اولا : مدخل الى مفهوم النقد والعملية النقدية .

أ- العملية النقدية – مفهومها واركانها .

ب-مفهوم النقد وشروطه .

ت-الناقد وصفاته .

ثانيا :مفهوم النص الادبي ومكوناته .

أ- مفهوم النص – ب- النص الادبي – ج - الاسلوب الادبي واختلافه عن الاسلوب العلمي د- مكونات الاسلوب ومقوماته ( اللغة – الخيال – العاطفة – الفكرة – المقومات الموضوعية والذاتية - ..." . ه- امثلة تطبيقية منوعة لافهام الطالب كيفية التمييز بين الاساليب وكيفية تحليلها .

ثالثا : مصطلحات ادبية ونقدية :

الادب – الفن – الجمال- الصورة الشعرية " انواعها – تشكيلها – مصادرها " – التشكيل الايقاعي –القصيدة المدورة – التجربة الادبية – التناص – اللغة الشعرية – الانزياح – البناء الفني " انواع القصائد – الطويلة" انماطها " – القصيرة – الومضة – قصيدة النثر " – الرمز – القناع – مصطلحات اخرى ...

ملاحظة : امثلة تطبيقية على كل مصطلح مع تفرعاته .

رابعا : المناهج النقدية .

أ- مفهوم المنهج واهميته وتقسيماته .

ب-المناهج السياقية .

١- المنهج التاريخي " اختيار نص للتطبيق "

٢- المنهج النفسي "....."

٣- المنهج الاجتماعي

ج- المناهج النصية

١- الاسلوبية " مثال تطبيقي "

٢- البنيوية

٣- السيميائية

٤ - التداولية

٥- النقد الثقافي والدراسات الثقافية .

خامسا : نظرية الادب .

أ- الشعر والنثر واشكالية التجنيس .

ب-انواع الشعر " الغنائي والملحمي والدرامي والتعليمي " " مع امثلة "

سادسا : الادب المقارن والمذاهب الادبية .

أ- مفهوم الادب المقارن واهميته وعلاقته بالنقد الادبي .

ب-مدارس الادب المقارن " الفرنسية والامريكية "

ت-مفهوم المذاهب الادبية واهميتها.

ث-الكلاسيكية .

ج- الرومانتيكية " اثارها على الادب العربي

ح- الرمزية " ....."

١-

مفهوم النص .

مصطلح النص من المصطلحات الحديثة إذ نتداوله في نظريات النقد الأدبي ومجال تطبيقاته ويتعداه الأمر إلى ما هو أوسع من الأدب ، وقد اخذ أكثر من تعريف عند النقاد على الرغم من أننا نجد في بعض المعاجم العربية والغربية ما يتوافق وبعض مفاهيمه الحديثة ، اذ تشير المعاجم الغربية الى كون هذا المصطلح مرتبطا بمفهوم " النسج " ما يوحي بنسج الجمل وترابطها وفي بعض المعاجم العربية يرد بمفهوم الصيغة الأصلية للكلام التي لا تقبل التأويل ، أما في الاصطلاح فيمكننا أن نورد تعريف جوليا كرستيفا له اذ تعرفه " جاهز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة او متزامنة ". ويعرفه

رولان بارت انه " السطح الظاهري للنتاج الادبي و نسيج الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ".

ومن هذين التعريفين ، نستنتج الاتي :

أ- إن النص يشمل أنظمة التواصل الإنساني ، ولا يقتصر على الأدب او الفنون الكتابية .

ب-انه لا يتحدد من حيث الطول او القصر وإنما في كونه مغلقا . فيمكن ان يكون قصيدة او ديوانا او لوحة او غيرها .

ت- انه من اهم صيغ التواصل الإنساني وأشكالها .

وبناءا على هذا يمكننا ان نحدد له وظائف أساسية منها :

- الوظيفة التواصلية . وهي الأهم في وظائف النص اذ ان النص لا يعد نصا ما لم يحقق شرط التواصل
- الوظيفة التأثيرية والجمالية . وتكاد تقتصر على النصوص الفنية لان مهمتها الأساس تحقيق التأثير الجمالي الفني لمتلقيها
- الوظيفة الثقافية والمعرفية . أي ان النص ينقل لمتلقيه الفكرة والمعرفة .

هذا الكلام بالمجمل عن النص ، وقد اشرنا الى ان النص لا يتقيد بكونه مكتوبا او مقروءا ، كما نشير الى ان النصوص المكتوبة او المقروءة تختلف من بعضها عن بعضها الاخر ، فهناك نصوص تاريخية وفلسفية و الخ . وما يهمنا في دراستنا للنقد هو النصوص الأدبية ، ونعني بها النص الذي يمكن أن تحمل مواصفات " الأدبية " أي القول المصاغ بطريقة فنية مؤثرة ، بمعنى انه يؤدي بفضل صياغته فعلا تاثيريا جماليا على متلقيه ، والنص الأدبي " ايا كان جنسه وشكله " يختلف عن النصوص الأخرى في طبيعة تعامله مع اللغة بالدرجة الأساس كما سيتضح لنا لاحقا ، اذ لا تتوخى فيه نقل الفكرة بشكل مباشر وإنما بالهيئة التي تنقل بها الفكرة أي بالصورة مما يعني إنها تبتغي التأثير الفني والجمالي . وهذا الفرق الرئيس للنص الأدبي عن النصوص الأخرى مع التذكير ان بعض الفنون الأدبية تختلف من حيث أسلوبها وتعاملها مع اللغة عن غيرها فلغة السرد غير لغة القصيدة وهكذا .

والسؤال المهم عندنا ، كيف يمكننا الدخول الى النص الأدبي وتحليله ؟ .
علينا ان نفهم الأتي ، اذا كان النص الأدبي منظومة لغوية مترابطة ومبنية وفقا لأنظمة متعارف عليها ، فمن الطبيعي بداية ان ناتي الى فهم تلك المنظومة اللغوية وهي تسمى " الأسلوب ". فمن دون معرفة وفهم الاسلوب ومكوناته لايمكننا فهم النص الأدبي .
إذن ما الأسلوب ؟.

2 " الفن والجمال والادب

يمكن ان نقول ان المعرفة الانسانية تستند الى قسمين هما العلم والفن و لكي نفهم الادب لابد من ان نفهم هذين مصطلحين اعني
العلم : ويمكن فهمه على انه مجموعة من المعالجات والحلول لمشكلات ناشئة في حقل معرفي معين بطريقة الاستقراء او التجريب او الاستدلال . والعلم ما لايرقى له شك فهو يقيني وهو معرفة منظمة مستندة الى منهج ومنطلقة من نظرية .
اما الفن فليس من السهولة ابدا ان نجد له تعريفا ، انما نحاول ان نعطي تصورا واضحا الى حد ما عنه . وهو نقيض العلم .
يفهمه كروتشه في كتابه " المجمل في فلسفة الفن بانه " رؤيا او حدس "
فالفنان كما يقول " يقدم صورة او خيالا والذي يتذوق الفن يدور الى النقطة التي دله عليها الفنان وينظر من النافذة التي هيأها له فاذا به يعيد تكوين هذه الصورة بنفسه ".
هذا يعني ان الفن يدور في فلك التخيل والتامل والرؤيا والحدس ، وهذه بالمجمل غير الملاحظة والتجريب والاستنتاج كما راينا في العلم .
من جهة ثانية .. اذا فهمنا ان الفن رؤيا وحدس فانه:

١.لن يكون واقعة مادية مثلا الوان او اشكال هندسية او غير ذلك .

٢.انه واقعي الى ابعد حد ، اما الاشياء المادية فلا تكون واقعية مطلقا بسبب انها بناء يبنيه العقل من اجل العلم والفن لا يمكنه ان يكون كذلك . هل يمكننا

ان نتعامل مع قصيدة تعاملا ماديا ؟ اي نقسم ابياتها والفاظها وحروفها واصواتها الخ من دون الاستمتاع بها او التاثر بها على الاقل ؟.

نحن في الفن نريد التواصل مع العالم ومع الذات من خلال النافذ والتفاعل مع العمل الفني .

٣. اذا كان الفن حدسا ،هذا يعني انه نظر وليس عملا اي انه لايقترن بالمنفعة

٤. والفن ايضا ليس اخلاقيا . وليس مرتبطا باللذة بصورة مباشرة وانما يحلق في افق سام ورفيع . ليس ثمة قانون يحاكم الصورة الشعرية ولا ثمة حكم اخلاقي يحاكم نصا محاكمة قانونية .

ان المنفعة والاخلاق لها ميادين اخرى ليس الفن واحدا منها . لكن من المهم الاشارة الى انه اي الفن لا يتقاطع بشكل نهائي معها ،

٥.ان الفن ليس معرفة مفهومية ، بل حدسية . ان المعرفة المفهومية معرفة مادية ، انها تقر الواقع او تقلل من اللاواقع في حين ان المعرفة الحدسية تساوي بين الاثنين .

اذا فهمنا الفن بهذا التصور فعلينا ان نفهم ايضا ان الفن ليس شكلا يتخذه عملا " قصيدة او رواية او لوحة او الخ " وليس مضمونا . بمعنى لا ننظر الى الفن بمثل هذه الجزئية يقول كروتشه " لا يوجد الفن الا اذا اهتم بشيء يتخذه موضوعا ولكن هذا الشيء لايصبح فنا الا لان الفنان الذي اهتم به جعله فنا " ان العاطفة لاتكون الا ضمن تركيب والتركيب ان لم ينتج صورة لا يعني شيئا وهكذا العمل الفني بنية متكاملة .

---

قبل ان ننتقل الى مفهوم الادب ، نشير الى النظريات حول الفن وهي :

نظرية المحاكاة . افلاطون " المثالية " وارسطو " المادية".

النظرية النفسية " فرويد "

النظرية النفعية " البراغماتية " .

لكن ما الادب ؟

الادب بصفته فنا ينطبق عليه كل ذلك ، كما ينطبق على الفنون الاخرى مع ملاحظة طبيعة المادة الاولية له اعني اللغة وما تتوافر عليه من خصائص " صوتية وتركيبية ودلالية ".

ويرتبط بهذين المفهومين مفهوم الجمال . الجميل حسب الفلسفة الكانتية هو الشئ القادر على إثارة شعور المتعة غير المعنية، و غير المشروطة بالإرتواء الحسيّ. وهذا الإحساس يتحقق بسبب التبادل الحرّ و المتناغم بين ملكتي التخيّل و الفهم على ان هناك ايضا نظريات في الجمال منها ما ربطته بالمنفعة ومنها ما قدمناه من فهم لكانت .

**الخيال**

وهب الله الإنسان نعمة الذهاب بتفكيره في اتجاهي الزمان المتعاكسين.. الماضي والمستقبل، من خلال قدرتي الاسترجاع والاستشراف ضمن آلية عمل الدماغ في شقيه: المخ والمخيخ.. فهناك جزء مخصص للتذكر هو الذاكرة التي تحاكيها ذاكرة الحاسوب في عالمنا المعاصر وهي مخزن الذكريات وأرشيف الكائن الذي يحتفظ فيه بمعلوماته عن العالم.. وهناك فص أو جزء مخصص للتخيل تمثله المخيلة التي ترى الى أمام وتستشرف الآفاق وترتاد الزمن البكر الذي لم يملأ أي حدث من قبل.. وفي خانة المخيلة يقع الجزء الأعظم من الحلم بكل مالم يوجد بعد.. الحلم بكل ما هو فوق العالم.. استحضار عالم آخر يتخلق بفعل النشاط الفاعل لذات تفهم وتتطلع وتستطيع أن ترى ما هو أفضل.. ويبدو الخيال حميماً يرافق الإبداع.. وخاصة الإبداع الشعري الذي يتكئ على نشاط المخيلة.. ولقد جنح الشعر بالخيال الى أبعد آفاقه.. فما هو الخيال؟ إنه حلم يمر بجوار العالم لكنه ليس من مادته.. الخيال والعالم لا يتفقان.. لأن الخيال يحيل باستمرار إلى جدب العالم.. وهو يتقوى أكثر كلما ازداد جدب العالم وبعكسه يضمر كلما ازدادت خصوبة العالم.. وإذا أعدنا مفردة الخيال إلى جذورها اللغوية نجد الفعل ((خال وخال الشيء ظنه وتفرسه..

وخيل إليه شبه، وأخال الشيء: اشتبه، والخيال: لكل شيء تراه كالظل، والخيال والخيالة: ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة "

وقد دخلت مصطلحات الخيال والتخيل والتخييل دائرة البحث الفلسفي عند العرب وارتبطت على وجه التحديد بالدراسات التي ارتبطت بترجمة الفكر الارسطي وتحددت دلالاتها الاصطلاحية الفلسفية في تلك الدائرة.. ولعل الفارابي أول من قرن الشعر بالتخييل وعدّه من ابرز الأسس الفنية والنفسية التي تحدد جوهر الشعر وطبيعته ومهمته إذ تصور الشعر عملية تخيلية تتم في رعاية مخيلة الشاعر وترمي إلى إثارة القوة المتخيلة لدى المتلقي والتي تثير بدورها النزوعية لديه وتوجهها فيتخذ المتلقي وقفة سلوكية خاصة تتجلى في فعل او انفعال تقوده اليه مخيلته التي تستجيب للتخييل الشعري وتتأثر به وذلك بواسطة صور القصيدة التي تستثار في مخيلة المتلقي.. فالتخييل يمثل لدى الفارابي وسيلة للمحاكاة لتحقيق غايتها في التأثير في المتلقي ودفعه للاستجابة.. سواء أكانت المحاكاة مباشرة بتخييل الشيء بأوصافه أم غير مباشرة بتخييله ويتابع ابن سينا ما جاء به الفارابي من اقوال التخييل ومنه أنه يعدّه من أهم محددات طبيعة الشعر وجوهره وذلك واضح في تعريفه للشعر بانه: ((كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة فهو يؤكد قيمة التخييل وتلازمه مع عنصر الإيقاع (الوزن والقافية) في تحديد الخاصتين النوعية والذاتية للإبداع الشعري، ويلح على ضرورة هذا التلازم بقوله: ((الشعر كلام مخيل موزون)) ، ويقول ابن سينا مشيراً إلى قيمة التخييل بالقياس إلى التصديق وقوة تأثيره في النفوس كون الناس أميل للتخييل إذ يقول موضحاً تعريفه للشعر: ((والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار)) والناس أطوع للتخييل منهم للتصديق فالخطابة تستعمل التصديق بينما الشعر يستعمل التخييل

((حدد بعض الدارسين أربعة معان للتخييل عند ابن سينا، ومن دلالات هذه الكلمة ان الكلام المخيل موجه إلى مخاطبة الغير، وهنا ترى اثر ارتباط الشعر بالمنطق عند العرب فالجدل يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدمات المقبولة عند العلماء، والخطابة يراد بها إقناع الغير وتعتمد على المقدمات المقبولة عند الجمهور، والشعر

يراد به إيقاع المعاني في نفوس السامعين، فالتخييل الشعري نظير التصديق الجدلي والخطابي.. إن ابن سينا لا يفهم المحاكاة على أنها تقليد بل يفهمها على إنها تصوير معنىً من المعاني للمخيلة. والمخيلة كما شرحها مستودع الصور الحية فهي تخزن الصور التي يؤديها الحس والفكر قد يعمل في هذه الصور بالتركيب والتحليل وهي متصلة بالقوة النزوعية فاذا ارتسمت في المخيلة صورة محبوبة أو مكروهة نشطت القوة النزوعية إلى طلبها أو الهروب منها. وقد بقي من دلالات التخييل عند ابن سينا اثنتان إحداهما أن التخييل أمر خارج عن التصديق فالتصديق راجع الى مطابقة الكلام للواقع أما التخييل فأمر خارج عن التصديق فالتصديق راجع إلى مطابقة الكلام للواقع أما التخييل فراجع إلى ما للكلام نفسه من هيأة تحدث الانفعال ومن هنا جاز أن تكون مواد التخيلات صادقة أو كاذبة إذا أحدثت في النفس الانفعال المقصود بالشعر والدلالة الثانية ان التصديقات والتخييلات أصبحت عند ابن سينا بمنزلة المادة والصورة مما يترتب عليه أن حقيقة الشعر الذاتية ليست في مادة المعاني بل في صورتها.

وأشار الكندي إلى الطبيعة الابتكارية لمخيلة الإنسان فأكد أن ((قوة التخيل والتي يطلق عليها القوة المصورة تجد ما لاتجده الحواس البتة فإنها تقدر أن تركب الصور فاما الحس فانه لا يركب الصورة إذ أن البصر لا يقدر على ان يوجد إنسانا له قرن أو ريش أو غير ذلك. فأما فكرنا فليس يمتنع عليه أن يتوهم الإنسان طائراً أو ريشاً والسبع ناطقاً) ويتابع ابن رشد الفارابي وابن سينا في الالحاح على قيمة التخييل وجعله عنصراً أساسياً يحدد طبيعة الشعر وجوهره ووظيفته إذ يرى أنّ الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة أي قيامها على التخيل والتخييل، ويقترن التخييل لدى ابن رشد بالتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية بوصفها عمليات تخيلية كما تقترن بالمحاكاة، كون التخييل وسيلة المحاكاة لتحقيق فعلها وتأثيرها في

.. ويفيد حازم القرطاجني من انجازات الفلاسفة قبله وتصوراتهم لفاعلية التخييل وتأكيدهم على اقتران الشعر بالتخييل والمحاكاة وأثرهما في تحديد طبيعة الشعر وجوهره ومهمته واشارتهم الى تمييز التخييل الشعري والمحاكاة بسبب تميّز طبيعة الشعر التشكيلية ويطور هذه التصورات ويعمرها فيصل الى آفاق جديدة لم

يصل اليها من هم قبله إذ يوضح جوهر التخيل وطبيعته وأثره ويكثف علاقات التفاعل بين التخييل والتخيل والمحاكاة في العملية الابداعية مع التمايز بينها كما يضع التخيل في مقابل قضية الصدق والكذب فيحاول حسم الصراع حول هذه القضية ويجعل التخييل بديلاً عنها مع تأكيده بان التخييل لايتعارض مع الصدق وأنه لايقع في طرف واحد بين نقيضين هما الصدق والكذب، ويلح حازم القرطاجي على عنصر التخييل في الشعر ويعدّه من ابرز الاسس النفسية والفنية التي تحدد طبيعة الابداع الشعري وجوهره وقيمته ووظيفته في احداث الاثارة في المتلقي لدفعه الى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة. ويؤكد حازم على فاعلية التخييل الشعري في تحقيق وظيفة الشعر وغايته في توجيه السلوك الانساني نحو الفضيلة فالمقصود بالشعر إنهاض النفوس الى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لها من حسن أو قبح، ويشير أيضاً الى فاعلية التخييل والمحاكاة محاولاً تعليل سلطانهما على مخيلة الانسان وتحقيق الاثارة المرجوة بسطاً أو قبضاً والموقف السلوكي المطلوب، ويبدو من تصور حازم للتخييل أنه يجاري اسلافه الفلاسفة في التأكيد على اقتران التخييل بالمحاكاة والايهام اذ قد يتم تصوير الشيء وتخييله على غير ماهو عليه لاستدراج المتلقي أن التخييل الشعري فعل شامل تسهم في حركته على مستوى التلقي كل عناصر الشعر ويتعمق في تصور فاعلية القوة المتخيلة ونشاطها التخيلي في العملية الابداعية. وربط حازم بين التخيل من حيث فاعليته في العملية الابداعية بوصفه الأساس النفسي للابداع والتخييل بوصفه نتاج التخيل والمحاكاة.

اما غربيا :

فقد أقر المذهب الكلاسيكي أن ينضبط الخيال الانساني بقوة العقل ويقاد بها ويخضع لقواعدها. لكن المذهب الرومانتيكي لم يلبث أن صدع هذه المبادئ وتمرد عليها وأعلى من شأن الخيال وقيمته معترفاً بما ينطوي عليه من حرية لاحدود لها. كما أن النظرة الرومانتيكية حملت فكرة مختلفة عن طابع الخيال الشعري ووظيفته، لقد كان الخيال عند الرومانتيكيين أحب من عالم الحقيقة المحدود ذلك أنه يفتح أمام الشعراء رصيداً الى اللامتناهي. ولعل هذا الوعي في الخيال باللامتناهي هو الذي

جعلهم يتوقون الى الكشف عن اسرار الطبيعة ويزدادون رغبة في المعرفة واماطة الحجاب عن المجهول والافلات من قيود الزمان والمكان ومن مظاهر هذا الخيال الرومانيكي نشدان الحياة الفطرية الصافية وتجاوز الحاضر الى المستقبل آمل أو بائس أو الى ماضٍ تاريخي يجد فيه الشاعر ضالته والشعور الحاد بالاغتراب الزماني والمكاني، والحق ان صاموئيل بتلو كولريدج امكنه أن يقدم تصوراً نظرياً للخيال الابداعي في سياق النظرة النابعة من النزعة الرومانتيكية وقد ميّز كولريدج بين ما أسماه الخيال الأولي والخيال الثانوي.لقد رأى كولريدج في تقسيم الخيال الى اولي وثانوي فروقاً في الدرجة واسلوب العمل، والأولى عنده قوة حيه وعامل أساس في كل ادراك انساني وهذا هو مذهب كانط وهو ينبئ عن تصور مؤداه أن الخيال نشاط انساني وفعالية لابد منها من أجل أن تكون المعرفة الانسانية ممكنة وذلك لما يتضمنه الخيال من قدرة على ايجاد وحدة للمظهر لأنه وسط بين الحساسية والفهم، بين الحدوس الحسية وتصورات الذهن ويعايش الخيال الثانوي الارادة ولايتجلى إلا في عملية الابداع الفني، إنه يحل ويفكك ليعيد الخلق، ويناضل ليخلع على الأشياء وضعاً مثالياً يوحد بينهم وعن هذا الخيال الثانوي يقول كولريدج: ((انه تلك القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها فالخيال هو العقل في أعلى حالات تبصره المبدع وهو لايفتأ يكشف عن نفسه في تفكيك مايحيط بنا من مألوفات وفي اعادته صب المادة الخام في كليات جديدة حية ولا يوصف الخيال الاولي بالابداع إلا لأنه ينظم فوضى الانطباعات الحسية ويؤلف منها مركباً عندما يتفهم العالم ويدركه. ان الخيال الأولي ليس بمعزل عن قدر من الابداع ويتضمن تركيب الحقائق المعطاة وتفسيرها وعلى هذا النحو و يمارس وظيفته في كل فرد حتى وان كان غير واع به. ليقدم لمعرفتنا عالماً نواصل به مهام الحياة العملية والخيال وفقا لهذا هذا التصور متمم لجميع تجاربنا وشرطٌ لابد منه لكل ادراك حسي. وتؤول معاني الخيال عند ريتشاردز الى ستة مستويات:

١. توليد صور واضحة، وخاصة الصور المرئية، وهذا أكثر المعاني شيوعاً وأقلها أهمية.

٢. استخدام لغة المجاز فيقال عمن يستخدمون الاستعارة والتشبيه بطبعهم انهم لديهم ملكة خيال.
٣. تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية ولاسيما حالاتهم العاطفية وهذا الضرب من الخيال ضروري لتحقيق عملية التوصيل.
٤. الاختراع أو الجمع بين عناصر لاتوجد رابطة بينها عادة.
٥. الخيال بالمعنى العلمي هو عبارة عن عملية تنظيم التجربة على انحاء معينة ولأجل غاية محددة.
٦ - القدرة التركيبية التي تنكشف في خلق التوازن او التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة.

البناء الفني : د.علي متعب جاسم

جاء في اللسان لابن منظور ان البنية هي الهيئة التي بني عليها ، وهي اي البنية في بعض المعاجم الانكليزية تعني ترتيب الاجزاء في كل مركب ، ويرى د. احمد مطلوب ان بناء الكلام يعني صياغته ووضع الفاظه ورصف عباراته بمعنى ان تكون الكلمة نسقا في البيت او السطر والبيت او السطر نسقا في المقطع والمقطع نسقا في القصيدة لذلك يقول الجرجاني " ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض .

وقد ارتبط نوع البناء في النقد القديم بالغرض الذي تؤديه القصيدة فالقرطاجني يرى ان القصيدة التي تتالف من غرض واحد تسمى البسيطة والتي تتالف من غرضين تسمى المركبة .

ويمكن الالتفات الى تقسيم اخر عند النقاد القدامى ذاك هو المبني على المساحة التي تشغلها القصيدة فالبيت اليتيم هو نص متكامل والنتفة والمقطوعة والقصيدة . جرى هذا التقسيم بناءا على عدد الابيات ، ويمكن ايضا الاشارة الى تقسيم اخر ياخذ

بالحسبان الطبيعة الايقاعية فهناك المزدوج والارجوزة والمسمطات والمخمسات والموشحات .

لكن هذا المصطلح " البناء الفني " الذي ظهر حديثا ، تطورت دلالاته تبعا لتطور القصيدة ، فلم يعد مرتبطا بالغرض لان مفهوم الغرض اضمحل حديثا ، القصيدة الحديثة قصيدة لاغرضية .

اصبحت دلالة البناء الفني مرتبطة بالهيئة الكلية للقصيدة وبالهيكلية التي تتكون منها .

قديما تتالف القصيدة من مقدمة وموضوع وخاتمة . والمقدمة تتالف من " مطلع وومشهد للطلل ووصف للرحلة او غزل ثم حسن تخلص اي انتقال الى الغرض وانتهاءا بابيات تلخص التجربة .وهو ما يعني ان ثمة منطقة بوح ذاتي يستغلها الشاعر بداية ليحول مجرى الخطاب للاخر ويعود الى الذات في النهاية ، اغلب القصائد تجري على هذا المنوال .

القصيدة الحديثة تجربة كلية يصعب تجزئتها ، يصعب النظر اليها منفصلة او مجزاة ، كما انها لاتكتب للاخر ، انها ملك الشاعر وحده ، الشاعر يبدع فنا ويقدم رؤية ويعكس تجربة ، ولانه ( الشاعر) جزء متفاعل مع التحولات الثقافية للعصر الذي يعيشه ، وبسبب تطور الفنون وانولاد اجناس جديدة منها ، اصبحت القصيدة عنده ذات ابعاد ومداخل متعددة ، من هنا يمكن بداية ان نميز نمطين اساسين من البناء ، الاول هو القصيدة القصيرة . وهي لا تقاس بطولها وانما لانها تجسد موقفا عاطفيا باتجاه واحد اي ان الافكار فيها تجري بنسق موحد ينمو بعضها من الاخر حتى تكتمل . وقد لاحظ بعض النقاد ان للقصيدة القصيرة انماطا منها " البناء الدائري والمغلق والمفتوح وغيرها ".

والنمط الثاني القصيدة الطويلة ، وهي ايضا لاتقاس بعدد اسطرها او ابياتها انما لانها ذات بؤر دلالية متعددة تنمو تدريجيا لتؤدي الفكرة النهائية للقصيدة .

نلاحظ من خلال ما تقدم ان القصيدة الحديثة لا تجمع موضوعات وانما تتبنى موقفا فكريا او رؤية ويحاول الشاعر فيها رسم خطواته لاكمال الفكرة الكلية او الرؤية التي يتبناها .

نعود الى القصيدة الطويلة . ويمكن الحديث عن ثلاثة انماط رئيسة منها هي القصيدة الغنائية ، يكون الشاعر فيها بمواجهة القارئ ، والبناء فيها ليس معقدا جدا ، وتبدو الافكار متسلسلة وتتنامى بشكل منظم . والقصيدة السردية ، وهي تستثمر البناء السردية وتتوافر على سمات وخصائص السرد من وجود حدث وشخصيات وفضاء زمكاني ويمكن ان نعد منها القصيدة السيرية ، والنمط الثالث هي القصيدة الدرامية "التي تتجسد فيها التجربة الذاتية تجسيدا موضوعيا جدلياً بما يتوفر في النص من عناصر الدراما ، الضامنة لوجود الحركة المتأتية من الفعل ورد الفعل لينتج صراع نابع من التضاد الحركي بين الرؤى والآفاق والأساليب فتتحول أزمة الشاعر الذاتية إلى أزمة مرئية موضوعية في إطار الحدث المتبلور من حركة الشخصيات ." ومنها قصيدة القناع .

قصيدة النثر :

لاحظنا – بشكل عام – ان هناك ثلاث اتجاهات في كتابة القصيدة ، العمودي والحر والنثر ، واذا كان " العمودي والحر " يتوافر على قيم الايقاع العروضي فان قصيدة النثر تتخلى عن هذه القيمة الايقاعية لتنفرد بتشكيل بنيتها الشعرية ضمن " اللغة التصويرية " وتقانات اخرى محافظة – في نماذجها الجيدة – على الايقاع الداخلي اي الانسجام والتماسك بما يوفر ما اطلقنا عليه ب " ايقاع الفكرة .

قصيدة النثر تقتصد باللغة وتؤثثها بقيم جمالية مدهشة ، وتتكثف حتى كانها قطعة بلور كما تصفها سوزان بيرنار في كتابها " قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا ". وهي تتوافر على القيم الفنية التي اعتدنا عليها في الشعر الصورة والفكرة والبناء " وفي تمثلها لرؤية الشاعر لكن تختلف من حيث انها لاتحتكم الى الانسياب الموسيقي المسموع ، ولذا فهي تحتاج الى تنمية ذائقة شعرية لاترى " الايقاع

الخارجي " اساسا في الشعر ، انما الى ذائقة ترى في الشعر " انبثاقا روحيا وفكريا " الى ذائقة ترى ان الشعر نتاج مخيلة حرة تحلق بعيدا عن تطريبات العروض .

من اللافت للنظر ان عام ١٩٠٧ شهد ولادة المحاولات الاولى لهذه القصيدة ، فقد نشر امين الريحاني مجموعة شعرية بعنوان " هتاف الاودية " واسمى قصائده ب " شعر منثور " متاثرا بالشاعر المريكي ويتمان في ديوانه اوراق العشب ، وقد قلد الريحاني مجموعة من الشعراء العرب ، ودخلوا في معارك ادبية مع كثير من المثقفين والشعراء ممن رفضوا تسمية ما يكتب مندون وزن شعرا .

لكن الشعر المنثور غير قصيدة النثر ، فهي نتاج النصف الثاني من الخمسينات وقد ظهرت تحديدا مع شعراء مجلة شعر محمد الماغوط وادونيس وتوفيق صايغ لتنتشر في العالم العربي بعد ذاك .

مما تجدر الاشارة اليه ان قصيدة النثر خضعت – مثل مثيلاتها – الى تحولات الشعريةالعربية ، فما كتب منها في الستينيات والسبعينيات ، غير ماكتب في التسعينيات وهكذا ، وتجدر الاشارة ايضا الى انماط من قصائد النثر ظهرت منها قصيدة الصورة وقصيدة الومضة

فقصيدة الصورة قصيدة قصيرة جدا ، تقوم على ايجاد علاقة بين صورتين ، وهذه العلاقة هي التي توفر شعريتها مهما كان مستوى الصورة بوضعها المنفرد .

هذا النمط طرحه خزعل الماجدي وقدم فيه تصوراته النظرية وكتب فيه اكثر من مجموعة شعرية .

اما الومضة الشعرية ، فهي دفقة شعورية مكثفة وموحية . هي فكرة شعرية ان جاز التعبير ، تكون لغتها مقتصدة جدا وتشكل المفارقة واحدة من اهم اسسها ،وهي اشارية لماحة عليها ان تثير الاسئلة وتستفز حاسة التخيل والتخمين لدى القارئ كما يقول احد الباحثين .

قصائد صورة :

بيوت الحطابين تكبر

وبيوت الطيور تنقرض .

---

جذور الغيمة في السماء

وثمارها على الارض

---

اجنحة عملاقة على كتفي

ولا استطيع الطيران

من حجر صنعوا لي هذه الاجنحة .

---

ومضة :

احاطني باطار وعلقني على الحائط ، ونسي ان يثقب راسي لكي اتنفس .

---

وحده لايثق بعودتنا ، حين نضع ارواحنا في حقيبة .

---

." هذا العذاب / أن نكتب الأسف فاصلة بين زمنين / أن تخلق الوحشة مهادا / وان نسمع الطير / يقول لأخيه الطير : / - السماء قليلة / فتعال لنجرب الأرض

**التشكيل الايقاعي ...** **د. علي متعب**

البداية ان نفهم الايقاع على انه " وحدة نغمية " تنتظم من خلال تكرارها في الرسالة اللغوية " الكلام " بغض النظر عن طبيعته وجنسه الادبي ، بمعنى اخر يمكن ان نفهم الايقاع على انه انتظام زمني معين للحركات والسكنات في رسالة لغوية ما ، على ان هذا التصور المبسط ياخذ منحيين اساسين هما :

الايقاع الخارجي والايقاع الداخلي ، وقبل الحديث عنهما تجدر الاشارة الى ان الايقاع يحتوي الوزن الشعري بل ان الوزن نفسه " ونقصد به مجموع الوحدات الصوتية المؤلفة من مقاطع صوتية طويلة وقصيرة " يؤلف جزءا اساسيا من الايقاع لان الايقاع يمتد في جسد النص كاملا ويغطي مفاصله مجتمعة ، ولانه شريك واضح في انتاج البنية الكلية للنص في حين ان الوزن يمتد افقيا لينظم ابيات النص الشعري بيتا بيتا او سطرا سطرا ، ثم ان الايقاع ينوجد في النص " اي نص " لكن الوزن في النص الشعري سواءا كان شعرا عموديا او حرا .

اذا عدنا الايقاع الخارجي فانه البنى الصوتية الظاهرة ! اعني التي تمتلك حضورا نصيا ويشمل الانتظام الوزني او جرس الالفاظ المتمثل بالتكرار او الجناس او غيرها ، هو ايقاع مسموع اما الداخلي فهو الاحساس بانسجام النظام اللغوي للبيت الشعري او النص ايا كان شكله ، وهو موسيقى الاحساس كما يسميها محمد مندور اي ما يحققه المعنى من ايحاء .

ان دراسة التشكيل الايقاعي تنتظم في ثلاثة انماط رئيسة وتشمل دراسة الشعر الموزون فقط " والحر ، تحديدا ، لان الشعر العمودي ينتظم في سياقات عروضية ثابتة في اغلب ابنيته .: وانماط التشكيل في الشعر الحر ثلاثة اساسية هي :

١.التداخل .٢.التنوع .٣. التناوب .

نقصد بالتداخل تداخل بحر شعري في بحر اخر ونقصد بالتنوع تنوع الاوزان في القصيدة الواحدة ونعني بالتناوب تكون القصيدة من شكلين " عمودي وحر ".

ملاحظة : يراجع ملحق رقم "١" للتداخل و٢ للتنوع و٣ للتناوب .

بقي ان نشير الى قضيتين الاولى " القافية " وفي الشعر الحر لم تهمل القافية وانما تغير نظامها فلم تعد موحدة على مسار القصيدة انما اختلفت تبعا للمقاطع او للافكار والمعاني الواردة في النص ويمكن ملاحظة النصوص الملحقة .

والقضية الاخرى وهي مهمة جدا ، التدوير . وظاهرة التدوير تكاد تختص قديما ببحر الخفيف حين ينتهي الشطر الشعري بجزء من الكلمة وتكمل في الشطر الثاني ، لكنه اصبح ظاهرة ايقاعية حين تمتد السطور بعضها يكمل بعضا الى ان تكون مقطعا شعريا كما في الملحق رقم ٤". الى ابعد من ذلك فقد ظهر تشكيل حديث في الشعر الحر اطلق عليه " القصيدة المدورة " ونعني بها ان الاسطر الشعرية تتواصل في البناء التركيبي والعروضي وتتصل ببعضها من استهلالها حتى خاتمتها .

**التناص :**

لا وجود لنص لا يتعالق مع نص اخر . فالنص الشعري صنيعة نصوص اخرى سابقة عليه سواءا كانت نصوصا شعريا او نصوصا اخرى ما يعني ان التناص دخول للنص الجديد بشبكة من العلاقات النصية بنصوص اخرى ، وهذا المصطلح اجترحته جوليا كرستيفا في ستينيات القرن الماضي ، ويمكن ان نلمح في مصطلح " السرقة " اقترابا واضحا من مصطلح التناص لكن علينا ان نعي ان مصطلح السرقة مصطلح " فقهي " ويشي بنوع من الادانة والسلبية كما ان النقاد قديما وقفوا على اثار شاعر في اخر وقفات جزئية ليحددوا من اخذ المعنى اولا ومن اضاف اليه او سرقه وهكذا ، لكن في النقد الحديث يتحول التناص الى قيمة ايجابية . الشاعر الحديث مثقف اولا ومن ثم فان الانفتاح على استثمار نصوص اخرى

اسطورية او قرانية او شعرية او امثال او غير ذلك من اجل بناء فكرته في القصيدة والتاثير الفني الجمالي في القارئ هو امر من اولى اولويات القصيدة الحديثة .

انوجد التناص قديما قدم الشعر نفسه ، وفي كل الانواع الشعرية ، لكن الالمام بانماطه ومعرفتها وتحليل اشتباكاته ، هو امر حديث جدا فيما يخص النقد العربي ، ولهذا فنحن نجد انفتاح النصوص على بعضها في كل الشعر العربي قديمه وحديثه ، وفي العمودي او الحر او قصائد النثر . ويمكن ان يتداخل مع تقنيات شعرية اخرى مثل " قصيدة الشخصية او القناع او الاسطورة وغيرها " لان النص اذا استثمرها بنية او فكرة او تلميحا ، سيكون تداخلا مع نص اخر .

يميز الباحثون ثلاث درجات رئيسة من التناص هي :

١.الاجترار وفي هذا النمط او الدرجة ، يكون النص القديم ظاهرا لاتحوير فيه في النص الجديد ، انه يبقى على معناه الاول حتى لو اجرى الشاعر عليه بعض التعديل كما في الملحق رقم " ٥" .

٢- الامتصاص" وفيه يجري الشاعر تحويرا طفيفا سواءا في المعنى او التركيب ويضيف له بعدا اخر لكن بمستوى واضح كما في الملحق رقم "٦"

٣.الحوار او التحوير وهو اعلى درجات التناص وفيه يجري الشاعر تحويرا اساسيا للنص الاول ويعيد بناءه واحالته على فكرة جديدة كما في الملحق رقم " ٧ ".

**التجربة الادبية :**

إن التجربة الشعرية لأي شاعر خلاّق هي معايشته الصميمة العارمة لحدثه والتعبير عنه بالأسلوب الفني المناسب ،" كما أن أية تجربة شعرية مميزة لا بد أن تنعكس على مرآتها بشكل أو بآخر ثقافة الشاعر ومبنى تفكيره وموقفه من الوجود والكون والإنسان ومقدرته الفنية على التوصيل والتواصل مع المستقبل ولذلك تختلف وتتمايز تجارب الشعراء باختلاف وتمايز مؤهلاتهم الأدبية ووسائلهم التقنية في القدرة على التبليغ والتأثر والأثر والذوبان في مصهر الاشتعال الإبداعي والترائي معه . ومن ةهنا يمكن ان نطلق مصطلح التجربة على محصلة كل عمل ادبي يقدمه المبدع ايا كان شكله الابداعي . وأيا كانت التجربة وتوصيفها فهي تعتمد

بشكل أو آخر على إنتاج الذاكرة وتفعيلها وهو ما يعني ان عمل الشاعر ينطلق دائما من بؤرة إحساس بالماضي ، ايا كان هذا الماضي ومن ثم ليكشف من خلاله عن لحظته الحاضرة أو المستقبلية " ويبدو ان مدى القدرة على بعث التجربة يعتمد في المحل الأول على تلك الدوافع والنزعات التي كانت نشيطة في هذه التجربة ... أننا نستطيع القول ان التجربة هي هذه الدوافع " كما يقول رتشاردز في مبادئ النقد الأدبي " او الصورة النفسية او الكونية التي يصورها الشاعر كما يقول محمد غنيمي هلال .

ويعد هذا المصطلح ، من مقترحات النقد الادبي الحديث فلم يرد في النقد العربي القديم بصيغته هذه وانما باشارات تدل عليه مثل قول ابن قتيبة " للشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف منها الطمع ومنها الشوق ومنها الطرب ومنها الغضب " ويمكن ان نلحظ ان ابن قتيبة يتحدث عن المثيرات الحسية وما تؤدي اليه من انفعالات نفسية تكون بالنتيجة غطاءا للتجربة الادبية " الشعرية تحديدا ". وعند ابن طباطبا تجري الاشارة الى ان الاشعار لاتخلو " من انى تقتص فيها اشياء هي قائمة في النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها واظهار ما يكمن في الضمائر منها " وعند القرطاجني " ان للشعراء اغراضا اول هي الباعثة على قول الشعر وهي امور تحدث عنها تاثرات وانفعالاتى للنفوس ..".

**اللغة الشعرية :**

يمكن القول ان هناك ثلاث مستويات اساسية للغة :

هناك **اللغة التداولية** ونعني بها الاستعمال الاعتيادي للغة ، أي اللغة التي تتوخى ايصال معنى ما بشكل مباشر وواضح ، واهم سماتها الوضوح والسلاسة في التركيب ، والاحالة على المعنى بطريقة مباشرة ، **وهناك لغة ادبية** ، هي لغة الكتابة في الادب ، تجري فيها عدة تحولات ، بحسب الجنس الادبي سواءا كان مسرحا او سردا او شعرا او امثالا الخ .

هذه اللغة باختصار شديد تتمتع بمزايا مشتركة في أي جنس ادبي استعملت ، اهم مزاياها هنا القدرة على استيعاب الفكرة المعدة سلفا من قبل الكاتب ، والانتظام المعتنى به لانها لغة كتابة ، و احنواء المشاعر والاحاسيس بطريقة منظمة ايضا . لكن علينا الاعتناء بفكرة ان هذه اللغة تختلف ايضا تبعا لجنس الكتابة ، اختلافات اساسية ، فهناك اللغة السردية واللغة الشعرية وهكذا ، وما يهمنا الوقوف عليه هو " اللغة الشعرية " والبداية نفهم ان هذا المصطلح لا يدل بالضرورة او لا يتطابق مع مصطلح " لغة الشعر " فهذا المصطلح " أي لغة الشعر " يحيل الى مفهوم نظام اللغة في الشعر ، معجمها وصرفها وتراكيبها في حين ان اللغة الشعرية تشمل ذلك لتتعدى الى كونها منظومة تؤسسها المفردات بنظام تركيبي معين واداء صوتي وايقاعي متداخل وانفعال عاطفي واضح ومساحة تخييلية ظاهرة ، وهذا يعني ان اللغة الشعرية لايمكن النظر اليها مجزاة انما عبر كل تلك الاجزاء ، ومن ثم علينا الالتفات الى ان اللغة الشعرية تتوخى نقل الاثر الفني للتركيب والصياغة ، انها تعمل على تصوير المعنى لا ادائه ، ومن هنا فهي تتاسس على مفهوم " **الانزياح** " أي مغادرة البناء المعياري الى بناء يتفرد فيه المبدع " من دون خرق الانظمة الرئيسة في اللغة " بمعنى اخر انتاج النص وفق رؤية غير معتادة فيما يحققه المستوى التداولي للغة ويتم ذلك على مستويات التركيب والدلالة والصوت . والجدير بالذكر ان للانزياح مصطلح يكاد يكون مرادفا هو مصطلح " العدول " في البلاغة العربية ويعني أن العدول في اللغة إجراء يلحق الصياغة لأغراض فنية عامة ، هو خرق لمثالية النظام اللغوي . وكان البلاغيّون العرب ربما اصطنعوا هذا الإجراء في فهم النص أو تفهيمه حين يلاحظون خروج الكلام عن النظام الأسلوبيّ الرتيب، أي حين يلاحظون أنّ المتكلّم انتهك حرمة نظام الكلام المألوف بين الناس كاستعمال اسم الفعل مكان اسم المفعول، أو تقديم المفعول على فعله وفاعله، أو الاستغناء بالمصدر عن فِعله.

والمستوى الثالث **من اللغة هو اللغة العدمية** . هي اللغة التي – وان اعتمدت نظاما نحويا صحيحا – لاتنتج معنى ولا تفيد دلالة ... ولعلّ أوّلَ من سبق من المفكّرين

اللغويّين العرب إلى تصنيف الكلام إلى فاسد، ومحال، ومستقيم، ونحو ذلك، أن يكون سيبويه في «الكتاب»، حين قرّر أنّ من الكلام ما هو «مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذِب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب. فأمّا المستقيم الحسَن فقولك: أتيتُ أمسِ، وسآتيك غداً. وأمّا المحال، فأن تنقض أوّل كلامك بآخره فتقول: أتيتُكَ غداً، وسآتيك أمس. وأمّا المستقيم الكذب فقولك: حمَلتُ الجبل وشرِبت ماء البحر، ونحوه. وأمّا المستقيم القبيح فأن تضعَ اللّفظَ في غير موضعه نحو قولك: قد، زيداً، رأيت، وكي، زيدٌ، يأتيك، وأشباه هذا. وأمّا المحال الكذب فأن تقول: «سوف أشرب ماء البحر

الصورة الشعرية .  ا.د. علي متعب جاسم
اهتم النقد القديم باظهار الجانب البياني من الشعر وهو ما يمكن ان نلمحه في مونة النقد العربي بمظاهر ومقولات مختلفة ، لكن سنركز الحديث على الجانب التصويري منه ، وقد ربطه القدماء بالقدرة على استعمال اللغة استعمالا مجازيا .
الجاحظ في قوله الماثور "الشان في اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وجودة السبك  فانما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير "
ولو لاحظنا ان عبارته " فانما الشعر...." نتيجة لما قدمه اي ان الصورة في الشعر نتاج ماذكره " اقامة الوزن تخير اللفظ ....الخ "
وعند قدامة " اذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة ". نلاحظ تاكيده على ان الشعر فن التلاعب باللغة لانتاج معنى جديد ، والمعنى الجديد هو الصورة التي يبدعها الشاعر .
وعند الجرجاني : " ومعلوم ان سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم او سوار ".
لكن يلتفت الفلاسفة المسلمون الى طبيعة الصورة من حيث ان الشعر قائم على التخيل والتخييل فهو عنده كلام مخيل ، يحدث انفعالا او استجابة ، وذه الاستجابة قائمة حتما على قوة مخيلة الشاعر والمخيلة نتاج لغة انفعالية " مجازية ".
لكن يبقى هذا المصطلح واحدا من اه المصطلحات التي انشغلنا بها نتيجة اهتمام النقد الغربي بها في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وقد ازداد الاهتمام بها بعد ان عدت واحدة من اهم اركان الشعر وبعد ان  تطورت المناهج النقدية  واصبح بالامكان تحليل الصورة الشعرية من زوايا او رؤى منهجية مختلفة .

لقد تركز البحث في الصورة حديثا على جانب الكيفية التي يمكن للشاعر بها ان يكثف تجربته من خلال اللغة ليعبر عنها بالصورة اي التفاعل بين الرؤية والفكرة والحواس الاخرى والتعبير عنها باللغة بما يمكن ايجازه وفقا للدكتور عناد غزوان ب " التاثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية صافية .
وبذلك تعتمد الصورة على اركان رئيسة كما يجملها د. خالد علي مصطفى اعتمادا على استنتاجه من الجرجاني اذ يرى انها تقوم على :
١.المعنى ومعنى المعنى . ٢.المسافة التخييلية .٣. الجمع بين الشكل وهيئة الحركة . ونضيف بعدا اخر هو البعد الرؤيوي والنفسي .

قصيدة القناع : د. علي متعب جاسم

القناع في الشعر تقنية رافقت القصيدة الحديثة " قصيدة التفعيلة " وقد اتجه اليها الشاعر بفعل التجريب الفني والتاثر بالتجارب الغربية ،فضلا عما توفره هذه التقنية من تشخيص سلبيات الواقع او طرح الرؤى المغايرة ولا نستبعد ايضا ان من اسباب توظيفها ، ذلك التقارب او التداخل بين الفنون الابداعية اذ افادت القصيدة من السرد والمسرح والفنون التشكيلية ، حتى اصبح من الممكن الحديث عن " قصيدة سينمية او تشكيلية او ممسرحة او سردية ".
ولان القناع في الاصل تقانة مسرحية ، اذ يختفي الممثل خلف قناع ليؤدي دوره ،امام المشاهد شخص يمثله القناع ، وفي الشعر تكون المسالة قريبة من ذلك ايضا من حيث التقانة وتختلف حتما من حيث التكتيك .
وقصيدة القناع كما يعرفها د. محسن اطيمش استحضار " شخصية يستطيع الشاعران يقول من خلالها كل شيء دون ان يعتمد شخصه او صوته الذاتي بشكل مباشر ".
بمعنى ان الشاعر يختار شخصية " قد تكون سياسية او ثقافية او فكرية او دينية او اسطورية او خرافية " وتكون هذه الشخصية هي المتحدثة ، هي التي تقول وتنشيء

الاحداث وتنميها ، الشاعر ليس موجودا ، لانسمع صوته او نراه ، انه مختف خلفها ،وعلينا ان نلاحظ الاتي :

١-اختيار الشخصية مهم جدا ، يجب ان تكون ذات فعل تاثيري واضح ، اي لها مكانة فاعلة .

٢- تكون الشخصية في الغالب الاعم ، تراثية ، ويندر جدا ان تكون قريبة من عصر الشاعر ولا تكون معاصرة له ، لكي يستطيع الشاعر تقويلها ما يراه ، ولكي تكون شاهدة على العصر ٣– لا يشترط ان تكون الشخصية واقعية ، فربما تكون اسطورية ، ورما تكون خرافية مثل شخصية السندباد وهكذا .

٤- شكلت قصيدة القناع واحدة من اهم قنوات التواصل مع التراث ، كشفا وتوظيفا .

٥- لم تقتصر قصيدة القناع على " شعر التفعيلة " فعلى الرغم من انها بدات معه الا اننا نلحظ توظيفها " بصفتها تقنية " في قصائد النثر وقصائد العمود ومنها قصيدة الطوفان لعارف الساعدي ، وفيها يتقمص شخصية " ابن نوح عليه السلام " ليتحدث الى ابيه ويختفي صوت الشاعر .

٦- هناك مصطلح قريب من القناع هو المراة ، وهو تقانة شعرية سردية ايضا يقف فيها الشاعر امام مراة افتراضية لشخصية او حدث او مكان و قد تذكر المراة صراحة او لاتذكر ليرصد ما يتراءى في اعماقها وتشكل المراة اسلوبا من اساليب النظر الى الماضي لا ليكون حاضرا وانما ليكون شاهدا على الحاضر ، والمراة اشد واقعية من القناع واكثر حيادية كما انها اوسع مجالا منه اذ تصلح للماضي وللحاضر وتكون اكثر تكثيفا ايضا . وقد عرف بها ادونيس لاسيما في ديوانه " المسرح والمرايا .

الرمز :

لابد لنا بداية من التفريق بين الرمزية وهي مذهب ادبي سناتي عليه لاحقا وبين الرمز بصفته تركيبا لفظيا يتضمن بعدين اساسين هما مستوى الحضور الحسي في سياق النص ومستوى الحضور المعنوي الذي يتم اكتشافه من سياق النص كاملا او من مجمل التجربة الابداعية للشاعر .

ويمكن ان نحدد وظيفة الرمز انه :

ا- يكثف المعنى ويحيله الى صورة او مجموعة من الصور التي تستدعيها مخيلة القارئ .

ما يعني ان قيمة الرمز تكمن في اثارة " الملفوظ الحسي " تداعيات وايحاءات شعورية توقع في النفس ما لايمكن التعبير عنه بطرق التسمية .

ب-انه يجنب الشاعر التصريح بالمعنى – وان كان بطريقة غير مباشرة ،لذا يعد الرمز اعلى ما يمكن ان يمثله فن الشاعر .

ويمكن ان نلاحظ في الرمز الاتي :

١-تتنوع الرموز فبعضها تاريخي وبعضها اسطوري او ديني او ماخوذ من الواقع او من الطبيعة او رمز شخصي " مثلا المطر عند السياب . تموز عند كثير من الشعراء . الحجر . عند ادونيس . البحر والصحراء عند خالد علي مصطفى و .المسيح او السندباد ،او لارا عند البياتي وغيرها .

٢-يفترض بالرمز ان يكون شخصيا . الشاعر يفرغ اللفظة من محتواها او من تاريخها لتكون خاصة به .

٣-على الرغم من ان في بعض دوال البلاغة العربية ايحاءا بالرمز مثل الكناية وتوابعها ، وعلى الرغم من ان اللغة الشعرية بشكل عام رمزية ، الا ان " الرمز " وفقا للمفهوم السابق ذو طبيعة خاصة انه يمثل جزءا من تاريخ الشاعر الفكري ومن مواقفه ورؤاه وتصوراته .

الاسطورة :

اول ما يمكن الاشارة اليه ان الاسطورة ، حكاية ذات ابعاد قدسية لانها ترتبط بالالهة وبذاك تختلف عن الخرافة ذات البعد الدنيوي . ولانها كذلك فهي " الوعاء الاشمل الذي فسر فيه البدائي وجوده وعلل نظرته الى الكون محددا علاقته بالطبيعة من خلال علاقته باللهة التي عدها القوة المسيرة والمنظمة والمسيطرة على جميع الظواهر الطبيعية ". بما يعني انها اسلوب

لتفسير الظواهر الغامضة ومحاولة لتاكيد الذات من خلال تحويلها الى مرويات .

السؤال ما علاقتها بالشعر ؟.

هناك اكثر من مستوى لهذه العلاقة منها المستوى الفني الجمالي ، ومنها ما يتعلق بالمستوى التكنيكي ومنها ما يتعلق بالمستوى الفكري اذ تسهم في نقل التجربة من مستواها الشخصي الى مستوى انساني .

ولابد من الاشارة الى الاتي :

١-لم يكن الشاعر الحديث اول من لجا الى توظيف الاسطورة واستثمارها في بناء نصوصه ، فقد سبق اليها شعراء مثل جماعة المهجر وابولو لكن الشعراء الرواد واهمهم السياب تعامل معها بشكل مختلف تماما ومثله البياتي وادونيس وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش وغيرهم بعد ان اطلعوا على التجارب الغربية .

٢-اختلف مستوى التوظيف وطبيعته من نص الى اخر ومن شاعر الى اخر ، فهناك توظيف للرمز الاسطوري او شخصية اسطورية او الدلالة الكلية او المزج بين اكثر من اسطورة .

٣- لعل من اهم خصائص التوظيف للاسطورة ان الشاعر يعيد ارتباطها بالواقع الذي يعيشه . ان الاسطورة في الشعر تنزع دلالاته الام ومناخها الذي انولدت فيه لتكون جزءا من تجربة الشاعر او تجربة النص .

٤-يظهر عند بعض الشعراء التوحد مع الرمز الاسطوري .

٥- تظهر الاسطورة في بعض النصوص بشكل مباشر اي باحالة واضحة ، وتختفي احيانا الاشارة اليها لتبقى ملامحها الدالة فقط .

امثلة :

١-وفي العراق الف افعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالندى " اسطورة كلكامش "

٢-الليل يطبق مرة اخرى فتشربه المدينة
والعابرون الى القرارة مثل اغنية حزينة
وتنفست كازاهر الدفلى مصابيح الطريق
كعيون " ميدوزا " تحجر كل قلب بالضغينة .
٣- وانا بويب اذوب في فرحي وارقد في قراري
يا سلم الانغام اية رغبة هي في قرارك
" سيزيف " يرفعها فتسقط للحضيض مع انهيارك "
٤- صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب
صحا تموز عاد لبابل الخضراء يرعاها
٥- تموز مر على خرائبنا فايقظ شهوة الافعى
٦- تسقط كرة الصوف من حضنها الى الارض
تتدحرج/ تخرج من الباب / تعبر الممر /تنزل على السلم /تصبح في الشارع / المراو نامت منذ زمن طويل / راسها يميل الى جهة النافذة / وذراعا كرسيها يمتد٠٠٠٠ ان / باتجاه البحر .