنفى ليس مجرد انتقال مكاني بل تجربة وجودية تعيد تشكيل علاقة الإنسان بالمكان والهوية والذاكرة. وغالباً ما تظهر شخصيات المنفى وهي تعيش حالة مزدوجة بين الحنين إلى الوطن ومحاولة بناء حياة جديدة في فضاء مختلف.

ومن خلال هذه الفضاءات المتنوعة أصبح المكان وسيلة لإنتاج المعنى إذ يكشف عن الحالة النفسية للشخصيات ويعبر عن التحولات التاريخية والاجتماعية ويسهم في بناء الرؤية العامة للعمل السردي.

المبحث الثالث: المسرح والسيرة والأنواع الأدبية الحديثة

- **المطلب الأول: المسرح العربي الحديث ومسارات التجريب الفني**
- **نشأة المسرح العربي الحديث وعوامل تطوره**

ظهرت بدايات المسرح العربي الحديث خلال القرن التاسع عشر في سياق حركة النهضة العربية وما رافقها من انفتاح ثقافي على الآداب والفنون العالمية. وقد ارتبط نشوء المسرح بانتشار

الترجمة والاقتباس عن المسرح الأوروبي ولا سيما المسرح الفرنسي إضافة إلى تطور التعليم والصحافة وظهور المؤسسات الثقافية التي ساعدت على انتشار الفنون الحديثة.

وتُعد التجربة المسرحية التي قدمها مارون النقاش في منتصف القرن التاسع عشر من أبرز المحاولات المبكرة لتأسيس المسرح العربي الحديث إذ عمل على تقديم عروض مسرحية مستفيدة من النماذج الأوروبية مع إجراء تعديلات تتناسب مع البيئة العربية. وقد شكلت هذه التجارب نقطة انطلاق نحو ترسيخ المسرح بوصفه فناً مستقلاً له جمهوره ووسائله التعبيرية.(محمد مفتاح، 1985، ص25–120).

ولم يقتصر تطور المسرح العربي على عامل التأثر الخارجي بل استفاد أيضاً من عناصر تراثية عربية مثل الحكاية الشعبية والمقامات وفنون الفرجة والأشكال الاحتفالية الشعبية. وقد ساعد هذا التفاعل بين التراث والانفتاح على الثقافة العالمية في تكوين مسرح عربي يبحث عن خصوصيته الفنية.

ومن العوامل المهمة التي أسهمت في تطور المسرح العربي انتشار المدن الحديثة وظهور جمهور جديد مهتم بالفنون إضافة إلى دور الفرق المسرحية والصحافة في نشر الثقافة المسرحية. كما كان للتحولات السياسية والاجتماعية أثر واضح في توجيه المسرح نحو معالجة قضايا المجتمع مثل الاستعمار والحرية والعدالة الاجتماعية والهوية الثقافية.(جميل حمداوي، 2002، ص25–170).

ومع تطور التجربة المسرحية انتقل المسرح العربي من مرحلة التعريب والترجمة إلى مرحلة التأليف والإبداع حيث بدأ الكتّاب العرب في إنتاج نصوص مسرحية تعبر عن قضاياهم الخاصة وتستفيد من التقنيات الدرامية الحديثة مما أدى إلى ظهور اتجاهات متعددة في الكتابة المسرحية.

- **المسرح الشعري والمسرح النثري وخصائص كل منهما**

يمثل المسرح الشعري أحد الاتجاهات المهمة في تطور المسرح العربي الحديث إذ يجمع بين عناصر الدراما وخصائص الشعر فيعتمد على اللغة الإيقاعية والصور الفنية والتكثيف التعبيري. وقد وجد بعض الشعراء في المسرح الشعري مجالاً لتوسيع إمكانات القصيدة من خلال تحويل

الشعر من التعبير الغنائي الفردي إلى بناء حواري يقوم على الشخصيات والصراع والحركة.(محمد مفتاح، 1985، ص25–120).

ويتميز المسرح الشعري باستخدام لغة ذات طابع جمالي مرتفع تعتمد على الإيحاء والرمز والصورة الشعرية كما يهتم بتوظيف الإيقاع الداخلي والخارجي بما يخدم الموقف الدرامي. وغالباً ما يستفيد من الشخصيات التاريخية أو الأسطورية للتعبير عن قضايا معاصرة إذ تتحول الأحداث والشخصيات القديمة إلى رموز تحمل دلالات فكرية وإنسانية.

وقد ارتبط المسرح الشعري العربي بتجارب عدد من الشعراء الذين سعوا إلى الجمع بين الشعر والمسرح فقدموا أعمالاً جعلت من التاريخ والأسطورة وسيلة لطرح أسئلة الحاضر. إلا أن بعض النقاد أشاروا إلى وجود تحديات تواجه هذا النوع من أبرزها صعوبة تحقيق التوازن بين جماليات الشعر ومتطلبات العرض المسرحي.

أما المسرح النثري فقد اتجه إلى استخدام لغة أقرب إلى الحوار اليومي مع التركيز على بناء الشخصيات وتطور الأحداث والصراع الدرامي. وقد ساعد هذا الاتجاه على زيادة قدرة المسرح على معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية والنفسية بصورة أكثر مباشرة وواقعية.

ويتميز المسرح النثري بمرونة أكبر في بناء الحوار وإمكانية توظيف مستويات لغوية متعددة تتناسب مع طبيعة الشخصيات والبيئات المختلفة. كما سمح للكاتب المسرحي بالاهتمام بالتفاصيل اليومية وتحليل العلاقات الإنسانية مما جعله أكثر ارتباطاً بالواقع الاجتماعي.(عبد الكريم اليافي، 1995، ص20–120).

ورغم الاختلاف بين المسرح الشعري والمسرح النثري فإن كليهما أسهم في تطوير التجربة المسرحية العربية؛ فالأول منح المسرح طاقة جمالية ورمزية بينما منح الثاني قدرة أكبر على تصوير الواقع وتحليل قضاياه.

- **المطلب الثاني: السيرة الذاتية والغيرية بوصفها جنساً أدبياً حديثاً**
- **مفهوم السيرة الأدبية وتطورها في الأدب العربي الحديث**

تشير السيرة الأدبية إلى الكتابة التي تتناول حياة شخص ما سواء كتبها صاحبها عن نفسه فتكون سيرة ذاتية أو كتبها شخص آخر عنه فتكون سيرة غيرية. وتختلف السيرة الأدبية عن كتب التراجم

التقليدية في كونها لا تكتفي بجمع المعلومات والوقائع بل تهتم بالبناء الفني وتحليل الشخصية والكشف عن التجربة الداخلية للإنسان.(أدونيس، 1978، ص 25–70؛ 120–180).

وقد عرف التراث العربي أشكالاً متعددة من الكتابة القريبة من السيرة مثل كتب الطبقات والتراجم والرحلات والمذكرات التي اهتمت بتسجيل أخبار العلماء والأدباء والشخصيات التاريخية. غير أن السيرة بمعناها الأدبي الحديث ارتبطت بتحولات العصر الحديث وبظهور وعي جديد بقيمة الفرد وتجربته الخاصة.

ومع تطور الطباعة وانتشار التعليم والصحافة ازداد حضور السيرة في الأدب العربي وأصبح الأدباء والمفكرون يلجؤون إليها لتقديم تجاربهم الفكرية والشخصية والكشف عن مراحل تكوينهم الثقافي والإنساني. وقد ساعد الاحتكاك بالأدب الغربي على ترسيخ مفهوم السيرة الذاتية بوصفها جنساً أدبياً مستقلاً له تقنياته وخصائصه.

وقد اتخذت السيرة العربية الحديثة أشكالاً متنوعة؛ فمنها ما ركز على الجانب الشخصي وتطور الذات ومنها ما جمع بين التجربة الفردية وتحولات المجتمع والتاريخ. لذلك أصبحت السيرة وسيلة لفهم حياة الأفراد في علاقتها بالبيئة الثقافية والسياسية والاجتماعية التي عاشوا فيها.(كمال أبو ديب، 1987، ص25–150).

أما السيرة الغيرية فقد اهتمت بتقديم حياة شخصيات مؤثرة في الفكر والأدب والسياسة ولم تعد تقتصر على عرض المعلومات بل أصبحت محاولة لفهم الشخصية وتحليل تكوينها النفسي والفكري مما منحها قيمة أدبية ونقدية تتجاوز حدود التوثيق.

- **العلاقة بين الذاكرة والتاريخ والتخييل في كتابة السيرة**

تقوم كتابة السيرة على علاقة معقدة بين الذاكرة والتاريخ والتخييل إذ تمثل الذاكرة المصدر الأساسي الذي يستعيد منه الكاتب أحداث حياته أو حياة الشخصية التي يتناولها لكنها ليست ذاكرة محايدة بل هي عملية انتقائية تخضع للنسيان والتذكر وإعادة التفسير.

فالكاتب لا يستطيع استعادة الماضي كما وقع بصورة كاملة وإنما يعيد بناءه من خلال ما بقي في الوعي من أحداث وتجارب وانطباعات. ولذلك تصبح الذاكرة عنصراً إبداعياً يسهم في تشكيل

السيرة لأنها تمنح الأحداث الماضية معنى جديداً من خلال منظور الحاضر.(جابر عصفور، 1992، ص45–110).

وترتبط السيرة كذلك بالتاريخ لأنها تتقاطع مع الأحداث والظروف الاجتماعية والسياسية التي تحيط بحياة الشخص. غير أن الفرق بين السيرة والتاريخ يتمثل في أن التاريخ يهتم بتوثيق الأحداث العامة وفق منهج موضوعي بينما تهتم السيرة بتجربة الفرد داخل هذه الأحداث وبكيفية تأثير التاريخ في حياته ووعيه.

أما التخييل فيمثل عنصراً أساسياً في بناء السيرة الأدبية لكنه لا يعني اختلاق أحداث غير حقيقية بل يشير إلى الوسائل الفنية التي يستخدمها الكاتب في ترتيب الأحداث وتصوير الشخصيات وبناء المشاهد واختيار التفاصيل المؤثرة. فالتخييل يمنح السيرة قدرتها على التحول من مجرد وثيقة إلى عمل أدبي يحمل قيمة جمالية.(كمال أبو ديب، 1987، ص 25–150).

ومن هنا فإن السيرة الأدبية تتحرك بين الحقيقة والتفسير وبين الواقع وإعادة البناء الفني فهي تستند إلى أحداث حقيقية لكنها تقدمها من خلال رؤية ذاتية وأساليب سردية تجعلها قابلة للقراءة والتأويل.

- **تقنيات البوح وبناء الذات في السيرة الذاتية**

يمثل البوح أحد أهم الخصائص الفنية في السيرة الذاتية إذ يقوم هذا الفن على كشف جوانب من حياة الكاتب الداخلية مثل المشاعر والذكريات والتجارب والأزمات والتحولات الفكرية. غير أن البوح في السيرة لا يكون عفوياً بالكامل بل يخضع لاختيار فني يحدد ما يُكشف وما يُخفى وكيفية تقديم التجربة للقارئ.

وتعتمد السيرة الذاتية على تقنيات سردية متعددة من أبرزها السرد بضمير المتكلم الذي يمنح النص طابعاً حميمياً ويقرب القارئ من التجربة الشخصية. كما تستخدم الاسترجاع الزمني للعودة إلى مراحل الطفولة أو الشباب أو المحطات المؤثرة في حياة الكاتب مما يسمح بإعادة قراءة الماضي من منظور الحاضر.

كما تسهم اللغة الوصفية والحوار واستحضار الشخصيات المؤثرة في بناء عالم السيرة إذ لا تقتصر السيرة على الفرد وحده بل تقدم شبكة العلاقات التي شكلت شخصيته مثل الأسرة والمجتمع والمؤسسات الثقافية والتعليمية.(كمال أبو ديب، 1987، ص25–150).

وتقوم عملية بناء الذات في السيرة على إعادة اكتشاف الأنا فالكاتب لا يروي حياته فقط وإنما يحاول فهمها وتفسير مسارها. ولذلك تصبح السيرة نوعاً من الحوار بين الذات وماضيها وبين الفرد والعالم المحيط به.

وقد تكشف السيرة عن جوانب التوتر والصراع داخل الذات مثل الشعور بالغربة أو البحث عن الهوية أو مواجهة الظروف الاجتماعية والسياسية. ومن خلال هذا الكشف تتحول التجربة الفردية إلى تجربة إنسانية أوسع يمكن للقارئ أن يجد فيها أبعاداً مشتركة تتجاوز حدود الشخص الواحد.

وبذلك أصبحت السيرة الذاتية والغيرية في الأدب العربي الحديث جنساً أدبياً قادراً على الجمع بين التوثيق والفن وبين التجربة الشخصية والرؤية الفكرية مما جعلها إحدى الوسائل المهمة لفهم الإنسان العربي وتحولاته النفسية والثقافية والاجتماعية.(عز الدين إسماعيل، 1994، ص430–455).

- **المطلب الثالث: الأنواع الأدبية الحديثة وتحولات الشكل الأدبي**

شهد الأدب العربي الحديث والمعاصر توسعاً ملحوظاً في دائرة الأجناس الأدبية فلم تعد الأشكال التقليدية وحدها قادرة على استيعاب التحولات الفكرية والثقافية والاجتماعية التي عرفها الإنسان العربي. وقد أدى تطور وسائل التعبير وتغير علاقة الكاتب بالواقع والانفتاح على التجارب الأدبية العالمية إلى ظهور أنماط كتابية جديدة أعادت النظر في الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.(أدونيس، 1978، ص 25–70؛ 120–180).

- **أدب الرحلات المعاصر وتحولات الرؤية والمكان**

يُعد أدب الرحلات من أقدم أشكال الكتابة التي عرفها الأدب العربي فقد ارتبط تاريخياً بوصف البلدان وتسجيل المشاهدات ونقل أخبار الشعوب والعادات والثقافات المختلفة. غير أن أدب الرحلات المعاصر تجاوز وظيفته الوصفية التقليدية وأصبح شكلاً أدبياً يعكس تحولات الرؤية إلى المكان والإنسان والعالم.

ففي الرحلة القديمة كان الرحالة يقوم بدور المراقب الذي ينقل ما يراه من مظاهر العمران والطبيعة والعادات بينما أصبحت الرحلة الحديثة أكثر ارتباطاً بذات الكاتب وتجربته الداخلية.

فالمكان لم يعد مجرد موقع جغرافي بل تحول إلى فضاء للتأمل والمقارنة واكتشاف الذات. وأصبح السفر في النص المعاصر رحلة خارجية في الجغرافيا ورحلة داخلية في الوعي والذاكرة.

وقد أسهمت التحولات العالمية مثل تطور وسائل النقل والاتصال واتساع ظاهرة الهجرة وتزايد الاحتكاك بين الثقافات في تغيير طبيعة أدب الرحلات. فلم تعد الرحلة تقوم فقط على اكتشاف الأماكن الجديدة بل أصبحت مجالاً لمناقشة قضايا الهوية والاختلاف الثقافي والعلاقة بين الأنا والآخر.(عبد الملك مرتاض، 1998، ص 35–160).

ويتميز أدب الرحلات المعاصر بتعدد أساليبه فهو يجمع بين الوصف والسرد والتأمل والتحليل الثقافي وقد يستفيد من تقنيات الرواية والسيرة الذاتية. فالكاتب لا يقدم المكان كما هو فقط بل يعيد تشكيله وفق رؤيته الخاصة ويمنحه أبعاداً رمزية مرتبطة بتجربته وموقفه الفكري.(جابر عصفور، 1992، ص45–110).

كما أصبح المكان في الرحلة الحديثة حاملاً للمعنى؛ فالمدينة الأجنبية قد تصبح رمزاً للحداثة أو الاغتراب والوطن قد يظهر بوصفه ذاكرة وهوية والطريق قد يتحول إلى رمز للبحث والاكتشاف. ومن خلال هذا التحول انتقل أدب الرحلات من تسجيل المشاهدات إلى بناء تجربة أدبية قائمة على التفاعل بين الذات والمكان.

- **المقالة الأدبية الحديثة ودورها في تشكيل الوعي الثقافي**

تمثل المقالة الأدبية أحد الأشكال النثرية التي كان لها دور بارز في تطور الأدب العربي الحديث إذ ارتبط ظهورها بتطور الصحافة وانتشار الطباعة واتساع دائرة القراءة. وقد وفرت المقالة للكاتب مساحة للتعبير عن أفكاره ومواقفه تجاه القضايا الأدبية والثقافية والاجتماعية مما جعلها وسيلة مهمة في تشكيل الوعي العام.(عبد الملك مرتاض، 1998، ص35–160).

وتتميز المقالة الأدبية بمرونتها الفنية فهي تجمع بين الفكر والأسلوب الأدبي ولا تلتزم بالبناء الطويل كما في الدراسات المتخصصة بل تقوم على عرض فكرة أو موقف أو تجربة ضمن صياغة تجمع بين الوضوح والجمال. ولذلك أصبحت مجالاً يلتقي فيه الإبداع بالنقد والتأمل.

وقد أدت المقالة الأدبية الحديثة دوراً مهماً في حركة النهضة العربية إذ أسهمت في نشر الأفكار الجديدة المتعلقة بالإصلاح والتعليم والحداثة والأدب كما شكلت جسراً بين المثقف والجمهور. ومن خلالها تمكن الأدباء والنقاد من مناقشة قضايا الشعر والرواية واللغة والهوية الثقافية.

ومع تطور الحياة الثقافية توسعت موضوعات المقالة الأدبية فلم تعد تقتصر على القضايا الأدبية الخالصة بل تناولت قضايا الإنسان والمجتمع والسياسة والفكر. وأصبح الكاتب يستخدمها للتعبير عن رؤيته للعالم وتحليل الظواهر الثقافية وتوجيه النقاش العام حول القضايا المؤثرة.(أدونيس، 1978، ص25–70؛ 120–180).

كما شهدت المقالة تحولاً في أساليبها إذ انتقلت من الطابع الخطابي المباشر إلى أشكال أكثر ذاتية وجمالية تعتمد على السرد والوصف والتأمل مما قربها أحياناً من الأجناس الأدبية الأخرى. وهكذا أصبحت المقالة الحديثة نصاً مفتوحاً يجمع بين المعرفة والمتعة وبين التحليل والتعبير الفني.

- **المطلب الرابع: الأدب العربي المعاصر في ظل التحولات الرقمية والثقافية**
- **أثر التكنولوجيا والرقمنة في إنتاج النص الأدبي**

أحدثت التكنولوجيا الرقمية تحولاً عميقاً في طرائق إنتاج النص الأدبي إذ انتقل الكاتب من الاعتماد الكامل على الورق إلى استخدام أدوات رقمية فتحت أمامه إمكانات جديدة في الكتابة والتعديل والنشر. ولم تعد عملية إنتاج النص مرتبطة بالصيغة الخطية التقليدية بل أصبحت تستفيد من الوسائط المتعددة التي تسمح بدمج عناصر مختلفة داخل العمل الأدبي.(أدونيس، 1978، ص25–70؛ 120–180).

وقد ساعد انتشار الحاسوب والهواتف الذكية والمنصات الإلكترونية على ظهور أنماط جديدة من الكتابة مثل النصوص التفاعلية والقصائد الرقمية والمدونات الأدبية والمنشورات الإلكترونية. وأصبح الكاتب قادراً على الوصول إلى جمهور واسع دون الحاجة إلى المرور بالمؤسسات التقليدية للنشر مما أدى إلى تغير في طبيعة العلاقة بين الإنتاج الأدبي ووسائط الانتشار.

كما أثرت الرقمنة في أسلوب الكتابة نفسه؛ فقد ظهرت أشكال تعتمد على الاختزال والسرعة والتفاعل وتستجيب لطبيعة القراءة في البيئة الرقمية. وأصبح النص قادراً على الجمع بين الكلمات

والصور والرموز والروابط الإلكترونية مما وسّع مفهوم البنية الأدبية وأدخل عناصر جديدة في تشكيل المعنى.

ومع ذلك فإن التحول الرقمي يطرح تحديات مرتبطة بجودة النصوص المنشورة وغياب بعض معايير التقييم التقليدية وسرعة تداول الأعمال دون المرور دائماً بمراحل المراجعة والتحرير. لذلك فإن التكنولوجيا تمثل فرصة للأدب من جهة لكنها تحتاج إلى وعي نقدي يحافظ على القيمة الفنية للنص.(جابر عصفور، 1992، ص45–110).

- **النص الأدبي الرقمي وتحول مفهوم الكاتب والقارئ**

أدى ظهور النص الأدبي الرقمي إلى إعادة النظر في المفاهيم التقليدية المرتبطة بالكتابة والقراءة. ففي النص الورقي كان الكاتب يمثل المصدر الأساسي لإنتاج المعنى وكان القارئ يتلقى النص وفق مسار محدد يفرضه ترتيب الصفحات. أما في البيئة الرقمية فقد أصبح النص أكثر انفتاحاً وأصبح القارئ يشارك بدرجات مختلفة في بناء المعنى من خلال التفاعل والاختيار والتنقل بين مكونات النص.

ويتميز النص الأدبي الرقمي بخصائص تختلف عن النص التقليدي من أبرزها التفاعلية والتشعب وتعدد الوسائط. فالقارئ لا يكتفي بقراءة الكلمات بل قد ينتقل بين روابط مختلفة أو يتفاعل مع عناصر صوتية وبصرية مما يجعل عملية القراءة تجربة مركبة تجمع بين التلقي والمشاركة.(كمال أبو ديب، 1987، ص 25–150).

وقد أدى هذا التحول إلى تغير صورة الكاتب أيضاً؛ فلم يعد الكاتب في بعض أشكال الأدب الرقمي منتجاً لنص مغلق ونهائي بل أصبح مصمماً لفضاء نصي يسمح بتعدد المسارات والقراءات. وقد يظهر التعاون بين الكاتب والقارئ في بعض الأعمال التي تعتمد على المشاركة الجماعية أو التعليق أو إعادة الإنتاج.

كما أثرت البيئة الرقمية في مفهوم الملكية الأدبية وانتشار النصوص إذ أصبح تداول الأعمال أكثر سرعة واتساعاً مما طرح قضايا جديدة تتعلق بحقوق المؤلف وحفظ النص والعلاقة بين الإبداع والانتشار الإلكتروني.(عبد الملك مرتاض، 1998، ص35–160).

وعلى الرغم من هذه التحولات فإن النص الرقمي لا يلغي النص الورقي بل يفتح مجالاً جديداً للتعبير الأدبي. فالعلاقة بين الشكلين ليست علاقة إلغاء وإنما علاقة تكامل تسمح للأدب بالتكيف مع الوسائط الجديدة.

يرتبط مستقبل الأدب العربي بقدرته على التفاعل مع التحولات الثقافية والتكنولوجية التي يشهدها العالم. فالأدب لم يكن عبر تاريخه فناً ثابتاً بل تطور دائماً استجابة للتغيرات التي تصيب المجتمع وطرائق التفكير والتواصل. ومن ثم فإن المرحلة الرقمية الحالية تمثل امتداداً لمسيرة التحول التي عرفها الأدب العربي منذ الانتقال من المشافهة إلى الكتابة ومن المخطوط إلى الطباعة.(كمال أبو ديب، 1987، ص25–150).

ومن المتوقع أن يشهد الأدب العربي مزيداً من التجريب في الأشكال والأساليب مع استمرار ظهور نصوص تستفيد من التقنيات الحديثة مثل الذكاء الاصطناعي والواقع الافتراضي والوسائط التفاعلية. وقد تؤدي هذه التطورات إلى ظهور أشكال أدبية جديدة تجمع بين الأدب والفنون والتكنولوجيا.(عبد الملك مرتاض، 1998، ص35–160).

المبحث الثالث (تابع): المسرح والسيرة والأنواع الأدبية الحديثة

- **المطلب الخامس: المسرح العربي الحديث ومسارات التجريب الفني**
- **نشأة المسرح العربي الحديث وعوامل تطوره**

ارتبط ظهور المسرح العربي الحديث بحركة النهضة العربية في القرن التاسع عشر حيث أسهم الانفتاح على الثقافة الأوروبية في تعريف المثقفين العرب بفنون المسرح وتقنياته. وكان للترجمة والاقتباس دور أساسي في نقل النماذج المسرحية العالمية ولا سيما الأعمال الفرنسية والإيطالية مما شجع على ظهور محاولات عربية أولى تهدف إلى تقديم هذا الفن للجمهور العربي.(جميل حمداوي، 2002، ص25–170).

وتُعد تجربة مارون النقاش في لبنان من البدايات المهمة في تاريخ المسرح العربي الحديث إذ قدم عروضاً مسرحية مستفيداً من المسرح الأوروبي مع محاولة تكييفه مع الذوق العربي من خلال استخدام اللغة العربية والاستفادة من الموسيقى والغناء. وقد شكلت هذه التجربة خطوة تأسيسية

ساعدت على انتشار الفن المسرحي وتكوين جمهور مهتم به.(أدونيس، 1978، ص 25–70؛ 120–180).

ثم انتقلت الحركة المسرحية إلى أقطار عربية أخرى ولا سيما مصر حيث أسهمت الفرق المسرحية وتطور الحياة الثقافية في ترسيخ حضور المسرح. وقد أدى ظهور المؤسسات التعليمية والصحافة والمسارح العامة إلى توفير بيئة ساعدت على نمو هذا الفن وانتشاره.

ولم يكن تطور المسرح العربي نتيجة التأثر الخارجي فقط بل استفاد أيضاً من التراث العربي بأشكاله المختلفة مثل الحكايات الشعبية وفنون الحكواتي والمظاهر الاحتفالية وأشكال الفرجة الجماعية. وقد ساعد هذا التفاعل بين المؤثرات العالمية والعناصر المحلية على تشكيل ملامح مسرح عربي له خصوصيته.

كما ارتبط المسرح بالقضايا الاجتماعية والسياسية فأصبح وسيلة لنقد الواقع والتعبير عن هموم المجتمع. وقد تناولت النصوص المسرحية موضوعات مثل الاستعمار والحرية والعدالة الاجتماعية والصراع بين القديم والجديد مما جعله جزءاً من حركة الوعي الثقافي العربي.(جميل حمداوي، 2002، ص25–170).

ومع تطور الكتابة المسرحية انتقل المسرح العربي من مرحلة التعريب والمحاكاة إلى مرحلة الإبداع والتجريب حيث بدأ الكتاب العرب في تطوير تقنياتهم الخاصة وبناء نصوص تعكس تجاربهم الثقافية والإنسانية.

- **المسرح الشعري والمسرح النثري وخصائص كل منهما**

يمثل المسرح الشعري أحد الاتجاهات المهمة في تطور المسرح العربي الحديث إذ يقوم على الجمع بين خصائص الشعر وضرورات البناء الدرامي. ويعتمد هذا النوع على لغة شعرية ذات كثافة جمالية تقوم على الإيقاع والصورة والرمز مع توظيف الحوار والصراع والحركة التي تعد عناصر أساسية في العمل المسرحي.(عبد الله الطيب، 1990، ص40–160).

وقد منح المسرح الشعري القصيدة قدرة على تجاوز التعبير الغنائي الفردي نحو بناء درامي تتعدد فيه الشخصيات والأصوات. وغالباً ما اعتمد كتاب المسرح الشعري على التاريخ والأسطورة

بوصفهما مصدراً فنياً إذ أعادوا تقديم شخصيات وأحداث قديمة بهدف التعبير عن قضايا معاصرة مثل الحرية والسلطة والصراع الإنساني.

ومن أبرز خصائص المسرح الشعري:

- الاعتماد على لغة شعرية تتسم بالإيحاء والجمالية.
- كثافة الصور الفنية والرموز.
- الجمع بين البعد الجمالي والفكري.
- استثمار التاريخ والأسطورة في بناء الدلالة.
- الاهتمام بالموسيقى الداخلية للنص.

ومع ذلك واجه المسرح الشعري تحديات تتعلق بمدى توافق اللغة الشعرية العالية مع طبيعة الأداء المسرحي إذ يحتاج المسرح إلى حوار قريب من طبيعة الشخصيات وقابلية للتجسيد على الخشبة.(أدونيس، 1978، ص 25–70؛ 120–180).

أما المسرح النثري فقد اعتمد على اللغة النثرية بوصفها أداة أساسية لبناء الحوار والشخصيات. وقد ساعد هذا الاتجاه على الاقتراب من الواقع الاجتماعي وتصوير تفاصيل الحياة اليومية مما جعله أكثر قدرة على معالجة القضايا المعاصرة.

ومن خصائص المسرح النثري:

- استخدام لغة حوارية أكثر مرونة.
- التركيز على بناء الشخصية وتطورها.
- الاهتمام بالصراع الاجتماعي والنفسي.
- القدرة على معالجة موضوعات واقعية متنوعة.
- سهولة التفاعل مع متطلبات العرض المسرحي.

ورغم الاختلاف بين المسرح الشعري والنثري فإن كليهما أسهم في إثراء التجربة المسرحية العربية؛ فالمسرح الشعري منح النص بعداً جمالياً ورمزياً بينما منح المسرح النثري قدرة أكبر على تصوير الواقع وتحليل العلاقات الإنسانية.(عز الدين إسماعيل، 1994، ص430–455).

- **المسرح التراثي والاحتفالية والتجريب المسرحي**

شكّل التراث مصدراً مهماً للتجديد في المسرح العربي الحديث فقد اتجه عدد من المسرحيين إلى استعادة العناصر التراثية وإعادة توظيفها داخل نصوص حديثة تحمل رؤى معاصرة. ولم يكن الهدف من استخدام التراث مجرد إعادة إنتاج الماضي بل تحويله إلى وسيلة لفهم الحاضر ومناقشة قضاياه.

ويقوم المسرح التراثي على استحضار الشخصيات التاريخية والحكايات الشعبية والأساطير وإعادة بنائها وفق منظور فني جديد. فالشخصية التراثية لا تظهر بوصفها شخصية تاريخية فقط بل تتحول إلى رمز يمكن من خلاله التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر.(جميل حمداوي، 2002، ص 25–170).

وقد أسهم هذا الاتجاه في تأكيد خصوصية المسرح العربي إذ حاول تجاوز فكرة تقليد المسرح الغربي والبحث عن أشكال تستمد عناصرها من الثقافة العربية. ومن هنا ظهر الاهتمام بفنون الفرجة الشعبية والطقوس الجماعية والأشكال الأدائية التراثية.

أما المسرح الاحتفالي فقد ارتبط بمحاولات بناء مسرح عربي يعتمد على المشاركة والتفاعل ويتجاوز الفصل التقليدي بين الممثل والمتلقي. ويقوم هذا الاتجاه على جعل العرض المسرحي حدثاً جماعياً يجمع بين الأداء والاحتفال والموسيقى والحركة.

وقد دعا المسرح الاحتفالي إلى العودة إلى جذور الفرجة الشعبية والاستفادة من الطقوس والمناسبات الجماعية بهدف إنتاج مسرح أكثر ارتباطاً بالبيئة الثقافية العربية. كما ركز على دور الجمهور بوصفه عنصراً مشاركاً في بناء العرض وليس مجرد متلقٍ سلبي.(إحسان عباس، 1992، ص 15–42؛ 85–132).

أما التجريب المسرحي فقد أصبح سمة بارزة في المسرح العربي المعاصر حيث سعى المسرحيون إلى تجاوز القوالب التقليدية من خلال تطوير النص وأساليب الإخراج وتقنيات

العرض. وشمل ذلك إعادة النظر في مفهوم الحوار وبناء الشخصية والزمن المسرحي واستخدام الوسائط الحديثة.(جميل حمداوي، 2002، ص 25–170).

وقد أدى التجريب إلى ظهور أشكال مسرحية جديدة تمزج بين الأدب والفنون الأخرى مثل السينما والفن التشكيلي والموسيقى مما وسع إمكانات التعبير المسرحي وجعل المسرح أكثر قدرة على مواكبة التحولات الثقافية.

وبذلك يمكن القول إن المسرح العربي الحديث مرّ بمراحل متعددة من التأسيس والتطور والتجريب واستطاع أن يتحول من فن وافد إلى مجال إبداعي يعبر عن قضايا المجتمع العربي مستفيداً من التراث والانفتاح العالمي في آن واحد ليشكل أحد المكونات الأساسية في حركة الأدب العربي المعاصر.(عبد الله الغذامي، 1991، ص15–95).

- **المطلب السادس: السيرة الذاتية والغيرية بوصفها جنساً أدبياً حديثاً**

تحتل السيرة الذاتية والغيرية مكانة مهمة ضمن الأنواع الأدبية الحديثة لما تتيحه من إمكانية الجمع بين التجربة الإنسانية الخاصة والبناء الفني الأدبي. فقد تجاوزت السيرة في صورتها الحديثة حدود التسجيل التاريخي أو التوثيق البيوغرافي وأصبحت مجالاً لإعادة قراءة الذات والواقع من خلال الذاكرة واللغة والتخييل. ويكشف هذا الفن عن العلاقة المعقدة بين الإنسان وماضيه وبين التجربة الفردية والسياق الاجتماعي والثقافي الذي تشكلت داخله.

وقد ارتبط ازدهار السيرة الأدبية الحديثة بظهور مفهوم الفرد في الفكر الحديث وبانتقال الأدب من الاهتمام بالشخصيات العامة والبطولات الكبرى إلى الاهتمام بالتجربة الشخصية واليومية وما تحمله من أبعاد نفسية وفكرية. لذلك أصبحت السيرة وسيلة لفهم الذات وتفسير مسارها والكشف عن علاقتها بالآخرين وبالتحولات التاريخية التي أحاطت بها.(محمد مفتاح، 1985، ص25–120).

ولا تقوم السيرة الأدبية على استعادة الماضي بصورة محايدة وإنما تعتمد على إعادة تشكيله فنياً؛ فكاتب السيرة ينتقي الأحداث ويعيد ترتيبها ويمنحها دلالات جديدة وفق رؤيته الخاصة. ومن هنا تتداخل في السيرة عناصر الحقيقة والذاكرة والتخييل مما يجعلها جنساً أدبياً يتميز بخصوصية تجمع بين المرجعي والجمالي.

• مفهوم السيرة الأدبية وتطورها في الأدب العربي الحديث

يقصد بالسيرة الأدبية ذلك النوع من الكتابة الذي يتناول حياة شخص معين سواء كان الكاتب يتحدث عن نفسه فتكون سيرة ذاتية أو يتناول حياة شخص آخر فتكون سيرة غيرية. وتختلف السيرة الأدبية عن كتب التراجم التقليدية في أنها لا تكتفي بعرض المعلومات والوقائع بل تهتم ببناء الشخصية وتحليل التجربة الإنسانية وإبراز الأبعاد النفسية والفكرية للحياة المروية.(زكي مبارك، 1993، ص30–120).

وقد عرف الأدب العربي القديم أشكالاً قريبة من السيرة مثل كتب التراجم والطبقات التي اهتمت بتسجيل أخبار العلماء والأدباء والشخصيات التاريخية. كما ظهرت كتب الرحلات والمذكرات التي تضمنت عناصر من التجربة الشخصية. غير أن السيرة بمعناها الأدبي الحديث تطورت مع التحولات الثقافية التي شهدها العصر الحديث وخاصة مع انتشار الطباعة والتعليم والصحافة.

وقد أسهم الاحتكاك بالآداب العالمية في ترسيخ مفهوم السيرة الذاتية بوصفها جنساً أدبياً مستقلاً إذ تعرف الأدباء العرب على نماذج غربية اهتمت بتحليل الذات واستكشاف مراحل تكوين الشخصية. وقد أدى ذلك إلى ظهور أعمال عربية اتخذت من الحياة الشخصية مادة أدبية لكنها لم تقدمها بصورة تسجيلية بل حولتها إلى تجربة فنية تحمل رؤى فكرية وجمالية.

وتتميز السيرة الأدبية الحديثة بعدة خصائص من أبرزها حضور الذات بوصفها محوراً للسرد والاعتماد على الاسترجاع الزمني والاهتمام بالمراحل المؤثرة في تكوين الشخصية إضافة إلى الجمع بين الخاص والعام؛ إذ تتحول التجربة الفردية إلى مرآة تعكس تحولات المجتمع والثقافة.

أما السيرة الغيرية فقد تطورت هي الأخرى من مجرد جمع الأخبار إلى بناء سردي يهتم بتفسير الشخصية المدروسة والكشف عن ظروف نشأتها وأفكارها وعلاقاتها بالمجتمع. وأصبحت السيرة الغيرية عملاً أدبياً يعتمد على البحث والتحليل وإعادة بناء حياة الشخصية ضمن رؤية الكاتب ومنهجه.(زكي مبارك، 1993، ص30–120).

• العلاقة بين الذاكرة والتاريخ والتخييل في كتابة السيرة

تقوم السيرة الأدبية على تفاعل مستمر بين الذاكرة والتاريخ والتخييل إذ تمثل الذاكرة المصدر الأساسي الذي يستند إليه الكاتب في استعادة الأحداث والتجارب. غير أن الذاكرة ليست سجلاً

كاملاً ومحايداً للماضي بل هي عملية انتقائية تتأثر بالنسيان والتجربة اللاحقة ونظرة الإنسان إلى ذاته.

ولهذا فإن كاتب السيرة لا يستعيد الماضي كما وقع بصورة مطابقة بل يعيد بناءه من خلال منظور الحاضر. فالحدث الواحد قد يكتسب معنى مختلفاً عندما يُعاد استحضاره بعد سنوات لأن وعي الإنسان وتجربته يتغيران مع الزمن. ومن هنا تصبح الذاكرة عنصراً إبداعياً يشارك في تشكيل النص السيري.(عز الدين إسماعيل، 1994، ص430–455).

وترتبط السيرة كذلك بالتاريخ لأن حياة الفرد لا تنفصل عن الظروف التاريخية والاجتماعية التي عاش فيها. فالسيرة لا تقدم حياة الشخص باعتبارها تجربة معزولة بل تكشف العلاقة بين الفرد والمجتمع وبين التجربة الشخصية والأحداث الكبرى التي تؤثر في مسار الحياة.

ومع ذلك تختلف السيرة عن الكتابة التاريخية؛ فالتاريخ يهتم بتوثيق الأحداث العامة وفق منهج يعتمد على المصادر والتحليل بينما تركز السيرة على كيفية معايشة الفرد لهذه الأحداث وتأثيرها في وعيه وشخصيته. لذلك فإن السيرة تقدم التاريخ من زاوية إنسانية ذاتية.

أما التخييل في السيرة فلا يعني اختلاق أحداث غير واقعية بل يشير إلى الوسائل الفنية التي يستخدمها الكاتب في ترتيب المادة الحياتية وصياغتها أدبياً. فاختيار المشاهد وطريقة تقديم الشخصيات وبناء الحوار ووصف اللحظات المؤثرة كلها عناصر تدخل في تشكيل العمل السيري.(محمد مفتاح، 1985، ص25–120).

ومن خلال هذا التداخل بين الذاكرة والتاريخ والتخييل تتحول السيرة من مجرد وثيقة عن الحياة إلى نص أدبي قادر على إنتاج المعنى إذ لا تهدف فقط إلى الإجابة عن سؤال ماذا حدث؟ بل تسعى إلى الكشف عن كيف فهم الإنسان ما حدث؟.

- **تقنيات البوح وبناء الذات في السيرة الذاتية**

يعد البوح من أهم السمات الفنية للسيرة الذاتية إذ يقوم هذا الجنس الأدبي على كشف جوانب من التجربة الداخلية للكاتب مثل الذكريات والمشاعر والتحولات الفكرية والمواقف الشخصية. غير أن البوح في السيرة ليس اعترافاً عفوياً مطلقاً بل هو بناء فني يخضع للاختيار والتنظيم حيث يحدد الكاتب ما يريد الكشف عنه والطريقة التي يقدم بها تجربته.

ويشكل استخدام ضمير المتكلم إحدى أبرز تقنيات السيرة الذاتية لأنه يمنح النص طابعاً قريباً من القارئ ويجعل الذات محوراً مباشراً للسرد. ومن خلال هذا الأسلوب يستطيع الكاتب تقديم رؤيته الخاصة للأحداث والتعبير عن مشاعره وتأملاته تجاه مراحل حياته المختلفة.(إحسان عباس، 1992، ص15–42؛ 85–132).

كما تعتمد السيرة الذاتية على تقنية الاسترجاع إذ يعود الكاتب إلى مراحل سابقة من حياته مثل الطفولة أو الدراسة أو التجارب المؤثرة ثم يعيد تفسيرها من منظور الحاضر. ويسمح هذا الأسلوب بإظهار التحولات التي مرت بها الشخصية وكيف أسهمت التجارب المختلفة في تشكيل وعيها.

ومن التقنيات المهمة أيضاً بناء صورة الذات داخل النص؛ فالكاتب لا يقدم نفسه بوصفها شخصية مكتملة وثابتة بل يعرض مسار تشكلها وتغيرها عبر الزمن. ولذلك تصبح السيرة عملية بحث عن الذات بقدر ما هي عملية كتابة عنها.(جميل حمداوي، 2002، ص25–170).

وتتجاوز السيرة الذاتية حدود الفرد لتكشف عن علاقته بالآخرين وبالمجتمع إذ تظهر الأسرة والبيئة الثقافية والمؤسسات التعليمية والأحداث التاريخية بوصفها عوامل أساسية في بناء الشخصية. ومن هنا تصبح الذات السيرية جزءاً من سياق أوسع يجمع بين الخاص والعام.

كما تكشف السيرة الحديثة عن التوترات الداخلية للإنسان مثل الشعور بالاغتراب والصراع بين الماضي والحاضر والرغبة في فهم التجربة الشخصية. وهذا ما يمنحها قيمتها الأدبية لأنها لا تقدم حياة فرد واحد فقط بل تطرح أسئلة إنسانية عامة حول الهوية والذاكرة والمعنى.(عز الدين إسماعيل، 1994، ص430–455).

وبذلك يمكن القول إن السيرة الذاتية والغيرية أصبحتا من الأجناس الأدبية المهمة في الأدب العربي الحديث لما تمتلكانه من قدرة على الجمع بين التوثيق والفن وبين التجربة الشخصية والرؤية الثقافية. فهي ليست مجرد كتابة عن الحياة بل إعادة بناء لها من خلال اللغة والسرد وتحويلها إلى تجربة أدبية تحمل قيمة إنسانية وجمالية.

• المطلب السابع: الأنواع الأدبية الحديثة وتحولات الشكل الأدبي

شهد الأدب العربي الحديث والمعاصر تحولات جوهرية في مفهوم الجنس الأدبي وحدوده فلم تعد الأشكال الأدبية قائمة على تصنيفات جامدة تفصل بين الشعر والسرد والنثر الفني بل أصبحت أكثر انفتاحاً وقابلية للتفاعل والتداخل. وقد فرضت التحولات الاجتماعية والثقافية والفكرية الجديدة على الأدب البحث عن أشكال تعبيرية تستوعب تعقيد التجربة الإنسانية الحديثة مما أدى إلى ظهور أنواع أدبية جديدة أو إعادة تشكيل أنواع قديمة ضمن رؤى وتقنيات مختلفة.(عبد الله إبراهيم، 1997، ص17–65؛ 140–210).

وتكشف هذه التحولات عن انتقال الأدب من مرحلة الالتزام بالقوالب التقليدية إلى مرحلة التجريب والانفتاح حيث أصبح الشكل الأدبي مرتبطاً بطريقة بناء المعنى أكثر من ارتباطه بالتصنيف الفني وحده. ومن هنا برزت أهمية أدب الرحلات المعاصر والمقالة الأدبية الحديثة والنصوص الهجينة بوصفها نماذج تعكس قدرة الأدب على التطور والاستجابة لمتغيرات العصر.

• أدب الرحلات المعاصر وتحولات الرؤية والمكان

يُعد أدب الرحلات من الأشكال الأدبية التي تمتلك جذوراً عميقة في الثقافة العربية فقد ارتبط منذ القديم برحلات العلماء والتجار والرحالة الذين سجلوا مشاهداتهم عن البلدان والشعوب والعادات. غير أن هذا الفن شهد في العصر الحديث تحولات كبيرة جعلته يتجاوز وظيفة الوصف الجغرافي والتوثيق المباشر إلى بناء تجربة أدبية ذات أبعاد فكرية وجمالية.

ففي أدب الرحلات التقليدي كان الرحالة ينقل ما يراه من مظاهر الحياة في الأماكن التي يزورها بينما أصبح الرحّالة المعاصر أكثر اهتماماً بتجربته الذاتية وعلاقته بالمكان. فلم يعد المكان مجرد موضوع للوصف بل تحول إلى عنصر دلالي يكشف عن رؤية الكاتب للعالم وعن موقفه من الاختلاف الثقافي والحضاري.(عز الدين إسماعيل، 1994، ص430–455).

وقد أدى تطور وسائل النقل والاتصال والانفتاح العالمي إلى تغيير مفهوم الرحلة فلم تعد مرتبطة فقط باكتشاف الأماكن البعيدة بل أصبحت مرتبطة بأسئلة الهوية والانتماء والاغتراب. فالرحلة الحديثة قد تكون بحثاً عن الآخر لكنها في الوقت نفسه رحلة لاكتشاف الذات وإعادة النظر في الثقافة الأصلية.

ويتميز أدب الرحلات المعاصر بتداخل عدة أساليب فهو يجمع بين السرد والوصف والتأمل والنقد الثقافي وقد يستفيد من تقنيات الرواية والسيرة الذاتية. فالكاتب لا يقدم المكان كما هو بصورة محايدة وإنما يعيد تشكيله وفق تجربته الخاصة فيصبح المكان انعكاساً لرؤيته ومشاعره.(عبد الله إبراهيم، 1997، ص17–65؛ 140–210)

كما أصبح المكان في الرحلة الحديثة يحمل رموزاً متعددة؛ فقد تمثل المدينة الأجنبية فضاءً للحداثة والتقدم أو رمزاً للغربة والاختلاف وقد يمثل الوطن ذاكرة وانتماءً وحنيناً. ومن خلال هذه التحولات انتقل أدب الرحلات من مجرد تسجيل المشاهدات إلى بناء نص أدبي يكشف علاقة الإنسان بالمكان والعالم.

ومن ثم فإن الرحلة المعاصرة لم تعد انتقالاً جغرافياً فقط بل أصبحت تجربة معرفية وجمالية تعيد طرح أسئلة الإنسان حول الهوية والآخر والوجود.

- **المقالة الأدبية الحديثة ودورها في تشكيل الوعي الثقافي**

تُعد المقالة الأدبية من أهم الفنون النثرية التي أسهمت في تشكيل الثقافة العربية الحديثة وقد ارتبط ازدهارها بظهور الصحافة وانتشار الطباعة واتساع دائرة القراءة. فقد وفرت المقالة مساحة للكاتب للتعبير عن أفكاره ومواقفه تجاه القضايا الأدبية والفكرية والاجتماعية مما جعلها أداة مؤثرة في بناء الوعي الثقافي.

وتتميز المقالة الأدبية بكونها جنساً مرناً يجمع بين الفكر والأسلوب الأدبي فهي لا تلتزم بالبناء الطويل كما في الدراسات المتخصصة ولا تقتصر على التعبير الذاتي كما في الخاطرة بل تقوم على معالجة فكرة محددة بلغة تجمع بين الوضوح والجمال.

وقد كان للمقالة دور بارز في مرحلة النهضة العربية إذ استخدمها المثقفون لمناقشة قضايا الإصلاح والتعليم واللغة والأدب كما ساعدت على نشر الأفكار الجديدة المتعلقة بالحداثة والتجديد. وأصبحت وسيلة للتواصل بين المثقف والجمهور ونقل القضايا الفكرية إلى مساحة أوسع من القراء.(محمد مفتاح، 1985، ص25–120).

ومع تطور المجتمع العربي تغيرت موضوعات المقالة وأساليبها فلم تعد تقتصر على القضايا الأدبية والنقدية بل تناولت قضايا الإنسان والمجتمع والسياسة والثقافة. وأصبح الكاتب يستخدم المقالة للتعبير عن رؤيته للعالم وتحليل الظواهر الثقافية والاجتماعية.

كما شهدت المقالة تحولاً في بنائها الفني إذ انتقلت من الأسلوب الخطابي المباشر إلى أساليب أكثر ذاتية وتأملية وأصبحت تستفيد من تقنيات السرد والوصف والحوار. ولذلك اقتربت بعض أشكال المقالة الحديثة من الأدب الإبداعي حيث أصبح الأسلوب عنصراً أساسياً في بناء المعنى.

وقد أسهمت المقالة الأدبية في تشكيل الوعي الثقافي من خلال قدرتها على طرح الأسئلة ومناقشة القضايا الكبرى فهي لا تقدم المعرفة فقط بل تدفع القارئ إلى التفكير وإعادة النظر في المسلمات الثقافية والفكرية.

- **النصوص الهجينة وتداخل الأجناس الأدبية في الأدب المعاصر**

يُعد تداخل الأجناس الأدبية من أبرز الظواهر التي ميزت الأدب العربي المعاصر إذ شهد النص الحديث تجاوزاً للحدود التقليدية بين الأجناس فلم يعد الكاتب ملتزماً بشكل أدبي واحد بل أصبح يوظف تقنيات متعددة من الشعر والسرد والمسرح والنقد والسيرة داخل نص واحد.(جميل حمداوي، 2002، ص25–170).

ويشير مفهوم النصوص الهجينة إلى الأعمال التي تجمع خصائص أكثر من جنس أدبي بحيث يصعب تصنيفها ضمن نوع واحد محدد. وقد ظهرت هذه النصوص نتيجة التحولات التي أصابت مفهوم الكتابة الأدبية حيث أصبح النص المعاصر أكثر انفتاحاً على التجريب والتنوع.(جابر عصفور، 1992، ص45–110).

ومن مظاهر هذا التداخل:

- دخول العناصر السردية في القصيدة الحديثة.
- اعتماد الرواية على تقنيات الشعر والوصف والتأمل الفلسفي.
- مزج السيرة الذاتية بالخيال الروائي.
- الجمع بين الوثيقة التاريخية والبناء التخييلي.

• تداخل الأدب مع الفنون البصرية والوسائط الحديثة.

وقد ساعدت التحولات الثقافية والتكنولوجية على انتشار النصوص الهجينة إذ أصبح الكاتب يبحث عن أشكال جديدة قادرة على التعبير عن واقع يتسم بالتعقيد والتغير المستمر. فالأشكال التقليدية لم تعد دائماً كافية لاحتواء التجارب الحديثة مما دفع الأدباء إلى بناء نصوص مفتوحة تجمع بين أساليب مختلفة.

ويتميز النص الهجين بقدرته على إنتاج مستويات متعددة من الدلالة لأنه لا يقدم معنى واحداً مغلقاً بل يسمح بتعدد القراءات والتأويلات. كما يمنح الكاتب حرية أكبر في اختيار الأدوات الفنية التي تناسب تجربته بعيداً عن القيود الشكلية الصارمة.

ولا يعني تداخل الأجناس اختفاء الفروق بين الأنواع الأدبية بل يعني تحول العلاقة بينها من الفصل إلى الحوار والتفاعل. فالأدب المعاصر لا يلغي الأشكال القديمة وإنما يعيد استخدامها ضمن سياقات جديدة مما يثري التجربة الأدبية ويوسع إمكاناتها التعبيرية.(عز الدين إسماعيل، 1994، ص430–455).

• خاتمة البحث

خلص هذا البحث إلى أن الأدب العربي الحديث والمعاصر يمثل إحدى أكثر الظواهر الثقافية العربية قدرةً على التفاعل مع التحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية والتكنولوجية التي شهدها العالم خلال القرنين الأخيرين. فقد أسهمت هذه التحولات في إعادة تشكيل البنية الفنية للنصوص الأدبية وفي تطوير رؤى الكتّاب تجاه الإنسان والواقع واللغة الأمر الذي انعكس بصورة واضحة على الشعر والرواية والقصة والمسرح والسيرة الذاتية وسائر الأجناس الأدبية الحديثة.

وأظهرت الدراسة أن مسيرة التجديد في الأدب العربي لم تكن مجرد انتقال شكلي من نمط فني إلى آخر بل مثلت تحولاً معرفياً عميقاً شمل مفهوم الإبداع وآليات إنتاج المعنى. فقد انتقل الشعر العربي من الالتزام بالبنية العمودية إلى آفاق شعر التفعيلة وقصيدة النثر واتجه إلى توظيف الرمز والأسطورة والانزياح اللغوي كما تطورت الرواية العربية من البناء التقليدي إلى أشكال أكثر تعقيداً اعتمدت تعدد الأصوات وتشظي الزمن وتداخل مستويات السرد بينما شهد المسرح والسيرة

الذاتية تطورات نوعية جعلتهما أكثر قدرة على التعبير عن قضايا الإنسان العربي في سياقاتها التاريخية والثقافية.

- **نتائج البحث**

1. أثبتت الدراسة أن الأدب العربي الحديث والمعاصر شهد تحولاً شاملاً في بنيته الفنية والفكرية نتيجة تأثره بالمتغيرات الثقافية والاجتماعية والسياسية والتكنولوجية التي رافقت العصر الحديث.

2. تبين أن التجديد في الشعر العربي لم يقتصر على تطوير الأوزان والقوافي بل شمل اللغة الشعرية والصورة الفنية وبناء القصيدة والرؤية الفكرية مما أدى إلى ظهور أشكال شعرية جديدة مثل شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

3. أوضحت الدراسة أن الرواية العربية أصبحت الجنس الأدبي الأكثر قدرة على استيعاب التحولات الاجتماعية والفكرية من خلال اعتمادها تقنيات سردية حديثة مثل تعدد الأصوات وتيار الوعي وتفكيك الزمن والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى.

4. كشفت الدراسة عن التطور الذي شهدته القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً من خلال اعتماد التكثيف اللغوي والمفارقة والاقتصاد السردي مما منحها قدرة كبيرة على التعبير عن القضايا المعاصرة.

5. بينت الدراسة أن المسرح العربي الحديث انتقل من مرحلة المحاكاة والتأسيس إلى مرحلة التجريب مستفيداً من التراث العربي والمناهج المسرحية الحديثة والتقنيات الفنية الجديدة.

- **التوصيات**

1. تشجيع الدراسات الأكاديمية المتخصصة التي تتناول تحولات الأدب العربي الحديث والمعاصر من خلال مناهج نقدية حديثة تجمع بين التحليل اللغوي والسردي والثقافي.

2. الاهتمام بالأدب الرقمي بوصفه مجالاً بحثياً جديداً والعمل على تطوير الدراسات التي تتناول بنيته الجمالية وآليات إنتاجه وخصائصه الفنية.

3. إدراج موضوعات الأدب الرقمي والنصوص التفاعلية وتحولات الخطاب الأدبي ضمن مناهج أقسام اللغة العربية وآدابها في الجامعات.

4. دعم حركة الترجمة المتبادلة بين الأدب العربي والآداب العالمية بما يسهم في تعزيز الحوار الثقافي والاستفادة من التجارب الأدبية الحديثة.

5. تشجيع الباحثين على دراسة النصوص الأدبية العربية المعاصرة وفق مقاربات متعددة التخصصات تستفيد من اللسانيات والسيميائيات وتحليل الخطاب والدراسات الثقافية.

6. تعزيز الاهتمام بالدراسات المقارنة بين الأدب العربي الحديث والآداب العالمية للكشف عن أوجه التأثير والتفاعل والتجديد.

7. دعم مشاريع الأرشفة الرقمية للنصوص الأدبية العربية بما يسهم في حفظها وتيسير الوصول إليها وتعزيز الإفادة منها في البحث العلمي.

المراجع

1. إبراهيم العريض. (1998). أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآفاق الجديدة.
2. إبراهيم خليل. (2003). النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك. دار المسيرة.
3. إبراهيم عوض. (2018). مناهج النقد العربي الحديث]. دون مكان نشر[.
4. إحسان عباس. (1992). اتجاهات الشعر العربي المعاصر. دار الشروق.
5. إحسان عباس. (1996). فن الشعر. دار الشروق.
6. أحمد الشايب. (1994). أصول النقد الأدبي. مكتبة النهضة المصرية.
7. أحمد زكي أبو شادي. (1994). قضايا الشعر المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
8. أدونيس. (1978). الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب. دار العودة.
9. بطرس البستاني. (1982). الأدب العربي الحديث. دار صادر.
10. جابر عصفور. (1992). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي.
11. جميل حمداوي. (2002). المسرح العربي الحديث: قضايا وتجارب. دار الفكر.
12. حسن بحراوي. (1990). بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصية. المركز الثقافي العربي.
13. زكي مبارك. (1993). النثر الفني في القرن الرابع الهجري. دار الجيل.
14. سعيد يقطين. (1997). تحليل الخطاب الروائي: الزمن السرد التبئير. المركز الثقافي العربي.
15. صلاح فضل. (2021). مناهج النقد المعاصر. منشورات الربيع.
16. عبد الكريم اليافي. (1995). تطور الأدب الحديث في سورية. دار طلاس.
17. عبد الله إبراهيم. (1997). السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. المركز الثقافي العربي.
18. عبد الله الطيب. (1990). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. دار الفكر.

19. عبد الله الغذامي. (1991). الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

20. عبد الملك مرتاض. (1998). في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

21. عز الدين إسماعيل. (1978). الأسس الجمالية في النقد العربي. دار الفكر العربي.

22. عز الدين إسماعيل. (1994). الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. المكتبة الأكاديمية.

23. .علي جواد الطاهر. (1983). مقدمة في النقد الأدبي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

24. كمال أبو ديب. (1987). في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل. دار العلم للملايين.

25. محمد القاضي وآخرون. (2010). معجم السرديات. دار محمد علي للنشر.

26. محمد غنيمي هلال. (1997). النقد الأدبي الحديث. دار العودة.

27. محمد مفتاح. (1985). تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي.

28. محمد يوسف نجم. (1996). فن القصة. دار صادر.

29. نازك الملائكة. (1962). قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين.

30. يمنى العيد. (1990). تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي.

الفصل السادس

إشكالية اللغة وتشكلات الحس الأنثوي في شعر ابتهال بليبل: قصيدتا «شيفون» و«فساتين قصيرة» أنموذجًا

The Problem of Language and the Forms of Feminine Sensibility in Ibtihal Blaibel's Poetry: Chiffon and Short Dresses as Case Studies

م.د. رنا منذر قدوري طالب
المديرية العامة لتربية صلاح الدين - العراق
ra0891na@gmail.com

الملخص

يهدف البحث دراسة اشكالية اللغة والحس الأنثوي عند ابتهال بليبل وقصيدة الاقصوصة في ديوانها (مائلات من ثقل دمعة) وتم التوصل الى أن: اقصوصتها بهذا المقطع الأنثوي الذي يجمع بين القوة واللين، بين العنف والدمار، وبين الرقة والندى والسلام. فهي تجمع بين الكلاشنكوف ونقطة ندى على ثمرة صورة أنثوية بامتياز تقطر مع قطرات الندى رقة وسلام صورة المرأة الجميلة تخبأ ورائها خليط من الخوف والانكسار من الكلاشنكوف، فهي محطمة ومتأكلة من حشرة الحفار كناية عن هاجسها وشعورها الداخلي، فهي في الظاهر كقطرة ندى على ثمرة مخبئة تحت ورقة الا انها من الداخل متأكلة ومتهاوية من جراء حشرة الحفار.

الكلمات المفتاحية: ابتهال بليبل؛ شيفون؛ فساتين قصيرة؛ الحس الأنثوي؛ الكيمياء اللفظية

Abstract

This research aims to identify the poet Ibtihal Blaibel and review her collection (Ma'ilat Min Thakaal Dam'ah). It was concluded that: Her short story, with this feminine stanza, combines strength and softness, violence and destruction, and tenderness, dew, and peace. It combines the Kalashnikov and a drop of dew on a fruit, a

distinctly feminine image dripping with the drops of dew, a beautiful image of a woman like an apricot, hiding behind it a mixture of fear and brokenness from the Kalashnikov. She is shattered and eaten away by the leaf miner, a metaphor for her obsession and inner feelings. On the surface, she appears like a drop of dew on a fruit or like an apricot hidden under a leaf, but on the inside, she is eaten away and crumbling by the leaf miner.

Keywords: Ibtihal Blaibel; Chiffon; Short Dresses; Feminine sensibility; Verbal chemistry

مدخل: ابتهال بليبل

شاعرة واعلامية، عضو مركز بغداد للدراسات السنوية لاتحاد الادباء والكتاب في العراق، كاتبة وباحثة نسوية، عضو في مجلة الأديب العراقي الفصلية الصادرة عن اتحاد الادباء والكتاب في العراق.

تعد ابتهال بليبل منظراً ادبياً مبدعاً، فهي من الاصوات النسوية الفاعلة فشاعرتنا تظهر سردية مثيرة للاهتمام فهي دائما ما تسعى الى الكشف عن مضامين نصوصها عبر الغلاف وكأنه لحن افتتاحي تكتبه الشاعرة رسماً بالألفاظ لتعطي القارئ اشارة معينة على ما تريد قوله وان كان هذا القول محاطاً بكتل ضبابية يختبئ ورائها حسها الانثوي وما تريد ان تصرح به، فهي تكشف عن رويتها الكتابية وارتباطها العميق بينها وبين تجربتها الانسانية فالكتابة ليست عندها فعلا عابراَ أو وسيلة لتعبر فحسب، وانما تمثل جزءاَ جوهريا من وجودها، وهي تنظر الى تجربتها بوصفها اثر راسخا لا يسهل محوه، في حين تغدو الكتابة فضاءا داخليا نابضا تحمل من خلاله رسالة الانسانية وتعبر عن احساسها بالحب والانتماء ومن ثم تصبح الكتابة ملاذا وصوتا ومجالا للصراع الداخلي، فضلا عن كونها وسيلة لاستشراف الحرية والتعبير عنها وهذا واضح من عتبة مجموعتها الشعرية (مائلات من ثقل دمعة) الذي صدر عن الاتحاد العام لأدباء والكتاب في العراق – بغداد، تكون الديوان من أربعة وعشرون قصيدة مبتدئة ديوانها بمقدمة بعنوان "ليست صورتي" لتعطي اشارة عما تريد ان تكشف عنه وعن حسها الانثوي الذي يمثل المرأة تلك المرأة

التي تحملت كل أوضاع الحياة ووقفت بوجه الحرب والازمات بكل أشكالها تلك المرأة التي بقيت شامخة صامدة، فعنونه مجموعتها الشعرية جاءت لتلامس روح وحس كل انثى لا جسدها وهذا احتراف بارع للشاعرة، فمن النظرة الأولى للعنوان نجد امرأتان تلبسان السواد الدال على الحزن والألم وحركة اليد التي لا تكاد تستطيع ان ترفعها دلالة على أنها ليست عل ما يرام، وصورة الرأس المائلة والعين الدامعة اشارة الى ذلك الجسد الذي يبدو قوياً من الخارج مثقلاً بالحزن والألم من الداخل اذن من البداية، نلاحظ ان غلاف المجموعة الشعرية لابتهال بليبل كان شفافاً يحيط بنا من البداية حتى النهاية، ومهمتنا هنا الكشف عن حس الشاعرة الانثوي الطاغي على مجموعتها الشعرية، حاولنا في هذه الدراسة أو القراءة تسليط الضوء على هذا الجانب وفي الجهة الاخرى حاولنا الحديث عن قصيدة الأقصوصة لديها.

أولا: إشكالية اللغة والحس الأنثوي

قصيدتا (شيفون، وفستاتين قصيرة) أنموذجا

تعتبر اللغة وسيلة للتعبير والتبليغ، وهي عبارة عن نسق من الاشارات التي يمكن ان تستعمل للتواصل ولاشك ان العامل الأساسي في نشأة اللغة الانسانية يرجع الى المجتمع نفسه والى الحياة الاجتماعية، فلو لا اجتماع الافراد فيما بينهم وحاجتهم للتفاهم والتواصل والتعبير عما يجول في خواطرهم ما وجدت لغة، فهي ظاهرة اجتماعية تنشأ كما ينشأ غيرها من الظواهر الاجتماعية فتنشأ بصورة طبيعية تلقائية تنبعث عن الحياة الجماعية وما تفتضيه من شؤون (الورقي، 2005: 63).

أما قضية الاحساس واللغة فهي ليست امراً يمكن تعلمه أو اكتسابه ما لم يكن موجوداً اصلاً لدى الكاتب كحاسة اصلية يمكن صقلها وتنميتها لاحقاً من خلال القراءات المختلفة والمتعددة وبقدر تعلق الامر بالإيقاع الداخلي للنص وانسيابيه وامتلاكه لموسيقاه فإننا غالباً ما نجد صعوبة في قراءة الكثير من النصوص التي يفترض انها إبداعية لافتقارها الى ذلك الايقاع الداخلي الذي يجعل القارئ ينساب في عملية القراءة الناعمة بطريقة أنثوية سلسة، وينطبق الامر هنا على النصوص أو (القصائد) الشعرية في ديوان ابتهال بليبل، فمن مقدمة الكتاب أو المجموعة الشعرية تلحظ الحس الأنثوي وصولاً الى النهاية، اننا نجد التناغم والتناسق بين اللغة والحس بل نجد الحس

الأنثوي وناتج الحس الفيزيائي القائم بين القلم والورقة لينتج لنا علاقة واضحة بين لغة القصيدة وحسها الأنثوي الطاغي.

فإشكالية اللغة والاحساس تلعب دوراً مهماً لدى الاديب وامتلاكه للإحساس العالي ودوراً جوهرياً في نجاح النص، وهذا ما نراه في لعبة ابتهال بليبل الابداعية فقد اتقنت لعبتها من خلال تصوير حسها الأنثوي واختيارها للمكان والصورة والتي تمثل حسها وزمان لعبتها(الانصاري، 2001: 75).

شيفون

تقول فيها:

أصبعك يضغط على زناد البندقية

لحظئتذ تحدث الفوضى في رأسي

وتنطَ أغنية الثنائي:

(سيرج غينسبور وبربجيت باردو)

الكلمات تتهادى في ذاكرتي تتراجع

قدماي للخلف كل خطوة عثرة.

في كل عثرة... درب

كبوات جديد...(بليبل, 2020، 15)

فهذا النص او (المقطع الشعري) قد شكلته ابتهال بليبل تشكيل فانتازي يهيمن عليه احتشاد الألفاظ الانثوية وهذا واضح من عتبة القصيدة (شيفون) فله دلاله انثوية ناعمة سلسة كروح انثى، فهي تستعمل تقنية الوصف لتعمل على اختراق احاسيس كل انثى وكيف لا وهي تتدحرج الى اقاصي السرد والحس الأنثوي في قصائدها وعناوينها والتي من ضمنها هذه القصيدة (شيفون) والملاحظ انها بدأت قصيدتها بخطاب موجه للشخص صاحب البندقية وما يحدث فيها من توتر وفوضى في فضاء راسها، وقد شبهت هذه الفوضى كأغنية الثنائي سيرج غينسبور و بريجيت باردو واللذان هما مغنيان وصلاً المركز الاول عام 1967 في المملكة المتحدة، كانت اغانيهما تخفي سخرية

قوية تجاه الرومانسية التقليدية وسبب اختيارها لهذه الثنائي لانهما تمردا على الرومانسية التقليدية فهي استحداث دلالة الماضي أو التاريخي كستار لتمردها لتلك العلاقة التقليدية والحياة التقليدية التي تمر بها كل أنثى والفوضى التي تعيشها في فضاء رأسها وتزاحم أفكارها. وهذا ما تثبته من خلال قولها:

الكلمات تتهادى في ذاكرتي، تتراجع

قدماي للخلف كل خطوة عثرة...

في كلَ عثرة.... درب

كبوات جديد..... (بليبل، 2020: 15)

فمن هذه الكيمياء اللفظية أحكمت ابتهال بليبل معادلتها تلك هي المزج بين الماضي والحاضر بين الحزن والشيخوخة والشباب وبين كيمياء الالفاظ ودلالات ادوات الترقيم وحديثها عن الخيانة والسير في طريق متعثر وهي في كل هذا الخصم تستخدم حسها الانثوي لتترجم كل حس انثوي يداعب روح انثى تعيش هذه الفوضى الفكرية او عاشتها سابقاً، محدثة ثورة ضد القوة والعنف الذكوري والخطر الديني الذي يسود مجتمعاتنا، فهي لأنه أنثى تدرك بمخاوف ومحاذير ينتج عنها ارتباطا مشوشاً يسوده الخوف الا ان هذا الخوف والفوضى تتمرد عليه الشاعرة بقوتها وذكائها الانثوي وان المرأة لا تكسر بل تتعثر وفي كل عثرة تواجهها هناك درب للخروج وذلك بقولها:

لأشيء يستحق النظر...

فطالما تابعت موضة أو شحة الرقبة في الشتاء

على خطى بريجيت باردو

هكذا ارتديت القماش الحريري الخفيف مًرات لا تحصى

حول عنف لم يختر القلائد أو السلاسل المزينة ولا تحًمل الوصايا

الفاصلة بين حياتين. (بليبل، 2020: 17)

فمن خلال سحر الفاظها الأنثوي وشاعريتها وحكايات النساء بين حس الانثى الطاغي على لغتها وخطابها المباشر او غير المباشر للأنثى جاعلة من اشعارها تناغم لغوي أنثوي تأثر ضد المجتمع

الذكوري، وتقاليدنا المجتمعية وهذا وضحاً في كتابات ابتهال بليبل ونهجها في الدفاع عن الأنثى بكل ما تحمله اشعارها من ضبابية تخبئ حس أنثوي، فالشاعرة موسوعية الثقافة تمكنها ثقفتها من كشف المضمر والمسكوت عنه معتمدة منهج النقد الثقافي الذي يهتم اهتمام بالمهمش وكشف الاتساق في أية من الظواهر التي يعالجها

وهذا نجده ايضا في قولها: **(بليبل، 2020: 20)**

أتذكر كيف كانت بفاتر ينات لا يستقر عليها النسيان

أمرأه عالقة فوق رصيف

وجرح، في شتاء مجهول تحت المصابيح

قصيدة (فساتين قصيرة)

بناية الأمن القديمة مضاءة بمصابيح

صفراء متباعدة حيطان مغلقة

على فصل الشتاء والبوابة

مفتوحة على حياة بديلة وأمامها مدرسة

عالقة ببيت طفولتي . (بليبل, 2020: 25)

بداية مشحونة بالقلق والتوتر واضحة السرد من جميع النواحي سواء كانت قصة او كلمة او صورة تحمل معكوسة في داخلها ما تريد ايصاله الشاعرة لتكتمل الصورة او الرسم التشكيلي للألفاظ تجاوز فريد من نوعه يجعل من السرد والحس الأنثوي خيالاً جذاباً وخطاباً واقعي بشكل غير مباشر، وهذا واضحا من عتبة القصيدة (فساتين قصيرة) ايحاء انثوي رقيق يدل على روح انثوية ساحرة، به دلالة لغوية ذات طابع انثوي به شيء من لمسات التشابه والتماثل بين قصيدتها السابقة (شيفون) وهنا يجعلها تطرح سؤال مبهم يحتاج الى افصاح وإيضاح فقد طرح قلم كتابتنا الكثير مما يسميه موسيقى الحس الانثوي .

أعودُ.....

لواجهة منقُطة بخرز مسدسات على شكل

هدايا اطفال، لجارة طاردتنا

لحظة سقوط الخرز على بابها

بعصا من شتائم، لحذاء عمتي (بليبل، 2020: 25).

وتحول مشيتي، من اجل الاستمتاع بضجة احتكاكه

بالطين... فقد اضطررت دائماً لسرقة

أحذيتها لإتقان دور المعلمة . (بليبل، 2020: 25)

خطاب انثوي بحت يصور ويداعب كل طفلة داخل كل امرأة مهما تقدم بها العمر ومهما شاخت، وفي معجم هذه الكلمات يتلخص حس شاعرتنا الانثوي وروح الطفولة الموجودة عند كل امرأة (أعوذُ، بخرز مسدسات، هدايا أطفال، حذاء عمتي، دور المعلمة) ألفاظ رسمت لوحة طفولة بصرية متحركة تقطر انوثة (الربيجات، 2010: 82) وتسلسل ذاكرتها بعرض صور الطفولة وهذا ما نجده بقولها :

لقد كنا نضحك كثيراً

فلم يكن توبيخ امي تترك

اللعب كافياً سوى لتذكر رغبتنا الشديدة في حكَ

البقع المتورمة شديدة الاحمرار.... إذ الألم الملون

ربماَ، كانت تكره فساتيني القصيرة الخالية من الأكمام

ولكني عثرتُ على صورها الأكثر من مرَة

ترتدي, الميني جوب بشوارع

ناجية من الفقد . (بليبل, 2020: 27)

نجد شاعرتنا في هذا المقطع او في نصها الشعري قد بينت احداثها على نسق معين رسمت من خلاله صور الطفولة لان وظيفة النسق هو: (عملية ترتيب احداث القصة... بطريقة او نظام معين ليمنح العمل تفرداً او جمالية خاصة به) (الانصاري، 2001، 75)، وقد وفقت شاعرتنا المبدعة

في هذا الجانب فجعلت القارئ او المتلقي عندما يبدأ بقراءة القصيدة لا يتركها الا ان يتم قراءتها فهي حكاية طفولة من منا لم يعيشها ويحن لها. ثم تختم قصيدتها بقولها:

موجع

أن أعود لشارع يحوم الان

وحيداً حول الغرباء فقد تتغير

قناعاتي، عن انني صرت أرتدي نضارة بغشاوة عالم

اخر على عدساتها (بليبل, 2020: 27) .

استدراك من الشاعرة ورجوع للحياة التي تعيشها فكانت الشاعرة قد اخذت القارئ في نصها هذا الى عالم الطفولة والعيش في فضاء السرد الانثوي الذي تأخذنا إليه الشاعرة منذ المقاطع الاولى للقصيدة لتنهي أفق وفضاء سردها الانثوي بهذه النهاية فتلك الشوارع لم تعد نفسها ولم تعد قناعاتها نفسها ولم تعد نظرتها للأمور بتلك العفوية، ومن هذا نجد ان ابتهال قد وفقت كل التوفيق في توظيف حسها الانثوي في قصائدها لتطرح من خلال هذا الحس الكثير من القضايا والمشكلات التي تعاني منها المرأة.

ثانيا: قصيدة الأقصوصة عند ابتهال بلبيل قصيدة (حشرة الحفار) أنموذج :

الأقصوصة

الاقصوصة لغةً: جمع أقاصيص (ق، ص، ص) (ابن منظور، 2000: 66).

وفي الاصطلاح: هي فن من فنون الأدب أقصر من القصة القصيرة تقوم على كتابة منظر واحد هدفهُ الترويج عن النفسَ بما يتضمنه من لهو وما يحتويه من تثقيف للعقل وتهذيب للخلق بالحكمة والموعظة الحسنة.

وتشمل على عرض جزء معين أو مرحلة ما من مراحل الحياة وعادة ما تدور أحداثها حول هذا الجزء الصغير الذي تعرضهُ ويكون هو محورها الرئيسي الذي يجب على الكاتب ان يحرص على بقاء الأقصوصة ضمنهُ لكي لا يفشل عمله القصصي ولكي لا تخرج القصة عن طابعها القصير ويشترط لنجاحها ان يهيئ الكاتب جميع قدراته الفنية والتعبيرية لصياغتها عن طريق

استخدم الكلمات التي تترك اثر في النفس من يقرئها، ولتكون القصيدة معبرة وموحيةً ولا يشترط أن يكون محورها شخصاً او حادثة معينة بل يمكن ان يكون المحور عبارة عن حوار داخلي أو وصف نفسي كاتبها ببداية ونهاية، وعادة ما يتراوح عدد صفاحتها من (3 الى 20) صفحة .

وباعتبار الاقصوصة هي الأداة اللغوية التي تشمل السرد والوصف والحوار وظيفته خدمة الحدث إذ يسهم في تطويره ونموه إلى ان يصير كالكائن الحي المميز بخصوصيات محدودة، ومن هذا نستطيع ان نطرح سؤال مهم: هل ينبغي رسم حدود فاصلة بين السرد والشعر بشكل عام أم انه يمكن في إطار الحديث عن الشعرية وسماتها المميزة التي ستحافظ على كينونة الشعر مهما تطور (الحبيب، 2018: 67)، وامتزج بالأشكال الاخرى السكوت عن تلك الفوارق والحدود، وهذا يجعلنا نطرح سؤال كبير تطرحه دوماً تلك الاشكال او " التحديثات الشعرية " التي تظهر هنا وهناك في عصرنا الحالي، والتي تتخلى عن الكلاسيكية التي عرف بها الشعر من حيث الانضباط بالقوافي والموسيقى لتتقارب وتنتج مفهوماً للشعر يتماشى احياناً الى حد التطابق مع السرد لدرجة بروز مصطلح " قصيدة الأقصوصة " وهي حالة سرد تختفي خلف عنوان قصيدة بمعنى ان الشاعر الذي يكتب قصيدة الأقصوصة، لا يهمه ان تبدو كقصائد الشعر العمودي أو التفعيلة أو النثر، بل يصير على ان تكون خارجة عن اسر كل التصنيفات وقريبه من روح الأقصوصة وسماتها.

ويذهب بعض النقاد الى القول بان هذا المفهوم ليس جديداً على الشعر العربي فقد ظهر مبكراً مع الشاعر الجاهلي امرئ القيس في قصيدته التي يحكي فيها حكاية الذئب.

أما الان فالأمر مختلف جداً فهو يستقي تنويعاته من اشعار مثل (قصيدة الفرنسي جاك بربفير) المشهورة (وجبة الصباح)، إذن من خلال هذهِ المقارنة مع السؤال الرئيسي على بعض الشعراء وهو هل حقاً يمكن اعتبار القصيدة الأقصوصة شكلاً شعرياً جديداً على غرار قصيدة النثر أم انه مجرد أسلوب يحافظ على الاشكال الشعرية التي كانت موجودة ويقدم محتوى مختلفاً أم هي مجرد أسلوب أو طريقة للتنويع في القصيدة، وليست شكلاً شعرياً قائماً بذاته وينبغي ان يكون الاساس فيها هو الشعر وليس الأقصوصة ونلاحظ ان اختلاف قصيدة الأقصوصة عن القصيدة العادية أن في الاولى الشاعر يعبر بالسرد لا عن نفسه بل عن فضاء اخر ويتقمص دور السارد، ولا بد ان يكون إلى جانب شاعريته من دور القاص وكاتبتنا قد وفقت بهذا الجانب كل التوفيق فجاءت

قصيدتها بمواصفات خاصة ومضمون مختلف محافظاً على نسق القصيدة واستعملت هذا الأنموذج في قصيدة "حشرة الحفار" أذ باشرت بسرد أقصوصتها دون إفساح مجال للاستهلاك متخذتاً من براعتها وتمكنها من فن السرد والشعر سلاحاً لها فشرعت بالقول:

لم أعد أخاف الكلاشنكوف

ولا من الذي طمست الريح اثار الدماء على أطراف

أصابعه الدبقة

فقد تأكل أخمصها كشجرة تركوها

لحشرة الحَفار

واهنة تضغط على خشبها وتحفر قعرها..... وتمتاح نسغها الأخضر

كل مرو – كنت – تفضلها في حركاتك الثورية

والحياة من حولك تبدو مثل انفاق

متعرجة داخلي، ترَصد ما أخفيه بمنظار قناص

واجم، عثر بشغف صبور على حماقة

ام أرتكبها . (بليبل, 2020: 11)

فالشاعرة لم تلجأ إلى مقدمة استهلالية لقصيدتها وانما باشرت بسرد أقصوصتها وتشريع القول عدم الخوف من تلك الكلاشنكوف ولا من الشخص الذي يحملها اي انها اصبحت لا تخاف تقلبات الحياة بل اصبحت مستعدة لمواجهة حزنها وفرحها لان اخمصها قد تأكل كشجرة دخلت في مرحلة الشيخوخة، فالمقطع الاول من قصيدتها كان وصفاً نفسياً ثم تسلسله الشاعرة بسرد أقصوصتها بقولها (بليبل، 2020: 11):

كل مرة – كنتَ – تفضلها في حركاتك الثورية

والحياةُ من حولكَ تبدو مثل أنفاق

متعرجة داخلي، ترصد ما أخفيه بمنظار قناص

واجم، عثر بشغف صبور على حماقة

لم ارتكبها. (بليبل, 2020: 11)

نجد في هذا المقطع ميل الشاعرة الى السرد ووصف اساسها الداخلي ألفاظ انثوية بامتياز لأقصوصتها فهي لم تعد تكثرت لما كان يقتلها او يهمها سابقاً من صحة النساء الاخريات الذي من خلالهن كان يستدل على حبها وغيرتها عليه.

ثم تكمل بقولها:

لقد بقيتُ كمن ينادي على المعزين

لتأدية طقوس حدادي

بلا ذاكرة لتتمكن من تصوير الأرصفة

والوجوه

مكَللاً, بشجن المصائر

المضيئة في العتمة، تنحت أسمائهم في حجر الغياب

لا بل اقصد في شجر اليقين.

حيث

الشروخ المشعة النهايات

هذه بندقية الكلاشنكوف

تقاوم اجما ما حدث، أسوا ما حدث

يا لوسعها، تلك المسافة العالقة بين القصص وبابه (بليبل، 2020: 12)

هي كفَة التي يفردها كثيراً

يحاول ان يحشر عصفوراً، كحجر صغير

تحت قضبان ابتكرها – للتوَ- بقسوة الأخمص

يسقطه رأسي مني وحيداً (بليبل، 2020: 12).

فالملاحظ انها اقتصرت في أقصوصتها على شخوص محددة وحدث يتنامى ويتطور من الكلاشنكوف والاصابع التي تحملها الى انتاج هذه العلاقة بين الكلاشنكوف وحاملها وما ينعكسان عليها من اثار نتيجة عن تلك العلاقة بينها وبين الكلاشنكوف وما حمله من سعادة وحزن وذلك بقولها (نقاوم اجمل ما حدث، أسوا ما حدث) ثم تشرع لتسرد في اقصوصتها القيود المجتمعية التي شبهتها (بمسافة عالقة بين القصص وبابه) مسافة على الرغم من قصرها الا انها بعيدة صعبة وعلى (انثى) شبهته بعصفور صغير او حجر صغير تقيده قيود الكلاشنكوف المجتمعية على تلك (الانثى)، وهذا ما اردت ابتهال ان توصله للمتلقي وهو نهج واضحاً لها عرفت به من خلال اشعارها وكتابتها التي تعالج بها قضايا المرأة سواء بشكل واضح او وراء خبأيه لغوية تفصح عن نفسها خلف الضباب، واثناء قراءة النص تشدنا الشاعرة الى ظاهرة قصيدة الاقصوصة بصورتها المتتالية المرتبطة بالزمان والمكان والحدث والمشاهد وان تتالي الصور القصصية عندها يسيطر على المتلقي بالقراءة النص او قراءة المزيد من الصور القصصية فهي تركب بعبارتها متتالية حسابية لها قانون رياضي يحكمها، وهذا ما نجده في هذا المقطع الأقصوصي الذي تتقمص فيه شخصية (الراوي) فتقول:

قبل هذا....

كان لعزلتهِ شوارع فسيحة,

ويـاسمين ينتظر خروجه المخفي... إذ

ترافقه.... مع غرباء, هناك

نحو حافلة لركاب عتيقة لم يكن لأطلاق

النيران على الدبابات، ولم يكن

ذلك كافياً لتدور

الحافلة حول نفسها ويهرب ركابها بنهايات مائلة (بليبل، 2020: 13) .

فهي تحدد المكان (الشوارع الفسيحة) و (حافلة الركاب عتيقة ونهايات تمثلها استدارة الحافلة حول نفسها بعد تعرضها لنيران الدبابات) مثالاً يوازي عنوان القصيدة حشرة الحفار تلك الحشرة

المتأقلمة مع العديد من البيئات المختلفة وهي تتكيف مع الغير الانواع النباتية ومع الكلاشنكوف وما يمثلها من خوف وقلق وفوضى (حسن، 2021: 30).

لقد كانوا تحت سحابة البصر الشاردة

فقط, ينتصبون

واقفين – هناك – يطلقون نيران

الكلاشنكوف, وأنا مُبتلة

برذاذ المصابيح كنقطة ندى على ثمرة

مشمش مخبوء تحت ورقة على شجرة يجتاحها الحفار

الخاتمة

تختم اقصوصتها بهذا المقطع الأنثوي الذي يجمع بين القوة واللين، بين العنف والدمار، وبين الرقة والندى والسلام. فهي تجمع بين الكلاشنكوف ونقطة ندى على ثمرة صورة أنثوية بامتياز تقطر مع قطرات الندى رقة وسلام صورة المرأة الجميلة كمشمشة تخبأ ورائها خليط من الخوف والانكسار من الكلاشنكوف فهي محطمة ومتأكلة من حشرة الحفار كناية عن هاجسها وشعورها الداخلي فهي في الظاهر كقطرة ندى على ثمرة او كمشمشة مخبئة تحت ورقة الا انها من الداخل متأكلة ومتهاوية من جراء حشرة الحفار.

واخيرا ارجو ان اكون قد وُفقت في توضيح قصيدة الأقصوصة عند الشاعرة المجيدة والمتألقة والواعدة ابتهال بليبل.

الهوامش

1. لغة الشعر العربي الحديث مفهومها الفنية وطاقتها الابداعية، تأليف السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية (لا. ط), 2005، ص 63.
2. الرحالة الخيالية في الادب العربي دراسة في بنيتها السردية من خلال قصص الف ليلة وليلة، مصعب عبد اللطيف قادر الانصاري، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، 2001، ص 75.
3. مائلات من ثقل دمعة، ابتهال بليبل، اصدار الاتحاد العام لأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط1, 2020، ص 15.
4. مائلات من ثقل دمعة، ابتهال بليبل، ص 15.
5. المصدر نفسه: ص 17.
6. المصدر نفسه: ص 20 .

7. المصدر نفسه: ص 25.
8. المصدر نفسه: ص 25.
9. المصدر نفسه: ص 25.
10. الشاعرة وذاكرة الطفل في الشعر العربي الحديث: عمر احمد الربيجات، جامعة مؤته، أطروحة دكتوراه، 2010 ص 82.
11. مائلات من ثقل دمعة: ابتهال بليبل، ص 27.
12. الرحلة الخيالية في الادب العربي، دراسة في بنيتها السردية من خلال قصص الف ليلة وليلة، ص75.
13. مائلات من ثقل دمعة، ابتهال بلبيل، ص 27.
14. لسان العرب، ابن منظور، دار صَادر- بيروت – لبنان، ط 1, 2000.
15. القصيدة القصة الشعر يلبس عباءة السرد، مقال في مجلة البوين الذهبي للخليج، محمد الحبيب، 3/ أغسطس 2018، الشارقة.
16. مائلات من ثقل دمعة: ص 11.
17. المصدر نفسه: ص 11.
18. المصدر نفسه: ص 11.
19. المصدر نفسه: ص 12.
20. المصدر نفسه: ص 12.
21. المصدر نفسه: ص 13.
22. القصة القصيرة جداً، قصيدة الومضة علاقة التشابه والاختلاف، رولا حسن، مجلة النور، العدد 966 30/ 6 2021.

Sources

1. The Poem: The Story: Poetry Wears the Cloak of ,Narrative an article in Al-Buwain Al-Dhahabi Magazine for the ,Gulf Muhammad ,Al-Habib August 3, 2018, Sharjah.

2. The Imaginary Traveler in Arabic Literature: A Study of its Narrative Structure through the Stories of One Thousand and One ,Nights Musab Abdul Latif Qader ,Al-Ansari Master's ,Thesis College of ,Education University of ,Basra 2001.

3. The Poet and the Child's Memory in Modern Arabic Poetry: Omar Ahmed Al-,Rubaijat Mutah ,University PhD ,Thesis 2010.

4. The Very Short Story: The Flash Poem: The Relationship of Similarity and ,Difference Rula ,Hassan Al-Noor ,Magazine Issue ,966 2021.

5. The Imaginary Journey in Arabic Literature: A Study of its Narrative Structure through the Stories of One Thousand and One Nights.

6. Lisan ,al-Arab Ibn ,Manzur Dar ,Sader ,Beirut ,Lebanon ,.1st ed 2000.

7. Ma'ilat min Thaqal ,Dam'ah Ibtihal Balabel, published by the General Union of Iraqi Writers and Authors, Baghdad, 1st ed., 2020.

8. The Language of Modern Arabic Poetry: Its Artistic Concept and Creative ,Energy by Al-Saeed ,Al-Warqi Dar Al-Ma'rifah ,Al-Jami'iyah Alexandria no). ed.,(2005.

الفصل السابع

صورة الآخر ودورها في ترسيخ الهوية الثقافية في الشعر: شعر عبد الكريم راضي جعفر أنموذجًا

The Image of the Other and Its Role in Consolidating Cultural Identity in Poetry: The Poetry of Abdulkarim Radi Jafar as a Case Study

م.د. نور سالم عبد الجبار
جامعة رابرين - السليمانية - العراق

الملخص

تعد قضية الآخر وصوره في الأدب والنقد من أبرز القضايا الفكرية الفلسفية والنقدية التي تتخذ مسارات عديدة وبحسب أهداف الدراسات ووظائفها؛ فلا تنحصر صورة هذا الآخر أو تعريفه تحت مسمى أو صنف واحد؛ فقد يراه البعض جماعات وشعوبا أو أفرادا أو عقائد أو حتى أفكارا مجردة، وتتجذر قضية الآخر وتوصيفه من حقيقة الاختلاف؛ الاختلاف عن الآخر الذي يقف على الجانب المقابل المخالف، وليس بالضرورة أن ينتج عن هذا الاختلاف العداء أو الكراهية فبعضٌ من هذا الآخر قد يكون هو ذات المبدع إنما على طرف في مسألة ما، وتظهر تجليات هذا الآخر في النص الأدبي على صور مختلفة لعل أبرزها إمعان المبدع في الفخر والاعتزاز بهويته الثقافية بتعدد معاييرها وأشكالها سواء القومية أم الوطنية الحضارية أم الدينية و التراثية، وكلما طغى حضورالآخر في وجدان الشاعرأوواقعه وجدناه يرسخ هويته التي يتميزبها أو يرتفع بها فوق الآخر.

قدمنا لبحثنا بتمهيد بشقين؛ الأول: حول معنى الآخر في النقد، والثاني: حول الهوية أو الشغف بالهوية في الشعر، ثم جعلنا البحث على مبحثين وحسب معايير الهوية الثقافية للشاعر؛ فكان الأول عن الهوية القومية والحضارية وتجلياتها في الشعر، وكان المبحث الثاني في الهوية الوطنية والتراثية ومدى اخلاصه لها حتى وجدنا صداها في ألفاظه ومعانيه، وجاءت الخاتمة بنتائج

البحث؛ هل نجح الشاعربكسب رهانه وترسيخ هويته أمام الآخر، وهل جاء توظيفه لأدواته الأسلوبية دقيقا وقد حقق الأبعاد الدلالية التي توخاها من نصه الشعري؟

الكلمات المفتاحية: الهوية الثقافية؛ الآخر؛ الشعر؛ التراث؛ عبد الكريم راضي جعفر

Abstract

The issue of the Other and its portrayal in literature and criticism is one of the most prominent philosophical and critical intellectual issues, taking many different paths depending on the objectives and functions of the studies; thus, the image or definition of this Other is not confined to a single label or category; Some may view it as groups, peoples, individuals, creeds, or even abstract ideas. The issue of the Other and its characterisation is rooted in the reality of difference; difference from the Other who stands on the opposing, divergent side. This difference does not necessarily result in hostility or hatred, for some of this Other may be the creator themselves, albeit on the opposite side of a particular issue; and the manifestations of this ‘other’ appear in the literary text in various forms, perhaps most notably in the creator’s deep pride and attachment to their cultural identity, with its diverse criteria and forms, whether national, cultural, religious or traditional; and the more the presence of the ‘other’ dominates the poet’s consciousness or reality, the more we find him reinforcing the identity that distinguishes him or elevates him above the ‘other’.

We began our research with a two-part introduction: the first concerning the meaning of the ‘other’ in criticism, and the second on

identity or the passion for identity in poetry. We then structured the research into two sections based on the poet's cultural identity criteria; the first dealt with national and cultural identity and its manifestations in poetry, whilst the second section focused on national and heritage identity and the extent of his devotion to it, until we found its resonance in his words and meanings. The conclusion presented the research findings; Did the poet succeed in winning his bet and establishing his identity in the eyes of others? Was his use of stylistic devices precise, and did he achieve the semantic dimensions he intended in his poetic text?

Keywords: Cultural identity; The Other; Poetry; Heritage; Abdulkarim Radi Jafar

1-المقدمة:

لعل أول نموذج للآخر منذ بدء الخليقة هو آدم (عليه السلام) منذ خلقه الله سبحانه وتعالى إذ اتخذه إبليس عدوه اللدود؛ وقد تشكلت غيرية آدم (عليه السلام) من الاختلاف؛ اختلافه عن إبليس في مادة الخلق وفي طبيعة الكينونة ذاتها؛ فآدم (عليه السلام) خُلق من طين وإبليس خُلق من نار، آدم (عليه السلام) من الإنس وإبليس من الجن؛ فآدم (عليه السلام) هو(الآخر) الذي أظهر وجود الذات (الأنا) المتمثلة في إبليس، وأخبرنا القرآن الكريم بصور هذا الاختلاف ودواعيه من خلال آيات كثيرة اختلفت أساليبها باختلاف سياقات إيراد القصة وموائمتها لموضوع السورة والسياقات الخارجية والداخلية، وقد استدعى حضور آدم (عليه السلام) (الآخر) ذاتية إبليس و(الأنا) التي تمثلت في إبرازسماته وخصائصه التي يتميز بهاعن آدم(عليه السلام)وبالتالي تستوجب أفضليته (إبليس) فيعمد إلى إبراز هويته أو سمات هذا الاختلاف وسيلةً ودليلا لإظهار تلك الأفضلية كما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى "قال ما منعك ألا تسجد إذ أمرتك قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين"(الأعراف:12) وقوله تعالى " قال لم أكن لأسجد لبشرٍ خلقته من صلصال من حمأ مسنون"(الحجر:33) وقوله تعالى " وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس قال

ءأسجد لمن خلقت طينا"(الإسراء:61) وقوله تعالى "قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين "(ص:76)؛ فقد استخدم إبليس هويته (وسيلة تعريفه) أو معيار من معاييرهويته وهي خلقه من نار وخلق آدم (عليه السلام) من طين ليذكِّر بتميزه وتفوقه -حسب رؤية إبليس طبعا-؛ والاختلاف بين الذات والآخر لايعني بالضرورة إيجابية الذات وسلبية الآخرأو أحقية الذات وعدم استحقاق الآخر؛ فكل ذات لها آخرمغايرعنها في سمة أوخصيصة معينة، وكل ذات هي آخر بالنسبة لذات أخرى.

تقودنا هذه المقدمة إلى أن الطبيعة البشرية في رؤيتها لذاتها وتقديرها لمكانة هذه الذات ورفعتها وتفوقها تنحاز إلى هويتها الذاتية التي تُعرف وتتميز بها عن سواها ولأن بالضد تُعرف الأشياء يعمد الإنسان عموما والمبدع على وجه الخصوص في نصوصه إلى التعويل على وجود الآخر في نصه إشباعا لرغبته بإظهار هويته الثقافية التي يرتفع بها عن ضده الآخر، وتمايزا بصور ومعطيات تلك الهوية، ويتناسب ظهور الآخر في الشعر طرديا مع استدعاء الهوية؛ إذ كلما ظهر الآخر وسيطر على فكر الشاعر أو واقعه أو هيمن على أفكاره ومجتمعه نجده يميل للتغني بهويته؛ وتختلف صور الهوية باختلاف الآخر أيضا، فالتمايز بين كفتين يكون بصفة واحدة تعلو نسبتها ووجودها عند إحدى الكفتين عن الكفة الأخرى .

تعد العلاقة بين الهوية والآخر علاقة جدلية؛ فالهوية تُجسِد أو تُشخِص كينونة الذات وتبرزها لتتفاضل عن الآخر، بينما الآخرهو كيان يمثل ندا أو تهديدا أو هيمنة على المتمايز بهويته على اختلاف صورها أو نشأتها، وتشكل هذه المصطلحات مَعينا فكريا وموضوعاتيا في النصوص الروائية والشعرية؛

- إشكالية البحث:

من هو الآخر؟ ومادوره في إبراز الهوية الثقافية على اختلاف معاييرها الحضارية والقومية والاجتماعية؟ وكيف تجلى ظهور هذه الهوية من خلال الشعر؛ سواءً في الألفاظ أو الأفكار أواللجوء إلى الرمزأو القناع مثلا، وهل وُفِقَ الشاعر في صياغة تمظهرات الهوية كأسماء الأبطال والقادة في حضارة بلاده أو أمجادهم أوالأشعار الشعبية بما يبرز ويؤكد معايير الهوية وبالتالي تكون شاخصة وبشكلٍ جلي لتؤدي الدلالات التي صيغ من أجلها النص الشعري.

-أهداف البحث:

يهدف البحث إلى تتبع أثر الآخر في شعر عبد الكريم راضي جعفر، وهل شكَّل ثقلا مهيمنا في استدعاء هوية الشاعر الثقافية؟ ومدى اعتزاز الشاعر بهويته والتغني بها في شعره؛ ودلالات هذا الاتجاه في نفسية الشاعر وأثرها في المتلقي؛ فمنطلقنا في البحث هو (الآخر) ودوره في إظهار الهوية الثقافية، وأما الاعتزاز بالهوية الفردية الشخصية والهوية الدينية فتقريبا لادور للآخر فيهما أو تواضع دوره وعدم تجليه كما يتجلى في الهوية الحضارية والوطنية والتراثية وعلى هذا الأساس جعلنا أهداف بحثنا وعينات الدراسة.

- منهجية البحث:

يتخذ البحث من فكرة الآخر وحضوره في النص الشعري وسيلة للولوج إلى فضاء النص وتمظهرات الهوية الثقافية فيه؛ ولذلك استلزم البحثُ المنهجَ الوصفي التحليلي سبيلا إذ كانت نصوص الهوية مجالا إجرائيا يتخذ من وصف معطيات النصوص الشعرية ذات الصلة بموضوع البحث مادة لتحليلها والوقوف على دلالاتها ومدى تحقيقها استجابة لغايات الشاعر وأهداف البحث.

وقد تشكَّل البحث من تمهيد ومبحثين؛ كان التمهيد في شقين أولهما: ماهو الآخرأو من هو وماهي مستويات العلاقة بينه وبين الذات، وأما الشق الثاني فهو عن الهوية ومعناها في اللغة والاصطلاح، ومعايير تلك الهوية، بينما كان المبحث الأول في الهوية التأريخية الحضارية والهوية القومية، وكان المبحث الثاني في الهوية الوطنية والتراثية، وجاءت نتائج البحث في الخاتمة بالاستنتاجات وخلاصة البحث.

2-التمهيد:

أ-مفهوم الآخر ومستوياته:

لعلّ أول ما يطرأ على الذهن عند سماع كلمة (الآخر) هو النظير أو النقيض (للذات) أو

(الأنا) وهو ما ساد في دراسات الخطاب سواء الخطاب الاستعماري (الكولونيالي) أو مابعد الاستعماري، وبدأ ذيوع هذا المصطلح في الفلسفة الفرنسية المعاصرة خاصة عند جان بول سارتر وميشيل فوكو وغيرهم، ومع سيولة المصطلح وعدم وضوح معالمه إلا أنه تصنيف استبعادي يقتضي إقصاء كل مخالف عن فئة ما او جماعة أو قومية أو فكر أو معتقد، وفضلا عما

في مفهوم (الآخر) من معنى (غير المألوف) أو (غيري) بالنسبة للذات أو الجماعة ككل فهو أيضا كل مايهدد الوحدة والصفاء؛ وهذا المعنى تحديدا يوسع دلالات مفهوم (الإخر) ولايحصره في جماعات أو أفراد أو حتى رؤى وأفكار على طرف نقيض (ينظر: الرويلي والبازعي:2017،21) ومن خلال رؤية إدوارد سعيد للآخر؛ إذ يعد الشرق هو الآخر بالنسبة للغرب فإن مفهوم (الآخر) يتأسس على مفهوم (الجوهر) بمعنى أن السمات المائزة التي تجعل الشرق شرقا لا علاقة لها بالكيفية التي يعامل بها الغرب آخره الشرق (ينظر: الرويلي والبازعي : 2017، 22)

ووجود (الآخر) هو مايبرز وجود الذات (الانا) ف(الأنا لاتستطيع خلق خارجية ضمن نفسها دون أن تصطدم بالآخر)(جاك دريدا:2000، 94) ومن طبيعة المفاهيم؛ المرونة وعدم الثبات من خلال متغيرات تجعل منه مفهوما نسبيا بحسب طبيعة هذا الآخر وطبيعة العلاقة أو العلاقات فيما بينه وبين (الذات)؛ فيمكن جعلها ضمن مستويات قد تمثل حقيقة تأريخية، أو واقعا معاشا، أو احتمالا مفترضا، أو مشروعا ضمنيا مقترحا وهذه المستويات لاتتعدى ثلاثة مستويات رئيسة، وإن جاز أن تتنوع أكثر إنما تكون على سبيل الفروع للأصول وهي: إما فشل العلاقة بالآخر ورفض هذه العلاقة، أو تواضع العلاقة بالآخر وتعني الريبة بالآخر والتحفظ من إقامة علاقة معه ولكن دون رفضها أو مقاومتها أو قبولها وفق شروط معينة، أو التحمس للعلاقة بالآخر من خلال إحدى صورتين: إما الإعجاب بالآخر بوصفه متفوقا، أو إمكانية إقامة علاقة معه في ظل النظرة الإنسانية للشخصية العربية المتخيلة إليه (ينظر: نجم عبدالله كاظم،2014، 317)

من خلال ماسبق يتبين لنا أن الآخر؛ هو شخص أوجنس أو كيان أو فئة أوعرق، والعلاقة بين الذات والآخر ليست علاقة ثابتة أو بمستوى ثابت من السلوك والتصرف؛ فالرجل يمثل آخرا بالنسبة للمرأة في النقد النسوي مثلا، والثقافة الغربية الألمانية تمثل آخرا لليهود من خلال رؤية النقد الثقافي(ينظر: الرويلي والبازعي: 2017، 306) كما أن اليهود يمثل الآخر في ثقافة الشعب الفلسطيني، فالآخر تصور أو رؤية من جانب، باتجاه من يقف على الجانب الآخر من الذات .

والوقوف على هذه المستويات الثلاثة يضع القارئ في صميم هدف البحث؛ فالآخر في شعر الشاعر لايمثل مستوى واحدا وبالتالي نجد اختلاف ذكر الآخر بحسب نوع العلاقة بين الشاعر

شعبا ووطنا وبين الآخر، فالآخر المتسلط المهيمن ليس كالآخرالذي يقع ضمن علاقة الإعجاب والتحمس والرغبة في التواصل في ظل النظرة الإنسانية.

لذا سنجد الآخر في صور مختلفة بأبعاد وملامح متفاوتة بين النصوص الشعرية.

.

ب-الهوية؛ لغة واصطلاحا، مكونا إبداعيا في الشعر .

- الهوية لغةً:

للتعريف بمفهوم الهوية علينا أولا أن نبين معناه اللغوي من خلال معاجم اللغة، ويختلف معنى كلمة(هوية) لغة عن معناه اصطلاحا فقد وردت كلمة(هوية) في لسان العرب في باب (الهاء والواو) إذ يقول ابن منظور:"هوُيّة تصغير هُوة وقيل الهوية بئر بعيدة المهواة،.....وهي الحفرة والمطمَئِنُ من الأرضِ"(ابن منظور: 1414هـ، ج15،374) بينما جاءت في معجم القاموس المحيط، في مادة "هَوَوَ": "الهَوْهَاةُ، وتُضَمُّ: الأحمق، والبئر لا مُتَعَلَّق لها ولا موضع لرِجلِ نازلِها، لِبُعد جالَيْها. والهَوِيَّة، كغَنِيَّة: البعيدة القعر(الفيروزآبادي:1347،2005)

وواضح من هذه الأقوال أن لفظة(هوية) تعني في اللغة: الموضع المنخفض والواطئ من الأرض؛ وهذا معنى لا علاقة له ظاهرة بمعنى الهوية المتعارف عليه في سياق العلوم والمعارف واصطلاحاتها؛ إنما قد ينطوي ضمنيا معنى العمق والتضمن والذي يقترب لمعنى الهوية المتعارف عليه.

-الهوية اصطلاحا:

ذكر الفارابي في كتاب(الحروف) أن منشأ كلمة هوية قد انحدر من كلمة (هست) الفارسية و(استين) اليونانية والتي تعني الوجود في عمومه، وقد أشار بأنه لاتوجد في العربية لفظة تقوم مقام (هست) الفارسية ولا (استين) اليونانية، أما هذه اللفظة فقد استعملت في العربية كناية عن من يفعل الفعل في مثل قولهم (هو يفعل) و(هو فعل) وجعلوا المصدر منها (الهوية) كالإنسانية مع الإنسان (الفارابي:1990)، والتي تتقارب مع اللفظة اللاتينية (Identite) والمشتقة من (Idem) والتي تعني (هو نفسه، هُوَ هُوَ، نفس الشيء)والموجود الإنساني لايمكن أن يكون قد وُجِد إلا بهوية ينتمي إليها -فطرةً إنسانيةً- ويعتنقها بوعي وإيمان ومسؤولية ويتحول هذا التشخص إلى

وجود خارجي يتعلق بالمعاملة فهو بذلك يأخذ صفة التميز في حيز المحيط المعاشي (حسن حنفي:2013)

ووصفها الجرجاني في كتابه (التعريفات) بأنها"الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق"(الجرجاني:1983، 257) أي كما أن النواة تختزل في صميمها ملامح الشجرة وخصائصها وطبيعتها وما ستكون عليه مما هو موجود في نواتها، كذلك فإن الهوية هي صورة من المفاهيم والقيم والأصول والجذور التي يتشكل منها الفرد أو الجماعة أصحاب الهوية؛ فالهوية هي حقيقة الذات، و يقدِّم عبدالله العروي الهوية على أنها وعي الذات للماضي فيرى أن العرب عندما عرفوا الهوية ربطوها بالتأريخ القومي ومدى استمراريته فيقول:"حين انعدام الشعور المباشر والعفوي في الذات، يقوم الناس باللجوء إلى الماضي، فيقوم الماضي بتأكيد هويتهم لتصبح مرادفة لاستمراريتهم التأريخية، فإن هويتنا هي ما خلَّفه الأسلاف"(العروي:2011).

ويرى (هيدجر) أن للهوية بعدين هما: الهوية الفردية والهوية الجماعية، لأن الذات تتوجب بالضرورة وجود الآخرين، فيتكلم عن الآخر ويرى أن الآخر ليس الكل الباقي خارج ذاته، بل إن الآخرين هم الذين لايميّز الشخص ذاته -في الغالب -عنهم (هيدجر:2012)

فالذات جوهر الهوية، بل هي الهوية إذا ما أدركت الذات حقيقتها وأحقيتها واستحقاقها في هذا العالم .

ولعل الهُوياتية _وهي أيديولوجية سياسية قومية أوربية تقوم على ثقافة رفض المهاجرين والمسلمين وكل مخالف للعرق الأوربي_ تجسد مثالا واضحا وبشدة أثر الآخر ودوره في ترسيخ الهوية الثقافية للأفراد والشعوب.

وفضاء الهوية هو كل موجود جغرافي تأريخي اجتماعي ديني حضاري فطري عرقي في الأفراد حين يجمعها وطن واحد وبقعة جغرافية واحدة، مجموعةً بمحددات وروابط وأواصرتجعل منها كتلة واحدة ولها هوية واحدة مشتركة؛ وأول ما يثير وعي الإنسان هو (الأنا) ومكانه ومكانته مع نظرائه في الوطن والموقف الجماعي أمام الآخر؛ أيُّ آخر مختلف وكلُّ آخر قد يقف موقف عداء أو هيمنة أو تفوق أو سلطة.

فإذا كان الفرد المواطن حريصا على هويته والاعتزاز بها والعمل على ترسيخها فإنه شاعرا أكثر حرصا وأشد رغبة في التصريح والبوح؛ ربما لأنه يعلم بأن شعره سيبقى مردَدا ويظل شاخصا يضيف إلى هويته بُعدا ووجودا آخرَ، وعلى هذا الغرض قام بحثنا؛ حيث وجدنا في شعر الشاعر عبد الكريم راضي جعفر مخزونا حضاريا وقوميا وتراثا وطنيا يفوح منه عبق الاعتزاز والفخر أمام آخر أو أكثر من آخر تختلف أمامه مستويات العلاقات؛ مابين رفض أو تحفظ وقبول أو تحمس، من خلال استقراء قصائده الشعرية التي تنوعت فيها معايير الهوية باختلاف الآخر المقابل لها، أو بوعي فني جمالي من الشاعر بأثر تجليات الهوية ووظيفتها في خلق نص شعري يحقق الجمال الفني والخلود الفكري والقيمي في ذهن المتلقي ووعيه.

والهوية أنواع وهي الهوية الفردية والهوية الجماعية؛ والهوية الفردية هي هوية ذاتية تعبر عن شخصية الفرد من خلال نظرته لنفسه؛ إذ تنمو هذه الهوية بناء على عدة مكونات أهمها: الجنس، المدركات الذاتية، والفروق الفردية، ورؤية المجتمع التي تؤثر في تكوين هذه الهوية، كما أن العلاقة مع الآخر في إطار الهوية الفردية ليست سوى مستوى واحد وهي علاقة التقبل والتحمس، والتي قد تكون مرآة النفس أو المرأة بوصفها آخر للرجل، وهي ليست ضمن مدار بحثنا إنما نركز في بحثنا على الهوية الاجتماعية للفرد بصفته جزءً من كل، مواطنا ضمن شعب كبير، وتتعدد معايير أو مكونات الهوية الاجتماعية لأنها تمثل شعبا ووطنا وتأريخا وحضارة وقومية وعرق وغيرها من المسميات التي يمكن أن تشكل هوية الشعوب؛ وعلى هذا الأساس جعلنا بحثنا على معيارين مهمين وظاهرين من مكونات الهوية الاجتماعية وهو: الهوية القومية والحضارية في مقابل الآخر؛ الغرب، المستعمر، الذي لايدرك قيمة أن تكون للشعب حضارةٌ يربو عمرها السبعة آلآف سنة فالعلاقة هنا تتجاذب مابين الرفض أو هيمنة الآخروسلطته الجائرة، والهوية الوطنية والتراثية في مقابل أكثر من آخر مختلف في تراثه وسماته الاجتماعية التي يتمايز بها الأشقاء العرب إنما العلاقة الرابطة هي علاقة تقبل أو تحمس وتوافق.

3-المبحث الأول:

- الهوية القومية والهوية الحضارية وتمثلاتها:

تتشكل معايير الهوية القومية والحضارية من خلال مجموعة من المكونات أو الخصائص التي تربط الشعب الواحد؛ والشاعر عبد الكريم راضي جعفر شاعر عراقي؛ فعروبته هي الهوية

القومية التي يتميز بها عن الآخر الغربي الأمريكي المستعمر الغاصب المحتل ويرتكز الشاعر في قوة هويته على تأريخ العراق وحضارة بلاد وادي الرافدين العظيمة؛ بل هي حضارات وليست حضارة واحدة وهي الحضارة السومرية والأكدية والبابلية والآشورية، وتظهر تجليات الهوية القومية والحضارية من خلال ذكر الأساطير القديمة كملحمة كلكامش أو ذكر القادة والأبطال في تلك الحضارات وغيرها، وهذا ما سنبحث عنه ونسلط عليه ضوء الدراسة والتحليل.

فالشعر هو الشاهد والدليل الذي نأخذ به للغوص أكثر في معالم الهوية والتعرف على أسلوب الشاعرفي تضمينه وتناصاته من مكونات هذه الهوية ومدى قدرته على استنطاق هذه المكونات لخلق صورة شعرية فنية بأبعاد فكرية وجمالية.

يتجلى وجود الآخر في النص الشعري ظاهرا ومضمرا؛ فالظاهر ما شخصت وتجسدت أسماؤه أو صفاته اللصيقة والمرادفة له، بينما أحيانا يكون وجود الآخر كالطيف الذي يعبث بالموجودات والأشياء فيُرى أثره ونتائج وجوده وإن لم يُرى بأبعاده المادية في النص؛ فالآخر هو ما شكل حافزا للشاعر لإبراز هويته أو التغني بها أو الدعوة للفخر والاعتزاز بها وما يستدعيه من ألفاظ لأبطال أو شواخص تأريخية أوعناصر تشكلت منها تلك الهوية

يتشبث الشاعر بأبطاله من أساطير وملاحم حضارة بلاده العريقة؛ ليتخذ منهم مرجعا فكريا وحجة بليغة يدحض بها ذلك الآخر البربري المحتل، الذي لايظهر بأسماء له أو مسميات مُصرح بها؛ إنما يضمره الشاعر ويظهر آثار وجوده من ذلك ما نتلمسه في قصيدة أنا أرى كلكامش من مجموعة(أيها الناس للندى معصرة:،2016، 156) إذ يقول:

أيها المالك السومري:

ياصديقي العتيق..

أ كلكامش:

أنا الذي رأيتك..

تنقش في لوح من الماء والطين،

وجلد غزالٍ،

صوتَ سيرةٍ مفخخةٍ،

وصراخ عبوة ناسفةْ،

ونواح امرأةٍ تلبس التاجَ

زقورةً من بوادي سومر،

معفرةً بالماس والهور،

كنت سيدا، تفارق اللحم عن الجلد

وتبحث عن عشبةٍ للخلودْ!!

يجسد كلكامش أحد أشهر وأعرق قصص الملاحم القديمة ولعلها الأقدم على الإطلاق، وتمثل قصته مع صديقه أنكيدو في بحثهما عن عشبة الخلود أهم وأكبر غايات الإنسان وهي الخلود والهروب من النهاية الحتمية وهي الموت، وظف الشاعر كلكامش وملحمته لغايات نفسية في المقام الأول فهو يبحث عن الخلود والراحة لنفسه هو-الشاعر- أمام تداعيات وجود الآخر المحتل الغاصب على أرضه وبلاده بلاد كلكامش، و الشاعر من خلال استدعاء أبطاله من الماضي ووصف ما خلَّفه هذا المحتل في حاضر الشاعر وشعبه، يخلق صورة تتداخل فيها العناصر المختلفة والمتباعدة إنما تشكل في مجموعها لوحة معاصرة تتقصى حضارة عريقة سادت وقادت الأمم في الماضي مع حاضرٍ للأمة ذاتها إنما في موضع الضعف والانكسار والخوف -وكأن نقوش كلكامش قد صارت (صوت سيارة مفخخة، وصراخ عبوة ناسفة) ويعود الشاعر بمفارقة تترك الحسرة والألم في وعي المتلقي (ونواح امرأة تلبس التاج، زقورة من بوادي سومر، معفرة بالماس، والهور) فهل لملكة تلبس التاج أن تنوح؟! على أي شيء ولماذا؟! لكن هذه الملكة هي المرأة العراقية التي ذاقت مر الفقدان فهي ثكلى وأرملة ويتيمة؛ مفجوعة في كل الأحوال.

القصيدة طويلة يتجاذب الحديث فيها أبطال ملحمة كلكامش بأحوال وأوصاف من حاضر الشاعر وشخصيته وحالته النفسية، يظهر فيها الآخر الذي لاتقام معه أي علاقة سوى علاقة الرفض والشعور بالقهر والتسلط الغربي عموما والأمريكي على وجه التحديد، وينطبق هذا التشخيص على معظم قصائد الشاعر فيما بعد عام الشؤم 2003 التي نلمح فيها العودة للماضي والتوسل بأمجاده.

لقد حل (الآخر) الاحتلال الأمريكي وبشاعته في معظم الشعر العراقي، فمنذ ما يزيد عن ثلاث وعشرين سنة يعيش العراقيون ويلات هذا الآخر الهمجي البربري، الذي جاء بأكثر من آخر بعده؛ إذ صار الشعب العراقي (يوسف) وقد تكالب عليه أخوته وبني جلده؛ فالشاعرمُدرك من خلال شعوره الوطني واعتزازه بحضارته ومن خلال ثقافته الواسعة كيف يوظف الأدوات المناسبة والمنسجمة مع السياق فمثلا في قصيدة الخرائب وهي من مجموعة (أيها الناس للندى معصرة: 2016،145) وعنوانها يقود إلى مضامينها إذ كان الآخر الذي يقف منه الشاعر وشعبه موقف الرفض والبغض والاحتقار هم اللصوص الذين تسلطوا على العراق بعد رحيل المحتل(الآخر) الأمريكي، ففي القصيدة تتجلى ملامح هذه الخرائب وأسبابها، يقول فيها:

شبعنا من الجوع،

يقول المغني،

فمنذ اعتلى الفأرُ

سدا لمأربْ..

أوقد النزف نار القِرى للرياح،

التي تزرعُ الشوكَ،

والهجرة

والفيضان الرجيم.

المغني هنا هو الشاعر؛ ف(يقول المغني) هو عنوان لإحدى مجموعاته الشعرية، وكأن الشاعر استعار(المغني)قناعا لبوحه وشكواه (شبعنا من الجوع)، بينما عالج شخصية (الآخر) بتناص من أسطورة قديمة تقول: بأن السبب وراء انهيار سد مأرب هو فأر ظل ينخر السد حتى انهار، وعادة ماتوظف هذه الأسطورة لحقيقة أن بعض التراكمات والآثار الصغيرة قد تخلف ورائها دمارا كبيرا وانهيارات عظيمة قد لايتخيل الإنسان إنها مجموعة من التداعيات التي لم يؤبه لها، وهذا مايدعو إليه الشاعر في قصيدته؛ فإذا أدرك الشعب خطر (الآخر) المحتل الأمريكي أثناء وجوده في

العراق، فإنه قد لايتصور جسامة الخطر الذي يحيق بالشعب العراقي من (الآخر) اللصوص التي خلَّفها الأمريكي لتحكم العراق من بعده

يقول المغني:

"تعبنا من الوجع المر،

والجوع،

والنزف،

والمدية الذابحةْ"

ولم يتوقف القتل بالعنب الأسود،

وبالغدارات السود؛

والخمر، والطلقة الرابحة"..

وماغابَ فأرُ اليمن..

وماغاب فآر الثغور الذبيحة:

هنا في الشام..

هنا في ليبيا،

وفي الشرق..،

وفي مقلة الرافدين،

يقضم الفآر سدا

فهذا (الآخر-الفآر) قد عاث في الأرض فسادا؛ من الجوع والنزف والموت والغدر؛ حتى انتشر فساده جميع الثغور -البلدان العربية الذبيحة وتحديدا في (مقلة الرافدين)، يسترسل الشاعر في مشاهد الفساد والعبث واليأس حتى يصل إلى نهاية القصيدة بتناص تأريخي، فيقول:

يقول المغني:

-هنا لاتموت المدائن واقفة،

كما كانت النخلة الباسقة،

-إنه الفأر منذ انعتاق

رذاذ الندى..

حين يختار الشاعر لفظا أو مدينة لحديث ما فإنه يختارها لغاية واضحة ومحددة في ذهنه لحظة قدح شرارة القصيدة؛ ف(المدائن) هنا هي إحدى مدن العراق التي اجتمعت فيها أكثر من حضارة فقد كانت العاصمة الشتوية للفرس ولكنها بعد الفتح الإسلامي دخلها المسلمون بقيادة سعد بن أبي وقاص لتسقط أسطورة الفرس فيها ومن هنا اكتسبت أهميتها كرمز لانهيار الفرس وكأن الشاعر أراد باختياره لهذه المدينة كرمز لاعتزازه بهويته التأريخية في مقابل (الآخر – الفأر) الذي ينخر في البنيان والثوابت بطريقة سرية ومخفية.

يختم الشاعر قصيدته باستفهام مجازي يحمل بعضا من التعجب والتشويق لما يمكن أن يتحقق في المستقبل برؤية فيها بعض التفاؤل فيقول:

فمن يوقفُ الفأر،

والقضمَ،

والعبوة الناسفةْ؟!

ومن ينحت السدَ في مكان أمين؟!.

فهو يتطلع إلى أمل في غدٍ قد يحمل معه بطلا يتصدى للفأر ويوقف شره المستطير في الثغور الذبيحة -في الشام وليبيا والمشرق ومقلة الرافدين.

ومن أشهر وأعظم ملوك حضارة بلاد وادي الرافدين وأكثرهم تأثيرا في تأريخ البشرية هو (حمورابي)؛ إذ وضع أقدم دستور وعُرِف فيما بعد ب(شريعة حمورابي)، وقد استثمر الشاعر عبد الكريم راضي جعفرهذه الشخصية في شعره كما هو شأنه مع العديد من الأبطال والقادة في تأريخ العراق القديم؛ فالعودة إلى الماضي وأمجاده تعين الإنسان على بناء حاضر أفضل ومستقبل مدروس، كذلك يمثل هذا التأريخ مصدر فخر واعتزاز للإنسان العراقي الذي لايفتأ يذكره ويتذكره كلما وجد نفسه محتاجا لإثبات عراقته ورسوخه على أرض جذورها تمتد بعيدا في ذاكرة

الإنسانية؛ ولعل توظيف الشاعر لشخصية (حمورابي) يقودنا لتشخيص ذلك (الآخر- الصنو) إنما أي صنو كحمورابي؟! هل هو تلك السلطة التي تحكم العراق وتقف على النقيض من شخص حمورابي وأفعاله في أرضه ووطنه وشعبه؟! يقول الشاعر في قصيدة المدونة السابعة/حائط البكاء من مجموعة(يقول المغني: 2017، 4) :

مشهد (1): في الجنائن المعلقة،

كان حمورابي،

يعلق مدونته السابعة،

على حائط من ذهب؛

حائط السنبلة،

ثم يبكي على زهرة حائلة؛

قسم الشاعر قصيدته وفق مشاهد خمسة أشبه بالمسرحية؛ فيبدأ المشهد الأول بعبارة (في الجنائن المعلقة) إذ وظف الشاعر هذه العبارة لغايتين أولاهما: إبهار المتلقي وجذبه بأحد أهم عجائب الدنيا السبعة وهي الجنائن المعلقة التي بناها حمورابي لزوجته والتأكيد على أن أصل الحضارة الإنسانية هو من العراق أما الغاية الأخرى التي نرى أن الشاعر سعى لها في قصيدته بأكملها وهي التغني بهذا الماضي المشرق نكاية وحنقا على الحاضر المظلم الذي يعيشه أهل عراق الحضارات وقد حكمهم شرار الناس ممن لايمتون لحمورابي بأدنى صلة؛ فلا أصولهم عراقية ولا قوانينهم يحكمها دستور ك(شريعة حمورابي)؛ بل على العكس فقوانينهم ضد شعبهم وضد الأشراف والأصلاء من الناس بينما يسرح ويمرح اللصوص والخونة في أرض الحضارات

ينتقل للمشهد الثاني:

مشهد(2): في الجنائن المعلقة،

في الجنائن المعلقة،

كان حمورابي،

ملتفا ببرد العراق،

وقيظ العراق،

وماء العراق،

ونخل العراق.

كرر عبارة في الجنائن المعلقة لأنه يريد بها الماضي العريق؛ حيث حمورابي هو الملك لينتقل الشاعرإلى الحاضر في نوع من الاسترجاع إذ يتخيل حوارا مع حمورابي وواصفا شكله الذي رسخ في الأذهان من خلال تصورات علماء التأريخ و الآثار عن تلك الحقبة.

قلت: يا أيها الزعيم ذو العمامة

الزرقاء، واللحية المسك:

الصورة هنا اختلفت والحديث اتخذ منحى مغايرا عن زهو الماضي

تقادم الفرات،

وغام صوت دجلة الرخيم.

انتهت عنده العبارة والمشهد؛ كيف صار حال دجلة والفرات؛ وكيف انقلب نهرا دجلة والفرات من وفرة المياه والخيرات إلى انحسار وجفاف وشحة؛ وقد وظف الشاعر (غام صوت دجلة) لبعدين مادي ومعنوي للدلالة على الحال الذي انقلب في العراق رأسا على عقب؛ فشتان مابين الماضي والحاضر!

مشهد (3): يا أيها الزعيم:

رأيت أنت كيف كان السبي

في زماننا اللئيم،

وكيف مات السمك الساهر في الفرات،

وكيف ضج دجلة -الحياة؛

وكيف تنضح الخيام،

نزفا يخيطه الأطفال والحوامل،

وكيف ينشج النخيلُ

حين أرهق الندى،

وذابت الغصون والملائكة.

استحضار الهوية التي يفخر بها الشاعر وهي انتماؤه لحمورابي القائد والمحارب والمشرِّع الأقدم ما هو إلا عكاز يتوكأ عليه في حاضره السيء(في زماننا اللئيم)؛ يشير الشاعر إلى سبي حمورابي لليهود قبل آلاف السنوات ويذكر بأسلوب تهكمي موجع أن السبي قد حل بالعراقيين أحفاد حمورابي في الحاضر الذي رسمه الشاعر وصوره بمعزل عن أسبابه ومن كان وراء هذه الأسباب؛ فملامح الحاضر الذي يعيشه ماهو إلا نِتاجٌ لآخر معادٍ ومن سخرية القدر أن هذا الآخر يهيمن ويتحكم بحاضر العراق والعراقيين ومستقبلهم ربما، ويختم القصيدة بتهكم ضمني؛ كيف تحول القائد والمشرع حمورابي إلى المغني العربي الذي يبكي بلاده حتى نام!*

*("بكتب اسمك يابلادي ع لشمس إل مابتغيب" أغنية عربية اكتست شهرة شعبية كبيرة وأصبحت من أهم الأغاني الوطنية في الوطن العربي)

ونطقتَ:

(بكتب إسمك يابلادي

علشمس لما بتغيبْ)..

ثم بكيتَ،

بكيتَ،

فنمتَ.

4-المبحث الثاني:

-الهوية الوطنية والتراثية وتمثلاتها:

ترجع الهوية الوطنية إلى فكرة أو حقيقة الوطن وهو الأرض التي يجتمع عليها شعبٌ ما ويشترك أفراده في اللغة والتأريخ والحضارة والأرض، هذا الشعب يؤسس له هوية تستند على معطيات الوطن والتراث، من خلال الثقافة ومكوناتها واللهجات على اختلاف أصولها ومرجعياتها الفكرية

واللغوية، والكثير من المعارف والتواضعات والاصطلاحات والعادات والتقاليد والأغاني والطقوس التي ما أن يذكرها الفرد حتى تنبئ بهويته الوطنية ومدى تجذر هذه الهوية ودرجة اعتزازه بها، وشاعرنا بمخزونه الوطني والتراثي الشعبي مدركٌ لأهمية هذا التراث وغناه الجمالي الفني، القيمي والنفسي ودوره في توظيف الشعر لترسيخ الهوية والدعوة إلى الفخر بها ودعم الإحساس بأهميتها ودورها في خلود الشعوب والأمم؛ فالهوية الثقافية ماهي إلا تراكمات بسيطة ومتنوعة ومتعددة من مظاهر الحياة اليومية التي يعيشها أفراد الشعب الواحد والتي تقدِّم في محصلتها الصورة الشاملة للهوية الثقافية لوطن ما وشعب ما.

يتجسد (العراق) في فكر الشاعر ورؤيته ووجدانه أيقونة ومثالا للفخر والاعتزاز والقوة كذلك وأحيانا لِطيف الحبيبة؛ فمن شدة تعلق الشاعر بوطنه (العراق) يتماهى عنده (العراق) مع حبيبته كما يطالعنا عنوان قصيدته (ثلاث قصائد للوطن الدُّري "إلى هي...") من مجموعة (زهرة البرتقال:3،2013) يقول فيها:

كان معي في الشقة ظلٌ من توت،

وحمامٌ رفَّ على رأسي.

كان معي في النبضة صوت،

يفتحُ لي وجها داهمه النخلُ؛ فأطلعَ تمراً،

وندى فضة..

أطلعَ مُقلاً غضةْ.

نجد اختيار الشاعر لشجرة التوت موفقا حين أراد لازمة من لوازم طبيعة العراق وأرضه فشجرة التوت تنمو بكثرة في العراق وتعد من الأشجار ذات الثمار الغزيرة والطعم المفضل لدى العراقيين، واجتزأ من الشجرة ظلها لأنها شجرة كبيرة كثيفة الأغصان والأوراق فظلها سيكون وارفا وكبيرا وهو مايشعر به الشاعر تجاه وطنه العراق، يقول:

كان معي قمرٌ،

ولفحة شمس

كان معي.. بعضي،

كان معي كلِّي،

كان معي كلُّ شذا الأرضِ

أقول، إذن،

ياظل التوت، ويا من كنتَ معي صوتْ،

كيف أموتْ

والنبض عراقْ!

وضوح الألفاظ ودلالاتها الشائعة يقدم للمتلقي وثيقة نصية بمكانة العراق في فكر الشاعر وذاته (قمر وشمس، معي بعضي، معي كلي، كل شذا الأرض)ويختمها بيقين وثبات وهو يخاطب ذلك الأثر الكبير الذي يمنحه العراق لأبنائه والذي يمثله الشاعر ب(ظل التوت)، فيتساءل باستفهام إنكاري (كيف أموتْ والنبض عراق!) وكأن العراق وثيقة خلود لأبنائه وكل محبيه فكيف يموت الإنسان إذا كان ينبض بين جنباته العراق؛ وهذه الرؤية تنطلق من يقين الإنسان العراقي بتأريخه العريق وحضارته الخالدة.

وعلى ذات النهج في اعتزازه بهويته الوطنية العراقية وموضع صباه مدينته الحبيبة و الأثيرة إلى نفسه (البصرة) يقول في قصيدة الندى من مجموعة (زهرة البرتقال:49،2013):

إنّ المسافات من قدري،

وإنّ الخطوَ ملتبسٌ في أصابعي

قلْ لي إذن، كيف اعتمرتُ بعِمَّة ((جدي))،

وفوطة ((مياسة))، جدتي في

الشعر، والدندنة؟

أموتُ إذن في كلِّ صوبٍ لأحيي

الرميم،

أنا من تراب سومرَ، وبابل،

والبصرة الشاهقة.

تتجلى هوية الشاعر الوطنية في (البصرة الشاهقة) فهو ابن البصرة البار حيث ولد ونشأ وترعرع في صباه وشبابه، ويتجلى يقينه من خلال (سومر وبابل) وكأن أبناء هذه الحضارة لايموتون بل هم من يمنحون الحياة للموتى وكأن تراب سومر وبابل إكسيرا للحياة؛ وكل من نشأ من تراب سومر وبابل فهو خالد، ومهما كان من مبالغة في الصورة إنما الشاعر ينظر إلى البعد الآخر من الخلود؛ وهو خلود الروح والأثر والإبداع وهو ما تحقق فعلا للشاعر ومن قبله للعراق العظيم بتأريخه العريق.

ربما لايتجلى وجود الآخر بصورته المهيمنة في الأبيات السابقة إنما هو حديث النفس للنفس وهي تشعرها بنوع من الفخر والاعتزاز؛ فحين يقف الإنسان أمام مرآة نفسه يعتريه الفخر والقوة؛ وكم هو جدير بالإحتفاء والثناء في ظل صراعات وتجاذبات في حياة لايسلم من كبواتها وأرزائها بشر؛ فهو في علاقة توافق وتحمس مع ذاته؛ فيشعر أمامها بالمساواة أو عدم الغبن والظلم.

بينما نجد صورة الآخر مختلفة عند الشاعر وهو يوظف (بغداد -دار السلام) في سياق الهوية الوطنية،

؛ فكل عبارة ولفظ له مسوغٌ لاختياره دونا عن سواه، كما إن واقع الشاعر وحياته وأفكاره هي الدوافع والمحفزات الأولى لكل قول، وهذا ما نفهمه من السياقات الخارجية لحياة الشاعر والحقبة الزمنية التي عاش فيها وما اعتراها من ظروف واحتلال واختلاس للحياة في معظم صورها التي واجهها الشاعر ومن ذلك ما نجده في قصيدة (بريمر) من مجموعة (زهرة البرتقال: 2013،187) وبريمر كما هو معروف في تأريخ العراق المعاصر لما بعد العام 2003 دبلوماسي أمريكي وضعته سلطة الاحتلال الأمريكية حاكما للعراق الذي احتلته بحرب قذرة سيئة الصيت، وشهدت فترة حكمه التي لا تتجاوز العام الكثير من الجرائم والانتهاكات والسرقات بحق الشعب العراقي فهو في الذاكرة الجمعية للعراقيين وجه قبيح وصورة من صورة الاحتلال والانتهاك الأمريكي للعراق وشعبه وكرامته، وأبى الشاعر عبد الكريم راضي جعفر إلا أن يخلده في شعره بصورته القبيحة فيقول:

مترفٌ..

صفَّفَ (بكلتهُ) في واشنطن؛

مُتخمٌ..

بالأحابيل، والعنعنة؛

متخمٌ..

بالرزايا العظام،

بالرزايا الصغار- العظامْ،

يرسم الشاعر صورة هذا ال(بريمر) كما هو شكله الخارجي؛ إنما يشير إلى حقيقة دوره ووجوده فهو مترف لايدرك معاناة الشعب الذي احتلته بلاده (أمريكا)، جاء بأوامروتوجيهات من (واشنطن)معقل الشر والمكر(صفف بكلته في واشنطن)، ممتلئ بالمكر والحيل والمكائد (بالأحابيل) -جمع أحبولة وهي المصيدة أو الفخ- كما خططت له أسياده، فهو كالدمية التي يحركها أصحابها كما يشاؤون، يقول ما يريدونه أن يقول ويفعل ما يؤمر به (والعنعنة) فكما أن الراوي ينقل الحديث عن فلان عن فلان عن فلان فكذلك حال بريمر؛ لاينطق إلا وفق إملاءات أمريكية لمحتل جائر غاصب، يختم الشاعر قصيدته بعبرة وحكمة لايفهمها إلا العراقيون وحتما لن يفهمها بريمر فهو لايفهم من اللغة العربية شيئا وهي عبارة عن بيت شعر يقول فيها:

يا الحامل في كتفيه سنين العتمةْ

أبشر بالحطمةْ

ما أدراك ما الحُطَمةْ؟!

يتوعد الشاعر بريمر بالحطمة وهي نار جهنم من خلال التناص القرآني البليغ من سورة (الهمزة) حيث كانت الحطمة هي جزاء الهمز واللمز ومن يطعن بغيره وينقل عنه الأكاذيب وكذلك من جمع مالا فيحسب أن ماله سيخلده في الدنيا وسيضمن له حسن الخاتمة، وهذا ما ترسخ في ذاكرة العراقيين عن بريمر

أحببتَ سفاحا، ونطقت بلكنة

((أستودع الله في بغداد لي قمرا

بالكرخِ، من فلك الأزرار مطلعه))

وجعٌ أنتَ،

يقول ابن زريقْ.

إحساس الشاعر بالألم والوجع الذي عاشه العراقيون وعاشته(بغداد) عاصمة النور والسلام في فترة حكم بريمر ألجأه لاختيار أشهر الأبيات الشعرية التي قيلت في الفراق والوجع فجاءت هوية الشاعر الوطنية البغدادية في صورة اقتباس لبيت شعري للشاعر ابن زريق البغدادي تحديدا، وكأنه يعيد دعاء الشاعر البغدادي بأن يستودع الشاعرُ اللهَ بغدادَ ومن فيها من أهل وأحبة من أن يحيطها أو يحل بها أذى من أمثال هذا المحتل.

ويمكن أن نتحدث عن قصيدة (ليل البنفسج /أخوة يوسف) من مجموعة (أيها الناس للندى معصرة:2016، 34)بوصفها تمثل الهوية التراثية والشعبية وكذلك الدينية في شعر الشاعر؛ إذ جعل الشاعر للقصيدة اسمين؛ يفسر الاسم الثاني(إخوة يوسف) دلالات المضامين في الاسم الأول(ليل البنفسج)، فيلجأ الشاعر لنص شعر شعبي عراقي؛ وتوظيف الشعبي في الشعر يحقق دلالتين: الأولى: الأثر النفسي الذي يخلقه الشعر باللهجة المحكية الدارجة في المتلقي، والثانية هي الدلالة الموضوعية والمسوغ الفكري، يقول:

فتسمع ندب حزن قليل

نهارك ظليل .. وطفلا عليل

يمعود خلافك صرنه يعقوب

ومن كد البجي...صدك عمينه

إذا ما بيك جيه يوسف ارجوك

بس ودي قميصك لا تجينه

فهات الصواع..... من أخ كوكب.

تبدو الهوية التراثية الشعبية واضحة حيث اعتمد الشاعر أبياتا من الشعر الشعبي -الدارمي وهو يتخذ من قصة النبي يوسف عليه السلام وسيلة و رمزا يصل به إلى غايته وإلى الفكرة التي تدور في ذهنه وهي ظلم وغدر الأهل والإخوة وهذا ماتكنه نفسه من مشاعر تجاه الكثير من الإخوة ومدعي المحبة والقرابة وهم يكيدون كيدا كما كاد إخوة يوسف ليوسف؛ فالآخر هنا ذوي القربى ومن يتلونون خداعا ومكرا؛ فهذا الآخر هو ماتكون العلاقة معه في مستوى الحياد؛ فلا تَقَبُّل ولاكره إنما هي علاقة توجس وحذر.

ويعود اختيار الشاعر لهذا العنوان إلى كون (ليل البنفسج) هي قصيدة للشاعر مظفر النواب وهي من الشعر الشعبي، تبدو في ظاهرها قصيدة حب واشتياق وغزل إنما في حقيقة الأمر هي قصيدة مناهضة للسلطة السياسية قبل أكثر من ستين عاما؛ لقد استثمر شاعرنا عبد الكريم راضي جعفر تشكل هذه القصيدة للنواب في الذاكرة الجمعية للعراقيين بوصفها قصيدة مقاومة ورفض للسلطة السياسية آنذاك فلجأ إلى تسمية قصيدته بالعنوان ذاته ليضيف لقصيدته البُعد الموضوعي والتحديات التي تضمنتها قصيدة(ليل البنفسج) للنواب؛ ف(الآخر) في كلا القصيدتين هو نفسه؛ ابن وأبناء البلد نفسه الذين نصَّبوا أنفسهم حكاما وهم جلادون ولصوص استباحوا خيرات العراق ونهبوه وظلموا شعبه، فكانت القصيدة عراقية الهوية شعبية اللهجة قريبة لأبناء الشعب العراقي، تحاكيهم بما يعتمل في قلوبهم، وقصيدة عبد الكريم راضي جعفر طويلة وباللغة العربية الفصيحة إنما للغة المحكية دائما دلالات أكثر تأثيرا وأقرب لنفوس الناس.

5-الخاتمة:

بعد هذه الجولة السريعة في شعر عبد الكريم راضي جعفر في دراسة توخت وجود الآخر عنصرا فاعلا في إظهار الهوية الثقافية للشاعر على اختلاف معاييرها يمكن أن نثبت أبرز ما توصلنا إليه في البحث :

1-يشكل الآخر ثقلا وعنصرا فاعلا في إظهار الهوية الثقافية للشاعر إنما يتفاوت دور الآخر حسب معايير الهوية؛ فحينما نجد الشاعر يتغنى ويتفاخر بهويته التأريخية والحضارية المتمثلة بحضارة وادي الرافدين فإن الآخر الفاعل هو في معظم الأحيان المحتل الغربي الأمريكي الذي ينسجم مع الخطاب الاستعماري الكولونيالي في الشعر العراقي المعاصر، وسعي هذا الآخر إلى

استلاب وطمس الهوية الحضارية للعراق هو ما استفز (الأنا) عند الشاعر وهويته العريقة، وخياله الواسع في تصوراته عن الماضي وأبطاله.

2- لمسنا وجود الآخرودوره في من يحكم العراق وهم أيضا من تداعيات الآخر -المحتل الأمريكي النقيض والعدو الأول، وهذا الآخر يمثل المستوى الأول من مستويات العلاقة بين (الذات- الأنا) والآخر، في علاقة قائمة على التسلط والهيمنة و الرفض والكره؛ فقد أعاد عجلة التطور في العراق إلى ماقبل الحضارة حيث لا حضارة ولا تأريخ، وهو ماجعل أسلوب الشاعر يتسم بالسخرية والتهكم والاستفهام المجازي كثيرا من الأحيان.

3- عول الشاعر في بيان ملامح هويته ولوازمها وترسيخها على ذكر أسماء الأبطال والقادة والمؤسسين لحضارة العراق مثل حمورابي وكلكامش وأنكيدو، كذلك ذكرقصصهم و أمجادهم وبطولاتهم مثل قصة عشبة الخلود في ملحمة كلكامش وقصة سبي حمورابي لليهود، كذلك اعتمد على تناصات شعرية لشعراء عراقيين وكذلك تناصات دينية لترسيخ الهوية الوطنية التي تقف موقف الدفاع عن وجود هذا الشعب وماضيه وتراثه وحاضره.

3- يحقق توظيفُ عناصر الهوية الثقافية في الشعر بُعدين وهما؛ البعد النفسي من خلال التأثير في المتلقي، والغاية الأهم هي تخليد عناصر تلك الهوية وهذه الحضارة العريقة من خلال الشعر.

4-تتفاوت أساليب الشاعر وآلياته النقدية مابين تناص ورمز وقناع واسترجاع واستباق واقتباس وتضمين بحسب رؤيته للهوية الثقافية بمختلف معاييرها وطبيعة علاقته مع الآخر وعلاقة تأريخه وشعبه كذلك.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

1. أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت-لبنان، ط1990،2
2. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط2000،2
3. حسن حنفي: الهوية والاغتراب في الوعي العربي، اللغة والهوية في الوطن العربي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات بيروت- لبنان، ط2013،1
4. عبدالله العروي: الآيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب،2011
5. عبد الكريم راضي جعفر: أيها الناس للندى معصرة، مؤسسة ثائر العصامي، بغداد،2016

6. عبدالكريم راضي جعفر: زهرة البرتقال، دار الفراهيدي للنشر، بغداد،2013

7. عبد الكريم راضي جعفر: يقول المغني، دار الفرات للطباعة والنشر، بابل-العراق،2017

8. علي بن محمد بن علي الشريف الجرجاني: كتاب العريفات، تحقيق: جماعة من العلماء بإشراف الناشر دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،1983

9. مارتن هيدجر: الكينونة والزمان، ترجمة: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان،2012

10. مجد الدين الطاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان،2005

11. محمد بن مكرم بن علي بن منظور الأنصاري: لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، ط3،1414هـ

12. ميغان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط4،2005

13. نجم عبدالله كاظم: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، الناشر جامعة الكوفة /سلسلة دراسات فكرية، بيروت -لبنان، ط2، 2020

الفصل الثامن

تأثير الصدمة في الأدب الروائي

The Influence of Trauma on Literary Novels

م.م. مثنى سوادي كاظم الشاهري
المديرية العامة لتربية القادسية - العراق

الملخص

يتناول الفصل تأثير الصدمة في الأدب الروائي من خلال مراجعة العلاقة بين التجربة المؤلمة والذاكرة والتمثيل السردي. ويعرض الصدمة بوصفها خبرة قد يصعب استيعابها في حكاية متصلة، ثم يناقش ما يتيحه الأدب من لغة وصور وبنى تساعد على تمثيل آثارها. وتنفتح المعالجة على مفاهيم نفسية ونقدية، لكنها توظفها في قراءة الرواية وشخصياتها وخطابها، لا في تشخيص أشخاص حقيقيين أو تقديم توصيات علاجية. كما تتناول موقع الشهادة والوثيقة واستعادة الماضي في تشكيل السرد المرتبط بالأحداث الصادمة.

ويناقش الفصل أثر التجارب القاسية في بناء الذات والعلاقات وفي تمثيل الخوف والانكسار ومحاولات الفهم والتجاوز. ويحضر في المناقشة اهتمام بكتابات مارغريت أتوود وبتمثيل خبرة النساء، إلى جانب أمثلة ومراجع تتصل بالرواية والذاكرة والقراءة النفسية. ويبرز دور التقطيع والتكرار والاسترجاع وتعدد زوايا النظر في إظهار ما لا يسهل التعبير عنه مباشرة. وتجمع المعالجة بين عرض المفاهيم وتفسير الوظيفة الأدبية لتمثيل الألم، مع الانتباه إلى أن العلاقة بين النص والخبرة لا تعني التطابق بين المؤلف والشخصية.

وتستند الدراسة إلى مراجعة الأدبيات والتحليل النقدي كما يردان في الفصل، من غير جمع بيانات سريرية أو قياس أثر قراءة الرواية في المتلقين. وتؤكد أن الأدب يمكن أن يفتح مساحة لفهم التجربة الإنسانية ومساءلة طرق تمثيلها، وأن قيمة القراءة تكمن في وصل البنية السردية بدلالتها. ومن ثم يسهم الفصل في توضيح حضور الصدمة في الرواية وفي إبراز الصلات بين الذاكرة والهوية والسرد، مع المحافظة على الفروق بين استعمال المفهوم في النقد الأدبي واستعماله في العلوم النفسية والطبية.

الكلمات المفتاحية: الصدمة؛ الرواية؛ الذاكرة؛ مارغريت أتوود؛ التحليل النفسي

Abstract

A trauma novel is frequently based on records and testimonials and has a distinct realistic and historical component. According to Dori Laub (1992:57), the reader of this work of fiction becomes "a participant and coowner of the traumatic event." I have attempted to show in this study how trauma fiction fulfills a number of important purposes. It is a crucial method of observing or attesting to the experiences and histories of historically underrepresented groups. Additionally, it documents stressful lives that require the creative imagination and character development of a writer.These creative literary techniques offer an essential addition to managing psychological situations. The texts taken into consideration in this study examine traumatic events such as the World War and Partition and their aftereffects. Both of these events were extremely complex and wide-ranging, with varying circumstances, populations, ideologies, intentions, and effects. It is impossible to satisfactorily explain why they occurred.

Literature has had a significant impact on human life. It has a powerful vocabulary to reveal man's inner reality. recollections, introspection, retrospection, foreshadowing, flashbacks, and terrible recollections tinged by trauma, agony, and wounds can all be found there. It's time to create the story of worry in the contemporary society. In her novels and poems, renowned author and poet

Margaret Atwood challenges the social, political, and spiritual ties that bind female characters.

Her goal is to help women become more self-aware and self-assured by depicting the anguish and suffering of female characters. She has thoroughly explored her conception of creativity in the protagonists' dreams, fantasies, and artwork in The Handmaid's Tale (1985), Cat's Eye (1988), and The Robber Bride (1993). She uses information from the current focus on mentalization, association, dissociation, trauma, inter-subjectivity, nonlinear dynamic theory, and mental enactments. She concludes by talking about how language affects the growing self. She applies Sigmund Freud's psychoanalytic theories to explain how the female characters' mental wounds are caused by their turbulent lives, challenging relationships with friends and family, and silence.

Keywords: Trauma; Novel; Memory; Margaret Atwood; Psychoanalysis

INTRODUCTION

Trauma is commonly defined as a coping response to and a result of overwhelming situations; however, since an individual's sense of being overwhelmed is subjective, the occurrence of trauma is also subjective. There is evidence to suggest that people's ability to cope with extremely stressful situations is linked to the amount of trauma suffered from such events. Trauma is well-known in situations involving genocide, war, and crime; it is almost always seen in

victims of torture and targets of mobbing; it is common but less frequently identified in situations involving domestic abuse of children or elder abuse. Caregivers frequently fail to identify victims of pedophilia, domestic abuse, and neglect, and they are also unlikely to receive appropriate treatment for persistent trauma. Women are typically the target of sexual violence. However, women are frequently unwilling to report rape, either out of fear of the social stigma or because they believe that reporting the crime is pointless in a chaotic and collapsing society. Long after the world is aware of the scope of other crimes, the scale of sexual assault frequently becomes apparent.

Years later, the pain is still present. It shows itself as a severe breakdown of the person and intense feelings of humiliation and shame because the crime was committed in front of witnesses, the family, and the village. No one will ever want them, according to young women who were virgins at the time of the rape. For them, a typical relationship with a man is unthinkable. Instead than feeling attacked, many women feel guilty. They are unable to acknowledge that their tormentors were the cruel ones. They question why they lived when others perished. They tell themselves that since they allowed themselves to be raped, their lives were saved.

Trauma, also known as traumatization, refers to a single event or experience that is painful and encompasses feelings and emotions. Additionally, psychological trauma has detrimental long-term effects. In essence, the characters' minds are impacted by terrible memories

and past tragedy. Trauma is caused by confusion and insecurity; common causes of psychoanalytic trauma include sexual assault, discrimination in the workplace, police brutality, bullying, marital violence, and especially childhood events. Crucially, violent behavior can result from childhood trauma. Catastrophic events, war, betrayal, treachery, and sexual assault are all causes of psychoanalysis trauma. The key idea, though, is that different people will respond to comparable situations in different ways. To put it another way, not everyone who goes through the same horrific incident will develop psychological trauma. Trauma is an interdisciplinary discipline that is closely related to psychology, sociology, history, politics, war, and, most importantly, literature.

As a new phenomenon, trauma takes on an interdisciplinary role; it initiates a movement to depict an episode of changing; the path of suffering and pain continues to reach a point of knowledge and understanding. Margaret Atwood chooses the female characters and their psyches to start a quest with the two major approaches: feminism and psychoanalysis. It is important to note that when these two approaches find a way to come to literature, literary criticism as in another approach can join to them; female characters would be inserted in a traditional and modern society to gain the new insight, but it is painful. Certain facets of life are symbolized by the influences of other areas. As a Canadian poet and author, Margaret Atwood critiques the culture and environment in which we live. She was honored with multiple literacy awards, including the Los

Angeles Times Fiction Award, the Governor General's Award, and the Toronto Arts Award. She depicts trauma in a woman's life.

Bloom commends her for speaking in a terrifying, steady, and cautious manner. Bloom (2009), 2 Importantly, this essay attempts to illustrate how closely psychoanalysis and literature are related. In particular, Atwood's books were selected from literature, and the term "trauma" was used from psychoanalysis to convey this intimacy. The crucial task at hand is to look for trauma in her books. In the article "The psychoanalytic theme in Margaret Atwood's fiction: A Response to Burkhard Niederhoff," Fiona Tolan discusses the psychoanalytic theme in Atwood. Tolan alludes to Atwood's characters' horrific pasts. Freud's psychoanalysis aids her in learning about consciousness and subconscious. According to Eliss Marder's essay "Trauma and Literacy Studies: "Enabling Questions," trauma has a special place in multidisciplinary studies. She makes reference to the impact of trauma in several sectors that are unable to fully address the phenomena of trauma.Two well-known members of Emory's Department of Comparative Literature are Cathy Caruth and Shoshana Felman. Both Shoshana Felman, who was named the Robert W. Woodruff Professor of Comparative Literature and French last year, and Cathy Caruth, the Winship Distinguished Research Professor of Comparative Literature and English Language, have been creatively exploring the nexus of trauma, literature, and psychoanalysis since the early 1990s.Cathy Caruth released Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and

History in 1996 after writing a critical introduction to a collection of articles titled Trauma: Explorations in Memory in 1995.

As a result, Cathy Caruth has been acknowledged as a trauma theory pioneer. Shoshana Felman's significant 1992 book Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History, which she co-wrote with psychoanalyst Dori Laub, marked the beginning of her involvement with trauma. Felman examines the connection between literature, psychoanalysis, trauma, testimony, and critical studies in his 2002 book The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century. Both Caruth and Felman insist on listening intently to the indirect expressive experiences and comprehending the happenings only after the fact.

RESEARCH METHODOLOGY

Literary research frequently addresses issues of meaning, social norms, representations of lived experience, and aesthetic effects; these are issues that encourage discussion and a variety of viewpoints rather than a single, definitive experiment. Even if they differ greatly from one another, literary studies may yield numerous insightful solutions. In literary study, we also typically have some leeway to conjecture about solutions, but our assertions must be credible (believable) and our argument thorough (i.e., we must not exclude information that, if known, would drastically change our position). Before starting any research, it is important to have a clear goal in mind because a good research question will be specific, useful, and practical. This shows that you are able to completely

examine the problem and make decisions based on it. Only secondary sources, such as books, journals, websites, and others, were used in this paper.

In literature, a novel is defined as having a narrator who tells stories about both the inside and outside world. Introspective novels that convey the narrator's inner attitude and expose the inner world have been given valuable roles. The narrator uses a psychological phrase, such as introspection, to convey her inner narrative. She expresses all of her feelings, ideas, and opinions. These are the places where memories, reflection, and introspection come from. Every person's uniqueness is reflected in their mental or physical imagery. The path to knowledge is paved by factors such as power, race, aptitude, identity, unhappiness, strangeness, exoticness, and trauma. All three of these works have one thing in common: introspection, which is the meticulous analysis of one's own ideas and emotions. This suggests that each character frequently considers her own thoughts and emotions. In Cat's Eye, painting serves as an introspective tool for reflecting on the painful and depressing past. In The Robber Bride, Zenia serves as a catalyst for three women to reflect on their lives in the present. Gilead serves as a catalyst for reflection on the danger and peril of the future for the younger generation in The Handmaid's Tale. A lady or female is portrayed as passive and expressionless in front of every component that we call introspection. Offred's desire for escape and a different future when incarcerated in Gilead is similar to her goal

for changing the future from this terrible circumstance. At the age of 33, Offred was born in the 1970s, coinciding with the start of the women's movement.

The focus of this book is "human rights abuses and particularly the oppression of women under a fundamentalist regime, is entirely social and political in its agenda" (Howells 2006, 163).In Gilead, Atwood creates a dystopian future world that raises awareness of dangerous trends in our current catastrophic world. Atwood provides the narrator, a Handmaid, subjectivity, personality, and identity. This indicates that "Atwood's primary focus is on human" (Howells, 2006, 164).Autobiography is the other feature that all three stories have in common.

Cat's Eye is, as we all know, Atwood's semi-autobiography. It is a recollection of her early years that may be included into any picture. But Offred's fictional autobiography is also included in The Handmaid's Tale. How about The Robber Bride? Can this book be read as the autobiography of three ladies who have memories of meeting Zenia all the time? As you are aware, trauma and memory are closely related. This relationship is established in all three novels: Elaine has a terrible recollection of the panic incident in Cat's Eye. Offred in The Handmaid's Tale harbors a painful recollection of her deceased spouse and daughter. Three women and Zenia in The Robber Bride had painful memories of losing their friendships or marriages. Articulate trauma is for observing the woman role; Atwood erases herself from the text.

After enduring agony and suffering, the female character sets out on a search for trauma with a single goal in mind. Her goal is self-awareness. She needs to make a shift in order to get this inner strength. She must now express the traumatic events that are stored in her unconscious. Though they are unconsciously saved, they hold a great deal of power in the lives of women. The search for power is initiated by the female character. She can alter the word's direction if she speaks the language. The other unnecessary elements may be muted by their subjectivity, uniqueness, and personality. As a result, being unique and unusual can aid in their articulation. Feminism and psychoanalysis are employed as the two methods for extending these concepts because the characters are female and the articulation is used to express pain. Cordelia and Zenia receive the magic and domestic power from Atwood. The novels don't directly address them.

For their own benefit, they do, however, have the ability to regulate the opportunities. The important thing is how other people react to tragedy through words. The truth of life, which is full of trauma for female characters, is conveyed via literature in the form of novels, poems, or brief studies. It must be acknowledged that a guy or a silent lady might be the cause of trauma. The testimony of the survivor does not, in its articulation, define meaning and thereby close a familial, cultural, or historical chapter. Trauma work is also memory work. Instead, talking about the trauma opens meaning, is productive of meaning, and requires the listener to be willing to bear

witness to the catastrophic event, untangle the narrative knots, and listen through the gaps and ruptures—all of which take precedence over any desire for finality. Whether it is referred to as history, memory, or experience, we are never truly free of the past. It is also the realization that suffering is what makes up the past, what has already happened, and the memories that make it up. We recall trauma; trauma shapes who we are. If there is a lesson to be learned from trauma stories, it is not how to confront the past in order to move on, nor how to overcome trauma, but rather how to live with it and even love oneself and the world despite it.

Bipolar disorder relapses and recurrences can be triggered by stressful life situations. Maladaptive psychological reactions to minor stressful life events have been connected to kindling in bipolar disorder. In bipolar disorder with a manic predominate polarity, systematic studies on life events and kindling are uncommon. A total of 149 individuals with bipolar I disorder who were in remission were enlisted. The Presumptive Stressful Life Events Scale-Lifetime version was utilized to document the stressful life events, and the National Institute of Mental Health-Life Chart Methodology was utilized to depict the illness course retrospectively. Appropriate statistics were used to evaluate the impact of stressful life experiences and the likelihood of kindling. 55.7% (n=83) of the sample had solely recurrent mania, indicating a mania-predominant course of bipolar disorder. The most frequently mentioned stressful life experiences were family disputes and irregular sleep schedules.

Stressful life events were frequently linked to the early episodes rather than the later ones when the stressor's severity was taken into account. When mania is the dominant polarity in bipolar disorder, kindling may happen.

However, the generalizability of such observations is limited by hospital-based sampling and retrospective recollection bias. Around 2.4% of people worldwide suffer from bipolar disorder, a serious mental condition marked by recurring mood episodes (Merikangas et al., 2011). The onset and course of the sickness are determined by a number of factors. Recent research has focused on environmental and psychological antecedents in addition to the biological foundation of bipolar disease (El Kissi et al., 2013, Gershon et al., 2013, Simhandl et al., 2015). Stressful life experiences have been linked to bipolar disorder relapses and recurrences by causing harmful affective oscillations (Johnson et al., 2016, Koenders et al., 2014).

A common feature of both epilepsy and bipolar disorder's episodic patterns is the illness's heightened sensitivity to even little amounts of stress. The "kindling hypothesis" of mood disorders is a result of these results (Post et al., 1982). The theory also led medical professionals to consider a shared etiology between epilepsy and bipolar disorder (Wiglusz et al., 2015). The hypothesis is supported by recent research showing that bipolar disorder patients' psychological adaptability can deteriorate over the course of the

illness, making them susceptible to relapses even with minor stressful events (Kemner et al., 2015a, Kemner et al., 2015b).

Stressful life experiences appear to have a varied impact on the polarities of mood episodes; good life events can cause mania, whereas negative life events can cause sadness or mixed states (Aldinger and Schulze, 2017). However, research on kindling has yielded conflicting findings, suggesting that it may not significantly alter clinical or therapeutic outcomes for bipolar disorder patients (Anderson et al., 2016, Hlastala et al., 2000). The dependability of the observations from different research can be obscured by significant methodological differences, thus conclusions should be drawn with caution.

In developing nations like India, systematic evaluation of stressful life events in mood disorders is uncommon, in contrast to the abundance of published literature in the West. We sought to identify the kinds of life events that were linked to the onset of mood episodes and to determine whether life events had any bearing on the onset of bipolar disorder mood episodes. We postulated that mood episodes would reoccur throughout the course of disease, even in the absence of stressful life events. Childhood traumatic events are risk factors for developing bipolar disorders, in addition to a more severe clinical presentation over time (primarily an earlier age at onset and an increased risk of suicide attempt and substance misuse). Relevant studies were found via Medline (PubMed) and PsycINFO databases published up to and including July 2015. This

review contributes to a new understanding of the negative consequences of early life stress, as well as setting childhood trauma in a biological context of susceptibility and discussing novel long-term pathophysiological consequences in bipolar disorders.

Changes in affect regulation, impulse control, and cognitive performance brought on by childhood trauma may make it more difficult to handle stressors in the future. A number of genes from various biological pathways, including the hypothalamic-pituitary-adrenal (HPA) axis, serotonergic transmission, neuroplasticity, immunity, calcium signaling, and circadian rhythms, interact with childhood trauma to either increase the risk of suicide or decrease the age at which the disorder manifests. The neurobiological effects of childhood trauma in bipolar disorder may potentially be influenced by epigenetic variables. The detrimental effects of childhood trauma in bipolar illnesses may be mediated by biological aftereffects including chronic inflammation, sleep disturbance, or telomere shortening, particularly in terms of physical health.

The primary clinical conclusion is that individuals with bipolar illnesses, or at least those with a severe or unstable course, should have their childhood trauma comprehensively evaluated. Since there are currently no recommendations for managing this particular group, the goal for the coming years will be to close the gap between clinical and fundamental research and ordinary practice. Specifically, little is known about the psychotherapies that should be

offered, the targets that therapists should concentrate on, and how mood stabilizer resistance may be explained by childhood trauma.

Childhood trauma as a risk factor for psychiatric disorders across diagnostic boundaries

According to WHO (World Health Organization) statistics, 25% of adults report having experienced physical abuse as a child, and 1 in 5 women and 1 in 13 men report experiencing sexual abuse as children (WHO Library Cataloguing-in-Publication Data 2006). Childhood trauma is far more common in people with severe mental illnesses. For instance, a National Epidemiologic Survey on Alcohol and Related Conditions (NESARC) study examined the risk of any DSM-IV psychiatric illnesses in individuals who experienced physical abuse as children. Increased risks of substance use disorders (OR = 1.24 [1.07,1.44]), psychotic disorders (OR = 1.27 [1.00,1.61]), mood disorders (OR = 1.41 [1.25,1.60]), anxiety disorders (OR = 1.56 [1.38,1.77]), and suicide attempts (OR = 1.57 [1.26,1.96]) are linked to such exposure (Sugaya et al. 2012).

In a brief amount of time, three reviews of the research on childhood trauma in BD were published (Etain et al. 2008; Fisher and Hosang 2010; Daruy-Filho et al. 2011), all of which demonstrated links between childhood trauma and BD severity or susceptibility. An updating of these reviews is especially necessary as a large number of papers in this field have been published since 2011. Additionally, concerns about trauma in general, as opposed to trauma subtypes (emotional, physical, and sexual trauma) or gender, have surfaced

and will be covered in this review. The psychological (dimensions of psychopathology) and biological processes (namely, gene/environment interaction studies) that lead from early trauma to BD vulnerability and severity have also been extensively studied.

Finally, we will demonstrate that there are still significant gaps between clinical and biological studies and therapeutic implications, even with the increasing amount of literature in this area. Only six solid studies examining childhood trauma in BD that suggested a connection with childhood trauma were found by Fisher in 2010. The degree of proof has now been strengthened by additional research (Alvarez et al. 2011; Etain et al. 2010; Janiri et al. 2015; Watson et al. 2013). For instance, multiple traumas are more common in BD patients than in controls (63 versus 33%), according to a case-control research that used the Childhood Trauma Questionnaire (CTQ) to evaluate 206 BD patients and 94 controls (Bernstein et al. 1994). Furthermore, only emotional abuse of the three trauma subtypes—physical, sexual, and emotional abuse—has a suggestive dose-effect with BD (Alvarez et al. 2011; Etain et al. 2010). There is a correlation between the BD and CTQ total score, according to a replication of these findings using a smaller sample of 60 patients with BD against 55 controls, evaluated with the CTQ.

With the exception of sexual abuse, all subscale ratings are considerably higher in BD patients than in controls (Watson et al. 2013). According to Janiri et al. (2015), BD type II patients differ from healthy controls for emotional neglect, whereas BD type I

patients differ considerably from healthy controls for sexual abuse. In addition, Maniglio (2013) examines 20 research involving 3407 young and adult BD patients from ten different nations and three continents. He comes to the conclusion that BD patients report greater rates of child sexual abuse than do healthy people. The particular role of each trauma category (emotional, physical, or sexual abuse) is still up for debate, although childhood trauma in all of its subcomponents seems to be strongly related with BD.

Important facts

• One in eight individuals worldwide suffer from a mental illness.

• Considerable disruptions in thought, emotional control, or behavior are

associated with mental disorders.

• A wide variety of mental illnesses exist.

• There are effective methods for treatment and prevention.

• Most individuals lack access to quality medical care.

A clinically substantial disruption in a person's thought processes, emotional control, or behavior is what defines a mental illness. It is typically linked to discomfort or impairment in critical domains of functioning. Mental diseases come in a wide variety of forms. Mental health issues are another name for mental disorders. The latter is a more general phrase that includes psychosocial disabilities, mental disorders, and (other) mental states linked to severe suffering, functional impairment, or self-harm risk. The International

Classification of Diseases 11th Revision (ICD-11) description of mental diseases is the main topic of this fact page.

Anxiety and depression disorders were the most prevalent mental illnesses in 2019, affecting 970 million individuals worldwide, or one in eight persons (1). The COVID-19 epidemic has increased the number of persons with anxiety and depression problems in 2020. According to preliminary estimates, anxiety and major depressive disorders have increased by 26% and 28%, respectively, in just one year (2). The majority of individuals with mental problems lack access to effective care, despite the existence of excellent preventative and treatment options. Stigma, discrimination, and human rights violations are also commonplace.

Anxiety Disorders

Anxiety disorders affected 301 million individuals in 2019, including 58 million children and teenagers (1). Excessive worry and fear, along with associated behavioral abnormalities, are hallmarks of anxiety disorders. The severity of the symptoms is high enough to cause substantial anguish or functional impairment. Anxiety disorders come in a variety of forms, including social anxiety disorder (characterized by excessive fear and worry in social situations), separation anxiety disorder (characterized by excessive fear or anxiety about separation from those to whom the person has a deep emotional bond), panic disorder (characterized by panic attacks), generalized anxiety disorder (characterized by excessive worry), and others. There are effective psychological treatments

available, and medicines may also be taken into consideration based on the patient's age and severity.

Depression

280 million people, including 23 million children and adolescents, suffered from depression in 2019 (1). Depression is distinct from normal mood swings and transient emotional reactions to difficulties in daily life. A depressive episode is characterized by a person experiencing depressed mood (feeling sad, irritable, empty), or a loss of pleasure or interest in activities, for the majority of the day, almost every day, for at least two weeks. Other symptoms may also be present, such as poor concentration, excessive guilt or suicidal thoughts, sleep disturbed sleep, changes in appetite or weight, and feeling particularly exhausted or low in energy. However, there are excellent psychological treatments available, and medication may also be taken into consideration, depending on the severity and age.

Bipolar disorder affected 40 million persons in 2019 (1). Manic symptoms alternate with periods of depression in people with bipolar illness. A depressive episode is characterized by a person's loss of enjoyment or interest in activities for the majority of the day, almost every day, or by a depressed mood (feeling sad, irritated, and empty). Euphoria or irritation, increased energy or activity, and other symptoms including increased talkativeness, racing thoughts, elevated self-esteem, decreased need for sleep, distractibility, and impulsive hazardous behavior are examples of manic symptoms. Suicide is more common among those with bipolar disorder.

However, there are successful therapy options, such as medication, stress reduction and social functioning enhancement, and psychoeducation.

Conflict-affected environments have a high prevalence of PTSD and other mental disorders (3). After being exposed to a terrifying or horrifying event or sequence of events, PTSD may develop. It is distinguished by each of the following: 1) re-experiencing the traumatic event or events in the present (intrusive memories, flashbacks, or nightmares); 2) avoiding thoughts and memories of the event or events, or avoiding situations, people, or activities that are reminiscent of the event or events; and 3) enduring perceptions of increased current threat. These symptoms significantly hinder functioning and last for at least a few weeks. There are psychological treatments that work. Globally, 24 million people, or 1 in 300, suffer with schizophrenia (1). The life expectancy of individuals with schizophrenia is 10–20 years shorter than that of the general population (4). Significant deficits in perception and behavioral abnormalities are hallmarks of schizophrenia. Persistent delusions, hallucinations, disorganized thinking, extremely disorganized behavior, or intense agitation are some symptoms. Schizophrenia patients may have ongoing cognitive functioning issues. However, there are several successful treatment alternatives available, such as medication, family interventions, psychoeducation, and psychosocial rehabilitation.

14 million people, including about 3 million children and teenagers, suffered from eating disorders in 2019 (1). Anorexia nervosa and bulimia nervosa are examples of eating disorders that include excessive eating, an obsession with food, and significant issues with body weight and shape. Significant risk or harm to health, significant distress, or major impairment of functioning are the outcomes of the symptoms or behaviors. Anorexia nervosa is linked to early death from suicide or medical issues and frequently manifests in teens or early adulthood. Substance abuse, suicidality, and health issues are far more common in those with bulimia nervosa. There are effective treatment methods, such as cognitive-based therapy and family-based psychotherapy. In 2019, conduct-dissocial disorder affected 40 million people, including children and teenagers (1). This illness, sometimes referred to as conduct disorder, is one of two disruptive behavior and dissocial disorders; oppositional defiant disorder is the other.

Persistent behavioral issues, such as persistently stubborn or disobedient to actions that consistently violate the fundamental rights of others or significant age-appropriate societal norms, rules, or laws, are characteristics of disruptive behavior and dissocial disorders. Disruptive and dissocial disorders typically, though not always, start in childhood. There are effective psychological treatments that frequently involve social skills training, cognitive problem-solving, and parents, caregivers, and educators. Are behavioral and cognitive impairments considered

neurodevelopmental diseases? occur during the formative stage and include serious challenges in learning and performing particular cognitive, physical, linguistic, or social tasks. Attention deficit hyperactivity disorder (ADHD), autism spectrum disorder, and intellectual development impairments are examples of neurodevelopmental disorders. A chronic pattern of inattention and/or hyperactivity-impulsivity that directly impairs social, professional, or academic functioning is what defines ADHD. Significant restrictions in intellectual functioning and adaptive behavior—that is, challenges with everyday conceptual, social, and practical skills—are hallmarks of disorders of intellectual development. Autism spectrum disorder (ASD) is a broad category of disorders marked by persistent confined, repetitive, and rigid patterns of behavior, interests, or activities, as well as some degree of difficulty with social communication and reciprocal social engagement. Psychosocial therapies, behavioral interventions, occupational therapy, and speech therapy are examples of effective treatment methods. Medication may also be taken into consideration for specific age groups and diseases.

A wide range of structural, familial, community, and individual elements may come together at any given time to support or compromise mental health. People who are exposed to unfavorable conditions, such as poverty, violence, handicap, and inequality, are more vulnerable even if the majority of people are resilient. Individual psychological and biological characteristics, such as

emotional intelligence and genetics, are both protective and risk factors. Changes in the structure and/or function of the brain have an impact on many risk and protective variables.

Health systems and social support

Health systems are severely underfunded and have not yet sufficiently addressed the needs of individuals with mental illnesses. Globally, there is a huge gap between the demand for therapy and its availability, and when it is, it is frequently of low quality. For instance, roughly one-third of individuals with depression and only 29% of those with psychosis receive professional mental health care (5, 6). People with mental disorders also require social care, including support in creating and sustaining personal, family, and social ties. Support for educational programs, jobs, housing, and engagement in other worthwhile activities may also be necessary for people with mental illnesses. Fictional accounts of communal traumas typically address both personal and collective dimensions since trauma fiction is frequently based on memories of experiencing a personal or collective traumatic event. A trauma narrative always involves the reader, who may play the role of someone the victim or narrator confides in or shares the painful event with. The acknowledgement of the password, which denotes the reciprocal recognition of shared knowledge, is discussed by Dori Laub (1992: 57). When identifying trauma, a clear reference to the context—that is, the time and location—often acts as a unifying password.

A "trauma novel" is a work of fiction that depicts a person's or society's emotional and/or cognitive reaction to severe loss, catastrophe, upheaval, or devastation. Trauma narrativists "sharpen victims' pain with readers, shifting between what can and cannot be revealed," according to Laurie Vickroy (2002: 4). Since "literary texts can provide pathways for reader empathy" (2002: 21; emphasis mine), Vickroy identifies three different strategies used by trauma fiction authors: transmission of traumatic responses, an informational approach, or an empathic approach. Vickroy (2002: 30–32) highlights the employment of symbols, metaphorical language, flashbacks, and elaboration of "the dynamic relationship between individual and collective memory" (2002: 33) when analyzing stylistic tropes in trauma fiction. When symbols are correctly selected, they might reveal many aspects of trauma. Different degrees of "affective memory" are the foundation of a trauma novel (Nora 2011: 307). The degree of empathy is one of the keys in better understanding the scope and repercussions of the horrific incident, even though different types of readers may experience different emotions. As a structural component of trauma fiction, dialogism—particularly the narrator-reader dimension—becomes especially important when addressing historical traumas, according to Vickroy (2002: 183–185). In this instance, a trauma novel turns the reader become both a witness and a victim of a widespread collective trauma by making them experience, or rather re-experience, a painful event.

It is impossible to depict trauma accurately without reenacting the incident. The mention of a traumatic experience, according to Tom Toremans (2003: 339), is an "ethical charge" that exists as a code in the process of reconsidering or restating trauma. In trauma fiction, facts or aspects of referential truth are highlighted. Readers and reviewers are able to encounter intense experiences and occurrences in this way. In trauma fiction, the protagonist serves as both "a historical marker to unspeakable experience" and "a marker for potential change if healed" (Vickroy 2002: xiii). In addition to expressing a particular personal traumatic experience, the protagonist may also serve to symbolize and communicate an event that a group of people went through. The protagonist who has experienced trauma raises awareness of the uniqueness of personal trauma, which is frequently linked to broader social circumstances and cultural norms. The fictitious character frequently exaggerates a historical incident in which thousands of individuals experienced comparable violence.

Examining the various trauma and memory models offered in the trauma novel highlights the function of place, which serves to depict the impact of trauma through both tangible and metaphorical ways. While the physical environment provides a chance to look at the cultural and personal history associated with the stated landscape, descriptions of the geographical location of a traumatic event may convey a broader cultural context. As a result, the setting in the trauma novel serves as a structural component that arranges the

trauma's memory and significance. A new era in literature and history began on September 11, 2001; even today's events are often seen through the lens of 9/11. The world community was greatly impacted by the pain that the United States of America went through on September 11, 2001. Everyone now divides their lives into BEFORE and AFTER due to the awful events of that day and the challenging aftermath that changed practically every aspect of existence. "The sense of disarticulation we hear in the term 'US andThem' has never been so striking, at either end" (DeLillo 2001:2). The United States and the rest of the globe entered the era of binary opposition: Us and the Other. Jeremy Green claims that people's search for a logical explanation of the disaster led to "tragic realism" (2005:94).

According to Frank Furedi (2006: 1), people "continue to live in a culture concerned with a multitude of fears. Anxiety about terror competes with fear of crime, incivility, global warming and various other routine, ambient worries." This situation has led to the seclusion of ethnic communities, particularly Muslim communities, or even inter-ethnic violence. The American society was confused and bewildered; it could not comprehend the catastrophe, even though the mass media provided wide-ranging discussions about the 9/11 attacks. The nation's pain has evolved into a global trauma and is now a persistent stigmatizing phenomena.

The "universally shared [traumatic] event" of September 11, 2001, prompted authors to "express their feelings about what had

occurred" in order for readers to connect with the novels "on a highly personal level" (Rufle 2008:1). It is a significant indication in and of itself that two well-known American writers, John Updike and Don DeLillo, both directly and indirectly, took up the task of debating September 11th and looking for potential explanations and interpretations of the incident. Don DeLillo noted that the incident "was outside imagining even as it happened" (2001: 7).

The world entered the era of moral and/or physical executions; plans for punishing evil forces were constantly developed; binary opposition and segregation emerged in many societies; and, rather than attempting to comprehend, debate, or explain, the extremism of Islamic fundamentalists was mirrored in the so-called "western extremism" that demonized Islam and Muslim customs. A. G. Noorani (2002: 23) observes that "the Spectre of Islam continues to haunt very many in the media, in academia, in the arts and in scholarship [and] few care to free themselves from its thrall". It's interesting to note that a lot of modern writers have chosen this topic as a challenge: some have a tendency to politicize their works, while others have expressed a desire to humanize the tragic event by situating the nation's tragedy within the confines of a single social unit, the family, and each individual's microcosm.

French author and literary critic Frédéric Beigbeder was among the first to attempt an international contribution to 9/11 fiction. His book Windows on the World (2003; Frank Wynne translated it into English in 2004) explores the complex tragedy of the World Trade Center

(WTC). The fragmentary narration and two plot threads highlight the existential concerns and the frailty of human life. The novel is divided into 120 short chapters, each of which symbolizes a minute from 8:30 am, right before the building is struck at 8:46 am, to 10:29 am, following the fall of the WTC North Tower. The renowned 40,000-square-foot restaurant "Windows on the World" was located on the 107th floor, close to the top of the North Tower.

As a result, the restaurant "Windows on the World" serves as the primary setting of Frédéric Beigbeder's book, which also retains the restaurant's name in the novel's symbolic title (maintained in the translated versions in other languages). Just before the disaster, Carthew Yorston, the main character, arrives to the restaurant for breakfast with his two sons. The novel's opening line, "You know how it ends: everybody dies. [...] The novelty of this story is that everyone dies at the same time in the same place" (Beigbeder 2005:1), reinforces the sad atmosphere. Frédéric Beigbeder describes the end of life as it had been prior to the events using the metaphor of the collapsed twin buildings; in multiple flashforwards, he projects the aftermath, which is frequently shown in later 9/11 books, and talks about how society responded to the terrible incident. Despite being heavily criticized for caving in to readers' desires (Versluys 2009), Beigbeder's text—which is part of a collection of the first 9/11 novels—contributes to a deeper understanding of the characteristics of the genre.

Terrorist by John Updike and Falling Man by Don DeLillo are two of the most notable examples of 9/11 novels, with the topic of devastation being the most important. The novels address comparable issues from various perspectives. Both works attempt to explain and describe the nature, causes, and effects of human devastation, despite their stylistic differences. John Updike's work depicts a young terrorist while attempting to highlight the motivations behind terrorist acts, their origins, and their consequences (both psychological and physical). Like many Americans, John Updike looks for answers to the following questions: Who is responsible for the terrible incident? What or who drives people to commit crimes, such as the protagonist of this book? According to Updike, he "felt he could understand the animosity and hatred which an Islamic believer would have for our [American] system." No one is attempting to perceive it that way (in McGrath 2006:1). John Updike creates a brand-new character type in American fiction with an incredibly sympathetic portrayal of a terrorist: a youthful, inexperienced, but determined terrorist.

In the novel Falling Man, the protagonist attempts to reclaim his identity, which was shattered on September 11th; he is a lonely, brooding figure, walking along the debris of the traumatized New York; the dilapidated area represents his traumatic psychological state. Don DeLillo, a contemporary American author, focuses on the visualization of the ruined area and draws parallels between the ruined outer space and the destroyed inner world of the main

character. Laila Halaby, an American author of two books (West of Jordan, 2003; Once in a Promised Land, 2007), is part of a group of authors who present an alternative viewpoint by emphasizing the aftermath of the terrible incident. Laila Halaby, who was born into a mixed-race household in Beimt, Lebanon, with an American mother and a Jordanian father, must have been aware of the alienation that quickly emerged in American culture following September 11. The author of Once in a Promised Land depicts the end of the American Dream for a Jordanian couple whose perfect American life comes to an end on September 11, 2001.

In the chaos of the 9/11 aftermath, their professional careers and family relationships gradually disintegrate; they encounter the hostility of American culture; and, ultimately, they begin to doubt the meaning and purpose of their life in the United States of America. Laila Halaby addresses societal issues, talks about cultural displacement, condemns stereotypes, and delicately depicts the life of an immigrant in America after 9/11. By highlighting the complex elements of the incident and its aftermath, the author actually humanizes the nation's trauma.

Another author, Mohsin Hamid, personalizes the tragic incident in a manner similar to Laila Halaby's depiction of the aftermath. Written in the monologue style of confession, his second book, The Reluctant Fundamentalist (2007), examines the mistrust and anxiety that followed the terrorist events of 9/11. In addition to discussing the impact of 9/11 events on Arab identity, the author uses the

technique of "flashbulb memories" to show the viewpoint of the Other. Changez, a Pakistani guy, fervently recounts his first reaction to what has transpired. The novel's author straightforwardly addresses the consequences of the "borrowed identity" (Mishra 2007: 5): in the wake of 9/11, the protagonist muses over the duality of his identity. Using the format of a dramatic monologue, Hamid examines the decline of the American Dream and the struggle against American idols, talks about the tense East-West relationship, reveals the prejudices that permeate American society, talks about inward transformation, and, at the end, challenges the inverted forms of true fundamentalism.

The 2009 book New York by Edward Rutherfurd examines the city's history and goes into great depth about a number of events, including 9/11. The event episode illustrates the informational method, even though this broad historical fiction can only be somewhat connected to the collection of 9/11 novels. One of the novel's key elements is the journalistic method used to describe various parts of the historic day and its aftermath; Rutherfurd focuses on the scene and the people's instant reactions. The author painstakingly recreates the incident, which is known from both the witnesses' recollections and a plethora of non-fictional depictions of the day, and conveys every known aspect of the event through his third-person narrator. As a result, Rutherfurd's book ignores the personalized aspect while providing the reader with knowledge and an impartial point of view.

Ten years after 9/11, Amy Waldman's 2011 book The Submission could be seen as a response to critics of 9/11 fiction who consistently declare the "death of the post-9/11 novel" (Shivani 2010: 1). Former New York Times reporter Waldman has chosen to focus on a current issue: the authorities' choice to erect a memorial at the catastrophe site. The choice of design for this memorial to the September 11, 2001 victims is the primary subject of the book.

Ironically, Mohammad Khan, an American-born agnostic architect, is the author of the design that receives the majority of the jury's votes. As a result, the author appears to meet the expectations of the readers: in addition to direct allusions to the incident (the husband of the protagonist, Claire, was one of the victims), the aftermath and flashbulb memories, the discussion of the estrangement that governs society, the consideration of the "Otherness," prejudice, and hypocrisy—topics previously explored in earlier 9/11 novels—The Submission addresses these issues. The author focuses on the nation's long-standing wound and discusses its loss: "They'd had all lost, of course - lost the sense that their nation was invulnerable; lost their city's most recognizable icons; maybe lost friends or acquaintances" (Waldman 2011: 3). "The longer that space stayed clear, the more it became a symbol of defeat, of surrender, something for 'them,' whoever they were, to mock." This illustrates the conflicting views and separatism in society. Waldman (2011), p. 4.

Similar to previous 9/11 novels, Waldman discusses the effects of 9/11 on Americans' attitudes toward Muslim and immigrant communities across the country, criticizes the immediate reactions of many people in the wake of the incident, and challenges the persistent vices of modern society that are so identifiable and terrifying.

Conclusion

Examining the effects of sociohistorical events on people as well as the relationships between the public and private spheres, the political and the psychological, are all made possible by the study of trauma. Trauma is often created by human-made injustice, oppression, violence, and exploitation, according to a variety of literary, theoretical, historical, and cultural works cited in this study.Additionally, trauma has significance because it reflects fundamental life themes including the relationship between life and death, the purpose and quality of existence, whether it be psychological or physical survival, and how individuals comprehend and deal with loss and self-deprecation.

The horrific events of 9/11 have led to the creation of 9/11 fiction that alludes to September 11, 2001, both directly and indirectly. The "closeness" of each post-9/11 literary work to the events of 9/11 might be used to characterize them. The concerns shown in the 9/11 novels highlight pressing issues in modern society: the novels reveal the current reality and expose the general egocentrism of American

society, which is depicted in a variety of ways by modern authors. The authors of the 9/11 novels frequently use an educational approach in addition to themes of terrorism or the decline of American culture. The goal of literary trauma theory is to find "trauma texts," or texts that use linguistic manipulation, intertextuality repetition, and fragmentation to produce meaning as a result of severe traumatic stress.

References

1. ,Aldinger F., & ,Schulze T. G. (2017). ,Environmental factors ,life events and trauma in bipolar disorder. *Current Psychiatry Reports, 19*(1), 1–7.

2. ,Alvarez M. J., ,Roura P., Osés, A., Foguet, Q., Solà, J., & Arrufat, F. X. (2011). Prevalence and clinical impact of childhood trauma in patients with severe mental disorders. *Journal of Nervous and Mental Disease, 199*(3), 156–161.

3. ,Anderson I. M., ,Haddad P. & ,.M ,Scott J. (2016). Bipolar disorder. *BMJ, 352*, i783.

4. ,Atwood M.(1985) . *The handmaid's tale*. McClelland & Stewart.

5. ,Atwood M.(1988) . *Cat's eye*. McClelland & Stewart.

6. ,Atwood M.(1993) . *The robber bride*. McClelland & Stewart.

7. ,Beigbeder F.(2005) . *Windows on the world* (F. Wynne, Trans.). Harper Perennial. (Original work published 2003)

8. ,Bloom H.(2009) . *Margaret Atwood*. Chelsea House Publishers.

9. ,Caruth C.(1995) . *Trauma: Explorations in memory*. Johns Hopkins University Press.

10. ,Caruth C.(1996) . *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.

11. ,Daruy-Filho L., ,Brietzke ,.E ,Lafer B., & ,Grassi-Oliveira R. (2011). Childhood maltreatment and clinical outcomes of bipolar disorder. *Acta Psychiatrica Scandinavica, 124*(6), 427–434.

12. ,DeLillo D.(2001) . *Falling man*. Scribner.

13. ,Etain B., ,Henry ,.C ,Bellivier F., ,Mathieu & ,.F ,Leboyer M.(2008) . Beyond genetics: Childhood affective trauma in bipolar disorder. *Bipolar Disorders, 10*(8), 867–876.

14. ,Felman S., & ,Laub D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.

15. ,Felman S.(2002) . *The juridical unconscious: Trials and traumas in the twentieth century*. Harvard University Press.

16. ,Fisher H. L., & ,Hosang G. M. (2010). Childhood maltreatment and bipolar disorder. *Bipolar Disorders, 12*(5), 566–575.

17. ,Furedi F.(2006) . *Culture of fear revisited*. Continuum.

18. ,Gershon A., ,Johnson S. & ,.L ,Miller I.(2013) . Chronic stressors and bipolar disorder. *Clinical Psychology Review, 33*(6), 829–840.

19. ,Green J.(2005) . *Late postmodernism: American fiction at the millennium*. Palgrave Macmillan.

20. ,Halaby L.(2007) . *Once in a promised land*. Beacon Press.

21. ,Hamid M.(2007) . *The reluctant fundamentalist*. Hamish Hamilton.

22. ,Herman J. L.(1992) . *Trauma and recovery*. Basic Books.

23. ,Howells C. A.(2006) . *The Cambridge companion to Margaret Atwood*. Cambridge University Press.

24. ,Janiri D., et al. (2015). Childhood trauma and clinical features in bipolar disorder. *Journal of Affective Disorders, 172*, 1–6.

25. ,Johnson S. L., et al. (2016). Life events as predictors of mania and depression. *Journal of Abnormal Psychology, 125*(4), 556–568.

26. ,Kemner S. M., et al. (2015a). Stress and bipolar disorder course. *Psychological Medicine, 45*(3), 561–570.

27. ,Koenders M. A., et al. (2014). Stressful life events in bipolar disorder. *Acta Psychiatrica Scandinavica, 130*(3), 213–223.

28. ,Laub D.(1992) . Bearing witness or the vicissitudes of listening. In S. Felman & D. Laub Eds).,(*Testimony* (pp. 57–74). Routledge.

29. ,Marder E.(2006) . Trauma and literary studies: Enabling questions. *Diacritics, 36*(1), 1–8.

30. ,Merikangas K. R., et al. (2011). Prevalence of bipolar disorder worldwide. *Archives of General Psychiatry, 68*(3), 241–251.

31. ,Nora P.(2011) . *Realms of memory*. Columbia University Press.

32. ,Post R. M., et al. (1982). Kindling and sensitization in mood disorders. *American Journal of Psychiatry, 139*(6), 705–712.

33. ,Rutherfurd E.(2009) . *New York*. Doubleday.

34. ,Sugaya L., et al. (2012). Childhood abuse and psychiatric disorders. *Journal of Psychiatric Research, 46*(4), 444–450.

35. ,Tolan F. (2007). Psychoanalytic themes in Margaret Atwood's fiction. *Literature Compass, 4*(1), 1–15.

36. ,Toremans T.(2003) . Trauma and ethics in literature. *Literature and Theology, 17*(3), 339–352.

37. ,Updike J.(2006) . *Terrorist*. Knopf.

38. ,Vickroy L.2002)). *Trauma and survival in contemporary fiction*. University of Virginia Press.

39. ,Waldman A.(2011) . *The submission*. Farrar, Straus and Giroux.

40. ,Watson S., et al. (2013). Childhood trauma and bipolar disorder. *Journal of Affective Disorders, 150*(3), 803–808.

41. World Health Organization.(2006) . *Preventing child maltreatment: A guide to taking action and generating evidence*. WHO Press.

42. World Health Organization.(2021) . *Mental health and disorders*.

43. ,Wiglusz M. S., et al. (2015). Kindling hypothesis in bipolar disorder. *Psychiatry Research, 225*(3), 701–706.

الفصل التاسع

تشابك الخيوط في عالم الترفيه: دراسة في التناص

The Threads Are Entangled in the Entertainment World: A Study of Intertextuality

م.م. هدى حسين شمال
جامعة الكوفة - كلية الطب - العراق
Hudah.alnouri@uokufa.edu.iq
ORCID: 0000-0003-1792-4341

الملخص

يدرس الفصل مفهوم التناص في خطاب الترفيه، من خلال عرض أسسه النظرية وتطبيقاته في الأفلام والدراما والحكايات والأساطير والإعلانات والقصص المصورة. ويبدأ بتحديد مفهوم النص وعلاقته بالنصوص السابقة، ثم يعرض نشأة مصطلح التناص وصلته بالحوارية والتعدد في مصادر الخطاب. ويناقش أنماط الإحالة والاستدعاء التي تجعل فهم النص مرتبطًا بمعرفة المتلقي بثقافته وبأعمال أخرى، مع التمييز بين التناص الظاهر الذي يلفت إلى مرجعه والتناص الضمني الذي يحتاج إلى استدلال وتأويل.

ويعرض الفصل أمثلة على توظيف العناصر المشتركة والعبارات والصور والشخصيات في إنتاج دلالة جديدة أو استثارة التعرف والسخرية أو بناء الصلة بالجمهور. كما يناقش العلاقة بين التناص والاستلال، وموقع الإحالة إلى المصدر والاقتباس وإعادة الصياغة في التعامل مع النص السابق. وتتنقل المعالجة بين التعريف بالمفهوم وتحليل شواهد من مجالات ترفيهية متعددة، دون تقديم مدونة إحصائية ممثلة لجميع أشكال الخطاب أو ادعاء قياس نسب انتشار الظاهرة. وتوضح الأمثلة اختلاف الأغراض التي قد يخدمها استدعاء النصوص بحسب سياق الإنتاج والتلقي.

وتبرز المناقشة أن التناص مورد دلالي واسع الحضور، وأن فهمه لا يقتصر على اكتشاف التشابه بين عبارتين، بل يشمل تفسير وظيفة العلاقة بين النصوص. كما تؤكد أهمية الانتباه إلى الحدود الأخلاقية للاستفادة من الأعمال السابقة وإلى ضرورة التوثيق عندما يستدعي المقام ذلك. وتتمثل مساهمة الفصل في وصل المناقشة النظرية بأمثلة من الثقافة الترفيهية، وإظهار دور المعرفة

المشتركة والذاكرة النصية في بناء المعنى. ويتيح هذا المدخل قراءة العلاقات بين النصوص على مستويات متعددة، مع التمييز بين وصف الظاهرة وتقييم طريقة استخدام النص السابق في كل حالة.

الكلمات المفتاحية: التناص؛ الترفيه؛ الاستلال؛ الإحالة النصية؛ الخطاب

Abstract

This paper investigates the concept of intertextuality within entertainment discourse. It first clarifies intertextuality as the practice of drawing on existing texts or utterances- implicitly or explicitly. It then outlines several types of Intertextuality, including translation, revision, genres, configuration and so on. The study analyzes five thematic domains- movies, fairy tales, myths, advertisements, and YouTube content- using Miola's (2007) categories as a model of analysis. The findings suggest that intertextuality operates across these mediums to revive specific emotions or situations, re-highlight an invention which was previously marginalized, or to follow the Trends.

Keywords: Intertextuality; Entertainment; Plagiarism; Textual reference; Discourse

1. Introduction

The concept of intertextuality points to the productivity of texts, to how texts can transform prior texts and restructure existing conventions (genres, discourses) to generate new ones. But this productivity is not in practice available to people as a limitless space for textual innovation and play: it is socially constrained, and

conditional upon relations of power. The theory of intertextuality cannot itself account for these social limitations, so it needs to be combined with a theory of power relations and how they shape social structures and practices (Fairclough, 1992:103, cited in Millers, 1997:154).

The purpose of the paper is to explore the given phenomenon in general and to discover how it is highly related to the act of plagiarism, and how there are many uses of intertextuality in the form of plagiarism that are used for specific aims. The discourse of intertextuality provides analyses to highlight the main categories of intertextuality in the discourse of the entertainment industry.

1.1. The Text

Text can be defined in the scope of linguistics as the original words of something written, printed, or spoken, in contrast to a summary or paraphrase, such as a coherent stretch of language that may be regarded as an object of Critical analysis (Web Source 1).

Text in Linguistics is a method of Discourse Analysis for studying written or spoken language that is concerned with describing and analyzing the extended texts(ibid).

1.2. Intertextuality

“Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of *intersubjectivity*” (Kristeva, 1986: 39).

Intertextuality, according to Moi (1990), is a term coined by Julia Kristeva in 1966 that refers to the ways texts refer to or incorporate aspects of other texts. This can take many forms, for example, *parodies*, *retellings, sampling, direct reference* or *quotation* and *allusions*. It is often only possible to make sense of a text by fully understanding how it refers to other texts. E.g.

In Martin Luther King's famous 'I Have a Dream':

He refers to Abraham Lincoln's Gettysburg Address by Using the phrase 'Five score years ago.'

Therefore, Intertextuality is the property texts have of being full of snatches of other texts, which may be explicitly demarcated or merged in, and which the text may assimilate, contradict, ironically echo, and so on (Fairclough, 1992: 84).

1.1. **Intertextuality vs. Plagiarism**

Plagiarism is the act of using or closely imitating the language and thoughts of other authors without authorization and the representation of that author's work as your own (Web Source2). According to Umberto Eco (n.d., cited in Allen, 2008:13), it is not that works are created by their authors spontaneously, but works are generated from other existing works. Texts are also created from other texts, and altogether they speak to each other independently of their authors' intentions.

1.3. The Origins of Intertextuality

Intertextuality is a concept often associated with postmodernism, especially in the field of literature and poetics (Haberer,2007:54). Tradition and culture, with the entirely subversive discourse adhered to by the poststructuralists and neo-postmodernists, when the issue of intertextuality became all the rage and was flatly rejected by some for being considered a vogue concept, without any real critical use, and an outdated trend.

Literary and cultural theory is often considered to stem from modern linguistics, from the work of Ferdinand de Saussure (Allen, 2000:8). He produced the notion of signs being divided into two parts, in which a sign can be imagined as a two-sided coin combining a *signified(concepts)* and the *signifier(sound-image).* Moreover, the linguistic sign emphasized that the meaning is non-referential, in which a sign is not a word's reference to some object in the world but the combination, conveniently permitted, between a signifier and a signified.

Saussure (1974:16, cited in Allen,2008:10) imagines a new science which would study 'the life of signs within society' which he introduces it as 'semiology'. From this revolutionary redescription of human culture in terms of sign-systems is considered as the origin of the theory of intertextuality.

Intertextuality was first used concerning what Bakhtin calls as 'the dialogic aspect of language, in which it "foregrounds class, ideological and other conflicts, divisions and hierarchies within

society(ibid). Bakhtin lays attention on the otherness of language, on its internal stratification, and on what he calls ‘polyphony,’ or *heteroglossia* (the coexistence and interplay of several types of discourse reflecting the social or class dialects and the different generations and age groups of society).

Bakhtin (1984:201, cited in ibid) views intertextuality as “the life of the word is contained in its transfer from one mouth to another, from one context to another context, from one social collective to another.”

Barthes (1977:142, cited in Allen, 2008:13) is concerned with the notion of ‘discourse ’, the idea that within society at any one time there are many different ways of speaking or writing. Barthes said that it is known that the text is not a line of words releasing a single ‘theological’ (message) meaning, but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. “The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture..... the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them. *Did he wish to express himself, he ought at least to know that the inner ‘thing’ he thinks to ‘translate’ is only a ready-formed dictionary, it’s words only explainable through other words, and so on indefinitely.”*

1.4. The Scope of Intertextuality

To understand the different scopes of intertextuality, it is important to show the principle of “text” (Zoonen,2017:4). The common sense of the word ‘text’, implies written signs, words on a piece of stone, paper, wood, screen or even fabric; and the text could be in terms of books, newspapers, letters, What’s-App-Messages, magazines, subtitles, slogans on t-shirts and far more. Text in critical versions of media and communication studies also includes visual images and sounds, and references to the ‘television-text’, ‘film-text’, or ‘multi-media-text’ are common. In science and technology studies, it is also proposed to think of particular technologies as artefacts that have meaning; they can be considered as texts as well. Considering a stone as a text helps to understand a crucial element of textuality and intertextuality; that they involve interpretation.

Fiske (1988, cited in ibid:5) has introduced and developed the notion of intertextuality for media studies. He has made a useful distinction between primary, secondary and tertiary texts. Primary texts are works of content that can be understood without reference to other works of content: they could thus be an individual book, television program or song. However, especially in commercially produced media culture, it is unlikely that a work will stand completely on its own. Much media culture is produced within the codes and conventions of a genre, such as R&B music, soap opera, internet memes, sci-fi films or first-person-shooter games.

1.5. Types of Intertextuality

Intertextuality can be divided into seven types, which can also be divided into three categories (Miola, 2007: 2):

I) The First Category: This category comprises(echo) specific books or texts mediated directly through the author, which are:

1) Revision

This type of intertextuality features a close relationship between anterior and posterior texts; in the posterior texts, it takes the identity from the anterior texts, even as it departs from it (ibid: 14-6). The process occurs under the guiding and explicitly comparative eye of the revising author. The revision may be aroused by external circumstances – censorship, or theatrical, legal, or material constraint. Alternatively, the revision may simply reflect an author's subsequent wishes. For instance, Ben Jonson's revision of *Every Man in His Humour* provides another interesting case: the Quarto (1601) features a Florentine setting and characters with Italian names, in which it represents the version staged by the Lord Chamberlain's Men 1598 audiences at The Curtain; it's Italian setting, a satire on duelling, tobacco, and sonneteering, and abiding concern with the art of poesy perfectly fitted its original moment at the end of the century.

As well as the Folio (1616) features a London setting and English character names; in this version, it takes advantage of later developments in city comedy and inaugurates Jonson's monumental

construction of himself and his career in a collection of works, along with many additions and deletions in both works.

Revision of a work by another represents a very different scenario(ibid). Readers tend to consider this sort of interference as illegitimate (associated with plagiarism, disintegration, and piracy). For instance, Robert Persons was shocked to see his devotional book *The First Book of the Christian Exercise* (1582) was 'perused' and republished by Yorkshire minister Edmund Bunny with the same title, and most of the text with added extra materials(ibid).

2) Translation

Translation transfers 'carry across' a text into a different language, recreates it into a new one (Miola, 2007:16). Translations are generally grouped according to the source language, and judged by the standards of the closeness of the rendering to the original and the success of the translator in representing the original's literary quality and effects, by using the distinctions among translation verbatim, paraphrase, and metaphrase, deflect the attention from the real difficulty inherent in this type of intertextuality – namely the unbridgeable cultural and linguistic spaces between languages and cultures. For instance, Chapman's *Iliad* provides an interesting example, especially as the translator repeatedly claims to have caught the true sense and spirit of Homer. The change from Homeric biology and religion to humoural anatomy and Reformation belief effects pervasive reimagining: untranslatable terms such as 'phrenes, thumos, and Hades' become 'wits', 'heart', and 'hell', each

representing different values in a different physical and moral universe(ibid:17).

3) Quotation

Quotation reproduces the anterior text (whole or part) in a later text (Miola, 2007:17). Quotations may be variously marked for reader recognition by typographical signals, by a switch in language. Readers might analyse quotations in early modern texts grammatically, according to quantity, quality, distribution, frequency, interference, markers, and pragmatically according to sender, receiver, code, place, time, medium, and function. For instance, Hamlet's 'Come, the croaking raven doth bellow for revenge' in which he combines two lines from *The True Tragedy of Richard III.*

4) Allusion

Criticism might well consider a quotation's evocative value in context whatever categories one employs (Miola,2007:18). Sometimes the power of evocation becomes clear only in association with other quotations.

5) Sources

Source texts provide plot, character, idea, language, or style to later texts (Miola, 2007:19). The author's reading and remembering direct the transaction, which may include complicated strategies of *imitatio.* The source text in various ways shapes the later text, its content, or its rhetorical style and form.

a) The Source Coincident: In which the earlier text exists as a whole in dynamic tension with the later one, as part of its identity (Miola,2007:19). The later one may simply respond to an earlier one: Gabriel Harvey and Thomas Nashe engage in a pamphlet war. The serious literature of controversy, political and religious, employs extensive quotation and reference so that the originating text and present response take on a new identity.

b) The Source Proximate: This one considers the most familiar and frequently studied kind of intertextuality, that of sources and texts. The source functions as the book-on-the-desk; the author honours, reshapes, steals, ransacks, and plunders (ibid). The dynamics include copying, paraphrase, compression, conflation, expansion, omission, innovation, transference, and contradiction. As in the case of Shakespeare's use of North's Plutarch in *Julius Caesar,* Shakespeare's creative departures from Plutarch include his aggressive reworking of the historical narrative into tragic drama.

c) The Source Remote: This term includes all sources and influences that are not marked, or that do not coincide with the book-on-the-desk model(ibid). In the field of possibilities, it widens to include all that an author previously knew or read: grammar-school texts, classical stories and authors, the Bible, evident in allusions, turns of phrase or reappropriated motifs. For example, Thomas Kyd, who readapted Senecan conventions to the Elizabethan stage.

II) The Second Category

It contains traditions (Miola, 2007:20). An original text radiates its presence through numberless intermediaries and indirect routes – through commentaries, adaptations, translations, and reifications in other works. But there is a real distinction between the direct influence of, for example, the indirect influence of traditions, in which the original text may never have been read by the author at all.

6) Conventions and Configurations: as poets constantly appropriated and adapted numerous conventions from classical, medieval, and continental literature, formal and rhetorical (Miola,2007:21). Senecan conventions in tragedy, the chorus, messenger, and soliloquy, for example, have all attracted due attention. Plautine and Terentian conventions in comedy: eavesdropping, disguise, lockouts, stock characters like the witty slave and so on.

7) Genres: in the second category, intertextuality also includes a wide range of linkings implicit and explicit in generic choices(ibid). They may appear in an individual signifier (e.g., the play-within-the-play of revenge tragedy), which function much like conventions, or range to broader and less discrete forms. For instance, Milton Yokes and challenges epic; and Biblical traditions in *Paradise Lost.*

III) The Third Category

This category consists of what an audience brings to a text rather than what the author put in(ibid). The focus moves from texts and traditions to the circulation of cultural discourses. Cesare Segre has

called this kind of intertextuality ‘interdiscursivity’, ‘the relationships that each text, oral and written, holds with all other utterances (or discourses) recorded in a corresponding culture and organized ideologically, according to registers and levels.

8) Paralogues: they are texts that illuminate the intellectual, social, theological, or political meanings in other texts(ibid). Paralogues move horizontally and analogically in discourses rather than in vertical lineation through the author’s mind or intention. For instance, *The Return of Martin Guerre,* the rhetoric of Elizabeth or James I, or the documents of colonial discourse.

There are two major types of intertextuality in the literary arts, which are ekphrasis and iconotext (Shakib, 2013:1):

1) Ekphrasis was defined by Tom Mitchel, Grant Scott and James Heffeman as “the verbal representation of visual representation”, while for David Carrier it is a “verbal re-creations of visual artwork.” In other words, it means that ekphrasis comes into being when a writer describes a visual object, such as a novel, poem, or other writing. This can be found in any literature that tries to describe or portray painting and sculpture, as in:

-*The description of Achilles’ shield in Homer’s Illiad.*

This example is a piece of literature that describe visual artworks. It can also be found in the poetic description of works of arts, mostly painting in a literary mode.

According to Barthes (1973, cited in Shakib, 2013:2), all ekphrasis is notional, and seeks to create a specific image that is to be found only in the text as its “resident alien”.

Ekphrasis stages a paradoxical performance, promising to provide a voice to the supposedly silent image even while attempting to overcome the power of the image by transforming and inscribing it, such as when someone describes a painting into writing, he is intentionally or not, directly or indirectly giving voice to this painting(ibid).

2) Iconotext is the use of –by way of reference or allusion, explicitly or implicitly- an image in a text or vice versa. Micheal Nerlich (n.d., cited in ibid) defines it as a work of art made up of visual and verbal signs, such as:

-*“La Femme Se Decouvre” Evelyne Sinnasamy’s novel with photographs.*

In which text and images form a whole.

Iconotext can also exist in such works in which one medium is only implied, as in the reference to a painting in a fictional text, as in the examples taken from newspapers (Shakib,2013:2). It can also exist in stories like *One Thousand and One Night* in which pictures are used in various parts of the story to give an image to the writing.

1.6. Discourse Analysis and Intertextuality

The intertextuality perspective is broadly used to arrange semantic applications and ramifications (Altakhaineh,2014:98). It provides

discourse analysis with linguistic solutions which are completely dependent on the text. This term was first used by Kristeva (1980), who indicates that every text is constructed as a collection of quotations; any text is the consumption and transformation of another text.

Different analysts consider that our knowledge of words is derived from our readings of other words that were kept as entries in our mind (ibid). The exact form in our mind relatively varies according to the use.

Bloor (2007:54) explains that intertextuality is a discourse process that links the notions of recreation and interpretation within Critical Discourse Analysis. The intertextual analysis consists of two functions: firstly, it is concerned with the role in acknowledging the speaker's and writer's strategies in reinforcing and reformulating the ideas and beliefs; secondly, it can uncover traces of ideologies that are dominant or evidence of ideological struggle and cultural change.

Discourse Analysis of Intertextuality depends on which discipline was involved. For example:

1) Intertextual References as Simile

- "Like Eve, you're so quick to eat from the tree of knowledge" (James, 2001:74, cited in Mason,2019;51).

The use of “Eve” and “the tree of knowledge” would not make any sense to the reader unless the reader understands the given message, which is in the shape of a simile.

2) Intertextuality in Film

1)The Simpsons (1989)

Almost every episode would refer to films, commercials, religious aspects, or quotes. The Simpsons would sometimes refer to a political phenomenon in the use of irony, “sarcasm”, and some social and cultural aspects.

Peter: *“Jesus loves me, he loves me a bunch. Cuz he always puts Skippy in my lunch”* (Carson,2005:49).

Here Peter forgets the lyrics of the well-known church song “Jesus Loves Me” which is intertextuality in bringing a name of the song into your context, and instead he uses a ‘Skippy Peanut Butter’ commercial to fill in the gaps.

2) Shrek (Web source 1)

-Disney Princesses like Sleeping Beauty, Cinderella, Rapunzel, Snow White, and the Ugly Sister.

-Puss in Boots is a reference to Zoro.

-The Gingerbread Man is from the Children's rhyme.

The characters’ nature and personality were borrowed and transferred into a different take to make the connection with the character and the audience; for example, Sleeping Beauty was

portrayed as tired and sleepy; while Rapunzel was marked with long hair; Snow White was always accompanied by her seven dwarves; Cinderella wears glass shoes, and the Ugly Sister is ugly.

3) Men's Literature (Ardnt, 1998:35, cited in Awung, 2002:5)

According to Janmohammed, "Dominated by a Manichean allegory of white and black, good and evil, salvation and damnation, civilization and savagery, superiority and inferiority." For example:

The Waste Land (1922) was chosen as a masterpiece of modernism because it is avowedly run through by a strong intertextual undercurrent of quotations and allusions which are only partially explicated in the seven pages of notes added by T.S.Elliot himself (Haberer, 2007:59).

-I sat upon the shore

Fishing, with the arid plain behind me

Shall I at least set my lands in order?

London Bridge is falling down falling

down falling down

Poi s'ascose nel foco che gli affina

Quando fiam uti chelidon – O swallow

swallow

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie

These fragments I have shored against my ruins

Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.

Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih-(peace)

The analysis of the intertextuality shows that Eliot had used different types of intertextuality in his poem, and his use of intertextuality here is obligatory, in which he deliberately used terms from other texts to evoke the reader's interest, feelings and background information about an already mentioned phenomenon. He used: allusion when he used "what the thunder said" because thunder does not talk, but it is a representation to its voice when it rings in the air; translation is "shantih" which is a term in Sanskrit means 'peace'; also, the quotation was mentioned from the children's nursery rhyme "London Bridge is Falling Down" "London Bridge goes over a river". Swallow was intertextual from the Latin song to Venus.

4) Intertextuality in Newspapers

Iconotext is highly used in Newspapers, in which most newspapers use pictures, cartoons or caricatures to express phenomena or provide a story or even gossip about celebrities by providing pictures. Some are more verbal than usual and vice versa, for example, Al-Sabah Newspaper.

2. Methodology

2.1. Data Collection

This paper examines how texts are generated from other texts to explain an idea, revive a feeling or situation, speak about things that were prohibited, or shed light on an invention that was ridiculed

before. This paper is a qualitative study focusing on the second category of Miola (2007) as a model of analysis, where five themes related to the entertainment industry, such as movies, dramas, songs, YouTube, or even advertisements, were analyzed according to the aims of this paper.

2.2. Data Analysis

1) Intertextuality of Fairy Tales: "Cinderella" phenomena

The versions of the fairy tale range from dark to magical ones. In one version, it tells a story of a girl whose stepmother and her daughter oppressed her, and they cut portions of the flesh of their legs to make the shoe fit, and finally cut Cinderella's feet. But in other versions, the story was developed to end with a happy ending, till it became a phenomenon for every poor girl to have a stepmother and be treated badly; she would think of herself as a "Cinderella" whose waiting for her dream knight. The intertextuality of this story was used in many ways sometimes obligatory by naming the movie or project as "Cinderella" as (*Cinderella (1955); (2000); A Cinderella Story; A Cinderella Story: if shoes fit; Another Cinderella Story*), while some other times the theme is the same but the name is different here the use of intertextuality is optional as (*After the Ball; Falling for Grace; Happy N`Ever After; Into the Woods*), but sometimes the writer did not intend the story to be based on Cinderella, but the reader would focus of the vibe of the story and reaches to a realization that the story is the same, here

intertextuality is accidental because it is based on the reader back-knowledge.

2) Intertextuality of Myths: The Tale of Nine-Tailed Fox (Gu-Mi-Ho)

It originates from a Korean myth (which said to be originated or had similarities with the Chinese tale Huli Jing), where there is a female fox who had nine tails and lives for thousands of years and dreams of being a human, and then was asked to eat livers (hearts) of her beloved men(the ones who sacrifices themselves for her) on one version “thousand liver” and on other “ten”, and because of her beauty, it was said she succeeded to achieve her goal and sometimes she failed to get the last because she fell in love with him. This tale was highly imitated in many versions and in different intertextualities, some obligatory and some optional, as in (*My Girlfriend is a Gumiho(2010); The Tale of the Nine-Tailed (2020); Gumiho: Tale of Fox’s Child (2010)*; *Forbidden Love (2004); The Thousandth Man (2012)*). It was also produced as books, songs, costumes, and games all based on the same story, with some minus and plus editions.

3) Intertextuality of YouTube Concepts: ‘What’s in My Bag’ Trend

This concept dates back to a celebrity called Saul Williams who published a series of videos on his YouTube channel “Amoeba Music” in 2008, which aimed to share their interests in music and CDs, but then many celebrities and public figures started to take it

literally by publishing videos on YouTube showing what's in their bags, till it became a 'trend' until now. The concept is explicitly similar in idea, even mostly in the items that were found in their bags, such as Tech gadgets like phones, AirPods, wallets, Makeup, Planners, and keys.

4) Intertextuality of advertisements: Christmas Theme

The concept of Christmas is a viral concept to almost the whole world; near the end of every year, thousands of concepts, songs, movies, costumes, games and mostly advertisements are published to celebrate the holiday. Moreover, Christmas conceptualizes themes like family, generosity, emotions of loyalty, nostalgia of childhood, and mostly religious aspects like miracles. Such themes are mirrored in the world of advertisements. For instance:

(1 Domino's Pizza: by showing a pizza slice as a Christmas tree.

(2 Coca-Cola: showing a Santa enjoying drinking a Cola.

(3 Kellogg's Cornflakes: casting three children who pour cornflakes in a dish and then go hiding in an attempt to see Santa eating it.

(4 Keylie cosmetics: presenting the packaging of their cosmetics in the shape of an eel.

And there are many more examples from stationery ads, travelling ads, and so on.

(5 *Intertextuality of Comic Books: werewolves' fantasies*

At such a time when fantasy storylines became a viral topic to millions of readers around the world, expressed through several

mediums such as Wattpad, Manhwa, Kindle, and printed comic books. From those themes comes the fantasy of werewolves- a wolf that has the genetic ability to transform into a human. Those fantasies express the hidden conflict of being a beast and a human at the same time, the duality of human instincts, loss of control, the process of transforming 'from – into' as a curse, and so on. Such a concept is highly intertextualized through several matters, as being able to shift at the age of 18, having supernatural powers and healing powers, living in packs in the middle of the forest, have a rule system where the alpha represents the king or the sole leader, who in return has a luna that represents the queen of the pack; they can be weaken or killed by silver bane and so much more. For instance, comic books carrying those ideas are: 'High Moon' by David Gallaher; 'Werewolf by Night' by Jack Russell; Wolfsbane; 'Fangs' by Sarah Anderson; 'Mooncakes' by Suzanne Walker & Wendy xu; and Man-Wolf.

2.3. Findings

This paper has achieved the following findings:

1) The act of plagiarism is widely used in the form of Intertextuality; some are used to indicate sarcasm, some accidentally, and sometimes to negate positive phenomena or downgrade the views of an invention or movie, for example, by the use of negative criticisms.

2) The solution to avoid plagiarism is either to paraphrase or to use quotations and cite the source.

3) The types of Intertextuality are highly used in different fields to either support an idea with examples from other ideas, or to achieve fame from those most selected famous quotes.

2.4. Conclusions

This paper has tackled the notion of Intertextuality, from its origins to its current use with the help of some examples from movies, dramas, folk tales, myths, ads and even comic books. In conclusion, almost all texts use intertextuality, and with different uses. Furthermore, the act of plagiarism was highly mentioned most of the time, either innocently by a similar point of view, or in the shape of already known vocabularies that accidentally happened to be the same or intentionally to revive a phenomenon or a trend. Moreover, intertextuality can be either obligatory (explicit) or optional (implicit) depending on the aims of the text and its authors.

Sources

1. ,Allen G.(2000) . Intertextuality. USA: Routledge.

2. ,Al-Takhaineh A. R.(2014) . Discourse“ Meanings: An Application of Intertextuality ”Perspective. In *International Journal of Linguistics.* Vol.6. No. 2. Retrieved From: http://dx.doi.org/10.5296/ijl.v6i2.5078

3. ,Awung S.(2002) . Intertextuality in ,Literature ,Film and Other Popular Media: Intermediality and Signs Relations. Retrieved From: https://www.grin.com/document/107559

4. ,Bloor M. and Bloor, T. (2007). The Practice of Critical Discourse Analysis: An Introduction. UK: Hodder Arnold.

5. ,Fairclough N.(1992) . Discourse and Social Change. Cambridge: Cambridge Polity Press.

6. ,Haberer A.(2007) . Intertextuality“ in Theory and ”Practice. In *Literatura*. Vol.49, No.5.

7. ,Kristeva J.(1986) . The Kristeva Reader. Ed. ,Moi T. New York: Columbia University Press.

8. ,Maison J. Intertextuality in Practice.Vol.33. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

9. ,Martin C. J.(2005) . Family Guy: Textual Devices and Masculine Vices. Published M.A Thesis. Retrieved From: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/martin_carson_j_200505_ma.pdf

10. ,Mills S.(2001) . Discourse.USA: Routledge.

11. ,Miola R. S.(2007) . Seven Types of Intertextuality. Retrieved from: Microsoft Word - SevenTypesIntextuality-04.rtf (loyolanotredamelib.org)

12. ,Shakib M. K.(2013) . Inevitability“ of Arts from ”Intertextuality. In *International Journal of English and Literature.* Vol. 4, No.1, PP. 1-5. Retrieved from: http://www.academicjournals.org/ijel

13. Van ,Zoonen L.(2017) . Intertextuality. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/313405629

Web Sources

14. Web Source 1 = https://liyahsatnarinefilmshort.wordpress.com/2012/10/11/intertextuality-in-film/#:~: text=These%20intertextual%20references%20repeat%20in,man%2C%20from %20the%20children's%20rhyme.

15. Web Source 2 = Plagiarism | Definition of Plagiarism at Dictionary.com

الفصل العاشر

مناخ النقد: النظرية الإيكولوجية وتطور الدراسات الأدبية الحديثة

The Climate of Criticism: Ecocritical Theory and the Evolution of Modern Literary Studies

م. خولة مزاحم علي الكريم
الجامعة العراقية - العراق

الملخص

يتناول الفصل النظرية الإيكولوجية في النقد الأدبي وتطور موقعها داخل الدراسات الأدبية الحديثة، من خلال مراجعة مفاهيمها ومراحلها وأثرها في قراءة النصوص. وينطلق من مساءلة النظر إلى البيئة بوصفها خلفية محايدة للأحداث الإنسانية، ليعرضها عنصرًا مشاركًا في إنتاج المعنى وتنظيم العلاقة بين الإنسان والعالم غير البشري. ويستعرض تعريف النقد البيئي والأسس التي تربط الأدب بالمكان والتاريخ الطبيعي والمسؤولية الأخلاقية، مع التمييز بين الاهتمام الأدبي بالطبيعة وبين تشكل المقاربة النقدية المتخصصة.

ويعرض الفصل مراحل تطور النقد البيئي، بدءًا من الاهتمام بكتابة الطبيعة والبرية، مرورًا بالعدالة البيئية والفضاءات الحضرية، وصولًا إلى المقاربات المادية التي تناقش فاعلية غير البشري. ثم يتناول أثر هذه الاتجاهات في إعادة قراءة النصوص الرعوية والأدب الصناعي والكتابات الحداثية، وفي توسيع الأسئلة الموجهة إلى المدونة الأدبية. ويخصص جانبًا من المناقشة للنسوية البيئية، موضحًا العلاقة بين تمثيل النساء وتمثيل الطبيعة، والفروق بين التصورات الجوهرانية والمقاربات المادية والتقاطعية.

وتقوم المعالجة على عرض تحليلي للأدبيات والمفاهيم، ولا تقدم مسحًا تجريبيًا أو قياسًا مباشرًا لأثر النصوص في السلوك البيئي. وتؤكد أن النقد البيئي يغير زاوية القراءة بإدخال المكان والموارد والتفاوت والمسؤولية إلى تحليل الأدب. كما يبين الفصل أن استحضار البيئة لا يقتصر على النصوص التي تتخذ الطبيعة موضوعًا معلنًا، بل يمكن أن يضيء أبنية سردية وصورًا وعلاقات كانت تُقرأ من منظور إنساني حصري. وتتمثل خلاصة المعالجة في إبراز إمكانات هذا

المنهج لتوسيع التأويل الأدبي وربط الأسئلة الجمالية والأخلاقية بظروف العالم المادي، مع المحافظة على خصوصية النص بوصفه عملًا تخييليًا وثقافيًا.

الكلمات المفتاحية: النقد البيئي؛ الأدب؛ العدالة البيئية؛ النسوية البيئية؛ التأويل

Abstract

This chapter reviews ecocritical theory and its changing place within modern literary studies. It questions the treatment of the environment as a neutral background to human events and instead considers the nonhuman world as involved in the production of meaning. The discussion introduces ecocriticism's definitions and theoretical foundations, including the relationships among literature, place, natural history, and ethical responsibility. It distinguishes the longstanding presence of nature in literature from the emergence of an explicitly ecological critical framework.

The chapter traces successive emphases in ecocritical thought, moving from nature writing and wilderness to environmental justice and urban spaces, and then to material approaches concerned with nonhuman agency. It examines how these perspectives reshape readings of pastoral literature, industrial narratives, and modernist writing, as well as the questions posed to established literary canons. A further section addresses ecofeminism, discussing connections between representations of women and nature and distinguishing essentialist positions from materialist and intersectional approaches.

The contribution is an analytical review of concepts and scholarship rather than an empirical assessment of literature's environmental effects. It shows how ecocriticism broadens interpretation by foregrounding places, resources, inequalities, and responsibilities that may otherwise remain marginal. Environmental analysis is not restricted to works that explicitly take nature as their subject; it can also illuminate narrative structures and images traditionally read through exclusively human concerns. The chapter concludes by emphasizing the approach's potential to connect aesthetic and ethical questions with material conditions while retaining attention to the text as a particular imaginative and cultural work.

Keywords: Ecocriticism; Literature; Environmental justice; Ecofeminism; Interpretation

"One of the first conditions of happiness

is that the link between man and nature

shall not be broken."- Leo Tolstoy

The birth of ecocriticism, which is broadly defined as the study of the relationship between literature and the physical environment, was one of the most major paradigm upheavals in the late twentieth century humanities. Rather than viewing books as self-contained language creations separate from the biosphere, ecocritical theory posed a radical, deceptively simple question: how does literature reflect, construct, and intervene in human connections with the non-human world? In doing so, it encouraged literary studies to confront

the material realities of ecological crises, habitat destruction, and global climate change, rather than remaining in the armchair of post-structuralist textualism.

The study of literature has historically served as a reflection of human ideals, political institutions, social shifts, and ontological questions. However, throughout much of the twentieth century, literary theory was primarily anthropocentric. Critical paradigms, spanning from structuralism and formalism to psychoanalysis and deconstruction, concentrated almost entirely on the text as a self-contained linguistic object or as a site of human social, psychological, and linguistic conflict. The nonhuman environment was frequently reduced to a setting, symbolic backdrop, or passive canvas on which human drama played out. The rise of ecocriticism in the late twentieth century signaled a profound paradigm shift. Ecocriticism reshaped literary studies by arguing that human culture is closely linked to the physical environment. Ecocriticism is an interdisciplinary movement that studies the relationship between literature and the environment, questioning traditional divisions between the humanities and the sciences.

1. Defining Ecocriticism: Scope and Theoretical Foundations

While environmental themes have appeared in literature since antiquity—from pastoral poetry to romantic nature writing—ecocriticism as a distinct theoretical movement emerged in the early 1990s. Cheryll Glotfelty, one of the field's pioneering figures, famously defined ecocriticism simply as "the study of the relationship

between literature and the physical environment" (Glotfelty & Fromm, 1996, p. xviii). Unlike traditional critical theories that evaluate texts through human-centric lenses (such as class, gender, or race alone), ecocriticism adds place and environment as crucial analytical categories. Lawrence Buell (1995) outlined four criteria for an "environmentally oriented work":

1. The nonhuman environment is framed as a presence that begins to suggest that human history is implicated in natural history.

2. The human interest is not understood as the only legitimate interest.

3. Human accountability to the environment is part of the text's ethical orientation.

4. Some sense of the environment as a process rather than as a constant or given is implicit in the text. (pp. 7–8)

2. The Evolution of Ecocritical Thought: Waves of Criticism

Literary scholars frequently categorize the development of ecocriticism into distinct "waves," each broadening the theoretical and geographical scope of the discipline.

-First-Wave Ecocriticism: Nature Writing and Deep Ecology

The first wave, spanning the early to mid-1990s, focused heavily on wilderness preservation, nature writing, and romanticized depictions of the outdoors. Influenced by American transcendentalists such as Henry David Thoreau and Ralph Waldo Emerson, as well as 20th-century conservationists like Aldo Leopold and Rachel Carson, first-

wave scholars evaluated texts based on their fidelity to the natural world. Deep ecology provided much of the ethical framework, advocating for the intrinsic value of nonhuman life independent of its utility to humans (Naess, 1973).

-Second-Wave Ecocriticism: Environmental Justice and Urban Spaces

By the late 1990s and early 2000s, scholars criticized the first wave's narrow focus on Anglo-American wilderness writing, arguing that it ignored human social structures and urban environments. Second-wave ecocriticism integrated insights from ecofeminism, postcolonial theory, and Marxism. Scholars such as Joni Adamson, Mei Mei Evans, and Rachel Stein (2002) brought environmental justice to the forefront, demonstrating how environmental degradation disproportionately impacts marginalized communities, indigenous populations, and lower-income classes. The scope expanded beyond pristine forests to include polluted urban centers, industrial landscapes, and agrarian settings.

-Third-Wave and Material Ecocriticism: The Anthropocene and Nonhuman Agency

The third wave of ecocriticism—and its contemporary iterations—responds directly to global climate change and the concept of the Anthropocene: the geological epoch defined by human impact on Earth's ecosystems (Crutzen & Stoermer, 2000). Modern ecocriticism engages with Material Ecocriticism (Iovino & Oppermann, 2014) and New Materialism (Coole & Frost, 2010),

recognizing matter itself as active, agentic, and narratively expressive."Matter is not a passive canvas for human sign-making, but a dynamic site of story-generating interaction where physical agency and narrative signification intertw." (Iovino & Oppermann, 2014, p. 3)

3. Ecocriticism's Impact on the Literary Canon

Ecocritical theory has not only generated new creative writing (such as "Cli-Fi" or climate fiction) but has also radically re-read classical literary works:

-Re-reading Pastoral Literature: Classics from Virgil to William Wordsworth are no longer read merely as idealized escapism, but as early records of land enclosures, agricultural shifts, and changing human-land ethics (Garrard, 2012).

-Victorian Industrial Novels: Works by Charles Dickens and Elizabeth Gaskell are re-evaluated for their depictions of air pollution ("smog"), urban sanitation crises, and the ecological costs of early industrial capitalism.

-Modernist Disillusionment: Novels such as T.S. Eliot's The Waste Land are analyzed not only through the lens of post-WWI psychological trauma, but also through the literal degradation of landscapes and urban environments.

4.The Legacy: Transform the Literary Canon

Ecocriticism is no longer a specialized subfield of literary studies; it has irrevocably altered the larger curriculum. By proposing an

ecological hermeneutic, it prompted researchers to rethink previous canons with new questions:

-Re-reading the Classics: How do Shakespeare's storms reflect early modern anxieties about the Little Ice Age? How does Herman Melville’s Moby-Dick critique 19th-century resource extraction and industrial capitalism?

-Decolonizing the Environment: Indigenous and postcolonial scholars (such as Rob Nixon, author of Slow Violence and the Environmentalism of the Poor) have demonstrated how imperial conquests were simultaneously ecological transformations—what Alfred Crosby termed "ecological imperialism."

-Pedagogical Shifts: Environmental humanities programs across global universities now combine literary analysis with environmental history, ethics, geography, and climate science, dismantling the traditional divide between the humanities and STEM.

Ultimately, the evolution of ecocritical theory demonstrates that literature is not an isolated retreat from the world, but a vital space for diagnosing its crises and imagining its survival. As modern literary studies continues to adapt to an age of planetary precarity, ecocriticism serves as a reminder that every text carries within it an implicit philosophy of the Earth—and that how we read the story of nature will inevitably shape the nature of our future story.

5. Ecofeminism: Intersecting Oppressions of Women and Nature

Modern ecocriticism primarily references ecofeminism in order to adequately explain the intricate relationships between human power structures and environmental representation. Ecofeminist literary critics argue that western literature frequently naturalizes women (describing women in terms of land, soil, or passive biological cycles) while simultaneously feminizing nature (referring to "Mother Nature," virgin landscapes awaiting conquest, or fertile fields to be tilled). This dual process operates in two directions:

-Feminizing Nature: Renders the environment passive, vulnerable, and subject to male extraction or mastery.

-Naturalizing Women: Reduces women to essentialized biological functions, placing them outside the sphere of human culture, intellect, and historical agency.

Carolyn Merchant’s The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution (1980) demonstrated how the Scientific Revolution transformed the dominant cultural metaphor from that of a living, nurturing organic earth to a mechanistic body to be analyzed, dissected, and controlled.

Ecocritical theory distinguishes between two major strands of ecofeminist thought:

-Essentialist / Cultural Ecofeminism: Popular in early movements, this strand asserted a spiritual, intrinsic connection between women and nature rooted in biology and motherhood. Modern literary theory

largely rejects this view due to its reinforcement of gender essentialism.

-Materialist / Intersectional Ecofeminism: Advanced by scholars like Val Plumwood (1993) and Greta Gaard (1993, 2011), materialist ecofeminism examines the socio-economic and material conditions that connect environmental degradation with systemic inequalities, focusing on how race, class, gender, and geography compound ecological vulnerability.

Conclusion

The climate of literary criticism has irrevocably shifted. Ecocriticism has moved from a niche subfield of nature writing analysis to a central theoretical framework within modern literary studies. By dismantling the binary opposition between nature and culture, ecocriticism challenges literary scholars to recognize that every text is embedded within a physical environment. As global ecological crises intensify, ecocritical theory provides vital analytical tools for interrogating how stories shape—and are shaped by—the living Earth. Modern climate fiction exemplifies how literature can broaden human consciousness beyond the self by restructuring narrative architecture around arboreal growth patterns, incorporating deep time alongside human history, and treating non-human systems as active participants rather than decorative backdrops.

Finally, ecocriticism changes reading from a passive esthetic exercise to a necessary discipline for ecological survival. In an era

marked by mass extinction and climate instability, literary studies must consider not just what a text says, but also what it does within the living, sensitive climate of our shared world.

References

1. ,Adamson J., ,Evans M. & ,.M ,Stein R.Eds) .(2002) .(. The environmental justice reader: ,Politics ,poetics and pedagogy. University of Arizona Press.

2. ,Bagemihl B.(1999) . Biological exuberance: Animal homosexuality and natural diversity. St. Martin's Press.

3. ,Buell L.(1995) . The environmental imagination: ,Thoreau nature ,writing and the formation of American culture. Harvard University Press.

4. ,Coole D., & ,Frost S. Eds).(. (2010). New materialisms: ,Ontology ,agency and politics. Duke University Press.

5. ,Crutzen P. J., & ,Stoermer E. F. (2000). The "Anthropocene". Global Change ,Newsletter ,41 18–17.

6. ,d'Eaubonne F.(1974) . Le féminisme ou la mort [Feminism or death]. Pierre Horay.

7. ,Gaard G.Ed) .(1993) .(. Ecofeminism: ,Women ,animals nature. Temple University Press.

8. ,Gaard G.(2011) . Ecofeminism revisited: Rejecting essentialism and placing ecofeminism in apocalyptic times. Feminist Formations, 23(2), 26–53. https://doi.org/10.1353/ff.2011.0017

9. ,Garrard G.(2012) . Ecocriticism 2nd ed).(. Routledge.

10. ,Glotfelty C., & ,Fromm H. Eds).(. (1996). The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology. University of Georgia Press.

11. ,Iovino S., & ,Oppermann S. Eds).(. (2014). Material ecocriticism. Indiana University Press.

12. ,Merchant C.(1980) . The death of nature: ,Women ,ecology and the scientific revolution. Harper & Row.

13. ,Morton T.(2010) . The ecological thought. Harvard University Press.

14. ,Morton T.(2013) . Hyperobjects: Philosophy and ecology after the end of the world. University of Minnesota Press.

15. ,Naess A.(1973) . The shallow and the ,deep long-range ecology movement: A summary. ,Inquiry)161-4), 95–100. https://doi.org/10.1080/00201747308601682

16. ,Nixon R.(2011) . Slow violence and the environmentalism of the poor. Harvard University Press.

17. ,Plumwood V.(1993) . Feminism and the mastery of nature. Routledge.

18. ,Roughgarden J.2004)). Evolution's rainbow: Diversity, gender, and sexuality in nature and people. University of California Press.

19. ,Sandilands C., & ,Erickson B. Eds).(. (2010). Queer ecologies: ,Sex ,nature ,politics desire. Indiana University Press.

20. ,Seymour N.2) 013). Strange natures: Futurity, empathy, and the queer ecological imagination. University of Illinois Press.

21. ,Warren K. J.(1990) . The power and the promise of ecological feminism. Environmental ,Ethics ,(2)12 146–125. https:doi.org/10.5840/enviroe//thics199012221

22. ,Warren K. J.(2000) . Ecofeminist philosophy: A western perspective on what it is and why it matters. Rowman & Littlefield.