



ملتقى
القاهرة الدولي الرابع للشعر العربي
دورة
"محمود حسن إسماعيل ومحمد عفيفي مطر"
٢٧ - ٣٠ نوفمبر ٢٠١٦

تعقد الجلسات بالمجلس الأعلى للثقافة
١ شارع الجبلابية - الجزيرة - ساحة دار الأوبرا

المجلس الأعلى للثقافة

وزير الثقافة

رئيس المجلس الأعلى للثقافة

أ. حلمي النمنم

الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة

أ.د. أمل الصبان

رئيس الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية

أ. أشرف عامر

المشرف على أمانة المؤتمرات

أ. وائل حسين

المشرف على التحرير والنشر

د./ عبد الرحمن حجازي

سكرتير التحرير التنفيذي

أ. هاني محسن

مدير تحرير إدارة النشر

أ. عزة أبو اليزيد

المستول الطباعي

أ. إنجي جورج

المراجعة اللغوية

عبد الرحمن سعد

المحتويات

م	عنوان المقالة	اسم الكاتب	الرقم
١.	أشكال الذات وتحولاتها في قصيدة النثر "قراءة في شعر الأنتى"	أحمد الصغير	٧
٢.	تحولات قصيدة النثر المصرية من المجاز إلى المشهدة	أحمد حسن	١٠
٣.	أزمة التلقي الحديث للنص الشعري أمام غلبة الوسائل على الغايات	أحمد درويش	١١
٤.	كيف نتلقى الشعر في زمن تحولات القصيدة؟	حامد أبو أحمد	١٢
٥.	تحليل الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر: دراسة في ديوان "يتحدث الطمي"	حسام جايل	١٤
٦.	مشكلة الحداثة والهوية في شعر محمد عفيفي مطر الشاعر مقابل الناقد	حسام نايل	١٦
٧.	الشعر حاجة إنسانية فطرية وأبدية رؤية ذاتية	حسن اللوزي	١٨
٨.	خطاب الحب و موتيفات التكوين بحث في جماليات التناس "	حمدي النورج	٢٤
٩.	"صُرَّةُ الحَرَمَان" دراسة في شعر محمود حسن إسماعيل	خيري دومة	٢٦
١٠.	تراسل الشعر العربي المعاصر مع الفنون الأخرى	رشا ناصر العلي	٢٩
١١.	الأفق الجمالي لقصيدة النثر محمد الماغوط نموذجاً	زينب العسال	٣٢
١٢.	قصد القصيد: التلقي وأفق الرقيب	سعد البازعي	٣٤
١٣.	ضرورة الشعر	سعيد توفيق	٣٦
١٤.	حركة الفعل الشعري بين تجاور الأشكال وتفاوت الرؤى	عبد الحكم العلامي	٣٩
١٥.	الهوية الشعرية وامتحان التاريخ	عبد السلام المسدي	٤٢
١٦.	حركة الشعر العربي الجديد وانبثاق نموذج الحداثة	عبد الناصر حسن	٤٤
١٧.	الشاعر سيف الرحبي بين تداعي الثنائيات وتحولات الرؤية الحداثية	علوي الهاشمي	٤٥
١٨.	مرثية الفتى الغريق	علي جعفر العلاق	٤٨

٥٠	عمر شهريار	قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية	.١٩
٥٣	محمد صلاح أبو حميدة	بنية التوازي اللغوي في النص الشعري الحديث "هات لي عين الرضا ، هات لي عين السخط" للشاعر علي الخليلي أنموذجاً	.٢٠
٥٧	محمد علي شمس الدين	الشعر بين الكشف والبرهان وتقيضه، ما الضرورة؟	.٢١
٥٨	محمد فكري الجزار	معجم "الأرض" في شعر محمد عفيفي مطر	.٢٢
٦١	محمود الضبع	التناص الثقافي في القصيدة الحديثة	.٢٣

أشكال الذات وتحولاتها في قصيدة النثر " قراءة في شعر الأنثى "

أحمد الصغير

إن الحديث عن الذات في شعر الأنثى، يتطلب منا القدرة على التلقي المتناقض والمضاد في آنٍ واحد؛ لأن حركية الذات تبدو مختلطة، فلا يمكن اقتناصها داخل النص بسهولة ويسر، بل الجنوح من خلالها ومعها إلى عوالم غيبية فيما وراء النص.

قدمت لنا قصيدة النثر صوراً متعددة للذات، بوصفها ذاتاً جانحة، ومتناقضة، ومتمردة، ومحبطة، ومأساوية؛ فهي ليست ذاتاً حاملة، مثالية، مبهجة بأشياء الوجود، ليست ذاتاً رومانسية؛ لأن الخطاب الشعري النسوي يحمل ذاتاً مغايرة، لما كنا نتوقعه، أو نحلم به؛ فقد انكفأت المرأة على نفسها، وأصبح خطابها الشعري موجهاً للداخل - على حد قول عز الدين إسماعيل - فقد "يغلب على شعراء الحداثة الانكفاء على الذات، والغوص في أعماقها وسراديبيها ومتاهاتها. لقد صار الصوت يتجه إلى الداخل، حتى عندما يتجه الشاعر/ الشاعرة بصوته/ ها، لتخاطب الآخرين. إن الفرح الصرف والحزن الصرف لم يعد لهما معنى؛ لذلك يسقط من معجمها كل لغة الشعارات، وتنسحب معها كل الإيقاعات الحادة البارزة، لتحل محلها لغة الضمير المعذب، وأصبحت ذات الشاعرة ذاتاً وجودية عرضية حادثة أو آنية، تمثل وضع الشاعرة الآن (هنا) في فضاء الشعر أي وقد أخذ الآن. هنا في التجربة يواجه بإمكاناته الشعرية وضعه خارج الشعر، يفكك بإمكانات اللغة- الإبداع الأنطولوجي، في العالم الواقعي أو الموضوعي يعيد صياغة العالم، وصياغة علاقته بالعالم على نحو يحقق الولادة

الممكنة له وللعالم، ولذلك فهذه الذات تتطابق إلى حد ما مع الأنا الشعرية أو مع أنا الكاتب الضمني. كما فطنت بعض شاعرات الحداثة المصرية إلى رؤية الأشياء من الداخل، وليس من الخارج؛ لأن الداخل أو الباطن هو الجوهر الحقيقي للذات، كما تجلى في نصوصهن الشعرية.

وعليه، فقد صارت الذات التي تتحدث عنها الأنثى، مرآة للواقع المأساوي، خلال الفترة الراهنة بتحولاتها وتغييراتها المأساوية، التي انعكست انعكاساً مباشراً على صورتها ونتاجها الشعري. وبالطبع فقد اتكأت الأنثى على ذاتها في التعبير الشعري، بوصفها (أنا) مركزية تنطلق من الداخل في قراءة العالم، ولأن الذات عند الأنثى هي مركز الرؤية في القصيدة؛ "فإن التوجه بالنص في الأغلب [هو] إلى الذات الشاعرة نفسها؛ فهي حين تتوجه للآخر/ المتلقى، تتوجه في الوقت نفسه إلى ذاتها (الأنا) كي تجادلها وتحاورها لتعيد اكتشافها مرة أخرى، ومن ثم ابتكارها من جديد. إذن هل تكون هذه الحياة مختلفة؟". بالطبع، إن حياة المرأة/ الشاعرة، تختلف باختلاف واقعها المعيش، فهي لا تعني بنفسها بالأساس، لكنها تعني الذات الجماعية التي ستلتقي روحها داخل القصيدة النسوية.

كما أشار جابر عصفور إلى أن هذه الذات لا تعرف الهزيمة أو الانتصار الجزئي/ المؤقت، فيقول: "إنها لا تعرف لحظة المجد أو لحظة الانتصار، ولا تحصل في مسعاها بهجة الكشف أو التجلي المطلق للحقيقة، ولا تملك القدرة على تغيير مجرى الأحوال التي تقع حولها، ولا تستطيع أن تحقق فعلياً في واقعها ما تفتخر به سوى أن تتمرد على هذا الواقع"، بل إن التغيير يتطلب مرتكزات تتمثل في قدرة الذات الشاعرة على المواجهة، ومجاورة الآلام، وتسعى من خلال تمردتها المستمر إلى الرفض على مستوى الأداء النصي، بل إن التغييرات الاجتماعية والسياسية والثقافية تغيرات تمثل حركات عدة للمجتمع، ولا بد أن نجد صدى هذه التغييرات على الشاعر نفسه، بوصفه ذاتاً تؤثر وتتأثر بالواقع الذي تحياه؛

والشاعر بطبيعته يكون مفتوناً بنفسه، عاشقاً لذاته غارقاً في بحور ملذاتها، بوصفه مبدعاً خلاقاً لا بشكل نرجسي بل بشكل إنساني، يحمل كل الإنسانية. ويتم صياغة الخطاب الشعري حسب توجه الذات الشاعرة؛ "فالخطاب في الشعر يكون من الذات إلى ذاتها، ويكون من الذات إلى الآخر، كما يكون عن الذات في منظور الآخر، ويكون كذلك من خلال التماهي أحياناً مع الآخر، إنها أشكال مختلفة من العلاقات، إذا كان الخطاب في تمامه مع الآخر نستطيع أن نقول إجمالاً إن الآخر في أي شكل من أشكاله هو بمثابة المرأة التي تتجلى فيها الذات لذاتها التي يتضح فيها ومن خلالها وعى الذات بذاتها".

إن رؤية الذات لذاتها هي رؤية مصغرة لرؤية الذات لعالمها الخارجي؛ فهي مركز هذا العالم الكبير، وإحدى لبناته المهمة، التي تعمل على تشكيل العالم، وإعادة قراءته من خلال ذاتها، والآخر يكون ظلاً للذات الشاعرة؛ فهي تنبع منه وإليه تتجه؛ لتعكس آلامه وأوجاعه من خلالها؛ لأنها جزء من تكوين هذا الآخر الكبير؛ لأن الذات الشاعرة (أنا) مندمجة بالعالم، على حد تعبير إدوار الخراط: "أما الأنثى، فهي تحاول تكوين (أنا) مندمجة بعناصر العالم وأشياءه فتكون مجرد (أنا) واحدة ضمن أنوات أخرى". يتكون من خلالها العالم الإنساني، لتكون الذات بؤرة هذا العالم.

تجلت صورة الذات لدى كثير من الشاعرات العربيات، على سبيل المثال نلاحظ ذلك عند الشاعرات (جيهان عمر، عزة حسين، فاطمة قنديل، هدى حسين، غادة خليفة، فاطمة ناعوت، إيمان مرسال، زهرة يسرى، هبة عصام، خلود المعلا، ظبية خميس،... إلخ)، وغيرهن من الشاعرات اللواتي قدمن أنفسهن إلى الوسط الثقافي المصري والعربي، من خلال إنتاجهم الشعري في الدوريات المختلفة والإصدارات الشعرية المتعددة في العالم العربي.

تحولات قصيدة النثر المصرية من المجاز إلى المشهدية

أحمد حسن

تسعى هذه الدراسة إلى رصد أحد أهم التحوّلات الشعريّة التي أحدثتها قصيدة النثر المصريّة منذ مطلع الألفية الثالثة، حتى لحظتنا الراهنة، في تحرّكها من هيمنة المجاز اللغوي الذي كان يعكس سلطة " الكلمة والتركيب" إلى هيمنة الأداء السردي المعتمد - بشكل أساسي - على جماليات التفاصيل المرثيّة وشعريّة المشهد الكلي؛ ممّا يعكس " سلطة الصورة"؛ إذ تغدو الذات الشاعرة فاعلاً ومفعولاً به في الآن ذاته، ما بين المشاركة في صنع المشهد وصياغة التجربة والإيحاء بالدلالة من ناحية، ومساحات التأويل التي تصنعها الذات القارئة المتمرّسة بخبرات الفن البصرية من ناحية أخرى، بعد أن أصبحت الصورة المرثيّة تمارس طغيانها وتأثيرها على رؤى الشعراء والقراء على حدّ سواء، وبعد أن صار تلاقح الفنون وتبادل الخبرات الجمالية سمة بارزة تؤكّد التفاعل بين الأجناس الأدبيّة وغيرها من الفنون البصريّة مثل السينما والمسرح.

أزمة التلقي الحديث للنص الشعري أمام غلبة الوسائل على الغايات

أحمد درويش

يتجسد جانب من أزمة تلقي الشعر في غير المثقف العام، أمام الجهد الذي يبذله أحياناً بعض النقاد، لإحلال النص الشعري محله الذي يتصور رؤية ملائماً له بنى شرائح القراءات النقدية الحديثة من ناحية، واستحضار تفاصيل الشريحة المختارة وأدواتها لطرحها بين يدي النص ومن أمامه ومن خلفه وخلال الاستفسار ببعض جزئياته، وهذا النهج الذي يسود في المقالات العلمية المتخصصة، وفي الرسائل الجامعية قد يظهر بعض جوانب إمام الباحث بتاريخ النقد الأدبي وتاريخ الوسائل والتقنيات المبلغة فيه، ولكنه يؤدي في النهاية غالباً إلى أن يظهر النص الأدبي تحت ركام تفاصيل تاريخ التقنيات وإعلامها، وإخفاء الملامح الفنية الحقيقية الحيوية للنص في لحمها الحي ودمها المتدفق، حتى وإن نجحت هذه النفسات في أحيان قليلة في رسم خريطة لهيكله العصبي والعظمي؛ لأنها قد يبدو في نهاية المطاف، أنها متشابهة مع خرائط النصوص الأخرى، وأن الجسد الذي بذلته هذه القراءات بالارتكار على وسائل تجلية النص، وقد أضع في الواقع جزءاً كبيراً من الغايات المتمثلة في الوصول إلى جاذبية روح النص.

كيف نتلقى الشعر في زمن تحولات القصيدة؟

حامد أبو أحمد

مرت القصيدة العربية منذ نهاية الأربعينيات إلى الآن بمراحل وتحولات متسارعة لم تحدث منذ العصر الجاهلي إلى العصر الحديث. وهذه التحولات لا تكف عن الظهور عقداً بعد عقد وفترة بعد أخرى. فمن قصيدة التفعيلة التي انتشرت في أواخر الأربعينيات، ثم العقد الذي تلاه على يد من نسميهم جماعة الرواد في مصر والعراق ولبنان، إلى قصيدة التفعيلة المختلفة شكلاً ومضموناً في عقد الستينيات، والتي مثلها هنا في مصر كل من محمد عفيفي مطر وأمل دنقل على اختلاف فيما بينهما، إلى شعر السبعينيات الذي مثله في مصر جيل كامل بدأ متأثراً بهذه الحركة العالمية، التي انتشرت في كل أنحاء العالم بما في ذلك أوروبا وأمريكا سواء أمريكا الشمالية أو أمريكا اللاتينية، ثم كانت قصيدة النثر ذات الطابع العالمي أيضاً، والتي غزت ساحة الشعر في أوروبا منذ نهاية القرن التاسع عشر، ثم انفجرت عندنا في الثمانينيات من القرن العشرين، وما زالت قائمة إلى الآن وفاعلة في كل أنحاء العالم العربي، مع ما تخللها من أنماط جديدة مثل قصيدة الومضة التي شارك فيها عدد من الشعراء الرواد، وقصيدة الإبيجراما التي شهدت ظهور دواوين كاملة للرواد ولغيرهم.

ومما لا شك فيه أن كل هذه التحولات المتسارعة كانت في أمس الحاجة إلى مواكبات نقدية، ولكن ما حدث هو أنه باستثناء حركة التحول الشعري الأولى فإن المواكبة كانت وما زالت ضعيفة، وكادت في كثير من الأحيان تقتصر على ترجمة عدد من الكتب الأجنبية، مثل كتاب سارة برنار عن قصيدة النثر، وهو كتاب ضخيم، وأعتقد أنه مكون من جزأين. هناك كتب أخرى ترجمت عن الإنجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية سواء في المجلس الأعلى للثقافة أو في المركز القومي للترجمة. وهناك كتب قليلة جدا كتبت بالعربية، وبعضها

ينقصه استيعاب الظاهرة من الداخل والتركيز على أهم الخصائص التي تميز قصيدة النثر.

نحن إذن أمام ظاهرة مهمة هي تحولات القصيدة العربية على مدى فترة قليلة لا تتجاوز السبعين عاماً، وهذه التحولات كانت تحتاج إلى متابعات عميقة وقوية، ولكن يبدو أن حياتنا الثقافية ما زالت بعيدة عن خلق تيارات تسهم في الدرس والمتابعة والتأصيل، ومن ثم فإننا في حاجة إلى استراتيجية علمية شاملة تتوجه لكل مجال على حدة. ومن المعروف أن هذه الإستراتيجية الغائبة أدت بنا حالياً إلى أن نكون بمعزل عما يحدث في العالم. ولا شك أن هذه الورقة سوف تركز على مناقشة الكيفية التي نستطيع بها أن نتواصل مع مناهج البحث في العالم، كما نحاول أن نقدم إبداعات جديدة في المجال النقدي، بحيث ندرس هذه التحولات المشار إليها وفقاً لواقعنا الفكري والثقافي، ونتواصل بهذه الدراسات مع ما يجري في كل أنحاء العالم غربه وشرقه.

تحليل الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر دراسة في ديوان "يتحدث الطمي"

حسام جايل

كثيرة هي المذاهب النقدية التي تتناول الشعر، وكثيرة هي المداخل التي يحاول النقاد النفاذ منها إلى عالم بغية الكشف عن جماليات النص الشعري. وتختلف الرؤى والتأويلات وتتعدد باختلاف أذواق النقاد وتعدددهم، ولا سيما لدى شاعر كبير مثل: محمد عفيفي مطر؛ حيث تتسع مساحة التأويلات وأفق التفسير إلى حد بعيد، يساعد على ذلك ويسهم فيه بشكل كبير ذلك الغموض الذي يسيطر على إنتاج الشاعر؛ سواء على مستوى المفردات المعجمية، أو على مستوى التراكيب والأساليب أو على مستوى الصور والأخيلة.

وانطلاقاً من محددات علم النص وتحليل الخطاب تحاول هذه الورقة استخلاص أهم السمات المائزة والملامح اللغوية للبنية النصية والخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر في ديوانه "يتحدث الطمي" الذي يضم بين دفتيه عشرين قصيدة متفاوتة الطول، تدور في جلها حول الأرض والزرع والحرث والحصاد، والخصب والنماء والجذب وما يرتبط بذلك من حكايات الفلاحين وغنائهم، وما يتبعه من توظيف للأساطير والتراث الشعبي ودلالة كل ذلك على ارتباط الشاعر بالأرض وما تمثله له من قيمة، وما ترمز إليه من دلالة.

ومن خلال معايير النصية المعروفة في علم النص، نستنتج هذا الخطاب الشعري متكئين على البنية اللغوية وما تحيل إليه؛ فنلاحظ سمات مائزة تتمثل في الاتكاء كثيراً على البنية الاسمية وما يتبعها من أساليب وصيغ، وعلى الحكي

المستند إلى بنية المضارعة التي يتوافق مع عنوان الديوان "يتحدث الطمي" الذي يشي بالحكي وما يلزمه من آلة سردية.

كما تبرز الإحالة بقسميها: الداخلية والخارجية، ما تعتمد عليه من وسائل وأدوات مثل البنية التكرارية على مستوى الكلمة والجمله، والبنية الكنائية أو الضميرية، وما يساند ذلك كله.

ومن كل هذه العناصر اللغوية تتشكل لنا ملامح الخطاب الشعرية لهذا الديوان كما سيظهر ذلك في متن البحث.

مشكلة الحداثة والهوية في شعر محمد عفيفي مطر الشاعر مقابل الناقد

حسام نايل

يُعدُّ عفيفي مطر واحداً من أهم ثلاثة شعراء مصريين أسهموا في تجربة الشعر المصري المُحدَث بعد عام ١٩٥٢. ويأتي ترتيبه ضمن ما تُسمِّيه إحدى القراءات النقدية - التأسيسية - شعراء "الحداثة" المصرية، محتلاً الموقع الثالث: صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١)، أحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥)، محمد عفيفي مطر (١٩٣٥ - ٢٠١٠)، موصوماً بـ "سلفية الرؤية الشعرية" على حد تعبير جابر عصفور. ويستند هذا الترتيب في معايره إلى فكرة عن الحداثة الغربية، من المحتمل أن يكشف تحليلنا عن أحاديثها المتطرفة على مستويات عديدة.

سيناقش هذا البحث - عبر جدلية الشاعر مقابل الناقد - وَجَاهَةً الاستناد إلى مقولة الحداثة الغربية عند تأسيس ما يُسمَّى "الحداثة" المصرية في الشعر؛ مستثيراً أثناء النقاش مجموعة القضايا الآتية:

لماذا يعزل بعض النقاد المصريين حداثة الشعر الغربي - ومن ثمَّ حداثة الأدب الغربي - عن سياقاتها التحديثية السياسية والاجتماعية والاقتصادية؛ متخذين منها معياراً تأسيسياً - عالمياً - لما يُسمَّونه "حداثة" الشعر المصري؟ وما مبررات هذا العزل الغريب؟ ثم ما التصور السياسي - والثقافي بمعناه الواسع - لفكرة الأمة أو الدولة القومية الحديثة المُضمَّر خلف هذا العزل، وبخاصة أن القراءة التأسيسية الشعرية المشار إليها تتناول شعراء مصريين - منهم عفيفي

مطر- بدأوا ينشرون قصائدهم بالتزامن تقريباً مع إجراءات استقلال سياسي بدأت منذ عام ١٩٥٢؛ وما النتائج المترتبة على هذا التصور؟

ولو وضعنا في الحسبان أن الحداثة الغربية لم تكن سوى استمرارية تاريخية تأويلية لنطاق جغرافي محدّد من العالم فسيتضح لنا كيف يُحرّجُ الشاعرُ بعمله الشعري ومُضمراته الفكرية عن الإنسان المصري وانتماءاته الحضارية العميقة مسلكَ الناقد "الحداثي" الذي يتبنّى مقولةً "عالمية" الحداثة الغربية؛ مُشيراً في أعماله الشعرية إلى نطاق جغرافي آخر من العالم ينطوي على استمرارية تاريخية تأويلية أخرى، يتعامى عنها نقاد الشعر "الحداثيون" تعامياً غريباً؟

وأثناء البحث، قد نضع أيدينا على: كيف أن عفيفي مطر، الشاعر، أقدرُ على تقديم أفق جدلي أرحب بين الأنا والآخر في أعماله الشعرية، ربما نتلمّسُ من خلاله طريقنا ونحن نسير صوبَ مستقبل مُرتبك.

ولا تتقبل معنى مطروقاً
أو تعبيراً مصلوباً في أفواه الشعراء.



أن تكتب عن شجرٍ أزرعُهُ على الأوراق بلا كلماتٍ
دعهُ يتمايل
وكأن الريحَ تحركهُ
لا تنسَ إذا كان الفصلُ شتاءً أن تخلع عنه الأوراق
وجردهُ من اللون وماءِ الموسيقى!



أن تكتب بحرًا اتركه يتمدد فوق الأوراق
ويغمرها بالأخضر والأزرق
ودع الموج يداعب وجه القارئ ويبلى بالملح يديه
ويمحو ما كتب الرمل على شفتيه.



أن تكتب مطراً افتح صدر الصفحة للرعْد وللبرق،
ودعه يهطلُ في الروح الضمأى
أسمعني خشخشةَ الأشجار
ودعني أتشممَ عطرَ الأرض وقد خرجت صافيةً
بعد استحمامٍ بمياهٍ طازجةٍ نازلة من عرش الله.



أن تكتب إنساناً في النص الشعري
فاحمله إلى النص كما هو:
وجهٌ أصفر

عينٌ ذابلةٌ

شفتان بلا ظلٍ

يابستان،

وما أبقى الزمن العاصف من أحلامٍ تتكسر فوق رماد الواقع.

❖ ❖ ❖

أن تكتبَ وطنًا تأكله الحرب وتعوي ریحُ الأحقاد حوالبه

وتمضغه أسنانُ الخوف وأنيابُ الفاقةِ

فاكتبه بلا شعبي

وبلا ماضٍ، وبلا اسمٍ ذلك أدنى للنص المعقول!

❖ ❖ ❖

أن تكتبَ إنسانًا مسكونًا بالشعر

وحيداً يصطاد فراشات الحلم

فخذهُ برفقٍ من عزلتهِ

واتركهُ يبحثُ عن نجمٍ لا يأفل

عن شمسٍ تخرج من مرآة الأيام

أكتبه فتىً في العشرين ولا تكتبه شيخاً

شابت بين يديه الكلمات،

احترقت في عينيه الأحلامُ.

❖ ❖ ❖

ستون ربيعاً وأنا أبحث في دنيا الشعر عن الشعر

وعن نصٍ يشبهني

نصٍ مثلي

يضحك، يبكي

يخرج من ماء سليقته
مختلفاً
لا يشبه حين يرنّ المعنى
نصاً آخر!

نعم لنتمثل ما شئنا أن نتمثله من النص السابق في مادة المحور الأول (ضرورة الشعر)، ونفهم كل ما نريد، وقد اخترته مفتتحاً لأنه في النهاية يعبر عن رؤية شاعر عربي عظيم له مكانته في الشعرية العربية الحديثة ودور متميز ومشهود في عمارة ملكوت الشعر، وهو أول المبشرين بالقصيدة الأجد كشاعر كبير وناقد رصين في وطنكم اليمن، وجاهد بشجاعة فكرية وإبداعية لأن تكون فكانت وستبقى متجددة.

من المستحيل أن تخلو حياة شعب من الشعوب من الشاعرية.. وهي حساسية بالغة في الذات الإنسانية تلتصق بالجانب الروحي والمعنوي من الإنسان ولا يكون مركز انبثاقها الشعور فحسب، وإنما الحلقات الذاتية العميقة التي غالباً ما تتموضع في الوجدان بعد أن تنمو في الخيال وتستعر فيه.. وتنسكب في المشاعر وفضاء اللغة الواسع!

فالحياة الخالية من الشاعرية هي موت مجاني دون حاجة لتفسير ما أعنيه، ويبدو أن المبالغة في رصف مثل هذه الكلمات أو العبارات مطلوب عند الحديث عن فن من الفنون الإبداعية العميقة الكمون في نبض الحياة الحقة التي جعلت للإنسان قيمة وجودية بالغة الخصوبة بالقياس لكل أشكال الحياة الأخرى.. فالإنسان حيوان شاعر.. قد لا يكتب الشعر، ولكنه يحيا به الصورة الراقية من أشكال الحياة المتوافرة على أنواع لا تحصى منها في هذا الملكوت مما عرفناه.. ولا بد سيعرفه من سوف يأتون بعدنا في مطبعة الديمومة المتجددة وعلى

امتداد حقول الزمن وتطور الحضارات التي لا يمكن أن تضيق بتراكماتها
ومتغيراتها الأمكنة.. وإن بدت متقاربة الأبعاد!!

ولا شك أيضاً فإن في الأخيصة التي تقدح زناد الشعر.. وتطلق مفاتيح
الأسرار وتبذل القدرات وتحث على اقتحام المجهول واللامرئي.. احتمالات أخرى
يتعين حسن الظن بها وهو ما لا يتأتى بغير الشاعرية في البنية التكوينية
الإنسانية!!

وتلك ليست وحدها الوظيفة السرمدية للشعر التي يؤديها إبداع الشاعر
ومن دون أن ندرك التفاعل الذي يحدث ذلك فضلاً عن قدرتنا على رصده
وتحديده بعملية حسابية ونحوها.

إن الشعر إبداع متميز لا يمكن أن يوجد إبداع آخر يقوم مقامه.. أو يؤدي
ذات الوظيفة المتعددة الروافد نيابة عنه، وهو ليس في معركة تنافسية مع أي
إبداع آخر حتى مع الموسيقى القدر الإبداعي الغامض والغالب حتماً في كل
الأوقات ومع كل الأسماء، وفي كل حالات المتلقين على اختلاف حضاراتهم أعني
أجناسهم وألوانهم وأذواقهم وهياكلهم ولغاتهم وثقافتهم.. وتنوع ما ينتجونه في
حياتهم!

المخيصة نبع الشعر ونهر المعاني والأفكار الجديدة:

الجريان سمة للماء الطيب كما للمعاني.. والأفكار الجديدة وفي نهر
اللغة العظيم تفيض الحروف بما لا يتوقف من الجمال والعبارة والرسالات..
وبفضلها تتجدد الكلمات.. في أعلى مراتبها الشعر وتكبر اللغة.. وتتسع لتواكب
حركة الحياة وتحيط بكل ما يستحدث من الأمور وتتكاثر من التفصيلات!!
ولذلك أيضاً ترفض اللغة الانغلاق والجمود أو الثبات حتى لا تضمحل
وتعجز عن حمل بشارات المستقبل وفضل الشعر والكتابات الأجد تتغلب على
الجذب الذي يعترى الأرض.. والقحط الذي يتهدد المواسم!!

ولذلك الإنسان وهو يتنامى في نهر العمر طال أو قصر.. يكبر ويتطور وهو يلاحق الأحلام.. ويجاهد من أجل أن يحقق ما يتطلع إليه من الأماني والطموحات حتى يتوصل للذروة التي يتخلد فيها وبها.. وبكل ما قدم.. وأعطى وما يحتفظ به في سطور كتابه وأوراق اعتماده في الحياة الباقية!!

نعم ذلك أن بيت الشعر الأليف دائماً هو الوجدان والأعماق المكشوفة على ينابيع المشاعر الإنسانية الغنية والمتنوعة وله صلة وثيقة بالروابي التي تسيطر على الأذهان وتمتزج مع الأخيلة وتلاقحها لتجدد يزيد من رصيد التوهج بالحياة.. وفي الحياة.

ويبقى الخيال بكل أسراره وقواه الجبارة موطن تلك الينابيع الفيضة التي تثمر وتبث بل وتكثر التفاعل المنتج في الملكات الخلاقة والمبدعة بعجائب المخلوقات المعنوية، وتصنع بها ومن خلالها الشراكة الإبداعية من مهاد الالتقاء والاستيعاب والتذوق إلى الجيشان الذي ينضح به الخيال ليستوطن مستعمرته الجديدة والمتجددة في الروح والقلب والنفس والوجدان.

خطاب الحب و موتيفات التكوين بحث في جماليات التناس "

حمدي النورج

معلوم أن التناس هو العلاقة بين نص ما والنصوص التي يتضمنها، وفاعليته تتشكل من خلال العلاقات المرجعية التي يقيمها النص المائل مع نصوص أخرى، يوظفها ضمن شبكته النصية، لتغدو أحد عناصره التي تخضع لإجراءات محددة، تتباين من البساطة إلى التعقيد - كي تصير أكثر انسجاما مع البنية الجديدة الحاضنة لها، يصعب فصلها عن جسدها الجديد إلا في الممارسة التحليلية.

هذه الاستراتيجية التي يقوم بها المبدع متسلحة بإجراءات تبدو هيئة، لكنها في الأساس تضم جانبا من التجلي التكويني الملغز، هذا التجلي الذي يجعل المتلقي أو المتعامل مع جوهر الإبداع يبحث في الآليات الضمنية التي يتماس فيها نص ما مع نصوص أخرى سابقة عليه، أو كيف أدمجت الفسيفسات النصية بتقنيات مختلفة داخل النص الجديد، الذي يمارس سلوك الاستعلاء بالامتصاص وإذابة استقلالية نصوص أخرى. إن التحليل هو البحث عن مدى انسجام النصوص المستدعاة مع فضاء النص الجديد، ومقاصده، حيث التمطيط أو التكتيف أو التعضيد أو حتى الإحلال أو الإزاحة أو الترسيب أو التحاور أو الاستنطاق، أو الاقتباس والتشرب والتحويل، فالنص لا يؤلف بنية مغلقة، وإنما تشغله وتنشط فيه نصوص أخرى.

تحاول الدراسة الدخول إلى شاعرية شاعر قديم جديد جدة دائمة، عرج بتجربته الشعرية توظيفا للمشاهدة، وانتقالا بها من دائرة التجارب إلى منطقة المواقف والأحوال والمقامات. تهتم الدراسة بالوظيفة الجمالية لاستراتيجية

التناص، وتبحث في خطاب الحب الموشى عمداً، حيث حالية القصديّة الثابتة في اختيار البنيات، والمعروف سلفاً أن الشعريّة تقوم على القصد الاختياري، بمعنى أن المبدع يتعامل مع لغته تعاملًا انتقائياً، سواء أكان ذلك في دائرة المفردات أو في دائرة التراكيب.

ويضم البحث ثلاثة مداخل:

- العنونة والإهداء...موقع التناص وتفاعله.
- حركة الدوال واتساق البنية...شجرات التناص الضمني.
- خطاب العهد والعشق...التناص الخصب والتعالق الدلالي.

"صُرَّةُ الْحِرْمَانِ"

دراسة في شعر محمود حسن إسماعيل

خيري دومة

فكرة هذا البحث تنهض على افتراض أساسي مؤداه أن رؤية الشاعر المصري محمود حسن إسماعيل (١٩١٠ - ١٩٧٧)، بما عرف عن شعره من تفاعل مع الواقع الاجتماعي والسياسي المتغير، ومن اهتمام باكر بالريف وأهله وكائناته وصوره، ومن نزوع مجنون - باكر أيضاً - إلى الصور الموهلة في غرابتها وغموضها وشططها المستفز أحياناً، ومن جرأة واثقة في ابتكار المفردات والتراكيب كأن اللغة تتشكل داخل عالمه الخاص .. إلخ - هذه الرؤية التأمّت عناصرها المركبة في صورة من صوره الشعرية الكاشفة. وقد جاءت هذه الصورة جزءاً من صورة أوسع، تضمنتها واحدة من قصائده المتأخرة نسبياً. الصورة هي "صُرَّةُ الْحِرْمَانِ"، والقصيدة هي "فقراء!"

من هَوْلَاءِ! هُمُ الَّذِينَ تَسَلَّقَتْ
شَطْحَاتُ عَزَّتِهِ عَلَى أَصْلَابِهِمْ
وَمَشَتْ عَلَى أَضْلَاعِهِمْ تَنِيدُ الصَّبَا
وَنَرُشُ تِيهِ النَّوْحِ فَوْقَ شِعَابِهِمْ
وَتُلْمَلِمُ الْقَمَرَ الْحَزِينَ تَدُسُّهُ
فِي صُرَّةِ الْحِرْمَانِ تَحْتَ ثِيَابِهِمْ

محمود حسن إسماعيل

قصيدة "فقراء"، ديوان "لابد" ١٩٦٦.

صحيح أن لغة محمود حسن إسماعيل، الموغلة في مجازيتها وغرابتها وقدرتها على الاختزال، قد تغري الباحثين والدارسين أن يستعيروا منها عناوين توهم بأنهم وجدوا مداخل ملائمة إلى عالمه المجازي العصي الغامض، كأن يسموا الشاعر مثلاً كما قال عن نفسه: "شاعر الوادي" أو "عزاف اللظى". وصحيح أيضاً أن استعارة مجاز المبدع غالباً ما يظل بالنسبة للدرس النقدي مزلقاً خطراً. لكن الصحيح كذلك أن الدارس يملك اللغة كما يملكها المبدع. وإذا كان من حق الدارس أن يخلق مجازه النقدي الخاص الذي يعينه على اقتفاء خطا المبدع ورسم ملامح عالمه، فإن من حقه - وهذا أولى - أن يستعير من مجاز المبدع الذي يدرسه، خاصة إذا كان هذا المجاز سيعينه على تلمة مفردات العالم الإبداعي - المبعثر في ظاهره - حول مركز دال.

هكذا، بدت لي "صُرة الحرمان" أقرب ما تكون إلى هذا المركز الدال، بدت صورة مفصلية وجامعة للخيوط المركبة التي تألف منها عالم الشاعر؛ فمن صرة الحرمان المخبوءة في طفولة الشاعر هذه، خرج شعره في معظمه، بموضوعاته المتنوعة، بما ابتكره من مجازات مدهشة، وما نحتته من لغة خاصة. ومفردة "صُرة" نفسها تشير إلى جانب أصيل في معجم محمود حسن إسماعيل، أعني تلك الجرأة والحساسية في خلق معنى جديد لكلمات متداولة في القرية أو شبه عامية، وما أكثرها وأغربها في شعره المتشبع بموروث اللغة الفصحى ومعجمها القرآني. أضف إلى هذا أن صرة الحرمان، الخفية المدسوسة تحت الثياب هذه، تعكس جانباً من طبيعة العالم الفني الذي يبنيه. إنه عالم قائم - من الوجهة الفنية - على توليف المتناقضين (الصرة/الحرمان) في استعارة متوترة دالة. كما أنه عالم قائم - مضمونياً - على حرمان مصرور وغامض ومختبئ، عالم مغلف دائماً بأسرار وأسئلة وجودية لا تنتهي ولا جواب لها.

ولمَ لا، و" السر" كلمة أخرى محورية في معجم محمود حسن إسماعيل الخاص، خاصة حين يقترن السر بالشقاء والفقر والحرمان والظلم والرق، وكلها عنده مفردات أثيرة، ذات طابع اجتماعي ووجودي في آن واحد. بل إن الأسرار، والقيود، والأصفاد، والرق، والعبودية، والأغلال... إلخ. كلها - كما سنرى - مفردات تنطوي على بعدين متداخلين، بحيث يصعب الفصل بينهما في رؤية محمود حسن إسماعيل، ويصعب أن تقرر أيهما يسبق الآخر عنده: البعد الأول يشير إلى معنى مادي ملموس، أي تلك الأسرار والأصفاد والقيود والأغلال والرق.. إلى آخر كل ما يأسر الفقراء والمحرومين والمعتدين في الأرض من قيود مادية: اقتصادية واجتماعية وسياسية... إلخ. أما البعد الثاني فيشير بوضوح، إلى أسرار الغيب، وأغلال الروح التي تمنعها من الكشف وهتك الأسرار والبراقع والحجب، إنها أغلال الإنسانية المقهورة في قيود الجسد وحدود المعرفة.

تراسل الشعر العربي المعاصر مع الفنون الأخرى

رشا ناصر العلي

إذا كانت اللغة هي الأداة الإنتاجية الكلية التي تمتلكها الشعرية، فإن تضخم الشعرية الحديثة واتساعها لم يكتفِ بهذه الأداة، ومن ثم اتجهت إلى أدوات إضافية تستعيرها من فنون سردية: كالقصة والمسرحية والرواية، وأخرى بصرية مثل الرسم والتصوير والسينما. ولهذا الأمر مبررات خاصة وعامة، ذلك أن تراسل الفنون داخل النص الشعري الحديث حقيقة موجودة، بوصفه تلبية لحاجة التجريب الشعري، وهذا ولّد دلالات جديدة على حد قول بارت: "إن نقل سمة ما إلى نص ينتمي إلى نوع آخر إنما هي وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة".

ويتفق النقاد الحداثيون على أن النص الشعري الحديث قوة متحوّلة ومتحررة تقاوم أعراف الأجناس الأدبية بتقسيماتها التقليدية، وهنا نشير إلى أن مساحة المشتركة، ودوائر التفاعل والترافد قد اغتنت مع ذوبان الحدود، وظهور ما يمكن أن نسميه (أدبيات العوالة)، وهكذا تخففت الأنواع الأدبية من حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها بعضاً، وصار من المألوس أن يستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس آخر، كما غدا مألوفاً أن يجري اقتراض خصائص تعبيرية أو تقنية من حقل إبداعي لصالح حقل إبداعي آخر، وعلى هذا النحو تداخلت في النص الشعري خصائص السرد والشعر، لا سيما مع انزياح النماذج الشعرية الحديثة عن الغنائية الذاتية، وتعزيز مناخاتها بعناصر سردية وصيغ أخرى يجري استلهاها من فنون مجاورة، وقد كان لأدوات التعبير البصري إسهام وافر في إعادة تشكيل القصيدة؛ إذ أصبح للخبرة البصرية (ثقافة العين) دور في تطوير

متخيل الشاعر، ومن ثم كان السرد تمثيلاً (لفظياً) للواقع، وكان الإبداع المرئي تمثيلاً (بصرياً) له.

انطلاقاً من هذه المقدمة التي تؤكد التعدد النوعي للشعر المعاصر وثرائه سوف يقوم البحث بالتوغل في الخصوصية الفنية للقصيدة الشعرية المعاصرة ورصد تراسلها مع الفنون الأخرى (السردية والبصرية) ومدى إفادتها من تلك الفنون في تشكيل دلالات جديدة، ومن ثم كان تراسل الشعر الحديث مع الفنون الأخرى مصحوباً بإشارات دالة يمكن إيجازها فيما يلي:

١- تراسل الشعر المعاصر مع الفنون السردية

من يقرأ الشعر الحديث يلحظ ميله في كثير من مناطقه إلى استخدام (السرد) كأداة لإنتاج نوع من (الحكي) داخل الشعرية تخصيصاً لها بأدوات مستعارة من فنون سردية مجاورة كالقصة أو المسرحية، لكن المهم في توظيف السرد أن الشعر الحديث لا يستهدف إنتاج بنية حكائية، وإنما إنتاج بنية نصية معقدة تجمع بين الغنائية والموضوعية على صعيد واحد.

وهناك بعض التقنيات السردية وبعض الظواهر الصياغية التي استندت إليها الشعرية الحديثة في توجيهها إلى السردية، من ذلك توالي التراكيب دون فجوات واسعة، والعناية الغالبة بالتفاصيل، وتوظيف الوصف في كثير من مناطق الخطاب، بالإضافة إلى الحوار الذي يتدخل أحياناً لزيادة فاعلية الإنتاج السردية ودفعه إلى منطقة (الثنائية القولية)، ويشترط وجود شخصيتين على الأقل، وقد يتحقق مع الشخصية الواحدة حال انشطارها (المونولوج)، وهناك الجوقة، وبناء الشخصية... إلخ.

٢- تراسل الشعر الحديث مع الفنون البصرية

لقد مال شعراء الحداثة إلى التعامل مع الثقافة البصرية وخبرات العين، فاتجهوا إلى استعارة أدوات الرسام وكاميرا المصور وتقطيعات المونتير، ثم إعادة

إنتاج القصيدة على أساس منها، وفي هذا السياق تقول فرجينيا وولف: "لرسم
والكتابة الكثير الذي يقوله بعضهم لبعض؛ فلديهما الكثير من الأشياء
المشتركة"

وكما قال المفكر اليوناني سيمويدس: "الشعر رسمٌ ناطق، والرسم شعرٌ
صامت".

ويؤكد ذلك أن هناك عدداً غير قليل من الشعراء المعاصرين كانوا على
مقربة من الفنون التشكيلية والبصرية، وبعضهم مارس الرسم فعلاً؛ فقد أنجز
أدونيس معرضاً لرسوماته، وازدوجت صفة الرسام والشاعر في نماذج عديدة منها
ميسون صقر وفاتح المدرس وغيرهم؛ لذلك ليس غريباً أن يظهر في بعض
القصائد المعاصرة تأثر الشاعر الحديث بلوحات الفن التشكيلي ومحاورتها في
إبداعه الشعري، وذلك عبر مستويين:

المستوى الأول هو (اللوحة القصيدة)، أي توظيف الشاعر لإحدى اللوحات
الفنية داخل نصه الشعري، بصورة تحول هذا العمل الفني إلى محور أساسي في
بناء القصيدة، وهو ما صنعه أحمد عبد المعطي حجازي - على سبيل المثال - في
قصيدته (جيرنيكا.. أو الساعة الخامسة)، والمستوى الثاني هو (القصيدة اللوحة)؛
حيث يستخدم فيه الشاعر تقنيات الرسم بصورة خاصة ومكثفة تجعل القارئ
يشعر بأن الكاتب يحاول الإمساك بالفرشاة ليكمل بضرباته اللونية لوحة الفنان،
وأنه يدفع المتلقي دفعاً إلى أن ينظرو ويتأمل لوحة فنية تشكلها الكلمات عوضاً عن
أن يكتفي باستيعاب معاني الألفاظ واستكناه مغزاها فقط، وقصيدة (سوق
القرية) للبياتي مثال على ذلك وغيرها كثير.

إلى جانب ذلك هناك التقطيع الصوري في الشعر الحديث، وهو يحاكي
تقنية المونتاج المجلوبة من السينما، وقد وظفها أكثر من شاعر توظيفاً فاعلاً،
بالإضافة إلى مجموعة من التقنيات الفنية التشكيلية والبصرية كالتأطير
والتظليل، والألوان، والمونتاج، والكولاج أي إدخال ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى،
أو إدخال رسوم رياضية.... إلخ.

الأفق الجمالي لقصيدة النثر محمد الماغوط نموذجاً

زينب العسال

يرى البعض أن قصيدة النثر بدأت غربية المنشأ، بمعنى أن مبدعيها عبروا بالنصوص المكتوبة، وهو ما مثل التراث الشعري العربي القديم مغايرة له؛ حيث ارتبط بالشفاهة والوزن والقافية.

كعادة كل نوع أدبي جديد فقد اختلفت الآراء حول قصيدة النثر بين مؤيد ومعارض، وسوف نتعرض بصورة سريعة لمعارضة بعض الشعراء الكبار، وعلى رأسهم نازك الملائكة التي أحدثت ثورة في الشعر العربي، إلا أن مضامين قصائدها لم تواكب هذه الثورة، وجاء رأيها في قصيدة النثر صادماً كل من آمن بأهمية التطور.

لماذا قصيدة محمد الماغوط؟

لعل ما نعانيه الآن من حالة التشظي والتفكك على كافة الأصعدة، أي استمرار الظرف التاريخي الذي واكب ظهور وازدهار قصيدة النثر، وهو ما يجعلنا نعيد طرح السؤال: لماذا تألق شعر الماغوط؟ وعلا صوته الشعري على أصوات أخرى زاملته، أو سبقته، في كتابة قصيدة النثر، ومن ثم كان لهذا الشاعر مكانته الأدبية، وارتبط به المتلقي على مستوى الوطن العربي شرقه وغربه، هل لأن الماغوط كان مهموماً بالوطن؟ والمضامين الكلية؟ وقضايا الإنسان المقهور والضائع؟

لم يكن الماغوط رائداً لقصيدة النثر، لكنه جعلها تستقر في مكانها في
نفس المتلقي الذي تقبلها قبولاً حسناً، بل ظل يحتفي بمنجز الماغوط الشعري
والنثري والمسرحي.

ستعرض الدراسة لنماذج من شعر الماغوط موضحة جماليات قصيدة
الماغوط، ومدى تعبير منجزه الشعري عن واقعنا العربي.

قصد القصيد: التلقي وأفق الرقيب

سعد البازعي

تنامت النظريات المتعلقة بالتلقي واستجابة القارئ في النقد الأدبي الغربي من جذور ظاهراتية/ فينومينولوجية وهرمنيوطيقية وفي ظل ظروف تاريخية واجتماعية وأدبية سادت في أوروبا والولايات المتحدة إبان ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، ولا تزال هي السائدة إلى حد بعيد، وكانت نتيجة ذلك أن قدمت تلك النظريات إجراءات منهجية وأدوات تحليلية ملائمة لمعطيات تلك الجذور وتلك الظروف على اختلافها. ينسحب ذلك على مفاهيم رئيسة تشكل مداميك لتلك النظريات، مثل أفق التوقعات والقارئ الضمني اللذين تطوراً وجرى تطبيقهما ضمن أطر دلالية وجمالية تخلو تقريباً من أية أبعاد سياسية أو اجتماعية عرفتها أجزاء كثيرة من العالم غير الغربي، وصارت جزءاً من تكوينه وظروف حياته في آنٍ. ولا شك في أن العالم العربي حظي بنصيب وافر من تلك الأبعاد على النحو الذي يتضح من قراءة المنتج الأدبي عامة والشعري بوجه خاص.

في الورقة التي أود تقديمها، ويشير إليها العنوان المائل هنا، محاولة لقراءة نصوص شعرية لعدد من الشعراء العرب المعاصرين من حيث هي تبرز أهمية التلقي النقدي ودور القارئ في تشكيل النصوص من زوايا غير المطروحة في نظريات التلقي واستجابة القارئ المعاصرة؛ فمع أن الورقة لا تنطلق من الزعم بأن ما تتناوله ظاهرة شائعة أو عامة، فإنها تتوفر على عدد من النصوص المهمة لشعراء بارزين على خارطة الشعر العربي في العقود القليلة الماضية تتضح فيها إشكالية التلقي ضمن الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية السائدة بحيث

يتشكل أفق التوقعات من ناحية، ويمارس القارئ الضمني دوره من ناحية أخرى في التعامل مع نصوص تستشعر دور الرقيب وأثر الرقابة وتقاومهما في الآن نفسه. الرقيب قارئ ضمني والسلطتان السياسية والاجتماعية عوامل حاسمة في تشكيل أفق التوقعات لنصوص تجابه المتغيرات والأحداث السياسية والاجتماعية، وتسعى لأن تكون فاعلة في صيرورتها ومستقبلها.

ضمن هذا المسعى تحاول الورقة أن ترسم معالم معالجة نقدية تنطلق من الأسس النظرية والتطبيقية في أطروحات التلقي واستجابة القارئ لتؤصل لخروج عنها يستوعب السمات الأدبية العربية، الشعرية بوجه خاص، من حيث هي نتاج بيئة سياسية واجتماعية وثقافية مغايرة نسبياً لما ساد في البيئة تنامت فيها نظريات التلقي المؤسَّسة دون أن تغفل الخطوط العامة المشتركة.

ضرورة الشعر

سعيد توفيق

طالما تحدث كبار الشعراء عن ضرورات الشعر أو لوازمه كفن وصناعة، حتى أن القدماء في تراثنا العربي كانوا يتحدثون عن "صناعة الشعر" أو "فن القريض" باعتباره فناً له أصوله وضروراته. ولكني هنا لا أتحدث عن شيء من ذلك... لا أتحدث عن ضرورات الشعر، وإنما أتحدث عن ضرورة الشعر ذاته! وربما يثير الحديث عن ضرورة الشعر التساؤل التالي الذي يطرأ أحياناً على أذهان بعض الناس: وما الحاجة إلى الشعر في عصرنا الراهن؟! ذلك هو السؤال الذي سبق أن طرحناه على أنفسنا في الملتقى الأول للشعر. ولقد طرح أيضاً من قبل الفيلسوف الكبير هيدجر هذا السؤال على نفسه في مقال شهير بعنوان: "ما الحاجة إلى الشعراء؟" وهو سؤال يصبح أكثر إلحاحاً في عصرنا الراهن الذي تسيطر فيه الصورة على أذهان الناس إلى حد أن هذا العصر أصبح يُسمى "عصر الصورة"، فضلاً عن أنه عصر تسيطر عليه التكنولوجيا أو منجزات العلم التطبيقية المتسارعة التي تفتن الناس يومياً. وعلى الرغم من أننا يمكن أن نستفيد من تأملات هيدجر في التماسه إجابةً عن السؤال: ما الحاجة للشعراء؟ إلا أننا لن نلتزم بها حرفياً، أو نقف عند حدودها، بل سنحاول تجاوزها إلى رؤية أكثر ارتباطاً بواقعنا الإنساني المعيش؛ ومن ثم تضيء إلى ما سبق أن قلناه في هذا الصدد.

ولا شك أن السؤال السالف يصبح ملحاً بقوة أيضاً في عصرنا الراهن باعتباره عصر طغيان التكنولوجيا والعولمة، وهو طغيان يصبح معه الحديث عن ضرورة الشعر غير مبرر أحياناً إلا باعتباره ترفاً أو بلسماً لتخفيف أوجاع الإنسان

في حياة رقمية نفعية لاهثة. وهذا التصور الساذج لدور للشعر يصبح أكثر سداجة في عالمنا الذي لا يصنع التكنولوجيا ولا يُصدّر العولمة، وإنما ينسحق أمامهما ويفتتن بهما فحسب في نوع من البلاهة التي تفتقر إلى الفطنة والتي تكون غير قادرة على أن تراجع نفسها معرفياً. ولكننا نحاول هنا أن نبرهن على أن هذه الرؤية القاصرة تسيء فهم حقيقة الشعر وتزيف ماهيته: فالشعرية التي تكمن فيها ماهية الشعر ليست ظاهرة عابرة أو ثانوية في حياتنا، ولا هي حتى مجرد ظاهرة جمالية خالصة، وإنما هي ظاهرة إنسانية وقومية، ووجودية بوجه عام. وهذا يقتضي فهم معنى الشعرية ابتداءً .

إن البحث عن معنى الشعرية هو بحث في ماهية الشعر، أي في كل ما يجعل أشكال القصيد تشارك في الشعر، وفحواها أن المعنى الذي تومئ له اللغة الشعرية يكمن في اللغة ذاتها بكل صوتياتها

وايقاعاتها وصورها الحسية. والحقيقة أن هذه الشعرية يمكن أن تتجلى عموماً في سائر أشكال اللغة أو القول؛ ولذلك فإن الحالة الشعرية يمكن أن تتجلى بدرجات متفاوتة في سائر فنون القول بحسب ثقل طرفي العلاقة بين الصوت والمعنى، فكلما كان المعنى مباطناً في حسية الكلمة، مال القول إلى الشعرية. بل إن الشعرية تتجلى أيضاً في سائر الفنون حينما تعمد إلى الإفصاح والقول من خلال لغتها الخاصة المرئية واللامرئية (بالمعنى الواسع للغة هنا)، وبهذا الاعتبار يمكن أن نتحدث عن شاعرية الرواية، بل عن شاعرية الصورة السينمائية على سبيل المثال. وهذا هو مناط أولية الشعر على غيره من سائر فنون القول أو الفنون التي تستخدم اللغة: فالشعر- كما أسميه دائماً- هو "فن القول في المقول" على الأصالة .

غير أن هذا الفهم لمعنى "الشعرية" قد يوحي لدى البعض بأن الحالة الشعرية هي مجرد حالة جمالية خالصة تجعلنا أسيرين عالم اللغة بمعناها

الواسع، بما في ذلك لغة القول والكلام. وهذا الإيحاء سيكون بلا شك مضللاً: ذلك أن المعنى الذي تومئ له لغة الشعر ليس مجرد صور شعرية تُسقطها تشكيلات لغوية، وإنما هو عالم إنساني متعين ووجود حميمي يتجلى في عالم خاص من اللغة؛ لأن اللغة هنا هي طريقة في التفكير في العالم والشعور به وتصويره،" فاللغة هي مسكن الوجود" كما أنبأنا هيدجر. ومن البديهي أن اللغة المقصودة هنا ليست هي لغة العلم، ولا هي لغة الحياة العملية أو الحياة اليومية الجارية، وهي - على وجه الإجمال - ليست لغة الاتصال؛ فمثل هذا النوع الأخير من اللغة المهيمن على حياتنا هو اللغة التي يخرج فيها المعنى من الكلام ولا يعود إليه أبداً على حد تعبير سارتر. أما لغة الشعر - وكل لغة تتحقق فيها حالة من الشعرية - هي لغة يسكنها المعنى دائماً بكل ما يحويه من عوالم خاصة، إنها لغة تجلب الخارج إلى الداخل دائماً. ولأن المعنى، ومن ثم العالم المتصور، يسكن هنا الكلام بكل صوتياته وإيقاعاته وصوره الحسية، فإن الشعر يستعصي دائماً على الترجمة، اللهم إلا على سبيل التقريب الذي يجعل الفهم والدرس والتحصيل ممكناً. وربما يكون هذا أيضاً هو أصل ارتباط الشعر بموطنه وقوميته، ومن ثم فهو أصل متين لتأكيد هوية الإنسان وانتمائه في مواجهة عالم متوحش يسعى لجرف كل ما هو حميمي وإنساني خاص. فجماليات الشعر لا تعني اغتراب الشعر عن الواقعي والمعيش، فالشعر مرتبط دائماً بموطنه وروح عصره كما لاحظ هيجل من قبل؛ وهذا يعني أنه مرتبط أيضاً بأسئلة اللحظة التاريخية. وعندما نقول إن الشعر مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوجود، فإن هذا يعني أنه مرتبط بالحياة وبالمعيش؛ لأن الوجود الذي كان الشغل الشاغل لهيدجر كان يعني ببساطة عند نيتشه - كما لاحظ هيدجر نفسه - الحياة نفسها أو أسلوب المعيش؛ إذ كيف يمكن لأي شيء ميت أن يكون؟! الشعراء الحقيقيون مشغولون بأسئلة الوجود، وهم في الوقت ذاته مشغولون بالإجابة عن تلك الأسئلة.

حركة الفعل الشعري بين تجاور الأشكال وتفاوت الرؤى

عبد الحكيم العلامي

تمهيد :

ويعالج فكرة البحث من خلال الإجابة عن أسئلة تتعلق بالمقصود من وراء حركة الفعل الشعري، وفهم طبيعة هذه الحركة، وعلاقتها بعملية ضبط بنية القصيدة، وبماهية التجاور بين الأشكال الشعرية، وهل هو تجاور غيري ينتظم الأشكال الشعرية على تباينها من الكتابة في الشكل العمودي، أو ما يعرف بشعر التفعيلة، أو فيما اتفق على تسميته بقصيدة النثر فقط، أم قد يتعدى الأمر ذلك كله لينتظم هذا التجاور الشكل الواحد من هذه الأشكال الشعرية.

المبحث الأول :

ويهتم بمناظرة تفاوت الرؤى في قضية الشعر من خلال مذاهب الأوائل وآراء المحدثين فيما يخص هذه القضية، ثم ينطلق إلى المعالجة من منظور تطبيقي مقارنة بين النصوص موضوع البحث، أو بين النواتج النصية التي بنى عليها أصحاب هذه المذاهب آراءهم، ثم الحديث فيما بعد عن ذلك الحضور الشعري البادي للقصيدة في شكلها العمودي، وكذلك من خلال تجلياتها المتعارف عليها، ومن خلال امتدادات هذا الحضور إلى لحظتنا الراهنة، وكأنها أي هذه القصيدة . في شكلها العمودي قد ظلت حية في ضمير مبدعيها تخبو قليلاً، ثم ما تلبث أن تعود حية نشطة وفاعلة كما سنرى.

المبحث الثاني :

ويتحدث عن حركة الفعل الشعري في استجابتها لحتمية التغيير التي تفرضها لعبة الزمن، ومن خلال رغبة هذه الحركة في التفاوض مع لحظتها الراهنة، ذلك التفاوض الذي أحدث ما يشبه الزلزلة على القصيدة في شكلها العمودي؛ حيث انبت هذه الحركة على كسر هيبة المعمار الشعري المتعارف عليه من خلال الاستعاضة عن وحدة البيت المنتظمة والقافية الموحدة ذات الروي المتجانس، إلى شكل آخر قوامه وحدة التفاعيل التي تتراءى مستجيبة للدفقة الشعرية دون الاكتراث بانتظام هذه التفاعيل في عدد معين، أي إلى نسق آخر تزيد فيه التفاعيل وتنقص حسب المتطلبات النفسية والشعورية التي تنتاب الذات الشاعرة دونما اعتداد بمجىء القافية فقد تأتي، وقد لا تأتي على الهيئة التي كانت عليها في القصيدة العمودية، وعرف هذا اللون من الكتابة بالشعر الحر، أو بشعر التفعيلة.

المبحث الثالث:

ويناقش حركة الفعل الشعري من خلال ما يعرف بقصيدة النثر، تلك القصيدة التي تعد تعبيراً حياً عما وصلت إليه القصيدة العربية من تحديث في المشهد الراهن، وهي قصيدة تنبني على فكرة التخلي في مستوياتها الشكلية والمضموني؛ فعلى مستوى الشكل ضربت هذه القصيدة بنية المعمار المتعارف عليه في القصيدتين العمودية، وقصيدة التفعيلة في مقتل، فلا نسق بيتي هنا، ولا وزن ولا قافية، لقد تخلت هذه القصيدة . أي قصيدة النثر- تقريباً عن كل الزوائد الشكلانية المتعارف عليها في المنظور القديم، أما على مستوى المضمون فقد أعرضت هذه القصيدة عن فكرة الشاعر العارف، والشاعر العالم، والشاعر الرائي، وإنحازت إلى شعرية أخرى تعتد بالذات الإنسانية في انكساراتها الآنية، وفي تفاصيلها اليومية من خلال لغة اكتفت من الفصاحة بمعناها القديم بالصحة

المندوبة فقط في مثل هذا الطرح؛ فنحن هنا لسنا بإزاء لغة فصيحة تعنى بجلال اللفظ، وحسن السبك، ونصاعة الديباجة، وما إلى ذلك من المجازات والأخيلة بمعناها المتوارث. إننا هنا مع قصيدة النثر بإزاء لغة صحيحة مخلصمة من الذبول، وهذا يكفي !

كلمة الختام :

وتأتي جملة ما توصل إليه هذا البحث من ملاحظات تتعلق بفكرة التجاور الذي صار حتمياً بين الأشكال الشعرية على تنوعها كما سنرى، وما يتعلق بملاحظات ومقاربات أخرى تظل رهينة بنواتج العمل رؤية ومقاصد.

الهوية الشعرية وامتحان التاريخ

عبد السلام المسدي

ينطلق البحث من فحص مجال المؤتمر على أساس أن "ضرورة الشعر" عبارة إشكالية؛ فالضرورة لفظ متعدد الأبعاد تتجاذبه معانٍ متباينة تجعله لفظاً مخاتلاً ولا سيما حين يقترن بالشعر، فيستدعي تلقائياً من المسائل ما يبتعد عن الغرض المنشود من باب ما يُعرف بالضرورات الشعرية، وهو مجال أسرٌ ينعصر في علم العروض أولاً، ويتقيد بنمط الشعر على قوالبه الوافدة من تاريخ البدايات. لهذا لا بدّ من إيضاح الدلالات المضمرة داخل عنوان الملتقى بعبارتيه حيث لفظ الضرورة مضاف والشعر مضاف إليه، وهذه الإضافة تحتمل تأويلات: أن تكون ضرورة مطلقة غير منسوبة، أو تكون ضرورة بالنسبة إلى الفرد القائل للشعر، أو إلى الفرد المتلقي إياه وهنا يتعدّد الفرد، فيُصبح جمعاً وهو الجمهور أو المجتمع، ولكن الفرد قد يكون المتلقي المضطلع بوظيفة الناقد، وقد تتحوّل الضرورة منسوبة إلى اللغة التي يُصاغ فيها القول الشعري، وعندئذ تنتقل النسبة إلى الثقافة المعنية عامّة.

في هذا السياق تخصيصاً تنجلي وجاهة الحديث عن الهوية الشعرية تماهياً مع الحديث عن الهوية اللغوية، ولئن يكن الشعر ظاهرة فنية إبداعية سمّاه القدماء فناً قولياً فإن الهوية ظاهرة رمزية مجردة ليس لها أي تحقق ماديّ يربطها بعوالم الحسّ في الوجود، والهوية انتماءً بينما الشعر اكتساب، والهوية تتوارثها المجتمعات وليس في الشعر "جنات" بها تصبح حقاً من حقوق التوارث. قد نقول: كان الشعر في قوالبه الوافدة حاملاً في منعطفاته زمنياً واحداً، يتجدّد بالاستعادة، والتكرار، والاسترداد، والحفظ، والمذاكرة، والاستشهاد، فزمن

الشعر هو المتماهي مع زمن إنشاده؛ أي "روايته". فإذا قلنا ذلك تعيّن أن نقول: إن إعادة إنتاج القصيدة فيما مضى هي طريق إلى إعادة إنتاج زمنها الشعري. ومع تبدل قوالب الشعر أصبح للقصيدة زمنها الذي أنشئت له، وأصبح لتقبلها أزمنة تتعدّد بتعدّد ومضات استقبالها ولحظات ابتعاثها. إن الشعر المأثور - نعني الشعر النسقيّ الوافد علينا بحكم الميراث والمستقرّ في أعماق "أدبيّتنا" التاريخيّة - يَحْيَا في زمن دوائره مُغلقة؛ لأنها محمّية بأسوار الشعريّة الموزونة بالعيار، أمّا الشعر الجديد فيعيش في زمن دوائره مُنفتحة.

إن آليات التواصل الشعريّ هي المعنيّة قبل غيرها بالسّجال الفكريّ حول بناء القصيدة وما يتبعها من حداثة النصّ، ولئن تبين أن نقطة تقاطع التواصل الشعريّ ترسم لنا العلاقات الثنائيّة المنطلقة من الشاعر والقارئ والناقد فإن قضية الرفض في مجال تطوّر الشعر تبعث لنا علاقة أخرى هي القائمة على سجال الأنساق البلاغيّة، وما لم يدرك المرء كيف تتولد من بلاغة الوزن العروضيّ التي هي بلاغة البحر الخليليّ بلاغة التفعيلة، ومن بلاغة التفعيلة بلاغة الصورة، فسيتعذر عليه أن يدرك أن جوهر قصيدة النثر هو إيقاع المعاني بدّل إيقاع الكلمات.

حركة الشعر العربي الجديد وانبثاق نموذج الحداثة

عبد الناصر حسن محمد

إن تطورات الحداثة في بنية الشعر العربي الجديد قدمت لنا أنموذجاً ناجحاً ومنجزاً فنياً مبشراً، يجعل من هذه البنية الشعرية أمراً واجب التأمل والدراسة.

ولقد كان تمثل الشعر الجديد للحداثة والتفاعل معها مرهوناً بعدد من الشروط بحيث يمكن القول إنها متى توفرت يمكننا أن نعيد إنتاج هذه الحداثة مرة أخرى في أبنية مختلفة تسير موازية للبنية الفنية في المجتمع مثل البنية السياسية والبنية الاجتماعية والبنية الاقتصادية.

ولعل من أهم هذه الشروط التي توفرت لحركة الشعر الجديد - تلك التي بدأت في منتصف القرن المنصرم، حوالي ١٩٤٧م ما يمكن أن نطرحه في النقاط الآتية:

- الإيمان بالذات والوعي الكامل بماهيتها.
- المناخ السياسي العام الذي احتضن بنية الفن بعامة والشعر بخاصة كان مناخاً يتميز بالأفكار التحريرية وما واكبها من توالي حركات الاستقلال الوطني.
- الانفتاح على الآخر الغربي دون إحساس بالدونية تجاهه منجزه الحضاري انطلاقاً من أنه تراث عالمي شاركننا فيه بشكل أو بآخر على مر التاريخ.
- بلورة رؤية مستقبلية واضحة المعالم، استطاعت أن تقود حداثة الشعر العربي بشكل متطور، وأن تعكس هموم الإنسان العربي، وأن تجسد آماله، وأن تكون صورة ترتسم فيها معالم المستقبل المأمول.
- محاولة تقريب المسافة بين الوعي القائم والوعي الممكن عبر تفاعل الفن مع الحياة بكل صورها وأشكالها.

الشاعر سيف الرحبي بين تداعي الثنائيات وتحولات الرؤية الحدائية

علوي الهاشمي

تلعب السنوات الخمس الأولى من عمر الإنسان، في عرف علماء النفس وعلى رأسهم سيجموند فرويد، دوراً رئيساً في تحديد مساره المستقبلي وتجربته الحياتية القادمة ومكوناته النفسية والتخييلية ومعظم استجاباته واستعداداته، إضافة إلى ملكاته ومواهبه الخاصة. وهذا ما يجعل بصمات هذه الفترة المبكرة من عمر الإنسان قوية ومؤثرة في مجمل حياته وإطار شخصيته العام؛ لذلك كانت العودة إلى الأماكن والأزمان المتقدمة (النوستالجيا) جزءاً من صميم العمليات النفسية عند الكائن البشري، ويتصل بذلك العودة بالذاكرة إلى ظلمات الرحم وعوالمه المفعمة بالغموض. وقد عبر الشعر العربي عن هذا النوع الغريزي من الحنين الزمكاني المركّب في صفحات مشرقة من متنه قصائد وأبياتاً تقطر بالحساسية، وتتقصد بروح الشفافية والحسرة الهاربة ومحاوله الإمساك باللحظة الغاربة من الزمان والمكان على السواء؛ فمن الأمثلة الدالة على الحنين إلى المكان الأول.

قول الشاعر:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى

وحنينه أبداً لأول منزل

كما يظهر الحنين الزماني في هذا البيت الشعري القائل:

ألا ليت الشباب يعود يوماً

فأخبره بما فعل المشيبُ

لقد وجد الشاعر العماني سيف الرحبي نفسه محاصراً بهذا الطوق المحكم من تجربة وجوده، ابتداء من لحظات الوعي الأولى حين لاحظ وهو يتذكر القرية التي ولد فيها عام ١٩٥٦، وتسمى "سرور" بأعماق عمان قائلاً: "قضيت طفولتي الأولى في هذه القرية المحاطة بأسوار جميلة بالغة العلو والغموض، وكان الوعي الأول البدئي والعضوي مرتبطاً بهذه البيئة القروية الجبلية، ومن ثم كان السؤال العضوي الأول في الكتابة والحياة^(١). وقد راح هذا الحيز المكاني الأول المقسم بجماله وعلوه وغموضه يحضر حضوره الغائب حراً لولبياً في ذاكرة الرجبي ويدفع بوجوده كله نحو الابتعاد المستمر بحثاً عن سحره المترسب في قاع الذاكرة.

إن "هذه البيئة، كما يصفها الشاعر في أحد حواراته، ذات الجمال الوحشي الفظ المحاطة بغموض فطري يصل درجة في الميتافيزيقا، كانت الحاضنة الأولى لهذا الكائن الذي سأكونه لاحقاً. وكانت المرجعية الأولى حياة وذاكرة وشعراً. أستعيدها الآن عبر ضباب كثيف لماضي يبدو لي أنني عشت منذ قرون"^(٢).

ووفق هذا القانون الشعري الحديث راح سيف الرحبي، منذ بواكير تجربته الشعرية والحياتية، يبلور رؤية شعرية وفكرية أصيلة تتأسس على الرغبة العميقة في تجاوز قانون الثنائيات وواقع التكسرات؛ مما كان يسم تجارب الشعراء المحدثين السابقين له والمعاصرين، خاصة في منطقة الخليج العربي. ففي إطار هذه الرؤية صار "على النص أن ينأى بنفسه عن مأزق التحديد السياسي والغنائي والنثري والوزني؛ لذلك صار النص الشعري في مفهوم سيف

^(١) مجلة الاتحاد الاشتراكي المغربية

^(٢) حوار أجراه مع الشاعر محمود جمال الدين، نشر في مجلة اتحاد كتاب وأدباء الامارات (شؤون أدبية)

الرحبي هو "هذا المزيج المركب العناصر والأشياء والأماكن المبعثرة والجبال والشعاب والحيوانات وذكريات الحب والشخوص والمجازر."؛ فالشاعر يكتب عن هذه الأشياء كمن يحاول أن "يتطهر على نحو ما من أحمالها وألمها وملاحقتها وافتراسها الدائم".^(٣)

إن تجربة الرحبي في أعماقها تضح وتعج بالثنائيات والتناقضات؛ فالشاعر ينتمي إلى جيل شعري يتسم بالتناقضات كما يقول عن نفسه وعن جيله "نحن أبناء التناقضات الحادة".^(٤) إلا أن رغبة الشاعر في خلق رؤية شعرية تتجاوز واقع الثنائيات المتناقضة، جعل تجربته تتسم بانسباك كل التناقضات في إطار ما يسميه لوسيان جولدمان برؤيا العالم أو الرؤيا الكلية، أو ما يسميه الرحبي نفسه، كما لاحظنا "هذا المزيج المركب". ولئن كانت لعبة التضاد الدلالي تؤدي عادة باتجاه المفارقة، كما لاحظ الناقد المصري عبدالعزيز مواي في مقالة له عن ديوان (رجل من الربع الخالي)، فإنها عند سيف الرحبي لا تؤدي سوى إلى مفهوم (التجانس الكوني).. ويستطرد مواي ملاحظاً أنه "بينما نتعامل مع هذا المفهوم الاصطلاحي باعتباره: وحدة الأشياء والظواهر المتضادة من خلال اختلافها، فإنه - داخل هذا الديوان - يعني: وحدة الأفعال المتضادة".^(٥)

وقد نتج عن ذلك التجاوز للثنائيات المتناقضة في تجربة الرحبي حالات إشكالية حقيقية على جميع مستويات النص الشعري وبنائه لدى الشاعر، ابتداء من مسألة الإيقاع الشعري مروراً باللغة الشعرية والرموز والصور وبناء النص الفني، وانتهاء بالمضمون الشعري والرؤية الفكرية؛ مما يدور أساساً حول تجربة المكان والسفر عنه والحنين إليه.

^(٣) من حوار مع الشاعر أجراه عقل العويط، نشر في (ثقافة) بتاريخ ٩/٥/١٩٩٣م.

^(٤) حوار مع الشاعر أجرته ريم داود، نشر في جريدة (الايام) البحرينية بتاريخ ١٠/٥/٩٦.

^(٥) أخبار الأدب المصرية.

مرثية الفتى الغريق

علي جعفر العلق

يمثل شعر محمد عفيفي مطر سجلاً باهراً للتطابق الفذ بين الواقع والمخيلة؛ فلم يكن الحاجز صلباً بين حياته الشخصية المتعينة ومادة شعره. كان الحضور الواقعي كبيراً لعناصر ماثلة من حياته: كان فلاحاً بأشد المعاني واقعيةً وبأكثرها رمزيةً ونبلاً أيضاً.

وهكذا فإن حياة الشاعر وقصيدته كلتيهما تنبثقان من الأرض وتغوصان في طمي أنهارها. وكانت كلتاهما تتوجهان، بعمق ولوعة، إلى سماءٍ من المعاني الرفيعة، والحنين الدافئ المعدب إلى المطلق والقصي والمترفّع عن مردول القول، مستنداً في ذلك إلى التزام بالحياة ومكابداتها من جهة، وفهم للتراث بكل تجلياته من جهة أخرى.

ويمثل ديوان عفيفي الأخير "ملكوت عبد الله" سيرةً شعريةً ناصعة؛ فهي قصائد سير ذاتية بكل ما لهذه الكلمة من حميمية ونبيل؛ إذ يقتلع الشاعر حجارة هذه القصائد وماءها الفوار من انهماكاته في الأرض، وفي اللغة، وفي مواقفه الباسلة في الدفاع عن قيم الشعر والحياة، وما ألحقه ذلك كله بروحه وجسده من كدماتٍ ورضوض.

كان شعر محمد عفيفي مطر يستند إلى كثافة فنية ولغوية شديدة، وإلى استثمار عميق للموروث الحكائي والرمزي والصوفي، إلى حد أن ذلك قد ترك أثره واضحاً على صلة قصيدته بالقارئ، فلم يكن تلقيها أمراً ميسوراً على الدوام..

وتحاول هذه الورقة الالتفات إلى استثمار محمد عفيفي مطر للقصص القرآنيّ، متخذاً من قصيدته "رعوية الفتى الغريق" نموذجاً لهذا الاستخدام. ومع أن الشاعر لم يتعامل مع قصة يوسف كتلةً واحدةً، إلا أنه أستطاع أن يتلاعب بوحداتها، وأن يستخلص منها مادةً تتكئ على الإطار الأساسي للقصة دون التقيد بمطاردة التفاصيل وتشعبات الأحداث ومآلاتها المختلفة.

غير أن ما أبقاه محمد عفيفي مطر من تفاصيل هذه القصة القرآنية المؤثرة، كان كافياً للوفاء بهدفه الجمالي والفكري، وكان ينبئ عن عقليةٍ شعريةٍ شديدة الذكاء، وقدرةٍ عاليةٍ على تكييف الموروث الدينيّ للتعبير عن انخراط الشاعر في دوامة اللحظة الراهنة وشهادته عليها.

قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية

عمر شهریار

يزخر النقد العربي القديم بكثير من الاجتهادات التي حاولت تعريف الشعر، وبلورة مفهوم له، فضلاً عن تحديد قوانين وقواعد واضحة يمكن من خلالها نقده، وتمييز جيده من رديئه. ورغم كثرة هذه التعريفات، فإن ما طرحه قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر" من أن الشعر هو "كل قول موزون مقفي يدل على معنى" يعتبر الأكثر رسوخاً في الوعي الثقافي العربي، وكثيراً ما يجري استخدامه كثيراً في المحاججة بأن قصيدة النثر لا تنتمي لجنس الشعر، بوصفها لا تلتزم بشرط الوزن، وفي سبيل ذلك يتم إزاحة كثير من التعريفات التراثية الأخرى التي تنطلق من وعي مغاير تماماً، وربما يكون أكثرها نضجاً مفهوم حازم القرطاجني عن "التخييل"، والذي كان مناط الشعرية لديه في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

يتأسس تعريف قدامة، على ثلاثة مرتكزات رئيسية، الأول هو "قول"، بما يشير إلى القول بمفهومه الألفبائي، أو ما يقترب من مفهوم الكلام، والثاني هو "موزون مقفي" بما يشير الموسيقى الخارجية ببحورها الخليلية المعروفة، أما المرتكز الثالث فهو "يدل على معنى"، باعتبار أن ثمة معنى مقصوداً، يتعمد الشاعر إنتاجه وتصديره للمتلقى، بوصف هذا المعنى هو الهدف والوظيفة التي يقوم بها الشعر.

وفقاً لهذه المرتكزات الثلاث، فإن قصيدة النثر لم تتمرد فقط على شرط الوزن، عبر إهمالها البحور العروضية، لكنها، وبصورة أكثر جذرية، تتمرد عليها جميعاً، فلم تعد القصيدة هنا قولاً فقط، بل اتسع مفهوم القصيدة ليشمل

الموسيقى والفنون التشكيلية والتصوير والمسرح، فقد اتسعت القصيدة لتشمل الفنون البصرية والأدائية وتدخلنها في بنيتها اللغوية؛ إذ هجر الشعر القول متجهاً إلى اللغة بمفهوم دي سوسير؛ فكل هذه الحقول علامات يمكن تطويعها لخلق لغة القصيدة، بل إن لغة قصيدة النثر، وخاصة مع هيمنة الوسائط الإلكترونية الحديثة، أصبحت تستخدم كثيراً من الروابط الإلكترونية التي تحيل لنصوص أخرى، وأحياناً يتم توظيف "إيموشنز" على غرار ما يحدث في موقع التواصل الاجتماعي الفيس بوك.

كما كسرت قصيدة النثر مفهوم الوزن الخارجي، لتتحو تجاه الإيقاع الداخلي للنص؛ فأصبحت الموسيقى نتاج تفاعل العلاقات النصية، كما سبق أن أوضحت دراسات كثيرة سابقة.

أما المرتكز الثالث، المعنى، فقد قفزت قصيدة النثر فوقه تماماً وتجاوزته، فلم يعد ثمة غرض واضح للكتابة، أو رسالة تسعى القصيدة لتوصيلها إلى المتلقي، أو بالأحرى لم يعد ثمة معنى أساساً، بل دلالات عائمة تطفو دوماً على سطح النص، لا يمكن تحديدها بشكل قاطع، بل يتم إنتاجها عبر المتلقين واستجاباتهم المتغايرة، أو حتى لا يتم إنتاجها، فقد أصبحت قصيدة النثر معنية بالتأثير الشعوري والجمالي، وليس بالجانب التوصيلي لمعنى معطى سلفاً؛ فشاعر قصيدة النثر لم يعد ذلك الشاعر النبي صاحب الرسالة، ولا يملك المعرفة، ولا ينطلق من يقين مسبق وواضح، ومن ثم لا يملك ما يعطيه للمتلقى بشكل فوقى، باعتباره العارف أو الرائي.

هكذا ثارت قصيدة النثر على مفهوم الشعر الأكثر استقراراً وشيوعاً في الذهنية العربية، وربما تبدو هذه الثورة أكثر تجلياً في المصطلح الذي ارتضته لنفسها بالأساس؛ فالمعروف في تاريخنا هو "الشعر"، بما يحيل له من محددات جمالية عامة؛ إذ يبدو "الشعر مظلة كبرى تنضوى تحتها كل النصوص

بوصفها شعراً؛ ف"الشعر" اسم جامع لكل النصوص التي تنتمي له كنوع أدبي، إنه يشبه الوطن والقصائد هي مجموع أفرادها، ومن هنا تأتي مغايرة مصطلح "قصيدة النثر" ودلالته، فلم يتم تسميتها "شعر النثر" مثلاً كما جرى مع شعر التفعيلة. ولعل ذيوع واستقرار مصطلح "قصيدة النثر" دال تماماً في هذا السياق، ويكشف عن رغبة القصيدة في الانتصار للفردانية، والتمرد على أية محاولة للتقنين أو وضع جماليات كلية لها؛ فكل نص هو "قصيدة نثر" بمعنى من المعاني، وكل ديوان هو ديوان "قصيدة نثر"، يجترح جمالياته الخاصة، دون الانسواء تحت راية أية جماليات أو قواعد أو تصورات مسبقة، ومن ثم نرى انحيازاً واضحاً لمفهوم "القصيدة" في فردانيتها، وهروباً من كلية "الشعر".

بنية التوازي اللغوي في النص الشعري الحديث
"هات لي عين الرضا ، هات لي عين السخط"
للشاعر علي الخليلي أنموذجاً

محمد صلاح أبو حميدة

إن النص الأدبي، بل النص الشعري، صناعة لغوية إبداعية قبل كل شيء، وأن هذه الصناعة لا بد أن تنطوي على وسائل وأدوات خاصة بها تسهم في التكوين والبناء، ولا شك في أن النص الشعري يختلف عن بقية النصوص الأدبية بما ينطوي عليه من لغة فنية مركزة، وكثافة دلالية مرتفعة وتناغم إيقاعي بين وحداته المكونة له، وانتقاء متميز لمفرداته وتراكيبه وصوره.

تسعى هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على واحدة من بين جملة خصائص النص الشعري، وهي خاصية التوازي، محاولاً تعضيد التنظير بالتطبيق من خلال الوقوف على تجليات الظاهرة في ديوان الشاعر علي الخليلي "هات لي عين الرضا ، هات لي عين السخط".

يقوم النص الشعري في طبيعة تكوينه على تنظيم مكوناته اللغوية الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية بطريقة خاصة، أساسها التشاكل والتخالف بين وحداته، بحيث تحاكي كل وحدة لغوية قائمة في النص وحدة أخرى سلباً أو إيجاباً في موضع آخر من مواضع بنائه اللغوي، وهو ما ينتج عنه نوع من التفاعل المستمر بين وحداته من ناحية، وتحقيق أكبر قدر من التناغم الإيقاعي والتأثير الفني من ناحية أخرى.

وإذا كان بيت الشعر أو حتى السطر الشعري ينطوي على بنية صوتية متكررة بالدرجة الأولى، وهي أقوى سماته البارزة، فإن ذلك يتطلب من المبدع أن

يقوم برصف كلماته وأنساقه التركيبية بطريقة هندسية مخصصة، تؤكد عملية التناسب الصوتي بين وحداته وتناغمها؛ لأن غياب التنسيق والتنظيم بين الوحدات اللغوية يفقد النص هويته.

والتوازي اللغوي في النص الشعري نسق من الأنساق اللغوية الذي يقتضي وجود شيئين أو أكثر تقوم بينهما علاقة تناسب (تقابل أو تشابه)، وكون أن الشعر يقوم على مبدأ التشابه بين وحداته الوزنية والإيقاعية، فإن عملية التوازي تصبح ضرورة من ضرورات بناء لغته الشعرية.

ولا يفهم من سيطرة مبدأ التشابه على بنية النص الشعري، أن الأمر مقصور على تشابه التفعيلات الوزنية أو تقابلها من أجل خلق الإيقاع الموسيقي فحسب، وإنما تمتد فاعليته لتصيب مجمل مكونات النص الشعري، في بنيته: السطحية والعميقة.

وستحاول الدراسة أن تكشف عن أهمية بنية التوازي ووظيفتها الشعرية من خلال الوقوف عند أنساق التوازي: الصوتية، والمعجمية، والتركيبية، والدلالية في ديوان الشاعر علي الخليلي: "هات لي عين الرضا، هات لي عين السخط".

أولاً: التوازي الصوتي :

تعتمد القصيدة المعاصرة على نسق التوازي الصوتي بشكل كبير، وخاصةً عند أصحاب قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر التي تفتقر إلى الوزن العروضي، وتستعيز عنه بعناصر التشابه والتقابل التي تتوزع على طول السطر الشعري، فشعراء قصيدة النثر يعملون على إسقاط الوزن العروضي والتحرر من القيود التقليدية للصناعة الشعرية، ليلزموا أنفسهم بتكنيكات فنية ربما تكون أصعب مراساً وأدق استخداماً مما هو مألوف في بناء لغة الشعر، كترتيب الأصوات داخل الجمل، أو انتقاء الكلمات ذات الترتيب الصوتي المعين، أو خلق نوع من التشاكل

التركيبى النحوي والصرفي، مما ينتج بنية إيقاعية من نوع مختلف عما ألفناه في القصيدة التقليدية أو قصيدة التفعيلة.

والبحث عن الصور التوازنية الصوتية في الشعر يتطلب رصد الأصوات المتوازنية من حيث تراكمها الصوتي، والفضاء التوازني الذي تشغله في بنية النص.

ثانياً: التوازي المعجمي:

إن التوازي المعجمي يتمثل بشكل أساسي في ترديد المفردة اللغوية بصورة تكرارية أو ترادفية أو تقابلية، وكل صورة منها تؤدي وظيفة أساسية معينة إلى جانب وظائف أخرى ثانوية قد تصاحبها، فتزيد من دورها الفاعل في بناء لغة الشعر.

إن رصد أشكال التوازي المعجمي في القصيدة الشعرية، وبيان قيمها الأسلوبية، يدعونا إلى تتبع هذه الأشكال على محورين: الأفقي حيث تقع المفردات المتوازنية في خط مستقيم على طول السطر الشعري، والرأسي حيث تقع المفردات في الأسطر الشعرية بشكل تعاقبي في مواقع متناظرة أو مخالفة لبعضها بعضاً، ولاشك في أن توزيعها المكاني يؤدي دوراً حاسماً في تحقيق وظيفتها الشعرية ودرجة كثافتها .

ويمكن أن نكشف عن أشكال التوازي المعجمي من خلال رصد بنيات التكرار والتجنيس والترادف والتقابل أفقياً ورأسياً.

ثالثاً: التوازي التركيبي:

مما لا شك فيه أن اللغة الشعرية تتشكل من تراكيب نحوية مكونة من كلمات، وفق أنساق معينة، تتفق والبناء الصوتي للنص الشعري من ناحية، والبناء الدلالي من ناحية أخرى. ويخضع توزيع الجمل النحوية وترتيبها على امتداد النص الشعري لمتطلبات الصناعة الشعرية، التي تحكمها - في الأساس -

بنية التوازي بشكل عام، والتوازي النحوي بشكل خاص؛ لأن الإمكانيات المتاحة أمام المبدع في ترتيب مفرداته داخل الجملة النحوية، وما ينشأ بينها من علاقات أوسع بكثير من الإمكانيات المتاحة له في البنية الإفرادية.

إن الشاعر يستغل الأنساق التركيبية المتوازية استغلالاً واسعاً في التعبير عن تجربته الشعرية، وفي تحقيق أكبر قدر من التجانس والتشابه بين عناصر الصياغة، ليضفي من خلال ذلك على خطابه الشعري درجة كبيرة من الانسجام الصوتي والدلالي والشعوري بين وحداته اللغوية.

رابعاً: التوازي الدلالي:

إن بنية التوازي لا تقتصر على أشكال التوازي الصوتي والمعجمي والنحوي فقط، وإنما تمتد لتشمل التوازي الدلالي بأفقه الأوسع؛ حيث يقع بين عدد من الجمل أو المقاطع الشعرية، أو قد يمتد ليشمل عدة أسطر في القصيدة الواحدة . ويجسد الشاعر المعاصر هذا النمط من التوازي في أشكال متعددة تقوم على التشابه أو التقابل بين الوحدات الدلالية في معظم الأحيان. وقد يجعل ظاهرة التوازي بارزة في الصياغة لا يخطئها القارئ، وأحياناً يخفيها إلى درجة كبيرة تحتاج من القارئ إلى مزيد من التأمل والتعمق في التقاط حدودها ومكوناتها، وفكّ تداخلاتها .

وستقوم الدراسة بالكشف عن هذه الأنساق في ديوان الشاعر علي الخليلي، والوقوف عند مقصدية الشاعر في إبراز الظاهرة أو إخفائها، وما يترتب على ذلك من تأثيرات شعرية، أو إيقاعية أو دلالية في النص.

الشعر بين الكشف والبرهان ونقيضه

ما الضرورة ؟

محمد علي شمس الدين

مقدمة : معنى ضرورة الشعر؛ أي الضرورات هو؟

بيولوجية، لغوية، إنشادية، تعبيرية، فلسفية، نفسية، الشعر ككتابة...

الشعر والتطور.

١- الشعر وعلاقته باللغة ... الشعر ككتابة الشعر والتطور (غالباً

الشعر كالسحرة والكلمات فهي جبالها الجميلة).

٢- الشعر وعلاقته بسائر الفنون ... تمثيل غناء رسم مسرح سينما ... إلخ.

٣- الشعر العربي وإشكالياته.

- الدين.

- الفلسفة.

- السلطة.

- المعنى والنص الملغز: قوة الغامض والمستعلي معاً.

٤- نظرة مقارنة مع الغرب، تطور معنى الشعر عربياً وغريباً ... من

القديم والعصور الكلاسيكية حتى العصور الحديثة.

٥- هل لا شعر في النثر؟ مفهوم الإيقاع وتطوره عربياً وغريباً من

الخليل بن أحمد الفراهيدي حتى إليوت علاقة الشعر بالإيقاع.

خاتمة : اللحظة الحالية للشعر : التشظي والاشتباك.

معجم "الأرض" في شعر محمد عفيفي مطر

محمد فكري الجزار

كأنه مع اللغة على قدر، ومن شعرها على مسافة مشيئة، ومن الخلود خطوة أن يموت؛ ذلك محمد عفيفي مطر. أما نصه، فتشهد له العربية قبل عربها، ويوقع على شهادتها الكبار، أنه لو كان ابن جني حياً لقدم فسرّه الأكبر عنه، ولو أن أبا العلاء معاصراً له لكتب معجز مطر كما كتب معجز أحمد، إن شعر محمد عفيفي مطر ليس مجرد علامة فارقة في تاريخ الشعرية العربية الحديثة فحسب، بل هي في هذا التاريخ علامة وحدها وتاريخ نفسها. نعم، قد نلتقي، في دواوينه الأولى، ملامح جيله الشعري، والذي يطلقون عليه "شعراء الستينيات"، لكنه سرعان ما تخلص من جماليات هذا الجيل وحتى من رؤيته، ليملك تميزه وانفراده، ويكون كما وصفناه تماماً، وإذا كان غريباً إلى حد ما، فالأغرب من هذا أن تتطور قصيدته، من داخلها، انطلاقاً من قناعة الشاعر الجمالية بأولية اللغة ومركزيتها في صناعة "شعرية" وإن على حساب وضوح الدلالة التي سادت جيل "الستينيين". لقد تمكن تطور نص محمد عفيفي أن يحقق قطيعته مع هذا الجيل وعنه رؤيويًا وجماليًا معاً. والسؤال كيف يتطور نص من داخله؟.. في حالة شاعرنا، أزعج أن هذا تم من خلال تواصله المباشر مع الثقافة الإنسانية مع جهة، وتكثيف عمله على الكلمة/ اللغة من جهة أخرى، ولذا فقد وجدنا أن لبعض الكلمات في شعره سلطة نصية بطول أعماله، نظراً لموقعها من سيكولوجية الشاعر ومن فكره كذلك، وللكلمات الموسوعة سيكولوجية وفكرياً خمس علامات يجب أن تتوفر جميعاً:

- وجودها بطول الأعمال الكاملة.
 - تكراراتها على مسافة نصوص قليلة داخل هذه الأعمال.
 - كثرة ما يقع تحتها من كلمات باعتبارها بعضاً من دلالاتها أو حالاتها لهذه الدلالات.
 - التصرف بها تركيبياً داخل سياقها اللغوي.
 - الامتداد بدلالاتها من المعجم اللغوي إلى الخطاب الثقافي.
- وقد اخترنا من ذلك المعجم كلمة "الأرض" وما يحف بها من كلمات، وضيقتنا دائرة هذه الكلمات إلى أقصى حد فإكتفينا ب: تراب - طين - طينة - طمي - وحل " غاضين النظر، في هذا البحث، عن كلمات ذات ارتباط وثيق مثل: ماء - نهر - غمام - حدائق - شجرة - قرية.. إلى آخره. وذلك لندقق فحص تطور رؤية الشاعر للكلمة "الأرض" التي تعتبرها كلمة جامعة لحقلها الدلالي من جهة، وكلمة مركزية داخل معجم مطروورؤيته من جهة أخرى، لقد ارتحلت كلمة "الأرض" وما يحف بها، من المعجم (الدلالة اللغوية) إلى البلاغة (الدلالة المجازية) إلى الميتافيزيقا، أو ما نفضل تسميته المجازية الكونية، ومن ثم دخل المقدس مركزاً لتنوع دلالاتها، والمدهش أن الشاعر - وقد أطمأن الشاعر إلى اكتمال الدلالة الكونية ومركزيتها لكلمة "الكلمة" - يتوسع، في توظيف الدلالتين الأخريين: اللغوية والبلاغية، لتتوتر في إنجازيتها النصية بين صفتها التي لها أصلاً وصفة الكونية التي للنص. إن المعجم الشعري لمحمد عفيفي مطر ليمثل مدخلاً أساسياً لقراءة شعره، والإشكال الأكبر في بناء هذا المعجم تنوع حقول مداخله، فبالرغم من أنه لم يغادر عروبية لغته، كان عابراً للثقافات بشكل ملفت، سواء على مستوى الأساطير أو الأديان أو التواريخ أو الفنون والفلسفات.

عملنا في هذا المعجم:

في رحلة البحث عن المدلول الشعري للكلمة، وبدءاً، فإننا نحينا تماماً=ا الكلمة "الأرض" دلالتها التي لها في اللغة، وكأننا إزاء "دال" بلا مدلول، محض أصوات يتواضع النص الشعري على دلالة لها بحسب مقاصده (السياقية) منها.

- استقرأنا المدخل المعجمي في جميع سياقات وروده، أي استقرأنا تماماً.
- معاملة سياق المدخل معاملة النص الكاملة، وتحليله تحليلاً منهجياً.
- اعتبرنا دلالة السياق نصية يتحمل المدخل المعجمي بجزء ما منها.
- صنفتنا الدلالات الناتجة عن تحليل السياقات وفق مبدأي "الترادف" و"الاختلاف".

- نسقنا جدول الدلالات المترادفة باعتبار أن لدلالة الكلمة نوعين من الدلالات: دلالة مركزية، ودلالات حافة.

- أما جدول الدلالات المختلفة فاعتبرناه توسعاً في توظيف المدخل المعجمي. نتائجنا:

أسفر بناء معجم الأرض في شعر محمد عفيفي مطر عن عدد من النتائج قد أعتقد أنها مهمة منهجياً لقراءة شعر محمد عفيفي مطر، أهمها:

- كلمة "الأرض" (وملحقاتها) كلمة شديدة القابلية للتحمل بالدلالات المتنوعة، سواء هذه التي يمكن إقامة نسق فيما بينها، أو تلك التي تند عن الانتظام داخل أي نسق.

- كلمة "الأرض" (وملحقاتها) ذات إمكانات تركيبية غير محدودة، ولذا تتسع دوائر دلالاتها الحافة بشكل لافت.

- كانت دلالة المجازية الكونية هي المركز الدلالي للكلمة وملحقاتها، في شعر محمد عفيفي مطر، وأقصى دائرة من دوائر دلالاتها الحافة هي الدلالة المرجعية لها.

التناص الثقافي في القصيدة الحديثة

محمود الضبع

الشعر هو أحد أشكال الإنتاج الثقافي على مستوى الإنتاج، وعلى مستوى التلقي؛ فالنص الشعري هو مجمل روايد ثقافية استطاعت أن تختزل الفلسفة والاجتماع والنفس البشرية والسياسة والمعرفة في نص يسمح بتأويلات عدة، وتلك إحدى مكونات الشعرية وشروطها (تعدد التأويل)، أما على مستوى التلقي فإن الشعر لا يتواصل معه ولا يستقبله في الأساس إلا من يمتلك وعياً ومعرفة وثقافة، وقبل ذلك جميعه يمتلك إنسانيته، وقدراته العقلية التخيلية، والخيال أحد أهم اشتراطات المثقف المعاصر؛ إذ لا تطور في حياة البشر إلا ويحكمه الخيال، وهو أيضاً أحد شروط الشعرية.

وقد اهتمت الدراسات البلاغية والأدبية برصد أشكال التناص بدءاً من حضور نص شعري قديم في نصوص معاصرة بطرق عدة، منها: التقليد والسرقة بمفهومها البلاغي، واللاقتباس والتضمين والتلميح، ثم بمنجز الدراسات الأدبية المعاصرة الذي توسع في مدلولات بعض المفاهيم البلاغية القديمة أضاف إليها العديد من الطرق التي تدخل في إطار حضور النص القديم في النصوص المعاصرة مثل التناص ومنجز دراسات الأدب المقارن، والسرد الشعري، والمعارضات الشعرية، والتخميس، والمثاقفة، التي تعني التفاعل الثقافي أخذاً ورداً .

سنتعامل مع الثقافة بوصفها الإنتاج المعرفي، فليس مهماً الوقوف على المعرفة كيف تكونت، وملامح تكونها لدى المبدع / النص، وإنما المهم هو كيف أعيد إنتاجها لتبدأ في طور التشكل الثقافي، ويكون لها وجودها المتحقق بالفعل

عبر وسيط قد يكون نصاً أدبياً- وهو المعنى هنا- وقد يكون منتجاً فكرياً له وجوده
الفاعل على نحو ما .

ومن ثم فليست كل معرفة في النص الشعري هي ثقافة، وإنما عندما
يبدأ الوعي بالحضور تكون الثقافة.. هنا يمكن التعامل مع الشعر على مستويين:
الأول من منظور التدلال الكلي العام وما يحدثه لدى المتلقي من وعي
يسهم بدوره في تكوينه سواء على المستوى العقلي أم الجمالي .

والثاني من منظور التفكيك الجزئي لدوال النص مفردة.

وكلا المستويين، وإن انتميا إلى معطى النقد المعاصر، إلا أن كثيراً من
النصوص الشعرية القديمة والمعاصرة تستجيب لهما، وهي ذاتها النصوص التي
اشتغل فيها عقل المبدع بهذا الوعي الثقافي، وهو ما يستلزم الاحتكام إلى التلقي
وطبيعة الثقافة السائدة للحكم بتحقيق الثقافة من عدمه .

ومعنى ذلك أن الاهتمام لن يكون منصباً على المؤلف /الشاعر (منتج
النص) بمفرده، ولا النص (بإقصاء المؤلف) بمفرده، ولا التلقي المعاصر للنص
بمفرده كذلك، وإنما عبر تقاطعات هذا الثالوث واشتباكاتهما؛ فالثقافة
بوصفها منتجاً هي متحقق بالقوة، لا بد لها من حامل لتتحقق بالفعل، ومن
استقبال يمكن الاحتكام إليه سواء بمخالفة السائد أو الاشتباك معه أو الالتحام .

