الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

# التشكيل القصصي في قصيدة "الخيط المشدود في شجرة السّرو " لنازك الملائكة

مذكرة لنيل شهادة الماستر
في النقد الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:
– سليمي شهرزاد

إشراف الأستاذ:
– لعريبي عواج

السنة الجامعية 2019 –2020

# إهداء و شكر

..إلى والدي نظير تعبه وعرقه وجهده

والى والدتي التي أحاطتني بالرعاية والحنان، فتاريخها معي استشهاد

طويل.

إليهما اهدي عملي هذا.

مع خالص التشكرات إلى كل من ساهم في انجاز هذا البحث، والى

أساتذتي من أيام المدرسة الابتدائية إلى مدارج الجامعة.

شهرزاد

# مقدمة

ثمة حقيقة تاريخية ذات خصوصية ثقافية معلنة مفادها أنّ " حركة الشعر الحرّ في العراق هي أول من مهّد للحداثة الشعرية العربية الراهنة ، من خلال روادها ومؤسسيها الأوائل أمثال : بدر شاكر السياب ، نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي في أواخر العقد الأربعيني من القرن العشرين.

إنّ حركة الحداثة الشعرية العربية الراهنة ما زالت في طور الأولمبياد الطويل*، وأكثر منها شعراء الحداثة أنفسهم ،وهم يكابدون ويراهنون على مشروعات فردية وجماعية ضمن دروب شائكة ومنعطفات وعرة ، منذ قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر من دون الخلاص نحو رؤيا شعرية تكاملية ، وصولا إلى الجوهر المتفرد في كشف المختلف والهامشي والمهمل في التجربة الإنسانية بتجسيداتها الذاتية والموضوعية معا. فأدبيات الشعر الحر أو ما كتب عنه تحديدا في تأسيسه العراقي الأول كثرة الشعر نفسه ، وهي تؤرخ لحركته الأولى ، أو تنظر لها أو تكشف جمالياتها أو تقومها في صلتها بالشعر التقليدي ، باعتبارها امتدادا منظورا له ، أو تقارنها بحركات مماثلة في الآداب العالمية ، وعلى الرغم من تلك الأدبيات فان واقع الحال يتمثل بهذه الحكاية الموجزة التي نشبت عام 1954 في صفحات مجلتي "الآداب " و"الأديب " اللبنانيتين ، والبعض من الصحف والمجلات العراقية حول من كتب قبل الآخر قصيدة الشعر الحر ، نازك الملائكة أم بدر شاكر السياب ؟ فهذا يقول : نازك الملائكة هي التي سبقت إلى ذلك بقصيدتها "الكوليرا " في أكتوبر 1947 ، وذاك يقول أنّ السياب قد

* – هذا المصطلح ينظر في : رشيد يحياوي ، شعرية النوع الأدبي : قراءة في النقد العربي ، الدار البيضاء،ط1 ، 1994، بتصرف.

سبقها بقصيدته "هل كان حبا " في نفس العام. وثمة من نفى أن تكون قصيدة "الكوليرا " من الشعر الحر.

وبعيدا عن صراع نازك و السياب حول أسبقية التأسيس والريادة في حركة الشعر الحر في العراق ، بعيدا عن ديوان نازك الأول "عاشقة الليل " وديوان السياب الأول "أزهار ذابلة " الصاعدين معا في عام 1947 ، فقد وجدنا أنّ بلند الحيدري اكتفى بالصمت ، في حين كتب الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي لا نصيب له في هذه المنافسة مقالة تهكمية تحت عنوان "من علق الجرس " ومن المؤكد أنّه كان يقصد السياب بهذه السخرية المريرة.

ومنه فإنّ رواد حركة الشعر في العراق قد استفادوا من نواقص الشعر الحر الذي سبقهم في مصر ولبنان ، فخرجت حركتهم على أن يكون التطور تدريجيا تمليه ضرورات التجارب الشعرية الجديدة في العالم ، لا الرغبة في الخروج عن القديم فقط ، لذلك حافظت هذه الحركة على الأوزان الشعرية والتزمت في بدايتها بحرا في القصيدة ، ولم تتخلّ عن القافية بل لجأت الى تنويعها ، ثم استخدم روادها التفعيلة بحرية ، وجعلوا البيت الشعري شطرا واحدا لئلا ينقطع المعنى بالوقفة بين الشطرين ، واستخدموا من التفعيلات ما يقتضيه التعبير عن المبنى والمعنى معا.

وأهم من ذلك كله ، أنهم جعلوا البيت متصلا ، فقضوا على استقلال البيت الذي قامت عليه القصيدة العربية ، ومنحوا القصيدة من الشعر الحر وحدة عضوية مكنتهم من

متابعة تدفق التجربة الشعرية ، وكذلك جعلوا القصيدة الجديدة معبرة عن هموم وتطلعات ذاتية وجماعية معاصرة ، عبر تجربة فعلية لا تقليدا لنماذج جاهزة.

وبرز اسم الناقدة العراقية المعاصرة نازك الملائكة ضمن قائمة النقاد الأكثر بروزا في الساحة الأدبية والنقدية كونها تشتغل على مشروع نقدي نظريا وتطبيقيا ، وهو مشروع الحداثة الشعرية العربية ، وبذلك تعد من النقاد العرب المعاصرين الذين حاولوا ربط الحداثة بالشعر والنقد،ويظهر ذلك جليا في كتابها "قضايا الشعر المعاصر ". وبهذا الاجتهاد تفردت نازك الملائكة عن أقرانها النقاد فهي سلكت الطريقين في آن واحد ، كونها شاعرة ناقدة ، فدعت إلى التجديد والثورة على كل قديم من خلال شعرها ، وخصوصا ما جاءت به مقدمة ديوانها الشعري بجزأيه الأول والثاني ، بحيث نجد تنظيرا وتقعيدا لأشكال الشعر الجديد عندها.

ومن أبرز خصائص الشعر عندها التسريد أو التشكيل القصصي في الشعر ، فقد هيأت عناصر القصة للقصيدة فجاءت تسرد مشاهد ولوحات تنطق بالشعر وبالأقصوصة معا كما في قصيدتها "الخيط المشدود في شجرة السرو " ما دفعنا لاختيارها كموضوع للمذكرة.

ومن هنا تأتي جملة من الأسئلة تمثل إشكاليات البحث ، منها:

- كيف هو النص الجديد عند نازك الملائكة؟

- وهل وفقت الشاعرة في استدعاء عناصر القصة لنصها هذا ؟ والى أيّ مدى حققت تلاحما وتناسقا في نسيج النص ، بحيث يبدو لمتلقيه تسريدا شعريا؟

إنّ موضوع تسريد الشعر ليس جديدا في شعرنا العربي ، خصوصا العراقي منه ، فنجد له حضورا عند أبرز شعراء العراق كالسياب والبياتي . إلاّ أنّ الدراسات النقدية حول هكذا موضوع وان كانت حاضرة وربما متكررة ، غير أنّني تناولتها وفق الحضور الفني الطاغي على النص وحتى على عنوانه ، لأنّ هذا الأخير فيه ومضة تسريدية : "الخيط المشدود في شجرة السرو" ، لأنّه يطرح حدثا ويصف موقفا وينبئ عن سرد ما تخفيه أسطر النص وتكشف عنه من خلال مضامينها وإيحاءاتها ، ومن تلك الدراسات التي تناولت تسريد الشعر نذكر ما يلي:

- الشعر سردا (دراسة في المفضليات ) لمحمد العشيري.
- في الخطاب الشعري العربي المعاصر –قراءة في البنية السردية للشعرية العربية المعاصرة لبوعيشة بوعمارة.

أمّا المنهج الذي تستدعيه طبيعة هذا الموضوع فيجمع بين المنهج الوصفي التحليلي مدعما بالإحصائي.

وقد جاء بحثنا هذا في مقدمة أشرنا فيها إلى موضوعنا والى أسباب اختيارنا له مع طرح الإشكالية ، متبوعة بمدخل تناولنا فيه : الشعر العراقي الحديث و المعاصر ، متبوعا بفصلين : الأول منهما نظري تناولنا فيه "ظاهرة التجنيس في الأدب "، أو "تداخل الأجناس

الأدبية " ، أو ما يسمى ب "الأجناسية ". وفيه تعرضنا الى عديد النظريات والرؤى النقدية في النقد العربي والغربي معا ، وكان للنقد العربي النصيب الأوفر باعتبار نص القصيدة محل الدراسة ينتمي إليه. ثم أفردنا للفصل الثاني عنوانا هو : تمظهرات عناصر القصة في النص ، وفيه وقفنا أولا عند عتبة العنوان باعتبار تقاطعه ولو إشاريا مع عناصر القصة "خيط" وهو "مشدود" في "شجرة السرو"...

وعرّجنا على المكان وتمثلاته في النص وعلاقته مع التسريد الفني ، وبعد ذلك كانت لنا وقفات نقدية مع ظاهرة الزمن ، وحضورها الطاغي على النص تسريديا . وفي محطة أخرى انتبهنا إلى دور الشخصيات وتشكلاتها الفنية ورمزيتها القصصية والفنية في النص محل الدراسة. وكان لابد من تناول درامية المشهد وحواريته في القصيدة ، ومن ثم ختمنا دراستنا النقدية بتشكيلات الإيقاع وتنوعه ودلالاته الفنية في النص.

وكأيّ دراسة لم يخل بحثنا من بعض الصعوبات ، لعلّ أبرزها قلة الدراسات النقدية التي تناولت هذا النص بذاته،وأيضا صعوبة الولوج إلى هكذا موضوع لأنّه يعتبر جديدا متجددا ، وكذلك صعوبة أخرى تتمثل في الظرف الصحي الاستثنائي الذي أبعدنا عن مصادر ومراجع المعرفة في الجامعة لمدة طويلة ، إلاّ أنّنا –بعون الله– استطعنا تجاوز تلك الصعوبات لعلمنا أن كل بحث جادّ لا يخلو من عراقيل على عدة مستويات.

وختمنا بحثنا بجملة من النتائج رأينا أنّها من صميم النص وتتقاطع وتتشابك مع عناصره الشكلية والفنية ، وحاولنا أن نفرد الجديد الفني والشكلي الذي حققته نازك الملائكة من خلال هذا النص.

وبالله وحده التوفيق.

# مدخل

❖ **الشعر العراقي الحديث والمعاصر.**

يقصد بالشعر العراقي ذلك الشعر الذي كتبه شعراء عراقيون اكتسبوا الصفة العراقية من خلال العيش على أرض العراق ، أو انتسبوا بثقافتهم وأفكارهم وانتمائهم إلى هذا البلد ، ومن المؤكد أن العراق يعد مؤول الشعر ، واحد من روافده التي لا تنضب ، وأهم مصباته على مر الزمان فهو بلد الشعر كما قيل ، وهذه المقولة لها ما يعززها في المدونة الشعرية العربية ، قديما وحديثا ، من خلال مئات الشعراء الذين برزوا في هذا المضمار ، وما خلفوه من دواوين وأشعار تزخر بها المكتبة العربية.[1]

وقد رافق هذه الحركة الشعرية العراقية حركة نقدية دراسية بحثية ، وقد تسايرت الحركتان معا ، تدفع الواحدة منهما الأخرى نحو المزيد من العطاء ، على الرغم من أن الحركة النقدية لم تكن بادئ الأمر في المستوى نفسه من الازدهار والرقي ، فقد تخلف الدرس النقدي في العراق كثيرا عن ملاحقة الحركة الشعرية. ولم يكن على قدر الأهمية للموجات الشعرية التي ظهرت في العراق ، خاصة الحركة النقدية التي رافقت ظهور الشعر الحر منتصف القرن الماضي.[2]

[1]– أحمد كمال زكي ، الحياة الأدبية في البصرة الى نهاية القرن الثاني الهجري ، دار مطبعة محمدي ، 1959 ، ص32.

[2]–محمد حسين الأعرجي ، الشعر العراقي في الكوفة ، منذ أواسط القرن الثاني حتى نهاية القرن الثالث.

وعلى الرغم من ذلك فان أهم ايجابيات الحركة النقدية في العراق تتمثل في الجانب التوثيقي ، أي في الجانب الدراسي الذي أرخ وأحصى ووثق الشعر في العراق[1]، فهذا برأينا عمل في غاية الأهمية ، إذ إنه ترك الباب مفتوحا لمن يريد أن يتعرف على أوليات الشعر في العراق ، وخطوات نموه وتطوره ، بحيث أنه يعد سجلا حافلا بالمعلومات عن الشعر والشعراء في العراق.

ومن أهم رواد الشعر في العراق ما يلي:

**1. بدر شاكر السياب :**

قاد بعض رواد الشعر في العراق ومنهم بدر شاكر السياب ، بمحاولات جادة للتخلص من رتابة القافية في الشعر العربي ، فالسياب تأثر بالشعر الانجليزي ، وشاركه في ذلك البياني ونازك الملائكة ، فأرادوا نقل تلك الحرية المتجسدة في الشعر الانجليزي إلى الشعر العربي ، وفي الواقع كانت هناك محاولات قبل هؤلاء الثلاثة للتغيير ، ولكن كانت مجرد استطراف. وأما هؤلاء الثلاثة فقد كانت محاولتهم جادة ، وتتخذ من هذا التغيير مذهبا تدافع عنه وتكافح من أجله ، "وإنما الذي يميز هذه الحركة عن كل سابقتها ، أنّ اعتمادها للشكل الشعري الجديد أصبح مذهبا لا استطرافا ، وأنّ إيمانها بقيمة هذا التحول كان شموليا لا محدودا ، وأنّ أفرادها في حماستهم لهذا الكشف الجديد رأوا وما زالوا يرون أن هذا الشكل

[1]–أحمد عبد الستار الجواري، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري.

يصلح دون ما عداه وعاء لجمع التجربة الإنسانية إذا أريد التعبير عنها بالشعر"[1] ، إلا أنّه وقع في خلاف بين المحدثين في تحديد الرائد الأول للشعر الحديث ، فالمعروف أن هناك نزاع بين السياب ونازك الملائكة على الريادة.

ومنه يقف السياب من الشعر الحديث موقف ثائر ، يعمل على قلب الأوضاع الشعرية ونقل الشعر من ذهنية التقليد وتقديس الأنظمة إلى ذهنية الحياة الجديدة التي تنطق بلغة جيدة وطريقة جديدة ، تعبر عن حقائق جديدة. وساعد السياب في عمله جرأة في طبيعته ، وتحرك اجتماعي وسياسي ثوري هز العالم الشرقي هزا عنيفا ، ثم انفتاح على عالم الغرب وأساليب الغرب في التفكير والتعبير. وقد أدخل السياب على الشعر العربي ثورته التي قام بها في مجتمعه ، فحوله من نظام العروض الخليلي إلى نظام الحرية ، وأخرج الأوزان القديمة من قواعدها المألوفة إلى أوزان أمثلها عليه معانيه ونبضات وجدانه ، وتصرف بالتفاعيل والقوافي وفقا للمزاجية الشعرية التي يوحي بها مقتضى الحال ، هذا وفضلا عن التيارات الفكرية والتحليلات العميقة التي زخر بها شعره و انساق في مجاريها انسياقا فراتيا يمتد امتدادا حافلا بالغنى والحياة والخيال التي ينطلق منها ، وهكذا فالسياب شاعر التحرر وشاعر الحياة والعنفوان.[2]

كما يمثل شعر بدر شاكر السياب أهم الاتجاهات الشعرية التي عرفها عصره ، وكانت له حصيلة واسعة في الموروث الشعري الكلاسيكي ، بالإضافة إلى ترجماته لمختارات

[1]– حنا الفاخوري ، الجامع في تاريخ الأدب العربي ، المجلد الثاني ، ص 636–637.

[2]– إحسان عباس ، بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره ، ص 19 .

من الشعر العالمي إلى العربية ، بحيث أن شعر السياب فيه جزالة وصحة في التراكيب ومحافظة على الوزن ، فهو مع ريادته للتجديد في الشكل لم يترك الوزن الشعري أو يتحرر من القافية ، كان ذلك من أسباب فحولته بين الشعراء المحدثين.[1]

**2. نازك الملائكة:**

هي واحدة من أهم الشعراء العراقيين والعرب في العصر الحديث ، اشتهرت بأنها رائدة الشعر الحر أو شعر التفعيلة ، بحيث أنها حققت انتقالا كبيرا في شكل القصائد الشعرية وتركيبها من الشكل والنمط الكلاسيكي الذي ساد في الأدب العربي لقرون عدة ، إلى الشكل المعروف بالشعر الحر. وقد تمثل ارثها الشعري نتيجة لكسرها العديد من التقاليد ، حيث لاقى انتقالها من الشعر العمودي إلى الشعر الحر جدلا ومعارضة كبيرين ، ولم تقتصر الانتقادات على الشعراء التقليديين بل كان لعائلتها الرأي ذاته.[2]

فقد استطاعت الشاعرة نازك أن تصور جانبا من الفكر الاجتماعي في النظر إلى المرأة ، ولاسيما مسألة الأخلاق والنظر إليها ، بحيث أنها صورت جانبا صارخا من حياة المرأة العراقية ، وكذلك انصب اهتمامها بالأساطير الشعرية خلال المرحلة الشعرية المبكرة ، ومن ثم شهد شعرها عزوفا عن تلك التقنية الشعرية ، لتقتصر على الرموز ذات الدلالة الشعرية الخاصة ، والبناء الشعري ذي السمة الرمزية ، لكنها لم تسجل تقدما إبداعيا في هذا الجانب على الشاعرين السياب و البياتي ، ومما يلاحظ على شعرها أيضا أنها اقتصرت في

[1]– حسن توفيق ، مقدمة كتاب : أصوات الشاعر المترجم لبدر شاكر السياب.

[2]– معلومات حول نازك الملائكة، www.aldiwan.net، اطلع عليه يوم: 2019/07/17.

توظيفها للأساطير على القصائد ذات الشكل العمودي ، وقد برز الرمز الأسطوري عندها على مستويين:

**الأول :** توظيف أسماء الشخصيات الأسطورية مثل : أبوليس ، بلوتو ، نارسيس ...

الثاني : توظيف واستثمار البناء القصصي أو الفكرة العامة مثل : نهر النسيان ، التي اتكأت على الفكرة العامة للأساطير ، ومزجها بتجاربها الشخصية ومعاناتها.[1]

ومن هنا نلاحظ أنّ السياب ونازك الملائكة مثلا مرحلة شعرية تجديدية لها صداها في عالم الشعر ، ويتفقان بخصوص قضية التجديد الشعري ، ولكل منهما تجربته الشعرية المتميزة ، وهناك نقاط التقاء ونقاط افتراق بينهما ومنها:

- كلا الشاعرين من بيئة عراقية تأثرت بظروف سياسية واقتصادية واجتماعية لها الأثر في جنوح الشاعرين نحو روح الثورة والتجديد.
- تمكنت الشاعرة نازك الملائكة بما تملكه من عوامل الثقافة الذاتية والدراسة المنظمة فضلا عن موهبتها الشعرية الرائعة من أن تعطي للمرأة تجسيدا رائعا وتعبيرا ذا بعد رمزي مهم ، مفاده أن الشاعرة لم تقم بدور التقليد ، بل أسهمت عبر تجاربها الشعرية ومؤلفاتها النقدية ، مؤكدة ضرورة التحول والتغيير والاندماج في قلب العصر.
- تأثر السياب ونازك الملائكة بالشعر الانجليزي ، ولكل منهما بصمته الشعرية المميزة التي تفرد بها عن الأدب المؤثر.[1]

[1]– نازك الملائكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد 2 ،ص173 .

### 3. عبد الوهاب البياتي:

لقد بدأ أغلب نتاج البياتي رومنسيا منذ الحرب العالمية الثانية ، حيث استلهم صوره وتركيباته وموضوعاته ، إذ ظلت القصيدة الغنائية القصيرة مستوحاة من معطيات تلك الحقبة من الزمن ، التي تلت الحرب العالمية الثانية.[2] ولقد اهتم البياتي بعملية بناء القصيدة الحديثة ، ومن أهم المحاولات الايجابية لبناء القصيدة المتكاملة كما في قصيدته "موت المتنبي ".[3]

ومنه فقد استطاع الشعراء الرواد العراقيون أن يعوا التوافق بين لغة الأسطورة ولغة الشعر الأول ، لأن شاعرية البياتي تتمثل في التحليق في فضاء الأقنعة الجديدة ، وهذا واضح من خلال قوله : " لقد أدركت من خلال تجربتي الشعرية أنه ليس من المعقول أن أتوقف عند أشكال فنية من التعبير ، وإنما علينا أن نتجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري ، كما تجدد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول ".[4] فهذا الرأي يعكس رغبة البياتي في التجديد والخلق الشعري ، بحيث أنه قام بمحاولة التعبير عن حاضر القيمة الشعرية الجديدة ، وهكذا هي شعرية البياتي التي تعد مبدأ من المبادئ الأساسية التي تقوم عليها شاعرية الشاعر ، والثورية هي المبدأ الأساسي الآخر الذي تقوم عليه الشعرية عنده.

---

[1]– سمير الخليل ، علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي (مقاربات نقدية) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2008 ، ص248 .

[2]– الشاعر البياتي ، مجلة الوطن العربي ، العدد36 ، باريس ، 1977.

[3]– ديوان البياتي ، ج1 ، ص296 .

[4]–عزام محمد ، الحداثة الشعرية،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 ، ص 84.

ومما سبق نلاحظ أن شعر البياتي لا يخلو من الرؤيا الإبداعية وهذا واضح في العديد من قصائده ، فهو لم يدع الريادة ، ولكن شعره كان الأنضج في الشكل ، بحيث أنه استطاع تجديد المعنى الثوري للشكل الجديد ، فهذا واضح من خلال الموازنة بينه وبين السياب ونازك الملائكة ، وهو أول من جدد ذلك ، واستطاع خلق القوالب الشعرية الجديدة ، التي تتصل بعالمه السياسي ، فقد ربط بين الشكل الجديد وإمكاناته التعبيرية عن الرؤيا الموضوعية.[1]

[1]– البياتي ، تجربتي الشعرية ، دار العودة ، بيروت ، 1971 ، ص 292 .

# الفصل الأول:

# تداخل الأجناس الأدبية

لقد شغل موضوع تداخل الأجناس الأدبية كثير من الأدباء والكتاب الباحثين في قضية الجنس والنوع ، والسبب في ذلك أن مقام الكتابة أجناسي بالدرجة الأولى ، فكان (رولان بارت) من أهم النقاد الذين اهتموا بوضع الأسس والمفاهيم الأجناسية ، وعملوا على تطويرها. فالأدب في نظره لا يتكون من مجرد عبارات مفردة وإنما هو عبارات دالة على نظام أدبي خاص أطلق عليه نظاما من الدرجة الثانية ، فمعنى الجملة في القصيدة يختلف عما هو في المرويات السردية أو غيرها من الفنون النثرية ، وهي تتحول داخل العمل الفني بتآزر عناصرها إلى رموز لها دلالة مقصورة لمعنى خاص داخل العمل الفني ، وهذا ما أطلق عليه بارت بالعقد الخفي المبرم بين الكاتب والقارئ.[1]

فالنص عند بارت يتألف من كتابات متعددة ، تنحدر من ثقافات مختلفة ، تدخل في حوار مع بعضها البعض ، وتتحاكى وتتعارض ، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد والاختلاف ، وليست هذه النقطة هي المؤلف ، وإنما القارئ ، أي هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة ، فليست وحدة النص هي منبعه وأصله ، وإنما هي مقصده واتجاهه.[2]

ومنه فإن قضية تداخل الأجناس قد ألقت بظلالها على الفنون الأدبية عامة ، الشعرية والنثرية ، ولاسيما السردية (الرواية)، لبقاء " الجهد التجنيسي العربي القديم محصورا في فلك

[1]– ينظر : فنسنت ، نظرية الأنواع الأدبية ، تر : حسن عون ، مصر ، ص 32.

[2]– رولان بارت ، درس السميولوجيا ، تح : عبد الرحمن عبد السلام ، العدد 98 .

الثنائي : الشعر والنثر ، ودارت جل كتاباتهم حول المفاضلة بينهما ".[1] وأما الإقدام على تعريف الأجناس الأدبية فهو مغامرة غير محمودة العواقب ، الأمر الذي دفع العديد من النقاد للتخلي عن تعريفها كرينيه ويليك ، وكروتشه ، وسبنكارن وغيرهم ، لأن هؤلاء النقاد في حقيقة الأمر فهموا طبيعة التداخل وما يمكن أن ينتج عنه من أنواع جديدة تكون مواكبة لروح العصر ومتطلباته ،[2] فضلا عن أن الأجناس وليدة الإبداع ، والإبداع لا يمكن له أن يقيد بقيود أو يحكم بقوانين يستسلم لسطوتها ، وتجعله رهين أشكال يقتفي بعضها نهج البعض الآخر. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى رفض كروتشه تصنيف الأدب الى أجناس ، لأن تصنيفه هو إنكار لطبيعته الخاصة ، لهذا لا يمكن تحديد قوانين للجنس الأدبي لجوهره ومحتوياته في الوقت الذي يجدد كاتب عبقري عملا أدبيا ، فيحطم القوانين التي أرساها السابقون له.[3] لذا أدرك النقاد بأنه لا يمكن لهم بأية طريقة كانت وضع الحدود الفاصلة بين الأجناس وأنواعها طالما هي منذ نشأتها إلى يومنا هذا في طور التجريب المستمر ، فآثروا أن تكون القضية مفتوحة للنقاش ولم يقيدوا الأجناس بقوالب محددة.

إنّ عودتنا للشعرية العربية هي أيضا عودة إعادة بناء ، من مكان يتقاطع فيه التأمل الفلسفي مع الاجتهاد النقدي لشاعريين عرب قدماء و.معاصرين ، ومكان التقاطع هذا وإن استند إلى خلفيات متباينة من شأنه أن يجنح بالشعرية العربية القديمة جهة تصور تركيبي

[1]– عدد من الباحثين السوفييت ، نظرية الأدب ، أطروحة الدكتوراه.

[2]– ينظر : الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة ، قراءة منتاجية .

[3]– أبو هلال العسكري ، الصناعتين : الكتابة والشعر ، تح : محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 1989 ، ص 92.

يلائم أكثر أسسها الإِستيمولوجية المشدودة بين قطبي التفكير الديني والتفكير اللغوي ، المنخرط في بناء الذات القومية ، وصيانة اللغة مسكنها الرمزي ، فتأتي فرضية الشعرية البيانية كإعادة بناء للقدامة الشعرية من مقترح موسع ، انتهى إلى بنائه وتحليله محمد عابد الجابري ضمن مشروعه لنقد العقل العربي. وهي فرضية قائمة من جهتنا على تحويل وتخصيص لما يندرج عند الجابري ضمن نظام معرفي أوسع هو : النظام المعرفي البياني ، نظام لم يعفه طابعه المؤسسي المهيمن من الانخراط في علاقة صراع مع العرفان والبرهان كنظامين معرفيين نازعاه بدرجة مختلفة شرعية البحث والتأويل ، والذود عن ملكية الحقيقة.[1] أي أن الجابري يعتبر النظام المعرفي والأساسي والرسمي على الأقل في عصر الترجمة ، هو البيان ، فهو صاحب الدار الذي يملك الشرعية والمشروعية.

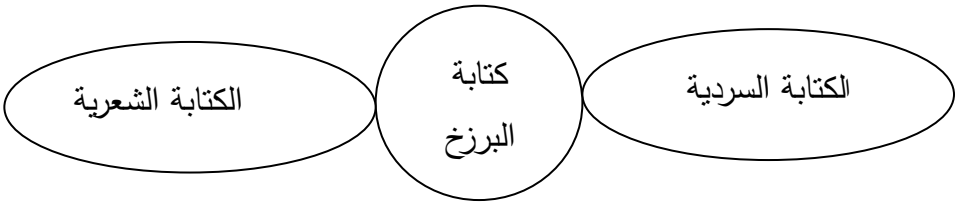
❖ **تسريد الشعر.**

تعرض الشعر –في ظل التجريب الإبداعي – إلى خلخلة في تشكيله اللغوي حين تمازجت عناصره اللغوية بعناصر تنحدر من طبيعة أجناسية مغايرة ، فعمدت إلى كسر الحدود بين الأجناس وتشكيل فضاء إبداعي مشترك أو ما يسمى بـ"كتابة البرزخ "[2]، وهي الكتابة التي تكون بين الشعر والسرد ، والحاجز الفاصل بينهما ، بمعنى لا تنتمي إلى الشعر الخالص ولا إلى السرد الخالص بوصفه جنسا له خصائصه المميزة له والمؤسسة لأصوله الأجناسية ، بحيث تسعى هذه الكتابة إلى الجمع بين عناصر السرد والشعر معا ، لتخلق

[1]– محمد علي الجابري ، بنية العقل العربي ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، 1993 ، ص 556 .

[2]– رزيقة بوشلقية ،كتابة البرزخ ومخالفته المحكى الشعري في ديوان تراتيل على رصيف الصمت لزينب الطهيري ،مجلة النص،العدد 17،2015،جامعة مولود معمري تيزي وزو،ص 20.

كتابة بخصائص شعرية سردية ، أي أنّه الجنس الذي يولد من تزاوج الشعر والسرد كما هو موضح في الشكل الآتي:




ومنه فقد اختلفت طريقة استخدام السرد في الشعر الحديث ، ففي شعر الريادة عند صلاح عبد الصبور و أحمد عبد المعطي حجازي وغيرهما ، كان الحكي يقوم على التقابل والتوازي والانقطاع ، أما السرد في تجربة شعر الحداثة فنه سرد مشهدي يرسم عالم الحدث في حالة تنامٍ ، يأخذ شكل المربع والمستطيل ، كما أن السرد في شعر الريادة يذهب في رؤيته إلى الكل ، أما في تجربة الحداثة يذهب إلى الرؤية الجزئية والتفاصيل ، ويقترب من القصة في الاقتراب من لحظة التنوير.[1]

كما أنّ المجاز الذي أبدى أرسطو اهتماما واضحا به ، واتخذ منه محكا للشعرية ومعيارا لمدى عمقها ، يتحقق الآن بأن يعد عنصرا مطلوبا من حيث قدرته على التوليد اللغوي وتجديد الدلالة ، ولكن ليس إلى المدى الذي يشكل به القصيدة. والميزة الأساسية في توكيد الاتجاه إلى السرد لدى الشاعر المعاصر ، هي أن السرد يتسع لمنظومة من عناصر الإبداع تعين على دقة التنظيم للمادة الحداثية في داخل القصيدة ، وليس مصادفة أن يصبح

[1]– صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1993 ، ص 190.

أحد معايير وحدة القصيدة ، فالشاعر يلجأ إلى السرد لالتقاط مفردات الواقع وتأمل حركة الحياة من حوله رغبة منه في الاحتفاظ بها ، والتداخل معها لأنه يشعر بالاغتراب وفقد الحياة يوميا ، ومنه فالنص السردي يصبح مسرحا مماثلا لمسرح الحياة خصوصا وأن الشعر له خاصية التقاط اللحظات المتوهجة المتداخلة.[1]

ومما سبق فالسرد الشعري عبارة عن " آليات إنتاج شعرية تعتمد على شكل لغوي لمادة 'فعل ' و'فاعلون ' و'الوظائف ' و'العوامل ' –كما في النمو السردي – ولكن دون أن يكون الهدف إنتاجا لحكاية أو خبر ، وإنما إنتاج وضعية نصية معقدة ومتشابكة ، لا يمكن أداؤها من خلال الانفعال الشعري المميز للغنائية ".[2]

ويتميز السرد الشعري عن السرد الروائي بخاصية أنّ السرد في الشعر يكون واسطة بين التشكيل اللغوي والبنية النصية ، أما السرد الروائي يكون هو ذاته البنية النصية ، فكل سرد هو جمل دلالية تقوم بين طرفيها العلاقة الدلالية.[3] ومن هنا تصبح إجراءات السردية وآلياتها صالحة لتحليل النص الشعري ، وهو ما تكشف عنه الدراسة التطبيقية.

ومن أجل تحقيق فرادة العمل الأدبي وخصوصية شعرية مغايرة ، فلم يعد الشعر النسائي شعرا نقيا مطلقا خالص الانتماء إلى جنسه ، ويتمتع بتغلغل الأجناس الأخرى في فضائه

---

[1]– عبد الناصر هلال ، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، مركز الحضارة العربية،ط1 ، القاهرة،2006،ص 37–38.

[2]– رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، تر : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 ، ص 376.

[3]– عبد الناصر هلال ، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ،مرجع سابق، ص 39.

وحدوده ، بحيث صارت الحدود بين الشعر والنثر على حد قول رومان جاكبسون :"أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين "[1]. إذ عبرت بعض خصائص القصة إلى الشعر فظهر ما يسمى بـ "تسريد الشعر "، وعبرت بعض مكونات الشعر إلى الرواية أو القصة ، فولد ما يسمى بـ "تشعير القصة أو الرواية ".[2]

فتسريد الشعر تولد عن هدم الحدود وإلغائها بين الشعر والنثر ، فعبور النثر إلى الشعر ، أعطى كلا من "الشعر المنثور " و "الشعر الحر الطليق " و "الشعر الطليق " و"الشعر المطلق " و"النثر الموقع " و"البيت المنثور " و"النثرة " و"قصيدة النثر " و"الشعر العصري " و"النثر المشعور " و"الشعر المرسل " و"قصيدة قصصية " و"النظم المرسل المطلق"...الخ[3]، كل هذه المصطلحات نتجت عن اختراق السرد لعالم الشعر أو العكس.

- **العلاقة بين الشعر والسرد.**

تبدو علاقة الشعر بالسرد ملتبسة من جهة تاريخية العلاقة بينهما ومن زاوية صلتهما بقضية الأجناس وما دار حولها ، وفيها من تعديلات وقراءات مختلفة مسّت الإنشائية الأرسطية القديمة ، وتبينت معالم الاختلاف مع الحداثة الغربية ، فقد نشأت القطيعة بين الشعر والسرد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في سياق ما عرف بثورة اللغة

[1]– رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ومبارك ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، دط ، 1988 ، ص 10 .

[2]– أحمد الجوّة ، من الإنشائية الى الدراسة الأجناسية ، قرطاج للنشر والتوزيع ، تونس ، ط1 ، 2007، ص 149.

[3]– حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري ، دار الأمل ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1، 2010،ص 61.

الشعرية على أيدي كل من : بودلير ،ملارميه ورامبو،وصار الكلام على النظام الأجناسي الغنائي/السردي/الملحمي يندرج في إطار النظرية الأدبية الرومنطيقية في ألمانيا خاصة. ويعبر جيرار جينيت في هذا المنحى معتبرا أنّ القول بأنّ أرسطو هو من حدد النظام الثلاثي للأجناس هو قول واهم ، مشيرا إلى أنّ الرومنطقيين هم من قالوا ذلك ليكسبوا بهذا التقسيم الأصالة والمشروعية.[1]

وهكذا فان موقف فصل الشعر عن السرد حمل لواءه كل من الرومنطقيين والرمزيين والسرياليين القائلين بفكرة الشعر الصافي الذي لا يتحقق إلاّ بالتخلص من لغة الاستعمال العادي وكل ما يتعلق بها من وصف وتعليق ، وبهذا أيضا فان ثنائية الشعر والسرد سيعمقها الإنشائيون وسيضع لبناتها الشكلانيون الروس ، ويعد رومان جاكبسون الحلقة الأساسية في هذا المنهج.[2]

ومنه فإنّ حضور السرد في الشعر مثلما هو حضور الشعر في السرد هو ضرب من ضروب إشباع الخطاب بما فيه من جهة كون اللغة هي القاسم المشترك بين صنوف القول وأنماط التعبير ، فالتداخل بينهما يعدّ مظهرا من مظاهر التفاعل الأجناسي والتشابك بينهما يظل حاضرا بكثافة في الشعر ، ومنه الشعر النسائي كما هو عند "نازك الملائكة ".

[1]– جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، دط ، بغداد ، 1979 ، ص 7–8–9.

[2]– رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 17.

# الفصل الثاني:

## التشكيل القصصي في نص:

## "الخيط المشدود إلى شجرة السرو"

## لنازك الملائكة

ينقسم نص القصيدة إلى سبعة مقاطع:

بدأ المقطع الأول بوصف مشهد المكان وهو (الشارع) ، إذ تطغى الأوصاف أو المحددات اللسانية المستعارة من معجم الأحزان : الأسود المظل ، الدّيباجي ، المُدلَهم...، على بنية النص[1].ثم تبدأ القصة بذكر لفظة "قصة " وهي لفظة تشير صراحة الى تسريد قصصي. في المقطع الثاني وتستمر في المقطع الثالث بوصف خارج البيت وتحدد المكان معتمدة على الخطاب الذاتي المباشر ، أمّا في المقطع الرابع فتبدأ بلفظة (ماتت) التي نجد تكرارها في المقاطع اللاحقة ممزوجة بتعدد الأصوات وتكرار في المقطع الخامس (صوت ماتت) مرات عدة ، وتستمر في المقطع السادس بتحديد حركة البطل أمام البيت ، كما تحدد الخيط وتصفه بالغريب وتستمر في ذلك التحديد وتعود إلى الليل بتكرار (إنّها ماتت) إلى أن تصل إلى النهاية المؤلمة بالصمت[2]، فتقول في المقطع الأول:

في سواد الشارع المظلم والصمت الأصم.

حيث لا لون سوى لون الدّيباجي المدلهم.

حيث يرخي شجر الدّفلى أساه.

فوق وجه الأرض ظلا.

قصة حدثني صوت بها ثم اضمحلا.

وتلاشت في الديباجي شفتاه.

[1]– بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط 1، مجلد 1 ، 2001 ، ص 100.

[2]– نازك الملائكة ، الديوان ، مجلد 2 ، ص 187 .

شارع مظلم ليس فيه غير لون السواد الشديد ، وصمت مطبق ، ولا شجر غير شجر الدّفلى الذي لا رائحة له ، ينحني فوق وجه الأرض ، في صورة تشخيصية تجسد الحزن والأسى ، وتتنبأ وتوحي بمجريات الأمور حتى النهاية ، ففي هذا المكان الكئيب تبدأ القصة ، وترويها الشاعرة نقلا عن صوت جاءها وحدثها بها ثم تلاشى.[1]

هذه القصيدة من شعر التفعيلة الذي برعت فيه الشاعرة نازك الملائكة ، واللغة المستخدمة في هذا الشعر هي لغة إيحيائية هامسة وليست لغة خطابية مباشرة. فهي تتجه نحو العقل ، حيث أنّ اللغة الإيحائية في شعر التفعيلة وفي المذاهب الأدبية الحديثة هدفها إثارة الخيال والعاطفة أكثر من مخاطبة العقل ونقل الأفكار إليه كما في الشعر الكلاسيكي.

**1-عتبة العنوان:**

يعدّ العنوان عتبة هامة من عتبات النص ، يلج من خلالها القارئ إلى فضاء النص الأدبي وكأنّه نص داخلي ، واكتشاف سراديبه ومعانيه الخفية ، " فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء ، به يعرف و به يتداول ، يشار إليه ويدل به عليه ".[2] فهو رسالة لغوية تعرِّف بقيمة النص ، وتحدد مضمونه ، وتجذب القارئ إليه وتغريه.[3]

وقد نُسبت جل قصائد الشعر العربي قديما إلى فواتحها والى حروف رويها وقوافيها ، فيقال : "سينية البحتري "، أو "بانت سعاد "، أو "قفا نبكي "...، أمّا النثر العربي فقد اهتم

[1]– حميد الحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، ص 25 .

[2]–فكري الجزار ، العنوان و سيميوطيقا العمل الأدبي ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ، ط 1 ، مصر ، 1998 ، ص 15 .

[3]– عامر رضا ، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاني ، مجلة البحوث والدراسات ، مج 7 ، ع 2 ، 2004 ، ص 91 .

اهتماما كبيرا بالعنونة ،فجاءت سور القرآن الكريم معنونة ، فاخذ الشعراء يهتمون بالعنونة ، وأوْلوها عناية خاصة تركيبا ودلالة ، حتى أصبح العنوان بطاقة تعريف النص وهويته التي تشكل وجوده ، فهو من بين العتبات التي تشكل إحدى المقومات التي يقوم عليها العمل الإبداعي ، فهو من " مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكاتب من جميع جوانبه : حواش وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية ، وفهارس ومقدمات ، وخاتمة وغيرها من بيانات النشر المعروفة "[1].

واهتم شعراء الحداثة كثيرا بالعنونة كونها علامة باعتبارها المدخل الرئيس الاستراتيجي لقراءة النتاج الإبداعي ، فهي بطريقة ما تفصح عن كنية المتن ومحتواه ، كما أنّها تساهم في فك شفرات النص عند القراءة ، وقد يوليه الشاعر أهمية أكثر من المتن ، ويكون اختياره أكثر تعقيدا ، لأنّه أول ما يتلقاه القارئ من العمل الأدبي ، ومن ثمّة فإنّ أول خطوات النجاح مرهونة به ، ويعرّفه أحد مؤسسي علم العنونة على أنه " مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص ، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه ، وتشير إلى محتواه الكلي ، ولتجذب جمهوره المستهدف "[2]. و تعدّ كتابة العنوان بمثابة كتابة عمل إبداعي ثان ، فما يكنّه المبدع آخرا ، يلقاه القارئ أولا ، ولذلك يضع المبدع

[1]– عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص (دراسات في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، بيروت ، 2000 ، ص 16.

[2]– خالد حسين حسين ، سيمياء العنوان ( القوة والدلالة) – زكريا تامر أنموذجا ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد 21 ، العدد 3-4 ، 2005 ، ص 350.

القارئ نصب عينيه أثناء عملية اختيار العنوان المناسب ، فقد يكون العنوان أحيانا أشد شعرية وجمالية من العمل في حدّ ذاته.

تقوم العنونة بشكل عام على شكلين : أولهما يجنح إلى الوضوح والتقريرية ، بينما الثاني يكون شكلا مركبا وهو قائم على الانزياح والاستعارات ، ويفصح هذا الشكل عن وعي الكاتب بماهية العنونة ، وأهدافها ، ووظائفها ، كما يعد هذا الشكل الأخير من أهم سمات الحداثة وإنتاجاتها . وتتضمن في مفهومها البسيط مداخل النصوص ، فالعتبة تعني مدخل اللغة ، وهي تنقسم إلى عتبات خارجية وأخرى داخلية ، فأمّا الخارجية منها ما يتعلق بما يحيط بالنص من خارجه ، وأمّا الداخلية فهي تلك التي يتضمنها النص داخله كالعناوين الفرعية.[1]

وعنوان قصيدتنا " الخيط المشدود في شجرة السرو " عبارة عن جملة اسمية ، يحمل دلالة ترسيخ فكرة أو ذكرى ما لا تنمحي مع مرور الزمن ، بحيث أن الشاعرة حاولت رسم صورة شعرية للانفعالات والخواطر التي اعترت شابا فوجئ بنبأ موت حبيبته ، وعندها يصاب بشرود ذهني وذهول عميق وتعتريه حالة هذيان. ومن المؤكد أنّ اختيار الشاعرة عنوانها هنا لم يأت اعتباطا ، لأنّها كما ورد عنها تولي عناية خاصة باختيار عناوين قصائدها،وتفكر أحيانا في تعديل بعض العناوين أو تغييرها،وفي بعض ذلك قالت : " إنّي

[1]– علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ( قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق ، ط 1 ، ص 43.

أحب أن أغير عنوان القصائد من ( قرارة الموجة) إلى (قرارة العودة)"[1]. ولكنها تتراجع عن التغيير خشية أنّ القراء " سيحسبون أنّني لم أجد عنوانا يخلص عقدة القصيدة ويدل عليها فلجأت إلى تسميتها بهذا الاسم ".[2]

وهنا تتجلى سلطة العنوان الرمزية في القراءة التأويلية لهذه القصيدة ، فالخيط المشدود يجمع بطلي الحكاية غير المتناصفين:

- المرأة التي أحبّت رجلا وماتت في انتظار عودته إليها ، بحيث يرمز الخيط المشدود في شجرة السرو إلى تعلقها به وانتظارها إياه ، هي شدته من شدة حبها وتأملها رجوعه.
- الرجل الذي هجر امرأة أحبته بإخلاص هجرا غير بريء ثم عاد إليها بعد فوات الأوان ، بحيث إنّ الخيط يمثل حبل العقاب الذي يستحقه ، وقد انشدّ إليه طرفه بعد سماعه نبا موت حبيبته ، وما يجعله مستحقا هذا العقاب أنّه حتى بعد سماعه نبأ موتها وبعد صدمته وذهوله ورؤيته الخيط المشدود لم يدرك معناه وأنّه رمز حرص حبيبته على رجوعه وتعلقها به.[3]

[1]– ضياء راضي التامري، العنوان في الشعر العراقي المعاصر (أنماطه ووظائفه)، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج09، ص34.

[2]– نفسه، ص34.

[3]– ثائر حسن جاسم العنزي، سلطة العنوان في قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو لنازك الملائكة، العدد34، ص16.

## 2-المكان وتمثلاته:

### 2-1)- مفهوم المكان:

يُعدّ المكان من أهم العناصر الأساسية في السرد ، فهو الإطار الذي تنطلق منه الأحداث وتسير وفقه الشخصيات ، اذ يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل السردي أو الفني ، فهو المجال الذي تسير فيه الأحداث من تحولات على مستوى الشخصيات من أفعال وأقوال ، كما يعد المكان الأرضية المناسبة والخصبة للشخصيات والأحداث ، فهو " عنصر حي فاعل في هذه الأحداث ، وفي هذه الشخصيات ، إنّه حدث وجزء من الشخصية "[1].

إذن فالمكان في العمل القصصي أو الروائي لا يمكن الاستغناء عنه بأيّ حال من الأحوال ، لأنّه لا يمكن أن نتصور حدثا في زمن ما بمعزل عن المكان.

### 2-2)- أنواع المكان:

ان المكان لا يظهر في العمل السردي عشوائيا ، وانما يتم اختياره بعناية ، اذ له دور في اضفاء الصنعة المتقنة على النص ، وبذلك نستطيع أن نقسم المكان الى : امكنة مغلقة ، وأمكنة مفتوحة.

أ)- **الأمكنة المغلقة** : ولها أهمية في العمل الأدبي ، فالمكان المغلق هو " المكان الذي حُددت مساحته ومكوناته ، مكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان ، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن ، سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين ، لذا فهو المكان المؤطر بالحدود

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص53.

الهندسية والجغرافية الذي قد كشف عن الألفة والأمان ، أو قد يكون مصدرا للخوف والذعر "[1]. ويعني هذا أنّ المكان المغلق يكون مؤطرا ومحدودا في غالب الأحيان ، وقد تكون هذه الأمكنة الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج.

ب)- **الأمكنة المفتوحة** : يحتل المكان أهمية بالغة في العمل الأدبي ، إذ أنّه يساعد على " الإمساك بما هو جوهري فيه ، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها "[2].

و"الحديث عن الأمكنة المفتوحة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توجي بالمجهول كالبحر ، والنهر ، أو توحي بالسلبية كالمدينة ، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي ، بحيث أنها توحي بالألفة والمحبة "[3]. بمعنى أنّ الأمكنة المفتوحة تسمح للشخصيات بالتنقل والذهاب والإياب بحرية ، كما يعتبر المكان المفتوح فرصة لاجتماع هذه الشخصيات والتقائها.

وهنا الشاعرة قدمت رؤيا مغايرة لمفهوم الشارع الذي استقر في ذهن المتلقي ، والشارع بالمعنى الطبيعي هو مسرح للحركة والتغيير واستقبال الآخر ، وهو مكان عام مفتوح ، أمّا هنا فالشارع مظلم صامت منقطع لا يفضي إلى شيء وهذا ما أوحت به لفظة "أصم ". أما شجر الدفلى فهو شجر يحمل بياض الورد ، فكلمة " سواد " لا تتضاد مع المظلم بل تعطي لنا صورة حركية ، أي أنّ السواد متحرك ينفتح على الصمت ، بحيث يتضح العامل النفسي

[1]- فهد حسين ، المكان في الرواية البحرينية ، فراديس للنشر والتوزيع ، البحرين ، ط 1 ، 2003 ، ص 149.

[2]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،1990، ص 79 .

[3]- مهدي عبيدي ، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، ص 95 .

في وصف الواقع المحيط "ويكون المحيط الموصوف مرتبطا ارتباطا معنويا بما يجري من أحداث داخل النص "[1]. وهنا يكون المتلقي أو القارئ مستوعبا لمشاعر أو أحاسيس الشاعرة ، كما نجد تطورا دلاليا حين تحدد المكان.

أما في المقطع الثاني في قولها:

قصة الحب الذي يحسبه قلبك ماتا.

وهو ما زال انفجارا وحياة.

وغدا يعصرك الشوق إليا.

وتناديني فتعيا.

تضغط الذكرى على صدرك عبثا.

من جنون ، ثم لا تلمس شيئا.

أيّ شيء ، ويناديك الطريق.

فتفيق،

ويراك الليل في الدرب وحيدا.

تسأل الأمس البعيدا.

أن يعودا.

ويراك الشارع الحالم والدفلى تسير.

[1]– حميد الحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 27.

لون عينيك انفعال وحبور.

وعلى وجهك حب وشعور.

كل ما في عمق أعماقك مرسوم هناك.

وأنا نفسي أراك.

من مكاني الداكن الساجي البعيد.

وأرى الحلم السعيد.

خلف عينيك ينادي كسيرا.

...وترى البيت أخيرا.

بيتنا ، حيث التقينا.

عندما كان هوانا ذلك الطفل الغريرا.

لونه في شفتينا.

وارتعاشات صباه في يدينا.[1]

فنجد أنّ المكان ثابت ، وهذا ما يسمى بالفضاء المفتوح[2]. ونجد تصوير الصمت تصورا طباعيا من خلال ترك البياض مكانه ، ووضع النقاط للدلالة عليه[3]. فهو أشبه بمحطة إيقاعية توحي بانتقال الحدث الشعري من مستوى إلى آخر ، وكذلك فقد برز الزمن

[1]– ديوان نازك الملائكة ، ص 188 –189.

[2]– حميد الحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 23–25.

[3]– أحمد ناهم ، التناص في شعر الرواد ، سلسلة رسائل جامعية ، بغداد ، ط 1 ، 2004 ، ص 118.

حيث الحب على الرغم من أنه مات في الحقيقة ، فنتج استرجاع زمكاني حيث البيت مكان نشوء ذلك الحب الذي لم يبق إلا آثاره.

أمّا في المقطع الثالث فتقول:

وترى البيت فتبقى لحظة دون حراك:

" هاهو البت كما كان ، هناك

لم يزل تحجبه الدّفلى ويحنو

فوقه النارنج و السّرو الأغنّ

وهنا مجلسنا ....

ماذا أحس؟

حيرة في عمق أعماقي ، وهمس

ونذير يتحدى حلم قلبي

ربما كانت...ولكن فيما رُعبي؟

هي مازالت على عهد هوانا

هي ما زالت حنانا

وستلقاني وتحياها كما كانت قديما

وستلقاني..."

وتمشي مطمئنا هادئا

في الممرّ المظلم الساكن ، تمشي هازئا

يهتاف الهاجس المنذر بالوهم المكذوب:

" ها أنا عدت وقد فارقت أكداس ذنوبي

ها أنا ألمح عينيك تطل

ربما كنت وراء الباب ، أو يخفيك ظل

ها أنا عدت ، وهذا السلم

هو ذا الباب العميق اللون ، مالي أحجم؟

لحظة ثم أراها

لحظة ثم أعي وقع خطاها

ليكن ...فلأطرق الباب...".

وتمضي لحظات

ويصر الباب في صوت كئيب النبرات

وترى في ظلمة الدهليز وجها شاحبا

جامدا يعكس ظلا غاربا:

" فهل...؟" و يحبو صوتك المبحوح في نبر حزين

لا تقولي إنّها..."

" يا للجنون!

أيها الحالم ، عمن تسأل؟

إنّها ماتت"

وتمضي لحظتان

أنت مازلت كأن لم تسمع الصوت المثير

جامدا ، ترمق أطراف المكان

شاردا ، طرفك مشدود إلى خيط صغير

شُدّ في السّرو لا تدري متى؟

ولماذا ؟ فهو ما كان هناك

منذ شهرين ، وكادت شفتاك

تسأل الأخت عن الخيط الصغير

ولماذا علقوه ؟ ومتى؟

ويرنّ الصوت في سمعك : "ماتت"

"إنّها ماتت..." وترنو في برود

فترى الخيط حبالا من جليد

عقدتها أذرع غابت ووارتها المنون

منذ آلاف القرون

وترى الوجه الحزين

ضخّمته سحب الرعب على عينيك. "ماتت ".[1]

**3)- الزمن ودوره في تشكيل عوالم النص.**

يعد الزمن إحدى الإشكاليات التي استوقفت الباحثين والنقاد والروائيين ، وهو من بين المفاهيم الكبرى التي شغلت الدارسين والباحثين ، ذلك أنّه في التصور الفلسفي ولدى أفلاطون تحديد لكل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق.[2]

فالزمن عنده عبارة عن فترة تتمثل في حادثتين هما: الحدث السابق والحدث اللاحق ، فهو ينتقل من الحدث الأول إلى الحدث الثاني في مرحلة معينة ، وبالتالي فهو مرتبط بحركة الأشياء وتغيّرها المستمر.

كما ارتبط مفهوم الزمن بالإنسان في وجوده وحياته في كل جوانبها، "فكأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود... إنّ الزمن موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني، يقتضي مراحل حياته ويولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء ، ولا يغيب عنه منها فتيل ".[3] فهو روح الوجود ونسيجه الداخلي بحيث يمثل فينا حركة لا مرئية يجب أن نعيشها.

ومنه فطابع السرد يمتاز بوجود عامل الزمان ، لكنه يعرف بعدم تسلسله الكرونولوجي ، فهذا النمط يعرف كثيرا في الروايات بدرجة أولى ، وفي القصة بدرجة ثانية ، بحيث يكون الاستباق قليلا " على أنّ القصة التي تتجاوز عصر كتابتها وزمنه هي القصة التي يحذف

---

[1]- ديوان نازك الملائكة ، ص 189-191.

[2]- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،د ط ، 1998 ، ص 172.

[3]- نفسه ، ص 171 .

الكاتب رد أصولها ومعانيها إلى أوصال الإنسانية الباقية بتلك الميول والغرائز "[1]. فالزمن كغيره مرتبط بالمكان والأشخاص ، وإن كان مستمرا فالقاص هو من يتحكم على عكس الواقع الذي يكون فيه الزمن زئبقيا.

والزمن يعيش جنبا إلى جنب مع الحياة ممزوجا بها ومنصهرا فيها دون أن يغادرها لحظة واحدة ، غير أنّنا لا نلمسه ولا نحس به ، لأنّه مجرّد خيط وهمي ، "نراه في غيرنا مجسدا في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه ، وفي سقوط شعره ، وتساقط أسنانه وفي تقوس ظهره ".[2] وهذه الصفات تنتج عبر مراحل متفاوتة مع الزمن. ويقسم "تودروف " الزمن إلى قسمين : داخلي وخارجي. حيث قسم الأزمنة الداخلية إلى ثلاثة أنواع : زمن القصة ، زمن الكتابة ، زمن القراءة.[3]

أمّا الأزمنة الخارجية فهي حسب "تودروف " ثلاثة أيضا ، وتتمثل في "زمن الكاتب ،أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف ، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي ، وأخيرا الزمن التاريخي يظهر في علاقة التخيل بالواقع "[4].

كما نجد "جيرار جنيت " الذي حاول من خلال كتابه "خطاب الحكاية " وضع نظرية للحكاية بدراسته لرواية "بحثنا عن الزمن الضائع " لـ " مارسال بروست "، والتي تعد من أكثر

[1]– إبراهيم السعافين وآخرون ، أساليب التعبير الأدبي ، ص 302.

[2]– عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 176 .

[3]– سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 2 ، 2001 ، ص 42 .

[4]– جيرار جنيت ، خطاب الحكاية : بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلبي ، المجلس الأعلى ، ط 2 ، 1997 ، ص 49.

الروايات غنا ونضجا وتعقيدا بالزمن ، حيث ميز بين زمن القصة وزمن الحكاية ، ويسمي تلك التغيرات التي تقع بينهما بالمفارقات الزمنية ، فهي تمثل " مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية ". فوفق هذا التصور يحدد جيرار جنيت نوعية العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الحكاية بحسب ثلاث علاقات : "الترتيب ، المدة التواتر "[1]. ومنه نستنتج أنّه يوجد زمن القصة وزمن الحكاية بحيث يتميز الزمن بالسرعة والترتيب والتتابع في الأحداث المسرودة.

تقول الشاعرة:

ويراك الليل في الدّرب وحيدا

تسأل الأمس البعيدا

أن يعودا

هنا ترى الشاعرة أنّ الليل هو شخصية مراقبة للأحداث ، فقامت بتشخيصه ، فالليل من بين أهم العناصر الطبيعية تعبيرا عن الحزن ، والقصيدة في مقصديتها مبنية عليه لذا جعلت الليل مراقبا ومترقبا للدرب الذي يسير فيه البطل ، فلا يكاد يفارق دربه حتى صار يسأل الأمس الذي ملؤه النور بالعودة وتمنى إدراكه له.

**4-الشخصيات.**

تعدّ الشخصيات أساسا هاما من أسس العمل الأدبي ، وهي بمثابة العمود الفقري والمحرك الأساسي لأحداث الرواية أو القصة أو النص الشعري ، فهي تقع في صميم الوجود

[1]- جيرار جنيت ، خطاب الحكاية : بحث في المنهج ، ص 47.

المبدع ذاته ، إذ أنّها تنمو وتتفاعل ضمن اتجاه خاص يندرج تحت البناء العام لهيكل العمل الأدبي. بحيث إنّها تقوم ببلورة الأحداث وسردها وتمثيلها ، فهي تصبح عاملا هاما عندما تقوم بدور فعال في الحكي ، وقد تقوم الشخصية على دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية ، فتعطي صورة أولية للفعل القصصي ، فمثلا عندما يقال فلان عديم الشخصية ، أي ليس فيه ما يميزه من الصفات الخاصة.[1]

وقد أصبحت دراسة الشخصية هاجسا بالنسبة إلى كل الباحثين المشتغلين في حقل الدراسات السردية ، وهذا اعتمادا على أسس نظرية ومنهجية مختلفة تنبعث من خلفيات فكرية محددة ، ويبقى أن نشير إلى أنّ الشخصية ما هي إلا نتاج متخيل يبدعه الكاتب بناء على اختيارات جمالية خاصة " إنّ قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات ؛ لأنّها ليست سوى "كائنات من ورق " " .[2]

ففي المقطع الثاني تلجأ الشاعرة إلى التشخيص[3] لتخلق تواصلا ما بينها وبين مشاعر لا يمكن تجسيدها ، فهذا الشوق يعصر المحب إليها والذكريات تعصره إلى صدره. وأيضا استعملت تقنية التجريد[4] حين تحاور شخصا غائبا أو مجهولا وذلك في قولها : قصة حب ، قلبك ، يعصرك...

[1]– إبراهيم السعافين وآخرون ، أساليب التعبير الأدبي ، بتصرف ، ص 297.

[2]– حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 213.

[3]– ينظر ذلك في:عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام،ص 168 . و كامل البصير ، بناء الصورة في البيان العربي ، ص 338 .

[4]– نعيم اليافعي ، تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث ، ص 156.

وكذلك استعملت لغة الحوار محاولة إضفاء نوع من الحركة والتفاعل بين عناصر النص وهذا الحوار هو مرآة الشاعرة مع نفسها ، فالصورة لا تتخذ صورة السارد ، وإنّما صورة العرّاف الذي يأتي إلى الشاعرة. أمّا في قولها: (وأنا نفسي أراك) فقد وظفت الحلم بعنصر السرد ، لأنّ الحلم لا يخضع لقانون منطقي مما يجعل له مرونة في استعمال السرد. كما لاحظنا أنّ هذا المقطع قائم على شخصيتين : شخصية تتنبّأ وشخصية هي الأرض الخصبة لهذه التنبؤات ، تتنبّأ بأنّ الحب سيرجع إليه من جديد ويعتصر قلبه من خلال الاستعارات ( الحب مات ، ويعصرك الشوق ، وتضغط الذكرى على صدرك)[1].

وهناك شخصيات رئيسية تقوم عليها القصيدة وهي: الشاعرة ، والحبيب الذي تركها تنتظره بحرقة. وتتجسد شخصيتها فيما يلي:

قصة حدّثني بها صوت ثم اضمحلا

وغدا يعصرك الشوق إليّا

وتناديني فتعيي

وأنا نفسي أراك

من مكاني الداكن الساجي البعيد

وأرى الحلم السعيد

خلف عينيك يناديني كسيرا

بيتنا حيث التقينا.

[1]– ديوان نازك الملائكة، ص188.

وكأنّ الشاعرة تتحدث عن نفسها وما واجهتها من صعوبات، فبرز ظهورها جليا من خلال سردها للأحداث ، ويظهر ذلك في معظم أبيات هذه القصيدة. وكذلك استعملت ضمير المخاطب "أنت " بحيث كانت تخاطب الحبيب الذي تركها في وقت ما وعاد إلى المكان الذي كان يواعدها فيه، فمخاطبتها له في القصيدة كانت بمثابة المعاتبة في قولها:

أنت مازلت كأن لم تسمع الصوت المثير

جامدا، ترمق أطراف المكان

شاردا، طرفك مشدود إلى خيط صغير

شُدّ في السروة ولا تدري متى؟

وفي دراستنا لهذه القصيدة لاحظنا تطور الأحداث لأنّه لا تخلو أيّة قصيدة من حدث أو مجموعة أحداث ، فالشاعرة استخدمت الحدث السردي فهي بصدد سرد ووصف الواقع المعاش ، فتصف لنا صعوبة هذا الواقع وكم تحتاج إلى الصبر لتجاوز صعابها ، وحوّلت هذا الحدث السردي إلى حدث شعري بتوظيفها للصورة الشعرية التي هي تركيب لغوي يقوم الشاعر عن طريقه بتصوير معنى عقلي عاطفي متخيل لوجود علاقة بين شيئين ، وتعتبر الصورة العنصر الجوهري في لغة الشهر ، فهي أداة الشاعر للتصوير والتخييل ، وتكون إمّا حسية مدركة بالحواس مباشرة ، وإمّا ذهنية من صنع الخيال ، وإمّا مجرد شكل من أشكال التزيين البياني.

**5-درامية المشهد وحواريته وتنوّعه.**

قصيدة "الخيط المشدود في شجرة السّرو " هي قصة شاب فوجئ بموت حبيبته وعندها يصاب بشرود ذهني ، وذهول عميق وتعتريه حالة هذيان (تيار لا وعي) تجعله يردد كلمة جوفاء خالية من كل معنى في الفضاء الواسع فتصيبه الصدمة ، ويغدو كالسكران فينتقل بين الدهاليز ويصرخ (إنّها ماتت)، هذه الكلمة يرددها لا إراديا ، وهي استدعاء من اللاوعي لتذكر الخبر المفاجئ ، ثم يعود مرة أخرى إلى العقل المصدوم ليقنع نفسه بأنّه لم يسمع من أخت الحبيبة ، فيقع طرفه على الخيط المشدود ويبدأ يسأل نفسه : من شدّه يا ترى ؟ ولم شدّه ؟ ويطول به الوقت وهو يحاول أن يعثر على جواب لتساؤلاته وهو غائب عن الوعي ، ويعبث به تارة وتارة يلفّه حول إبهامه. والقصيدة بالأساس لا تهدف إلى موت الحبيب وإنّما هي إسقاط ، فهي حالة موت ذاتي أصاب الشاعرة عندما صدمت بعدم رجوع حبيبها ، فأخذت تتذكر الخيط والبيت والشجرة ، فتقول:

ويصِرّ الباب في صوت كئيب النبرات

وترى في ظلمة الدهليز وجها شاحبا

جامدا يعكس ظلا غاربا:

"هل ...؟" ويخبو صوتك المبحوح في نبر حزين

"لا تقولي إنّها..."

" يا للجنون!

أيّها الحالم عمّ تسأل؟

"إنّها ماتت"

وتمضي لحظتان

أنت مازلت كأن لم تسمع الصوت المثير

جامدا ، ترمق أطراف المكان

شاردا ، طرفك مشدود إلى خيط صغير

شُدّ في السّروة لا تدري متى؟

ولماذا ؟ فهو ما كان هناك

منذ شهرين ، وكادت شفتاك

تسأل الأخت عن الخيط الصغير

ولماذا علقوه ؟ ومتى؟

ويرن الصوت في صوتك : "ماتت..."

"إنّها ماتت..." وترنو ببرود

فترى الخيط جبالا من جليد

عقدتها أذرع غابت ووارتها المنون

منذ آلاف السنين

وترى الوجه الحزين

ضخّمته سحب الرّعب على عينيك : "ماتت..."

فعند قراءتنا لهذه القصيدة والتمعن في بنيتها نجدها تمثل لنا قصة جدّ مؤثرة ، تؤثر في نفس القارئ وكذا السامع ، تجعله يتصور المشهد وتتجسد بين عينيه كل تلك الأحداث.

**6-إيقاعية المشهد وإيحاءاته.**

أصبح الشكل الإيقاعي في القصيدة العربية موضوعا من الموضوعات الحداثية ، وظل الشعراء الجدد يحاولون ارتياد آفاق أجدّ وأرحب ، بغية تأسيس رؤية جديدة تتوافق وآراءهم الحداثية ، بعد التأكد من أن الشكل الإيقاعي الكلاسيكي "شكل عاجز عن استيعاب الانفعال الشعري ، انطلاقته وحيويته ، شكل لا يتلاءم والحرية التعبيرية من جهة ، ولا يتلاءم من جهة أخرى والنظرة الجمالية الجديدة ، وهو ما اقتضى إيجاد شكل إيقاعي يحقق ما قد عبّر عنه ذلك الشكل ، فكان أن ظهر الشكل الإيقاعي غير المحكوم بضوابط نمطية جاهزة سلفا ، بحيث أصبح هذا الشكل هو المعادل الإيقاعي للتجربة الشعرية الخاصة بهذا الشكل أو ذاك "[1].

فتجاوز الشاعر الحداثي البحور الخليلية والأنماط السائدة وعاد إلى اللغة لكي يمارس لعبة إبداعية ، ومنه قامت الشاعرة بتقديم صورة إيقاعية جديدة فيها شيء من الابتكار ، وإن سبقتها بعض التجارب الفردية للقصيدة الحديثة ، ثم توجتها بأنموذج طريف في قصيدتها "الخيط المشدود إلى شجرة السّرو " التي تمثل نقطة الانطلاق الحقيقية للشعر الحر ، فقد

[1]- سعد الدين لكليب،وعي الحداثة : دراسة جمالية في الحداثة الشعرية ، دار المعارف القاهرة ، ط 1 ، 1989 ، ص 31 .

قدّمت للقصيدة الجديدة (الحرة) أجواء موسيقية طريفة وبنيات إيقاعية متنوعة وكان لوعيها بالتجديد وثقافتها النقدية جعلت السطر الشعري بديلا عن البيت ، وربطت خصوصية الصوت وموسيقى الألفاظ مع تدفق الانفعالات والشعور وحملت اللغة دلالات جديدة لا عهد لنا بها، ناهيك عن عدم الالتزام بعدد محدد من التفعيلات.[1]

**6-1- الوزن والقافية.**

يعدّ الإيقاع الشعري واحدا من مكونات النص الدلالية وهو من بين السّمات التي ميّزت شعر الحداثة عمّا سواه من الشّعر ، فصار إيقاعا غامضا ، لا يميز بذاته ، وإنّما يندمج في البنية النصية الكبرى ، حاملا نصيبه من الدلالة ، ولعلّ هذا ما أدى بشعراء الحداثة إلى إعراضهم عن الوزن الخليلي ف ." أبوبكر رواغة في تجربة " الخروج من دائرة الضوء " يعكس لنا ذلك الإعراض شكلا ومضمونا ، فجاءت القصائد في ديوانه معتمدة على نظام السطر.[2]

كما نلاحظ أنّ هذه القصيدة "الخيط المشدود في شجرة السرو " قائمة على السطر لا الشطر ، وقد اعتمدت في موسيقاها على البحر الرمل ، وهو من البحور موحدة التفعيلة ، بحيث يقوم على تفعيلة سباعية هي ( فاعلاتن ) ، وقد أعادت الشاعرة توزيعها بشكل جديد بحيث تستوعب تجربتها الوجدانية ، فتارة تتكرر أربع مرات كما في السطرين الأول والثاني ، وتارة أخرى تتكرر ثلاثا كما في السطرين الثالث والرابع ، وتارة ثلاثة تأتي مفردة كما في

[1]- نجم السراجي ، قراءة تحليلية في نص "مشهد جانبي لشجرة السرو "، للشاعرة سوسن السباعي ، العدد 1577 ، 2010.

[2]- إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي ، دار الثقافة ، لبنان ، 1977 ، ص 212.

السطرين الأخيرين. كما أنّ الشاعرة لم تتحرر تماما من القافية الموحدة ، بل جاءت بعض قوافيها مسجوعة مثل : (الأصم – المدلهم) و (ظلاّ – اضمحلاّ) و (عبئا – شيئا) وغيرها. مما يؤكد أن التنويع في القوافي يعدّ من أخص خصائص الشعر المرسل ، كما أنّ التنويع في الكم الصوتي للإيقاع يعدّ خصيصة من خصائص الشعر الحر.

ومن هنا فإنّ الشعر الحر يعدّ أسلوبا جديدا أعاد توزيع وترتيب تفعيلات الخليل ، وهو شعر ذو شطر واحد لا شطرين ، وليس له طول ثابت ، "وإنّما يصح أن يتغير في كل سطر شعري عدد التفعيلات ، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه ".[1]

[1]– نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد ،1967 ، ص 54 وما بعدها.

# خاتمة

**خاتمة.**

مرت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل بثلاث محطات كبرى ظهرت في كل واحدة منها بشكل جديد أو متجدد ، وأولى هذه المحطات القصيدة الجاهلية التي لا نعرف متى بدأت على وجه التحديد ، لكننا نعرف أنّها اكتسبت كل مقوماتها في العصر الجاهلي ، واكتملت فيه ، ولم يكن للقصيدة بعد ذلك مميزات جديدة واضحة على المستوى الشكلي ، إلاّ بعد أن توقفت في محطة الموشحات الأندلسية،وهي المحطة الثانية التي خرجت بعدها بثوب جديد ، أمّا المحطة الثالثة فقد تمثلت في القصيدة الجديدة المعاصرة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، ولم تكتف بالتغير الذي استحدثته الموشحات ، وإنّما تجاوزته لتزعزع كيانها ومضامين فاقت في معظمها ما تعارف عليه القدماء من أسس ومقومات.[1]

ومنه فقد ظهر الشعر المعاصر كتطور لخطى التجديد التي سبقته وامتدادا لها؛ بحيث أسهمت التجارب الإبداعية من قبل الشعراء المعاصرين مساهمة فعالة في بروزهم وإلحاحهم على أن يتحرّروا من صرامة الأشكال والتقاليد ، واستقلالهم بشخصيتهم وإخلاصهم لمشاعرهم وأفكارهم ، متجاوبين مع ما وُجد في الحياة من الأفكار والأوضاع الطارئة ، ومن خلال متابعتنا للحركة الشعرية المعاصرة ، فدرسنا لواحدة من الشعراء المجددين للقصيدة العربية وهي نازك الملائكة ، التي تعتبر رائدة الشعر العربي ، ومن خلال دراستنا المعمقة

[1]– أحمد قيس ، تاريخ الشعر العربي الحديث ، دار الجيل ، بيروت ، د ط ، ص677 .

لقصيدة "الخيط المشدود في شجرة السّرو "، توصلنا إلى الإجابة على بعض الفرضيات المطروحة في بداية البحث ، والتي نلخصها فيما يلي:

- النص الجديد عند نازك الملائكة هو قائم على فكرة الإبداع بحيث يكون الشاعر متحررا من كل القيود فيبدع على غير مثال سابق.
- أنّ القصيدة العربية المعاصرة تساير الواقع وتتماشى معه ، فالشعر تعبير عن تجربة الإنسان في هذه الحياة وعن أحاسيسه.

وفيما يخص الملاحظات والنتائج النقدية المتوصل إليها ، نقول:

- أن قصيدة "الخيط المشدود في شجرة السرو " لنازك الملائكة من بين أهم القصائد الحداثية الأكثر حركة ، والتي بها العديد من الأبواب والمداخل المعرفية التي تعطي للقراء والمتلقين مجالا واسعا في تشكيل مقاصدها.
- عجّت هذه القصيدة بجملة من المعارف والمقاصد ، هذا ما أعطى لها الديمومة والاستمرارية في المقروئية ، وأنّ الشعرية والتشكيل اللغوي والدلالي اللذين قامت عليهما كانا سببا واضحا في تميزها عن غيرها من العديد من القصائد الحداثية وجعلها محط أنظار العديد من النقاد والدارسين.
- بسطت الشاعرة نازك الملائكة موقفها من خلال مفهومها العميق لتحرير الشكل الشعري من القوالب التقليدية كالوزن والقافية ، مع عثورها على بديل لتلك القوالب

، بحيث يصبح الشاعر المعاصر يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي فيه نظام الشطرين ، وإنما يريد أن يمنح السلطة المطلقة للمعاني التي يعبر عنها.

- كما نجد التجديد قم مسّ مستوى الشكل العربي كما مسّ المضمون أو مسّ كليهما معا ، فاتضحت الرؤيا واتضحت أفق الكتابة الإبداعية ، وكان التجديد في الأغراض واختلاف المواضيع ، فالأسس التي قام عليها الشكل الجديد تستند إلى أسس فنية وتاريخية تثبت مخالفة للأصول التقليدية الموروثة.

وحتما ستكون نتائج بحثنا هذا من خلال خاتمة عبارة عن أسئلة مفتوحة جديدة لمن يرغب ويريد البحث في حيثياتها وتفاصيلها، فنتائج بحثنا هذا ستبقى مبتورة وناقصة تحتاج إلى باحثين وباحثات لإتمام ما نقص منها، والله المستعان.

# ملحق

**قصيدة نازك الملائكة: "الخيط المشدود في شجرة السرو".**

-1-

في سواد الشارع المظلم والصمت الأصم

حيث لا لون سوى لون الديباجي المدلهم

حيث يرخي شجر الدفلى أساه

فوق وجه الأرض ظلا،

قصة حدثني صوت بها ثم اضمحلا

وتلاشت في الديباجي شفتاه

-2-

قصة الحب الذي يحسبه قلبك ماتا

وهو مازال انفجارا وحياة

وغدا يعصرك الشوق إليّا

وتناديني فتعيي،

تضغط الذكرى على صدرك عبئا

من جنون، ثم لا تلمس شيا

أي شيء، حلم لفظ رقيق

أي شيء، ويناديك الطريق

فتفيق،

ويراك الليل في الدرب وحيدا

تسأل الأمس البعيدا

أن يعودا

ويراك الشارع الحالم والدفلى تسير

لون عينيك انفعال وحبور

وعلى وجهك حب وشعور

كل ما في عمق أعماقك مرسوم هناك

وأنا نفسي أراك

من مكاني الداكن الساجي البعيد

وأرى الحلم السعيد

خلف عينيك يناديني كسيرا

....وترى البيت أخيرا

بيتنا، حيث التقينا

عندما كان هوانا ذلك الطفل الغرير

لونه في شفتينا

وارتعاشات صباه في يدينا

-3-

وترى البيت فتبقى لحظة دون حراك:

"ها هو البيت كما كان، هناك

لم يزل تحجبه الدفلى ويحنو

فوقه النارنج والس"رو الأغنّ

وهنا مجلسنا..

ماذا أحس؟

حيرة في عمق أعماقي، وهمس

ونذير يتحدى حلم قلبي

ربما كانت...ولكن فيم رعبي؟

هي مازالت على عهد هوانا

هي ما زالت حنانا

وستلقاني تحاياها كما كنا قديما

وستلقاني...".

وتمشي مطمئنا هادئا

في الممر المظلم الساكن، تمشي هازئا

بهتاف الهاجس المنذر بالوهم المكذوب:

"ها أنا عدت وقد فارقت أكداس ذنوبي

ها أنا ألمح عينيك تطل

ربما كنت وراء الباب، أو يخفيك ظل

ها أنا عدت، وهذا السلم

هو ذا الباب العميق اللون، مالي أحجم؟

لحظة ثم أراها

لحظة ثم أعي وقع خطاها

ليكن..فلأطرق الباب..."

وتمضي لحظات

ويصر الباب في صوت كئيب النبرات

وترى في ظلمة الدهليز وجها شاحبا

جامدا يعكس ظلا غاربا:

" هل...؟" ويخبو صوتك المبحوح في نبر حزين

لا تقولي إنّها ..."

"يا للجنون!

أيها الحالم، عمن تسأل؟

إنّها ماتت"

وتمضي لحظتان

أنت ما زلت كأن لم تسمع الصوت المثير

جامدا،ترمق أطراف المكان

شاردا، طرفك مشدود الى خيط صغير

شُدّ في السروة لا تدري متى؟

ولماذا؟ فهو ما كان هناك

منذ شهرين. وكادت شفتاك

تسأل الأخت عن الخيط الصغير

ولماذا علقوه؟ ومتى؟

ويرنّ الصوت في سمعك: "ماتت.."

"انها ماتت.." وترنو في برود

فترى الخيط حبالا من جليد

عقدتها أذرع غابت ووارتها المنون

منذ آلاف القرون

وترى الوجه الحزين

ضخمته سحب الرعب على عينيك. "ماتت.."

-4-

هي "ماتت.." لفظة من دون معنى

وصدى مطرقة جوفاء يعلو ثم يفنى

ليس بعينيك تواليه الرتيب

كل ما تبصره الآن هو الخيط العجيب

أتراها هي شدّته؟ ويعلو

ذلك الصوت الممل

صوت "ماتت" داويا، لا يضمحل

يملأ الليل صراخا ودويا

"إنّها ماتت" صدى يهمسه الصوت مليا

وهتاف رددته الظلمات

وروته شجرات السرو في صوت عميق

"إنّها ماتت" وهذا ما تقول العاصفات

"إنّها ماتت" صدى يصرخ في النجم السحيق

وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروق

-5-

صوت ماتت رنّ في كل مكان

هذه المطرقة الجوفاء في سمع الزمان

صوت "ماتت" خانق كالأفعوان

كل حرف عصب يلهث في صدرك رعبا

ورؤى مشنقة حمراء لا تملك قلبا

وتجني مخلب مختلج ينهش نهشا

وصدى صوت جحيمي أجشا

هذه المطرقة الجوفاء "ماتت"

هي ماتت وخلا العالم منها

وسدى ما تسأل الظلمة عنها

وسدى تصغي إلى وقع خطاها

وسدى تبحث عنها في القمر

وسدى تحلم يوما أن تراها

في مكان غير أقباء الذكر

إنّها غابت وراء الأنجم

واستحالت ومضة من حلم

-6-

ثم ها أنت هنا، دون حراك

متعبا توشك أن تنهار في أرض الممر

طرفك الحائر مشدود هناك

عند خيط شُدّ في السروة، يطوي ألف سر

ذلك الخيط الغريب

ذلك اللغز المريب

إنّه كل بقايا حبك الذاوي الكئيب

-7-

ويراك الليل تمشي عائدا

في يديك الخيط، والرعشة، والعرق المدوي

"إنّها ماتت.." وتمضي شاردا

عابثا بالخيط تطويه وتلوي

حول إبهامك أخراه، فلا شيء سواه،

كل ما أبقى لك الحب العميق

هو هذا الخيط واللفظ الصفيق

لفظ "ماتت" وانطوى كل هتاف ما عداه

# قائمة المصادر

# و المراجع

# قائمة المصادر و المراجع:


❖ **المصادر:**

1-ديوان نازك الملائكة ،الديوان.

❖ **المراجع العربية:**

1-إبراهيم السعافين وآخرون ، أساليب التعبير الأدبي ، بتصرف.

2-إبراهيم السعافين وآخرون ، أساليب التعبير الأدبي،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان ،ط 1،2000 .

3-أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989.

4-الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة ، قراءة منتاجية.

5-إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط 6 ،1992.

6-إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، دار الثقافة، لبنان، 1977.

7-أحمد الجوّة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية ، قرطاج للنشر والتوزيع ، تونس ، ط1، 2007.

8- أحمد عبد الستار الجواري ، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ،2004.

9- أحمد كمال زكي ، الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، دار مطبعة محمدي، 1959.

10- أحمد ناهم ، التناص في شعر الرواد ، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، ط1، 2004.

11- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، مجلد1، 2001.

12- البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، 1971.

13- البياتي،ديوان البياتي ، ج 1 ، دار العودة ، ط 1990،1.

14- ثائر حسن جاسم العنزي، سلطة العنوان في قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو لنازك الملائكة، العدد34.

15- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، المغرب،1990.

16- حسن توفيق، مقدمة كتاب: أصوات الشاعر المترجم لبدر شاكر السياب.

17- حميد الحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

18- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، المجلد الثاني.

19- حورية الخمليشي ، الشعر المنثور والتحديث الشعري، دار الأمل ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

20- خالد حسين حسين ، سيمياء العنوان ( القوة والدلالة)- زكريا تامر أنموذجا ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد 21 ، العدد 3- 4 ، 2005.

21- رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي: قراءة في النقد العربي ، الدار البيضاء،ط 1،1994.

22- سعد الدين لكليب،وعي الحداثة : دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، دار المعارف القاهرة، ط1، 1989.

23- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.

24- سمير الخليل، علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي (مقاربات نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة، 2008.

25- الشاعر البياتي، مجلة الوطن العربي، العدد36، باريس، 1977.

26- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993.

27- ضياء راضي التامري ، العنوان في الشعر العراقي المعاصر (أنماطه ووظائفه)، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج09.

28- عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاني، مجلة البحوث والدراسات، مج 7، ع2، 2004.

29- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسات في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

30- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام،دار الفارس ، 1999.

31- كامل حسن البصير ، بناء الصورة في البيان العربي،مطبعة المجمع العلمي العراقي ،العراق ، 1987.

32- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،د.ط، 1998.

33- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية،ط1، القاهرة،2006 .

34- عدد من الباحثين السوفييت، نظرية الأدب، أطروحة الدكتوراه.

35- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية ( قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق، ط1.

36- فكري الجزار ، العنوان و سيميوطيقا العمل الأدبي ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، ط1، مصر، 1998.

37- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003.

38- محمد حسين الأعرجي، الشعر العراقي في الكوفة، منذ أواسط القرن الثاني حتى نهاية القرن الثالث .

39- محمد علي الجابري، بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1993.

40- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة .

41- نازك الملائكة ، الأعمال الشعرية الكاملة،دار العودة ، بيروت ، المجلد 2.

42- نازك الملائكة، الديوان، مجلد2.

43- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد،1967.

44- نجم السراجي ، قراءة تحليلية في نص "مشهد جانبي لشجرة السرو"، للشاعرة سوسن السباعي، العدد1577، 2010.

45- نعيم اليافعي، تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، مديرية منشورات الطفل ،وزارة الثقافة ، دمشق ، 2018 .

❖ **المراجع المترجمة:**

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية : بحث في المنهج، تر: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلبي، المجلس الأعلى، ط2، 1997.

2- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دط، بغداد، 1979،

3- رولان بارت ، درس السميولوجيا ، تح : عبد الرحمن عبد السلام، العدد98.

4- رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ومبارك و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، د ط ، 1988.

5- رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، تر : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1987.

6- فنسنت ، نظرية الأنواع الأدبية ، تر : حسن عون ، منشأة المعارف ،ط 1 ، مصر،200.

**❖ المواقع الالكترونية:**

1-معلومات حول نازك الملائكة، www.aldiwan.net، اطلع عليه يوم: 2019/07/17.

# الفهرس

# الفهرس:

**مقدمة:**.....02.

**مدخل:**.....08.

## الفصل الأول

## تداخل الأجناس الأدبية

1-تسريد الشعر.....18.

2-العلاقة بين الشعر والسرد.....21.

## الفصل الثاني

## التشكيل القصصي في نص "الخيط المشدود في شجرة السّرو " لنازك الملائكة

1)- عتبة العنوان.....25.

2)- المكان وتمثلاته.....28.

2-1)- مفهوم المكان.....28.

2-2)- أنواع المكان.....29.

3)- الزمن ودوره في تشكيل عوالم النص.....36.

4)- الشخصيات.....38.

5)- درامية المشهد وحواريته وتنوعه.....41.

6)- إيقاعية المشهد وإيحاءاته.....44.

**خاتمة:**.....48.

**ملحق**.....52.

**قائمة المصادر و المراجع:**.....60.

**الفهرس:** .....67.