وزارةالتعليم العالي و البحث العلمي

جامعة سعد دحلب البليدة

كلية الآداب و العلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية و آدابها

بنيـة القصيدة عند صلاح عبد الصبور

دراسة بنيوية و إيقاعية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: دراسات أدبية و نقدية

إعداد الطالب :

عبد الحق صفو

إشراف الأستاذ:

الدكتور محمد السعيد عبدلي

السنة الجامعية:2012/2011

الملخص

أخذت الدّراسات البنيوية حظها من الدّرس النقدي لدى النقاد العرب كغيرهم من النقاد الغربيين و شكلت البنية محور اهتماماتهم كونها اللبنة الأساسية في سياق النتاج الأدبي الشعري خصوصا، باعتبار الخطاب الشعري تختزن فيه ظواهر بنيوية أو بنوية من ثمّ سار النقاد في هذا الاتجاه يبرزون مستويات بنية القصيدة التي تشكل من عناصر و أساليب بنائية كثيرة و متنوعة لدى الشاعر في تجربته الشعرية.

و لهذا كانت الرغبة في البحث من جهة ،كدافع موضوعي، و من جهة اخرى بدافع ذاتي وهو إعجابي بالشاعر من خلال أشعاره التي حاول فيها معانقة الماضي العربي و استنطاقه تاريخيا و ثقافيا و سياسيا، وممارسة الإسقاط على الواقع العربيِّ و خاصة قصيدته الشهيرة "ابو تمام" حين قال:

الصوت الصارخ في عمورية

لم يذهب في البرية سيف البغدادي الثائر

سيف البغدادي الثائر

شق الصحراء إليه لبّاه

حين دعت أخت عربية

وا معتصماه

لكن الصوت الصّارخ في طبرية

لبّاه مؤتمران

لكن الصوت الصارخ في وهران

لبّته الأحزان

في موعد تذكارك يا جدُّ

يلقى الأبناء الأنباء

يتعاطون أفاويق الأنباء

و أبو تمام الجدّ حزين لا يترنّم قد قال لنا ما لم نفهم

و السّيف الصادق في الغمد طويناه

و قنعنا بالكتب المروية

أما منهجنا في البحث فإني لم أكتف بمنهج واحد بكيفية مستقلة إذ حاولت استقراء بعض النصوص باقتضاب محاولا إبراز الصيغ المختلفة للبنية ، فقمت في سياق البحث بدراسة الأسس النظرية لمصطلح البنية وبعض المصطلحات الأخرى المرتبطة بها والمشكلة لكيانها بالقدر الذي يتناسب- في اعتقادي- مع فصول البحث.

و قد توخيت في هذه الدراسة النصوص ذات الصلة المباشرة بتجربة الشاعر والتي أملتها عليه ظروفه التاريخية و الثقافية. و قد امتد البحث في إطار هذه الدراسة المتواضعة إلى ثلاثة فصول وخاتمة ،أما في الفصل الأول فقد تناولت فيه المفهوم إذ حاولت توضيح مصطلح البنية لغةً و اصطلاحا و ممارسة ،وأهم الإشكالات الحاصلة فيه كما أوضحت في نطاق فهمي مكونات البنية و خصائصها.

و تحدثت في الفصل الثاني عن بنية الرمز كظاهرة غلبت على شعر صلاح عبد الصبور فتعرضت إلى المفهوم و والنشأة و الظهورومدى تجلياته في الأدب العربيّ ،والمصادر المساعدة لدى الشاعر توظيفا و ممارسةً.

و في الفصل الثالث تناولت الصورة والإيقاع باعتبارهما في غاية الصلة و الترابط ، فتحدثت فيها من جهة عن المفهوم أيضا ثم تتبعت باقتضاب تمظراتهما و تجلياتها ،كما أنني حاولت في الإيقاع إجراء عمل تطبيقي- لا أدعي فيه الكفاية – من خلال الوقوف على بنيات تتعلق بالإيقاع الداخلي و الخارجي .

والذي تجدر الإشارة إليه في شعر صلاح عبد الصبور ظاهرة التنوع والمزج لكثير من البنيات على الصعيدين: الشكل و المضمون،حتى أخذت القصيدة طابع التلون بأشكال مختلفة لبنيات متداخلة القاسم المشترك بينها تشكيل بناء متكامل ومتناسق ،و هذا ما سعى إليه الشاعر مع تبنيه فكرة التشكيل.

شكـــــر

إن المعلم والطبيب كـــــلاهما ***لا ينصحان إذا هما لم يكرما

فاصبر لدائك إن أهنت طبيبـــــه*** واصبر لجهلك إن جفوت معلما

من دواعي الفخر والشرف في هذا المقام

أن أتقدم بخالص الشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل المشرف

الدكتور عبدلي محمد سعيد

الذي كانت له بذرة ميلاد هذا العمل المتواضع، وكان لي شرف تلقي

ملاحظاته المعنوية القيمة بخصوص هذا الموضوع، وتتبعه من مراحله

الأولى إلى نهايته و اكتماله.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى السادة الأساتذة الأفاضل

أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث،

وزاد كرمهم أكثر عندما تشرفت بمناقشتهم و إسداء ملاحظاتهم.

ولا يفوتني أن أتقدم إلى جميع الأساتذة بجامعة سعد دحلب

بالبليدة وخاصة أساتذة السنة التحضيرية تقديرا و امتنانا

.....وإلى كل من ساعدني وشرفني بالنصح و التشجيع

من الزملاء و الأصدقاء كل باسمه.

إهداء

إلى من ربياني صغيرا....

الأم أطال الله في عمرها

و الأب رحمه الله

إلى فلذة كبدي، وحيدتي....

مروة حياة حفظها الله

إلى من صبرت معي و تحمّلت.....زوجتي

إلى كل الأسرة صغيرها و كبيرها

إلى كل من مدّ يد لي العون من بعيد أو من قريب

إلى كل من ساعدني و لو بكلمة طيبة

أهدي هذا هذا العمل المتواضع

الفهرس

مـــلخـــــــص

شكـــــــــــر

قائمة الجـــــداول

الفهـــــــــرس

مقدمـــــــــــة

1-البنية و التجربة الشعرية

1-1-البنية.....12

1-1-1-المفهوم و اشكالية المصطلح.....12

1-1-2-.النقاد العرب بين الترجمة و التنظير.....13

1-1-3-مكونات البنية..... ,.....16

1-1-3-1-اللغة.....16

1-1-3-2-اقتصاد المفردات.....16

1-1-3-3-آلية المواجهة.....16

1-1-4-خصائص البنية.....17

1-1-4-1-ضبابية الملمح.....17

1-1-4-2-مثلث البنية.....18

1-1-4-3-الانفراد والخصوصية.....19

1-1-4-4-كثافة الصورة.....20

1-1-4-5-التفعيل والتطور.....21

1-2-التجربة الشعرية .....22.

1-2-1-التجربة الصوفية.....22

1-2-1-1-تجليات صوفية.....26

1-2-1-2-مضامين صوفية.....26
1-2-1-1-1-حس الموت.....26
1-2-1-1-2-الحزن.....27
1-2-1-1-3-الحياة.....30
1-2-1-1-4-المرأة و الحب:.....30
1-2-1-3-استدعاء الشخصية التراثية.....34
1-2-2-المسرح الشعري الرؤية و التأصيل.....35
1-2-2-1-الدراما الشعرية.....36
1-2-2-2-عناصر الدراما.....38
1-2-2-2-1-الموضوعية.....38
1-2-2-2-2-التضاد و التقابل.....39
1-2-2-2-3-الحوار.....40
1-2-2-2-4-الأسلوب القصصي.....42
1-2-2-2-5-الومضة.....43

2-بنية الرمز و دلالته

2-1-الرمز:.....45
2-1-1-النشأة و الاصول.....46
2-1-2-المفهوم 46
2-1-2-1-اللغوي.....46
2-1-2-2-النظري.....47
2-1-3-تعالق الرمز بالصورة 48
2-1-4-الرمز أداة التصوف.....49
2-1- 5-مظاهر الرمزية العربية.....52
2-1-5-1-الوحدة العضوية.....52
2-1-5-2-حدس القارئ.....52
2-1-5-3-الرمز أداة التعبير.....53
2-1-5-4-العمق و التعقيد المعنوي.....53
2-1-5-5- غزارة الصورة و.....53

2-1-6-مصادر الرمز في شعر عبد الصبور.....54
2-1-6-1-تراث الشعر العالمي.....54
2-1-6-2-التراث الصوفي.....55
2-2-دلالة الرموز و أنواعها.....55
2-2-1-الرمز الصوفي.....56
2-2-1- الرمزالأسطوري..... 59
3-الصورة و الايقاع
3-1-الصورة.....63
3-1-1-أهمية الصورة و وظيفتها.....63
3-1-2- مفهوم الصورة.....64
3-1-2-1-لغة.....64
3-1-2-2-اصطلاحا.....64
3-1-3-مصادر تشكيل الصورة و 66
3-1-3 -1-التراث الشعري.....66
3-1-3-2-التراث الصوفي.....66
3-1-3-3-التراث الشعبي.....69
3-1-3-4-الطبيعة.....71
3-1-3-5-الثقافة الغربية.....71
3-1-4- أنماط الصورة.....72
3-1-4-1-الصورة الاستعارية.....73
3-1-4-2-تراسل الحواس.....78
1-1-4-3-الصورة الجديدة.....79
3-2-الإيقاع.....83
3-2-1- بنية الايقاع الخارجي.....85
3-2-1-1-التفعيلة.....87
3-2-1-2-القافية.....89
3-2-2-بنية الإيقاع الداخلي.....91
3-2-2-1-الألفاظ المهموسة.....92
3-2-2-2-غياب الفعل.....92

خاتمة.....94
قائمة الصادر و المراجع.....96

قائمة الجداول

الرقم		الصفحة
01-	تقصي الحروف	87
02-	دراسة الوزن	88
03-	البنى و التماثل الجرسي	92

مقدمة

لا ننكر أن الدراسات البنيوية احتلت مكانة خاصة بين الدّرس النقدي الحديث و المعاصر، وهذه الدراسة الجديدة كما هو معلوم لا تصف الأدب، ولا تُصْدر أحكاماً عليه، بل أنها تغوص بين مكوناته الأساسية، وتتعمّق بين أجزائه وما بينها من علاقات وروابط، بمعنى أن البنيوية تتظرفي علاقة الأجزاء بعضها ببعض وعلاقتها بالكل، إذن فالبنيوية طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين وهما التفكيك والتركيب، كما أنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره و بناه التي تشكل نسقيه النص في اختلافاته و تالفآلفاته .

البنيوية ليست منهجاً قائما بذاته، بل تتداخل مع غيرها، وبذلك لا يكون لزاما على الباحث أن يتفرد بها في البحث والدراسة، وهي تبحث عن التحولات الجوهرية للبنية، وتبحث في جدلية المتحول والثابت في البنية المتشكلة بطرق وأساليب مختلفة، و بهذه الخصوصيات التي تميزها تبقى هي أنسب المناهج النّقدية الحديثة لدراسة الشعر الذي يشهد تحولات مستمرة في الشكل واللغة والمضمون .

وقد أخذت الدراسات البنيوية تمتد إلى النقاد والدارسين العرب باعتبار أهميتها في حياة الدرس الأدبي، وبالنظر لما تختص به القصيدة الحديثة العربية من الظواهر البنوية التي تمكن الباحثين من تطبيق المنهج عليها فقد تجسدت تلك الدراسات في كتابات كل من الناقد كمال أبو ديب من خلال كتابه ""جدلية الخفاء و التجلي"" وصلاح فضل من خلال كتابه "النظرية البنائية في النقد الأدبي" وغيرها .

وانطلاقا من هذه الأهمية كان إعداد هذا البحث رغبة في التطبيق على الشعر الحديث بإبراز مستويات بنية القصيدة العربية التي تتشكل من عناصر، وأساليب بنائية كثيرة ومتنوعة، زد على ذلك وجود رغبة في تأسيس مدخل بسيط لواقع التجربة الشعرية الحديثة وما وصلت إليه من تطورات فنية حديثة ،حيث استطاع الشاعر الحديث من خلالها اللّحاق بركب الحداثة الشّعرية العربية والعالمية .

وهذه الدراسة التي بين أيدينا تتناول نموذج للقصيدة العربية من حيث بنياتها المتنوعة و المتداخلة عند شاعر شهد له العديد من النُّقاد بالريادة في الشِّعر الحديث هو عبد الصبور كونه أسهم في صمت بقدر عظيم في دفع حركة التجديد الشعري شكلا ومضمونا، وحظي شعره لقيمته الفنية العالية بدراسة نقدية شغلت زوايا فنية مختلفة من جهة، ومن جهة أخرى تميِّز القصيدة الحديثة بظواهر بنوية متكاملة لا تقبل التجزئة والانفصال، حيث تلك المكونات تخدم بعضها البعض في سياق بنائي واحد.

أما منهجنا في البحث القيام بعملية مسح لبعض قصائد الشاعر صلاح عبد الصبور موظفا المنهج التحليلي الوصفي. ومع كل ظاهرة بنيوية نتاولها نظريا ثم تطبيقيا في آن واحد، وقد جاء هذا البحث في ثلاثة فصول وخاتمة.

حاولت في الفصل الأول الحديث عن البنية وتوضيح التغيرات الحاصلة في مفاهيمها واشكاليتها من حيث التوظيف، وكذا النظر في مكوناتها والوقوف على المصطلح كتنظير وممارسة على ضوء آراء النقاد المختلفة النقاد، ثم استعراض تجربة الشاعر وتعدد أشكال الكتابة لديه نظما ونقدا، وولوجه عالم الصوفية التي كانت السمة الغالبة ومدى انعكاساتها على الفعل الإبداعي، ثم المرور إلى المساهمة النّقدية خاصة في المسرح الشعري، والإشارة إلى التجربة الدرامية التي شكلت جزءً كبيرا في مساره الأدبي.

وقد انعقد الفصل الثاني على الرّمز ودلالا ته كونه ساهم في خلق بناء جديد للقصيدة ،ولهذا بحثنا عن الأصول والمنابع وتمظهره في قصائد الشاعر وكذا الأبعاد .

وتناولنا في الفصل الثالث بنية الصورة، وتتبعناها من حيث المفهوم اللُّغوي و التنظيري، كما بحثنا في تشكيل الصورة و مصادرها وأنماطها ومجالاتها في أشعاره ،وإلى جانب ذلك تناولت في عجالة مسألة البنية الإيقاعية فاستعرضت فيها الإيقاع الخارجي و الداخلي من خلال نماذج شعرية.

ولقد واجهتني مجموعة من الصعوبات لا يمكنني تجاوزها لأنّها كانت في غاية التأثير، والتي تمثلت في صعوبة اقتناء المصادر والمراجع، و عدم التدرب عليها، كون مثل هذه الدِّراسات لم تكن ضمن المقررات الدراسية الجامعية التي درستها من جهة ،و من جهة أخرى ظروف العمل و صعوبة التحكم في الوقت.

وفي الختام لا يسعني إلاّ أن أحمد الله عزَّ وجل على عونه لي، وأن أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف الدكتورمحمد السعيد عبد لي على صبره وتحمله، وتوجيهاته القيِّمة،وأشيد بصنيعه معي؛إذ صاحبني مع نشأة بحثي، ولقيت عنده التشجيع كله،لطالما احتجت كدفع معنوي، فكان يحثّني على المُضي قدماً في مراحل بحثي، فما ادخر نصحاً أو ملاحظة إلاّ أبداها لي، وكانت لملاحظاته الوجيهة الأثر الأكبر في تدرجي في البحث، وقد كنت آخذ من وقته القسط الكبير،ليشرف على مراجعة ما أدونه من فصول،ومتابعتها فصلا فصلا، فقد كان خير أستاذ لتلميذه، وخير مفيد لمستفيده، فلا أنسى جميله، ووفاءه لي، وتعبه معي،جزاه الله عنِّي كلَّ خير،وله منِّي كلُّ الشكر والامتنان ...

ولا يفوتني منوها و شاكرا كلّ من مد لي يد العون والمساعدة، كما لا أنسى تقديم الشكر للجنة المناقشة التي تفضلت بالموافقة على مناقشتها، وتقويمها، وإسداء الملاحظات قصد تقويم هذا العمل المتواضع و ما شابه من تقصير، و الشكر موصولٌ لزملائي الذين جمعتني معهم الدراسة في السنة التحضيرية ،ولأساتذة الكلية جميعا بما فيهم أساتذتي الكرام وباللهالتوفيق .

الفصل 1

البنية و التجربة الشعرية

1-1--البنية:

1.1.1- المفهوم وإشكالية المصطلح:

عرفت الساحة الأدبية تيارات فكرية وفلسفية وفنية في القرنين الأخيرين، فخلقت مجموعة رؤى مختلفة ؛تراوحت بين التماثل والاختلاف وأصبحت الحركة الأدبية- وخاصة النّقدية منها -ميدانا تبارى فيه النّقاد في التأصيل والتنظير والتطبيق ،ولعل من أسباب هذا الاختلاف هي المرجعيات الفكرية والفلسفية المتناظرة والمتقابلة ممّا حتَّمت على الدّارس الإلمام بهذه التطورات وتقصِّي أغوار المنبع الفكري والفلسفي لها ويعتبر الإبداع الأدبيّ -بشعره ونثره -بؤرة التعريفات والتنظيرات النقدية،إذ لم يعد ذلك الإبداعُ تتفاوت فيه الموهبة والمهارة والتفوق بل عاد يشكل همزة التقاء بين المبدع والناقد هذأ الالتقاء بالمفهوم الواسع هو التواصل بين المفهوم النّقدي والإبداع الأدبي وأصبح النّص الشّعريّ غير قابل للمُمارسة والذَّوق فقط،بل أصبح نقطةً تحوُّل في المَفهوم والتركيب وفي هذا السّياق أصبح النّتاج الأدبيّ موضوع الدّراسات الغربية خاصةً،انطلاقا من بنيته،تلك البنية(Structure) التي ظلَّت تتأرجَحُ لدى النُّقاد من خلال المفهوم والتوظيف ،وسارت كذلك حتّى أصبحت منهجًا له رُوَّاده ينَظِرون للإبداع الأدبيّ ويؤسسون له فنّياً،محاولين تثمين وجوده بمرجعيات نقدية قوية حتى قدّم دوسوسير(DE SAUSSURE)محاضرات في الألسنية العامة (cours de linguistiques générale واعتِبَر ما جاء فيها لم يتضمن إشارةً صريحة للفظة Structure) (وإنَّما جاء بمعانيها ((نسقا ونظاما))[1] ص120 مما ولّد فيما بعد فروقًا كبيرة حول المفهوم على الصَّعيدين التَّنظيريِّ والتَّطبيقيِّ.

وقد كثُرت المفاهيم حول المصطلح الذي جلبت الكثير من اللبس حيث صار(البنية) موطنا للاختلاف((فهي كلمة واسعة و لفظ متعدد الدلالات))[2]ص:8.

فجان كوهن (Jean Cohen)في كتابه"بنية اللغة الشعرية" يعرِّف مصطلح البنية((بوصفه النِّظام الأشمل لُّغة الشِّعرية في سياقهَا الشَّكليِّ ... استناداً إلى آليتي الإسناد والتحديد على المستوى الدِّلاليِّ))[3]ص60 .

ويتَّضح من خلال ذلك أنَّ مفهومه قائمٌ على آلية البناء على المستوى الصَّوتي والمستوى الدِّلالي وهذا الرَّأي يُبقي المصطلح غامضا لأنه يربط البنية بالسِّياق الشَّكلي وهما عنصران متقاربان .

1-1-2-.النقاد العرب بين الترجمة والتنظير:

لم يكن النقد العربي بمنأى عن الاختلاف الغربيِّ حول المصطلح ومفهومه والسبب يعود إلى مرجعيات كلِّ ناقد ،ومصادره الفكرية - كما ذ كرتُ- والتي جاءت في مجملها متأثرةً بالنَّقد الغربي إذ تلقّف النُّقاد العرب هذا المصطلح بإيجابية بالنظر إلى حاجتهم إلى مسايرة حركيَّة الإبداع العالمي فحاولوا الترجمة والتنظير قصد إيصال هذا المصطلح إلى ميدان خوض تجربة الممارسة والتأثي،وعليه جاءت تعريفاتهم قريبة من التعريفات الغربية السائدة وفي هذا الصدد تحدث عز الدين إسماعيل عن بنية النص :((إن بنية النص تعني بكل أبعاده أي لغته وحركاته ونظام علاقاته ...أبعاده تنشأ متشابكة متناغمة ، تؤلف مجتمعة بنية النص الشعري أو بنية القصيدة))[4]ص20.

ولمّا شاع المصطلح فإنَّه انتقل إلى الكتابات العربية بصيغ لغوية متعددة تقترب حينًا من المفهوم الغربيِّ،وتنأى عنه حينًا آخر لكن المفهوم اختلط أكثر باستحضار مصطلحات مختلفة ترادف البنية لـ((البناء، الهيكل ،التركيب، النظم، البنيان))[5]ص123 في اللغة العربية وفي لسان العرب تُشتق كلمة (بنية) من الفعل الثلاثي (بَنَي) وتعني البناء أوالطريقة ،وكذلك تدُّل على التَّشييد والعمارة ،والكيفية التي يكون عليها البناء،أو الكيفية التي شُيِّد عليها[6]ص160 ،وفي القرآن الكريم وردت بصيغ متقاربة .كما في قوله تعالى:[**الذي جَعَلَ لَكُمْ الأرَضْ َفِراَشًا و السَمَاءَ بِنِاءَ**)[البقرة] الآية22 ،وجاءت بصيغة بُنيان في سياق آخر من قوله تعالى [**فقالوُا ابْنُوُا علَيَهْمْ بَنْيَاناً رَبَهُمْ اَعْلَمُ بهِمْ قال الذين غَلبُوا**

على أمْرِهِم لنتخذنّ عليهم مَسْجِدًا) [الكهف]الآية:21، وفي المفردات لغريب القرآن للراغب الأصفهاني وردت كلمة البنيّة [5]ص219 بمعنى بيت الله. كما أرجع نقاد آخرون اللفظة إلى ما يقابلها في النّقد القديم الذي يوافق البنية ضمن السِّياق النَّقدي(المبنى والمعنى)وسار النُّقاد على هذا المنحى لغاية إثبات المصطلح في النقد العربيّ القديم؛فابن طباطبا عندما تحدَّث عن الشاعر تعرض له بقوله:((إذا أراد بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشِّعر عليه في فكره نثرا،وأعدّ له ما يُلبسه إيَّاه من الألفاظ التي تُطابقه والقوافي التي توافقه))[7]ص11 .هذا الرأي النّقدي جاء في إطاره الزمنيّ المتميّز والصراع النقدي ،ولعل الآمدي أشار إلى مصطلح البنية في رؤيته لعوامل بناء القصيدة ((صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات تجود و تستحكم بأربعة أشياء وهي "جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود وصحة التأليف والانتهاء إلى تمام الصنعة"))[8] ص245 و((يقصد بصحة التأليف البناء وهي العلة الفاعلة))[9]ص75.هذا التوليد النّقدي للدارسين القدامى يقدم صورة لأهمية النص الشّعري وضرورة بنائه مكتمل الجوانب. كذلك يُفهم من الجرجاني في "دلائل الإعجاز" -حينما أشار إلى تركيب اللغة وبناء نظامها -أنّه قدم ضرورة حضور اللّفظ لإيجاد المعنى المرجو" كون اللُّغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات "[10]ص143-144.

ولمّا أصبح الدّرس النَّقدي العربيّ الحديث يشق لنفسه طريقا نحو التنظير والرؤية قصد جعل مسايرة التيارات النقدية العالمية ،فإن التنظيرات العربية اقتربت من المفاهيم الغربية حول البنية منها:ما جاء في تعريف زكريا إبراهيم ((البنية نظام أو نسق من المعقولية))[2]ص33 .وجعلت لنفسها تعريفات مفهومة كالتفريق بين الشكل المضمون كما هو الحال في تعريف البنية لأحمد يوسف ((تخلصت المقاربة البنيوية من وطأة ثنائية الشكل ، والمضمون التي ظلت ترزخ تحت ثقلها القراءة النقدية))[5]ص228 وتقترب مقاربات نقدية أخرى في التوازن بينهما((وجعل اندماج عناصر القصيدة في تكامل الشكل مع المضمون)) [3]ص18 ،أو بمعنى آخر((البنية هي التوفيق بين المبنى والمعنى))[5]ص:223.ولم يقتصر الاختلاف حول مكونات البنية،بل امتدت التعريفات إلى جعل البنية مقابلة للشكل و مرادفة له عند الناقد لطفي اليوسفي[11]ص16 وامتد المفهوم إلى تسميات أخرى منها

((ثنائية الحضور والغياب، وثنائية الخفاء ،والتجلي))[5]ص226،أمَّا الناقد، علوي الهاشمي فلم يثبت على مفهوم البنية المغاير بدقة فسماها ((المضمون المتشكل أو الشكل المتضمن أو السكون المتحرك أو الحركة الساكنة)).[5]ص232

ولم يمانع نقاد آخرون في جعل مفهوم البنية يقتضي فصل المعنى عنها في إطار المنهج البنيوية((لأن السِّياق الخارجي كان يُقدَم دوماً على أنّه يُقصي المعنى باعتباره نتاج يقع خارج بنية النص ولا وجود للمعنى إلا إذا تضمنه النسق))[5]ص230،فإذا كانت الاختلافات السابقة يبررها المنطلق الفكريّ للناقد، فإنَّ مقاربات نقدية أخرى، حاولت التميز والانفراد بتفصيلات تتفرد في المنطلق، لكنها تتكامل في المجمل ،فحينما تُميَّز القصيدة الحديثة عن القصيدة العربية القديمة فلأن القصيدة الحديثة((كل متكامل لا يميز بين اللغة والموسيقي وبين الأفكار والبناء الفني، ولكنّها لم تظفر بقراءة تقترب من لغته الجديدة ،وبنيته الداخلية)).[5]ص223

ولم يعد هذا الاختلاف حول المفهوم محصوراً لدى النقاد العرب فحسب في المصطلح ،بل اتَّسع الاختلاف إلى البحث عن تسمية المنهج البنيوية (structuralisme) الذي يبحث في (البنية) ،فاكتفوا بتعريب المصطلح بالستروكتورالية أي التركيبية[1]ص129 ثمّ توالت محاولات أخرى قصد إيجاد ما يقابله،فكانت بعض الصيغ ((البناوية والبنيانية والبنائية،البنوية والبنيية الهيكلية و الهيكلانية التركيبية و الوظيفية،المنهج الشكلي))[1]ص126غير أنّ عبد المالك مرتاض تبنّى مصطلح((بنَوية))[12]ص191،ولم تتوقف محاولات النقاد العرب حول تسمية المنهج و بيان المفهوم،إذ امتدت إلى اجتهادات تؤصِل لمفهوم البنية كمحاولة نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" بتبني مصطلحات((الهيكل المسطح – الهيكل الذهني – الهيكل الهرمي))[13]ص:202 حيث آثرت الجانب الإيقاعي وهذا طبيعيّ بالنسبة للشاعرة كونها من مؤسسي شعر التفعيلة في منتصف القرن العشرين ورأت الشعر العربي المعاصر ما هو((إلا ظاهرة عروضية قبل كل شيء))[13]ص53.

أمّا عز الدّين إسماعيل في هذا الصدد تبنَّى مصطلح "معمارية القصيدة " وثمّة إشارة صريحة إلى تشبيه بنية القصيدة أو بنيتها بفن العمارة [4]ص238. كما تبنّاها فيما بعد عبد الصبور ولكن سرعان ما آثر لفظ التشكيل ـ باعتباره في رأيه أكثر دقةً من كلمة المعمار[14]ص37.

1-1-3- مكونات البنية :

نالت بنية القصيدة لدى النُّقاد اهتماما كبيرا، وتأرجحت آراؤهم بين الانطلاق من البنية نفسها التي أوجدتها القصيدة العربية القديمة، لذلك جاءت تنظيرات النُّقاد من بنيتها المتكاملة وجاءت أخرى لتقدِّم رؤى حول القصيدة الحديثة بكل تجلياتها من حيث الرؤية والفكرة والهدف ويمكن إجمال هذه المكونات حسب الآتي:

1-1-3-1- **اللغة:** أخذت اللغة حيزا كبيرا في معطى النظريات النقدية الغربية والعربية واعتبرت أهم مراكز البنية وإن تشعبت تلك الآراء في بيان هذه المركزية وانقسمت في توضيح مكونات اللغة بين اللفظ والمعنى و الأساليب ولا شك أن هذا الانقسام سببه عدم وضوح المصطلح في اللغة ضمن إطار الدرس البنيوي.

1-1-3-2- اقتصاد المفردات: تحولت المفردة في التعريفات النّقدية من كائن حضوري إلى كائن له دلالة يعمق وجوده ضمن الفكرة بعيدا عن توصيف الجملة والتركيب في بنية القصيدة التي لا تؤخذ بعدد المفردات لأن ((القصيدة الجيدة تبنى بأقل ما يمكن من مفردات.لكن بإمكانها أن تقول الكثير حين تحمل عددا غير قليل من الدلالات وتُحيل على عدد غير قليل من القراءات))[15]ص61 .

1-1-3-3- آلية المواجهة: حينما يعترف النُّقاد بأن البنية ليست خاصة بالنّص الشعري، وإنما ((هي رؤية فلسفية ، وفكريةٌ للإنسان والحياة))[16]ص7.تريد التعبير وتثمين الفكر الإنساني بل ((يلجأ الإنسان إلى بنية القصيدة حينما يجد نفسه محاطا بمجموعة بنى موضوعية مضادة كالزمان والموت فتصبح البنية عنده مقاومة شعرية))[15]ص62،لذلك تتعقد المكونات بتعقد الحياة بمعنى أن جنوح الحياة المعاصرة نحو التعقيد يُفضي إلى تعقيد مماثل في الأشكال[15]ص65،وهو ربّما تبرير لتحولات أشكال القصيدة العربية من العمودي إلى السطر وهي رؤية متقاربة مع رؤية الناقد محمد مفتاح للبنية بأنَّ

((وظيفتها التّواصل والتفاعل والتوالد))[17]ص120،لأن الآفات الإنسانية التي تفتتحها بنية القصيدة تعلن عن بنيوية الشعر[16]ص7 .

وقد أشار النّاقد أبو ديب في تعريفه للبنيوية كمنهج طريقة في الرؤية ومعاينة الوجود[7]ص7.لأن البنية تصبح حينئذ ليست خاصة بالشاعر،وإنما تخصُّ المتلقي أيضا وبذلك يكون للبنية ((دورٌ في إثارة انفعال المتلقي من النّاحية الجمالية ،ومن الناحية العاطفية))[15]ص67،وهي رؤية تحاول أن تجعل المتلقي مشاركا في بنية القصيدة بطرق مختلفة أقله تلقي النَّص بقبول حسن.

1-1-4- خصائص البنية : تقاربت المفاهيم النقدية الغربية، والعربية حول مفهوم البنية كمصطلح ،أو البنيوية كمنهج لأنها اغترفت من منبع واحد ،وبالأحرى اتبعت المقاربات البنيوية العربية نظيرتها الغربية اعتمادا على السبق و الشيوع .

1-1-4-1- ضبابية الملمح: لما كانت (البنية والبنيوية) مصطلحا مترجما عن النقد الغربيِّ ،فإن النُّقاد العرب لم يقدِّموا تعريفًا واضحًا بل تجلَّت مفاهيمهم ضبابية اقتربت من الغموض، فربط بعضهم الشَّكل بالمضمون أو المبنى بالمعنى على طريقة النُّقاد القدامى وتجلَّى الاختلاف بين محاولة التنظير وفعل التطبيق ،فكانت الممارسة التطبيقية تقسيما حقيقيا لمفهوم بنية القصيدة،وقد أشرنا سابقا في مكونات البنية إلى الناقد "كمال أبو ديب" وهو من ورواد البنيوية العربية في تقسيم فصول كتابه البنيوي جدلية الخفاء و التجلّي بين التصوُّر المعنوي للبنية، ودراسة الظواهر الشعرية بين تطور الإيقاع والاتساق.

وقد اعترف صلاح فضل بصعوبة المفهوم خاصة البنية الأدبية ((البنية الأدبية ليست شيئا حسيا يمكن إدراكه في الظاهر وإنما هي تصور تجريدي يعتمد الرمز وعمليات التوصيل))[18]ص231،ممَّا يولد صعوبة الوقوف على النسق (البنية) و((التحكم في آليات بنائه وتحديده))[18]ص:227 .

هذا الاختلاف بين التنظير الشمولي وصعوبة التحديد ومحاولات التطبيق أمر طبيعي حول كل مفهوم أو منهج جديد مستحدث لم تتبلور صورته.

1-1-4-2- مثلث البنية: ونعني به الخصائص[19]ص8 التي أشار إليها جان بياجه (Jean Piaget في تعريفه وهي ثلاث كالتالي:

*- *الكلية أو الشمول*: وتعني هذه السمة خضوع العناصر تشكل البنية لقوانين تميز المجموعة أو الكل ككل واحد.

كما أن الخاصّية تبرز لنا أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية مستقلة عن الكل بل هي تتكون من عناصر خارجية خاضعة للقوانين المميزة للنسق وليس المهم في النسق العنصر أو الكل،وإنّما العلاقات القائمة بين هذه العناصر.

*- *التحولات* :أما عن هذه الخاصية ،فإنها توضح القانون الداخلي للتغيرات داخل البنية التي لا يمكن أن تظل في حالة ثبات ؛لأنها دائمة التحول.

كما أن هذه السمة تعبر عن حقيقة هامة في البنيوية ،وهي أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق،بل هي دائما تقبل التغيرات ما يتضمن مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق أو تعارضاته، فالأفكار التي يحتويها النص الأدبي مثلا تصبح بموجب هذا التحول سببا لظهور أفكار جديدة.[19]ص8

*-*التنظيم الذاتي*: أما عن خاصية التنظيم ، فإنها تمّكن البنية من تنظيم نفسها كي تحافظ على وحدتها و استمراريتها، و ذلك بخضوعها لقوانين الكل.

وبهذا يتحقق لها نوع من الانقلاب الذاتي و نعني به أن تحولاتها الداخلية لا تؤدي إلى أبعد الحدود، و إنما تولّد دائما عناصر تنتمي إلى البنية نفسها ،وعلى الرغم من انغلاقها هذا لا يعني أن تندرج ضمن بنية أخرى أوسع منها، دون أن تفقد خواصها الذاتية[20]ص3.

كما يوجد داخل هذه البنية أي النقابة قوانين تطبق على عناصرها، ويوجد بين هذه العناصر صفات وعلاقات مشتركة، يركز عليها الناقد أو الدارس البنيوي .

ويرى(ليفي ستراوس Levi Strauss) أن ((البنية مجرد طريقة أو منهج يمكن تطبيقها في أي نـوع من الدراسات تماما كما هي بالنسبة للتحليل البنيوي المستخدم في الدراسات والعلوم الأخرى))[21]ص542.

فستراوس يحدِّد البنية بأنها((نسق يتألف من عناصرَ يكون من شأن أي تحول يعرض للواحدِ منها أن يحدث تحولا في باقي العناصِر الأخرى)).[21]ص540

ونلاحظ من خلال التعريف السابق أنه يتجلى وراءَ الظواهِر المختلفةِ شيء مشترك يجمع بينها، وهو تلك العلاقات الثابتة التجريبية، لذلك ينبغي تبسيط هذه الظواهر من خلال إدراك العلاقات،لأن هذه العلاقات أبسط من الأشياء نفسها في تعقيدها وتشتتها .

ويرى لويسيان سيف أن مفهومَ البنية في أوسع معانيه يشير إلى((نظام من علاقات داخلية ثابتة ،يحدد السماتِ الجوهرية لأي كيان، ويشكل كلا متكاملا لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموع عناصره))[21]ص542 وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها.

ذو التعريف الأخير يقودنا إلى العلاقة بين الجزء،والكل في نظر البنيويين .فهم يرون أنَّ العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة، بل إن هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء، وتُضفي هذه القوانين على البنية سمات كلية تختلف عن سمات العناصِر؛ كلٌّ منها على حدة، متميِّزة عن مجموع هذه العناصر .

1-1-4-3-<u>الإنفراد والخصوصية</u>: سارت المفاهيم البنيوية بطريقة أفقية حولت مبادئها وأصولها التنظيرية إلى أفكار حيوية استمدت شيوعها من الحياة،فلم تعد تلك المفاهيم مجردة تميل إلى الغموض ،وقد عمل البنيويون إلى تحويل المنهج إلى مشروع إنساني واجتماعي فيصبح الأمر رؤية موضوعية بعد أن كان ((جزئيا وسطحيا))[16]ص8،بل أصبحت النظرة إلى بنية القصيدة((لا تختلف جوهريا عن بنية مشروع اقتصادي أو سياسي لأنَّ البنية هي آلية لتجسيد الدِّلالة في سلسلة من المكوّنات الجذرية))[16]ص9.

هذا التوسُع التنظيري ولّدته عوامل كثيرة سايرت المفهوم والمنهج فيما بعد وتعدت الفكرة إلى تصوير ((عملية الإدراك معادلة لعملية الإبداع والخلق))[16]ص15،وهنا لابد من الإشارة إلى ضرورة فهم البنية لأن الفهم و الإدراك يحتاج إلى((الغوص في المكونات الفعلية للشيء و العلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات تغير الفكر المعاين للغة و المجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل))[16]ص7.

لكن هذا التمدُّد التنظيري للمفهوم لم يهمل الخصوصية والانفراد الذي يجعل دراسة البنية يحيل إلى((تناول المحور التزامني في بيان علاقة النص بالنصوص الأخرى والمحور التوالدي (التعاقبي) وهي دراسة علاقة النص بعوامل الإبداع والتطور التاريخي))[15]ص62.

1-1-4-4- كثافة الصورة : لم تعد الصورة ضمن البنية ذات بعد جمالي وإنما أصبحت لها أبعاد دلالية مما جعل اختراقها عسير من منظور كثافة بنيتها ،وتجذّرها ضمن منطلقات البناء، وتصبح الصورة حينئذ((تجذب المتلقي إلى منطقتها واختراق طبقاتها الداخلية ... ويعتمد الاستعارة و خاصة التي تمثل صفة حتمية من صفات الصورة الشعرية الناضجة) [15]ص:63 لذلك يقول مونرو بيردسلي(MONOROE BEARDSLY) ((أن الاستعارة هي قصيدة مصغرة)) [22]ص:85

فلم تعد الصورة ربط علاقات ثنائية في المعنى كما في الكناية أو بين طرفي العلاقة كالتشبيه البليغ،وإنما أصبح البعد الجمالي والدلالي للصورة هو محور بنية النص الشّعري لأن العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي في الاستعارة((هي علاقة في داخل الدلالة الشاملة)) [22]ص85 وبالتالي تنفرد الصورة كما يراها بول ريكور(PAUL RICOEUR) في الاستعارة((ذات علاقة بدلالة الجملة قبل أن تهتم بدلالة الكلمة المفردة)) [22]ص90.

وهو تصور شاع في الدِّراسات والمناهج الحديثة التي تكتلت حول الدِّلالة أكثر من التركيب ممّا نتج عنه فيما بعد نظرة شمولية لبنية القصيدة باعتبارها ((جسد واحد ينطوي على مجموعة من العناصر أو الأعضاء والوحدات))[15]ص62

لاشّك أن شمولية النظرة للبنية هو محاولة لإبعاد التقسيمات والتّعريفات التي اجتهدت فيها المناهج النقدية الأخرى في نظرتها للنص ،فقد حاولت الانقضاض عليه من جوانب معينة كالجانب الأسلوبي أو اللُّغوي أو البياني بالرغم أنّ الاختلاف واضح لمفهوم البنية وتقديم المنهاج بين التنظير والتطبيق ، وقد رأينا سابقا تنظير الناقد كمال أبو ديب للمفهوم والمنهج،أمّا التطبيق فقد مال إلى الجانب الإيقاعي على حساب تكامل النص .

1-4-5- التفعيل والتطور: إذا كان مثلث جان بياجيه للبنية قد اعتمد الضلع الثاني فيه على التحولات فإن منطلق ذلك تركيب البنية ،ومسايرتها لنمط الحياة المبني على التطور والتغير المستمر والملاحظ للقصيدة العربية منذ العصر الجاهلي يرى بوضوح صيرورتها المتجلية في التحوُّل من القالب الفنّي المبنيِّ على الاستهلال بالوقوف على الأطلال إلى استقلالها عنه ،هذا التحوُّل جعل بنية القصيدة تساير نمط حياة العربي الجاهلي،بل أنَّ وتيرة الحياة المتسارعة في العصر العباسي جعلت شاعر مثل أبي نواس يطمح إلى استبدالها بالمقدمة الخمرية ولاشك أنَّ هذا التحوُّل شاركت فيه عوامل كثيرة منها الزمن والبيئة والاندماج للشُّعوب المختلفة .

وهو مظهر نلمسه بوضوح في تحوُّل حياة العرب في الأندلس إلى اللُّيونة والرقة فتولدت عن ذلك ظهور شعر ساير بنية القصيدة العربية ،لكنه مختلف عنه من حيث عناصر البنية ،تتراقص ضمنه ألفاظ رقيقة سابحة في فضاء الخيال تستمد هذا التحوُّل الديناميكي حاول الشَّاعر العربيَّ أن يستغله في عصور مختلفة ومنها ((محاولة أبي تمام في تجديده بنية الشع، وتركيبه وعموده)) [15]ص:62.

هذا التحول المستمر فرضته عوامل أخرى في العصر الحديث منها النظريات الأدبية والمناهج النقدية التي جعلت المتلقي عنصرا مهما في العملية الإبداعية فلم تعد القصيدة العربية الحديثة تُلقى على الغير دون تأثير((حيث انتقل الشاعر من شعر الرؤية إلى شعر الرؤيا)) [15]ص:70.

لم يعد المتلقي سلبيا يتلقى القصيدة دون ردٍّ،إذْ أصبحت له رؤيا في بنيتها ومضامينها لذلك اجتهد مبدعها في صياغتها صياغة تليق بالبنية ، ومن ثمة جعل المتلقي يتحاور معها حسب مكوناته الفكرية والمنهجية قصد التأثير والتفعيل إلى توظيف((الشخصيات التاريخية والأسطورة ،وأساليب

التناص والنزعة الدرامية، بل استفادت من الفنون الأخرى كالرّسم ،والتصوير، والحكاية والسيرة والخير)) [23]ص:781،ممّا ولّد لدى الشاعر العربي حرية الإنتاج ،والتجريب فأصبح يراهن على نصه ضمن إشكالية التفعيل ،والتغيير والتأثير وتحرر النّص من الانفعال الآني،والاستجابة المؤقتة ،وأيا كان الاختلاف حول المصطلح فإنّ ((الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب ،بل لا بدّ من التوازن بين عناصرها المختلفة)) [14]ص:50.

ومهما أُثير حول البنية من آراء فإن الجدل يبقى قائما، غير أن الذي نتبناه هو البنية كل متكامل تشكل مختلف العناصر ولا يمكن الفصل بينها. ومن ثم الدراسة في رأيي تأخذ هذا المنحى.

1-2- التجربة الشعرية :

تنبع القصيدة الحديثة من أعماق الشاعر حين يتأثر بحدث ما فتأتي معبّرة عن وجدانه وذاته وصِّدق التجربة مقترن بمدى معايشة الشاعر لها وإدمانه فيها ملاحظة واستغراقا، ثم يبرزها عملا قائما بنفسه له كيانه و صفاته[24]ص:142 ولفظ التجربة ليس معناه المحاولة بل هو ما يعرض للإنسان من فكر وإحساس [24]ص:140،ويعرِّف محمد غنيمي هلال التّجربة الشعرية بأنها ((الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينمُّ عن عمق شعوره و إحساسه))[25]ص:290،فتأتي القصيدة ثمرة تلاحم الذات الشاعرة وتجربتها الشّعرية و يتحول ((الانفعال الذاتي تعبيريا وسيلته اللغة))[26]ص: 38 .وقوامه الأحاسيس والمشاعر التي تتدفق تباعا فينظمها الفكر، و يقيم منها بناءً متكاملا ثم الخيال بتركيبه للصور والموسيقى بإيحاءاتها الحالمة [24]ص:142 .

1-2- التّجربة الصوفية:

التّصوف في طور نشأته الأولى هو العكوف على العبادة و الانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا و زينتها والزهد فيما يقبل عليه الناس من لذّة ومال وجاه والانفراج عن الخلق في الخلوة للعباد. فالتّجربة الصوفية((هي مجموعة من التجلّيات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية

يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزَّهد إلى مراحل تتدرج حتى بهم مدارج السالكين الواصلين))[27]ص:97.

وكما يحتاج الصَّوفي إلى الشعر ليصف رؤاه؛ يحتاج الشاعر إلى التصوف ليرقى برؤيته الشعرية و ليتحرر من اللغة الآلية إلى لغة رمزية محاولا بذلك الإفلات من عالم المحسوسات إلى عالم المثل البعيدة عن المادية الخشنة[28]ص:51 . واستطاع التصوف أن يقدم نفسه للبشرية كبنية معرفية فضلا عن كونه نزعة روحانية و كاتجاه فنّي فكري إضافة إلى كونه مذهبا اعتقاديا [29]ص:11،كما استطاعت لغة الشعر العربي ان تنقل أفكار الصوفية ((ذوي القلوب المتألمة و الأحوال المحزونة))[26]ص:45 وأكسبها التصوف جمالا ساحرا بكثرة الرموز و الإشارات و المفارقات و الألغاز[29]ص:19

لقد كان نزوع الشاعر للتصوف قويا ؛بحيث كان يلجأ إليه تهربا من أزمات اجتماعية ،وسياسية يعانيها،وقد يكون بحثاً عن عالم أكثر صفاءً ،ونقاء عالم روحاني فيه تجلّيات وحدس، الماديات، وإذا كان التّصوف في مرحلة ما خروجًا عن السائد، ففيه من الرفض وإنكار الذات وكبت المشاعر وتمزق الذات أيضا وإدراك شامل لزّيف الأشياء وغياب الصِّدق والحرية والعدالة ،وقد حمّل الشاعر بطله الصوفي معاناته الروحية والمعرفية صارخا في وجه الإنسان والمجتمع [30]ص:54 .ولهذا كان الشعر الحديث منطلِقًا في بداياته نحو التعبير عن بعض ما تعبر عنه الصوفية ،وكانت الدعوة إليه أولاً من خلال النّظرة إلى الفكرة والإيحاءات ينحو غالبًا إلى الجوهر ويتخلّى عن العرض كما، بدا أنّه يصبو إلى الحق و الحقيقة، والجمال والكمال .

من هنا كانت الصوفية والحداثة الشعرية تبحثان عن غايات مشتركة تتقاطع معها في الدعوة إلى المعاني السامية،ومنها تلك الشفافية في القول غير المباشر وهذا المثول بين يدي الكلمة، فالمتصوفة والشعراء استعملوا اللغة الشّعرية الإيحائية وذلك للتعبير عن تجاربهم وأحوالهم ومقاماتهم كلٌّ بمجاهدته الخاصّة به، وبذوقه وباتّصاله وبانفصاله .

فالشّاعر والصوفي لكلٍّ منهما معاناتُه وقلقه وبحثه المتواصل عن العدل، وعن الحقيقة ،ولكل منهما تأمله ومكابدته واغترابه ووحدته وترقبه للحظة الإلهام أو التجلّي،بل هناك من رأى أن أهل الفن كأهل الطريق، وفي كليهما معاناة داخلية وصراع مع الذات للوصول إلى عمق التجربة.... لكن الشاعر((يتعمق الوجود كما يتعمقه الصوفي وهنا يلتقيان. وربما سُمِّي المفكر والفيلسوف صوفيًا بهذا المعنى أيضًا، بمعنى أن الصوفية إذا كانت هي عمق التجربة،فكل صاحب تجربة ورؤية عميقة في الفّن والحياة والدِّين هو متصوف بهذا المعنى))[31]ص145.

وقد أشار إحسان عباس إلى أن ((الاتجاه الصُّوفي أبرز من سائر الاتّجاهات في هذا الشعر المعاصر))[32]ص164.

1-2-1- 1- تجلّيات صوفية:

وقد برزت ثقافة عبد الصبور الصوفية في بواكير أشعاره بدءً من ديوانه النّاس في بلادي ثم تطورت.وكانت ذروة ذلك أن أصدر مسرحية مأساة الحلاج وخلع على هذه الشخصية الصوفية-الحلاج التزاما فجعل من الصوفية التي عرف بأنها ضمن دوائر السكونية- أي التي لا تشارك في قضايا المجتمع- صوفيةً متحركة تتمرد على التقشُّف والكبت والجوع والقهر والظلم،وبعبارة أخرى تقاوم الشر. وهذه الصوفية التي أكثر عبد الصبور من تناولها - ربّما كانت نتيجة حتمية لتساؤلاته الكثيرة وتأملاته في زمنه"الجريح" ابتدأ الشاعر عالمه الشعري وقد صاحبته الإشارات الصوفية، فلا تكاد تجد قصيدة إلاّ وفيها إشعاعات صوفية يتعلق تعليلها بالمتلقي وقراءته.

وتجلت معالم صوفيته في ديوانه الأول الناس في بلادي:[33]ص79

بالأمس في نومي رأيتُ الشيخ محيي الدِّين

مجذوبَ حارتي العَجوزْ

وَكَان في حياتِه يُعاينُ الإله

تصوّري، ويَجْتَلي سناه

وقال لي ".... ونسهرُ المساء

مُسَافِرَيْن في حديقَة الصفَاء.

يكون ما يكون في مجالس السحر

فظنَّ خيراً ،لا تسَلني عن خَبَر

ويعقدُ الوجدُ اللسانَ.... من يبُح يضِل

وقال لي وصوتُهُ -العميقُ كالنَغَم-

"يا صاح: أنتَ تابعي

فقم معي..

ردْ مَشرعِي

أعاد صياغة الأحداث بتشكيل جديد يتفق ومجابهة الشاعر لها، فكان الحلاج هو القناع مع أنه((أبدى رفضه لثنائية الذات التي تقوم عليها قصيدة القناع وعدها آفة في المقاييس النقدية))[14]ص8 أو((البديل الموضوعيّ للشاعر في معاناته))[34]ص209.ولعلَّه تعبير عن أزمة صلاح عبد الصبور ومأساته الخاصة أكثر من كونه تعبيرًا عن الحلاج الصوفيّ ذي التجليات والشطحات .

فالحلاّج عند عبد الصبور، يقول:[33]ص544

الحلاج: مثلي لا يحمل سيفاً.

السجين الثاني: هل تخشى حمل السيف؟

الحلاج: لا أخشى حمل السَّيف ولكني أخشى

أن أمشي به

فالسيف إذا حملت مقبضه عمياء

أصبح موتاً أعمى

1-2-1-2- مضامين صوفية في شعره:

1-2-1-2-1- حس الموت :

بلغت صورة الموت أقصى درجاتها لدى الشاعر المعاصر حتى غدا أفضل خلاص يمكّنه من تجاوز غربته ونفيه،وما الإنسان إلا((كائن غريب ضائع وفي النّهاية شيء تافه يعيش في عالم مأساوي و كون خلا من الوسامة تتقاذف هذا الإنسان موجتان: الرُّعب والسآمة ،آيلُه إلى الهوة الأخيرة "الموت" حتّى لتشرفان به أحيانا على الانتحار فالموت–رغم كل ما يُقال كراهيةً – يظّل هو الحقيقة الكبرى))[32]ص143،والملاذ الأمثل لانتقال هذا الإنسان إلى حياة النُّور تاركاً وراءه عالما يعجُّ بالمفاسد وسلطة أثقلت كاهله بما تُمليه وتقرره متحدا ومتقربا من الله ((وأقصى سعادة الصّوفي أن يتمكن من جعل روحه تغادر جسده لتقترب من الذات الإلهية، وهو يتمنى لو تطول هذه اللحظات ولكنه يعلم جيدا أنّها ستطول يومًا ،عندما يعود جسده إلى التراب وتبقى روحه خالدة إلى الأبد قريبة من الذّات الإلهية،فتزيد فرحته بلقاء ربِّه ومغادرته دنياه))[35]ص289-290.

من البديهيّ أن تتعطل كلُّ الحواس بعدما حصّن نفسه ،من كونه التعسُّف الذي تمثل فيه الحياة أكذوبة ،فطغت صورة الموت ،وصارت قيمة مقدسة يطالب الشاعر بحضورها في "مذكرات الصوفي بشير الحافي" للشاعر أين تبدو فلسفة الموت في أوج حضورها :

تعالى الله،الكونُ موبوءُ ولا بُرءُ[33]ص267

ولو ينصِفنا الرحمنُ عجّلَ نحونا بالموتْ

تعالى الله، هذا الكونُ لا يصلحهُ شيءُ

فأين الموتُ ،أينَ الموتُ ،أين الموتْ

الشاعر في درجة عالية من اليأس والقنوط وخلاصه يكون بالموت ،والهدم الكلي يعد صلاح عبد الصبور من بين الشعراء الذين عانوا من ظاهرة الموت ،ذلك أن المرحلة التاريخية التي عاصرها كانت من أشد المراحل المأساوية التي مر بها المجتمع العربي فبالرّغم من قساوته إلاّ أنَّه لا بُدّ من وجوده ،لذلك نجده كثير التردُّد في أشعاره فالموت–حسب رأيه- أمر ضروري:((لكي يقوم ميزان

الحياة وهو جوهرها ولبُّها أوهو نظامُها الذي عقدت فيه أيامها وهب أن الموت أعفى الأجيال التي سبقتنا من أعبائه فكيف كنا سنجد لنا مكانا في هذه الدنيا ولكنه رغم ذلك ،مرير لأن الحياة تأتي دون طلب وكذلك الموت يأتي دون إنذار ،فكأنه لص يسلب الناس ما في أيديهم))[36]ص52،وهو بهذا المفهوم سلاح ذو حدَّين ،اختصار للحياة وتتويج لها.

عرف الشّاعر الموت وهو يختطف منه أصدقاءه ومعارفه الواحد تلو الآخر فقد عرفه في قصيدته "شنق زهران"[33]ص18.هي قصة ذلك الفلاح المصري الذي قتله الاستعمار بعد أن حكم عليه بالإعدام شنقا "،وفي قصيدة "الناس في بلادي"[33]ص29.يشهد الشاعر موت ذلك الشيخ البسيط "العم مصطفى" أما في قصيدته "نام في سلام"[33]ص83 خطف الموت صديقه "محمد نبيل الباجوري" .

يمكن للإنسان أن يشهد موته الخاص في حياته، وفي هذا الصدد يقول صلاح عبد الصبور:((فما دمت أدرك أن كل شيء يموت...،وما دمت أرى رفاقي من حولي يسقطون صرعى،واحد إثر آخر،فما بالي إذن لا أعرف أنني ميت ،فإذا تيقنت من هذه المعرفة وثبتت حقائقها في وجداني وخلدي،فأنا إذن أعيشها في كل لحظة كأنني أموت كل لحظة أو كأنني أعيش موتي))[36]ص34 .فلم يكن موت شاعرنا نهاية لحياته ،بل لتجربته مع الموت وهي نهاية لطالما أرادها وعبّر عنها .

1-2-1-2-2- الحزن:

عبّر الشاعر عن فساد الكون الذي يعيش فيه وأصر على إبراز جانب من الحياة وهو جانب القتامة فيها، فغشى إذن على شعره وألقى عليه ((ففرق بين أن تعيش المأساة وأن تدركها ،وهو نفس الفرق بين أن يكون حزنا ،وأن تدرك معنى حزنك ،فبين الرؤية الغائمة والإدراك الناصح يتراوح الوجود ،بين ظاهر ماثل للعيان ومدرك كلي))[4]ص301 .يعكس معادلة الذات والوجود هذه الثنائية التي جاهد الشاعر للتوفيق بينها فأصابت كيانه بالتمزق والغربة والضياع .

تناثرت كلمة الحزن كثيرا في أشعار صلاح عبد الصبور حتى أنَّ بعض النُّقاد رأوا الحزن مفتاحَ شعره ،وفي هذا الشّأن يصرّح قائلا((يصفني نقادي بأنني حزين ويديننني بعضهم بحزني طالبا إبعادي عن مدينة المستقبل السعيدة بدعوى أنني أنانيٌّ أفسد أحلامها وأمانيها))[14]ص98 .وقد ردَّ الشاعر على هذه التُّهمة بقوله:((أنا ليس شاعرا حزينا ولكنّي متألم)) [14]ص135 .

إنّ كلمة الحزن لا توجد في أبيات القصائد فحسب، بل جاءت عناوين لها من مثل قصيدة "شذرات من حكمة متكررة" من ديوانه الأخير "الإبحار في الذاكرة "وقصيدته "الحزن" من ديوانه الأول "الناس في بلادي" ويتحدث الشاعر فيها عن ذلك الرفيق الذي يلازمه كظله، ولا يفارقه أبدا إذ يقول[33]ص36 :

يا صاحبي إنِّي حزين

طلعَ الصباحُ فما ابتسمتُ ،لم يُنرْ وَجهي الصبَاح

وخرجتُ من جَوفْ المدينةِ أطلب الرزقَ المُتاح

وغمستُ في ماء القَناعةِ خبزَ أيَّامي الكَفاف

ورجعتُ بعد الظُهر ،في جيْبي قُروشْ

فَشربتُ شاياً في الطريق

ورَتَقْتُ نَعْلي

ولعبتُ بالنرد الموزَّع بين كَفّي والصديق

قل ساعةٌ أو ساعتين

قل عشرةً أو عشرتين

وضحكت من أسطورةٍ حمقاء ردّدها الصديق [33]ص36-37

ودموع شحاذٍ صفيق.

وأتى المساء

في غرفتي دَلف المساء

والحزن يولد في السماء ،لأنه حزن ضريرِ

قدّم الشاعر تقريرا مفصلا عن جميع أعماله طيلة النّهار،لكن ما يميز يومه هو ذلك الرفيق الذي ظل يلازمه وهو الحزن.

لعلّ لذلك الحزن الذي غمر أشعاره دوافع وأسباب،حزن ولّدته طلائع الواقع المأساوي فأغنى معجمه الشّعري برموز الحزن من سأم وموت وفناء وسواد ومساء ضياع وظلام حتى وجد له مسلكا ،فرغب العيش في عالم الطهر والحب ،عالم تولد فيه الحياة من جديد لكنه بالرغم من الحزن الطويل ،إلى أن ذلك لا يعني أن نسأم من الحياة .

ويعبّر الشاعر عن حالته النفسية التي تتوق إلى التحرر في مدينة النور خروجه المعنوي فاستعارة صورة من التراث الديني تتمثل في حادثة هجرة الرسول (ص) التي استعارها في قصيدته "الخروج" :

أخرج من مدِينتي ،مِنْ موطني القديمْ[33]ص235

مُطرحاً أثقال عيْشيَ الأليمْ

فِيها ، وتحت الثَّوبِ قد حملتُ سرِّي

دفنته بِبَابها ،ثُم اشتملت بالسماء والنُّجومْ

أنسلَّ تحتَ بابِها بليلْ

لا آمن الدليلَ ،حتىَّ لو تشابهتْ عليّ طلعةُ الصَّحرَاءِ

وظهرَها الكتومْ

أخرج كَاليتيمْ

لم أتخيَّر واحداً من الصحابْ

لكي يَفْدِيَنِي بِنَفسِه ،فكل ما أريدَ قتْلَ نفسيَ الثقيلهْ

تجربة صلاح عبد الصبور تجربة معاناة ،ود فيها الخلاص، محاولاً الخروج من مدينته ومن عصره المادّي إلى الحياة في مدينة الجمال والكمال ليبحث عن متنفس يجد فيه ما كان يبحث عنه بعناء ،فبحث عن المرأة بكل ما تعني هذه الكلمة من أسمى معاني العطف والحب

*1-2-1-2-*3- الحياة :

على الرّغم من النزعة التشاؤمية التي خيّمت على أشعار صلاح عبد الصبور إلاّ أنّه لو تمعَّنا فيها جيِّدا لوجدناها تمجُّ بالحياة التي سعى للوصول إليها في حركة تجارب مجتمعه وفهم ظروفه المحيطة به ، فقد يتألم وقد يبتهج وقد ((يرفض أشياء تحت وطأة شهوة تجتاحه ،تشبه الشهوة التي اجتاحت الشبلي(صديقه) مقبله،وإنها لشهوة إصلاح العالم))[37]ص184.وخلق حياة أخرى معادلة للحياة المادية .

*1-2-1-2-*4- المرأة والحب :

احتاج الشاعر إلى طاقة تحوِّل ذلك الكره المتولّد عن قتامة الحياة إلى حب طاهر نابه من أعماق نفس محطَّمة تَتُوق إلى العيش في عالم الطهر فكانت المرأة هي السبيل إلى الشعور بالحياة وتولدها من جديد في نفس الشاعر فعدها بنيةً من بنيات القصيدة ،وبذلك صارت المرأة والحب عزاء الشاعر وأملُه في البقاء .

صلاح عبد الصبور من بين الشعراء الذين كانت لهم مواقف متعددة مع المرأة خاصة في مرحلة مراهقته ،فالإخلاص والحب والعشق ،يكون فاعلا أساسا في التأمل، معنى ذلك أن الشاعر يصف حالته النَّعِسة من خلالها ،ويعبر عنها بالكلمات الصافية حيث تختلف مواقفه من قصيدة إلى أخرى، فتارة يراها رمزا للحياة وتارة يصور نقمته عليها حتى لا يتمنى أن يعيش غده إن كانت موجودة فيه غير أن نظرته للمرأة ليست نظرة سلبية فحسب فيراها النور الذي يضيء ليله وفجر أيام شبابه إذ يقول[14]ص83:

يا أخت ناح الحب بين جوانحي في خافقٍ هاج الماء شجُونهُ

يا نورَ ليلاتِ الحياة وأجر أيّا م الشباب فهل سمعت أنـينه

خاطب الشاعر المرأة بعدة ألفاظ، اعتبرها صديقته في مقطوعة "رسالة إلى صديقة" وبدأها بتحية تكاد تكون جاهلية صديقتي، عمي صباحا"[33]ص78، حيث قال :

عمي صباحاً،إن أتاك في الصباح

هذا الخطاب من صديقِكِ المحطَّم المريضْ

و ادعي لهُ إلهك الوديع َأن يشفيه

و سامحيه، كيف يرجو أن ينمِّق الكلام

وكل ما يعيشُ أجردٌ كئيبْ..؟

يصور الشاعر المرأة باعتبارها صديقة تؤنسه في الحياة و يضفي إليها همَّه وشكواه. لا شّك أن الحديث عن علاقة الشاعر بالمجتمع يُضفي إلى محاولة تفهُّم هذه الذّات لنفسها ،ولنوعية علاقتها بالوجود في انسجام متكامل وبحث دائب لا يعرف الإعياء عن أية وسيلة توصلها لرغبتها وتبعدها عن عزلها وضياعها فبحثت عن الموت وأرادت الجنون، لتجد أمامها الحب ،هذا المحور المعنوي الذي استفاض لدى كثير من شعرائنا المعاصرين وذاب في تيارها الشعري ،فقد عني ((الشعراء الصوفيون جميعا بالحب حتى أصبح عندهم، مذهبا ،ووُدِّيا بعد أن كان شكلا وجسدا ،وسماويا مقدَّسًا بعد أن كان أرضيا وتبذلا ،وأزليات يدوم ،بعد أن كان متغيرا لا يدوم...،وقد أصبح الحب السبيل الوحيد لرقي الروح البشرية والمسك الكفيل للتسامي عن نوازع النقمة والغضب والشرور))[35]ص318 .

أفرد صلاح عبد الصبور قسمًا من شعره للحبِّ وعدَّه وسيلة شفاء من الحزن حتى ولو لم يتغلب على الموت ،يمكن أن يكون ملاذا تشغل الذَّات به نفسها في قصيدة "أغلى من العيون" [33]ص239:

يغسِلُني حنانكَ الرقيقُ مثلما ،

تغْتَسلُ السَماءُ بالغمائمْ

ومثلما تهتزُ للربيع شَجَرهْ

يسقطُ عني ورقي القديمْ

يموتُ حزْنيَ العقيمُ ،حزنيَ المقيمْ

يصافحُ الحياةَ وجهيَ الذي نظرْتِهِ ببَسْمتِكْ.

أصبح الحبّ قوة تبدِّد الحزن وتسقطه من ذات الشاعر ،حتى يبدو كل شيء جميلا وسارا في هذا الوجود:((فيما تحدث صلاح عن الحب ،لم يكن حديثه عنه أغنية رقيقة شفافة وإنما هو تأمل حاد يحصل بحقيقة نظرته الفلسفية الشاملة إلى الموت والحياة وذلك الحزن الذي يملك عليه رمته للأشياء ،ليس حزنا لحادثة أو فاجعة ،فهو يزول بزوالها أو نسيانها))[32]ص142 إنما حزن أفرزته متناقضات واقع مأساوي تلقاها ،ورغب العيش في عالم الطُّهر والصَّفاء .

نظر بعض النُّقاد إلى أن الابتعاد قد يكون هربا من معركة دائمة بدوام الإنسان على الأرض ((هكذا يكون الحب طريقا إلى التطّهُر –ربّما- إلى الهرب من ذلك الحزن المقيم بما يخلقه من عوامل مثالية ،يتجاوز فيها الإنسان هموم بيئته وآلام قومه))[38]ص278. فتظهر ذاته ويتولّد لديه إحساس يبعده عن شقائه .

يكون الإخلاص والحب والعشق فاعلا أساسيا في التأمل في التجلي الإلهي، بيد أن الصّوفي حرص على عدم تبيان العلاقة مع الله، والبوح بأسرار رؤيته، وإلا لقي مصير الحلاج الملقب "بشهيد الصوفية":

يقول هو الحب ،سرُّ النجاة ،تعشَّق تفُزْ[33]ص580.

وتَفنىّ بذات حبيبك ، تصبح أنت المصلي ،وأنت

الصلاه

وأنت الديانة والرب والمسجدُ

تعشَّقتُ ، تخيلتُ حتى رأيت

رأيت حبيبي، وأتحفني بكمال الجمال ،جمال

الكمال

أعطى الحلاج للحبّ مكانة عليا إلى درجة الغوص والفناء في ذات الحبيب ليتناسى ،وحرص الشاعر الصوفي على سبر أغوار ذاته ليطّهرها من كلِّ الشوائب التي يعانيها وتحقيق وجوده ،وإدراكه ،فعمد أصحاب النظرة الميتافيزيقية تارة: ((إلى البحث عما نسميه الحقيقة وأخرى في البحث عن الله ،وثالثة في محاولة تفهم ما في النفس ،وإذا نحن ترجمنا هذه المحاولات في إطار أعّم أن تمثلها في علاقة الإنسان بالكون ،وعلاقته بالله وعلاقته بالإنسان نفسه))[4]ص170 .لهذا خيم الحس الميتافيزيقي على نظرته للحياة، ورافقه إلى أواخر أيام حياته .

فالشَّاعر المعاصر تحوَّل إلى شاعر رؤى حضارية ؛فامتدت مسافة المعاناة والعذاب وحرص على معرفة حقائق الأشياء في عالم تكذب فيه الحواس ،فامتلك رؤية حادة كانت بمثابة: ((تجاوز للواقع دون الانسلاخ الشامل عنه ،نوع من المعرفة الفلسفية الحدسية التي تخرج التجربة الفنية من نواتها الأولى وفي صدقها الحقيقي ،قبل أن تغدو آلية استدلالية لا ينفع معها أي مجاز))[39]ص107 في محاولة الشاعر فضح ما تعاني منه الحياة .

أحسَّ صلاح عبد الصبور بعمق تجربته منذ إصداره لديوانه الأخير "الإبحار في الذاكرة" فكان نقطة تحول في حياته الأدبية حيث رأى ((أن الرحلة عبء العالم الخارجيّ طريقها مسدود ونفقها مظلم لا ينتهي إلى شيء سوى الضّياع والتَّيْه وأن التجربة تُحتّم عليه أن يبدأ الرحلة من جديد عبْر عالمه الداخلي ليسيِّر أغوار ذاته، ويعرف نفسه بنفسه))[40]ص81 ويحدِّد مساره الشعري باعتناقه التّيار الصوفيِّ .

فقد أثارت قصائد الشّاعر قضايا فكرية وفلسفية عديدة، حاول من خلالها الإجابة عن تلك التساؤلات الحائرة، والتي شغلته طيلة حياته، وهو ما نلقيه في حواره مع شيخه "بسام الدين" في "مذكرات الصوفي بشر الحافي" من المقطع الخامس[33]ص268:

يا شيخي" بسام الدّين"

قل لي :"أين الإنسانُ ...الإنسانُ؟"

شيخي بسام الدين يقول:

"اصبر سَيَجيء

سيُهلُّ عَلى الدنيا ركْبُه "

يا شيخي الطيب .

هل تدري في أيِّ الأيامِ نعِيشْ؟.

استولى الشعور باليأس وخيبة الأمل على الشاعر وفقد الثقة فيجيله ،فسيطر التمرد عليه، ومعالجة أمراضه وكشف أنواع الفساد فيه ،فمن يحمل هذه الرؤيا يحاول البحث عن عالم يتوارى في زيف الوجود ،لذلك هي رؤيا مستقبلية تسافر عبر الخيال والحلم إلى ما وراء الظاهر في مدينة المستقبل السعيدة .

1-2-1-3- استدعاء الشخصية التراثية :

استمد شعراؤنا شخصيات من التراث الصوفي، مع ما يتناسب وطبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها الشاعر إلى المتلقي، إلا أن عدد الشخصيات التيتم استدعاؤها، لا يتوافق واهتمام الشعراء الكبير بهذا الموروث الخصب وربطه بالتجربة الشعرية.

استغل صلاح عبد الصبور كل الإمكانات الفكرية والمعرفية التي تشعرنا بالجوّ الصوفي وفي رفع راية الفنان ودوره في المجتمع ،مع تضمينه لمواقف دينية ،حين ركز على الشجرة التي صُلب فيها الحلاج ،على شاكلة صلب المسيح ،متأثرا في ذلك بالعقيدة الدينية .

على الرغم ما يزخر به تراثنا الصوفي من أصوات لا تقل قدرة وثراء عن الحلاج إلاَّ أن مجموع ما كتب عنها لا يبلغ مجموع الأعمال التي تناولت الحلاج وحده فأسقطوا عليها أبعادا دلالية معاصرة ،ولا تتلاءم وملامحها التراثية ،فيصرح صلاح عبد الصبور مثلا أنه قرأ سطرا واحدا عن شخصية "بشر" في قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي"[33]ص113.فوظفه تعبيرا عن فساد كونه ويأسه القاتم من المظاهر غير الأخلاقية التي يتخبط فيها مجتمعه الرديء .

ولمَّا حاول شيخه بسام الدين أن ينير رؤيته لدنياه ،أنزل شيخه نحو السوق ليريه الصراع والتناحر الدائم أين يحاول كل إنسان أن يفتك بالآخر :

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكُركي[33]ص268-269

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب

عجَباً ،.....

زورُ الإنسان الكُركي في فك الإنسان الثعلبْ

نزَل السوقَ الإنسانُ الكلبْ

كَيْ يفقأ عينَ الإنسان الثعلبْ

وتزداد رؤية الشاعر سوادا في أواخر القصيدة فيقول على لسان بشر :

الإنسانُ الإنسانُ عبَر

من أعوَام

ومضَى لم يعرفْهُ بَشَر

حفر الحصْبَاءَ ، ونام[33]ص268

وتغطى بالآلام....

بالرغم من إضفاء صلاح ملامح سوداوية لبشر إلاّ أنَّ الشخصية على طبيعتها كانت حسنة الظن بالناس .

1-2-2- المسرح الشعري :الرؤية و التأصيل :

انطلاقا من احتكاك الشاعر بواقع المسرح[41]د.ص ، وماضيه إيثاره للمسرح الشعري والعودة إليه باعتبار أن للمسرح لغته الخاصة التي يقترب بها من الشعر، وأكّد الشاعر وجهة نظره بقوله: ((وكنت أرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح وكنت أرى أن المسرح النثري، وبخاصة حين تهبط أفكاره ،ولغته انحرافا في المسرح)) [14]ص211.

فهو بذلك يبدي تأثره المطلق بقول إليوت S.T.ELIOT الشاعر الانجليزي كون المسرح هو الوسط الاجتماعي للشعر-بل هو الأداة الطبيعية للمسرح ، وذلك للتوافق بينه و بين ما تفرضه اللغة المسرحية من اختصار إذ أن عالم المسرحية هو عالم اللحظات المكثفة ، والغنية-حسب رأيه- وعلى

صعيد الشّكل المسرحي، ميّز صلاح عبد الصبور بين نوعين من البناء الفنّي ..(الأول:هو البناء التركيبي المفروض بحكم القواعد الفنية المتمثل في المسرحية والملحمة والثاني: يتميز بالبساطة والأصالة ويتمثل في القصيدة الغنائية"[42]ص179.إن الشّكل المسرحي الذي أقرّه صلاح عبد الصبور هو :((القالب الغربي المتوارث ،الذي ينتمي إلى الإنسانية جمعاء ،لذا فإن التراث عنده لا ينتمي إلى بلد دون آخر ،بل هو تراث الإنسانية جمعاء))[42]ص179.إن الثقافة عند-عبد الصبور – هي تراث حيّ متصل بين الماضي و الحاضر متجها نحو المستقبل ،وليست دراسة مواطن نشوئها إلاّ لونا من إلقاء الأضواء عليها بُغية مزيد من الفَهم والاستنارة ،إنَّ دعوة صلاح عبد الصبور للعودة إلى الماضي والإغراق في التراث لا تعني الانفصال عن الحاضر، فالتراث عنده هو حلقة اتّصال بين الماضي والحاضر متّجهة نحو المستقبل لذلك نجد أنّه عندما اختار شخصية (الحلاج) و حياته مضمونا لعمله المسرحيِّ ،لم يكن يقصد (التركة الجامدة)، وإنّما ضخ فيها الحياة المتجددة ،وأيقن أنَّ الماضي لا يعيش إلاّ في الحاضر، لقد عالج –عبد الصبور-في مسرحية (مأساة الحلاج) قضية هامة وهي :دور الفنّان في المجتمع-ووضع حلاً منطقيا وهو إصراره على أن يتكلم ولو كلّفه ذلك حياته، إذ قال - :"مسرحيتي "مأساة الحلاج "معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقى لي نقيّا لا تشوبه شائبة وهو الإيمان بالكلمة14]ص219 .وهكذا نجد محاولة صلاح عبد الصبور على الصّعيد التّنظيري تجلّت في التركيز على دور الشّعر، وأهميته في العملية المسرحية ، والتركيز على وحدة التراث من خلال وحدة الإنسانية جمعاء، وضرورة الانطلاق من البناء الفنّي اليوناني في تحديد البناء المسرحي الجديد إيمانا منه بأنه الأقوى والأمثل وضرورة البحث عن مضامين عربية تلامس الواقع وتنبع منه، محاولة الوصول إلى مسرح عربيٍّ مؤصل عن طريق المزج بين الشّكل الفنّي المستورد والمضمون العربيِّ المستحدث [42]ص80.

1-2-2-1- الدراما الشعرية:

تعاقبت سلسلة من الموجات المتعددة في الشّعر الحديث فقامت التّجربة الشّعرية على بواعث دقيقة مكّنت الشاعر من استخدام طراز من الأساليب المختلفة وأتاحت الفرصة أمامه لتشكيل بناءٍ متناسق الأجزاء، فلم تعد القصيدة مجرد توصيف للتجربة الذاتية الصِّرفة، بل حاول الشاعر تجسيد عواطفه

وخواطره في إطار موضوعيٍّ، مع إحداث تناغم بين عناصر العمل الفنّي ،فيصرح صلاح قائلا:((شُغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة حتىّ لقد صِرت أؤمنُ أنّ القصيدة التي تفتقد التّشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها))[14]ص25-26.ممّا دفعه إلى خلق تشكيل جديد مناسبٍ لحيّوية لغته اليومية يتخذ من الكثافة التّعبيرية ذروتَه، فاستعمل البناء الدراميٍّ أو النَّزعة الدرامية الشّعرية .

وتُعد الدراما أبرز شكلٍ عرفته القصيدة الحديثة حتى اليوم، فتعني الصِّراع، كما تعني في الوقت ذاته الحركة في لون من ألوان التّفكير، اذ يُؤخذ في الحسبان((أنّ كل فكرة تقابلها فكرة، وأنَّ كلَّ ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأنّ التناقضات وإنْ كانت سلبيةً في ذاتها فإنَّ تبادُل الحركة بينها يَخلق الشيء الموجَب))[4]ص240 .وعلى هذا الأساس يقوم البناء الدّراميّ على خلق نوعٍ من الحركة ما بين موقفين أو عاطفتي ((فالدراما فن أدائي في المقام الأول الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث)).[43]ص105

لا شّك أنّ وعي الشاعر الثقافي وطبيعة ظروف الحياة التي يعيشها كان من أهم بواعث تطوُّر الشعر العربيِّ في التجربة الحديثة، فتغيرت معمارية وبناء القصيدة ،كما انتقلت من الغنائية الموسيقية البحتة إلى الغنائية الفكرية الموضوعية، واتسم العمل الشعري في الفعل الدرامي بمزيد من التعقيد و الغموض ،إذ لم ((يعمد الشاعر عمدا لأن يكون شعره، ذا نزعة درامية، فالعمد خليق أن يقتل الشعر والتعبير معا، وإنما يحمل الشعر التعبير في ثناياه هذه الخاصية لأن الدافع الأول إلى الكتابة يحمل في ثناياه بذورا درامية، ولأن منطق الشاعر النفسي مركب تركيبا دراميا، حتى تصور الشاعر للغة في ذهنه تصور درامي)) [43]ص248 فتنعكس درامية التصور على العبارة ذاتها، بحكم طبيعة جزئيات الحياة، التي تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئياتها.

انصهرت الرؤية الشعرية بعدما ابتدر الشاعر سلوك المنهج الصوفي، فدأب على رصد الجوهري من تفصيلات الحياة وتجسيمه، وجمع متفرقات المفردات لتكوين صورة تتآزر فيها الذات والموضوع حيث استغل مجموعة من العناصر لولاها لمَا تحققت السِّمة الدرامية المتمثلة في الإنسان

والصِّراع وتناقضات الحياة، فاذا فسَّر الإنسان الحياة وغلَّب الطبيعة التجريدية دون افتعال احتكاك مع ذاته أو ذوات أخرى، لن يستطيع تقديم إنتاج درامي إلاّ إذا امتلك قدرةً فنية يَكشف فيها سَّر الوجود.

1-2-2-2- عناصر الدراما:

1-2-2-2-1-الموضوعيــة:

اختلفت وسائل التعبير الدرامي لدى صلاح عبد الصبور،خلال عرضه لصور متباينة للحياة ،والانشغال بقضايا ومشكلات المجتمع والدعوة إلى إصلاح العالم ذلك أنّه كلّما ازداد الشاعر نضجا، استطاع الخروج من قوقعته الذاتية الى إطار أشمل وأعّم وهي أبرز سمة من سمات التفكير الموضوعي ،فمهما استقلت الذات، فهي أولا وقبل كل شيء تعيش علاقة تفاعل مع ذوات أخرى .

لم يقتصر صلاح على ذاته ومشاعره بل تناول قضية التزام الفنّان تجاه مجتمعه وحريته إزاء قضاياه المعاصرة، ذلك ما تناوله في "مأساة الحلاج":

ماذا أصنع ؟[33]ص586.

لا أملك إلاّ أن أتحدث

ولتنقل كلماتي الريح السوّاحه

ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل

الرؤيه

فلعلَّ فؤاداً ظمأناً من أفئدة وجوه الأمه

يستعذب هذي الكلمات

فيخوض بها في الطرقات

يرعاها إنْ وَلِيَ الأمر

ويوفّق بين القدرة والفكره

ويزاوج بين الحكمة والفعل..

فهو يشارك كلّ فنّان في وسعه أنْ يدرك قيمة الكلمة، ليتمثل شعوره في إطار بنية دراميّة موضوعية حاول من خلالها أن يعود بالكون الى الصّفاء و الانسجام، مؤمنا إيمانا قويا بدور اللّسان في التغيير والتحوُّل، فكلٌّ من الحلاّج الصوفي، والشّاعر الثّائر لا يستطيع أن يُغيِّر واقعه السّيء بيده لأنهما لا يملكان وسائل أخرى، ولكنّهما يملكان الكلمة، التي تُخرج الفنّان من صمته واعتزاله.

1-2-2-2-2-التضاد و التقابل:

تعد المفردات المتناقضة والعبارات المتقابلة بمثابة الرصيد أو المادة التي يشيِّد بها الشاعر عمله الشّعري لنلتمس أثر ذلك قدرة صلاح عبد الصبور على رسم تناسق لصور الحياة المختلفة ومشاركته في تشكيلها ضمن حوارٍ داخليٍّ يعتبر عنصرا من عناصر البناء الدرامي، فيقول صلاح في"رحلة في الليل" في المقطع الثاني تحت عنوان "أغنية صغيرهْ[33]ص8

إليك يا صديقتي أغنيةً صغيرهْ

عن طائرٍ صغيرْ

في عشه واحدهُ الزَغيبْ

وإلفُهُ الحبيب

يكفيهما من الشرابِ حسوتا منقار

ومن بيادر الغلال حبتانْ

وفي ظلام الليل يعقد الجناحَ صُرّة من الحنانْ

على وحيده الزغيب

ذات مساء ، حطّض من عالي السماء أجدلً منهومْ

ليشربَ الدماء

و يعلك الأشلاءَ و الذِماء

و حار طائري الصغير برهة انتفض ...

معذرةً صديقتي ...حكايتي حزينة الختامْ

لأنني حزين...

تُطالعنا فيها منذ بدايتها صورة طبيعية، يَغلُب عليها الطّابع ،فيسرد الشّاعر حكاية الطائر الصغير في عشِّه، لتوحي دلالة هذه الصورة بإلفين من الطير مطمئِنَيْن تغمرهما السعادة في وكرهما، يكفيهما من الشراب حسوتا منقار ومن الطّعام حبتين من الغِلال، فاشتقت الصورة من عمق الطبيعة، يمكن إدراكها عيانيا وفي المقابل تطالعنا صورة نابعة من ذات الشاعر، بعيدة كلَّ البعد عن عناصر الطبيعة ممّا يحدث تقابلا واضحا في الصورتين، فحين تحكي الطبيعة عن الاستقرار والطمأنينة، فإذا بالذّات تشعر نقيض ذلك .

لو تحدَّث الشّاعر عن الطائر لوحده، أو ذاته لوحدها لأضحى مجرد تقرير عادي لمعنى عادي، لكنَّه بجمعه لصورتين، أثار التقابل بين عوالم الطبيعة وعوالم الوجدان، بين الموضوع والذات ممّا زاد تعبيره عمقا ونصاعةً، فتطالعنا الأسطر الأولى بصورة طبيعة يمكن أن تكون حقيقة، أو مجازية من نسيج خياله، لتقابلها صورة نابعة من أعماق الذات يَحسُّ فيها الشاعر بضياع الحبَّ وسط عالم عاث بالفساد-فلو واصل الشاعر كلامه لرسم صورة تراجدية تعكس أبعاده النَّفسية الحزينة سوف تتبع حركة خارجية وأخرى داخلية في بناء فني درامي متناسق الأجزاء.

1-2-2-2-3-الحـــــــوار:

استعار الشاعر هذا العنصر من فن الرواية و ميدان الأدب المسرحي بنوعيه الديالوج والمونولوج – حوار داخلي – بواسطته يعبّر الشاعر عن مشاعره الصّادقة بلغة أنيقة ،فيصعّد حدة الصِّراع الحَرَكيّ الموضوعي ،أثناء عملية تشييد البناء الشعري ليغدو التعبير الدرامي أعلى صورة من صور الإبداع لدى الشعراء المعاصرين .

اعتمد صلاح الدراما على وجه العموم مع استعماله هذين العنصرين ،فكان له أثرا بليغا في أعماله الإبداعية مضفيا حركة داخلية قصد الدلالة الجمالية : " وهذا أحد الأسباب التي تجعل المونولوج خير

أسلوب في مثل هذه الحال "[44]ص165 .فيطالعنا في القصيدة الواحدة صوتين لصوت واحد أحدهما صوت الشاعر الذي يخاطبنا به ،أمّا الثاني فهو صوته الداخلي الذي لا يصدر للعيان ولا يسمعه أحد ،لكنه يظهر من حين لآخر : ((وهذا الصوت الداخلي إذ يُبرر لنا كلّ الهواجس و الخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشُّعور أو التفكير))[4]ص252، و هو ما تجلّى في قصيدة " الخروج[33]ص237" :

أوّاه ، يَا مدينتي المُنيره

مدينة الرؤى التي تشربُ ضوءاً

مدينة الرؤى التي تمجُّ ضوءاً

هل أنتِ وهمُ واهمٍ تقطعتْ به السُّبُلْ

أم أنتِ حقْ ؟

أم أنتِ حقْ ؟

تحمل الصورة طبيعة حوارية داخلية ،فمن خلال حديث الشاعر جعله هو نفسه يحتار في داخله و يتساءل مثلما يتساءل قارئ القصيدة.

تختلف درجة التعبير ضمن الحوار الداخلي من موقف لآخر ،لتتفاوت درجة شعريتها نتيجة الحركة المتداخلة ،وهذا مقطع من قصيدة "الشيء الحزين" نلتمس فيه التوتر الكامن تحت سطح النص الذي يتظاهر بالبراءة :

لا تسأل الشيءَ الحزين أن يمرَّ كل يوم [33]ص111.

على مرافئ العيون

لا تسأل الشيءَ الحزين أن يبين

لا تسأل أن يبينْ

لأنه مكنونْ

وله

لا تسأل الشيء الحزينَ أن يقر

وعلى لسان الحلاج قوله_[33]ص488.

فأنا أجفُوها أخلعها ... يا شيخ

إن كانت شارةَ دُلٍّ و مهانهْ

رمزًا يفضح أنا جمَّعنا فقر الروح إلى فقر المال

فأنا أجفُوها أخلعها ... يا شيخ

إن كانت سترًا منسوجا من إِنْيَتَنَا

كي يحجبنا عن عين الناس ،فتحجب عن عين الله

توظيف صلاح تقنية الحوار ،لم يُردْ به أن يكون انعزاليا سلبيا ،وإنما أراد أن يكون دوره ذا فعَّالية وإيجابية، فالتزم بقضايا وطنه متحمِّلا العواقب ،ولم تمنعه شارته الصوفية من الوصول إلى مبتغاه ومواجهة عصره .

1-2-2-2-4-الأسلوب القصصي :

امتدادا لما عُرف في الشعر القديم بالتمثيل ، و استعارة بعض أدوات التعبير من فن القصص، فحين يوظِّف الشاعر ملامح القصة لا يُوظِّفها على أنَّها قصة لذاتها ،إنَّما يكتفي ببعض الدِّلالات السطحية الموحية ،لذلك نلمح صلاح منذ بداياته يحقّق ملمحين :" أولُهما يمكن أن نطلق عليه " تشعير السرد" حيث لا يعتمد على الأشكال المجازية و البلاغية في إقامة " عالمه المتخيل " فحسب ،بل يتمثل في بناء الوحدات السَّردية بطريقة شِعرية تتجاوز مستوى الحكاية ببنيتها السَّببية و المنطقية لتُقيم بينها تفاعلا ديناميكيا عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القصاص "[45]ص92 .فمن البدِّيهي أنّه كلّما ازداد نضج الشاعر، تمّكن من تجاوز تجربته الذّاتية الصِّرفة ،إلى الاشتمال بالكون و على هذا الأساس يمثل السرد رؤية صلاح الشعرية . نشر صلاح في ديوانه (أحلام الفارس القديم) قصيدة "مذكرات الصوفي بشر

الحافي" فيُوحي عنوانها على أنّها قصة تشرح مذكرات هذا الصوفي[33]ص61 .في قالب سردي ،كذلك من قصيدته "ذكريات " التي جاء فيها[33]ص54 :

ذات مساءٍ مظلمٍ كأنَّه سردابَ

أطلّ من كوَى الجدارِ و جهه المرتابُ

و الريحُ حولَ كوخِهِ قارصةٌ مدمدمهْ

و الرعد قاصف الصدى، مدينة منهدمهْ

وهو يعرض لهذه القصة التي مزج فيها بين فنية الشعر ،وفنية القصة ،جعلنا في كل لحظة نحس بالشعر والقصة معا ،وهي ميزة يتميز بها الشاعر أكثر مقدرة من الشاعر ذاته ومن القصاص، فحاول تشعير القصة، ليس من خلال الإيقاع فحسب، ولكن عن طريق الاختزال و الاختصار لعناصرها و التركيب المنظم في صورة مجازية .

تتضح خاصية الدراما في التجربة الشعرية المعاصرة ، قصد شرح التفاصيل في كلا الإطارين التعبيري والموضوعي ،التي تتلخص في صورة شاملة تبرز للقارئ الهدف المنشود ،وتكشف الكيان الداخلي والخارجي ،خلافا لفقدان الشّكل الدرامي في الأدب العربيّ القديم إلاّ أن التركيبة الدرامية نفسها موجودة وإن ظهرت بالشّكل السردي القصصي الذي يتخلله الحوار ،بوصفه عنصرا رئيسيا من عناصر البناء القصصي ملتحما به، ومكمِّلا له دون أن ينفرد وحده بعمل مسقل[46]ص123 .

فما أُدرج في قصائد صلاح عبد الصبور يُعد تطويرا لبعض ما جاء في الأدب العربي القديم.

1-2-2-2-5-الومضة(فلاش باك):

التزم الشاعر أسلوب الومضة((وهي الفكرة التي يلحظها في خضم معاناته وتمنحه رؤيا خاصة تميزه عن غيره ،وغالبا ما تثير الدهشة عند المتلقي))[3]ص200 ويعتمد على البدء من النهاية ،من مثل ما قام به في "مأساة الحلاج" حيث بدأ بمشهد صلب الحلاج على شاكلة المسيح ،ليعود من جديد لرؤية أسباب الصلب وأحداث القصة مع عرض الشخصيات ،فقد تفنن صلاح في الأسلوب الروائي ،كما نجح

في تلوين الحوار حسب موقف كل شخصية ،و وظف لغة متعددة المستويات قادرة على إحداث تناغم بين عناصر القصيدة و تشكيل بناء فني درامي متدامج الرؤى و الصور ،يجمع فيه الذاتي والموضوعي .

لا يمكن الحديث عن التجربة والرؤيا الشعرية بشكل عميق وواضح ،ما لم يكن هذا الشاعر متمكنا فيرى "خليل الحاوي": ((أن الرؤيا هي نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر وتنافس الفلسفة ،وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء وهي سمة الشّاعر الأصيل الذي تلمح وراء إنتاجه شبحا من أشباح أسلاف أو معاصريه سواء أكانوا عربا أم غربيين ،وبكلمة هي القدرة الهائلة التي يجب أن يتصف بها الشاعر))[47]ص277 المتمكن من دمج ما استعاره من غيره ليصهره بقلمه ونظرته إلى الوجود ،في وحدة عضوية وبناء فني متكامل .

الفصل 2

بنية الرمز ودلالته

2-1-الرمز

2-1-1- النشأة والأصول:

تعددت الاتجاهات التي سلكها الشعر ،فنشأت الرمزية كوليد شرعي لما سبقها من المذاهب الأدبية ،إذ بدأت بواكيرها على يد الشاعر الفرنسي"شارل بودلير"(CHARLES BAUDELAIRE [38]ص72 وتطورت على يد أقلام بارزة في الشعر الفرنسي من خلال محاولاتها الرائدة "بول فورلين Paul Marie Verlaine "(وآثر رامبو(ARTHER RIMBAUD) وستيفن مالارميه(S. Mallarmé).

تطور التّيار الرمزي في الشعر المعاصر ،جراء ما أحدثته الحرب العالمية الثانية على المستوى الاجتماعي والثقافي ،فنشأت من تحت ركامها مجموعة من الشعراء دأبت على التعبير عن حياتها المعاصرة بمجموعة من الرموز ،فاستدعى ذلك الميل إلى التكثيف والغموض، والتعبير بلغة معقدة وغير محددة ،ذلك أن((اللغة العادية بقواعدها العقلانية الصارمة، تعجز عن ذلك، فيكون من الضروري إذن اختيار أسلوب خيالي غير مباشر يتخطى اللغة المعيارية، ويخترق قواعدها الثابتة))[49]ص273 .ليخلق جواً إيجابيا ،تاركا وراءه عالما تدب فيه معالم السأم والخيبة والانكسار .

عمد شعراء الجيل اللاحق إلى توظيف الرمز في شعرهم ،من أجل التعبير عن الدلالات وتصورات خاصة((من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول والمحدود باللامحدود والشكل المنغلق

الواحد المنتهي ،بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي))[48[ص107.ممّا يضفي على قصائدهم روعة وجمالا لأنهم لا يستحضرون الرمز بكل قيمه وحيثياته إنما ما يناسب مواقفهم فيسقطونها عليه ،ثمة يمكننا الحديث عن ظاهرة ارتقبت بالشعر إلى درجة من الغموض ،الذي يتطلب قارئا فطناً ملماً بالثقافة الإنسانية ،ألا وهي استخدام الرمز تعبيرا عن تهويلات الحياة .

كان للرّمز حضور قوي في الشعر العربي المعاصر ،بعد أن تفنن الشعراء في توظيف أنماط مختلفة منه تبعا لاختلاف التجارب والمواقف[49]ص159.مبتعدين- بذلك قد–الإمكان عن الوضوح ،والتحديد لأن فيهما مللاً[50]ص549-550.ولأن اللغة العادية بقواعدها المألوفة تقف عاجزةً أمام استيعاب التجارب المعقدة الغامضة ،فكان لزاما اختيار أسلوب غير مباشر يخترق القواعد ،ويتجاوز البسيط إلى المعقد[39]ص273.وكان ميلاد الرمز إيذانا بفتح حضاريّ عظيم، يحق لمعشر الشعراء أن يتباهوا به، لأنهم بلغوا درجة من الكشف لا يرقى إليها إلا المرسلون[51]ص 16.

2-1-1- المفهوم

2-1-1-1- اللغوي:

إن مادة "رمز" تعني لغة :الإشارة والإيماء فقد رأى "الزمخشري"أنها تكون بالشفتين والحاجبين، وأورد المثال الموالي ((دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا))[52]ص385، وأُطلق لفظ الرّمز على الخفيِّ من الكلام، ومثاله ما أورده "الطبري" في تفسيره ((وكان يكلم الأبطال رمزاً))[53]ص122. هذا يعني أن الرمز حديث خفيٌّ ،وأنه يكون بالتلميح دون التصريح. وقد توسع الفيروز آبادي أكثر حين رأى بأنه يتم بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد أو اللسان [54]ص611.

أمّا ابن منظور فقد كان أوضح وأدق ،إذ رأى أن الإشارة تكون أيضا تصويتا خفيفا باللسان كالهمس ،ويكون تحريك الشفتين بالكلام غير المفهوم باللفظ من غير إبانة وإنما هو إشارة بالشفتين . كذلك بمعنى الإشارة والإيماء بالعينين، والحاجبين والشفتين والفم.والرمز في اللغة كلُ...ما يبان بلفظ[6]ص222.وفي هذا المعنى يمكن إدراج قوله تعالى – مخاطبا زكريا – (عليه السلام) :(**قال**

ربي اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلاّ رمزا واذكر ربّك كثيرا و سبح بالعشي و الإبكار)[آل عمران]الآية 41.جاء في الكشاف "للزمخشري" "(إلا رمزا) إلاّ إشارة بيد ،أو برأس ،أو غيرهما .يقال أيضا :"إرْتَمَزَ" إذا تحرك ،ومنه قيل للبحر:الراموز...فإن سلمنا بأن الرمز ليس من جنس الكلام فكيف أستثنى منه؟ و هو يؤدي و ظيفة كلامية و ما يُفهم منه سُميَّ كلاماً...[55]ص429"

2-1-1-2- المفهوم النظري:

الرمز بمعناه الاصطلاحي الحديث هو ((الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعيّة))[56]ص398. فهو لا يقصد ظواهر الألفاظ ،وما تشير إليه من دلالات معروفة متداولة وإنما يصور حالة من حالاته النفسية المضطربة ،وعاطفة من عواطفه المنفعلة لما نزل عليه من هموم الدُّنيا لتختبر قدرته على التحمل. وقد لجأ لتحقيق ذلك إلى المجاز والإيحاء، ممّا يدل على أن التعبير بالرمز كانت له إرهاصات في الأدب العربي القديم ولم يستوِ على عُودِهِ كمصطلح إلاّ بعد ظهور حركة نقدية ،وبلاغية على يد مجموعة من البلاغيين : كابن المعتز ،وقدامة بن جعفر،وأبي هلال العسكري وابن رشيق ،وعبد القاهر الجرجاني ،وابن الأثير ...

وحديثا أصبح الرمز((اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعي القارئ بعد قراءة القصيدة...إنه البرق الذي يُتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له)) [57]ص160.وهو يُحلّق بالقارئ بعيداً عن حدود القصيدة ونصها المباشر بما يحمله من معانٍ خفية ،ومن إيحاء وامتلاء ،فتبوأ منزلة رفيعة لدى المبدعين ،وصار ((كلُ ما في الكون رمزاً، وكل ما يقع في متناول الحواس رمزا يستمد قوته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات))[38]ص112.وينبثق من المجاز اللغوي نفسه حين يضغط الشاعر على بعض الألفاظ في القصيدة ضغطاً مُركزاً يتجاوز كثيرا حدّ الإشارة. ويكون أداة للتعبير حين تقف اللُّغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشّعوريّة ،وإخراج ما في اللاشعور، وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن المتلقي بالرمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة، و به تتوالد المعاني تِبعاً لأن طبيعته غنية ،ومثيرة .

والرّمز لا ينفتح على تأويلات أرحب ما لم يُوظف توظيفا فنيا جماليا يَأسِرُ المتلقي، فيحقق بذلك غايته إذْ((ليست وظيفة الرمز أن ينقل إليك أبعاد الأشياء وهيئاتها كاملة، ولكن وظيفته أن يُوقع في نفسك ما وَقَعَ في نفس الشاعر من إحساساتٍ))[38]ص241.والرمز على أنواع منه: الديني ،التاريخي ،والسياسي ،والثوري والأسطوري ،والاجتماعي والطبيعي.

2-1-3-*تعالق الرمز بالصورة* :

يأخذ الرمز حيّزا هاما في الدراسات النقدية المعاصرة ولعل السبب يعود إلى حصوله على مساحة واسعة في الشعر المعاصر ،وغلى حضوره المتميز فيه ،فصار أحد أهم سمات القصيدة المعاصرة .

ويحمل الرَّمز – في داخله– أكثر من دلالة، يربط بينها قطبان رئيسيان يتمثل الأول: بالعبد الظاهر للرمز وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة.

ويتمثل الثاني: بالعبد الباطني، أو البعد المراد إيصاله من خلال الرمز وهناك علاقة وطيدة بين ظاهرة الرمز، وباطنه ويمكن للصورة أن تقف قيمتها إذا حدث تنافر أو عدم انسجام بين القطبين المذكورين[58]ص25.وترتبط مستويات استخدام الرمز بتطور الوعي الإبداعي ،وبقدرته على التجريد ،كما أنه مرتبط بتجربة الشاعر ،وأبعادها وبالمرجعيات التي تنبثق منها أو تُؤَثر فيها .والرمز متعدد الدلالات ،فهو يحمل في داخله–إلى جانب المعنى الإشاري–البعد الاجتماعي، والنفس ،والفكري ،والعاطفي وما إلى ذلك ...

ويمكن القول بهذا الصدد أن الرمز في الشعر لا يولد من الفراغ ،وإنَّما هو انعكاس لشيء ما ،ولعلَّ إحدى مهمات الشاعر لا تنحصر فقط بقوة اكتشاف ذلك الانعكاس وطبيعته –وهي لشك مهمة كبيرة وصعبة–وإنَّما في الكشف أيضا عن مجمل الأحاسيس التي خزنت من وراء ذلك .((و بقدر ما يحمل هذا الاكتشاف من سمات ذاتية" يسبغها الشاعر على الرمز المكتشف فإنه يعكس عُرْفاً جماعيا لو يفصح عنه))[58]ص31. فالشّاعر لا يشكّل الرمز من العدم أو بعيدا عن العُرف، وإنّما هو يكتشفه ويضيف إليه، وكلّما كان الرّمز ممثّلا لما هو (عُرفيٌّ) ازداد تأثيراً وأصالةً.

والرمز بفضل الرؤيا المنسجمة للشاعر، وبفضل تجسيده له ضمن السِّياق يعكس رؤية الفرد والمجتمع الذي ينتمي إليه ثقافياً. وقد يكون انغلاق الرمز على ذاته وخروجه عن العرف العام سبباً في سقوط الكثير من الرموز وعدم فاعليتها.((إننا نواجه في كثير من الأحيان رموزا لا نحسُّ بها ،ولا تثير فينا شيئا ...ربّما لأنّها مغرقة في الذاتية ...فاستخدام الرمز في الشعر أمر حساس جدا ،وأي خطأ يحدث في ذلك الاستخدام يُعطل الرمز ،ويبطل فاعلية الصورة ،ومن ثم قوة النص التأثيرية في الملتقيّ))[58]ص31.

إنّ العلاقة بين الرمز والصورة علاقة تفاعل ضمن جدلية التأثير والتأثر في الصورة هي الرَّحم الدافئ الذي ينمو فيه الرمز ،وتزداد خصوصيتَه ،فهي تضيف له أشياء جديدة ،وتضعه في مناخ خاص يكفَل وصولها إلى الملتقى ،ويُؤثر فيه ،وهي – من خلال طبيعتها الحسِّية–تساعد على تجسيد الرمز ،فيؤثِّر على العقل والإرادة والحواس والصورة –أيضا- تعمِّق إبعاد الرَّمز وتنقله إلى أنموذج ،أو مثال جمالي يُعِّبر عن حالة جماعية في فترة من الفترات [58]ص40.

و أمَّا تأثير الرمز في الصورة فيتجلى في عدة أمور لعلَّ أهمها:

أ- أنَّه يركز الصورة ،ويضبط استطالاتها ،ويوحد أبعادها ويدفعها نحو التكثيف والإيحاء.

ب- يساعد على تعميق الوعي ضمن الصورة ،فالرمز يحمل بداخله مخزونا خاصاً بضيفه حين يتحد بها .ومثلما تجعل الصورة الرمز مشخصاً ؛فإنه يمنحها البعد الدّلالي الذي يختزنه.

ج- يساهم في توسيع المساحتين الزمنية والمكانية للصورة: فالرمز التاريخي على سبيل المثال- حين ينضم إلى الصورة ينقل ذهن المتلقي ،وإحساسه إلى الفترة الزمنية التي أنشِئ فيها ،وإلى المكان الذي نما فيه وتطور والصورة– مقابل ذلك–تسعى إلى إسقاط ذلك الرمز على موضوع معاصر...وهكذا يكون الرمز سببا في إغناء الصورة وفي إعطائها أبعاداً جديدة وأفاقا متنوعة[58]ص40.

2-1-4- *الرمز أداة التصوف* :

يُعد الرمز الصوفي أهم رمز دينيٍّ يفرض ثقله في الخطاب الشَّعري العربيِّ المعاصر عامة ؛ويستمد كثيرا من دواله الرمزية من الطبيعة ،كما تمتزج فيه رموز المكان والزمان ،والشخوص ... مما جعله أكثر أنواع الرموز ثراءً وتنوعاً، واتساعا[51]ص67.

ولعلَّ هذا ما جعل الكثير من النُّقاد يحيطونه باهتمام وعناية كبيرين، فاشرأبت إليه أعناقهم بدءً من تناولهم إياه في طور نشأته الأولى لدى أعلام الصوفية الكبار "كابن العربي، وابن الفارض ...وغيرهم وانتهاءً بانعكاساته على الشِّعر العربي المعاصر وسحق الدراسات الحديثة في محاولة التطهير والتقعيد إلى ضبط عدد هائل من المصطلحات النقدية التي من شأنها أن تحكم الخطاب الشعري المعاصر من قريب أو بعيد [51]ص68....

وأنجزت دراسات تناولت التصوف موضوعاً ،وقد انطلقت تلك الدراسات من مُسلمة أن الألفاظ والتعابير الصوفية لا يتأتى فهمها، وإدراك أبعادها إلا بآليات خاصة ذلك لأنها لغة تقوم على الرمز والإشارة وقد صاغ أصحابها ((تعابير جديدة تعتمد على سيمياء اللغة في تغيير مقام الكلمات)) [59]ص103.

وقد حطَّم الصوفيّة حدود الألفاظ ،وألغو الحواجز بين الأشياء لتفنى في بعضها البعض ،ومن ثم تفضي إلى الوحدانية ((حيث تنزاح الألفاظ ،ويتداخل بعضها في بعض وتكاد تتحول جميعها إلى نغم واحد في فم الصوفي: يحمل أشواقه ،ومواجده ،ويجسد تطلعاته وتصوراته و رؤاه)) [60]ص139.مما يعد سببا آخر من أسباب الغموض في الخطاب الصوفي ،إذ ينطلق الصوفي في رحلته متوجها إلى الذات الإلهية ليكشف عن وحدتها، ثمَّ يواصل في حركة معاكسة ليزيح الستار عن الكثرة الباطنية من خلال الوحدة الحقّة((فإذا ما استوت لديه الأضداد - في تكملها ،وانسجامها وتوحدها الروحي العميق- عاد من رحلته ليشهد الله في كل الوجود...))[51]ص139.وكان لزاما أن تنعكس هذه السمات الصوفية على الأدب عموما وعلى الشعر المعاصر بوجه أخص حيث استقى من التصوف الكثير من رموزه .

اختلفت طرائق تشكيل اللغة في العصر الحديث ،فالألفاظ اللغوية رموز تُشير فيها الكلمات إشارة مباشرة إلى موضوع معين، لكن الأمر يختلف في اللغة الأدبية((فإذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما، أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي ،ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى أليفة مشتركة))[48]ص125 بعيدة عما أصبحت عليه حين أفرغت الكلمة من معناها وشحنت بدلالات مغايرة ضمن سياق شعري أوجده الشاعر،هذا ما دأب على تحقيقه هؤلاء الرمزيون لأن جلّ همهم ((يتمثل في تحطيم هذه المصطلحات وتدمير الروابط اللغوية والمتعارف عليها وإعادة ترتيب اللغة ترتيبا حقيقياً))[35]ص124 وفق رؤاهم عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح.

يتضمن الرَّمز مستويين ،أولهما مستوى الأشياء الحسِّية وهو بمثابة الوعاء الذي تشحن فيه الحالات المعنوية التي يعانيها الشاعر والتي تمثّل المستوى الثاني وعند اندماجهما يشرق الرمز في عملية إبداع ،بيد أن العلاقة بينهما ليست علاقة مُشابهة و لا ((يقصد بها التماثل في الملامح الحسية ،بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب))[38]ص40. باعتبار أن العلاقة ليست قائمة على المحاكاة أو الشبه الحسِّي ،لأن المرموز تجريدي ومرجعها العلاقة والشُّعور.

اشتغل الشاعر صلاح عبد الصبور على التميُّز فيما يبدعه حتى أصبح ((لاعب سرك، وأصبح الشعر المعاصر لونا من ألوان الاستعراض انطلاقاً من الواقع ليتجاوزه فيصير أكثر تجريدا وصفاء في دنيا غير دنياه التي يعيشها في ذاته الطاهرة، أين تنهار معالم المادة وعلاقتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذّاتية للشاعر))[38]ص136-137.فكلما تفاعل الذاتي مع الموضوعي وفق الشاعر في رسم معالمه النفسية بشكل مادِّي ووفق رؤية ذاتية.

يتضمن الرّمز قدرا معتبرا من الغموض نظرا لعمق التّجربة ،ولرغبة الشاعر الكشف عن الوجه الحقيقيّ للكون ،ومعالجته والسعي إلى جعله يصل إلى أفضل صورة ممكنة ثمّ أن الغموض ليس مرجعه((الفكرة التي تقع من خلفه ولكنه مساق الدلالات الضمنية التي تسكن هذه الفكرة ...فالخاصِّية

الحقيقية للتعبير الرمزي ليست هي الغموض أو السِّرية، ولكنها الالتباس ،وتنوع التفسيرات الممكنة))[39]ص274. فمن غير الممكن أن يفصح الرمز عن مدلولاته لقارئ واحد، وهذا راجع إلى إغراق الرؤية وتنكُّرها تحت لباس من الضباب الكثيف .

يبدو ممّا تقدم أن القصيدة تُشَكّل لغزا، وعلى القارئ أن يكون حراً حين يتوحد مع ما جاد به الشّاعر في مغامرة ارتياد المجهول ،خاصّة بعدما أنعكف على التراث ينهل من منابعه الغنية ويستسقي منه ما يناسب مواقفه ،أو يحمّل بعض الكلمات رموزا طبيعية تشارك رؤيته إلى الوجود .

فالرَّمزيون يريدون أن يغوصوا بشعرهم في أعماق النفس، فلا ينساقون وراء الطبيعة للخروج من نطاق الذات ،بل عنوا بتوثيق الصلة بين الشعر و الموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء[56]ص315.

2-1-5-- مظاهر الرمزية العربية:

2-1-5-1- **الوحدة العضوية :**تظهر السمة الأولى التي تتميز بها الأعمال الرمزية في الشعر العربي المعاصر في إلحاح الشديد على مبدأ الوحدة العضوية ،التي دعا إليها كولوردج kolo ridge، تعني أن تنمو القصيدة من داخلها :أي أن تكون نسيجا حيا متناميا نموا عضويا طبيعيا ، يؤدي فيه كل خلية إلى التي تليها ،إلى أن يكتمل البناء الفني . وفعلا ظهرت الوحدة العضوية بهذا المفهوم في الشعر الرمزي العربي .

2-1-5-2-**حدس القارئ تفسير النغم الشعري :**إنَّ الشِّعر عند الرمزيين انفعال بالقلوب والعقول ،يغير نظام الكلام والقيمة الشعرية ليست معطاة في الكلمات المباشرة ،بل فيما وراءها .

ومن هنا تركوا للقارئ الحدس ،وهو عملية في تفسير النغم الرمزي، لأن الرمزية تؤثر الاقتصاد في التعبير ،وتعتمد اللمح الذي يشير إلى الانفعالات ،وبهذا التجاوز للنص المكتوب يمتلك النص الشعري القدرة على البث المتجدد ،بحيث يخاطب أجيالا متعددة، كذلك شدد الرمزيون على القراءة في الآثار الأدبية على ضوء البحث المتجدد للنص الشّعري[61]ص469-470 .

2-1-5-3- الرمز أداة التعبير: يتخذ الشعراء من الرمز أداة للتعبير بدعوى أنَّ اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية ،وإخراج ما في اللاشعور ،وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن القارئ لكن بالرمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة ،و اجتياز عالم الوعي إلى اللاوعي .وقد جعلوا من الرمز المعادل الموضوعي الذي يمكن إسقاط التجربة الذاتية عليه .

2-1-5-4-العمق والتعقيد المعنوي :يهدف الرمزيون دوما إلى العمق بغية إنتاج شعر عظيم وهذا ما سبب الغموض والإبهام ،ولكن هذا الغموض تفسره الموسيقى الشِّعرية المتناغمة في ثنايا الألفاظ ،والتركيب ،إذ توحي بأفاق المعاني ،وإبعادها على نحو يومئ بدلالات متنوعة تكسب الشعر تفسيرات متعددة .

ويرى بعضهم أن الغموض ليس كله مستوردا من بلاد الغرب ،ففي شعرنا القديم جذور له ويقصدون بذلك بالخيال الذي يرتسم بالتعبير اللامباشر في التشبيه والاستعارة، الكناية ...إلخ .

2-1-5-4-5- غزارة الصورة: وتكثر الصور الشعرية بفرعيها : الحسي والمعنوي في الشعر الرمزي، ولكنها تأتي مبهمة، وغامضة في أكثر الأحيان، وهندسة الصور عندهم عملية أساسية في العمل الفنّي، لأنها في رأيهم تكسب الشعر إيحائية بعيدة الصدى في النفوس[61]ص471-473.

إنّ فنّية القصيدة لا تتولد من جمالية الأجزاء، بل تتولد من الوشائج التي تربطها المجموع القصيدة أو من دورها في الإضاءة والاستضاءة أي من موقعها في جسد القصيدة. إن هذا الموقع هو الذي يمنحها الحياة ويجعلها منبعا للدّلالات .

وهكذا أصبح للقصيدة معنى يختلف باختلاف القارئ ،وتتقبل أبياتها التأويلات المختلفة التي تثيرها في ذهن القارئ .ونفسه وبات الشعر نشوة وحلما ينقلان الشاعر إلى ظلمات اللاشعور ،حيث يلمح من الإحساسات مالا يستطيع عن طريق العقل .

ولّما كان التعبير الواضح العادي يعجز عن أداة هذه الحالة المغمورة بالضبابية فإن الرَّمز هو الذي يوحي بها إيحاء[61]ص473 .

وبما أنّ في الرمز جمعا لمعانٍ مختلفة وأحيانا عمقا سحريا يختبئ خلف الظاهر فالأدب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية يدعوه إلى كشف المعاني الخفية، إذن فالقارئ مدعو إلى المساهمة في فكرة المؤلف ،وإلى ملاقاته في تفكيره بينما الأثر الرمزي الحقيقي ،يجب أن يحافظ طويلا على سحره ،وسره وتعددية معانيه[62]ص10 .

ونخلص إلى القول بأن الرمز هو علامة ممثلة لشيء آخر ودالة عليه

2-1-6- مصادر الرمز عند صلاح عبد الصبور

تُشكّل الحالات النفسية من حزن وحب وطموح إلى الحقيقة المحور الذي يدور عليه الرمز في معظم قصائد الشعر ومن البديهي أن هذه الرموز وإن اتفقت من حيث أنها جميعا ذات إيحاءات نفسية ، فإنها تتفاوت من حيث منا بعها وإشكالها فتارة أولى يستمد الشاعر رموزه من قلب الواقع صورا تبدو للوهلة الأولى قريبة الغور لكنها لا تخلو – أحيانا – من إيحاءات ذاتية بعيدة كتصوير في مطلع قصيدته رحلة في الليل ثلة رفاق الذين يلتقون كل مساء على لعبة الشطرنج فتلك صورة توحي فوق مدلولها القريب بالفراغ والسأم يقتلهما الصحاب بتلك الجلسة الليلية الرتيبة. ويتكرر إمتياج الشاعر من نثريات الواقع لتشكيل صورة ورموز في قصائد شنق "زهران" و" أبي" و"الناس في بلادي "وغيرها وفيها جميعا يحاول استغلال بساطة الصورة واللغة والحوار في إثارة بعض الإيحاءات[63]ص301-302.

فعبد الصبور يعمد من خلال بعض قصائده إلى التّعبير عن مختلف الحالات النّفسية التي يشعر بها ونجد أن الشاعر استقى رموزه من الطبيعة ،فهو يتخذ فصول العام في قصيدته "أغنية الشتاء"رموز لحالات الشعور المختلفة ،فالشتاء يوحي ببرودة المشاعر والخريف ينذر بذبولها والصيف يشير إلى انقضائها[63]ص303.

2-1-6-1- تراث الشعر العالمي

:وهو يمثل المنبع الثاني الذي ترتكز إليه رموز الشاعر وبخاصة ما يرجع منها إلى قراءته وتمثله أحيانا ومحاكاته أحيانا أخرى للنماذج الرمزية في شعر اليوت[63]ص305.

2-1-6--2- التراث الصوفي: ويتمثل خاصة في تصويره لبعض النماذج البشرية ذات الإيحاءات الصوفية كبشر الحافي في قصيدته مذكرات الصوفي بشر الحافي وكالشيخ محي الدين في قصيدته "رسالة إلى صديقة أما أغنية ولاء ففيها تمتزج رموز التصوف بالرموز الدينية العامة "كالخروج "و"الإجرام" و"العشق"و"الشهادة" من أجل الإيحاء بمدى ما يكنه الشاعر نحوا لحب أو الشعر وكل منها يصح ،إن من التصوف يشبه مجاهدة العابد في أداء فرضه الديني[63]ص306.

قد استلهم الشاعر عبد الصبور رموزه من عدة منابع وهي تراث الشعر العالمي التراث الصوفي ،و عليه نقول بأن الأساس الأول في بناء الرمز عنده هو التشخيص تعني بيان سمات الإنسان الحي على الحالات النفسية والوجدانية ومن أبرز نماذج هذه الظاهرة قصيدتاه " طفل "و" العائد" وفيهما يتشخص الحب طفلا صغيرا يتواءم ما فيه من براءة وسذاجة مع نقاء تلك العاطفة ،وبساطتها. ولكي يتخطى التشخيص حدود الاستعارة ويصبح رمزا لابدّ أن يتتبع الشَّاعر جزئيات الوجه الحقيقيِّ للرمز ،وإن يؤَكده بمَا هو من خصائصه شريطة أن يترك لنا المجال مفتوحا لكي نحدس بالوجه الأخر من الرمز ونستشف ما أراد أن يومئ إليه وبذلك يجمع الرمزيين الواقعي–وهو صورته المادية-والتجريدي وهو-محتواه الرمزي–ويتجاوز حدود العلاقات الحسّية والدّلالات الوضعية الضيقة[63]ص307. فالشّاعر إذن يحاول أن يجمع بين الواقعي والتجريد لكي يتوصل من خلال رموزه إلى الهدف المقصود .

2-2- أنواع الرموز دلالتها:

إن الحزن والحب والطموح الإنساني إلى الحقيقة ثالوث متعدد الأوجه تكاد تدور عليه معظم رموز الشاعر صلاح عبد الصبور الذي أحسن التمثيل ومن آمن بالقراءة الثانية للقصيدة وأنّه لا يجب الاكتفاء بشرح مفردات القصيدة بل يجب التعمق فيها بفك رموزها ،وكما سبق لنا الذكر أن الشاعر اهتم بالتراث مستعير مصطلحات وقصص وحكايات فولكلورية في مذاكرات" "الملك عجيب بن خصيب" [33]ص253.وبشخصيات تعمل على تكثيف المعنى وتعميق الأبعاد النفسية وإثراء القصيدة بمدلولات تضرب في عمق النفس البشرية الإنسانية بعيدا عن المباشرة مع أثارة العديد الانفعالات التي تشحذ الذهن

والوجدان معا وما يحمله هذا التصوير من بعد نفسيٍّ ودلالي، فنجده يعّبر عن ضياع الإنسان المعاصر وهموم العصر تارة والسعي وراء معرفة الحقيقة تارة أخرى وإلى الصفاء الروحي واليقيني والخلاص وطورا يحكي عبد الصبور في قصيدته "رحلة في الليل القصة ضياع الشخصية العربية في حياتها المعاصرة أنها تشبه حكاية ضياع السندباد في بحر العدم ،استخدم فيها رموزا من عالم التاريخ والفلسفة والدين والخرافة والأساطير فمن التاريخ استخدم رمزا التتار[61]ص490 ،وحمل هذا الرمز عناصر القوى المهاجمة حصون الأمة العربية وحشد في قصيدته "هجم التتار "القصيرة ستا وثلاثين كلمة كلها تدل على معاني الدمار والتحطم والبكاء والسلع والهول و الكريهة والصديد والجوع والعطش والإظلام الذي مُني به العرب في مكارههم الحديثة:

هجم التتَّار

ورَمَوا مدينتنا العريقَة بالدمارْ [33]ص14

رجعت كتائبنا ممزقةً وقد حَمِي النّهارْ

الرايةُ السوداءُ ، والجرحى، وقافلةٌ موات

الطلبةُ والجوفاءُ والخطوُ الذليلُ بلا التفاتْ .

وتعد كلمة "التتار" مفتاح الحركة الشعرية في القصيدة فهي ترمز إلى العود ذي الشّغب وإلى الانحلال ذي التدمير والقذارة ذي الأفكار الهمجية والآراء القاتلة والسموم العميقة التي ينفثها في صدور العرب .وتتنوع مصادر النموذج التراثي في الشعر الحديث طبقا لطبيعة التجربة الشعرية ،ثم تبعا لفلسفة الشاعر في الوعي بجدلية التراثي والمعاصر وحجم ونوع ثقافته التي تلون هذا الوعي فمن النماذج ما يرتد إلى الموروث الشعبي ومنها ما يستقيه الشاعر من التراث الديني أو الصوفي ومنها ما يكون ذا أصل تاريخي ومنها ما يرجع إلى أساطير .

2-2-1- الرمز الصوفي : إن الشعر هو الأداة الناطقة ، والمرآة العاكسة للمجتمع بكل ما فيه من أقراح، وأفراح ، ومساوئ ، ومحاسن ، وإذا ما اجتمع كل من العقيدة و الفن في قالب فنّي صرف غايته

الأولى تبليغ رسالة سامية تهدف إلى المساهمة في بناء مجتمع سليم والسعي إلى موعظة الناس لإبعادهم عن عبث الحياة وعلائق الدنيا نتج عن ذلك ما يسمى بالتراث الصوفي ، أو النزعة الصوفية .

واعتنق هذا التيار كثيرا من الشعراء المحدثين أمثال " بدر شاكر السياب والبياتي صلاح عبد الصبور الذي أثارت قصائده قضايا فكرية وفلسفية عديدة حاول من خلالها الإجابة عن تلك التساؤلات الحائرة التي شغلته طيلة حياته [64]ص14.و هو بذلك رسول نفسه ورسول الناس فشعره معالجة لتكون وتمرد على الواقع ومسعى وراء جوهر الحقيقة. ومن هنا ندرك سرّ اهتمام صلاح عبد الصبور بالتراث الصوفي حيث جعله عماد أشعاره ووظف العديد من رموز التصوف في قصائده .

سعى صلاح عبد الصبور في بعض رموزه لبناء قناع معبّر يعينه على تجسيد تجربته الذهنية والوجدانية تجسيدا دراميا إذْ ((كانت قصيدة القناع هي مدخله إلى عالم الدراما الشعرية))[14]ص188.خالصا فقد استهوته بعض نماذج المتصوفة ومواقفها المثيرة فانتزع بعضها من حركتها التاريخية ليعيد كتابتها بجعلها رموز شاهدة على فوضى الحياة المعاصرة ،ومأساة حياة الإنسان العربي المعاصر .

وقد وجد في بشر الحافي مثلا رمزيا طافحا بالأسى ،والحلم ،والحالات والبراءة والصفاء القاسي كان هذا الرمز مفعما بثراء روح وشجن لاذع انه شخصية تمتلئ بدلالة حارة وتلتقي مع مزاج صلاح عبد الصبور الناضج حزنا .

وقد استلهم صلاح عبد الصبور هذه الشخصية ـــ بشر بن الحارث ــ في قصيدته له مذكرات بشير الحافي ليتحدث من خلالها عما يشغله فكريا وقد مهّد لها بالقول: ((أبو نصر بشر بن الحارث كان قد طلب الحديث وسمع سماعا كثيرا ثم ومال إلى التصوف ومشى يوما في السوق فأفزعه الناس فخلع نعليه ووضعهما تحت إبطيه وانطلق يجري في الرمضاء فلم يدركه احد...))[64]ص61 .

ولعلّ في هذه السُّطور ما يعكس موقفاً اجتماعيا معيَّنا والشَّاعر يوظّف هذه الشخصية الصوفية جعلها تصطدم بالواقع ،وتناقضاته ،وما ينطوي عليه من هموم وتجسيد الحياة المعاصرة بالنسبة للشاعر صلاح عبد الصبور غابة وشديدة الضراوة وكان ذلك هاجسه الدائم الذي يتخفى في ثنايا شعره

كله ويمنحه نبرته الرمادية لذلك فان فإن "بشر الحافي"[33]ص268.ذلك يتخفى في المتصوف القلق المذعور من بشاعة هذا العالم ووحشته كان قناعا فعالا وكان في الوقت نفسه رمز للإنسان الباحث عن آمان بسيط تلقائي كان رمزا شخصيا عذبا وحزينا لصلاح عبد الصبور.

كما ترى أيضا في هذه الشخصية تعبير عن انصرام الأواصر الإنسانية بين الناس ،حيث أصبحوا كالوحوش يأكل بعضهم بعضا ويكون فيها البقاء للأقوى فنراه يقول[33]ص269 :

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب .

ويمتص نخاع الإنسان الثعلب .

قل أين إنسان أين إنسان

يغوص عبد الصبور من خلال هذه الشخصية في رحم الواقع معقد الألوان والمواقف لا يملك الإنسان إلا أن يبحث عن تلك الحقيقة وذلك شأن صلاح عبد الصبور الذي ينوء تحت عبء البحث عن المعرفة واليقين ،لكن ذلك البحث يغلفه كثير من الحزن والقلق الذي نحسه من خلال حيرة بشر في افتقاد الإنسان معنى الاجتماع الإنساني . إنه " قلق البحث عن معنى عميق للحياة قلق الإنسان الذي يريد أن يتجاوز الوضع الراهن للحياة حتى يصل إلى مستوى أكثر قيمة [64]ص62.

وتتكرر طواعية النماذج الصوفية عند الشاعر، وتكتسي المعاناة من خلالها عمقا أكثر مدى وابعد حين يستعير شخصية محي الدين ابن العربي في قصيدة "رسالة إلى صديقة" ليعبر بها عن توقه إلى حالة الوجد والصفاء التي تبقى في حيز الحلم حيث رأى الشيخ في منامه مسافرا في روضة الحلول في الذات الإلهية وقد أشار إلى نصيحة الشيخ له وهي عدم البوح بسرّ علاقته الإلهية لأن الوجد يعقد اللّسان والكلام تكون سقطه الإنسان ،فالشيخ محي الدين في القصيدة يموت ،وفي موته تتجلّى مأساة الشاعر لأنَّ في ذلك نذيرا بالانصرام والأواصر الرُّوحية التي أراد عبد الصبور أن تصله بالسماء

فيقول[33]ص79-80 :

ومات شيخنا العجوزُ عام الوباء

وصدقيني، حين ماتَ فاح ريحُ طيبْ

من جِسمِهِ السليبْ

وطار نعشُه ،وضجَّتْ النساءُ بالدعاءِ والنحيب

بكيتُه، فقد تَصرَّمتْ بموتِهِ أواصِر الصفاء

ما يبني قلبي اللجوج والسماء

بالأمس زراني ، و وجهُهُ السمينُ يستديرْ

... مثلَ دينار ذهبْ

و مقلتاهُ حُلوَتان ... جرَّتان من عَسَل

وتعكس هذه العلاقة المنصرمة عجز الشاعر عن معاينة المطلق وتوحي كذلك بغموض ما مكن في المجهول ممّا لا يستطيع أن تستوعبه اللُّغة العادية وبذلك ندرك سرَّ تحوُّل الشاعر فيما بعد إلى الدراما الشعرية هي أفضل وسيط للتعبير عن الواقع .

إن استعانة صلاح عبد الصبور بالمعجم الصوفي واستخدامه للمصطلحات والرموز الصوفية يبرز مدى تأثره بالتراث الصوفي واعتناقه التيار الصوفي رغم((أن الشاعر في التصوف لموقف فكر إرضاء بما هو كائن وكترويض للنفس على مجاهدة الماديات اليومية))[65]ص261 إلا أن أشعاره ارتبطت بهذا الموروث الديني واصطبغت قصائده بتلك الصبغة الصوفية التي رافقته طوال مشوار الإبداعي .

2-2-2-الرمز الأسطوري :

أضحت الأسطورة اليوم إحدى العناصر الأساسية التي تشكل الخطاب الشّعري إذ أنها تعبّر عن مواقف وأبعاد يهدف إليها الشاعر وهذا ما يبيِّن لنا أن علاقة الرمز بالأسطورة متكاملة في عملية بناء العمل الأدبي ،فالأسطورة تشكّل عمق النّص في مضمونه فهي تمثّل الفكرة التي يقوم عليها النص ،أما الرمز فهو يشكل العمق الأسلوبي، والفنّي تبعا لبراعة الأديب في حسن توظيف الرمز للإحالة على

الفكرة المقصودة ،وقد تكون هذه الفكرة أسطورة وهي بدورها تحيل على رمز آخر ،حيث نسقط الرمز المحلل على الفكرة الأولية التي ابتغاها الأديب .

فالأسطورة عبارة عن فكرة لها معانٍ متداخلة مركبة وتحليلها يؤدي إلى دلالة معينة أمَّا الرمز فهو عبارة عن أسلوب بسيط ينهج، غالبا الوصف ، و معظم الرموز تحمل إيحاءً وليس شرطا أن تكون لها دلالة .

ومن هنا يبرز أن للغة الرمزية دوراً هاما في مساعدة القارئ على إمكانية تأويل النَّص ،والتأويل لا يحتمل الخطأ أبدا بل مصيب دائما لأنّه لا يكون في الحقيقة إلا تعبيرا عن باطن المؤول[66]ص39-40.

كذلك يعد الأسطوري انبعاث من طموح الإنسان وأماله ومخاوفه، التي بني عليها فلسفته المضادة للعقل .

وقد عاد استخدام الشَّاعر الحديث لأسطورة رمزا ،منهجيا ،إلى أصبحت القصيدة الشعرية قصيدة طويلة ذات بناء درامي يشتمل على حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النّفسي وتجتمع و تنضَّم ،ويؤلف بينها ذلك الإبداع الفنّي الجديد ليُخرج منها عملا شّعريا ضخمًا .

فنجد فيها أن الأسطورة كمعنى ومنهج، بناءً على خلق عالم تسيطر عليه الشُّحنات العاطفية الشعورية ،التي لم يعرفها الشاعر العربي إلاّ بعد الخمسينيات من هذا القرن، وبظهور جيل "أدونيس" وخليل الحاوي ،وبدر السياب وصلاح عبد الصبور.كما نجد الشعراء في العصر الحديث يستخدمون بعض الألفاظ التي تحمل إيقاعا أسطوريا رمزيا، مثل قول الشاعر، صلاح عبد الصبور :

الحزن قد قهر القلاع جَميعا و سبَى الكنوزْ [33]ص38

و في قوله:

أنت في القلعة تغفين على فرش الحرير [33]ص65

وتذودين عن النَّفس السآمهْ

بالمرايا واللآلى والعطورْ .

فاستخدام هذين اللفظين " القلعة والقلاع " يأخذ بعدا رمزيا ذلك أنهما يحملان إيقاعا أسطوريا تاريخيا يرتبط بالحكايات في "ألف ليلة وليلة" وتداخلها مع الموروث في السير الشعبية[67]ص465. والشاعر الحديث يوظف الرمز الأسطوري في شعره لتجربته المعاصرة .

وقد ضمّن صلاح عبد الصبور الرمز الأسطوري في قصائده للإيحاء ونلمس هذا في قصيدة له بعنوان " أغنية للقاهرة "[33]ص197 يقول فيها :

لقاك يا مدينتي حجَّتي و مَبْكايا

لقاكِ يا مدينتي آسايا .

وحين رأيتُ من خلال ظلمة المطار .

نورَكِ يا مدينتي عرفتُ أنني غُلِبت.

إلى الشوارع المسفلَتَه.

إلى الميادين التي تموتُ في وقدتها .

خُضرة أيَامي [33]ص198

وأنَّ ما قُدِّر لي يا جرحيَ النامي

لقاكِ كلما اغتربتُ عَنْك

بروحي الظامي

وأن يكون ما وهبتِ أو قدرْت للفؤاد من عذابْ

ينبوع إلهامي

وأن أذوبَ آخر الزمان فيك

وأن يضمَّ النيل والجزائر التي تشُقهُ . ...

والزيتُ و الأوشابُ والحجرْ [33]ص198.

عظامي المفتّته

على الشوارع المسفلتهْ

على ذرى الأحياء والسكك ْ

حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصرْ

لقاك يا مدينتي يختم قلبي ضاغطا ثقيلا .

كأنه الشهوة والرهبة والجوع .

لقاك يا مدينتي ينفُضُني

لقاك يا مدينتي دموعُ .

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرُق بالبكاء ْ.

تعكس القصيدة تجربة الشاعر ،وهي عودته إلى مدينته بعد الغياب ،كما يقول لنا و هو يستخدم في البداية لقاء ليوحي باللقاء بين و محب و حبيبته ،ولكننا سرعان ما ندرك وإذا ما تتبعنا القصيدة نجد الشاعر يُصِّر على ربط الأبيات ببعضها في سياق الوحدة العضوية ،و هذا ما انتهى إليه الشعر المعاصر.

الفصل 3
الصورة والإيقاع

3-1-الصورة:

3-1-1- أهميتة الصورة: تعتبر الصورة في القصيدة الحديثة والمعاصرة دعامة أساسية لمعنى الحداثة، لذلك حاول الشاعر المعاصر أن يجعل قصيدته نسيجا متشابكا من الصور،متفاعلة مع عناصر البناء الشعري، حيث احذت دورا رئيسئا في بناء القصيدة و صارت احد اسس التركيب الشعري[68]ص105. فالصورة هي الوسيلة الفنية لنقل التجربة الشعرية وبوساطتها يستطيع الشاعر أن يغير من طبيعة الألفاظ وخواصها، ويكتشف علاقات جديدة حتى تصبح اللغة مشخصة المعنى وتصور المدرك بأبعادها الخصبة؛ ؛((كما أنها ليست أداة شعورأو فكر سابق عليها بل هي الشعور و الفكر ذاته،لقد وُجدا بها و لم يوجدا من خلاله))[69]ص34 إذ يسعى الشاعر في عالمه وراء المطلق للتمسك به عبر تجربته الشعرية متوسلا في ذلك الكلمة و الرمز و الإيقاع و الصورة ((إنّه (الشعر) صياغة جمالية للإيقاع الفنيّ الخفيّ الذي يحكم التجربة الإنسانية الشاملة ،وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها، ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة))[39]ص85 . وهو ليس كالنثر((الذي قوامه العقل و المنطق والوضوح ... و يؤدي وظيفة إبلاغية مباشرة)) [39]ص85،إلا أنّ الشعر بخلاف ذلك ((فهو يعتمد على الخيال أو الرؤية التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية عما وضعت لها أصلا لتشحنها بمعان جديدة وإيحاءات غير مألوفة))[39]ص85

ويذكر أدونيس أن الشعر((يأتي مفاجئا غريبا عدو المنطق والحكمة والعقل ندخل معه إلى حرم الأسرار ويتحد بالأسطوري العجيب السحري))[48]ص58و الشعر أو الشاعر،لا ينقل الدلالات والمعاني بصورة رتيبة كما هي في الواقع ،ولكنه يروم إلى اكتشاف كنه الأشياء بالشعور و الحدس لا بالعقل و الفكر((لأن الفكر لا يجوز أن يدخل العالم الشعري إلا متقنعا غير سافر مفعما بالمشاعر و التصّورات و الظلال ذائبا في وهج الحسّ والانفعال ... ليس له أن يلج هذا العالم ساكنا باردا مجردا))]70[ص58. فالشاعر إذًا ليس كالعالم أو المفكر الذي يعبر بالكلمة العارية ،إنه يعبر بالصورة و الإشارة و الرمز.

3-1-2- مفهوم الصورة :

3-1-2-1- **لغة:** جاء في لسان العرب ((الصورة في الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والتصّاوير : التماثيل. وقد وردت هنا على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته ،وعلى معنى صفته ، فيقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة كذا وكذا أي صفته)) [6]ص304 ،بينما التصوُّر فهو ((مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحها))[71]ص74.

3-1-2- 2-اصطلاحا :الصورة الشِّعرية-كمصطلح نقدي-الذي يُعنى بجماليات النص الأدبي قد دخل النّقد العربي في العصر الحديث متأثرا بالدراسات الأدبية الغربية، ومسايرة لحركة التأثير والتأثر التي عرفتها الآداب العالمية.

عرف بيار ريفاردي (Pierre Reverdy)لفظة صورة (IMAGE) بأنها: ((إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة و إنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة

وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يَدْرِكُ ما بينهما من علاقات سوى العقل)) [72]ص237

فالصورة إذًا عند ريفاردي وغيره من الرومانسيين إبداع ذهني تعتمد أساسا على الخيال، و العقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها.

وقد فهم الشعراء قديما ماهية الصورة فهما دقيقا، يقول الشاعر هوراسHORACE) ((التصوير رسم بالكلمات))[73]ص20 فالصورة إذن ترتبط بالخيال ارتباطا وثيقا فبواسطة فاعلية الخيال ونشاطه((تنفذ الصورة إلى مُخَيِّلَة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ، ناقلة إحساس الشّاعر تجاه الأشياء، وانفعاله بها، وتفاعله معها))[74]ص77

لم يعد مفهوم الصورة الشّعرية في النقد الحديث ضيِّقًا أو مقصورا على الجانب البلاغي فقط،بل اتّسع مفهومها ،وامتّد إلى الجانب الشُّعوريّ الوجدانيّ ،غير أنّ مصطلح الصورة الشّعرية لم يُستعمَل بهذا المعنى إلاّ حديثا ، فهو ((يستعمل عادة للدّلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسيّ وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات))[75]ص3-5. و يُعَقِّب أحمد علي دهمان على هذا التعريف بقوله:((أنه قَصَرَ الدِّلالة على الاستعمال المجازي، مع أن كثيرا من الصور لا نصيب للمجاز فيها ،وهي مع ذلك صور رائعة خِصبة الخيال، ثَرَّة العاطفة ،و تدل على قدرة الأديب على الخلق أيضا))[76]ص269-270.ويُلحظ مما سبق من تعريفات و تطور مفهومها عند النقاد قديما وحديثا أن ثمة خلافا حول مفهومها لأنها بطبيعتها ((أشياء مراوغة تتجنب الحصار الممل للغة النقد العلمية))[74]ص21،وبالتالي أضحى للصورة مفهومان :

- مفهوم قديم لا يتعدى حدود التشبيه و المجاز و الكناية.
- مفهوم جديد يضيف إلى الصورة البلاغية : الصورة الذهنية و الصورة الرمزية بالإضافة إلى الأسطورة لما لها من علاقة بالتصوير .

قد وعى شاعرنا صلاح عبد الصبور هذه الأهمية للصورة بفضل اطلاعه على النماذج الشّعرية والمذاهب الأدبية وتذوقه فنّ التصوير إذ أنه فُتن بفكرة تشكيل القصيدة نتيجة لتذوقه فن التصوير[14]ص31.

أوضح صلاح عبد الصبور في حديثه عن التجربة الشعرية والتشكيل أن الصورة ملازمة للتّجربة منذ لحظة تكوُّنها،((فالتّجربة هي نوع من الحوار بين ذات الشاعر الناظرة وذاته المنظور فيها بوصفها بؤرة لصور الكون وأشيائه))[14]ص8.على أن هذا الحديث قد جاء في مرحلة غير متقدمة من مراحل تجربته الشعرية، ومن ثمّ فالصورة مرتبطة بتطور رؤيته الشعرية.

3-1-3- تشكيل الصورة و مجالها:

3-1-3-1- التراث الشعري : من مصادر الصورة المؤثرات التراثية بعد((أن صار الماضي الأدبي و الشعري جزءً مؤثرا في عملية خلق الصورة الشعرية الجديدة))[3]ص176.ومن الطبيعي أن يرتبط الشاعر بالشعر العربي القديم، وأن يكون مقلدا لشعرائه، و تجيئ الصور التي استمدها من هذا التراث تضمينا غير فاعل في بنية القصيدة، من أمثلة ذلك تضمينه من الشريف الرضي صورة جاءت مقحمة على القصيدة ،بحيث يمكن اختزالها من دون أن يتأثر البناء الشعري في قوله[33]ص102-103:

ضربتُ في الوديان والتلاع والوهاد .

أسائل الروَّاد

"ومن أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق" .

أنا هنا ملقىً على الجدار

و قد دفنتُ في الخيال قلبيَ الديع

و جسمي الصريع

في مهمة الخيال قد دفنتَ قلبيَ الوديع

ويتطور استخدامه للصورة فنجده يضمِّن قصيدته بيتا لشوقي يبرز من خلاله عمق الفارق بين الحب التقليدي الذي يخضع للترتيب والحسبان، والحب المعاصر بسرعته الآلية وسطحيته وزيفه، فالمفارقة التي يثيرها بيت شوقي الذي قال فيه[77]ص290

إن رأتني تميل عنّي كأن لم تك بيني و بينها أشياء

نظرةٌ ، فابتسامةٌ،فسلامٌ فكلامٌ، فموعدٌ، فلقاءُ

قائمة على أداة الواقع المعاصر من خلال إسقاط الماضي على الحاضر، ولاشك أن هذا التناص أو التضمين لعب دورا فاعلا في تشكيل بنية القصيدة لدى صلاح عبد الصبور كما فيقوله:

الحبُّ يا رفيقي ، قد كان [33]ص220

في أول الزمان

يخضع للترتيبِ والحُسبان

"نظرةٌ فابتسامة، فسلامٌ

فكلام ،فموعدُ، فلقاءُ"

اليومَ يَا عَجَائبَ الزمانْ

قد يلتقي في الحبِّ عاشقانْ

من قبل أن يبتسما

كذلك تظهر قدرة الشّاعر على استخدام صور من التراث العربي استخداما فعالا في قصيدة "أبو تمام" حيث استلهم الشاعر قصة فتح عمورية وقصيدة أبي تمام فيها ،ولم يسقط الشاعر على هذه القصة دلالات معاصرة لتصبح الصور رمزية، و إنما أنشأ بين الصور القديمة والمعاصرة مقابلة يدين من خلالها تقاعس الواقع العربي إزاء تحدّيات الأعداء[34]ص280:

الصوت الصَّارخ في عموريه [33]ص141

لم يَذْهَبْ في البَرِّيهْ

سيف " البغدادي" الثائرْ

شقَّ الصَحراءَ إليه ...لبَّاهْ

حين دَعَتْ أخت عربيهْ

وا معتمصاهْ

لكنّ الصوتَ الصارخَ في طَيَريهْ

لبّاهُ مؤتمرانْ

لكن ْالصوتَ الصارخ َفي وَهْرانْ

لبَّتْه ُالأحزانْ.

أضفى الشاعر على الصور التراثية خاصة ما تعلق بالتراث الديني كقصة يعقوب مع ابنه يوسف (عليهما السلام) معانٍ معاصرة عدّها عز الدين إسماعيل من الصّور الجديدة في الشّعر العربيِّ المعاصر[4]ص165 :

خطّابك الرّقيقُ كالقميص بين مُقلتَيْ يعقوب

أنفاسُ عيسى تصنع ُالحياة َفي التراب

الساقَ للكسيح ْ

العينَ للضرير ْ[33]ص78

هناءةَ الفؤادِ للمكروبْ

المقعدونَ الضائونَ التائهون يفرحون

كمثلما فرحْتُ بالخطابِ يا مسيحيَ الصغيرْ..

هذه الصورة نفسها التي استخدمها المتنبي في مدح كافور،وعُدّت صورة عبد الصبور أكثر عصرية لأنه حوَّل المسموع إلى مشاهد وجعل القميص في الأجفان،وليس بين المقلتين، وهو مالا يرتضيه المعنى الحرفي للدلالات ويرتضيه التصوير الشعري، بل يسعى إليه[69]ص20:

كأن كل سؤال في مسامعه*** قميص يوسف في أجفان يعقوب[78]ص199

فهذه الصورة جعلها عبد الصبور بؤرة الحدث وذروة البناء، فضلاً عن عنصر المبالغة الذي استعمله للإيحاء بالآثار النفسية التي يحدثها الحب والتواصل الإنسانيِّ.

كما اصطنع الشاعر لغة نشيد الإنشاد(نشيد الملك انبي سليمان وضع بنحو ألف عام قبل الميلاد (انظر لتوفيق الحكيم مقدمة نشيد الانشاد المكتبة النموذجية،الحلية الجديدة نمصر،1940،ص9)في تصوير مشهد العشاء الأخير حتى عدّ بعض النقاد هذه القصيدة نشيدا[79]ص451 .

إليَّ، إليَّ يا غرباءُ، يا فقراءُ، يا مَرضى

كسيرى القلبِ والأعضاءِ، قد أنزلتُ مائدتي

إليَّ ،إليَّ

لنُطْعِمَ كِسرةً من حكمةِ الأجيال مَغْموسَهْ

بطيش زماننا المِمْرَاحْ

تكسر ثم نَشْكُرُ قلبَنَا الهادي

ليُر سينا على شطِّ اليقين، فقد أضلَّ العقل مَسرانا[33]ص175 .

3-1-3-2- التراث الصوفي: ويكاد يفوق المصادر الأخرى، لأن((التجربتين الشعرية والصوفية واحدة في نظر الشاعر))[14]ص8.ولعلّ قصيدة "البحث عن وردة الصقيع" تمثّل رؤية ناضجة لامتزاج التّجربتين، إذ ارتقى المستوى الفنّي للصور حتى غدت صورا رامزة[80]ص55

أبحث عنك في ملاءةِ المساءْ

أراك كالنجوم عاريه

نائمةً مبعثره

مشوقة للوصل والمسامره

إلى قوله:

أبحث عنك في العطور القلقه

كأنها تُطل من نوافذ الثياب

أبحث عنك في الخطى المفارقه [14]ص457-458 .

3-1-3--3- التراث الشعبي : ترك هذا العنصر أثرا واضحا في شعر عبد الصبور، ولا سيما حكايات "ألف ليلة وليلة" التي استمد منها الشاعر صورا أبرزها "السندباد"،((إذ كان عبد الصبور أول من استخدم رمز السندباد في الشعر العربي المعاصر))[38]ص280.واستطاع أن يستعمل عددا من صور السندباد استعمالا فنّيا يتلاءم والتّجربة الشّعرية .

في آخر المساء عادَ السندباد[33]ص10-11

ليُرسي السَفِينْ

وفي الصباح يَعقِد الندْمان مجلس النَدَمْ

ليسمعُوا حكاية الضياع في بحر العدم

(السندباد):

(لا تحك للرفيق عن مخاطِر الطريق)

(إن قلت للصاحي انتشيت قال:كيفْ؟)

السندبادُ كالإعصار أن يهدَأ يَمُتْ .

3-1-3-4- الطبيعة: استمد الشاعر من عناصر الطبيعة كثيرا من الصور، فقد نشأ في أحضان الرّيف، وتربّى ذوقه في ظل المدرسة الرومانسية، لذلك فإن عناصر الطبيعة تُذكي الخيال وهو يقوم بالدور الأساس في تشكيل الصورة . وقد دارت معظم الصّور المستمدة من الرِّيف حول الصِّدق والنّقاء[33]ص42-43 :

ولا تُشغَلي إننـــــــــــا ذاهبانِ إلى قريةٍ لم يَطأها البشرْ

لنحيا على بَقلها، لا الحيـــــاةُ تَضنُن علينا، ولا النبع جَف

وتصنعَ كوخاً حواليه تلٌّ من الورد الورد باحَتُهُ، والسُجف

ويا فتنتي ، سأمي، رحْلتي وغُربتُنا المرفأُ المنتـــــــــظرْ

وحين تتطور رؤية الشّاعر الطبيعيّة بفضل اتّساع أفقه الثّقافي واطلاعه على النماذج الشّعرية، ولا سيما الشعر الأوربيّ الرومانسي يستعمل عناصر الطبيعية في تكوين الصور بطريقة فنّية تنمُّ عن قدرة إبداعية تقوم على الغوص في التّجسيم والميل إلى استقصاء الصورة وبنائها من جزئيات صغيرة [81]ص482

لو أنّنا كنا كغصنيْ شجرهْ[33]ص242

الشمسُ أرضعتْ عروقنا معا

الفجرُ روَّانا ندىً معا

ثم اصطبغنا خضرةً مزدهره

حين استطلنا فاعتنقنا أذرُعا

وفي الربيع نكتَسي ثيابنا الملوَّنه

وفي الخريفِ ،نخلعُ الثياب، نَعْرى بدَنا

ونستحمُّ في الشتا، يدفئنا حُنوُّنا.

3-1-3-5 -الثقافة الغربية : شكّلت إنجازات الحداثة مصادر مهمة في خلق الصور الشعرية، بفضل النماذج الشعرية والمذاهب النّقدية، وقد" تأثّر عبد الصبور بالشاعر الناقد اليوت الذي يمثل أبرز هذه الإنجازات، وظهر تأثير اليوت في المراحل الأولى من شعر عبد الصبور ففي قصيدة "رحلة في الليل" يفيد عبد الصبور من أسلوب "التوقيعات" عند اليوت

((في خلق الصور حيث تتكون القصيدة من مجموعة من التوقيعات النفسية التي تبدو في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجموعها، وتعد قصيدة عبد الصبور هذه من انضج ما ظهر مبكرا في هذا الاتجاه))[81]ص167، وهي تتألف من ستة مقاطع "توقيعات" يحمل كل مقطع عنوانا مستقلا، ونورد المقطع الأول "بحر الحداد[33]ص7

الليل يا صديقتي ينفُضُني بلا ضمير

ويطلقُ الظنون في فراشِي الصغير

ويثقل الفؤاد بالسوادْ

ورحلةِ الضياعِ في بحر الحداد.

هذه هي أبرز المصّادر التي استمد منها عبد الصبور صوره، أما فيما يتعلق بطبيعة الصورة عنده، فهو مبحث متداخل مع مصادر الصورة، لذا سنجد مصادر أخرى من خلال تطور طبيعة الصورة عبر تطور رؤية الشاعر.

3-1-4- أنماط الصورة:

ومن الطبيعي في بداياته يكون غير قادر على استعمال وسائل التّصوير المعروفة من تشبيه واستعارة وغيرها استعمالا دقيقا، فجاءت النظرة الوصفية القائمة على رصد التشابه الخارجيّ بين الأشياء في قصائده الأولى من دون أن تكشف الأبعاد النّفسية والشُّعورية للتجربة، فالوصف يُعد صورة ناقصة لأنه عند حدود الرسم .

3-1-4-1-الصورة الاستعارية والتشبهية: من طبيعة الصورة عند الشاعر في هذه المرحلة حشد الصفات والاستعارات التي بدت فيها الصورة متراكمة، مثال ذلك في قصيدته "هجم التتار[33]ص14:

والأرض حارقة، كأنَّ النارَ في قُرْصٍ تُدار

والأفق مختنق الغبار

ومن أمثلة حشد التشبيهات قوله [33]ص98

كأنَّ منديل الشفقْ

دَمُهْ

كأنَّ مدرجَ الهلال كفُّه ومعصمُه

كأن ظلمة المساء معطفُه

كأنَّه مسافرٌ على جواد اللَّيل مشرقاً ومغربًا .

و إزاء هذا الأسلوب العادي اندفع الشاعر في قراءة التراث العربي والعالميّ واطّلع على الإنجازات الجديدة في الشعر والنقد، وفيما يتعلق بالصورة برز الخيال في الساحة الأدبية مرتبطا بالصورة، فهو يقوم بالدور الأساس في تشكيل الصورة الشعرية، يلتقط عناصرها، ويَعيد التأليف بينها، لتُصبح صورة للعالم الشّعري الخاص بالشاعر[82]ص79.

وبذلك استطاع عبد الصبور أن يتجاوز صيغة التشابه الخارجي إلى علاقات أكثر عمقا وإيحاء، ففي قصيدة "الناس في بلادي" يلتقط الشاعر مجموعة من العناصر مؤلفا بينها في تشكيل صورة للإنسان العربيّ الذي يختزن في نفسه الغضب والثورة ألي جانب الخفة الوداعة :

الناس في بلادي جارحون كالصقور[33]ص29

وغناؤُهم كرجفة الشتاءِ في ذؤابة المطر

وضحكهم يئُز كاللَّهيب في الحطب

خطاهُمو و تريد أن تسُوخ في الترابْ

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجْشأونْ

لكنَّهم بشرْ

وطيبون حين يملكون قبضتي نقودْ

ومؤمنونَ بالقدر.

وتطورت رؤية الشاعر نحو التّجديد في خلق صور جديدة عن طريق إلباس الألفاظ القديمة ثوبا جديدا يؤدي فيها الخيال دورا فاعلا في تجسيد عناصرها مثال ذلك قوله في قصيدة "أناشيد غرام" [33]ص72

حبُّكْ

عصفور يَنقُرُ فِي بَيْدَرْ

قَلْبي بَيْدر

عيناك نُعاسٌ مخمورٌ

والخصلةُ ظلّي من وَهَج الحنين

والشفتين

خطٌ شفقيٌ عانَقَ خطاً

وهِلال من رحمهْ

يُغْفي في صَدر هلالٍ من حُبْ

هذه الصورة التي وردت في الديوان الأول تشير إلى تطور كبير في رؤية الشاعر وتذوقه فن التّصوير، حتى عدَّها بعض الدّارسين ((لوحة نادرة في جدّتها وما تثيره في النّفس من مفاجأة وما يعقبها من حالة نفسية تميل إلى الدعة))[69]ص13 .

ومن الطبيعيّ أن تعكس طبيعة الصورة وتطورها رؤية الشاعر للواقع والحياة، فحينما انتقل عبد الصبور من الريف إلى المدينة، أحس بالغربة والضياع وسط تناقضات المدينة ومشكلاتها، ولذلك ارتبطت صورة المدينة في هذه الفترة الانتقالية بالحزن والسجن :

وأيقَظني صاحبي "يا فلان" أفِقْ، غَمَر النُور وجْهَ الوجود

ودوِّى القطارُ، وماج الطريقُ زحامًا من الأرض حتى السماء

يساقونَ والموتُ في مرصدٍ لمعركةِ البُلْهِ و الأغبياء [33]ص43

وبلغ شعوره بالغربة في المدينة درجة أدرك فيها انه قد يموت من دون أن يعبأ به أحد وقد صور هذا الإحساس في قوله [33]ص 194

و قد أموتُ قبلَ أن تلحقَ رجلٌ رجلا

في زحمة المدينة المنهمرهْ

أموتُ لا يعرفُني أحدْ

أموتُ... لا يبكي أحدْ.

وتطورت رؤية الشاعر فوجد أن رفض المدينة يعبِّر عن نظرة وحيدة الجانب فتحول إلى الموقف الجدلي، حيث صور معاناته بين حب المدينة والنقمة عليها، وهو ((يعد أول من أدرك هذا الموقف في الشعر العربي المعاصر))[81]ص343:

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرُقُ بالبكاءْ[33]ص198

إذا ارتوت برؤيةِ المحبوب عيناهُ

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يُسامحْ

لأن صوتهُ الحبيس لا يقول غير كلمتين ...

إن أراد أن يصارحْ

أهواك يا مدينتي ...

أهواك رغم أنني أُنكرت في رحابك .

وتعمّق الشّاعر في رؤيته للمدينة فأحسّ بأنّه والمدينة شيء واحد كلاهما يعاني من قسوة الواقع وظلمه، ولعلّ اجمل صورة لتجربة الشاعر مع المدينة في قصيدة "حوار" حيث لخص فيها مراحل حياته في المدينة، وننقل هنا المقطع الأخير الذي يعبّر عن توحده بالمدينة[83]ص36

لكنّي أحببتها .. أحببت هذه المدينه

أحببت أن أعيش بين لحمها وجلدها

لكي أحسَّ نبضها العليل في عروقها الدفينه

أحببت أن أسوح جنب نهرها

إذ تلتوي بشرته الكابية الحزينهْ

بين الذراعين العليلتين والترائب الموهونه

وقد وجد عبد الصبور في إنجازات الثقافة العالمية مظاهر جديدة، وأصبحت الدعوة نحو التّجديد في الشعر ضرورة ملّحة، وبرزت الصورة أداة رئيسية من أدوات التشكيل الشّعري، وهي تحمل سمات جديدة، لذلك حاول الشاعر الإفادة من ذلك كلّه واستلهامه بحيث أضفى على هذه السمات أبعاداً وظائف خاصة ،ومن هذه السمات(التشخيص)الذي يعني ((تجسيد المعاني المجردة تجسيدا حسيا يمنحها القدرة على الحياة)) [25]ص409.ويمكن القول أن عاملين أساسيين أعانا الشاعر على توظيف الصور التشخيصية توظيفا ناجحا، هما البناء القصصي وطابع الحزن، فالتشخيص من سمات القصة، والحزن شعور يمكن تحسسه فالحزن في قصيدة "شنق زهران" تبين له ألف ذراع يمشي إلى الأكواخ :

...وثوى في جبهة الأرض الضياء[33]ص18-22

ومشى الحزنُ إلى الأكواخ، تِتِّين لهُ ألفُ ذراع

كلِ دهليز ذِرَاع

مذ تدلَّى رأسُ زهران الوديعْ.

قريتي من يومها لم تأتدم إلاَّ الدموعْ

وهذه الصورة تُمثِّل روح التَّضحية والفداء للثائر العربي ضد الاحتلال على الرغم من قسوة الأعداء لإجهاض الثورة، والحزن في قصيدة "الحزن"[33]ص36 .حزن صامت وضرير، وطويل ،وفي قصيدة "الشيء الحزين" يقوم بناء القصيدة على التشخيص، إذ يستقبل كل مقطع بصورة الحزن لتفسيره، ولعلّ الشاعر أراد بهذه القصيدة أن يرّد على الذين اتهموه بالتشاؤم وإفساد ،فألّح على أن الحزن شعور إنسانيّ نبيل :

هناك شيءٌ في نفوسنا حزينْ[33]ص109

قد يختفي ، ولا يبينْ

لكنَّهُ مكنونْ

شيءٌ غريبٌ ... غامضٌ ... حنونْ

لعلّه التذكارْ

تذكار يومٍ تافه بلا قرارْ

ولا يكاد يفارق بتطور رؤية الشاعر، إذ تغيب صورة التّضحية والثورة ويشرع الواقع بحصاره ويعاني حيرة مدمرة إزاء هذا الواقع، فيرتد الحزن عذابا سعيرا يختطف فؤاده ويذل كبرياءه[33]ص206 :

حزني ثقيلٌ فادحٌ هذا المساءْ

كأنهُ عذابُ مُصْفَدين في السعير

حزني غريبُ الأبَوين

ما مَخَضتْه بَطنْ

أراه فجأةً إذا يمتد وسْط ضِحكتي

مكتمل الخِلْقةِ، موفورَ البدَنْ

كأنه استيقظ من تحتِ الركامْ

بعد سبات في الدُهورْ .

نجد هنا صورة الحزن تجاوزت الصورة المفردة، لتنشئ "صورة مركبة تشمل مجموعة أجزاء مؤتلفة تقوم على تقديم عاطفة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر تستوعبه الصورة البسيطة"[3]ص177 ،و بذلك تكون نسيجا من الصور التشخيصية التي تقوم على توليد الصور بعضها من بعض .

وفي قصيدة "عود إلى ما جرى ذلك المساء" جاءت الصور المشخصة للحزن تحمل أهم أسرار المجاز من التكثيف والعمق والغموض :

حزني لا تطفئه الخمر ولا المياه [33]ص287

حزني لا تطرده الصلاه

قافلة موسوقة بالموت في الغرار،

والأشباح في الجرار، والندم

عليَّ وحدي أن أقودها إذا دعى النفير

نفير نصف الليل

●

حزني لا يفنى ولا يستحدث

3-1-4-2- تراسل الحواس: ومن سمات الصورة الجديدة "تراسل الحواس" أي" وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فتُعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة" [25]ص418.

ومن الطبيعيّ أن يكون استخدام الشاعر لهذه الوسيلة في المراحل الأولى استخداما بسيطا عارضا :

والبسمة البيضاء، تهمرُ فوق خديه محبه[33]ص33

لكَ، لي، لِمَن داسوه في دَربِ الزحامْ

ألقى السلامْ...

صِفَا مُحَيَّاه ، وأغْفَتْ بين جفنيه غمامه

بيضاءُ شاحبةٌ يطلُ بعمقِها نَجْما سواد

ويطوِّر الشاعر هذه الوسيلة لتصبح أكثر فاعلية في البنية الشعرية، فتجمع عدة مدركات في صورة مركزة ذات ألوان مختلفة:

يا جسمها الأبيض قلْ : أأنت صوتْ ؟[33]ص214

فقد تحاوَرْنا كثيرا في المسَاءْ

يا جسمها الأبيض قلْ : أأنتِ خُضْرةُ منوَّرهْ ؟

يا كم تجولتُ سعيداً في حدائقكْ

يا جسمها الأبيض قل : أأنت خمرهْ

فقد نهلتُ من حوافِ مرمركْ

سقايتي من المُدام والحبابِ والزَبَدْ

يا جسمها الأبيض مثل خاطر الملائكة

تبارك الله الذي قد أبدَعَكْ

3-1-4-3-الصورة الجديدة "الصورة الرامزة"، ويعد هذا الأسلوب تطورا تجديديا في

الشعر العربي المعاصر بغض النظر عن دلالته اللغوية التي تناولناها سابقا ،((فقد فتح اكتشاف الرمز أبوابا للشعر في عالم اللغة والتعبير وتفجرت معها عوالم من الصورة الرامزة، وتكونت خصوصية شعرية تكاد تكون من أهم الخصائص الفنّية في الشعر المعاصر ،لأن يعد الرمز قمة المجاز))[84]ص201.

وعلى ذلك فإنّ وظيفة الصورة الرمزية تقوم على الإيحاء، فالشّاعر يتّخذ من الرموز وعاءً فنيا،" ((يعمل على تحويل اللغة الشعرية إلى لغة رمزية تستمد قدرتها الإيحائية من تجاوزها للواقع))[80]ص46 .

وانطلاقا من هذا المفهوم و الوظيفة للصورة نجد أنها تساهم في بناء قصائد عبد الصبور، ذلك لأن أهم ما يميزها بساطة مفرداتها واستجابتها للاندماج في البنية الشعرية بحيث تتجاوز الواقع وتوحي به في الوقت ذاته :

واعتماد الشّاعر البناء القصصيّ في إطار ما يسمى بالصورة المشهد في معظم قصائده أثر كبير في إثراء الصورة بإمكانات جديدة منها "الحبكة" التي تنقذ القصيدة من الصور الجاهزة وتدفع الحدث إلى النمو وتصبح عنصرا أساسا في حركته واكتماله [33]ص223:

في يوم كانتْ وَرْدَه

تغفو في كُمِّ الليلْ

الشمس رعَتهَا

حتى دَّبتْ فيها الروح

والشمسُ ،

الشمس أماتَتْها

وقداً وتباريح .

وكانت القصِّيدة الطويلة مجالا رحيبا لاحتواء أكبر قدر من الصُّور الجزئية والتأليف بينها لتستوعب تجربة الشّاعر وأبعاد رؤيته الداخلية والخارجية التي بلغت من التعقيد بحيث أصبحت رؤية درامية، فاستطاع المشهد الدرامي للقصيدة الطويلة أن ينقذ الصور من التّراكم والسّطحية والسكون :

هربتْ مقتنياتي كالطير الهيمان[33]ص454

تذكاراتي ارتفعت نحو الآفاق الغيميه

حبلاً من دخَّان

الظلمة تهوي نحو الشرفهْ

في عربتها السوداء

صلصلةُ العجلات الوهميه

تتردد في الأنحاء

خدم الظلمة والأجراء

طافوا من حول المركبة الدخانيه

يُلقون بذور الوجد الخضراء

عينا القمر اللبني الشاحب

بكتا مطراً فوق جبيني المتعبْ .

ويتّصل بطبيعة الصورة طريقة تشكيلها، فكلما تنوعت الصورة بين الأسماء والأفعال والصفات أصبحت أكثر ثراءً، وكلّما كَثُر الاعتماد على الفعل ظهرت حركة الصورة وفعلها في البناء الشعري، فحركة الصور وتنوعها أصبحت ضرورة تتطلبها القصيدة لتنسجم مع حركة الواقع المتحول والمتنامي [85]ص183.

حرص عبد الصبور على مزج تلك الأساليب في تكوين الصورة كما في قوله :

إن وافاه الرزق لما انتصبت وتعرت كالشَّمعه

وتوهج مفرقها بالنور

وتهدل ما لفتاها كالذهب المصهورْ

أيقنت بأنَّ الحرف المستورْ

قد يكشف للصوفي المغمورْ

أن أخلص في العشقْ

والطلسم المسحور

قدْ يلقيه الموجَ الليلي

لصياد المقهورْ

ربي ما هذا النُّورْ[83]ص80 .

وحفلت الصور باللون والصوت والحركة، وتأتي هذه العناصر انسجاما مع التّجربة الشعرية، ومن اللافت للنظر في استخدام الشاعر للألوان شيوع لونين متناقضين هما الأخضر والرمادي ،إذ يرتبط الأول بحالات الإشراق والإقبال على الحياة في المراحل الأولى من حياته:

في الليل دعوْتُ بقلبٍ مكروب[33]ص127

فليشْملني ظلَّ العينين الخضراوين

ولتخضرَّ الكلماتُ بروحي

و لترقُدْ ليلائي في بخر السعد الأخْضَرْ

ولتورقْ خضراء الأصباحْ

خضراءَ بلون الفيروزه .

أما اللون الرمادي فيشيع في المراحل الأخيرة، ويرتبط بالحزن والقتامة :

يعتريني المزاج الرمادي، حين تصير[14]ص507

السماء رمادية، حين تذبلُ

شمس الأصيل، وتهوى على خنجر

الشجر النقط الشفقية تنزفُ

منها ، تموت بلا ضجة، ويواري

أضالعها العاريات الترابُ الرميم.

وتجتمع الأصوات الخافتة مع الحركة الخفيفة لتصوير الأثر النفسي للتجربة مثال ذلك قصيدة "الصمت والجناح"إذ يتضح من العنوان أن القصيدة مبنية على حالة تعقبها حركة، وتأتي الصورة بشكل متواز تجسد هذين المحورين :

الصمت راكد ركود ريح ميتَةْ[33]ص217

حتى جنادب الحقول ساكِتَه

وقبةُ السماءِ باهتةْ

ونحن ممدودان في ظلالِ حائط قديم

مفترشان ظلَّنا

ملتحفان بالعذابْ

وفجأة أورقَ في حقل السَما نجمٌ وحيدْ

ورفَّ في الصَمتِ البليد ريشُ طائرٍ فريدْ

هَمستُ، يا صديقتي، توجَّهي لِرَبِّنا

وناشدِيه، أن يبثَّ في ظِلالنا

رَفرفة الحياةِ من جديدْ..[33]ص217

وممّا سبق يتبين لنا أن مفهوم الصورة عند صلاح عبد الصبور ليس أداةً فحسب، بل تجاوزه إلى أنها نسيج تحكمه علاقات متداخلة في القصيدة.

والشاعر هو الذي يستطيع أن يتطور برؤيته الشعرية مع تطور الحياة وأن ينهل من منابعها المختلفة، ويتابع طبيعة العصر وتبدلاته ليتخذ الموقف الذي يراه من الحياة والواقع ،والعصر الذي يعيش فيه، ويتمثل ويعارض التجارب الأخرى .

ونخلص على ضوء ما سبق أن الشاعر صلاح عبد الصبور حاول أن يجعل قصيدته نسيجا متشابكا من الصور المتفاعلة مع عناصر البناء الشعري باستعمال الصور المستمدة من التراث العربي الديني والأدبي، و توظيف ما تأثر به من التراث الشعبي في خلق صوره. كما شكّلت عناصر الطبيعة الحية والجامدة رافدا مهما من روافد شعره، حيث أفاد منها في خلق كثير من الصور الرومانسية التي تتسم بالبراءة والنقاء.

3-2- الإيقـاع :

القصيدة صورة متكاملة الأجزاء مع ما تحمله من أنغام تخلق نوعا من الإيقاع الذي يمثل ((أساس البنية الشعرية))[86]ص9.يميز الشعر عن النثر، حتى يبدو الكلام شعرا وليس مجرد كلام ،فتعريف القدماء للشعر على أنه كلام موزون مقفى يدل على مكانة الموسيقى من ذلك نلحظ الرابطة الحميمة بينهما فكيف لنا أن نتصور قصيدة ما ،دون إيلاج البنية الإيقاعية ،والمظاهر الصوتية الخارجية التي تعتبر العنصر القار فيها .

ضمّ الإطار التشكيلي الموسيقي الجديد مجموعة ألفاظ نغمية في وحدة شاملة مكتفية بذاتها ترتبط بحالة خاصة لشاعر ما ،مما يميزها عن التشكيل الموسيقي القديم الذي يتميز هو أيضا بروعته وجماليته .

للألفاظ في اللغة العربية قيمة موسيقية إلى جانب دلالتها المعنوية ،والقصيدة العربية بنية متكاملة العناصر ذات دلالات موحدة الغاية و تختلف باختلاف قدرة الشاعر على استغلال طاقات اللغة و إيحاءاتها لخلق نص فني تحتل الموسيقى فيه جزءا مهما ضمن مكوناته حيث ((تنساب أنغامها في وجدان الشاعر ألحانا ذات دلالة و توقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستخدمه و تخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللفظ وطبع إذنيه بطابع الانتقاء و الاختيار))[51]ص16.

وهي ضرورية لإحداث التجاوب بين المتلقي و الأنغام التمثل جزمن التجربة الجمالية و إطارا انفعاليا للغة الشعر.

والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان بينها[6]ص263 .وهذا التّعريف المعجمي ((لم يحدْ عن إطار الغناء والموسيقى ما يوافق مفهوم الغربيين)).[87]ص93.

وهو في الاصطلاح يعني ((تتابع الحركة والسكون بنسب، و وفق معايير ذوقية إبداعية و يعود على مسافات زمنية محددة النسب ،وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن وأي إخلال به وبموسيقى الشعر))[7]ص53

أمّا في نظر كمال أبو ديب فهو((الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي كونه يملك الحساسية المرهقة الشعور بوجود حركة داخلية حيوية متنامية تمنح التتابع الحركيِّ وحدة نغمية عميقة عن طريق اضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية))[88]ص230

تخرج الصورة الكلمات عن معناها الاصطلاحي إلى معان أخرى أكثر دلالة إيحائية ورمزية فيفتت الأشياء الواقعة في المكان بمنأى عن القاموس، ولا يبقى إلا على بعض صفاتها ،فيتوفر البناء وفقا لمشاعر الشاعر ،ليحقق أسلوبا أعمق ،وهو ما نلمحه في (تأملات ليلية) [14]ص449-450:

أبحرتُ وحدي في عيونِ الناس والأفكار والمدنْ

وتهتُ وحدي في صحاري الوجدِ والظنون

غفوتُ وحدي ،مشرع القبضة ،مشدود البدن

على أرائِك السّعف

طارق نصف الليل في فنادق المشرّدين

أو في حوانيت الجنون

سرَيْتُ وحدي في شوارع لغتها ،سماتها ،عماء

أسمع أصداء خطاي ،

ترنُّ في النوافذ العمياء

وطرتُ بين الشمس والسحابة[14]ص449-450

يبدو أن الصورة تنبع في حركتها الطاقة الروحية، وتسير بالتدريج متعلقة بالإبحار (في شوارع لغاتها) فتّت الواقع واكتفى برؤيته الشّعرية ،وأبحر في عيون الناس، بدل إبحاره في البحر، فقد تجاوز الألوان والخطوط وتشكل المشهد بحركة داخلية تموج بها نفسه، ولم يقف عند الأشكال المركبة ليحدث تناغما وموسيقى نابعة من أعماق ذات متحرقة لمعرفة سر الكون والوجود .

3-2-1- بنية الإيقاع الخارجي :

كانت القافية عصب القصيدة ولا زالت ((القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر و لا يُسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية))[89]ص243.غير أن الشاعر المعاصر حاول إدخال بعض التعديلات عليها ،والتي لم يتقيد فيها بقواعد الشَّطرين ،فقد أضحت ركيزةً نغمية تُحدثُ رنينا يثير خوالج النفس بذلك ((صارت النِّهاية التي تنتمي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشّعري هي القافية))[4]ص58-59 .والوقفة الداخلية التي تُتيح التوقف والاستمرار لما بعدها من الأنغام التي تتخلل القصيدة على وجه العموم .

سنحاول فيما يأتي تقصِّي حروف الهمس والجهر واللين في نماذج من القافية دون مراعاة حدِّها العروضي :في المقطع التالي(مذكرات الصوفي بشر الحافي)[33]ص263-264

حينَ فقدنا الرضا

بما يريدُ القضا

لم تنزل الامطار

لم تورق الأشجارْ

حين فقدنا الرضا

حين فقدنا الضحكا

تفجرت عيوننا ...بُكا

حين فقدقدنا هدأةَ الجنْبِ

على فراش الرضا الرحبِ

نام على الوسائدِ

شيطانُ بغضٍ فاسدِ

معانقي ، شريكُ مضجعي، كأنما

قرونُه على يَدي

حين فقدنا جوهرَ اليقينْ

تشوهت أجنة الحبالى في البُطونْ

الشعر ينمو في مغاورِ العيون

و الذقن معقودٌ على الجبينْ

جيلٌ من الشياطينْ

جيلٌ من الشياطينْ

الجدول رقم:1 (تقصي الحروف)

القافية	الجهر	الهمس	اللين
فاسد	ف د	س	آ
كلام	ك ل م	/	آ
شياطين	ش ي ط ن	/	آي
قضا	ق ض	/	آ

طغت حروف الجهر على اللوحة الشعرية ،وهذه نماذج منها ،ذلك أن الشّاعر وجد ضالته فيها ،كأحسن صفة يبلغ بها المتلقي مشاعره العميقة ،حالة البؤس والضياع التي تنتابه .

3-2-1-1-التفعيلة:

تعد التفعيلة وحدة أساسية في الشعر المعاصر ،وهو بذلك لا يستقيم الشعر إلاّ به لذا فه ((أعظم أركان حد الشّعر وأولاها به خصوصية هو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة إلاّ أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن)) [89]ص134 .كما أنها محكومة بتدفقات الشاعر إذ في هذا الاختلاف في عدد التفعيلات تكمن طلاقة الشعر الحر الذي تجاوز نظام الشطر ليولي اهتماما بالتفعيلة التي مكنت الشاعر صوغ تجربته التي يريد التعبير عنها .

نحاول دراسة الوزن فيما سيأتي من مختلف المقاطع :

* الشعر ينمو في مغاور العيون

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

مستفعلن مستفعلن متفعلن

* من أيام الأسبوع الخامس

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

مستفعل مستفعل مستفعلن

تفاوتت تفعيلة الرجز "مستفعلن" في عدد ورودها في الأسطر ،منها ما وصلت إلى تفعيلة واحدة كحد أدنى .

* الصمت ...

0/0/0/

مستفعل

الجدول رقم:2 (دراسة الوزن)

الكلمة	ما لحقها من تغيير بعد دخول الزحاف	التفعيلة الأصلية
- الصمت - قرونه - تشوهت - كلاما	مستفعل متفعل متفعلن متفعل	مستفعلن

حاكى إيقاع الرجز نفسية الشاعر، ودلل عليها من خلال كثافة الأصوات وترديدها ((فهي تشكل بنية أساسية للإيقاع الممزوج بالحس الداخلي والمعزز بتفاعله مع المعنى))[90]ص15 .تصويرا لحجم معاناة البشر ،وبطش السلطة التي تخمد أي صوت يعلو فوق صوتها ،لذلك عمد صلاح عب الصبور إلى تكرار التفعيلة "مستفعلن" بنسب متفاوتة مع ملاحظة ما تؤول إليه بعد دخول الزحاف ،سواء حشو

الشطر الشعري أو عروضه كما نلاحظ بعض الأسطر المكونة من تفعيلة واحدة إلى غاية خمس تفعيلات ،ذلك ليس بغريب عن الشعر الحر ،الذي يمنح حرية الشاعر في تدفقاته الشعرية .

استغنى الشعراء عن نظام الشطر ،فأصبح يسمى سطرا ،وصار الشاعر حرا في استخدام التفعيلة ،فقد يعتمد تفعيلة واحدة أو عدة تفعيلات ،وقد استحوذت تفعيلة الرجز (مستفعلن) على شطر معتبر من نصوص صلاح الشعرية ،والتي غالبا ما استعملها مخبونة، إذ تحمل عددا من الحركات يساوي ضعف عدد السكنات (//0//0) (ساكنان وأربع حركات) وهي ميزة تبعد الحركة ،وتخفف حدة الإيقاع ،وتخفي دور الساكن الحاد ذلك ما نجده في (رحلة في الليل) في مقطع (بحر الحداد) :

اللّيل يا صديقتي يَنْقُضُي بلا ضمير[33]ص7

ويطلقُ الظنون في فراشِي الصغير

ويثقلُ الفؤادَ بالسوادْ .

والتقسيم هو كالآتي :

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

مستفعلن متفعلن مستفعلن مفعلاتْ

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

متفعلن متفعلن متفعلن متفعل

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

متفعلن متفعلن متفعل

ساعدت تفعيلة الرجز على خلق جوٍّ من الإيقاع الخافت الهادئ، وأبعدته عن التوتُّر رغم سمة الصُّعود من الرِّحلة التي ارتبطت بالحركة النّفسية ونأت عن معطيات الواقع. لقد واجه صلاح ظاهرة شاعت لدى الشُّعراء وهي التنويع في التفعيلات ذلك ما استعمله في "مأساة الحلاج" من بينها تفعيلة الرجز وتفعيلة الوافر ،المتقارب والمتدارك.

3-2-1-2-بنية القافية : يتميز صلاح بظاهرة الوقوف على ساكنين في القافية، غير ما هو متعارف عليه في نهاية التفعيلة، فالسكون الأول حرف مد، يحمل دلالات نفسية جمالية وموسيقية، أمّا الساكن الثاني حرف ساكن ،فحينما نقرأ النص التالي من (رسالة إلى صديقة) [3]ص82

هذا الصباح ... //00

أدرتُ وجهي للحياةِ ،واغتنمتُ ،كي أموتْ /0//00

في هدأة السكوتْ //00

قد آن للشعاعِ أن يغيبْ /0 //00

قد آن للغريب أن يؤوب /0 //00

للمركب الجانح أن يرسو على شط قريبْ //00

جدول النّاضب أن يفضي إلى نهر رحيبْ //00

طرقتين فوق بابنا ...موزع البريد //00

لا أريد /0 //00.

نجد حرفا ساكنا زائدا عن أصل التفعيلة التي يتكون منها النص ،فقد كان بإمكان الشاعر بدل أن يقول :

أدرتُ وجهي للحياة ،واغتنمت ،كي أموت /0//00

في هدأة السكوت

أن يقول :

أدرت وجهي للحياة ،واغتنمت ،للموت /0/0/

ولن يفقد السطر الشعر نغمته، ما دام البناء الموسيقي المعاصر يقوم على عدة تفعيلات، ونلتمس ذلك أيضا في المقطع الخامس من (أغنية إلى الله)[33]ص208:

يا ربَّنا العظيمَ، يا مُعذِّبي /0//0//0

يا ناسجَ الأحلامِ في العُيونْ /0//00

يا زارعَ اليقين والظنونْ /0//00

يا مرسلَ الآلام والأفراح والشجُون /0//00.

سنلمح ظاهرة حرفي السكون بارزةً لتُحدث نغما موسيقيا وتكشف عن حالة تفيض بالشجون، فلهذا المدّ طاقة غير محدودة من التدفقات والموجات الشُّعورية التي تجد في الساكن عجزا في اللُّغة وقصورا في الإلمام بالمعاناة ،فالساكن لا يقوى لهذه الكثافة، بقدر ما يتحمّلها حرف المدِّ الذي يحمل حركة صورة غير محدودة ،وله من الجانب الجمالي والنَّفسي الوفير ،كما ينسجم مع الهدوء وظاهرة الخفوت الموسيقيِّ .

3-2-2- بنية الإيقاع الداخلي :

لن يقوم الإيقاع الشّعري داخل النّص إلا إذا تماثلت البُنى خارجيا وداخليا والمقصود بذلك ما للعنصر الألسُني وتجانس أصواته وتكرارها من قيمة إيقاعية ،فيما الإيقاع الداخلي إلاّ الصوت الذي تنتهي به نهايات الأعاريض الإيقاعية التي تربط بين جزئي الوحدة الواحدة ،فهو يعني بالتشكيلات الصوتية الداخلية ،ومدى انسجامها وتآلفها مع ما تحدثه في النفس والأذن من طرب وجرس تتحكم فيه حروف وحركات وسكنات اللفظة .

- حين فقدنا الرضا

تقابلها

- حين فقدنا الضحكا

يمكن تبيان البنى والتماثل الجرسي بالجدول التالي

الجدول رقم:3 (البنى و التماثل الجرسي)

الإيقاع الأول	الإيقاع الثاني	الإيقاع الثالث
حين	فقدنا	الرضا
حين	فقدنا	الضحكا

تساوت البُنى في الوزن والحجم ،وتلاءمت في السمع ،ثم إن البنية الثانية وليدة البنية الأولى ،لما لها من مادة تحرك البُنى الأخرى ضمن النسيج الشعري ،فاكتست القصيدة حلة الحزن ،وتواترت كلمة الموت في لازمة أحدثت نغما موسيقيا ،كما وردت معطيات أخرى تناثرت خلال المقاطع .

3-2-2-1- الألفاظ المهموسة:

ساعدت الألفاظ المهموسة، والدالة على الصمت والهدوء على خوفت موسيقى صلاح، فالنص الذي يحوي قدرا أكبر من هذه الألفاظ، يتسم بالهدوء، ((فالإيقاع هو المبدأ المنظم للعناصر الصوتية من بنية النغم وجرس الحروف))[91]ص51 .والمقطع التالي من (الصمت والجناح) يضم مجوعة منها:

الصمتُ راكد ركودَ ريح ميتَةْ

حتى جنادبُ الحقول ساكِتَةْ

وقبةُ السماءِ باهتِةْ

والأفقُ أسودٌ ضيقٌ بلا أبوابْ

منكفئٌ من حيْثُما التفتُّ كالسردابْ

ونحن ممدودان في ظلالِ حائطٍ قديم

مفترشانِ ظلّنا

ملتحفانِ بالعذابْ[33]ص217.

تمثّل الألفاظ نسبة عاليةً، أي ما يقارب نصف ألفاظ النَّص (الصمت، راكد ميتة ساكنة ،باهتة ،منكفئ ،عذاب ...) كما تستوجب حروفاً لها من الهمس عن الصَّخب والحركة ،حيث قاربت

الحروف المهموسة في بعض النصوص النصف وما يزيد عن ذلك كقصيدة (تأملات ليلية) وهو ما يؤكد ظاهرة الخفوت الموسيقيِّ لدى الشاعر .

3-2-2-**2**- غياب الفعل:

لا يمكن أن نعمِّم هذه الظاهرة على كل نصوص الشَّاعر، إنّما طبعت النصوص بالهمس والخفوت ،ذلك أنَّ الفعل هو كل حدث مقترن بزمن ما ،يراد به الحركة المنافية للهدوء فلو دخل فعل على نص شعري ما ،فسيحوِّل سكونه إلى صخب ،وصمته إلى ضجيج ثم أن الشاعر لا يأبه للزمن ،محاولاً خلق زمن خاص به ،إذ لا ننكر فضل زمن الأمة العربية الجريحة الذي كون نظرته التعِّسة نحو الكون ليبحث له عن حياة هادئة يستقر فيها ،ويرسم عليها ما يشاء .

إن غياب الفعل بحركته وزمنه يعني حضور الهدوء ،فلو تتبعنا المقطع السابق لألفينا حضور فعل واحد (التفت) في نص مكون من ثمانية أسطر جلها أسماء، ومن يقرأ المقطع الأول من (أغنية حب) يجده خاليا من الأفعال ،ممَّا يبعث صمتا يعكس عزلته ووحدته واغترابه [33]ص67:

وجه حبيبي خيمةٌ من نورْ

شعر حبيبي حقلُ حِنطَةْ

خدا حبيبي فلقتا رمانْ

جيد حبيبي مِقلَع من الرخام

الكنزُ والجنةُ والسّلام والأمانْ

قربُ حبيبي

نوضِّح في المقطع الجاري ما سبق وقيل عن الفعل وغاياته، وماله من أهمية في تجربة الشاعر المتسمة بالتعمُّق والتأمل، وكل الحالات النفسية البعيدة كل البعد عن الانفعال.

يرتبط الإيقاع في نصوص صلاح الشِّعرية بحركة النفس وتموجاتها وحركة الانفعال كما يقترن بتفعيلة الرجز وحرفي المد والساكن ،وعليه يمكن تفسير ذلك بالهدوء والتأمل بعد الشعور بالتعب واليأس

والانكسار وخيبة أمله من مجتمع أراد تغيير ملامحه وفق تجسيد عناصر الطبيعة والانفراد بالنفس في عوالم الخيال التي من شأنها أن تحرر الإنسان من تدنيه وانحطاطه الأخلاقي .

خاتمـــة

الشعر رسالة فنية تعددت بنياته يستبطن أشياء ويفتح عوالم يعبر عن عمق تجربة الشاعر يبعث في المتلقي متعة التذوق ...

ولم تعد القصيدة تقريرية كما كانت عليه بل تجاوزت مرحلة الخطابية إلى مرحلة التعبير بوسائل جديدة عادت بمثابة بنيات متآلفة و متناسقة.

وعليه كان محور البحث الذي أخضعت فيه شعر صلاح عبد الصبور للدِّراسة من حيث استجلاء أبنيته المتعددة والمتداخلة، وخلاصة لذلك يمكن الوقوف على أهم النتائج من هذه الدراسة المتواضعة:

1. يعد شعر عبد الصبور بمضامينه وبنياته تعبيرا وانسجاما مع الواقع باعتبار تشكيلها يخضع للمتغيرات التي تحيط بالشّاعر.
2. شكّل الصراع الدرامي رؤية الشاعر المتجددة و نظرة متفحصة و ثاقبة من خلالها نقل الصورة اليومية إلى ذهن القارئ وفق بنيات دالة.
3. ظاهرة الوعي بالتراث بما فيه الديني والأسطوري والصوفي كانت بارزة لدى الشاعر ومدى مساهمته في تشكيل القصيدة و بنائها.
4. حقق الرمز إلى حد ما رغبة الشاعر الفنية لبعث روح في الشعر التي أتاحت تشكيل صور جديدة غير مألوفة .

5. تجربة الشاعر رائدة حيث اصطبغت بألوان الصوفية و تعالقها بالرؤية الحداثية .
6. الإيقاع بنية متفاعلة مع البنيات الأخرى وكونه عنصر يولد مع القصيدة ساهم في الانسجام الشعري و مدى ارتباطه تموجات الحالة النفسية للشاعر.

هذه أهم النتائج المتوصل إليها من خلال قراءتي المتواضعة وأردت أن تكون رحلة في أقاصي شعر صلاح عبد الصبور ابتغاء تسليط الضوء لتتكشف بُنى أخرى لهذا الخطاب الشعري على ضوء رؤية نقدية جديدة تستجلي بنياته.

قائمة المراجع

1. يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح ، الدار العربية منشورات الاختلاف ،ط 1(2008)، 10-13.
2. زكريا ابراهيم :مشكلة البنية(أضواء على البنيوية) ،مكتبة، مصر(1990)،11-12.
3. ناصر علي :بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،المؤسسة العربية للدراسات، عمان ، ط1 ،(2001) ،11-87.
4. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية ،دار العودة بيروت،(2007.)،11-83.
5. أحمد يوسف :القراءة النسقية (سلطة البنية و وهم المحايثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، (2007) ،11-13.
6. ابن منظور: لسان العرب ، مج 1،دار صادر للنشر ،بيروت ،لبنان ، (2000)، 11-82.
7. ابن طباطبا :عيار الشعر ،شرح و تحقيق عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية،ط1،بيروت لبنان،(1982) ،12-82.
8. الآمدي :الموازنة بين الطائيين (بين تمام و البحتري)، ،تح ،أحمد صقر،مج1،دار المعارف ،القاهرة ،ط2 ،(1972)،12
9. عبد السلام رشيد :لغة النقد القديم بين المعيارية والوصفية ،دار النشر ،القاهرة ،ط1 ،(2008)،12.
10. محمد مندور:الميزان الجديد ،مؤسسة بن عبد الله ،تونس،ط1،(1988)، 12
11. محمد لطفي اليوسفي :في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، (1985)،.12.
12. عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة الجزائر،(2002)،13.
13. نازك الملائكة: قضايا الشعرالمعاصر،مكتبة النهضة،ط3،(1967) .13
14. صلاح عبد الصبور : الديوان ، مج 3 ، دار العود ة بيروت ، (1977) ،14-83.
15. فيصل القصيري:نقد بنية القصيدة ،مجلة المعرفة ،العدد 512 ،(2006)،14-19.
16. كمال أوديب : جدلية الخفاء والتجلي ،"دراسات بنيوية في الشعر" ،دار العلم للملايين ،بيروت ط4، (1995)،14-18.

17. محمد مفتاح :تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص) ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط4 ،(2005)،15.
18. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ،دار الشروق،مصر،ط 1،(1998) ،15.
19. جان بياجيه :البنيوية ،تر ،عارف منيمنة و بشير أوبري ،منشورات عويدات ،بيروت ،ط4، (1985)،16.
20. خليل إبراهيم: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع ،ط1،(2003)،16.
21. عز الدين مناصرة :علم الشعريات ،دار مجلاوي ،عمان، ط1، (2007)،17.
22. بول ريكور ،نظرية التأويل ،تر ، سعيد الغانمي، المركز العربي ،المغرب، ط1،(2003) ، 18.
23. سلمى الخضراء الجيوسي :الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر ،عبدالواحد لؤلؤة ،مركز دراسات الوحدة العربية، ط2 ،(2007)،20.
24. محمد عبد المنعم خفاجي:مدارس النقد الأدبي الحديث ،الدار اللبنانية المصرية ،القاهرة ،ط2 ،(2003)،20 .
25. محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث ،دار العودة ،بيروت ،(1973)،20-76 .
26. محمد بنعمارة :الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم و التجليات) المدارس الدار البيضاء المغرب، (2000)،20-21.
27. عمر أحمد بوقرورة :دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ،دارالهدى الجزائر(.2004)،21.
28. عبد القادر فيدوح :الرؤيا والتأويل ،دار الوصال ،الجزائر، 1994)،21.
29. حسين جمعة :جمالية التصوف (مفهوما و لغة) مجلة الموقف الأدبي ،دمشق ،العدد 346 أوت (2001)،21 .
30. أحمد يوسف: تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور ،مخطوط رسالة ماجيستير ،جامعة وهران ،21.
31. منصور إبراهيم :الشعر والتصوف، دار الأمين ،القاهر،(1999)،22.
32. إحسان عباس: اتجاهات الشعر المعاصر، عالم المعرفة ،الكويت ،دون طبعة،سنة نشر،22-30.
33. صلاح عبد الصبور :الديوان ،مج1-2،دار العودة بيروت، (1977) 22-91.
34. علي عشري زايد :استدعاء الشخصيات التراثية ،دار الفكر العربي القاهرة،(1997)، 23-65.
35. محمد حمود :الحداثة في الشعر العربي المعاصر ،بيانها ومظاهرها ،الشركة العالمية للكتاب ،بيروت ،ط1،(1996)،24-49.
36. صلاح عبد الصبور :قراءة جديدة لشعرنا القديم ،منشورات اقرأ ،دون طبعة ،سنة نشر،25.
37. أحمد كامل زكي :النقد الأدبي الحديث ،أصوله واتجاهاته ،دار النهضة بيروت ،(1981) 28.

38. .محمد فتوح أحمد :الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ،دار المعارف ،القاهرة ،ط2 ،(1978)، 30-68.

39. إبراهيم رماني :الغموض في الشعر العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية ،(1991)،31-61.

40. كاملي بلحاج :الشعر والأسطورة ،مجلة الآداب والعلوم الإنسانية العدد1 ،دار الغرب الجزائر،(2001-2002)،31.

41. نضال محمد حيدر :مجلة الأسبوع الأدبي ،اتحاد كتاب العرب ،دمشق ،العدد747 ،2001 ،33.

42. حورية حمو : تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية ، ط1،(1999)،34.

43. عبد العزيز حمودة :البناء الدرامي ،الهيئة المصرية للكتاب دار الكتب ،د ،ط،(1998)، 35.

44. محمد مصايف :دراسات في النقد والأدبي ،الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، (1981) ،39

45. صلاح فضل:أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب بيروت، ط 1 ،(1995)،40 .

46. علي بن تميم :السرد والظاهرة الدرامية ،المركز الثقافي العربي، المغرب ،ط1،(2003)،41.

47. جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث ،دار الشروق، بيروت، ط 1، (1984)، 42.

48. أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدمة الشعر العربي ،دار العودة ،بيروت ،ط4 ،(1983)،44-62.

49. شلتاغ عبود شرّاد :حركة الشعراء الحر في الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،(1985) 43-44.

50. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه الفنية)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2،(2006)، 44.

51. ربيعة بعلي :بنية الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر ،رسالة ماجيستير (مخطوط) (2005/2004)،44-88 .

52. الزمخشري :أساس البلاغة ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان،(2004)،44.

53. الطبري :جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مج3 ،تح ،أحمد إسماعيل شكوكاني ،دار الكتب العلمية بيروت ،ط1 ،(1992)، 44.

54. الفيروز آبادي :القاموس المحيط ،تح،نعيم العرق سوسي ،مؤسسة الرسالة ،بيروت ،ط1،(2006)،44.

55. الزمخشري ،الكشاف، مج1 ،دار الفكر ،بيروت ،ط1 ،(1977) ،45.

56. محمد غنيمي هلال :الأدب المقارن ،دار العودة ،بيروت ،ط3 ،(1983) ،45-50.

57. أدونيس :زمن الشعر ،دار العودة،بيروت،لبنان،ط3 ،(1983)،45.

58. عبد الله خلف العسّاف :الرمز في الشعر السوري المعاصر ،دار القلم ،دمشق ،(2006)، 46-47.

59. عبد الحميد جيدة :الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ،مؤسسة نوفل ،بيروت،ط1 (1980)،48.

60. عامر النجار:التصوف الإسلامي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة (،2002) ،48.

61. نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر(الإتباعية ،الرومنسية ،الواقعية الرمزية)ديوان المطبوعات الجامعية (1984)،50-54..

62. هنري بير:الأدب الرمزي ،تر زغيب هنري، منشورات عويدات ،ط1 ،(1981)،52.

63. محمد فتوح أحمد ،الحداثة الشعرية الأصول والتجليات ،دار غريب الطباعة والنشر ،القاهرة ،(2006)،52-53.

64. آمنة بلعلي:أبجدية القراءة النقدية دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر السياب ،عبد الصبور ،خليل حاوي أدونيس ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،(1995) ،55-56.

65. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية،(2005)،57.

66. عاطف جودة نصر:الرمز الشعري عند الصوفية ،دار الأندلس للطباعة والنشر ،ط1 ،بيروت (.1978)،58.

67. فايز داية:علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق دراسة تاريخية تأصلية نقدية، دار الفكر المعاصر، بيروت ، ط2 ،(1996)،59.

68. عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت ،ط 1 ،(1987)،61.

69. محمد حسن: عبدالله الصورة و البناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة، (1981)، 61-72.

70. - سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، ط 5، (1983)،62.

71. صلاح عبد الفتاح : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ،(1988)،62.

72. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ،مكتبة لبنان، بيروت، (1974)، 63.

73. دي سي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة ،أحمد نصيف الجنابي ،دار الرشيد، بغداد، (1982) 63.

74. الأخضر عيكوس : الخيال الشعري و علاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، عدد 1،(1994)، 63.

75. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع بيروت، ط3 ،(1983)،63.
76. أحمد علي دهمان :الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق ،ط1 ،(1986)،63.
77. أبو الطيب المتنبي :الديوان ،دار صادر ،بيروت ،لبنان ،ط1958،1 ،طبعة ،(2000) ،65.
78. أحمد شوقي:الشوقيات(الديوان) مج 1-2 ،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،(2001)،66.
79. جليل كمال الدين: الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت،(1964)،67.
80. رجاء عيد، تحليل هذه القصيدة في ،دراسة لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (1977)،67-77.
81. عبد القادر القط:الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، (1981)،69-73..
82. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،ا،مكتبة دار العلوم،القاهرة،ط 2 ،(1979) ، 71 .
83. - صلاح عبد الصبور: ديوان الإبحار في الذاكرة ،دار العودة بيروت،ط3 ،(1983)،73-79.
84. عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، (1980)،77.
85. يوسف الصائغ: الشعر الحرفي العراق، مطبعة الأديب، بغداد، (1974)،79.
86. صبيرة ملوك:بنية الايقاع الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر صلاح عبد الصبور،دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر ،(2009)،
87. عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، (2003)،82.
88. كمال ابوديب :في البنية الإيقاعية للشعر العربي،دار العلم للملايين ، بيروت،ط 2، (1981)،82.
89. ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده،ج1، تح،محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة،ط5،بيروت لبنان،(1981)،83-85.
90. لقجع جلول السايح نادية:التحليل السيميائي للنص المسرحي ،مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور أنموذجا ،رسالة ماجستير ،جامعة وهران ،86.
91. مصطفى السعدني :مفهوم اللغة في شعرنا الحديث ،قراءة في النص ،منشأة المعارف الإسكندرية ،(1989)،91.