شعرية النص

أشعار ناصر الدين الأسد نموذجاً

دكتور/عبد الرحيم مراشدة

جامعة جرش

فإن ما يلفت الانتباه عند دراسة شعر ناصر الدين الأسد، لغة النص وسرديته، ومن هنا كان منطلقي البحث في هاتين المسألتين على اعتبار أنهما الأكثر إظهاراً واشتغالاً.

لغة النص:

إن اللغة العربية تشكل، على الورقة، الفضاء الأولي الذي يتشابك مع الفعل القرائي، ويتم عبور النص ابتداء من هذه النقطة/البوابة. يرى أحد النقاد المحدثين : جان كوهن (J. Cohen) أن هناك طريقتين لمواجهة القصيدة: لغوية والأخرى غير لغوية، ويذكر هذا الناقد أن (اللغة مكونة من مادتين، أي من حقيقتين، توجد كل واحدة منها قائمة بنفسها، ومستقلة عن الأخرى، تدعيان الدال والمدلول، حسب "سوسير" أو العبارة والمحتوى حسب "يامسليف" فالدال هو الصوت المتلفظ به، والمدلول هو الفكرة أو الشيء)، فاللغة إذاً هي الحاوي للفكرة الشيء.

وحيث أن الشعر، من أساسيات بنائه يتكئ على مسألة الانحراف اللغوي المحول إلى كلام، فتكون اللغة والحالة كذلك، الجسر/المعبر للوصول إلى الوظيفة النص وطرائقه التعبيرية، وبالتالي لتأسيس وجهة النظر تجاه ما هو مذاب وكائن فيه من قبل المتلقين. فمن خلال اللغة يتعزز ما يعرف بالكمون النصي (إذ حول كل موضوع معلن أو مذاع هناك كمون في الضمني لا يمكن إدراكه بالأدارة الثقافية. إنه ما ندعوه في الفكر: اللامميز،

العائم)[١] واللاموميز – في السياق النصي – بصنعه منشيء النص، يبدعه عبر كلامه من اللغة، حسب ما يقوله الرمزيون [٢].

والآن إذا عدنا لزمنية النصوص الشعرية عند الأسد، ورصدنا طرائق التعبير اللغوية عبر النصوص آنذاك، لوجدنا أنها، غالباً، جاءت بعد عصر الإحيائيين، وإبان التموحات البدئية لقصائد الحداثة والتجريب. اقصد بالاحبائيين هنا (شوقي وحافظ والبارودي)، وأقصد بالحداثين الذين أتو بعد الاحيائيين، وبعد شعراء المهجر ومدرسة أبولو والديوان... الخ، مع الأخذ بعين الاعتبار شيوع المنهج الرومانسي آنذاك.

ولا شك أن الشعراء يتباينون في استثمارهم لعنصر اللغة، تبعاً لأمورٍ عدة، تأتي في مقدمتها مرجعية الشاعر وسعة ثقافته، ونحن نقف اليوم أمام نصوص لشاعر مارس الفعلين "النقدي والشعري"، وهنا يمكن القول: إن الأسد لم ينخرط كثيراً في مسألة إحياء اللغة القديمة، فلم ينح منحى الاحيائين، فهو لم يمرر عبر لغته الشعرية كلمات نراها نحن المعاصرون ميتة أو قريبة من الموات، ولم يفتح مساحة واسعة لبنيات جملية مربكة، حاضنة لتصورات فنية مستهلكة وقديمة، ومنجزة سابقاً، ثم إنه بالمقابل لم يتورط مع غيره من الشعراء ممن عاصرهم، على الأقل، بسعيه إلى اللغة العامية أو التي تقع على حواف العامية المتداولة، مع شيوع هذا النهج في العالم العربي، ومحاولة البعض لاختراق صرح اللغة، و نضرب مثالاً هنا سعيد عقل ودعواته حول هذه المسألة.

الأسد كان أكثر وعياً وإنصافاً للعيش داخل لغته، والأطلال على خارجها في آن ، ومن هنا جاء احترازه الشديد من عالم الشعر والخوض في غماره، ولهذا نراه يتمنى أن يكون شاعراً، ويدرك أن مجريات الأمور الواقعة خارج الشعر وممارستها مؤثرة في الشعر، ولعل هذا السبب هو الذي اثار التخوف عند الأسد، لعدم ذكر أشعاره أو الالحاح

---

(١) إيكو (امبرتو) واخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة المديني، بغداد دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧، ص٨٢.

(٢) المصدر السابق، ص٨٢.

على اظهاريتها، ويكون الباحث احمد المصلح على حق عندما يذكر أن (ثمة صعوبة تعترض الباحث في تجربة الأسد الشعرية)[٣].

ولو حاولنا التمثيل على استثمارات اللغة الواقعة في أشعار الأسد، لوجدنا أنها تتوزع عبر التالي:

١-بنية لغوية معاصرة، بعيدة عن التعقيد، والإيغال في التصويرات الخالية الغامضة، ومعجمها متداول ومفهوم.

ومن القصائد التي تنتمي لهذا المعطى اللغوي (فكرة حائمة)[٤] والتي يقول في بعض أبياتها:

خلقتك من روحي الهائمة وعُلتْكِ بالنظرة الحالمة

وكان خيالي المهاد الوثير وكنت به فكرة حائمة

عطفت عليك فؤاد الهوى وصنتك في مهجتي الراحمة

الدارس الحالي لهذا النص، لا يقع على بنية سياقية مربكة، أو معقدة فلا توجد كلمة تحتاج إلى عودة لمعجمات قصد توضيحها، ولا يوجد تقديم وتأخير يحيل إلى وقفة كبيرة، ولا يجد تصويراً ضارباً في الغموض بحيث يرهق المخيلة، لكن ذلك لا يغري بالبساطة كما يتوهم للوهلة الأولى لانطواء النص على مسائل تحيل إلى خارج النص وتستدعي القارئ / المتلقي لإعمال الفكر في منتجات نصية حافلة بالدلالات.

---

(٣) المصلح (أحمد) ناصر الدين ناقداً وشاعراً، عمان منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠، ص٤٥.

(٤) المصدر السابق ص ٩١.

منشئ النص هنا يمشي على الحد الفاصل بين السهل والممتنع، وهذا يحتاج إلى قدر من الوعي والفكر والدربة، فقد طاوعته/الشاعر أدواته وتملكها لانتاج نص شعري بهذه الكيفية التعبيرية وهي على قربها من المتلقي مكتنزة بالفعل والدلاة، وسأحاول تبيان هذا الامر.

إن المدخل اللغوي لهذا النص يضعنا أمام مفاصل عدة تشكل بكيفات انتشارها في النص قوى عمل تسهم في إحداث مقاربة تجاهه. بدءاً من العنوان ومروراً بالتصدير وانتهاء بأبيات النص.

منذ العنوان، الذي يشكل عتبة هامة لدخول فضاء النص وعالمه، يقف المتلقي على حقيقة ما، وتضاد لهذه الحقيقة، حيث يشي العنوان بمسألتين (الفكرة)، بوصفها واقعاً مفترضا يمكن تمثيله، و (الوهم)/ الضياع الذي يتجسد من خلال كلمة (خاتمة). العنوان بهذه الكيفية يصبح دالة سيميائية وله ترابطات مع مشتملات النص، سيما وأن اختيار العنوان يأتي بعد الانتهاء من النص، ومن هنا تبدو أهمية العنوان النصي فهي بمثابة (علامات لسانية، تصدر وتعين، وتشير إلى المحتوى العام للنص)[٥]

ولعل إشارة التعجب، وكيفية الترقيم الواردة في العنوان، تعطي دفعة بهذا الاتجاه، فجاء ثبت التصدير ليعطي جرعة مرجعية حافزة لعبور مكونات النص. وإذا ما تم عزل اسم المهدى إليه – عبد المنعم الرفاعي – الذي دخل إلى النص بوصفه علامة خارجة لا تضيء كثيراً عوالم النص الداخلية، وتحيل معطياتها إلى العلاقة الشخصية، والإنسانية القائمة بين اثنين، ونبقى والحالة كذلك مع الجملة المفتاح (أنا ربك مني خلقت وإلي ستعودين).

مثل هذا الفهم يمكن أن يضاف إلى العنوان السابق، وربما إلى ماسيلي من كلمات أو جمل تسهم في تفكيك النص، والوقوف على دلالالته. حيث (هناك دائماً إمكانية لأن نجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه)[٦]. وفق هذا

---

(٥) حليفي (شعيب)، النص الموازي للروايه، استراتيجية العنوان كلية الكرمل، ع١٦، ١٩٩٢، ص٨٤.

(٦) درايدا (جاك). الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، الدار البضاء، دار توبقال، ١٩٨٨ ص٤٩.

المسار لا يكفي القول بمناقشة علاقة حب بين شاب وفتاه، أو معارضة بنص سابق، أو ذكر قصة آدم، هكذا عرضيا كما فعل المصلح(٧). المسألة في النص الإبداعي تكمن في احتمالات المعنى المثار.

إن الرجوع لبناء الجمل، وحركية الأفعال والكلمات، يعطي القاريء مجالاً للحفر والاستحضار، ويعطي مجالاً لبناء العلاقات، حيث هنالك (أنا وآخر) (الرجل/المرأة) ويشعلان قيمة مركزية، وبؤرة نووية تنحرك حولها اشتغالات النص بكامله.

تبدو الأنثى/المرأة هي التي تقف في الظل، في دائرة السلب والضعف ويبدو الرجل هو النقيض القوي الايجابي الفاعل، تصبح الفكرة في الحقيقة في العنوان مقابلة للرجل، والحائمة التي تعيش في الضياع والتيه، وهي المراة/ الآخر ويزيد هذا البعد إيغالاً وتعميقا لهذه المسألة: التصدير التناصي النابع من التراث الديني ، والذي يترسخ في ذاكرة الإنسان في هذا العالم، يغدو (الأنا) متسلطاً، قاهراً، يتجلى ذلك من الجملة (أنا وربك)، والضمير الساكن في (منّي) يشي بتوكيد هذا الفعل السلطوي، ومثله الضمير في (إليّ) وفي هاتين الكلمتين يبدو القبر للـ (هي) مدار حركتها محصوراً بين مسافتين ضيقتين: (مني/إلي) ولا مهرب لذلك ويؤكد هذا المنحى فعل العودة (ستعودين) وإلى أين؟! (إلي).

تبدأ معطيات العنوان والتصديرالعامرة بالتكثيف حول هذه المسألة – الأنا والأخر – بالانتشار في النص، وفي الاتجاه نفسه وبتوسلات اللغة ذاتها، وبكيفية اسلوبية تحمل على استمرارية هذا التصور لـ (هي). فمن دراسة متأنية لاختيارات الكلمة /الكلمات الموظفة في النص نلاحظ صدور الفعل من الأنا الفعل المتسلط باتجاه المنفعل / الضيف والمستلب فيه (ألهي). فالكلمات والجمل (خلقتك، عُلتك، عطفت عليك، صنتك، أنت وليدة هذا الخيال، تسجتك، وضعتك، أغذيك، حتى استقمت مني) كلها تحيل إلى قوة الأنا، وحركته الفاعلة في خلق الآخر (ألهي)، وإعطائها التبرير للوجود، بمعنى لافعالية لها على الإطلاق إلا من فعاليته ووجوده.

(٧) كما ذهب إلى ذلك الباحث أحمد المصلح في كتابة ناصر الدين الاسد ناقداً وشاعراً، ص٥١.

هذا المعطى يعزز جانب الضعف للأنثى/الأخر، وهو ما تركز في الذاكرة العربية، وحتى أن الإنسان يحاول الاتكاء على النص الديني بتفسيره، وفق مشتهيات هذا التصور، الذي لا يتوافق حقيقة ومعطيات التصور الواقعي للأشياء ولنا أن نسأل هنا ما سبب هذا التوجه في النص، مثاله البيت الأخير في القصيدة:

فلمـــــا خرجـــــت إلـــــى عـــــالم الحقيقـــــة أعرضـــــت يـــــا ظالمـــــة

فهو يعطي المتلقي مفتاحاً هاماً للبحث في احتمالات معنوية جديدة يولدها النص. لا سيما وأن كلمة (الإعراض) تفتح أفقاً جديداً من الدلالة.

فإذا كانت الكلمات السابقة (خلقتك، علتك،... الخ) تحيل إلى زمن ماضٍ متصور في ذاكرة النص والمتلقي في الأن نفسه، فإن الفعل (أعرض) رغم أنه في الماضي إلا أنه يحيل إلى الواقع الأن والأخر. ويبدو هنا أن التوظيف مغاير للرؤية التقليدية الكامنة في المفهومات الدينية، وهنا يتجلى بعد التناص، الذي ينطوي على مدخلات نصية مختلفة، وبكيفية تعبيرية تعطي أبعاداً جديدة ومثيرة، بحيث تحفز المتلقي على التأرجح بين عالمين، عالم النص (المدخل) وعالم النص الحالي، وبالتالي عقد مقارنة والخروج بوجهة نظر تجاه ما هو مثار، وبهذا يتجلى مفهوم (الاقتطاع والتحويل) المتضمن في مسألة التناص.

وبهذه الطريقة تظهر قيمة اللغة في التعامل، قيمة لا يدر كها إلامن يتقن لعبة اللغة، لأن (الاستخدام المتقف للغُة ما يعني ممارسة نوع من السحر الايحائي)[٨].

لعل الأسد/ الشاعر عبر مرجعيية اللافته من النقد، ومن دراساته على الشعر أفاد كثيراً، وأصبحت ذاكرته الجمعية حافلة بمعطيات مكنتها من إبراز كيفيات تعبيرية بسيطة ومكثفة في الوقت نفسه، فهذا النص على قصره (لا يتعدى الأبيات السبعة) إلا أنه يعطي مجالاً جيداً للاشتغالات النقدية، لا سيما إذا كان التناول لهذا النص قائماً على إدراك الوحدة

---

(٨) أنجينو (مارك)، مفهوم التناص، الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني خمس الجناية (في أصول الخطـــاب النقدي)، بغداد، دار الشؤون، ١٩٨٨، ص١٠٣.

الشكلية والموضوعية فيه، حيث يبدو النص بكيفيته هذه وكأنه فضاء متكامل، مليء بالدلالات، وبهذا تكون القصيدة على حد تعبير ياكبسون (R.Yakbson) (مجموع مركب غير قابل للتجزئ، بصير كل شيء فيه، حسب عبارة لورلير دالاً ومتبادلاً ومتضاداً ومتناسباً)[٩]

ولنا أن نسأل هنا لماذا اختار الأسد الشاعر هذه الكيفية اللغوية؟

لقد أدرك شاعرنا، هنا، المسافة المتوترة تماماً بين لغة الشعر ولغة العصر، وأدرك طرائق وأدوات الكتابة، من هذه النقطة الحرجة، باتجاه شعرية منفردة في نصوصه:

لقد أتيت بهذه القصيدة نموذجاً لتحديد لغة الشعر عند هذا الشاعر، مع وجود نماذج كثيرة متماثلة الاسلوب عبر نصوصه الشعرية مثل قصيدة (يا طير) وفي قصائد الرثاء كذلك، وفي قصائده التي يكرر فيها العنوان: (إلى الخطيبة الحبيبه، مع أني أنظر اليهما نصاً واحداً، وقصيدة بعد عام... الخ.

(٩) ياكسيون (قضايا الشعرية)، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٨،ص٧٩.

المحور الثاني

٢- بنية لغوية شعرية حاضنة لصور فنية.

يرى الباحث أحمد الساعي: (أن الكلمة في تركيبتها الجديدة، في الشعر صورة، ولكنها من نوع آخر، إنها صورة لغوية تؤدي الدور نفسه الذي تؤديه الصورة العادية، وإن كانت أشد غموضاً وتقصيراً منها[١٠].

فالشاعر عندما يمارس فعل إنشاء النص تكون اختياراته من اللغة كفيلة بتأسيس أسلوبية خاصة له، وبالتالي تبدو الصور الفنية التي نقع عليها معبراً مهما لتفكيك نصوصه والانتاج قدر من الدلالة، بحيث يمكن للمتلقي بوساطتها تكوين وجهة نظره، تجاه ما هو مثار، فالمتوالية النصية تقوم على هذا الأساس بحيث (تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف)[١١]بقدر ما يتحرك الشاعر وينزاح عن اللغة الاعتيادية المألوفة، وعن التصويرات المستهلكة، بقدر ما يدخل في فضاء الكلمة الأكثر إبداعاً.

وقد يثور السؤال: ما علاقة اللغة بالصورة؟! إن مناط الصورة اللغة، فيها تتشكل وتظهر، والحرف صورة، والكلمة صورة، والجملة كذلك على فضاء الورق. وفي النص تتشابك العلاقات وتتداخل عند الشعراء، للتعبير عن مدخلات الواقع ومدخلات النفس، بوساطة رسم صورة تقرب للآخر مفهوماً يحثه على التمثل والتفكر في آن. فهذا "رجاء عيد" الباحث يرى: أن الصورة الشعرية هي التي تمارس الدور الفعال في خلق النسق اللغوي وبنياته داخلياً[١٢] فالانفعال عنده (هو الذي يحفز الخيال على إعادة تحليل وتركيب البناء اللغوي، وذلك بسبب حيوية مخصبة في أعراق تلك العلاقات، التي يزيل الشاعر

---

(١٠) ياكسيون (رومان)، قضايا الشعرية، ص٧٩.

(١١) ياكسيون (رومان)، قضايا الشعرية، ص٣٣.

(١٢) عيد (رجاء) لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، الاسكندرية، دار المعارف، ١٩٨٥ ص١١٤.

عنها رتباتها وينقض نمطيتها [١٣]

سيقع اختياري للبحث في علاقة اللغة الشعرية بالصورة عند الشاعر الأسد على نص (أنت !)).[١٤]

يُفتتح هذا النص بالسؤال: أنت ماذا؟ وفي السؤال غالباً ما يتبطن استثمار عالم التكهنات والخيال للوقوع على إجابة ما، هنا يأتي دور اللغة الشعرية، فهي مدعوة لتقديم إجابة، لكنها خلاف الإجابة في الكلام الاعتيادي والمألوف. على اللغة الشعرية، هنا، أن تنحرف كثيراً أو قليلاً لإحداث مسافة التوتر والدهشة والتأمل، وهنا يتجلى المعنى العميق للشعرية، بحيث تصبح القصيدة الشعرية ليست بمثابة (التعبير الأمين عن عالم غير عادي، إنما التعبير غير العادي عن عالم عادي).[١٥]

تتشكل الصورة فنياً، بعد هذا السؤال، من خلال الاعتماد على كلمات معينة تحيل إلى الخيال بوصفه وعاء وقابلاً حاضناً لمثل هذه الصورة، التي لا يمكن إنتاجها عبر مواقع المألوف والمحسوس، فالقول: (أنت: ذوب أنفاس الضياء) و (رجاء يتهادى في سبحاتي) يستشير في المتلقي ذاكرته وخياله لتجميع العلاقات الكامنة خلف منتجات اللغة، بهذه الكيفية التركيبية، ثم إن أي تغيير في مواقع الكلمات أو استبدالها سيؤدي بالضرورة إلى اللعب بالصورة، وبالتالي تغيير مسار تكوينها.

الكلمات المستقاة من معجم لغوي مألوف، تبدو في السياق غير مألوفة، لأنها لا تقدم مفهوماً متداولاً، ومعنى محدداً في ذاكرة المتلقين، وإنما تدعوهم إلى التحوير والتغيير فيما هو متعارف عليه، وبالتالي التمثيل والخروج بالدلالة، فالشاعر هنا يفيد من الشعر الحديث، وطرائق التعبير الحديثة، وأفاد من مسألة ما سمي بـ (تراسل الحواس)، حيث تختلط حواس البصر والذوق وحركة التنفس وتتمازج لتعطينا، بوصفنا متلقين، تصوراً

---

(١٣) عيد (رجاء) لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص٩٣.

(١٤) المصلح (أحمد)، ناصر الدين الاسد ناقداً وشاعراً، ص٢٢.

(١٥) كوهن (جان)/ بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ١١٣ .

جديداً وحافزاً على التأمل والتفكير؛ فالأنفاس هنا تذوب كما تذوب مادة ما في سائل، ولنا أن نتخيل هذا السائل في الأنفاس اللامرئية، واقعياً، ولكنها ممكنة التخيل ذهنياً، وكذلك الحال إفادة الشاعر من مسألة التجسيد للأشياء فجعل من الرجاء صورة شبيهة لشيء يتهادى، لكن ليس في البحر، وإنما في السماء، وأي سماء؟ إنها فضاء الذات الإنسانية – الشاعر المتكلم في النص.

اللغة هنا، بهذه الكيفية، كونت لنا صورة يمكن أن نتصورها خيالياً، للوصول إلى نقل دلالات جديدة لا يمكن الوصول إليها بسهولة، فهي تدعو للتأمل والتفكير للوصول إلى منتجاتها، وبالتالي مثل هذه الصور في النص المستندة إلى كيفية لغوية تسهم في تغذية الفكر الإنساني، وتحفيزه على النهوض بمفهوماته وتصوراته، بحيث يصل إلى مستوى منشئ النص، وفي مثل هذه التراكيب للصورة تعطي عمقاً للنص، وتظهر مدى خيرة الشاعر، ومدى تملكه لأدواته، وتقدم وجهات نظره عن الكون والعالم، فتكون صلة الشاعر بالعالم المحيط ليست صلة نثرية عاقلة، منطقية، بل صلة الحلم والرؤيا والتوحد صلة، الدهشة والافتتان اللذين يعصفان بالقلب والروح[١٦].

وتتوالى أنماط الصورة في هذا النص، وتتصاعد تبعاً لتصاعد حركة النفس والحلم عند الشاعر، بحيث ينثال على الورق من خلال التعبيرات السياقية وما يرشح من جوانية الشاعر وعوالمه الداخلية بعد معاينته للواقع والحياة، إنه في لحظة من التماهي مع الحبيبة، والتعلق بها، ولهذا يحاول أن يعطيها أوصافاً تنسجم وخصوصياته معها، فهي تبعاً لذلك (ابنة الفجر وأخت الضحى)، وهي (رقة أنفاس المساء)، ولنا أن نلاحظ هنا تكرارية كلمة (أنت) لأربع مرات، على مدار أبيات أربعة، في حين أنها موجودة، إضافة إلى ذلك، مضمرة في كل جملة، وهذا ما يشي بمدى الحاجة وجودها وحضورها ليس على الورق فحسب، وليس في الكلمات الشعرية، وإنما في جوانية الشاعر وعالمه، فجاءت كلمة (أنت) لتدعم علاقة الصورة المكونة في النص والتي تحيل إلى الحبيبة، وتؤكد على

---

(١٦) العلاق (علي جعفر) في حداثة النص الشعري، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٠، ص١٦.

حضورها، وتوسل الشاعر أيضا في هذا النص بتقديم مالا يأتلف في الواقع عن طريق الاستعارة والمجاز، فجعلها (ابنة الفجر) لماذا؟ لإحساسه بجمالية هذه اللحظة الزمنية المتوهجة والتي تضيء العالم، ولإحساسه للخط الزمني الجميل، وقت المساء، وعكس رقة علاقته معها واستقرارها بهذا الملمس الشفيف المتخيل:(رقة أنفاس السماء)، مع ملاحظة وجود الإفادة أيضا من مسألة (تراسل الحواس)، حيث الرقة تكون لمادة رقيقة ملموسة ويجعل للأنفاس شيئاً من هذا القبيل.

ولم يكتف الشاعر برسم الصور وجعلها لوحات فنية رائعة ممكنة التصور خيالياً، وإنما عاد لإقفال هذه اللوحة بالسؤال الذي يعيد المتلقي إلى التأمل من جديد، وإدخاله إلى فضاء مفتوح ومطلق، ليتخيل ما يشاء لقوله: (أصحيح أن هاتيك الرؤى صانها الرحمن من طين وماء) ؟، حتى إن التصور هنا، والذي يطرح من خلال هذا السؤل يحيل إلى المرجعية الدينية، وأصل خلق الإنسان، ليصل إلى توليد معان جديدة منها: أن المحبوية تتسامى في رقتها وجمالها لتفوق الجنس البشري.

النص لم يقل، وفق التقديم التقليدي، أنها ملاك أو ما شابه ذلك، وإنما انحرف عن المباشرة، وبالتالي ليتمتع المتلقي بلذة الكشف والتأمل، والذي يقود لما يسميه رولان بارت: (R.Barthes)(لذة النص) فها هو يذكر: (يقدم إليّ نص، هذا النص يضجر فيّ لكأنه يثغثغ، وثغثغة النص، لا تعدو كونها رغوة اللغة، التي تتشكل تحت تأثير مجرد الحاجة إلى الكتابة)[١٧] ويقول: (أن اقرأ بلذة هذه الجملة، هذه الكلمة، أو هذه الحكاية، فلأنها كانت قد كتبت في لذة).[١٨]

يكاد لا يخلو أي بيت من هذه القصيدة/النص من الصور الفنية اللافتة، القائمة على معطيات حداثية، ونحن نحاول تقديم الأبرز منها، ففي اللوحة الثانية تتمظهر أمامنا بعض الصور منها: صورة طيف الحبيب، الذي يُقدم لنا من خلال الفعل المضارع الذي يفيد

([١٧]) بارت (رولان) لذة النص، ترجمة فؤاد صفاء والحسين سحبانه، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٨، ص١٤

([١٨]) المصدر السابق، ص١٤

هنا الدخول في الزمن الآني، وهذا يحيل إلى فعل الرؤيا المستمر من قبل الرائي لاحظ البيت.(١٩)

وأرى طيفك فيما أشتهي في شدة الورد وفي بدر السماء

وإذا ما ماس غصن وانحنى قلت جاءت تتهادى في حياء

فقد أسند فعل المضارع المفهوم الكامن في الزمن، وعلاقته بالمتكلم، فكلمة (أرى) كما سلف تعطي هذا البعد، ومنها كلمة (أشتهي) وهو تؤكيد على الرغبة المستمرة بالحبيبة من جهة والرغبة بحضورها من جهة أخرى، وليس أي حضور وإنما هو حضور مبهج معطر (في شذا الورد). وفي فضاء يمتلئ بالسعادة والحبور، في فضاء منير، كأن الحبيبة هي التي تضيئ عليه العالم، تماماً كما يضيء البدر عتمات الدجي، هذا البدر الذي تشبهه جمالاً وضياء.

هذه الصورة، أيضاً مرجعيتها، وإن كان الواقع للوهلة الأولى، لكنها مشحونة بمعطيات الخيال، صورة معدلة من الواقع وتضيف إليه، (فالطيف) لا يمكن رؤيته إلا في الخيال، وهي دعوى لاستحضار الحبيبة، هذا الطيف الجميل يتحرك في ذات الشاعر على مدار وجوده، ويظهر مع كل لمحة وحركة أيضاً.إنها تشغل عليه عالمه، هذا ما يشي به السياق الباني للصورة هنا، فهو ابن الطبيعة، ويركز على الجانب الجميل من هذه الطبيعة، نظراً لعلاقاته الجميلة مع الآخر (الحبيب)، والحضور هنا مع حركة أي غصن والحركة والانحناء بهذه الكيفية صفات جمالية للأنثى، وجاء التشبيه هنا مع غياب عناصر التشبيه المألوفة، ليحمل المتلقي على تجميع هذه العناصر، وبالتالي تكوين وجهة نظر، فهو بعد

(١٩) المصلح (أحمد)، ناصر الدين الأسد ناقداً وشاعراً، ص٩٩.

التأمل سيصل إلى أن المحبوبة تشبه الغصن المخضر/الغض، وفي الوقت نفسه يتخيل مدى التعلق والحاجة للمحبوب وحضوره.

ثم إن الغياب والبعد عن المحبوب يستثير في الشاعر الذكرى التي تستدعي الطيف وتلح عليه، ولهذا يفرز الغياب الصورة/ الطيف وتتداعى عوالم الشاعر الداخلية مجسدة الحنين المفعم بالألم والحزن، وتظهره كيفيات التعبير هنا بمسحة رومانسية، وشاعرنا واكب هذه المرحلة – الرومانسية – وشيوعها في العالم العربي، فالروح تصبح شرابا يسكب وتتحول إلى كلمات شعرية مفعمة بالأسى، فإذا كان هذا حال الروح، فكيف هو حال الجسد، فالبعد الجمالي هنا يتأسس على انفتاح اللغة الشعرية، وخلع أبواب القالبية والجاهزية لها حسب أدونيس.(٢٠)

هذه الاستعارة الباثة والمكونة للصورة، تشكل دالة سيميائية تبين حال الذات، ويعمق هذا التوجه حال الجسد المتعب الذي يعيش طوال الليل متأسياً على غربته عن المحبوب، حتى أن عالم الخارج، الطبيعة، المتمثلة بالنجوم تملّ سهر المضنى من العشق، والليل في هذا النص دلالات تقيمها الكلمات وتصاحب الصورة، حيث الليل المفترض فيه احتضان السكينة والهدوء، إلا أنه هنا يصبح فضاء للتعب، ويتمثل ذلك عندما يقطع الشاعر الليل بأنات الإلحان الحزينة عبر الناي الذي يعزف الأسى، ويتحول الشقاء إلى وعاء يشرب به الخمر للرحيل عن هذا العالم، الذي لا يتصالح معه الشاعر.

ويعود الشاعر في نهاية هذه اللوحة لإطلاق، السؤال من جديد، لعدم تمكنه من الالتقاء بالمحبوبة على الحقيقة، فيصرخ عبر اللازمة السؤال: (أنت ماذا؟) الذي ينطوي فيه معنى الاستنكار، ومعنى غياب الحقيقة التي يود استحضارها. لكنه يبقى رغم هذا الإلحاح متعلقاً بحضورها، وتبقى هي لديه أثيرية، سامية، متعالية لا يحيط بها أي شيء، فهي فوق ما يسمو له مطمح الفكر وشعر الشعراء.

ويختتم النص بفعل العجز عن إعادة المحبوبة إلى عالم الحقيقة، بالتغني بالأيام السابقة، حتى

(٢٠) أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول، ج٣، بيروت، دار العودة، ١٩٨٢، ص١٧.

لا يستشعر الفقد للأخر الحبيب وللزمن الجميل، وتبدأ اللوحة الأخيرة بالتأسي على الزمن الماضي، والدعاء لهذا الزمن بالحماية ويكمن في سياقات اللغة المثارة في هذه اللوحة، التحسر الذي يشي بنفسية لاقت من العشق الكثير، ولهذا تأتي الجمل بدفقات اخبارية تتسلط عليها الافعال الماضية، لاحظ الأبيات:

يـــا رعـــى الله عـــشيات الحمـــى ورعـــــاك الله أيـــــام اللقـــــاء

يـــوم طلّقـــتُ الأســـى مـــن خافقـــي وحميـا الحـب مـا جـت فـي دمـائي

ومزجـــت الـــشعر فـــي جـــام الهـــوى وربيـــع العمـــــر مخـــضل الـــرواء

يـــوم كنـــا نتهـــادى فـــي الهـــوى فـــي نجـــاء مـــن عيـــون الرقبـــاء

ذكريـــــات الحـــــب مـــــا أعـــــذبها إن فـــي الحـــب لنـــا بعـــض العـــزاء

هـــــل لهاتيـــــك المنـــــى عـــــودة فـــأغني: إن فـــي الحـــب بقـــائي

إنها محاولة للقفز من اللحظة الآن، من خلال الكيفيات الاختيارية منها، على يد شاعر مجرب، في إنتاج صور ترفد ذاكرة المتلقين بتصورات جديدة، قائمة على استثمار عنصر الخيال، وهذا الملمح يعدُّ من السمات الحداثية البارزة حيث لم يعد المتلقي قارئاً سلبيا فقط، وإنما فاعلاً ومنتجاً لنص آخر على النص، لا سيما إذا كان النص حاضناً لأبعاد حافزة على التخييل، إذ يجد الشاعر في التخييل (سبيلاً لأن يبدع ويزيد، ويبتدئ في اختراع

الصور ويعيد، وبأنه كالمستخرج من معدت لا ينتهي حسب أدونيس[٢١]. ويغدو النص أيضاً حافزاً وفق نظرية التلقي، فيكون النص (محاوراً نشطاً للقارئ، ويكون القارئ فاعلاً أساسياً في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته)[٢٢]، وتكون كيفيات التعبير المنتجة للسياقات الحاضنة لفنية الصورة، والانزياحات التركيبية والتوليدية للجملة، والمولدة لشعرية النص، هي مثار الجدل لدى القراء، والباعثة على تدفق المزيد عن الاحتمالات المعنوية.

(٢١) أدونيس (علي احمد سعيد)، الثابت والمتحول – صدمة الحداثة – ج٣ – بيروت، دار العودة، ١٩٨٣، ص٢٨٧.

(٢٢) ناظم (حسن)، مفاهيم الشعرية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص١٣٤.

سردية القصيدة قصيدة السرد

ثمة تداخل واضح بين الأجناس الأدبية راح يتزايد عبر النصوص الحداثية، فلم يعد النثر، مثلاً، خالصاً من الشعرية ولا الشعر نقياً من عناصر النثرية، حيث الأساس هو (أدبية الأدب) في النص، (ولم يعد الخلط بين الأنواع الأدبية يحط من قيمة الكتابة الأدبية، لأن نظرية الأنواع تخلت منذ الرومانسية عن طريق الفصل بين الأنواع)[٢٣]، بل أصبح التداخل مطلبا حديثاً، لكن ذلك لا يعني ترك الأمر على إطلاقه، فتسلط نص على الآخر، إن أسيئ استثماره سيؤدي إلى مزالق تثلب من فنية النص وتقوضة.

الملاحظ على كثير من النصوص الشعرية عند الأسد تداخل عناصر السرد القصصي مع السياقات الشعرية، وهذا ما يحيل إلى عوالم الشخصية/الراوي في النص، ويكثف من مدخلات عوالم النفس لدى المتكلمين في النص، ثم إن هذا الفعل يعطي للنص أفقاً ومساحة أرحب للحركة، وبالتالي يغري يتمدد واحتلاله لفضاءات أرحب.

إن العلاقة بين الشعر والنثر علاقة لافته في كثير من النصوص، وأكد هذه الحقيقة أكثر من ناقد، بحيث لا يمكن إغفال هذه المسألة، فهذا حسن ناظم يذهب إلى (أن ثمة ياساً أصاب بعض الكتاب في إيجاد الحدود الفاصلة بين منطقة الشعر ومنطقة النثر، ناتالي ساروت أراغون مثلاً، ولا سيما بين القصيدة والرواية)[٢٤].

ويرى علي جعفر العلاق: أنه (لابد من القول إن هذا التداخل بين الشعر والفنون النثرية الأخرى، هو جزء من تداخل أعمق وأشمل بينه وبين هذه الفنون الزمانية والمكانية عموماً)[٢٥] وهذا ما أكده تودورف (T.Todorov) عند قوله:(ستتعلق كلمة شعرية في

---

(٢٣) يحياوي (رشيد) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، الدار البيضاء، مطابع أفريقيا الشرق، ١٩٩١ ص٥.

(٢٤) ناظم (حسن)، مفاهيم الشعرية ص٨٣.

(٢٥) العلاق (علي جعفر)، الدلالة المرئية، دار الشرق، ٢٠٠٢، ص١٥١.

هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا)[٢٦]، ويعني في مسيرته الكتابية عبر كتاب الشعرية.

من هذه المنطلقات التي تبرر تداخل فعل السرد في النص الشعري، يمكن البحث في العلاقات التي تنتجها الاسلوبية القائمة على عنصر السرد في قصيدة الأسد؛ فقد شكل هذا المنحنى بعداً دلالياً لافتاً، وقد تراوح اختراق فعل السرد بين قصيدة وأخرى وسنمثل على هذا الاتجاه بقصيدة (يا أرض الأندلس): ومن الملامح السردية في هذا النص وجود:

١. **الديولوج.**
٢. **المنولوج الداخلي.**
٣. **سرد الوقائع اتكاءً على التاريخ/التراث على لسان الراوي.**
٤. **اعتماد المشهد تقتنية في النص.**
٥. **وجود حدث عام يتمحور عليه السرد، ووجود استحضار لأحداث جزئية تحكى بطريقة منطقية من حيث التسلسل.**

فمن عناصر عالم الديولوج، نجد في هذا النص الشعري توليداً لدلالات من خلال إقامة الحوار بين الراوي والصمت، ويجري الحديث لاستيطان المعاني الكامنة في نفسية الشاعر/ الراوي هنا، بغية تحفيز المتلقي على تمثلها واستحضارها:

لا النـــاس مـــن أهلـــي ولا ســـيماؤهم مـــــنهم ولا أوطـــــارهم أو طـــــاري

نقبـــــت بيـــــنهم لعلـــــي واجـــــد أحـــــداً ينبئنـــــي عـــــن الاخبـــــار

فأجابنـــي الصمـــت الحزين منبئـــــاً قومـــي غدوا أثـــــراً مـــــن الآثـــــــار

(٢٦) تود روف (تزفتيان)، الشعرية ط٢، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٠، ص٢٤.

أما المنولوج الداخلي، فيتداخل منذ مفتتح القصيدة، حيث يحاور الراوي في النص ذاته قائلاً:

مـــالي أكـــتم لـــوعتي وأداري وأهـــيم ملهوفـــاً بغيـــر قـــرار

وأغالـــب الـــشوق الحبـــيس تجلـــداً أخـــشى علـــى نفـــسي انكـــشاف ســـتاري

أفمـــا يحـــق لـــي التفجـــع والأســـى بلـــدي هنـــا وأنـــا غريـــب الـــدار

ثم يخترق الراوي الزمنية الواقعية ويحفر عبر الماضي ليعيد سرده أمام المتلقين، على شكل قصة، مستنداً إلى جملة مفتلحية أساسية، تتمثل في جملة الاستفهام[٢٧]، وإيقاع الزمن من العناصر الهامة في السرد القصصي لا سيما بالشخصية إذ (يصبح زمن التلفظ عنصر أدبياً، منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة، أي في الحالة التي يحدثنا فيها السارد عن سرده الخاص، عن الزمن الذي يتوفر لديه لكتابة هذا السرد وحكايته لنا)[٢٨] ويبدء السرد هنا من طرح السؤال:

أيـــن الـــذين قـــضيت عمـــري بيـــنهم مـــذ كنـــت طفـــلاً نـــاعم الأظفـــار

ويأخذ السرد مداه في إعادة أيام الماضي وأحداثة وقصصه، حيث كانت الصحبة مع الآخرين، والعلاقات معهم، وما كان من أحداث. هذا السؤال ينفتح ليتدفق بعده سرد ويستغرق أحد عشر بيتا تحكي قصة الشاعر/الراوي مع قومه الذين يمثلون الماضي

---

(٢٧) المصلح (أحمد)، ناصر الدين الاسد ناقداً وشاعراً ص١٠٢.

(٢٨) تودوروف (تزفتيان) وأخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان، المغرب، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢، ص٥٧.

المجيد. ثم يعبر إلى لوحة قصصية مفعمة بالسرد بعد ابراز حضور المكان، ليعاود الانفتاح على ما يجري/أو كان يجري في هذا المكان الخاص المتعلق بالذاكرة الجمعية للراوي من جهة والمتلقين من جهة أخرى، الذي يشير إلى (الأندلس)، لاحظ البيت: [٢٩]

فتــراب هــذي الأرض مــن أحبــابكم وثباتهـــا طلـــع الـــدم المعطـــار

وهواؤهـــا مـــضمخ بـــأريجكم وترابهـــا مـــن يعـــرب ونـــزار

إنـــي لأســمع صــوتكم فــي خلــوتي وأراكـــم عـــن يمينـــي ويـــساري

فهو يستحضر ماضي، رجال الأندلس من خلال هؤلاء الذين يراهم في الفراق، فالمكان والزمان الذي يشغله الراوي، وما يشكله في ذاكرته من مرجعية يستثير في نفسه قصة الأمس، ليعادلها بقصة ضياع الأرض، في الواقع المحلي المعيشي.

ويتضح ملمح التركيز على الحدث، بوصفه عنصراً سردياً، منذ عنوان النص الذي بشكل دالة سيميائية تتغلغل في ثنايا النص من بدايته وحتى نهايته– (يا أرض الأندلس)، وهذا النداء للبعيد/الغائب هو نداء للزمن الذي غيّب الأرض– الأندلس – وغيب أيامها وأحداثها، وهو نداء لما تمثلة الأرض من مرجعية عند الإنسان العربي، خاصة.

ومن قراءة متأنية للقصيدة، مع قراءة النص الموازي لها، وهو التصدير هنا الذي يشكل تنويراً على النص، والذي يشير إلى مناسبة النص، زيارة الشاعر لإسبانيا بعد حرب ١٩٦٧. هذا المعطي يشكل مفتاحاً مناسباً من مفاتيح أخرى لعبور النص ويتجلى الأمر أكثر عند الوقوف على ما يثيره النص من أحداث عبر الماضي والحاضر.

([٢٩]) تودوروف (تزفتيان) وأخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص١٠٢/١٠٣

الماضـي هنـا يتفـتح عـن مكنوناتـه، فهـاهم الراحلـون، الـذين قـضوا شـهداء

في سبيل فتح الاندلس والمحافظة على ترابها، نستحضر وجودهم وفعالياتهم عبر شعرية النص، لاحظ قوله: (٣٠)

يـا مـن يعـز علـيّ أن ألقـاهم تحـت الثـرى متوسـدي الأحجـار

حييـتم عنـي بخيـر تحيـة وكـساكم الـرحمن خيـر دثـار

.....

فتـراب هـذي الأرض مـن أجـسادكم وثباتهـا طلـع الـدم المعطـار

فهذا الحاضر يطلع عليه ويكشف زيفه، أمام معطيات الماضي المنتج والإيجابي، حتى بلغ الأمر بالشاعر أن يتخلى عن أهله وذوية الذين رضوا بالرحيل عن الاندلس، ويزداد الامر عمقاً عند استذكار الرحيل عن فلسطين بعد عام ١٩٦٧، كما هو واضح في التصدير، فها هو يقول: (٣١)

لا النـاس أهلـي ولا سـيماؤهم مهـنم ولا أو طـار هـم أو طـاري

تعبت بينهـم لعلـي واجـد أحـداً ينيئنـي عـن الاخبـار

(٣٠) المصلح (احمد)، ناصر الدين الاسد ناقداً وشاعراً، ص١٠١.

(٣١) المصدر السابق ص١٠١.

وهنالك استثمار للمشهدية في النص، حيث تبدي اللغة، والتركيبة المتوالدة الباثة لبعض الصور الفنية صوراً مشهدية يمكن التقاطها، والوقوف على دلالاتها من النص، ومن ذلك: حركة التنقيب الواردة في البيت السابق: (نقبت بينهم...)، إذ يتمثل المتلقي مشهد الراوي وهو ينقب ويفتن بين الناس باحثاً عن شخص يزوده بالأخبار المنتجة، وفي بيت آخر يقول: (٣٢)

ومشيت خلفهم أتابع خطوهم لم ألق بعدهم عصا التسيار

وهنا أيضاً يمكن أن يوضح الراوي مشهد المشي بين المجموع لأحدهم وهو يتابع الخطوات باحثاً عن عصا التسيار. ثم يتبعه بمشهد قائم على استثمار عنصر الخيال، لكنه مشهد متخيل من خلال البيت:

رافقتهم عبر العصور فكان لي متن الخيال مطية الأسفار

والآن يمكننا القول: إن الشحنة السردية/القصصية في الشعر إذا لم يسعفها عناصر الشعرية في النص، وربما غيرها، ونهضت بالبعد القيمي المتوقع كمونه في النص، سيكون ذلك مزلقاً يثلب شعرية النص ويدخله في الاجناس الآخرى.

إن ما يلفت الانتباه، أن الشاعر في مثل هذه النصوص، رغم أنه اتكأ على السردية إلا أنه بقي متمسكاً، عند كثير من مفاصل نصوصه، بالعناصر الضرورية لإقامة الشعرية في قصائده، ومن ذلك استثماره لأبعاد عدة، نذكر منها: التناص، الخيال، تركيبة الجملة – البنية الداخلية للجملة، إضافة إلى الايقاع الداخلي والخارجي.

(٣٢) المصدر السابق

المصادر والمراجع

١- أدونيس (على أحمد سعيد) ، الثابت والمتحول ، ج٣ ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٣.

٢- انجينو (مارك) ، مفهوم التناص فى أصول الخطاب النقدى الجديد ، ترجمة أحمد المدينى بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٧ .

٣- إيكو (امبرتو) وآخرون فى أصول الخطاب النقدى الجدي ، ترجمة أحمد المدينى ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٧ .

٤- بارت (رولان) لذه النص ، ترجمة فؤاد صفاء والحسين سحبان ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٨٨ .

٥- تودوروف (تزفتيان) ، الشعرية ، ط٢ ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٩٠ .

٦- تودوروف (تزفتيان) وآخرون ، طرائق تحليل السرد الادبى ، ترجمة الحسين سحبان ، المغرب ، الرباط ، منشورات اتحاد الكتاب ، ١٩٩٢ .

٧- حليفى (شعيب) النص الموزاى للراوى ، استراتجية العنوان ،/ مجلة الكرمل ، عدد ٢١٦ ، ١٩٩٢ .

٨- دريدا (جاك) الكتابة الاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد ، الدار البضاء ، دار توبقال ، ١٩٨٨ .

٩- العلاق (على جعفر) فى حداثة النص الشعرى ، بغداد ، دار الشؤون التقافية ، ١٩٩٠ .

١٠- العلاقة (على جعفر) ، الدلالة المرئية ، عمان ، دار الشرق ، ٢٠٠٢ .

١١- عيد (رجاء) لغة الشعر ، قراءة فى الشعر العربى الحديث ، الاسكندرية ، دار المعارف ، ١٩٨٥ .

١٢- كوهن (جان) بنية اللغة الشعرية ، المعرب ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٨٦.

١٣- المصلح (أحمد) ، ناصر الدين الأسد ناقداً وشاعراً ، عمان / منشورات وزارة الثقافة ، ٢٠٠٠ .

١٤- ناظم (حسن) ، مفاهيم الشعرية ، الدار البيضاء ، المركز الثقافى العربى ١٩٩٤ .

١٥- ياكبسون (رومان) ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون ، الدار البيضاء ، ١٩٩٨ .

١٦- يحياوى (رشيد) ، مقدمات فى نظرية الأنواع الأدبية ، الدار البيضاء ، مطابع أفريقيا الشرق ، ١٩٩١ .

ملخـــص

يسعى هذا البحث الى تسليط النور على أشعار الناقد الفذ" ناصر الدين الاسد والذي ابدى تخوفه من نشر أشعاره الزمن غير يسير ونظراً لقلة ما تناقله البعض عنه من اشعار ولترد البعض الآخر من دراسة الجوانب الشعرية عنده ولخوفهم من الأنخراط في وسائل قد تهم تضبيب مسيرته النقدية، إلا أن الأمر يعد ومختلف عندما يخرج الى النور كتاب يتضمن مجموعة من القصائد التي يراها الباحث الحالي الانطلاقة الأولى التي تظهر تراجع ناصر الدين الأسد عن تخوفه وتحت القراء على تلقي هذه النصوص وتناولها نقدياً.

لقد وقع اختياري على دراسة هذه الأشعار لاعتقادي بوجود نكهة خاصة لأشعار تتوالد عن ذاكرة ناقدة، لها مرجعية خاصة في تناول النصوص وتحليلها، ثم أن هذا الشاعر الناقد يشكل عنواناً لجيل يقع بين جلين، جليل الأحصائيين والمهتمين بالقصيدة التقليدية وجيل القصيدة الحداثية. ومن هنا ارتأتت أن أعرض إلى الأمور التالية، بوصفها متطلبات اساسية في تحليل أشعار ناصر الدين الأسد وهي (لغة النص ومتعرجة النص ومرديتة) ولم أكتف بالتنظير وإنما ذهبت الى تعزيز الجانب التطبيقي على النصوص الشعرية فإخترت نماذج محددة تتوافق وعنوان هذا البحث ومساره أملاً أن يطالعنا هذا الشاعر الناقد بمجموعات أخرى مما هو مكتوب في جعبته وذا كرمة من أشعار لتكون محطاً للقراءة والبحث.

Summary

I have selected studying these poems for believing that they have a special flavour generated from a critical memory, which has a particular reference in handing and analysing texts. this critical poet symbolizes a generation that lies between two generation: the traditionalists and the modernists.

Hence, I have found it quite convenient to mention some basic points in analysing nasser eddin's poems, with an emphasis on the practical side-specific patterns have been chosen to suit this research, hoping that this critical poet provide us with his memory – stored poems which will be useful for reading and study.