الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة -
كلية الآداب واللّغات
قسم الآداب واللغة العربية

تفاعل الفنون مع الشّعر العربي المعاصر

- نماذج مختارة -

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث (l .m.d)في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة: سارة كسيبي

إشراف الأستاذ الدكتور: علي بخوش

لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
جمـــال مباركي	أستاذ التعليم العالي	جامعة بســـكرة	رئيـــــسا
علي بخـــوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة بســـكرة	مشرفا ومقرّرا
رضـــا معـــرف	أستاذ محاضـر - أ-	جامعة بســـكرة	مناقـــشا
مصطفى بوجملين	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مناقـــشا
حـــاتم كـــعب	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مناقـــشا
سميـــحة كلفالي	أستاذ محاضـر - أ-	جامعة بســـكرة	مناقـــشا

السنة الجامعية: 1444-1445هـ/2022-2023م.

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الرّحمن تعظيمًا وبرًّا

وإلى الروح الزكية للغالية سارة

أهدي هذا البحث

شكر وعرفان

قال تعالى بعد بسم الله الرحمن الرحيم:

﴿ ولَقَدْ آتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ أَنِ اشْكُرْ لِلَّهِ ۚ وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ ۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ ﴾(لقمان الآية: 12)

﴿وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ أَنِ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ الْمَصِيرُ ﴾(لقمان الآية: 14)

﴿ و مَنْ أَرَادَ الْآخِرَةَ وَسَعَىٰ لَهَا سَعْيَهَا وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَٰئِكَ كَانَ سَعْيُهُم مَّشْكُورًا ﴾ (الإسراء الآية: 19)

صدق الله العظيم

نحمد الله حمدًا طيّبا مباركًا على ما منَّ به علينا من فضل وتوفيق لإتمام البحث.

أجزي عبارات الشّكر والعرفان للأستاذ المشرف علي بخوش على عظيم كرمه، ونبل أخلاقه، وجمال صبره، وتوجيهه السديد لاستكمال البحث، كما أخصّ فيض عبارات الشّكر والامتنان العظيمين لأعضاء لّجنة المناقشة كلٌّ باسمه ومكانته لتجشمهم عناء قراءة البحث وتقويمه، كما أقدم شكري وامتناني لأستاذتي الأفاضل: تومي لخضر، عبد الرحمن تيبرماسين، جمال مباركي، رضا معرف، الذين لم يتوانوا في تقديم المساعدة، والدعم، والدعاء جزاهم الله عنّا ألف خير، وبارك في جهدهم وأمدهم الله بموفور الصحة والعافية.

ولا يفوتني أن أتوجه بخالص المشاعر الصادقة إلى الغاليتين: ريمة بن عيسى وحنان عبابسة نظير ما قدمتاه من أجلي، دون أن أنسى فضل المخلصة عفاف، ومن كان له فضل عليَّ في ضبط البحث شكلاً عبد السّلام بلقاسمي.

لكم منا وافر التقدير والمحبة والاحترام.

سارة عبد الله كسيبي

مقدّمة

تُمثل الكتابة الشعرية نوعًا من أنواع الإبداع الفنّي وحاجة إنسانية دائمة، وحيزًا معبرًا عن ملابسات العصر وصرخات الروح وأنينه، وشاهدًا على انتصارات الذات، ومسايرة التطورات الحاصلة فيه–العصر– متملصَّة من سلطة الأنموذج، لتلتحم بعالم التجديد وحداثة الرؤيا، فقد أكسبها هذا الانحراف انفلاتات جمالية تتيح لها فرصًا للتجاوب مع أبنية فنية أخرى، منتقلةً من وحدة الكتابة إلى تعددها، حيث يمثل الانتقال من الوحدة إلى التعدد تجاوزًا للأبنية والقوالب والأشكال، ليصل بها إلى أقاصي الجوهر المكنون للذات الإنسانية.

تعد سمة التفاعل من السمات البارزة في النص الشعري العربي، فقد بدأت إرهاصاته عندما تخلى الشعراء العرب عن المقدمة الطللية مستبدلين إياها بالمقدمة الخمرية كنوع من تفاعل الشاعر مع بيئته؛ لأن الأصل في التفاعل داخل بنية النص الشعري العربي هي تفاعل الشاعر مع الظروف المحيطة به، ليُنْتِجَ نصًّا شعريًّا يتناسب مع عصره، معلنًا عن قابلية المراس الشعري للتحّول والتطوير على صعيديّ الشكل والمضمون، فقد أدى هذا التفاعل إلى ظهور:(الموشح، والزجل، والمسمط، والمخمس، والمشطر والمشجر) وغيرها من الأنواع التي تجاوزت سلطة الشكل، والتقليد لتتفاعل مع ألوان فنية أخرى .

تمثل الحداثة صفة ملازمة للمنجز الشعري العربي يستجيب بها الشاعر للتجربة الشعورية ويعبر عنها، ويمكن الحديث في هذا المقام عن أنماط مختلفة للحداثة الشعرية العربية وهي: الحداثة القديمة التي بدأت من تخلي الشعراء العرب عن البكاء عن الأطلال والدمن، واقترانها بتطور العمران العربي، ونضج الوعي الجمالي فيه، بعد انتقاله من مرحلة البداوة إلى مراحل التحضر والبذخ، مستفيدًا من الطاقات التعبيرية للبناء الشعري، وتفعيل مكوناته الجمالية مع الفنون الجميلة التي تميزت بها ك: (النقش، والرقش، والوشي، والعمارة، والموسيقى)، حيث تُعد الأندلس من أبرز الحواضر العربية الإسلامية الشاهدة

على عبقرية الإنسان العربي في المزج بين الشعر والفنون، ليلج في الحداثة الحديثة إلى الإعلان الصريح عن هجر القالب الشعري الجاهز، منتقلاً إلى أبنية شعرية جديدة كـ:(الشعر الحر، والشعر المرسل).

أما الحداثة الراهنة وما بعدها فتتمثل في الاستفادة من الخصائص الفنية التي أتاحها عصر الوسيط والتقنيات التكنولوجية، معلنَة عن ميلاد شعر عربي جديد مصنوع بوعي الحداثة الإلكترونية، متفاعلاً مع جمالية الحركة في التصوير السمعي البصري؛ فالحداثة الشعرية إذًا ليست تعبيرًا عن فترة زمنية بعينها، بل تمثل صفة ملازمة له؛ فهي تعبير عن تلك التحولات الطارئة في بنيته الفنية ومضمونها، لتضع التجربة الشعرية أمام رهانات جديدة للتفاعل مع مستويات مختلفة للتأويل والقراءة في زمن الذكاء الاصطناعي، حيث تَنْقُلُ التجربة الشعرية الجديدة المتلقي من عملية الاستهلاك إلى فاعلية الإنتاج بفضل خصائص التفاعل التي يتيحها هذا النوع الجديد، كما يضعنا هذا التفاعل أمام إشكالية جديدة نتساءل فيها عن جمالية التشكيل الفني والممارسة النقدية اللذين ينتجهما الذكاء الاصطناعي.

يعايش المنجز الشعري في مرحلة الحداثة الراهنة وما بعدها زمن الانفتاح الفني، معلنًا جنوحه نحو المغامرة والتجديد، وتجاوز الحدود والفواصل الفنية، وهدم النظريات الصارمة التي أرهقت كاهله طيلة ردح من الزمن، ليتحد مع عوالم فنية جديدة، مؤسسًا لما يمكن تسميته بالتفاعل الفني داخل بنية المنجز الشعري العربي المعاصر.

ولد التفاعل الفني من رحم التجاوز، فقد تمكّن الشعر العربي منذ ستينيات القرن الماضي من التمرد على سلطة الشكل وتجاوز نظامه العمودي، حيث تعدُّ هذه المرحلة إعلانًا صريحًا، ورغبة ملحة للشعراء العرب للاتجاه بالمنجز الشعري نحو طرائق أسلوبية، وتعبيرية، وتشكيلية جديدة، حيث افتتح **بدر شاكر السياب ونازك الملائكة** هذا المراس

الشعري مُعْلِنَيّنِ عن ميلاد شعر عربي جديد قوامه التفاعل والتجريب لتكييف معمارية المنجز الشعري مع متطلبات العصر ومعايشة راهنه المأزوم.

شهدت هذه التجربة الجديدة رواجًا كبيرًا في الصرح العربي، فكانت نبعًا يمدها بالماء والرواء، فظهرت أشكال فنية جديدة كـ:(القصيدة البصرية، والقصيدة الهندسية، والرسم بالكلمات، والشعر الكاليغرافي، والقصائد المغناة)، التي انتهجها شعراؤنا العرب المعاصرون كَسِمْتٍ جديد للكتابة والإبداع، أمثال:(**سعدي يوسف، ويوسف أوغليسي، فيصل الأحمر، محمد بنيس، وأدونيس)** وغيرها من الأسماء الوازنة التي كان لها دور بارز، وشأو عظيم في استكمال المشروع الإبداعي الآنف ذكره، وإعادة القبس الفني للشعر العربي بعد الأفول الذي شهده قبل تلك المرحلة.

نظرًا لأهمية هذا الموضوع سعينا من خلال هذه الدراسة الموسومة بـ: "**تفاعل الفنون في الشعر العربي المعاصر _نماذج مختارة_**" إلى اختيار بعض الفنون التي تفاعلت معها بعض التجارب الشعرية العربية المعاصرة التي تجاوزت سلطة الزمن في تحديد فترة الكتابة، فقد تمكنت كثير من التجارب تأكيد فرضية تحاقل الفنون مع بعضها، وحاولت أن تمتاح من الحقول الفنية الأخرى ما يتناسب مع قوامها اللغويّ للانتقال بالتجربة الشعرية العربية من هاجس الشكل إلى جوهر النص وغاياته الفنية.

أما عن أسباب اختيار الموضوع، فانقسمت إلى أسباب ذاتية متمثلة في ميلنا لدراسة النصوص الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، أما الأسباب الموضوعية، فنتغيَّا من خلالها إلى إبراز أنواع التفاعل بين فن الشعر العربي المعاصر والفنون الأخرى، آملين أن يجد اللاحقون من الدارسين الشغوفين بالدراسات البينية في مجال الشعر وغيره من الأجناس الأدبية ضالتهم في هذا العمل ، وأن يكون البحث إضافة علمية إلى مراجع البحث الجادة التي سعت إلى إحياء الوهج المفقود في الصرح النقدي العربي للمنجز

الشعري العربي، والالتزام باستراتيجيات جديدة لمعالجة البنية الشعرية العربية القديمة والمعاصرة؛ فالتوجه الفكري هو الذي يحرر الدراسات من النمطية والاستهلاك.

قادتنا رغبة البحث والسؤال للإجابة عن إشكالية رئيسة متمثلة في: كيف يمكن للمراس الشعري العربي أن يحافظ عن كينونته في ظلّ التحاقل الفني؟ أو كيف يمكن للنصوص والخطابات الإبداعية أن تثبت انتماءاتها كأجناس أو نصوص فنية في زمن اللا نص؟ وقد تفرعت عنها مجموعة من الأسئلة أهمها: ما مفهوم التفاعل ؟ وما هو الفرق بين تفاعل الفنون وتداخل الأجناس الأدبية؟ وكيف نميّز بين النص التفاعلي والتفاعل النصي؟ وما هو واقع وآفاق التفاعل بين الشعر والفنون الأخرى في مرحلة الحداثة وما بعدها؟ وفيم تتمثل أبعاده الجمالية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات قمنا بتصدير البحث بِثَبْتٍ للمصطلحات ومقدمة، وتقسيمه إلى مدخل نظريّ، وفصلين تطبيقيين، و تذييله بخاتمة، حيث تحدثنا في المدخل النظري الذي وسمناه بـ: "**تفاعل الفنون –مقاربة في المفهوم والأصل والتطور–**"، عن مصطلح التفاعل وأرومه في الفكر الفلسفي، والنقدي، والأدبي، معتمدين على آراء ونظريات نفر من النقاد والفلاسفة والأدباء، كما تحدثنا فيه عن أنواع التفاعلات النصية مبرزين أهم الاختلافات بين مجموعة من الظواهر الفنية كـ: (التناص، تداخل الأجناس، تفاعل الفنون، الأدب التفاعلي)، لننتقل بعد ذلك إلى مفهوم الفن، والفرق بينه وبين الجمال والإستطيقا، ومحاولة رفع الستار عن أهم مراحل نشأته وتطوره.

أما الفصل التطبيقي الأول فوسمناه بـ: "**تفاعل الشعر مع الفنون التطبيقية**"، وقسمناه إلى ثلاثة عناصر رئيسة مصدرة بتوطئة تحدثنا فيها عن علاقة الشعر بالفنون الجميلة، لنعرض في العنصر الأول الموسوم بـ: "**تفاعل الشعر العربي المعاصر مع الفن التشكيلي**"، علاقة الشعر بالفن التشكيلي، ومفهوم الصورة وتجلياتها في الخطاب الشعري المعاصر مع إبراز إشكالية الائتلاف والاختلاف في حدود العلاقة بينهما، لنتطرق في

الأخير إلى أنواع الصور التي تفاعل معها المنجز الشعري العربي المعاصر، كـ:(اللوحة التشكيلية، والصورة الكاريكاتيرية، والصورة الفوتوغرافية، والصورة التليفزيونية)، كما تحدثنا فيه عن أبرز ملمح من ملامح الصورة المتمثل في حضور اللون وأشكال تجلياته داخل البناء الشعري العربي المعاصر، واخترنا خمسة أعمال شعرية كاملة لخمسة شعراء عرب معاصرين قمنا من خلالها بعمليات إحصائية لدراسة حضوره وطرق استعماله فيها.

وُسِمَ القسم الثاني من الفصل الأول بـ: "**تفاعل الشعر مع العمارة –مصطلح التكامل من أحادية الفن إلى تفاعل الفنون–**"، وتحدثنا فيه عن علاقة الشعر بالعمارة، وتحولات معمارية القصيدة العربية المعاصرة وتقاطعاتهما من حيث:(التكرار، والكتلة والفراغ، والشكل والمضمون)، لنختم هذا العنصر بتوظيف المنجز الشعري العربي المعاصر للحمولة الحضارية للمعمار العربي الإسلامي، أما القسم الأخير المعنون بـ: "**تفاعل الشعر مع فن الخط العربي**"، فتطرقنا فيه إلى العلاقة بينهما من حيث:(النبر والتنغيم الخطي)، والتحولات البنائية في السطر الشعري العربي المعاصر الذي انزاح عن سِمْتِه المُمَنهج متجهًا نحو عوالم التشظي والانقسام.

خُصّصَ الفصل الثاني المعنون بـ: "**تفاعل الشعر العربي المعاصر مع الفنون الأدائية**"، لدراسة جمالية الالتقاء بين بنية الخطاب الشعري وأبنية الفنون الآدائية، حيث قمنا بتقسيمه إلى جزأين مصدّرين بتوطئة تطرقنا فيه المفهوم الفنون الأدائية وأنواعها، وباشرنا في القسم الأول المعنون بـ: "**تفاعل المنجز الشعري العربي المعاصر مع فن المسرح**"، بدراسة أركيولوجيا مصطلح الدراما والمسرح، لمخر العباب الذي لابس هذين المصطلحين في المهاد التأصيلي، لننتقل بعدها إلى رصد أهم الاختلافات بين الدراما، والواقع، والتاريخ، والأدب، لانتشال المصطلح من وصايتها وتحقيق الاستقلال الفني، لنعرض في مخططات مختصرة لأنواع الدراما الإغريقية والمسرح، منتقلين إلى علاقة الشعر بالمسرح، مستهلين الحديث عن الفرق بين المسرح الشعري، والشعر المسرحي،

لنختم هذا الفصل بمقاربة تطبيقية لأهم التقاطعات بين الفنين، أو أهم العناصر المسرحية التي استلهمها الخطاب الشعري في بنيته كـ: (الحوار، الشخصيات، والصراع، والجوقة، والسينوغرافيا) بما فيها:(الإضاءة، والديكور، والملابس، والمؤثرات الصوتية).

صَدّرنا القسم الثاني الموسوم بـ : "**تفاعل الشعر مع الموسيقى**" بتوطئة، ودراسة نظرية حول مفهوم الموسيقى في المعاجم اللغوية والمتخصصة، بالإضافة إلى طرح مجموعة من المفاهيم الاصطلاحية التي صاغها لفيف من النقاد والفلاسفة، لنعرض بعدها أهم العناصر التي يتألف منها المنجز الموسيقي، لنلج بعد ذلك إلى علاقة الأدب بالموسيقى من حيث البنية التشريحية للدماغ، وكيفية انتقال الرسائل السمعية واللغوية داخل الباحات، والفصوص الدماغية لترجمتها، أما العنصران المواليان فتناولنا فيهما أهم الاختلافات بين اللغة والموسيقى من حيث الإدراك والأداء، لننتقل إلى ذكر أهم التفاعلات والتفاعلات العكسية بين المنجزين الأدبي والموسيقي، ليتم تخصيص الكلام بعدها حول علاقة الشعر بالموسيقى وأشكال التفاعل بينهما من المنظور التأصيلي.

توجهنا بمسار الدراسة في القسم الثاني من العنصر الثاني إلى التطبيق بانتقاء أنموذجين شعريين عربيين مغنيين، أحدهما كلاسيكيٌّ موسوم بـ: "**قارئة الفنجان**"، كلمات الشاعر **نزار قباني**، وتلحين **محمد الموجي**، وأداء **عبد الحليم حافظ**، والآخر معاصر موسوم بـ: "**في مدرسة الحب**"، كلمات الشاعر **نزار قباني**، تلحين وأداء **كاظم الساهر**، وتوزيع **فتح الله أحمد**، وكان الغرض من دراسة الأنموذجين هو إبراز جمالية انتقال (هجرة) الخطاب الشعري من الديوان نحو الأغنية، بالإضافة إلى رصد أهم الاختلافات الطارئة على هذه التجربة في المرحلتين الكلاسيكية والمعاصرة، وختمنا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها.

اقتضت طبيعة الدراسة الاعتماد على تكامل مجموعة من المناهج في المقاربة والتحليل، بسبب تشعب المواضيع وتعدد النماذج، ولعلنا في هذا المقام، ومن خلال هذه

الدراسة، سنحاول فك اللبس الذي لازم المنهج التكاملي، الذي شهد تجاذبًا بين أطراف نقدية مؤيدة ومعارضة له، فمن خلال ما يشهده الإبداع الفني من تفاعل، وتحاقل، وتفانن، وتراسل، يتوجب علينا إعادة النظر في مسألة الرفض منطلقين من التساؤلات الآتية: كيف نسلم بوجود إبداع مركب، ونرفض وجود منهج تكاملي؟ ألم يصرح أغلب النقاد بأن النص أو الخطاب هو الذي يختار المنهج؟فكيف نقارب هذا النوع من الإبداع في ظلِّ غياب منهج تكاملي يستوعب كثافة التنوع في البناء؟

من هذا المنطلق يمكن تحديد بعض المناهج النقدية التي اعتمدنا عليها لبناء المادة المعرفية في جانبها النظري، كـ:(المنهج الوصفي والتاريخي)، اللذين اعتمدنا عليهما في وصف ظاهرة التفاعل وتتبع مراحل الفن تاريخيًا، أما في الشق الإجرائي الذي شهد تنوعًا قي أبنية الخطابات ومضامينها، فاعتمدنا على بعض المناهج النقدية الخارجية (السياقية)، كالمنهج الاجتماعي، والنفسي، والمناهج النقدية الداخلية (النصانية) كـ:(المنهج البنيوي، والأسلوبي والسيميائي)، وبعض مناهج ما بعد الحداثة كـ: (النقد الثقافي والنقد الجندري) وغيرها من المناهج التي تجلت عبر مستويات التحليل والإجراء الذي قمنا به.

اعتمدنا في إعداد البحث وتحريره على مجموعة من المراجع التي ساعدتنا في إنجازه، ومن سبيل حفظ الحقوق لأصحابها نذكر بعضًا منها على سبيل المثال لا الحصر:

- **الرشيد بو شعير:"العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى"**
- **نهاد راحيل: "الشعر والفنون (دراسة مقارنة في آليات التداخل)"**
- **محمد الماكري: "الشكل والخطاب"**
- **محمد مفتاح: "مفاهيم موسعة لنظرية شعرية" بأجزائه الثلاثة.**
- **أعمال الملتقى الدولي الموسوم بـ : "التفاعل بين الأداب والفنون الأخرى"، الذي انعقد في بجامعة ابن طفيل، القنيطرة، المغرب، من: 18-20 ديسمبر 2017.**

أما عن أهم الصعوبات التي اعترت سبيل البحث فتمثلت في قلة المراجع التي تناولت ظاهرة التفاعل بين الشعر والفنون، وقصور بعض التوجهات النظرية في تحديد مصطلح قار لأشكاله تنظيرًا وممارسةً، بالإضافة إلى اتساع الموضوع في جانبيه النظري والإجرائي حيث واجهتنا صعوبة الفصل بين بعض المصطلحات الواردة في الدراسات السابقة التي تناولت موضوع التفاعل خاصة في القسم الذي تطرقنا فيه إلى علاقة الشعر بالفن التشكيلي، دون إغفال صعوبة ضبط البحث شكلاً بسبب الأشكال والرسومات والصور، والمخططات الواردة فيه.

ختامًا لا يسعنا إلا أن نحمد الله ونشكره على إتمام البحث، كما نتقدم بموفور الشكر وجزيل الثناء للأستاذ الدكتور المشرف **علي بخوش** الذي ألهمنا العزم والقوة لاستكمال البحث رغم الصعوبات التي واجهتنا، فخصّنا بصدق التوجيه، والصبر الجميل، والمؤازرة المعنوية لإتمامه جزاه الله عنا ألف خير، ونرجو أن يكون البحث إضافة يستفيد منها اللاحقون .

المدخل:

تفاعل الفنون

-مقاربة في المفهوم والأصل والتّطور-

1.مصطلح التّفاعل والتّأسيس للإبداع المركب

1.1.مفهوم الأدب التّفاعلي

2.1.أنواع التّفاعل النّصي

3.1. إشكالية المصطلح وأزمة التّأسيس لأدب تفاعلي

2.تعريف الفن ونشأته

1.2.تعريف الفن

2.2.الفرق بين الفنّ والجمال والاستطيقا

3.2. بواكير الفن وتطوره.

1.مصطلح التّفاعل والتأسيس للإبداع المركب:

تعدُّ أزمة المصطلح من أبرز الإشكالات التي يواجهها الصّرح التّأصيلي في الدّراسات النّقدية، والجمالية، والفنّية المعاصرة، فقد أضحت المصطلحات التّأسيسية للنّظريات والأبنية الفنّية حبيسة لسطوة التّرجمة، ومحلّ تنازع للمذاهب، والتّيارات الفكرية والأيديولوجية، والثّقافية التي يتبناها أصحابها، وكبحث منّا عن محاولة لاحتواء النّسق الدلالي لمصطلح (التّفاعل) (Interaction)وتتبع أرومه في متون المعاجم اللغوية ضمن مادة (ف.ع.ل)، حيث ورد في معجم "**لسان العرب"لابن منظور (1232-1311م)** الفعل كناية عن كل عمل متعدّ أو غير متعدّ، فعل يفعل فعلاً؛ فالاسم مكسور والمصدر مفتوح، والجمع فُعَّال[1] وإذا لحق الفعل زيادتين صار: "تفاعل، ولم يجيء إلا اسمًا نحو: تناضب"[2]ومصدره التّفاعل، وهو وزن يدلُّ على المشاركة أو الاشتراك في فعل أو خصائص معينة بين شيئين أو شخصين أو اتجاهين، كما يعني التّأثير من"ناحية وزن تفاعلاً والفاعلية؛ أي أثر كل منهما على الآخر، ومقدرة الشّيء على التّأثير فيه[3] كما يدلُّ في "الإعلاميات على التّبادل والاستجابة"[4] بين المُؤثّر والمتأثّر، كما يستعمل في مجال الكيمياء عند إضافة مادتين أو عنصرين كيميائيتين لبعضهما من أجل الحصول على مادة أو عنصر كيمائي جديد.

برزت بذور الإبداع المركب في مجموعة من الأفكار الفلسفية والنّقدية والأدبية، حيث تعود أولى هذه الإرهاصات إلى الفكر اليوناني، وبالتّحديد إلى بدايات التّأصيل الفلسفي والسّمو بالفكر إلى مدارج المنطق، وتبنّي الأقيسة والحجج لتفسير الظّواهر، فقد

---

[1] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، (ف.ع.ل) ، (مج) 11، ص527.

[2] راجي الأسمر، المفصل في علم الصرف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1998، ص91.

[3] إبراهيم قلاتي، قاموس الهدى، دار الهدى، الجزائر، دط، 2012، ص398.

[4] مهى جرجور، الأدب في مهب التكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص149.

كان المراس الفلسفي في الفكر اليوناني شاملاً للاتجاهات العلمية والإنسانية، فجمع **فيثاغورس**(pythagoras)(**570-495ق.م**) بين المنطق الرّياضي (Mathematical logic) والتناغم الموسيقي (Musical Harmony) ، أما **أفلاطون**(**Plato**) (**427-347 ق.م**) في كتابيّه: "**القوانين**" و"**المحاورات**" فجمع بين التّربية الجمالية، والتّربية الأخلاقية، والتّربية البدنية، كما اعتمد التّفكير **الأرسطي** على تبنّي مصطلح (المحاكاة) (Mimesis) لدراسة البناء الدّرامي (Dramatic Construction) في كتاب: "**فنّ الشّعر**"، أما في الفكر الفلسفي العربي القديم فقد انتهج الفلاسفة العرب أمثال **ابن رشد**(**1126-1198م**)، **والفارابي**(**874-950م**)سمت اليونانيين في التّأسيس لفكر جامع أساسه الشّمولية، والتّفاعل بين حقول علمية، وفنّية، وفكرية مختلفة.

أما في الفلسفة الغربية المعاصرة، فقد حاول كل من **زيجمونت باومان**[*] (**ZygmuntBauman**) (**1925-2017**)، و**إدغارموران**[**] (**Edgar Morin**) (**1921**) بناء صرح معرفيٍّ مركب يتجاوز البنية المعرفية المغلقة ذات البعد الإبستيمولوجيا (Epistemology) [***]المستقل ليتجها بها نحو أبعاد فكرية تفاعلية تقصف جغرافية التّخصصات وتتلاءم مع حداثة العصر والأفكار، حيث تمثل كل خطوة في هذا المشروع التّفاعلي استجابة لمجموعة مختلفة من الفرص، وتوزيعًا مختلفًا

---

[*] عالم اجتماع وفيلسوف بولندي، ولد في بولندا لأبوين يهوديين، كانت يهوديتهما شأن كثير من يهود أوروبا، يهودية اسميةًلا يهودية معتقد، وعبادة، انتمى إلى الماركسية وعاش في الاتحاد السوفياتي بعد طرده من بولندا، ويعد من أبرز المنظرين الذين كتبوا حول قضايا متنوعة مثل: الحداثة، ما بعد الحداثة، الاستهلاكية، الحداثة السائلة، الحداثة والمحرقة. ينظر، https://m.marefa.org، 2023/06/23، 01:09.

[**] فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي معاصر، ألف كتبًا علمية، وأدبية مثل: الأحمق الغبي هو من لا يفكر"، "أين يسير العالم"، "عنف العالم مع جين بوديارد"، "المنهج معرفة المعرفة أنتروبولوجيا المعرفة"، "وحدة الإنسان"، "الإنسان والموت". ينظر، https://manhowa.com، 2023/06/23، 1:22.

[***] تجاذب الإبستيمولوجيا من حيث التعريف والاشتغال، توجهان علميان اثنان: الأول فرنكفوني يجعلها فلسفة للعلم، والعلم بمعنى؛ (Science) ، وآخر أنجلو ساكسوني يعدها نظرية المعرفة، والمعرفة بمعنى (Knowledge) ويبقى التعريف العام للإبستيمولوجيا هو أنها الدراسة النقدية والتحليلية للعلم والمعرفة. ينظر، الحسن حما وعمر مزواضي، الإبستيمولوجيا وإسلامية المعرفة (مقاربات في المنهج) ، مركز نماء للبحوث والدراسات، 2019، ص185.

للاحتمالات، فهي تتطلب مجموعة مختلفة من المهارات، وتدبيرًا مختلفًا لمصادر القوة وهكذا فإنَّ نجاح الماضي لا يزيد بالضّرورة من احتمالية انتصارات المستقبل؛[1] لأن التّمركز حول الفكر الصّلب أو كما يسميه **زيجمونت باومان** (الحداثة الصّلبة) (Solid Modernity) لا تتيح فرصًا لاستحداث حداثة جديدة هي (الحداثة السّائلة) (Liquid Modernity)التي تتلاءم مع مرونة الزّمن وسيولة الراهن، فهي تأسيس إبستيمولوجي قائم على الانتقال من اليقين نحو اللايقين أو من الثّبات نحو التّحوّل.

يعدّ(براديغم) (Paradigm)[*]**إدغار موران** القائم على التّركيب، والتّعقيد، والتّكامل من أهم البراديغمات في القرن العشرين، فقد دعا **موران** بعد دراسة معمقة للفكر الكلاسيكي إلى ضرورة قيام معرفة ذات عمل مزدوج أساسه الانتقال من الانغلاق نحو الانفتاح؛ والإبحار الدائم في الحقول المتعددة، فهي تقوم –أي المعرفة– بعمليتي التموقع والتوسع في آن معًا، كما أن هذه الابستومولوجيا كانت سببًا في ظهور تيارات الما–بعد التي مدَّت جذورها إلى مجالات مختلفة: كالنّقد والأدب والفنّ ليُشكل هذا (البراديغم) منطلقًا رئيسًا، ومرجعًا هامًا تستند إليه لهدم مسلمات الفكر الاختزالي المنحصر لتتجه نحو التّعدد والتّعقيد مؤسسة للفكر البيني أو الفكر العابر للتّخصصات.

ظهرت بوادر الفكر (البيني) (الدراسات البينية) (Interdisciplinary) في المجال النّقدي العربي القديم، فقد اتسمت كثير من مؤلفات النّقاد العرب القدامى بالشّمولية، والجمع بين مختلف التّخصصات في تفسير الخطاب القرآني، فهي تجمع بين التّأويل

---

[1] ينظر، زيجمونت باومان، الأزمنة السائلة العيش في زمن اللا يقين، (تر) هبة رءوف عزت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص12.

[*] استعمل هانز كونغ (1928–2021) (Hans Kung) مفهوم البراديغم والتّحولات البراديغمية لتقسيم تاريخ المسيحية، وقد حذا حذو توماس كون(1922–1996) (Thomas Samuel Kuhn) إلى حد كبير في وصفه لما يقصد بالبراديغم؛ إنه زمرة كاملة من المعتقدات والقيم والتقنيات وغيرها مما يكون مشتركًا بين أفراد أو جماعة معينة؛ أي أنه طريقة شاملة للتفكير في موضوع معين، وعندما يتغير براديغم ما فإن كل ما يكون مقصودًا بالموضوع يتغير أيضًا. ينظر، سيد أحمد قويجلي، الصراع على تفسير الحرب والسلم (دراسات في منطق التحقيق العلمي والعلاقات الدولية) ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، 2018، ص99.

وجمال اللغة وتركيبها النّحوي والبلاغي، حيث يقول **بدر الزركشي**[*]**(1344-1392م)** في مؤلفه "**البرهان في علوم القرآن**": «**وعلمُ اللغة الذي يتحتم على المفسر البدء بمعرفته، بدءًا من العلم بالصّيغ الصّرفية ودلالتها، ثم العلم بدلالة الألفاظ المفردة على مدلولاتها، ثم العلم بكيفية الاشتقاق والتّصريف اللغوي، وهذه كلها علوم تتناول الألفاظ المفردة، وبعد ذلك عليه أن يدرس قوانين النّحو والإعراب، ويدخل في علوم اللغة التي يتحتم على المفسر أن يعلمها: علوم البلاغة في تقسيمها الثلاثي القديم: (المعاني، البديع، البيان)**»[1]، كما تعدُّ مؤلفات **الجاحظ(776-868م)**من أبرز المؤلّفات التي كشفت عن الثّراء المعرفي الذي تميزت به الثّقافة العربية الإسلامية على عهده، فقد سبر أغوار النّفسية البخيلة، ونقل أخبار عصره في رسائله، والذّائقة الأدبية في "**البيان والتّبين**" وبرز في إيلاف عالم الحيوان للانتهاء إلى عظمة الخالق في شكل أدبي استوعب طرائق الكلام؛ فكان كتاب "**الحيوان**"كتابًا لعلم الكلام، وكتابًا للطبيعة يتأمل عناصرها ويتساءل عن وظيفة الإنسان فيها [2]، ومكانة (الموجود) _الذات الإنسانية_ في نظام الوجود والكون.

امتدت جذور (التّكامل المعرفي) (Knowledge Integration) لتؤسس لصرح نقدي جديد متمثل في (النّقد التكاملي)(Integrative Criticism) أو كما يصطلح عليه: بـ"المنهج التّكاملي، أو المتّكامل أو التّركيبي، أو المركب، أو المتعدد، أو المتكثر، أو

---

[*] هو إمام ومفسر، ومؤلف، وفقيه، ومحدث، وعالم في أصول الدين، من أئمة المسلمين في القرن الثامن هجري، في عهد الدولة المملوكية. ينظر، فاتن دراج، فقهاء وأئمة (بدر الدين الزركشي) ، https://mufakeroon.com، 27 يوليو 2021، 2023/07/23، 08:35.

[1] بدر الدين محمد بن بهادر بن عبد الله الزَّرْكَشِيِّ المصري، البرهان في علوم القرآن، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1977، ص173.

[2] كمال عمران، الإنسان ومصيره في الفكر العربي الإسلامي، منشورات المؤسسة العربية للتوزيع، منوبة، تونس، دط، 2001، ص193.

منهج اللا منهج، أو منهج من لا منهج له»[1] حيث يقوم هذا المنهج على خاصية (التّحاقل)(Exchange) و(التّراسل)(Correspondence) و(محاورة) المناهج النّقدية لبعضها بعضها، ويمتاح لنفسه من تقنيات المناهج الأخرى ما يتناسب مع بنية الخطاب من أجل مقاربته والكشف عن مستوياته الجمالية، فتجارب الأمم تثري الواحدة منها الأخرى، وروائع الفكر تفسر وتؤول بعضها بعضًا، كما تسعى العلوم المختلفة للانفتاح على بعضها بعضًا لردم الهوة بين الأصيل والدخيل، والماضي والحاضر، والقديم والحديث[2] كما يرى **علي حرب** في كتابه: "**التّأويل والحقيقة**".

تعدُّ جهود النّاقد **محمد مفتاح** من أبرز الجهود النّقدية التي حاولت الاعتماد على منهج مركب في مقاربة النّص الأدبي، حيث امتاح هذا الأخير من روافد العلوم التجريبية (Experimental Sciences) نظريات وأسس علمية محاولاً تطبيقها على المنجز الشّعري العربي، كما اعتمد بعض النّقاد العرب على المزج بين منهجين نقديين لدراسة البنّية النّصية كما فعل كل من: **عبد الملك مرتاض** في كتابه: "**أين ليلاي –دراسة سيميائية تفكيكية–**.

أما في الجانب الأدبي لعملية التّفاعل والمحاورة، فقد عمد النّقاد إلى استحداث نظريات جديدة تنصُّ على الانفتاح للاستفادة من تقنيات الأجناس الأدبية (Literary genres) الأخرى حيث انبلجت أولى هذه المظاهر في ما يسمى عند الشّعراء الرمزيين بـ: (تراسل الحواس) (correspondance)، وهي فكرة قائمة على (التّمازج) بين وظائف الحواس، و(تجاوب) العطور والألوان والصور[3]، أما في الصّرح السّردي فأسس **مخائيل**

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها وأسسها، تاريخها، روادها، وتطبيقاتها العربية)، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2007، ص34.

[2] ينظر، علي حرب، التأويل والحقيقة (قراءات تأويلية في الثقافة العربية) ، السويد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص20.

[3] ينظر، سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، 1989، ص152–152.

باختين (**Mikhail Bakhtin**) (**1895-1975**) مبدأ (الحوارية) (Dialogisme) (البوليفونية) (Polyphony)، (تعدد الأصوات) الذي استخدمه في تحليل الخطاب (Discorurse analysis) للإحالة على البعد التّفاعلي الجم للغة، سواء أكان شفويًا أو مكتوبًا[1]، فصيحًا أو عاميًا، محليًا أو أجنبيًا.

استفادت **جوليا كريستيفا** (**Julia Kristeva**) (**1941**) من جهود **ميخائيل باختين** لتأسس مفهومًا جديدًا في حقل الدراسات الأدبية في أواسط السّتينيات من القرن العشرين، وعدّته (وظيفة تناصية) +++ (Intertextual Functional) تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتّاريخ وسمته بـ: (الأيديولوجيما) (Ideeaologeme)، ولكنَّ تسمية (التّناص) (Intertextuality) هي التي شاعت وانتشرت بشكل سريع، وأصبح التّناص مفهومًا مركزيًا ينتقل من مجال دراسيٍّ إلى آخر[2] وعرّفته بأنه: ذلك التّقاطع داخل التّعبير مأخوذ من نصوص أخرى[3]، أو هو عبارة عن التحام بنيتين نصيتين مع بعضهما مشكلتين نصًا متناصًا أو متفاعلاً معلنا عن بداية التّمازج الأجناسي، وتجاوز نظرية استقلال الجنس الأدبي.

1.1. الأدب التّفاعلي من الفكرة إلى التّأسيس:

يعدُّ الإبداع الفنّي نتاج تجربة إنسانية كامنة في الذّات المبدعة، يعبّر بها المبدع عن مشاغله، أو مشاغل مجتمعه بطرق مختلفة تتباين من مبدع لآخر، فمنهم من اتخذ الرّيشة والألوان وسيلة لذلك، ومنهم من حمل القلم ونثر بمداده على الصفحات قصائدًا أو

---

[1] ينظر، دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، (تر) يحي يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص36.

[2] ينظر، محمد عزام، شعرية الخطاب السردي (دراسة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص116.

[3] ينظر، إدريس الكوردي، ظواهر بلاغية في قصص الدكتورة سناء شعلان (مجموعة أرض الحكايا نموذجا) ، دار الرنيم للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2020، ص42.

نصوصًا نثرية، ومنهم من اختار لنفسه وسائل أخرى كـ: (الغناء، والرّقص، والتّمثيل، والنّحت، والنّقش، والرّقش والوشي، والوشم، والبناء).

خضعت التّجربة الإنسانية لمجموعة من التّغيرات،مواكبة التّطور الحاصل في مجالات الحياة، وقد شهد النّص الشّعري تطورًا كبيرًا في السّنوات الماضية، شكلاً ومضمونًا، فشدّ رحاله نحو تغيّر مصحوب بنوع من التمرّد على الأشكال الكتابية التّقليدية، ولا يعدُّ هذا أمرًا جديدًا على الأجناس الأدبية، إنّما هو أمر طبيعي، بل هي مجبولة عليه؛ لأنَّ التّعبير الفنّي ممارسة إنسانية، وهذه الممارسة ظلّت حبيسة التّركيب والتّعقيد، تتداخل فيها الأجناس والأنّواع والأنماط[*]، وظلّت أبدًا متحوّلة بتحوّل الإمكانات التي يوفرها الإنسان لتطوير ممارساته المختلفة وهو يعدّد الوسائل والوسائط التي يتحقق من خلالها التّواصل مع الإبداع الأدبي والفنّي وبين كليهما والمتلقي.[1]

ليست القصيدة الكلاسيكية كالقصيدة المعاصرة ولا الحديثة كالحداثية؛ لأنَّ هناك فروقا جوهرية يلمسها المتلقي من خلال تطور الذّائقة الشّعرية، فقد عرف الإنسان عبر مساره التّاريخيِّ أربع مراحل أو براديغمات فكرية رئيسة:

---

[*] انقسم المنظرون حول تحديد المفاهيم الآتية: (الجنس والنوع، والنمط) تبعًا لعلاقتها ببعضها فهناك الأصول والفروع وقد حاول بعضهم تحديد أهم الاختلافات بينها.ينظر، عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب) ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001. رشيد يحياوي. مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، مؤسسة وكالة الصحافة العربية ناشرون، 2016، ص5-16.

[1] ينظر، سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 193.

- **المرحلة الأسطورية الخرافية:** تميّزت هذه المرحلة بالسّذاجة الفكرية والتّفسير الميثيولوجي(mythology)[*]، وغياب العلل المنطقية.
- **المرحلة اللاهوتية(Theological):** توافقت هذه المرحلة مع فترة العصور الوسطى الأوروبية، أين سيطرت الكنيسة على حياة البشر وعقولهم، ونمط تفكيرهم، فقاموا بتفسير الظواهر الطبيعية والفكرية، والإبداعية، من منطلق الفكر الديني الكنائسي.
- **المرحلة الوضعية أو العلمية (Positive):** هي مصطلح أطلقه **أوجست كونت**[**](Comte Auguste)(1798-1857) على فترة التحرر من الأطواق التي قيدت الفكر، وأخضعته لسلطة الكنيسة، وتنقسم هذه المرحلة إلى قسمين هما:
- **المرحلة العلمية اليقينية المطلقة:** ومن أعلامها: **نيوتن Isaac) (Newton(1642-1727)،وديكارت(Renédescartes)(1596–1650)،وسبينوزا**[***] **(Baruchspinoza)(1632-1677).**

---

[*] تعني كلمة ميثوس (Mythos) عند الإغريق حكاية وكلمة) أسطورة(العربية مقتبسة من كلمة (استوريا) (Historia) اليونانية وتعني حكاية أو قصة، إلا أنها تعني حكاية غير حقيقية، وتعني كلمة ميثيولوجيا علم الأساطير. ينظر، لينا جزراوي، صورة الفلسفة النّسوية في الفكر العربي المعاصر، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2019، ص23.

[**] فيلسوف، وعالم اجتماع فرنسي، اهتم بعلم الفلك والحياة والطّبيعة والكيمياء، وهو الأب الشّرعي للفلسفة الوضعية ومؤسسها، وصاحب مصطلح علم الاجتماع، كما يعود له الفضل في التّأكيد على ابتكار نظريات علمية قائمة على الملاحظة، وتمتاز مؤلفاته بالفكر الفلسفي العميق. ينظر، إيمان الحياري، العالم أوغست كونت، https://mawdoo3.com، 26 يوليو 2018، 10:59، 2023/07/23، 08:53.

[***] فيلسوف هولندي، يهودي، من أصول برتغالية أندلسية، ألّف عددًا معتبرًا من الكتب والرسائل، أشهرها: "نظام الأخلاق ورسالة إصلاح العقل" واشتهر عنه وحدة الوجود وفي نقد الفكر الديني، والكتب السماوية، وتأسيس علم فلسفة الدين، وكان له دور عظيم في التأسيس للعلمانية الغربية. ينظر، وائل علي، فيلسوف الطبيعة الذي لم يكن ملحدًا، https://www.aljazeera.net، 2016/10/04، 2023/07/23، 9:40.

- **المرحلة العلمية الاجتماعية النسبية:** وتسمى أيضا العقلانية المعاصرة، وظهرت في منتصف القرن التاسع عشر مع **أينشتاين** (Albert)**(1879-1955)** **Einstein**و**ماكس بلانك**[*](Max Planck) **(1858- 1947)**.
- **المرحلة المعلوماتية أو الرقمية:**توافقت هذه المرحلة مع اختراع الحاسوب الذي أحدث (ثورة كوبرينيكية)[**](Copernican revolution) مقارنة بالمراحل السابقة؛ لأنّها حققت قطيعة وسائطية أو (ميديولوجية)(Médiologique) مع الثّقافة الورقية [1] الكلاسيكية.

يعدُّ التّحوّل الذي مسَّ النّصوص الإبداعية، بانتقالها من المشافهة إلى التّدوين ومن ثم إلى عالم الرقمنة والوسائط الالكترونية سببًا في ميلاد خطاب جديد موسوم (بالأدب التّفاعلي) (Interactive literature)، حيث نما هذا الأخير بين وسائل التّكنولوجيا المعاصرة، ونشأ بين أحضان البرمجيات المعقدة، فعرف مجموعة من المفاهيم في الصّرحين الغربي والعربي ندرجها كالآتي مركزين اهتمامنا على القصيدة التّفاعلية بوجه خاص.

أ. أروم الأدب التّفاعلي في الصّرح الغربي:

تعدُّ حقيقة الفصل في البداية الفعلية لهذا الإبداع الأدبي أمراً شائكا ، فقد ورد في متون مجموعة من الكتب نذكر منها على سبيل المثال:"**القصيدة التّفاعلية في الشّعرية**

---

[*] من أهم فيزيائيّ القرن العشرين في ألمانيا، وهو مؤسس نظرية الكم. ينظر، https://m.marefa.org، 2023/07/23، 09:46.

[**]تنسب هذه الثورة إلى نظرية نيكولاس كوبرنيكوس (Nicolaus Copernicus) (1473-1543) التي قال فيها إن الشمس لا الأرض هي مركز الكون، وكان لهذه النظرية تأثير كبير في كل من المستوى العلمي، والفلسفي، والاجتماعي، وأصبح مصطلح الثورة الكوبرينيكة يستخدم –أحيانا– للدلالة على أي تغيير جذري على الصعيد النظري خصوصًا. ينظر، حسام الدين درويش، إشكالية المنهج في هيرمينيوطيقا بول ريكور وعلاقتها بالعلوم الإنسانية والاجتماعية (نحو تأسيس هيرمينوطيقا للحوار) ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ط1، 2016، ص.

[1] ينظر، جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية المستوى النظري) ، دب، ط1، 2016، (ج) 1، ص 6-7.

العربية" للباحث **رحمن غركان:** بأنَّ الميلاد الحقيقي لـ«**هذا النّوع من الكتابة يعود إلى سنة (1990) إثر تجارب الشّاعر الأمريكي روبرت كندل (K.Robert) الذي اجتهد في الإفادة من بعض تقنيات الحداثة الصّناعية[..] فقدّم قصائد تفاعلية لا يمكن إيصالها للمتلقي [..] إلا من خلال هذا الاشتغال الشّعري الالكتروني، ويتحدث عن ريادته في هذا الإنجاز**»[(1)]، بقوله: «عندما شرعت في كتابة القصيدة الالكترونية لم أكن أعرف [شخصًا] يمارس الكتابة الإبداعية على الشّبكة[..] وحدها كانت طيوري تحلق في ذلك الفضاء الالكتروني المطلق،»[(2)] في حين ذكر **جميل حمداوي** في مؤلفه الموسوم بـ: "**الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق**"، أن **تيبور باب(Tibor Papp)** أول من أنتج نصًا رقميًا بالمفهوم الحقيقي (للأدب الرقمي) (Digital Literature)، حين شارك في مهرجان (**polyphonix**) سنة (**1985**)، وقام بعرض قصيدته الشّعرية الأولى "**أعلى ساعات الحاسوب**" في عشر شاشات، وعُدّت هذه القصيدة أوّل نصّ متحرك رقميًّا، حيث اعتمد المبدع على المزج بين (الإيقاع الزّمني)(Temporal Rhythm) و(التّحريك المبرمج الدّيناميكي)(Dynamic programmed animation) واستعمال (الوسيط الرقمي)(Digital Medium)، مع توظيف اللوغاريتمية التّأليفية Compositional) (Logarithmic[(3)] لإنتاج النصوص الإبداعية.

كانت منزلة هذا الأدب الجديد بمثابة الغيم الماطر الذي خصّب حقول الكتابة الإبداعية، وأخرجها من بوتقة الورقية الروتينية إلى دورة الحياة الديناميكية، حيث استفادت الكتابة بدورها من الوسائل التكنولوجية الحديثة بما فيها شبكة الإنترنت، ووسائل الاتصال السّمعية والبصرية، في عرض الخطابات الأدبية وتقديمها للمتلقي، الذي يمثل في مرحلة

---

(1) عبد الرحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء) ، دار الينابيع طباعة ونشر وتوزيع، السودان، ط1، 2010، ص 19.

(2) المرجع نفسه، ص 19-20.

(3) ينظر، جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية المستوى النظري) ، ص 93.

العصر الرقمي حلقة فعّالة في إعادة الكتابة والإنتاج، شأنه في ذلك شأن المؤلف الحقيقي أو المؤلف الأول للنّص.

عَرف هذا الأدب مفاهيم متباينة في الوسط الغربي، فنجد المؤلف **جان لوي ويسبرغ(Weissberg Jean-Louis)**[*]يُعرف التّفاعلية بقوله: "إنّها خاصية للعمل، تدخل ضمن البرنامج، وتتمثل في قدرته على إحداث نشاط مادي لدى القارئ وعلى التّجاوب مع هذا النشاط"[1]، حيث يركز المؤلف اهتمامه حول النّشاط المادي للمتلقي المتمثل في تلقى النّص عبر الوسيط –الحاسوب– بصرف النّظر عن التّأثير الوجداني عليه، "وهذا ما جعل **جان لوي بوازيه(Jean Louis Poiseuille)**يوسع في مفهومها فجعلها تشتمل خاصية مختلف مكونات العمل، المتمثلة في تحريكها وتوصيلها فيما بينها"[2] بواسطة الآليات الرّقمية التي تتيحها برامج الحواسيب، كـ: –القطع والوصل، والموسيقى، والصّور والحركة)، وغيرها.

نلاحظ من خلال التّعريفين السّابقين أنّهما قد اقتصرا على جعل التّفاعلية عملية آلية تخلو من التّفاعل الذاتي الذي ينجم عن تأثُّر المتلقي بالعمل الإبداعي الفني، وتأثيره عليه كما هو معهود، فقد ركّزا على الوسائط المستعملة وأهملا الطّرف الثّاني المشارك في الإبداع الفني، أما **لوسغلايزر (LossPequenoGlazier)** فقدّم مفهوما مبسطا لها بقوله: "هي تلك القصيدة التي لا يمكن تقديمها على الورق." [3]لاحتوائها على عنصر الحركة التي تحدثها الأصوات والصّور داخل النوافذ المنبثقة في برامج العرض والكتابة.

---

[*] محاضر في علوم المعلومات والاتصالات بجامعة باريس، ألقى محاضرة عن سرد القصص التفاعلية من خلال الصور. https://www.edition-harmattan.fr، 2006/07/29، 2023/07/22، 11:47.

[1] فيليب بوطز، ما الأدب الرقمي،) تر(محمد أسليم، مجلة علامات، العدد 35، ص 104.

[2] المرجع نفسه، ص 104.

[3] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 74.

ب. في الصّرح العربي:

بدأت إرهاصات هذه الكتابة تؤتي أكلها مع الروائي **محمد سناجلة** في روايته "**شات**"، والشّاعر **عباس مشتاق معن** في قصيدته "**تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق**"، ويعدُّ هذا الأخير أوّل من خاض غمار هذه التّجربة، ونسج على منوالها في ميدان الشّعر، ويعرّف هذا النّوع الجديد من النّصوص الإبداعية بأنّها: "النّص الذي يستعين بالتّقنيات التي وفرتها تكنولوجيا المعلومات، وبرمجيات الحاسب الالكتروني أو الشّبكة العنكبوتية– الإنترنيت–» [1] لعرض الخطابات الفنّية.

يتطلب الأدب التّفاعلي عند **عباس مشتاق معن** حضور الوسائل التكنولوجية بدءًا بالحاسوب بلواحقه وعتاده الخارجي، وبرمجياته ووسائطه الداخلية (برامج التأليف) التي تساعد في عرض الخطاب على شاشته الزرقاء، دون إغفاله لدور المتلقّي بِعدّه عنصرًا فاعلاً في عملية التّفاعل النّصي؛ "فالأدب التّفاعلي ومنه الشّعر مصنوع بوعي التّقانة الالكترونية والعقل التّكنولوجي اللذين يعيشهما الإنسان المعاصر، وهو أدب مصنوع بذكاء خاص، متصف بالصّبر على المغامرة [والإفادة] من فنون كثيرة، ومعطيات [علمية تقنية هائلة] المدد والعدد»[2]، تسهم في الوصل التّفاعلي بين المنجز والمتلقّي؛ "**فالتّفاعلية التي ركزت عليها المفاهيم السّابقة تضع للمتلقّي جملة من الوظائف أثناء تلقّيه للنّص، ليصحَّ وصفه [بالتّفاعلي]، وهذه الوظائف هي: التّأويل، الذي يعدُّ جزءًا ملازمًا لكلِّ قراءةٍ، والإبحار[...] بفاعلية في شبكة الإنترنيت من خلال مسارات النّصية المتفرعة في التّشكيل [الذي يمثل] إعادة بناء النّص في حدود معينة، والكتابة [التي] تسمح للمتلقّي بالمشاركة في**»[3]الكتابة والتّأليف.

---

[1] إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي (الولادة وتغير الوسيط) ، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2013، ص 29.

[2] رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية(تنظير وإجراء) ، ص 30–31.

[3] إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي (الولادة وتغير الوسيط) ، ص 32.

تُصرّح الباحثة **فاطمة البريكي** في كتابها: "**مدخل إلى الأدب التّفاعلي**"، بعدم نضج التّجربة التّأليفية للأدب التّفاعلي في الوطن العربيِّ، "لا على مستوى المفهوم، ولا على مستوى المصطلح، ولا على مستوى التّطبيق [و] الممارسة الفعلية[..] [ولكن] يمكن القول بوجود قصائد عربية رقمية وإلكترونية»[1]تسعى لبلوغ مستويات التّفاعل الرقمي.

تتدرج (الفنون)(Arts) في مسالك الإنتاج لكي تحقق مبدأ الاكتمال والنّضج الفنّي، فقد سعى المنجز التّفاعلي العربي للتّأقلم مع معطيات البيئة العربية التي تختلف عن البيئة الغربية في استعمال التّكنولوجيا والإفادة من وسائل الميديا، فكل إبداع منتقل من بيئته الأم إلى بيئة أخرى يتعرض لتطورات نوعية على مستوى التّنظير والإجراء، فقد بدأ هذا المسلك في الصّرح العربي بالالكترونية والرقمنة ليبلغ فيما بعد مسارب التّفاعلية بكلِّ مفاهيمها الإجرائية والتّطبيقية التي عرفتها السّاحة الغربية.

2.1.أنواع التّفاعل النّصي:

اتجه النّص الشّعري في ظلِّ تشابك الحياة وتعقدها نحو التّغيّر والتّحوّل، فبات لزامًا عليه تطوير أدواته من جهة وفنياته من جهة أخرى ليخرج من بوتقة الرتابة التي تقتل روحه، وتجعله قابعًا في دائرة النمطية، مستفيدًا هو الآخر من الميديا وروافدها، غير أن هذا التّحوّل لا يعني التّخلص من الموروث أو إغفاله، بل وجب التّقاطع والتّفاعل معه، لإنتاج نصوص إبداعية يلتقي فيها الماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل، والقديم بالحديث، والورقي بالالكتروني، ومن هذا المنطلق يمكننا التمييز بين نوعين من التّفاعل.

1.2.1.التّفاعل النّصي الورقي:

قسّم الباحث **رحمن غركان**(القصيدة التّفاعلية) في كتابه "**القصيدة التّفاعلية في الشّعرية العربية**" إلى قسمين معتبرًا أن (القصيدة الورقية) هي القصيدة الخام التي تولّدت

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 78.

منها (القصيدة الالكترونية)، فمكونات القصيدة التّفاعلية في جزئها الأوليّ صادرة عن نصٍّ شِعريٍّ مؤلفٍ من ألفاظ، وجمل، وسياقات، ونصوص قبل أن تتجه نحو الفضاء الالكتروني[1]، كما عدّد الباحث سبعة مكونات للقصيدة التّفاعلية في مرحلتها الخام هي:"الكلمة، والإيقاع، والصّورة، والتّركيب، والبناء، والحركة أو النزوع الدّرامي، والتّناص"[2].

أسهمت هذه العناصر في التّأسيس لمرحلتين رئيستين لا تخلوان من صفة التّفاعلية، حيث تتميز المرحلة الأولى باستغلال الطاقة التّعبيرية للنّظام اللغوي والاستعانة بجمالية اللغة التي تسمو بالذّائقة الفنّية إلى عوالم الدراما المخطوطة بين ثنايا الورق لكي تمارس مع المتلقّي لعبة الخفاء والتّجلي؛ فهي مراس يغيب خلف غياهب الغموض، وينهل من الماضي حانيًا إلى عتاقته، مصوراً المستقبل، مستشرفًا لأحداثه، أما المرحلة الثّانية فتتمثل في الاستفادة من التّجربة الورقية وإضافة اللمسة الإلكترونية عليها، لتتفاعل مع مكونات العمل، منتقلة من النّص إلى العرض؛ أي من الكتابة إلى التّصوير السّمعي البصري.

أ. التّفاعلات النّصية الدّاخلية:

تستند أغلب الأعمال الإبداعية إلى ما سبقها أو عاصرها من المنجزات، فتتقاطع الفروع مع الأصول، وتتعالق النّصوص الجديدة بالنّصوص القديمة أو المعاصرة لها، لتنتج نصًا يجمع بين الأصيل والدخيل، والحديث بالعتيق.

[1] ينظر، رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء) ، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص 46.

يتعلّق (التّناص) (Intertextuality) في معناه العام الذي اسْتُعْمِلَ به في بدايات توظيفه مع **باختين**[*](**Mikhail Bakhtin**) (**1895-1975م**)**وكريستيفا**[**](**Julia Kristeva**)(**1941**) بالصّلات التي تربط نصًا بآخر، أو بالعلاقات والتّفاعلات الحاصلة بين النّصوص مباشرةً أو ضمنيًا، عن قصد أو عن غير قصد، وأيُّ نصٍّ كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلاَّ أن يدخل في علاقات ما، وعلى مستوى ما مع النّصوص السّابقة أو المعاصرة له[1]؛ فالنّص مبني على علائق تتفاعل في بنيته الدّاخلية، «**ويفترض في النّص المقتبس أو المُتَضَمَنِ أنْ يؤدّي وظيفة فنّية جمالية أو فكرية موضوعية تخدم السّياق[...] وتنسجم معه، ولا يستحضر [المبدع] هذا النّص أو ذاك للزينة أو الدّيكور، أو استعراضا للقدرات الثّقافية، إنمّا لغرض يراه المؤلّف ضروريًا لتعميق فكرته المطروحة، أو بلورة رؤيته في قضية ما، ويراه منسجمًا مع البناء الفنّي أو الأسلوبيِّ أو اللغويِّ في**»[2]عمله، واستدعاء النّصوص الأخرى في المنجز النّصيِّ لا

---

[*] فيلسوف روسي، ومنظر أدبي، أثرت نظرياته عن اللغة في دراسات التواصل والثقافة الشعبية، حيث تعد اللغة في مفهومه حوارية (تداولية) ، شكلها الأخذ والعطاء وليست مجرد توصيف داخلي، أو مرآة لمقاصد المتكلم، كما رأى أن الأشكال النصية المتعددة الأصوات (Heteroglossic) تستثمر هذه الإمكانية الخلاقة عبر تجانب الأساليب السردية والمنظورات، وهذه أنموذجيًا حالة الرواية في كتابيه: "مشكلات في شاعرية ديستوفيسكي"، "الخيال الحواري"، ويشير مفهوم الاحتفالية المؤثر لديه في كتاب: " رابليه وعالمه" إلى تلك المناوشة والمعارضة للخطاب السلطوي، ينظر، كريغ كاهون، معجم العلوم الاجتماعية، (تر) معين رومية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط1، 2021، ص724.

[**] أحد أبرز المنظرين الذين رسموا معالم المنعطف الإبستيمولوجي (المعرفي) ، من الإبستيمي البنيوي، إلى الإبستيمي ما بعد البنيوي، ففي إستراتيجية التحليل الدلائلي لم تعد غاية التحليل إظهار بنية موحدة للنص، تعد بنية مجردة في إطار نحو النص، لكن إنتاج بنية للنص تعين تعدده وانفلاته من أي شكل أو بنية نهائية ومكتملة، بذلك استبدلت الصورة السكونية المغلقة عن النص التي ترافق مفهوم البنية، بصورة دينامية تفكيكية مفتوحة، مُعَبّر عنها بمفاهيم: الدلالية، والهدم، والبناء، وإعادة التوزيع والممارسة والإنتاجية. ينظر، محمد بوعزة، تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث، ودراسة السياسات، قطر، ط1، 2018، ص56.

[1] ينظر، سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) ، المركز الثقافي العربي، مكتبة الأدب المغربي، دب، دط، دت، ص 10.

[2] أحمد الزعبي، التناص (نظريًا وتطبيقًا) ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص 29.

يكون عبثا، إنّما يسعى المؤلّف من خلاله إلى صناعة حركة تفاعلية ضمن بنيته النّصيّة الدّاخلية، وينقسم هذا الاستدعاء (التّناص) إلى نوعين:

- **مباشر**: ويندرج ضمنه "التّناص التّاريخي، والدّيني، والأدبي، والأدب الشّعبي"[1]، حيث يوظفه المبدع بشكل صريح دون تغيير بنيته الأصلية.
- **غير مباشر**: ويمثل تناص "الأفكار والمعاني، واللغة، والأسلوب ويلجأ فيها الكاتب إلى الامتصاص الفكري والدلالي"[2] من النّص الأصل دون التّصريح المباشر بذلك.

ب. التّفاعلات النّصية الخارجية:

انطلاقا من الوعي بوجود علائق نصية بين النّصوص الأدبية، وبين أبنيتها الجمالية التي كانت تمثّل مسرحًا رحبًا أسهم في ردم الهوة بين الحقول الأدبية، والتّأسيس لصرح جديد أساسه التّداخل، والتّفاعل، والانتقال بهذه العلاقة من التّفاعل الدّاخلي الذي يندرج ضمن حقل الأدب وفنونه والاتجاه به نحو تفاعلات نصية خارجية تنقسم بدورها هي الأخرى إلى نوعين:

أولا: تداخل الفنون:

عَرف الإنسان الفنّ منذ ردح من الزّمن ، فظهر فنٌّ أوّلٌ، وثانٍ، وثالثٌ، وقفي بسابعٍ، ويعدُّ الشعر واحداً من الفنون البكر التي شهدتها البشرية، ولكن المتغير في الأمر هو أن تلك العلائق الفاصلة بين حدود الفنون، وتخومها أصبحت عرضة للزوال؛ فقد عرفت هذه الأخيرة انتعاشاً بعد استفادتها من بعضها بِعدّها نتاج ذات إنسانية مبدعة تنبع من دواخلها الخالصة، مترجمةً لما يشعر به المبدع إزاء أمرٍ ما يحرك فيه نواة الإبداع، فَينتجُ أعمالاً فنّيةً تتمايز من مبدع لآخر، سواء في مجال الفنون بروافدها أو في مجال الكتابة الإبداعية بمختلف ألوانها.

---

[1] أحمد الزعبي، التناص (نظريًا وتطبيقًا) ، ص5-6.

[2] المرجع نفسه، ص 6.

لا تعدُّ محاورة الفنون لبعضها أمراً مستحدثا، بل لها علائق موغلة في القدم، «**فقد كانت الفنون قديمًا تشكل وحدةً متكاملةً متواصلةً لا انفصال بينها؛ فالكلمة والموسيقى والنّحت والعمارة عند الإغريق –على سبيل المثال– كانت تتصاقب متناغمة متداخلة من حيث الشّكل والمضمون والسّياق، ولكنّها أخذت تنفصل عن بعضها وتستقل بذاتها على نحو ما استقلت العلوم الأخرى عن الفلسفة التي كانت شجرة وارفة الظلال ذات أغصان وأفنان متنوعة**»[1]فقد جمع أرسطو**(Aristotle) (384–322ق.م)** بين لفظتيّ (الفن) (Art) و(الشّعر)(Poetry)في عنوان مؤلفه "**فنّ الشّعر**"، متحدثًا في متنه عن (المسرحية) (Theatrical)،أو الفنّ التّمثيلي من (تراجيديا)(Tragedy) و(كوميديا) (Comedy)، كما جمع القدماء بين الفنّ والشّعر، وربطوا بينهما عن قصد أو عن غير قصد، فكان قدماء الإغريق "يخلطون بين الفنّ والدّربة أو الحذف أو الأساليب التقنيّة، لذلك [لم يميزوا] [...] بين الفنون الرّفيعة والصناعات اليدوية، لاقتناعهم أن العمل الذي يقوم به المَثّالُ لا يختلف في جوهره عن العمل الذي يقوم به النّجار»[2]؛ فهما يستندان إلى الخبرة الجمالية، والصّنعة الفنّية رغم اختلاف المادة والغاية.

شهدت العلاقة التّفاعلية بين الفنون نوعًا من الانفصال ، ليستقل كل فنٍّ عن آخر بمذاهبه ومدارسه، فَوُضِعَتْ حدودٌ فاصلةٌ بينها، إلى أن أعادت (الحداثة)(Modernity) بتعقيداتها ربط أواصر العلائق بينها، فاستعار الشّعر تقنيات من الفنون الأخرى للحفاظ على صيرورته، واستعارت هي الأخرى تقنيات منه؛ لأنهما نابعان من بواطن التجربة الإنسانية ووليدا الذّات المبدعة.

تَعدّدت أشكال الصّلة بين الأدب والفنون؛ فالشّعر يستنزل الوحي أحيانًا من (الرسم)، و(النحت)، أو (الموسيقى)، وقد تغدو الأعمال الفنّية الأخرى موضوعاتٍ له، فيقال إن

---

[1] الرشيد بو شعير، العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى، مجلة الرافد، العدد40، الشارقة، 2013، ص5.

[2] المرجع نفسه، ص 7–8.

سبنسر[*](**Herbert Spence**)(**1820-1903**) استلهم بعض قصائده الوصفية من القماش المُزيّن والمواكب، وقد أثّرت رسوم **كلود لورين**[**](**1600-1682**) (**ClaudeLorrain**)**وسيلفاتور** روزا[***](**Salvator Rosa**) في شعر الطّبيعة الذي نظم في القرن الثّامن عشر، فاستقى **كيتس**[****](**John Keats**)(**1795-1821**) تفاصيل قصيدة "**قارورة يونانية**" من إحدى صور **كلود لورين**[*****] (**Claud Lorraine**)(**1600-1682**)[1] وقد مثلت هذه النماذج دليلًا على تراسل الأعمال الإبداعية بين مجاليّ الأدب والفنون، وترابطهما، فيتأثر المبدع الأدبي بمنجزات الفنان، منتجًا عملًا فنّيا يتمازج فيه الأدب بالفن، مُشَكّلاً إبداعًا مميزًا قوامه(التّفاعل) و(التّداخل) بين العناصر والأبنية الفنّية.

(*) فيلسوف بريطاني ويعد من أبرز المؤسسين لعلم الاجتماع الحديث، قدم في كتابه السياسي: "الرجل ضد الدولة" رؤية فلسفية متطرفة في ليبيراليتها، كما أوجد مصطلح: (البقاء للأصلح) الذي ينسب عادةً إلى داروين، كما أسهم في ترسيخ مفهوم الارتقاء، وأعطى له أبعادًا اجتماعية، عرفت بـ:(الداروينية الجديدة) ، ينظر، https://m.marefa.org، 2023/07/23، 09:24.

(**) اسمه الحقيقي كلود جيليه وهو رسام فرنسي الأصل، رسم عددًا كبيرًا من اللوحات، والرسوم التحضيرية بالقلم والألوان المائية، واللافت في هذه الرسومات خلوها من البشر، حيث ركّز فيها على الطبيعة الواقعية، ليرسم فيما بعد بعض اللوحات الزيتية التي تظهر الطبيعة مثالية ذات جلال ومهابة لا تخلو من الشاعرية، فكان يضع ضمن المشهد الطبيعي المهيب بضعة أشخاص من موضوع أسطوري أو ديني، بمقاييس صغيرة جدًا، حيث يتسم بعضهم بملابس زاهية الألوان. ينظر، عبود طلعت عطية، كلود لورين (فنان يدرس الطبيعة) ، العربي، العدد746، https://alarbi.nccal.gov.kw، 2023/06/22، 10:18.

(***) فنان إيطالي، وهو رسام باروك وشاعر وموسيقي أيضًا، يعرف بأسلوبه الاستثنائي، ونزعته المتمردة التي ظهرت بشكل خاص في لوحاته، ينظر، https://www.arageek.com، 17أغسطس2022، 2023/07/23، 09:05.

(****) شاعر غنائي رومانسي بريطاني، عاش حياة قصيرة وتوفي بمرض السل، يعد من أبرز رواد الشعر الغنائي الحسي في بريطانيا في بداية القرن الثامن عشر. ينظر، المرجع نفسه، 18 مايو 2022، 2023/07/23، 09:10.

(*****) هو رسام ومعماري ونقاش فرنسي من العصر باروكي، وضع تقاليد رسم المناظر الطبيعية التي تأثر بها الفنانون في أوروبا وأمريكا على مدى مائتي عام. اسمه الكامل كلود جيليه (Claude Gellée) ولكنْ كثيرًا ما يُطلق عليه كلود لوران. ينظر، https://3arf.org/wiki، 2023/08/27، 11:53.

(1) ينظر، رنيه ويليك وأوستن وراين، نظرية الأدب، (تر) محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1980، ص131.

ثانيا: تداخل الأجناس الأدبيّة:

تعدُّ دائرة هذا النّوع من التّفاعل أضيق من الأوّل؛ لاشتماله على الأجناس الأدبيّة فقط سواء أكانت شعرية أم نثرية، ويتم ذلك باستخدام أحدهما لتقنيات الآخر، لأغراض جمالية وتعبيرية، فقد جاء هذا التّداخل "نتيجة لتطوّر الأجناس الأدبيّة كالشّعر الذي تطور إلى أنواع أخرى كـ: [...] الشّعر الحرّ وقصيدة النّثر، كما تنوع النّثر [إلى] الخطابة التي تطوّرت إلى المقالة، والمسرحية، والرّواية، والقصّة"[1]، إلاَّ أنَّ هذا التّداخل ليس وليد عصرنا الحالي، حيث ظهرت بذوره الأولى في الثّقافيتين العربية والغربية؛ فقد كتب **هوميروس(Homeros)** "**إلياذته**" شعرًا مطولاً بِنَفَسٍ سردي يروي قصة طروادة، كما برزت هذه الملامح السّردية في شعرنا الجاهلي، فقام الشّعراء العرب القدامى بسرد رحلاتهم وأمجاد أمتهم قصائد مصدّرة بوقفة للبكاء على الأطلال، ورثاء الدّيار والدمن، لينتقل بعدها إلى مواضيع الرحلة المتعددة التي تشمل النّاقة ووحوش الصحراء، والمخاطر التي اعترضت سُبله.

تتغيّر الأجناس الأدبيّة، "من مذهب أدبي إلى آخر، وإنَّ هذا التّغيّر يُفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعدُّ جوهراً فيه قبل ذلك"[2]، فقد أسهمت هذه الدورة الحيوية التي شهدتها (الأجناس الأدبيّة) في تطويرها، وظهور أجناس وأنواع أخرى متحررة من رتابة الماضي، كاسرة لقيوده، مستقلة من وثنية الأشكال الممنهجة، فظهرت أنواع شعرية جديدة كـ: (الشّعر المرسل، والشّعر الحرّ، وقصيدة النّثر) التي تجمع بين قواعد الشّعر وخصائص النثر، كما تميزت (الرّواية) (The novel) بالانفتاح؛ فهي جنس جديد

---

[1] وفاء يوسف إبراهيم زيادي، الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق لأحمد فارس الشدياق (دراسة أدبية نقدية) ، مذكرة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2009، ص 49.

[2] حمدان عبد الرحمن أحمد حمدان، الأجناس الأدبية (دراسة تحليلية) ، مطبعة الأمانة، مصر، ط1، 1989، ص 08.

تمخّض من رحم (الأساطير) و(الملاحم) و(السّير) و(الأعاجيب)، معلنةً عن ميلاد مذهب فنّي جديد أساسه التّفاعل والتّداخل.

2.2.1.التّفاعل النّصي الالكتروني:

أشرنا في محطات سابقة من البحث إلى أنَّ هذا النّوع من التّفاعل النّصي ولد من رحم التّفاعل النّصي الخام الذي يقصد به **رحمن غركان** القصيدة الورقية في شكلها الأول، مبرزًا ومعدّداً مكوناتها المتمثلة في: "الكلمة، والصّورة، والصوت، واللون، والحركة والرّوابط التّشعبية، وفضاء الشاشة"[1]، والجديد حسب رأيه هو تطور الوسائط التّكنولوجية والمؤثرات، وطرق العرض، إذ لا يمكن "تلقي هذا الشّكل الشّعري ورقيًا؛ لأنه تفاعلي ورقته شاشة الحاسوب[...] ومن ثمّة، إنَّ مكونات القصيدة التّفاعلية إنّما تتم قراءتها عبر وسيطها الإلكتروني، بمعزل كلّي عن صورتها الورقية؛ لأنها تستمد تكوينها من وسيطها التّفاعلي التّكنولوجي"[2] ولا يمكن التّعامل مع هذا النّوع إلاَّ من خلال الوسيط الإلكتروني، والوسط التّكنولوجي الذي ترعرع بين أحضانه، ومنها يتحوّل تفاعل المتلقّي مع هذا الإبداع من نظام قارئ إلى نظام مشاهد، يسمح له بالمشاركة في إنتاج العمل الإبداعي.

يقسّم حسام الخطيب الأدب الرّقمي إلى نوعين هما:

النّوع الأوّل: وهو "النّص الرقمي ذو النّسق السّلبي، وهو النّص المغلق الذي لا يستفيد من تقنيات الثّورة الرّقمية التي أفرزتها التّقنيات الرّقمية المختلفة"[3]، ولا يمكن وصفه بالتّفاعلي لمجرد انتقاله من صفحات الكتب إلى شاشات الحواسيب؛ لأنَّ هذا الانتقال هو تغيّر في طريقة العرض فقط، في حين يُعّرف النّص الرّقمي بأنه نصٌّ استفاد من منجزات (الميديولوجيا) (Médiologie) "كـ(الهايبر تاكست) (Hypertext) أو

---

[1] رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء) ، ص 7-8.

[2] المرجع نفسه، ص 74.

[3] إياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي (الولادة وتغير الوسيط) ، ص 30.

(المالتي ميديا) (Multimedi) المختلفة»[1]، التي تُكسب النّص فاعليته التي تؤثر في المتلقّي من خلال دمج الصّوت بالصّورة، والحركة بالكلمات التي يتم عرضها عبر الوسيط الإلكتروني.

النّوع الثّاني: وهو «النّص الرّقمي ذو النّسق الإيجابي، وهو ذلك النّص الذي ينشر نشرًا رقميًا، ويَسْتَخْدِمُ التّقنيات التي أتاحتها الثّورة المعلوماتية والرّقمية»[2]، التي تُكتسب النّص صفته التّفاعلية فيصبح نصًّا إلكترونيا تفاعليًّا.

3.1. إشكالية المصطلح وأزمة التّأسيس لأدب تفاعلي:

تطوّرت نظرية التّفاعل النّصي في الثّمانينيات ، وصارت تَعدُّ أيَّ نصٍّ(متناصًا)، ومنذ التّسعينيات إلى الآن يمكننا عدُّ أيُّ نصٍّ مترابطاً، غير أنَّ التّرابط هنا يتحقق بواسطة أشكالٍ وصورٍ متعددة جديدة لا علاقة لها بالصّور القديمة[3]، وهي صور مرهونة بتطور العصر، والوسائل التّكنولوجية المستعملة التي غيّرت وسائط عرض النّص، فظهر ما يعرف بالأدب التّفاعلي وإنْ كان مصطلح التّفاعل محاط بهالة من الإشكالات؛ «لأنَّ كلَّ أدب [هو] تفاعلي في النّهاية»[4]، والتّفاعلية هي العلاقة التّأثيرية التي تَحدث بين النّص والمتلقّي، لكنّها مع تطوّر الميديولوجيا في العالم الغربي أصبحت تدلُّ على عرض النّص وفق برامجها، ونظرًا لتعرض مصطلح التّفاعل للهجرة من البلد الأصل إلى البلدان العربية تعددت ترجمته وفق التّصورات المختلفة للنقاد فكثيرًا ما يقع الخلط بين (التّفاعلية) و(الإلكترونية) و(الرّقمية).

---

[1] إياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي (الولادة وتغير الوسيط) ، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر، سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية(نحو كتابة عربية رقمية) ، ص61.

[4] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص62.

تحدثت الباحثة **فاطمة البريكي** عن الفرق بين هذه المصطلحات الثلاثة، حيث ترى بأنّها مصطلحات تشير إلى نصوص شعرية ونثرية تُقَدّم عبر الوسيط الإلكتروني؛ فالشّعر الرّقمي، والشّعر الإلكتروني لا يختلفان عن بعضهما من حيث الدلالة والمفهوم؛ لأنَّ مصطلح الشّعر الرقمي –مثلاً– يعود إلى أنه نصٌّ يقدم رقميًا على شاشة الحاسوب، الذي يعتمد الصّيغة الرّقمية الثّنائية في التّعامل مع النّصوص أيًّا كانت طبيعتها، أما تسمية الشّعر الإلكتروني فتعود إلى طبيعة الوسيط الحامل له بعد أن كان يقدم عبر الوسيط الورقي [1] في متون المدونات الإبداعية.

أما القصيدة التّفاعلية حسب إجماع بعض الدّارسين فهي: ذلك النّمط من الكتابة الشّعرية الذي لا يتجل إلاَّ من خلال الوسيط الإلكتروني، معتمدًا على التّقنيات التي تتيحها التّكنولوجيا الحديثة، مستفيدًا من الوسائط الإلكترونية لابتكار أنواع مختلفة من النّصوص الشّعرية التي تنوّعت طرق عرضها، وتقديمها للمتلقّي (المستخدم)، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشّاشة الزّرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيًا، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، فيكون عنصرًا مشاركًا فيها[2]؛ فهو ينتقل من عملية الاستهلاك إلى عملية الإنتاج.

شَهِد مصطلح التّفاعل تشابكًا يصعب حله، إلاَّ أنَّ ذلك الخلاف قد أثرى حقول الأدب والنّقد، أما التّفاعل في هذه الدراسة فنقصد به تلك العلاقات التّأثّرية القائمة بين الشّعر والفنون، حيث يتم ذلك إما باستعارته لتقنيات الفنون، أو من خلال تأثّر الشّاعر بمنجز فنّي ما ولَّد لديه حس الإبداع فكان له الفضل في إنتاج نصّ شعري متفاعل مع بنائه أو موضوعه.

---

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص75.

[2] ينظر، المرجع نفسه ، ص 77.

2.تعريف الفن ونشأته:

1.2.تعريف الفن:

تجلى مفهوم الفن في التّصورات الفلسفية، والنّقدية، والجمالية، ليعكس تلك الانطباعات النّابعة من الذّائقة الجمالية للمهتمين بمجالي الفنِّ والجمال، رغبةً منهم في فهم جوهره المكنون، وسره المدفون ضمن نسق يشوبه التّساؤل حول طبيعته الحقيقة، فقد ظلَّ السؤال عن ماهية الفن سؤالًا مربكًا لكثير من المنظرين لارتباطه بالذوق من جهة والانطباعات الذاتية من جهة أخرى.

ارتبط الفنُّ في الثّقافة اليونانية بكلِّ ما يمكن تعلمه من حرف وعلوم، وإذا أمعنا النّظر في كلمة فن فإننا نجد أنَّ المصطلح اليوناني (Γ£νγ) والمعادل اللاتيني له (ars) لم يشر أحدهما بصفة خاصة إلى (الفنون الجميلة) (Fine Arts) بل طُبّقا على كل أنواع الأنشطة الإنسانية التي يمكن أن تسمى (حِرفًا)(Crafts)، أو علومًا (Sciences)[1]، أما في الثّقافة العربية فيشتق الفنَّ عند أهل اللسان من الجذر اللغوي (ف.ن.ن)، وقد ذكر **ابن منظور** في "**لسان العرب**":«الفنُّ واحد الفنون، وهي الأنواع، والفنُّ الحالُ، الفنُّ: الضّرب من الشّيء، والجمع أفنانٌ، وفنونٌ [...] والتفنّنُ فِعْلُكَ، ورجل مِفَنّ: يأتي بالعجائب [...] والفنون: الأخلاط من النّاس وإنَّ المجلس ليجمع فُنونًا من الناس؛ أي ناسًا ليسوا من قبيلة واحدة»[2]، حيث تشير الدلالة اللغوية للفن إلى محاولات للإتيان بالأعاجيب والابتكار، فهي تحيل عند **ابن منظور** إلى خاصية من خصائص الفنّ وهي الابتكار، أما مفهومه في الاصطلاح،فالتبس على المنظرين تحديد ماهيته لارتباطه بالفلسفة التي تتفرع إلى عدة مذاهب يكاد يتفق فيها الفلاسفة مع بعضهم بعضًا، بل تعداه

---

[1] ينظر، رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001، ص28.

[2] ابن منظور، لسان العرب، (ف.ن.ن) ، دار صادر، بيروت، دط، 1997، (مج) 13، ص326.

إلى أبعد من ذلك ليتداخل مفهومه مع مصطلحات أخرى كالجمال (Beauty) والإستطيقا (Aesthetics)[*] ليضعه في رهان مأزق المصطلح.

1.1.2.بذور الفنِّ وماهيته في رحاب الفكر الغربي:

يولد الفنُّ لحظة استثارة (الذّات) ليتحرر منها مُشكلًا إبداعات فنّية تختلف من مبدع لآخر، لتتفاوت فيه درجات الإبداع باختلاف الذّوق الجمالي، وهذا ما أدى إلى اختلاف مفاهيمه في الثّقافة الغربية، فقد تبلورت بذوره الأولى مع الفيلسوف اليوناني **أفلاطون**، إذ يُعدُّ"أول فيلسوف يؤسس نظريًّا موضوعات للفنِّ والجمالِ ضمن فلسفة عامة؛ فالفنُّ لديه محاكاة، والمحاكاة أنواعٌ: منها ما هو سطحيٌّ[...] يحاكي عالم الحسِّ[...] وهي أردأ أنواع المحاكاة لديه، ومنها ما هي محاكاة للجوهر أو عالم مثاليٍّ(ميتافيزيقيٍّ)" [1]،(Metaphysics) والفنُّ الجيد عند **أفلاطون** لا يعتمد على المحاكاة الحرفية بل يتوجب عليه تجاوزها، وإدراك جوهرها الأساس.

أما الفيلسوف **بنديتو كروتشه**[**](**Benedetto Croce**)**(1866 –1952)**، فقد تحدث عن ماهية الفنِّ عند عرضه لقضية استقلاليته عن محددات خارجة عن جوهره؛ فالفنُّ الذي يتعلق بـ(الأخلاق) أو (اللذّة) أو (المنفعة)، لهو أخلاق، أو لذّة، أو منفعة، ولن يكون أبدًا فنًّا؛ لأنّه سيصبح عبدًا للأخلاق، أو خادمًا للسّياسة، أو ترجمانًا للعلم، فهو أسمى من العالم المادي؛ لأنه روح تتميز بالنّشاط العملي والأخلاقي والمفهومي؛ لأنّه في

---

[*] اشتقت كلمة إستطيقا من الكلمة اليونانية، وتعني إدراك، علم الجمال (الإستطيقا) هو ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذي يهتم بطبيعة الجمال، والفن، والذوق، وأيضا إبداع وتقدير الجمال، ويعد علم الجمال أحد مجالات نظرية القيمة (الأكسيولوجيا) (Axiology) والتي بدورها فرع من فروع الفلسفة الثلاث: (الأكسيولوجيا)، (الميتافيزيقا) ، (الإبستيمولوجيا) . ينظر، أماني جرار غازي، فلسفة الجمال والتذوق الفني، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020، ص103.

[1] علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص17.

[**] فيلسوف ومؤرخ، وناقد إيطالي، اهتم بالمنطق، وعلم الجمال، والأخلاق، له مؤلفات فلسفية عديدة منها: "الكمال في علم الجمال"، " التاريخ كفكر وكفعل"، "دفاتر النقد" وغيرها من المؤلفات الفكرية القيمة. ينظر، جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة (الفلاسفة، المنطقة، اللاهوتيون، المتصوفون) ، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص521.

النّهاية (حدس)[1](Intuition)، يضمن له استقلاليته المنشودة، وينسلخ عن الأخلاق والمكبوتات ليتملص من كلّ المفاهيم، فالفنُّ_حسب رأيه_ هو روح مَثَّله في ذلك مَثَل الكائن الحي له مظهر وجوهر.

يربط العالم النّفسي **سيغموند فرويد**[*](Sigmund Freud)(**1856-1939**) الإبداع الفني بـ(اللاوعي) ليجعل منه شعلة توقد نار الإبداع، فمنذ أن وفد **فرويد** بنظرية اللاوعي وكشف عن مدى تأثيرها على الإنسان تفتح للفنان عالم جديد، وأسس صرحًا جديدا لفهم الوجود والنّفس، وأدرك أنَّ الفنَّ هو السّبيل الوحيد للتّعبير عن اللاوعي؛ وأنَّ اللاوعي هو المادة الفعلية التي ينبغي أن تقوم عليها التّجارب الفنّية؛ فالتجربة الفنّية وليدة ركام الانطباع السّابق، والذّكريات، والنّزوات، والقوى الغامضة، والأحلام، والفنّان عندما يقوم بالعمل الفنّي إنّما يحاول أن يخرج من حالة الجهل أو البكم كما يرى **فرويد** إلى حالة النّطق أو الإدراك التي يستقيها الفنّان من ينابيع اللا منطق واللا عقل، مولدةً علاقة حميمية بين التّجربة الفنّية والحلم[2] أو بين الواقع الفعلي الواعي والواقع الممكن اللاوعي فهو يصاغ من تلك المنطقة التي تجمع بين ما هو داخلي –يمثّل الذّات الواعية واللاواعية–، وبين المؤثرات الخارجة عن أسوارها كتأثير (الأخر) على تكوينية هذه (الذّات) بشكل مباشر أو غير مباشر.

مهما اختلفت وجهات النّظر حول ماهية الفنِّ إلا أنّها قد أسهمت بشكل أو بآخر في إماطة اللثام عن بعض ملامح هذا المصطلح الشّائك، غير أن الحقيقة بوجود مفهوم

---

[1] بندتو كروتشه، فلسفة الفن، (تر) سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2009، ص78.

[*] طبيب أعصاب نمساوي، ومفكر حر، يعدُّ مؤسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس، واشتهر بنظريات العقل اللاواعي في التحليل النفسي لعلاج الأمراض النفسية عن طريق الحوار بين المريض والمحلل النفسي، كما اشتهر عنه إعادة تحديد الرغبة الجنسية والطاقة التحفيزية الأولية للحياة البشرية، فضلا عن التقنيات العلاجية بما في ذلك استخدام حرية تكوين الجمعيات، ونظريته من التحّول في العلاقة العلاجية، وتفسير الأحلام كمصادر للنظرة الثاقبة ورغبات اللاوعي. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/27، 01:17.

[2] ينظر، إيليا الحاوي في النقد والأدب (مقدمات جمالية عامة مقطوعات من العصر الإسلامي والأموي) ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1974، (ج) 2، ص28-29.

جامع مانع له يظلُّ أمرًا ملتبسًا، فقد عبّرَ عن ذلك **هربيرت ريد**[*](**Herbert Edward Read**)**(1893-1968)** في كتابه: "**معنى الفن**" بقوله: "لا يوجد في الحقيقة إجابة بسيطة لسؤالنا عن ماهية الفن، ولكننا نستطيع القول: إنَّ هناك شيئًا مشتركًا بين جميع الفنون، أو الأعمال الفنّية»[1] ولعلَّ هذا الشّيء هو صفة الجمال التي تستفز الذّوق وتجلبه إليه لتلبية الحاجة الغريزية فينا.

2.1.2.مفهوم الفنِّ عند العرب

عرّف تاريخ العرب القديم ازدهارًا في مجالات عدة، «فلم يعدْ غريبا أن نتحدث عن حضارة وفنٍّ عربي»[2] كما انفردوا أيضا «بميزة لم تتوفر لغيرهم وهي أن يقظتهم القومية اقترنت برسالة دينية»[3] ألا وهي الدّين الإسلامي الحنيف، غير أنَّ ذلك لم يمنع من «تأثر **الفارابي، وابن سينا(980-1037م)**بآراء **أرسطو وأفلاطون**، فصاغوا فلسفتهم بعقلية عربية إسلامية»[4]متلبسة بفكر يوناني غربي.

ربط **الغزالي (1917-1996م)**الفنَّ بمصطلحي القبح والجمال، فأمّا القبيح عنده هو الذي تنفر منه الأنفس وتستهجنه، والجميل ما توافق مع إحساس الفرد، واسترعى اهتمامه، وجذب حواسه وزرع بذور الطمأنينة في كيانه؛ «فلذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة، والصّور المليحة الحسّية المستلذّة، ولذّة الأذن في النّغمات الطّيبة الموزونة»[5]التي تلتذُّ بها المسامع.

---

[*] شاعر وناقد انجليزي اهتم بمجال الفن، وتاريخه، من أهم مؤلفاته: "معنى الفن"، ناجي موسى باسيليوس، البعد التاريخي لجماليات الفن التشكيلي (مفهوم الفن وتحولاته قراءة تاريخية) ، الدار للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2018، ص222.

[1] هربيرت ريد، معنى الفن، (تر) سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998، ص12.

[2] عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1979، ص09.

[3] إياد محمد الصقر، معنى الفن، دار المأمون للنشر والتوزيع، دط، 2016، ص130.

[4] المرجع نفسه، ص122.

[5] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) ، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1992، ص115.

أما **الفارابي** فَيعدُّ العملية الإبداعية "عمليةً إنسانية بفعل بناء الفنّان الشّخصي وإمكانيته الفكرية، وهي إنتاج خلاّق يمكن أن يضفي على جماليات الطّبيعة جمالًا أكبر وأكنف، وأنقى بفعل فيض العقل الفعّال بالمعرفة الإشراقية"[1]، فقد توافق فكر **الفارابي** مع آراء **أفلاطون** حول قضية الإبداع انطلاقًا من المحاكاة؛ فالمحاكاة السّطحية المقلّدة لا تعدّ إبداعًا، إنّما الإبداع حسبهما هو المحاكاة مع إضافة الوعي الجمالي لإبراز الجوهر الضّمني للأعمال الفنّية.

ارتبط مفهوم الفنّ أو (الوعي الجمالي)(Aesthetic Awareness) بـ(البلاغة) (Rhetoric) أيضا لاشتراكهما في نقاط عديدة متعلقة بجانب فنِّ القول وفي هذا السّياق يقول **مصطفى صادق الرافعي** في كتابه "**تاريخ أدب العرب**": وكانت البلاغة من أشهر ما عُرِفَ به العرب في العلوم والفنون حتى صارت أرقى مدنياتهم، وأوسع معارفهم، فالحكمة الإلهية التي جعلت من قديم مدينة الفنون في أيدي الصينيين، ومدينة العلوم في رؤوس اليونانيين هي التي خَصصت مدينة اللغات في ألسنة العرب[2]، فاهتموا بها وأسس النّقاد والبلاغيون أمثال: **الجاحظ**، و**الآمدي(1156-1233م)**،**وأبو هلال العسكري (920-1005م)**، و**الجرجاني(1009-1078م)** قواعدها لتجويد فنون الكلام، وتحسينها، وتقويم اعوجاجها، وامتدّت آثار هذه النّظريات إلى العصر الرّاهن مكونة بذورًا تأسيسية للنّظريات النّقدية العربية الجديدة كـ: (الأسلوبية والتّأويلية) وغيرهما.

تعدّدت مفاهيم الفنِّ في العصر الحديث فنجد **ميشال عاصي** في كتابه "**الفن والأدب**" يعرّفه على أنّه؛ "تعبير جمالي عن معاناة إنسانية، هو الفعّالية الإنسانية المتجددة بالتّعبير عن حركة الذّات الواعية المجربة في مواقفها الخاصة من الطبيعة والمجتمع، بوسيلة اللفظ أو الحركة، أو الشّكل، أو النّغم، أو الخط واللون؛ أي بأنواع الفنون الجميلة

---

[1] إياد محمد الصقر، معنى الفن، ص129.

[2] ينظر، يسري عبد الغني عبد الله، الجمال في مرآة أهل الفكر وعلماء البلاغة، منشورات صفحة البلاغة الرحبة، المغرب، دط، 2016، ص18.

المعروفة»[1]، فالفنُّ وليد تجربة إنسانية متمخض عن معاناة داخلية أو خارجية، مُعَبَّرًا عنها باللغة أو المادة.

ذكر **مجدي عرفه** في مجلة "**الإنسان والتطور**" أنَّ الفن هو نتاج مستويين من التفكير؛ الأوّل فطريّ ذاتيٌّ بلا رموز تواصلية، والثّاني مكتسب يتضمن رموزًا تواصلية لفظية، ورياضية، وموسيقية، وشكلية، ومهما يكن اختلاف الباحثين الدائم حول تعريف الفنّ والجمال، فهم يتفقون بدون استثناء على أنّه احتياج روحي إنسانيٌّ ضروريٌّ لتقدم الحياة واستمرارها، وأنَّ النّاس بطريقة أو بأخرى ينتهجون مَسلكًا جماليًّا وينقسمون بين مبدعين، وذواقين[2]؛ فالإحساس بالفنّ والجمال شيء فطريٌّ جُبل عليه الإنسان، لكنه يختلف في مستويات التّفكير بين الإنسان العادي والمبدع؛ فيقف الأوّل عند المستوى السّطحي، أما الثّاني فيتعداه إلى أعمق من ذلك موظفًا كلَّ الآليات الممكنة لتجسيد إحساسه، وهذا ما يجعل الأوّل ذواقًا والثّاني مبدعًا.

2.2.الفرق بين الفنِّ والجمالِ والإستطيقا

يعدُّ الفنُّ والجمال والإستيطيقا من المصطلحات التي وقعت في شراك التّداخل المفهومي، ففي القرن السّابع عشر مثلاً وُجد عدد كبير من المصطلحات المتعلقة بالفنِّ بين أيدي الدّارسين الذين ينتمون إلى توجهات عقلية وتجريبية[3] فقد أعاق هذا التّداخل عملية الفصل بينها.

---

[1] ميشال عاصي، الفن والأدب (بحث في الأنواع والمدارس الفنية والأدبية) ، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص38

[2] ينظر، إياد محمد الصقر، معنى الفن، ص159.

[3] ينظر، عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) ، ص13.

تحدث **ولترت ستيس**[*] **(walter Terence Stace) (1886-1967م)**عن ماهية الجمال في كتابه الموسوم بـ:"**معنى الجمال نظرية في الإستطيقا**" وقال بأنَّ: الجمال هو امتزاج مضمون عقلي، مؤلّف من تصورات تجريبية غير إدراكية، مع مجال إدراكيٍّ بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي، وهذا المجال الإدراكي لا يمكن التّمييز بينهما[1]، فتمييز الجميل يقع بطريقة إرادية خاضعة للذّائقة الجمالية الصّادرة عن حكم عقليٍّ ذاتيٍّ غير إدراكي يمكن إدراك موضوعه سواء أكان منظورًا، أو مسموعًا أو مُتخيلاً[2]، بينما يمثّل الفنُّ تلك الممارسات الفنّية التي نميزها بأنّها فنون أدبيّة، وأخرى غير أدبيّة، فالعلاقة بين الجمال والفنِّ هي علاقة أصل بفرع.

أصبحت فلسفة الجمال فرعًا من فروع الفلسفة في النّصف الأخير من القرن الثّامن عشر، وقد وضّح الفيلسوف الألماني **باومجارتن**[*] **(Alexande Gottlieb Baumgarten) (1714-1762)** عندما عرّف هذا الفرع باسم الإستيطيقا، ويتمحور موضوع دراستها حول منطق الشّعور، و(الخيال الفنّي)(Artistic Imagination) وهو منطق يختلف كُلَّ الاختلاف عن منطق العلم، والتّفكر العقلي كما تعنى بفلسفة الجمال

---

[*] بريطاني الأصل، ولد في لندن، نال شهادة التخرج في الفلسفة، له عدة مؤلفات منها: "التصوف والفلسفة"، "الدين والعقل الحديث"، تاريخ الفلسفة اليونانية"، "هيجل (فلسفة الروح) "، هيجل (المنطق والفلسفة الطبيعية) ، "تاريخ نقدي للفلسفة اليونانية"، "الزمان والأزل"، "مفهوم الأخلاق". ينظر، https://www.noor-book.com، 2023/06/22، 08:42.

[1] ينظر، ولترستيس، معنى الجمال (نظرية في الإستطيقا) ، (تر) إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الإعلامي للثقافة، دب، دط، 2000، ص73.

[2] ينظر، هيجل، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال) ، (تر) جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص92.

[*]فيلسوف ألماني، تأثر في بداية مسيرته بأعمال كل من ليبنتز(1646-1716) (Gottfried Wilhelm Leibniz) وولوف (1679-1754) (Christian von wolff) ، واستخدم كلمة إستطيقا بمعنى؛ ما يُحس، وما يصوَّرُ في أطروحته عام (1735) ، وكان عنوانها "تأملات فلسفية متعلقة ببعض موضوعات الشعر"، وقصد بوجمارتن فرانكفورت عام (1742) ، وألقى بعض المحاضرات في علم الجمال، وفي عام (1750) أصدر جزءا أولاً لهذا العلم بعنوان: "الإستطيقا"، وأتبعه عام (1758) بجزء ثان مقتضب ليكون أشهر أعماله وأكثرها أهميتها في مجال فلسفة الجمال وعلمه. ينظر، منظمة الباحثون السوريون، بوجمارتن واضع مصطلح علم الجمال، https://www.syr-res.com، 2020/04/12، 2023/06/22، 07:20 .

ونظريات الفلاسفة وآرائهم في إحساس الإنسان بالجمال وحكمه عليه، وإبداعه في الفنون الجميلة، كما تُعنى بتفسير (القيم الجمالية)[1](Aesthetic Values) المتجلية في الأعمال الإبداعية الفنّية.

تعدُّ الإستيطيقا علمًا نظريًا يتمحور موضوعه حول (الإدراك الفنّي)(Artistic Realization) والجمالي ويقف فيها الشّعور والإحساس موقف الحَكَمِ في نقد الأعمال الفنّية الجمالية، وتذوقها، وقد آل بنا هذا إلى استنتاج العلاقة التّداخلية بين المصطلحات الثلاث؛ فهي تشكل حلقات مترابطة لا يمكن الفصل بينها لتكاملها مع بعضها، لأنَّ الممارسة الإبداعية في أبسط صورها فنٌّ، وفي أعقدها جمالٌ، ولا يمكن الإحساس بعظمتهما إلا من خلال فلسفة التّذوق الجمالي أو الإستطيقا.

3.2.بواكير الفنِّ وتطوّره:

سعى الإنسان القديم نحو فهم الطّبيعة وظواهرها، فـ"كانت دراسة الفنِّ عبر التّاريخ الحقيقي للإنسان، وصراعه في مواجهة الواقع والطّبيعة"[2]، أمرًا محتومًا، كونها أول ما لفت انتباهه من جهة، وَعدّها منبع الفنِّ الأساس ومصدره الرئيس من جهة أخرى، فقد "ظهر الإبداع الفنّي بعد أن مهر الإنسان في أدوات العمل، وراح يبحث عن سبل تمكنه من التّعايش مع الحياة والطّبيعة"[3]، فصقل فكره بالطابع الفلسفي، والنظرة التأملية للكون والوجود، وهذا ما جعل فلسفة الفنّ تمر بمجموعة حقب زمنية كان من شأنها تحديد ملامحها ورسم خرائط قواعدها على نحو نسبي سنقوم بعرضها كالآتي:

---

[1] ينظر، أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ط1، 2013، ص11-12.

[2] رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، ص6.

[3] المرجع نفسه، ص18.

1.3.2.تاريخ الفنّ في الحضارات القديمة:

أولا: العصر الحجري:

ظهرت إرهاصات الفنّ الأولى منذ العصر الحجري، عندما سكن الإنسان الكهوف واتخذها عرينًا تقيه من غضب الطّبيعة، فرسم على جدرانها حكاياته اليومية، تاركًا بصمة دالة على مروره، بصمة روتها الآثار والدمن والأطلال التي خلفها، فقد فعل كل ذلك عندما "كان الإحساس بالجمال شيئًا فطريا داخل الإنسان، وعبّر عنه على نحو مماثل لفطرته على هذا الإحساس، وقد أثبت ذلك (علماء الأنثربولوجيا) (Anthropologists) عند كشفهم عن الكهوف القديمة في جنوب فرنسا واسبانيا وشمال إفريقيا."[1]

انطلقت تباشير الفنّ وبدأت ثماره تؤتي أكلها، وكانت تلك التّباشير موازية لفكره البدائي، حيث "**تجلى الإبداع الفنّي بصورة ملحوظة في الألوان، والصّور التّخطيطية وفي الرسوم المحفورة على جدران الكهوف والمغارات، [كما تجلى] أيضا في استخدام الألوان في الصّور كـ:(الأسود، والبنّي، والأصفر، والأحمر)، ويعبّر الرسم الجداري عن صورة الحياة التي كان يمارسها الإنسان في عصر ما قبل التاريخ مثل:(رسوم الصّيد والصّيادين، والخيول، والخنازير، والثيران البرية)**"[2]، وعلى الرغم من بساطة الأدوات المستعملة آنذاك، إلا أنّها نجحت في تصوير الحياة وتوثيقها، فهو "كفنّ[قديم][...] يمثل تعبيرًا راقيًا عن حياة مبدعة"[3]،فاكتشف "النّار وطوّر أساليب الصّيد ونَظّمَ مناطق السّكن"[4]، وقد دلَّ هذا على التّطور الفكري بعد كفاح وتجارب عدة.

---

[1] راوية عبد المنعم عباس، علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2013، ص16.

[2] راوية عبد المنعم عباس، علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة، ص20.

[3] شيلي مونتاغيو، البدائية، (تر) محمد عصفور، العدد53، يناير 1990/1923/1978، ص196.

[4] فرنسيس أور، حضارات العصر الحجري القديم، (تر) سلطان محسن، مكتبة الإسكندرية، دمشق، ط2، 1995، ص90.

ثانيا: الفنُّ في الحضارات القديمة:

عَرف التّاريخ تعاقبًا لحضارات قديمة بعد تحديد المقاطعات، والأقاليم الجغرافية، إذ تمركزت أهم الحضارات حول المسطحات المائية التي لا ينضب ماؤها،لتضمن استمرار حياة شعوبها من جهة، ويمارسوا نشاطاتهم من جهة أخرى، ومن بين الحضارات العريقة التي تركت بصمةً في تاريخ الفنّ والفكر البشري نذكر:

أ.حضارات الشّرق العربي القديم:

تَعود جذور الفنّ العربي القديم إلى حقب موغلة في القدم، فالمنشآت الفنّية في مصر، والعراق دليل واضح على ذلك، وخير شافع لعبقرية الإنسان القديم الذي مافتئ متأقلمًا مع الطّبيعة مسخرًا مواردها لقضاء حوائجه،فقد ترعرعت في أصقاع الشّرق القديم حضارات أرغمت المؤرخين على حفظ انجازاتهم بين دفات الكتب، لما شهدوه من تطور فكري، وفنّي، ومن الحضارات الشّرقية القديمة التي ذاع صيتها نذكر ما يأتي:

•الحضارة المصرية القديمة:

تُعدُّ الحضارة المصرية من أقدم الحضارات العتيقة التي عُرفت بالتّطور الفكري والفنّي، وحققت نوعًا من الإشباع المادي، وخلقت جوًا من الاستقرار، ثم راحت تفكر في إشباع نفسها معنويًا، وفي تنمية حاستها الفنّية[1]، فسكن الفراعنة البيوت بدل الكهوف، وربوا الحيوانات بدل اصطيادها، وزرعوا الأرض ليقتاتوا من خيراتها، فقد أعانهم على ذلك موقعها الجغرافي، وأرضها الخصبة، ووديها، وصحرائها الواسعة، وجبالها، وهضابها فنما لديهم وعي جمالي وابتكار فنّي لم يسبق له مثيل في العالم،[2] وهذا ما أدى إلى اختلاف وتنوّع في الذائقة الفنّية لديهم، "ففكر المصريون في تزيين الأواني الفخارية [...] برسم

[1] ينظر، مهاب درويش، الفن المصري القديم، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، دط، دت، ص02.

[2] ينظر، راوية عبد المنعم عباس، علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة، ص30.

الأشكال، والعناصر الزّخرفية البسيطة، وما عُثر عليه من نقوش يُعدُّ كافيًا للدلالة على الاستعداد الفنّي لدى المصري وقدرته على تطويره والابتكار فيه.»[1]

عَرف فنُّ العمارة المصري تطورًا ملحوظاً في بناء المقابر، فكانت في بداية الأمر حفرةً في الجبل، وتحوّلت إلى مصطبة ثم تطورت في شكلها النّهائي إلى الهرم وكان فنُّ العمارة شاهدًا على ما وصل إليه المصريون من الصّلة بين الفنّ والدّين[2]، فَطُوّرت مراسم الدّفن لتليق بالعائلة الحاكمة، ولم يقتصر الإبداع الفرعوني على هذا وحسب بل شمل الرّسم على الجدران، والنّحت، حيث «برع الفنّان كذلك في الرّسم على الصخور، والأواني واللوحات التّذكارية، فارتبط فنُّ النحت بالعمارة بشكل كبير»[3]ومثّلت المعابد متاحف حوت مجسمات الآلهة الفرعونية، وقصص الأسرة الحاكمة، معلنةً عن بداية ولوج الفراعنة لتاريخ الفنّ الفعليّ من بابه الواسع.

•حضارة بلاد الرافدين:

تُعدُّ من أهم الحضارات التي عرفها العالم، فقد ظهرت هذه الحضارة عندما «كان العراق القديم[...] مهبط التّجمعات البشرية التي نزحت إليه من المرتفعات الشّرقية، وإيران خلال عصور ما قبل التاريخ» [4]، وجعلتها قبلة للوافدين من الأمصار البعيدة، يزورونها لينهلوا من علومها وفنونها، إذ شهد التّفكير البابلي تطورًا كبيرًا، فكانوا «والأشوريون من الشّعوب التي برعت في الفنّ واهتموا ببناء القصور، والمعابد، كما زرعوا الحدائق التي عُدّت إحداها إحدى عجائب الدنيا السّبع»[5]، التي مثلت دليلًا واضحًا وشاهدًا على عبقريتهم وسعيهم لصقل الذّائقة الفنّية.

---

[1] مهاب درويش، الفن المصري القديم، ص2.

[2] ينظر، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص23.

[3] راوية عبد المنعم عباس، علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة، ص34.

[4] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية، ص26.

[5] المرجع نفسه، ص26.

يتخامر إلى أذهاننا الارتباط الوثيق بين الفنِّ، والدّين، والتّكامل بين فنِّ العمارة والرّسم، والنّقش، والنّحت، فقد ربط الإنسان القديم بينهما من خلال المعابد، والمنحوتات، وتصاميم المقابر ،والنقوش المرسومة على جدرانها.

ب. في حضارات الشرق الأقصى القديم والحضارة الإفريقية:

زخر الشّرق الأقصى بطاقات إبداعية فنّية، "ففي الهند مثلاً ظهرت فلسفة تهتم بفنِّ المسرح"[1]، كما حظيت الفنون اليابانية بشهرة لا تقل عمّا سواها من "فنون الشّعر والتّصوير وكان للموسيقى البوذية المعروفة باسم (Zen) أثر عظيم على كافة الفنون"[2]الأخرى.

يرجع تطور النّواة الفنّية لدى الجنس البشري إلى اختلاف البيئات والأقاليم والمعتقدات الدينية، فتباينت الفنون من منطقة لأخرى حسب المسلمات، والمعتقدات الدينية السائدة في كل مصر من أمصارها، حيث يرتبط ميلاد الفنِّ في الحضارة الإفريقية "ارتباطًا وثيقًا بالأفكار الدّينية في المناخ الذي نما فيه [...] ويلاحظ أن الفنون الإفريقية قد عَبّرت عن حضارة الزّنوج، ونبعت من ثقافتهم البدائية"[3] التي صانتها الجدران الصخرية، وحفظتها طيلة عقود من الزمن لتصبح شاهدًا على ذلك.

ج .الفنُّ في الحضارة الإغريقية والرّومانية:

مثّلت الحضارتين الإغريقية والرومانية، مهادًا تأسيسيًا للفكر الغربي فقد شهد الفكر اليوناني تحررًا من قيود الميتافيزيقا وأغلالها، وأطلق العنان للتّفكير الفلسفي، فكانت هذه الأخيرة أوّل الغيث الماطر الذي مكّن اليونانيين من العيش "في الوسط السعيد للحرية الذاتية الواعية بذاتها وفي الجوهر الأخلاقي"[4]، لها وتفجير الطّاقات الإبداعية، حيث

---

[1] راوية عبد المنعم عباس، علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة، ص27.

[2] المرجع نفسه ، ص39.

[3] المرجع نفسه، ص40.

[4] عبد الرحمن بدوي، فلسفة الفن والجمال عند هيغل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص234.

تحوّلت الطّبيعة من عائق يكبح جموح الحرية، ويثير مخاوفها إلى محفز يطلق العنان للجموح الفنّي مستخدمين قوة الطبيعة ضدها، معلنين انتصار العقل البشري على ظواهرها، فظهر المسرح لتطهير النّفس، إما بالضحك أو البكاء، إضافة إلى "**الإلياذة**" و"**الأوديسة**"؛ فهما قصيدتان [..] ترسمان لوحة بليغة عن حياة الشّعب اليوناني منذ فجر تاريخه؛ أي من القرن الثامن إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد.»[1]

تعود بذور الفنّ الروماني إلى الفترة التي برع فيها الرومانيون في الفنّ، وتميزوا بحسٍّ جمالي متأثرين بالحضارات المجاورة، فأقواس النّصر التي اشتهروا بها أُخذت من البابليين والأشوريين[2]، فجعلهم اهتمامهم بالعمارة والنّحت، وشغفهم بهما«**المدينة الأعظم، والأجمل في كل مدن حوض البحر الأبيض المتوسط، ففي عهد آل أنطونين الأوّل بُنيَّ فورم بيزفا الرائع، وفورم تراجان المحاطان بأبهة باهرة، ومنها مكتبة أوليبيا المتميزة بديكوريها الفريد، كما نهضت مسلة تراجان الجبارة وقد علاها نصب ذهبي للإمبراطور يُشكّل الضّريح قسمًا منه داخل القاعة [...]، وكان جذع المسلة مزدانًا بمنحوتة رائعة تُمثل حملته ضد الفرس**»[3]، وشاهدة على نتاج الحضارة العظيم.

ثالثا:الفنُّ الإسلاميُّ:

يتعلق مصطلح الحضارة الإسلامية بالديانة الإسلامية، إلا أنَّ للعرب تاريخا قديما سالفا على ظهور الإسلام [4]وهذا الكلام لا غبار عليه، ففي الجاهلية مثلاً لا ننفي البداوة التي عاشها العرب القدماء، إلا أنَّ ذلك لم يمنع من ظهور بوادر الفنِّ الأولى التي جسّدتها اللغة الغنيّة بمفرداتها، فَظهرت المعلقات، والمناظرات الشّعرية في الأسواق،

---

[1] ف دياكوف و س كوفاليف، الحضارات القديمة، (تر) نسيم وكيم اليازجي، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2000، (ج) 1، ص250.

[2] ينظر، راوية عبد المنعم عباس، علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة، ص45.

[3] ف دياكوف و س، كوفاليف، الحضارات القديمة، ص671.

[4] ينظر: سيد أحمد علي الناصري، عندما تخلق العنقاء بين فكر العرب وفكر الإغريق والرومان، المجلة التاريخية المصرية، المجلد التاسع عشر، 2020، ص234.

إضافة إلى الحكايات الخرافية التي حاكها العرب القدماء ليتسامروا بها تحت نور القمر، ويؤنسوا بها وحشة لياليهم، ولما انتشر نور الدّين الإسلامي وأنار العتمة على البوادي العربية وعقول سكانها، ظهر ما يسمى بالحضارة العربية الإسلامية بكل معالمها وتفاصيلها، إلا أنَّها عرفت أوج تطورها ورقيها إبان العصرين العباسي والأندلسي.

لقد "نشأ الفنُّ الإسلاميُّ إذن في القرن السّابع، وظلَّ يزهو ويزدهر حتى بلغ ذروته في القرنين الثّالث والرّابع عشر، ثم ابتدأ يضعف في القرن الثّامن عشر بعد أن تأثر بالفنون الغربية وأقبل الفنانون على تقليدها"[1]لتشق بعد ذلك طريقها لرسم فنٍّ إسلامي خاص بها امتد "على شريط عريض من شرق الأرض إلى مغربها، من خليج البنغال وتخوم الصين إلى أقصى المغرب، وعَبَر إلى أوروبا إلى الأندلس، وجنوب غرب فرنسا وتوغل في القارة الإفريقية وما وراء النّهر وبخارى وتركستان"[2] فانتقل الفنُّ مع الفتوحات الإسلامية مصبوغا بلمسة عربية إسلامية.

رابعا: الفن في العصور الوسطى

تزامن ظهور الفنّ الوسيط مع انتشار المسحية؛ فقد تميزت هذه الحقبة بالرّكود حيث توقف فيها العقل الأوروبي توقفًا تامًا أو شبه تام، بعدما سلك سبيله قدمًا في أيام اليونان والرومان[3]، وما حققاه من تطورات حضارية وفكرية، "فوجد العقل الإنساني نفسه مُغَلّقًا عليه داخل أسوار متينة هي أسوار العقيدة الدينية"[4]، ويُعدُّ فنُّ العمارة المستفيد الوحيد في هذه الفترة فتفرغ الفنانون، والمبدعون في إنشاء الكاتدرائيات والمعابد بأمر من رجال الدّين والقساوسة، كما ظهرت بعض "الفنون الكرولنجية [ك]التّصوير المنمنم والزّخرفة البراقة."[5]

---

[1] توفيق عبد الجواد، تاريخ العمارة والفنون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2009، ص296.

[2] أنور الرفاعي، تاريخ الفن والعمارة عند المسلمين، دار الفكر، دب، ط2، 1977، ص12.

[3] ينظر، عبد الرحمن بدوي، فلسفة العصور الوسطى، دار القلم، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص190.

[4] المرجع نفسه، ص191.

[5] محمود سعيد عمران، حضارة أوروبا في العصور الوسطى، دار المعرفة الجامعية، دط، 1998، ص29.

خامسًا: الفنُّ في عصر النّهضة

يعدُّ عصر النّهضة الأوروبية مرحلة انتقالية من العصر المظلم الذي قتل الرّوح الإبداعية في الذّات الأوروبية إبان العصر الوسيط، إلى عصر النّور والانتعاش الذي أعاد لها وهجها الإبداعي، فأنارت العتمة على كثير من جوانب الحياة، فعبارة عصر النّهضة ذاتها تعني البعث الجديد، وبدأت هذه الفترة في إيطاليا أبكر مما في غيرها، فَتكوّن أسلوب فنّي بلغ ذروته مع **ليوناردو دافينشي**(*) **(Leonardo di ser Piero da Vinci) (1452-1519)**، **وميكيل أنجلو**(**)**(Buonarroti Michelangel)(1475-1564)**، **ورافيل**(***)**(Raffaello Sanzio)(1483-1520)** حيث ينظر لعصر النهضة من زاويتين؛ فهي انتعاش للأدب الرّصين والفنون التشكيلية(Fine Arts) معًا، ففي الوقت الذي اتقد فيه وهج

(*) ولد ليوناردو دافنشي ابنًا غير شرعي لكاتب عدل محلي، اسمه: سير بيرو دافينشي، في حين كانت أمه من غمار النّاس، مثلت طفولته الريفية في جبال توسكانا لقاءه الأول بالعالم، ولا بد أنها قد تركت أثرًا ما في علاقته بالطبيعة، لذا يمكن القول بأنَّ الطبيعة كانت مُعلمه الأول، فقد أمضى حياته ساعيًا لفهم الطبيعة ومحاكاتها، وقد اعتلى سلم الشهرة بدءا من ستينيات القرن الخامس عشر بعد أن طال مجال عدة كـ:(الرسم، والنحت، والعمارة، والهندسة) . ينظر، فرانسوا كيفيجيه، ليوناردو دافينشي (الذات والفن والطبيعة) ،(تر) ناصر مصطفى أبو الهيجاء، دائرة الثقافة والسياحة، أبو ظبي، 2020، الفصل الأول.

(**)رسام ونحات ومهندس إيطالي، يعدُّ واحدًا من أشهر وأهم الفنانين في التاريخ الإنساني، اشتهر بأعماله الفنية الرائعة والتي تعدُّ من الأعمال الفنية الأكثر شهرة وتأثيراً في العالم، ومن بين أهم أعماله لوحة "**سقف كنيسة الفاتيكان**" ونصب "**داود**" و "**موسى**"، كما تميّز بموهبة فنية استثنائية أتاحت فرصة العمل لدى العديد من الأسر الملكية والعائلات النبيلة في إيطاليا وخارجها، وكان أنجلو مهندسًا ماهرًا كما كان فنانًا، حيث عمل على تصميم العديد من المباني والقلاع والجسور الشّهيرة في إيطاليا. ينظر، https://www.universemagic.com، 2023/08/28، 01:07.

(***)رسّام إيطالي من عصر النهضة، تتلمذ على يد بييترو بروجينو، وأقام عدة ورشات في بروجيا، فلورنسا وروما، ثم تولى منصب رئيس المهندسين والمشرف على المباني لدى بلاط الباباوات، يوليوس الثاني ثم ليو العاشر من بعده، يعد من بين أساتذة الحركة الكلاسيكية الأولى، جمع فنه بين الدقة في التنفيذ وتناسق الخطوط، وله اعتناء خاص بانتقاء الألوان، كان له تأثير كبير على فن التصوير حتى أواخر القرن التاسع عشر. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/28، 01:10.

الحضارة الأوروبية كانت الحضارة العربية تلفظ آخر أنفاسها بعد سقوط الأندلس[1] لتعيش فترة من الضّعف والانحطاط.

سادسًا: الفنُّ الحديث والمعاصر

يطلق مصطلح (الفنُّ الحديث)(Modern Art) على تلك الممارسات الإبداعية التي ظهرت مع قيام الثّورة الفرنسية عام (1789)، وانهيار النّظام الإقطاعي في أوروبا، حتى نهاية الحرب العالمية الأولى، بينما يُطلق اسم (الفنّ المعاصر) على الاتجاهات التي ظهرت بعد الحرب العالمية حتى اليوم، فقد صارت فرنسا في النّصف الثاني من القرن الثّامن عشر مركزًا لمذاهب فنّية عدّة ظهرت كرد فعل على الطّراز الفنّي السائد في النّصف الأول من القرن الثّامن عشر، والذي عُرف باسم (الروكوكو)(Rococo)، أو طراز (**لويس الخامس عشر**)، وقد شاع هذا الطّراز في أوروبا خلال الفترة (1730) إلى عام (1780)، وتميز بالزّخارف ذات الخطوط اللولبية المحاكية لأشكال القواقع الموحية بأشكال الكهوف والمغارات خاصة في انجاز الأثاث، والفنون التّطبيقية والزّخرفة، وهو فنٌّ ارستقراطي فيه إفراط في الشّغف بالأناقة أسلوبًا وموضوعًا[2].

في نهاية القرن الثّامن عشر وبداية القرن التّاسع عشر ظهر تياران فنيان جديدان،استمد أولهما مقوماته الفنّية من التراث الإغريقي الرّوماني القديم وعرف باسم "**الكلاسيكية الجديدة**"، أما الثّاني فاعتمد على مقوّم الخيال وعرف باسم "**الفنّ الرومانتيكي**"، وساعد هذان المذهبان على ظهور تيارات الفنّ الحديث والمعاصر كـ: (المدرسة الواقعية، والتأثرية، والوحشية، والتّكعيبية، والسّريالية، والتّعبيرية، والتّجريدية،

---

[1] ينظر، بيتر وليندا موري، فن عصر النهضة، (تر) فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، العراق، ط1، 2003، ص5-6.

[2] ينظر، عبد العزيز أحمد جوده، تاريخ الفنون، دار فنون للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، 2006، ص174.

والدادئية) وغيرها من مذاهب (الفنّ التّطبيقي)،[1] أما في مجال الأدب فظهرت ألوان فنية جديدة كـ: (الشعر الحرّ، وقصيدة النّثر، والشّعر الكونيكريتي)، والرواية بمختلف أنواعها.

[1] ينظر، عبد العزيز أحمد جوده، تاريخ الفنون، ص174-175.

الفصل الأوّل:

تفاعل الشّعر مع الفنون التّطبيقية

أولا: تفاعل الشّعر مع الفنّ التّشكيلي

1.مفهوم الصّورة وتجلياتها في الخطاب الشعري العربي المعاصر

2.إشكالية الائتلاف والاختلاف في حدود العلاقة بين الشّعر والفن التشكيلي

3.أنواع الصّور وتجلياتها في الشّعر العربي المعاصر

1.3.اللوحة التّشكيلية

2.3.الشّعر الكونيكريتي وشعرية التّجاوز في البناء

3.3.جمالية الألوان ورمزيتها في الشّعر العربي المعاصر

4.3.الصّورة الإعلامية

ثانيا: تفاعل الشّعر مع العمارة -مصطلح التّكامل من أحادية الفن إلى تفاعل الفنون-

توطئة:

1.علاقة الشّعر بالعمارة:

2.معمارية القصيدة العربية المعاصرة:

3.تقاطعات الشّعر والعمارة

1.3.التّكرار

2.3. التناسب الكتلة والفراغ

3.3.الشّكل والمضمون

4.توظيف الحمولة الحضارية للمعمار في المنجز الشّعري العربي:

ثالثا: تفاعل الشّعر مع فنّ الخط العربي

توطئة:

1.علم الخطّ وعلاقته بالشّعر

1.1.النّبر والتّنغيم الخطي

2.1.السّطر الشّعري من الاستقامة إلى التّشظي

أولا: تفاعل الشّعر مع الفنّ التّشكيلي

توطئة:

حاول النّص الشّعري المعاصر، التّملص من رتابة الشكل الكلاسيكي وهندسته التّقليدية، التي تدعو إلى المحافظة على نظام الشّطرين، وقد بنيت القصيدة القديمة وفقه بشكل متناسق، يُفصل فيها كلُّ شطر عن آخر، بمساحة بيضاء متساوية من بدايتها إلى نهايتها.

ظلَّ المنجز الشّعري المعاصر متخبطًا بين المحافظة، والتّمرد على التّراث؛ فظهرت علاقة الاتصال بينهما عندما ارتبطت القصيدة المعاصرة بالأوزان، ولكنَّ هذا لا يعني ثباتًا في النّغم والإيقاع، بل يحصل عند شعراء الحداثة مزج بين بحرين أو أكثر فيختارون البحور الشّعرية الصافية، وينظمون على تفعيلاتها، ما جعل النّغم الشّعري يشهد خفة وسلاسة، لفتت اهتمام الملحّنين، فاتخذوه مقطوعات يضاف إليها اللّحن والأداء.

يظهر ثاني أنواع الانفلات عن الموروث، في البنية الشّعرية خطّية أكانت أم تركيبية، ونعني بالتّركيبية تراكم الصّور الجمالية، وطريقة رصفها، وتوزيعها في جسد النّص الشّعري المعاصر، أما البنية الخطية أو الطباعية، فتتمثل في هندسة النّص ومعماريته وتوزع السّواد الخطّي على بياض الصفحة.

يعود خرق الشّعراء لعمود الشّعر إلى عدة أسباب، ويكمن السّبب الرّئيس في إحساسهم بالقيد، والعجز عن البوح والتّصريح بمشاعرهم؛ لأنَّ الحفاظ على نَفَسٍ واحد والسّير ضمن (رويٍّ)، و(قافيةٍ) و(بحرٍ) واحد من بداية القصيدة إلى نهايتها لأمر عسير، مثبّط للجموح الشّعري، خاصة وأنَّ الشاعر لحظة الكتابة يكون مسلوب الوعي، أسيرًا لعواطف أو هواجس أرهقته، أو هي أحاسيس داعبت خلده، فإذا ما تقيد بالقانون الذي

سنّته القصيدة التّقليدية بات لاهثًا ليحقق وحدة الوزن والرّوي والقافية وتخلى عن الهدف الأساس.

يتمثّل السّبب الثّاني في التّأثّر بأشكال الكتابة الغربية، وما تعرض لها لوطن العربي من نكبات، وأزمات خلخلت أنظمة الاستقرار فيه، فحاول الشّعراء رسم المعاناة التي عاشتها مجتمعاتهم، والاضطهاد الذي عانوا منه، ما جعلهم يتمردون على أشكال الكتابة القديمة؛ لأنّها لم تعد تتسع لمعاناتهم ففتحوا أبوابًا واسعةً أمام التّجربة الشّعرية، لِتُقدم لهم مجالات أوسع للتّعبير عمّا يكابدونه من ألم المعاناة و(الاغتراب).

فتحت الحداثة أبوابًا واسعةً أمام النّص الشّعري، لينطلق نحو التغّيير والانعتاق فتحوّل مساره من الاستقامة إلى التّشظي، ومن الالتحام إلى التّفكك، وهدمت أعراف القديم، وخرقت تقاليدًا سار عليها الشّعراء العرب ردحًا من الزّمن، فاتجهت النّصوص الشّعرية المعاصرة نحو التّداخل والتّمازج، مع فنون أدبيّة وأخرى غير أدبيّة.

امتدت علاقة الشّعر والفنون الجميلة منذ القدم؛ أي منذ أن كانت الطّبيعة مصدر الجمال الأول، حيث لفتت انتباه الإنسان، وأثارت إعجابه، فحاول محاكاة ظواهرها أحيانًا، وجعل لها نوعًا من القداسة والألوهية أحايين أخرى، وبعد ظهور المنطق وميلاد الفلسفة، بدأ الفكر الإنساني بالتّحرر من الميتافيزيقا، وينعتق من الأفكار السّاذجة الخرافية ليشرع في بناء الفكر الفنّي، الذي يعتمد أساسًا على الذّوق الجمالي للأشياء والمرئيات، وقد مرّ الفنُّ بمراحل عدة ليبلغ مدارج التّطور والنّضج الفنّي.

شهد العصر الحديث والمعاصر حركة تفاعلية بين الفنون الجميلة، وأذاب الفواصل بينها "فظهرت تسمية (الفنون الجميلة) عام (**1767**) وأصله الفرنسي (Beau Arts) وتمت ترجمته حرفيًّا للغات العالم"[1]، وكان الجامع بين هذه الفنون قيمة الجمال، فعادة

[1] يعقوب عزمي، أساسيات في الفن التشكيلي، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 37.

ما يقع الجمع بين أشياء إذا توافرت على صفات أو خصائص، ومميزات مشتركة جامعة بينها، فمثلاً عند حديثنا عن الكائنات، وتصنيفها نجد علماء الأحياء قد قسموها إلى حية وأخرى لا حياة فيها، أو جامدة، والجامع بين الكائنات في المجموعة الأولى التي تقسم بدورها إلى عناصر فرعية:(الإنسان، النّبات، الحيوان) هي صفة الحياة، أما القاسم المشترك في المجموعة الثانية فهو الجماد.

لا يختلف الأمر كثيرًا في تقسيم الفنون قياسيا إلى المثال السّابق لكنَّ المختلف في الأمر هو المعيار المعتمد عليه، والمتمثل في قيمة الجمال، ولكنّها خلقت معضلة كبيرة أمام الدّارسين، وعلماء الجمال وفلاسفته، كونها كلمة فضفاضة وواسعة، وما زاد الطين بلة ارتباطهما بالذّوق، الذي يتميز بالاختلاف من شخص لآخر، ورغم كثرة المآزق التي واجهت الجماليين، إلا أنَّ "ظهور مصطلح (فنون التّصميم) في إيطاليا خلال القرن السّادس عشر، وكذلك ظهور مصطلح (الفنون الجميلة) في فرنسا إبان القرن السّابع عشر كان الفيصل في إخماد نيران الاختلاف بين المنظرين حول تسمية هذه الفنون.[1]

لم يشهد الدّرس الجمالي في المقابل من ذلك قرارًا بين منظريه بل زاد الاحتدام بينهم، حول معايير تصنيفها، إذ يُقسّم **كانط** [*] **(Immanuel Kant) (1724-1804)** الفنون الجميلة إلى ثلاثة فروع رئيسة -كما هو موضح في الشّكل الأول- معتمدًا على الحواس في تقسيمه لها، وقد صدَّر تصنيفه بالفنون الكلامية، وهي: الشّعر والنّثر الأدبي، ثم الفنون التّصويرية، وهي الفنون التي " تُعبّر عن الأفكار بطريقة حسية

---

[1] محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن (دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي) ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 35.

[*] فيلسوف ألماني، وآخر فلاسفة عصر التنوير، وأحد أبرز رواد الفلسفة الأخلاقية، فقد جمع بين الاتجاهين العقلي والتجريبي، واستفاد من فلاسفة الاتجاهين ليقدم نظرية متكاملة عن الأخلاق. ينظر، محمود عبد الهادي، صراع الأخلاق (هل كان إمانويل كانط مؤمنًا) ، https://www.aljazeera.net، 2023/01/26، 2023/07/23، 10:07.

»[1] إمّا بشكل مرئي، أو ملموس، أو مسموع، وقفى تصنيفه بالفنون المركّبة، وهي الفنون التي يستخدم فيها المتلقّي أكثر من حاستين، لتذوق العمل الفنّي، فيأتي هذا الفن إمّا مرئيًّا ومسموعًا كما في فنِّ المسرح.

رتب **شوبنهاور**[*] **(Arthur schopenhauer)(1788-1860)** "الفنون الجميلة مثل ترتيبه للأفكار»[2]، وقد عمدنا إلى رسم تصنيفه على شكل هرم مُقسّم إلى أربع طبقات، تربط بينها علاقات تفاعلية تترصد أوجه التّقارب بينها، "**وفي الدّرجة السّفلى نجد فن العمارة وهو مجال أفكار حدسية لا تلبث أن تحوّلها الإرادة عند التّنفيذ إلى موضوعات هي صفات المادة، كالثّقل والتّماسك والمقاومة [...] إذن هناك عملية دفع وجذب بين الثّقل والمقاومة، ويتكشّف الجمال في فنِّ العمارة في هذه العملية أو الحركة القائمة على الصّراع بين الطرفين**»[3]، ومن جهة أخرى يبين علاقة الفنون ببعضها، ويبرز نقاط الالتقاء بينها؛ فالعمارة قريبة من الفنِّ التشكيلي، لأنهما يوظفان بعضهما، وكلاهما يعتمد على مواد مادية في إنجاز العمل الفنّي.

وفي المقابل لهذين الفنّين الماديين يضع **شوبنهاور** فنين مجردين، ليحدد العلاقات المتقاربة بين الشّعر والموسيقى؛ لأنهما يعتمدان على الوزن والإيقاع، ويمتلكان قوة التّأثير نفسها على المتلقّي، واختار الشّعر كرابط بين الطبقتين العليا والسّفلى، لتفاعله مع الفنون

---

[1] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، دت، ص 170.

[*] فيلسوف التشاؤم الذي جعل للإرادة مكانًا عاليًا في الميتافيزيقا، تقوم فلسفته في جوهرها على الإرادة؛ وتعني عنده رغبة ملحة لا تهدأ وقوة عمياء لا عاقلة، واحدة في جميع الموجودات لا تتجزأ، وقد فسَّرَ عملية الانتقال من الوحدة إلى الكثرة بتأثير من نظرية الصور الأفلاطونية، بالقول والصور، بعدّها أشكالًا أزلية للظواهر، أو الأنواع المعقولة التي تشارك فيها المحسوسات، وتشكل معرفة الإرادة في النفس معرفة الإرادة الطبيعية التي تعرف من خلال البدن؛ فالبدن هو الإرادة منظورًا إليها من الخارج، ومن هنا فإن الجسم هو مفتاح فهم سائر الموضوعات، بالنظر إليه على أنه إرادة وحياة إنسان، وكفاح مستمر من أجل الحياة والإبقاء على النوع. ينظر، https://arab-ency.com.sy، 2023/07/23، 10:20.

[2] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص170.

[3] المرجع نفسه، ص171.

المادّية في خاصية التّصوير من جهة، والفنون المجردة في خاصية التّأثير على المتلقّي من جهة أخرى.

في حين نجد **توماس هل جرين**[*](Thomas Hill Green)(1836-1882) يذكر ستة فنون كبرى، موزعة بين ثلاث مراتب كما في الشّكل الثّالث، معتمدًا على وسيطيّ الزّمان والمكان، وكلّما كان الفنُّ مرتبطاً بالمكان حسب نظره كان أصدق، وأكثر تعبيرًا عن الواقع.

أما **شارل لالو**[**] (Ch.Lalo)(1877-1953) فوضع "تركيبًا، مستمدًا من نظرية "الجشتالت"[...] إذ يميّز بين تركيبات متعالية صنعية تضاف إلى تركيبات طبيعية"[1]جُبل عليهما الإنسان، كأن يتلقى (الموسيقى) (Music) والأصوات، بحاسة السّمع، أو كأن يتذوّق (اللوحات الفنية) بواسطة البصر أو الرّؤية، وبهذا تتحقق المعادلة المركبة بين عنصر صنعي + عنصر طبيعي = فن من الفنون الجميلة.

أما **لاسباكس** في الشّكل الخامس، فيقسّم الفنون الجميلة إلى فنون الحركة وأخرى ساكنة، وخصّص قسمًا أخيرًا للفنون الشّعرية وأنواعها، وقصد بفنون الحركة؛ الفنون التي تتطلب القيام بحركات كالرّقص والتّمثيل، أما الفنون السّاكنة فهي الفنون الثّابتة؛ وبعبارة أخرى هي الفنون التي تبرح مكانًا واحدًا، وعادة ما تكون هذه الفنون مادّية كـ:(العمارة والنّحت، والنقش) وغيرهما، أما الفنون الشّعرية، فيعني بها الشّعر بأنواعه "ولا يصدر هذا

(*) معروف باسم **تي إتش غرين**، هو فيلسوف إنجليزي ومُصلح سياسي راديكالي ينتمي إلى حركة الاعتدال، وعضو في حركة المثالية البريطانية، تأثر غرين بالتاريخية الميتافيزيقية للفيلسوف جورج فيلهلم فريدريش هيغل .وكان أحد المفكرين وراء فلسفة الليبرالية الاجتماعية. ينظر، https://ar.wikipedia.org، 2023/08/27، 11:28.

(**) يعدُّ أحد مؤسسي الإستطيقا الفرنسية الحديثة كفرع علمي، يأخذ بالمعيارين الإمبيري والسوسيولوجي، ألف ما يقارب خمسة عشر كتابًا صارت اليوم مصدرًا موسوعيًا لعلم الجمال، حيث يرى أنه ينبغي تحليل كل فن وفق المعايير الرياضية والسايكوفيزيقية، والسيكولوجية، والسوسيولوجية، مؤكدًا على الطابع الموضوعي، للحقيقة الإستطيقية، التي تنتهي بالعمل الفني، وبهذا تقاس قيمته بمقدار النجاح الذي حققه، إلا أن هذه القيمة متبدلة، وتعتمد على عوامل تاريخية واجتماعية، وسمي موقفه من الإستطيقا بـ: (النسبية التأريخية) . ينظر، سرمد السرمدي، الجمال عند شارل لالو، https://m.ahewar.org ، 2010/04/01، 2023/07/23، 10:50 .

(1) محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص 173.

الأخير عن محاكاة للواقع، أو تقليد أو تأريخ لحوادث معيّنة، بل هي [أي أنواع الشّعر] تعبير عن حدس جمالي أصيل للفنان وهذا هو أساس أصالتها»[1]وسحرها الجمالي.

يقدم **إتيان سوريو**[*](**Etienne Souriau**)(**1892-1979**) تصنيفا آخر للفنون الجميلة أكثر دقة من سابقيه، وقد جسّد **سوريو** عن هذا التصنيف على شكل دائرة تربط بين الفنون وعلاقتها ببعضها معتمدًا على المواد الأساسية التي يتشكل منها العمل الفنّي فينتقل من فنون صنف (أ) إلى فنون صنف (ب) استنادًا على المواد الأساسية التي يتشكل منها مثل: (الخطوط، الأحجام، الألوان، الإضاءة، الحركات، الأصوات ذات المقاطع، أصوات موسيقية)؛ أي بالانتقال من المركب إلى البسيط كما في فنّ (الأربيسك)(Arabesque)[**] ورسم الخطوط؛ لأنَّ الأوّل يعتمد على نظام متشاك من الخطوط في تشكيله مقارنة برسم الخطوط البسيطة.

---

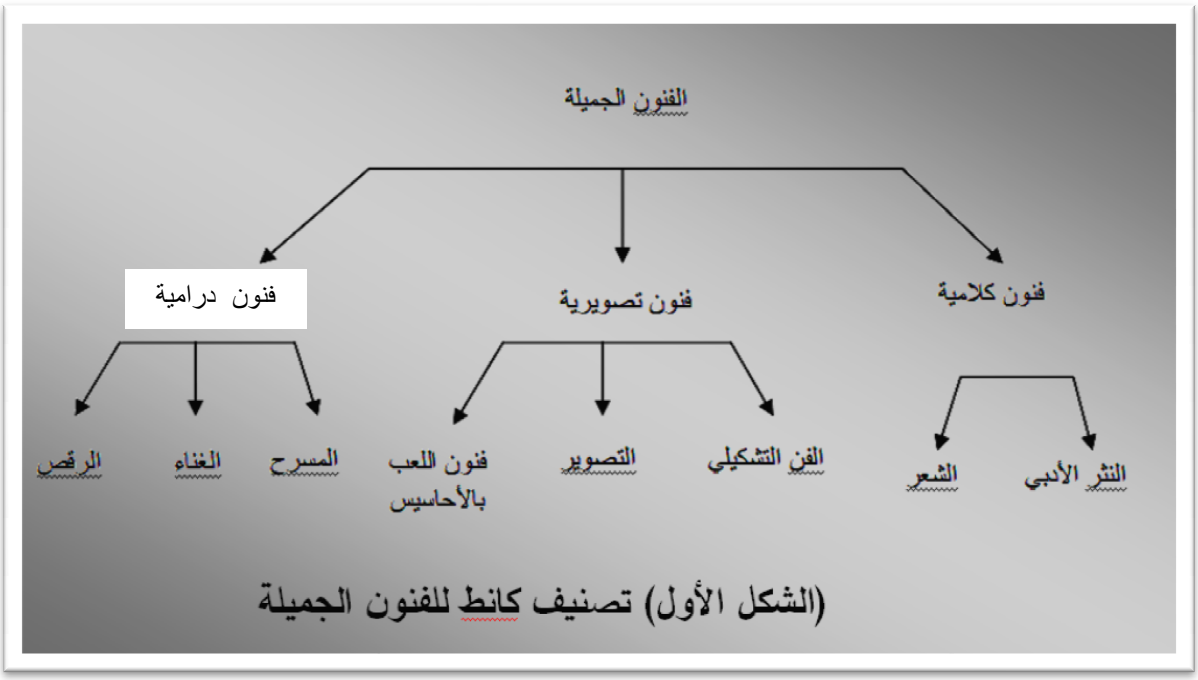
[1] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص 182.

[*] فيلسوف فرنسي متخصص في علم الجمال، حاصل على الدكتوراه في الأدب (1925) ، درَّس في جامعة إكس آن بروفانس، وليون، والسّربون، كان مديرًا لمجلة " Revue d'esthétique"، كما انتخب عضوًا في أكاديمة العلوم الأخلاقية والسياسية، وتولى العمل في قاموس "علم الجمال". ينظر، https://bookstor.dohainstitute.org، 2023/07/23، 12:16.

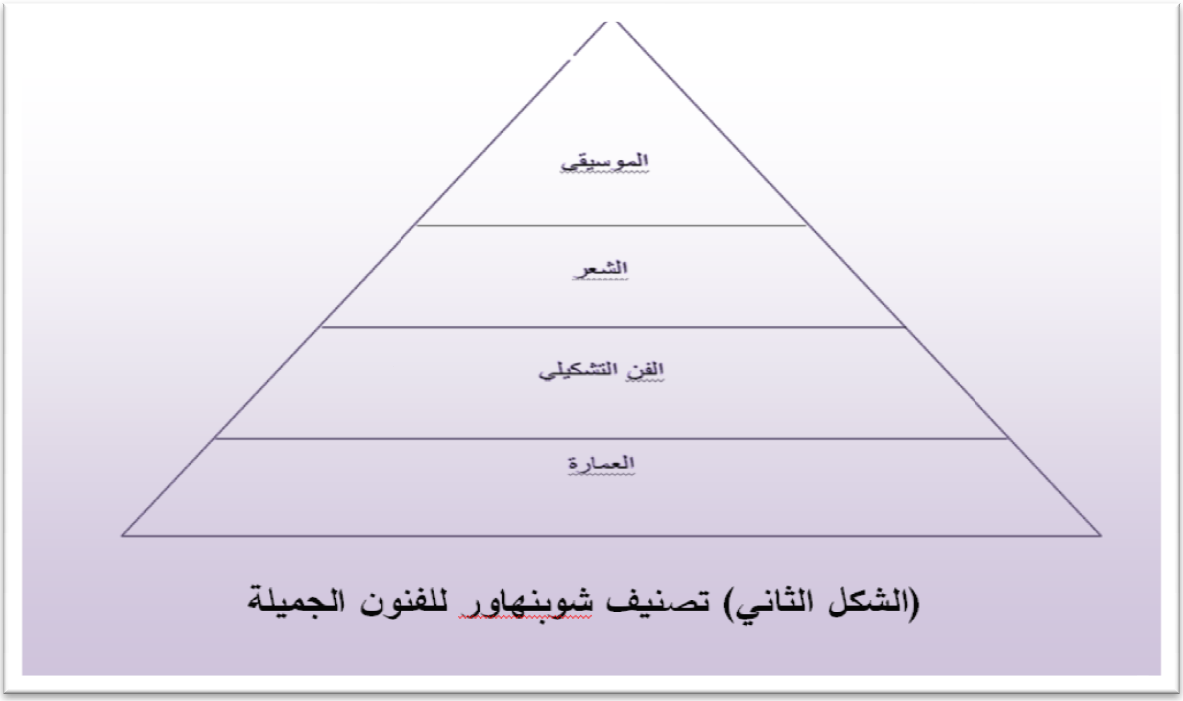
[**] الأربيسك: مصطلح يدل على معنى شمولي يشمل جميع أنواع الزخارف الإسلامية:الهندسية وغير الهندسية، الملونة والبسيطة، الدائرية والمستقيمة، اللولبية والمتعرجة، النباتية والكتابية، المنفّذة بالحبر والأصباغ والمعادن الشائعة والثمينة، على الخشب، والحجر، والزجاج، والجبص، والرخام، في كل الأماكن، وعلى كل الأدوات واللوازم التي تشكل معًا عالم المسلم الرحيب، وحياته العامة والخاصة، ولعل الغرب قد استعمل لفظته هاته قبل وقوفه الواعي على تلك الموسوعة الفنية الغنية المتأثرة بالوحدة التي تجمع بين عناصرها؛ فالأربيسك وإن كانت تعني جميع أنواع الزخارف الإسلامية، إلا أنها لا تعبر عن المدلول الفكري، ولا عن المدلول الروحي الذي تقدمه لنا هذه الروائع، فهذا الفن بزغ في بيئة إسلامية واتسم بسماتها، ومن ثم كان له بعدان: (ديني، ومدني) ؛ فهو زخرفة جمالية روحية لتربط العين بالروح والذاكرة بالمطلق، وعالم المثل، وما ورائيات الحس والمشاهدة، ولتفتح للجسد والوجدان والبصر نوافذ المتعة والإمتاع، والأنس والتأنس، حيث يتماهى الإنسان مع المكان، فيؤنسه ويتمكن به، ومن ثم يتحقق الوجود الفاعل لكليهما، ويتوازن الباطن مع الظاهر، دون طغيان أو إخلال، وينقسم إلى قسمين رئيسين هما:

أ. **الأربيسك المعتمد على الخطوط المستقيمة والزوايا**

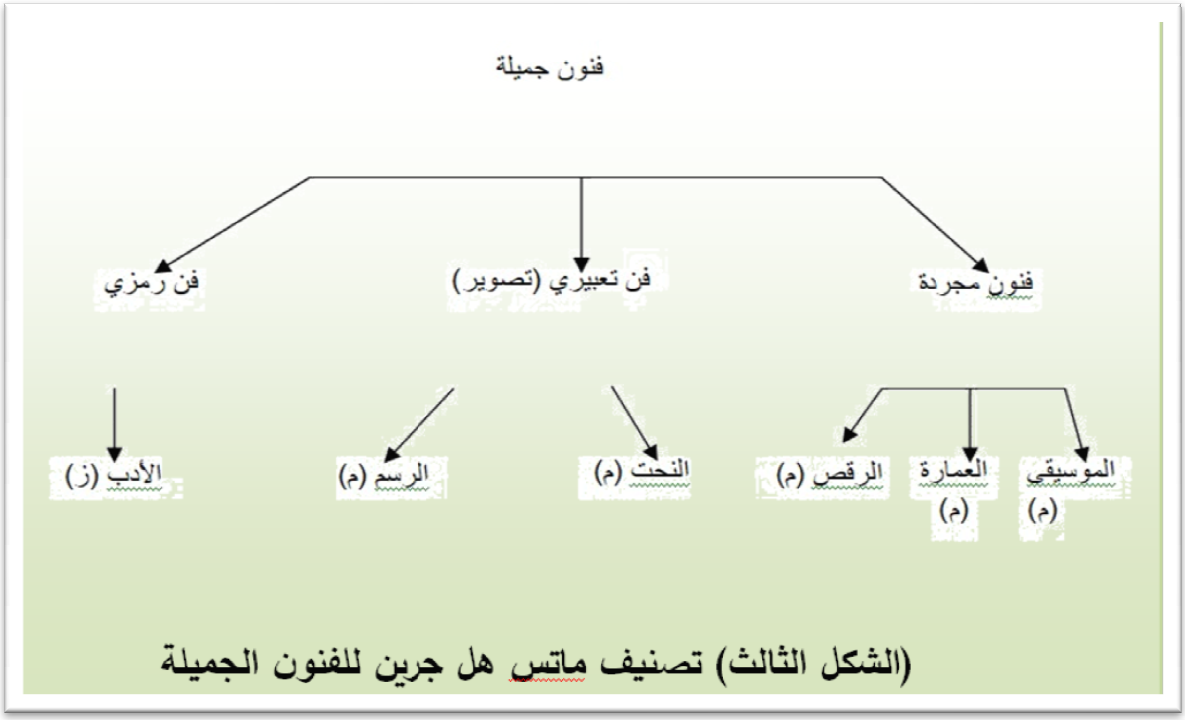
ب. **الأربيسك المرتكز على الخطوط الملتوية**



(الشكل الأول) تصنيف كانط للفنون الجميلة

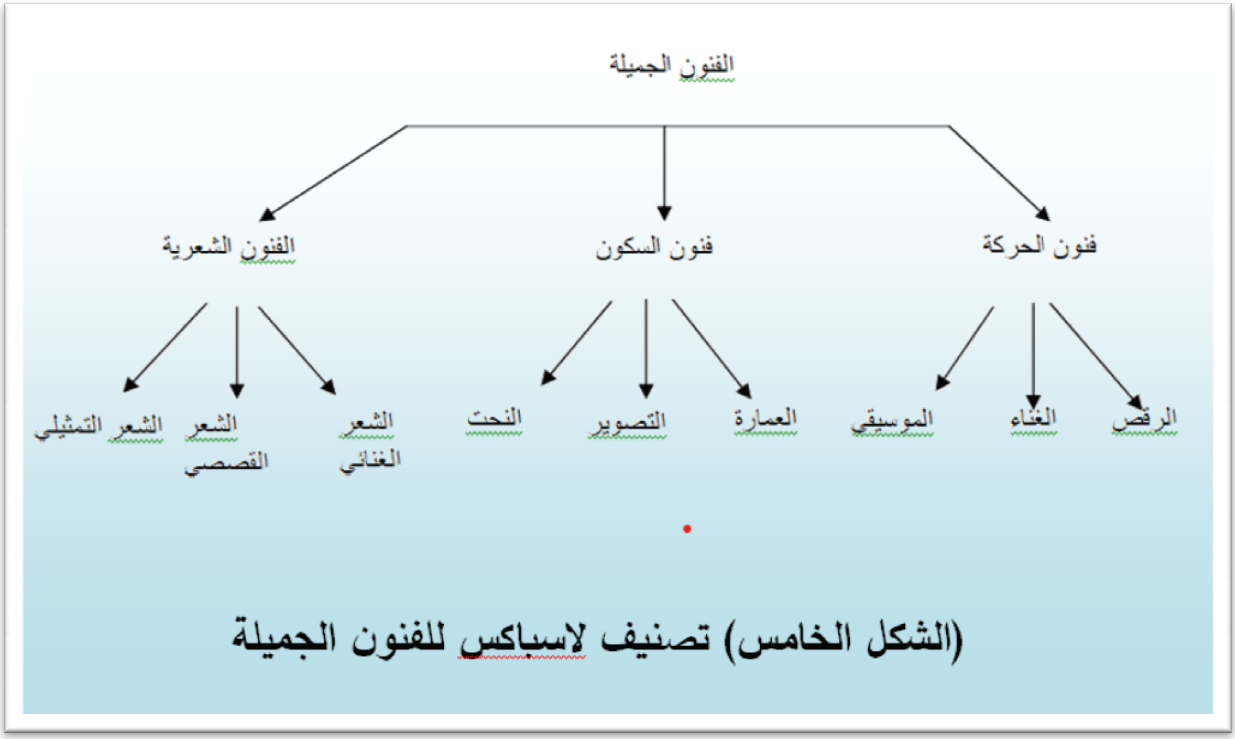


(الشكل الثاني) تصنيف شوبنهاور للفنون الجميلة



(الشكل الثالث) تصنيف ماتس هل جرين للفنون الجميلة

(الشكل الرابع) تصنيف شارل لالو للفنون الجميلة



(الشكل الخامس) تصنيف لإسباكس للفنون الجميلة

الخطوط – الأرابيسك B – رسم الخطوط والرسوم بصفة عامة C

(2) الأحجام – العمارة B – النحتC

(3) الألوان – التصوير والتلوين الخالصB – التصوير التعبيريC

(4) الإضاءة – الأعمال الضوئية B – التصوير الفوتوغرافي والسينما C

(5) الحركات – الرقصB – التمثيل والإشارة (صامت) C

(6) أصوات ذات مقاطع – النثر أو النظم الخالصB – الأدب والشعر C

(7) أصوات موسيقية – الموسيقىB – الموسيقى الدراما C

A المعطيات الفنية الأساسية – B فنون الدرجة الأولىC – فنون الدرجة الثانية

الشكل (6) تصنيف سوريو للفنون الجميلة وعلاقتها بالفنون الأخرى كما ورد في كتاب "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة" لـ: محمد علي أبو ريان، ص 186.

1.مفهوم الصّورة وتجلّياتها في الخطاب الشّعري العربي المعاصر

تعدُّ ثقافة (الصّورة) (Image) من الثقافات البكر التي عبّر بها البشر عن صور بسيطة من حياتهم اليومية، لتشقَّ مسارها نحو التّطور والنّمو، لكنّها لم تحظ باهتمام كبير إلاَّ في الآونة الأخيرة، بعد موجة (التّكنولوجيا)(Technology) التي بسطت جذورها في كل ربع من ربوع حياتنا ما جعل لفيفًا من النّقاد، والدّارسين يولون اهتمامًا بهذا الخطاب الجديد.

اهتمت (السيموطيقا) (Semiotics) بدراسة الرّموز والإشارات، وكذا الصور بوصفها نوعًا من الخطابات، غير اللّغوية التي توازي في أهميتها الخطاب المكتوب، كونها تحمل دلالات، ومعانٍ متوارية خلف الرّموز والأشكال التي تتكون منها أبنية الصّورة، الأمر الذي جعلها تتحوّل من خطاب بسيط إلى خطاب معقد يحتاج كياسة وفطنة لفك شفراته، وكذا آليات جديدة للقراءة، ليتمكن المتلقّي من استنطاق دلالاته.

خلق تشعب استعمالات الصّورة معضلة كبيرة أوقعها في شراك مأزق المصطلح، ووضعها أمام رهانات التّساؤل والبحث عن جوهرها المكنون، الذي صعّب على الباحثين تحديد ماهيتها، ولكنّنا سنحاول تقديم مفاهيم مختلفة لنقارب بها هذا المصطلح الشائك، مركزين اهتمامنا على (الصّور المرئية) و(الصور البصرية)(Visual Images) كأساس للدراسة والتحليل، وقبل أن نخوض غمار البحث، لتحديد ماهية الصّورة لابد لنا أوّلا من الوقوف على تخوم المفهوم اللّغوي لها.

ذكرت المعاجم العربية والغربية اللّغوية منها والمتخصصة، عدّةَ مفاهيم مختلفة لمصطلح الصّورة، إلا أنّنا نلمس إجماعًا نسبيًّا في المعاجم العربية على أنّها التّصوير والتّمثيل فعليًّا أو خياليًّا فنقول: "تَصَوّرتُ الشّيء توهمت صورته، فتصّور لي والتّصاوير

التماثيل»[1]، أو هي «الشّكل والتّماثل المجسم»[2]، ومنه فإنَّ للصّورة في المعاجم العربية مدلولين؛ يعني الأوّل تَصَوّر الشّيء أو الشّخص باستحضار هيئته في المخيلة، ومحاولة إعادة تشكيل هذه الصّورة بناءً على الأجزاء التي تمكّن الشّخص من استحضارها أو تذكّرها، أما المدلول الثّاني؛ فيتمثل في التّجسيم، أو تصميم تمثال للشّيء أو الشّخص، وتكون الصّورة في المدلول الأوّل والثّاني مطابقة بشكل نسبيٍّ للشّيء أو الشّخص المراد تجسيمه أو تصوّره.

أما في«اللغة اللاتينية فهي من (Imago)، وتعني أخذ مكان شيء ما qui qui prend laplace،signifie»[3]؛ أي أنَّ الصّورة المنسوخة تحاول أخذ مكان الصّورة الأصلية، و تحدّث **دوبريه**[*]**(Régis Debray)(1940)** في كتابه **"حياة الصّورة وموتها"** عن الأصل اللاتيني لها، فقد كانت تعني؛ «**القناع الشّمعي الذي يوضع على وجوه الموتى [...] أما (Figura) إنّها كلمة تعني أولاً الشّبح، ثم الصّورة، والوجه [...] أما (Idole) (صنم)، فإنها مشتقة من(eidolom)، التي تعني خيال الموتى وشبحهم**»[4]، والمتتبع لمراحل تطوّر مدلول الصّورة كما ذكره **دوبريه** يستنتج أن الجامع بينها رغم اختلاف المصطلح هو الصّورة الخيالية.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ص.و.ر) ، (مج) 4، ص 473.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، اسطنبول، تركيا، دط، دت، (ج) 1، ص 528.

[3] عبيدة صبطي ونجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 71.

[*] مفكر فرنسي، وصحفي، ومسؤول حكومي سابق، وأكاديمي، كرّس جهوده البحثية في دارسة العقل السياسي، وعلم الوسائط (الميديولوجيا)، والثقافة الرقمية ودورها في تفكيك النظام الاجتماعي القائم. ينظر، https://www.goodread، 2023/07/23، 1:39.

[4] ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، (تر) فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، دب، دط، دت، ص 17.

يُعرف قاموس **"ويبستر"** كلمة Image «بأنها نسخة أخرى من شيء، كأن يكون إنسانًا أو شيئًا، إذ يقال هذا الولد نسخة من أبيه»[1] ولكن لم يحدد القاموس نوع الصّورة أهي داخلية متعلقة بالصّفات كأن يكون الولد نسخة من أبيه في الصّفات المعنوية كالكرم مثلا، أم هي صفة خارجية أو مادية متعلّقة بالملامح فقط.

أجمعت المعاجم اللغوية على أن الصّورة هي تقليد، أو نسخ صورة شخص، أو شيء ما بوسيلة ما، سواء أكانت فرش رسم، أو آلة تصوير، أو تجسيد بتمثال، ويكون هذا التقليد متعلق بالشّكل الظاهر فقط لا الجوهر.

تعددت مفاهيم الصّورة وتنوعت دلالتها عند **جميل صليبا**، ؛«فهي كل ما يرسمه المصّور بالقلم، أو آلة التصوير، أو على ارتسام خيال الشّيء في المرآة، أو في الذّهن أو على ذكرى الشّيء المحسوس الغائب عن الحس، تقول: تصوّر الشّيء أي؛ تخيله واستحضر صورته»[2] في الذّهن، ونلاحظ من خلال هذا المفهوم أنّ **جميل صليبا** لم يفصل بين أشكال الصّور، الفنّية وغير الفنّية بل اعتمد على مفهوم عام للتمييز بين الصّور الفنية والنقلية.

يرى **جبور عبد النور** بأنّ الصّورة هي: «**شبه أو مماثل تنعكس فيه ملامح الأصيل، أو أبرز ما في هذه الملامح، وقد تكون الصّورة تشبيهًا أو استعارةً، وتتميز بأنّها لا تشدد على الصّلة العقلية الصّافية بين لفظين مماثلين، بل تحاول ابتعاث شعور بالتّشابه، بإبراز تمثيل محسوس للون، والشّكل والحركة**»[3] كأن نقول مثلاً: فلانة بيضاء كالشّمع، وفلان سريع كالبرق، وذلك بتحديد وجه الشّبه بين المشبّه والمشبّه به.

---

[1] موسى جواد الموسوي وآخرون، الإعلام الجديد (تطور الأداء والوسيلة والوظيفة) ، جامعة بغداد، سلسلة مكتبة الإعلام والمجتمع، الطبعة الالكترونية الأولى، 2011، ص 69.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب العالمي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، (ج) 1 ، ص742.

[3] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 159.

ذكر **"معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية"** مفهومًا آخر للصورة، فهي "رسم إنسان تُظهر شخصيته وشبهه، وقد تكون رسمًا بلا تلوين في بعض الأحيان، وفي حالة عدم تلوينه، يجب أن يكون ذلك الرّسم طبيعيًا ما أمكن ولو كان مختصرًا، وتُظهر الصّورة الشّخص وجهه عادة"[1] كما في فنِّ البورتريه (Portraiture)[*] الذي يركز على ملامح الوجه وتفاصيله.

من خلال ما قدمناه من مفاهيم مختلفة، ومتنوعة لمصطلح الصورة، وبعد التّوغل في دلالاته اللغوية، والمعجمية طفت على السّطح مجموعة من المعاني المتمثلة في رسم شبيه للنّسخة الأصلية بوسائل مختلفة بعد استحضارها في الذّهن من أجل تجسيدها أو رسمها.

تعدُّ الصّورة شكلاً من أشكال التّعبير الإنساني، وهي خطاب ذو أنساق مختلفة منها المضمر والمعلن، ولقد عَرف المصطلح استعمالات عدّة في حقول مختلفة، بأشكال متعددة، ما جعله يتخبط في إشكالية المصطلح.

تعني الصّورة في المنظور الفلسفي المحاكاة أو (الانعكاس) (Reflection)، فهي عند **أفلاطون** "تُطلق أولاً على الظّلال، ثم الانعكاسات أو الأشباح التي تظهر في المساء، وعلى أسطح الأجسام المعتمة"[2]، ويعد رأي **أفلاطون** في الفنّ أو الرّسم والشّعر

---

[1] أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1991، ص 290.

[*] البورتريه: أو فن رسم الأشخاص في لوحة، أو صورة، أو النحت، والتمثيل الفني، أو غيره للأشخاص، من الواجهة (Front View) ، والقصد من ذلك هو عرض الشبه، أو الشخصية، أو حتى مزاج الشخص، ولهذا السبب، في التصوير (الفوتوغرافي) (Photographic) ، البورتريه هو صورة عامة، وليست لقطة، وإنما تكون صورةً للشخص في وضع ثابت، غالبًا ما تظهر البورتريه صورة الشخص مباشرة، ويذكر أن أول من بدأ بفكرة البورتريه المجسم هو الإيطالي غيسيبي أرسيمبولدو(Giuseppe Arcimboldo) (1526-1593) . ينظر، فيصل القاسمي، أساسيات البورتريه (المستوى صفر) ، كتاب رقمي، 2020، ص09.

[2] فريدة بوجيدة، الصورة والمجتمع من المحاكاة إلى السينما، مطبعة الجسور، وجدة، ط1، 2016، ص 42.

على وجه –الخصوص–رأيًا واضحا فهما بالنسبة له بعيدين عن الحقيقة؛ لأنّهما يقتصران على إعادة تصوير الواقع الحسّي، في حين يسعى **أفلاطون** إلى بلوغ مدارج العالم المثالي في جمهوريته التي تحكمها الأخلاق، والقوانين المثالية الخالصة، لهذا اقتصر التّصوير عنده بإظهار الحقائق الزائفة أو الزائلة.

أكد **لينين**[*] **(Lenin Ulyanov Lyich) (1870–1924)**"أن انعكاس الطبيعة في الفكر الإنساني يجب أن يفهم لا بشكل فاقد الرّوح، والحياة وليس بشكل مجرد، وليس مجردًا من الحركة [...]، وإنّما في العملية اللانهائية للحركة، وظهور التّناقضات وحلّها"[1]؛ فالانعكاس في الفنّ رغم استخلاص مادته من الطبيعة، إلا أنّه لا يقوم بتجسيدها بشكل مطابق في العمل الفنّي، إنّما تخضع بشكل أو بآخر إلى عدّة عوامل تأتي في مقدمتها (الخيال)(Imagination)، والذّوق الشّخصي فيقوم الفنان بتحويرها وإعادة هيكلتها بناءً على ما يمليه عليه الذّوق الفنّي، فتنسلخ من شكلها الطّبيعي، أو الخام إلى شكلها الجمالي.

أما الصّورة من المنظور الفنّي، أو (الصورة الفنّية)(Artistic Photo) فتختلف عن "الصّورة بمفهومها العام، [...] فحركة التّكوين في الصّورة الفلسفية طبيعة حرة، وحركة التّكوين في الصّورة الفنّية صناعية خاضعة للتّحوير والتّوجيه، وربما يملك الفنّان شكلها في الذّهن"[2] مسبقًا لذا فالانعكاس أو المحاكاة النّاتجة في الأعمال الفنّية ليست ولن

---

[*] زعيم سياسي ومفكر شيوعي روسي، يعدّ مؤسس الدولة السوفياتية والمنظّر الأساسي للثورة البلشفية في بلاده، كما يعد من أهم زعماء الحركة الشيوعية العالمية، ومن أهم صناع التاريخ العالمي المعاصر. ينظر، https://www.aljazeera.net، 2014/12/16، 2023/08/28، 12:05.

[1] ميخائيل أوفيسانيكوف، وميخائيل خرابشكو، جماليات الصورة الفنية، (تر) رضا الظاهر، دار الهمذاني للطباعة والنشر، ط1، 1984، ص 12.

[2] ينظر، سمير علي سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية، وآفاق عربية، العراق، بغداد، ط1، 1990، ص17.

تكون تكرارًا دقيقًا ونسخةً مطابقةً تامةً بشكل مطلق للواقع، إنّها تعيد حتمًا إنتاج جوانب معينة فقط [1] للصّورة.

اتخذت الصّورة في الجانب الأدبي تعاريف عدّة أدت إلى خلط مصطلحي عند النّقاد العرب[*] فنجدهم يردفونها بالأدب مرات، وبالفن مرات أخرى، وبالشّعر في كثير من الأحيان، ورغم ذلك حاولت **روز غريب** أن تقدم مفهومًا شاملاً لها بقولها: "هي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظّاهر، ولكنّها في التّعبير الشّعري توحي بأكثر من الظّاهر [و] قيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية" [2]، وتختصُّ (الصّورة الأدبيّة)(Literary Image) بالجانب البلاغي،"وكل ما يترتب عنه من التّشبيه، والتّمثيل والاستعارة والكناية"[3] وغيرها من الصّور الجمالية.

---

[1] ميخائيل أوفيانيكوف وميخائيل خراشكو، جماليات الصورة الفنية، ص 14.

[*] الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، (1958) / الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، (1973) / الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر، جابر عصفور، ماجستير (مخطوط) / الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، (1981) / الصورة في الشعر العربي، علي البطل، (1981) /الصورة الفنية في شعر شوقي، محمد عبد الفتاح عثمان،) 1982) / مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، (1982) / الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، سايس عساف، (1982) / الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح، (1983) / الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، عبد الإله الصايغ، (1984) / الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، (1984) /الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، صبحي البستاني، (1986) / الصورة الفنية معيارا ونقديا، عبد الإله الصايغ، (1987) /الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الوالي، (1990) /الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، عبد الإله الصايغ، (1997) / الخطاب الشعري الحدثاوي والصورة الفنية، عبد الإله الصايغ، (1999).

[2] سحر هادي بشر، الصورة في شعر نزار قباني (دراسة جمالية) ، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 27-28.

[3] محمد مفتاح وأحمد أبو حسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 136.

أما المفهوم السّيموطيقي للصّورة فإنّه «**ينضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح (الأيقونة(Iconicity))، وهو يشمل (العلامات)[Signs] التي تكون فيها العلاقة بين الدّال والمرجع قائمة على المشابهة والتّماثل**»[1]، وهذا ما جعل **سعيد بنكراد** يعرفها بأنّها: «**مجموعة من العلامات تنتقل في وسط معين من مرسل إلى متلقٍ [...]، ومتلقّي هذه المنظومة من العلاقات يباشر في تأويلها على وفق ما يتوفر له من شيفرات مناسبة**»[2] للقبض على دلالاتها واستنطاق جمالياتها؛ فهي «إمبراطورية مستقلة بذاتها [...] ليس باستطاعتها الانفلات من كونها متورطة في لعبة المعنى»[3] كما يقول **ميتز**[*] (**Metz Christian)(1931-1993)** ، أو بتعبير آخر: «هي نسق دال يتضافر أو يتفاعل فيه ما هو لغوي بما هو غير لغوي، ولكن يشترط فيه أن يتوفر على إنتاج دلالة نسق، أو في إقامة تواصل قدر من الموضوعات الثّقافية بين المبدع والمؤوّل وقارئيهما الضمنيين أو الفعليين.»[4]

وفي علم البصريات «يمكن تعريفها بأنها: تشابه أو تطابق للجسم، تنتج بالانعكاس أو الانكسار للأشعة الضّوئية، أيضا بواسطة الثّقوب الضّيقة»[5]، لعدسة المصور، ومنه فإنّ الصّورة في مجال الصحافة «هي التّقرير الواقعي الذي يُعدّه المصور الصّحفي في أرفع شكل من أشكال الصّحافة المصوّرة، تقريرًا يكون في غالب الأحيان صادقًا عن

---

[1] بلاسم محمد، الفن التشكيلي) قراءة سيميائية في أنساق الرسم)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص 99.

[2] علاء جواد كاظم، الصورة حكاية أنثروبولوجية) معاينات مونوغرافية في الأنثروبولوجيا المرئية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 66.

[3] المرجع نفسه، ص 50.

[*] منظّر سينمائي فرنسي ، اشتهر كأحد رواد السيميولوجيا المستفدين من نظريات فرديناند دي سوسير وتطبيقها على سيمياء الفيلم. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/28، 12:20.

[4] علاء جواد كاظم، الصورة حكاية أنثروبولوجية) معاينات مونوغرافية في الأنثروبولوجيا المرئية)، ص 66.

[5] عبيدة صبطي ونجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ص 71.

أوضاع العالم والمجتمع»[1]، يعبّر فيه المصوّر، أو الصّحفي عن الظّاهرة بكل مصداقية؛ لأنّ "الصّورة [هي] إنتاجه كصورة في إطار اجتماعي وإنساني معين»[2] تعبّر بصدق عن أوضاع العالم، أما من الناحية السّيكولوجية، أو النّفسية، فإنَّ الصّورة لها معانٍ ومفاهيم لصيقة بهذا المنحى فعادةً ما تعني؛ "التّشابه والنّسخ وإعادة إنتاج الصّور الأخرى»[3]، كما في الأحلام، أو التّوهم.

2.إشكالية الائتلاف والاختلاف في حدود العلاقة بين الشّعر والفنِّ التّشكيلي

امتدت الجذور الأولى للتّفاعل بين فنّي الشّعر والتّصوير منذ القديم، إلا أنّ العلاقة بينهما شهدت تجاذبًا بين قطبين متناقضين، أحدهما يسلم بضرورة هذا التّلاقي والآخر يرفضها جملةً وتفصيلًا، لكن الرّاجح إلى العقل والقريب من الصّواب، وجود علاقات بينهما تظهر بشكل مباشر أحيانا، وفي كثير منها تتطلب نباهة، وحصافة من المتلقّي للكشف عنها، وإنارة العتمة التي تكتنفها.

تجلّت العلاقة بين الفنّين منذ العصور البدائية، عندما رسم البدائيون صورًا تعبيريّةً عُدت كإشارات، وصور قصصية تحكي حياتهم، فكانت (الرّموز)(Symbols)، والصّور بديلاً عن اللغة، فالكتابة الأولى للإنسان كما يقول **إيف شوفرال (Yves Chevrel)(1986-1989)** هي: "كتابة (مرموزة) (Idéegramme) و(إشارية) (pictogramme)" [4]؛ أي أنّها جملة من الرّموز التي تتضمن نسقًا إشاريًّا له دلالة.

شقّت طرق التّعبير سبلاً نحو التّطور بعد التّقدم الذي شهده البشر بانتقالهم من البدائية نحو الحضارة، فظهرت الكتابة التّصويرية أو الكتابات المصوّرة [التي] استخدمت

---

[1] عبيدة صبطي ونجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ص ن.

[2] جاك أمون، الصورة، (تر) ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013، ص 283.

[3] فريدة بوجيدة، الصورة والمجتمع من المحاكاة إلى السينما، ص 41.

[4] إيف شوفرال، الأدب المقارن، (تر) عبد القادر بوزيدة، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2017، ص 108.

الرّسم لكي تتيح طريقًا إلى المعنى مثل الكلمات الآتية: حديقة (Kiri)= 𒄑، طائر (Musen)= 𒄷، نخلة (Gisimmar)= 𒄭 [1]

كانت بداية هذه الكتابة مع حضارة بلاد الرافدين، أو الحضارة السّومرية بكتابتها (المسمارية) والحضارة الفرعونية، بكتابتها (الهيروغليفية)، وكذا بلاد الصّين وشرق آسيا بالكتابة (السنسكريتية)، حيث يقدم (الشّكل الأوّل) دلائل واضحةً عن بداية التّطور والنّضج الفكري لدى الإنسان البابلي من خلال سعيه الدؤوب نحو الإبداع، جامعًا بين الخيال والحقيقة كما في: "**ملحمة جلجامش**".

(الشكل الأول) شريف سامي، الأرض بعد طوفان نوح، دار دوّن للنشر والتوزيع، ط1، 2022، ص69.

استخدم الفراعنة الكتابة نفسها للتّعبير عن حضارتهم، والتّواصل بينهم، كما يظهر في (الشّكل الثّاني)، مستخدمين رموزًا محاكية للموجودات في الطّبيعة للتّعبير عن أحوالهم، وقد استخدموا أدوات حادة الرّأس لتسهيل عملية النّقش على جدران الأهرامات المبنية من الصخور الصلبة والمنسقة بشكل متقن ودقيق.

[1] ينظر، إيف شوفرال، الأدب المقارن، ص25.

(الشكل الثاني)، معتز فطين زغلول، حكاية الهيروغليفية (رحلة الميلاد والموت والبعث)، 2023، دار حروف منثورة للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ص129.

نستنتج من خلال الأشكال السّابقة أنّ الكتابة الأولى عبارة عن محاكاة لكل ما تنقله الحواس إلى العقل، وتميزت هذه المحاكاة بالنّقل الحرفي لكل المرئيات، مترجمة لكلّ ما يراد التّعبير عنه، واقتصر هدف الإنسان لإيجاد لغة أو كتابة خاصة به –في أول الأمر– لتحقيق وسيلة التواصل، أما (الشّكل الثّالث والرّابع)، فيُظهران بداية الاهتمام بالإبداع وابتكار وسائل أكثر تأثيرًا على المتلقّي، وقد تفطّن الإنسان القديم إلى أهمية حاسة البصر ودورها الفعّال في جعل الإبداع أكثر تعبيرًا وأبلغ مقصدا من الكتابة بمفردها.

ظهرت العلاقة بين فنيّ الشّعر والرّسم (التّصوير) بشكل جلي مع **أرسطو** في "**نظرية المحاكاة**"، حيث يرى :« **أرسطو** أنَّ جميع الفنون محاكية في حقيقتها إلا أنَّ الاختلاف بينهما هو الطريقة المعتمدة، فأحدهما يتوسل باللّون والظّل والآخر بالكلمات، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التّشكيل وتأثيرهما على النّفس»[1]، وقد حاول **أرسطو** تقويم ما ذهب إليه **أفلاطون** في "**نظرية المحاكاة**" حيث يرى بأنّ: محاكاة «الشّاعر كالمصوّر يحاكي ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها، وشعره بهذا تقليد وبعيد

[1] كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 12.

عن الحقيقة بدرجتين»[1]، وقد رفض **أفلاطون** المحاكاة التي يقوم بها الشّعراء والرّسامون؛ لأنها محاكاة سطحية، لا تحاول تصوير جوهر الأشياء، ما جعلها بعيدة عن الحقيقة بدرجتين.

أما **سيمونيدس**[*] **(Simonides De Keos)(468-556 ق.م)** فاقترب بالعلاقة بين فنّي الشّعر، والتّصوير "درجة أكبر في مقولته التي كرّرها **بلوتارك**[**]**(Plotrach)(ح 46- 120 م)** الرّسم شعر صامت، والشّعر صورة

(الشكل الثالث) صورة للزخارف الحية على إحدى الفواصل في "بيمار ستان" قلاوون في القرن الثالث

(الشكل الرابع)، صورة توضح كتابات بـ(خط النسخ) تزين إحدى وحدات الإضاءة بجامع عمرو بن العاص بالقاهرة.

لينا نجيب فويلة وآخرون، التصميم الداخلي والعمارة الإسلامية في مصر بين الماضي والحاضر، بيلومانيا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2020، ص28-29.

ناطقة»[2]، لما يحملانه من مميزات مشتركة، خاصة وأنّهما من إنتاج الذّات الإنسانية، وهي المنبع الأساس لكليهما.

---

[1] أرسطو، فن الشعر، (تر) إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المعربة، دب، دط، دت، ص61.

[*] هو سيمونيدس الكيوسي، من جزيرة كيوس في بلاد اليونان، وهو صاحب مقولة: "إنَّ الشعر صورة ناطقة، أو رسم ناطق، وإنَّ الرسم والتصوير شعر صامت". عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور) ، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2022، ص13.

[**] أو بلوطارخ: كان شاعرًا، وغنائيًا ، وناقدًا، وأديبًا لاتينيًا، من رومانيا القديمة، في زمن أغسطس قيصر، وقد أصر على أن: الشعر يجب أن يقدم السعادة والإرشاد، وعرف بالقصائد الغنائية، والمقطوعات الهجائية. ينظر، جوستاف لوبون، اليهود في تاريخ الحضارات الأولى، (تر) عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي، مصر، القاهرة، دط، 2007، ص111.

[2] نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية، دط، دت، ص 12.

أما **هوراس**[*](**Hourace**)(**65-8 ق.م**) "اختصرها إلى كلمات ثلاث: «Poesis ut pictura؛ أي التّصوير مثل الشّعر،»[1]ومن جهة أخري تحدث الشاعر الإنجليزي **درايدن**[**] (**John Dryden**)(**1631-1700**) عن علاقة الالتقاء بين الفنّين "وأكّد أن الاستعارات الجريئة في الشّعر تساوي الألوان القوية المتوهجة في الرّسم»[2]، وأساس قوة كليهما هو الخيال المجنح الذي يجعل العملين سواء أكانت قصيدة أم لوحة أكثر جاذبية وتأثيرًا، فكلما ابتعد العمل عن الواقع كان متميزا يأسر متأمله، أمّا الصّور المبتذلة والاستعارات المستهلكة فلا تصنع فوارق عند تلقيها.

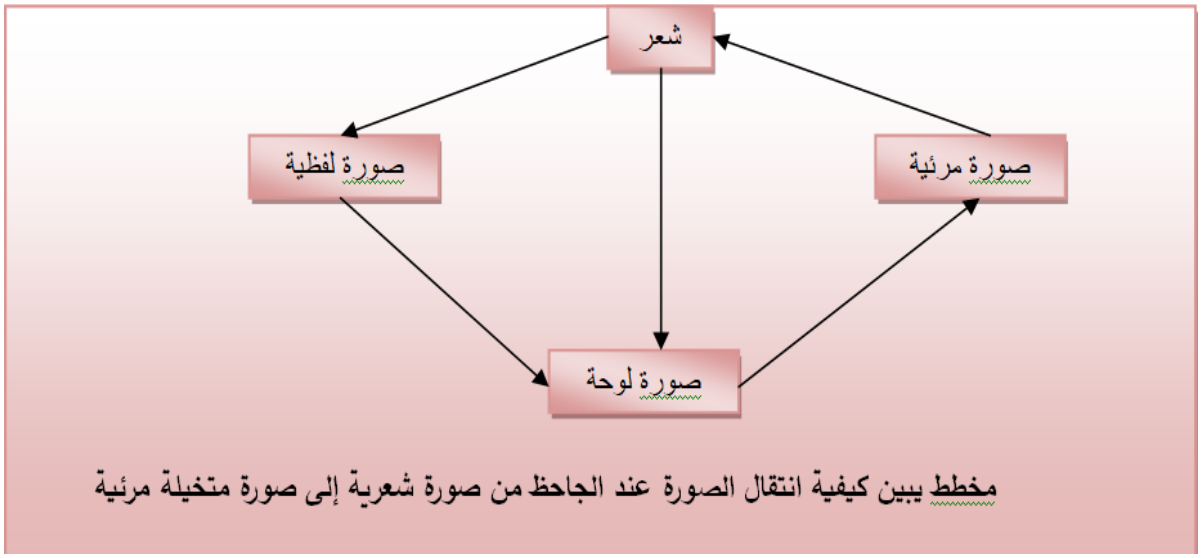
(*) شاعر روماني، وهو من أعظم الشعراء اللاتنيين، كان صديقًا لفرجيل، له كتاب "فن الشعر" وهو في الأصل رسالة موجهة إلى آل بيزو، وبفضل هذه الأشعار أصبح هوراس أشهر الشعراء بعد فرجيل. ينظر، حفناوي بعلي، الترجمة وجماليات التلقي (المبادلات الفكرية الثقافية)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2018، ص120.

[1] نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، ص12.

(**) من أهم شعراء القرن الثامن عشر بالأدب الإنجليزي عامةً، وكان رائد الحركة الكلاسيكية في عصره الذي سمي بعصر المنطق، كما حرر اللغة الإنجليزية من القوالب المتكررة التي استعملها كتّاب القرن السابع عشر، غيرَ أنّها جُمدت من جديد في أسلوب منطقي خال من العاطفة والخيال، إلى أن ردَّ إليها الرومانسيون قوة تعبيرها، وعمق معانيها، كما انتشر النقد السياسي اللاذع في ذلك العصر وكان من أشهر كتابه، كما جعل من تكوينية المنطق ناقدًا أدبيًا هامًا. ينظر، عبد الله خليل هيلات، الموسوعة الأدبية العالمية، دار الكتاب الثقافي للنشر والتوزيع، إربد، دط، 2012، ص209.

[2] كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر العربي، ص 17.

لعلَّ أول من اكتشف معالم الالتقاء بين الشّعر، والتّصوير في الصّرح العربي القديم هو **الجاحظ (776-868م)** بعبارته الشّهيرة "إنّما الشّعر صياغة، وضرب من النّسيج، وجنس من التّصوير؛"[1] فالشّعر حسب رأيه مكوّن بالغ التّعقيد تتشابك فيه أفانين عدّة



مخطط يبين كيفية انتقال الصورة عند الجاحظ من صورة شعرية إلى صورة متخيلة مرئية

فهو صياغة قائمة على حسن السّبك، وترتيب الكلمات، ما جعله قريب من النّسيج في ائتلاف ألوانه، وتلاحم خيوطه، ولتكتمل صناعة الشّعر لابد له من التَزَيُّنِ بالصور البلاغية التي تعمل على مداعبة خيالات السّامع، فتنتقل (الصّورة الشعرية) (Poetic Image) من صورة سمعية إلى صورة متخيلة، وباجتماع العناصر السّابقة تظهر براعة الشّاعر في الصّنع والتّشكيل الشّعري، ما يجعله قريبًا من المصور في تنسيق الألوان، واختيار الأشكال، إلاّ أنّ الفرق بينهما هو طريقة انتقال الصّورة والأدوات المستعملة.

تحدّث لفيف من النّقاد والبلاغيين القدامى، عن علاقة الشّعر والتّصوير أمثال **العسكري (920-1005م)** في كتابه **"الصّناعتين"**، إلاّ أنّ الفضل الأكبر يعود إلى **الجرجاني (1009-1078م)** في نظرية **"النّظم"**، فقد اهتدى بذوقه السّليم، وفكره الحصيف، إلى العلاقة الجامعة بينهما عند حديثه عن معاني النّحو، وتوخيها فقال:

[1] أبُو عُثْمَانْ عَمْرُو بْنْ بَحْرْ بْنْ مَحْبُوبْ بْنْ فَزَارَة اَللَّيْثِي اَلْكِنَانِي اَلْبَصَرِيَّ، الحيوان، (تح) عبد السلام هارون، القاهرة، ط2، 1965، (ج) 3، ص 132.

"وإنّما سبيل هذه المعاني –معاني النّحو– سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصّور والنّقوش، فكما أنّك ترى الرّجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصّورة والنّقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التّحيز والتّدبر في أنفس الأصباغ، وفي موقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها، وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه فجاء من أجل ذلك نقشه أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشّاعر، في توخيه –معاني النحو– ووجوهه التي عَلِمْتَ أنّها محصول النّظم. "[1]

يوازي **الجرجاني** بين عمل الشّاعر والصّباغ، حيث يهتدي هذا الأخير في اختيار الأصباغ، وموقعها ومقاديرها وترتيبها بتحيّز وتدبّر، فإن أجاد في اختيارها، وحسن موقعها وترتيبها، كانت النّتيجة مبهرة للنّاظر، وإن أخفق في ذلك بعثت شعورًا بالنّفور إزاءها، كذلك عمل الشّاعر، فإن أجاد اختيار الألفاظ واستخدام معانيها، وتوخي معاني النّحو وحَسُنَ نظم الجمل عنده، كان شعره أعذب، وأقرب إلى الأذن وآسرًا للقلب، وإنْ خالف إحدى العناصر السّابقة لَمَسْتَ في شعره نشازًا، يُرغبُ السّامع في النّفور منه.

تميزت العلاقات بين الشّعر والتّصوير قديمًا بالإضمار فلم تكن واضحة، بل تطلبت عينًا ثاقبةً لاكتشافها، وعقلاً راجحًا يتعقب طرائق صوغها، ومع قدوم الحداثة انقشعت السّحب التي حجبت هذه العلائق ردحًا من الزّمن وأضحت بيّنةً، مع مجيء (القصيدة التّصويرية) (The Pictorial Pome)، إذ ناشد **عزرا باوند**[*]**(ERZA POUND) (1872–1885)**بضرورة إعادة فهم الصّورة، "وأصبحت القصيدة [عنده] عرضًا للحياة

---

[1] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن عبد القادر الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، (تح) محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت، ص87.

[*] أو إزرا باوند، هو شاعر وموسيقي، وناقد أمريكي، كان منخرطًا في حركة الحداثة منذ وقت مبكر، من عام (1920) ، وكان مهتمًا بالمشاركات الثقافية المتنوعة، وأدى العديد من الترجمات والتآليف، كما انظمَّ إلى حركة (الصورية) (Imagisme) الأدبية، التي جربّت لغةً غنائيةً، متأثرةً بأدب الشرق الأقصى وقصائد الهايكو اليابانية. ينظر، شاكر لعيبي، الفن الشعري حسب عزرا باوند، مجلة الشعرية، العدد السادس، 2019، ص131.

الواعية للشّاعر، في تحوّلاتها الدرامية الدّائمة، وكأنّها (لوحة تكعيبية) من عدّة أسطح»[1]، تتير كل زاوية منها جانبًا من جوانب الذّات الشّاعرة.

لقي هذا الرأي دحضًا عنيفًا ورفضًا تامًا للتّسليم بوجود علائق تربط بين الفنّيين، وكان **ليوناردو دافينشي** أوّل الرّافضين لها، فحاول «إبراز الفروق بينه وبين الشّعر، الذي لم يكن يتمتع –في نظره– بجمال الرّسم»[2]، ولعلَّ سبب رفضه لهذه العلاقة، تمرّسه لفن الرّسم خاصة، وأنه من أعلام الفنّ التّشكيلي الحديث ومؤسسيه الأمر الذي استصعب عليه تقبل هذه العلاقة، وفي المقابل من ذلك يصعب على كثيرين ترجمة صورة ما ترجمة شعريّة إذ لا يتأت هذا الأمر إلا لفئة قليلة جُمعت فيهم ملكات فنّية متعددة.

ظهرت «المعارضة المنهجية الحقيقية لفكرة العلاقات [...] عند **ليسنج**[*](**Lessing**) (**1729–1781**)في كتابه **"Laokon" "لاوكون"**، حيث لاحظ أن الاختلاف بين الشّعر والرّسم يحمل أهمية أكبر من التّشابه بينهما؛ لأنّه اختلاف جوهري بين وسيطين مختلفين»[3] ما جعله «يميز بين الأشكال المكانية في الفنّ تميزًا حادًا من الأشكال الزّمانية»[4] في الشّعر، إذ يُنقل الأول عبر وسيط المكان، فيكون أبلغ وأصدق، أما الثّاني فينقل عبر وسيط الزّمان، فيتغيّر مع مرور الوقت، «وفي القرن الثّامن

---

[1] كلود عبيد، جماليات الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 22.

[2] نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، توزيع نشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص 13.

[*] شاعر وناقد ألماني، ألف كتاب "لاوكون" سنة (1766) الذي يعدُّ من أعمق الكتب التي شهدها مجال النقد الفني، حيث فصل فيه بيان القول مفرقًا بين الفنون، وموضحًا كيف أن لكل فن مجاله الخاص. ينظر، ناصر الظاهري، وصف الجسد في الشعر الجاهلي، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، 2017، ص42.

[3] نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، ص 13.

[4] كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر العربي، ص 18.

عشر ميَّز **أبيه دي بو**[*](**Abbé Du Bos**)(**1670-1742**) بين الرّسم والشّعر، على أساس أنّ الأوّل يصنع محاكاةً طبيعيةً بعلامات طبيعية، والثّاني يستخدم رموزًا اعتباطيةً بعلامات اصطناعية»[1].

قد يكون رأي **دي بو** صحيحًا نسبيًا؛ لأنَّ الفنَّ التّشكيلي في بداياته كان محاكاةً، إما لشخوص أو مناظر طبيعية، وكان جهد الرّسامين خالص لإبراز مهارتهم في المحاكاة، وتقليد ما يتمثّل أمامهم، ولكن مع تطوّر مدارس الفنّ التّشكيلي الحديث تغير منحاه، فلم يعد الرّسم مجرد موهبة يحاكي بها الرّسامون ما يتمثل أمامهم، بل أصبح وسيلة من وسائل التّعبير، ما جعله يبتعد عن المحاكاة الصّماء إلى رسم أشكال تعبيريّة تصور ما يخالج ذات الفنّان ومن جهة أخرى فإنّ اللّغة تحمل رموزًا طبيعية وأخرى اعتباطية تهدف لتحقيق غاية التّواصل، ونقل الرّسائل اللّغوية، فقد أسهم هذا التّشابه بين اللّغوي والتّصوري في إبراز ملامح الاتصال بينهما واستبعاد اللّغظ، والآراء التي تنفي ترابطهما، ورغم هذه المغالاة في رفض العلاقة بين الفنّين، إلاّ أنّها فرضت نفسها مع بدايات الحداثة، واعتماد الفنون على التكنولوجيا وعالم الرقمنة، لتظهر بشكل جليٍّ في المدوّنات الشّعرية المعاصرة.

3.أنواع الصّور وتجلياتها في الشّعر العربي المعاصر:

نروم من خلال هذه الدّراسة إلى مقاربة النّصوص الشّعرية المعاصرة التي تضافر بناؤها مع الخطاب المرئي –الصّورة– بمختلف أنواعها، فقد ولّدَ حضور الصّورة في الخطاب الشّعري العربي المعاصر تراكمات دلالية، يتناغم فيه المكتوب بالمرئي، والمباشر

---

[*] فرنسي الأصل وصاحب كتاب: "تأملات نقدية في الشعر والتصوير"، درس اللاهوت وعلم الآثار في جامعة السربون، وتخرج عام (1691) . ينظر، https://www.musicologie.org، 2023/07/12، 12:49.

[1] نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، ص 14.

بغير المباشر، راسمين مسار هذه المقاربة وفقًا لأنواع الصّور المرئية التي تفاعل معها الشّعر العربي المعاصر.

1.3.اللوحة التشكيلية

لابد من الإشارة إلى أن علاقة التّفاعل بين الشّعر والرّسم هي علائق عتيدة، ولكن القصيدة العربية لم تبدأ بتوظيف اللوحة مباشرة بل خطت خطوتين أوليتين هما:

1.1.3.الرسم بالكلمات:

يعتمد شعراء الحداثة على تقنية الرّسم بالكلمات، وذلك برصف الجمل واحدةً جنب الأخرى، جملاً مستفيضة بالدلالات الموحية والمعبرة عن مكامن التّجربة الشّعرية؛ فالشّاعر كالمصوّر يتأمل أولاً، ثم يخط بمداده كلمات على الورق، لعله يتأمل بعمق ليصوّر لوحةً متكاملة التّفاصيل، دقيقة المعاني، متناسقة الألوان، وهذا ما جعل **سيسل دي لويس**[*] **(Cecil Day Lewis) (1904-1972)** يعرّف الصّورة الشعرية محاولاً «**الإحاطة بأشكالها الممكنة؛ إنّها صورة رُسمت بكلمات، وربما تَحْدُثُ الصّورة من وصف استعارة، وتشبيه، [...] وهي حسب الظّواهر وصفيّة خالصة للوصف، ولكنّها تُوصل إلى خيالنا شيئًا هو أكثر من مجرد الانعكاس الدّقيق للواقع الخارجي**»[1]؛ لأنّها خاضعة لسلطة التّخييل الذي يضفي عليها عناصر تؤدي إلى عدول الكلمة عن استعمالاتها الطّبيعة المعتادة.

---

[*] صاحب كتاب: " الصورة الشعرية"، وكان شاعرًا، وقاصًا، وناقدًا، وكاتب سيرة إنجليزيًا، حمل لقب أمير شعراء الإنجليز المعاصرين، وقد شكل مع (أودن) (1907-1973) (Wystan Hugh Auden) و(سبندر) (Stephen Spender) (1909-1995) الثالوث السياسي الشعري لجيل الثلاثينيات في إنجلترا. ينظر، سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، (تر) أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، العراق، بغداد، دط، 1982، المقدمة.

[1] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، 1981، ص29.

اخترنا لإقامة هذه المقاربة نصوصًا شعريةً معاصرةً نستهلها بتحليل لقصيدة "**الكوليرا**" للشّاعرة العراقية **نازك الملائكة**، التي كان لها فضل عظيم في اقتحام أبواب الحداثة، وخرق عمود الشّعر بهذه الباكورة الشّعرية المتميزة.

يعدُّ العنوان علامة مركزية تشتغل من بداية النّص حتى نهايته، إذ يظلُّ فضاء العنوان المعلق في رأس الصفحة حاضرًا، ومؤثرًا وموجّهًا في كلّ مراحل القراءة، وعبر مستوياتها المختلفة[1]، والمتتبع لتركيبة العنوان في مستواه الصوتي يلاحظ غلبةً للأصوات المجهورة التي بلغ عددها سبعة أصوات على الأصوات المهموسة التي بلغ عددها صوتًا واحدًا كدلالة على قلة الحيلة، والاضطراب الذي عانت منه مصر بسبب الوباء، الذي حصد آلاف الأرواح، وزرع في البقية المتبقية مشاعر الذعر والهلع، أما الصوت المهموس الذي توسط الأصوات المجهورة، فرمز إلى قلة المنافذ لانتشال المصريين من هذه المحنة وتخليصهم من براثن الوباء المميت.

أما المستوى التّركيبي للعنوان في بنيته الافرادية فاختارته الشاعرة اسمًا مفردًا معرفًا بالألف واللام، للدلالة على أن: مآل المصاب بهذا الوباء معروف، يقود به إلى الهلاك؛أما ألف المد في آخره فرمزت إلى استمرارية الظّروف المزرية بعد اجتياح المرض، فالحروف في النّص الشّعري العربي المعاصر تتفتق بالدلالات لتعدل عن نظامها الألسني المعتاد معبرةً عن مقاصد الشّاعر العربي المعاصر، ومفجرةً لمقامات البوح وبراكينه في جسد النّص.

رسمت الشّاعرة هذه القصيدة التي تصور فيها وحش الكوليرا وهو يفتك بأرواح النّاس، مخلفًا الدّمار والقفار مركزةً على الألوان، والأمكنة، واختارت الشّاعرة الألوان القاتمة المتمثلة في الأسود المائل إلى الرّمادي للدلالة على تلك اللحظة التي يتزاوج فيها

[1] ينظر، محمد صابر عبيد، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي (الهوية والمتخيل) ، ، المنهل، الإمارات العربية المتحدة، دط، 2015، ص 91.

نور القمر، وظلام الليل، المكسو بسحنة المعاناة والألم، فلا تسمع سوى أنّات المرضى، وهم يحاولون مجابهة براثن الموت التي تغرس في كلّ شبر من أجسادهم المنهكة التي أرهقتها المقاومة فتقول:

سكن الليلْ

أصغ إلى وقع صدى الأنّات

في عمق الظلمة، تحت الصمت على الأموات.[1]

واختارت الشّاعرة زمن (الليل) لقلة الحركة فيه، فتكون حاسة السّمع أكثر نشاطاً واستثارةً لدى الإنسان؛ لأنّه مركز بحاسة واحدة فقط هي (الإصغاء)، لذلك جاء الفعل بصيغة الأمر (أصغ)؛ أي أنّه مجبر على ذلك لكثرة أنّات المصابين بالمرض الذي لَوّثَ الجوّ بأنفاسه، كما اختارت الشّاعرة كلمة (الأنين) بدل الصّراخ؛ لأن المرضى مُنهكو القوى لا يملكون قدرة على الصّراخ، وختمت الشّاعرة لفظة الليل بحركة السّكون، للدلالة على طول هذه المدة على السّقيم، فليله مثل نهاره، لا الأوجاع تبارحه، ولا الراحة تزور جفناه، وعلى صعيد آخر فقد توّصل الإنسان في بداية بحثه عن الأسباب المجهولة التي تفتك به، على أن هناك شيئًا غامضًا يلوث بيئته البسيطة بشكل مؤذٍ من أشكال الهواء الفاسد، المعروف أيضًا باسم (هواء الليل)، وأطلقوا عليها اسم نظرية "الميازما"؛ والتي تعني طبقًا لليونانية القديمة (التّلوث)[2]، فكان الليل موتيفًا رمزيًا للدلالة على الوباء من جهة والآلام التي عايشها الشّعب المصري من جهة أخرى.

يلمس المتلقّي عند عقد المقارنات بين وصف الشّاعرة واللوحة أدناه ذلك الالتقاء الدّلالي بين العملين الفنيّين رغم الصدف التي جمعت بينهما، غير أن الشّاعرة استعانت

---

[1] نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1997، (مج) 2، ص 138.

[2] وليد منصور عامر، كورونا والأوبئة بين العلم والخرافة، 2022، ص26.

https://www.alamy.com

بالكلمات لرسم لوحتها، أما الفنان فتوسَّل بالألوان ليفجر الدلالات في لوحته، حيث يلاحظ المتأمل للوحة المقابلة دلالات الصّمت التي اكتنزت بها رغم اكتفاء الفنان باستخدام الألوان: (الأبيض والأسود، الرّمادي) وهي ألوان محايدة، أضفت على الصّورة جوًّا من السّكينة والهدوء والوحشة.

تنتقل الشّاعرة في الأبيات الآتية من رسم لوحة صامتة إلى أخرى مطعمة بحركات خفيفة تظهر مع طلوع الفجر، وبزوغ أولى خيوطه، لكنّها تأبى الانسلاخ من حالة السّكون ومفارقة الأحزان التي شكّلت سحبًا كثيفةً حجبت أنوار الأمل على النّيل، فتظهر الجثث مكومةً، بأعداد لا تحص، وقد تأسفت الشّاعرة على ما حلَّ بالنيل، واشمأزت من أفعال المرض الذي التهم أرواح الصغار والكبار، وأكل الأخضر واليابس، ولم تعد تسمع في الأرجاء إلا بكاء المرضى وأنينهم تقول الشاعرة:

يا حزن النّيل الصّارخ مما فعل الموت

طلع الفجر

أصغ إلى خطى الماشين

في صمت الفجر، أصخ، أنظر ركب الباكين[1]

بالحديث عن ظاهرة الموت في الشّعر العربي المعاصر التي خاض غمارها عديد من الشّعراء، «**[بوصفها] مصيرًا إنسانيًا، فقد تشابه السّياب وأمل دنقل في الشّعور المبكر بحتمية الموت بوصفه خلاصًا لمعاناتهم الشّخصية حيث أصيب الاثنان بالمرض مبكرًا، أما محمود درويش فإن الموت لديه مواجهة وحياة، إعادة خلق وتكوين وجود حي أمام الانهيارات المتعددة**»[2]، لكنَّ الموت عند الشّاعرة **نازك الملائكة** في نص الاشتغال أخذ أبعادًا دلاليةً أخرى اختلطت فيه المشاعر الجوانية، بالحوادث البرانية التي عانت منها مصر؛ فالمتتبع للنّسيج البنائي للأسطر الشّعرية في القصيدة سواء من حيث البنى الإفرادية أو التّركيبية يلحظ تجاذبًا بين طرفين، أو قوتين متناقضتين تظهران في حالة السّكون، والهدوء الذي خيّم على سماء مصر، وحالة الثّورة التي تتأجج في خلد الشّاعرة فتقول:

عشرة أموات، عشرونًا

لا تحص أصخ للباكينًا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى ضاع العدد

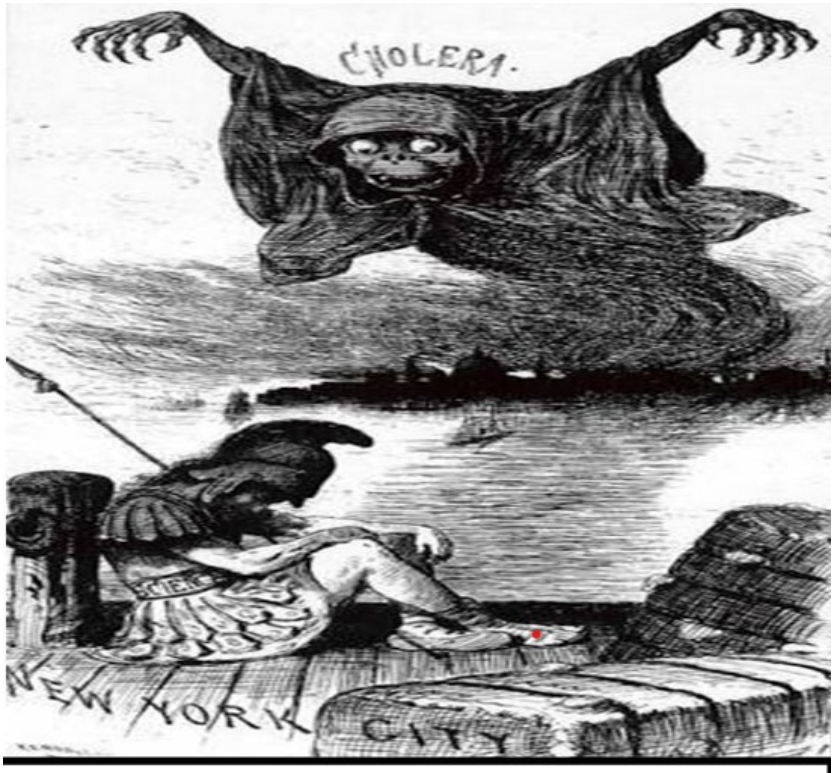
موتى، موتى لم يبق غد[3]

---

[1] نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ص138.

[2] عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005، ص105.

[3] نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ص 139.



https://www.archisearch.gr

رسمت الشّاعرة ملامح السّكان المغطاة بسحنة من الذهول ، فقد ضاع العدد بينهم وهو يحاول إحصاءهم، هذا العدد التي يتضخم كل يوم، فلم يترك لهم أملاً لقدوم غد يعيد إلى النّيل ضحكته التي سرقها الموت، وفي المقابل من ذلك ترسم الشّاعرة صورة لوحش الكوليرا وهو يقتات على ضحاياه في كهف الرّعب، غير آبه بتوسلاتهم .

تقف الشّاعرة في الأخير موقف المتأمل لهذه اللّوحة التي رسمتها وكلّها أسًى وحزنًا على ما حلّ بمصر وما فعل الموت بسكانها، فتقول:

يا شبح الهيضة ما أبقت

لا شيء سوى أحزان الموت

الموت، الموت، الموت

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت[1]

عايشت الشّاعرة بنزعتها الإنسانية المحنة التي حلَّت بمصر، لترسم بالكلمات معاناتهم، وقد حاصرتهم براثن الموت، فقد اتفقت اللوحات المعتمدة في المقاربة مع النّص في تصوير الوباء، رغم اختلاف المنطقة، واختلاف الأدوات إلاّ أنّ النّزعة الإنسانية هي من حركت أنامل كل منهما ليعبّرا عن هذا (الوحش) الذي أزهق أرواح الأبرياء.

تجسّد اللّوحة شبح الكوليرا وهو يقتات على الأبرياء بمخالب مرعبة، ولم يحدد الرّسامون ملامحه بل اكتفوا برسم خيالات تشبه غيومًا سوداء تزهق أرواح البشر، كدلالة رمزية على بنيته الخفية، وخطورته، وسرعته في الانتقال والقتل وقد توافق هذا التصوير مع ما جسّدته الصّورة الشّعرية في "**قصيدة الكوليرا**"؛ فقد مثّل الشّعر وسيلة للرّسم والتّصوير، وقد تحدث الشّاعر **نزار قباني** عن حقيقة الشّعر ومكانته بالنسبة للعربيِّ في كتابه الموسوم بـ: "**ماهو الشعر**" قائلا: «ولكن ما أريد أن أسجله هنا هو أن الشّعر كان مِفْصَلًا أساسيًا في حياة العربي، ومرفقًا خطيرًا من مرافق الدولة، لا يقل أبدًا من حيث الأهمية عن مرافق الدفاع، والخارجية، والإعلام في قصر المحاكم كان الشّعر موجودًا، وفي المقاهي، والأحياء الشّعبية كان موجدًا.»[2]

أما الأنموذج الثّاني الذي اخترناه لإقامة هذه المقاربة، فيتمثل في مقاطع شعرية مختارة من ديوان الشّاعر **نزار قباني** الموسوم بـ: "**الرسم بالكلمات**" وبالتّحديد القصائد الأخيرة التي يرسم فيها الشّاعر صورًا لاسبانيا، مستهلاً حديثة عن المرأة، ولكن المرأة النزارية كما هو معروف تتقمص أدوارًا عدّة؛ فهي متعددة الدلالات في نصوصه الشّعرية، لكنها عادة ما تدل على الأم أو الحبيبة أو الوطن وربما هي القصيدة أو الكتابة في بعض الأحيان.

---

[1] نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ص 142.

[2] نزار قباني، ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، دط، 1981، ص150.

يقول الشّاعر:

ليس هناك امرأة

تغتصب اغتصابا

هل ممكن أن يقرأ الإنسان في كتاب

حين يكون مغلقا

أمامه الكتاب؟

أوراق اسبانية[1]

توضح الأسطر الشّعرية أنّ المرأة التي يتحدث عنها الشّاعر **نزار قباني** هي (الأندلس) قديمًا و(اسبانيا) حديثًا، وفي كلامه نبرة استياء لما حلَّ بها، وكيف تخلى العرب عنها مركّزًا على نقطة مهمة تمثّلت في تخاذلهم لحمايتها، وفتح ثغرات أمام الأعداء للاستيلاء عليها، وإلاّ فكيف يتأتى لهم ذلك إن لم يترك العرب مسارب تمكن الأعداء من التسلسل عبرها فسقطت الأندلس لتولد اسبانيا كما يقول:

على صدر قيثارة باكية

تموت...

وتولد إسبانيه[2]

على أنغام (السّوناتا) (Sonata)[*] الباكية لرحيل العرب، وموت الأندلس التي عبّر عنها الشّاعر بنقاط حذف تدل على انمحاء هذا الاسم، وندرة استعماله بعد ميلاد اسبانية، التي عبَّر عنها بشكل صريح، فقد انسجم قالب السوناتا التي تتضمن حركات متتابعة،

---

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، دط، دت، ص554.

[2] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، دط، دت ، ص557.

[*] أو الصوناتا: كلمة مأخوذة من الايطالية (Sonare) التي تعني إصدار الصوت من آلة موسيقية، كمقابل لكلمة (Cantata) ، قالب موسيقيّ يحوي ثلاث أقسام رئيسة: العرض، التفاعل، المرجع، يجب التفريق بين ما يسمى قالب السوناتا، وبين السوناتا نفسها التي تعني قطعة موسيقية مكتوبة لآلة ، أو آلتين، حيث تتكون من عدة حركات بالترتيب: (سريع، بطيء، متوسط السرعة، سريع جدًا) . أشرف بيدس، شارلي شابلن (سير وتراجم) ، ص386.

منتقلةً من البطء إلى التّسارع عن حركة الانهيار، لينتقل بعد ذلك لرسم لوحته المطعمة بكثير من مشاعر الحنين والشّوق إلى أيام العزّ والانتصار، أيام العرب المجيدة مازجًا إياها بمشاعر الحزن والأسى لضياع هذه الجوهرة فيقول:

تمزقني.. دونيا ماريهْ

بعينين أوسع من باديهْ

ووجه عليه شموس بلادي

وروعة آفاقها الصاحية[1]

إنَّ المتأمل لهذه الأسطر الشّعرية يشعر بأنفاس الأسى واليأس التي ارتسمت على حرف الهاء الساكن في نهاية السطرين الشعريين الأوّل والثّاني، فهي تنهيدة تعبّر عن الألم النّفسي الذي يعتصر خلده بسبب ضياع الأندلس التي مازالت تحتفظ بعبقها الإسلامي، وملامحها العربية التي تُذكّره ببلاد الشّام المرتسم على جدران (الدونيا ماريه)، التي نثرت في نسائمها عبق الأيام الخوالي التي حكم فيها العرب الأندلس، والمنبعثة من أشجار الليمون العالية، حيث يبدأ الشاعر بخطٍّ تفاصيل لوحته، ومزج الألوان مستعينا بتقنية الوصف قائلا:

فأذكر منزلنا في دمشق

ولثغة بركته الصافية

ورقص الظلال بقاعاته

وأشجار ليمونه العالية

وبابا قديما.. نقشت عليه

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص560.

بخط رديء.. حكاياته

بعينيك يا دونيا ماريه

أرى وطني مرة ثانية[1]

2.1.3. حضور اللوحة التشكيلية في الخطاب الشعري العربي المعاصر

تولَّد عن تشابك الفضاءات الإبداعية لونٌ شعريٌّ جديد انتصرت فيه سلطة الشّكل على المضمون، بعد أن تربع هذا الأخير عل عرش الدّراسات الأدبيّة، والنّقدية والجمالية، القديمة منها والحديثة، وقد ظهر الاهتمام الفعليُّ بالشّكل في النّص الشّعري بعدما تحررت القصيدة من النمط المنهجي المقنّن، لتلج في عوالم التّجريب والحداثة، ويتضافر بناؤها مع أنساق أخرى غير لغوية، إلا أن تعاضد القصيدة مع الأبنية البصرية أوقعها في مزالق عدّة تصدّرت بإشكالية المصطلح سواء من النّاحية الإجرائية أو النّظرية.

نلمس اختلافًا بين النّقاد والدّارسين حول تسمية هذا اللّون الشّعري، فآثر بعضهم اختيار مفهوم موسع يستوعب كثافة التّكوينات الشّكلية على اختلاف أنواعها في النّصوص الشّعرية المعاصر، فنجد **طراد الكبيسي** في بحثه الموسوم بـ: "**الشّعر والكتابة** "ومؤلفيه:" **المنْزلات و** "**النّقطة والدائرة**" يختار مصطلح القصيدة البصرية التي تختزل كلّ الأنساق البصرية التي تعاضد معها النّص الشّعري المعاصر فيقول: « أنَّ هذه القصيدة كما تبدو تستعيض بالتّعبير بالصّورة البصرية عن مبدأ التّعبير بالصّورة اللفظية»[2] التي رأى فيها الشعراء عجزًا عن سدِّ الفجوة بين المبدع والمتلقّي، وبين المبدع ورهانات الواقع.

ورغم الاجتهادات التي قدمها **طراد الكبيسي** لتقنين هذا اللّون الشّعري وضبطه في مفهوم محدد، إلاّ أنّه لم يسلم من الوقوع في شراك التّناقض حيث تُبيّن النماذج التّطبيقية التي اعتمد عليها في بحثيه "**المنزلات**" و"**الشعر والكتابة**" أنّ القصيدة البصرية، هي

---

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص560.

[2] طراد الكبيسي، الشعر والكتابة (القصيدة البصرية) ، مجلة الأقلام، العدد الأول، العراق، يناير1987، ص06.

قصيدة لا تستعيض بالتّعبير بالصّورة، وإنّما تعتمد على تمثلات لغوية بصرية تتجسد في أشكال مختلفة، كما أن مصطلح القصيدة البصرية، مصطلح فضفاض لا يقدم للقارئ رؤية متكاملة حول موضوع الاشتغال؛ لأنّ "الصورة البّصرية [هي] صورة ترتيب الحروف والكلمات أجزاء الكلمات، الخط ولونه"[1] بل هي كمفهوم عام ينطبق على كل ما يمكن التقاطه عبر حاسة البصر في جوف الصفحات البيضاء.

ومنه فإنّ القصيدة البصرية عند **طراد الكبيسي**، هي القصيدة اللغوية ذات التّشكلات أو التّمثلات البصرية الديناميكية المتغيّرة، التي تُبنى وفق رسوم أو أشكال عديدة تتباين من شاعر لآخر، أو هي تلك اللوحات التشكيلية ذات القوام اللغوي.

أما **بول شاوول** فـ"يستعرض مسميات السّرياليين [...] واستعمال النّقد الحديث للقصيدة الأيقونة"[2] التي شاع استعمالها في النّقد السميائي، الذي تجاوز المنظور التقليدي للعلامة، وقد عرّف **بورس**[*]**(Charles Sander Peirs)(1839-1914)** الأيقونة بأنّها: "تلك العلامات التي تستطيع تمثيل موضوعها بواسطة شبهها؛"[3] أي أنّها تحقق مبدأ التماثل بين الدّال(The Signifier) والمدلول(The Signified)، ويرى

---

[1] ريما أبو جابر برناسي، القصيدة البصرية في الشعر العربي الحديث (اصطلاحًا وتمثيلاً) ، الكرمل، العددان 33/32، 2011-2012، ص101.

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المعربة العامة للكتاب، مصر، القاهرة، دط، 2006، ص19.

[*] فيلسوف أمريكي، تحصل على الماجستير في الرياضيات، والبكالوريوس في العلوم الكيميائية، واشتغل اثر تخرجه في إدارة مسح الأراضي، والمسح الساحلي الأمريكي، ويعدُّ بيرس مؤسس الفلسفة البراجماتية ، وتركزت فكرته الأساسية على أن: العقل لا يدرك غايته إلا إذا قاد صاحبه إلى العمل الناجح، والمعيار الوحيد للحقيقة هو فاعليتها ونجاحها، والبراجماتية في المعرفة هي القول بأن: القانون العلمي، أو القاعدة العلمية لا تكون إلا عند التطبيق في ظروف علمية بصورة ناجحة ونافعة. ينظر، مؤمنون بلا حدود، تشارلز بيرس، https://www.mominoun.com ، 2014/04/24، 2023/07/25، 1:45.

[3] أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، (تر) محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، ط1، 2008، ص29.

أصحاب هذا الرأي في الفنّ التّشكيلي بأنّ «**أيّة علامة داخل اللّوحة التّشكيلية [...] علامة أيقونية؛ لأنّ الرّسم نفسه يبدأ بعلامة الأيقونة [و] هناك دائمًا شكلٌ بصريٌ معينٌ يمكن عزله أيقونيًّا أو مؤشريًّا لا رمزيًّا –على سبيل المثال–، فعلامة غيمة تؤشر على ما تتضمن وهو المطر**»[1] والجدير بالذّكر أن هذا المثال ينطبق على المدارس الكلاسيكية في الفنّ التّشكيلي لاعتمادها على المحاكاة بشكل رئيس.

بلغ **بول شاوول** «في النّهاية إلى مسمى (قصيدة البياض) أو (قصيدة الفراغ)»[2]، (Void Poem) واختار هذه التسمية انطلاقًا من الفراغات التي تستكن في جوف الصفحة خاصةً بعد ممارسة القصيدة للعبة التّبدل، من النّمطية إلى الدّيناميكية، ومن الثّبات إلى التّحوّل، وقد جسّد البياض (الفراغ) الذي ظلَّ رابضًا على جنبات السّواد دلالات بصرية تُظهر تلك العلاقات الضّدية لذلك **قال ملارميه**[*] (**Stephone Mallarmé**)(**1842–1898**) في رسالة بعث بها إلى **أندري جيد**[**](**André Gide**)(**1869–1951**) عام(**1897**): لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهيٌّ، إنّ النّقطة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء، إنّ تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي

---

[1] زهير الصاحب وآخرون، قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص216.

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة الشكلية في الشعر العربي، ص19.

[*] ينتمي الشاعر الفرنسي ستيفان ملارميه إلى الحركة الرمزية التي وضع أسسها شارل بولدلير (Charles Baudelaire) (1821–1867) ، صاحي ديوان "أزهار الشر"، والذي تعدُّ قصيدته "تقابلات" (Correspondence) الأساس النظري أو الفكري من غير شك لهذه الحركة الأدبية. ينظر، محمد علي الكردي، قضية الغموض في الإبداع الشعري عند ملارميه، مجلة الفصل، الرياض، السعودية، العدد154، ص14.

[**] واحد من كبار الكتّاب الفرنسيين خلال النصف الأول من القرن العشرين، عرفه القراء العرب في زمنه برواياته التي ترجم العديد منها إلى العربية، ومن بينها: "أقبية الفاتيكان" و "المزيفون" و "الباب الضيّق" وكذلك بكتب عديدة أصدرها في أدب الرحلات، يصف بعضها رحلاته إلى شمال أفريقيا والكونغو ومصر، أما كتابه الأشهر "الأغذية الأرضية" فكشف عن تعلقه المبكر بأفكار نيتشه، هذا التعلق الذي يقول لنا أنه كان من خصائص دوستويفسكي أيضاً في كتابه عن هذا الأخير ونذكر، أخيراً أن أندريه جيد كان هو الذي عرّف القراء الفرنسيين بأدب طه حسين، ولا سيما من خلال تقديمه الجميل للترجمة الفرنسية لكتاب "الأيام" . ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/29، 09:04.

الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم[1] لتشكيل القصيدة، والمعنى إذ يستعيض الشّاعر متتاليات من الجمل والعبارات بفراغات صامتة ذات تفاعيل لا متناهية، فالفراغ إذن هو اختصار لكثير من التّراكيب القولية.

أكد **بول أيلور**[*](**Eluard Paul**)(**1895-1952**) رأي **أندريه**؛ حيث يرى بأن«للقصائد دائما هوامش كبيرة، هوامش من الصّمت تحترق فيها الذّاكرة ليعيد خلق هذيانٍ بلا ماضٍ»[2]؛ لأن البياض يفسح المجال أمام المبدع والمتلقّي، فيكتنز النّص الشّعري بدلالات غير محدودة تتوزع على طول امتدادات هذا الفراغ، الذي يمثّل في حقيقة الأمر عبارات وجمل أبى المبدع التّعبير عنها، فآثر أن يتركها فراغات بيضاء تتوزع على ضفاف السّواد، وقد يختار المبدع أو الشّاعر هذه التّقنية عندما تصطخب في ذاته مجموعة من المشاعر التي تعجز اللّغة عن استيعابها.

أما **شربل داغر** فاختار مصطلح الشّكل الخطي بناءً على مقترح **غريماس**[**](**Algirdas Julien Greimas**) (**1917-1992**)، الذي «يتعلق

---

[1] ينظر، محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985، ص100.

[*] الحقيقي يوجين إميل بول غريندل، وهو روائي وشاعر، فرنسي الأصل من أبرز شعراء القرن العشرين. ينظر، من هو بول أيلور، https://www.arageek.com، 2023/07/24، 2:37.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)

[**] يمثل رائدًا لمدرسة باريس السيميائية، كانت بداياته العلمية في المعجميات عامة، وضمن حدودها المنهجية والتطبيقية، كان موضوع رسالته التي حاول فيها تقديم وصف شامل لمعجم الموضة، في القرن التاسع عشر، كما سعى إلى بلورة رؤية خاصة في السيميائيات معتمدًا على التراث السوسيري(Ferdinand De Saussure) (1857-1913) ، واجتهادات يالمسليفLouis Hjelmslev)) (1899-1965) ، ومقترحات كلود ليفي شتراوس(Claude Lévi-Strauss) (1908-2009) في دراسة الأسطورة ليؤسس استنادًا إلى هذه المرجعيات رفقة من طلابه وأتباعه في فرنسا وخارجها مدرسة باريس التي ظلت معينًا لا ينضب للباحثين في السيميائيات البنيوية على امتداد ثلاثة عقود. ينظر، سعيد بن كراد، غريماس ترسانة السيميائية، https://bilarabiya.net، 2019/09/30، 2023/07/24، 04:08.

بالهيئة الطباعية للقصيدة كميدان للعمل والتّحليل»[1] خاصةً بعدما اتخذت القصيدة المعاصرة أشكالاً متعددةً تحتاج إلى آليات مخصوصة للإجراء والتّطبيق، واقترب **محمد الماكري** في كتابه: "**الشكل والخطاب**" من مفهوم **شربل داغر**، غير أنّه اختار مصطلح (التّفضية) لإقامة مقاربة إجرائية على نصوص شعرية معاصرة لها تمثلات بصرية مختلفة.

ويطلق **محمد الأمين بكري** على مثل هذا اللّون من الكتابة الشّعرية مسمى (الشّعر الهندسي)(Geometric Poetry) مبررًا سبب التّسمية قائلاً: «ولقد حدانا إلى [هذه] التّسمية ما وجدناه من أشكال هندسية كالدّائرة والمثلّث، والمربع، والمخمس»[2] وغيرها من الأشكال الهندسية؛ فهي أشعار هندسية اتخذت أشكالاً مختلفةً، وانطلاقًا من ميزة التّشكيل هته آثر **محمد نجيب التلاوي** في كتابه "**القصيدة التّشكيلية في الشّعر العربي الحديث**" الاصطلاح على هذه الكتابات بـ(القصيدة التّشكيلية) فهو يعتقد: بـ«أنّ مسمى القصيدة التّشكيلية يمثل اصطلاحًا يستطيع استيعاب المستويات التّشكيلية كلها»[3]خاصة وأنّ النّاقد في دراسته هذه قد أحاط بمختلف التّشكيلات الممكنة للقصيدة عبر عصور مختلفة في البيئتين العربية والغربية.

وفي الأخير تقدم **يمنى العيد** تعريفًا آخر معتمدةً في الحقل الإجرائي على نماذج شعرية للشّاعر **محمد بنيس** فتعرفها على أنّها: «مجموعة قطع، رسم، لوحات، قوامها الكتابة بخطوط الزخرفة العربية، تختصّ في أشكال هندسية مختلفة»[4] وقد عكست تجربة

---

[1] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي) ، المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص14.

[2] محمد الأمين بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980، ص209.

[3] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص23.

[4] يمني العيد، في القول الشعري (الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع) ، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص282.

الشّاعر **محمد بنيس** تأثره بأنماط الكتابة العربية في العصرين المملوكي والعثماني، مع الحفاظ على الطابع المغربي المتمظهر في نوعية الخطّ والزّخرف، وقد ذكر **محمد عزام** في كتابه "**الحداثة الشّعرية**" أن الكتابة البنسية هي تجاوز لرتابة الشّعر، وكسر لقواعد (قصيدة النّثر) (Prose Pome) "فقد جاءت الكتابة لتلغي تعقيد قواعد الشّعر، والانفصال بين الشّعر والنثر من أجل دمج الأجناس الأدبيّة، في كلٍّ واحد"[1] وهو ما سعى إلى إثباته في تجربته الشّعرية.

وقبل ذلك كان الشّاعر **جبران خليل جبران** قد تأثّر بالكتابة الرومانسية الغربية، فكانت أعماله الإبداعية مزيجاً بين الصّورة والشّعر أو النّثر، المطعمة بملامح التّصوف الخالص، ففي إحدى أعماله الفنية يصوّر **جبران** معاناة الإنسانية في ظلِّ هذا الصّراع الأيديولوجي والدّيني وقد لمسنا التقاءً بين اللوحة وإحدى نصوصه النّثرية الموسومة بـ:"**يسوع المصلوب**" الذي يترجم المعاني والدلالات التي تضمنتها هذه اللوحة، فبين "الشعّري والتّشكيلي أبعاد تفاعل وتكامل تحققت في مدى ازدواج الموهبة الإبداعية"[2] لديه.

[1] محمد عزام، الحداثة الشعرية (دراسة) ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1996، ص83.

[2] سمير السالمي، شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص174.

ورغم أنّ نصّ الاشتغال هو نصّ نثري إلاّ أنّه لا يخلو من ملامح وأنفاس شعرية بارزة، فاللّغة عند **جبران** نابعة من المشاعر الجوانية له، "وليست الأنا [...] [عنده] هي تلك الأنا المنفعلة الصّامتة [...] فهي في معناها (الأنطولوجي) العميق روح الأولوهية على الأرض، ما يعني أنها أنا فاعلة"[1] تسعى إلى التّغيير والتّمرد، وهي الأنا الصّوفية التي تصبو إلى تجاوز الماديات في واقع ساد فيه التّشيوء على كلّ جوانبه، حيث يقترب **جبران** في تجربته الإبداعية شعرية أم نثرية أم تشكيلية إلى الّتنازل عن مصادر المتعة الزائلة، وهو ما يتجسد في الصّورة التشكيلة، إذ يمثل العريُّ في أعماله النّظرة الزّاهدة عن الحياة والسّمو عنها، "فطبيعة الرؤيا إذن هي ما يجعل جبران منخرطًا في التّجربة الصوفية صوب المطلق واللانهائي، وفي البحث عن نقطة التّلاشي التي عندها تتماهى الذات مع وجودها"[2]، وقد انعكست هذه النّظرة في قصيدة "**المواكب**"، التي تلخص تجربته الرومانسية في الكتابة العربية، فقد آثر السّمو والرفعة عن فوضى العالم، وهمجية البشر، واختار الفنّ كوسيلة تمكنه من بلوغ مدارج المثالية والانحلال في الذّات مؤكدًا ذلك في أكثر من سطر شعري فنجده يقول:

أعطني النايَّ وغنّ فالغناء يمحو المحن
وأنين النايّ يبقى بعد أن يفنى الزمن[3]

ويؤكد على ذلك في قوله:

أعطيني النايّ وغنّي فالغنا خير الصلاة

---

[1] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، دط، 2012، ص76.

[2] المرجع نفسه، ص77.

[3] جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1961، ص344.

وأنين النايّ يبقى بعد أن تفنى الحياة[1]

ويضيف قائلا:

أعطني النايّ وغنّ فالغنا عزم النفوس
وأنين النايّ يبقى بعد أن تفنى الشموس.[2]

لم يقع اختيار الشّاعر على فن الغناء عبثًا، فقد مثّلت الموسيقى لغة الوجدان الإنساني، وهي من الفنون التي تؤثّر في البشر مهما تعددت ثقافتهم، واختلفت أجناسهم، والمعروف عن **جبران** أنه "كان شاعراً يرسم بدم القلب، ويكتب بعصير الرّوح، ليغني بأفراح الإنسانية، ويبكي بأوجاعها، وكان فنانًا يُعبّر بالخطوط عن نوازع النّفس البشرية، ويصوّر الآلام الإنسانية وآمالها"[3]، في لحظات كان يعيش فيها المجتمع العربي، والغربي أزمات وضعت الإنسانية في موقف حرج.

عانت الدّول العربية من الشتات بسبب الأزمات السياسية، والنّكبات الشّعبية والحروب العالمية، ما جعل شعوبها تهيم في أصقاع البلاد الغربية لتجد نفسها متخبطة في مأزق آخر تمثل في غرق الشّعوب الغربية في ماديتها، ونشوب الصّراعات الطبقية، ولما كان الفنان فردًا من هذا المجتمع، حاول ابتكار وسائل تمكّنه من إخماد النّيران المتأججة في داخله بسبب هذه الأوضاع، فجاء الانقلاب على المدرسة الكلاسيكية في الفن، لتصبح الرومانسية هي المذهب الأنسب الذي يمكن المبدع من التّعبير عن الراهن، فقد كان اهتمامهم منصبًا على البحث عن "ذلك النّوع من الإنسان المنسجم المتكامل الذي لا يحده حد على الأرض، ولا في الكون، [...] ذلك هو مغزى الهروب من الواقع

---

[1] جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1961، ص345.

[2] المصدر نفسه ، ص346.

[3] عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط3، 1977، ص344.

عند الرومانسيين ورحيلهم عبر الماضي أو المستقبل، إلى عالم الحلم والمثال»[1] والجنوح نحو الطبيعة، وتوظيف مفرداتها في العمل الإبداعي، لخلق جو من التّصالح بين الإنسان والذّات البشرية، والبحث عن عالم مثالي يحتضن مشاعرهم المضطربة.

أما في الساحة الجزائرية، فقد حمل مجموعة من الشّعراء مشعل هذا الأنموذج من الكتابة أمثال **يوسف وغليسي** في ديوانه الموسوم بـ "**أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**"، وكذا **عز الدين ميهوبي** في ديوانه المعنون بـ: "**في البدء كان أوراس**"، بالإضافة إلى تجربة **محمد بن حمودة** بديوان شعري سماه "**رياح العودة**"، وغيرهم من الشّعراء، الذين اتجهوا بالشّعر نحو بناء يتعاضد فيه النّسق البصري التّشكيلي مع النّسق اللّغوي الشّعري.

ترجمت الصّورة في قصيدة "**سراديب الاغتراب**" **ليوسف وغليسي** الدّلالات العميقة للمتن الشّعري، وعكست المشاعر الجوانية التي تتزاحم في داخله، ومن خلال تعاضد النّص والصورة يلمس القارئ معاناة الاغتراب الرّوحي الذي يعاني منه الشّاعر في وطنه، وكأنه صفصافة تحاول الثّبات في ظلّ الإعصار السّياسي الذي اجتاح الجزائر في المرحلة الانتقالية بعد الاستقلال، ليغرقها في مشاكل سياسية، ومطاردات للرافضين والمتمردين، وقد رمزت (الصّفصافة) في بنية العنوان إلى حالة الشّعب، وهو يحاول الصمود ضد الأوضاع، والظّروف السياسية المضطربة، حيث يقول الشّاعر في الشاهد الشعري:

صفصافة أبت الريح فراقها

بضعًا من الأيام والسنوات

---

[1] غيورغي غاتشف، الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية) ، (تر) نوفل نيوف، عالم المعرفة الكويت، دط، 1995، ص186.

في غربتي اجتاحني دمع لأسى

كالحب يدهمني بغير أناة[1]

ينساب النّص الشعري المعاصر ضمن مسالك ملتوية تقحم القارئ في مقامرة البحث، والتّنقيب عن الدلالة، إذ يقبل النّص الواحد عدة قراءات مختلفة، فبناء النّص في قصيدة "**سراديب الاغتراب**" يحمل دلالات متشعبة ما إن يقبض القارئ على واحدة منها حتى تتداعى كلها كسيل جارف، خصوصًا بعدما امتزج تشكيل النّص الشعري بالنّسق التّشكيلي، ويمثل الحبل الملتف حول عنق الرجل في الصورة الهموم والمآسي التي تصطخب في ذهن الشّاعر الذي حمل على عاتقه مشعل رفض الظّلم والاستبداد اللذين عانت منهما الجزائر، مطالبًا بحق الشّعب في التّعبير والتّغيير، معلنًا نصرته للدّين، راغبًا في انتهاج تعاليمه كدستور للجزائر، حيث يقول الشّاعر مؤكدًا على مطلبه هذا بجملة من التّساؤلات ملؤها التّأوهات والتّضرعات لتحسن الأوضاع:

فإلى متى تبقى الدموع سخيةً

آه متى ومتى تحين نجاتي

وإلى متى تبقى الضلوع كسيرة

آه متى.. أغدا تحين وفاتي

آه واه يا رفاقي ما..وما..

ماذا جرى أتوقفت نبضاتي

يا روضة البنا أيا جزر المنى

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع الجزائر، دط، 1995، ص20.

يا منبعا لبدائع الآيات

عشرون أصلا بينها أختال كالط

اووس أو كروائع الآيات[1]

بناءً على هذا الأساس فإن الغربة التي تحدث عنها الشّاعر هي غربة الدّين والمواطن في الجزائر، ولا مجال أمامه سوى التّضرع لله رافعًا صبابته نحو الدّجى، آملاً بهبوب ريح صرصر تغير دولاب الحياة وتحسّن الأوضاع في وطنه، والمتأمل للديوان كاملاً، سيلاحظ أن القصائد الأولى منه محاطة بإطارات بسيطة وأخرى مزخرفة، بزخارف كتابية معقدة، وما أن يبلغ القارئ منتصفه حتى تتلاشى بعض جوانب هذا الإطار، ليلتحم الشّكل بالحيز، والكلمة بالفراغ، والصّوت بالصمت، إذًا هناك صراع بين قوتين متناقضتين أبت الأولى الخضوع للثانية، ولكن الرّابط الوثيق بين القوة الأوّلى التي تجسّد الشّاعر وكيانه، جعلته ينفتح عن المشاكل التي كانت تعاني منها الجزائر، وقد رمز هذا التَّغيُّر في شكل الإطار إلى تَغيّر الوضع في البلاد، من حالة القيد والضغوطات، إلى حالة الانفتاح والتّحرر.

يمكننا القول في الختام بأن الشّعر العربي بتجاربه المغربية، والمشرقية، قد إمتاح من الفنّ التّشكيلي أساليب تعبيرية، وتقنيات فنّية مكّنته من تكثيف متنه بفيض من الدّلالات والرّموز، التي تجعل منه نصًا عصيَّ الفهم والتّأويل؛ فالصورة في النّص الشّعري، ليست عتبة هامشية، إنّما هي عنصر أساسيٌّ لقراءة النّص وفهم مضمونه، فهي تكملة دلالية للنّص المكتوب فعليًّا أو ضمنيًّا، بل هي نصٌّ أخذ من التّصوير سمتًا له، فوجب تتبعه دلاليًا وجماليًا والربط بينهما؛ أي بين ما هو تصويريٌّ وشعريٌّ.

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص21.

2.3.الشّعر الكونيكريتي (Concrete Poetry) وشعرية التّجاوز في البناء:

يعدُّ الشّعر الكونيكريتي مظهرًا من مظاهر التّفاعل بين الشّعر والفنّ التّشكيلي، وشكلاً من أشكال الإزاحة التي قامت بها (ما بعد الحداثة) (Postmodernism)، ففي ظلّ هذا اللّهاث المتسارع، استمد الشّعر جملةً من التّقنيات التي ركَّزت لغته الشّعرية، بإضافة رسومات إلى جسد النّص، أو أنّ النّص في حد ذاته يتخذ رسمًا فنيًا يعبّر عن محتواه، ويكاد يجمع الدّارسون "على أنّ الشّعر المجسم يتركب من عنصرين اثنين هما: عنصر اللغة وعنصر الرّسم"[1]وتمثل اللّغة في الشّعر الكونيكريتي كتلة لغوية مجسمة تتخذ أشكالاً عديدةً، أما الرسم فيكون إمّا مكملاً لمحتوى النّص أو مترجمًا له ليخلق نوعًا من التّوازن بين الرّسم واللّغة، لكي لا ينصهر كيان المنجز الشّعري في ظلّ التوازي بينهما.

ونحن في خضم الحديث عن هذا التّلاقح، سنعمد إلى استحضار بعض النّماذج الشّعرية الكونيكريتية وأشكالها العربية محاولين من خلال هذه المقاربة إماطة اللّثام عن أنموذج من نماذج التّفاعل بين الشّعر والفنّ التّشكيلي، مستهلين الحديث عن تقنية الرّسم بالشّعر، لنمعن النّظر في أشكال هذا المولود الهجين الذي قمنا بتقسيمه إلى:

1.2.3.القصيدة التجّسدية (The Embodiment poem):

يعدُّ هذا النّوع من أقدم الأنواع التي شهدتها التّجربة الشّعرية العربية، وغالبًا ما يتخذ المنجز الشّعريُّ أشكالاً هندسيةً، وأخرى مشبّهة بالهندسية، حيث ينقسم النّوع الأوّل إلى فرعين: المنتظمة مثل المربّع والمثلّث والدّائرة، ويستعملها الشّاعر فرديةً أو يقوم بالجمع بين شكلين أو عدة أشكال، وأخرى غير منتظمة تقترب في بنيتها الفنّية من النّحت؛ لأنّها تأخذ حيزًا معينًا من فضاء الإبداع، وغالبًا ما تكون هذه الأشكال رسومًا

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص194.

لحيوانات أو أزهارًا أو أشجارًا[1] أما الأشكال الشّعرية المشبّهة بالهندسية فتعتمد على البراعة اللغوية للشّاعر في استخدام الألفاظ ورصفها.

مكّنت الرّومانسية بفضل عملية التّجاوز التي قامت بها من تعزيز عملية التّأثير والتّأثّر بين العرب والغرب، فانتهج الإبداع مسلك التّداخل والتّقاطع، وكلما أحسّ المبدع بأنّ طريقة ما ستكون أكثر ملامسة للواعجه فإنّه سيتّبعها، لينجز بها خطابًا أكثر عمقاً وأوسع دلالةً، وقد أثارت خطيَّات **أبولينير**[*] **(Guillaume Apollinaire) (1880-1918)** وكثيرٌ «من الشّعر الأوروبي والأمريكي [...] وقبل هذا، في التّراث الشّعري [العربي] المُشجّرات[**] [...] والقصائد الهندسية»[2] إعجاب كثير من الشّعراء العرب أمثال: **محمد بنيس** في ديوانه الموسوم بـ: "**باتجاه صوتك العمودي**" **وخليل خوري** في ديوان "**أغاني النّار**"، إضافة إلى **قاسم حداد** وغيرهم، كما ساهم **ضياء العزواي** في دخول الرّسم على مجال الشّعر في مجلة "**مواقف**"، «وذلك بتكرار التّجربة مع أكثر من شاعر[...] [و] توظيفه مقاطع من نصّ **لأدونيس** بعنوان:"**هذا هو اسمي**"، ثم اشتغاله

---

[1] ينظر، فاضل يونس حسين، جمالية القصيدة الهندسية بين الواقع والطموح (دراسة استقرائية تطبيقية) ، مجلة كلية العلوم الإسلامية، 2012، ص06.

[*] شاعر فرنسيٌّ، وأحد قادة الحركة الفنية بباريس، خلال العقد الذي سبق الحرب العالمية الأولى (1914-1918) ، وكان تأثيره القويُّ في الشعر شبيهًا بتأثير صديقه بابلو بيكاسو(Pablo Ruiz Picasso) (1881-1973) في التصوير، وقد جرّب الكتابة بأساليب أدبية حديثة، وهو ناقد فني من أنصار مذهب التكعيبية(Cubism) ، والاتجاهات التجريدية المبكرة في التصوير التشكيلي، وهو صاحب مصطلح (السريالية) (Surrealism) (فوق الواقعية) عام (1917) . ينظر، https://m.marefa.org، 2023/05/18، 2023/07/24، 5:26.

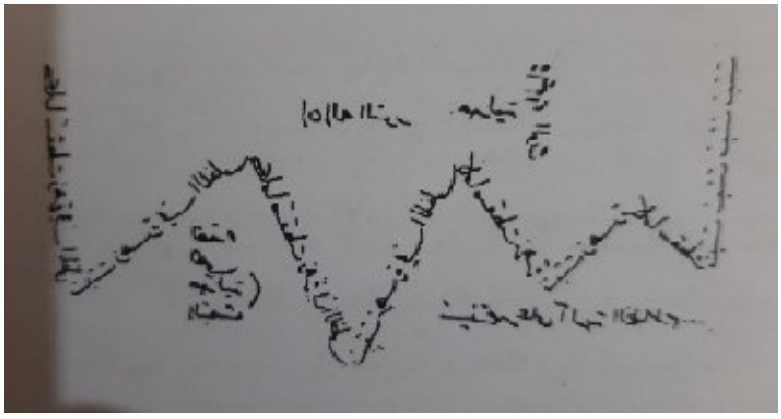
([**]) المشجر من التصاوير ما كان على هيئة الشجر، وفي الشعر المشجر، ويسمى المطرز، وقال الرافعيُّ: هو نوع من النظم يُجعلُ في تفرعه على أمثال الشجرة، وسمي مشجرًا لاشتجار بعض كلماته ببعض؛ أي تداخلها. ينظر، فراس عبد الرزاق السوداني، المشجر من غريب اللغة (عرض وتحليل وتطبيق) ، دار البشير للثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، ط1، 2019، ص44، نقلاً عن: لسان العرب، (ش.ج.ر) ، (ج) 4، ص396 ومصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، (ج) 2، 276-277.

[2] طراد الكبيسي، المنزلات، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، دط، 1992، ص62.

على مجموعات شعرية كاملة مثل: مجموعة "**عذابات المتنبي**" ومجموعة " **أخبار مجنون ليلى**."»[1]

أخذت الكتابة الشّعرية بعد هذا التّعالق نهجًا يُمجّد فيه الشّاعر جمالية الصّورة البصرية في تشكيل المنجز الشّعري، ليعزز طاقته الدّلالية، حيث تتمحور هذه الدّلالة ضمن فعل ازدواجي يجمع الشّعر (الكلمة) بالصّورة (التّجسيد) لينحت منها نصًّا مجسّدًا.

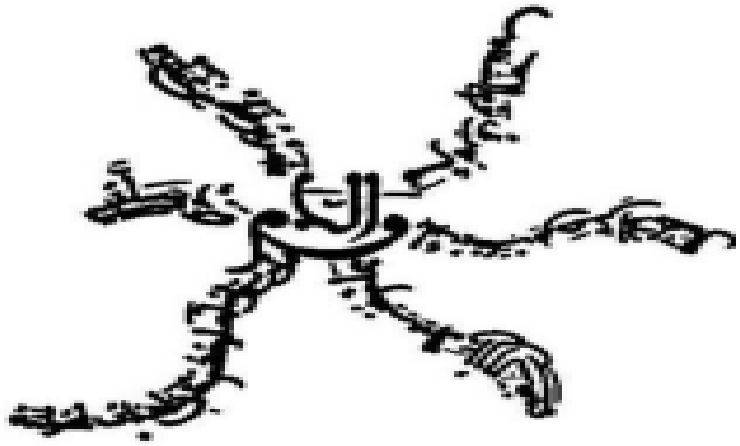
استغلَّ **خليل خوري** في نصّ: "**طقوس للعشق**" هذه الازدواجية لرسم جدلية (الموت والحياة)، حيث يَظهر النّص على شكل خطّ منكسر، يتضمن كلمتين رئيستين (سقطت، نبتت)، استخدمهما الشّاعر بشكل متناوب، لتصبحا نقطة التقاء بين السّطرين الشّعريين معبرةً عن جدلية (البعث والفناء)، ففعل السّقوط هو صورة رمزية لحياة البشر، إذ يولد الإنسان كما تنبت الزّهرة ليصارع تقلبات الحياة، وانتصاراتها وانتكاساتها؛«فالحياة خطّ، والفكر خطّ، والحركة خطّ، كلّ شيء خطّ، والخطّ يصل نقطتين، النّقطة لحظة، الخّط يبدأ وينتهي في لحظتين»[2] لحظة الحياة والموت، وإن كانت في الحقيقة كلا النّقطتين هي بداية لحياة جديدة، حياة أولى زائلة، وأخرى دائمة أزلية، لذلك احتوى آخر سطر شعري فيه على كلمة (تنبت) دلالة على استقرار الإنسان في الحياة الأخرى بعد الموت.



[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر الحديث (بحث في سمات الأداء الشفهي علم تجويد الشعر) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص84.

[2] مانليو بروزاتين، قصة الخطوط، (تر) السنوسي استيتيه، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، البحرين، ط1، 2018، ص33.

أما **محمد بنيس** في نصّه الشّعري[1] فيسلك بالشّعر مسلكًا متفردًا اجتمعت فيه رؤية الفنّان وإبداع الشّاعر، فقد أقحم القارء من خلال هذه المنجزات الشّعرية في لعبة القراءة والتّلقّي؛ "فالقراءة لم تعد استهلاكًا مجانيًا للأثر، بل إنّها أضحت أطروحة في جدلية الأثر والجمهور؛"[2] لأن القارئ في هذه اللعبة هو الحكم وسيد الموقف، يبدءه من حيث يشاء، ويختمه كما يشاء.



يحتوي النّص الماثل أمامنا على أفضية، رئيسة وأخرى محورية، إلا أنَّ عسر القراءة يبدو جليا كغرار النّصوص التجسيدية البنسية، إلا أنّنا من خلال شكل الكلمة المتربعة في قلب النّص، والتي أخذت هيئة (قلب) محاط بمجموعة من (الشّرايين) و(الأوردة)، يحيلنا الإمعان في الشّكل البصري، وتتبع مفردات النّص إلى دلالة القلب هو مركز الحياة ومستقر المشاعر والأحاسيس؛ حيث ينضوي المعجم الشّعري للنّص على جملة من المفردات الدالة على ذلك بدءًا بكلمة (الدّم)، فالرابطة الوثيقة بين القلب والدم والشرايين هي علاقة كل بجزء، إلاّ أنّ هذا الجزء بمثابة المضخة التي تضمن استمرار الحياة،

---

[1] بن داود عبد اللطيف، في اتجاه صوتك العمودي، الثقافة الجديدة المغربية، العدد19، 1يناير 1981، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص83.

فالتّجسيد البصري في القصيدة الصّورة أصل من مضمون النّص، وجزء من بنيته الدلالية، والتّعبيرية وليس عنصرًا هامشيًا أو موتيفًا لتزويق الخطاب.

2.2.3.قصيدة الانعكاس (REFLCTION):

عند ذكر كلمة الانعكاس تتبادر إلى أذهاننا منذ الوهلة الأولى نظرية المحاكاة، فهناك ارتباط وثيق بينهما؛ لأنّهما يعتمدان على التّقليد، والتّطابق، إلاّ أنّ الفارق الأوّل بينهما هو نسبة هذا التّطابق، فالمحاكاة تعتمد غالبًا على التّطابق الكلي، في حين يعتمد الانعكاس على المشابهة الجزئية أو الكلية للواقع، أما الفرق الثّاني فيتعلق «بطبيعة الأصل الذي يعكسه الأدب؛ فإذا كانت المحاكاة الأرسطية محاكاة لأصل علوي مفارق سرمدي، فإن مفهوم الانعكاس يتعامل مع أصل تاريخيّ أرضيّ راهن»[1] يجاري حياة الإنسان وواقعه، بكلّ تحوّلاته واضطراباته.

يُمكننا الوقوف عند متاهات مصطلح الانعكاس الذي ظهر بشكل متزامن مع (الواقعية)(Realism)، لاستجلاء الغامض في ماهية قصيدة الانعكاس، فهي قصيدة تجنح إلى بلورة النّص بشكل فنّي بصري، تتعالق فيه اللّوحة بجسد النّص الشّعري، ليصبح الخطاب مزيجًا من الشعّريّ والتّشكيليّ، إلا أنّه حريٌّ بنا أن نشير إلى أن هذا النّمط من الكتابة يكون عملاً مزدوجًا في الغالب بين الشّعراء والتّشكيليين، ومن أبرز الأسماء التي اعتمدت على هذه التقنية، **معاشو قرورو** مع كل من **يوسف أوغليسي، وعامر شارف**، وإسهامات **عبد القادر أرناؤوط ونذير نبعه** في العمل المشترك الذي نشراه في مجلة "**مواقف**" العدد السّادس، حيث يظهر الخطاب رسومًا مصحوبة بكتابات شعرية.[2]

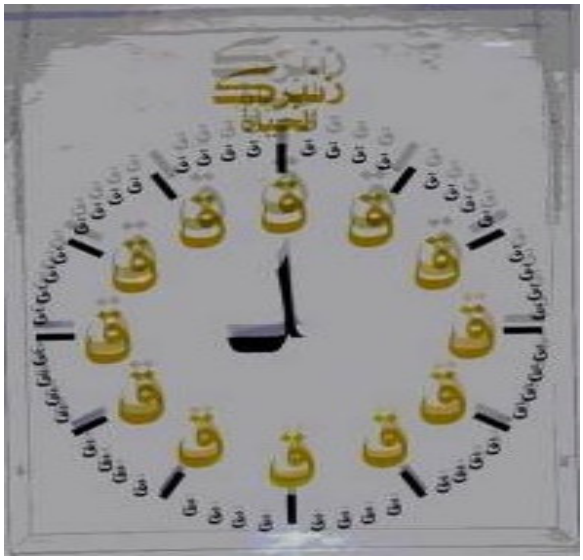
---

[1] خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص25.

[2] عبد القادر أرناؤوط ونذير نبعه، الموت طفل أعمى، مجلة مواقف، العدد06، 1 أكتوبر 1969، ص93.

يبدو النّص مفعما بالبساطة، ألوان محايدة، أشكال شبيهة برسوم الأطفال، لغة سهلة لا تقترب من التّركيب الشعريّ، إلا أنّه يتضمن دلالةً عميقةً، ولعلَّ المقصود من ذلك كله هو إبلاغ الرّسالة بشكل يسير يفهمه العام والخاص، الصغير والكبير، فعجلة التطور التي يواكبها الإنسان، أثّرت بشكل سلبي على الطّبيعة، بل حتى على حياة البشر أنفسهم، لذلك وجب على المبدع بعدّه عنصرًا فاعلاً في المجتمع التّنويه بضرورة إعادة النّظر في حقوق النفس الإنسانية، التي طغى عليها التّقتيل والخراب والتّلوث النّفسي والبيئي.

أما الشّكل الثّاني من قصيدة الانعكاس فهو عبارة عن ترجمة لبعض القصائد الشّعرية ترجمة بصريّة، من قبل الفنّانين التّشكيلين، وتُعدّ تجربة **رولا وعلي حيدر** من أبرز التّجارب التّشكيلية العربية التي حوّلت نصوص الشّاعر **عادل فاخوري** إلى لوحات فنّية، واعتمدت تجربتهما بشكل خاص على تقنية المحاكاة التّامة للقصيدة؛ أيَّ أنَّ الدّال الذي يمثّل مضمون القصيدة يعادل المدلول الذي يمثّل مضمون اللّوحة.



إنّ لوحة السّاعة الماثلة أمامنا انعكاس "للقلق الذي يرافق الوقت"[1] الذي يصارع فيه الإنسان رهاناته ويتصارع مع متغيراته، فالإيغال في عمق الزّمن لانتشال غموضه أمر يرهق كاهل الإنسان، ضمن مجريات الواقع، وكذا "التّأسيس لكتابة جديدة لصالح زمن مفتوح يرفض تعاقب الزّمن ولا يعترف إلا بزمن الكتابة"[2] فتحويل النّص إلى صورة أو تحويل الصّورة إلى نصّ يتطلب مهارةً عاليةً، وذائقةً جماليةً فذةً، يسعى من خلالها المبدع إلى البحث عن نقطة التّداخل بين اللّغة الشّعرية، والصورة البّصرية، ليسلك بمسار الخطاب نحو رؤية جديدة، ويقحم النّص في مغامرة أخرى هي مغامرة التّحول والتّبدل والتّهجين الأجناسي.

3.2.3.القصيدة الهجينة أو المركّبة:

يؤكد نمط الكتابة الشّعرية الهجينة حضور الشّعر في قلب الفنون، وخاصة الفنّ التّشكيلي، فقد عمد فريقٌ من الشّعراء إلى إضافة مقاطع بصرية ضمن المتن الشّعري لتغدو هذه الإضافة أصلاً في العمل، ومكملةً للمضمون الخطابيّ، وقد سمينا هذا النّوع بالقصائد الهجينة؛ لأنّها ثمرة تداخل فنّين مستقلين، أحدهما يتوسم بالكلمة، والآخر بالخطوط والأشكال والألوان، ليتمكّنا من خلال هذا التّفاعل من قصف جغرافية الأجناس وحدودها.

تمكّنت نظرية التّفاعل بين الشّعر والفنّ التّشكيلي من تجاوز عقبة العقم التي تقف حائلاً بينها وبين استمرارية إنتاج الأنواع الهجينة، فقد أسفر عن تفاعل الشّعر والفنّ التّشكيلي مجموعة من القصائد البصرية ذات أشكال فنّية مختلفة، فظهرت أسماء وازنة احترفت هذا النّمط في الزّمن الجديد للكتابة، أمثال **سعدي يوسف** في ديوان "**أحزان**

---

[1] نسرين حطوم، زوجان لبنانيان يحولان الكلمات للوحات فنية، العربية، لقاء مع رولان وعلي حيدر، www.alarabiya.net: //https، 27 فبراير 2014، 7:36، 23 مارس2019، 11:04.

[2] حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس (شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث) ، دار التنوير، لبنان، دط، 2014، ص07.

المدن"، وقصيدة "**قراءة في دفتر المطر**" **لمظفر النواب**[*]، فقد اعتمدا على تقنية المزج بين النّص والصّورة، لتكون هذه الصّورة مكملاً للمعنى؛ فالقصيدة الهجينة، هي نمط من الكتابة الإبداعية التي يجتمع فيها شكلان فنّيان مختلفان يتلاحمان في عمل واحد، فلا يمكن الاستغناء عن واحد منهما.

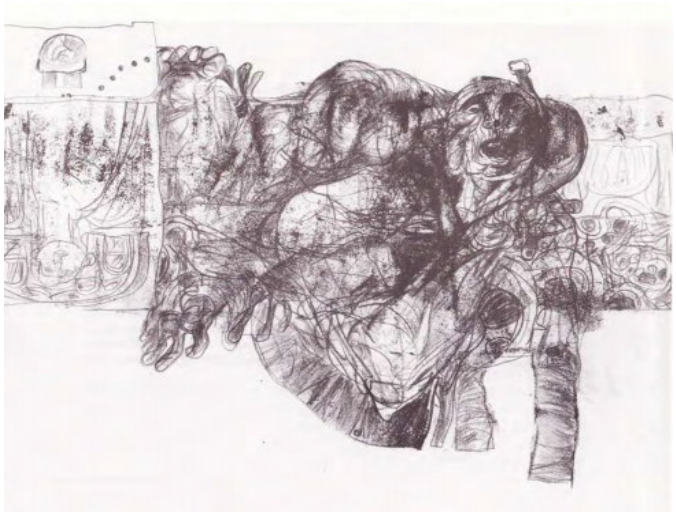
استعمل **ميخائل باختين** مصطلح (التّهجين) (Hybridization) في كتابه: "**الكلمة في الرواية**" عند حديثه عن مقولات إنشاء صور اللغة في الرواية وهي: (التّهجين، والعلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية، والحوارات الخالصة)، حيث يرى بأنّه لا يمكن الفصل بين هذه المقولات الثّلاث إلا نظريًا، أو علميًا فهي متشابكة، ومتداخلة بشكل وثيق في النّسيج الفني الواحد للصّورة، والمقصود بالتّهجين؛ المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد، إنه التقاء بين وعيين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي[1]

يتركّب النّص في ديوان "**أحزان المدن**" من تسلسل شعري خطي، يقطعه في المنتصف مجموعة من اللّوحات التّشكيلية يبلغ عددها ثمانية عشر لوحة ليتبع بترجمة خطية أخرى باللغة الانجليزية للنّص الشّعري الأوّل، جاء النّص شبيها بقصيدة نثر، مشبعة بالسّرد، أسطرها الشّعرية متراوحة بين الطول والقصر، الإيجاز والإطناب، وكأن الشاّعر يجسد صراع العتمة والنور، محاولاً الخروج من براثن التّيه نحو اليقين ليجد نفسه أسيرًا، عاجزًا مكبلاً بعدما حارب بالنّفس والنّفيس.

---

[*] وفي التجربة الغربية نجد قصيدة "رمية نرد" لملا رميه، وهي قصيدة ممزوجة مع رسوم للفنان أوديلون رودون(Odilon Redon) (1840–1916) ، وتعد هذه القصيدة أول من اقتحم مجال نشر القصائد بهذه الشاكلة.

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، (تر) يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثّقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، دط، 1988، ص144.



يتحدث الشّاعر عن معاناة بغداد الجريحة، بصور صامته، قوامها (الأبيض والأسود والرمادي)، هي تجسيد للضياع بين تعدد الطوائف والمذاهب، (سريان، وأكراد، ويزيديون)، "**أحزان المدن**" هي أحزان مدن العراق، وهي تتخبط بين الحروب والصّراعات، وقد أرهقها شبح القلق، لذلك تميزت الألوان التي اختارها الشّاعر بالعبوس، صور بالكاد تكون واضحةً، ولعلَّ اختيار الشّاعر لهذا التّشكيل تعبيرٌ عن المتاهة التي تعيشها العراق وهي منهكة مدماة.

يقول الشّاعر:

وأنت منهكة

مدمّاة

بلاد بين نهرين

بلاد بين سيفين[1]

يتعاضد النّص والصّورة ويلتحمان مع بعضهما ليصبحا جسدًا وروحًا واحدين، حيث يحمل (الأسود) في النّص معنيين، فهو تجسيد لأرض السّواد، كما كانت تُنعت به العراق

[1] سعدي يوسف، أحزان المدن، رابطة الكتاب والفنانين الديمقراطيين العراقيين، فرنسا، ط1، 1992، ص09.

عندما فتحها المسلمون، "فلما أبصروا سواد النّخل قالوا ما هذا السّواد"[1]، كما ذكر **ابن منظور** في مادة **(س.و.د)**، "والسّواد: جماعة النّخل والشّجر لخضرته واسوداده."[2] أما الدّلالة الثّانية فتبدو جليَّةً في كلٍّ من النّص والصّورة وهي بشاعة ما تمر به العراق عبر حقب متتابعة.

تتحدث القصيدة الهجينة أو المركّبة عند **سعدي يوسف** إذن عن بلاد مزقتها الطّوائف والأديان والمذاهب، وأنهكها الصّراع السّياسي الدّائم، ناهيك عن المكائد التي يحوكها الطّامعون في الاستيلاء عليها وعلى خيرتها، فقد استعان الشّاعر بالطابع السّردي المأساوي، المطعم بأحداث تاريخية شهدتها الدّولة، وقد غلبت عليه مشاعر الألم والحزن فمن خلال العنوان الفرعي "**إعلان سياحي عن حاج عمران**" الذي يشتمل على مفارقة ساخرة يصوّر بها الشّاعر مدن العراق التي أضحت جريحة الزّمن، فقد تضمن الخطاب رؤيا تنبؤية لحالها، في أمسها وحاضرها، وفي نَفَسِ الشّاعر غصّةٌ يريد مداواتها، وإبعاد الأذى عن بلاده:

يا دمًا في بابل، ما الفرق بين مفارز الأعوام والإعدام؟
لو كانت بيدي كالجذر لاستوقفت ثيراني كجنحة،لا أوقفت
الغزاة مسمّرين بسحر آلهتي وأبنائي على أسوار أوراك
ولكن،
يا بلادًا بين نهرين
بلادًا بين سيفين[3]

---

[1] أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت الخطيب البغدادي، تاريخ مدينة السلام وأخبار محدّثيها وذكر قطانها العلماء من غير أهلها وواردیها، (تح) بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2001، (مج) 1، ص321.

[2] ابن منظور، لسان العرب،) س.و.د)، (مج) 03، 225.

[3] سعدي يوسف، أحزان المدن، ص10.

بين العنوان الرئيس والعنوان الفرعي مفارقة دلالية واسعة الأفق استغلَّ الشّاعر لنسجها كمائن اللغة لإقحام القارئ في أحجية المعنى، إلا أنّنا عندما نقرأ النّص ونبصر اللوحات تتكشف لنا أوراقها رغم غموض دلالاتها.

3.3. جمالية الألوان ورمزيتها في الشّعر العربي المعاصر:

لعلَّ العلاقة الترابطية بين الإنسان والطّبيعة هي التي جعلت منها محورًا لاهتماماته، فانبهر بظواهرها، وفتن بمناظرها، وحاول كشف أسرارها، وتميزت بداية هذا الارتباط بالتفسير الميتافيزيقي، قبل أن تتخذ المنحى العلمي الجاد؛ لأن الصلة الجامعة بينهما هي صلة أصل بفرع، فالإنسان جزء منها، –استنادا إلى ما تنص عليه الشريعة الإسلامية– بأنه مخلوق من طين (صلصال)؛ والطين هو مركب من ماء وتراب، وهما من العناصر المهمة الموجودة فيها.

يعدُّ الإبداع مظهرًا من مظاهر الذات الإنسانية، وشكلاً من أشكال التعبير عنها، والمعروف عن الإنسان أنه مولعٌ بكل ما هو جميل ومتناسق؛ ولأن (اللون)(The color) واحد من العناصر المهمة في التشكيل الفني أعاره الفنانون والدارسون اهتمامًا كبيرًا، فقد صنفه **هاربيرت ريد** بأنه أحد أهم عناصر العمل الفني إضافة إلى (الخط)(Line) و(النغم)(Tune) و(الشكل)(The Shape)، "كما تحدث عنها أمثال: **(فيثاغورس، وأفلاطون، وأرسطو)** [...] وقد كتب **أرسطو** مثالاً يقول فيه إنَّ: الألوان البسيطة هي ألوان عناصر الوجود؛ أعني النار والهواء والماء والتراب"[1] فالمصدر الأساس للأوان هو الطبيعة، وهي نبعها الرئيس "وبعدها بحوالي ثمانية عشر قرنا كتب **ليوناردو دافنشي** معبرًا عن نفس الفكرة تقريبا حيث قال: أول الألوان البسيطة الأبيض[...] الأبيض يمثل الضوء،"[2] فقد نبّه التباين بين الليل والنهار،الإنسان إلى أهمية الضوء، والألوان في حياته.

فصل **إسحاق نيوتن(Isaac Newton)(1642–1727)** في مسألة اللون التي ظلت سنوات عديدة مسألة جدل بين الفلاسفة "فربط كل الأشياء التي كانت متعلقة

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص111.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

بالأجسام الشفافة بالظاهرة الوحيدة لانكسار الضوء»[1] ليحد من الأفكار المغلطة التي فسرت هذه الظاهرة، وبما أن اللون هو أحد الركائز الأساسية في بناء اللوحة «صرح **ديبي** بضرورة الاهتمام بالألوان؛ لأن اللون في رأيه يهب اللوحة كمالها»[2] وعلى الرغم من هذه الأهمية التي حظي بها اللون، فقد عرف جدلاً واسعاً حول تسمية الألوان وتصنيفها، فانقسم المنظرون إلى:«مؤمن بالعشوائية المطلقة، ومناد بوجود نوع من المنطقية»[3] العلمية لتفسيرها.

بعد أن اتخذت ظاهرة اللون منحنًى علميًا عالميًا أصبح بالإمكان قياس الألوان، لمعرفة دلالاتها الرمزية وقيمتها الجمالية، وتعد جهود **البرت مونسل**[*] **(Albert H.Munsell)(1858-1918)** من أهم البحوث العلمية التي فكّت اللبس عن كثير من القضايا المتعلقة بـ(أبعاد اللون)، فقد حدد ثلاثة أبعاد له، هي: أصل اللون، وقيمة اللون (نصاعته)، والكروما (شدته)[4]

---

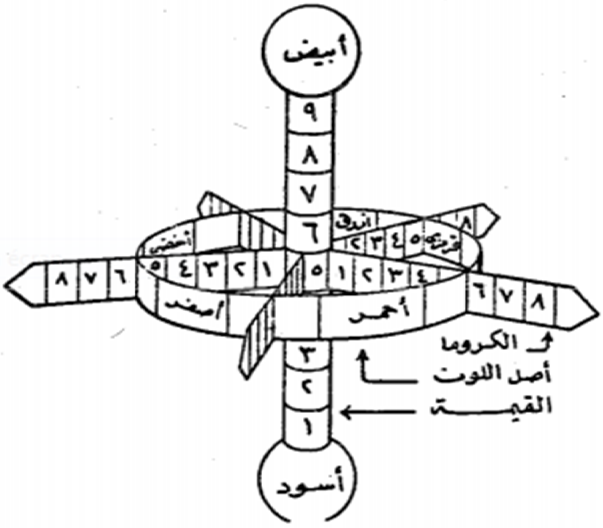
[1] مانليو بروزاتين، قصة الألوان، (تر) السنوسي استيتيه، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط1، 2018، ص21.

[2] محسن محمد عطية، اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب، مصر، دط، 2004، ص74.

[3] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص20.

[*] رسام أمريكي، ومدرس للفن ومخترع نظام الألوان، يعدُّ من أشهر الرسامين الأمريكيين، ونظام الترميز اللوني الذي اخترعه عام (1905)، ويقوم هذا النظام بربط الفن بالعلوم. ينظر، ألبرت مونسل مخترع نظام الألوان، https://colorswindow.com، 2023/07/25، 09:37.

[4] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص117.



مخطط يبين العلاقة بين أبعاد اللون لقياسه حسب مشروع مونسل[7]

يوضح المخطط الآتي العلاقة بين الأبعاد الثلاثة، حيث ينقسم أصل اللون إلى خمسة ألوان أساسية هي: (الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأزرق، الأرجواني)، وينتج عن دمج كل لونين أساسين ألوان فرعية لا نهائية، أما قيمة اللون، فعرفها **مونسل** بأنها: "الكيفية التي تميز اللون (القاتم)(dark) من (الفاتح)(light)"[1] وتتحدد هذه القيمة عبر شريط مقسم إلى عشر درجات، تمثل الدرجتين (صفر) و(عشرة) (الألوان المحايدة)(Neutral colours) وهي: (الأسود والأبيض)، وكلما اقترب اللون من الأسود زادت حدة قتامته، وكلما اقترب من الأبيض أصبح افتح لونًا، أما الدرجات (4- 5- 6) فتكون قيمة اللون فيها (معتدلة)، في حين تبين (الكروما) (Chroma) درجة نقاء هذا اللون، ودرجة اختلاطه بالألوان المحايدة، "وتحدد كروما أي لون برقم يوضع تحت رقم قيمة اللون فمثلا: أحمر في منتصف المسار بين الأسود والأبيض، في القيمة، وثماني درجات خارج الكروما يكتب هكذا:

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص119.

ح $\frac{5}{8}$ [..] وعلى هذا فإن أي لون يمكن أن يوصف، وأن تحدد علاقته بالألوان الأخرى، على النحو الآتي: أصل اللون$\frac{\text{القيمة}}{\text{الكروما}}$»[1]

بالإضافة إلى القيمة الجمالية للون فإنه يزخر بطاقة رمزية وحمولة دلالية، كما أنه كان رهين معتقدات الإنسان ردحًا من الزمن ، فتشبع بدلالات شعبية تشكل جزاءً من هويته وثقافته، بحيث تكاد "تتفق بعض الشعوب على أن اللون الأسود لون الحداد والحزن»[2] إلا أن هذه الحمولة الفكرية والفلسفية القارة التي تتضمنها الألوان لا يخضع لها المنجز الشعري، فالمعروف عن اللغة الشعرية، أنها لغة التجاوز والخيال، الذي يتصل بتجارب الشعراء اتصالاً مباشرًا وحيًّا.

تضمنت التجارب الشعرية العربية باختلاف حقبها استعمالات عدة للون، إلا أن هذه الظاهرة عرفت رواجًا كبيرًا في الشعر الحديث والمعاصر نظرًا لانفتاحه على عوالم الفن ومذاهبه، وقد سعينا في هذا البحث سعيًا حثيثا لرصد مدى توظيف الشعراء لهذه الظاهرة الجمالية، ودراستها، والكشف عن دلالتها وفق النهج التحليلي الآتي:

1.3.3.الاستعمال الفردي للون:

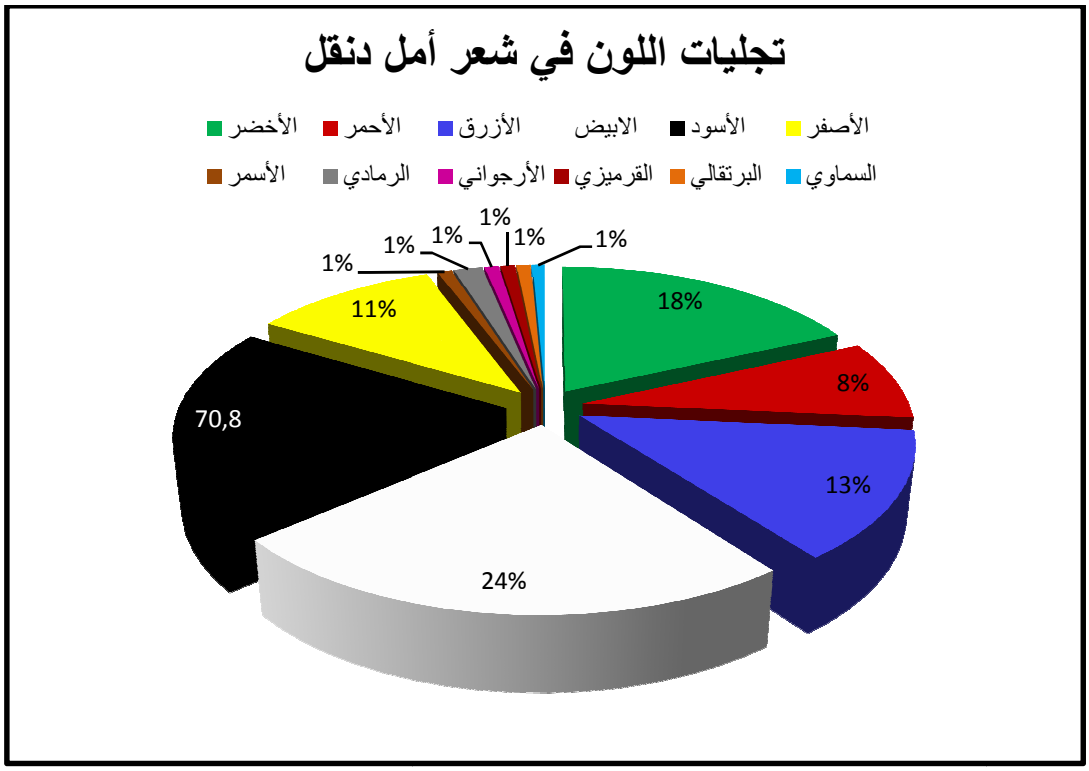
أولا: في شعر أمل دنقل:

قِيض للمنجز الشعري في مرحلة الحداثة وما بعدها أن يخترق القوالب الجاهزة، ويتناغم مع أشكالٍ متباينةٍ من الإبداع والفن ليبتدع لنفسه، شكلاً مختلفًا عن أشكال الكتابة السابقة والمعهودة، لتوليفها وتركيبها ضمن منجز كتابيّ جديد، وقد سجل فيه اللون حضورًا كثيفًا، يعضد من علائق التلاحم بينه، وبين الرسم.

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص122

[2] كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن الكريم، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص85.



يحدد اللون في شعر **أمل دنقل** تجليات الذات وتقلباتها، في ظل رهانات البحث عن التصالح مع نفسها والواقع المأزوم، الذي كان يعيش فيه، حيث سعى الشاعر من خلال توظيف اللون (الأبيض) إلى تحقيق السلام، والتنقيب عن النقاء في ظل التلوث الاجتماعي، والفساد السياسي، مستعينًا بمبدأ التقابل اللوني للألوان المتضادة (الأسود، والأبيض)، إذ يمثل الأسود حياة البسطاء المظلمة والمعاناة التي كانوا يعيشونها تحت وطأة الحكم الجائر الدكتاتوري، أما الأبيض فهو النور الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه، منتهجا سياسة الرفض أو التمرد (فالأحمر) في شعره، هو الثورة والدم، من أجل تحقيق الحرية، واثبات الذات في زمن التهميش والاستلاب.

تتحول دلالة الأبيض والأسود اللذين حظيّا بحصة الأسد في شعر **أمل دنقل** اثر إصابته بالسل، إلى صراع اليأس والأمل، بعد المنعرج الكؤود، الذي مثّل نقطة حاسمة في حياته، بعد رفضه للاستلاب والاستعباد وغيرهما من أشكال الكبح:

كان قلبي الذي نسته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد –ألان– فوق بقايا المدينة

وردة من عطن

هادئا..

بعد أن قال لا للسفينة

.. وأحب الوطن[1]

لم يقبل **أمل دنقل** عبر كتاباته جميع أشكال المقايضة لبيع الذات والضمير، بل ظل مستميتا في الدفاع عن حقوق الضعفاء والبسطاء، وقد كلفه ذلك ثمنًا باهضًا ، فالوطن والشعر بالنسبة له، ليسا سلعًا للعرض والمساومة، بل هما سلاح لإظهار الحق وإبانته.

تعد قصيدة "**ضد من**" ضمن ديوان "**مفاتيح الغرفة رقم8**"من أكثر القصائد التي جسدت صراع الأبيض والأسود، أو صراع الموت والحياة وهو على فراش الموت، ضد مرض خفي قاتل نهش جسده:

بين لونين: أستقبل الأصدقاء..

الذين يرون سريري قبرا

وحياتي....دهرا

وأرى في العيون لعميقة

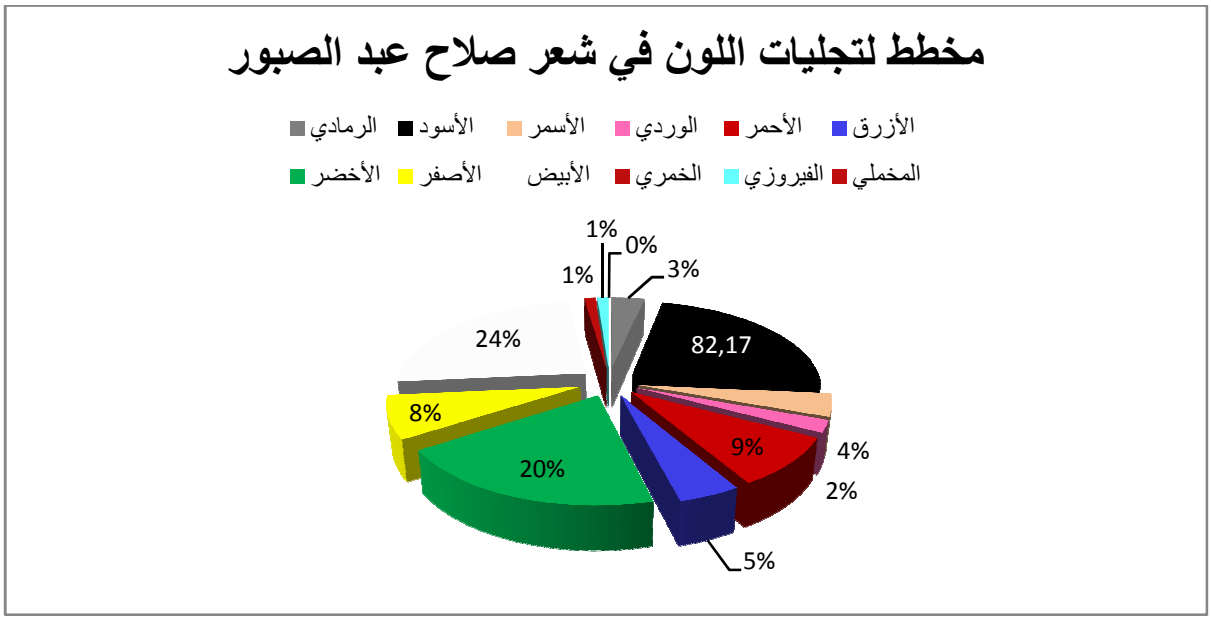
[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987، ص396.

لون الحقيقة

لون تراب الوطن[1]

ثانيا: في شعر صلاح عبد الصبور

كان للنكبات التي شهدتها البلدان العربية دورٌ مائزٌ في تحوّل مسار الشعر ولغته، فعكف الشعراء على تصوير هذه المعاناة في كنف اللااستقرر والتشظي؛ ولأن اللون هو عنصر مقرون بالصورة، فإن الشاعر المعاصر استعان به في تشكيل الصورة الشعرية، لما له من أهمية في تعميق الرؤية، وتكثيف المعنى، وقد عرف اللون الأسود حضورا بارزًا في المنجز الشعري، كتجسيد للظلمة التي أسدلت ستائرها على الوطن العربي، وأغرقته في التقلبات، والتخبط في الأزمات التي أرهقت كاهل المواطن البسيط.



عاش الشاعر العربيُّ المعاصر تجربة التشتت التي تصطك فيه الذات مع الوجود، مخلفةً فجوةً فيها فسيطر عليه الإحساس بالاغتراب، والحنين إلى الاستقرار والتصالح، الذي عكسه الشاعر في كتاباته الشعرية، مستعينًا باللون، لصنع عالم مثالي يتوافق مع

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص369.

طموحاته، ويحرره من الحس المأساوي الذي سيطر عليه، حيث تمثّل ظاهرة (الاغتراب) في شعر **صلاح عبد الصبور**، ظاهرةً بارزةً في أعماله الشعرية، فقد قاده هذا الاغتراب إلى عوالم التيه والمجهول:

أنا أحيا بلا أبعاد

أنا الذي أحيا بلا آماد

أنا الذي أحيا بلا أمجاد

أنا الذي أحيا بلا ظل... بلا صليب

الظل يسرق السعادة[1]

لم يقتصر الشاعر المعاصر على استعمال اللون بشكل صريح، بل وظفه، ضمن ما يسمى بالتعبير الإيحائي، الذي تكون فيه الدلالة أكثر عمقًا وإيغالا في موتيفات الرمز وعوالمه، في زمن القيد والكبت، الذي يحاصر أحلامه، ما يجعلها عصية الفهم سرمدية المعنى، يصبو الشاعر من خلالها إلى الاستقرار في عالم اللا محدود والمطلق، ليتمكن من تحقيق كينونته، ويثبت ماهيته.

يقول الشاعر وقلبه مثقل بالهموم:

الليل يا صديقي ينفضني بلا ضمير

ويطلق الظنون في فراشي الصغير

ويثقل الفؤاد بالسواد

[1] صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص149.

ورحلة الضياع في بحر الحداد[1]

يعيش الشاعر حالة ضياع نفسي، وقلق دائم يساوره حيال المستقبل المجهول، فـ(الليل) بالنسبة له، حملٌ آخر يضيفه إلى بقية الأحزان والهموم التي تعتصر كيانه، فحضور اللونين (الأبيض) و(الأخضر) في تجربته الشعرية، هو حضور للبحث عن متنفس لإفراغ هذه الأحزان والتخلص منها، إلا أن الشاعر يفشل في ذلك بعد أن أثقل فؤاده بالسواد والظلمة.

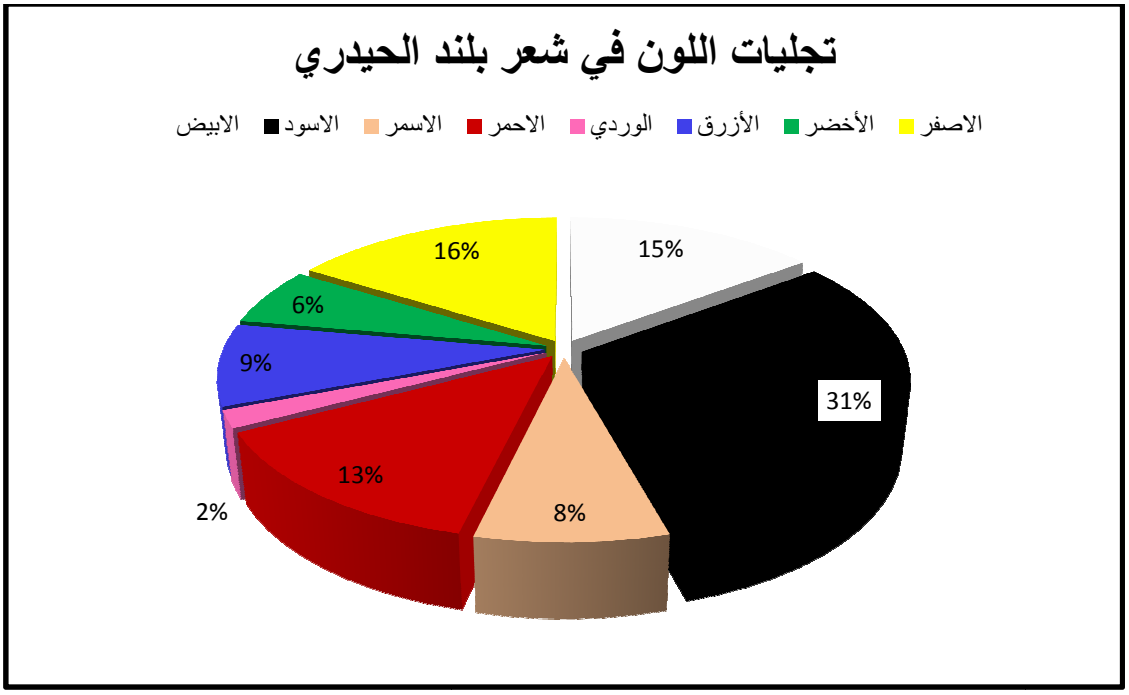
ثالثا: في شعر بلند الحيدري

إن السعي للبحث عن التوازن في وجود ساد فيه الاضطراب بين الفرد والدولة، جعل الشاعر العربي المعاصر ينقب عن مسلك جديد للكتابة، فكان هذا المسك الجديد شكلاً من أشكال رفض القيد، والكبح، فتحوّلت أشكال الكتابة التقليدية في رأي الشاعر العربي المعاصر إلى سجن يأسر جموحه الشعري، فلم يعد يتواءم مع طموحاته ضمن مجتمع غزاه التشظي والانقسام، فقد كانت بداية الشعر الجديد من العراق، وهي أكثر البلدان العربية التي شهدت وما تزال تشهد اهتزازات دينية، وطائفية وتقلبات سياسية؛ ولأن الوطن هو ملاذ الفرد الذي يأوي إليه وينتسب له، سعى الشعراء لمعالجة قضاياه، آملين أن يرسموا وطنا مثاليًا دستوره السلام والاطمئنان والعدالة.

لم تقتصر انتفاضة الشاعر المعاصر على القوالب الجاهزة وحسب، بل سعى أيضا إلى ابتداع لغة شعرية جديدة تتناسب مع روح العصر، فالاستعمال المتداول والمستهلك لها يقتل روحها، ويمنع الإبداع الشخصي والتميّز الذاتي، لذلك كان حضور اللون في شعر **بلند الحيدري** حضورًا مختلفًا يعكس تجربته الشعورية في قالب شعري فريد، إذ لم

[1] صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، ص07.

يستخدم الشاعر نسبًا مكثفةً منه بل اعتمد على الإيجاز في التلوين، للحصول على دلالات مركزة الرؤية والتشكيل.



بين نغمة الحزن التي شاعت في الشعر العربي المعاصر، وبين الالتزام والثورية عروة وثقى، فهناك "فرق كبير بين أن تعيش المأساة وأن تدركها، وهو نفس الفرق بين أن تكون حزينًا وأن تدرك معنى حزنك، فبين الرؤية الغائمة والإدراك الناصح يتراوح الوجود بين ظاهر مائل للعيان ومدرك كلي"[1] والتأرجح بين اليقين بضرورة التغيير، واللا يقين في بلوغه، تتحد أزمة الشاعر **بلند الحيدري**، الذي صار تائهًا بين الواقع والحلم، فارًا من النظام الدكتاتوري الجائر، فحاول أن يتجاوز القضبان ليستنشق نسائم الحرية ويذوق طعمها.

إن سعي الشاعر لتأسيس جمهورية مثالية تنعم بالسلام والاستقرار، كان بمثابة الحلم الذي لا يمكن تحققه في وطن متصدع فهو:

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، ص350.

كقصيدة ماتت على شفتي وما

تسمع صدري إلهامها المتوجع

وكشمعة

سحق المساء سناءه، فغفت

على كتف الدجى بتفجع

وكصورة

سلب الغبار جمالها

في ظل صمت بالظلام ملفع

أنا مثلها

عمري شكية مهمل وصراخ مهجور

وبسمة ادمع[1]

إن الوضع المأزوم في العراق سلب جمالها وعنفوانها، وقتل البسمة في ثغر سكناها، فأصبح التماهي بين الشاعر والقصيدة أمرًا محتومًا لا مناص منه؛ لأنه يرى فيها أفقه الحالم، رغم استيلاء السواد والظلمة على النصيب الأوفر من شغفه وسعادته.

لـ(لأحمر) في المنجز الشعري عند **بلند الحيدري**، دلالات عدة، تتمحور حول الثورة وشعرية الالتزام، وبين الحظر والقمع السياسي وحرمان الفرد من حريته في التعبير، وقد استعمل الشاعر نسبًا متقاربة للألوان: (الأحمر والأصفر والأبيض)، ليعبر هذا الأخير عن

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص98.

دار السلام والاطمئنان التي يأوي إليها، أما (الأصفر)، فيجسد شعور الغربة التي تقبع في خبايا الذات، جراء الزيف السياسي، والادعاءات الكاذبة التي ينشدها السياسيون.

رابعا: في شعر الماغوط:

إن التميّز في استعمال اللون يظلُّ رهينًا لتطلعات الذات الإبداعية، وعلى غرار بقية الشعراء المعاصرين الذين شهد منجزهم الشعري تكثيفًا للون الأسود، آثر الشاعر **محمد الماغوط** الانصراف عن ذلك، ليتجه نحو التناغم اللوني لرسم (سيمفونية)(Symphony) الحياة وتقلباتها، وفق إيقاع موسيقيٍّ منسجمٍ.

لاحظنا من خلال الإحصاء الذي قمنا به لأعمال **الماغوط** الشعرية الكاملة جنوحه نحو استعمال (الألوان الساخنة)(Hot colours)، (الأحمر، الأصفر، البرتقالي الأسمر)، وحسب دراسة قام بها **جريفيس**، تبين أن هذه الألوان،"تبعث [شعورا] بعدم الاستقرار بالمقارنة بـ(الألوان الباردة)"[1] (Quiet colors) التي عرفت انحصارًا نسبيًا في شعره، بسبب طغيان النزعة التشاؤمية، فمنافذ الأمل التي يبحث عنها الشاعر ضئيلة جدًا لا يمكن بلغوها بسهولة ويسر، لذلك شهد اللون (الأصفر) استحواذًا كبيرًا على جسد النص؛ لأن "الأصفر يصعب الحصول عليه من خلال صبغات لونية أخرى"[2] وقد أسهم هذا التآلف بين الألوان في تصوير الحالة النفسية للشاعر التي برزت بشكل واضح عبر تأوهات الأنا:

مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة

أتسكع كالضباب المتلاشي

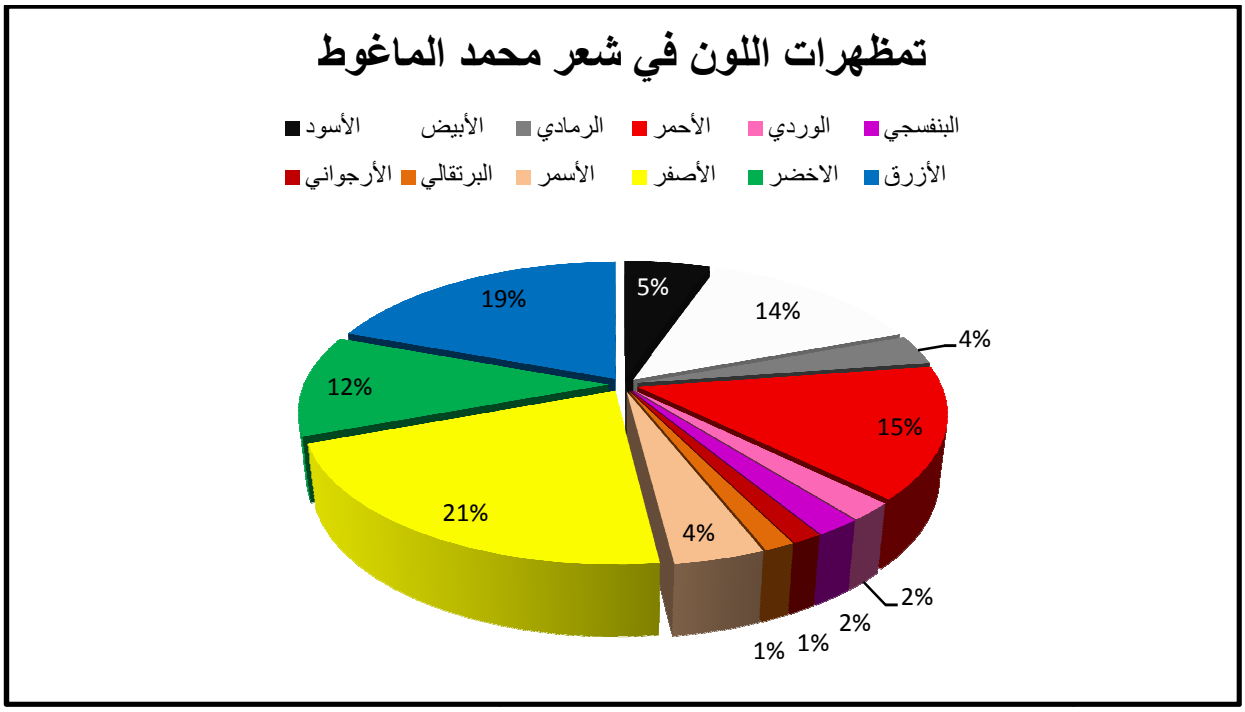
كمدينة تحترق في الليل

---

[1] شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1987، ص134.

[2] المرجع نفسه، ص113.

والحنين يلسع منكبيا الهزيلين[1]



إن استخدام الشاعر للونين (الأصفر) و(الأزرق)، بشكل متقابل ومتضاد، جعلهما يُعضِدان بعضهما ويعكسان طاقتهما التعبيرية، كما في لوحة "**حقل الخشخاش**" التي رسمها **مونيه**[*] **(Claud Monet)(1840-1926)** عام **(1873)(متحف اللوفر، باريس)** حيث استعمل الرسام لونين متضادين هما (الأحمر القاني) و(الأخضر) ما أكسب اللوحة بعدًا جماليًا آسراً[2] وحمولةً دلاليةً تتقوى بهذه العلاقة التقابلية.

رمز اللون (الأزرق) في النص إلى الأنا الشاعرة، "ويرى الصوفية من أرباب الكشف الذوقي، أن اللون الأزرق هو لون النفس الأمارة بالسوء"[3] التي انجرت نحو ملذات

---

[1] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد العراق، ط2، 2006، ص42.

[*] رسام فرنسي، كان مولعًا برسم الأشكال الطبيعية المشرقة، وهو رائد المدرسة الانطباعية في الفن، وقد اشتق اسم هذه المدرسة من أحدى لوحاته. ينظر، https://www.arageek.com، 2023/07/25، 11:04.

[2] ينظر، محسن محمد عطية، اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب الحديث، القاهرة، دط، 2005، ص76.

[3] ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص16.

الحياة، إلا أن هذا السوء في شعر **الماغوط**، لم يتجاوز التعبير الجريء، فقد كان حبه للوطن دافعًا أساسيًا لاختياراته في تنسيق الجمل وتركيبها، أما تغزله بالمرأة فما هو إلا شكل من أشكال الحنين إلى الوطن (الأم)، إلا أن الخيبات المتكررة التي عاشها في وطنه، لم تترك له مجالاً لحلم جديد، ولا حتى لانكسار جديد، ما جعله ينادم العزلة بسبب المعاناة والشوق إلى أرضه التي حملها في أهدابه، وعشق رائحتها، ولكنه ضجر من الفساد الذي لوث سماءها، فثار على العبودية ورفض العيش تحت كنفها.

خامسا: في شعر عز الدين المناصرة

إن جدل الزماني والمكاني في الفنون الذي تطرق إليه **عز الدين إسماعيل** في كتابه "**التفسير النفسي للأدب**"، أكد أن هناك نقاط تقارب بين الصورة الشعرية والصورة المرئية، رغم الاختلاف بينهما وإن كان الناقد ينتصر للصورة الشعرية، نظرًا لمكانتها وخصوصية اللغة في التصوير والترميز، فـ«طبيعة المادية في اللغة تختلف عما سواها من مواد الفنون الأخرى، فاللون أو الحجر، أو ما أشبههما، يظل خاملاً من الناحية الاجتماعية حتى يقع في يد الفنان»[1] عكس اللغة التي تظلُّ رهينة الاستعمال اليومي، إلا أنها تخضع لاستعمال خاص في المنجز الشعري بعيدةً عن الاستعمالات الناجزة كما يرى الناقد.

يمثّل اللون عنصرًا مهمًا من عناصر التشكيل في الصورة الشعرية فقد أصبح للنص بعد مرحلة المثاقفة العالمية، أشكالًا شديدة الخصوصية والتميّز، ضمن حوارية اللوحة واللغة الشعرية؛ «فالقصيدة الصورة هي نمط من أنماط الصورة الكلية»[2] التي تكون الصورة الشعرية فيها مركزةً في الوحدة والتشكيل، أو ما كما يسميها النقاد (التوقيعة)؛

---

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، (تر) محمد فتوح احمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995، ص36.

[2] علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل (دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق)، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، دط، 2015، ص26.

و"التوقيعة هي الوحدة الحيوية في الشعر التي لا تقبل الاختصار؛"[1] لأنها تجسيد لحالة شعورية منسجمة، فقد مثل تعاضد اللون مع تشكيل القصيدة الجديدة، لوحةً مرسومةً قوامها الكلمات بشكل مركز ومكثف، يعكس القدرة اللغوية في التصوير.

ظهر هذا النوع من الكتابة تأثرًا بفن (الزن)(Zen)[*] الياباني الموسوم بـ: (الهايكو والتانكا) (Haiku and Tanka)[**] وقد عدَّت "الشاعرة **بشرى البستاني** قصيدة الهايكو مشهدا يبدو ساكنا لكنه يختزن طاقة حركية [تكمن] شعريتها في اللبس الكامن بين الصمت الظاهر، والحركية المضمرة"[2] أما عن شروطها فيرى **عز الدين المناصرة** بأنها

---

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، دت، ص67.

[*] ويطلق عليها أيضًا اسم الشان (Chan) وهي ترجمة يابانية للمصطلح الصيني، وهذه الأخيرة بدورها ترجمة للفظة (دهيانة) السنسكريتية، كما أنها تملك أصولًا هندية، وتعني التأمل، وهو منهج بوذي، يرتكز أولًا وأخيرًا على جوهر المحبة ممثلًا بالوحدة الكلية، فإننا لا نستطيع إلا أن نحدس هذه الوحدة في كافة الأشكال، وطرق هذه المدرسة، ومع تنوع الأساليب يمكننا مباشرةً، إدراك هذه الطريقة المميزة في التعامل مع العقل؛ فالعقل هدَّامٌ للوحدة، ولا بد من السيطرة على نزاوته، في التفكر بالظاهرات، وعندها فقط يمكن تحرير طاقة العقل فتشرق فينا. ينظر، موسى ديب الخوري، مدخل لدراسة بوذية الزن، https://www.maaber.org، 2023/07/25، 11:31.

[**] نص التانكا أحد أشكال (الواكا) (Waka) اليابانية الأصل، وهي أغنية يابانية قصيرة، تعدُّ من أقدم الأنواع الشعرية اليابانية، وقد نشأت في القرن السابع، وسرعان ما أصبحت الشكل المفضل في البلاط الامبراطوري الياباني، ونظرًا لقصرها وملاءمتها للتعبير العاطفي، فقد شكلا عاملين مثاليين لرواجها وحب الناس لها، أما بنيتها الفنية فتتكون في الأغلب من واحد وثلاثين مقطعًا صوتيا (5/7/5/7/7) مكتوبة تقليديًا في سطر واحد غير متقطع، أما التانكا فتشبه السوناتا من حيث كونهما نصيّن غنائيين يخضعان للضوابط الموسيقية، كما يهتمان بالمعالجة الموضوعية من خلال الصورة الشعرية التي تعمق النص وتثري المعاني، كما تستخدم التانكا ما يعرف بالصورة المحورية التي تعني الانتقال من عرض المشهد إلى الالتفات لذات الشاعر، ففي السوناتا يكون هناك مزيج من التناغم الصوتي بين الأربعة عشر بيتًا. ينظر، حسني التهامي، قصيدة التانكا، https://www.diwanalarab.com، 14 يناير 2021، 2023/07/25، 11:58.

[2] جميل فتحي الهمامي، في نقد النقد (حصاد ألسنتهم)، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019، ص90.

"قصيدة قصيرة مكثفة، تتضمن حالة شعرية ادهاشية، ولها ختام مفتوح، [...] وتكون قصيدة توقيعة إذا التزمت القفلة المتقنة والمدهشة"[1]، بتلاحم عناصرها.

تعد تجربة **عز الدين المناصرة** في كتابة (شعر التوقيعة)، من أبرز التجارب الشعرية العربية المعاصرة، فقد عمد الشاعر إلى الجنوح نحو الترميز اللوني، لما له من قدرة في استيعاب الدلالات المتنوعة، ومن خلال الإحصاء الذي قمنا به في شعره، لاحظنا جنوح الشاعر نحو استخدام ألوان متنوعة، حيث مزج بين الألوان المحايدة ومشتقاتها كـ: (الأبيض والأسود، والرمادي، والفضي)، والألوان الفرعية كـ: (الأسمر، والبرتقالي)، كما عمد إلى استخدام بعض (الألوان الأساسية)(The Principle Colors) كـ: (الأصفر، والأحمر، والأزرق)، إلا أن الحظ الوافر كان للون (الأخضر)، الذي مثّل اللون الرئيس في التشكيل الشعري عنده، لارتباط هذا اللون بطبيعة الوطن، وأشجار الزيتون التي تمثلت جزءًا من هويته الفلسطينية، فهي رمز التشبث والعطاء، رمز للصبر في كنف الاحتلال، فقد ارتبط "اللون الأخضر بباعث نفسي في بعث الحياة"[2] التي سلبها المحتل، حيث يعيش الشاعر في تجربته الشعرية حلم العودة الذي اصطدم مع مأساة الواقع، ومحنة الحنين إلى الوطن، يقول الشاعر:

القدس يا مرام

حاراتها من فلفل الغرام

حروفها من ذهب قد خطها "محمد صيام"

الصخرة الخضراء

---

[1] حفناوي بعلي، راهن الشعر في نهايات القرن (أصوات الملحمة وأصداء التوقيعة والصوفية)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص09.

[2] ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر (الشعر الأردني نموذجا)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص25.

السروة الخضراء

نقوشها خضراء

سماؤها فضية زرقاء

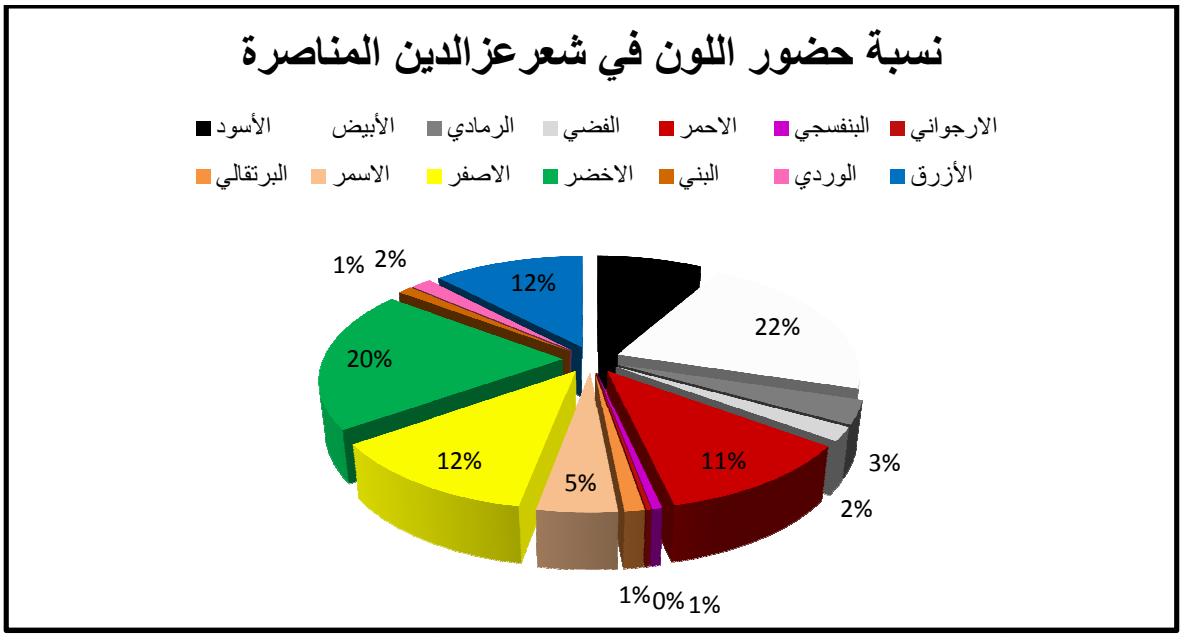
جذروها في القلب والشروش والدماء

موعدنا المحفور في الصدور

رمانة من دمنا المهدور[1]

لا يفارق حلم العودة ذهن الفلسطينيين أبدًا مهما أبعدتهم الظروف، وحالت بينهم المنائب، يترقبون هذا الموعد بفارغ الصبر، ينتظرون ميلاد (صلاح الدين) الذي سيخلصهم من الاحتلال ويعيد البسمة إلى وطنهم المسروق، فاستعمال اللون في شعر **عز الدين المناصرة** له علاقة وطيدة بوطنه، حيث اعتمد عليه لرسم لوحات تحكي معاناة الفلسطينيين، فقد أبدع الشاعر في الجمع بين التوقيعة كشكل شعري مركز، واستخدام اللون ضمن هذا التصوير الموجز مقدمين لوحةً متكاملةً تصور الآم المغتربين.

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الكاملة،، منشورات مجلة اتحاد كتاب الانترنت المغاربة، يناير2014، (ج) 1، ص33.



2.3.3.المزج بين الألوان

تعتمد عملية المزج بين الألوان على الألوان الأساسية بالدرجة الأولى، وهي "الألوان المسيطرة في ضوء الطبيعة الأصلي (الطيف)"[1]، وفي الغالب هي رمز للنقاء؛ لأنها تستمد قيمتها من ذاتها فقط، لذلك نلاحظ أن أغلب الشعراء يجنحون نحو استحضارها في منجزهم الشعري باختلاف تجاربهم، التي توحي باختلاف الدلالة أيضا.

تتطلب عملية المزج بين الألوان على الأقل لونين أو أكثر للحصول على لون جديد، وتخضع عملية المزج للحالة الشعورية للمبدع، لتصوير تقلباتها، وغالبًا ما تكون هذه الحالة الشعورية رهينةً لتقلبات الواقع المأزوم، يقول **صلاح عبد الصبور** في قصيدة "**رحلة الليل**":

"تلتقي مساء غد"

لنكمل النزال فوق رقعة البياض والسواد

[1] فتحي إبراهيم إسماعيل، فن الإخراج الصحفي بين النظرية والتطبيق، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2019، ص161.

وبعد غد

وبعد غد

سنلتقي...

إلى الأبد[1]

إن عملية الدمج التي قام بها الشاعر **صلاح عبد الصبور** بين المتناقضين: (الأبيض) و(الأسود)، ليست عملية دمج فعلية، فهي ترمز إلى رقعة الشطرنج، هذه الرقعة تجسد حالة النزال الفكري التي يخوضوها الشاعر مع نفسه كل مساء، يتصارع مع أحزانه، وظنونه التي تتسلل إلى ذهنه، ويظهر ذلك جليًّا من خلال تقفيته للمقطع الشعري بشبه الجملة (إلى الأبد).

يقول الشاعر:

لولا الحشيش وسنة الألف

يقصد الأفيون

لغدوت في بؤس وفي قرف

لقد خلطت أكئوسا بأكئوس كثار

ثم مزجت أخضرا بأسود بنار

شممت خلطة البهار، ثم غصت في البحار[2]

---

[1] صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص258-259.

إنّ الإغراق في التفكير بسبب الهموم، جعلت من الشاعر يتخذ من الأفيون نديما له، ينسيه قرف البؤس وشقاء التخمين، فدمجه للّونين (الأسود والأخضر)، هو مزج بين الهموم والأفيون، والشاعر من خلال كلمتي (أكئوسا) (باكئوس)، يتجرد من تصنع المثالية، بل يريد أن يعيش في بحر الأحلام، بعيدًا عن الهموم التي قيدتها ودنستها، مستحضرًا المرموز إليه، عبر نسقه اللوني، ليجعله أكثر شعريةً ودلالةً، لتظهر سمة الشاعر وبصمته المتفردة في التلاعب بألفاظ الألوان في الاستعمال والتركيب.

تتطلب عملية المزج اللوني في الشعر تعاقبًا في استعمال مجموعة من الألوان وفق تسلسل معين في سطر شعري واحد، وقد سلكنا هذا المسلك معتمدين على الطريقة التي يمزج بها الرسام لألوان، حيث يقوم بتحديد اللون والدرجة المراد الحصول عليها، ثم يشرع في المزج بين الألوان المختار والألوان المضافة بشكل تدريجي، وبنسب متفاوتة للحصول على اللون والدرجة المطلوبة، وقد اعتمد الشاعر **أمل دنقل** على هذه التقنية عندما قال في قصيدة "**مزامير**":

كان الناي ممتدا

ولون الليل بين البرتقالي- الرمادي- السماوي

وفي شعرك غابات من الوحشة والصمت؛[1]

عندما نقوم بدمج اللونين (البرتقالي) و(الرمادي)، فإننا نحصل على (البني)، وبإضافة اللون (السماوي) إليه يتحول إلى (الرمادي) مجددا، غير أن تحديد درجة اللون مبهمة؛ لأن نسبة الألوان غير معلومة، ورغم ذلك يمكننا تأويله؛ لأن المنجز الشعري غير خاضع، للتدقيق المطلق بقدر ما يخضع إلى التخطي والتجاوز المدرك والمعروف،

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص303.

لاعتماده على المجاز في التصوير عكس الفن التشكيلي الذي يعتمد الدقة في تحديد النسب والكميات أثناء المزج.

أثبت الشاعر **أمل دنقل** ذلك باختياره كلمة (الليل) عوضًا عن السماء؛ فالسماء بالنسبة للأرض، هي من تأخذ ألوانا مختلفة، بعدها كوكبًا من الكواكب التي تدور في فلك المجموعة الشمسية، حيث تأخذ السماء لونًا (برتقاليًا) عند شروق الشمس و(الرمادي)، عند غروبها التام، أما (السماوي)، فيظهر واضحًا عند طلوعها مباشرة؛ فالليل ظاهرة من ظواهر دوران الأرض حول نفسها، واختيار الشاعر لهذه الكلمة تعبير عن التطابق التام بين ظاهرتين متضادتين هما (الليل) و(النهار) أو (العتمة) و(النور)، كتعبير رمزي عن علاقة الشاعر بالمدينة، حيث أضحى "النفور الرومانسي من المدينة لدى شعرائنا أحد البواعث في البحث عن البدائل والتشوف إلى مدن فاضلة»[1]، وكانت المدينة في قصيدة " **مزامير**"–المقاطع الأولى– هي من يتشوف إلى مدينة تحكمها المثالية، لتتملص من الطوق الذي يحاصر توقها المسيّج بلون (رمادي)، مغطى بسحنة الوحشة والصمت، بعد أن فارقتها الحياة والبهجة.

تلتقي تجربة الشاعر **بلند الحيدري** في مزج الألوان مع تجربة **صلاح عبد الصبور** في الاعتماد على الجانب اللوني لتصوير الأشياء، كما تقترب من تجربة الشاعر **أمل دنقل** في استعمالهما للتتابع اللوني الذي يحمل دلالة مستقلة عن اللون الواحد؛ لأنهما عايشا حلم التغيير، ورفضا الرضوخ لغير الوطن يقول الشاعر في قصيدة "**ما أقسى برد الليلة**":

[1] مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1925، ص220.

ولنغرق في لون كان لنا.. أخضر..أحمر..

أصفر[1]

قبل الولوج إلى عملية المزج التي قام بها الشاعر **بلند الحيدري**، حريٌّ بنا أنا نقف عند رمزية الألوان: (الأخضر، والأحمر، والأصفر)، فهي تتماثل مع ألوان إشارة المرور، التي تضبط عملية السير وتنظمها، ويعدُّ هذا التنظيم بالنسبة للكتابة الإبداعية أشبه بحبل يطوق جموح التعبير، ويقيّد المنجز الشعري لدى شعراء تمردوا عن القوانين والأعراف، إلا أن الدلالة تشهد تغيّرًا بعد عملية المزج، حيث نحصل على اللون (البنفسجي المزرق)، من خلال دمج اللونين (الأحمر والأخضر)، ثم على اللون (البنفسجي الفاتح)، بعد إضافة اللون (الأصفر).

يبعث (البنفسجي)، باختلاف درجاته "الهدوء والنظرة المنتعشة [في النفس كما يحيلها] على التركيز والتفكير العميق والحكمة، والابتكار والجدل"[2] لذلك آثر الشاعر الصمت، ليتلذذ بـ(الحنين)(Nostalgia) إلى الماضي، هاربًا من الزمن إلى اللا زمن، حيث الحرية والانسجام مع الذات بعيدًا عن الواقع وكوابيسه:

يا سيدتي

معذرةً فأنا لا أملك إلا صمتي

وأنا أعرف أن الصمت شتاء آخر.. برد آخر

يمتد بلا زمن[3]

---

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص677.

[2] بلعيد محاسن، الرقم سبعة 7 (أثره وإعجازه في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2012، (ج) 1، ص696.

[3] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص677.

يكمن الهدف الأساس من دراسة اللون وإبراز أهميته كعنصر رئيس من عناصر التقاطع بين الشعر والفن التشكيلي، لذلك حاولنا تقديم نماذج إحصائية لاستعمالاته في نصوص شعرية مختلفة من تجاربنا الشعرية العربية المعاصرة، موضحين كيفية تجلياته فيه، وتباين استعماله بين الإفراد والمزج، وبين التقابل والتضاد، محاولين الكشف عن دلالاته ومعانيه فيها، وإسهاماته في بناء الصورة الشعرية المعاصرة.

4.3.الصورة الإعلامية:

يلعب الإعلام دوراً هاماً في نقل الأخبار المختلفة في حياتنا اليومية، فهو أعين تترصد الحدث لتنقله عبر الوسائط المختلفة سمعية أو بصرية، كما أنه يشكل الوساطة بين الفرد، ومجريات الأحداث، والوقائع اللافتة للاهتمام في العالم، وقد استغل الشعراء هذه الصور المنقولة عبر الوسائل الإعلامية لنسج القصائد المختلفة، التي يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

1.4.3.الصورة الكاريكايترية:

مكّنت حاجة الإنسان للبوح والتعبير، ابتكار وسائل وطرق مختلفة، تفصح عن مكامن الذات، وليس شرطا أن تكون هذه التقنيات مثاليةً، أو خاضعةً للصرامة الفنية، فكان فن (الكاريكاتير)(Caricature) وليدًا لهذا البحث المضني، وينتمي هذا الأخير من حيث الغاية والهدف إلى الفن الساخر (Satirical Art)، ولكنه نشأ وترعرع في كنف الفن التشكيلي، ثم انتقل إلى الصحافة التي هيأت له أرضية خصبة، ساعدته لشق سبل التطور، وبلوغ مدارج النضج الفني.

على الرغم من قلة المراجع التي خاضت غمار الموضوع، إلا أن **ممدوح حمادة** يذكر بأن «**فن الكاريكاتير في بدايته الأولى لا تختلف بشيء عن باقي الفنون التشكيلية في تقنيات التنفيذ [...] المعقدة التي تتطلب وقتا وجهداً، ولهذا فإن الكاريكاتير كان**

يبحث لنفسه عن منفذ آخر وعن تقنيات تلاءم طبيعته، ولذلك ارتبط بتقنيات الغرافيك القابلة للطباعة والنسخ مثل الحفر على الحجر [...] مما سهل انتشاره»[1]، فغاية الفن الكاريكاتيري منذ البداية كانت غايةً تعبيريةً أكثر منها فنيةً ملتزمةً تسعى إلى الشهرة، حيث ابتدع لنفسه وسائل تيسّر له معالجة المواضيع والأهداف التي يسعى إليها، منتقلاً من الفن الرسمي، إلى الفن الهامشي الذي منح له مفاتيح الحرية والتعبير دون قيود.

أما الحديث عن أصل الكلمة وتعريفها فقد أمالت جل الآراء الكفة للأصل اللاتيني «Cariecate [...]، وأن للكلمة أربعة معاني هي: (يملأ، يعي، يشحن، يبالغ»[2]، ونرى بأن هذه الألفاظ مجتمعةً تقدم تعريفًا جامعاً لفن الكاريكاتير، فهو ملءٌ وشحنٌ للصورة التي تتضمن غالبًا شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية بصفات السُخرية والإضحاك، بوعي من صاحبها من أجل هدف مقصود في قرارات نفسه، عن طريق المبالغة والمغالاة في التصوير، لإخفاء المعنى الباطن، وإيهام المتلقي بمعانيه سطحية.

كما «وردت كلمة كاريكاتير في ["الموسوعة البريطانية"] " Encyclopeidia, Britannic" [...] بأنها: العرض المشوه لشخص، أو نموذج، أو فعل، وعادة ما يتمسك بملمح بارز ثم يغالي في إبرازه»[3]، كالمبالغة في تكبير أو تصغير بعض الأعضاء كـ: (الأنف، والرأس والجسم)، أما **برينان (Brennan)** فيعرفه قائلاً: «بأنه نوع من التجسيد المصور لملامح الوجه، يسعى فيما يشبه أو يشابه الوجه الذي يصوره، وإلى أن يختلف

---

[1] ممدوح حمادة، نشوء وتطور رسوم الكاريكاتير، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 2018، ص194.

[2] شوقية هجرس، فن الكاريكاتير، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2005، ص30.

[3] حمدان خضر سالم، الكاريكاتير في الصحافة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2014، ص27.

عنه أيضا»[1] بحيث يؤدي ذلك التشابه والاختلاف في الوقت نفسه الغاية التي يصبو إليها المبدع.

وحريّ بنا أن نشير إلى أن فن الكاريكاتير مرتبط بالسخرية والتهكم في أغلب حالاته، ولكنه لا يتقلد ذات المنصب في كثير من الأحيان، خاصة عندما يكون الرسام بصدد طرح قضية جادة، من القضايا المتعلقة بجوانب سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أرهقت كاهله، وضيقت عليه الخناق، فيتميز بالسخرية عندما يكون هدف الرسام الهجاء والتهكم ومعارضة ما تقوم به الشخصية المستهدفة، كانتقاد رجال السياسة ورؤساء الحكومات مثلاً، كما أنه لا يعتمد على تقنية تضخيم، أو تقزيم عضو من أعضاء الجسم دائمًا، وإنما قد يكتفي برسمها كما هي مع إضافة السحنة الكاريكاتيرية على ملامحها، وقد لا تكون الشخصيات المرسومة شخصيات واقعية دائمًا كما نجدها عند الرسام المصري **صلاح جاهين**[*].

1.1.4.3.معايير تقسيم فن الكاريكاتير

أولا: الموضوع:

يعالج الكاريكاتير مواضيع مختلفة يبغى بها الرسام تحقيق غاية منشودة، يسعى لإيصالها إلى المتلقي، وينقسم الكاريكاتير من حيث المواضيع إلى:

---

[1] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك (رؤية جديدة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2003، ص370.

[*] هو محمد صلاح الدين بهجت أحمد حلمي (1930-1986)، المشهور بصلاح جاهين، شاعر ورسام كاريكاتيري، وسيناريست مصري، بدأت شهرته كرسام كريكاتيري، في مجلة "روز يوسف"، ثم مجلة "صباح الخير" التي شارك في تأسيسها عام (1957)، ومن أبرز شخصياته: (قيس وليلى، قهوة النشاط، الفهامة، درش) وغيرها من الشخصيات، ينظر، https://m.marefa.org، 2023/07/25، 01:05.

- **الكاريكاتير السياسي:**

يعالج هذا النوع من الكاريكاتير موضوعًا سياسيًا: "ومهمته تحريضية بحته لنقد الواقع السياسي المحلي، أو العالمي"[1]، وعادةً ما يتعلق هذا التحريض بأنظمة الحكم السياسية أو الكشف عن مظاهر الفساد السياسي، و تخاذل الحكومات في إنجاز مهامها.

- **الكاريكاتير الاجتماعي:**

يسعى المبدع من خلاله إلى تسليط الضوء على المشاكل الاجتماعية المتفشية في مجتمعه، كـ: (الطلاق، الخيانة، الفقر، البطالة) وغيرها ويتقاطع الكاريكاتير الاجتماعي مع السياسي عندما يكون الموضوع السياسي له مخلفات أو تبعيات سلبية على الفرد والمجتمع كالرشوة مثلا.[2]

- **الكاريكاتير الكوميدي أو الفكاهي:**

يرتكز هذا النوع من الكاريكاتير بشكل أساسي على التنكيت "وعلى جانب كبير من الهزلية، [...] كل الغاية من وراءه، إشاعة شيء من الفكاهة المبهجة التي تدفع المتلقي إلى الضحك"[3] والترفيه عن النفس.

- **كاريكاتير الصورة (الشخصية البورتريه):**

يحاول هذا الصنف من الكاريكاتير إبراز ملامح الوجه وتفاصيله "وينقسم إلى نوعين: البورتريه المادي أو المحايد، والبورتريه الهجائي"[4]، فيكون الغرض من الأول

---

[1] بشر خلف، الفن لغة الوجدان (دراسة)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2009، ص222.

[2] ممدوح حمادة، رسوم الكاريكاتير في الصحافة، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، سوريا، دمشق، دط، 2018، ص06.

[3] مجموعة مؤلفين، قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (ندوة الصورة والخطاب)، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2009، ص71.

[4] ممدوح حمادة، رسوم الكاريكاتير في الصحافة، ص09.

الإعجاب بشخصية ما ورسمها رسما كاريكاتيريًا، أما الثاني فيكون قصد السخرية والإنقاص من قيمة الشخصية المصورة.

ثانيا: البنية

يشتمل بناء الخطاب الكاريكاتيري على أنساق مختلفة تتضافر لتشكيله، ويقسم **عاطف سلامة** الكاريكاتير على أساس تواجد النص أو عدم تواجده، وينقسم الخطاب الكاريكاتير الذي يتضمن نصًا مرافقًا في جملة أو بعبارة للتعريف بالشخصية كـ: (ذكر اسمها أو مهنتها)، وآخر تعليقي يتجسد في الحوارات أو الفقرات التي تنطق بها الشخصيات الكاريكاتيرية،[1] أضف إلى ذلك أن النص الذي يرافق الصورة قد يكون نصًا عاميًا، أو فصيحًا، أو أجنبيًا ويستخدمها الرسام مجمعةً في خطاب واحد، أو يختار اللغة الأنسب التي تعبر عن الأهداف التي يصبو إلى تبليغها.

ثالثا: الشكل

نقصد به ذلك الشكل الذي يتم فيه تخريج الصورة الكاريكاتيرية سواء من حيث اللون أو التركيب، ونعني بالأول طريقة استخدام اللون كأيقونة دالة في المتن الكاريكاتيري، إذ يكتفي الرسام باللونين الأبيض والأسود، ويستخدمها بشكل متفاوت للتعبير عن الزخم الشعوري، أو يستخدم ألونًا مختلفةً تكسب الصورة حيوية أكثر، والتفاتًا بصريًّا للمتلقي.

أما التركيب فنقصد به تركيب الصورة وبنيتها، إذ يكتفي الرسام بصورة واحدة للتعبير عن قضية ما، أو يستعين بسلسلة من الصور تشكل أفكارًا أساسيةً لفكرة عامة في موضوع معين، والهدف منها هو تسلسل الأفكار وترابطها، أضف إلى ذلك أن الشخصيات التي يقدمها رساميّ الكاريكاتير قد تكون حقيقية مستلة من الواقع المعاش، أو

[1] ينظر، أروى محمود موسى سلاّم، الكاريكاتير في الصحافة العربية، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، يوليو 2011، ص23-24.

تكون شخصيات من وحي خيالات المبدع، ويشارك في هذا الخطاب شخصية رئيسة وأخرى ثانوية، أو يكتفي الرسام بشخصية واحدة فقط لنسج خطابه.

2.1.4.3.حضور الصورة الكاريكاتيرية في الخطاب الشعري العربي المعاصر:

نظرا للقدرة التعبيرية التي تمتلكها الصورة الكاريكاتيرية حاول النص الشعري استلهام بعض التقنيات الكاريكاتيرية، المتجسدة في الصورة الكاريكاتيرية رسمًا وتمثلاً، أو توظيفا لإحدى تقنياتها توظيفًا وصفيًّا؛ ولأن الدراسة تركز على تفاعل الشعر مع الفنون فإننا سنحاول مقاربة بعض النماذج الشعرية المعاصرة التي وظفت الصورة الكاريكاتيرية، مستهلين هذه المقاربة بتحليل ديوان شعريٍّ موسومٍ بـ: "**ما أصعب الكلام**" للشاعر **أحمد مطر**.

ينطلق الشاعر في تشكيل ديوانه من عتبتين رئيستين للولوج إلى عوالم النص، ألا وهما: الغلاف والعنوان، إذ يحوي الأول الثاني ليدل الثاني على الأول، ويشكلان مجتمعين عتبةً رئيسةً لفهم المتن وتأويله، فهما مكملان لبعضهما في العمل الشعري، وبناءً على هذا الأساس انطلق **أحمد مطر** من توظيف صورة كاريكاتيرية للرسام الفلسطيني الراحل **ناجي العلي**[*]، أما العنوان فيتكون من شقين رئيس وثانوي، يدلان معا على أن هذا العمل الشعري هو عبارة عن مرثية من الشاعر إلى الرسام **ناجي العلي**.

جاء بناء العنوان الرئيس جملة اسمية تعجبية مصدرة بـ (ما) الدالة على ذلك، أما العنوان الفرعي فجملة اسمية ركناها مسند ومسند إليه الغرض من التعجب في الجملة الأولى ذو دلالتين متناقضتين أولهما التعظيم من شأن الرسام الراحل **ناجي العلي**، لأنه تحدى كل السلطات وعبَّر بقلم حر عن قضايا بلاده، وجاوز سلطة المحظور بشخوصه،

[*] ناجي سليم حسين العلي (1937–1987) رسام كاريكاتير فلسطيني مشهور، تميز بالنقد اللاذع في رسومه، ويعد من أهم الفنانين الفلسطينيين، رسم ما يقدر بأربعين ألف رسم، اغتيل على يد مجهول عام (1987) في لندن. ينظر، htttps://m.marefa.org، 2023/07/25، 02:25.

في حين تَمَثَّل الغرض الثاني في التحقير أو الانتقاص من قيمة الكتاب والشعراء والمبدعين قاطبة لخوفهم من إعلاء صوت الحق، ومساندة القضايا التي تؤرق بلدانهم، فالعمل الإبداعي هو كفاح بالقلم، وليس وسيلة لمدح الرؤساء، أو التعبير عن مشاعرهم الشخصية، وفي الأبيات الآتية نبرة تهكم واضحة يبلغها الشاعر للخطباء والشعراء:

شكرا على التأبين والإطـراء يا معشر الخطباء والشعراء
شكرا على ما ضاع من أوقاتكم في غمرة التدبيج والإنشاء
وعلى مداد كان يكفـي بعضه أن يغرق الظَلْماء بالظلْماء[1]

وإذا قمنا بتحليل بنية العنوان الرئيس فإننا نجدها مكوّنةً من (ما) التعجبية التي تقع في محل رفع مبتدأ، وفعل ماض جامد ضميره مستتر تقديره (هو)، والجملة الفعلية في محل رفع خبر، أما (الكلام) فمفعول به منصوب، ولم يكن اختيار الشاعر لهذه البنية عبثًا، إنما كان لها صدًا جليًّا على الدلالة الباطنية التي يرمي إليها، فحال المبدعين كحال الخبر مع المبتدأ، في هذه الجملة، فقد حوّلت (ما) التعجبية الفعل المتصرف إلى فعل ماض جامد مثلما فعلت السلطات مع الخطباء والأدباء، فقد كممت أفواههم، وألزمتهم الصمت، وجمّدت أفكارهم، وكبحت حريتهم في التعبير، وعلى الرغم من أن الجملة الفعلية غالبًا ما تدل على الحركة والتغيير إلا أنها في هذه البنية دالة على الثبات والجمود والقرار على هذا الوضع المخزي، وقلة حيلة المبدعين أمام هذا الحصار الذي شنّ ضدهم.

يقول الشاعر في الشاهد الآتي:

ولكاتب أقلامـه مشـدودة بحبال صوت جلالة الأمراء
ولناقد بالنقد يذبح ربــه ويبايع الشيطان بالإفـتاء
ولشاعر يكتظ من عسل النعيم على حساب مرارة البؤساء[2]

---

[1] أحمد مطر، ما أصعب الكلام (قصيدة إلى ناجي العلي)، دار رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن، بريطانيا، دط، دت، ص05.

[2] أحمد مطر، ما أصعب الكلام قصيدة إلى ناجي العلي، ص09.

أما عتبة الغلاف بدفتيه فتضمنت شخصية (حنظلة)[*] التي اتخذها **ناجي العلي** شخصيةً رئيسةً تحكي معظم قصص صوره الساخرة من الواقع، والمستهزئ به، «وكان حنظلة في هذه اللوحة الصامت البليغ، الذي قال لنا كل شيء، ولم يقل شيئًا»[1] بجانب كهل يبدو مجردا من الثياب، في الغالب قد يكون هذا الكهل هو حنظلة العجوز، وقد مرت عليه سنون من الكفاح والمعارضة، فقد تشكلت تضاريس الغلاف من اللونين (الأبيض) و(الأسود)، اللذان يعكسان ظلمة السجن ونور الحرية، فهي صورة ذلك الفضاء المظلم، الذي اكتشف بشاعة هذا العالم ووحشيته في سن مبكرة.

يروي الغلاف في الدفة الأولى قصة معاناة الطفل الفلسطيني من خلال سيرة **ناجي العلي**، فهو الطفل الذي أدار وجهه للعالم والتفت إلى القضايا الإنسانية، وحمل على عاتقه رفض الظلم، والاستسلام للقهر، صورة حنظلة التي تكررت في رسومات **ناجي العلي** كثيرًا وأصبحت تأشيرةً له يعبر بها حدود المواضيع بأشكالها المختلفة، ليكشف عن الخبايا المستورة للأنظمة السياسية الفاسدة «حنظلة الذي أصبح يمثل في رسوماته الختم الواضح، والرقم الفاضح»[2] لأشكال الظلم والاحتقار.

تجسدت على عتبة الغلاف صورة حنظلة الطفل، وهو يحاور حنظلة العجوز في مكانهما المظلم الذي اعتادا الجلوس فيه، مترقبين بزوغ أنوار الأمل، التي ستخلص الإنسانية من ظلم الطغاة، ولم يكن حنظلة مجرد شخصية كاريكاتيرية بالنسبة **لناجي**

---

[*] ورد في جريدة "الوطن"حول تعريف شخصية حنظلة تحت عنوان "إلى من لا يعرفه": اسمه حنظلة طفل فلسطيني في سن العاشرة، ولد وعمره هكذا، وبقي وعمره هكذا، ربما سيكبر مثل أي بني آدم، لكن شريطة أن يعود حق لأصحابه، ابتدعه ناجي العلي في رسوماته، غداة نكسة حزيران عام 1967، يدير ظهره للقارئ ووجهه إلى الأمام حيث فلسطين، الجرح، لا يرى سواها، وقد تأثر مجموعة من الأدباء بهذه الشخصية وكتبوا عنها أمثال غسان كنفاني ومحمود درويش وسميح القاسم، ونزار قباني.

[1] شاكر النابلسي، أكله الذئب (السيرة الفنية للرسام ناجي العلي 1936-1987)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص246.

[2] شاكر النابلسي، أكله الذئب (السيرة الفنية للرسام ناجي العلي 1936-1987)، ص203.

العلي، فقد جسدت صورته «ضميرًا جماعيًّا في ذاكرة النّاس»[1]، فهي صورة الطفل الذي رفض الظلم والقهر، والخضوع واختار سبيل الحرية، ليمثل مسيرة شعب بأكمله، هذا الحوار الماثل أمامنا على دفة الغلاف الأولى شبيه بذلك الحوار الذي جسده **شاكر النابلسي** في السيرة الفنية للرسام ناجي العلي عندما كان يتحاور مع شخصيته الكاريكاتورية، المتذمرة من وضع الوقوف المستمر والتطلع للعودة إلى فلسطين[2] فاخبره **ناجي العلي** قائلاً:«و لك أنت أبو الهول الفلسطيني لا بتصغر، ولا بتكبر، واقف بتشوف التاريخ بيمر قدامك زي الفيلم الطويل[...] وبعدين إحنا لو غطيناك ما بيكبر عقلك مش جسمك افهم الكلام.»[3]

جعل اختيار **ناجي العلي** لرمز (أبو الهول) شخصية حنظلة شخصية خالدة، فقد كان صوتًا صادقًا لضمير **ناجي العلي** «في الإنارة والإشارة، إلى مواطن الداء دون انزياح أو مواربة بعيدًا عن هندسة المعاني، ومعادلات السياسية، وبالتصريح لا بالتلميح»[4] فكان اسمه مذاقًا مرًا يعكر صفو الأنظمة السياسية التي يستهدفها، ومن جهة أخرى هو «وقع المر الذي ينبثق عن الواقع الفلسطيني»[5] الأليم، فاسم حنظلة اسم يدل على نبات مر، ومرارة هذه النبتة، كمرارة حنظلة في نقده اللاذع، فقد كان هذا النقد سببًا في سجنه، وخطرًا يهدد حياته، حيث بلغ هذا التهديد ذروته عندما أصبح **ناجي العلي** ناشطًا في تحرير الصحف، ليختم محطته بالاغتيال من قبل مجهول لم يعرف عنه شيء إلى يومنا هذا.

---

[1] شاكر النابلسي، أكله الذئب (السيرة الفنية للرسام ناجي العلي 1936-1987)، ص258

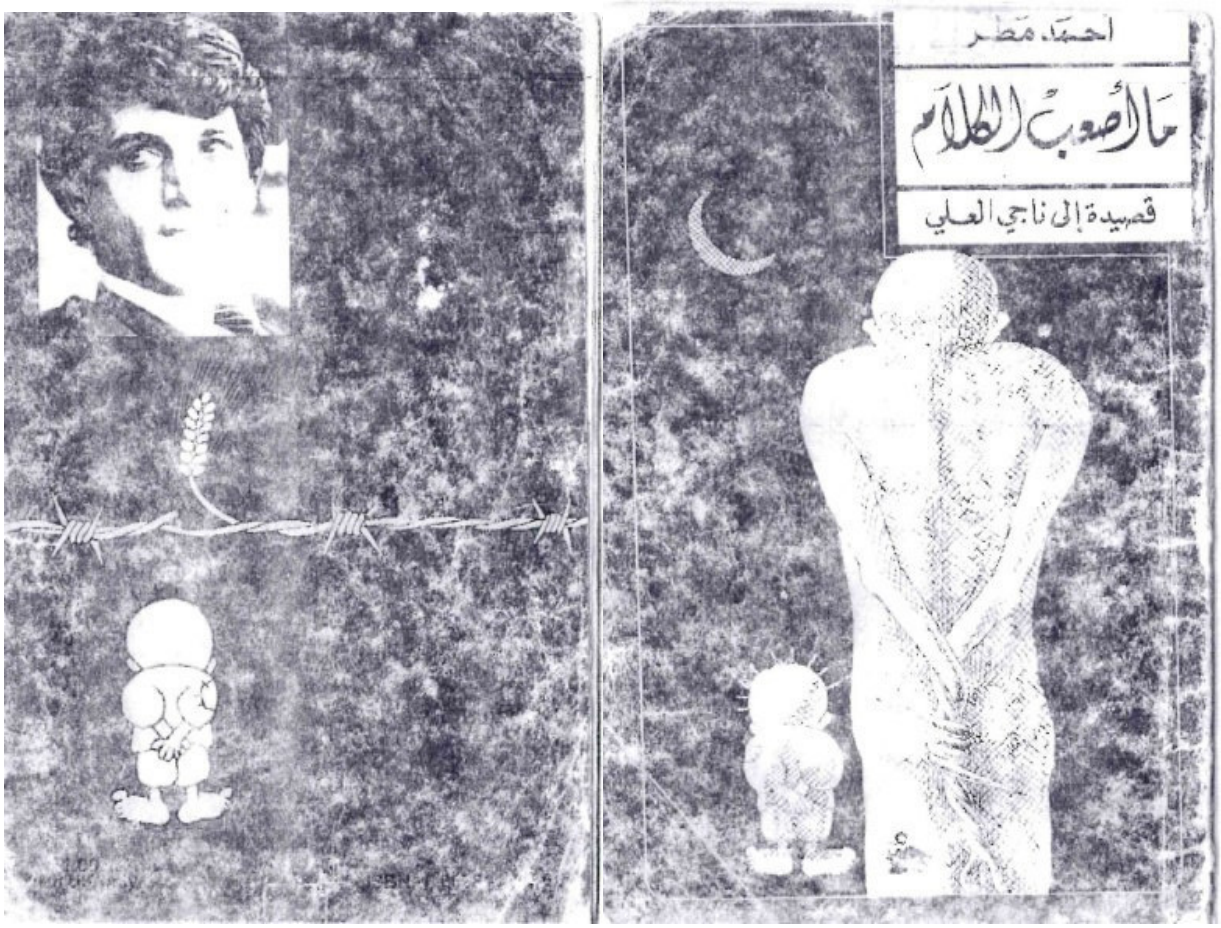
[2] ينظر، المرجع نفسه، ص210-211.

[3] المرجع نفسه، ص212.

[4] المرجع نفسه، ص230.

[5] نجاح إبراهيم، حنظلة أيها البائس متى تدير لنا وجهك؟، الوطن، الأحد 15 تشرين الثاني2015، العدد2271 السنة العاشرة، ص11.

يقف حنظلة في الدفة الثانية من الغلاف كرمز خالد مجابهًا الأزمان، بعدما تم اغتيال صاحبه، وهنا يمكن الجزم بأن **ناجي العلي** كان عارفًا بمصيره مدركًا لخطورة عمله، ولكنه أبى الخضوع والخنوع، متأكدًا من أن هذا العمل النضالي سيستمر رغم العوائق التي تطوقه، فهو كسنبلة القمح التي تبعث في قلبه الحياة الجديدة، وتدع طيور الحرية ترفرف عليه من جديد فوق شجر البرتقال والليمون والزيتون[1]على الرغم من الحصار والاحتلال، لذلك كان **ناجي العلي** يمزج بين اللونين الأبيض والأسود في تشكيل خطابه الكاريكاتيري، ليجسد ذلك الواقع الذي يعيشه كل فلسطيني، واقع مظلم يجهل فيه الفلسطينيون مصيرهم، ومن جهة أخرى يعكس تشبثهم ببصيص الأمل لاستعادة القدس والمفاتيح المسلوبة منهم.



[1] شاكر النابلسي، أكله الذئب السيرة الفنية للرسام ناجي العلي(1936-1987)، ص31.

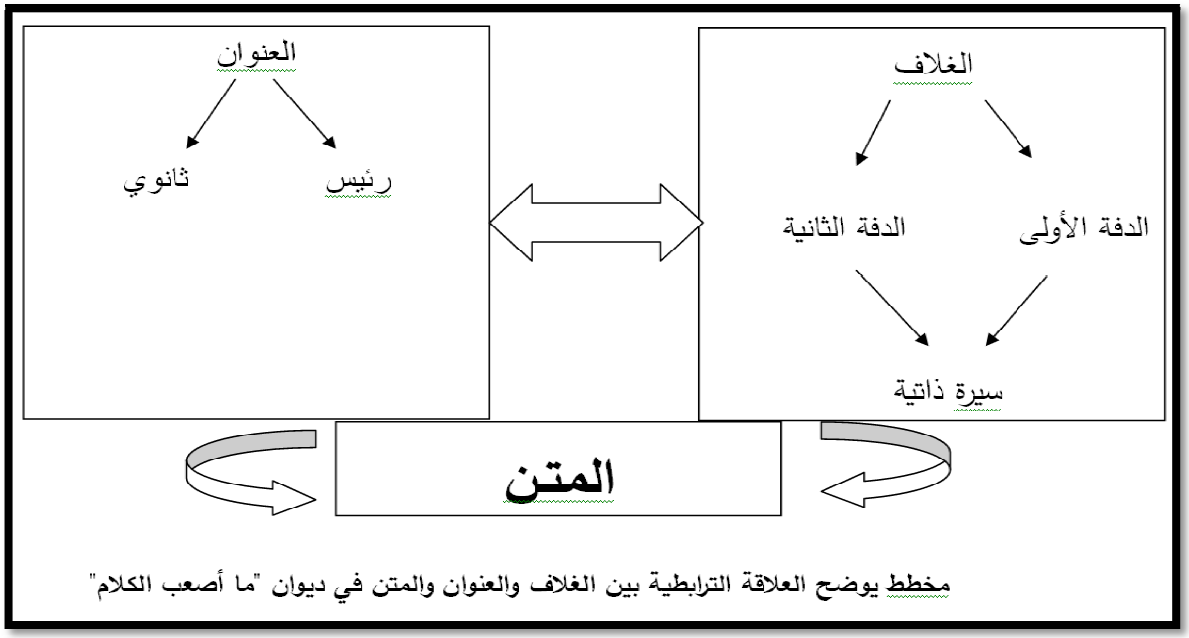
بيّن **ناجي العلي** من خلال تجربته الكاريكاتيرية واكتفائه باستعمال اللونين (الأبيض) و(الأسود) معاناة الشعب الفلسطيني؛ بسعيه الدؤوب لإثبات الذات الفلسطينية في ظلِّ رهانات المنعرج الكؤود، ورسم كفاحها بسبب الحصار السياسي الذي تعاني منه، فمن خلال شخصية حنظلة، ومن خلال علاقة العنوان بالغلاف يستنبط المتلقي ترابطهما بالمتن فهما "يحددان لنا [...] [بؤرة للولوج إلى النصوص الداخلية]، بل ومدخلنا إلى هذه النصوص وتحليها»[1] فقد مثلت هذه العناصر الثلاثة مجتمعة، مرثية لناجي العلي يشيد فيها الشاعر بشجاعته، وبسالته في التمسك بقضيته، يهجو فيها الشعراء الذين كرسوا مدادهم لمدح الرؤساء والعملاء، وكذا تلك الطائفة المنافقة، التي تصنعت الرثاء في أعمالها يقول الشاعر في الشاهد الشعري:

فمدامع تبكيك لوهي أدركت — لبكت على أحداقها العمياء
ومطابع ترثيك لو هي أنصفت — لرثت صحافة أهلها الأجراء
تلك التي فتت لنعيك صرها — وتفننت بروائع الإنشاء
لكنها لم تملك شرفا لكي — ترضى بنشر رسومك العذراء
ونعتك من قبل الممات، وأغلقت — باب الرجاء بأوجه القراء[2]

---

[1] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص57.

[2] أحمد مطر، ما أصعب الكلام قصيدة إلى ناجي العلي، ص07.



مخطط يوضح العلاقة الترابطية بين الغلاف والعنوان والمتن في ديوان "ما أصعب الكلام"

2.3.4.الصورة الفوتوغرافية:

تعزو أزمة الحداثة إلى انقلاب الحداثة على نفسها، باتخاذها أنموذجًا لم يصل إلى الصلابة المطلوبة التي لا يمكن اختراق بنيتها الداخلية وتفكيكها، يرى **زيجمونت باومان** أثناء مقارنة أجراها بين الحداثة الصلبة والحداثة السائلة، –وهي حداثة الما بعد– بأن التنقيب "عن صلابة الأشياء والحالات هو ما دفع إلى إذابتها وأبقى على استمرارية الإذابة ووجه مسارها، فلم تكن خصمًا معاديًا بل أثر من آثار الصلابة»[1]، وشكل من أشكالها، وقد طرح في هذا الخصوص جملةً من التساؤلات التي من شأنها إعادة ترتيب وجهات النظر، فعملية الهدم والبناء التي تحدثنا عنها في محطات سابقة من البحث هي بمثابة الزنبرك الذي يحرك الفكر الثقافي والعلمي، ويعمل على كسر الحواجز وتجاوز الهواجس والعراقيل، لتشييد فكر رصين حصين سائل أكثر طواعية لمنائب الدهر وصروفه.

اشتملت الحداثة الشعرية في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي على كل نموذج شعري تجاوز سلطة المنظوم العمودي، فكان الشعر الحر والشعر المنثور هما حجر

[1] زيجمونت باومان، الحداثة السائلة، ص27.

الزاوية التي ركنت إليهما الدراسات النقدية التي حاولت أن تتطأ مواطن الجمال فيها، إلا أن هذا الأنموذج من الكتابة سرعان ما فقد بريقه، بعد ظهور تجارب شعرية مغايرة، امتاحت من الحقول الفنية ما يروقها، فكان (للصورة الفوتوغرافية)(Photographic Picture) نصيب من هذا التعاضد مع شكل الكتابة الشعرية الجديدة والراهنة.

قد يبدو جليًّا من الوهلة الأولى أن الصورة الفوتوغرافية شكل من أشكال الوسائل الإعلامية، إلا أنها وبقدرتها الفريدة في تصوير وتأريخ الواقع، وعكسه على الأسطح باختلاف موادها، تملصت من تقريرية الإعلام لتخلق "صنيعا جديدا من [...] الزمكان اللا منطقي بين (هنا) وفي (الماضي)؛ إنها تؤسس لما سماه **بارت** لا واقعية الواقع "[1] الذي يعايش فيه المتلقى زمن الماضي الحاضر والانتقال عبر ثنايا الصورة من تجميد اللحظة إلى تمجيدها، باستذكار أحادثها والتأثر بها، "إنها تكرر ميكانيكيا مالا يمكن أن يتكرر وجوديا"[2] كما يقول **رولان بارت**[*](**Roland Barthes**)(**1915-1980**)، وقد منحت سلطة التكرار هذه جمالية للصورة الفوتوغرافية، المتمثلة في تخليد الأحداث إلا أنها كما يرى **رون برينت** في كتابه "**كيف تفكر الصور**": "ليست مجرد نسخة مطابقة للحدث"[3] بل "إنها تصبح واقعًا جديدًا آسرًا وجذابًا"[4] كلما أعادنا الإبصار فيها.

---

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2005، ص32.

[2] رولان بارت، الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، (تر) هالة نمّر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص10.

[*] منظر أدبي وفيلسوف، وناقد فرنسي، وأحد رواد علم الإشارات، تنوعت أعماله لتغطي عدة مجالات، وقد أثر على مدارس نظرية في كل من: (البنيوية، علم الإشارات، الوجودية، والنظرية الاجتماعية، والماركسية، وما بعد البنيوية) . ينظر، https://m.marefa.org، 2023/07/25، 04:20.

[3] شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2005، ص25.

[4] المرجع نفسه، ص32.

لم يكن من الهين على الصورة الفوتوغرافية ولوج عالم الفن وتشييد صرح خاص بها يضمن استقلاليتها عن باقي الأنواع الفنية والعلوم الأخرى، فقد كانت مقيدة بوصاية الفن التشكيلي لزمن طويل، وعدت صنفا من أصناف التصوير، لما بينها وبين البورتريه من تشابه، في دقة التفاصيل والنسخ، فقد بانت حقيقة التصوير من فهم القدماء للضوء واكتشاف الغرفة المظلمة، التي استخدمت لتسهيل عملية التصوير، وتحويل المناظر إلى صور ضوئية صغيرة ذات بعدين صغيرين وعلى الرسام أن يتبع خطوطها بأقلامه وألوانه[1]، إلا هذه الاحتفاء التي حظيت به الصورة الفوتوغرافية لم يتقبله بعض أعلام الفن والتصوير، حيث رفض **دولاكروا**[*](**Delacroix**)(**1798-1863**) عدُّ "الفوتوغرافيا فنًا ومن وجهة نظره فإن الأهم ليس هو النقل الخارجي أو السطحي الدقيق، إنما التعبير عن الروح"[2] والجوهر الذي يصنع التفرّد والتميّز في الفن.

أما الشاعر **لامارتين**[*](**Alphonse de Lamartin**)(**1790-1869**) فقد أعرض عن رفضه عندما أبدى إعجابه "بالبورتريهات التي حصل عليها **سالمون**، التي تسطع كضوء الشمس، [...] إنها فن، وأفضل من فن؛ إنها الظاهرة الشمسية التي يتعاون فيها الفنان مع الشمس"[3]؛ هي تقنية جديدة تنتج أعمالاً فنيةً لا تخضع لمعايير الفنون

---

[1] ينظر، محمد نبهان سويلم، التصوير والحياة، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1984، ص14.

[*] فردينوند فكتور أوجين، هو رسام فرنسيٌّ ينتمي إلى المدرسة (الرومنسية) (Romance) الفرنسية، له العديد من اللوحات الفنية المحفوظة في متحف (اللوفر) وغيره، من أشهر لوحاته "الحرية تقود الشعب" التي رسمها عام (1830)، ولوحة "سلطان المغرب التي رسمها عام (1845)، ولوحة "نساء الجزائر" التي رسمها عام(1834)، مبديًا فيها تأثره بسفرته إلى شمال إفريقيا. ينظر، https://m.marefa.org، 2023/07/25، 08:18م.

[2] محمد نبهان سويلم، التصوير والحياة، عالم المعرفة، الكويت، ص128.

[*] شاعر وسياسي فرنسي، يعدُّ واحدًا من أهم الشخصيات الرئيسة المؤسسة للحركة الرومنسية في الأدب الفرنسي، ومن أهم الرموز الفكرية في فرنسا في القرن التاسع عشر، وصاحب ديوان: "تأملات فلسفية" الذي يعدُّ نهايةً للمرحلة الكلاسيكية الشعرية في فرنسا، وبدايةً حقيقةً للحركة الرومنسية، وحقق نجاحًا كبيرًا، وقال عنه النّقاد: إنه كالثورة الفرنسية للشعر الفرنسي، ينظر، https://www.hindawi.org، 2023/07/25، 09:18.

[3] محمد نبهان سويلم، التصوير والحياة، ص124.

الأخرى، إذ يتداخل في تشكيلها الجمالي بالآلي، الماضي بالحاضر من أجل تخليد اللحظة فهي تسجيل ضوئي يقاوم الفناء.

إن النصر الذي حققته الفوتوغرافيا بضمان مكان بين الفنون، لم يدم طويلاً فبعد التطور التكنولوجي الذي شهده العام، لم يعد التصوير الفوتوغرافي حكرًا على أهل الاختصاص فقط، بل أصبح من اليسير على أيٍّ كان التقاط الصور في أي زمان ومكان، إذ أسهمت الأجهزة الالكترونية المعاصرة في تيسير هذه العملية، إلا أن "هذا التسهيل في الانجاز التقني ليس سوى فخ، إذ هو لا يشكل امتيازًا إلا في حالة التمكّن من تشغيلها كتكنولوجيا في ترابطها البنيوي تقنيا"[1] وقد عرض **إدريس القري** جملة من أساليب الغش الفوتوغرافي تحت مصطلح (تكنولوجيا الفخ)، كـ: (الفوتوشوب) (Photoshop) و(اللايت روم)(Light room)، وهي تقنيات تسمح بتعديل الصور، وفبركتها لتحسين جودة الصور، أو تشويهها، "ففي عام(2005) نشر شخص مجهول عبر بعض المنتديات العربية، صورةً لمخلوق يشبه الإنسان [...] [وادعى] أن الصورة تعود إلى فتاة استهزأت بالقرآن الكريم فنالت عقابها الفوري بمسخها إلى حيوان [...] إلى أن تبين بأنها صورة مأخوذة عن تمثال فنانة أسترالية أرادت التعبير بفنها عن خطورة التلاعب بالجينات"[2] وتشويه صورة الجنس البشري، ليس هذا وحسب بل استعملت الصورة الفوتوغرافية أيضًا في مجال الإعلام والصحافة من أجل خدمة أطراف سياسية معينة، ما جعلها تفقد كثيرًا من مصداقيتها في الوسط الاجتماعي.

لم يكن هينا على الصورة الفوتوغرافية أن تفرض وجودها كفن في ظل هذا الجدل والانتقاد الحاد، إلا أنها تمكنت من إرساء قواعدها الفنية رغم كل هذه المعيقات، حيث

---

[1] إدريس القري، عتبات جمالية البصرية (الكتاب الأول الفوتوغرافيا)، منشورات فكر، الرباط، المغرب، ط1، 2016، ص27.

[2] أحمد دعشوش، قوة الصورة (كيف نقاومها؟ وكيف نستثمرها؟)، منشورات السبيل، ط1، 2014، ص139.

يقترح **رولان بارت**، في كتابه: "**الغرفة المضيئة**" بعدين متزامنين لتذوق الصور الفوتوغرافية، هما (الستوديوم) (Studlum) و(البونكتوم) (Punctum)؛ يمثل الأول «ذلك الحقل الرحب للرغبة الفاترة، للاهتمام المتنوع، للمذاق المتناقض [...] [و] ينتسب الستوديوم إلى صيغة (الانجذاب)(to like) وليس (الشغف) (to love)؛»[1] لأن المتذوق ينغمس في الخلفيات الثقافية والتاريخية والسياسية للصورة والمصور، بعد الوهلة الأولى من مشاهدته للصورة، أما الثاني فيتعلق بالأثر الذي حركته الصورة في المتلقي معتمدًا على عنصريّ الذاكرة والحنين، فالبونكتوم هو عبارة عن«الاستقبال والتأويل، والتأثر الشخصي بالصورة»[2] وبتفاصيلها الدقيقة، التي تمثل جسرًا الذي يجمع بين الحقيقة والفن، أي بين المجازيّ أو الخياليّ والحقيقيّ.

تتحدد بداية تأثر الأدب بجمالية الصورة الفوتوغرافية، من عتبة الغلاف، حيث عمد كثير من المبدعين، ومنهم الشعراء إلى توظيف الصورة الفوتوغرافية كعتبة رئيسة للولوج إلى أغوار النص، ليتطور هذا التضايف مع الشاعر **المغربي الحسن الكامح**، والمصور **يونس العلوي**، في تجربة إبداعية مزدوجة موسومة بـ: "**صرخة يد**" تعتمد على تعاضد الشعر مع الصورة الفوتوغرافية، وقبل ذلك بعام كتب **إدريس القري** ضمن كتاب "**عتبات في الجماليات البصرية –الفوتوغرافيا– (جماليات تركيبية صور ونصوص)**"، دامجًا مجموعة من النصوص النثرية والشعرية بصور فوتوغرافية.

---

[1] رولان بارت، الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

تحمل العتبة الثالثة والعشرون من الكتاب، جوهر التقاطع بين الشعر والصورة الفوتوغرافية، فهي خطاب يتسم برؤيا إبداعية مركبة، يجتمع فيها سحر الصورة ببيان الكتابة، حيث يشعر المتأمل للخطاب بذلك الانسجام التام بينهما، وكأنهما من إنتاج ذات مبدعة واحدة، غير أن الكاتب الذي يمثل المتلقي الأول، هو من هيأ لهذا الالتقاء ورتب له، وبالتالي أثبت قدرته كمتلقٍ في إعادة إنتاج الخطاب، وتحرير عملية التلقي من الركود والانصهار في الاستهلاكية، معتمدًا على تقنية(القص) و(اللصق)، باستحضار خطابين مختلفين، مرئي، مكتوب، وتحويلهما إلى خطاب واحد، ذو نسق دلالي مركب.

يزخر الخطاب الماثل أمامنا[1]، بطاقة تعبيرية، وكثافة دلالية، سنعتمد في تحليله على فك العلاقة بين المركبات المترابطة (الأبيض) و(الأسود)، (الشخصية) و(الفضاء)، لننتقل بعد ذلك إلى دراسة العلاقة بين (المرئي) و(المكتوب)، وتحول مسار الخطاب من البساطة إلى التعقيد.

يتطلب الحصول على صورة فوتوغرافية ذات أبعاد جمالية مراعاة جملة من الشروط، حيث يراعي المصور عند تصوير الأشخاص المسافة بين آلة التصوير

[1] يوسف القري، عتبات في الجماليات المعاصرة (الكتاب الأول الفوتوغرافيا)، ص168.

والشخص فلا يجيب زيادة المسافة بينهما عن مائة ضعف البعد البؤري؛ فإذا كان البعد البؤري (45 مم) فالمسافة القصوى لا تتعدى (½ 4) متر لكي لا تضيع تفاصيل الصورة ويخفي جماليتها بضياع أثناء التكبير، كما أن هذه المسافة تجعل الشخص يملأ (الكادر)(محيط الصورة) ، فلا هو في خلفية الصورة ولا في مقدمتها[1] لا يحجب مركزية المركز، ولا يقبع ضمن محيط الهامش، فموقع المرأة في الصورة مناسب جدا لفضاءها، بحيث أن تفاصيلها بيّنة واضحة، لا تحتاج تكبيرًا لرؤيتها.

توحي العلامات الجسدية للمرأة الماثلة أمامنا على الاستغراق في التفكير، من خلال حركة الحاجبين، ووضعية الجلوس، ووضع اليد على الخد؛ تبدو المرأة طاعنة في السن حيث تظهر التجاعيد على يديها ووجها كعلامة لمعايشة تغيرات الزمان، وإن كانت تبدو ميسورة الحال من خلال ثيابها، فإن علامات الحزن بادية على ملامحها، فهي تعايش هما داخليا، أرهق كيانها.

إن الشخصية بالنسبة لفضاء الصورة في تناغم تام، حيث يظهر المكان خاليا من الحركة، وهو أشبه بغرفة منعزلة، تساعدها على ترتيب ذاتها، بالغوص في غياهب العقل الباطن المشبع بالأفكار والخيالات، وهو ما جعل الغرفة تبدو شبيهة بالسجن؛ لأن الشخصية في هذه اللقطة أسيرة لفكرها، عالقة في التشظي الذهني، والانقسام الفكري بين الراهن والمستقبل.

إن العمق الدلالي للصورة الفوتوغرافية مرهون بزاوية الالتقاط، حيث "تفضل الصورة الجانبية عن الصورة الأمامية للمباني والأشخاص"[2] إضافة إلى القدرة على التحكم في "استغلال مناطق الإضاءة العالية والمنخفضة في إبراز الغرض، وخدمة التباين المقصود

---

[1] ينظر، محمد نبهان سويلم، التصوير الإعلامي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص185.

[2] المرجع نفسه، ص190.

في الصورة»[1]، ويمثل التضاد بين اللونين الأسود الأبيض، سمة أساسية لتهيئة جو تخوض فيه الشخصية حوارًا داخليًا مع نفسها، بعدّها طرفًا من أطراف اللعبة التي يخوضها «الأبيض الذي يحتوي جميع الألوان ويوحدها [...] والأسود الذي يمتص جميع الألوان»[2] باختلاف درجاتها، فالشخصية تعيش جدلية الراهن والمأمول، اليأس والأمل، التي مثلت رابطة وثيقة بين المرئي والمكتوب في هذه العينة.

يمثل اقتران الصورة ونص "**إلى أمي**" **لمحمود درويش** تغيّرًا في مسار الدلالة، وإن كان هذا التغيّر، مرتبطاً بحيثيات النّص، بعدّه نصًا يصوّر تفاصيل الحنين، والتوق إلى دفء العائلة، وحنان الأم؛ لان استحضار محمود درويش للقهوة والخبز، هو استحضار ملموس ومعنوي مرتبط بأحاسيسه، فالكتاب عندما قام بلصق الخطاب، كان يعلم أن الأم في الشعر لها دلالة أثيرية، تنشر عبقها لتكون رمزا للوطن والملاذ الذي يأوي إليه الفرد أثناء ضعفه، فالصورة كمقابل للنص، تصور معاناة الأم وهي فاقدة لأحد أطفالها، في حين رسم لنا النص معاناة الابن وهو قابع في ظلمات السجن، هذا التصوير يلخص معاناة الإنسان في ظل الاستعمار، فاللون الأسود في هذا الخطاب دال «على الوقار والعظمة وعلو المكانة»[3] التي تحظى بها الأم والوطن والحرية.

أما العينة الثانية التي سنقوم بتحليلها، فهي عمل مشترك بين تجربتين فنيتين مختلفتين شكلاً ومادةً؛ "**صرخة يد**" هو عنوان عمل يتعانق فيه الفوتوغرافيّ بالشعريّ، تتعانق فيه التجربة الإبداعية لتصور المعاناة الإنسانية بتمظهراتها المختلفة في ظلّ التقلبات الزمنية الراهنة.

---

[1] محمد نبهان سويلم، التصوير الإعلامي، ص190.

[2] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص19.

[3] فاتن عبد الجواد، اللون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص44.

جاء نظم العنوان نحويًا جملة اسمية؛ متضمنة صورة بلاغية، تتمثل في الاستعارة المكنية، حيث حذف المشبه به وهو الإنسان وتركت لازمة من لوازمه للدلالة عليه وهو الصراخ، تلتقي التجربتين الإبداعيتين بشكل صريح وواضح في قصيدة "**صرخة يد**" و"**ظلان في الماء**"، وهي تجربة تحكي مقاومة المبدعين ضد أشكال العبودية، ومساندة القضايا الإنسانية، هو صراع (الخير) ضد (الشر)، (النقاء) ضد (الفساد)؛ "**صرخة يد**" هي صرخة الإنسانية من ظلم الإنسان يقول الشاعر في القصيدة الأولى:

يد في ظلمة الطغاة

تتحدى القمع والأسلاك

يد في حرقة الجناة

تتحدى السوط والأشواك

كي تخرج حرة

من غياهب الاستبداد الضناك[1]

من خلال تتبع القصائد والصور المجودة في العمل، يتبين أن هذا العمل هو شبيه بقصيدة الانعكاس التي تحدثنا عنها في محطات سابقة من البحث، غير أن هذا الانعكاس هو ترجمة شعرية للصور الفوتوغرافية.

3.4.3.الصورة التلفزيونية:

تعد الصورة التلفزيونية واحدة من أهم الوسائل السمعية والبصرية "لقدرتها على نقل الأحداث، أيًّا كانت، وتقديم الخلفية التفسيرية للأحداث بالاعتماد على تكنولوجيا الاتصال

(1) الحسن الكامح ويونس العلوي، صرخة يد (تقاطعات بين الصورة والقصيدة)، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، مراكش، دط، 2017، ص13.

المعاصر»[1]، وتنقسم البرامج التلفزيونية إلى عدة أصناف تتناسب مع أذواق المشاهدين وأعمارهم كالبرامج التثقيفية والترفيهية، وكذا الإخبارية التي تختص بنقل التطورات الحاصلة في العالم ومواكبتها.

تخلق البرامج الإخبارية علاقة تفاعلية بين المتلقي (المشاهد) وبين الأحداث المعروضة على الشاشة، "فتتحول برامج المواجهات في كثير من الفضائيات العربية إلى مبارزات يتابعها الجمهور ويشارك فيها أحيانًا بروح متابعة كرة القدم، والمصارعة الحرة» [2] داعمًا للصف الغالب والمنتصر لرأيه، وما تلبث أن تتحول هذه الصورة التلفزيونية إلى رسائل وعلامات غير مباشرة على المشاهد فك طلاسمها.

تحمل الخطابات السمعية البصرية، كثيرًا المصداقية في بعض الأحيان، لكنها تُخضع الواقع إلى الزيف والتحوير لأجل تحقيق أهداف جهة معينة، كما يحدث في الإعلام السياسي خاصة، أو في الإشهارات الدعائية لماركات ومنتجات عالمية، بهدف إغواء المشاهدين (المستهلك) لاقتناء المنتجات والمستحضرات المشهر بها على الشاشات واللوحات المرصوفة على جنبات الطرقات، "وفي هذا المقام يحدد **وارنر بيرزلاف** (**W. Burzlaff**) المظهر السمعي البصري العام للصورة المتحركة بوصفه (علامة سينية (Signe Cinetique)»[3] لها أبعاد ظاهرة، وأخرى مضمرة قد تكون اجتماعية، أو ثقافية تعمل على إثارة الحس النقدي لدى المتلقي وتجره للخوض في مغامرة البحث عن المعنى والدلالة.

---

[1] أيمن منصور ندا، الصورة الذهنية والإعلامية (عوامل التشكيل وإستراتيجيات التغيير كيف يرانا الغرب)، المدنية برس صياغة نشر تسويق إعلامي، القاهرة، دط، 2004، ص111.

[2] نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2008، ص06.

[3] عبد القادر فيهم شيباني، السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص158.

تتحول الصورة التلفزيونية إلى منبه يثير الملكة الإبداعية لدى الشعراء، فتتعانق كلمات الشاعر بالصورة، ليولد نص تفاعليٌّ بين المكتوب والسمعي البصري، مثلما حصل في فترة الانتفاضة الفلسطينية التي أسالت مداد كثير من الشعراء، وأثارت حفيظة الرأي العام العالمي خاصة بعد مقتل الطفل **محمد الدرة**، فقد ناشدت مؤسسة "**جائزة عبد العزيز سعود البابطين**" للإبداع الشعري، الشعراء لمساندة الشعب الفلسطيني بسيل من العبارات الشعرية، ليتم جمعها في ديوان شعري من ثلاثة أجزاء "وقد بلغ عدد الشعراء المتقدمين **(1682)**، ألفاً وستمائة وثمانين شاعراً، زاد عدد قصائدهم عن **(2200)** ألفين ومائتي قصيدة [...]، وانتهت اللجنة إلى اختيار **(816)** ثمان مئة وخمسة عشر قصيدة»[1] من المجموع الكليّ بناءً على المواصفات التي حددتها اللجنة.

الطفل محمد في حضن والده جمال الدرة قبل لحظات من اغتياله

https://wafa.ps يامن نوباني، محمد الدرة..22عاما مات الولد برصاصة، 2022/09/30، 01:07م، 2023/07/25، 06:46م.

[1] عدنان بلبل جابر و آخرون، ديوان الشهيد محمد الدرة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين،، دب، دط، 2001،(ج) 1 ص03.

ولبناء هذه المقاربة قمنا باختيار مجموعة من الشواهد الشعرية من قصائد مختلفة، رسمت المشهد الدامي بكلمات مصطبغة بلون دم الشهيد **محمد الدرة**، مصدّرين هذه المقاربة بتحليل للشاعر **أحمد تيمور** الذي استهل قصيدته الموسومة بـ: "**مرثية عربية أخيرة**" بعرض مقارنة بين حال العرب في أمسهم وأيامهم المجيدة فترة الرسول –عليه الصلاة والسلام– وحالهم الذليل اليوم، وهم يتوسطون للأمريكان والصهاينة جالسين حول طاولات مستديرة، نقشت عليها آثار مجادلات عقيمة. لإيجاد حلٍّ يحد من الأزمة التي يعاني منها الشعب الفلسطيني الجريح.

حمَّل الشاعر اسم **محمد** دلالتين، تعبر الأولى عن شخص الرسول –عليه الصلاة والسلام– عندما قاد العرب نحو العزة والشموخ وربط بينهم بأواصر المودة والرحمة، والشاهد على ذلك قول الشاعر:

كان محمد الدرة

آخر شعره

تربط بين العرب

وبين شعوب الأرض الحرة

الآن

يعود العرب إلى قيصر مرة

وإلى كسرة مرة

ويعود التاريخ العربي

إلى ما قبل الهجرة[1]

أما الدلالة الثانية، فتعبر عن الشهيد **محمد الدرة** الذي أُغتيل برصاص الكيان الصهيوني، فكشف عن بشاعة أفعاله وأسقط أقنعة الإجرام عنه، وقد عبَّر الشاعر عن صورة الطفل التي تناقلتها نشرات الأخبار قائلا:

كان محمد الدرة

خبراً من أخبار النشرة

قبل بداية تمثيلات السهرة[2]

يصف الشاعر هذا الخبر على أنه خبر عادي كبقية الأخبار التي تلوكها ألسنة الصحفيين عبر القنوات التي تعرضها شاشات التليفزيون؛ لأن مشهد القتل في فلسطين الجريحة وصور الشهداء أيام الانتفاضة أصبح أمراً اعتياديًا، لم تهتز له الحكومات العربية، بل انصبَّ اهتمامهم حول الدورة الأولمبية المقامة بسيدني.

يقول الشاعر:

أسف العرب

ولكن

كانت دورة سيدني الأولمبية

لغرض حفل اختتام الدورة[3]

---

[1] عدنان بلبل جابر وآخرون، ديوان الشهيد محمد الدرة، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص63.

[3] المصدر نفسه ، ص ن.

واختار الشاعر ترك جملة محذوفة، أو تتابعًا من الجمل المحذوفة بعد (لكن) للدلالة على المشاغل التافهة التي لفتت اهتمام العرب في مقدمتها حفل الاختتام الأولمبي تاركين فلسطين مضرجة الدماء في هذه المحنة العصيبة.

وفي قصيدة أخرى من ذات الديوان، يحاول **أحمد فضل شبلول** زعزعة الضمير العربي، ولفت انتباهه المستكن قائلا:

جمال العروبة لا ينتهي

فيا هذا الصبي..

أعد للمياه ينابيعها

للورود ابتهاجاتها

للخريطة أسماءها

وعلّم حروف اللسان انتماءاتها[1]

سعى الشاعر لإيقاظ العرب من سباتهم من خلال هذا المشهد البشع الذي يصور اغتيال الزهور البريئة في أرض فلسطين، وكلّه أمل في أن ينتفض العرب لإخوانها ويهبّوا لمساندتهم، ويعيدوا للعرب مجدهم، ويستعيدوا أسماء خريطتهم، ولكن هيهات.

من خلال هذه الأسطر الشعرية تتجلي براعة الشاعر في خلق نوع من التوازي بين الشعر والتصوير الإعلامي، لينجر عن هذا التلاقي توالد إبداعي مستمر أثمر حلقات تفاعلية برزخية البناء، تجمع بين السمعي والبصري، والشعري، لأن الشاعر قبل أن يكون مبدعًا، هو متلق يحاول إعادة تشكيل الصورة البصرية وفق منهج شعري يلم بجميع جوانبها، وهذا ما نلمسه في قصيدة " **رامي**" لـ: **عبد الرحمان صالح العشماوي** التي يقول فيها:

يا رامي.. اجلس يا ولدي

[1] عدنان بلبل جابر وآخرون، ديوان الشهيد محمد الدرة، ص98.

وتجنب قصفهم الدامي

يا رامي.. اجلس من خلفي

وتترس منهم بعظامي

اجلس يا ولدي من خلفي

لا تنهض فالموت أمامي[1]

وقول الشاعر **عبد الرحمان محمد الرفيع** في قصيدته "**محمد الدرة**":

أمام بصائر الدنيا

وغصّات الردى المرة

ورغم بكائه الدامي

ورغم تقاطر العبرة

ورغم توسلات أبيـ

ـه بين الشك والحيرة

بدم بارد يغتا

ل طفل فاقد القدرة[2]

من خلال التضايف الفني بين الشعر والصورة البصرية والمرئية يتفطن المتلقي إلى شكل آخر من أشكال التناص، فهذا الأخير لا يقتصر على كيفية استلهام النصوص

[1] عدنان بلبل جابر وآخرون، ديوان الشهيد محمد الدرة، (ج) 2، ص136.

[2] المصدر نفسه، (ج) 2، ص140.

الحديثة للنصوص السابقة، وإنما اثبت النص الشعري المعاصر أن التناص قد تجاوز ذلك المنظور التقليدي المسطر الذي رسمته المنظرون، ففي بعض الأحيان قد يكون النص المتاح صورة، أو شكلاً أثار جوانب من ذاتية الشاعر فاختارها دعامةً وأساسًا لبناء قصيدته، منطلقًا من ذلك النسق البصري الذي امتثل أمامه، وراح يحاكي تفاصيله، ويعيد إنتاجه متتبعًا سمتًا شعريًا قوامه اللغة المتناسقة، وزنًا ومخرجًا، وتشكيلاً.

ثانيا: تفاعل الشّعر مع العمارة -مصطلح التّكامل من أحادية الفنّ إلى تفاعل الفنون-

توطئة:

يلتبس مصطلح التّكامل مع مجموعة من المصطلحات التي تحوم في المفهوم نفسه، ويعدُّ مصطلح (التّداخل) من أكثر المصطلحات تشابكًا معه سواء في الحقل الإجرائي أو النّظري، لذلك وجب علينا الفصل بين المفهومين لغة واصطلاحًا، فقد ورد في "**لسان العرب**" في مادة (د.خ.ل) أنّ:« الدّخول نقيض الخروج [...] تداخل الأمور تشابهها والتباسها ودخول بعضها مع بعض»[1] أما التّكامل فيشتق من الجذر اللّغوي (ك.م.ل) وورد في المصدر نفسه و"**كتاب العين**" في المادة نفسها «كمل الشّيء يكمل كمالاً»[2]، والتّكامل من التّمام والاتصال بعد الانفصال، «وقيل التّمام الذي تجزّأ منه أجزاؤه»[3] وأصبحت فروعًا منه.

ومنه نستنتج أن التّداخل يقتضي المشابهة أو التّشابه بين علمين أو أدبين، أو فنّين في نقطة أو مجموعة من النّقاط فيتعاضدان مع بعضهما لفكّ اللّبس عنها و فهمها فهمًا شموليًا أي من وجهة نظر العلم (أ) ووجه نظر العلم (ب)، أما التّكامل فلا يقتضي المشابهة وإنّما هو جمع بين مجموعة من العلوم لتفسير ظاهرة ما، وقد سمحت لمتخصصين كثر بمغادرة حياة التّخصص الرّاكدة، إلى مياه حقل تداخلي جديد جارية ومتغيرة، وأصبح البحث العلمي الجماعي،والتّداخليّ هو السّبيل الأساس لتحقيق الإبداع[4] والفنّ.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، (د.خ.ل) ، (مج11) ، ص239-243.

[2] أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمر بن تميم الفراهيدي الأزدي اليحمدي، كتاب العين، (تح) عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، (ج) 4، ص47.

[3] ابن منظور، لسان العرب، (ك.م.ل) ، (مج) 11، ص598.

[4] ينظر، محمد همام، تداخل المعارف ونهاية التخصص في الفكر العربي الإسلامي، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، ط1، 2013، ص82.

تعدُّ فكرة التّكامل المعرفي وافدًا جديدًا في الصّرح العربي المعاصر، وهي من الرؤى الفكرية التي ما تزال قيد الإجراء والمعالجة خصوصًا بعد تخبطها في مأزق التّرجمة وتعدد المصطلح، غير أنّ له بعض الإرهاصات عند العرب القدماء، فقد دعا كل من **ابن رشد (1126-1198م) والغزالي (1058-1111م)** "إلى تكامل المعرفة، وإن كان الغزالي يرى التّكامل في البنية المعرفية نفسها(Integrrality)، في حين يراها **ابن رشد** في حاجة العلوم إلى بعضها بعضًا (Complementarity)"[1] أما في الفكر الغربي فانطلق التّأسيس للفكر المتكامل "**من خلال مقولة (الدّاخل) و(الخارج)، أو مقولة (الذّات) و(الموضوع)، فقد أرد الفكر الرومنسي منذ أواسط القرن التاسع عشر دحض المقولة الكلاسيكية التي طالما كانت تفصل الدّاخل عن الخارج، وتضع حدودًا صارمةً شبيهةً بالحدود التي تضعها بين (العقل) و(العاطفة)، فترى أن الدّاخل هو كل ما يتحكم في الأعماق**"[2]، وكانت هذه النّظرية عاجزة عن فهم الأدب -على سبيل المثال- فالمنجزُ الأدبيُّ هو تعبير متصل بطرق مباشرة أو غير مباشرة بدواخل الكاتب ومحيطه، ولا يمكن تفسير الأدب تفسيرًا اجتماعيًّا، أو عاطفيًّا، أو نفسيًّا فقط، وإنّما ينبغي على النّاقد الحصيف بفكره الرّصين تتبع بناء تكوينه لفهم مكنونه، لبلوغ جوهره بالجمع بين داخله وخارجه، وقد سماه **إدغار موران** بـ: (التّعقيد) أثناء حديثه عن (الفكر المركب) وينطلق في عرض رأيه من السّؤال الآتي: "ما هو التّعقيد؟ من أول وهلة نقول: إنَّ التّعقيد هو نسيج [...] من المكوّنات المتنافرة المجتمعة بشكل يتعذر معه التّفريق بينها؛ إنّه يطرح

---

[1] فتحي حسن ملكاوي، منهجية التكامل المعرفي (مقدمات في المنهجية الإسلامية) ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 2011، ص48.

[2] ينظر، صالح بن الهادي رمضان، التفكير البيني (أسسه النظرية وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها) ، مركز دراسات اللغة العربية وآدابها، دب، دط، دت، ص04.

مفارقة الواحد المتعدد»[1] ويوجد التّعقيد «في قلب العلاقة بين البسيط والمعقد؛ لأنّ مثل هذه العلاقة هي علاقة صراعية وتكاملية في الوقت ذاته»[2] لتحقيق المعرفة، وتحرير العقل من منهاج الفصل بينهما، إذ لا يمكن بلوغ الحقيقة إلا من خلال الجمع بين النقائض والمكونات المتنافرة، فلا يمكن الفصل بين الليل والنّهار –مثلا– لأنّهما يشكلان معا دينامية الحياة وصيرورتها.

برز الاهتمام بهذا الحقل بشكل متزامن مع تيار ما بعد الحداثة، الذي عمل على تجاوز النّهج التّقليدي في التّحليل والمعالجة، وهدم المسلمات التي سيطرت على الفكر البشريّ طيلة ردح من الزّمن، فكانت من بين هذه القواعد، التي رسمها العقل البشري قاعدة التّمايز والفصل بين أنواع الإنتاج الفنّي والعلمي، ووضع حدود بينها، ولكن منهج التّكامل المعرفي حاول إعادة الوصل بينها من جديد فتمازج السّردي بالشّعري، والفنّي بالأدبي، والمنطق بلا منطق، «**ومع هذه الصورة القاتمة، فإنّ أوتكي (Utke Allen) متفائل في إمكانية الدّخول في عصر تاريخي جديد، هو عصر ما بعد الحداثة، [...] [الذي] سترافقه ثورات تتدخل فيها قوى المادة والعقل، لإحداث تغييرات في نظرة الإنسان واتجاهه العقلي، [...] ويقترب أكثر من خصائص التّفكير الشّمولي**»[3] الذي يدعو إليه التّكامل المعرفي بدوره «وفي هذا السّياق يقول عالم الإبستيمولوجيا الفرنسي **روبرت**

---

[1] إدغار موران، الفكر والمستقبل (مدخل إلى الفكر الركب) ، (تر) محمد القصوار ومنير الحجوجي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص102.

[3] رائد جميل عكاشة وآخرون، التكامل المعرفي أثره في التعليم الجامعي وضرورته الحضارية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2012،، ص24.

بلانشيه[*] **(R.Blanché)[1878-1975]:** إنّ اختلاط العلوم بعضها[...] أصبح اليوم هو القاعدة تقريبا»[1] في تفسير الظّواهر وتحليلها.

1.علاقة الشّعر بالعمارة:

لنتمكن من معرفة علاقة الشّعر بـ(العمارة) (architecture) لابد أن نتحدث أولاً عن علاقة الكتابة بالعمارة، حيث ربط الإنسان بينهما منذ عصور موغلة في القدم، ورسم مجموعة من الرّسومات التي يروي فيها تفاصيل يومه، على جدران الكهوف التي كانت تمثل العمارة الأولى للإنسان البدائي، لينتقل في المرحلة الحضرية لنقش مجموعة من الرّموز على جدران المعابد، والقصور، وبعد تطور اللغة وتحررها من نظام الرّموز والعلامات الإشارية، ونضج الفكر البشري توجه نحو الإبداع فنظم الشّعر، ونسج الأساطير والحكايات الشّعبية، إلاّ أنّ هذه المرحلة في البلاد العربية خاصةً تميزت بالمشافهة والتّواتر في نقل القصائد والنّوادر، التي كانوا يتفكّهون بها في أسمار الليالي المقمرة.

وعلى الرّغم من أن بداية الشّعر العربي كانت بدايةً شفهيةً إلاّ أنّه ارتبط ارتباطًا وثيقاً بالبيئة العربية الصحراوية وخصائصها، فقد "جاء الاشتغال الفضائي للقصيدة العربية متشاكلاً مع بيت الشّعر، ومتناسبًا مع الأداء الشّفهي للنّص»[2] فقد ذكر **حازم القرطاجني (1211-1284م)** في كتابه "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**":«**أن ما يدركه السّمع شبه إلى ما يدركه البصر، فقد تقدّم أنّ المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر [...] فقصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها وهي بيوت**

---

[*] رياضي، وإبستيمولوجي فرنسي تدور معظم مؤلفاته حول المنطق، وفلسفة الرياضيات، من بينها (الاكسيوماتيك) (1955) ، و(الاستقراء العلمي و القوانين الاجتماعية) (1975) .

[1] صالح بن الهادي رمضان، التفكير البيني أسسه النظرية وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، ص06.

[2] طراد الكبيسي، كتاب المنزلات (منزلة القراءة) ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، دط، 1996، (ج) 3، ص42.

الشَّعْرِ، ولمّا قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشّعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك البصر، تأمّلوا البيوت فوجدوا لها كسورًا، وأركانًا، وأقطارًا وأعمدةً، وأسبابًا وأوتادًا، وجعلوا ملتقى كل قطرين – وذلك حين يفصل بين بعضهما وبعض السّواكن- ركنًا؛ لأن السّاكن لمّا كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الرّكن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما ملتقاهما عن مساواة الآخر [...] لأنّ السّاكن له حدة في السّمع كما للركن في رأي العين، وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت، وينقسم البيت عنده إلى نصفين بمنزلة عمود البيت ووسطه، وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء، ويمكن أن يقال أنّها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى كسور وبها مناطها»[1]، وقد التزمت كلُّ شعوب العرب قديمًا بالنهج ذاته في نظم الشّعر، وقرظه كما التزموا جميعًا بطرق بناء خيامهم بعد تطور الحضارة العربية أصبح الشّعر جزءًا مهمًا في تزين جدران المساجد والقصور، و(التصميم الداخلي) (Interior Design) للعمارة، يعدُّ **(قصر الحمراء)** -في الصّور أدناه[2]- من أكثر المنشآت المعمارية إثباتًا لتضايف الشّعر مع العمارة، والخطّ العربي الذي أصبح "عاملاً مشتركًا في جميع مجالات الفنّ الإسلامي"[3] وهو أيقونة تاريخية جمالية تثبت أصلة الحضارة العربية وعبقريتها في التّصميم والتّنفيذ.

---

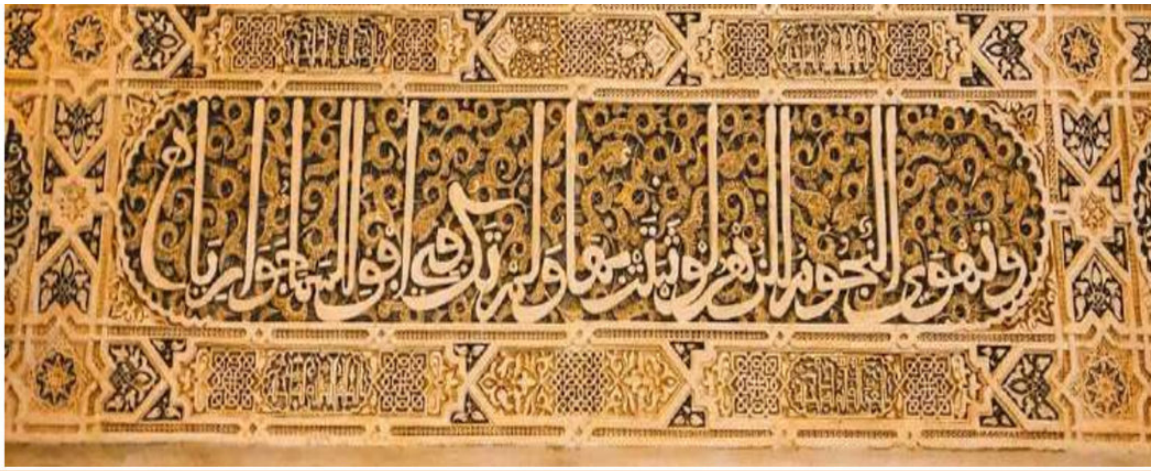
[1] أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تح) محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، دت، (ج2) ، ص250-251.

[2] إياد كاظم هادي جلو وصلاح هاتف حاتم، الخط العربي في الأندلس (قصر الحمراء أنموذجًا) ، مجلة الفنون والآداب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، العدد65، مارس 2021، ص111- 112- 133.

[3] عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي (دراسة أثرية فنية) ، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص248.

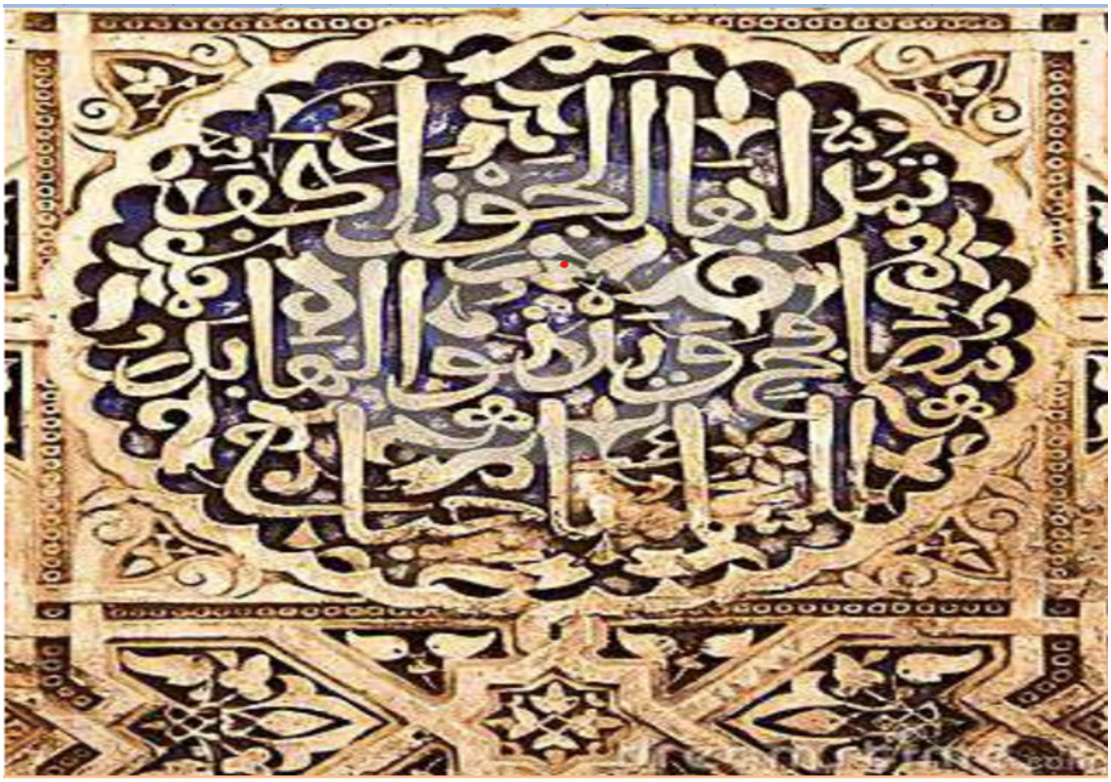
من روائع ابن زمرك المنقوشة بقصر الأسود التي يقول فيها:

فَبَينَ يَدَي مَوْلاي قَامتْ لِخِدْمةٍ وَمَنْ خَدَم الأَعْلَى اسْتَفَادَ المَعَاليا



وتَهْوَى النّجُومُ الزّهْرَ لوْ ثَبُتَتْ بِهِ ولم تِلْكَ في أُفُقِ السّمَاءِ جَوارِيَا

بَهاءُ البَهْوِ قَدْ حَازَ البَهَاءَ وقَدْ غدَا بِهِ القَصْرُ آفَاقَ السّمَاءِ مُبَاهيًا



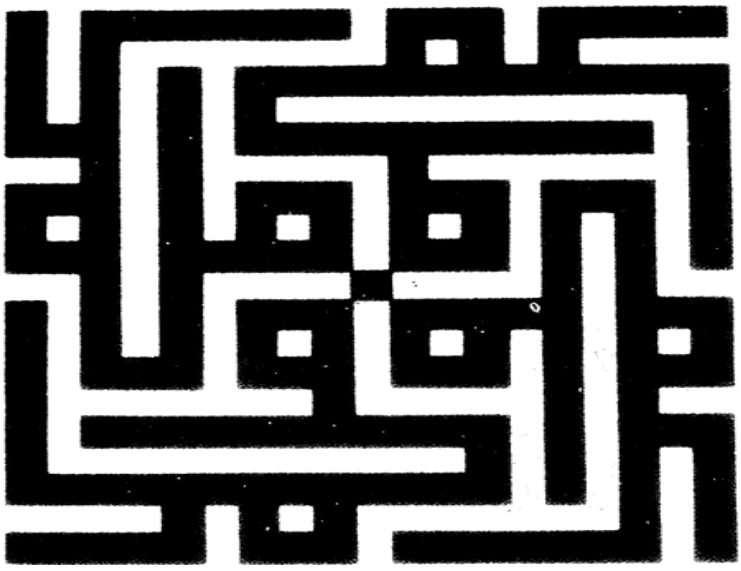
شكّل تنوع الفضاء البصري من مظاهر الحداثة التي كان لها تأثير كبير على هندسة القصيدة، فمن خلال هذا التّأثير أصبحت القصيدة العربية المعاصرة تحظى بأكثر من شكل، وقالب للكتابة بعدما كان أساس تشكيلها يعتمد على نظام الأشطر الشّعرية، وفق نظام متوازن يفصل بين الواحد والآخر مساحة بيضاء من بداية القصيدة إلى نهايتها، وبما أنّ العمارة والخطّ لهما جذور متعالقة مع بعضهما بعضًا آثرنا إسقاط هذه العلاقة ضمن فضاء القصيدة البصري، لتكتمل حلقة التّفاعل بين الفنون الثلاثة فجاء تقسيم هذه المقاربة على النّحو الآتي:

2.أرشتكتيم القصيدة المعاصرة:

اتخذت القصيدة العربية المعاصرة أبنية مختلفة لتشكيل فضاءها، فقد ساعدها هذا التّعاضد مع الفنّ البصري على توسيع دائرة التّأويل وفتح مجالات التّعبير أمام الشّعراء، إذ يعدُّ الفضاء مرتكزًا دلاليًا يستند إليه الشّعراء لبناء نصوصهم، عبر توزيع البياض

والسّواد في متون الصفحات، من أجل تحرير القصيدة من النّمطية التي كبّلت جموح الشّعراء طيلة عقود من الزّمن.

ظهرت بوادر هذا التّحرر الشّكلي مع الشّعر المملوكي والعثماني، عندما خطَّ الشّعراء قصائدًا ذات أيقونات هندسية "وتعني [هذه الأخيرة] تشكيل خطوط وفق تصوّرات شكلية محددة الإطار كـ:(الدّائرة، والمثلّث، والمربّع، والمعيّن، والمستطيل، والمخمس، وخانات رقعة الشّطرنج"[1]، والغرض من هذا التّشكيل هو إبراز القدرة الهائلة التي تتمتع بها اللغة العربية سواء من حيث الخطّ أو الرّسم أو التّعبير عندما يقف المتلقّي متأملاً هذه الزّخرفة لاسم الرسول –عليه الصلاة والسلام–، في الشّكل الآتي[2]، فإنّه يتتبع مسار التّحوّل الذي حدث للإنسان قبل الإسلام وبعده، خاصة وأنَّ مضمون هذا الزّخرف غالبًا ما يتألف من "بعض آيات الذّكر الحكيم، أو بعض الأحاديث النّبوية الشّريفة، أو عبارة التّوحيد أو نصّ الشّهادتين"[3] أو غيرها من النّصوص وأسماء الرّموز الدّينيّة.



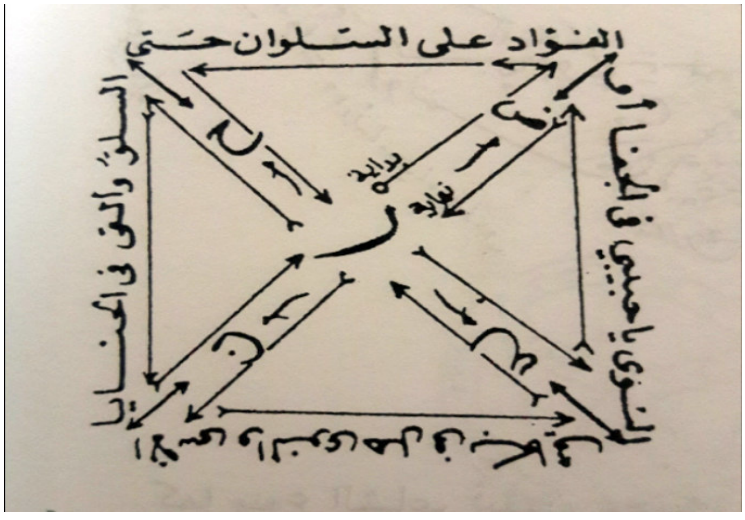
[1] عبد الله نصر العلوي، في الشعرية العربية (من فضاء الذاكرة...إلى أيقون العجيب) ، المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية وشرق أوسطية وخليجية، فاس، المغرب، دط، 2014، ص169.

[2] سامي أحمد عبد الحليم إمام، الخط الكوفي الهندسي (المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة) ، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1991، دص.

[3] المرجع نفسه، ص56.

بالإضافة إلى السّمة الجمالية التي يتميز بها الخطّ الكوفي في الشّكل، يزخر هذا الأخير بكم دلالي هائل حيث تُجَسّد هذه اللوحة الزخرفية من خلال تماهي اللونين الأبيض والأسود، المستقيم والملتوي مسار الإنسان قبل الإسلام، أما المربّع الصغير الذي يتوسط المربع الكبير فيمثل نقطة انتقال الإنسان من ظلمات الجهل إلى نور المعرفة والحق، اللذين زرعهما رسولنا الكريم في أمته، فبفضله استطاعت البشرية أن تخرج من متاهة الحياة ومشاكلها المعقدة إلى عالم أكثر استقامة وسكينة، و يتمظهر ذلك من خلال استقامة الحروف التي تتشكل منها أضلع المربّع كما تتجسد أيضا في اللون الأبيض الرابض على جنابته، أضف إلى ذلك أنّ الدلالات التي يكتنز بها المربّع كشكل متناسق الأضلع بأبعاده المتساوية يعبر عن التماسك، والاستقامة التي بات يعيشها الإنسان العربي بعدما قبع في غياهب الجهل والوثنية طيلة عقود من الزمن.

ولما تفطن الشّعراء إلى اللعبة البصرية والدلالية التي تتميز بها الأشكال حاولوا الاستفادة منها، ومن لعبة التّرميز الدلالي التي يعمل القارئ على فك شفراتها ودلالتها، ففي الشّكل أدناه[1] وبناءً على مجموعة من الأبيات الشّعرية يحاول الشاعر خلق تفاعل بين المكتوب والشكل المرئي، من خلال وضع الأسهم لتسهيل القراءة على المتلقّي وإقحامه في عملية إنتاج النّص.

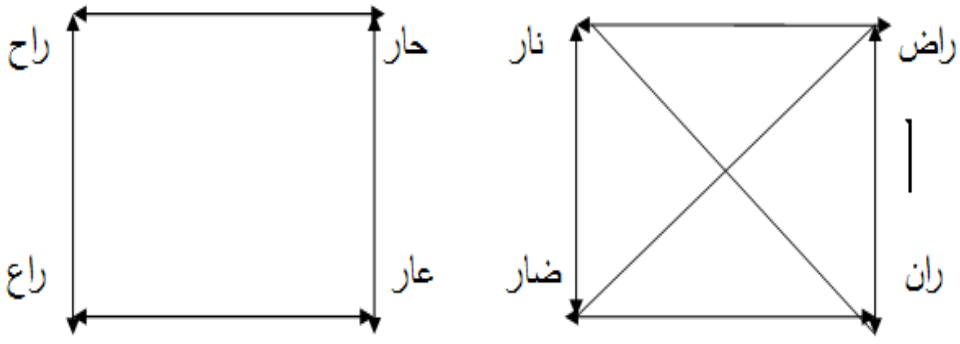


[1] عبد الله نصر العلوي، في الشعرية العربية (من فضاء الذاكرة...إلى أيقون العجيب) ، ص172

ينطلق مسار القصيدة من النّقطة (أ) وفق مسار مثلث الشّكل لتستقر في نهاية المطاف في نقطة النهاية (ب) التي تمثل اكتمالاً للمربع ويتوسط النّقطتين (أ) و (ب) مجموعة من النّقاط تسير في وتيرة تسلسلية لتشكل بمسارها مثلثات صغيرة تستقر في جوف الخطاطة الشّعرية المربعة، وكلُّ نهاية مثلث في هذه الخطاطة هي بداية للمثلّث الذي يليه وهكذا دواليك حتى تكتمل مفاصل القصيد، لتتسلسل على النّحو الآتي:

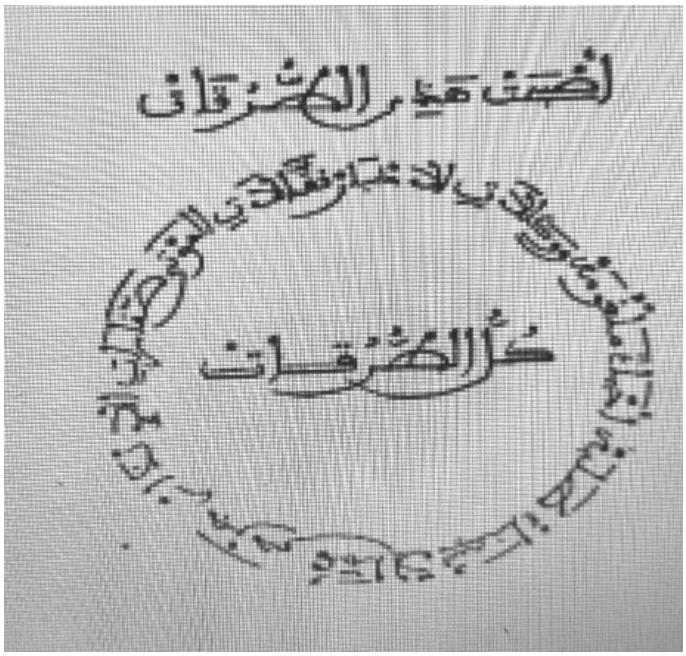
رَاضَ الفُؤادُ عَلَىَ السَّلْوَانِ حَتى حَار رَاحَ السَّلوُّ وَألْقَى فِيْ الحَنَايَا نَارُ
رَانَ الأسَى والنَّوَى هَلْ فيْ بُكَائِيْ عَارُ رَاعِ النَّوَى يَا حَبِيْبِي فِي الجَفَا أَوْ ضَارُ

حاول الشّاعر من خلال هذه الأبيات إقحام القارئ في عملية إنتاج النّص ومن ثم الغوص والتّنقيب عن دلالته، ومن هذا المنطلق تتحوّل عملية التلقي في النّص من عملية استهلاكية إلى عملية إنتاجية، فنلاحظ أنّ الشّاعر قد عمد إلى اختيار مفردات يقفي بها أشطره لتتحوّل تلك الكلمة في شكلها العكسي إلى فاتحة للشّطر الثاني، فمن كلمة (راض) تشتق كلمة (ضار) ومن كلمة (نار) اشتق كلمة (ران) وهكذا دواليك، ما جعل مسار النّص يتحوّل إلى مربعين دالين على النحو الآتي:



ينبني المربّع الأوّل على علاقات تقاطعية في حين ينبني الثّاني على علاقات ترابطية الأمر الذي يمكن إسقاطها على دلالات النّص، إذ أنّ أحاسيس الشّاعر تحوّلت من مسار التّشابك الذي تسبّبت به نار الهجران، إلى حالة الاستقرار بعد التّعود، والتّأقلم على الفراق، فقد حاول الشاعر ترويض مشاعره وكبح جموحها، كما حاول التّعبير عن

هذا التّحوّل في شكل مربع يتوسطه مجموعة من الأسهم التي تعمل على خلق نوع من الإثارة لدى المتلقّي فما أن يجمع شتات الشّطر الأول حتى يجد نفسه يحاول الإلمام بأجزاء الثّاني، لينتهي مسار هذه المحاولة بالسّعي الحثيث للبحث عن الدلالات العميقة لمقاطع الأبيات، ومن خلال هذه العملية يتحوّل القارئ من مستقبل للنّص إلى عنصر فاعل في تشكيله، أي أنّه يتحوّل من مستهلك إلى منتج.



تعدُّ الدائرة من الأشكال الهندسية التي حاول الشعّراء استلهامها هي الأخرى في تشكيل الفضاء البصري للنّص الشّعري إذ تنطلق الغاية في ذلك من الربط بين شكل الحروف والكتابة من خلال الآية القرآنية ﴿ ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ [1] فرسم الكلمات له علاقة مباشرة بالدّلالة المضمرة، التي تبحث في علاقات المتتاليات الخطية ببعضها، وقد استعان الشّعراء بشكل الدّائرة مفردة أو مركبة من مجموع دوائر مترابطة، وسنعمد في هذه المقاربة إلى تحليل الشّكلين باختيار نموذج شعري للشّاعر **محمد بنيس** قوامه الأيقون العجيب في التّشكيل والذي يعتمد أساسا على شكل الدائرة[2] الهندسية.

---

[1] سورة القلم، الآية01، ص564.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص244.

يتكوّن النّسق البصري الذي عمد الشّاعر إلى تصويره من عتبتين أساسيتين تتمثلان في تتابع جملي يسير ضمن خطّ مستقيم، وتشكل البنية الأولى عتبة النّص التي تمكننا من ولوج عوالمه فتحدد مسالك المعنى، وترسم له دلالات تحيط به، وإذا كانت العتبة الأولي هي ذلك الوميض التي يكشف عن بعض الدّلالات فإنّ المتن الشّعري هو المكمل الأساس الذي يفصح عن مكامن النّص وخباياه.

عندما يتصفح القارئ المجال البصري الذي تحوم فيه هذه المفردات فإنّه سيقف أمام هواجس الحيرة لقراءة هذا النّص أو بالأحرى البحث عن نقطة البداية التي ينطلق منها النّص، وإذا افترضنا أن جملة" **أصبحت هذي الطرقات**" هي بداية القصيدة، فإن بقية القصيدة ستكون على النّحو الآتي:

كل الطرقات

أحياء ملغومة

ووكالات الأخبار

نقالات الموتى

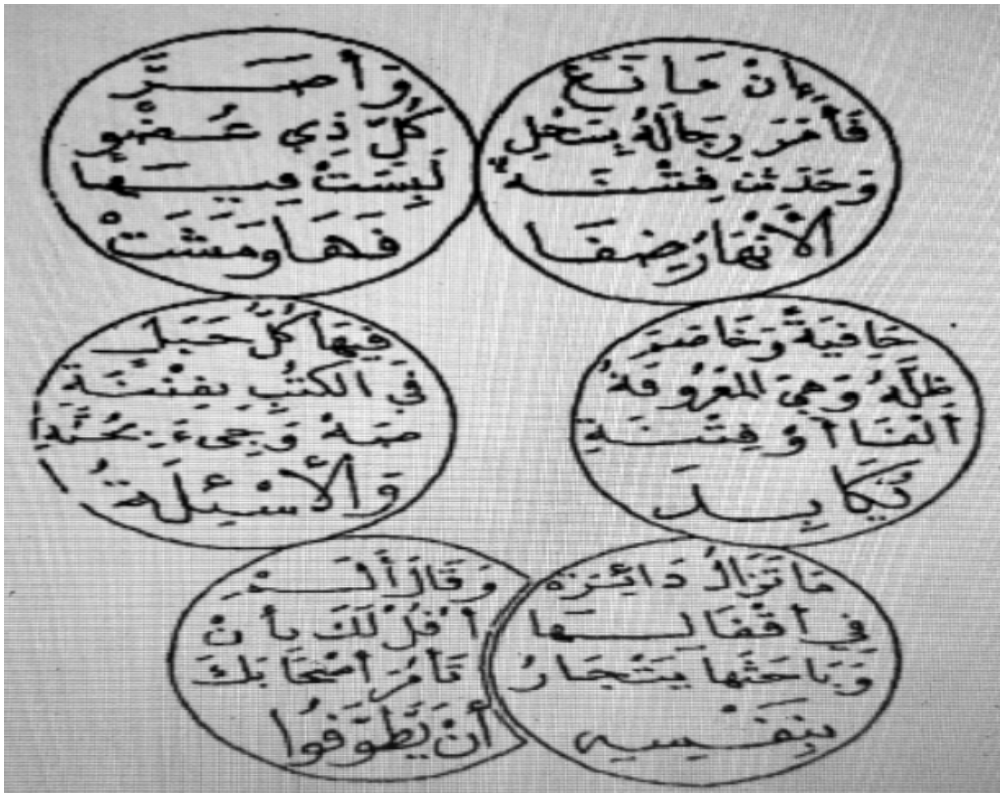
صفارات الإنذار

جرحى...عمالا...سجناء....طلبة

من خلال جمع شتات النّص ومحاولة تركيب أجزائه، يتبين أن سبب بناء الشّاعر لقصيدته على شكل دائرة هو أشبه ما يكون لتصوير سيناريو روتيني، وكأنّها أسطوانة موسيقية تلتفُّ حول نفسها لتعزف موسيقى نغماتها خراب، ودمار لهذا جاءت البنية التركيبية المتوسطة للدائرة جملة فعلية، مكتملة نحويًّا إلاّ أنّها تحتاج إلى متمم لاكتمال المعنى، لذلك رأينا أنّه من الصّواب واعتمادًا على ما وردَّ في النّص أن كلمة (متشابهة)

هي الأحسن لاكتمال المعنى، فكلُّ الطرقات أصبحت متشابهة بسبب الفوضى التي لحقتها.

وإذا كان توظيف **محمد بنيس** للدّائرة توظيفًا فرديًّا في هذا الشّاهد الشّعري، فإن الشّاعر **أحمد بلبداوي** يآثر توظيف مجموعة من الدّوائر المترابطة[1] وقد شكّلت بهذا الترّابط عِقدًا متعاضدًا مع بعضه بعضًا، وعلى الرّغم من أنّ هذا التّرابط يزيد النّص الشّعريَّ جمالاً، إلا أنّه يقف حائلاً بين الدّلالة والمتلقّي، بسبب صعوبة قراءته.



[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب (نحو تحليل ظاهرتي) ، ص246.

يلاحظ المتلّقي بعد الإمعان المطوّل في النّص الشّعري أنّ كلَّ دائرتين متقابلتين تحملان مجموعة من الكلمات التي تشكل مجتمعةً سطرًا شعريًّا، وما أن يبلغ منتصف العقد حتى تتناثر هذه الأسطر ليصبح تتبع مضمونها أمرًا أشبه بالمستحيل.

ينعكس هذا الشّتات على الشّاعر الذي يبدو في حالة من الضياع والتّيه بسبب الأسئلة التي تخامرت إلى ذهنه وكابدت خلجات ذاته، فكان لزامًا عليه أن يعيد التّأمل والتّفكير فيها لجمع هذا الشتات، وينعم بحالة من الاستقرار وتكفَّ نفسه عن البحث والتنقيب عن الأجوبة التي أدخلته في دوامة من الحيرة.

نظراً لما تكتنز به الفضاءات البصرية من دلالات كثيرة، حاول الشّعراء الاستفادة منها لتعزيز المتن الشعّري دلاليًا وبنائيًّا، وتحريره من الروتينية، والزجّ به في أفق الدّينامية والتحول، إذ يقول **نزار قباني** عن تعاضد القصيدة بالأشكال الهندسية: «**بعد هذه المرحلة ركبني هاجس الخطوط والأشكال وصارت الحروف عندي تأخذ أشكالاً مختلفةً، فهي مرة خطوط مستقيمة، ومرة خطوط منكسرة، ومرة خطوط منحنية... وللمرة الأولى صرت أفكر هندسيا وصارت القصيدة عندي عمارة اخطط لها كأيّ مهندس معماري.**»[1]

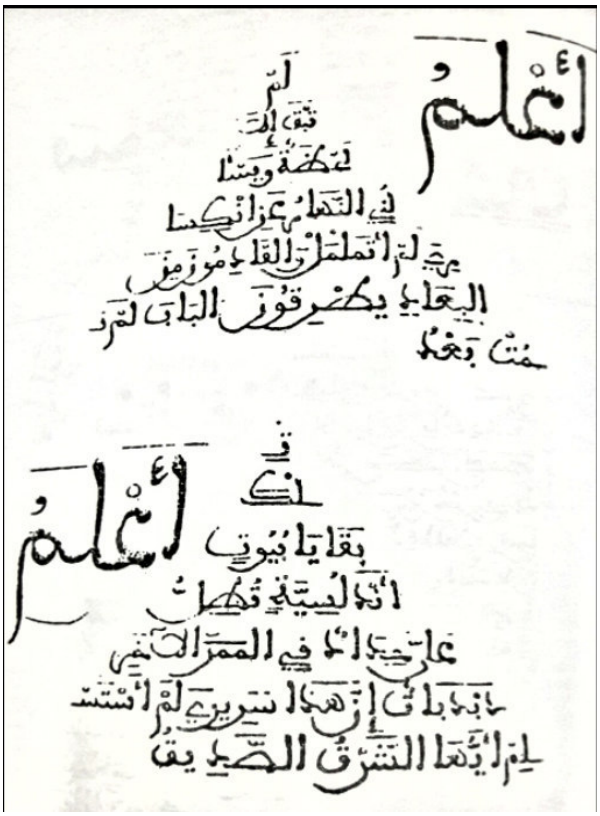
لا يكون اختيار الأشكال الهندسية والفضاءات البصريّة في الخطاب الشّعري المعاصر جزافًا، أو وليد مصادفة، فإذا نال كلٌّ من المربّع والدائّرة نصيبهما من هذه المقاربة، فإنّنا سنحاول انتقاء بعض النّماذج الشّعرية التي اختارت المثلّث كشكل هندسي مستفيض بالدّلالات، ونعمد إلى تقديم قراءة تكشف عن المعاني الهاجعة خلف هذه التّشكيلات البّصرية الهندسية.

يقول **محمد بنيس** عن تحرر الكتابة الشّعرية المعاصرة: « إذا كان الشّعراء العرب القدماء قد عرفوا كيف يملؤون الصفحات البيضاء، فإنّ الشّعراء[...] [المعاصرين] ومنهم

[1] نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، دط، دت، ص63.

المغاربة، قد بذلوا كل جهودهم في معرفة كيفيه إفراغها،»[1] وإذا حاولنا استثمار معطيات هذا القول على النص أدناه[2] –للشّاعر نفسه –، فإنّنا نلمس رغبةً وإصرارًا في أعماق الشّاعر لبناء أنموذج للكتابة الشّعرية المغربية الذي يتميز فيه عن أنماط الكتابة المشرقية سواء من ناحية الخطّ أو التّشكيل.

يلاحظ المتلقي أنّ أغلب الخطابات الشّعرية البصرية **البنيسية** مكتوبة بالخطّ المغربي وقد برر ذلك قائلا: «أنّ القصيدة المعاصرة بالمغرب سعت في تركيبها للزّمان نحو بنية متحررة تفلت من إطار صرامة المقاييس وجمودها»[3] فهو يبحث إذن، عن منفذ ليخلص منه القصيدة من القيود التي كبلتها، لينطلق بها نحو الحيوية والتّغيّر، مركزًا اهتمامه على القصيدة المغربية على وجه الخصوص.



إذا تتبعنا المسار الخطي للفضاء البصري في هذا الخطاب فإننا نلمس فضائين متقابلين من السّواد الذي يفصل بينهما فراغ ممتد عبر الصّفحة بشكل عمودي، ويمثّل الأوّل مآل الكتابة العربية التّقليدية التي أخذت في الضّمور والاضمحلال، أما الثّاني فيجسّد النّهج الذي

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985، ص101.

[2] محمد عزام، القصيدة البصرية على ضوء التحليل التأويلي للشعر، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، سوريا، ط1، 2017، ص155.

[3] محمد عزام، القصيدة البصرية على ضوء التحليل التأويلي للشعر ، ص100.

تتبعه الكتابة المغربية التي أخذت في التّطور والارتقاء متخذا من البذور الأندلسية الفنّية منطلقا لها، وحسب التحّليلات النّفسية للأشكال الهندسية فإنّ المثلث مؤشر على" طاقة مرتفعة وحياة ذات إيقاع سريع»[1]، وفي المقابل من ذلك فإنّه يعبّر عن " قيمة قوية وثابتة قائمة على التّقليد بشكل أساسي»[2]، ومن خلال هذا الخطاب الذي يحمل وجهين متضادين دلاليا، (قديم، وحديث)، (تقليدي، وحداثيّ)، يحاول الشّاعر **محمد بنيس** إثبات القدرة الشّعرية على التّجسيد بصريًّا ولغويًّا، واللعب باللونين الأبيض والأسود وطرق توزعهما على متن الصفحة، وكذا اختيار الشّكل الهندسي الذي يتلاءم مع البناء الدلالي للنّص الشّعري الذي تجاوز مسار الكتابة النّمطية وتقاليدها.

3.تقاطعات الشّعر والعمارة

1.3.التّكرار:

يعدّ التّكرار واحدًا من السّمات الأساسية التي عنيت الأسلوبية بدراستها لأنّه يكسب العمل الإبداعي إيقاعا خاصا ويميزه عن باقي الإبداعات الأخرى، ويشتق التّكرار من الجذر الثلاثي كرر، "وكَرَّرَ الشّيء تَكْرِيْرًا، وتِكْرَارًا»[3] ؛ أي أعاده مرةً تلو الأخرى، وقد ربطه **السيوطي (1445-1505م)** بمحاسن الفصاحة "وهو أبلغ من التّوكيد»[4]؛ لأنّه يساعد على تنظيم الجمل، ويحافظ على اتساق وانسجام النّص ويربط بين بنياته الدّاخلية والخارجية ويُحرّر "المفردة عن معناها المعجمي إلى معنى جديد ذي دلالة ليشكل جزءًا

---

[1] دون لوري، تحليل الشخصية، (تر) حسين حمزة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص 137.

[2] المرجع نفسه، ص ن

[3] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1986، ص236.

[4] جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد بن سابق الدين الخضيري السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، (تح) محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، لبنان، دط، 1998، (ج) 3، ص199.

من الأسلوب الذي يتسم به كاتب ما»[1] عن سواه في بناء نظام اللغة الذي يتشكل «من مجموعة من العناصر المتناسقة والمتداخلة»[2] مع بعضها.

تميزت بنية المنجز الشّعري العربي منذ تأسيسه الأوّل؛ أي منذ العصر الجاهلي بظاهرة التّكرار، وتجلى ذلك في تكرار الرّوي والقافية من بداية القصيدة إلى نهايتها، مبرزين براعة الشّعراء في سبك الجمل وحبكها، واختيار الألفاظ واستعمالها، حتى صار حرف الرّوي وسمًا للقصيدة فيقال: "**لامية** **الشنفرى** و"سينية" **البحتري** –على سبيل المثال لا الحصر–،«ومعنى هذا أنّ النّص سيصبح متماسك الحلقات من البداية إلى النهاية»[3] له نسقٌ إيقاعيٌّ متسلسلٌ، يثير وقْعًا جماليًا لدى المتلقّي، إلاّ أنّ مصطلح التّكرار قد تقاطع مع مصطلح (التوازي)، الذي اهتمت به كثير من الدّراسات العربية والغربية؛ لأنَّ كلاهما يعملان على توطيد العلاقة بين الأبيات الشّعرية، ونسجها نسجًا مكينا، متسقًا، سواء من ناحية الهندسة العاطفية، أو الهندسة اللفظية، «وهما الشّرطان الرئيسان في كلِّ تكرار مقبول.»[4] ومستحسن.

يمكننا القول في هذا الصدد بأنَّ كلَّ توازٍ تكرار وليس كلُّ تكرار توازٍ، لأنّ الأوّل يعتمد على التّطابق والتّماثل، فيتوزع في المنجز الشّعري عبر بنياته الفردية التي تشمل (الحروف والكلمات)، أما البنى التّركيبية فتشتمل على (الجمل واللازمة بأنواعهما)، في حين يتعمق الثّاني أكثر في بنى النّص الداخلية ليشمل على التّكرارات المعجمية والمترادفات من الكلم، وكذا البنية الإيقاعية و "العناصر الصّوتية، والتّركيبية والدّلالية،

---

[1] نعمان عبد السميع متولي، مكونات الجملة والأسلوب في اللغة العربية (دراسة تطبيقية) ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص22.

[2] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص85.

[3] محمد مفتاح، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص156.

[4] عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1978، ص280.

وأشكال الكتابة، وكيفية استغلال الفضاء»[1] الطّباعي، ويعدُّ **الشابي** من بين الشّعراء الأكثر توظيفًا لهذه السّمة حتى صار يتفرد بها عن غيره من الشعراء، ولإقامة هذه المقاربة اخترنا مجموعة من النماذج الشّعرية التي وظفت هذه السّمة الأسلوبية ومقارنتها مع التّوظيف المعماري ، معتمدين على التّقسيم الآتي في النّقد والتّحليل:

1.1.3.تكرار الوحدات الفردية

يعتمد نظام اللغة على مجموعة من الوحدات الفردية، وتشتمل هذه الأخيرة على الوحدات الصّغرى اللسانية وهي (الفونيم) (Phoneme) و(المورفيم) (Morfeme)، وتشكل مرتبةً حسب اللغة العربية بناءً متناسقًا، ركناه الأساسيان (مسند) و(مسند إليه)، «ومهما كانت وسيلة الانتقال من توازٍ إلى آخر فإنّ هناك علاقة وثيقة بين التّوازيات وبين المقاطع، وهي علاقة الخاص بالعام، والمعقد بالبسيط»[2] حيث تشكل مجتمعةً معمارية النّص الشّعري.

لا يختلف الأمر بالنسبة للمنشآت المعمارية، حيث يُخيّل إلى كثير منا أنّ تكرار الوحدات الافرادية في العمارة هو حليف للرتابة والملل، إلا إنّنا لو تخيلنا منزلاً خامات بنائه مرصوفة بشكل عشوائي لتمكننا من معرفة أهمية التّكرار في تنظيم البنية سواء في المنجز المعماري أو الشّعري، «والحقيقة أنّ التّكرار والتّنوع وصل إلى ما يشبه الإيقاع الموسيقي، فتغيّر طفيف في شكل العنصر يؤدي إلى نغم جديد على نفس النّمط»[3] حيث يُظهر الشّكل[4] أدناه تكرارًا لنفس الوحدة إلاّ أنّها تقدم لنا في كلِّ مرة نسقًا إيقاعيًّا مغايرًا

---

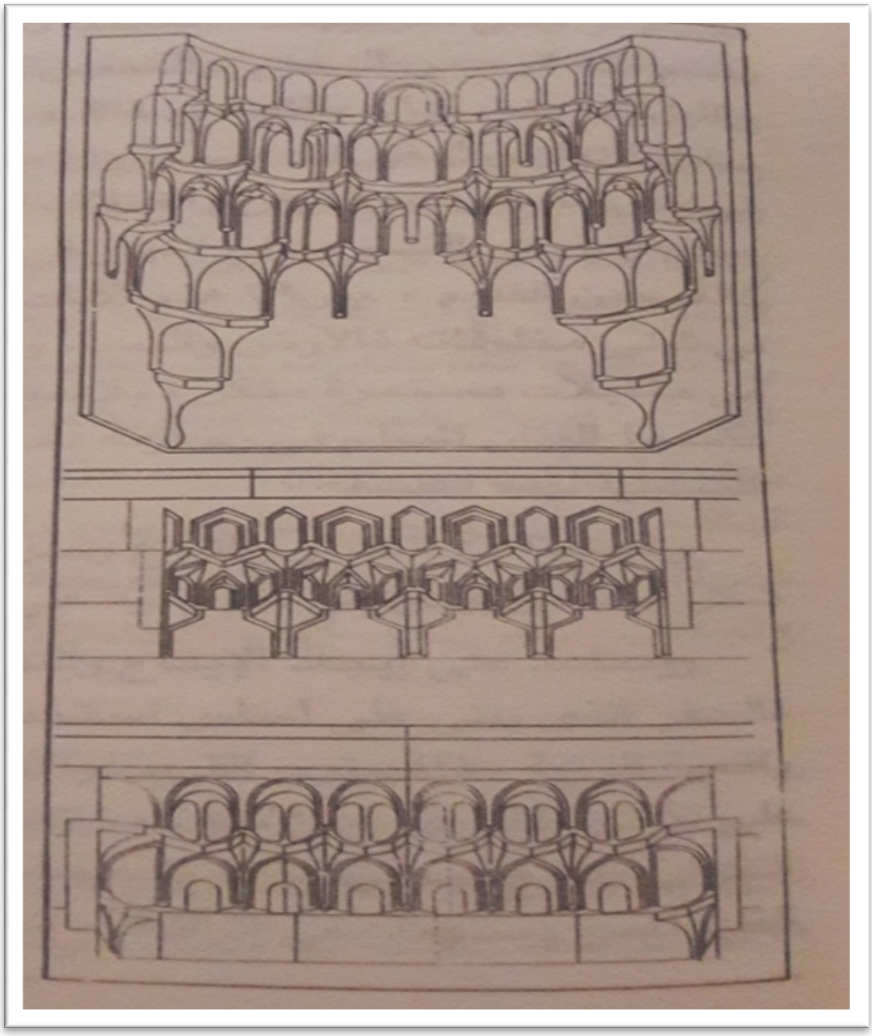
[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص97.

[2] المرجع نفسه، ص101.

[3] مصطفي عبد الرحيم محمد، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب، دط،1997،ص31.

[4] المرجع نفسه، ص32.

عن النّسق الأوّل، وفق «أساس رياضي ومنطق عقلي لإيجاد العلاقة بين[كلّ] وحدة وغيرها»[1] من الوحدات الأخرى.



إذا كانت الهندسة المعمارية تحتكم إلى هذين العنصرين فإنّ تكرار الوحدات الافرادية في الشّعر يحتكم إلى براعة الشّاعر وعاطفته، حيث يرتبط تكرار (الحرف أو الكلمة) بالحالة النّفسية له فيُعبّر في قصيدة ما عن حالات الحزن والألم التي تكتنفه، كما تُعبّر في قصيدة أخرى عن حالات النّشوة والسّعادة التي يعيشها ، فقد عمد الشّاعر **أمل دنقل** في قصيدته، "**سفر الخروج**" من "**ديوان العهد الآتي**" إلى تكرار الحروف (الانفجارية) و(الحلقية) ذات الإيقاع الحاد والثائر، فجعلها تخرج من عباءة الشّعر،

[1] مصطفي عبد الرحيم محمد، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية ، ص30 .

لتصبح خطابًا سياسيًا موزونًا يدعو من خلالها إلى الرّفض والتّمرد، واستهل قصيدته بقوله:

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهروا الأسلحة

سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة،

والدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحة

والزنازن أضرحة

والمدى أضرحة

فارفعوا الأسلحة

اتبعوني[1]

اشتملت الأسطر الشّعرية على لهجة حادة، ورغبة ملحة في الثوّرة من أجل التّغيير، حيث بلغ استعمال الحروف (المجهورة) في المقطع (105) حرفًا، أما (المهموسة) فبلغ عددها حوالي (37) حرفًا، وما نريد قوله هنا هو أنّ استعمال الشّاعر للحروف ودلالاتها مقرون بحالته الدّاخلية، التي تشكل إيقاعات مختلفة تتماشى معها.

لم يقتصر الشّاعر العربي المعاصر على تكرار الوحدات الصوتية فقط لبناء منجزه الشّعري، فقد لجأ إلى استخدام تقنية أخرى من التّكرار، متمثلة في تكرار وحدات فردية أكبر من الصّوت، هي: (الأفعال، والأسماء، والحروف) ضمن نسق واحد يشكل فضاءً

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص289.

متناسقًا ومنظّمًا، تحكمه وحدة البناء والتّرتيب والتّشكيل، ومن الشّواهد الشّعرية التي اعتمدت على هذه التّقنية في تشكيل

بناءها الشّاعر **يوسف وغليسي**، حيث يقول:

أغدا تسافر دهشتي؟

أغدا تعود براءتي؟

أغدا تعود خليصتي؟

أغدا تعود؟

أغدا تعود؟

أغدا تعود؟[1]

يظهر التّوافق بين الشّعر والعمارة في توظيف (التّكرار المتدرج) كما هو موضح في الشّكل المقابل[2]، إلاّ أنّ الشّاعر **يوسف وغليسي** اعتمد على (التّكرار المتدرّج العلوي) أمّا **سعدي يوسف** في قصيدة "**تنويعات استوائية**" من ديوان "**الأخضر بن يوسف ومشاغله**" فقد اعتمد على تقنية (تكرار المتدرّج السّفلي)، حيث يمكن قراءة الأبيات الشّعرية قراءة عكسية من البيت الأخير وصولاً إلى البيت الأوّل، أو من البيت الأوّل وصولاً إلى البيت الأخير، دون تغيُّرِ في المعنى، حيث يعدُّ هذا الأمر سمةً من السّمات التي يتفرد بها البناء الشّعري عن البناء المعماري، يقول الشّاعر:

---

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص82.

[2] ك.و.سميثيز، أسس التصميم في العمارة، (تر) محمد بن عبد الرحمن الحصين، جامعة الملك سعود إدارة النشر والمطابع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1419هـ، ص29.

ما الذي قد صنعت بنفسك؟

كانت بلاد الجزائر واسعة مثل...إفريقيا

كان في كل مزرعة غابة مثل...إفريقيا

كان في كل مفترق نخلة مثل...إفريقيا

كان شاطئها ملعبا للأسود الصغيرة[1]

2.1.3.تكرار الوحدات المركبة:

يتطلب أيَّ بناء سواء أكان شعريًّا أم نثريًّا أم معماريًّا تناسقًا بين وحداته، الفردية (الصّغرى) التي تشكل وحدات مركبة لها معنى، وهذا «أسلوب مفيد لتحقيق الانسجام، ومع ذلك فإنّ أيَّ تكرار مبالغ فيه، وأيّ تدرّج لوني، أو ملمس يستخدم بلا هوادة سيؤدي دون شكّ إلى الملل، وهذا بالمقابل سيحطم الوحدة»[2] التي تميز البناء.

سنحاول من خلال النّماذج المنتخبة إبراز أهمية التّكرار في تشكيل المنجز الشّعري والمعماري؛ لأنّه يساعد على تراصّ البنى التّركيبية (الوحدات الكبرى) والتحامها مع بعضها لتشكل كلاًّ متناسقًا ومترابطًا، والتّكرار الذي نتحدث عنه في هذه الدّراسة ليس مرتبطًا بالمفهوم التّقليدي، بل إنه تكرار مقرون بوحدة التّشكيل اللغوي، وخرق هذه الوحدة؛ لأنّ «أبسط أشكال التّكرار هو عمل تكوين خطي من عناصر متكررة في كلّ الأحوال، لا حاجة بالعناصر؛ لأنّ تكون تامة التّطابق كي تُجمع في تكوين تكراري، بل يمكن أن تشترك بالكاد في سمة أو قاسم مشترك، يسمح لكل عنصر[منها] بأن يتفرد بذاته، لكنّه

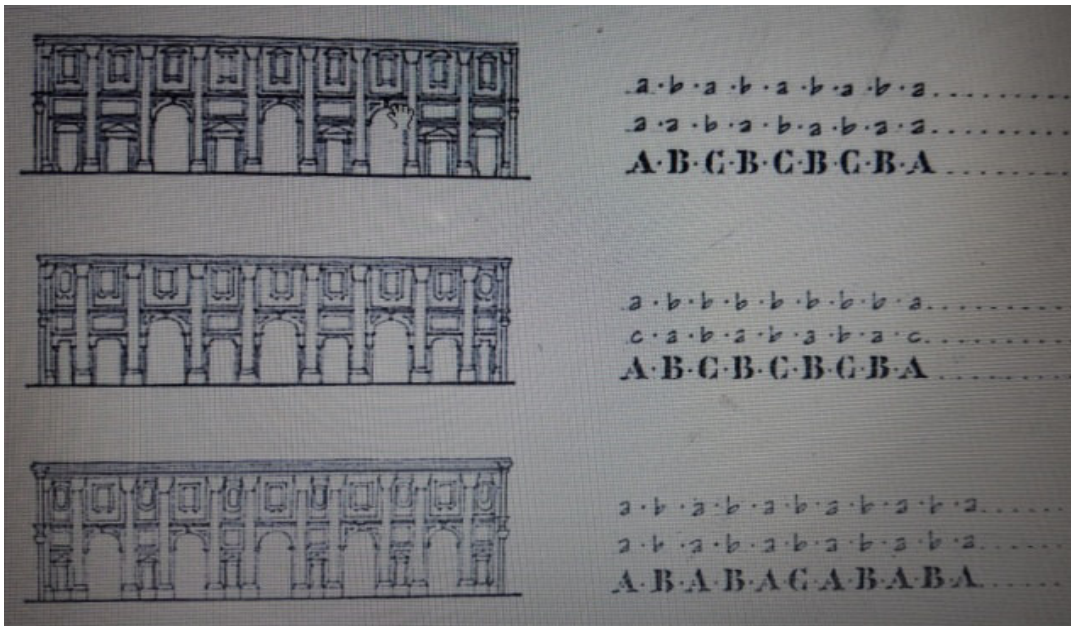
---

[1] سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الليالي كلها الجمل كلها، بيروت، لبنان، ط1، 2014، (ج) 1، ص191.

[2] ك.و.سميثيز، أسس التصميم في العمارة، تر محمد بن عبد الرحمن الحصين، جامعة الملك سعود إدارة النشر والمطابع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1419هـ، ص28.

ينتمي في نفس الوقت إلى نفس العائلة»[1] ويعدُّ **الشابي** من بين الشّعراء الذين اعتمدوا على تقنيات مختلفة من التّكرار، سواء من ناحية الفضاء المعماري للقصيدة، أو من خلال التّشاكل في البناء اللغوي، كما في الشّاهد الشّعري الآتي:

يا مهجة الغاب الجميل ألم يصدعك النحيب
يا وجنة الورد الأنيـق ألم تشوهك النـدوب
يا جدول الوادي الطروب ألم يرتقك القطـو
يا غيمة الأفق الخصيب ألم تمزقك الخطوب[2]



نلاحظ من خلال هذه الأبيات أنّ الشّاعر قد انتهج سمتًا واحدًا ومتسلسلاً لتركيب الجملة، وغالبًا ما تعتمد العمارة على هذا النّسق في تشكيل الواجهة كما هو موضح في الشّكل أعلاه[3]، فقد خلق التّدرّج بين التّشاكل والتّباين نوعًا من الإيقاع والتّناسق ووحدة

[1] فرانسيس شنج، العمارة (كتلة وفراغ ونظام) ، (تر) أحمد الخطيب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 2013، ص388.

[2] أبو القاسم الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2005، ص23.

[3] فرانسيس شنج، العمارة (كتلة وفراغ ونظام) ، ص394.

في التّشكيل، بين الوحدات الصغرى والوحدات الكبرى، وقد اعتمد **الشّابي** على نسق التّدرّج المتشاكل في بناء هذا المقطع الشّعري، الذي يتكون فيه كل شطر شّعري من العناصر اللغوية نفسها من أول بيت إلى أخره؛ ولأنّ "المبالغة في الانسجام تؤدي إلى الملل، فإنّ المبالغة في التّضاد أو كثرة استخدام العناصر المضادة تضعف حالة الانسجام"[1] لذا حاول **الشابي** الموازنة بين عنصري الانسجام والتّضاد، وذلك بخرق نظام نظام التّشكيل المتطابق، حيث يقول فيها:

أيها الحب أنت سر بلائي وهمومي وروعتي وعنائي
ونحولي وأدمعي و عذابي وسقامي ولوعتي وشقائي
أيها الحب أنت سر وجودي وحياتي وعزتي وإبائي[2]

اعتمد الشّاعر على نظام التجّاوز والتّجاور ليشكل معمار المقطع الشّعري المتكوّن من وحدات تركيبة متشابهة تتوسطها وحدات أخرى مغايرة في التّركيب والتّسلسل تماشيًا وحالة الحبّ التي يعيشها، فتشعره بحالة من الاستقرار، والرّوعة حينًا وتقذف به إلى حالات العذاب والبلاء أحيانًا أخرى، لذلك جاء تشكيل الأبيات على النّحو الآتي: (جملة اسمية)+ (جملة معطوفة) + (جملة معطوفة) + (جملة معطوفة) + (جملة اسمية) + (جملة معطوفة)، فقد عكس هذا النّظام اللغوي الذي اتبعه الشّاعر حالة المدِّ والجزر الشّعورية التي يعيشها، وأكسب منجزه نوعًا من التّماسك والتّسلسل بانتظام الوحدات اللغوية جنبًا إلى جنب، وكسر هذا النّظام في بعض الأحيان.

لم يقتصر الشّاعر على استغلال الوحدات الفردية والتّركيبة لبناء قصائده، فقد عمد إلى استغلال الفضاء أيضا، لتوزيع هذه الوحدات، ليتناوب فيها السّواد والبياض في شكل تكراري له إيقاع بصري يختلف عن الإيقاع البصري في الكتابة الشّعرية التّقليدية التي

---

[1] ك.و.سميثيز، أسس التصميم في العمارة، ص29.

[2] أبو القاسم الشابي، الديوان، ص31.

كانت تعتمد على "التّشكيل التّناظري للنص"[1] فتميزت بنية القصيدة "بعلامات شكلية، تقوم على بنية منظمة، أساسها وحدة البيت الذي يفرض التّطابق بين المساحة الطباعية البيضاء المتحققة في نهاية البيت، وبين الوقفة الزّمنية الإيقاعية"[2]، وقد لبثت القصيدة على هذا السّمت زهاء سنوات كثيرة إلاّ أنّها تحرّرت من نمطية الشّكل العمودي، وكسر الشّعراء المحدثون لهندسة المعمار الشّعري التقليدي، وحاولوا الاستفادة من أشكال التّعبير المختلفة لتشكيل الأفضية النّصية الجديدة.

اعتمد الشّابي على تقنية التّناوب بين (الكتلة)(Bloc) والفراغ، ضمن نسق تكراري يحدد ملامح الاتساق والانسجام للمنجز الشّعري، وتوافقًا مع ما يحدثه الفراغ داخل المنجز المعماري من تلاحم "مع ما يحيطه من حيز، أو مكان، أو شكل، أو بناء ليكون وحدةً عضويةً بين الشّكل والفراغ"[3] حيث يجسد الشّكل أدناه[4] نوعًا "من أنواع الإيقاع الناشئ عن (تكرار العقود) المعمارية مع الفراغ والتّسلسل والتّدرّج الذي يفضي إلى العمق الفراغي الذي ينتج تنظيمًا لتشكل الحيز والفراغ في العمارة الإسلامية"[5] وقد اعتمد **الشابي** على تقنية المزج بين الفراغ والكتابة في قصيدة "**أغنية الأحزان**" التي يقول فيها:

غنّي أنشودة الفجر الضحوك

أيها الصدّاح

فقلد جرعني صوت الظلام

---

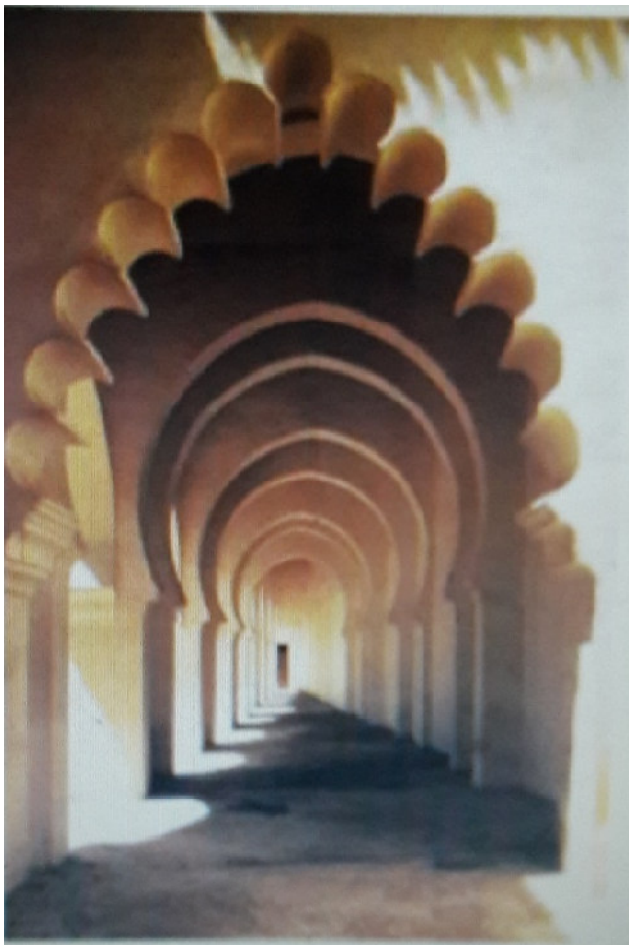
[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية (مرجعياتها وإبدلاتها النصية) ، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2010، ص209.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] أنصار محمد عوض الله الرفاعي، الأصول الفلسفية للفن الإسلامي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2010، ص233.

[4] المرجع نفسه، ص231.

[5] المرجع نفسه، ص ن.



ألما علمني كره الحياة

أن قلبي ملّ أصداء النواح

****

غني يا صاح

حطمت كف الأسى قيثارتي

في يد الأحلام

فقضت صمتا أناشيد الغرام

بين أزهار الخريف الذاوية

وتلاشت في سكون الاكتئاب[1]

استمر الشّاعر في بناء معمار قصيدته على التّسلسل نفسه، معتمدًا على عنصر التّناوب بين الفراغ والكتابة ليصنع إيقاعًا بصريًّا منسجما مع ما يشعر به، فمن خلال القصيدة نلاحظ أنّ الشّاعر، يعيش حالة مقاومة لحالة الحزن والاكتئاب ولمسنا ذلك من خلال ألفاظ القصيدة التي يمكن تقسيمها إلى حقلين دلاليين أحدهما يدلّ على الفرح والثّاني على الحزن، وبين هذا وذلك يحاول الشّاعر الثّبات والتّغلب على الأحزان التي تلفّه، فقد أسهم التّكرار في هذا المنجز الشّعري على بناء الدلالة من خلال تعاضد البياض والسّواد الذي توزع في جسد النّص الذي توافق مع مشاعره التي تحاول الاستقرار والثبات.

[1] أبو القاسم الشابي، الديوان، ص45.

2.3.التناسب بين الكتلة والفراغ:

يعدّ الحديث عن الكتلة والفراغ في التّصميم المعماري من أهم المواضيع؛ لأنّهما يساعدان على خلق التّوازن في التّصميم الدّاخلي والخارجي، وتحقيق وحدة الشّكل الكلّي من خلال توزع كلاهما بشكل متناسق ومتناسب شكلاً وكمًّا، تماشيًا مع متطلبات الإنسان العملية، والفنّية، «فالمطلوب من المعماري في مرحلة التّصميم التّلاعب بالمواد والتّقنيات المتوفرة، لتحليل المعطيات المتضاربة»[1] كالكتلة والفراغ، والضوء والظل، من أجل تصميم طراز معماري متناسق، وقد اعتمد المنجز الشّعري المعاصر على تقنية التّناسب بين الكتلة والفراغ، أو طُرق توزيع السّواد على بياض الصفحة، ومحاولة خلق توازن بينهما، بحيث لا يطغ أحدهما على الآخر فيهمشه، وإنّما ينبغي عليهما التّعاضد من أجل التعّبير عن مكامن الذّات وخلجات النّفس.

أصبح للبياض أو الفراغ في النّص الشّعري مكانة مهمة في تشكيل المعنى داخل المنجز الشّعري المعاصر، وأصبح فضاء السّواد أو الكتابة فضاءً مفتوحًا أو مغلقًا مثلما نجد عند **سعيدي يوسف** الذي يستعين بأشكال هندسية لتحيين بعض المقطوعات الشّعرية كما في الشّاهد المقابل[2]:

في مراعي البقر المثقلات بأرض العشب والزبدة.

إني انتظرت عرقا على صدغي، ولكنه

تأبى... وصدغي الآن مستبسط كالمرآة

قصدير... مرن. نأت عرائس أنهار

---

[1] محمود أحمد درويش، مناهج البحث في العلوم الإنسانية، مؤسسة الأمة العربية، مصر، ط1، 2018، ص94.

[2] سعدي يوسف، الأعمال الشعرية (جنية المنسيات) ، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2014، (ج) 3، ص123-124.

جنوبية. وداعا، إذن. للغيم والدهشة

الصغيرة والطير. وداعا لإصبعي، ووداعا

لشرار يختضُّ في عتمة الأدغال مابين إصبعي وصدغي

قمر بهي للخريف
كلما سرت
تناءت أبعد فأبعد
سماء مجهولة

يفصل الشّاعر بين الكتلتين بإطار مربّع ويتميز الفضاء المفتوح عن الفضاء المغلق بكثرة علامات التّرقيم في حين يخلو النّص المؤطر منها، كما أن بنية النّص المغلق تعتمد على ضمير المتكلم فقط أمّا المفتوح، فيعتمد على ضميري المتكلم (الفردي) و(الجمعي)، وقد اعتمد الشّاعر على تقنية المزج بين نصين لبناء معمار القصيدة أحدهما قديم والأخر حديث، ومن خلال هذا التّشكيل الذي يعتمد على الدّمج بين: (الغائب والحاضر)، (المغلق والمفتوح)، و(الكتلة والفراغ) تظهر براعة الشّاعر المعاصر في «جعل كلّ نصّ يتجاوز سابقه»[1] سواء في البنية، أو التّشكيل، أو التّصوير، والحفاظ على توازن بنية الشّعر بالدمج بين المتناقضات لبناء المعمار النّصي، ويخضع بناء الكتلة في المنجز الشّعري والمعماري إلى مجموعة من العوامل أهمها: (البيئة والاتجاه، والحجم، والشّكل، والموقع).

[1] يحي الشيخ صالح، الحداثة التراثية (قراءة في السرد والتناص والفضاء الطباعي) ، الفائز للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009، ص158.

يراعي المهندس المعماري أثناء تصميم الكتلة مجموعة من الشّروط أهمها طبيعة هذا الفراغ؛ فالتصميم في الطبيعة الصحراوية يختلف عن التّصميم في البيئة الجبلية، والحال نفسه بالنسبة للشّاعر، فهو ابن بيئته ووليد عصره، وإذا تتبعنا مسار تطور الشّعر العربي فإننا نلحظ غلبة الطابع البدوي في التّشكيل الشّعري الجاهلي، ليتطور بعد ذلك في العصر العباسي ويتخلى عن البكاء عن الأطلال والدّمن، ومن أكثر القصص التي تربط بين بنية الشّعر وبيئة الشّاعر قصة **ابن الجهم** عندما دخل على **الخليفة المتوكل** وأنشد مادحًا:

أَنْتَ كَالدّلْوِ لأَعْدَمْتكَ دَلْوًا مِنْ جَزِيْلِ العَطَايَا قَلِيْلُ الذّنُوْبِ

أنت كالكلب في حفاظك للود وكالتيس في مقارعة الخطوب[1]

ولما استقرّ في حياة الدّعة والنعمة أنشد قصيدته المشهورة التي يقول فيها:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري[2]

يعدّ الاتجاه من المعايير الأساسية التي يتوخاها المصمم، نظرًا لتأثيره على الهيكل العام للمنشآت المعمارية، ويحقق التّناسب بين الوظيفة والشّكل، فيحاول تصميم المطبخ – على سبيل المثال– باتجاه الشّمال لتفادي حرارة المكان أثناء غروب الشّمس، كما يراعي اتجاه الرياح وضوء الشّمس أثناء تصميم الحدائق، ولا يختلف الأمر في تشكيل الفضاء الشّعري المعاصر، إلاّ أنَّ اختيار اتجاه السّطر الشّعري يرجع إلى أسباب ذاتية، وهذا ما جعل كثيرًا من الشّعراء المعاصرين يتجاوزون نمطية الاتجاه في الكتابة الشّعرية، كما تجاوزت العمارة كثيرًا من تقنيات التّصميم الكلاسيكي وقواعده خصوصا في مرحلة ما بعد الحداثة، فقد كان الفنّ المعماري هو الأسبق في "تدشين المدارس الفنية الجديدة تبعًا لروح

---

[1] علي بن الجهم بن بدر بن مسعود بن أسيد القرشي، ديوان علي بن الجهم، وزارة المعارف السعودية، دب، دط، دت، ص117

[2] المصدر نفسه، ص141.

العصر»[1] ومتطلبات الحياة، وانعكاساتها على الفنّ حيث تميزت بـ"تشظي العالم وسقوط القوالب، وتحقيق الموسيقا الشّعرية، عن طريق التّنافر والإيقاع عوضًا عن التّناغم الظاهر القولبي التّفعيلي القديم المنتظم»[2] وخرق اتجاه الكتابة والتّصميم، فقد عمد الشّاعر **عبد الله حمادي**، إلى انتهاج طرق مختلفة لتصميم فضائه الشّعري في ديوانه" **أنطق عن الهوى**" معتمدًا على بنية الفراغ في التّصميم والبناء، كما خرق نمطية الكتابة الخطية للغة العربية التي تبدأ من اليمين إلى اليسار عكس اللغات الأجنبية، يقول الشّاعر في قصيدة "**أندلس الأشواق**":

ماذا أقول عن أندلس الأعماق

وبدايات المواعيد القادمة من النارنج والزيتون،[3]

يستهل قصيدته بفراغ طويل، يعكس عمق الجرح الذي يؤلمه، ثم تصدّرت القصيدة بتساؤلات كلّها حسرة وألم لضياع الأندلس من بين يدي العرب، فيقف الشّاعر رهين هذه التّساؤلات، قائلا:

ماذا أقول،

والقول قبل القائلين قد تأهب للرحيل،

وسيادة الأمل الممشوق تألقت خطواته وهو

يداعب الحمراء

مكفكفا زفرات قابعة في حوز الوداع

---

[1] فاطمة ناعوت، الكتابة بالطباشير في الفن والأدب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 2006، د ص.

[2] المرجع نفسه، د ص.

[3] عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، دط، 2011، ص109

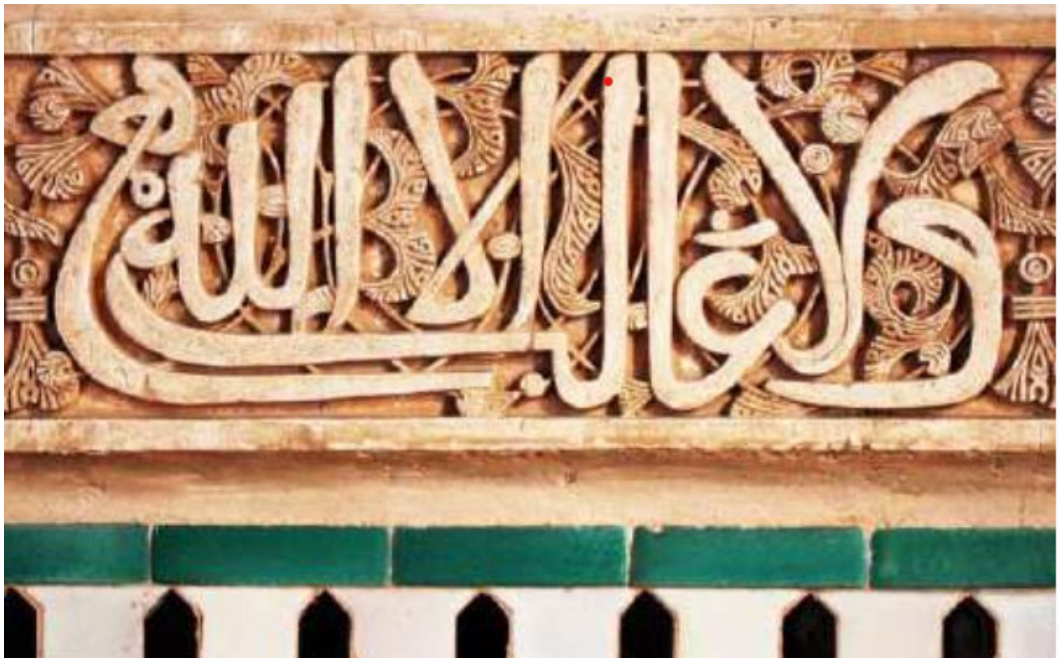
وعلى سفوح جبال البشارات

المكللة بآمال المغيب الرائح نحو مرافئ أخرى

وآلام جديدة تنذر بالرحيل...

لا غالب إلا الله...[1]

يعكس اتجاه السّطر الشّعري في هذه الأسطر الشّعرية مسار تحوّل الأندلس من الفتح إلى السّقوط، ومن النّصر إلى الهزيمة، ورغم رحيل العرب إلاّ إنّها بقيت محتفظة بعبقها العربي وأصالة تصميها الإسلامي في قصر الحمراء كما في الرّسم أدناه[2]– فالشّاعر في هذا المشهد الشّعري يقف وقفة استرجاع للماضي المجيد، وأيام العزّ والحضارة التي كانت تعيشهما الأندلس أيام الفتح، راثيًا لها بعد رحيل العرب، فمسار السّطر الشّعري، في هذه القصيدة يرسم مسار التّشظي الذي آلت إليه الأندلس، واختياره لهذا المسار ليس جزافا إنّما هو نسق بصري يتعاضد مع بناء اللغة لتشكيل الدلالة.



[1] عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص112.

[2] إياد كاظم هادي جلو وصلاح هاتف حاتم، الخط العربي في الأندلس (قصر الحمراء أنموذجًا) ، ص111

3.3.الشّكل والمضمون:

يقوم العمل الفني على ركنين أساسيين هما الشّكل والمضمون، إلاّ أنّ هذه القضية أثارت جدلاً صاخبًا في الوسط النّقدي الجمالي، فانقسم المنظرون إلى ثلاثة أقسام؛ قسم ينتصر للشّكل، وأخر للمضمون، أما الثّالث فيحاول الجمع بينهما، ولم يسلم كلٌّ من فني العمارة والشّعر من ويلات هذا الجدل إلاّ أنّه عرف خمودًا نوعيًّا في مرحلة ما بعد الحداثة، فقد حاول المنظرون في هذه الحقبة الجمع بينهما لدراسة الظواهر الجمالية دراسة شمولية معمقة.

وقبل ذلك كان **ابن رشيق (999-1064م)** في كتابه "**العمدة**" قد ربط بين الشّعر والعمارة ليكشف علاقة الشّكل بالمضمون أو المعنى فيقول: «**البيت من الشّعر كالبيت من الأبنية، والشّعر قرراه الطبع، سمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموزاين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي أو الأوتاد للأخبية، وما سوى ذلك من محاسن الشعر، إنما هو زينة مستأنفة**»[1] فالشّعر كالبناء، يتوجب على الشّاعر مراعاة التّوازن بين اللفظ والمعنى، فلا يركز على الأوّل ويهمل الثّاني أو العكس، وإنّما ينبغي له نسج قصيده نسجًا مكينًا متطبعًا خاليًا من أثقال الصّنعة اللفظية، وديباج الاستعارات والأوصاف، مَثَلُه كمثل البيت الذي لا يؤدي «وظائف متعددة تعمل على تلبية الحاجات الأساسية»[2] للإنسان خاصة وأنّ فنّ العمارة هو فنّ نفعي بالدّرجة الأولى، يحاول المصمم من خلاله التّوفيق بين الجماليّ والوظيفي في تصميم الأبنية العامة والخاصة.

---

[1] عبد الله أبو محمد بن عبد الرحمن أبي زيد القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، (تح) النبوي عبد الواحد شعلان، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ط1، 2000، ص196.

[2] مروة جبار الدليمي، أسس التصميم الداخلي والديكور، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص36.

تحدث **عبد العزيز المقالح** عن جدلية الشّكل والمضمون، فرأى بـ«أنّ الشّكل يحتلّ وجودًا مساويا لوجود المضمون في العمل الأدبي»[1] فمعمار النّص يقتضي التّلاحم بين البني الافرادية والتّركيبية للمضمون، وتكيفيهما في قالب يعبّر عن التّجربة الوجدانية للشّاعر، فلا يمكن حضور الأوّل وغياب الثّاني أو العكس؛ لأنّ« المضمون هو جوهر العمل الفنّي، والشّكل هو مظهره الخارجي»[2] مثلهما كمثل الوجهان للعملة الواحدة، «فالشّكل هنا بناء يقوم على تفاعل العناصر المكونة للقصيدة وهذا البناء هو الذي يحدد مضمون القصيدة»[3] خاصة بعدما عرف الفضاء الشّعري تنوعًا في الرؤيا والتّشكيل، وهجر نظام الشّطر والسّطر، ليلج في عالم التّشظي والدّينامية، فنجاح التّجربة المعمارية والشّعرية يقتضي «التّفاعل مع المبنى على المستوى الدّاخلي والخارجي»[4] وتحقيق التّوزان بين التّصميم الدّاخلي الذي يركز على تكييف الشّكل مع الوظيفة بطرق جمالية، والتّصميم الخارجي الذي ينتقي الفراغ والشّكل، ومن التّوازن بين التصميمين الدّاخلي والخارجي، يحقق المبدع وحدة البناء الكلي.

4.توظيف الحمولة الحضارية للمعمار في المنجز الشّعري العربي:

ذكرنا في محطات سابقة من البحث، أن معايير تقسم الفنون هي معايير غير ثابتة وقارة، فقد شهد الصّرح الجمالي جدلاً واسعًا حول هذه القضية، ولأنّنا خصصنا هذا الجزء من البحث للحديث عن العمارة والشّعر، وعلاقة بعضهما ببعضٍ من خلال التّضايف

---

[1] عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1981، ص193.

[2] لميس مالك سعيد، الفنون الجميلة، الجندارية للنشر والتوزيع، دب، دط، 2016، ص43.

[3] عبد الله خضر حمد، قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2017، ص140.

[4] عبد الفتاح يحي المسهلي، جدلية التكنولوجيا والشكل في عمارة الأرض، دار غيداء للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2017، ص67.

الفنّي بينهما، رأينا أنه من الواجب الوقوف عند أهم الفروق بينهما لنتمكن من فهم العلاقة الوطيدة التي تربطهما.

أتاحت خاصية المادية التي يتميز بها الفنّ المعماري بالثبات ضد صروف الدّهر ومتغيّرات الطّبيعة وأحوالها، والحروب وما تخلفه من دمار، فقد ظلّت كثير من المنشآت المعمارية التي شيدها الإنسان في العصور القديمة صامدة إلى يومنا هذا، إلاّ أنّنا في المقابل من ذلك نجد أنّ الشّعر العربي –خاصة– قد ضاع منه جزء كبير بسبب التواتر والمشافهة في العصر الجاهلي، أو بسبب الجريمة التي ارتكبها المغول ضد التّراث الفكري العربي عندما احرق مكتبة بغداد العظيمة، ولما كان الأمر كذلك تنبّه الإنسان العربي بحصافة فكره ونباهة ذهنه، بالوصل بين شعره وعمارته في الأندلس، وجمع بين المادي والوجداني، فنقشت أبيات الشعراء على جدرانها ونوافيرها، وأبوابها، ، وكانت أبيات الشّاعر **ابن زمرك (1333–1393م)** خير مثال عن ذلك، لتعبّر عن الحسّ العربي الإسلامي الأصيل في الفنّ والتّشكيل، ويعدّ قصر الحمراء أحد المنشآت المعمارية الإسلامية التي تشهد على براعة العرب في التصميم والتنفيذ.

تمثل العمارة مكانًا يرتاح فيه الإنسان، فقد تعلق الشّاعر الجاهلي به رغم تميّزه بالحلّ والتّرحال، فكان البكاء على الأطلال والدّمن فاتحة لشعره، يستذكر فيه ذكرياته، وما تركه فيه من أثر نفسي، فتُذكره بالأحبة، واللحظات التي عاشها فيها، ولعل شعور بالبكاء على الأطلال لازم الشّعر العربي في العصر الحديث والمعاصر، تحت مسمى (رثاء المدن)، فتحسّر كثير من الشّعراء العرب المعاصرين على ضياع الأندلس التي كانت تمثل الماضي المجيد للحضارة العربية، من خلال عمائرها وإرثها المادي.

ذكر عدد كبير من الشّعراء عاصمة المغرب الأوسط تلمسان واحتفوا بتاريخها العريق، ومكانتها في المغرب العربي، فقد "شهدت تلمسان في العصر الإسلامي الوسيط حياة فكرية رائدة وحركة تنوير واسعة للعلوم والمعارف المختلفة، امتدت تأثيراتها

وإشعاعاتها إلى المدن والعواصم الإسلامية الكبرى في مغرب العالم الإسلامي ومشرقه»[1] فأصبحت محلّ أطماع الغزاة نظرًا لموقعها الاستراتيجي الهام فحاصرها المرنيون «من المنصورة ثمانية أعوام وثلاثة أشهر، وصمدت كالطّود، وأصبحت بحق طروادة الجزائر التي لا تقهر»[2]، ويعدُّ معمار (المنصورة) شاهدًا على تاريخ هذه الدولة العريقة، فذكرها الشّاعر **قيصر مصطفي** في ديوانه الموسوم بـ: ."**تلمسان**" صورة وكتابة، يشيد بها وبمكانتها فيقول:

يا بنت الزمان الغضّ

يا بنت الحكايات

الطويلة...

يا قبلة الفقهاء

يا أم المآذن

والمساجد

يا معجما ضمت حروفك

ألف زاهد[3]

إنّ استحضار الشّاعر للمعمار في المنجز الشّعري، هو استحضار للحمولة الحضارية وزمن القوة التي بلغها العرب أيام الفتح المبين؛ لأنّ العمارة جزء لا يتجزأ من

---

[1] يحي بوعزيز، تلمسان عاصمة المغرب الأوسط، سحب الطباعة الشعبية للجيش، وزارة الثقافة،الجزائر، دط، 2017، ص05.

[2] المرجع نفسه، ص123.

[3] قيصر مصطفى، تلمسان، دار آسيا، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص33-34.

الحضارة، وما بلغته من نضج فكري وثقافي واقتصادي، فهي تعكس تحديات الإنسان في زمنه، فعندما نتأمل الأهرامات أو أثار الحضارة الرومانية في الجزائر نقف مشدوهي الأبصار أمام هذه العبقرية في التّصميم والإنشاء، وكيف تمكن الإنسان القديم رغم بساطة المعدات من إنشاء هذه التصاميم المعقدة التي مازلت تربك علماء الآثار والمعماريين إلى يومنا هذا.

ثالثا: تفاعل الشّعر مع فنّ الخطّ العربي

توطئة:

عندما نتحدث عن الما بعد فإننا لا نتحدث عن فترة بعينها، أو عن حقل معرفي، أو فنّي بعينه، فلسفة الما بعد هي فلسفة متعلقة بالتّجاوز والهدم من أجل البناء والتّركيب، فإذا تأملنا مسار النّقد مثلاً لوجدناه يقوم على بناء نظريات ومناهج نقدية تسعى لسبر أغوار النّصوص الإبداعية، ثم أنّ هذا السّبيل نفسه يمثل سببًا في هدم هذه المناهج لتحلّ محلها نظريات ومقاربات أخرى، تمكّن المتلقّي من الغوص في الدّلالات العميقة للإبداع بمختلف تجلياته، فظهرت المناهج السّياقية؛ التي تنظر إلى النّص على أنه جزء لا يتجزأ من محيط الكاتب الدّاخلي (النّفسي) أو الخارجي المتعلق بالمنحى الاجتماعي والتّاريخي.

ولما كان تركيز هذه المناهج منصبًا على الخارج، ظهرت المناهج النّصانية، لتعيد الاعتبار للبنية الدّاخلية للنّص(البنية الجمالية)، وتعزله عمّا يحيط به من ظروف خارجية؛ ونظرًا لتركيزها على البنية الجمالية للنّص، وتشييد جملة من المرتكزات التي لا تقبل الهدم آنذاك ظهرت مقاربات الما بعد كرد فعل لها، لتقويض هذه المرتكزات، وتدمير البناءات "الرّمزية التي أنشأتها الحداثة" [1]، وقام الفكر الما بعديُّ على مذهب (التّشكيك)، و(التّفكيك)، و(الرّفض)، لإقامة نظرية جديدة، لا تقبل الحدود والمعايير، ويصف **ليوتار (Jean François Lyotard)**[*] **(1924-1998) "التعبير الما بعد الحداثويُّ بأنّه لا يمكن النظر إليه بوصفه فئة محددة دائمة من الأعمال؛ لأنّ ما بعد الحداثة لا تتحقق**

---

[1] ألاء علي عبود، تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة، مؤسسة دار صادق الثقافية، عمان، الأردن، دط، 2013، ص19.

[*] فيلسوف وعالم اجتماع ومنظر أدبي فرنسي. اشتهر بأنه أول من أدخل مصطلح ما بعد الحداثة إلى الفلسفة والعلوم الاجتماعية وعبّر عنها في أواخر سبعينيات القرن العشرين، كما حلل صدمة ما بعد الحداثة على الوضع الإنساني وأسهم مع كل من: جاك دريدا، وفرانسوا تشالي، وجيل دولوز، في تأسيس المعهد العالمي للفلسفة.ينظر، https://www.google.com،17:45/09/05،2023.

إلاّ في صورة محاولة لتدمير كلّ التّصنيفات والتّقسيمات والانفلات منها، وفي صورة تشكك جذري في كل ما هو مألوف ومعروف»[1] والثّورة عليه، باختصار هي نظرية اللا نظرية.

أسهمت هذه الرؤية الجديدة، في تحرر الأجناس الفنية من حدود التّقنين والتّقييد، بالسّمت الممنهج والمألوف، فانفلتت الأنواع الفنّية من نظريات التّقعيد التي أرساها المنظرون، وهذا ما أسهم في تطور الأشكال الفنّية بعد تموقعها، وتوسعها بعد انحصارها تحت مسمى نقاء النوّع أو الجنس الفنّي.

يجدر بنا ونحن في مستهل الوقوف عند هذه القضية المهمة الحديث عن المنطلقات الأساسية والمرجعيات الرئيسة لفلسفة الهدم، ونعني بالهدم البحث في أنقاض النّظريات الكلاسيكية، من أجل إيجاد نظرية جديدة متعددة المشارب بعيدة عن الفكر الاختزالي المنحصر، فهي تقوم بعمليتي التموقع والتوسع؛ فهي تقوم بالتموقع لتضمن كينونتها وتحافظ على مسلماتها، والتّوسع لتطلّ على ما وراء التّخصص لتنهل منه ما يقوي بناءها كنظرية.

تشكل ابستومولوجيا **إدغار موران** واحدة من أهم الابستومولوجيات التي كان لها أثر بارز في تغيّر المنحى الفكري في العلوم الإنسانية في القرن العشرين، فقد أسهم هذا البراديغم من تحوّل صيرورة الفكر من التّبسيط نحو التّركيب والتّعقيد، ويتطلّع **إدغار موران** من خلاله «إلى المعرفة متعددة الأبعاد»[2]، إلاّ أنّ المراهنة على ثبات هذه المعرفة في ظلّ ما يقترحه **زيجمونت باومان** بالتّحديث، يجعلها أسيرة للعشوائية والفوضى، «فحالة الكمال لابد أن تظلّ ساكنة وثابتة مرةً وللأبد، محصّنة من التّغيير وإغواءاته؛ فالانقسام

---

[1] ألاء علي عبود، تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة ، ص22.

[2] إدغار موران، الفكر والمستقبل (مدخل إلى الفكر المركب) ، (تر) أحمد القصوار ومنير الحجوجي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص10.

داخل الحالة الكاملة أمر غير وارد»[1] واختار **باومان** مصطلح الحداثة السّائلة عوض ما بعد الحداثة تسليمًا منه «**بأنّ التّغيّر هو الثّبات الوحيد، وأنّ اللا يقين هو اليقين الوحيد إذا كانت الحداثة في المئة عام الماضية تعني محاولة الوصول إلى حالة لا نهائية من الكمال [...] فإنّ الحداثة تعني عملية تحسين وتقدم لا حد لها من دون وجود حالة نهائية في الأفق**»[2] فهذه الحالة النّهائية هي التي تعرّض النّظريات للّنقد وبالتالي الموت، فمجرد التّشكيك فيها يعني قابلتها للزوال، **فباومان** من خلال مشروعه الفكري، يحاول التّأسيس لمنظومة فكرية لا تقبل الهدم، وإنّما تخضع للتحديث المستمر الذي يضمن لها البقاء لأطول فترة ممكنة دون الرّضوخ للمآلات.

1.علم الخطّ وعلاقته بالشّعر:

بالإضافة إلى الجانب الجمالي للخطّ، فإنّه من الجهة التّقابلية يمثل متنفسًا للمشاعر الجوانية التي تتأجج في دواخل اللاوعي السّيكولوجي للإنسان عامةً والمبدع خاصة،«وقد شاع إطلاق الكتابة عرفًا على أعمال القلم باليدّ في تصوير الحروف»[3] والإبداع في ذلك، فسمي«علم خط اليد بـ:(الجرافولوجيا)(graphology)؛ أي (علم تحليل خط اليد) بغرض الاستدلال على شخصية كاتبه، أو الاستدلال على الحالات النّفسية التي صاحبت عملية الكتابة، أو بغرض الكشف عن بعض أعماق شخصية الكاتب»[4] التي تتجلى في صفات الخطّ وطريقة كتابة الحروف، لهذا السّبب أصبح علم الكتابة عند **جاك دريدا**

---

[1] زيجمونت باومان، الحداثة السائلة، (تر) حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2016، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص27.

[3] محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، دب، ط1، 1939، ص07.

[4] محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية (دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها) ، دار نهضة الشرق، القاهرة، ط1، 2000، ص271.

« تجاوز حدود اللغة»[1] السّطحية الظاهرة، ومحاولة الغوص في الثنايا الباطنية من خلال (النبر) و(التّغيم) البصري أو من خلال التّفسيرات التي يقدمها القارئ معتمدًا على آليات الإجراء النّفسي.

هروبًا من الشّكل النّمطي للحروف الطباعية حاول مجموعة من الشّعراء العرب استثمار طاقتهم الخطية في تحرير النّص من هذه النّمطية والجمود، كما أنّ "حروف العربية فيها من المرونة والمطاوعة ما قد لا نجدها في غيرها من الحروف»[2] لذلك آثر الشّعراء العرب أمثال: **(محمد بنيس وأحمد بلبداوي، الحسن الكامح)** في التّجربة الشّعرية المغربية، وكلٌّ من: **(عز الدين ميهوبي، ويوسف وغليسي، وفيصل الأحمر**، و**عبد الله عيسى لحيلح)**، في التّجربة الكتابية الجزائرية وكلٌّ من: **(أدونيس وسليم بركات وغيرهما)** في التّجربة المشرقية السير على هذا النهج، وكتابة دواوينهم الشّعرية بخطوط يدوية متنوعة، فمنهم من اعتمد على تقنيات التّشكيل الفنّي في التّخطيط مستعينا بجمالية الخطوط العربية ومنهم من كتبه بخط عادي ليضيف إليه بصمةً شخصية تساعده أكثر للتّعبير عن ذاته .

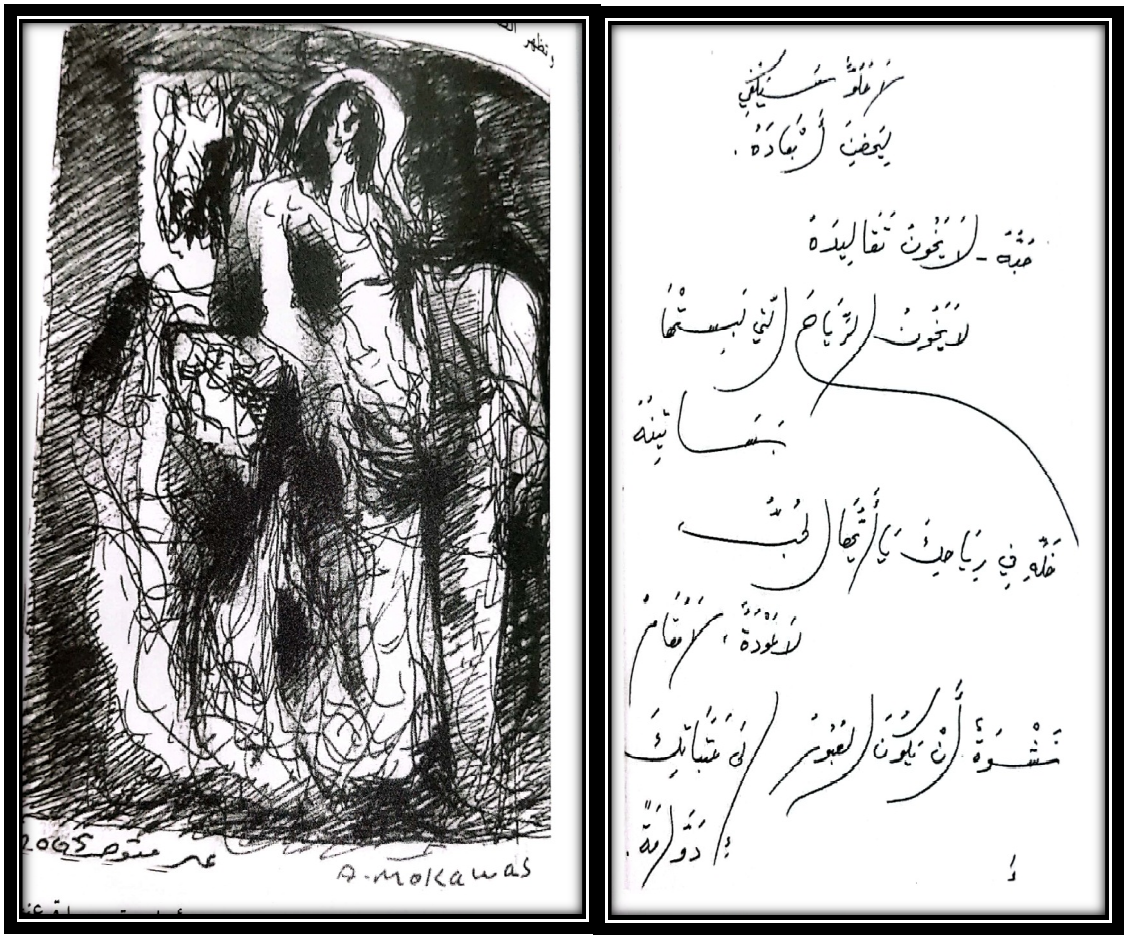
يمثّل ديوان "**لم أقل مرة أحن إلى شاطي**" **لأدونيس** الذي أنجزه مع الفنان **علي مفوّص**، واحدًا من التّجارب الفريدة، فقد نشرته "**دار كلمات**" في حلب بطبعة استثنائية، وحجم بالغ الضخامة بقطع (44×31 سم) في غلاف وأربعة وعشرين صفحة، يظهر في كل صفحتين متتابعتين مقطع من القصيدة مكتوب بخطّ الشّاعر **أدونيس** كما هو موضح في الشّكل أدناه، ومرقمنًا بالأرقام اللاتينية، تقابله في الصّفحة المقابلة لوحة الفنان **علي مقوص**، ووضعت المجموعة كاملة في صندوق من الكرتون المقوى أسود اللون، وعلى

---

[1] جاك دريدا، في علم الكتابة، (تر) أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008، ص66.

[2] محمد شكري الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم) ، دار الأمل للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، دط، دت، ص156.

وجهه لوحة فضية كتب عليها اسم الشّاعر والفنان باللاتينية كما هو موضح في الشكل أدناه[1].



بناءً على هذا المنطلق عمدنا إلى تقسيم هذه المقاربة على النّحو الآتي معتمدين على تجارب شعرية عربية معاصرة متمردة عن النّسق المتوارث، مستغلة كلّ الطاقات الإبداعية والمواهب الفذة التي يتمتع بها الشّعراء:

[1] ينظر، مصلح النجار، القصيدة البصرية في الشعر العربي الحديث، منشورات الاختلاف، برج الكيفان، الجزائر، ط1، 2020، ص174-175.

1.1.النّبر والتّنغيم الخطي:

تخلى النّص الشعري بانتقاله من الشّفهية إلى الكتابة عن كثير من المميزات الصّوتية التي اتسم بها طيلة ردح من الزمن –كالنّبر والتّنغيم مثلاً– ولكنه مع مرور الوقت، ومع تعاضد أبنيته بأشكال الخطّ البصري تمكن من استعادة هذه السّمة، "أي أنّ المسموع أخذ بعدًا بصريًّا وبصائريًّا، وهذا البعد البصريُّ البصائريُّ ليس منعدمًا في المراحل الشّفوية، ولكنّه يتقوى ويتسع مداه في مجال الكتابة"[1] ولو أخذنا إحدى النّصوص الشعرية المعاصرة للشّاعر المغربي **محمد بنيس**[2] التي يخوض فيها اللونين الأبيض والأسود والكتابة والفراغ صراعًا يحاول القارئ من خلالهما استجلاء الدّلالات العميقة التي توارت خلفهما.

أثناء هذه المحاولة يصطدم القارئ بمجموعة من الهواجس التي تمثل تساؤلات جوهرية تساعده في فك شفرات النّص أهمها: لماذا يختار الشّاعر الوقوف عند عتبات الغموض لكتابة نصه؟ ثم إن هذا الفراغ الذي يستحوذ على النصوص الشعرية المعاصرة، ويمثل فيها صفةً أساسيةً ألا يعيق عملية التلقي والتأول لدى القراء ؟ وما هي الحدود التي ينبغي على القارئ محاباتها كي لا يحمل النص مالا طاقة له من التأويلات؟

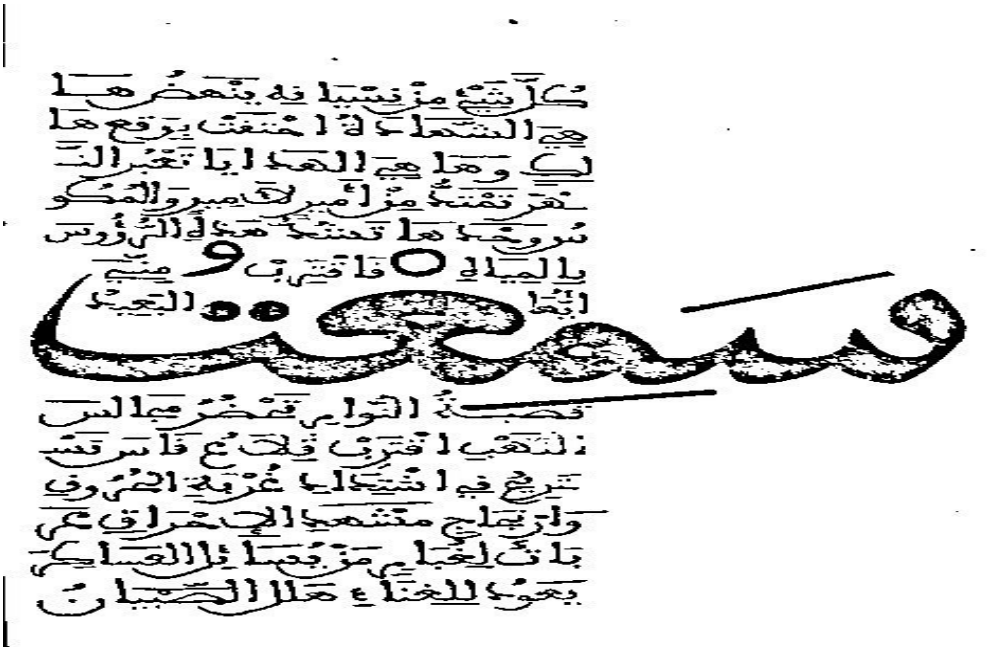
من خلال النّسق البصري الذي يتمثل أمامنا تُظهر القوتين المتصارعتين جمالية التّشكيل في هذا النّص الحداثي الذي يعتمد على تقنية النّبر والتّنغيم البصري حيث يتمثل النّبر في الكتابة السميكة التي تتوسط النّص، أمّا التّنغيم فيتمثل في الكتابة الرّابضة على جنبات الكتابة الأولى، وبين صراع الأوّل مع الثّاني تظهر علاقة التّضاد بينهما، ليكتشف

---

[1] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر(الكثافة–الفضاء–التفاعل) ، الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص204.

[2] محمد الماكري، الاشتغال الفضائي في النص الشعري (نماذج من الشعر المغربي الحديث) ، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف محمد مفتاح، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1987–1988، دص.

المتلقّي أنّ هناك زحفًا تدريجيًا للبنية السّميكة التي تحاول الاستقرار في جوف البنية الخطية المتجانسة إلى حد ما، ولكن ما إن يُمعن النّظر جيدا حتى يكتشف بأنّ هذه البنية تحاول التّملص من ركام الحشد اللغوي الذي يحاصرها لتتصدّر بداية القصيدة.



إذن هناك صراع بين بنية مركزية وأخرى هامشية، في النّص وتحاول الأولى فرض السّيطرة على الثّانية إلاّ أنّ الثّانية تأبى الرّضوخ لأمر الأولى فقد «كانت الكتابة السميكة والكتابة التي تصعد فيها الحروف تدريجيا إلى أعلى [...][لدى القس **ميشون** [Clabbe Michon] دليلا على الصراحة»[1] التي اعتمدها الشّاعر في طرح عديد من القضايا في نصّ الاشتغال.

تعدُّ تجربة **يوسف وغليسي** هي الأخرى من التّجارب الشّعرية المعاصرة التي تعتمد على النّبر الخطي، ففي نصّه الموسوم بـ:"**موت وحياة**"[2] الذي يتشكل من ثنائيات ضدية سواء من حيث البناء اللغوي أو البناء البصري، ورغم هاجس الموت الذي يطارد الشّاعر

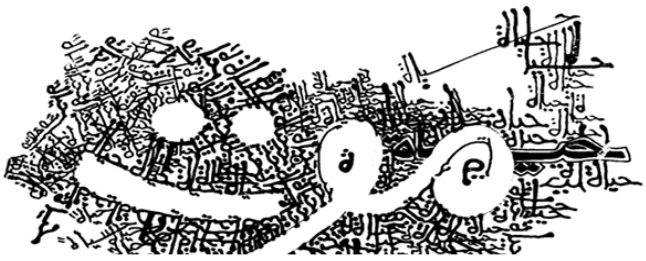
[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب (نحو تحليل ظاهراتي) ، ص84.

[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص33.

إلاّ أنّه يحاول الحفاظ على بصيص الأمل والتّشبث بالحياة رغم الانكسارات التي تعرض لها.

* موت وحياة :

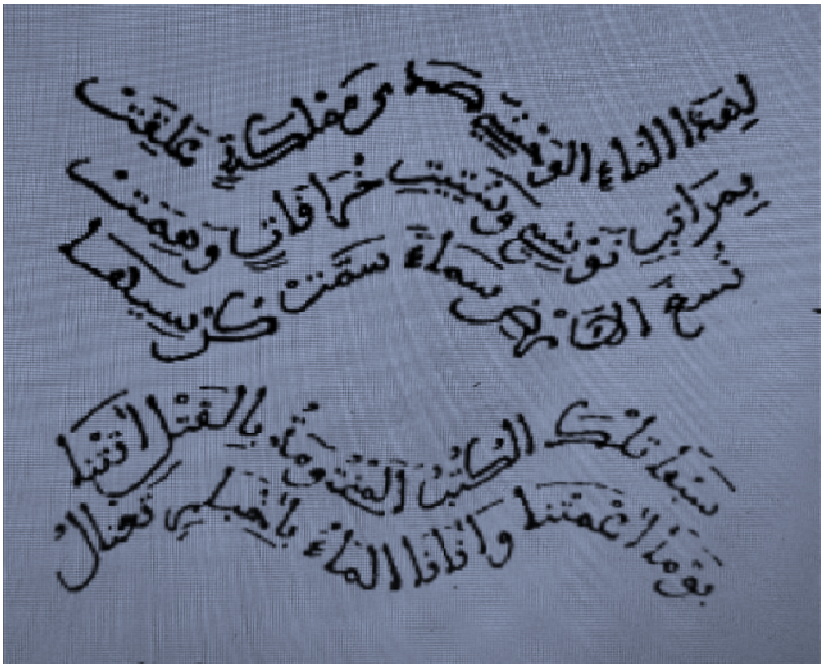
الآن ، شيّعتِ الحروف جنازتي ! ..
ومضتْ تعانق جثّتي ..
وأنا أموتُ ولا أموتْ ،
كالسّندبادْ ؛
فأنا أموتُ ، نعمْ ،
وكالعنقاء أبعثُ من رمادْ ! ... .



إذا أمعنا النّظر في تشكيل نصّه الشّعري لوجدناه متكوّنا من حقلين متناقضين أحدهما يسير به قدما ليبعث به إلى علياء الأمل، والأخر يزجُّ به في زنازين اليأس والتّذمر، إذ تُظهر البنية البصرية للنّص تمسك الشّاعر بالحياة رغم كلّ الظروف المحيطة به، وهذا ما يفسر اختياره حجمًا اكبر لكلمة موت، كمقابل للحياة التي تشكلت في نصه بخطوط أقل حجما، وهذا مؤشر على النّزعة الدّينية للشّاعر من جهة، حيث يجسّد هذا الفضاء البصري للكلمة تقديسه للموت الذي يمثّل مقابلاً موضوعيا للخلود والنّعيم، في حين يمثّل فضاء الحياة التّشتت والضّياع الذي يغري البشر ويلهيهم عن الفضاء الأوّل، وبين هذا وذاك فإنّ الشّاعر يحاول أن يعيش حياة هادئة مستقرة، إذ تتجسد شخصيته من خلال استقامة الخطّ واستواء الحروف كمًّا وكيفًا على الاتزان الدّاخلي لسيكولوجيته رغم الهزات الشّعورية المتكررة التي يعايشها.

2.1.السطر الشعري من الاستقامة إلى التشظي:

أسهم انتقال السّطر الشّعري من (الاستقامة) إلى (التّشظي) ومن (الوضوح) إلى (الغموض) وجوب استعانة المتلقّي بآليات كثيرة للإجراء والتّحليل، وقد مكّنته هذه اللعبة البصرية التي يتخذها الشّاعر مطية لحجب الدّلالات الباطنية التي يعج بها النّص الشّعري من تتبع مسار التّطور الذي يشهده البناء الشّعري، فقد أصبحت التّجربة الشّعرية تزخر بأكثر من شكل للكتابة، بل إنَّ كلّ شاعر يكتب بالطريقة التي ترتضيها ذاته، ويختار من تلونات الخطّ الشّكل المناسب الذي يعبّر عن حالاته، ووفق الدّراسات النّفسية فإنّ الإنسان الذي يكتب بخط مستقيم ليحافظ على التّوازنات الخطية للحروف دليل على الاتزان والاستقرار النّفسي، أمّا الإنسان الذي يكتب بشكل مائل أو يتمرد على الشّكل الطبيعي للكتابة، فإنّه إنسان متمرد على العرف والقوانين السائدة، أو إنه إنسان يعاني من اضطرابات نفسية داخلية.



إذا قمنا بتتبع المسار الخطي الذي عمد الشّاعر **محمد بنيس** إلى اختياره كنسق دال في الشّكل السابق[1] لأمكن لنا ملاحظة الحركة التي بُنيت عليها الأسطر الشّعرية، ففي الأبيات الأولى ينتقل مسار الكتابة من حركة الأعلى نحو الأسفل، أما في السّطرين الأخيرين فإنّهما ينتقلان بعكس الاتجاه الأول؛ أي من الأسفل نحو الأعلى وهكذا دواليك حتى تتشكل أمواج من الرّفض والتّمرد والرغبة في التّغيير النابع من اللاشعور، وهذا ما جعل الدّكتور **عفيف البهنسي** يقول عن الخاصية المنحنية التي تتمتع بها بعض الخطوط:«أما المنحني فهو يعبر عن الحركة » والتّجدد والرّغبة في التّغيّر المستمر، وإذا أسقطنا هذا القول على التّجربة **البنيسية** في الكتابة لوجدناه يسعى سعيًّا حثيثًا لابتكار أنماط متجددة من الكتابة، كما يسعى من خلال هذا التّجدد إلى سد الفجوة التي تعاني منها التّجربة الكتابية العربية لاسيما المغربية.

انطلق **محمد بنيس** في الشّاهد الشّعري السّابق من التّمثلات المنحنية للخط ليعبر بها عن تجربته الشّعرية والشّعورية، إلاّ أنّ الشّاعر الجزائري **عبد الله عيسى لحيلح** يعود بالنّص الشّعري المعاصر إلى أزمان القديم، وذلك عن طريق استحضار أنفاس من الشّعر الجاهلي فنجده يعنون أحدى دواوينه الشّعرية بـ: "**سبع معلقات للجاهلية الأخيرة**" ويختار الشّاعر هذه التركيبة اللغوية التي تمفصلت إلى عدة تفريعات في المتن الشّعري ليتأكد المتلقّي من خلالها أنّ الشّاعر يعيش حالة من الحنين إلى زمن الكتابة الشّعرية العربية القديمة، وذلك النَّفَس الشّعري الجاهلي التي يتسم بأبراجه العاجية في التّشكيل والكتابة، وقد عمد الشّاعر إلى كتابة عمله الشّعري هذا بالخط اليدوي ليحقق غاياته في استعادة النّمط الجاهلي للكتابة ويعيش في زمانها.

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب (نحو تحليل ظاهراتي) ، ص296.

يقول الشاعر:

تنسمت ريح الراحلين وروحهم

تشرشر روحا في جنوب وشمال

أصعد آهات وأكلم حرّها[1]

رغم عدول الشّاعر عن الكتابة وفق القالب العمودي إلاّ أنّه حاول جاهدًا مستعينًا بالخطّ والفضاء الطباعي أن يقدم نصًّا محاكيًا للنّص الشّعري الجاهلي سواء من حيث الشّكل أو المضمون، وتُبيّن الأبيات أنّ الشّاعر يسعى بشكل صريح إلى إتباع الشّعراء الجاهليين في النّظم والتّصوير.

يتبيّن من خلال تجربة كل من **محمد بنيس وعبد الله عيسى لحيلح** أنّه من الصعب جدًا الاعتماد على آليات الإجراء النّفسي في التّحليل والبحث عن الدلالة فقط، بل يتوجب على القارئ أن يتسلح بأبعاد تأويلية كثيرة يستنبطها من الفضاء الجغرافي للنّص والأبنية المضمرة للمفردات التي يتخيرها الشّاعر، وأن يتزود بزاد ثقافي يمكّنه من ربط المسببات مع بعضها ومن ثم السّعي على تعرية الخطاب الماثل أمامه.

[1] عبد الله عيسى لحيلح، سبع معلقات من الجاهلية الأخيرة، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013، ص01.

الفصل الثّاني:
تفاعل الشّعر مع الفنون الأدائية

أولا: تفاعل الشّعر مع المسرح

توطئة:

1. الدراما و أركيولوجيا المصطلح - تأسيس مفاهيمي-

2.المهاد الدرامي وبذوره في الفكر الإغريقي

3.فوارق جوهرية لتأسس نظرية الدراما

1.3.الدراما بين وصاية الأدب وحماية الفن

2.3.الفرق بين الدراما والواقع والتاريخ

4.أقسام الدراما عند الإغريق

5. تقاطعات الشعر والمسرح

6.المسرح والمسرح الشعري-الحدود والماهية-

7.المسرح الشعري في الوطن العربي

8. توظيف التقنيات المسرحية في الشعر العربي المعاصر

1.8.الحوار

2.8.الشخصيات

3.8.الجوقة

4.8.الصراع

5.8.السينوغرافيا

ثانيا: تداخل الشعر العربي المعاصر مع الموسيقى

توطئة

1.التأسيس المفاهيمي للموسيقى

1.1.المفهوم اللغوي

2.1.المفهوم الاصطلاحي

2.عناصر التأليف الموسيقي

3.علاقة اللغة والأدب بالموسيقى

1.3.من حيث البنية التشريحية للدماغ

2.3.من حيث الإدراك

3.3.من حيث الأداء

4.التفاعل والتفاعل العكسي بين الفنون الأدبية والموسيقى

5.علاقة الشعر بالموسيقى

6.أشكال التفاعل بين الشعر والموسيقى

7. التفاعل الشعريّ والموسيقي -دراسة في القصيدة المغناة أنموذجا-

1.7.جمالية التفاعل بين فني الشعر والموسيقى في القصائد المغناة العربية

أولا: تفاعل الشعر مع المسرح

توطئة:

كان للحقب المتعاقبة التي مرّ بها الإنسان دور مائز في نضوج الملكة الفكرية، حيث تمكّن الإنسان بواسطة العقل من تحريك دواليبه، عن طريق التساؤل والتأمل، لاكتشاف الاختلاف والفوارق، وعلى الرغم من أن هذا التفكير أخذ طابعًا ميثولوجيًّا، إلا أنه كان معينًا لا ينضب، وتربة خصبة مهدت لميلاد البذور الأولى للفن، وغنيٌّ عن البيان والإثبات، أن الإنسان البدائي لم يصل إلى مراحل التطور الفكري الذي هو عليه الآن إلا أنه تمكن من وضع الأسس الرئيسة والقواعد الهامة الأولية للإبداع عبر الطقوس التي كان يمارسها.

إن نقطة التأزم التي نشأت عند صدام الإنسان بالمتناقضات في الوجود هي التي نشطت الحس الفكري لديه وحركته، فصدامه بالطبيعة وبالإنسان الآخر، عزز من توسيع الشرخ بينهما؛ أي بين (الأنا) و(الآخر) "لذا يرى المؤرخ **أرنولد توينبي**[*] **[Arnold J. Toynbee][1889-1975]** في غمار شرحه لنظريته عن التحدي والاستجابة أن تاريخ الأمم ما هو إلا صراع بين الإنسان بيئته"[1] فقد ساعد هذا الصراع على نمو الذائقة الدرامية لديه، ولعل التأسيس الأول لها انطلق من المراسم والطقوس الدينية التي كان يقوم بها، "وهذا كله يتماشى مع طبيعة الاحتفالات **(الديونسية)**، فالحرية والتنوع، والخروج عن القيود الصارمة هي من العوامل التي بعثت من الأغنية **الديونسية** الجماعية البذرة الصالحة لاستنبات فن (الديثرامب) ومن ثما الدراما"[2] في أنموذجها الأولي كما

---

[*] بريطاني الأصل، يعدُّ من أشهر المؤرخين في القرن العشرين، بحَثَ في مَسألة الحضارات بشكلٍ مُفصَّلٍ وشامِل، ولاسيَّما في موسوعته التاريخيَّة المُعنونَة "دراسة للتاريخ" التي تتألَف من اثني عشرَ مُجلَّدًا أنفق في تأليفها واحدًا وأربعين عامًا. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/23، 10:08 صباحًا.

[1] محمد حمدي إبراهيم، الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1994، ص05.

[2] فايز ترحيني، الدراما والمذاهب الأدبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص68.

«أخذ الشعر "**الهوميري**" بداياته الأولى من الأناشيد والتراتيل الدينية، [...]، كما أخذ أجنته الدرامية الأولى من أسطورة "**إيزيس وأوزوريس**" الفرعونية، و"**أوغاريت**" الفينيقية، و"**جلجامش**" البابلية، وغيرها من أساطير الشرق وملاحمه» [1] باختلاف طابعها القصصي، المطعم بحوادث تاريخية ممزوجة بالخيال الخارق.

صحيح أن ثمة اختلاف بين (الدراما)(Drama) و(الملحمة) من حيث التشكيل الفني إلا أنهما يلتقيان في بعض النقاط التي مثلت بؤرًا يركن إليها كل منها، وسنقوم في العناصر الآتية بعرضها، وقبل ذلك حريٌّ بنا أن نقف عند التأسيس المفاهيمي لها.

1.الدراما وأركيولوجيا المصطلح –تأسيس مفاهيمي–

يعدُّ تراث الأمم الثّقافيّ، والفكريّ، والفنّي، النبع الذي يمدها بالماء والرواء، كما أنه يسهم في بناء الحضارة وبيّان تطورها، فقد ساعد هذا التراث على ظهور أشكال فنية استقت قواعدها الأولى منه، لترتقي بعد ذلك لتشييد حصنها المنيع الذي يمنعها من الاختلاط بالأنواع الأخرى، وقد سعى «**غادامير**[*] **[Hans-Georg Gadamer] [1900-2002] إلى توسيع ذلك المنظور الأنطولوجي ليشمل جميع الفنون رغم الاختلافات القائمة بينها وهي: الفنون الأدائية؛ كـ: (المسرح والموسيقى وإلقاء الشعر [إضافة إلى السينما]) والفنون التشكيلية؛ كـ:(الرسم والنحت وفن العمارة) وأخيرًا فنون**

---

[1] فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص67.

(*) ألمانيُّ الأصل، يعدُّ من أشهر فلاسفة الهيرمينوطيقا (hermeneutics) في العصر الحديث، أبدى اهتمامه بالفلسفة اليونانية، كما تأثر بفلسفة أفلاطون، وشلاير ماخر (Friedrich Schleiermacher) (1768-1834)، هايدغر(Martin **Heidegger**) (1998-1976)، من أهم مؤلفاته: "الأخلاق الديالكتيكية عند أفلاطون" (1931)، "أفلاطون والشعراء"(1934)، "الشعب والتاريخ في تفكر هايدغر" (1942)، "غوته والفلسفة" (1946)، وغيرها من المؤلفات القيمة التي أثرت حقل الفلسفة النقدية. ينظر، https://www.mominoun.com، 2023/07/28، 12:25.

الأدب، إلا أنه يولي عناية خاصة للمسرح؛ لأنه أقرب الفنون لنمط الوجود»[1] وأكثرها ملامسةً له.

تنبني حياة الإنسان على الصراعات، التي تمثل بؤرة الصدام التي يتشكل منها الحدث الدرامي، وقد عَرَفَ الإنسان باختلاف حقبه أشكلاً عدة له، وتعدُّ الدراما شكلاً من أشكال (الفنون الأدائية) الأولى التي مارسها الإنسان بشكل فطري لفهم الوجود، «فقد نشأت الدراما من حاجة إنسانية أساسية سبقت التنظير الدراميّ»[2] وتعتمد هذه الفنون على الحركة الجسدية وتنقلها بغرض التمثيل لمحاكاة الواقع، وكانت بواكيره الأولى كشكل فنّي له قواعده الخاصة في الفكر اليوناني.

أما معناها اللغوي «فيشتق من الفعل(dran) الذي كان عند الإغريق يعني (الفعل)» [3]، أي تجسيد لمجموعة من الحركات بواسطة أشخاص يؤدونها، أما في الاصطلاح فهي: «فن جماهري يقوم على التذوق العريض لها، ويتوقف نجاحه على مدى صدق تعبيره عن جماهير الشعب بأسرها»[4] وهو السبب نفسه الذي جعلها أقرب الفنون للناس، فهي تحاكي حياتهم وتلامس معاناتهم، ويتفق هذا والتعريف الذي قدمه **جورج لوكاتش**[*] **(Gyorgy Lukacs) (1885 -1971)**؛ لها على أنها: عمل مكتوب

---

[1] هشام معافة، التأويل والفن عند هانس جيورج غادامير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص186.

[2] نهاد صليحة، المسرح بين الفنون والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1986، ص17.

[3] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1994، ص17.

[4] المرجع نفسه، ص13.

[*] فيلسوف وكاتب وناقد أدبي مجري ماركسي ولد في بودبست عاصمة المجر. يعده معظم الدارسين مؤسس الماركسية الغربية (في مقابل فلسفة الاتحاد السوفيتي) أسهم بأفكاره "التشيؤ" و"الوعي الطبقي" في الفلسفة الماركسية والنظرية الماركسية، وكان نقده الأدبي مؤثرا في "الواقعية" وفي الرواية باعتبارها نوعا أدبيا. خدم لفترة وجيزة كوزير للثقافة في هنغاريا بعد ثورة (1956) على الرئيس راكوشي. ينظر، https://foulabook.com، 2023/07/28، 12:43.

"يستهدف الوصول إلى تأثير قوي لجماهير محتشدة داخل قاعة المسرح، أناس ممثلون يلعبون فيما بينهم حدثًا مهمًا يبعث على الانتباه والمراجعة"[1] والتركيز.

تُعدُّ الدراما فنًا مزدوج البناء، فهي تتشكل "في وجدان المبدع، [...] و[تحيا] في وجدان المتلقي"[2] كما أنها تعتمد على طاقة المبدع في حبك الأحداث، وقدرة الممثل على تجسيدها على الخشبة فهي؛ "ثنائية، وليست أحادية، الدراما تَقَابُلٌ بين موقفين يتولد عن موقف جديد" [3]، من صنع المؤلف والممثل معًا، لذا ترى **مارجوري بولتون**[*](**Marjorie Boulton**)(**1994-2017**) في كتابها "**تشريح الدراما**" بأن: "المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث: فهي أدب يمشي ويتكلم أمام أبصارنا"[4] وهذا ما يميز المسرحية الحية على خشبة المسرح والمسرحية المدونة.

كانت كلمة الدراما قبل تطور وسائل التعبير والإبداع الذي استفاد من التكنولوجيا، مقتصرة على المسرح فقط، لكنها شملت بعد ذلك التمثيليات السمعية، والبصرية، والسمعية البصرية التي تعرض في السينما والإذاعة والتليفزيون، ومواقع التواصل الاجتماعي.

2.المهاد الدرامي وبذوره في الفكر الإغريقي:

من الشطط أن يتحدث المرء عن نظرية فنية ما ولا يقف عند المنطلقات والركائز الأساسية التي انبثقت منها، فنظرية الدراما كغيرها من النظريات الفنية، لم تكن وليدة العدم، وإنما أسهم في ظهورها مجموعة من المنطلقات الأدبية والفلسفية والفنية، وأما المنطلقات الأدبية فقد اشتملت على الملاحم والأساطير، التي تتميز بطابعها القصصي،

---

[1] جورج لوكاتش، تاريخ تطور الدراما، (تر) كمال الدين عيد، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016، (ج) 1، ص25.

[2] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، ص16.

[3] محمد حمدي إبراهيم، الدراما الإغريقية، ص12.

[*] مؤلفة، وكاتبة، وشاعرة بريطانية، من أهم مؤلفاتها في الدراما كتاب: "تشريح الدراما". ينظر، https://ar.wikipedia.org، 2023/08/22، 10:52 صباحًا.

[4] إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص09.

فهما يحاكيان «حدثًا واحدًا كاملاً»[1] له بداية، ووسط ونهاية، لتتمكن من إحداث التأثير المنشود، من خلال نسق عضوي موحد.

كما أن «الملحمة تتفق مع التراجيديا في أنها إما تكون بسيطة، أو مركبة وعناصرها هي [...] عناصر التراجيديا [نفسها] إذا استثنينا الموسيقى والمناظر»[2]؛ لأن التراجيديا تقدم كعمل بصري مسموع، في حين أن الملحمة هي عمل مقروء، ويرى **أرسطو** بأن سبب هذا يعود إلى أن: «التراجيديا تخاطب جمهورًا راقيًا، ليس في حاجة إلى تفسير من الإيماء والحركة، بينما تخاطب الملحمة جمهورًا شعبيًا»[3] من عامة الناس، إلا أنه يفضل التراجيديا على الملحمة في نهاية هذه المقارنة التي أجراها.

رغم أن الأجنة الدرامية ولدت من رحم الملحمة إلا أنَّ ذلك لم يمنع من وجود فوارق جوهرية، ساعدت على تأسس نظرية مستقلة لها، –وهذا ليس بالأمر الغريب– فعادة ما تكون النظريات الجديدة متصلة بفروعها التأصيلية إلى أن تستقل لتشيد أسسها، وقواعدها الخاصة، ويمثل عامل الطول أول عناصر الاختلاف بينهما، «فالملحمة بطبيعة كونها محاكاة عن طريق السرد تسمح بعرض حوادث مختلفة في وقت واحد»[4] في حين تختص الدراما بعرض حدث واحد تام يقع في حدود يوم واحد.

بالإضافة إلى عامل الطول يحدد **أرسطو** أيضا إلى جانبه عامل الوزن، حيث تعتمد الملحمة على «الوزن (البطولي السداسي) [...] أما الوزنان: (الأيامبي)، و(الرباعي الطروخي) فيتميزان بالحركة، ومن هنا كان أولهما أصلح للتعبير عن الحياة، وعن الفعل،

---

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما (من أرسطو إلى الآن)، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص229.

[4] رشاد رشدي، نظرية الدراما (من أرسطو إلى الآن)، ص52.

وآخرهما أنسب للرقص»[1]، وبهذا تتفوق الدراما على الملحمة في استخدام الأوزان وتنوعها، في حين تكتفي الملحمة بوزن واحد، ويعود ذلك إلى طبيعة تقديم الفن حيث تحتاج الدراما إلى تعاضد مجموعة من العناصر، لتحقيق (التّطهير) و(اللذة الجمالية)، عكس الملحمة التي تكتفي بالوزن الواحد الذي يساعدها في النّظم المجازي للمفردات.

تعدُّ الأساطير الإغريقية، هي الأخرى شجرة وارفة الظلال، استفادت منها الدراما لبناء نظريتها وتطويرها، فقد كانت هذه الأساطير«تعبيرًا تلقائيًّا عن لقاء الإنسان مع الطبيعة وجها لوجه، تحمل في طياتها بذور الفكر الدرامي»[2]، فقد كان الإنسان يقوم بتلك الطقوس والشطحات ليصل إلى مرحلة التطهير؛ وبالتالي تحقيق التصالح بينه وبين الطبيعة، ليتحوّل مسار التّطهير بعد ذلك في الدراما الإغريقية، إلى (التّطهير الذّاتي)، أو تطهير النّفس الإنسانية من المدنسات الذّاتية والشّرور الدّاخلية.

من المنطلقات التي اعتمدت عليها نظرية الدراما في تأسيس دعائمها أيضا، منطلقات فلسفية مستمدة من فلسفة **أفلاطون وأرسطو** الذي كان له الفضل في التأسيس الدرامي من خلال كتابه "**فنُّ الشّعر**" الذي يمثل مرجعًا رئيسًا، ومصدرًا هامًّا للتّأصيل الدرامي، ناهيك عن فكر **سقراط** (الدياليكتي)؛«أي المعرفة عن طريق الجدل والحوار، ولم تكن الدياليكتيكا في حقيقة الأمر سوى تصارع بين فكرتين تتولد عنه فكرة ثالثة مختلفة بنفس الطريقة التي يخلق بها الحوار في المسرح الفرصة لظهور موقف جديد»[3] يحسم الموقف، إلا أن الحوار في العروض الدرامية له لغة خاصة، وطريقة مخصوصة لتحقيق التّشويق لمتابعة سير الأحداث، عكس الحوار اليومي أو العادي، الذي يهدف عادة إلى إثبات وجهة نظر معينة.

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص204-203.

[2] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص07.

[3] المرجع نفسه، ص07.

أما آخر الركائز التي استندت إليها نظرية الدراما الإغريقية فتتمثل في المنطلقات الفنية، فقد عُرف الإغريق ببراعتهم في النحت النابض بالحياة، والحركة واقترابه «من الواقع إلى حد مذهل مع احتفاظه في الوقت نفسه بالقيم الجمالية»[1] فهما يتفقان في الإيهام بالواقع وتجاوزه في الوقت نفسه، هما تعبير عن الواقع بطريقة فنية تسمو عنه، وقد كان العمل الدرامي محكومًا بالوحدات الثلاث الآتية:

أ. **وحدة الموضوع أو الفعل أو الحدث الكامل:** ويقرر **أرسطو** بأن هذه الوحدة يقتضي عليها أن تكون «واحدًا كاملاً [...] أجزاؤه مترابطة البناء بحيث إن أي تغير في ترتيبها، أو قطع تسلسلها، أو تناقض في تتابعها يؤدي إلى انهيار البناء كله»[2] فبناؤه يقتضي التسلسل والترتيب المحكم، بين المقدمة والوسط والنهاية، وأي خلل سواء أكان بالتقديم أم التأخير فيها يؤدي إلى نشازها وضعف نسيجها.

ب. **وحدة الزمان:** وفيها يقارن **أرسطو** بين زمن الملحمة وزمن التراجيديا، وخَلُصَ إلى أن زمن هذه الأخيرة «تحاول أن تنحصر في نهار يوم واحد»[3] نظرًا لطبيعة العمل الفني الذي يعتمد على التمثيل، بحيث أنه إذا دام الزمن أكثر من ذلك بعث في نفوس المتفرجين الملل لابتعاده عن زمن الحدث الحقيقي.

جـ. **وحدة المكان:** وترتبط هذه الوحدة بالوحدتين السابقتين؛ أي بوحدة الفعل ووحدة الزمان «ولقد جرى العرف في التراجيديا الإغريقية على أن يكون هذا المكان واحدًا أو ثابتًا»[4] يتناسب مع الموضوع، ويحترم زمن العرض، بعدم تنقل الممثلين إلى أماكن مختلفة.

---

[1] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص09.

[3] المرجع نفسه، ص53.

[4] المرجع نفسه، ص54.

3.فوارق جوهرية لتأسس نظرية الدراما:

قبل أن تصل الدراما إلى مراحل نضوجها النظريّ والتطبيقيّ، كان لزامًا عليها أن تتخلص من بعض المسائل الجدلية جراء المشابهة المقلقة بينها وبين (الواقع) و(التاريخ) من جهة، وبين التحرر عن فنون الأدب لتأسيس صرحها الفني، وتحقق استقلاليتها من جهة أخرى، لذلك رأينا أنه من الواجب أن نسلط الضوء عن هذه القضايا بادئين بـ:

1.3.الدراما بين وصاية الأدب وحماية الفن:

لم تنكر الدراما فضل الأدب عليها، فهي سليلة الفكر الملحمي والأسطوري، ووليدة (الشعر الغنائي) وأوزانه، ولكنها أرادت أن تحقق استقلاليتها كنظرية فنية تعتمد على الأداء والتمثيل، عن طريق المحاكاة، حيث يرى **أرسطو** بأنها شيء فطريّ، متأصلة في التكوين البشري، "والشخص الذي تتاح له فرصة لملاحظة الأطفال وهم يكبرون، سيندهش [...] من تلك السهولة التي يتمكنون من خلالها من ابتكار ألعاب صغيرة، وابتكار أصدقاء خياليين، أو أعداء [...] وهذا ليس [...] علامة من[...] الانفصال عن الواقع [...] بل على العكس من ذلك هو نوع من النشاط الإبداعي"[1] الواعي الذي يحاكي فيه الطفل الواقع ومشاهده عن طريق اللعب والاستكشاف، ليساعده على تنمية الحس الدرامي لديه.

إن هذه العلاقة المحكومة بين الأدب والدراما، هي وليدة الخيال، لأن الخيال الخلاق هو الذي يصنع الإبداع، "والخيال وعي ذو سلطان ثابت الدعائم، لا يهتدي المرء إليه، إلا إذا عرفه عن طريق الشعور"[2] والعاطفة الجماعية، فمهمة العمل الدرامي كما يرى **عز الدين إسماعيل** في كتابه "**قضايا الإنسان في الأدب المسرحي**" هي مهمة لا تتلخص

---

[1] جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأدب، (تر) شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2000، ص49.

[2] محمد غنيمي هلال، في النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1997، ص390.

في "إبراز العاطفة في ذاتها بل إبراز عاطفة تؤدي إلى عمل، [كما أن][...] رسالة الكاتب المسرحي ليست إبراز حادثة لذاتها بل لما لها من أثر على النفس الإنسانية»[1] من أجل تربيتها على الفعل النبيل.

يتفوق العمل المسرحي بعدِّه أول الأشكال الدرامية على الأدب وفنونه؛ فالمسرحية من خلال عناصرها تحاول أن تعالج قضايا الإنسان وتتغلغل إلى أعماقها، فهي تعالج قوتين متصارعتين هما قوتي (الخير) و(الشر)، فبصدامهما داخل المنجز الدرامي يحدث الأثر الجمالي المنشود، كما أنها تسعى من خلال تجسيد هذا الصراع إلى تربية النفس وتهذيبها، عن طريق التعليم، وإرشادها إلى الطريق السوي الذي تتفق فيه مع معالم الإنسانية باختلاف أجناسها وأعراقها.

مكّنت حياة الدراما فوق خشبة المسرح من استلهام "عناصر سمعية وبصرية، هي الأدب شعرًا أو نثرًا، والتصوير والعمارة، في الديكور والموسيقى، في المؤثرات الصوتية، وحركات الرقص في التمثيل ولهذا أطلق **فاجنر**[*] **[Richard Wagner][1813-1883]** على المسرح فن الفنون»[2]؛ لأنه يحتوي جميع الفنون ويستفيد منها وفق إستراتيجية تسمح له بالامتزاج معها مع الحفاظ على القواعد النظرية الأساسية التي يتميز بها كفن مستقل، فهي أدب إذا لم تتمكن من تجاوز التلقي عن طريق القراءة، وفن إذا جُسّدَتْ على الخشبة عن طريق التمثيل.

---

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، الكويت، دط، 1980، ص31.

[*] موسيقار ألماني، يُعد من عباقرة الموسيقى، حقق نجاحًا مشهودًا على الصعيد العالمي، ولكن له جانب مظلم في شخصيته، حيث أنه كان من أشد المعادين لليهود في ألمانيا، وهو غير كفء في التعبير عن نفسه فنيًا سواء من ناحية مظهره أو لغته وطريقته في الغناء، تحوّل عبر مسيرته الفنية إلى ثائر موسيقي آثار الإعجاب لدى الكثيرين بأعماله الرائعة والمميزة ومن أشهرها أوبرا "خاتم النيبلونغن" التي تعتبر من الأعمال الموسيقية الرائعة والفريدة على المستوى العالمي. ينظر، https://www.almrsal.com، 04 يونيو 2023، 03:59، 2023/08/22، 10:56.

[2] إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، ص11.

إن مكابدة المسرح للتحرر من النص إلى العرض هو واحد من الإشكالات التي تعاني منها الدراما، فالنص الدرامي الذي يقدم للتمثيل، هو عمل تشاركي بين الكاتب والمخرج، والسينوغرافي، والممثلين، لِيُقَدّمَ إلى الجمهور في مكان وزمان محددين، لذلك كان لزامًا على الكاتب المسرحي أن يأخذ بعين الاعتبار «ظروف المسرح والجمهور [...] وأنه مضطر لتشكيل عمله الفني بما يوائم هذه الظروف»[1] على عكس النص الأدبي الذي يكتبه شخص واحد، يقرأه المتلقي في أي مكان وزمان، ومنه يمكننا القول بأن كل نص مسرحي استوفى شروط العرض، واحترم قواعد الكتابة المسرحية، هو فن مسرحي درامي، في حين يبقى العمل المسرحي رهين الأدب فقط إذا عجز عن تخطي أزمة النص، ولم يصل إلى الاكتمال الفني الأدائي الذي يمكنه من اعتلاء خشبة العرض.

تتحدد سمات كل عمل إبداعي، بالأدوات التي يستعملها المبدع، حيث تعد اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي يتميز بها النص، إضافة إلى بعض الصور، جراء الامتداد الجغرافي للأجناس الفنية، في حين أن المسرح يمكنه أن يستغني عن اللغة فيمكننا «**أن نقول مع كلارك[*][Emilia Clarke][1986] إن فنون الرقص الباليه(ballet) والمسرحيات الصامتة [البانتوميم(Pantomime)][**] غالبًا ما قامت دون أي مساعدة من الشاعر المسرحي؛ لأنها لا تعتمد على الكلمة المنطوقة، وكذلك لا تعتمد إلى حد كبير على القصة، [...] ففن المسرح يمكن أن يكون حتى حين يخلو من**

---

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي(دراسة مقارنة)، ص32.

[*] وُلدت في لندن، وهي ممثلة وعارضة أزياء، حازت على عدة جوائز، وظهرت في عدة مسرحيات، أدت في عام (2013) على المسرح الموسيقي في برودواي مسرحية "إفطار في شقة تيفاني"، كما أدت في مسرحية "النورس" على مسرح "وست اند"، وتم تأجيلها بسبب جائحة كوفيد-19. ينظر، https://ar.wikipedia.org، 2023/08/22، 11:10 صباحًا.

[**] ويسمى أيضًا فن الحركات الإيحائية، حيث تشتق اللفظة في اللغة الانجليزية من الأصل اليوناني (Panto) الذي يعني الانبهار، و(mime) الذي يعني يقلد، وكان يستخدم في بداية الأمر عند المصريين القدماء عند غياب الملك عن المعركة، فيقوم بهلوانات البلاط بالتمثيل الصامت أمام الملك ليشرحوا له المعركة بتأدية رقصات، وحركات بغرض تمثيل الأحداث. ينظر، المرجع نفسه، 2023/08/22، 01:36 مساءً.

الدراما [لأن] غايته في ذاته»[1] ولذاته، وهنا يمكننا أن نستحضر رأي الفيلسوف **هيجل**[*](**Georg Wilhelm Friderch Hegel**)**(1770-1831)** عندما قال في كتابه" **فن الشعر**" أن: كمال جنس من الأجناس أو الأنواع الفنية يكمن في تحقيق استقلاليتها في نمط التعبير عن الأنواع الأخرى والسمو عن الحدود والقواعد التي تحد قدراته في التعبير تلك إذن هي بعض الفوارق التي يتميز بها فن المسرح عن المسرح الأدبي.

2.3.الفرق بين الدراما والواقع والتاريخ:

تقتضي علاقة الفن بالواقع طرح التساؤلات الآتية: ما هي حدود العلاقة بينهما؟ وما هو الفرق بينهما؟ وهل الفن تعبير عن الواقع أم تجاوز له؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا ظهرت المدارس الفنية وخاصة الواقعية التي كانت ترى في نظيراتها أنها عاجزة عن التعبير عن راهن الإنسان وحياته وواقعه؟

لنجيب عن هذه الأسئلة لابد من التطرق لنظريتين مهمتين لهما علاقة وطيدة بالفن والأدب وهما: "**نظرية الخيال**"، التي تحدث عنها أمثال **ورد زورث**[**] **(Wordswoth) (1770-1850)**، **وكوليريدج**[***] **(Samuel Taylor Coleridg)(1772-**

---

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي(دراسة مقارنة)، ص33-34.

[*] فيلسوف ألماني، يُعدُّ من أشهر فلاسفة العصر الحديث، ومن رواد الحركة المثالية في ألمانيا أوائل القرن التاسع عشر، وهو من طوّر المنهج الفلسفي الجدلي الذي يعتقد من خلاله أن سير التاريخ والأفكار يكون بوضع أطروحة، ونقيضها ومن ثم التوليف بينهما؛ والأطروحة هي اقتراح فكري أو وجهة نظر ومقارنتها مع فكرة أو وجهة نظر مناقضة لها، وبعد ذلك يتم التوليف بينهما للخروج بأطروحة جديدة تجمع بين الفكرتين. ينظر، https://mufakeroon.com، 2023/08/22، 04:23 مساءً.

[**] شاعر انجليزي رومانسي، ساعد مع صمويل تيلر كوليريدج على إطلاق العصر الرومانسي في الأدب الإنجليزي بمنشوراتهما المشتركة. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/07/28، 5:36 مساءً.

[***] شاعر وناقد وفيلسوف إنجليز، و أحد مؤسسي الرومانسية في إنجلترا، من أشهر أعماله " **كوبلا خان**"، و قصيدة "**البحار القديم**". ينظر، **https://www.actualidadliteratura.com**، 2023/08/22، 04:42 مساءً.

1834)، و"**نظرية الانعكاس**" التي نبعت من الفكر الماركسي، وتطورت على يد **جورج لوكاتش**[*] **(György Lukács)(1885-1971)**، **ولوسيان غولدمان**[**] **(Lucien Goldman)(1913-1970)**، حيث ترى النظرية الأولى بأن الخيال عملية ذهنية ضرورية في الإنتاج الإبداعي، ويقسمه **كوليريدج** إلى قسمين: «**الخيال الأولي)، و(الخيال الثانوي)؛ والأول هو القوة الحيوية، والعامل الأول في كل إدراك إنساني، ويقابل ما يدعوه كانت الخيال الإنتاجي [...] والخيال الثانوي صدى للخيال الأول، ويصطحب دائما بالوعي الإرادي، وهو يتفق مع الخيال الأول في نوعه، لكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله**»[1] فهو مزيج بين الإدراك (الواعي) و(اللا واعي)؛ أي بين حكمة العقل في التصوير، وجمالية العاطفة في التشكيل، وهو ما يسميه **كانت** بـ: (الخيال الجمالي) المنتج للأعمال الإبداعية.

تُعدُّ النظرية الثانية امتدادًا للفكر الماركسي، الذي يرى بأن "الطبقة المسيطرة على وسائل الإنتاج المادية، تسيطر في الوقت نفسه على وسائل الإنتاج الفكري»[2]؛ لأنهما من إنتاج الفرد، وهذا الفرد مرتبط بالمجتمع وجوانبه المختلفة، وينعكس ذلك بطرق مباشرة أو غير مباشرة في الإنتاج الإبداعي، فنشأت نظرية الانعكاس؛ "وهي التي ترتبط ارتباطاً

(*) فيلسوف، وكاتب، وناقد أدبي مجري ماركسي ولد في بودبست عاصمة المجر، يعده معظم الدارسين مؤسس الماركسية الغربية (في مقابل فلسفة الاتحاد السوفيتي)، أسهم بأفكاره "التشيؤ" و"الوعي الطبقي" في الفلسفة الماركسية والنظرية الماركسية، وكان نقده الأدبي مؤثرا في "الواقعية" وفي الرواية بعدّها نوعا أدبيا. خدم لفترة وجيزة كوزير للثقافة في هنغاريا بعد ثورة (1956) على الرئيس راكوشي. ينظر، https://foulabook.com، 2023،05:03/08/22 مساءً.

(**) أحد أهم النقاد الماركسيين في النصف الأول من القرن العشرين الذين ساروا على خطى أشهر النقاد الماركسيين وأبرزهم في تلك الفترة جورغ لوكاتش، وترك أعمالاً تركت أثرها على مسيرة النقد الأدبي المعاصر. ينظر، https://aawsat.com، 2023/08/22، 06:19 مساءً.

(1) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، دت، ص77.

(2) حنين معالي، الرواية بين الأيديولوجيا والفن (الرواية الأردنية أنموذجا)، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، ط1، 2020، ص43.

وثيقًا [...] بالالتزام؛ أي اتخاذ الكاتب موقفًا إيجابيًّا أو سلبيًّا من واقعه، فالالتزام علامة من علامات الواقع»[1] والتأثر به.

تقوم العلاقة بين المبدع والمجتمع على التأثير والتأثر، لأنهما يلتقيان في مجموعة من العناصر أهمها اللغة؛ وهي وسيلة التواصل الأولى لأفراد مجتمع ما، ثم العادات والتقاليد التي تمثل الفكر الجمعي الذي يميزه عن باقي المجتمعات الأخرى، إضافة إلى الأيديولوجيا، التي تمثل بنيته التحتية، «ويرى **لوكاتش** أن الأدب صورة للواقع، ويكون الأدب صادقًا عندما يصور التناقضات الموجودة في المجتمع، بحيث لا يهتم الأديب بالتصوير السطحي لهذا المجتمع، وإنما يسعى إلى النفاذ إلى بنيته الداخلية»[2]، وهو تعبير عن الروح الجماعية، والتعبير عن جميع مستوياتها، فالواقعية تدرس الأدب بعدّه انعكاسًا للواقع، ومتصلة بالمجتمع وقضاياه، «وبذلك تظهر رؤية الأديب للعالم حوله، من خلال البعد الجماعي، لا البعد الفردي»[3] كما يرى **لوسيان غولدمان**.

لا تعتمد الدراما على الخيال فحسب أو على (انعكاس الواقع)، بل هي عمل فنّي يجمع بينهما، إذ تختلف عن الواقع في (الحدث)؛ «فالحدث في الحياة يبدأ من أية نقطة، بل إنه في الواقع يبدأ من نقطة تسبقه عادة عدة نقط»[4] عكس الحدث الدرامي الذي يعتمد على علاقات المفارقة «بين الإنسان وغيره، [...] أو بين الإنسان وبيئته، أو بين الإنسان ونفسه ولابد في المفارقة من طرفين، من قدر من التشابه، والاتفاق، وقدر من الاختلاف، وكذلك لا بد أيضا أن يكون لدى كل من الطرفين قدر من العلم، وقدر من

---

[1] حنين معالي، الرواية بين الأيديولوجيا والفن (الرواية الأردنية أنموذجا، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص46

[4] رشاد رشدي، نظرية الدراما (من أرسطو إلى الآن)، ص23.

الجهل بالطرف الآخر»[1] لتسير أحداث العمل الدرامي وفق صيرورة حتمية لها بداية وعقدة وحل.

يختلف العمل الدرامي عن الواقع في عنصري (الزمان والمكان)، بحيث يعمد المؤلف الدرامي إلى تكثيفهما وتكيفهما "بحكم الحيز الزماني والمكاني المتاح له [...] وهذا معناه أن الحياة على ما هي عليه لا تصلح أن تكون عملاً مسرحيًّا»[2]، بقدر ما هي منبع يمد المؤلف الدرامي بأفكار لإنتاج أعماله، فالواقعة كمذهب فنّي، لا تسع إلى تصور الحياة كما هي بل انعكاس لمظاهرها فقط، كما أن الدراما لا تسع إلى تصوير مآزق مجتمع معين بل تطمح لمعالجة القضايا الإنسانية، التي يتشارك فيها جميع المجتمعات بصرف النظر عن انتمائهم، أو أيديولوجيتهم.

تعتمد الدراما كنتاج فنيّ كغيرها من الفنون، على عنصرين مهمين هما؛ الخيال الذي يكسب العمل صفته الفنية الجمالية، واستلهام الواقع، لملامسة قضايا الإنسان، فهي بهذا التصوير، "تخلق أنماطًا تمثل الواقع، وتتنبأ بالمستقبل، [...] والواقعية منهج رؤية العلاقة المتطورة بين الإنسان والعالم»[3] من حوله، وهذا ما جعل الدراما تتميز عن التاريخ "الذي يروي ما حدث»[4]، فهي تستشرف ما سيحدث، كما أنها "تعنى بالعام، أما التاريخ فيعنى بالخاص»[5] لأنه يروي بطولات وأمجاد أمة من الأمم بأسلوب نثري مباشر، أما العمل الدرامي فقد يكتب شعرًا أو نثرًا، ولا يروي حدثًا تاريخيًّا بل يسعى إلى تجسيد نقاط الصراع الإنساني العام بأسلوب فنيّ مجازيّ قوامه التصوير والبلاغة.

---

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما (من أرسطو إلى الآن)، ص23-24

[2] عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، ص28.

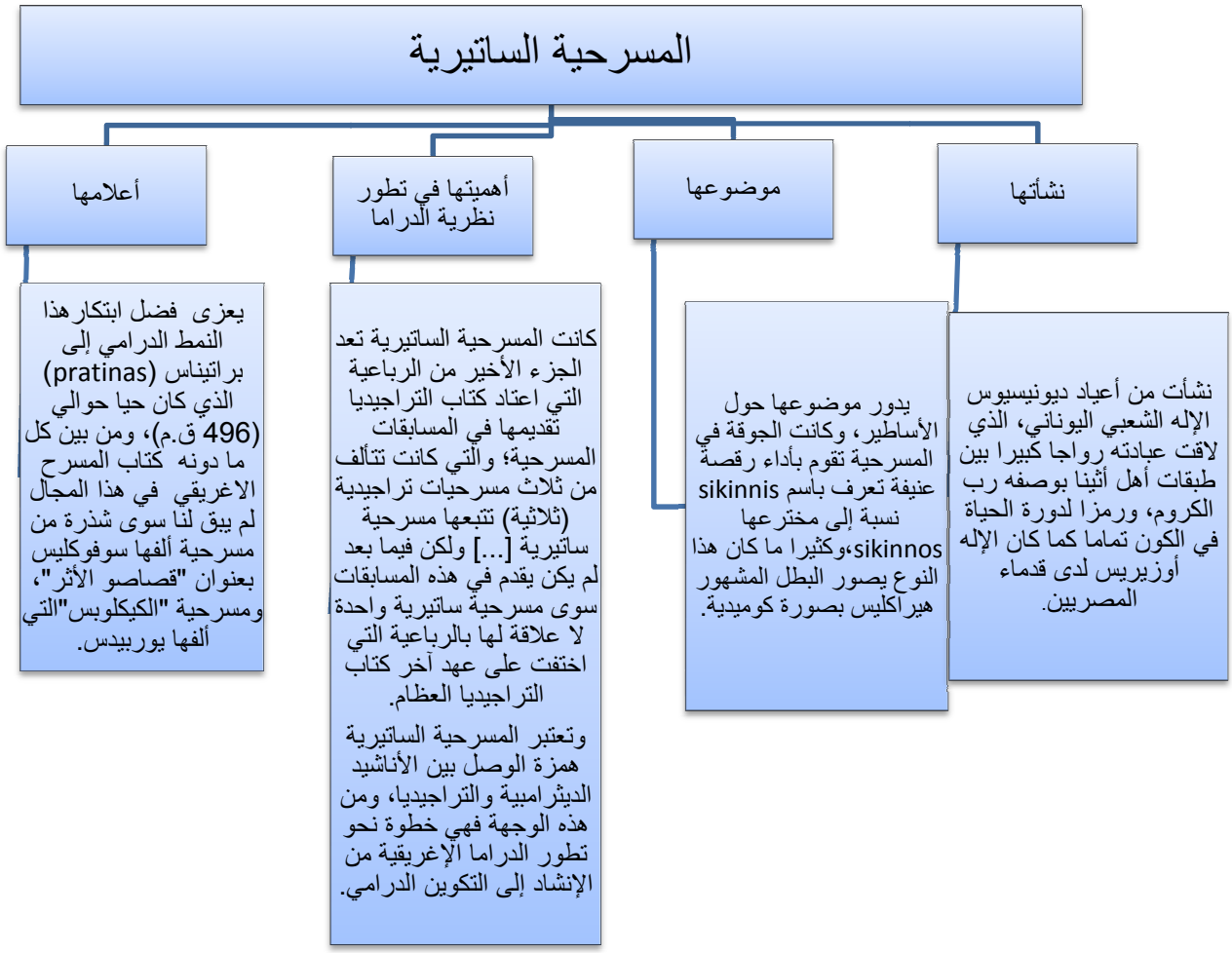
[3] حنين معالي، الرواية بين الايدولوجيا والفن (الرواية الأردنية أنموذجا)، ص45.

[4] رشاد رشدي، نظرية الدراما (من أرسطو إلى الآن)، ص29.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

4.أقسام الدراما عند الإغريق[1]

ساعدت مجموعة من العوامل السّياسية والجغرافية والدّينية، على تهيئة التّربة الصالحة لاستنبات فنّ الدراما، ليتم تحديد معالمه النّظرية، من قبل **أرسطو** في كتابه " **فنّ الشّعر**"، الذي قسمها على النحو الآتي:



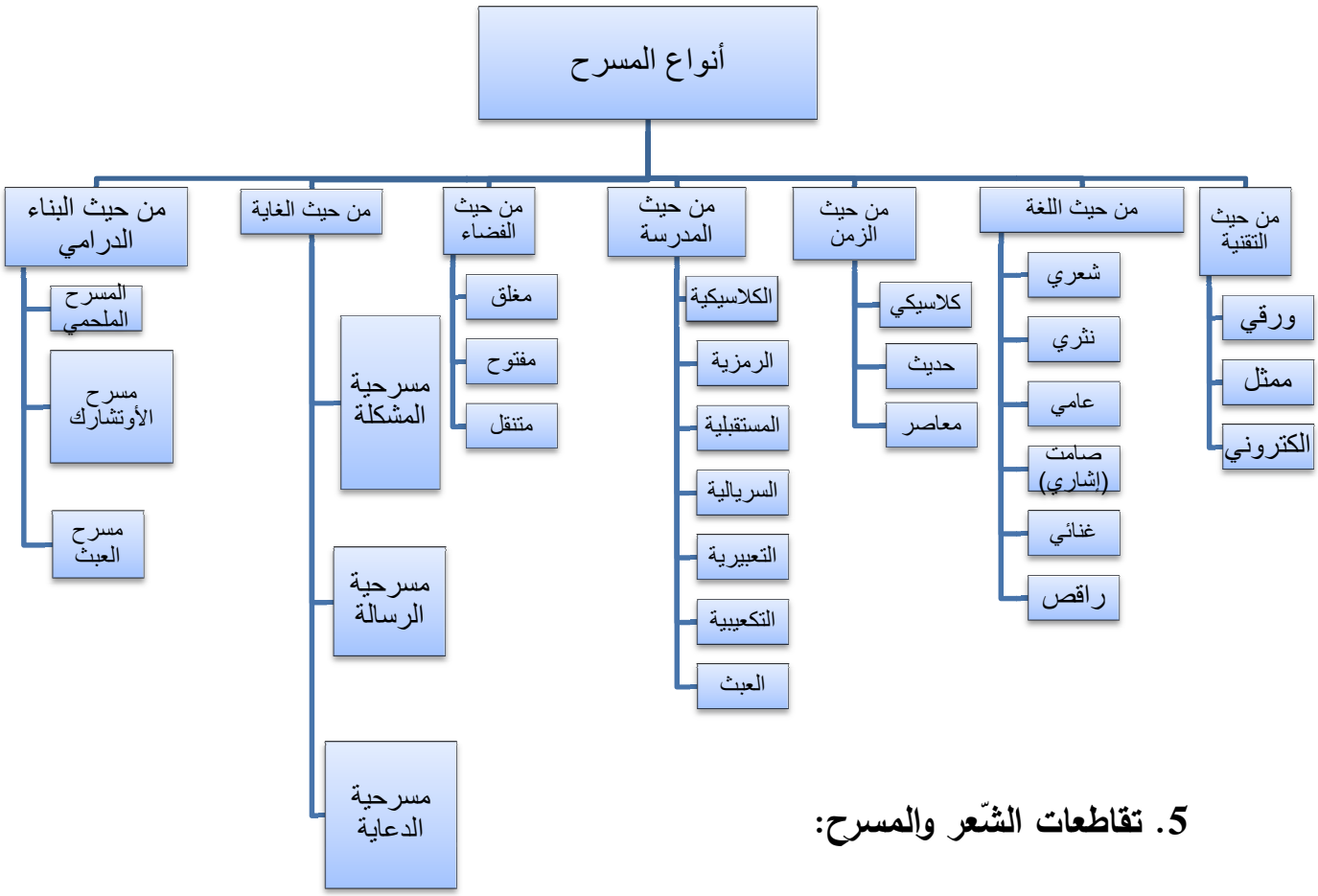
[1] ينظر، محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، من الصفحة71 إلى الصفحة 100.

الملهاة
مفهومها ونشأتها
أنواعها وأعلامها
مميزاتها
أجزاء البناء الدرامي
نشأت من الأغاني المرحة التي كان يرددها أهل الريف في أعياد الإله ديونيسيوس، وكان يقف بينهم منشد يمجد إله الخمر ويتغنى بالنبيذ، وتحيط به جوقة ترد بعض الادعية والابتهالات، ويقول أرسطو بأن الملهاة نشأت من هذه الأغاني Phallikaالتي انتشرت في بلاد اليونان وصقلية، إلى أن ظهر إبخارموEpicharmos فهذبها وألف منها ملهاة قصيرة.
أما مفهومها فقد عرفها أرسطو بأنها: محاكاة لأشخاص أردياء، مثيرون للضحك، لها طول معين وتام في ذاته، وتتم هذه المحاكاة عن طريق أناس، في شكل درامي، لا في شكل سردي، لاحداث التطهيرعن طريق المتعة والضحك.
الملهاة الحديثة
الملهاة المنوسطة
الملهاة القديمة
ممناندروس (Menandros) 292-343 ق.م)
ألكسس (Alexes) و أنتفانيس(Antiphanes)
أريستوفانيس (Aristophanes)
اللغة؛ أدبية بسيطة لاتعقيد فيها، ولامحسنات لفظية، لغة صريحة واضحة تحتوي على ألفاظ من اللهجة العامية التي تعبير بدقة عن النكات
الموضوع؛ تصور لنا حياة المجتمع الأثيني، تصويرا دقيقا [...] في القرن الخامس (ق.ب)، فتارة تنتقد نظام الحكم، وتندد باالحكام، تهاجم الساسة، تطالبهم بوقف الحروب وتدعيم السلام،وتارة تدعو إلى تحرر المرأة، وتطالب باشتراكها في إدراة الشؤون العامة [...] وبعد أفول نجم أثينا وتدهر أوضاعها السياسية] انصرفت عن اصلاح المجتمع [...]ولجأت إلى دراسة الفلسفة والنقد الأدبي خوفا من الحاكم المستبد .
الممثلون؛ كان يقوم بدور التمثيل عدد كبير من الممثلين، مما أدى إلى الأضطراب والفوضى، لذا صدر قانون جعل الممثلين ثلاثة فقط، [...] أما الجوقة الغنائية [...] فكانت تعمل دائما على إثارة الممثلين، أحدهم ضد الآخر، [...] ثم القف إلى جانب الغالب[...] وكانت تتكون من أربعة وعشرين شخصا ينقسمون إلى قسمين، نصفهم من الرجال ونصفهم الآخر من النساء، وكانوا يضعون أقنعة تخفي وجوههم، يلبسون ثيابا تلائم أدوارهم المضحكة.
المقدمة
أغنية الجوقة
المشهد الجدلي
خطاب الجوقة
المشهد التمثيلي
الخاتمة

المأساة
نشأتها، تطورها ومفهومها
أعلامها والاضافات التي قدموها
أجزؤها
عناصر البناء الدرامي
كانت حياة ديونيسيوس مليئة بالخطوب المؤلمة، والسارة ، فكان اليونان يمجدون هذا الإله بإقامة الاحتفالات والمهرجانات العظيمة التي يعبرون فيها عن مشاعرهم بالغناء والرقص، فكان موسم الحصاد يقابل بالابتهاج والمرح، أما ذبول الأوراق وموت الأغصان فيثير الأحزان والألم، فنشأت المأساة من الأغاني الديثرامبية ؛ وهي أشعار غنائية تنشدها الجوقة تكريما للإله.
ظهرت بذور المأساة في سيكون، وكورينثة، وأخذت تنمو حتى حققت في هذه البقاع نوعا من الرقي، ثم انتقلت إلى أتيكا حيث اكتملت عناصرها، فهناك تحول القاص إلى ممثل بالمعنى الصحيح، وأصبح رئيسا للجوقة يقوم بالدور الأساسي، فيمثل شخصية الإله، كما يقوم بسائر الأدوار، بتغيير ملابسه وملامحه، [...] وكان كل مرة يخاطب أفراد الجوقة في موضوع مختلف [...] ونتيجة هذا التطور أصبح رئيس الجوقة (الممثل) يتناول مع أفرادها الأسئلة والأجوبة، فظهرت فكرة الحوار بالمعنى الصحيح، ويعزى الفضل في ذلك كله إلى الشاعر الأثيكي ثسبس Thespis (570-530 ق.م) وقد أدى طول المأساة واتساع موضوعها إلى تأليف المجموعة الثلاثية Trilogia وكانت عبارة عن ثلاثة أجزاء مستقلة يمكن عرض كل منها على حدة، كما خلع أفراد الجوقة جلد الماعز الذي كانوا يلبسونه ليظهروا بمظهر ساتوري، وهكذا بلغت المأساة أقصى درجات الكمال
يعرفها أرسطو بأنها: محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، كل منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير
يوريبيدس
أوجد المقدمة التي كانت بمثابة المنظر الأول في المسرحية، وكانت تنظم في صورة ديالوج، أو منولوج في وزن الإيامبوس، لأنه يتفق مع الهدوء الذي تتميز به في بداية الحدث.
سوفوكليس
رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة، وأدخل المناظر ، المرسومة وزاد عدد الجوقة فأصبح عددها خمسة عشر عضوا بعد أن كانوا اثني عشر، ولكنه قلل من أهميتها، فتضاءل الجزء الغنائي في المأساة، ولكن أهم تغير طرأ عليها هو التجديد في فلسفتها الدينية، فأصبحت المأساة عملا إنسانيا ، أقرب إلى مشاعرنا
أسخيلوس
رفع عدد الممثلين من واحد إلى إثنين، واهتم بالملابس، وخصص لكل قصة أزياءها، كما قلل من أهمية الجوقة عن طريق اختزال أنشيدها، وجعل للحوار الاهمية الأولى في المسرحية
المقدمة
الشخصية
العواطف
النظم
الأغنية
المنظر
مقدمة
أغنية الجوقة
المشهد التمثيلي
الخاتمة

أنواع المسرح[1]:

عرف المسرح عبر مراحله الزمانية المختلفة، تطورات عدة، أدت إلى ظهور أنواع مختلفة، يمكن تقسيمها بناءً على جملة من الاعتبارات، وقد أسهمت هذه الأنواع في نضوج، المسرح كفن قائم بذاته له خصائص يتميز بها عن باقي الفنون الأخرى، إلا أنه يلتقي مع بعضها حفاظا على مميزاته، ويمكن عرض هذه الأنواع كالآتي:



5. تقاطعات الشّعر والمسرح:

يؤكد المسرح ترابط الفنون مع بعضها؛ فهو فنٌّ يمتاح من الحقول الفنّية المختلفة ما يلائم طبيعته البنائية، ووسائله التّعبيرية، فبيّن من خلال هذا التّضايف عمق التّجربة الإبداعية المحكومة «بأواصر عميقة، ووشائج خفية، وَوُصْلاتٍ نُسُبٍ بحثها المفكرون

[1] ينظر، رشاد رشدي، نظرية الدراما (من أرسطو إلى الآن)، ص61-221.

الحديثون، وأبانوا أطرافًا وجوانب منها»[1]، فقد كان انتقاله من (الغنائية) نحو (التّمثيلية)، مسألة مهمة في تاريخ الدراما، شدت انتباه الباحثين فحاولوا تقصّي العلاقة بين الشّعر والمسرح، بِعدّها أول الأشكال الدرامية إن لم تكن هي البذرة الرئيسة التي استنبتت منها، فبحثوا في أشكال الاتصال والتّضايف قبل التحرر والانفصال الفنّي بينهما.

تعود أولى العلاقات بين الشعر و(المسرح) (The Stage) إلى مرحلة النشأة تحديدًا، فقد أتاحت المخيلية الغنائية بأوزانها الانسجام مع أنماط العرض والحركة، كما أن اللغة الشعرية "قادرة على التعبير العاطفي، والعمق الوجداني الكبير خصوصًا في المسرح التراجيدي»[2] الذي يعتمد على إثارة الذات، إذ يرى **هاربيرت ريد** في كتابه "**طبيعة الشعر**" بأنه، "خاصية خارقة؛ تحوّل مفاجيء تتخذ الكلمات تحت تأثير خاص»[3] لدى المتلقي، فهي تثير عاطفته.

كما يتفق المنجز الشعري مع طبيعة بناء (الحدث الدرامي) (Dramatic Event)، الذي يحقق الانسجام بين عناصره الثلاثة: (المقدمة والوسط والنهاية) بحيث يتم ترتيب هذه العناصر وفق تسلسل لا يقبل التغيير، ويقترب هذا كثيرًا من نمط (القصيدة الكلاسيكة)، فقد كانت تعتمد على (الوحدة العضوية)، وعدّ النص كلاًّ منسجمًا لا يمكن لأي جزء منه أن يتقدم على الآخر، وبناء على ذلك يتحقق التضايف بين النوعين الفنين بوجود نقاط مشتركة مؤسسة لهما.

---

[1] عبد الكريم اليافي، دراسات في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص64.

[2] عبد الحافظ إسماعيل، إستراتيجية الثقافي (دراما المسلسلات التليفزيونية العربية نموذج اليمن، الجزائر مصر، سورية دراسة تحليلية مقارنة)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2014، ص42.

[3] هربيرت ريد، طبيعة الشعر، (تر) عيسى علي العكوب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، دط، 1997، ص39.

تعدُّ اللغة بوصفها الأداة الرئسية للنص الشعري والنص المسرحي الدرامي قبل العرض هي إحدى نقاط التقاطع بين الفنين، كما أن العوامل"التي تجعل من الشعر شعرًا رائعًا هي نفس العوامل التي تجعله دراميًا عميقًا"[1]، وعلى هذا الأساس كان من الواجب، التفريق بين (الدراما الشعرية)(Poetic Drama)، و(الشعر الدرامي)(Dramatic Poetry)، فالأول يعتمد على اللغة الشعرية مع الحفاظ على مكونات العمل لكي تتحق دراميته، في حين أن الشعر الدرامي ليس مشروطًا عليه أن يتبع الخطوات النظرية الدرامية، بل يعمل على استلهام بعض التقنيات وتوظيفها.

6.المسرح والمسرح الشعري –الحدود والماهية–

تعود كلمة مسرح إلى أصلها اليوناني؛ فهي كلمة مشتقة من (ثياترون) (theatron)؛ "والثياترون هو المكان الذي أعد لمشاهدة المسرحية"[2]، أي المكان الذي يجلس فيه المتفرجون، ثم أصبح يعني الفن بحد ذاته "ومن هذه الكلمة اشتقت كلمة (theatre) في اللغات الأوروبية"[3]، كما ورد في "**المعجم المسرحي**"، أن المسرح "فن مزدوج يقوم على العلاقة بين مكونين؛ هما النص من جهة، والعرض الذي يشكل غائية المسرح من جهة أخرى"[4]، فالمسرح فن تمثيلي أكثر من كونه فن أدبي.

يرى **خليل الموسى** ضرورة التفريق بين المسرح، و(المسرحية)(Theatrical)، "فالمسرحية نعني بها النص المسرحي القابل لأن يمثل، ونعني بالمسرح النص المسرحي

---

[1] محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة، دط، دت، ص27.

[2] محمد الخطيب، المسرح الإغريقي، دار مؤسسة أرسلان، دمشق، سوريا، ط1، 2014، ص110.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 425.

ممثلاً [...] ومعروضًا بتقانة المسرح وشروطه»[1]، فالأول هو نص قبل للعرض، والثاني هو العرض التمثلي للنص الأول، فهما يتفقان على أنهما نص، ويختلفان بعد العرض، في كون الأول مقروء قابل للتمثيل، أما الآخر فسمعي بصري ممثل (معروض).

تحدث **محمد زكي العشماوي** عن دور الفنان المسرحي على أنه فنان «**يضع في اعتباره قبل كل شيء أنه يصور أفعال الإنسان، ممثلة ومرئية ومنظورة، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح [...] إنما يحرك وسطًا اجتماعيًّا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر، كما يتفاعلون في الحياة، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكاتهم ونفسياتهم، وأحداث حياتهم، ويلونها الصراع الذي يكون بين الفعل ورد الفعل، أو بين الفرد والجماعة، أو بين إدارة تكافح مجتمعًا للوصول إلى غاية**»[2] محددة؛ فالمسرحية لابد أن تتوفر على الصّراع الذي يحرك أحداثها، وينمّي تطوراتها، في تواتر يسمح للمرء أن يدرك الهدف المراد ايصاله منها عن طريق المشاهدة البصرية.

لا يصور الفنان المسرحي أثناء التفكير الإبداعي الضمير الفردي، بل يسعى لتصويره داخل نظام الجماعة، بحكم العلاقة الترابطية بينهما، فهو يعيش ضمن نطاق جماعي، تجمع بينهما جملة من الخصائص والمميزات، وإن كان ذلك لا يعبر عن الانسجام التام بينهما، فالصّراع يمثل مركز الحياة وبؤرتها، والعامل الذي يكسر النمطية الحياتية الباعثة للملل، سواء أكان هذا الصّراع بين الفرد والجماعة، وبين جماعة وجماعة، أو بين الذات والآخر بصرف النظر عن كنه هذا الآخر.

لفتت مراحل التطور التي مرت بها لغة المسرح انتباه المنظرين، فحاولوا دراستها إنطلاقًا من تعريف المسرح، والشّعر وعلاقتهما ببعضهما، فقد إرتبط كل منهما عند

---

[1] خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي (تاريخ، تنظير، إجراء)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1997، ص03.

[2] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994، ص41.

أرسطو بالمحاكاة، فلم يكن يدور في خلده "أن المسرحية تكتب نثرًا بل إنه حصر الشعر [...] على أنه جعل قيمة الشعر كلها في مقدرة الشّاعر على المحاكاة، ومتى توافرت هذه المحاكاة [...] بلغ الشعر أقصى غاية درامية له"[1]؛ فالدراما عند **أرسطو** كانت مرتبطة ارتباطًا متينًا بالواقع، وبقدترها على محاكاته، فكلما كان الفنان مُجيدًا في تصويره له، كان العمل مقبولاً للعرض أمام الجمهور، ليتحقق الهدف الأساس المتمثل في التطهير.

تطرح مسألة اللغة المسرحية جملة من التساؤلات، التي تدور حول الفرق بين اللغة الشّعرية والنّثرية في كتابة العمل المسرحي، وهل يتفوق النثر على الشّعر أم العكس؟ وللاجابة عن هذه التساؤلات يرى الباحثون المتخصصون في مجال المسرح، بأن اللغة المسرحية يجب أن تكون لغة شاعرية، بارعة في تصوير الواقع ومجرياته بلغة شعرية أو نثرية ومن خلال هذا الطّرح حريٌّ بنا أن نقف عند أهم الاختلافات بين مصطلحي (المسرح الشّعريّ)، و(الشّعر المسرحيّ).

إن الشّعر المسرحيّ عبارة عن "النص المكتوب شعرًا، ولكن الغنائية فيه مهيمنة على الحوار والصراع الدرامي، [أما] [...] المسرح الشّعري [...] [فهو] النص المكتوب شعرًا وهو قابل للتمثيل؛ لأن البناء الدرامي يهيمن على العناصر الغنائية"[2] وبهذا فهو يعتمد على توظيف تقنيات درامية، عكس النوع الأول الذي يمثل عملاً دراميًا بكل مواصفات الدرامية، وعناصرها وأنه عمل فنيٌّ قابل للعرض على خشبة المسرح.

---

[1] محمد غنمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص48.

[2] خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي (تاريخ، تنظير، إجراء)، ص03.

7.المسرح الشعري في الوطن العربي:

تتكئ الدراسات والنظريات الفنية في أغلب الأحيان على سند تراثي، يشكل المنطلق الجوهري، واللبنة الأساسية التي تعتمد عليها، إلا أن مشكلة التأصيل في المسرح العربي تعود إلى انعدام هذه الأرضية التراثية كما يرى المنظرون، فعندما يلتفت المسرحي إلى هذا السند "لا يجد بناءً متسلسل الأساس يعتمد عليه، ويطوره بلمسات من المعاصرة والتجديد"[1] فيجد نفسه ملزمًا بوضع الأسس الأولية بنفسه، "إذ أن الماضي رغم ازدهاره بالظواهر المسرحية ضعيفة الاتصال بالحاضر المسرحي الذي يعتمد في أسسه على الدراما الأوروبية بمختلف اتجاهاتها"[2] ومذاهبها.

بين وجود فريقين متناقضين حول مسألة معرفة العرب لفن المسرح قبل مرحلة التأثر بالغرب، يرى فريق منهم "بأن العرب قد عرفوا أنواعًا من الفرجة"[3] التي تمثل بذورًا للفن المسرحيّ، إلا أنها لم تجد تربة صالحة ونبعًا يمدها بالماء والرواء لتنضج وتثمر، في حين ينظر الرأي الثاني "إلى المسرح بتقنياته الغربية، ويؤكدون وجود شروط المسرح بعناصره الأربعة: (النص المسرحي، الخشبة، الممثل، المتفرج) وهو بهذه غير معروف قبل مسرحية "**البخيل**" **لمارون النقاش**"[4] في الصرح العربي.

غنيٌّ عن الإثبات بأن مصر هي أول قطب عربي، شهد وصلات ثقافية، وفكرية، وعلمية مع الغرب في العصر الحديث، فقد ساعد هذا التأثر الحضاري الاهتمام بثقافة الآخر وما بلغه من نضوج فنّي، وإن لم يكن ذلك الاهتمام منذ بدء النهضة؛ لأنها "لم

---

[1] رياض عصمت، المسرح العربي (سقوط الأقنعة الاجتماعية)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011، ص21

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص05.

[4] المرجع نفسه، ص05-06.

تكن في حاجة الآداب [بقدر ما كانت] حاجتها إلى العلوم والجيش [...] ومن الطبيعي ألا يكون للمسرح أي نصيب في بدء النهضة كبقية الآداب، وفي الحق لم تبدأ العناية بالمسرح إلا في عصر **إسماعيل** »[1] إلا أن انطلاق الممارسة الفعلية لفن المسرح كانت من بيروت.

يرى منظرو المسرح العربي بأن المسرح الشّعري العربي قد مرّ بثلاثة مراحل رئيسة وهي: (مرحلة التأسيس، ثم التأصيل، تليهما مرحلة الإبداع)، حيث كانت معظم الأعمال المسرحية مستوحاة من التاريخ العربي، ويعد **خليل اليازجي** رائد هذه المرحلة، فقد اعتمدوا على بحور الخليل لنظم قصائد مطولة بقافية واحدة، وجعلوا من الحوار الركن الأساس فيها، مما جعلها ثقيلة، وبعيدة عن السلاسة المطلوبة في الإبداع المسرحي.

أما المرحلة الثانية فشهدت تطورات ملحوظة في البناء واللغة، وتعد الاسهامات المسرحية لكل من:(**أحمد شوقي** و **أحمد علي باكثير**، **وعبد الرحمان الشرقاوي**)، عاملاً أساسيًا في تطور الفن المسرحي، وإنطلاقه نحو النضج والاكتمال، في الصرح العربي، ولم يعتمد **شوقي** على سابقيه وحسب، بل أقبل على المسرح الفرنسي ليغذيَّ نهمه الفني، فاستخدم خياله ومشاعره في نسج الحوار، كما أسهم في وضع لبنات حية تفيد الخَلَفَ لتطويع القصيدة الغنائية وتتلاءم مع طبيعة المسرح الفنية.

أما **باكثير** فأضاف إلى المسرح الشعري وعيًا جديدًا إرتبط بخرقه لعمود الشعر، ما جعله يتفوق على **شوقي وأباضة**، في حين تمكن **الشرقاوي** من التحرر الكليّ من الأسباب التي أدت إلى ثقل الحوار في المسرحيات السابقة، فتخلص من رتابة القافية، ومال إلى الغنائية معتمدًا على الصوت الواحد، فأتاح له ذلك حرية لم تكن موجودة من قبل في التعبير عن حوار الشخصيات المختلفة وأفعالها.

[1] عمر الدسوقي، المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها)، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، ط1، 1962، ص15.

تحقق النضج التام في المرحلة الأخيرة بفضل الجهود السابقة، وبفضل استقلالية الشعر عن الغنائية، وتوجهه نحو الدرامية بفضل **صلاح عبد الصبور** رائد هذه المرحلة بدراساته النقدية، وأعماله الابداعية، فقد كان يزاول النشاطين في الوقت نفسه، تنظيرًا وممارسةً، حيث قدم باقة من المسرحيات الدرامية، التي تأثّر فيها تأثرًا كبيرًا بأعمال **إليوت**[1]**(Thomas Stearns Eliot)(1888-1965)**[*] وغيره من الرواد الغربيين في النقد والإبداع.

8. توظيف التقنيات المسرحية في الشعر العربي المعاصر:

من خلال العلاقة الوطيدة التي تجمع بين فنيّ الشعر والمسرح، تتحدد وصلات الإرتباط بينهما، "فقد كان مصطلح الشعر في التراث اليوناني محصورًا في إطار المسرحية والملحمة"[2]كما أكّدَ ظهور الشّعر المسرحي، والمسرح الشّعري تلك العلاقات وأعاد الوصل بينهما، فحاول الشعر استلهام تقنييات المسرح، والتخلص من (الغنائية) التي تثقل طاقته التعبيرية، ومن بين نقاط التفاعل بينهما نذكر ما يأتي:

1.8.الحوار:

لا يمثل (الحوار)(Dialogue) مجرد تبادل للأحاديث بين طرفين أو أكثر، بل يمثل سببًا رئيسًا لبلوغ الحقيقة، فقد كان **سقراط** يعتمد عليه لاثباتها –الحقيقة–، ورغم أن هناك فروق جوهرية بين المجادلة والحوار إلا أن هناك أواصر وثيقة بينهما، كما أنه يمثل الركن الأساس، في البناء الدرامي المسرحي، ويختلف عن الحوار العادي في كونه "جزء من

---

[1] ينظر، عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، جامعة المسيلة، قسم اللغة العربية وآدابها، المسيلة، الجزائر، ى2008-2009، من الصفحة18 إلى الصفحة23.

[*] شاعر أمريكي إنجليزي، كاتب مسرحي، ناقد أدبي، ومحرر، زعيم حركة الحداثة في الشعر، أثرت أعماله على العديد من الشعراء البريطانيين في عصره، حصل على جائزة نوبل للأدب عام (1948) . ينظر، https://www.arageek.com، 2023/07/28، 07:54م.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط5، 2008، ص194.

أجزاء الحدث [...] فيجب كما هو الحال [...] أن يدفع الحدث إلى التطور، وأن يكشف عن شخصية صاحبه، وأفكاره»[1]، مبتعدًا عن المباشرة في العبير، وسلك منحًا رمزيّ غير مباشر، أما عن حضوره في النص الشعري العربي المعاصر فيمكن تقسيمه كالآتي:

1.1.8.الحوار الخارجي (الديالوغ):

تحمل طبيعة الحوار في ذاته، قيمًا متنوعةً وخصائص متعددة، فالرؤى التي تقدمها الشخصيات عبر هذه التقنية تعبر عن مدى اختلاف الوعي ودرجاته، فيستخدمه الشاعر «حين يدرك بحاسته الدرامية جدوى الإنتقال من صوته التقريري، إلى أصوات المشهد»[2] ومن معاناته إلى معاناة المجتمع، فمن خلال هذا الانتقال من الذات نحو الآخر، تتنوع أبعاد الرؤية الشعرية؛ لأن الحوار في العمل الدرامي ينفذ إليها بالسعي الدائم للكشف عن النقائض، ساعيًا لخلق التعدد.

تعد محاولة الشعراء لاجتثاث الشعر من رتابته (الغنائية)، أمرًا صعبًا، إلا أن ذلك لم يمنع من تحقيقه، فقد أقدم الشعراء على تقنيات المسرح الدرامية، واستنبتوا منه عملاً تتكامل فيه العناصر الفنية، فقد عمد الشاعر **أمل دنقل** في قصيدته "**مقتل القمر**" للاستعانة بعنصر الحوار في تصاعد الحدث وتطور حيثياته، وتوالد المواقف من خلاله، حيث أدى **(مقتل القمر)** إلى وجود انفعالات داخلية ساعدت على تماسك بنية النص، الذي اعتمد على سرد الحدث المشبع بالحوار، في إطار (زماني ومكاني)، يقتضي طرح جملة من التساؤلات.

من يكون هذا (القمر) الذي تدور حوله الأحداث؟ ولماذا تسبب قتله في تسارع التوتر داخل النص؟ كما أن الفزع الذي أثارته هذه الحادثة يدل على عظم مكانته، فماذا

---

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما (من أرسطو إلى الآن)، ص50.

[2] ريم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر (تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة)، دار الخليج للصحافة والنشر، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2018، ص158.

يمثل هذا القمر بالنسبة لهم؟ ولماذا قتل في المدينة ولم يقتل في القرية؟ ولنجيب عن هذه التساؤلات كان لزامًا علينا تتبع مسار النص بدءًا بقول الشاعر في الشاهد الشعري الآتي:

..وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كل المدينة:
قتل القمر
شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجر
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة
من صدره
تركوه في الأعواد،
كالأسطورة السوداء في عيني ضرير[1]

يتضمن الشاهد الشعري مجموعة من الأحداث التي سبقت مقتل القمر، إلا أنها لم تكن بالأهمية نفسها التي حظي بها (الحدث الرئيس)، الذي يشكل بداية الحدث التراجيدي، فقد اعتمد الشاعر على الترميز الدلالي؛ فالقمر رمز الشفافية والنقاء، رمز الأمل في الليالي الحالكات، وحلم يحلق في سماء البسطاء، الذين لا يهتمون بتفاصيل الحياة المعقدة، فغياب القمر بالنسبة لهم هو غياب للفرحة والسرور اللذان كان يرسمهما على شفاههم، وقد فتحت لنا هذه البنية الفاتنة باب التأويل والتحليل رغم بساطتها، فهي تتصهر ثم تلتحم، لتحقيق الصورة الخيالية للوقائع في عالم النص المربك.

يعتمد النص على المفارقة الدلالية بين البداية والنهاية، اللتان يتوسطهما الحوار الذي ساعد على الوصل بينهما لكشف حقيقة مقتل (البطل) (القمر)، فقد ساعد حوار الشخصيات، (ناقل) خبر وفاة القمر، و(الجارة) و(الجار)، و(أبناء المدينة) و(أبناء القرية)، في تطور الأحداث، وتأزمها نظرًا لمكانة البطل عند أبناء القرية، لينشب بينهما صراع حول مقتله؛ وهو يمثل في الحقيقة صراعًا، بين (النقاء) و(الدنس)، أو بين الخير

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص68.

والشّر الذي دفع بأبناء المدينة إلى قتل البطل وصلبه لسرقة قلادة الماس الثمينة، وهذه القلادة هي تعبير معنوي لنقاء الجوهر البشري الذي يفتقد إليه كثير من البشر.

يقول الشاعر:

يا اخوتي هذا أبوكم مات
قد قتلته أبناء المدينة
-ماذا؟ لا..ابونا لايموت
-بالأمس طوال الليل كان هنا
-يقص لنا حكايته الحزينة
-يا اخوتي بيدي هاتين احتضنته
أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنوه
قالوا: كفاك أصمت
فإنك لست تدري ماتقول
قلت: الحقيقة ما أقول
قالوا: انتظر
لم تبق إلا بضع ساعات
ويأتي[1]

مثّل الحوار سببًا في (الانقلاب) و(الاكتشاف)، اللذين يمثلان نقطة التحول في العمل المسرحيّ، وتغيّر مجريات الحدث من (الحزن) إلى (الفرح)، حيث يعدّ الانقلاب بمثابة الثورة والتغيير «إلى عكس ما كان متوقعًا من ظروف الحدث على أن ينبع هذا الإنقلاب من التسلسل الحتمي أو المحتمل»[2]، فقد كان تشبث أبناء القرية بأمل عودة البطل مساءً الفيصل لحل العقدة وظهور البطل من جديد.

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص69.

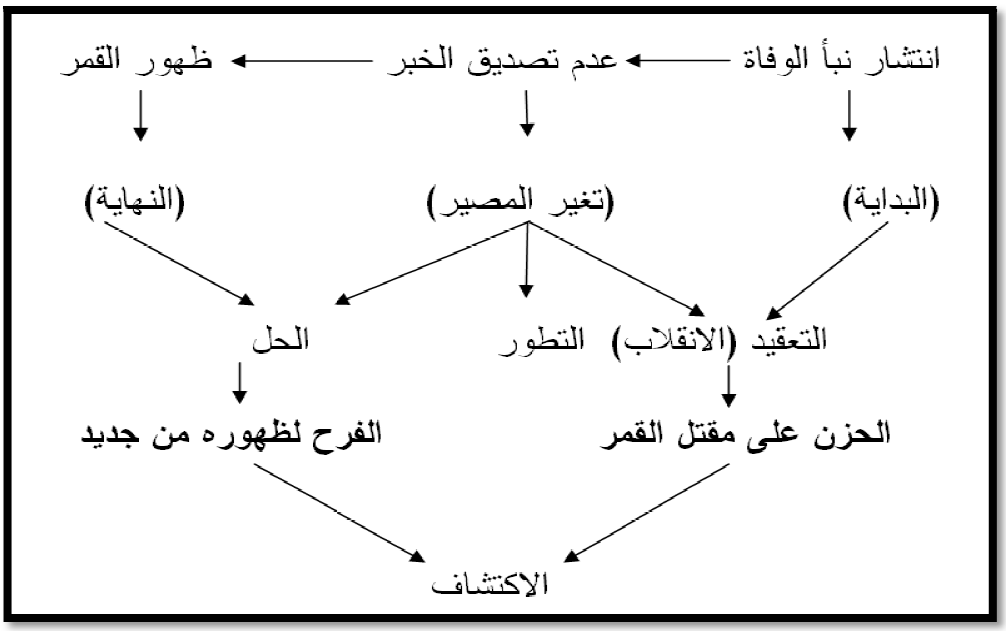
[2] رشاد رشدي، نظرية الدراما (من أرسطو إلى الآن)، ص37.

حط المساء

وأطل من فوقي القمر

متألق البسمات ماسي النظر[1]

وفقًا للعناصر التأصيلية للعمل الدرامي فإن الشاعر قد أجاد حبك الأحداث باختياره زمانًا ومكانًا محددين، حيث استغرق الحدث يومًا كاملاً منذ ذيوع نبأ موت القمر ليتم اكتشاف الحقيقة في المساء، كما هو مجسد في المخطط الآتي:



ساعد اعتماد الشاعر على تقنية الحوار في سير الحدث وسلاسته، وسرد مجرياته، وانفلاته من سمات الغنائية التي ظلت حائلاً بينه وبين الدراما، فحضور الحوار في النص أتاح للقارئ تخيل الوقائع، والتوق لمعرفة النهاية، فـ"في الحوار الخارجي لا تكون الدائرة الدرامية مغلقة، ولكنها تتخذ شكل زاوية»[2] تسمح للمتلقي للإنفتاح عليه.

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص70.

[2] ريم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر (تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة)، دار الخليج للصحافة والنشر، الأردن، ط1، 2018، ص157.

تأسست البنية اللغوية للحوار على أسلوب النداء، الذي تماشى مع تطور الحدث والانتقال بين أجزائه، لتغيير مجرياته من حالة (الحزن والهلع) إلى حالة (الاستقرار)، و(الفرح) ومن (العقدة) إلى (الحل) كما هو موضح في الشاهد الشعري الآتي:

يا إخوتي هذا أبوكم ما يزال هنا
فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة
قالوا: غريب
ظنه الناس القمر
قتلوه، ثم بكوا عليه
ورددوا قتل القمر
لكن أبونا لا يموت
أبدا أبونا لا يموت[1]

يعدُّ (الحوار غير المباشر) من التقنيات التي اعتمد عليها الشعراء العرب المعاصرون؛ ونعني به الحوار الذي يكون فيه المتلقي عنصرًا فاعلاً، وجزءًا أساسيًّا فيه، وهو في الغالب حوار موجه إليه، لكن الفرق بينهما؛ أن الأول عبارة عن تبادل رأيين لشخصين أو أكثر، في حين يعتمد الثاني على وعي المتلقي، وخبرته التحليلة في استنباط أركان الرسالة، ويعدُّ الشاعر **فاروق جويدة** من بين الشعراء الذين اعتمدوا على هذه التقنية في قصيدة "**رسالة إلى سلمان رشدي**" التي يقول فيها:

في زمن الردة والبهتان
اكتب ما شئت ولا تخجل
فالكفر مباح..يا سلمان
ضع ألف صليب.. وصليب
فوق القرآن
في كل لسان

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص70-71.

لا تخش الله ولا تطلب
صفح الرحمن
فزمان الردة نعرفه
من المعصية بلا غفران
إن ضل القلب فلا تعجب
أن يسكن فيه الشيطان[1]

يعتمد الشاعر على تقنية (الاستدعاء)، إلا أنه اختلف في استخدامها، فغالبًا ما تكون هذه الشخصيات المستدعاة في الشّعر العربي، قناعًا يلبسه الشّاعر رؤاه وأفكاره، إلا أن الشّاعر **فاروق جويدة** قام باستحضاره ليوجه الخطاب إلى **سلمان رشدي**، وإلى كل من تأثر به، إذ يعدُّ «**سلمان رشدي** كاتب مسلم ارتد عن الإسلام، ولم يكتف بذلك، بل وجه في كتابه "**آيات شيطانية**" أكبر إساة يوجهها كاتب في التاريخ إلى رسول الله –صل الله عليه وسلم–»[2] فالمحاورة الموجودة في النص قائمة على (الفعل)، و(رد الفعل) بالكتابة الإبداعية، وتنقسم أصناف المتلقي المقصود تبعًا لذلك إلى شخصية **سلمان**، وأتباعه، وكل من يفكر في اتباع نهجه.

يعتمد الحوار في هذا النص على مبدأ الاختلاف في المعتقدات، حيث اعتمد الطرف الأول في الحوار على التطرف والتجريح، واتخاذ الإبداع غاية غير نبيلة تسئ إلى الآخر (المسلم) في حين كان الثاني نبيهًا في الرد، حكيمًا في المعاملة، فلم يعتمد على الأسلوب نفسه، وإنما اعتمد على الحجج والبراهين في إثبات خطيئة الطرف الأول:

خبرني يوما
حين تفيق من الهذيان
هل هذا حق الفنان..؟

---

[1] فاروق جويدة، زمان القهر علمني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص58–60–61.

[2] المصدر نفسه، ص58.

أن تشعل حقدك في الانجيل
وتغرس سمك في القرآن
أن ترجم موسى أو عيسى
أو تسجن مريم في القضبان
أن يغدو المعبد والقدّاس
وبيت الله
مجلس لهو للرهبان[1]

رغم اختلاف الحوار الدرامي عن الحوار اليومي، إلا أن الشاعر **فاروق جويدة** مزج بينهما، واعتمد على جملة من الحجج في هذه المحاورة، إذ لا ينبغي بأي شكل من الأشكال اتخاذ الإبداع مطية للإساءة إلى الآخر، فهدف المبدع أنبل من أن ينقّب عن الإختلاف بين الأنا والآخر، ويتخذ منه موضوعًا له. كما أن الإبداع لا يلتفت إلى معتقدات الإنسان بل يسعى إلى معالجة الهموم الإنسانية، بصرف النظر عن انتماءاتها الدينية والعقائدية، وقد استعان الشاعر بأداة النداء (يا) ومخاطبة الطرف الآخر مباشرة بذكر اسمه وتكرار السؤال بقوله:

هل هذا حق الفنان؟
أن تحرق دينا في الحانات
لتبني مجدك بالبهتان
أن تجعل ماء النهر
سموما تسري
في الأبدان..
لن يشرق ضوء من قلب
لا يعرف طعم الإيمان
لن يبقى شيء من قلم

[1] فاروق جويدة، زمان القهر علمني، ص66-67.

يسفك حرمات الإنسان[1]

يرى الشّاعر بأن مجد الفنان لا يتحقق بسفك حرمات الإنسان، وإنما يتحقق بتقديسه للإنسانية، وهي الهدف الأساس من الدراما، فقد كانت الدراما قديمًا تسعى إلى تطهير الإنسان من الأحقاد والسموم الداخلية، ومن خلال هذا الأنموذج نبهنا الشّاعر بأن هناك أشكالاً أخرى من الحوار في المنجز الشّعريّ تعتمد بشكل رئيس على وجود طرفين في المحاورة، وتَنْتُج هذه المحاورة من خلال وجود فعل ورد فعل، يعتمد فيها الطرفان على الأدلة والبراهين.

2.1.8. الحوار الداخلي:

يعد (الحوار الداخلي)، شكلاً من أشكال الحوار، ولكنه يعتمد على محاورة الذات لنفسها، وهو نابع من دافع نفسي للشخصية، «ليبلور موقف الذات تجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي، وهو حوار يتجه نحو الذات ويعود إليها،»[2] ولكنه يسمح بكسر الحدود بينها وبين المتلقي، ليتيح له فرصة التقرب منه واكتشاف العلاقات الشّعورية التي تتضج في الخفاء، ويقترب الحوار الداخلي من (المناجاة)، رغم أن هذا التشابه يصعب الفصل فيه، إلا أن نقاط «الإختلاف بين الشكلين يكمن في أن موضوع المناجاة هو نفس المناجي، بينما يوجه المتحدث في المونولوج الدرامي اهتمامه إلى الخارج»[3] ليتفاعل المتلقي معه.

يظهر اهتمام الشّاعر **أمل دنقل** بهذه التقنية، في قصيدة "**سفر التكوين**" حيث اعتمد عليها مستخدمًا ضمير المتكلم (أنا)، وهو الضمير الأنسب للحوار الداخلي، يبدأ الشّاعر

---

[1] خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص68-69.

[2] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني –أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص 57.

[3] أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1997، ص 39.

في هذه المحاورة بزمن الماضي (كُنت)، وقد تضمنت البداية مفارقةً شعريةً جمع فيها الشّاعر بين المتناقضات:

في البدء كنت رجلا.. إمراة..وشجرة
كنت أبا..وإبنا.. وروحا قداسا
كنت الصباح..والمسا..
والحدقة الثابتة المدورة.[1]

رغم هذا الإنقسام الداخلي الذي يعاني منه الشّاعر إلا أنه تجلد بالصلابة والثبات؛ لأن الحوار الداخلي "أحاديُّ الإرسال تُعبّر فيه الشخصية الواحدة عن حركة وعيها الداخليّ، ومتلقٍ واحد، متعدد، حقيقي، أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة"[2]، حيث نلاحظ أن الجو العام للقصيدة، هو عبارة عن مساءلة داخلية، بين الشّاعر وذاته، يحاول أن يفهم كينونتها بعيدًا عن صخب الحياة التي يراها كطاحونة بعيدة، يحاول الانسجام مع حركتها لكي يفهم معاناتها معتمدًا على الجنوح نحو الطيبيعة في جلسته الوحيدة، لكي تمنحه الجو المناسب، لذا يرى الشّاعر بأن اقحام المتلقي في هذا الحوار لم يحن بعد؛ لأنه يعيش مرحلة حرجة يتحسس فيها نبض ذاته.

والحياة..
تنبض-كالطاحونة البعيدة !
حين رأيت أن كل ما أراه
لا ينقذ القلب من الملل !
مبارزات الديكة
كانت هي التسلية الوحيدة
في جلستي الوحيدة

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 267.

[2] ريم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر (تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة الشاعر محمد مردان أنموذجا)، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019، ص 165.

بين غصون الشجر المشتبكة[1]

يحتاج المرء عندما يستغرق في التفكير إلى مكان وزمان وظروف تساعده على التعمق في غياهب الذات الباطنية، فالوصول إلى أفكارها الدفينة يتطلب من الشّاعر تشجم الصعاب لفهمها والتواصل معها.

قلت لنفسي: لو نزلت الماء..واغتسلت..لانقسمت

لو انقسمت..لازدوجت..وابتسمت[2]

يظهر من خلال هذه الأسطر الشّعرية بأن الشّاعر يخوض محاورتين أحدهما سرية وأخرى علنية، حيث يضع نفسه في رهان بين (الوحدة) و(الانقسام)، وبين (الالتحام) و(التشظي)، ليتملص من المعاناة الشخصية إلى معاناة الآخر، فتصبح ذاته ذاتًا تلامس الضمير الجمعي، لذا استخدم مصطلح (ابن ادام) دون محددات عينية لشخص ما، ما يجعله في محل المخطاب للإنسانية جمعاء في الاصحاح (الثاني) و(الثالث) و(الرابع)، فقد كان يطالبها بالتسامح والتخلي عن الجشع، معتمدًا على تكرار الفعل (قُلت) المتبوع بصيغة الأمر (فليكن)، الذي كان الغرض منه (التمني)، لتحكيم العقل وكبح البذرة السيئة في نفوس البشر والحد من نشر سمومها؛ لأن اتباع الإنسان لرغباته في السيطرة على الآخر أبعده عن الطريق السوي.

أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم[3]

ثم يقول:

أصبح العقل مغتربا يتسول..يقذفه الصبية

بالحجارة، يوقفه الجند عند الحدود، وتسحب

منه الحكومات جنسية الوطني..وتدرجه في

قوائم من يكرهون الوطن

قلت: فليكن العقل في الأرض، لكنه لم يكن

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 267-268.

[2] المصدر نفسه، ص 268.

[3] المصدر نفسه، ص 270.

سقط العقل في دورة النفي..والسجن حتى يجن[1]

انتقل الشّاعر من زمن (الماضي) إلى زمن (الحاضر)، ومن محاورة الذات إلى إشراك المتلقي، معتمدًا على عنصر القصّ باستخدام الفعل (كان)، إلا أنه يعود لمحاورة الذات بعد المحاولات البائسة لاقتلاع الإنسانية من الدنس الذي لوث صفوها مستعينًا بضمير المتكلم (أنا).

حدقت في الصخر؛ وفي الينبوع
رأيت وجهي في سمات الجوع
حدقت في جبيني المقلوب
رأيتني: الصليب والمصلوب
صرخت-كنت خارجا من رحم الهناءة
صرخت؛ أطلب الهناءة
كينونتي: مشنقتي
وحبلي السري
حبلها
المقطوع ![2]

تظهر بوادر اليأس على ذات الشّاعر، التي حاولت أن تجعل من هموم الأخر همومًا لها، فتكبدت محاولة تغيير الراهن، إلا أن الآخر لم يستجب لها، لذا عاد الشّاعر لاستخدام ضمير (المتكلم المفرد) في نهاية القصيدة، ولكنه لم يستطيع الصمت رغم ذلك، فكينونته مرهونة بوجود الآخر، وهذا ما زاد من تفاقم الوضع بالنسبة له، فلا هو قادر على العيش مطمئن البال، ولا هو قادر على التغاضي عن الحوادث التي تدور من حوله، وقد اعتمد على تقنية (التشكيل المرئي) من خلال تقليص حجم الأسطر الشعرية التي

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 271.

[2] المصدر نفسه، ص273.

اتخذت في نهاية المطاف شكل (الهرم المقلوب) كتجسيد لانكفاء الذات على نفسها، فهو ينطلق من الأنا ويعود إليها.

2.8.الشخصيات.

يعدُّ حضور (الشّخصية)(Personage) في العمل المسرحي أمرًا مهما؛ فهي الجوهر الأساس لنجاحها والعنصر الرئيس الذي يقوم بتمثيل الأدوار، لتصعيد الحدث عن طريق الحوار، فغيابها يلغي تحرر النّص المسرحي من الأدبية؛ لأنها ليست مجرد شخوص تؤدي دورًا ما، بل هي مجموعة من الطاقات الفكرية الكامنة، والروئ الرمزية المقنعة التي يعتمد عليها المسرحيّ، لابلاغ الرسالة بتجسيدها على ركح المسرح، بواسطة (اللغة) (والأداء)؛ ولأن شخصية الإنسان لها جوانب مركبة (واعية) وغير (واعية)، منبعها الذات الباطنة التي تستقر في (الشعور) و(اللاشعور) الإنساني، وجب علينا معالجتها من الزاوية النفسية، حيث يعرفها **فريدنبرغ (Fredenberg)** في كتابه "**علم نفس الشّخصية والتوافق**" بأنها: «نظام ثابت من الخصائص المعقدة الذي عن طريقه يمكن أن تتعين هوية نمط الفرد»[1] في نظام الجماعة، بواسطة أفكاره وقناعاته، لإثبات الذات عن الطريق التميّز والاختلاف.

أما في العمل المسرحي فتعرفها الباحثة **ميسون عبد الرزاق البياتي** بأنها: «**ذلك الإنتقاء في قيم التّنظيم الحيوي للشّخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفنّان المسرحي لتقديم أفكار مجردة أو صور ذهنية، أو آراء معينة متوخيًّا وضعها في قالب جماليّ مليء بالتشويق، وميسور الفهم من قبل المتفرج، حيث يستعار لهذا التنظيم جسم الممثل [...] لتحويله من تنظيم انتقائي متصور إلى تنظيم فعلي عياني** »[2]، يتوجه إلى طبقات فكرية مختلفة.

---

[1] يحي سليم البشتاوي، منهجية الإخراج المسرحي، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، 2014، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص ن

عرفت الشّخصية في العمل المسرحي تطورات عدة أسهمت في نضوجها وتشييد، (الدرامتوروجيا)، حيث تمثلت أولى خطواتها نحو التطور "حين انفصل قائد الجوقة –على غير العادة– عن مجموعة الانشاد (الكورس)، ودخل في صراع ليثبت خصوصياته كفرد، وراح يعبر عن آرائه وأفكاره الخاصة"[1]، فقد كان هذا الصراع منفذًا لاكتشاف الفرق بين الأنا والآخر، ومتنفسًا لتحرر الإبداع من وحدة الرؤية إلى تعددها، ما جعل الشّاعر العربي المعاصر يعمد إلى توظيف الشّخصية، ليتخلص من القيود الغنائية ذات الصوت الواحد، فيصبح العمل رهين تجربة إنسانية واحدة.

يقوم حضور الشّخصية في الشّعر العربي المعاصر، على مبدأين أساسيين يتجلى أولهما؛ في استدعاء شخصيات: (أدبية، وفكرية، وأسطورية وتاريخية، ودينية) كقناع يلبسها الشّاعر ما يجوب في خاطره، أما المبدأ الثاني؛ فيتأسس على ابتداع شخوص رمزية قريبة من الواقع، ينسجها الشّاعر من وحي خياله، معتمدًا على "عملية تفاعل داخلية بين طرفين أحدهما ظاهر، والآخر خفي مستتر تقربهما ارتباطات نفسية واجتماعية"[2] وفكرية، أما الفرق بينهما فيتمثل في أن (القناع) جزء من (الرّمز) ويمكن أن يتحول إلى رمز إذا أحكم المبدع استخدامه، ولكن الرمز لا يمكن أن يتحول إلى قناع بالضّرورة.

اكتسب المنجز الشعري العربي بهذه التحوّلات التي شهدها بنية حوارية تتقاطع فيها الرؤية الشّعرية العربية المعاصرة مع رؤى مختلفة، باستدعاء شخصيات مختلفة، تسهم في تصعيد (البناء الدرامي)، وقد اعتمدنا في هذه المقاربة على نماذج متنوعة من شعرنا العربي المعاصر آثرنا تقسيمها على النحو الآتي:

---

[1] أميمون بن إبراهيم، تطور وظيفة الشخصية المسرحية من أسخيلوس إلى شكسبير، البيان الكويتية، العدد 467، 1يونيو 2009، ص74.

[2] نجاة عمار الهمالي، الصورة الرمزية في الشعر العربي (شعر خليفة التلسي أنموذجا)، مجلس الثقافة في العالم، القاهرة، مصر، دط، 2008، ص47.

1.2.8.الشخصية القناع:

يعد القناع تقنية من تقنيات المسرح، فقد استعمله الإغريق، في أعياد **ديونيسيوس**، الذي "كان لمدة طويلة إله التّنكر والتّقنع"[1] فقد كانوا يرتدونه للتنكر للاحتفاء به مستعملين قناعًا للتشبه به، ليتطور استعمال القناع في العمل الدرامي وفق طريقتين، إما بارتداء الممثل لزي تنكري أثناء العرض، أو بتقمص دور شخصية ما، فتظهر "هذه الهوية بين الإنسان الحي والشّخصية؛ فالشّخصية تبدأ بالظهور كقناع يتناسب مع الدور المسرحي"[2]، وترى **يمنى العيد** بأن القناع في "كلتا الحالتين قائم على تنكير من يلبسه لشخصه"[3]؛ أي أنه حجاب فاصل بين الشّخصية الحقيقة، والشخصية المتماهى معها في العمل الفني.

عرف القناع في الشّعر العربي المعاصر استعمالات عدة، مستمدة من التراث الإنساني، فاستحضرها الشّاعر كعنصر في (صورة جزئية)، أو ك(محور رئيس) في القصيدة، أو (كمعادل تراثي) لبعد من أبعاد التجربة الشّخصية، لتكون عنوانًا على مراحلها[4]، ونظرًا للاستعمال الواسع لهذه الاقنعة، وحضورها المكثف حاولنا وضعها في الجدول الآتي بناءً على نوعها مع ذكر بعض النماذج الشعرية التي اعتمدت عليها.

---

[1] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص13.

[2] باتري بافي، معجم المسرح، (تر) ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، دط، 2009، ص387.

[3] يمنى العيد، في القول الشعري والحداثة (الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص395.

[4] ينظر، عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص50

مصادر القناع	أقسامه	الأمثلة	نماذج شعرية
دينية	*أسماء الأنبياء	-محمد -عيسى المسيح	-"يوميات حاج إلى بيت الله الحرام" للفيتوري -"روميات أبي فراس" للبياتي
	*شخصيات مقدسة	-جبريل -عزرائيل	-"نشيد الأنبياء من ملحمة إرم" لسميح القاسم -"ثعلب الموت" لبدر شاكر السياب
	*شخصيات منبوذة	-الشيطان - قابيل	-"كلمات سبارتكوس الأخيرة" لأمل دنقل -"قافلة الضياع" لبدر شاكر السياب
صوفية	-الحلاج - الغزالي		-"مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور -"تعويذات لمدائن الغالي" لأدونيس
تاريخية	*أبطال الثورات	-الحسين	-"مرآة الشاهد" لأدونيس
	*شخصيات الحكام	-سيف الدولة	-"مرآة الحجاج" لأدونيس
	*الخلفاء والأمراء	-الحجاج بن يوسف	-"سيف الدولة" لفاروق شوشة
أدبية	*شخصيات حقيقية	-المتنبي -مهيار الدمشقي -أبو نواس	-"رسائل إلى أبي الطيب" لخليل حاوي -"أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس -"من أوراق أبو نواس" لأمل دنقل
	*شخصيات مبتدعة	-أبي زيد السروجي	-"أبو زيد السروجي" للبياتي
فلكية	فيروز		-"سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"لأمل دنقل

مصادر القناع	أقسامه	الأمثلة	نماذج شعرية
فولكلورية	*ألف ليلة وليلة	-شهرزاد -شهريار -السندباد -علاء الدين	-"كيف ماتت شهرزاد"لعبد الرحيم عمر -"دموع شهريار" لنزار قباني -"رحل النهار" للسياب -"مصباح علاء الدين" للبياتي
	*السير الشعبية	-عنترة	-
	*كليلة ودمنة	--دبشليم و بيدبا	-"سقوط دبشليم" للفيتوري
أسطورية	*عربي	-زرقاء اليمامة	-"زرقاء اليمامة" لعز الدين المناصرة
	*غربي	-أوديب	- "أوديب" لبلند الحيدري

دفعت جملة من الأسباب والعوامل، الشّاعر العربي المعاصر إلى استخدام القناع، باستحضار شخصيات تتوافق مع رؤاه وأفكاره، وقد عمد الشّاعران **أمل دنقل** في قصيدته "**من أوراق أبي نواس**" **وأدونيس** في قصيدته "**مرثية أبي نواس**"، إلى الاعتماد على شخصية **أبي نواس** التي تنسجم مع رؤيتها التجاوزية، للقيم الفنية المستهلكة من جهة، وسخطهما على الواقع من جهة أخرى، وقد استهل الشّاعر **أمل دنقل** قصيدته بحوار بينه وبين الشّخصية المستدعاة، وجاء الحوار على شكل لعبة (الملك والكتابة)، التي تعتمد على تكهن وجه العملة.

لم يكن **أمل دنقل** الشّاعر الوحيد الذي اعتمد على هذه التقنية الرمزية في المقارنة بين الخضوع للسلطة أو تمجيد الكتابة، فقد سار الشّاعر **محمد الفيتوري** على النهج نفسه في قصيدته " **ملك أو كتابة**" التي يقول فيها:

كنا رفيقين
بيننا خائن يا رفيق.. !
بيننا خائن يارفي.. !
أنا وأنت
فلنقترع قبل بدء الطريق
ملك أو كتابة[1]

شاع ارتباط الكتابة بالسّلطة إلى أمد بعيد، فقد كان الشّعراء ينظمون قصائدًا تشيد بالملوك والسلاطين مقابل العيش الرغيد في القصور، ولكن الشّاعرين **أمل دنقل ومحمد الفيتوري**، راهنا على الكتابة، التي كان نقشها بارزًا في صلابة كمقابل لوجه (الملك السعيد) الواقف بمهابة، فقد مثّلت الكتابة لكل منهما سلاح الرفض الذي يقف في وجه القمع، مساندًا لقضايا الإنسان حيث يقول **أمل دنقل** في **الورقة الأولى** من القصيدة:

ملك أم كتابة
صحت فيه بدوري
فرفرف في مقلتيه الصبا والنجابة
وأجاب: الملك
دون أن يتلعثم..أو يرتبك
وفتحت يدي..
كان نقش الكتابة
بارزا في صلابة ![2]

يحاول الشّاعر من خلال هذه اللعبة تصوير مفارقة الحياة التي يكون فيها المرء رهين القدر، فعلى الرغم من أن الصوت الأول اختار (الكتابة) (الشاعر)، ظهر له

---

[1] محمد الفيتوري، ملك أو كتابة، مجلة أدب ونقد، العدد 26، 01 أكتوبر 1986، مصر، 85.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص309.

(الملك) في حين اختار الصوت الثاني (**أبو نواس**) (الملك) فظهرت له (الكتابة)، ولكن هذه اللعبة التي يعيشها الشّاعر في الحقيقة تنطبق على حال الشّاعرين، فلولا وجود السلطة ونظامها الجائر لما وجدت الكتابة عند الشّاعرين اللذين عُرفا بتمردهما عن الأوضاع، في حين أتاحت الكتابة للشّاعر **أبي نواس** مجالسة الأمراء والخلفاء وضمانه مكانة مرقومة في الأجيال اللاحقة التي طالما عدته أيقونة لرفض القوالب الجاهزة، والبكاء على الأطلال والدمن، فبفضل جهوده الإبداعية تمكن النّص الشّعري العربيُّ من تجاوز الجزئي والتعلق بالقديم، الذي لا يتوافق مع حياة الإنسان الراهنة.

2.2.8. الشخصية الرمزية:

تعد (الشّخصية الرمزية) أكثر تعقيدًا من (الشخصية القناع)، فهي تحتوي الثانية وتتجاوزها، أما عن الفرق بينهما فقد يعتمد الشّاعر على الشّخصية القناع لتكون رمزًا لرؤيته الخاصة، باعادة بعثها من التراث، أو ابتداع شخصيات خيالية كما فعل **عبد الوهاب البياتي** في قصيدته "**مذكرات رجل مجهول**" من ديوان "**أباريق مهمشة**"، حيث تعد شخصيتا (سعيد) و(الملك) العاملين الأساسيين في تحريك أحداث العمل الدرامي.

يبدو النص أشبه بالمذكرات، حيث احتوى كل مقطع شعريّ فيه على تاريخ يمثل توثيقًا لمرحلة من حياة شخصية (سعيد) التي تعدُّ رمزًا للإنسان العراقي، الذي شهد أشكالاً مختلفة من المعاناة والعنف، ما جعله يهيم بحثًا عن السلام والاستقرار، في بلد يسوده التشتت والانقسام يقول الشاعر:

مولاي أمثالي من البسطاء لا يتمردون
لأنهم لا يعلمون
بأن أمثالي لهم حق الحياة
وحق تقرير المصير
وان في طرف كوكبنا الحزين

تسيل أنهار الدماء

من أجل إنسان الغد الآتي السعيد

من أجلنا، مولاي، انهار

تسيل في أطراف كوكبنا الحزين[1]

يتبّن من خلال الأسطر الشّعرية بأن شخصية (سعيد) التي اعتمد عليها الشّاعر هي رمز للحلم والحرية اللذين يطمح إليهما الانسان البغدادي، غير أن الأنظمة السياسية المختلفة التي حكمت البلاد كانت حائلاً بينه وبين أحلامه.

لم يقتصر استعمال الشّاعر العربي المعاصر لشخصيات مبتدعة كرموز في نصوصه، بل عمد أيضا إلى استحضار رموز وازنة كان لها شأو عظيم في: (المجال الأدبي، أو التاريخي، أو الديني)، حيث مثلت هذه النقطة بؤرة إلتقاء بين الشّخصية الرّمزية والشّخصية القناع، وقد استعمل الشاعر **بدر شاكر السياب** هذه التقنية في قصيدة "**قافلة الضياع**"، معتمدًا على شخصيتين دينيتين إحدهما مستهجنة (قابيل) وأخرى مستحسنة (هابيل)، وقد اعتمد عليهما كرمز (للفلسطينيين) الذين هُجّروا من ديارهم يقول الشاعر:

أرأيت قافلة الضياع؟ أما رأيت النازحين؟

الحاملين على الكواهل من مجاعات السنين

آثام كل الخاطئين

النازفين بلا دماء

السائرين إلى الوراء

كي يدفنوا هابيل وهو على الصليب ركام طين؟

قابيل أين أخوك، أين أخوك؟

جمَّعت السما

---

[1] عبد الوهاب البياتي، أباريق مهمشة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط4، 1969، ص123.

آمادها لتصيح، كوّرت النجوم إلى النداء

قابيل، أين أخوك؟

يرقد في خيام اللاجئين[1]

يشكل حضور شخصيتي (قابيل) و(هابيل) في النّص الشّعري الماثل أمامنا تجسيدًا للصراع الإنساني، والطبيعة البشرية القائمة على الإختلاف والتميز، فوجود (الخير) فقط أو (الشر) فقط في الكون يعني السير في منظومة لا تسمح للإنسان بالتعلم وإدراك القيم الإنسانية الكامنة في ذاته؛ لأن الوقوع في الخطأ هو جزء لإدراك الصواب، وحضور الشخصيتين في هذا المنجز تجسيد للرابط الإنساني أولاً، ثم الديني ثانيًا، فرغم الاختلاف بينهما إلا أن (الأنا اليهودي) لا يحق له إقصاء (الآخر المسلم والمسيحي) بحكم التعدد العقائدي لأرض الأنبياء فلسطين.

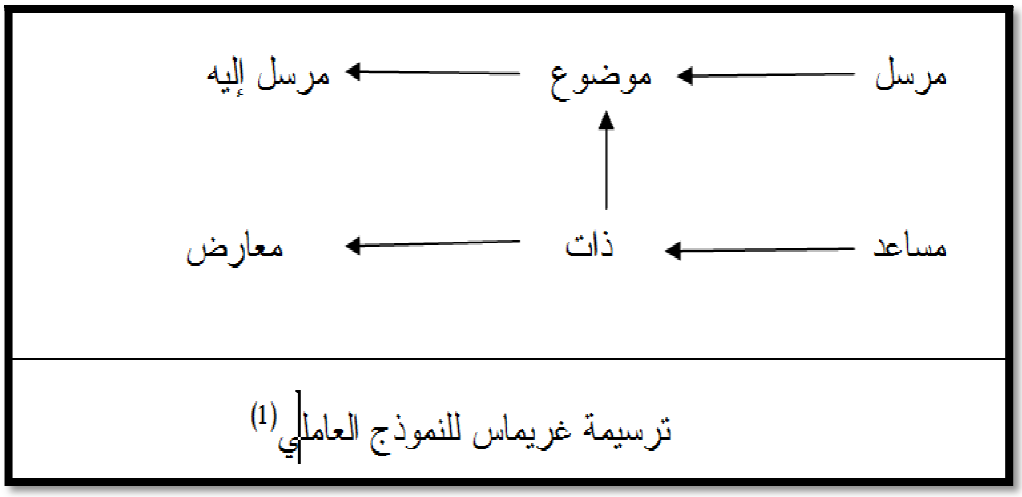
قبل أن نقوم بتحليل هذا النّص الشّعري لابد من استحضار النص الديني الذي تحدث عن قصة (قابيل) و(هابيل) في **القرآن الكريم**، لوضع خطاطة سردية لاكتشاف الوظائف الدرامية للشخصيتين الرمزيتين (قابيل) و(هابيل) حيث يقول تعالى في سورة المائدة: ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ﴿27﴾ لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ ﴿28﴾ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ ﴿29﴾ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ ﴿30﴾ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ ﴿31﴾ ﴾[2]

---

[1] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، دط، 2012، ص43.

[2] القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية65.

ينضوي النص الديني –النص الغائب– على مجموعة من الأحداث التي سنقوم بقياسها مع نص **السياب**، لتتيح لنا كيفية انتقال دور الشخصية من (شخصية حقيقية) إلى (شخصية رمزية) معتمدين على ترسيمة **ألجيراد جوليان غريماس**[*] للعامل، التي قدمها على النحو الآتي:



ترسيمة غريماس للنموذج العاملي[1]

انطلاقًا من الترسيمة التي حددها **غريماس** للنموذج العاملي تتحدد علاقة العناصر ببعضها، حيث تمثل (الذات) و(الموضوع) محور الرغبة، في حين يمثل (المساعد) و(المعارض) (محور الصراع)، أما (المرسل) و(المرسل إليه) فيمثلان (محور الإبلاغ)[1]، وانطلاقًا من التسليم بوجود شبكة من العلائق التي تحكم مسار النّص، يتبين بأن "الذات تبدو في الملفوظ الأساسي (كعامل) تتحدد طبيعته وفق الوظيفة التي

---

[*] استفاد غريماس في تحديده لمفهوم البنية العاملية من الدراسات التي أخلص لها بروب وسوريو للشخصية ومن نموذج تنيير النحوي، إذ استقى من بروب تصوره عن الشخصية التي أحصاها إلى سبعة شخوص من كائنات إنسانية وحيوانية، ومواضيع مفاهيم هي: المتعدي، المانح، الأداة، الشخصية المفقودة، المفوض، البطل، الغادر، ثم اعتمد على نموذج سوريو الذي خصه للشخصية المسرحية، التي رتبها إلى ست وحدات وأطلق عليها اسم الوظائف الدرامية هي: البطل، البطل المضاد، الموضوع، المرسل، المستفيد، والمساعد، ثم تأثر تنير الذي حول مصطلح الوظيفة إلى العامل بصفته القائم بالفعل. ينظر عن سعاد بن سنوسي، الصيرورة السيميائية ومشروع الدلالات المفتوحة قراءة في الخطاب النقدي المغاربي، ص115.

[1] ينظر، فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، (تر) عيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص19.

يحتلها»[1]وإذا قمنا بعدّ شخصية (قابيل) هي (الذات)، فإنها حتمًا ستكون مرتبطة بعلاقة (وصلية) مع الموضوع (التقرب من الله) ، ولبلوغ هذه الرغبة أو الغاية ينبغي له تحقيق (علاقة فصلية) بينه وبين (هابيل)، وبتوفر هاتين (الكفاءتين) يتبين أن الذات تهدف إلى تحقيق رغبتين متقابلتين هما: (الانفصال) عن أخيها (هابيل) الذي يحتل (خانة الإيعاز) عن طريق التخلص منه، و(الاتصال) بـ (الله) الذي يمثل(الحلم والقيمة).

تمثل الغيرة والحسد أحد عناصر (الكفاءة) التي زرعت في الذات رغبة (الاتصال) بـ(الموضوع المركزي)، أما (فعل) القتل الذي قام به ليس (فعل كقيمة)، بلا أداة ضرورية تمكنه من (تحيين رغبة)، لفرض الذات بالطريقة التي تريدها، وسنوضح ذلك عبر الترسيمة الآتية:

الفرضية ⟵ التحيين ⟵ الغائية

الزواج بأخته ⟵ قتل أخيه ⟵ سلبية

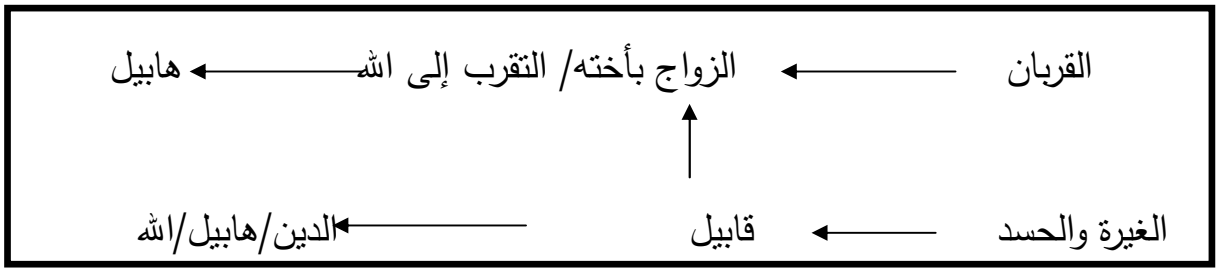
تتمحور المرحلة الثالثة الغائية ، حول عدم تحقيق الرغبة، بسبب عوارض خارجية تتمثل في الدين وأخرى داخلية نابعة من الذات، وهي الشعور بالندم بعد فعل القتل، وبهذا تكون الغائية سلبية تحيل إلى عجز الذات عن تحقيق الموضوع (القيمة، الحلم)، وانطلاقًا مما قدّمه **فيليب هامون**[*] **(Hamon Philippe)(1977)** حول (سيميولوجيا الشخصية)، فإنه يجيب أن ننظر إليها "بإعتبارها علامة يصدق عليها ما يصدق على كل العلامات؛ بعبارة أخرى إن وظيفتها وظيفة خلافية، فهي كيان (فارغ)؛ أي (بياض) دلالي لاقيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدلالات فيها، وهو منطلق

---

[1] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة)، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص20.

[*] ناقد فرنسي، يعدُّ من أهم المنظرين السيميائيين الذين أولوا أهمية بالشخصية بعدّها مكوّناً روائيًا، فكانت مقاربته خلاصة لجميع البحوث البنيوية والسيميائية التي تطرق إليها دراسةً وتحليلاً. ينظر، سلوى بوراس، تشييء الشخصية في الرواية الجديدة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد50، المجلد أ، ص 248.

تلقيها أيضا»[1] وهذا ما يكسبها رمزية المعنى، ضمن الملفوظ الذي أدرجت في خضمه، ويمكن تجسيد (النموذج العاملي) لهذه القصة على الشاكلة الآتية:



رغم اختلاف المفسرين حول سبب تقديم (هابيل) و(قابيل) للقربان(*)، إلا أنه كان بمثابة القطرة التي أفاضت الكأس، سواء كان الموضوع يتمثل في زواج قابيل من أخته التوأم، أم كان متمثلاً في رغبة قابيل للتقرب من الله، فلما شعرت (الذات) بعدم حصولها على (الموضوع) بسبب وجود (عوارض) تقف حائلاً بينها وبين (الموضوع) قامت بفعل القتل.

إذا افترضنا أن (الموضوع) هو (الزواج)، فإن (المعارض) سيتمثل في (الدين) الذي يمنع هذه العلاقة من جهة، كما أن قبول (هابيل) لتقديمه للقربان سيعدُّ (معارضًا) بالنسبة (لقابيل) من جهة أخرى، أما إذا كان (الموضوع) هو (التقرب من الله)، فإن عناصر الترسيمة ستبقى على حالها مع تغير عناصر (المعارضين)، بإسقاط الدين وإضافة الله عز وجل؛ لأنه تقبل القربان من (هابيل) ولم يتقبله من (قابيل) بسبب الغيرة والحسد أو كما يقول الله تعالى في التنزيل الحكيم: ﴿ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ﴾[2]

انطلاقًا من مقترح **فيليب هامون** حول كيفية التعامل مع الشّخصية ودراستها لابد للمتلقي أن يتعامل معها على أنها (مورفيم) فارغ يكتسب دلالته لحظة البناء، أو بعبارة أخرى هو "بناء يقوم بانجازه النّص لحظة التوليد، وتقوم به الذات المستهلكة للنص لحظة

---

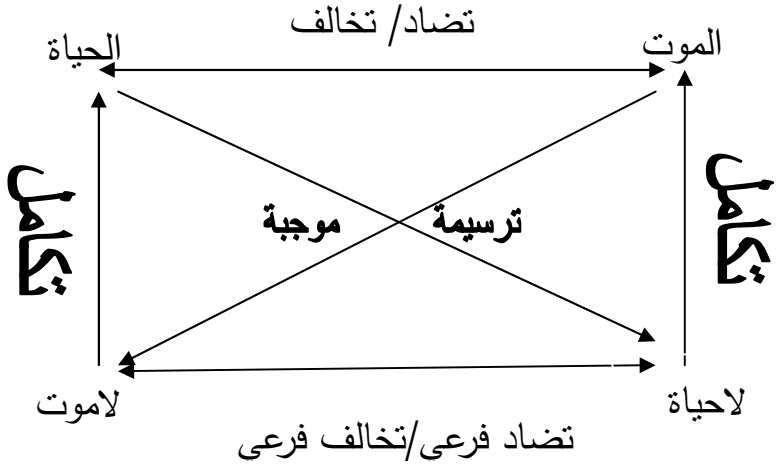
[1] فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص13-12.

[*] ينظر، أبو جعفر محمد جرير الطبري، جامع البيان عن تأويل القرآن، (تح) عبد الله بن عبد المحسن التركي، هجر للطباعة والنشر والإعلان، القاهرة، ط1، 2001، ص216-340.

[2] سورة المائدة، الآية 27.

التأويل»[1] فتتحول من (مورفيم) فارغ دلاليًّا إلى (مورفيم) يكسبه المتلقي دلالات متعددة عبر مشروعه القرائي للنّص، منطلقًا من (البنية السّطحية) وصولاً إلى البنية (العميقة)، ليقف عند فهم الشّخصية كعلامة "لا تظهر إلا من خلال دال متقطع؛ أي من خلال مجموعة من الإشارات نطلق عليها اسم (السمة) أو مجموع الخصائص التي تكتسبها الشّخصية من خلال فعل السرد ذاته وفي هذا الإطار عادة ما يتحدد اختيار اسم شخصية معينة انطلاقًا من الوقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال»[2] داخل المنجز السردي.

بعد مشروع القراءة الذي اعتمدناه لفهم (العلاقات الضدية) بين الشخصيات في النص يتبين أن البنية الصوتية التي تتكون منها شخصية (قابيل)، تحيل إلى معادل (القتل)، في حين يحيلنا اسم (هابيل) إلى (المعادل الموضوعي) (وهب)، فيكون هذا الأخير قد وهب الحياة للذات بعدم ابداء ردة فعل، فعندما أخبر (قابيل) أخاه بأنه سيقتله، بسبب القربان الذي أسهم في تحفيز رغبة (الذات) ودعمها للقتل رد عليه (هابيل): ﴿ لَئِنۢ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقۡتُلَنِي مَآ أَنَا۠ بِبَاسِطٖ يَدِيَ إِلَيۡكَ لِأَقۡتُلَكَۖ إِنِّيٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴾[3] وبهذا تتكون لدينا مجموعة من العلاقات الضدية انطلاقًا من الثنائية الضدية (الحياة) و(الموت) مستعينين بـ(المربع السيميائي) الذي اقترحه غريماس.



[1] فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] سورة المائدة، الآية28.

يعدُّ قابيل معادلاً موضوعيًّا للحياة بينما يمثل (هابيل) معادلاً موضوعيًّا للموت، في (محور المتضادات)، ولتحقيق التكامل بين محور المتضادات و(المتضادات الفرعية) التي ستفضي بنا إلى (ترسيمة موجبة) للذاتين (أ) (هبيل)، و(ب) (قابيل)، يجب على الذات (أ) أن تنتقل من (الموت) إلى (اللا موت) التي تؤدي إلى (الحياة) بالضرورة الحتمية، أما الذات (ب) فتنتقل من (الحياة) إلى (اللاحياة) التي تعني (الموت)، وبهذا تتحقق رغبة الذاتين (أ) و(ب) في الحصول على (الموضوع)، فقد أدى قتل (قابيل) لـ(هابيل) إلى تحقق رغبته في الحياة وبالتالي إمكانية تحقيق (الذات) لـ(موضوعها)، أما (هابيل) فوهب حياته (لقابيل) ليحصل على (موضوعه) المتمثل في رضا الله عز وجل.

كان المراد من تحليل النص الغائب في هذه المقاربة، هو تتبع انتقال الشخصية إلى العامل، وكيف تحوَّل هذا الأخير إلى مورفيم رمزي له حمولة دلالية اكتسبها من انساق مختلفة، ومن برنامج القراءة والتحليل الذي اتبعناه معتمدين على مسبّقات كان لها دور كبير في فك دلالة الشّخصية في نص **السياب** نختم مشروع هذه المقاربة بإسقاط لحيثيات الدراسة على النّص الغائب ومقارنتها مع حيثيات النّص الحاضر ممثلين إيها في البرنامج العاملي الآتي:

الوطن فلسطين ⟵ احتلال الوطن ⟵ الشعب الفلسطيني

↑

المتحالفون مع العدوان ⟵ العدوان الإسرائيلي ⟵ المتحالفون مع فلسطين

يبدو جليًّا من خلال ما تقدم أن السبب الرئيس في احتدام (الصراع) بين الأنا التي تمثل الذات والمرسل إليه الذي يمثل الآخر في الأنموذج هو رغبتهما في الحصول على موضوع الوطن، إلا أن الأنا يسعى إلى فرض سطوته على الآخر بطرق تسيء إليه سواءً

(بالقتل) أو (التهجير) أو (الاستيلاء) على ممتلكاته، حيث توافق هذا الهدف مع فعل قتل (قابيل) لأخيه (هابيل).

عمد الشّاعر إلى استحضار نص من التوراة ليبين تلك العلاقة بين الأنا اليهودي والآخر المسلم، وينبه الأنا إلى بشاعة ما تقوم به في حق الآخر، فقد استهل الشّاعر قصيدته بأسلوب الاستفهام معتمدًا على أداة الاستفهام (الهمزة)، "للتصديق والاستفهام عن حقيقة" [1] ما إذا كان الأنا مدركاً لحجم خطيئته، ولينتقل بنا من (الاستفهام) إلى (الجواب)، استعان (بما) الكافة التي تبطل عمل الحروف التي تأتي بعدها.

3.8.الجوقة

يحاول العمل الإبداعي بين جدلية (الكائن) و(الممكن) أن يوزان بين ثنائية (الهدم) و(البناء)، والسعي الحثيث لتحقيق أنموذج قارّ غير قابل للإنهيار والتغيير مستفيدًا من الماضي والحاضر لبناء المستقبل؛ لأن نظرية "التطور في الأدب [والفن] لا ترمي إلى بعث الماضي لمجرد بعثه بقدر ما يستهدف استنباط قانون يمكن أن يفسر مجموعة المعاناة الفنية في مراحل التطور الاجتماعي"[2]؛ بمعنى أن تطور الإبداع مرهون بتطور المؤسسة الاجتماعية، ليصبح قادرًا عن التعبير عن متغيراتها، لذا يرى **الستر فاولر**[*]

---

[1] محمد مروان، ما هي أدوات الاستفهام، https://mawdoo3.com، 0514:05، 16 مارس 2020، 2020/10/03، 10:20.

[2] جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا (دراسة)، دار نينوى، دمشق، سورية، 2010، ص48، نقلاً عن أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص25.

[*] ناقد وأديب ومحرر اسكتلنديٌّ، ابدى اهتمامه بنظرية النوع، وعلم الأعداد، من أهم مؤلفاته: "الشعر الصامت (مقالات في التحليل العددي) "(1970)، "جون ميلتون (الفردوس المفقود) "(1968)، "موضوعات في النقد"(1971) . ينظر، https://en.wikipedia.org، 2023/08/24، 12:22.

(Alastair Fowler)(1930-2022) معتمدًا على آراء **برونتير**[*] **(Ferdinand Brunetièr)(1849-1906)** و**داروين**[**] **(Charles Robrt Darwin)(1809-1882)** حول نظرية (التطور) و(الارتقاء)، أن النوع الفني يمرُّ بثلاثة مراحل ليصل إلى مرحلة النضج:

أ.مرحلة التبلور والتشكل؛ وهي مرحلة تتجمع فيها مجموعة من العناصر لبناء نوع فني له شكل محدد وقواعد خاصة.

ب.مرحلة الإستقرار والاستقامة، حيث يقوم المبدعون بمحاكاة هذا النموذج بوعي تام مع المحافظة على السمات العامة له.

---

[*] ناقد فرنسي، اشتهر بكتابة تاريخ الأدب والنقد، له عدة مؤلفات منها: في النقد الأدبي ومجموعة من الدراسات النقدية صدرت في تسع مجلدات بين(1880 و1925) أهمها كتاب "مسائل في النقد(1889)، وكتاب "مسائل جديدة في النقد1890))، ومجموعة المقالات التي شنَّ فيها حملة على المدرسة الطبيعية وزعيمها **إميل زولا(Emile Zola)** ونشرها تحت عنوان: "الرواية الطبيعية"1883))، وكتاب: "تطور النقد" الذي طوّر فيه أدواته النقدية، وكتاب "عصور المسرح الفرنسي" (1892) وهو مجموعة محاضرات ألقاها في مسرح الأوديون في باريس، و"تطور الشعر الغنائي"، وهو مؤلّف استخلصه من الدروس التي ألقاها في دار المعلمين وفي السوربون عام (1894)، وكتيّب عن تاريخ الأدب الفرنسي(1897)، ومن بعده جاء أكثر مؤلفاته توسعاً وهو "تاريخ الأدب الفرنسي" (1904 و1918) وأكمله طلابه من بعده. ينظر، https://arab-ency.com، 2023/08/24، 12:51.

[**] عالم طبيعة إنجليزي، عُرفَ بتأسيسه لنظرية التطور عن طريق الانتقاء الطبيعي بين عامي (1837 و 1839) وتقول النظرية إن الكائنات الحية تتطور من خلال عملية الانتقاء الطبيعي، وأن الأنواع التي استطاعت التكيّف مع التغيّر البيئي هي التي تمكنت من الصمود والبقاء على قيد الحياة، وأن الأنواع التي لم تتمكن من التطور انقرضت، وتوصل إلى نظريته هذه من خلال دراسة الطيور، والنباتات، والحفريات القديمة التي استطاع جمعها، فلاحظ وجود تشابه كبير بين جميع الأنواع في مختلف أنحاء العالم، مع وجود بعض الاختلافات في مناطق محددة، ولهذا اعتقد أن الكائنات التي نعرفها اليوم هي الأنواع التي تطورت من أسلاف مشتركة. ينظر، https://mufakeroon.com، 2023/08/24، 12:21.

جـ.مرحلة التعدد والولادة؛ وفيها يلجأ المبدعون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك الجنس بطريقة جديدة، فيسخر الشكل الأساسي له، لينبثق شكل جديد[1] يشارك معه بعض الخصائص والسمات.

اعتمادًا على مقترح **الستر فاولر** فإننا سنجد بأن المسرح كان يعتمد على سنن ثابتة للتراجيديا والكوميديا، لا يحيد عنها المؤلفون في العهد الإغريقي، فكانوا يمتثلون لعناصر البناء الدرامي مع إحداث بعض التغييرات الطفيفية، ثم استقامت عناصر البناء في المرحلة الكلاسيكية، لتشهد تغُّيرات أخرى ألغيت فيها بعض العناصر وأضيفت إليها أخرى وذلك بعد ظهور المدارس والتيارات المسرحية الحديثة والمعاصرة.

أسهمت نظرية الهدم من أجل البناء على تطور المسرح، وتماسك بنائه الدرامي، «فحل محل حوار الجوقة الحوار بين الشخصيات»[2]، على الرغم من أنها كانت عنصرًا أساسيًا «وجزءًا من النشأة التقليدية للمسرح اليوناني»[3] حيث تلخصت مهمتها آنذاك في «شرح الأحداث، والتعليق عليها، والإشارة إلى بعض الأحداث التي لا يمكن تقديمها على المسرح»[4]، أما عدد أعضاءها فيختلف من مؤلف لآخر، إلى أن تم التخلي عن دورها بشكل تام.

في الوقت الذي شهد فيه دور الجوقة انكفاءً في البناء المسرحي، قام المنجز الشّعري العربي المعاصر باحتضانها وإعادة الوهج الذي فقدته، ففيما يتمثل دور الجوقة

---

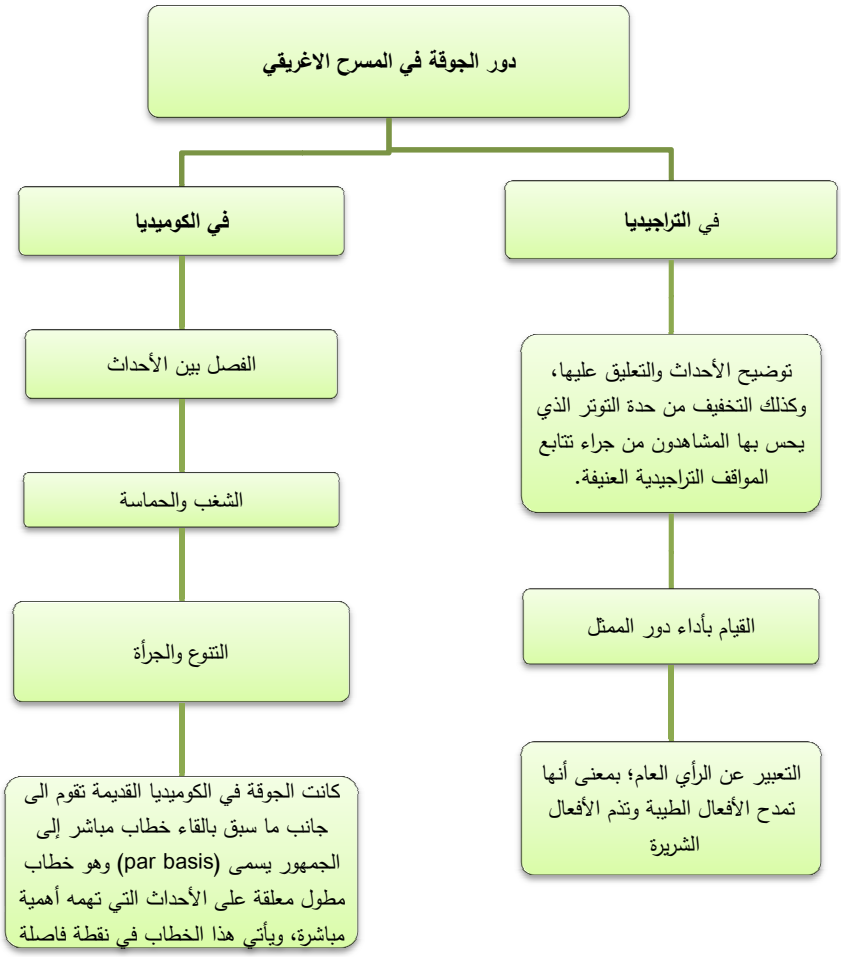
[1] عبد الله خضر حمد، الأدب العربي الحديث ومذاهبه، دار الفجر للنشر والتوزيع، أربيل، العراق، ط1، 2017، ص77، نقلاً عن شاكر حسن راضي، حياة الأشكال الأدبية وموتها، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد2، 1998، ص11.

[2] ينظر، قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص30.

[3] الادريس نيكول، علم المسرحية، (تر) دريني خشبة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1992، ص238.

[4] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، مصر، القاهرة، دط، 2002، ص200.

في المنجز الشّعري العربي المعاصر؟ وهل هناك توافق بين دورها في المسرح والشعر أم أن هناك اختلافا في توظيفهما لها؟.



1.3.8.دور الجوقة في المنجز الشعري العربي المعاصر

يعدّ سبب انكفاء دور الجوقة في المسرح، هو السبب نفسه لظهورها في المنجز الشّعري للاستعانة بها كتقنية فنية تخلص النّص الشّعري من غنائيته، فمن خلال ثنائية الاقصاء والاستحواذ التي شهدته كانت لها أدوار مائزة فيه يمكن تحديدها كالآتي:

أ.الانشاد والتعليق على الأحداث:

لا تعدّ مراقبة سير الأحداث وتتبع حيثياتها للتعليق عليها مهمةً سهلة، بل تتطلب الامعان والتدقيق في تفاصيلها لتقديم تعليقات تخدم البناء الدرامي للنّص الشّعري العربي المعاصر، "وقد استعار الشّاعر المعاصر وظيفة الكورس هذه في بعض القصائد ليكون بمثابة صوت خارجي يراقب المسار العام للقصيدة، ويعلق على ما يجري"[1] للمساهة في نمو الحدث الدرامي وتأزمه، ونظرًا لأهميتها اعتمد عليها مجموعة من الشعراء العرب المعاصرون في التعليق على الحدث أمثال: الشّاعر **أمل دنقل** في قصيدة "**الحداد يليق بقطر الندى**"، و**أدونيس** في قصيدة "**تاريخ يتمزق في جسد إمرأة**"، **وبلند الحيدري** في قصيدة "**أوديب**"، وسنحاول الاعتماد على قصيدتي الشّاعرين: **أمل دنقل و بلند الحيدري** كعينتين، للتحليل والمقاربة.

يقول **أمل دنقل** في قصيدة "**الحداد يليق بقطر الندى**":

قطر الندى يا.. خال
مهر بلا خيَّال
.....
قطر الندى.. ياعين
أميرة الوجهين

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، ص200.

.....[1]

تصدّر خطاب الجوقة القصيدة، وكان تعليقها عبارة عن وصف لمحاسن (قطر الندى) (بنت خمارويه)، وتضمن هذا الوصف إشادة بصفات الموصوفة، اعتمد فيه الشّاعر على الايجاز والدقة في الوصف، مستعينًا بالحمولة الرمزية للشّخصية، لينتقل بعد ذلك من الايحاء إلى التصريح في الأبيات الأخيرة التي يقول فيها:

قطر الندى يا ليل

تسقط تحت الخيل

.....

قطر الندى يا مصر

قطر الندى في الأسر

.....[2]

ساعد هذا الانتقال الدلالي في القصيدة على استيعاب العلاقة الترابطية بين شخصية (قطر الندى)، و(مصر) حيث أراد الشّاعر من خلال هذا التعالق أن يبين جدلية (التسيير) و(التخيير) في مصيرهما، فقد كانت (قطر الندى) مرغمة على الزواج بالخليفة (المعتضد بالله)، ليحافظ والدها (خمارويه أحمد بن طولون) على الحكم، مستفيدًا من ثروات البلاد وخيراتها لتجهيز ابنته[3]:

هودجها يخترق الصحراء

تسبقه الأنباء

أمامها الفرسان ألف ألف

وخلفها الخصيان ألف ألف

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص201.

[2] المصدر نفسه، ص202.

[3] ينظر، حمود سوزي، الدولة العباسية (مراحل تاريخها وحضارتها)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص131.

تعبر في سيناء[1]

كان زواج قطر الندى حدثًا تاريخيًّا خلدته الكتب إلا أن الشّاعر **أمل دنقل** اعتمد على استدعاء هذه القصة ليعقد موازنة بين مصير (مصر) وهي تقبع تحت جشع الحكام وبين (قطر الندى) التي قدمت كقربان ليحافظ والدها على سلطته، ويوسع نفوذه، معتمدًا على الزمانين الماضي (كانت/ كان)، والحاضر (تسقط، يخترق، تحلم، تغسل) لبناء منجزه الشّعري، حيث دلّت (الأفعال الماضية) و(المضارعة) على استمرارية الوضع المزري، رغم اختلاف الحقبة الزمانية، كما أن المتمعن في مسار النّص يلاحظ غلبة الأسماء في صوت الجوقة، أما (الصوت) فمزج بين (الأفعال) و(الأسماء)؛ لأنه كان بمثابة الراوي الذي يسرد حدث الزواج وتفاصيله.

يتفاجأ المتلقي في نهاية القصيدة بإلتقاء الصوتين، أين همَّ الصوت باستكمال سرد الأحداث، ليتم قطع هذا الاسترسال السردي بطرح جملة من التساؤلات تضعنا أمام تساؤل جوهري مفاده: إذا كان والد قطر الندى نائمًا على بحيرة الزئبق غير مكترث بمصير ابنته، فمن سيكترث لأمرها ؟ بتعبير آخر؛ إذا كان حاكم البلاد يهتم بمصالحه الشخصية فقط، فمن سيهتم بأمور الدولة وتسيير احتياجات شعبها، ويضمن لهم حريتهم؟

يرى **هيجل** من هذا المنطلق بأن القانون الذي سنته مصالح طبقة خاصة، أو مصالح شخص واحد كالملك –مثلا– يعدُّ قانونًا غير صادر عن الماهية (الكلية) للروح كروح؛ لأنه يتضمن الغايات الشّخصية لأفراد يعارضون (الكلّي)، ومن ثم فأنا حين أطيع مثل هذه القوانيين لا أحكم نفسي، وإنما أقع في العبودية، ففلسفة الحق بالنسبة **لهيجل** هي التزام الشخص بواجباته، للحصول على حقوقه، مع مراعاة المصلحة الكلية للمنظومة الاجتماعية، بحيث لا تتجاوز إرادة الذات إرادة الذات الآخرى، أي أن ملكيته تنتهي عند بداية ملكية الآخر، وإلا فسدت الدولة وتفشت فيها العبودية والإستغلال، فكان لزامًا على

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة،، ص 202.

الفرد أن يكون ذاتًا واعيةً بذاتيتها وهو غاية مطلقة لا يمكن أن يكون وسيلة لغاية أخرى[1] وهذا ما حاول الشّاعر التعبير عنه في السّطرين الأخيرين عندما قال:

الصوت والجوقة:

كان خمارويه راقدا على بحيرة الزئبق

في نومة القيلولة

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟

من يا ترى ينقذها؟

من يا ترى ينقذها؟

بالسيف..

أو.. بالحيلة؟[2]

إذا كان الشّاعر **أمل دنقل** قد صدّر قصيدته بتعليق الجوقة فإن خطاب الجوقة في قصيدة "**أوديب**" للشّاعر **بلند الحيدري** تتوسط القصيدة، بل إنه اعتمد على هندسة بصرية مختلفة عن بناء قصيدة "**الحداد يليق بقطر الندى**" للشّاعر **أمل دنقل**، فقد استعان بالارقام للفصل بين مقاطع القصيدة، وكان كل مقطع من مقاطعها يحمل عنوانًا معينًا، حيث بدأ الشّاعر قصيدته بـ(صوت خارجي) كان بمثابة (الرواي) الذي يصف للمتلقي حال (أوديب) الذي مثّل الشّخصية الرئيسة في النّص، مستخدما ضمير الغائب (هو) –يقول الشّاعر في بداية القصيدة:

1

الصورة

وتصيح يداه

وتطل على ليل عيناه

---

[1] ينظر، هيجل، أصول فلسفة الحق، (تر) إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1996، (مج) 1، ص34–35–36.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص203–204.

وتغور خطاه[1]

يتدخل صوت الجوقة في المشهد الثاني من القصيدة، ليكون تعليقها مبنيًا عن تساؤلات مصيرية حول (أوديب) الرّامز لمعاناة الإنسان، الرافض والمتمرد على المستهلك والثابت، الإنسان الذي يطمح للتغيير وإثبات وجوده ضمن جماعة تتعارض ومسعاه لذا كانت طريقه للوصول إلى مبتغاه، طريقًا وعرة مليئة بالآهات:

آه لو تدري

ما أتعب رحلات لا تطلب ميناء

... وتغور خطاه

وتصيح يداه

يا ألف سماء..يا ال...أين الله؟[2]

جمع الشّاعر في هذه القصيدة بين جمالية (الأسطورة) و(درامية المأساة) لتصوير مشهد (أوديب) وهو عالق بين مأزق الماضي وهاجس المستقبل، بين تحقيق طموحاته أو الخضوع لرأي الجماعة، إلا أن صوت (أوديب) المبتور، سيحاول في نهاية الأمر رغم الألم الذي يعيشه أن يقاوم، وألاَّ يستسلم للعراقيل التي تقف حائلاً بينه وبين أهدافه.

بعد تحليل ومقاربة الأنموذجين نلاحظ بأن دور الجوقة في العينتين يتماثل مع دور الجوقة في الدارما الإغريقية، فقد «كانت الجوقة في التراجيديا تربط بأناشيدها وأحاديثها بين مشاهد المسرحية وأحداثها، لكنها في الكوميديا تفصل بأغانيها بين الأحداث»[3] وقد استعار الشّعراء هذه التقنية ليسهم خطاب الجوقة بتعليقها على الأحداث على تطور الحدث في العينتين؛ لأنها تقوم من جهة بعملية (الوصل) و(القطع) في البناء الدرامي لاحداث الإثارة والتشويق، ومن جهة أخرى فإنها كانت جزءًا رئيسًا من العمل الفني،

---

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص451.

[2] المصدر نفسه، ص455.

[3] محمد الخطيب، المسرح الإغريقي، دار مؤسسة أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2014، ص253.

خاصة وأن الشاعرين اعتمدا على استحضار نصّ غائب يعبر عن موقفهما الفكري وأعادا صياغته، مع الحفاظ عن التفاصيل الرئيسة للمتن الحكائي، بإضافة صوت الجوقة كمعلق، يراقب سير القصة، مع طرح تساؤلات جوهرية من شأنها إيقاظ البداهة الفكرية واستجلاء مقاصد الشاعر.

ب.المشاركة في الحوار:

إذا كان المسرح قد استغنى عن الجوقة ليحل محلها الحوار بين الشخصيات، فإن الشّعر العربي المعاصر، قد اعتمد عليها كجزء رئيس في البناء الدرامي، وأصبحت عضوًا فاعلاً في الحوار مع الشّخصيات، بمواقفها المختلفة، حيث تعد تجربة **بلند الحيدري** في قصائده الثلاثة: "**حوار عبر الأبعاد الثلاثة**" و "**مسيرة الخطايا السّبع**" و "**نداء الخطايا السّبع**"، من بين النماذج الشّعرية العربية المعاصرة التي اعتمدت على صوت الجوقة في البناء الحواري للنّص، إذ تشكل هذه القصائد مجتمعةً بناءً دراميًا طويل النفس يقترب فيه النّص من الملحمة، التي تتخللها تفاصيل من أسطورة (أوديب).

تَمثّل غرض الشّاعر من توظيف مقتطفات من أسطورة (أوديب) تقديم مفاتيح تساعد على فك شفرات النص لتأويله، حيث تحيلنا هذه التفاصيل، إلى تقسيم **سيجمند فرويد** للجهاز النفسي، الذي يتكون حسب رأيه من ثلاثة أقسام هي:

- **الهو:** ويشتمل على كل ما هو موروث، وما هو موجود منذ الولادة، وما هو ثابت في تركيب البدن، وله جزء فطريّ وآخر مكتسب، ويطيع الهو مبدأ (اللذة) (Pleasur Principle) ولا يراعي المنطق والأخلاق والواقع.
- **الأنا:** وهي ذلك القسم الخارجي من الهو وقد نما نموًا خاصًا واكتسب خصائص معينة، تحت تأثير العالم الخارجي عن طريق جهاز الإدراك الحسي والشعور.

- **الأنا الأعلى:** وهو القسم الذي يشتمل على الأثر النفسي الذي يبقى في النفس من فترة الطفولة الطويلة التي يعيش فيها الطفل معتمدّا على والديه خاضعًا لهما[1] ولسلطتهما عليه.

استنادًا إلى ما قدمه **سيجمند فرويد**، وبناءً على معطيات النّص فإن الشّاعر حاول أن يجسد علاقة الفرد بالمجتمع، مستعينًا بالروابط التي تجمع أفراد الأسرة الواحدة: (الأم، الأب، الإبن)، حيث تدور أحداث القصة حول قتل (الإبن) (لأبيه)، وكان غرض الشّاعر من توظيف هذه القصة، أن يتتبع مسار البشر الرافضين للقيد، والماثلين الخاضعين له.

تبدأ أحداث القصة، عندما يبدأ الإنسان بفهم واقعه وإدراك أهدافه ضمن هذا الواقع، وتشبثه بمجموعة من السنن والقواعد التي يخضع إليها الجميع، إلا أنه يقع في صدام مع (الآخر) عندما يخرج عن طوع هذه السنن التي تتعارض مع كينونته وقد مثل لها الشّاعر بـ(قتل الأب) الذي يمثل (السّلطة).

يقول الشّاعر في الشّاهد الشّعري:

أحلم
كي أرفض أن أولد في محرار
لأنني
أعلم أن الليل والنهار
لن يسألا أين أنا
في الثلج
أم في النار[2]

استعان الشّاعر بالحلم، الذي ينسجم مع دفقه الشّعوري آملاً في التحرر من القيد الذي ضيّق عليه الخناق، وقد وظّف نسيجًا لغويًّا يتماشى مع هذه الرؤية الشّعرية، معتمدًا

[1] ينظر، سيجموند فرويد، الأنا والهو، (تر) محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، ط4، 1982، ص16-17.

[2] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص505.

على ضمير المتكلم (أنا)، الذي ينسجم مع أحلام الأنا الشّاعرة ليصور معاناتها وهي قابعة في وحدتها، فارّة من متاعب الحياة ومشاكلها، خاصة وأنها أسيرة أفكار تتعارض مع سنن الجماعة وقوانينها، في حين استخدم ضمير المتكلم الجمعي (نحن) كترميز دلالي للخاضعين إلى السّلطة الأبوية والمنتصرين لنظامها الجائر.

يقول الشّاعر:

نم أيها المجنون...نريد أن ننام
نم أيها اللعين...نريد أن ننام
نريد أن يعتقنا[1]

تعد صفة (الجنون) بكل ما تحمل من معانٍ ودلالاتٍ جزءًا من النّسيج اللّغويّ الذي اعتمد عليه الشّاعر ليتجاوز بها الأشكال والنماذج التقليدية، حيث ترى الجماعة في إنحراف هذه (الأنا) وعدولها عنها بأنها (أنا غير سوية)، إلا أننا إذا حاولنا قراءة هذا المصطلح من جانبه الإيجابي، فإننا سنجد بأن **سيجمند فرويد** يرى بأن المجانيين وهم المنحرفون عن الحقيقة الخارجية يدركون الحقيقة الداخلية أكثر مما يدركها العاقلون، أما **أفلاطون** فقد وضع أربع مستويات للجنون، رابطًا بينه وبين التنبؤ بالغيب في المستوى الأول، وعدّ الطّقوس التي تُمارس لشفاء المرضى في المستوى الثاني، أما المستوى الثالث فكان مقرونًا بالالهام الشّعري.

تشكل هذه المستويات الثلاثة سبيلاً لبلوغ التدرج في الجنون الإلهي، وسببًا لبلوغ المستوى الرابع الذي سماه: (الحب)؛ والحب **الأفلاطوني** هو عشق لمثالية (المثل) التي تختصر في ذاتها (الحق الأعلى)، و(الخير الأسمى)، و(الجمال الأكمل)، ليصبح الحب رمزًا عينيًّا مطلقًا للحقيقة الصوفية، أين يصل الإنسان إلى مرحلة ذوبان (ذاته الصغرى) في ماهية (الذات الكلية) الكبرى، ليغدو الجنون انقطاعًا تامًا عن ارتباطات الإنسان الآنية في عالم الصيرورة، وانجذابًا مطلقًا إلى عالم الكينونة واتحادًا كلّيًا بمثالية المثل التي تسمو

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص474.

بالشّخص إلى الجنون الإلهي[1] ما جعل الذات تُلحُّ على كشف الحقيقة رغم معارضة الآخر لها.

يقول الشّاعر:

يا أيها العدل المعلق في رقاب المائتين
يا أنت
يا ملاءة سوداء في الأقبية العتيقة
اصرخ بهم:
قد كذبوا
فليس بين الزيف والحقيقة
إلا دم جف على الأسفلت من سنين
جف فلن يذكره الجرح ولن تعرفه السكين
أصرخ بهم:
غدا إذا مرّ بنا الصبح
ستلتقي السكين والجرح
وبقعة الدم التي تحملها أحذية العابرين
خطيئة أخرى بلا خاطئين
أصرخ بهم:
غدا إذا ما استيقظت زنانة السجين
إذا التقى المسجون والسّجان
يسقط في عينيهما جهان
الله
والشيطان
وليس إلاّ قسوة الجدران
شهادة صفراء كالبهتان

[1] ينظر، خالد إبراهيم يوسف، من الأدب الفلسفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص70-71.

وليس إلاّ كوّة كأن لها أسنان[1]

تخاطب الأنا في الشّاهد الشّعري (العدل) مستعينة بأداة النداء (يا) التي تصلح لنداء القريب والبعيد، بغرض التنبيه إلى خطورة الظّلام الذي يعيش فيه الآخر، وقد استعمل الشّاعر مجموعة من المتناقضات: (الزيف، الحقيقة)، (المسجون، السجان)، (الله، الشيطان)، لتحقيق الصّحوة الرّوحية وتحرير الآخر من ظلمات الجهل، التي جعلته شخصًا مقيدًا جاهلاً لكينونته، متنازلاً عن حقه المجرد.

يرى **هيجل** في كتابه "**فلسفة الحق المجرد**" أن تنازل الإنسان عن ماهية الوعي الذاتي للفرد تؤدي إلى انتهاك الحق المجرد، ويتمثل التنازل عن: (الأخلاق، والدين، والإرادة، والحرية) الخضوع لسيطرة الآخرين[2] وبالتالي الوقوع في الاستعباد، وقد وظّف الشّاعر فضاء (السّجن) للدلالة على (القيد وكبح) حرية الفرد مستخدمًا حقلاً معجميًا دالًّا عليه مثل: (السجان، السجين، الجدران، الأقبية، الكوة) إلا أننا نجد في المقابل من ذلك بصيص أمل يتسرب إلى ذات الشّاعر عندما استخدم (السين) بغرض (التنفيس واستقبال) غد أفضل يتحد فيه الأنا والآخر، لتحقيق الحرية وتجاوز السنن المقيدة التي تلغي كينونة الفرد وإرادته.

وظّف الشّاعر حوار الجوقة، بالموازاة مع حوار الأنا (الابن) والآخر (المجتمع، الدولة)، وانقسمت وظائفها كصوت حواري إلى ثلاثة أقسام بناءً على نوعها؛ فكانت (الجوقة النسائية) مؤيدةً للصوت (الأنا)، في حين كان صوت (الجوقة الرجالية) مساندًا لصوت (الدّولة، المجتمع)، أما (الجوقة المشتركة) فكان صوتها حياديًّا مساندًا لصوت (الحق والعدل) يقول الشّاعر في الشّاهد الشّعري:

---

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص474-475.

[2] ينظر، هيجل، أصول فلسفة الحق، ص47.

جوقة نسائية:

باسم الرب ولد وباسمه استشهد

فكان الانسان

جوقة رجالية:

باسم الرب عدلوا وباسمه قتلوا،

فكان الانسان

جوقة مشتركة:

ربنا...ربنا...ربنا

لسنا من هؤلاء، لا من هلاء، لا نحن من

شهدائك

ولا نحن من مجاهديك

لسنا إلا الحرف السامع، لسنا الحرف

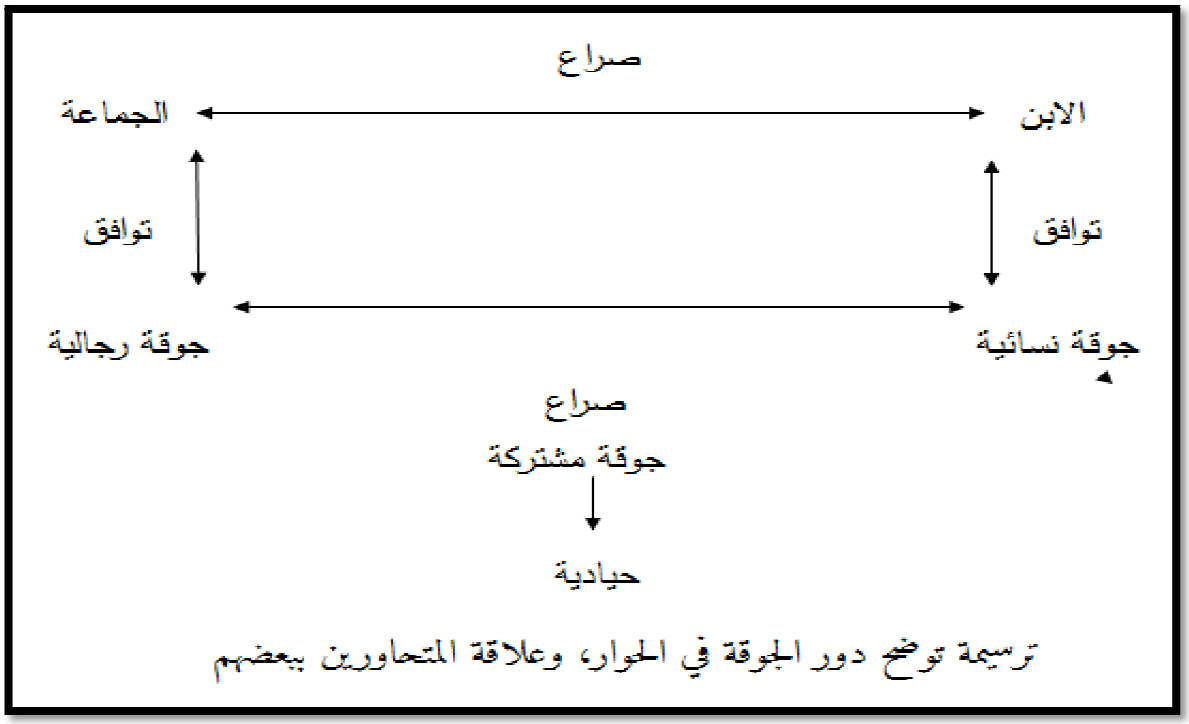
الرائي[1]

يعدُّ توظيف الشّاعر للجوقة بعدها عنصرا متدخلا في الحوار أحد الاستراتيجيات الفنية التي حررت الشّعر العربي المعاصر من غنائيته، فإذا كان صوت (الأنا) وصوت (الجماعة) يجسد علاقة الفرد بالجماعة، فإن أصوات الجوقة في هذه العينة تمثل (صوت الإنسان) على الأرض، حيث تصور لنا الجوقة النسائية صراع (النسوية) ضد (الذكورة) بغية التحرر من النظام (الباطريركي)، أما العلاقة بين (الجوقة النسائية) و(الابن) فهي علاقة (توافقية سلمية)؛ لأنهما يشتركان في المقصد والهدف، أما (الجوقة الرجالية) فكانت منتصرة (للنظام الأبوي) مؤيدة لفعل (القتل)؛ لأنها ترى في عدول (الابن) عن قوانين الجماعة (خرقًا) للقانون، في حين كانت (الجوقية النسائية) تراه فعلا (يحرر الإنسان من العبودية)، فكانت (الجوقة النسائية) رمزا (للإستمرار والتطور)، أما (الجوقة الرجالية) فكانت رمزا (للقيد والتيه).

---

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص479-480.

اتخذت (الجوقة المشتركة) موقف المراقب للحدث، وتضمن خطابها حوارا ضمنيا مع (الله)، الذي رمز به الشاعر إلى (الحق والعدالة) في الكون، لذا جاء موقف الجوقة المشتركة موقفا حياديا، لا تنتصر فيه إلى أحد أطراف الحوار السابقة، وإنما كان دورها في النّص هو الحفاظ على التوازن والتخفيف من حدة التوتر بين أطراف الصراع (الابن، الجماعة، جوقة نسائية، جوقة رجالية)، واقترب الشاعر **بلند الحيدري** بدور الجوقة في هذه العينة الاجرائية من دور (الجوقة السوفوكلية) التي ابتعدت "بعض الشيء عن بؤرة العواطف والأزمات في الحدث الدرامي، واحتلت مركزا أقرب إلى الوسيط المحايد، الذي يحافظ على التوازن بين مختلف الإتجاهات والنزاعات في الحدث الدرامي"[1] وتمثل الترسيمة أدناه علاقة الأطراف المتحاورة مع بعضها، ودور الجوقة في بناء الحدث.



ترسيمة توضح دور الجوقة في الحوار، وعلاقة المتحاورين ببعضهم

ج .سرد الأحداث:

لعبت الجوقة في بناء المنجز الشّعري العربي المعاصر أدوارًا مختلفة إضافة إلى الأدوار السابقة، حيث وكّل إليها الشّاعر المعاصر مهمة سرد الأحدث، بشكل فرديّ، أو

[1] أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثا إنسانيًا وعالميًا، القاهرة، ط3، 2001، ص265.

بالاشتراك مع أصوات أخرى من أصوات النص، وتعدّ قصيدة "**حوار عبر الأبعاد الثلاثة**" للشاعر **بلند الحيدري** من الشّواهد الشّعرية العربية المعاصرة التي اعتمدت عليها كجزء رئيس في العمل الشّعري.

تبدو قصيدة" **حوار عبر الأبعاد الثلاثة**" أشبه بمحاكمة يمتثل فيها الجاني (الابن) أمام العدالة الإلهية بتهمة قتل (أبيه)، فانقسمت الجوقة إلى ثلاثة أقسام كما ذكرنا سابقا (جوقة نسائية، جوقة رجالية، جوقة مشتركة)، حيث سعت كل من (الجوقة الرجالية) و(الجوقة النسائية) إلى تقديم أدلة لاثبات براءة أو إدانة المتهم، مستعينة بتقنية السرد في حين كانت (الجوقة المشتركة) طرفًا حياديًا في المحاكمة.

كانت غاية (الجوقة النسائية) من مساندة (الابن)، أن تعلي من صوت الحق، والحرية ولتثبت صحة أقوالها قامت بسرد مراحل تطور الرّوح الإنسانية، مستعينة بمقترح **هيجل** الذي يرى بأن (**فلسفة الرّوح**) تمرّ عبر ثلاث محطات لتصل إلى مرحلة (الرّوح المطلق)، حيث تبدأ بمرحلة (الرّوح الذاتي) وفيها تخرج الرّوح من الطبيعة في صورة نفس؛ والنّفس هنا هي الرّوح في حالة نعاس؛ أي الروح منظور إليها من الدّاخل، ثم تلتحم هذه الرّوح مع العالم أو الموضوع كما يسميه **هيجل**، ويضم المؤسسات والتنظيمات الاجتماعية كـ(الدّولة والأسرة)، لتصل في نهاية المطاف إلى (الرّوح المطلق) وهو تركيب من القسمين السّابقين كما يمثل مرحلة الوعي وتمام العمليات العقلية العليا التي تجعل الرّوح حرة حريةً مطلقةً [1]لا تحدّها القيود.

يقول الشّاعر:

باسمك ولد
وباسمك استشهد في أمة الضيق

[1] ينظر، هيجل، أصول فلسفة الحق، ص10-11.

يوم أن عرفك في الحر المطلق
ويوم أن عرف نفسه في العبد الموثق
رغب فيك
ورغب عنك
فكان أن ثار بك عليك، فقتل،
فاستشهد
ربنا...ربنا...ربنا
من عرفك في نفسه
كبر بك عن جنتك وصغرت به جحيمك
فلا هو من جنتك
ولا هو من جحيمك
فاقبله شهيدا من أجلك.[1]

إذا كانت (الجوقة النسائية) تؤيد موقف التّحرر من سلطة الأنموذج والتقاليد الممنهجة التي فرضها النّظام الأبوي لقولبة الرّوح البشرية ورسم حدودها المسطرة، فإن (الجوقة الرجالية) ترفض حرية الفرد وخروج الرّوح من جوانيتها، لكي لا تقع في (الخطايا السبع)، فتصبح الرّوح مريضة بالجشع والكبرياء، ولتثبت الجوقة الرجالية صحة أقوالها اعتمدت على سرد أحداث شاهدتها وسمعتها.

اللهم... اسمعنا
لا عذر لهذا الإنسان
سدت أذناه فلم يبصرك وراء الصلبان
أجل يا رب
جحدت شفتاه عطاياك فكان الخاسر في
النكران
وكان...وكان...كان

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص477.

لا عذر لهذا الإنسان
فلقد شفناه
ورأينا خنجره الغائر في قلب أبيه
وسمعنا دم ذلك المظلوم
ينعب مثل البوم
يسأل عنك وفيك
يا رب
قتل الأب
أكبر من كل خطاياهم، السبع
يا رب
لا ترحمه، فتصير الرحمة
دربا للقاتل والمجرم والآبق
مأوى للسارق من بيت أبيه
إرث الإنسان إلى الإنسان[1]

تتدخل الجوقة المشتركة لتكون فيصلاً في هذه المناظرة، بعد سماعها لرأي الطرفين، وإدراك الحق الذي لم تفهمه في البداية، وقد اعتمد الشّاعر على (التشكيل البصري) الذي فصل فيه بين أداة الجزم (لم) والجملة الفعليه (ندركه)، كما اعتمد على خطابها ليختم به القصيدة، لأنها رأت في قتل الابن لأبيه، وخطاب الجوقة النسائية رمزًا للتطور والرقي؛ لأن تطور الأمم والحضارات مرهون بإدراك الفرد لذاتيته، التي تمكنه من بلوغ درجات النضج العقلي الذي يمكنه من فهم كينونته، وبالتالي رفضه للمنهج المقيد الذي يجعله فردًا مسيّرًا، يقول الشّاعر في الشّاهد الشّعري:

ربنا...ربنا...ربنا
شاهدنا شيئا لم نفهمه... ورأينا حقا لم

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص497-498.

ندركه.
وجه امرأة محفورا في جبل قرب المفرق
ورأينا في عينيها نبعي ماء
قمرا
ونجوما
وسماء
ورأينا الجسد العاري، رغم الصقر الجائع
والريح الملعونة والليل الداجي
رغم المسمار رغم النار يتحول أرضا
خضراء[1]

ختامًا واستنادًا إلى ما تقدم نخلص إلى أن الشّاعر العربي المعاصر كان له دورٌ كبيرٌ في إحياء وظيفة الجوقة والبناء الدرامي، حيث أقحمها فيه ليكون لها دور مائز يساعد على نمو الحدث وتصعيده، وعلى الرغم من اختلاف طرق توظيف الجوقة في العملين المسرحيّ والشعريّ، إلا أنها كانت من أهم العناصر التي أسهمت في تقريب الفنين من بعضهما.

4.8.الصراع:

يساعد التناقض بأشكاله المختلفة في الكون على إدراك جوهر الأشياء وفهم مكنوناتها، فبتصادم القوى المتناقضة، والإرادات المختلفة وتضاربها، سواء أكان سبب هذا التضارب ناجم عن اختلاف في الماهية، أم في الهدف فإنه يمكّننا من فهم ظاهر الأشياء وباطنها؛ ولأن موضوع المسرح هو عبارة عن محاكاة للواقع، ومحاولة تقديم صورة تمثلية عنه، فإنه اتخذ من أشكال (الصراع)(Conflict) موضوعًا له، بل إنه يمثل العصب الرئيس الذي يحرك الحدث، ويسهم في تطوره، "فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص522-523.

الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور متقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة»[1] وانطلاقًا من هذا الإختلاف ينمو الحدث ويتطور وفق حركة تصاعدية لبلوغ نقطة التأزم (العقدة)، وصولاً إلى نقطة رتق الصدع (الحل).

تشتق كلمة الصراع (conflict) من الفعل اللاتيني (confligere) الذي يعني الصدام[2] وهو "غير الخلاف في الرأي، و غير المشاحنة، وإنما هو نسخة ملتهبة تضرب المسرحية من أولها إلى آخرها [...] ولعل أكمل تعريف له: أنه تناقض بين قوتين متكافئتين تمارس فيه الإرادة وعيها ويتجه بالقصة إلى هدفها»[3] الأساس الذي يتمثل في وضع نقطة نهاية للحدث.

عَرف الانسان القديم أشكالاً مختلفةً من الصّراع، فقد تمثل شكاله الأوليُّ في صدام الإنسان مع الطبيعة، إلا أنه لم يكن صدامًا متكافئ القوى رغم إسهامه في تطور الفكر الإنساني، ثم نما هذا الصدام إلى صراع الذات البشرية مع الآلهة، في الفكر الوثني فقد حفل التراث الإغريقي بأشكال مختلفة لـ"صراع الإنسان مع الآلهة لإثبات ذاته»[4]، وفرض وجوده، وبعد انتشار الديانات التوحيدية ذكرت لنا الكتب المقدسة، كـ: (القرآن والتوراة والإنجيل) قصصًا للصّراع، مثل: (صراع آدام عليه السلام مع إبليس)، و(صراع قابيل مع هابيل)، و(صراع يوسف مع إخوته)، وبعد نضوج الفكر البشري، ودخوله عالم الحضارة، تجلت أشكال أخرى للصراع أقحمته في بوتقة أكثر خطورة وعدائية مما شهده

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية)، ص279.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، ص288.

[3] فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003، ص54.

[4] أنور الجندي، الموسوعة الإسلامية العربية أصولها وانتمائها، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص133.

سابقًا، فقد تحول هذا الصراع إلى صراع الإنسان مع نفسه، وصراع الإنسان مع الإنسان، لاثبات هويته أو لحماية توجهه الفكري.

1.4.8.أشكال الصّراع في الشّعر العربي المعاصر:

يعد الإبداع نتاجًا إنسانيًا وشكلاً من أشكال التعبير عن الواقع، ولأن المسرح هو أكثر الفنون التحامًا به لتصوير جوانب الصّراع فيه، حاول النّص الشّعري العربي المعاصر استلهام هذه التقنية في بنائه الفنّي، غير أننا رأينا أنه من الواجب التفريق بين تمظهرات الصراع في الشّعر، حيث يركز أولهما على بؤر الاختلاف ليتخذ منها مرتكزًا له، وهو صراع مرتبط بالشّخصية وغير مرتبط بالحدث، في حين يتمثل النوع الثاني في ارتباطه بالحدث والشّخصية معًا، ويمكن أن يكون «صراعًا خارجيًّا [...] أو يكون صراعًا داخليًّا تعيشه الشّخصية وتعبّر عنه بأشكال مختلفة منها الكلام»[1]، ويعدُّ هذا النوع هو الأجدر بالمقاربة والتحليل؛ لأنه يرتبط بعناصر البناء المسرحي ويتطابق مع مفهومه.

عَرف الشّعر العربي القديم أشكالاً مختلفة للصّراع، حيث مثّل الشّعر الجاهلي أول محطة لتوظيف الصراع الدرامي، فقد كان الشّاعر القديم يعيش صراعًا نفسيًّا وجدانيًّا تجاه الرحيل من جهة، وصراعًا خارجيًّا مع البيئة التي كان يعيش فيها من جهة أخرى، غير أن الشّعر العربي المعاصر في مرحلة الحداثة وما بعدها حاول أن يسلك بالنّص مسلكًا آخر يقحمه في عوالم التّفاعل مع الفنون الأخرى، ويمكن أن نقسم بعض تمظهرات الصراع في النّص الشّعري العربي المعاصر على النحو الآتي:

1.1.4.8.الصّراع الدّاخلي:

غالبًا ما يجسد الصّراع الدّاخلي المعترك الذي يدور في ذات الشّخصية بين عقلها الواعي، وعقلها الباطن بين الشّعور واللّاشعور؛ «وهو يعبر عن التناقضات الحادثة في

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، ص290.

حياة الناس، وهو شكل يعرض الصّدام الحاد للأفعال والآراء والآمال المتصارعة»[1] داخل جوانتيه، وتعد قصيدتي "**صراع**" و قصيدة "**الخطوة الضائعة**" من النماذج التي أشركت الصراع كنقطة لتأزم الحدث في متنها الشّعري، وسنحاول من خلال مقاربة الأنموذجين أن نكشف عن جمالياته في المنجزين الشّعريين المنتخبين، وإبراز دوره في بناء الرؤية الشّعرية عند الشّاعر **بلند الحيدري**.

أ.تجليات الصّراع الدّاخلي في قصيدة "صراع":

يعيش الشاعر صراع (المقاومة) و(الاستسلام)، بين الذات (الواعية) و(اللّاوعية)، حيث يبدأ المشهد ببؤرة التأزم التي تحاول فيها الذات التشبث بالحياة، وقد اعتمد الشّاعر على نسيج لغوي تغلب عليه الأفعال المضارعة (أظلُّ، أزحف، تموت، أكاد) التي أسهمت في تسارع الحدث ونموه، بالإضافة إلى الجانب اللغوي حاول الشّاعر أيضا إضافة جانب سمعي للقصيدة يساعد المتلقى على تخيّل الحدث الدرامي.

يقول الشّاعر:

تك...تك
وأظلّ أزحف في الصّراع
يهوى شراع
وتموت في جنبي ذراع
وأكاد أوميء بالوداع[2]

تجسد الأسطر الشّعرية زمن التيه والضّياع لحظة الصّراع، التي تعيشها الذات الشّاعرة، إلا أن الصّراع يشتد في المقطع الثاني عندما تجد الذات نفسها رهينة الزمن، تحارب بالنفس والنفيس في معركة حامية الوطيس، مازجًا بين الأسماء (المعرفة)

---

[1] دعاء علي عبد الله، البنية الدرامية في شعر محمد القيسي، المنهل للنشر الالكتروني، ط1، 2016، ص29.

[2] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص229.

و(النكرة)، حيث تدلُّ الأسماء النكرة: (شراع، ذراع) على جهل الشاعر لمدى قدرته لبلوغ هدفه، في حين دلّت الأسماء المعرفة عن مدى صعوبة المهمة التي تقف أمامها الذات الشّاعرة، حيث يقول الشّاعر في الأسطر الشّعرية الآتية:

يا للجبان
وخجلت من ضعفي المهان
ضعفي المهان
ما زال يضحك في ارتياع
وهناك
في البهو المغبر كالزمان
كانت تعدّ لي الثواني
تلك العجوز بلا حنان[1]

رغم صعوبة الموقف الذي تعيشه الذات إلا أنها تحاول المقاومة، لتقف صامدة أمام الزّمن الذي لا ينتظر أحدًا، فهي تصارع نفسها للتخلص من ضعفها لاستكمال طريقها من جهة، وأن لا يقف الجبن حائلاً بينها وبين طموحاتها من جهة أخرى، إلى أن ينتهي الحدث نهاية مفتوحة، بعدم استسلام الذات، أمام مشاعر الضعف والهوان، وقد تجلى ذلك من خلال الفعلين (ظلَّ) و(أزحف) كدلالة على الاستمرار رغم صعوبة المهمة.

تك.. تك
ويدور فيها العقربان
يا للجبان
يا للجبان، متى سيومئ بالوداع
؟

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص230.

وأظل أزحف في الصراع[1]

ب.تجليات الصراع الداخلي في قصيدة "الخطوة الضائعة"

يعدُّ الشعور بالاغتراب واحدًا من الأسباب التي جعلت الشّاعر العربي المعاصر يعيش أزمة (الصّراع الداخلي)، وقد حاول الشّاعر **بلند الحيدري** في قصيدة "**الخطوة الضائعة**" أن يجسد هذا التماهي بين شعوريّ (الإغتراب) و(الصراع)، حيث تنطلق معاناة الشّاعر من عتبة العنوان "**الرحلة الضائعة**" التي يعش فيها الشّاعر معاناة الضّياع، غير أن بداية الأزمة الحقيقية تبدأ عندما يقرر الشّاعر مغادرة الريف ليستقر في المدينة.

يقول الشّاعر:

كان الشتاء يحز أرصفة المحطة
وتموء عاصفة كقطة
وعلى طريق
يهتز فانوس عتيق
فيهز قريتنا الضنينة
ماذا سأفعل في المدينة..؟[2]

احتفى الشّعراء العرب المعاصرون بثنائية (الريف) و(المدينة) ونالا حظوةً مميزةً في منجزاتهم الشّعرية، حيث عايش مجموعة منهم رحلة الانتقال من الريف إلى المدينة فقد «نزح **السياب** من قريته جيكور، [...] وانتقل **أحمد عبد المعطي حجازي** من قريته تلا، وكذلك **صلاح عبد الصبور** من الزقازيق إلى القاهرة يحملون في عيونهم تطلعًا في اكتشاف عالم جديد»[3] معقد يختلف عن بساطة القرى والأرياف، فكتب **السياب** قصيدة "**اللقاء الأخير**"، وكتب **عبد المعطي حجازي** قصيدة "**المساء الأخير**"، إلا أنهم اصطدموا

---

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص230.

[2] المصدر نفسه، ص275.

[3] مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، أفريل 1995، ص11.

بهاجس الغربة داخل أسوارها الموحشة، التي سحقت أمالهم وتطلعاتهم، حيث يقول الشّاعر **عبد المعطي حجازي** في السطر الشّعري الآتي:

وكان الحائط العملاق يسحقني ويختفي[1]

خلق شعور الحصار داخل أسوار المدينة أزمة الصّراع الدّاخلي لدى الشاعر المعاصر، فأصبح يتخبط بين شعوريّ (الضّياع) و(الصّراع)، وكله رغبة في التّخلص من القيد الذي يكبّل جموحه، حيث يرى الوجوديون بأن الإغتراب ضربٌ من ضروب الوجود الزائف غير الأصيل وغير المشروع الذي يسقط فيه الإنسان سقوطًا يفقد معه حريته وجوهر وجوده، ومن هنا كانت الحرية عندهم مرتبطة بالإغتراب ارتباطًا وثيقًا؛ فهي لا تكشف عن معدنها الحقيقي إلا من خلال عملية قهر الإغتراب المستمر[2] لذا نجد الشّاعر **بلند الحيدري** في الأسطر الشّعرية الآتية يقيم حوارًا داخليًا بينه وبين ذاته عن مدى قدرته للانسجام مع الفضاء الجديد.

يقول الشّاعر:

وسألتني
ماذا ستفعل في المدينة...؟
ستضيع خطواتك الغبية في شوارعها
الكبيرة
ولسوف تسحقك الأزقات الضريرة
ولسوف
ينمو الليل في أعماقك الصماء أمالا حزينة

---

[1] عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، مطابع أخبار اليوم، دب، دط، دت، ص15.

[2] ينظر، محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1988، ص18.

ماذا ستفعل في الـ....[1]

يخوض الشّاعر صراعًا داخليًّا بين قرار الذهاب إلى المدينة الشاحبة، وقرار البقاء في القرية، إلا أنه يقرر في نهاية القصيدة الاستقرار في المدينة رغم قساوتها، وقد عبّر عن ذلك معتمدًا على معجم شعري لتصوير ذلك المعترك النّفسي الذي تعيشه أناه (الليل، الشّتاء، حزينة، الضّنينة)، كما اعتمد على الأفعال المضارعة التي انسجمت مع تطور الحدث (يهتز، تضيع، تسحق، تفعل)، وتأجج الصّراع في ذاته حيث يبدو الشّاعر فارًا من ذكرياته التي عاشها في القرية، لذا دفعه شبح الذّكريات إلى الاستقرار في المدينة كنوع من الهروب رغم قساوتها:

لا شيء يعرفني هنا
لا شيء أعرفه هنا
لا شيء أذكره ولا أشياء تذكرني
هنا
سأجر خطواتي الصغيرة في شوارعها
الكبيرة
ولسوف تسحقني الأزقات الضريرة
لا..
لن أعود
فقريتي أمست... مدينة
أمست مدينة[2]

سواء أكان الصّراع الدّاخلي ناتجًا عن احساس الذات بالغربة أو بسبب تضارب المشاعر في جوانية الشّعراء المعاصرون، إلا أنه أسهم على تطوير بنية النّص الشّعري، والتوجه به إلى مسالك جديدة في أفق القراءة والتأويل، كما ساعد هذا الالتحام على بناء

---

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص276.

[2] المصدر نفسه، ص278.

رؤيا شعرية معاصرة تتوافق مع ما يعيشه الإنسان من تعقيد على مستوى الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية.

2.1.4.8.الصراع الخارجي:

يرتكز العمل المسرحي على عناصر تشكل دعامةً رئسيةً له، بحيث تتضافر هذه العناصر مع بعضها لتكوين معالم الحدث المسرحي، الذي يرتبط بمكان وزمان معلومين أما الحوار فهو تقنية تعتمد عليها شخصيتين أو أكثر لإنماء الحدث وتصعيده من جهة، وتجسيد أشكال (الصراع الخارجي) من جهة أخرى، حيث تتمحور أنماط هذا الصراع حول: (صراع إنسان مع إنسان آخر) مختلف عنه أيديولوجيا، ونسميه (صراعًا أيديولوجيا)، أو (صراع فكر نسوي مع فكر ذكوري)، ونسميه صراعًا (جندريا)، أو (صراع الفرد) مع الدّولة فنسميه (صراعا سياسيا)، علمًا أن هذا الصراع ينضوي "على الرغبة في كسر إرادة الآخر والتغلب عليه، وهو صراع يرتبط بالدوافع وإرادة التنفيذ والأهداف»[1]المراد تحقيقها، وقد اخترنا مجموعة من النماذج الشّعرية التي اعتمدت على تقنية الصّراع الخارجي مقسمين إياها حسب تجلياته في المنجز الشّعري العربي.

أ.تجليات الصّراع السّياسي والأيديولوجي في القصيدة العربية المعاصرة

كان الإبداع الشّعري ولا يزال النهر الفيّاض الذي يصبّ فيه الشّاعر توجهاته الفكرية ويطرح تساؤلاته الوجودية، إلا أنه شهد في مرحلة الحداثة وما بعدها دفقًا رؤيويًا معاصرًا يتناغم وقضايا شغلت باله وبال أمته، معتمدًا على خيط ناظم من النّصوص الغائبة والانحرافات الفنية التي لم يعهدها النّص الكلاسيكي ذو التوجه الفني الملتزم بقيد الأنموذج، فقد رأى الشّاعر العربي المعاصر بأن النّص الشّعري لا ينبغي أن يقع في ركود المعنى، وسلطة الأنموذج بل يتوجب عليه أن يكون كالنهر الدافق دائم التجدد.

---

[1] مصطفى صابر النمر، الدراما الأجنبية وانحرافات المراهقين السلوكية، العربي للنشر، القاهرة، دط، 2017، ص121.

تعدُّ (الأدلجة) كما يسميها **عبد الله العروي**، أحد العناصر الدخيلة عن تشكيل النّص الشعري، إلا أنها من أكثر القضايا استثارة في العصر الراهن، فقد حاول الشّاعر تمثيل المعترك الذي يعيشه الإنسان المعاصر في ثنايا المنجز الشّعري، إذ يعدُّ (علم الأفكار) أو (الأيديولوجيا) منظومة فكرية يرى من خلالها المتكلم أن «أدلوجته الخاصة عقيدة تعبر عن الوفاء والتضحية والتسامي، ويرى أدلوجات الخصوم أقنعة تتستر وراءها نوايا خفية لا واعية يحجبها أصحابها على أنفسهم؛ لأنها حقيرة ولئيمة»[1] تخدم مصالحهم دون سواهم لتصبح هذه الغاية أكثر الأسباب التي أسهمت في اتساع الهوة، وخلق الصّراع الحضاري بين (الفرد والدولة) و بين (الأنا والآخر).

يستطيع المتمعن لنشأة الأيديولوجيا أن يلمس تلك الحدود التي تتماهى فيها مع السياسية بشكل يصعّب التفريق بينهما؛ فالنظام السياسي أيًّا كان شكله، وأيًّا كانت صيغته لا يمكن أن يتعايش بدون أيديولوجيا، كما أن للسياسة دور كبير في تطور الأيديولوجيا، حيث تدار العملية السياسية في دولة ما بصفة قطعية تبعًا للمذاهب والمعتقدات التي تؤمن بها من وجهة النظر السياسية وفي نطاق ذلك كان البحث في مختلف أمور الدولة، من حيث علاقة المواطن بالسلطة[2] من جهة، وعلاقة دولة بدولة أخرى من جهة أخرى، لذا قمنا بتقسيم هذه المقاربة على النحو الآتي:

أولا: صراع المواطن والسّلطة في قصيدة "سفر الخروج" للشاعر أمل دنقل –أنموذجا–

تتحد علاقة المواطن بالسّلطة من خلال توافق أو اضطراب مصالحهما داخل كيان الدولة التي تجمعهما، فإذا شعر المواطن بخطر السلطة على مصالحه تمرد عن نظامها وثار عليها لإبدالها بنظام آخر يتوافق مع توجهه الفكري، وتعدُّ قصيدة "**سفر الخروج**"

---

[1] عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012، ص11.

[2] ينظر، عبد الرحمن خليفة، أيديولوجية الصراع السياسي (دراسة في نظرية القوة)، دار المعرفة الجامعية، دط، 1999، ص112.

للشاعر **أمل دنقل** من النماذج الشّعرية العربية المعاصرة التي تجسد العلاقة المتوترة بينهما، وقد عبّر الشّاعر عن هذه العلاقة في منجزه الشّعري، وعَبْرَ مشاهده الدرامية التي صوّرت لحظة نشوب الصراع بينهما، حيث يقول في الإصحاح الرابع:

دقت الساعة القاسية

وقفوا في ميادينها الجهمة الخاوية

واستداروا على درجات النصب

شجرا من لهب

تعصف الريح بين وريقاته الغصة الدانية

فيئن: "بلادي..بلادي"

بلادي البعيدة ![1]

يجسد المقطع الشّعري حركة ثورية جماهرية، احتجاجًا على "حالة اللا سلم واللا حرب إبان حكم الرئيس أنور السادات»[2]، فقد رفض الشّاعر هذا القرار معتمدًا على محاكاة (أسفار الكتاب المقدس)، في عهديه (القديم والجديد)، وعمد إلى توظيف بعض من نصوصه في ديوان "**العهد الآتي**" لتتلاءم مع القضية المقدسة التي يطرحها، إذ تحيلنا بنية العنوان الرئيس "**سفر الخروج**" إلى دلالتين؛ أحدهما ظاهرة تتماشى مع خروج (بني اسرائيل) من مصر بسبب الظلم والقهر الذي سلط عليهم، [3] وأخرى مضمرة تدل على (الانتفاضة الثورية) للشّاعر، وتمرده عن القرارات المجحفة في حق الإنسانية، ليكون (العهد القديم) بمثابة البحث عن جوهر الإنسان، وبداية لتكوّن كينونته، أما (العهد الجديد)

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص191-192.

[2] علي عبد الرؤوف، شعب وميدان ومدينة (العمران والثورة والمجتمع القصة الإنسانية والمعمارية والعمرانية لميدان التحرير)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة قطر، دط، دت، دص

[3] محمد برهام المشاعلي، إسرائيل من أين إلى أين؟، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص118.

فيمثل حركة الانتقال الواعي التي تقوم بها الذات تجاه القرارات السياسية التي تمنع حريتها أو تحدد مسارها.

يمثل العنوان الفرعي رمزًا لانطلق الثورة التي رأى فيها الشّاعر أملاً لتغيير الوضع بصوت وقلب واحد، حيث صور الشاعر هذا المشهد في "**الاصحاح السادس**" أين يقول:

دقت الساعة الخامسة
ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب
هاهم الآن يقتربون رويدا...رويدا
يجيئون من كل صوب
والمغنون في –الكعكة الحجرية– ينقبضون
وينفرجون
كنبضة قلب ![1]

يوثق المشهد لحظة إلتقاء الثوريين بالجنود، حيث يمثل هذا الإلتقاء صراع الفرد والدولة، وقد اعتمد الشاعر لتصوير المشهد على حركية الانتقال من الكفاح الفكري إلى الكفاح المسلح؛ أي من حرب الأفكار إلى الثورة المسلحة معتمدًا على جملة من الأفعال التي تنسجم مع رؤية النص الثورية مثل: (ينقبضون، ينفرجون، يقتربون، يستديرون).

تلتحم رؤية الشّاعر **أمل دنقل** مع معطيات (النظرية العضوية) التي ترى بأن الدّولة هي بنية حية لا تلغي إرادة الأفراد، ولكنها تربط هذه الإرادة الخاصة بالنظام العام، ويرى **آدم سميث**[*] **(Adam Smith)(1723–1790)** بأن الإنسان إذا ترك وشأنه، وكان

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص294.

[*] باحث اقتصادي عرف بنظرية اقتصادية تحمل اسمه، تقوم هذه النظرية على اعتبار أن كل أمة أو شعب يملك القدرة على إنتاج سلعة أو مادة خام بكلفة أقل بكثير من باقي الدول الأخرى، فإذا ما تبادلت الدول هذه السلع عم الرخاء بين الجميع، تقوم اتفاقية التجارة العالمية على كسر الحواجز أمام انتقال السلع لكي تعم العالم، لكن انتقال هذه السلع يتفاوت من حيث الإنتاج والاستهلاك بين دولة وأخرى وبالتالي هناك دول مستفيدة اقتصاديا أكثر بكثير من غيرها. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/24، 02:16.

حرًا في اتخاذ الوسائل التي تكفل تحقيق نزعاته الطبيعية والخاصة لن يحقق مصالحه فحسب، بل إنه سيفيد المجتمع ولن تتضارب مصالحه مع مصالح الجماعة[1] وهذا ما نلحظه بجلاء في نهاية "**الإصحاح الخامس**" الذي يقول فيه:

يرفعون الأناشيد في أوجه الحر المقترب
يشبكون أياديهم الغصّة البائسة
لتصير سياجا يصد الرصاص !
الرّصاص..
الرّصاص..
وآه...
يغنون، "تحن فداؤك يا مصر"
"تحن فداؤ..."
وتسقط حنجرة مخرسة
معها يسقط اسمك يا مصر –في الأرض
لا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات
على السّاعة الدامسة[2]

يحاول المتظاهرون تحرير الإرادة الكلية بانتزاع السّلطة من الأيادي التي لوثت حياة الفرد، وجعلته أسيرًا لغايات غيرية تقف حائلاً بينه وبين حقوقه، وقد اعتمد الشّاعر على الصوت الجماعي (هم) لتوحيد صفوف المتظارهين، وتحقيق أهدافهم المتمثلة في تحرير الدّولة من الفساد السياسي الذي دبّ فيها، رغم خطورة الوضع الذي يعيشونه، حيث انقسم البناء الشّعري في الشّاهد إلى طرفين متناقضين أحدهما مسالم يرفع أغاني الفداء، وآخر مسلح يقمع الحناجر، وفي ظلّ هذا الصّراع تتجسد رغبتين متضادتين هما؛ رغبة الأنا في الاستقلال والتحرر، ورغبة الآخر في الاستعباد والقمع.

---

[1] ينظر، عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان، ص326–327.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص294–295.

ثانيا: صراع الأنا والآخر في قصيدة " بطاقة هوية" للشّاعر محود درويش –أنموذجا–

يقف الشّاعر **محمود درويش** من خلال المنجز الشّعري "**بطاقة هوية**" موقف المخاطب، حيث عمد من خلال هذا الخطاب إلى توجيه رسالة إلى الطرف الثاني معتمدًا على تكراره لفعل الأمر (سجّل)، حيث دلّ ضمير المتكلم المفرد (أنا) على الهوية الفلسطينة، في حين دلّ ضمير المخاطب (أنت) على الآخر الاسرائيلي، وقد انسجم هذان الضميران مع نمط الخطاب الصريح تجاه القضية الفلسطينية، وروح المقاومة التي تجشم بها الشّاعر للدفاع عن كينونته المستلبة.

يقول الشّاعر:

سجل !
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم...سيأتي بعد صيف
فهل تغضب؟[1]

جاء تقسيم النّص الشّعري منسجمًا مع بنية العنوان "**بطاقة هوية**" فقد ذكر الشّاعر جملة من العناصر التي تشكل هويته الفلسطينة، ك:(رقم بطاقته، وطبيعة عمله، الاسم ومكان الميلاد، الميزات، العنوان، الأصل، والهوية، والتاريخ)، لينتقل بعد ذلك إلى بؤرة الصدام وسبب الخلاف مع الآخر، حيث يسافر الشّاعر بمخلية المتلقي إلى زمنيّ (الماضي والحاضر)، ليعقد مقارنةً بين واقع الشّعب الفلسطيني وماضيه، بين أمسه وحاضره، ليعرض لنا تأثير المحتل على أرضه، وكيف يحاول أن يسلب منه هويته ما يجعل فضاء النص شبيها بملحمة عنوانها "صراع البقاء أو الفناء"، غير أننا نلمح في

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، (ج) 1، ص80.

النّص وميض التشبث بمعالم الهوية، ونضال الشّعب الفلسطيني ضد حركة الطّمس والإستيلاب التي انتهجها المحتل.

يقول الشّاعر في الشّاهد الشّعري:

سجل !
أنا عربي
سلبت كروم أجدادي
وأرضا كنت أفلحها
أنا وجميع أولادي
ولم تترك لنا.. ولكل أحفادي
سوى هذي الصخور..
فهل ستأخذها
حكومتكم... كما قيلا !؟
إذن
سجل... برأس الصفحة الأولى
أنا لا أكره الناس
ولا أسطو على أحد
ولكني... إذا ما جمعت
آكل لحم مغتصبي
حذار... حذار... من جوعي
ومن غضبي !![1]

في الأسطر الشّعرية تعبير صريح عن رؤية ثورية تحررية، ترفض الإستسلام للطمس والاحتلال، وتصوير لمسيرة الكفاح التي يعيشها الشّعب الفلسطيني للحفاظ عن هويته، كما أن النّص يتجاوز حدود الهوية الوطنية الفلسطينة ليبلغ بمدى النّص إلى

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص83-84.

جغرافية الهوية القومية العربية، لذا لم يحدد الشّاعر هوية العربي المخاطب، ورفض ذكر اسمه أو لقبه ليتخلص من بوتقة التخصيص ومحدودية القراءة والتأويل، فعمد إلى تكرار جملة (أنا عربي) وهي جملة اسمية تعكس تعلق الإنسان العربي بوطنه.

ختامًا واستنادًا إلى ما تقدم يتبيّن بأنَّ المنجز المنتخب ينضوي على تقابلات أيديولوجية ظاهرة ومضمرة، تتجلى إمكانية فك شفراتها من خلال تسليط الضوء على تقنية الصّراع الأيديولجوي الذي أحدث صدعًا كبيرًا، وهوةً يصعب رتق شرخها؛ لأنهما تجسيد لإرادتين مختلفاتين، وتمثيل لقضية الإقصاء بغية الاستحواذ والطمس، عبّر عنها الشّاعر مستعينًا ببلاغة اللغة الشّعرية، وجمالية التشكيل الفنّي للمنجز الشّعري العربي المعاصر.

ب.تمظهرات الصّراع الجندري في قصيدة: "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" للشّاعر بلند الحيدري –أنموذجا–

فتحت مرحلة ما بعد الحداثة آفاقًا جديدة لعرض قضايا تلامس راهن الإنسان المعاصر، وتمس جوانب من حياته، وتكشف عن مآزقه الفكرية، إذ تعدُّ قضية (الجنوسة) أو (الجندر) من بين القضايا التي برزت في الصّرح العربي خلال التسعينيات، وعمد النقاد والناقدات لمساءلتها وتشريحها، وقد عرف المصطلح ترجمات عدة كـ: (النوع، والجندر والجنوسة، والنوع الاجتماعي)[1]، غير أنه يختلف عن مفهوم (الجنس) (sex) الذي "يشير إلى الإختلافات البيولوجية العضوية»[2] بين الرجل والمرأة، في حين يعني الجندر(gender) "الأدوار والمسؤوليات لكل من الرجل والمرأة»[3]، كما يفرضها العرف الثّقافي والاجتماعي لمجتمع ما.

---

[1] ينظر، أميمة أبو بكر وشرين شكري، المرأة والجندر (إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسيين)، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص103.

[2] محمد قاسم عبد الله، الجندر والنوع الاجتماعي، مجلة المعرفة، رقم العدد 584، 01 ماي 2012، ص37.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

يعبر مصطلح الجندر من هذا المنطلق عن بعد من أبعاد "استغلال الرجل للمرأة وبرز كشكل من أشكال الصّراع"[1] في ترتيب الهرم الاجتماعي، ما جعل **رجاء بن سلامة** ترى بأن "البحث في الجندر يمكّننا من تعويض الماهوية البيولوجية بالبنية الثقافية، بحيث يتبيّن أن الاختلاف بين الرجل والمرأة مبني ثقافيًّا وإيديولوجيًّا، وليس نتيجة حتمية بيولوجية"[2]خاضعة لمبدأ التكوّن البشري، إنما هي نتيجة صنعها المجتمع عبر تصوراته الفكرية للجنسين من خلال دوريهما فيه.

يطرح الشّاعر **بلند الحيدري** في قصيدة "**حوار عبر الأبعاد الثلاثة**" قضية الجندر في الفكر الإنساني، وقد انطلق من تمثلات هذه القضية في التراث الإغريقي والفكر الغربي المسيحي وصولاً إلى العهد التركي، ليبدأ الصّراع بعد تدخل صوت الجوقة، التي انقسمت إلى ثلاثة فرق –كما ذكرنا في محطات سابقة من البحث– إلا أن هذه المقاربة ستحاول تسليط الضوء عن مواطن الصّراع الجندري بين صوت (الجوقة النسائية)، وصوت (الجوقة الرجالية) التي عبّر عنها الشّاعر بلقاء (السكين والجرح) حيث يقول:

غدا إذا مر بنا الصبح

ستلتقي السكين الجرح

وبقعة الدم التي تحملها أحذية العابرين[3]

تمثل هذه العلاقة إذا جرحًا غائرًا في تاريخ البشرية، التي كانت تنتصر لنظام السّلطة الأبوية، إلا أن هذه النظرة التجريدية للأبوية تعرضت للإنتقاد الصارم من وجهات

---

[1] محمد قاسم عبد الله، الجندر والنوع الاجتماعي، ص ن.

[2] عبد النور إدريس، النقد الجندري (تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية)، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2013، ط1، ص82، نقلاً عن رجاء بن سلامة، مفاهيم عالمية التذكير والتأنيث الجندر، ص14.

[3] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص474.

نظر نسوية متعددة، منها التيار النسوي الماركسي كما في كتابات **كريستين دلفي**[*] (**Delphy CHristine**)(**1941**) **وهايدي هارتمان**[**] (**Heidi Hartmann**) (**1945**)، حيث قررتا بأن النظام الأبوي موجود جنبًا إلى جنب مع (الرأسمالية)، وأنه ينبع من استغلال (الرجل) لدور (المرأة) في القيام بأعمال المنزل، وعملها لم يتصف أبدًا بالاستقلال الذي يجعلها قادرة على تغيير علاقتها بالرجل[1] والتخلص من سلطته.

غير أن **شولاميث فايرستون**[***] (**Shulamith Fiestone**)(**1945-2012**) ترى "بأن قهر النساء يبدأ بتحولهن إلى أمهات"[2] إلا أن نص الشّاعر **بلند الحيدري** قد جعل من الأمومة نقطة حاسمة لتغيير القيم والأفكار؛ لأن الابن يكتسب أفكاره، وقيمه من محيط الأسرة، التي تلعب فيها الأم دورًا أساسيًا أكثر من الرجل، فتقوم بتلقين القيم والمبادئ الجديدة للأبناء، وبتالي تزيد من فرص التغيير الفكريّ لديه، والاطاحة بنظام (البطركة) السام الذي يشجع على العبودية والقهر.

(*) عالمة اجتماع ونسوية، وكاتبة ومنظرة فرنسية. اشتهرت بريادة الحركة النسوية المادية، وشاركت في تأسيس حركة تحرير المرأة الفرنسية (MLF) في عام (1970) ومجلة "قضايا نسوية جديدة" مع سيمون دو بوفوار(Simone de Beauvoir) (1908-1986) عام (1981) . ينظر، https://ar.wikipedia.org، 2023/07/29، 12:24.

(**) هي إقتصادية أمريكية، ولدت في (14 أغسطس1945) في نيوجيرسي في الولايات المتحدة. ينظر، https://areq.net، 2023/07/29، 12:47.

(1) ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2008، (ج) 2، ص255.

(***) عالمة اجتماع ونسوية، وكاتبة ومنظرة فرنسية. اشتهرت بريادة الحركة النسوية المادية، وشاركت في تأسيس حركة تحرير المرأة الفرنسية (MLF) في عام (1970) ومجلة "قضايا نسوية جديدة" مع سيمون دو بوفوار(Simone de Beauvoir) (1908-1986) عام (1981) . ينظر، https://ar.wikipedia.org، 2023/07/29، 12:24.

(2) عبد النور إدريس، النقد الجندري تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، ص85.

أما **ميليت** فترى بأن الأبوية "هي الشكل الأول للقمع البشري"[1] ورمزا للدكتاتورية الفكرية والجسدية التي يمارسها الرجل ضد المرأة، وقد تجلت هذه النزعة في صوت (الجوقة الرجالية) عندما كانت تردد:

إلهنا الخالد في الحرف القائل !
إن كانوا
كالصيف الذاهب والصيف الآت
كالحجر الساقط في الموت بلا مأساة
ماذا يبقى من أرضك إن ثار الأبناء على الآباء
ماذا يبقى من أمسك إن صار الحاضر نفيا
للأمس.
إن صار الطّهر شبيها بالرّجس
وبماذا تطعم نارك يوم الدينونة[2]

يمثل صوت (الجوقة الرجالية)، التّوجه الفكري المتزمت لسلطة الذكورة على بقية أفراد المنظومة الإجتماعية؛ لأنها ترى في تمرد الأبناء والنساء على سلطته ثورة تخلُّ بتوازن العشيرة، حيث ترمز سلطته الذكورية في التراث الأروبي إلى "الإله القبلي السامي باعتباره أبًا، أدخل إلى الدين فكرة السلطة الإلهية والتبجيل، وتقديم الخدمات الواجبة"[3] من قبل بقية أفراد الأسرة بما فيهم النساء والأبناء؛ لأنه يتمتع بخصائص بيولوجية، وفيسيولوجية لا تتمتع بها المرأة، كما ترى أنه من غير العدل أن يتساوى كلاهما؛ لأن المرأة حسب العقلية الغربية التقليدية رمز للخطيئة والدنس، أما الرجل فيمثل رمز الطهر والنقاء.

---

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص255

[2] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص497.

[3] إبراهيم الحيدري، النظام الأبوي، وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، بيروت، ط1، 2013، دص.

يميلُ أصحاب النزعة الأنثوية التي تجسدت في النّص عبر صوت (الجوقة النسائية) إلى أن الجانب الشكلي لجسم الإنسان غير كفيل بتحديد التابع والمتبوع، لذا وجب تغيير هذه القيم التي زرعت في الفكر الإنساني؛ لأنها ليست قيمًا مطلقةً، بل هي قيم مكتسبة يمكن تغييرها عبر الزمان والثورات الأخلاقية، حيث طرح **نيتشه**[*] (**Friedrich Nietzsche Wilhelm**)(**1844-1900**) هذه القضية في فلسفته التي تقوم على (النقد الجينالوجي) الأنسابي للمؤسسات الأبوية وقيمها[1]، بعدّها قيمًا غير مطلقة يمكن استبدالها بقيم جديدة تلغي دور الجنس في تحديد علاقة أفراد المجتمع ببعضهم، وقد تجلى ذلك في خطاب الجوقة النسائية عندما قالت:

إلهنا....

يا من صيرت قيامة ذاتي، كلمات عزائي في
زمن الضيق
ونداء محبه..يوم الغصبه
ما أظلم إنسانك في الفرد، إذ سواك على شكله
ليقايض مجدك، ذاك الخالد، بالوجه الفاني
للإنسان[2]

استنادًا إلى ما تقدم يتبين بأن إلتحام الشّعر العربي المعاصر بعناصر البناء المسرحي قد أتاح له فرصة الانفصال عن الغنائية، وفتحت له تقنية الصّراع بمختلف

---

[*]فيلسوف ألماني، وناقد، وعالم نفس، ولغويات متميز، تميز بشخصية عدوانية جداً، ثار على المبادئ الأخلاقية، والنفعية، والفلسفة المعاصرة،(المادية، المثالية الألمانية، الرومانسية الألمانية)، والحداثة عُموماً. كثيرا ما توصف أعماله بأنها حامل أساسي لأفكار الرومانسية الفلسفية و العدمية ومعاداة السامية وحتى النازية لكنه يرفض هذه المقولات بشدة ويقول بأنه ضد هذه الاتجاهات كلها في مجال الفلسفة والأدب، ويعدّ في أغلب الأحيان ملهمًا للمدارس الوجودية وما بعد الحداثة بترويجه لأفكار اللاعقلانية والعدمية. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/24، 09:37.

[1] ينظر، أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص95

[2] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص393.

أشكاله فرصة لعرض قضايا مهمة تخصُّ راهن الإنسان، وتتماشى مع قضاياه المعاصرة، كما ساعدته للتخلص من أحادية الفكر والتوجه نحو تعدد الأفكار، ومن نمطية الطرح، إلى دينامية العرض والتحليل، حيث تعد قصيدة "**حوار عبر الأعاد الثلاثة**" واحدة من القصائد التي حررت الطرح الشّعري من القوالب والمواضيع الجاهزة والمستهلكة حاملةً بين ثناياها رؤيةً شعريةً جديدةً تستحق المقاربة والتأويل.

5.8.السينوغرافيا

يعدُّ فنُّ المُسرح أحد (الفنون المركبة)؛ ونعني بالفنون المركبة، تلك الفنون التي تعتمد على مجموعة من الفنون الأخرى في بناءها، كما أنه يعتمد على جهود مجموعة من المبدعيين (المؤلف، المخرج، السينوغرافي)، لتحويل النّص من صيغته المكتوبة إلى صورتة المشهدية، حيث يقوم المخرج بوضع رسوم تخطيطية تلخص مسار العمل: (البداية، الأزمة، الذروة، الحل)، ليشرع بمعية السينوغرافي لوضع تفاصيل خاصة بالجوانب التقنية والحرفية للعرض مثل: (الخطط والرسوم الإيضاحية للمناظر والديكور، وخطط الملحقات الاكسيسوارات، خطة الإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والملابس والمكياج)، وبالموازاة مع هذه العملية يقوم المخرج بعملية تنقيح النّص، للإنتقال إلى مهة تخطيط الأفعال الحركية للممثلين[1]وتدريبهم على الأدوار.

على عكس الفنِّ المسرحي الذي يعتمد على تضافر العناصر السابقة، فإنَّ النّص الشّعري الدّرامي يعتمد على جهد الشّاعر، وطريقته في توظيف اللغة والاستفادة من خصائصها الفنّية والجمالية لتحقيق الزخم البصريّ الذي يحققه العرض المسرحيّ على الخشبة، وليحقق الشّاعر ذلك لابد له من الجمع بين وظيفة المخرج والسينوغرافي، حيث حاول الشّاعر العربي المعاصر الاستفادة من السينوغرافيا التي تمثل النّقطة الواصلة بين

[1] ينظر، سهيلة عزوز، السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، دار أشريفة للطباعة والنشر والتوزيع، 1999، ط1، ص21-22.

(الفنون الدرامية) و(الفنون التشكيلة)، في تحديد الديكور الذي يتناسب مع مساحة الفضاء الذي يتحرك فيه الممثلون.[1]

تشتق كلمة (السينوغرافيا) (Scenography) من الكلمة اليونانية (skenographia)، المنحوتة من (skene) التي تعني (الخشبة)، و(graphikos) التي تعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات[2] أما اصطلاحًا فيعرفها **كمال عيد** بأنها: «فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح، وما يرافق فنّ التّمثيل المسرحي من متطلبات، ومساعدات تعمل في النّهاية على إبراز العرض المسرحي جميلاً كاملاً، ومتناسقًا ومبهرًا أمام الجمهور»[3]، وقد عمد الشّعراء العرب المعاصرون إلى توظيف عناصر السينوغرافيا، ليظهر النّص الشّعري متناسقًا، وموازنًا بين البناء الفني للنّص، وجمالية التّشكيل المنظري، معتمدًا على تقنية (الوصف)، ومن بين العناصر التي اعتمد عليها الشاعر العربي المعاصر نذكر ما يأتي:

1.5.8. الديكور:

يعد (الديكور)(Decoration) أحد العناصر الأساسية لفنّ المسرح التي ذكرها **أرسطو** في كتابه "**فن الشعر**"، وتشتق الكلمة من اللاتنية (decoris) التي تعني؛ التزيينات التي تقدم للمسرح شكلاً مُعيّنًا يتناسب مع مكان وزمان الحدث[4] فقد أسهم الديكور بمختلف تجلياته على تأثيث فضاء المنجز الشّعري العربي المعاصر، باستعمالات متباينة تختلف من شاعر لآخر، حيث نجده متعلقًا بذكر الأثاث، وطرق ترتيبه في الفضاء الشّعري كما فعل الشّاعر **عبد المعطي حجازي** في قصيدة "**العام السادس عشر**" التي يقول فيها:

---

[1] ينظر، سهيلة عزوز، السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، ص23-24.

[2] ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص265.

[3] كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، دار الثقافة، القاهرة، 1998، ص05.

[4] ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص214.

كان حلمي أن أظل الليل ساهر
جنب قنينة خمر
تاركا شعري مهدول الخصل
مطلقا فكري في كل السبل
أتلقى الوحي من شيطان شعري
وعلى خدي دمعة
وعلى مكتبي الصامت شمعه
ترسم الظل على وجهي الكئيب
وهي تذوي في اللهيب
بينما التبغة تكوي اصبعي
وحنين غامض في أضلعي
لبحار، يلعب القرصان فيها ![1]

يظهر لنا الشّاعر منكفئًا على ذاته في جو تطغى عليه ملامح الحزن والأسى مستعينا بمجموعة من الألفاظ التي تتناسب مع جو التأمل الداخلي الذي يعيشه (الصمت، الدمعة، الكئيب)، كما يحلنا الدّيكور والاكسيسوارات التي تندرج ضمن ملحقات اليد (التبغة)، وملحقات الزينة (الشمعة) إلى جو المعاناة الداخلية التي تحتدم في نفسه (مكتبي الصامت، الشمعة، قنينة الخمر)، غير أنه في السّطرين الأخرين يحاول الفرار من الآلام التي أحاطت منتقلاً من حالة الحزن إلى حالة الحلم والحنين في لحظة دفق شعريّ تخلصه من همومه.

إذا كان الشاعر **عبد المعطي حجازي** في منجزه الشّعري قد اعتمد على الديكور والاكسيسوارات لتجسيد حالته الشّعورية، فإنَّ الشّاعر **أمل دنقل** في قصيدته "**ضد من؟**" من ديوانه "**مفاتيح الغرفة 08**" قد اعتمد على تشكيلة مختلفة، تنسجم مع الظرفين المكانيّ والزمانيّ من جهة، ومع حالته الصحية من جهة أخرى حيث يقول:

[1] عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، ص102.

لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن
قرص المنوم، أبوبة المصل،
كوب اللبن
كل هذا يشع بقلبي الوهن
كل هذا البياض يذكرني بالكفن ![1]

أسهم اللون الأبيض الذي اكتسى به ديكور الغرفة على تحيين الإطار الزماني والمكاني للحدث، حيث تصور لنا الأبيات حالة الرهبة، والخوف اللذان كانا يعيشان داخل كيان الشّاعر، فقد إنزاح اللون الأبيض عن دلالته ليتناغم مع حالة المرض التي يعيشها الشّاعر، فقد كان لون الديكور يوقظ في نفسه مشاعر اليأس والخوف من الموت، غير أنه اعتمد على طريقة (الديكور المركب) في قصيدته "**رسوم في بهو عربي**" التي تحتوي على «**مجموعة من المناظر الديكورية توضع فوق الخشبة كلها مرة واحدة وأمام أعين المشاهدين، ولقد كانت تستعمل هذه الطريقة في القرون الوسطى حيث عرفت بـ(الأكشاك المنظرية)، أما حاليا فأصبحت تستعمل كالآتي: توضع المناظر العديدة [في عدة] [...] أماكن مختلفة في أركان الخشبة، وكان من الضروري للإضاءة أن تتدخل حيث يضاء المكان الذي يجري فيه التمثيل أما الأماكن الأخرى فتظل مظلمة إلى غاية أن يأتي دورها في الاستخدام**»[2]أو العرض.

يتصدر فضاء النّص أربعة لوحات معلقة على الجدار، فصل الشّاعر بينها بأرقام وعناوين فرعية تضمنت خطاب الصوت المحوري واسمًا إياه بـ: "**نقش**" ليكون بمثابة، همزة الوصل بين اللوحات ليظهر الشاعر في موقف المتأمل لها.

تجسد اللوحة الأولى صورة الأندلس، التي ترمز إلى فترات الإزدهار والتطور التي عاشها العرب في سابق زمانهم، وقد اعتمد الشّاعر على تقنية الوصف ليجسد ذلك

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص395.

[2] سهلية عزوز، السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، ص68.

التّحول والأفول الذي شهده تاريخ العرب منتقلاً من حالة الإزدهار والقوة إلى حالة الضعف والانحطاط.

يقول الشّاعر في اللوحة الأولى:

اللوحة الأولى على الجدار:

ليلى الدمشقية
من شرفة الحمراء ترنو لمغيب الشمس
ترنو للخيوط البرتقالية
وكرمة أندلسية وفسقية
.....
وطبقات الصمت والغبار[1]

يختم الشّاعر مقطعه الأول بتعليق الصوت المحوري: مولاي، لا غالب إلا الله[2] وكأنه متأكد من أن ذلك الزمان الذي شهده العرب لن يتكرر مرة أخرى، وإنما سيظلُّ محفورًا في أذهانهم، وشاهدًا على انتصاراتهم التي بدأ يعلوها شيء من الغبار والصمت، لينتقل في اللوحة الثانية إلى وصف حالة القدس وهي تعاني من ويلات الحرب والاحتلال حيث يقول في المقطع الثاني:

اللوحة الأخرى...بلا إطار:
للمسجد الأقصى.. وكان قبل أن يحترق الرُّواق
وقبة الصخرة، والبراق
وآية تآكلت حروفها الصغار[3]

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص337.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] المصدر نفسه، ص337- 338.

يسلط الشّاعر الأضواء في اللوحة الثانية على حالة القدس وهي تعيش في زمن التيه واللا استقرار، معتمدًا على الحمولة الدلالية للجملة الاسمية (لوحة بلا إطار) كرمز للمستقبل المجهول الذي تعيشه فلسطين، وقد بدأت بفقدان معالم تاريخها وهويتها، بسبب الاحتلال الصهيوني الذي فرض سطوته عليها، وسلب حرية سكانها منهم، لذا حاول الصوت المحوري التدخل لقطع سير الحدث ليبن للمتلقي بأن ما سلب بالقوة لا يرد إلا بمثلها (مولاي، لا غالب إلا... النار)[1]، وأن هذه القضية الشائكة لا تحل إلا بالثورة.

أما اللوحة الثالثة فهي امتداد للوحة الثانية، وهي على الأغلب بورتريه غير واضح المعالم لشاب اسمه (سرحان) يقبع على مشارف السقوط، إلا أنه يرفض التخلي عن بندقيته، وقد توافقت صورة الشاب مع شخصية الشّاعر الثائرة والمتمردة على الأوضاع.

يقول الشاعر في اللوحة الثالثة:

اللوحة الدامية الخطوط، الواهية الخيوط:
لعاشق محترق الأجفان
كان اسمه سرحان
يمسك بندقية على شفا السقوط
نقش
بيني وبين الناس تلك الشعرة
لكن من يقبض فوق الثورة
يقبض فوق الجمرة[2]

تخلى الشّاعر عن تقنية النص الغائب (التناص) ليستبدلها بالصوت المباشر، منتقلاً من التعبير الضمني إلى التعبير الصريح ليتماشى مع أفكار الثورة والحرية، معتمدًا على حقل معجمي جمع فيه بين الأسماء، والأفعال لتساعده على تشكيل رؤيته التجاوزية لنظام

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص338.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

الحكام المستبدة، حيث دلّت الأفعال على الرغبة في التغيير، في حين أخذت الأسماء دلالة الصمود، حيث يرى الشّاعر بأن سبيل المرء لادراك كينونته، هو العيش في نظام متوازن بين الفرد والدولة، إلى أن يختم أحداث مسرحيته بمنظر جانبي لسيناء في اللوحة الأخيرة التي يقول فيها:

اللوحة الأخيرة:
خريطة مبتورة الأجزاء
كان اسمها سيناء
ولطخة سوداء
تملأ كل الصورة[1]

أسهمت تقنية الدّيكور المركب في الانتقال بخيال المتلقي من فترة الرقي والإزدهار التي شهدها العرب في زمن لحمتهم وتوافق مصالحهم، إلى زمن الاضطراب وشتات وحدتهم، بعد أن نخر الاستعمار لحمة صفوفهم، وسلب حريتهم، فانقسمت الأمة العربية بسبب لهث الحكام خلف مصالح سياسية إلى أقاليم جغرافية تساوت في الذل والانكسار، مستعينًا بحديث ديني للرسول –عليه الصلاة والسلام–.

وظف الشّاعر العربي المعاصر في منجزه الشّعري، أنماطاً أخرى من الدّيكور مستعينًا بتقنية المنظر الطبيعي الذي يتناسب مع غرض النّص وغايته، حيث اعتمدت عليه أسماء وازنة لتأثيث فضائها النّصي أمثال: الشاعر **علي جعفر العلاق** في قصيدة "**عاشقان**" والشاعر **عبد المعطي حجازي**، في قصيدة "**العام السادس عشر**"، التي سنتخذهما كأنموذجين منتخبين للدراسة والتحليل.

يعد الاحتفاء بالطبيعة في الشّعر العربي أمرًا مألوفا في الثقافة العربية، إلا أن اللمسة المميزة التي اكتسبتها بعد تعالق النّص بتقنيات المسرح؛ هو تحويل المشاهد إلى

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص338–339.

جزء من الدّيكور النّصي، الذي يساعد المتلقى على استلهام الأحداث في جو تخيلي رومانسي، تتختلف دلالاته من منجز شعري لآخر، إلا أنها تظهر في "**قصيدة العام السادس عشر**" للشّاعر **عبد المعطي حجازي**، كمنظر ديكوري ينسجم مع حالته الشّعورية.

تدور الأحداث في إحدى ليالي الشّتاء العابسة، وتحديدًا قُبيل الغروب بلحظات، حيث يظهر الشّاعر في موقف المتأمل لتفاصيل المنظر، محاولاً أن يمخر عباب المعاناة التي دجنت سماء ذاته، ونكّرت معالمها:

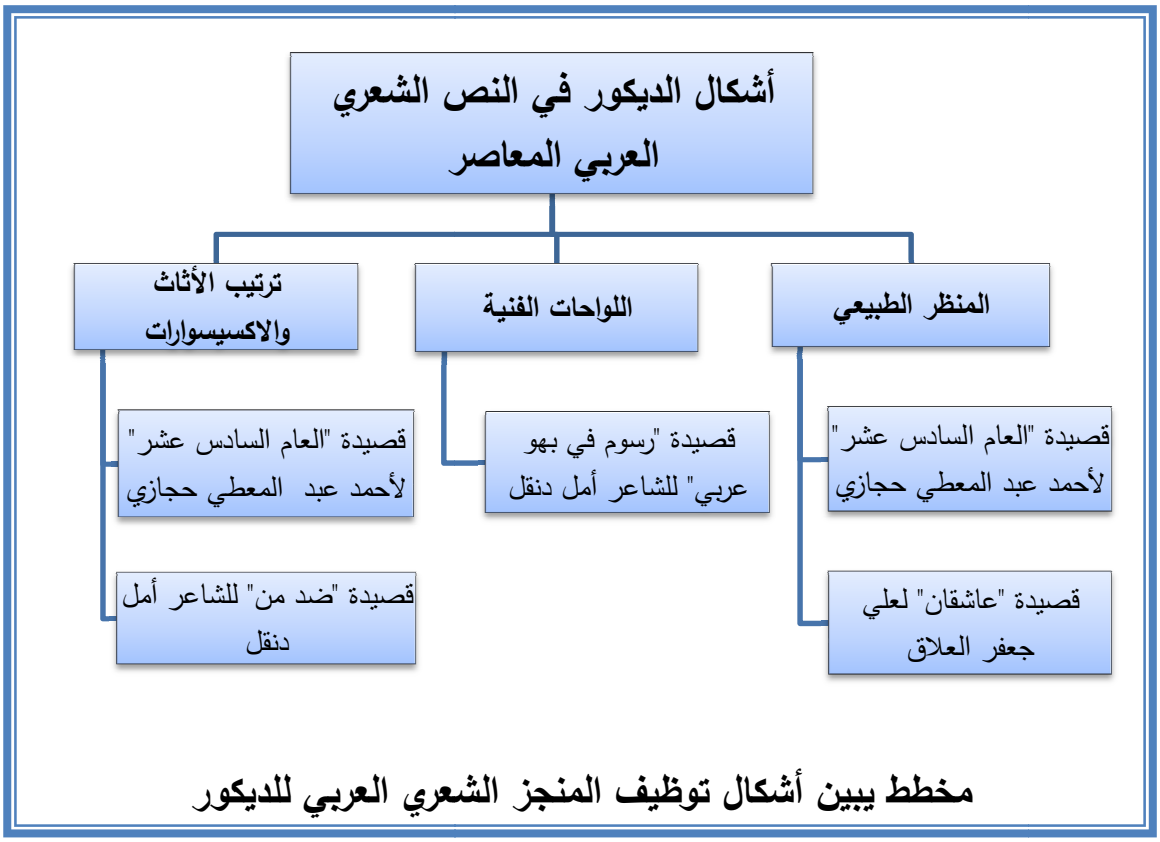
ولكم عذبني وقت الغروب
لونه الجهم الخضيب
صمته، سرب الطيور العائده
والزروع الهاجده
والثغاء المترامي من بعيد
لشياه راقدة
وغصون التوت تمشي في الشفق
عاريات.لا ورق
ونعوش النور تمشي
وهنا كم قلت آه ![1]

تجلّت معالم الجوّ النّفسي الكئيب من خلال ديكور المنظر الطّبيعي (لون الغروب العابس)، (الزروع الهاجدة)، (أغصان التوت العارية)، حيث انسجمت تفاصيل الدّيكور مع الطاقة الروحية، والخيط النّاظم للألفاظ والأصوات، (العائده، راقده) لتجسيد الصّراع الدّاخلي الكامن في ذاته، وقد أدى تلاحم ذلك الصّراع مع المنظر إلى إضفاء جو درامي

[1] عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، ص103.

يسوده الصمت الممزوج بأصوات الصخب الدّاخلي التي تتأجج في ذاته، والعودة إلى تأمل الغروب هو عودة إلى تأمل معاناته، ووحدته لايجاد منفذ لاشباع نهمه الوجداني.

من هذا المنطلق واعتمادًا على ما ذكرناه في محطات سابقة حول الدّيكور وأشكال تجلياته في النّص الشّعري العربي المعاصر، يتضح بأن تجاوب كل تلك الأبعاد الدّيكورية أكسبته بصمة جماليةً، وصورة جديدةً تعكس تصورات الراهن والمتوقع، عبر حضوره في النّص، لنسج عالم تخيلي في ذهن المتلقى، فقد ساعد الدّيكور على الانتقال بالنّص الشّعري من عالمه المكتوب إلى عالم بصري متخيّل، تمتزج فيه الأدوار بجمالية الفضاء والدّيكور.



مخطط يبين أشكال توظيف المنجز الشعري العربي للديكور

2.5.8.الاضاءة

تلعب (الإضاءة) دورًا مهمًا في العمل المسرحي، غير أنه من الواجب التفريق بينها وبين الإنارة، حيث تعني هذه الأخيرة "إزالة الظّلام من المكان في حين أن الإضاءة تعني

توجيه ضوء خاص إلى مكان معين»[1]، بشكل متكافيء ليساعد على إبراز جمالية الفضاء البصري، واللفظي الذي يقوم به الممثل على الركح، دون إغفال لدعائم الإضاءة الأساسية: كـ«كمية الضوء، لون الإضاءة، وكيفية توزيع هذه الإضاءة على الخشبة بما يلائم ويناسب العرض المسرحي»[2]، وعلى عكس المسرح الذي يعتمد على الضوء الاصطناعي في الإضاءة، فإن المشهد الشّعري يعتمد على قوة الكلمة في التصوير والتجسيد، مثلما فعل الشّاعر **عبد المعطي حجازي** في قصيدته "**تعليق على منظر طبيعي**" التي يقول في مطلعها:

شمس تسقط في أفق شتوي
شمس حمراء
والغيم رصاصي
تنفذ منه حزم الأضواء
وأنا طفل ريفي
يدهمني الليل!
كانت سارتنا تلتهم الخيط الأسفلت
الصاعد من قريتنا لمدينتنا[3]

استفاد الشّاعر من جمالية التصوير في اسقاط الحزم الضوئية المنبعثة من الشمس على بداية الحدث، المتمثل في تصوير التجربة الانتقالية من القرية إلى المدينة، بحيث يظهر بطل الحدث (الشّاعر) كطفل حالم، شغوف لاكتشاف عوالم جديدة غير مألوفة، إلا أن أحلامه تتحول إلى أوهام عندما يصطدم بقسوة المدينة وظلامها، لينتقل في المقطع الثاني إلى العالم المتخيل الآسر الذي جعله يهجر قريته، غير أن وهج هذا الحلم بدأ

---

[1] سهلية عزوز، السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص84.

[3] عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، ص543.

بالانكفاء والخفوت، متخليًا عن الإضاءة لاستبدالها بـ(النور) وهو أقل وهجا من (الضوء) لتصوير المشهد الثاني، الذي يقول فيه:

شمس تسقط في أفق شتوي

قصر مسحور

بوابة نور

تمضي لزمان أسطور[1]

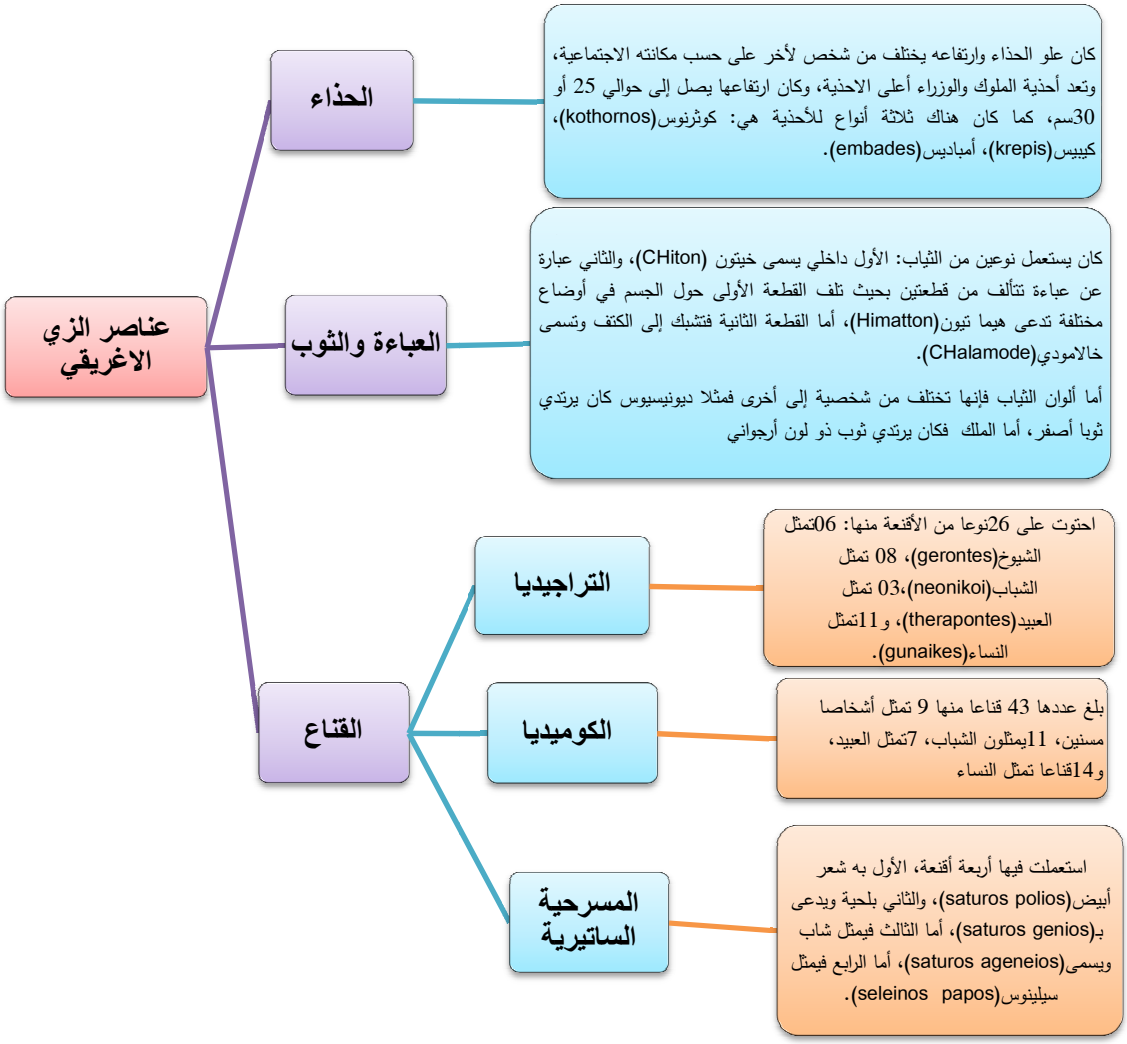
تظهر صورة المدينة في مشهد، يمتزج فيه السّحر بالجمال، حيث ركز الشّاعر الإضاءة على صورتها وهي تلوح في الأفق البعيد على أنها قصر مسحور، وبوابتها تشع بالأنوار، غير أن هذا الانبهار بجمال الصورة، ما فتئ أن تحول إلى كابوس طحنته الأيام داخل أسوار مخيال الشّاعر، وقد ساعدت الإضاءة كمؤثر بصري، على تجسيد الانتقال المكاني المقرون بانتقال شعوري، من حالة الشغف وحب الاكتشاف إلى حالة الصدمة والرّغبة في الانسحاب والعودة إلى عالم البساطة التي كان يعيشها قبل ذهابه إلى المدينة.

اعتمد الشّاعر في المشهد الشّعري على عامل الإضاءة للإيهام بالواقع، حيث اعتمد على ضوء الشّمس في الشّاهد الشّعري الأول، ليتم استبدالها بوسائل الإنارة الإصطناعية (النور) في الشّاهد الشعري الثاني، الذي ينسجم مع طبيعة الحدث، وظرفيّه الزماني والمكاني للانتقال من الريف إلى المدينة، وعلى هذا الأساس يمكننا القول في ختام هذه المقاربة بأن الإضاءة في النّص الشّعري العربي المعاصر تعتمد بشكل رئيس على البعد الرؤيوي للشاعر وأسلوبه الإبداعي، بالإضافة إلى البعد التخييلي في وصف المشهد، بالانتقال من جمالية العالم النصي إلى جمالية التشكيل المسرحي.

[1] عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، ص544.

3.5.8.الملابس

تعد (الأزياء) أحد الركائز الأساسية التي يعتمد عليها الفنّ المسرحي في أداء العرض التمثيلي، حيث خضعت هذه الأخيرة إلى جملة من التغيرات لتتلاءم مع بنية وأداء العمل التمثيلي، أما عن أول بادرة لاستعماله في التأليف المسرحي فتعود إلى العصر الإغريقي حيث اعتمد عليه الإغريقيون في عرض التمثيليات التراجيدية والكوميدية والساتيرية، وقد حاولنا في المخطط أدناه ذكر أهم العناصر التي يتألف منها الزي الإغريقي القديم.[1]



[1] ينظر، سهيلة عزوز، السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، ص34-35.

اعتمد الشّاعر العربي المعاصر على هذه التقنية وأخذت في مشهده الشّعري أبعادًا دلاليلة مختلفة، حيث اعتمد الشّاعر **أمل دنقل** على وصف ملابس الممرضات في قصيدة "**ضد من؟**" كنوع من التجسيد الفنّي لحالة الرهبة والألم اللذان كانا يعايشهما في فترة مرضه.

في غرف العمليات
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،
الملاءات
لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن
قرص المنوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبن
كل هذا يشيع بقلبي الوهن
كل هذا البياض يذكرني بالكفن ![1]

تحيلنا الملابس البيضاء إلى الخبرة الإدراكية لفهم العالم النّصي وتفكيك دلالته، حيث يعد اللون (الأبيض) الذي اكتسى به فضاء النّص عتبة رئيسة لفهم معاناة الشّاعر وأجواء الرّهبة الدّاخلية التي كان يعيشها بينه وبين نفسه من جهة، وبينه وبين المكان من جهة أخرى، حيث أخذ اللون الأبيض بعدًا مأساويًا يشع في قلبه الوهن والضعف كدلالة أولية، لينتقل مسار النص من هذه الدلالة الفيزيائية إلى ثنائية (الموت) و(الحياة) التي جسدها الشّاعر في أزلية (الفن) و(فناء الحياة).

إذا كان اللباس في قصيدة **أمل دنقل** يصور فلسفته اللونية، تجاه الفن والحياة، فإن اللباس في قصيدة "**بطاقة هوية**" للشّاعر الفلسطيني **محمود درويش** أخذ أبعادًا متصلةً بالهوية والانتماء للقومية العربية.

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص395.

يقول الشّاعر في الشّاهد الشّعري:

أنا عربي
ولون الشعر فحمي
ولون العين بني
وميزاتي:
على رأسي عقال فوق كوفيه
وكفي صلبة كالصخر...
وتخمش من يلامسها[1]

يقدم الشّاعر بالاعتماد على الملامح الفيزيولوجية والزي الذي ألبسه لشخصية (العربي)، صورةً لصراع (الأنا والآخر)، حيث يعد اللباس مقومًا من مقومات الهوية القومية العربية، والوطنية الفلسطينة التي يثبت فيها الشّاعر ذاته ضد السّلطة المركزية (الاحتلال)، حيث جمع الشّاعر لتصوير هذه العلاقة بين المعطى المادي والمعطى الإنساني (للكوفية) بعدّها رمزًا للنضال ضد همجية المستعمر، فقد أصبحت هذه الأخيرة «بفعل عوامل عديدة منها هذه القصيدة سمة مميزة للتحدي في الشخصية الفلسطينية»[2] وتاريخًا لميلاد الشّاعر شعريًّا بعد تحديه للموت، وقد توافق هذا التّصور مع المشروع الشّعري الذي قدمه **سميح القاسم** في قصيدة "**سيرة جليات**" التي يقول في مطلعها:

وبعد أربعين يوم
ظل هناك واقفا
ساقاه نخلتان
وفق راسه الجميل
كوفية صارت تسمى الغيم[3].

---

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، (ج) 1، ص82.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995، ط1، ص147.

[3] سميح القاسم، الأعمال الكاملة، دار الصباح، الكويت، دط، 1993، (مج) 4، ص191.

تُستغل الكوفية لتأثيث الفضاء السينوغرافي في شعر **سميح القاسم** لترسم الصورة الكاملة لحياة هذا المجتمع الذي يسير وفق مجموعات من القومات التراثية المادية، والممارسات القولية التي تعزز ارتباطه بقوميته، وقد اعتمد على نسيج لغوي يثبت تعلق الفلسطينيين بوطنهم رغم الآلالم التي يعشونها تحت وطاة المستعمر، حيث دلّت (سيقان النخل) و(الرأس الجميل) على عراقة التّاريخ الفلسطيني الحافل بالانتصارات التي تصور صلابة الإرادة الفلسطينة ضد السّلطة القمعية التي جسدها في المقطع الثاني.

واخترقت قامته ارتال دبابات

واترقت جبينه أسراب طيارات

لكنه ظل هناك واقفا[1]

تعددت الأبعاد الدلالية للملابس في النماذج المنتخبة، بعدّها نسقًا إشاريًّا يصور العوالم النفسية والأجزاء التركيبية لثقافة الإنسان عبر استحضاره لدلالاتها في الفكر الإنساني المادي والميثيولوجي، فقد تبلورت معالم الرؤية الشعرية من خلال الثقافة المادية للأزياء بالاعتماد على فلسفتها اللونية، أو من خلال استحضار الحمولة الثقافية التي تزخر بها كجزء من المشروع الثقافي في تمثلات مبدأ الاختلاف "كقيمة أولى من حيث اختلاف لغته عن اللغة العادية، واختلاف الحاضر منها عن الغائب ويشكل هذا الاختلاف مساحة من الفراغ في النّص تمتد بين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب، "[2]حيث تحوَّل هذا الحضور للأزياء إلى تَمَثّلٍ لُغويٍّ قائمٍ على استدعاء النسق الغائب، وتوظيفه في منجزات مشحونة بدلالات لغوية، وتعبيرية متوزعة في كيان النّصوص الشّعرية الحداثية.

---

[1] سميح القاسم، الأعمال الكاملة، ص191.

[2] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص114.

4.5.8.المؤثرات الصّوتية:

تمكّن النّص الشّعري العربي المعاصر من مجاراة الفنّ المسرحيّ في تقنيات العرض والأداء عن طريق الاستفادة من خصائص اللغة وجماليتها، حيث وظّفها الشّاعر بشكل يتناسق مع طبيعة العلاقة التّفاعلية بين فنّي الشّعر والمسرح من خلال استلهام تقنياته في المشهد الشّعري العربي المعاصر، وتعدُّ تقنية المؤثرات الصّوتية واحدة من أهم العناصر الفنّية التي تعتمد عليها السّينوغرافيا لخلق فضاء فنّي يتلاحم فيه السّمعي بالبصري، والحركة بالأداء، والإيماء باللغة.

تعمل هذه الأصوات على تشييد عالم متخيل محاكي للواقع، عن طريق توظيف أصوات توهم المتلقي بواقعية المشهد، بحيث يمكن تقسيم تلك الأصوات إلى (أصوات آلية) مثل: (صوت الهاتف، والسيارة)، وأصوات طبيعية ك: (صوت المطر والرعد والرياح). وعلى الرغم من قلة التجارب الشّعرية العربية المعاصرة التي استلهمت هذه التقنية، إلا أن تجربة الشّاعر **بلند الحيدري** من أبرز النماذج الشّعرية التي استفادت من خصائص المؤثرات الصوتية لبناء صرحه الشّعري.

اعتمد الشّاعر **بلند الحيدري** على أصوات (الآلات) كعوامل فنية تساعده على تجاوز هاجس التّجسيد اللغوي، حيث أخذت هذه الأصوات حيزًا دلاليًّا في البناء الفنّي للمشهد الشّعري، وتعدُّ قصيدتي "**صراع**" **و** "**عشرون ألف قتيل**" من النماذج الشّعرية التي حفلت بطاقة دلالية اكتسبتها من الأصوات المستعملة، حيث يقول في القصيدة الأولى:

وتشبثت بالموت.....
عينان
وتشبثت بالأرض.....
رجلان
تك... تك

وأظل أزحف في صراع[1]

يعيش الشّاعر أفق الرؤية، وحلم التشبث بالحياة في ظل صراع وجداني يصطك داخل ذاته المأزومة، وقد عملت تكتكتة الساعة (تك..تك) كمؤثر صوتي على إبراز علاقات الاتصال اللغوي والسّمعي، كما أسهمت في تجسيد الصرح الدلاليّ الرّمزيّ، بحيث مكّنتنا من تصوّر معاناته ومعايشتها، ضمن حركة زمنية تباطئية.

أما في المشهد الثّاني من قصيدة "**عشرون ألف قتيل**" التي يقول فيها:

صوت المذيع
متخشب
شاءوا له ألاّ يحس بما يذيع
لندن
وتدق بيك بن
دن....دن
عشرون ألفا
لا... كفى خبر عتيق كالمذيع
قتلو ليحيا الآخرون
وأنا أتمتم:
يكذبون....يكذبون[2]

تتعاضد المؤثرات السّينوغرافية في النّص بوصفها معطًا دلاليًّا يلتقي فيه قبح الواقع وجمالية التصوير في هندسة المعنى، إذ تحيلنا المؤثرات الصوتية كنوع للمحاكاة الواقعية الآلية التي تدفع النّص بالانتقال من الحركة الزمنية (أ) عبر تمثلات الفعل الماضي (قتلو) إلى نقطة التّحول الزّمني (ب) وماتحمله من دلالات الحاضر المرير التي عبّر عنها الشّاعر بالفعال المضارع (تدق)، كعوامل إشارية لحادثة القتل التي قام بها (قابيل)

[1] بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، ص229.

[2] المصدر نفسه، ص295-296.

ضد أخيه (هابيل)، حيث منح (هابيل) فرصة الحياة (لقابيل)، غير أن هذه الحياة سلبت من الإنسان إنسانيته، فعاث في الأرض فسادًا وتقتيلًا.

نقلت العناصر السّينوغرافية بمختلف تشكلاتها عالم النّص الشّعري إلى أفق الرؤيا الرحبة، بتعدد دلالتها عبر تمثلاتها التي تجمع بين جمالية التّشكيل السّمعي والبصري، لتمنح له نَفَسًا جديدًا يساير به راهن الإنسان المعاصر، ويتماشى معه بتماهي جغرافية النّص الشّعري والفضاء السّينوغرافي، بعدّه أحد الركائز الفنية المهمة التي يتأسس عليها الفنّ المسرحي.

تتأكد وصلات الشّعر بالمسرح من خلال عمليات الإختيار الواعية التي قام بها الشّعراء لتأسيس نماذج شعرية حداثية تتناغم فيها جمالية القول بفاعلية الأداء، وعوالم التخييل النّصي بالفضاء السّمعي البصري، من خلال استلهام العناصر الفنّية للبناء الدرامي المسرحي بغية الحصول على أنموذج فنّي خالص يصور أبعاد التّجربة الإنسانية وفق أنموذج جماليّ ينفلت من أسمال الغنائية، ليتعالق مع جمالية التشكيل الدرامي.

تضعنا علاقة الشّعر بالمسرح أمام رهانات التساؤل والبحث، عن جدلية هذه التّفاعل الذي تمتد جذوره إلى أمد بعيد، تجلّت بشكل واضح في إسهامات **أرسطو** حول البويطيقا عبر كتابه "**فنّ الشعر**"، فإذا كان المسرح قد خرج من أعطاف الشّعر، وكان منبته منبتًا شعريًّا، فلماذا لم يحتفظ الشّعر بخصائص الدرامية لتنقذه من سراديب الغنائية ليعود باحثًا عنها في أشكال التّعبير الشّعري المعاصر؟ كما أن المشروع الذي قدمه **أرسطو** يجعلنا نتساءل عن حقيقة المسرح القديم، هل كان شعرًا مسرحيًّا، أم مسرحًا شعريًّا؟ وإذا كان الأمر كذلك لماذا تحرر منه ليعود إليه؟.

ثانيا: تداخل الشّعر العربي المعاصر مع الموسيقى

توطئة:

عرف الشّعر العربي قبل وصوله لمرحلة التّنوع محطات متعددة، وأشكالاً تعبيرية مختلفة صقلت التّجربة الشّعرية العربية، محاكيةً بعض الأنماط الشّعرية العالمية، وذلك بعد حركات الاتصال مع الثقافات المختلفة، إلا أنَّ معالم التَّقبل لم تكن جليّة لهذه الأنماط الجديدة إلا بعد صراع طويلٍ بين المحافظة والحداثة.

تنصُّ الحداثة وما بعدها على تقبّل الجديد حفاظاً على استمرارية الانتاج الإبداعي ومسايرة الراهن الإنساني الذي طغى عليه التعقيد والتشابك في جميع مناحيه، إلا أن معالم الحداثة كانت متجذرة في الفطرة الإنسانية بشكل غير مباشر، فظهرت بوادرها على الفنون وأشكال الإبداع بإستخلاص نقاط التّداخل بينها، غير أنَّ هذا التداخل لم يحظ باهتمام كثيرٍ من المنظرين خاصةً في الثقافة العربية، إلا مؤخرًا بعد حملة الاتصال بالثقافة الغربية.

يعدُّ فنُّ الموسيقى من الفنون التي تفاعل معها المنجز الشّعري العربي، فحاول المنظرون استجلاء مواطن الالتقاء والاتصال بينهما، ولنكشف عن هذه العلاقة لابد لنا من تتبع مراحل التّطور التي مرّ بها الشّعر العربي بدءًا بالمرحلة الشّفاهية وصولاً إلى المرحلة الرّاهنة، حيث تماثل النتاج الشّعريُّ مع الفطرة العربية في إتقان اللغة الفصيحة ما أدى إلى تلقيه سماعًا ونقله شفاهةً بالسّليقة أيضا.

يُمثل الإيقاع النّقطة الواصلة بين الأنموذجين الشّعري والموسيقي، فقد ربط العرب منذ العصر الجاهلي بين جمالية الصوت وتناغم الحركة وفاعلية الأداء، حيث يرى

كريستوف كودويل[*] **(Christopher Caldwell)(1907-1937)** في كتابه "**الوهم والواقع (دراسة منابع الشعر)**" «**أن اللغة الإيقاعية أو ذات الأوزان الشّعرية كانت تصاحب دائمًا قبل اختراع الكتابة بموسيقى بدائية من نوع ما [...] وأن هذه الموسقى نفسها ولدت في وقت واحد مع الشّعر الشّفوي، وأن الإيقاع الجسدي البدائي المُعبّر عنه بالإيماءات والقفزات، وبالكلمات المنطوقة عاليًّا، وبالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصي والقيثارة هو الأب المشترك للرقص والشّعر والموسقى**»[1] منذ مرحلة التأسس والنشأة.

استنادًا على فرضية **كريستوف كودويل** يتبين أن الإنسان يمتلك نوازع فطرية تتداخل بين جمالية الإبداع وضرورة التواصل بإنشاء منظومة رمزية تسمح له بتحقيق غاياته، وإن كانت هذه المنظومة متجسدة في صورةٍ جزئية وبدائية غير مكتملة المعالم، إلا أنّها أسهمت بشكل كبير في التقدم بالإبداع واللغة، حيث قدّم لنا أمثلة عن المنطلق التأسيسي (للرقص)(Dance) المتمثل في حركات بسيطة يقوم بها الإنسان في مناسبات معينة، إضافة إلى مصاحبة هذا الرقص بأغاني وآلات موسيقية إبتكرها لتحقيق اللذة الجمالية وإبلاغ أفكاره، حيث خصص الإنسان قديمًا أغانٍ ورقصات للأفراح، كما خصص أخرى للأتراح، وما يهمنا هنا هو علاقة هذه الأغاني بالشّعر، وكيف ربطت المخيلة العربية بينهما من منطلق أن الأغنية هي البذرة الرئيسة التي تأسست عليها معالم فن الموسيقى.

تتوافق فرضية **كودويل** مع أسباب نشأة الألحان الغنائية التي قدمها **الفارابي** في كتابه "**الموسيقى الكبير**"، حيث يرى بأن الدوافع الرئيسة لإيجاد الألحان «هي فطرٌ ما

---

[*] كريستوفر كودويل هو الاسم المستعار **لكريستوفر سانت جون سبريج(St John Sprigg)**، وهو كاتب ماركسي بريطاني وناقد أدبي ومفكر من أهم مؤلفاته: "الوهم والواقع". ينظر، https://en.wikipedia.org.، 2023/08/24، 11:30.

[1] كريستوف كودويل، الوهم والواقع (دراسة منابع الشعر)، (تر) توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، دط، 1997، ص18.

غريزيةٌ للإنسان، ومنها الهيئة الشّعرية»[1] فمنطلق صناعة الألحان الغنائية، وصناعة القصائد الشّعرية خاضع لمبدأين أولها؛ يتمثل في الاعتماد على الفطرة لاكتشاف مواطن النشاز والنّدرة في استعمال الألفاظ أو الألحان المتوافقة والمتنافرة، ويرجع ذلك الى البيئة، والفصاحة الفطرية التي كانت تميز العرب.

تعود أسباب المبدأ الثاني إلى مدى تأثير الألحان والأشعار على الكائنات البشرية والحيوانية، حيث ترجع أسباب إيجاد هذه الألحان، والأشعار إلى فطرة حيوانية متجذرة في العمق الإنساني للتعبير عن الأفراح والفواجع، حيث نجد في المقابل من ذلك أن الحيوانات تخصصُ أيضا إيقاعات حركية أو صوتية أثناء مواسم التكاثر –على سبيل المثال لا الحصر– بالإضافة إلى أن التناغم الإيقاعي في اللحن والكلم يؤثر بشكل غريزي على كليهما ومن ذلك جاء ابتكار العرب لفن الحداء.

أورد لنا **المسعودي (896–957م)** في كتابه "**مروج الذهب**" أول بادرة لحنية لفن الحداء تخرج من فم عربيّ تثبت العلاقة بين الحاجة للتعبير عن العواطف، والحاجة إلى الموسيقى، حيث وجدت صداها بصورة بدائية وفطرية داخل المخيلة الأدبية العربية، إذ تدور أحداث القصة حول انفعال ناقة **مضر بن نزار** مع تأوهاته أثناء سقوطه من على ظهرها[2] وما ذكرنا لهذه القصة إلا للكشف عن مواطن الالتقاء بين الشّعر والغناء عند العرب، فقد جعلتهم طبيعة البداوة الغالبة عليهم "شعراء بطبيعتهم، موسيقيين بفطرتهم، وكانوا يترنمون بالشّعر وهو أول أنواع الغناء الجاهلي، [...] لم ينتحل العرب فيه يومئذ علمًا، ولا عرفوا له صناعة فكان الغالب على طبيعتهم التغني بالرّجز، وهو بحر من

---

[1] أبو نصر حمد بن محمد بن طرخان الفارابي، الموسيقى الكبير، (تح) غطاس عبد الملك خشبة، جار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص70.

[2] ينظر، فوزي كريم، الفضائل الموسيقية (الموسيقى والشعر)، دار نون، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2015، ص27.

بحور الشّعر وأقدمها و [هو] أشبه بتوقيعة مشي الجمال الهوينا»[1] المنقسم إلى حركات وسكنات متعاقبة ومنتظمة.

أما عن ضروب الغناء وأقسامها عند العرب فهي على ثلاثة أنماط: أولهما؛ متعلق بالمهن ويضم أغاني القوافل وهي على ثلاثة أوجه كما ذكرها لنا **ابن رشيق(390-456هـ)** في كتابه "**العمدة في محاسن الشعر**": «(النّصب) و(السّناد)، و(الهزيج)؛ فأما النّصب فغناء الرّكبان، وهو الذي يقال له المراثي [...] وأما السّناد؛ فالثقيل ذو التّرجيع والنّبر والتّنغم، وأما الهزيج؛ فهو الخفيف الذي يمشي عليه ويلهي ويستخف الحلوم»[2] ليذهب عنهم أعباء السّفر، وتعب التّنقل والتّرحال بالإضافة إلى «ترانيم الرّعاة وأناشيد العمل»[3] الجماعي.

يتعلق الصنف الثاني بـ«موسيقى الحرب الجماعية التي تُستخدم لتحميس الجنود في المعركة كما تستخدم في الاحتفالات الشّعبية»[4] أما الصّنف الأخير فيسمى بالموسيقى العائلية ويضم«أهازيج النوم للأطفال، وأغاني النساء، وموسيقى الأعراس والاحتفالات[...] العائلية»[5] التي كان العرب يقيمونها في مواسم مخصوصة مصاحبين إياها بـ«آلات القرع المختلفة من أمثال: (الطبل، والدف والقضيب)»[6] وغيرها.

---

[1] عبد الحميد مشعل، موسيقى الغناء العربي (صولفيج غنائي مراحل تطور الموسيقى العربية الموشحات الأندلسية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1995، ص14.

[2] عبد الحميد زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (دراسة صوتية مقارنة)، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص20.

[3] بركات محمد مراد، الإسلام والفنون، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2007، ص502.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

[6] هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، (تر) حسين نصار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2010، ص23.

لم يخضع الغناء في العصر الجاهلي لقواعد معروفة وضوابط منهجية -كما يرى **شوقي ضيف**- "بل كان كل منهم يغني حسب شعوره وعواطفه، وما يريد من سامعيه، إذ كان العرب أقرب إلى الفطرة في كل فنونهم"[1] غير أنه بدأ بشيء من التقعيد عندما احتك العرب بالأعاجم، فظهرت القيان والمغنين في أشهر الحواضر العربية والقرى الحجازية[2] مثلما ذكر لنا **ابن عبد ربه(860-940م)** في "**العقد الفريد**"

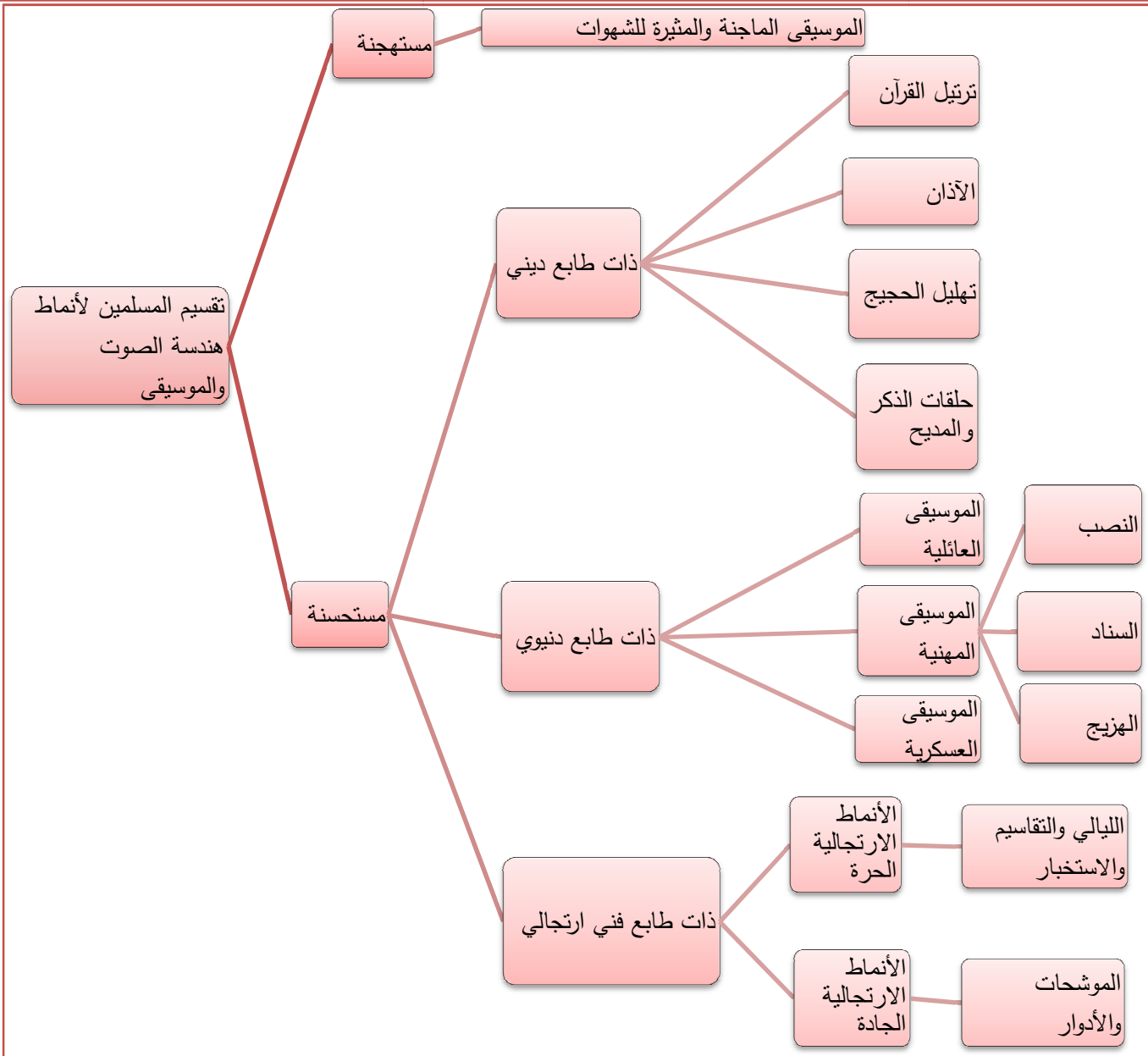
ظهرت آراءٌ مختلفة حول الغناء والموسيقى بعد المرحلة الانتقالية التي شهدها العرب باعتناقهم للديانة الإسلامية، فقسموها إلى قسمين: أحدهما؛ مستحسن، وآخر مستهجن، ولنوضّح ذلك بشكل أفضل قررنا وضع هذه الأراء ضمن مخطط توضيحي يبرز رأي العلماء المسلمين حول ضروب الغناء وأنماطه معتمدين فيه على كتاب "**الإسلام والفنون**" لـ:**بركات محمد مراد**[3].

---

[1] عبد الله عبد الجبار ومحمد عبد المنعم خفاجى، قصة الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي، نقلاً عن شوقي ضيف، الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية في المدينة ص55، في مكة ص75.

[2] ينظر، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حدير بن سالم، العقد الفريد، (تح) عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، (ج) "، ص186.

[3] ينظر، بركات محمد مراد، الإسلام والفنون، ص501-502-503.



مخطط يوضح تقسيم المسلمين لأنماط هندسة الصوت والموسيقى

وجب التّنويه إلى أنَّ الغرض من تقديم بعض التّلميحات حول مراحل الانتقال من (المشافهة) إلى (التّدوين) هو دراسة لأهداف التّحول التي كان لها وقع على فنّي الشّعر والموسيقى آنذاك، وليس بغرض دراسة التّحول فقط؛ لأن الشّعر والموسيقى سارا على نهج واحد حتى بلغا مرحلة متقدمة من النّضج قبل مرحلة التقعيد الفنّي، وهذا ما جعل كثيرًا من المؤسسين لعلاقة الشّعر بالموسيقى يهتدون إلى العلاقة الترابطية بينهما قبل مرحلة (الانفصال) والاستقلال الفنّي.

كما أن فكرة التّحول من المشافهة إلى التّدوين قد أثبتت أن اعتماد الشّاعر الجاهلي على أنموذج واحد سواء في هندسته الشّكلية الخارجية (الشّكل العمودي) أو في بنيته الدّاخلية رغم الاختلاف الطفيف في طرح المواضيع (الأغراض)، قد ولّد فعلاً تنبؤيًا لدى المتلقى حول شكل القصيدة الموحد، وإدراك الموضوع (الغرض) بمجرد قراءته للأبيات الأولى، وهذا ما جعله حسب رأينا يسير النقل والرواية، وشجّع الرّواة للاستغناء عن التّدوين، غير أنَّ التّغييرات المصاحبة للبنية الشّكلية والدّاخلية صعّبت العملية التّنبؤية للمنجز الشّعري العربي بعد إتخاذه أشكالاً متعددة، وتطرقه لمواضيع مختلفة، واعتماده على آليات فنّية معقدة خاصةً في المرحلة الرّاهنة.

1.التأسيس المفاهيمي للموسيقى

حظيت الموسيقى بمكانة رفيعة لدى الشعّوب القديمة لما لها من أهمية في نقل المشاعر والأحاسيس دون الحاجة إلى نظام لغوي معقد البناء، فقد كان القدماء يعتمدون عليها كجزء رئيس من نظام التواصل، بتحديد إيقاعات مختلفة للتعبير عن مشاعرهم، أما عن بذورها التأسيسية، فقد أجمع العلماء بأن حنجرة الإنسان هي الآلة الأولى للصوت الموسيقى في شكله البسيط، وذلك لإختلاف طبقاته الصوتية، ليتم ضبطها بعد ذلك بواسطة أولى الآلات الإيقاعية وهي (الأكف)، ليتم اكتشاف الآلات السّهلة والبسيطة

كالعزف على: (قوس النّبل، والنّفخ في عظام السّيقان وقرون الحيوانات)[1] فلم تكن الموسيقى "في العصور البعيدة علمًا ولا فنًّا، بل كانت أصواتًا غير منتظمة أشبه بالجلبة"[2]وأقرب منها إلى الفوضى.

لم يمنع ذلك من ظهور البوادر الأولى لهذا الفنّ الإبداعي المحكوم بضوابط علمية دقيقة، لدى الشّعوب القديمة حيث كانت هذه الأخيرة تقدّرها حقَّ قدرها، فنسبها الهنود لإلههم (برهم)، والمصريون (لأوزيريس) مخترع المعرفة، و(هرمس) موجد العود، أما اليونانيون فكانوا يلقنونها لأولادهم في المدارس[3] ليعكس هذا كله المكانة الرفيعة التي نالتها الموسقى قبل بلوغها لمرحلة التقعيد الفنّي والعلمي.

1.1.المفهوم اللغوي:

يعدُّ فنُّ الموسيقى من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان فقد حظيت بمكانة مقدسة لدى اليونانيين حيث أفردوا لها ربةً ترعى شؤنها وتهتم لأمورها[4] كما أن الأصل اللغوي لكلمة الموسيقى (Music) راجعٌ إلى أصول يونانية، حيث اشتقت من لفظة (Mus) لتتشكل بما يناسب اللغات المختلفة فمثلا: بالإيطالية (موزيكا) (Musica)، والفرنسية (موزيك) (Musique)، بالإنجليزية (ميوزيك) (Music) وبالعربية (موسيقى)، وكلمة (Mus) هي مفرد (موزيس) (Muss) التي تعني (ربات الفنون التسع) أو الآلهات

---

[1] ينظر، يوسف عيد، الموسوعة الموسيقية الشاملة (القسم النظري)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1994، (ج) 1، ص16.

[2] ميخائيل خليل الله ويردي، فلسفة الموسيقى الشرقية (في أسرار الفن العربي)، مطبعة ابن زيدون، دمشق، دط، 1948، ص18.

[3] ينظر، قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي (مع السيرة الذاتية للفنان عبده الحمولي)، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2011، ص124.

[4] جوليوس بورتينوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، (تر) فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص20.

الثانويات الشقيقات اللواتي يرؤسن ويقمن برعاية الفنون، حيث أطلق اليونانيون على كل واحدة منهنَّ مصطلح (Mossa) بعد أن اشتقوها من كلمة (Mossthé) التي تعني الاستيحاء أو الاستلهام فزادوا على أصل الكلمة (Moss) ألفًا فصارت (موسا) (Mossa) ومعناها (الملهمة)[1] التي تمد الفنّان بالقبس الفنّي.

تتوطد علاقة الفنّ بالالهام من خلال هذه المفاهيم التي أفردها المنظرون حول مصطلح الموسيقى وعلاقتها ببقية الفنون الأخرى، كما تجسد صورة التّناغم بين الفنون وتفاعلها مع بعضها إذ يرى **قسطندي رزق** في كتابه "**الموسيقى الشرقية والغناء العربي**" أن الأخوة التي جمعت آلهات الفنون هي تجسيد، لـ«إتحاد الفنون وارتباطها ببعضها»[2] كما أن رمزية المصطلح (Mossthé) دلالة على أنه –الاستلهام– هو النبع الأساس للفنون، الذي يبرز قيمتها الجمالية.

لم تتحدث المعاجم العربية عن مصطلح الموسيقى رغم اهتمام العرب القدماء بها، غير أنها ذكرت مجموعة من المصطلحات المتداخلة معها مثل: (الانشاد)، و(التّلحين)، و(الطّرب) و(الغناء)، و(السّماع)، لكنها لم تفصل فصلاً قاطعًا بينها، إنما اقتصر المفهوم في دلالته العامة على غناء الشّعر، أو الصوت الشّجيِّ، وهذا ما وضعنا أمام سؤال جوهريٍّ حول علاقة هذه المصطلحات بمصطلح الموسيقى والآلات الموسيقية، وهل عرف العرب الموسيقى كفن له قواعده الفنية والعلمية أم لا؟ وللإجابة عن هذا التساؤل وجب علينا أن نستعين ببعض المعاجم اللغوية لتبيان الفروق الجوهرية بينها.

بعد الإطلاع عما قدمته المعاجم حول المصطلحات الآنف ذكرها يتبين أن أغلبها تدور في فلك (الغناء)، و(الطّرب)، ولم تحدد ضمن تعريفها استخدام العرب لضروب العزف مع أنماط الغناء، حيث ذكر لنا **ابن منظور** في مادة (س.م.ع)؛ "السّماع، ما

---

[1] ينظر، سليم لحلو، الموسيقى النظرية، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط2، 1972، ص12.

[2] قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، ص34.

سمعت به فشاع وتكلم به، وكل ما إلتذته الأذن من صوت حسن [...] والسّماع الغناء، والمسمعة المغنية»[1] وقد توافق مفهوم السّماع عند **ابن منظور** مع مفهوم (اللحن) حيث ورد في مادة (ل.ح.ن)، «وجمعه ألحان ولحون، ولحّن في قراءته إذ غرّد وطرب»[2] فيها، وفي الحديث إقرؤوا القرآن بلحون العرب، وألحن النّاس إذ كان أحسنهم قراءةً أو غناءً [...] ويقال: فلانٌ لا يعرف لحن هذا الشّعر؛ أي لا يعرف كيف يغنيه، وقد لحن في قراءته إذا طرّب بها [...] اللّحن التّطريب، وترجيع الصّوت وتحسين القراءة والشّعر والغناء»[3] بصوت شجي ستحسنه الأذن.

جمع **ابن منظور** في شرحه لمادة لحن بين قدرة الشّاعر على غناء شعره، وتحسين الصوت في القراءة، أما الغناء فمشتق من المصدر (غ.ن.ا) وذكر صاحب "**اللسان**" أن: «الغناء من الصّوت، ما طرب به، [...] وقد غنى بالشّعر، وتغنى به [...] وغناه بالشّعر وغناه إياه. ويقال غنّى فلان يُغنّي أغنيةً، وتغنّى بأغنية حسنة وجمعها الأغاني، وغنّى بالمرأة تغزل بها. وغنّاه بها ذكره إياها في شعره [...] وبينهم أغنية، وأغنية يتغنون بها؛ أي نوع من الغناء»[4] الذي يخصصه قوم ما في مناسباتهم، وقد تجاوز مصطلح الغناء عند **ابن منظور** بقية المصطلحات ليصبح غير مقصور على الصّوت الحسن أو التّغنّي بالشّعر، وإنّما دلّ أيضا على التّغزل بالمرأة، والحديث عن محاسنها.

يتوجب علينا لتحديد ماهية فن من الفنون التّنقيب عن حفريات المصطلح، والبحث في جذوره؛ لأن التّعريف كما يرى **بول ريكور**[*] **(Paul Ricœur)(1913-2005)**

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، (س.م.ع)، (مج) 4، ص165.

[2] المرجع نفسه، (ط.ر.ب)، (مج) 1، ص557-558.

[3] المرجع نفسه، (ل.ح.ن)، (مج) 11، ص379.

[4] المرجع نفسه، (غ.ن.ا)، (مج) 15، ص139-140.

[*] اسمه الكامل **جون بول جوستاف ريكور(Jean Paul Gustave Ricœur)**، يعدُّ أحد أبرز فلاسفة القرن العشرين وأكثرهم تميزاً، اشتهر على نطاق واسع بدمج علم الظواهر والتأويل، ويشار إلى فلسفته باسم "الأنثروبولوجيا الفلسفية". ينظر، https://www.arageek.com، 2023/08/24، 11:59 مساءً.

هو عملية بناء للمعنى، وليس عملية لجمع المعاني والدلالات[1]، لذا حاولنا في هذا البحث تتبع مصطلح الموسيقى أركيولوجيًّا في دلالته اللغوية، فإذا كانت المعاجم اللغوية لم تخصص لها مادة خاصة بها، فإن المعاجم والقواميس المتخصصة قد حددت مادة معرفية للتفريق بين المصطلحات المختلفة في مجال الموسيقي.

يُعرّف **جبور عبد النور** في "**المعجم الأدبي**" الموسيقى على أنها: «فنٌّ تأليف الألحان، وتوزيعها، وإيقاعها، والغناء والتّطريب»[2]، وقد تطرقت المعاجم الموسيقية إلى الاختلاف بين مصطلحي (الموسيقى) و(اللحن) (melody) الذي يُقصد به: «تتابعٌ أفقيٌّ لمجموعة من النّغامات، مختلفة الإيقاعات تعطي في مجملها إحساسًا بالاقتناع والإمتاع، أما الموسيقى فهي فنٌّ ينظر في أحوال اللحن والنّغم والإيقاع، والتّوافق الصّوتي، وما يحيط بهذه المبادئ من النّاحيتين العلمية والفنّية[4]، وبهذا تكون الموسيقى علمٌ مبنيٌّ على جمالية الصّوت ضمن مجال زمني محدد.[3]

2.1.المفهوم الاصطلاحي:

1.2.1. ماهية الموسيقى بين العلم والفن

شكّل منبت الموسيقى عائقًا أمام التأسيس المفاهيمي لها، حيث ارتبطت في بدايتها بمجموعة من الفنون كالرّقص والغناء، والشّعر ساعدت في تكوينها الجمالي الفنّي، كما أنَّ اعتمادها على مباديء علمية رياضية صعّب على الباحثين تحديد ماهيتها من حيث هي علمٌ أم فنٌّ، وقد ميّز **سليم لحلو** في كتابه "**الموسيقى النظرية**" بين المصطلحين، حيث

---

[1] ينظر، الزواوي بغورة، الاعتراف من أجل مفاهيم جديدة للعدل (دراسة في الفلسفة الاجتماعية،) دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص22.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص271.

[3] دم، معجم الموسيقى، مركز الحاسب الآلي مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط1، 2000، ص94.

[4] ينظر، أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، ص273.

عرّف (علم الموسيقى) بأنه: علم من«العلوم الطّبيعية المبنية على القواعد الرّياضية [...] [في] ترتيب، وتعاقب الأصوات المختلفة في الدّرجة المؤلفة المناسبة، بحيث يتركب منها ألحان تستسيغها الأذن مبنيةٌ على موازين موسيقية مختلفة تكسبها طلاوة»[1]، تتلذذ بها الأنفس، أما **فيليب رامو**[*](**Jean Philippe Ramean**) **(1683-1764)** في مشروعه التأصلي (لنظام الهارموني)، فقد حاول الاعتماد على المنهج الجمالي القائم على (الفلسفة الديكارتية) التي حاولت تطبيق (المنهج الهندسي) على الميتافيزيقا لجعلها علمًا دقيقا، وقد اتفق **رامو** مع **ديكارت** على أن الموسيقى مبنية أساسًا على الرياضيات فقال في كتابه "**دراسة في الهارموني**" "**Traite di l'harmonie**": إنَّ الموسيقى علم ينبغي أن تكون له قواعد معيّنة، وهذه القواعد يجب أن تستمد من مبدأ واضح بذاته ومن المحال أن نعرف نحن هذا المبدأ إلا بمساعدة الرياضيات[2] والعلوم التجريبية.

أما فنُّ الموسيقى فـ«ينحصر في علم العزف على الآلات الموسيقية، وعلم الغناء بموجب الأوزان الموسيقية الزّمنية التي تجعل اللحن مؤلفًا من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها ولو اختلفت في أنغامها»[3] وإيقاعاتها، فهي بحاجة إلى ذائقة فنّية وبصمة شخصية في اختيار الألحان وتركيبها من جهة، ودراسة القوانين الموسيقية من جهة أخرى.

---

[1] سليم لحلو، الموسيقى النظرية، ص12.

[*] مؤلف موسيقي فرنسي، كان يعزف على آلتي الكلافسن والأورغ، من أهم مؤلفاته مؤلفاته "رسالة في الهارمونيا" (1722)، كما أسهم في ضبط قواعد فن الإيقاع هارمونيًّا من خلال أعمله الأوبرالية فاستطاع أن يرتقي بالمشاعر والأحاسيس الدرامية إلى أعلى درجة عن طريق الأبعاد الجديدة والقوة التي أضفاها على أسلوبه الموسيقي، والتلاعب بالعواطف من خلال الموضوعات التي اختارها (الشدة أو الرقة) عدا الإيقاعات التي تنساب بسهولة ومرونة. ينظر، https://ar.wikipedia.org، 2023/07/29، 09:36.

[2] ينظر، جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، (تر) فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص205-206.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

2.2.1.المنظور الفلسفي لماهية الموسيقى

شكّل الأثر الخفي الذي تتركه الموسيقى على ذوات البشر، قضية جدلية في تاريخ الفلسفة القديمة والحديثة، فحاول الفلاسفة البحث عن ماهيتها، وتقصي مكنوناتها، فربطها بعض الفلاسفة اليونانيين بأصل علوي يعلو على أفهام البشر، وكانوا يؤمنون بأنَّ الألحان والإيقاعات تحمل دلالات أخلاقية لها تأثير على سلوك الإنسان[1]، وعلى هذا الأساس ارتبطت الموسيقى في مفهومها اللغوي (بالألوهية)؛ ولأن هذا التفسير لا يخضع لأسس عقلية وضوابط منطقية رفض بعض الفلاسفة التسليم به، فرأوا أن ماهية الموسيقى على حسب إعتقادهم "لا تعني شيئًا عدا ذاتها، وأنها ليست موضوعًا للميتافزيقا ولا مسألة أخلاقية، ولا وسيلة لتنظيم التّعليم ولا أداة سياسية»[2] لضبط المجتمعات وتسيير شؤونها.

لم يكن أصل الموسيقى في الفلسفة القديمة والمعاصرة هو الإشكالية الجوهرية التي حاول الفلاسفة خوض غمارها، إنّما ترتب عن هذه الإشكالية مجموعة من الجدليات التي تزامنت مع تطور الفلسفة بدءًا من الفلسفة اليونانية وصولًا إلى الفلسفة الحديثة والمعاصرة كما سنعرضها في العناصر الآتية.

أ.ماهية الموسيقى بين مبدأي الميتافيزيقا والمحاكاة في الفكر الفلسفي

شكّلت الفلسفة اليونانية المنبت التّأسيسي للفكر العقلاني، والبذرة الأولية في التّرفع بالنّفس لمعالجة قضايا أسمى من أجل البحث والمعرفة في عناصر الوجود من حيث هو وجود، بعيدًا عن التّفكير المادي للجزئيات، وتعدُّ جهود **فيثاغورس** من أبرز الجهود التّأصيلية في فهم الكون (الكوزموس) وعناصره، وقد ربط ماهية الموسيقى والنّغم، بالرّياضيات والأعداد.

---

[1] ينظر، جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص15.

من جملة الملاحظات التي قدمها **الفيثاغورين** كركيزة لتشييد هذا الصّرح الماهوي، «أن المطرقة حين تدق السّندان فإنها تحدث أصواتًا مختلفةً بحسب ثقلها، كما أن اختلاف الأنغام الموسيقية الصادرة عن أوتار القيثارة لا ترجع إلى اختلاف المادة المصنوعة منها ولكن يرجع اختلاف الأنغام إلى ختلاف طول الأوتار، ومن ثم تختلف الذبذبات التي تحدثها هذه الأوتار، واستخرجوا النّسب الحسابية بين الأصوات المختلفة في (السلم الموسيقي) أو في (الأوكتاف)، وخلصوا إلى أن إئتلاف الموسيقى أو الهارموني (التناغم) مصدره وجود وسط رياضي بين نوعين من النّغم.

انتهى **الفيثاغوريين** من كلِّ ذلك إلى أن العلة الحقيقية المفسرة للموجودات ليست (المادة)، ولكن (العدد) الذي يمكن أن نعبّر عنه بالشّكل الهندسي، أو كما يسمى باليونانية بـ(الإيديوس) (Eidos)؛ أي (الصورة المرئية)[1] هو الحقيقة المفسرة لجميع الأشياء الحسّية والعقلية الباطنية والظاهرة فتقديم صورةً مرئيةً، متخيلةً تساعد على تحديد ماهية الشيء، وتفسيرها بناءً على تلك الصورة كما يحدث في علاقة الرمز والمرموز إليه، فغالبًا ما تقوم هذه العلاقة على ربط دلالة شيء خفي بشيء ظاهرة ملموس.

أخذ المدى الفكري **الفيثاغوري** يبسط ظلاله على الفلسفة اليونانية فتأثر به مجموعة من االفلاسفة الذين كان لهم شأو عظيم في تأسيس الفلسفة أمثال **أفلاطون** و**أرسطو** وغيرهم، حيث ظهرت بوادر هذا التأثر بالمذهب **الفيثاغوري** لدى **أفلاطون** عندما قسّم العالم أو الكون إلى عالم (علوي) وآخر (مادي)، عالم (أزلي مثالي) وآخر (زائل) يحتاج إلى الضّبط والتّنظيم، وهو ما يقابل الفكرة الصّوفية عند **فيثاغورس** من خلال (المثلث العشري) (تيتراكتيس) (Tetraxtys) الذي يمثل «صورة للمملكتين؛ مملكة الخلق ومملكة

[1] ينظر، فاروق عبد المعطي، فيثاغورس فيلسوف علم الرياضيات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 26-33.

الخلود»[1]، عدَّ (المونـاد) (Monad) هي الوحدة الأولى التي فهمها **الفيثاغورين** على أنها الرقم (واحد) الذي يتميز بخصائص يمكن تعدادها ومعالجتها في الطّبيعة، وهي أيضًا الفكرة التي تجسد (الوحدة الأولى) والأصلية ومصدر الخلق، ويمثل الانتقال من المونـاد (الواحد) إلى (الدّياد) (الثّنائي) الخطوة الأولى في عملية الخلق، حيث تتحوّل (الوحدة) إلى (ثنائي) عن طريق ((الاستقطاب) و(الإنقسام) داخل ذاتها، وهكذا يعني (الثّنائي): (التّضاد والتّباين، والنّقص، والقابيلة اللامحدودة للانقسام)، أما المونـاد فهو: (المحدود المعبر عن الاعتدال)[2] والاستقامة.

نسج **أفلاطون** على هدى نظرية **فيثاغورس** الفلسفية، أسس ومعالم "**نظرية المحاكاة**"، غير أن اهتمام أفلاطون كان منصبًّا على تشييد جمهورية مثالية، وبناء دولة ذات نظم وقوانين متينة، إلا أن الأثر **الفيثاغوري** بدا جليًّا في الفكر **الأفلاطوني** حول قضية الموسيقى والترنم، إذ يرى **أفلاطون** أن الموسيقى لها تأثير على الروح والجسد بالإيجاب أو السلب، ما يؤثر بدوره على دفع الدّولة والسير بها قدمًا أو إيقاعها في بوتقة الفساد والتّدهور، ولتجنب ذلك وضع جملة من الأسس والقواعد التي ينبغي الإلتزام بها حفاظًا على استقرار الدولة وتطورها.

ينطلق **أفلاطون** لبناء نظريته الموسيقية من مفهوم الموسيقى حيث يعرفها بأنها: نوع من أنواع المحاكاة وهي بمثابة الدّواء الذي يهذب الرّوح، ويهبها الاستقرار والاستقامة، ويمنعها من الوقوع في الرّذيلة والتّخنث، إذ جعل لها مكانةً بين العلوم التي يجب على أفراد الدّولة الاهتمام بها وتعلمها، كما يرى أن الفنّ التّرنمي ككل هو كنفس التّعليم ككل، ونصف ذلك الفنّ، هو ما تعلق بالصّوت، ويتألف من (الإيقاع واللحن)، ويسمي تدريب

---

[1] جون ستوميير وبيتر ويستبروك، التناغم الإلهي (حياة فيثاغورس وتعاليمه)، (تر) شوقي جلال، المركز القومي للترجمة، ط1، 2012، ص70.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص67-71.

الصّوت تدريبًا خيّرًا عندما يستمر ويصل إلى شغف النّفس موسيقى[1]، غير أنه وضع مجموعة من القواعد لتحيين الأثر الذي تلحقه في سامعها حيث يرى أن "الأغنية أو القصيدة الغنائية [يجب] أن تتألف من ثلاثة أجزاء [هي]: (الكلمات، اللحن، والوزن)"[2] وكان شديد الهجوم على الأغاني التي تستخدم الآلات فقط دون إرفاقها باللغة.

وضع **أفلاطون** فرقًا جوهريًّا بين مصطلحي (الموسيقى) و(الأغينة) أو (القصيدة الغنائية)، حيث تتألف الموسيقى عنده من الإيقاع واللحن الذي يعمل على تهذيب الصّوت وتدريبه، ليصل إلى أعماق النّفس ويؤثر عليها تأثيرًا خيّرًا، أما الأغنية فهي أكثر تعقيدًا، حيث تتكون هذه الأخيرة من ثلاثة عناصر هي: (الإيقاع واللحن والكلمات)، وكان شديد الحرص على أن لا يتجاوز المنشدون أعراف الموسيقى التقليدية، ويخلطوا بين الأوزان، فَهَدفَ من خلال المشروع الذي سعى إليه لادخال الغناء إلى مجمهوريته هو أن "تحدد [الأعياد] بتصنيف تقويم سنوي يرينا أن الأعياد يجب أن نحتفل بها وفي أي تاريخ، وتكريمًا لأي الآلهة، وأبناء الآلهة [...] ويجب ثانيًا أن تحدد سلطات معينة أي التّرنيمات التي يتغنى بها في عيد كلّ إله"[3] لكي لا تختلط مشاعر (الحزن) مع (الفرح) فتتأثر النّفس، فيدبُّ فيها الاضطراب وتصاب بالمرض، لذا وجب مراقبة الشّاعر لكي لا يؤلف ما "يخالف القانون والحق، والشّرف والخير، وسوف لا يكون حرًا في عرض أي شيء من تصنيفه على أيّ مواطن خاص مهما كان أمره، قبل أن يعرضه أولاً على الرقباء المعينين

---

[1] ينظر، د.تيلور، القوانين لأفلاطون، (تر) حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1986، الكتاب الثاني، ص147-155.

[2] أفلاطون، المحاورات الكاملة، (تر) شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، الكتاب الأول، ص148.

[3] د.تيلور، القوانين لأفلاطون، الكتاب السابع، ص333.

لمثل هذه [...][الشؤون]، ثم على حراس القانون وينال موافقتهم»[1] لكي تُعرض على عامة الناس في الاحتفالات والأعياد الدينية السنوية.

تتأسس نظرية الموسيقى عند **أفلاطون** من ثنائية (الجسد) و(الرّوح)، حيث استمد معالم نظريته منطلقًا من التأسيس النّظري **الفيثاغوري** حول إنسجام الكون وتناغمه، إذ «لا يستطيع العقل أن يكون موجودًا في أيّ شيء خال من الرّوح، ولهذا السبب فإنَّ الخالق جلَّ جلاله عندما صاغ الكون، وضع العقل في الرّوح ووضع الرّوح في الجسم»[2] وبناءً على التّناسب بين ثنائية الرّوح والجسد ضمن مدار الحركة الكونية تتشكل «صياغة مختلطة [...] من الأصوات العالية والمنخفضة التي تنشا اللذة منها، والتي يشعر حتى الأحمق بها، كونها تقليدًا للإيقاع والتناغم الإلهي في الحركات الفانية»[3] والزائلة الموجودة في عالم البشر، وفي أجسادهم حيث تسيطر العملية المضاعفة التي نسميها (الشهيق) و(الزفير) على الحركة الدّائرية في انبعاث الهواء السّاخن والبارد داخل الجسم بالتّناوب[4] للحفاظ عليه.

ينشأ نظام التّناغم من خلال حركات التّعاقب المتناسقة التي تحدثها ظواهر الكون، سواء كان ذلك من خلال تعاقب (الليل) و(النهار)، أو (الفصول الأربعة)، أو (الأعوام والسنون) حيث تُحدث الفوارق بين المتناقضات: (النّور والظّلمة)، (البرد، الحرارة) حالة توازن تضمن للإنسان فضاءً لممارسة نشاطه، وتساعده على اكتشاف الوجود وماهية الأشياء من حوله.

---

[1] د.تيلور، القوانين لأفلاطون، الكتاب السابع، ص337.

[2] أفلاطون، المحاورات الكاملة، محاورة طيماوس، المجلد الخامس، ص383.

[3] المرجع نفسه، ص481.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص480

من خلال هذه الموازنة بين العناصر المتضادة يتحقق الانساجم والتناغم مثلما يتحقق الانسجام عند الموازنة بين غذاء الرّوح والجسد، حيث يرى في **الكتاب الثالث** من "**الجمهورية**" ضرورة تعليم الرياضة والموسيقى في سن مبكرة؛ لأن البساطة في الموسيقى علة الاعتدال في الرّوح، أما البساطة في الرّياضة، فتهب الصحة للجسم و وتحفظ سلامة البدن، حيث تجد الألحان سبيلها إلى الأمكنة الداخلية للرّوح وتتوثق فيها بقوه ومن يتلقى هذا التّعليم الحقيقي للكائن الدّاخلي سيدرك بدهاء الأغلاط في الفنّ والطّبيعة ويثني بإبتهاج إدخال الخير إلى روحه، ويصبح نبيلاً وخيّرًا منطلقًا من فكرة أن الرّوح لا يحسنها أي جمال جسدي مهما كان إمتيازه، بل على العكس، فإن الرّوح الجميلة بإمتيازها الخاص ستحسن الجسد[1] وتهذب الأسلوب، وتساعد على نشر معالم الخير والفضيلة داخل الجمهورية.

انطلاقًا من الماهية الميتافيزيقية للموسيقى وعلاقتها بالتّناغم الكوني، وتأثيرها على النّفس، تشكّلت معالم "**نظرية المحاكاة**" التي تعدُّ لبنة أساسية لصياغة قواعد (البويطيقا) و(علم الجمال)، حيث حاول **أرسطو** استكمال المهاد التأسيسي لنظرية أستاذه، إذ اتفق معه حول مفهوم المحاكاة التي تعني «إعادة العرض، أو الخلق من جديد»[2]، حيث يرى أن كلَّ أنواع الشّعر هي شكل من أشكال المحاكاة، غير أنها تختلف عن بعضها في ثلاثة أنحاء: إما في (المادة) أو (الموضوع) أو (الطريقة)[3] وركّز إهتمامه على المادة؛ لأنها الجوهر الذي يميز كلَّ الفنون عن بعضها فيجعل بعضها فنونًا مرئية كما في (التصوير) الذي يعتمد على (اللون) أو (العمارة والنحت) اللذين يعتمدان على (الشّكل)، وفنون أخرى سمعية تتشكل من ثلاثة عناصر هي: (الوزن والإيقاع واللغة) التي

---

[1] ينظر، أفلاطون، المحاورات الكاملة، الكتاب الأول، ص156-153-158.

[2] أرسطو، فن الشعر، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص55

يستخدمها الشّاعر مجتمعة في الفنّ (الديثرامبي، والنومي)، أو يكتفي باستخدام جزء منها في التراجيديا أو الكوميديا[1] اليونانية.

لم يمنع انطلاق **أرسطو** من التأسيس النّظري **الأفلاطوني** حول الموسيقى من وجود نقاط اختلاف مع أستاذه حول طبيعة هذه المحاكاة، إذ يرى أن الموسيقى التي يصنعها شخص ما ما هي إلا "إنعكاس لصانعها"[2]، غير أن محاكاة الفنّان يجب أن تجسد "أوجه الحياة في عالميتها الشّاملة من حيث الشّكل، والجوهر، والمثال كما تنعكس على صفحة روحه"[3] وأخلاقه ليتمكن من التأثير في الجمهور وتطهير روحه من الدنس والشر.

كانت الماهية الميتافيزيقية للموسيقى في الفكر الفلسفي القديم ركيزةً أساسية لفهم هذا الفن من منظور جماليّ، فقد حاول الفلاسفة القدماء إبتداءً من **فيثاغورس** تحديد ماهيته من حيث هي وسيلة للتربية الأخلاقية، ومن جهة تأثيرها الفنّي بعدّها محاكاة، غير أنّ هذه المحاكاة أخذت أبعادًا مختلفة، حيث ربطها **فيثاغورس** بالعدد، منطلقًا من فكرة المثلث العشري (تيتراكتيس) – كما ذكرنا سابقًا–، أما **أفلاطون** فكان يسعى من خلال جهوده النّظرية حول مسألة المحاكاة إلى بناء جمهورية فاضلة محاكية لعالم المثل، وقد اتفقت جهود كل من **أرسطو** وأستاذه حول هذه القضية غير أنها أخذت مدًا مختلفا عند **أفلوطين**[*]

---

[1] ينظر، أرسطو، فن الشعر، ص57–58–61.

[2] جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص44.

[3] أرسطو، فن الشعر، ص62.

[*] مصري الأصل، كان من كبار فلاسفة العالم القديم، كما عُدَّ أبًا للأفلاطونية الحديثة، مثّلت كتاباته الميتافيزيقية مصدر إلهام على مرّ القرون للكثير من الوثنيين المسيحيين، واليهود، والإسلاميين، حيث يرى أفلوطين بأن العالم المادي غير حقيقي، والسياسة أمر تافه، وأنَّ الجسم سجن مؤقت للروح، والحياة رحلة وصورة من الأوهام، أما الحقيقة فتقع بعيدًا في كائن وحيد كامل، ويمثل الواحد مصدر كل الحقيقة والخير والجمال، وقال إن الأرواح النقية تأمل بالعودة إلى عالم الحقيقة الأزلي. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 12:51 ليلاً.

(Plotinus)(205-270) وفارفوريوس[*] **(Porphyry)(233-304م)**، إذ لم يجعلا القيمة الأخلاقية للموسيقى مبنية على أساس سياسي، وإنما على أساس ديني، فبواسطة الجمال يطهر الإنسان روحه فقد كانت الموسيقى في نظرهما أشبه بالصلاة[1] التي تطهر النّفوس من الخطيئة.

ساعدت التّحولات العقائدية التي شهدتها أوروبا في فترة العصور الوسطى وما بعدها على إعادة ضبط المنظومة التّأسيسة في الفنّ والجمال، محاولةً استبدالها بما يتناسب مع المعتقد الجديد، وتعدُّ جهود القديس **أوغسطين**[**](**Aurelius Augustinus Hipponensis)(354-430م)** الفلسفية من أبرز الآراء التي كان لها أثرٌ بارز في التوجه الفلسفي الموسيقي آن ذاك، مستندًا إلى آراء **فيثاغورس وأفلاطون** الصوفية حول مسألة الإنسجام والتناغم الكوني، وقد بدا هذا التّأثر جليًّا في كتابه "**في الموسيقى**" " **De musica**" الذي يبحث أساسًا في: (الوزن والشعر والنّظريات المتعلقة بالأعداد)، فالأبواب الخمسة الأولى من هذا البحث تتناول الإيقاع والوزن، أما الباب السادس فقد ناقش فيه النواحي الكونية واللاهوتية للموسيقى.

(*) فيلسوف سوري الأصل كتب باليونانية، وهو أحد المؤسسين للأفلاطونية المحدثة، ولد في بلدة صور ومات في روما، درس الفلسفة في أثينا، ثم ارتحل إلى روما وانضم إلى الجماعة التي يرأسها أفلوطين، وبعد وفاته ترأسها لبعض الوقت، وإليه يرجع فضل جمع محاضرات أفلوطين ونشرها. والدفاع عنها بمؤلفات تخصه، وجعلها فلسفة قائمة بذاتها، امتد تأثيرها فعمّ الإمبراطورية الرومانية كلها، وإليه كذلك يرجع فضل شرح بعض من فلسفة أرسطو. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 12:41 ليلاً.

(1) ينظر، جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص65-66.

(**) لاهوتي من آباء الكنيسة اللاتين، يعد رائداً للفلسفة المسيحية في العصر الكنسي الذي يمتد من القرن الثاني حتى القرن السادس الميلاديين، ولد في طاجسطا(Thagaste) (سوق أهراس) من أب وثني وأم مسيحية هي القديسة مونيكا، التي لقنته تعاليم الدين الأولى، ثم رحل من إفريقيا واستقر في روما، انتقل بعدها إلى ميلانو حيث تأثر بالمذهب الريبي (الشك) ثم مال عنه إلى الأفلاطونية المحدثة، وانتقل من الشك إلى اليقين؛ أي الإيمان فاعتنق المسيحية سنة (386)، وتعمد سنة (387) في ميلانو، عاد إلى روما ثم إفريقيا حيث سمي راهباً، ثم أسقفاً لمدينة إيبونا (عنابة اليوم) سنة (396) كانت ثقافة أوغسطين لاتينية غايتها إتقان البلاغة وتعقب أثر السلف كما تميز أسلوبه بالعمق وبلغ الغاية في تحليل النفس الإنسانية، وما تطمع إليه من يقين في امتلاك المعرفة. ينظر، https://arab-ency.com، 2023/08/25، 09:11 صباحًا.

كان **أوغسطين كالفيثاغوريين** ينظر إلى الموسيقى على أنّها؛ مظهر أرضيّ للإيقاع الكونيّ، وكان مثل **أفلاطون** يرى أن لهذه الظاهرة دلالة أخلاقية، مُحذرًا المسيحيين من الخلط بين رمز الإيقاع الموسيقى، وبين ما يدل عليه هذا الرّمز؛ فالجمال والموسيقى كانا في نظره محاكاةً فنية لنظام أكمل وهبه الله للبشر[1] لتأمل عظمته في الجمع بين عناصر الكون المختلفة، غير أنّه كان شديد الحرص على عدم المساواة بين الرّمز والمرموز؛ لأن الرّمز في نظره يقدم صورة جزئية تجسدية لكنه لا يصل بذلك التّشبيه إلى درجة الكمال المنشودة، وقد احتفظت الموسيقى بتأثيرها على الأخلاق في فكر أباء الكنيسة، فكانوا يعدونها وسيلة لإثراء الصلوات، وجزءًا رئيسًا لاقمتها مع إحترام القواعد التي وضعتها الكنسية لها.

استمر التّأثر بمبدأ التّأثير الموسيقى على الأخلاق في الفلسفة الحديثة حيث وصفها **جيورج فلهلم فريدرك هيجل** "بأنها فنُّ الشّعور والحالة النفسية اللذين يؤديان إلى إثارة لا حصر لها من المشاعر والحالات النّفسية"[2]، حيث يرى في كتابه "**فن الموسيقى**" بأن: الموسيقى "تخاطب الداخلية الذاتية الأعمق والأبعد غورًا، فهي الفنُّ الذي تتوسله النّفس للتّأثير على النّفوس؛"[3] لأنّها تنطلق من الذّات لتستقر في الذّات، فالإيقاعات الحزينة تبعث في النّفوس مشاعر حزينة رغم اختلاف الأسباب، كما أن للموسيقيُّ قدرة خاصة في إستنباط مواطن الانسجام منطلقًا من إدراك التّناغم الدّاخلي الذي يقوم به الجسم، لذلك كانت الموسيقى في نظر **هيجل** أقرب الفنون إلى نفس الإنسان من بقية الفنون الأخرى؛ فالصور التي تقدمها تلك الفنون هي تجسيد لذاتية الفنان فقط، وقد تتوافق هذه الذاتية مع بعض المتلقين، عكس فن الموسيقى الذي يطرب بيه المتلقي، وينسجم مع إيقاعاته بشكل

---

[1] ينظر، جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص 227

[3] هيجل، فن الموسيقى، (تر) جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980، ص09.

لا إرادي؛ لأنه يلامس مشاعره وأحاسيسه سواء أكانت تلك المشاعر آنية، أو قديمة مستقرة في اللاشعور.

أما أرثر **شوبنهاور**[*](**Arthur Schopenhauer**)(**1788-1860**) في كتابه "**العالم إرادة وتمثلا**" فقد ربط ماهية الموسيقى بالإرادة التي تعبّر عن نفسها كاندفاع أعمى لا عاقل نحو الحياة؛ فالإرادة عنده تعني الرغبة، التي تتجلى في الحياة الواعية واللاوعية كما تتجلى في قوى الطّبيعة العضوية واللاعضوية ولا يشذُّ عن هذا المقياس إلا نوعين من البشر هما: الفنان المبدع والزّاهد، حيث يتحرر الفنان من الإرادة وقتيًّا أثناء رؤيته الإبداعية التي تتحوّل بفعل الممارسة الى معرفة خالصة، نزيهة ومتحررة من عبودية الإرادة، أما الزاهد فيتحرر من عبودية الإرادة بشكل دائم من خلال وأد الرغبات[1] وكبح جموحها.

اتفق **شوبنهاور** مع **هيجل** حول قدرة الموسيقى على تمثّل الذّات لا من حيث هي ذات فردية، إنّما من حيث هي ذات جمعية تتحد في الخصائص نفسها من حيث الشّعور باللذة والألم أو الفرح والحزن، فهي "صوت الإرادة الكاملة للإنسان والطّبيعة، فبالموسيقى تكشف لنا الطّبيعة عن أسرارها الباطنة، ودوافعها، وأمانيها بطريقة تجلّ على العقل لكن يدركها الشّعور"[2] بفطرة إنسانية متجذرة في تأصيله الخلقي، ويتمكن من صقل قدرته الإدراكية على فهم الظواهر وإيجاد الحلول لأشكال الصراع المختلفة من حوله، حيث تتيح له الموسيقى تأمل الإيقاعات المختلفة في الطّبيعة البشرية أو الطّبيعة العضوية، ليتمكن من الإنسجام معها، وخلق جو من التصالح بينه وبين العالم المحيط به، فلحظة الإبداع

---

[*] فيلسوف ألماني وناقد، اشتهر بآرائه وفلسفته التشاؤمية، بالنسبة له كان العالم ووجود البشر مثيرين للسخرية، مليئين بالأنشطة الدنيوية والرغبات والصراعات، من أشهر مؤلفاته: "العالم إرادة وتمثلاً" الذي نشره سنة (1818). ينظر، https://www.arageek.com، 2023/08/25، 02:25 مساءً.

[1] ينظر، أرثر شوبنهاور، العالم إرادة وتمثلا، (تر) سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2006، ، (مج) 1 ص11-12.

[2] جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص229.

الفنّي هي منفذ للخروج من مأزق الصراع، والتأمل الوجودي للحياة، هي لحظة السمو عن العالم الواقعي والاتحاد بالعالم التخييلي.

اتجه **فريدرك نيتشة** في كتابه" **مولد التراجيديا**" إلى الإقرار بأنَّ: "التراجيديا نهضت من أعطاف (الكورس) التراجيدي، وأنَّها كانت في الأصل مجرد (جوقة) ليس إلاَّ، وهذا ما يتطلب منا الدخول في عمق الكورس التراجيدي باعتباره الأساس الفعلي للدراما الأولى"[1]والتأسيس المثالي لفنِّ الموسيقى، حيث كان الكورس في العصر اليوناني يشتمل على مجموعة من المنشدين والعازفين المصاحبين للعرض التراجيدي، وقد كانت هذه الجوقة تسعى لتمثيل دورة الحياة المتناقضة في (الموت والحياة) و(الخصب والقحط)، في الاحتفالات الديونيسية، فقد كانت هذه الموسيقى الديونسية مرآةً تعكس الإرادة العامة، وكل حدث ماديّ ينعكس على صفحتها يجري تضخيمه ليتسنى لحواسنا أن تستوعبه كجانب واضح من الحقيقة الخالدة[2] للكون والحياة، فقد أدى موت الكورس في التراجيديا إلى ميلاد الموسيقى كفنّ مستقل له معالمه الخاصة، بعدما كان جزءًا ثانويًا في العمل الدرامي، وقد استعادت الموسيقى مكانتها ضمن مجال الفنون لتصبح أكثر الفنون تعبيرًا عن الحقيقة الخالدة الأقرب إلى نفوس البشر.

ختامًا وبعد هذا الطرح المفاهيميّ المتعلق بماهية الموسيقى لغةً واصطلاحًا، يتبيّن أنَّ الموسيقى فنٌّ وعلمٌ يستند إلى الذوق الجمالي لكي يشكلها الموسيقي وفق قالب رياضي، كما أن تأثيرها على النّفس كان له أثر بارز في تشكيل الفلسفة الجمالية الموسيقة منذ العصور القديمة فاختلفت الآراء حول ماهيتها بين الفيزيقا والميتافيزيقا، بين

---

[1] فريدرك نيتشه، مولد التراجيديا، (تر) شاهر حسين عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 2008، ص118.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص202.

المحاكاة والتقليد إلا أن حقيقة تأثيرها على المشاعر لا غبار عليها، ولعلّ ذلك أحد الأسباب التي جعلت منها عنصرًا مهمًّا في مجال التطبيب النفسي.

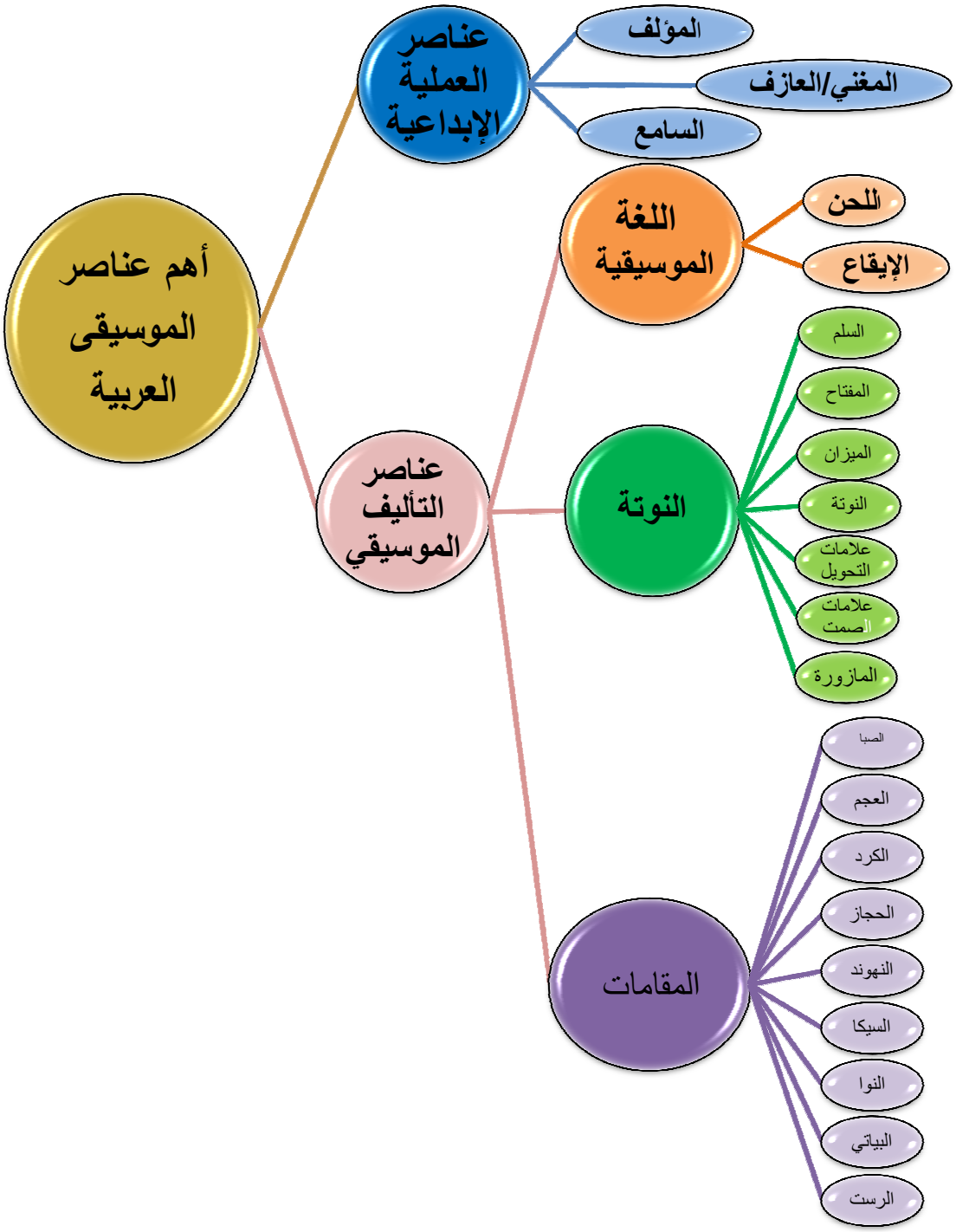
2.عناصر التّأليف الموسيقي:

تعتمد الفنون لتأسيس قواعدها الفنّية على منظومة نظرية، وأخرى إجرائية حيث يسمح لها الجزء النّظري بإرساء قواعدها، وملاحقة مرجعياتها للبحث عن أصولها، وتحديد ثوابتها ومتغيراتها، والنبش عن جذروها، وتقصي إشكالاتها، أما الشق الإجرائيّ فيساعد على دراسة النماذج واستنطاق دلالتها، وإضافة لهذين العنصرين تأتي الخصائص الفنية لتحدد جمالية الفنون ضمن ما تقدمه اللغة باختلاف طرائقها لعرض المشروع الفني.

تعدُّ اللغة الموسيقية من أكثر اللغات الفنية تأثيرًا على الإنسان حسب ما قدمه المنظرون في الصّرح الفنّي والجمالي لارتباطها بالروح ومتغيراتها، لذلك حاولنا في هذا الجزء من البحث تقصي أهم العناصر التي تقوم عليها عملية الكتابة الموسيقية سواء أكان ذلك مرتبطًا بأقطاب العملية الإبداعية أو بالتأليف الموسيقي في البناء والكتابة كما هو موضح في المخطط أدناه.

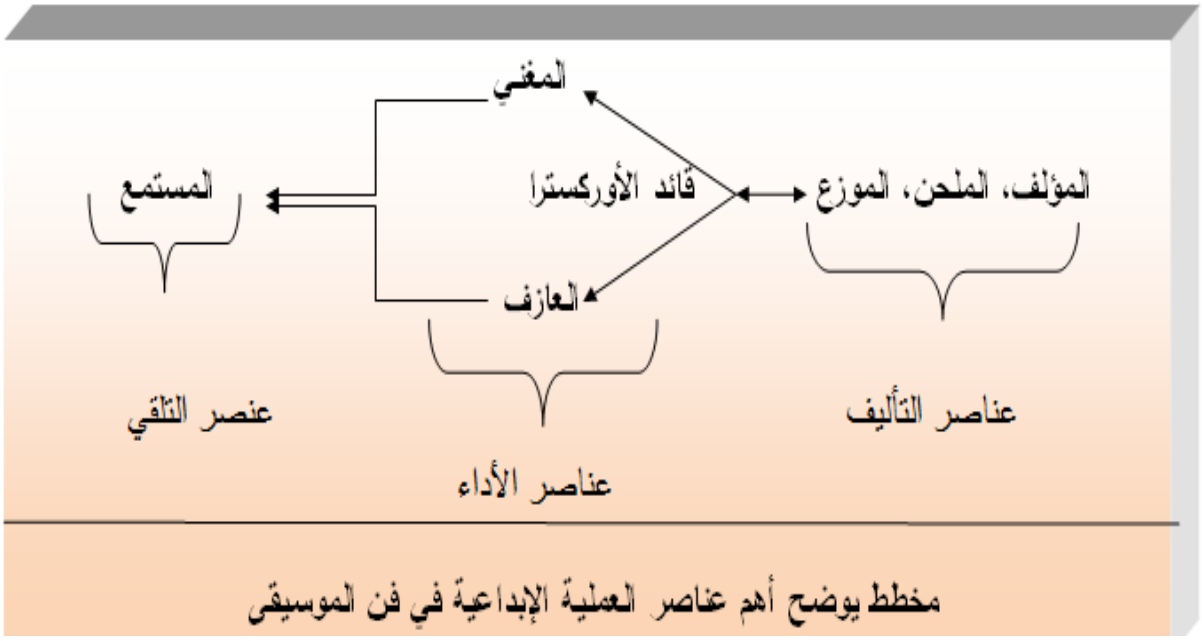
تعتمد العملية الإبداعية في فن الموسيقى لانتقال العمل من المؤلف إلى المتلقي على عدة أطراف، كما في فنّي العمارة والمسرح، حيث يقوم المؤلف بكتابة العمل مستندًا إلى قواعد الموسيقى، وما يحتاجه الذوق الفني والخبرة الجمالية في التّأليف والإبداع، ليقوم الملحن بعدها باختيار النّغم واللحن المطلوبين اللذان ينسجمان مع الدفق الشّعوري لنص النوتة الموسيقية (الصولفيج)، غير أن هذين العنصرين لا يحضران بشكل متزامن في جميع الأعمال الموسيقية، حيث نجد أن بعضها يعتمد على نص غائب يقوم المؤلف بتحويره لكي يتناسب مع قواعد الموسيقى، وابتكار لحن يتناغم مع ما تقتضيه معطيات النص من أحاسيس وخيالات.

أما فيما يخص التلحين فنجد بعض المؤلفين الذين يجمعون بين الدورين (التأليف) و(التلحين)، أمثال: **(محمد عبد الوهاب، ورياض السمباطي)**، وقد يضاف إليها وظيفتي العزف والغناء أمثال: **(مارسيل خليفة، وكاظم الساهر)**



مخطط عناصر التأليف الموسيقي

تعدُّ عملية التّلحين همزة وصل بين عمل المؤلف والعازف والمغنّي، حيث يسهر الملحن على التّدريب والتّدقيق مع تقديم مقترحات للتّعديل والتّصويب لتخريج العمل في صورته النّهائية سواء أكانت موسيقى غنائية أو موسيقى آلية، أما العازف فيتبوء مكانةً هامةً في فنّ الموسيقى حيث تبدأ مهمته بعد إنتهاء المؤلف من تدوين العمل الموسيقي، فهو الوسيط بين أطراف التّأليف والتّلقي، وتعدُّ الأمانة والدقة شرطًا لديه رغم اختلاف الآراء حول ذلك، فمنهم من يرى أن الالتزام والدقة في عمل العازف يمنحانه دورًا سلبيًّا في العملية الإبداعية، ومنهم من يدعو إلى فسح المجال أمامه لابراز قدراته الفنية في فهم اللحن وتذوقه شريطة الإحتفاظ بروح النّص الأصلي[1] وقد حاولنا في الترسيمة الآتية تحديد أركان العملية الإبداعية ووظائفها.



مخطط يوضح أهم عناصر العملية الإبداعية في فن الموسيقى

يمثل المستمع آخر أطراف العملية الإبداعية إذ يعنى هذا الأخير بتلقي الأعمال الموسيقية تذوقًا وتحليلاً، فالاستماع كما يرى **زكريا فؤاد** فن وذوق، "يقتضي انتباهًا وتركيزًا لا يكتسبان إلا بعد مران طويل الأمد، ويقتضي تدخل الذّهن الواعي، إلى جانب

[1] ينظر، سعيد محمد اللحام، التعبير بالموسيقى، منشورات مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل التجارية، دب، ط1، 1996، ص35.

الإحساس الإنفعالي؛ أي أنّه عملٌ يشترك فيه العقل مع الحساسية، ويقتضي بجانب التّذوق الوجداني تفكيرًا وتحليلاً ومقارنةً»[1] للأعمال الموسيقية.

ساعدت الخصائص الفنية التي تتمتع بها اللغة الموسيقية على عكس روح الشعوب وتجسيد ثقافتها، فالموسيقى الشّرقية أو الغربية لهما طابعان مختلفان في تمثّل الذات وتصويرها، غير أنهما يتفقان نسبيًّا في طريقة التّأليف الموسيقى، فقد اتفق المنظرون على أن قوام اللغة الموسيقية من حيث البناء هي: (اللحن والإيقاع) يضاف إليهما (التوافق الصوتي)، أو (الهارموني) و(الصورة) أو (القالب) غير أن هذين العنصرين ليسا ضروريين بالنسبة للموسيقى الشّرقية لذا سنكتفي بشرح أهم العناصر البنائية في التشكيل الموسيقي الشّرقي وهما الإيقاع واللحن.

يمثّل (الإيقاع) (rhythm) «الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، [...] ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق، أو التنظيم المطرد؛ ذلك لأنَّ الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم»[2] ومنسجم، أما (اللحن) (Melody) فلا يكتفي بتنظيم «ضربات الموسيقى تبعًا لشدتها أو خفتها، وإنما يضيف إلى الإيقاع عنصرًا جديدًا هو عنصر (إرتفاع الأصوات) أو (إنخفاضها) (pitch) [والمقصود بهذا الارتفاع والانخفاض] [...] ذلك الصوت الذي تزداد سرعة [أو بطء] ذبذباته»[3] مع كل حركة زمنية، أما بناء اللغة الموسيقية أو الصيغة الكتابية لها، فإنّها تعتمد على مجموعة من الأسطر والرّموز يصطلح عليها في عرف الموسيقى بـ(النوتة الموسيقية)، أو (الصولفيج الغنائي).

---

[1] فؤاد زكريا، الثقافة السيكولوجية (التعبير الموسيقى)، دار مصر للطباعة، دب، دط، دت، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص22-23.

3.علاقة اللغة والأدب بالموسيقى

تشترك الفنون في خاصية الإبداع وعبقرية التجسيد، رغم إختلاف طرائق التعبير ووسائلها، كما أن الإبداع الفنّي لطالما كان بؤرة للتعبير عن ثقافة الإنسان وحضارته، وتصويرًا لها، وإذا أخذنا على سبيل المثال فنّ الرّقص الذي يعتمد على إشارية الجسد وحركاته، فإننا سنجد أن هذا الفن يختلف من شعب لشعب آخر، ومن إقليم لإقليم جغرافي وثقافي آخر، من إنتماء عقائديّ لإنتماء آخر، وفق ما تقتضيه المحدادت الدينية والتراثية التي تتحكم فيه.

قياسًا على ذلك فإن جمالية التّعبير الفني خاضعة لمجموعة من المحددات والمقاييس التي ينبني وفقها التّصور الجمالي بإختلاف مادته وموضوعه، وسنحاول في هذا العنصر التّركيز على بؤر الالتقاء والاختلاف بين اللغة والموسيقى في إطار ما يسميه **محمد مفتاح** بـ: **(التفانن)**، مميزًا بين العلائق الداخلية، والخارجية، فيقترح مصطلح (التلاحن) في القطع المسيقية، و(التراسم) بين اللوحات التشكيلية، و(التناص) في النصوص الإبداعية، أما (التفانن) فيشتمل على تلك الوشائج التي تربط بين الفنون المختلفة[1].

تشتمل هذه الدراسة على إبراز نقاط التّشاكل والاختلاف بين المنجزين اللغويّ والموسيقيّ، بدءًا بالجانب التّشريحيّ للدماغ، وتمثلات الإدراك، وصولاً إلى الأداء والمفاهيم التي يرتكز عليها كلا المنجزين كما سنوضحها في التقسيم التفصيلي الآتي:

---

[1] ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية (اللغة–الموسيقى–الحركة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، (الجزء الثاني نظريات وأنساق)، ص58.

1.3.من حيث البنية التشريحية للدماغ:

تعدُّ الهندسة الدّاخلية للدماغ منطلقًا لعملية الإدراك فقد إهتم بها علماء الأعصاب وعلماء الوظائف العضوية، وعلماء التشريح، والفزياء الكهربائية والصوتية، والكيمياء العضوية العصبية، واللسانيات، وعلم النفس الخاص بهندسة الأصوات وفلاسفة الذهن[1] بِعدِّه خطوةً أولية لفهم الظواهر، وطرق انتقالها من العالم الحسي إلى الباطن العقلي، وفق ما يُصطلح عليه بعملية الإدراك.

ينطلق مسار الدّراسة من مكونات الجسد البشري لما يحتويه من أنساق: (سمعية بصرية وذوقية، وحسية، وشمية، ولمسية)، وبما يحتويه الدماغ من قشرات وباحات وبما يحيط به في بيئته من منبهات ومحفزات وما يتضمنه ذلك الدماغ في تفاعل مع المحيط من موسيقى ولغة وحركات، وتذكرات، وإنفعلات، وعواطف، ومقاصد، وتصورات، وتوضيحات، وإشعارات ومقايسات وتمثيلات[2] ضمن علاقة المثير والإستجابة، وقد حاولنا في هذا الطّرح استجلاء كيفية انتقال الرّسائل السّمعية، واللغوية ضمن مسارات الجسد والدماغ أولاً، ومن ثم تخصيص الحديث حول تفكك تلك الرسالة إلى شفرات تحليلية للظواهر الموسيقية واللغوية؛ أي بين جهاز الإدراك وآليات التنفيذ، معتمدين على آراء (الأطروحة الانفصالية) و(الأطروحة الإتصالية) و(الأطروحة التشاركية) التي قدمها المختصون حول استقلال أو إتصال أو تشارك اللغة والموسيقى داخل الهندسة الدماغية.

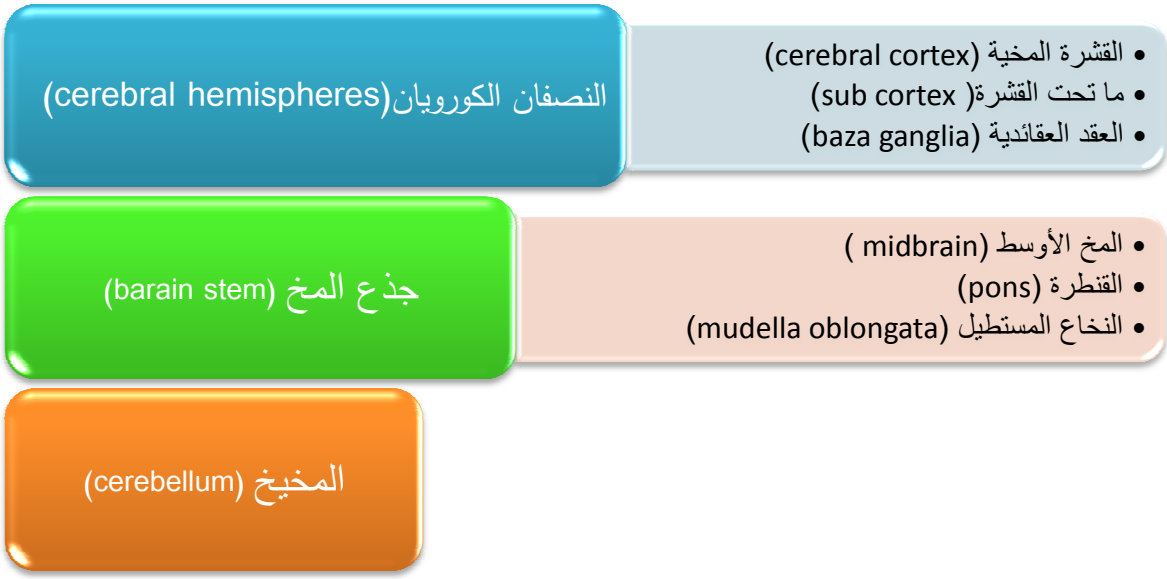
---

[1] محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية (اللغة–الموسيقى–الحركة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، (الجزء الأول) مبادئ ومسارات، ص20.

[2] ينظر، المرجع نفسه، (الجزء الأول) مبادئ ومسارات، ص20.

1.1.3.الأطروحة الانفصالية:

قبل أن نتطرق إلى المسلمات التي تأسست عليها النظرية الإنفصالية لا بد لنا أولا أن نقف عند مكونات المخ الأساسية، التي عرضناها عبر الخطاطة الآتية[1] :

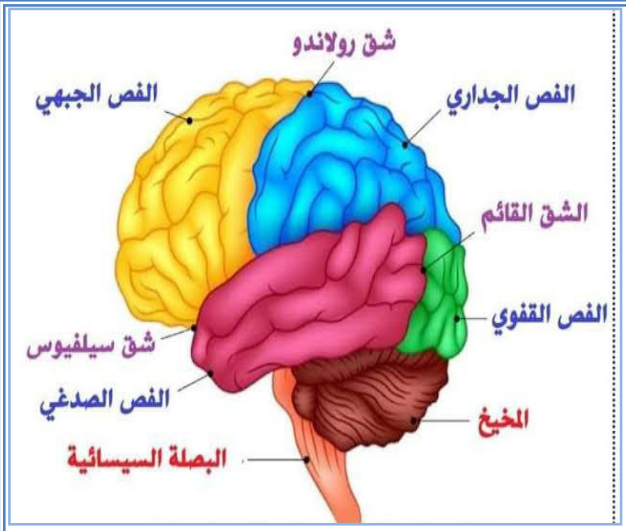


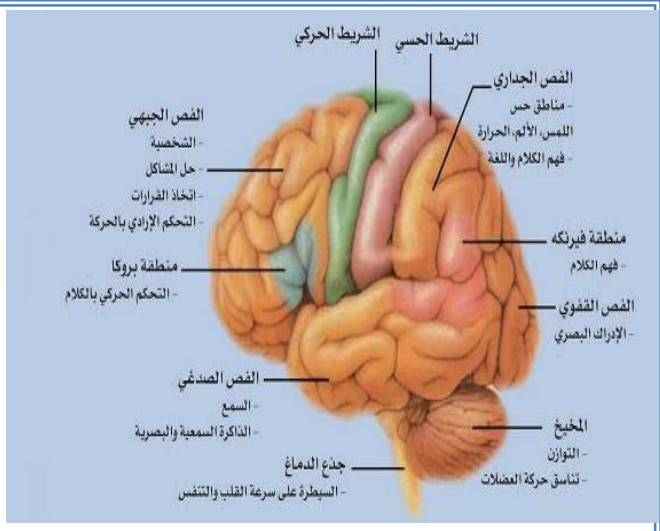
إذا نظرنا إلى جغرافية النصفين الكرويين، فإننا سنجد أن هناك أخدودين هامين من الناحية التشريحية يُستخدمان كمعالم تساعد على تقسيم كل نصف كروي إلى مجموعة من الفصوص، حيث يتمثل (الأخدود المركزي) **(central sulcus)** في أخدود **(رولاندو) (ronaldic fissure)**، أما (الأخدود الجانبي) **(lateral sulcus)** فيتمثل في أخدود **(سيلفياس) (sylvain fissure)**، ويتكون كل نصف من أربعة فصوص هي: **(الفص الجبهي الأمامي) (frontal lobe)**، و**(الفص الجداري) (parietal lobe)**، و**(الفص الصدغي)(temporal lobe)**، **والفص القفوي occipital lobe**[2]، وقد بيّنا في الشكلين التوضيحين الوظائف والمهام التي يقوم بها كل فص من هذه الفصوص.

---

[1] ينظر، ألفت حسن كحلة، علم النفس العصبي، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط1، 2014، ص44.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص45.





رسم توضحي لوظائف فصوص المخ وشقوقه

تتأسس النظرية الانفصالية استنادًا إلى ما قدمه المختصون في علم (النفس العصبي) و(علم الأصوات) على وجود (باحات) متعددة لها وظائف معينة تميزها عن غيرها من الباحات الأخرى، كما أشرنا إليها في الترسيمة أعلاه، ومن جملة المسلمات التي قدموها لإثبات آرائهم أن بعض العاهات التي تصيب جزءًا من الدّماغ، تجعله عاجزًا عن القيام ببعض المهام، لكنه يكون قادرًا على انجاز مهام أخرى، كأن يكون العجز في إدراك الموسيقى وأدائها، والقدرة على اللغة والكلام، فقد أقر علم الأصوات أن هناك انفصالاً بين مواقع الموسيقى ومواقع اللغة[1]، وحديثنا عن اللغة في هذا المقام يشتمل على مبادئ التأسيس الإبداعي اللغوي الذي نعني به معمارية اللغة التي يتأسس عليها الأدب بشقيه النثري والشّعري.

2.1.3.النّظرية الاتصالية:

يقرّ أصحاب هذه النّظرية التي يمثلها المختصون في التصوير الخاص بالأعصاب بوجود تداخل بين باحات الدّماغ، خصوصًا باحة (بروكا) أين تتداخل اللغة والموسيقى،

[1] ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية، الجزء الثاني نظريات وأنساق، ص154.

كما يقرون بتداخل ما يقارب مئة وأربعة وخمسون باحة بعكس الأطروحة النفسية العصبية التي تقترح خصوصية المجال[1]، وكتأكيد على مقترحات هذه النظرية فإن فعل الكلام ينتج عبر تداخل باحة (بروكا) التي تقع في الجانب الخلفي السفلي (للفص الأمامي) على (الجانب الأيسر)، ومنطقة (فيرنيك) (wernicke) التي تقع في (الجزء الخلفي العلوي) (للفص الصدغي)، فإذا أصيبت بالتلف، فإن المرء لن يستطيع فهم الكلام لكن يمكنه مواصلة إنتاجه، مع الالتزام بقواعد المفرد والجمع للأفعال؛ أي أنَّ منطقتي (بروكا) و(فيرنيك) تعملان بشكل متداخل لإنتاج وفهم الكلام، فعدم وجود توجيه من منطقة (فيرنيك)، فإن منطقة (بروكا) تنتج كلامًا لا معن له؛ أي أن هنالك منطقتين للفعل الكلامي أحدهما خاصة بالإنتاج وتتمثل في منطقة (بروكا) والأخرى لاستقباله وتتمثل في منطقة (فيرنيك)[2].

3.1.3.النّظرية التّشاركية:

تقترح (النّظرية التشاركية) أو كما يصطلح عليها **محمد مفتاح** بنظرية (الأرض المشتركة) ضمن مشرعه النقدي "**مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية**"، فكرة تركيبية للأطروحتين السّابقتين منطلقًا من أن هناك مصدرًا مشتركًا هو عبارة عن بنية تحتية تمتلك روابط عميقة، لذلك فإنَّ بعض الظّواهر اللسانية، والعمليات الموسيقية متماثلة، إلا أن لكل منهما تمثلات خاصة ميدانية تبعًا لانقسام المصادر العصبية المستقرة في باحتين مختلفتين[3]؛ أي أن هذه النظرية تقر باختلاف وظائف الباحات، واستقلاليتها عن بعضها غير أن ذلك لا يمنع من وجود نقاط تشاركية بين المنجزين اللغوي والموسيقي مع ضمان خصوصية كل منهما في إطار هذه العلاقة التّداخلية.

---

[1] ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية، الجزء الثاني نظريات وأنساق، ص ن.

[2] ينظر، جيمس ستيلر، أثر تطبيق العلوم العصبية على التعليم الناجح، (تر) أسماء عليوه ونورا محي الدين، مجموعة النيل العربية، نصر، القاهرة، 2018، ط1، ص53-54.

[3] ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية، الجزء الثاني نظريات وأنساق، ص155.

2.3.من حيث الإدراك

يعد (الإدراك) سمة من سمات العمليات العقلية الدّاخلية التي يتميز بها الإنسان عن بقية الكائنات الحية الأخرى بدءًا بتمثل المعطيات الحسية مرورًا بعمليات التّذكر، والتّفكير والاستنتاج، وكذلك تركيب المفردات اللغوية لاستخدامها في المحادثة، ويمتد مفهوم الإدراك ليشمل النشاطات التي تتطلب نوعًا من الموهبة مثل: (الرسم، وكتابة والشعر، أو تأليف لحن موسيقي)[1]، وغيرها من العمليات الواعية التي يقوم بها الإنسان.

ما نبتغيه من مساءلة هذا الطرح هو متابعة العملية الإدراكية للمعطيات الحسية من أجل إبراز الفرق بين المنجزين اللغوي والموسيقى، عبر فهم، وتتبع مجرى النّسقين البصري والسّمعي، انطلاقًا من العملية الأولية التي تتمثل في العرض الخارجي للأشياء والأصوات عبر الحواس، وصولاً إلى العمليات المعقدة المختصة بالانتقاء والتّحليل التي تتم في الدماغ عبر باحاته المتمايزة.

تبدأ عملية التّشاكل والاختلاف بين المنجزين اللغوي والموسيقي، من الهيئة التي تتخذها اللغة والموسيقى سواء أكانت سمعية في حالة الإلقاء أو الإنشاد بالنسبة للشّعر، والأغاني والمعزوفات الموسيقية بالنسبة للموسيقى، أو مرئية في حالة الكتابة النص (النوتة)، وسمعية بصرية في الحالة المشهدية التي يمكن التمثيل لها بركح المسرح، أو شاشات العرض التليفزيوني، والسينمائي، والعروض الأوبرالية على سبيل المثال بالنسبة للموسيقى.

تمثّل هذه التّقابلات حالة التّشابه بين المنجزين اللغوي والموسيقي، أما الحالات التي يتأسس عليها مبدأ الاختلاف بينهما فتتمظهر في الهيئة البصرية التي يتخذها المنجز الشّعري والهيئة السّمعية التي تتخذها الموسيقى، فقد بيّن **محمد مفتاح** معتمدًا على

[1] ينظر، صلاح الفضلي، آلية عمل العقل عند الإنسان، عصير الكتب للنشر والتوزيع، دط، 2019، ص43-44.

مشروع **مايكل.أ. أربيب**[*](**Michael A. Arbib**)(**1940**) الموسوم بـ: "**المجزوئية وتفاعل جهات الدماغ، التنسيق البصري التحتي**" أن تحقق عملية الإبصار بالاستناد إلى ما انتهى إليه علم التّشريح، وعلم وظائف الأعضاء؛ تبتدئ من شبكة العين ذاهبة إلى وسط الدماغ، فإلى النواة الوحشية للمهاد فإلى عدد من الجهات اللحائية القشرية المكلفة بأحداث الإبصار، وهذه الجهات عشرة متمايزة تشريحيًّا مما يجعل كل منها ينجز وظائف بصرية متميزة تصل بينها عصبونات بينية تربط بين المداخل والمخارج، إلا أنَّ هذه العصبونات تشتغل بشكل متناوب فحين ينشط بعضها، يخمد بعضها الآخر[1].

يتجلى الفرق الأول بين المدركات البصرية والمدركات السّمعية في الحاسة التي تقوم بنقل الظواهر السّمعية أو البصرية إلى الجهات الدماغية المكلفة بكل منهما، فإذا كانت اللغة تعتمد على الكتابة، فإنها تنتقل عبر حاسة البصر، وصولاً إلى الباحات الدماغية الخاصة بتحليل المركب اللغوي وإدراكه، أما الموسيقى إذا كانت مسموعة فتعتمد على حاسة السمع.

للأذن شكل شبيه بالحلزون يتكون من دورتين ونصف، وينحلُّ إلى ثلاثة أجزاء؛ (صندوقة الطبلة)، و(صندوقة الدهليز)، و(القناة القوقعية) التي تسمى عضو السّمع لما لها من دور في نقل الذّبذبات الصّوتية إلى منبهات بيولوجية، كما أن هناك عضوا (carti) الذي يحتوي على (أغشية)، و(هدبيات) تسمح بانتقال مواد معينة إلى سطح بعض الخلايا، ومن بين تلك الأغشية (الغشاء القاعدي)؛ وهو عبارة عن صفحة ممتدة في الشّكل الشّبيه بالحلزون المسؤول عن المرحلة الأولى لانتقاء الأذن للأصوات، أما عن

(*) هو عالم أعصاب حسابي، وهو الآن أستاذ فخري في جامعة جنوب كاليفورنيا، قبل تقاعده كان أستاذ فليتشر جونز لمادة علوم الكمبيوتر، بالإضافة إلى أستاذ العلوم البيولوجية والهندسة الطبية الحيوية والهندسة الكهربائية وعلم الأعصاب وعلم النفس. ينظر، https://ar.wiki5.ru، 2023/08/25، 03:20 مساءً.

(1) ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية، الجزء الأول مبادئ ومسارات، ص27.

أهم الهدييات؛ فتتمثل في (الاقتران الصّبغي) الذي يجمع بين (عصبونين)، ويحتوي على عناصر كيميائية تسمح بنقل المعلومات[1] المسموعة.

تعدُّ حاستا السّمع والبصر وسيلتين هامتين في إدراك الظواهر السّمعية أو البصرية، وعملية الإدراك هذه ليست آلة للتصوير تلتقط الأشياء كما هي؛ إنّما هي عملية تشييد تدريجي تبتدئ من الإحساس الخام، متجهة نحو الإدراك ثم صياغة المفاهيم فإلى بناء معرفة مجردة[2] تساعد الإنسان على الاندماج مع المحيط في ظلّ ما يقتضيه فهم وإنتاج الإبداع، وبناءً على هذا الأساس فإنَّ العملية الإدراكية في المنجزين اللغوي والموسيقي خاضعة لمحددات الهيئة التي يظهر عليها هذا الخطاب سواء أكانت تماثلية أو مختلفة في الشّكل والبنية.

3.3.من حيث الأداء

تتمظهر جمالية الفنون الأدائية في تعاضد التشكيل الفنّي للخطاب وحركات الجسد، فقد وضع المختصون، (الموسيقى والرقص)، و(الأدب الإلقائي) ضمن مجموعة الفنون الأدائية؛ لأنها تؤدى إما عن طريق الفنان ذاته بواسطة إشارية الحركة والجسد، أو عن طريق الوسائل الآلية مثل: (الأفلام، وأسطوانات التسجيل)[3]، لذا قمنا بإدراج الموسيقى ضمن هذا الفصل رغم تصنيفها ضمن مجال الفنون الجميلة في مفهومها الواسع، كما أشرنا سابقا، قصد تقصي علاقات التشاكل والتباين بينها وبين بقية الفنون الأدائية التي تستعين بوظائف الحركة وتعابير الوجه في العرض والإلقاء.

تتفق جميع الفنون الأدائية في الاعتماد على ثنائية الجسد والخطاب عكس الفنون التّصويرية التي تعتمد على جمالية التشكيل المرئي ورمزية الألوان والخطوط، غير أن ما

---

[1] ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية، الجزء الأول مبادئ ومسارات، ص 34.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص35.

[3] ينظر، أحمد عبد الوهاب الشقراوي، الفنون والأدب، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015، ص16.

يهمنا في هذا البحث هو تتبع نقاط التّوافق والاختلاف بين الفنون الأدائية بحصر هذه المقارنة بين الخطابين اللغوي الأدبي والموسيقى.

تتمثل أولى نقاط التّشاكل بين الفنين في أهمية كل منها بعدهما نظامًا تواصليًّا "يتوسل الأول حروف اللغة وكلماتها، بينما يعتمد الثاني مجموعة من الرّموز تمثل أبجديته»[1] التي تتشكل منها معمارية الخطاب المؤدَّى، إذ تحتوي المقطوعة الموسيقية أو الأدبية على مواضيع مهمة، وأخرى ثانوية أو أقل أهمية منها؛ لأن المبدع يعبر عن أحاسيس مختلفة لها درجات متباينة تنسجم مع درجات الصوت[2] وحركات الأداء من جهة، والموضوع المؤدى من جهة أخرى، أما النقطة الثانية فتتعلق بسياق الأداء والاستعداد لإحياء المناسبة التي يؤدى فيها العمل الفنّي، فمن غير المعقول أن يأتي الشّاعر أو المغنّي أو المُمَثِّل أمام الجمهور وهو لا يعلم شيئًا عما سيعرضه، وإنّما من المفترض أن يكون قد راجعه مرات عدة حتى حفظه، مستحضرًا السّياق العام الذي ستؤدى فيه المناسبة مع مراعاة نوع المستمعين أو الحاضرين[3] في التظاهرة الفنية.

أما النّقطة الثّالثة فسنخصصها للحديث حول طبيعة الفنّين، فقد كان الهنكاري **بيل بارتوك**[*] **(Béla Bartók)(1881-1945)** يعرف عن وعي بأن الشّعر كالموسيقى فنٌّ زمانيٌّ يعتمد على الحركة بفعل إيقاعه وبنيته، وزمان الشّعر والموسيقى إذا ما التقيا يشفّان عن زمان آخر يتطلع إليه العقل والروح ويتحاوران معه، وهناك يصغي الشّاعر إلى

---

[1] مجموعة مؤلفين، التفاعل بين الآداب والفنون الأخرى، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2019، ص29.

[2] ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية، الجزء الثاني نظريات وأنساق، ص168.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص169.

[*] هو مؤلف موسيقي وعازف بيانو مجري .ولد في ناگي سانت ميكلوس (Nagy Szent Miklos) في رومانيا، توفي في نيويورك. تلقى دروسه الأولى في العزف على البيانو من والدته التي كانت معلمة لهذه الآلة، وقدم أول حفل موسيقي أمام الجمهور وهو في العاشرة من عمره. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/07/30، 10:58.

الصّوت الذي يعزف إلى الرّوح لا إلى الأذن[1]، أما من حيث خاصيتا العرض والأداء اللتين يتشارك فيها الفنُّ المسرحي والموسيقى فسننطلق لتحديد نقاط التداخل بينهما من مصطلحي التراجيديا والكوميديا حيث "تتركب كلمة تراجيديا (tragôdia) من لفظتين: (tragos) بمعنى (جدي) أو (ماعز)، ومن(oidé) بمعنى (نشيد) أو (أغنية)، أما كلمة كوميديا (komoidia) فتتركب من (komos) بمعنى الحفل والصخب، و(aeiden) بمعنى (يغني) أو (ينشد)[2] وقد تطورت هذه العروض لتشتمل على فنون تمثيلية موسيقية كـ: (الأوبرا والباليه، والأوراتوريو (oratorio) وبناءً على هذا كتب **جون درايدن** وهو أمير الشعراء الانجليز في مقدمته لـ" **ألبيون وألبانيوس**" "**alibion and albanuis**": إن الأوبرا رواية شعرية تمثلها الموسيقى الغنائية المعزوفة، وتزينها مناظر وآلات مسرحية، ورقص وشخصيات[3]

تتمحور أوجه الاختلاف بين المنجزين اللغوي والموسيقى في لغة العرض وطريقة الأداء، وأطراف العملية الإبداعية كما يتميز المؤدى اللغوي بجمالية الإبداع الأدبي وطريقة الشّاعر في الإلقاء بالنسبة للشعر، والممثّلين بالنسبة للمسرح والسّينما، أما الموسيقى فتعتمد على جمالية اللحن وتناغم الأصوات، ومهارة العازفين والمغني، أما من ناحية الأداء فإنّها تختلف في الفنون الأدبية، حيث يقوم بها الشّاعر أو من ينوبه، ويتشارك فيها مجموعة من الممثلين في فنّي المسرح والسّينما.

تعدُّ الموسيقى منجزًا جماعيًّا تتشارك فيه الأصوات البشرية والآلية، مثل: (الأغنية) (chanson) التي تصاحب بآلة موسيقية أو أكثر، أو العمل (الكورالي) (chorale) الذي يؤديه مجموعة من المنشدين، إما في عمل مستقل للكورال، وإما في عمل غنائي

---

[1] ينظر، فوزي كريم، الفضائل الموسيقية، ص63.

[2] ينظر، أرسطو، فن الشعر، ص60.

[3] ينظر، جوليوس بورتونوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص192.

(أوركسترالي) (orchestra) يشتمل على تجمع آلي بين (الآلات الوترية) و(آلات النّفخ الخشبية والنّحاسية)، بالإضافة إلى (آلات الإيقاع)، أو عمل جماعي آلي بحت مثل: (الصّوناتا)(sonata) التي تتألف من آلة منفردة أو آلة لحنية بمصاحبة آلة كاملة هارمونية، أو (الكونشيرتو)(conccrto) الذي يقابل بين مجموعة آلية صغيرة، وبين (الأوركسترا) مجتمعة، أو (السّيمفونية) (sinfonia) التي كانت تطلق في عصر النهضة على المؤلفات الموسيقية المختلفة أيا كان تجميعها الآلي، ثم أصبحت تطلق على المقدمات والفقرات الآلية في مؤلفات (الأوبرا) في القرنين السابع عشر والثامن عشر[1]

تتجسد أهم نقاط الاختلاف بين الفنّين في طبيعة اللغة المستعملة، رغم اعتمادهما على جهاز الخرج (output)، والداخل (input) نفسه بالنسبة للإنسان مع مراعاة وجود الآلات التي تقوم مقام الإنسان جزئيًا، حيث يرى بعض المنظرين أن اللغة الإنسانية شيء واللغة الموسيقية شيء آخر؛ فالموسيقى معنى مجسد محسوس وهي مشتركة في تأثيرها على الكائنات، أما النّظام اللغوي فيحتاج إلى التّرجمة ليؤثر على ثقافات مختلفة، إلا أنَّ ذلك يُفقده كثيرًا من وهجه عكس اللغة الموسيقية التي لا تحتاج إليها في نقل المشاعر والأحاسيس.[2]

يمكننا القول بناءً على هذا التصور واستنادا إلى ما تقدم بأن؛ نقاط التّشاكل والتّباين بين المنجزين هي تجسيد لثنائية (الثّبات) و(التّحوّل)، حيث تضمن المميزات المتباينة لكل منهما خصوصية الفنِّ واستقلاليتهِ، أما العناصر المشتركة فتساعد على صنع فضاء للتحوّل والحركة نحو بنيات فنية مختلفة، كما أن هذا التّشارك الذي أتاحته الحداثة وما بعدها يؤكد ضرورة الانفتاح والتّماهي ضمن عوالم مختلفة للحفاظ على الصيرورة الفنية لكلِّ نوع فنّي.

---

[1] ينظر، دم، قاموس الموسيقى، ص25-107-140-29-139.

[2] ينظر، مجموعة مؤلفين، التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، ص29

4.التّفاعل والتّفاعل العكسي بين الفنون الأدبيّة والموسيقى

شمل الانفتاح الذي برز بشكل جليٍّ في فترة الحداثة وما بعدها مجالات مختلفة، بإحداث قطيعة مع النّظريات التّقليدية، ومغادرة العصر الذي يدعو إلى نقاء المجالات، لفتح أبواب عصر جديد يقصف جغرافية النّظريات الكلاسيكية تحت مسمى (البينيّة) في الدّراسات الإنسانية أو (تداخل الأنواع) في الدراسات الأدبية والفنّية، أو (النّقد التكاملي) في المجال النقدي، ومهما تعددت مصطلحات هذه النّظرية، فإنّها توحي في مفهومها العام بالتّجاوز والهدم لبناء صرح يسعى إلى الدّمج بين النّظريات والتّخصصات لتوليد نظرية جديدة تتماشى مع الراهن ضمن علاقات (التّفاعل) و(التّفاعل العكسي)، الذي نقصد به تلك العلاقات التّأثُيرية والتّأْثِرية بين الحقول المعرفية، والنّقدية والإبداعية المختلفة، وذلك باستلهام خاصية أو مجموعة من الخصائص ضمن مشروعه البنائي الجديد كاستلهام المؤلفات الموسيقية لبعض القصص الأدبية، أو توظيف بعض الملامح الموسيقية في المؤلفات الأدبية باختلاف أنماطها.

رغم غياب ملامح بداية التّفاعل بين الأدب والموسيقى لكونه لم "يكن طريقة في التّفكير والتّحليل، والتّأليف، والدّراسات»[1] في العصور القديمة، إلا أنه برز في بعض أشكال التّأليف والتّحليل، حيث يعد كتاب "**ألف ليلة وليلة**" من المؤلفات التي تضمنت داخلها قصصًا وعلومًا وفنونًا متنوعةً، مؤثرةً شكلاً ومضمونًا في الأدب والفنّ العالمي والعربي، حيث تفجر من الكتاب نور ألهم عددًا كبيرًا من الموسيقيين، فأُلفت العديد من المقاطع الموسيقية المبنية على الحكايات، وروحها منها "**علي بابا**" للمؤلف **لويجي سرو بيني**، و"**حلاق بغداد**" **لبيتر كورنيليوس (Peter Cornelius)(1824-1874)** [(*)]، كما ألّف الموسيقي المستشرقي الروسي **نيكولاي ريميسكي كورساكوف (Rimsky-**

[1] مجموعة مؤلفين، التفاعل بين الآداب والفنون الأخرى، ص03.

[(*)] ملحن وكاتب موسيقي وشاعر ومُترجم ألماني. https://www.wikiwand.com، 2023/07/30، 11:39.

suites symphoniques" عام **(1888)** منطلقًا من قصص "**ألف ليلة وليلة**" وانتشرت هذه السّيمفونية في العالم ووضعت لمجموعة من الأعمال الفنّية أهمها باليه **مايكل فوكنين**[**] **(Michel Fokine)(1958-2009)** الموسوم "**بشهرزاد**"[1].

سيمفونية هي متتالية " **(Korsakovcode)(1844-1908)**[*]

أما في الوطن العربي فألف **مرسي جميل وعزيز هناء** أغنية "**ألف ليلة وليلة**" التي غنتها **أم كلثوم** ولحنها المصري **بليغ حمدي** سنة **(1969)**[2] وقد بلغ هذا التّفاعل والتّفاعل العكسي مراحل متطورة حتى شمل مداه كثيرًا من الأجناس والأنماط الإبداعية الموسيقية والأدبية حيث ألف **رونسار**[***] **(Pierre de Ronsard)(1525-1585)** قصائدًا شبيهة بالمقطوعات الموسيقية بعد استيعابه للغنائية الإغريقية، وتقاليد

---

[*]مؤلف موسيقي روسي كان له الفضل في التعريف بالمدرسة الموسيقية الروسية في المعرض الدولي الذي أقيم في باريس(1889) تجلت من خلال أعماله الأوركسترالية موهبته في ضبط الإيقاعات (افتتاحية عيد الفصح الروسي، شهرزاد)، عدا بعض الكونشرتوهات للبيانو (1882) وبعض المقطوعات لموسيقى الحجرة، كان اهتمامه ونشاطه منصبا على الأعمال الأوبرالية فأبدع فيها، اقتبس مواضيعه من الميثولوجيا الروسية الصابئة (ما قبل فترة دخول المسيحية)، حاول أن يعود بالموسيقى إلى الأصول الشعبية (الأغاني الفولكلورية والأناشيد الدينية الأرثوذكسية)، وكان ذلك أحد مبادئ مجموعة الخمسة التي كانت تضم جملة من المؤلفين الروس المقيمين في باريس والتي كان عضوا فيها. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 04:32.

[**] مصمم رقصات وراقص روسي متميز، كان تواقًا إلى التخلي عن التقاليد النمطية في رقصات الباليه، ولم تكن حركات الباليه الرائعة غاية يسعى إليها بقدر ما كانت وسيلة للتعبير عن المشاعر الداخلية، كما آمن أيضًا بأن كثيرًا من الملابس والإيماءات في الباليه ليست انعكاسًا للأفكار التي تلمح إليها رقصات الباليه، لذلك أراد أن يجرّد الباليه من الإيماءات المصطنعة والملابس البالية، ألف عددًا معتبرًا من الأعمال أهمها: "آسيس وجلاتيا" (عام 1905) وباليه "موت البجعة" (عام 1907) الذي كان رقصًا منفردًا لآنا بافلوفا(**Anna** Pavolova)(1882-1931)، تم تصميمه على موسيقى لو سين. ينظر، https://www.wikiwand.com، 2023/09/05، 01:30.

[1] ينظر، مجموعة مؤلفين، التفاعل بين الآداب والفنون الأخرى، ص04-05-07

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص11.

[***]شاعر فرنسي يُلقب غالبًا بأمير الشعراء، كان زعيمًا لجماعة مؤثرة من الشعراء الفرنسيين تُسمى الكوكبة، وقد كشفت سوناتا لهيلين (1578) التي ربما كانت أشهر أعماله عن مباهج الحب وآلامه في شعر تصويري رائع، استوحى رونسار قصائده الغنائية من الشعر اليوناني واللاتيني، كما كتب مجلدات في أشعار الحب وفي الأخلاق. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 04:43.

العصور الوسيطة، كما قام **بلزاك**[*] **(Honoré de Balzac)(1799-1850)** بمحاكاة السيمفونية الخامسة **(لبتهوفن) (Ludwig Van Beethoven)(1770-1827)** في روايته "**سيزار بيرطو**" **(1837)**[1]، أما موسيقى **فاجنر** فكانت أشبه بتيار كهربائي سرى في دماء الكتاب الإنجليز بدءًا من **برنارد شو**[**] **(George Bernard Shaw)(1856-1950)** وكتابه الشهير "**معجب بفاكنر**"، كما قام مجموعة من الشعراء باستلهام أعماله ضمن مشاريعهم الفنية أمثال الشاعر الفرنسي **نيرفال**[***] **(Gérard de Nerval)(1808-1855)**، والشاعر الفرنسي **بودلير**[****] **(Charles Baudelaire) (1821-1867)** الذي منح الرمزية الفرنسية أكثر من شاهد عبر مقالاته "**ريتشارد فاكنر وتنهاوزر**" وهي خامس أوبرا في تسلسل إنتاجه[2] الفني.

(*) روائي فرنسي، يعدُّ مع فلوبير مؤسسا الواقعية في الأدب الأوروبي إنتاجه الغزير من الروايات والقصص، يسمى في مجموعه "الكوميديا الإنسانية" التي كان بمثابة بانوراما للمجتمع الفرنسي. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 04:49.

(1) ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية، (الجزء الثاني) نظريات وأنساق، ص42-43.

(**) كاتب مسرحي إيرلندي شهير ومفكر اشتراكي، ألّف أكثر من 60 مسرحية خلال حياته، حصل على جائزة نوبل للأدب في عام (1925) وجائزة الأوسكار لأفضل سيناريو عن "**بيجماليون**" في عام (1938)، بدأ كتابة الروايات قبل أن يتحول تمامًا إلى مجال السياسة، وتعدُّ "**بجماليون**" أشهر مسرحية حيث تم تحويلها إلى فيلم سينمائي في عام (1938) وفيلم موسيقى بعد ذلك ينظر، https://www.arageek.com، 2023/08/25، 04:56.

(***) شاعر وكاتب ومترجم، واحد من الشعراء الفرنسيين الأكثر رومانسية. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 05:22مساءً.

(****) شاعر وكاتب فرنسي، من أبرز أدباء القرن التاسع عشر في فرنسا وأوروبا، ويعدّ من رموز أدب الحداثة، بل يعدُّه كثير من النقاد مؤسسه، وأول من كتب ما يعرف بقصيدة النثر في الشعر الفرنسي، من أهم أعماله الشعرية ديوان "**أزهار الشر**". ينظر، https://www.aljazeera.net، 2023/08/25، 5:30مساءً.

(2) ينظر، فوزي كريم، الموسيقى والشعر (الفضائل الموسيقية)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 2002، ص115.

تواصل هذا التيار ليبسط ضلاله في الأدب والنقد الغربي، فقد كان **توليستوي**[*](**Leo Tolstoy**) **(1828-1910)** معجبًا ببعض مقطوعات **باخ**[**](**Johann Sebastian Bach**) **(1685-1750)** الغنائية، **وموتسارت** (**Wolfgang Amadeus Mozart**)[***] (**1756-1791**) **وشوبرت**[****] (**Franz Peter Schubert**) **(1797-1828)** [1].

يتضمن العنصر الآتي تفصيلاً لهذا التّفاعل بتحديد علاقات التّداخل بين الشّعر والموسيقى ضمن مشروع الشّعر العربي المغنى الذي ينبني على اختيار قصائد شعرية من قبل الملحنين وتحويلها إلى أغانٍ كجانب تطبيقي لهذه الدراسة.

5.علاقة الشعر بالموسيقى

تتشخص مسارات التّحوّل الجمالي المنفتح ضمن أبعاد فنّية مختلفة الدّروب، من بنيات مستقلة ثابتة ومحددة المعالم، إلى هدم هذه الحدود بالانفتاح على بعضها بفعل التّأثير والتّأثر، ولمساءلة قضايا الرّاهن الشّعري المعاصر، وأشكال التّماهي مع الفنون الأخرى سنحاول تقصي أنماط التّفاعل مع فن الموسيقى انطلاقًا من الرّسم المصطلحي بشكله المبكر، وصولاً إلى أعلى درجات النّضج والاكتمال التي بلغها كل منهما.

(*) فيلسوف أخلاقي وروائي، ويعدّ من أعمدة الأدب الروسي في القرن العشرين، من أشهر أعماله الروائية: "**الحرب والسّلام**"، و"**آنا كارينيا**"، أما أشهر مؤلفاته الفلسفية ذات التوجه الأخلاقي فتتمثل في: "**مملكة الرب بداخلك**". ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 05:41مساءً.

(**) مؤلف موسيقي وعازف أورگن ألماني، يعدُّ أحد أكبر عباقرة الموسيقى الكلاسيكية في التاريخ الغربي. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 05:46مساءً.

(***) مؤلف موسيقي نمساوي يعدُّ من أشهر العباقرة المبدعين في تاريخ الموسيقى، مات عن عمر يناهز الـ 35 عاماً بعد أن نجح في إنتاج 626 عمل موسيقي، قاد أوركسترا وهو في السابعة من عمره. ينظر، https://areq.net، 2023/08/25، 06:08.

(****) ملحن نمساوي، توفي عن عمر ناهز واحد وثلاثون عامًا غير أنه ترك نتاجًا غزيرا. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 06:14.

(1) ينظر، جوليوس بورتونوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص320.

تعدُّ الأصوات البشرية المنبت المبكر والمهاد التّأسيسي للموسيقى والشّعر، وقد أُطلق على هذه الأصوات اسم «samagan)؛ القسم الأول من الكلمة (ساما) يعني (اللحن)، والقسم الثّاني (غان) يعني (الشّعر)»[1] فقد نسب اجتماع هذا الثّنائي إلى الفيلسوف الهندي القديم **بانيني**[*](**Panini**)(**ق. 04. ق.م**) وإلى الفلسفة الهندية التي احتضنت عبر أغانيها الوحدة بين المُوسيقيُّ والشّاعر فكلاهما جوال يصطحب آلته الوترية (القينا) في منطقة الشّمال، وآلة (السيتار) في الجنوب[2]، أما في الثقافة اللاتينية فتدل كلمة (Carmen) على؛ «الكلام السحري والمقفى، وكذلك يعني الشّعر والأغنية في اللغتين الانكليزية والفرنسية بالسحر (charmle)»[3] لما يتضمنانه من تأثير على النّفس.

جاء مصطلح الشّعر الغنائي في أصله اليوناني من الآلة الموسيقية (ليرا) التي كانت تصاحب الغناء، وبقي الشّعر مرتبطًا بالغناء والعزف طوال العصر الوسيط في الموشح الأندلسي، وأغاني (التروبادور) و(التروفير) في (البروفانس) و(المينة زانج) عند الجرمان[4]، ومن الواجب أن نذكر، عندما نتحدث عن الموسيقى اليونانية، أن الشّاعر المنشد اليوناني لم يكن يفصل بين الموسيقى عن الشّعر فقصائد **هوميروس و بندار (522-443ق.م)**[**] لم تكن تنشد إلا مع الموسيقى، وكان الشّاعر والموسيقار شخصًا

---

[1] فوزي كريم، الفضائل الموسيقية (الموسيقى والشعر)، ص92.

[*] لغوي وفيلسوف هندي مختص باللغة السنسكريتية، يعدُّ أو من صاغ قواعد اللغة السنسكريتية، والتي عدّت أول لغة تصاغ لها قواعد، ألّف ما يقارب (3996) قاعدة في اللغة السنسكريتية، والتي أصبحت فيما بعد اللغة التعريفية للهند القديمة وللديانة الهندوسية. ينظر، https://ar.unionpedia.org، 2023/08/25، 06:40مساءً.

[2] فوزي كريم، الفضائل الموسيقية (الموسيقى والشعر)، ص92.

[3] فاتن غانم، تداخل الفنون في الشعر النسوي (شعر بشرى البستاني نموذجا)، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص333.

[4] عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1887، ص12.

[**]أو بنداروس، هو شاعر غنائي يوناني، من بين الشعراء الغنائيين التسعة المشهورين في اليونان القديمة. ينظر، https://ar.wikipedia.org، 2013/09/05، 02:03.

واحدًا[1] شأنه شأن المذهب الهندي الذي جمع بين الفنّين عبر ترانيمه، فقد كانت الثقافة الهندية والمصرية من أبرز الثّقافات التي تأثرت بها الحضارة اليونانية.

تضمنت الثّقافة العربية هي الأخرى تمثلات لهذه العلاقة عبر تاريخها الطويل الحافل بنظم الشّعر حتى سمي ديوانهم، فقد ذكرنا في مدخل هذه الدراسة كيف مزج العرب بين الشّعر والموسيقى عبر جمالية الصوت، وتناغم الحركة، وفاعلية الأداء في فنِّ (الحداء والنّصب والسّناد والهزيج)، وتأكدت هذه الوصلات في قول **الجاحظ:** "العرب تقطع الألحان على الأشعار الموزونة"[2]؛ أي أنّها تُؤلف بين أوزان الألحان، وأوزان الشّعر بإسقاط هذا على ذاك لتأتي متناسقة ومتآلفة، أما من حيث المصطلح فقد خصصت العرب مجموعة منها للإشارة إلى هذه العلاقة، فكانوا يعبرون عنه بـ: (الإنشاد والتّغني والتّرنم والسّماع)؛ فيقال أنشد الشّاعر قصيدته، وقال **عمر بن الخطاب** –رضي الله عنه– **للنابغة الجعدي(568–684م):** أسمعني بعض ما عفا الله لك عنه من غنائك؛ يريد من شعرك، ويقول **عنترة (525–608م)** كما جاء في بعض الروايات: هل غادر الشعراء من مترنم، فكان أساس الشعر عندهم تعلم الغناء وألحانه، ويقول **حسان بن ثابت(554–674م):**

تَغَنَّ بالشِّعرِ إمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ إنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ[3]

كانت العرب تجتمع في سوق عكاظ لإلقاء الأشعار ونقدها والمفاخرة، والمنافرة بالأنساب، فقد وضعت هذه الكلمة لعلة لغوية، فكل معنى منها له دلالة على بعض ما كان يجري فيها فقيل إنَّ السّوق سميت عُكاظًا؛ لأن قبائل العرب كانت إذا حضرت

---

[1] ينظر، جوليوس بورتونوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص20

[2] عبد الله أبو محمد بن عبد الرحمن أبي زيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، (تح) محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، دط، دت، (ج) 2، ص314.

[3] ينظر، شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1987، ص42–43، نقلاً عن العمدة في محاسن الشعر، ص313، لسان العرب، (غ.ن.ا)، ص139–140.

موسمها تتفاخر فيه، فعكظ بعضهم بعضًا بالفخار، وكانوا يتحاجون فَيَعْكِظُ أحدهم خصمه، بالحجة عَكْظًا؛ أي يقهره، وقيل إنها سُميت بذلك من تعكَّظَ القوم تَعكُظاً إذا تحبَّسوا لينظروا في أمورهم، وكانت العرب تجتمع بعكاظ للتشاور والنظر في شؤونهم[1]، ونظرًا لطبيعة الفصاحة الغالبة عليهم فإنّهم جعلوا للشّعر منزلة حسنة ضمن صناعتهم، فحاولوا تطويرها وتحسينها خاصة بعد الوصلات التجارية والعلمية مع الأعاجم بعد فترات البداوة.

روى **المسعودي** في "**مروج الذهب ومعادن الجوهر**" أن **النضر بن الحارث بن كلّدة (ت624م)** قدم وافدًا من العراق على **كسرى** بالحيرة، فتعلم ضرب العود والغناء عليه فعلّم أهلها، وكذلك الشّأن مع الشّاعرة **الخنساء(ت 645م)**، إذ يُروى أنها كانت تنشد مراثيها على أنغام الموسيقى، أما **الأعشى ميمون بن قيس(570-625م)** المنسوب إلى اليمامة، فقد كان يُعرف (بصناجة العرب)، إذ كان يحمل في يده صنجًا يضرب عليه حين ينشد قصائده[2].

انبثق الغناء كنوع فنّي وأداة للتعبير وشكل أوليّ للموسيقى من بؤرة واصلة بين الشّعر وبينها من جهة، وبين الأدب الرّسمي، والأدب الشّعبي من جهة أخرى، فقد كان هذان الأدبان في محطات سابقة متآلفان إذ كانت الشّعوب القديمة كـ: (اليونانيين، والهنود، والعرب، والفرس) يعتمدون على اللغة الفصيحة في نظم الأشعار، وتأليف الأغاني، فكان هذا التّآلف سببًا في ظهور آراء عديدة حول هذه العلاقة (قديمًا) و(حديثًا)، على الصعيدين (العربي) و(الغربي)، (الفني) و(الديني)، فإذا أردنا تعقب مسار هذه العلاقة من الواجهة الدينية سنجد بأن **مزامير داود** كانت مصدرًا زاخرًا للشّعر والموسيقى فلم تكن شعرًا فحسب بل كانت في الأصل أغانٍ محددة بمصاحبة آلات موسيقية، ونظرًا

---

[1] ينظر، شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، نقلا عن ابن منظور، لسان العرب، (ع.ك.ظ)، (مج) 7، ص447-448.

[2] ينظر، فوزي كريم، الفضائل الموسيقية (الشعر والموسيقى)، ص59-60.

لطبيعتها المتناسبة مع الطقوس الكنسية، قامت بإدماج هذا الشّعر التقليدي المستمد من **التوراة** في كيانها واتخذت منه نصًّا شعريًّا لموسيقى الصّلوات في الفترة المبكرة من تاريخ الكنيسة[1] الغربية.

حفلت الفلسفة الفنّية اليونانية بآراء كثيرة حول علاقة الشّعر والموسيقى، وكانت ترى في هذا التّفاعل زوجًا إلهيًّا من الأصوات السّاحرة، وأخوان لا ينفصلان في حياتها الفنّية، وكان لفظ الموسيقى يدل على الشّعر واللحن معًا[2]، وتحددت علاقتهما أكثر في مؤلفات **أفلاطون**، حيث ظلَّ متمسكًا بالرأي اليوناني التقليدي، القائل أن: الشّعر والنّغم ينبغي ألاَّ ينفصل أحدهما عن الآخر، مؤكدًا على القيمة الأخلاقية للنّص عن طريق إخضاع القالب الموسيقي للشّعر[3]، وقد تأثّر كثير من المبدعين بهذا المذهب **الأفلاطوني**، فقد "كان **جان بابيست لولي**[*] **[Jean Baptist Lully] [1632-1678]** الذي تعاون مع **موليير**[**] **[Jean Baptiste Poquelin (Molière)][ت 1673م]** في مسرحياته من أنصار المبدأ **الأفلاطوني** القائل بضرورة خضوع الموسيقى للشّعر"[4] وتأليف الألحان بناء على ما يتناغم مع الأوزان الشعرية، كشكل من أشكال المحاكاة، حيث يقوم الموسيقي بإنتاج اللحن وضروبه بناءً على تقليد الأوزان الشّعرية، لإحداث التّآلف والتّناغم بينهما.

---

[1] ينظر، جوليوس بورتونوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص79.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص34.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص165.

[*] مؤلف موسيقي فرنسي من أصل إيطالي عاش أغلب فترات حياته في فرنسا وتقلّد في عهد الملك لويس الرابع عشر منصب المشرف على الفنون الموسيقية، كما يعدُّ واضع أصول الأوبرا الفرنسية، وألّف العديد من قطع التراجيديا الشعرية. ينظر، https://ar.wikipedia.org، 2023/08/25، 08:52 مساءً.

[**] شاعر وكاتب مسرحي فرنسي، له كثير من المؤلفات المسرحية التي اتسمت بطابع كوميدي، ومن أشهر أعماله: "مدرسة الأزواج"، و"مدرسة الزوجات"، و"البخيل" وغيرها. ينظر، https://www.arageek.com، 2023/08/25، 08:58 مساءً.

[4] جوليوس بورتونوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص190.

استمر المذهب **الأفلاطوني** في بسط مداه حتى بلغ تأثيره إلى عصر النهضة فكان تقويم **فينتيشيو** للشّعر وثيق الصلة بالموسيقى وهو لا يقتصر على مخاطبة الأذن حسب رأيه بل يخاطب الذّهن مباشرة، عن طريق الكلمات، وكان يتفق مع **أفلاطون** في القول بأن؛ الشّاعر لا يستجيب للخاطر العفوي للفكر البشري، إنّما يتلقى إلهامًا إلهيًّا، وقد علّل القدرة الخالقة الملهمة للموسيقى في ضوء نظرية (الجنون الإلهي) التي عرضها **أفلاطون** في محاورتي "**أيون**" و"**فيدوس**"[1] ضمن كتابه "**المحاورات**"، كما أعلن **هيرمان فنك (Herman Fink)** في كتابه "**ممارسة الموسيقى**" "**Practica music**" **(1556)** أنه: إذا كان الموسيقيون القدماء قد برعوا في معالجة الأساليب القياسية المعقدة، فإنَّ الموسيقيين الأحدث عهدًا قد فاقوهم في مجال اللحن (Euphony) وهم حريصون كل الحرص على أن يوائموا بين الأنغام وألفاظ النّص حتى يعبّروا عن روحها ومعناها بأكثر قدر من الوضوح[2] والدقة.

التفت كثير من المبدعين إلى جمالية الالتقاء بين فنّي الشّعر والموسيقى حيث كتب **ازرا باوند** في إحدى مقالاته حول الشّعر الحر؛ "الشّعر كلمات ملحنة [...] لذا يذبل الشعر ويجف حين يتخلى عنها"[3] كما **يرى دني ديدرو**[*]**(Denis Diderot)(1713-1784)** استحالة الفصل بينهما، ويجب إخضاع الموسيقى للنّص المكتوب، "ومن الواجب أن تراعي مقتضيات النّص عند وضع اللحن والهارمونيا"[4]، وأضاف **جون جاك**

---

[1] ينظر، جوليوس بورتونوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص138.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص144-145.

[3] فوزي كريم، الفضائل الموسيقية، ص65.

[*] كان فيلسوفاً فرنسياً، و ناقداً فنياً، وكاتباً، من أتباع المنهج التجريبي، شغل منصب رئيس تحرير موسوعة "**دائرة المعارف الفرنسية**" بين عامي (1745و1722)، وهذه الموسوعة من أهم مؤلفات ونتاجات عصر التنوير. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 09:54 مساءً.

[4] جوليوس بورتونوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص205.

روسو[*] (**Raussau Jean Jacques**)(**1712-1778**) إلى فكرة **ديدرو** قدرة اللغة على استيعاب القوالب الغنائية، فقد "كان **روسو** يعتقد عكس **إديسون**[**] **[Joseph Addison] [1672-1719] وفولتير**[***] **[François-Marie Arouet(Voltaire)] [1694-1778]** أنَّ الموسيقى الايطالية تعبّر عن انفعالات الشّعب الايطالي ومشاعره، أما اللغة الفرنسية فهي لغة فكرية جافة [...] وبعد عشرين سنة [...] تراجع **روسو** عن هجومه على الموسيقى الفرنسية"[1] وتأكّدت صحة نظريته بعد تلك الحملة النّقدية، والفلسفية وكان سببًا في وضع "أسس النّزعة القومية في (نظريته الاجتماعية) التي وجدت لها تبريرًا فلسفيًّا في مثالية **هيجل**، وكان يرى أن الأوبرا القومية لا تنفصل عن لغة الأمة، وهي الفكرة التي طبقها **فاجنر** فيما بعد"[2] في أعماله الإبداعية التي لاقت رواجًا كبيرًا في الوسط الفنّي.

برز اهتمام العرب القدماء والمحدثين بالموسيقى وجعلوا منها فنًّا رفيعًا عبر مؤلفاتهم، التي جمعت بين جمالية التشكيل الموسيقي، والشّعري ومن أبرز الكتب والكتاب القدماء الذين اهتموا بهذا المجال: **(المسعودي** في "**مروج الذهب**"، **وأبو الفرج الأصفهاني (ت1201م)** في "**الأغاني**"، و"**العقد الفريد**" **لابن عبد ربه** ، **وإسحاق الموصلي (767-**

---

[*] فيلسوف وكاتب ومحلل سياسي سويسري أثّرت أفكاره السياسية في الثورة الفرنسية وفي تطوير الاشتراكية ونمو القومية، وتعُّ مقولته الشهيرة "يولد الإنسان حراً ولكننا محاطون بالقيود في كل مكان" التي كتبها في أهم مؤلفاته: " **العقد الاجتماعي**". ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 09:40 مساء.

[**] صحفي وكاتب وشاعر مسرحي ورجل سياسة إنكليزي، من أهم كتاب المقالة في النصف الأول من القرن الثامن عشر. ينظر، http://arab-ency.com، 2023/08/25، 10:11 مساءً.

[***] كاتبٌ وفيلسوفٌ فَرنسي، عُرِف بنَقْده الساخِر، ودَعوتِه إلى الإصلاحِ والمُساوَاةِ والكَرامة الإنسانية، ذاعَ صِيته بسبب سُخريتِه الفلسفية الظريفة ودفاعِه عن الحريات المَدَنية، خاصةً حرية العقيدة. ينظر، https://www.hindawi.org، 2023/08/25، 10:21 مساءً.

[1] جوليوس بورتونوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص208-210.

[2] المرجع نفسه، ص210.

850م)، والكندي ثابت بن قرة(836-901م) و**الفارابي** عبر "**كتاب الموسيقى الكبير**") وغيرها من الأسماء الوازنة التي كان لها شأن عظيم في التّأليف الموسيقي تنظيرًا وتطبيقًا.

تبنّي **حازم القرطاجني (1211-1284م)** «نظرية محاكاة الأوزان للمقاصد والطبائع»[1] حيث يقول في كتابه "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" :«**ولما كانت أغراض الشّعر شتى وكان منها: ما يقصد به (الجد والرصانة)، وما يقصد به (الهزل والرّشاقة)، ومنها ما يقصد به (البهاء والتّفخيم)، وما يقصد به (الصّغار والتّحقير)، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس**»[2]، حيث يرى **حازم القرطاجني** من خلال هذا القول ضرورة التزام المبدع سواء أكان شاعرًا أم موسيقيًا باختيار أوزان متناسبة المقاصد والأغراض، فمن غير المعقول أن ينظم الشّاعر أبياتًا عن الرثاء بأوزان أخرى لا تتناسب مع الغرض.

أما **الفارابي** في مؤلفه "**الموسيقى الكبير**" فيوضح العلاقة التي تجمع بينهما، حيث يرى «**أن: الموسيقى والشّعر يرجعان إلى جنس واحد هو التّأليف، والوزن، والمناسبة بين الحركة والسّكون، فكلاهما صناعة تنطق بالأجناس الموزونة، والفرق بينهما واضح في أنَّ الشّعر يختصُّ بترتيب الكلام في معانيها على نظم موزون، مع مراعاة قواعد النّحو واللغة، أما الموسيقى فهي تختصُّ بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون وإرساله أصواتًا على نسب مؤتلفة بالكمية والكيفية في طرائق تتحكم في أسلوبها بالتّلحين**»[3].

استفاد العرب المعاصرون من التأصيل التراثي حول علاقة الشّعر والموسيقى، وقد برز ذلك بشكل جلي في المشروعين اللذين قدمهما الناقد المغربي **محمد مفتاح**

---

[1] محمد مفتاح، مفاتيح موسعة لنظرية الشعرية، (ج) 2، ص41.

[2] أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تح) محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص266.

[3] الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ص16-17.

الموسومين بـ:"**مفاهيم موسعة لنظرية الشّعرية**" عبر أجزائه الثلاثة، و"**الشّعر وتناغم الكون (التخييل، الموسيقى، المحبة)**"، معتمدًا على آراء نظريات غربية وعربية لبناء نظرية جديدة من أجل فهم هذه العلاقة التّوليفية، وهي "علاقة نشأة، ومحتد[هكذا]، ونسب فاقترن بعضهما طوال كل الأزمنة، وكل الأمكنة، بحسب الفرضية المرنة، التي تجعل لكل الفاعليتين باحتين مستقلتين، لكنهما متفاعلتان»[1] رغم ذلك كما فصلنا في محطات سابقة من البحث.

تميّزت المؤلّفات العربية المعاصرة التي حاولت تقصي جذور العلاقة بين الشّعر والموسيقى بما هو نظريّ تجمعيٌّ للآراء السابقة مثلما نجد في مؤلف: "**الشعر والغناء وترسيخ الثقافة الكونية**" للناقدة **حورية الخمليشي**–على سبيل المثال–، ومنها ما يحاول الاستفادة من المؤلفات السابقة (عربية وغربية) لتأسيس نظرية تتواءم مع التغيرات الطارئة على المنجزين الشعري والموسيقي، مثلما فعل **فوزي كريم** في مؤلفيه "**الفضائل الموسيقية**" و، "**القلب المفكر القصيدة تغني لكنها تفكر أيضا**".

تتلخص فكرة المشروع الثاني حول (القصيدة المفكرة)، التي "تمنح زبدة أفكارها الكلية إلى قارئها عبر المخيلة، العاطفة، والموسيقى؛ [هي قصيدة] لا تقول ما تريد عبر الفكرة المجردة؛ لأنَّ عنايتها بالإنسان ومصيره لا تسمح لها بذلك»[2]، ويرى بأنَّ القصيدة المفكرة هي القصيدة التي "**تندلع من فكرة، ليس فيها ملامح التّجريد الذّهني التي تتميز بها الأفكار عادة، هي فكرة مرئية؛ لأنّها تندلع على هيئة صورة واقعية أو خيالية، مشوبة بعاطفة؛ لأنّها كما يبدو قد صدرت عن عاطفة ثم تجسدت في صورة وتعالت عبر نظام موسيقي بالغ الرهافة في فكرة المصادر الأربعة: (العقل، المخيلة، العاطفة،**

---

[1] محمد مفتاح، مفاتيح موسعة لنظرية الشعرية اللغة–الموسيقى–الحركة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، الجزء الثالث أنغام ورموز، ص116.

[2] فوزي كريم، القلب المفكر (القصيدة تغني لكنها تفكر أيضا)، منشورات المتوسط، ميلانو، ايطاليا، ط1، 2017، ص08.

الموسيقى)؛ بحيث لا تنفرد كل منها بذاتها في لحظة نادرة كهذه اللحظة، (اللحظة الشّعرية)، بل تأخذ كل واحدة صيغة الأخرى و تتواشج معها، تنظفر ثم تتوحد»[1]، رغم اختلاف الخصائص والسّمات التي يتميز بها كل مصدر من تلك المصادر الأربعة.

تتمحور فكرة القصيدة المفكرة التي يقترحها **فوزي كريم** حول السّمو بالمشروع الشّعري إلى باحات الاندماج والتّضافر بين العوالم الفنّية باختلاف مادتها وخصائصها من جهة، وبين الواقع والتخييل من جهة أخرى، حيث تنبعث هذه القصيدة من قلب مفكر لا من عبث الأفكار التجريدية، المرصوفة في قالب لغوي جمالي؛ فهي القصيدة التي تمزج بين الفلسفة والإبداع، الأزلي والزائل المتمظهرة عبر مسارات التصوف، ومن أبرز النماذج التي اعتمد عليها لتأسيس هذا المشروع: ("**في طبيعة الأشياء**" **لتيتوس لوكريتيوس كاروس**[*] **(T.Lucretius Carus)(ح99-55ق.م)**، "**الكوميديا الإلهية**" **لدانتي أليغيري**[**] **(Dante Alighieri) (1265-1321م)**، و"**فاوست**" **لغوته**[***] **(Johann Wolfgang Goethe) (1749-1832م)**، و**شعر أبو العلاء المعري(973-1057م)**، و**عمر الخيام (1048-1131م)**، و**جلال الدين الرومي (1207-1273م))**[2] وغيرها من النماذج المنبعثة من القلب المفكر.

---

[1] فوزي كريم، القلب المفكر (القصيدة تغني لكنها تفكر أيضا)، ص13.

[*] كان شاعراً رومانياً وفيلسوفاً.، العمل الوحيد المعروف له هو ملحمة قصيدة فلسفية عن المذهب الأبيقوري، ترجمت إلى الإنجليزية باسم "**حول طبيعة الأشياء**". **https://www.marefa.org**، **2023/08/25**، **10:40**.

[**] شاعر وفيلسوف إيطالي عاش خلال القرون الوسطى، واشتهر بكتابه الملحمي الكوميديا الإلهية، الذي كان له أثر كبير على المؤلفات الأدبية واللاهوتية. https://www.arageek.com، 2023/08/25، 10:43 مساءً.

[***] كان شاعراً وعالماً طبيعياً وواحداً من أهم مبدعي الشعر باللغة الألمانية، ومن أشهر أعمال: "**آلام فيرتر**"، و"**فاوست**"، و"**غوتس فون برليشنغن**"، **ومسرحيات**: "**نزوة عاشق**"، "**المتواطئون**"، " **كلافيغو**"، " **إيغمونت**"، " **ستيلا**"، "**إفيجينا في تاورس**"، " **توركواتو تاسو**"، **ومن قصائده**: " **بروميتيوس**"، " **المرثيات الرومانية**"، **والديوان** "**الغربي والشرقي** " الذي ظهر فيه تأثره بالفكر العربي والفارسي والإسلامي. https://ar.wikipedia.org، 2023/08/25، 10:49.

[2] ينظر، فوزي كريم، القلب المفكر (القصيدة تغني لكنها تفكر أيضا)، ص09.

6.أشكال التفاعل بين الشعر والموسيقى

نتج عن اندماج الشعر مع الموسيقى مجموعة من الضروب والأشكال الفنية التي تجمع بين جمالية النظم اللغوي، وفاعلية الأداء الموسيقي؛ أي بين الخصائص الشعرية والقوالب الموسيقية، مع الالتزام المطلق بقواعد النظم الشعري مثلما نجد في (القصائد) و(الترانيم) وهي أقدم الأشكال والقوالب الغنائية التي برع فيها العرب، حيث ذكر **أبو الفرج الأصفهاني** أن العرب كانوا يسمون (الترنم) إذا كان بالشعر (غناء)، كما تحدث عن صناعة الغناء وقال: أن هذه الصناعة هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع كل صوت منها توقيعًا عند قطعه فتكون (نغمة)، ثم تؤلف تلك (النغمات) بعضها إلى بعض على نسب متعارفة[1]، لكي تتآلف مع طبيعة اللحن والإيقاع الموسيقي.

أما النّمط الثّاني فلا يلتزم التزاما مطلقًا بقواعد النّظم الشّعري حيث تعدُّ (الموشحات) من أبرز هذه الأنماط؛ فالموشح «كيان نظم أصلاً من أجل الغناء، فهو تشكيل موسيقيّ يعتمد الحرية بدل التّقليد في توظيف المكونات الشّعرية، وهو أيضا تصوير متعدد الخلفيات يعتمد اللغة والموسيقى أساسًا لذلك»[2]وقد تطور هذا التّفاعل بعد أن أسهم الموشح بتجاوزه لبعض تقاليد الشّعر في فتح باب التّحوّل من (الشّعر الغنائي) إلى (الشّعر المغنى) بعد أن تمكنت القصيدة ذاتها من التحرر والانعتاق من النمط العمودي.

---

[1] ينظر، أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي، كتاب الأغاني، (تح) إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، (مج) 1، ص08-12.

[2] سعاد أنقار، الصورة والتشكيل الموسيقي في الموشحات الأندلسية، منشورات باب الحكمة، تطوان، المغرب، ط1، 2016، ص41.

برزت في الساحة الفنّية أشكال شعرية جديدة تمجد السّلطة المرئية في الكتابة والتّشكيل، وقد أنتج عن هذا التّوليف أنماطًا أخرى تجمع بين كاليغرافية الكتابة المرئية والزخم الإيقاعي؛ لأنَّ الأثر الموسيقي يفقد كثيرًا من قيمته وثراه إذا بقي حبيس الرفوف[1] كما يرى **محمد مفتاح**، فمصطلح (كونكريت) أحد المصطلحات التي برزت في النّقد الإنكليزي منذ القرن السادس عشر، حيث يشير المصطلح إلى معانٍ متطرفة، (شعر مرئي)، (شعر صوتي)، أو (شعر الكولاج) خاصة بعد التّجربة التي قام بها الشّاعر الكونيكريتي **هنري شوبان**[*](**H.Chopin**)(**1922-2008**) في القاعة الملحقة بمكتبة الشعر في (ساوث بنك) أين مزج بين النصوص الشّعرية والتسجيلات الموسيقية، كأوركسترا مرافقة للعرض الشّعري؛ فـ(قصيدة الصّوت) شكل فنيٌّ يصل بين ضفتين؛ إحداهما أدبيّة، و الأخرى توليفيّة موسيقيّة[2]؛ أي أن المبدع يعتمد على تقنية الكولاج (القص) و(اللصق) في اختيار موسيقى آلية ودمجها مع ما يتناسب وطبيعة النّص الشّعري المعروض.

إذا كانت النماذج السابقة تعتمد على الانحراف في نظم القواعد الشّعرية فإن (القصيدة السيمفونية) (symphonic poem)، تسعى إلى تجاوز القوالب الموسيقية، فهي قصيدة لا تلتزم بشكل السّيمفونية التزامًا صارمًا؛ إنّها شكل حر يعتمد على الحكاية في ملاحقة أحداثها، بل هي مزيج بين النّغمات والسّرد والتّشكيل والشّعر، وقد بدأت معالم تكونها على يد الهنكاري **فرانز ليست**[**]

---

[1] ينظر، محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية، (ج) 2، ص44.

[*] موسيقي وشاعر فرنسي طليعي. https://en.wikipedia.org، 2023/08/25، 10:59.

[2] ينظر، فوزي كريم، الفضائل الموسيقية (الموسيقى والشعر)، ص184-185.

[**] مؤلف موسيقي، وعازف بيانو، مايسترو، ومدرس مجري من القرن (19) يلقب بشيطان البيانو ويعدُّ هو وصديقاه شوبان(**Frédéric François Chopin**) (**1810-1849**) **وشومان**(**Robert Schumann**) (**1810-1856**) أمهر العازفين على تلك الآلة في القرن التاسع عشر. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/25، 11:49.

(Liszt Ferenc)(1886-1911) [1] ثم شاع استخدامها عند اللاحقين من الفنانين.

اتجه الامتداد التفاعلي بين الموسيقي والشّعري إلى (الفن الأوبرالي)(operatic art) الذي يمثل أرفع الصيغ التي تمزج بين تناغم التشكيل الأدبي؛ (الشّعري والسردي، والموسيقي، والمسرحي)، ثم برز إلى الساحة الفنّية ضرب جديد من النّشاط الفنّي الذي يجمع بين قراءة الشّعر بمصاحبة آلات موسيقية كالكيتار والبيانو، ومن أبرز الشّعراء الذين باشروا هذه المسيرة الفنّية، الشّاعر الفرنسي **تشارل شكَروس (1842-1888)**، والشّاعر **لانكستون هيوز**[*] **(James Mercer Langton Hughton) (1902-1967)** **وماكسويل بودنهايم**[**] **(1892-1954)**، **وكينيث ركسروث**[***] **(Kenneth Rexroth) (1905-1982)**[2]وغيرهم من المبدعين الذين حاولوا تحرير الإبداع من محدودية النمط الفني المستهلك والانتقال به إلى عوالم الاندماج والتفاعل، وقد جمعنا أشكال هذا التفاعل في الشكل الآتي:

---

[1] ينظر، فوزي كريم، الفضائل الموسيقية (الموسيقى والشعر)، ص154. ينظر أيضا: فوزي كريم، القصيدة السيمفونية (تعتمد معنى وراء الأنغام)، الشارقة الثقافية، العدد السابع، 01 مايو 2017، ص134.

[*] كاتب صحفي ومسرحي وروائي وشاعر وناشط اجتماعي أمريكي. https://foulabook.com ، 2023/08/، 01:21.

[**] شاعرٌ وروائي أمريكيٌ، عُرف باسم ملك قرية غرينتش البوهيميين وجلبت له كتاباته شهرة دولية خلال عصر الجاز في العشرينيات من القرن الماضي. ينظر، https://www.google.com، 2023/08/26، 01:12.

[***] ناقد أدبي، وموسيقى، ومترجم، وشاعر وكاتب من أمريكا. https://arz.wikipedia.org، 2023/08/26، 01:18.

[2] ينظر، فوزي كريم، الفضائل الموسيقية الشعر والموسيقى، ص175.

7. التفاعل الشعريّ والموسيقي – دراسة في القصيدة المغناة أنموذجا–

لماذا نحن بحاجة للفن؟ وما هي مكانته بالنسبة للفنان والمتلقّي، هل هو تعبير عن معاناة الذّات أم هو سبيل الذّات للهروب من الذّات والحياة؟ وهل الفنُّ انعكاس للجمال؟ أم هو محاولة للقبض على ملامح الجمال لتجسيدها؟ هذه الأسئلة وأخرى هي بحث عن مكانة الفنّ عامةً والموسيقى خاصةً في حياة الإنسان، ومدى تأثيرها عليه، فقد احتلت الموسيقى مكانةً هامةً في تاريخ الفنّ والإنسان، وقد مرّت هي الأخرى بمجموعة من التّطورات والتّغيّرات على مستوى القواعد والتّأليف والأداء والتّلحين لتتماشى مع واقعه وتصطبغ بروح عصره وتلامس حياته.

تُعدُّ مسألة الحداثة والتّراث من أهم القضايا التي شغلت بال المفكرين قديمًا وحديثًا، حيث حاول النّقاد استجلاء حدود العلاقة بينهما بتحديد ماهية كل منهما، وسنحاول من خلال هذه الآراء تحديد علاقة التّراث بالحداثة بصفة عامة، ثم الحديث عن هذه الجدلية بالنسبة لفنّي الموسيقى والشّعر، فقد رأى بعضهم أن التّراث هو عتبة لبناء الحاضر والمستقبل، أما بعضهم الآخر فيرى بضرورة الفصل بين القديم والجديد؛ لأن القديم لا يعبر عن روح ومشاكل العصر، حيث يميل بعض النّقاد والدّارسين إلى ربط مفهوم الحداثة والمعاصرة بـ(حركة الزّمان): (العصر القديم، العصر الوسيط، والعصر الحديث)

ومن ثم أصبحت الحداثة والمعاصرة تعني مخالفة الماضي البعيد أو القريب[1]، ورغم ما تعتري هذه النظرة من قصور إلا أنّها تطرح جملة من الإشكالات أهمها: ما موقفنا من التراث؟ وما هي مكانته بالنسبة للحداثة؟

يتحدث **حسن حنفي** في كتابه "**التراث والتجديد**" عن علاقة التّجديد والتّراث ويرى بأنَّ المشكلة لا تكمن في قضية تجديد التّراث؛ لأن البداية هي التّراث وليست التّجديد، فالتّراث هو نقطة البداية المسؤولة عن تحديد الثّقافة القومية، أما التّجديد فهو إعادة تفسير التّراث طبقًا لحاجات العصر، فالقديم يسبق الجديد، والأصالة أساس المعاصرة، ويمكن تصوير هذه العلاقة وفق ما ينصُّ عليه قانون الغاية والوسيلة؛ فالوسيلة تؤدي إلى الغاية، حيث يعدُّ التّراث هو الوسيلة والتّجديد هو الغاية؛ أي المأسهمة في تطوير الواقع ومشكلاته، والقضاء على أسباب معوقاته، وفتح مغاليقه التي تمنع أي محاولة لتطويره[2] وتطويعه ليتناسب مع مقتضيات الحياة المعاصرة.

يعدُّ الانغلاق في بوتقة التّراث سببًا في اغتيال التّفكير والانتقال به من حالة الإبداع إلى حالة الإتباع، أما الفهم الجيد للتراث فيقوم بإخراج الفكر من دائرة التّكرار إلى عوالم الابتكار، فقد «**كان أول شيء طالب به باوند هو العودة إلى الماضي بروح جادة وشاعرة حتى يمكن الظّفر بشعر جديد، [...] أما موهبته التي تثير الإعجاب حقيقة فهي قدرته على أن يأخذ كل ما يحتاجه من أساتذته القدماء وبخاصة المعاني الغامضة التي يفسرها هو لنفسه التّفسير الخاص ثم يستخدم اكتشافاته هذه في خلق شعر**

---

[1] عمار زعموش، إشكالية الأصالة والمعاصرة في النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد الأول، (مج) الأول، 1994/06/01، ص10.

[2] ينظر، حسن حنفي، التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ط4، 1992، ص13.

انجليزي جديد»[1] مركزًا على ضرورة التّمسك بالتّراث والعودة إليه واتخاذه مرجعًا رئيسًا يتكئ عليه المعاصرون لابتكار أساليب إبداعية جديدة مستوحاة منه لكنّها مصبوغة بروح العصر.

تَساءل **زكي نجيب محمود** في كتابه "**تجديد الفكر العربي**" عن سبيل الفكر العربي في ظلِّ هذه التّجديدات التي طرأت على الصّرح الإبداعي، وكيف له أن يضمن لنفسه أن يكون عربيًا حقًا ومعاصرًا حقًا، إذ قد يبدو للوهلة الأولى أن ثمة تناقضًا أو ما يشبه التناقض بين الحدين؛ لأنه إذا كان عربيًا صميمًا اقتضى ذلك منه أن يغوص في تراث العرب الأقدمين حتى لا يدع مجالاً لجديد، –وإنَّ من أبناء الأمة العربية اليوم من قد غاصوا هذا الغوص الذي لم يبق لهم من عصرهم ذرة هواء يتنفسونها– وأما إذا كان معاصرًا صميمًا كان محتومًا عليه أن يغرق إلى أذنيه في هذا العصر بعلومه، وآدابه وفنونه وطرائق عيشه حتى لا تبق أمامه بقية ينفقها في استعادة شيء من ثقافة العرب الأقدمين،[2] فالموازنة بين كلّ عربي قديم موروث، وبين كلّ جديد غربي مستحدث يضمن للفكر العربي خصوصيته من جهة، ويتناسب مع الراهن والمتوقع من جهة أخرى، فبناء الحاضر قائم على استيعاب الماضي استيعابًا يفتح للإبداع آفاقًا واسعة.

يرى محمد **عابد الجابري** في كتابه "**الحداثة والتّراث**" أنّ ما يميز حركة الثّقافة العربية منذ عصر التّدوين إلى اليوم هو أنَّ هذه الحركة داخلها لا تتجسم في إنتاج الجديد، بل إعادة إنتاج القديم، وقد تطورت عملية الإنتاج هذه منذ القرن السابع إلى تكلس وتقوقع واجترار، فساد فيها ما سبق أن عبَّرَ عنه بالفهم (التّراثي للتّراث)، وهو الفهم الذي مازال سائدًا إلى اليوم، ومن هنا كان من متطلبات الحداثة في نظره تجاوز هذا الفهم

---

[1] محمد زكي العشماوي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1980، ص362.

[2] ينظر، زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2018، ص10.

التّراثي للتّراث إلى فهم حداثي إلى رؤية عصرية له؛ فالحداثة في نظره لا تعني رفض التّراث ولا القطيعة مع الماضي، بل تعني الارتفاع بطريقة التّعامل مع التّراث إلى ما يسميه بـ(المعاصرة) التي تعني مواكبة التّقدم الحاصل على الصعيد العالمي،[1] وفق منظور أو ذهنية جديدة "فلا خلاف في أن الغناء القديم هو الأصل، وله الفضل وبه يُقتدى المحدثون بزمامه يقتاد العالمون العاملون، وعليه يمثل الملحنون المتأخرون جيلاً بعد جيل"[2]ولا ضير في أن يكون الغناء المستحدث استكمالاً لهذا الأصل.

يعدُّ كل جديد قديم بالنسبة لما هو جديد الآن، وكل جديد الآن هو قديم بالنسبة لما سيأتي، وهذه الصيرورة في الإنتاج والاستهلاك هي التي تضمن للإبداع استمراريته وتحفظ جوهره، غير أن محاكاة الأواخر للأوائل يجب أن تكون محاكاةً في الاتجاه لا في الخطوات، محاكاةً في الموقف لا في مادة المشكلات وأساليب حلّها، محاكاة في النّظرة لا في تفصيلات ما يقع عليه البصر، محاكاة في أن يكون العربي الجديد مبدعًا لما هو أصيل[3] يقتبس من جوهره ويضيف عليه.

استفادت الفنون العربية من التّراث وكانت هذه العلاقة بين الماضي والحاضر مرجعًا رئيسًا لاستحداث أنماط فنية جديدة، ، فقد استحدث العرب أشكالاً فنية مستمدة من التّراث، كالموشح الذي يعد من أبرز الأشكال الفنية التي نهلت من الشّعر وأضافت عليه نفحات من الموسيقى حتى احتار النقاد في تصنيفه، فهو فنٌّ من فنون الشّعر العربي ومن أهم الصيغ الموسيقية الغنائية الموزونة في الموسيقى العربية، وهو كلمات مقفاة موزونة بأوزان تشبه أوزان الشّعر، وتصاغ على أوزان إيقاعية خاصة[4] وقد وصفته **هبة الله بن**

---

[1] ينظر، محمد عابد الجابري، الحداثة والتراث (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص15-16.

[2] أحمد بن يوسف التيفاشي القفصي، متعة الأسماع في علم السماع، (تح) رشيد السلاّمي، المجمع التونسي للعلوم والآداب بيت الحكمة، قرطاج، تونس، ط1، 2019، ص156.

[3] ينظر، زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، ص08.

[4] ينظر، ايزيس فتح الله ومحمود كامل، سلامة حجازي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002، ص95.

جعفر بن سناء الملك(1115-1211م) بأنه: "نظم تشهد العين أن نثرٌ، ونثرٌ يشهد الذّوق أنه شعر»[1] ولم تكن الموسيقى العربية هي الأخرى في معزل عن هذه الاستفادة من التّراث الفنّي العربي وخاصة الشّعري منه، فقد قامت بين هذين الفنّين -كما أشرنا في محطات سابقة من البحث- علاقة وطيدة.

نبعت جماليات الموسيقى العربية بالأساس من ذلك الزّخم الفنّي والثّقافي، والأدبي الذي كان يميز الحياة العربية طوال العقود الأولى من القرن الماضي، حيث كان الشّعراء العرب قريبين من النّغم الموسيقي، بل كان بعضهم يأسهم شخصيًا في صناعة النّغم الموسيقي، بأشعاره الغنائية التي يكتبها خصيصًا للفنان أو الملحن مراعيًا خصوصيات النّص الغنائي، كما هو الشّأن مع **أحمد شوقي** الذي كان ينظم قصائده للموسيقار الشّاب **محمد عبد الوهاب**[2]، الذي يعد أحد القامات الموسيقية العربية التي أسهمت في بعث روح جديدة لها، والقيام بجملة من التغييرات في بنيتها الفنية بإدخال بعض الآلات الغربية، بعدما كانت منكفئة على ذاتها بعيدة عن معادلة التّأثير والتّأثر، غير أن هذا الانفتاح على أوروبا لم يبعد الموسيقيين العرب عن أصالتهم المتجذرة في تاريخهم[3]، وقد حققت من خلال هذا الانفتاح مجموعة من الأنماط والأساليب التّجديدية، التي أسهمت في تطوير بنيتها الفنّية وأساليبها التّعبيرية، يمكن تلخيصها على النحو الآتي[4]:

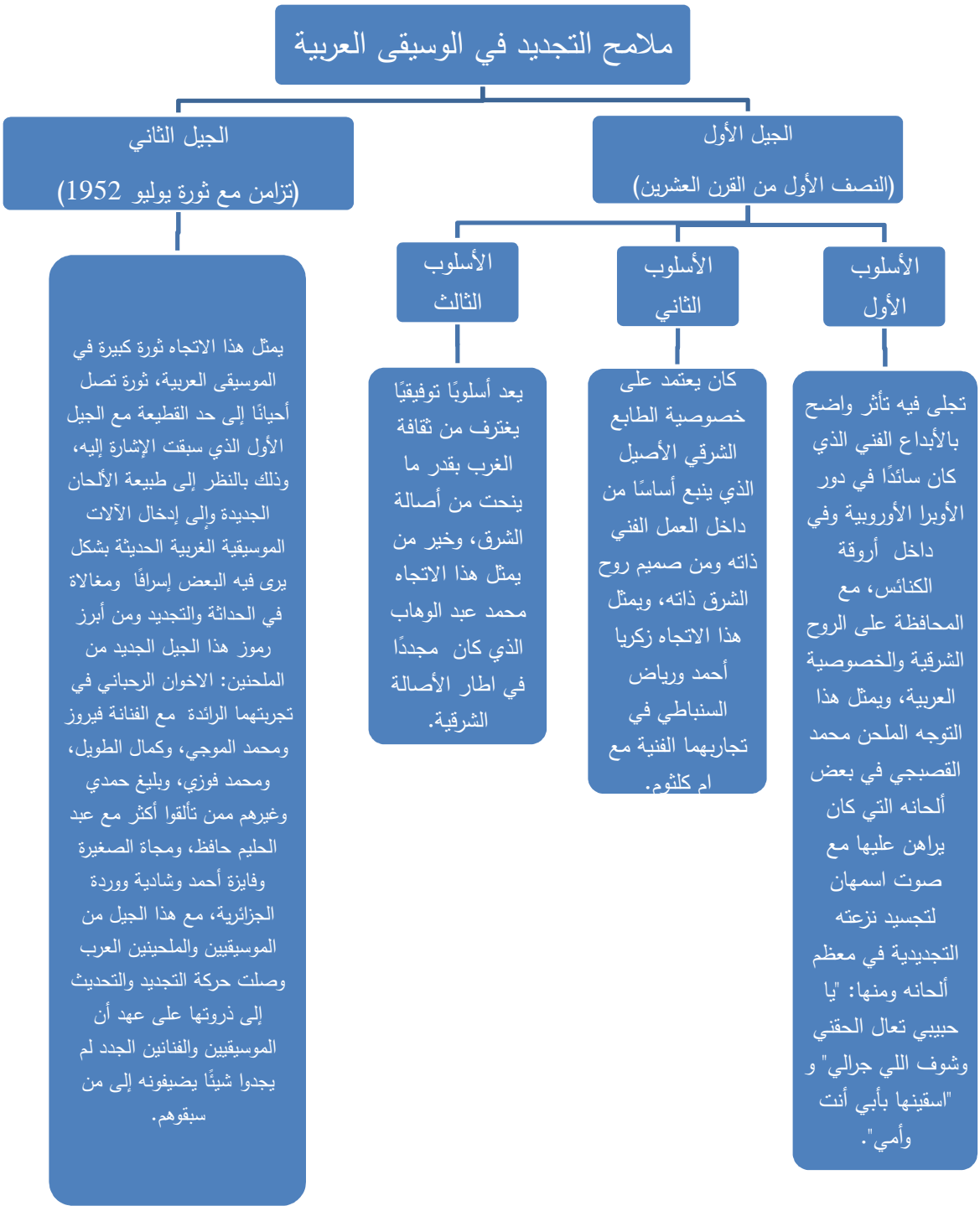
---

[1] سعاد أنقار، الصورة والتشكيل الموسيقي في الموشحات الأندلسية، ص72.

[2] ينظر، عمر بوشموخة، جماليات الموسيقى العربية، صدر الكتاب عن وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص46.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص51.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص53.



تتكون الموسيقى العربية من أشكال وقوالب غنائية وآلية وارتجالية، ونظرًا لطبيعة بحثنا الذي يسعى إلى تقصي مواطن الالتقاء بين الشّعر والفنون، قمنا باختيار أنموذجين شعريين مغنيين للشّاعر **نزار قباني** أحدهما موسوم بـ: "**قارئة الفنجان**" من تلحين **محمد الموجي** وأداء **عبد الحليم حافظ**، والآخر موسوم بـ:"**مدرسة الحب**" من تلحين وأداء **كاظم**

الساهر، بهدف دراسة التطورات الحاصلة عليه، معتمدين على بعض الشّروحات المتعلقة بجانب (الصولفيج) التي قدمها **عبد الرحمن طاحون**[1].

تمثّل القصائد المغناة شكلاً من الأشكال الغنائية العربية والمسماة في العرف الموسيقي بـ(القصائد)، حيث يجمع هذا القالب بين فنين متقاربين ومتآلفين هما: (الشّعر والموسيقى)، حيث تتمركز جمالية الشّعر في جزالة اللفظ وحسن التصوير وعبقرية التّأليف بين الكلمات وفق قواعده الإيقاعية المخصوصة التي تتناسب مع الإيقاع الموسيقى، أما جمالية الموسيقى فتتجلى في اختيار الألحان والآلات والإيقاعات المتناسبة مع النّص الشّعري للتّأثير على النّفوس، فقد تفطن العرب القدماء إلى جمالية هذا التّكوين الإبداعي الذي يمثل الآن شكلاً من أشكال التّفاعل بين الفنون.

تعدُّ القصائد من أقدم وأشهر (القوالب الموسيقية) الغنائية التي عرفها العرب، وهي مجموعة مختارة من الأبيات الشعرية، أو قصار القصائد ينفرد المغني بغنائها دون مصاحبة أحد جماعة المنشدين، عدا بعض قصائد المديح، وإيقاعها (الوحدة البسيطة)، وأقدم غناء للقصائد العربية الفصحية هو ما كان القدماء يسمونه (الأصوات) كما تبيّن في كتاب: "**الأغاني**" **لأبي الفرج الأصفهاني**، أما أحدثها فهي القصائد التي غناها المغنون في القرن التّاسع عشر وأشهرهم زعيم المغنين في مصر **عبده الحامولي**[2] ثم تلاه مجموعة من المبدعين الذين كان لهم شأو عظيم في الساحة الفنية.

---

[1] ينظر، عبد الرحمن طاحون، تحليل قارئة الفنجان، عبد الحليم حافظ، محمد الموجي، نزار قباني وختام مشوار العندليب، وتسعيناتي (تحليل أغنية مدرسة الحب، كاظم الساهر، نزار قباني)، 2022/01/04، قناة كتاب الأغاني، https://www.youtube.com.

[2] ينظر، يعقوب عزمي، الثقافة الموسيقية، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014، ص92.

1.7.جمالية التّفاعل بين فنّي الشّعر والموسيقى في القصائد المغنّاة العربية

1.1.7.الأغاني الكلاسيكية-"قارئة الفنجان" أنموذجا-:

أ.هجرة القصيدة من الدّيوان إلى الأغنية:

تمثّل القصائد المغناة أنموذجا من نماذج الانفتاح الإبداعي متعدد التخصصات الذي يجمع بين سحر التعبير، وفخامة التصوير الشّعري والموسيقى الذي يؤنس النّفس ويذهب عنها أتعاب الحياة، فقد كانت ولا زالت اللغة في الشّعر والموسيقى تخضع لقوانين الرّوح وهو مستقرها؛ فهي "لغة خاصة تستفز الخيال إلى أقصاه وتمارس انحرافها الجميل على الطريق المرسوم للأداء اللغوي"[1] المعهود.

حاول المبدعون منذ منتصف القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين إحياء فنون العرب، وإنعاش اللغة والإبداع بعد فترة الضمور التي حلت بها فغنى المغنون القصائد والموشحات، واعتمد المسرح الغنائي على الغناء الفصيح، فقد كان **الأخوين رحباني** قارئين نهمين للشّعر واطلعا على نتاج شعرائنا العرب الكبار في مختلف العصور، وانتقيا عبر ذائقة شعرية أصلية أبياتًا وقصائد لها قيمة متفردة في دقّة التّعبير، كما وجدوا فيها معطيات الفرجة لأداء مسرحيات غنائية[2]، ثم بدأ الشّعراء وكتاب الأغنية يكتبون الأغنية الزجلية، وكان **نزار قباني** شاعرًا كبيرًا شغل شعره بال الناس في النّصف الثّاني من القرن العشرين[3] ومازالت قصائده تثير قريحة النّقاد والدّارسين لما تحتويه من جمالية في التّعبير وفرادة في التّصوير.

بدأت مؤلفات الشّاعر **نزار قباني** بالهجرة من الديوان إلى ركح المسارح منذ أن حققت قصيدته "**أيظن**" من تلحين الموسيقار **محمد عبد الوهاب** وأداء الفنانة **نجاة** نجاحًا

---

[1] عصام شرتح، نزار قباني دراسة جمالية في البنية الدلالية، دار الخليج، عمان، دط، ، 2017، ص81.

[2] ينظر، محمد منصور، الخارطة الشعرية في الأغنية الرحبانية، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2009، ص18.

[3] ينظر، عمر بوشموخة، جماليات الموسيقى العربية، ص222.

باهرًا، ولاقت إقبالاً كبيرًا في الوسط الفنّي، فقد كانت هذه القصيدة هي جواز السّفر الفعلي للشّاعر **نزار قباني** إلى وجدان المستمع العربي الذي منح أذنه منذئذ إلى الشّاعر الدمشقي المتوثب إلى أفق أرحب للأغنية العربية[1]، التي اختارت الشّعر منطلقًا لها.

ب.معمارية الأغنية:

تتشكل الكلمات من تآلف الأصوات لبناء الجمل والعبارات لكي تتقلب في أرحام كثيرة رافضة الاستقرار على حال واحدة، فمن رحم الفكرة السابحة في كون الخيال المطلق إلى تشكلها الأول في بيئة الشّعر ومنازل النّظم، ثم اقترانها بجنس النّغم على أوتار التّلحين، لتتزين بلبوس الآلات الموسيقية وطبوعها مع التّوزيع الموسيقي، ثم تنبجس غناءً رقيقًا من حنجرة مؤدّيٍ طروب [2]، تتآلف هذه المعادلة بين الشّعر والموسيقى في هندسة جمالية تتلذذ بها المسامع وتأنس لها القلوب، ولكي يستقيم الهيكل العام للأغنية العربية اعتمدت على عناصر رئيسة تسهم في تنظيم مقاطعها وجلاء أفكارها، وسنحاول من خلال مقاربة أغنية "**قارئة الفنجان**" إبراز جمالية هذه الهندسة بدراسة عناصرها، والبحث في مكوناتها الفنّية والجمالية بدءًا بـ:

أولا: المقدمة الموسيقية:

ترعرعت الموسيقى العربية الكلاسيكية على ركح المسارح وشاشات السينما وأثير الإذاعات قبل أن تصل إلى ما هي عليه إليه الآن، فقد عرفت خلال تطورها جملة من التّغيّرات على مستوى الأداء والبنية الفنّية، فقد كان الغناء عموما آنذاك يعتمد على أداء

---

[1] ينظر، عمر بوشموخة، جماليات الموسيقى العربية، ص ن.

[2] ينظر، عادل ضباع، التربية الجمالية والإبداع الأدبي (مقاربة ديداكتيكية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2019، ص54.

المغني الذي كان يطلق عقيرته بالغناء بعد مقدمة قصيرة تعرف بـ(الدولاب)[1]، يفتتح بها أغنيته.

تطوّرت المقدمة الموسيقية وأصبحت لها مكانة هامة في التّأليف الموسيقي بعدّها القسم الأول الذي يبدأ به لحن الأغنية وعادة ما تُؤلف من (السلم الرئيس) للأغنية، فهي بمثابة تمهيد لبدء الغناء واستعراض لمسارها اللحني والإيقاعي، أما حجمها فكان يتراوح بين الطول والقصر تبعًا للعلاقة الطّردية مع حجم الأغنية[2] لكي تتناسب معها.

استمر تطور المقدمة الموسيقية في العشرينيات من القرن العشرين بدءًا بإسهامات **سيد درويش**، و**أبو العلا محمد** ثم تلاهما **محمد القصبجي**، **ومحمد عبد الوهاب**، و**زكريا أحمد**، حيث أولوها جميعًا عنايةً خاصةً وهذبوها، فاكتشف **محمد عبد الوهاب** آفاقًا جديدة ظهرت في أغانيه آملاً في تطويرها لتشمل كل طبوع الغناء بدءًا بـ(الأغنية الشعبية) مرورا بـ(الطقطوقة) و(الدور) و(المونولوج) وانتهاء بـ(القصيدة)، وقد برزت أولى ملامح العناية بها في أغنيات: "**أهون عليك**" و"**مريت على بيت الحبايب**"، وقصيدة "**أعجبت بي**" فقد تميزت هذه القصائد المغناة بطول مقدمتها بعدما كانت المقدمة الموسيقية العربية تتميز بقصرها –كما أسلفنا الذكر– ليظهر الأنموذج المثالي للمقدمة الموسيقية العربية الطويلة في أوائل الأربعينيات في القصائد الرومانسية التي جعلت **السنباطي** يتجه إلى التّوفيق بين الصناعة التقّليدية وروحها الرومانسية[3] التي ميّزتها عن القصائد الكلاسيكية.

لم يقتصر تطوير المقدمة الموسيقية في جانبها الشّكلي –الطول والقصر– وإنّما أخذ هذا التّطوير أبعادًا أخرى متعلقة ببنائها الفني، فظهرت أولى بوادر هذا العدول عند **محمد القصبجي** الذي لجأ إلى الأسلوب الغربي في بناء مقدماته الموسيقية، وصافح هذا الأسلوب أول مرة أذن المستمع العربي سنة (**1933م**)، ولم يتوقف هذا التطوير عند هذا

---

[1] ينظر، صميم الشريف، السنباطي وجيل العمالقة، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دب، دط، دت، ص340.

[2] ينظر، أحمد جهاد البدر، مدخل إلى الأشكال والقوالب الموسيقية الغربية والعربية، ط1، 2019، ص96.

[3] صميم الشريف، السنباطي وجيل العمالقة، ص343.

الحد الذي ذكرناه، إذ تابعت مسيرتها من خلال أسلوبين متباينين طوال الخمسينيات؛ الأوّل هو أسلوب **محمد عبد الوهاب** الذي كان يجمع بين اللغة الموسيقية الغربية والعربية كما في أغنية "**القمح**"، أما الأسلوب الثّاني فاختص به **السنباطي** الذي كان يتميز بلغته العربية الشرقية[1] الأصيلة.

استلم **فريد الأطرش** مشعل التّجديد بعد الجهود التي قدمها **محمد عبد الوهاب** وغدا أسلوبه الذي اعتمد على التّوزيع الغربي هدف الملحنين الجدد أمثال **محمد الموجي**، لتصبح المقدمة الموسيقية العربية في ستينيات القرن المنصرم مقطوعة موسيقية مكتملة ومستقلة يمكن للفرق الموسيقية تأديتها لوحدها في الحفلات والمناسبات[2] الخاصة والعامة.

جسدت أغنية "**قارئة الفنجان**" من تأليف الشّاعر **نزار قباني** وتلحين **محمد الموجي** وأداء الفنّان **عبد الحليم حافظ** بمعية الفرقة الموسيقية، أنموذجًا للتّفاعل الفنّي بين الشّعر والموسيقى من جهة وبين وحدة الإبداع التي جمعت بين ما يؤلفه الشّاعر ويصوغه الملحن في قالب غنائي يؤديه العازفون والمغني معًا من جهة أخرى، فقد كانت الحفلات الغنائية الكلاسيكية أشبه بعروض مسرحية تعرض على ركح المسارح، ومنها ما كان يعرض أيضا كأفلام سينمائية، وتعد أغنية "**قارئة الفنجان**" أحد هذه النماذج التي تم عرضها على خشبة المسرح، وأظهر فيها المغني والأوركسترا الموسيقية براعةً في الأداء، والغناء، والعزف، وعبقرية الملحن في نقل القصيدة من الديوان إلى الأغنية، والجمع بين الأساليب الموسيقية العربية والغربية.

تتصدر الأغنية بمقدمة آلية طويلة استغرق عزفها ما يقارب أحدى عشر دقيقة وسبعة وعشرون ثانية، وتميزت بتنوعها وتنقلاتها الإيقاعية جامعة بين الرّوح الغربية

---

[1] ينظر، صميم الشريف، السنباطي وجيل العمالقة، ص341.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص347.

والشّرقية الأصيلة، ومزجت بين أصوات الآلات الموسيقية بشكل متناغم للتمهيد بالجو العام للأغنية، حيث يرى **محمد السنباطي** أن التّمهيد للغناء يجب أن يقدم فكرةً عامةً عن الموضوع الغنائي دون أن يكون له أيُّ ارتباط مع ما يليه من اللوازم الموسيقية؛ لأنَّ معاني الشّعر والكلمات تأخذ في أثناء الغناء بالنّمو والتّصاعد[1]، فقد تصدرت المقدمة في الجزء الأوّل بـ(استهلال ملحمي حر بطيء) (للكمنجات)، التي كان لها دور بارز في الأغنية بصفة عامة، حيث تعبّر الكمناجات عن أمزجة البشر، وتتكلم بشعور العازف، وتكشف أسرار عواطفه، وتنقل عنه بجلاء ووضوح أقل التّأثيرات وأضعف الانفعالات؛ لأنه يضعها أثناء عزفه على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه، كما يقول الفيلسوف الألماني **هايني**[2]، ثم ختم هذا التّصدير الحر بإيقاعات متفرقة ومداعبات موسيقية من (آلة الأورغ) لإضفاء عنصري الرهبة والتشويق والإيحاء بجو السحر والشعوذة وقراءة الفنجان.

تنطلق الكمنجات في القسم الثّاني من المقدمة بالتّناوب مع الآلات الغربية (الغيتار الكهربائي والأورغ) في (إيقاع متسارع) يتمثل قي (إيقاع المصمودي) المعزوف على مقام (النهاوند) ثم الانتقال إلى (مقام الكرد)، اللذان يتميزان بالعاطفة والحنان ويبعثان في النّفس شعور الخشوع والتّدبر[3]، في حياة الإنسان المتقلبة فقد قدمت هذه الجمل الموسيقية التّصاعدية ملحمة الإنسان والحياة حيث اعتمد الملحن على صوت (الأورغ) لتقديم صورة تخييلة للمتلقي عن هذه الملحمة وكان عزف الفرقة شبيهًا بوقع الزمن المتصاعد، يصور حيرة الإنسان إزاء المصير المجهول المنتظر.

---

[1] ينظر، صميم الشريف، السنباطي وجيل العمالقة، ص348.

[2] ينظر، بسام موسى قطوس، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، الأردن، ط1، 2000، ص43.

[3] ينظر، محمد بن تاجة، أصول فن تلاوة القرآن الكريم (دراسة لمفهوم التغني بالألحان الصوتية وتقنيات الأداء القرآني والمقامات من منظور فقهي وموسيقي)، دار الكتب العلمية، بروت، لبنان، ص91.

استمر الملحن في استخدام الجمل التّصاعدية من مقام (الكرد والنهاوند بلمسة الحجاز)[1]، لكنه عمد في المقطع الثاني إلى استخدام (إيقاع المقسوم) الشرقي بإقحام آلتي (الناي والرق) بجانب (الكمنجات) التي تحدث أثرًا شبيهًا بالغناء، حيث يقول **الفارابي** في كتابه "**الموسيقى الكبير**": والذي يحاكي الحلوق ويسابقها أكثر من غيرها هو (الرباب) وأصناف (المزامير)، ثم (العيدان)، ثم (المعازيف)[2]، كما يعد القسم الوتري ومنها (الكمنجات) قلب الاوركسترا السيمفونية، ونظرا لهذه القيمة الفنية والتعبيرية التي أودعها البشر في (آلة الكمان) نتيجة لإتقانهم صناعتها، أصبحت لديها ما لا يحص من الأسرار العجيبة والمزايا المدهشة والغريبة الكامنة في أوتارها الساحرة، وبطنها المجوف، وقوسها المنسق من القوة والأساليب المدهشة، حيث تستطيع هذه الآلة إخراج عدد كبير من العبارات الموسيقية المختلفة التي تعجز عن أدائها الآلات الأخرى، فقد كان يسميها الإفرنج بـ: (سوبرانو أول) وهو الصوت الحاد من أصوات النساء[3]، أما في الأنموذج المنتخب فتجمع بين رقة المحبوبة، وقسوة الحياة ومقارعة الإنسان لخطوبها من أجل الظفر بها.

قدّم دخول (الصولوهات) (solo) صورة فنية عن التّلاقح الحضاري لتجسيد المصير الإنساني باستخدام آلات غربية وأخرى عربية، والاعتماد على هذه التّقنية لم يكن أمرًا مستحدثًا في المقدمة الموسيقية العربية بل عهد الملحنون إلى استخدام العزف المنفرد (solo) من قبل أحد العازفين[4]؛ حيث تعدُّ المقدمة مساحة لعرض مهارات العزف على الآلات الموسيقية المختلفة، وسنقدم في المخطط الآتي أهم (الصولوهات) التي اعتمدت عليها الأغنية:

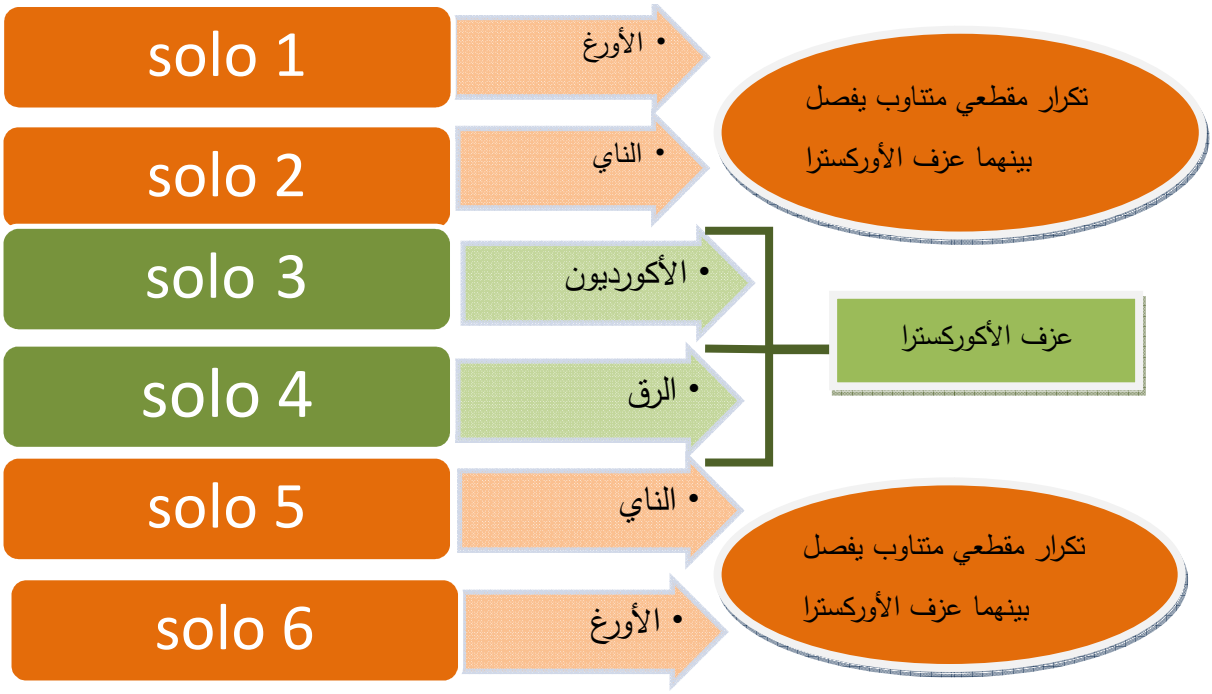
---

[1] ينظر، ياسر المالح، الموسيقا والأغنية العربية أعلام وقوالب وتأثير وتطوير، ص155.

[2] ينظر، الفارابي، الموسيقى الكبير، ص80.

[3] ينظر، سليم لحلو، تاريخ الموسيقى الشرقية، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، 2007، ص176.

[4] ينظر، أحمد جهاد البدر، مدخل إلى الأشكال والقوالب الموسيقية الغربية والعربية، ص96.



بعدما رقدت الأوركسترا برجفات بطيئة، للإحياء بانتهاء المقطع الأول بعد تصاعد موسيقى إلكترونية عشوائية من (الأورغ)، للتعبير عن جو التنجيم الرهيب، تنهي الاوركسترا هذا الجو (بضربة واحدة وقرار)، لتشرع في بداية لحن جديد مع إيقاع بين (الكرد والنهاوند) تمهيدًا للحن مختلف يؤديه (الأورغ) مع الإيقاع وهو من (مقام النهاوند) مع (لمسة الحجاز)، للتعبير عن الأحزان والمآسي التي تعترض حياة الإنسان، ثم تكرره الأوركسترا بعده، ثم يكرره (الناي)، ثم تكرره الأوركسترا [1]، لينتقل بنا الملحن إلى جو موسيقي آخر بتوقيعات من موسيقى (الدوبل فالس $\frac{6}{8}$) الراقصة على "مقام (العجم) المفرح"[2] لتجسيد صورة المحبوب وهو يعانق ظلال محبوته في جو رومانسي بهيج، حيث صورت هذه الجمل الموسيقية تسارعًا لضربات قلب المحبوب، وهو يحترق شوقًا للقاء حبيبته، وقد تجسد ذلك عبر ميزان الإيقاع المتكون من: (ضربتين من تك وضربة من الدم) ليتشكل الإيقاع الآتي: (ضربة خفيفة (تك)+ضربة خفيفة (تك)+ ضربة قوية (دم).

---

[1] ينظر، ياسر المالح، الموسيقا والأغنية العربية (أعلام وقوالب وتأثير وتطوير)، ص155-156.

[2] قاسم بياتلي، مفاهيم وأساليب مسرحية، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020، ص149.

حفلت الأعمال الإبداعية بصور من الحب والغنج، وسعى المبدعون من خلالها لوصف جوهره المكنون، وسره المدفون في الاستحواذ على القلوب والأفئدة، حتى أبت الجفون فراق السهر، ومسامرة المحب لنجوم الليل والقمر، يترقب أخبار محبه على أنغام الشّوق الحارق كالجمر، فقد جسّد إيقاع (الدوبل فالس) الذي يتلاءم مع موضوع المقطع صورة تعبيرية عن لتقاء الأرواح العاشقة، وهي تبحث عن طريق السعادة المفقود، وقد عمد الملحن من خلال إقحامه لهذا الإيقاع أيضا إلى تقريب الثقافات ومحو الجغرافيات؛ لأنَّ لغة الموسيقى هي لغة الإنسان والوجدان لا تخضع للانتماءات والأديان، فقد عرف العرب في الموسيقى الشّرقية طبوعًا وإيقاعات متقاربة مع الطبوع الغربية، حيث يعدُّ السماعي الدارج فصيلته أعرج من أقرب الإيقاعات العربية (لإيقاع الفالس) ويتألف من ثلاثة (نوارات) في كل ما يحتويه، ويكرر توقيعه إلى نهاية القطعة ويدون على المدرج في مازورة واحدة كما يأتي [1]:

تك تك دم

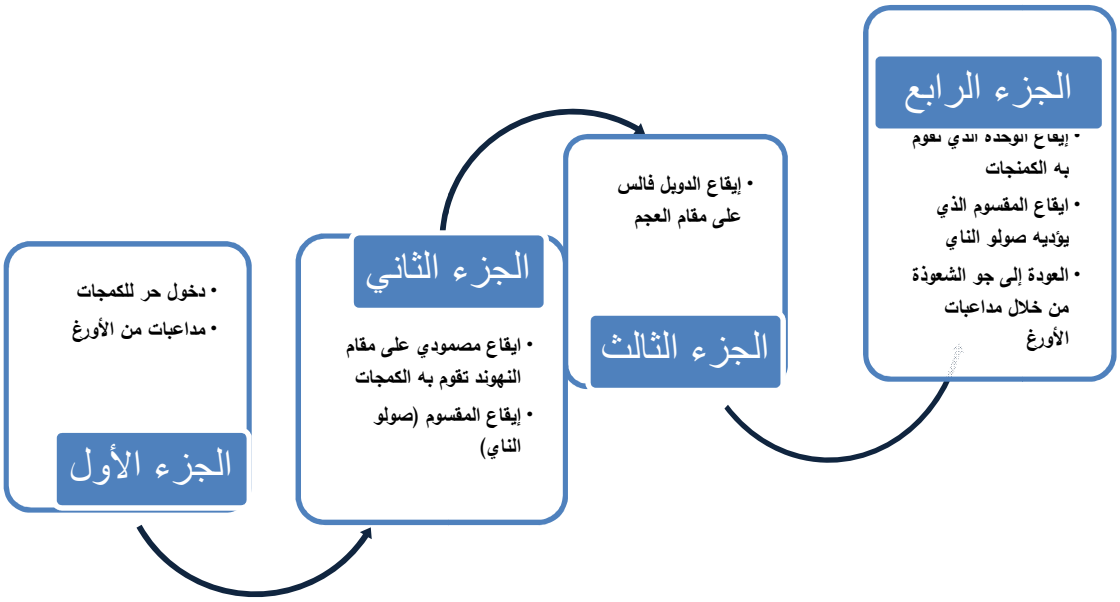
السَّمَاعي الدارج .

حققت مقدمة قارئة الفنجان التناغم الفنّي بين حضارة الشّرق والغرب من خلال تناغم الموسيقى الآلية التي جمع فيها الملحّن ببراعة بين روح الشّرق بآلتها وطبوعها الموسيقية وبين روح الغرب بحداثتها، فينتقل في المقطع الثّالث إلى الجو الموسيقي العربي

[1] ينظر، ياسر المالح، الموسيقا والأغنية العربية (أعلام وقوالب وتأثير وتطوير)، ص156.

على (إيقاع الوحدة) على (مقام البياتي)[1] الذي يعبّر عن الخشوع والرهبانية فهو كالبحر العميق[2] في تقلباته يجمع بين الهدوء والاضطراب، وبين السكينة والخوف.

يبدأ المقطع بعزف (فردي) (للرّق) ثم تتبعه (الأوركسترا) في تناغم موسيقي، ثم (النّاي) بصوته الشّجي المعبر عن الأصالة الشرقية لتتبعه (الأوركسترا)، ثم (الأورغ) وقد جسد هذا التتابع الموسيقي مبدأ الوحدة الفنية بين ما هو عربيٌّ خالص وغربيٌّ خالص عبر محاورة الآلات الموسيقية المختلفة لبعضها، لتعود في المقطع الأخير إلى المقام الرئيس للأغنية وهو مقام (النهاوند). وقد لخصنا في الترسيمة الآتية ما تضمنه كل جزء من أجزاء المقدمة الموسيقية.



[1] ينظر، يوسف عيد، الموسوعة الموسيقية الشاملة (القسم النظري)، دار الفكر اللساني، 1994، ، (ج) 1، ص266.

[2] ينظر، محمد بن تاجة، أصول فن تلاوة القرآن الكريم (دراسة لمفهوم التغني بالألحان الصوتية وتقنيات الأداء القرآني والمقامات من منظور فقهي وموسيقي)، ص91.

تضعنا البداية المرسلة التي تصدرت بها المقدمة، والنّهاية المقيدة بمقام (النهاوند) أمام جدل (الحرية) و(القيد) اللذان شغلا بل الإنسان طيلة ردح من الزمن، فعندما كان الإنسان البدائي يبحث عن أسرار الوجود إنّما كان يبحث في الأصل عن ذاته في نظام هذا الوجود ساعيًا للتحرر من أسر الضرورة الحتمية التي تقيد حريته، فحاجة الإنسان إلى الإنسان تحت مسمى (الأسرة والجماعة) يفرض عليه التخلّي عن بعض حرياته، فالابن يولد حرًا ثم تفرض عليه مبادئ الأسرة التقيد بأعرفها، والخضوع لسلطة الأبوين، والمواطن بعده فردًا منخرطًا ضمن قبيلة تحتم عليه الالتزام بقواعدها المشرّعة من قبل المسؤول، والمحب عليه أن يقدم تنازلات لإرضاء محبوبه، ليستمر دولاب الحياة في الدوران وفق ما تقتضيه هذه الجدلية القائمة على أساس الاستمرار والصيرورة التي جسدها الملحّن عبر تكرار المطلع والقفلة، فلن يفهم الإنسان معنى الحرية إلا بوجود القيد.

يرى **زكريا إبراهيم** في كتابه: "**مشكلات فلسفية**" أننا ننتقل باستمرار من حالة (الإمكان) أو (الكمون) إلى حالة (الوجود) أو (الفعل)، إذ نفذت أفعالنا إلى صميم الواقع، فتنتقل بنا من دائرة الوجود (الضمني) إلى دائرة الوجود (الفعلي)، ولأننا نحيا في عالم مليء بالعوائق لا بد للحرية من أن تصطدم بـ(العائق) (l'obstacle) حتى تستحيل إلى (قيمة) (valoure) وقد جسدها الملحّن عبر تلك التّنقلات الإيقاعية بين الفينة والأخرى، وقد يتصور النّاس أن الحرية هي منحة جادت بها علينا الطبيعة، لكنّها في الحقيقة كسب لا بد لنا من أن نعمل على إحرازه[1]، وتحقيقه رغم ما تعتريه من صعوبات وعوائق.

ثانيا: مقاطع الأغنية

تظم أغنية "**قارئة الفنجان**" طاقةً استعراضية وتعبيرية هائلة، تجلّت من خلال براعة الملحّن **محمد الموجي** في اختيار المقامات والإيقاعات المنسجمة مع طابع النّص، وقدرة

[1] ينظر، زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية (مشكلة الحرية)، دار الطباعة الحديثة، مصر، ط2، 1963، ص10-12.

الفنّان **عبد الحليم حافظ** على تقديم هذا القالب إلى الجمهور عبر صوته الشّجي، بالإضافة إلى مساعدة الأوركسترا وبراعة العازفين في استخدام الآلات العربية والغربية.

يعد تأليف القصص فنٌ وطريقة سردها فن آخر، حيث اعتمدت كلمات الأغنية على طابع قصصي، يظمُّ بين طياته مجموعة من القصص التي روتها (قارئة فنجان) لشاب لجأ إليها لمعرفة مصيره، على لسان المغني **عبد الحليم حافظ** وفق قالب موسيقي من تأليف الملحّن **محمد الموجي**، حيث جمعت هذه الأغنية بين براعة التّصوير القصصي الشّعري وأداء المغنّي، والعازفين، وقدرة الملحّن في اختيار ما يتناسب مع كل العناصر السابقة سواء تلعق الأمر بالنّص، أو بأداء الأوركسترا والفنّان الذي استطاع بموهبته التّوفيق بين أسلوبي الحكي والغناء.

يتكوّن قالب الأغنية أو هيكلها العام في الغالب من (مطلع) أو (مذهب) و(مقاطع) أو (كوبليهات)[1]، غير أن معمارية الأغنية في "**قارئة الفنجان**" تجاوزت هذا الأرشتكتيم لاعتمادها على نظام (المونولوج)؛ وهو نوع من أنواع الغناء العربي يتفرد المطرب بأدائه وهو صورة من الغناء الانفرادي، وقد تميز بالاسترسال في السّرد ثم العودة إلى أسلوب النداء (يا ولدي) من أعلى (مقام النهاوند)، وبناءً على ما تقدم يمكن تقسيم الأغنية من حيث البناء إلى أربعة مقاطع (كوبليهات) على النحو الآتي:

أ.الكوبليه الأول:

تتصدّر الأغنية بغناء حر من أداء الفنّان تمهيدًا لجو الترقب الذي تضمنته أول جملة من الأغنية **(جلست والخوف بعينيها)**، حيث تضعنا هذه الجملة أمام رهان التساؤل، وترقّب مصير الشّاب الماثل أمامها، وتتبع دروب الخوف والبحث عن أسبابه، لاستكمال الحلقات المفقودة من القصة، وتأليف أجزائها المبتورة، حيث تبدأ طقوس (قراءة

[1] ينظر، موسى محجوب، فن كتابة الأغنية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2014، ص21.

الفنجان) بشرب فنجان القهوة ثم قلبه ليجف، لترتسم على ضفافه أشكال وخطوط يتم قراءتها باتجاه عقارب الساعة، ويقال أن الفنجان الذي لا يجف بسرعة سيواجه صاحبه أحزانًا ومآس خلال أيامه القادمة[1]، ومن خلال هذه المعادلة الإبداعية بين النّص والقارئ يكتمل هذا التّصوير بإشراك القارئ في التّنقيب عن بقية أجزاء القصة، والبحث في حيثياتها التي دارت بين طرفي القصة، لفتح مغاليق النّاقص من المسرود واستكماله.

يقوم النّص على لقاء شخصيتين عبّرَ عنهما الشّاعر بضمير الغائب المؤنّث (هي)، (جلست، تتأمل، قالت)، و(ياء النسبة) (فنجاني) لتقديم صورة تخيلية عن الجو العام الذي دارت فيه قصة (قراءة فنجان)، ثم يواصل المغنّي الغناء على مقام (النهاوند)، فاصلاً بين جمله الغنائية بـ(لازمة موسيقية) تؤديها (الكمنجات) في (جمل تصاعدية) لإضفاء عنصري الرّهبة والتّشويق في الآن نفسه.

قدّم الشّاعر بعض الملامح التي كانت تعلو وجه العرافة، وبعض صفاتها قبل أن تشرع في قراءة الفنجان، **(جلست، والخوف بعينيها، تتأمل فنجاني المقلوب)**، حيث برزت عليها ملامح الخوف والرّهبة قبل أن تقوم بقلب الفنجان لقراءته، لتتأكد من أنَّ الحب عليه هو المكتوب، أما سنها فيبدو من خلال أسلوب النّداء (يا ولدي) أنها امرأة طاعنة في السّن.

تحمل كلمات الأغنية طاقة تعبيرية وقوة تصورية تمكّنت الموسيقى من ترجمتها عبر أداء المغنّي والأوركسترا، في إيقاع بطيء فقد أسهم المقام الرئيس للأغنية في الاسترسال القصصي وسرد تفاصيل الفنجان المليئة بالأحزان التي جسدها صوت الفنّان **عبد الحليم** الشّجي الذي اعتمد فيه على طبقات صوتية مختلفة، أما الموسيقى الآلية التي كانت تصدرها (الكمنجات) مع صوته فكانت أشبه بأنامل العرافة وهي تربت على كتفه لمواساته

---

[1] ينظر، نسرين غريب، التبصر والتنجيم عند العرب من الفنجان إلى الجن وهوس علم الغيب، https://saydiy.net، 2017/02/18، 25 جويلية 2022، 07:22م

في محنته، ليرتسم فيضٌ جارفٌ من الأحاسيس الدافئة التي تعمل على نقل مشاهد القصة عبر جمل تصاعدية لإثارة المتعة المصحوبة بالتّوتر والقلق.

ينتقل الملحن من مقام (النهاوند) إلى مقام (البياتي) في الجزء الثاني من المقطع الأول **(يا ولدي..قد مات شهيدا من مات فداء للمحبوب)** حيث يؤديها الفنان **عبد الحليم** بمعية (الكمنجات) لتمثيل الدفق الشعوري المأساوي الذي يزخر به هذا الجزء، مصاحبًا إياه بضربات من (الرّق) الشبيه بوقع القدر المفاجئ حيث ينقلنا هذا المزيج الموسيقي من ملهاة الحب إلى تراجيديا القدر بصوت هادئ وبطيء ليختم هذا الجزء بجملة النّداء (يا ولدي) من أعلى مقام (النهاوند) كما أشرنا سابقًا.

ب.الكوبليه الثاني:

تتصل أغصان الطرب والشّجن العاطفي الذي زخرت به الأغنية عبر ضروبها الإيقاعية المتنوعة، وآلاتها الموسيقية المختلفة، وطبقاتها الصوتية المتباينة، لتُجسد في الكوبليه الثّاني صورة قارئة الفنجان وهي تشرع في قراءة طالعه المرسوم على حواف الفنجان، لتحدثه عن الأحزان، ومرارة التّفكير التي ستعترض طريقه أثناء بحثه عن قدره المكتوب **(بصّرت، ونجمت كثيرا لكني لم أقرأ بدا فنجانا يشبه فنجانك... بصرت ونجمت كثيرا لكني لم أعرف أبدا أحزانًا تشبه أحزانك)**.

يستهل الملحن المقطع بتمهيد من إيقاع (الرومبا) الرّاقص، الذي ينسجم مع دفق الحب الشّعري الذي يراقص أوتار القلب ويداعب شراييه، كما توحي هذه الرقصة بالعلاقة العاطفية بين الراقصين والراقصات في حركتي الإقبال والامتناع[1]، لينتقل إلى (إيقاع الملفوف) على مقام (النهاوند) تؤديه كل من (الكمنجات والرّق) بمصاحبة (آلة الأورغ)، حيث تصور هذه اللازمة حالة من الحيرة والتّساؤل التي سبقت قصة الشاب، لينتقل الشّاعر في هندسة القصيدة من سرد الشّاب لملامح العرافة، إلى سرد العرافة لطالع

[1] ينظر، ياسر الملح، الموسيقا والأغنية العربية (أعلام وقوالب وتأثير وتطوير)، ص280.

الشّاب، معتمدًا على جملة من الأفعال المضارعة لتحقيق فعل القصّ الدّالة على ملازمة الأحزان لفؤاد الفتى **(مقدورك أن تمضي أبدا في بحر الحب بغير قلوع...وتكون حياتك طول العمر كتاب دموع...مقدورك أن تبقى مسجونا بين الماء وبين النار)**.

اعتمد الملحن على صوت (الكمنجات والرّق) في البداية لتجسيد حالة الخطر المحدق به والأحزان التي ستطوق حياته، كما استعان بصوتها منفردًا كلازمة موسيقية للدلالة على نفي العرافة لقراءة فنجان شبيه بفنجان الشّاب، فقد عملت كل هذه العناصر لتقديم صورة فنية ممزوجة بخيط ناظم من الدفق الشّعوري المصطبغ بألوان من المآسي والأحزان، بعد إطلاق (الكمنجات) لنداء جاف شبيه بنداء الشاب المحاصر بقدره المحتوم، حيث تبدو الموسيقى سريعة متلاحقة تتبع خطواته لتلاحقه فتحاصره، لينظمّ (الأورغ) إلى العزف في محاورة جمالية تجمع بين إيقاعه ورد (الكمنجات) التي جسدت تقلبات القدر، لتصوير حالة الحيرة والدهشة من قساوة الطالع ورهبانية المشاعر المختلطة في قلب الشّاب.

ينتقل الملحن في الجزء الثاني إلى (إيقاع القسوم) للعودة إلى حس الترقب، والتأهب لمواجهة القدر في لحن متدرج بين الانخفاض والارتفاع ليتناسب مع موضوع القصيدة (قراءة الفنجان) حيث تعدُّ طقوس قراءة الطالع، أو الفنجان المعروفة باسم (التاسيوغرافي) من الأمور التي جذبت اهتمام الناس وخاصة النساء طوال سنون متعاقبة[1]، غير أن الشّاعر يفاجؤنا بقلب موازين هذه المعادلة.

بدأت ملامح هذه الممارسة بالظهور في الفنّ الصيني القديم حيث كانت تتم قراءة أوراق الشاي، ثم انتقلت بفعل الاحتكاك والتبادل الثّقافي إلى تركيا واستبدلت بالقهوة

[1] ينظر، نسرين غريب، التبصر والتنجيم عند العرب من الفنجان إلى الجن وهوس علم الغيب.

المطحونة وكان يطلق عليها اسم (الفالجي) ثم وصلت إلى الهند[1] وشاعت في جميع أقطار العالم لتصبح عادة رئيسة من العادات التي تنتشر في الحارات الشّعبية القديمة للمشّرق العربي[2]، ولعلَّ هذا الانتقال بين الضروب الإيقاعية العربية والغربية والمزج بين أصوات الآلات العربية والغربية هو تصوير لهذه الظاهرة بشكل رئيس من جهة، واشتراك البشر رغم اختلافهم في المشاعر الإنسانية التي يأتي الحب في مقدمتها من جهة أخرى، فبرغم الدمار الذي يلحقه بالمرء إلا أنه يبقى أحلى الأقدار.

قدّمت القصيدة والأغنية بناءً محبوكاً، اكتملت صورته بمعانقة الحرف للنغم الموسيقي، وقد تميز هذا التّفاعل بين المنجزين في إبراز جمالية القصّ السردي بلغة شعرية من خلال الاعتماد على حركية الزمان (طول العمر) والمكان (مسجونا بين الماء وبين النار)، وتوطيد العلائق العضوية بين الشّعر والموسيقى، حيث رسمت الكلمات صورة تخيلية، وقدمت الموسيقى صورة تعبيرية بالجمع بين فاعلية الصوت وجمالية الصمت، في تصوير حتمية القدر، وحتمية المواجهة لتحقيق التوازن الكوني؛ فمرحلة التوازن تقوم على أنقاض اللا توازن والعكس صحيح، فمن الاستحالة أن يثبت الكون على حالة واحدة، لأن هذه الاستمرارية بين حالتي التوازن واللا توازن أو الاستقرار واللا استقرار هي ما يغذي دورة الحياة وينعشها، فقد ربطت الأغنية عبر نسق المعنى والمبنى بين السبب والنتيجة من خلال التراكيب اللغوية الآتية:

مقدورك أن تمضي أبدا في بحر الحب بغير قلوع
وتكون حياتك طول العمر كتاب دموع
مقدروك أنتبقى مسجونا بين الماء وبين النار

---

[1] ينظر، القلب حب والصليب موت".. قراءة الفنجان فن متوارث من الحضارة البابلية، 12ديسمبر، 2018، 2023/01/12، 10:45، https://alhekma.dk.

[2] ينظر، نسرين غريب، التبصر والتنجيم عند العرب من الفنجان إلى الجن وهوس علم الغيب.

فبرغم جميع حرائقه

وبرغم جميع سوابقه

وبرغم الحزن الساكن فينا ليل نهار

وبرغم الجو الماطر والإعصار

الحب سيبقى يا ولدي أحلى الأقدر

جمع البناء اللغوي مفارقة جمالية بين البداية والنّهاية في قصة الحبِّ الضائع التي حاولت العرافة كشف أسرارها الغامضة، حيث ينتقل المركب اللغوي إلى معان متفرقة ومتباينة، تتضح معالمها بناءً على ما تقتضيه متتاليات الجمل التي تعقبها، فاسم المفعول (مقدور) هو اسم مشتق مأخوذ من المبني للمجهول من الفعل (قَدَرَ)، بمعنى (القدرة والاستطاعة) في أن يمضي أبدًا في بحر الحب رغم المشقة والعناء، غير أن معنى هذا الاسم ما يلبث أن يستحيل بعد قراءة ما يليه إلى (القدر) وهو الأمر المحتوم الذي يعيشه الإنسان مسيّرًا؛ فدلالة الاسم المبني للمجهول هي دلالة رامزة على غموض القدر، وقد استعان الشّاعر ببعض التراكيب الفنية لإبراز حالة الغموض من (تيه وضياع) يعيشهما المحب وهو يبحث عن محبوبته، حيث تتبني هذه الجدلية وفق قانون معقد يقوم على أساس الخفاء والتجلي، أو القدرة والعجز فكلما حاولنا تطويقه عجزنا عن الظفر به.

استعان الشّاعر بكلمتي (تمضي أبدا) للدلالة على استمرار الحال ودوامه، وقد فصل بين البداية والنّهاية بحرف الاستئناف (الفاء) الذي تبعته جمل استئنافية معطوفة بعضها على بعض للدلالة على الإكراه في فعل الشيء؛ لأن الإنسان لا يستطيع التحكم في جوارحه، فيكون مرغمًا على الحب، والحنين، والشوق، والتوق لملاقاة محبوبته التي حالت بينهما الأقدار، لتكون النهاية تمهيدًا لبداية جديدة يعيش فيها الإنسان بين انعطافات الحياة، وفوضى المشّاعر، فخلف البدايات الجميلة نهاية قاسية ومحزنة يخفيها القدر بين تضاعيف الأيام والسنون، وبين هذا وذاك، يظلُّ السعي للظفر بقلب المحبوب أمرًا يَسُرُّ أفئدة العشاق رغم مرارة الأحزان، فقد قال القدماء "المركوز في الطبع، أن الشيء إذا نيل

بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النّفس أجلّ وألطف»[1] أما إذا ناله بالرجاء والتمني فيكون موقعه في النّفس أخف وأضعف، فحلاوة الحب تتولد من مرارة الحب نفسه.

ج.الكوبليه الثّالث:

يفصل الملحّن **محمد الموجي** بين كل مقطع عن آخر بوقفة بسيطة لاستدراك اللاحق من المقاطع، وغالبًا ما يستهل المقطع بإيقاع عربي أو غربي، حيث بدأ الكوبليه الثّالث بـ(إيقاع المقسوم) على مقام (الهزام)، وهو السّلم الموسيقي الثّالث من سلسلة سلالم الموسيقى العربية مركبة الأجناس التي تستقر على الدرجة الثّالثة (مي)، حيث يحتوي على (الحجاز) و(الراست)؛ فـ(الراست) من السلم الموسيقي الأول استقراره على (دو)، بينما يستقر (الحجاز) على (ري)[2] وبهذا جمع بين فخامة الوصف، وروحانية التصوير اللذان ينسجمان مع المقطع الشعري الآتي:

بحياتك يا ولدي امرأة سبحان المعبود

فمها مرسوم كالعنقود

ضحكتها أنغام وورود

والشعر الغجري المجنون يسافر في كل الدنيا

قد تغدو امرأة يا ولدي يهواها القلب هي الدنيا

---

[1] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجُرْجَانِيّ، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص118.

[2] ينظر، أحمد الواصل، تغني الأرض (أرشيف النهضة وذاكرة الحداثة)، مؤسسة الإنتشار العربي، لبنان، ط1، 2010، ص276.

تم تلحين هذا الجزء بطريقتين مختلفتين، إحداهما بشكل متصل، والثّانية بشكل منفصل لتجسيد علاقة (المطارد) و(الهارب)، التي تقوم عليها أغلب القصص العاطفية، وقد لجأت قارئة الفنجان لتقديم بورتريه تشكيلي عبر وصف ملامح المحبوبة التي أرهقت كاهل الشاب كنوع من الحجة والبرهان لقراءتها، فغالبًا ما يقوم العرافون والعرفات بتقديم بعض الصفات المادية والمعنوية[1] لدفع التردد والخوف من ذهنية المستمع أو المقروء له، لنقله من عالم الشّك والفرضيات إلى عالم اليقين، أو من حالة التكذيب إلى حالة التصديق، وقد استعان الملحن بأصوات (الكمنجات) و(الرّق) عبر حوار طريف بين الآلتين لمداعبة خيال القارئ وتخيّل صورة المحبوبة، فقد مثّل صوت (الرّق) شخصية العرافة التي كانت تعزف على وتين الشّاب بضربات إيقاعية تستحضر فيها صورة المرأة التي أسرت قلبه، بينما مثّل صوت (الكمنجات) صورة الشّاب المذهول من دقة الوصف إلى أن يتفاجأ بقولها:

لكن سماءك ممطرة وطريقك مسدود مسدود

تمهد (الكمنجات) عبر رجفاتها الهادئة للمأساة التي حلت بفؤاد الفتى بعد أن فتش عنها في زوايا قلبه ليعثر على نسمات من عطرها، أو يلمس ظلها، غير أن طريقه مليء بالحزن والأسى والحواجز التي حالت بين لقائهما.

يعدُّ التّدرج من المسببات إلى الأسباب أحد الحيل التي يعتمد عليها المنجّمين والعرافين كنوع من التسلسل المنطقي في قراءة الطالع من أجل إيهام المستمع بصحة القراءة، فقد عمدت العرافة في الأنموذج المنتخب إلى إدلاء جملة من الأسباب التي حالت بين الفتى وحبيبة قلبه، معتمدة على تركيب لغوي جمالي قائم على الانزياح اللغوي، والرسم بالكلمات، لتحديد مكان الحبيبة، منتقلة من وصف الأمكنة الخارجية (القصر المرصود)، (سور الحديقة)، وصولاً إلى الأماكن الداخلية (الحجرة)، وهذا التدرج الوصفي

[1] ينظر، نسرين غريب، التبصر والتنجيم عند العرب من الفنجان إلى الجن وهوس علم الغيب.

هو تجسيد لمدى صعوبة الوصول إليها، والظّفر بقلبها فالاعتماد على لازمة (يا وليدي) التي يؤديها المغني في كل مقطع من أعلى مقام (النهاوند) هي تصوير لعدد المحاولات اليائسة التي سعى فيها المحبوب لنيل رضا محبوبته في جو تراجيدي حزين ملؤه النّصح للتوقف عن هذه المطاردة العقيمة التي أهلكت فؤاده.

د.الكوبليه الرّابع:

يشتمل التّحوّل البنائي في الأنموذج المنتخب على تغيّرات عدة على مستوى المعنى والدلالة، حيث ينتقل بنا من مسار القراءة السطحية إلى أغوار القراءة العميقة، لفك مغاليقها الموصدة بالرموز، والتراكيب اللغوية المتباينة التي تجمع بين الوضوح والغموض، لتتسع دائرتها وتشمل التجربة الإنسانية جميعًا، متجاهلة حدود الانتماءات، فقد فاجأنا الملحّن بتغييرات على مستوى البناء الإيقاعي، حيث استهل المقطع الأخير بإيقاع (السامبا) (samba) على مقام العجم، تؤديه الاوركسترا بإيقاع متسارع ثم يتباطأ تدريجيا تمهيدًا للغناء والعودة إلى جو الترقب والانتظار.

يعدُّ الاعتماد على الإيقاعات الشّعبية الحرة هو نمط فنّي لتكريس الثقافة في خدمة الفن، حيث كان يعبر ذلك السلوك أو تلك الممارسات المصحوبة بالرّقص والموسيقى عن معتقدات متباينة لتغذية الفكر الإنساني؛ والسمو به من السّاذجة إلى درجات التّفكير والتّعليل المنطقي، فقد عبّر بعضها عن مواجع البشر ومسراتهم، كما كُرّس بعضها الآخر لتجسيد دورة الحياة الطبيعية وتغيراتها، فقد اهتم بها البشر باختلاف أجناسهم وجعلوا لها أيامًا خاصةً بالاعتماد على ظواهر الطبيعة، وحركة الأجرام السماوية، لإقامة الطقوس المخصوصة للاحتفال بها، والتبرك بآلهتهم شكرًا وامتنانا لمرور أيام القحط والجفاف، وقدوم أيام الخصب والنماء، فقد كان هذا التّفكير الذي أنتجه السّلف إرثًا فكريًّا وحضاريًّا للخلف من أجل التنبؤ بخبايا الحياة وأسرارها الدفينة، ليصبح هذا النتاج الذي جمع بين الفكر والفنِّ حقلاً خصبًا أسهم في التأسيس لفن جامع قائم على التّفاعل والتّداخل.

يبدأ المقطع بغناء حر تليه لازمة موسيقية تمهيدًا (لإيقاع الوحدة) على مقام (العجم) الذي يمتاز بفيض من المشاعر الوجدانية، التي تنسجم مع متغيرات الدفق الشّعوري لتصوير أشكال الصّراع من خلال فلسفة الحب المعقدة التي تقبع في حصن منيع؛ فالحب في هذه العينة تجسيد للصراع الوجداني الذي ينهش أسوار الذات الإنسانية، هو صراع الذات داخل منظومة الحياة التي تقوم على مبدأ التّناقض والاختلاف، وهذا المبدأ ليس وليد الراهن أو المستقبل بل هو صيرورة دائمة يقوم عليها نظام الكون، فكلما لمع في الأفق خيط أبلج عن بعض حقائقه التي تسر البشر، تجلت لهم في الآفاق البعيدة حقائق كثيرة غامضة.

يمثّل السّرد دعامة لهذا النّص الجامع الذي نقلنا عبر عوالمه الفنّية من لغة التّصوير الشّعري إلى لغة التّصوير الموسيقى المجرد، القائم على عناصر التّرميز الدلالي، حيث تبدأ هذه الرحلة المضنية التي يقوم بها شاب مخمور بحب فتاة، وهو المعادل الموضوعي للإنسان أما الحبيبة الضائعة التي يبحث عنها فتعدّدت وتشعبت دلالاتها حتى وصلت إلى حد التّماهي لتجمع بين الحقيقة والخيال، والسّكر والصّحو، فالحبيبة في هذا النّص هي الحبيبة بالنسبة للعاشق، وهي الحرية للمسلوب حريته، هي الوطن بالنسبة للمهاجر أو المستعمر، هي الأم والأرض والحقيقة الزئبقية التي يصعب القبض عليها **(وسترجع يوما يا ولدي .... مهزوما مكسور الوجدان وستعرف بعد رحيل العمر بأنك كنت تطارد خيط دخان)**.

يتنقل بنا البناء اللحني، والتركيب اللغوي إلى أمكان مختلفة للدلالة على التنقل والترحال فقد جسدت اللازمة الموسيقية التي أصدرتها (الكمنجات) و(الرّق) طُول هذه الرحلة، أما صوت (الأورغ) فقدم صورة لهذه المحطات التي سيمر بها الشّاب عبر رحلته الطويلة **(ستجوب بحارا وبحارا)**، أما الزمن فهو رهين الحاضر والمستقبل؛ لأن الماضي لن يجدي الشّاب والعرافة في شيء.

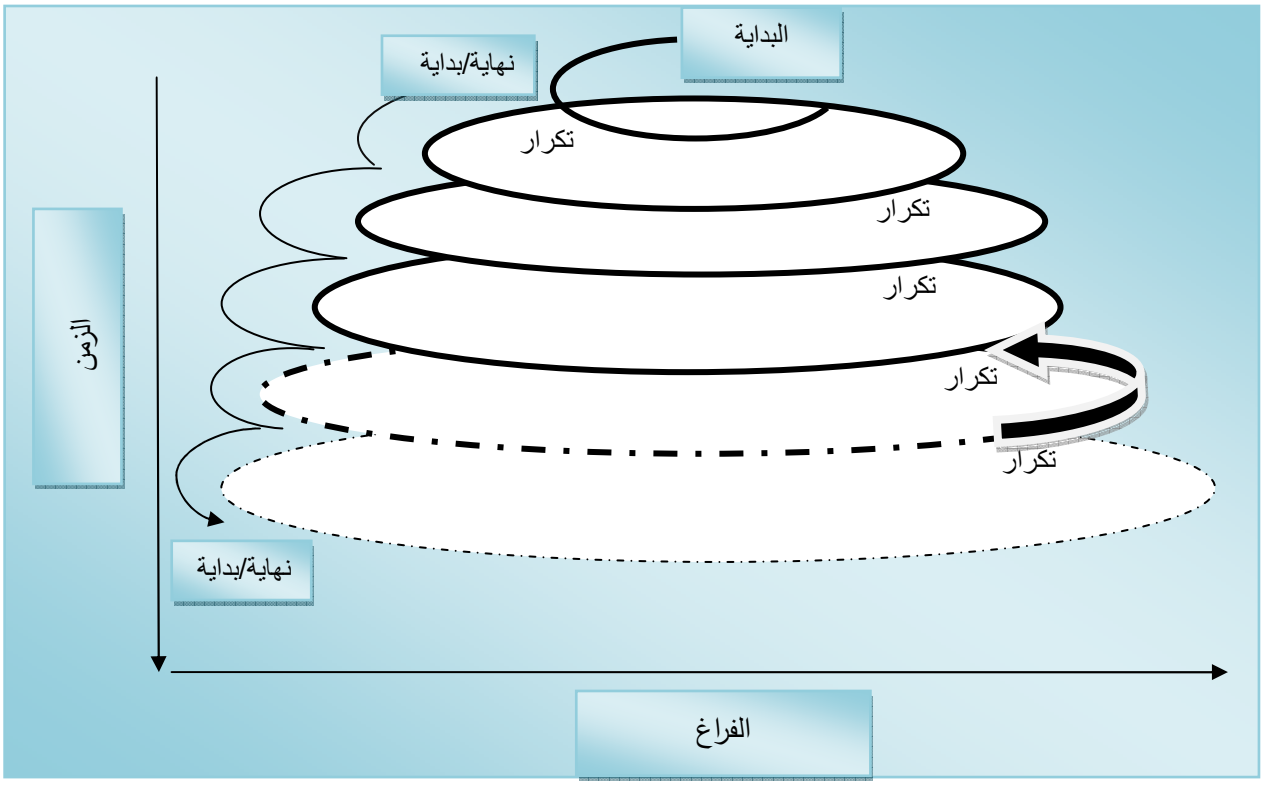
يغذي التّكرار الدفق الشّعوري، ويساعد في تصعيد الحدث الدرامي، فقد أسهم في الربط بين مقاطع الأغنية، حيث كانت كل نهاية في مقطع، أو جزء هي بداية جديدة في المقطع نفسه، وقد تكون بداية لبعض المقاطع أيضا، ليتشكل بناء حلزوني ممتد من بداية الأنموذج إلى نهايته، وقد "**استخدم هذا الشكل في الحضارات القديمة كرمز للخلود، حيث أنه يوحي بالاستمرار دون توقف فهو شكل مرتبط بالزمن والفراغ لكونه شكلاً ثلاثي الأبعاد يستطيع الحركة حول محوره الرأسي في اتجاه الشّرق والغرب متمثلا بحركة الشّمس وبالتالي تعبّر هذه الحركة عن مفهوم الزّمن، أما بالنسبة للحركة الأعلى والأسفل على الحور الأفقي فهي تمثل حركة الفراغ**"[1]، أو التيه وهذان المحوران مقرونان ببعضهما؛ لأن المحور الأفقي لا يستقيم إلا بوجود المحور العمودي، فكل فعل يسير في وتيرة زمنية بطيئة أو سريعة، مستمرة أو منقطعة، والمستمر هو ما يخلق من التتابع ونسميه (اللا منتهي) أما المنقطع أو (المتناهي) هو المبني على الحركة والسّكون أو التّعاقب[2]، وحركة الفعل وهو البحث في رحاب الحاضر والمستقبل التي تتماشى مع فعل التنبؤ: (ستفتش، ستسأل، سيبقى، ستعرف، سيكبر)

يضعنا البناء المعقد أمام صور تعبيرية عدة، ويضيء ما توارى خلف حجاب الرموز والتّراكيب الجمالية التي نشأت من معانقة الكلمة للحن والأداء، حيث تتبدد تلك المعاني التي حاولنا القبض عليها لتتناثر من جديد لتأسيس معانٍ مختلفة قائمة على جدليات متشابكة قوامها طرفان متناقضان يسموان بالعقل والتفكير لطرح جملة من الإشكالات، فمن هي هذه الحبيبة التي تقبع في أسوار منيعة؟ هل هي الحبيبة فعليّا أم هي تعبير عن أشياء أخرى.

---

[1] عبير حامد سويدان وآخرون، التصميم الداخلي والعمارة الإسلامية في مصر بين الماضي والحاضر، ببلومانيا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2020، ص156.

[2] ينظر، عبير حامد سويدان وآخرون، التصميم الداخلي والعمارة الإسلامية في مصر بين الماضي والحاضر، ص156.



يجمع العمل بين ثنائية (الرّوح) و(الجسد) التي تطرح هي الأخرى جملة من التساؤلات: هل الرّوح هي التي تسكن الجسد أم أن الجسد يتمظهر من خلال الرّوح، وبما أن العمل قائم على ثنائية البحث التي تعادل الحركة، والحب الذي يعادل المشاعر والأحاسيس، فقد تجلّت معالم هذه الأقطاب التأسيسية التي يرتكز عليها العمل وهما الرّوح والجسد اللذان يضعاننا في رهان التّساؤل والبحث عن القطب المسير والمخير، وعن القلب بوصفه عضوًا جامعًا بين وظائف عضوية وأخرى حسية، فكيف يوازن بينهما؟

تقوم (الكمنجات) بتغذية الحسّ الشّعوري متنقلةً بين نغمات صاعدة ورجفات هادئة بطيئة، فهي القلب النابض الذي يصور عمق المشاعر الإنسانية، فالصّراخ لا جنسية له، ولا يمكن له أن يكون يمينيًا، أو يساريًا، أو ليبراليا، ولا ماركسيًا، ولا أمريكيًا، ولا روسيا، وكذلك الدموع؛ فهي لا تدخل في لعبة الأمم؛ لأن الإنسان صرخ قبل أن تتكون الأحزاب، وتنشأ المنظمات وسيظلّ يصرخ دائما أمام البربرية والوحشية والبشاعة[1] التي تشوه

[1] ينظر، نزار قباني، ما هو الشعر، ص150.

أعماق البشر، وتغذي بينهم الضغائن والأحقاد التي أهرقت كاهلهم، وأتعبت أفئدتهم؛ فالانتقال إلى (إيقاع السماعي الثقيل) هو تصوير للتقلبات والانتقالات المكانية التي قصفت الجغرافيات والحدود بالاعتماد على أداء لآلتي (الأورغ والرق)، ثم يتقدم (الناي) للإمعان في هذه الأحزان التي تسكن جوف الرّوح، فتصنع منها سيمفونية متناغمة من المشاعر الممتزجة لينتهي المقطع بجملة (خيط دخان) على (مقام البياتي)، الذي يسبق القفلة الأوركسترالية التي أداها بطبقة صوتية عالية **(ما أصعب أن تهوى امرأة ليس لها عنوان)**، لتصوير هذا المركب الشّعوري الذي يصطك في أعماق الذات الإنسانية ليعود بنا من جديد إلى مقام (النهاوند) في جملة النّداء (يا ولدي).

2.1.7.الأغنية الحديثة –في مدرسة الحب أنموذجا–

تعدُّ القصيدة المغناة أنموذجًا لتجاوز المقدس الفنّي والأدبيّ، فقد جمع هذا النمط بين إيقاع الشعر، وإيقاع الموسيقى لتتشكل تخوم القصيدة الجامعة أو المركبة؛ فهي جامعة لأنها تؤلف بين فنين مختلفين، ومركبة؛ لأنها تجمع بين قواعد الشّعر وأوزانه، وبين قواعد الموسيقى وعلومها، ومهاجرة؛ لأنها هجرت بيئتها الفنية لتستقر في بيئة فنية أخرى، فقد مرّت القصيدة المغناة بمراحل عدة بدأتها بالارتجال، والمشافهة لتستقر في مرافئ (الفيديو كليب) وعصر (الصورة التلفزيونية).

ظهر الفيديو كليب في بداية السبعينيات من القرن الماضي وتعني كلمة (Clip) لقطات منفصلة يتم تجميعها بواسطة (المونتاج)، وتعد خاصية (التقطيع) في (اللقطات التصويرية) أهم مميزاته[1]، ويعرفه **عبد الوهاب المسيري** بأنه: فيلم سينمائي قصير

[1] ينظر، محمد سعيد الريحاني، الأغنية العربية المصورة، الكائن والممكن، الخميس 27/أكتوبر/2017، 15:06، 2022/08/21، https://www.arabworldbooks.com.

يحتوي على أغنية، ورقص وشيء يشبه التّمثيلية[1] كما يحمل كمًّا هائلاً من الرّموز الجلية والخفية، التي تتوارى خلف أقنعة اللغة وأساليبها، أو تنزاح متسللةً عبر ظلال الكلمات، لتترك أبواب التأويل مفتوحة أمام المعاني المتعددة التي يمكن استنباطها من مشاريع القراءة والتحليل، حيث تتجلى هذه الرموز المكثفة الظاهرة والمضمرة في الأدوار التي يؤديها المغني أو بديله في الفيديو أو من خلال تبادل الأدوار بين الرجال والنساء[2] والفرق الاستعراضية الراقصة، وسنحاول من خلال أنموذج "**في مدرسة الحب**" من أداء الفنّان **كاظم الساهر** وكلمات الشاعر **نزار قباني** البحث والتّنقيب عن خصائص هذا النّوع الفنّي الذي جمع بين ثنياه تفاصيل فنية تجلّت في هذا التّداخل الفنّي بين اللغة، والأداء، والصورة.

أ.ثنائية الحب والحزن في عتبة العنوان بين القصيدة والأغنية:

كيف تتم صناعة العناوين في الفنون والآداب المهاجرة أو المركبة لتتحقق المعادلة الموضوعية بين العملين؟ هو سؤال مشروع استباحه الفكر للبحث في غياهب هذا المراس المعقد ليجيب عنه **عبد الله الغذامي** في كتابه "**الخطيئة والتكفير**" قائلا: «ليست القصيدة هي التي تتولد من عنوانها، إنما العنوان هو الذي يتولد منها، وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان لديه آخر الحركات»[3]، فهو عتبة نصية متكونة من مجموعة علامات لسانية، (كلمات، مفردات، جمل) تندرج على رأس كلّ نص لتحدده وتدلّ على محتواه

---

[1] ينظر، عبد الوهاب المسيري، الفيديو كليب الجسد والعولمة، الموسيقى العربية، 31 أيار2020، https://www.arabmusicmagazine.com، 2023/04/14، 11:26.

[2] ينظر، محمد سعيد الريحاني، الأغنية العربية المصورة الكائن والممكن.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998، ص201.

العام[1]، أو هو نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق[2]، وبناء على ذلك سنحاول من خلال الأنموذج المختار مقاربة العنوان بعدّه همزة الوصل التي تربط بين القصيدة والأغنية، منطلقين من التساؤل الآتي: كيف يكون الحزن مدرسة للحب؟

تتكون بنية العنوان اللغوية في القصيدة والأغنية من مركب اسمي أولهما نكرة والثاني معرف بالألف واللام، وقد كشفت هذه البنية عبر مستواها الدلالي عن العلاقة بينهما من خلال ما تحدثه القرائن اللفظية في الأسماء لتحولها إلى معارف؛ فالمعرفة كما حددها أهل اللغة والبلاغة "ما وضع على شيء دون ما كان مثله"[3]، ويعرفها **الرماني (909-994م)** على أنها: "الاسم المختص بشيء دون غيره"[4] وهي عند **ابن جني(934-1002م)** "ما خصّ الواحد من جنسه"[5] أما عند **الزمخشري (1075-1143م)** فهي "ما دّل على شيء بعينه "[6] دون سواه.

تتجلى من خلال هذه الحدود تلك العلاقات التّرابطية بين العناوين من خلال ثنائية الحزن والحب، فأسباب الحزن كثيرة ومتعددة منها ما ينجر عن الفقد، أو الهجرة، والموت،

---

[1] ينظر، خليل شكري هياس، ينابيع النص وجماليات التشكيل (قراءات في شعر بشرى البستاني)، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، دط، 2012، ص156.

[2] ينظر، حيدر برزان سكران، بلاغة التحول النصي وسلطة التأويل في الشعر العراقي المعاصر، دار الخليج، عمان، دط، 2020، ص79.

[3] أبي العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، (تح) محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، القاهرة، 1994، (ج) 3، ص186.

[4] أبو الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني، رسالة الحدود، (تح) إبراهيم السامرائي، دار الفكر، عمان، 1982، ص68.

[5] أبو الفتح عثمان الموصلي بن جني، اللمع في اللغة العربية، (تح) فائز فارس، دار الأمل، الأردن، ط2، 1990، ص56.

[6] أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، (تح) محمد عبد المقصود وحسن عبد المقصود، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2002، ص236.

والمرض، لكن التعريف قد خصّ سببًا واحدًا من مسببات الحزن وهو الحب بدخول القرينة اللفظية (الألف اللام).

يعتمد الشّعر على الكلمات للتعبير عن سجية النّفس لا من حيث هي نفس مخصوصة بل لأنها متنفس للنّفس الإنسانية العامة، فهو تصوير للوجدان، ومرآة للنّفس وترجمان للشّعور؛ فالشّعر والشّعور من طبيعة واحدة، والقول أن الأدب انعكاس ذاتي لا يعني أنه خبرة شخصية محدودة فحسب، إنه وإن انبعث عن ذات الإنسان فهو لا يقف عندها بل يمتد إلى سائر الناس، والأدب الرفيع هو ما اتسعت فيه شخصية الأديب حتى تصبح مشاعره إنسانية عامة[1] تشمل جميع التّجارب والقيم، يغترف منها ليشكلها في قالب فنّي متناغم.

تتشكل هندسة العنوان في القصيدة والأغنية بعيدًا عن العبثية، منطلقةً من المراسلات اللغوية والرمزية لتجسيد الروابط بينها وبين النّص، حيث يوحي عنوان الأغنية "**في مدرسة الحب**" وعنوان القصيدة "**الحزن**" إلى الطريقة التي يصبح فيها الحزن مدرسة للحب، "لا لأنها من الحزن جاءت ولكن؛ لأنها إلى الحزن انتهت،"[2] حيث تصوغ هذه الفلسفة جدلية شائكة يطرحها الفكر منطلقًا من تمثلات قيم فطرية متجذرة في سجية الإنسان للتدرج في عالمها الصوفي المنيع، فكيف يتمخض الحزن وهو المعادل الموضوعي للقبح من رحم الجمال وهو المقابل الرمزي للحب؟

تتعدد أسباب الألم لتتحد في نتائجه على النّفس، غير أن هذا النتاج قد يصنع القوة ومنه ما يصنع الضعف، ولقد اهتم الاتجاه الرومنسي بمعالجة قضية الألم بعدّه عنصرًا

---

[1] ينظر، عمر الدقاق ومحمد نجيب التلاوي ومراد عبد الرحمان مبروك، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الأوزاعي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص119.

[2] مصطفى صادق الرافعي، رسائل الأحزان في فلسفة الجمال والحب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1971، ص12.

متصلاً بالواقع، ذلك أن الواقع نفسه كان مصدرًا له ونبعه المتدفق، ومع ذلك لم يكن هذا الألم ألمًا بحتًا بل كان مرتبطًا بالمتعة واللذة بطريقة أو بأخرى، ومن هنا كان سؤال **هيوم**[*](**David Hume**)(**1711-1776**) **وشيللر**[**](**Johann Christoph Schiller Friedrich von**)(**1759-1805**) في القرن الثامن عشر: كيف تتأتى المتعة حيث يكثر الألم؟[1] أجابنا الشّاعر الفرنسي **ألفريد دي موسييه**[***] (**Louis Charles Alfred de Musset-Pathay**)(**1810-1857**) عن هذا السؤال بعد خوضه لقصة حب فاشلة عدّها مصدرًا لآلامه الرّوحية وإلهامه الشّعري في الوقت نفسه، متخذًا من الشّعر سلوته الوحيدة فأودع ألم روحه وقلبه في ديوانه "**الليالي**" الذي خلّد اسمه بعد نشره عام (**1835**)؛ أي بعد عام من انتهاء علاقته بالأديبة **جورج صاند**[****] (**George Sand**)(**1804-1876**)، وفيه كانت ملهمات الشّعر تحثه على الكتابة وعدم الاستسلام للآلام وتحويلها لمصدر للإلهام قائلة له: لا يوجد شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم، إنَّ الأغاني التي تعبّر عن عميق الألم واليأس هي أجمل الأغاني[2] وأقربها إلى النّفس.

يسعى الفنّ باختلاف أنواعه إلى مطاردة أشكال الجمال وتصويرها، لكن بنية العنوان في هذا الأنموذج تدفعنا إلى التساؤل عن حقيقة الجمال في الحزن بعدّه مظهرًا من

(*) فيلسوف واقتصادي ومؤرخ اسكتلندي وشخصية مهمة في الفلسفة الغربية وتاريخ التنوير الاسكتلندي . https://ar.wikipedia.org، 2023/08/26، 02:07.

(**) أديب وكاتب مسرحي، ومؤلف روايات، وفيلسوف، ومؤرخ عظيم من رواد الأدب الكلاسيكي في القرن الثامن عشر الميلادي. https://mufakeroon.co ، 2023/08/26، 02:11.

[1] ينظر، نبيل راغب، فلسفة أم مأساة، مجلة الفيصل، المملكة العربية السعودية، العدد90، ص73.

(***) أحدٌ من أهمِّ أدباءِ فرنسا الذينَ حقَّقتْ كتاباتُهم شهرةً طاغيةً في القرنِ التاسعَ عشَر، وأحدُ أهمِّ الشعراءِ الذينَ تمرَّدُوا على المذهبِ الكلاسيكيِّ في حِقْبتِه، وتبنَّوْا المذهبَ الرومانسيَّ والدعوةَ إلى الحُرية. https://www.hindawi.org ، 2023/08/26، 02:16.

(****) هو الاسم المستعار **لأمانتين أورو لوسيل دوبين**(Amantine Aurore Lucile Dupin) روائية فرنسية، من أسرة أرستقراطية. ينظر، https://ar.wikipedia.org، 2023/08/26، 02:41.

[2] ينظر، نبيل راغب، فلسفة أم مأساة، ص72.

مظاهر الألم التي تشيع في النّفس الجزع، هل هي جمال محض؟ أم أنَّ هناك تناغمًا بين الجمال والقبح في هذا الموضوع الذي التفت إليه مجموعة من النّقاد والدّارسين أمثال: **عز الدين إسماعيل** من خلال مقاله الموسوم بـ: "**القبح والعمل الفني**" و**نعيم عطية** الذي كتب مقالاً وسمه بـ: "**دفاعا عن الجمال –الجمال والقبح في حياتنا**"، أما **سعد الدين كليب** فحاول تقصي ملامح الجمال في هذه القيمة الإستيطيقية من خلال مقاله: "**جمالية القبح**" ولم يقتصر الاهتمام بهذه القيمة في حقل الأدب بل شمل جميع حقول الفنّ والجمال بعدّه أحد المظاهر التي اهتمت بها دراسات ما بعد الحداثة.

يشتق القبح في اللغة من قَبُحَ يَقْبُح قُبْحًا، وقُبُوحًا وقَبَاحَةً؛ وهو ضد الحسن الذي يكون في الصورة والفعل[1]، والصورة هنا لا تقف عند الصور المرئية المتعلقة بالشّكل الخارجي، وإنّما هي صور معنوية أيضا نابعة من الدّاخل تتجلى في: (الألم والشر والكره والموت والحزن) وغيرها من الصور السلبية، التي تمثل هي الأخرى عناصر ضرورية وأحاسيس لا يمكن الفرار منها؛ لأنها متجذرة في الفطرة الإنسانية، وهي في الفنّ عناصر مهمة للجمال والمتعة، ففي الطبيعة نوع من الجمال الراعب وثمة متعة ترتبط بما هو قبيح، فما صنعه **أوديب** حين قام بقتل والده والزواج من أمه راعب وقبيح، لكن **سوفوكليس** حوّل هذين الفعلين إلى مسرحية خالدة[2]وقد تفطن **أرسطو** إلى أهمية هذه القيمة في كتابه "**فن الشعر**" من خلال (التطهير المأساوي) بإثارة مشاعر الخوف والرحمة اللذان ينبعان من الألم الداخلي والشفقة أو البكاء.

تتحوّل الشخصية البشرية التي يفترض أنّها مصدر جميع القيم الروحية مؤقتًا إلى شيء تافه، من أشياء الطبيعة الخاضع للجاذبية وللقوى الميكانيكية الأخرى كسائر الأشياء

---

[1] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، (ق.ب.ح)، (مج) 1، ص552.

[2] ينظر، خليل الموسى، جماليات الشعرية، سلسلة دراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008، ص177-178.

أو الكائنات المنفعلة غير العاقلة الخالية من القيم؛ أي أنها تتحول من ذات تصدر القيم إلى شيء خال من القيمة[1]وفي فلسفة الضحك والبكاء وتفسيرهما، نحن نضحك على القيم التي انحطت أو لكي نحط من قدر القيم، لكننا نبكي، ونحزن على القيم المهددة أو المفقودة التي لا يمكن بلوغها، وإذا كان الضحك على ما هو عليه هزليٌّ تعبير فطري عن (حكم سلبي) من أحكام القيمة عن (استهجان) على انحطاط في القيمة، فإن البكاء هو التعبير الفطري عن (حكم إيجابي) من أحكام القيمة (استحسان) على قيم مهددة أو صعبة المنال، أو مفقودة، وهكذا يشير البكاء (الحزن) دائمًا إلى أشياء نقدرها تقديرًا إيجابيًّا[2]، لذلك نجد أن التّراجيديا رغم تمثيلها لمظهرٍ من مظاهر الشّر، والشّر بعينه هو مالا نستمتع به ومع ذلك نحن نستمتع بالتّراجيديا[3] والأمر نفسه بالنسبة للحب فنحن نستمتع به رغم الألم الذي تخبؤه لنا الأقدار.

يعالج الفيلسوف الألماني **هيجل** موضوع التّراجيديا منطلقًا من مفهوم الفنّ القائم على تجاوز الواقع، وقد قام **برادلي**[*]**(Francis Herbert Bradley)(1846-1924)** بتلخيص نظريته في التّراجيديا بقوله: أن التّراجيديا هي قصة عذاب تثير الشفقة والخوف، ولا يشترط فيها النهاية المحزنة، غيّر أن العذاب في التّراجيديا ليس في حد ذاته تراجيديًا، وإنّما يكون تراجيديا إذا ما ترتب عن الصراع الذي يمسُّ جوهر الرّوح، إنه صراع القوى

---

[1] ينظر، ألفرد سترن، فلسفة الضحك والبكاء، (تر) أديب اليوسف، مجلة الثقافة، دمشق، العدد الأول، 1962/01/01، ص15

[2] ينظر، ألفرد سترن، فلسفة الضحك والبكاء، ، ص16.

[3] ينظر، جيروم ستولنتير، النقد الفني، (تر) فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص412.

[*] فيلسوف مثالي بريطاني. قدّم في مؤلفه "**المظهر والواقع**" **(1893م)** الخطوط الأولى لفكرة الواقع (الحقيقة) على أنه كائن فوقي أو مطلق، كما اعتقد أن أحسن ما يوصف به الواقع هو أنه وحدة متناسقة حيث تتلاشى التناقضات في التجربة الشخصية، إنها لا تدرك بالتحليل العقلي ولكن بالتناظر، كما يصعب تمييزها عن التجربة الإنسانية، إن ترجمة برادلي للمثالية المطلقة هي تبنيه الجدلي لفلسفة الفيلسوف الألماني **هيجل**. ينظر، https://www.marefa.org، 2023/08/26، 03:08.

التي تتحكم في إرادة الإنسان وفعله، وهو عبارة عن صراع يقع في مجال القوى الأخلاقية، لكنه ليس صراعًا للخير مع الشّر بقدر ما هو صراع للخير مع الخير؛ أي أنه صراع بين القوى والقيم العليا، مثل عادات الأسرة التي تتعارض مع قيم الدولة، ويرجع وقوع الصراع إلى طبيعة الشّخصيات التي يكمن الصراع بباطنها ومن خلاله يستمد البطل التّراجيدي سرّ عظمته، **فأنتجون** (Antigone) مثلاً تتحد شخصيتها بواجبها نحو أخيها، **وروميو** ليس ابنًا ولا مواطنًا بل هو العاشق الذي ملأ الحب كيانه، وينتهي الصراع بين القوى المختلفة بفضل ما يسميه **هيجل** قوة الجوهر الأخلاقي إنها قوة العدالة المطلقة[1] التي تحكم الإرادة البشرية.

حددت الاتجاهات والمدارس التي تفرع إليها الأدب والنقد موقفها من قضية الألم في حياة الإنسان، فمثلاً نجد الاتجاه الرومانسي يرجع الألم إلى صدمات القدر وأمراض الجسد وضياع الإنسان، في حين يركز الاتجاه الواقعي على مآسي المجتمع وعلى رأسها الفقر الذي يعدُّ في نظره نبعًا لأغلب المشاكل البشرية، وعلى إثر تعدد الرؤى واختلاف السّبل في تحليل الألم يبقى هذا الأخير موضوعًا رئيسًا من مواضيع الفنّ والأدب، ولعلَّ ديوان "**التأملات**" **لفكتور هوجو**[*] **(Victor Marie Hugo) (1802-1885)** يعدُّ أنموذجًا للشّعر الغنائي الرومانسي الذي يتخذ منه مضمونًا يثير الشّجن والتّطهير في الوقت نفسه، فقد كتبه على إثر غرق ابنته وزوجها، ناقلاً لنا من خلاله تجربة الفقد، وقصة حياة، حياة **هوجو** وحياة كل إنسان تجرع مرارة الألم حد الثمالة[2] والسّكر.

---

[1] ينظر، أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998، ص139.

[*] هو أديب وشاعر فرنسي، من أبرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية، من أبرز أعماله الأدبية "البؤساء". ينظر، https://foulabook.com، 2023/08/26، 03:00.

[2] ينظر، نبيل راغب، فلسفة أم مأساة، ص72.

يتبين مما تقدم أن العنوان في الأنموذج المنتخب، يقوم على لعبة الترميز الدلالي، من خلال ما يمكن تسميته بالاستهلاك وإعادة الإنتاج، فالقصيدة المغناة فنٌّ مهاجر كما سبق الذكر وهي شكل من الأشكال الفنية التي تتم قراءتها وتحليلها وفق ثلاثة مستويات، يختص اثنان منها بالقراءة الإبداعية، بينما يقوم الثالث على الرؤية النقدية أو معالجة النّص بعده معطًا إبداعيًّا يحتاج إلى التّفكيك والتّشريح من أجل الكشف عن بنياته الجمالية، يبدأ المستوى الأول من الفكرة القائلة: أن كلّ كاتب كبير هو ناقد بالفعل[1]، أما المستوى الثاني فيقوم به المبدع المتأثر، إذ يقوم بتطويع النّص لبنائه في قالب فنّي جديد، وعادة ما يكون لهذا القالب خصائص فنية تختلف عن خصائص النّص الأصلي، أما المستوى الأخير فيعنى به القارئ النّاقد من أجل الكشف بمعاول النقد عن مكامنه الدلالية وأساليبه الجمالية.

ب.هندسة الأغنية بين النص والعرض:

يعدُّ التّلاعب بالنّظم اللغوي من أبرز الخصائص التي ينفرد بها البناء الشّعري، ليشكل من ذلك التّجاوز فسيفساء إيقاعية تقصف قواعده الموسيقية المتمثلة في: (الوزن والروي والقافية)، إلى حقول موسيقية أخرى ناتجة عن التّكرار؛ فتكرار (الحرف) في الشّعر يقابله تكرار (النقرة) أو (الفونيم الإيقاعي)، و(تكرار المقطع اللفظي) يقابله تكرار (الخلية الإيقاعية) أو (المورفيم الإيقاعي)، ويقابل (التّكرار عن طريق الاستبدال اللفظي) ما يعرف في الممارسة الموسيقية (بالتنويع الإيقاعي) بإدخال تغيير جزئي على الدورة الإيقاعية، باستبدال نقرات غليظة بأخرى حادة أو العكس مع المحافظة على أبرز الخصائص

[1] ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997، ص10.

البنيوية فيها[1]، وقد ساعد هذا التّناغم بين التّكرار الشّعري والموسيقي على توطيد العلائق بين الشّعر والموسيقى في القصائد المغناة.

استطاع الشّاعر **نزار قباني** أن ينحت من أعماله الشّعرية نماذجًا لها نهجها الخاص في التّعبير عن الوجدان ومتغيرات العصر، ومثّلت المرأة أبرز المحاور التي اتخذها الشّاعر موضوعًا لأعماله، "فنجده يتغزل بالصغيرة والكبيرة، بالشقراء والسمراء، بالأنيقة والفوضوية»[2] ومع ذلك نجد دلالات هذه المرأة تأبى الانحصار في بوتقة ضيقة، بل اختارت لنفسها فضاءً أثيريًّا متجددًا تنصه عليه التجربة الشّعرية، فقد أثار هذا الاختيار حفيظة بعضهم وشدَّ انتباه بعضهم الآخر، لكن كيف يحاسب الشّاعر على اختياره؟، فالشاعر لا يُسأل عن مثل هذه الاختيارات، فقديما كرَّسَ **أبو نواس** أروع ما قيل في الخمر، **وابن الرومي** للطبيعة، **والمتنبي** للفروسية، وغالبا ما يكون للشّعراء مواد مفضلة يؤسسون بها عوالمهم الشّعرية، لذلك عندما كان يُسأل: لماذا المرأة؟ كثيرا ما كان يجيب: لما لا؟[3] ما المانع في أن تكون المرأة رمزًا طاغيًا في شعره.

يتميز شعر **نزار قباني** بِنَفَسِهِ الموسيقي، ويتجلى تَأَثُّرُه بالموسيقى من خلال بعض مؤلّفاته، حيث كتب في مجموعته الشّعرية الأولى "**قالت لي السّمراء**" "**سيمفونيّة على الرصيف**"، أما نتاجه الثالث فوسمه بـ: "**سامبا**"، كما كتب في ديوانه "**الرسم بالكلمات**" قصيدة "**سوناتا**"، حيث أتاحت هذه الاختيارات اقتراب الفنون من بعضها، وأصبح شعره وجهة للموسيقيين والملحنين والمغنين، ويعدُّ الأنموذج المنتخب "**في مدرسة الحب**" أحد النماذج التي لا تعترف باستقلالية الفنون، فقد دمج هذا الأنموذج بين جمالية اللغة،

---

[1] ينظر، الإيقاع في الموسيقى بين التنظير والممارسة، أعمال الندوة العلمية مركز الموسيقى العربية المتوسطية النجمة الزهراء، منشورات كارم الشريف، 4/5/ماي/2012، ص13.

[2] رفيقة البحوري، المرأة ولعبة الحرف في شعر نزار قباني، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 2001، ط1، ص15.

[3] ينظر، رفيقة البحوري، المرأة ولعبة الحرف في شعر نزار قباني، ص10.

والموسيقى الشّعرية، وقواعد الموسيقى وآلاتها، بالإضافة إلى تقنيات العرض الخاصة بالفيديو كليب كـ: (المونتاج، والصورة بما فيها الإضاءة والزوايا) وغيرها من التقنيات الفنية التي يعتمد عليها.

صدرت أغنية "**في مدرسة الحب**" ضمن ألبوم "**مدرسة الحب**" سنة (**1997**)، وكان يظم تسعة أغانٍ منها ما غُني باللهجة العراقية، وأغنيتين باللغة العربية الفصيحة، كما هو موضح في الجدول أدناه، فقد حققت هاتين الأغنيتين (فيديو كليب) رواجًا كبيرًا في الوطن العربي، وحققتا الوصل الذي انقطع بين الفنون (الشّعر، الموسيقى، الصورة)، وسنحاول في هذه المقاربة الكشف عن جماليات هذا الامتزاج الإبداعي بدءًا من المقدمة وصولاً إلى القفلة.

لغة الأغنية	نوع الأغنية	اسم الأغنية	عنوان الألبوم
• اللهجة العامية	• فيديو كليب	• يا مدلل	
• اللهجة العامية	• مسجلة	• وين أخذك	
• اللهجة العامية	• مسجلة	• سلامي	
• اللهجة العامية	• مسجلة	• لك وحشة	• مدرسة الحب
• لغة فصيحة	• فيديو كليب	• زيديني عشقا	
• اللهجة العامية	• فيديو كليب	• الرحيل	
• اللهجة العامية	• مسجلة	• الجميلة	
• اللهجة العامية	• مسجلة	• باب الجار	
• لغة فصيحة	• فيديو كليب	• في مدرسة الحب	

أولا: المقدمة الموسيقية

يعد التّحوّل مرحلة تأسيسة للتعبير عن الحركة والحياة، وقابلية الأبنية للانفتاح والتّحرر عكس الثّبات الذي يؤدي إلى الجمود وبالتالي الموت والفناء، لذلك تهدف الأشكال الفنية دائما إلى صنع التّميز والاختلاف والتّنوع الذي يؤدي بدوره لميلاد فنون

مختلفة الخصائص؛ فحركة الانتقال نحو الاستقلال والتّفرد تسبقها دائمًا حركة التّداخل والاتصال.

يرى **أسعد علي محمد** في كتابه "**بين الأدب والموسيقى**" أن عملية التّداخل والتأثر التي كانت أصلاً وسببًا في تعدد الفنون ونشؤها، ظلّت تؤثر بفاعلية بارزة في عملية التّواصل، والتّطور وتعدُّ هذه العملية سمة شمولية متجددة من سمات الأدب والفن، فالمعروف أن الموسيقى كانت تابعة للمسرح عند الإغريق القدامى، وكانت تابعة للشّعر خلال العصرين العباسي والأندلسي عند العرب[1]، كما أن خاصية الجمال التي تتسم بها الفنون كانت سببًا رئيسًا في اتحاد الفنون ببعضها تحت مسمى (الفنون الجميلة) لتستقل بعدها بناءً على خصائص ومميزات كل فنٍّ، فظهرت (الفنون التشكيلية)، و(الفنون الأدائية) و(الفنون الأدبية) وغيرها لكنَّ هذا الاستقلال لم يمنع من وجود علاقات ضمنية أو ظاهرة بينها، حيث يعدُّ الأنموذج المنتخب شكلاً من أشكال التّفاعل بين الفنون، فقد ربطت النزعة الدرامية فيه بين الشّعر والموسيقى بخيط ناظم، بدءًا من المقدمة الموسيقية.

اختار الموسيقار **كاظم الساهر** لتلحين الأغنية مقام (الكرد) على درجة (mi)، لكنه لم يكتفي بهذا المقام، فقد شهد المنجز تنقلات لحنية تنسجم مع الدفق الشّعوري لإيقاع الكلمات، وقد تم تسجيل الأغنية في الأستوديو على درجة (mi)، لكنه يخفض الدرجة (تون) –كُرْد على درجة (ri)– في بعض الحفلات، وهذا أمر طبيعي راجع إلى حالة المطرب يوم الحفلة من جهة وإلى الجوابات العالية التي يؤديها مع (الكورال) من جهة أخرى.

استغرق عرض الأغنية ككل ما يقارب إحدى عشر دقيقة وثمانية وثلاثون ثانية، أما المقدمة الموسيقية فتراوحت مدة عرضها ما يقارب دقيقة وأربعة وخمسون ثانية، وقد

---

[1] ينظر، أسعد علي محمد، بين الأدب والموسيقى (دراسة مقارنة في الفن الروائي)، آفاق عربية للنشر للصحافة والنشر، بغداد، العراق، دط، 1985، ص13.

تميزت المقدمة في هذه العينة مقارنة بالأنموذج السابق بالقصر، وحسبنا فإن هذا راجع إلى الاختلاف في طريقة العرض، غير أن الأكيد هو أن المقدمة الموسيقية هي: "الشّكل الموسيقي الذي حل محل (الدولاب) و(التّحميلة) خصوصًا"[1]، أما مدة العرض فلا يمكن عدّها مقياسا ثابتا حيث نجدها تتراوح بين الطول أحيانا والقصر أحايين أخر.

تميزت المقدمة الموسيقية بحسها السينفوني البتهوفيني، الذي يحيل بنا إلى الترقب والانتظار، فالقالب السيمفوني أو قالب السوناتة يتطلب تقابلاً وتعارضًا بين مجموعتين من الألحان أو موضوعيين موسيقيين[2] فنجدها تصطخب بعد هدوء، وتمزج بعد جد حتى إذا قضى السيمفوني من ذلك وطره، وصور من مشاعره ما شاء عاد باللحن لطبعيته الأولى، ليستأنف حركة جديدة أو ليفرغ من السيمفونية جميعا[3]، ولاكتمال حالة الترقب والتّشويق شهد المنجز دخولاً حزينًا (بآلة السكسفون) مع تدخلات (بالكمنجات)، ليتم تغيير الإيقاع بشكل مفاجئ إلى إيقاع (الرومبا) الراقص لرسم تلك التقلبات التي تتميز بها قصص الحب، فهي تنتقل بنا من حالة الحزن إلى حالات الفرح، ومن مشاعر اللوعة والشوق إلى مشاعر الكره، ومن بدايات الوصل إلى نهاية الانفصال والفراق.

يعدُّ الصمت سمة أساسية من سمات المقدمة الموسيقية؛ ولأن أذاننا تعودت على الكلام أصبحنا نعدُّ الصمت فراغًا كبيرًا، غير أنَّ للصمت أحيانًا قيمًا تفوق قيمة الكلام، فالصمت في اللوحة قد لا نسمعه ولكننا نراه، وهو عبارة عن حيز فارغ، أو لون نستغرق فيه يضيء ما حوله، وهو في الموسيقى لغة كاملة تمهد للانتقال من سلم لآخر أو من

---

[1] أحمد جهاد البدر، مدخل إلى الأشكال والقوالب الموسيقية الغربية والعربية، دار الفتح، بغداد، 2019، ط1، ص103.

[2] ينظر، حسن فوزي، السيمفونية التاسعة الكورالية تأليف لودفيج فان بيتهوفن (شرح وتحليل)، المجلة، القاهرة، العدد الأول، 01 يوليو 1957، ص76.

[3] ينظر، إسماعيل مصطفى الصيفي، السيمفونية والشعر الحديث، مجلة الآداب، بيروت، العدد الخامس، 01 ماي 1959، ص24.

حالة لأخرى[1] فقد استطاعت الموسيقى الآلية سواء كانت مقدمة موسيقية، أو فواصل موسيقية، أو قوالب وأشكال موسيقية أن تثير اللذة الجمالية لدى المتلقين، فقد أثارت سيمفونيات **بتهوفن** و**باخ** و**موزرات** وغيرهم قريحة كثير من الدارسين والمحللين رغم خلو كثير منها من المقاطع الغنائية، وهذا ما جعل استيعاب دلالاتها مقصور على فئة معينة من المتلقين.

تحاكي المقدمة الموسيقية في الأنموذج المنتخب قالب السوناتا حيث تتألف هذه الأخيرة من ثلاثة عناصر أساسية هي: (البداية أو العرض والوسط أو التطور، ثم النهاية)، حيث يقدم في مقطع البداية وحدتي السوناتا الأولى والثانية، اللتان تقابلهما في الرواية والمسرحية الشّخصيتان الرئيستان اللتان تتمايزان عن بعضهما بالتّضاد في الطبائع والأساليب كاختلاف شخصيتي الرجل والمرأة في الأبعاد النّفسية والتّكوين البيولوجي[2]، وغيرها من الخصائص والصفات.

جمع التّوزيع الموسيقي بين خطين متوازيين من أصوات الآلات أحدهما يتميز بالصخب والعنف، والآخر بالرقة والعذوبة، وإذا أمعنا الاستماع في بداية المقدمة سنجد بأن التوزيع الموسيقي قد تصدّر بصوت (الكمنجات) مع تدخلات (بآلة السيمبل)، وقد عبّر هذا التّناغم بين الآلات الوترية والإيقاعية عن بداية ملحمة حزينة يرويها شاب عاشق تجسدت شخصيته عبر الدّخول الحزين (لآلة السكسفون)، وبين هذا الكم الهائل من التقلبات الانفعالية شهدت المقدمة في المقطع الأخير صطدامًا بين وحدتيها الأولى والثانية، حيث انقسم صوت (الكمنجات) إلى خطين متوازيين: أحدهما صاخب قوي، والآخر خافت ضعيف، حيث يعكس الصوت الأول شخصية الشّاب المطارد، ويصور لنا مشاعره المتقدة ورحلته الضنكة للفوز بقلب فتاته، وتعبّر الآلات المستخدمة في الوحدة

---

[1] ينظر، عادل ضباع، التربية الجمالية والإبداع الأدبي (مقاربة ديداكتيكية)، ص58-58.

[2] ينظر، أسعد محمد علي، بين الأدب والموسيقى (دراسة مقارنة في الفن الروائي)، ص30.

الأولى عمومًا عن الخطر، أو الخوف، أو القوة، وقد اعتمد عليها **ريميسكي كورساكوف** في سيمفونيته الخالدة "**شهرزاد**" لتصوير شخصية **الملك شهريار** المتسلط والمستبد[1]، أما الصوت الثاني فيعبّر عن شخصية المرأة بكل تفاصيلها، إضافة إلى الظروف التي حالت بينهما.

تكمن مقصدية انتقاء الأنموذجين في رصد التّطورات الحاصلة على المنجز الشّعري وتقصي الانفلاتات الجمالية الطارئة على بنائه وما أضافته على دلالاته ضمن العرض التصويري (الفيديو كليب) بالإضافة إلى ما أضافته تلك الوصلات الراقصة التي تؤديها مجموعة من الفتيات، واستغلال حركات الجسد لإثراء النّسق الدلالي له، حيث يقودنا هذا التّحول البنائي إلى تحولات أخرى على مستوى العملية الإبداعية، إذ تعاضدت مجموعة من الأطراف في تأليف هذا الإبداع المركب يمكن تلخيصها على النحو الآتي:

ينطلق مسار العملية الإبداعية في قالب الأغنية المصورة _الفيديو كليب_ من تكامل إبداعي بين مجموعة من الطاقات الفنية، بدءًا من جهود الشّاعر، وتمثلات اللغة

[1] ينظر، مجموعة مؤلفين، التفاعل بين الأدب والفنون، ص08-09.

الشّعرية بعدّها رابطًا محوريًّا بين العالم الممكن والعالم الخيالي، حيث تسمح لها طاقتها التّعبيرية بالتّدرج في مسالك الخيال الشّعري والشّعوري، ثم يمدها الموسيقار والموزع بالقبس الموسيقى، ويختاران لها من لغة الموسيقى ومقاماتها وآلاتها ما يعزز روحها، فتصبح فيها الفكرة سابحة في رحم الإبداع، ليجسدها (الكريوغرافي) عبر حركات الجسد بعدّه «منبع الوعي والفكر والحركة»[1]، أما شركات الإنتاج والتنفيذ فتتكفل بالجانب المادي لهذا المعطى الفني المركب.

ثانيا: هندسة الأغنية

تتصدّر الأغنية بغناء حر بدون إيقاع بمصاحبة آلة (البيانو) على مقام (الكرد)، ليتدخل (الناي والفلوت) محاكيان صوت العصافير الحزينة للإيحاء بواقعية القصّ، كما أنهما يرمزان «للروح السجينة في الجسد، وليس أنين الناي إلا ألم الروح وأشواقها للانعتاق من سجنها الترابي»[2] حيث اعتمد الفنان **كاظم الساهر** على طبقات صوتية بعضها عالٍ حاد، وبعضها الآخر منخفض هادئ، لنقل وقائع هذه المعاناة، وقد تم إعادة هذا المدخل بطريقتين مختلفتين مع إضافة بعض الآلات كـ:(الطبل والكمنجات) لتكوّن دعامةً تعبيرية للكلمات، وما تحمله من طاقة شعورية.

عبّر الاستهلال الحر عن حالة ما قبل التّعلم، فالإنسان يولد صفحة بيضاء تقوده الغرائز، إلى أن يمنحه عامل الزمن هذه الخبرة (التّعلم)، حيث تمنح الحياة للإنسان قابلية التّعلم من خلال الفواجع التي تحرق قلبه كمدًا، أو من المسرات التي تزرع فيه فراحًا، والتّعلم هنا لا نعني به التّرفع عن الجهل باكتساب العلوم والمعارف، وإنّما نعني به اكتساب المعرفة الحياتية، فقد ذكر صاحب اللسان: العلم نقيض الجهل، وقال **ابن جني:**

---

[1] سمية بيدوح، فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، 2009، ص12.

[2] فرح ناز رفعت جو، قبس من الشرق يحكي عن الوجد والحرق (مولانا جلال الدين الرومي البلخي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2020، ص181.

لما كان العلم قد يكون الوصف به بعد المزاولة له، وطول الملابسة صار كأنه غريزة، لم يكن على أول دخوله فيه[1]؛ فيتعلم الإنسان بعد جهل، ويكره بعد حب، وينجح بعد فشل، والأهم من ذلك كيف ينتقل بين هذه النقائض المفروضة عليه؛ لأن الأصل في الوجود التناقض، ومن خلال هذا التناقض سنحاول تحديد العلاقة القائمة بين اللذة والألم أو بين الحب والحزن، وبين التعلم والحاجة.

يرى الفيلسوف **نيتشه** أن التّألم هو ضرب من الامتحان لطاقة الموجود؛ لأنه محك صلابته الروحية، وميعاد مرونته الأخلاقية، ولكن ليس من الضروريّ أن يكون التّألم علامة على الانهيار، أو الاستسلام بل كثيرًا ما يكون شاهدًا على حالة تحرر فعليّ، أو توافر يقظة روحية يتم بمقتضاها استنهاض القوة الأخلاقية الكامنة[2]، ومعنى هذا الاستنهاض هو انعتاق الذات من حالة (الكمون) إلى حالة (اليقظة) أو الانتقال من (اللا وجود) إلى (الوجود)، ولا يتحقق هذا الانتقال إلا بوعي الذات لذاتها من خلال الانتقال بين منعطفات الحياة، فالتعلم بالحب، هو تعلم قائم على مشاعر عاطفية تجمع بين قلبين أو روحين، أو جسدين، حيث يتيح هذا الانتقال للذات إدراك ذاتها من خلال الاحتكاك بالآخر، وبهذا يمكننا أن نحدد نوعين من المعرفة الوجودية، الأولى هي معرفة داخلية ذاتية لا تتجاوز أسوار الذات، أما الثانية فهي معرفة خارجية تجمع بين الذات والآخر لذلك يقول الشّاعر في الشّاهد الشّعري:

علمني حبك... أن أحزن
وأنا محتاج منذ عصور

---

[1] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، (ع.ل.م)، (مج) 12، ص417.

[2] ينظر، ناصر عليق، نيتشه وفلسفة الألم، مجلة أوراق ثقافية مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، السنة الثانية، العدد السادس، ربيع عشرين 2020، 17 ماي 2020، 2023/04/22، 09:00، https://www.awraqthaqafya.com.

لامرأة تجعلني أحزن[1]

يجمع الخطاب بين ضميرين (أنا) و(أنت)، أحدهما مذكر ظاهر والآخر مؤنث مستتر، حيث يحيلنا هذا الخطاب إلى وجود طرفين أحدهما مطارد والآخر هارب، تجمع بينهما حوائج ورغبات، فما هو الفرق بين الحاجة والرغبة بين الذكورة والأنوثة؟.

تحدث **ابن عربي (558هـ-638هـ)** عن هذه العلاقة وفصَّل بين الحاجات بعدّها سمة غريزية حيوانية، وبين الرغبات بعدّها سمة رمزية، وبانسياق الإنسان خلف الحب الطبيعي بهدف تلبية شهوة الغريزة، يفقد سمته الإنسانية؛ لأن هذا الإنسان يمنع عن نفسه العلم بالشّهوة الحقيقة (الرغبة) ويغتال الرّوح فيه لعجزه عن مشاهدة الرّوح في غيره، ونعتقد بأن هذا من أكثر الأسباب التي جعلت الشّاعر يختار مفارقة الحب بالحزن؛ فالحب باللذة أو الوصل لمجرد قضاء حاجة الغريزة يقتل في الإنسان روحه، أو حقيقته الإنسانية؛ لأن الوصل الذي تقوده الحاجة يقف حائلاً أمام معرفة الإنسان بذاته وبالآخر[2]، ولكي ينتقل الإنسان من الحب الغريزيّ إلى الحب الرمزيّ عليه أن يتعلم كيف يصل بين المرحلتين، فالطفل بحاجة إلى حب الأم، ومن خلال هذه الحاجة يتمكن من بلوغ الحب الروحي، أو الانتقال من حب الحاجة إلى حب الرغبة.

ينتقل الموسيقار بعد هذا الدخول الحر إلى (إيقاع المقسوم) الذي يتناسب مع استرسال الجمل ليقوم بالتلميس مع (الحجاز) في قوله: **(وألملم من عينيك ملايين النجمات يا امرأة دوخت الدنيا..)** ليختم قفلة المذهب بهدوء بعد تصاعد وصراع، ويعدّ هذا الانتقال من الغناء الحرّ إلى الغناء بإيقاع، هو انتقال المحب من حالة البحث الساكن، وهو البحث عن أخبار الطرف الثاني في جنبات الفناجين، ومجالسة العرافات لقراءة الطالع (أطرق باب العرافات، أفتح فنجاني في اللية آلاف المرات) إلى حالة البحث

---

[1] نزار قباني، الأعمال الكاملة، ص701.

[2] ينظر، نزهة براضة، الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، ص32-33.

المتحرك، ويتمثل في التّنقل بين أرصفة الطرقات، متعقبا طيف الحبيبة المختفية (أخرج من بيتي، أمشط أرصفة الطرقات، أطارد وجهك في الأمطار وفي أضواء السيارات).

يستهل الموسيقار المذهب الثّاني بعزف رقيق لآلة (الجيتار) كتمهيد للجمل المعزوفة على إيقاع (الرومبا) على مقام (النهاوند درجة la)، وقد تم عزف المقطع مرتين، حيث يعيدها الكورال في المرتين الثانية من درجة صوتية متوسطة، ويعيدها الفنّان من جواب هذه الطبقة (صوت أعلى)، ويعد هذا من الأسباب الرئيسة التي تجعله يخفض درجة الغناء (تون) في بعض الحفلات التي تتطلب مساحة صوتية عالية.

يبدأ الفنّان الغناء من طبقة صوتية منخفضة تتناسب مع فعل الدّخول، فالدخول إلى مكان ما عادة لا يكون على عجل، خاصة إذا زاره الإنسان لأول مرة، وما بالك أن يكون هذا المكان الذي دخل إليه مدينة تعج بالأحزان (أدخلني حبك سيدتي مدن الأحزان).

ذكر **ابن منظور**: الدّخول نقيض الخروج، وتدخَّل الشيء؛ أي دخل قليلاً قليلاً، ويقال: دخلت البيت، والصحيح فيه أن تريد دخلت إلى البيت، وحذفت حرف الجر فنصب المفعول به؛ لأن الأمكنة على ضربين: مبهم مثل: أمام وخلف... ومحدد وهو الذي له خلقة، وشخص وأقطار تحوزه مثل: الدار، المسجد، الوادي[1] ...، وقد تحدد المكان في الأنموذج المنتخب بعاملين؛ الأول يتمثل في المدينة، والثاني هو الحزن، ويجمع بين العاملين علائق ترابط، فجاء فعل المقام (الدخول) مناسبا لمقتضى القول (مدن الأحزان).

فصل الموسيقار بين المذهبين الثّاني والثّالث بجملة موسيقية تم بها تغيير المقام إلى مقام (الحجاز؛ حجاز على الشهيناز)، تليه جملة أدتها (الكمنجات) على إيقاع (المقسوم) ليتم تغيير المقام في (صولو الناي) إلى مقام (الرست) ليتناسب مع الرّوح الشّرقية للأغنية، ليلج في الغناء معتمدا على مقامي (الحجاز والراست)، ليقوم بعدها بختم المذهب على مقام (العجمdo).

[1] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، (د.خ.ل)، (مج) 11، ص239-240.

حفلت العينة المنتخبة بجملة من القيم الجمالية، التي سايرت المنجز الشعري منذ ردح من الزمن فعبْرت عن جلال الرجل بعده خطيبًا مصقعًا يبهر المحافل ببيانه، ويأخذ الألباب ببلاغته، وهو البصير بما في الطبيعة من روعة وجلال (الوصف)، وهو الخبير بما في الأنوثة من فتنة وجمال (النسيب)، وهو المقاتل الباسل في ميادين العراك (الفخر)، والكريم الحكيم في أوقات العسر ومواقف الرأي (المديح)، وهو المتوفى الذي لا يكون هلكه هلك واحد، ولكنه بنيان قوم تهدم (الرثاء)[1]، فقد تبوأ الرجل في الفكر العربي مكانةً هامةً منبئًا عن ميلاد السلطة الأبوية في المجتمعات العربية، والشاهد عن ذلك أن شخصية البطل في الأنموذج المنتخب شاب يسعى للظفر ببنت السلطان، فقد توفر الخطاب إذن على ثلاثة عناصر أساسية أسهمت في تشكيل بنيته الفنية ألا وهي: (الشاب الذي يمثل البطل)، و(الفتاة التي تمثل الهدف)، و(السلطان الذي يمثل المانع) أو الحائل بينهما، وقد جسد الموسيقار هذه الصعوبة بالمد المليء بالحزن (بنت السلطاااان)، وبما أن جاه السلطان ونفوذه أقوى من الشاب فإن الطابع المأساوي قد غلب على نَفَس العمل، فلم يبق للشاب سوى منفذ الأحلام والهذيان ليتخلص من مرارة الحزن التي ألمت بفؤاده، والانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال للالتقاء بفتاته.

فقرأت أقاصيص الأطفال

دخلت قصور ملوك الجان

وحلمت بأن تتزوجني

بنت السلطان[2]

بدأ الفنان الغناء بمقام (الحجاز) الذي تناسب مع الطبقة الصوتية الباعثة للحسرة والأسى، بسبب التّجربة الشّعورية الحزينة، معتمدًا على صولو (آلة القانون) للتأكيد على

---

[1] ينظر، أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي (رؤية في الشعر الجاهلي)، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص72-73.

[2] نزار قباني، الأعمال الكاملة، ص704.

الآلام التي مرّ بها من جهة، ويمهد لتغيير المقام إلى (مقام الراست) و(إيقاع المقسوم) من جهة أخرى، حيث يتسم هذا الأخير بالفخامة والطرب، ويستخدم أيضا في القصص والحكايات[1]، وقد اعتمد عليه الفنّان ليروي تفاصيل الرحلة التي خاض غمراها، منتقلاً من عالم الواقع إلى عالم الأعاجيب والأخيلة والأحلام، مستعينا بجملة من الأفعال الماضية (قرأت، دخلت، حلمت).

تُعد قيمة الجميل من أبرز القيم حضورًا في المشهد الموسيقيّ شعرًا وصورةً، فقد جمع العمل بين جمال المرأة وجمال الطبيعة، فهما مكمن الجمال في منظرهما، ورائحتهما، وحركتهما، وتنوع أشكالهما، فالمرأة هي الطبيعة، والطبيعة هي المرأة[2]، فقد جمع الخطاب بين جمالية الوصف الشّعري لملامح المحبوبة، كما استعان بحركات الجسد الأنثوية في الفيديو كليب، حيث اعتمد الكريوغرفي على رقصات مختلفة، منها ما يوحي بالطابع الغربي، ومنها ما يعبر عن روح الشّرق وأصالته، "فالرقص الشّرقي هو فن أنثوي بامتياز ليس بسبب بدلته، ولا بسبب حسيته العالية بل؛ لأنه الرقص المصمم على مقاس جسد المرأة وشكل روحها، ومعه تبدو كل امرأة ساحرة وجميلة فكل تفصيل فيه هو احتفال بالمرأة وبأنوثتها"[3] التي وهبها قيمة الجمال.

يمثل السّماع "قوت العاشقين، فإن فيه خيالاً للوصل وبه تقوى خيالات الضمير، بل تتحول إلى صور من تأثير الصوت والصفير"[4] التي انسجمت مع الحركات الدائرية

---

[1] ينظر، بنتاجة محمد، أصول فن تلاوة القرآن الكريم (دراسة لمفهوم التغني بالألحان الصوتية وتقنيات الأداء القرآني والمقامات من منظور فقهي وموسيقي)، ص91.

[2] ينظر، أحمد حاجم الربيعي، القيم الجمالية في شعر المرأة الأندلسية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص132.

[3] محمد بكري، فلسفة الرقص، جريدة القدس العربي، السنة السادسة والعشرون، العدد7935، السبت22 نوفمبر2014، 30أفريل2023، 2:27، https//langue-arabe.fr.

[4] فرح ناز علي صفدر رفعت جو، قبس من الشرق يحكي عن الوجدان والحرق (مولانا جلال الدين الرومي)، ص179.

للجسد موحية بدورة الحياة الطبيعية والتآلف بين الإنسان بمختلف أعراقه، وبين الطبيعة بتعدد ظواهرها (الليل والنهار)، (الشتاء والربيع)، كما استعان بقيم جمالية أخرى أسهمت في تكوين البنية الفنّية للعمل، وسنحاول من خلال هذه المقاربة إبراز العلائق بينها.

تحدّث **ول ديورانت**[*] **(William James Durant)(1885-1981)** عن قيمتي (الجلال) و(الجمال) وعلاقتهما ببعضهما قائلا: "يتصل الجلال بالجمال كصلة الذكر بالأنثى، فاللذة التي نشعر بها من الشّيء الجليل لا تنشأ من الملاحة المطلوبة في المرأة بل من القوة التي تعجب بها في الرجل، وأكبر الظّن أنَّ المرأة أشدُّ انفعالاً بالجليل من الرجل، وأنَّ الرجل أعظم تأثرا بالجمال"[1]، وأغلب ما يلفت انتباههم نحو المرأة هو بنية الشكل الخارجي من ملامح وجسد، وقد برز الملمح الأول في أشعار النسيب والغزل بوصف ملامح المحبوبة من ملاحة في الوجه، واعتدال في القوام كقول الشاعر:

تلك العيناها

أصفى من ماء الخلجان

تلك الشفتاها

أشهى من زهر الرمان[2]

تم تلحين السّطر الأخير من الشّاهد الشّعري بطريقتين مختلفتين، لتيسير الانتقال من مقام (الراست) إلى مقام (العجم do) ليختم المقطع بصولو (الناي) الذي رمز إلى مرور العمر، حيث يرمز حرف (النون) في الكلمات: (الخلجان، الرمان، الفرسان، المرجان، الهذيان) إلى (الأنين العميق والحزن الشديد)، فهذا الصوت يدلُّ على الكرب والبلاء، فمن

---

[*] كاتبٌ ومؤرخٌ وفيلسوفٌ أمريكي، له العديد من الأعمال الأدبية تناول في معظمها المواضيع الفلسفية، وتعد السلسلة المعرفية "**قصة الحضارة**" "**The Story of Civilization**" من أشهر أعماله. ينظر، https://www.arageek.com، 2023/08/26، 03:47.

[1] ول ديورنت، مباهج الفلسفة، ، (تر) أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة، دب، ط2، الكتاب الأول، ص 195.

[2] نزار قباني، الأعمال الكاملة، ص705.

أصوات المكروب (الرنين، الهنين، الحنين، الأنين، الخنين)[1]، أما (النون) في كلمة السلطان بإضافة المد الصوتي أثناء الغناء فدلّت على الستر والاختباء، فمن غير المنطقي أن تتجول الأميرة بين العامة دون رقابة أو حجاب، أما المدّ فيدل على الإثارة والامتداد في الزمان والمكان، حيث تجلى الإمداد الأول في قوله: (يمر العمر)، أما الامتداد الثاني فتمثل في: (بنت السلطان) وهي معادل (للقصر) الذي يتميز بالفضاء الواسع الرحب، وتجتمع كل هذه الدلالات لتعبّر عن فشل الشّاب في الحصول على مبتغاه بعد محاولات عدة، وقد تمخض عن هذه المحاولات قيمة جمالية تتمثل في قيمة السامي (الحب)؛ فإذا "كان المقوم الأساسي للجليل هو القوة فإن المقوم الأساسي للسامي هو الألم، بلى إن الألم هو الذي يسمو بنا، وكلما كان الألم كبيرًا، كان السّمو أعظم"[2] كما يقول **هويسمان (Denis Huisman)**في كتابه "**علم الجمال**".

يعود بنا صولو (الجيتار) إلى جملة (النهاوند) (أدخلني حبك سيدتي مدن الأحزان)، تأكيدًا على القيمة المأساوية في الخطاب؛ فالمأساوي"هو القيمة الجمالية الناجمة عن الشّعور بالإحباط، وعن الصّراع بين القبح والجمال، والتّفاهة والجلال، والوضاعة والسّمو، وفي المسافة الوجودية الفاصلة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون"[3]، التي تضع الإنسان أمام رهانات المصير المحتوم (الموت)، والمعادل الموضوعي للحزن في الأنموذج المنتخب، وبهذا تتخذ المرأة فيه دلالات متعددة منها ما ظهر ومنها ما بطن، فهي ترمز إلى الأم والحبية والحياة، وقد عبّرت القفلة الأوركسترالية عن ملحمة الإنسان وهو يواجه المصير.

---

[1] ينظر، باسم ناظم سليمان المولى، جواهر الأدب العباسي وكنوز البلاغة القرآنية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2017، ص89.

[2] أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، ص105، نقلا عن علم الجمال، لهويسمان، ص137.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

ختامًا يمكننا القول بأن المنجز الشعّري تخطى حدود الشّكل وتماهى مع ضجيج الحياة والكوّن، مؤسسًا لرؤية تسعى لرتق ثلمة الأنواع الفنية وتحرير بنيتها من الآفاق الضّيقة والتّحليق بها في آفاق الإبداع البيني الرحب، الذي يدعو إلى تحاقل الفنون والتحامها ببعضها، وتجاوز الجغرافيات التي رسمتها النّظريات الصارمة، من أجل تكثيف بنيتها وتفجير دلالاتها الهاربة، المنبجسة في آفاق الرّموز والإيحاءات، رافضةً التصريح عن جوهرها المكنون.

تتوسط القصائد المغاناة بنية الشّعر وجمال لغته، وبنية الأداء الموسيقي وآلاته، كما استطاعت بفضل هذه الخاصية الالتحام بعالم التصوير والأداء، متخلصة من رتابة الكتابة وإن كانت هذه الكتابة هي الأخرى قد تمكّنت من تجاوز التّجارب التّقليدية، ومعانقة الحرف للرسم والألوان لتتجه نحو جمالية الصوت والموسيقى كما في أنموذج "**قارئة الفنجان**" ويضاف إليها الصورة، وتقنيات البرمجة في عصر الفيديو كليب كما في أنموذج "**في مدرسة الحب**"، فقد أضاف هذا التّعاضد بين المنجزين الشّعري والموسيقي خصائص فنية جديدة وأنتجا أشكالاً إبداعية مركبة، وأنعشا بها تلك العلائق الغابرة بينهما، فهو تطور يتجاوز البنية الدّاخلية والخارجية (الشكل، والإيقاع، الصور الشعرية) ليؤسس لأبنية أخرى لها خصائص مختلفة أو متداخلة معه.

خاتمة

حققت سمة الاختلاف بين الفنون فروقًا جوهرية في حقل الإبداع الفنّي بمختلف روافده، فقد أذكت هذه الممارسات الفنّية حسّ التّذوق الجمالي، وصقلت أساليب التّعبير الفنّي، وقد عرفت العلائق بين الفنون تطورات مختلفة على مرّ الزّمن، فانفصلت بعد وَصلٍ وَوُصِلت بعد فَصلٍ، بسبب النّظريات الوافدة إلى الصّرح الإستطيقي بغية تقصي جمالية الأنواع وإبراز خصائصها الفنية، ونظرًا لما طرأ على هذه العلائق من تغيّرات في التوجه النظري والإجرائي، وما أحدثته الحداثة من أجل تقريب الهوة بين الفنون خلص البحث إلى جملة من النتائج والملاحظات يمكن عرضها على النحو الآتي:

- لا يتعلق التفاعل بين فن الشعر وبقية الفنون الأخرى بمرحلة زمنية معينة، فهو وليد التجاوز، الذي نشأ من رحم الحداثة؛ فالحداثة الفنية صفة ملازمة للمراس الإبداعي، وهي خاضعة للتطورات الحاصلة على بنية العمران البشري، ومرتبطة بالتعقيدات الفكرية، والظروف السياسية، والاجتماعية، في الزمن المركب الذي طغى عليه التشابك والتداخل.
- يمكن الحديث عن قسمين من التفاعلات النصية داخل المنجز الشعري العربي؛ تفاعلات نصية داخلية وتتمثل في تداخل الأجناس الأدبية مع بعضها، والاستفادة من تقنياتها الفنية وأساليبها التعبيرية، بالإضافة إلى توظيف المنجز الشعري العربي المعاصر لأبنية نصوص سابقة أو معاصرة له وهو ما اصطلحت عليه **جوليا كريستيفا** بالتناص، وتطور هذا المفهوم ليشتمل كلّ أنواع الخطاب بما في ذلك الصورة المرئية والبصرية، أما التفاعلات الخارجية فتتمثل في توظيف المراس الشعري لتقنيات الفنون الأخرى كـ: (الرسم، والعمارة، والخط، والمسرح، والموسيقى)، وقد أسس هذا التداخل بين الفنون في العصر الراهن لما يمكن تسميته بالأدب الرقمي الذي تتعاضد فيه مجموعة من الآليات الفنية كـ: (الصوت والصورة والحركة والألوان) وغيرها.
- للتفاعل الشعري مع الفنون شكلان متمايزان؛ أحدهما كلّي والآخر جزئي، ونقصد بالتفاعل الكلّي أن يتحول مسار النص الشعري من النص إلى الخطاب؛ أي من القصيدة

إلى اللوحة، أو الأغنية، أو المسرحية، أي أن ينزاح البناء الشعري عن هيكله اللغوي، ليتخذ لنفسه سمتًا مغايرًا أسسه التّأثر ببنية الفنون الأخرى وغالبًا ما يقع هذا التفاعل في دائرة التفاعل العكسي الذي تقوم به الفنون الأخرى تجاه بنية النص الشعري، فتحاول استلهام معطياته الفنية لتحويلها إلى أشكال فنية أخرى كـ: (المسرحية، والأغنية، واللوحات) أو العكس، أما التفاعل الجزئي فهو عبارة عن استلهام لبعض التقنيات الفنية من الفنون وتوظيفها داخل بينة المنجز الشعري العربي كالاعتماد على: (الألوان، والخطوط، والنقاط، والإطار) بالنسبة لفن الرسم، و(التناسب بين عنصري الكتلة والفراغ، والتصميم الداخلي والخارجي) بالنسبة لفن العمارة، والتقنيات الدرامية كـ:(الشخصيات والصراع، والحوار، والسينوغرافيا) بالنسبة لفن المسرح.

- شكّلت بنية النص الشعري العربي المعاصر عنصرًا رئيسا وعاملاً أساسيا ساعدها على تجاوز القوالب والنظريات الصارمة، فقد أتاحت له هذه البنية توظيف تقنيات جمالية من الحقول الفنية الأخرى، فتحوّلت الكتابة العربية المعاصرة إلى نمط جمالي تتعاضد فيه الأشكال والصور داخل الأفضية الكتابية معلنةً عن مراس جديد تتعانق فيه الصورة والكلمة، والكلمة باللحن، والفضاء بالكتلة، غير أن هذا الشكل الجديد لم ينل حظوته في الدراسة والتحليل في الصرح العربي فقد شهدت هذه الظاهرة الجمالية خلطاً مصطلحياً شائكاً بين المنظرين والمطبقين، خاصة وأن هذا النمط من الكتابة لا يولد من رحم ذات مبدعة واحدة.

- تباين حضور الصورة في المنجز الشعري العربي المعاصر بين السمعي والبصري، مما أدى إلى ظهور دراسات نظرية وتطبيقية تسعى إلى تقصي أشكال هذا التداخل، ومن خلال رصد تلك الآراء خلصنا إلى وجود مجموعة من المصطلحات المتداخلة ضمن الممارستين النظرية والتطبيقية، وأشرنا إلى أن بداية هذا التفاعل كانت بتوظيف المنجز الشعري العربي المعاصر لتقنية الوصف من أجل رسم لوحات فنية قوامها التشكيل اللغوي أو كما اصطلحنا عليه بالرسم بالكلمات، أما عن حضور الصور داخل بينة الخطاب

الشعري العربي المعاصر فتباينت بين الصور المرئية والصور البصرية؛ ونعني بالصور المرئية تلك الصور الثابتة كـ: (اللوحة التشكيلة، والصورة الفوتوغرافية، والصورة الكاريكاتيرية)، أما الصورة البصرية فهي الصورة المتحركة ومنها جاء مصطلح السمعي البصري؛ أي أنها خاضعة لفعل الحركة والتحوّل كـ: (الصورة التليفزيونية والسينمائية، والرقمية)، سواء كانت هذه الصّور من إنتاج الشاعر أو بمعية مبدع آخر سواء أكان رساما أو مخرجًا، أو من خلال تأثير تلك الصّور على ذات الشاعر.

- أسهمت ظاهرة التفاعل بين الشعر العربي المعاصر وبقية الفنون الأخرى إلى تحويل مسار التأليف الإبداعي من التأليف الفردي (الشاعر)، إلى التأليف المركب؛ أي اجتماع ذاتين مبدعتين في إنجاز خطاب قوامه التفاعل بين ما هو شعري وما هو تشكيلي أو موسيقي على سبيل المثال.
- تخلّص الشعر العربي المعاصر من سجن الذاتية الذي طوقه طيلة ردح من الزمن بعد تداخله مع عوالم فنية جديدة، معلنًا عن قابليته للانفتاح والتحاقل مع فنون أدبية سردية، وأخرى غير أدبية كـ: (الفنون التطبيقية، وفنون الأدائية)، مع الحفاظ على سماته الأساسية.
- تضعنا علاقة الشّعر بالمسرح أمام رهانات التساؤل والبحث، عن جدلية هذه التفاعل، فإذا كان المسرح قد خرج من أعطاف الشعر، وكان منبته منبتا شعريا، فلماذا لم يحتفظ الشعر بخصائصه الدرامية ليعود باحثا عنها في أشكال التعبير الشعري المعاصر؟، كما يجب التنويه إلى أن حضور التقنيات الدرامية داخل بنية النص الشعري خاضع لضوابط وشروط، فلا يمكن عدُّ الصراع –مثلا– صراعا دراميًّا، إذا لم يرتبط ببقية العناصر الدرامية الأخرى ، ويكون فيه تكافؤٌ بين قوتين متعارضتين.
- أنعشت القصائد المغناة تلك العلائق الغابرة بين فن الشعر العربي وفن الموسيقى، فقد أحدثت هجرة المنجز الشعري من الديوان إلى الأغنية نقلة نوعية في بنية الخطاب

الشعري العربي المعاصر وفي أدائه، فقد تحوّل هذا المسار الإبداعي من الديوان منتقلاً بين ركح المسارح وشاشات السينما ليصل إلى الفيديو كليب في العصر الراهن.

قائمة المصادر و المراجع

❖ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر:

1. أحمد مطر، ما أصعب الكلام قصيدة إلى ناجي العلي، دار رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن، بريطانيا، دط، دت.

2. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987.

3. بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، دط، 2012.

4. بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992.

5. جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1961.

6. الحسن الكامح ويونس العلوي، صرخة يد (تقاطعات بين الصورة والقصيدة، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، مراكش، دط، 2017.

- **سعدي يوسف**

7. أحزان المدن، رابطة الكتاب والفنانين الديمقراطيين العراقيين، فرنسا، ط1، 1992.

8. جنية المنسيات، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2014، (ج)3.

9. الليالي كلها الجمل كلها، بيروت، لبنان، ط1، 2014، (ج)1.

10. سميح القاسم، الأعمال الكاملة، دار الصباح، الكويت، دط، 1993، (مج)4.

11. صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.

12. عبد القادر أرناؤوط ونذير نبعه، الموت طفل أعمى، مجلة مواقف، العدد06، 01 أكتوبر1969.

13. عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، دط، 2011.

14. عبد الله عيسى لحيلح، سبع معلقات من الجاهلية الأخيرة، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.

15. عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، مطابع أخبار اليوم، دب، دط، دت.

16. عبد الوهاب البياتي، أباريق مهمشة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط4، 1969.

17. عدنان بلبل جابر و آخرون، ديوان الشهيد محمد الدرة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، دب، دط، 2001، (ج1)، (ج2).

18. علي بن الجهم بن بدر بن مسعود بن أسيد القرشي، ديوان علي بن الجهم، وزارة المعارف السعودية، دب، دط، دت.

19. عز الدين المناصرة، الأعمال الكاملة، منشورات مجلة اتحاد كتاب الانترنت المغاربة، يناير 2014، (ج1).

20. فاروق جويدة، زمان القهر علمني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

21. أبو القاسم الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2005.

22. قيصر مصطفى، تلمسان، دار آسيا، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

23. محمد الفيتوري، ملك أو كتابة، مجلة أدب ونقد، العدد 26، 01 أكتوبر 1986، مصر.

24. محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد العراق، ط2، 2006.

25. محمود درويش، الأعمال الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، (ج)1.

26. نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1997، (مج)2 .

27. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار، بيروت، لبنان، دط، دت.

28. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع الجزائر، دط، 1995.

ثانيا المراجع:

أ- المراجع العربية:

1. إبراهيم الحيدري، النظام الأبوي، وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، بيروت، ط1، 2013.

2. إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

3. إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي (الولادة وتغير الوسيط)، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2013.

4. أحمد الزعبي، التناص (نظريًّا وتطبيقًا)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000.

5. أحمد الواصل، تغني الأرض (أرشيف النهضة وذاكرة الحداثة)، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2010.

6. أحمد بن يوسف التيفاشي القفصي، متعة الأسماع في علم السماع، (تح) رشيد السلاّمي، المجمع التونسي للعلوم والآداب بيت الحكمة، قرطاج، تونس، ط1، 2019.

7. أحمد جهاد البدر، مدخل إلى الأشكال والقوالب الموسيقية الغربية والعربية، دار الفتح، بغداد، ط1، 2019.

8. أحمد حاجم الربيعي، القيم الجمالية في شعر المرأة الأندلسية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

9. أحمد دعشوش، قوة الصورة (كيف نقاومها؟ وكيف نستثمرها؟)، منشورات السبيل، دب، ط1، 2014.

10. أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

11. أحمد عبد الوهاب الشقراوي، الفنون والأدب، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2015.

12. أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، القاهرة، ط3، 2001.

13. أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي (رؤية في الشعر الجاهلي)، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

14. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

15. إدريس القري، عتبات جمالية البصرية (الكتاب الأول الفوتوغرافيا)، منشورات فكر، الرباط، المغرب، ط1، 2016.

16. إدريس الكوردي، ظواهر بلاغية في قصص الدكتورة سناء شعلان (مجموعة أرض الحكايا نموذجا)، دار الرنيم للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2020.

17. أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1997.

18. أسعد علي محمد، بين الأدب والموسيقى (دراسة مقارنة في الفن الروائي)، آفاق عربية للنشر للصحافة والنشر، بغداد، العراق، دط، 1985.

19. أشرف بيدس، شارلي شابلن (سير وتراجم)، سما للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2016.

20. ألاء علي عبود، تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة، مؤسسة دار صادق الثقافية، عمان، الأردن، دط، 2013.

21. ألفت حسن كحلة، علم النفس العصبي، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط1، 2014.

22. إليا الحاوي في النقد والأدب (مقدمات جمالية عامة)، مقطوعات من العصر الإسلامي والأموي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1974، (ج)2.

23. أماني جرار غازي، فلسفة الجمال والتذوق الفني، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020.

- **أميرة حلمي مطر**

24. فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998.

25. مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ط1، 2013.

26. أميمة أبو بكر وشرين شكري، المرأة والجندر (إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسيين)، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

27. أنصار محمد عوض الله الرفاعي، الأصول الفلسفية للفن الإسلامي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2010.

28. أنور الرفاعي، تاريخ الفن والعمارة عند المسلمين، دار الفكر، دب، ط2، 1977.

29. إياد محمد الصقر، معنى الفن، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2016.

30. آيت وارهام وأحمد بلحاج، جماليات الحمامات في الحضارة العربية الإسلامية (الفضاء والمتخيل)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

31. إيزيس فتح الله ومحمود كامل، سلامة حجازي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002.

32. أيمن منصور ندا، الصورة الذهنية والإعلامية (عوامل التشكيل وإستراتيجيات التغيير كيف يرانا الغرب)، المدنية برس صياغة نشر تسويق إعلامي، القاهرة، دط، 2004.

33. باسم ناظم سليمان المولى، جواهر الأدب العباسي وكنوز البلاغة القرآنية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2017.

34. بركات محمد مراد، الإسلام والفنون، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2007.

35. بسام موسى قطوس، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، الأردن، ط1، 2000.

36. بشر خلف، الفن لغة الوجدان (دراسة)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2009.

37. أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت الخطيب البغدادي، تاريخ مدينة السلام وأخبار محدثيها وذكر قطانها العلماء من غير أهلها وواردیها، (تح) بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2001، (مج)1.

- **أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي**

38. دلائل الإعجاز، (تح) محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت.

39. أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

40. بلعيد محاسن، الرقم سبعة 7 (أثره وإعجازه في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2012، (ج)1.

41. توفيق عبد الجواد، تاريخ العمارة والفنون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2009.

42. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا (دراسة)، دار نينوى، دمشق، سورية، دط، 2010.

43. جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد بن سابق الدين الخضيري السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، (تح) محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، لبنان، دط، 1998، (ج)3.

44. جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية المستوى النظري)، دب، ط1، 2016.

45. جميل فتحي الهمامي، في نقد النقد (حصاد ألسنتهم)، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019.

46. حسام الدين درويش، إشكالية المنهج في هيرمينيوطيقا بول ريكور وعلاقتها بالعلوم الإنسانية والاجتماعية (نحو تأسيس هيرمينوطيقا للحوار)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ط1، 2016.

47. أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تح) محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، دت.

48. أبو الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني، رسالة الحدود، (تح) إبراهيم السامرائي، دار الفكر، عمان، دط، 1982.

49. الحسن حما وعمر مزواضي، الإبستيمولوجيا وإسلامية المعرفة (مقاربات في المنهج)، مركز نماء للبحوث والدراسات، دب، دط، 2019.

50. حسن حنفي، التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ط4، 1992.

- **حفناوي بعلي**

51. راهن الشعر في نهايات القرن (أصوات الملحمة وأصداء التوقيعة والصوفية)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

52. الترجمة وجماليات التلقي (المبادلات الفكرية الثقافية)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، دط، 2018.

53. حمدان خضر سالم، الكاريكاتير في الصحافة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2014.

54. حمدان عبد الرحمن أحمد حمدان، الأجناس الأدبية (دراسة تحليلية)، مطبعة الأمانة، مصر، ط1، 1989.

55. حمود سوزي، الدولة العباسية (مراحل تاريخها وحضارتها)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

56. حنين معالي، الرواية بين الأيديولوجيا والفن (الرواية الأردنية أنموذجا)، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2020.

57. حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس (شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث)، دار التنوير، لبنان، دط، 2014.

58. حيدر برزان سكران، بلاغة التحول النصي وسلطة التأويل في الشعر العراقي المعاصر، دار الخليج، عمان، دط، 2020.

59. خالد إبراهيم يوسف، من الأدب الفلسفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

60. خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012.

- **خليل الموسى**

61. المسرحية في الأدب العربي (تاريخ، تنظير، إجراء)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1997.

62. جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2008.

63. خليل شكري هياس، ينابيع النص وجماليات التشكيل (قراءات في شعر بشرى البستاني)، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، دط، 2012.

64. دعاء علي عبد الله، البنية الدرامية في شعر محمد القيسي، المنهل للنشر الالكتروني، دب، ط1، 2016.

65. راجي الأسمر، المفصل في علم الصرف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1998.

- **راوية عبد المنعم عباس**

66. الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998.

67. علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2013.

68. رائد جميل عكاشة وآخرون، التكامل المعرفي (أثره في التعليم الجامعي وضرورته الحضارية)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2012.

69. رشاد رشدي، نظرية الدراما (من أرسطو إلى الآن)، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

70. رشيد يحياوي. مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، مؤسسة وكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة، دط، 2016.

71. رفيقة البحوري، المرأة ولعبة الحرف في شعر نزار قباني، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001.

72. رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001.

73. رياض عصمت، المسرح العربي (سقوط الأقنعة الاجتماعية)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011.

74. ريم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر (تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة)، دار الخليج للصحافة والنشر، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2018.

75. زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية (مشكلة الحرية)، دار الطباعة الحديثة، مصر، ط2، 1963.

76. زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2018.

77. زهير الصاحب وآخرون، قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ، 2012.

78. الزواوي بغورة، الاعتراف من أجل مفاهيم جديدة للعدل (دراسة في الفلسفة الاجتماعية)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

79. سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، 1989.

80. سامي أحمد عبد الحليم إمام، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1991.

81. سحر هادي بشر، الصورة في شعر نزار قباني (دراسة جمالية)، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

82. سعاد أنقار، الصورة والتشكيل الموسيقي في الموشحات الأندلسية، منشورات باب الحكمة، تطوان، المغرب، ط1، 2016.

83. السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة)، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.

84. سعيد محمد اللحام، التعبير بالموسيقى، منشورات مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل التجارية، دب، ط1، 1996.

- **سعيد يقطين**

85. الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت.

86. النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

- **سليم لحلو**

87. الموسيقى النظرية، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط2، 1972.

88. تاريخ الموسيقى الشرقية، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، 2007.

89. سمية بيدوح، فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، 2009.

90. سمير السالمي، شعرية جبران (المستمر بين الشعري والفني)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011.

91. سمير علي سمير الدليمي، الصورة في التشيكل الشعري، دار الشؤون الثقافية، وآفاق عربية، العراق، بغداد، ط1، 1990.

92. سهيلة عزوز، السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، دار أشريفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999.

93. سيد أحمد قويجلي، الصراع على تفسير الحرب والسلم (دراسات في منطق التحقيق العلمي والعلاقات الدولية)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، دط، 2018.

94. شاكر النابلسي، أكله الذئب (السيرة الفنية للرسام ناجي العلي 1936-1987)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

- **شاكر عبد الحميد**

95. العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1987.

96. الفكاهة والضحك (رؤية جديدة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2003.

97. عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات)، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2005.

98. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي)، المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، ط1، 1988.

99. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987.

100. شوقية هجرس، فن الكاريكاتير، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2005.

101. صالح بن الهادي رمضان، التفكير البيني أسسه النظرية وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، مركز دراسات اللغة العربية وآدابها، دب، دط، دت.

102. صلاح الفضلي، آلية عمل العقل عند الإنسان، عصير الكتب للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2019.

103. صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، دط، 2012.

104. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

105. صميم الشريف، السنباطي وجيل العمالقة، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دب، دط، دت.

106. ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

107. طراد الكبيسي، المنزلات (منزلة القراءة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، دط، 1996، (ج)3.

108. ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته (في الشعر الأردني نموذجا)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.

109. عادل ضباع، التربية الجمالية والإبداع الأدبي (مقاربة ديداكتيكية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2019.

110. أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، (تح) محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، القاهرة، 1994، (ج)3.

111. أبو عبد الله بدر الدين محمد بن بهادر بن عبد الله الزَّرْكَشِيِّ المصري، البرهان في علوم القرآن، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1977.

112. عبد الحافظ إسماعيل، إستراتيجية الثقافي (دراما المسلسلات التليفزيونية العربية نموذج اليمين- الجزائر- مصر –سورية) (دراسة تحليلية مقارنة)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2014.

113. عبد الحميد زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (دراسة صوتية مقارنة)، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

114. عبد الحميد مشعل، موسيقى الغناء العربي (صولفيج غنائي مراحل تطور الموسيقى العربية الموشحات الأندلسية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1995.

- **عبد الرحمن بدوي**

115. فلسفة العصور الوسطى، دار القلم، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

116. فلسفة الفن والجمال عند هيغل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

117. عبد الرحمن خليفة، أيديولوجية الصراع السياسي (دراسة في نظرية القوة)، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1999.

118. عبد الرحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء)، دار الينابيع طباعة ونشر وتوزيع، السودان، ط1، 2010.

119. عبد العزيز أحمد جوده، تاريخ الفنون، دار فنون للطباعة، دب، دط، 2006.

120. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1981.

121. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001.

122. عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي (دراسة أثرية فنية)، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

123. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1887.

124. عبد الفتاح يحي المسهلي، جدلية التكنولوجيا والشكل في عمارة الأرض، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017.

125. عبد القادر فيهم شيباني، السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

126. عبد الكريم اليافي، دراسات في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996.

127. عبد الله أبو محمد بن عبد الرحمن أبي زيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، (تح) محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، دط، دت، (ج)2.

128. عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

129. عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012.

130. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998.

- **عبد الله خضر حمد**

131. الأدب العربي الحديث ومذاهبه، دار الفجر للنشر والتوزيع، أربيل، العراق، ط1، 2017.

132. قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2017.

133. عبد الله عبد الجبار ومحمد عبد المنعم خفاجى، قصة الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، دط، 1980.

134. عبد الله نصر العلوي، في الشعرية العربية (من فضاء الذاكرة...إلى أيقون العجيب)، المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية وشرق أوسطية وخليجية، فاس، المغرب، دط، 2014.

135. عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005.

136. عبد النور إدريس، النقد الجندري (تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية)، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

137. عبيدة صبطي ونجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

138. عبير حامد سويدان وآخرون، التصميم الداخلي والعمارة الإسلامية في مصر بين الماضي والحاضر، ببلومانيا للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2020.

139. أَبُو عُثْمَانْ عَمْرُو بْنْ بَحْرْ بْنْ مَحْبُوبْ بْنْ فَزَارَة اَللَّيْثِي اَلْكِنَانِي اَلْبَصَرِيَّ الملقب بالجاحظ، الحيوان، (تح) عبد السلام هارون، القاهرة، ط2، 1965، (ج) 3.

140. أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حدير بن سالم، العقد الفريد، (تح) عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، (ج)3.

- **عز الدين إسماعيل**

141. الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1992.

142. التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، دت.

143. الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، دت.

144. قضايا الإنسان في الأدب المسرحي (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، الكويت، دط، 1980.

145. عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1978.

146. عصام شرتح، نزار قباني (دراسة جمالية في البنية الدلالية)، دار الخليج، عمان، دط، 2017.

147. عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1979.

148. علاء جواد كاظم، الصورة حكاية أنثروبولوجية (معاينات مونوغرافية في الأنثروبولوجيا المرئية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

149. علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2012.

150. علي حرب، التأويل والحقيقة (قراءات تأويلية في الثقافة العربية)، السويد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2007.

151. علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

152. علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل (دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق)، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، دط، 2015.

153. علي عبد الرؤوف، شعب وميدان ومدينة العمران والثورة والمجتمع (القصة الإنسانية والمعمارية والعمرانية لميدان التحرير)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، الدوحة، دط، دت.

154. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط5، 2008.

155. عمر الدسوقي، المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها)، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، ط1، 1962.

156. عمر الدقاق وآخرون، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الأوزاعي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

157. عمر بوشموخة، جماليات الموسيقى العربية، صدر الكتاب عن وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007.

158. عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط3، 1977.

159. فاتن عبد الجواد، اللون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

160. فاتن غانم، تداخل الفنون في الشعر النسوي (شعر بشرى البستاني نموذجا)، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

161. فاروق عبد المعطي، فيثاغورس فيلسوف علم الرياضيات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

162. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

163. فاطمة ناعوت، الكتابة بالطباشير في الفن والأدب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

164. فايز ترحيني، الدراما والمذاهب الأدبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

165. أبو الفتح عثمان الموصلي بن جني، اللمع في اللغة العربية، (تح) فائز فارس، دار الأمل، الأردن، ط2، 1990.

166. فتحي إبراهيم إسماعيل، فن الإخراج الصحفي (بين النظرية والتطبيق)، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2019.

167. فتحي حسن ملكاوي، منهجية التكامل المعرفي (مقدمات في المنهجية الإسلامية)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، دب، دط، 2011.

168. فراس عبد الرزاق السوداني، المشجر من غريب اللغة (عرض وتحليل وتطبيق)، دار البشير للثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، ط1، 2019.

169. فرح ناز علي صفدر رفعت جو، قبس من الشرق يحكي عن الوجدان والحرق (مولانا جلال الدين الرومي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2020.

170. فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003.

171. أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي، كتاب الأغاني، (تح) إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، (مج)1.

172. فريدة بوجيدة، الصورة والمجتمع (من المحاكاة إلى السينما)، مطبعة الجسور، وجدة، ط1، 2016.

173. فؤاد زكريا، الثقافة السيكولوجية (التعبير الموسيقى)، دار مصر للطباعة، مصر، القاهرة، دط، دت.

فوزي كريم

174. الفضائل الموسيقية (الموسيقى والشعر)، دار نون، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2017.

175. القلب المفكر (القصيدة تغني لكنها تفكر أيضا)، منشورات المتوسط، ميلانو، ايطاليا، ط1، 2017.

176. فيصل القاسمي، أساسيات البورتريه (المستوى صفر)، كتاب رقمي، 2020.

177. قاسم بياتلي، مفاهيم وأساليب مسرحية، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020.

178. أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، (تح) محمد محمد عبد المقصود وحسن عبد المقصود، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2002.

179. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2005.

180. قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي (مع السيرة الذاتية للفنان عبده الحمولي)، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2011.

181. قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

182. كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن الكريم، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

- **كلود عبيد**

183. الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

184. جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

185. كمال عمران، الإنسان ومصيره في الفكر العربي الإسلامي، منشورات المؤسسة العربية للتوزيع، منوبة، تونس، دط، 2001.

186. كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، دار الثقافة، القاهرة، دط، 1998.

187. لميس مالك سعيد، الفنون الجميلة، الجندارية للنشر والتوزيع، دب، دط، 2016.

188. لينا جزراوي، صورة الفلسفة النسوية في الفكر العربي المعاصر، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، دط، 2019.

189. مجموعة مؤلفين، التفاعل بين الآداب والفنون الأخرى، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2019.

190. مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2002.

191. محسن محمد عطية، اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب الحديث، القاهرة، دط، 2005.

192. محمد الأمين بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.

193. محمد بلاسم، الفن التشكيلي (قراءة سيميائية في أنساق الرسم)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.

194. محمد الخطيب، المسرح الإغريقي، دار مؤسسة أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2014.

195. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر الحديث (بحث في سمات الأداء الشفهي علم تجويد الشعر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، دت.

196. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر الكثافة –الفضاء–التفاعل)، الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1990.

197. محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

198. محمد برهام المشاعلي، إسرائيل من أين إلى أين؟، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.

199. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1986.

200. محمد بن تاجة، أصول فن تلاوة القرآن الكريم (دراسة لمفهوم التغني بالألحان الصوتية وتقنيات الأداء القرآني والمقامات من منظور فقهي وموسيقي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.

201. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985.

202. محمد بوعزة، تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، الدوحة، ط1، دت.

203. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، 1981 .

204. محمد حمدي إبراهيم، الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1994.

205. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1994.

- **محمد زكي العشماوي**

206. الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1980.

207. دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994.

208. محمد شكري الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم)، دار الأمل للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، دط، دت.

209. محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، دب، ط1، 1939.

210. محمد عابد الجابري، الحداثة والتراث (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

211. محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن (دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

- **محمد عزام**

212. الحداثة الشعرية (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1996.

213. القصيدة البصرية على ضوء التحليل التأويلي للشعر، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، سوريا، ط1، 2017.

214. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

215. شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

216. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، دت.

217. محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط1، 1986.

218. محمد غنمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

219. **محمد غنيمي هلال**

220. دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، دت.

221. في النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1997.

222. محمد مفتاح وأحمد أبو حسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الدار البيضاء، ط1، 2001.

- **محمد مفتاح**

223. التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

224. التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

225. مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، (الجزء الأول مبادئ ومسارات).

226. مفاهيم موسعة لنظرية الشعرية (اللغة–الموسيقى–الحركة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، (الجزء الثاني نظريات وأنساق)

227. مفاتيح موسعة لنظرية الشعرية اللغة–الموسيقى–الحركة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، (الجزء الثالث أنغام ورموز).

228. محمد منصور، الخارطة الشعرية في الأغنية الرحبانية، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2009.

229. محمد نبهان سويلم، التصوير الإعلامي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.

230. محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المعربة العامة للكتاب، مصر، القاهرة، دط، 2006.

231. محمد همام، تداخل المعارف ونهاية التخصص في الفكر العربي الإسلامي، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، ط1، 2013.

232. محمود أحمد درويش، مناهج البحث في العلوم الإنسانية، مؤسسة الأمة العربية، مصر، ط1، 2018.

233. محمود رجب، الاغتراب (سيرة مصطلح)، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1988.

234. محمود سعيد عمران، حضارة أوروبا في العصور الوسطى، دار المعرفة الجامعية، دب، دط، 1998.

235. محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية (دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها)، دار نهضة الشرق، القاهرة، ط1، 2000.

236. مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1925.

237. مروة جبار الدليمي، أسس التصميم الداخلي والديكور، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

238. مشري بن خليفة، الشعرية العربية (مرجعياتها وإبدلاتها النصية)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2010.

239. مصطفى صابر النمر، الدراما الأجنبية وانحرافات المراهقين السلوكية، العربي للنشر، القاهرة، دط، 2017.

240. مصطفى صادق الرافعي، رسائل الأحزان في فلسفة الجمال والحب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971.

241. مصطفي عبد الرحيم محمد، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، دط، 1997.

242. مصلح النجار، القصيدة البصرية في الشعر العربي الحديث، منشورات الاختلاف، برج الكيفان، الجزائر، ط1، 2020.

▪ **ممدوح حمادة**

243. رسوم الكاريكاتير في الصحافة، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 2018.

244. نشوء وتطور رسوم الكاريكاتير، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع دمشق، سوريا، دط، 2018.

245. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2015.

246. مهاب درويش، الفن المصري القديم، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، دط، دت.

247. مهى جرجور، الأدب في مهب التكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

248. موسى جواد الموسوي وآخرون، الإعلام الجديد تطور الأداء والوسيلة والوظيفة، سلسلة مكتبة الإعلام والمجتمع، الطبعة الالكترونية الأولى، 2011.

249. موسى محجوب، فن كتابة الأغنية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، دط، 2014.

250. ميخائيل خليل الله ويردي، فلسفة الموسيقى الشرقية (في أسرار الفن العربي)، مطبعة ابن زيدون، دمشق، دط، 1948.

251. ميشال عاصي، الفن والأدب (بحث في الأنواع والمدارس الفنية والأدبية)، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.

252. ناصر الظاهري، وصف الجسد في الشعر الجاهلي، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، دط، 2017.

253. نبيل رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية، دط، دت.

254. نجاة عمار الهمالي، الصورة الرمزية في الشعر العربي (شعر خليفة التلسي أنموذجا)، مجلس الثقافة في العالم، القاهرة، مصر، دط، 2008.

▪ **نزار قباني**

255. قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، دط، دت.

256. ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، دط، 1981.

257. نزهة براضة، الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، دت.

258. نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2008.

259. أبو نصر حمد بن محمد بن طرخان الفارابي، الموسيقى الكبير، (تح) غطاس عبد الملك خشبة، جار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

260. نعمان عبد السميع متولي، مكونات الجملة والأسلوب في اللغة العربية (دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

261. نهاد صليحة، المسرح بين الفنون والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1986.

262. هشام معافة، التأويل والفن عند هانس جيورج غادامير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

263. يحي الشيخ صالح، حداثة التراث تراثية الحداثة (قراءة في السرد والتناص والفضاء الطباعي)، الفائز للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009.

264. يحي بو عزيز، تلمسان عاصمة المغرب الأوسط، سحب الطباعة الشعبية للجيش، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2017.

265. يحي سليم البشتاوي، منهجية الإخراج المسرحي، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2014.

266. يسري عبد الغني عبد الله، الجمال في مرآة أهل الفكر وعلماء البلاغة، منشورات صفحة البلاغة الرحبة، المغرب، دط، 2016.

- **يعقوب عزمي**

267. أساسيات في الفن التشكيلي، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

268. الثقافة الموسيقية، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014.

269. يمني العيد، في القول الشعري (الشعرية والمرجعية، الحداثة والقناع)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

270. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها وأسسها، تاريخها، روادها، وتطبيقاتها العربية)، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2007.

ب- المراجع المترجمة:

1. أرثر شوبنهاور، العالم إرادة وتمثلا، (تر) سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2006، (مج)1.

2. أرسطو، فن الشعر، (تر) إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المعربة، دب، دط، دت.

3. أفلاطون، المحاورات الكاملة، (تر) شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1994.

4. أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، (تر) محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، ط1، 2008.

5. الإدريس نيكول، علم المسرحية، (تر) دريني خشبة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1992.

6. إدغار موران، الفكر والمستقبل (مدخل إلى الفكر المركب)، (تر) أحمد القصوار ومنير الحجوجي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

7. إيف شوفرال، الأدب المقارن، (تر) عبد القادر بوزيدة، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2017.

8. بندتو كروتشه، فلسفة الفن، (تر) سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2009.

9. بيتر وليندا موري، فن عصر النهضة، (تر) فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، العراق، ط1، 2003.

10. جاك أمون، الصورة، (تر) ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013.

11. جاك دريدا، في علم الكتابة، (تر) أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008.

12. جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأدب، (تر) شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2000.

13. جورج لوكاتش، تاريخ تطور الدراما، (تر) كمال الدين عيد، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016، (ج)1.

14. جوستاف لوبون، اليهود في تاريخ الحضارات الأولى، (تر) عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي، مصر، القاهرة، دط، 2007.

15. جوليوس بورتينوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، (تر) فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

16. جون ستوميير وبيتر ويستبروك، التناغم الإلهي (حياة فيثاغورس وتعاليمه)، (تر) شوقي جلال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2012.

17. جيروم ستولنتير، النقد الفني، (تر) فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

18. جيمس ستيلر، أثر تطبيق العلوم العصبية على التعليم الناجح، (تر) أسماء عليوه ونورا محي الدين، مجموعة النيل العربية، مصر، القاهرة، ط1، 2018.

19. د.تيلور، القوانين لأفلاطون، (تر) حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1986.

20. دون لوري، تحليل الشخصية، (تر) حسين حمزة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

21. رنيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، (تر) محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1980.

22. رولان بارت، الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، (تر) هالة نمّر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

23. ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، (تر) فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، دب، دط، دت.

- **زيجمونت باومان**

24. الأزمنة السائلة العيش في زمن اللا يقين، (تر) هبة رءوف عزت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

25. الحداثة السائلة، (تر) حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2016.

26. سيجموند فرويد، الأنا والهو، (تر) محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، ط4، 1982.

27. سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، (تر) أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، العراق، بغداد، دط، 1982.

28. غيورغي غاتشف، الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)، (تر) نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1995.

29. فرانسوا كيفيجيه، ليوناردو دافينشي (الذات والفن والطبيعة)، (تر) ناصر مصطفى أبو الهيجاء، دائرة الثقافة والسياحة، أبو ظبي، دط، 2020.

30. فرانسيس شنج، العمارة (كتلة وفراغ ونظام)، (تر) أحمد الخطيب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 2013.

31. فرنسيس أور، حضارات العصر الحجري القديم، (تر) سلطان محسن، مكتبة الإسكندرية، دمشق، ط2، 1995.

- **فريدريك هيجل**

32. أصول فلسفة الحق، (تر) إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1996، (المجلد الأول).

33. المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، (تر) جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

34. فن الموسيقى، (تر) جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980.

35. فريدرك نيتشه، مولد التراجيديا، (تر) شاهر حسين عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 2008.

36. فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، (تر) عيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013.

37. ف دياكوف و س كوفاليف، الحضارات القديمة، (تر) نسيم وكيم اليازجي، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2000، (ج)1.

38. كريستوف كودويل، الوهم والواقع دراسة منابع الشعر، (تر) توفيق الأسدي، دار الفارابي، دط، 1997.

39. ك.و.سميثيز، أسس التصميم في العمارة، (تر) محمد بن عبد الرحمن الحصين، جامعة الملك سعود إدارة النشر والمطابع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1419هـ.

- **مانليو بروزاتين**

40. قصة الألوان، (تر) السنوسي استيتيه، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، البحرين، ط1، 2018.

41. قصة الخطوط، (تر) السنوسي استيتيه، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، البحرين، ط1، 2018.

42. ميخائيل أوفيسانيكوف، وميخائيل خرابشكو، جماليات الصورة الفنية، (تر) رضا الظاهر، دار الهمذاني للطباعة والنشر، دب، ط1، 1984.

43. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، (تر) يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، دط، 1988.

- **هربيرت ريد**

44. طبيعة الشعر، (تر) عيسى علي العكوب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، دط، 1997.

45. معنى الفن، (تر) سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998.

46. هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، (تر) حسين نصار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2010.

47. ول ديورنت، مباهج الفلسفة، (تر) أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة، دب، ط2، دت، (الكتاب الأول).

48. ولترت ستيس، معنى الجمال نظرية في الإستطيقا، (تر) إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الإعلامي للثقافة، دب، دط، 2000.

49. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، (تر) محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995.

ثالثا: المعاجم والقواميس والموسوعات:

1. إبراهيم قلاتي، قاموس الهدى، دار الهدى، الجزائر، دط، 2012.

2. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، اسطنبول، تركيا، دط، دت، (ج)1.

3. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، مصر، القاهرة، ط1، 2019.

4. أنور الجندي، الموسوعة الإسلامية العربية (أصولها وانتمائها)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

5. باتري بافي، معجم المسرح، (تر) ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، دط، 2009.

6. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، ط1، 1979.

7. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب العالمي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، (ج)1.

8. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة (الفلاسفة، المنطقة، اللاهوتيون، المتصوفون)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 2003،

9. دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، (تر) يحي يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

10. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمر بن تميم الفراهيدي الأزدي اليحمدي، كتاب العين، (تح) عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، (ج)4.

11. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2008، (ج)2.

12. عبد الله خليل هيلات، الموسوعة الأدبية العالمية، دار الكتاب الثقافي للنشر والتوزيع، إربد، دط، 2012.

13. كريغ كاهون، معجم العلوم الاجتماعية، (تر) معين رومية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط1، 2021.

14. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

15. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.

16. يوسف عيد، الموسوعة الموسيقية الشاملة (القسم النظري)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1994، (ج)1.

17. دم، معجم الموسيقى، مركز الحاسب الآلي مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط1، 2000.

رابعا: الرسائل الجامعية.

1. عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، إشراف عبد الملك ضيف، جامعة المسيلة، قسم اللغة العربية وآدابها، المسيلة، الجزائر، 2008-2009.

2. محمد الماكري، الاشتغال الفضائي في النص الشعري (نماذج من الشعر المغربي الحديث)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف محمد مفتاح، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1987.

3. وفاء يوسف إبراهيم زيادي، الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق لأحمد فارس الشدياق (دراسة أدبية نقدية)، مذكرة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2009.

خامسا: المجلات والجرائد:

1. مجلة الآداب، بيروت، العدد الخامس، 01 ماي 1959.

2. أشيلي مونتاغيو، البدائية، (تر) محمد عصفور، العدد53، يناير 1990/1923/1978.

3. مجلة الثقافة، دمشق، العدد الأول، 1962/01/01.

4. البيان الكويتية، العدد 467، 1يونيو2009.

5. مجلة الفنون والآداب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، العدد65، مارس 2021.

6. المجلة، القاهرة، العدد الأول، 01 يوليو 1957.

7. مجلة الرافد، العدد40، الشارقة، 2013.

8. الكرمل، العددان 33/32، 2011-2012.

9. المجلة التاريخية المصرية، المجلد التاسع عشر، 2020.

10. مجلة الشعرية، العدد السادس، 2019،

11. مجلة الأقلام، العدد الأول، العراق، يناير 1987.

12. مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد الأول، المجلد الأول، 1994/06/01.

13. مجلة كلية العلوم الإسلامية، 2012.

14. مجلة الشارقة الثقافية، العدد السابع، 01 مايو2017.

15. مجلة علامات، العدد 35.

16. الثقافة الجديدة المغربية، العدد19، 1يناير1981.

17. مجلة الفيصل، الرياض، السعودية، العدد154.

18. مجلة المعرفة، رقم العدد 584، 01 ماي 2012.

19. مجلة الفيصل، المملكة العربية السعودية، العدد90،

20. جريدة الوطن، الأحد 15 تشرين الثاني2015، العدد2271، السنة العاشرة.

سادسا: الندوات والملتقيات:

1. الإيقاع في الموسيقى بين التنظير والممارسة، أعمال الندوة العلمية مركز الموسيقى العربية المتوسطية النجمة الزهراء، منشورات كارم الشريف، 4-5/ماي/2012.

سابعا: المواقع الالكترونية:

1. ألبرت مونسل مخترع نظام الألوان، https://colorswindow.com

2. حسني التهامي، قصيدة التانكا، ، 14 يناير 2021.https://www.diwanalarab.com

3. حمد مروان، ما هي أدوات الاستفهام، https://mawdoo3.com

4. سعيد بن كراد، غريماس ترسانة السيميائية، 09/30/ 2019، https://bilarabiya.net

5. عبد الرحمن طاحون، تحليل قارئة الفنجان، عبد الحليم حافظ، محمد الموجي، نزار قباني وختام مشوار العندليب، وتسعيناتي (تحليل أغنية مدرسة الحب، كاظم الساهر، نزار قباني)، 2022/01/04، قناة كتاب الأغاني، https://www.youtube.com

6. عبد الوهاب المسيري، الفيديو كليب الجسد والعولمة، الموسيقى العربية، https://www.arabmusicmagazine.com.

7. عبود طلعت عطية، كلود لورين (فنان يدرس الطبيعة)، العربي، العدد746، https://alarbi.nccal.gov.kw

8. فاتن دراج، فقهاء وأئمة (بدر الدين الزركشي)، ، 27 يوليو 2021. https://mufakeroon.com

9. القلب حب والصليب موت".. قراءة الفنجان فن متوارث من الحضارة البابلية، https://alhekma.dk

10. محمد بكري، فلسفة الرقص، جريدة القدس العربي، السنة السادسة والعشرون، العدد7935، السبت22 نوفمبر 2014، https//langue-arabe.fr .

11. محمد سعيد الريحاني، الأغنية العربية المصورة، الكائن والممكن، الخميس، https://www.arabworldbooks.com

12. محمود عبد الهادي، صراع الأخلاق (هل كان إمانويل كانط مؤمنًا)، 2023/01/26، 2023/07/23، 10:07، https://www.aljazeera.net

13. من هو بول أيلور، https://www.arageek.com

14.منظمة الباحثون السوريون، بوجمارتن واضع مصطلح علم الجمال، https://www.syr-res.com، 2020/04/12.

15.موسى ديب الخوري، مدخل لدراسة بوذية الزن، https://www.maaber.org

16.ناصر عليق، نيتشه وفلسفة الألم، مجلة أوراق ثقافية مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، السنة الثانية، العدد السادس، ربيع عشرين 2020، https://www.awraqthaqafya.com

17.نسرين حطوم، زوجان لبنانيان يحولان الكلمات للوحات فنية، العربية، لقاء حوار مع رولان وعلي حيدر https//:www.alarabiya.net

18.نسرين غريب، التبصر والتنجيم عند العرب من الفنجان إلى الجن وهوس علم الغيب، https://saydiy.net

19.وائل علي، فيلسوف الطبيعة الذي لم يكن ملحدًا، https://www.aljazeera.net، 2016/10/04.

20. https://www.hindawi.org.

21. https://aawsat.com.

22. https://ar.wikipedia.org.

23. https://arab-ency.com.sy.

24. https://areq.net.

25. https://bookstor.dohainstitute.org.

26. https://foulabook.com.

27. https://genderiyya.xyz.

28. https://m.marefa.org.

29. https://manhowa.com.

30. https://www.alamy.com.

31. https://www.archsearch.gr.

32. https://www.goodread.

33. https://www.mominoun.com.

34. https://www.musicologie.org.

35. https://www.noor-book.com.

36. https://www.wikiwand.com.

37. مؤمنون بلا حدود، تشارلز بيرس، 2014/04/24. https://www.mominoun.com

38. سرمد السرمدي، الجمال عند شارل لالو، 2010/04/01 https://m.ahewar.org

39. إيمان الحياري، العالم أوغست كونت، 26 يوليو 2018. https://mawdoo3.com

40. https://www.edition-harmattan.fr. 2006/07/29 ،

41. يامن نوباني، محمد الدرة 22عاماً... مات الولد برصاصة، 2022/09/30، https://waif.ps

42. 17أغسطس2022، 2023/07/23، 09:05، https://www.arageek.com

ثبت المصطلحات

المصطلح	الترجمة بالانجليزية
الإبستيمولوجيا	Epistemology
الأجناس الأدبية	Literary genres
الأدب التفاعلي	Interactive literature
الأدب الرقمي	Digital Literature
الإدراك الفني	Artistic Realization
الأربيسك	Arabesque
الأنثربولوجيا	Anthropologist
الانعكاس	Reflection
الأيديولوجيما	Ideeaologeme
الإيقاع الزمني	Temporal Rhythm
الأيقونة	Iconicity
الباليه	Ballet
البلاغة	Rhetoric
البناء الدرامي	Dramatic Construction
البورتريه	Portraiture
البوليفونية	Polyphony
البونكتيوم	Punctum
التحاقل	Exchange
التحريك المبرمج الديناميكي	Dynamic programmed animation
تحليل الخطاب	Discorurse analysis
تراجيديا	Tragedy
التراسل	Correspondence
التصميم الداخلي	Interior Design
التفاعل	Interaction
التكامل المعرفي	Knowledge Integration
التكعيبية	Cubism
التناص	Intertextuality
التناغم الموسيقي	Musical Harmony
التهجين	Hybridization
الجمال	Beauty
الحداثة	Modernity

Liquid Modernity	الحداثة السائلة
Solid Modernity	الحداثة الصلبة
Dramatic Event	الحدث الدرامي
Intuition	حدس
Crafts	حِرَفْ
Dialogue	الحوار
Dialogisme	الحوارية
Imagination	الخيال
Artistic Imagination	الخيال الفني
The Signified	الدال
Drama	الدراما
Poetic Drama	الدراما الشعرية
Poetic Drama	الدراما الشعرية
Decoration	الديكور
Symbols	الرموز
The novel	الرواية
Rococo	الروكوكو
Romance	الرومنسية
Studlum	الستوديوم
Sonata	السوناتا
Semiotics	السيميوطيقا
Scenography	السينوغرافيا
Personage	الشخصية
Poetry	الشعر
Dramatic Poetry	الشعر الدرامي
Concrete Poetry	الشعر المُجسم
Geometric Poetry	الشعر الهندسي
Conflict	الصراع
Visual Images	صور مرئية (بصرية)
Image	الصورة
Literary Image	الصورة الأدبية
Poetic Image	الصورة الشعرية
Artistic Photo	الصورة الفنية
Photographic Picture	الصورة الفوتوغرافية

Solo	عزف منفرد
Signs	العلامات
Aesthetics	علم الجمال (الإستطيقا)
Graphology	علم خط اليد
Positive	العلمية
Sciences	علوم
Experimental Sciences	العلوم التجريبة
Architecture	العمارة
operatic art	الفن الأوبيرالي
Modern Art	الفن الحديث
Arts	الفنون
Fine Arts	الفنون الجميلة
Photoshop	الفوتوشوب
Photographic	فوتوغرافية
Phoneme	الفونيم
The Pictorial Pome	القصيدة التصويرية
Prose Pome	قصيدة النثر
Aesthetic Values	القيم الجمالية
Bloc	الكتلة
Comedy	كوميديا
Theological	اللاهوتية
Compositional Logarithmic	اللوغاريتمية التأليفية
Postmodernism	ما بعد الحداثة
Orchestra	مجموعة عازفين
Mimesis	المحاكاة
The Signified	المدلول
The Stage	المسرح
Theatrical	المسرحية
Cariography	مصمم الرقصات
Music clips	مقاطع
Musical intro	مقدمة موسيقية
Mathematical logic	المنطق الرياضي
Morfeme	المورفيم

Music	الموسيقى
Metaphysics	ميتافيزيقي
Mythology	الميثيولوجي
Médiologie	الميديولوجيا
Médiologique	ميديولوجية
Integrative Criticism	النقد التكاملي
Hypertext	الهايبر تاكست
Multimedi	الوسائط المتعددة
Digital Medium	الوسيط الرقمي
Intertextual Functional	وظيفة تناصية
Aesthetic Awareness	الوعي الجمالي
Pantomime	المسرحية الصامتة

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
شكر وعرفان	//
مقدمة	أ-ح
المدخل: تفاعل الفنون -مقاربة في المفهوم والأصل والتطور-	49-10
1.مصطلح التفاعل والتأسيس للإبداع المركب	11
1.1. الأدب التفاعلي من الفكرة إلى التأسيس	16
2.1.أنواع التفاعل النصي	23
3.1.إشكالية المصطلح وأزمة التأسيس لأدب تفاعلي	31
2.تعريف الفن ونشأته	33
1.2.تعريف الفن	33
2.2.الفرق بين الفن والجمال والإستطيقا	38
3.2.بواكير الفن وتطوره	40
الفصل الأول: تفاعل الشعر مع الفنون التطبيقية	203-50
أولا: تفاعل الشعر مع الفن التشكيلي	52
توطئة	52
1.مفهوم الصورة وتجلياتها في الخطاب الشعري العربي المعاصر	61
2.إشكالية الائتلاف والاختلاف في حدود العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي	68
3.أنواع الصور وتجلياتها في الشعر العربي المعاصر	76
1.3.اللوحة التشكيلية	77
2.3.الشعر الكونيكريتي وشعرية التجاوز في البناء	97
3.3.جمالية الألوان ورمزيتها في الشعر العربي المعاصر	108
4.3.الصورة الإعلامية	130
ثانيا: تفاعل الشعر مع العمارة -مصطلح التكامل من أحادية الفن إلى تفاعل الفنون-	157
توطئة	157
1.علاقة الشعر بالعمارة	160
2.معمارية القصيدة المعاصرة	163
3.تقاطعات الشعر والعمارة	172
1.3.التكرار	172
2.3. التناسب بين الكتلة والفراغ	183
3.3.الشكل والمضمون	188

4.توظيف الحمولة الحضارية للمعمار في المنجز الشعري العربي:	189
ثالثا: تفاعل الشعر مع فن الخط العربي	193
توطئة:	193
1.علم الخط وعلاقته بالشعر	195
1.1.النبر والتنغيم الخطي	198
2.1.السطر الشعري من الاستقامة إلى التشظي	201
الفصل الثاني: تفاعل الشعر مع الفنون الأدائية	419-204
أولا: تفاعل الشعر مع المسرح	205
توطئة:	205
1. الدراما وأركيولوجيا المصطلح –تأسيس مفاهيمي-	206
2.المهاد الدرامي وبذوره في الفكر الإغريقي	208
3.فوارق جوهرية لتأسس نظرية الدراما	212
1.3.الدراما بين وصاية الأدب وحماية الفن	212
2.3.الفرق بين الدراما والواقع والتاريخ	215
4.أقسام الدراما عند الإغريق	219
5. تقاطعات الشعر والمسرح	222
6.المسرح والمسرح الشعري- الحدود و الماهية -	224
7.المسرح الشعري في الوطن العربي	227
8. توظيف التقنيات المسرحية في الشعر العربي المعاصر	229
1.8.الحوار	229
2.8.الشخصيات	241
3.8.الجوقة	255
4.8.الصراع	274
5.8.السينوغرافيا	294
ثانيا: تداخل الشعر العربي المعاصر مع الموسيقى	312
توطئة	312
1.التأسيس المفاهيمي للموسيقى	318
1.1.المفهوم اللغوي	319
2.1.المفهوم الاصطلاحي	322
2.عناصر التأليف الموسيقي	335

3.علاقة اللغة والأدب بالموسيقى	340
1.3.من حيث البنية التشريحية للدماغ	341
2.3.من حيث الإدراك	345
3.3.من حيث الأداء	347
4.التفاعل والتفاعل العكسي بين الفنون الأدبية والموسيقى	351
5.علاقة الشعر بالموسيقى	354
6.أشكال التفاعل بين الشعر والموسيقى	364
7. التفاعل الشعريّ والموسيقي –دراسة في القصيدة المغناة أنموذجا-	367
1.7.جمالية التفاعل بين فني الشعر والموسيقى في القصائد المغناة العربية	374
خاتمة	420
قائمة المصادر و المراجع	425
ثبت المصطلحات	456
فهرس الموضوعات	462
ملخص البحث	//

ملخص:

تندرج ظاهرة تفاعل الفنون ضمن حقل الإبداع المركب، الذي يمثل سمة رئيسة من سمات الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، فقد عرف المراس الشعري في هذه المرحلة تداخلا مع بنيات فنية مختلفة، سعت إلى رتق الشرخ الذي أحدثته القوالب والنظريات الفينة الصارمة التي هدفت إلى فصل الفنون عن بعضها.

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ: "تفاعل الفنون في الشعر العربي المعاصر -نماذج مختارة-" إلى دراسة علاقات التجاوب بين الخطاب الشعري العربي المعاصر وإبراز جمالية التفاعل بين بنيته الفنية وأبنية الفنون الأخرى لتأكيد فرضية وجود بناء شعري مركب يجمع بين خصائص الشعر وتقنيات من الفنون الأخرى.

ABSTRACT:

The phenomenon of the interaction of the arts belongs to the field of complex creativity, which represents a major feature of contemporary Arab poetic modernity. The poetic practice, at this stage,overlapped with different artistic structures, which sought to bridge the gap caused by strict art templates and theories that aimed to separate the arts from each other.

This studyentitled: "The Interaction of Arts in Contemporary Arab Poetry: Selected Examples" aims to investigate the responsive relations between contemporary Arab poetic discourse and highlighting the aesthetic interaction between its artistic structure and the structures of other arts to confirm the hypothesis that there exists a complex poetic structure, which combines the characteristics of poetry and techniques from other arts.