الجهدُ النقدي للدكتور محسن إطيمش
قراءةٌ في محددات التنظير واشتراطات الإجراء

The critical Effort of Dr. Mohsen Etemesh, a Reading in the Determinants of Theorizing and the Requirements of Procedure.

أ.م.د. حسام حمد جلاب الزّيادي
كلية التربية – جامعة القادسية

Dr. Hossam Hamad Jalab Al-Ziyadi.
University of Al-Qadisiyah/ college of education.

كلمات مفتاحية : : التصوير الشعري /القصيدة المعاصرة/ الرؤية التعديلية / النّقد / محسن اطميش

ملخص البحث

يعدُّ البحث محاولة في الكشف عن الجهد النقدي للدكتور محسن إطيمش من خلال الرجوع الى ما تركه من مؤلفات نقدية لامست النص الأدبي بعامة والشعري بخاصّة ، استطاع من خلالها أن يكشف عن رؤيته النقدية من خلال وضع الاشتراطات والمحدّدات للعملية الإجرائية النقدية ، رؤية بدأت من النص وعادت إليه ، فالنص عنده محور الدراسة والبحث ، وكشف البحث كذلك عن طريقة الدكتور محسن إطيمش في تعاطيه مع النصوص الأدبية والشعرية على وجه الخصوص ، فجاء النقد بناءً مبنياً على أسس موضوعية منهجية اجتمع عنده الأصالة بالحداثة ، ومن هنا جاءت خصوصية منهجه النقدي ، نظرا للنص الأدبي بوصفه نصاً إبداعياً ولكن – كما قلنا – على وفق محدّدات تنظيرية واشتراطات إجرائية .

Abstract

The research is an attempt to reveal the critical effort of Dr. Mohsen Etemesh by referring to his critical writings that touched the literary text in general and poetic in particular Through which he was able to reveal his critical vision by setting the conditions and limitations of the critical procedural process, a vision that started from the text and returned to it, as the text has the focus of study and research.

The research also revealed the method of Dr. Mohsen Etemish in dealing with the literary texts specially the poetic, so criticism is based on objective and methodological foundations, in which originality and modernity met, hence the specificity of his critical approach. He looked at the literary text as a creative text, but - as we said - according to theoretical limitations and procedural requirements.

المقدمة

يعدّ الدكتور (محسن اطيمش) من روّاد المدرسة النقدية الحديثة في العراق (١٩٤٦-١٩٩٤) , الذين أسهموا بصورة فاعلة في تأسيس حركة نقدية قائمة على رؤية علمية موضوعية , تعنى بالعمل الأدبي عناية خاصة, تبدأ من النص الأدبي وتعود إليه , فكان الدكتور محسن إطيمش أحد روّاد هذه المدرسة و ((علامة بارزة في الأدب العراقي والعربي الحديث تميّز بمنهجه النقدي العملي , وثباته على مبادئه وافكاره)) [١] إذ ترك لنا ثلاثة مؤلفات نقدية مهمة , كل مؤلف اختصّ بجانب مهمّ من جوانب النقد على وفق معالجات نقدية مهمة وهي بحسب التسلسل الزمني كتاب (الشاعر العربي الحديث مسرحياً) منشورات وزارة الثقافة والإعلام سنة ١٩٧٧ , وكتاب (دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) منشورات وزارة الثقافة والإعلام سنة ١٩٨٢ وكتاب (تحولات الشجرة – دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحوّلاتها) الصادر عن دار الشؤون الثقافية , بغداد , ٢٠٠٦ , تخلّلت تلك المؤلفات آراء نقدية مهمة تستحقّ الوقفة والنظر والتأمّل , تقف عند الأسباب لتعالج النتائج برؤية نقدية موضوعية واعية , تستكشف عن الظاهرة الأدبية وتحلّل عناصرها وتقف عند أسبابها , مشخّصاً عواملها ومكوّناتها , رابطاً الجزء بالكل والخاص بالعام , والبحث يقف عند هذه الوقفات النقدية محاولاً فهمها وتحليلها على مستوى التنظير والإجراء النقديين .

المبحث الأول : ((النقد وإجراءاته)) :

النقد عملية صعبة ومعقّدة , كونها تحتاج إلى ثقافة واسعة , تقوم على استكشاف النصّ والكشف عن خباياه بلغة أدبية فاعلة ومنتجة , وحينما توصف بالمعقّدة كونها قراءة تتطلّب النهل من العلوم المختلفة , إذ الفواصل المعرفية بين العلوم وبخاصة الانسانية منها قد تلاشت , فأصبحت تلك العلوم يربط بعضها بعضا علائق ووشائج , كونها تلتقي عند هدف وغاية واحدة , فالنقد هو وليد تلك التجربة الثقافية , ودائرة على التعبير عن كل ما يتصل به , ومن هنا كان للنقد أهمية لا تقلّ أهمية عن أهمية الأدب نفسه , وبناء على التصوّر النظري للنقد , عرض عدد من النقاد المحدثين- ومنهم الدكتور محسن اطيمش – لمفهوم النقد , إذ يقول : ((النقد هو في جوهره عملية تحليل غاية في الدقّة , تهدف إلى تشخيص عملية الاعتدال في بنية النّص أو إمكانية خلق رؤية تعديلية له في محاولة لوضع اليد على الجوهري منه وليس العارض , وهو بكل الاحوال ليس تهميشا لتلك البنية ...)) [٢] فالنقد على وفق هذا التصوّر إنَّما هو تشخيص وتحليل وتقويم , وهو ما عبَّرَ عنه الدكتور إطيمش بالرؤية التعديلية , الرؤية التي تقوم على أساس تعديل النص وتقويمه على وفق منهج نقدي علمي سليم , يعتمد الموضوعية البعيدة عن الذوق الشخصي الذي نصح الدراسات الاكاديمية النقدية بالابتعاد عنه , وفي ذلك يقول : ((أمّا قضية التذوّق الشّخصي فلن تحتاج إلى مناقشة , لأنّها لا تستند إلى أدلّة علمية , ما أنَّ عملية التذوّق الشخصي لا تنفع كثيراً في الدراسات الاكاديمية , التي تتطلّب الدّقة والرصانة في الأحكام ...)) [٣] فالنقد يُعنى بالجوهري وليس بالعارض, بمعنى أن النقد يُعنى بجوهر الأدب الكامن في الإبداع والإمتاع والتأثير , والنقد أداة كاشفة لذلك كله وفي المقابل فإنّ الدكتور

محسن اطيمش يضع محاذير لتلك العملية , إذ يقول : ((وما دام النّقد في جوهره عملية تحليلات افتراضية , فإنّه غالباً ما يكون – وسط هذا الركام الهائل غير المتجانس من النّتاج الشعري العربي – محفوفاً بالمخاطر , لأن في داخله تكمن بذرة تفوّق انطباعي , ولذ فإنّ العملية النقدية يصعب أن تكون ذات منهج أقرب إلى التجانس وبدا في كثير من الأحيان قول من يطالب الآن بالسّعي نحو نظرية عربية نقدية متميّزة الملامح شبه المستحيلة , ذلك لأن النتاج العربي ذاته غير متجانس ...)) [٤]

فالذي يفهم من ذلك أنّ الدكتور محسن اطيمش قد وضع يده على مكامن تلك الخطورة , فمادام النص الشعري غير متجانس من حيث الرؤية والتشكيل والتصوير فضلاً عن التّوجه , فإن القراءة النقدية ستكون كذلك , وهنا تكمن الصعوبة والتعقيد الذي تكلمت عنه . وبالمقابل أكّد على ضرورة أن يتمتع النّاقد بالحرية - حريته الجديدة والقدرة على الامساك بالجوهر وأن لا يقع فريسة حالة واحدة في انجازات شاعر ما – لأنّ هذه الحرية التي نفارض لها وجوداً ستجعله يتلمّس أو يرى خيوطاً لا حصر لها تصبّ أو تؤدي في نهاية الأمر إلى خلق حالات متعدّدة تنتج في آخر المطاف مناخاً موضوعياً شاملاً موحّداً وهو ما يمكن أن أسمّيه البحث عن الطُرُز الملونة ...)) [٥] فالحرية التي وصفها بالجديدة تتيح للناقد انتاج قراءة نوعية ناجعة , تكون كاشفة لمظان النّص, محللة بناه الدالّة , وبناء على هذا التصور قد عاب على بعض النقاد انشغالهم بالعارض وإهمالهم الجوهر , فاعترض على موضوعات شغلت حيزاً واسعاً من الدراسات النقدية الحديثة مثل : الموت والغربة في شعر فلان و الحب والمرأة عند ... وصورة البطل في ... والأسطورة في شعر ....الخ وعدّ هذه الدراسات من باب الترقيع النقدي وليس من باب رصد النسيج النقدي المتكامل للظاهرة بكل أبعادها [٦] وأخذ يعلّل شيوع تلك الدراسات إلى غياب الواقع الشعري الذي يتبعه على مضض غياب التكامل النقدي الذي حتما على الناقد اللجوء إلى مثل تلك الموضوعات وصار في أحسن أحواله يتلقط الإنجازات الإبداعية التي لا تخلو من وشائج تربط بعضاً منها ببعض [٧] وعليه يرى أنه ((ليس ثمة ناقد , مهما أوتي من قوة , يستطيع أن يصوّر ملامح الحركة الشعرية العربية المعاصرة بالدقة التي نأمل أن نحصل فيها على مثل هذا التصوير العام والشامل , فليس ثمة مدارس أدبية واضحة المعالم وليس ثمة ثوابت فكرية شعرية أو مرتكزات شكلية لتعين المرء على تبيّن تلك الفوضى الشعرية السّائدة ...)) [٨]

ومن هنا نفهم أن الدكتور محسن اطيمش يرى إن العمل الأدبي يتكوّن فنيّاً بوساطة فعل القراءة ، وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى نص، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصوّر القارئ , لذلك صرّح بأنه لا توجد مدارس أدبية واضحة المعالم بلحاظ القارئ / المتلقّي , فالنقد عملية إجرائية تعنى بالكشف عن الظاهرة وتحليلها على وفق رؤية نقدية فاحصة , تقف عندها بغية الوقوف على الأسباب والنتائج , وهذا يعني أن النقد كعملية إبداعية / إجرائية محورها النص , ولابد أن يكون من أولويات اهتمامها هو الكشف عن خصوصية النص الإبداعي (بناء , صورة , تشكيلاً , توظيفاً ...)) وقد فهم النقد على وفق هذا التصوّر

, فالنقد عنده حرية وإبداع وفرادة فضلاً عن المقدرة على القيام ذلك كله على نحو إجرائي سليم يقترب من النص , ليخرج برؤية نقدية فاعلة , قادرة على تعديل النص (رؤية تعديلية) على وفق وصفه , فالنقد إذن عملية إعادة قراءة النص على وفق معطيات منهجية وأسس علمية قوامها حسن الذوق , فالنقد هو عملية إضاءة النص , إضاءة كاشفة عنه ومحلّلة له .

المبحث الثاني : ((البناء الفني - التوصيف والمحددات)) :

لقد دأب النقد الأدبي القديم على استعمال مصطلحات متعدّدة ، كلها يمكن أن تصبّ في معنى البناء الفني مثل ((عمود الشعر)) أو ((صناعة الشعر)) أو نظم الكلام ، وهي مصطلحات عالجها النقاد القدامى في عرضهم لقضية الخلق الفني في المفهوم الحديث ، بيد أن تلك الاستعمالات القديمة تقابل في المفاهيم الحديثة مصطلح البناء الفني [٩] : ((... إذا كان البناء الفني في هذا المجال هو الرديف الطبيعي للبناء الشعري الذي هو صميمهُ ... علائقيا يقوم على العلاقات المتبادلة بين العناصر ، كلٌّ منها حاكم للآخر ومحكوم به ، فالقصيدة العربية هي في الواقع مجموعة علاقات شكلية ومضمونية مترابطة لغةً وجرساً ودلالةً وايقاعاً وصورة تؤلف بناءها الفني المتمثّل من خلال نماذجها وأمثلتها الشعرية المتوفرة لدينا في نمط موسيقاه الشعرية ذات القافية الواحدة والوزن الواحد وفي تعدّد أغراضها أو تفرّدها بغرض واحد في استهلالها بالمقدمة الغزلية ذات الأبعاد الثلاثة وهي : الوقوف على الأطلال أو المطلع الطللي ...)) [١٠] وخصّ الدكتور محسن اطيمش البناء الفني للقصيدة الحديثة بوقفات نقدية وأفق بها بعضهم وشاكس البعض الآخر , إذ يرى أن البناء الفني القديم القائم على تشكيلة واحدة للقصيدة ليس ضروريا أن يكون صالحاً للعصور كلها ولكل الأنماط الأدبية الشعرية بالذات لذلك عدَّ ((التشكيلة الواحدة في القصيدة العربية القديمة سمة مرحلة تاريخية للناء الموسيقي الشعري , فهي إذن جزء من الهندسة الشعرية الشائعة آنذاك والمقبولة دون سواها في مواصفات القصيدة التقليدية , وأظن أنَّ الشاعر المعاصر عندما يكتب شعراً تقليدياً , فأنه لا يختلف مع نازك الملائكة بل يلتقيها , ذلك أنه سيكتفي ايضاً بالتشكيلة الواحدة ولن يخرج عنها ...)) [١١] وبناء على هذا التصوّر أن عدّ الشعر الحر بناءً موسيقياً جديداً لحياة جديدة وعصر موسيقي جديد , استطاع أن يذهب بالأذن الموسيقية إلى حدّ أبعد ممّا كانت تألفه الأذن العربية القديمة من إيقاع , وبناء على ذلك فقد عدّ الشعر الحر شعراً جديراً بخلق قوانينه الشعرية التي تنأى عن المألوف في التشكيل العروضي الموسيقي المتوارث [١٢] بيد أن تلك النظرة النقدية إزاء الشعر الجديد (الشعر الحر) إنّما كانت هكذا كونه شاعراً نظم على وفق نواميس الشعر الحر , فالتقت الذائقة الشعرية بالأخرى النقدية , فكانت الذائقة الشعرية هنا قد طغت على النقدية وليس ذلك بمعيب , فالأحكام النقدية التي عرضها كانت انعكاساً لذائقته الشعرية وتعاطفه مع الشعر الجديد (شعر التفعيلة) .

والبناء الفني للقصيدة الحديثة , كان محط عناية الدكتور محسن إطيمش , وبخاصة القصيدة الدرامية في الشعر المعاصر , إذ يأمل ((ألّا يتبادر إلى الذهن بأن أية قصيدة طويلة هي درامية بالضرورة , فليس

الطول حده ميزة للعطار الدرامي , وقودنا إلى القول بأنَّ صفتي الطول والقصر وحدهما ليستا كافيتين لمعرفة إذا كانت هذه القصيدة أو تلك ذات نزعة درامية أولاً ...)) [١٣] ويرى أن قصر القصيدة لا يمنعها من النهوض بمقومات الفن الدرامي , وربط ذلك بتوّفر الفنان الشاعر المقتدر , إذ يرى أن عددا كبيرا من القصائد الطوال ظلّت مجموعة أبيات متكدّسة تمثّل موقفاً شعرياً واحداً مباشراً خالياً من الفن الناضج المتكامل ومثال ذلك على وفق رأيه قصيدة (الأسلحة والأطفال) لبدر شاكر السياب التي يراها تشكو من التضخّم والتوّسع غير المجدي الذي أخذ يشرق ويغرب عبر رحلة يجتمع فيها الأشباه والنظائر بدعوى عالمية الانفعال بقضايا الشعوب [١٤] وأثنى على تجربة عبد الوهاب البياتي في كتابة القصيدة الدرامية وبخاصة في قصيدته (موت المتنبي) الذي عدّها من ((المحاولات الإيجابية لبناء القصيدة بناء طويلا والتي أفادت من انجازات فن المسرح)) [١٥] ثم أخذ يستكشف المحاولات الأولى لظهور النزعة الدرامية في الشعر العراقي المعاصر والتي حدّدها منذ سنوات السبعينيات وهي السنوات التي ظهر فيها نتاج كل من شفيق الكمالي ويوسف الصائغ وبلند الحيدري وخالد علي مصطفى وعبد الرزاق عبد الواحد وسواهم وقد عدّ يوسف الصائغ أكثرهم عناية بكتابة هذا النمط من القصائد حينما أصدر مجموعته الشعرية (اعترافات مالك بن الريب) عام ١٩٧٣ [١٦] وبخاصة في قصيدته (انتظريني عند تخوم البحر) التي عدّها ((أول ملامح البناء الدرامي أنَّ هذه القصيدة تعتمد على تتابع المشاهد واللوحات وتصاعد الحدث تصاعداً تدريجياً ونموّه على طريق الاكتمال , وترسم الحلول وعلى تعدّد الأصوات واختلاف المواقف وتصارعها , كما أن « انتظريني عند تخوم البحر « تفيد إضافة إلى عنصري السّرد والخطاب من عنصر الحوار الذي غدا فيها وسيلة تعبيرية مهمة لا يمكن فصلها عن وسائل التعبير الأخرى ...)) [١٧]

وبناء ما حوته هذه القصيدة من ابداع فإن كاتبها على وفق رأيه ((شاعر غنائي مقتدر وذو امكانات فنية دأبت به الى الاقتراب من انجازات الفن الدرامي كخلق الحدث المتطوّر وبلورة المواقف المتصارعة وتعدّد الأصوات والشخصيات ...)) [١٨] ثم أخذ يضع يده على ما تعانيه القصيدة الدرامية التي حصرها في ((عدم القدرة على التخلّص التامّ من الاستطراد والافاضة والوصف الذي يمتدّ ويعنى بأمور علاقتها بالحدث الاساسي ضعيفة وواهية , بحيث تصير القصيدة نموّا بالشعر الجميل المسترسل بدلاً من الشعر المكثف الملتحم بالحدث , ذلك أن كل عبارة في بنية القصيدة الطويلة ذات الحدث والشخصيات والعقدة ينبغي أن تصبَّ في المجرى الذي يخدم الموضوع وأن يكون لها فعلها المؤثّر والمطوّر للاتجاه الموضوعي العام , وإن أي تشعّب شعري ورغبات فنية أو شخصية كافتعال جمل للإثارة العاطفية أو التأنّق الزائد ليرسم العديد من الصور الخلابة المترادفة سيكون على ما فيه من متعة وتذوق مسيئاً لنمو الحدث ...)) [١٩] ويفهم من ذلك إنه وضع محدّدات أسلوبية وعلى وفق اشتغالات خاصة للقصيدة الدرامية , حيث البناء والصورة والاستدعاء الصوري والبناء الشعري , كون القصيدة الدرامية قصيدة غنائية في المقام الأول , يكون المتلقي على

تماسّ مباشر معها , لذلك وضع لها اشتراطات فنية كإثارة العاطفة والتأنّق في رسم الصورة .

وخلص من ذلك كله إلى أن يقول واصفاً البناء الفني للقصيدة الطويلة : ((هو أن البناء الشعري الطويل يجب أن يظلّ متماسكاً , وإن تلك الأجزاء التي تبدو ثانوية لا بد لها أن تدخل النسيج الشعري الموحد , لتؤدّي دورها في البناء العام , فإن لم يكن لها هذا فحذفها ضرورة لسلامة الفن والأداء)) [٢٠] فتماسك البناء وتلاحم أجزاء الصورة , ورسم الصورة الشعرية بوساطة نسيج شعري موحّد يضمن سلامة الأداء وتحقيق الدهشة والإثارة . فمجمل هذه الاشتراطات التي توزعت بين اشتراطات أسلوبية واشتراطات بنائية كانت في نظر الدكتور محسن إطيمش اشتراطات مهمة , حفاظاً على هوية النص الشعري بوصفه نصاً إبداعياً يحاكي الذات ويكشف عن مكنوناتها , ولن يتحقّق ذلك من غير تلك الاشتراطات والمحدّدات .

ثم يقف الدكتور محسن اطيمش عند تجربة الشاعر (شفيق الكمالي) الذي عدّه عطاءً مهماً في مجال القصيدة الدّرامية وبخاصة في مجموعته الشعرية الأولى (رحيل الأمطار) ومجموعته الشعرية الثانية « هموم مروان وحبيبته الفارعة « وثم مجموعته الثالثة « تنهدات الأمير العربي « [٢١] ثم يقف طويلا عند البناء الفني لمجموعته الشعرية الثالثة الذي يرى ((إن بنية وهندسة القصيدة لا تنمو وفق خطّ تصاعدي واحد , بحيث يكون المقطع فيها مطوَّراً للذي يأتي بعده , وإنّما تمتدُّ تبعاً لتداخل الأصوات والرؤى والتداعيات , وكأنها بناء شعري خاصّ يتكامل من خلال حرية تامة في التعبير عن كل ما يدور بذهن الشاعر ...)) [٢٢] ثم يقف عند قصيدة (المصادرة) لعبد الرزاق عبد الواحد التي عدّها نموذجا طيباً للقصائد الطوال التي تقدّم المواقف المتضادّة عبر خط واحد نامٍ متطوّر , يأخذ الصراع فيها صفة الحدَّة والمباشرة والتقابل الدائم بين البطل والآخرين , وأول ما يلفت الانتباه في الحوار هو التتابع والسرعة والتكثيف الشديد في اللغة والبعد عن الاستطراد الغنائي , فضلاً عن توضيح الصورة العامة لبطل القصيدة منذ البداية ...)) [٢٣] فهي قصيدة قد أفادت باقتدار من معطيات الفن الدرامي كوجود الحدث المتلاحق ووضوح ملامح الشخصية مواقفها عبر الصراع والتضادّ , فهي من القصائد التي توظّف الحوار المسرحي بصورة نموذجية ومكثفة , إذ يعمّ أغلب مشاهد القضية ويتحوّل الى أداة تعبير أساسية تلتحم بالحدث نفسه [٢٤]

ومن نماذج نقده للبناء الفني تعليقه على المسرحية الشعرية (شهريار) لعزيز أباظة , وعنها يقول : ((وشهريار كما أظنّ , تعد من أفضل ما كتبه أباظة , فبناؤها المسرحي جيد , وفصولها تتابع بشكل جميل , والحدث فيها يتطوّر بشكل طبيعي غير متكلّف , وأشخاصها متميزون واضحو المعالم ...))[٢٥] كما خصَّ مسرحية (قيصر) لعزيز أباظة برؤية نقدية حول بنائها الفني إذ يقول : ((وواقع الأمر أن المسرحية كما قدّمها أباظة هي مسرحية (شكسبير) أمّا عمله فيها فهو شيء مشوّش)) [٢٦] وبناء على ذلك يرى ((إن بنية وهندسة القصيدة لا تنمو وفق خطّ تصاعدي واحد , بحيث يكون المقطع فيها مطوّراً للذي يأتي بعده , وإنّما تمتدّ تبعاً لتداخل الأصوات والرؤى والتداعيات , كأنما بناء شعري

خاص يتكامل من خلال حرية تامّة في التعبير عن ما يدور بذهن الشاعر , غير أن هذه الحرية في الأداء لم تكن لهواً أو عبثاً في أي من قصائد الكمالي , لأنها تخدم دائماً الاتجاه الموضوعي العام للقصيدة ومهما بدا حدثا نائياً عن حدث أو فكرة بعيدة عن فكرة أخرى , فإنما ستسير أخيراً في المسارب المتعدّدة المؤدية إلى رسم وتوضيح الحالة الشاملة التي يطمح لتقديمها , لأن الكمالي يميل في بناء قصيدته إلى خلق محور رئيسي أو فكرة أساسية عامة يدور حولها عدد من الأفكار والانطباعات التي تسهم في إغنائها ولعل هذه الهندسة الشعرية هي ميزة وصفة خاصة يحاول الكمالي أن يكرّسها لتكون أداءه الفني المميز له والذي يفرّق به عن غيره من الشعراء)) [٢٧]

وبناء على التوصيف الإجرائي لمفهوم البناء الشعري عند الدكتور محسن إطيمش نفهم إن البناء الشعري على وفق ما عرضه من رؤى تنظيرية وخطوات اجرائية لابدّ أن يتشكّل بناء على رؤية فنية تعكس الموهبة والفطرة عند الشاعر , فالبناء الفني هو جزء مهم من أجزاء العملية الاجرائية للقول الشعري , من خلاله تكتمل الصورة الشعرية ومن خلاله يتحقّق الغرض , كونه يمثّل الجزء المكتمل للنص الشعري , ومن هنا كانت اشتراطات البناء الفني عند الدكتور اطيمش اشتراطات تقوم على أساس توافر التماسك والانسجام بين أجزاء النص ومن مجموع تلك الأجزاء المتماسكة يكون البناء الفني رصيناً غير مختلٍّ البناء , ومنسجماً والصورة الشعرية انسجاماً يحقّق الدهشة عند المتلقي , ومن هنا كانت العلاقة – على وفق تصوّره – بين أجزاء ومكونات النص علاقة جدلية لا تقوم الاّ بقيام الآخر .

المبحث الثالث : ((الصورة الشعرية مرجعياتها))

تعدّ الصورة الشعرية من أبرز عناصر الشعرية وأهمّها[٢٨] كونها تمثّل جوهرا فنيا للشعر , فهي التي تحرّر وتكشف الطاقة الكامنة في العالم , والتي يحتفظ بها النثر أسيرة عنده [٢٩] إذ ((تتحوّل الأشكال اللفظية الجامدة والمعجمية البليدة بعلاقاتها مع الألفاظ الأخرى عن طريق التنافر والتناغم والتضادّ والتوائم أليفة , جميلة يشكّل تضادّها وتآلفها تناسقاً فنياً يمنح الصورة طاقة تشيع في فضاء القصيدة كلها ...)) [٣٠] فكانت الصورة الشعرية محطّ عناية النقاد قديما وحديثا , لأنها تمثّل جوهر الشعر وأساس ه , فلا يمكن الحديث عن الشعر من غير الصورة , ومن هنا بدأ الحديث عن الصورة المتجدّدة والصورة الحيوية التي تعكس شاعرية الشاعر وقدرته على التوصيف المؤثّر الجميل الذي يحدث دهشة عند المتلقي وتكسر أفق توقعه , ولن يحدث ذلك كله ما لم يستطع الشاعر أن يوظّف الطاقات الجمالية في الأداء والتعبير من خلال الركون إلى مكامن ذلك الإبداع والنظر إلى الصورة على أنها ليست معنى ودلالة فحسب , وإنّما هي دلالة ومعنى وبناء وتشكيل وإلى ذلك نزع ويرى الدكتور محسن اطيمش أن النقاد المحدثين منذ القرن العشرين أخذوا يتحدثون عن الصورة كمصطلح فني وكأنها رديفة للمعنى [٣١] فكأنه أدرك أن الصورة وإن تضمنّت المعنى إلاّ أنها مصطلح فني يشمل أشياء أخرى غير المعنى , فالصورة تشمل الأداء والتوصيف والبناء الشعري , وكل ذلك يتعمّق في التجربة الشعرية من خلال الرجوع الى القيم الشعرية التي تعدّ ((إحياء لكل ما أوثر عن الماضي الشعري

من معطيات فنية ايجابية , وهو تطوير لفن الشعر , كما إنها إضاءة وتعميق لرؤية الشاعر وإحساسه بالاستمرار والتواصل الفني , والشاعر عندما يتوجّه إلى معطيات موروثه الأدبي , فإنه لا يعمد إلى الإفادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار والتقليد , إنمّا يهدف إلى إعادة صوغ المعطيات بما يثري عمله الجديد ويجعله صالحاً للتعبير عن قضاياه المعاصرة ...)) [٣٢]

وبناء على ذلك الفهم الخاص لماهية الصورة الشعرية عند الدكتور محسن إطيمش أخذ ينقد نماذج نقد الصورة الشعرية ويسجل انطباعاته الخاصة عليها علق به على شعر (الدكتور خالد علي مصطفى) في قصيدته « سفر بين الينابيع » التي رأى فيها خصوصية تميّزها عن سواها من القصائد من حيث الموضوع والتجربة , إنها تجربة الشاعر الفلسطيني الذي وجد نفسه خارج وطنه , مثقلاً بالمعاناة والتمزّق والحيرة , باحثا عن الموقف الأمثل في خضم الافكار والممارسات المختلفة [٣٣] فوقف عند ظاهرة التكرار وبخاصة التكرار غير الضروري الذي عدّه ((من أخطر المزالق التي يتعرّض لها كاتب القصيدة الطويلة ... فإن سفر بين الينابيع توغل فيه وستبدو أغلب محاور الصراع وكأنها تكرار لبعضها , تكرار حالات , تكرار مواقف , صور غالبا ما تتغير عباراتها وتراكيبها , ولكنها تظلّ تحمل المعاني والدلالات نفسها ... ولو تمهّل قليلاً لحذف العديد من المتكرّرات و لجاءت القصيدة أكثر إحكاما وتكثيفاً ...)) [٣٤]

وبذلك استطاع الدكتور محسن اطيمش أن يعطي توصيفاً نقدياً للصورة الشعرية وتكمن ذلك التوصيف في اتجاهها إلى التخلّي عن الأنماط التقليدية في الوصف والرصف , والانشغال ببناء وجود فني مستقل للقصيدة بعامة والبيت الشعري بخاصة , يستمدّ وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها لا من عناصر الواقع الحسية فضلا عن ذلك ان تشكيل الصورة الشعرية في ضوء الفلسفة الجمالية الجديدة لا يتأتّى بسهولة لكل شاعر بل تحكمه ثقافة الشاعر ووعيه بحقيقة التعبير الفني. ، فقد كانت وسيلة الشاعر إلى الاستكشاف تتمثّل في أعلى صورها التعبيرية في التشبيه والاستعارة وإمّا في البلاغة الجديدة، بلاغة الصورة الشعرية تعدّ أوسع نطاقا وأخصب من مجرّد التشبيه أو الاستعارة، وان أفادت منهما .

أمّا مرجعيات الصورة الشعرية فتبنى على أساس مجموعة من المرجعيات داخل النسيج الشعري , فتتبى الصورة بوساطة رصّ المعطيات المرجعية في تركيبة واحدة , فتذوب خلالها حدة المفارقة , لأن هذه المرجعيات عندما تدخل إلى حيز المتخيل , نجد أن المناخ الفني الذي يجعلها تأنس إلى بعضها بعضاً , وتعمل على تشكيل صورة مرئية مركبة من مرجعيات سياقية ونصية مختلفة [٣٥] وهذا يعني أن النص الشعري في عملية بنائه فنياً يقوم على مجموعة من المحدّدات السياقية التي يمكن أن نطلق عليها بالمرجعيات الثقافية , تعمل مجتمعة على انتاج الصورة على نحو مدهش , فالصورة الشعرية هي نتاج تمازج عدد من المرجعيات تعمل على وفق رؤية فنية على تشكيلها تشكيلاً فيناً يكسر حاجز اللغة عبر تركيب خاص .

أولا : ((التراث الشعري)) :

لعلّ من أولى مصادر التكوين الشعري هو الاطلاع

على أشعار الأقدمين , لتوافر أغلبها على صور شعرية مبنية على وفق رسم فني جميل , فأدرك الشعراء أن الموهبة الشعرية لابد لها من مصادر معرفية أخرى تمّكنهم من رسم صور شعرية فيها الجدّة والابتكار , لذلك كان هذا الأثر واضحاً لمن أدرك هذا الاشتراط , والدكتور محسن اطيمش قد اشترط على الشعراء لذين عمدوا على استدعاء الصورة التراثية القديمة أن يكون يقدّمها بصورة مغايرة عن الصورة التراثية , فالشاعر لابد أن يصهر الصورة القديمة في النسيج الشعري , وتتضح تلك الرؤية النقدية النظرية من خلال نقده الاجرائي لإحدى مقاطع السياب الشعرية التي فيها يقول :

والليلُ يطبقُ مرةً أخرى , فتشربُهُ المدينةْ
والعابرون إلى القرارةِ مثل أغنية حزينة [٣٦]

علّق الدكتور محسن على توظيف ذلك الربط القائم بين النص والتراث قائلاً : ((... غير أن هذا الربط لم يكن زينة شعرية , أو دليلاً على ثقافة تراثية أو تقليداً , إنّما تحوّل إلى تكوين صوري فاعل ومدخل وصفي يسهم كثيراً في بلورة الحالة الشعرية , ذلك أن السياب كان بصدد رسم صورة للمدينة التي يخيّم عليها الليل والحزن , وتعيش حالة من الجذب والتي ما تزال تشرب ليلها المرير مرة إثرة أخرى , هنا يمكن أن نقول إن الشاعر أخذ يتجاوز الالتفات البسيط والعابر للصورة القديمة , لقد بدأ يتمثّلها ويعيد خلقها , ليخدم موضوعه وموقفه المعاصر الخاصّ , ولابد أن نشير إلى أنّ بيت السياب هذا كان مؤثراً في أكثر من شاعر وصارت صورته « الليل تشربه المدينة « مصدرا شعرياً)) [٣٧] فعملية إعادة خلق وبناء الصورة الشعرية التراثية القديمة من قبل الشاعر , ورسمها بحلّة جديدة تعكس قدرة ذلك الشاعر في عملية اعادة التشكيل الصوري للنص الشعري التراثي . كما وقف عند موضع آخر من شعر السياب وتحديداً عند (المومس العمياء) التي يقول فيها :

لأبٌ يقبلُ وجه طفلته الندى أو الجبين
ما كان يعلمُ أن الف فم كبئرٍ دون ماء
ستمص من ذاك المحيّا , كل ماء للحياة
... وإنَّ عاراً كالوباء
يصم الجباه فليس تغسلُ منه إلاّ بالدماء [٣٨]

استحسن الدكتور محسن توظيف الصورة القديمة التراثية في هذه المقطوعة , معلقاً : ((إنَّ تلك الصورة الشعرية القديمة استطاعت أن تكسب ابعاداً موضوعية جديدة , ولو أن القارئ تجاوز قضية الخطئية « البغاء « بمعناها الشخصي الضيّق ودلف منها إلى الموضوع الأكثر شمولاً , لأدرك أن تأكيد السياب على ضرورة التطهّر بالدم , إنّما هو إشارة إلى الواقع الاجتماعي الأسود والمرير الذي كان يحياه العراق ما قبل الثورة , ذلك الواقع الذي لا يمكن أن يطهر إلاّ بالدم ايضاً , وهذا البعد الآخر للصورة الشعرية ينبثق عن الرؤية الكلية لقصيدة المومس العمياء التي لا نراها قصة تتحدّث عن امرأة سقطت وحسب , وانّما هي تصوير شامل للخراب الاجتماعي واحتجاج شديد على كل ما كان يحدث وطموح إلى خلق عالم جديد أكثر عدلاً ونبلاً ...)) [٣٩] ومن هنا استطاع أن يربط النص بوصفه نصاً لغوياً مبنياً على وفق انسجام تامّ والسياق الخارجي حيث المؤثّر الاجتماعي , فقد قرأ النص بوصفه دالاً اجتماعياً , فالسياب بنى نصه متأثّراً بحيثيات ذات الواقع الأسود والمرير , فامتزجت بطريقة فنية

دلالة الداخل النصي ودلالة الخارج السياقي , فالنص كشف عن واقع المجتمع قبل ثورة تموز ١٩٥٨ , ولكن على وفق رؤيته الخاصة التي صاغها شعراً .

ثم شرع بالحديث عن الصور الشعرية في شعر (عبد الوهاب البياتي) التي رأى إن ((العديد من الصور الشعرية الموروثة التي تسرّبت إلى إنتاج عبد الوهاب البياتي تبدو أقرب إلى التضمين التام , أي أنها لم تكتسب دلالات جديدة , ولم تنصهر داخل السياق الموضوعي للقصيدة المعاصرة ليقدّم بالتالي حالات ودلالات مغايرة لما كانت تعنيه في التراث الذي تسرّبت منه))[٤٠] وأخذ يدّل على ما ذكره من حكم نقدي هنا بقصيدة البياتي التي بعنوان (كتابة على قبر عائشة) التي يقول فيها :

يا راكباً نجران
بلّغ نداماي إذا ما طلع النهار
واقتحمت مدينة الموتى خيولُ النّار
وشطَّ بي المزار
« أن لا تلاقيا « ولا لقاء
وابكِ على طفولتي أمام صمت القبر
وقفْ على أطلال هذا القلب
مصلّياً للربّ [٤١]

وعن الصورة الشعرية في هذه المقطوعة الشعرية يقول : ((وواضح أن البياتي كان يتابع كلمات الشاعر القديم (عبد غوث بن وقاص) هو إن أدخل بين تلك الكلمات قوله « واقتحمت مدينة الموتى خيول النار « إلاّ أمّه ما استطاع أن يخرج المعنى القديم من واقعه النفسي أو يضيف إليه شيئاً جديداً , أو أن يتوجّه به وجهة أخرى , فبيت عبد يغوث أنّما كان يشير إلى الأحزان واليأس المتأتي من البعاد الذي قد لا يعقبه تلاقٍ , وهذه الحالة النفسية هو محور معاني قصيدة البياتي أيضاً , ومن هنا ينأى تضمين الصورة الموروثة عن أن يكون ايجابياً , لأننا نعرف أن للتضمين التفني وظيفة في الغالب لتطوير المعنى أو الحدث أو للتسامي بالانفعال ...)) [٤٢] فالدكتور محسن من خلال تعليقه النقدي هذا إنّما أراد أن يضع حدَّاً أو لنقل قيداً نقدياً لعملية استدعاء النصوص , فالاستدعاء سواء أكان استدعاء صورة , أو استدعاء رمز ..الخ , إنّما يجب أن يكون محكوماً بقيد التطوير والتحسين فضلاً عن الإجادة , فإن لم يحقّق الاستدعاء ذلك القيد كان غير مجدٍ , لا ينفع النص وقد يضرّ به . ولكي تكتمل رؤية الدكتور محسن في عملية الاستدعاء لنقف عند ما علق به على قول البياتي كذلك في قصيدته التي يقول فيها :

يموتُ راعي الضأن في انتظاره ميتة جالينوس
يأكل قرص الشمس أوروفيوس
تبكي على الفرات عشتروت [٤٣]

لقد وقف عند هذه المقطوعة الشعرية , محلّلاً الصورة الشعرية فيها , منطلقاً في ذلك التحليل من مرتكزات أسلوبية , بدءا من الوظيفة والحدث والموقف الشعري , إذ يقول : ((ولا تظن أن لهذه الصورة الشعرية برمتها وظيفة ايجابية تدفع بالحدث أو الموقف الشعري إلى النمو والتطوّر , أو أن تقدم حالة أو بعداً جديداً خاصة وأن البياتي أثقل مطلع قصيدته بالأسماء التاريخية والأسطورية , فذكر أوروفيوس وجالينوس وعشتروت ... وهنا نلاحظ أن الصورة الشعرية الموروثة صارت تضميناً تماماً وهو تضمين غير متمثّل وغير مجاوز , لأنه ظل حبيس دلالته القديمة وما تثير من أحاسيس , والبياتي

هنا لم يضمن صورة من التراث فحسب , وإنّما قطع بيتاً كاملاً ووزعه توزيعاً خاصاً ...)) [٤٤] ويفهم من ذلك أن البياتي في عملية الاستدعاء كان غير موفّق بسبب من إثقال مطلع النص بعدد كبير من الاستدعاءات التي لم تخدم النص , ولم تضف دلالة جديدة , ويظهر ذلك كذلك في تعليقه على قصيدة للشاعر (شفيق الكمالي) التي وجد في استدعائه دلالة جديدة وتوظيفاً اكسب النص معنىً مغايراً :

يا شجر الخابور أ تورقُ ؟
وابن طريف أردته
خيول عمومته
أبصرت جنود الروم تقوض أسوار دمشق
تمزق أشعار هذيل
فاضت وديان حنيفة دمعاً
والحزن تعتّق
يا عبد الملك استعجم جيل الأبناء [٤٥]

إذ يرى إن هذه الأبيات هي تناصّ من صورة قديمة حواها قول الشاعر :

أيا شجر الخابور مالك مورقاً
كأنك لم تحزن على ابن طريف [٤٦]

علّق الدكتور إطيمش على هذا التناصّ الشعري , فوجده تناصّاً مجيداً كونه اشتغل على أساس فني قوامه تقويض الصورة الشعرية القديمة والعمل على خلق صورة جديدة , وهنا يكمن الإبداع والإجادة في التصوير الشعري , يقول ناقداً : ((... خرجت من دلالتها في إثارة الحزن والبكاء الشخصي واكتسبت داخل القصيدة المعاصرة معنى جديداً هو الاحتجاج على التمزّق الذي يسود أبناء الشعب الواحد , حيث تقتل القبيلة الواحدة أبناءها وتشتغل بما هي فيه من عدوان وفرقة بينما يحاول الغزاة تقويض أسوار المدن العربية كلها , ممثّلة بالمدينة الرمز دمشق , لقد تغيّر معنى الصورة القديمة وحمل دلالة جديدة وأشار إلى حالة لم تكن لترد في ذهن الشاعرة العربية القديمة من خلال قصيدتها التي هي بكاء شخصي وتمجيد للبطولة الفردية ممثّلة بابن طريف الفرد وليس الرمز ...)) [٤٧] وكذلك تعليقه على قوله كذلك :

لم تترك ظلّاً أو طللاً
يبكي عند حجارته
وحلواً
ورماد مواقدهم
بيد الريح تثار [٤٨]

يقول الدكتور إطيمش معلقاً : ((إننا هنا إزاء لغة وصورة شعرية , ذات علاقة حميمة بمعطيات التراث الشعري , ولكننا لا نستطيع أن نردّها إلى شاعر عربي بعينه , فالصورة غدت تمثلاً للشعر الماضي , بل ولأحاسيس شاعر ماضي أيضاً ويلاحظ الباحث إن هذا النمط من استحياء مناخ الصورة الشعرية الموروثة لم يكن مرتبطاً بمعطيات شعر شفيق الكمالي وحده , وإنّما صار ظاهرة تعبيرية يمكن للقارئ أن يتبعها عبر عدد غير قليل من المجموعات الشعرية ...)) [٤٩] ويفهم من كلامه إن الصورة الشعرية لابد أن تتماهى في التراث الشعري , يعمد الشاعر من خلالها إلى استدعاء الصور التراثية ويعيد صاغتها , إعادة تكشف عن قدرته على التوظيف والتشكيل فضلاً عن المغايرة , النص الشعري التراثي يمثل رافداً مهماً من روافد رسم الصورة وتشكيلها ولكن شريطة توافر الجدّة والابتكار ولن يتحقق ذلك كله من غير إعادة بناء الصورة وتقديمها للمتلقي بصياغة

شعرية أخرى تحقّق كسر أفق التوقع لديه .

ثانيا : ((التراث الديني)) :

يعدّ التراث الديني مصدراً مهمّا من مصادر رسم الصورة الشعرية , ممثّلاً بالنصوص الدينية المقدسة والدكتور محسن إطيمش قد أدرك أهمّية ذلك الأثر إذ يقول : ((وتأتي لغة الكتب المقدسة جزءاً من أثر التراث الأدبي في صنع الصورة الشعرية , ومصدراً مهمّاً من مصادرها وسيرى الباحث إن الكثير من الحكايات التي حملتها الكتب المقدسة أو الصور الفنية التي ترد هنا وهناك في ثنايا الكتب , ستتحول لدى الشاعر المعاصر إلى مصدر فني , يخلق صورته الشعرية منه)) [٥٠] ويرى كذلك ((إن الشعراء العراقيين عموماً إنمّا يميلون في الغالب الى استقاء صورهم الشعرية في حدود التأثر بالكتب المقدسة مّما ورد في الإنجيل أو التوراة , بينما تعد الإفادة من القرآن الكريم قليلة جداً إذا قيست بالإفادة من ذينك الكتابين)) [٥١]

وأخذ يعلّل ذلك أن كثيراً منهم لم ينهمك انهماكاً تاماً في قراءة القرآن الكريم وتأمّله لغة وتراكيب وصوراً [٥٢] وعن سبب توجّه الشعراء العراقيين إلى الكتاب المقدس كان – بحسب رأيه – بسبب من تأثّر الشاعر العراقي في مختلف مراحل عمر الشعر الجديد بالشعر الأوربي الذي اقتبس من التوراة والإنجيل الشيء الكثير فكان جزءاً من محاكاته للشعراء الأوربيين , ولربما لأن أغلب أشخاص الإنجيل والتوراة قد تحوّلوا إلى رموز شعرية لدى أكثر من شاعر عربي ومن خلال هذه الرموز التقى الشاعر الحديث باللغة وبالصورة الفنية التي ارتبطت بهذا النماذج)) [٥٣] فالصورة الشعرية جزء مهم من تجربة الشاعر الشعورية , تظهر فيها قدرة الشاعر الفنية والجمالية , يشترك في رسمها عناصر الصوت والدلالة واللون فضلا عن الحركة , وبذلك تكون الصورة الفنية تشكيلاً جمالياً يتكوّن من مجموعة عناصر, وهي تقاطع لمجموعة من العلاقات التعبيرية والفنية وتعكس من خلال إتحاد عناصرها الذاتية والموضوعية وتداخلها وتكاملها صور الفرد او الجماعة وتتكشف من خلال تكثيفها التجربة الذاتية للشاعر وتجسيدها لتجارب متعدّدة ذات عمق إنساني وتاريخي [٥٤]

المبحث الرابع : ((الموسيقى وتداعياتها)) :

ليس من شك أن للوزن الشعري أثراً كبيراً في تكوين الصورة الموسيقية للقصيدة , سواء أكانت من القصائد التقليدية أم قصائد التفعيلة. فالإيقاع أو موسيقى الأصوات والتي تقوم بمعزل عن الوزن الشعري لا تكفي في هذا الجانب رغم أنها تشكّل تلك الحركة الداخلية التي لها عظيم الأثر في إعطاء العمل الشعري جوا إيحائيا وحيويا عظيما يعكس القدرة في التعبير والتلقّي للشحن الانفعالية في تناغم تامّ مع بقية مكونات التجربة الشعرية [٥٥] من صورة وبناء وتشكيل وتركيب , فهذه المكونات تشتغل معاً داخل النسق الشعري , لتنتج معنى شعرياً يثير الدهشة . بناء على ذلك يمكن القول إنَّ الموسيقى تعدّ عنصراً جوهرياً في عملية تشكيل النص الشعرى، فهي عنصر مكمّل لبقية العناصر التي يتشكّل منها ؛ ومن ثم كانت ذات صلة وثيقة بالصورة الشعرية، وتقنيات الشكل، ولغة النص الشعرى بوجه عام، بل

يمكن القول إن الشعر عبارة عن خيال وموسيقى؛ حيث لا يستوى الشعر شعرًا، إلاّ بالخيال وبوزن ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع وأكثر تأثيرًا في النفس، فالنفس تميل إلى كل ما هو متّزن ومنتظم من التراكيب [٥٦]

أمّا الدكتور (محسن أطيمش) , فقد أدرك تلك الأهمية , فقد أعطى بناء على ذلك الجانب الموسيقي / الصوتي للنص الشعري عناية خاصة وبخاصة في كتابه (تحولات الشجرة – دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها) , فقد عالج موسيقى الشعر على وفق مفهوم الصورة الموسيقية التي تتحقّق من خلال تآلف مكوّنات التجربة الشعرية , ويرى ((إنّ الشعر العربي بعصوره المختلفة قد توافر على عناصر موسيقية وايقاعية وصوتية , حتى غدت الموسيقى جانباً مهماً من جوانبها , كونها حصيلة تربوية وتاريخية , والموسيقى في الشعر هو تكوين ينتمي لإنجازات الاسلاف ثم يدلف , ليلامس الحاضر بعنف حيناً وبشفافية حيناً آخر [٥٧] وبذلك يمكن القول إن الشاعر العربي الحديث سيظلّ مشدوداً إلى الماضي الموسيقي الشعري رغماً عنه , إنَّه لا يستطيع الإفلات من تلك الإيقاعات قبل أن تتعاقب عليه الأجيال , لأنها صارت تكويناً في لا وعيه , في ذاكرته وهي تصنع نسيجاً فنياً تمتدّ جذوره إلى أغوار بعيدة [٥٨] ويرى كذلك ضرورة أن نعي أن ((فكرة الشعر ليست فعلاً موسيقياً طاغياً فخما فقط , إنَّما هو كلام مشحون بالمعنى)) [٥٩] وعن موسيقى الشعر فقد حصر حديثه عن الشعر الحر الذي عدّ تجريب الموسيقى في الشعر الحر وهي كثيرة كانت سبباً في خلق أداة موسيقية [٦٠] محاولاً – أي الشاعر الحر – الإفادة من طاقات العروض العربي ولكن بشيء من التجريد كي يخلص من صدى تكرار الإيقاع القديم من خلال تخفيف القاريء من ذلك الصدى المتكرر أن يعمد إلى أبحر في مقاطع معينة من قصيدته أي أن ينتقل من الوزن العام للقصيدة ويقوم على تفعيلتين , ثم يعود إلى الوزن الأساس وبذلك يجنب القارئ ذلك الإحساس الناتج عن الاسترسال في قراءة قصيدة كاملة يجري على بحر غير صاف , ولكن هذا الانتقال من وزن الى آخر يكون عماده تفعيلتين وينبغي ألاّ يكون لهوا أو زينة إيقاعية أو دونما ضوابط [٦١] وبناء على هذا التصوّر فإنَّ الشاعر المجيد في نظر الدكتور محسن اطيمش هو ذلك الشاعر الذي يستطيع أن يمنح نفسه الحرية الكاملة التامّة من التشكيلات العروضية كافة التي يراها تشكيلات موسيقية سائغة مقبولة غير نابية [٦٢]

ثم أخذ يتكلم عن ظاهرة موسيقية أخرى , هي ظاهرة شيوع أوزان شعرية معيّنة , وبالمقابل انحسار أوزان أخرى , فمن الأوزان التي حظيت بها القصيدة الحرة هي البحر الكامل والرجز والرمل , ويرى أن تلك الظاهرة لم تكن لهواً خاصاً عند الشعراء على الإطلاق , ولم تكن مرتبطة برغبات ذاتية محضة بحيث تجعلهم يؤثرون بحراً دون آخر [٦٣] والسبب على وفق رأيه يكمن في أن ((هذه الأبحر أكثر ملاءمة من غيرها , لتحمل موضوعات الشاعر وعواطفه , بمعنى أن طبيعة التجربة الداخلية , ونمط الموضوع وخاصية الانفعال قد اختارت هذا الطراز من الموسيقى دون غيره ...)) [٦٤] فالقضية إذن مرتبطة بالوجدان والشعور الداخلي للشاعر ,

فضلا عن تجربته الذاتية التي تعدّ باعثاً رئيساً لقول الشعر , ومن هنا كان اختيار وزن شعري دون غير من الأوزان لم يكن أمراً مصطنعاً , وإنّما كان مرتبطاً والحالة الشعورية الداخلية للشاعر وطبيعة المضمون الشعري والمقصد الدلالي , بيد أن ذلك الحكم لم يكن مقتصراً على الشعر الحرّ , وإنَّما يشمل الشعر العمودي كذلك , فالتجربة الشعرية في كلا النمطين (عمودي , تفعيلة) هي واحدة , فما يصدق على الحرّ يصدق على الشعر العمودي , فالموسيقى الداخلية والخارجية للنص مرتبطة جدلاً بالحالة الذاتية والشعورية , تأتي طواعية من غير تكلّف.

ويقول عن شعر البياتي : ((لكن شعر البياتي ينفتح أحياناً على تشكيلات عروضية أخرى تنتمي إلى تفعيلة الرجز , فيحسّ القارئ بمناخ موسيقي رحب , يبعده عن ذلك الضيق والاختناق المتأتّي من صدى دائرة (فعول أو مفعول) وتعدّد تلك التشكيلات تسهم إلى حدّ بعيد في تنويع موسيقى القصيدة وتخرجها من النمطية والرتابة ...)) [٦٥] ويقدم نموذجاً من شعر البياتي على ذلك الحكم النقدي وهي قصيدة (الصلب) وهي المقطع الخامس من القصيدة الطويلة (عذاب الملاح) التي عمد الشاعر فيها على استعمال تفعيلة (مفعولن , مفتعلن , مفاعلن , مفعول , فعول) [٦٦]

وفيها يقول :

في سنوات العقم والمجاعة
باركني ...
عانقني
مدَّ لي ذراعه
وقال لي :
الفقراء ألبسوك تاجهم
وقاطعوا الطريق
والربص والعميان والرّقيق
وقال لي : إيّاك
واغلق الشّباك ...[٦٧]

ثم يقف عند نموذج آخر من شعر البياتي وهي قصيدته (محنة أبي العلاء) التي يقول فيها :

أبحث عنى سحابة ...
خضراءُ عنّي تمسح الكآبة
تحملني
إلى براري وطني
إلى حقول السوسن
وتمنحني فراشةً ونعجةً
وقطرة بها أبلُّ ظمئي وكلمةً
فماء دجلة الحزين اعتكر
وما جرى
إلاّ ليغرق السدودَ والقرى
فمن ترى
بمائه يغسلني
فوطني بعيدٌ
وبيننا هذه الليالي السود
والحبر والأوراق
معرةَ النعمان يا حديقة الذهب
الصيف جاء وذهب [٦٨]

قرأ الدكتور محسن إطيمش هذه القصيدة قراءة نقدية ربط فيها الوزن بالدلالة الشعرية , فنظر إلى ذلك كله وكأنه شيء واحد مسهم في إنتاج الصورة الشعرية والكشف عن دلالتها , إذ عدّها ((انموذجاً طيباً لتمثّل بحر الرجز إسهاماً ثرّاً في الإفادة من كافة طاقات هذا البحر , فكثرة التشكيلات العروضية في تنوّع

الأبيات وتخلّي الشاعر النسبي عن تمسّكه بالقافية أضفى على هذا المقطع مناخاً متفرّداً عن مجمل ما تقدّم من شعر البياتي في تلك الحقبة ... ويلاحظ القارئ هذه الأبيات أنها أفادت من أغلب الصيغ الموسيقية المتولّدة عن تفعيلة الرجز لإثراء موسيقى القصيدة بل إنها حملت إلينا الصيغة الأساسية « مستفعلن « بعد أن أصابها الزحاف المركب الخبن والطي ...)) [٦٩] فالتنوّع الصوتي ضمن التفعيلة نفسها يمنح النص الشعري عذوبة موسيقية , فضلاً عن تنوّع القافية وهذا ما وجده في شعر السياب الذي رأى إن ((ثراء موسيقى شعر السياب وتميّزه عن أقرانه في مرحلته يعود إلى أسباب منها , التشكيل الجمالي الخارجي للقصيدة كاللغة الصورة والبناء ومنها – وهذا أكثر أهمية ما يتعلّق بالبنية الداخلية للقصيدة وأعني بها الإيقاع الموسيقي الداخلي للشعر الذي يتألّف من الوحدات الإيقاعية والتجانسات الصوتية والتصرف بها ...)) [٧٠]لأن الموسيقى الداخلية لا يمكن لها أن تقوم بدور مهمّ من غير أن تلتحم بتأثير الوزن أو التفعيلات المتفرعة عنه , التي ترفع من وتيرة الإحساس بالانتظام والتجاوب النغمي ، وهذا ما يكشف عنه بوضوح تلك النماذج الشعرية التي حاولت الخروج عن نظام الوزن أو التفعيلة فيما عرف بالشعر المنثور عند أصحاب المدرسة الرومانسية , إذ لم تستطع أن تترك أثرا واضحاً في شكل الصورة الموسيقية للتجربة الشعرية آنذاك [٧١]

وعن مسرحية (البخيل) لمارون النقاش يقول منتقداً وزنها وايقاعها : ((وإذا تركنا قضية ملاءمة لغة البطل وموقفه المسرحي , وانتقلنا إلى مسألة أوزان الشعر وموسيقاه لرأينا أشياء عجيبة حقاً , فأغلب الأبيات مختلفة الوزن , متعثّرة الإيقاع , يختلط الهزج بالرجز بالوافر دون تفريق ولا حدود , ولا تخلو صفحة من هذا العيب ...)) [٧٢] وأضاف : ((... وقارئ المسرحية يحسّ بأنه ينتقل مرات عديدة من النثر الى الشعر , ومن بحر شعري الى آخر دون انسجام موسيقي ...))[٧٣]

ثم أخذ ينقد (نثر) مارون النقاش , فقد انتقد الجانب الصوتي / الموسيقي له , وفي ذلك يقول : ((...أمّا النثر في مسرحياته فلم يكن أحسن حالاً من الشعر , فهو ثقيل متكلّف يصدم الحسّ والذوق , وكثيراً ما يذكّرنا بلغة السير الشعبية للأبطال المليئة بالسجع المتتابع ويلزم النقاش السجع دائما , وكأنه يفرض على نفسه هذا القيد , فليست هناك جملة نثرية واحدة طليقة ومتحرّرة ...)) [٧٤] ((حقا على الشاعر أن يحافظ في بعض الأحيان على وحدة الموسيقى في المشهد الواحد , لئلاّ يصدم أذن القارئ بالتنقلات العروضية , لكننا لا نستطيع أن نتقبّل ذلك الوزن حين تستجدّ ظروف وحالات وأزمات تتطلّب الانتباه إليها والتعبير عنها موسيقياً ولن يقلقنا أو يصدمنا تغير الوزن حينذاك ,لأننا تهيّأنا شعورياً لشيء جديد , وأحسسنا بالأزمة الجديدة التي أيقظتنا من الانسياق مع الموسيقى القديمة لتقبل الوزن الجديد)) [٧٥] وعلى وفق تلك الرؤية النقدية أخذ ينتقد مسرحيات شوقي الذي وجده ((في مشاهد كثيرة ينتقل من وزن لآخر دون أن تكون هنالك ضرورة فنية أو نفسية)) [٧٦] ثم أخذ الدكتور محسن إطيمش يقدّم نماذج تطبيقية على من لم يلزم بهذه القاعدة الموسيقية , فقد وقف عند نماذج من مسرحيات شوقي ومنها مسرحية (عنترة) التي رأى فيها خللاً صوتيا / موسيقيا , ومن ذلك

تعليقه على الحوار الذي دار بين عبلة وصاحبتها سعاد [٧٧] يقول الدكتور محسن معلّقا : ((إنَّ كلمات سعاد كانت تجري على مجزوء الرجز , وكذلك كان جواب عبلة في البيت الثاني , لكننا في البيت الثالث فوجئنا بنقلة تصدم الأذن , ذلك أن موسيقى الحوار انتقلت إلى مجزوء الخفيف وشتّان بينه وبين مجزوء الرجز , وليس هناك ما يبرّر هذه الانتقال في الوزن من الناحية المسرحية أو النفسية , ذلك أنه كلام ممثّلة واحدة في لحظة مسرحية ونفسية واحدة ...)) [٧٨] ثم أخذ يقول ناقداً المسرحية ((... ومع هذا المأخذ على طريقة استخدام شوقي لموسيقى الشعر في إدارة الحوار , فإننا نجد الكثير من المشاهد التي غيّر فيها موسيقاه منتبهاً الى أن هنالك ضرورة مسرحية أو نفسية تستدعي ذلك , فجاءت تلك المشاهد ناضجة وموفّقة من هذه الناحية ...)) [٧٩]

كما وقف الدكتور محسن اطيمش عند بعض الظواهر العروضية مثل ظاهرة (التدوير) [٨٠] الذي رآها ظاهرة لم تكن شائعة عند جيل الرواد أو الجيل الذي تلاهم , فلم تكن لهم خبرة بهذه الظاهرة والنمط الجديد من كتابة الشعر [٨١] ويراد منها : ((هو جعل موسيقى القصيدة دورة واحدة , لا يقف القارئ لها إلاّ عن انتهاء القصيدة , وبهذا تلغى الأسطر أو الأشطر أو الأبيات)) [٨٢] ويرى أنها ظاهرة لا علاقة لها بالدورة ذات المعنى العلمي معترضاً في ذلك على ما ذهب إليه (محمد مبارك) في دراسته لظاهرة التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر الذي عدّها ظاهرة مرتبطة بالزمن وتصوّر حركة الكون [٨٣] بينما عدّها الدكتور محسن اطيمش ظاهرة تنبع من ضرورات فنية موضوعية [٨٤] مدللاً على ذلك بشعر السياب والبياتي إذ يرى ((إن بدايات التدوير الجزئي في عدد غير قليل من الأبيات كانت تصادفنا في المقاطع التي تتوافر على عناصر الحكاية وأسلوب السرد الممتد الذي يعنى بتقديم الحدث , سواء كان هذا الحدث جزءاً من قصيدة قصصية أو قصيدة تحمل شيئاً من فن القصة)) [٨٥] ومن الظواهر العروضية التي وقف عندها ظاهرة (الاختلاط) التي يراد منها ((اختلاط النثر بالشعر في بنية القصيدة الواحدة)) [٨٦] كما وقف عند ظاهرة عروضية أخرى وهي (التناوب) ويراد منها : ((تكوين القصيدة موسيقياً من الشكلين التقليدي والحر وغالباً ما يأتي هذا التناوب على شكل تقاطع أيضاً)) [٨٧] ويرى إن التناوب يرتبط بصورة واضحة بمعطيات مرحلة الرّواد والمرحلة التالية لهم [٨٨] كالسياب وسعدي يوسف ورشدي العامل وعبد الرزاق عبد الواحد والسبب في ذلك يرجع إلى أن هؤلاء الشعراء قد مارسوا كتابة القصيدة بصورتها التقليدية قبل أن يكتبوا شعرهم بصورته الجديدة , وعلى وفق ذلك لم يستطع هؤلاء الشعراء التخلّص من الكتابة بالنمط التقليدي , فظلوا يعودون إليه بين الحين والآخر سواء على شكل مقاطع داخل البنية العامة للقصيدة أم على صورة قصائد مستقّلة [٨٩]

المبحث الخامس : ((اللغة الشعرية واشتراطاتهما)) :

تعدّ اللغة الشعرية وسيلة للتواصل بين الشاعر و القارئ , إذ تقوم على إظهار الجانب الإبداعي, فالقصيدة بمضمونها تظهر في شكل فني، تُوجد علاقات لغوية غير اعتيادية، تخرق النظام المألوف, و هي صورة وجود الأمة بأفكارها و معانيها و

حقائق نفوسها وجودا متميّزا قائما بخصائصه ،فهي قومية الفكر ،تتحدد بها الأمة في صور التفكير و أساليب أخذ المعنى من المادّة، و الدّقّة في تركيب اللّغة على دقّة الملكات في أهلها، و عمقها هو عمق الروح و دليل الحس على ميل الأمة إلى التفكير و البحث عن الأسباب و العلل [٩٠] واللغة الشعرية ((هي كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى)) [٩١] ولكل شاعر ذاتيته الخاصة , ومن مهام الشاعر أن يبتكر اللغة التي يستطيع أن يعبّر بها عن ذاتيته ومشاعره [٩٢] وعن لغة الشعر يقول الدكتور محسن اطيمش : ((فللشعر متطلبات جمالية ينبغي توافرها فيه , وقواعد على الكاتب الحفاظ عليها , ومن هذه المتطلبات أنه يقوم على أمور من صميم موضوعات البلاغة كالمجاز والاستعارة والكناية والصورة الشعرية , وعلى التأنّق في التعبير وانتقاء اللغة الموجبة والتركيب الجميل المؤثر وعناصر الايقاع الموسيقي التي يجب على الشاعر أن يعرف كيف يستخدمها وينوّعها بما يلائم الحدث والمواقف والانفعالات ... وحين يخلو الحوار الشعري من متطلباته هذه يصبح كلاماً عادياً لا علاقة له بفن الشعر)) [٩٣]

وعلى وفق اشتراطات الدكتور محسن اطيمش للغة الشعر , وأخذ يقدّم نقداً تطبيقياً اجرائياً لنماذج شعرية , متخذاً من لغتها الشعرية وأسلوبها مادة نقدية , ومن ذلك ما قدّمه من نقد للغة بعض المسرحيات الشعرية في القرن التاسع عشر , إذ يقول : ((...أمّا المسرحيات الشعرية المؤلّفة في تلك الحقبة من حياة المسرح العربي , فأولها المحاولة التي قام بها خليل اليازجي حين نظم مسرحيته : المروءة والوفاء في ألف بيت من الشعر ولكنها جاءت سقيمة العبارة , ركيكة الأسلوب أشبه بالمتون المنظومة بالأدب ,وقد كتب لها مقدمة شعرية تذكرنا بما عرفناه من أساليب الشعر التعليمي وهي تدلّنا على فهمه للمسرح والمسرحية ...)) [٩٤]

كما وقف عند لغة الشعر والحوار في مسرحيات مارون النقاش (١٨١٧ – ١٨٥٥) , إذ يرى أن شعر مارون النقاش المسرحي فيه كثير من الضعف والركاكة في التعبير , وليس فيها شيء من مقومات الشعر , كونها لغة تعتمد التقرير والسرد والمخاطبة الباردة التي يستطيع النثر العادي أن يكون بديلاً عنها , وكان عليه أن ينتقي لغته بحذر , كون اللغة هي التي تستطيع أن تحتمل الأزمة وأن تعبر عنها بصورة منسجمة مع الحدث ومارون النقاش لم يدرك ذلك كله , لذلك جاءت لغته ركيكة ضعيفة قريبة من اللغة العامية غير ملائمة للحالة النفسية للبطل وموقفه المسرحي [٩٥]

ثم أخذ يقدّم نقداً للغة المسرحية الشعرية لدى القباني (١٨٣٣-١٩٠٣) [٩٦] الذي عدّه من رواد المسرحية الشعرية وواحداً من الشعراء الذي بذلوا جهدا كبيراً من أجل إرساء الشعر المسرحي , فكان نتاجه الشعري إسهاماً في خلق النهضة المسرحية [٩٧] وعن اللغة الشعرية لمسرحياته الشعرية يقول : ((... وفي مسرح القباني وفي غالب المواضع شعراً رصيناً جزلاً وهو في أحيان كثيرة جميل , ملائم للحالات النفسية التي يعيشها أبطال المسرحية , فلا خلل في الأوزان ولا تداخل بين البحور , يجري بلغة سليمة وعبارات مكتملة وكأنه صادر عن كبار شعراء

ماهرين , كما أنه يقترب كثيراً من منابع الشعر العربي القديم والشعر العباسي خاصة ...)) [٩٨] إلاّ إن الدكتور محسن اطيمش قد سجّل بعض المآخذ على مواضع معيّنة من مسرحيته (لباب الغرام) ومنها تعليقه على هذه الأبيات الشعرية التي جاءت على لسان (فرناس) مخاطباً (مونيم) :

مونيمُ صبـــــــري قد صارَ فإنّي
وضاقَ صـــــدري والقلبُ عاني
آذيْتِ قـــــــلبي وفـــــي حالي
لقـــــــياكِ طلبي وفـــــي كلٍّ آنِ
صروف الدّهر قد حكمت بظلمي
وابــعادي وتعذيبي وســـــقمي
ألا يا دهرُ قد حمّتَ جـــــــسمي
عذاباً ليس تحملهُ الجبالُ [٩٩]

وعنها قال ناقداً أسلوبها ولغتها الشعرية : ((وفي هذه الأبيات تتجلّى الرداءة في النظم بأوضح أشكالها , ذلك أنّها تعبير نثري ركيك , يخلو من أية صفة شعرية , وهي في أحسن أحوالها تصوير بارد للحزن والشكوى من الدهر ...)) [١٠٠] ثم أخذ ينتقد نثر القباني الذي وجد فيه نثراً لا يختلف عن نثر استاذه النقاش , إذ يرى أنه يعتمد السجع الثقيل المتكلّف , فلم يجعل جمله طليقة حرة أو فقرة لا تتكرّر فيها السجعة مرتين أو ثلاث أو أربع , ممّا تسبّب بضجر القارئ , مع ملاحظة ابتعاده عن المفردة العامية التي أكثر النقاش منها , إذ اقتصر حضور اللفظ العامي في بعض الأغنيات وفي مشاهد قليلة محدودة , مع إيراد المنثور المأثور من كلام العرب وشهدت حضور استدعاء آيات من القرآن الكريم والإكثار من الحكم والارشادات , التي رآها اقتباسات تخلو من الفائدة , استدعاها الشاعر ليظهر مقدراته الأدبية ويعكس سعة ثقافته [١٠١] ومن النماذج الأخرى التي وقف عندها الدكتور محسن اطيمش مسرحيات أحمد شوقي الشعرية , فقد عدّ أحمد شوقي من أهمّ شعراء العربية المعاصرين الذين اعتمدوا التاريخ في شعرهم , فكثير من قصائده الشعرية كانت تتخذ من التاريخ مادة لها [١٠٢]

بيد أن الدكتور محسن إطيمش قد وضع للقصيدة الشعرية التاريخية ضوابط أسلوبية ومحدّدات بنائية , تتعلّق باللغة الشعرية وطريقة الاقتباس وفي ذلك يقول : ((والقصائد التاريخية تفرض على الشاعر أن يسلك طريقة شعرية تتفق مع تصوير الأحداث وبكلمة أدقّ أن التعرّض لنظم التاريخ يسقط الشاعر في طريق الشرح والسرد والتقرير الذي يبعث على الملل في أحيان كثيرة , مهما كانت القصيدة جيدة وعلى درجة من الفن وقد وضح في أغلب قصائد شوقي التاريخية التي تبدو أشبه بالقصص لما فيها من متابعة الأحداث وتصويرها , وهذا المنهج منهج الإكثار من السرد والتفصيلات التي امتلأت سردية علاقتها بالمسرحية واهية , وتعيق حركتها وأحداثها على النموّ السريع ...)) [١٠٣]

لقد وضع الدكتور محسن إطيمش هنا يده على قضية مهمة ألا وهي (علاقة الشعر بالتاريخ) , فالشعر منجز إبداعي محكوم بلغة خاصة ونمط بنائي قوامه العاطفة والخيال بعيداً عن التقرير والمباشرة . أمّا التاريخ فهو منظومة خاصة قائمة على رواية وتدوين الأحداث على وفق منهج علمي موضوعي وعلى الشاعر أن يحسن الاستدعاء والتوظيف بوصف التاريخ موجّهَاً سياقيّاً مهماً , وعلى الشاعر أن يدرك

أن وظيفته غير وظيفة المؤرِّخ , لاختلاف الغاية والأدوات والأهداف , فالشاعر وظيفته الإمتاع وإثارة الدهشة , ووظيفة المؤرخ هي تدوين الحوادث والحقائق التاريخية وعلى الشاعر أن يعرض الحقائق التاريخية بلغة أدبية فيها قدر كاف من الخيال , وإلّا تحوّل الشعر الى نص تاريخي مملّ. فالشعر شيء والمؤرخ شيء آخر, لاختلاف المنهج واللغة والهدف , وإذا ما أراد الشاعر – بناء على ضرورات الموضوع والدلالة – أن يستقي من التاريخ فعليه أن يبقى محكوماً باشتراطات اللغة الشعرية ومحدّداتها الأسلوبية .

ومن القصائد التي اتخذت من التاريخ مادة لها قصيدته (صدى الحرب) التي تؤرّخ بصورة قصصية وقائع الحرب العثمانية اليونانية , فقد نظمها على صورة مقاطع , كل مقطع فيها يتحدّث عن جزء من أجزاء تلك الحرب كمقطع معجزات الجنود على الحدود ومقطع الحالة في بحر الروم ومقطع السواحل العثمانية ومقاطع أخرى [١٠٤]

التي قال ناقداً لغتها الشعرية : ((ففي هذه القصيدة يتضح عن شوقي الفخم فن اللغة العالية التي تحمل الينا عظة الموروث الشعري بالموسيقى الواضحة وبالوصف الدقيق حيث تنمو الصورة الشعرية نموّاً متصاعداً يطوّره الشاعر بملاحقته جزئيات الصورة والمعنى جزءاً إثر جزء إلى أن يكتمل , فإذا باللوحة عامرة ...)) [١٠٥] فلغة الشعر هي كيان متكامل غير قابل للتجزئة تعمل معاً لإنتاج صورة شعرية , تنمو الصورة بوساطة تلك اللغة الموصوفة بالشعرية نموّاً خاصاً وعلى وفق هرم دلالي يبدأ من الجزء ليصل إلى الكل , منتجاً صورة شعرية تحرك مشاعر المتلقي , ومن هنا يمكن القول إن اللغة الشعرية هي لغة خاصة وكلما كانت على درجة من الرصانة كانت الصورة بأبهى حال , وهنا تكمن مزية شاعر على شاعر , فالشعر مجموعة أدوات وهذه الأدوات لابد أن توظَّف بطريقة فنية لجعل النص أكثر متعة ا وهذا ما نبّه عليه الدكتور محسن إطيمش .

ثم أخذ يدّل على صحة ما يقول بمسرحية (مجنون ليلى) حينما تأتي الجارية بطعام لقيس الذي يكون في الصحراء التي رآى أن مثل ((هذه القصيدة السردية لا تتلاءم مع الحدث المسرحي الذي يتطلّب الاختصار والتكثيف , ذلك أن الحوار المسرحي لا يسمح بهذا الاسترسال فهو عميق المشهد عن النموّ والتكامل , وواضح أن هذه الطريقة في الحديث عن الطعام هي أثر من آثار شعر الغناء وشعر التاريخ الذي يميل الى القصة وسرد الحوادث ورصد الجزئيات غير المهمة)) [١٠٦] لأنه يرى أن الحوار المسرحي ((فلا مجال للإطالة وتوليد الصور والمعاني إلاّ بالقدر الضروري المعبّر , ذلك أن الحوار المركّز لا يسمح بالقول الزائد والاستطراد الذي يعرقل الحركة على المسرح ...)) [١٠٧] فالحوار على وفق ما نزع إليه الدكتور محسن لابد أن يكون مركّزاً , خالياً من التعقيد والغموض والاستطراد غير النافع , كون الحوار في النص المسرحي يعمل على إيصال الفكرة بأبهى صورة إلى المتلقّي وهذا ما يمكن أن يسمّى بتداولية الحوار أو الخطاب .

الخاتمة :

وفي الخاتمة يمكن القول إن الدكتور محسن اطيمش قد عكس طبيعة الحركة النقدية الحديثة في العراق

من خلال ما قدّمه من آراء نقدية استطاع من خلالها أن يستكشف عن طبيعة تلك الحركة على مستوى الإجراء والتنظير فكان نقده يمثّل طبيعة تلك الحركة النقدية الشاملة المبنية على أسس موضوعية لامست النص الأدبي ووقفت عنده (فهما وتحليلاً ونقداً) , حددت المفاهيم وشخّصت الظواهر , فنجحت في تقديم رؤية نقدية واضحة المعالم , مبنية على أسس موضوعية فنية , وقد تحول الاشتغال النقدي فيها من الإجراء الانطباعي الذاتي التوصيفي إلى الإجراء القائم على توصيفات للغة والحوار والشخصية , والبناء والصورة فضلاً عن الايقاع , يبدأ من النص ويعود إليه , غير غافل لسياقات النص الخارجية , لأنه فهم النقد في بعده الإجرائي هو عملية مواجهة النص والكشف عن مضمراته وتحليل أنساقه وإظهار مكنوناته بمقولات نقدية قائمة على الموضوعية والفنية الخاصة , فالنقد تحليل وكشف وإدراك , فكان النقد عنده ممارسة شملت النص بأبعاده الرئيسة كلها (الصورة والبناء والموسيقى) فضلاً عن اللغة والحوار الداخلي , فقد عالج كل مفصل من هذه المفاصل على وفق رؤية نقدية عكست مقدرته على ممارسة النقد في بعده الاجرائي , غير غافل لأسباب الظاهرة الأدبية بوصفها مرجعية نقدية وقيمة جمالية , أخذ يستجمع أدواته النقدية وجعلها في مواجهة النص الشعري , مواجهة تربط السبب بالنتيجة بقراءة نقدية واعية , الصورة والموسيقى والبناء واللغة مثّلت في البعد النقدي الإجرائي والنظري ركائز مهمة في العملية النقدية , فضلا عن ذلك كله قدّم الدكتور محسن إطيمش اشتراطات خاصة في دراسته لرافد الصورة الشعرية مرجعياتها , فكان اشتراط الجدّة وإعادة التشكيل من أهمّ تلك الاشتراطات , فقدرة الشاعر تنكشف للمتلقي من خلال قدرته على التوظيف الجديد محاولاً كسر أفق المتلقي محققّاً الدهشة والانفعال .

الهوامش

١- محسن اطيمش... الدهشة والحلم , سامي فارس , مؤسسة النور للثقافة والاعلام , الانترنت .http://www alnoor.se/default.asp

٢- تحولات الشجرة (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها) , د. محسن إطيمش , دار الشؤون الثقافية , بغداد , الطبعة الأولى , ٢٠٠٦ : ٢٠

٣- المصدر نفسه : ١١٢

٤- المصدر نفسه : ٢٦

٥- المصدر نفسه : ٢٦

٦- ينظر : المصدر نفسه : ٢٧

٧- ينظر : المصدر نفسه : ٢٧

٨- تحولات الشجرة : ٢٨

٩- ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، د. يوسف البكاء ، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، ٢٠٠٩ : ٤٦ .

١٠- بناء القصيدة في شعر الشريف الرضي ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ٩ – ١٠.

١١- تحولات الشجرة : ١١٢

١٢- ينظر : تحولات الشجرة : ١١٢

١٣- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) , د. محسن اطيمش دار الرشيد للنشر , ١٩٨٢ : ٧٥

١٤- دير الملاك : ٧٧

١٥- المصدر نفسه : ٧٧

١٦- المصدر نفسه : ٧٧

١٧- المصدر نفسه : ٧٨

١٨- المصدر نفسه : ٨٤

١٩- المصدر نفسه : ٨٥

٢٠- دير الملاك : ٨١

٢١- المصدر نفسه : ٨٧

٢٢- المصدر نفسه : ٨٨

٢٣- المصدر نفسه : ٨٨-٩٠

٢٤- ينظر : دير الملاك : ٩٣

٢٥- الشاعر العربي الحديث مسرحيا , محسن اطيمش : ١١٩

٢٦- المصدر نفسه : ١٢١

٢٧- دير الملاك : ٨٨

٢٨- ينظر : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: , عز الدين اسماعيل، المكتبة الاكاديمية، القاهرة، الطبعة السادسة، ٢٠٠٣م. : ١١١

٢٩- ينظر : في الرؤيا الشعرية المعاصرة , احمد نصيف جاسم , دار الحرية للطباعة , بغداد , وزارة الاعلام : ١١٩ , وينظر : نظرية البنائية في النقد الادبي , صلاح فضل : ٣٥٦

٣٠- الزمن في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد) , د. سلام كاظم الأوسي : ٢٣٣

٣١- المصدر نفسه : ٢٢١

٣٢- دير الملاك : ٢٢٢ ذذ

٣٣- ينظر : دير الملاك : ٩٤

٣٤- دير الملاك : ٩٥

٣٥- ينظر : الصورة الشعرية , مصطفى ناصف : ١٣٨

٣٦- \ديوان السياب :

٣٧- دير الملاك : ٢٢٤-٢٢٥

٣٨- ديوان السياب :

٣٩- دير الملاك : ٢٢٦

٤٠- المصدر نفسه : ٢٢٧

٤١- ديوان البياتي : ٢/ ٤٠٩

٤٢- دير الملاك : ٢٢٨

٤٣- ديوان البياتي : ٢/ ٣٢١

٤٤- دير الملاك : ٢٢٩

٤٥- تنهيدات الأمير العربي : ٩٦

٤٦- دير الملاك : ٢٣٠

٤٧- المصدر نفسه : ٢٣٠

٤٨- هموم مروان وحبيبته الفارعة : ٧-٨

٤٩- دير الملاك : ٢٣١

٥٠- المصدر نفسه : ٢٣٢

٥١- المصدر نفسه : ٢٣٢

٥٢- المصدر نفسه : ٢٣٣

٥٣- المصدر نفسه : ٢٣٣

٥٤- ينظر : وظائف الصورة الفنية ومهامها , عبد الله خلف العساف (شبكة الانترنت) .

٥٥- لغة الشعر العربي الحديث , السعيد الورقي ١٧٠.

٥٦- ينظر : موسيقى الشعر , ابراهيم أنيس :

٥٧- ينظر : تحولات الشجرة : ٩٣

٥٨- تحولات الشجرة : ٩٣
٥٩- المصدر نفسه : ١٠١
٦٠- المصدر نفسه : ٨٦
٦١- المصدر نفسه : ٨٧
٦٢- المصدر نفسه : ١١٣
٦٣- المصدر نفسه : ٨٩
٦٤- المصدر نفسه : ٨٩
٦٥- المصدر نفسه : ١١٥
٦٦- المصدر نفسه : ١١٥
٦٧- ديوان البياتي : ١٥٢/٢
٦٨- ديوان البياتي : ٢/ ١٥٢
٦٩- تحولات الشجرة : ١١٦-١١٧
٧٠- المصدر نفسه : ١٢٢
٧١- لغة الشعر الحديث , السعيد الورقي : ١٧٠
٧٢- الشاعر العربي الحديث مسرحيا : ١٩
٧٣- المصدر نفسه : ٢٠
٧٤- المصدر نفسه : ٢٣
٧٥- المصدر نفسه : ١٠٨
٧٦- المصدر نفسه : ١٠٨
٧٧- المصدر نفسه : ١٠٨
٧٨- المصدر نفسه : ١٠٩
٧٩- المصدر نفسه : ١٠٩
٨٠- المصدر نفسه : ١١٠
٨١- المصدر نفسه : ٢٥١
٨٢- المصدر نفسه ١٤١
٨٣- المصدر نفسه : ٢٥١
٨٤- المصدر نفسه : ٢٥٢
٨٥- المصدر نفسه : ٢٥٣
٨٦- المصدر نفسه : ١٤١
٨٧- المصدر نفسه : ١٤١
٨٨- المصدر نفسه : ١٤٢
٨٩- تحولات الشجرة : ١٤٣

٩٠- ينظر: وحي القلم , مصطفى صادق الرافعي ،تقديم باني عميري ،موفم للنّشر،الجزائر،دط،١٩٩١: ٠٨/٠٣

٩١- لغة الشعر الحديث , سعيد الورقي , دار النهضة العربية , بيروت , ١٩٨٤ : ٦٧

٩٢- ينظر : فن الشعر , احسان عباس , دار الثقافة , بيروت , ط٢ , (د.ت)

٩٣- الشاعر العربي الحديث مسرحياً : ١٧

٩٤- المصدر نفسه : ٥٧

٩٥- ينظر : الشاعر العربي الحديث مسرحيا : ١٧-١٨

٩٦- الشاعر العربي الحديث مسرحياً : ٣٤

٩٧- ينظر : الشاعر العربي الحديث مسرحيا : ٣٦-٣٧

٩٨- المصدر نفسه : ٤٥

٩٩- المصدر نفسه : ٤٦

١٠٠- المصدر نفسه : ٤٦

١٠١- ينظر : الشاعر العربي الحديث مسرحياً : ٥٣

١٠٢- ينظر : المصدر نفسه : ٦٦

١٠٣- المصدر نفسه : ٧٨

١٠٤- ينظر : المصدر نفسه : ٦٦

١٠٥- المصدر نفسه : ٧٥

١٠٦- المصدر نفسه : ٧٩

١٠٧- المصدر نفسه : ٩٣

المصادر والمراجع

١- الشاعر العربي الحديث مسرحياً , محسن اطيمش , منشورات وزارة الثقافة والإعلام سنة ١٩٧٧ .

٢- تنهيدات الأمير العربي , شفيق الكمالي , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , ١٩٧٥ .

٣- ديوان السياب , دار العودة , بيروت , ٢٠١٦ .

٤- هموم مروان وحبيبته الفارعة , شفيق الكمالي , دار الآداب , ١٩٧٤ .

٥- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، د. يوسف البكاء ، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، ٢٠٠٩

٦- بناء القصيدة في شعر الشريف الرضي ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ٩ –

٧- تحولات الشجرة (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها) , د. محسن إطيمش , دار الشؤون الثقافية , بغداد , الطبعة

٨- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) , د. محسن اطيمش دار الرشيد للنشر , ١٩٨٢

٩- الزمن في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد) , د. سلام كاظم الأوسي , دار المدينة الفاضلة للطباعة والنشر والتوزيع , ٢٠١٢ .

١٠- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: , عز الدين اسماعيل، المكتبة الاكاديمية، القاهرة، الطبعة السادسة، ٢٠٠٣م .

١١- الصورة الشعرية , مصطفى ناصف , دار الأندلس للطباعة والنشر ، ط٢ ، ١٩٨١ .

١٢- فن الشعر , احسان عباس , دار الثقافة , بيروت , ط٢ , (د.ت)

١٣- في الرؤيا الشعرية المعاصرة , احمد نصيف جاسم , دار الحرية للطباعة , بغداد , وزارة الاعلام .

١٤- لغة الشعر الحديث , سعيد الورقي , دار النهضة العربية , بيروت , ١٩٨٤ ,

١٥- لغة الشعر العربي الحديث ومقوماتها الفنية , السعيد البيومي الورقي , دار المعارف

١٦- موسيقى الشعر , ابراهيم أنيس , مكتبة الانجلو المصرية , الطبعة الثانية , ١٩٥٢.

١٧- وحي القلم , مصطفى صادق الرافعي ، تقديم باني عميري ، موفم للنّشر، الجزائر ،١٩٩١

البحوث المنشورة على شبكة (الانترنت)

١- الدهشة والحلم , سامي فارس ,مؤسسة النور للثقافة والاعلام http://www.alnoor.se/default.asp

٢- وظائف الصورة الفنية ومهامها , عبد الله خلف العساف . مؤسسة الياسمين http://www.d-alyasmen.com