

ملاحح الرؤيا في الشعر الرومانسي المعاصر، قراءة في نماذج شعرية.

Countenance of Vision in Contemporary Romantic Poetry, Reading in poetic models.

* ط.د. نصر الدين عماني¹ / أ.د. غنية لوصيف²

D(s). Nasreddine Omani¹ / Prof. Dr. Ghania Loucif²

مخبر: قضايا الأدب المغاربي.

جامعة آكلي محند أولحاج-البويرة / الجزائر.

University Akli Mohand Oulhadj-Bouira / Algeria.

n.omani@univ-bouira.dz¹ / g.loucif@univ-bouira.dz²

تاريخ النشر: 2023/12/15

تاريخ القبول: 2023/10/18

تاريخ الإرسال: 2023/08/07

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد الظواهر الأساسية المكونة للرؤيا في القصيدة الرومانسية المعاصرة، وتحليل أسباب ارتباطها بنفسية الشاعر وتفسير كيفية تماهياها مع الوظائف اللغوية لتشكيل بنية شعرية تتلاءم مع خصائص الأدب، حيث اعتبرت الرؤيا عنصرا أساسيا لتكون الصورة الشعرية في القصيدة ومنبعاً أصيلاً في تشكيلها، لهذا نجد أنفسنا ونحن نتلقى القصيدة بحاجة ماسة إلى فهم العقل الذي صاغها بالاعتماد على ما أضافته الحدائة إلى أشكالها وبنياتها. ومن ناحية أخرى ركزت الدراسة على عدم الفصل بين المنطلق الفني لكل مدرسة شعرية والرؤية الواقعية وخلفية الشاعر في صياغة القصيدة الرؤياوية المعاصرة عامة؛ انطلاقاً من النص كما ارتضته المناهج البنيوية في تحليل النصوص الأدبية.

الكلمات المفتاح: رؤيا؛ قصيدة رومانسية؛ لامنتي؛ فاصل الألم.

Abstract :

This study aims to identify the basic phenomena that make up the vision in the Contemporary Romantic Poem, analyze the reasons for its association with the poet's psyche, and explain how it identifies with the linguistic functions to form a poetic structure that is compatible with the characteristics of literature, the vision was considered an essential element of the poetry image in the poem and an authentic source of its formation, so as we receive the poem we

* نصر الدين عماني: n.omani@univ-bouira.dz

desperately need to understand the mind that it was formulated based on what modernity has added to its forms and structures. On the other hand, the study focused on the lack of separation between the artistic starting point of each poetic stream and the realistic vision and background of the poet in formulating the contemporary visionary poem in general; proceeding from the text as accepted by the structural approaches in the analysis of literary texts.

Keywords: Vision; Romantic poem; Outsider; Pain threshold.



مقدمة:

تعتبر الرؤيا قوام القصيدة العربية المعاصرة بفرعها ما بعد الكلاسيكي والحداثي، وذلك بسبب نزوع الشاعر العربي إلى تحديد مسار واضح للقارئ الذي لا بد منه لصنع العالم الذي يتوق إليه ويحلم به، كما أن نفسية الشاعر التي تتألم لواقعها قد أضفت على الشعر العربي المعاصر مسحة فنتازية أثناء تأليف القصيدة بسبب المعاناة التي يتلقاها خارج عالمه الضمني (الفتي)، لهذا عندما نشرع في قراءة قصيدة عربية معاصرة ما سنلاحظ مباشرة حضور صور شعرية غير مألوفة ولغة جامحة تتوافق مع هذه الصور، ولا ضير أن يكون كل من الرمز والأسطورة حاضرا في تشكيل رؤيا استشرافية لما حدث فعلا أو لما سيحدث مستقبلا سواء باستدعائها ضمينا أو توظيفها صراحة، من هنا حاولنا الكشف عن كيفية تشكل الرؤيا في القصيدة الرومانسية المعاصرة شكلا ومضمونا.

إن موضوع دراستنا هذه: "ملامح الرؤيا في الشعر الرومانسي المعاصر"، حاول تسليط الضوء على الآليات اللغوية والمعرفية في فهم أسباب تشكل الرؤيا في وعي الشاعر الضمني ثم تحوله إلى صوت شعري ثم ترجمة هذا الصوت إلى لغة شعرية، حيث لاحظنا أن الصوت الشعري في غالب الأمر يتجلى في القصيدة العربية المعاصرة خاصة في فرعها الرومانسي- في صورة لا منتمية؛ ويظهر ذلك في عدة تراكيب وتعابير لغوية، ثم أدركنا أن الصوت اللامنتهي أنشأ لنفسه لغة من خلال الألم الذي يعيشه، فرحنا نبحث عن مصدر الألم الذي يؤزم الشاعر الضمني في جوف القصيدة بدءا من تحليل النبرة اللغوية وصولا إلى استنباط المعاني والدلالات التي تشير إليها، ثم فطننا إلى دور الشكل في صياغة الرؤيا وتشكيل الصور؛ والحوار الأدبي الذي جرى بين الشعراء والنقاد في أهميته الإيقاعية والدلالية، ثم رأينا أن الشاعر الضمني يتكئ على مبدأ الالتزام ليبيدي توجهه الرؤياوي المرتبط بالملتقي الذي يعتبره جزءا مكونا لعالمه الشعري سواء كان متلقيا حقيقيا أو متلقيا ضمينا- فاستظهرنا جمالياته من خلال استقراء بعض الشواهد.

لهذا اعتمدنا الأسلوبية النفسية منها لوصف وتحليل ملامح الرؤيا في الشعر الرومانسي المعاصر، لأن نتائجها تنطلق من النص عن طريق استكشاف القرائن الدالة على نفسية الشاعر المتأزم، ثم تحليلها وربطها بالعالم النفسي للشاعر، ثم البحث عن مواطن الأزمات النفسية وأثرها في تكوين الرؤيا في القصيدة العربية المعاصرة، كما اعتمدنا المقارنة بين الآراء النقدية والمقاطع الشعرية العربية والغربية (الفرنسية والإنجليزية) لكي نوضح كيف تأسست ملامح الرؤيا وتطورت في بيئتها الأصيلة ثم كيف انتقلت إلى بيئة أخرى وما الذي اكتسبته منها، وما العلاقة التي تربط بين أصالة الرؤيا وما ينبثق منها. لكي نفهم موطن الإشكال الذي كان يشغلنا كلما قرأنا أو تلقينا قصيدة رومانسية معاصرة، متسائلين كل مرة: ما هي العناصر التي تشكل الرؤيا في الشعر الرومانسي المعاصر، وكيف تتكون من خلالها صورها وبنياتها؟.

ولهذه الغاية، كان لا بد لنا من العودة إلى بعض المصادر والمراجع النقدية لكي نفهم الرؤيا وعلاقتها بالعالم النفسي للشاعر، حيث اعتمدنا على مؤلفات عربية وفرنسية وإنجليزية قصد الانتفاع من حملتها الأدبية والنقدية والفكرية تحليلا وتعليقا وتفسيرا، كما أخضعنا كل رأي يحمله مؤلف ما إلى فئة تدعمه وترجمه وإلى فئة أخرى تفنده وترفضه بحججها، لذلك التزمنا الرأي الراجح الذي يدعم فكرتنا عن ملامح الرؤيا في القصيدة الرومانسية المعاصرة في تشكيلها الفني ووظيفتها الإبداعية.

أولا: الهندسة الشكلية وعلاقتها بالقصيدة الرؤيائية عامة (الفرق بين التحديث والحداثة -مدخل إلى ملامح الرؤيا في القصيدة الرومانسية المعاصرة-):

التزمت القصيدة الشعرية الكلاسيكية بالثبات في اللغة والصور والإيقاع، ثم حُوّل للشاعر أن يتصرف في المعاني حسب مقتضى حاله أو حالة ما تمليه عليه بيئته، حيث اتصفت ملامح هذا الشعر بالمعيارية؛ لكن مع ظهور المدارس الأدبية وتحول الأنماط الفنية وامتلاء الحياة العامة بأشياء جديدة غير مألوقة كالقطار والطائرة والمصباح والهاتف؛ أصبح ضروريا تجديد بعض مكونات القصيدة الكلاسيكية والخروج من المعيارية السائدة، رغم أننا لاحظنا أن القصيدة العمودية تستطيع أن تحتوي الرؤى الشعرية، غير أن ما يعاب عليها -حسب شعراء الحداثة ك(أدونيس)- هو الثبات فقط، وهذا ما نحنا (طه محمد علي) ليقول: "إن الشعر لا يقاس بالمسطرة ولا يوزن بالكيلو"¹، فلا بد -إذن- من الثورة على الجمود واستحضار لغة جديدة ذات بعد فلسفي تستطيع أن تواكب تعقيدات الحياة الحديثة في تطوراتها، وتصور تشكيل جديد للقصيدة في صورها وإيقاعاتها لتربط أكثر بالمتلقي المتعولم الذي ألفت نفسه الأشكال الجديدة التي خرجت عن الطابع التقليدي الذي كان يميز الأشكال الكلاسيكية لسائر الفنون الأخرى على غرار الشعر، حيث أحدث هذا التطور في الفنون عامة طفرة حسية ونفسية في ملكة تذوق المتلقي لها.

إن الرؤية التي رسمتها معالم الحياة الجديدة جعلت القصيدة العربية المعاصرة تنحو هذا الدرب الذي ينادي إلى أنسنة المجتمع البشري الذي طغى عليه الجشع وحب الامتلاك من خلال تبني الشعراء التمزجين وشعراء مجلة شعر² المبادئ الحداثية التي بدأت بذورها تنمو بفضل (شارل بودلير Charles Baudelaire) و(آرثر

رامبو (Arthur Rimbaud) ثم أثمرت مع (ت.س. إليوت T.S. Eliot) و(إزرا باوند Ezra Pound). على مستوى الإحساس العام والسلوك الإبداعي لم يكن هؤلاء الشعراء مولعون باتباع نفس التقاليد في الصناعة الشعرية؛ فمثلا كان (أنسي الحاج) و(محمد الماغوط) يؤثرون قصيدة النثر، أما (أدونيس) فينظم الشعر الحر ك(محمود درويش) و(سميح القاسم) رغم أن له تجربة محدودة في كتابة قصيدة النثر، في حين يُعتبر (جبرا إبراهيم جبرا) شاعرا حرا حسب القواعد الأنجلوساكسونية³ التي تنادي إلى التحرر من الوزن والقافية مع الحفاظ على الإيقاع، حيث كانت هذه الكوكبة من الشعراء تنادي إلى ضرورة الاختلاف كمحصل للتجديد ونبد التعصب لمذهب شعري واحد أو رؤية معينة ما، فكانوا مقتنعين بالجمالية الفردية والشخصية أكثر من قناعتهم بالمبول الجماعية في الصنعة الشعرية، مما يتيح للغة والأدب مساهمة مبادئ الحرية والسلام دون خصام وصراع وتشدد لفكرة ما، فالمزاج الغالب على المجتمع الذي خرج آنذاك من الحروب والمعارك قد أخذ يركن إلى المغامرة والفضول ومعرفة الآخر، لهذا وضع شعراؤنا علامات استفهام حول مكانة الإنسان في الكون، والعلاقة المفترضة بين الإنسان والله، وواقع المادة والغرض من الأشياء والظواهر والوجود، والهدف من العيش متضافرين يدا بيد، تجمعهم الروابط الإنسانية، ولا تفرقهم الحدود الجغرافية أو اللغوية أو العرقية، لهذا تشكلت القصيدة العربية الحديثة في مضامينها وأشكالها استجابة لفك القيود والانفتاح على كل شيء يمكن للشعر أن يحتويه.

لكن نجد الشاعر (الحساني حسن عبد الله) في مقدمة ديوانه: (عفت سكون النار)، يذهب إلى أن الفن "إحكام، وقصد، وتميز، وعلو"⁴، وما الشعر الجديد بأشكاله المختلفة ما هو إلا "شيوخ الركافة والتخليط والتشابه والتوسط"⁵، ولقد أرسى لذلك مثلا للشككين معا (القديم والجديد) من قصيدة (نزار قباني): جميلة؛ حيث أعاد تركيبها على نمط الشكل العمودي لكي يُبين مدى الفرق في الصورة والإيقاع بين الشككين، فقال عن الصورة وهو يتحدث عن الشعر الحر: "وما بلغت إذ كانت ركاما من ألفاظ يرتطم بعضها ببعض بلا ضابط، وهو كثير في الشعر الحر يسمونه أحيانا تعبيرا بالصورة، وليس من التصوير في شيء، لأن التصوير إعمال الخيلة، فإذا لم تعمل فنحن اتجاه صلصلة لفظية خاوية لا يستر خواءها الإبهام ولا ندودها عن اللغة المعتادة."⁶ نلاحظ في هذا الاقتباس المنهج التزائي الذي نحاه الشاعر (الحساني حسن عبد الله) في نقد القصيدة الحرة من خلال استعراض مصطلحي الصورة الفنية والتصوير، حيث أنكر على شعرائها عدم التفريق بين إعمال الخيلة في ربط الشيء الذي تم تصويره بقريته يرتبط بها؛ كما نرى ذلك في التشبيه والاستعارة حين نشعر في وصف شخص ما مثلا بالأسد عن طريق منحه صفاته الخلقية أو الخلقية كالضخامة أو الشجاعة، ولقد ذهب الرومانسيون ك(عبد الرحمن شكري) و(عباس محمود العقاد) في هذا المذهب الذي يرى التفريق بين الخيال والوهم⁷، وهذا ما لاحظته الحساني في القصيدة الحرة.

أما ما يتعلق بالإيقاع ركز (الحساني حسن عبد الله) على مبدأي الثبات والحركة الذي ذهب إليه شعراء القصيدة الحرة وهم يعيرون على الشكل القديم جموده في الموسيقى، حيث قال عنهم ناقدا لهم: "قالوا نغيا لرتوب الموسيقى في الشعر الموزون المفتي. ونقول إن القصيدة العربية لم تعرف الرتوب كما عرفته في الشعر الحر. ذلك

أن انصراف التوقع إلى التفعيلة ضيق من المدى الذي تتردد فيه الأصوات، أو من الفراغ المقدور الذي يحدث ملؤه ضرباً من المفاجأة الممتعة، إذ يتسع وهو مقدر، في الشكل القديم القائم على الشطر أو البيت أو المقطوعة.⁸ يذهب (الحساني حسن عبد الله) هنا إلى أن ما يحدثه الفراغ الإيقاعي في القصيدة الحرة من إضفاء المفاجأة وعدم التوقع عند القارئ غير كاف بسبب تكرار التفعيلة كل مرة، حيث يصبح المدى الذي تتكرر فيه الأصوات نمطياً وغير متغير، ويظهر ذلك في تقنية التدوير التي يتم من خلالها كل من التضمين الإيقاعي والدلالي للأسطر الشعرية، غير أن الإيقاع في القصيدة العمودية أو الكلاسيكية يُعتبر الصوت الموسيقي فيها تاماً لا يحتاج تدويراً إيقاعياً لكي يكتمل الوزن، وذلك بسبب الشكل التناظري الذي يتخذه الصدر والعجز في القصيدة.

قصيدة (جميلة) كما ألفها (نزار قباني):

0/0/0//0//	:"الإسمُ : جميلةٌ بوَحِيدُ"
0/0/0/ ://0/0/0/0/	رَقْمُ الزَّنَاتَةِ : تَسْعُونَا
00/0//0/0/0/0/0/	فِي السَّجْنِ الحَرِيِّ بوَهْرَانُ
0/0/0//0/0/0/0/	والعمرُ : اثْنَانِ وَعِشْرُونَا
0/0/0/0/0//0/0/	عَيْنَانِ كَقَنْدِيلِي مَعْبُدُ
0/0/0/0//0/0/0/	والشَّعْرُ العَرَبِيُّ الأَسْوَدُ
00/0/0/0/0//0/0/	كالصَّيْفِ ، كَشَلَالِ الأَحْزَانِ
00/0// .. /0/0/0/0/0/	إِبْرِيْقُ للمَاءِ .. وَسَجَانُ
00/0/0//0/0/0//	وَيَدُ تَنْضَمُ عَلَى القُرْآنِ
.. /0/0/0/0/0//0/0/	وَأَمْرَاءُ فِي ضَوْءِ الضُّبْحِ ..
/0/0/0/0//0/0/0/	تَسْتَرْجِعُ فِي مِثْلِ البَوْحِ
00/0/0//0/0/0/0/	آيَاتِ مُخْرَجَةِ الإِرْتَانِ
//0//0/0/	مِنْ سُورَةِ (مَرْيَمَ) ..
/0/0/	و(الفَتْحِ)" ⁹

قصيدة (جميلة) كما أعاد (الحساني حسن عبد الله) صياغتها بالشكل الكلاسيكي على بحر المتدارك:

00/0/0//0/0/0//	:"عَيْنَانِ أَضَاءَهُمَا إِيمَانُ ، وَيَدُ تَنْضَمُ عَلَى القُرْآنِ
00/0/0/0/0//	والشعر العربي الداخي كالصيف، كشلال الأحزان
00/0//0/0/0/0/0/	اثنان وعشرون ربيعاً، في السجن الحربي بوهران
00////0/0/0//0/0//0/0/0//	وصباح ينظر في أسف لابنة بوحيرد وهي تهان
00/0//0/0/0/0/0/0/0/0//0/	مسلمة دنهاها أمست إبريقاً للماء وسجان

تسترجع في مثل الإفضاء بسر أعياه الكتمان
آيات من (مريم) و(الفتح) تردّد محزنة الإرنان¹⁰

يتميز الإيقاع في الشعر الحر بميزتين الأولى هي التدوير والأخرى هي الدفقة الشعورية التي يمنحها لها طول وقصر السطر الشعري، حيث إن التدوير يجعل القصيدة ذات وحدة إيقاعية يرتبط السطر الأول فيها مع السطر الأخير؛ لكن النبرة الموسيقية ستعاني من الانفلات أحيانا بسبب دخول الكثير من الزخافات والعلل في تفعيلاتها، ويظهر أن (نزار قباني) لم يستخدم التفعيلة الأساسية فاعلن إلا حين تحول إلى نمط التدوير الإيقاعي الذي يسمح له بربط السطر الشعري بمقدمة السطر الذي يليه، نستنتج من ذلك أن الشاعر استخدم (فاعلن) للتدوير الإيقاعي في قصيدته مرغما، وهذا ما لا يظهره (الحساني حسن عبد الله) حيث اكتفى بالتفاعيل التالية: (فاعل، فعلن، فعلن) وهي التفاعيل التي عَشَقَ بها (نزار قباني) إيقاع قصيدته دون أن يحتاج إلى التفعيلة الأساسية لأن القصيدة العمودية لا حاجة لها إلى التدوير، كما جاء ضرب الناقد¹¹ الذي كتبناه باللون الأزرق عروضيا مرتين بأسلوب متقطع بفعل التدوير في قصيدة (نزار قباني) في حين كان انسيايا في قصيدة (الحساني حسن عبد الله)، أما الدفقة الشعورية التي تتناسب مع طول وقصر الأسطر الشعرية فقد أضفت إلى الصورة الشعرية بعض الزخم النفسي الذي تنشأ عنه درامية مشهدية حسب مدة النبرة الإيقاعية أثناء القراءة الجهرية أو الصامتة، غير أن القصيدة العمودية تحمل الصورة الفنية بشكل ملحي بسبب الإيقاع الثابت المتمثل في تناظر الأبيات الشعرية المقيدة.

عندما قام (الحساني حسن عبد الله) بإعادة صياغة قصيدة (نزار قباني) عن جميلة بوحيرد؛ صدّرها بشرح وافٍ يؤكد فيه على حفاظه لنفس الألفاظ التي قام نزار بتأليف قصيدته عليها تقريبا مع الحفاظ -كذلك- على الصورة الفنية كما هي، إلا أن الشكل الكلاسيكي منح للإيقاع ديناميكية الحركة التي نفاها عنه أقطاب القصيدة الحرة، وسواء اتفق أو لم يتفق التراثيون والحداثيون على ضرورة تثبيت قلب القصيدة الرؤياوية العربية في شكل واحد لاختلاف خلفيتهم الفكرية والأيديولوجية؛ فهذا لأن القارئ العربي يتأذ بالقصيدة بشكليها الكلاسيكي والمعاصر معا، وبالتالي فإن مجال التفضيل محصور في رغبة المتلقي اتجاه ما يراه صالحا لوعيه القرائي، عموما لا يجب علينا أن ننسى أن (ت.س. إلبوت) شدد على ضرورة نجاح المشروع الحدائي عن طريق تقريب القصيدة الحدائية إلى القارئ المعاصر من خلال الوضوح والتوجه مباشرة إليه دلاليا دون تعميم أو غموض.¹² إن السبب الذي دعانا إلى إقحام قضية الغموض والوضوح في النزاع الشكلي بين التراثيين والحداثيين هو اتفاق رواد الحدائة الغربيين في نظرتهم إلى هذه القضية مع التراثيين، حيث ركز كل من (ستيفن سبيندر Stephen Spender) و(ت.س. إلبوت) على استعمال اللغة البسيطة والخطاب المباشر والتفريق بين ما هو خطابي Oratorical وما هو بلاغي Rhetorical، حيث تتم العملية الخطابية في القصيدة الشعرية الحدائية المتسمة بالعاطفية والرمزية حسب (ت.س. إلبوت) عن طريق المحاوراة Conversational، لهذا يعتبر الإدعاء الذي قام به (أدونيس) أثناء مشاركته في فعاليات ملتقى روما للشعر سنة 1961 مرفوضا من قبل

الشاعر البريطاني (ستيفن سبيندر)؛ حين قام (أدونيس) بربط الحداثة بمتغيرين مهمين: الأول- هو ربط الرؤيا بالقصيدة النثرية كما رآها (آرثر رامبو)؛ حيث كان يرى أن الغموض في القصيدة هي التي تحفز المتلقي على البحث عن آفاق دلالية في النص تأخذه إلى المعاني التي قصدها أو لم يقصدها الشاعر في قصيدته بفعل العملية التأويلية عند المتلقي، أما الثاني- هو عدم الاستعانة بالتراث لتشكيل قصيدة حدائية لأن العودة إلى التراث الكلاسيكي من شأنها أن تلزمنا بالانفصال عن الحاضر، كان رد (ستيفن سبيندر) كالتالي: أولاً- الحداثة تتناغم مع التقليدية بشكل أساسي، ثانياً- وصف مبادئ مجلة شعر بـ المتطرفة في طابعها؛ لأنها سعت إلى هدم التقاليد الشعرية التي تؤسس للحداثة، حيث أنب (أدونيس) على تجاهله التام للتراث القديم للشعر العربي من جهة، ثم شدد من جهة أخرى على أن رائد الحداثة الغربية (ت.س. إليوت) كان حدائياً وتقليدياً في نفس الوقت.¹³ سنضع مقارنة بين مقطعين شعريين من قصيدتين قصد إظهار ملامح الوضوح والغموض حسب المنظور العربي الممثل في رأي (أدونيس) والمنظور الغربي الممثل في أفكار (ت.س. إليوت)؛ وكلتا القصيدتين تتحدثان عن نفس الموضوع بنفس الشكل الشعري الذي ينتمي إلى الحداثة، يقول أدونيس في قصيدته "قلت لكم...":

"قلت لكم أصغيت للبحار

تقرأ لي أشعارها؛ أصغيت

للجرس النائم في المحار؛

قلت لكم غنيت

في عرس الشيطان، في وليمة الخرافة؛

قلت لكم رأيت

في مطر التاريخ؛ في توهج المسافه

جنية وبيت؛

لأنني أبحر في عيني

قلت لكم رأيت كل شيء

في الخطوة الأولى من المسافه"¹⁴

أما (ت.س. إليوت) فقال في قصيدته "The Hollow Men" ما يلي:

'Between the Idea

And the reality

Between the motion

And the act

Falls the Shadow

Between the conception

And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow
Between the desire
And the spasm
Between the protency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom¹⁵

نلاحظ في قصيدة (أدونيس) إغراقا في التخيل يستدعي الغموض، في حين يعرض (ت.س. إليوت) المشهد الشعري بوضوح شديد، والسبب في ذلك يعود إلى استخدام (أدونيس) لتراكيب لغوية لا تعتبر معادلا موضوعيا في الشعر العربي حيث سيطر الوهم على فضاء الصورة كقوله مثلا: (عرس الشيطان، ولجمة الخرافة، مطر التاريخ)؛ حيث لا رابط بين المشبه والمشبه به أو المستعار والمستعار منه، أما (ت.س. إليوت) فقد استخدم لازمة شعرية كعادل موضوعي في الشعر البريطاني وهو: الظل Shadow الذي يوحى إلى غياب الحقيقة وسيطرة الأكاذيب والشُرور على الناس في السطور (5-10-17)، كما أنه اعتمد تراكيب لغوية واضحة جدا يتناسب فيها المسند والمسند إليه أو العمدة والفضلة كقوله مثلا:

Between the motion
And the act
Falls the Shadow

ثم قوله: (For Thine is the Kingdom) في خاتمة المقطع محتما تناسبا المعادل الموضوعي فيه لينتقل إلى مشهد آخر في القصيدة، عموما يعتبر الحدائون الغربيون القصيدة المعاصرة بوحا من الشاعر للمتلقى بوضوح وسهولة، وهذا ما يتناسب مع القصيدة العربية الرومانسية المعاصرة في لغتها وصورها وإيقاعاتها، ذلك لأن القصيدة التي تبناها الحدائون الغربيون ذات امتداد رومانسي ورمزي.

ثانيا: الصوت "اللامنتهي" وعلاقته بالألم في تشكيل القصيدة الرومانسية المعاصرة:

ترتبط القصيدة العربية المعاصرة في أغلب الأحيان بالصوت الذي يمثلها لا بالصوت الذي يؤلفها¹⁶، حيث تنبأ ونحن نتدبر أبياتها أو سطورها بشخص لامنتهي يحدد مصير الدلالات التي ترتبط بتأويلها أثناء القراءة، فالدلالة هي الصيغة التي نبني من خلالها فهمنا الواعي لأي موضوع يشتغل عليه النص، لهذا كلما حاولنا أن نقرب من هذا الشخص أدركنا أنه مرتبط بشكل أو بآخر مع رؤاه في القصيدة، فتنبع فيها الرؤيا من خلال

الاستشرافات التي يقودنا إليها الصوت اللامنتهي؛ في المباني والمعاني وتواتر الصور ودوزنة الإيقاع وترتيب القطع. إذن الصوت اللامنتهي الذي يمثل الإنسان العربي المتأزم أو الإنسان المغترب في محيطه ومجتمعه هو الذي يبسط في القصيدة رؤاها، وهو الذي يُنشئ في وعي القارئ الرغبة في الالتزام بقضية ما والدفاع عنها أيضا، فليس ضرورياً فحسب أن يكون الشعر متخنا بالصور أو محملا بلغة مشحونة بدلالات عميقة لكي يكون شعرا رؤياويا؛ بل يجب أن يحمل كذلك صوتا ينادي به مستقبل الإنسان الذي يحاول دائما البحث عن ذاته، وإعطائها (أي الذات) البعد الذي تنتهي إليه.

سنداً بالفضاء العام الذي يحيط بالقصيدة حين يتخذ الشاعر الليل خلفية لصوته الضمني، فالقوة المجازية الأساسية وراء نمو اللغة امتدادا من المسمى إلى غير المسمى من خلال الجمع بينها في علاقة ديناميكية ما؛ هي العملية التي تضفي على النص الجمالية الشعرية المطلوبة، فالحقل الدلالي الذي يتركز عليه الشاعر في إبداء صوته الضمني يقع ضمن المعاني التي تتركز على السوداوية، ثم يوظف الإيحاء وضمير الغائب للحقل الدلالي الذي يعبر عن الأمل في الخروج من العتمة، حيث ينقل ما لا يمكن نقله من خلال الصورة؛ وذلك عن طريق التفكر كل مرة من دلالة إلى دلالة أخرى -لاحظوا كيف ينتقل الشاعر من دلالة اليأس الواضحة في كلمات مثل: الليل؛ الأساطير؛ غم، إلى دلالة الأمل في عجز البيت الأول في القطعة الأولى التي سنعرضها فيما بعد ثم كيف ربطها بالدرب وبالباب-، والاعتماد على المعنى العلائقي (الدلالة المضمرة)، ثم التعبير عما لا يمكن التعبير عنه عن طريق استخدام المجاز؛ لكي يمدح دافعا للمتلقين لقراءة هذه القصيدة بشغف، فكل مرة تقترب منها إلى الخلاص من الفضاء المعتم يصدمننا ليل آخر ينتظرنا، وما يدعم هذا التصور هو التغير في إيقاع القصيدة الذي يتجلى في الروي، ففي القصيدة يميل الشاعر إلى استخدام حرفين ذليين كحرفين كروي الراء والباء وحرفين مصمتين والتي ينشأ منها أحيانا خضوع وسكينة وأحيانا أخرى جهر وشدة، والتي تعطي للصورة الشعرية نطا مستقرا من الضباية والمساوية التي يغلب عليها اليأس وهذا يشبه المنطلق الذي يجذوه شعراء الرومانسية الإنجليزية في أغلب قصائدهم الشعرية ذات النَّفس الملحمي، (فبرسي بيتش شيللي Percy Bysshe Shelley) يقول في مطلع قصيدته Mutability ما يلي:

'The flower that smiles to-day
To-morrow dies;
All that we wish to stay
Tempt and then flies.
What is this world's delight?
Lightning that mocks the night,
Brief even as bright.'¹⁷

لمحاكاة (ب.ب. شيللي) يجب على (عمر النص) أن يرى الإنسان والطبيعة والشعر من وجهة نظر الرومانسيين الأوائل، حيث لم تتجاوز بعد المدرسة الإحيائية المنطق القديم في فهم الصنعة الشعرية حسب ما

نجده في المؤلفات النقدية في عصر النهضة ك(الوسيلة الأدبية لحسين المرصفي، المقدمات الشعرية لكل من أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وديوان الخليل خليل مطران، والجهود النقدية في الشام والعراق والمغرب العربي)، لهذا استمد الرومانسيون حسب منظورهم عن تأثير الإيقاع على الصورة نظرة مستكينة مشبعة باليأس الذي يعتريه الألم، فالصوت الشعري يتمايل بين الحماس والهوس إلى أن يمتلكه الهوى، أما شعراء الحداثة فقد تجاوزوا هذه النظرة مع نشأة مدرسة المستقبلية Futurism التي ارتبطت أسسها بعصر السرعة والتقنيات الجديدة كالحاسوب والانترنت، وبقي التعبير عن المأساة الوجودية على عاتق الشاعر الرومانسي، حيث يمكننا استكناه المعضلة الوجودية في الشعر الرومانسي المعاصر من خلال التساؤلات التي ينادي بها الشخص اللامنتهي في الأبيات والأسطر الشعرية الآتية:

"أمامك الليلُ!، فإذا ترى
أَتَلْمَحُ النَّجْمَ إِذَا سَفَرَا
أَيُّ الْأَسَاطِيرِ هُنَا تَلْتَقِي
فَتَجْعَلُ اللَّيْلَ لَهَا مَحْشَرَا
الدَّرْبُ قَدْ غَمَّ! وَهَذِي يَدٌ
تُؤْمِي إِلَى الْبَابِ الَّذِي سُمِّرَا"¹⁸

يخاطب الشاعر في مستهل هذه القصيدة -لأول وهلة- شخصا لا نكاد نعرفه، وهو يحاول في لحظة ما الاستنجاد به ليخرجه من الفضاء المعتم الذي يحيط بالقصيدة، يمكننا الاهتداء إلى رغبة هذا الصوت في إيجاد نور داخل العتمة كي يستطيع الفرار، ففي عجز البيت الأول حيث يظهر التوق إلى أفق مشرق من خلال انتظار النجم متى ينبجس؛ تتجلى لنا جدلية (الانتظار والرحيل). كلٌّ من الأسئلة في البيتين الأولين والمجلتين: "أمامك الليل" و"الدرب قد غمَّ"؛ تُعَمِّم الوحشة الوجودية التي يعاني منها الإنسان العربي، حيث لا ينفك في البحث عن مخرج له يحرره من واقعه البائس. يمكننا أن نعتبر أيضا كلمة "أمامك" ذات دلالة استشرافية سترتبط بها الرؤيا التي ستدور حولها مواضيع القصيدة، وبما أن الدرب غير واضح وهو الذي يمثل طريق الحرية والحلاص فلا بد لنا التوضيح أن القصيدة ستأتي على شكل وحدة عضوية تربط تساؤلات الشخصية اللامنتية بمصيرها؛ سنلاحظ ونحن نقرأ القصيدة ذلك الحلم الرومانسي الذي يتكرر كل مرة في ثناياها.

"يد من الغيب تراءيتها
فخلت فيها قدرا منندرا!
يا سادن الليل! هنا فأمر
لم يرحم له الشك محجرا
يقتات بالظن وحلم الصبا
يعفر الجفن الذي استكبرا
أتعبه الليل ولما يزل
يرقب منه القمر النيرا..
أي دجى تشهق أنفاسه
فتعبر البيد صدى مخبرا
الأزل البكر غفا في دي
فأنكرت عيني ما أنكرا"¹⁹

إن هذا الجزء من القصيدة ذات الحس الرومانسي نكاد نسمع صوت الشاعر فيها يتأزم تأزم الولهان اتجاه الغياب الذي تحدته الحرية في نصه الشعري، حيث يركز على الليل كقيد يؤرقه، ليس هذا فحسب بل حاول أن يعطي للحرية جسما -وهو القمر- ليصبو إليه، فيحاوره ويناجيه؛ متجلبا ذلك في المونولوج الدرامي الذي

يغلب عليه الوصف العاطفي من الأنا والوالهة، فيزواج الوصف بين أنا المخاطب وأنا الغائب في قوله: "يد من الغيب تراءيتها/خلت فيها قدرا منذرا" و"هنا نائر/لم يرحم له الشك محجرا/يقنات من الظن وحلم الصبا/يعفر الجفن الذي استكبرا/أتعبه الليل ولما يزل/يرقب منه القمر النيرا"، يغلب على القصيدة في مستهل كل بيت الشروع في الوصف بجملة اسمية مما يدل على ثبات الحالة النفسية للصوت الشعري الذي يعاني من الظلمة الوجودية التي لا يمكن من خلالها أن ترى وجهة معينة تفضي إلى النور، أما الجمل الفعلية فتمد لليأس دينامية الحركة حيث لا يزال اليأس مسيطرا على جوانب القصيدة، وما يعزز هذا الشعور هو هيمنة حروف الجر وأدوات النفي على الخطاب.

يعتبر التجسيم والإغراق في المساءلة تقنيتين مهمتين لصناعة صورة فنية ذات حمولية إنسانية ووجودية، حيث تتجلى لنا تراجيديا المشهد من خلال الضياع الذي يعانيه الصوت الشعري وهو يبحث عن أجوبة لتساؤلاته، ولكي يتسلى ويأنس قليلا للشخص المخاطب قام بمنحه صفات إنسانية؛ والغرض من ذلك هو تحويل المعاناة الإنسانية من شيء لا يرى إلى صفات يمكن رؤيتها ولمسها؛ ذلك أن الإنسان لا يرتاح إلا لشيء يحس أو يشعر به، فبالنسبة للرومانسي تحويل الشعور إلى وعاء مادي هو أسى ما يؤوب إليه؛ كقوله:

"والنجم في النوء فم متعب تنهه الريح إذا أنذرا .."²⁰

...

"أسأل: من أين؟ ففتني يدي وهوهة الريح ونوح الشعاب"²¹

في الأبيات التي سقناها وفيما يليها من أبيات ينعكس الداخل على الخارج، حيث تتحول الحالة الوجودية للشاعر إلى صوت يتألم في القصيدة، يمثّل هذا الألم في القلق الوجودي والاعتزاب الذي يفضي إلى التساؤل عن الكينونة والالتقاء ثم البحث عن إجابة لها، حتى كاف المخاطب قد تؤول على أنها عتاب من الشاعر للصوت الذي يمثله في القصيدة، إن الصوت الضائع والمشتت في دروب مظلمة يجيب قائلا:

"أنا الذي هام وراء الرؤى فعانق الوهم وطال السراب"²²

التلاعب بين الضميرين المخاطب المفرد والمتكلم المفرد (الالتفات) يؤسس لمونولوج خارجي قوامه الحوار غير المباشر، حيث تتحول اللغة إلى لعبة نفسية بين الشاعر وصوته اللامنتهي في القصيدة، ولو لاحظنا فعل العناق والتطاول في عجز البيت ودور الفاء العاطفة التي تفيد التعقيب لقلنا إن المأساة الوجودية بدأت في الفعل الماضي (هام)، الذي نستشف من خلاله التركيب اللغوي الذي أسند الشاعر إليه في صدر البيت دلالة الغياب والاستنكار، حيث إن الصوت اللامنتهي لا يزال ينكر حقيقة ذاته التي تتجلى في الضمير "أنا"، كان بوسع أن يقول (أنا الذي هممت) لكنه فضل أن يتوارى خلف الضمير المستتر الغائب ويترك نفسه مجرد صوت ينقله الشاعر في قصيدته.

يعتبر الليل أكثر تعقيدا وإيحائية من بين كل الفضاءات الرمزية التي يستخدمها (عمر النص)، حيث تعتمد هوية الصوت اللامنتهي على الدلالات المتكررة والمتناقضة للرغبة الإنسانية في قصائده من مقطع إلى آخر،

سنلاحظ أن الصورة الشعرية تغيرت قليلا في المقطع الثاني مع تغير الإيقاع من روي الراء المتصف بالسلاسة إلى الباء الذي يكتسب شدة في الجهر مما يعطي الدلالة خشونة بسيطة، لكن الشاعر عمد إلى تسكينه لكي تحافظ القصيدة على تناسبها المأساوي المحاط بفضاء مظلم، إذ كان عليه أن يجسد الآمال الكبيرة التي يكسر بها أفق المتلقي أثناء العملية القرائية رغم استمرار الزخم الملحمي الذي يندر بالمأساة، لهذا حول الشاعر الضمني الإدراك الحسي إلى شكل متناغم من المتناقضات في القصيدة، فأى شكل من السقوط من حالة وجدانية إلى أخرى سواء كانت تظهر في الإيقاع أو في اللغة حتما ستؤثر على الصورة الشعرية وستحصر رؤيا الشاعر في الألم بكل جوانبه.

ثم في الأبيات الأولى من المقطع الثالث يعود الشاعر ليقول:

"أَمَامَكَ اللَّيْلُ! فَمَنْ تَنْظُرُ
أَتَلْمَحُ النَّجْمَ الَّذِي يَعْشُرُ
الْأَوْجُهُ الحُرْسَاءُ تَرْتَابُ بي
فَتَرَحَّمُ الدَّرْبَ الَّذِي أُعْبِرُ"²³

يمكن للشاعر الرائي الذي يوظف صوتا لامنتميا أن يصوغ حالة وجدانية تنطلق من تجربته الشعورية محاولا أن يعكس تصوره للمستقبل الذي يراه في الصوت اللامنتمي، لهذا قلنا في مستهل هذا البحث: إن القصيدة العربية المعاصرة مرتبطة كثيرا بالصوت الذي يمثلها لا بالصوت الذي يؤلفها، حيث "إن الأهوال الوحشية، والمثالية المفرطة، والإحساس بالقدر المحتوم، كل ذلك يولد إحباطا عميقا لدى الفرد (..) وبذلك يسعى الرومانسي إلى الذوبان في الطبيعة والعثور على السلام"²⁴، وهذا يتضح كثيرا في فضاء الرؤيا؛ لما استخدم الليل في القصيدة كعنصر زمني مستمر يؤدي وظيفة نفسية مفادها الرية والقلق والحيرة وعدم الرؤية.

إن صوت الشاعر يخاطب الليل مستفهما منه، فيرتجيه؛ ليوضح له هوية من يقترب منه، حيث نفرق في الأسئلة ونحن نتبع ماهية من سيلتقي به الشاعر الضمني في هذه القصيدة، لكن ما يهمننا قبل كل شيء هو أهمية دور الليل كزمن رؤياوي في تأسيس اللحظة التي يتحول فيها المعنى بالنسبة للقارئ إلى مسألة غيبية، ولكي ينكشف المعنى الذي يستشرفه الشاعر يجب علينا أن نتبع الصوت اللامنتمي في القصيدة.

هذه المرة الصوت اللامنتمي يتجلى في ضمير الغائب ويصبح مدارا للسؤال، رغم ذلك لا يزال هو اللبنة الأساسية الذي نبحث من خلاله عن المعنى الغائب الذي يريد صوت الشاعر أن يوصله إلينا، ففي صدر البيت الأول يترشح الزمن بين الماضي والمستقبل، حيث يحيلنا الشاعر إلى حدث غيبي انتهى في قوله: كان هذا ما جرى، وحدث غيبي تنبؤي يستشرفه في قوله: ماذا سيجري؟، وكلاهما خطابان استعلاميان استفهاميان لليل ينتظر من خلالهما جوابا، ولأن الفعل (جرى) يحيل إلى حدث ما، لا نعرف أسبابه ولا ندرك تفاصيله، حيث جاء البيت الأول على شكل افتتاحية مبتور أولها عن آخرها؛ فهذا لأن الشاعر الضمني وهو يحدث الليل يركز آخر عجز البيت الأول على تأزمه ومأساته فيقول: سل أوجاع فجري، إن (كولن ولسون Colin Wilson) يسمي هذه الظاهرة بـ"فاصل الألم"²⁵.

فاصل الألم هو الفاصل الذي يصنع التجربة الشعرية التي لا بد من وجودها لكي تنبتق الرؤيا في القصيدة من خلال لغتها وإيقاعاتها وصورها، حيث سيتجلى أثر الحركة النفسية في الكلمات والأصوات وفي المقاطع كذلك، ولهذا فإن فاصل الألم هو الشعور الذي يربط عوالم النص بالعالم النفسي للشاعر والعالم الواقعي، سنطرح على إثر هذا التقديم بعض الأمثلة التي سنستشف من خلالها عن مدى ارتباط شعور الألم دون غيره من المشاعر في تكوين النص الشعري الرؤياوي، حيث سنقدم صورة واضحة عن كيفية عمل تقنية تيار الوعي التي تحول العناصر الأساسية التي تبني القصيدة إلى فاعل أساسي لإعادة بناء الشعور النفسي للمبدع والتعبير عنه في الفضاء النصي، ويظهر ذلك في تشظي الرؤيا عن الموضوع أحيانا كثيرة ثم تماهيا معه بشكل لافت في النص في بعض المقاطع من القصيدة.

عندما تحدث الأديب والناقد البريطاني (ت. س. إيوت) في مقاله المعنون بـ "Report on the Kantian Categories"²⁶ عن الفرق بين التصور والمفهوم، أدرج مثلا في الفاصل الدقيق²⁷ الذي يعتبره منعرجا في فهم الأفكار والأحكام والتأويلات التي تصدر عن قراءة نص ما، فاعتبر الفضاء تصورا خالصا؛ ثم رجح أن كلا من السببية والتعددية ما هي إلا مفاهيم، فالفضاء معروف بشكل مباشر للعيان أما السببية والتعددية فيتم استنتاجهما من العلاقات بين الأشياء، لهذا عندما نشرح في قراءة نص ما؛ إذن لا بد لنا في هذه الحالة من البحث عن قرائن تربطنا بالمراد الحقيقي الذي تتجه إليه الدلالات بعمق، فالنص الأدبي كونه فضاء أي تصورا خالصا -على حد تعبير (ت. س. إيوت)- يرغمنا على البحث في ثنياه فقط عن الدلائل التي تهدينا إلى العالم النفسي الذي أنتج النص، حيث سيحفزنا ذلك -إطلاقا منه- على فهم العالم الواقعي، هذا الرابط الذي ينشأ بين النص الأدبي والعالم النفسي للشاعر والعالم الواقعي يعتبره (ت. س. إيوت) أيضا في مراحل متقدمة من مقاله (فاصلا دقيقا)؛ والقصيدة الرومانسية المعاصرة التي تحمل أبعادا رؤياوية بدورها -خاصة في العالم العربي- تتشكل صورها ومبانيها امتثالا للألم.

يذهب (عمر النص) في قصيدته: "لا تذكرني الشوك..." إلى إظهار الجانب النفسي للصوت الشعري الذي يمثل الشاعر في القصيدة، والذي يحمل رؤيا الحنين المتجلية في الخطاب الخافت الذي تصدره التراكيب الخفيفة في الأبيات الأولى، خاصة أن جمالية الدفق الشعوري في القصيدة الحرة المتمثلة في طول السطر الشعري وقصره يعوضها في البيت الشعري في القصيدة العمودية الأسلوب الإنشائي المتضمن في الاستفهام الطلبي، حتى إن الشاعر لما يركز على الالتفات بين الضمائر لكي يورد العلاقة الضمنية بين الصوت الشعري والشخص المخاطب يُضَمِّن الخطاب بأكمله حوارا من جانب واحد يأتي على أنساق تيار الوعي، فمثلا يقول في مستهل القصيدة ما يلي:

"خَيْالِكِ نَدَّ فَمَنْ أَطَلَّقَهُ
وَصَوْتُكَ أَمْ حُلْمٌ مُتَعَبٌ
وَطَرْفُكَ حَارَ فَمَنْ أَرَقَّهُ
قَدَيْتُكَ! لَا تُرْهَقِي نَاطِرِيكَ
تَبُوخُ بِهِ شَقَّةٌ مُطْبَقَةٌ
وَلَا تَنْبُشِي الذِّكْرَ الْمُحْرِقَةَ

(...)

فَدَيْتُكَ! هَذَا لُهَاثُ الْعَذَابِ
تَضِيقُ بِهِ الْأَصْلُغُ الْمُوتَقَّةُ
وَلَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ كَيْفَ يَكُونُ
صَدَاةٌ .. لَا تَثْرُثُ أَنْ أَضَعَمَهُ
فَدَيْتُكَ! لَا تَسْأَلِي لِمَ أَنْوُحُ
وَأَنْدُبُ أَيَّامِي الْمُمْلِقَةَ
أَنَا ضَائِعٌ أَنْكَرْتُهُ الْحَيَاةُ
وَعَافَ الطَّرِيقَ الَّذِي أَرْهَقَهُ

(...)

فَدَيْتُكَ! لَا تَفْرُقِي إِنْ زَفَرْتُ
وَلَا تَسْأَلِي الْقَلْبَ مِنْ مَرْقَةٍ²⁸

إن التكرار الذي تحدته كلمة (فَدَيْتُكَ!) في هذه المقاطع من القصيدة تربطنا دائما بشكل ضروري بنهي يفيد تئيس الخطاب، حيث يقول بعدها كل مرة: (لا تُرْهَقِي)، (لا تَسْأَلِي)، (لا تَفْرُقِي)؛ وكلها تحمل دلالة الاستعلام عن حالة ما، كأن الصوت الشعري في القصيدة يتهد بيأس وهو يحاول كبت آماله اتجاه القلق النفسي الذي يساوره وهو يحاور نفسه، حيث يجلبنا هذا الإحساس بالألم إلى الاعتقاد الذي آمن به (آثر رامبو) ونظر له حين رأى أن الشعر لن يرتقي من البعد الوصفي إلى البعد الاستشراقي الرؤياوي إلا إذا تجرع الشاعر كل أنواع السموم الجسدية والنفسية.²⁹

تتجلى هنا بوضوح تقنية تيار الوعي التي يفتح لنا من خلالها الصوت الشعري في القصيدة قلبه الندي المعتصر بالألم الذي يسببه البعد والحنين، والذي ساءه الشاعر في المقطع السابق بـ "لهاث العذاب" حين استنكر ماهيته في معرض وصفه لنا، وهو يحاول جاهدا مصارعة هذا الشعور الأليم رغم أنه غير مدرك لحقيقة ما يمر به، فهو يتحسس فقط ويستشعره، حتى العنصر المخاطب في القصيدة غير واضحة لنا معاملة، حيث تضطرنا أحيانا بعض التساؤلات حول ماهية هذا المخاطب وهويته التي ما فتى الصوت الشعري ييوح لنا بأسراره عنها في تعميم وكتمان، فالحيلولة بيننا وإياه تعيق مسارنا في فهم مراد القصيدة.

خاتمة:

حاولنا في هذه الدراسة لملاحم الرؤيا في الشعر الرومانسي المعاصر أن نلقي الضوء على أهم العناصر التي ارتبطت بتشكيل اللغة الشعرية والصورة الفنية المؤسسة للنص الرؤياوي، فنقدنا من خلالها إلى عقل الشاعر ونفسيته لكي نفهم العالم الذي صاغه في القصيدة وتأثيراته على المتلقي، حيث خرجنا من هذه الدراسة بعدة استنتاجات على مراحل متلاحقة حسب ارتباط كل مبحث بما يليه، أهمها:

– توصلنا أثناء قراءتنا للحوار الأدبي بين أنصار المدرسة الرومانسية وأنصار المدارس التي ترى بوجوب التجديد في شكل القصيدة (شعراء قصيدة التفعيلة - شعراء القصيدة الحرة - شعراء القصيدة النثرية)، إلى ترجيح كفة الرومانسية في تنفيذهم لقصور الشكل العمودي في بناء صورة فنية تليق بالقصيدة الرؤياوية.

- لكي تنشأ الرؤيا في العقل الباطن للشاعر يجب على نفسيته أن تتأزم وتتألم عن طريق المعاناة التي تدفعه إلى التفكير في إنشاء عالم مرتبط بتجاربه، وما الشعر الرومانسي إلا امتثال للألم.
- تُظهر المقاطع الشعرية التي انتخبناها شعورا لامنتما يصاحب الشاعر أثناء خلقه لقصيدة رؤياوية متجليا في الصوت اللامنتمي الصادر من الشاعر الضمني، حيث اكتشفنا أن الصوت الشعري هو المصدر الذي ييوح للقارئ أو المتلقي بالألم المؤسس للرؤى وسماه (ت.س. إليوت) بن الفاصل الدقيق.
- يعتبر فاصل الألم عنصرا مهما لتشكيل الرؤيا في القصيدة العربية المعاصرة، لكن تتفاوت هذه الأهمية حسب شكل القصيدة، حيث لا حظنا أن القصيدة العمودية المعاصرة أقرب في الكشف عن الألم من القصيدة الحرة أو قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر لهذا ركزنا على عنصر الألم في النص الشعري العمودي.
- فاصل الألم في القصيدة الرومانسية المعاصرة تتركز على نقطتين: وضوح الرؤيا، وتحويل الأزمة النفسية إلى حالة كشفية تشبه تدفق الحقيقة عند المريد في المعتقدات الصوفية. وأخيرا، نتمنى من الباحث المتلقي لهذه الدراسة أن يواصل استكشاف واستظهار العناصر الرؤياوية في القصيدة الرومانسية العربية المعاصرة بإسهاب، حيث اقترحنا فقط-العناصر المهمة جدا لتشكيل الرؤيا، لهذا لا ندعي أننا أوصدنا باب هذا البحث، بل نرغم شقنا الطريق إلى المنطلق الأساس في فهم العصر الذي نعيشه وتطوراته من خلال الإبحار في أشكال ومضامين القصيدة الرؤياوية تحليلا وتعليقا وتفسيرا.

هوامش:

- ¹ طه محمد علي .. ودكان أدبي في الناصرة: (القصة زوجتي ... والقصيدة عشيقتي)، مجلة الحوار، الجزائر، العدد 16، تشرين الأول - أكتوبر، (1988)، ص51.
- ² ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ط1، (1970)، دار العودة (بيروت)، ص313-320.
- ³ ينظر أيضا: أدونيس، الحدائق الشعرية، ط2، (1989)، دار الآداب (بيروت)، ص103-111.
- ⁴ ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، ط1، (1990)، رياض الرئيس للكتب والنشر (لندن)، ص9.
- ⁵ الحسيني حسن عبد الله، عفت سكون النار، (1972)، مطبعة المدني (القاهرة)، ص5.
- ⁶ المصدر نفسه، ص5.
- ⁷ محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، (2017)، مؤسسة هندواي (وندسور)، ص41-42.

- ⁸ الحساني حسن عبد الله، عفت سكون النار، ص11.
⁹ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني (بيروت)، ص51-52.
¹⁰ الحساني حسن عبد الله، عفت سكون النار، ص19.
¹¹ إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، (1991)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ص304.

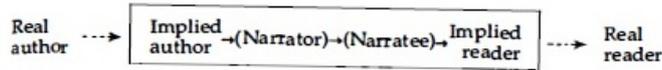
¹² See: T. S. Eliot, *The Complete Prose of T. S. Eliot (The Critical Edition)*, Volume 2, Ed: Jewel Spears Brooker and Ronald Schuchard, (2021), John Hopkins University Press & Faber and Faber (London), P89.

¹³ See: Robyn Creswell, *Crise de vers: Adonis's Dīwān and the Institution of Modernism*, Volume Seventeen, Number Four, (2011), The Johns Hopkins University Press, P878.

¹⁴ أدونيس، الأعمال الشعرية، م1، (1996)، دار المدى للثقافة والنشر (دمشق)، ص198.

¹⁵ T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1935*, (1958), Faber & Faber Limited (London), P89-90.

¹⁶ لقد قمنا في هذه النقطة بالفصل بين الشاعر الحقيقي الذي يقوم بتأليف القصيدة، والشاعر الضمني الذي يتكلم في القصيدة؛ اقتداء برؤية (سيمور شاتمان Seymour Chatman) في رسمه البياني الذي يأتي على هذا النحو؛ لأن القصيدة المعاصرة عامة ذات بعد سردي في بنيتها، لهذا آثرنا أن نعر بمصدر الصوت في القصيدة بمن يمثلها وهو الشاعر الضمني: المؤلف الحقيقي < المؤلف الضمني < (الراوي) < المروي له < القارئ الضمني > [القارئ الحقيقي.



Seymour Chatman, *Story and Discourse*, (1979), Cornell University Press, New York, P151.

¹⁷ Percy Bysshe Shelley, *Poetical Works*, Edited by Thomas Hutchinson, (1914), Humphrey Milford (Oxford), P634.

¹⁸ عمر النص، الليل في الدروب، (1958)، المطبعة الهاشمية (دمشق)، ص92-93.

¹⁹ المصدر نفسه، ص93-94.

²⁰ المصدر نفسه، ص94.

²¹ المصدر نفسه، ص99.

²² المصدر نفسه، ص99.

²³ المصدر نفسه، ص108.

²⁴ مجموعة من المؤلفين تحت إشراف: أنيك بونوا-دوزوزوي (Annick Benoit-Dusausoy) وجاي فونتان بالجيم المغالطة (Guy Fontaine)، تاريخ الآداب الأوروبية، تر: صياح الجهم، م2، ط2، (2013)، الهيئة العامة السورية للكتاب (دمشق)، ص510. **ملاحظة:** نحن نعتقد أن اللامنتهي في هذه الفترة من تاريخ الشعر العربي المعاصر كان يمتلك نفس الخصائص النفسية للشاعر الرومانسي الأوروبي في منتصف القرن التاسع عشر، حيث يمكنكم ملاحظة نفس التقنيات في

هذه القصائد كتنقية انعكاس الداخل على الخارج، ندعو القارئ ليعود لهذا الكتاب في مجلده الثاني من الصفحة -509 إلى الصفحة -519 لكي يفهم ما نحن بصدد الكلام عنه.

²⁵ مصطلح أورده الأديب والناقد البريطاني (كولن ولسون) في مؤلفه: اللامنتهي، ويقصد به المرحلة التي تصل بالمؤلف إلى درجة عالية من الألم، ولقد أفرد له كولن ولسون فصلاً بأكمله في المؤلف الذي سبق أن ذكرناه.

²⁶ See T. S. Eliot, *The Complete Prose of T. S. Eliot (The Critical Edition)*, Volume 1, Ed: Jewel Spears Brooker and Ronald Schuchard, (2021), John Hopkins University Press & Faber and Faber (London), P29.

²⁷ Ibid, P34.

²⁸ عمر النص، كانت لنا أيام، (1958)، المطبعة الهاشمية (دمشق)، ص 9-13-14.

²⁹ Voir: Arthur Rimbaud, *Correspondance Inédite*, (1929), Éditions des Cahiers Libres (Paris), P53-59.

قائمة المصادر والمراجع:

(1) الكتب العربية:

- 01- أدونيس، الأعمال الشعرية، م1، (1996)، دار المدى للثقافة والنشر (دمشق).
- 02- أدونيس، الحدائق الشعرية، ط2، (1989)، دار الآداب (بيروت).
- 03- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ط1، (1970)، دار العودة (بيروت).
- 04- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، (1991)، دار الكتب العلمية (بيروت).
- 05- جبرا إبراهيم جبرا، المجموعات الشعرية، ط1، (1990)، رياض الرئيس للكتب والنشر (لندن).
- 06- الحساني حسن عبد الله، عفت سكون النار، (1972)، مطبعة المدني (القاهرة).
- 07- عمر النص، كانت لنا أيام، (1958)، المطبعة الهاشمية (دمشق).
- 08- عمر النص، الليل في الدروب، (1958)، المطبعة الهاشمية (دمشق).
- 09- محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، (2017)، مؤسسة هنداوي (وندسور).
- 10- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني (بيروت).

(2) الكتب المترجمة:

- 01- مجموعة من المؤلفين تحت إشراف: أنيك بونوا-دوزوزوي (Annick Benoit-Dusausoy) وجاي فونتان بالجم المغلظة (Guy Fontaine)، تاريخ الآداب الأوروبية، تر: صياح الجهيم، م2، ط2، (2013)، الهيئة العامة السورية للكتاب (دمشق).

(3) الكتب الأجنبية:

- 01- Arthur Rimbaud, Correspondance Inédite, (1929), Éditions des Cahiers Libres (Paris).
- 02- Percy Bysshe Shelley, Poetical Works, Edited by Thomas Hutchinson, (1914), Humphrey Milford (Oxford).
- 03- Robyn Creswell, *Crise de vers: Adonis's Dīwān and the Institution of Modernism*, Volume Seventeen, Number Four, (2011), The Johns Hopkins University Press.
- 04- T.S. Eliot, Collected Poems 1909-1935, (1958), Faber & Faber Limited (London).
- 05- T. S. Eliot, The Complete Prose of T. S. Eliot (The Critical Edition), Volume 1, Ed: Jewel Spears Brooker and Ronald Schuchard, (2021), John Hopkins University Press & Faber and Faber (London).
- 06- T. S. Eliot, The Complete Prose of T. S. Eliot (The Critical Edition), Volume 2, Ed: Jewel Spears Brooker and Ronald Schuchard, (2021), John Hopkins University Press & Faber and Faber.

(4) المجلات:

- 01- طه محمد علي .. ودكان أدبي في الناصرة: (القصة زوجتي ... والقصيدة عشيقتي)، مجلة الحوار، الجزائر، العدد 16، تشرين الأول – أكتوبر، (1988).