المعادل الموضوعي عند الشعراء المحدثين

((ديوان أسير الموج للشاعر نايف عبد الله الهريس اختياراً))

الأستاذ المساعد الدكتور
رفعت اسوادي عبد الناشي
كلية الفقه الجامعة ـ النجف الأشرف
rfat-asd@yahoo.com

The Objective Correlative in Modern Poetry

((A selection from the poetry collection "Asir Al-Mawj" by Nayef Abdullah Al-Haris))

Asst. Prof. Dr.
Rafat Aswadi Abdel Nashi
University College of Jurisprudence - Al-Najaf Al-Ashraf

الملخص:-

مما لا ريب فيه، أن القرن الماضي كان ولوداً بالنظريات والمناهج والرؤى الأدبية التي باتت موضوعاً للبحث والدراسة لما لها من أهمية لدى الأدباء والنقاد العرب، ففي منتصف العقد الثاني من القرن المنصرم، ولد المعادل الموضوعي على يد الناقد اليوت؛ لكن ما يلفت النظر أن هذه الولادة كانت عسيرة، فلم يأخذ المعادل حيزه الحقيقي في الأدب، لما لأثره في تحديد معنى الإحساس والتصور الذي بني عليه الأدب؛ فبات مضطرباً لكثرة المناهج والمصطلحات آنذاك، وبعدها لم يُفهم بصورة صحيحة، إذ اخذ كلٌ يفسره بحسب أهوائه، فضلاً عن ذلك لم يحظ المعادل الموضوعي بدراسة مستوفية فاحصة وبقراءة واضحة تلامس المعرفة والإحساس.

يُعدّ ديوان ((أسير الموج)) ذا رمزية ثقافية عالية في دولة الامارات العربية المتحدة، لأنه يحاكي ظواهر اجتماعية متعددة أخذت على عاتقها تحفيز الوعي الوطني والإحساس بالمسؤولية وإثبات الهوية؛ متواشجة بالالتزام النفسي والأخلاقي تجاه الوطن، ورفع اسمه ورايته خفاقة أبداً ودائماً.

فكان من دواعي البحث قراءة المعادل الموضوعي على وفق ما أراد مبتكره؛ لما أصابه من غموض وعدم إهتمام من الدارسين، وعدم ذكرهم إياه إلا ضمناً في كتبهم أو دراساتهم؛ فضلاً عن ذلك دراسة ديوان ((أسير الموج)) للشاعر ((نايف عبد الله الهريس))؛ وبيان مواطن الضعف والقوة الشعرية في الديوان، ومدى صلة شعرية الشاعر بالمعادل الموضوعي.

الكلمات المفتاحية: المعادل الموضوعي، الشعراء المحدثين، ديوان أسير الموج، الإحساس، المتلقي.

Abstract:-

There is no doubt that the last century was a fabrication of the theories, curricula and literary visions that became the subject of research and study because of its importance to Arab writers and critics. In the middle of the second decade of the last century, the substantive equivalent was born by the critic Elliott; The birth of the child was difficult. The Equator did not take its real place in the literature because of its role in determining the meaning of the sense and perception on which the literature was based. It was confused by the multitude of methods and terminology at the time, and therefore was not properly understood. The objective of the study is fulfilled And read a clear contact with the knowledge and sense.

The Wave of the Wave is a high cultural symbol in the United Arab Emirates, as it simulates a number of social phenomena that have taken upon itself to stimulate national awareness, a sense of responsibility and a sense of identity and are committed to the psychological and moral commitment to the homeland.

It was interesting to read the objective equivalence according to what he wanted to innovate; because of the ambiguity and lack of interest of the scholars, and not mention them only implicit in their books or studies; Diwan, and the relevance of poet poetry poetical equation.

Research methods are an ideal tool for reaching satisfactory results, and to identify the facts that led to the multiplicity of concepts and labels of the objective equivalence. Therefore, the modern monetary cultural approach was useful to reach those results.

Keywords: The objective correlative, modern poets, the collection of poems of the captive of the wave, sensation, the recipient.

المعادل الموضوعي (الأصول والتجليات):

تنص نظرية النقد الحديث على أن البلاغة ليست في صدق الإحساس أو في صدق التعبير أو جمال الأسلوب أو إفصاح عن شخصيه الأديب إذ يقول: اليوت إن البلاغة هي في ابتكار الأديب، ومعادل موضوعي للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه، أي أن يبتكر الأديب شيئا يجسد الإحساس، ويعادلهُ معادلةً كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه، بحيث يستطيع هذا المعادل الموضوعي أن يجسد داخل المتلقي الإحساس نفسه الذي أراد الأديب إثارته، عندما يكتمل العمل الأدبي ويتحول إلى تجربة خاصة بالمتلقي نفسه، ذلك أن نظرية النقد الحديث تهتم بالعمل من زوايا ثلاث:

١- العمل في حد ذاته.

٢- العمل في علاقته بالفنان.

٣- العمل في علاقته بالقارئ.

فمن **الزاوية الأولى** يُعد العمل معادلا موضوعيا للإحساس، وليس الإحساس نفسه؛ إن الأدب هو استعمل اللغة المجردة بخلق جسم أو كيان محدد، أما في **الزاوية الثانية** التي تعنى بعلاقة المبدع بعمله، فان الإبداع الفني ليس تعبيرا عن شخصية المبدع، بل هو تحويل عدد لا يحصى من الخبرات والمشاعر التي تأثر بها في حياته، إلى شكل أو مركب جديد يختلف تماما عن الخبرات والمشاعر التي استمد منها مادته الخام، التي تمر بتفاعلات كيميائية تجعله مركبا جديدا، وكأن عقل الفنان وحسه وخبرته بأصول الصنعة الفنية، بمثابة بوتقة تنصهر فيها هذه المادة الخام، فتتخلص من الرواسب والشوائب، وتعاد صياغتها لتتحول إلى مركب جديد لم يكن موجودا من قبل[1]، أما من **الزاوية الثالثة** التي تتمثل في علاقة العمل الفني بالقارئ، فان نظرية النقد الحديث ترى أن هذا العمل كي يحقق الأثر المطلوب فإنه يجب أن يجسد الإحساس المجرد، إلى كيان محسوس، يستطيع القارئ أن يلمسه، ليستطيع العمل الفني أن يعادل الإحساس، ولا تقتصر مهمته على نقله فحسب، وبالتالي فان الإحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي تثيره الحياة.

إن الفن يثير إحساسا جماليا يهدف إلى إعادة التناغم المفقود إلى نفس المتلقي، أما

الإحساس الذي تثيره الحياة فهو عفوي وعرضي، قد يسبب الاضطراب والقلق لصاحبها فالفن يمنح المتلقي فرصة التحكم في الإحساس والاستمتاع به، أما الحياة فتجعل الإحساس متحكماً في المتلقي، وربما يصبح تحت رحمته، وهذا الإحساس ينتقل إلى المتلقي كما هو في الحياة، بكل شوائبه ورواسبه، وبذلك يفقد العمل الفني أثره ويصبح غير ذي معنى(٢).

احتلت فكرة المعادل الموضوعي التي جاء بها اليوت مكانا مهما في التفكير الشعري العربي إبان حقبة الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم، ولبست هذه الفكرة الكثير من الوجوه إلى حد تعددت فيه معاني (المعادل الموضوعي) التي لا تختلف عن أفكار اليوت الأخرى إذ اتخذت أشكالا عدة عند الشعراء العرب، لأنها تنطلق من شاعر يمثل شخصية اختلفت عليها وان لم يختلف في تقويمها، ومن هنا نرى انه (كثيراً ما يتم الخلط بين آراء اليوت وكيفية فهمه) (٣).

يتفق الباحثون العرب على أن فكرة المعادل الموضوعي جاءت رداً على الامتعاض والتردي الفني والأدبي من اليوت ومجموعة الجيل الغاضب في انكلترا بعد الحرب العالمية الثانية، تلك المجموعة التي عبرت عن نفسها من خلال اعتناقها لأفكار ورؤى جديدة لم تكن الساحة الأدبية في انكلترا أو المنطقة الأوربية قد عرفتها، وذلك نتيجة الحرب العالمية التي ألقت بظلالها القاتمة على تفكير ووجدان المثقفين والأدباء والفلاسفة وأدت إلى قيام مراجعات شاملة في الفكر والأدب والفلسفة وجميع ميادين الحياة الأخرى، ومن هنا نظّر إليوت لفكرة المعادل الموضوعي الذي دعا إليه ليكون البديل عن الرؤية الرومانطيقية للشعر، بعدّه تعبيراً عن العواطف والانفعالات بصورة مباشرة، هذا الفهم المبدأي للمعادل الموضوعي نراه عند باحثين ونقاد عرب من أمثال محمد غنيمي هلال ومنيف موسى وعبد الرضا علي، وكثير من الأدباء والمثقفين الذين كانوا ينشرون نتاجاتهم في مجلة شعر، غير أن الباحثين الذين ذكرت أسماءَهم يختلفون فيما بينهم بخصوص تصوراتهم ومفاهيمهم المتبلورة حول فكرة المعادل الموضوعي، فمحمد غنيمي هلال يرى أن الدافع الفني وراء فكرة المعادل الموضوعي هو إقناع القارئ (بحيث لا يحس المرء أن الكاتب يفضي بذاته عن طريق إثارة المشاعر دون تبريرها)(٤)، فالأديب بهذه الرؤيا يمارس نوعا من إخفاء المشاعر المباشرة لإقناع القارئ بعمومية التجربة من أجل أن تستحق ايلاء الاهتمام من القارئ الذي

يقنعه العمل الأدبي من خلال المعادل الموضوعي بأحقيته بتمثيل مشاعر إنسانية مشتركة وليست مشاعر سطحية مباشرة لا تعكس إلا تجربة صاحبها الذي عاشها وحسب[٥].

إذا المعادل الموضوعي عند غنيمي هلال هو العمل الأدبي الذي تكفل مقوماته الفنية الداخلية تسويغ الأحاسيس والأفكار للإقناع بها، وعلى ذلك يكون هدف المعادل الموضوعي عند اليوت كما فهمه غنيمي هلال هو الإقناع[٦].

أما عند منيف موسى فقد كان المعادل الموضوعي يعني الهرب من العواطف، رابطا بذلك موقف اليوت من الرومانطيقيه، يقول منيف موسى (وفي مجال رفض النقد الرومانطيقي الذي يقول: إن الشعر تعبير عن العواطف قال اليوت إن الشعر ليس تعبيراً عن العواطف وإنما هو هروب من العواطف، فوضع بذلك الأساس المتين للنقد الموضوعي أو ما يسمى بالمعادل الموضوعي)[٧].

وهنا نلحظ كيف ينتقل الأستاذ منيف موسى من الخطاب النقدي إلى الخطاب الشعري دون الانتباه إلى الفوارق مما جعله يساوي بين النقد الموضوعي والمعادل الموضوعي، صحيح أن فكرة المعادل الموضوعي سمحت للناقد أن يتقرب من النص الأدبي اقترابا موضوعيا غير مبني على العواطف أو التقمص السيكولوجي لشخصية المؤلف، إلا أن فكرة المعادل الموضوعي ليست هي النقد الموضوعي، بل هي فكرة أدبية بالأساس يلجأ إليها الأديب للتعبير الشعري وليست من خطط الناقد أو صنعه اللهم إلا بعد اكتمالها وانجازها وتحقيقها على يد الشاعر، إذا تسمح للناقد بتعقبها فان تعقبها بنجاح فانه يقترب بذلك من النقد الموضوعي[٨].

أما الأستاذ عبد الرضا علي فينطلق من فكرة المعادل الموضوعي ليجعلها تمثل عند الشاعر معادلة تهدف إلى إقامة التوازن بين عالم الواقع والعالم كما ينبغي، يقول (إن الشاعر المعاصر الواقع تحت تأثير المناخ الاليوتي عن وعي أو عن غير وعي يرمي إلى سد الثغرة التي تفصل بين عالم الخراب كما يراه وبين العالم كما يريده)[٩]، وكأن بالأستاذ عبد الرضا يحاول الربط بين فكرة المعادل الموضوعي وفكرة التعويض، ليصبح المعادل الموضوعي الاليوتي يعني عنده التعويض، ولتنسحب ظلال كلمة التعويض النفسية أيضاً إلى ساحة المصطلح.

إن اليوت على وفق رؤية جليل كمال الدين يهرب من التعبير عن العاطفة لا لأنها تمثل وجهة نظر الرومانطيقية في التعبير العاطفي عن الحياة، ولكن لأن هذا الامتناع عن إبداء العاطفة يأخذ بعداً اجتماعيا يقرب اليوت من مجتمع اللوردات ويعطي انطباعا عن الشاعر حول التحكم بالذات والانفعالات.

ونحن حين نتأمل في هذه التفسيرات المختلفة والقراءات المتباينه لفكرة المعادل الموضوعي الاليوتية نرى أن هذا المصطلح مرّ برؤى مختلفة واخذ ابعاداً جديدة واصطبغ بظلال معان مختلفة، فتارة نراه قد اصطبغ بفكرة الإقناع عند غنيمي هلال، وتارة أخرى نراه قد اشتبك مع عموم النقد الموضوعي كما عند منيف موسى، ليتلون عند الأستاذ عبد الرضا علي بفكرة التعويض، ثم ليرتبط بفكرة التحكم كما عند الأستاذ جليل كمال الدين[١٠].

قد يستغرب البعض إذا قلنا أن هذه التفسيرات المختلفة التي ذكرها نقادنا العرب ربما لم تقترب مما أراده اليوت من فكرة المعادل الموضوعي، وسبب ذلك أن كل ما تم تقديمه من قراءات متباينة كانت ترتبط بالمنظومة الفكرية أو بما يحمله النص الأدبي من أفكار وعواطف، فالذي نعتقده أن اليوت قد طرح فكرة المعادل الموضوعي لغرض معالجة الجانب الفني والجمالي المرتبط بشكل النص الأدبي لا بمضمونه.

إن مصطلح اليوت يرتكز أساسا على فكرة (المعادل) الفني أو الشكلي الذي يتعين على الشاعر تبنيه في كتابات نصه الشعري، ذلك أن قيمة الشعر المعاصر تحديدا تكمن في الشكل الذي يصوغه الشاعر لغة وصورة وإيقاعا، وإذا دققنا في هذا الموضوع فانه يمكن القول أن ما قصده اليوت في هذا المعادل هو الصورة الفنية، إذ يقول (الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد (معادل موضوعي) له، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع، أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد)[١١].

الشعر العربي الحديث:

شهد القرن العشرون محاولات شتى في سبيل تطوير الشعر العربي، ليس لها نظير في تاريخ الشعر الطويل؛ وفرق بين التطور والانبعاث؛ لأن البارودي وشوقي وإسماعيل صبري وأقرانهم لم يطوروا هذا الشعر؛ وإنما انتشلوه من المواضيع المنحطة التي كان قد تردى فيها في عصور الانحلال الثقافي والتخلف السياسي على السواء؛ وحاولوا النهوض به

إلى مستوياته الراقية التي بلغتها ذات يوم على أيدي كبار الشعراء القدامى من أمثال البحتري وأبي تمام واضرابهم[١٢].

إن محاولات التجديد المعاصرة قد بدأت بالتزامن مع بوادر النهضة العربية، ومع بدايات القرن العشرين أخذت ملامحه تتضح بصورة نزعات وجماعات تمهيداً للتحول الأوضح عند نهايات النصف الثاني من القرن نفسه صعوداً حتى الوقت الحالي[١٣].

وإنَّ من يتتبع تحوّلات الشعر العربي الحديث بدقة سيجدها متعاقبة في خطها العام، إذ يمكن حصرها في أربع حركات، ولكل منها موقفها ووجهة نظرها وخصائصها وهذه الحركات هي: الشعر التقليدي، الشعر الرومانسي، الشعر الحر، وقصيدة النثر، وهي متعاقبة في الزمان متخالفة في المكان[١٤]، وإذا كانت الحركة الأولى أريد بها الشعر الإحيائي، فإنَّ داخل هذه الحركة تحولات ضمنية كدعوات الزهاوي إلى النظم عن شعور عصري يختلج في النفس لا عن تقليد، وتأكيده على ابتكار الجديد والنظر للقديم والحديث من جهة النزعة وليس الزمن، ثم دعوته للشعر المرسل وكذلك دعوات الرصافي للتجديد إلى حد تعاطفه مع ما سمي آنذاك بـ"الشعر المنثور" عند (جبران خليل جبران، أو أمين الريحاني) ثم جاراهم في ذلك إلى جانب (روفائيل بطي) على الرغم من أنه يفضّل الشعر المنظوم ويَعدُّ الوزن والقافية أساس الشعر، كما دعا (علي الشرقي) إلى أوزان عصرية خارج بحور (الخليل بن أحمد)[١٥].

وهناك من دعا إلى ما سماه "النظم الطليق" وهو الشكل المطابق لنماذج الشعر الحر من حيث توزيع التفعيلات[١٦]، وبصورة عامة فإنّ شعر النهضة لم يخرج كثيراً عن "الشفاهية" فقد انتقل كثير من خصائص الشعر الشفاهي في القرن التاسع عشر إلى الشعر النهضوي أيضاً، فظلَّ جزء كبير منه يرتجل ارتجالا مثل: (الكاظمي) ويتبع الصيغ والقوالب الجاهزة مثل: (البارودي، الزهاوي) ويفكر بالخطابية والمنبرية والإنشاد(الرصافي، شوقي، حافظ)[١٧].

الشاعر نايف الهريس:

هو نايف عبد الله مطلق الهريس، شاعر فلسطيني، ولد عام ١٩٤٢م في مدينة بيسان الفلسطينية؛ هاجر إلى مدينة دبي العربية عام ١٩٦٣م، تقلد مناصب أمنية متعددة.

اكمل دراسته الأولية متنقلاً بين فلسطين بلده الأم والأردن، ونال شهادة الإعدادية من عمان عام ١٩٦٠م[١٨].

مؤلفاته:

لم يكن الشاعر ممن يحفلون في الشعر العربي؛ ولم تكن اللغة العربية محض اهتمامه، ولاسيما عروض الخليل وبحوره؛ ولكن بعد أن بلغ من العمر اغلبه -وحصراً بعد أن أنهى حياته العملية (التقاعد)- نبغت لديه الموهبة الشعرية، فقارع الشعراء أصحاب الطبع والصنعة، فصدر له عن عمر ناهز السبعين عاماً، دواوين عدة منها: ١- سلام على البردة ٢- سواقي المطر ٣- المسبار ٤- لا تسلني عني فالشعر جواب ٥- أسير الموج، فضلاً عن قصائد متناثرة متضمنة في الصحف والمجلات[١٩].

ديوان أسير الموج:

إنماز ديوان أسير الموج بطبعة أنيقة تبنتها دار الغدير للطباعة عام ٢٠١٧م، توغل في افتتاحية الكتاب مقدمة للناقد لزهر حسناوي من الجزائر، ومداخلة أدبية للدكتور السعيد عموري من الجزائر أيضاً، عدد صفحات المقدمة والمداخلة عشرون صفحة، كانت المقدمة تحمل في ثناياها المدح والثناء والاسترضاء؛ قارن الناقد (لزهر حسناوي) بين الشاعر نايف الهريس وبين أبي العتاهية وابن عربي وغيرهم من القامات الشعرية التي عاشت في وقتها، ونسي أن نايف الهريس يعيش في هذا الزمن الذي يتطلب منه محاكاة واقعية ترضي اذواق المتلقي العربي في الوقت الحاضر، فضلاً عن ذلك لم أجد ما يثير فضولي وتشوقي لقراءة الديوان، ولم يبين لي الدلالات النسقية -فلسفة الشاعر- في الحياة والموت والمناخات الثقافية التي مر بها الشاعر، ولم يعرج على الانساق الثقافية المكتنزة في ذاكرة الشاعر وكيفيتها في ايصال افكاره وتأثيرها على المتلقي.

وتحت عنوان (مداخلة أدبية) للدكتور السعيد عموري، يجد البحث أن هذه المداخلة لا تخص ديوان أسير الموج، وإنما تنم عن رحلة كفاح للشاعر وتقلده المناصب العملية، ثم تحول بعد ذلك إلى شاعرية الشاعر والأنماط التي يكتب بها قصائده، وأطر بينها وبين المدح والثناء على شخص الشاعر، والملفت للنظر كيف توصل إلى شاعرية الشاعر من دون

دراسة الديوان ومعرفة العوامل الفنية في قصائده، وفي خاتمة مداخلته الأدبية يقول: ((إن هذه العجالة التي نقدمها ليست إلا مفتاحاً للباحثين لقراءة شعر نايف الهريس))[٢٠]، - لعمري اني اتجهش بالبكاء- ما الذي قدمته للديوان ياسيدي الناقد، هل اصبح النقد براغماتياً منتفعاً لدرجة دعوة الباحثين والدارسين لقراءة الديوان؟، ماذا كتبت عن الديوان في مداخلتك الأدبية وأصبح مميزاً لهذه الدرجة العظيمة؟، أين الخصائص الفنية والأدبية التي درستها في الديوان؟، أين التطبيقات على أشعار الديوان؟.

لاحظ البحث وجود قراءات نقدية متوغلة في ديوان أسير الموج للناقد لزهر حسناوي، من الصفحة ٢٧٩ إلى الصفحة ٣٠٦، ومداخلة أدبية للناقد نفسه الناقد من الصفحة ٣٤٧ إلى الصفحة ٤٠٠، تركز جُلَّ همها على جهود الشاعر ومكانته وتقلبات حياته ليس لها صلة في الديوان، وكأني أقرأ سيرة حياة الشاعر، فكان الأولى بالناقد أن يفرد كتاباً لهذا الغرض وليس وضع هذا المديح والثناء في داخل الديوان، فالديوان كتب لغرض محاكاة المتلقي الواعي وتمييز الغث من السمين فيه، والإطلاع على أفكار الشاعر، وهل استطاع الشاعر أن يوصل الإحساس إلى الناس - معادلاً موضوعياً - أم نحن النقاد نفرض على المتلقي أفكاراً غير مبررة من خلال الثناء والمديح على الشاعر - ويصبح الديوان وجهود الشاعر ضحية-؟.

هنا يتغير المفهوم الأدبي عندما يمارس الناقد والأديب فكراً نفعياً على حساب العمل الأدبي، ويبتعد عن مقومات المهنية والإحساس النقدي ويقتل ديوان شعري من خلال فرض فكر غير واعي وهجين على الدرس الأدبي والأكاديمي.

توغل في الديوان ثمانين قصيدة مختلفة الموضوعات والبحور الشعرية، تجلت رؤية الشاعر من خلالها، فقد واشج الشاعر بين رؤيته وما يحاكي المجتمع الحديث ويتناغم مع الفكر الواقعي، الممتلئ بالمفارقات الحزينة والمفرحة، في مقامية عالية وتجسير نحو الإحساس الجمعي بينه وبين المجتمع، احترث بها أرض النص الشعري ليبين ظواهر اجتماعية غابت عن عيون كثير من النقاد والأدباء.

واللافت للنظر وجود بحر شعري لا يوجد في بحور الخليل الفراهيدي اسماه الشاعر بحر (البيسان) وكأنه محاولة تجريبية ابداعية تتجدد من خلالها القصيدة العربية.

التجريب في النص عابر الجنس والنوع:

يميل نقاد الحداثة وما بعدها إلى القول بإمكانية تجاوز حدود الاجناس الأدبية على وفق مقولة نظرية النص، في حين كانت النظرية الكلاسيكية تقول بثبوت حدود الاجناس وهو ما اعطى مفهوم نظرية الأجناس، وبذلك يتضح في نظر المحدثين أن الاجناس الأدبية ليست ثابتة ولا مطلقة الوجود. وفي مقابل ذلك كله فإن الفنون تتغير وتتحول استجابة لروح العصر وهو ما يسمح بتوقف، وأحياناً اندثار، بعضها وتجدد الآخر وتوليد جنس أدبي جديد وهو أمر طبيعي وهو ما يسمح باستحداث الانواع الأدبية من بعضها[٢١]؛ فالفن في نظر ارسطو خلق وإبداع[٢٢].

إن المبدأ العام في تطور الأنواع الأدبية، هنا، من حيث نشأة النوع الأدبي وتطوره أو تلاشيه، هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، تلائم فهم البشر لطبيعة عالمهم الطبيعي والاجتماعي، وبما أن القصيدة العربية قديمة بقدم الشعر العربي يبدو أنها في مرحلة تجديد ومخاض قد يغير سيريتها القديمة بالاسلوب الحديث الذي اتخذه الشاعر في بحر (البيسان) المبتكر بتفعيلاته الثلاثة.

إن الجنس الأدبي كأنّه كائن طبيعي، يُعدّ ذا طبيعة داخلية فاعلة في نشوء الآثار الفردية وتطورها، فالأثر يخلف الأثر، كما يخلف الفرد أباه، وهذه النظرة موجودة عند النقاد التابعين للمذهب التطوري، المتمثلين بـ(فرديان برونتيير)[٢٣] الذي يرى أن الأجناس الأدبية تولد، وتنمو، وتنضج، وتضعف، وتموت كالأحياء، وتفسر المؤلفات وتسبب وجودها[٢٤].

يقول رينيه ويليك وأوستن وارن: ((أن النوع الأدبي له وجود يشبه وجود المؤسسة، ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة وأن يعبر عن نفسه من خلالها وأن يخلق مؤسسات جديدة، ويمكن للمرء أيضاً أن ينتمي إلى المؤسسات ثم يعيد صياغة شكلها بعد ذلك))[٢٥].

لقد مرت نظرية الأجناس الأدبية بمرحلتين أساسيتين:

المرحلة الأولى: بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، وبحثها بوصفها قارات منفصلة[٢٦]، فهي محددة تحديداً لا يختلط فيه

بعضها ببعض، ولا يجور بعضها على بعض، وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون، ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجون(٢٧).

المرحلة الثانية: ظهرت حديثاً، وهي وصفية بكل وضوح، لا تحدد عدد الأنواع الممكنة، ولا توصي الكُتاب بقواعد معينة، فهي تفترض أن بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية وإنتاج نوع أدبي جديد على أساس الشمول أو الغنى، كما كانت تبنى على النقاء، وبدلاً من التشديد على التمييز بين نوع ونوع، فمن المهم بعد الإلحاح الرومانتيكي على التفرد كل عبقرية أصيلة، وكل عمل فني في إيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة إظهار صناعته الأدبية المشتركة، وهدفه الأدبي(٢٨).

إن الذي يحدد الفنون والأنواع الأدبية السائدة، في مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعي، هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكنيكية والمُثل العليا الجمالية والفكرية والعلاقات الاجتماعية في هذه المرحلة، وعلى هذا فالنوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء باحتياجات اجتماعية معينة، يحددها ذلك الوضع الذي أثمر هذا النوع من الأدب أو ذاك(٢٩).

بحر (البيسان) عابر الجنس والنوع:

بعد هذا التقديم عن الفنون والأجناس الأدبية وتطورها عبر العصور يقول الشاعر بمحاولة تجريبية في إحدى قصائده المسماة (حين أُرْخي عِمَامَتي) من بحر (البيسان):

صَـدَى الحُـبِّ لا يُـروَى مِـنَ القُبَـلِ ... وَلا الهَتْـفُ بـالجَوَّالِ وَالغَـزَلِ
وَلكِـن بِرَحـبِ الـرّوحِ مَوسَـقَةً ... تُوَاسـي رَهـينَ العِشـقِ بِالمُقَـلِ
وِصَـالٌ عَلـى صَـهوِ الجَمَـالِ رَخَـى ... عَنَـانَ الوَفَـا لِلفَـوزِ بِالأَمَـلِ(٣٠)

(البيسان)

القصيدة من حيث الابتداء ذات نمط كلاسيكي للقصيدة العربية، بنيت على الشطر الأول بفكرتها، وتدور حول قافية واحدة، ولاسيما حرف الروي وموسيقاه العالية وفيها ترويح عن النفس من خلال تحريك حرف الروي بالكسر، والتصريع جلي في البيت الأول، وبيت القصيد فيها أو فكرتها تدور حول الشوق والحنين فضلاً عن العتاب وطلب الوفاء من

المقصود، وهذا بمثابة معادل موضوعي لمعاناة العشاق والأحباب، والتعبير عن ما يثير أحاسيسهم وشجونهم وبعد المسافة بينهم وبين أحبتهم، إذ حاكا الشاعر بكلماته البسيطة عقول العشاق والمحبين، وكل هذا يدور بأسلوب دراماتيكي ورومانطيقية عالية بمحاكاة لحياة عصرية يريد فيها الشاعر كل هذه المشاعر والأحاسيس كلها لا يستطيع (الجوال أن ينقلها) كونها جياشة ومؤطرة بالحب والوفاء.

إن الغريب والملفت للنظر في هذه القصيدة أنها خارج العروض العربي على الرغم من موسيقاها المتقاربة، فقد جمعت تفعيلتين من بحرين مختلفين البحر الأول الطويل وتفعيلته: (فعولُنْ مَفَاعيلُنْ)، والبحر الثاني الوافر وتفعيلته: (مُفَاعَلَتُنْ)، وبهذا اصبحت تفعيلة القصيدة (فعولُنْ مَفَاعيلُنْ مُفَاعَلَتُنْ)، وهذا خروج عن المألوف في الشعر العربي، لذا اصبح بحر (البيسان) بحسب تسمية الشاعر عمل تجريبي إبداعي، خرجت فيه القصيدة عن جنسها ونوعها، ولا بأس أن يعبر الانسان عن رغباته والترويح عن نفسه المكتئبة بشتى أنواع اللغات التي يتمكن منها، ما دامت تفي بالغرض الفني والأدبي والتعبير الصادق عن مكنونات الإنسان.

قراءة مختارة تمثل المعادل الموضوعي:

الجملة الثقافية (التهريب النسقي)[٣١] معادلاً موضوعياً في شعر نايف الهريس:

ينظر علماء النحو إلى ترتيب عناصر الجملة وتراكيبها، ولعل ما يصفه النحويون في الجملة الكلامية بأنه فضلةٌ يقصدون به أنه عطاء فكري زائدٌ على أصغر دوائر الجملة الكلامية المفيدة، أما الأديب البليغ فلا يكتفي بالتقيد بما يجوز في التراكيب العربية، فيستعملها كيفما أتفق، بل ينظر إلى دلالاتها، والى المعاني التي تؤديها مختلفات التراتيب، فيستعمل منها ما يدل على ما يريد التعبير عنه في كلامه بعبارة مختصرة، ويحاول دوماً أن يطبق بين اختياره منها وما يريد التعبير عنه[٣٢]، وقال الشاعر نايف الهريس في قصيدة أسماها (رُوحي بكَ يَا وَطَني)، يقول:

وَطَـــني رَعْتـــكَ فَضَـــائِلُ الْمَعْبـــوُدِ ... يَـــا آيـــةَ الإيْمَـــان أنْـــتَ وُجُـــودِي

يـــا مُرْكِعِـــي بَعْـــدَ الإلـــهِ مَنَحـــتَ لي ... وَطَنَـــاً سَـــنا فِرْدَوْسِـــهِ بِوَريـــدِي

سِــحْرُ اللُّجَــينِ ســرى بِتِبْــرِ تُرَابِــهِ آيــات حُسْــنٍ صَــفْوُهَا بِخُلــودي[٣٣]

(الكامل)

هذه الأبيات الشعرية مكتنزة بالجمل الثقافية (التهريب النسقي) يحاول الشاعر من خلالها جعل المعادل الموضوعي أداة لإثارة الانساق الثقافية المكتنزة في ذاكرة المتلقي، فكلمة (وطني) جملة ثقافية ولو كانت تتكون من كلمة واحدة، فتاريخية الوطن جاءت في الكثير من الكتب السماوية وهي دلالة على وجود الطمأنينة في الاماكن التي ترعرعنا فيها وكانت صاحبت الفضل الذي لا ينضب علينا فالوطن هو ذات الإنسان وقدسيته جاءت من الله سبحانه وتعالى، لما له من أهمية بالغة لتثبيت الهوية والإحساس بالانتماء، وطبيعة الإنسان بلا وطن كأنه لا ينتمي إلى حياة البشرية والإنسانية ويصبح بمستوى الهوائم في الصحاري والفلوات.

ووصفية الوطن تأتي كونه وعاء الإنسان ومحمل عقيدته وهو لا يقل شأناً عن الشرف وهو ضميره الحي والناطق، والإنسان من أعظم غاياته التمسك بوطنه، والعربي يضحي بمهجته في سبيل المحافظة عليه وكأنه (عرضه).

وفوائد الوطن تأتي من الخيرات التي يعطيها لنا، فضلاً عن كونه مسكننا ومهد طفولتنا وميراث آبائنا وأجدادنا، نكتسب منه العلم والتجربة، ويحمينا من عواتي الدهر ونوائبه، يمنحنا السكن والعمل والراحة الأبدية المنبثقة من عبق ترابه.

ويشير الشاعر بهذه الابيات إلى أن الوطن هو غاية وليس وسيلة بقوله: (يَا آيةَ الإيْمَانِ أنْتَ وُجُودِي)، فجعل الوطن بمثابة من يستحق العبادة لما له من فضائل تدر على رعيته، بقوله: (يا مُرْكِعي بَعْدَ الإله)، وفي البيت الأخير يصف تراب الوطن بـ(اللُّجَين) واللجين هو الفضة الخالصة التي تكسو الجباه، وأراد ان يكون مثواه الاخير في تراب الوطن كونه يعتقد أن الموت في الوطن هو خلود بقوله: (سرى بِتِبْرِ تُرَابِهِ آيات حُسْنٍ صَفْوُهَا بِخُلودي).

استعمل الشاعر حرف الروي وهو (الياء) وهذه دلالتها أنها متنفس ودّلما في الروح من آلام وجراحات قد اصيب بها الشاعر، فضلاً عن حروف نداء البعيد المتمثلة بـ(يا)، التي تدل على أن الوطن بعيد لكنه ساكن في الروح والقلب، كلمات القصيدة كانت بسيطة وغير معقدة وتحاكي شريحة كبيرة من الناس وتحرك احاسيسهم بالمعادل الموضوعي الذي أراد

الشاعر أن يوصل أفكاره بواسطته.

وفي قصيدة أخرى أسماها (عُرْسي بِقُدْسي)، يقول:

أَبىَ جِلْـــدي يحُـــكُّ بِغَيْـــرِ حسِّـــي ... وَلَـــوْ شَـــكَبُوا الـــدُّنَا ذَهَبَـــاً لِعَكْـــسِ

سَـــأهْوَى جُـــوعَ أمْعَـــائي وَنَعْشـــي ... علـــى رَأسِـــي ارْتَـــدى تَاجَـــاً لِبَأسِـــي

فَقُـــمْ يَـــا رَدْعُ مـــن إدْمَـــان صَـــمْتٍ ... وَعَمِّـــرْ مَـــدْفَعاً مِـــنْ نَـــارِ تَعْســـي[٣٤]

(الوافر)

هذه الأبيات كلها تكون جملة ثقافية، يحيلها الينا المعادل الموضوعي، فعند قراءتها تتساور لنا القضية الفلسطينية ومعاناة الشعب الفلسطيني، والتحديات التي من خلالها صمد الشعب الفلسطيني، التي مثلها الشاعر بالموت والجوع بقوله: (جُوعَ أمْعَائي وَنَعْشي)، كما أشار الشاعر إلى التخاذل والنكران الذي مارسه العرب تجاه القضية الفلسطينية بقوله: (فَقُمْ يَا رَدْعُ من إدْمَان صَمْتٍ)، ثم يعرج بعدها إلى وسيلة الذود والدفاع عن الوطن بواسطة القتال المشروع وردع القوات الغازية بالحديد والنار بقوله: (وَعَمِّرْ مَدْفَعاً مِنْ نَارِ)، حول الشاعر فعل الأمر (فقم) إلى زرع الثقة والأمل وتجديد الأحداث عن الإنسان العربي الذي اغتصبت منه القدس عنوة، فهنا اعطاه شرعية كافية لرد اعتباره، وجعل الحرب لم تنتهِ على الرغم من خسارة معركة واحدة.

كانت بؤرة القصيدة منلوج داخلي يحاور فيها الشاعر نفسه، ويخبر أباه المفترض الذي ترك أرضه وأرض أجداده بأيادي غير أمينة، باعتها بالخداع والمؤامرات، فهو يتمثل لنا بمحاكاته لأبيه والشعور بالغضب والندم من التقاعس الذي أصاب الأمة العربية، ويبدو أن الشاعر لكثرة قصائده عن الوطن ما زال نابضاً بالحياة وهو على استعداد للقتال في اي وقت يسمح له ذلك.

المؤلف المزدوج معادلاً موضوعياً عند الشاعر نايف الهريس:

إن في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك مؤلفين، مؤلفاً فرداً له خصوصية شخصية، ومؤلفاً آخر ذا كيان رمزي، إنه الثقافة التي تصوغ بأنساقها المهيمنة على وعي المؤلف الفرد ولا وعيه معاً، ومهما حاول الأول أن يعبر عما يريد، فإن أفكاره ومواقفه سوف تنتظم في

أطر كبرى تعمل على صوغ منظوراته، ونوع القضايا التي يتطرق إليها، فالمؤلف الفرد ذا نتاج منفرد، والثقافة التي يمكن عدّها المؤلف الأشمل والأكثر حضورا، والذي يتدخل باستمرار في تعديل ما يفكر به المؤلف الفرد وينتجه، إن الثقافة مؤلف مضمر ذو طبيعة نسقية تلقي بشباكها المنظورة على الكاتب، يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ[٣٥]، وفي قصيدة اسماها (النَّفير) يقول:

بـــلادِي مِـــنْ بَلاهَـــا وَلَّـــدَتْني ... كَبَـــــارودٍ لَمَيْـــــدان الجِهَـــــادِ
ذرُوا دُمُـــــعَ العُيـــــون وَذَكِّرونـــــا ... لِمَـــا الشُّـــهَداءُ ضَـــحّوا بِـــاطّرادِ
فَيَـــا وَطَنَـــاً جَبَلْـــتَ دَمِـــي بِعِشْـــقي ... فـــداً لـــلأرْض هَـــلْ تَرْضـــى بُعَـــادِي[٣٦]

(البسيط)

استدعى الشاعر بهذه القصيدة المرجعيات التاريخية المكتنزة في ذاكرة المتلقي، وبدأ يحاكي النواميس الظرفية الكامنة في ازدواجية النص بين المؤلف والثقافة التي املت عليه وعلى المتلقي الرجوع إلى هذه المرجعيات، وبلورت لمفهوم واحد جمعها المعادل الموضوعي، يقول الشاعر: (بلادِي مِنْ بَلاهَا وَلَّدَتْني) فأراد بالبلاء هنا شدة البأس والشجاعة والفروسية والإقدام، فضلاً عن كرم الأخلاق، وجعل الشطر الثاني يقول: (كَبَارودٍ لَمَيْدانِ الجِهَادِ)، وأراد أن يوصل لنا فكرته من خلال الانساق الثقافية أن ابناء هذا الوطن هم مشروع شهادة وفداء لثرى الوطن من شرقه حتى غربه، وإن ابناء الوطن نارٌ على المعتدين وبركان متفجر اسوةً بأبنائه الشهداء كما في قوله: (الشُّهَداءُ ضَحّوا بِاطّرادِ)، ويرى أن السعادة تكمن بتقديم الدماء الزكية فداءً لتراب الوطن فقال: (جَبَلْتَ دَمِي بِعِشْقي)، وهنا كانت المرجعيات التاريخية تعيد الينا ذكرى مجد العرب وعزتهم في ساحات الوغى، عندما كان المسلمون يتوالون ويتحاسدون في بينهم في سبيل نيل الشهادة، فقد كان المسلم والعربي يستحي ويأبى أن يموت حتف أنفه، فيمثل لنا الشاعر هذه الصورة الجميلة والرائعة وهي سعادة الانسان أن يقدم دمه فداء للوطن بشموخ وتعالي عن الخانعين والمتخاذلين.

كان حرف (اللام) حاضراً بتعليلاته في القصيدة، وكذلك حرف (الباء) وهو يعلل القوة الانفجارية في الكلام، كما يزيد من النبر وقوة الإيقاع، ويجعل متنفساً للكلام وترويحاً عن الهموم والتعب، وبؤرة القصيدة كانت محاكاة للأرض وللشهداء والدماء الزكية وروافدها غير المنتهية عند المجاهدين الأحرار، وإن الوطن ولود دائم لهذه التضحيات.

وفي قصيدة أخرى يتعامل الشاعر فيها مع المؤلف المزدوج، أسماها(مغارة بني عاد) يقول:

مَغَـــارَةٌ سِـــحْرُها بِالعَقْـــلِ مُنْعَقِـــلُ ... رَانَـــتْ بِمُبْصـــرَةِ الأذواقِ تَكْتَحِـــلُ

سِـــتُّونَ الْـــفَ ذراعٍ طَـــالَ مَسْـــرَبُها ... تَعْـدو المَسَـافاتُ حَتَّـى يَرْهُـلَ الطُّـوَلُ

نَحْـتٌ بِبُـرْدِ نُثُـوءِ الصَّـخْرِ زُخْرُفُـهُ ... جَدى ثَقافَاتِ صُعدِ الصخْرِ يَنْتَصِلُ[٣٧]

(البسيط)

في هذه القصيدة يفتخر الشاعر بالحضارة العربية الأصيلة، فيعيدنا بالذاكرة إلى الوراء وحصراً إلى قوم عاد وأبراجها وجمال فن الزخرفة وحب الفن وذائقة العربي آنذاك، وبالتفاتة فنية استعمل الشاعر فيها الجناس فيقول: (بِالعَقْل مُنْعَقِلُ)، فزاد من مغارة السحر جمالاً حين استعمل البلاغة ليعبر عن مدى انبهاره بهذه المغارة الفنية التي نحتت بايادي مجردة بعيدة عن مكننة الحياة، وذلك بقوله: (رَانَتْ بِمُبْصرَةِ الأذواقِ تَكْتَحِلُ) وهذا ما يزيد الدلالة رصانة أي عندما تراها العين تكتحل بها، وهذا غاية في الجمال ينقلها الينا الشاعر على شكل ايقوني رائع، ويقول: (سِتُّونَ الْفَ ذراعٍ طَالَ مَسْرَبُها)، استعمل الشاعر المبالغة لغرض فني يراد به لفت الانتباه والتأمل في هذه المسافة الطويلة، ويبدو أن التناص كان حاضراً وقد اقتبسه من القرآن الكريم، ويقول: (تَعْدو المَسَافاتُ حَتَّى يَرْهُلَ الطُّوَلُ)، وهنا يؤكد على طول الناس في تلك الحقبة واستعمل الجناس الناقص بقوله: (طَالَ، الطُّوَلُ)، ويعاود انبهاره بالتحف الفنية التي حفرت على الصخر ودامت هذه السنين الطويلة فيقول: (نَحْتٌ بِبُرْدِ نُثُوءِ الصَّخْرِ زُخْرُفُهُ)، ويسترسل بلغة بسيطة عذبة وموسيقاها الهادئة من بحر البسيط، وكأنها تطرب الإذن وتنشر السرور في القلب، وفي الشطر الاخير يعرج الشاعر على العلم والثقافة في تلك الحقبة ويذهل منها وما توصلت له بإنشاء انسان مرتقٍ إلى مستوى علمي رفيع، فيقول: (جَدى ثَقافَاتِ صُعدِ الصخْرِ يَنْتَصِلُ)، وهذه الالتفاتة مقتبسة من كتاب

الله عز وجل حين ذكر قوم عاد، وبهذا واشج الشاعر بين التاريخ والقرآن والمكتنز الثقافي من خلال المؤلف المزدوج الذي أملا الثقافة على الشاعر والمتلقي، وتدخل المعادل الموضوعي في تكثيف الإحساس ورؤية ما دار في فكر الشاعر.

النسق المضمر معادلاً موضوعياً عند الشاعر نايف الهريس:

لاشك في أن الأنساق المتشكلة في فجوات النص وتأويلها من قبل المتلقي، تكشف عن حالة الصراع بين نسقٍ ثابت، ونسق آخر متحرك متحول، فالنص الشعري يتضمن في بنيته العميقة أنساقاً مضمرة مهيمنة على الرغم من ثانويتها أو هامشيتها، تتجلى موضوعيتها في قراءة المتلقي الثقافية.

إن انشغال النقاد القدماء بالخلاف بشأن تسمية المصطلح والتنظير له، جعلهم يغفلون في حقيقة الأمر الدور الوظيفي للتضاد داخل الشواهد والنصوص، فلم يشر أي منهم إلى فاعلية التضاد في النص إلى أن جاء **(الجرجاني)**، الذي أكد أهمية التضاد في شكل الصورة الفنية وشبكة العلاقات بمفهومها الحداثوي(٣٨).

إن تنبيه **(الجرجاني)** على التضاد في باب التمثيل وتأثيره في النفس يعطي للمتلقي ما توصل إليه النقاد المتأخرون في معنى الظاهر والمضمر، إذ يقول: ((وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه - موت لأعدائه ويجعل الشيء من جهة ماء، ومن أخرى ناراً))(٣٩)، يقول في قصيدة اسماها (عباءَةُ الوطن):

أَنَّـــى يمُـــوتُ النَّـــاسُ بالبُهتَـــان ... شَـــرِبَ السُّـــكوتُ خَمـــيرَةَ الأعيـــان

وَتَمَختَـــرَ الأعشَـــى بِكَـــرشٍ أَبلَـــجٍ ... سُـــحتٌ بِـــهِ يَجتَـــرُّ بِـــالنُّكرَان

وَالطَّيـــبُ يَغلـــي بِـــالبُطُون كَأَنَّـــهُ ... ذِئـــبٌ وغِـــبِّ الطِّيـــبَ بِـــالجِملان(٤٠)

(الكامل)

عبر الشاعر عن تذلل ضمني حقيقي أصاب الناس من خلال المضمرات التي هي (أنَّى يُموتُ النَّاسُ) وهذا تساؤل مضمر لغاية الشاعر يبدأ به وكأنه منلوج داخلي مع خوالج

النفس يعكسه على المتلقي يحاول من خلاله التصريح عن حالة تطورت من شذوذ فردي إلى مجتمعي ليوضح، إن الناس قد أصابتها الهواجس واندفعوا نحو ارتكاب المعصية والابتعاد عن الفضيلة وتغنوا بالظلم والرذيلة، وواشج بين (البهتان، والنكران) ليجمع بين المتشابهات الفعلية، وما تسببه من خراب في المجتمع وما اصبح الناس عليه، وجمع بين المتضادات الاسمية (الأعيان، الحملان) ليكمل ما بدأه من رسم صورة تضمينية لذلٍ وتذللٍ في الدنيا بالمساواة بين السيد والحمل، ويبدو أن الشاعر أراد أن يصف هذا التذلل بتعدية الفعل بغير حرف الباء (شَرِبَ السُّكوتُ) لأن الناس هي من تسعى أن تكون في ذل، وذلك كونهم منقادين بأوامر الأعيان، وبهذه الصورة غُلب على أمرهم، وأراد من خلال قوله: (وَتَمَختَرَ الأعشَى بِكَرشٍ أبلَجٍ)، أي اصبح التفاخر في أكل المال الحرام ظاهرة اجتماعية، وقوله: (سُحتٌ بِهِ يَجترُّ) وهنا مثل أكل السحت كما تأكل الحيوانات الضارية بدون أي تمييز لطرائدها، (وَالطَّيبُ يَغلي بِالبُطُونِ)، أراد الشاعر ان يقول أن الناس لا تستذوق الحلال في بطونها فهو بمثابة نار تسعر في بطونهم، وهذا يدل على انعدام الذمة والمروءة، وقوله: (ذِئبٌ وغِبٌ الطِّيبَ بِالحِملانِ) وهنا مثل الذئب أرحم من الناس على طريدته وذلك لكون الذئب يأخذ قدر كفايته من الطعام، وعلة التكرار اللفظي هنا لا لمجرد التوكيد في (وَالطَّيبُ، الطِّيبَ) وإنما للتعبير عن الحدث المفاجئ أحدهما يعود على كره الناس للحلال والثاني لرأفة الذئب بطرائده، تلاعب الشاعر بالمضمرات ووظفها لغرض إيصال ما هو مكنون في ذاته، وجعل من المتلقي أن يقرأ نص آخر مضمر في داخل الكلام، مما جعل المعادل الموضوعي هو الذي ينقل رؤية الشاعر والصورة المرادة لهذه القصيدة.

الخاتمة:

في نهاية المطاف وبعد أن أتم البحث رحلته مع المعادل الموضوعي وديوان أسير الموج خرج ببعض النتائج أهمها:

١- لم يحظ المعادل الموضوعي بدراسة مستوفية فاحصة وبقراءة واضحة تلامس المعرفة والإحساس.

٢- لم يجد المعادل الموضوعي تعريفاً متفقاً عليه، وذلك لكثرة الآراء والتوجهات من أديب إلى آخر.

٣- التجريب هو كسر للمركزيات النصية ونتاج لعمل متباين عن الاعمال الكلاسيكية.

٤- التجريب عمل ابداعي لا يستطيع أي اديب أو فنان أن يقوم به إلا من تكون له موهبة شعرية أو أدبية عالية.

٥- تداخل البحوث والوقفات الأدبية التي اعتمدت المدح والثناء على الشاعر، ومذهبها النفعي قللت من شأن ديوان أسير الموج.

٦- (البيسان) بحر شعري حديث ابتكره الشاعر، ويُعد تجريبي عابر للجنس والنوع.

٧- الجملة الثقافية لدى الشاعر نايف الهريس عامل توصيل أبداعي يستعملها في اثارة الأنساق المضمرة والمكتنزة في عقل المتلقي ويجعلها معادلاً موضوعياً للإحساس.

٨- المؤلف المزدوج في شعر نايف الهريس ظاهرة ثقافية استمدها من خلال تجاربه الحياتية والأدبية، فجعل منها أداة لإثارة فضول المتلقي من خلال فرض ما تمليه الثقافة على الشاعر والمتلقي.

٩- المضمرات عند الشاعر جعلت من المتلقي أن يقرأ نصاً آخر داخل النص الظاهر، وكانت الأضداد حاضرة في تأويل النص والوقوف على حقيقته.

١٠- ديوان أسير الموج يبقى أسيراً ما لم يتحرر من المقدمات والبحوث النفعية التي توغلت في داخله، ينصح برفعها في الطبعة الثانية.

هوامش البحث

(١) - ينظر: موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب:٦٨١.

(٢) - ينظر: نفسه: ٦٨٢.

(٣) - ت. س.اليوت والمعالج الموضوعي، شايع هذال الوقيان: ٤٣٦٥، ٣٠.

(٤) - النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ٣١٩.

(٥) - ينظر: اليوت عند النقاد العرب، فؤاد مطلب مخلف:٩٩.

(٦)- ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال:٣٢٠.

(٧) - الشعر العربي الحديث في لبنان، منيف موسى: ١٧٣.

(٨) - ينظر: اليوت عند النقاد العرب، فؤاد مطلب مخلف:١٠٠.
(٩) - رؤى نقدية في الشعر وما حوله، عبد الرضا علي:٦٧.
(١٠) - ينظر: نفسه:٦٧.
(١١) - ينظر: اليوت عند النقاد العرب، فؤاد مطلب مخلف:١٠١.
(١٢) - ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل:٤٣.
(١٣) - ينظر: مشروع الحداثة الشعرية في العراق، كريم جغيدل مطرود:١٦٩.
(١٤) ينظر: أوهاج الحداثة/ دراسة في القصيدة العربية الحديثة، نعيم اليافي:١٢.
(١٥) - ينظر: مشروع الحداثة الشعرية في العراق، كريم جغيدل مطرود:١٧٠.
(١٦)- ينظر: في الشعر العربي الحديث، أحمد مطلوب: ١٩-٢٠.
(١٧)- ينظر: مئة عام من النقد- الأصول الثقافية والمرجعيات الاتصالية للنقد الحديث في العراق، سعيد الغانمي:٨٠.
(١٨)- ينظر: شعرية الانتماء، عاشور توامة:١٨.
(١٩)- ينظر: اسير الموج، نايف عبد الله الهريس:١١.
(٢٠) - اسير الموج، نايف الهريس:٢٢.
(٢١) - ينظر: نظرية الادب، رينيه وليك وآوستن وارن:٣١٣.
(٢٢) - ينظر: فن الشعر، ارسطو:٢٥.
(٢٣) - فرديان برونتيير (١٨٤٩- ١٩٠٦م)، ناقد ادبي فرنسي، ولد في طولون، وتوفى في باريس، علّم في دار المعلمين العليا، ثم أدارة مجلة العالمَيْن، وبقي اسمه مرتبطاً بنظرية تطور الأنواع الأدبية التي شرحها في كتابه (دراسات نقدية حول تاريخ الأدب الفرنسي)، ينظر: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، موريس حنا شربل:١٠١.
(٢٤) - ينظر: تداخل الاجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، دياب قديد، ج١: ٣٨٩.
(٢٥) - نظرية الادب، رينيه ويليك وأوستن وارن:٣١٤.
(٢٦) - ينظر: الرواية وإشكاليات الاتجنيس والتمثيل والنشأة، عبد الله إبراهيم، مجلة علامات في النقد:٣٢٣.
(٢٧) - ينظر: الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال:١٣٩.
(٢٨) - ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارن:٣٠٨.
(٢٩) - ينظر: سياسة الأدب، جاك رانسيير:١٥-١٧.
(٣٠) - اسير الموج، نايف الهريس:٢٧٧.
(٣١) - فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، سمير الخليل:٤٣.
(٣٢) - ينظر، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكه، ج١: ١٥٤-١٥٩ ؛ الجملة العربية تأليفها وأقسامها، فاضل السامرائي:١١-١٥.

(٣٣) - اسير الموج، نايف الهريس:٤٣.
(٣٤) - نفسه:٧٩.
(٣٥) - ينظر، النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، عبد الله إبراهيم:٣١٨.
(٣٦) - أسير الموج، نايف الهريس:٦٣.
(٣٧) - نفسه:٦٧.
(٣٨) - ينظر، جماليات التحليل الثقافي، يوسف عليمات:٢٢٥.
(٣٩) - أسرار البلاغة، الجرجاني:١٣٢.
(٤٠) - أسير الموج، نايف الهريس:٢٣٧.

قائمة المصادر والمراجع

١- الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار العودة، ط٥، (بيروت، ١٩٨٧م).
٢- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت، ٤٧١ه)، تحقيق: محمد محمود شاكر، دار المدني، (جدة، د. ت).
٣- أسير الموج، نايف الهريس، الغرير للطباعة والنشر، ط١، (دبي، ٢٠١٧م).
٤- أوهاج الحداثة/ دراسة في القصيدة العربية الحديثة، نعيم اليافي، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دمشق، ١٩٩٣م).
٥- البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكه، دار القلم، ط١، (بيروت، ١٩٩٦م).
٦- تداخل الاجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، دياب قديد، إشراف: نبيل حداد ومحمود درابسة، في ضمن وقائع المؤتمر الدولي الثاني عشر في جامعة اليرموك المنعقد في تموز ٢٠٠٨م، عالم الكتب الحديث، ط١، (عمان، ٢٠٠٩م).
٧- ت. س.اليوت والمعادل الموضوعي، شايع هذال الوقيان، مجلة عكاظ الإلكترونية، العدد ٤٣٦٥، ٣٠ (مايو ٢٠١٣م).
٨- جماليات التحليل الثقافي، يوسف عليمات الشعر الجاهلي أنموذجا، يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، (عمان، ٢٠٠٤م).
٩- الجملة العربية تأليفها وأقسامها، فاضل السامرائي، دار الفكر، ط٢، (بيروت، ٢٠٠٧م).

١٠- الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة، عبد الله إبراهيم، مجلة علامات في النقد، السعودية، العدد٣٨، مج١٠، ٢٠٠٠م.

١١- رؤى نقدية في الشعر وما حوله، عبد الرضا علي، مجلة الجامعة الإسلامية، العدد٤٤، تشرين أول، ٢٠١٧م.

١٢- سياسة الأدب، جاك رانسيير، ترجمة: رضوان ظاظا، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، (بيروت، ٢٠١٠م).

١٣- الشعر العربي الحديث في لبنان، منيف موسى، دار العودة، (بيروت، ١٩٨٠م).

١٤- الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، (بيروت، د.ت).

١٥- شعرية الانتماء، عاشور توامة، مجلة فصول للنقد الأدبي، العدد١خاص بقصيدة النثر، يناير ١٩٩٧م.

١٦- فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، سمير الخليل، دار ومكتبة البصائر، ط١، (بغداد، ٢٠١٥م).

١٧- فن الشعر، ارسطو، ترجمة: إبراهيم حمودة، مكتبة الانجلو المصرية، (القاهرة، ١٩٧٧م).

١٨- في الشعر العربي الحديث، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، (بغداد، ٢٠٠٢م).

١٩- مئة عام من النقد- الأصول الثقافية والمرجعيات الاتصالية للنقد الحديث في العراق، سعيد الغانمي، مجلة كلية التربية الاساسية جامعة بغداد، العدد٨٢، المجلد٢٠.

٢٠- مشروع الحداثة الشعرية في العراق، كريم جغيدل مطرود، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى الجامعة المستنصرية، (بغداد، ٢٠٠٨م).

٢١- موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، موريس حنا شربل، مطبعة جروس برس، (لبنان، ١٩٩٦م).

٢٢- موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، (القاهرة، ٢٠٠٣م).

٢٣- نظرية الادب، رينيه ويليك وأوستن وارن، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، (الرياض، ١٩٩٢م).

٢٤- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، (لبنان، ١٩٧٣م).

٢٥- النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، عبد الله إبراهيم، تقديم: عبد الرحمن بن إسماعيل، كتاب الرياض، (الرياض، ٢٠٠٢م).

٢٦- اليوت عند النقاد العرب، فؤاد مطلب مخلف، فؤاد مطلب مخلف، مجلة جامعة الانبار للغات والآداب، العدد٣، (اسنة ٢٠١٠م).