المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة جازان
عمادة الدراسات العليا
كلية الأداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وأدابها

معايير الشعرية عند محمد الفيتوري

(أغاني أفريقيا نموذجًا)

قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية والنقدية(الأدب الحديث- الشعر)

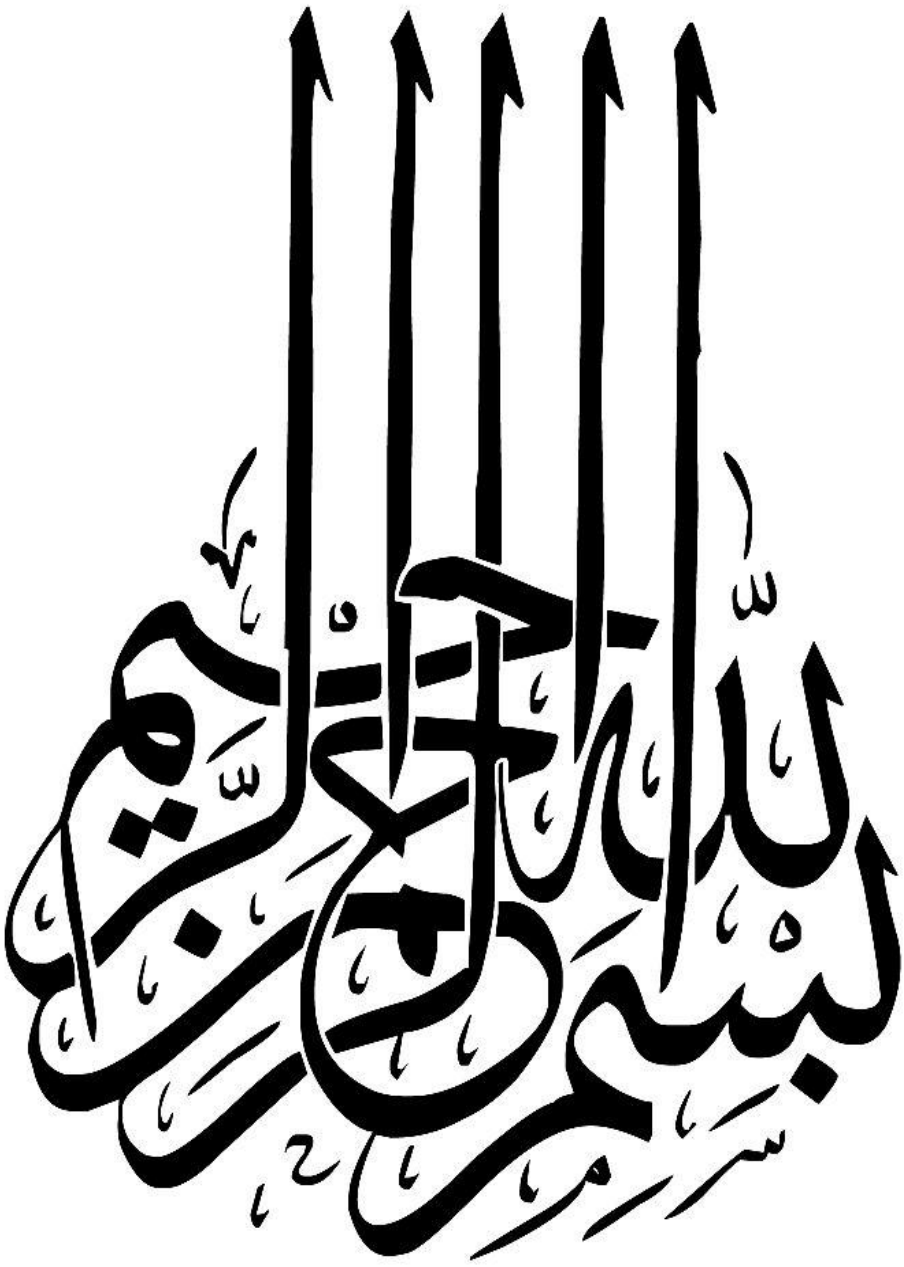
إعداد الطالبة
شمعة أحمد محمد جعفري

الرقم الجامعي
٢٠١٦١٣٦٣٠

إشراف

الأستاذ الدكتور/ عبد القوي محمد الحصيني

العام الدراسي
١٤٤٠هـ - ٢٠١٨م


بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة جازان
عمادة الدراسات العليا
كلية الأداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

معايير الشعرية عند محمد الفيتوري
ديوان(أغاني أفريقيا نموذجًا)

إعداد الطالبة
شمعة أحمد محمد جعفري

تقرير لجنة المناقشة والحكم

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات درجةالماجستير في الدراسات الأدبية والنقدية(الأدب الحديث- الشعر)

لجنة المناقشة والحكم على الرسالة

أعضاء اللجنة	الاسم	المرتبة العلمية	التخصص	التوقيع
المشرف الرئيس	أ.د عبدالقوي محمد أحمد الحصيني	أستاذ	الأدب والنقد	
المناقش الداخلي	أ.د خالد ربيع شافعي	أستاذ	الأدب والنقد	
المناقش الداخلي	د. عواطف بهنس أبو العزايم	دكتورة	الأدب والنقد	

تاريخ المناقشة:

إهـــــــــداء

أُهديه إلى سيدتي الحبيبة أمي، وإلى مَن كان يَعشق النور والقلم، إلى مَن زرع فيَّ حب العلم والأمل، إلى من فارقت روحُه الحياةَ وهو ينتظر هذا اليوم بعد حُلم طال به الأمد؛إنه أبي-رحمه الله- وأسكنه فسيح جناته.

ملخص الدراسة

هذه دراسة عنونتها : "معايير الشعرية في شعر محمد الفيتوري: أغاني إفريقيا نموذجًا "وكان اختياري لهذا الموضوع لما يتسم به الشاعر محمد الفيتوري من عقيدة إنسانية،تعتمر الإنسانية، وتنشغل بقضاياها في شعره الحافل بظواهر الشعر بمختلف مستوياتها وأركانها، وتتخذ الدراسة نظرية الشعرية مدخلًا تلج منه لسبر أغوار النص الدلالية والجمالية والبنيوية،وبرغم بعض الصعاب التي تواجه الباحث إلا أن الدراسة استطاعت الأخذ بناصية البحث متحاورة ومتمايزة في آن مع بعض الدراسات التي تقاطعت معها.

وقد جاءت الدراسة في تمهيد وفصلين وخاتمة.

جاء التمهيد شارحًا قضية الشعرية وعلى وجه الخصوص الشعرية العربية، متطرقا إلى النشأة، والتطور، والمفهوم، والمصطلح، وتعدده، وأبرز النقاد، وآراءهم المتنوعة في هذه القضية.

وجاء الفصل الأول بعنوان "الكتابة المحايدة" يتناول مباحث عن الغموض الدلالي الذي يبحث فيما وراء المعنى ويستجلي آفاق النص الخفية.

وفي مبحث التجريد قدمت الدراسة تعريفًا وتطبيقًا لتلك الظاهرة،وكذلك عملت في مبحث التكثيف، وفي مبحث التناص الذي يعد مصدرًا لشعرية النص حيث يشكل النص تشكيلًا فنيًا تتلاقح فيه النصوص وتتداخل مما يزيد إيحاء ورمزية النص.

وفي الفصل الثاني الذي جاء بعنوان "الواقعية النصية وخصوصية النص الشعري " درست من خلاله قضايا : التخييل الذي يخرج بالنص لآفاق تتسع فيها الرؤى،وتنمحي الحدود،ودرست الانحراف أو العدول أو الانزياح في مصطلح النقد الحديث،وفيه تعرضت الدراسة لظواهر الخروج عن المعيارية اللغوية لتأدية وظائف قد تكون دلالية أو جمالية أو حتى تركيبية، وفي مبحث الإيقاعية درست هندسة الموسيقا لدى الفيتوري من خلال الوزن والقافية والمحسنات البديعية ،وكل ظواهر النص الممسوق، وبعنوان الذاتية جاء المبحث الرابع الذي درست فيه جوانب التجربة الشعرية للفيتوري بأبعادها النفسية،وحضورها على مستوى الوجدان، والصور التعبيرية المختلفة .

وقد ظهر جليًا من خلال هذه المباحث نتائج للبحث:فالغموض الدلالي في شعر الفيتوري يضفي على النص بعدًا فنيًا ورافدًا دلاليًا عميقًا، وهو غموض شفيف رامز موحٍ، يبعد فيه الشاعر عن التعقيد المستكره.

وقد تعددت وظائف التجريد عند الفيتوري بين محاكاة حركية الموقف وحدة الصراع، وبين إثراء النص موسيقيًا وإثارة انتباه المتلقي.

والتكثيف عند الفيتوري ركيزة لشعره، يوظف فيه الشاعر إمكانات هائلة من المهارات الشعرية: براعة تصوير وعمق دلالة وثراء معجم، وسرد تصويري يقترب من السينمائية، واستعمال الرمز الموحي.

التناص بنية أساسية في شعر الفيتوري يرفد النص ببعد تاريخي وآخر مقدس وثالث أسطوري، وهكذا تتعدد الروافد بتعدد جهة التلاقح مع النصوص.

وتخييل الفيتوري يتسم بالإبداع معتمدًا على مخزون ثقافي وفكري وشعوري عظيم لدى الشاعر.

وقد تعددت صور الانزياح عند الفيتوري تعددًا أتاح روافد متعددة للنص الشعري من الناحية الدلالية والجمالية وكذلك التركيبية.

ويَنتج الإيقاع في نصوص الفيتوري من طرق متنوعة حيث يأتي مع الوزن والقافية التكرار وكثير من المحسنات البديعية الموسيقية،وهو يُنتِج حالة من النغم المتزن والدلالة الفاعلة في النص.

كما تبرز النزعة الذاتية في شعر الفيتوري، فتعلو ذاتيته الإفريقية المتماهية في الوطن والمنشغلة بكافة قضاياه:كبيرها وصغيرها .

Abstract

This is a study of the title: "The standards of poetic poetry in Mohamed Vittori: African songs model", because of the poet Mohamed Vittori of the human faith, human dignity, and preoccupied with the issues in his hair full of phenomena of poetry at various levels and elements, and study the theory of poetic input entry to explore the corners The text is semantic, aesthetic and structural, and despite some difficulties facing the researcher, but the study was able to take the research research interlocutor and distinct at the same time with some studies that intersected with them.

The study came in a preface, two chapters and a conclusion.

The preface came as an explanation of the issue of poeticism and in particular Arabic poeticism, referring to the emergence, evolution, concept, term, pluralism, and critical critics behind their diversity in this case.

The first chapter, entitled "Neutral Writing," deals with the investigation of semantic ambiguity that searches beyond meaning and clarifies the hidden text horizons.

In the study of abstraction, the study presented a definition and application of this phenomenon, as well as worked in the field of intensification, and in the study of harmony, which is a source of poetic text, where the text forms a technical form in which the texts intersect and overlap, thus increasing the inspiration and symbolism of the text.

In the second chapter, entitled "Poeticism of the genre", which examined the issues: Imagination, which comes out of the text of the horizons widen the visions, and the development of borders, and studied deviation or reversal or displacement in the term of modern criticism, and the study was subjected to phenomena out of normative language to perform functions may be In the study of rhythmic studied the geometry of music by the virtuoso through weight and rhyme and the virtuous improvements, and all the phenomena of text marketed, and self-title came the fourth section, which examined the aspects of the experience of poetry of the Vittori psychological dimensions, and presence at the level of conscience, and Different expressive images.

It is clear through this mabahith the results of the research: The semantic ambiguity in the poetry of the vituri imparts to the text a technical dimension and a deep reflex, the ambiguity Shafif Ramez Moh, in which the poet away from the complexity of recollection.

The functions of abstraction in vitro have been varied between simulating the kinetic position of the conflict unit, and between enriching the text musically and arousing the recipient's attention.

And the intensification of the vitriolic basis of poetry, where the poet employs a huge potential of poetic skills: the skill of photography and the

depth of the meaning and richness of a lexicon, a narrative narration approaching the cinematic, and the use of the symbol of revelation.

The symmetry is a basic structure in the poetry of the Fittori, which feeds the text with a historical, sacred and third-mythological dimension.

The figurative metaphor is creative, drawing on the poet's cultural, intellectual and intellectual stock.

There were many images of the shift in the Vittori plural allowed multiple tributaries of poetic text in terms of semantic and aesthetic as well as synthetic.

The rhythm in the texts of the Vittorio is produced in a variety of ways. It comes with weight, rhyme repetition and a lot of musical virtuoso improvisations, producing a state of balanced melody and active significance in the text.

It also highlights the personal tendency in the poetry of the Vitori, Vtlouh African identity in the home and preoccupied with all issues: large and small.

فهرس المحتويات

تقرير لجنة المناقشة والحكم.....ب

إهـــــــــداء..... ج

ملخص الدراسة .....د

Abstract.....ه

فهرس المحتويات.....ز

المقدمـــــة..... ١

التمهيد:..... ١٢

الفصل الأول:الكتابة المحايدة ٣٢

الغموض الدلالي:..... ٣٣

التجريد:..... ٤٩

التكثيف: ٥٤

التناص:..... ٦٢

الفصل الثاني: الواقعية النصية وخصوصية النص الشعري ٧٣

التخييل:..... ٧٨

الانحراف:..... ٨٢

انحراف على مستوى الدلالة: ٨٤

انحراف على مستوى التركيب:..... ٨٧

انحراف على مستوى الصورة:..... ٨٨

الاستعارة عند الفيتوري نموذجًا للانحراف:..... ٩٠

الإيقاعية:..... ٩٥

الذاتية:..... ١٠٥

الخاتمة..... ١١٧

التوصيات:..... ١٢٣

قائمة المصادر والمراجع ١٢٤

المقدمـــــة

مقدمة الدراسة:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، وعلى آله وصحبه وسلم، وبعد...:

تغوص هذه الدراسة الموسومة بـ(المعايير الشعرية في شعر محمد الفيتوري - (أغاني أفريقيا نموذجًا)) في شعر شاعر عربي يعد أحد أهم شعراء العربية المعاصرينالذين التزموا قضايا الإنسان والمجتمع، واختاروا لأنفسهم أن يعتركوا الحياة الواقعية ويعايشوها، فعبَّر عن قضايا الإنسان والإنسانية بصوت صادح صارخ، ورفض العنصرية والظلم، وأبرزَ همومَ الإنسان ومشاكلَه، سيَّما هموم الإنسان الأفريقي الذي عايش حالات الظلم والعبودية، والاستغلال النفسي والجسدي، كما رفع صوته عاليًا ليطالب بحقوق الإنسان أينما كان، ولينتصر لقضايا العرب والعروبة، فجعل من شعره جسرًا متينًا ثوريًّا ضد الظلم أينما كان وحلّ، مناديًا بحرية الإنسان وكرامته، ولتحقيق حلم الوحدة العربية، كما امتزج شعره بحس صوفي زاد قصيدته جمالًا وإبداعًا؛ فكانت هذه الدراسة التي تتناولبرؤية فنية شعر الشاعر السوداني محمد الفيتوري، باحثةً في شعره عن سمات جمالية وفنية تكشف عن عمق الرؤية في نصه الشعري، فضلًا عن بحثها في بواطن جماليتها وأسرارها.

أسباب اختيار الموضوع ومشكلة الدراسة:

نظرًا لما يحمله شعر الفيتوري من قيم إنسانية ، ولما تمتع به من قوة شعرية إبداعية على المستويات الفنية والأدبية كافة أثمرت ،إنتاجًا أدبيًّا مميزًا شكلًا ومضمونًا، وكان اختياري شعره موضوع لدراستي لغرض محاولة الكشف عن معايير الشعرية

التي تجسدت وتجلت فيه أهمية بالغة للبحث الأدبي، وللدارسين والباحثين عن الجديد من الإبداع والتميز.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة أولًا في اختيارها لشاعر مهم من شعراء العربية يحفل شعره بالظواهر الأدبية، وبالمخزون الثقافي الفكري، واللغوي، والفني المتنوع الذي حفظ له مكانة مميزة بين الشعراء حتى يومنا هذا، وجعل من شعره مثار اهتمام ودراسة منالباحثين؛ لتطبيق العديد من الظواهر الأدبية والأسلوبية حتى الحديثة منها.

وتنبع أهميتها من جانب آخر؛ بولوجها داخل موضوع متشابك وحافل ومتشعب في النقد الأدبي، ألا وهو (معايير الشعرية)، ذلك الموضوع المتجدد باستمرار، الحاضر في كثير من الدراسات البلاغية الحديثة، وهو مجال خصب للدراسة اللغوية يتطور مستفيدًا بمستجدات العلم وتطور الحياة، حيث تُعدّ (معايير الشعرية) بحق مقياسًا لإبداع الشاعر، والناقد، كلّ بحسب مقدرته، ورؤيته الذاتية، وسعة صدره، بما له من اشتباك بكثير من القضايا الفنية والأسلوبية والأدبية، في مسعًى للوصول إلى المعايير الجامعة التي يمكن أن يندرج تحتها شعر شاعر ما، ويُصنف بالتالي تبعًا لها.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى تطبيق نظرية (الأدبية)، وهي النظرية التي تفصل بين الأدب واللا أدب من خلال معيارها الإجرائي الذي جاءت به نظرية (الشعرية)، حيث إمكانية تحقيق درجة أدبية النص وقيمته الفنية، ومن ثم يختلف البحث -إلى حد كبير- عن كل ما سبق من دراسات تقليدية.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة على نظرية (الشعرية)، تلك التي تتحقق من خلالها درجة أدبية النص، وقيمته الفنية العليا، من خلال إجراءات هذا المنهج المصاحب لمداخلات النقد الجديدة في النقد الحديث، ولعلها السمة التي سوف يتفرد بها البحث على خلاف ما سبق من أبحاث تم إجراؤها على إبداع الشاعر موضوع الدراسة.

الصعوبات التي واجهتها الدراسة:

أما الصعوبات التي واجهت هذه الدراسة، فتمثلت في أمرين اثنين؛ أولهما فيما يخص الإطار النظري لقضية (الشعرية)؛ فهذا المفهوم متداخل، متعدد المصطلح، لقي نقاشات عديدة، وجدلًا واسعًا ما بين النقاد العرب والغربيين، كما أنه مصطلح قديم حديث، يحتاج إلى تتبع بذوره الأولى، والرؤية النقدية له عند القدماء، فالمصطلح موجود منذ أرسطو، كما تناوله النقاد العرب كثيرًا، وكان محطَّ دراستهم، ولهم رؤية في قضايا متعددة تشكل أساسه؛ فكان التتبع للمصطلح يحتاج إلى الكثير من الدراسة والمراجع التي لم تتوافر جميعها ببساطة.

أما الصعوبة الثانية فتمثلت في القضايا والأغراض الشعرية التي يتناولها الفيتوري، في ديوانه (محل الدراسة)، فالفيتوري شاعر يضج نارًا في التعبير عن قضايا اللون والوطن التي يرتبط بها أيَّما ارتباط، لكنه لا يعبِّر عنها تعبيرًا شاملًا، ولا يتناولها بوصفه خارجًا عنها، أو ناظرًا إليها من بعيد، وإنما كانت الذاتية هي السمة الأساسية في شعره كله؛ إذ ينطلق في التعبير من تجربة شخصية حية، بحيث يختلط العامُ (قضايا الوطن والدين) بالخاص (مشاعره ذاتها وإحساسه تجاهها بوصفه معجونًا

في أتونها داخلًا فيها ومتفاعلًا معها)فترتسم بذلك ملامح التكثيف والتجريد والانحراف في اللغة، والصورة، والتركيب، مع ارتباط ذلك بالتخييل عنده، بل إن موسيقاه ذاتها أخذت تتشكل -أيضًا- بدوافع نفسية، وصاغها في إطار شخصي لا يمكن أن تنفصل عنه، كذلك يبدو التناصَّ عنده مرهونًا بتلك القضايا ممتزجًا بتلك الذاتية المشار إليها؛ فيستقي منه (أي من التناص) ما يوافقه، يضيف بتوظيفه إلى شعره دلالات أعمق لهذه الرؤية، وهذا التداخل كان يستدعي التنويع والتجديد والفصل -في كثير من الأحيان- بين كل ذلك، والتركيز في حدود المبحث، فضلًا عن تغليب نماذج على أخرى تصلح لأن تكون شاهدًا لكل قضية من القضايا. وعبر قضايا مثل تجنب التكرار، وتوسيع فضاءات التحليل، واستدعاء نماذج أكبر في الدراسة؛ سعت الدراسة إلى ترجيح بعض النصوص التي اعتبرت مفاتيح لكشف أغراضه في ضوء رؤيته النفسية، وهو ما لم تجده الباحثة منثورًا في دراسات سابقة تناولت الشاعر، مما حدا بها للاجتهاد من أجل إيجاد الصلة وإعمال الأدوات النقدية التي لديها لتتضح الصورة.

الدراسات السابقة:

كان الشاعر الفيتوري -ولا يزال- محطَّ اهتمام النقاد والباحثين والدارسين؛ نظرًا لما يحتويه شعره من قيم فنية، وسمات إبداعية تستحق الدراسة والتحليل، ولما يتمتع به من لغة شعرية مميزة، ومواضيع مهمة تكشف عن فكر وأسلوب مميزين لا ينضبان بحثًا وتنقيبًا، فكُتب فيه وفي شعره العديد من البحوث والدراسات؛ بل والعديد من الكتب النقدية والأدبية، بعضها طبق على شعره في جانب من جوانبه الشعرية والأسلوبية، وأخرى خصصت لدراسة شعره وإبراز فنياته، ومن هذه الكتب:

١) إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف الأثر(الصوفي في الشعر العربي المعاصر) (١٩٤٥-١٩٩٥)، دار الأمين للنشر والتوزيع، د.ت.

٢) إيمان بقاعي: الفيتوري الشاعر الذي وجد نفسه، ط١، بيروت، ١٩٩٤.

٣) بن عيسى بوحمالة: النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر: محمد الفيتوري نموذجًا، مج١، اتحاد كتاب المغرب، ٢٠٠٤.

٤) حامد طاهر: محمد الفيتوري، مكتبة الآداب، مصر، د.ت.

٥) سلطان عيسى الشعار: التراث في شعر محمد الفيتوري، الجامعة الأردنية، ١٩٨١.

٦) عايدي علي جمعة: شعر محمد الفيتوري: دراسة فنية، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

٧) عايدي علي جمعة: شعر محمد الفيتوري: الرؤية والتشكيل، ٢٠١٢.

٨) علي محمد تومي: الفيتوري مغني أفريقيا الحزين، دار السيف للنشر والتوزيع والطباعة، ٢٠٠٠.

٩) غريد الشيخ: أيام مع محمد الفيتوري، سلسلة أيام معهم ٣، النخبة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.

١٠) كاملي بلحاح: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

١١) محيي الدين صبحي: الشعر طقس حضارة، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٩.

١٢) نجيب صالح: محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، الدار العربية للموسوعات، **١٩٩٤.**

اهتمت جميع الكتب السابقة بإبراز القيم الفنية والإبداعية في شعر الفيتوري، سواء على صعيد الأسلوب، أو اللغة، أو الظواهر الفنية التي تجلت في أشعاره شكلًا ومضمونًا، أو القضايا والمواضيع التي شغلته على مدار أعوام من الإبداع الأدبي، مؤكدة في النهاية مكانته الشعرية والأدبية، وقوته على صعيد اللغة، والأسلوب، والخيال، والفكر، والصياغة الفنية المبدعة، ومبرزة جوانبه الفكرية والإنسانية التي كان شاغلها الأكبر التغيير نحو الأفضل، والتعبير عن هموم الإنسان وتطلعاته التي خرجت في قوالب إبداعية عالية جدًا.

أما الدراسات الجامعية أو العلمية التي اهتمت بالشاعر محمد الفيتوري وبشعره فهي:

١) زينب منصوري: ديوان "أغاني أفريقيا" لمحمد الفيتوري دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر (باتنة)، الجزائر، ٢٠١١.

٢) سلطان الشعار: التراث في شعر محمد الفيتوري، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٧.

٣) عوض حسن علي محمد: الشعر السياسي في العالم العربي "الفيتوريأنموذجًا"، رسالة دكتوراه، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، السودان، ٢٠١٢.

٤) ليلى جبريل سليمان كريم: قضية الهوية والوطن في شعر الفيتوري، رسالة ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، السودان، ٢٠١٦.

التعليق على الدراسات السابقة:

تناولت كل من الدراسات السابقة شعر محمد الفيتوري من جانب معين يُبرز شيئًا من خصائص شعره، سواء في جانب الشكل، أو المضمون، أو الإبداع الشعري، وأقرب الدراسات السابقة إلى الدراسة الحالية؛ دراسة زينب منصوري التي تدرس الديوان نفسه الذي تخوض فيه الدراسة؛ وهو ديوان (أغاني أفريقيا)، كما أنها الدراسة الوحيدة بين بقية الدراسات التي تناولت أسلوب الشاعر، وخصائصه الفنية والإبداعية، وما يتصل بلغته وصوره بشكل رئيس، فالدراسات الأخرى اهتمت بمضمون شعر الفيتوري (سياسيًّا، ووطنيًّا وتراثيًّا).

غير أن دراسة زينب المنصوري يؤخذ عليها إهمالها بعض السمات الشعرية البارزة، وعدم الوقوف عليها إلا بقدر يسير، لا سيما التكرار والتناص، بالإضافة إلى أن دراستها كانت أسلوبية، فلم تتوقف عند المعايير الشعرية بمعناها العامّ، وهو ما حاولتُ إبرازه في هذه الدراسة.

وبذلك وجدت أن جميع الدراسات السابقة تسلك طريقًا مختلفًا عما تتوجه إليه الدراسة الحالية للنظر والبحث في معايير الشعرية عند الشاعر والتي تتناول فيها جانبًاأسلوبيًّا كبيرًا، فضلًا عن توسعها في العديد من الجوانب الفنية؛ في الموسيقى،

والصور، والخيال، والتراكيب، واللغة، وتوظيف التراث أو (التناص) عند الفيتوري، مستفيدةً في ذلك من تطبيق منهج الشعرية في بعض الدراسات الإجرائية .

تقسيم الدراسة:

انقسمت الدراسة إلى فصلين دراسيين، يتناولان أبرز القضايا النقدية التي تشغل فكر ودراسات النقاد والباحثين في السنوات الأخيرة الماضية وخلال الفترة الآنية، فالفصل الأول -وهو بعنوان: الكتابة المحايدة- يتناول في أربعة مباحث كلًا من: الغموض الدلالي، التجريد، التكثيف والتناص، وهذه المباحث الأربعة من أبرز القضايا النقدية الحداثية التي تكشف عن شعرية النص الشعري؛ هذا الغموض الذي احتفى به الشعراء والنقاد على امتداد التاريخ فقد كان "العرب الأوائل يوظِّفون ضروبًا من الفن القولي للدلالة على مبتغاهم، فيتركون العقل يتدبر ويتأمل حتى يبلغ المراد"[(١)].

أما التناص -أو ما يُعرف أيضًا بالنص الغائب، وغيره من المصطلحات- فهو شكل آخر للغموض الجميل في النص الأدبي إن أحسن الشاعر توظيفه؛ بل هو مصدر تتوالد معه شعرية النص، ويأخذ شكلًا فنيًّا أجمل، فهو وسيلة لتلاقح الماضي المجيد مع الحاضر، ولتداخل النصوص معًا؛ ما يمنح الدلالة اتساعًا ومدًى أكبر. وعلى الشاعر في هذا الجانب أن يستحضر من التراث ما يتناسب ودلالاته أولًا. ثانيًا: أن يوظف التناص برؤية جديدة فعندما يوظف الشاعرالتراث فإنه "لايوظف من ملامحها إلامايتلائم وطبيعة التجربة التي يريد التعبيرعنها من خلال هذه الشخصية، وهو يؤول الملامح التأويل الذي لائم هذه التجربة، قبل أني سقط عليها الأبعاد المعاصرة التي يريد

(١) ابن قتيبة، عبد الله، (١٤٣٢هـ). الشعر والشعراء. (د.ط)، دار الحديث، القاهرة. ١/ ٢٣٧.

إسقاطها عليها"[١]. ففي التناص نرى الشاعر (يملك آليات استدعاء متعددة يتخير منها مايتلاءم مع بنية النص، بحيث يكون لآلية الاستدعاء نفسها دور دلالي داخل السياق)[٢]. أما التجريد فقد تعددت وظائفه في شعر الفيتوري بين محاكاة حركية الموقف وحدة الصراع، وبين إثراء النص موسيقيا، وإثارة انتباه المتلقي . في حين أن التكثيف نجده ركيزة لشعره "الفيتوري" فهو يوظف فيه إمكانات هائلة من المهارات الشعرية: براعة تصوير، وعمق دلالة، وثراء معجم، وسرد تصويري يقترب من السينمائية، واستعمال الرمز الموحي.

والفصل الثاني من الدراسة-وهو بعنوان: خاصية النص الشعري- ينقسم بدوره إلى أربعة مباحث تتناول قضايا: التخييل، الانحراف، الإيقاعية، وأخيرًا الذاتية في النص الشعري للفيتوري في ديوانه (أغاني أفريقيا)، وهذه القضايا الأربع -أيضًا- من أهم القضايا التي تحكم للنص الشعري بالجودة ولكاتبه بالإبداع؛ فالتخييل جزء يكشف عن قراءات الكاتب، واتساع مخيلته، وطرق تفكيره في كل الأشياء من حوله، وفي أبسطها، وفي التفاصيل التي لا يلتفت إليها الآخرون، ويجعلها في النص أشياء أساسية لها وجودها، وجمالها المميز، أما الانحراف فهو أبرز قضية يتناولها النقد الحديث في الدراسات الأسلوبية، وتبحث في خروج المبدع عن القواعد والقوانين الموضوعة، وعن المألوف في الكتابة، ولا يقف عند جانب معين، فيدرس الانحراف في أشكاله كافة على مستوى الصورة، والتركيب، وعلى الجانب النحوي والدلالي للغة، مبرزًا الجمال الحاصل عن هذه الانحرافات في النص.

---

(١) أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨. ص١٥.

(٢) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٥. ص١٩٠.

أما الإيقاعية فتكشف عن ثراء النص موسيقيًّا من خلال هندسة الشاعر ورؤيته للنص الشعري،ومن خلال التركيز على تكرار أصوات معينة، وإثراء الدلالات بالمحسنات البديعية المتنوعة التي تُضيف إلى دلالات النص وإلى موسيقاه، وهذه الرؤية الكاملة على صعيد الكلمة، أو القافية، أو أواخر حروف الأسطر الشعرية؛ كلها تغني القصيدة، وتزيدها إبداعًا، أما الذاتية فتكشف عن التجارب الشعورية للشاعر وأبعاده النفسية، فحضور الذات -وبالتالي تَشكُّل الآخر في هذه الرؤية- يبرز الكثير من الدلالات والأمور التي تكشف –بدورها- عن الكثير مما يفيد الدراسة.

وتستهل الدراسة قبل الفصلين بتمهيد يتطرق إلى الشعرية العربية: مفهومها، نشأتها، وتطورها، بينما يختتم بخاتمة تُجمل جميع النتائج، والآراء، والتوصيات التي توصلت إليها الدراسة، وأخيرًا ثبت للمصادر والمراجع التي استقت منها الدراسة مادتها واستفادت منها.

وفي الختام أتوجه بشكري العميق إلى كل من مد يد العون لي في إنجاز هذا البحث، وإلى أمي الحبيبة ، وأخي الدكتور عبد الوهاب، وإخواني وأخواتي وصديقاتي.

كما أشكر أساتذتي الذين كانوا خير معين وفي مقدمتهم أستاذي المشرف الدكتور عبد القوي الحصيني الذي أمدني من علمه وخبرته ، وكذلك الدكتور عزت جاد الذي أفادني بآراءه وتوجيهاته .

والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة؛ على قبولهم مناقشة رسالتي هذه وإفادتي بتوجيهاتهم السديدة.

التمهيد:

يُعد مصطلح "الشعرية" من المصطلحات الأكثر دورانًا في قاعات الدرس، وبين كتابات الباحثين، وفي أحاديث النقاد وأصحاب الرأي والأدباء، في العصر الحديث.

وفي حين تبدو الشعرية مصطلحًا مستحدثًا فإنها في حقيقة الأمر "مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته"[١]، بمعنى أنها "قديمة جديدة في نظرية الأدب؛ قديمة لأنها تمتد في عمقها التاريخي إلى أرسطو وكتابه: فن الشعر الذي كُتب في القرن الرابع قبل الميلاد، وجديدة لأنها حظيت من النقاد المعاصرين باهتمام كبير، ولا سيما نقاد الاتجاهات النصية"[٢].

ويرجع أصل "المصطلح -في أول انبثاقه- إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع "[٣] وفي قلبها صناعة الشعر، بطبيعة الحال.

وقد نتج هذا التنوع في المصطلح لسببين رئيسَيْنِ، يمكن إبرازهما فيما يلي:

١- تعدد الصياغة التي يتبناها كل ناقد، مع تعدد الترجمات، وتعدد الرؤى حول مدى اتساع المفهوم لأبعد من الشعر والنثر، حتى إلى العديد من الفنون المتنوعة، أو ضيقه واقتصاره على الشعر بعينه دون غيره من الفنون، فكانت مصطلحات متعددة للمفهوم نفسه ما بين الشاعرية، والإنشائية، والشعرية، والانزياح.

---

(١) حسن ناظم: مفاهيم شعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٧. ص١١.

(٢) حامد الرواشدة: الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، ٢٠٠٦. ص١٢.

(٣) حسن ناظم: مفاهيم شعرية. ص١١.

٢- توسيع دائرة الشعرية وربطها بمصطلحات كثيرة، وبعلوم متعددة، والنظر إليها من منظور الشكلانيين مرة، واللسانيين تارة أخرى، وهكذا... وكل هذه الخلافات المريرة في ترسيخ مصطلح معين تُدخل البحث في جدل توحيد المصطلحات الذي يشغل الدارسين والباحثين في الأدب العربي والدراسات العربية، لا سيَّما خلال العقود الزمنية الأخيرة[١].

أسباب اضطراب مصطلح (الشعرية):

تعد السمة البارزة في حقل الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة، هي اضطراب المصطلح، وعدم التوافق على لفظة واحدة لمعنى بعينه.. في أزمة المصطلحات هذه كان مصطلح الشعرية يحتل موقعًا متميزًا، من حيث هو مصطلح انتقلت إليه هذه الاضطرابات المشار إليها، وذلك للأسباب التالية:

١- ثمة صعوبة كبيرة في توحيد المصطلح المنقول من اللغات الأجنبية على يد المترجمين والباحثين، بحيث يحاول كل منهم عرض المصطلح بمسمى يُحسب له -غالبًا- فضلًا عن اختلاف المنطلقات وتعدد الكتّاب المُترجَم عنهم المصطلح، مع اختلاف الأفكار والرؤى؛ ما يصنع في النهاية اضطرابًا وتعقيدًا في الفهم.

يصبح في هذا السياق صادقًا القول الذي ينص على أنه "يقع على الترجمة العبء الأكبر في تحقيق العديد من المعادلات الصعبة التي تبدأ بالتصور، فالقالب، فشرعية

---

(١) انظر: أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ٢٠١٢. ص١٥- ١٨، وأيضًا خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع٩، ٢٠١٣. ص٣٧٢- ٣٧٤، وانظر: حسن ناظم: مفاهيم شعرية. ص١٤-١٦.

الصيغة، ثم قدرتها على التداول والشيوع، وذلك بعد رحلة شاقة إلى التراث بحثًا عن المقابل الأصولي من عدمه، ثم الإعراج على منازل الاشتقاق والقياس، حتى إذا ما كانت كل الأبواب موصدة، تبدأ رحلة سياقية ومعرفية أخرى؛ على أن تكون الدلالة هي محور البحث لا حرفية اللفظ، وفي ذلك شعرة قد تكون هي القشة التي تقصم ظهر البعير"[١]. في بعض الأحيان تنزاح الفوارق، وتصبح هذه الشعرة المشار إليها في النص السابق غير حاسمة في التفريق، فتنقصم القشة، لا سيما مع مصطلح الشعرية.

٢- يُعد اضطراب المصطلح (أعني مصطلح الشعرية) نتاجًا طبيعيًّا للموروث التاريخي له، فجذوره الأولى – هي الأخرى - تُعاني اضطرابًا في التحديد والرؤى، ويُقصد بالجذور هنا: مفهوم الشعر، وخصائصه، وسماته، وحدوده الفنية والنقدية، فعلى الرغم مما يميز الشعر من سمات وخصائص تفرده عن غيره، وارتباطه بالنفس، والوجدان، والمجتمع، والحياة بنسب معينة بحسب نظرة النقد التي تحكمه؛ فإن نظرة النقاد والباحثين له اختلفت في بعض النقاط، ومن هذه الاختلافات في الموروث العربي -على سبيل المثال- رؤية عبد القاهر الجرجاني بأنْ النظم ليس سوى أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو[٢].

وكذلك ربط حازم القرطاجني الشعر بجدية مراده، وبما يحققه من أثر في المتلقين حين يقول عنه: إنه إنهاض النفوس إلى فعل شيء، أو طلبِه، أو اعتقادِه، أو التخلي عن فعله، أو طلبِه، أو اعتقادِه،كما هو عنده أنه مفرحة

(١) عزت محمد جاد المولى: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢. ص٥٦.
(٢) انظر: عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة، ٢٠٠٤. ص٨١

تستلذ إليها النفوس وتطيب[١]، ويصب رأي قدامة بن جعفر في السياق ذاته الذي يذهب إليه القرطاجني مهتمًّا بالأثر؛ فالشعر عنده "غاية أخلاقية، ترتبط بتأكيد مفهوم الفضائل في نفس المتلقي"[٢]، إن هذه الرؤى المبكرة -مع اختلافها- تؤسس للشعرية الحداثية التي تبتغيها الكتابات الحديثة؛ لكنها أسست -في الوقت ذاته- لهذا الاضطراب في مصطلح الشعرية بشكل حاد، وعدم الاستقرار على مصطلح واحد جامع له.

٣- إن الشعرية في جوهر مقصديتها، وعلى الرغم من كل ما قيل فيها -كما سيتبين لاحقًا- فإن جُلَّ ما قيل فيها يدور حول "دراسة الأدب من حيث خصائصه، والكشف عن قوانينه"، وهي بذلك اسم آخر لـ"نظرية الأدب"، غير أنها عند النقاد النصيين تمتاز بكونها تركّز على الرسالة اللغوية، ولا توجه اهتمامها إلى مؤلف الرسالة أو باثِّها، وأنها تتوسل لتحقيق أهدافها بوسائل العلم من حيث كونها تريد الابتعاد عن الأحكام الجاهزة والآراء الانطباعية"[٣]. أو بعبارة أخرى فإن "الشعرية في واحد من جوانبها تسعى إلى الكشف عن شعرية الشعر بوسائلها الخاصة"[٤].

٤- إن موضوع الشعرية من أكثر المواضيع الجدلية، ومحل خلاف بين النقاد والباحثين في الكتابات العربية الحديثة والمعاصرة على وجه التحديد؛ منهم

---

(١) انظر: أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب بن خوجة، تونس، ١٩٦١. ص٧٠- ٧٢.

(٢) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥. ص١٢٥.

(٣) مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩. ص١٠١.

(٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من قصر حدها على الشعر فقط، على غرار ما كان يحدث في النقد الشعري القديم الذي كان يصبُّ جل اهتمامه على الشعر من دون غيره من أنواع الخطاب الأدبي، وهناك جانب آخر من النقاد يوسّع في حدود تناوله لموضوع الشعرية لتشمل أنواعًا أخرى من الخطاب الأدبي، وغيرهم ممن يوسعون الدائرة أكثر فيتناولون تحتها كل أنواع الخطاب.

الشعرية في النقد العربي القديم:

يعد الجاحظ واحدًا من أبرز النقاد القدماء الذين سعواإلى تطوير الخطابين الشعري والنقدي معًا، من خلال ما كرَّسه في كتاباته في هذا الشأن، ورؤيته العميقة والثاقبة لمواضيعه المختلفة التي تكشف عنها الدراسات والنظريات الحداثية شيئًا فشيئًا.

وفي هذا السياق يؤكد عز الدين مناصرة -في معرض تنظيره لنشأة الشعرية في الموروث العربي القديم- أن الجاحظ معلِّم الشعرية الأول عند العرب، له آراؤه في مجمل القضايا الإنسانية، لا سيما تلك التي ترتبط بالشعر؛ فالشعر عنده أضرُبٌ من التصوير، وصنعة ترجح كفة اللفظ على كفة المعنى؛ أي الاهتمام بالشكل والإخراج الذي يتبعه المعنى، الذي يؤثر –بدوره- في المتلقي؛ ولذلك لم يُعِرْ أي اهتمام للمعنى[١].

وبذلك فإن الشعرية عند الجاحظ -وبحسب المناصرة- هي حدود الأسلوب لهذا النوع من اللغة، وهي تفترض وجود لغة الشعر، وتبحث عن الخصائص التي تكونها. وتُعنى بالكشف عما يجعل الشعر شعرًا[٢]، ومن هنا كانت المعاني عنده مطروحة

(١) انظر: سعيد بكير: الشعرية عند أدونيس بين المفهوم والتجريب، رسالة دكتوراه، جامعة السانيا-وهران، الجزائر، ٢٠١٣. ص٢٣- ٢٤.
(٢) انظر: المرجع نفسه. ص٢٤.

للجميع في الطرقات[١]؛ للعربي وغير العربي، والجودة في النظْم والسبْك هي الفصل الذي يحقق الشاعرية، ويحكم على فحولة الشاعر، ويسم الشعر بالجودة أو الرداءة.

من المفهوم ذاته انطلق ابن سلام الجمحي في كتابه (طبقات فحول الشعراء) فقد حذا حذو الجاحظ حينما همّ بتقسيم الشعراء إلى طبقات على أساس صناعة الشعر وجودته، وفي ذلك يقول: "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، ومنها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان"[٢].

بعدهما يأتي عبدالقاهر الجرجاني ليتبلور مصطلح الشعرية –الذي ذكر آنفًا- في نظريته الشهيرة (النظم)، من خلال الإشارات العميقة في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، وأيضًا عَبْر عنايته بالشعر وبمكانته، ودفاعه عن الشعراء، وبيان مراتبهم، وحديثه عن أجود الشعر، وكيفية تحققه، مبينًا ضرورة توخي الدقة في النظم، والعناية بالألفاظ والمعاني بحسن الاختيار والتأليف[٣].

أما حازم القرطاجني فقد تأثر -مثله مثل قدامة بن جعفر، وابن رشد، وابن رشيق القيرواني، وابن سينا، والفارابي، وابن طباطبا- بالفلسفة والمنطق، حيث يظهر فيهم -بشكل جلي- تأثير الفلسفة اليونانية، ويبدأ هذا التأثر من تعريفهم للشعر بالاستناد على نظرية المحاكاة لأرسطو؛ ففي حين يعرف قدامة الشعر بقوله: "قول موزون مُقفًّى يدل

---

(١) يقول الجاحظ في كتاب البيان والتبيين منتقدًا قول أحد شيوخ العربية: (ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير) (أبو عثمان بن قنبر (الجاحظ): البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، ج١، مكتبة الخانجي، ط٦، القاهرة، ١٩٩٨. ٣/ ٤٠).

(٢) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، ج١، القاهرة، (د.ت). ص٥.

(٣) انظر: عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص٨٠- ٨٢.

على معنى"[١]. وهو عند ابن رشيق يقوم -بعد النية- على أربعة عناصر هي (اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية)[٢]، أما عند القرطاجني فهو "كلام موزون مُقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه؛ لتحمل بذلك على طلبه، أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك"[٣].

وينقل حسن ناظم في كتابه (مفاهيم الشعرية) الأقوال والنصوص التي وردت فيها لفظة الشعرية عند العرب القدماء، فجاء عند الفارابي: "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها، وتحسينها؛ فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولًا، ثم الشعرية قليلًا قليلًا"[٤]. وعن ابن سينا قوله: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما التلذذ بالمحاكاة... والثاني حب الناس للتأليف المتفق، والألحان طبعًا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية"[٥]. ويتخذ ابن رشد من آراء أفلاطون مرتكزًا له للتأكيد على أن الأقاويل الشعرية هي تلك التي تضمر المحاكاة والحس الموسيقي، وأنها لا تسمى أشعارًا إلا إذا كانت موزونة، أو بعبارة أخرى أن تحمل من المعنى الشعري الوزن فقط[٦]. يلاحظ أن جميع هذه الأقوال القديمة تأثرت بفلسفة اليونانيين، لا سيَّما نظرية

---

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د.ط)، لبنان، (د.ت). ص٦٤.
(٢) ابن رشيق القيرواني: العمدة، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ج١، بيروت، ١٩٧٢. ص١١٩.
(٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ١٩٦١. ص٧١.
(٤) أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، بيروت، (د.ت). ص١٤١.
(٥) ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) ترجمة وتحقيق: عبدالرحمن بدوي، بيروت، (د.ت). ص١٧٢.
(٦) انظر: ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو (فن الشعر)، تحقيق: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣. ص٦٠.

المحاكاة عند أفلاطون. ويقول حسن ناظم في معاني المفردات الواردة تحت مسمى (الشعرية) إنها "لا تمتلك مقومات الاصطلاح؛ فهي غير مشبعة بمفهوم معين"[١].

وفي هذا الصدد يقول عزت جاد: "لعل استقرار المصطلح يكون مؤشرًا صادقًا لمدى تقدم حضارة الأمم واستقرار توجهاتها العلمية والمعرفية عمومًا نحو الرقي المنشود"[٢]؛ لذلك فغالبية المصطلحات التي وجدت بذورها في العربية القديمة ولم يتم وضع تصور محدد لها ،وكانت محل خلاف -منذ بدايتها- ولم يعد التنظير فيها مجرد كونه إشارات، وجد هذا الاضطراب والتخبط في المصطلح حديثًا،لا سيما أن البذور الأولى له كانت متشابكة مع رؤى مختلفة، وتستمد روافدها من منطلقات خارجة عنها، ولعل ذلك من بين أبرز الأسباب التي أدت إلى التخبط في مصطلح الشعرية في النقد العربي الحديث، وتعدد المصطلحات بشكل كبير -على غرار غيرها من المصطلحات المترجمة عن الغرب- وسترصد الدراسة ذلك في تناولها لمصطلح الشعرية في النقد العربي الحديث؛ ما سيبين هذا الخلاف الشديد.

الشعرية في النقد الحديث:

إن الشعرية كما أعدها البصري "ليست تاريخًا لشعر ولا تاريخًا لشعراء... والشعرية ليست فن الشعر؛ لأن فن الشعر يقبل القسمة على أجناس وأغراض... والشعرية ليست مفهومًا لشعر ولا نظرية الشعر... إن الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعرًا، وما يسبغ على غير الشعر صفة الشعر، ولعلها جوهره المطلق"[٣]. لكن

(١) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، مرجع سابق. ص١٢.
(٢) عزت محمد جاد المولى: نظرية المصطلح النقدي، مرجع سابق. ص٥٢.
(٣) عبدالجبار البصري: (الشعرية العربية)، الجمهورية، بغداد، ١٩٩٠/٦/٥، نقلًا عن مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩. ص١٠١.

تناول هذا المصطلح في النقد العربي الحديث فتح الباب على مصراعيه أمام الاجتهاد والبحث في شعرية النصوص الأدبية، وفي حدود الشعرية ومفهومها، لا سيما مع ظهور مدارس فكرية وفنية متعددة، وبروز مناهج نقدية جديدة لا تزال تتلمس وجودها في خضم كل النظريات والمدارس والآراء النقدية التي تضج بها الساحة الأدبية على الصعيد العالمي، والذي تتشبث به الأيادي العربية؛ لنقله إلى كتاباتهم ونقودهم.

ومن الإشكاليات التي واجهت المصطلح في النقد العربي الحديث؛ تمثل بأنها في حين "تُعنى بتبين جوهر الشعر من خلال رصد الوقائع التي تفضي إلى تحقيق هذا المسعى؛ فقد وجدنا أن واحدًامن الوقائع المرصودة في هذا الصدد هو التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر، على أساس أن لغة الشعر يمكن أن تعرف بمقايستها بقسيمها الآخر: لغة النثر"[1]. وهذا الأمر أوجد جدلًا آخر يُضاف إلى جدل تحديد المصطلح الواحد الجامع العام له؛ فشغلت الدراسات بالتزام أي منهما مع تنظير الأمر بشكل عقيم.

إن المتتبع لترجمة مصطلح الشعرية عند النقاد العرب سيخرج بكم هائل من المترادفات التي سيقت له كما سبق وتمت الإشارة، "ومما يلفت النظر ويصعد أكثر من إشكالية هذا المصطلح أن بعضًا من النقاد يتبنى مصطلحات متعددة لهذا المفهوم؛ حتى إنه في بعض الأحيان نجدهم يوظفون مصطلحين أو أكثر في مؤلَّف واحد؛ مما يجعل القارئ في حيرة من أمره، فعبدالسلام المسدي –مثلًا- الذي يعبر عن الشعرية

(١) مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق. ص١٠٥.

بمصطلح "الإنشائية" نجده يعود في بعض الأحيان لتوظيف المصطلح الأصلي الشعرية "[١].

وفيما يلي ستتعرض الدراسة لأبرز الكتابات النقدية العربية في الشعرية العربية ويأتي على رأسها أدونيس؛ الذي حاول التنظير للمصطلح في كتابه (الشعرية العربية).

- **نازك الملائكة**

ترى نازك الملائكة أن الوزن هو مقياس الشعرية، فالشعر عندها هو الكلام العاطفي الموزون، وهذه العاطفة نتاج كهربة الوزن، والشعرية هي المبدأ المولد للخطاب الشعري، وتقوم عندها على الوزن، والوزن روح الشعر. وهو رأي يجد أساسه التاريخي عند الزهاوي الذي كان يرى –وهو يخوض معركة الشعر المرسل– أن الوزن هو العمود الفقري الذي لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر، بينما لا تزيد القافية عن كونها ذيلًا لهذا الكائن الحي، ولا حياة لكائن بلا عمود فقري، أما ذيله فقد يُستغنى عنه ويظل كائنًا حيًّا[٢]. كما يؤكد محمد صابر عبيد أهمية الوزن الشديدة في الشعر، وأنه عمود الشعر وأساسه بقوله: إن الوزن "هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن. ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي؛ إنما تظهر بإيقاعها "ممثل الوزن في عملية التوصيل"[٣].

---

(١) انظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧. ص١٩٤- ١٩٥ وانظر: سعيد الغانمي: الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوى، ع٣، ١٩٩٥. ص٥٨.

(٢) علي أحمد سعيد (أدونيس): الشعرية العربية، دار الآداب، ط٢، بيروت، ١٩٨٩. ص٢٧.

(٣) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١. ص٢٦.

وتفسر نازك سبب علو الوزن في الشعر، وجعله وكأنه ميزة الشعر التي تصل به إلى الشعرية الفنية الإبداعية بقولها: "إن السبب المنطقي في فضيلة الوزن، هو أنه، بطبعه، يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر، ويلهب الأخيلة؛ لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحادة، والتعابير المبتكرة الملهمة. إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات، وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة"[١].

- **أدونيس**

جاء أدونيس ليقول: "تقاس شاعرية الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع؛ ذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله مطابقا لما يقوله،وهو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري. لكن هذا الذي في نفس السامع ليس إلا الشيء المشترك العام، وليس فهمه إلا انعكاسًا للذوق الشائع العام. ومن هنا لم تكن المزية الشعرية فيما يقوله الشاعر أو فيما يثبته، وإنما كانت في ((طريقة الإثبات)). كما يعبر الجرجاني (دلائل الإعجاز، ص٤٨٥). وتكمن شعرية هذه الطريقة في مدى تأثيرها على السامع"[٢].

ويبرز كيف نُظر إلى الشعر، نقديًّا، عبر معيار التأثير المطرب، وأن الشعرية بُنيت على جمالية الإسماع والإطراب، التي حوّلها الاستخدام السياسي، الخاص، والأيديولوجي العام، إلى نوع من جمالية الإيصال الإعلامي، بحيث يكون الشعر فنًّا قوليًّا يؤثر -بطريقته الخاصة- في نفوس الناس، مدحًا أو هجاءً، ترغيبًا أو ترهيبًا[٣]، وهذا كله –برأيه- أدى إلى انحصار الشعرية في النقد العربي القديم في مجال الشعر؛

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. ص١٩٥.
(٢) أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس. ص١٩.
(٣) أدونيس: الشعرية العربية. ص٢٣.

كونه المظهر السائد من مظاهر الإبداع الأدبي في تلك الحقبة التي شغل فيها مكانة مرموقة في نفس العربي؛ لأنه مبلغ حكمتهم، والحافظ لتاريخهم، وأنسابهم، حتى وصل بهم الحد إلى الاعتقاد بأن الشاعر ليس إنسانًا عاديًّا؛ وإنما له شيطان يوحي له بقول الشعر(١).

إن أدونيس ينظر إلى الشعر والشعرية نظرة حداثية، محاولًا من خلالها بعث الروح في كل عناصرها، مؤكدًا تسربها إلى كل جزء في عملية الاتصال الإبداعي، ومشددًا على عدم قصْرها على الشاعر أو المبدع وحده؛ فهي تمتد من النص بكل أركانه، وبتجاوزاته -لغةً وتعبيرًا وفنًّا وخيالًا- إلى شعرية المتلقي الذي يرى فيها مبدعًا آخر، يمتلك قدرات فكرية وثقافية وإبداعية كبيرة، إن الشعر عنده يسبق القاعدة، يتحرر منه وينفك من روابطها ليتفجر ويحرر طاقته ويضيئها، بعيدًا عن الغائية؛ إبداع كالسحر يحاول أن يدرك ما لا يدركه العقل(٢).

ولذلك كله كان أدونيس حريصًا -أيَّما حرص- على توظيف أدوات الشعر بطريقة عميقة، فكانت الأسطورة حلة جديدة مفرغة من كل ما يعلق فيها، والرمز يتماهى في القصيدة ليتجذر داخلها مرسلًا إشعاعات دلالية تحتاج إلى فهم، وتفكيك، وبحث وراء غموض التركيب وإبهام الفكرة، وكانت الموسيقى عنده كُلًّا متكاملًا لا يقتصر على وزن وقافية؛ بل سيمفونية إيقاعية كاملة تتشكل من كل معنًى، وسمة، ودلالة، وحرف، وصوت، فشعريته تظهر "في المتحول لا الثابت، في التحرر والكشف والبحث عن المطلق؛ لذلك لجأ للنص الصوفي... واستثمر لغته، ووظف معجمه شعريًّا، بمرجعية

(١) انظر: المرجع نفسه. ص٢٣.
(٢) انظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط٣، بيروت- لبنان، ١٩٧٩. ص١٠٩- ١١٨.

غريبة سريالية، فالشعرية عند أدونيس في الاستعمال المتجدد للغة، في صنع الشكل الجديد الذي يحمل القصيدة وينصهر مع المعنى، ويثير القارئ بصريًّا من خلال نمط الكتابة والانتشار على مساحة الورقة، ويثيره شعريًّا نفسيًّا..."[١].

- **كمال أبو ديب**

ثمة فرادة لتجربة كمال أبو ديب الشعرية، إذ إن أول ما يطالع المتعرض لها أن "الأثر الغربيبدو جليًّا في تحديده لمفهوم الشعرية وموضوعها، وفي تحليلاته النموذجية التي أوردها في كتابه (في الشعرية)"[٢]، بهذا تمكّن أبو ديب من طرح مفهوم الشعرية بوصفه منحصرًا في العلاقات التي تقيمها الأجزاء بين بعضها وبعض،حين تكوين النص الأدبي، وتحديدًا في الفجوة التي تنتجها الأجزاء غير المترابطة منها، فكانت الشعرية عنده تأتي بمعنى (الفجوة)[٣]. بهذا تكون الشعرية عنده خليطًا من العديد من الأمور والأشياء؛ فمنها النزوع الإنساني إلى خلق يتحدى المستحيل، والقدرة على استبطان العالم، والإنسان، والطبيعة، والمجتمع بشتى خلافاته ومختلف صراعاته وتلاحماته، بالإضافة إلى جميع جماليات الإبداع الفني الممكن، التي هي عنده "حركة استقطابية؛ بمعنى أنها فاعلية تَنتزع من سديم التجربة واللغة مادةً لا متجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها، وترتيبها، وتنسيقها حول أقطاب، وتدقيقًا حول قطبين يفصلهما -بدورهما- ما أسميته مسافة التوتر..."[٤]. وهنا يحذو أبو ديب حذو ياكبسون في اعتباره العملية الشعرية عملًا أدبيًّا كاملًا مكونًا من مجموعة من العناصر

---

(١) أدونيس: الشعرية العربية. ص٢٦٤.
(٢) أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس. ص٣٢.
(٣) انظر: كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧. ص٣٥.
(٤) المرجع نفسه. ص٧٤.

التي ترتبط معًا لتعطي للنص قيمته وشعريته، كما تبرز في تقسيماته للفجوة -التي يربطها باللغة بشكل أساس- ميوله اللسانية، وميله لآراء تود وروف في عدم فصله أو تحديده للشعرية بنمط معين، والتفريق بين النثر والنظم، وبكوهن في اعتماده لمبدأ (الانزياح)[١]، أو الفجوة: مسافة التوتر.

وتتشكل الفجوة عنده أو "مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط؛ بل من المكونات التصورية أيضًا؛ أي ليس من الكلمات فقط؛ بل من الأشياء أيضًا"[٢]. وهو يرى أنها تتحول "من مستوى البحث عن المقومات النصية لشعرية الشعر إلى مستوى التجريد الفلسفي الذي يبحث عن المواجهات الفكرية لشعرية العالم؛ أي أنها - بحكم محاولتها الجمع بين المذاهب والمناهج النقدية المختلفة- محكومة بالتحول من خصيصة نصية إلى خصيصة ميتافيزيقية تحت اسم النزوع الشامل عن الشعرية خارج الشعر"[٣].

لم يتوقف أبو ديب عند هذه المرحلة، بل سعى إلى رؤية حديثة للشعرية تتعدى حدود النص المغلق؛ حيث يرى أهمية مشاركة القارئ في ردم الفراغات التي تنتج عن تفاعل مستويات القول الشعري، ويؤكد أن ذلك لا يتم كيفما اتفق؛ بل استنادًا إلى أعراف وتقاليد تمثَّلها القارئ قبل ذلك؛ إذ لدى القارئ مخزون من الخبرة الناتجة عن قراءات سابقة،ومن هنا تظهر الحاجة إلى إكمال الشعرية عنده بالقراءة ؛ أي عبر تطبيق المعلومات النظرية من الخطاب المولد على نصوص فعلية[٤].

---

(١) أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس. ص٣٣.
(٢) كمال أبو ديب: في الشعرية. ص٣٧.
(٣) السابق. ص٤٨.
(٤) انظر: محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة- مصر، ١٩٧٣، ص٢٤٢- ٢٤٦.

إن الشعرية عنده موقفه حلم أسمى، قدرة عميقة قادرة على استبطان الإنسان، والعالم، والطبيعة وآلهتها، المجتمع وصراعاته، الحضارة وسموها وعظمتها، الطبقات المسلوبة المستغلة، وملحمة صراعها ضد طبقات لم تزل عبر التاريخ تمسح وجودها بالقسر والقهر والقمع، وكل ما في اللغة من قافاتوقيافات، والإنسان في وقفته ضد الاضطهاد الديني وسلطة المرجع الأعلىإلهًا أو صنمًا أو إمامًا أو قسيسًا- وسلطة الدولة... إنها اللغة والتفاعل والخروج، السبك والانحراف الذي يصنع الموقف والجمالية[١]..

- **عبدالله الغذامي**

يتبنى الغذامي في كتابته النقدية مصطلح (الشاعرية) بدلًا من (الشعرية)، فيما يستمد غالبية أفكاره من الرؤى الغربية، ويؤكد أن المصطلح "يرتكز حول الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملًا فنيًّا؟ وهذا سؤال صاغه رومان ياكبسون"[٢]. ويعرض في كتاباته لجهود وآراء النقاد الغربيين، فيتطرق -إلى جانب ما تبناه من آراء ياكبسون- إلى تحديد مجالات الشعرية عند تود وروف، ولجعل نورثروب فراي لها شرطًا للفهم النقدي، ومن هنا يرى أن الشاعرية هي الكليات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه، ويصل إلى أن الشاعرية تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها؛ فهي أحد مجالات الشاعرية، فقضايا لغة النص، وقضايا القراءة أو القدرة الأدبية أمور لا تعالجها الأسلوبية ومفاتيحها عند الشاعرية[٣].

---

(١) كمال أبو ديب: في الشعرية. ص١٤٣.
(٢) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، ط٦، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ص٢٢.
(٣) انظر: المرجع نفسه. ص٢٧.

ويبرز أن "الشاعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي؛ ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وما هو ظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوز إلى سبر ما هو خفي وضمني... والشاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة؛ فهي: لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، لكنها تختبئ في مساربها، وهذا تميز للشاعرية عن اللغة العادية"(١). وانطلاقًا مما سبق أخذ الغذامي يتحدث عن شاعرية النص التي تتأتَّى من اللغة وتكثيفها، ومن مبدأ الاختيار والتأليف الذي نادى به ياكبسون وحفل فيه الموروث العربي قبل ذلك بكثير، كما تحدث عن الموسيقى والخيال والتخييل عند القرطاجني، فكانت الشاعرية عنده هي "انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسًا للعالم، أو تعبيرًا عنه، أو موقفًا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالمًا آخر، ربما بديلًا عن ذلك العالم؛ فهي – إذنْ- (سحر البيان) الذي أشار إليه الحديث النبوي الشريف، وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له، يقبله إلى (لا واقع)، أو هو (تخييل) على لغة القرطاجني؛ أي تحويل العالم إلى خيال"(٢)؛ أي أن الشاعرية عنده كلٌّ متكامل من عناصر الإبداع والجمال التي تعطي للنص جمالياته؛ فتخرجه بصورة مبدعة تسمى (شاعرية).

يُبرز عزت جاد في هذا الصدد أن "(الشاعرية) إحدى الإشارات اللغوية التي عرفها النقد العربي قديمه وحديثه قبل أن تتجلى نظرية (الشعرية Poetics) كإحدى مداخلات النقد الجديدة متمثلةً تقنية (الأدبية)، ومحققةً مستوًى منهجيًّا يقوم على دراسة النص الأدبي أيًّا ما كان: قصيدة، رواية، قصة قصيرة. ومع ذلك فإن البعض ضرب

(١) المرجع نفسه. ص٢٣.
(٢) المرجع نفسه. ص٢٤- ٢٧.

بهذه الإشارة اللغوية -التي ارتقت في وقت ما من تاريخ النقد الأدبي إلى حد المصطلح- عرض الحائط، وراح يجعلها صوتًا دالًّا عربيًّا مقابلًا لمصطلح Poetics في الإنجليزية..."[١].

ويرى عزت جاد أن المصطلح الذي تبناه الغذامي، وأخذه من بعده كثر "استطاع أن يفلت من عموم الدلالة في الإشارة اللغوية حتى أصبح مصطلحًا يتمتع بمشروعية الاصطلاح التي ارتقت به إلى قدرة من التواطؤ والشيوع في الثلث الثاني من هذا القرن..." [٢]. كما يرى أن ما وقع به الغذامي في هذا الاتجاه "قول فصل فيما هو مفصول فيه على غير ما يعتقد، وبعد شيوع المصطلح Poetics وترجمته إلى (شعرية) فإننا نتفق معه في عدم اتساق الترجمة مع (الإنشائية) عند (المسدي)، و(فهد عاكف)، و(الطيب البكوش)، غير أنا لا نتفق معه أيضًا في أنه أول من أعطى الترجمة الصوت الدال (شاعرية) على الرغم من إشكاليته؛ فقد أتى بها قبله (شكري عياد)، وإن كان قد عاد وأبدلها بـ(لشعرية) فيما بعد"[٣].

- **محمد بنيس**

تلخص تجربة محمد بنيس في نقاط عدة، تتمثل في[٤]:

اعتمد على مصطلح شعرية عربية مفتوحة، وبالتالي اعتماد التنظيرات العربية وغير العربية لإرساء ملامح هذه الدراسة، كما اعتمد في تعريف القارئ بمصطلح الشعرية على طرائق متعددة، مثل: التعريف المنطقي، والاقتراحي، والغائي.

---

(١) عزت جاد المولى: نظرية المصطلح النقدي. ص٣٥٤، ٣٥٥.
(٢) المرجع نفسه. ص٣٥٦.
(٣) السابق. ص٣٥٧.
(٤) أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس. ص٢٢٣- ٢٢٥.

وعلى الرغم من اعتماده الشعرية كنظرية يعيد من خلالها بناء الشعر العربي الحديث؛ فإنه لم يصرح باقتصارها على جانب الشعر دون النثر، والشعرية في نظره شعريات وليست واحدة؛ إذ ينسبها -أحيانًا- للنقاد انطلاقًا من المبدأ الذي اعتمدوه في دراستها، أو الزمن الذي ارتبطت به، كما وظف مصطلح الشعرية -في الغالب- مقيدًا بألفاظ أخرى، وقد جاء مطلقًا بنسبة أقل بكثير، وبثلاث صيغ فقط، هي: (شعريات، الشعرية، شعريتان).

يؤمن بنيس بتعدد المصطلحات للمفهوم الواحد؛ ومن ذلك استخدامه لمصطلحي شاعرية وأدبية كمرادفين لمصطلح الشعرية، ويرى أن الشعرية العربية تشترك مع الشعريات القديمة الأخرى –كالصينية، والهندية- في علاقتها قديمًا بالنصوص المقدسة من جهة، وكتاب (فن الشعر) من جهة أخرى، أما في العصر الحديث فمن خلال ارتباطها بالنصوص الشعرية الأوروبية وتنظيراتها، كما يعتمد على مصطلح "الشعرية العربية المفتوحة" كنظرية نقدية يعيد من خلالها بناء الشعر العربي الحديث، وهذا الانفتاح يكون على الشعريات الغربية من جهة، ومختلف العلوم اللغوية، وحتى علم النفس، وعلم الاجتماع- من جهة أخرى، فالغاية اكتساب طرائق تحليلية متعددة تساعد على الوقوف عند مختلف حيثيات النص، ويتجلى ذلك من خلال اعتماده على المصادر الأجنبية بشكل واسع.

وبالإضافة إلى جهود كل من أدونيس وكمال أبو ديبوالغذامي وبنيس في وضع حد للشعرية؛ وجدت جهود وتجارب نقدية عديدة وكثيرة في النقد الحديث فيما يصب في اتجاه التأسيس لمصطلح موحد للشعرية؛ لكن ماواجهته -كما سبق وأشرنا مرارًا-

إصابته بالكثير من الاضطراب؛ نتيجة للترجمات المختلفة من جهة، وعدم التنسيق ما بين المترجمين والباحثين في ترجماتهم من جهة ثانية، فضلًا عن سعي كل منهم إلى الفرادة فيما ينقله كعلم جديد يضاف إلى العربية والأدب الحديث، ومع ذلك فهذا الاضطراب -الذي سبق وتم تناول جوانب من مشكلاته وأسبابه- أدى إلى توجه الدارسين والباحثين -بشدة- إلى البحث في قضايا الشعرية العربية، وربطها بالمناهج النقدية الحديثة، سواء الأدبية منها أو اللغوية، وأضفت على الشعر -والنص الأدبي عمومًا- الكثير من الرؤى التي تسهم -بالتأكيد- في إثرائه، وفي توسيع دائرة البحث والتحليل في النصوص؛ ما يثمر نتائج مميزة وجديدة.

لقد تميزت التجارب النقدية الحديثة في هذا الاتجاه بسيرها في اتجاه نقدي منفتح، فنظر إليها النقاد منظرين لها من منطلق المنهج الحداثي الذي ينتمون إليه؛ من منطلق أنها خلاص، ومنفذ للحداثة، وتحرُّر من رتابة القوالب.

من أبرز الكتابات التي نسقت في هذا المجال: رشيد يحياوي في مؤلَّفه (الشعرية العربية)[١] الذي حاول من خلاله رسم صورة الشعرية عند العرب في النمط الشعري وعلاقاته الداخلية والخارجية، وتطوراتها، فيما تساءل جمال الدين بن الشيخ في كتابه (الشعرية العربية)[٢] عن فهم الكيفية التي يمكن بها تحليل الخطاب الشعري من دون

---

(١) رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، دار أفريقيا – الشرق، (ط١)، ١٩٩٠. ص١١ وما بعدها.

(٢) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال المغرب، ط١، ١٩٩٦. ص٣٠ وما بعدها.

أن يتعرض إلى أي تكسير، محاولًا التقريب بين تركيب الخطاب وبلاغة الأشكال والملاءمة بينهما؛ لإعادة تأليف الحركة التي تؤدي إلى إتمام دراسة الأثر الشعري[١].

كما وسم الباحث نور الدين السد مؤلَّفًا له بعنوان: الشعرية العربية، وكانت رؤيته للشعرية هي ذاتها رؤيته للشعر، حيث تناول من خلاله تطور القصيدة العربية من النشأة حتى العصر العباسي الأول، مع ما واكبها من نقد تقويمي وتنظيري، آخذًا بعين الاعتبار البعدين المكاني والزماني، محاولًا الكشف عن خصائص الشعرية العربية القديمة كما هي في تنظيرها وممارسة إنتاجها، فيما أكد رابح بوحوش أن (الشعريات) جزء لا يتجزأ من اللسانيات، وهي العلم الشامل الذي يبحث في البنيات اللسانية، والتعريف الذي أتى به القاموس الألسني (جونديبوا) لكلمة POETIQUE[٢].

(١) محمد مصابيح: الشعرية بين التراث والحداثة، دار ناشري للنشر الإلكتروني، مقالة، يناير ٢٠٠٩. على الرابط: http://www.nashiri.net/articles/literature-and-art/3987---v15-3987.html

(٢) انظر: المرجع نفسه.

الفصل الأول

الكتابة المحايدة

١) الغموض الدلالي

٢) التجريد

٣) التكثيف

٤) التناص

ينطلق "بارت" في تعريفه للكتابة المحايدة، أو ما يطلق عليه (الكتابة من درجة الصفر) من حالة التوسط أو التوازن في كل شيء بين الوعي واللاوعي في الكتابة، بين التجريد والتشكيل، وحتى في عملية اختيار المفردات، وما ترمي إليه. إن الكتابة التي يبتغيها إبداعًا خالصًا فـ"تأتي الكتابة المحايدة متمثلة حالةً من التوازن بين الأشياء على كل المستويات، فهي تخفي ولا تمحو، وتغمض ولا تبهم، وتجرّد ولا تحدد، وتكثف ولا تطنب، وتتواصل ولا تنقطع، وتتفتح ولا تنغلق، في اتساق سيمتري بين الأنظار، حتى يلتحق الفعل برد الفعل، وينسجم الجزئي مع الكلي، غير أنها في كل الأحوال تنطلق من معايير الشعرية الأساسية المعنية بخلق هذا الأفق الفضائي"[١]، الذي يحاول البحث الحاليُّ استنطاقَه في شعر الفيتوري:

١) الغموض الدلالي:

يعد مصطلح (الغموض) من بين المصطلحات النقدية القديمة، الذي تداوله البلاغيون العرب منذ عصور متقدمة، ومنه مَن خلطه بمصطلح (الإبهام)، وفرّقوا بينه وبين الوضوح، وآخرون درَجوه تحت مصطلح الوضوح فقط، أو مما يدور حوله، فهذا الجاحظ في كتابه يورد في معنى البلاغة "أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها"[٢]، ويضيف في موضع آخر مبرزًا ما يعتري الغموض من جمالية في النظم، فيقول: "لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرفَ، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[٣]،

(١) عزت جاد: منطق الطير، دار الكتاب الحديث، ٢٠١٤. ص٨٦.
(٢) أبو عثمان بن بحر (الجاحظ): البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، ١٩٩٨، ص ٨٨.
(٣) المصدر السابق. ص٨٩-٩٠.

وهو إذ يبين بقوله فضلًا عن جمال الغموض في سياقه وموضعه، يبرز -أيضًا- تأثيره في السامع، وإثارته له..

كما أشار عبد القاهر الجُرجاني إلى أهمية الغموض، وبراعته في موضعه تحت تسميات (التعقيد والتعمية)، قائلًا: "وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس به، فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية، وتعمد ما يُكسب المعنى غموضًا مشرفًا له، وزائدًا في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس. ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب: إني لم أرد هذا الحدّ من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله: فإن المسك بعض دم الغزال"(١).

وهو بذلك يبين جمالية الغموض في الدلالة؛ لكن ينوه إلى حدود الغموض الجميل المفيد في الكلام، الذي يجب أن يكون في حدود تقديم المعنى بصورة واضحة وسليمة في قالب جمالي دون أن يدخل القارئ في اللبس، والإبهام، والابتعاد عن الأغراض، والمعاني المقصودة، فيقول "واعلم أن لم تضق العبارة، ولم يقصر اللفظ، ولم ينغلق الكلام في هذا الباب، إلا لأنه قد تناهى في الغموض والخفاء إلى أقصى الغايات"(٢).

وهو بذلك يدعو إلى التوسط في الغموض؛ حتى لا يحدث لبس وخلل على القارئ يضيع معه المعنى، وهو ما يقرّه ويفسره في قوله: "والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار الفكر، (د.ط)، (د.ت). ص١١٨.

(٢) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص٢٧١.

بديهة النظر إلى نظيره الذي يُشبه؛ بل بعد تثبت، وتذكّر، وفكر للنفس في الصور التي تعرفها، وتحريك الوهم في استعراض ذلك، واستحضار ما غاب منه"[١].

أما حديثًا، فقد عني الشعراء –لا سيما مع ظهور الشعر الحر- أيما عناية بظاهرة الغموض؛ إذ هي عندهم تتوازَى مع رؤيته للشعر، ومفهومه، وخصائصه الفنية "فاللغة والصورة والإيقاع نتيجة لرؤية خاصة للأشياء، وهذه الرؤية الخاصة نتيجة علاقة خاصة بأشياء العالم. وما العلاقات اللغوية والإيقاع والصورة إلا تجسيد لهذه العلاقة ذاتها. والرؤية والرؤيا غير منفصلين؛ لأن الرؤيا هي نتيجة لما تتوصل إليه الرؤية، فالرؤية نظرة حسية تجزيئية للأشياء تقف عند المظاهر الخارجية. أما الرؤيا فتتجاوز الظاهر إلى الباطن لتكشف علائق جديدة تعيد على ضوئها ترتيب الأشياء ثانية، وصنع عالم جديد، فالرؤيا من هنا امتداد للرؤية، والرؤية أيضًا تستند إلى تجربة خاصة في الحياة"[٢].

ولعل الرؤية الحداثية للشعر الحديث -كله- للشعر تتأتّى من نظرتهم لمصطلح الشّاعرية ومفهومه، الذي لا يتأتَّى إلا من خلال "انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللّغة من كونها انعكاسًا للعالم، أو تعبيرًا عنه، أو موقفًا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالَمًا آخرَ، ربما بديلًا عن ذلك العالم"[٣]، والغموض إحدى الأدوات الفنية التي يَحدث بها انتهاكٌ للغة.

والغموض الذي يقصده الشعراء، ويريده النقاد، ويدعون إليه؛ لما فيه من تجديد للشعر، وتكثيف لمعانيه، وتفنين لجمالياته، وتحديث لجلّ المفاهيم التقليدية له "هو ما

(١) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. ص١٣٥.
(٢) فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥. ص١١٥.
(٣) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص٢٧.

شدك إلى حوار معه، واستفز مشاعرك وعقلك من خلال غموض عباراته، وصوره، وموسيقاه، إذ يتجسد الغموض في ثراء النص الإبداعي، وتعدد دلالاته، وقراءاته؛ مما يخلق نوعًا من اللذة الحسية والذهنية تجاه خبايا النص، واللامتوقع، أو اللامنتظر في صوره، وجمالياته الفنية، وهذه الحال تخلق نوعًا من التواصل والألفة بين النص والقارئ، الذي يتلقَّى النصَّ، ويشعر أنه بحاجة إليه مهما كان غامضًا، ليطفئَ من خلالِه لهيبَ مشاعره، وطموحه الذهني"[١].

من جانبه، يرى عز الدين إسماعيل أن القصيدة الحديثة غامضة في مستوى رؤيا شاعرها لما حوله، وفي لغته، التي يعبّر فيها عمّا حوله، لذا فـ"ما دامت الرؤيا مغايرة لما هو مألوف، وكانت اللغة المستخدمة خاضعة لطبيعة هذه الرؤيا، فإنه من الطبيعي أن يغلف القصيدة إطار من العتمة، ويجعل الولوج إلى عالمها شاقًا"[٢]، وهي جزء من الكتابة المحايدة، التي يعبر عنها "عزت جاد" بقوله: "تتمتع هذه الكتابة بقدر من الحيطة التي تقيها الوقوع في شرك المعنى، أو النكوص باللغة إلى التسطيح، والمباشرة، فتطمح إلى تحقيق درجة أعلى من العمق للحد، الذي قد يُدخِلُ النص في حوزة الغموض الدلالي، بوصفه جوهرًا لا عَرَضًا، ونتيجةً لا سببًا"[٣].

والغموض الدلالي عنده تبعًا لذلك "حالة فنية عامة تصاحب الكتابة، وتضفي بُعدًا جديدًا للنص تُبقيه في دائرة الشك والاحتمال دائمًا وأبدًا، وقد تجتمع كل عناصر

---

(١) محمود درابسة: ظاهرة الغموض بين عبدالقاهر الجرجاني والسجلماسي، مجلة جامعة البعث، حمص-سورية، سلسلة الآداب، مج ٢٣، ٢٠٠١. (ملف الكتروني). ص٢.

(٢) عز الدين إسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، مج١، ع٤، ١٩٨١م. ص٥٦.

(٣) عزت جاد: منطق الطير. ص٨٦.

الشعرية لتسهم في تخليق هذه الحالة؛ لأنها في حقيقة الأمر هي جوهر التحييد"[١]، الذي على القارئ تتبعه، واستكشافه.

يقول الفيتوري في قصيدة (تحت الأمطار)[٢]:

"أَيُّهَـــــــــــــــا السَّـــــــــــــــائِقُ
رِفْقًـــــــــا بِـــــــــالْخُيُولِ الْمُتْعَبَـــــــــةْ!
قِـفْ../ فَقَـدْ أَدْمَـى حَدِيـدُ السَّـرْجِ لَحْـمَ الرَّقَبَـةْ
قِـفْ.. / فَـإِنَّ الـدَّرْبَ فِـي نَـاظِرَةِ الْخَيْـلِ اشْـتَبَهْ"
هَكَـــذَا كَـــانَ يُغَنِّـــي الْمَـــوْتُ حَـــوْلَ الْعَرَبَـــةْ
وَهِـيَ تَهْـوِي تَحْـتَ أَمْطَـارِ الـدُّجَى مُضْـطَرِبَةْ!
غَيْـــرَ أَنَّ السَّـــائِقَ الْأَسْـــوَدَ ذَا الْوَجْـــهِ النَّحِيـــلِ
جَـذَبَ الْمِعْطَـفَ فِـي يَـأْسٍ / عَلَـى الْوَجْـهِ الْعَلِيـلِ..
وَرَمَـــى الـــدَّرْبَ بِمَـــا يُشْـــبِهُ أَنْـــوَارَ الْأَفُـــولِ
ثُـمَّ غَنَّـى سَـوْطَهُ الْبَـاكِي / عَلَـى ظَهْـرِ الْخُيُـولِ..
فَتَلَـــــــــــوَّتْ.. / وَتَهَـــــــــــاوَتْ..
ثُـــــمَّ سَـــــارَتْ فِـــــي ذُهُـــــولْ

إن الغموض في النص الأدبي يحمل دلالتين "دلالة جمالية يكون الغموض بموجبها فنًا، ودلالة لغوية يكون فيها إبهامًا وتعميةً. وبهذا المفهوم يشكّل الغموض ظاهرة فنية مرتبطة بالفن الإنساني، وبالفنان المبدع؛ مما يجعل المتلقي لهذا العمل الفني بحاجة حسية وفكرية ماسّة من أجل فك رموز العمل الفني، وتفسير دلالاته، وتحديد قراءاته؛

(١) المرجع نفسه.
(٢) ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ١٩٩٨م. ص١٧٠-١٧١.

لكي يقف المتلقي على طبيعة العمل الفني، وجوهره، وهذه الحال تشكّل قمة اللذة الحسية والذهنية عند المتلقي، كما أنها تجسد غاية المبدع، وهدفه، وهذا هو سرُّ النص الإبداعي، وجوهر وجوده"[1]، وقصيدة الفيتوري السابقة مثال على هذا الغموض الجمالي، الذي يحتاج المتلقي إلى فكّ رموزه، التي قد لا يكون التفسير الحرفي لمفرداته المقصود بحد ذاته؛ بل معادلها الموضوعي من المشاعر، الذي تنتجه من حشد المفردات والصور، التي تصبّ في حقل الدلالات السلبية، والحزينة، والانحرافات الدلالية في الصور والألفاظ، وما ترسله من إيحاءاتٍ ومعانٍ.

فـ(الخيول المتعبة/ أدمى.. لحم الرقبة/ يغني الموت/ تهوي/ أمطار الدجى مضطربة/ الوجه النحيل/ في يأس/ الوجه العليل/ رمى.. الأفول/ سوطه الباكي/ تلوت/ تهاوت/ سارت في ذهول)، كل هذه المفردات المشحونة بالدلالات السلبية تَوحي بعاطفة الشاعر، فتحيلنا إلى تفسير القصيدة في ضوئها، وفي ظل تحويل الدلالات عن طبيعتها، وعن دفة سياقها المعتاد، فالخيول المتعبة دلالة الألم، والركض الطويل، والحمل الكبير، وتعب الخيول التي ترمز إلى الأصالة، والقوة، والشجاعة، فيه انكسار، وتشظٍّ للمعاني الإيجابية، وتحيل القارئ إلى صدع كبير يعبّر عنه الشاعر، وحينما يرتبط الغناء بكل الحركة، والفرح، والمشاعر، والدلالات الإيجابية، التي يوحي بها بالموت بكل ما يحمل من دلالات مناقضة، وصمت، وسكون أبدي؛ تحدث للمتلقي صدمة أخرى تعطيه إشارة بانقلاب الأمور رأسًا على عقب، واختلاف بيّن في طبيعتها الأولى، يعني أن الموت قريب من العربة التي يقودها الخيل المتعب.

---

(١) محمود درابسة: ظاهرة الغموض بين عبدالقاهر الجرجاني والسجلماسي، ص٢.

كما أن الفعل الذي يحمل دلالات الماضي (كان)، الذي يروي به الشاعر لحظة غناء الموت حول العربة، وينتقل بعدها للوصف عبر الأفعال المضارعة، يوحي بإتمام الأمر، وانتهائه، أي: حصول الكارثة (الموت)، ليعلو صوت أفعال المضارع بدلالاتها السلبية (تهوي/ يأس/ تلوت/ تهاوت)، لنعود ولنستقر مع الفعل الماضي (سارت) مرة أخرى، الذي يعزز فكرةَ انتهاء الأمر، وتمامه، لا سيما مع ربطه بشبه الجملة (في ذهول)، الذي يرتبط بدلالته مع مظاهر الكارثة والمصيبة، والسائق في حد ذاته رمز (للجبروت، أو الظلم ربما) عند الفيتوري يتواجه مع الخيول المتعبة، التي تدلل على الواقع عليه الظلم، فقال (رفقًا) قبل أن يحشد كل تلك الدلالات النفسية، التي ترتبط بهذه الرابطة بين الضدين، وقد تؤول الفكرة لتفسر بمعانٍ متعددة في مجملها سلبية موحية بصعوبة التجربة، التي يعبر عنها الشاعر، والتي تتماهَى ما بين آلام الذات والجمع، وما بين ما حشَده الشاعر في القصيدة، وكل ما يلتقي معها من خارجها، ويتناقض مع دلالاتها.

إن الحديث السابق والغموض الذي يكتنف الشعر عمومًا، والقصيدة السابقة، يُحيلنا إلى التطرق إلى نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث، مفهومها ونظرتها إلى الغموض، الذي بات سمة الأدب المعاصر، والذي يصل أحيانًا إلى درجة الإبهام، أو الغموض الشديد، وهي في أبسط تصوير لها "تشييد نظري، يستند إلى مرجعيات، وجهد اتفاقي، يحاول أن يبحث في قضيتين أساسيتين للعمل الأدبي؛ وهما: التطور المستمر لقوانين نوعه، وبناء معناه"[١].

(١) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط١، ١٩٩٧. ص٩.

ظهر هذا الاتجاه النقدي -الذي بدأت بذوره مع نهاية الستينيات في ألمانيا- كردّ فعل على الدراسات البنيوية على وجه الخصوص، التي جعلت النص مغلقًا على نفسه، ليست له علاقة بأي شيء خارجه، أو حتى بسياق التلفظ، فكانت هذه النظرية أو هذا الاتجاه ردَّ فعلٍ يهتم بالعلاقة المتبادلة ما بين النص والقارئ، فينظر إلى عملية القراءة الحاصلة على أنها فعالية تعيد كتابة النص مرة ثانية(١).

من هنا، أخذت الدراسات الحديثة تُعنَى بالقارئ، و"تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر إلى العلاقة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك، ولا تتعدى في ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة... القارئ لم يعد مستهلكًا، ولم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ، وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة على النص؛ حتى يستطيع أن يدخل إلى عالمه، ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص"(٢).

والتلقي ببعده الجمالي عبارة عن "عملية ذات وجهين، إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني، وطريقة تلقيه من قِبلِ القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة، فقد يستهلكه، أو ينقده، وقد يعجب به، أو يرفضه، وقد يتمتع بشكله، ويؤوّل مضمونه، ويتبنى تأويلًا مكرسًا، أو يحاول تقديم تأويل جديد، وقد يمكنه أخيرًا أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملًا جديدًا"(٣). ومن ذلك ندرك أن مثل نص

---

(١) رشيد بنجدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج٢٣، ع١+٢، الكويت، ١٩٩٤. ص٤٧٢.

(٢) موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، (د.ت). ص٩٩.

(٣) خالد الغريبي: الشعر ومستويات التلقي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، ج٣٤، مج٩، ١٩٩٩، جدة- السعودية. ص١١٥.

الفيتوري السابق يحتاج من القارئ إلى وعي وثقافة ليست بالقليلة؛ لاستيعاب ما تحمله النصوص من معانٍ ودلالاتٍ، وإحالات خارجيةٍ عنه، يجب عليه التعمقُ فيها؛ للكشف عن دلالتها، وأسرارها.

يقول الفيتوري في قصيدة (البعث الأفريقي)(١):

أَفْرِيقْيَا اسْتَيْقِظِي
اسْتَيْقِظِي مِنْ حُلْمِكِ الْأَسْوَدِ
قَدْ طَالَمَا نِمْتِ أَلَمْ تَسْأَمِي؟
أَلَمْ تَمَلِّي قَدَمَ السَّيِّدِ؟
قَدْ طَالَمَا اسْتَلْقَيْتِ تَحْتَ الدُّجَى
مُجْهَدَةً فِي كُوخِكِ الْمُجْهَدِ
مُصْفَرَّةَ الْأَشْوَاقِ..
مَعْتُوهَةً
تَبْنِي بِكَفَّيْهَا ظَلَامَ الْغَدِ
جَوْعَانَةً تَمْضُغُ أَيَّامَهَا
كَحَارِسِ الْمَقْبَرَةِ الْمُقْعَدِ
عَارِيَةَ الْمَاضِي، بِلَا عِزَّةٍ
تُتَوِّجُ الْآتِيَ، وَلَا سُؤْدَدِ!

إن الغموض في شعر الفيتوري قد يتأتَّى بالإبهام في المعنى، أو بغموض الكلمات، أو غرابتها، أو في خروجها في الصياغة عن سياقها المألوف، أو تبعًا لعواطفه المتأججة، المتقدة بالعاطفة النارية اتجاه أفريقيا، وما تعانيه من الاستعمار، كما في

(١) ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول. ص٧٠-٧١.

القصيدة السابقة، ويغدو الشاعر مع هذه المشاعر، ويتعامل مع اللغة بأسلوب شاعري، فيخرجها من مربع الألفاظ الموحشة والقوية، التي تنطلق من عاطفته المتأججة، ومن منبت علاقات الطبيعية، إنها عاطفة تصطبغ بالجمال، تصطدم بالطبيعة، وبدواخله، وبخياله، وأمنياته، فتأخذ العبارات بالتشكل ضمن هذا الإطار الإيحائي الرمزي، الذي يستدعي من القارئ لها أن يحللها، ويصنفها في حقول دلالية تنبئ بمعانيها، ومقاصدها، وليست كما في ظاهرها، فتبدو حينها واضحة وجلية.

في المقطوعة الشعرية السابقة يتعامل الشاعر مع أفريقيا وكأنها فتاة محبوبة، كائن بشري يحاوره، ويستنهضه، فيما وعبر مجموعة من الانحرافات والصور الخارجة عن طبيعة العلاقات، التي تطرحها أفريقيا بحضورها، يبرز الشاعر الدلالات والإيحاءات، وكلها تتضافر لتصف (أفريقيا)، وتستدعيها للنهوض، هذه الدلالات والإيحاءات تحتاج إلى اجتهاد المتلقي في تفسيرها وتحليلها؛ ليعكسها على التجربة التي يعبر الشاعر عنها، والتي تبدأ من السطر الأول في المقطوعة الشعرية، ثم مع كل سطر شعري نلمح انزياحًا جديدًا يعزّز سابقه:

وفي قول الشاعر: (أفريقيا استيقظي) يبدو أن ارتباط فعل الاستيقاظ بأفريقيا، يخرج عن الدلالة النمطية التي تعني الصحو من النوم؛ فأفريقيا تلك القارة الجغرافية لن تقوم من نومها إلا إذا استعنَّا بمفاهيم المجاز، ودلالات الاستعارات، وإسقاطات الرمز؛فالاستيقاظ هنا إسقاط على رمزية الثورة، للنهوض من السبات، للتمرد على النمط السائد، وكسر الأَسْر المعنوي والظلام الذي يرى الشاعر أن هذه القارة تعيش فيه، فالشاعر يسعى لإخراج أفريقيا من (رق العبودية، إلى حرية الإنسان من أيادي

المستعمرين والدفاع عن المظلومين، فهو يقف إلى جانب الشعوب المقهورة والمستغلة يستحثها للثورة والتحرر)[١].

(استيقظيمن حُلمك الأسودِ) يتكرر فعل الاستيقاظ هنا في دعوةٍ تعزّز فعل الثورة والتمرد، الذي بدأ منذ أول كلمة في القصيدة، أما الحلم الأسود فالأحلام لا تصنف بناءً على الألوان والأشكال، والأسود هنا رمزية تخرج من قلب الانحراف الأول، وهو الظلم والاستبداد الذي يتطلب من أفريقيا أن تنتفض وتثور عليه باستيقاظها.

(قد طالما نمْتِ ألم تَسْأمي؟) إنها الصياغة في الطلب الإنشائي، التي تخرج عن معناها الحقيقي (الاستفهام) إلى معنًى (مجازي) غرضه الاستنكار، فقد طال نومها، أي: ركونها إلى حالة الظلم والاستبداد، وخضوعها للواقع المرير.

(ألم تملِّيقدم السيّد؟) تفسير هذا الانحراف مرتبط بما سبقه، فقدم السيد هنا رمزية الاحتلال، بما يستدعيه من ظلال الظلم، والاستبداد، والجور، وغيرها من الدلالات السلبية، وفي قوله: (قد طالما استلقيْتِتحت الدجي) فالدجى هو الظلم بلونه الحالك، الذي يحيل إلى ما يماثله من صور ودلالات، فكل أسود ما عدَا لون أفريقيا هو استعمار.

(مجهدة في كوخكِ المُجْهدِ) تظل أفريقيا تطل وفق تشكيل الشاعر في هيئة بشرية، وحالة الإجهاد هنا رمزية ما أصابها من ظلم الاستعمار، والكوخ رمزية للموطن (أفريقيا)، ودلالة الضمير العائد عليها هو تعزيز؛ لارتباطها بالمكان وكأن أفريقيا بشرية، وأفريقيا موطنها.

---

(١)ميشال خليل حجا، شعراء أعلام من المشرق العربي، دار نلسن، ٢٠١٤، ص٢٥٠، بتصرف يسير.

(مصفرَّة الأشواق..) دلالة اللون الأصفر هنا ليست (غيرة) بالمعنى المتعارف، والأشواق إن ارتبطت بلون ما، فالأجدى أن ترتبط بلون الحب، أي: اللون الأحمر، أما دلالة الأصفر فتفهم مما سبقها من دلالاتها، وتدرك من السياق، فالأصفر علامة التعب والإجهاد، وعلامة المرض إثر الحزن، والألم، والظلم، والاستعباد الطويل، الذي أرداها طريحةً في الفراش أيامًا طوال.

(معتوهةً) لا يقصد الشاعر بالتأكيد هنا المعنى الحرفي للكلمة، وهو فيه إهانة وتحقير لأفريقيا، التي هي عنده كلُّ شيء، والمعنى المقصود يؤول هنا على أنها (معتوهة)، أي: ستجنّ، وتفقد قدراتها البشرية بافتقادها الحياة، ولونها، وفرحها بمآلها هذا، وتؤول أيضًا على أنها لا تدرك ما يحيط بها، وما يُحاك ضدها، فتلقي بنفسها إلى التهلكة بنومها هذا.

(تبني بكفَّيْها ظلام الغدِ) دلالة خنوعها، فصمتها جعلها تساهم بنفسها في ظلام مستقبلها.

(جوعانة تمضغ أيّامها) كيف تغدو أفريقيا جوعانة، وتمضغ أيامها؟ للشاعر أن يصنع ذلك بجعل المفردات تُصاغ وفقًا لتجرِبتِه الشعورية، ووفقًا لرؤيته التي له فيها أن يقدم المعاني بالرمزية التي شاء في حدودها، لتخرج مكثفةً عميقةً أكثر، فالجوع والمضغ هنا رمزية الفقر، والجهل، والحياة القاسية التي تعيشها أفريقيا، وكل ذلك نتيجة الاستعمار، فهيا انهضي.

(كحارس المقبرة المُقعدِ/ عارية الماضي،بلا عزةٍ/ تُتوِّج الآتي، ولا سؤدد!) كل سطر شعري من الأسطر الثلاثة عبارة عن دلالة خارجة عن مألوف ما يصنعه المتلقي

العادي، تحتاج منه إلى تعمّقٍ فيها، وفي طريقة تشكلها، فحارس المقبرة المُقعد الذي حضر في القصيدة فجأةً هو إحالة إلى مكنون الدلالة، التي يحملها بعجزه أولًا، وفي المكان الذي يشعّ بدلالات الموت، والسكون الأبدي، وهو العجز والرضوخ ذاته الذي تقع فيه أفريقيا، أما (عارية الماضي) فهذه الصياغة المنحرفة عن طبيعة السياق بين اللفظين رمزيةٌ أخرى على الماضي الخاوي، الذي يمنح المغتصب أحقيته، ويعطيه عزًا ومجدًا، وكل ذلك بسبب فعل النوم الذي يتطلب الاستيقاظ.

يقول الفيتوري في قصيدة (الليل والحديقة المهجورة) في وصف الليل ليعكس التجربة[1]:

اللّيْلُ..

هَــذِي الْعُيُــونُ الْمَصْــعُوقَةُ الْمَصْــدُومَةُ
وَكَــــــمْ صَــــــبَاحٍ سَــــــجِينٍ
أَطْلَقَتْــــــهُ مِــــــنْ دُجَاهَــــــا..
وَنَهْــــــرٍ مِــــــنْ دُمُــــــوعٍ
فَجَّرَتْــــــهُ فِــــــي ثَرَاهَــــــا
وَشَــــــفَقٍ.. عَلَّقَتْــــــهُ كَفَّــــــايَ
فَــــــوْقَ سَــــــمَاهَا..
وَطَــــائِرٍ شَــــقَّ عَنْهَــــا.. جُمُودَهَــــا

فَشَجَاهَا

وَفَجْــــــأَةً أَبْصَــــــرَتْ
أَعْــــــيُنُ اللّيَــــــالِي الضَّــــــرِيرَةُ

(١) ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول. ص١١١-١١٢.

حَدِيقَـــــــــــــــةً تَتَغَنَّـــــــــــــــى..

فِيهَـــــــــا طُيُـــــــــورٌ كَثِيـــــــــرَةٌ..

إن الغموض بالنسبة للشاعر و"للشعر انفتاح، تعدد، انفجار دلالي، انحراف، خروج عن المألوف"[1]. سَبك جديد لجلّ الأدوات الفنية التي يمتلكُها بأسلوب خاص، فهذا هو الشعر الحقيقي الذي بات يدركه الشعراء المعاصرون، والمحدثون، شعر يبتعد عن أي قالب معهود، ونَظمٍ مألوف، يتسامَى بذاته ليميز نفسه عن أي فن كتابي آخر، لا يقدم المعنى على أطباق من ذهب؛ بل يجعل للقارئ دورًا في النص، ببحثه عن المعنى المقصود، وتتّبعه، إذا تعامل المتلقي مع مفردة (الليل) وفق دلالاتها الحقيقية؛ لن يصل إلى المعاني المقصودة، فالليل هنا رمزية تجلب للنص كل الدلالات السلبية، التي تتكشف بارتباطها بمفردات سلبية تعمق هذه الدلالة أكثر.

(فالعيون مصعوقة مصدومة) فلا شك أن العين هي موضع الدموع، وهي مصدر للألم، والصدمة، والكارثة، والحزن، وهول المنظر والانكسار، والفقدان... (الصباح سجين) دلالة الأسر، والظلم، والاستعمار، والدجى بلونه، وموحياته السلبية يعزز هذه المقابلة، (نهر من دموع... فجرته) تصبّ في الحقل نفسه -بقوة- وكأنها كرة ثلج تمتد بالحزن، وتكشف كل ما يَوحي به.

وما دامت العيون في الأبيات رمز الحزن والألم والصدمة، والصباح رمز للمقهور الضعيف المسجون، فلا بدَّ أن يُفهم الشفق بوصفه عنصرًا آخر في هذه المنظومة التي تحتفي بالتعددية الرمزية، وبالإسقاط الذي يعطي معنًى جديدًا داخل إطار الصورة

---

(١)قوش أمان، التكثيف الدلالي في شعر عثمان لوصيف ديوان (ولعينيك هذا الفيض) أنموذجًا، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بجاية، كلية الآداب واللغات، ص٤٤.

الرمزية التي ساق الشاعر إليها الحزن سوقًا، فالشفق عامل مؤثر في إتمام أجواء الاكتئاب الشديدة، فيتكمل حقل الحزن والضيق، ويستطيع الشاعر عبره أن ينقل أحاسيسه، وأن يمد المتلقي بها.

بموازاة هذا الحقل الرمزي من الإسقاطات الحزينة، ينبني حقل آخر يدعو إلى شيء من الأمل، فـ(طائر) وهو رمز للحرية والانطلاق كان سببًا في كسر حِدة هذا الجمود (شجاها)، وكأنه بذلك الفعل أعادها من سُباتها إلى الحياة الكريمة، فكان أنْ أبصرت تلك العيون التي كانت في بداية المقطوعة مصعوقة بالكارثة، وهي دلالة الانتفاضة على الحال واليقظة، والإبصار ارتبط بالليالي، وهو يناقض صورة الصباح الأسير، فها هو النور ينطلق من الليالي مؤذنًا بالصباح.

كما ارتبطت الليالي بمفردة (ضريرة)، وهذا الانزياح كناية على أن هذه الليالي كانت ظلامية بائسة، تنقلب الأحوال فتصبح (حديقة تتغنَّى/ فيها طيور كثيرة) نرى هنا كل إحداثيات الحياة بالطبيعة، وما تتغنّى بها من مفردات الحب، والحياة، والحرية، والجمال، إنها مفردات، وخروجٌ، وتلاعبٌ عن اللغة، وبها لا يفسر في ضوء المعاني الحرفية الثابتة في المعجم؛ بل بالنظر إليها في ضوء علاقتها بالداخل، وبالحياة، وبالعاطفة.

يقول الفيتوري في قصيدة (ضعف)[1]:

أَبْكِـــــــــــــــي مَصْـــــــــــــــرَعَكِ

أَيَّتُهَـــــــــا الْجُمَّيْـــــــــزَةُ الْعَجُـــــــــوزُ

(١) ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول. ص١٦٨-١٦٩.

مَـــــــــــــنْ ذَا زَرَعَـــــــــــــكِ

يَـــــــــا غَرْسَـــــــــةَ الْخُمُـــــــــولِ

لَا بُـــــــــورِكَ حَقْـــــــــلٌ أَطْلَعَـــــــــكِ

أَمَـا سَـئِمْتِ تَحْـتَ أَقْـدَامِ الـدُّجَى مَضْـجَعَكِ؟

فَقُمْـــــــتِ فِـــــــي نَهْـــــــرِ الطَّمُـــــــوحِ

تَغْسِـــــــــــــــلِينَ أَذْرُعَـــــــــــــكِ

كَـــــــمْ جَـــــــنَحَ الـــــــرِّيحُ بِوَادِيـــــــكِ

فَهَـــــــــــــــلَّا اقْتَلَعَـــــــــــــكِ

وَانْـــــــــتَفَضَ الْفَجْـــــــــرُ حَوَالَيْـــــــــكِ

فَهَـــــــــــــــلَّا صَـــــــــــــــرَعَكِ

فَفِكْـــــرَةُ الْحَيَـــــاةِ أَنْ تُبْـــــدِعِي أَوْ أَبْـــــدَعَكِ

وَفِكْـــــــــــــــرَةُ الْفَنَـــــــــــــــاءِ

أَنْ تَصْـــــــــــــــرَعَنِي أَوْ أَصْـــــــــــــــرَعَكِ

يَـــــــا لَيْتَنِـــــــي عَاصِـــــــفَةٌ، قَاصِـــــــفَةٌ

كَـــــــــــــــيْ أَسْـــــــــــــــمَعَكِ

إن اللغـةَ التـي يعبـر بهـا الشـاعر الفيتـوري عـن تجارِبـه لغـةٌ إيحائيـةٌ رمزيـة مكثفـة بدرجة كبيرة، تراه يصبغ مشاعره بما حوله من أشياء، ويسكب عليها تجاربه، فليس لـه أن يعبّـر عـن حزنـه هـو الـذاتي، أو حـزن الجماعـة المنكسـرة، التـي عانـت مـن الظلـم والاستعمار سنينًا طويلة بأن يقول كلامًـا خطابيًـا مباشرًا مستخدمًا ضمائر المتكلم، لا؛ بل يصنع معادلات موضوعية وشعرية أخرى، يقدم من خلالها هذا الوجع الغائرَ الممتد

عميقًا، يظهر انكساره وضعفه، الذي بات مكشوفًا للجميع، فكان أن عنون به قصيدته؛ لتوحي علانيةً بهذا الضعف.

في المقطوعة، ومن خلال (جميزة) تبدأ سلسلة الطوفان والطواف حول الحزن، يجسد هذه الجميزة في جسد امرأة تارة ليسألها، ويستفسر تارة، فينتقل ما بين الأساليب موجهًا حديثه إليها، ليتساءل القارئ عن هيئتها، وما المقصود منها، فهو يسقط فكرته الحقيقية عليها، يبوح عن رأيه في ثنائية الحياة، والفناء، والصراع؛ من أجل البقاء، وينتقل ما بين الدلالات المتناقضة وكأنه يخاطب الوطن أو أفريقيا التي ينتمي إليها، مطالبًا إياها بأن تقوم من سُباتها وكسلها (تغسلين أذرعك)، فِعل الغسل يعني التخلص من كل الشوائب، والعلائق السلبية، والضعف، والكسل، والإعلان عن بداية جديدة من عمل يديها،ورمزيةللانتفاض على الواقع، والمضي نحو الحرية والخلاص.

٢) التجريد:

يشير مصطلح التجريد -وهو من المصطلحات النقدية القديمة في التراث العربي- لغةً إلى "قشر الشيء، كقشر اللحاء عن الشجرة، حتى تكون مجردةً من لحائها، وإزالة ما على الشيء من ثوب ونحوه، وتعريته، وإزالة ما على الجلد من شعر، ونحوه"[١]. أما في دلالته الاصطلاحية فمعناه "أن ينتزع من أمر متصف بصفة ما أمر آخر مثله في تلك الصفة مبالغة لكمالها فيه، حتى كأنه بلغ من الاتصاف بها مبلغًا يصحّ أن ينتزع منه أمر آخر موصوف بتلك الصفة، كقولهم: مررت منه بالرجل الكريم، والنسمة

(١) عبدالرحمن الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج٢، دار القلم-دمشق، الدار الشامية-بيروت، ط١، ١٩. ص٤٣١.

المباركة. جرّدوا من الرجل الكريم والنسمة المباركة آخر مثله متصفًا بصفة البركة، وعطفوا عليه كأنه غيره، وهو هو في نفس الأمر"[١].

وعن سبب تسمية المصطلح بهذا الاسم "يقول أبو علي الفارسي: إن العرب تعتقد أن في الإنسان معنًى كامنًا فيه، كأنه حقيقته، ومحصوله، فتخرج ذلك المعنى إلى ألفاظها مجردًا عن الإنسان، كأنه غيره، وهو هو بعينه"[٢]، وإن هذا المصطلح يعدّ من بين "الملامح البارزة في أفق التكثيف، يمثل أحد الأنظمة الجوهرية في خلق توتر إيمائي واثق. إنه اختزال كامن في البنية اللغوية للنص. أن أجري أن أزيل كل القشور والزوائد، وأن أصِلَ لِكُنه الأشياء، للجوهر لا للمحيط، ولجذر الشيء لا لغصونه هنا يصبح التجريد وليدًا شرعيًا للمخيلة، التي تخترق الحواجز حتى تصل لمنطلقاتها تمامًا"[٣]، فهو يقوم في فكرته على أن "الشعر لا قاموسَ له، وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب"[٤]. ويقسّمه البلاغيون إلى نوعين "الأول خطاب الغير، والمراد به المتكلم، وهو أولى باسم التجريد، وفائدته مع التوسع في الكلام أن يثبت الإنسان لنفسه ما لا يليق التصريح بثبوته له، وذلك قد يكون فضيلة"[٥].

---

(١) السيد علي بن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط١، النجف الأشرف ١٩٦٩. ص١٥٣.
(٢) عبدالرحمن الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج٢. ص٤٣١.
(٣) عبدالله السمطي: أنظمة التكثيف في النص الشعري محمد صالح وصيد الفراشات، مجلة نزوى.
(٤) صلاح عبدالصبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨٣. ص١٢٩.
(٥) شمس الدين ابن القيم الجوزية: الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٢٤٩

يمكننا أن نقول إذًا إن التجريد هو توسّع في الكلام، يحدث لكي يخرج الحديث عن إسقاطه على حالة معينة إلى الإسقاط على كل حالة مماثلة، عن طريق البحث عن الإطار العامّ المجرَّد عن العلائق، المتصل بعمومية المشهد.

يقول الفيتوري في قصيدة بعنوان (ليلة السبت الحزين)[1]:

اللّيْلَـــةَ.. اللّيْلَـــةَ يَـــا حَزِينَـــةَ الْعَيْنَـــيْنِ..
ازْدَهَـــــــــــــرَ الصَّـــــــــــــبَّارُ
فَـوْقَ قَبْرِنَـا الْقَـدِيمِ، ازْدَهَـرَتْ شُـجَيْرَةُ الصَّـبَّارِ
أَضْـــفَتْ عَلَـــى بَقَايَانَـــا ظِلَالَهَـــا السَّـــوْدَاءَ
كَأَنَّمَـــا لَـــمْ يَكْفِهَـــا أَنَّـــا غَـــدَوْنَا غُرَبَـــاءَ
وَأَنَّهَـــا تَمْـــتَصَّ مِمَّـــا نَزَفَـــتْ أَرْوَاحُنَـــا
فَنَصَـــبَتْ جُـــذُوعَهَا مِـــنْ فَوْقِنَـــا صُـــلْبَانًا
تَكْسُـــو بِهَـــا مَـــوْتِي بِـــلَا أَكْفَـــانِ

يبدأ التشكيل التجريدي من تحديد إحداثية الزمان، الذي يؤكده الشاعر غيرَ مرةٍ منبثقًا من العنوان، والذي يشكل حالةً نفسيةً بالتركيز على سيميائية الزمن، الذي يخلق حالة من التساؤل حول ماهيته، وهذه الليلة التي تتحدد ماهيتها منذ عتبة العنوان، وتصطبغ بالحزن منذ البداية، تتخذ طريقها تدريجيًا لترتبط بالمقيمين في هذا المكان، فتطل (حزينة العينين) ملتفتة إلى إحداثية المكان الذي يصطبغ هو الآخر بالحزن، والدلالات السلبية، حيث (القبر القديم).

وفي دائرة أخرى، تجرّ إحداثيات الوجود، ودلالات الحزن، يزدهر الصبار، والصبار رمز للشوك، والحزن، والألم هو الآخر، ومنه أيضًا تخرج دلالات سلبية

(١) ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول. ص٢٣٠.

أخرى تلقي على بقايا الوجود، الذي يشير إليه الشاعر بضمير (نا) الجماعي، معبرًا عن توحد الألم، وتوسع دائرته أكثر، فهو يمتد بامتداد مَن عبّر عنهم الفيتوري، لتستمر مجزرة الألم، فبعد الغربة كان امتصاصًا وليس للأرواح؛ بل لنزفها، فالحزن ما زال منسكبًا لتتفرع، وتمتد شجيرة الصبار أكثر، فتنصب بالنهاية فوق جذوع الأرواح النازفة صلبان، فتطل إحداثيات الموت مرة أخرى، التي زرعت منذ بداية القصيدة، لنصل بالبيت الأخير من المقطوعة إلى نهاية جائرة الحزن بالاستقرار على ألفاظ الكفن والموت قبل أن يُشكل الشاعر دائرة أخرى يعبّر فيها عن هذه الدلالات، التي تموج بين الحزن والموت في إحداثيات ليالٍ من الألم والدموع المتواصلة؛ إذ يقول في المقطوعة الثانية، التي تشكل دائرة وحلقة جديدة من الحزن والموت:

اللّيْلَـــــــةَ اللّيْلَـــــــةَ يَـــــــا حَبِيبَتِـــــــي
كَانَـــــــتْ مَـــــــعَ السُّـــــــحُبِ عُيُـــــــونِي
وَأَنَـــا خَلْـــفَ جِـــدَارِي جُثّـــةٌ يَسْـــجُنُهَا جِـــدَارٌ
أَكْبَـرُ مِمَّـا تُبْصِـرِينَ أَنْـتِ يَـا حَزِينَـةَ الْعَيْنَـيْنِ
حَالِـــــكَ الظّلْمَـــــةِ.. حَالِـــــكَ النَّهَـــــارِ
يَـــدْفِنُنَا يَحْفُـــرُ قَبْرَنَـــا فِـــي كُـــلِّ يَـــوْمٍ مَـــرَّتَيْنِ
وَنَحْـــــــنُ بَعْـــــــضُ جُثّتَـــــــيْنِ
لَـــيْسَ عَلَـــى وَجْهَيْهِمَـــا إِلّا ابْتِسَـــامَةُ احْتِقَـــارٍ
وَشَـــــــــــــهْقَةُ احْتِضَـــــــــــــارٍ

إنها دوائر الحياة المفرغة التي أسكنت الشاعر في جو من الألم والحزن اللامتناهي، حلقات مفرغة إلا من الحزن وعلامات الفناء الآثم، تجتر معها كل دقائق

الحياة، وإحداثيات الحزن، والموت، والزوال إلى جثة هامدة، ما بين الظلمة، ورديم الجدران، واجترار السحب للحزن، وما بين أنين الشهقات والاحتضار الأخير.

يعرّف ابن الأثير التجريدّ الذي يقسّمه إلى نوعين: محض، وغير محض، وبأنه "أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك.. فهذا من محاسن التجريد، ألا ترى أنه أجرى الخطاب على غيره وهو يريد به نفسه؛ كي يتمكن من ذكر ما ذكره من الصفات الفائقة، وعدّ ما عده من الفضائل التائهة، وكل ما يجيء من هذا القبيل فهو التجريد المحض؟"[١].

لقد عمد الفيتوري إلى هذه السبيل في قوله:

يَافَرَسِـــــــــــــي الْعَرْجَـــــــــــــاءَ
أَسْـــــــــــــرِعِي الْخُطَـــــــــــــى
فَالشَّـــــــــمْسُ فِـــــــــي السَّـــــــــمَاءِ
وَالرَّكْـــــــبُ يَـــــــدُوسُ الْأَضْـــــــرِحَةَ[٢]

لقد استطاع الفيتوري في المقطع السابق أن يسبغ على نفسه خطاب آخر، هو فرسه، فيحادثه طالبًا منه الإسراعمن أجل المشاركة في ثورات الوطن، والالتحام بالجماهير التي تقف في وجه الاستعمار، وهو إن اتكأ على الفرس جاعلًا منه آخر يخاطبه، ويبثه آلامه وأوجاعه، ونحن نتساءل هنا: هل المقصود هو خطاب الفرس، أم المقصود هو إرادة الشاعر وقدرته التي وصفها بأنها عرجاء، وآن لها أن تسرع الخطى لتلحق هي الأخرى بإرادات آخرين صنعوا الأمجاد لأوطانهم؟!

---

(١) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط٢، القاهرة، د.ت. ص١٦٠-١٦١.
(٢) ديوان الفيتوري، ص٢٨٠.

إن السياق يرجِّح المعنى الثاني مطلقًا، مما يعد مثالًا على المفهوم التجريدي الذي أزجاه ابن الأثير في تأسيسه لهذا المفهوم.

لقد استطاع الشاعر من خلال خطاب جفنه أن يضع كل آلام صدره، وقلقه، ويقظته، أمام المتلقي، وأن يكشف عن رغبات دفينة لديه في أن يستقل بمضجعه، وأن ينام ولو قليلًا، والشاعر إذ يخشى أن يوصف بأنه تولَّى عن قضاياه التي تستحق منه كل سهر وألم، فإنه لم يواجه رغبته هذه بالكشف المباشر، وبإتاحتها لتقولات المتلقين، وإنما اتكأ على التجريد من أجل أن يفسح لنفسه مساحة يستطيع فيها أن يتكلم كما أراد دون أن يكون ثمة دليل قاطع على أن هذه هي رغبته هو.

٣) التكثيف:

الشعر هو تلك اللغة التي تمتلك القدرة على إخراج كل بواطننا، وكشف زيف حياتنا، واستنباط مكامن الجمال فينا، هي القادرة أن تجبرنا على الفرح، وتنتشلنا من العتمة، وفي الوقت نفسه تمتلك أدوات الحزن بفعالية سحرية لا يفهم سرها، تجعلنا حائرين في الوسط، نقتات الضدين، نتلمس الهداية إلى أحدهما، ترسم لنا أحلامنا بكلمات مختصرة، كلمة واحدة كفيلة بأن تكون (الفردوس). الشعر لغة تغزونا، تستوطن فينا ما شاءت، وتوحي بكل أمنياتنا، وتعري كل ما حولنا، تضعنا في مقابل ذاتنا، وما دون ذلك من اللغة ليس شعرًا البتة، وبِناءً على ذلك "أروع النّصوص تلك التي تثيرنا إلى درجة الإرباك، وتوقِظ مشاعرنا من مكامنها، وتحرّك نوازع الجمال

فينا، وتحقق المتعة الفنية والوجدانية"[١]، وتحدث فينا تلك الهزة السحرية من الجمال والرهبة.

التكثيف في الشعر يتأتى من شاعرية النص مما يحتويه من أدوات وفنيات على جميع المستويات جميعها؛ اللغة، ورمزيتها، وانزياحاتها، ومميزات استعمالها، ومن الموسيقى، والعاطفة، والصورة، والخيال، والأسلوب، الذي يعتمده المبدعُ في رصف الكلمات، وفي اختيار المفردات "فالكلمات تنتج نوعًا من المقول الشكلي ينبثق عنه بالتدريج تكثيف ذهني، أو عاطفي، يستحيل وجوده لولاهما. فالكلام إذًا هو الزمن المشبع بإرهاص أكثر روحانية..."[٢] هذه الروحانية هي التي تعطي للشعر كينونته، وتحكم بجماليته، إن التكثيف -أصلًا- سمة الشعر الحديث، الذي يستند فيه الشاعر إلى براعته، ومحصلة ثقافته، وقراءاته، فضلًا عن موهبته المتقدة بالعاطفة، والمشاعر، وهذه سمة يتلمّسها القارئ لشعر الفيتوري، والمتتبع لمفرداته وما توحي به قصائده من دلالات، وفنيات، فها هو في قصيدة بعنوان (الرياح) يقول[٣]:

هَاقَـــدْ انْطَفَـــأَتْ شُـــرُفَاتُ السِّـــنِينَ
الْمُشِـــعَّةُ بِالسِّـــحْرِ وَاللُّؤْلُـــؤِ الأزَّلِـــيِّ
وَأَسْـدَلَ قَصْـرُ الْمَلَائِكَـةِ الْمُنْشِـدِينَ سَـتَائِرَهُ
وَكَـــأَنَّ يَـــدًا ضَـــخْمَةً نَسَـــجَتْ
أُفُقًـــا مِـــنْ شَـــرَايِينِهَا

(١) نزار عبشي: التّناص في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير، جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية، سوريا، ٢٠٠٥. ص١٠.
(٢) انظر رولان بارت: الكتابة من درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢.ص٥٨.
(٣) ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول. ص٤٢٥.

فِـــــــي الْفَضَـــــــــاءِ السَّـــــــــدِيمِيِّ
هَـــا قَـــدْ تَـــدَاخَلَتْ اللّغَـــةُ الْمُسْـــتَحِيلَةُ
فِـــي جَـــدْوَلِ الشَّـــمْسِ وَالظّلْمَـــاتُ
كَـــأَنَّ أَصَـــابِعَ مِـــنْ ذَهَـــبٍ تَـــتَلَمَّسُ
عَبْـــــرَ ثُقُـــــوبِ التَّضَـــــارِيسِ
إِيقَاعَهَـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــا

تبدأ المقطوعة السابقة بفعل الانطفاء الذي لا يقترن بالإضاءة، أو ما يقابله من المفردات؛ بل بانطفاء السنين، وهذه دلالة خارجة عن اللغة المنطقية، هي انزياح يتبعه رمزية، وهذه أول رمزية في المقطوعة يلقيها الشاعر في طريق المتلقي، فانطفاء السنين دلالة سلبية تُحيل القارئ إلى مفردات الحزن، والموت، والألم، والصمت، يتبعه بوصف هذه السنين بصفات جمالية تقف على النقيض من الدلالات الأولى، ففيما صدم القارئ بإيحائية الموت رجع بهذه السنين إلى الوراء مبرزًا تقلبها، فالحزن جاء بعد فرح لا متناهٍ، فـ(المشعة بالسحر، واللؤلؤ الزلي) دلالاتٌ، أو رموزٌ على الفرح، والترف، والرفاهية، والحياة، التي تناظر فعل الموت والسكون، وتتصاعد هذه الدلالاتُ في السطر التالي حينما تسدل ستائر قصر الملائكة المنشدين، وفي حركية إسدال الستائر وإخماد صوت الغناء، لا سيما الآتي من الملائكة حشد من الدلالات التي تصبّ في حقول سلبية.

يحاول الشاعر -بعد ذلك- تفسير هذا التقلب في الحال والضدية الحاصلة بصورة أسطورية ينقلنا إليها عبْر أداة التشبيه (كأن) (فكأن يدًا ضخمة نسجت أفقًا من شراييننا في الفضاء السديمي)، وهي صورة مهيبة مخيفة تحمل في كل مفرداتها دلالات

مشحونة بالسلبية، ثم يكثف الشاعر من لغته أكثر، فتبدو اللغة في ذاتها مستحيلةً في (جدول الشمس، والظلمات)، فكيف تصبح للشمس والظلمات جداول كأنهما أنهار؟ وكيف يجمع الشاعر بين هذين النقيضين معًا فلا يترك دلالة وإيحاءً إلا ويستدعيه هنا؟ وبأداة التشبيه (كأن) يستدعي الشاعر مرة أخرى اليد الأسطورية؛ لكنها تحمل هنا دلالة مناقضة للأولى، فليست ضخمة مهيبة؛ بل ذهبية جميلة لا تنسج أفقًا من شرايين، إنها (تتلمس عبر ثقوب التضاريس إيقاعها)، وفي هذا دلالة على الأمل، والبحث عن الفرح، والتمسّك بالحياة.

إن الوظيفة الجوهرية الشعرية تتمثل بـ"الإيحاء وليس المطابقة، إنّه السمو بتعبيرية الأشياء، والسعي إلى إحداث عملية تشويش في قاموس اللغة حين تسند صفات لأشياء غير معهودة تربك القرائن بين المسند والمسند إليه"(١)، وإن هذه الثنائية الضدية المكثفة التي يبني عليها الشاعر مقطوعته، والتي تنتجها المفردات، والتراكيب، والصور المكثفة، والمتتابعة على مدار أسطر المقطوعة كلها، والتي تتلاحم في نسيج النص على الرغم من كل تلك المفارقات فيها؛ هي من تصنع شعرية النص، وترتقي بدلالاته، ومعانيه.

الْبَابُ.. وَالسُّورُ.. وَلَوْنُ الْحَائِطِ السَّقِيمِ
وَدَرَجَاتُ السُّلّمِ الْمُتَّسِخِ الْقَدِيمِ..
وَأَوْجُهُ النَّوَافِذِ الْبَاهِتَةِ الرُّسُومِ..
تُطِلُّ مِنْهَا أَعْيُنٌ بَادِيَةُ الْهُمُومِ..
وَالسَّاحَةُ الْعَجُوزُ تَسْتَغْرِقُ فِي الشِّكَاةِ

(١) عبدالله حمادي: البرزخ والسكين، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ت. ص٦.

كَأَنَّمَـــا تَنُـــوءُ تَحْـــتَ ثِقَـــلِ الْحَيَـــاةِ..
وَأَلْـــفُ مِنْـــدِيلٍ صَـــغِيرٍ أَبْـــيَضِ الْحَنِـــينِ
يَخْفُـــقُ فِـــي أَلْـــفِ يَـــدٍ مَكْتُومَـــةِ الْأَنِـــينِ
مِثْـــلَ جَنَـــاحِ طَـــائِرٍ فِـــي رَقْصَـــةِ الْمَنُـــونِ
مِثْـــلَ سِـــرَاجِ أَرْمَـــلَ تَمُـــوتُ فِـــي سُـــكُونِ
وكَانَـــتِ السَّـــاعَةُ فِـــي الْجِـــدَارِ تَنْتَظِـــرُ
حِـــينَ مَضَـــى بَنْـــدُولُهَا يَهْتَـــزُّ فِـــي ضَـــجَرِ
كَأَنَّـــهُ صَـــاعِقَةٌ فِـــي سَـــاعَةِ الْقَـــدَرِ
كَأَنَّـــهُ يَضْـــرِبُ فِـــي بِنَايَـــةِ الْبَشَـــرِ(١)

من خلال السرد التصويري ينقل الشاعر القارئ إلى تجربتِه بعبارات مكثفة الدلالات والمعاني تشعّ بالإيحاءات، كأنه يصور بعدسة كاميرا المشاهد مَن حوله بكل تفصيلاته، (الباب، والسور، ولون الحائط، ودرجات السلم، وأوجه النوافذ، ثم الساحة)، وكل منها ترتبط بإحداثيات سلبية مريرة، فدرجات السلم متسخة، والنوافذ باهتة تطل منها أعين بادية الهموم؛ دَلالةً على حزن مَن ينظر منه، وحالته النفسية، وكل هذه الدلالات تحيلنا إلى دلالة أكبر وأعمق، وهي الساحة التي يصفها بـ(العجوز) دلالة القدم، والتعب، والكهل، مستغرقة بهموم الناس التي تطلّ عليها.

في المقطوعة الثانية يتلمّس القارئ عبر الكلمات، التي تشعّ بالدلالات بعضًا من الدلالات الإيجابية وسط هذا الزخم من الدلالات السلبية، فتظهر مفردة (صغير) مقابل (عجوز)، ومفردتي (أبيض الحنين) في مقابل مفردات الأسى والحزن (الهموم والباهتة)، ثم يعود مرة أخرى إلى الدلالات السلبية بصياغة جميلة ومكثفة (مكتومة

(١) ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول. ص١٧٧-١٧٨.

الأنين، رقصة المنون، أرمل تموت)، وكل ذلك بخلفية الانتظار، ودقات الساعة، والاضطراب، وكل هذه الدلالات والصور الجمالية المكثفة في دلالتها وعاطفتها المتقدة المشحونة بالإيحاءات الفنية، تضفي على القصيدة أبعادًا فنيةً وجماليةً أكبر للقصيدة.

الـــدَّرْبُ كَثُعْبَـــانٍ يَنْزَلِـــقُ خِـــلَالَ الْغَابَـــةِ
كَسَـــحَابٍ أَسْـــوَدَ يَتَـــرَاكَضُ خَلْـــفَ الظَّلْمَـــةِ
لَا خَفْـــقَ جَنَـــاحٍ.. لَا رَعْشَـــةَ نَجْمَـــةٍ
لَا شَـــيْءَ لِكَـــيْ أَكْتُـــبَ كَلِمَـــةَ
لَاشَـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــيْءَ...
وَيَـــــــــــــتَجَهَّمُ حُزْنِـــــــــــــي
وَيُغَطِّينِـــــــي عَـــــــرَقُ الْمَـــــــوْتَى
وَأَحُـــــــسُّ بِشَـــــــيْءٍ مَصْـــــــلُوبٍ
يَنْـــــــزِعُ أَطْرَافِـــــــيَ الْمَصْـــــــلُوبَةَ
وَيَغُـــــوصُ بِصَـــــدْرِي كَالسِّـــــكِّينِ[1]

المقطوعة السابقة للشاعر الفيتوري من قصيدة (اعترافات) توحي من أول سطر فيها بالحالة النفسية، التي يعاني منها الشاعر عبر سلسلة من المفردات، والتي يقدمها الشاعر بأسلوبه الخاص، حيث يؤالف بين مفردات الطبيعة والمشاهد الواقعية من حوله؛ ليعبر عن ذاته، وعن الجماعة في حزنهم، وكربهم، وما يعانون منه، مبتعدًا عن المباشرة في القول، يصبغ أسلوبه بطابع من الغموض، فهو يقدم أفكاره ومشاعره بمعادلات موضوعية تبرزها لا من خلال التصريح بها.

(١) ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول. ص٢٢٠-٢٢١.

في المقطوعة تبدأ الدلالات السلبية بفرض نفسها بقوة، يبدو الدرب كـ(ثعبان)، وهذه صورة إيحائية تدلل على المعاني السلبية، التي يستشعرهاالفيتوري، فيرى ما حوله بهذه الصورة، ويكثف من هذه الدلالات المشحونة بالعاطفة المريرة المهيبة بجعلها تنزلق، أي: خلال الغاية، مشددًا على صورة الثعبان، ودلالاته، وينتقل إلى موحيات سلبية أخرى، فتشحن السحب بالسواد، وتتراكض خلف الظلمة، في صورة أخرى يخرج فيها السحب عن المألوف عبر التشبيه، وفي فعل الركض دلالة على الخوف والهروب من شيء ما، ويستمر في حشد هذه الصور والعبارات والمقابلات السلبية بأداة النهي؛ لينفي وجود أي شيء جميل، أو دلالة إيجابية (لا خفق جناح/ لا رعشة نجمة).

يستمر الشاعر في حشد هذه المفردات الكئيبة، والصور الفنية، التي تصبّ في حقول دلالاته الموحشة (حزني/الموتى/ مصلوب/ ينزع/ مصلوبة/ السكين)، وغيرها من المفردات، التي تسم القصيدة بدلالات سلبية تزيدها كثافة بلاغية وفنية، وكلها تحتاج إلى قارئ مستنير يكشف شفرات دلالاتها، وإيحاءاتها العميقة؛ ليفسرها ضمن التجربة لا من خلال معانيها الثابتة، ويحلل الصور، والكنايات، والتشبيهات، من خلال مراميها لا عبْرَ ما جمعها من روابط ظاهرية.

يقول في قصيدة (كتابة منسية)[1]:

اعْلَمْ أَنَّ الْمَوْتَ حَقٌّ، وَالْحَيَاةَ بَاطِلَةٌ
وَالْمَرْءُ لَا يَعِيشُ مَهْمَا عَاشَ إِلّا لِيَمُوتَ

(١) ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول. ص٣٨٤.

وَكُــلُّ صَــرْخَةٍ مَصَــبُّ نَهْرِهَــا السُّــكُوتُ

وَأَرْوَعُ النُّجُــــــومِ هَاتِيـــــــكَ الّتِـــــــي

تُضِـــــــــــــيءُ دَرْبَ الْقَافِلَـــــــــــــةِ

حِـــــينَ يُغَطِّـــــي الْعُشْـــــبُ ذِكْرَيَاتِنَـــــا

وَتَشْـــــهَقُ الْمَأْسَـــــاةُ فِـــــي الْبُيُـــــوتِ

يختصر الشاعر في المقطوعة السابقة رؤيته للحياة، ويقدمها بأسلوب مكثف العبارات، بصور، ومفردات، وتضادات متعددةٍ، تُبرز المعنى أكثر، وتوضحه، ويأتي ذلك عبر سيلان العاطفة، واسترسال اللغة السهلة التي تبتعد عن الخطابية إلى الرمزية المشحونة بالمعاني، فيظهر تركيب (الموت حق) في مقابل (الحياة باطلة)، وفعل الحركة (يعيش) مقابل فعل (يموت)، ومفردة (صرخة) بدلالات الصوت المرتفع والضجيج مقابل (السكوت) والصمت بدلالاته، ثم عبر رمزيات أخرى تتمثل في (النجوم)، التي ترمز هنا إلى الجمال، أو الشيء الإيجابي كالأمل، الذي يمحو الحزن، أو يفتح نافذة للحياة، حينما يعمّ الحزن، وهو ما يظهر في رمزية تغطية العشب للذكريات، أي: محوها، وفي الفعل (تشهق) الذي يحمل دلالات الألم والموت، وربطه بـ(المأساة) التي تكثف من دلالة الألم، والحزن، واليأس.

إن الفيتوري يقدم معانيه وتجاربَه عبر معادلات موضوعية تبرزها، مشحونة بالعاطفة التي تُصاغ بانسيابية عبر مفردات وصور وعبارات غير مباشرة في معانيها تتسيّدها الإيحاءات، والدلالات الرمزية، التي تُجبر القارئَ على استنباط مكنوناتها، والبحث وراء معانيها الحقيقية.

٤) التناص:

يعد مصطلح (التناص) من بين أكثر المصطلحات التي شغلت الناقدين والباحثين في السنوات الأخيرة؛ نظرًا لتوسع الشعراء فيه، فبات حضورُه طاغيًا في الشعر، وفي النصوص الأدبية إلى درجةٍ أجبرتهم على دراسته، وتتبعه بأشكاله، وأنماطه كافة، وإبراز ما يعتمره من جمالية، وما يستدعيه من دلالات، ورموز، ومعانٍ مكثفة، ولأزمنة مختلفة؛ إذ يعمل على "تلاقح النّصوص بين حاضر مؤقت/ وغائب حاضر، يستشرف آفاقَ التلاقي مع آخر في ضمير الغيب فيما تخبؤه قريحة المبدعين، بما يثمر في إنتاج وإعادة إنتاج كلي لدلالات تؤدي إلى شاعرية وشعرية النّص"[١].

والتناص في معناه اللغوي يرجع إلى "نصص"[٢]، التي تعني (الارتفاع)، أي: رفع الشّيء وإظهاره، وإلى (الإسناد)، أي: إسناد الحديث إلى قائله، وإلى (السرعة)، أي: السير الشّديد، وإلى (التّراكم)، أي: جعل المتاع بعضه فوق بعض"[٣]؛ لكنه و"على الرغم من قِدم المادة لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية"[٤]، كما هو ظاهر من تعريفاتها. واصطلاحًا، إن التناص في أبسط تعريفاته "تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أُعيدت صياغتها بشكل جديد، وليست هنالك حدود بين نص وآخر، وإنّما يأخذ النّص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن"[٥]، وهذا التعريف يخرج من شرنقة

---

(١) حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص.. المصطلح والقيمة، مجلة علامات، مج١٣، ج٥١، مارس ٢٠٠٤. ص٢٨٥.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، مادة (نصص) .

(٣) إبراهيم نمر موسى: نحو تحديد المصطلحات –التّناص.. الأدب المقارن.. السّرقات الأدبية، مجلة علامات، ج٦٤، مج١٦، فبراير ٢٠٠٨. ص٦١.

(٤) محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجّرجاني، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، مصر. ص١٣٧.

(٥) محمد عزّام: النص الغائب تجليات التّناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١١. ص١١.

أن "النّص الشّعري ليس عالمًا منغلقًا على نفسه، وإنّما هو امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية، والمحيطة به"[١].

يقول الفيتوري مستحضرًا هالةً من الألفاظ والعبارات القدسية، وفيضًا من التراث الديني في قصيدة يوميات (حاج إلى بيت الله)[٢].

عَلَى الرُّفَاتِ النّبَوِيّ كُلُّ ذَرَّةِ عَمُودٍ مِنْ ضِيَاءٍ
مُنْتَصِبٍ مِنْ **قُبَّةِ الضَّرِيحِ**/ حَتَّى **قُبَّةِ السَّمَاءِ**
عَلَى الْمَهَابَةِ الّتِي/ تَخْفِضُ دُونَ قَدْرِكَ الْجِبَاهَ
رَاسِمَةً عَلَى مَدَارِ الْأُفُقِ أُفُقًا عَالِيًا
مِنَ الْأُكُفِّ وَالشِّفَاهِ/ **يَمُوجُ بِاسْمِ اللَّهِ**
- الْحَمْدُ لِلَّهِ/ وَالشُّكْرُ لِلَّهِ/ وَالْمَجْدُ لَكَ/ وَالْمُلْكُ لَكَ
يَا وَاهِبَ النِّعْمَةِ يَا مَلِيكَ كُلِّ مَنْ مَلَكَ
لَبَّيْكَ لَا شَرِيكَ لَكَ/ لَبَّيْكَ لَا شَرِيكَ لَكَ
يَا سَيِّدِي عَلَيْكَ أَفْضَلُ السَّلَامِ
مِنْ أُمَّةٍ مُضَاعَةٍ/ خَاسِرَةِ الْبِضَاعَةِ
تَقْذِفُهَا حَضَارَةُ الْخَرَابِ وَالظَّلَامِ
إِلَيْكَ كُلَّ عَامٍ / لَعَلَّهَا تَجِدُ الشَّفَاعَةَ
لِشَمْسِهَا الْعَمْيَاءِ فِي الزِّحَامِ

تضجّ مقطوعة الشاعر السابقة وتزدحم بالمدلولات الدينية، بدءًا من العنوان الذي يستحضر به رحلة فريضة الحج إلى بيت الله، ليضعنا من خلال هذا العنوان في أُولى عتبات النص، التي يهيؤنا بها إلى ما هو قادم، والذي يتوقع أن يكون مقرونًا بالقدسية،

(١) ناهدة أحمد الكسواني: تجليات التّناص في شعر سميح القاسم مجموعتا "أخذة الأميرة يبوس"، و"مراثي سميح" أنموذجًا، مجلة قراءات، ع٤، جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢. ص١٤٧.
(٢) ديوان محمد الفيتوري، المجد الأول. ص٤٨٦-٤٨٧.

معبرًا عن هذه اللحظات المباركة (يوميات الشعائر) بكل رقةٍ ودقةٍ، ومع بداية النص تتركز هذه القدسية أكثر باستحضار (الرفات النبوي) الباعث للنور، الذي يُحيلنا لقول كعب بن زُهير في بردته الشهيرة (إن الرسول لضوء يستنار به)، وما أحدثته الرسالة النبوية من هداية وانقلاب في شتى موازين الحياة، ووهبتها صكوك قوانينها، وضوابطها، فـ(ضريحه) وقبة السماء التي تُحيلنا إلى مِعراجه، ينقلنا إلى مهابة هذا التقديس مفردةً إثر أخرى -بالتدريج- حتى تموج الأكف والشفاه على مدار الأفق مستغفرة (باسم الله، والحمد لله، والشكر لله، والمجد لله، والملك لله) حامدة لله نعمه، وتنقلنا في دعائها الموصول بما سبق إلى (لبيك لا شريك له) شريعة أو فريضة من فرائض الدين الأولى، وهي حج البيت الحرام لمَن استطاع إليه سبيلًا، حيث يُسارع المسلمون في هذه الشريعة داعين مستغفرين لله، حامدين، شاكرين، ملبّين النداء، حامدين النعم، فـ(ياسيدي عليك أفضل السلام) لتحيلنا إلى قدسية السلام على النبي محمد، وتحية الانتهاء من الصلاة.

من هذا الحشد الدلالي المكثف بالمعاني الروحانية ينطلق الشاعر إلى بُغيته، فيُحدِث في المتلقي هِزةً كبرى يكسر بها كل تلك السلسلة الطويلة الثرية بالمعاني القدسية الجميلة، رابطًا هذه الرحلة بأمة ضائعةٍ خانعةٍ فيما يجب أن تكون بعد كل هذه الضوابط والصفات قوية صلبة شديدة؛ لكنها وأكثر من ذلك خانعةٌ للظلم والخراب، وينهي المقطوعة بأمنية أن تجد الشفاعة (لشمسها العمياء) -دلالة الحرية التي لم تعد ترى بصيص النور، مكبلة مغشية- ذات يوم.

إن الشاعر حينما "يُوظف التّناص ويعتمده لإنتاج شعرية متميزة، يتوجب عليه أن يكون على وعي تام باتجاه كلا النّصين: الحاضر، والمستدَعى، مع مراعاة التوقيت المناسب للتداخل، وإفراغ الحمولات، عبر أوجه من التّعالق القوي، الذي يؤدي إلى الامتصاص الكامل، وحدوث عملية التلاقح والتّخصيب، ومن ثم التجاوز بالنص المستدعى إلى نقطة جديدة متقدمة داخل النص الحاضر، يكتسب معها قيمة أخرى لم تكن في الحسبان"[(١)]، فالفيتوري حينما يستدعي المتنبي في قصيدة حمَلت اسمه، إنما يبتغي هذا التواصل ما بين الزمنين كما يُلحظ[(٢)]:

هَـــــــــــــذَا زَمَانُـــــــــــــــكَ..

لَا هَـــــــــــــذَا زَمَـــــــــــــانُهُمْ

فَأَنْـــتَ مَعْنَـــى وُجُـــودٍ لَـــيْسَ يَنْحَصِـــرُ

"فِـــي كُـــلِّ أَرْضٍ وَطِئْتُهَـــا أَمَـــمُ

تُرْعَـــى بَعَبْـــدٍ كَأَنّهَـــا غَـــنَمُ

وَإِنّمَـــا النّـــاسُ بِـــالْمُلُوكِ..

وَمَـــا تَصْـــلُحُ عُـــرْبٌ مُلُوكُهَـــا عَجَـــمُ"

وَتَكْفَهِـــرُّ عَلَـــى مِرْآتِـــكَ الصُّـــوَرُ

"أَتَعْقُـــــمُ الْأَرْضُ؟ هَـــــذِي الْأَمُّ..!

إن الشاعر في مقطوعته السابقة يُركز على كَينونة الزمان، وإحداثياته، مؤكدًا فكرة تلاقي الأزمنة، ويستدعي المتنبي بكل متعلقاته، وتفصيلات زمنه ورؤيته، التي ساقها منذ قرون مضت، فيستدعي بيتين من أقوى ما قال في الملوك والأسياد، وفي هجاء

---

(١) فاروق عبدالحكيم دربالة: التّناص الواعي شكولية وإشكالياته، مجلة فصول، ع٦٣، شتاء وربيع ٢٠٠٤. ص٣٢٤.

(٢) ديوان محمد الفيتوري، المجد الأول. ص٣٧٥.

كافور الإخشيدي حينما قال (بِكُلِّ أَرْضٍ وطِئْتُهَا أُمَمٌ تُرْعَى بِعَبْدٍ كَأَنَّهَا غَنَمُ/ وَإِنَّمَا النَّاسُ بِالْمُلُوكِ وَمَا تُفْلِحُ عُرْبٌ مُلُوكُهَا عَجَمُ).

وإن لهذا الاستدعاءِ دلالتَه في موقعه، وأسبابًا دعت شاعره إلى استدعائه "فالتّناص أداة تعبيرية، ورؤية إبداعية، وفعّالية إجرائية، وآلية إنتاجية، وخاصية بنائية قائمة في أساسها على تعايش النّصوص وتعالقها ضمن فاعلية فنية، وحساسية شعرية"[١]، وإن الشاعر "المعاصر الذي استقى في وعيه أنه ثمرة الماضي كلّه، بكلّ حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات، التي لا بد أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاذبٌ. هذا الشّاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدًا لصوته من جهة، وتأكيدًا لوحدة التّجربة الإنسانية من جهة أخرى. وهو حين يضمّن شعره كلامًا لآخرين بنصه، فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الرّوحي والفكري للإنسان"[٢]. وهذا كله ما يفعله الفيتوري في استدعاء المتنبي، واستحضار الكثير من هيبته، وقيمته بالتداعي، ثم بتضمينه قصيدته شيئًا مما جاء على لسانه، وهذا التضمين لا يأتي عبثًا؛ بل الشاعر واعٍ أشد الوعي له؛ بل يتبنَّى كلَّ حرف فيه، فهو باختصار رؤيته، وتجربته، ومبدأه الذي يريد التصريح به، وهو إذ يقوله على لسان المتنبي أولًا، فهو يخفف من حساسية الهجاء أولًا، ثم هو بالتلاقح مع تجربة الماضي -التي لا تزال تجدُ صداها ومكانتها حتى الآن- يعزز ما جاء به، ويثري دلالاته أكثر وأكثر، فهو يعكسه على الواقع بأصوات متعددة تتبناه.

---

(١) حسن البنداري وآخرون: التّناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، مج١١، ع٢، غزة، ٢٠٠٩. ص٢٤٤.

(٢) عز الدين إسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول ،ج١، ع٤ ،١٩٨١ ص٢٦٥-٢٦٦.

ونحن نشير ها هنا إلى أن ثمة نقاط افتراق بين الشاعرين المتنبي والفيتوري على أكثر من محور، فالتجربة الشعرية مختلفة، ونقر بأن نظرتهما للقضايا القومية متباينة على أكثر من صعيد، لكن ما يجمعهما هو معيار الشاعرية، والصدق الفني في التعبير، وهو الذي أنشأ اتصالًا زمنيًّا، استدعاه الفيتوري في قصائده بالديوان، محاوِلًا إعادة التركيز على مقاييس العبودية التي استطاع المتنبي بلورتها في قصائده، وهو سياق يمكن أن نرى فيه الفيتوري شاعرًا مخلصًا لقضيته، مؤمنًا بالتلاقح الذهني والاستفادة من القصائد الخالدة تاريخيًّا وإن كانت قصائد شاعر بعيد عنه في منطلقه الشعري، وغير متماس بالضرورة مع قضاياه القومية.

نجزم بأن "النص في حقيقته، يتشكل في البدء من الذات، ذات المؤلف الخاضعة لشروط وظروف سوسيو اقتصادية، وثقافية، ونفسية، هذه الشروط من شأنها أن تُؤثّر وتُساعد في تكوين الإنتاج الأدبي"(١)، وعلى صعيد التناص من النصوص السابقة، والموروث الثقافي، والأدبي، والفني المتاح للشاعر؛ تجد الفيتوري والشعراء -عمومًا- يستقون منه ما ناسب تجاربهم التي -غالبا- ما تعكس نفسيتهم، ومشاعرهم، وواقعهم الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي، حيث يتماهون فيهم، وينتمون إلى واقعهم، ومجتمعهم "فالمبدع لا ينطلق من العدم، بل هو مأسور بعبق التراث، ومفتون بعطر الحاضر، والاغتراف من الثقافات المختلفة، هو الذي يمنح للنص مزيدًا من التجديد"(٢). والفيتوري كان ابن أفريقيا -البارّ- المطالب بحريتها، واستقلالها، واحترام وجودها، وطبيعتها، ولون بشرة سكانها، ثائرًا على الغزاة، وعلى المتخاذلين، مناصرًا

(١) فتيحة حسيني: التناص في رواية الشّمعة والدهاليز للطاهر وطار، رسالة ماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ٢٠٠٢. ص٢٣.
(٢) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص٢٩٢.

الشجعان، والثوار، وأصحاب الفكر الحر المتمردين على الواقع المتخاذِل، يقول في قصيدة (أغنية حول الشمس)[١]:

يَـــــــــــــــــــــــــــــــاوَطَنِي
عَبَـــــاءَةُ النّاصِـــــرِ مِـــــنْ وَرَائِـــــهِ
مِظَلّـــــــــــةٌ عَلَـــــــــى الْأُفُـــــــــقِ
وَسَـــــــيْفُهُ الْمُهَنَّـــــــدُ الصَّـــــــقِيلُ
فِـــــــــي لَـــــــــوْنِ الشَّـــــــــفَقِ
وَجَبْهَـــةَ النّاصِـــرِ، صَـــانِعِ الْبُطُـــولَاتِ
تَكَـــــادُ لَا تُـــــرَى مِـــــنَ الْعَـــــرَقِ
وَدِدْتُ لَـوْ قَبَّلْـتُ تِلْـكَ الْجَبْهَـةَ السَّـمْرَاءَ
فَهِـيَ سَـحَابَةٌ تَـرُشُّ الْأَرْضَ بِالنّمَـاءِ
وَهِـــــــيَ حَمَامَـــــــةُ بَيْضَـــــــاءُ
طَـــــــارَتْ أَلْـــــــفَ مِيـــــــلٍ
يَـــــــــــــــا وَطَنِـــــــــــــــي
هَـــــا هُـــــوَ ذَا النّاصِـــــرُ عَـــــادَ
الْمَجْـدُ وَالْجَـلَالُ فِـــي رِكَابِـــهِ يَسِـــيرُ
وَالْفَـــــــــــــرَحُ الْكَبِيـــــــــــــرُ
وَالْحُـــــبُّ، وَالضِّـــــيَاءُ، وَالزَّهُـــــورُ
يَـــــــــا أَيُّهَـــــــــا الثّـــــــــوَّارُ
يَـــــــــا أَيُّهَـــــــــا الْأَحْـــــــــرَارُ
يَـــــا مَـــــنْ وَقَفْـــــتُمْ وَحْـــــدَةً
فِـــــــي وَجْـــــــهِ الِاسْـــــــتِعْمَارِ

(١) ديوان محمد الفيتوري، المجد الأول. ص٢٧٨-٢٧٩.

يستعيد الشاعر ذكرى زعيم يراه أسَّس للثورة الحقيقية ومواجهة الاستعمار، وهو جمال عبد الناصر، فيصف أن الرئيس الراحل كانت له يد في استنهاض الهِمم، وبعث الروح في جسد الهزيمة، والثورة على العدو، والأعداء، فكان في ثورته تحرير للأرض، للعزة، وبعث لحلم القومية العربية، ووحدة العرب، وتآخيهم، وتماسك الصف العربي، فثارت دعوته إلى التحرر من ربقة الاستعمار، وذل الأغراب في أوطاننا العربية والأفريقية مسرى النار في الهشيم، فامتدت إلى السودان بلد الشاعر، وموطن أجداده، ومن ثمَّ سطعت أنوارها في أفريقيا كلها (وطنه الأكبر الذي يعتز به)،وهو يتخذ عبد الناصر عباءة يلبسها لكل من يحمل فكرًا قوميًّا عربيًّا يسعى إلى تجسير الهوة، ومدّ الأيدي، والتعاون في إقامة جسور من التلاحم بين أبناء المنطقة العربية، يقول الشاعر في موضع آخر:

تَبًّـــا لِعَصْـــرٍ تُمْطِـــرُ السَّـــمَاءُ فِيـــهِ

-قَـــــــــالَ بَيْدَبَالِدَبْشَـــــــــلِيمَ-

جُرْذَانًـــــــــا وَأَغْرِبَـــــــــةً

وَتَلِـــــــدُ الرِّجَـــــــالُ فِيـــــــهِ

وَيُعَـــــانُونَ مِـــــنْ الْمَحِـــــيضِ

وَيَلْتَقِـــــي النَّقِـــــيضُ بِـــــالنَّقِيضِ

وَتَسْـــــتَمِدُّ الْقُبَـــــبُ الْمُذَهَّبَـــــةُ

طِلَاءَهَـــــــــا اللَّمَّـــــــــاعَ

مِـــــنْ أَعْـــــيُنِ الْجِيَـــــاعِ[1]

(١) ديوان محمد الفيتوري، المجد الأول. ص٣٩٦

إن "بيدبا"[١] صاحب (كليلة ودمنة)، التي تُرجِمت إلى العربية، وانتشرت، واشتهرت، و"دبلشيم"[٢] الملك الهندي الذي أراد أن يكون له كتاب قيّم للأجيال من بعده، خلفا للأجيال التالية كتاب (كليلة ودمنة)، وهو كتاب يحمل الحكم، والوعاظ، والنقد اللاذع للبشر على ألسنة الحيوانات، يستحضرهما الفيتوري في مقطوعته الشعرية السابقة من باب إدراكه للأبعاد التراثية، والقيم الفنية، وجلّ المعاني الدلالية التي يأتي بها باستحضارِهم، واستحضار كتاب تراثي بحجم (كليلة ودمنة)، وأهميته، وشهرته، وما تجنّبه من حرج في التعبير عن بعض الأمور في مجتمعه وتجاربه، التي يريد التعبير عنها، لا سيما السياسية منها.

وهو أيضًا يأتي به من باب إدراكه لأهمية الموروث، والاستفادة من تجربة ماضي الإنسانية، الذي هو -أساسًا- نتاج عمل المؤرخين في إعادة تشكيل مجرى الأحداث وفقًا للنّصوص المدونة بأسلوب قصصي[٣]، وكون "الشاعر المبدع على خبرة فنية عالية تحقق له توظيفًا متميزًا للنّصوص، وأنواع الخطابات الأدبية، والثقافية المختلفة، مثل: الشعر القديم، والحديث، والآداب العالمية، واللغات الأجنبية، والأساطير، والموروثات التّاريخية، والفولكلّور"[٤]. وهو باستحضارهما كأنه يستكمل هذه النصية التعالقية، فيرسل خطابه النقدي اللاذع عبرهما، أو يستحضرهما بشيء من نقدهما في كتابهما، فمرر من خلالهما هذا النقد اللاذع لرجال العصر، وحكّامه، الذين باتوا أشباه رجال،

---

(١) تعني (بيدبا) في السنسكريتية القديمة (الرجل الحكيم)، هو فيلسوف وحكيم هندي، كتب مجموعة قصص في الحكمة والأخلاق وجمعها في كتاب سماه "كليلة ودمنة" ومعظم شخصيات هذا الكتاب من الحيوانات والبهائم (انظر: عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، تحقيق: عبد الوهاب عزام، دار هنداوي، ط١، ٢٠١٢. مقدمة المحقق: ص٧، وما بعدها).

(٢) هو أحد ملوك الهند، وإليه يرجع فضل تكليف بيدبا بتأليف كتاب كليلة ودمنة، كما ذُكر بمقدمة الكتاب. (المرجع نفسه، ص٥٣).

(٣) محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، مجلة علامات، ج٥٤، م١٤، ديسمبر ٢٠٠٤. ص١٠٦.

(٤) أحمد جبر شعث: جماليات التناص، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢. ص١٩.

بل نساء تلِد وتحيض، ليس لهم أثر يُذكَر في الحياة، فيما الجياعُ يتركون للحياة لتتقلبهم، وتفعل بهم ما يحلو لها، فيتكاثرون.

ويقول في قصيدة (دون كيشوت الثاني)[١]:

دُونْ كِيشُـــــــــــوتْ الثّـــــــــــانِي

صَـــــــــــدِئَتْ عَيْنَـــــــــــاكَ..

وَغَطّــتْ أَعْشَــابُ الْأَرْضِ السَّــوْدَاءُ خُطَــاكَ

فَلْتَـــــدْفِنْ رَأْسَـــــكَ فِـــــي الطِّـــــينِ

يَـــــا دُونْ كِيشُـــــوتْ الْمِسْـــــكِينُ

الْحَلْبَـــــةُ فَارِغَـــــةُ الْعَيْنَـــــيْنِ

بِـــــــــــلَا كَفَّـــــــــــيْنِ

بِـلَا جُمْهُورٍ يَـزْرَعُ مِلْءَ جَوَانِبِهَـا الضَّوْضَـاءَ

وَتَجِـــيءُ تُجَرْجِـــرُ سَـــيْفَكَ فِـــي خُـــيَلَاءَ

تَتَلَاعَـــبُ بِالسَّـــيْفِ الْخَشَـــبِيِّ وَبِالْحَرْبَـــةِ

لَا تَخْجَلُ مِنْ هَذَا الصَّمْتِ الضَّافِي فَوْقَ الْحَلْبَةِ

"سَـــــــيْفِي مِثْلِـــــــي ظَمْـــــــآنُ

وَحِصَـــــــــانِي أَيُّ حِصَـــــــــانِ

وَأَنَـــــــا الْمَـــــــوْتُ الْأَحْمَـــــــرُ

أَنَـــــــا جَـــــــلّادُ الْفُرْسَـــــــانِ"

(١) ديوان محمد الفيتوري، المجد الأول. ص٣٣٨-٣٣٩.

يستدعي الشاعر في القصيدة شخصية "دون كيشوت، أو دون كيخوت"، بطل رواية "ثربانتس"[١]، الذي أدّى به ولعُه لقراءة قصص الفروسية والشجعان إلى أن تصيبه لوثة، فيعتقد نفسه أحدهم يدافع عن الفقراء، والمحتاجين، والمظلومين أينما كانوا، ويصنع لنفسه البطولات، وينسج في مخيلته القصص والمغامرات دون أن يكون أيٌّ منها حقيقيًا في الواقع، ويستحضره الشاعر، ويخص قصيدته بتحديد (الثاني)؛ ليدلل أنه يتحدث عن "دون كيشوت" آخَر يشابهه في ادّعاء البطولات، وتأويل هذا الاستحضار يحتمل وجوهًا عدة، إحداها: أنه هو الثاني، فهو يحاول ويحلم مثل "دون كيشوت" بمناصرة المظلومين، وإعادة الحقوق لهم، ولكنه لا يملك سوى الكلمات، أو أنه يرمز للحكام، أو القادة بـ"دون كيشوت"؛ كونهم قادةً بالاسمِ، لا الحقيقة والواقع، لذا هم مزيفون، كأبطال بلا بطولة، وحكّام بلا فعل الحُكم، وكذا "دون كيشوت" فارس بلا فرس، وبطل بلا بطولة حقيقية.

(١) دون كيخوته دي لا مانتشا اسم رواية للأديب الإسباني ميغيل دي ثربانتس، نُشرت على جزئين بين عامي ١٦٠٥ و١٦١٥، اشتهرت بكثير من الأسماء، وكُتب لها الذيوع عبر عشرات اللغات، وفي مئات البلاد، تحكي عن دون كيخوت وهو نبيل كان يعيش في إسبانيا، لا يملك سوى درع ورمح وفرس، إلا أنه نصَّب نفسه فارسًا متجولًا، وورط معه في مغامراته فلاحًا بسيطًا من جيرانه، ليتخيل أنه يقاتل الأعداء، ويضرب طواحين الهواء متصورًا أنها عمالقة غزاة، وتسفر هذه المغامرات التخيلية يوميًّا عن متاعب له وللخادم المسكين. (ثربانتس، دون كيخوته، ترجمة: عبد الرحمن بدوي. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة. ٢٠١٢. ص٥).

الفصل الثاني

الواقعية النصية وخصوصية النص الشعري

١) التخييل

٢) الانحراف

٣) الإيقاعية

٤) الذاتية

لقد شغلت قضية الأنواع الأدبية مساحة كبيرة من دراسات الباحثين، والنقاد منذ أفلاطون، وأرسطو، مع بدايات الحديث عن فن الشعر، والمسرح، وحظيت بجدلٍ واسع، وتطورت كنظرية تُعنى بتصنيف الأدب إلى أجناس، أو أنواع، وتداخلت مع قضايا أدبية عدة بمرور الوقت، وتغيرت حدودها، والنظرة إليها مع التطورات الحادثة في كل عصر.

يعرِّف سعد علوش (النوع الأدبي) بقوله: "و(النوع) أو (الجنس) تنظيم عضوي لأشكال أدبية، كما يمكن تمييز (الأنواع الكبرى) عن (الأنواع الصغرى)، في (نظرية الأنواع الأدبية)، التي تقوم على محورين متمايزين.

أ- مفهوم كلاسيكي، يقوم على تعريف غير علمي لـ(الشكل/المضمون)، ولبعض طبقات الخطاب الأدبي، كـ(الكوميديا/التراجيديا).

ب- مفهوم (واقع) الأصالة، التي تكشف عن العوالم المختلفة، والتسلسل السردي"[١].

وتعرَّف الأجناس الأدبية من الزاوية -الصحيحة- كما يرتئيها علوش على أنها: "القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء، والكُتَّاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة"[٢]. أما الكلاسيكية فترجع التعريف إلى كل من أفلاطون، وأرسطو اللذين اعتمدا تمييزًا، وتصنيفًا معينًا يفصل ما بين الأجناس الأدبية الأساسية، يقوم على تقسيمها إلى: شعر غنائي، شعر ملحمي، ومسرحية، وقد اعتدَّ نورثروب

(١) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني-بيروت/ سوشبريس-الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص٢٢٣.

(٢) محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص٤٢.

فراي بالتقسيم الثلاثي، واعتبره المنطلق لنظرية الأجناس الأدبية[١]. ومن هنا انطلق الجدل، والنقاش حول قضية الأجناس الأدبية، وتقسيماتها إلى أنواع، أو أجناس عدة.

وفي خضم التطور الحاصل على مختلف أصعدة الحياة، ومستوياتها في العصر الحديث اشتدَّت حدة النقاش، لا سيما مع تغير العلاقات، والحدود الفاصلة بين هذه الأجناس الأدبية، والدكتور حاتم الصكر يؤكد على ذلك بقوله: "إن حركة الحداثة هي من ألحقت ضعفًا بينًا في الحدود الفاصلة بين الأجناس ما ترتب عليه تبدل واضح في شعرية النصوص والخصائص الداخلية للأنواع ذاتها، تبعًا لذلك. فكانت النصوص المنضوية تحت جنس أدبي واحد، تعكس مزايا متشابهة عبر تحقيقها لأجناسها"[٢].

وقضية الأجناس الأدبية تشعبت، وتداخل الجدل فيها مع الجدل الحاصل في الكتابات النقدية الحديثة مع تناول الشعرية، وحدودها، وسماتها، فـ"يظهر لنا تتبع تاريخ الشعرية أنها في ملخصها ليست إلا جدلًا بين الأجناس، وما تستقر عليه من قوانين، وقواعد، وبين النصوص التي تعمل على تحقيق شعريتها الخاصة بالانزياح عن تلك القوانين، والقواعد التي استقرت تاريخيًّا عبر تراكم أفراد النوع، وما أفرزته النصوص من أعراف قراءة لدى المتلقين"[٣].

ففي حين كان يتشبث كثيرون بالجدل حول ماهية النوع الأدبي، وقضية الأجناس الأدبية، وتعددها، ومحاولات فصل النثر عن الشعر، وبين أنواع كل منهما عن أنواعه

---

(١) انظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، (ط)، بغداد، ص١٥-١٨.

(٢) انظر: حاتم الصكر، مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت-لبنان، ١٩٩٩، ١٥، وكتابه ما لا تؤديه الصفة –المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت-لبنان، ١٩٩٣، ص٧١.

(٣) حاتم الصكر: مرايا نرسيس، مرجع سابق، ص١٦.

الأخرى كان بناء الشعر المعاصر "ينزع نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد"[١]، ما أسس لجدل، ونقاش أكبر للمنظرين لحدود الشعرية، ومفاهيمها التي تتخطى حدود الشعر، وتقف عند أدبية النصوص، كما يقول جاكبسون، هذه الأدبية التي أدت إلى "انفتاح الشعر على الأجناس الأدبية، والفنية الأخرى، وفي طليعتها السرد، والدراما، والفنون التشكيلية، وآليات فن السينما"[٢].

وبالعكس، كانت تلك الفنون تتماهى مع الشعر، وتأخذ من أدواته، وتستفيد من إمكاناته المتنوعة في البناء، والصياغة الجمالية، الأمر الذي جعل الفواصل تتبدد، وتختفي تدريجيًّا، ومن هنا كانت الشعرية تنطلق لدراسة شعرية الأدب مهما كان نوعه، أو جنسه الأدبي، فالشعرية ليست مرتبطة بالشعر، وليس بشعر معين دون آخر، تجدها في الغنائي كما في الدرامي، وهكذا.

انطلاقًا من هذا التماهى يعرِّف الدكتور خيري دومة الأنواع الأدبية بأنها: "مفاهيم مرنة متطورة، بمعنى أنها تتطور من عصر إلى عصر، ومن فترة إلى فترة، ومن مدرسة إلى مدرسة، ومن كاتب إلى كاتب، فكل عمل جديد (خاصة إذا كان عملًا أصيلًا) يضيف إلى النوع، وكل كاتب متميز يغير من طبيعة النوع"[٣]، وهو هنا يشير إلى هذا التداخل الحاصل في الكتابة الأدبية التي لم تعد تقبل مجرد قوالب، وحدود

---

(١) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج٤ (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر، ط٣، الدار البيضاء-المغرب، ٢٠١٤، ص١٠.

(٢) ورقاء يحيى قاسم الحب: ظواهر فنية جديدة في الشعر العراقي الحديث قصيدة السيناريو نموذجًا بشرى البستاني، مجلة آداب الرافدين، ع٤١، ٢٠٠٢، عن موقع الدكتورة الشاعرة بشرى البستاني، https://bbustani.wordpress.com/النص-الأدبي-وإشكالية-التجنيس-د-ورقاء/.

(٣) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣٣.

معينة تسير ضمنها، وتتقولب على شاكلتها، فالكتابة المعاصرة باتت حرة في استعارة ما شاءت من تقنيات الأنواع الأدبية الأخرى لتحقق الشعرية الفنية المميزة لها.

ويؤكد دكتور حاتم الصكر على هذه الفكرة بقوله: إن "تكريس أعراف جديدة في قراءة النصوص، تستلزم بالضرورة تخطي الموجه الجنسي للنص، بحثًا عن شعرية خاصة به، إذ يتداخل السردي في الشعري، فالحدود بين الأجناس الأدبية تعبر، والأنواع تخلط، أو تمزج، كما أن القديم منها يحور، كما تخلق أنواع جديدة"[١].

وإن هذه الدعوى جاءت في خضم الامتزاج الحاصل ما بين السرد والشعر، ما بين الدرامي والغنائي، ليتشكل النص الشعري من تقنيات مسرحية؛ كالحوار، والترديد، ويستعير من الفن القصصي شخصياته، وأزمانه، وأماكنه، وغيرها، وكل ذلك يرجع إلى إمكانات وموهبة وثقافة كل مبدع، وقدرته على التعبير عن تجربته بالطريقة الأكثر تميزًا، والأشد قدرة على أن تكون معادلًا لكل مشاعره، وأحاسيسه، ولكل حيثيات، وتفاصيل مضمونه الذي مسك القلم، أو همَّ بالكتابة بعد أن أنَّ ليُخرِج هذه التجربة للعلن.

لم يعدْ الشعر الحديث ينادي بضرورة تحديد الأنواع الأدبية بالطريقة القديمة، فإدراك الحدود العامة شيء ضروري وحتمي؛ ولكن دون تقييد، وضوابط صارمة، ولذلك بات "الجنس الأدبي الذي يزاوج بين أجناس متغايرة هو من أبرز منجزات الحداثة، التي تعلن إمكانية التلاقح بين أجناس مختلفة، مما يدعو إلى إعادة النظر في

(١) حاتم الصكر، مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ١٦-١٧.

توسيع حدود الجنس الأدبي، وتكييف محدداته، مع ظهور كل نتاج جديد"[١]، ومن هنا بات النوع الأدبي مقتصرًا على الشكل العام، لا الخصائص، والسمات الفنية المكونة لمضمون العمل، والأدوات المشكلة لفنياته.

يدرس هذا الفصل من الدراسة الخصائص الفنية التي تسم مضمون شعر الفيتوري، فتتضافر معًا لبناء شعرية نصوص الشاعر، وهي خصائص تعرف بالواقعية النصية، وخصوصية النص الشعري من هذا الجانب الواقعي الذي يشكل نصوص الفيتوري، ويجعلها تفيض بالفنيات التي برزت في شعره، منطلقة من واقع حياته، ومن صدق مشاعره الفياضة، ومن موهبته الملتهبة بكل ذلك:

١) التخييل:

إن مصطلح التخييل، وطريقة عرضه، وتناوله عند "فلاسفة الإسلام من أكثر المفاهيم النظرية التي توحي بخصوصية تصورهم الجمالي للعملية الشعرية"[٢]، فربط العملية بالخيال، وعملية التخييل فيه تركيز على إمكانات الشاعر، وإبداعه في نصوصه، وتفرده بالصياغة اللغوية بخروجه عن مألوف التصور الذي يدركه أي إنسان عادي، وهو اعتراف -أيضًا- بامتلاك الشعراء لخصوبة عقلية، ووعي مميز يسمح لهم بنسج أجمل الفنيات بملكة الخيال النابضة بالموهبة، والحس الشعري الفطري لا المتصنع، أو المتكلف، وبمشاعره المرهفة.

---

(١) محمد بوعزة: نحو أسلوبية جديدة للرواية، مجلة علامات، ج٢٥، م٧، ١٩٩٧، ص٢٠٠

(٢) يوسف الإدريسي: التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط١، الرباط-المغرب، ٢٠١٢، ص١٥٧.

والتخييل "أسلوب إيحائي خاص بالشعر، والعلاقة بينهما علاقة تفاعل، وترابط؛ إذ لا يمكن تصور شعر بدون تخييل"[١]، وهو يتجلى في كونه عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفًا، وتبدأ العملية من الصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة، والتي تنطوي بدورها على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية[٢].

ويتجلى التخييل في أبسط تصور له على أنه: "انفعال جمالي تذعن فيه نفس المتلقي -بشكل لا واعٍ وغير فكري- لمقتضى القول الشعري، فينساق ذهنه للصور، والعوالم المخيلة إليه، وهو وإن كان لا يروم إقناع النفس، وحملها على تصديق موضوع التخييل، فإن فعله لا يتحقق إلا إذا استطاعت الأحكام الجمالية التي ينطوي عليها إثارة الحركات الخيالية للقوى الذهنية، وأن تغلبها على الحركة الإدراكية للقوى العقلية (الرؤية، والفكر)، فتحرر المتلقي من سلطانها، وتدفعه من ثمة إلى أن يتوهم صدق ما خيل إليه، فينساق لمقتضاه الانفعالي"[٣].

ومن هنا ينطلق النص الشعري نحو فضاءات غير مألوفة، ولا اعتيادية، فيسمو إلى درجة الإبداع، والفيتوري واحد من الشعراء الذين كان الخيال، وأسلوب التخييل زوَّادهم في التعبير عن فيض مشاعرهم، وتجاربهم النابضة بالحزن، والألم، التي تنطلق من وجع الواقع، هذا غير التزامه -على وجه الخصوص- بقضايا الإنسان العادلة (الأفريقي خاصة) التي تُعلي من قيمته، وحقوقه، وتساوي ما بينه وبين الآخرين، وعدم التمييز على أي أساس عرقي كان، أو مذهبي، أو لوني.

---

(١) السابق، ص١٧١.
(٢) يُنظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص١٦٩.
(٣) يوسف الإدريسي: التخييل والشعر، ص١٦٥-١٦٦.

يقول الفيتوري في قصيدة (أحزان المدينة السوداء)[١]:

عَلَـــــى طُرُقَـــــاتِ الْمَدِينَـــــهْ
إِذَا اللَّيْـــلُ عَـــرَّشَهَا بِـــالْعُرُوقْ
وَرَشَّ عَلَيْهَـــا أَسَـــاهُ الْعَمِيـــقْ
تَرَاهَـــا مُطَأْطِئَـــةً فِـــي سَـــكِينَهْ
مُحَدِّقَـــــةً فِـــــي الشُّـــــقُوقْ
فَتَحْسَـــــــبُهَا مُسْـــــــتَكِينَهْ
وَلَكِنَّهَـــــا فِـــــي حَرِيـــــقْ!

لم يختر الشاعر أن يعبر عن الحزن المتسع في هذه المدن التي غاب عنها العدل، والحرية بتعبير عادي مألوف؛ بل اتخذ له مشهدية خاصة، تتضافر كل بنية فيها لتوحي بجمّ الانفعالات التي تضج بالشاعر، وذلك كله بأسلوب تخييلي أصبح فيه كل سطر شعري صورة يأتي السطر التالي بصورة أخرى تتراكم مع ما قبلها، ومع ما بعدها لتصل إلى المشهد الكامل، كل صورة من هذه الصور تعبير رمزي، ومجازي، وفني خارج عن المعتاد، عن مباشرة القول، فالليل حينما يعرش على الطرقات بالعروق هنا دلالة الحزن الممتد، وهذا الليل يمتد بأثره ودلالاته السلبية أكثر فيرش أساه (العميق)، فتكون النتيجة أن تطأطئ الطرقات (وكأن لها رأسًا) في سكينة، ويتصارعها الحزن أكثر وأكثر، فتغدو حريقًا مستعرًا.

يقول الفيتوري:

الْفَجْـــرُ يَـــدُقُّ جِـــدَارَ الظّلْمَـــةِ..

---

(١) ديوان الفيتوري، ص٦٥-٦٧.

فَأَسْـــــــمَعُ أَلْحَـــــــانَ النَّصْـــــــرِ

هَـــــا هِـــــيَ الظّلْمَـــــةُ تَـــــدَّاعَى..

تَسَّـــــاقَطُ.. تَهْـــــوِي فِـــــي ذُعْـــــرٍ

هَا هُوَ ذَا شَعْبِي يَنْهَضُ مِنْ إِغْمَاءَاتِـهِ..

عَـــــــــــارِي الصَّـــــــــــدْرِ..

هَـــــا هُـــــوَ ذَا الطّوفَـــــانُ الْأَسْـــــوَدُ..

يَعْـــــدُو عَبْـــــرَ السَّـــــدِّ الصَّـــــخْرِيِّ..

هَـــــا هِـــــيَ ذِي أَفْرِيقِيَّـــــا الْكُبْـــــرَى..

تَتَـــــأَلّقُ فِـــــي ضَـــــوْءِ الْفَجْـــــرِ[1].

تسير المقطوعة في خمس دوائر تقود في النهاية إلى الخلاص، والحرية المنشودة:

الفجر يدقها ← هي الظلمة تدَّاعى ← ها هو ذا شعبي ينهضها ← هـــــــو ذا الطوفان ← ها هي ذي أفريقيا الكبرى.

تنتقل المعاني من دائرة إلى دائرة بتصوير غير عادي، يستخدم فيه الشاعر بصورة تتابعية تقود إلى النصر بطريقة غير اعتيادية، تجعله أسطوريًّا تعلو فيها الألحان تكون نبوءة للنصر تخبو على إثرها الظلمة دلالة (الاحتلال/ الظلم...) تدريجيًّا، ثم تتساقط فتهوي أخيرًا، بعدها تبدأ الدوائر الأربع من خلال الإشارة، والضمائر (ها هي/ ها هو/ ها هي / ها هو) الشعب ينهض، الطوفان الأسود يعدو عبر السد الصخري (التحدي، وهزيمة الاحتلال...)، وأخيرًا ها هي أفريقيا الكبرى تتألق في الفجر (دلالة الحرية، والحياة).

إن الدوائر تدور في ثنائيات، تضمحل أركانها السلبية لتتسيد الإيجابيات:

---

(١) السابق، ص٨٧.

إن ألحان النصر تكسر الظلمة، وطوفان الثورة الذي يمثله الشعب الأسود ينتفض ليكسر السد الصخري، ويتعدى كل الحواجز، لتلبس أفريقيا بالنهاية ثوب الفجر، وتشع ضوءًا وحياةً، وتنتهي الظلمة، والحزن.

٢) الانحراف:

يبرز مصطلح (الانحراف) في الدراسات النقدية الحديثة بقوة، ويتَّخذ هذا المصطلح مسميات، ومصطلحات عدة غير (الانحراف)، يُلخصها عبدالسلام المسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) بقوله: الانزياح والتجاوز عند فاليري/ الانحراف عند سبيتزر/ الاختلال عند رينيه، وأوستين وارين/ الإطاحة عند بايتار/ المخالفة عند تيري/ الشناعة عند بارت/ الانتهاك عند كوهين/ خرق السنن، واللحن عند تودوروف/ العصيان عند أرغون/ التحريف عند جماعة "مو"[(١)]، ويضاف إلى ذلك في الدراسات العربية الحديثة مصطلحات أخرى؛ مثل: العدول، والمفارقة، والتغريب، والمجاوزة.

وتتأتَّى أهمية الانحراف، أو الانزياح من كونه -كما يرى كوهين- أساس لغة الشعر، وعماد حصول الشعرية، فالشعر عنده هو انزياح عن معيار قانون اللغة؛ وهو ليس انزياحًا عشوائيًّا، وهو الشرط الضروري لكل شعر؛ بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح[(٢)]. ومن هنا فإن أدبية الشعر وشعريته تتحقق -بحسب رؤية كوهين- من حالات الانزياح، أو الانحراف في المعايير الأساسية للغة، أو المألوف منها، والمتعارف عليه.

---

(١) يُنظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، ط٣، ١٩٩٣، ص١٠٠-١٠١.
(٢) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، المغرب، ١٩٨٦، ص١٩٢-١٩٣.

ومن الوجوه السابقة التي يتخذها المصطلح يحدُّه نور الدين السد بأنه: "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام، وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[١]، كما يعرفه عبدالملك مرتاض بقوله: إنه: "المروق عن المألوف في نسج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة، فكأن (الانزياح) خرق للقواعد المدرسية المعيارية للأسلوب، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتير اللغة لبعث الحياة، والجدة، والرشاقة، والجمال، والعمق، والإيثار، والاختصاص، وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه"[٢]. وهما يلتقيان بذلك مع ما أقره كوهين باعتبار أن الانحراف، والانزياح أساس شعرية الشعر، وجماله.

من هنا كان أهم الأهداف والمرامي التي يسعى الكاتب إلى تحقيقها عند لجوئه إلى (الانحراف) في نصوصه وخطاباته، بمستوياته المختلفة؛ يهدف في جوهره إلى تعزيز شعرية النص، والسمو به فوق كل ما هو عادي، ومألوف[٣] لا سيما وأن هذه العملية التي تتشكل بخرق قانون المألوف والمتوقع تجذب القارئ بدرجة كبيرة، وتشده، وعلى إثرها "يتولد عند القارئ إحساس بالدهشة، والمفاجأة في المنتظر، واللامتوقع، وإن هذا

(١) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٩٧، ص١٧٩.
(٢) عبدالملك مرتاض: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، (د.ط)، بيروت-لينان، ١٩٩٤، ص١٣٠.
(٣) موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ٢٠٠٣، ص٥٧.

الإحساس يأسر القارئ، ويشكل لديه لذة، وطرافة، وغرابة يمكن أن تكون أساسية في اللغة الشعرية التي تبتعد عن المباشرة، والتقريرية"[١].

وإن هذا الخرق، أو الانكسار، أو الانزياح، أو الانحراف في النصوص يحدث ليس فقط على مستوى واحد دلالي مثلًا، فقد يحدث في أي من مستويات النص التركيبية، أو المعجمية، أو الصوتية، وغيرها، كونها عملية إبداعية شعورية بالدرجة الأولى؛ ولأنها -أيضًا- ترتبط بعملية الاختيار، يقول المسدي: "إن الارتباط العميق بين عنصري الاختيار، والانحراف يتمثل في القصدية التي يرمي إليها مؤلف النص..."[٢]، فالانحراف ما هو إلا تجسيد لـ"قدرة المبدع في استخدام اللغة، وتفجير طاقاتها، وتوسيع دلالاتها، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة، أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود، والأنظمة، والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة"[٣]، ومن هنا تتحقق الشعرية التي تحدث عنها كوهين، ومن تبعه في ذلك.

انحراف على مستوى الدلالة:

يقول الشاعر: **(بِالْأَمْسِ أَثْقَلْتُ رُوحِي بِبَاقَةِ وَرْدٍ[٤])**:

المعيار المألوف للورد أن يكون رمزية، ودلالة على معانٍ إيجابية؛ كالفرح، والحب، والمحبة، وهو ملمح حسي دال على السعادة، والسكينة بكل أشكالها، وعلى

---

(١) السابق، ص٥٦.
(٢) السابق، ص٤٠.
(٣) السابق نفسه، ص٥٨.
(٤) ديوان الفيتوري. ص١٨١.

الحياة حتى في أوقات الحزن؛ لكن الشاعر يأتي بها بغير هذه الدلالات، ويفرغها من إيجابيتها، جاعلًا منها مصدرًا للحمل الثقيل؛ أي معادلًا للألم، ومؤرقًا للحياة، لا باعثًا الروح فيها، وهذا انحراف عن المعيار المألوف، وخروج عنه إلى معانٍ متناقضة تخدم مشاعر الشاعر، وتجربته التي يريد التعبير عنها.

وهو أيضًا حينما يقول: **(وَتَضْحَكُ أَحْزَانُهَا فِي الشِّفَاهِ[١]):**

هنا يجمع الشاعر بين نقيضين، ويحدث مفارقة بهذا التنافر حين يجمع بين (الضحك)، و(الأحزان)، وجعلهما يخرجان على (الشفاه)، فالضحك معادل للفرح، والسعادة، والأحزان النقيض المنافر لذلك تمامًا، وحين يجمع الشاعر بينهما يحدث انحرافًا في الدلالات المألوفة، فالأصل أن يقول: يضحك الفرح، وتبكي الأحزان؛ لكنه خالف هذا المعتاد، وخرج عن المألوف، وذلك ليس عبثيًّا؛ بل جاء ليخدم المعنى، فيكون مفارقة مع الحياة، ومع الواقع المرير الذي يؤرق كل نفَس يخرج من فؤاده.

وحينما يقول: **(يُغَنُّونَ فِي فَرَحٍ أَسْوَدَ[٢]):**

ينحرف الشاعر بهذا التعبير عن المألوف بتأليفه ما بين الفرح، واللون الأسود، فدلالة الأسود ليست انبعاث الفرح، بل إنه لون كئيب مظلم يرمز إلى مختلف الدلالات السلبية؛ كالحزن، والألم، والظلم؛ لكن الأسود عند الفيتوري -غالبًا- لون إيجابي يرمز لكل معاني الحياة، فهو لون بشرته، لون أفريقيا التي ينتمي إليها، وصارع كل الوجود من أجلها، فيغدو بذلك لون الفرح عنده.

---

(١) السابق. ص٦٨.
(٢) السابق نفسه. ص٦٧.

يقول الشاعر في السياق ذاته الذي تنحرف فيه الألوان عن دلالتها المألوفة:

قَلْبِـي مِـنْ أَجْلِـكَ تَـابُوتُ رُخَـامٍ أَخْضَـرَ

يَتَهَـــدَّلُ فَـــوْقَ جَوَانِبِـــهِ الـــدِّيبَاجُ

وَيُغَطِّيـــهِ ضَـــوْءُ الشَّـــمْسِ الْوَهَّـــاجُ[1]

يجمع الشاعر الفيتوري بين مفردة (التابوت) بدلالاتها السلبية التي تستدعيها بحضورها في المقطوعة، وهي دلالات (الموت، الصمت) بالدرجة الأولى، ثم ما تستدعيه من ظلمة، وحزن، وبكاء، وألم، وهذه هي المفردات التي يتوقع القارئ أن تنبعث بمجرد سماعه للمفردة ليسمع (رخام أخضر)، والرخام يحمل دلالات سلبية في اللاحياة، والصمت، واللاشعور، ولكن اللون الأخضر لون الخصب، والحياة، والفرح؛ لذا هو لا يتناسب مع لفظتي (التابوت)، و(الرخام). إن دلالات كل منهما تستدعي ألوانًا باهتة كئيبة، لا سيما الموت الذي يقترن في ثقافتنا العربية باللون الأسود.

إن هذا الانحراف يحتمل تأويلين، أولًا أن الشاعر الفيتوري لم يستعمل اللون الأسود -أساسًا- كما سبق وذكرنا باستعماله العادي المألوف، فهو لون أفريقيا الحبيبة، ولون بشرة شعبها الطيب، ما استدعى أن يستثنيه من أي دلالة سلبية، أما التأويل الثاني، والذي يخرج من دلالة التوظيف الذي يريده الشاعر هنا؛ فهذا التابوت -رمزية الموت- أخضر؛ لأنه لا يزال ينبض بالحياة، والذي سينبعث من هذا الموت إلى الحياة (كالعنقاء)، وما يعزز هذه الدلالة ما يتبع هذا اللون من دلالات حياة (الديباج) الحرير رمزية الفرح، والحياة الكريمة، ثم (الشمس الوهاج) رمزية معادلة للفرح، والحياة أيضًا، وكذلك للحرية التي تنشدها تلك البلاد.

---

(١) ديوان الفيتوري، ص٢٦٧.

انحراف على مستوى التركيب:

يعبر عزت جاد عن هذا المستوى من الانحراف الذي يمس الجانب التركيبي للغة، بقوله: "أما على المستوى التركيبي؛ فإن ثمة ثورة نصية لتحقيق درجة أعلى من الخصوبة، والتنوع لا تتأتى إلا بالبحث الدؤوب عن الانحراف في التراكيب للدرجة التي تجعل منه... العنصر الفني الأهم في الوقوع على حدود النوع بين الشعر، والنثر، ومنوط بمحور التركيب، أو التأليف العناية بالتنوع بطبيعة الحال حتى ليشمل البناء النحوي للجمل"(١).

يقول الشاعر في قصيدة (عندما يتكلم الشعب)(٢):

بالْأَمْسِ وَالسَّوْطُ يَعْدُو خَلْفِي، وَيُوهِنُ صَوْتِي
عَانَقْتُ أَرْضِي، وَفَارَقْتُهَا بِحُزْنٍ وَصَمْتٍ
بِالْأَمْسِ أَثْقَلْتُ رُوحِي بِبَاقَةٍ مِنْ وُرُودٍ
وَسِرْتُ بَيْنَ قُبُورِي، مُسْتَغْرِقًا فِي شُرُودٍ
بِالْأَمْسِ مَرَّتْ بِأَرْضِي خَمْسَةٌ وَسَبْعُونَ عَامًا
مَرَّتْ فَصَفَّتْ عَلَيْهَا الطَّغَاةَ وَالْأَصْنَامَا

إن في تقديم الشاعر لشبه الجملة (بالأمس) في الجمل الشعرية السابقة مجاراة للحالة الشعورية، والنفسية، فهو يركز على إحداثيات الزمان المتمثل في (الأمس) بما حمله للشاعر من مشاعر علقت بشدة في نفسه، فكان التقديم للتركيز على هذا الزمان الذي لعب بمشاعره، وجعل حياته بهذا الشكل الذي يظهر في المقطوعة، حزن منسرب، وموت يغيم على المحيط.

---

(١) عزت جاد: منطق الطير، ص١٠٣.
(٢) ديوان الفيتوري. ص١٨١.

يقول الشاعر في موضع آخر:

فِـــــــــي الْأَرْضِ ثَـــــــــوْرَةٌ

وَفِـــي السَّـــمَاءِ ثَـــوْرَةٌ يادبشـــليم[١]

الناظر إلى السطرين يشغله التقديم والتأخير الذي يراه ممتثلًا في العبارتين لقواعد النحو والانزياح معًا، فمن النحو تقديم شبه الجملة المتعلقة بالخبر إذا كان المبتدأ نكرة لا مسوغ للبدء به، بيد أن الشعر يسمح بخرق القاعدة والابتداء بالنكرة متى رأى الشاعر ذلك مفيدًا[٢]، بقي التقديم والتأخير من جهة الانزياح التركيبي المتعمَّد؛ فلماذا؟!

لقد عمد الشاعر إلى تأخير الثورة مرتين، وتقديم الأرض والسماء دلالة على شمول الغضب من المستعمل، واشتعال الثورات التي لا تعترف بمنهجية الهدوء واللين، وإنما تشتعل صرخة مثل صرخة الشاعر في السطرين السابقين، وهو تعبير يكشف عن تأثر بأسلوب القرآن الكريم، ومنظور فيه إلى قوله تعالى: {وَهُوَالَّذِي فِي السَّمَاءِ إِلَٰهٌ وَفِي الْأَرْضِ إِلَٰهٌ} [الزخرف: ٨٤]، غير أن الشاعر قدم الأرض على السماء، لأن الثورة تبدأ على الأرض، ويصل صداها إلى الأفق، من هنا يظهر أن الانزياح التركيبي كان قصديًّا، تعمده الشاعر من أجل إيصال معنًى محدد في ذهنه.

انحراف على مستوى الصورة:

هذا النوع من الانحراف يحدث على مستوى الصورة؛ يخترق المألوف، ويخرج إلى أبعاد مجازية، خارجة عن المعايير التقليدية للصورة، وبعيدًا عن مستويات التحليل التي تبحث عن عناصر التشبيه، وعن الكلمة الرابطة بينهما التي تعني وجه الشبه،

---

(١) ديوان الفيتوري، ص٣٨٣.

(٢) انظر: التذكرة في تسويغ الابتداء بالنكرة للعنابي، دراسة وتحقيق: د. نصار بن محمد حميد الدين، مجلة الجامعة الإسلامية، العدد ١٥٣، ص٤٠٩.

فالصورة غدت حسية "فلم تعد المشابهة بين أطراف الصورة، وعناصرها -وبخاصة المشابهة الحسية- هي العلاقة الأساسية بين هذه الأطراف"[١]، ومن هنا يحدث الانحراف، والخرق للغة، ومعايير التصوير.

يقول الفيتوري:

وَبِضْعَ نَحْلَاتٍ يُحَرِّكْنَ رُؤُوسَهُنَّ
كَأَنَّ حُلْمًا مُفْزِعًا يَمُرُّ فِي خَيَالِهِنَّ
كَأَنَّمَا تَنْفُضُهُنَّ
رُؤْيَةُ بَيْرَقِي
يَعُومُ فِي بُحَيْرَةٍ مِنْ عَرَقِي[٢]

ففي مشهدية كاملة لصور عدة متتالية يخرج الشاعر فيها عن المألوف، حينما ينحرف بطبيعة العلاقات عن مألوفها، فتغدو النحلات وكأنها بشر، وما يتبع ذلك من دلالات تخرج عن سياق اللغة، وطبيعتها، والصورة، وعناصرها، وذلك ليس لشيء إلا لما تعنيه الدلالات في سلبيتها.

صِنَاعَتِي الْكَلَامُ
قَدْ أَجِيدُ تَارَةً.. وَقَدْ أَخْطِئُ تَارَةً
لَكِنَّنِي مُنْذُ مَشَتْ عَوَاصِفُ الْحَنِينِ فِي دَمِي
وَمُنْذُ أَزْهَرَتْ بَرَاعِمُ الْكَلَامِ فِي فَمِي
وَمُنْذُ مَا انْطَلَقْتُ ضَائِعًا مُشَرَّدًا
أَطْوِي لَيَالِيَ غُرْبَتِي

(١) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربيَّة الحديثة، ط٤، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٢. ص٧٩.
(٢) ديوان الفيتوري، ص٢٨٧.

وَأَمْتَطِـــــي خُيُـــــولَ سَـــــأَمِي[١]

الكلام ← صناعة.

الحنين ← عواصف تمشي.

الكلام ← براعم تزهر.

الليالي ← تُطوى.

السأم ← خيول تمتطى.

إن جل العلاقات السابقة التي انبنت عليها الصور في المقطوعة، وتشكلت منها، تشكل في علاقات كل منها في التركيب انحرافًا عن مألوف الصورة، وخروجًا عن طبيعة الأشياء، حينما يصبح الحنين عواصف تمشي، وهذا غير مألوف، لكن يصبح مألوفًا حينما نربطه بالدلالة، والأثر النفسي؛ فالحنين عواصف في شدته، وتمشي حينما تتشكل في نفسية الشاعر على أنه هو، أو على أمل أن تقوده خطاه إليها، ويغدو الكلام براعم تزهر إن كان يحمل الأمل، والحب، والفرح، وما يتمناه الشاعر من أمور، وليالي الغرب تطوى بنفس الشكل، والسأم يمتطى مع انتهاء الأسى، وهكذا، فهذه العلاقات في تركيبها العادي انحراف شكلي يتبعه انحراف أعمق، أو هو ناتج أصلًا عن انحراف أكبر، هو انحراف دلالي -بالدرجة الأولى- يتشكل من نفسية الشاعر.

الاستعارة عند الفيتوري نموذجًا للانحراف:

يتجلى الانحراف الدلالي في تغيير المعاني والدلالات، وهو ما يجعل الانحراف مجازًا أدبيًّا بالمعنى الذي يجعل الحقيقة المباشرة غير مرادة، ويهدف إلى العدول عنها.

---

(١) السابق. ص١٨٦.

فإذا قلنا: انزياح دلالي فما هو في الحقيقة إلا مجاز بما يندرج في دائرته من تشبيه واستعارة وتمثيل وكناية في التراث القديم[١].

وسنخصص في الأسطر التالية الحديث عن الاستعارة بوصفها محورًا لدراسة الانحراف الاستبدالي (الدلالي)، ففيها تتمظهر أدوات الشاعر، على ما سيأتي.

إن جوهر الانحراف في لغة الشعر، وتشكيله يحدث عند "الخروج المتعمد على الأصول اللغوية، وإعادة بنائها بصورة جديدة من أجل استكشاف عوالم جديدة مليئة بالمتعة، والغرابة، والمفاجأة"[٢]، وتمثل الصور التي يستحضرها، ويشكلها الشاعر في الخطاب، أو النص أداة مهمة في هذا الخروج، وفي عملية تحقيق المتعة، والغرابة، وإحداث الدهشة، والمفاجأة للقارئ، وأبسط هذه الصور التي يزخر بها الشعر على وجه التحديد (الاستعارة) التي "تمثل عماد... الانزياح؛ نظرًا لأهميتها، ولما لها من فوائد جمة في البناء الأدبي الشعري، فقد تناولها الكثيرون من الباحثين، والأدباء القدامى، واللغويين، واللسانيين المحدثين على حد سواء"[٣]. عدَّها جون كوهين "خرقًا لقانون اللغة، أي انزياحًا لغويًّا يمكن أن ندعوه، كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية. وهو الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"[٤]؛ أي إنه أعلى من شأنها، معتبرًا إياها ركيزة الشعرية، ومادتها التي يخترق بها المبدع قوانين اللغة، محدثًا ما يحدثه في نصه من جمالية تدهش القارئ، وتجلب له المتعة إثر ما يعمد إليه في تشكيلها من خروج عن المألوف، والمعتاد، والمتوقع.

---

(١) يمينة ابن مالك، ٢٠١١، الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية معجم العين نموذجًا، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة منتوري، ص٢٥.

(٢) عبدالله خضر حمد: مناهج النقد الأدبي: السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ٢٠١٧، ص٢٦١.

(٣) بن الدين بوخولة: الانزياح الدلالي وأثره في تطور اللغة، جسور المعرف، مج٢، ع٧، ٢٠١٦، ص٨٧.

(٤) محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ،ط١، ٢٠٠٥، ص٢٢.

و(الاستعارة) في أبسط تعريفاتها: "هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانًا دلاليًّا ينطوي على تعارض –أو عدم انسجام– منطقي. ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية، تثير لدى المتلقي شعورًا بالدهشة، والطرافة"[١]، وهذا ما تنادي به الشعرية، وجوهرها الرئيس.

يقول الفيتوري[٢]:

وَيَمُـــرُّ يَوْمُـــكَ مَيِّـــتَ الْخُطُـــوَاتِ

كَالشَّـــــــــــيْخِ الضَّـــــــــــرِيرِ

فالانحراف في الاستعارة حدث في قوله: (يمر يومك ميت الخطوات).

المستعار منه: (الإنسان)، و**المستعار له:** (اليوم) حيث استعار الشاعر صفة السير، أو المشي: (مرور/ الخطوات) من الإنسان الذي حذفه، وترك صفة من صفاته، وأعارها لغيره، والانحراف وما تبعه من دهشة نتج من إعارة هذه الصفة إلى (اليوم)، فظهر على هيئة جسدية خارجة عن طبيعته، ومكنونه، وإن أردنا توضيح الهدف، والغاية، فتتضح من السطر الشعري الثاني؛ حيث خصَّ الصفة بالشيخ الضرير، فكانت الخطى حذرة قلقة مضطربة خائفة، وهكذا اليوم.

يقول الفيتوري -أيضًا- في السياق التجسيدي ذاته[٣]:

تَضُـــمُّ رُعْبَـــكَ فِـــي أَسَـــى

---

(١) سعد مصلوح: في النص الأدبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٣، ص١٨٧.
(٢) ديوان الفيتوري، ص١١٨.
(٣) ديوان الفيتوري، ص١٢٢.

فلقد بات الرعب وكأنه إنسان يتم احتضانه، وهذا التصوير، أو المشهدية الومضة المكونة من طرفين غريبين عن بعضهما تحيل القارئ إلى صورة تحدث متعة، ودهشة كبيرة، وهذا كثير في شعره، ومنه حينما يقول:

السَّـــــاعَةُ مُنْتَصَـــــفَ اللّيْـــــلِ وَعَلَـــى **الـــدَّرْبِ تَنَـــامُ الظَّلْمَـــةْ**

فالظلمة تستعير من الإنسان، أو أي كائن حي صفة النوم، وهذا البعد دلالي رمزي، يفسره النص الشعري بما يحمله من أبعاد نفسية تتسم بالأسى، وسواد هذه الظلمة.

قد تتشكل الاستعارة بشكل توالدي، أو تراكمي؛ بحيث تمتد الاستعارة الواحدة لتنبثق عنها صور أخرى، تتوالد من الأولى، وتنتج غيرها، أو تتراكم في السياق والدفقة الشعورية، والرمزية نفسها، من ذلك يقول الفيتوري:

وَالسَّاحَةُ الْعَجُوزُ تَسْتَغْرِقُ فِي الشِّكَاهْ...
كَأَنَّمَـــا تَنُـــوءُ تَحْـــتَ ثِقَـــلِ الْحَيَـــاهْ...
وَعَرَبَـــاتُ الْخَـــدَمِ الْمُطْرِقَـــةُ الْجِبَـــاهْ...
وَصَـــرَخَاتُ الْبَاعَـــةِ الْمُرْهَقَـــةُ الشِّـــفَاهْ...

تصبح الساحة عجوزًا أولًا، ثم تستعير صفة الشكوى، والكلام من الإنسان، ثم تثقل بالحياة التي تخرج عن طبيعتها لتصبح شيئًا ماديًّا بوزن ثقيل جدًّا، وتتوالى الاستعارات، فيطل علينا الشاعر باستعارة جديدة خارجة عن طبيعة العلاقات بين الكلمات، وما تألفه اللغة، فعربات الخدم تستعير من الإنسان جباهها، وتنحني، وأخيرًا وفي الدفقة الشعورية السلبية ذاتها تستعير الشفاه صفة (الإرهاق والتعب) من الإنسان في صورة غير مألوفة، وغريبة، لا يمكن فك رموزها إلا عبْر الكشف عن بواطن مقصدية الشاعر، وعن الدلالات العميقة المختبئة عن هذه الاستعارات التي تطل

بجمالية مميزة، وتصدم المتلقي بغرابة العلاقة بين كفتي الصورة الاستعارية؛ بل عدم وجود روابط مألوفة بينهما، وفك الشفرة يعتمد على الجانب النفسي، والحسي، وإدراك التجربة.

يقول أيضًا(١):

الْفَجْرُ مَثْقُوبُ الْوِشَاحِ وَابْتِسَامَتُهُ الشَّفَقُ

مُصْفَرَّةٌ... وَنَحْنُ وَالْغُيُومُ شَاهِدَانِ

تَحْتَ قُبَّةِ الْأُفُقِ

إنه فعل التجسيد الذي يلجأ إليه الشاعر عبر تقنية (الاستعارة)، مخرجًا الطبيعة من حوله عن وجوهها المألوفة؛ ليجعلها تشاركه الحزن، الألم، وجلَّ المشاعر التي تعتصره، فيجعلها وجوهًا تعكس نفسيته، فعندما يرتدي الفجر وشاحًا يصبح جسدًا آخر مساويًا للشاعر، وعندما يثقب الوشاح تظهر الدلالة التي يريدها، وحينما يلحقها بالابتسامة المصفرة التي تدل على المرض، والذبول، والوهن هو يكثف الدلالات الأولى، قبل أن يحول الغيوم إلى سيان آخر له يصبح شاهدًا معه -بصراحة- على نفسيته، وكل هذا يحدث بوعي من الشاعر، وإن لم يكن ذلك الوعي البعيد عن المشاعر، المنشغل بالعقل وحده، إذ إن تشكل الاستعارات ليدلُّ على تحرُّك مشاعره بناء على معطيات نفسية وأبعاد دفينة، بالإضافة إلى ما تضفيه هذه المشاعر من دهشة، ومتعة، ومن إثراء لنصه، وتكثيف لدلالاته.

---

(١) ديوان الفيتوري، ص٢٨٣.

٣) الإيقاعية:

إن الشعر موسيقى، ونغمات تطرب الأذن، وتوقظ الأذهان، وما كان الشعر شعرًا، خارجًا من بوتقة النثر، والكلام العادي إلا بفضل السحر الذي تحدثه الموسيقى فيه، فتبعث فيه روحًا أخرى مميزة؛ ترق لها الأنفس، وترهف لأصواتها، وإيقاعاتها الأرواح، والقلوب، هذه الموسيقى لا تأتي عبثًا؛ بل تتخذ جوانب نظامية في مستوى من مستوياتها يتشكل بالأوزان، والبحور الخليلية التقليدية التي تُعرف بموسيقى النص الشعري الخارجية، أما الجوانب الأخرى وهي الموسيقى الداخلية فمتحررة، ومتغيرة، يُشكلها الشاعر، ويصوغها، ويهندسها، ويتحكم بها كيفما شاء، وبما يتوافق مع تجربته، ومشاعره، وطبيعة مضمونه، وبما يتناسب والشكل الذي يخدم مراميه، ورؤيته الخاصة التي تجعل من نصه الشعري متفردًا على غيره، يحكم عليه بالإبداع.

والإيقاعية يقصد بها انسياب المستويين -الداخلي، والخارجي- للموسيقى بشكل جمالي يثري القصيدة، ويخدم تجربتها، ويتوازى مع كل عناصرها، ومكوناتها، تنسجم معًا، وتتآزر لتشكل إيقاع القصيدة، والإيقاع قائم "على الوزن الذي يقوم أساسًا على تناسب المسافة بين الحركة، والسُّكون، وتناسب زمن نطق الحروف، وتتابعها، وترتيبها، وتكرارها، وعلى القافية التي تلفت الانتباه بحضورها في آخر الأجزاء العروضية، فالإيقاع يمسُّ الجوهر العام للقصيدة، ويتصل بمختلف مقوماتها الشِّعرية من لغة، ورمز، وصورة، بل يتعدى دوره إلى ما هو أكبر"[(١)]. هذا في الشكل التقليدي

(١) صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشِّعر الجزائريّ فترة التسعينات وما بعدها، رسالة دكتوراه، جامعة فرحات عباس-سطيف، الجزائر، ٢٠١١، ص١.

للقصيدة، وفي الشعر الحديث نستثني القافية من حيث إلزاميتها، ونستعيض عنها بالموسيقى الداخلية، والإيقاع الذي ينتج من العناصر المكونة للقصيدة.

والإيقاع في أبسط ما يُعبر عنه "ما يحدِثه الوزن، أو اللَّحن من انسجام"(١)، وهذا الانسجام ما يبتغيه الشعر من خلال الإبداع الموسيقي الذي يُنتج الإيقاع المتميز الذي يخدم النص "فالموسيقى في الشِّعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنَّما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التَّعبير عن كلِّ ما هو عميق، وخفي في النَّفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانًا على النَّفس، وأعمقها تأثيرًا فيه"(٢).

يقول لامبورن: إنَّ "هناك في الشِّعر موسيقى أعمق، وأجمل مما ينجزه الوزن، والقافية، وهذه الموسيقى تكمن في اختيار الشَّاعر للكلمات ذات النَّغم، وترتيبها متآلفة"(٣)، وهو بهذا يشير إلى الموسيقى الداخلية، وأهميتها في القصيدة التي تشكل مع الإطار الموسيقي الخارجي إيقاعية القصيدة، والتي تشكل في مجملها "صدى للمعاني التي تدور في أعماق ذات الشَّاعر. وهنا يختلف الشُّعراء قوة، أو ضعفًا في تجسيد صورهم الفنية، وفي رسم أبعاد فكرتهم، وأخيرًا في قدرتهم على الخلق، والإبداع"(٤)؛ على اعتبار أن هذا النسج الإيقاعي يحتاج إلى وعي، واهتمام بالغيْنِ إلى جانب الموهبة الإبداعية، فهي "انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تؤلف نسيجًا مبتدعًا يهبه

---

(١) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشِّعريَّة الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١. ص١٥.

(٢) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٥٤.

(٣) مصطفى فاروق عبدالعليم: محاضرات في أوزان الشِّعر وموسيقاه، كلِّية الدِّراسات الإسلاميَّة والعربيَّة بنات بني سويف، ط١، ٢٠٠٩، ص٨-٩.

(٤) حميد سعيد: الكشف عن أسرار القصيدة، ط٢، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص٢٠.

الشاعر ليبعث تجاوبًا متماوجًا، وهو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته، في صيغة فذَّة تضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس، هو حركة شعرية تمتد بامتداد الخيال، والعاطفة، فتعلو وتنخفض، وتعنف وتلين، وتشتد، وترق.."[١].

تتحدث خالدة سعيد -بدورها- عن الإيقاع، معتبرة إياه لغة ثانية غير الأوزان، تقول: "إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي، أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن، والحواس الوعي الحاضر، والغائب... الإيقاع لغة، بل سابق للغة المصطلح على تسميتها كذلك، إنه ما قبل الاصطلاح... والإيقاع لا يقتصر على الصوت. إنه النظام الذي يتوالى، أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي، أو شكلي)، أو جو ما (حسي سحري، روحي)، وهو كذلك صيغة لعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل)، فهو إذن نظام أمواج صوتية، ومعنوية وشكلية ، ذلك أن للصورة إيقاعها"[٢].

أما أدونيس، فيتعدى بتعريفه للإيقاع الموسيقي للقصيدة كلًّا من المستويين الخارجي، والداخلي، معتبرًا كليهما خارجيًّا، ويبتغي من ذلك واقعًا داخليًّا أعمق يرتبط بدواخل الشاعر نفسه إذ يقول: إن "الإيقاع لا يقتصر على المظاهر الخارجية للنغم فقط، بل يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة"[٣]، وهو هنا يربط الإيقاع بنفسية الشاعر، ودواخله التي تلعب دورًا أساسيًّا في إيقاعية القصيدة، من

---

(١) عبدالرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر الجامعي، (د.ط)، دمشق-سورية، ١٩٨٩، ص٧٩.
(٢) خالدة سعيد: حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط١، بيروت-لبنان، ١٩٧٩، ص١١١.
(٣) محمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط٤، بيروت-لبنان، ١٩٨٣، ص٩٤.

حيث علو النغمة، وخفضها، أو من ناحية التركيز على أصوات تراكيب، ومفردات، وجمل، ومقاطع، ونغمات معينة دون غيرها، وتكثيفها في القصيدة، وهكذا... في النهاية تتشكل إيقاعية النص الشعري من كل ذلك، وأكثر مما يضيفه الشاعر بحسه، وموهبته، وما تفرضه تجربته الشعورية خارجًا عن إطار المألوف في أكثر جماليته، ليثرى بالنهاية من القصيدة فنيًّا ودلاليًّا.

يقول الفيتوري في قصيدة (ما زلت أغني)[١]:

لَـمْ تَمُـتْ فِـيَّ أَغَـانِيَّ، فَمَـا زِلْـتُ أُغَنِّـي
لَـكِ يَـا أَرْضَ انْفِعَـالَاتِي، وَحُزْنِـي
لِلْمَلَايِينِ الَّتِي تَنْقُشُ فِي الصَّخْرِ، وَتَبْنِي
وَالَّتِـي تَعْـرِفُ أَنِّـي..
أَنَـا مِنْهَـا.. وَهِـيَ مِنِّـي..
لَـمْ تَمُـتْ فِـيَّ أَغَـانِيَّ
وَفِـي صَـدْرُكِ كَلِمَـةْ
لَـمْ تَقُلْهَـا شَـفَتَايَ
وَعَلَـى وَجْهِـكِ غَيْمَـهْ
لَـمْ تُمَزِّقْهَـا يَـدَايَ

حركة الياء الهادئة الساكنة في نهاية الشطرات الأربع الأولى، بالإضافة إلى الهاء الساكنة في البيتين التاليين، تشعر بالسكون، كأنها همسة شاعر في أذن المتلقين، تشبه سريان أمواج هادئة.

---

(١) ديوان الفيتوري، ص١٩١.

لقد استطاع الفيتوري في الأبيات السابقة ربط القوافي المتعددة، بداية بالتصريع ثم عبر تجانس يتناسب مع حركتي الياء والتاء الساكنة (الموقوف عليها بالهاء التي تشبه هاء السكت) وانتهاء بالياء المفتوحة التي تؤكد الامتداد والارتباط بالبيت التالي، كأنها إشارة إلى استكمال الأبيات، مما أعطى جرسًا موسيقيًّا غير صاخب، لكنه بالتأكيد مؤثر يشعر به قارئ الأبيات، ويستشعر المعنى الدفين، والوجع الساري في صدر الشاعر الذي يتحامل على نفسه لكي يبثه في جموع ستستكمل المسير، شاعرًا بدفقة أمل، هو من طينة الموسيقى، أعني أملًا هادئًا لا صاخبًا هو الآخر!

إن محاولة التركيز على نهايات أصوات الكلمات في آخر الأسطر وكأنها قافية مضاعفة لا يتحقق صداها بانتهاء آخر تفعيلة من التفعيلات الملزمة للبحر الذي اختاره الشاعر، لا، بل تتكرر مع نهاية كل سطر انتهى بنصف هذه التفعيلات، أو أقل من ذلك، وحتى وإن لم تكتمل تفعيلة واحدة في السطر من تفعيلات البحر. إن الإيقاع عند كمال أبو ديب "هو شيء آخر، إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعًا لعوامل معقدة. الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميزة عن خصائص الفئة، أو الفئات الأخرى فيه. الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف

بتتابعها العبارة الموسيقية"[١]. إنه -بكل بساطة وجمالية- اتحاد النغم بالحدث، تماهٍ بالمعنى، بالمضمون، وبدلالاته العميقة.

يقول الشاعر في قصيدة (تحت الأمطار):

أَيُّهَـــــــــــا السَّائِـــــــــــقُ

رِفْـــــقـــًا بِـــالْخُيُولِ الْمُتْعَبَـــهْ

قِفْ..

فَـقَـدْ أَدْمَى حَدِيدُ السَّرْجِ لَحْمَ الرَّقَـبَـهْ

قِـفْ.. [٢]

تتحقق في المقطوعة السابقة بنية (التوازي) عبر تكرار صوت بعينه، فيركز الشاعر على استحضار صوت (القاف)، ففكرة التوازي التي تتناول تكرار صوت بعينه هنا تأتي كـ"تنمية لنواة معينة سلبيًّا، أو إيجابيًّا بإركام قسري، أو اختياري لعناصر صوتية، ومعنوية، وتداولية؛ ضمانًا لانسجام الرسالة"[٣]، وتأتي قيمة التكرار هنا من خلال ما يحدثه الإلحاح على صوت (القاف) باختيار مفردات وكلمات تشتمل عليه، وصوت القاف من الأصوات الانفجارية المجهورة، والمفخمة، وهو من أحرف القلقلة الرنانة؛ ما يستدعي بوجوده نغمة صوتية عالية، وهو هنا يتناسب مع نغمة الحزن، والأسى الذي وصل حدَّ اليأس، فجاءت لتحاكي بهذا الإلحاح ذروة التجربة الشعورية.

---

(١) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، ط١، بيروت-لبنان، ١٩٧٤م، ص٢٣٠-٢٣١.

(٢) ديوان الفيتوري، ص١٧٠-١٧١.

(٣) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجيةالتّناص)، المركز الثقافيّ العربيّ، ط٣، الدار البيضاء-المغرب، ١٩٩٢. ص٢٥

يقول الفيتوري ملحًّا على بنية التكرار، مثريًا من موسيقى القصيدة بكثافة، وبوسائل متعددة ينتجها بمستويات عدة:

سَتَكْسُو عُرَاةً، وَتَعْرَى عُرَاةْ

وَتَجْرِي كَآبَاتُهَا فِي عُرُوقِ الْحَيَاةْ

وَتَصْبُغُ لَوْنَ الْمِيَاهْ

وَتَصْبُغُ وَجْهَ الْإِلَهْ

وَتَضْحَكُ أَحْزَانُهَا فِي الشِّفَاهْ

وَتَنْبُتُ **حَتَّى الطَّغَاهْ**

وَحَتَّى الْعَبِيدْ

وَحَتَّى الْحَدِيدْ

وَحَتَّى الْقُيُودْ

وَتُنْبِتُ فِي كُلِّ يَوْمٍ **جَدِيدْ**(١)

إن بنية (التكرار) باتت ركيزة الشعراء في القصيدة العربية المعاصرة، حاجتهم الملحة للبوح، أو الصراخ التي توحي بأبعاد التجربة، وحدودها، وما يؤرقها، أو ما يفيض فيها، فأي تكرار هو تركيز على معانٍ معينة، وهذا التركيز هو معادل، وانعكاس لدواخل الشاعر، فهذا الإلحاح لا يحدث إلا في البنى الجوهرية التي تفجر مشاعر الشاعر، وتدفعه للكتابة، وفي المقطوعة السابقة تصيب بنية التكرار دلالات معينة، يمكن توضيحها وفق التالي:

بنية موت: (تعري عراة/ كآبتها/ أحزان/ الطغاه/ العبيد/ الحديد/ القيود).

بنية حياة: (تكسو عراة/ عروق الحياة/ تضحك/ تنبت/ يوم جديد).

---

(١) ديوان الفيتوري، ص٦٧.

إن التكرار في المقطوعة يخدم هذا الصراع ما بين الموت والحياة، ما بين الفرح والحزن، ما بين دلالات العبودية، والقيود، والحرية المتمثلة في فعل الحياة المتكرر (ينبت)، والذي يصل ذروته بـ(يوم جديد)؛ أي تحقق فعل الإنبات؛ أي انتصار الفرح؛ أي إعلان انبعاث الحياة، والوصول إلى الحرية، وأيضًا يقول الشاعر:

وَقَـــــــالَ، وَهُـــــــوَ كَئِيـــــــبٌ
مُسْـــــــتَغْرِقٌ فِـــــــي صَـــــــلَاتِهِ
كَـــــمْ **شَـــــاعِرٍ** مِثْـــــلَ نَـــــاجِي
مُضَـــــــيَّعٍ فِـــــــي **حَيَاتِـــــــهِ**
وَ**شَـــــــاعِرٍ** وَهُـــــــوَ **حَـــــــيٌّ**
يَمْشُـــــــونَ فَـــــــوْقَ **رُفَاتِـــــــهِ**
وَشَـاعِرٍ جَـرَّدُوهُ بِالْحِقْـدِ مِـنْ مُعْجِزَاتِـهِ
وَشَـاعِرٍ تَوَّجُـوهُ عَلَـى حُطَـامِ بُنَاتِـهِ
وَشَـاعِرٍ خَلَّدُوهُ **وَالْمَـوْتُ** بَعْضُ صِـفَاتِهِ
وَشَـاعِرٍمَاتَ حُلْمُ **الْخُلُـودِ** فِـي نَظَرَاتِـهِ[1]

تكررت مفردة (شاعر) في المقطوعة السابقة ست مرات مقرونة في خمس منها بحرف الواو (وشاعر) الذي حمل دلالة العطف الهادف إلى تفصيل الشعراء الذين كانوا كناجي، وكلًّامنهم حطمه بطريقة مغايرة، والتكرار هنا حمل بالإلحاح، والتركيز على المفردة، والأصوات الواحدة طاقة موسيقية كبيرة تسير بالدلالة، والمعنى باتجاه عميق.

(١) ديوان الفيتوري، ص١٣٦-١٣٧.

كما ركز الشاعر في المقطوعة على استحضار كلمات تبعث نغمة أصوات بعينها في نهاية الأسطر الشعرية (صلاته/ حياته/ رفاته/ معجزاته/ بناته/ صفاته/ نظراته) حاملة مع نهاية كل سطر صوت (الهاء) الحلقي ، ما يكثف من الجرس الموسيقي للقصيدة بأسلوب جميل بعيد عن التكلف، فالكلمات جاءت في مكانها دون مبالغة، أو تكلف يستطيع القارئ التنبؤ ببعضها، أو بما ستحمله الكلمة من دلالة، ويعزز التكرار الذي يشكله الشاعر في المقطوعة من عمقها الدلالي بشدة.

يقول الفيتوري في السياق نفسه الذي يعمد فيه إلى الإلحاح على صوت بعينه[١]:

وَبَيْنَمَا هُوَ مُصْغٍ إِلَى السُّكُونِ الرَّهِيبِ
تَوَشَّحَ الْأُفُقُ بِالنُّورِ وَالْجَلَالِ الْمَهِيبِ
وَرَفَّ صَـــــــــوْتُ إِلَـــــــــهٍ
مُجَـــــــنَّحٍ مِـــــــنْ قَرِيـــــــبِ
فِيـــــــهِ غُمُـــــــوضُ الـــــــدَّيَاجِي
وَفِيـــــــهِ عُمْـــــــقُ الْغُيُـــــــوبِ
وَفِيـــــــــه دَقُّ النَّـــــــــوَاقِيسِ
وَانْبِتَهَـــــــــالُ الْغُـــــــــرُوبِ
وَفِيـه حُـزْنُ نَبِـيٍّ مُعَلَّـقٍ فِـي الصَّلِيبِ
وَفِيـــــــــه رُوحُ غَرِيـــــــــبِ
كَـــــرُوحِ نَـــــاجِي.. الْغَرِيـــــبِ

يلح الشاعر على تكرار شبه الجملة من الجار والمجرور (فيه) في المقطوعة السابقة، كما يُركز على تقديمه في الجملة للتأكيد على دلالته، فهو يبتغي التركيز على

(١) ديوان الفيتوري، ص١٣٨.

(الإلـه) بمـا يبعثـه مـن دلالات طمأنينـة، وأمـن، وسـلام تتنـاقض مـع الحيـاة، ومـع نفسـية الشـاعر، والسـلبية القاتلـة، وإحـداثيات الظلـم، والمـوت الـذي يتسـرب فـي الواقـع، وفـي التركيز على المناقض، بل على الجماليـة المُثلـى، والأعلـى للنقيض المتمثل فـي (الإلـه) بالدلالات الإيجابية التي يبعثها بمجرد ذكره، ثم مـع مـا يضـفيه الشـاعر مـن صـور، ومـا يختاره من ألفاظ، وعبارات تنساب من هذا الفيض النوراني الـذي يبعث فـي المقطوعـة حياة مشعة بالنور، والأمل رغم كل مفردات الحزن التي تتلازم فـي كل سطر شـعري، ما يجعل المقطوعة تفيض بجرس موسيقي مميز يتكرر ذاتـه فـي مكـان معين مـن كل سطر؛ ما يثير القـارئ ويجذبـه، فضـلًا عن الأصـوات، والمفردات المتجانسـة الأخـرى التـي تتـوزع فـي المقطوعـة، لا سـيما المفـردات المتوازيـة صـوتية فـي آخـر تفعـيلات البحر، وآخر كلمـة فـي الأسطر الشـعرية (الرهيـب/ المهيـب/ قريـب/ الصـليب/ غريـب/ الغريـب)، و(الغيـوب/ الغـروب)، وغيرهـا مـن الأصـوات التـي تتكـرر علـى امتـداد المقطوعة.

عَـــــــــــــارِي شَـــــــــــــــمْس
هَــلْ أَنْسَـــى**عَـــارِي**، يَـــا سَـــيَّدَتِي الشَّـــمْسُ
سَـــأَظَلُّ أُخَبِّـــئُ وَجْهِـــي عَـــنْ وَجْهِـــي
رُبَّمَـــــــــــــــا أَنْسَـــــــــــــــاهُ
رُبَّمَا أَنْسَى أَنِّي خَضَّبْتُ يَدَيَّ يَوْمًا بِدِمَاءِ الْآهِ
رُبَّمَـا أَغْسِـلُ **عَـارِي** عَـنْ وَجْهِـي يَـا أُخْتَـاهُ
وَلَـوْ أَنَّ **الْعَـارَ** يُـزَيِّنُ صُـدُورًا فِـي عَصْـرِي
وَيُرَصِّـــــــعُ تِيجَـــــــانَ مُلُـــــــوكٍ..
وَيُقِـــــــيمُ عُـــــــرُوشَ طُغَـــــــاهْ[1]

(١) السابق نفسه، ص٢٦٦.

إن "التَّكرارَ هو الممثِّل للبنيةِ العميقةِ التي تحكُمُ حَركةَ المعنَى"[١]، والمقطوعة السابقة تجسيد لهذه الفكرة، فحركة التكرار تُلح على استحضار مفردة (العار)، ومفردة (النسيان) التي ترتبط بهذا العار، الحدث الذي لا يأبى الحدوث، فتظل مفردة (العار) الأكثر سطوة في المقطوعة لا تنفك تتعالق مع كل إحداثيات المعاني المتراصة، فترتبط بكل ما يحيط الشاعر، فهي تمتد إلى أعلى رؤوس هرم الحكم في هذه البلاد. إن (العار) يفترش كل معالم الحياة حول الشاعر؛ ولذلك يتم التركيز على وجوده. إنه امتداد للمشاعر التي تلوك الشاعر، فتنفجر على السطح عبر دلالة هذا الإلحاح على المفردة على أمل (النسيان) الذي يبدو حلمًا مستحيلًا. إنه (يزين/ ويرصع/ ويقيم).

٤) الذاتية:

لقد جاءت الرومانسية لتُعلي من شأن الذات الشاعرة في النص والقصيدة، بعد ردح من الزمن قللت فيه الكلاسيكية من قيمة الذات؛ فأخذ الشاعر يعبر عن دواخله، ويتعمق في التجربة الشعورية أكثر محملًا إياها الكثير من دواخله ونفسيته وتجربته الخاصة حتى وإن لم يكن يعبر عن تجربة تتعلق به؛ فهو يسقط عليها رؤيته وأفكاره بتقمصه وتماهيه مع الحالة الشعورية، ومن هذا الباب قال ميخائيل نعيمة: "إنَّ شخصية الكاتب أو الشَّاعر هي قدسه الأقدس؛ فله أن يأكل ويشرب ويلبس ما شاء، ومتى شاء، وحيث شاء، له أن يعيش ملاكًا، وله أن يعيش شيطانًا؛ فهو أولى بنفسه من سواه، غير أنَّه ساعة يأخذ القلم ويكتب، أو يعلو المنبر ويخطب، وساعة يودع ما كتبه وما فاه به - كتابًاأو صحيفة- ليقرأه كلُّ من شاء، ساعتئذ يكون كمن سلخ جانبًا من شخصيته

(١) محمد عبدالمطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، دار المعارف، ط٢، القاهرة-مصر، ١٩٩٥، ص١٠٩.

وعرضه على الناس قائلًا: ((هو ذا يا ناس فكرٌ تفحَّصوه؛ ففيه لكم نور وهداية، وهاكم عاطفة احتضنوها؛ فهي جميلة وثمينة))"[١].

في الشعر الحديث -ومع الواقعية التي باتت بمرور الوقت، وفي ظل التغيرات الجمَّة التي طرأت على حياة البشرية، ووسط اختفاء الكثير من القيم، وتردي الأخلاق والأحوال الاجتماعية والاقتصادية، وانعدام الأمن، وغياب الرقيب، وانفتاح الحياة- أخذت الذاتية تعود إلى الظهور بقوة في الشعر، ولكن بشكل آخر ينطلق من تجربة الواقع مسقطًا على ذاته ومعبرًا عنها -أحيانًا- منطلقًا للتعبير عن كل الحزن والسلبية، مبرزًا حجم الاغتراب أو الفجوة التي تستشعرها الذات وسط كل هذا المحيط، وتارة أخرى تفيض هذه الذات لتخرج في رداء الجماعة؛ فتكون صدى للكل، صوتًا يعبر عن الألم والحزن الجماعي الواحد بصوت الأنا المفردة، فـ"كل درجات التوحد والتآلف والانصهار والعزلة والموقف الخاص والاحتجاج يمكن أن تعالج في القصيدة الحديثة انطلاقًا من محاولة الإمساك بشبكة الضمائر وتداخلها في البناء الشعري"[٢] بانصهار ضميري المفرد والجمع (أنا) و(نحن)؛ ليتماهى الشاعر بأناه مع ضمير الجماعة في ذات واحدة.

وإن "مفهوم الذَّات يتكون بشكل ثابت من مجموعة منتظمة من الصفات والاتجاهات والقيم نتيجة تفاعل الكائن الحي مع البيئة، وخلال خبرته مع الأشياء والأشخاص وقيمهم التي يمكن أن يتمثلها في ذاته"[٣]، أو بتعبير آخر تتشكل "صورة الذات خلال التفاعل الاجتماعي، وأثناء وضع الفرد في سلسلة من الأدوار

(١) ميخائيل نعيمة: الغربال، مؤسسة نوفل للنشر، ط١٥، بيروت- لبنان، ١٩٩١. ص١٤.
(٢) أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة. ص١٧٢.
(٣) إبراهيم أحمد أبو زيد: سيكولوجية الذّات والتوافق، دار المعرفة، (د.ط)، الإسكندرية- مصر، ١٩٨٧، ص٧١.

الاجتماعية"[١]، ومن هنا كانت ذات الفيتوري تعلو فوق كل شيء إلا "أفريقيا" التي كانت شغله وشاغله الأول والأخير، كما كانت ذاته تفيض بمعاناتها وألمها الذي انتمى إليه وتلمسه في كل كلمة كان يخُطُّها مفجرًا إيقاعاته صدى لها ودفاعًا عنها، يقول:

كُنْــتِ عَــذَابِي .. أَنْــتِ يَــا أَفْرِيقِيَّــا
وَكُنْــتِ غُرْبَتِــي الّتِــي أَعِيشُــهَا
وَشِــئْتِ أَنْ أَعِيشَــهَا
وَحِينَمَــا غَنَّيْــتُ.. غَنَّيْــتُ لِعَيْنَيْــكِ[٢]

إن البيئة التي عايشها الفيتوري هي من صنعت هذا الأفريقي الصاخب الساخط، وجعلت منه لسان أفريقيا وحالها؛ ليصدر منه "رد فعل عنيف على الاتجاه الذي ينزع إلى إنكار العنصر الأفريقي في الكينونة السودانية"[٣]، وليتشكل الفيتوري تبعًا لذلك، كما يعبر عنه صلاح فضل بقوله: "كان انبثاق شعرية محمد الفيتوري الفتية مذهلًا في نهاية الخمسينيات؛ حيث عبر بعرامة فائقة عن طاقة التحرر الأفريقي، في اتساق عجيب مع الخطاب القومي المعاصر لها، أنشد أغاني الأيديولوجيا الصاعدة حينئذ وهو يمثل إحدى الذرى الشابة في مدها الجسور"[٤]، إنها الذات السودانية الأفريقية صاحبة الطين الأسود؛ فخرجت إلينا بهذا الشكل المتفجر:

لَــمْ أَكُــنْ غَيْــرَ صَــوْتٍ
حِــينَ فَاجَــأَنِي

(١) حامد عبدالسلام زهران: علم النفس النمو: الطفولة والمراهقة، عالم للكتب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، ٢٠٠٥، ص٣٨٩.
(٢) ديوان الفيتوري، ص١٨٦.
(٣) محمد النويهي: الاتجاهات الشعرية في السودان، جامعة الدول العربية، (د.ط)، القاهرة- مصر، ١٩٥٧، ص١٤٩.
(٤) صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، ١٩٩٨، ص٥٦.

وَتَـــــــدَاخَلْتُ فِـــــــي الْمَـــــــوْتِ

عَرَفْـــــــتُ اكْتِمَـــــــالَ السُّـــــــكُوتِ

وَلِـــــــــذَا لَـــــــــنْ أَمُـــــــــوتَ

سَأَصِـــــــــيرُ حَدِيقَـــــــــةَ نَـــــــــارٍ

تُحَلِّــقُ أَطْيَارَهَــا فِــي زَوَايَــا الْبُيُــوتِ

إن "الأنا" في شعر الفيتوري شديدة الظهور، عميقة المشاعر، تغور في دواخله، وتقتحم كل حياته؛ فتنطلق بغزارة تلك المشاعر التي يخوضها، فتبرز بصدق شعري يصبغ شعره بالغنائية الجميلة، باندماجها بالواقع، وخروجها من رحمه، في المقطوعة السابقة تحضر مفردة (الموت) أكثر من مرة، كما يحضر الصوت الذي يعتبر (رأس مال) الفيتوري في مقابلة دلالية ضدية بكل أبعادها مع مفردة السكوت بالنسبة إلى الشاعر (الموت) أيضًا، ويشع هذا التركيز على هذا المحور الدلالي للموت؛ لينطلق منه الشاعر بالأمل الذي يتحدى الموت معلنًا عن حياة تاجها (الحرية)؛ حيث تحل مكان مفردتي (الموت/ السكوت) مفردات أخرى (حديقة) التي تعني حياة وخصوبة، و(نار) التي توحي بدلالات الثورة والتمرد، ثم (تحلق) التي تعني إحلال الأمن والسلام لاسيما مع إقرانها بالأطيار وزوايا البيوت التي جاءت بصيغة الجمع؛ لتدلل على عموم هذا السلام مبشرة بأطيارها المحلقة بحرية يستحقها الوطن الأفريقي الكبير.

إنه التماهي مع أفريقيا، الاندماج الكامل المتكامل بها؛ فيصبح صوته صوتها، وصدى هذا الصوت انبعاثه ووجوده:

صَـــــــــــــوْتُكِ هَـــــــــــــذَا؟

إِنَّنِـــــــــي أَكَـــــــــادُ أَنْ أَلْمِسَـــــــــهُ

أَكَـــادُ أَنْ أَنْشُـــقُ فِـــي غُصُـــونِهِ
رَائِحَـــةَ الْأَرْضِ، وَعَـــرَقَ الْجِبَـــالِ
أَكَـــادُ أَنْ أَسْـــمَعَ فِـــي خُفُوقِـــهِ
تَـــدَفَّقَ "الْكُنْغُـــو" الْعَظِـــيمِ بِالْمِيَـــاهِ
صَـــــوْتُكِ يَـــــا أَفْرِيقِيَّـــــا..
هَذَا الَّذِي يَهُزُّنِي هَزَّ الْأَعَاصِيرِ صَدَاهُ
أَحِبُّـــــهُ.. وَهُـــــوَ انْفِعَـــــالٌ..
وَدَمٌ يَغْلِـــي.. وَثَـــوْرَةٌ مُطْبِقَـــةُ الشِّـــفَاهِ
أَحِبُّـــــهُ.. وَهُـــــوَ بَرِيـــــقُ أَعْـــــيُنٍ
تَشَـــــنَّجَتْ فِيهَـــــا إِرَادَةُ الْحَيَـــــاةِ
أَحِبُّـــــهُ.. وَهُـــــوَ خُطَّـــــى عَارِيَـــــةٌ
تَحْفِـــزُ فِـــي الْأَرْضِ مَقَـــابِرَ الْغُـــزَاةِ
أَحِبُّـــــهُ لِأَنَّـــــهُ صَـــــوْتِي أَنَـــــا..
صَـــــوْتُكِ يَـــــا أَفْرِيقِيَّـــــا..
صَـــــــــوْتُ الْإِلَـــــــــهِ[1]

إن تجربة اندماج الذَّات مع واقعها لا تأتي في قالب واحد؛ بل إنها تتخذ لنفسها "أشكالًا لغوية وأسلوبية مختلفة لعل أوضحها بروزُها –أي تلك التجربة الاندماجية- موضوعًا لتجربة الذَّات الإبداعية، وتحوُّل تجربة الذّات الإبداعية من ثمَّ إلى تجربة وصف لتلك التّجربة"[2]، وهذا أبرز ما يتلمسه القارئ ويتوصل إليه في شعر الفيتوري، حيث هذه "الأنا" تتسيَّدُ المشهد عنده، لكنها تأتي بأشكال لغوية وبلاغية ونفسية وجمالية متعددة تحددها تجربة الشاعر وما يحيط بهذه التجربة من مشاعر

(١) ديوان الفيتوري، ص٨٩.
(٢) عبدالواسع الحميري، الذَّات الشَّاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، لبنان، ١٩٩٩، ص٢٨.

وأبعاد نفسية وغيرها، يقول -مثلًا- مناجيًا هذه الذات، مخاطبًاإياها بنبرة من الحزن والألم تنعكس تدريجيًّا على كل ملامح الحياة والوجود ومدركاته، يقول:

يَـــــا جَفْنِـــــي السَّـــــاهِدُ.. نَـــــمْ
قَـــــدْ رَقَـــــدَتْ حَتَّـــــى الظّلَـــــمْ
حَتَّـــــى حُقُـــــولُ الْحِنْطَـــــهْ
الْمُتَّشِـــــــــــحَاتُ بِالسَّـــــــــــقَمْ
حَتَّـــــى مَسَـــــارِجُ الزَّيُـــــوتِ
الْعَالِقَـــــاتُ فِـــــي الْخِـــــيَمْ
حَتَّـــــى عُيُـــــونُ الْأَفُـــــقِ
الْمُنْطَفِئَـــــاتُ فِـــــي سَـــــأَمْ
حَتَّـــــى مَبَـــــاخِرُ الشَّـــــذَى
حَتَّـــــى مَـــــرَاوِحُ النَّسَـــــمْ
حَتَّـــــى أَرَاجِـــــيحُ الظِّـــــلَالِ
الرَّاقِصَـــــــــاتُ بِـــــــــالْقِمَمْ
لَـــــمْ يَبْـــــقَ فِـــــي الْوُجُـــــودِ
كَـــــائِنٌ سِـــــوَانَا لَـــــمْ يَـــــنَمْ[1]

تبدأ المقطوعة بخطاب الذات، خطاب العين التي لا تنام، الجفن الذي أرهقه الحمل، الأمانة، الانتماء إلى أفريقيا، فهذه الروح التي يملكها الفيتوري أتعبها ذلك القلب النابض بأفريقيا؛ فتخرج أنفاسه المتعبة ممتزجة بكل ما حولها عبر التركيز على (حتى) التي تفيد انتهاء الغاية؛ ليدلل من خلالها على حجم معاناته، فحتى كل تلك الأشياء التي ركز

(١) ديوان الفيتوري، ص١٥٥- ١٥٦.

على اتصافها بصفات مؤلمة تمكنت من النوم إلا جفنه، وفي ذلك تعظيم لمصابه، وكشف عن عمق ألمه الذي فاق كل شيء؛ ليصل في النهاية إلى حالة من التشظي أو الانكسار، فتصبح ذاته ذاتين، يخاطبها بضمير المثنى، نا الفاعلين في (سوانا)، مما يدلّ على ارتفاع الإحساس بالذات إلى الحد الذي يجعلها (آخر) يخاطبه الشاعر، وإن انسجمت معه في ضمير المتكلمة (نا الفاعلين)، فإنه انسجام كتلتين، واندماج شيئين، بما يعني أن جفنه المخاطب صار ذاتًا تشاطره أحاسيسه وانفعالاته، في رضًا من الشاعر ومباركة، بما يؤكد بالضرورة التياذه بنفسه عن وحشة الكون التي نامت كائناتها، ولم يبق سواهما مستيقِظ.

ويقول في قصيدة (عاشق من أفريقيا)[١]:

صِـــــــــــــنَاعَتِي الْكَـــــــــــــلَامُ
سَـــــــــــــيْفِي قَلَمِـــــــــــــي
وَكُـــــلُّ ثَرْوَتِـــــي شُـــــعُورٌ وَنَغَـــــمٌ
وَلَسْـــتُ وَاحِـــدًا مِـــنْ أَنْبِيَـــاءِ الْعَصْـــرِ
لَسْتُ مِنْ فُرْسَانِهِ الّذِينَ يَحْمِلُونَ رَايَاتِ النِّضَالِ
أَوْ يَخُطّـــــونَ مَصَـــــائِرَ الْأَمَـــــمِ
لَكِـــنْ لِـــي هَـــوًى يَكْبُـــرُ كُلّمَـــا أَكْبُـــرُ
لَـــمْ أَمْنَحْـــهُ مَـــرَّةً لِمَلِـــكٍ مُتَـــوَّجٍ
وَلَـــمْ أَمَـــرِّغْ وَجْنَتَيْـــهِ فَـــوْقَ أَعْتَـــابِ صَـــنَمٍ
صِـــــــــــــنَاعَتِي الْكَـــــــــــــلَامُ

(١) ديوان الفيتوري، ص١٨٥.

منذ عتبة العنوان يظهر انتماء الشاعر الفيتوري لأفريقيا التي وهب شعره وحياته لإعلائها، ولتخليصها مما علق بتاريخها من استعباد وظلم؛ ليخرج بلسانها عاشقًا لها ممجدًا ومغازلًا إياها كونها محبوبته السمراء الأولى والأخيرة، والمقطع السابق من القصيدة "يكشف عن علاقة وجدانية عميقة تربط بين الشاعر رمز أبناء أفريقيا، وبين المحبوبة العظيمة "أفريقيا" التي أسرت القلوب والعقول؛ فتعلق بها الأبناء، مكافحين عن هوائها وأرضها وإنسانها ما أمكنهم، وبما يملكون، والفيتوري ذات العاشق المتيم بحبيبته الكبرى "أفريقيا" يدنو إليها..."[١]، يتماهى بها ومعها، ويرنو إليها ملتحمًا بها مبجلًا إياها عن كل ثروة ومُلك، يسخر كلماته حبًّا وامتنانًا، وهو يفرغ كل هذه المشاعر عبر ضمير الذات (أنا) مسترسلًا بعاطفته بعمق وسعة.

لَـــــوْ كَـــــانَ يُطَهِّرُنِـــــي النِّسْـــــيَانُ
لَـــوْ أَنِّـــي أَحْمِـــلُ فِـــي صَـــدْرِي حَجَـــرًا
لَوْ أَنَّ الشَّـيْءَ الْخَـافِقَ فِـي صَدْرِي قِطْعَـةُ فُولَاذٍ
لَنَسِـــيتُ
لَمَزَّقْـــــــتُ الصَّـــــــفَحَاتِ السَّـــــــوْدَاءَ
لَـــــوْ كَـــــانَ يُطَهِّرُنِـــــي الْغُفْـــــرَانُ
لَبَكَيْـــتُ
وَلَكِنِّـــــــــــــــــي شَـــــــــــــــاعِرٌ
أَظْلَـــــمَ عَيْنَيْـــــهِ بَرِيـــــقُ الْعَصْـــــرِ[٢]

(١) سلطان عيسى الشعار: التراث في شعر الفيتوري، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٧، ص٥٠.
(٢) ديوان الفيتوري، ص٢٢٤.

إنه الوجع الذي يتفجر داخل الشاعر؛ لتجده يصرح علانية بمهمته في هذه الحياة (صناعة الكلام/ الشعر/ شاعر/ الصفحات/ الأوراق)، ففي المقطوعة السابقة تأتي جملة الاستدراك (ولكني شاعر)؛ لتشكل بؤرة الألم لديه، فهذه الشعرية وهذا الإحساس العارم الصادق المرهف الذي يستشعر دون إرادة منه كل ذبذبات الألم، وتلوكه تعرجات الوجع جعل حياته ظلامًا وبؤسًا، فباتت ذاته إما متوجعة حزينة منفردة، وإما ذات تعبر عن الهم الجمعي، أو ذات متشظية تلوك ذاتها وغيرها بانقسامها إلى ذوات عدة؛ حيث يفيض الوجع الأفريقي ويمتد أكثر وأكثر.

ويقول أيضًا مناجيًا الحبيبة التي ضاعت من بين يديه:

تَقُـــــولِينَ إِنَّ يَـــــدَيَّ ضَـــــيَّعَتْكِ
وَقَــدْ كُنْــتِ تَحْيِــينَ مِــلْءَ عُرُوقِــي
وَإِنَّ هَـــوَاكِيَ الْعَظِـــيمَ.. الْعَظِـــيمَ
زُجَـــاجٌ تَحَطَّـــمَ فَـــوْقَ طَرِيقِـــي
وَإِنَّـكِ أَصْبَحْتِ قَبْـرًا قَـدِيمًا مِـنَ الـذِّكْرَيَاتِ
يَعِـــــــــيشُ بِقَلْبِـــــــــي
يَنَـــامُ الشَّـــذَى فَوْقَـــهُ وَالْعُفُونَـــةَ
وَالْـــــوَرْدُ جَنْبًـــــا لِجَنْـــــبٍ
وَإِنِّـــي أَصْـــبَحْتُ عَنْـــكِ غَرِيبًـــا
يَمُـــرُّ عَلَيْـــكِ فَـــلَا تَعْرِفِينَـــهُ
غَرِيبًـــا تَلَاقَيْتُمَـــا مَـــرَّةً
وَغَطَّتْكُمَـــا ظُلْمَـــاتُ الْمَدِينَـــةِ
إِذَنْ فَاسْـــمَعِي أَنِّـــي سَـــأُغَنِّي

سَـــأعْزِفُ لَحْـــنَ الْجَنَـــازِ الْكَبِيـــرَ...
فَقَــدْ آنَ لِــي أَنْ أَهُــزَّ الْحَيَــاةَ بِحُزْنِــي..
بِكُـــــــلِّ مَرَاثِـــــــي الْقُبُـــــــورِ[١]

إنه وعبر رؤيته للآخر الذي يتشكل بالوطن الكبير (أفريقيا) -غالبًا- التي تظهر باسمها علانية، أو عبر حزنها تارة، أو كثيرًا من خلال قضاياها العادلة التي يتلمسها الشاعر بكلماته وصرخاته، أو من خلال ما يسكبه الشاعر من تجربته الخاصة فتصب في هذا الجرح الكامل، إن تلك المحبوبة التي يعبر عنها الشاعر غير مرة تخرج أحيانًا عن صورة أفريقيا لتكون أنثى حقيقية سكبت في نفس الشاعر حزنًا مدرارًا تفاعل بما هو مشتعل في هذا القلب؛ لتخرج الذات من محورها هذا بعلو أكبر على مستوى المشاعر ونغمة الصوت الفائضة بالألم، أو الحب الذي ينبض لهذه الرمزية التي تضاهي بجمالها الوطن الكبير (أفريقيا):

حِـــينَ **الْتَقَيْنَـــا** صُـــدْفَةً لِقَـــاءَ الْغُرَبَـــاءِ
كَانَــتْ**كَــآبَتِيمِثْلِي، تَمْشِــي** فِــي الطَّرِيــقِ
مَشْـــــــــــــــقُوقَةَ الْقَـــــــــــــــدَمِ..

...

وَانْتَفَضَتْ **رُوحِي** حِينَ **أَبْصَرْتُكِ يَا** سَيِّدَتِي
شَعُرْتُ فَجْأَةً، كَأَنَّ خِنْجَرًا**يَغُوصُ فِي دَمِي**
يَغْسِـــــــلُ قَلْبِـــــــي، وَفَمِـــــــي
يَطْرَحُنِـي مُخَضَّبَ الْجَبِينِ، **ضَـارِعَ** الْيَدَيْنِ
تَحْـــتَ ظِـــلَالِ مُقْلَتَيْـــكِ الْحُلْـــوَتَيْنِ[٢]

(١) ديوان الفيتوري، ص١٣٢- ١٣٣.
(٢) ديوان الفيتوري، ص٢٤٤.

إنه صوت (الأنا) ضمير الشاعر، روحه التي تبوح بمشاعرها، تستعيد ذكرياتها؛ لتتماهى مع حاضرها، وتجد لنفسها أملًا، متنفسًا، متسعًا من الحياة، ومستقبلًا يعبق بالأمنيات. إنه صوت الاعتراف بحقيقة الأمر، وبضعف ذاته الثائرة التي استطاعت مقارعة المحتل المستعمر بالكلمة، وإسكاته بأسهم القوافي، غير أنها (أي ذاته) لا تزال ضعيفة أمام بلاده إذ تتجلى في مرآته الشخصية مثل سيدة (مع لهذا المصطلح من دلالة الأمر والنهي على روحه المنسلكة في محبة بلاده) تراها روحه فتنتفض، وترتعش مثل مقبل على الموت، قتله خنجر غادر، غير أن ذلك الخنجر المتوهَّم يغسل قلبه وفمه بالدماء التي يسيِّلها من جسده، ليتركه في ظلال محبة هذه السيدة الأفريقية التي هي أم ومحبوبة في آن.

يقول الفيتوري أيضًا:

أَنْـــتِ يَـــا مَـــنْ تَهَبِـــينَ الشَّـــمْسَ
فِـــي كُـــلِّ صَـــبَاحٍ وَعَشِـــيَّهْ
مِـــــــــــنْ دَمَـــــــــــاي
لِتُنِيـــرِي خُطُـــوَاتِ الْبَشَـــرِيَّهْ
بِخُطَـــــــــــــــــــــــــــاي
أَنَـــا فِـــي حُبُّـــكِ مُلْيُـــونُ ضَـــحِيَّهْ
تَتَهَـــاوَى تَحْـــتَ الْأَقْـــدَامِ جَلَالُـــكِ
فَـــــاجْعَلِينِي، فِـــــي نِضَـــــالِكِ
لِأَكُـــــــــنْ قَطْـــــــــرَةَ دَمٍ
شَـــــــــــهْقَةَ فَـــــــــمٍ
بَسْـــــمَةَ مَجْلُـــــودٍ هُنَالِـــــكَ

حَيْـــــثُ تَمْشِـــــينَ مَهِيبَـــــةً

فِـــــــــــي جِرَاحَـــــــــــكِ

فِـــــــــــي كِفَاحِـــــــــــكِ

أَنْتِ يَا رَافِعَةَ النَّارِ إِلَى أَعْلَى الْقِمَمِ[١]

إنـه صـوت الفيتـوري الـذي يعلـو منشـدًا تجربتـه بكـل أبعادهـا، تخـرج الكلمـات مـن بواطنه هو، فكيف وهو الثائر لأفريقيا الذي حدد معالم تجربتـه منـذ بدايتـه، وحـافظ علـى ذلك حتـى الممـات، إنهـا الذاتيـة التـي عبـر عنهـا الـدكتور عـزت جـاد بقولـه: "تلـك هـي شعرية الذات في إحدى حالات مزجها بـذات الشـعر، بوصـفها معيـارًا جماليًّـا فـي المقـام الأول حـين تـدخل فـي صـميم النصـية، وتحـدد هويـة البنيـة وتوجهاتهـا؛ فتتجلـى كمـا لـو كانـت بصـمة وراثيـة حسية ووجدانيـة تنبـئ قبـل أن نقـوم بالتحليـل التطبيقـي للـنص عـن هويـة الإبـداع"[٢]، إنهـا الهويـة التـي حـددها الفيتـوري شـعرًا وقـولًا، وتمـاهى معهـا حـدُّ اللاحد.

(١) ديوان الفيتوري، ص١٩١- ١٩٢.
(٢) عزت جاد: منطق الطير، ص١٠٩.

الخاتمة

تناولت الدراسة شعر الشاعر محمد الفيتوري (أغاني أفريقيا نموذجًا) بحثًا عن معايير الشعرية لديه، إذ تناول الفصل الأول الذي جاء بعنوان: (الكتابة المحايدة) كلًا من قضايا: الغموض الدلالي، التجريد، التكثيف، والتناص، وتشكل كل منها في شعر الفيتوري، ومن خلال دراسة هذه الموضوعات المهمة التي تعد أبرز قضايا الدراسات النقدية؛ توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج التي تتلخص في النقاط التالية:

- يبرز الغموض الدلالي في شعر الفيتوري كحالة فنية تضفي على النص الشعري بعدًا فنيًّا ودلالات عميقة، ويظهر الغموض في شعره بكفاءة فنية جمالية بعيدة عن التعقيد والغموض المستكره؛ فيستطيع القارئ بعد تركيز وقراءة جيدة للنص أن يستكشف مواطن الرمزية والإيحاءات والمعاني التي يضمِّنها الشاعر في نصوصه، ويتمكن من الوصول إلى مكامنها وأسرارها؛ فتحدث تلك الدهشة الممتعة واللذة الفنية التي تجعل من المعاني المُكتشفة أجمل تحتاج من المتلقي للعمل الفني أو النص إلى مجهود كبير وقراءات واسعة وبحث ليس بالهين من أجل فك رموز النص وتفسير دلالاته الغامضة التي قد ترتبط بمشاعر حسية نفسية وتجربة خاصة عند الشاعر، فكان الغموض - غالبًا- عنده يتأتَّى من تغريب العلاقات الرابطة بين المفردات، بالانزياح أو الانحراف عن المألوف والمتعارف عليه، وعن الصياغة التقليدية؛ فتخرج المفردة في سياق بعيد عن طبيعتها الأصلية، أي أن الشاعر يعمد إلى تكوين علاقات جديدة بين المفردات (أفعالًا وأسماء)، يصنع منها معادلًا لتجربته

الذاتيـة، بتعمُّـد منـه وقصـد أحيانًـا، وأحيانًـا أخـرى عبـر تلقائيـة لا يقصـدها، والفيتوري لا يعبأ في كل ذلك بحـالات التقابل أو التنـافر مـا بين المفردات، أو مدى وعي المتلقي بمقصديته.

- التجريد هو أن تأتي بالكلام خطابًا لغيرك وأنت تريد بـه نفسك، وهذا الأسلوب له دلالات ومحاسن جمة في مواضعه -إن أحسن استخدامه- وهو من الفنيات الجماليـة التـي يعتمـدها الفيتـوري فـي شـعره -لاسـيما عبـر تبـادل الضـمائر- ويستثمر الشاعر التجريد بطريقة فعَّالـة؛ كـي يخـدم تجاربـه الشـعرية ومشـاعره المتأججـة من أجـل أفريقيـا، فيوظفـه محاكيًـا حركيـة الموقـف، وحـدة الصـراع، وفعل الثورة، وحالـة النهوض التـي يدعو إليهـا حينًـا؛ فيعُلـي من شـأن ضـمير المخاطـب، وحينًـا تجـده يوظـف التجريـد فـي شـعره مـن أجـل إثـراء الـنص موسيقيًّا، وجذب المتلقـي، وإثـارة انتباهـه أكثـر إلـى المعـاني والرمـوز المكثفـة التي تتطلب منه -في النهاية- فعل الاستنهاض.

- أما التكثيف في شعر الفيتوري فهو ركيزتـه، وكينونـة شـعره، وهالتـه السـحرية التي تثريـه جمـالًا ومعنـىً، فالشـاعر يـرتكن -بقوة- علـى براعتـه الفنيـة وثقافتـه الواسعة فضلًا عن مشاعره وعاطفته المتقدة في (أغاني أفريقيـا)، وبتتبـع شـعر الفيتـوري فـي هذه المجموعـة والكشـف عن جمَ المفـردات الشـعرية، والصـور الشاعرية والمحسنات البديعيـة، والتراكيـب والـدلالات الرمزيـة ومـا تـوحي بـه قصـائده مـن معـان يقـدمها الشـاعر بأسـاليب متنوعـة، يقتـرب فيهـا حينًـا مـن الدراميــة القصصــية، وحينًــا يقــدم الرمــز الشــعبي أو التــاريخي أو التنــاص

عمومًابشكل فني مفعم، وبسرد تصويري يقترب من المشهدية السينمائية التي توظف اللون والصوت والإضاءة، وتعي لقيمة كل هذه الأشياء وجودها وإيحاءاتها النفسية، أو حينًا من خلال بنائه النص كله على شكل الحكاية، ذلك التكثيف الفني والدلالي كله يكشف عن شعرية نصيَّة عالية لا يتقنها إلا شاعر فذٌّ صاحب موهبة صقلت جيدًا.

- يُشكل التناص بنية أساسية من نص الفيتوري؛ فالشاعر على وعي تام بقيمة التراث بأشكاله كافة، وذلك يظهر جليًّا من خلال اعتماده إياه بأشكالٍ شتى في شعره، موظفًا له، ومستثمرًا لتقنياته ودلالاته كافة في مقطوعاته الشعرية، فتزدحم نصوصه بالمدلولات والمعاني العميقة من خلال توظيفه للتراث، بدءًا من العناوين، فالشاعر يعمد إلى التلاقح مع تجارب الماضي؛ ليقدم تجربته الحاضرة بالصورة الأنسب والأكثر وضوحًا وأثرًا، فتارة يكون النص الأول (الموروث أو الماضي) الوجه الجميل الذي يظهر قبح الواقع وترديه، ويعمد إلى ذلك من أجل استنهاض الهمم وكدعوة صارخة للتحرر والثورة، وأحيانًا يعتمده ليقوي الدلالات الحاضرة سواء كانت سلبية أو إيجابية لوجود تلاقٍ أو تشابه بين تجربتين، وتارة يجيء بالتلاقح ما بين النصوص ليبرز التجربة بصورة أعمق وأكثر صدقًا وموضوعية؛ الأمر الذي يخرج بالنص في أعلى قيمه الفنية والدلالية.

أما الفصل الثاني من الدراسة فحمل عنوان: (الواقعية النصية وخصوصية النص الشعري)، وتناول -أيضًا- أربعة مباحث تقف على شعرية نص الفيتوري، وهي:

التخييل، الانحراف، الإيقاعية، وأخيرًا الذاتية، ومن خلال دراسة هذه القضايا، والكشف عنها بالتطبيق على (أغاني إفريقيا) توصل الفصل إلى مجموعة من النتائج التي جاءت على الشكل الأتي:

- يتميز النص الفيتوري بالاشتغال في حقل (التخييل) بصورة خاصة بالشاعر تدور في فلك تجاربه الشعورية، ولا تنفك عنها فتبدو مبتذلة أو متكلفة، فالتخييل عنده طريقة يتخذها للتعبير عن جمَ الانفعالات والمشاعر التي تضج داخله، وعن المخزون الفكري الذي علق عميقًا قي فكره ووجدانه، وترك أثره العميق الذي يظهر في شعره بصبغة خاصة، تتراكم المفردات، وتُنسج الصور، وتتآزر الدلالات مباشرةً، ورمزيًّا، ومجازيًّا بشكل فني؛ لتخرج عن الإطار النمطي تغدو معه الصور خارجة من كتب الأساطير وحكايات ألف ليلة وليلة، وليست من الواقع الذي ينزُّ بالمأساة؛ فيعرش الليل على الطرقات بالعروق؛ ليمتد الحزن ويأخذ مداه الأقصى، وتطأطئ الطرقات؛ لتغدو حريقًا مستعرًا، إنها الصورة التي تُنسج من بنات خيال الشاعر المكلوم بالحزن حدًّا تتداعى معه المعاني في أشكال مغايرة، مرتدية أثوابًا تليق بمعناها الشديد الأثر.
- أما الانحراف أو الانزياح، وهو أحد أبرز سمات الشعرية؛ فيتخذ لنفسه في نص الفيتوري أشكالًا مختلفة، منها: الانحراف على مستوى الدلالة، إذ يعمد الشاعر إلى الانحراف عن المعيار الثابت للدلالات التي تحملها بعض المفردات، فتنقلب المعايير هنا حينما تتبادل الأشياء دلالاتها، وتخرج بنمط

جديد يمتزج فيه الحسي بالمادي، والسلبي بالإيجابي، والنوع الثاني من الانحراف عند الفيتوري يتشكل على مستوى التركيب، أي الذي يمس الجانب التركيبي للغة؛ فيحدث تقديم لبعض عناصر الجملة وأركانها على عناصر أخرى لأغراض فنية ودلالات غنية، ويحفل هذا النوع في شعر الفيتوري، ويأتي مجاراة للحالة الشعورية والنفسية، مقدمًا ما يرتبط بهذه الحالة وما يريد التركيز عليه وعلى أبعاده من عناصر الجملة؛ فيغدو معه المعنى أكثر وقعًا، وهناك انحراف ثالث يقع في نص الفيتوري على مستوى الصورة، يخترق المألوف، ويخرج إلى أبعاد مجازية خارجة عن المعايير التقليدية للصورة، وبعيدًا عن مستويات التحليل التي تبحث عن عناصر التشبيه وعن الكلمة الرابطة بينهما التي تعني وجه الشبه، على اعتبار أساس الصورة الحداثية الحسية لا المشابهة بين أطراف الصُّورة، فينزاح الشاعر عن طبيعة العلاقات ومألوفها، وعن سياق اللغة وطبيعتها والصورة وعناصرها، وهذا النوع من الانزياح يأتي بانسياب جميل عند الفيتوري يثري المعاني وموسيقى القصيدة، ويثري دلالاتها، ويكثف من أجوائها الإيحائية الغنية بالرموز والمعاني القوية.

- تتشكل (الاستعارة) في نص الفيتوري كأجمل شكل شعري للانحراف عن المعيار والقواعد الموضوعة الثابتة، وكأرقى شكل من خرق قانون اللغة يزود من شعرية النص، ويثريه موسيقيًّا ودلاليًّا محدثًا من خلالها جمالية تدهش القارئ، وتجلب له المتعة، وتنتج في شعر الفيتوري في أبهى صورتها من

خلال قانوني الاختيار والاستبدال المعجمي بين الكلمات المتنافرة أو التي لا يوجد بينها -على وجه الحقيقة- أية روابط.

- تتخذ (الإيقاعية) فاعلية أساسية في النص الشعري عمومًا، وفي الشعر الفيتوري تُبنى على حساسية الشاعر المرهفة التي يؤرقها (الحلم الأفريقي/ الحرية/ الاستقلال/ الغد/ المستقبل المشرق)، وينتج الإيقاع والنغم الموسيقي في نصوص الفيتوري بطرق متنوعة، فإما من خلال بنية التكرار الذي يتنوع بدوره، ويتخذ أشكالًا متعددة، ما بين تكرار الحرف والفعل أو مشتقاته وتكرار الكلمة الواحدة أو التركيب أو الجملة أو حتى المقطع، كما ينتج النغم الموسيقي من التركيز على بنية (التوازي) عبر تكرار صوت بعينه يخترق المقطع الشعري طوليًّا، أو عرضيًّا، أو بشكل متدرج، وتكرار هذا الصوت يشكل نواة معينة، ويتراكم لإعطاء إيحاءات محددة سلبية أو إيجابية تُغني النص ومعانيه، وتكثف من الجرس الموسيقي في القصيدة ومن دلالاتها.
- تبرز النزعة الذاتية في شعر الفيتوري بقوة، فالذاتية في أصلها تنتج من ذلك التراكم الذي ينتج عن التفاعل والاحتكاك الذي يواجه الشاعر ويُعايشه على مدار حياته، ويشكل رؤيته تجاه ذاته ومحيطه وكل القضايا من حوله؛ فتتشكل أيديولوجيته واتجاهاته، ولما كانت ذات الفيتوري متشكلة في أرض أفريقيا الخصبة، الثائرة والباحثة عن التحرر والتطور؛ كانت ذاته تعلو باسم (أفريقيا) متماهيًا معها، متمازجًا بها روحًا وقلبًا وقالبًا، لا يشغله سواه، لسان حالها ومكمن شعورها وصدى صوتها يقول: (كُنْتِ عَذَابِي.. أَنْتِ يَا أَفْرِيقِيَّا/ وَكُنْتِ

غُرْبَتِي الَّتِي أَعِيشُهَا/ وَشِئْتُ أَنْ أَعِيشُهَا/ وَحِينَمَا غَنَّيْتُ.. غَنَّيْتُ لِعَيْنَيْكِ)، تنطلق ذات الفيتوري بفيض الذات السودانية الأفريقية المنتفضة بهمها القومي، مفجرًا ألغام الرفض، وصادحًا بحقوقه.

ويمكن إيضاح النقاط الأساسية المميزة التي وقفت عليها هذه الدراسة في الآتي:

- استطاعت الدراسة الوقوف على معايير الشعرية عند الشاعر التي تتناول فيها جانبًا أسلوبيًّا كبيرًا، فضلًا عن توسعها في العديد من الجوانب الفنية: في الموسيقى، والصور، والخيال، والتراكيب، واللغة، وتوظيف التراث أو (التناصّ)،وما تضيفه للنص من جماليات مغايرة للسائد والمألوف، والتي من خلالها سيتم التعرف على درجة الشعرية لدى الشاعر.
- وقد حاولت في سبيل ذلك كشف الغموض الذي يتمتع به النص، وما يحدثه من هزة سحرية جميلة، وإثارة البحث عن الشيء المكشوف ببساطة شديدة.
- كما سعت إلى إبراز الدوال المحملة التي لا تعطي معنًى محددًا؛ ولكن تعطي النص قيمة أعلى.
- وهدفت إلى الارتقاء بآلية الناقد الفنية في سبيله لتحقيق الدرجة العلمية الأرقى، كذلك المنهجية في تناول النص.

التوصيات:

توصي الدراسة بعد خروجها بشكلها السابق الذي تأمل أن يكون قد نال الرضى، ووفق فيما همت به الدراسة، وهدفت إليه منذ الولادة الأولى لفكرتها، مرورًا

بالاستقرار على خطة العمل والبحث فيها، وحتى الفروغ منها -بحمد الله- توصي بمجموعة من التوصيات التي تصبُّ في صالح الدراسات العربية الحديثة:

- العمل على دراسة شعر الفيتوري بصورة أكبر بتخصيص الدراسات العلمية والبحوث النقدية المختلفة للنظر في شعر هذا الشاعر الفذ الذي يزخر شعره بالكثير من الجماليات والتقنيات والفنيات التي تتماشى وجلّ النظريات والمناهج الحداثية.
- من منطلق التوصية الأولى ندعو إلى أن تكون التوجهات في دراسة شعر الفيتوري وغيره من الشعراء العرب -لاسيما الأفذاذ منهم ممن أغفلتهم الدراسات الجامعية والعلمية على وجه الخصوص- من باب حداثي، وفكر منفتح على الدراسات النقدية والمناهج الأدبية الحداثية المختلفة مدرك لأهميتها؛ لنخرج بنتائج جديدة وطيبة ومثمرة في الحقل الأدبي العربي.
- تدعو الدراسة إلى تسخير الجهود كلها ، وتذليل العقبات كافة أمام الباحثين في الأدب والمتوجهين في دراستهم نحو الفكر النقدي الحداثي، وإيلائهم الاهتمام كلهعبر توفير الكتب الجامعية والدراسات والمقالات الحديثة التي تتناول مثل هذه القضايا المهمة التي تكشف عن مستوى شعري مميز في نصوصنا الشعرية العربية.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

الكتب:

ابن الأثير، ضياء الدين، (تحقيق الحوفي، أحمد وطبانة، أحمد)، (د.ت). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.** (ط٢)، مصر- القاهرة، دار نهضة مصر.

الإدريسي، يوسف (٢٠١٢). **التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية،** منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط١، الرباط- المغرب، دار الأمان.

أدونيس، سعيد (١٩٧٩)، **مقدمة للشعر العربي،** (ط٣)، بيروت – لبنان، دار العودة.

إسماعيل، عز الدّين (د.ت)، **الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة،** (ط٣)، القاهرة: دار الفكر العربي.

بارت، رولان، (ترجمة خشفة، محمد نديم)، (٢٠٠٢). **الكتابة من درجة الصفر،** (ط١) مركز الإنماء الحضاري.

البصري، عبدالجبار، (١٩٦٦). **(بدرشاكرالسياب: رائدالشعرالحر)،** (ط٢)، بيروت: وزارة الثقافة والإرشاد.

بنيس، محمد (٢٠١٤). **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها،** (ط٣)، ج٤ (مساءلة الحداثة)، الدار البيضاء- المغرب، دار توبقال.

الجاحظ، عمرو بن بحر، (تحقيق هارون، عبدالسلام)، (١٩٩٨). **البيان والتبيين،** (ط٦)، ج١، القاهرة، مكتبة الخانجي.

جاد المولى، عزت محمد (٢٠٠٢). **نظرية المصطلح النقدي،** القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الجرجاني، عبدالقاهر:(تحقيق شاكر، محمود محمد)، (٢٠٠٤). **دلائل الإعجاز**، (ط٥)، القاهرة، مكتبة الخانجي.

(تحقيق رضا، محمد رشيد)، (د.ت)، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق: محمد رشيد رضا، (د.ط)، دار الفكر.

بن جعفر، قدامة، (تحقيق خفاجي، عبدالمنعم)، (د.ت). **نقد الشعر**، (د.ط)، لبنان، دار الكتب العلمية.

الجمحي، ابن سلام، (تحقيق شاكر، محمود محمد)، (د.ت). **طبقات فحول الشعراء**، ج١، القاهرة، مطبعة المدني.

جينيت، جيرار، (ترجمة أيوب، عبدالرحمن) **مدخل لجامع النص**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد

حمادي، عبدالله حمادي، (د.ت). **البرزخ والسكين**، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر.

حمد، عبدالله خضر (٢٠١٧). **مناهج النقد الأدبي: السياقية والنسقية**، بيروت- لبنان، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع.

الحميري، عبدالواسع، (١٩٩٩). **الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربية**، (ط١)، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

خضر، ناظم عودة (١٩٩٧). **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، (ط١)، القاهرة، دار الشروق.

درويش، أحمد، (١٩٩٦). **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**، القاهرة:دار الشروق.

دومة، خيري (١٩٩٨). **تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة**، (د.ط)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أبو ديب، كمال أبو (١٩٨٧). **في الشعرية**، (ط١)، بيروت، مؤسسات الأبحاث العربية.

في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، (ط١)، بيروت- لبنان، دار العلم للملايين.

ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ١٩٩٨.

ربابعة، موسى (٢٠٠٣).**الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، (ط١)، الإردن، دار الكندي للنشر والتوزيع.

جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، (ط١)، الأردن، دار جرير للنشر والتوزيع.

الربيعي، محمود (١٩٧٣). **في نقد الشعر**، (د.ط)، القاهرة- مصر، دار المعارف.

ابن رشد، (تحقيق بدوي، عبدالرحمن)، (١٩٥٣). **تلخيص كتاب أرسطو (فن الشعر)**، القاهرة- مصر، مكتبة النهضة المصرية.

زايد، علي عشري (٢٠٠٢). **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، (ط٤)، القاهرة، مكتبة ابن سينا.

الزبيدي، مرشد (١٩٩٩)، **اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق**، اتحاد كتاب العرب، دمشق.

زهران، حامد عبدالسلام (٢٠٠٥). **علم النفس النمو: الطفولة والمراهقة**، (د.ط) عالم للكتب للطباعة والنشر والتوزيع.

أبو زيد، إبراهيم أحمد (١٩٨٧). **سيكولوجية الذّات والتوافق**. (د.ط). دار المعرفة، الإسكندرية- مصر.

السد، نور الدين (١٩٩٧). **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع.

سعيد، حميد (١٩٩٤). **الكشف عن أسرار القصيدة**، (ط٢)، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب.

سعيد، خالدة (١٩٧٩). **حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث**، (ط١)، بيروت- لبنان، دار العودة.

سعيد علي أحمد (أدونيس) (١٩٨٣) **مقدمة للشعر العربي**، (ط٤)، بيروت- لبنان، دار العودة.

الشعرية العربية، (ط٢)، بيروت، دار الآداب.

ابن سينا، (ترجمة وتحقيق بدوي، عبدالرحمن)، (د.ت). **فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب أرسطو (فن الشعر)**. بيروت.

شعث، أحمد جبر (٢٠١٢). **جماليات التّناص**. (ط١)، عمان، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع.

الصكر، حاتم (١٩٩٣). **ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية**، بيروت- لبنان، دار كتابات.

مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، (ط١)، بيروت- لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

عبدالصبور، صلاح (١٩٨٣). **حياتي في الشعر**، بيروت، دار إقرأ.

عبدالعليم، مصطفى فاروق (٢٠٠٩). **محاضرات في أوزان الشّعر وموسيقاه**، (ط١)، كلّية الدّراسات الإسلاميّة والعربيّة بنات بني سويف- مصر.

عبدالمطلب، محمد ١٩٩٥). **بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي**، (ط٢)، القاهرة- مصر، دار المعارف.

قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، (ط١)، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان).

عبيد، محمد صابر (٢٠٠١). **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عزّام، محمد (٢٠١١). **النّص الغائب تجليّات التّناص في الشّعر العربي**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

عصفور، جابر (١٩٩٥). **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**، (ط٥)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

علاق، فاتح (٢٠٠٥). **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر**، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب.

علـوش، سـعيد، (عـرض وتقـديم وترجمـة)، **معجـم المصـطلحات الأدبيـة المعاصـرة** ، (ط١)، دار الكتاب اللبناني- بيروت/ سوشبريس- الدار البيضاء، ٢٢٣.

الغـذامي، عبـدالله (٢٠٠٦). **الخطيئـة والتكفيـر مـن البنيويـة إلـى التشـريحية، نظريـة وتطبيق**، (ط٦)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

الغريبي، خالد (١٩٩٩). **"الشعر ومستويات التلقي، مجلة علامات في النقد"**، النـادي الأدبي الثقافي، جدة- السعودية مج٩، ج٣٤.

الفارابي، أبو نصر (تحقيق محسن مهدي)، (د.ت). **كتاب الحروف**، بيروت.

فضـل، صـلاح (١٩٩٨). **نبـرات الخطـاب الشـعري**، (د.ط)، دار قبـاء للطباعـة والنشـر والتوزيع.

ابن قتيبة، عبد الله، (١٤٣٢هـ). الشعر والشعراء. (د.ط)، القاهرة، دار الحديث.

القرطـاجني، أبـو الحسـن حـازم، (تحقيـق محمـد الحبيـب بـن خوخـة)، (١٩٦١). **منهـاج البلغاء وسراج الأدباء**، تونس.

القيروانـي، ابـن رشـيق، (تحقيـق عبدالحميـد، محيـي الـدين)، (١٩٧٢). **العمـدة**، ج١، بيروت، دار الجيل.

ابن القيم الجوزية، شمس الدين، (د.ت) **الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيـان**، بيروت، دار الكتب العلمية.

كـوهين، جـون، (ترجمـة الـولي، محمـد؛ والعمـري، محمـد)، (١٩٨٦). **بنيـة اللغـة الشعرية**، (ط١)، المغرب: دار توبقال للنشر.

المدني، السيد علي ابن معصوم، (تحقيق شكر، هادي شاكر)، (١٩٦٩). **أنوار الربيع في أنواع البديع.** (ط١)، النجف الأشرف، مطبعة النعمان.

مرتاض، عبدالملك مرتاض (١٩٩٤). **شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية،** (د.ط)، بيروت لبنان، دار المنتخب العربي.

المسدي، عبدالسلام (١٩٩٣). **الأسلوبية والأسلوب.** (ط٣) دار سعاد الصباح.

مصلوح، سعد (١٩٩٣). **في النص الأدبي،** (ط١) عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

مفتاح، محمد (١٩٩٢). **تحليل الخطاب الشعريّ (إستراتيجية التّناص)،** (ط٣)، الدار البيضاء- المغرب، المركز الثقافيّ العربيّ.

الملائكة، نازك (١٩٦٧). **قضايا الشعر المعاصر،** (ط٣)، مصر، منشورات مكتبة النهضة.

ابن منظور (د.ت). **لسان العرب،** دار المعارف، مادة (نصص)، ج٥.

الميداني، عبدالرحمن، **البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها،** (ط١)، ج٢، دمشق، دار القلم، بيروت، الدار الشامية.

ناظم، حسن (١٩٩٧). **مفاهيم شعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)،** بيروت، المركز الثقافي العربي.

نعيمة، ميخائيل (١٩٩١). **الغربال،** (ط١٥)، بيروت- لبنان، مؤسسة نوفل للنشر.

النويهي، محمد (١٩٥٧). **الاتجاهات الشعرية في السودان،** (د.ط)، القاهرة- مصر، جامعة الدول العربية.

هـلال، محمـد غنيمـي (د.ت). **دور الأدب المقـارن فـي توجيـه دراسـات الأدب العربـي المعاصر**، (د.ط)، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الوجي، عبدالرحمن (١٩٨٩). **الإيقاع في الشعر العربي**. (د.ط)، دمشق- سوريا، دار الحصاد للنشر الجامعي.

ويس، محمد، **الانزياح من منظور الدراساتالأسلوبية**، ص٢٢.

الرسائل العلمية:

أوبيرة، هدى (٢٠١٢). مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، **رسالة ماجستير.** جامعة قاصدي مرباح، الجزائر.

بكير، سعيد (٢٠١٣). الشعرية عند أدونيس بين المفهوم والتجريب، **رسالة دكتوراه.** جامعة السانيا- وهران، الجزائر.

حسيني، فتيحة (٢٠٠٢). التّناص في رواية الشّمعة والدّهاليز للطاهر وطار، **رسالة ماجستير**، جامعة العقيد الحاج لخضر –باتنة- كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، الجزائر.

الرواشدة، حامد الرواشدة (٢٠٠٦) الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، **رسالة دكتوراه**، جامعة مؤتة، الإردن.

الشعار، سلطان عيسى الشعار (٢٠٠٧). التراث في شعر الفيتوري، **رسالة ماجستير**، جامعة مؤتة، الأردن.

عبشي، نزار (٢٠٠٥). التّناص في شعر سليمان العيسى، **رسالة ماجستير**، جامعة البعث، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية، سوريا.

قاسي، صبيرة (٢٠١١). بنية الإيقاع في الشّعر الجزائريّ فترة التسعينيات وما بعدها، **رسالة دكتوراه**، جامعة فرحات عباس- سطيف، الجزائر.

المجلات:

إسماعيل، عزالدين (١٩٨١). مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، **مجلة فصول**، مج١، ع٤.

بن مبروك، خولة (٢٠١٣)، "الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم"، **مجلة المخبر**، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع٩.

بنجدو، رشيد (١٩٩٤)، "العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر"، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج٢٣، ع١+٢، الكويت.

البنداري، حسن وآخرون (٢٠٠٩). "التّناص في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر"، **مجلة جامعة الأزهر**، سلسلة العلوم الإنسانية، مج١١، ع٢، غزة.

بو عزة، محمد (١٩٩٧). نحو أسلوبية جديدة للرواية، **مجلة علامات**، ج٢٥، م٧، ١٩٩٧.

بوخولة، بن الدين (٢٠١٦). الانزياح الدلالي وأثره في تطور اللغة، **جسور المعرفة**، مج٢، ع٧.

الحبيب، ورقاء يحيى قاسم (٢٠٠٢). ظواهر فنية جديدة في الشعر العراقي الحديث قصيدة السيناريو نموذجًا بشرى البستاني، **مجلة آداب الرافدين**، ع٤١، عن موقع الدكتورة الشاعرة بشرى البستاني، https://bbustani.wordpress.com/ النص-الأدبي-وإشكالية-التجنيس-د-ورقاء/.

درابسة، محمود (٢٠٠١)، "ظاهرة الغموض بين عبدالقاهر الجرجاني والسجلماسي"، **مجلة جامعة البعث**، حمص- سوريا، سلسلة الآداب، مج ٢٣، (ملف إلكتروني).

دربالة، فاروق عبدالحكيم، (٢٠٠٤). "التّناص الواعي شكوليّة وإشكالياته"، **مجلة فصول**، ع٦٣.

السمطي، عبدالله (١٩٩٩)، أنظمة التكثيف في النص الشعري محمد صالح وصيد الفراشات، **مجلة نزوى**، ع١٨.

الغانمي، سعيد (١٩٩٥)، "الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث"، **مجلة نزوى**، ع٣.

الكسواني، ناهدة أحمد (٢٠١٢). تجليات التّناص في شعر سميح القاسم مجموعتا "أخذة الأميرة يبوس"، و"مراثي سميح" أنموذجًا، **مجلة قراءات**، ع٤، جامعة بسكرة، الجزائر.

مصابيح، محمد (٢٠٠٩، يناير)، "الشعرية بين التراث والحداثة"، **دار ناشري للنشر الإلكتروني، مقالة**. http://www.nashiri.net/articles/literature-and-art/3987---v15-3987.html

المغربي، حافظ محمد جمال الدّين. "التناص.. المصطلح والقيمة"، **مجلة علامات**، مج١٣، ج٥١.

موسى، إبراهيم نمر (فبراير ٢٠٠٨). "نحو تحديد المصطلحات– التّناص.. الأدب المقارن.. السّرقات الأدبية"، **مجلة علامات**، مج١٦، ج٦٤.

وهابي، محمد (٢٠٠٤، ديسمبر)، "مفهوم التّناص عند جوليا كرستيفا"، **مجلة علامات**، ج٥٤، م١٤.