الأَنَامُورفِيكِيَّة الشِّعرِية

التحريف البصري، أو الصورة الوحشية لعلاقات الذات بالآخر، في القصيدة العامية المصرية

شعراء إقليم القناة وسيناء أنموذجا

د. أحمد يوسف عزت

مدرس الأدب العربي الحديث

بكلية الآداب، جامعة بورسعيد

توطئة:

يَعمِد الباحث في ثنايا بحثه، إلى محاولة استِيلاَد مَفهُوم أدبي مُقتَرَح، مرتبط بمصطلح حديث نِسبِيا، ألا وهو مصطلح: **أنامورفيك** (Anamorphic)[١]، الذي ظهر (ابتِدَاءً) في مجال التصوير الفُوتُوغرَافِي العَصرِي، أواخر سِتِّينِيَّات القرن المَاضِي[٢]. ولقد حَاوَلَ الباحث استِجلاَب مفاهيمه الضمنية، في صورة مِهَاد بحثي لمشروع أدبي، أسماه (الأنامورفيكية الشعرية). وهي محاولة بحثية، تنحُو نَحوَ ترسيخ المفهوم المذكور (اصطلاحا وإجراءً)، في مضمار الدرس الشعري الحديث. ذلك أن تعريف (**أنامورفيك**) الأصلي، أنه: "**أَفَانِينُ التَّشوِيه والخِدَاع البَصَرِي؛ عبر أَحَاجِي وتَقنِيَات الصورة الفُوتُوغرَافِية، والأبعاد الهَندَسِية للمكان**"[٣]. مما لا يَنأَى بَعِيدا عن نظريات القراءة النصية للقصيدة الشعرية[٤]. أما عن مصطلح (**الأنامورفيك**) على المستوى الشعري، فإن الباحث حاول ابتكار آلية، للقراءة السَّابِرَة أغوار النص الشعري؛ عبر استلهام مفهوم (**الخِدَاع البَصَرِي**)، ومحاولة تطبيقه في حُقُولِ الدَّرسِ الشَّعرِي، والهدف الرئيسي من الآلية المذكورة: توسيع مجالات البحث الأدبي في الشعر العربي الحديث، والبرهنة على الإمكانيات غير المحدودة للنص، وقدرته الفائقة على احتواء أي مُنجَزٍ فَني، يساير ركب التطور التقني؛ إضافة إلى أن الروابط بين الصورة الفُوتوغرافية والصورة الشعرية دقيقة وحَسَّاسَة؛ فكِلاَهُمَا: تثبيت وجداني لدَفقَة شُعُورية تُجَسِّدُهَا الأَبعَاد (الزمانية/ المكانية). إن الصورة الفُوتُوغرَافِية ضوء يكثف كتلة[٤]، والصورة الشعرية فَيضُ وجدَان يكثف لحظة نفسية بعينها (عبر المكونات نفسها: الضوء واللون "أساسا"، والصوت، والحركة، و...إلخ)[٥] ولَكِن بأسلوب مُغَاير، المُدهِش فيه (وفقا لرؤية الباحث) استخدام الشاعر تقنيات الضوء، في التقاط صورته الوجدَانِية الأَخَّاذَة. ولقد حاول الباحث استخدام تعبير (**التَّحرِيف البَصَرِي**) Visual Distortion؛ عِوَضًا عن المصطلح في نُسخَتِهِ الفُوتُوغرَافِية (**الخِدَاع البَصَرِي**) Optical Illusion[٦]؛ لأصالة التعبير الذي يحاول الباحث اقتراحه، في علاقته بالشعر العربي، الذي يَنبَنِي (في أصل وجوده) على اللغة المكتوبة. ولقد رأى الباحث (وفقا لآراء ثُلَّة من النُّقاد والبَاحِثِين[٧]) أن شعر (**العامية المصرية**) في نسخته الآنية الحديثة، عقب موجات: **التثوير**،

والتنقيح، والمراجعة[٨]؛ قد انتفض انتفاضة عُظمَى، وشَبَّ عن طَوق: **التقليد، والتكرار، والمَجَاجَة**[٩]. وبهدي مما سَلَفَ؛ فإن القصيدة العامية الحديثة، تعتبر تطبيقا جيدا لمفهوم (الأنامورفيكية الشعرية)، الذي يحاول الباحث اقتراحه؛ بوصفه (تَثْوِيرا مُوازيا) لآليات القراءة الأدبية، في مِضمَار الدَّرسِ الشعري الحديث. أما عن فكرة (**الصُّورَة الوَحشِيَّة**)[١٠] The Wild Image، التي تَتَضَام (وفقا لمقترح البحث) مع مفهوم (الأنامورفيك الشعري)؛ فإنها تبدو (**المُعَادِل المَفهُومِي**) Conceptual Equivalent، للتعبير العِلمِي الذائع (**الفِطرَة الإنسَانِيَّة الهَوجَاء**)[١١] Human Nature Reckless. فلقد شرح نفر من البحاثة، التعبير العلمي السابق، قائلين إنه: "**لا يتم ذلك من خلال الوعي، بل بما قبل الوعي** Preconsiente"[١٢]. والمَقصِد أن الباحث رأى أن مفهوم (الأنامورفيكية الشعرية)، وهو (عنده) اللقطة الوجدَانِية ذات الحساسية الشعورية الفائقة، التي تحاول (عبر النص الشعري) رسم أبعاد للمُتَشَيِّئَات كُلِّهَا (عبر حِيَل: الضوء، والزمان، وأَحيَازِ المكان)، وفق منظور بِدَائِي (والبدائية هاهنا لا يُقصَد بها السذاجة، قدر ما يقصد بها أثر التجربة الأولى: "**ذلك أنه لما كان هذا النوع من الوسائل يتألف من عملية لاشعورية فإنها تثير فينا لآخر جزء من مكوناتها انفعالا**"[١٣]، بكل ما تشتمل عليه من عفوية حادة؛ تَرتَكِز على الانفعالات الأولى للإنسان؛ إذ إن جمالها يبدو: غير منضبط، ومسترسلا، أو ما يسمى بمرحلة الرموز غير المتجانسة Heterogenees[١٤] (ذلك أنه صورة من صور **اللاوعي الحر**[١٥] The Free Subconscious، أو الأفكار المبثوثة بطريقة ما، وراء القصد والإعداد، وإنها طاقة شعورية مُبهَمَة، لا تتماشى تماما مع منظومات المجتمع المُعَقَّدَة والمُتَرَابِطَة وَالدَّقِيقَة) أو إن الصورة الوحشية، هي النقل الطازج لانفلتات اللاوعي؛ حال معاقرتها (الآنية) للمشهد الحياتي المُتَشَيِيء[١٦]. فإن الشاعر (حسب مقترح الباحث) لا يستخدم تقنيات الأنامورفيكية الشعرية بوعي تام تَحكُمُه بَوَاعِثُ القَصدِيَّة، وإنما تنفلت منه التصورات البدائية، للمكنون البشري الراسخ في لاوعيه[١٧]؛ فيخرج (حال كتابته) عن مُقتَضَى السياق المنطقي المعقول، وتصبح الغَلَبَة (وقتئذ) للوجدان الزَّاخِر المُحتَشَد، الذي يُملِي عليه (حُضُور الفِطرَة بصورتها الأصلية) التقاط صور شائهة مُحَرَّفَة (أو وحشية)

للمُتَشَيِّئَاتِ حوله: (**الأناسي/ الكائنات/ الجمادات**). إن الوحشية التي يتضمنها مفهوم الأنامورفيكية الشعرية، ترمي إلى اعتبار اللاوعي الكامن لدى الأديب، الذي يَرسم بِوَاسِطَتِهِ عوالمه الصادمة والمدهشة (وربما الفَظَّة) أساسا لتفرد تجربة الكتابة الشعرية؛ عن سواها من فنون الأدب والفنون[١٨]. ولهذا؛ فإن الباحث حاول (ما استطاع إلى ذلك سبيلا) جعل مفهوم (الأنامورفيكية) مرتبطا بالشعر خاصة؛ ذلك أن نصوص السرد: (**القصة، والرواية، والمسرحية،**...إلخ) تعمد في آليات صوغها، إلى: وضع خُطة مُسبَقَة، لبناء وإنماء الشخصيات، وتعقد الأحداث الدرامية، وفق نَسقٍ مُنتَظم ومُتَصَاعد؛ مما يَتَنَافَى مع التَّصُورات العفوية Spontaneous Perceptions (أو وَهلَة الحُدُوث)؛ كما قال بودلير: "**أريد مراع مخضبة باللون الأحمر، وأشجارا باللون الأزرق!**"[١٩]، والمقصد أن الشعر يُطلِقُ نَزعَات الفِطرَة الإنسانية الأُولَى، بِكُل ما فيها من: جُنون، وزَخم، ودَهشَة[٢٠].

منهج البحث:

سوف يستعين الباحث (في ثنايا بحثه) بمنهج **تحليل المضمون** Content Analysis Methodology. ولقد اختار الباحث المنهج البحثي المذكور؛ لأنه يقوم على النظر في النصوص بطريقة معينة؛ بغية كشف المضامين الخفية والعوامل المؤثرة، في الظاهرة عين الدراسة، عبر عزل عناصرها عن بعضها، ومعرفة طبيعة العلاقات القائمة بينها[٢١]. وسوف يقوم الباحث بوضع عنوان لكل عنصر من عناصر فكرته؛ واضعا تحتها جزءا نصيا، تم عزله من السياق؛ ليؤكد ما يحاول الباحث تأكيده.

علاقة الذات بالآخر وفق آليات الأنامورفيكية الشعرية:

انتهى البحاثة إلى اعتبار الشعر ضربا من ضروب الدراما الإنسانية[٢١]؛ ذلك أن دراسة الشبكة المُركبة من العلاقات بين الشعر والأنثروبولوجيا[٢٢]؛ تدفعنا دفعا إلى البحث في الجذور الأولى، التي شَكَّلَت صورة الأنظمة البشرية. والباحث يحاول أن يرمي (في بحثه هذا) إلى النماذج البدائية، أو البُنى الأولية (Archetypes)[٢٤]، وعلاقاتها المؤثرة الفَعَّالَة في الآخر (الذي يُتَوَجَّه له بالمنتج

الشعري). إنها تلك البُنى التي أرخت لعلاقة الإنسان الأول (الذات الأصلية) بالآخر (تَفَرُّعَات رَوَابِط القَرَابَة). وإن الباحث ليَعمِد إلى اقتراح مفهوم (الأنامورفيك الشعري)؛ بوصفه علاقة مشتبكة (حتى إن كانت افتراضية، وناجمة أساسا عن انفلاتات اللاوعي) بين ذات الشاعر، وبين الذوات المُنفَعِلة بشعره (الآخر الحاضر، أو الآخر الرَّمزِي، أو الآخر الجَمعِي).

فعالية التحريف البصري في القصيدة:

وسوف يحاول الباحث، في السطور الآتية، أن يستعرض بعضا من ضروب (التحريف البصري)، التي تجسدت في نصوص نفر من شعراء العامية (بإقليم القناة وسيناء الثقافي)، ومدى فعالية (التحريف البصري) على المستوى الوجداني (عبر استلهام اللاوعي لـ حساسية الضوء والإعتام) بغية تشويه، أو تغيير نِسَب وملامح (الآخر)، أو جعله متمايزا عن الذات الأصلية للشاعر؛ وذلك لإبراز المسافات الإنسانية الفاصلة بين الشاعر (النموذج الصارخ لفطرة الإنسان الأول)، وبين الشخوص والمتشيئات حوله. إن (التشويه) أو أحجية التحريف البصري للآخر، لا تعني ازدراء الآخر، وإنما هي صورة من صور التمييز النفسي للحدود الخارجة عن الذات، عبر الاستعراض الوحشي (أو البدائي). ولقد عبرت القصيدة العامية المصرية عن دلالات (الصورة الوحشية) في تضاعيف حديثها عن الذات المنتجة للنص؛ عبر إظهارها الاستسلام الحقيقي للوعي أمام قوة اللاوعي القاهر (يحاول الباحث أن يُظهِرَ الإعتام الضوئي في النصوص التي التمسها؛ استجابة لإجراءات اللقطة الشعرية الأنامورفيكية اللاواعية، والصورة الوحشية البدائية؛ التي تتبدى في طمس معالم الحس الجمعي، والائتناس بالذات الأولى) وفي ذلك يقول أحدهم، تحت عنوان (**حَلَبِة صِرَاع**[٢٥]):

حَلَبِة صِرَاع مَنصُوبَة جُوَّايَا
ومُصَارِع...
ساكن جوه كُرات الدم البيضا

بيكسَّر في جينات أحلامي
وبيزرع في خلايا الحلم... ضُمُور
بيطفي النور
اللي فؤادي
بيحاول بِتوَنِّس بيه
وبيشطب
أي بياض يلاقيه
مِتمركز في الوجدان
مِستَحوِذ
على أَنشَط حِتَّه في تَفكِيرِي
.....
وَنَا بلعب دور المتفرج[٢٦].

- نَمَاذِجُ تطبيقية على التَّحرِيفِ البَصَرِيِّ لِلآخَر فِي شِعرِ العَامِّيَّةِ المِصرِيَّةِ:

وسوف يعرض الباحث نماذج من التحريف البصري لصورة الآخر، وفق مفهوم الأنامورفيكية الشعرية، الذي يحاول الباحث اقتراحه في مضمار دراسة الشعر العربي الحديث، وما يستتبعه من تصور وحشي بدائي لنموذج الآخر، ومن ذلك:

١- تحريف صورة الآخر عبر إعدام الذات الواعية:

لفي شالك جوه جسمك
راح زمانك...
راح اللي كان يقدر يضمك
يدفيكي في عز البرد

أيام حصاري تحت الشمس
حتى ذاكرة الحواس الخمس
ومعاهم حروف اسمي
انشطبوا من خانة السجل اليومي
بروازي الشخصي
اِتزَيِّن بالشريط الاسوِد
فكملي...
وحدك في المشهد[٢٧].

٢- تحريف صورة الآخر عبر خرق منظومة التراث **(رمزية الوعي المتراكم عبر التاريخ):**

فصل أول... سفر تكوين المشاهد
كان جنين الكلمه بيعَضعَض حروفه
كنت أشوفه...
فوق كِتَافُه حبل سُري للمعاني
والغواني...
والتسول ع الموانى
كل صابع من صوابعه
هِلب متشعلق فـ قشه
من جناح المحسوبية
كلمه رايحه كلمه جايه
من فتافيت الوسيه
تنطبع فوق طبل ودنه

تنحبس رهن احتياجه لما يطرشها بمزاجه
بعد رضعه
من حكايات الخديعة
والتمسك بالشريعة[٢٨].

٣- تحريف صورة الآخر عبر عزل الذات واتهامها وتوهينها:

الباب بيخبط
مش هفتح
مش خوف
إنما ببساطه
مش عاوز حد!
أصل خلاص
حاسس إني مانيش أراجوز
بلياتشو
أو بوضوح
خدت قراري
إني أخالف
كل الأفكار المرميه
فـ دفتر عقلي
حياتي بسيطه
سخافة مشاعري
وحلمي العبيط[٢٩].

٤- تحريف صورة الآخر عبر عزل الذات وترسيخ الخوف البدائي من المتشيئات كلها:

أنا خايف
أخاف أقعد
أخاف أبعد
أخاف أهرب
أخاف جدا ونا بقرب
أخاف من أي شيء عاقل
أخاف من أي شيء مجنون
أخاف أبكي
أخاف ونا حتى بتفائل
أخاف من كل شيء فـ الكون
أخاف النور
وباقي العتمه فـ عنيا
أخاف السور[٣٠].

٥- تحريف صورة الآخر عبر تحويل العلاقات الحميمة إلى هوس مرضي[٣١]:

عندي منك نص فوبيا
نص ضحكه ويا دمعه
آجي أمشي تاني مره
ألقى روحي فجأه راجعه
.....
حتى حلمي كان لي منك

نص فرحه ودمعه دايبه
عندي منك نص فوبيا[٣٢].

٦- تحريف صورة الآخر عبر إثبات تهافت منظومات المجتمع (موطن الآخر):

وكل حاجه لها
فـ الأصل تسعيره
إيدك في جيبك
يا إما تفضها سيره
الخدمه متقدره
بالفلس والليره
ولو هتعمل دكر
أو قلت مش دافع
ح يلفلفوك البلد
وح يعملوك كوره
قام ولعوا فيها
ماس اللي مش كهربا
يطلع سبب فيها
محضر مطافي يعافي
الكل منيها
قضيه متوضبه
وبعدها تحفظ
رووول القضيه اتزحم

بالنوها والنيها[٣٣].

ويُلحظ في جملة من دواوين شعر العامية المصرية، التي اختارها الباحث، من شعراء إقليم القناة وسيناء الثقافي، الميل الواضح إلى استنطاق المفهوم الأنامورفيكي الشعري، وتفعيل مفهوم (اللقطة) الوجدانية؛ عبر استخدام مفردات الضوء والإعتام (سواء أكانت بصورة مباشرة أم غير مباشرة) ومن ذلك:

١- ضوء اللقطة الأنامورفيكية غير المباشرة:

بلاش أحسن خطوط الدمع
فَضَّاحه على السِّحنَه
وإيه يعني؟
.....
لا ضَيك فـ الفضا واضح
ولا ضِلك على طوله... من إمبارح[٣٤].

٢- ضوء اللقطة الأنامورفيكية المشتبك بعوالم اللون غير الصارخ:

تنهي فرضها الإلهي
وترش نعناع حضنها
على جسمي النحيل وانا بكتب
تحضر لي الليمون بسحر ابتسامتها[٣٥].

٣- ضوء اللقطة الأنامورفيكية المشتبك بعوالم اللون الصارخ:

دم وخراب ودمار
وجنود بلون الموت
بينزعوا الياسمين
وعيال بلون الورد
بيقاوموا بالأحجار[٣٦].

٤- ضوء اللقطة الأنامورفيكية المشتبكة بعوالم التناقض والمراوحة:

أنا عايز ومش عايز
وأنا برضه ما بين الاتنين
بقول نفسي أعيش... جايز
لكن فيا لموتي حنين
.....
وملقتشي ليا غير توهان
أكون مثلا عايز حاجه
وانا فـ أوضتي
وانا فـ الصاله يغلبني
شعور فجأه بالنسيان[٣٧].

٥- ضوء اللقطة الأنامورفيكية المشتبكة بعوالم الصراع مع اللون:

ليه كل ما نحاول
نبص لفوق

يخبطنا نور الشمس فـ عنينا

نبص لـ تحت

علامة استفهام

وكمان علامة تعجب

خط فاصل[٣٨].

الخاتمة:

حاول الباحث (عبر وريقات بحثه) أن يقترح مفهوما جديدا لقراءة النص الشعري، يقوم على فكرة اقترحها واستجلبها من مضمار (التصوير الفوتوغرافي). ألا وهي فكرة (الأنامورفيك الشعري)، الذي يعتمد على التحريف البصري، وبث أفانين الخداع، التي يتنفس بها اللاوعي الحر، داخل النص الشعري الحديث (وبخاصة شعر العامية المصرية)، ويعبر بها عن علاقات الذات الشاعرة بذوات الآخر (الحاضر، أو الرمزي، أو الجمعي) ؛ من خلال مفاهيم التحريف البصري، وتقنيات اللقطة الأنامورفيكية الشعرية الوجدانية (استخدام اللون، ومفردات الإعتام والإضاءة في النص الشعري). والهدف الرئيسي من الآلية التي يحاول الباحث التكريس لها (ما استطاع إلى ذلك سبيلا):

١- توسيع مجالات البحث الأدبي في الشعر العربي الحديث.

٢- البرهنة على الإمكانيات غير المحدودة للنص، وقدرته الفائقة على احتواء أي مُنجَزٍ فَني، يساير ركب التطور التقني.

٣- إضافة إلى تأكيد عمق الروابط بين الصورة الفُوتوغرافية والصورة الشعرية.

هَوَامِشُ الدِّرَاسَةِ

١- يُرجع، د. رانيا شعبان ربيع أبو شنب، وضع معايير لتصميم الصورة الفوتوغرافية المستخدمة في البرامج التعليمية لتنمية بعض مهارات الطفل المتوحد، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، مخطوطة غير منشورة، تحت إشراف أ.د: سامية حامد عبد القادر، أ.د محمد الصاوي الفقي، قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠١٣م. وينظر، د. أحمد عبد العظيم محمود، فاعلية الوسيط الرقمى على جودة الصورة في السينما والفيديو ودوره في الرسالة الإعلامية، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، مخطوطة غير منشورة، تحت إشراف أ.د: عادل محمد سالم الحفناوي، قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠١١م. ويرجع، د. رشا أحمد عبد الخالق حسين الفقي، أثر المتغيرات التشكيلية لسطح اللوحة على الجوانب التعبيرية كمدخل للتصوير المعاصر، أطروحة لنيل درجة الماجستير، مخطوطة غير منشورة، تحت إشراف أ.د: شريف عبد الفتاح تمراز، ود. مريم محمد فؤاد تاج الدين، ود. خيرية محمد عبد العزيز، قسم التربية الفنية، كلية التربية النوعية، جامعة الإسكندرية، ٢٠١٢م.

٢- يرجع، بيتر سبِرزِسنِي، جماليات التصوير والإضاءة، ترجمة: د. فيصل الياسري، مركز الحضارة العربية للنشر والإعلام، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م. وينظر، د. عبد الفتاح رياض، الإضاءة في التصوير الضوئي، طُبِعَ خاصة جمعية معامل الألوان، ٣٥ ش. عماد الدين، وسط البلد، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م. ويرجع، د. خليل صابات، الإعلان (تاريخه، أسسه، قواعده، فنونه، أخلاقياته)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م. وينظر، د. نصيف جاسم، الأسس التصميمية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، ط١، ٢٠٠٣م. ويرجع، د. مؤيد قاسم الخفاف، استخدام الصورة في الصحافة العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٩م. وينظر، د. محمود علم الدين، الصورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨١م، ود. عبد الفتاح رياض، الإضاءة والفيلم، القاهرة، مكتبة الأنجلو، عام ١٩٧٠م، ود. محمد نبهان سويلم، التصوير علم وتطبيق، الكويت، دار النشر والمطبوعات الكويتية، وقاسم حسين صالح، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، بغداد، العراق، دار الرشيد للنشر، عام ١٩٨٢م، ص: (٨٥) وما بعدها.

٣- د. فاضل لازار، أهمية الزمن في التصوير، مجلة المصور، طباعة الجمعية العراقية للتصوير، بغداد، العراق، ط١، ١٩٧٦م، ص: (٨٧).

٤- والمفهوم صدى لحركة التصوير المدرسية: الوحشية، أو الحُوشية، أو الفَوفِيَّة (Fauvism)، وهي كلمة إفرنجية (فرنسية) تعني: (الوحش المتفرس). وهي حركة فنية، تميزت باستخدام ألوان غريبة صارخة، وتحريف الأشكال بتغيير حجومها ونسبها وألوانها التقليدية. ولقد أطلق الناقد الكبير (لويس فوكسيل) الاسم المذكور على أصحاب هذه الحركة؛ إشارة إلى (التناقض الظاهر) بين ضراوة ألوانهم، والأساليب الشائعة في التصوير. ولقد ظهرت في (فرنسا) مستهل القرن العشرين، ومن أبرز أعلامها: الفنان الفرنسي هنري ماتيس، وفلامنك. تميزت (الوحشية) بالألوان المتألقة، والبساطة والافتعال اللوني (في آنٍ) وتوضح لوحة (الرقصة) التي رسمها (هنري ماتيس)، عام عشرة وتسعمئة وألف ميلاديا، كيف أنه استخلص الفنان القيم الزخرفية والمساحات اللونية المشرقة والصافية والصاخبة، في علاقات متآلفة. ولقد أراد عبر (ماتيس) عن عوالمه الخاصة، وعن أحاسيسه المخزونة، التي أيقظتها الألوان المتناقضة الآتية: الأحمر، والأخضر، والبرتقالي، والأزرق. يرجع، د. محسن عطية، اتجاهات في الفن الحديث والمعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠١١م، ص: (٨٢). و(للكاتب نفسه) التفسير الدلالي للفن، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م، ص: (١٦٤).

٥- ناهيك عن بعض الارتجالات الحديثة في حقل السرد الروائي والقصصي (الكتابة الاستدعائية غير المقيدة، وبعض صور فن الأقصوصة، والسرد في أضيق وحدة زمنية،...إلخ)، والتي لا تعدو (بحال) أن تكون نمطا فنيا، ترتكز عليه مفاهيم تنظيرية حديثة.

٦- د. فاضل لازار، أهمية الزمن في التصوير، ص: (٨٨).

٧- ومما قاله الباحثون في ذلك: "الدراما نوع من الأدب، والشعر جزء من الدراما الإنسانية الواسعة، بما يَمُور فيها وبها من: صراع، ومناجذة". د. عبد الواحد مجدور، الشعر دراما الإنسان (تأسيس أولي)، دار الثقافة، شارع فيكتور هيغو، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص: (٧٤). والدراما يمكن أن تأخذ أشكال نصية عدة، مثل: الشعر الملحمي، أو الرواية، أو المسرحية. وقد أخذت الكلمة (نصا) من اللغة الإغريقية القديمة (δρᾶμα) وتعني: العمل الدَّؤُوب. وتهتم النصوص الدرامية (غالبا) بالعلاقات بين الشخصيات الإنسانية، ومما قاله البحاثة عنها: "عرفت الدراما أنها اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلا له، عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل. أو أنها مجموعة مسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون. وهي شكل من أشكال الفن، قائم على تصور الفنان، لقصة تدور حول شخصيات، تتورط في أحداث معينة. وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، ويمكن (عمليا) تقديم قصة بالشكل المذكور في

عرض صامت خال من الحوار. والفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص، الذين تخيلهم الكاتب، وباستعمال الكلمات (وحدها) يخلق الكاتب الدرامي (حبكة) لها شكل وهدف، وتلتزم بالـ: الخلفية التراثية، والزمان، والمكان، والحوار الدرامي. ولا تقتصر الدراما على التعبير عما يجري بين الأشخاص، بل تتولى توضيح الأفعال التي يقوم بها الأشخاص، في حدود علاقة أحدهم بالآخر. إضافة إلى توضيح المواقف التي يشتركون فيها، داخل حدود العالم الدرامي الذي يتخيله الكاتب. كما أن العلاقة الدرامية صراع، لا يقتصر على علاقة الأشخاص ببعضهم، بل يمتد إلى علاقاتهم بالقوى المختلفة المحيطة بهم". بل إنه يصل إلى حد قول أحدهم إن الدراما أهم من الفعل الدرامي؛ فإن الدراما (وفق تصوره): "تشكل علاقات، هي أوسع من فعل أي شخصية، أو فرد من الأفراد، بل إنها هي التي تقرر فعل الأفراد أو الشخصيات". حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢م، ص: (٣٤٠). ويرجع مارتن أُسلن، تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، سلسلة الكتب المترجمة (٥١)، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٧٨م، ص: (٥٤) وما بعدها. وينظر، ف.ف. كوجينوف، إضاءة تاريخية على قضايا أساسية (الصورة، المنهج، الطبع المتفرد)، القسم الثاني، ترجمة: د.جميل نصيف التكريتي، دار الشئون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٩٣م، ص: (٤٥٢) وما بعدها. ومن الباحثين من نظر إلى: الدراما، والفعل الدرامي (الحوار الدرامي تحديدا) باعتبار أنهما شيء واحد، أطلق عليه: (وحدة الفعل). يرجع، إليزابيث دبل، الحَبكَة، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة المصطلح النقدي (٢)، وزارة الثقافة والإعلام، بالتعاون مع دار الرشيد للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٦م، ص: (١٦-٣٣). يرجع، ف.ف. كوجينوف، إضاءة تاريخية على قضايا أساسية (الصُورة، المَنهج، الطَبع المُتفرد)، القسم الثاني، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشئون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٩٣م، ص: (٤٥٢) وما بعدها.

٨- د. محمد حسن عبد الودود، شعر العامية والتأسيس لما بعد الحداثة، دار تكوين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط(١)، ٢٠١٣م، ص: (٣٣) وما بعدها.

٩- السابق، ص: (٣٥).

١٠- وترجع جذور فكرة النماذج البدائية، إلى الطبيب والمحلل النفسي النمساوي (سيجموند فرويد)، الذي تنبه إلى ما دعاه البقايا القديمة (Archaic Remnants)، وهي الأشكال الذهنية التي لا يمكن أن يفسر وجودها، أي شيء في حياة الفرد ذاتها، والتي تبدو وكأنها غير أصلية وغير فطرية؛ بل هي

أشكال متوراثة للعقل البشري. يرجع، سيجموند فرويد، الطوطم والتابو، ترجمة: بوعلي ياسين، دار نشر الحوار، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٨٣م، ص: (٥٤) وما بعدها. وينظر، كارل جوستاف يونج، الإنسان ورموزه، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، دار منارات للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٧م، ص: (٥١) وما بعدها.

١١- يرجع، كارل جوستاف يونج، الإنسان ورموزه، ص: (٧٦) وما بعدها.

١٢- كارلوس يوسونيو، اللاعقلانية الشعرية، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، ومراجعة: حامد أبو أحمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، العدد: (٩٣٣)، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص: (٢٨).

١٣- كارلوس يوسونيو، اللاعقلانية الشعرية، ص: (٣١).

١٤- السابق، ص: (٣٢)، وفيه يقول الباحث إن: "المعاني التي تتسم بأنها لاعقلانية؛ فإن رموزها تكون غير متجانسة، يمكن أن تحتمل معن واحدا أو اثنين أو أكثر".

١٥- يرجع، د. عبد القادر الإدريسي، الذات والآخر النوعي في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار جسوس، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٤م، ص: (٨٤) وما بعدها، ويرجع، د. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، شركة الرابطة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦م، المبحث الثالث (عتبة الحوار والاستجواب عند عبد الكبير الخَطِيبِي، المُفتَرَض والقَضِيَّة)، الازدواجية والاختلاف تمثيلات الكتابة، ص: (٨٣) وما بعدها.

١٦- وهو ما أطلق عليه الشاعر والناقد الأسباني: كارلوس يوسونيو (القفز إلى كائن مختلف تماما)، اللاعقلانية الشعرية، ص: (٢٥٥).

١٧- يرجع، السابق، ص: (٣٤٤).

١٨- وإنها لحصيلة الإغراق في الذاتية Intrasubjetivismo، ولقد اتخذت أشكالا متنوعة على مدار القرن التاسع عشر الميلادي، فإنها تظهر في شكل انطباعي (إذ لا يهم العالم الموضوعي، وإنما المهم الانطباع الذي تحدثه فينا). السابق، نفسه.

١٩- السابق، ص: (٣٤٥).

٢٠- يرجع، السابق، ص: (٣٤٥) وما بعدها.

٢١- يرجع، د. نَائِل عَبد الحَافِظ العَوَاملَة، أساليب البحث العلمي (الأسس النظرية وتطبيقاتها في الإدارة)، طباعة مركز أحمد ياسين الفني للنشر والتوزيع بالجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ط١، عام ١٩٩٥م، ص: (١٠٣).

٢٢- يرجع، د. بهي الدين محمد، الشعر دراما اللغة، دار قبس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط(١)، ٢٠١٢م، ص: (٣٩).

٢٣- يرجع، السابق، ص: (٤٠).

٢٤- يرجع السابق، ص: (٤٧)، وما بعدها.

٢٥- محمد حسن عبد الله، شهيق، ديوان، وزارة الثقافة المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافي، فرع ثقافة بورسعيد، سلسلة نوارس (٤٩)، آرت بورت للدعاية والإعلان والنشر، بورسعيد، ط١، ٢٠١٤م، ص: (٢٥، ٢٦).

٢٦- ولقد عَبَّر الشاعر المَذكور في قصيدة أخرى (الديوان نفسه) عن العِرَاك الذي تدور رَحَاه داخله بين: الذات الواعية واللاواعية، والذي ينتهي (دائما) بالانتصار الخطي لطاقة اللاوعي (استدعاءات الصورة الوحشية) في تصور المفهوم الأنامورفيكي الشعري، ومن ذلك قوله في قصيدة (اخرج بقى): "حاسس/ إنه بيكرهني/ وبيحفر/ في شوارع قلبي المرصوفة أمان/ وبيقفل/ كل بيبان الطيبة فـ نفسي/ وبيبني حيطان/ تحجب عن حلمي الضوء". الديوان السابق، ص: (٢٧). يلحظ في الأبيات السابقة، علاقات الضوء والإعتام، الموافقة لمفهوم اللقطة الأنامورفيكية الشعرية في النص.

٢٧- أحمد عليوة عبد العزيز، البدايات أجمل، ديوان، وزارة الثقافة المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافي، فرع ثقافة الإسماعيلية، دون دار للنشر، ط١، ٢٠١٤م، ص: (١٧). ولاحظ عنوان الديوان (البدايات أجمل) والنحو الأنامورفيكي للذات البدائية، في أبسط أشكالها وأشدها عفوية.

٢٨- عبد الكريم الشعراوي، سياج العمر، ديوان، وزارة الثقافة المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافي، فرع ثقافة شمال سيناء، المكتب العربي للمعارف، ط١، ٢٠١٣م، ص: (١٦).

٢٩- أسعد الملكي، بريء منك، ديوان، وزارة الثقافة المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافي، فرع ثقافة شمال سيناء، دار وعد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٤م، ص: (٤٩).

٣٠- خليل إبراهيم، سبع لفات، ديوان، وزارة الثقافة المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافي، فرع ثقافة الإسماعيلية، دون دار للنشر، ط١، ٢٠١٤م، ص: (٦٧).

٣١- مجيء الهوس المرضي على سبيل المجاز الأدبي؛ لا ينفي الملمح البدائي الذي افترضه اللاوعي، حال كتابة النص الشعري.

٣٢- خليل إبراهيم، سبع لفات، ص: (٣٠).

٣٣- عوض عبد الستار، في السبنسه، ديوان، وزارة الثقافة المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافي، فرع ثقافة شمال سيناء، دار وعد للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٤م، ص: (٢٩، ٣٠).
٣٤- عبد الكريم الشعراوي، سياج العمر، ص: (١٧).
٣٥- أحمد عليوة عبد العزيز، البدايات أجمل، ص: (٤٠).
٣٦- محمد حسن عبد الله، شهيق، ص: (٤١).
٣٧- خليل إبراهيم، سبع لفات، ص: (٧٩، ٨٠).
٣٨- أسعد الملكي، بريء منك، ص: (٧٣).