وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب و اللغات

الرقم التسلسلي:

قسم اللغة و الأدب العربي

رقم التسجيل: 13/MD12/249

الجهود النقدية لإبراهيم رماني

كتابه "الغموض في الشعر العربي الحديث" – أنموذجا–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة و الأدب العربي فرع: أدب عربي تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:

مليكة قرادي

إشراف الدكتور:

عمار بن لقريشي

تاريخ المناقشة:2015/06/03

أمام لجنة المناقشة:

– الأستاذ محمد أمين بوضياف رئيسا

– الدكتور عمار بن لقريشي مشرفا

– الأستاذ بوزيد رحمون ممتحنا

السنة الجامعية: 2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر و عرفان

قال الله تعالى : ﴿ وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً ﴾

سورة الإسراء الآية 85

في البداية نحمد الله عزَوجلَ الذي وفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع ومنحنا الإرادة والصبر لإتمامه.

أتقدم بأسمى آيات الشكر و الامتنان إلى أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها ، الذين أناروا لنا الطريق ولم يبخلوا علينا بشي طيلة الأعوام الدراسية .

فلهم مني فائق التقدير و الاحترام

وأخص بالذكر أستاذنا الفاضل الدكتور "عمار بن لقريشي" الذي وقف إلى جانبي مرشدا وموجها ، فلذلك أتوجه إليه من أعماقي بأبلغ آيات الشكر والعرفان .

كما ينبغي أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان بالجميل إلى الأستاذين الكريمين الدكتور "محمد بوسعيد"والأستاذة "نورة قطوش" لما قدماه لي من خدمات تستحق الشكر والثناء

والشكر موصول إلى جميع الذين ساهموا بشكل أو بآخر في إنجاز هذا البحث لو بكلمة طيبة أو دعاء خالص.

مليكة قرادي

مقدمـــة

مقدمة:

أثار مصطلح الحداثة ضجة وجدلا كبيرين باعتباره مصطلحا دخيلا على الثقافة العربية، ولعدم استقرار جهازه المفاهيمي كونه أفرز عديد المفاهيم نظرا لتعدد البيئات واختلافها، السياسية منها والثقافية والاجتماعية والتاريخية وغيرها، وهذا ماساهم في تركيز النظر على الحداثة التي كانت محط اهتمام العديد من الدراسات الأدبية والنقدية – خصوصا– بغية الإحاطة بها والتنظير لها.

ومن الظواهر الفنية التي تفشت في قلب الحداثة، ظاهرة الغموض في النص الأدبي بعامة والشعري منه بخاصة، كونها صفة قارة في التجربة الشعرية بما هي تجربة تصدر عن الباطن أو "انفعال المبدع"، وتتحول عبر الرؤيا إلى تشكيل لغوي وجمالي . ومن النقاد الذين كانت لهم الجرأة العلمية لمقاربة ظاهرة الغموض ومحاولة الإحاطة بها "**إبراهيم رماني**"، ويتلمس ذلك من خلال الوقوف عند أهم عتبات ممارسته النقدية في كتابه الموسوم بـ"**الغموض في الشعر العربي الحديث**"، وهو أحد البيانات النقدية الأساسية في التعريف بظاهرة الغموض في النص الشعري العربي الحديث، والتأصيل لمقوماته الفكرية والجمالية، وقد آثرنا أن نتناوله بالدراسة والتحليل ولذلك اخترنا أن نجعل تجربة إبراهيم رماني النقدية في كتابه هذا محور بحثنا.

ولبحث الموضوع أثارتنا بعض الإشكاليات التي تصب في صلب الظاهرة:

– إذا كانت الآراء ووجهات النظر تختلف حول قضية الغموض، فإن هذا يدفع بإلحاح إلى التساؤل عن الجدل القائم حيالها؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار الغموض مقوم لا غنى عنه في الشعر؟

– كيف كانت التجربة النقدية لدى إبراهيم رماني من خلال تسليطه الضوء على ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث؟ وكيف كانت رؤيته النقدية لهذه الظاهرة التي استوقفت القدماء والمحدثين على حد سواء؟

– ما هي أهم القضايا التي عالجها إبراهيم رماني في كتابه "الغموض في الشعر العربي الحديث"؟ وبالتالي ما أهم النتائج التي توصل إليها من خلال تلك القضايا؟

ولعل أهم الأسباب والدوافع التي كانت وراء اختيارنا لهذا الموضوع هي :

– الرغبة الملحة في أن تكون دراستنا حول النقد الجزائري بالتركيز على ناقد جزائري هو إبراهيم رماني من خلال مؤلفه "الغموض في الشعر العربي الحديث"، نظرا لإعجابنا بطرحه للقضايا النقدية فيه.

– كسر التقاليد السائدة فأغلب طلبتنا يتوجهون لدراسات عربية أو غربية ويهملون إبداعاتهم الأدبية ودراساتهم النقدية فلا يسلطون عليها الضوء ولو بالنزر القليل .

كل هذا لتحقيق عديد الأهداف من بينها :

– الاهتمام أكثر بالساحة النقدية الأدبية الجزائرية، كونه ضرورة ملحة وإعطاؤها العناية الكافية شأنها في ذلك شأن الساحة الأدبية.

– توضيح مدى الإسهامات والإضافات الكبيرة في المجال النقدي بتركيز النظر على إبراهيم رماني من خلال تجربته النقدية في مؤلفه، والكشف عما تناوله بالدراسة وتوصل إليه من نتائج.

ولتحقيق هذه الأهداف المرجوة اتبعنا خطة توزعت عناصرها بين مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة وملحق، حيث رصدنا في التمهيد تقديم النتاج النقدي لدى رماني، فتناولنا في الفصل الأول ظاهرتي الحداثة والغموض وتتبعناهما في مسارهما النقدي القديم والحديث، سواء في ما تعلق بالدراسات العربية أم بالدراسات الغربية، أما الفصل الثاني فقد ضمناه القضايا النقدية الواردة في الكتاب مع تحليلها مدعمين آراء الناقد بآراء نقاد آخرين، وفي الأخير حوصلنا أهم النتائج التي توصلنا إليها في الخاتمة، أما الملحق أوردنا فيه ذكرا موجزا لحياة الناقد ومعجما لأهم المصطلحات الواردة في البحث مترجمة من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية .

وكان المنهج المتبع في ذلك والملائم لمثل هذه الدراسة هو **المنهج الوصفي التحليلي** .

وتجدر بنا الإشارة إلى أنه واجهتنا بعض العوائق والصعوبات في إنجاز هذا البحث نذكر منها:

– فقد كان من الصعوبة علينا أن نستوفي كافة القضايا لكثرتها وتشعبها، ذلك الذي اضطرنا للاكتفاء بأهم القضايا .

– ومما ساهم كذلك في إعاقتنا ضيق الوقت المخصص لإنجاز البحث .

– ندرة إن لم نقل انعدام الدراسات التي خصَّت إبراهيم رماني وكتابه .

وعلى الرغم من ذلك فقد استعنا بمجموعة من المراجع والمصادر التي التمسنا فيها تذليل الصعوبات القائمة، وعلى رأسها الكتاب موضع الدراسة "**الغموض في الشعر العربي الحديث**"، "**الشعر العربي المعاصر** " لعز الدين إسماعيل"، **سبعة أنماط من الغموض** "لوليام أمبسون"، "**الثابت والمتحول**" لأدونيس، **مقالات في الشعر العربي المعاصر**" لمحمد حسين الأعرجي .

ونتمنى أن يفتح بحثنا آفاق لبحوث أخرى جديدة .

يجدر بنا في الأخير أن نتقدم بخالص الشكر والعرفان الجميل إلى أستاذنا الفاضل الدكتور "**عمار بلقريشي**" الذي أشرف على هذا البحث .

ونسال الله التوفيق والسَّداد وما توفيقي إلاَّ بالله

تمهيد

تمهيد

تقديم الكتاب:

"الغموض في الشعر العربي الحديث"، عنوان حمله بحث أكاديمي أنجز عام 1986م، نال به مؤلفه وهو حينئذ لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره شهادة الماجستير بتاريخ 19-04-1987م، من معهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر، بدرجة مشرف جدا مع تهنئة اللجنة المكونة من: واسيني الأعرج، محمد ناصر، محمد حسين الأعرجي، ويعتبر هذا البحث أول خطوة على سلم الأكاديمية وأول محاولة عربية تواجه الغموض في الحداثة الشعرية العربية من جميع جوانبها، الفلسفية والجمالية والفنية والنقدية، التاريخية والحضارية، وذلك في ضوء رؤية نقدية أصيلة، وعبر منهجية علمية حديثة، تهدف إلى بلورة مقاربة صحيحة لهذا الغموض في مستواه الداخلي "النصي" ومستواه الخارجي "التاريخي".

إنها المقاربة النقدية الحبلى بالسؤال والبحث، بالكشف والتأسيس، بالمراجعة والتأصيل، لقراءة كتابة الملامح الحقيقية للشعرية العربية في مشروعها الحداثي الكبير.[1]

جاءت خطة البحث موزعة على تمهيد تضمن الشعر الغربي الحديث ومصطلح الحداثة، اعتبر ابراهيم رماني رحلة الشعر الغربي الحديث في مسيرته الطويلة بأنه كان بحثا عن المطلق وكانت أول محاولة لبلوغه تنتهي إلى التلاشي والتبدد لاستحالة التواصل مع المطلق مع التجريد الميتافيزيقي وحطام الواقع، ويؤكد ابراهيم رماني أن الشعر الغربي الحديث جسد وجها حضاريا غريبا في ملامحه التاريخية والمعرفية الأكثر دلالة ولا يمكن حسبه فهم هذا الشعر دون معرفة مرتكزات الواقع الحضاري الذي أفرزه، وتوزعت أيضا الخطة على أربعة أبواب تتدرج تحتها فصول، فكان عنوان الباب الأول "بنية القصيدة"، يعالج الجوانب النظرية التي ساهمت في تشكيل البنية الشعرية، وتكاملت في تأليف غموض النص وانقسم إلى خمسة فصول مرتبة ترتيبا منهجيا، تلازميا كالآتي: الأساس الفلسفي، النظرية الجمالية، المفهوم الشعري، الرؤيا الشعرية، التجربة الشعرية، بنية القصيدة، أما الباب

[1]- ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ط3 ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2007 ، ص5

الثاني جاء بعنوان "بنية اللغة"، درس فيه اللغة وفق المنظور الألسني على أربعة مستويات متلازمة على النحو التالي: البعد الدلالي، البعد النحوي (التركيبي)، البعد الإيقاعي، البعد المعرفي، أما الباب الثالث بعنوان "بنية المكان"، عالج فيه الصوة التي يصطلح جوازا على تسميتها "بنية المكان" في مقابل الإيقاع "بنية الزمان" والذي تضمن الفصول الآتية المترابطة عضويا: الخيال الشعري، الصورة الشعرية، الرمز الشعري، الأسطورة، بنية المكان (هندسة الكتابة)، وأخيرا الباب الرابع فعنونه بـ"بنية القراءة"، يتعلق بقراءة الجوانب الخارجية المشكلة للبنية الشعرية والمكملة لدلالة الغموض فتضمن فصله الأول منهج النقد، والثاني نموذج القراءة، أما الفصل الثالث النص الغائب، " الإحالة "أما بالنسبة للمنهج الذي اعتمده هو المنهج الإستقرائي التحليلي، وانتهى البحث بخاتمة احتوت على مجمل النتائج التي توصل إليها الباحث ابراهيم رماني مع بعض الملاحظات والمقترحات وأيضا بمعجم للمصطلحات باللغة العربية مترجمة إلى اللغة الفرنسية، ويهو يحتوي على 485 صفحة، وقد ارتأينا في هذا المقام أن يكون هذا النتاج النقدي مصدر بحثنا .

الفصـــل الأول

الحداثة والغموض في النقد العربي والغربي

1_ الحداثة

1_1 _ الحداثة في النقد العربي القديم

1_2_ الحداثة في النقد الغربي

1_3_ الحداثة في النقد العربي الحديث

2_ الغموض

2_1_الغموض في النقد العربي القديم

2_2_ الغموض في النقد الغربي

2_3_ الغموض في النقد العربي الحديث

1-الحداثة:

-لغة:

من مادة "**ح د ث**"، الحديث: نقيض القديم، حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه والحدوث: كون الشيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث، وحدث أمر أي وقع. والحديث: الجديد من الأشياء، وفي الحديث: (إياكم ومحدثات الأمور".[1]

حدث: هو حدث من الأحداث، وحديث السّن، ونزلت به حوادث الدهر وأحداثه، ومن ينجو من الحدثان؟، وكان ذلك في حدثان أمره، واستحدثوا منه خبرا أي استفادوا منه خبر حديثا جديدا، ورجل حدِث وحدّث: حسن الحديث، وسمعت منه أحدوثة مليحة، وله أحاديث ملاح.[2]

إن مفهوم الحداثة يقابل المفهوم الغربي لمصطلح (**Modernity**) بخلاف مصطلح "المعاصرة" (**Modernism**)، إذ جاءت الحداثة التي بدأت قطيعة في سياق العصرية، في القرن السادس عشر، حاملة فلسفتها وجماليتها التي تبلورت في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر.[3]

وصف الشعر الحديث من جهة شكله "الشعر الحر"، "شعر التفعيلة"، ومن جهة زمنه "الشعر الجديد"، "الشعر المعاصر"، ومن جهة اتجاهه العام "الشعر المرسل"، "الشعر المنطلق".

أقرَ رماني أن أدونيس انتهى إلى نتيجة مفادها: "**أنه لا وجود لحداثة عربية علمية أو اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية، بينما نجد الحداثة الشعرية العربية، تكاد أن تشابه في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية**".[4]

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، (مادة ح د ث).
[2]- الزمخشري: أساس البلاغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998، (مادة ح د ث).
[3]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 06.
[4]- المصدر نفسه، ص 48.

"فلا يصح أن تبحث الحداثة العربية من منظور غربي وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي أصولا وتاريخا".[1]

إذن لا يرتبط مفهوم الحداثة عند العرب بمفهوم العصرية كنتاج لتحول عضوي في السياق الحضاري العربي، وإنما هو إحالة على العصرية الغربية بخلفيتها الفلسفية والجمالية.[2]

فرَق رماني بين الحداثة والمعاصرة، فلاحظ أن مصطلح "الشعر المعاصر" يسود عند كثير من الدارسين وفيه يغلب البعد الزمني على البعد المفهومي، وبذلك ينطوي على قدر غير قليل من الإضطراب، فهو قد يشمل كل شعر هذا العصر، أو الشعر منذ الحقبة الرومانسية فقط، أو منذ بداية الحرب العالمية الثانية، فهو إذن معمم لا تتضح أبعاده، ولا تبين حدوده، بخلاف مصطلح "الحداثة" الذي يقابل المصطلح الغربي (Modernity) بحمولته المعرفية المتعددة، وتقترن فيه الحداثة بالإحداث، بعكس المعاصرة التي قد تكون وجودا سكونيا في العصر.[3]

وجد الحداثة الشعرية تتواصل في علاقات معقدة مع ضروب أخرى من الأدب والفن، التي ترتبط هي الأخرى بالوعي الاجتماعي والتاريخي الكلي.[4]

خلص رماني إلى أن الحداثة تتجاوز المعاصرة، وتتخطاها ضمن منظور واسع، جاء أصلا لمعارضتها، من هذا المنطلق، نستطيع التمييز بين حقيقة الحداثة ووهم المعاصرة، والإقرار بأن "الشعر الحر" لا يكون حديثا بمجرد الخروج من بنية البحر والبيت الواحد، إلى بنية التفعيلة والأسطر الكثيرة والالتفات إلى أن البعد الزمني للمعاصرة لا يمثل إلا عنصرا واحدا في مجموع الحداثة الشاملة.[5]

---

[1]- أدونيس: الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 89.
[2]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 34.
[3]- المصدر نفسه، ص 35-36.
[4]- المصدر نفسه، ص 36.
[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أما **عباس بن يحي** فرَق أيضا بين الحداثة والمعاصرة بقوله: "أن الحداثة ليست مسألة شكلية، أي لا تخص الجانب الظاهر والمادي من القصيدة، وإنما ترتبط بالإبداع، وهي تفاعل في الإبداع الجديد بين الشاعر وحضارته، والمعطيات الجديدة، وأن النص الحديث يتضمن رؤية متجددة، أي مفتوح على التأويلات والقراءة المختلفة، ومن الواضح أن عز الدين إسماعيل لا يؤمن بالتفرقة بين الحداثة والمعاصرة، فهو يقصد بالمعاصرة الحداثة، أما حامد حفني داود يبين أن للمعاصرة الأدبية مفهومين: زمني وفني، زمني يجعل المعاصرة تعني الأدباء الذين عاشوا منذ ثورة 1919 (مصر) إلى الآن، وفني ويعني المشاركة الأدبية الفعالة بين المتعاصرين من حيث تأثرهم بأحداث هذا العصر وتأثيرهم فيها".[1]

1-1- الحداثة في النقد العربي القديم:

الحداثة مصطلح بالغ العراقة والجدة في الوقت نفسه، ذلك لأنه يشير تراثيا إلى الصراع بين القدماء والمحدثين، ذلك الصراع الذي بدأ مع القرن الثاني للهجرة، عندما كان "المحدث" قرين "البدعة"، وكانت البدعة قرينة تغير جذري، يفرض إعادة النظر في الموروث من التصورات الأدبية والاجتماعية والدينية.[2]

فابن قتيبة يقف من الشعر المحدث موقفا أكثر وضوحا ودقة، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان عمرو بن العلاء يقول: "**لقد كثر هذا المحدث وحسن، حتى لقد هممت بروايته**". ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم.[3]

كان بشار بن برد على صعيد الكتابة الشعرية الوجه الأول، الأكثر بروزا لهذه الحداثة، فهو يعد أول المحدثين، بالمعنى الإبداعي، ممن خرجوا على ما سمي بـ"عمود الشعر العربي"، قيل عن بشار إنه "أستاذ المحدثين ..... من بحره اغترفوا، وأثره اقتفوا".[4]

---

[1]- عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، 2004، ص128.

[2]- جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، دط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، دت،ص 333.

[3]- أدونيس: الثابت والمتحول، (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ط8، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2002، ج4، ص9.

[4]- أدونيس: الثابت والمتحول ، ص 12.

كان الشعر المحدث، وبخاصة شعر أبي تمام، يبلبل ذائقة بعض النقاد ويحيرهم، يدل على ذلك ما يروى عن العالم اللغوي التوجي أو التوزي، من أنه قال حين سئل عن شعر أبي تمام: "**فيه ما استحسنه، وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله، فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعا، وإما أن يكون الناس جميعا أشعر منه**".[1]

وكما انقسم علماء اللغة إزاء حداثة أبي تمام، انقسم كذلك الشعراء والكتاب ومن بين الذين وقفوا إلى جانب هذه الحداثة ودافعوا عنها: علي بن الجهم، عمارة بن عقيل، الذي قال حين سمع شعره في الاغتراب، وهو أشعر الناس "وجد ما أضلته الشعراء، حتى كأنه كان مخبوءا له"، والبحتري الذي كان يرى فيه إماما له، وابن الرومي الذي كان يعترف بتتلمذه عليه شأن البحتري.[2]

هكذا لم يعد الشعر عند أبي نواس وأبي تمام تقليدا للنموذج التراثي، ولم يعد كذلك تقليد "للواقع"، صار إبداعا لا يتم إلا بدءا من استبعاد التقليد والواقع معا، إنه خلق يمارسه الشاعر، فيما يخلق مسافة بينه وبين التراث من جهة، وبينه وبين الواقع من جهة ثانية.[3]

نخلص إلى أن الحداثة عند أبي تمام اتخذت بعدا آخر، وهو ما يمكن أن نسميه بعد الخلق لتا على مثال، فهو لم يهدف كأبي نواس إلى المطابقة بين الحياة والشعر، بل هدف إلى خلق عالم آخر يتجاوز العالم الواقعي، لقد اشتركا في رفض تقليد القديم، لكن كلا منهما سلك في إبداعه مسلكا خاصا.[4]

1-2- الحداثة في النقد الغربي:

أوضح رماني أن **ماركس** يقف على الطرف النقيض للحداثة، بينما يحاول بودلير تقديم إطار نظري لهذه الحداثة من منظور جمالي، يعطف عليها وينفي عناصر الاستلاب عنها، إنه يستحضر ما يعمل ماركس على تغييبه، ما يراه مضادا للطبيعة وتجريدا لها.[5]

---

[1]- المرجع نفسه، ج2، ص 174.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه، ج4، ص 15.
[4]- المرجع نفسه، ص 17.
[5]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 30.

هكذا نرى أن تفكير ماركس بين (1840-1845) يخرج لنا بمفهوم للحداثة، وهو مفهوم سياسي بشكل أساسي، ولكن ليس سياسيا فحسب، إنه يحدد شكلا للدولة كدولة موضوعة فيما فوق المجتمع، وكذلك مخططا للعلاقة بين شكل الدولة هذا وبين الحياة اليومية، والممارسة الاجتماعية بوجه عام.[1]

في الوقت ذاته كان بودلير يقوم بمراجعة أليمة لمفهوم "الحداثة Modernité"، إن الشاعر الملعون الذي أثرت فيه الثورة وفشلها، كان يعمل على تسجيل فشل البراكسيس الثوري، والمصادقة على ذلك الفشل.[2]

هكذا نرى أن بودلير كشاعر، قد افتتح للشعر والفن الحديث الطريق التي سينتهجها من بعده رامبو ولوتريامون وملارميه وفاليري وآخرون، إن لدى هؤلاء الشعراء وفي الشعر منذ بودلير أملا غير واع، يعري الاستلاب إزاء الحياة اليومية التي يرفضها هؤلاء الشعراء، والمجتمع البرجوازي الذي يحتقرونه، ولكنه يدعي الاستلاب ويسقط فيه من ناحية أخرى.[3]

فالحداثة في المجتمع البرجوازي لن تكون سوى ظل الثورة الممكنة ولكن المضاعة، إنها محاكاة الثورة.[4]

إن كلمة "الحديث"، هذه الكلمة اللامعة، الكلمة الطلسم، الكلمة المفتاح، الملائم لكل الأبواب والرتاجات، إنما هي كلمة لا تستهلك.[5]

إن الحداثة ظل الثورة الغائبة هنا وغير المكتملة هناك، لا تواصل مسيرتها بدون أزمات، إن التناقضات تعبث فيها من كل جانب، وتعمل عملها في غياب السلب الثوري بصورة جذرية، السلب الذي لو تحقق فإنه –ومثلما ينص عليه المشروع الماركسي الأولي–

[1]- هنري لوفيفر: ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1983، ص 17.
[2]- المرجع نفسه، ص 21.
[3]- المرجع نفسه، ص 24.
[4]- المرجع نفسه، ص 22.
[5]- هنري لوفيفر: ما الحداثة، ص 40.

سيحول الحياة، بل أكثر من ذلك أن الأزمات تتعدد في قلب هذه الحداثة، وتتقارب من بعضها البعض الآخر وتعم، إنها تعدل بعضها البعض.[1]

إن اللغة الشعرية تطرح نفسها كعالم، وككلام "خالق" لعالم، والشعر والقصيدة –وهما ليسا سوى أشياء موضوعة– تنضيد للكلمات، يزعمان أنهما لغز محلول عن العالم، وعالم هو في الوقت ذاته إنساني وما فوق طبيعي.[2]

إن مفهوم "الحداثة" من أشد القضايا إلحاحا في أدب القرن العشرين وثقافته، ويدور حولها جدل واسع، مما يبرز الحاجة إلى دليل موثق يلقي الضوء على هذا الموضوع الصعب، كما أن موضوع الحداثة هو موضوع الساعة في الدوائر الثقافية والفكرية المعاصرة.[3]

إن الحداثة تعد ظاهرة تميز الثقافة الأنجلوأمريكية والأوروبية في القرن العشرين في المقام الأول، ولو أنها ترتبط بقدر من العلاقات المتغيرة بتلك الثقافة، وهي تتجه نحو التقادم والانزواء في أركان الحضارة الغربية.[4]

كان **فرانك كيرمود** يقول في أواسط الستينيات: "ينبغي أن يتم تسجيل تاريخ كلمة "حديث" (Modern)، وكان يقصد بمقولته هذه أن كلمة "حديث" تعني في مضمونها وجود علاقة تربط بينها وبين الماضي... وأنها تحتاج إلى نقد وإعادة نظر جذرية وحقيقية، وبالتالي فهي مصطلح له وزن يفوق ما لكلمة "جديد" (new) أو "معاصر" من ثقل".[5]

إن ما نعرفه عن هذا التاريخ هو أن مصطلح "الحداثة" كان بناء، قامت أركانه بعد وقوع الحدث نفسه، وكان أول استخدام له في اللغة الإنجليزية قد ورد في كتاب عنوانه (A survey of modernist poetry) لمؤلفيه جريفز ورايدنج نشر عام 1927، وكانت الحداثة فيه

---

[1]- المرجع نفسه، ص 116.
[2]- المرجع نفسه، ص 17.
[3]- بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ط1، منشورات المجتمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1995، ص 03.
[4]- المرجع نفسه، ص 05.
[5]- بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ص 09.

عبارة عن إشارة إلى نظرة موضوعية محايدة، إلى الفن كتعبير أو كأسلوب في استخدام اللغة ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي ومشاعره.[1]

إن الإنجاز الذي حققه **والتر بنيامين** هو ربط ظهور الحداثة بتغير ظروف المعاصرة، ومن ثم فقد أفرزت البيئة الجديدة التي قدمتها شوارع باريس العريضة في أواخر القرن التاسع عشر نمطا حضاريا جديدا، وهو شخصية المتسكع أو الهائم على وجهه، وهو نمط تم تصويره في شخصيات بودلير في أشعاره، وموجز الدراسة التي قدمها بنيامين عن بودلير هو أن الفن ذاته في ظل الرأسمالية يتحول إلى مجرد سلعة.[2]

1-3- الحداثة في النقد العربي الحديث:

أخذت الحداثة العربية اهتماما بالغا عند أدونيس، الذي نذر لها سنينا طوال من البحث والتنظير، ويظهر ذلك جليا من خلال كتاباته، وكان يرمي وراء كل ذلك لتأسيس ثقافة إبداعية ونقدية (ثقافة الحداثة العربية المعاصرة)، إذ اعتبر الحداثة العربية قضية وهاجسا، فالحداثة عنده فنيا هي: "**تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون**".[3]

فالدعوة إلى التحرر من الماضي ظاهرة هامة وهاجس أدونيس النقدي، وهذه الدعوة لم تبق عنده حبيسة الإطار النظري، بل تعدته إلى الممارسة وإلى إنتاج شعري جديد، يوازي نظريته الحداثية التي من خصائصها الموقف والرؤية الجديدان، والمعاناة الصادقة الذاتية واستشراف المستقبل.[4]

إن الشعر في نظر أدونيس فضاء مفتوح يخترق السائد، ويتمرد على أشكال السلف، لذلك هو لا يعترف بأن هناك "وجود قائم بذاته نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم

---

[1]- المرجع نفسه، ص 20.
[2]- المرجع نفسه، ص 85.
[3]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980، ص 321.
[4]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي (أدونيس أنموذجا)، ط1، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004، ص 147-148.

الشعرية الثابتة المطلقة، ليس هناك، بالتالي خصائص أو قواعد تحدد الشعر، ماهية وشكلا تحديدا ثابتا ومطلقا، الموجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة .."[1].

وتأكيدا على الازدواجية (التراث – الحداثة) يقول أدونيس: "هكذا تنبثق الحداثة العربية من قديم هي في الوقت نفسه في تعارض معه، فأن تكون شاعرا عربيا حديثا هو أن تتلألأ كأنك لهب خارج من نار القديم وكأنك في الوقت نفسه شيء آخر يغاير القديم مغايرة كاملة"[2].

فالتضاد بين الحداثة والتراث مسألة مفتعلة لأن الإبداع الشعري لا ينفي الإبداع، فالحداثة إمكانية مفتوحة وتجربة دائمة في الخلف، وهي ليست مجرد شكل وإنما هي رؤيا مغايرة وطريقة تعبير مغايرة.

الشاعر الحداثي لم يعد يسير وفق النظام، أو يساير الواقع، أو ينظم المعقول بل تشبه بالساحر الذي يحيل اللامعقول إلى معقول ... ويحيل العادي إلى شيء مدهش خلاب، فالشعر الحداثي "... تحرر كامل، وكشف خارق، يرفض الوضع الراهن ويحيا في التخييل وعالم المخيلة، في الغيب والبحث عنه، في العجيب والمدهش وفي الإشراق"[3].

القصيدة الحداثية الجديدة –عند أدونيس– أصبحت بؤرة تتجمع فيها كل الأفكار المتناقضة، لم تعد تتشكل من خيط واحد متناسق ولم تصبح الرؤية فيها منطقية معقولة، كما تحررت من السرد والتعليم والأخلاق والسياسة والثقافة والتفسير والتحليل والمذهب، ما لم يكن كونيا"[4].

أدونيس هو رائد الحداثة العربية، بوصفه منظرها الأكبر وشاعرها الأكثر تجسيدا لها، وعبر قراءة رحلة أدونيس الطويلة مع الكتابة، منذ أن كانت هاجسا فرديا إلى أن أصبحت بيانا عاما، يجرد أدونيس مصطلح الحداثة من خلفيته التاريخية.

---

[1]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979، ص 107.
[2]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 327.
[3]- المرجع نفسه، ص 30-31.
[4]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 29.

ليموضعه في أطر أخرى بعيدة عن العصرية وملابساتها الحضارية، وبذلك يكسبه صفة الإطلاق والجوهر الذي يجمع كل المبدعين المحدثين في كل مكان وزمان، فهو يبحث عن جذور الحداثة العربية على المستويين الاجتماعي والأدبي منذ القرن السابع الميلادي.[1]

يقرأ أدونيس في ضوء لغته الكلية بحمولاتها المعرفية ومستنداتها النظرية التي تؤلف تركيبة واحدة (الائتلاف في الاختلاف)، وتمثل جوهر "الحداثة" الذي نجد أصداءه في **(زمن الشعر)** أو **(صدمة الحداثة)** وغيرهما، هذا الجوهر الذي لا نواجهه بمتابعة سطوح اللغة الأدونيسية المنمقة بمهارة أسلوبية، ولا بجزئياتها وتفاصيلها المتناقضة، وإنما بتخريج المفهوم الأساس الذي يخفيه النص في ثناياه، في التباس معانيه المتعددة، وغموض صياغاته المتعددة، الذي يقره أدونيس دون أن يفصح عنه كلية.[2]

هذا بالنسبة للحداثة الأدونيسية وكيف نظر إليها رماني وحللها من منظوره النقدي، أما الحداثة عند محمد بنيس فكانت لها رؤية مغايرة.

من الظواهر الفنية التي يصعب مقاربتها، ظاهرة الشعر، هذه الظاهرة التي تحمل ذرة انفجار في كل تعريف ومما زاد الأمر صعوبة وميوعة اختبار الشاعر للحداثة، فكان من الصعوبة بمكان مطاردة الشعر الحديث، ولقد وعى محمد بنيس صعوبة هذه المجازفة في قوله: "**هناك التباسات متراصة في تعريف الشعر العربي الحديث، ولعل اتساع استعمال مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي والسجالي ... هو ما يفضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع.**[3]

بيد أن الحداثة البنيسية تختلف عن الحداثة العربية والحداثة الغربية معا، إذ تأخذ بهما ثم تفجرهما لتخرج بالفرضية الإبداعية في الشعر، ومن اللافت للانتباه أن نشير هنا إلى

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 47.
[2]- المصدر نفسه، ص 50.
[3]- محمد بنيس: الشعر العربي الحدث بنياته وإبدالاته، ج1، (التقليدية)، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص 25.

أن بنيس كان من المهمومين بالتأسيس لمقولة الحداثة الشعرية، وهي عنده ترتبط بالتطور والتجاوز والتغيير.[1]

وما الحداثة زيا أو شكلا خارجيا مستوردا، وإنما هي نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلا جذريا وحقيقيا انعكس في تعبير جديد، إذن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تتماشى الحياة في تغيرها الدائم ولا تكون وقفا على زمن دون آخر.[2]

لا تفهم الحداثة الشعرية العربية إلا في سياقها الحقيقي، الذي يعود جزء هام منه إلى الحداثة الشعرية الغربية.

2- الغموض: الغموض والإبهام:

-لغة:

من مادة "**غ م ض**"، الغمض والغماض والتغماض، والتغميض والإغماض: النوم، وما اغتمضت عيناي، وما ذقت غمضا ولا غماضا: أي ما ذقت نوما، وتغميض العين: إغماضها، وقد غمض المكان وغمض الشيء: خفي.[3]

وكل ما لم يتجه إليك من الأمور فقد غمض عليك، وفي الحديث: كان غامضا في الناس: أي مغمورا غير مشهور، والغامض في المكان: خلاف الواضح، ومسألة غامضة: فيها نظر ودقة، وفي حديث معاذ: "إياكم ومغمضات الأمور".[4]

غمض: يقال للأمر الخفي والمعتاص، أمر غامض، وكلام غامض: غير واضح، وهذه مسألة فيها غوامض، وغمض في الأرض غموضا: إذا ذهب وغاب، وما أغمضت البارحة، وما ذقت غمضا وغماضا.[5]

---

[1]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص 381.

[2]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1978، ص 17.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، (مادة غ م ض).

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (غ م ض).

[5]- الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (غ م ض).

الإبهام: من مادة "ب ه م"، واستبهم عليه: استعجم فلم يقدر على الكلام، والطريق المبهم: إذا كان خفيا لا يستبين، وأمر مبهم: لا مأتى له، وإبهام الأمر: أن يشتبه فلا يعرف وجهه، وحائط مبهم: لا باب فيه.[1]

إن مفهوم الغموض يقابل المفهوم الغربي الإنجليزي لمصطلح **(Ombigiuty)** أما المفهوم الفرنسي **(Obscurité)** ، وقد أشار رماني إلى أن تشكل ظاهرة الغموض على نحو سائد بوضوح كمؤشر دلالي هام تاريخيا وفنيا، إنما ظهرت مع نهاية العقد الثاني لهذا الشعر، أي مع "نكبة 1967"، فحاول البحث أن يقرأ الغموض في الشعر العربي الحديث، كظاهرة تتموضع في قلب الشعر كبنية داخلية صغرى ذات علاقات جدلية محكومة بنسق فني عام.[2]

"نلاحظ من استقرائنا للشعر العربي أنه يتحرك من الوضوح إلى الغموض، كلما تقدمنا في الزمن تزداد كثافة الغموض في النص الشعري إلى حد تبلغ فيه الإبهام، مثلما شهدنا ذلك في العقدين الأخيرين".[3]

نفهم من هذا أن ظاهرة الغموض ظاهرة ملازمة للشعر، أي الشعر القديم لم يخلو منه وإنما كان قليلا مقارنة به بالشعر المعاصر، لأن الشعر الحديث تفتح على ضروب كثيرة من الغموض المكثف، وهل هذا يبدو غموض الشعر القديم أشد وضوحا وأقرب منالا من غموض الشعر المعاصر.[4]

لم يأخذ الغموض في شعرنا القديم شكل الظاهرة، إلا عند اشتداد النزاع حول مسألة القديم والحديث، التي ترجمت حركة الفعل الاجتماعي والفلسفي في محاولة الخروج عن الإيديولوجيا السائدة والثقافة الموروثة، محاولة تجسد الرغبة في التغيير التي يفرزها الواقع الحضاري الجديد.[5]

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ب ه م).
[2]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 8-10.
[3]- المصدر نفسه، ص 113.
[4]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 114.
[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الغموض حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري، تتموضع في قلب السياق الإنشائي الذي يكتفي بذاته، ويحقق هويته بعيدا عن مراهنات الواقع، وقواعد الاستدلال المنطقي الواضح.[1]

فرَق رماني بين الغموض و"الإبهام"، فالإبهام عنده صفة عرضية طارئة، أو هو الغموض بمعناه السلبي، الإشكالي المرضي، الذي ينغلق على كل فهم ممكن، ولا سبيل إلى التواصل معه لأنه ناتج عن خلل ما في بنية –القراءة –الكتابة، أو عن فساد في الطبيعة الجمالية والفنية للشعر.[2]

خلص رماني إلى أن الغموض خاصية جوهرية في الشعر، كفن متميز في طبيعته ووظيفته، وأنه خاصية حداثية كبرى، تلازم المعطى الجمالي والفني والحضاري للشعر الحديث، أما الإبهام أي الغموض السلبي المغلق، إنما ينتج عن خلل بنائي في الرؤيا، أو عن تضخم مرضي لظاهرة معينة مثل الميتافيزيقا، الذاتية أو عن عجز في التلقي "النقد، القراءة".[3]

نستطيع أن نقول أيضا أن ناقدنا عز الدين إسماعيل فرق بين الغموض والإبهام، فالأخير يقصد من ورائه طلسمة قصيدته، فيفتعل التضليل والمراوغة في اللفظ والمعنى، أما الغموض فهو عفوي من جهة، ولا يقصد من ورائه التضليل من جهة أخرى، يقول: "لو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحركنا من مكاننا خطوة، وأفضل من هذا أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر، وأن نروض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض، لأنه بغير ذلك لم يكن ليكون شعرا".[4]

2-1- الغموض في النقد العربي القديم:

[1]- المصدر نفسه، ص 118.
[2]- المصدر نفسه، ص 07.
[3]- المصدر نفسه، ص 463.
[4]-عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط1، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت لبنان، دت، ص194.

ليس الغموض تعقيدا، أو تعمية، أو إبهاما، أو ما لا طائل وراءه، وإنما هو القدر الذي يحتاج إليه الشاعر ليعبر عما يريد، ويعرض صوره بثوب بديع، وهو يعطي النص تفسيرات مختلفة تذهب النفس فيها كل مذهب، على أن لا يكون من التعقيد الذي قالوا أنه يستهلك المعنى.[1]

"... فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضا، مشرفا له وزائدا في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك؟. فالجواب: إني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه". كقول النابغة:[2]

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي *** وَإِنْ خَلَتُ أَنَّ الْمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ

وقوله:

فَإِنَّكَ شَمْسٌ وَالْمُلُوكُ كَوَاكِبُ *** إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوْكَبُ

وقول المتنبي:

وَمَا التَّأْنِيثُ لاسْمِ الشَّمْسِ عَيْبٌ *** وَلَا التَّذْكِيرُ فَخْرٌ لِلْهِلَالِ

وقوله:

رَأَيْتُكَ فِي الَّذِينَ أَرَى مُلُوكًا *** كَأَنَّكَ مُسْتَقِيمٌ فِي مُحَالِ

فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه.[3]

ولك مثل ما تجده لأبي تمام من تعسفه في اللفظ، وذهابه به في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، وإغراب في الترتيب يعمى الإعراب في طريقه ويضل في تعريفه، كقوله:[1]

---

[1]- أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، منشورات المجتمع العلمي، بغداد، 2002، ص 185.
[2]- الجرجاني: أسرار البلاغة، ط1، دار المدني بجدة، 1991، ص 140.
[3]- الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 141.

ثَانِيهِ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ، وَلَمْ يَكُنْ *** لِاثْنَيْنِ ثَانٍ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ

لابن فورجة متكأ نقدي عام، فهو يرى أن الشعر قد يصيبه الغموض من ثلاثة أوجه: أولا هناك الشعر الذي يضدك جهل غريبه عن تصور غرضه، ثانيا الشعر الذي يعيمه إعرابه لمجاز فيه وحذف في اللفظ أو تقديم وتأخير سوغه الإعراب (وسقط الثالث لسقوط أوراق في المخطوطة)، وشعر أبي الطيب يعتريه الإبهام للأسباب الثلاثة جميعا، ولكن ابن فورجة يحب شعره، فهو أميل إلى الدفاع عنه، كقول المتنبي:[2]

وَأَنْتَ أَبُو الهَيْجَا ابْنُ حَمْدَانَ يَا ابْنَه *** تَشَابُهُ مَوْلُودٍ كَرِيمٍ وَوَالِدِ

فَحَمْدَانَ حَمْدُونَ وَحَمْدُونَ حَارِثٌ *** وَحَارِثٌ لُقْمَانَ وَلُقْمَانَ رَاشِدٌ

ويتفرع عن الحديث في المعنى، حديث حازم عن الغموض والوضوح في الشعر، ومع أن حازما يقر أن بعض أنواع الغموض لا بد أن يتوفر في الشعر مثل اللغز والكناية، والإشارات إلى الأحداث الماضية والقصص، مما يتطلب في القارئ ثقافة خاصة، فإنه في الجملة منحاز إلى جانب الوضوح.[3]

يقر القاضي بحظ المتنبي من نقيصة التعقيد وغموض المعاني ويمضي إلى الاعتذار له من وجهة أن التعقيد لابس كثيرا من أشعار الشعراء، ولم يكن سببا في إسقاط هذه الأشعار، يقول القاضي: "**ولو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب أن لا يرى لأبي تمام بيت واحد، فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفر من التعقيد حظهما، وأفسد به لفظهما، ولذلك كثر الاختلاف في معانيه، وصار استخراجها بابا منفردا ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب، وصارت تتطارح في المجالس مطارحة أبيات المعاني وألغاز المعمى**".[4]

---

[1]- المرجع نفسه، ص 143.

[2]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1993، ص 393.

[3]- المرجع نفسه، ص 562.

[4]- عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب (مدخل إلى نظرية الأدب العربي)، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1997، ص 288.

عاب النقاد على أبي تمام بسبب غموض المعاني، ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وحين بحثوا في أسباب الغموض لديه عزوا ذلك إلى سوء النسج كما في قوله:[1]

خَانَ الصَّفَاءَ أَخٌ خَانَ الزَّمَانَ أَخًا *** عَنْهُ، فَلَمْ يَتَخَوَّنْ جِسْمَهُ الْكَمَدُ

لكم يكن المتنبي بأحسن حالا من أبو تمام –في غموضه– لدى نقاده، فقد عزوا الغموض لديه إلى التعقيد مرة، وإلى الفلسفة مرة أخرى، ولم يبحثوه في استعاراته وإحالاته، وإنما اكتفوا برمي الغامض فيها بالقبح دون محاولة منهم أن يقفوا على أسرارها، وأبعادها النفسية لدى الشاعر.[2]

الغموض ظاهرة قديمة في الشعر العربي، بل هي في الشعر بعامة، وهي ذات أسباب متنوعة من نص إلى آخر وكأن أبا تمام قد وعى وظيفة الغموض في الشعر حين أجاب أبا العميثل عندما سأله: **يا أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما يفهم؟ فقال: وأنت لما لا تفهم من الشعر ما يقال؟.**[3]

الإبهام علامة على النظم والتوهم، أما الغموض نتيجة لأسباب كثيرة قد تكون في المرسل أو الرسالة أو المرسل إليه أو في أكثر من طرف، والفرق بين النثر والشعر هو في الوضوح والغموض فطبيعة النثر الوضوح وطبيعة الشعر الغموض.[4]

وقد تعمق **عبد القاهر الجرجاني** في مسألة الغموض وأنكر أن تكون بلاغة الاستعارة في قوة التشبيه المفضي إلى المطابقة، لأن الحقيقة نفسها أولى بذلك من التشبيه، أما **حازم القرطاجني** فقد وجد أن الغموض قد يرجع إلى المعنى أو إلى اللفظ، فما يرجع إلى المعنى

[1]- محمد حسين الأعرجي: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، د ط، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، د ت، ص 189.
[2]- المرجع نفسه، ص 192.
[3]- سعيد شيباني: الغموض والإبهام في شعر أبي تمام، مجلة العلوم الإنسانية، ع11، 2004، ص 38.
[4]- المرجع نفسه، ص 37.

أن يكون المعنى نفسه أيضا بعيد الغور ... وأما ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات فمن ذلك أن تكون الألفاظ حوشية أو غريبة، فيتوقف فهم المعنى عليها.[1]

وذهب الصابي إلى أن الغموض هو غاية الشعر، والوضوح غاية النثر، وأدرك أن الشعر إنما هو كلام محدود، ينبغي أن يعبر عما هو غير محدود، ومن ثم فلا بد له من أن ينطوي على ما يغمض من المعاني.

لعل قضية وضوح المعنى وغموضه لم تكن شغل النقاد قبل ظهور أبي تمام، فقد كان الشعراء قبل ظهور أبي تمام يسيرون على عمود الشعر العربي، وعلى سنن الشعراء الجاهليين وعندما ظهر أبو تمام أخذ يذيع في الناس شعرًا يمثل ظاهرة جديدة، هي ظاهرة استخدام ألوان البديع في شعره، ورأى النقاد أن شعره يمثل ظاهرة جديدة تستحق الوقوف، وكان الجانب الأكبر من جهد النقاد في القرن الثالث الهجري يميل إلى إبراز عيوب أبي تمام، ومن هذه العيوب استغلاق بعض معانيه لاستخدام وجوه البديع المختلفة.[2]

كان البحتري معاصرًا لأبي تمام، فأخذ الناس يوازنون بين شعر أبي تمام وشعر البحتري، وانقسم الناس إلى فريقين: فريق ينتصر للبحتري الذي لم يفارق عمود الشعر وفريق ينتصر لأبي تمام ويقدمونه على غيره من الشعراء، فالبحتري أعرابي الشعر، مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام، أما أبي تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه شعر الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة .[3]

يقول **الآمدي** فإن كنت – أدام الله سلامتك – ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة

[1]- محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، د ط، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، حلب، سوريا، د ت، ص 267.

[2]- محمد صايل حمدان، عبد المعطي نمرموسى، معاذ السرطاوي: قضايا النقد القديم، ط1، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، إربد، 1990، ص 34.

[3]- محمد صايل حمدان، عبد المعطي نمرموسى، معاذ السرطاوي: قضايا النقد القديم، ص 34-35.

وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تنوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لامحالة .[1]

من النص السابق نرى كيف أن الآمدي حدد صفات وضوح المعنى، وحدد صفات غموضه فهو يرى أن هناك صفات يجب توافرها في المعنى حتى يكون واضحا وهذه الصفات هي:[2]

1- أن يكون الشعر صحيح السبك

2- حسن الديباجة

3- أن يكون مستويا يشبه بعضه بعضا

4- أن يسير الشاعر فيه على مذهب الأوائل وأن لا يفارق عمود الشعر

5- أن يتجنب الشاعر التعقيد ومستكره الكلام، وأن تكون ألفاظه سهلة عذبة لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصانا يقف دون الحاجة

ونراه يحدد صفات إذا توافرت كان المعنى غامضا وهذه الصفات هي:[3]

1- إذا كان المعنى يحتاج إلى استنباط واستخراج

2- إذا كان الشاعر يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام

3- ألا يسير الشاعر في معانيه على طريق الأوائل

4- إذا كانت استعاراته بعيدة ومعانيه مولدة

5- إذا كان الشاعر متكلفا في استخدام ألوان البديع

ويمكن القول إن وضوح المعنى يعنى به أن يكون الكلام ظاهر الدلالة على المعنى المراد ويكون واضحا إذا جاء عن طريق ألفاظ دقيقة في معناها، ثم ركب بعضها بجوار بعض تركيبا ترضى عنه قواعد النحو، أما غموض المعنى فيأتي عن طريق الإسراف في طلب المحسنات البديعية من طباق وجناس واستعارات، والإسراف في استخدام المحسنات

[1]- المرجع نفسه ، ص 35.
[2] - المرجع نفسه، ص 36.
[3] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

البديعية ينتج عنه خفاء المعنى، مما يتطلب كدَ الفكر وطول التأمل للتوصل إلى المعنى، ولعل السبب في ذلك أن الطباق والجناس واستخدام الاستعارات البعيدة قد توقع المرء في حيرة والتباس، لأن الشاعر قد يريد بالكلمة المطابقة أو المجانسة معنى غير متداول ولا مألوف مما يدفع معنى الجملة إلى الإبهام والغموض.[1]

ومن أسباب غموض المعنى استخدام الكلمة في غير معناها الدقيق، والجري على غير القواعد المشهورة في النحو، فيقدم ما يستحق التأخير، ويؤخر ماحقه التقديم، ويفصل بين المتلازمين وعندما لا يتضح المعنى إلا بعد تعب وعناء، لذا فقد أوصى النقاد رجال الأدب أن يبتعدوا عن التعقيد لأن التعقيد يستهلك المعاني ويشين الألفاظ، ولتوضيح ذلك نورد الأمثلة التالية .[2]

قال أبو تمام :

وَ الْمَجْدُ لَا يَرْضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَنْ *** يَرْضَى الْمَعَاشِرِ مِنْكَ إِلَّا بِالرِّضَا

لقد عاب النقاد على أبي تمام غموض المعنى الناتج عن اتصال الكلام بعضه ببعض اتصالا حال دون وضوح المعنى .

وعاب النقاد قول أبي تمام:[3]

يَادَهْرُ قَوْم من أخدعيك فقد *** أضججت هذا الأنام من خرقك

فقد جعل للدهر" أخدعين" وهو من قبيح الاستعارات، وعلّق الآمدي على هذا البيت فقال:" وأشباه هذا معا إذا تتبعته وجدته كما ترى _ مع غثاثة هذه الألفاظ_ جعل للدهر أخدعا ".[4]

2-2- الغموض في النقد الغربي:

تعتبر الاستعارة شيئا معتادا في أبسط أنواع الغموض، وتتمثل القضية الأساسية، في ما إذا كانت الاستعارة تستحق القول عنها بأنها غامضة أم لا، إذا كانت الكلمة أم التركيبة

[1] - محمد صايل حمدان، عبد المعطي نمرموسى، معاذ السرطاوي: قضايا النقد القديم، ص 36-37.
[2] - المرجع نفسه، ص 37.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[4] - محمد صايل حمدان، عبد المعطي نمرموسى، معاذ السرطاوي: قضايا النقد القديم، ص 37 .

النحوية هي التي تؤثر على الفور من نواح كثيرة، وسوف أورد هنا مثالا شهيرا، كما أنه خال من أي لبس في الشعور، ولكن التشبيه يعمل عمله في هذا المثال لأسباب عدة، وهذا المثال هو:[1]

جوقات مخربة، حيث كانت الطيور الحلوة تغني مؤخرا، لكن من الواضح أنني يتعين علي أن أجيب على السؤال التالي: ما هو الزعم الذي أزعمه هنا عن نوع الغموض الذي أقوم أنا بدراسته هنا، وهل من المفترض أن يكون الشعر العظيم كله غامضا؟ أعتقد أن الشعر العظيم كله غامض، فإن الشعر العظيم يحتوي دوما على إحساس بالتصميم الذي ينطلق من حالة قدمت بصورة محددة؛ إن الشعر العظيم يحتوي دوما على احتكام إلى خلفية من الخبرة الإنسانية التي تكون موجودة على حد سواء في الوقت الذي لا يجري فيه تسميتها أو تعيينها أو حتى مناشدتها.[2]

إن كثيرا من الناس الذين يسلمون بأن هناك قدرا كبيرا من الغموض في الشعر، وأن هذا الغموض مهم، قد يظنون أنني مضيت في تكديس أشكال الغموض في حالات بعينها إلى أن أصبح الشيء كله مضحكا، "لا تنتظر منا أن نصدق كل ذلك".[3]

الغموض إذن، ليس شيئا مرضيا في ذاته، ولا هو، إذا ما اعتبرناه وسيلة بحد ذاته، شيء يمكن أن نحاوله؛ ويتعين أن ينشأ في كل حالة، وأن يكون مبررا، من المتطلبات الخاصة للموقف، الغموض من الناحية الأخرى، شيء يزداد احتمال تبريره كلما زادت أهمية المواقف وقيمتها، وعليه فإننا نستطيع أن نقول الكثير دفاعا عن ممارسته "محاولة عدم الغموض"، وأنا أزعم أن غالبية الشعراء الذين تطرقت إليهم بالدراسة ساروا على هذا المنهج.[4]

---

[1]- وليام أمبسون: سبعة أنماط من الغموض، ترجمة: صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص19.

[2]- المرجع نفسه، ص 14.

[3]- المرجع نفسه، ص 44.

[4]- وليام أمبسون: سبعة أنماط من الغموض، ص 430-431

انطلق أمبسون في بحثه من البسيط إلى المركب، ومن المحدود إلى اللامحدود، ليكشف عن الغموض الذي معناه "**أنك لا تحسم حسما فيما تعنيه، أو تقصد إلى أن تعني أشياء عديدة، وفيه احتمال أن تعني واحدا أو آخر من شيئين، أو تعني كلاهما معا، وأن الحقيقة الواحدة ذات معان عدة**".[1]

أما النماذج السبعة للغموض، فهي:[2]

1-حين تكون الكلمة أو التركيب أو المبنى النحوي مؤثرا من عدة أوجه دفعة واحدة، مع أنه لا يعطي إلا حقيقة واحدة.

2-حين يجمع معنيان أو أكثر إلى المعنى الواحد الذي عناه المؤلف.

3- حين يستطاع تقديم فكرتين في كلمة واحدة، وفي وقت معا، ولا يربط بين الفكرتين إلا كونهما متناسبتين في النص.

4- حين لا يتفق معنيان أو أكثر لعبارة واحدة، ولكنهما يجتمعان ليكونا حالة عقلية أكثر تعقيدا عند المؤلف.

5- حين يستكشف المؤلف فكرته أثناء الكتابة، أو لا يستطيع أن يحيط بها في فكره دفعة واحدة حتى أنه قد يكون هناك -مثلا- تشبيه لا ينطبق على شيء ما تمام الانطباق.

6-حين لا تفيد العبارة شيئا إما للتكرار أو التضاد، أو لعدم تناسب العبارات، فيضطر القارئ أن يخترق عبارات من عنده، وهي قابلة أيضا للتضارب فيما بينها.

7-حين يكون معنيا الكلمة، أي قيمتا الغموض: هما المعنيين المتضادين اللذين تحددهما القرينة، فتكون النتيجة الكلية هي أن يكشف عن انقسام أساسي في عقل الكاتب.

يعترف أمبسون أن أكثر أنواع الغموض التي وقف عندها تبدو جميلة ويفرق بين الغموض والإبهام فيرى أن الإبهام صفة نحوية بشكل أساسي، أي ترتبط بالنحو وتركيب

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 389.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الجملة بخلاف الغموض، الذي هو صفة خيالية تتهيأ قبل مرحلة التعبير المنطقي، أي قبل الصياغة النحوية للغة.[1]

يعد الشاعر "**أليوت**" البريطاني من أبرز الشعراء في الغموض، حيث برز في شعره الكثير من الغموض، وكثر في شعره التلميح والإشارات الخفية، وهذا الغموض أثار القراء فشكوا مسلكه في شعره وخفاء أغراضه، وبعد معانيه وإغرابه في أسلوبه وصوره وما يعتريها من جفاف تعبيري.[2]

وقد أجاب أليوت حينما اتهم بالغموض، قال: وليس هناك ما يوجب على الفنان أن يكون واضحا، فإن شأنه أن يبرز أفكاره ومشاعره وتخيلاته، وعلى جمهور القراء أن يبذلوا جهدهم، ويكدوا أذهانهم في استبانة معانيه، واستيضاح أهدافه.[3]

2-3- الغموض في النقد العربي الحديث:

من سمات الشعر المعاصر الذي قد يكون غموضه بسبب "أن طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من غموض الشعر الحديث، فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور، هو السر الكامن وراء هذا الغموض، وإنما هي الرؤيا المأساوية القاتمة في جوهرها العميق، هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد".[4]

إن الغموض ليس نقيضا للبساطة، والشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، فالبساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا، فالبساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل.[5]

فإذا كان الشعر الجديد يغلب عليه طابع الغموض، فلأن الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أن يقول الشعر أولا وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة

---

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 390.
[2]- عبد الرحمان علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2005، ص 163.
[3]- المرجع نفسه، ص 164.
[4]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ط1، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1968، ص 13.
[5]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 193.

تقضي بها ضرورة أنه يقول الشعر، فهذا يعني أننا نستقبل الشعر الجديد كونه غامض شعرا تميزه الأصلة شعر حقيقيا.[1]

ينبغي أن نميز بين الغموض والإبهام، فنحن نستخدم في الأغلب لفظة الغموض، ونادرا ما نستخدم لفظة الإبهام، مع أن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائما بالضرورة الشيء الغامض.[2]

إن كانت القصيدة عند شعراء الحداثة ضد الشرعية، فإن أدونيس يعترف بشرعية الغموض في الشعر، وهو يدرك جيدا فحوى هذه المشروعية، وهذا ما عبر عنه بقوله: "إني ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا لا عمقا، إني كذلك ضد الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا"[3] وهما يكن من أمر فإن الغموض عند أدونيس هو حلة وجسد يأوي إليهما الروح الشعري، بوصفه مجموعة من المعارف والعلوم.

وليس الغموض بمستغرب –هنا– ما دامت الرؤية الشعرية غريبة وموغلة في ما وراء معطيات الإدراك، وإلا كيف يمكننا أن نتصور العالم وأشياءه، كما تخطط له هذه الأسطر الشعرية:[4]

ذَاتَ يَوْمٍ،
تَصِيرُ الْقَصَائِدُ بَوَّابَةَ الْمَدِينَةِ.
نَحْوَ أَرْضِ الْغَرَابَةِ
وَتَصِيرُ الْغَرَابَةُ وَطَنَ الْأَنْبِيَاءِ
ذَاتَ يَوْمٍ،
تَسِيرُ النَجُومُ عَلَى الأَرْضِ مِثْلَ النَسَاءِ

[1]- المرجع نفسه، ص 194.
[2]- المرجع نفسه، ص 189.
[3]- بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2009، ص 32-33.
[4]- بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص 33.

وتتجلى معالم الغرابة في كيان القصيدة، وفي القصيدة يتحقق ذلك الكون الغريب، الذي لا يسكنه إلا الأنبياء من منظور الحداثيين، وفيه تسير النجوم كما تسير النساء على أديم الأرض، ما لا يحدث في الواقع يتحقق في التشكيل اللغوي للشعر.[1]

الصفة الإيجابية التي يضيفها أدونيس على ظاهرة الغموض تظل منوطة بشروط أخرى أهمها: مناقضة الألغاز والتعميمات والأحاجي، فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو ككأس الماء، وهي ليست شيئا مسطحا تراه وتلمسه، وتحيط به دفعة واحدة، إنها عالم ذو أبعاد.[2]

بالرغم من تأثر أدونيس بمقولات الغربيين، إلا أن طرحه لقضية الغموض كان من شرفة مغايرة لما ألفيناه في أطروحات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد عموما، ذلك لأن أدونيس قد طرح المسألة من زاوية جديدة، وتجلى ذلك في حديثه عن الغموض، بوصفه قضية إبداعية ولغوية ومعرفية، بمعنى أنه أولى أهمية خاصة للبعد المعرفي والجمالي للنص الشعري، فهذه الأبعاد هي التي ولدت الغموض عند أدونيس إلى جهاز حامل لعوالم معرفية لا شكلا زئبقيا، أو بعبارة أدق الغموض كهف لميلاد الروح الشعري، وهذا ما يصنع الشعرية.[3]

يبدوا لي– ابتدءا – أن نحدد من هو الشاعر، ومن هو الجمهور؟ وإلا فهل كل شاعر ينحو منحى غامضًا في شعره هو على حق؟ ثم هل من حق القارئ – أن يشكوا من غموض هذا الشاعر أو ذاك ثم يكون على حق؟ وإذا كانت الإجابة عن السؤالين بالإيجاب، فسنقع في فوضى لا أول لها ولا آخر، وسنزيد من تعقيد المسألة بدلا من ايضاحها وإذن، ينبغي لنا أن نشترط في الشاعر الموهبة والجدية، وإلا فإن أحد لم يتهم الشاعر العباسي أبا العذافر –على سبيل المثال– بالغموض[4]، حين قال:

بَاضَ الْهَوَى فِي فُؤَادِي *** وَفَرَّخَ التِّذْكَار

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[2]- المرجع نفسه، ص 34.
[3]- بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص 42.
[4]- محمد حسين الأعرجي: مقالات في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2007، ص 45

تجنح قصيدة الشاعر نحو الغموض –في أحيان أخرى– بسبب طبيعة بنائها، كأن يكون هناك تداخل في أصوات القصيدة نابع من تعقيد الرؤيا نفسها، ولنا أن نضرب على ذلك مثلا بقصيدة أدونيس الطويلة "**السماء الثامنة**"، فهي تتحدث عن **أبي حامد الغزالي** ويتداخل فيها صوت أدونيس نفسه بصوت الغزالي، ثم بصوت العراف، وبأصوات أخرى ويزيد من تداخل هذه الأصوات رحلة الغزالي في مدائنه التي هي–عند أدونيس–السماوات.[1]

لعل القصيدة كانت ستكون أوضح لو كانت كتبت على طريقة المسرحية ذات الفصل الواحد – كما فعل أدونيس نفسه في قصيدة "**الراس والنهر**" – ولو فعل أدونيس هذا لتخلص القارئ من هذا الدوار الذي توقعه فيه القصيدة بحثا عن رؤية أقرب إلى فهم الغزالي منها إلى الإعجاب به، ولعلي لا أغلوا إذا قلت: إنك لاتخرج من قصيدة أدونيس بسوى إعجابه البعيد بالغزالي، ويزيد من غموض القصيدة عند أدونيس أنك لا تستطيع أن تفك رموزها بسهولة حتى ليستغلق عليك الفهم في أحيان غير قليلة.[2]

وللرموز والاساطير التي أولع بها شعراء الحركة الجديدة منذ الخمسينيات دخل كبير في غموض بعض القصائد، حتى بعد الإشارة إلى طبيعة هذه الرموز في هوامش القصائد كما يفعل على سبيل المثال **السياب والبياتي وسعدي يوسف**، وأنا أزعم أن هذه الأساطير وتلك الرموز لم تحتل في نفس القارئ العربي مايؤلف لديه تصورا تاما عنها، له خلفياته النفسية والفكرية، وفقدان هذه الخلفية من شأنه أن يكون حاجزا بين القصيدة وقارئها، أما إذا فهمها بعد شرح وتوضيح، فإنها لاتثير في نفسه مايمكن أن تثيره في نفس الفرد الاوروبي، لا لشيء إلاَ لأنها لم تكن جزء من النفسية العربية ولا من طبيعة الفكر العربي .[3]

ويزيد من غموض هذه الرموز، وتلك الإشارات أنك لاتجد أحيانا مايهديك إلى تفسيرها إلا بعد جهد، فلقد يحدث أن ترجع إلى كتاب "**الغصن الذهبي**" **لجيمس فريزر** أو إلى كتاب "**مسخ الكائنات**" **لأوفيد** تلتمس فيهما الأساطير الإغريقية، ولكن من الصعب على القارئ –

[1]- المرجع نفسه ، ص 46.
[2] - محمد حسين الأعرجي: مقالات في الشعر العربي المعاصر، ص 47.
[3] - المرجع نفسه ، ص 48.

وهو من هواة قراءة الشعر– أن يرجع إلى هذه الأساطير وإلى تعاليم الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، وإلى التراث الفرعوني المصري، أو التراث العراقي القديم، وكأنه معنى أن يلاحق الشعراء في مشاربهم المختلفة، وثقافتهم المتنوعة، لكي يفهم القصيدة.[1]

يرتفع طرح الغموض في النص الشعري المعاصر، متجاوزا النص المفرد، ليشمل الإنتاج الأدبي بصفة عامة، ويمكن أن نستدل على هذا المستوى الثاني من الوعي بما كتبه **الواحي محمد** يقول **المجاطي:**" كتب السيد الواحد محمد في العدد الماضي من جريدة "**الأهداف**" مقالا عقب به على مقال سابق للأخ حماد بعنوان "كتاب يوم الأحد" ... وقد ردَ السيد الواحي تعود أزمة الأديب في هذه البلاد إلى أزمة تعبير قبل كل شيء، ثم ضرب على ذلك مثالا بمشكلة الغموض في الأدب، وأنكر أن يكون الغموض شرطا من شروط الأدب الرفيع "، ولا يهمنا الآن معرفة رأي المجاطي في هذا القول، ولا المستوى الفكري لهذا القارئ، ولا قيمة ما طرحه من الناحية العلمية، ولكن الذي يهمنا حقا هو وضع أصابعنا على وعي القارئ بظاهرة الغموض. [2]

وتصل الظاهرة إلى مستوى ساخن من المناقشة، بعد أن أصبحت القصيدة المعاصرة ذات كيان متكامل نسبيا، وبعد أن خطت مراحل في تحقيق خصوصيتها وفرادتها، وهنا نجد النقد يوفر لها قدرا مهما من التحليل والدراسة، وقد أتى **حسن الطريبق** ليسجل من جديد وجود الظاهرة، ووصل إلى نتيجة وهي " **إنها (القصيدة المعاصرة) لاتعبر بحال عما يعتمل في دواخلهم، أي الشعراء ويفيض به وجدانهم، فهي اجترار فقط لما أنتجه الأقدمون، ولأجل ذلك نجد أن أغلب النماذج الجديدة لاتتجاوب مع كثير من المثقفين... نتيجة جنوح أصحابها إلى الضرب في تيه الأسطورة والغموض** ".[3]

ويعود حسن الطريبق بعد شهر من كتابته الأولى ليستمر في مناقشة نفس الموضوع " لقد أصر بعض الشعراء الجدد على البروز بشعر أصبح غاية في الغموض، وضربوا في

[1] - المرجع نفسه، ص 48-49.
[2]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، ط1 ،الدار البضاء المغرب، 1979، ص159.
[3] - المرجع نفسه ، ص 160.

متاهات البحث عن المصطلح واستخدموا الحركة الفكرية في أشعارهم وعادوا إلى المضامين الأنثروبولوجية للرموز وأقاموا هيكل تحررهم من المنطلق السلبي الذي انطلق منه الشاعر "اليوت" وأصبحت اتباعيته الممثلة في نزوعه نحو هذا الشاعر، ويصل في الأخير إلى إصدار حكم على هذا الشعر، يماشي فيه رأي نازك الملائكة والقائل بأن الشعر المعاصر سيتوقف، ويعلق على هذا الحكم قائلا: "...**والواقع أنه سيتوقف لأن منطلقه ليس أصيلا**".[1]

ويجتهد **الهرادي** في فهم الظاهرة مدافعا عنها بقوله: "ويبقى بعد هذا الشاعر المجاطي الذي تتسم كثير من قصائده بنوع من الغموض، إن لم نقل الإبهام، وأعتقد أن هذه المسألة ليست عدولا متعمدا من الشاعر كي يفرض علينا هذا الغموض، كما أنه لا يمكن أن تكون رغبة ذاتية لإغاظة المتلقي بوضعه في إطار من الطلاسم والرموز، والرأي الراجح أن هذا المبنى اللغوي الذي يعتمده الشاعر ليس إلا خاصية ينفرد بها عن غيره، كما يتوفق فيها ويتفوق، هذه الكتابة المقدمة وغيرها مؤشر لما أصبحت عليه وضعية طرح الظاهرة في الصحافة والملتقيات الشعرية"[2] .

وأن قضية الغموض ليست مطروحة فقط بالنسبة للشعر المغربي بل بالنسبة للشعر العالمي وهذه مرحلة حضارية أكثر مما هي اتجاه شكلي كما يدعي بعض المتزمتين، فالتجربة أساسية في الشعر، حتى ولو جاءت متخيلة[3] .

هناك مشكلة أساسية اعتبرها **عبد الكريم غلاب** من مظاهر أزمة الشعر الحديث هي الغموض والوضوح، وهي مشكلة أساسية بالأخص من ناحية الشكل، فالشعر إذا لم يفصح لا يستطيع أن يصبح شعرا، وإذا كان الشاعر يعتمد على الرمز أو الصورة أو المجاز أو الاستعارة فليس معنى ذلك أن يغمض إلى درجة الإبهام، كما كان يفعل الذين غرقوا في تطبيق البلاغيات، والشاعر قد لا يؤدي المعنى بدعوى أن المفهوم غامض في نفسه، وهو يتحدث بغموض عن غموض، لقد خلقت هذه المشكلة حالة من الغموض خطيرة جدا، لأن

---

[1] - المرجع نفسه، ص 160.
[2] - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 159.
[3] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

كثير من الشعراء اعتمدوا هذا الغموض حتى أصبح الطابع العام، وأنت تقرأ قصيدة فيداهمك الغموض والألغاز، ويدفع الشاعر هذه التهمة بأن الشيء غامض من الأساس، وأنا أعتبر هذا نوعا من الهروب من الواقع أو نوعا من الستار يحاول الشاعر أن يستر به فشله .[1]

إن بلاغة الغموض ناتجة عن انفجار لغة النص، وخروجها على القوانين المقيدة للغة اليومية العادية، وقد أوضحنا في تعريفنا المنهجي أن اللغة الأدبية تتعارض مع لغة التواصل والاستهلاك في المجتمع، ولغة البحث العلمي والفكري أيضا، إن اللغة العادية النثرية تخضع أدلتها لقوانين عامة، تتحكم في أساليب النطق والكتابة المستعملة في علاقات الناس الاجتماعية، واتفاقنا في استعمال هذه القوانين هو الذي يحدث التواصل بيننا كأفراد منتمين لمجتمع من المجتمعات.[2]

ومن ثم فإنَّ ظاهرة الغموض ليست مستحدثة، ولكن تغيير قوانين بلاغة النص الشعري المعاصر هو الذي نبَّه الناس إليها، حيث تعرض الشعر العربي المعاصر لهزة نوعية متكاملة تشمل محيطه العام، ومن ثم فإنَّ الغموض ليس إلا انتقالا نوعيا من قوانين شعرية إلى قوانين أخرى، لا يلبث معها أن يتحول إلى شيء مألوف مع توفر شروط معقدة، أدبية، واجتماعية، وتاريخية.[3]

وتطول أسباب الغموض في قصيدة الشاعر، ولكن من أسبابها أيضا_ وتلك ناحية يجب أن لا نغفلها _ هو أن الشعر الجديد لم يألفه القارئ بعد ألفة حقيقية وإذا خيل لأحد أن ثلاثين عاما أو أكثر قليلا _ هي عمر هذا الشعر الجديد_ كفيلة بخلق هذه الألفة، فينبغي لنا أن نذكره بأن نظام القصيدة الخليلية لايقل عن ستة عشر قرنا على أقل تقدير، وإن تقنيات القصيدة القديمة قد درست من يوم كانت تضرب للنابغة قبة، يحتكم إليه فيها الشعراء

[1] - المرجع نفسه، ص161.
[2] - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص162.
[3] - المرجع نفسه، ص163 .

وإلى يومنا هذا، زد على ذلك أن كثيرا من القراء وهم يرون في الشعر مجرد متعة فنية يؤثرون الكسل الفكري على الجهد وطول التأمل،والاندماج في العمل الشعري.[1]

وإذن، هل تبقى المشكلة قائمة – وهي قائمة فعلا – أم هناك حل؟

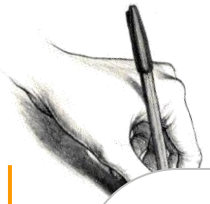
إن هذا الحل– من وجهة نظري– هو بيد النقاد، ولكن مشكلة الناقد أصبحت أنه يعنى بالعمل الأدبي بصورة عامة، والشعري منه بصورة خاصة، من زاوية التوجه الفكري والأيديولوجي مما يوسع الهوة– كما يقول الدكتور **محمد مندور**" بين الأحكام التي يمكن أن يصدرها هذا الناقد أو ذاك على عمل أدبي أو فني بذاته ..."[2]

وقد برهن التاريخ على أن الشعر ينتقل من البساطة إلى التركيب، ومن التقرير إلى الإيحاء، ومن اللاشعر إلى الشعر، وهذه التحولات النوعية ذات دلالة اجتماعية في الأساس، ومن ثم نقول بأن كل النصوص الشعرية لا توفر جميعا لنفسها هذه القدرة على تحقيق الانفتاح، وليس كل الشعراء متمكنين من القدرة على خلق الشروط اللغوية لانفتاح النص ولا راغبين فيها، ومن هنا تصبح المسألة معقدة، وتحتاج إلى بحث دقيق حتى لا يسقط التحليل في عمل تجريدي لا يستند إلى أسس موضوعية، ولذلك نقول بأن النصوص الشعرية تتفاوت من حيث قدرتها على تحقيق الانفتاح أو الانغلاق، كما تختلف المراحل التاريخية للشعر في تحقيق نفس القدرة.[3]

[1] - محمد حسين الأعرجي : مقالات في الشعر العربي المعاصر ، ص 50.
[2] - محمد حسين الأعرجي : مقالات في الشعر العربي المعاصر، ص 50.
[3] - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص166.

الفصـــل الثاني

القضايا النقدية في كتاب "الغموض في الشعر العربي الحديث" لإبراهيم رماني



1_ النظرية الجمالية

2_ التجربة الشعرية والغموض

3_ غرابة البنية الشعرية

4_ الحداثة تهدم القرائن

5_ الخيال الشعري

6_ الصورة الشعرية

7_ الرمز والأسطورة والشعر العربي الحديث

8_ نموذج القراءة

9_ دلالة النص الغائب

1-النظرية الجمالية

عرّف إبراهيم رماني النظرية الجمالية من خلال طرحه للسؤال التالي: هل يصح القول بوجود نظرية عربية في الجمال؟ "إن النظرية التي تقدم لنا صورة الوعي الجمالي العربي للعالم في تاريخه وتطوره ضمن حدود المنهج الموضوعي، وأخذت مبحثا مستقلا لدى الفلاسفة العرب، تظل إلى اليوم غائبة وإنما هي مجموعة أسس جمالية نجدها لدى الفلاسفة والنقاد والشعراء تؤلف في كليتها نظرة متقاربة نسميها –جواز– نظرية جمالية".[1]

انحصرت الجمالية العربية القديمة في أفق الفكر الأدبي ومن ثم اعتمدت القصيدة نموذجا جماليا وقياسا في رؤيا العالم وتجربة الحياة، وجعلت الوظيفة المعرفية للشعر الجمال خاضعا لمنطق العقل، الذي حدد قوانين الصنعة وفق "مقتضى الحال"، وضبطها في "عمود الشعر" الذي يحصر الجمال في إطار شكلي، في قواعد عامة يرتضيها الذوق العام، وتؤدي وظيفتها "الخطابية" في المجتمع.[2]

يرى رماني أن الشعر الحديث يطرح إشكالياته العديدة فيما يتصل بالمفهوم أو البنية، بفعل تحول التجربة الجمالية الحديثة التي تنهض على أساس المتغير دوما والمتجدد لا حدود، الذي يسعى باستمرار لبلوغ الجمال اللانهائي "علم الجمال الحديث حدس لا قاعدة، معاناة باطنية وممارسة الإبداع لتغيير العالم بدل محاكاته، إمكانية لا مكان فيها للثبات، تقمص للحياة في تقلباتها، في جوهرها الإيقاعي الذي ينساب في كل شيء".[3]

أينما تكون اللغة، يكون الجميل بحثا عن جديد مبتكر وغريب مدهش، تلبس اللغة العالم الجمال بإضافتها عليه مسحة غموض، تتيح فرصة اندماج كلي أو حلولية شبه صوفية، يقول محمود درويش:[4]

طُوبَى لِشَيْءٍ غَامِضْ
طُوبَى لِشَيْءٍ لَمْ يَصِلْ

---

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 91.
[2]- المصدر نفسه، ص 92.
[3]- المصدر نفسه، ص 93.
[4]- محمود درويش: الديوان، ط14، دار العودة، بيروت، 1994، ص 511.

الجمالية الحديثة تحطيم للنموذج، للشكل السائد وما ينتجه من طقس له ملامحه المميزة ومحاولة للقبض على الجميل في الرؤيا، في لحظة الكشف الصوفي في غياب الحقائق الهاربة وروح الوجود الغامض في حالته الأولى، قبل أن يستعاد في أشكال الواقع المزيف.[1]

تبتغي الغرابة الشعرية تحطيم كل أساس مشترك بين الشعر والواقع، لتؤسس جماليتها المتفردة، الخصوصية التي تحيا في ثورة دائمة على الجمالية العامة، إنها الرغبة الجامعة في ملاحقة النموذج الجمالي الحديث، "الذي جسدته نظرية النخبة والرمز التموزي في صورة تناقض كلي بين النخبة والدهاء، هذه النخبة التي ترى في نفسها البطل المنقذ، والنبي المخلَص للأمة من انهيارها بموتها الفدائي، الذي يبعث الأمة من جديد".[2]

تصدر الجمالية العربية الحديثة عن حساسية فائقة، تستقطب كل المشكلات الكيانية للحضارة الحديثة بأزمتها القلقة، وتحاول القبض على جوهرها الغامض الذي لا يدرك بالعقل، وتخريجه في شكل منسجم يتلاءم مع إيقاع الذات الباطنة في هذا العالم، وقد استطاعت هذه الجمالية تحقيق مثالها الغامض الحق على نحو شعري جيد لدى الشعراء الذين التحموا بقضايا الأمة في قلب الحضارة، وتحسسوا آلامها في أجسادهم وفي لغتهم، فكان التواصل الخصب بين القصيدة والواقع، وكان الجمال وحدة ولحظة كشف تاريخية، مثلما نجدها عند درويش وحاوي.[3]

وبانتشار هذه الجمالية المنكسرة في صميمها والمتخفية في شكلها، تراكم سلطان الغموض على النص الشعري العربي الحديث، عند أكثر الشعراء، وليدخل ساحة الإبهام ويقطع صلته بالواقع والتاريخ، وينعاه النقاد على أنه شعر "**الأرض الخراب**"، علامة الغياب والهذيان الصوفي.[4]

---

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 94.
[2]- المصدر نفسه، ص 98.
[3]- المصدر نفسه ، ص 99.
[4]- المصدر نفسه، ص 100.

"ليست الجمالية العربية الحديثة إلا وجها آخر للجمالية الكانطية وما جاء بعدها، هي تأسيس للذوق الفردي والذاتية المفرطة، للكشف الحر والتجربة البكر والغريب الغامض، وهي تعرية للذات والعالم، ووضع لهما في سياق المواجهة الصعبة المشبعة بالدلالات والوعي".[1]

لكن هذه الجمالية التي حملت للشعر العربي الحديث مفاتيح سحرية للممارسة والإبداع، قد حملته ما لا يحتمل، ودفعته إلى فضاء مفرغ من كل سند إلا الذوق الخاص المأزوم، الذي يتحرك متطرفا في تجاوزه، وغارقا في تخطيه للنموذج وللذات، ومن ثم ساهم في تكريس الحلم المستعصي والوجود الوهمي، مما أدى به في النهاية إلى السقوط في الزيف الشكلاني واللامعنى والفوضى التي تلغي العقل وكل ما يدرك بالعقل.[2]

وإذا استمرت الجمالية الحديثة على هذا النحو الذي نلاحظ آثاره قوية، في غموض النص الشعري "**على الجمالية العربية الحديثة أن تبدأ المراجعة والتأصيل، قبل أن تنقلب من فلسفة الفن إلى فلسفة اللاوعي، ويغدو الشاعر بذلك ساحرا أو صوفيا يكتب القصيدة استبطانا لعالم غامض**".[3]

خلص رماني إلى أنه ينبغي للجمالية العربية البدء في بلورة مشروعها الجديد، انطلاقا من نتاج الجمالية الغربية، ووعينا الجمالي للعالم والإنسان –مثلما جاء في القرآن الكريم– الذي يتيح لنا الاستفادة من أسس ومبادئ نظرية جمالية متكاملة، تتأرجح بين الذوق والقاعدة بين الذهن والحس، بين المطلق والنسبي، بين الإنسان والله، وتؤلف صورة التناسق الذي يسكن النظام الحي دون الجمود في قيود الضرورة، ولا يبلغ في حريته الفوضى المتحررة من كل قيد.[4]

2- التجربة الشعرية والغموض:

[1]- إبراهيم رومانى: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 100.
[2]- المصدر نفسه، ص 101.
[3]- المصدر نفسه، ص 101-102.
[4]- المصدر نفسه، ص 102.

يعرف إبراهيم رماني التجربة الشعرية بأنها: "**جماع للنفسي والكوني في صياغة متلاحمة الأجزاء انصهار للذاتي والموضوعي، للفكر والشعور، للمحسوس والمتخيل، وهي الأداة الشاملة التي تلم الإنسان والعالم عبر تفاصيلها الدقيقة في صورة شعرية تعود إلى معاناة داخلية لا تفلح في تأليفها بغير الرؤيا**".[1]

التجربة الشعرية هي حالة من حالات النفس، وما يختلج بداخلها فتكمن في الانفعالات الباطنية والأحاسيس، وقد تكون معاناة داخلية فيعبر عنها الشاعر في صورة شعرية متلاحمة الأجزاء، تجمع بين الفكر والشعور، تنصهر فيها الذات والموضوع وليس بالضرورة أن يكون الشاعر قد عاش أحداثها، أو انطبقت عليه، وإنما يمكن أن تصدر عن موقف إنساني تمثله.

التجربة الشعرية هي تجربة إنسانية عميقة، بما هي تعيق الوعي الذي يغذي الرغبة في التغيير، ويزيد من ثرائها الخيال الكاشف النافذ إلى البواطن، التي يحولها عبر ثقافة واسعة إلى عوالم كبرى، لكن اتساع التجربة وثرائها الخصب، لا يعني مطلقا إفراغ هذه التجربة من المحتوى الحضاري وتعليقها في فضاء الرؤيا الميتافيزيقية مثلما حدث مع شعراء مجلة "شعر".[2]

تصدر التجربة الشعرية عن بواعث عدة شديدة التقمص، بحيث لا تتحدد ولا يبين منها عنصر إلا متلبسا ببقية العناصر الأخرى، وتعد الثقافة إلى جنب الموهبة عنصرا أساسيا لكل تجربة، توفر لها الإدراك الممتد في تاريخ المعرفة الإنسانية وفي تجارب الآخرين.[3]

---

[1]- ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 151.
[2]- المصدر نفسه، ص 153.
3 - المصدر نفسه، ص 154.

أكدَ رماني أن التجربة الشعرية الحديثة هي تجربة الإحباطات الكبرى، الإحساس المفجع بالموت وبمجانية الحياة الإنسانية المنبعث من الشعور بالتمزق والحيرة أمام ماض متآكل وحاضر هارب ومستقبل لا يبين "**إنها تجربة القلق والانخطاف، الانخلاع والتحول المفرط، السعي الجنوني وراء المدهش الغريب وكل ما يستعصي تحققه**".[1]

أشار رماني أن التجربة الشعرية الحديثة لا تصدر عن فكرة واضحة، إنما هي صورة مظلمة بشتى الانفعالات، يوجهها الحدس نحو الأبعاد القصوى سعيا وراء كشف المجهول من الولوع بالغرابة تبدأ غواية الحلم، وممارسة فعل الغموض الذي يلازم بالضرورة كل تجديد.

أما محمد غنيمي هلال يرى من الزاوية نفسها أن التجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينتقل إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس، أو في الفرد، إزاء الأحداث التي تحيط به، بل إن التجربة لتنبض بحياة تفتح عيونها على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة أو حالات النفس كما تبدو ولأكثر الناس، وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها، إذ أن الصورة الشعرية وما تضمنه من إيحاء أقوى تعبيرا وأثرا.[2]

فبذلك يقترب تعريف غنيمي هلال من تعريف رماني للتجربة الشعرية ويوافقه في ذلك قائلا بأنها "**الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه**".[3]

ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان: الأفكار والخواطر المجردة، وهذه في طبيعتها "شعرية"، ثم العملية نفسها التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة، معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية، مع مزاوجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف.[4]

---

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 159.
[2]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط7، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،2007، ص 363.
[3]- المرجع نفسه، ص 363.
[4]- المرجع نفسه، ص 364.

لم تصدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها، وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون ويسجلون المشاعر والحقائق، فجاءت صورا نفسية عميقة.

وقد جعلنا محور التجربة الشعرية الصدق، ولا بد أن نضيف إلى ما قلنا ما يزيل بعض عقبات تعترض مفهوم هذا القول، فليس ضروريا أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها بل يكتفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكرة عناصرها وآمن بها ودبت في نفسه حماياها، ولا بد أن تعينه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير حتى يخلق هذه التجربة الشعرية التي تصورها عن قرب على حين لم يخض غمارها بنفسه.[1]

وكما يفهم مما أوردناه فيما سبق من معنى التجربة، لا نرى أن نقصر التجربة على الموضوعات ذات الدلالة على المشكلات والمسائل الاجتماعية، فللشاعر أن يستجيب للموضوعات الجمالية التي يراها نفسية كانت أم طبيعية أم إنسانية، ولا سبيل إذن إلى حصر موضوعات التجربة الشعرية، على أن الفصل بين التجارب الذاتية ومعانيها الإنسانية الاجتماعية أمر متعذر، فغالبا ما تكون الموضوعات الذاتية أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات إنسانية واجتماعية بالغة المدى، ثم إن المسلم به كما سبق أن أوضحنا أن كل التجارب الأدبية ذات دلالات اجتماعية من نوع ما.[2]

"ولا نقصد من وراء ذلك إلى تقييد الشاعر بالقيم الاجتماعية السائدة، إذ قد يكون لا مبرر لها، ولا بد أن نلزمه بقيم اجتماعية خاصة، إذ أن ميدان الشعر الذات والوجدان".[3]

تبدأ التجربة الشعرية العربية الحديثة من علامة الانهيار في تاريخ الهزائم (1948 نكبة فلسطين)، من نقطة "الإشكالية" لتدخل عبر سنواتها الطويلة في مواجهة صعبة مع الذات والتاريخ، وفي سعي وراء حلم الحداثة.

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، ص 364-365.
[2]- المرجع نفسه، ص 370.
[3]- المرجع نفسه، ص 372.

إن التنازع الحاد بين العقل والوجدان، بين الذات والموضوع، تنبعث التجربة الشعرية متوترة، ويزيد من توترها طبيعة النفس الشاعرة التي تضطرب في حمى الانفعال، فتولد شعورا بالمعاناة وتذكي في الانفعال الشعري حالة من الغموض والذهول.[1]

تبدو التجربة الشعرية غامضة بطبيعتها، بوصفها تجربة ما ورائية تصدر عن الذات الباطنية، عن "الانفعال المبدع" كما قال برغسون، هذا الانفعال الذي يسود الواقع ويحل فيه عبر الرؤيا فيما يسمى "الانفعال الشعري"، وهو يتضمن قدرا من الغموض لأنه ينبثق من أغوار النفس، ومن حيز المعاناة الصادقة بفوضاها وتداخلها وديمومتها.[2]

ومن هنا يعود الغموض إلى عملية التحويل، من مستوى الغياب إلى الحضور، من الفوضى إلى النظام، من النفس وانسيابها إلى القصيدة وهندستها، هذا التحويل الذي يبقي التجربة متأرجحة بين معنى ظاهر وآخر باطن، بين وضوح يسنده غموض دائم.[3]

لا بد أن يستجيب الشاعر في شعره إلى حافز قوي من شعور إنساني وعاطفة جياشة وخيال قوي لا تصنع فيه، ولا جري وراء المهارات اللفظية، وتوليد الصور المتكلفة، المكرهة لمجرد إظهار البراعة.[4]

وقد لا يكون موضوع الشعر شيئا من الأشياء، وذلك فيما إذا اختار الشاعر خرافة من الخرافات قالبا يبث فيه آراءه وخواطره الشعرية، أو أخذ هذه الخرافة عن تقليد شعبي أو أسطوري ليجعل منها صدى خواطره كذلك، وكذا إذا كانت الحكاية تاريخية، فإنه لا يعاب عليه في حالة ما من هذه الحالات أنه أخذها عن غيره مهما عالجها الشعراء من قبله، ولكن هل تقاس شاعريته لأحداثها، وسبكه الفني لمجرى هذه الأحداث، أم يقتصر في عيار شاعريته على ما يبثه في القالب التاريخي أو الأسطوري من آرائه وخواطره؟.[5]

---

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 152.
[2]- المصدر نفسه، ص 151.
[3]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 368.
[4]- المرجع نفسه، ص 368.
[5]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 369.

العقل منارة في ظلمات النفس يهدي العاطفة طريق التجربة، ويمنعها من الغلو في الهذيان، فتأتي غامضة إيحائية لا مبهمة ملغزة تقول سلمى الخضراء الجيوسي:[1]

سَكْرَانُ هَذَا الْعَصْرِ بِالْمَجْهُولِ لَا يَبْغِي سِوَاه.

وَبِقُوَّةِ الْعَقْلِ الْعَجِيبَةِ

سَكْرَانُ يَرْتَادُ النُّجُومَ وَيَسْتَبِيحُ ضِيَاءَهَا

يَغْزُو انْفِتَاحَ الأُفُقِ، يَبْتَلِعُ السَمَاوَاتِ الْعَتِيقَةِ

2- علاقة الثقافة بالتجربة الشعرية:

عندما تلتحم الثقافة بالتجربة الشعرية في وحدة عضوية، يزخر الشعر بالأبعاد، وتلمس فيه ثقل الوجود بأكمله، بغموضه الذي يزيح عنا بساطة الوضوح وسهولة العيش، لكن هذه الثقافة قد تصبح مصدر فساد للشعر بإلقائها عليه هالة من الإبهام، الذي يتجلى في ذهنية معقدة وجمالية مشبوهة، تحت وطأة القيود المعرفية الخارجية، التي تطمس حيوية الذات وتجمد نبض الانفعال في شكل تقليدي عقيم.[2]

هكذا تغدو الثقافة زخرفا خارجيا وخللا بنائيا في القصيدة، عندما تظل غير منصهرة في بوتقة النص، ولا تتحول إلى زاد ذاتي تتقوى به التجربة، ونجد بدر شاكر السياب نموذجا لهؤلاء الشعراء الذين عانوا ألم المخاض الشعري، لعجزهم عن صهر الثقافة العربية في تجاربهم، هذه الثقافة التي شكلت لوحة مبهمة في قصائد عدة مثل: "**المومس العمياء، من رؤيا فوكاي، مرئية جيكور**".[3]

تقوم التجربة الشعرية أساسا على عمق الانفعال وثراء الوجدان، وليست الثقافة غير سند للرؤية تزيدها خصوبة نوعية ووعيا متفتحا، وعندما تكون الثقافة جزءا من الذات تتبع منها، وتتصل بوجدان الشاعر فتنصهر فيه، لتغدو انفعالا قائما في قلب التجربة وتدفع

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 154.
[2]- المصدر نفسه، ص 155.
[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بالشعر إلى أقصى الحداثة، دون الوقوع في التيه، وتثقله بالغموض دون الوصول إلى الإبهام، فهي ترتوي بالثقافة مثلما ترتوي الأرض بالماء، وتظهر آثارها متأصلة في باطن القصيدة نلمسها بعمق دون القدرة على تحديدها بيسر، لأنها ذات الشاعر نفسه التي لا تقبل الفصل والتجزئة.[1]

تظل التجربة الشعرية غامضة قابلة للتواصل مع الآخرين رغم ثقلها الثقافي، إذ أفلحت في الحفاظ على انفعالها الصادق، وعلى توترها الوجداني المتموضع في سياق الواقع والتاريخ، وهذا ما نجده في أغلب أشعار درويش مثل قصائد **(الأرض، بيروت، مديح الظل العالي، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)**، إذ بالرغم من صعوبة هندستها الفنية إلا أن القارئ يتواصل معها ويحسها بعضا من ذاته.[2]

2-2- تأثير زمن الحداثة على التجربة الشعرية:

التجربة الشعرية الحديثة هي تجربة الزمن الحديث بكل تناقضاته وتحولاته، بما هو انبثاق من صيغة الوجود المغاير لطبيعة الوجود القديم، وانكسار لسياق التعاقب والنمو المنتظم في وحدة منطقية، ذات أبعاد ثلاثة "الماضي، الحاضر، المستقبل"، قابلة للإدراك العقلي اليسير وعلى هذا النحو" يكون الزمن بحثا عن الواقع المحتمل، وعن الوجود المستتر الذي يفضي في النهاية إلى الغموض".[3]

يقول درويش:

كُلُّ أَرْضٍ أَتَمَنَّاهَا سَرِيرًا

تَتَدَلَّى مِشْنَقَةً

يأخذ الزمن الحديث في التجربة الشعرية العربية شكلا متضخما يصل أحيانا إلى حد التورم ومفهوما مميعا إلى درجة الإبهام، حيث يحمل لدى أدونيس دلالة "**الإيمان بأن**

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 156-157.
[2]- المصدر نفسه، ص 158.
[3]- المصدر نفسه، ص 164.

الإنسان قادر على تغير نفسه والعالم معا، وقادر على صنع التاريخ، والقصيدة الجديدة هي التي تكون من هذه الشرفة مسرحا للعالم"، فالزمن القديم –كما يرى أدونيس في كل أعماله النقدية– يرادف الوضوح الكلي، لأنه قدري ثابت مطلق قائم على التقليد الذي يكرس سيادة الدولة ونموذج السلطة بمحاربة حرية الإبداع وفعل الحداثة.[1]

أقَر رماني أن زمن الحداثة –بالمفهوم الأدونيسي الغالب على شعرنا– هو الذي جعل التجربة الشعرية والحضارية العربية تصل إلى الحائط وتقف على عظمة عطاءاتها، وتعدد مواقفها على الهاوية، لتعلن عن الاحتضار والتلاشي.

وفي ضوء ما سبق يكون الزمن الأدونيسي "**مغامرة الحداثة في أرض الغرابة، ومملكة الغموض وخريطة الإبهام**"،[2] التي يعبر عنها أدونيس في موقفه هذا فيقول: [3]

فِي عَتَمَةِ الْأَشْيَاءِ فِي سِرِّهَا

أُحِبُّ أَنْ أَبْقَى

أُحِبُّ أَنْ أَسْتَبْطِنَ الْخَلْقَا

أُحِبُّ أَنْ أَشْرَدَ كَالظَّنِّ

كَغُرْبَةِ الْفَنِّ

كَالْمُبْهَمِ الْغَفْلِ وَغَيْرِ الأَكِيدِ

من هذا نقول يرادف الغموض التجربة الشعرية العمق والثراء، التعدد والانفتاح على كل ما يجعلنا نحس الجوهري في حياتنا، هو الذهول الذي يغرينا بالتقرب من الشعر وتخريج الوعي الظاهر والباطن، وبلوغ الانفعال والتحرك نحو التغيير، غير أن هذا الغموض قد يغدو إبهاما، عندما يحيل التجربة إلى حطام للعقل وأشلاء للمنطق.

3– غرابة البنية الشعرية:

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 164-165.
[2]- المصدر نفسه، ص 167.
[3]- أدونيس: الآثار الكاملة، ط1، دار العودة، بيروت، 1971، مج1، ص 43.

بنية القصيدة بمعنى شكلها، شكل القصيدة العربية عند النقاد القدامى يرادف مصطلح البنية، واستخدم لذلك مصطلح اللفظ الذي اتخذ عند الجرجاني اسم "النظم" ثم غلب اسم "عمود الشعر" وفقا لتحديد المرزوقي، هذا الغموض الذي يعد نظرية شعرية تستوعب كل مناحي البنية الشعرية، كما تصورها الفلاسفة والنقاد، ومارسها الشعراء وعالجها النقاد.[1]

المفهوم الحديث للقصيدة هي وحدة متماسكة عضويا في الشكل والمحتوى، "مادتها هذه اللغة الجمالية الإنشائية، وتمثل الوجود الحسي الممكن للشعر من حيث هو تصور عام".[2]

أقَّر رماني أن البنية الشعرية عند البنيوية لم تعد نقلا للمعنى، بل وجودا قائما في حد ذاته، إنها نقيض أصلي لبنية النثر، وهي ذات خصوصية إنشائية لا تتم ترجمتها إلا بفقدانها للشعرية.[3]

زمن البنية الشعرية واحد، إنه زمن الكتابة التي تشكل البنية الدلالية في اللحظة نفسها التي يشكل فيها البنية الإيقاعية، هو تركيبة متلاحمة بين عنصرين متعارضين (الصوت – اللفظ)، وعلاقتهما التناقضية والتكاملية غامضة، وتتم عملية التأليف بينهما على شكل حركة "المؤشر" الذي يتأرجح بين قطبي الصوت والمعنى، فهذه العلاقة الغامضة بين الصوت والمعنى مقوم اللغة الشعرية لدى "الألسنية البنيوية" التي تقوم على تحقيق الوحدة بين وحدتين من المؤلفات".[4]

يكمن الغموض البنية – الكتابة في جانب منها، في هذه الجدلية القائمة بعمق بين اللغة كنظام للمألوف وقاعدة للمعلوم، وبين الأسلوب كفعل تفرد وبعد وهي على حد قول **رولان بارث** "تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأن اللغة لا تكون جريئة فقط،

---

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 173.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المصدر نفسه، ص 176.
[4]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 177.

فالكلمات لها ذاكرة ثابتة، تمتد بغموض وسط دلالات جديدة، والكتابة تدقيقا، هي تلك التسوية ما بين حرية وذكرى هي تلك الحرية المتذكرة بقوة".[1]

لم تأت خصوصية النص الشعري أو حداثته من غايتة المحدودة وملامحه المرسومة، وفق أسس البلاغة القديمة، وإنما تتبع هذه الخصوصية من "أدبية الأدب" كما يسميها تودوروف، أو شعرية النص التي تتحقق وفق آلياته الجمالية، ويفترض النص غاياته من تجلياته المتفردة، وينجز مشروعه المعرفي كحقل دلالي ثقافي متميز، ووضوح المعطيات الجاهزة، ليغدو "مصدرا" ينفي كل فعل خارجي عنه، ويتموضع في المجهول.[2]

ولذلك يتسلط النص بثقله الجمالي – الدلالي الخاص على المتلقي دون مقدمات أو إجراءات احتياطية، فيحدث صدمة مفجعة لبنيته العامة التقليدية، مما يتولد عنها حالة غموض شديدة، مردها العجز عن وضوح خصوصية البنية واستيعاب دلالتها الصعبة.[3]

3-1- بنية الشعر القديم:

لم يعثر الدارسون على أي تعريف للقصيدة في النقد العربي القديم، وإنما يفهم ذلك من المعاني الموزعة في كتب النقد، والتي تعبر في مجملها عن بنية القصيدة العربية مثلما عرفت في نموذجها المكتمل "الشعر الجاهلي"، الذي اتخذه العرب مقياسا للتنظير "عمود الشعر" والحكم الجمالي، "كما اعتنى العرب بصناعة الشعر ونقده ضمن المفهوم العام، أكثر من اعتنائهم ببنية القصيدة وقضاياها الداخلية".[4]

كانت وحدة البنية الشعرية قديما تركيبة من أقسام مستقلة تبعا للأغراض، يراعى فيها حسن التخلص، أو هي أجزاء متقطعة تحاكي الحياة العربية الجاهلية التي أنتجت هذا

[1]- المصدر نفسه، ص 178. نقلا عن: رولان بارث: درجة الكتابة في الصفر، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، 1980، ص 32.
[2]- المصدر نفسه، ص 180.
[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 180.

النموذج الشعري، الذي يخضع في تسلسله العاطفي والموضوعي إلى ما يقتضيه الحال، لا إلى الوحدة العضوية وطبيعة التجربة.[1]

لم يكن مفهوم وحدة البنية في تناسبها الشكلي الخارجي الذي يحصر القصيدة في زاوية تجميع أو تحصيل حاصل لعناصر قبلية مستقلة، إلا نتيجة نظرة العرب القدامى إلى الشكل مثلما تجسدت في "عمود الشعر".[2]

1- شرف المعنى وصحته: العقل الصحيح والفهم الثابت.

2- جزالة اللفظ واستقامته: الرواية والاستعمال

3- إصابة الوصف: الذكاء وحسن التمييز.

4- المقاربة في التشبيه: الفطنة وحسن التقدير.

5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له: الذهن والفطنة.

7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية: طول الدربة ودوام الممارسة.

أشار إبراهيم رماني إلى أن خصوصية البنية الشعرية عند العرب القدامى انحصرت في رجوعها إلى القديم الثابت عند القاضي الجرجاني أو إلى مقتضى الحال عند حازم القرطاجني أو تمثل الرؤيا الجماعية بشكل يسهل فهمه عند ابن رشيق أو اكتساب الخبرة على استعادة الشكل والبراعة في احتذاء النموذج البلاغي عند ابن خلدون، وبعبارة أخرى "**كانت الخصوصية تمثلا للقانون العام، الذي ساد الصورة المعرفية والجمالية للشعر**".[3]

لم يحدد نقدنا القديم طول القصيدة نهائيا، إنما هي عند بعضهم تقوم على مراعاة المقام ومقتضى الحال، أكثر بكثير من مراعاة العامل النفسي في عملية التأليف، ولم يتفطنوا

[1]- المصدر نفسه ، ص 181.
[2]- المصدر نفسه ، ص 182.
[3]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 183-184.

إلى علاقة الطول بالهندسة الفنية للقصيدة، لأنهم أغفلوا ارتباطها بالتجربة وخصوصية الذات الشعرية مثلما غاب عنهم التفطن إلى العلاقة بين الطول ونبوغ الشاعر.[1]

واستنادا إلى ما سبق، تم التنظير لبنية القصيدة على أنها موازية لبنية الخطبة، التي تقترن عند الفلاسفة المسلمين ببنية الدراما "المأساة" اليونانية، فالقصيدة وحدة متناسبة من ثلاثة أجزاء هي البداية والوسط والنهاية.[2]

3-2- الحداثة والبنية:

تخرج القصيدة الحديثة من بنية الخطابة إلى بنية الكتابة، من البعد الواحد المباشر إلى الأبعاد المتعددة المتلبسة، من حيز التقريرية والوضوح إلى الالتواء والغموض، "فالحداثة وعي ضدي للزمن في حركته الواقعية، إحساس أليم بالانفصام والتوتر، بالانشطار والتشظي الذي يحدث تصدعا في بنية الذات والقصيدة".[3]

يرجع احتفال القصيدة العربية الحديثة بالأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة إلى التصدع الأنطولوجي، كما يرى جابر عصفور، ويمكن أن نعثر على هذا التصدع العميق في بنى القصائد لدى كثير من الشعراء، فأشعار أدونيس تحمل هذا الوعي المشطور في ثنايا دواوينه **(أغاني مهيار الدمشقي، المسرح والمرايا)** لتقدم نموذجا للرؤيا المتصدعة، وللبنية الدلالية الغامضة الموزعة على مرايا عدة تبدو فيها الأنا وعيا وموضوعا.[4]

نلحظ تعدد الأصوات والغموض الشديد الذي يهيمن على البنية في قصيدة أدونيس **(السماء الثامنة)** التي تتداخل فيها أصوات أدونيس والغزالي والعراف وأصوات أخرى لا تبين ويتضاعف غموض هذه الأصوات بتوزعها على رحلة طويلة في مدائن الغزالي السَماوات (تستغرق تسع وأربعين صفحة) ملغمة بشحنات دلالية مركزة ومعقدة تتمثل متاهة حقيقية بالنسبة للمتلقي:[5]

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 184.
2 - المصدر نفسه، ص 185.
[3]- المصدر نفسه، ص 186.
[4] - المصدر نفسه، ص 187.
[5]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 187.

يبتدئ السقوط في مدائن الغزالي:[1]

مَنْ هَذِهِ المَرْأَةُ؟ كُلُّ ذَكَرٍ
يَضِيعُ ... كَانَ جَيْشِي
يُذْبَحُ تَحْتَ خَيْمَةِ طَرِيقِي
حَمْرَاءُ وَالْمَرَايَا ... كَسَرْتُهَا؟
تَقُولُ: كَانَ وَجْهِي
نَهْرا _مَنِ الْغَرِيق؟ غُصْت
سد. نَهَضْت – كَانَ وَطَنِي يَمُوت

إن بناء القصيدة على شكل مسرحي يخفف من وطأة الغموض ويزيد من وضوح الأصوات مثلما فعل أدونيس نفسه في قصيدته **(الرأس والنهر)**، لكن تلك المحاولات تظل قليلة، ولا تلبي حاجة الحداثة في تجسيد خصوصية الرؤيا والتجربة في صورة أكثر دلالة وأشد استعصاءا.[2]

لا تخضع بنية القصيدة لقالب محدد يتطور عبر مراحل متعاقبة، إنما هي "ذات بناء سمفوني، يتولد من التشابك العضوي لكل العناصر الشعرية في لحظة واحدة، هي لحظة الكتابة أو التجربة، فالبناء "السمفوني أو الهارموني" يخرج القصيدة في كليتها بتفاصيلها الظاهرة والمستترة بثنائياتها المتناقضة والمتناحرة داخل إيقاع متوحد لا ينقطع من البدء إلى الخاتمة".[3]

بنية القصيدة هي إحدى تجليات الشعر على نحو ما، لا الشعر في ذاته المطلقة وهي في الحداثة "ليست تمثلا لدلالة معينة بل مقدمة لدلالات كثيرة، تتخفى في تضاعيف القصيدة، وفي فضاءات اللغة، وفي ظلال الإيقاع المنساب من أول حرف إلى أخر الصدى في نفس المتلقي. [4]

---

[1]- أدونيس: الآثار الكاملة، م2، ص 406.
[2]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 188.
[3]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 191.
[4]- المصدر نفسه ، ص 192.

وعلاوة على غرابة البنية الشعرية بسبب انسلاخها من الذاكرة الثقافية الموروثة، تزداد إشكاليات هذه البنية في السياق الخارجي، حيث تحدث المعرفة الشعرية صدمة عنيفة للمتلقي المحكوم بثقافة استهلاكية مسطحة، فجاءت الحداثة أصلا لإلغائها "**بما هي ثقافة الإيديولوجيا العامة وأداة السلطة والثبات**".[1]

"وتغدو بنية القصيدة –في بعدها المعرفي التاريخي– أرضا للغرابة لا يرتادها إلا العارفون بمتاهاتها، وشيئا قريبا من الأحجية لدى الدهماء".[2]

لاحظ رماني من خلال استقرائه لبنية الشعر الحديث أن الغموض آت من التعقيد الملازم للقصائد الطويلة، ومن الدرامية المكثفة في آن واحد.

(مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) لأدونيس، **(الظل والصليب)** لصلاح عبد الصبور، **(عذاب الحلاج)** للبياتي، **(تلك صوتها وهذا انتحار العاشق)** لدرويش، كما نشهد ارتفاع نسبة الغموض في النص إلى حد تبلغ فيه أحيانا الإبهام.[3]

تضاعف الغموض لخروج البنية الحديثة من جمال الثابت إلى جمال المتحول، من انضباط الشكل إلى انسياب التجربة، من جزئية البيت إلى كلية القصيدة، ومن الوحدة المنطقية المتسلسلة إلى الوحدة الباطنية المتزامنة.

4–الحداثة تهدم القرائن:

تقوم البنية اللغوية نحويا على قرائن عدَة، تتضافر وتتكامل في إنتاج الدلالة النحوية، وإيضاحها على نحو يبعد اللبس عن النص ويسهل عملية التوصيل "غير أن الحداثة بتدميرها لأكثر القرائن قد فتحت إمكانية لا نهائية للتعدد الدلالي".[4]

وجعلت النص منالا للغموض المتراكم الذي ساهم في تغريب الشعر وتعقيد عملية القراءة المتلبسة بمتاهات كثيرة تتراوح عمقا وظلمة، تصل إلى حد الغرابة المدهشة مع القارئ

---

[1]- المصدر نفسه، ص 194.
[2]- المصدر نفسه، ص 194.
[3]- المصدر نفسه، ص 204.
[4]- ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 243.

غير المتمرس الذي يصطدم بحواجز صعبة لم يسبق له أن واجهها من قبل مع شعرنا العربي القديم.[1]

ويدخل تحت النحو قرائن كثيرة منها: الربط، الإعراب، الرتبة.

1-الربط: معناه إحكام العلاقة بين أطراف التركيب، سواء أكان هذا التركيب من متعاطفين، مستثنى منه، شرط، جزاء،ويكون كذلك باسم الإشارة، أو بأل حرف الجواب.[2]

أ-**المتتاليات:** يقابل مصطلح (المتتالية) الشائع في النقد البنيوي عند تشومسكي، ما نسميه إلى الآن جملة، وهو عند تودوروف وحدة لجمل النص، تعني المتتالية هنا وحدة لغوية متآلفة نحويا ودلاليا، وقد تكون جملة أو مقطعا أو نصا لأكمله.[3]

تتوالى الجمل دون روابط نحوية، لتشكل بنية شعرية تتلاحق وحداتها في شكل تراكمي معقد، وقد يتوالى دلاليا في توالي أشباه الجمل في قول محمد عمران أيضا:[4]

الصَلَاةُ بُنْدُقِيَة

تَقْتَاتُ بِالْأَزْهَارِ

بِالْحَمَامِ

بِالْعُصْفُورَةِ الْبَيْضَاءِ

بِالْأَشْعَارِ

بِالزَّيْتُونِ

بِالأَطْفَالِ

بِالْمُدُنِ

[1]- المصدر نفسه، ص 244.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- المصدر نفسه، ص 246، نقلا عن محمد عمران: مرفأ الذاكرة الجديدة، اتحاد الكتاب العرب، ص 107.

ب-استعمال الضمير: يتعلق الضمير للضرورة النحوية الدلالية بمرجع معين يسبقه إذ أن تحديد دلالة هذا المرجع قرينة تعين على إزالة الإبهام، الذي يتلبس بالضمير عند الاستعمال.[1]

تعمدت الحداثة الشعرية إخفاء المرجع لتحطيم البنية النحوية، والابتعاد عن النموذج التركيبي العادي، بغية إثارة الإيحاء المعمم والغموض في الدلالة الوظيفية للضمائر، ودفع المتلقي إلى جهد مضاعف في التواصل مع البنية اللغوية، واستجلاء مضامينها.[2]

2-الإعراب (تسكين الروي):

يكون العدول عن أصل الإعراب لعدة أسباب: كالتطابق الصوتي أو الوزن، ويساهم هذا العدول في تكريس إنشائية النص على حساب القاعدة النحوية.[3]

يتميز الشعر العربي الحديث بالنزوع إلى تسكين حرف الروي (القافية المقيدة) بخلاف الشعر العربي القديم الذي كان يحتفل بالقافية المطلقة التي يجري فيها الروي على حركة الكسرة أو الفتحة، تتفاوت نسبة الحركات على حروف الروي في الشعر العربي.[4]

لكن، لماذا كان السكون أقل حروف الروي في الشعر العربي القديم؟ بالرغم من حضوره المكثف في اللغة العربية، إذ أن مواضع السكون تساوي مجموع مواضع الحركات الثلاث الأخرى تقريبا، أما الشعر الحديث القائم على أكثر من 90% من الروي الساكن في نهايات أسطره، فإنه قد حطم التقليد المألوف قديما، وفتح التركيب النحوي الدلالي على أفق الحركية والتعدد والغموض.[5]

يقول أدونيس في (مرايا الطواف وتاريخ الغصون) من قصيدة (مرايا للمثل المستور):[6]

وَنَادِرُ الأَسْوَدْ

يَقْرَأُ بِاسْمِ اللهِ وَالشَّقَاءْ

---

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 250.
[2]- المصدر نفسه، ص 252.
[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5]- ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 254.
[6]- أدونيس: الآثار الكاملة، م2، ص 515.

أُسْطُورَةِ الْخُبْزِ وَشِعْرَ الْمَاءْ

وَنَادِرُ الْأَسْوَدْ

تَحْمِلُهُ الْأَشْجَارْ

وَكُلُّ غَصْنٍ قَبْضَةٌ وَسَيْفْ

يَنْضُجُ قَبْلَ الصَّيْفْ

3- الرتبة: معناها موقع الكلمة المعلوم بالنسبة لصاحبتها، كأن تأتي سابقة لها أو لاحقة، فإذا كان الموقع ثابتا سميت الرتبة محفوظة، وإذا كان الموقع عرضة للتغير سميت غير محفوظة، فالمحفوظة كرتبة حرف الجر من المجرور، والموصول من صلته، والعطف من المعطوف والمبتدأ من الخبر "والعدول عن الرتبة في التركيب اللغوي الشعري يضطرنا إلى معالجة مسألة التقديم والتأخير".[1]

ليس التقديم والتأخير إعادة ترتيب مواقع الألفاظ بما يخالف قوانين النحو، وقواعد الكلام النثري فحسب، أي أن العدول لا ينحصر في تغيير موقع اللفظ دون الرتبة بل تغيير للفظ كليا ومعنويا مكانا ورتبة.[2]

يقول أحمد صبري (تأخر الجملة الفعلية):[3]

فِي رِحْلَتِي مَعَ الشِّتَاء

فِي الْقَبْرِ أَنْ يَشُقَّهُ الْحَفَّار

فِي سَقْطَةِ النَّهَار

وَرَاءَ الصَّخْرِ وَالرُّغَاء فِي الْأَمْوَاج

وَرَاءَ رَكْضَةِ الْفَرَسِ الْمُهْتَاج

وَرَاءَ الصَّمْتِ فِي وَدَاعَةِ الْبِحَار

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 255.
[2]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 255.
[3]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 186.

بَسَطْتُ الْكَف ...

هكذا يتضح لنا أن الشعر العربي الحديث لا يراعي القوانين النحوية، والتراكيب المألوفة في بناء الجملة، وإنما يعتمد على تحطيم القاعدة والألفة، "بإعادة تركيب الدوال وفق ما يقتضيه التركيب الإيقاعي الدلالي للتجربة الشعرية، وبذاك تزداد حدة الغرابة، وتتضافر مع أسباب أخرى لتولد غموض النص المركب الذي يحتاج إلى قارئ واع بفن الكتابة الحديثة".[1]

5- الخيال الشعري

الخيال مصطلح فلسفي انتقل الى مجال الدراسات النقدية والبلاغية في التراث الغربي أو العربي على السواء، وكان في نظر الفلاسفة (ابن سينا، الكندي، ابن رشد،...) القوة النفسية التي تأخذ موقعها ما بين الحس والعقل.

" **على الرغم من أن مفهوم الخيال الشعري لا يتجلى في التراث النقدي والبلاغي العربي بالقدر الكافي الذي نلحظه عند الفلاسفة، إلا أنه كان يقوم على مقومين أساسيين هما: العقلانية والحسية الذين يعدان مصادرة عامة يتفق فيها الفلاسفة والنقاد**".[2]

وفي غلبة المد العقلاني على التراث النقدي والبلاغي عند العرب والإعتقاد الصلب بأنّ الشعر تخييل ذهني، جمّدت فاعلية الخيال الشعري في نموذج ثابت ميزته الكبرى الوضوح والتمايز، التي تنتج عنصر التناسب العقلي بين علاقات العالم البعيدة، " ومن هنا وجب احترام قوانين العقل وقواعد العالم الخارجي، بحيث يرفض أي فعل خيالي قد يصيب هذه القواعد وتلك القوانين بأشكال أو تناقض أو غموض، وهذا ما أكد عليه حازم القرطاجني وما جعله يقيَّم الشعر بمقاييس منطقية خالصة".[3]

[1]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 258.
[2] - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص304.
[3] - المصدر نفسه، ص 305.

كان **لكوليردج** الفضل في تحديد الخيال على أساس فلسفي، فهو عنده القوة العليا القادرة على تمثل الأشياء، وعملية اكتشاف جديدة للواقع، وتبع الرمزيون كوليردج في ذلك وقال بودلير بأن الخيال هو أعظم القدرات الإنسانية التي تقوم باختزال المتعدد، المتعارض في وحدة باطنية كلية عبر تراسل صوفي لعناصر الوجود.[1]

لم يكن النقاد الأقدمون يهتمون كثيرا بالخيال وطبيعته، ولكن الحديث عن قوة الخيال كان يحضى باهتمام الفلاسفة، فقد اعتقد سقراط أن خيال الشاعر نوع من "الجنون العلوي" وظل هذا الاعتقاد عند أفلاطون الذي كان يرى أن الشعراء "متبوعون"، وأن الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيَرة وقد تكون شريرة، ولكننا نعرف كيف أن أفلاطون لم يميز بين بعض أنواع الشعراء وبين أصحاب الحرف، في قوة الخيال.[2]

الخيال جعل النص الشعري يتفتح على عوالم جمالية ودلالية خصبة، لم تتح للشعر العربي من قبل، عوالم زاخرة بالتعدد والإيحاء والغموض، "لكن هذا الخيال الشعري الحديث الذي كلّما تقرب من أعماق التجربة الشعرية، واحتضن الانفعال في حرارته الأولى، كلما زاد من غموض النص، وبقدر ما يذهب بعيدا في اختراقه للغة المعيارية، يضاعف من بعده عن الواقع والقارئ."[3]

إن أهم ما أدته الرومانطيقية في نظرية الخيال هو ذلك الذي وصل إليه كوليريدج في تحديده لطبيعة الخيال، تحديدا لم يزد عليه حتى اليوم شيء جوهري، يقول كوليردج: "إنّ تلك القوة السحرية التركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة والمتناقضة وإظهار الجدة فيما هو مألوف، ومن أروع ما يحققه الخيال المتعة الموسيقية وهو ما يمكن أن يعبر عنه اليوم بخلق الملاءمة في الدوافع التي تبدوا غير مترابطة وسكبها في نظام واحد، أي في خلق التوازن والاعتدال".[4]

---

[1] - المصدر نفسه، ص 307.
[2] - احسان عباس: فن الشعر، د ط، دار الثقافة، بيروت- لبنان، د ت، ص142.
[3] - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص309.
[4] - احسان عباس: فن الشعر، ص105.

ويمكن أن نمثل للخيال والوهم بالأعمال الكبيرة، فالقصة البوليسية نموذج للوهم، أما تصوير أي منظر كامل من الحياة فهو بناء خيالي، ولكن ليس من السهل أن يلحظ الفرق بينهما كل إنسان وهذه الصعوبة تعترض كل الدراسات العقلية، ويستعمل كوليردج في حديثة عن الخيال اصطلاحات النمو والحياة، أي أن تصور الخيال عملية حيوية عضوية، بينما الوهم عمل ميكانيكي، والخصائص التي تتعلق بالبنية في حياتها النامية تطبق عنده على الشعر، " **فنظرية كوليردج في الخيال- على عظمتها- ذهبت دون أن يفهمها معاصروه بوضوح**".[1]

يصل الخيال الحديث في معاناته للتاريخ المهزوم ،وللذات المنكسرة الى حدّ فاجع وصورة رمادية تدفع به الى ذروة الغموض، الذي يقوم شاهدا على ضبابية الواقع المعقد المنهار.[2]

وإذا قُدِر للخيال الشعري في ظل الحداثة " **أن يجعل الغموض خاصية شعرية جيدة، تزخر بالتعدد الدلالي والإيحائي المتفتح على قراءات كثيرة تمنحه أبعادا جمالية وتاريخية عميقة**".[3]

يربط خلدون الشمعة بين الخيال والغموض، بين الوهم والإبهام، والتمايز بين الخيال والوهم عنده هو تمايز بين الفعل والإفتعال، "فإن سقوط هذا الخيال في هاوية الإبهام مرات كثيرة، لا يجعله غريبا فقط عن المجتمع، بل منافيا للشعرية في أصلها، مما يستدعي مراجعة الجذور الفلسفية والجمالية التي ألفت نظرية الخيال الشعري الحديث، التي تعود في قدر هائل منها الى الغرب".[4]

إن محاولة تأسيس نظرية الخيال الشعري على مبدأ التفاعل الخصب الأصيل بين حداثة الغرب وموروثنا الفكري والجمالي القومي بشكل يصبح معه الخيال أداة إبداعية، تبلغ

[1] - المرجع نفسه، ص152-153.
[2] - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص309.
[3] - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 310.
[4] - المصدر نفسه، ص 310.

الأعماق والكليات دون الانسلاخ عن الواقع والتاريخ، والجدة المبتكرة دون الانغلاق في تجريد صوفي، والغموض المتفتح بعيدا عن الإبهام المغلق.[1]

6- الصورة الشعرية

يشير ابراهيم رماني إلى هذه القضية قائلا: "**الصورة هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقي واللغة، هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص البنية لم تحدد على نحو واضح، إنها الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني والزماني**".[2]

فقد توافق رماني مع عز الدين اسماعيل في تعريفه لهذه القضية فهذا الأخير علّق عليها قائلا: " إن الصورة الشعرية تركيبة معقدة، هي بلا شك أكثر تعقيدا من أي صورة فنية أخرى وتحديد طبيعتها- نتيجة لذلك- محفوف كما رأينا بكثير من الصعوبات"[3]، ويسميها عز الدين اسماعيل " توقيعة" ترجمة لتسمية هويلي (sone) ليدل بها على مجموعة الألفاظ التي تختار وتنسق بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة، فالتوقيعة هي الوحدة الحيوية في الشعر التي لا تقبل الاختصار.

كما أن الصورة هي نتاج الرؤيا الشاملة ومثلما يقول رائد المدرسة التصويرية "هولم": "**هي تشبيه حسي يعبر عن رؤيا ولا يقنع بإيضاح فكرة الشاعر أو شعوره بل يخلقهما خلقا**".[4]

ولذلك فإن مفهومها ووظيفتها يتحددان وفق الرؤيا الفلسفية التي تقوم عليها، وهي كما نعلم تختلف جوهريا في طبيعتها من القديم الى الحديث ولأجل تبيّن طبيعة الغموض ودلالته في الصورة الحديثة، ينبغي الوقوف عند طبيعة الصورة القديمة ووظيفتها.[5]

---

[1] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[2] - المصدر نفسه،ص 314.
[3] - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص140.
[4] - محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص144.
[5]- ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص314.

الصورة وليدة الخيال ، وقد جمّدت فاعلية الخيال في تقريب الصورة ذهنيا لدى المتلقي قصد "التخييل" أي الإيهام بالصدق والإقناع، وهذا يعود الى المرتبة الحسية والعقلية التي حددها الفلاسفة للخيال وتبناها النقد ومارسها الشعراء.[1]

إنّ لمحمد مندور إشراقات تتكشف له خلالها "الصورة الشعرية" عن وجهها الساطع كما تتكشف له القصيدة بمظهرها اللغوي الخالص، يقول وهو يحوم حول الصورة الشعرية دون ملامستها بشكل مباشر: "...فهذه الخواطر والأحاسيس لا يمكن أن تصبح شعرا ذا قيمة جمالية إلا إذا نجح الشاعر في أن يصورها بواسطة اللغة، وبأسلوبه الخاص التصويري المعبر الموحي ".[2]

لم تختلف نظرة النقاد والبلاغيين إلا في تفاصيل جزئية تمس التصورات الكلية، وتتحدد هذه النظرة في ضرورة إلتزام الاستعارة بقواعد التناسب الواضح، فهي تؤدي إلى التداخل والغموض إذا أسرف في توظيفها، كما نلحظ ذلك عند أبي تمام، ولذلك وجب إنكار الإغراق فيها، واستهجان الغرابة و التركيب الاستعاري الذي يعبث بمبدأ التناسب وصفة الوضوح.[3]

قد يؤدي الاستغراق في توليد المجاز، أو استخدام الاستعارات البعيدة الآتية من مدار المستحيل الذي يطغى عليه الإبهام، ليسد الطريق أمام أي ملمح للإيحاء إنّه يصل إلى إفراغ اللغة من كل دلالاتها وعرضها جثة خاوية، أوشكلانية زائفة أو دلالات سحرية.[4]

ونلاحظ هذا الإبهام كثيرا في أشعار محمد عفيفي مطر، الذي يولد مجازا (تشابيه واستعارات) غريبا ومدهشا يؤلف ستارا مظلما بينه وبين المتلقي.[5]

جَسَدِي يَطْلُعُ مِنْ طِينَتِهِ، وَالْعُمْرُ مَحْفُوفٌ بِلَيْلِ الْخَلْقِ

---

[1] - المصدر نفسه، ص315.
[2]- محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ط1، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1997، ص115.
[3]- ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص316.
[4]- المصدر نفسه، ص324.
[5] - المصدر نفسه، ص325، نقلا عن محمد غفيفي مطر: النهر يلبس الاقنعة، وزارة الإعلام بغداد، 1975، ص96.

والله عَلَى جَوْهَرَةِ الخَضْرَة يَدْعُونِي كِتَابًا وَقِرَاءَةً

وَأَنَا أَسْمَعُ صَوْتَ الشَّجَرِ الطَالِعِ فِي الرَّعْدِ

فَادْعُوهُ رَغِيفًا وَعَبَاءَة

تغلب هذه الصور اللاواقعية الصوفية على شعر عفيف مطر، يتضخم غموضها إلى حد معجز، ولا يجري معها أي شرح على الهامش مثلما فعل مطر مع كلمة " الخضرة" أو "عباءة"، وهي ترتبط بالرؤيا الميتافيزيقية التي نجدها بشكل خاص لدى أدونيس، هذه الرؤيا التي عمادها الحلم الغامض.[1]

ونجد عند أدونيس المناخ الصوفي التي تتوالد فيه الصور التلقائية، وتتجاوز بشكل غريب يقدم سوى إيحاءات مظلمة ودلالات مبهمة فهو يقول:[2]

فِي الْجُرْحِ أَبْرَاجٌ وَمَلَائِكَة

نَهْرٌ يُغْلِقُ أَبْوَابَهُ وَأَعْشَابٌ تَمْشِي

رَجُلٌ يَتَعَرَّى يُفَتِّتُ رَيْحَانًا يَابِسًا وَيُهَلِّل

ثُمَّ يَنْقُطُ الْمَاءَ فَوْقَ رَأْسِهِ

ثُمَّ يَسْجُدُ وَيَغِيبُ

أَحْلُم

أَغْسِلُ الْأَرْضَ حَتَّى تَصِيرَ مِرْآة

أَضْرِبُ الْأَرْضَ حَتَّى تَصِيرَ مِرْآة

أَضْرِبُ عَلَيْهَا سُورًا مِنَ الْغَيْمِ سِيَاجًا مِنَ النَّار

وَأَبْنِي قُبَّةً مِنَ الدَّمْعِ أَجْبِلُهَا بِيَدِي

"**أصبحت الصورة الحديثة مضمارا معرفيا معقدا، تتداخل فيه الثقافات القديمة بالحديثة والشعبية بالأكاديمية**"،[1] على نحو غريب يجعل منها تركيبة صعبة للفهم عسيرة

[1] - المصدر نفسه، ص325.

[2] - أدونيس: الآثار الكاملة، مج2، ص147.

عن الذوق، لا يصل القارئ الى تخريج دلالاتها إلا عبر كد عقلي شاق، إنّها تنأى عن الشعوري نحو الفكري، أو قل يزداد التجريد العميق فيها بشكل يمتص الشعور الواضح القريب[2]، فلا نعثر إلا على صور صعبة .

هذه الصور تأخذ شكل الاستدلال الرياضي الممزوج بالغنائي مثلما نجد في أشعار درويش الأخيرة، إذ يقول:[3]

مِنْ مَبْنَى بِلَا مَعْنَى إِلَى مَعْنَى بِلَا مَبْنَى وَجَدْنَا الْحَرْب

هَلْ بَيْرُوتُ مِرْآةٌ لِنَكْسِرَهَا وَنَدْخُلَ فِي الشَّظَايَا

أَمْ مَرَايَا نَحْنُ يَكْسِرُنَا الْهَوَاء؟

وقد أشار أيضا صلاح فضل إلى أن غموض الصورة الشعرية يؤدي إلى غموض النص الشعري الحديث، وهو بذلك وافق رماني بطرحه للقضية.

الصور تثير الخيال وتدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، إلا أنها ينبغي أن تعطي إحساسا بما هو ممكن، وأن شيئا من الرهافة والدقة ونفاذ البصيرة كفيل بأن يضمن القدرة على تمثيلها.[4]

قد لا تتضح الصور الشعرية– بل لا تفهم أحيانا– إلا على أساس بعض التجارب وبُعد قليل من ملاحظة العالم، فهناك بعض الصور الدقيقة التي تظل على من يمارس الاحتكاك ببعض مشاهد وظواهر الطبيعة، إلا أن لغة الشعر لحسن الحظ لا تقبل سوى التعبيرات القابلة للتوصيل، ولا يخطئ كبار الشعراء عادة في هذا الصدد.[5]

لقد حدّد إبراهيم رماني ثلاثة أنواع من البنية في الصورة الشعرية الحديثة وميّز كل واحدة منها على حدى.

---

[1] - ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص329.
[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص39.
[5] - المرجع نفسه، ص240.

أولا: الصورة المفردة: وهي البسيطة التي تتضمن تصويرا جزئيا محددا ولها دلالتها التي تكتمل داخل السياق الصوري الشامل، وقد تنحصر في كلمتين فقط، يتجاوران على نحو بنيوي متفجر بالدلالات الغامضة الخصبة مثلما نجد عند أدونيس "السماء طحلب"، "الزمان فخار".[1]

وتبنى هذه الصور بأساليب عدّة تتكامل في تشكيل كيانها منها: التجسيد أو التشخيص، التجريد، التشبيه.

ثانيا: الصور المركبة: وهي مجموعة من الصور البسيطة المتآلفة التي تقدم دلالة معقدة أكبر من تستوعبها صورة بسيطة، ويستخدم في تأليفها أسلوب حشد الصور التي تشكل في جملتها الصورة الكلية، ويتم هذا الحشد عن طريق تراكم الصور المختارة بعناية، مثل سميح القاسم في قصيدته (الجواد الأبيض يصهل على التل)، كما يستخدم تكامل الصور المفردة في سياق عضوي في قصيدة (قتلوك في الوادي).[2]

ثالثا: الصورة الكلية: هي مجموع الصور المفردة والمركبة المتآزرة في وحدة عضوية غنية بالتنوع الذي يتلاحم في بؤرة دلالية شاملة هي القصيدة في ذاتها، ويستخدم في بناء الصورة الكلية عدة أساليب مثل: "البناء الدرامي"، "البناء المقطعي".[3]

من خلال ما عرض سريعا لبعض الخصائص الجوهرية للصورة الشعرية الحديثة التي تتلخص في الواقعية، التعقيد والغموض، الرمزية الكثيفة، التعدد والتجريد، نتبين كيف كسرت الحداثة عمود الصورة الحديثة، وكل ما من شأنه أن يبقي على صفات الوضوح فيها وعملت على تركيب معقد لصورة مغايرة في إيقاعها ورموزها وثقافتها، "بحيث تغدو العلاقات المبتكرة هي سياق الدلالة لا الكلمات أو الأشياء المألوفة، ومن ثمة تولد الغموض وتكثف في هذه الصورة ليصل الى حد الإبهام في تضخم التكديس الرمزي، أو التجريد الصوفي، أو المجاز المستحيل".[4]

---

[1] - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص332-333.
[2] - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص333.
[3] - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] - المصدر نفسه ، ص334.

7. الرمز والأسطورة والشعر العربي الحديث

تعرض مصطلح الرمز إلى كثير من الاضطراب والتضارب، لاختلاف زوايا النظر إليه، إن الرمز الأدبي ليس إشارة إلى مواضعة أو اصطلاح، " إنما أساسه علاقة اندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرامزة والمرموز إليها، ومن ثم فهو يوحي ولا يصرح يغمض ولا يوضح"[1].وبهذا يقول ناقد الرمزية الكبير وليام يرك تندال وعرفه بأنه: " تركيبا لفظيا، أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لايمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر".[2]

لا يكتسب الرمز دلالته إلا في ذاته، بمعنى لا يمكن استبداله أو نثر معطياته، كما يتضمن قدرا ضروريا من الغموض لا يصل الى حد الإبهام لأنه على حد قول د. مصطفى ناصف: "ربما لا يكون الشيء الغامض في الرمز هو الفكرة التي تقع من خلفه، ولكنه مساق بدلالات الضمنية، التي تسكن هذه الفكرة... الخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليست هي الغموض أو السَرية، ويكنها الالتباس وتنوع التفسيرات الممكنة حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيرا مستمرا".[3]

فرّق ابراهيم رماني بين الرمز والشعر العربي القديم والحديث، فأقرّ أن الشعر العربي القديم لم يعرف الرمزية بمفهومها الفلسفي الذي ذاع في النص الثاني من القرن التاسع عشر، وإنما هي رمزية المجاز بألوانه البيانية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية، التي لم يمسها الغموض إلا قليلا وفي مواطن محدودة، أما الشعر العربي الحديث فقد عرف هذه الرمزية

[1] - المصدر نفسه، ص338.
[2] - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص338.
[3]- المصدر نفسه، ص339.

بتأسسه على إنجازات الشعر العربي الحديث، فالرمز الحديث يقوم على الخيال المطلق، فلسفة الحلم، الجمالية الذاتية.[1]

يقسم **رينيه ويلك وأوستن وارين** الرمز الى ثلاثة أنواع هي الرمزية التراثية، الرمزية الخاصة، الرمزية الطبيعية، ويمكن ملاحظة بروز الرمز التراثي كظاهرة في الشعر العربي الحديث يأخذ الرمز الخاص دلالته من السياق والتجربة الشعرية، لأنه رمز جديد غير اصطلاحي ينبغي له بعض القرائن التي تدل عليه، لكن حرص الحداثة الشعرية على إلغاء الدلالة الوضعية واستبدالها بدلالة بنيوية غريبة، وقد وسع من هوة المسافة بين الرمز والواقع ، وزاد من كثافة الغموض التي تصل أحيانا الى حد الإبهام.[2]

يقول محمود درويش في قصيدة (الرمل) محملا رمز "الرمل" دلالات متعددة، متحركة في سياق النص المكثف بإيحاء الرموز الطبيعية(الشجر، الماء، الأرض، الأزهار، السيول، الرمان...):[3]

- وَالرَّمْلُ هُوَ الرَّمْلُ .أَرَى عَصْرًا مِنَ الرَّمْلِ يُغَطِّينَا،
- وَضَاعَ الرَّمْلُ فِي الرَّمْلِ
- وَأَغِيبُ الْآنَ فِي عَاصِفَةِ الرَمْلِ

يرمز الرمل في السطر الأول إلى الزمن العربي الحديث، كما يرمز الى الصحراء وما تحمله من ذكريات الزمن القديم بتقاليده الماضية، ويرمز "الرمل" في السطرين الأخيرين إلى الصحراء كمغايرة في الرحلة أو متاهة في الوجود، إلى الزمن العربي الحديث الذي يغيب في مضيق الوجود الحضاري، إلى الهوية المشوهة والطريق المجهول.[4]

[1] - المصدر نفسه، ص 341.
[2] - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص348.
[3] - محمود درويش: الديوان، ص626-627.
[4] - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص349.

إن رمزا أسطوريا شائعا في الشعر المعاصر كرمز السندباد مثلا، جرى على ألسنة العديد من الشعراء "ومعظمهم استخدمه الاستخدام المألوف القائم على أن السندباد رمز للتجوال في الآفاق والعودة الى الديار، بغية إيجاد أسباب الإصلاح والتغيير".[1]

إن شاعرا كالسياب أجاد استخدام هذا الرمز استخداما شعريا ناجحا، واتخذه أداة لإفراغ تجربته الشعرية، إنه يبقى على المألوف من مغزى هذا الرمز هو الرحيل والضياع ولكنه في نفس الوقت يحمله مغزى جديدا هو عدم العودة .

وكما اختلف الشعراء في خلق السياق الملائم للرموز والأساطير، فقد اختلفوا في طريقة تعاملهم معها، واستغلالهم لها، ويجد المتتبع لهذه الظاهرة أن استخدام الشعراء للرموز والأساطير دار في محاور عدة، أبرزها "التوسل المباشر بالرمز" ونعني به الإرتكاز على ما في الرمز القديم من قيم شعورية مختلفة ودلالات متنوعة، اكتسبها عبر التطور التاريخي، يضاف إلى ذلك التجربة الذاتية للشاعر في إطار متناسق لايضيق به الرمز ولا تتسع به دائرته، فيحدث التلاحم بين مفهوم التجربة ومفهوم الرمز، وهذا هو التعبير الشعوري الحق الذي يُعد سمة بارزة في البناء الرمزي والأسطوري.[2]

وكما يقول عز الدين اسماعيل من المتلقين ما يتأفف من استخدام الأساطير وهذا التأفف يعود الى سوء استخدام بعض الشعراء لهذه الرموز، فاستخدام الرمز كما يؤكد هو عملية إبداعية وابتكارية بها يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الاسطوري ، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة على مستوى الكلمة الرامزة.[3]

إن ما عرضناه لمفهوم الرمز الحديث، وخصائصه الأساسية من التعدد، التجريد، الشمولية، الكثافة، الجدة، الحلم، وتنوعه الخصب من التراث الى الخاص والطبيعي، واستنادا

[1] - ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص184.
[2]- ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ص183.
[3]- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص217.

إلى جماليات الحداثة وتجربتها الخاصة، ويمكن التقرب من فهم نسبة حضور الغموض في هذا الرمز، وازديادها الى درجة تغدو إشكالا، بل إبهاما عند سوء التوظيف أو المبالغة في الغرابة.[1]

أوضح عز الدين إسماعيل أن كثير من الشعراء المعاصرين منهم من نجح في توظيف الأسطورة ومنهم من أخفق، وقد أرجع عدم توفيق الشاعر في استخدام الرموز القديمة الى سببين فيقول: " **وغالبا ما يرجع عدم التوفيق هذا الى أحد سببين أو إليهما معا فإما أن يستخدم الشاعر الرمز القديم بوصفه مقابلا عقليا فيفقد طبيعة الرمز، وإما أن يكدس هذه الرموز تكديسا يصعب معه تمثل دور كل رمز منها في السياق الشعوري للقصيدة**".[2]

إن الأسطورة لغة الدراما الحقيقية للحياة الحديثة، هي التي تكمل نقص الزمن وتحيله من ظاهرة إلى تاريخ مطلق، يشتمل على حدود مفتوحة ودلالات متناهية، ومنه يرتفع بالتجربة الشعرية الإنسانية، من الجزئي إلى الكلي، من الموضوع إلى القضية لتغدوا نموذجا خالدا .[3]

إن العلاقة بين الشعر والأسطورة يمكن أن يجاب عنها في شكل مبسط يقارب بين طبيعة كل منهما هذه الطبيعة التي تعاني الواقع معاناة شعورية، تلتحم وتمتد عبر الزمان في تاريخ إيحائي مفتوح وهي أداة للتجسيد الرمزي المكثف الغامض، الذي يمتلك يقينه في ذاته، ويقوم على رؤيا كشفية شاملة .[4]

لذا نقول هناك علاقة وثيقة بين الشعر والأسطورة، فهذه علاقة وثيقة بين الشعر والأسطورة، فهذه الأخيرة لا يمكن للشعر الاستغناء عنها، لأنها أساس فيه، لهذا لا يمكن الفصل بينهما.

[1] - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص350.
[2] - عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص213.
[3] - إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 354،
[4] - المصدر نفسه، ص 355.

وفي ضوء المفاهيم الحديثة للأسطورة، وتأثرا بالشعر الغربي الحديث، انصرف الشعر العربي الحديث إلى الأسطورة، موظفا إياها" **كرؤية فنية رمزية**" ، يثري بها بناءه الشعري. [1]

لا ينفرد الشعر الحديث في اهتمامه بالأسطورة، فقد اشتغل بها الشعر الكلاسيكي والرومانسي من قبل، إلاّ أنها كانت تستخدم في القديم كموضوع للقصيدة، بينما هي عند المحدثين رؤية رمزية، تستخرج منها أعمق الأبعاد الفلسفية والفنية، ويتم توظيف الأسطورة وفق نموذجين:[2]

1-يتخذها الشاعر قالبا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف إلى شخصيات وأحداث ومواقف معاصرة، وتكون الوظيفة هنا "تفسيرية، استعارية"، في مثل قصيدة السياب (سربروس في بابل)، التي تكاد تغدو فيها الأسطورة صورة بديعية، لا أفارق فيها الدلالة القديمة الدلالة الحديثة، "بابل" رمز العراق، "سربروس" رمز للحاكم الطاغي.

2-إذا أهملت الشخصيات والدلالة، واكتفى فيها الشاعر بدلالة الموقف بغية الإيحاء بمواقف معاصرة مماثلة، وهنا تصبح" رمزية بنائية"، وقد استمد النموذج البنائي للأسطورة من الفونولوجيا وعلم الدلالة البنيوي، ويمكن التمثيل لذلك بقصيدة السياب (ارم ذات العماد)، التي استخدم فيها أسطورة "جنة ارم" التي بناها شداد بن عاد التي لا يراها الإنسان إلا مرة كل أربعين سنة، بعد أن أخفاها الله.

لقد اجتهد الشاعر العربي الحديث في الاستفادة من الأسطورة رمزا أو بنية ورؤيا، لدفع القصيدة الجديدة إلى مساحات رحبة، كثيفة بالدرامية والدلالات الغامضة، والإيحاء الدلالي الأكثر تاريخية على المستوى الذاتي النفسي، وعلى المستوى القومي الإنساني.

يمكن أن نمثل لمحاولة التجديد في استخدام الأسطورة ، بما جاء لدى البياتي في (قصائد حب الى عشتار)، حيث مزج الأسطوري بالصوفي، فعلاقة تموز بعشتار، أو علاقة

[1] ـ المصدر نفسه ، ص356.
[2] - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص357.

المتصوف وربه، فتموز هنا لا يبحث عن الخصب إلا أنّه يبحث عن العشق والفناء في ذات المعشوق.[1]

كان استخدم (الأسطورة) في الشعر محاولة للارتفاع بالقصيدة من تشخصها الذاتي إلى إنسانيتها الأشمل والأعم، وإلى إكسابها بعدا أعمق، ومجالا أفسح، وتأثيرا أرحب، ولتتجاوز في الوقت نفسه الآني المحدد الزمنية الى الجوهر الممتد في زمنية مطلقة.[2]

وقد تعددت صور الاستخدامات الفنية للأسطورة في الشعر الحديث، وهذا التعدد مشروع ومقبول، لأن لكل شاعر تفهمه الخاص للمادة الأسطورية، وله ذاتيته الفنية التي تدفعه اتجاه دلالات خاصة، تجذبه إليها رؤيته الشعورية لما يستهويه من إيحاءات الأسطورة التي تحلق أجنحتها فوق حقول من المعاني، وهنا يمكن الزعم بأن استخدام الأسطورة في البناء الشعري يبرز نمطا متفردا أو معادلا للحقيقة بمفهومها العلمي أو التاريخي وليس منافسا أو مناقضا.[3]

وقد برع الشعر الحديث في استخدام الأسطورة، وانتقل بها من مجال الاستخدام الجزئي الساذج إلى التفاعل معها بعمق ووعي، فمن الشعراء من أعاد طرحها بمفاهيم تعكس ما يختلج في نفس الشاعر من رؤى اجتماعية أو سياسية أو إنسانية عامة.[4]

وقد وجد شعراؤنا الجدد في الأساطير حقلا خصبا، وزادا طيعا مثيرا للتعبير عن معاني البعث والإحياء، والخصب والجدب، وعلاقة الانسان بالطبيعة، والأهم من كل ذلك هو تعبيرهم بالأساطير عن واقعهم الأليم، وعن حياتهم الشخصية وظروف مجتمعهم، والقضية العربية، ونكبة العرب في فلسطين.[5]

---

[1] - المصدر نفسه، ص 359.
[2] - رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، دط، منشأة المعارف بالإسكندرية- القاهرة، دت، ص298.
[3] - المرجع السابق، ص299
[4]- محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، د ط، دار المعرفة الجامعية، 2000، ص179-180.
[5] - المرجع نفسه، ص181.

ولقد استخدم الشعراء الجدد الأسطورة، وانتشرت في شعر بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وخليل حاوي، ويوسف الخال بشكل ظاهر، أما شاعرنا صلاح عبد الصبور فقد استخدم الاسطورة، ولكن بقدر أقل من هؤلاء، وقد أوضح صلاح عبد الصبور استخدامه للأسطورة في كتابه "حياتي في الشعر"، ولقد كانت لأسطورة "ايزيس وازوريس" تأثير خاص في نفوس المصريين مثل ما كان لعشتار بابل من تأثير على شعراء المشرق.[1]

والقارئ لقصيدة "أغنية للقاهرة" لصلاح عبد الصبور يلاحظ أنه أخذ روح الأسطورة وهو بصدد حديثه عن القاهرة التي كانت محبوبته فجعل منها صورة ايزيس وجعل من نفسه صورة ايزوريس... واستطاع عبد الصبور أن يخلع على علاقته بمدينته الحبيبة القاهرة الفكرة القديمة الراسخة في أذهان المصريين التي تعبر عن الحب والإخلاص والتضحية والوفاء.[2]

كما أن احتفال الشعراء بالأساطير الأجنبية إلى حد متضخم، حتى تكاد لا تخلو منها أي قصيدة، وذلك قصد استعراض واجهة ثقافية عريضة لا تؤدي وظيفتها الفنية، بقدر ما تذيع فعل التغريب والإبهام.[3]

وإذا إلتزم القارئ بجهد شاق وبحث مستقصي في كتب متخصصة تضيء له الدلالة الأسطورية مثل: "الغصن الذهبي" لجيمس فريزر و"مسخ الكائنات" لأوفيد، أو التراث الفرعوني المصري، فإن الإبهام يكاد يظل ماثلا أمامه رغم كل الشروح الوافية، لأن هذه الاساطير الغربية لا تمثل أية خلفية فكرية ونفسية تؤهله الى فهمها وتذوقها.[4]

يأتي الإبهام من حشد الأساطير دون القدرة على تمثلها، وهضمها داخل بنية القصيدة، وعندئذ تصبح حاجزا منيعا على الفهم الفني، في مثل قول السياب من قصيدة(المومس العمياء):[5]

---

[1] - محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية ، ص181.
[2] - المرجع نفسه، ص181.
[3] - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص360.
[4] - المصدر نفسه، ص 360.
[5] - بدر شاكر السياب: الأعمال كاملة، ط1، دار العودة، بيروت، 1971، مج1، ص511.

أَحْفَادُ "أوديب" الضَّرِير وَوَارِثُوهُ الْمُبْصِرُون

(جوكست) أَرْمَلَة كَأَمْس، وَبَابُ "طيبة" مَا يَزَالُ

يُلْقِي "أَبُو الْهَوْلِ" الرَّهِيبِ عَلَيْهِ، مِنْ رُعْبِ ظِلَال

وَالْمَوْتُ يَلْهَثُ فِي سُؤَال

مثلما نجد لدى يوسف الخال هذه الأساطير المكدسة، التي تصبح استعراضا ثقافيا ولائحة تجريدية، تفضي الى الإبهام في مثل قوله في قصيدة (السفر):[1]

وَقَبْلَمَا نَهُمُّ بِالرَّحِيلِ نَذْبَحُ الْخِرَاف

وَاحِدٌ لِعَشْتَرُوت، وَاحِدٌ لِأَدُونِيس

وَاحِدٌ لِبَعْل...

هناك فوارق يلحظها المتتبع لحركة الشعر العربي من حيث الاستخدام الأسطوري، بين محاولات الجيل الأول والجيل التالي ونقصد بالأول- على سبيل المثال- استخدامات أبي شادي وجبران ونسيب عريضة وعلى محمود طه للأسطورة كإطار قصصي وكلون إضافي لا ينغرس في اللوحة ولا يتشكل في ألوانها، وتقصد بالجيل التالي-على سبيل المثال- البياتي والسياب وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفي مطر، وقد استطاع هذا الجيل التالي أن يوظف الأسطورة في صورة درامية متلبسة بالنسيج الشعري.[2]

لقد استطاع (أمل دنقل) وهو يتناول المغزى الأسطوري نفسه في قصيدته (الهجرة الى الداخل) استطاع تحوير الأسطورة لتتواءم مع معطى معاصر حيث يوظفها - كما في العنوان للبحث عن بلده الحاضر الغائب عن وطنه الضائع وهو يصوغ ذلك كله في أداء فني يتميز بإحكام نسيجه اللغوي في افتراشه ثوب القصيدة.[3]

[1] - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص362، نقلا عن يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص82.

[2] - رجاء عيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، ص299- 300.

[3]- المرجع نفسه، ص303.

يرى رماني أن الأسطورة تطرح شرطين أساسيين ينبغي الالتزام بهما، لضمان نجاحهما كعنصر بنائي في الشعر وهما: "حاجة القصيدة إليها، بحيث لا تغدوا استعراضا لاتساع الثقافة أو وصفا خارجيا يشبه البديع القديم، والقدرة على تمثلها بعمق، وتحويلها إلى عنصر بنائي داخلي عضوي يذوب في قلب التجربة".[1]

لعل الشعراء العرب المحدثين لم يهضموا جيدا ما عناه أليوت بتأكيده على ضرورة تمثل الشاعر التراث والفكري والجمالي منذ هوميروس الى اليوم، وهو بذلك يشير إلى التراث الغربي بدرجة أولى، ومن ثم كان على الشاعر العربي أن يراعي هذه الصلة المتينة بينه وبين تراثه، وأن يحسن تمثل الأسطورة بشكل عميق وكلي بعد أن يجردها من ملابساتها وتفاصيلها ،و يكتفي فيها بالدلالة المحورية أو البناء العام.[2]

لعل هذه الإضاءة تقدم الدلالة التاريخية لمحور الأسطورة في الشعر إبَان الخمسينيات، وقلتها تصل إلى شبه الغياب منذ الستينيات إلى اليوم، أما الدلالة الفنية لذلك فتعود إلى أن بدايات الحداثة الشعرية كانت تتحرك في مناخ غامض، هو خليط من الانبهار بحداثة الغرب الشعرية من جهة، والعجز عن هضم التراكم الثقافي وتمثله على نحو عربي أصيل من جهة ثانية.[3]

ونختتم هذا الجزء من الرمز والأسطورة ونقول أن الرمز عبارة عن معبر للشعراء لتوحيد الذات بالعالم والتعبير عن تجربتهم بصدق، باستبطانهم لطاقات هذا الرمز وشحنه بحمولات شعورية وفكرية جديدة، كما أنه يثري توظيف التراث في التجربة الشعرية الحديثة، ويضفي عليها أبعاد فنية وإنسانية لم يكن من الممكن استحظارها بدونه، يفتح أمام الشاعر أفقا غامضا، سواء كانت هذه الرموز رموز لكلمات عادية من الوجود وما يحتويه أو رموز أسطورية قديمة.

[1] - ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص361.
[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - المصدر نفسه، ص364.

الشاعر يخلق أساطيره الخاصة بما فيه من موهبة وملكة فطرية من إلهام وقوة متخيلة، تصدر من قرارة نفسه، وذلك هو اللاشعور وهو مركز الأسطورة.

إن استخدام الرمز والأسطورة ارتبط في أغلب الأحيان بظاهرة الغموض التي تحجب عملية تذوق الشعر وفهمه عن غالبية المتلقين للعمل الشعري، ومن ناحية ثانية لكشف عن حقيقة صلة هذا الشعر بالتراث العربي القديم والإنساني العالمي.

8- نموذج القراءة

ازدهرت في ظل العلوم الحديثة نظرية التخاطب (الباث، الخطاب، المتلقي)، التي أفادت النقد الأدبي في معالجة خصوصية الخطاب الأدبي، بما هو نص مفتوح يستدعي التأويل المتعدد، مثلما تطور مفهوم القراءة، الذي غدا بمثابة قراءة الفلاسفة للوجود، التي تتأسس على معرفة معقدة وخبرة ممتازة.

مما دفع الباحثين إلى "تشريح" عملية القراءة عبر أسئلة أساسية: ما نموذج القارئ الممتاز؟ هل يلتقي القارئ بذاته أم بذات أخرى؟ هل يقرأ بحرية أم هو يتقفى خطى قارئ ضمني في النص؟ وما القاسم المشترك بين القراء الكثيرين لحظة القراءة؟[1]

أسلمت هذه الأسئلة الباحثين بالضرورة إلى طرح تساؤلات أخرى هامة حول الكتابة، وعلاقتها بالقراءة، والانتهاء إلى أنهما "**وجهان لفعل ابداعي واحد**".[2]

وهكذا من خلال تفاعل جمالية الكتابة مع جمالية القراءة، يتحقق العمل الأدبي، الذي لا يمثل النص سوى احدى تجلياته، وتتكون بنية القراءة الموازية لبنية النص "**لم تكن القراءة إذن إلا تقربا من نص معلوم، تأملا في بلاغة مرسومة، وإدراكا لمعنى سابق، إلماما بقوانين الصنعة وحركة في مدار العقل والحس اللذين يفرزان مناخا جماليا واضحا، يعين القارئ على الفهم والتذوق**".[3]

---

[1] - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 416.
[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - المصدر نفسه ، ص410.

نوَه رماني إلى أن لا أحد يزعم أن كل القراء القدامى كانوا يفهمون أشعار المعري والمتنبي وأبي نواس وأبي تمام، "**وإنما اختلفوا في نوعية القراءة ودرجاتها، فبينما اشتكى بعضهم من صعوبة شعر هؤلاء وغموضه، نجد أن بعضهم الآخر قد أعجب به وأشاد بقيمته**"[1]، وخلص في آخر الأمر أن القراء القدامى لم يعانوا في أغلبهم آلام القراءة، مثلما يحدث اليوم، لأن الشعر لم يكن صعبا غامضا، وشيئا يشبه الأحجية عند عامة الناس، كما نجده في زمننا الحاضر.

لم تكن القراءة بالنسبة للكتابة سوى الصدى بالنسبة للصوت، كلاهما يعبران على "وحدانية المعنى"، الذي ينبغي أن يصل على قدر كاف من الوضوح، لكي يتسنى للمتلقي. استيعابه دون تعقيد شديد، وبذلك يظل الخطاب موحدا لدى الباث والمتلقي[2].

القراءة القديمة "استقبالية " تكرس ثنائية القارئ والشاعر، وتكتفي باستيعاب المعنى الأحادي الخاضع لمعايير أفق التوقعات الموجه بالذاكرة الثقافية الكلية، ولا تسعى مثلما في النظريات الحديثة إلى توحيد طرفي عملية الإبداع (المبدع _ المتلقي) في أفق تشكيلي، تتم في صياغة النص على نحو بنائي معقد، تغدوا فيه القراءة والكتابة بنية واحدة.[3]

يمكن النظر إلى نظام البنية الشعرية البسيطة قديما وما تستطيع أن تثيره في الجهاز البصري لدى المتلقي من انطباعات نفسية منظمة، تعين على صياغة الدلالة ووضوحها، بخلاف بناء القصيدة الحديثة القائم على التداخل المعقد الذي يشبه الفوضى، ويساهم تشويش نفسية القارئ، وتحميل الجهاز البصري حملا ثقيلا، يدفعه إلى الدخول في متاهة كتابية دلالية مجهولة الحدود ومشبعة بالغموض .[4]

لعل أبرز ما وصلت إليه دراسات الأساتذة المتخصصين في هذا المضمار،هي انجازات "مدرسة كونستانس" في ألمانيا وذلك بنظرية "جمالية التلقي" التي تعرف بأشهر

[1] - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص410.
[2] - المصدر نفسه، ص 411.
[3] - المصدر نفسه، ص412
[4] - المصدر نفسه، ص 415.

ممثليها هانز روبير ياوس، التي تعتمد على مفهوم "أفق الإنتظار" الذي يتمثل في الاستعداد الثقافي والفني للقارئ لحظة القراءة، وللأديب لحظة الكتابة، وتكمن الخاصية الأدبية للأعمال الأدبية للأعمال الأدبية في عدم ارضائها لأفق الانتظار، وإحداث الخيبة الدائمة في توقعات القراء أما نظرية "التأثير والاتصال" التي يتزعمها ولفغانغ أيزر فهي الخطوة الأكثر تقدما على درب نقد جماليات التلقي.[1]

لا يوجد في الواقع قارئ ممتاز حسب نظر أيزر وإنما هو قارئ ضمني، يظهر زمن القراءة ويمتلك امكانات خيالية مثل النص، تمكنه من الحركة داخل بنية الكتابة والبحث عن مرتكزاتها والفراغات الجدلية التي يجب ملؤها، إنه قارئ غير نمطي يلتحم في النص في خصوصيته دون الالتفات إلى بديل واقعي له أو بناء خارجي عنه، ويعاني القراءة ادراكا وانتاجا للنص .[2]

ويتضاعف شرط القراءة مع الحداثة، ليصبح مهمة صعبة "فالنص مضمار معرفي معقد، وأفق جمالي مفتوح على عدد لانهائي من الأشكال الجديدة، التي تتفق جميعها في تأليف بنية الغرابة ".[3]

لذلك ينبغي للقارئ الحديث أن يتكأ على جدار صلب من الثقافة العامة والمتخصصة، وأن يمتلك ذائقة جمالية مدربة، تمكنه من الدخول في عملية القراءة وتفكيك شيفراتها المبهمة.

"ليست القراءة تأملا ميتافيزيقيا أو هي نتاج الإلهام، وإنما ترتبط بنموذج ثقافي جمالي متكامل"، وإذا كان نموذج الحداثة على النحو الذي رأيناه في الفصول السابقة فإن فهم هذا الشعر يغدوا مستحيلا بالنسبة لقارئ يصدر في قراءته عن نموذج ثقافي وجمالي[4].

يتبين لنا مدى البعد الكائن بين القارئ والشاعر، بين النص والواقع، "وكيف أن الحداثة في رفضها للسائد العام، قد أحدثت انفصاما جوهريا مع الجذور، وولدت مشكلة عويصة للقارئ تدعى "الغموض".[1]

---

[1] - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص416- 417.
[2] - المصدر نفسه، ص 418.
[3] - المصدر نفسه، ص 421.
[4] - المصدر نفسه، ص 422.

يرى ريتشاردز أن الغموض في الشعر قد يعود إما إلى عجز القارئ عن استيعاب الدلالة، أو عجز الشاعر عن التوصيل الذي يؤدي إلى الإبهام [2]، فكلاهما إذن يتسبب في وجود ظاهرة الغموض

تساءل رماني عن غموض النص الشعري الحديث بطرحه لجملة من التساؤلات: لماذا يجد النص الشعري الحديث نفسه كذات غريبة وسط ركام من حضارة الورق، الذي يتضخم على نسق تكراري عقيم، ولماذا يشتكي قراء الشعر من غموض هذا النص وإبهامه؟.[3]

إن هذا السبب لا يكفي وغير مبرر لإلقاء مشكلة النص على عاتق القارئ وحده، لاسيما إذا أعلنت النخبة من القراء عجزها عن الفهم والتذوق .

فيشير إبراهيم رماني إلى هذه القضية قائلا:" لا يحق للشاعر أن يزعم بأنه يريد أن يبدع قارئا جديدا، مثلما يقول أدونيس الذي يرى أن الشاعر الثوري الحقيقي ليس له جمهور وإنما له قراء ".[4]

يرى رماني أن القارئ العربي يغالي في شكواه من الغموض لأسباب عدة، جعلته عاجزا أو متعثرا في قراءته للنص الشعري الحديث "لكن هذه المغالاة نفسها نجدها لدى النخبة الشعرية الحديثة "[5]، وبين أن هذه القضية لاشك فيها .

أوضح أن هذه النخبة التي تدَعي على لسان أدونيس مثلا بالقول :"أنا لم أقرأ قصيدة غامضة في الشعر العربي الحديث كله ".[6]

وهذا منافيا تماما لما دعى إليه أدونيس، فهو من أقر بوجود ظاهرة الغموض في النص الشعري الحديث، وهو يعترف بها ويدرك جيدا فحواها وهذا ما تعرضت له في الفصل

---

[1]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[2]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 423.
[3]- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5]- المصدر نفسه، ص 424.
[6]- المصدر نفسه ، ص425.

الأول من البحث، فأدونيس ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا لاعمقا، فقد وصف الغموض بأنه قضية ابداعية ولغوية ومعرفية .

إذا تأسس النموذج الحديث للقراءة على جهاز مفهومي ايديولوجي، ومعرفة فنية مسطحة ووعي جمالي سلفي، فإنه لاريب ينتهي إلى العجز عن التواصل مع النص في تركيبته المعرفية والجمالية الجديدة، هذا العجز الذي يتحول إلى موقف لإلغاء "الآخر" تحت ذريعة الغموض .[1]

يصح الوصف الأدونيسي غلى حدَ كبير غير أنه يظل مبتورا في معالجته لظاهرة الغموض من زاوية واحدة، يلقي منها كل أعباء الحداثة على القارئ، دون الالتفاف لحظة واحدة إلى الشاعر.[2]

9- دلالة النص الغائب

عرَف ابراهيم رماني قضية النص الغائب بقوله: "هو مجموع النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته، وأن كل نص شعري هو تركيب معقد لنصوص كثيرة ومتنوعة ".[3]

أشار رماني إلى أنه يجب أن تكون هناك معرفة حقيقية بهذا النص الغائب، وفهم معانيه وإضاءة ظلماته وتوضيح رموزه، وإلا ستتعطل أية عملية فهم واستيعاب لهذا النص المركب، وهذه الدلالة الغامضة.

ينبغي الإشارة إلى أن محاولة رصد النص الغائب في المتن الشعري العربي الحديث بكثرة نصوصه وتعدد اتجاهاته، "يفترض صعوبة ضرورية مفادها عدم القدرة على تحديد كل ملامح هذا النص، لاسيما إذا سلمنا بعمق الخاصية المعرفية للحداثة الشعرية ".[4]

---

[1] - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 426.
[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها
[3] - المصدر نفسه، ص 431.
[4] - المصدر نفسه، ص 433.

وقد وافق الناقدان محمد بنيس وخليل موسى ابراهيم رماني بطرحه لقضية النص الغائب، أشار بنيس إلى أن أي نص من النصوص يتشكل من مجموع النصوص الغائبة " فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى، أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها"[1]، ونقصد بهذه النصوص ما يسمَى (النص الغائب)

أما خليل موسى فيعلق على هذه القضية قائلا: " النص الغائب إذا هو النص الذي تعاد كتابته تناصيا في نص جديد، وهو المصدر الذي يستقي منه النص الجديد المادة الأولية لإنتاجه، ويتضمن الرموز والإشارات التاريخية والاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النص الجديد، دون الإشارة إليها بشكل صريح أو مباشر".[2]

ومصادر النص الغائب كثيرة ومتنوعة، يكون بعضها في نص ولا يكون في نص آخر وهي تهاجر من الذاكرة لتحط في ذاكرة أخرى، وتكون في المتن الشعري المعاصر والقديم والعلوم الإنسانية تراثية وتاريخية، والنصوص الدينية والأسطورية والمكان والزمان والموضوع والمواقف وسواها، وقد تكون هذه المصادر أدبية أو غير أدبية.[3]

فقد استخدم شوقي مثلا في مسرحياته حياة مجنون ليلى وكليوباترا وعنترة ...فكان النص الغائب أدبيا أو سياسيا أو قوميا، وقد يكون النص الغائب شعريا، ففي قصيدة "نهج البردة" لشوقي كان النص الغائب هو "بردة البوصيري" وهي النص الغائب في نصه الحاضر "نهج البردة".[4]

لذا نرى أن النص الغائب أحد مكونات النص الحاضر، وهو يعمل وينبض في العمق ويبين مصطلح التناص أن حركية النص من مكونات نصوص سابقة عليه أو معاصرة له،

1 - محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة، ط2، المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع، الدار البيضاء المغرب، 1988، ص 85.

[2]- خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ،2000، ص54

[3] - المرجع نفسه ، ص 55.

[4] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

وهذا يعني أن عمل المؤلف في تكوين نصوص جديدة من نصوص كثيرة، بعضها من جنس النص الجديد، وبعضها من أجناس مختلفة .

فالنص يحتاج إلى ما هو خارجه لتتم قراءته وتحليله، والنص الغائب عامل تفسيري للنص الحاضر. "النصوص الغائبة مكونات لشيفرات خاصة، نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري ومعرفة بنياته وعلاقاته وأساليبه الحديثة التي تعتمد على الترميز والتكثيف، ولذلك فإن النصوص الغائبة مفاتيح نستطيع بواسطتها الولوج إلى النص الحاضر والإمساك بالرؤية التي يعالجها ".[1]

كما يجدر بنا التنبيه إلى إشكالية أخرى قد تعترض أي باحث في هذا النص، هي تباين الاستخدام بين "**الاجترار** " الذي يعيد كتابة النص الغائب بشكل نمطي لا جدة فيه، "**والامتصاص** " الذي يمثل خطوة متقدمة في الرؤيا والتشكيل، إذ يعيد الشاعر كتابتة وفق المتطلبات الحديثة للتجربة .[2]

تصطدم أية قراءة للشعر الحديث بهذا النص الغائب في مداه الشاسع تاريخيا ومعرفيا، الذي يمثل سلما صعبا يجب على القارئ ارتقاءه، بغية استجلاء غموض الدلالة، التي يزيد من تعقدها تباين أساليب حضور هذا النص تبعا للوعي الفكري والجمالي للشاعر، وكفاءته الفنية في الاستيعاب والتمثل. [3]

يبدو النص الشعري الحديث غريبا في أكثر ملامحه عن النص الشعري القديم، لتحول جذري أصاب قوانين الكتابة، "**إلا أن خيطا سريا يبقى واصلا بينهما، يحفظ الذاكرة من النسيان وتاريخ الإيقاع من التلاشي**"،[4] ويثبت حضور النص الغائب في سياق جديد يخضع لرؤيا حديثة تعيد قراءته وكتابته .

[1] - خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، ص 57.
[2] - ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 433.
[3] - المصدر نفسه ، ص 434.
[4] - المصدر نفسه ، ص 435.

ويذهب السياب إلى توظيف النص الغائب الشعبي في غناء أطفال قرى البصرة حين تمطر (**مطر، مطر، حلبي، عبر جنات الجلبي ...**) وذلك قصد التجسيد البليغ للفرحة البدوية الصادقة، البريئة، بنزول المطر، بما هو مصدر للرزق والسعادة، فضلا عن اشاعة المناخ الشعبي الإيقاعي في أجواء القصيدة، والتنويع في الأسلوب يقول : [1]

يَا مَطَر يَا حَلَبِي

عَبَّر بَنَاتَ ٱلْجَلَبِي

يَا مَطَر يَا شَاشَا

عَبَّر بَنَات الْبَاشَا

يَا مَطَر مِنْ ذَهَب

أما النص الغائب الغربي، فإن آثاره لا تكاد تخلو منها جميع النصوص الشعرية الحديثة، إذ أن الحداثة الشعرية العربية هي مشروطة في وجودها بوجود سابق للحداثة الشعرية في الغرب، التي غذّت بشكل ظاهر ومضمر المتن الشعري، ووجهت آلية الكتابة لدى الشعراء .[2]

وليس هذا فحسب فالأثر الإليوتي يوجد لدى كثير من الشعراء العرب، ففي (**قصيدة الأرض**) لمحمود درويش، تستحضر جملة "**آذار أقسى الشهور**" من المقطع الأول لقصيدة (الأرض اليباب)، وتدمج في مناخ التداعي المشع بالذهول والغموض [3].

ويوظف السياب أيضا النص الغائب "القرآني" (من سورة مريم الآية 25) : ﴿**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**﴾ ،وهذا في قصيدته (شناشيل بنت الحلبي) :[4]

تَرَاقَصَتِ الْفَقَائِعُ وَهِيَ تُفَجِّرُ أَنَّهُ الرَّطْبُ

---

[1] - بدر شاكر السياب: الأعمال الكاملة، مج1، ص599.
[2] - ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 437 .
[3] - المصدر نفسه ، ص440 .
[4] - السياب: الأعمال الكاملة ، مج1 ، ص598 .

تَسَاقَطَ فِي يَدِ الْعَذْرَاءِ وَهِيَ تَهُزُّ فِي لَهْفِه

بِجِذْعِ النَّخْلَةِ الْفَرْعَاءِ (تَاجُ وَلِيدِكَ الْأَنْوَارُ لَا الذَّهَب

يستحضر أدونيس هذا النص نفسه في قصيدته **(فصل المواقف)** لكن دون اجترار مثلما حدث مع السياب، فهو يمتص النص ويعدله على نحو خاص يخدم الرؤيا الأدونيسية يقول: [1]

مَنْ يُعْطِينِي وَرَقَةً أَحْمِلُهَا أَكْدَاسًا مِنَ الْبُخُورِ وَالصَنْدَال

أَنْقَطُهَا كَالْعَرُوسِ وَأَجْلُوهَا

أَهُزَ فَوْقَهَا جُذُوعِي مِنَ الشَّوْقِ وَالْحُلُم

من الواضح أن قصيدة شوقي امتلكت خصائص إيقاعية تشبه تلك الخصائص التي وجدت في شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة، ونعني بذلك بحر البسيط الذي كان يستعمل بنسبة 15,27 من استعمال البحور الأخرى في ذلك الوقت، كما هو ملاحظ في معظم قصائد أبي تمام، لكن هذا لا يعني هجرة نص أبي تمام إلى شوقي تماما ، فالإيقاع يعتبر نواة هامشية وبالتالي " **خضع نص أبي تمام وغيره لإعادة الكتابة في قصيدة شوقي ، بمعنى أنه خضع للتبدَل والتحوَل، تبعا لقانون قراءة شوقي للنص الغائب ونوعية الوعي المتحكمة في القراءة** ".[2]

يصف أبو تمام معركة عمورَية وصفا بليغا، وهو لا يعتمد نقل التاريخ أي أنَ النص لا يعتمد المحور العمودي فقط بل يتقاطع مع المحور الأفقي، وبهذا يمارس أبو تمام الحرب داخل النص كما هي خارجه فهذا العنف والتمزيق والهدم في قصيدة أبي تمام، نقل شعري غير مباشر لواقع موضوعي يتقاطع مع حالاته الجسدية في علائقها الواعية واللاواعية بجسد اللغة، إنَه خرق اللغة والذات والمجتمع، بينما قصيدة شوقي لا تتعدى المدح والوصف الخارجي للمعركة والتأريخ **لها** "**واستشهاده بنص غائب كمصدر للأدبية والشعرية في النص**"

[1] - أدونيس: الآثار الكاملة ، مج 2 ، ص215.

[2] - محمد بنيس : حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ، ص 87 .

" فتغيب جدلية التركيب الداخلي من نسق وسياق مع التركيب الخارجي (المرئي) ، بين شوقي وأبي تمام مسافة الوعي الشعري لا سبيل إلى إخفائها. [1]

"**إن أبي تمام منتج ومعيد للإنتاج، وليس مستهلكا، كما هو الحال عند شوقي** ".[2]

الكتابة عند أبي تمام معاناة وإعادة إنتاج، بينما عند شوقي استهلاك وخطابة وكلام.

الهجرة عند شوقي تتحكم فيها السكونية، فهو يأخذ المظهر الخارجي دون أن يصل إلى لب القصيدة من نسق وسياق فهو يكتب وفق "قانون الاجترار "بمعنى أن شوقي لم يقدر على استيعاب النص الغائب، "**وتلك هي علاقة العجز والقصور لا علاقة الفعل والتخطي** ".[3]

خلص رماني في هذه القضية إلى أنه لا تتم قراءة أي نص شعري إلاّ بقراءة النص الغائب، لأن النص الشعري كما يرى **جون كوهين** بالرغم من توفره على حدً أدنى من الإنشائية، يبقى في حاجة إلى تكملة توجد في نصوص أخرى، وفكرة "التناص" لا تنفي وحدة النص الشعري، بل هي تدل على أن بعض النصوص تقبل حدًين: حدًين: حدًا أدنى وحدً أقصى. [4]

[1] - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص91.
[2] - المرجع نفسه، ص 92.
[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[4] - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 448 .

الخـــاتمة

الخاتمة:

في الأخير نكون قد توصلنا في هذا البحث بعد محاولتنا المتواضعة والتي اطلعنا فيها على مفهوم الغموض وكيف أدى إلى تعقيد النصوص الشعرية الحديثة ، ويمكن أن نسجل بعض النتائج التي نوجزها فيما يأتي :

– لا يصح أن تبحث الحداثة العربية من منظور غربي وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي أصولا وتاريخا.

– الغموض خاصية جوهرية في الشعر، كفن متميز في طبيعته ووظيفته ، وأنه خاصية حداثية كبرى ، تلازم المعطى الجمالي والفني والحضاري للشعر الحديث .

– الإبهام أي الغموض السلبي المغلق، وهو ينتج عن خلل بنائي في الرؤيا ، أو عن تضخم مرضي لظاهرة معينة أو عن عجز في التلقي .

– الغموض يؤدي إلى الإبهام عندما يحيل التجربة الشعرية إلى حطام للعقل وأشلاء للمنطق .

– فتحت الجمالية الحديثة للشعر العربي آفاق رحبة في الرؤيا والتصوير، مثلما وضعته في متاهة صعبة ومناخ معقد، يبقى رهن الإبداع الأصيل الذي رأى البحث أنه يحتاج إلى " تأصيل نظرية عربية في الجمال " بحيث يمكنها أن تصيغ معادلة صحيحة للغموض الفني .

– تكون غرابة البنية الشعرية بسبب انسلاخها من الذاكرة الثقافية الموروثة، تزداد إشكاليات هذه البنية في السياق الخارجي ، حيث تحدث المعرفة الشعرية صدمة عنيفة للمتلقي المحكوم بثقافة استهلاكية .

– تغدو بنية القصيدة في بعدها المعرفي التاريخي أرضا للغرابة لا يرتادها إلا العارفون بمتاهاتها.

– الشعر العربي الحديث لايراعي القوانين النحوية والتراكيب المألوفة في بناء الجملة ، وإنما تولد غموض النص المركب الذي يحتاج إلى قارئ واع بفن الكتابة الحديثة .

– الخيال الشعري في ظل الحداثة قدر له أن يجعل الغموض خاصية شعرية جيدة تزخر بالتعدد الدلالي والإيحائي، المتفتح على قراءات كثيرة تمنحه أبعاد جمالية وتاريخية عميقة.

– كسرت الحداثة عمود الصورة الحديثة ، وكل ما من شأنه أن يبقي على صفات الوضوح فيها، وعملت على تركيب معقد لصورة مغايرة في إيقاعها ولغتها ورموزها وثقافتها .

– يؤدي سوء توظيف الرمز أو المبالغة في الغموض إلى درجة أن يصبح إشكالا .

– الأساطير المكدسة التي تصبح استعراضا ثقافيا دون القدرة على تمثلها وهضمها داخل بنية القصيدة تفضي إلى الإبهام .

– لا تتم قراءة أي نص شعري إلا بقراءة النص الغائب، وفكرة التناص لا تنفي وحدة النص الشعري .

لقد أثرى إبراهيم رماني الساحة النقدية بكتابه "الغموض في الشعر العربي الحديث "ونحن بحاجة إلى وقفة تأمل في هذا النتاج النقدي وما يتضمنه من دراسة وما يتخلله من قضايا بارزة .

ومن الله التوفيق وعليه الاتكال

الملحق

ملحق

التعريف بالكاتب :

إبراهيم رماني من مواليد بسكرة بتاريخ 19-12-1962م ، نال شهادة الليسانس في الأدب العربي جامعة باتنة 1984م ، وهو حاليا أستاذ في جامعة الجزائر وللمؤلف إصدارات هي :

1_ الغموض في الشعر العربي الحديث 1991

2_ أوراق في النقد الأدبي 1984

3_ أسئلة الكتابة النقدية 1992

4_ المدينة في الشعر العربي (الجزائر أنموذجا) ،1925_1962

5_ مرايا وشظايا ..مقالات في الفكر والسياسة والأدب

6_ مختارات من خطب الرئيس عبد العزيز بوتفليقة 1999_2003

(الدبلوماسية الجزائرية في الألفية الثالثة)

7_ ببليوغرافيا الأدب العربي الجزائري 1925 _1992 بالاشتراك مع الدكتور عبد الله الركيبي ، جامعة الجزائر 1992

معجم المصطلحات

obscurité	الغموض
clarté	الوضوح
modernité	الحداثة
modernisme	العصرية المعاصرة
corpus (textes total)	المتن (مجموع النصوص)
contexte	السياق
discours	الخطاب
théorie esthétique	النظرية الجمالية
esthétique	علم الجمال
image poétique	الصورة الشعرية
obsurdité	اللامعقول
mythe	الأسطورة
imagination poétique	الخيال الشعري
code poétique	الرمز الشعري
structure	البنية
Clues	القرائن
rang	الرتبة
expression	الإعراب
esthétique de réception	جمالية التلقي
Explication - Interprétation	الشرح – التأويل
Compréhension	الفهم
séquences	المتتاليات
contexte	السياق
Philosophie des Sciences	فلسفة العلم
Emetteur	الباث
Récepteur	المستقبل
message	الرسالة
fonction	الوظيفة
monosémie	وحدانية المعنى
positivisme	الوضعية
la Structure de temps	بنية الزمان
la structure de l'espace	بنية المكان
problématique	إشكالية
signification	الدلالة
intertextualité	التناص
l'exemplaires de la lecture	نموذج القراءة
absent du texte	النص الغائب

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

1) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ط3، وزارة الثقافة ، الجزائر . 2007

2) إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي ، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984

3) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري ، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، 1993

– فن الشعر، (دط) ، دار الثقافة ، بيروت لبنان، (دت)

6) أدونيس: الآثار الكاملة ، (مجلدان) ، ط1، دار العودة ، بيروت ، 1971

– الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب) ، تأصيل الأصول، ط8 دار الساقي ، بيروت لبنان ، ج2

– الثابت والمتحول، (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب) ، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ط8،دار الساقي ، بيروت لبنان ، 2002،ج4

– الشعرية العربية ، ط1، دار الآداب ، بيروت ، 1985

– فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة. ط1.دار العودة، بيروت لبنان ، 1980

– مقدمة للشعر العربي ، ط3،دار العودة ، بيروت لبنان ،1979

12) بدر شاكر السياب : الديوان ، ط1، دار العودة بيروت ، 1971 ،مج1

13)بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ، ط1، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، 2010

– آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم) ، عالم الكتب ، القاهرة ،2009

15) بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة ، ترجمة : عبد الوهاب علوب ، ط1، منشورات المجتمع الثقافي، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، 1995

16)جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، (دط)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، (دت)

17)خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، (دط) ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000

18)رجاء عيد: لغة الشعر (قراءات في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف بالإسكندرية ، القاهرة ،(دت)

19)الزمخشري : أساس البلاغة ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، 1998

20)سعيد بن زرقة : الحداثة في الشعر العربي (أدونيس أنموذجا) ، ط1 ، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان، 2004

21)سعيد شيباني: الغموض والإبهام في شعر أبي تمام ، مجلة العلوم الإنسانية ، ع11 ، 2004

22)صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط1 ، دار الشروق ، القاهرة ، 1998

23)عباس بن يحي: مسار الشعر العربي الحيث والمعاصر ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة ، 2004

24)عبد الرحمان علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، ط1، دار الكتاب الحديث القاهرة، 2005

25)عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط1، نشر وتوزيع دار الثقافة ، بيروت لبنان ، (دت)

26)عيسى علي العاكوب : التفكير النقدي عند العرب (مدخل إلى نظرية الأدب العربي) ، ط1، دار الفكر المعاصر ، بيروت لبنان ، 1997

27)غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ ط1 ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1968

28)محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ، ج1، (التقليدية) ، ط1 ، دار توبقال ، الدار البيضاء المغرب ، 1979

- حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ، ط2، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء المغرب ، 1988
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ط1، الدار البيضاء المغرب ، 1979،

31)ابن منظور: لسان العرب ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان 2003

32) محمد حسين الأعرجي : الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي ، (دط) ، دار الشروق العربي ، بيروت لبنان ، حلب سوريا ، (دت)

- مقالات في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2007

34) محمد زكي العشماوي : أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية ، (دط) ، دار المعارف الجامعية ، 20004)

35) محمد صايل حمدان، عبد المعطي نمر موسى، معاذ السرطاوي : قضايا النقد القديم، ط1 ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، الأردن إربد ، 1990

36)محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط7، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2007

37)محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط1 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1997

38) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون ، ط1 ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، 1997

39)محمود درويش: الديوان ، ط14 ، دار العودة ، بيروت ، 1994

40)هنري لوفيقر: مالحداثة ، ترجمة كاظم جهاد ، ط1 ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، 1983 الزمخشري : أساس البلاغة ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، 1998

41)وليام أمبسون: سبعة أنماط من الغموض ، ترجمة : صبري محمد حسن عبد النبي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2006

42)يوسف الخال: الحداثة في الشعر ، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1978

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة أ

تمهيد : لمحة حول الكتاب 5

الفصل الأول : الحداثة والغموض في النقد العربي والغربي

1_ الحداثة 8

1_1 _ الحداثة في النقد العربي القديم 10

1_2_ الحداثة في النقد الغربي 12

1_3_ الحداثة في النقد العربي الحديث 14

2_ الغموض 17

2_1_الغموض في النقد العربي القديم 20

2_2_ الغموض في النقد الغربي 26

2_3_ الغموض في النقد العربي الحديث 28

الفصل الثاني: القضايا النقدية في كتاب "الغموض في الشعر العربي الحديث" لإبراهيم رماني

1_ النظرية الجمالية 38

2_ التجربة الشعرية والغموض 41

3_ غرابة البنية الشعرية 48

4_ الحداثة تهدم القرائن 54

5_ الخيال الشعري 57

6_ الصورة الشعرية 60

7_ الرمز و الأسطورة والشعر العربي الحديث 65

8_ نموذج القراءة 75

9_ دلالة النص الغائب 79

الخاتمة 86

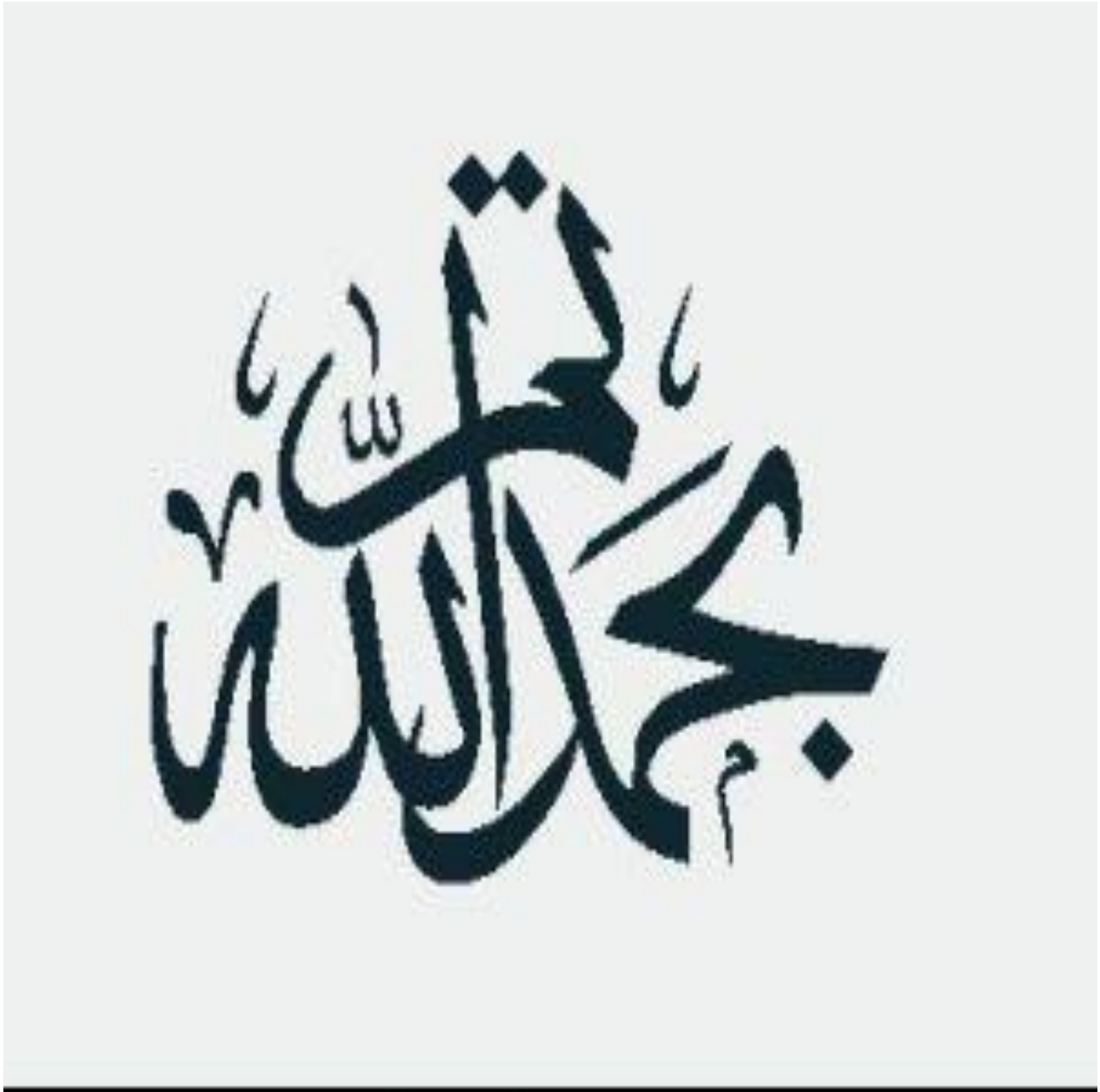
ملحق

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

ملخص

الملخص



almajara.com