الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي اليابس– سيدي بلعباس- الجزائر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

القصيدة النثرية العربية والموقف النقدي العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي المعاصر

❖ إعداد الطالبة الباحثة:

❖ قديري جميلة

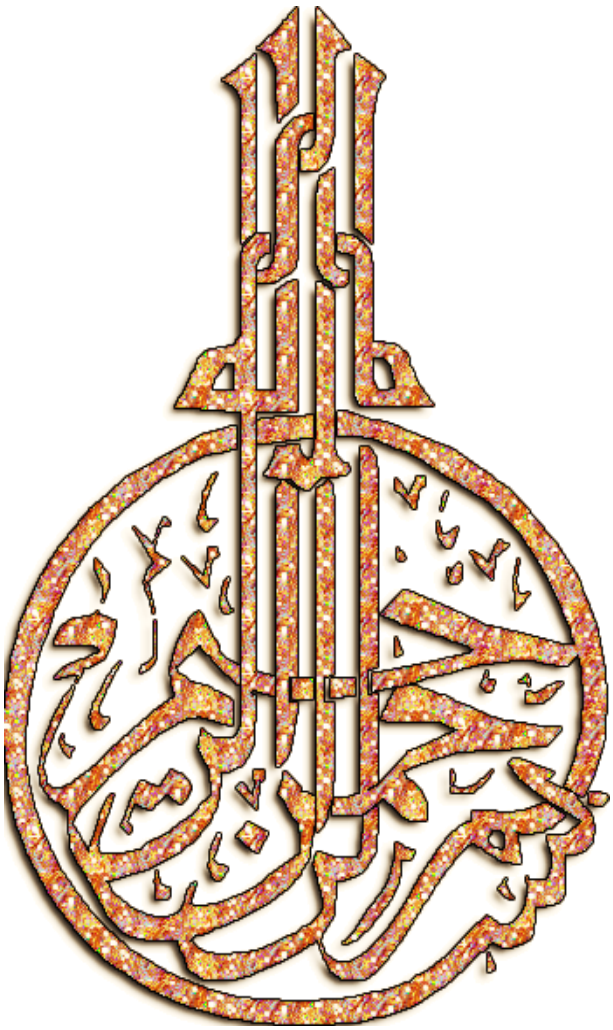
إشراف الأستاذ الدكتور:

نورالدين صبّار

أعضاء اللجنة المناقشة

اسم الأستاذ ولقبه	الرّتبة	جامعة الانتماء	الصِّفة
كاملي بلحاج	أستاذ	جامعة سيدي بلعباس	رئيساً
نورالّدين صبار	أستاذ	جامعة سيدي بلعباس	مشرِفاً ومقرِّراً
محمد مرزوق	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	عضواً
أحمد مسعود	أستاذ	جامعة وهران2	عضواً
عبد الوهاب ميراوي	أستاذ	جامعة وهران2	عضواً
عبد الحكيم والي داده	أستاذ	جامعة تلمسان	عضواً

السنة الجامعية:2021/2020



مقـــدّمة

مقدمة/

لقد حظي الشعر العربي باهتمام كبير عند العرب، فكان يعد ذاكرة وجودهم، لشدة نعلقهم به، فنجد النبي صلى الله عليه وسلم يقول «لاتدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين» وفي قول عمر تأكيد على أن اللغة العربية عاشت في ظل الشعر العربي، حتى أن بعضا من المسلمين الأوائل جعلوه وسيلة لشرح القرآن وفيما عنَّ لهم من بعض ألفاضه، كما جاء في قوله «إن ضاع لكم شيء من القرآن الكريم فعودوا الى أشعار العرب فإنها كانت ديوانهم».

يعد موضوع القصيدة النثرية من أهم قضايا الأدب التي شغلت بال الكثير من الباحثين وخاصة عندما تعلق الأمر بالمفهوم والمصطلح، وعلى الرغم من كثرة الدراسات والبحوث النقدية التي حاولت وما زالت مضطربة وغير قطعية، ولم يكن هناك قول فصل في ذلك، فلا زالت تحاول بلورة مفهوم القصيدة النثرية ،إلى خصوصيات الأثر الشعري وإطلاقيته بصفة مجردة فحسب، بل أسهم النقاد والمشتغلون في الحقل الأدبي، بتكريس هذا الاضطراب المفاهيمي، ومع ذلك فإنّ النتائج المتوصل إليها في هذا الجانب غير كافية وتحتاج إلى بذل جهد والمزيد من البحث المنهجي والاستيمولوجي لإثراء المفاهيم والمصطلحات وتطويرها.

إنّ قصيدة النثر كنص شعري متمرد يجول في أدغال الشعرية باحثا عن الشرعية يستدعي إزالة النبش في مفاهيم الشعرية العربية والغربية، بحيث يعلن على أساسها انتماءه في مجال الشعرية، لا بوصف القصيدة النثرية –بنية نصية تخلت عن المفهوم الكلاسيكي للإيقاع فقط وإنما بوصفها بنية نص، يمكن أن تتحقق فيها المعاني التي دعا إليها الجرجاني والانزياح الدلالي الذي أشار إليه كوهين، والتركيب اللغوي الذي نبّه إليه دي سوسيور، والخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي التي وضعها **تودوروف** ومن مفهوم القيمة المهيمنة عند **جاكبسون**.

ومن هذا كان هدفنا من هذا البحث الذي جاء موسوما ب " **القصيدة النثرية والموقف النقدي العربي**" الإجابة عن أسئلة ووفقا للمنهجية التي يقتضيها البحث العلمي، وطبيعة الدراسة، المطروحة في الإشكاليات الآتية:

/1هل تعتبر كتابة قصيدة النثر موقف رافض لعادات وتقاليد القصيدة العمودية؟

/2جاءت قصيدة النثر نتيجة تطور طبيعي وصحي في مسيرة الحركة الشعرية أم أنها جاءت كالطفح أو البثور في وجود هذه الحركة ؟

/3هل منحت قصيدة النثر بخروجها عن العادات الفنية لحركة الشعر طعما جديدا ؟

/4إلى أي مدى يسهم الإيقاع الداخلي في تخليق الجينات الشعرية لقصيدة النثر ؟

/5هل قصيدة النثر هي مشروع مستقبلي ؟

ولقد حاونا الإجابة عن السؤال باعتمادنا على المنهج الوصفي التحليلي خاصة في تعاملنا مع النصوص الشعرية.

ا هذه الدراسة التي قمنا بتقسيمها إلى مقدمة، وهي التي نحن بصدد الحديث فيها، وثلاثة فصول، وخاتمة.

تناونا في الفصل الأوّل: المفاهيم العامّة والمصطلحات، التي تدور حول القصيدة النثرية، والإرهاصات الأولى لميلاد القصيدة الجديدة وعلاقتها بالتراث، وفكرة التداخل بين النثر والشعر، وبين القديم والحديث، وتجانس نظرة القدماء للشعر في ظل ما كانوا يؤمنون به نتيجة لفصلهم بين اللفظ والمعنى، وفي نفس الوقت تعرضت لآراء المحدثين التي اختلفت وجهات نظرهم،

أما الفصل الثاني: فتحدثت عن المواقف النقدية حول القصيدة النثرية وخصائصها الفنية، النقدي الغربي من القصيدة النثرية. والموقف النقدي العربي.

أما الفصل التطبيقي: فجاء الحديث فيه القصيدة النثرية عند أدونيس، والصورة الشعرية مع اللغة الشعرية في قصائد أدونيس.

وقد تم طرح المادة في المهاد النظري والفعل التطبيقي على نوع من الحيادية التي لا تصدر عن موقف مسبق من قصيدة النثر، فلم تكن الدراسة منكرة لحق انتماء الجنس الجديد إلى مملكة الشعر ،ولا موقف متحمس يرى أنها تمثل أرقى أشكال التعبير الشعري، وأنها خليفة هذا الزمن وخير ما يعبر عنه ،إنما اقترابنا بالموضوع جاء مشحونا بنبرة تسعى إلى الكشف والتحليل لكل ما يمد بصلة موضوعية لهذا الجديد.

ليس من المغالاة في شيء أن يلاحظ الدارس أن الفرش النظري يتطلب ترسانة من المصادر والمراجع، التي من شأنها إضاءة الظلام عن الموضوع، فجاء البحث معززا بكتب منها:

- ✓ اللغة الشعرية لجون كوين
- ✓ والشعرية لتودوروف،
- ✓ وكتاب الشعرية العربية للدكتور مشري بن خليفة ،
- ✓ علم الشعريات لعز الدين المناصرة
- ✓ مفاهيم الشعرية لحسن ناظم..

كما استوقفتنا مجموعة من الكتب التنظيريَة أتاحت لنا معرفة مناخ النص الجديد والنفاذ إلى أغواره المحصنة ومنها:

- ✓ في حداثة النص الشعري لعلي جعفر العلاق...
- ✓ البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر بقلم عبدالرحمان تبرماسين
- ✓ القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية لمحمد صابر عبيد..
- ✓ قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن سوزان برنار
- ✓ مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث أحمد علي محمد

- ✓ محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث
- ✓ قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية د محمود الضبع
- ✓ قصيدة النثر - ا.د محمد سعيد ربيع الغامدي
- ✓ قصيدة النثر: من التأسيس إلى المرجعية عبد العزيز موافي
- ✓ دواوين أدونيس

ومع هذا نجد أنفسنا عاجزين معترفين بأن الكمال لا يكون إلاّ لله سبحانه وتعالى. وأن البحث لازال وسيبقى قائما مادام أن هناك عطاء ابداعي متجدد. وأجدّد شكري الجزيل للأستاذ الدكتور نورالدين صبار على صبره وتحمله مشاق الإشراف، وحرصة الدائم على أن أنهى العمل في أحسن وجه، فجزاه الله خير الجزاء

جميلة قديري

في مستغانم: 12/12 2020

الفصل الأوّل

القصيدة النثرية – مفاهيم وإرهاصات

المبحث الأوّل: مفاهيم عامّة.

المبحث الثاني: الإرهاصات الأولى للقصيدة النثرية.

المبحث الثالث: روافد القصيدة النثرية.

المبحث الأوّل: مفاهيم عامّة

1-إشكالية المصطلح والتسمية

تمثّل قصيدة النثر عقدةً إشكالية في الدراسات الشعريّة، فمصطلحها القائم على التركيب الإضافي للمتناقضين في الظاهر، أسهم في تشويش واسع، لم يؤدِ إلى سوء الفهم والعسر في التقبلّ فحسب، بل قادَ إلى رفض الشكل وعدّهِ "بدعة غريبة" تقع في خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معاً، وأنّ أصحاب هذهِ (البدعة) لا يؤمنون بوجود صلة بين الوزن والشعر؛ فالكلام يكون شعراً سواءٌ أكان موزوناً أم لم يكن. لا بل إنّ النثر لديهم أكثر شعريّة من الشعر، لأن وزن الشعر تقليديّ...[1] وهنا يتضحُ حجم الإشكالية، فمصطلحات مثل (قصيدة) و (شعر) و (وزن) و (نثر) و (شعريّة) و (نظم) ينبغي أن توضع في سياقاتها الصحيحة وإلاّ فإن الغموض وحده، هو المتحصّل من معادلة تدخل فيها هذهِ المصطلحات مجتمعةً.

وقد اقترح "كوهن" تسمية القصيدة النثرية بـ (القصيدة الدلاليّة) وذلك لزهدها بالجانب الصوتيّ، " وللدلالة على أنّ العناصر الدلاليّة كافية وحدها لخلق جماليّة ما، ويستدلّ، عبر هذه العناية بالمستوى الدلاليّ، على أنّ قصيدة النثر موجودة شعريّاً، على الرغم من أنها تبدو "شعراً أبتر" لإهمالها الإمكانيّات الصوتيّة"[2]، على أنه ألمحَ إلى كون الخواص الصوتيّة (الوزن والقافية) بنية فوقيّة غير عالقة باللغة وينحصر تأثّر مثل هذهِ الخواص بالمادّة الصوتيّة فقط، من دون أن يكون لها أيّ تأثير وظيفيّ في المدلول، وإنّ ما تحدثه من أثر جماليّ في النصّ المنظوم، لا يعدو أن يكون ناجماً عن القيمة الموسيقيّة

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ، ط5، 1978، ص 219.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 168 .

أو الزخرفة الإيقاعيّة الكامنة في البنية الصوتيّة للنصّ[1].

إنّ ما قدّمه كوهن في شعريّته استناداً على سمات وخصائص النص الأدبيّ بوصفه جنساً مستقلاً، أو شكلاً متميّزاً من أشكال النوع أو الجنس الأدبيّ نفسه، لم تستنفد أبعاد الشعريّة المتاحة، ولا سيّما أن معطيات هذهِ النظريّة، انطلقت من مسلّمات بدئيّة، هي أحوج ما تكون إلى إعادة النظر بتقديري، ومن ذلك أن كوهن لم يجهد في مراجعة مفهوم القصيدة، واكتفى بأن قدّمها بوصفها حقيقة بتوصيف الشعر التام أو الكامل لمطابقتها قواعد النظم. كما أنهّ وجد في ما عُرف بقصيدة النثر أو القصيدة النثريّة على وجه الدقّة، تناقضاً يستدعي إعادة تعريفها. وفي هذا شيء من عدم العناية بالوقائع النصيّة أو الوثائق الشعريّة المتاحة لقصيدة النثر، فهي إن هدمت اشتراطات الوزن التقليديّة وأسقطت القافية من حسبانها، إنّما نبّهت إلى ضرورة إيجاد بدائل صوتيّة تعويضيّة، وهذا ما استدعى ظهور نظريّات أو أفكار نقديّة تبحث في إيقاع قصيدة النثر، وقد أفرز ذلك تحديد الأنساق الإيقاعيّة المتحصلة في القصيدة النثريّة، ومنها ما عُرف ببنية التوازي وبنية التكرار وما اشتملت عليه هاتان البنيتان من الثنائيات الضديّة والتقابليّة والتكرار المفرد والتكرار المجموع والتكرار المقلوب. . . الخ.

إذن فالشعر لا يتحدّد في نظام واحدٍ، ولا ينحصرُ في رؤية بعينها، إنما يظلّ في تعاليه وإطلاقيّته عصّياً على كلّ (قول)، فهو إن أحاطت بهِ المعرفة، لا تدركه الصفة[2].

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب،1986، ص 11.

[2] من قول إسحاق الموصلّي: إنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تدركها الصفة. أورده حاتم الصكر في كتابه المستمدّ عناونه من هذا القول (ما لا تؤديه الصفة) وهو عنوان دراسة تضمنها الكتاب حول الإيقاع والإيقاع الداخليّ في قصيدة النثر خاصة، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993، ص 27.

لقد شهدت نهاية القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين ولادة الكثير من المصطلحات الجديدة، التي مهّدت لتعريف أشكال شعريّة مغايرة، تكتب بطريقة النثر، أي خارج المحدّدات الوزنيّة التقليديّة.

ويمكن اعتبار مصطلح النثر الشعريّ أوّل المصطلحات استخداما، على الرغم من أنّه ومثلهُ بعض المصطلحات المتداولة على سبيل التجويز، لا تمتّ إلى قصيدة النثر بصلة، ولا تعتبر الأخيرة تطوّراً عن هذا النوع من الكتابة النثريّة، التي نجدها عند بعض الأدباء العرب من أمثال مصطفى لطفي المنفلوطي في (العبرات) و(النظرات)، ومصطفى صادق الرافعي في (حديث القمر) و (رسائل الأحزان) و(السحاب الأحمر)، وتمثّل هذهِ الكتابة تزاوجاً ناجحاً بين النثر الإسلامي ونثر الرومانتيكيّة الفرنسيّة[1]، إلاّ أنّها ليست من الشعر في شيء على الرغم من الإختلاط في المفاهيم والمصطلحات الذي طبع الخطاب النقديّ العربيّ، حّتى لنجد، في تلك المرحلة وما تلاها من النقّاد من لا يفرّق بين النثر الشعريّ والشعر النثريّ، عادّاً إيّاهما مصطلحاً واحداً. وقد نجد بين النقّاد من يُطلق توصيف النثر الشعريّ على أنموذج كتابيّ، يراه غيره شعراً نثريّا، ففي الوقت الذي يؤكّد أحد النقّاد أنّ "الشعر المنثور يحمل طاقة شعريّة من حيث المضمون رغم أنّه لا يمتلك تقسيمات الأسطر والأبيات إلا عرضاً، وأحسن أمثلته ما كتبه جبران خليل جبران"[2] ، نجدّ ناقداً آخر يقول: " ليست كتابة جبران شعراً ... إنّها نثرٌ شعريّ"[3] ، كما أنّ من الدارسين من ألمح إلى أنّ هذا اللبس لا لينتهي إلى فضّ الإشتباك بين المصطلحين، بل لينتهي إلى مقترح من شأنه أن يزيد الأمر غموضاً، فهو يقرّر "

[1] س. مورية، أثر التيّارات الفكريّة والشعريّة الغربيّة في الشعر العربيّ الحديث 1800- 1970، ت: د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح، راجعت الترجمة ونقحتها لبنى صفدي عبّاسي، مكتبة كلّ شيء ، حيفا، ط2 ، 2004، ص 366.

[2] عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، دار الحريّة للطباعة، بغداد، 1973، ص 140.

[3] جبرا أبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، 1986، ص 256.

أنّ هناك التباساً بين الشعر المنثور والنثر الشعريّ. فقد وصف النثر الشعريّ بأنه شعر منثور، ووصف الشعر المنثور بأنه نثر شعري .

وربّما وجدناهما في نهاية المطاف يؤلّفان مصطلحاً جديداً هو قصيدة النثر"[1]، على الأجدر هو متابعة الرأي القائل بأنّ النثر الشعريّ كتابةٌ لا شكل لها ، تنطلق من النثر لتنتهي فيهِ، على الرغم من اعتماده الزخارف اللفظيّة والسجعات والصور الشعريّة، فهو إذن "... استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنيّه أو منهج شكليّ بنائيّ، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية. لذلك هو روائيّ أو وصفيّ يتّجه غالباً إلى التأمّل الأخلاقيّ أو المناجاة الغنائيّة أو السرد الإنفعاليّ. ولذلك يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل، وتفسح فيه وحدة التناغم والانسجام[2]".

إنّ النثر الشعريّ الذي شاع استخدامه مصطلحاً لأنموذج كتابيّ عربيّ، يقترن فيه الشعر بالنثر، أو بعبارة أخرى: يحاول النثريّ فيه استثمار الخصائص الشعريّة، وذلك ما نجدهُ في كثير من الوثائق الإبداعيّة، منذ بدايات القرن العشرين، لم يكن المصطلح في حقيقته ابتداعاً عربيّاً بالمطلق، والحقّ إنّ مقابله الفرنسيّ هوPoetic Prose ، إلاّ أنّ ما ظهر في نصوص روّاد التجربة النشوئيّة في بواكيرهم ، لم يكن مستنبطاً من هذا المصطلح على وجه الدقّة، بل يمكن الإطمئنان إلى أنّ الأدباء المسيحيين كانوا واقعين تحت تأثير نوعٍ أو شكل من أشكال الكتابة النثريّة الشبيهة بالشعر، يُعرف بالفرنسيّة (Verset)، يستخدم في كتابة الإصحاحات الشعريّة في التوراة والإنجيل، وكذلك في النصوص الطقسيّة الكنسيّة

[1] قاسم خلف مشاري، قصيدة النثر في الأدب العربيّ الحديث، رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كليّة الآداب ، جامعة البصرة ، 1994، ص 12.

[2] أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، السنة 4، ع 14، ص 57.

التي اعتاد المصلّون المسيحيّون الترنّم بها[1]. ومصطلح (Verset) الذي لم يشع كثيراً في إطار الخطاب النقديّ أو الأدبيّ مقارنة بالمصطلحات الأخرى، يعني جملةً أو مجموعة من الكلمات المتعالقة مع بعضها، يمكن أن تدلّ على معنى مكثّف، بإيقاع نثريّ موقّع، ويكون مقابلها العربيّ الدقيق (الآية)[2].

وبناءً على ما تقدّم يكون النثر الشعريّ خارج دائرة الشعر انطلاقاً من وروده في الراوية والقصّة والرسالة ونصوص الاعترافات والمذكّرات وما يكتب من نصوص خارج قصد الشعر ولعلّ هذا النسغ الشعريّ المتحقّق في هذهِ النصوص، هو ما دعا بعض النقّاد إلى تلمّس الشعر فيها أو في نصوص المتصوّفة؛ النفّري في المواقف والمخاطبات والتوحيدي في الإشارات الإلهيّة ومن قبلهما في بعض السور القرآنيّة. وحتّى في نصوص بعض خطباء الجاهليّة وسجّاعها[3]. وإذا كان النثر الشعريّ من المصطلحات النشوئيّة الأولى التي خلقت إشكالية بمقدار معّين، فيمكن إضافة مصطلحات نشوئيّة أخرى تندرجُ في السياق الأشكاليّ التأريخيّ نفسه، حيث تمّ تداول بعض المصطلحات، في ذلك الحين، لتوصيف الكتابة الجديدة، ومنها: الخاطرة الشعريّة، والمقالة الشعريّة، والقطعة الفنيّة، والشذرة، إضافة إلى المقترحات التي شاعت ترجمةً لبعض المصطلحات الشعريّة الأجنبيّة المعروفة، وما أحدثه ذلك من خلط في المسمّيات، ومن ذلك مصطلحات: الشعر المرسل والشعر المنسرح والشعر الطلق أو الطليق والشعر الحرّ، إضافة إلى الشعر المنثور، والمصطلحان الأخيران يمثّلان الأنموذج العربيّ لما بات يعرف لاحقاً بقصيدة النثر.

2-التداخل بين الشعر والنثر

[1] س موريه، أثر التيّارات الفكريّة والشعريّة الغربيّة في الشعر العربيّ الحديث 1800- 1970، مصدر سابق، ص 355.

[2] ينظر: معجم لا روس، فرنسي – عربي، مادة Verset

[3] عزّ الدين المناصرة ، إشكاليّات قصيدة النثر ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1، 2002، ص17.

لقد ذهب النقاد مذاهب شتى في محاولة تحديد الشعر، فانطلق بعضهم من مصدره ظناً منهم أن أصل الشيء هو الشيء ذاته، وانطلق آخرون من وظيفته وكأنّ أثر الشعر هو الشعر ذاته. وهناك فريق آخر ركز على النّص في بحثه عن مفهوم الشعر. أما الانطلاق من المصدر اجتماعياً كان أم نفسياً أم من عالم أعلى في تحديد الشعر فقديم. فقد ربط أفلاطون الشعر في جمهوريته بعالم الطبيعة التي هي محاكاة لعالم المثل فجعل منه محاكاة لمحاكاة[1]. على أنه في محاورة إيون يربط الشعر الممتاز بعالم المثل إذ جعل لكل فن شعري ربة توحيه. فربة تلهم المديح وأخرى تلهم الملاحم وثالثة أشعار الجوقة إلى غير ذلك[2]. ومعنى ذلك أن الشعر إلهام من العالم الأعلى إلى العالم الأدنى. والربات هنا هن الشاعرات حقاً أما الإنسان الشاعر فليس إلا وسيطاً يتلقى الوحي ثم يبلغه إلى الناس دون زيادة أو نقصان. فالشاعر سلبي بالنسبة إلى أفلاطون لا يستطيع أن يبدع من تلقاء نفسه ولكن بإيعاز من الآلهة وفي لحظات فقدان الوعي والصواب[3].

وإذا كان الشعر الممتاز إلهاماً من الآلهة عند أفلاطون فالشعر إلهام من الشياطين عند قدماء العرب في الجاهلية. يقول الجاحظ: ((فإنهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر))[4]. وقد أكد هذه المقولة بعض الشعراء مثل الأعشى الذي يقول:

حَبَانِي أَخِي الجِّنيُ نَفْسِي فِداؤهُ بِأفيح جيَّاش العشِيَّاتِ مرْحَم[5]

[1] أفلاطون، الجمهورية، تقديم جيلالي اليابس، موفم للنشر، (دت)، ص 452.
[2] إيون من محاورات أفلاطون، تر: محمد صقر خفاجة وسهير القلماوي، مكتبة النهضة المصرية، 1956 ، ص37 .
[3] المرجع السابق، ص 37 .
[4] الجاحظ، الحيوان، ش وتح: يحيى الشامي، دار مكتبة الهلال، (مج 2) (3 . 7)، ط 3، 1997، ص 432.
[5] المرجع نفسه، ص 432 .

ولأنّ الحديث يطول في أصل الشعر ومدى صداه، ومقامنا لا يتسّع لذلك، فإنّنا سنوجز الشعر في أنّه "ديوان العرب" وقد حظي بمكانة سامية عند جميع الأجناس وفي مختلف الآداب، ورغم وجود النثر وتنوع مشاربه وفنونه إلّا أنّه ظلّ بعيدا كل البعد ولا مجال للمقارنة بين أثره وأثر الشعر....إلّا أنّ الزمن الحديث حاول المزج بين هذين الفنيين وإقامة مواطن للتداخل بينهما تمثلت فيما يلي:

أ-من ناحية المضمون:

ظلّت الذائقة العربية لقرون طويلة تتقبل فكرة الأنواع الأدبية وضرورة قيام حدود فاصلة لا تسمح بتعدي نوع على حرمة نوع آخر، بل لا تسمح حتى بظهور الطفرة الجينية داخل النوع الواحد ذاته، وهذا الدافع لعله يبلغ ذروته في التفريق الحاد بين الشعر والنثر، واستحالة اجتماعهما على لسان واحد، بل أي لسان ذاك الذي يقدر على جمع الشعر الجيد واللسان البليغ معا؟! لكن هذا الأمر بات اليوم محسوما ولا مسألة تبدو أكثر منطقيةً من قضية التداخل بين الأجناس الأدبية برمتها، ولم تتوقف المحاولات - سواء على المستوى الإبداعي أو التنظيري - لهدم مفهوم النوع، "إلا أن إعلان قصيدة النثر عن مصطلحها صارحة، كان جرأة منها في انتهاك مفهوم النوع"[1].

إنّ الشعر والنثر فنان قوليان كُتب عليهما في نهاية المطاف أن يتداخلا، وأن يستنجد أحدهما بالآخر في خاصية من خصائصه حتّى يؤدي دورا أعمق وأهم، وبعد ذلك... راح ذلك التداخل يسمو - إن كان مناسبا- إلى تقارب حتى على مستوى الموضوع والشكل، وانتهى بهما الأمر إلى اتصاف كل منهما ببعض صفات الآخر.

[1] محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ط1 ، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة مصر، 2003م، ص 310.

فأما التداخل في الموضوع وكما يراه "الجاحظ": "ليس بغريب أن نرى كثيرا من الكتاب يقرضون الشعر وينشدونه وتتفق مواهبهم الفنية عن طرائف وبدائع في هذا الفن القولي المنغم"[1]. "وقد لاحظنا ظهور هذا بشكل واضح في بيئة الكتاب الذين يعدون من أمهر الأدباء بأصول الصناعة الأدبية، وكانوا يتميزون بهذا من غيرهم من الكتاب والأدباء والرواة"[2]، فالقول قول شعري، وهم لا يقولون الشعر رغبة في أحد أو رهبة من أحد، لا مدحا ولا هجاء كباقي الشعراء، وإنّما رغبة في الطرفة والتطرف، ولعله كان دوما موضوعا خالصا للنثر.

ويدعو "ابن رشيق" أن لا نحاسبهم محاسبة الشعراء، وأن نترفق في نقد شعرهم. ولو لاحظنا جيدا لوجدناهم قد تأثروا بالصياغة الفنية النثرية وأصولها لدى رسائل الإخوانيات، ومن أصدق تلك الشواهد الشعرية التي جمعت ما بين معاني السرد والحكاية، في لغة تقريرية ذات دلالة مباشرة في التعبير، بعيدا عن أفق الكتابة الشعرية ذات البعد العميق، والحس الراقي، قول "ابن العميد" في رسالة بعث بها إلى صديقه "أبي الحسن العباسي" يصف له فيها حاله وحال زمنه وما آلت إليه عرى الصداقة بين الناس والأحبة، فيقول[3]:

أَشكُو إليكَ زَمانًا ظل يعركنيّ عركَ الأديمِ ومن يعدَى على الَّزمنِ

وصَاحبًا كنتُ مغبوطًا بصحبتِهِ دهرًا فغادرنِي فردًا بلا سَكنِ

هبَّتْ لهُ ريحُ إقبالٍ فطَارَ بها نحْوَ السُرورِ وأْلجانِي إلى الحُزنِ

[1] عثمان موافي في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج 1، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط3، 2000، ص 176.

[2] المرجع نفسه، ص 175.

[3] المرجع السابق، ص 177 .

نأى بجانبهِ عنّي وصيَّرنّي من الأسَى ودواعي الشَّوقِ في قرنِ

وباعَ صفْوَ ودادٍ كنتُ أقصرهُ عليْهِ مجتهدًا في السّرِ والعَلنِ

والشعر العربي غارق بمثل هاته النماذج التي تخضع لبنية وصياغة عكس بنية وصياغة القصيدة القديمة التي يغلب عليها تعدد الأغراض والموضوعات، فهاته القصائد الجديدة تجعلنا نقف "أمام موضوع واحد، غالبا ما يكون موضوعا ذاتيا... وجدانيا كعتاب صديق، أو التعبير عن شوق، أو شكوى حال... وهي بهذا تشبه بعض فنون النثر الفني، كالخطبة أو الرسالة، أو الرسائل الأخوانية بشكل خاص"[1]. إنَّها قصائد ترصد الأداء الشعري المنطوي على صياغات فنية نثرية خالصة، وهو أمر يبدو أن الشعر العربي قد اعتاده منذ البداية، ولكن بأقل وقع ووتيرة، وأنه أمر بدأ يتسرب شيئا فشيئا داخل الشعر... أو داخل النثر، وفي النهاية ... شعر ونثر متداخلان بكل صراحة ويقين.

ولعّل الدليل الأكبر في التداخل على مستوى الموضوع هو الشعر التعليمي الذي طغى على التأليف الشعري في عصر الانحطاط، ولم يعد بمقدور الشعراء آنذاك أن ينظموا الزخارف الشعرية الراقية، فلجأ بعضهم إلى نظم موضوعات العلوم والآداب، وهي موضوعات ظلّت تتخذ من النثر قالبا تخاطب به عقول الناس. لأن غايتها إعطاء المعرفة، وليس إحداث الانفعال. وأمثلة الشعر التعليمي كثيرة تغرق بها المؤلفات والكتب، حتى زاد بعضها عن الآلاف من الأبيات، وتخصصت في شتى العلوم والمعارف.

[1] عثمان موافي، المرجع السابق، ص189

والشعر التعليمي كما يراه "عثمان موافي" قد صار يومها "لا يتخذ من الموضوعات التقليدية موضوعا له، ولا يلتزم بالشكل الفني للشعر التزاما تاما، فهو خارج عنه في الصياغة والتعبير، والموسيقى كذلك"[1].

ومهما يكن من أمر... فإن تناول الشعراء لمثل هذه الموضوعات النثرية في أشعارهم، إنما كان محاولة منهم لتوسيع آفاق الشعر العربي، وجعله أداة أكثر فاعلية في رصد أحداث حياتهم اليومية، وحملُه على تدوين كل يومياتهم وبأسلوبهم الخاص مرده إلى العادة والاعتياد، والمكانة والمنزلة التي نالها وينالها الشعر من قلوبهم. فأرادوه صالحا للتعبير عن كل موضوع، عن كل موقف في الحياة مهما كان هزليا أو جادا. مهما صغر أو حقر، فأضحى الشعر يومها شبيها بالتاريخ الذي يسجل أحداث العصر بكل أنواعها، التاريخية والسياسية والاجتماعية... تسجيلا أمينا صادقا.

ومن جهة أخرى فإنه لم يكن هناك حرج للكتاب في تضمين رسائلهم وكتاباتهم النثرية شيئا من الأبيات الشعرية، اختصارا للقول، أو تأكيدا عليه. يقول "زكي مبارك": "كان مفهومًا أن تضمين النثر شواهد من الشعر كان من التقاليد التي درج عليها المتقدمون، ومثل هذا يقال في أخذ النثر لبعض أغراض الشعر، فقد كانت للمتقدمين جولات فنية في النثر لا تقل في طرافة موضوعاتها ورقة حواشيها عن الشعر، ولكن كُتَّاب القرن الرابع ظهروا في هذه الناحية ظهوراً جعلها من خواصهم من حيث الغرض والأسلوب"[2].

[1] المرجع السابق، ص 198.

[2] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013، ص 112.

إنَّ غياب تعدد المواضيع الذي كانت تسلكه القصيدة العمودية القديمة، وقيام القصيدة الحديثة على الأحادية الموضوعية هو وجه الالتقاء الكامن في الموضوع، والتداخل بين الشعر والنثر على مستوى الموضوع إنما مرده هذا الأمر بالذات، وهو الأمر الذي فتح الباب أمام التداخل الشكلي، الشكل الذي ظلّت له علاقة مباشرة بالأغراض والموضوعات.

ب-من ناحية البناء

الأشكال الجديدة تظهر في الغالب نتيجة انبثاق تجارب جديدة لا يمكن التعبير عنها بالأشكال القديمة، لكن الأشكال بعامة بطيئة في تحويلها وتجددها ولا يمكن تفسير ذلك بسهولة، لأنّها عملية معقدة تختلف من عصر لآخر، ومن شكل لآخر[1].

التأثر من ناحية الشكل لا يقل وضوحا هو الآخر، خصوصا تأثر الشعر بالنثر، وهذا التأثر ينجلي بصورة أكبر على المستويين اللغوي والموسيقي، وأما على مستوى اللغة فلقد اندست الكثير من ألفاظ الفلسفة والعلم والمنطق بين الأشعار، بهدف الإقناع والإفهام، لا بهدف التخييل الذي ألف الشعر العزف على وتره، وبذلك أخذ الشعر على عاتقه خصيصة من خصائص النثر التي كان دوما بمنأى عنها، ومن جهة... تنازل عن العنصر الأهم فيه وهو التخييل الذي يع د الأثر الأهم الذي يتركه الشعر، فهو "استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعقلة... تستخدم في إنهاض المرء نحو الفعل لتوجيه السلوك الإنساني عامة"[2].

ومن جهة أخرى... فالشعر يستقي ألفاظه من ذات الوسط الذي يستقي منه النثر كلماته، والاختلاف فقط يعود إلى ما سماه "الجرجاني" بالنظم، والتموقع لكل لفظة،

[1] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط – المغرب الأقصى، ط 1 ، يونيو 2003، ص 23 .

[2] بتصرف، ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة اليونانيين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، 2007 م، ص 114- 115 .

يضاف إليها الانتقاء الحاسم والأكثر تعقيدا وتحديدا في الشعر، وتلك الألفاظ اللغوية تبدو في اللغة العربية تخضع جميعها تقريبا لوزن أصيل يقبع في ذاتها، وانما النظم يحركها مع غيرها من الألفاظ، فتبدو أكثر إيقاعية، وأنسب وزنا. وهذا أمر كما هو معلوم يعود إلى طبيعة الشاعر وذاتيته، نفسيته وتجربته الشعرية المقصودة كذلك، فلا أحد يجحد أصالة الوزن في تركيب اللغة: "فالمصادر فيها أوزان، والمشتقات أوزان، وأبواب الفعل أوزان، وقوام الاختلاف بين المعنى حركة على حرف الكلمة تتبدل بها دلالة الفعل، بل يتبدل بها الفعل، فيحسب من الأسماء أو يحتفظ بدلالته على الحدث حسب الوزن الذي ينتقل إليه"[1]. ولعلّه أمر نادر في اللغات الأخرى غير العربية.

فقط... ما يجب أن نشير إليه هنا هو أن النغم في الحرف الشعري يحدث نتيجة التقائه مع الميزان العروضي الذي تسير عليه القصيدة، بينما في الحرف النثري قد يلعب النبر والتنغيم الدور الحاسم في تحريك ذاك النغم حتى ولو كانت اللفظة ذاتها في البيت الشعري، أو في الجملة النثرية، إنما فقط كما قال "لو دجي": "جُسَّ بيدك نصي"[2]، أو كما قال: أحيانا تنقل اللغة النيئة أفكارا ذكية... وتحمل الكلمات الخفيفة معنى ثقيلا"[3].

وبالعودة إلى الألفاظ وطبيعتها في كل من الشعر والنثر، فلا أبلغ من نظرة الشعرية الغربية إليها، والتي حصرتها في الض دية التالية: "النثر= الكلمات في أفضل نسق، والشعر=

[1] عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، (دت)، ص88.

[2] صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ط 1، منشورارت الاختلاف، الجزائر، 2014، ص 117.

[3] المرجع نفسه، ص 116.

أفضل الكلمات في أفضل نسق".[1] فيضاف عامل الاختيار في الشعر، ويتوقف النثر عند عامل التأليف فقط.

وفي الشعر الحديث القائم على النظام السطري يبدو أنه قد وجد ضالته في النثر، حين قدم له خدمة جليلة عبر حرية السطر وامتداده، مستغلا الأنسب فالأنسب من الأوزان والعروض، ولولا ذلك التداخل بين القولين لظل الشعر أسير الشكل الواحد الذي أصابه بالاختناق مدة من الزمن، ولا مجال أمامه سوى استئصال تلك الخلايا الميتة ونفثها عبر الاستنجاد بالوجه الآخر لعملة الأدب.

والحديث عن الإيقاع في الحرف هو امتداد للحديث عن إيقاع الكلمة، ومن ثم إيقاع الجملة، ولا يسعنا المقام أن نقف عند كل واحدة منها، لكن الذي يجدر بنا الوقوف عنده هو قضية التداخل وأين تكمن بين كل من الشعر والنثر على المستوى الموسيقي للكلمة... أو الجملة، وهنا يقول "بودلير": "لتكن شاعرا حتى في النثر"[2].

إنّ المسألة ليست مسألة احتكار الشعر لألفاظ خاصة به، وما دونها فهي ليست ألفاظا شعرية. بل الألفاظ كلها فصيحة، "ملك للشاعر، وغير الشاعر، وشعرية الألفاظ تتوقف على طريقة استخدام الشاعر لها"[3]. وذلك التوظيف أو التأليف يخضع للوضع الذي يوجد فيه الشاعر، ومحاولته إيجاد تلك الصورة - في وعيه - التي تنظم رؤيته وتجربته الشعرية.

---

[1] دهيلي نسرين، جماليات النثيرة في أعمال عبد الحميد شكيل، ص 93.

[2] عزّت محمد جاد، الإيقاعية مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، دار الفكر العربي، 2003، ص28.

[3] عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ج1، ط3،، 2000 ، ص137.

إنّ من بين الموسيقى النثرية التي تمث لها الشعراء في أشعارهم نجد المحسنات البديعية، كالطباق والجناس، وهما موسيقى تنتجها الكلمات، كما نجد السجع والازدواج، كموسيقى تتوالد من الجمل العبارات.

وجملة القول؛ أنه عند الوقوف عند المعالم والقسمات لكل من الشعر والنثر، أو بالنسبة لصورتهما وهما في حالة تداخل، يكون التأثر بينهما - الشعر والنثر– يرسم معالم طريق جديد، ويتيح الفرص بالجملة أمام أشكال إبداعية جديدة تختلف في العمق قبل الزمان والمكان، تقوم على أنقاض أخرى...أو تمهد لقيام تالية، أشكال حاولت السمو بالنثر من خلال الشعر، أو الشعر من خلال النثر، في خصائص وسمات جعلاها مشتركة علّها تكوم أكثر استقاضة واستفادة. وأنّ هذه الحوارية المثمرة بين الشعر والنثر، والتي تمتد منذ زمن بعيد ولكن بشكل لم يحفز أرباب الأقلام للتصدي لها والوقوف عندها كظاهرة تستدعي القراءة والتفسير، بينما في اليوم تقام الدنيا ولا تقعد نظير استعانة النثر ببعض تقنيات الشعر، أو ربما لدى البعض الآخر... استعانة الشعر ببعض تقنيات النثر، ولا علينا في قضية المعين والمستعين حتى لا نثير جدلا حول الأسبقية والقوامية، أو الجدارة والاستحقاق، خصوصا ونحن في زمن تلاقح العلوم من كل أشكالها، ما بالك إذا كان التلاقح يحدث في الفصيلة الواحدة، أي الشعر والنثر باعتبارهما وجهان لعملة واحدة هي الأدب.

-قراءة في مفاهيم القصيدة النثرية وعلاقتها بالتراث

يعّد تحديد علاقة الشعر العربي الحديث والمعاصر بالتراث وكذا علاقته بالحداثة أساس ضبط ماهية الشعر الحديث والمعاصر ذاته، لأن إدراك المتغير الشكلي والمضموني في متن القصيدة المعاصرة، ما هو إلا قراءة ذاتية من طرف الشاعر لهذا التراث، وموقفه منه،

فما "الخروج عن البحر إلى التفعيلة ونبذ مقولة القاموس الشعري والثورة على القافية الموحّدة والبحث عن مقاييس جديدة للشعر الحديث إلاّ ترجمة لمفهوم جديد للشعر من خلال فهم معين للتراث والحداثة أولا، وفهم معين للعلاقة بينهما ثانيا "[1].

لقد رفض العديد من النقاد والشعراء والأدباء أن تكون العلاقة بين التراث والشعر علاقة وصاية أبوية، تحدّد النهج وتفرض الوسيلة وتزجر الخروج عن القاعدة المطروحة منذ القديم.فعدّوا أسوأ الشعر ما كان صدى اتباعيا لأصوات الشعر الماضي.

ولكن مع ذلك قاموا بضبط العلاقات الجوهرية التي يسمح فيها بالتعامل مع التراث، فأجازوا " العودة إلى الماضي لا لتقليده بل للاهتداء بأنواره واستخراج العبر والمغازي ليس إلا، خصوصا أن التجديد يكون داخلا في التراث ونابعا من صميمه، دون نسيان أن ما مضى قد مضى، والأمة بأدبائها وجميع أبنائها يجب أن تحيا للحاضر والمستقبل وليس للماضي "[2].

يعرف الدكتور رمضان الصباغ التراث في معرض تحليله العلاقة بين التراث والقصيدة قائلا: " التراث هو الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني، وكل ما يتّصل بالحضارة أو الثقافة. وتراثنا هو الموروث عن السلف سواء كانوا ممن يقطنون المنطقة نفسها أو غيرها، أي أن تراثنا هو الموروث في كل أنحاء العالم، القصص والحكايات والكتابات وتاريخ الأشخاص وما ظهر من قيم، وما عبر عن هذه جميعا من عادات أو تقاليد وطقوس. كما أن تراثنا هو ما ورثناه من كل الأجيال السابقة منذ العصور القديمة في مصر والصين، مرورا باليونان والمسيحية والإسلام حتى عصرنا الحاضر. كل هذا يشكل تراثا حيا بالنسبة لنا، قد

[1] علاق فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص15.
[2] أبوجهجه خليل. الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995 ص269

يكون هذا الجانب أقرب إلى نفوسنا من ذلك أو العكس إلا أن هذا لا ينفي أنه تراثنا جميعا ."[1]

يتضح من هذا التعريف ، صفة الاحتواء التي يتميز بها التراث، فهو من الناحية الفكرية جامع لأشهر الفلسفات القديمة النابعة من الحضارات الضاربة جذورها في التاريخ، كالفلسفة اليونانية والهندية والإسلامية، ومن الناحية الأدبية يتّسع لاحتضان الآثار الخالدة في الثقافات القديمة مع مراعاة الإطار التاريخي لظهورها واختفائها حسب سياقاتها الزمنية . أمّا من الجانب الديني فهو شامل أيضا لمختلف الديانات السماوية أو الوضعية أو الحركات الفكرية، تنويرية كانت أو شاذة.

أمّا الدكتور عز الدين إسماعيل فقد تناول علاقة الشعر العربي المعاصر بالتراث في كتابه"الشعر العربي المعاصر"تناولا تطبيقيا راجع خلاله حضور الموروث في النص الشعري لدى الكثير من الشعراء الرواد، حيث قام بدراسة التمظهرات المختلفة للتراث في المتن الشعري العربي المعاصر بعد استقصاء مختلف مراحل هذا الحضور، فلاحظ أن التراث تجلى واختفى في الشعر العربي المعاصر في الوقت ذاته، الأولى عندما قرر الشاعر المعاصر إعادة قراءة الموروث قراءة صادقة معبرة عن رؤية ذات صلات وثيقة بالماضي، والثانية عندما كُسر إطار الشعر القديم فاختفى التشكيل المعماري الأنموذج و"عوض" بالتجارب التشكيلية المتفردة النابعة من الرغبة في بناء النموذج المتغير لا النموذج الثابت. يقول الدكتور إسماعيل:"هل حقا ينفصل شعراء هذه التجربة عن التراث؟ نجيب عن هذا - دون معاظلة- بنعم ولا.

[1] الصباغ رمضان . في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، ط 1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1998، ص368,

بنعم لأن إطار شعرهم يختلف اختلافا كليا عن إطار الشعر القديم، وهم لم يعودوا يتخذون ذلك الإطار القديم مثالا يحتذي، ولا لأنهم وإن انفصلوا عنه فإنهم لم يبتروا الصلات المعنوية التي تربطهم به وبالتراث عامة .إنّهم إذن انفصلوا عنه لكي يقفوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكّنهم من رؤيته رؤية أصدق، وتمّثله تمثلا أعمق"[1] .

وقد تجسد الموقف النقدي لدى شعراء هذه المرحلة وخاصة الشعراء الرواد في الكثير من كتاباتهمم وتصريحاتهمم وقصائدهم، بينما الرؤيا العامة لهؤلاء حول توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر والتي ترتكز على عدة ركائز، أولها ضرورة قراءة الموروث الثقافي والحضاري لغاية ربط العلاقات الموضوعية بين الراهن المعيش والماضي ربطا تكامليا دون جعل التراث قيدا نتقيد به أو نموذجا للاحتذاء والمعارضة. أما الركيزة الثانية فتمثلت شعرا من خلال التناص مع الموروث في صوره المختلفة، دينية أو أسطورية أو تاريخية، حيث قرّر الشاعر المعاصر توظيف التراث داخل تشكيل بنية القصيدة الحديثة لغاية خلق نوع من التواصل الفكري بين قواسم يجد أنّها مشتركة. وثالث الركائز، هي توظيف النماذج التراثية توظيفا استدلاليا انطلاقا من قراءة الحاضر ومحاولة فهم الماضي في ضوء الحاضر لا العكس، هذا ما تحّقق عند الشعراء"الميتافزيقين"الذين التمسوا لمواقفهم أعذارا في الموروث.وقد حللّ الدكتور عز الدين إسماعيل الفكرة السابقة تحليلا دقيقا رصد خلالها موقف الشعراء المعاصرين من التراث في اعتبارات أربعة تمثلت فيما يأتي:

-ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص، فلا نحمّله و لا نحمل عليه ما لا يطيق، أي وجوب تمّثله ككيان مستقل نرتبط به تاريخيا.

[1] إسماعيل عز الدّين، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط6، 1994، ص25-26.

-مراجعة التراث انطلاقا من الراهن المعيش والنظر إليه في ضوء المعرفة العصرية لا لتجريحه أو الانتصار له كما سبق أن حدث، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية وروحية وإنسانية خالدة.

-خلق علاقة توفيقية في التعامل مع التراث، فلا ردّة تجاه الماضي كلية كما فعل أصحاب الإحياء ، ولا عن طريق الاجتهاد في جعله مسايرا لتصورات العصر ولكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري.

-ضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين جذور الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر[1].

من هنا أضحت مقاربة التراث بالنسبة للشاعر المعاصر مقاربة إلزامية وفق الاعتبارات والركائز السابقة الذكر، فرغم كسر القوالب الشكلية للقصيدة العربية، والثورة على نظام الوزن والقافية، إلاّ أن الشاعر المعاصر ظل متشبثا بالمادة الفكرية والحضارية التي يمده بها التراث، فتوطدت العلاقة بينه وبين الماضي في إطار شراكة فكرية تعمل على استيعاب المعنى الإنساني للتراث وتفهمه وإدراكه ووعيه."فشعراء هذه التجربة قد استطاعوا-لأول مرة- أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب، وأن يتمثلوه لا صورا وأشكالا وقوالب بل جوهرا وروحا ومواقف، فأدركوا بذلك أبعاده المعنوية، وهم في خروجهم على الإطار الشكلي للشعر القديم لم يكونوا بذلك يحطمون التراث ، بل كانوا يحطمون شكلا كان قد تجمد ومن شأنه أن يتطور ويتجدد، فليس الشكل هو روح التراث وإن ارتبط به في يوم من الأيام ويصعب أن

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص26.

يكون للتراث فعالية حقيقية في زمان غير زمانه، إذا كان الشكل وحده هو كل ما يمكن أن يستفاد منه[1].

ويعلق الدكتور السعيد الورقي على الاستغلال الإيجابي للتراث عند الشاعر العربي المعاصر قائلا: "نظر الشاعر العربي المعاصر إلى التراث الإنساني على أنه كيان له أبعاده الفكرية والإنسانية، وأحّس أن عليه كفنان معاصر أن يعي هذا التراث ويتفهمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني فيه، ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث"[2]. لهذا أعتقد أن قضية الصراع بين القديم والجديد وإشكالية توظيف التراث هي قضية وإشكالية حتمية لا يستطيع الشاعر المعاصر أن يتجاهلها أو يناصبها العداء لضرورات اجتماعية وسياسية وفكرية، ظلت تثير تساؤلات الشاعر المعاصر.

المبحث الثاني: الإرهاصات الأولى للقصيدة النثرية

1-أصول الشعرية في الحقول المعرفية

أ-في الفلسفة

[1] المرجع السابق، ص26-27.

[2] الورقي، السعيد . لغة الشعر العربي الحديث ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 2002 ،ص39-40.

نجد لمفهوم الشعرية في الحقل الفلسفي بواكير ضاربة في عمق الفكر الثقافي اليوناني باعتبار اليونان هم الأوائل الذين بادروا إلى البحث في هذا المفهوم وإن لم يتطرقوا إليه بالمصطلح ذاته فهم عبّروا عنه بتعبيرات تتوافق والمصطلح الحديث "كالرائع والجميل والمتناسق وهي ألفاظ تشير إلى المحسوس والواقعي »[1].

وتجسّدت الشعرية كمفهوم في أعمال الفلاسفة اليونان بدءا بهوميروس مرورا بهيراقليطس وسقراط وصولا لأفلاطون وانتهاء بأرسطو الذي نخّص مفهومه بالدراسة في هذا الحقل باعتباره النموذج البارز الذي اكتمل على يده مفهوم الشعرية بصفة عامة في مؤّلفه "فن الشعر" الذي دعمه بجملة من القضايا والخصائص الملامسة لعالم الشعرية. وعلى هذا الأساس يعتبر من الفلاسفة الأوائل الذين مهّدوا السبيل لمن جاؤوا بعده خاصة الفلاسفة المسلمين الذين خاضوا في المفهوم وبالأخص مفهوم المحاكاة الذي أخذ اهتماما شديدا من قبلهم دراسة وتحليلا.

وقبل أن نتطرق إلى ما جاء به أرسطومن مفهوم للشعرية،لابأس من التطرق لمفهومها عند الفلاسفة الذين سبقوه كهوميروس الذي تطرق لها في ملحمته والتي خص فيها شخصياته "بصفات جماليةعظيمة فأخيل مغَّطس بماء الألوهة وهيلين ذات قوام لين ورشيق وأوليس صاحب الحنكة والحيلة والذكاء والصبر،وبينلوب وأندروماك مثالان للوفاء والصبر على الشدائد »[2] . فهي صفات تّتسم بالجمالية تعكس طابعا جماليا على النص الإبداعي، لأن كلّ ما يميز النص الشعري من صفات جمالية يمثل مفهومه للشعرية، لذلك لا نجد هذه الجمالية منحصرة على الشخصيات بل تنطبق على النص الشعري أيضا.

[1] خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008 ، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

أما عن هيراقليطس فإنّه يحصر مفهومه للشعرية بالثنائيات الضدية القائمة على الجدل، لأّنه ينزع للفلسفة المادية لذلك نجد "الانسجام الجمالي عند هيراقليطس ديناميكي، وهو نابع من وحدة الأضداد المتصارعة » وفاق، واختلاف، أصوات عالية ومنخفضة" هذه الأضداد التي يظن"كثير" من الناس أنها تنفي بعضها بعضا بشكل مطلق، تشكل في الواقع وحدة، كلا متناسقا، إنها الانسجام الخفي"[1]،لاوعليه تنبني الشعرية عنده على أساس المفارقة الضدية التي تخلق عالما للجمال يتحقق به تناسق وانسجام النص الشعري.

«بينما مثالية الفيلسوف سقراط جعلته لا يولي الحواس والفلسفة الطبيعية اهتماما لأّنه يقف منها ومن مبدأ السببية موقفا سلبيا، ويهتم بمبدأ الغائية (Principe de finalité)، ولذلك كانت جمالية هذا الفيلسوف نفعية من جهة، ومثالية من جهة ثانية"[2]. فشعريته إذن تنزع منزعا مثاليا لأن الجمال عنده مستقى من الطبقة الأرستقراطية، التي تُفضل اجتماع الصفات الخُلقية والخلقية في الشخص نفسه، لذلك مثل هذه الخصائص بعيده كل البعد من توفرها في الطبيعة.

وإذا كان معيار الشعرية عند هوميروس يقوم على أساس الصفات الجمالية التي تطبعها شخصيات الحكاية، وعلى المفارقة الضدية التي تسعى إلى اكتناه الجانب الجمالي في النص الشعري عند هيراقليطس،وعلى أساس المثل عند سقراط، فما هي المعايير التي تزعمها أفلاطون الذي لا يقل أهمية عن سابقيه ؟

ينتمي أفلاطون إلى الطبقة الأرستقراطية باعتباره فيلسوفا مثاليا مثله مثل أستاذه سقراط، وبالتالي نظرته للواقع لا تختلف عن نظرته للأدب، فمثلما ينشد عالم المثل في

[1] ثيوكاريس كيسيدس، هيراقليطس - جذور المادية الديالكتيكية- ترجمة: حاتم سليمان، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص231.

[2] خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 33-34.

الحقيقة يحاول تطبيقه على الفن، واهتمامه بالفلسفة والسياسة لم يمنعه من اهتمامه بالأدب الذي ربطه بالأخلاق، لذلك جاءت نظرته للواقع منبثقة من رؤية كلية لا تشوبها نقائص أو هنات.

وبالتالي جاء مفهومه للشعرية انطلاقا من فكرة المحاكاة التي يراها كاملة لا ينبغي على الشاعر أن يزّور حقائق ملموسة، والمحاكاة في نظره «لا تُولّد إلا أوهاما بل إنها تصرف الانتباه عن الواقع المحسوس»[1].

لذلك "تعود حملة أفلاطون على الشعر إلى ابتعاده عن عالم المثل الذي يمثل جوهرالحقيقة من جهة،وابتعاده عن المعايير الأخلاقية للمدينة الفاضلة من جهة ثانية.."[2]. فمفهوم الشعر عنده يرتبط بعالم الأخلاق وذلك عندما عد المحاكاة تشويها لعالم الحقيقة،لأنّها لا تنقل الحقيقة بكل حذافيرها، لذلك يرى في "الشعر محاكاة للمحاكاة أي نسخة ثالثة كما قال في مواجهة الحقيقة،حتى لو كان الشر فاضلا ومقّلدا وممتعا، فالمسألة المركزية لديه هي وظيفة الشعر من حيث فائدته أو عدمها.

وفي الغالب كان أفلاطون مع نفي الشعر من جمهوريته المثالية إلاّ إذا التزم الشروط الأخلاقية الأفلاطونية"[3]. وهو ينادي بالفن الذي يقوم على أساس الأخلاق وهذا استنادا لفلسفته المثالية التي تنشد الكمال، إذ يرى أن الكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي .والعالم المثالي أو عالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة،

---

[1] أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، د،ط، 2004، ص56.

[2] عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2011، ص125.

[3] عز الدين المناصرة، علم الشعريات – قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص32.

والمفاهيم الصافية النقية. أما العالم الطبيعي أو عالم الموجودات فهو بكل ما يحتويه من أشياء وأشجار وأنهار وأدب ولغة...مجرد صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله، وبتعبير آخر أن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل"[1]. لذا نجد نظرته للواقع لا تختلف عن نظرته للشعر فهي تعكس كل رؤاه وأفكاره، والمحاكاة عنده تدلّ على "العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه. والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسنا أو سيئا، حقيقيا أو ظاهرا، فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجمل تكون المحاكاة إذا دّلت على خصائص الموجود، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص. واللّغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المعقول أو عالم المثل في عالم الحس، وأداة لذلك التأثير"[2]. فهو يفرق بين ما كان جماليا وأخلاقيا، ويفضل العامل الثاني لأنّه يفضي بالأدب إلى النظرة الكلية والشمولية ويرفعه إلى مصاف المثالية الأفلاطونية التي جعلت " المطلق" أو"عالم المثل" هو الذي يقرر كل شيء بوصفه فاعلا قبليا وليس على الإنسان سوى الامتثال لهذا العامل المثالي القبلي»[3].

ولما كان أفلاطون ينشد العقل والفكر من أدان الشعراء لمخاطبتهم العواطف فبدلا من أن تكون مهمة الشاعر تجفيف العواطف تراه يقوم بمهمة معاكسة إذ يؤجج عواطف الناس ويلهبها وبهذا يبعدهم عن استخدام العقل ويجعلهم أكثر عرضة للاستسلام للعواطف[4]. فهو بنظرته لعالم المثل وعده المحاكاة وسيلة غير أمينة في نقل الحقائق من خلال الشعر يملك أسبابا يرى من خلالها أن " الشعر الذي لا يحاكي الحقيقة والأخلاق

[1] شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د.ط، ص 18-19.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، 2004 م، ص 31.

[3] فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث،ال مركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 143.

[4] شكري عبد العزيز ماضي، المرجع السابق، ص 25.

تزوير لهما، وهو تخييل وعقل صاحبه معطل ولذلك لا يتحمل تبعاته، وهو لا يعني ما يقول، ولذلك إن هؤلاء الشعراء جهلة، ولا يمتلكون الحكمة، لهيمنة الإلهام وتدفقه على عقولهم المعطلة"[1]. يتبين من هذا الكلام أن أفلاطون وضع حدا فاصلا بين لغة الفلاسفة التي تتسم بالحكمة،وبين لغة الشعراء التي تتميز بالانزياح والإيحاء وتعدد الدلالة، باعتبار أن لغة الفلاسفة ترشح بالعلمية الموضوعية، بينما لغة الشعراء منزاحة عن أصلها المعجمي، وهذه المفارقة نجدها نابعة من كون شعريته مرتبطة بالأخلاق.

إنّ آراء الفلاسفة التي تم التطرق لها آنفا لا تمثل،في حقيقة الأمر،إلا الإرهاصات الأولى لهذه النظرية التي حمل لواءها أرسطو في مؤلفه" فن الشعر" الذي يمثل مرجعا متميزا في عالم الأدب، نظرا للقضايا النقدية التي تناولها. ذلك أن أفكاره مّثلت حضورا في تاريخ الشعرية الأوربية والعربية، ولما له من توجيه وتأثير على أفكار الدارسين للظاهرة الإبداعية، كما يعد الأرضية التي انطلق منها العديد من النقاد باعتماده مصدرا لبحوثهم ودراساتهم، بالإضافة إلى تميزه بمنهج نقدي يقوم على تحليل النصوص واستقراء القواعد .كما نجد شعريته لا تتحدد بعناصر جزئية، وإنّما تتكون وفق معيار كلي، تتضافر فيه كل الوحدات لتشكل نظرية متكاملة، فمن أهم المكونات والعناصر التي تُكون شعريته "المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير، والنشيد، وتحديده للأنواع الأدبية -التراجيديا والكوميديا-"[2] لذلك نجد مفهومه للشعر ينحصر في المحاكاة.أي تمثل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة، بحيث تكون

[1] خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 36.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2010 م، ص27.

مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في توّلد بعضها من بعض. والشعر الحق عند أرسطو يتجلى في المأساة والملحمة والملهاة"[1].

فالمحاكاة عنده ليست رصفا لأحداث واقعية بقدرماهي عملية إبداعية "يشكّل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه، في ظلّ مخطط أخلاقي، ينقل الشاعر محتواه القيمي نقلا متميزا إلى المتلقي كي يحدث فيها آثارا متميزة، سبق أن عاناها الشاعر، أو عانى بعضها بشكل أو بآخر، عندئذ تغدو المحاكاة نتاجا لإدراك ذاتي، تنتخب فيه مخيلة الشاعر من معطيات الواقع ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية، ومع ما يريد توصيله أو نقله إلى الآخرين من خبرة لها محتواها القيمي،من ناحية أخرى،عند هذا المستوى تنتفي صفة الحرفية عن المحاكاة، وينفتح المجال للكشف عن طبيعتها المتميزة عبر جوانب ثلاثة : الإدراك، وثانيهما التشكيل، وثالثهما التوصيل"[2].

يعكس هذا القول ما أراده أرسطو من المحاكاة التي لا تنحصر في مجرد النقل الحرفي، بل تسعى إلى تجاوز تلك المحدودية باكتشاف علاقات وبنيات تحقق للعمل الأدبي أدبيته، وتفتح المجال واسعا أمام الفّنان لسد الفراغ الموجود في الطبيعة، لأن المحاكاة ليست قصرا على إنتاج ما في الطبيعة، أو على نقل صورة لها، وليست كذلك وقوفا من الفنان على حدود التشابه الخارجي للأشياء ولكنّها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها"[3].

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 50.

[2] جابر عصفور، النقد الأدبي،- مفهوم الشعر-، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003، ص240.

[3] محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 48.

لذلك نجد المأساة عنده "محاكاة لمن هم أفضل منّا، فيجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية .كذلك الحال في الشاعر: إذا حاكى أناسا شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم، فيجب عليه أن يجعل منهم أمجادا ممتازين: مثل أخيلوس عند أجاثون وهوميروس: فقد صوراه نموذج الصلابة"[1].

فمسألة المحاكاة عنده لم تقف عند حدود ملامسة الواقع بكل حيثياته لأنها "تتجه إلى تصوير المواقف الإنسانية الكلية والانطباعات الذهنية في شموليتها، وهذا من شأنه أن يبعد عن المحاكاة صفة النسخ الحرفي للواقع»[2].

لذلك ينطلق أرسطو من مفهوم المحاكاة ليحدد ماهية المأساة بوصفها محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[3].

كما تتمثل أجزاء المأساة، فضلا عن الأشخاص الذين يعملون، بالمنظر المسرحي والنشيد أو الموسيقى وتركيب الأوزان الذي يسميه بالمقولة، وتتصل هذه الأجزاء بالتمثيل المسرحي، أما فيما يتصل بالملحمة فإنها تتفق في أجزائها مع المأساة ماعدا النشيد أو

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد،ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص43-44.

[2] عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لارسطو طاليس، ص 126.

[3] أرسطو طاليس، فن الشعر ، ص 18.

الموسيقى، والمنظر المسرحي، وتختلف عنها أيضا من حيث الطول فهذه بالذات تعتبر الحد الفاصل بين المأساة التي تعتبر جنس تشخيصي، (....) والملحمة التي هي جنس فردي »[1].

وهكذا تصبح المأساة بالضرورة ستة أجزاء هي "الخرافة والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد"[2]. لذاتعتبر المأساة والملحمة بهذا المنظور الدعامة الفاعلة وراء تكوين شعرية أرسطو، والتي لا تكتمل خارج إطار الملهاة التي تحاكي "الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح. إذا الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر: فالقناع الهزلي قبيح مشوه، ولكن بغير إيلام"[3].

أمّا عن طبيعة المحاكاة الأرسطية نجدها خاصة بالشعر التمثيلي الذي يمنح الشخصيات بعدا جماليا وفي نفس الوقت حرية مطلقة تتيح لها التعبيرعن نفسها، دون فرض رقابة أو سلطة عليها من طرف المؤلف التي تكسبها ثقة بالنفس، والتي تنعكس إيجابا على العملية الإبداعية، وعلى هذا الأساس تظهر شعرية المحاكاة من خلال محور الحرية، إذ ينبغي على الشاعر "ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنّه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا"[4]. لأنه لو فعل ذلك لحد من حرية الشخصية وقصر وظيفتها على مجرد النقل لأشياء موجودة في الواقع، وهذا ما يقتل فيها روح الإبداع، ويعدم خاصية الخيال التي ينبغي توفرها أثناء عملية التأليف والتي من شأنها أن تبتكر صورا تعبر عن عالم هذه الشخصية، لهذا السبب استبعد أن يكون الشاعر لسان حال شخصيته، وكما وجدنا المحاكاة خاصة بالشعر التمثيلي، فإنّها تقوم أيضا على" الحكاية" التي تدخل ضمن تشكيل شعريته،فلا توجد محاكاة دون حكاية لأنهما قطبان متلازمان حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر

[1] خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 46.
[2] أرسطو طاليس، المصدر السابق، ص 20,
[3] المصدر نفسه، ص 16.
[4] المصدر السابق، ص69.

بالضرورة. لأن طبيعة المحاكاة تظهر في طريقة صياغة الحكاية وترتيب أحداثها وتناسق عناصرها وانسجام أفكارها، وفق نظام محكم وثابت ذي أبعاد واضحة.

لذلك خص المأساة بخصائص هي الترتيب والطول باعتبارها قائمة منهجية محكمة لها (بداية، وسط، ونهاية) يقول: "لقد قررنا أن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم لأن الشيء يمكن أن يكون تاما، دون أن يكون له مدى، والّتام ما له بداية ووسط ونهاية"[1].

لذلك يعد الترتيب والتنظيم من أهم مميزات المأساة عند أرسطو باعتبارهما الحافز وراء تكوين بنية النص الإبداعي، واهتمامه بالشكل الخارجي يكشف عن حرصه واهتمامه بالمتلقي الذي يعتبر ركيزة هذه التقنية لأنّه واحد من المتفرجين وطالما "اهتم أرسطو في عملية التلّقي بعناصرها الثلاثة، وهي : النص والأديب (الكاتب) والمتلقي، وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطار هذه الثلاثية، تفاعلا يؤدي في النهاية إلى إدراك جماليات النص،وتحقيق رسالة الكاتب.ومن أجل هذا ربط في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر وأحوال المتلقي ومعتقداته"[2].

واهتمامه بعملية التلقي هي التي جعلته يميز بين أجناس الشعر "ففي حديثه عن طبيعة المحاكاة جعل للشعر رسالة اجتماعية هامة، فالشاعر عنده مرتبط بالحقيقة والواقع من ناحية، وبالجمهور المتلقي من ناحية أخرى، ولكنه لا يصور الواقع كما كان أو هو كائن، وإنما يصوره كما ينبغي أن يكون في رؤيته الفنية ورؤية الجمهور"[3].

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص23.

[2] محمود عباس عبد الواحد،قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص45.

[3] المرجع السابق، ص46-47.

ولمّا كانت المحاكاة عنده هي القطب الرئيس الذي انبنت عليه شعريته نجده يحصرها في ثلاث طرائق يقول: "لما كان الشاعر محاكيا شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث :فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون"[1].

ينبغي على الفنان في الطريقة الأولى إذا أراد تصوير أشياء كما هي في الواقع أو كما كانت عليه أن يراعي الواقع ليكشف عما يريده من وراء تصويره له وإكماله، أما الطريقة الثانية على الشاعر أن يصور الأشياء أو الأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم، مما يسهل الاعتقاد في التصوير العام وفي مجرى الأحداث، حتى لو كانت في واقع الأمر مستحيلة. وكذلك كما في الحديث عن الأساطير واستخدامها في الشعر، ومشهور أنها منبع خصب للمسرحيات ومن وراء تصويرها (...) تّتضح قضايا نفسية ووجدانية تسهل إساغتها لدى الجمهور المعتقد فيها،بينما تنزع الطريقة الثالثة إلى نوع من الاستشراف الذي يمارسه المبدع من خلال محاكاته وتصويره لأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه مثلما اشتهر سوفوكليس بتصوير شخصيات بطولية نادرة المثال في بطولتهم، وهذه الندرة صعبة المنال في الواقع، ولكن يسوغها ويصورها كما يجب أن تكون، وهذه غاية نبيلة تسمو بالواقع[2]. ولكي يصل الفنان المبدع إلى هذه البؤرة الرؤياوية عليه توظيف وسائله الإبداعية التي يعد التخييل واحدا من مكوناتها باعتباره رابطا لجسر التواصل بين الملقي والمتلقي.

ومن العناصر التّي تنضوي ضمن تشكيلات المحاكاة الأرسطية نجد التحول والتعرف اللذين خص لهما مساحة من كتابه، حيث يعتبرهما "من أنجع الوسائل في تحصيل التأثير

[1] أرسطوطاليس، المصدر السابق، ص71-72.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 55-56.

المقصود من المآسي، بما فيها من تضاد ومفاجأة»[1]. فالتحول هو تغيير مصير البطل بتحول الفعل إلى نقيضه، كأن يكون في سعادة ثم ينتقل إلى حزن أو العكس، وهذه التغيرات لا تقف عند هذا الحد، بل تنعكس على مجرى الأحداث وتغيرها فإن كانت متصلة ترغب في الانفصال، وإذا كانت منفصلة ترغب في الاتصال. بينما التعرف هو انتقال من الجهل إلى المعرفة (...) إما من الكراهية إلى المحبة أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقَّدر لهم السعادة أو الشقاوة»[2].

وتقنية التعرف لا تصدر اعتباطا من أي شخص لأن أرسطو لا يرضى "عن التعرف بالدلائل والعلامات إلا إذا كانت نابعة من موضوع القصة وأحداثها. وأجمل أنواع التعرف ما كان مصحوبا بتحول، وهو الطراز الذي يثير الشفقة والخوف"[3].

إنّ للشعرية الأرسطية صدى واسعا وذلك بما تحمله من أفكار وقضايا نقدية ساهمت في إثراء المعرفة الأدبية،عارض بها أفكار أستاذه أفلاطون التي ربط فيها الأدب بالأخلاق جاعلا المحاكاة تزويرا لوقائع مجسدة على أرض الواقع، في حين جعلها أرسطو وسيلة إبداعية لاكتناه جوهر العمل الإبداعي الفني.

ولمّا كان لشعريته هذا الحضور اتّخذها العديد من الباحثين مطية لبحوثهم حيث استفادوا منها وفقا لمتطلباتهم وظروفهم خاصة شراحه من الفلاسفة المسلمين أمثال: ابن سينا، وابن رشد، والفارابي التي اجتمعت عندهم جملة من المعايير ساهمت في بلورة رؤيتهم للشعر ومفهومه، وكان الهدف من ذلك كله هو التأسيس الفلسفي والنظري للشعر عامة،

[1] أرسطوطاليس، فن الشعر، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 32.

[3] أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق : محمد سليم سالم، الجمهورية العربية المتحدة، الكتاب الثالث والعشرون، 1971 .، ص 43.

لذا علينا أن نتساءل عن فحوى هذه النظرية ومدى اتفاق الفلاسفة المسلمين حول مكونات الشعروهل عرفوا مصطلح الشعرية كنظرية أم كصياغة فقط وكيف جسدوها كمفهوم ؟

فيما يخص مصطلح الشعرية نجد الفارابي يقول: "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا"[1].

أمّا ابن سينا يرى "السبب المولِّد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) والسبب الثاني في حب الناس للتأليف المتَّفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالتا إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية"[2].

إنّ المعاني التي تحيل عليها نصوص الفارابي وابن سينا مختلفة، فالفارابي يعني بلفظة "الشعرية" السمات التي تظهر على النّص بفعل ترتيب وتحسين معنيين حيث تؤدي هذه السمات إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص، في حين يعني ابن سينا بلفظة الشعرية علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة النابعة من المحاكاة وتناسق التأليف والموسيقى بمعناها العام، حيث يجعل المتعة والتناسق أساسا لتأليف الشعر[3].

---

[1] أبو نصر الفارابي، الحروف، تحقيق وتقديم وتعليق : محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، بيروت، ط 2، 1990، ص141.

[2] أبو علي حسين بن عبد الله بن سينا البخاري، الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطو، ص 71.

[3] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص12.

أمّا عن مفهوم الشعرية كنظرية عند الفلاسفة المسلمين نجدها متمثلة "في تداخل المفهوم والمهمة، أو في تفاعل البنية والوظيفة والتشكيل والتأثير في تصورهم للشعر، ولقد ترتب على ذلك أن استخدم الفلاسفة التخييل والمحاكاة بمعاني متقاربة أو متداخلة لتأدية مقاصد المفهوم والغاية"[1]. والشعرية عندهم كمفهوم لم تلق اختلافا بينا لأنهم أجمعوا على أن تكون المحاكاة والتخييل من أهم مكوناتها، كمايعدون نشأة "الشعر وليدة الفطرة الإنسانية، ولا يختلف الفلاسفة في شيء مع أرسطو في الارتداد بالشعر إلى هذه الغريزة الإنسانية، ويبدو أن ذلك إقرارا بشرعية الشعر وضرورته للإنسان مادام صدى لطبعه، ولكي يدلل الفلاسفة على ذلك بحثوا في المحاكاة، وفي قابلية النفس للانسجام والتوافق والإيقاع. ولما كانت هذه الخصائص تشكل حقيقة الشعر وهي مركوزة في الطبع، صار لزاما الإقرار بأن الشعرغريزي النشأة"[2]. وهذا ما يقر به الفارابي الذي يعتقد أن "من الصنائع القياسية صناعة الشعر لما في فطرة الإنسان من تحري الترتيب والنظام في كل شيء فإن أوزان الألفاظ هي لها رتبة وحسن تأليف ونظام بالإضافة إلى زمان النطق[3]".

وفيما يلي آراء الفلاسفة المسلمين التي خصوا بها مفهومهم للشعر الذي حصروه في المحاكاة التي استعملوها في الأغلب بمعنى التخييل كما ورد في قول ابن سينا: "إنّ الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"[4].

والشعر في تصوّره "يفيد التخييل الذي يعتمد على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود"[1]. كما يرى في السياق ذاته أن "المخيّل هو الكلام الذي تذعن له النفس

---

[1] الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د، ط، 1999، ص27.

[2] المرجع السابق ، ص 56.

[3] أبو نصر الفارابي، الحروف ، ص 142.

[4] ابن سينا،المرجع السابق، ص 161.

فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق"[2]. وهي الفكرة التي تزعمها الفارابي الذي حصر الشعر بالمحاكاة وبالتالي التخييل باعتبار أنّ "الأقاويل: منها ما هي جازمة ومنها ما هي غير جازمة والجازمة منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة. والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء ، وهذه هي الأقاويل الشعرية"[3].

ويتحّدد موضوع المحاكاة عند الفارابي في كل "ما يتصل بالبشر من أحوال أفعالهم وانفعالاتهم وسلوكهم وأحداث حياتهم وكل ما يتصل بهذه الحياة على مستوى الجسد والنفس، وباختصار فالشعر يحاكي كل ما يتصل بحياة البشر من خير أو شر"[4]. لذلك نجد الفارابي يتفق مع أرسطو الذي عد المحاكاة وسيلة إبداعية دون اقتصارها على مجرد النقل الذي يقتل فيها روح الإبداع والفاعلية، فهي عنده ليست "مجرد نقل فوتوغرافي للطبيعة أو الواقع وإنما هي تصوير لما يمكن حدوثه، فهي وإن استندت إلى الواقع فهي لا تطابقه حرفيا"[5].

أما ابن رشد نجده لا يختلف عنهم حيث "اعتبر جوهر الشعرية في خاصيتي المحاكاة والتخييل سواء تعلق الأمر بالشق التشكيلي أو بجانب الوظيفة والتأثير يقول في سياق وصفه

---

[1] إلفت الروبي، الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص90.

[2] ابن سينا، الشفاء ، ص 161.

[3] الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن " فن الشعر"، ص 150,

[4] إلفت الروبي، المرجع السابق، ص 86.

[5] المرجع نفسه ، ص 87,

لطبيعة فعل المحاكاة والتخييل باعتبارهما أس الصناعة التخييلية ارتبطت بالشعر أو بغيره من الفنون"[1].

كما حصر الأقاويل الشعرية أو الأقاويل المخيلة وأصناف التخييل والتشبيه في ثلاثة أصناف "اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما. أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به؛ (...) وأما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه (...) والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين"[2].

ويرى أنّ المحاكاة في الشعر تكون من قبل الوزن واللحن والكلام فهي "في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه. وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيلة غير الموزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثلما يوجد في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة. إذ كانت الأَشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعا، والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين، فإن أشعار العرب ليست فيها لحن، وإنما هي: إما الوزن فقط، وإما الوزن والمحاكاة معا فيها"[3].

فالفلاسفة المسلمون اتّفقوا حول تحديدهم لمفهوم الشعر الذّي حصروه في المحاكاة والتخييل، وإن اختلفوا عرضا حول قضية المحاكاة وإلى أي عنصر تنسب، لذلك نجد كل من ابن سينا وابن رشد يقران بأن المحاكاة والتخييل في الشعر تكون من قبل اللفظ والوزن

[1] الأخضر جمعي، الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 31.
[2] .أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن " فن الشعر" ص 201 وما بعدها.
[3] أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن " فن الشعر"، ص 203.

فقط، ويصبح الفرق بينهما وبين الفارابي الذي قصر المحاكاة في الشعر على اللفظ دون الوزن.[1]

وإلى جانب اتفاقهم حول عنصري المحاكاة والتخييل كعناصر مشكلة لمفهوم الشعرية، نجدهم يركزون "على الجوهر الداخلي دون تفاصيل القيم الشكلية التي يقوم عليها الشعر والتي اهتم بها علماء البلاغة والنحو واللغة"[2].

إنّ مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين مؤّلف من التخييل الذي يعد فرعا من المنطق الذي يقود إلى بناء الكليات والتي بفضله يتم اكتناه جوهر العمل الإبداعي واستخراج مكنوناته وخصائصه، لهذا لم يجعلوا مثل هذه الخصائص – أي التخييل والمحاكاة – مقتصرة على الشعر دون النثر بل يمكن تحققها على مستوى جميع الفنون خاصة عند ابن رشد الذي قال بهذه الفكرة، كما رأوا في المحاكاة وسيلة للإثارة والتحفيز بتحويل العمل من مادته الخام إلى مادة فاعلة، أما تركيزهم على العناصر الداخلية للأدب هي النقطة التي قال بها تدوروف لاحقا، وبذلك يحاولون تأسيس نظرية الأدب بعيدا عن المؤثرات الخارجية.

ب- في النقد

خاض النقّاد العرب منذ القديم في مفهوم الشعرية، لكن عدم تحكمهم في زمام المصطلح هو الذي أدى إلى تشتت المفهوم، وإذا حاولنا استقصاء البواكير الأولى لهذا المصطلح من جهة مفهومه العام، يمكن إرجاعه لعصر ابن سلام الجمحي في القرن الثالث الهجري في مؤلفه "طبقات فحول الشعراء "، وابن قتيبة في "الشعر والشعراء"، وصولا إلى

[1] ينظر: إلفت الروبي، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، ص 74.

[2] محمد ابراهيم أبو سنة - دراسات أدبية - تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط 1989 ، ص 153

الجاحظ في حديثه عن آللفظ والمعنى في " البيان والتبيين "، مرورا بعبد الله بن المعتز في كتابه "البديع "والمرزوقي في قضية عمود الشعر، وابن طباطبا في "عيار الشعر" وقدامة بن جعفر في "نقد الشعر.

إلاّ أن النموذج البارز الذي يمثل النظرية في أوسع نطاقها ضمن هذا الحقل هو الناقد والمفكر أبو الحسن حازم القرطاجني صاحب كتاب" منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، الذي لامس مفهوم الشعرية في جوانبها الأصلية الواردة في كتاب فن الشعر لأرسطو.

إنّ غياب مصطلح الشعرية في كتابات النقاد القدامى لا يعني انعدام مفهومه، لأنّه كمفهوم كان موجودا، حيث جاءت هذه النظرية تحت مصطلحات منها :الصناعة، النظم، اللفظ والمعنى، الجدة والقدم وغيرها من المصطلحات . وفيما يخص مصطلح الصناعة نجد له إرهاصات في الحقل الفلسفي اليوناني عند أرسطو عندما قال: إّنا متكلّمون الآن في صناعة الشعراء وأنواعها"[1].

وفي النقد القديم نجد مصطلح الصناعة مجسدا عند ابن سلام الجمحي الذي يرى أن "للشعر صناعة يعرفها أهل العلم به كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره"[2]. فيرى في الشعر صناعة مثل باقي الصناعات والاختصاصات، وأن العلماء وضعوا له معايير وقوانين يسيرون عليها، والتي يميزون بها جيد

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 85.

[2] محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح : أبو فهر محمد شاكر، دار المدني بجدة، 1980، ص05.

الكلام من رديئه، فمثلما لباقي الصناعات مختصون وهيئات ترعى شؤونها، كذلك للشعر قوانين وقواعد يقف عندها الشاعر أثناء عملية النظم، وعلى هذا الأساس تعتبر شعرية ابن سلام قفزة نوعية ذات طابع جمالي ودلالي، استطاع بفضلها نقل الشعر من أفواه العامة الذين لا دراية لهم بهذا العلم إلى أهل الاختصاص والمهيئين لهذه المهمة وهو بهذه الرؤية يحاول تأسيس علم للشعر الذي عده صناعة.

ومفهوم الشعرية عند باقي النقّاد القدامى أقسام، ولكلّ ناقد نظرته الخاصة فهذا "ابن قتيبة" يرى أن الشعر يكون ذا جمالية إذا حافظ على مبدأ الجودة الفنية مثلما نص على ذلك في مقدمة كتابه: "ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره بل نظرت بعين العدل على الفريقين (...) ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وكل شرف خارجية في أوله"[1].

إنّ معيار الجودة الفنية هو الذي يحدد شعرية ابن قتيبة، والذي من خلاله يتسنى للناقد الحكم على جيد الشعر أو رديئه، أما مفهوم قدامة بن جعفر للشعرية يتجلى في تقسيمه الشعر إلى أقسام: "قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبة ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به وقسم إلى علم جيده ورديئه".[2] لذلك بنى قدامة شعريته على جملة من القوانين والمعايير التي يرى فيها تحقيقا لجمالية النّص الشعري والتي تتمثل في الوزن والقافية اللذين

[1] ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، دار صادر، بيروت، د. ط، 1902 ، ص 05.

[2] أبو فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق : عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، (دت)، ص61.

يعتبران من أهم علامات الشعرية فهذا ابن طباطبا يحدد الشعر بأنه "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محمود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه".[1] فقد خص الشعر بخاصية لازمة تفرق بينه وبين سائر الفنون النثرية ألا وهي خاصية الوزن. والوزن عنده ليس مجرد عروض وتفعيلات تحفظ وتتعلم، بقدر ما هي موهبة يتميز بها الشاعر، إذ لا يأخذها بطريقة التلقين، ما لم يكن الطبع مغروسا داخله، مثلها مثل المحاكاة عند أرسطو عندما ردها لطبيعة النفس.

كما نجد ابن سنان الخفاجي هو الآخر بنى شعريته وفقا لمعياري الوزن والقافية وأضاف لهما المعنى الذي يؤدي وظيفة دلالية في قوله: " وأما حد الشعر :فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى، وقلنا كلام، ليدل على جنسه، وقلنا موزون، لنفرق بينه وبين الكلام المنثور الذي ليس بموزون، وقلنا– مقفى – لنفرق بينه وبين المؤلف الموزون الذي لا قوافي له، وقلنا :يدل على معنى، لنتحرز من المؤلف بالقوافي الموزون الذي لا يدل على معنى".[2]

وإلى جانب هؤلاء النقاد نجد البقلاني، وابن رشيق القيرواني ممن حصرا الشعر في الوزن والقافية وجعلهما من مكونات الشعرية، حيث أصبحت هذه العناصر سمة يتميز بها الشعر، لكن دون أن يبقوا عليها جامدة، حيث حاولوا من جهة أخرى تجاوز تلك القواعد الممثلة بعمود الشعر، ومن هؤلاء النقاد نجد حازم القرطاجني الذي تطَّرق لمفهوم الشعرية

[1] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق : عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص09.

[2] أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، اعتنى به وخرج شعره وعمل فهارسه : داود عطاشة الشوابكة،، دار الفكر، عمان، ط 1،2006، ص275.

في مؤلفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وتوصل إلى نتائج لم تكن مطروقة من قبل. وما يمكن ملاحظته على شعرية حازم القرطاجني أنّه أخذ ببعض النقاط التي قال بها أرسطو في فن الشعر، ولكن بدرجات متفاوتة غير متطابقة وهذا راجع لطبيعة كل أدب، فكأن المنهاج يعتبر حلقة وصل لما جاء به أرسطو وتكملة له، لأّنه خاض في بعض القضايا العالقة والتي لم تلق حظوة عند أرسطو، وهذا راجع لطبيعة الفن الإغريقي.

بينما مفهومه للشعرية جاء ممثلا بقوله الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها،ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها"[1].

يركّز حازم القرطاجني على عناصر بعينها يبني على أساسها القول الشعري، وتمثل في مجملها مفهومه للشعرية وهي: الوزن، المحاكاة، والتأليف والإغراب والصدق، ولكنه لم يقف عند حدود ذلك، لأنه أدرك أن الوزن أو الإيقاع وحده لا يقيم شعرا، بل لابد من حضور عناصر تحقق للنص الشعري شعريته، لذلك نجده يقول "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق على أي صورة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع ، وإّنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية"[2].

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص28.

ولمّا كانت شعريته مفتوحة تنشد الكلية أضاف إليها المحاكاة والتخييل التي تضفي على بنية النص الشعري جمالية وفي نفس الوقت دلالة، لذا يرى أن "أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته"[1]. تفسح محاكاة الشعر وغرابته المجال أمام تعددّية الدلالة الإيحائية التي ينبغي أن تلازم الشعر، والغرابة التي يتحدّث عنها لا تأتي من العدم، بل منبعها التخييل الذي يصّعد فاعليتها لذلك تعتبر المحاكاة من أسس الصناعة الشعرية إذ العلاقة بينها وبين التخييل قائمة حتى وإن كانا مختلفين في طبيعة التكوين، باعتبار أنّ التخييل قوى من قوى النفس البشرية، بينما المحاكاة تعتبر طريقة من طرق الفن الإبداعي.

فمن الطبيعي أن تكون المحاكاة عاملا في إحداث التخييل، الذي يّنم عن تشبيه صورة بصورة، فهذا التشبيه هو الذي يفسح المجال واسعا لعملية التخييل، فكسر رتابة النص الشعري يظهر عند اختلاف معانيه التي تكسبه كينونة لذلك "لا يفوته تثبيت الأغراب بوصفه ركنا أساسيا من أركان الشعرية في الشعر، الأغراب، ذلك الركن الذي بنيت عليها (...) الشعرية من وجهة نظر الشكليين الروس ولا سيما شلوفسكي من خلال كسره لرتابة العالم وذلك بتحطيم رتابة اللغة وخلق غرابة في علاقاتها لتستعيد ديناميّتها"[2].

فالغرابة كمكون من مكونات شعريته تظهر جليا في اللّغة المستعملة، وللاستغراب أثر واضح في تلقي النّص الإبداعي، بحيث يكون فيه المتلقي الطرف البارز، لذلك لابد للمبدع أن يستحضر "القارئ أثناء الكتابة لأنّه العمدة فيها ويجب أن يحضر كطرف أساسي في لحظات الإبداع، ويحضر بعدها ليستقبل المراسلة الشعرية ويتحّقق ويفحص ويؤول

[1] المصدر السابق، ص71.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص31.

ويفسر"[1]. لأنّ الشَّاعر لا يكتب للحظة الراهنة وإنّما يستشرف ما هو آت لذلك يدخل القارئ ضمن مشروعه الإبداعي، باعتباره شريكا له في تأليف النص "أي أنّ النص لا يكتمل إلا بقبول الجمهور. ويتعّلق التقبل لدى الجمهور، بمدى تعبير الشاعر عن عواطف ودخائل النفس البشرية، حيث أنّ الجمهور يبحث في النص عما يتطابق مع ميوله وغرائزه. والجمهور عام وخاص، كما أن المعاني عنده خاصة وجمهورية. ويميّز حازم درجات التقبل لدى الجمهور بالمعرفة والتأثر"[2]. يكون المتلقي طرفا مشاركا ضمن مشروع المبدع عندما يبحث في نقاط التشابه بينه وبين ما أراد الشاعر قوله،لأن الشاعر في أغلب الأحيان يعالج قضايا لها علاقة بما يشعر به الطرف الآخر،فالوسيلة التي تسهل للقارئ فك هذه الشفرات وتحليلها هو التخييل، فلولا وجود مثل هذه التقنية لظّلت القصيدة جسدا بدون روح.

وعلى هذا الأساس تقف فاعلية كل من المحاكاة والتخييل على وجود طرفي الإبداع معا "المبدع والمتلقي، فإذا كان التخييل يتّصل مباشرة بالمتلقي بما يحدثه في نفسه من أثر، فإن المحاكاة تّتصل بالمبدع باعتبار أن هذا الأخير يحاول أن يحاكي الأشياء التي قامت في نفسه سواء بصورتها الحسّية أو المجردة أو الوهمية، ويصوغها في لغة فنية جمالية فعندما يجمع بين المصطلحين في سياق تعريفه للشعر وطبيعته يدرك ضرورة الإشارة إليهما مباشرة"[3].

لذلك نجد المحاكاة والتخييل دائما في مقولات حازم والتي بفضلهما تكتمل العملية الإبداعية، فالتخييل عنده "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخُّيلها وتصورها،أو تصور شيء آخر انفعالا

[1] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص33.

[2] عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ط 1، 2007، ص120.

[3] محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات، في النقد العربي الحديث، جامعة الأزهر، غزة، د.ط، 2006 م ص 19.

من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[1]. إن عامل التخييل هو الذي يولد تلك الصور التي ينفعل لإثرها إما انبساطا أوانقباضا، ومن النقاط التي خص بها حازم شعريته أيضا أنه لم يقل بضرورة توفُّر مثل هذه العناصر (التخييل والمحاكاة) في الشعر دون النثر، ولم يعمل على الفصل بين الشعر والنثر فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجود فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا"[2]. فقد أراد وضع شعرية للأدب بصفة عامة كونه لم يفصل بين الشعر والنثر.

أمّا عن طبيعة المحاكاة عنده نجدها نفسية وهذا ما يندرج ضمن الإبداع الشعري خاصة أن الأدب بصفة عامة واحد من الأنماط التي يستخدم للتعبير عن مكونات وتصورات نفسية وإنسانية، من حيث ارتكازه على القوة النفسية التي يتّخذها وسيلة للتأثير على نفوس المتلقين ولهذا السبب نجد "قضية الإبداع الأدبي أو الخلق الفني بصفة عامة تستند إلى ركائز نفسية قبل استنادها إلى المقومات الفنية والجمالية إذ إن هذه الأخيرة لا توجد أصلا إلا بوجود الفن أما الأولى فلا يوجد الأدب أو الفن إلاّ قائما على رصيد منها"[3].

وهذه المحاكاة حتّى وإن ارتبطت بطابع نفسي لا تؤثر في المتلقين بنفس الدرجة إذ "ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها وبقدر ما نجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها"[4]. مع ذلك ينبغي على الشاعر أن

[1] حازم القرطاجني، المنهاج، ص89.
[2] المصدر السابق، ص67.
[3] صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليوناينة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1985، ص81.
[4] حازم القرطاجني، المنهاج، ص121.

يكون على استعداد تام لاستقبال هذه العملية حتى يتمكن من تمريرها للمتلقي لأن الاستعداد نوعان:

- الاستعداد الأول "استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى تهيأت بهما لأن يحركهما قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى"[1].

-الاستعداد الثاني "أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما /أسلبها من هزة الارتياح بحسن المحاكاة"[2].

يحقق الاستعداد بنوعيه الحلقة التواصلية والاتصالية بين الملقي والمتلقي ويهيء له أرضية الإبداع فهو "يشكل ما يشبه العقد الضمني بين القائل والمقول له، عقد يتضمن وجود سامع يستقبل القول الشعري حسب استعدادات متماثلة أو متشابهة. من حيث الالتذاذ بالتخييل ومناسبته للطبيعة وتجاوبه مع حاجات النفس الجمالية، ووفق منطلقات تجعل القائل يرسل القول الشعري وهو يعرف أن ثمة مرسلا إليه يستقبله وفق اعتقاده بسلطة القول الشعري، ويستسلم لأثره وتأثيره الجمالي، ويترك نفسه تستجيب لسلطة الجمال في القول وتتأثر لمقتضاه"[3]. فهذه العناصر تأتي مجتمعة ومتضافرة لبناء النّص الشعري، وتكون فاعلة عندما تتآلف العوامل الخارجية مع العوامل الداخلية أثناء عملية تأليف الشعر، حيث تتمثل العوامل الخارجية في المهيئات والأدوات والبواعث:

[1] المصدر السابق، ص121.

[2] المصدر السابق، ص121-122.

[3] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص236.

المهيئات "هي أن ينشأ الشاعر في بيئة ذات هواء معتدل، ومطعم طيب ومنظر أنيق ممتعة عن كل ما يتصل بالأغراض الإنسانية، وأن يترعرع بين قوم فصحاء، مدربين على الإحساس بالإيقاع والاهتزاز للأوزان"[1]. وهناك ارتباط وثيق الصلة بين البيئة التي ينشأ فيها الشاعر، وكمال طبعه والغرض من ذلك أن يأتي الكلام متّسقا منسجما مع ما يريده المتكلم، لذلك خصّ الشاعر بهذه الخصائص التي ينبغي توفرها لديه، وهي إحالة على ارتباط البنية الصوتية بالبنية المكانية للقصيدة.

أمّا الأدوات " تنقسم إلى العلوم المتعلقة بالألفاظ والعلوم المتعلقة بالمعاني"[2]. فما تعلق بالألفاظ من اللّغة والنحو والبلاغة أدوات لا يستغني عنها كل من يّتصل بصناعة الأَدب، لأّنها معين ضروري في ميزان التعبير، وما يتعّلق بالمعاني من العلوم الإنسانية أدوات تنمي المواهب والإحساسات، وتزيد محصول الفكر من المضامين الجديدة والخيالات المبتكرة"[3]. لذلك ينبغي على الشاعر أن يكون على قدر واسع من الثقافة لكي يتمكن من نظم شعره على الطريقة المطلوبة، حيث تكون هذه الأدوات الحافز على تشكيل بنية النص الشعري ومن هذه الأدوات التوسع في اللغة، البراعة في فهم الأعراب، الرواية لفهم الأدب، المعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه...

كما تنقسم البواعث بدورها إلى أطراب وآمال. وكانت كثير من الأطراب. وإنما يعتري أهل الرحل بالحنين وإلى ما عهدوه ومن فارقوه، والآمال إنما تعّلق بخدام الدول النَّافعة وجب ألا تكمل تلك المهيئات للشاعر إلا بطيب البقعة وفصاحة الأمة وكرم الدول ومعاهدة

[1] فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، -دراسة نقدية تحليلية-، مقارنة النقد والناقد، نشأة المعارف بالإسكندرية، ص350.

[2] حازم القرطاجني، المنهاج، ص 41.

[3] فتحي أحمد عامر،المرجع السابق، ص 352.

التّنقل والرحلة. فقلَّما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة، ولافي الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة، ولا في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في إعمال الروية الثقة بما يرجوه من تلقاء الدولة، ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تشّط به عن أحبابه رحلة ولا شاهد موقف فرقة"[1]. فالشاعر لا يبدع ويبرع في شعره إلا إذا كان ناشئا في بقعة طيبة،وبيئة فصيحة،لذلك قلما برع في تأدية المعنى من لم ينشأ في مكان فاضل، ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة تملك ناصية الكلام، ولا في جودة نظم من لم يكن دافعه النوال والعطاء، ولا في رقة نسيب من لم يبتعد عن أحبابه، ولم يفترق عن خلانه، وهي دلالة على ربط الزمان بالمكان في القصيدة.

ولكي تكتمل جودة العمل الفني لدى الشعراء أدرج حازم القرطاجني قوى ثلاث متمثلة في العوامل الداخلية هي:

-القوة المائزة "هي التي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما يلائم ذلك ومما يصح ممّا لا يصح"[2]. وهي القوة التي تعتبر حدا فاصلا بين جّيد الشعر ورديئه.

- القوة الحافظة أن "تكون خيالات الفكر منتظمة متمايزة، تعرف طبيعة الموضوع الذي يقبل عليه الشاعر فترفده بالتصور المناسب، دون أن يعتكر خياله فيقع في التخليط وعدم انتظام الصور"[3].

[1] حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص 41.
[2] حازم القرطاجني، المنهاج ، ص 43.
[3] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب- نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري- دار الشروق، ط2، 1993، ص552.

- القوة الصانعة هي "القوى التي تتوّلى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة".

يرى حازم القرطاجني في اجتماع هذه القوى ما يحقق شعرية العمل الفني، خاصة إذا توفرت فيه القوى العشر التي ساقها في كتابه معتبرا إياها وسيلة هامة تتحقق بها جمالية الّنص الشعري وفي نفس الوقت كينونته التي يقول فيها "النظم صناعة آلتهاالطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها ؛ فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه وإنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية، تتفاوت فيها أفكار الشعراء"[1]. فأوّل تلك القوى وهي عشر[2]:

-القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة.

-الثانية: القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد... .

-الثالثة: القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن... .

-الرابعة: القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها.

[1] حازم القرطاجني،المصدر السابق، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص199.

-الخامسة: القوة على ملاحظة الوجود التي بها يقع التناسب بين المعاني وإيقاع تلك النسب بينها.

-السادسة: القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني.

-السابعة: القوة على التخّيل في تسيير تلك العبارات متّزنة وبناء مباديها على نهايتها ونهاياتها على مباديها.

-الثامنة: القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به إليه.

-التاسعة: القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض.. .

-العاشرة: القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وموضعه.

وهذه القوى التي خصها حازم للشعر مرتبطة بطبيعة النفس التي يحاول بها الكشف عن خصائص العمل الفنّي، كما استوحى "هذه القوى من كتب النفس للفلاسفة وإن حاول تكييفها لصالح العناصر الشعرية"[1]. ويبلغ نظم الشعر عنده ذروة الإبداع والجودة عندما تجتمع هذه القوى فيما بينها وتتآلف حيث تعمل عند ائتلافها على تحقيق جوهر العمل الفني، وبالتالي تحقق له شعريته، كما لا تتحقق هذه إلا إذا حسن استعمالها في الموضع المناسب،وفوق كل ذلك لابد من توفر الطبع الذي يتأسس بالدربة والمران المستمر، الذي يعتبر "استعداد نفسي لفهم خصائص الكلام، وتعمق أسراره، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي يصورها الشعر، فإن أحاطت النفس بذلك علما قويت على صياغة الكلام صياغة علمية"[2]، فمن توفّرت فيه هذه القوى هو الشاعر الكامل لأّنه قادر على تصور كليات

[1] عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص 364.

[2] فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، ص 358.

المقولات، ثُم من حصل له من هذه القوى فهو الشاعر المتوسط، فهو شاعر بالنسبة إلى من هم أسفله، وليس شاعرا بالمعنى الكامل لوجود من يمتلك ناصية للكلام أكثر منه، أما من لم تتوفر فيه هذه القوى إلا قليلا فهم أدعياء الشعراء وهم "شر العالم نفوسا وأسقطهم هما وهم النقلة للألفاظ والمعاني على صورها في الموضع المنزل منه من غير أن يغيروا في ذلك ما يعّتد به"[1].

هذا عن الأسس الفنية التي تشكّل مجتمعة شعرية النص الشعري، والتي جمعها في هذه القوى، لكن ما يميز نظرية حازم القرطاجني رؤيته الجديدة للمحاكاة والتخييل باعتبارهما من أهم الخصائص التي تسعى إلى اكتناه الجانب الفنّي للعمل الإبداعي مهما كان جنسه، لذلك خصهما بمزيد من الاهتمام، فالتخييل عنده يخضع لمعايير وشروط حتى يؤدي الغرض المنوط به إذ نجده يقول أن "أحسن مواقع التخييل أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي، فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه"[2]. يفهم من ذلك أن للتخييل أسسا يسير عليها أولاها قضية التناسب بين الأغراض والمعاني المتخيلة فيه، أما ثاني هذه الأسس مراعاة قدر الإمكان البعد عن التعبيرات المألوفة والحرص على إيجاد صور جديدة مبتكرة لقوله: "ويحسن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام"[3].

[1] حازم القرطاجني، المنهاج،ص 202.
[2] المصدرالسابق، ص 90.
[3] المصدر السابق ، ص 90.

واهتمامه بخاصية التخييل نابع من وعيه بالقيمة التي يحتّلها كأساس جوهري في بناء القصيدة، باعتباره جزءا هاما في تشكيل بنيتها، وخاصة أن النّقد القديم لم يخالف هذا العرف فيما يخص التخييل، وذلك من خلال المقولة المشهورة "أحسن الشعر أكذبه". التي ساهمت في بلورة وتشكيل رؤيته حول " قضية الكذب الشعري"، الذي أخذه عن العرب. فهو أمكن في القول الشعري، وأليق بمقاصده لما له من طاقة الابتكار وحرية التصرف حيث "يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حين يعوزه الصادق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر. فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشَتهر، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة"[1].

لذلك يلجأ الشاعر لمثل هذه التقنية عندما يحتاج إلى التعبير عن صورة يعجز العقل الخارجي عن الإتيان بألفاظ ومعان تفضي إلى بلورتها، فبعد ذلك يلجأ للعقل الباطني الذي يتمثل في قضية الكذب التي تُسهل له عملية التعبير والذي يكون التخييل الطرف البارز فيه. فحازم القرطاجني عندما تطرق لهذه القضية نجده يقيسها بمعيار فني بعيدا عن المقاييس الأخلاقية. لذا جاءت شعريته تنشد الانفتاح وتأبى الانغلاق، تتجاوز المحدود إلى اللامحدود شبه عملها "بدور المشفّ الذي يتجاوزعالم العيان والمواضعات والاصطلاح المحدود في التعرف على العالم، إلى عالم جديد ينشأ من الربط والترتيب والتركيب وصنع العلاقات أو كشفها عبر التخييل والإيهام والتمويه (...) ولذلك نظر إلى الشعرية باعتبارها العلم الكلي"[2].

ولما كانت شعريته ذات رؤية كلية نجده في سياق ذلك لا ينظر للمحاكاة نظرة جزئية بل نظر إليها في إطار شموليتها من خلال الخصائص التي أفردها لها منها:

[1] حازم القرطاجني، المنهاج ، ص 72.

[2] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 67.

-عدم التطابق بين أطرافها لأن "تشبيه الشيء بالشيء يكون بأن يتفق معه في صفة تكون في أحدهما على حدها في الآخر أو بنسبة منها أو في أكثر من صفة، فأما أَن يتَّفق معه في جميع الصفات فلا يمكن، وإلا فكان يلزم لواتفق معه في جميع ذلك أن يكون حقيقة هذا حقيقة ذلك من جميع الجهات وذلك غير ممكن"[1]. لا تتم المحاكاة في هذه الحالة إلا إذا اختلفت عن طبيعتها الحقيقية لأن الفنان عندما يحاكي ما هو موجود في الواقع لا يجب نقله كما هو عليه، بل عليه تجاوز الموجود إلى اللاموجود، وفي هذه النقطة يتفق وأرسطو عندما عدّ المحاكاة وسيلة إبداعية والسبب وراء ذلك هو الوصول إلى صور جديدة تتسم بالإبداع وتتجه نحو خرق المألوف.

-ضرورة اشتهار المحاكي به فهو يشترط أن يكون المحاكي به أشهر من المحاكى يستخفف غرض المحاكاة لقوله: "وحق الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثّلة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيدا للمعنى"[2]. وإلى جانب ذلك نجده قسم المحاكاة لأهميتها إلى أقسام ضمن معلم يقول فيه: "وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى : محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح. ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض الواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه وتخيله على ما هو عليه"[3]. والمحاكاة عنده على ثلاثة أنواع هي:

محاكاة تحسين، وتقبيح ومطابقة، وهذاالتصنيف جاء متقاربا مع ما جاء به أرسطو في تصنيفه عندما تحدث عن أقسام الشعر التي تأتي "وفقا لطباع الشعراء: فذووا النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذووا النفوس الخسيسة حاكوا أفعال

[1] حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص 220.
[2] المصدر نفسه ، ص 23.
[3] حازم القرطاجني، المنهاج ، ص 92.

الأدنياء فأنشأوا "الأهاجي" بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"[1]. فالذين حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الأفاضل من الناس تندرج ضمنه محاكاة التحسين، بينما الذين حاكوا الأدنياء تنطبق عليهم محاكاة التقبيح، أما فيما يخص الصنف الثالث تندرج ضمنه محاكاة المطابقة، فهي أصناف ثلاثة تحدث عنها القرطاجني في كتابه، ومهما يكن من أمر فيما يخص أصناف المحاكاة ينبغي أن تكون بأمر موجود لا مفروض "وينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة حيث تساعد المكنة من الوجوه المختارة بالأمور المحسوسة. وبها يحسن بأن تحاكي الأمور غير المحسوسة حيث يتأتى ذلك ويكون بين المعنيين انتساب. ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة"[2].

لذلك خصها بجانبين "جانب التخيل وهو مرتبط بالمبدع وجانب التخييل وهو مرتبط بالمتلقي وبآثار المحاكاة في نفسه"[3]. لأن القول الشعري لا يّتسم بالإبداعية إلا إذا ترك أثرا في نفس المتلقي، هذا الأخير الذي حظي باهتمام من طرف القرطاجني. وهذا الإبداع الذي يتحدث عنه حازم والذي يمثّل المتلقي جزءا منه لا يتأسس إلا بحضور اللّغة التي يعتبرها "لب التجربة الأدبية، وهي حقيقتها،وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف"[4].

والهدف من توظيف اللّغة خلق دلالات جديدة وارتباطات متباينة لّلغة العادية إذ يقول في السياق ذاته "أن القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 13.

[2] حازم القرطاجني، المصدرالسابق ، ص 112.

[3] فتحية كحلوش، بلاغة المكان، -قراءة في مكانية النص الشعري-، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص53.

[4] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،- قراءة نقدية، لنموذج إنساني معاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6، 2006، ص18.

وتخييله على حالة توجب ميلا إليه أو نفورا عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بازائه"[1]. فأفكاره ساهمت في بلورة نظرية شعرية لم تكن بعيدة عن الأفكار التي جاء بها النقاد المعاصرون، لأن الأقاويل الشعرية عنده لها مؤِسسات وعناصر تستند عليها بحيث "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له[2]".

وهذه العناصر الإبداعية التي تحدّث حازم القرطاجني عنها نجد لها صلة بما جاء به ياكبسون ضمن مشروعه الاتصالي ف:

1-ما يرجع إلى القول نفسه: الرسالة.

2-ما يرجع إلى القائل: المرسل.

3-ما يرجع إلى المقول فيه: السياق.

4- ما يرجع إلى المقول له: المرسل إليه"[3]. لذلك كان هدف القرطاجني الرئيسي "إقامة علم للشعر مستفيدا بذلك من ثقافته الفلسفية، حيث رأى إمكانية تمخص وجهات نظر جديدة من خلال مواشجة تراثه النقدي وثقافته الفلسفية المتمثّلة بالتنظيرات الأرسطية من خلال شروح الفارابي وابن سينا"[4].

[1] حازم القرطاجني، المصدرالسابق، ص 346.
[2] حازم القرطاجني، المنهاج ، ص 346.
[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، ص 18.
[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 32.

فشروح الفلاسفة المسلمين هي التي مكنت القرطاجني من اكتشاف أشياء جديدة لم يتوصل إليها سابقوه من الفلاسفة والنقاد،على الرغم من اعترافه بمجهودهم، حيث نجده يعترف لأرسطو بقدرته الإبداعية يقول: "ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظ ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كما شاؤوا، لزاد ما وضع من القوانين الشعرية"[1].

يتّضح ممّا تقدّم من مفهوم الشعريّة في الحقل النقدي،أن هؤلاء النقاد قدموا مفاهيم متعددة للشعرية وإن أجمع معظمهم على الوزن والقافية كعناصر أساسية يقوم عليها الشعر إضافة إلى عّد الشعر صناعة يتأسس بها، حيث تعد إرهاصات أولية لمن جاؤوا بعدهم. بينماالنظرة الكلية لمفهوم الشعرية يمكن إرجاعها لحازم القرطاجني الذي لم يحصر الشعر بعناصر ثابتة ومحددة، بل أضاف عناصر أخرى تمثل جوهر الشعر والتي تتمثل في المحاكاة والتخييل التي أضفت جمالية على النص الإبداعي فهذان "الأمران هما اللذان يحملان القارئ على طلب هذا الشعر أو رفضه فإذا أجادهما الشاعر جاد شعره، وإذا ضعفت قدرته عليهما ضعف شعره"[2].

وهما يمثلان أيضا محور العملية الإبداعية الشعرية خاصة عندما عدّ المحاكاة وسيلة إبداعية كأرسطو الذي لم يجعلها قائمة على التشبيه والمطابقة بل تمثل علامة فنية وجمالية، خاصة إذا أضيف لها التخييل الذي يمثل همزة وصل بين الملقي والمتلقي وبعد

[1] حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص 69.

[2] فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 52.

ذلك تكتمل العملية التواصلية، حقا استطاع حازم القرطاجني من تجاوز الرؤية النقدية الضيقة لمفهوم الشعرية فجاءت نظرته للشعرية (في الشعر والنثر) توازي إلى حد كبير الشعريات المعاصرة، فشعريته تحيط بجوانب العمل الأدبي، وتتحرك على مستوى السطوح والأعماق"[1]. ومن هنا يتضح أن الشعرية كمنهج نقدي حديث لم يكن غائبا عن الفكر النقدي العربي القديم، بدليل ما تناوله نقادنا القدماء وعلى رأسهم القرطاجني.

-في البلاغة

برز مفهوم الشعرية في الحقل البلاغي في فكر عبد القاهر الجرجاني من خلال نظرية "النظم" التي تجاوز بها بعض العناصر المكونة لمفهوم الشعر، كما أراد إضفاء لمسة حداثية تّتسم بالإبداع وتتفادى الإتباع لذلك "كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما وإعجاز القرآن خصوصا "[2]. كما حاولت هذه النظرية أن تضع أساسا صحيحا للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى على حد سواء متجاوزة (...) إشكالية البلاغيين، أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى"[3]. فهو لم يفضل اللفظ على المعنى بل جعلهما متساويان "وأما "نظم الكلم" فليس الأمر فيه كذلك، لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترّتبها على حسب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو" النظم " الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك"[4]. نلاحظ أنّه لا يستقيم النظم بمجرد ضم كلمة إلي كلمة أخرى، ولكن الفائدة الكبرى لهذه العملية تتجسد في

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد العربي الحديث، ص 42.
[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 26.
[3] المرجع السابق، ص 26.
[4] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 3، 1992، ص49.

اتّساق اللفظ مع المعنى ليوّلد الدلالة الكلية، إذ "ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتعبير والتفويف والنقش، وكل ما يقصد به التصوير"[1].

والغرض من هذا النظم هو اتّفاق اللفظ مع المعنى وتواشجهما حيث يتم "ترتيب المعاني في النفس أولا، ثم النطق بالألفاظ على حذوها؛ فهوإذن لابد أن يحدث على مرحليتن المرحلة النفسية، ثم المرحلة اللغوية؛ ولابد أن تتقدم الأولى على الثانية؛ لأن تحقُّق الثانية مرهون بتحقق الأولى، ولا يعني أنهما منفصلتان بل إنهما تتصلان اتصالا وثيقا"[2]، لأن حضور اللفظ يعني حضور المعنى فلا انفصام بينهما يقول: " واعلم أن ما ترى أنّه لابد منه من ترتب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة، من حيث إن الألفاظ إذ كانت أوعية للمعاني، فإنها لا محالة تّتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق"[3].

لذلك لاتتأتى أهمية النظم من البحث عن ألفاظ مناسبة لمعان معينة، ولا من إعمال الفكر في الكشف عن دال ومدلول، بل هذه العملية تتجسد بفعل "الاختيار الذي يستدعي التعامل مع المتاح من الألفاظ والظواهر البلاغية والأساليب تعامل الحذر والحيطة، ليأتي

[1] المصدر نفسه، ص 49-50.

[2] سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2005، ص199.

[3] عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق ، ص 52.

كل منها في موضعه المناسب"[1]. ولا يستقيم النّظم عنده إلا إذا تحقّقت العملية الترتيبية من خلال الجانب المفهومي الذي يمثله المعنى، والجانب الصوتي الممثل باللفظ، أي توافق الدال مع المدلول، ولذلك تتحقق هذه النظرية في جانبين "الأول نفسي يضم الدلالة أو المعنى النفسي ويشكل قصد المتكلم أوغرض الكلام على مستوى الاختيار، والثاني لغوي يضم الألفاظ المنطوقة حيث تتلاحم الدلالات المعجمية بالدلالات السياقية على مستوى التأليف"[2].

كما تجسدت نظرية النظم عنده كمفهوم بسنه قوانين ومعايير ينبغي اتباعها أثناء عملية التأليف و"يتلخّص مفهوم هذه النظرية في ترتيب معنى الألفاظ في النفس وتنسيق دلالاتها وتلاقي معانيها بما تقوم عليه من معاني النحو المتخيرة والموضوعة في مواضعها على الوجه الذي يقتضيه العقل ثم النطق بالألفاظ على حسب ترتيب معانيها في النفس، فيجب عندئذ للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في الّنطق"[3].

وعلى هذا الأساس جاءت الشعرية عنده ممثّلة بمصطلح النّظم الذي عرفه بقوله: "معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[4]. كما نجدها–الشعرية –لا تتأسس إلا إذا كانت وثيقة الصلة بعلم النحو يقول: "اعلم أن ليس"النظم "إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو "وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخّل

[1] حامد صالح الربيعي، القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، مركز بحوث اللغة العربية وآدابها، مكة المكرمة، 1417هـ، ص37-38.

[2] سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية و الدلالة، ص 200,

[3] علاء الدين رمضان، روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، مجلة ثقافات، ع 10 ، مجلة ثقافية فصلية، البحرين، 2004، ص68.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 04.

بشيء منها"[1]. كما أن النظم عنده مرتبط بالنحو الذي لا يعتبر مجرد آلة لضبط الكلام أو قواعد إلزامية لابد للفنان من اتباعها وعدم تجاوزها بل أصبح يتحكم في المعنى، لذلك أضحى– النحو- "من وسائل التصوير والصياغة، ومقياسا يهتدي به في البراعة، ويتفاوت في التسابق فيه الشعراء"[2].

وهذه العلاقة الثنائية هي التي تفتح المجال أمام العملية الإبداعية باعتبارها الأداة الفاعلة أمام الفنّان مادام النحو لا يضيق أطُره بقدر ما يفسح له المجال أمام ابتداع الصور، وهذا ما جعل شعريته مفتوحة تنشد الكلية، كما جاء الهدف من وضع هذه النظرية وربطها بالنحو تفاديا للوقوع في الخطأ خاصة فيما يخص إعجاز القرآن، لأن النحو يعّد دليلا يستند عليه الفنان لأنك "لا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلاّ وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل،إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه"[3]. هذا القول يبين علاقة النظم بالنحو ويفصل في وظيفة كل منهما "فالنحو أصول وقوانين يعرف بها الصواب من الخطأ، أما النظم فهو من باب " علم النحو" أو" فقه النحو" الذي به تُعرف الخصائص الفنية في العمل الأدبي"[4].

لذلك كان حريصا كل الحرص على اتساق الكلام بحيث ينبغي على الفنان احترام ما يؤلفه من كلام موافقا لعملية الإبداع وفي نفس الوقت يحقق هدف علم النحو، الذي لم يعد مجرد قواعد جافة يستشهد بها، وإنما برز بمظهر جمالي، إذ بفضله أصبح الفنان مبدعا لأن "سبيل هذه المعاني (النحوية) سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش،

[1] المصدر نفسه، ص 81.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 265.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 83.

[4] حامد صالح الربيعي، القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، ص 33.

كما أنك ترى الرجل قد تهدى –في الأصباغ عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج - إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب"[1]. لذلك جاء النظم والنحو "متلازمان باعتبار أن النظم مادته معاني النحو، فهي المادة التي يتشكل منها، وفيها ومنها يكتسب النظم قيمته الفنية"[2]. ومن المسائل التي أثيرت حول نظرية النظم عند الجرجاني قضية اللفظ والمعنى فهل يعّد من أنصار اللفظ أوالمعنى ؟ وما هو موقفه؟

إنّ مفهومه للنظم هو الذي بلور موقفه من هذه المسألة التي لام فيها أولئك الذين فصلوا بين اللفظ والمعنى بل موقفه يتجلى بوضوح في قوله: "واعلم أن الداء الدوي والذي أعيا في هذا الباب غلط من قَّدم الشعر بمعناه وأقلّ الاحتفال بآللفظ وجعل لا يعطيه من المزية إن هوأعطى إلا ما فصل عن المعنى يقول ما في اللفظ لولا المعنى؟ وهل الكلام إلا بمعناه"[3]. فهو لم يفضل اللّفظ على حساب المعنى إلا بقدر ما كان خادما لعملية النّظم لأن "الألفاظ لم توضع لتعرف بها معانيها في أنفسها،ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينهاعلم شريف"[4]. فجوهر اللفظ والمعنى يظهر عندما يتلاءمان ويتجاوران في الذهن وبالتالي أثناء عملية الكتابة لأن "نظم الكلم هي التي تقتضي آثار الألفاظ وترتّبها على حسب ترتيب المعاني في النفس. ومن هنا نعلم أن الألفاظ لو خلت من معانيها لما أفادت"[5]. فالألفاظ هي التي تُوّلد المعاني وتنميها في الذهن وبعد ذلك تُرتّب على حسب موقعها في

[1] عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق،ص 70.

[2] حامد صالح الربيعي، المرجع السابق، ص 36.

[3] عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق ، ص 252.

[4] المصدر نفسه ، ص 418.

[5] صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2005 م، ص 139,

الكلام لهذا السبب لم يفصل بينهما لأن دافعه في ذلك معالجته لقضية الإعجاز التي تنظر للنص في إطار شموليته وكليته بعيدا عن النمط الجزئي، فلكل من اللفظ والمعنى مرتبته في الكلام "فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق"[1].

والملاحظ على شعريةعبد القاهر الجرجاني التي ربطها بعملية النّظم نجدها مرتبطة بالنّص الإبداعي الأدبي أي "بالشعر وغير الشعر، وبالتالي (...) يعني عنده نظام الكتابة والتأليف والصياغة والبناء، مرتكزا المفاهيم العلاقات والتناسق والاتساق بينهما، فشعريته لم تأت لتتحقّق في النص الشعري دون النثري وإنما عناصرها حاضرة طبقا لنوعية النص المعالج، فهي تتشكل من "مكونات جوهرية ثلاثة هي: (قصد المتكلم. والبناء اللغوي للنص، وقدرة المتلقي بوجه عام)[2]. هذه التشكيلة تبين عمق اهتمامه بعملية القراءة وفي نفس الوقت بالمتلّقي لأن قصد المتكّلم يكمن فيما أراد قوله أو المقول في حد ذاته، بينما البناء اللّغوي للّنص يظهر في سياقه وما يحوط به من ظواهر أدبية ولغوية تحاول تفسيرها وتحليلها والنّهوض بقاعدة بينما قدرة المتلقي تتمّثل في تلك الكفاءة اللغوية التي ينبغي أن يتَّصف بها لتمكّنه من فك شفرات الخطاب وهي العناصر ذاتها الحاضرة في النظريات الحديثة المتمثلة في نظرية القراءة والتلقي، التي لم يغفلها الجرجاني في عصره، بل جاءت متكاملة، وهوالشيء الإيجابي الذي تميز به نقادنا.

وفي سياق تكملة العناصر المكونة لشعريته نجده عكس النقاد القدامى الذين يحرصون على تثبيت الوزن كمكون رئيسي، فهو يسقطه من شعريته يقول: "دعونا إلى اللفظ الجزل القول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيّن، وإلى حسن التمثيل،

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 53.
[2] المرجع السابق، الصفحة السابقة.

والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه، وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوه به، وإلى العاطل فتحلية، وإلى المشكل فتجليه؛ فلا متعلق له علينا بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء، ويضعه حيث أراد فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه"[1].

هذا القول يبيّن حرص عبد القاهر الجرجاني على أن تكون صياغة الخطاب مبنّية على أسس متينة يدخل اللّفظ الجزل والاستعارة والتلويح وغيرها في تشكيلها، حتى تظهر متناسقة منسجمة فيما بينها، ولكن في المقابل استغنى عن الوزن كمكون لبناء شعريته.

وبعد اطّلاعنا على أصول الشعرية عموما في الحقول المعرفية الثلاث والتّي بطبيعة تمثل أصولا للقصيدة النثرية كون هذه الأخيرة منبثقة من الشعر شئنا ذلك أم أبينا، فلا بدّ من التعريج الآن على البدايات والإرهاصات الأولى لقصيدة النثر عند الغرب والعرب على حد سواء.

2-الإرهاصات الغربية للقصيدة النثرية

إنّ قصيدة النثر لم تنفتح فجأة في حقل الشعرية الفرنسية فقد كان يلزمها لذلك أرض صالحة، وأذهان تؤرقها شعوريا أولا شعوريا لإيجاد شكل جديد للشعر وكأن يلزم أيضا الفكرة الخصبة ومفادها أن النثر قابل للشعر، والنثر الشعري هو الذي هيأ لمجيء قصيدة النثر باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكلي[2]. فقصيدة النثر وليدة الشعر المنثور بمطلع القرن العشرين عند أدباء المهاجر الأمريكية وسوريا والعراق

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 24.

[2] ينظر: برنار سوزان: قصيدة النثر، تر: زهير مجيد مغامس، مرا: علي جواد الطاهر، دار المأمون، بغداد، ط2، 1993م، ص: 23.

خاصة، وقد أرخت سلمة الخضراء الجيوسي لهذا المصطلح فقالت: استخدم للمرة الأولى سنة 1960م وأن الأدباء أخذوا ينتجونه على وعي بأنه جنس أدبي يختلف في الشعر المنثور في أواخر الخمسينيات.

أ-الرمزية

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الرمزية على النحو الآتي:

- في الأصل: هي كل اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرموز إما بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزيا، أو بالتعبير عما هو مجرد من خلال تصويرات حسيّة مرئية كحروف الكتابة، أو اللوحات الفنية مثلا.

- ويطلق هذا المصطلح عادة على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر..."[1].

وقد نشأت الرمزية في أوروبا كرد فعل مباشر على الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية، التي انقسمت على نفسها أواخر القرن 19 م ليؤسس الشعراء الرافضون لمبادئها ما عرف لاحقا بالرمزية، إذ "لم تكن الرمزية واضحة المعالم في البدء، فقد انقسمت جماعة البرناس على نفسها، وانفصل عنها فيرلين ومالارميه، ليكوّنا اتجاها سيعرف بالرمزية، ولم يعرف اصطلاح (الرمزية والرمزي) إلا في عام 1885 م، وقد ورد هذا الاصطلاح للمرة الأولى في مقالة كتبها الشاعر الفرنسي"جان موریاسJean Moréas ردّا على من اتّهموه وأمثاله بأنّهم شعراء الانحلال والانحدار، فقال: "إن الشعراء الذين يسمّون بالمنحلين إنما يسعون للمفهوم الصافي والرمز الأبدي في فنهم قبل أي شيء آخر"، ثم اقترح استخدام كلمة رمزي

[1] ينظر وهبة، مجدي . معجم المصطلحات الأدبية، ص 552.

بدلا من كلمة منحدر أو منحل الخاطئة الدلالة. وفي عام 1886 م أنشأ جريدة سماها (الرمزي) ونشر في العام نفسه في جريدة "الفيغارو" بيان الرمزية وفي العام 1891 م أعلن أن الرمزية قد ماتت...!ولكنها خلافا لما رآه استمرت وقويت وانتشرت وأصبحت ذات شأن عظيم في مجالات الأدب والفن"[1].

ورغم ثورة الرمزية على المذاهب والأفكار التي سبقتها، إلا أننا نسجل أن روادها الأوائل خاصة شارل بودلير، وأرتور رامبو وغيرهما قد أخذا عن الرومانسية مثلا مبالغتها في الانطواء الذاتي للشاعر، ورفضه للعالم الواقعي إلى درجة العبث بالجانب الشكلي واللغوي للنصوص المكتوبة. وهذا ما جعل الرمزية مدرسة أدبية ترتكز على دعامتين أساسيتين حداثيتين؛ الدعامة الأولى هي تمجيد التجربة الشعرية الفردية والذاتية من خلال الانطواء على أحاسيس الذات المغلقة. والدعامة الثانية هي خلق الإطار الفني المرن لهذه التجربة الشعرية، وذلك من خلال "خلق نوع من المغناطيسية التي تسري إليه (القارئ) من الشاعر، تماما كما هو الأمر في الموسيقى والفنون التشكيلية "[2].

وتتجلى خصائص المدرسة الرمزية من خلال مجموعة تكاد تكون مشتركة عند الكثير من الشعراء الرمزيين، نجملها فيما يأتي:

-تجديد الحساسية الشعرية القديمة الرافضة للمحاكاة النمطية القائمة على رفض الوضوح، والدقة في التعبير والتشكيل معا، ونبذ "المعالجات الخطابية والمباشرة والشروح والتفصيلات ...لأن هذه الأمور ليست من طبيعة الفن بل من طبيعة النثر ولغة التواصل العادية "[3]، حيث يرتقي السلوك الحداثي إلى فعل تحديثي عند الرمزيين الأوائل من خلال

[1] الأصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب،ص 84.
[2] المرجع السابق، الصفحة السابقة.
[3] الأصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 85.

إحداث القطيعة الشكلية والمضمونية تماما مع الأنماط السابقة ، إذ"لم يعد بمقدورهم التعرف على طريقة شعورهم في كتب البارناسيين والطبيعيين، وإذا كانوا قد كفروا بالإله "هوجو"، فإنّهم قد تقيأوا "كوبيه*"، وحوالي عام 1880 ، أصبح تمرد الأقلام عاما، وسيرمي الشباب دفعة واحدة كل ما ورثوه من أدب السنوات السابقة: أنماط التفكير، وأنماط الكتابة "[1]. لأن الرمزية تعمل دائما على نقل الشاعر من عالم المحسوس، إلى عالم الحلم والعودة إلى النظر من الخارج إلى الداخل، عكس ما كان عليه النظر النمطي أي الانطلاق من الداخل إلى الخارج. وهذا ما يعّجل بدخول الرمزي إلى"عالم اللامحدود؛ عالم الأطياف والارتعاشات الرجراجة والحالات النفسية الغائمة أو الضبابية والمشاعر المرهفة الواسعة، والتغلغل إلى خفايا النفس وأسرارها"[2].

-تجديد اللغة الشعرية، فقد وجد الرمزيون أن البنية اللغوية المتوارثة منذ الزمن الكلاسيكي بنية معيقة لحركة الراهن الفكري والتجربة الإبداعية كرؤية تحديثية تجاري سياقات الثورة والإبداع، فقد أدركوا "أن معجم اللغة بما في ذلك المجازات والتشبيهات قاصر عن استيعاب هذه التجربة والتعبير عنها بشكل مناسب صادق، ولابد من البحث عن أسلوب جديد ولغة ذات علاقات جديدة، تتيح التعبير عن أرجاء العالم الداخلي، ونقل حالاته إلى المتلقي عن طريق إثارة الأحاسيس الكامنة، وتحريك القوى التصورية والانفعالية

---

*فرانسوا كوبيه François Coppée (1842-1908) .

فيكتور هيجو - Victor Marie، (1802-1885)

ينظر:

-Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française. art :(Coppée/ Coppée)

[1] برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرهن، ج 2، ص 53.

[2] الأصفر، عبد الرازق . المرجع السابق ، ص 85.

لإحداث ما يشبه السياله المغنطيسية التي تشمل الإبداع والمتلقي، هذا الأسلوب الجديد يقوم على اللمح والومض ونقل المشاعر جملة بشكل مكّثف غير مباشر..."[1]

وقد كتب "جاستون باري "*عام 1879 م هذه السطور التنبئية حول ضرورة تجديد البنية اللغوية الكلاسيكية حتى تتمكن من احتواء الأبعاد الحداثية الرمزية فقال:

"إن طريقة نظمنا للشعر- التي تستند إلى كيفية القرن السادس عشر في نطق الكلمات - قد تحجرت في هذه اللحظة، وأصبحت اليوم نمطية تماما، وهي بإتقانها بعضا من مميزاتها، تضخم من بعض عيوبها، وشعراؤنا يستخدمون الأداة القديمة دون ملاحظة أنهم يواصلون لمس أكثر من وتر لم يعد يرن، ويحرمون أنفسهم من تناغمات قد يمكنهم الحصول عليها بلا عناء.إنهم وجلون على نحو زائد، وثقافتهم أفقر من أن يحاولوا تجديد الأداة. فهم يخشون تحطيمها، وأكثرهم براعة يصرخون: صنع آخرون القيثارة، وأنا أخضع لقانونهم، فهم لن يبتوا في الأمر إلاّ عندما تصبح القيثارة خرساء تماما تحت أصابعهم، أو عندما تجبرهم آلة جديدة، متناغمة مع النبرة الشعبية بفعل يد جريئة وبارعة، على الخروج من حلمهم، وعلى أن يقدموا للغة الفرنسية طريقة حية في نظم الشعر، منسجمة وحرة .."[2]

وقد تجلى التنظير النقدي اللغوي للرمزية، أكثر فأكثر عند الشاعر الفرنسي "ستيفان مالارميه"، فقد كان "الرأس الحقيقي المنظّر للمدرسة الرمزية ...كان ينفر من السهوله والوضوح ولغة التفاهم العادية. علّم أتباعه التركيب الغامض وجماليته، أصبحت اللغة عنده سحرا والكلمات أشياءَ، والأشياءُ رموزا موحية لا تقصد لذاتها."[3]

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرهن، ج 2،ص 54.

*جاستون باري . "Barrés" . شاعر وناقد فرنسي (1862-1923)

[3] الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب،ص 90.

لقد أراد "مالارميه" أن يسعى إلى الكمال وأن يحقق المستحيل وأن يعبّر عن سر الكون الغامض فجاءت فلسفة اللغة عنده فلسفة شاذة رافضة ومحطمة في الآن ذاته، خالقة لجهد لغوي بعيد عن المألوف السائد والمتداول**، لأن لغة التحديث عند الرمزيين هي لغة يجب أن تتمثل تلك الانعكاسات المتبادلة ضمن فضاءات الكلمة ذاتها أولا، وعلاقة هذه الفضاءات ضمن بنية الجملة ثانيا بحكم أنّها مجموعة من الكلمات التي يدور بعضها في فلك بعضها بعض، شريطة ألاّ يحدث هذا بمجرد التوافقات الصوتية، بل يجب أن تتجلى هذه العلاقات من خلال الإيحاء والرمز، يقول مالارميه: "ما علينا أن نستهدفه-بالأساس- في القصيدة (الحديثة) هو: أن الكلمات المكتفية بذاتها - دون تأثير من خارجها- تنعكس الواحدة على الأخرى، إلى حد أن تبدو كأنها لم تعد تملك لونها الخاص، بل لا تكون سوى جسور في سلم موسيقي، ودون أن تكون ثمة مسافة بينها، ورغم أنّها تتماس بروعة، فإنني أعتقد أن كلماتك تعيش أحيانا حياتها الخاصة بإفراط ما. مثل جواهر مزاييك الحلي.."[1]

-التشكيل الحسي، فاللغة عند الرمزيين عادة ما تقترن بالمعطيات الحسية الخارجية فتتماهى معها ضمن إطار إعطاء الرمز أبعادها رؤيويةً متميزةً، بعيدةً عن صورته الحسية الظاهرة والتقليدية، كالألوان والأصوات والإحساس اللمسي والحركي ..الخ. و"ترى في كل من هذه المعطيات رمزا معبرا موحيا، فالحواس نوافذ الإنسان على العالم الخارجي... فالشاعر الرمزي موفور الإحساس، متيقظ الجوارح يغرق في الطبيعة فيصبح مصورا تلتفظ عينه الألوان والظلال والأشكال بل الليونات الدقيقة، ثم يترجمها بمختلف صفاتها ودرجاتها ودلالاتها"[2].

*للوقوف على تفاصيل "مشروع مالارميه اللغوي": ينظر: برنار سوزان، قصيدة النثر، ج2، ص 343 وما بعدها.

[1] نقلا عن برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرهن، ج 2، ص 348.

[2] الأصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 84.

وعادة ما تكسر دلالات الأشياء وصفاتها المعهودة حيث يؤسس الشاعر الحداثي الرمزي مجموع دلالاته الخاصة ضمن تفاعل لغوي جديد أيضا، فيخلق التشكيل المتفرد والحديث انطلاقا من جملة الإسنادات والتركيبات الجديدة والغريبة معا، وهذا ما يعجّل بنعت الشعرية الرمزية بالغامضة خاصة عندما يرتقي غموضها إلى درجة الإبهام، وقد أورد الدكتور عبد الرازق الأصفر جملة من الأسباب لهذا الغموض المبهم تمثلت فيما يأتي:

أ - التصرّف في مفردات اللغة وتراكيبها بشكل غير مألوف.

ب- اعتماد الرمز الذي لا يوضح المرموز له، بل يترك ذلك لخيال القارئ وتأويله.

ج- التعبير بمعطيات الحواس ومراسلاتها وتقاطعاتها.

د- التكثيف والشدة والإيجاز.

هـ-الانطلاق من أفق الدقائق النفسية والحالات المبهمة التي يصعب تصويرها والتعبيرعنها.[1]

ب-الدادائية:

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الدادائية على النحو الآتي:

هي مدرسة في الفن والأدب أسّسها الشاعر الفرنسي "تريستان تزارا Tazara Tristan" (1896- 1963) في سويسرا سنة 1917 . وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير. وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى

[1] المرجع نفسه، ص87.

التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين. وقد لجأ أتباع هذه المدرسة إلى السخرية البالغة في سبيل الوصول إلى هدفهم هذا ..."[1]

من هنا كان منهج الدادائية (Dadisme) هو السخط والاحتجاج على العصر والرفض وهدم كل ما هو رائع، ومتعارف عليه من النظم والقواعد والقوانين، والمذاهب والفلسفات، "إنّها حركة عدمّية تجلّت بخاصة في حقلي الأدب والفنون التشكيلية لكنها لم تعمّر طويلا، إذ ما فتئت أن تلاشت في عام 1923 م ."[2]

وبالرغم من أن للدادائية روافد "رامبوية" عديدة تجسّدت في تلك الجذور الأولى التي أسس لها أرتور رامبو في القرن التاسع عشر، عندما نادى بضرورة الكتابة وفق نظرية التعطيل المنهجي للحواس، والبحث عن المجهول ضمن هدم وتحطيم تام للسائد والمألوف من الأشياء*، إلاّ أنّها لم تتمثل كمدرسة حداثية قائمة بذاتها إلا خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها، وإن لم تعمر طويلا.وكان للحرب العالمية الأولى الأثر الكبير في ظهور الفكر الدادائي"الهدّام" خاصة بعد الدمار والخراب الذي عرفته أوروبا وأنحاء أخرى من العالم نتيجة سقوط كل المبادئ وإفلاس جميع النظم، والعقائد الاجتماعية أمام آلة الحرب والقتل والدمار.

ففي سويسرا المحايدة "تعارف عدد من الأدباء والفنانين من مختلف الجنسيات، ووجدوا أنفسهم في مدينة زيوريخ في سويسرا في منجاة من شرور الحرب، فأخذوا يجتمعون في"ملهى فولتير"ويتذاكرون مشاعرهم المشتركة ويتبادلون آراءهم النقدية في جو من الصراحة والحرية، فإذا بهم يلتقون عند نقطة الرفض والتمرّد والقرف واليأس والشعور

[1] وهبة مجدي، معجم المصطلحات الأدبية، ص ص 101،100

[2] الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب ، ص 167

*ينظر برنار سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الرهن ، ج 1، ص 203 وما بعدها .

بالعبثية، والفرار السلبي من هذا العالم، إلى عالم مبهم متخّيل، عالم ليس نقيا من كل دنس فحسب، بل من كل شيء مكرّس سابق[1].

وقد برز الشاعر والكاتب تريستان تزارا كأبرز منظّر للدادائية رفقة مجموعة من أدباء الرفض الآخرين الذين اتخذوا لحركتهم اسم "دادا"، الذي اشتقوا منه "الدادائية"، والاسم الأول لا معنى له وإنما وضع للدلالة على اللامعنى واللاهدف، تكريسا لمبدأي رفض المكرّس المسبق وهدمه. ومن جهة ثانية فإن كلمة "دادا" التي اقترحها تزارا هي عبارة عن كلمة طفولية بريئة ليس لها موروث، "بل كل ما في عالمها جديد ووديع، أضف إلى ذلك أنّهم كانوا كالأطفال لا يعبؤون بالمستقبل ولا بقواعد اللغة وعلاقاتها المنطقية"[2].

وقد أخذت هذه الكلمة المبهمة اسم مجلتهم "دادا" التي صدرت بين عامي 1917 و1923 وتضمنت مختلف بيانات الفكر الدادائي. ومما جاء في البيان الأول بقلم تزارا مايأتي: "دادا هي تدفقّنا، إنّها تنتصب سكاكين حرب تافهة، ورؤوس أطفال ألمانية ...دادا هي الحياة دون نعال لغرف النوم أوما يوازيها. إنّها (دادا) ضد الوحدة ومعها، وبالتأكيد ضد المستقبل، نحن حكيمون إلى درجة كافية لندرك أن عقولنا ستتحول إلى وسائد هشة. ومواجهتنا للتعصب والتعنّت هي من واقع كوننا موظفين مدنيين، وأننا نصرح بالحرية، ولكننا لسنا أحرارا ...إننا نبصق على البشرية، دادا تتوقف ضمن إطار عمل الوعي الأوروبي، نحن قادة السيرك. وستجدوننا نصّفر بين رياح مدن الملاهي والأديرة وأحياء الدعارة والمسارح والحدائق والمطاعم ..."[3].

---

[1] الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب،ص 167

[2] المرجع نفسه والصفحة نفسها,

[3] الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، المكتبة المستنصرية، بغداد، 1998، ص34.

ويتضح من البيان الأول لتزارا أن الفكر الدادائي قد بالغ في نهج الحداثة الأدبية والفكرية معا؛ لأنه، في تقديري، يرفض حتى العقلنة التي قامت عليها أسس الفكر التحديثي الأوروبي منذ القرن السادس عشر، بل أنه يعتمد الهدم فقط، في حين أرى أن التحديث يجب أن ينطلق إلى التأسيس شريطة أن يتجدّد التأسيس ولا يتكرّس كأنموذج أو نمط، يقول في البيان الثالث عام 1920 م:

"هكذا توّلد دادا من واقع الحاجة إلى الاستقلالية، ومن عدم الثقة بالجميع، إن أولئك الذين ينضمون إلينا يحتفظون بحرياتهم، إننا لا نقبل أية نظريات ...إننا مثل ريح غاضبة، تمزق ثياب الغيوم والصلوات، إننانهيئ لمشهد الدمار العظيم: التحلل والتشتت، إننا نعد لنضع نهاية لتلك المرثاة ونبدّل الدموع بجنيات البحر اللواتي سينتشرن من قارة إلى أخرى، قيثارات من المتع النارية تقلع ذلك الحزن المسمم ... دادا محو للذاكرة، دادا محو المعمار، دادا محو الرّسل، دادا محو المستقبل، دادا الإيمان الكّلي والمطلق بكل إله وجد في لحظة عفوية ..."[1].

وقد اتخذت مجلة "دادا" على المستوى الأدبي موقفا أشد عدوانا وأكثر تشويشا على الحواس التي عطلّ مفعولها وألغى دورها القديم في رصد القيم الجمالية الأدبية وتوليد الدلالات اللغوية العتيقة "فليس المقصود تعويض أساس الأدب الفني والامتثالي فحسب، وإنما كل إمكانية للأدب أيّا ما كانت، وذلك من خلال الفوضى والتنافر والتشويش. والبيانات الدادائية الشهيرة التي يقرأها الدادائيون بين الجمهور وسط فوضى لا توصف، والمشهد اللغز (هذه القصيدة مكونة من مقتطفات مقتطعة من الجريدة وتم تجميعها بشكل اعتباطي)، والاستخدام الشعري الذي يزعم الدادائيون صنعه من الأماكن العمومية،

[1] الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، ص 61 .

والأمثال والجمل الجاهزة، تتخذ نفس الاتجاه بإقامة نفس المساواة الكاملة بين أشكال التعبير، ومنحها شرفا فنيا واحدا. فماذا يمكن القول سوى أن الأدب لا وجود له..؟!."[1]

ويتضح النهج العبثي في الكتابة الشعرية وفق التصور الدادائي عند تزارا الذي قدم للمتلقي صيغته الشهيرة لصناعة قصيدة دادائية بتتبع الخطوات الآتية:

"خُذْ جريدةً

خُذْ مقصاتٍ

اُختَرْ منْ هذه الجريدَةِ مقالًا له الطول نفسه الذي تزمع أن تكون عليه قصيدتَكَ.

قصّ المقَال.

بَعد ذلك قص بعنايةٍ كل كلمة يتكون منْها هذا المَقال وضعها في حقيبةٍ.

حرِّك ببطءٍ.

أَخرجْ بعدَ ذلكَ كل قصاصةٍ الواحدة بعدَ الأخرى حسب النّظامِ الَّذي خرجتَ به منْ الحقيبةِ.

انسخْ بدقةٍ.

الَقصيدةُ سَتشبهكَ ..."[2]

[1] المرجع السابق، ص121، وينظر أيضا: برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 447.

[2] البيانات السبع "دادا" نقلا عن قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، صص 448 ،447

وكانت هذه الصيغة الدادائية لتشكيل القصائد ما هي إلاّ وسيلة ذكية لتقويض كل آليات النقد الأدبي، من خلال انتهاج فوضى التشكيل وتحطيم كل بنية أدبية يمكن أن تشترك مع سواها من البنى المكرسة، والجدير بالملاحظة أيضا، أن السلوك التحديثي عند الدادائين قد تجاوز نظيره الرامباوي عند الرمزيين، الذين كانوا وهم في لحظة التمرد والرفض يؤسسون لمعالم جمالية جديدة، ضمن إطار قصيدة النثر ذاتها، بينما يقود التمرّد الدادائي إلى الفوضى المقصودة لذاتها، فوضى عضوية نابعة فلسفتها من التمرّد العدمي أو تمرد التمرّد. وهنا تقدم سوزان برنار في معرض حديثها عن الدادائية في كتابها "قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن"، نموذجين شعريين لتزارا يعكسان حقيقة التشكيل الدادائي الحقيقي:

..."ماذا نظّن بقصائد تزارا على وجه الخصوص؟ باعتبارها قصائد دادائية حقا، فهي غير قابلة للقراءة: فهي متنافرة عن عمد، ومفسدة للعقل، سواء قُدمت تتابعا لجمل جاهزة أو أسجاعا تتوالد الواحد من الآخر:

الّفن كان لعبة بندق الأطفال كانوا يجمعون الكلمات التي لها

أنين في الختام ثم يبكون ويصرخون الفقرة الشعرية ويضعون لها

حذاء العرائس والفقرة الشعرية تصبح ملكة لتموت قليلا والملكة

تصبح حوتا الأطفال كانوا يجرون إلى أن انقطعت أنفاسهم.

أو تقدم حالة متقدمة من تفكك اللغة وانحلالها إلى أبسط عناصرها:

وينظر أيضا: الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي،ص 152.

Ae ou o you you you I e ou o

you you you

Drrr drrr drrr grrr grrr

Morceaux de dureé verte voltigent dans ma chambre

A e o I li I e a ou ii ii ventre .... »[1]

بعد الحرب العالمية الأولى تخطت الدادائية حدود سويسرا إلى مختلف دول أوروبا وصولا إلى أمريكا حيث احتضن أفكارها الشاعر"هـ- ب لاكرافت"(1890-1827) الذّي رفض الواقع المعيش في شتى تمظهراته المدينية، "فانفصم بفكره عن المجتمع انفصاما كاملا، وزاد على أقرانه (من الدادائين) بأن دأب في رواياته على زرع الشك ونشر الرعب في نفوس قرائه فكان يخترع أشخاصا ومخلوقات غريبة، ومشوّهة ومفزعة، تأتي من وراء الزمان والمكان لتستولي على الأرض، وتبيد أهلها وحضارتها. وهذا تعبير عن موقفه السلبي الانهزامي اليائس ورفضه للحياة المعاصرة كلها ورغبته في إنهائها. ومن قصصه (الذي لا يسّمي 1922 م) و(ساكن الظلام) ....وفي المقطع الآتي يصرح بموقفه الدادائي:

... الحياة شيء كريه، وتظهر لنا من كوامن ما نعرفه عنها تلميحات شيطانية للحقيقة تجعل الحياة ألف مرة أشد كراهية ...والعلم الذي يخنقنا دوما باكتشافاته المذهلة يمكن

[1] تزارا، تريستان. نقلا عن برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 448.

أن يذم النوع البشري في النهاية؟ لأن ما يكمن فيه أصناف الرعب التي لم نعرفه بعد قد لا يتحمله عقل من عقولنا الغائية ...!."[1]

ويركز الدكتور الأصفر على مجموعة من الأسباب عجلت باختفاء الفكر الدادائي الغريب"، أعرضها على النحو الآتي:

-ابتعاد الدادائية عن الواقع، ودورانها حول نفسها، فهي طالما قدمت نفسها للمتلقي كحركة عدمية، لا يتعدى نتاجها التعبير عن السأم والتشاؤم واللاهدف واللاجدوى.

-رفض المعتقدات الدينية وزعزعة القيم ونبذها من دون أن تؤسس للبديل، خاصة أنّ المجتمع الأوروبي الخارج لتوّه من الحرب العالمية الأولى كان في أمس الحاجة إلى إعادة رصد البدائل القيمية الجديدة.

-سقوطهم فنيا في حمأة العبثية والاغتراب الفارغ، إلى درجة اختراعهم ما سموه بالشعر الصوتي الذي كانوا يلقونه في بعض اجتماعاتهم، وهو مجرد أصوات خالية من الكلمات والمعاني كقوله مثلا: غاجي بيري بيما لولا لوني كادوري ...[2]

من هنا عجّلت الدادائية بحذف نفسها انطلاقا من أن كل جديد مستحدث يصير بالضرورة نحو الزوال لأنه يشيخ ويصبح مؤسسا كنموذج، فيحمل فناءه في ذاته، إنّها لحظة الحداثة الهاربة من سلطة الزمن. فانصرف روادها عنها أمثال بروتون وأبولينير، فأسس الأول السريالية التي عدّت في كثير من تجلياتها امتدادا قريبا من الدادائية المنحّلة. ولكن ينبغي الاعتراف بأن الدادائين لفتوا الانتباه منذ البداية وبكل قوة إلى فكرهم الحداثي

[1] الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، صص 169 ،168.

[2] الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 169.

(الغريب والهدام والمتجاوز لذاته في لحظة التحديث)، نحو ما سيصبح بالنسبة للسريالية القضية الأساسية ألا وهي قضية اللغة ضمن فضاءات تشكيل ما وراء الواقع.

ج – السريالية:

يجب التذكير في البداية أن الحرب العالمية الأولى والسنوات التي تلتها، قد ولدّت تشكيلا اجتماعيا وفكريا وسياسيا، عكس مختلف تداخلات سنوات الحرب ومعطياتها حيث وُلدت حركات ومذاهب وأبنية فكرية حاولت أن تتلاءم مع أحداث وواقع المرحلة تارة، وتتمرد عليها وتغادرها تارة أخرى، فحالة الاضطراب المتزايدة قدمت أنماطا متعدّدة من الاستجابات، فعلى الرغم من أن هناك نمطا عريضا من الناس اعتاد التلاؤم في العيش وفق متطلبات الحياة المفروضة، والانصياع لها بأسوأ أحوالها، إلا أن نمطا مميزا منهم واجه المحنة وفق منظوره الخاص، وكان لها وقع قوي نابع من حجم المحنة، وتمّيز الفرد.

لقد تجاوزت الإنسانية في زمن الحرب انهيار البناء والأرض إلى فقدان الاتزان الاجتماعي واختزال ميزان القيم وغربة الذات وصياغتها بين أنقاض المدن التي حطمتها عجلة الآلة العسكرية. ففي هذا المناخ القاتم ولدت السريالية التي أعادت قراءة نظرية الهدم المطلق عند الدادائيين ابتداء من العام 1922 م، حين نشب الصراع بين تريستيان تزارا الذي كان يتزعم جماعة الدادائيين واندريه بروتون*، الذي أسس المذهب السريالي، الذي جمع في أساسه بين تمرد الدادائية على حدود المنطق والاهتمام بأسرار العقل الباطن وسبر أغوار النفس الإنسانية.

و"تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود سواء في عالم المادة أم الحس أم الوعي، أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي أو ما يشعر به ويعيه في عالمه النفسي، والسريالية لا تعمل هذا الواقع، ولا تنكره

ولكنها لا تثق فيه ولا تعوّل عليه. فهو في رأي بروتون زعيم السريالية معاد إلى كل ارتقاء فكري وخلقي، ولذلك فهم يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده، إنه واقع موجود لكن في عالم اللاشعور أو اللاوعي، وهو يؤثر في شخصيتنا وسلوكنا وتصرفاتنا ودوافعنا دون أن نعي آلية هذا التأثير...هذا هو عالم ما وراء الواقع إنه جزء من الذات، وهو موجود لكنه غير مرئي ولا ملاحظ "[1].

من هنا أضحت المدرسة السريالية، في تقديري، هي التجسيد الفني والأدبي لمنهج الدراسات النفسية الذي أهملته الدادائية تماما، حين أعلنت منهج الهدم المطلق، لأن الهوية التي تهدف السريالية إلى تقويضها ليست المنطق الصوري الشكلي، بل تلك الهوية التي تشكل المحتوى، أي هوية شيء ما، في مكان ما، ولشخص ما، فالشمس ذلك القرص الذي بإشراقه يولد النهار، يشكل هوية الشمس،"ماذا إذا بشمس بول إيلوار التي تشرق عند منتصف الليل؟ هنا لم تقوّض الهوية الشكلية، ومع ذلك فقد عمد إلى تقويض مادة الشمس، فالشمس التي تشرق في منتصف الليل هي شمسنا القديمة ذاتها والتي يراها الجميع وهي شمس لا يمكن لها أن تشرق عند منتصف الليل بدون نسف جوهرها باعتبارها موّلدة للنهار، وهي في الوقت ذاته هذه الشمس وليست نفسها في ذات الوقت[2]."

أما المصطلح الوظيفي للسريالية فقد استعاره بروتون من عند الأديب الفرنسي غيوم أبولينيز الذي أعتمده في وصف مسرحيته التي قدمها في عام 1917 م، "Les Mamelles de Thrèsias " وترجع دلالة هذه الاستعارة للكلمة على منهج عفويتها في الكتابة[3] .وقد تشكل المنظور الفكري السريالي بناء على عاملين أساسيين هما مجموع الكتابات والآثار الإبداعية

[1] بروتون ، أندري 1966 * Breton, André1896-شاعر وروائي وناقد، من أعمالهِ الشعرية. الحب .

[2] الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 170

[3] أبولينير، جيوم. نهدا تريزياس، ترجمة. نادى ة كامل، سلسلة المسرح العالمي العدد 239، الكويت، 1989.

الأدبية السابقة والتي عدّها السرياليون تمهيدا لطروحاتهم من جهة، ومن جهة أخرى تأثر الفكر التنظيري السريالي بالدراسات السيكلوجية الفرويدية حول عوالم الحلم واللاشعور.

وكان أيضا لأعمال رامبو، رسالة الرائي، والمركب السكران وفصل في الجحيم، دور فعّال في خلق طقوس التطهير وتحرير النفس من الجسد، فضلا عن تضجّره الواضح من روابط الأسرة والمجتمع، ودعوته إلى اكتشاف أبنية جديدة تكمن في الذات الحقيقية واللاشعورية للإنسان المتفرّد، الأمر الذي أثر في السرياليين الذين وجدوا في ذلك ثورة على جمود العقل وسكينته وسفرا رائعا في أعماق بحار النفس.

أما النقطة الثانية التي عززها بروتون وجماعته طروحاتهم الفكرية السريالية فقد كانت تلك الدراسات والتجارب التي ذاع صيتها عن الشعور واللاشعور وعالم الأحلام والتداعي الحر، التي نادى بها وفسرّها سيغموند فرويد سنة 1856 وتبنّاها السرياليون على نحو واسع للغاية، فقد"كان العالم الباطني معروفا منذ العصور السابقة. ولكن الذي انكبّ على دراسته تجريبيا وأوضح معالمه ووضع نظرياته هو الطبيب النمساوي فرويد، الذي توصل من خلال تجاربه وملاحظاته ومعالجاته النفسية إلى وضع منهج في التحليل النفسي يرمي إلى تفسير الكثير من الأمراض النفسية، والانحرافات السلوكية، ويبحث عن العقد النفسية المترسّبة في أعماق اللاشعور، التي تعمل في ظل اللاوعي بمترلة المنبع والدافع لكثير من الرغبات ...وكان فرويد يستعين أيضا بتحليل الأساطير والنصوص الأدبية لتدعيم نظرياته*، ولذا لفت النظر إلى الصلة الوثيقة بين الإنتاج الأدبي والعالم الباطني، وكان من

أبرز نظرياته أنّ العقد الجنسية المكبوتة في أعماق اللاشعور هي المحرّك الأساسي للتصرّف البشري[1] ."

وفي سبيل فهم أوضح لمفهوم اللاشعور كما قدمه فرويد، وولع به السرياليون لابد من معرفة هويته وتحديد موقعه وارتباطه مع أنظمة الشخصية التي وصفها فرويد، وولع بها السرياليون؛" إنّها تتألف من أنظمة رئيسية متعددة كالشعور وقبل الشعور واللاشعور وفي هذه الأنظمة تركيبات ضمنية أخرى تقوم عليها الدينامية المشتركة للعمل، وبكلمة مبسطة يستعمل الشعور بمعنى مطابق للمعنى المستعمل وفي الحياة اليومية، فهو يشمل كل الاحساسات والتجارب والفعاليات التي نكون واعين بها في أي لحظة...ويرى فرويد أنّ نظام الشعور يمثل فقط سطح الحياة العقلية وهو جزء بسيط إذا ما قورن باللاشعور[2]."

وهذا النظام يسير وفق المنطق والمألوف وما هو متعارف عليه وهو ما مقته السرياليون وتمردوا عليه. أما مفهوم"قبل الشعور"فهو ما يقع"بين الشعور واللاشعور، ويقع تحت طائلة نوعين من الأفكار، الأولى سهلة التفطن مثل الذكريات التي ترتبط بالأمر نفسه، وهذه المحتويات تخضع لنظام رقابة لينة تحول دون الاختلاط بعالم الشعور. والثانية أفكار عسرة التفطن، لها علاقة ما باللاشعور، وربما تحمل شيئا من التجارب المؤلمة، وهذه تخضع لرقابة أكثر شدة، ولكنها لا تصل إلى مستوى الكبت في اللاشعور. وتستدعى الأفكار

*للمزيد راجع : حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990 ، ص 14 وما بعدها.

[1] الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 171 .

[2] هول، كافن . مبادئ علم النفس الفرويدية، ترجمة دحام الكيال،ط 3، دار المتنبي، بغداد، 1988 ، ص 58 .

والذكريات من قبل نظام قبل الشعور لكي تعين الشخص على التكيّف في موقف يواجهه[1] ".

أما نظام اللاشعور الذي لقي اهتماما كبيرا عند فرويد وجماعة السرياليين فيما بعد فهو"تركيبة من المواد النفسية المختلفة التي تكون تحت تصرف الشعور مباشرة والتي يتألف قسم منها من حوادث كبتت الانفعالات المصاحبة لها منذ مدة طويلة، وهي في مجملها خليط من الأحاسيس والتجارب المؤلمة والأفكار والدوافع والرغبات المتطرفة المخالفة للجماعة، والمستبعدة لاشعوريا عن نظام الشعور إلى نظام اللاشعور. وطبقا لفرويد تبقى تلك المحتويات اللاشعورية حية لا تموت، بل تظل نشطة تعمل على الوصول إلى نظام الشعور...لذا يكون اللاشعور مؤثرا تأثيرا كبيرا في سلوك الفرد ومزاجه ويكون باستطاعته أن يغير أفكار الفرد وعواطفه تغييرا واسعا دون أن يكون الفرد على علم بذلك ..."[2]

لقد كان لطروحات فرويد وتجاربه بما انطوت عليه من حقائق تمثل الشكل الأوضح لصورة الإنسان الحقيقي أثر مباشر على الفكر والتنظير والممارسة السريالية الحداثية، حيث دفعهم إلى البحث عن الحقائق الكامنة في عوالم اللاشعور، وإدراك الأماكن الخفية في عالم الإنسان وإنارتها، وتسجيلها أدبيا وإبداعيا على نحو حرّ، لهذا حددّت السريالية تقنياتها في الكتابة على أساس فرويدي مباشر؛ حيث اعتبرت التجسيد الفني والأدبي لمنهج فرويد في التحليل النفسي بامتياز. وللوصول إلى تجسيد فكر اللاوعي الهادم لأسس الوعي الكلاسيكي، لجأ السرياليون إلى تقانة نوعية متفردة أثناء التشكيل الإبداعي يمكن معاينتها فيما يأتي:

---

[1] شلتز، دوان . نظريات الشخصية، ترجمة أحمد الكربولي وعبد الرحمان القيسي، مطبعة جامعة بغداد،1983، ص33.

[2] هول، كافن. مبادئ علم النفس الفرويدية، ص 61 .

-الكتابة الآلية : بناء على آثار النظريات والتجارب الفرويدية في التحليل النفسي، استقى أندري بروتون زعيم السرياليين طريقة الكتابة الآلية وفلسفتها، من فكرة التداعي الحر وتجربته عند فرويد، في الحديث والكتابة والكلمة المقترنة في سياق تحرياته النفسية، للمصابين باضطرابات عصبية ونفسية. حيث قصد فرويد بالتداعي الحر أن يقول المريض كل شيء في تلقائية دون انتقاء أو تعمّد، الأمر الذي يتيح المعرفة والاستبصار بالجوانب اللاشعورية.

من هنا أطلق بروتون العنان لمخيلته في الكتابة الآلية والحديث الحر لاستدعاء أفكار تتدفق بسرعة، لا تخضع معها لسيطرة العقل أو سلطة رقيب، حتى يحصل السريالي على تجلي الوحدة العميقة للعالم النفسي والعالم المادي في اتحاد إبداعي منهجه الفكر السريالي، والمراد بالآلية هنا تسيير الفرد من قبل قوة داخلية تقهر كل المقاومات الواعية اليومية. والكتابة الآلية هذيان كما في حالات الأحلام والجنون، يجري فيها تدفق تيار اللاوعي، وتتخللها صحوات. والذي يدخل هذه التجربة يطلق نفسه على سجيتها ويملي كل ما يخطر بباله من التداعيات دون تنقيح أو تجميل أو زيادة أو نقص "[1].

وتتساءل سوزان بارنار عن الكتابة الآلية عند بروتون قائلة: "ما الذي يتوقعه السرياليون إذن من الكتابة الآلية التي لم يكف بروتون عن منحها قيمة من الدرجة الأولى ؟..يتعلق الأمر، مثلما نعلم، بالإنصات إلى ما يسميه بروتون"الهمس"، إلى هذه الرسالة التي ينقلها اللاوعي...والتي تنتظر دائما أن نمنحها شكلا، طالما هو حقيقي أن هناك في كل ثانية جملة غريبة عن تفكيرنا الواعي لا تتطلب سوى الظهور، وأن نسمعها ونخطها بأكثر درجات

[1] الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 175 .

الإخلاص الممكنة ودون تدخل الفكر النقدي الذي اعتبره السرياليون دائما العدو العام رقم 1 للرائع "[1].

وقد عمد السرياليون إلى طرق إجرائية لتدوين كتاباتهم الآلية أبرزها ما اصطلح عليه بلعبة الجيفة الشهية، "حيث يجلس السرياليون ويتناولون ورقة يتناوبوا فيما بينهم، فيما يدوّن كل منهم كلمة أو عبارة كلّ بدوره، مما يخطر بباله فورا دون تفكير وروية، ودون أن يكون هناك رابط بين العبارات والكلمات. والنتيجة، يحصلون على نص عجيب كتبته الجماعة، يعكفون على تحليله ليستنبطوا من خلاله اللاشعور الجمعي...! وسبب هذه التسمية أن التجربة الأولى أسفرت عن هذا النص: الجيفة-شهية- ستشرب - الخمر- الجديد..."[2].

-الارتقاء بالكلمات إلى أفكار: كانت النتيجة المنطقية للكتابة الآلية عند السرياليين، هي تحرير اللغة من كل القيود الكلاسيكية لأن اللغة عندهم ليست مجرد وسيلة للتواصل والتبادل الفكري فقط، بل إنّها القدرة على وضع آلية جديدة لاستخدام الكلمات من خلال تخطي حدود المنطق العادي، لأن اللغة المتداعية وفق تقانة الكتابة الآلية عند السرياليين، ليست هي التركيب اللغوي المفكك على الطرز الدادائي، بل هي وحدة تتضمن معاني مستقلة وعميقة تتماثل مع محتوى اللاشعور، وهي مهمة لأنّها تمثل الوسط المثالي الذي تمتزج فيه العوالم النفسية بالمادية.

فلقد"أكد السرياليون دائما إيمانهم بوجود حياة للكلمات، وبحقيقة خفية تجسّدها الكلمات وأنّها وحدها يمكنها الكشف، شرط أن نتبعها طوعا إلى حيث تقودنا"[3]. ويتحقق

[1] برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 453 .
[2] الأصفر، عبد الرازق. المرجع السابق، ص 175 .
[3] برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 454

ذلك في حالتين، الحالة الأولى حين نتأمل الكلمة في ذاتها بعيدا عن القيمة الدلالية الوضعية للكلمة ذاتها وفق نظام التواصل اللغوي التبادلي، والحالة الثانية حين نجمع هذه الكلمات بعضها مع بعض، بما ينتج من ردود فعل الكلمات على ذاتها، ومع اتحاد الحالتين يمكن للسريالي بلوغ الغاية اللغوية القصوى لأن"التعبير عن الفكرة إنما يعتمد على مظهر الكلمات أكثر من اعتماده على معناها".

ويتضح هذا أكثر من خلال قدرة الشاعر السريالي روبير دينو* على التلاعب بالألفاظ أثناء تجاربه اللغوية التي عملت على الارتقاء بالكلمات إلى أفكار، يقول في مقطع من قصيدته النثرية الموسومة ب : روز سيلافي":

في معبد من جص التفاح كان الراعي يستقطر نسغ المزامير،

روز سيلافي على عتبة السموات ترتدي ثياب حداد الأرباب

المحبوبة كثيرا ما تكون رملا متحركا.

والظاهر من نظم روبير دينو السابق، أنه يتعّمد اللعب بالكلمات من خلال إهماله الدلالة السياقية للكلمة داخل بناء الجملة، "واللجوء إلى الإبدالات الحروفية والتماثلات اللفظية، لإظهار فكرة الكلمات المتقاربة دون الانشغال بمعناها، بسبب قرابتها الصوتية فقط"[1].

وأعتقد أن البعد السريالي من هذا النمط في تشكيل الجمل هو تحقيق التماس الصوتي بين الكلمات حتى تقدم للمتلقي دلالات جديدة ترتقي إلى مصاف الأفكار، فالأمل عند تقصي الكلمات هو اكتشاف مزيتها الأكثر خفاء....والارتقاء بالكلمات إلى أفكار بدلا من

[1] برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 455 .

الترول بالأفكار إلى كلمات"[1]، وهذا معناه أن السريالية لا تدعو أصلا إلى خلق أنماط لغوية جديدة أو بديلة عن الأنماط المألوفة سابقا، وإنما تدعو إلى ضرورة الخضوع للكلمات ولقوتها الخفية، وتركها تتجاذب وتندمج، وتتجمع في كوكبة نجوم غريبة، تصل درجة العبث التركيبي فيها، إلى مستوى من القوة والكشف والنبوءة، لا تحققه التجارب اللغوية المنطقية والسياقية الكلاسيكية. يتضح"من ذلك أن الشعر الآلي هو-في جوهره- شعر تلاحق لفظي، شعر تلقائي، عدو الشطب، حيث تترابط الكلمات من خلال تداعي الأفكار، أو الإيصاتات المرتبطة الواحدة بالأخرى، وفقا لقوانين كثيرا ما تفلت منا.

وهي لا تستعيد سيادتها بالنسبة للجملة المنطقية إلا كي تدخل فورا في عالم جديد من العلاقات، فالكلمات ومجموعات الكلمات التي تتلاحق تمارس فيما بينها أكبر تضامن "[2]. أما التقنيات والطقوس السريالية الثانوية، المعتمدة أثناء التشكيل الإبداعي فقد اختصرها الدكتور عبد الرازق الأصفر على النحو الآتي:

أ -إطفاء النور والكلام دون وعي

ب - قراءة المواقع الخفية في اللاشعور من خلال استنطاق الأحلام

ج - تدوين أحلام اليقظة

د - التقاط كلام الانين وهذيانهم ورصد تصرفاتهم

ه - الدعابة الساخرة والتهكّم الناقد اللاذع .

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع السابق، الصفحه السابقة.

أكتفي هنا بما سبق من المدارس الأدبية الفكرية التي أعتقد أنّها قد أسهمت في رسم معالم الفكر الحداثي الأوروبي بامتياز، من خلال تجاربها الثائرة والمتحررة والهادمة للنموذج والمؤسسة لمسار اختلف عن جلّ المسارات الإبداعية الكلاسيكية، وأعتقد أن للرمزية والدادائية-رغم قصر مدتّما الزمنية-والسريالية، الأثر الكبير في تشكل آفاق الفكر الحداثي العربي في القرن العشرين، وانعكاس هذا الفكر على نواحي الحياة الإبداعية الأدبية عموما والشعرية على وجه الخصوص .

3-الإرهاصات العربية للقصيدة النثرية

حاول أنصار قصيدة النثر تأصيلها بالعثور على النماذج القديمة منها فذهب بعضهم إلى أنها إبداعيا قديمة قدم القرآن لأن الكثير من الصور المكية وهذا ما دعا الجاهليين إلى اتهام القرآن الكريم بأنه شعر، على الرغم من معرفتهم العميقة بالشعر ومعرفتهم كذلك بأن القرآن الكريم ليس موزونا ولا مقفى، ولا ينكر أنصار هذه القصيدة بأن أصلها-نقديا- أجنبي نقلوه هم إلى الأدب كما يذكر كل من أدونيس وأنسي الحاج لأن كتاباتهم في هذا الموضوع كلها يعود الفضل فيها إلى كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بود لير إلى أيامنا"[1] وأورد أنسي الحاج مجموعة من الظواهر الأدبية اعتبرها عوامل مهدت بزوغ قصيدة النثر على صعيد الشكل على الأقل، وهذه الظواهر هي:

-ارتفاع مستوى النثر.

-ضعف الشعر التقليدي وانحطاطه.

-الإحساس بعالم متميز مما يفرض شكلا جديدا على الشاعر.

[1] المرجع نفسه، ص: 35.

-الوزن الحر القائم على التفعيلة لا البيت، لأن الوزن الذي عمل في الخمسينات، على تقريب الشعر من النثر.

-اقتراب الشعراء الشيوعيين والواقعين من النثر في الجو والأداء لا في الأسلوب واللغة وحدها.

-اقتراب شعراء الستينات من لغة اليوم من حيث تبسيط الجملة والتركيب والمفردة أي من حيث اللغة.

-الترجمات عن الشعر الغربي خاصة[1].

-المبحث الثالث: روافد القصيدة النثرية

تكاد تتفق الآراء الأدبية والنقدية على رؤية واحدة مفادها أنّ الأسباب والدواعي التي حدت بالشاعر العربي الحديث أن ينحو باتجاه إيجاد شكل تعب يري جديد يحمل مضامين قصيدته الشعرية، إنما تنحصر في البحث عن أنماط شعرية قد نسميها أنواعاً، لكنها في حقيقة الامر أشكال لجنس أدبي يمثل النوع الشعري، وهذا البحث يهدف الى إيجاد ذلك الشكل الذي يتيح للشاعر حرية أكبر في التعبير عن موضوع الحياة المحدث. حيث أن الشكل الشعري المنتظم ((التقليدي)) لم يعد مسعفاً أو مستوعباً في أحيان كثيرة لموضوعات جديدة تحمل سمة تتصل برؤية[2] حضارية حديثة.

[1] حسين نصار، في الشعر العربي، مكتبة الثقافات الدينية، القاهرة، ط1: 2001، ص: 172 .
[2] مجلة عالم الفكر، م4 ع2 1973.

والشكل الشعري الجديد في تسميته وما يسعى إليه من مضمون إنما ينطلق للخلاص من قيد موسيقي يتمثل بالنظام العروضي للقصيدة العربية في و زنها وقافيتها، واستقلالها بذاتها معبرة عن الشكل الشعري الذي ينتمي اليها دون غيره ولكثرة هذه التسميات أي تعددها لنوع شعري واحد سوف نهتم بالتسمية الشائعة المستقرة المعروفة بدلالتها في الدراسات الأدبية والنقدية لتكون هدفاً رئيساً في المحاورة والنقاش واستعراض تاريخية الشكل المعبرة عنه بوصفه حلقة من حلقات التجريب والتطوير في الشكل الشعري بهدف التعبير عن مضمون حياتي يرتبط بالحياة الحديثة ومعاصرتها.

1- الشعر المرسل

في حركة التجديد في الشعر العربي الحديث وصولاً إلى شكل أو أشكال تأخذ حضورها في الحياة الشعرية على وفق مستوى المضامين الحياتية المطروحة في آفاق الحياة المتسعة بأبعادها الفكرية والحضارية. كان لبعض الأشكال السبق في ذلك، يأتي في مقدمتها ((الشعر المرسل)) الذي ربّما يعود النسج على منواله أولى المحاولات الجادة[1] (للخروج على الشكل العمودي، وإن كان هذا الخروج في حقيقته ليس إلا إفلاتاً من بعض قيد القافية بحسب المعنى المراد. ذلك أنّ الشعر المرسل هو الشعر الموزون غير[2] المقفى.

فقد ((حاول عدة شعراء، مثل جميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمن شكر وأحمد زكي أبو شادي، أن يتخلصوا من القافية تخلصاً تاماً وأن يكتبوا الشعر[3] (المرسل)) فقد كان هؤلاء في محاولة جادة لفهم العلاقة بين الشكل والمضمون، لا سيما الشاعر أبو شادي

[1] ينظر، نظرية الشعر: ص400.

[2] ينظر، نظرية الشعر: ص382 -وينظر، محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر: ص 6-7.

الأدب العربي الحديث- الشعر العربي الحداثي: ص70 * الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته:

[3] ص207.

الذي يرى ((أنّ الشاعر حر في اختيار الشكل الذي تمليه التجربة * الشعرية بقطع النظر عما إذا كان ايقاعاً وزنياً أو نثرياً)). نقول مع تقدم محاولة كتابة الشعر المرسل. ومع أنه كتب من الشعراء الأوائل المجددين، إلا أنّه لم يثبت شكلاً شعرياً يستوعب ظاهرة العصر الحديث، ولذلك لا نجد له شأناً يكاد يذكر في الوقت الحاضر. ربّما لأنه لم يستوعب حجم الرؤيا الثقافية في إطارها الفني في الشعر، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ما كان يكتنف الشعراء العرب - الشباب منهم – من تطلع نحو التطوير والتجريب في الشكل الشعري. وقد يكون على وفق هذا فضل كبير للشعر المرسل في إيجاد أشكال أخرى، أصبحت ظواهر يشار إليها مثل قصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر. أما الشعر المنثور والنثر الشعري، فهما شكلان كتابيان ارتباطهما بالنثر اصدق وأولى ذلك أنّ الشعر المنثور ((يخضع لشكل من التلوين الموسيقي الخارجي المعتمد على بعض الزخرفية اللفظية وهو بهذا يقترب من[1] الشعر المرسل)) .

وقد لا يبعد النثر العربي عن الشعر المنثور لاسيما عند الدارسين الأوائل فقد كان التقارب بينهما في المفهوم كبيراً، يصل أحياناً إلى درجة النظرة الواحدة أو الرؤية الأدبية الواحدة اعتماداً على المفهوم الجمالي المؤدى[2] فيهما)). أمّا النثر المركز، فهو في حقيقته نثر اعتيادي رسم على سطور متوالية غير متساوية الطول، كأنها الشعر الحر دون أن تعكس شاعرية أنه في مجمله كلام مباشر، على أنه يأخذ من الشعر روحه، وقد يلتقي النثر المركز على هذا بقصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر على وفق الصورة المتوخاة من كليهما. إذا أمنا أن الوزن ليس هو العلامة الفارقة للشعر إنّما هو وضع الكلمة وتآلفها في النص ومدى

[1] نظرية الشعر: ص383.

[2] ينظر، دراسات في الشعر المهجر – شعراء الرابطة القلمية، ص266-267.

استجابة القارئ لها إذ الموسيقى التي تداعب الشعور لا توجد في البحور والأوزان وإنما في الكلمات [1]وارتباطها في النص.

وممّا تقدم يمكن القول أنّ الأشكال التجريبية التي جاءت بها حركة التجديد والتطوير في الشعر العربي، ما كان لها أن تحظى بالمكانة نفسها في الساحة الشعرية العربية، لا سيما تلك الأشكال التي أصابها الكثير من التداخل فيما بينها، كالأشكال السابقة، الأمر الذي حدد من درجة تنافذها شكلاً تعبيرياً له خصائصه الثانية، بل أصبحت بدلاً عن هذا مشاريع استنزاف لأشكال أخرى أفادت منها في جانب الموضوع خاصة، كقصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر، وبذلك سجلت انزواءها شعرياً.

2- الشعر الحر

ثم تأتي بعدها قصيدة الشعر الحر التي خرجت من رحم القصيدة العمودية لكونها قد احتفظت بجزيئات الشعرية الأصل في القصيدة العمودية عبر البناء العروضي فيها واعتمادها نظام التفعيلة العربية بصفة جديدة، ولنا أن نتحقق من هذا الثبات الذي حققه الشعر الحر عبر مبرراته ونقاط قوته.

لقد تمتعت قصيدة الشعر الحر بحظ وافر من حرية التصرف عبر استخدام عروضي أتاح لكاتبها الإفلات من قيد التفعيلة الواحدة، فكانت مقاطعها تطول وتقصر بحسب المعنى المراد. وقد كان لسعة ثقافة أصحابها نصيب كبير في إدخال مضمونات تمتد في عمقها بعيداً في تاريخ البشرية من خلال الرموز والأساطير ومصطلحات العصر لتصل إلى المفردات الأجنبية عبر التأثر والتأثير فما ((كان لتجربة الريادة الشعرية الحديثة في العراق أن تتأكد بما يميزها ظاهرة على جانب كبير من الأهمية في تاريخ الشعر العربي كله، لو لم يدرك

[1] ينظر، من يفرك الصدأ – او حسين مردان.: 246- 250.

السياب وزملاؤه في التجربية أنفسهم في علاقة حميمة بكل يشد بهم الى تراثهم برؤية حديثة، ولو لم يدركوا أنفسهم في موقف واع من أزمات واقعهم المحلي وإشكالات انتمائهم القومي والطبقي، ولو لم يدركوا أنفسهم أيضاً في كونهم من بعض إنجازات عصرهم وتطلعاته في النزوع الحضاري ، وأنّ عليهم أن يتثقفوا بثقافته وأن يتعلموا كيف يزا وجون ما بين تراثهم ومعاصرتهم وأن يعبروا عن معاناتهم الخاصة في تلك[1] المزاوجة)).

ولهذا فإنّ بعض الباحثين يؤكد على أنّ التوظيف الاسطوري وما تبعه ، إنما يمثل البداية الحقيقية لانطلاق الشعر الحديث والمعاصر إذ ((أنّ الشعر المعاصر قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة أي منذ أنشودة المطر (للسياب) في أواسط الخمسينيات وليست مع كسر العمود الشعري التقليدي أو التحليلي أواخر الأربعينيات وإن كان هذا الكسر هو الشرط القبلي الضروري لاتخاذ الأسطورة نهجاً شبه صوفي[2] للرؤيا الشعرية)). وعلى هذا فإن العوامل التي ساعدت على نشأة القصيدة الحرة وأمدتها بمقومات التطور والانتشار التي تعود في أصلها وجوهرها إلى المنظورين الاجتماعي والنفسي متمثلة بما طرأ ويطرأ على المجتمع من تغير وتبدل في أنماط الحياة وبنيتها الفكرية والحضارية.

نقول إن هذه العوامل إنما هي نفسها التي أعطتها الديمومة والثبات حتى يومنا هذا بفعل ما استمر عليه المجتمع العربي من تبدل وتغير في بنيته الاجتماعية والفكرية سواء باختياره أو بما فرض عليه نتيجة لتبدل الظرف الحضاري والاجتماعي للمجتمع العالمي بأسره، فضلاً عما أراد له الشاعر العربي أن يتحقق عبر تجربته الذاتية الفردية في مجتمعه لا سيما الشعراء الشباب من خلال التجريب والتطوير.

[1] منافذ الى الشعر الحديث في العراق، ص05.

[2] الشعر العربي المعاصر، ص44. وبنظر الادب العربي الحديث.الشعر العربي الحداثي، ص225,

وتبقى المقومات الفنية التي جاءت بها قصيدة الشعر الحر سببا قويا في ثباتها وحملها للمضامين الحياتية الجديدة مع كل ما تحمل هذه المضامين من تبدل وتغير في مرتكزاتها الفكرية والحضارية. إذ كانت في شكلها ولغتها اقرب الى محاكاة العصر وروحه فهي تتميز بالمرونة في الجانب العروضي والموسيقي مرونة تتوافق مع الاستعمال اللغوي الذي يمتد من لغة الانسان الاعتيادي في قطاعات المجتمع المختلفة حتى يصل الى أعلى درجة اللغة في الاستعمال المتضمن للأطر الثقافية في جوانبها التاريخية والذاتية والمثيولوجية، هذا فضلا عن خصائصها الاسلوبية، إذ اعتمدت على الوحدة العضوية في بنائها بدلا عن وحدة البيت التي كانت سائدة في القصيدة العربية العمودية القديمة. فغدا بنائها شكلاً شعرياً متماسكاً يزاوج بين الشكل والمضمون وصولا الى خدمة موضوع[1] القصيدة.

وبهذا تكون قصيدة الشعر الحر على وفق ما اتصفت به ذات فعالية ومرونة وحيوية ربما تكون في أعلى درجاتها في تناسبها مع الموضوع الشعري للقصيدة مانحة الشاعر أعلى درجات التمكن من الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية عبر التعبير عن ذاتية الشاعر وموضوعة المو ضوع بما يتناسب وشكلها المرن.

3- ترجمة الشعر الغربي

الألفاظ بطبيعتها تعيش مع الناس، وتنتقل من جيل إلى جيل، وهي بانتقالها تكتسب دلالات اجتماعية وعلمية، يتم التعارف عليها، وقد يتسع مدلولها، أو يضيق ويتخصص. وإذا تعلق ذلك بترجمة الشعر عموما، فإن ذلك يحتاج إلى مرونة عالية، وعلم بأساليب النظم في لغتي المصدر والهدف.

[11] ينظر، قضية الشعر الجديد: ص375.

هنا قد يتبادر إلى ذهن بعض المهتمين بشؤون وشجون الترجمة من العربية وإليها، ليقولوا: كان الأولى أن يترجم الشعر إلى اللغة العربية نثرا فنيا؛ ذلك أنّ النثر الفني أقرب إلى المعنى المراد، وكذلك لأن لغة النثر الفني أيسر؛ غير أنّ ذلك وإن بدا مقبولا، فإنه يمكن القول: إن النص الأدبي عموما، والشعري منه خصوصا، لايخضع التعامل معه، فيما يخص المعاني وظلالها، إلى ما يمكن عده قانونا أو قاعدة، وعليه فأن يترجم النص الأجنبي إلى العربية شعرا، أو نثرا فنيا، فإنّه ما لم تتفق حوله الآراء، وكثيرا ما تباينت وعلى الجملة، وإن دار النقاش حول الترجمة عموما وترجمة النصوص الأدبية بالخصوص، حول محوري: الخالص للنص الأصل والحرية لمصلحة النص في اللغة المترجم إليه؛ فإن كثيرا من الأدباء والنقاد، لم يتفقوا وتوزعوا حولهما.

"فبينما يدعو الأديب الإيطالي "امبرتو أيكو" إلى الاتجاه نحو النوع الأول بقدر ما يملك المترجم من أدوات، دافع الكاتب والمترجم الأرجنتيني "خورخي لويس بروخيس" ولمدة تزيد على السبعين عاما عن الترجمة الإبداعية التي يكون هامش الحركة المتاح للمترجم أكبر ما يكون احتراما للنص[1] وفي أدبيات الدرس النقدي العربي ما يؤكد أن مناط الفائدة، ومتعلق الغرض من العبارة التّي يجري على أسلوب الحقيقة في كل حال، أي أن المتكلمين لم يلزموا إسناد الأحداث والأفعال لما هي له دائما، وإنما يتوسعون ويتجوزون انطلاقا مع الخيال واستجابة للحس، وتأنقا في أداء المعاني، إضافة إلى ما تقدم، فإن ترجمة معاني الشعر عموما، وترجمتها شعرا، تقتضي من المترجم التنبه إلى النقاط التالية:

_الاقتراب من نص لغة المصدر. وذلك بقراءة القصيدة، وتكرار قراءتها، وإعادة كتابتها، والتعرف على تراكيب جملها، وهيئة صياغتها، وما تضمنه النص من إشارات.

[1] محمد قصيبات. مؤتمر الترجمة الثاني المنعقد بأكاديمية الدراسات العليا. بنغازي. ليبيا. 19-21 .12 .2006.

من المهم، وفي حالة الترجمة للأحياء من الشعراء، الوصول إليهم، إن أمكن، شخصيا، أو مراسلتهم كتابيا، والتعرف عليهم أكثر بسؤالهم عن ماهية شعرهم، وما هي أبرز المعاني التي رمزوا إليها، وهل وراء قصيدهم من تجارب مروا بها، كانت بمثابة الملهم. وفيما يتعلق بغير الأحياء، فالوظيفة الشك أشق، إلا أنّ التعرف عليهم من خلال مدوناتهم وما كتب عنهم إجمالا، يساعد ويدعم صواب مقاربة معاني ما صاغته قرائحهم[1].

[1] محمد حسين أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، منشورات جامعة قاريونس. بنغازي. ليبيا. 1986.

الفصل الثاني

المواقف النقدية من القصيدة النثرية وخصائصها الفنية

المبحث الأوّل: الموقف النقدي الغربي من القصيدة النثرية.

المبحث الثاني: الموقف النقدي العربي من القصيدة النثرية.

المبحث الثالث: الظواهر الفنية والمعنوية في القصيدة النثرية.

المبحث الأوّل: الموقف النقدي الغربي من القصيدة النثرية

إنّ النقد الغربي الحديث والمعاصر، بما فيه من مدارس أدبية مختلفة ومناهج نقدية متباينة على مستوى التنظير والتطبيق، ولا شك أنّ تلك المدارس والمناهج الغربية، تحمل أفكارا نقدية ومبادئ للتحليل النقدي، تنطبق من مرجعية فكرية مستمدة من أصول أيديولوجية مرتبطة بالحياة الدينية والاجتماعية، وبالسياق التاريخي التي شهدته المجتمعات الأوروبية في العصر الحديث، ومن ثم كانت هذه المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة التي نعرفها اليوم كالمنهج البنيوي والسيميائي والتفككي وغيرها، مناسبة للتفكير النقدي الأوروبي، وملائمة لما تحمله لغاتهم من أفكار وقيم نابعة من المجتمع اللغوي عندهم، وبهذا تكون مبادئها النقدية منبثقة من أصول الفكر الأوروبي، وبهذه المرجعية الفكرية اكتسبت عندهم وعلى مستوى آدابهم، نجاعتها في التحليل التطبيقي على النصوص.

إذا عرفنا هذه الحقيقة فإن النقد الغربي لا يمكن الاعتماد عليه بصفة مطلقة، وعلى مناهجه التي تولدت عنه،لاسيما أنّ أصولها الفكرية لا علاقة لها بالسياقات والأنساق المختلفة للنصوص العربية. استنادا الى هذا التقديم يمكن أن تطرح الإشكال الآتي[1]:

ماهي المواقف النقدية الغربية؟

1-موقف ر,م, ألبيرس

يشير ألبيريس إلى أنّ فكرة النوع الأدبي المميزة لعصور انتظام العالم الإنساني قد اختفت تقريبا في عصرنا، بيد أنّها ما تزال قائمة من خلال التمييز البسيط بين الشعر والنثر، وسواء تخلص البيت من مصطلحات العروض الشكلية، أم اكتسب النثر، على

[1] مداني محمد، المرجعية الفكرية للمناهج النقدية الغربية المعاصرة و تأثيرها على النقد العربي، ص32.

العكس، صفات شعرية فإنّ الفرق بين الاثنين يظل واضحا، من خلال كون النثر يظل مكونا من تسلسل في الأفكار أو الأحداث أو الحوار، في حين أنّ هذا التسلسل ليس جوهريا بالنسبة إلى الشعر، وعليه فإنّ التمييز يظل محتما وإن كان معناه مختلفا عمّا كان عليه قبل قرن من الزمن.

فقد ويؤكد ألبيريس أنّ التمايز الشكلي بين الشعر والنثر لم يعد واردا اليوم فقدَ الشعرُ في كثير من الحالات الإيقاع والوزن والقافية، بل فقد أحيانا الحرارة ، كما تحرر بوجه خاص من المنطق الخطابي، وهذا التحرر في حد ذاته ولذلك فإنه إذا العالم، أردنا تعريفا لشعر خاص يميز، من جديد، الشعر من النثر بعصرنا، فعلينا ألا نبحث عنه في تقلبات الشكل، وفي الاختفاء التدريجي لضوابط ويخلص إلى التأكيد أنه يظل هناك نوعان أدبيان: النوع الذي يحب أن البيت، يحافظ على حب المنطق في سرد الأفكار وعرضها، والنوع الذي يرفض هذا ويظل النثر سردا منطقيا المنطق.

وباختصار، يظل هناك الشعر والنثر متسلسلا، وتبقى المغامرة التي يصفها مغامرة سلوك إنساني، وهو، لهذا السبب، يطرح مشكلة أخلاقية، في حين أنّ الشعر ليس سردا ولا يراهن على سلوك أو رأي، بل على مجرد احتكاك به ولهذا فهو مغامرة معرفة، وهو كشف عما لم نره من قبل، فكشف عن عالم مجهول ومن ثم فإنّ التعريف الحقيقي للشعر المعاصر يكمن في وظيفة الممارسة الشعرية التي من سماتها أنها ويختلف الشعر عن ترفض السرد والوصف أو حتى استفزاز العواطف والتأمل.

النثر أيضا في كون الأول هو اللغة التي تضحي كثيرا أو قليلا بالنحو لحساب قيمة الكلمات الذاتية والتقاءاتها، بينما يمثل الثاني اللغة التي لا يفقد فيها النحو حقوقه. إنّ الشعر ضد المنطق لأنه تعبير عن عالم غير متناسق، ومن هنا يصبح الشعر المعاصر رهانا متجددا أبدا: فهو يخاطر بالتعبير بواسطة اللغة البشرية عن انفعال أو حقيقة لم تُخلق اللغة البشرية للتعبير عنهما. ولأن الشعري هو ما لا تستطيع اللغة التعبير عنه فإن

الشعر سيصبح مخاتلة وتمردا ونضالا ضد اللغة، فالشاعر الحديث لا يعبر بالشعر عما يمكن أن يعبر عنه نثرا، وإنما يريد للشعر أن يقول ما يمكنه أن يقوله وحده، أي ما يكون مستعصيا على منطق اللغة الدارجة[1] .

ومن ثم فإنّ الممارسة الشعرية، إذن، هي التي تحدد الشعر المعاصر الشكل يسقط أمام النية، لذلك فإن هناك نصوصا نثرية تعتبر من قبيل" المحاولات الشعرية" إذا كانت تهدف إلى ربط علاقة بين حساسيتنا أو خيالنا وبين بعض قوانين العالم وإيقاعاته التي تهملها الملاحظة العامية أو العلمية. فهناك بعض الأعمال النثرية (روايات كوكتو ، و"مستنقعات" دومينيك رولان " مثلا) تتميز بمنطقها "الشعري" المرتبط بالمدهش والغريب، ولذلك فإنها تتموضع عند الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، ويكون ذلك بمقدار ما توحي تلك الأعمال بعالم مجهول خلف الرؤية العادية للأشياء إن الملاحَظ على هذا التمييز بين الشعر والنثر عدم توفره على عناصر عملية تتيح التفريق بسهولة بينهما، ولنا أن نسأل في هذا المقام : ما الذي يجعل من روايات جان كوكتو ،مثلا، محاولات شعرية لا شعرا[2] ؟

ويحدد ألبيريس وظيفة الشعر المعاصر بأنّها: رؤية ما يخفيه عنّا العالم من الروتين والعادة، والكشف عن الوجه الخفي للكون، ونزع الحجاب عن العلاقات والمراسلات السرية، وبالتالي استعمال لغة ومجموعة من التداعيات السرية : هذه هي المهمة والامتياز اللذان سيأخذهما الشعر على عاتقه بعد قرون كلاسيكية أربعة كاملة كان قد وقف فيها نفسه على زخرفة العالم المشترك...ويزعم الشعر، بقدر ما لا يكون إلا ذاته،

[1] المرجع السابق، الصفحة السابقة.

[2] المرجع السابق، ص137.

يزعم أنّه يكشف النقاب عن حقيقة تخصه وحده: حقيقة العالم الذي لا نعرف كيف نراه والذي يعلمنا الشاعر أن نراه[1].

2-موقف ياكبسون

يعد رومان جاكبسون من الشكلانيين الأوائل الذين أرسوا دعائم علم الأدب، أو ساهموا في تطوير نظرية الأدب على أسس علمية وموضوعية، من خلال حصر موضوع علم الأدب في دراسة الأدبية (La littérarité). ويعني هذا أنّ علم الأدب أو البويطيقا أو الإنشائية (Poétique) يدرس ما يجعل من الأدب أدبا. أي: التركيز على وظيفة الأدب التي تتأسس على الوظيفة الجمالية أو الشعرية، من خلال إسقاط المحور الاستبدالي على المحور التركيبي، أو الجمع بين الانتقاء الدلالي والعلاقات النحوية. ويعني هذا أيضا أن الأدب يتكون من مواد دلالية وعلاقات نحوية وتركيبية، أو الجمع بين الدلالة والنحو ضمن علاقات الغياب(الدلالة) من جهة، أو علاقات الحضور(التركيب) من جهة أخرى.

ومن هنا، يتبنى رومان جاكبسون منهجا علميا وصفيا في دراسة الأنواع والأجناس الأدبية، من خلال التعامل مع الأثر الأدبي على أنه مادة وبناء وشكل وقيمة مهيمنة. وبذلك، فقد تمثل المقاربة البنيوية الشكلانية في دراسة النصوص الأدبية، بتفكيكها وتركيبها، اعتمادا على المستويات اللسانية: الصوتية، والتركيبية، والدلالية، والبلاغية. ومن ثم، فقد كان رومان جاكبسون أول من طبق المنهج البنيوي اللساني على الشعر، حينما حلل مع كلود ليفي شتراوس قصيدة القطط (Les Chats) لشارل بودلير سنة 1962م.

[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1 ،الدار البيضاء، المغرب 1988 ،ص9 .2

وقد درسها الاثنان معا دراسة داخلية مغلقة، في إطار نسق كلي من الشبكات البنيوية المتفاعلة، بغية البحث عن الدلالة المبنية. وقد انصب هذا العمل التشريحي على مقاربة القصيدة تفكيكا وتركيبا، بالاعتماد على اللسانيات البنيوية، مع استقراء المعطيات الصوتية والصرفية والإيقاعية والتركيبية والبلاغية[1].

كما تمثل رومان جاكبسون منهجية تواصلية وظيفية في دراسة اللغة ونظامها التواصلي، ودراسة الفونيمات اللغوية باستقراء سماتها المميزة، في إطار نحو كلي كوني على غرار النحو الكلي لنوام شومسكي (Chomsky) في مجال التركيب.

وعلى العموم، فقد كان رومان جاكبسون أول من أرسى دعائم البويطيقا أو الشعرية (Poétique) على أسس بنيوية ولسانية وشكلانية موضوعية، وميز بين الأجناس الأدبية وفق نظرية القيمة المهيمنة. وهو كذلك أول من سعى إلى دراسة النحو الكلي، انطلاقا من نظرية السمات المميزة في مجال علم الأصوات والفونولوجيا[2].

-الجهود اللسانية:

لقد أسس رومان جاكبسون، بتنسيق مع تروبوتسكوي (Nikolaï Troubetzkoï)، وماتيسيوس (Mathesius)، وأندريه مارتيني (A.Martinet)، ووليام لابوف (William Labov)...، اتجاها لسانيا يعرف بالاتجاه البنيوي الوظيفي، وتعد حلقة براغ (Prague) بمثابة الحاضن الرئيسي لهذا الاتجاه اللساني. وإذا كانت البنيوية السوسيرية تهتم بدراسة اللغة فقط، فإن وظيفي براغ يربطون اللغة

[1] دافيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة: باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:37.

[2] C. Lévi-Strauss et R. Jakobson, « "Les Chats" de Charles Baudelaire », L'Homme, revue française d'anthropologie, t. II, n° 1, 1962.pp:5-21.

بوظائفها في المجتمع. أي: يدرسون بنية اللغة وشكلها في علاقة بوظائفها السياقية والاستعمالية، وعلى أساس أن اللغة وظيفتها التواصل داخل المجتمع.

ومن هنا، " تبحث جماعة براغ في وظائف اللغة.أي: استعمالاتها، بالإضافة إلى شكلها وبنيتها. وإذا كان سوسير ينظر إلى اللغة باعتبارها منظومة (System)، فإن جماعة براغ تضيف إلى ذلك بعدين اثنين، وهما: البعد البشري والبعد الأدبي. أي: الوظيفة الاجتماعية والوظيفة الشعرية (مع جاكبسون خاصة)".

ويعرف رومان جاكبسون باهتمامه بالشعرية من جهة، وبالنحو الكلي من جهة ثانية. فعلى مستوى الشعرية، فقد ربط اللغة بستة عناصر هي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والمرجع، والقناة، والسنن. وحدد لكل عنصر وظيفة معينة. وبالتالي، فقد تحدث عن أدبية الأدب، والقيمة المهيمنة في تصنيف الأجناس والأنواع الأدبية. كما تحدث عن تطور الأنساق الأدبية الشكلية، وتعمق في دراسة الشعر في ضوء عناصره البنيوية، سواء أكانت صوتية أم صرفية أم إيقاعية أم تركيبية أم دلالية أم بلاغية، ضمن المحورين الاستبدالي والتركيبي.

ومن الناحية اللسانية، فقد أرسى رومان جاكبسون نحوا كليا في مجال الفونولوجيا. بمعنى أنّ جميع اللغات يمكن تحليلها " انطلاقا من مقاييس موحدة (معيارية). وهذه النظرية التي طبقها جاكبسون في الفونولوجيا، والتي سيطبقها تشومسكي فيما بعد على التركيب، أتاحت له إبداع نظرية أخرى تعرف بنظرية (السمات المميزة)، وكان له بذلك دور حاسم في إعادة توجيه مجرى اللسانيات في الولايات المتحدة.فقد ظل الوصفيون الأمريكيون، قبل مجيء جاكبسون، يشتغلون ضمن فلسفة النسبية، إذ طالما اعتقدوا أن اللغات قد تختلف بعضها عن بعض إلى مالا نهاية. قد كانوا يعتقدون أن لكل لغة هيكلها الذي يميزها عن غيرها.

أما جاكبسون، فكان يؤمن أنّ اللغات قد تختلف فيما بينها فعلا، ولكن ضمن حدود معينة، بحيث تجمعها خواص هي ما أطلق عليه النحو الكلي.فقد نتحدث لغات مختلفة، بل قد نستعمل في كلامنا أصواتا متنوعة، مثل: الخاء التي توجد في بعض اللغات، وتفتقدها لغات أخرى، لكن نجد السمات ذاتها فيها جميعا، مثل: [حلقي]، و[رخو]، و[شديد]... إذاً، تختلف اللغات حقا، غير أنها في هذه الحالة بمثابة يد واحدة تتفرع إلى أصابع.وتلك هي فرضية النحو الكلي[1]."

وإذا كان البنيويون التوزيعيون الأمريكيون يربطون اللغة بالحضارة التي نشأت فيها، فإن تشومسكي يربطها بالدماغ النفسي؛ لأن الناس يتفقون في السمات المميزة للأصوات؛ وهذه الأصوات لها ارتباط بالجهاز الصوتي والنفسي.أي:إن رومان جاكبسون يستدل بحجة أخرى على النحو الكلي. "فعلى عكس البنيويين الأمريكيين السابقين لجاكبسون، وهم الذين كانوا يربطون كل لغة بحضارتها الخاصة (كما جاء في فرضية سابير وورف)، ويطبعونها بطابع اجتماعي، نجد جاكبسون يعتقد غير ذلك.فاللغة، بالنسبة له، لها علاقة بالنفس / الدماغ. إذ لايتوقف الأمر عند حقيقة أننا نتشارك في تلك السمات مثل: [شفوي]، و[رخو]،... التي تبين وجود تشابه في النطق مخرجا وصفة، بل يتعداه لإثبات غاية أهم من ذلك.لقد أراد جاكبسون أن يوضح ما وراء المجرى الصوتي إلى حيث الدماغ. فالصفات المميزة (المقدرة ببضعة عشرة) لها حقيقة نفسية، وهي متماثلة عند بني الإنسان جميعهم.

إنّ الدماغ البشري هو ذاته بالنسبة لجميع البشر، ولهذه الحقيقة دلالات تتعلق بلغة الطفل.فإذا أخذنا طفلا مغربيا إلى الصين، فإنه يكتسب الصينية دون أدني صعوبة في بضع سنوات، شرط ألا يتجاوز عمره ما يعرف في اللسانيات

[1] المرجع السابق، ص10.

بمرحلة الليونة، تماما كما لو فعلنا ذلك بطفل صيني، وذهبنا به إلى إنجلترا، فإنه يكتسب اللغة الإنجليزية كأنها لغة أمه[1].

هذا، وقد أوجد جاكبسون مجموعة من السمات المميزة والأوصاف المحددة للفونيمات، بغية التمييز بينها صوتيا ودلاليا. ومن قبل، كان اللسانيون يشتغلون على الفونيم ضمن اللغة المجردة. في حين، انصب اهتمام جاكبسون على المميز. بمعنى إذا كان الفونيم هو أصغر وحدة لسانية عند اللسانيين، فإن جاكبسون يقسم هذا الفونيم إلى أصغر من ذلك. أي: إلى مجموعة من السمات والقيم الخلافية[2].

هذا، وقد وضع جاكبسون نظاما من اثنتي عشرة خاصية صوتية وتنغيمية تطبق على الصوامت والصوائت، إن تلفظا، وإن سمعا، حيث ميز بين مجموعة من السمات المميزة، مثل: صامت/ صائت، ومجهور/مهموس، ونهائي / لانهائي، وانفجاري/غير انفجاري، وهادئ /حاد، وممتد/ باهت[3].

وفي العربية، يمكن الحديث عن مجموعة من السمات المميزة: صائت، وصامت، ومهموس، ومجهور، وشديد، ورخو، ومائع، وتكراري، وشفوي، ولثوي، وغاري، وطبقي، وحلقي، وحنجري، ولهوي...

وعلى العموم، فقد كانت جهود رومان جاكبسون اللسانية متميزة وواضحة بشكل كبير، فقد ترك تأثيرا ملحوظا في لسانيات القرن العشرين، خاصة في مجال

[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص15.

[2] ابن رشد المعتمد وخريص محمد، مدارس علم اللغات، المكتبة الثقافية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1993م، ص:49.

[3] المرجع نفسه، ص56.

الفونولوجيا. ويمكن حصر اهتماماته اللسانية الأخرى في دراسة الأفازيا، والعناية بالتصنيف اللساني، والاهتمام بالسمات المميزة للأصوات والفونيمات[1]...

تأسيس الشعرية:

لقد ارتبطت الشعرية أو ما يسمى أيضا بالإنشائية أو البويطيقا (Poétique) برومان جاكبسون، فقد أسسها على أسس وصفية وعلمية موضوعية، من خلال التركيز على الأدبية (Littérarité)، والقيمة المهيمنة، والعناصر البنيوية التي تميز جنسا أدبيا عن الآخر. ومن ثم، فقد كان يقارن بين لغة الشعر ولغة النثر العادية، في ضوء مقاربة بنيوية لسانية، وكان هدفه الأساس هو البحث في أدبية النص استبدالا[2] وتأليفا.

وقد ركز كثيرا على دراسة الشعر لسانيا، باحثا عن قواعده وقوانينه من خلال مقارنته بالكلام اليومي. وبالتالي، فقد كان يعنى باستقراء المعطيات النصية الصوتية والإيقاعية والنغمية والصرفية والتركيبية والبلاغية والدلالية، ضمن نسق تفاعلي كلي، تترابط فيه العناصر البنيوية جميعها إن إيجابا وسلبا، وإن تفكيكا وتركيبا. وقد اهتم بالخصوص باللغة الشعرية، وربط الصوت بالدلالة، مع تصنيف المعطيات المبنينة في النص الشعري، بغية رصد الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي تتحقق في النص، ودراسة الدوال اللفظية باعتبارها علامات سيميائية.

ومن جهة أخرى، فقد قد اهتم بالتوازي أو التعادل حينما تحدث عن الوظيفة الجمالية القائمة على إسقاط محور الانتقاء أو الدلالة على محور التركيب

[1].ابن رشد المعتمد وخريص محمد، المرجع السابق، ص:57

[2] R. Jakobson, (Linguistique et poétique), Essais de linguistique générale, t. I, Minuit, 1963

أو التأليف. ومن ثم، لايقتصر التوازي على الإيقاع فقط، بل يمتد ليشمل التركيب والدلالة معا. وفي هذا الصدد، يقول جاكبسون: " كل مقطع، في الشعر، له علاقة توازن بين المقاطع الأخرى في المتتالية نفسها، وكل نبر لكلمة يفترض فيه أن يكون مساويا لنبر كلمة أخرى، وكذلك، فإن المقطع غير المنبور يساوي المقطع غير المنبور، والطويل عروضيا يساوي الطويل، والقصير يساوي القصير، وحدود الكلمة تساوي حدود الكلمة، وغياب الحدود يساوي غياب الحدود، وغياب الوقف يساوي غياب الوقف. فالمقاطع تحولت إلى وحدات قياس، والشيء نفسه تحولت إليه أجزاء المقاطع وأنواع النبر[1]."

وأهم مقال فصل فيه جاكبسون مبدأ التوازي أو التعادل مقاله المعنون ب(نحو الشعر وشعر النحو)[2]. بيد أن هذا المبدأ قد" انتقده كثير من الباحثين، خاصة جان كوهن[3]؛ وذلك لأن التعادل لايتوافر في الشعر كله، لايتوافر في القصيدة جميعها.ومن ثمة، فإنه ليس مكونا من المكونات الشعرية، وإنما يصح أن يسمى خاصة ثانوية محتملة قد تحضر وقد تغيب[4]. "

كما اهتم جاكبسون، ضمن تحليله للوظيفة الجمالية أو الشعرية، بالمحورين: الاستبدالي والتركيبي، وعلاقتهما بالاستعارة والكناية. فقد أثبت بأن الاستعارة شعرية، أما الكناية فهي واقعية. " وقد تطورت هذه الفكرة نتيجة البحث في الاضطراب العقلي وفقدان القدرة على الكلام (الأفازيا)[5]. وفي جملة " عبرت السفينة البحر"، يمكن أن تكون الجملة مجازية أو استعارية عن طريق

[1] R.Jakobson : Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1963,220.

[2] R.Jakobson : Huit questions de Poétique, Paris, Point, 1977, pp : 88-108.

[3] Jean Cohen : Le haut Langage, Paris, Flammarion, 1979, p : 16.

[4] محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1989م، ص:46.

[5] شرحها في كتابه أصول اللغة سنة 1956وقد نشر الكتاب بالاشتراك مع موريس هالي.

اختيار فعل مختلف، على سبيل المثال، بمقارنة حركة السفينة بحركة المحراث (حرثت السفينة البحر)، والكنابة هي استخدام وسيلة سمة شيء ما للإشارة إلى الأمر برمته.فعلى سبيل المثال، يمكن أن يشير العمق للبحر"وعبرت السفينة العمق". تعتمد الاستعارة على مزيج من الأشياء ليست بالضرورة أن تكون مرتبطة أو متجاورة، بينما تستخدم الكناية السمات المرتبطة ببعضها ارتباطا وثيقا[1]. "

واعتمادا على هذا التمييز، يمكن التفريق بين المدارس والاتجاهات الأدبية، فالمدرسة الرومانسية استعارية .في حين، تعد المدرسة الواقعية كنائية. وفي هذا يقول جاكبسون: "وقد تم الاعتراف بأسبقية العملية الاستعارية في المدارس الأدبية الرومانسية والرمزية مرارا وتكرارا، ولكنها لاتزال غير مدركة أن الكناية هي الغالبة، والتي تكمن وراء ما يسمى بالاتجاه الواقعي الذي ينتمي إلى مرحلة وسيطة بين انحدار الرومانسية وصعود الرمزية. وتعارض هذه العملية كل منهما على حد سواء[2]."

وعليه، فقد أثرى رومان جاكبسون الشعرية بأجوبة كثيرة ومقنعة، كان يطرحها النقاد ودارسو الأدب بإلحاح شديد، مثل: ما الذي يميز الأدب؟ وكيف يمكن تصنيف الأجناس والأنواع الأدبية؟ وكيف يمكن التمييز بين المدارس والاتجاهات الأدبية والفنية؟ وكيف يمكن تحليل الأثر الأدبي تحليلا بنيويا لسانيا وشكلانيا؟ !!

-اللغة ونظامها التواصلي:

[1] دافيد كارتر: نفسه، ص:38-39.

[2] .نقلا عن دافيد كارتر: نفسه، ص:39

يستند التواصل اللساني – حسب رومان جاكبسون (Roman Jackobson) – إلى ستة عناصر أساسية[1]، وهي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والقناة، والمرجع، واللغة. وللتوضيح أكثر، نقول: يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه، حيث تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا، وتكتب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل والمتلقي. ولكل رسالة قناة حافظة، كالظرف بالنسبة للرسالة الورقية، والأسلاك الموصلة بالنسبة للهاتف والكهرباء، والأنابيب بالنسبة للماء، واللغة بالنسبة لمعاني النص الإبداعي... ويعني هذا أن اللغة ذات بعد لساني وظيفي، وأن لها ستة عناصر، وست وظائف: المرسل ووظيفته تعبيرية وانفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية وانتباهية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية، واللغة ووظيفتها وصفية وتفسيرية. وقد انطلق جاكبسون من مسلمة جوهرية، وهي أن التواصل هو الوظيفة الأساسية للغة، وارتأى أن للغة ستة عناصر أساسية، ولكل عنصر وظيفة ما[2]:

- عناصر التواصل ووظائف اللغة-

أرقام العناصر والوظائف	عناصر التواصل	مصدر التواصل	الوظيفة
1	المرسل	الرسالة	انفعالية
2	الرسالة	الرسالة	شعرية

[1] JAKOBSON, R. Essais de linguistique générale, Paris, Éditions de Minuit, 1963

[2] رومان جاكبسون، المرجع السابق.

3	المرسل إليه	الرسالة	تأثيرية
4	القناة	الرسالة	حفاظية
5	المرجع	الرسالة	مرجعية
6	اللغة	الرسالة	وصفية

وقد تأثر جاكبسون، في هذه الخطاطة التواصلية، بأعمال فرديناند دوسوسيرFerdinand. De Saussure، والفيلسوف المنطقي اللغوي جون أوسطين John L. Austin.

وعليه، فكثير من النصوص والخطابات والصور والمكالمات الهاتفية عبارة عن رسائل يرسلها المرسل إلى مرسل إليه، حيث يحول المتكلم رسالته إلى نسيج من الانفعالات والمشاعر والأحاسيس الذاتية، ويستخدم في ذلك ضمير المتكلم. ومن ثم، يتخذ المرسل بعدا ذاتيا قوامه التعبيرية الانفعالية. بمعنى أن الوظيفة الانفعالية التعبيرية هي التي تحدد العلائق الموجودة بين المرسل والرسالة، وتحمل هذه الوظيفة، في طياتها، انفعالات ذاتية، وتتضمن قيما ومواقف عاطفية ومشاعر وإحساسات،يسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي. أما المرسل إليه، فهو المخاطب الذي توجه إليه رسائل المتكلم بضمير المخاطب، بغية إقناعه أو التأثير عليه، أو إثارة انتباهه سلبا أو إيجابا. ومن هنا، فإن الوظيفة التأثيرية هي التي تقوم على تحديد العلاقات الموجودة بين المرسل والمتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي، وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب والترهيب، وهذه الوظيفة ذاتية بامتياز، مادمت قائمة على الإقناع والتأثير.

إذاً، يتحول الخطاب اللفظي أو غير اللفظي إلى رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، فيساهمان في تحقيق التواصل المعرفي والجمالي، وهذه

الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة. وتتجسد هذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية بإسقاط المحور الاستبدالي على المحور التأليفي، أو إسقاط محور الدلالة والمعجم على محور التركيب والنحو انزياحا أو معيارا. ويعني هذا أن الوظيفة الجمالية أو الشعرية هي التي تحدد العلائق الموجودة بين الرسالة وذاتها، وتتحقق هذه الوظيفة أثناء إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي. وكذلك عندما يتحقق الانتهاك والانزياح المقصود بشكل من الأشكال.

كما تهدف الرسالة، عبر وسيط القناة، إلى الحفاظ على التكلم، وعدم انقطاعه: (آلو....آلو...هل تسمعني جيدا؟....)[1]. أي: تهدف وظيفة القناة إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، والحفاظ على نبرة الحديث والكلام المتبادل بين الطرفين. وللغة كذلك وظيفة مرجعية، ترتكز على موضوع الرسالة باعتباره مرجعا وواقعا وسياقا أساسيا، تعبر عنه تلك الرسالة. وهذه الوظيفة في الحقيقة موضوعية، لا وجود للذاتية فيها، نظرا لوجود الملاحظة الواقعية، والنقل الصحيح، والانعكاس المباشر.... وثمة وظيفة أخرى مرتبطة باللغة، وتسمى بالوظيفة الوصفية أو الوظيفة الميتالغوية القائمة على الشرح والوصف والتفسير والتأويل، وتهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية، بعد تسنينها من قبل المرسل. والهدف من السنن هو وصف الرسالة لغويا، وتأويلها وشرحها وفهمها، مع الاستعانة بالمعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه.

-القيمة المهيمنة:

يرى رومان جاكبسون بأن البحث الشكلاني قد مر بثلاث مراحل أساسية: المرحلة الأولى هي مرحلة تحليل الخصائص الصوتية للأثر الأدبي. في حين، اهتمت

[1] المرجع السابق.

المرحلة الثانية بمشاكل الدلالة في إطار نظرية الشعر. وارتكزت المرحلة الثالثة على إدماج الصوت والمعنى في رحم الكل غير المنقسم. وفي هذه المرحلة بالذات، انتشر مفهوم القيمة المهيمنة (La valeur dominante) بشكل إجرائي واسع[1]. ويقصد بهذا المفهوم ذلك العنصر البؤري " للأثر الأدبي:إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تتضمن تلاحم البنية[2]. "

بمعنى أن القيمة المهيمنة هي التي تحدد الأجناس الأدبية، و" تكسب الأثر نوعية. فالخاصية النوعية للغة الشعرية هي، بداهة، خطاطتها العروضية.أي: شكلها كشعر.إن هذا القول يمكن أن يظهر كتحصيل حاصل: فالشعر هو شعر، ومع ذلك فيجب للحقيقة التالية لا تغيب عن بالنا: وهي أن عنصرا لسانيا نوعيا يهيمن على الأثر في مجموعه (كليته)؛ إنه يعمل بشكل قسري، لا راد له، ممارسا بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى. لكن الشعر بدوره، ليس مفهوما بسيطا، وليس وحدة غير منقسمة؛ بل هو، في ذاته، نظام من القيم، وككل نظام قيم، فهو يتوفر على سلمية خاصة لقيمه العليا والدنيا، وبين هذه القيم، قيمة رئيسية، هي المهيمنة، بدورها (في إطار حقبة أدبية معينة، واتجاه فني معين) لايمكن للشعر أن يفهم أو يحاكم باعتباره شعرا[3]. "

والمقصود بهذا أن الشعر قد يتحدد بالوزن، أو بالصورة، أو بالنبر، أو بالتوازي، أو بالتكرار أو بخاصية بنيوية ما...، وتختلف هذه القيم المهيمنة من حقبة إلى أخرى. و" إنه من الممكن بحث وجود مهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان

[1] رومان جاكبسون: (القيمة المهيمنة)، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1982م، ص:81.

[2] رومان جاكبسون: (القيمة المهيمنة)، نظرية المنهج الشكلي، ص:81.

[3] رومان جاكبسون، (القيمة المهيمنة)، ص:81.

مفرد، ولا في الأصل الشعري أو في مجموع أصول مدرسة شعرية، ولكن، أيضا، في فن حقبة معينة، باعتبارها كلا واحدا[1].

وللتمثيل، كانت الفنون البصرية، في عصر النهضة، هي المهيمنة. في حين، كانت الموسيقا هي المهيمنة في العصر الرومانسي. أما الفن اللفظي، فقد كان مهيمنا في فترة الجمالية الواقعية[2].

ومن باب التوضيح أكثر، فإنّ نصا ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى، فكل الوظائف التي حددناها سالفا متمازجة، إذ قد نعاينها مختلطة بنسب متفاوتة في رسالة واحدة، حيث تكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال . ومن هنا، تهيمن الوظيفة الجمالية الشعرية على الشعر الغنائي. في حين، تهيمن الوظيفة التأثيرية على الخطبة، وتهيمن الوظيفة الميتالغوية على النقد الأدبي، وتغلب الوظيفة المرجعية على النصوص التاريخية، وتهيمن الوظيفة الانفعالية على النصوص الشعرية الرومانسية، وتغلب الوظيفة الحفاظية على المكالمات الهاتفية.

وعليه، فقد كانت" للأبحاث حول القيمة المهيمنة نتائج مهمة في ما يتعلق بالمفهوم الشكلاني للتطور الأدبي. ففي تطور شكل إنشائي، لا يتعلق الأمر كليا بزوال بعض العناصر وانبعاث عناصر أخرى بقدر ما يتعلق بانزلاق في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام، بعبارة أخرى: يتبدل في المهيمنة .إن العناصر التي كانت في الأصل ثانوية، في إطار مجموع معين من القواعد الإنشائية العامة أو بالأحرى الخاصة في مجموع القواعد الصالحة لنوع إنشائي معين- تغدو، على

[1] رومان جاكبسون، المرجع السابق، ص:82.

[2] رومان جاكبسون، نفسه، ص:82-83.

العكس، أساسية وفي المقام الأول.وخلافا لذلك، فالعناصر التي كانت، في الأصل، مهيمنة لاتعود لها سوى أهمية صغرى، فتغدو اختيارية[1]."

وعلى العموم، تبقى القيمة المهيمنة معيارا شكليا جوهريا للتمييز بين الأجناس والأنواع الأدبية، ويستخدم أيضا للتفريق بين الأنساق الشكلية الأدبية، ويستعمل كذلك لتفريد النصوص وتمييزها عن بعضها البعض.

-موقف سوزان برنار

تعتبر الناقدة الفرنسية سوزان برنار الرائدة الأولى في صياغة قصيدة النّثر والمؤسسة لها كمصطلح (قصيدة النّثر). سوزان برنار ناقدة فرنسية اكتشفت في عالم الشّعر ما هو خارج التقليدية ومآلات القصيدة العمودية والتفعيلة التي شهدها عالم الشّعر في حقب زمنية ماضية، من مواليد عام 1932 واكبت مراحل وأزمنة مختلفة حتى فارقت الحياة عام 2007 بعدما تركت بصمة مهمة في المشهد الثقافي العالمي والعربي في آن.

عملت برنار على (قصيدة النثر) في أطروحتها الجامعية لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب، وثّقت رسالتها في أكثر من 814 صفحة وأطلقت عليها (من بودلير حتى يومنا هذا) والتي نشرت لأول مرة في كتاب عام 1968، اعتبر المترجم الدكتور زهير مغامس أن أطروحة الناقدة الفرنسية سوزان برنار تعد المرجع الأول والوحيد لقصيدة النثر، عرفت سوزان برنار بحريتها ليس فقط على المستوى الشخصي بل حريتها في عالم الشّعر والكلمة مرددة ما جاء به فيكتور هيغو (سواء أكتب الشاعر شعراً أم نثراً، وسواء نحت في المرمر أم صب تماثيله من البرونز، فهذا رائع والشاعر حر) ما أن ترجمت الأطروحة إلى اللغة العربية حتى تأثر بها

[1] رومان جاكبسون: نفسه، ص:84-85.

شعراء كثر منهم الشاعر اللبناني أنسي الحاج الذي هام في القصيدة النثرية حتى جعل منها قضيته الأولى في فعل الكتابة، تبعه الشاعر محمد الماغوط الذي نشر أولى قصائده النثرية في مجلة الآداب اللبنانية، تبع ذلك اهتمام المشهد الثقافي العربي بالتجديد والحداثة حتى أصبحت أطروحة برنار حديث المشهد ومنها انطلقت قصيدة النثر في صفحات الصحف والمجلات العربية بداية من مجلة الشعر البيروتية حتى الآداب اللبنانية وإلى يومنا هذا[1].

ترجم الدكتور زهير مجيد مغامس الأطروحة إلى اللغة العربية وراجعها بعده الدكتور علي جواد الطاهر حيث تعتبر الأطروحة مرجعاً مهماً في الوقوف أمام ملامح القصيدة النثرية وفهم جذورها وطبيعتها التي دوماً ما كانت تنادي بحرية الشّاعر حيث عدّها المترجم المرجع الأول والوحيد لقصيدة النثر، تعتبر المؤلفة أن قصيدة النثر تحير القارئ بتعدد أشكالها إذ لا قواعد تحكم الشعر الحر وبالتالي كل شاعر له حريته الشعرية، باعتبار أن كل إيحاء مختلف عن الآخر فلا شكل واحد لجريان الماء، هكذا صورت برنار القصيدة النثرية رافضة نظم القصيدة التقليدية التي انتهجها العالم القديم كما فعل المنجز الكلاسيكي بفرضه للقصيدة النثرية ووصفها بالوحش المرعب والمؤذي.

تشير المؤلفة في أوراقها إلى موقف الشعر الفرنسي من القصيدة النثرية وكيف أنه في أبعاد المعنى حطم بشكل أو بآخر الأغلال التي كانت تقيد القصيدة والمتمثلة بالقافية وعلم العروض وقواعد الشعر الكلاسيكي وحتى القواعد المتبعة للنحو والمنطق، ترى المؤلفة أن القصيدة النثرية خلقت مستعبدة قبل أن تتمرد وتجعل للشاعر سماء ثامنة يحلق فيها طوعاً كيفما شاء، تناولت برنار في كتابها

[1] R. Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », in R. Jakobson, Essais de linguistique générale, t. I, op.c

عوالم القصيدة النثرية من المنظور التاريخي من خلال الدراسة التاريخية الجادة، كما عرضت قصيدة النثر في مطلع القرن التاسع عشر من شاتوبريان إلى الرومانتيكية وفي ظل الإمبراطورية الثانية حتى بودلير، مؤكدة على الحداثة التي تمكن منها في قصائده حتى أنها وصفته: (بودلير خالق الشعر).

في الفصل الأول من كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير ليومنا هذا» الذي صدر في باريس عام 1958، تشير برنار إشارة في غاية الأهمية إلى أن النثر الشعري وقصيدة النثر مجالان أدبيان متمايزان ومتماسان، ويتشاطران النزوع والتحرر والرغبة إلى اللجوء إلى طاقات جديدة في اللغة، ولكون النثر الشعري قد تقدم زمنيا على قصيدة النثر، فهذه الإشارة بحد ذاتها تؤشر إلى أن قصيدة النثر لم تأت من فعل إعجازي، فلم تولد بدون مؤثرات على صعيد الشكل أولا، وعلى صعيد المضمون ثانيا، رغم ذلك التمايز الذي بينهما، إذ سبقتها، أي قصيدة النثر، تجارب مختلفة وأنماطا شعرية ربما مهدت لقصيدة النثر في أن تكون مقبولة لدى المتلقي ضمن المفاهيم التي طرحتها برنار، والتي شرحتها في إصدارها كخصائص أساسية حيث أجملتها بـ:

الاختصار – الإيجاز – كثافة التأثير- الوحدة العضوية، وتلك الأساسيات كما ذكرتها هي التي تعطي للشكل الجديد مفاهيمه الجديدة. هذا المفهوم الجديد ضمن مصطلحه تم التعرف عليه عربيا عندما نشر أدونيس مقالا له تحت مسمى «برنار قصيدة النثر» نشره في مجلة «شعر» البيروتية عام 1960، أي بعد عامين من صدور كتاب برنار، وبالتالي فإن وجهة نظر أدونيس التي سنأتي عليها لاحقا تشير إلى أنه قرأ إصدار برنار قراءة وافية، واختار ما ينسجم مع الوجهة التنظيرية التي يؤمن

بها بقضايا التجديد الشعري، ومفهوم المطلق ومفاهيم الإنسان وميتافيزقيا اللغة والتنظيم الموسيقي والرمز[1]..

-المبحث الثاني: الموقف النقدي العربي من القصيدة النثرية

-موقف أدونيس

يعد أدونيس نموذجا للشاعر الناقد الذي لم يكتف بالتنقيح الذاتي بل يسعى الى اقتحام فضاءات النقد والفكر، ضمن ثقافة فلسفية تعكس الرغبة في تأسيس ريادة نقدية، وهذا ما ميز أدونيس عن مجموعة من الشعراء الذين حاولوا ممارسة العملية النقدية لكنهم لم يفلحوا في تأسيس اتجاهات نقدية واضحة مثل: نازك الملائكة ونزار قباني وعبد الوهاب البياتي، ويوسف الخال وعبدالله حمادي ومحمد بنيس وسميح القاسم وعز الدين المناصرة وخزعل الماجدي وغيرهم.

لكن الملاحظ على نتاج أدونيس الشعري والنقدي يجد أنّ الرجل يستمد من الثقافة الغربية مقومات شخصيته الثقافية أكثر من استمداده من التراث العربي، فقد تأثر بالرمزية الفرنسية والمثالية الألمانية لاسيما فلسفة نيتشه الذّي يرى ان العمل الفني يولّد نفسه، أمّا الفنان فيحول الوجود إلى عمل على صورته، فالفن ليس أداة للحقيقة بل للوهم، ومن نيتشه انطلق أدونيس في شعره ونقده يبحث عن الإنسان المتفوق .. الإنسان العبقري المنبعث من ركام الانحطاط العربي، على الرغم من أنّ أدونيس صرّح أكثر من مرة بأنّه يستمد مقومات ثقافية من جذور عربية.

[1] مجلة العربية مجلة شهرية - العدد (523) | أبريل 2020 م- شعبان 1441 هـ

لقد فهم أدونيس من القرآن والتراث العربي المكتوب (الشعر، الحديث) على أنّه لا يصلح إلّا بوصفه أساسا للتجاوز والتخطي، لا للانسجام والخضوع، عن طريق مساءلته بغض النظر عن ثوابته ومقدساته فالتراث شيء نحن نصنعه، لذلك يجب أن يخضع للاستعادة والابتكار.

تجسدت أفكار أدونيس في أغلب كتبه في الشعر والنقد ثمّ توجه في كتابه (الكتاب) الذي تجاوز 3400 صفحة وحاول فيه استنطاق التراث العربي وتحوير عدد من مسلماته في بناء شكلي وفني فريد في بابه وكأنه يمثل مرحلة لتجاوز كبار الشعراء مثل دانتي وغوته ونيتشه والمعري وجبران، بل محاولة لتجاوز كل المسلمات الموضوعية والفنية. لقد وصفت فلسفة أدونيس بأنّها تمرد على الموروث وثورة هائجة مدمرة هادمة متفجرة بالعداء في وجه كل قوة أو قيمة أو عقيدة ترمز إلى الثبات والنظام وتحد من الحرية والانفلات، إذ يرى أدونيس أن النقد العربي القديم يدور كله حول معرفة مدى التطابق بين كلام الشاعر والحق أي بين الشعر والأخلاق والدين، لذلك فان معيار الصحة الشعرية بحسب ذلك الموروث، كان معيارا إسلاميا أخلاقيا يحاول أن يدرك تماسك النظام الديني وتطابق الشعر معه، فالنقد بحسب تلك النظرة القديمة كما يرى أدونيس في الثابت والمتحول فن اكتشاف الوحدة بين الشعر والواجب الأخلاقي والاجتماعي[1].

وأدونيس يضع هذا الكلام بوصفه نتيجة استقرائية مفروغ منها وخلاصة للمتن النقدي القديم كله، لذلك فمن وجهة نظر أدونيس يجب أن تتغير النظرة إلى النقد بالثورة عليه لتغيره جذريا، ولا يكون ذلك إلا بأن: يبدأ الفكر العربي يفكر في ما لم يفكر فيه، في ذلك المكبوت التاريخي، أو ذلك المتعالي دينيا وفكريا وجسديا واجتماعيا وسياسيا كما يقول أدونيس، وهذا الكلام مثلما يظهر لا يخلوا من الجدة والجرأة، لكّن المشكلة

[1] أدونيس، الثابت والمتحول.

إن صاحبه يريدنا أن نجوس ساحة المكبوت التاريخي والديني والجسدي والاجتماعي والسياسي دون أن يوضح الكيفية، أو يضع البديل وكأّن دعوته هذه ثورة دون برامج، فقد أظهر عجزه أو خوفه من اجتراح البديل، حتى أنّه اعترف بذلك صراحة بقوله في كلام البدايات: أكرّر إنني شخصيا لا أجرؤ على أن أمارس مثل هذا الفكر وإنني لا أجد عربيا واحدا يمتلك هذه الجرأة.

وممّا تقدم يمكن القول أنّ الحداثة عند أدونيس لا تخرج عن إطار التأملات التساؤلية دون أن تتحول تلك التأملات إلى تحقيق عملي، بمعنى آخر أنّ الحداثة العربية بحسب منظور أدونيس يفترض أن تقوم على إحراق المراحل ضمن انتقال مفاجئ ومنفصل يناقض الوثوب المسير. ويمكن لقارئ أدونيس أن يتساءل عن المنهجية النقدية لاسيما وإن الرجل قد أعلن صراحة أنّه ضد أي التزام منهجي.

إنّ المتصفح لكتب أدونيس يجد في أغلبها وبوضوح تلك النبرة النقدية اللاذعة للثقافة العربية بوصفها: ثقافة تحجب التاريخ والواقع فيما تحجب وتغيّب طاقة السؤال وتحل محله اليقين الدوغماتي (....) إنّها ثقافة تقوم على المرجعيات المعصومة ولا تسائل المتعاليات التي تتحكم في إنتاج المعنى في الفضاء السوسيوتاريخي.

وليس من المبالغة القول أنّ طموح النقاد العرب، ومنهم أدونيس، لا سيما في سعيهم لتحقيق الريادة النقدية قد أدى إلى تهميش الخصوصية المعرفية والنقدية العربية من خلال محاولاتهم تفكيك أسس تلك الثقافة وتفريغها من محتواها بإدّعاء العالمية، فأدونيس مثلا يفهم الواقع العربي من خلال الآخر الغربي، يقول وبلغته الشعرية المعهودة: حين اقرأ رامبو ومن يجري مجراه ، اقرأ شرقي العربي في صوت غربي: الهروب من نظام العقل والارتماء في حيوية الجسد وتفجير اللامنطقية كالسحر والحلم والرغبة والخيال وحين اقرأ ريلكه ومن يجري مجراه أقرأ التصوف العربي ..... وحين اقرأ

دانتي أو غوته أو لوركا أو غانا ايكلوف أرى أضواءً عربية تتلألأ في الدروب التي تسلكها كتاباتهم[1].

ويتضح الأمر أكثر في رؤية أدونيس للدين الإسلامي والثقافة العربية ربما أكثر من وضوحها من رؤيته للموروث الأدبي، إذ يرى أدونيس أنّ الثقافة العربية ترتكز على مسلمات رجعية لا يمكن الانعتاق منها إلا بإحداث شرخ في منظومة التفكير العربي، حتى أنّ كمال أبو ديب، على الرغم من حداثته وصداقته لأدونيس، وصف حداثة أدونيس قائلا بأنّها: ليست انقطاعا نسبيا فقط بل هي أعنف شرخ يضرب بالثقافة العربية في تاريخها الطويل، ليس في هذه الثقافة في أي مرحلة من مراحلها ما يعادل هذا الانشراخ المعرفي والروحي والشعوري الذي يكاد يكون انبتاتا عن الجذر.

لقد جسد أدونيس طابع اللانتماء المنهجي ليس على صعيد ثقافته فحسب وإنما على المستوى الشخصي أيضا فقد ارتأى أن يعيش ذاتا في المنفى، لا عربية ولا شرقية ولا غربية، ذاتا حرة، إذ يمحى فيها كل اتجاه ويمحى معه زمنه.

وفي كلام البدايات يتنصل أدونيس من أي خصوصية أو منهجية بصراحة تامة إذ يقول : لا ازعم أني ناقد ولا أتبنى في تذوق الشعر وفهمه أي منهج ولئن صح لي أن أحدد في أي مجال أنا، فإنني أميل إلى أن اصف نفسي بـ (راء) يتجه نحو أفق غير مرئي وفي سيري ألاحظ واختبر واكتشف (.....) ثم إنّ المنهج قد يكون جيدا لمبتكره لكنه بالنسبة إلى غيره ليس إلاّ مدرسة وأنا غير مدرسي،. كل مدرسي باطل . ولا اكتم رأيي أن هذا المنهج أو ذاك ممّا يفخر بإتباعه كثير من الأصدقاء وغير الأصدقاء لا يغريني أبدا.

[1] علي حسين يوسف، جدل التراث والحداثة في النقد العربي ... أدونيس نموذجا، الحوار المتمدن-العدد: 4404 - 25 / 3 / 2014

وأدونيس في الحداثة التي يريدها يشرّع المصطلحات ويتداول المفاهيم . بحسب تعبير الغذامي . لغرض انتهاك اللغة والعالم وتحويل اللغة إلى خادمة تنصاع لمراد السيد الشاعر (.....) مع الرغبة في إذلال العالم وإخضاعه لنزوات الفحل، وبهذا فإنّ أدونيس يضع القرّاء أمام خيارين لا ثالث لهما: إمّا أن يسلّموا معه بمقولة موت الخلفيات الفكرية والثقافية والدينية عموما. وإما أن يسلموا بأنهم ضد الحداثة وأنّ الزمان لا يتحرك منذ أكثر من ألف سنة. وواضح أنّ أدونيس قد اختار الوجهة الاولى وهو لا يجد أدنى غضاضة في الافصاح عنها حينما يقول في الثابت والمتحول: لابد إذن من إزالة الدين من المجتمع وإقامة العقل، والإزالة هنا لا تقتصر على الدولة أو الدين العام، بل يجب أن يزال الدين الخاص أيضا، أي دين الفرد ذاته[1].

ونتيجة لما تقدم فإنّ أفكار أدونيس واضحة في الدعوة إلى التمرد على ماهو ثابت وقار، وتكشف عن قطيعة مع التراث، رغم أنّها عولت على منهجيات غربية إلى درجة أنّه قد اتّهم على لسان كاظم جهاد بأنه يذهب إلى حد الانتحال المطلق، وقد ذهب أحد الكتّاب العرب إلى القول أنّه: من سوء حظ المثقفين العرب أنّ كثيرا منهم وعلى رأسهم أدونيس يؤسسون في خلطة عجيبة لمفاهيم حداثية وما بعد حداثية في وقت واحد، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على انسحاق مكشوف تحت رؤية المركز.

ومهما يكن من شيء فإنّ النقاد الحداثيين العرب، ومنهم أدونيس، حاولوا ممارسة النقد تكثر من محاولتهم الإصلاح أو إيجاد البدائل انطلاقا من مقولة التغيير الجذري الذي يحاول أن يفكك المسلَّمات بالانقطاع عن التراث.

-موقف نزار قباني

[1] **علي حسين يوسف، جدل التراث والحداثة في النقد العربي ... أدونيس نموذجا، الحوار المتمدن-العدد: 4404 - 25 / 3 / 2014**

راجع الدراسة عملية بناء وتشكل الموقف وفق التجربة النقدية عند نزار قباني، من خلال مقاربة مسار نزار الشعري الذي تجنب خلاله الاشتغال ضمن مسار الأنساق الكبرى للحداثة، أي نسق الرؤيا بالمفهوم الفلسفي الميتافيزيقي، ونسق الرؤية الوصفية المبنية على طقوس الالتزام والإلزام معا. الأمر الذي جعل النقد الحداثي يصنف نزار في كثير من المناسبات خارج النسقين معا، ولهذا نقول إن قباني كان ذا أفق حداثي مضادٍ للحداثتين معا، فقد استطاع أن يؤسس مساره الحداثي المضاد وأن يورط الحداثات الأخرى ويضعها في مأزق من الجانبين الفكري و الفني معا. ...

لمراجعة معالم تشكل الموقف النقدي عند نزار قباني، أجد من الضروري أن أقف عند خصائص الحداثة الشعرية النزارية التي أعتقد أنها اختلفت عن الحداثة الشعرية بخلفياتها النظرية ومرجعياتها الغربية عند أدونيس ومن سار في فلكه. فما إن استقرت القصيدة العربية الحديثة على تبني قالب النظام التفعيلي في مرحلة أولى ثم قالب قصيدة النثر في مرحلة ثانية حتى ظهر اتجاهان أساسيان على المشهد الشعري العربي الحديث والمعاصر[1].

تمثل الاتجاه الأوّل في ما يعرف بقصيدة الرؤيا التي تتحد مع التجربة الشعرية، والتّي مثلتها جماعة شعر، أمثال أنسي الحاج، ويوسف الخال، وأدونيس، ثم جاءت تجربة محمد الماغوط في قصيدة النثر حيث أسس لمعالم كتابة أفقية تنطلق من واقع التجربة الذاتية لتتفرد بالأنموذج الشكلاني لمرحلة طويلة، أما الاتجاه الثاني فيربط بين النص/القصيدة والمرجعيات الاجتماعية والقومية والتيارات الأيديولوجية الفاعلة على الساحة، وهو الاتجاه الذي نادى بكتابة ما سماه بالقصيدة الملتزمة، وقد نشط الشعراء الملتزمون إلى غاية الثمانينات من القرن الماضي خاصة في سوريا ومصر والعراق أمثال، البياتي، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل وغيرهم.

[1] عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط .33-32ص

وبين الاتجاه الأول الذي مثل الحداثة بمفهوماتها الرؤيوية والاتجاه الثاني الذي مثل الحداثة بآليات ثورية تقدمية، مثل نزار قباني نوعًا جديدًا من الحداثة الشعرية، يمكن أن يدرج ضمن خانة الحداثة المضادة، فإذا"كانت قصيدة الرؤيا تؤكد التجربة الفردية ذات البعد الإنساني بالمعنى الأنطولوجي للصفة، وإذا كانت قصيدة الرؤية قد ظلت تعتبر النص في خدمة المعركة شعارها المفضل، فإنّ نزار قباني بات يحمل صفة الشاعر المخملي الذي ينعت من طرف شعراء قصيدة الرؤيا ونقادها بأنه شاعر الجماهير الغوغاء، وينعته شعراء الالتزام بأنه شاعر البرجوازية المتخنة بالغرائز الشهوانية، والنتيجة أن نزارًا نال عداء الاتجاهين، وبات يمثل بمفرده صوتا شعريا متميزاً"[1].

من هنا أضحت حداثة نزار الشعرية حداثة لا تستمع كثيرا إلى ذلك الصخب النظري والدعوات الحداثية التي سادت في النصف الثاني من القرن الماضي، والتي كانت على علاقة مباشرة بالمنظومة الفكرية التي ظلت تشتغل ضمنها الرؤيا الحداثية من خلال العمل الدائم على تفكيك العلاقات الإنسانية داخل النصوص، وفقا للتجربة الشعرية عند الشاعر الحداثي من جهة وضمن برنامج تحطيم الأنساق السابقة وإعادة بناء أنساق جديدة من دون الخروج عن فضاء المنظومة الفكرية الحداثية ذات الروافد الإليوتية الغربية من جهة أخرى.

وقد عمل نزار خلال مساره الشعري على تجنب الاشتغال ضمن مسار الأنساق الكبرى للحداثة(نسق الرؤيا/نسق الرؤية) وهو ما جعل النقد الحداثي يصنف الشاعر (نزار) في كثير من المناسبات خارج النسقين معا، ولهذا نقول إن نزار كان ذا أفق حداثي مضادٍ للحداثتين معا، استطاع أن يؤسس مساره الحداثي المضاد وأن يورط الحداثات الأخرى ويضعها في مأزق وضحه الدكتور نجيب العوفي*حيث يقول :"... أعتقد أن نزار كشاعر حداثي يورط الحداثة والحداثات والحداثيين ويضع الجميع في مأزق.

[1] المصدر السابق، ص33 .

فعل كثرة كثيرة من الشعراء العرب على توالي العقود الزمنية الشعرية، تعاملوا مع الشعر والحداثة الشعرية بنوايا مسبقة وبمرجعيات وخلفيات مستحضرة سلفا، فكان هناك مشروع نظري وجملة مبادئ نظرية هي التي تؤهل للدخول في حمى الحداثة، ثم يجهد الشاعر نفسه من أجل أن يصوغ نصوصا على مقاس تلك المشاريع والمبادئ الأولية الموضوعة سلفا.هذا في تصوري، هو الذي أجهز على كثير من النصوص الشعرية المحسوبة على الحداثة، وخنق فيها بعض مكامن الحيوية والحرارة، وهو ما انتبه إليه نزار قباني بطريقة عفوية وتلقائية، ولكنها طريقة معززة كذلك بثقافة أدبية ولغوية وتاريخية رفيعة، فحرر تجربته الشعرية من كثير من المسوح الثقافية والأقماط المعرفية والطقوس الاستعارية والمجازية، لهذا كانت نصوص نزار الشعرية عارية وتلقائية، وتدخل في إطار ما سماه بعض النقاد بالسهل الممتنع "[1].

لهذا كثيرا ما رفض نزار تحديد مفهوم دقيق للحداثة لأنه يعلم أن التنظير للأفق الشعري سوف يبعد مسار الشعر عن الذوق العربي العام، ويجعل من القصيدة ثرثرة أيديولوجية عقيمة، فهو لا يؤمن بالحداثة ضمن منظومة فكرية معينة وإنما يتطلع دائما نحو الحداثة الشعبية لا الحداثة النخبوية، لأن الحداثة الشعبية "يمكنها أن تخترق وتتواصل مع الناس وتصبح جزءا من الفلكلور الشعبي، مارسيل خليفة وزياد الرحباني يمثلان الحداثة التي وجدت مفتاحها الشعبي، واكتشفت المعادلة التي تجمع الخاص والعام والانتلجنسيا "الدراويش"... هذا على الصعيد الموسيقي، أما على صعيد الشعر، فإن محمود درويش ومظفر النواب يمثلان الحداثة الشعرية التي وجدت مفتاحها الشعبي.

[1] فرديناند دي سوسير،محاضرات في الأسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، دار النعمان للثقافة، لبنان، ص4.

محمود درويش استطاع بموهبته الفذة أن يخترق جدار الجماهير، ويزرع الثورة الفلسطينية في كل بيت من الخليج إلى المحيط. ومظفر النواب استطاع هو الآخر أن يكتشف مفتاح الحزن العربي ويقرع أجراس الثورة والغضب في ليل المدن العربية النائمة. إذن الحق ليس على الحداثة وإنما على المحدثين، الحداثة التي تستحق اسمها تستطيع أن تضيء، أن تشعل دم الجماهير ، أن تحرضها[1]."...

وأعتقد أن هذا الموقف عند نزار هو الذي جعل آلة الخطاب النقدي النخبوي الحداثي في الستينيات والسبعينيات تعمل جاهدة على إقصاء الدور الريادي الذي لعبة نزار قباني في الشعرية العربية الحداثية من منظور الانتيليجنسيا، خاصة وأن سلطة النص الشعري المتضمنة للموقف من الواقع الاجتماعي والفكري والسياسي كثيرًا ما تستمد من جملة علاقاتها بالخطاب النقدي الموجه بجملة من الروافد الفكرية والأيديولوجية المرحلية. ثم إن نزارا لم يكن يكتب ضمن فضاءات الحداثة الخاضعة للإبدالات والأنساق المكرسة لواجهة الحداثة، وهذا ما ذهب إليه الدكتور حسن مخافي*حين اعتبر أن "النقد الأكاديمي يخضع في العموم لمجموعة من المعايير، فهو نقدٌ عالمٌ لأنه يستجيب للنظرية النقدية أكثر مما يستجيب لحاجيات النص.

ولذلك فإننا بحاجة في العالم العربي إلى نقد تحليلي لا يبحث في تجليات المفاهيم النقدية في النص الشعري، بل عن تجليات هذا النص في المفاهيم النقدية.

فإذا أعطينا الأولوية للنص وحاولنا على الأقل أن نوفق بين ما تعلمناه من مفاهيم ومناهج هي في مجملها غربية، وبين النص الشعري العربي الحديث الذي يتميز بخصوصيته المحملة بثقافة وتاريخ خاصين، فإننا لن نقصي أي شاعر عن البحث الأكاديمي، وعن النقد بصفة عامة، فاعتماد النقد العربي على المناهج والمفاهيم المتصلبة والمتخشبة جعله نقدا معياريا".

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب،ص 5

ويفهم من هذا أن مواقف نزار قباني من أنساق الحداثة العربية في الستينيات والسبعينيات هي التي جعلت مثل هذا النقد المعياري الموجه يختار مواضيعه بعناية، ويقصي نزار قباني من مدار الحداثة، وقد عبر الشاعر عن هذا الصدام قائلا:"...صدامي مع الداراويش مستمر.. دراويش الأمس انقرضوا ..أما دراويش اليوم فهم يلبسون الملابس التقدمية، ويرفعون كذبا لافتات اليسار، ويستعملون تعابير الحداثة والتجاوز والواقعية الاشتراكية...

هؤلاء الدراويش سينقرضون أيضا...لأنهم حركة ضد العقل وضد المدارك وضد طبيبعة الأشياء وضد أنفسهم، إنهم منعزلون تماما عن العالم الخارجي، وسابحون في منطقة انعدام التوازن ويتكلمون كأهل الكهف، لغة لا يفهمها أحد، ولأنهم محاصرون وفي حالة استلاب كامل لأن عملتهم الشعرية غير صالحة للتداول، فإنهم يطلقون النار على الشمس لأن الشمس هي فضيحتهم."

فإذا عدنا إلى مرحلة المد الحداثي في الشعرية العربية في الستينيات والسبعينيات ندرك أن النقد الأكاديمي قد تعامل مع التجربة النزارية الحداثية بكل تحفظ واحتراز لأن أسماء أخرى أمثال السياب وعبد الصبور، وأدونيس، والخال وغيرهم قد طبقت توصيات النقد المنهجي والأكاديمي وخضعت لسلطته بامتياز، بالإضافة إلى أن هذا النقد ذاته قد ارتبط على مدى عقود بقناعات خطاب أيديولوجي وفكري موجه. لهذا يصرح نزار بأن"النقد العربي، أو غالبيته هو إفراز قبلي مرتبط بالغريزة والانفعال، أكثر مما هو مرتبط بالبصر والبصيرة، النقد بصورة عامة في العالم العربي مذبحة ككل المذابح السياسية والطائفية يستعمل فيها أخطر أنواع الأسلحة...لا أريد أن يتصور أحد أننا مع الثبات ولكننا لسنا مع التسيب والانفكاك التام عن كل شيء بحجة التخطي والتجاوز.

إن الحداثة لا تعني أبدًا أن نرمي كل ملابسنا في البحر، ونبقى عراة، إنما الحداثة أن تكتشف دائما طريقة جديدة للسباحة في بحار جديدة[1]."

وبناء على الموقف السابق لنزار يقر الدكتور نجيب العوفي الأسبقية الزمنية والإجرائية للكتابة الحداثية المتضمنة الموقف الحداثي من الواقع والمجتمع عند نزار قباني، لأنه "نادرا ما كان يلتفت إلى التجربة الريادية لنزار قباني، وذلك نظرا إلى نمط الاستعمال والتوظيف الشعري اللغوي الذي كان يتبعه نزار في هذه المرحلة.

فمثلا إذا كان شاعر كالسياب قد حاول أن يحقق للقصيدة العربية الحديثة أرضية جديدة يدخل فيها أغراسا متعددة، ويطعمها بمرجعيات عربية وتراثية وغربية وأسطورية، فإن مزية نزار قباني في هذا المجال وبادرته الأولى في هذا المشهد التحديثي، تكمنان في محاولته تحرير اللغة الشعرية من طقوسها الكلاسيكية القديمة، وضخ دماء جديدة في المعجم الشعري، وتوظيف هذا الشعر لأجل اختراق بواباتٍ كانت موصدة من قبل"، ويمكن الوقوف على كلام العوفي بمجرد مراجعة أول ديوان شعري لنزار في الأربعينيات والموسوم بـ"قالت لي السمراء، دمشق 1944م"، والذي أثار إشكالات ثقافية واجتماعية داخل الوطن العربي، خاصة عندما تصدى له الشيخ علي الطنطاوي في عدد شهر مارس 1946م من مجلة الرسالة القاهرية، حين كتب قائلا: "طبع في دمشق كتاب صغير زاهي الغلاف ناعمه، ملفوف بالورق الشفاف الذي تلف به علب الشكولاته في الأعراس، معقود عليه شريط أحمر كالذي أوجب الفرنسيون أول العهد باحتلالهم الشام، فيه كلام مطبوع على صفة الشعر، فيه أشطار طولها واحد إذا قستها بالسنتمترات...يشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح والبغي المتمرسة الوقحة وصفا واقعيا، لا خيال فيه، لأن صاحبه ليس بالأديب واسع الخيال."

[1] لطفي عبد البديع، الشعر واللغة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1 ،1969 ،ص6 .

والواضح أن نقد الشيخ الطنطاوي للديوان - بعد قراءته طبعا- كان يرتكز على النقاط الآتية:

-تجاوز نزار السائد المبتذل، وتطلعه نحو الممكن.

-فرادة الديوان اللغوية والتطلع نحو الشكل الجديد.

-إعادة قراءة التاريخ، وولوج المحظور فيه.

وقد أقر الطنطاوي بهذا حين قال: "في الكتاب مع ذلك تجديد في بحور العروض يختلط فيه البحر البسيط، والبحر الأبيض المتوسط، وتجديد في قواعد النحو لأن الناس قد ملوا رفع الفاعل ونصب المفعول، ومضى عليهم ثلاثة آلاف سنة وهم يقيمون عليه، فلم يكن بدٌ من هذا التجديد.[1]"..

ويؤكد الدكتور نجيب العوفي أن الاشكالات التي خلفها ديوان نزار الأول (قالت لي السمراء) ما هو إلا دليل قاطع على الثورة الشعرية الحداثية التي خلقها في القصيدة العربية في فترة زمنية(1944) لم تكن النصوص الشعرية المحسوبة على الحداثة العربية قد كتبت بعد، وهذا ما يفسر ظهور ملامح المشروع الحداثي النزاري الذي حصره في نقطتين أساسيتين هما:

"اقتحام نزار للمحظور أو الممنوع والمسكوت عنه داخل الوجدان العربي؛فقد اتخذ المرأة محورًا وموضوعا لشعره بطريقة حديثة ومغايرة للأساليب والرؤى والأنماط التي تعامل بها الشعراء السابقون قليلا لنزار قباني، والذين كانوا يحيطون به زمنيا، فقد اخترق جسد المرأة اختراقا جريئا، وأدخل شيمة الجنس بطريقة صريحة، لقد حقق أولا هذا الاهتمام الجريء في الأربعينيات، وبداية تململ ونشوء جيل جديد من الشبيبة

[1] المرجع السابق، الصفحة السابقة.

خاصة في منطقة الشام (لبنان، سوريا) إضافة إلى نشوء وسط جامعي وهو الأمر الذي أدى بالتدرج إلى نوع من القطيعة مع أجيال سابقة.

والعامل الثاني الذي يضع أيدينا على مفاصل الحداثة عند نزار قباني هو خلخلته لبنية النص الشعري التي كانت سائدة في تلك الفترة فقد وظف لأول مرة لغة شعرية لم تكن تحتل أدنى مكانة بالنسبة إلى النص الشعري السابق، أعني لغة الشارع، واللافت للنظر أنه في تجديده وتطويره للمعجم الشعري اللغوي، لم يكن يستبقي تلك الكلمات على حالها، بل كان يعيد إنتاجها شعريا بإدخال كلمات ومفردات اجتماعية متداولة عامية ودارجة على النسيج الشعري، ويجعل منها مفردات شعرية، وهنا يكمن الدور الهام الذي قام به نزار قباني على صعيد تجديد اللغة الشعرية"[1].

ويؤكد الدكتور صلاح فضل الفكرة السابقة عند العوفي، حيث اعتبر أن الحسية التي التمسها عند نزار قباني في كتاباته ومواقفه هي امتداد لتلك اليقظة الرومانسية ودعوة للاعتراف بالجسد الإنساني كآلية من آليات الوعي في القرن العشرين، وقد تمظهر المشروع الحداثي لهذه الكتابة من الناحية الأسلوبية تمظهرا وظيفيا ارتبط "بمدى قدرتها على التعبير عن روح العصر الجديد وتحديث الحساسية الجمالية له، ومواجهة المحرمات المتراكمة فيه. فهي بذلك تجربة ثورية إنسانية إلى حد كبير تقاوم الحس الخلقي المزدوج بين السر والعلانية في عالمنا العربي، لتضفي عليه قدرًا من التماسك والانسجام، وتعد استجابة متفاعلة لموجة المواجهة الواقعية للمتغيرات الجديدة في الحياة والفنون"...

لهذا كثيرا ما رفض نزار النخبوية الحداثية التي ظلت تبتعد عن الاختلاط بالمواطن العربي، من خلال كتابات تتعالى فيها عن قصد على الجمهور العربي يقول:

[1] أحمد محمد قدور، منشورات نزار قباني، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 7 ، بيروت، باريس، من ص5

"يصعب أن أتصور شعرًا عربيًا حديثًا لا يخاطب أحدًا ... ولا يقنع أحدًا..ولا يعبر عن أفراح ولا عن أحزان أحد. إن صوت الشاعر لابد أن يصطدم بجدار بشري ما..يثبت أنه حي..أما الصوت الذي لا يصطدم بشيء، فهو ليس سوى حشرجة لغوية لا صدى لها. إن مشكلة الحداثيين أنهم لم يكتبوا رسالة حب واحدة لأي مواطن عربي، فكيف يريدون من الشعب أن يحبهم إذا كانوا يجهلون أدب المراسلة[1] ؟"

وبناء على هذا ذهب نزار قباني إلى درجة تحديد شروط الحداثة في الشعر انطلاقا من ضرورة مراجعة التراث مراجعة واعية ومسؤولة، لنستفيد منه بدل الحكم عليه بالموت والاندثار، يقول: "خطأ كبير أن نتصور أن الحديث لكي يكون حديثا لابد له من ارتكاب جريمة قتل ضد السابق له زمنيا، فمثل هذا التصور سيجعل التاريخ مقبرة أو مذبحة لا ينجو منها في النهاية أحد. إن الحداثة طابور طويل جدًا يقف فيه الشعراء في أمكنتهم التي يحددها التاريخ، والشاعر العظيم لا يأتي من العدم ولا من المصادفة، فالمصادفات قد تحدث على طاولة القمار، ولكنها لا تحدث في الشعر، وليس الشاعر هو الذي يقرر أنه عظيم أو حديث أو خطير، فعظمة الشاعر أو حداثته أو خطورته يقررها الوجدان العام، وتحكم فيها محكمة شعبية لا تقبل الرشوة، ولا الابتزاز، هذه المحكمة الشعرية الشعبية هي وحدها التي تستطيع أن تأخذ الشاعر إلى المجد أو تأخذه إلى السجن، وعلى هذا الأساس فإن تسعين بالمائة من شعراء الحداثة سيذهبون إلى السجن[2]. "

ويؤكد نزار في مناسبات عديدة على ضرورة ربط التجربة الشعرية الحداثية بالتراث ربطا فكريا إجرائيا مباشرا، ينسجم مع روح التراث من خلال إدراك الوعي الجمالي والثقافي والفكري فيه، وليس اجتراره والعمل على تمثله في الشكل والمضمون يقول:

[1] المرجع السابق، ص10.
[2] المرجع نفسه، ص11.

"كل الولادات الشعرية الحديثة تمت نتيجة عملية قيصرية، ما من شاعر ولد ولادة طبيعية وخرج من بطن التراث، الطفل الشرعي هو الذي يتغذى من أم يعرفها وينتسب إلى أبوين معروفين ويحمل مكونات التراث، ثم يترعرع في بيئته ككل الأطفال الطبيعيين...من قال إنني أكتب القصيدة وحدي؟ أشعر بأن عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي، من طرفة إلى الحطيئة إلى أبى تمام إلى المتنبي وشوقي... الشاعر الذي ينسجم مع روح التراث ويتمثله يتجه رأسا إلى وجدان القارئ العربي. أما الشاعر الذي يعتمد على الصراعات والبدع المستوردة فإنه يسمم الجمهور...هذا الشعر يرفضه القراء[1]. "

ويرفض نزار أن تكون التجربة الثقافية وحدها سبيل الشعر وأن قراءة الآثار الغربية واحتواءها ومحاكاتها شعريا يقود الشاعر إلى دخول عالم الحداثة الشعرية، فالتجربة الثقافية العربية تختلف كثيرا عن التجربة الثقافية الغربية، ورغم اطلاعنا عليها(الغربية) نبقى دائما في حاجة إلى احتواء تجاربنا الفكرية والإبداعية المشرقة عبر التاريخ، "إن مجموع التراث من الحلاج والمتنبي والمعري، يشكل نهرًا له ضفاف، الفكر العربي له ملامح، والشعر العربي له ملامح، ما نقرأه مما يسمى بشعر السبعينيات، ماذا يقول؟فهو لا يستقي من مياه التاريخ ولا هو انعكاس لهموم الحاضر.أما المستقبلية التي يدعيها :فما دام هو فوضى فكيف سينشئ مستقبلا[2]؟

ويفهم من المواقف السابقة المشكلة للحداثة النزارية المضادة، أن نزار لا يرفض التراث ولا يدعو إليه في الوقت ذاته، كما أنه لا يرفض التجارب الثقافية الغربية، ولا يدعو إليها أيضا، وإنما يدعو إلى ضرورة ولوج عوالم الكتابة انطلاقا من تحديث الذات المبدعة أولاً، ولا يستقيم هذا في الفكر النزاري إلا بتمثل هذه الذات وربطها بالتجربة الثقافية عبر مراجعات واعية للتراث ثم الانطلاق نحو المصاهرة الثقافية الغربية التي لا

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية والسياسية، اموعة الكاملة، 1-3 ،ط16 ،2007.
[2] المصدر السابق، ص6.

تعني بالضرورة الانكفاء عن تحقيق الأنا المبدعة، والتماهي أمام الآخر الغربي، وتمثل آلياته الإبداعية في الشكل والمضمون.

من هنا رفض نزار نمط الحداثة الاستعراضية التي فرضت على الذوق العام جراء المحاكاة والتنميط واجترار التجارب الفكرية والثقافية لدى الآخر الغربي يقول: "إن الاستعراضية ليست هما من همومي، وليس يعنيني مطلقا في زحمة من يلهثون للحصول على بركة الحداثة، أن أكون أحد اللاهثين.هناك من يشتغلون على الحداثة ولا يتكلمون وهناك من لا يشتغلون على الحداثة ويعقدون مؤتمرا صحفيا يقولون فيه إنهم كانوا يتعشون مع نازك الملائكة عندما كانت تكتب قصيدة الكوليرا...

كل ذلك أورده لأقول أن مدعي الحداثة كثيرون، حتى صارت الحداثة كما سبق لي وذكرت، إشاعة نسمع عنها ولا نراها... أريدك أن تقول لي ما هي؟ ما هي مرتكزاتها ؟ ما هي مواصفاتها؟ ما هي خصائصها؟...لا أريد تعريفا لها في المطلق، أريد نموذجا علمانيا. أريد نصا حداثويا يستطيع أن يتفاعل مع الذوق العربي العام، ويثير الدهشة، ويغطي هموم الناس في هذا الوطن على صعيد الثرثرة الأيديولوجية ومزايدات المقاهي الثقافية.

إنّ نزار قباني قد استطاع في قراءته لإشكالية الحداثة على الساحة العربية أن يخلق في كتاباته الشعرية على مسار خمسين سنة من العطاء نوعا من التطابق الذكي بين وعي الحداثة الغربية كرؤيا وتشكيل لا يمكن تجنبه في بناء التجربة الشعرية ووعي الموروث العربي، وقراءة الواقع الاجتماعي والسياسي قراءة موضوعية[1].

ومن خلال هذا الوعي المزدوج رسم نزار قباني أسئلة حداثته المضادة التي احتوت مواقفه من الكتابة والتشكيل الشعري، ومن الواقع المعيش بكل تمظهراته وهذا ما يبرر الوصلة الاجتماعية والسياسية في شعره وفي نثره على السواء. والتي تشكلت في ملمح

[1] لطفي عبد البديع، الشعر واللغة، مكتبة النهضة المصرية، ط1 ،1969 ،ص6

أساسي من ملامح الحداثة المضادة عند نزار هو ملمح المرأة، وهنا "تكمن شجاعة نزار، إذ لم يكن يحفل بجبروت السلطة النقدية، بل راح يشتغل من خلال ثيمة رهيبة تسكننا جميعا، فالشعراء العرب المحدثون كانوا كلهم يحسون بعمق هذه المأساة، فلم يكن يسمح لهم بأن يتغزلوا بالمرأة كامرأة باعتبار أن هناك إرهابا نقديا وفكريا يسكنهم من الخارج.

ولذلك كانت المرأة تحضر بتلاوين وأشكال مختلفة فهي تارة رمزٌ للوطن وتارة رمز لقضية قومية. وهذا يمثل نوعا من الكبت الباطني الذي يعانيه الشعراء العرب الحديثون دون استثناء من السياب وصلاح عبد الصبور والبياتي إلى محمود درويش، هنا كان نزار قباني شاعرا حداثيا حتى النخاع، إذ لم يكن يعبأ بهذه الأنساق، واشتغل بوضوح وبعمق في ثيمة كان يتخوف منها الكثيرون.لهذا نجد في الفترة الأخيرة العديد من شعراء ما بعد الحداثة يشتغلون ضمن الرؤية الإيروتيكية للمرأة، وكأننا بهؤلاء الشعراء قد فطنوا إلى أن الشعر العربي قد ضيع زمنا تجاهل فيه الأجساد وتلك اللغة الجميلة التي سبق أن ابتدعتها عبقرية نزار قباني الشعرية والفنية.

-مراجعة لآليات الهدم والتأسيس

نزار قباني ذلك الكتاب المفتوح من الحب والهوى والمشاعر الفياضة النابضة في كل لفظ من ألفاظ قصائده بل كل نبرة من نبرات حسه ومقاطع أبياته... وقد أفاض النقاد والباحثون في دراسام النقدية لأسلوبيات شعره وقصائده، حتى أصبح من أهم المواضيع

البحثية للباحثين والدارسين. عظيم تميز قباني بنظرة خاصة للمرأة في موضوعات شعره، وكانت هي الأم، والطفلة، والحبيبة، والزوجة، وكان جانب نزار قباني الأنثوي من فكر وعاطفة. وما يهمنا هنا هو أسلوبية القباني في شعريته للمرأة ولا سيما في قصائد الغزل والعشق التي امتاز بها عن سائر شعراء عصره.

ونقصد بالأسلوبية هنا كما يرى عبد السلام إلى تصنيف عمودي للحدث الإبلاغي، "المقياس اللساني بالبعد الأدبي الفني استناد المسد فإذا كانت عملية الإخبار علّه الحدث اللساني أساس الحدث الأدبي تكمن في التجاوز، وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[1].

بناء على أن الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية وهي تقوم بـ"إبلاغ الرسالة الدلالية، والتسليط على المتقب ما"[2] بتأثير ضاغط به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا، أدوات لسانية وهي المرسل والمتلقي، وحيث إن القصيدة عمل أدبي خطابي تتجلى فيه عناصر واللغة الشعرية أو العمل اللغوي (الأدبي)؛ فمن حق الباحث أو المتلقي أن يحلل أسلوب الشاعر وطريقته، ولغته الشعرية في عمله الإبداعي ليستنبط فكرة وأيديولوجيته ومشاعره وأحاسيسه وطبيعته وتميزه عن غيره من خلال الدراسة الشاملة لأكثر من نص في حقل المرأة والغزل والعشق الذي اكتنزت دواوينه الشعرية، علّه يستنبط دلائل لم تدرس.

وإذا اعتبرنا أن دراسة النص الشعري بمفرداته وتركيبه وبنيته اللغوية هي الوسيلة لاستنباط أسلوب قباني الشعري، طرقنا باب البنيوية المنهجية التي يتبناها العالم دي سوسير بقوله:

[1] المسدي، المرجع السابق، ص32-33

[2] المرجع نفسه، ص32.

"إن اللغة منظومة لا قيمة لمكوناتها أي لعلاقاتها اللغوية إلا بالعلاقات القائمة فيما بينها، وبالتالي لا يمكن عليه وصف العلاقات التي تربط هذه للألسني اعتبار مفردات لغة ما كيانات مستقلة بل إن لزام المفردات"[1] للرؤى الموغلة في خصيب من مقاصد البنيوية، وكانت البنيوية منبع "وكان النص الأدبي مقصد التجريد الشكلي إلى حد التوسل بأساليب المنطق الصوري، فقد قامت بعض المناهج في النقد الأدبي تمارس الخط البنيوي وتستوحي الممارسة اللغوية في بناها الشكلية فامتزج الصوري بالأسلوبي"[2]

فالّنص الشعري يمثل حينئذ أسلوب لغة الشاعر من خلال الشكل والممارسة اللغوية والتراكيب الصورية، ولكن البحث الأسلوبي اللغوي لأي عمل أدبي، ولا سيما الشعر يقتضي أن يساير المناهج النقدية الحديثة، التي تتناسب مع واقع الشاعر الداخلي والخارجي، وتدلل على روحانيته الإنسانية ومشاعره الحقيقية، وخياله، ونفسيته، وفكره، وقيمه في الحياة.

وهمنا في هذا البحث هو: للشعر، لا يلبث الشاعر أن "الوقوف على الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة باعتبارها فكرًا يقيمه على جديد يجد نفسه... وقد أحاطت به الكلمات، وفي هذه الكلمات يخلق الشاعر عالم أنقاض الفناء في المعركة الرهيبة بين الإنسان والطبيعة أو بين الإنسان والإنسان... وإلى هذا العالم تذهب المعاني لتتعانق مع غيرها وتدل على الوجود الشعري وتحققه وفيه تتلاقى شتى الصور والتراكيب.

لذا فالدراسة الأسلوبية لشعر قباني شملت الجانب الدلالي الذي تأسست عليه المدرسة التوليدية التحويلية في بنيتها النهائية لتشومسكي ولسنا هنا لعرض الفروق المنهجية لكلا المدرستين، بل مهمتنا الأساسية هي تحليل أسلوب الشاعر نزار قباني –

[1] فاردیناند دیسوسیر، المرجع السابق.

[2] المسدي، المرجع السابق، ص8.

شاعر الثورة الأنثوية والتجديد الشعري- في شعره حول المرأة والعشق، لذا نختار مجموعة من قصائده مثل ديوان نزار قباني (الرسم بالكلمات) و(هكذا أكتب تاريخ النساء 1981) و(أشعار خارجة على القانون 1972، (و(طفولة د 1948) وغيرها من القصائد دون تخصيص لتكون منبرًا للدراسة والبحث.

في قراءة لأعمال نزار وتوهانه في عوالم المرأة والغوص في متاهات نفسية غامضة لشاعر يتوق إلى ٍ تمثيل وتشخيص علاقته بالمرأة في لغة شعرية نثرية صريحة صاخبة صارخة رنانة تحيي مشاعر إنسانية فكرية، لتعبر عن مشاعر صادقة وإن كانت فاضحة في كثير من الأحيان، يؤكد ذلك نزار قباني في ِ مقدمة ديوانه (قالت لي السمراء): "قلبي كمنفضة الرماد.. أنا إن تنشبي ما فيه .. تحترقي عرشي أنا قلبي .. ويظلمني من لا يرى قلبي على الورق[1].

لقد لفتت أشعار نزار قباني النقاد والأدباء، وذلك بسبب التجديد الصارخ في تناول موضوع المرأة بلسان الرجل المتمرد على القوانين الاجتماعية المفروضة في اتمعات العربية، فقد عبر عن فكره التحرري ومشاعره الانفعالية الوجدانية، وحبه المتألق وجنسه في مفردات الفاضح وجنسية مخجلة لم يسبق إليها شاعر سواه، و(في هذه الكلمات يقيمه على أنقاض الفناء في المعركة الرهيبة بين الإنسان والطبيعة أو بين جديد يخلق الشاعر عالم الإنسان والإنسان... وإلى هذا العالم تذهب المعاني لتتعانق مع غيرها وتدل على الوجود الشعري لإبراز الدلالة الكلية)(عبد وتحققه وفيه تتلاق شتى الصور والتراكيب.

إذن فمهمة نزار الشعرية هي كشف مكنوناته –حقيقة مشاعره- وهي برأيه مشاعر أي رجل تجاه المرأة.

[1] قباني،2007، ص5

حاول نزار أن يتحرر من قيود الشعر وأوزانه وقوافيه في بعض القصائد لاعتقاده أن هذه القيود تأسر المشاعر والعواطف والأفكار لتكون مهمة الشاعر اللفظ وليس المعنى، لذا نجده أولى بالشعراء السابقين التقليديين، يقول نزار دواوينه يحاول أن يتمثل هذه الضوابط الشعرية متأثر قباني: (وأنا بالرغم من الحرية التي كنت أمارسها كشاعر كنت أحس في كثير من الأحيان بأنني مقيد بأصول الشعر وقواعده وإطاراته العامة وأن هناك أشياء خلف ستائر النفس تريد أن تعبر عن ذلك خارج شكليات الشعر، ومعادلاته الصارمة وبتعبير آخر.. كانت هناك منطقة في داخلي تريد أن تنفصل عن الشعر تريد أن تتجاوز الشعر)[1].

-الموقف المغاربي

إنّ مفهوم الحداثة يكون دائما مقابلا لمفهوم التقليد الذي يرتبط هو الآخر بمفهوم المحافظة وتتضمن هذه الحداثة عوامل القطيعة والتحول، والتغير داخل المجتمع كما يعرفها الدكتور عز الدين الخطابي فهي نموذج فكري تأسس وترعرع في الغرب مباشرة بعد عصر النهضة وارتكز المنظم لكل نشاطات الإنسان داخل المجتمع، سواء تعلق الامر بالعلم أو بالتقنية أو التنظيمات الاجتماعية والسياسية، الاقتصادية والإدارية، لذلك يتم الحديث في هذه القضية عن المجتمع العقلاني الذي يتحكم فيه العقل في النشاط العلمي والتقني وكذا في أنشطة الحكم وإدارة الأشياء ويشير الخطابي إلى أن هذه العلاقة الناشئة بين الحداثة والعقلانية هي التي أدت الى نزع الطابع الوهمي و السحري عن العالم وإزالة التصورات العتيقة المتسمة بالقداسة و تعويضها بقافة دنيوية.

أما في مجال الدراسات الأدبية فيمكن تعريف الحداثة على أنها تجربة تسمح بالتجديد و التغيير والتحرر من القديم والتقليد، فمثلا في مجال الاجناس الأدبية، نلاحظ أنها قد شهدت تطورا وظهور اجناس جديدة لم يكن الادب يعرفها فيما مضى.

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية والسياسة، ص498.

لذا ظهرت مختلف النظريات النقدية، فبعد أن كانت تهتم بالمبدع كالنظريات التعبيرية القديمة، أصبحت تهتم بدراسة نص العمل الأدبي بذاته دون الاهتمام بمختلف السياقات التي تتدخل في تشكله وعرفت باسم النظريات النصية، كالشكلانية والبنيوية واللسانية السيمائية والتفكيكية، بعد ذلك عرف الأدب نوع آخر من النظريات المتطورة، والتي أصبحت تهتم بالدرجة الأولى من متلق النص الأدبي، فنجد منها التداولية والتأويلية ونظرية التلقي التي تقر بدخل القارئ في بناء النص الأدبي، فتحلل الأعمال المختلفة بناء على هذا المبدأ دون أن ننسى ظهور المنهج التكاملي الشمولي الذي يتحدث عنه مختلف النقاد العرب في هذه الفترة الأخيرة.

والذي يتمثل في سعي هؤلاء النقاد الى إيجاد منهج نقدي يتميز بالعلمية وفي نفس الوقت يتمتع بإجراءات مختلفة تسمح لهم بدراسة وتحليل مختلف النصوص الأدبية شعرية أم نثرية، جديدة كانت أم قديمة تراثية[1]. انطلاقا من هذه الآراء المختلفة، سنحاول القاء نظرة عن موقف النقاد و الباحثين المغاربة حول موضوع الحداثة الذي يعتبر مفهوما جديدا على الساحة النقدية العالمية.

أ_ الموقف الجزائري

من حصيلة الإنتاج الشعري والنثري الذي تركه رمضان حمود اليافعة، نخرج بملامح بارزة تميز شخصية الناقد الشاعر، فالشاعر ثائر في كل جبهاته ومن جميع منطلقاته، لم يكد يقع طرفه الغض من كل مظاهر الحياة إلا على ما يقذي العين، ويصك الأذن، فانفجر حمما وشظايا، واستهدف بهذا التفجر البركاني في عالمه القريب في الشمال الإفريقي، وعالمه الاوسع في المشرق العربي والبلاد الإسلامية. فتناولها دينيا واجتماعيا، وفكر وأدب وسياسة، وأوسعها نقدا تجريحا، وتحاملا على الحاضر العاثر، وأفعمها أملا وتيمنا بالمستقبل الزاهر.

[1] تسعديت حماي،لاختلاف في النقد المغاربي المعاصر_ مذكرة لنيل شهادة الماجستير،جامعة تيزي وزو، 2013

يتمرد رمضان حمود على التقليد داعيا في الوقت ذاته إلى الابتكار هذا أمر بديهي ولا غرابة في هذه الدعوة، ولكن الغرابة أن هذه الدعوة جاءت سابقة لأوانها حيث اتجهت الى الوزن والقافية باعتبارها من عناصر الشعر العربي المهمة، فلا يلبث الشاعر الثائر أن ينكر تلك الاتباعية في بناء عمود الشعر كونه لا ينطوي من حيث البناء على ذلك الوقع الجمالي الذي يتقبله المتلقي لا لكونه مؤسسا على تلك الشكلية لعمود الشعر، وإنما كونه مفرغا من تلك الفاعلية لدلالة مضمونة وعليه يرد هذا المقطع للشاعر رمضان حمود في النحو التالي[1]:

أتوا بكلام لا يحرك سامعا

"عجوز له شطر هو الصدر وقد حشروا أجزاءه تحت "يمة"

كعظم رميم ناخر ضمه القبر

وزين بالوزن، الذي صار مقتفي

بقافية للشط يقذفها البحر

وقالوا: وضعنا الشعر للناس هاديا

وماهو شعر ساحر. لا. ولا نثر

ولكنه نظم وقول مبعثر

وكذب و تمويه يموت به الفكر

[1] الخرفي(صالح) .حمود رمضان.المؤسسة الوطنية للكتاب .1985/ص10_11

يؤدي هذا المقطع الشعري قدحا هجائيا يقارب الخطاب النقدي في أدائه التكويني، كونه يعرض بتلك الهيئات لأبنيه النصوص الشعرية التي تتماهى بعمود الشعر في تركيبها الخارجي ولكنها لا تبلغ شيئا نتيجة لما تتضمنها من التجويف الداخلي، وعليه أضحت لدى الشاعر لا تبلغ رسالة أو ترتيبها مميزا يصبح له من الوعي لدى المتلقي ما يدفعه الى التوثب الى جهة تركيبة، ومما يتسم به هذا المقطع الشعري كونه أنموذجا يسشرف تلك الحداثة المأمولة لتركيب الشعر لاحقا، زيادة على ذلك تتضح فيه تلك التجليات لبلاغة (الشابي) الشعرية المحدثة، اذ ينتصر الى فتور البناء الشعري وخوره بدل تلك القوة المفعمة التي يتشوف مسالكها الشاعر (رمضان حمود) إذ أن العبرة لا تنصب على الوزن أو مكنه الإيقاع بقدر ما يسقط على جوهر تلك القصيدة الشعرية للبناء المفتوح والمؤسس على نسق أكثر مكنه وأوسع بلاغة وأوصل بغرابة لم يطاولها عمود الشعر. وما يؤكد أكثر ورة رمضان حمود على تلك المسالك التقليدية ونظرته الفنية الجمالية مقالاته التي نشرها في مجلة (شهاب) إذ يذهب في نحو قوله: الشاعر والمصور أجيران للفن والجمال. وكلاهما مدين للإجادة والتدقيق في النظر والبحث، فهذا في المحسوسات وذلك في الروحيات، لأن الشاعر لا يستطيع أن يمتلك النفوس والعقول الا اذا أجاد تصوير أحاسيسه تصويرا فنيا دون تكلف ولا اكراه ما قد ينقص من قيمة الشعر و الشعراء.

عبر هذه الفكرة التي رسمها حمود رمضان ينهج شعره وعلى نحو ما كما تصورها وحددها بعيدة عن المظاهر البديعية وأنفذ ما تكون إلى الأسرار الخفية، حيث ينتهي إلى هذا النحو الحواري[1] :

فقلت لهم لما تباهوا بقولهم

ألا فاعلموا أن الشعر هو الشعر

[1] الخرفي(صالح) .حمود رمضان، المرجع السابق، ص 52

وليس بتنميق وتزويق عارف

فما الشعر، الا ما يحن له الصدر

فهذا خرير الماء، شعر مرتل

وهذا غناء الحب ينشده الطير

هكذا يحدد (رمضان حمود) ملامح الشعر الجيد والقصي الآفاق عن كل مظاهره البديعة تجاوزا كل الأنساق السننية للعروض لمثل هذه الجاهزية الموصدة من وزن وقافية الى الروائح المتعددة في نحو قوله:

"الشعر تيار كهربائي، مركزه الروح. وخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن والقافية في ماهيته. وغاية أمرها أنها تحسينات بديعية لفظية، اقتضاها الذوق والجمال عذوبة ولا ملوحة، وإنما حفظ وصيانة من التلاشي والسيلان " ومما يتسم به خطاب رمضان حمود تلك البلاغة المحدثة من النقد كونه يكاد يماهي تلك المجانسة من حيث أداؤه لتلك الانطباعية في النقد، وهو يكاد أيضا يقارب ما يؤديه الشاعر في نقده.

لكون أنّ الخيال يعد مبدأ في صناعة الخطاب النقدي لدى (جبران) و(الشابي) وفي المقابل يورد لدينا طرح رمضان حمد بوصفه علامة بارزة للتأصيل الحداثي في الشعر الجزائري. ثم لا يلبث الشاعر أن يبرهن بأنه لم يستطع أن يفلت من قيود الوزن والقافية أين أحس بشاعريته مكبلة ولكنه يحاول من خلال هذه الفقرات الشعرية:

بكيت ومثلي لا يحق له البكا

على أمة مخلوقة للنوازل

بكيت عليها رحمة و صبابة

وأني على ذاك البكا غير نادم[1]

ومن ضمن المظاهر التي تعزز آراء حمود التجديدية المبكرة عبر الخطاب النقدي الذي باشر به أمير الشعراء (أحمد شوقي) "هل من العجيب أن يتصدى شاعرنا لشوقي. ناقدا وموجها بعد الذي عرفناه من أمره، إن تحامله على شوقي مظهر تطبيقي من مظاهر دعوته التجديدية"[2]. يعترف (رمضان حمود) مفصحا بشعرية شوقي ومكنته الشعرية التي تصدرها بجداره وكونه دفع بمسلك الشعر الاتباعي بعد فتوره، ولكنه مع ذلك لم يأت بجديد لم يعرف من قبل أو ابتكر أسلوبا. فشعر شوقي في تصور حمود أقرب الى العهد القديم منه الى القرن العشرين الذي يتحتاج الى شعر وطني قومي، سياسي، حماسي يصل إلى صميم الموضوع فكثر لديه الرثاء والمديح ووصف القصور" والافتخار بمن سبق من الأمم البادة ان لم يكن لفظة تاريخية، نحن في غنى عنها ما دام الشرق كله يئن تحت نير الغرب"[3].

لأنّ التجديد ليس أن يبعث الشاعر ماضيه ويحرص على خلود ثرائه فقط بل أن يكون الدافع على بعث حاضره ومستقبله لأن" ليس آلة نهدم بها ما بنته أسلافنا، لكنه قزة غير متناهية نرمم بها الماضي، ونمهد بها المستقبل "ثمّ يتوجه الشاعر"رمضان حمود" في تصريح واضح لشوقي أن ينتج منهجا جديدا موضحا غايته من هذا النقد الذي لم يكن تقليلا من شأن أمير الشعراء وإنما تأكيدا على التجاوب الأصيل بين المغرب والمشرق العربي " في وقت كان فيه المشرق يعتقد أن الجزائر لا تتكلم إلا بلسان غربي فرنسي[4]"

[1] الخرفي صالح،حمود رمضان، المرجع السابق، ص53_54

[2] المرجع السابق، ص 57.

[3] المرجع نفسه، ص59.

[4] الخرفي الصالح، حمود رمضان، ص118

وعلى هذا الأساس فإنّ نبوغ الشعر الجزائري وتقفيه لتلك المشارب الأصيلة قصد مباشرة حقيقة الشعر وبلاغة الخطاب وردت أساسا من ذات الشاعر وعلى هذا النحو يتمثل رمضان حمود ذلت الشاعر عبر تلك التي تضارع ذات المصلح لأن الشعراء "روح الشعوب فإذا نصحوا لها وسارت وتقدمت وإذا خانوها فالسقوط والاضمحلال حظها، وأما السبيل الذي يسلكه شعراؤنا وأدباؤنا اليوم المملوء بالتحذلق والتمشدق بالألفاظ الضخمة الرنانة والسعي وراء إرضاء الخواص فغايته الويل[1] والبوار".

لينتهي به القول أنّ الشعر الحقيقي هو الذّي يحرك النفوس ويذكرها بواجبها دون تكلف ولا تصنع. اتسمت دعوة "رمضان حمود" بالجرأة الفنية التّي ظهرت في زمن مبكر جدا، ولم يكتب لها الاستمرار في ظل ظروف استعمارية قاهرة حيث يكشف "شلتاغ عبود" عن تلك الدواعي التّي سيق إليها الشاعر الجزائري عبر وضع كؤود كابد من خلاله صعوبة المعايشة ومن ثم فإنّ" الظروف الاجتماعية والسياسية التّي دفعت الشاعر الجزائري إلى التمرد على الشكل القديم، تختلف عن تلك الظروف التي مر بها الشاعر العربي بالمشرق[2].

إنّ التبعية الكاملة للنقد الغربي -بإقصاء الذات -عمل جعلنا نأخذ منه -في غالب الأحيان- دون وعي بحقيقة ما نأخذ، ولعل ما يعكس ذلك، بصورة مباشرة، هو غزو المصطلحات الذي ورث أصحاب النقد المأثور تخوفات كبيرة فهي تحمل في مضمونها شحنات معرفية وعقائدية وعاطفية مرتبطة بأبعاد ثقافية التي أوجدتها، وهذا ما تعكسه فلسفة الكثير من المصطلحات التي يكتنفها الغموض في دراستنا، لأنها نشأت ونمت في محيط عبر المحيط الذي وضعناها فيه، إنّها تعبير-أساسا -عن واقع الحضارة التي تنتمي إليها، بكل أبعادها الفكرية والروحية والمدنية)[3]".

---

[1] المرجع نفسه، ص61.

[2] الخرفي الصالح، حمود رمضان، المرجع السابق، ص118.

[3] المخزومي عز الدين، الواقع النقدي الجديد بين هاجس التبعية وروح الانفلات والتأصيل، ص29.

غير أنّ الواقع النقدي الجزائري المعاصر حاول الانفلات من هذه التبعية المطلقة للنقد الغربي من خلال تصورات بعض النقاد والتي دعت إلى ضرورة التمسك بالخصوصية العربية أو التراثية وهي" دراسات عمل أصحابها على تأصيل النقد عندنا، في إطاره التطبيقي، الذي يترجم مدى تمكن بعضهم من إضفاء الخصوصية العربية التي تجعله يحمل هوية الأمة، هذه الصورة الصادقة لتمثل آراء[1] الآخر برؤية ذاتية تحمل كل مقومات خصوصية الأمة.

تمثل كتابات الناقد الجزائري) عبد الملك مرتاض (نوعية نقدية متميزة ومتفردة، حيث تمثل عبر مؤلفاته مناهج نقدية حديثة بعدما أدرك فشل المناهج التقليدية في مباشرة تلك الجمالية للنصوص الأدبية مع حرصه على العودة إلى المصطلحات النقدية العربية ومن ثم تطويرها إثر معالجته لمصطلح الشعريات ومقاربتها بوضعية النقد العربي القديم الذي خاض علماؤه في مفهمة الشعريات[2].

وقد أكّد عبد الملك مرتاض على ضرورة إلغاء السؤال التقليدي حول اتباع منهج من المناهج النقدية الحديثة إلى السؤال حول إمكانية إحياء النصوص القديمة عن طريق المناهج الحديثة "ولعّل هذا ما دفعه إلى الاهتمام بالنصوص الأدبية القديمة، ومقاربتها برؤى نقدية حداثية، تستلهم زادها النقدي من بؤرة هذه المناهج النقدية المعاصرة، وهو الشيء الذي جعل دراساته تتسم بسمة مميزة تكشف عن ى استيعابه ووعيه لمختلف النظريات النقدية الحديثة، وإلمامه بالتراث العربي[3]".

---

[1] المرجع نفسه، ص30.

[2] لمزيد من التوضيح ينظر :مرتاض عبد الملك، قضايا الشعريات، الفصل الخاص بمفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، ص(62-17

[3] تاوريت بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص، 136

وكثيرا ما يجمع عبد الملك مرتاض في أعماله الإجرائية ذلك التعالق بين السيميائية والتفكيكية وقد تجلى ذلك في دراسته النقدية المركبة لقصيدة "أين ليلاي" للشاعر الجزائري "محمد العيد آل خليفة" إذ يذهب في طرحه بأن نص محمد العيد الشعري مفهم بالأداء المزي وربما يعد أول نص مشبع بدلالات رمزية في الشعر الجزائري الحديث .

عبر هذا التصور يعمد عبد الملك مرتاض إلى تحليل النص مؤديا نهجه التفكيكي حيث يعرضه عبر مجموعة من البنى من حيث البنية اللغوية، الحيز الشعري، الزمن الشعري، ومن حيث التركيب الإيقاعي، مع العلم بأنّ المقاربة التحليلة وردت ردا على الذين أفرغوا الأدب الجزائري من أدبيته وبلاغته، هذا الإبداع الذي عانى ما عاناه من المضايقة أثناء الاستعمار الفرنسي فقد كان الأديب يسجن أو يقتل لمجرد أنه يكتب بالعربية ويذكر مرتاض أسماء كثيرة عانت واستشهدت في سبيل الوطن والحرف العربي من هؤلاء رضا حوحو، الربيع بوشامة، عبد الكريم العقوب، الإبراهيمي، مفدي زكريا، العربي التبسي، محمد العيد، وغيرهم كثير .

كما أنّ هذه الأصوات الشعرية لم يكتب لها الاستمرار لعدم قدرة الدراسات النقدية الجزائرية على إبراز الجوانب الفنية في النصوص الشعرية الجزائرية، هذا النقد الذي ظلّ في منأى عن المناهج الحديثة وفي هذا السياق يذهب عبد الملك مرتاض" لم يحظ الشعر الجزائري، قديمه وحديثه معا، بدراسات نقدية تتخذ لها منهجا تطبيقيا حداثيا بكل ما يحمل مصطلح الحداثة من معنى الجدة والاستشراف والخلق، يكون قادرا على إلقاء الضياء على هذا الشعر، ما يمثل عبره من خصائص وظواهر وأبعاد وقيم ورؤى[1] "

غير أنّ مرتاض لم يسقط من اعتباراته النقدية الدراسات الجمة التي عالجت الشعر الجزائري والمتمثلة في الأطروحات الجامعية ولكنها ظلت-وفق تصوره -حبيسة تصور نقدي

[1] مرتاض عبد الملك، ألف ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،2003 ،ص41-40

غير متكامل لا يرقى إلى مستوى النظرية النقدية المتكاملة لأن النص الأدبي" مرهون بقدرة الدارس على تناوله، أي أنه يخضع للمنهج المتطلع القلق الذي به يعالجه[1]"

ومن ضمن الانتقادات يعلن مرتاض عن توجهاته الفكرية في ضوء التعدد المنهجي المستحدث في تناول النصوص الشعرية والأدبية بالعموم مبديا رفضه للانجراف نحو المناهج التقليدية التي لم تعد قادرة -وفق تصوره -أن ترقى إلى مستوى النص الأدبي" فعدنا بالمناهج التقليدية قصارها تتناول النص من حيث مضمونه غالبا .

وهل هو نبيل أو غير نبيل، وتناول اللغة من حيث هي شكل: وهل هي سليمة أو غير سليمة، قبل أن تصدر أحكاما فوقية صارمة على صاحب النص أو له، وذلك كله من موقف عل، أي من موقف القاضي المتغطرس، أو الحكم المتجبر، الذي لا مرد لحكومته.

ومن خلال الإجراءات السيميوتفكيكية حاول عبد الملك مرتاض أن ينفذ إلى كنه القصيدة من خلال تفكيك مدلولها من ناحية البنية اللغوية، الحيز الشعري، الزمن الشعري، التركيب الإيقاعي، وإن كانت هذه القصيدة تبدو بأنها غزلية يتغزل الشاعر فيها بليلى فقد بين مرتاض كيف تحولت ليلى في نص محمد العيد إلى رمز مشبع بدلالات عديدة عبر تحليله السيميائي الذي يمثل المعنى الثاني لهذه المرأة وهو الوطن

كما لاحظ الناقد بأن هذا النص تحكمه بنيتان اثنتان: بنية تطلعية وبنية قهرية تتجسد الأولى في قول الشاعر:

أي ليلاي أينها

هل قضت دينَ من قضى في المحبين دينها

[1] المرجع نفسه، ص42-43

كم تساءلت ساكنا .وأنهجا ما حوينها

لم يجبني سوى الصدى .أين ليلاي أينها؟

وتتجسد البنية الثانية في :

حيل بيني وبينها

روعتني ببينها

لم تصل مهجات فدينها

وقلوب علقنها

وعيون بكينها

تتضح صورة الصراع بين بنية التطلع إلى معرفة الحقيقة والمصير وبنية القهر وإفشال هذا التطلع، وقد تجلى اهتمام عبد الملك مرتاض أيضا بالمناهج النقدية الحديثة في سياق قراءته السيميائية لقصيدة "ياسين الأيوبي" وقصيدة "سعد الحميدين".

وهكذا توالت الأعمال النقدية في هيئتها السيميائية للناقد الجزائري عبد الملك مرتاض الذي امتطى صهوة الحداثة النقدية وفي هذا السياق بشير تاوريت: يأتي عبد الملك مرتاض في طليعة النقاد الجزائريين الأوائل من حيث استخدامه لهذه المناهج النقدية الحداثية بعدما أدرك فشل المناهج التقليدية في مداعبتها لجماليات النصوص الأدبية،

شن ثورته العارمة عليها، داعيا في الوقت نفسه إلى تجاوز التقليد ممتطيا في ذلك صهوة الحداثة النقدية كأساس للتميز[1]"

كما تمثل كتابات الناقد الجزائري أحمد يوسف نقلة نقدية متميزة عبرت عن وعي الناقد بالواقع النقدي والشعر الجزائري الذي ظل يعاني من اليتم والتهميش، فقد عني تنظيرا ونقدا بالنظريات الغربية الحديثة منها البنيوية، السيميائية، التفكيكية، الأسلوبية، ونظريات القراءة والتلقي، هذا التعدد المعرفي للناقد تمخضت عنه دراسات وإنجازات فكرية ومعرفية تدل على زخم الإنتاج وقدرة فذة في العطاء والرغبة في التجديد ولعل من أهم هذه الإنجازات "السيميائية الواصفة"، "المنطق السيميائي وجبر العلامات "الدلالة المفتوحة"، "مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة" السلالة الشعرية في الجزائر علامات الخفوت وسيماء اليتم .

وتعززه-أيضا -شهادة عمر أزراج الشعرية السابقة فأجاب بصراحة معهودة فيه: أجرؤ على القول بأنّ تجربتي الشعرية لم تستفد مطلقا من الشعراء الجزائريين الذين سبقوني، لأن هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية، بل هم لا يتجاوزون مدار المحاولات التي ظلت عند البدايات الشديدة اللهاث، والمصابة بالشلل في أحيان كثيرة[2] "

يرجع عمر أزراج السبب في هذا الانقطاع إلى عدم متانة وصلابة الكتن الشعري الذي سبقه والذي كان يعيش في ظروف تحكمها البنية التقليدية التي تعود أساسا إلى التكوين الفكري القائم على البعد الإصلاحي القائم على الرؤية الدينية، فظلت هذه التجارب

[1] تاورت بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص135

[2] يوسف أحمد، يتم النص الجينالوجيا الضائعة، منشورات دار الاختلاف،ط1،2002،ص74

الحبيسة مدرسة النظم ويعلل الناقد أحمد يوسف ثورة عمر أزراج على الجيل الذي سبقه في نحو قوله" لأنه لم يجد سلالة شعرية تمنحه القدرة على التحليق في عوالم شعرية جديدة، وتمكنه من إثراء هذه السلالة بإضافات شعرية نوعية عن طريق تمثل جمالياتها وتجاوزها في الوقت نفسه بواسطة إنجاز حساسية شعرية مختلفة، وهكذا يبدو الشعر - في نظره -فقيرا ويتيما[1] "

وبهذا التصور تترسخ مقولة اليتم والقطيعة لينفذ الناقد إلى أعماق هذا اليتم، كاشفا عن طموح جيل السبعينيات الذي يريد أن يجعل من الشعر عتبة للاستشراف المستقبلي ولكن كيف لهم ذلك وهم ولدوا بلا آباء يفتخرون بالانتساب إليهم .

الموقف التونسي

ارتبطت حركة التجديد الشعري عامة بالعودة إلى الذات والتعبير عن نوازعها المتفردة، مما جعل المنحى الرومانسي أفضل طريق يمكن أن يتبع لتجاوز أزمات الحياة وربما تخطيها أين يخلق الشاعر عالما من الأحلام والرؤى، وهو بذلك ينفصل عن الحياة والمجتمع انفصالا يوشك أن يكون تاما، فقد استجاب الشعراء الحداثيون لهذا النداء ورفضوا أن تدعوهم المناسبة العابرة أو أن تضغط عليهم أحداث الحياة اليومية، فينشئون من ألوان الفن والمعنى الغاية منها، أن يعبر الشاعر عن هموم كثيفة تتراءى له لكي تصبح الحقيقة الوحيدة التي تغمر هذا الوجود، فتحرر الشاعر من التبعية والالتزام مما جعله يقبل على الحياة إقبال الحرية والاختيار، وأصبح همه الوحيد البحث عن الجديد والمبتكر، وتجاوز الذات حتى تكون للتجربة الشعرية خصوصياتها المتميزة.

وعلى هذا الأساس تمثل شعراء تونس تلك المفاهيم الجديدة ونخلصوا من كل القيود التي كبلت مشاعرهم وأحاسيسهم وجعلتها حبيسة أوزان خانقة، فمنذ أن أخذت حركة

[1] المرجع نفسه، ص75

النهضة الحديثة في بداية هذا القرن تلم بالحياة التونسية القديمة وتتغلغل في أعماق المجتمع التونسي وتعمل على أن تغير صورته العامة والخاصة، وأن تصحح التصورات السلبية والقيم البالية، تمكن المجتمع التونسي أن يتلاءم مع الوضع الجديد لحضارة العصر وبالأخص الشعراء إذ أحس الأولون منهم بضرورة المساهمة في تحديث الكيان التونسي، وبأن عليه مهمة ثقيلة يجب أن ينهضوا بها تتمثل في إخراج الشعر من الردهة التي جعلته مكبلا ومقيدا بأصباغ وألوان من التكلف إلى فسحة الحرية والانفلات الذي يحقق للشاعر مساحة من الإبداع والتجديد.

وممّا سهل على شعراء تونس الأخذ بمسلك هذه العتبة تمثلهم الجيد للنماذج الشعرية القديمة واحتذائهم بها وفي هذا السياق يذهب الناقد "أبو زيان السعدي" إلى التأكيد عن أهم مصوغات الحداثة الشعرية التونسية كونهم" وجدوا الشعر العربي القديم نماذج رائعة تتوفر على كل خصائص الفن الجميل، من صحته في المعنى، وصدق في العاطفة، ودقة في الصورة، وبراعة في الصياغة اللفظية، وجمال في النغم والإيقاع عند كثير من شعراء الجاهلية، وفي شعر أعلام العصر العباسي عند الحسن بن هانئ والبحتري وأبي تمام والمتنبي والشريف الرضي وأبي العلاء المعري، وغيرهم من شعراء تلك الفترة الزاهية العظيمة التي حققتها الحضارة العربية، واستطاعوا بتمثلهم الجيد لتلك النماذج واتحتذائهم الدقيق لها واستعارتهم لكثير من خصائصها الجمالية والمعنوية أن يتوقفوا إلى ألوان مختلفة من النجاح، بحسب ماكانوا عليه من تباين في الاستعداد والقدرة والتكوين والثقافة.[1]

هذا الرجوع إلى الزخم التراثي الأدبي لم يختص به شعراء تونس وحدهم، وإنما كان ظاهرة من ظواهر النهضة التي شهدها الأدب العربي، لأن السبيل الأقوم للنهضة بالمجتمع

[1] السعدي أبو زيان، في الأدب التونسي المعاصر، الشركة التونسية للتوزيع، تونس،1982 ،ص30

والخروج به من نكبة السقوط والانحدار إنما يكمن في استلهام روح الحضارة العربية الإسلامية كما شهدتها في فتراتها الذهبية، وأن يجعلوا هذه الحضارة أساسا لمنطلق النهضة الجديدة، فاتخذ منها المبدعون بعض ملامحه التي فقدها عبر عصور التيه والظلام.

ولعّل هذا التطلع إلى تلك الملامح من أسبقية الحداثة في التراث الشعري، أن يبرر أنّ تمثل المأخذ الحداثي الشعري لا يتعلق بتلك المقدرات الزمنية، بقدر ما ينعطف إلى ما ينهض عليه النسق اللغوي وكذا البلاغي للتركيب الشعري وعبر هذا ترد حداثة الخطاب الشعري وهي تتجاوزذلك التقدير الزمني إذ أن الحداثة هي في الأساس مكنت النسق الشعري من الحضور الفعلي من جهة الأداء الداخل، وكذا تجانسه بزمانه عبر ذلك المعطى الأصيل، من هنا فإن الاقتراب من تلك المثاقفة لحداثة الخطاب الشعري كان ذلك الدور الفاعل في تمثل أفق التشكل الحداثي للقصيدة التونسية.

ومن أهم العوامل التي ساعدت على انتشار التجارب الشعرية الحديثة الأولى بتونس وجود عدد من الصحف والمجلات التي احتضنتها وأمدتها بالرعاية والاهتمام، حيث دعت إلى الانفتاح على حركات التجديد في العالم العربي والتي تمحورت حول "الشعر العصري"، وتؤكد أنّ محاولات التجديد في الشعر على مستوى الشكل تعود إلى اجتهادات "سعيد أبي بكر" مع العلم أنّ الدعوة إلى الشعر العصري في تونس قد سبقته في صحافة تلك الفترة مثل جريدة -الحاضرة-ومجلة السعادة العظمى اللتين شهدتا سجالات فكرية وأدبية عديدة وقد تضمنتا مواقف متقابلة بين المحافظين على السلامة اللغوية وعلى نقاوة اللسان، وجمال الذوق من ناحية، وبين الداعين إلى ضرورة ملاءمة الأدب والشعر خاصة للواقع الحضاري الجديد[1].

[1] عبيد سوف، حركات الشعر الجديد بتونس،الناشر جريدة الحرية،تونس، ط1،2008،ص13-12

وتجلت المحاولات الأولى لإعادة إحياء الشعر التونسي وإسقاط أقنعة الظلام والاستبداد في التيار الإحيائي الذي تزعمه ثلة من الشعراء من أمثال: محمود قابادو، صالح السويسي، إذ تجلت ضمن متون شعرهم تلك الخصائص الشعرية القديمة من تقديم للموضوع الأصلي بشيء من الغزل ومن تصوير للمناخ الطبيعي والاعتماد على معجم شعري تراوحت ألفاظه بين البداوة والسهولة الواضحة، ولذا لم يحقق هذا التيار تحولا شعريا مهما" ينهض بالشعر التونسي ويعيد له عزته التي عرفها في عهود سابقة، بل ظلوا مقلدين، مسرفين في التقليد، ملتزمين بالسير في الدروب السابقة التي عرفها شعراؤنا القدامى[1] " وهذا نموذج شعري عن هذه التبعية الشعرية وسقوط هذا التيار في فك التقليد وهو من شعر صالح السويسي مخاطبا المتنبي :

مالي أراك قد استبشرت بالعيد

وأنت بين الورى في سوء تنكيد

مهلا رويدك أن الخلف أوقعنا

في عظم معضلة حفت بتهديد

ما يجليه هذا الأنموذج الشعري هو ركونه إلى ذلك التشكيل من النسق المرجح لبنية سالفة، ومن ثم فهو ملمح لتلك الأبنية التي لا تفلح مسلكا لتجدد بنائي، وعليه فهو قائم على إيقاع يقترب من الأنساق الواصفة التي تستدعي إيقاع التصريع وترجيح القافية بلغة نلفيها لدى تلك التأدية الاولى لعمود الشعر .

[1] السعدي أبو زيان، في الأدب التونسي المعاصر، ص32

غير أن ما تنشده الكتابة الشعرية الحديثة أنها تتأبى مثل هذه الأنساق ولا تنهض عن الجاهزية من التشكل، مثل هذه البنية الشعرية كان لها دور في أنها أفرزت تلك السيرورة من التمثل الحداثي الواعد الخطاب الشعري التونسي المحدث .

وعليه إنّ إسهام متون المجلات في السياق التونسي عبر تلك الحقبة كان مكرسا أساسا على صناعة الخطاب وفق حداثة تباشر وعي المتلقي المأمول، كونه ورد ضمن تراتيبه هذه السيرورة من فاعلية التحديث الشامل إذ خرج عن تلك الاتباعية لعمود الشعر وكذا اجترار تلك المضامين القديمة، والانفتاح على نسق محدث وموضوع مغامر يباشر معالجته بطرائق وأشكال تعبيرية محدثة، على خلاف ما نلفيه في بعض النماذج الشعرية التي طفحت مترهلة من حيث البناء الشعري المحدث .

الموقف المغربي

في هذا الصدد يمكن أن نشير إلى الأديب المغربي محمد الصباغ (1929) الذي كان متأثرا بالأدب المهجري والأدب الغربي الإسباني. وتجدر الملاحظة إلى أن هذا الأخير، وتحت تأثير دعوة ميخائيل نعيمة إلى "موسيقى يختارها القلب وليس لوازم العروض"، كتب قصائد نثرية في ديوانيه المبكرين "شجرة النار" (1955) و"وأنا والقمر" (1956). غير أن "السياق الثقافي"، في تلك الفترة، لم يكن مهيئا لـ"الاستجابة الموجبة" لهذا النوع الجديد من الشعر؛ ولعل هذا ما يفسر إقدام الصباغ نفسه على نشر عمليه مترجمين إلى الإسبانية قبل إظهارهما في اللغة العربية التي كتبا بها أصلا. ويرد عبد العلي الودغيري، في كتابه "قراءات في أدب الصباغ" (1977)، ما سلف إلى ما أسماه بـ"تهيب الصباغ من صدم الذوق العربي في المغرب الذي لم يكن قد تعود على قراءة واستساغة القصيدة النثرية". ولذلك سرعان ما هجر الصباغ، في نظر الودغيري، "القصيدة النثرية" إلى نوع

آخر من الكتابة الفنية التي ترضي ميوله، وحاول أن يجعل من لغة المقالة والقصة شيئا قريبا من لغة الشعر[1].

وفيما يتعلق بقصيدة النثر، وسواء في المغرب أو خارجه، ثمة ملاحظة على قدر كبير من الأهمية ونادرا ما يتم الالتفات إليها وبلورتها بوضوح. ومضمون هذه الفكرة أن قصيدة النثر لا تفترض أو لا تُكن أي نوع من "العداء" لقصيدة التفعيلة، بل هي نشأت بجوارها وسارت معها جنبا إلى جنب وبما يكشف عن نوع من "التواكب" بينهما في أحيان ورغم "التنابذ" الذي يباعد بينهما في أحيان أخرى وبسبب من الصلات المتفاوتة بين مستويات الصوت والدلالة والتركيب التي تمايز بينهما. إن ما نقصد إليه، هنا، هو "النثرية"، "نثرية الإيقاع"، التي تفرض ذاتها داخل شعر التفعيلة نفسها. وهو ما تعبر عنه، ومن وجوه، نصوص محمود درويش ولا سيما في المراحل الأخيرة. بل إن هذه النثرية رافقت شعر التفعيلة منذ بداياته الأولى في الأربعينيات النازلة. ولعل هذا ما سعى واحد من أهم نقاد قصيدة النثر من العرب وهو الناقد صبحي حديدي إلى "تأصيله" في قراءة لافتة لمحمود درويش وقبله بدر شاكر السياب (1926 . 1964). وفي حال الشعر المعاصر بالمغرب تستوقفنا تجربة الشاعر السبعيني رشيد المومني الذي كان سباقا إلى كتابة قصيدة النثر بالمغرب في فترة كان فيها شبه إجماع حول كتابة الشعر اعتمادا على التفعيلة، ودون أن نتغافل عن تأثير المناخ الإيديولوجي الساخن الذي كان له دور على مستوى تكريس التفعيلة . ولا سيما . في علائقها بـ"الإنشاد" و"الكتابة المنبرية". ونتصور أن حنين رشيد المومني إلى هذه القصيدة ما جعله، وبعد عقدين من الزمن، يقدم على نشر نص "كمياء الاستحالة" (العلم الثقافي/ 30 دجنبر 1995) الذي هو أشبه ما يكون بـ"بيان" حول هذه القصيدة. وقد أثار، ورغم لغته الانسيابية التي لا تليق دائما بالبيانات، بعض النقاش. وكما كان متوقعا لم يكن من المناقشين والمعقبين من غير

[1] يحي بن الوليد، قصيدة النثر بالمغرب: التشكل والامتداد، مجلة الكلمة ،العدد 05

الشعراء، وبلغتهم المعهودة، مما كان له تأثير على مستوى "التأمل" في قصيدة النثر وتحريك "الأسئلة الممكنة" التي تمس "تداول" الشعر والثقافة في آن واحد بالمغرب[1].

غير أن التجربة التي تفرض ذاتها، أكثر، في هذا السياق، هي تجربة الشاعر المهدي أخريف الذي اتكأ على مرجعية مغايرة للمرجعية الفرنسية التي وجهت تجارب أغلب شعراء جيل السبعينيات الذي ينتمي إليه الشاعر شأنه في ذلك شأن مجايله رشيد المومني. وقد كشف عمل المهدي أخريف الأول "باب البحر" (1983) عن "منحى" مغاير داخل "أفق" قصيدة جيل السبعينيات، تلك القصيدة التي سعت إلى تعميق ما كان قد أسماه الراحل عبد الله راجع بـ"بنية الشهادة والاستشهاد" في دراسته التي تحمل العنوان ذاته (1987). ويبدو جليا أننا لا نلمس، في نصوص المجموعة سالفة الذكر، الإيقاع والنغم والقافية؛ بكلام آخر أدق وجامع:

لا نلمس الموسيقى التفعيلية، ورغم اعتماد الشاعر التفعيلة. إن الشاعر، هنا، "يستولد طريقا آخر للقصيدة" كما قال في قصيدة "يقظة". وهو ما يمكن إدراجه ضمن "شرط الكتابة" التي هي قرينة نثرية الإيقاع (وقد سلفت إليها الإشارة) موزاة مع نثرية الدلالة، هذا وإن كان الشاعر لا يمضي، وفي "يقظته"، بعيدا على مستوى تعميق "الكتابية" بسبب من ذبابة "الغنائية" التي لا تفارقه.

وبعد هذه الملاحظة، التي سعينا من خلالها إلى تبيان البدايات الأولى لقصيدة النثر، وسواء من خلال شعر التفعيلة أو الشعر المنثور الذي سبقها، وهو إشكال نقدي متشع ومركب، فإنه يمكننا أن نخلص إلى الجيل الذي جاء بعد جيل السبعينيات، أي جيل الثمانينيات كما دأبت الآلة النقدية على توصيفه والذي انحاز أغلب شعرائه إلى هذه القصيدة. ولا يخفى اعتراض الكثيرين على المسألة الأجيالية، والسبب . في نظرهم . أنها "إجرائية" ولا تلامس الشعر في أعماقه. غير أنه يمكن الاعتراض على هذا الرأي بكون

[1] المرجع السابق.

أن "التصنيف الأجيالي" ليس عديم الجدوى، إضافة إلى أنها ليست أبدا من باب "التبسيط النقدي" أو "التيسير الصحفي". فهو لا يخلو من "نمط تصور" للشعر في مرجعايته المتغايرة ولغاته المختلفة[1].

أجل لقد هيمنت قصيدة النثر داخل الأدب العربي خلال العقدين الأخيرين، بل وتسارعت وتائرها مع الثمانينيات النازلة والتسعينيات الصاعدة، وصارت تشكل متن الشعر العربي المعاصر كما أسلفنا. إلا أن جيل الثمانينيات، بالمغرب، وهو جيل غير متجانس، وهو ما تومئ إليه تسمية "الجيل" ابتداء، ليس مشغولا بأكمله بتكريس قصيدة النثر في الشعر المعاصر بالمغرب.

فأسماء مثل محمد الصابر ومحمد عرش وصلاح بوسريف وعبد الدين حمروش... اعتمدت التفعيلة وعلى الرغم من عدم التقيد الصارم بهذه الأخيرة. وعلى مستوى آخر فعدم اعتماد التفعيلة لا يفضي بالضرورة إلى قصيدة النثر ولا يضمن "شرف الانتماء" لها. فأسماء مثل أحمد بركات ومحمد بوجبيري والزهرة المنصوري ووفاء العمراني وثريا ماجدولين وإدريس علوش...

لا تعتمد التفعيلة في تجاربها المتضمنة في مجاميعها المنشورة، غير أن "شبح التفعيلة" يظل باديا في نصوص هذه الأسماء، مما يباعد بينها وبين قصيدة النثر. ومن ثم سيكون من الصعب القول بأن هذه التجارب تعبر عن قصيدة النثر في حضورها المستقل الذي هو قرين قواعد مخصوصة كامنة في اللغة ذاتها وفي العلاقات اللغوية وهي تفسح للذات مساحات داخل ما يسميه هايدجر "انبساط التكلم".

ويظهر أن هذه القواعد أصعب من "نهج التفعيلة" التي تبدو في شكل عكازة تسعف على الاسترسال الخارجي وفي معزل عن التنامي اللغوي الموازي. فأغلب نصوص هؤلاء

[1] يحي بن الوليد، قصيدة النثر بالمغرب: التشكل والامتداد، مجلة الكلمة ،العدد 05

يبدو وكأنها وضعت لـ"الإنشاد" لا لـ"القراءة"، ولـ"الأذن" لا لـ"البصر". وقراءة مجموعة "على درج المياه الموعودة" (1990) لصاحبها "الشاعر الحزين" مبارك وساط (وقد سلفت الإشارة إليه) جديرة بأن تكشف عن جدوى "القراءة الهادئة"، لا "الإنشاد الهادر"، في "التعامل" مع قصيدة النثر.

وكما أن قصيدة النثر لا يمكنها أن تكون مجرد "تنويع" داخل الشعر، مما يقود إلى تسييجها بتلك النظرة التي لا تحيد عن ثنائية القبول والرفض. إنها تنطوي على تصور للشعر ذاته وللحياة التي تنبثق منها، هذا وإن كانت لا تكترث بالمفاهيم أو باللغة الشارحة التي تندغم في صميم اللغة الشعرية. ثم إن تصورها للشعر لا يخلو من تراتبية فيما يتعلق بالعناصر التكوينية للعمل الشعري في خواصه النوعية، ولا تخلو هذه التراتبية بدورها من دلالات بالنظر إلى "التبدل" الحاصل في مقولات الفكر ككل ولا في الشعر بمفرده. وفي ضوء ما سلف يمكن التشديد على تراجع مكون "الصوت" في قصيدة النثر، في مقابل تدافع مكون "الدلالة" في جسد القصيدة.

ومن التفاعل بين هذين العنصرين أو المكونين، وهو "تفاعل انشطاري"، منشأ "الكتابة" التي أشرنا إليها من قبل. ونقصد، هنا، إلى "الكتابة الداخلية" (كما نعتها أنسي الحاج في حواره السابق) تمييزا لها عن "الكتابة" ككل ومن حيث هي وسيط أو جسر بين المبدع والإبداع. وكتابة من هذا النوع يمكن إدراجها في نطاق ما عبر عنه جون كوهن، في كتابها "بنية اللغةالشعرية" (1966)، بـ"القصيدة الدلالية". إلا أن هذه القصيدة، وفي تمركزها الدلالي، لا تخلو، وكما يقول جون كوهن نفسه، من "اعتبار جمالي[1]."

وضمن الدلالة، التي تتسرب في مسارب الكتابة، يتكشف مفهوم الشعر الذي يلتبس بذلك النوع من "النسق الثقافي" الذي يومىء إلى مجمل التحول الذي أفضى بالشعر ككل، وقصيدة النثر تعيينا، إلى مفارقة ظلال القضايا الكبرى ودعاوى الالتزام

[1] المرجع السابق.

وفيوض الإيديولوجيا... وغير ذلك من الأشكال التي واكبت ظهور قصيدة التفعيلة في سياق الاعتداد أو المد القومي وحركات التحرر الوطني.

لم يعد يهم الشاعر أن يكون "فم الجماعة" أو "ذاكرة للجماهير" كما يقول عبد العزيز موافي في كتابه "قصيدة النثر" (2004). ولم تعد تهمه تلك العوالم الكبرى ولا العداءات الإيديولوجية... مقارنة مع عوالمه الصغيرة الدانية التي أخذ يتلذذ بكتابتها بجسده. ومن ثم فتمجيد "جورب" أو رثاء "حذاء"، وكما في مجموعة إدريس علوش (الأخيرة) "مرثية حذاء" (2007) مثلا، صار يحظى بأولية ملحوظة مقارنة مع رثاء شهيد أو تمجيد بطل كما قال من قبل الشاعر حسن نجمي الذي كان قد افتتح مساره الشعري بديوان شعري إيديولوجي زاعق "لك الإمارة أيتها الخزامى" (1982).

وخلاصة القول، في هذه النقطة، ثمة، أو بالأدق يشترط، "نص كتابي" ينأى بالقصيدة، قصيدة النثر، عن "العقائديات الكبرى"، ويقوض، من ثم، "المركزيات الإنشائية" أو "السباحة الإنشائية" كما ينعتها عباس بيضون في حوار لافت معه حول قصيدة النثر (القدس العربي/ الأربعاء 1995/08/23). إلا أن هذا التقويض، وغير المدروس، في أحيان كثيرة، أسقط العديد من الكتابات الشعرية في ذلك النوع من "الشعر السهل" الذي رأى فيه ناقد كبير للشعر وفي حجم جابر عصفور، وفي كتابه "في محبة الأدب" (2003)، "كلاما رطيطا" و"شعر صراصير."

وبالنظر إلى الصورة (المرئية) . التي صارت إحدى العلامات الدالة على العصر في إطار ما يصطلح عليه بـ"حضارة الصورة" . لا يبدو غريبا أن يتم التشديد، في قصيدة النثر، على "الرؤية (Vision) "في ارتكازها على "العين" أو "الحدس الانطباعي"... بدلا من "الرؤيا" في ارتكازها على "الذهن" أو "الحدس الصوفي" أو "الميتافيزيقي"... إلخ.

ويمكن تأطير تجربة حسن نجمي، ومنذ مجموعته المفصلية "حياة صغيرة" (1995)، ضمن "شعر الرؤية". ويضعنا هذا الشعر، ودون التغافل عن منحاه العالمي أيضا، في صميم قصيدة النثر في اشتراطاتها الداخلية الصعبة وفي انشدادها، وعلى مستوى الدلالة، إلى الأشياء والتفاصيل والوجوه كما هي ودونما أي "تدخل" (سافر) من قبل الذات بسبب من "إرادة القول" أو "انبساط التكلم". وشعر من هذا النوع قرين "تقنية الاستعادة" على مستوى "الالتقاط" أو "الأداة"، وقرين "الحياد العاطفي" على مستوى "الشعور". هذا بالإضافة إلى أنه لا يكشف عن "المركزي" أو "العقدي" أو "الجوهري" على مستوى الاعتبار الدلالي، ولا عن الزائد البلاغي على مستوى الاعتبار الجمالي. فالشيء يغدو،هنا، بمثابة "المُوَلد" أو "الرَحِم" (الدلالي) جنبا إلى جنب "الاستعارة البيضاء" التي تفترض ولا تفترض "التأويل الدلالي" الذي تحدث عنه إمبرتو إيكو في كتابه "حدود التأويل".

فالأمر، هنا، أشبه بما اصطلح عليه، ومنذ تجربة رامبو (1845 ـ 1891)، بـ"الشعر الموضوعي". ولعل هذا الموضوع ما كنا قد سعينا، ومن خلال قصيدة النثر ذاتها، إلى دراسته في قراءة تحمل العنوان نفسه "شعر الرؤية" (2005) كرسناها لتجربة حسن نجمي[1].

إنّ ما كان المهدي أخريف قد نعته، في نص"رسوم الفرطاخ على أسوار المدينة"، بـ"الرؤية" هو ما سيتم، وفي قصيدة النثر، إنزاله إلى حدود المرئي. غير أن هذا "التكتيك" الشعري يستلزم "عينا لاقطة" أو "باصرة تشكيلية"، هذا بالإضافة إلى "الفضاء البصري" الذي ينتظم في نطاقه، وعبر لعبة الإضاءة والاستضاءة، الفضاء الدلالي. ويتأكد الفضاء البصري، أول ما يتأكد، من خلال عدم "حياد الصفحة" حيث استغلال "البياض"

[1] يحي بن الوليد، قصيدة النثر بالمغرب: التشكل والامتداد، مجلة الكلمة ،العدد 05

والتوزيع المدروس للأصوات والمفردات والتراكيب؛ وكل ذلك في المنظور الذي يفضي إلى "إشراك العين" أو استدراج "قناة البصر" إلى آفاق التلقي.

هذا ولا ينبغي أن نتغافل، وفي سياق "قناة البصر"، وفي إطار من "التفضية النصية"، عن "الرسومات" التي تصاحب النصوص تأكيدا لمبدأ "المصاحبة": مصاحبة الشعر للتشكيل؛ وإن كانت هذه التجربة لا تزال محدودة في الشعر المعاصر ككل بالمغرب، ورغم "الطفرة" التشكيلية التي يعرفها هذا الأخير ومنذ فترة الستينيات.

ويقودنا التشديد على "قناة البصر"، في نطاق قصيدة النثر، وفي إطار من "حضارة الصورة" أو "التحول المرآوي"، إلى تجربة أخرى، تندرج، وبحدة، في القصيدة ذاتها. ونقصد، هنا، إلى تجربة جلال الحكماوي، وخصوصا في مجموعته الأخيرة "اذهبوا قليلا إلى السينما" (2005). فكل شيء، وعلى مستوى المراكز الدلالية، يتحول إلى سينما؛ بل إن العالم بأكمله يغدو "شاشة".

غير أن ما يهمنا، هنا، ليس تأثير السينما الكامن في المستوى الدلالي فقط، وإنما تأثيرها الذي ينقسم على "الوعي الكتابي" ذاته. ومن ثم، وفي النص سالف الذكر، منشأ "الإيقاع التصويري" القائم على ما يشبه "تقنية الفيديو" و"تقنية المونتاج السريع"... أو، وكما يلخص عباس بيضون، "الإيقاع المونولوغي الحواري لحياة التجوال والإغراء المونتاجي الكولاجي والفيلمي للتسكع المديني".

يتعلق الأمر، هنا، بشعر "كأنما يصدر عن عين كاميرا. كاميرا تنتقي الصور والمشاهد وتولفها في شريط لغوي بدل النيغاتيف الجيلاتيني" كما يقول يوسف بزي في

مقال حول "قصيدة النثر والفنون البصرية" يعالج فيه الموضوع نفسه في قصيدة النثر بلبنان[1].

إلا أن الوصل بين حسن نجمي وجلال الحكماوي ومن ناحية "اليومي" ذاته يفرض التمييز بين نوعين من هذا الأخير: "اليومي المصفى" كما نجده عند الأول، وإن كان قد خدش هذا "الصفاء" في مجموعته الأخيرة "على انفراد" (2007)؛ و"اليومي" عند الشاعر الثاني، وبما في ذلك مجموعته الأولى "شهادة عزوبة" (1997)، والذي تتخلله نبرة سوريالية تتمظهر على مستوى السخرية السوداء والكتابة الأوتاماتيكية (وإن في مواضع محدودة) والرغبة الملحة والجسدانية المقصودة.

وفي هذا الصدد لا ينبغي أن نتغافل عن صاحب مجموعة "كلما لمستُ شيئا كسرتُه" عبد الإله الصالحي الذي ينخرط بدوره ضمن حلقة الشعراء الملاعين من "المتعامدين" أو "الإسرافيين" من المنخرطين في "السوريالية المداورة" في "تحولاتها العربية" اللاحقة.

وقبل أن نخلص إلى النقطة الموالية لا بأس من أن نشير إلى أنه سيكون من الصعب أن نصنف، وبشكل صارم، هذين الشاعرين ضمن السوريالية، وهو ما قد يوافق عليه الشاعران بدورهما. غير أنه يمكن أن نعترض، هنا، على أننا ننظر إلى السوريالية كـ"نبرة" تتسرب في مسارب الكتابة وليس كـ"تحققات نصية" ترادف الكتابة ذاتها وبمعناها المطلق.

وفيما يتعلق بقصيدة النثر لدى الجيل اللاحق على جيل الثمانينيات فهو ما يتطلب بدوره دراسة مستقلة. أجل إن هذا الجيل، وللمناسبة، وإلى حد ما، وشأنه شأن جيل الثمانينيات، لم تتضح ملامحه بعد. غير أنه واصل، ومنذ إرهاصاته الأولى، وبطريقته،

[1] المرجع السابق.

الإلحاح على "الـ"لن" التي كان قد أطلقها أنسي الحاج في شبابه. وفي السياق نفسه يمكن التشديد، على أنه، وفيما يكشف منجزه المحدود، انحاز، وبالكلية، لقصيدة النثر، هذا إذا ما لم نقل بأنه جعل منها "بديلا" للشعر ذاته لا مجرد تنويع داخله. لقد فكت القصيدة، في تجربة هؤلاء، ومع أسماء كعزيز أزغاي ومحمود عبد الغني وعدنان ياسين ومحمد عابد، صلاتها مع التراث والماضي، وبدت بالتالي بدون جذور وأشبه بـ"تجربة" أو "نص لقيط".

وعلى الرغم من هذا "الانقطاع" فتجربة هؤلاء تتقاطع مع تجربة شعراء جيل الثمانينيات، ولا سيما من ناحية ما كنا قد عبرنا عنه، في قراءات تطبيقية لنصوص لهؤلاء، بـ"تصعيد الحاضر" و"تشتت الذات" و"انقسام الوعي" و"التسكع المديني" و"القيلولة الوجودية" و"العولمة السعيدة"... و"اللاعقلانية المدمرة".

وكل ذلك في المنظور الكاشف عن مركزية الذات الكاشفة بدورها عن الكائن المشاكس والخاسر والمعانق للخطأ أو "طاولة الخطأ" كما ورد في تعبير من "عودة صانع الكمان" سالفة الذكر، وكل ذلك أيضا في المنظور الكاشف عن اجتثات "النبالة اللغوية" موازاة مع الإجهاز على "البنية الصوتية" للشعر[1].

-المبحث الثالث: الظواهر الفنية والمعنوية في القصيدة النثرية

إنّ ظهور قصيدة النثر في الخمسينات بشكلها الصارخ والجريء متخلية عن أقدس مقدسات القصيدة العربية القديمة شكل منعرجا حاسما في مسار الشعر العربي. فأحدثت صدمة لدى المتلقي العربي الذي ألف القصيدة بشكلها المعروف، كما طرحت قضية الإيقاع الداخلي الذي تمسكت به القصيدة النثرية، ففجرت تلك الإشكالية بين النقاد والشعراء- وإلى يومنا هذا.

[1] **يحي بن الوليد، قصيدة النثر بالمغرب: التشكل والامتداد، مجلة الكلمة ،العدد 05**

والإيقاع العربي إيقاع كمي حيث تنهض موسيقاه على الكم في المقاطع وما يستغرقه المقطع من وزن للنطق به، ويتخذون أقصر المقاطع (وحدة) يقيسون بها وينسبون إليها وتتكون تفاعيله من مقاطع قصيرة وطويلة. وقد ارتبط بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل التغيير[1].

وقد ظل الشعر بشكل عام مرتبط أشد الارتباط بتلك الأوزان والقوافي التي حددها العروضيون، وبالرغم من ذلك فقد كانت هناك محاولات للانفلات من قيود الوزن يقول مؤرخو الأدب إن المولدين قد تملك بعضهم حب الابتكار والميل إلى الجمال والتفنن في أوزان الشعر وطرقه فمزجوا بين الأوزان المختلفة وربما ألفوا بين وزن مخترع ووزن معروف[2].

وقد تغيرت البنية الإيقاعية للقصيدة العربية في العصر الحديث فظهر من القصائد ما يبتعد عن نظام الأوزان الخليلية ،كما ظهرت قصائد أخرى تقطع صلتها بالإيقاع التقليدي نهائيا، فأطلت علينا قصيدة النثر كشكل من الأشكال التجريبية الجريئة التي عرفتها القصيدة العربية ونتيجة لعدة ظروف سياسية واجتماعية وثقافية ميزت تلك الفترة.

وفي هذا يقول صالح بلعيد: كانت مرحلة الخمسينات مرتبطة تاريخيا بحلم البعث والخلاص، وفنيا بحجم التراكم الثقافي العربي بكل أبعاده فكانت قصيدة رافضة، ثائرة متجاوزة للإشكال التقليدية حيث تخلت عن أقدس مقدسات القصيدة التقليدية (الوزن والقافية) وقد تطلب ذلك تقديم البدائل الموسيقية والإيقاعية فتولد لدينا

[1] الأحمد أحمد سليمان، ويسألونك عن الشكل الاسمي كتبة النوري،دمشق،د.ط،1979

[2] أدونيس ، الثابت و المتحول_3_ صدمة الحداثة،دار العودة،بيروت،ط1963،4

إيقاع جديد ينبض بالحركة. وكانت إشكالية الإيقاع الداخلي من بين الإشكاليات التي صاحبت ظهور قصيدة النثر[1].

إنّ الاهتمام بالإيقاع الداخلي قديم يرجع إلى بحوث القدماء في البلاغة وفنون القول، فنجد مصطلحات مثل الرونق، السلامة، البلاغة، الطلاوة، الحلاوة، كثيرة الورود في كتب النقاد القدماء[2]، وهو ما يعبر عن اهتمامهم بالسجع، ولعل مرد ذلك إلى وعي مبكر لدى النقاد القدماء بأن الإيقاع لا يتوقف فقط عند دخول الوزن والقافية في النص، وإنما هنالك عدة عناصر أخرى تساعد على تشكيله كالقيم الصوتية، حيث أن ابن سنان الخفاجي- قد أشار في – كتاب (سر الفصاحة) إلى القيم الصوتية وبذلك يكون قد انتبه إلى سر الموسيقى الداخلية[3].

فوراء الموسيقى الخارجية كانت هناك موسيقى داخلية تنبع من اختيار الشاعر للكلمات وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات >> وهذه الموسيقى الداخلية التي تختلف عن الموسيقى التي يحققها الوزن والقافية، تتظافر في خلقها عناصر شتى يشترك فيها الشعر و النثر، وأول هذه العناصر هو الألفاظ[4].

وبفضل هذه الموسيقى الداخلية يتفوق الشعراء بعضهم على بعض، حتى ولو نظموا أشعارهم على بحر وقافية واحدة، وكان البحتري قد اهتم بها كثيرا في أشعاره مما نال استحسان النقاد. فيقول يوسف حسين بكار>> ولعل شاعرا عربيا لم يستوف منها ما استوفاه البحتري ولذلك كان النقاد يقولون إن بشعره صنعة خفية[5].

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت ، ط 1978، 2

[2] أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة،دار الاداب ، بيروت،ط1985،1

[3] أدونيس ، الشعرية العربية، دار الاداب بيروت ، ط1989،2

[4] أدونيس ، الصوفية و السريالية، دار اليافي، بيروت، لبنان، ط 1992،21.

[5] أدونيس، فاتحة النهايات القرن ،دار العودة، بيروت ،ط1980،1

إن محاولة قصيدة النثر تحطيم الهندسة الموسيقية المفروضة على الشعر لا تعني أبدا قطع الصلة بين الشعر والموسيقى، وهو ما يؤكده أدونيس من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم ومن الخطر أيضا القول بأنهما يشكلان الشعر كله[1]، لذا فقد دعت الحركة إلى اعتماد إيقاع جديد يستمد مقوماته من نظام العلاقات الداخلية التي تؤسس بنية النص الشعري.

وقد أعلنت القطيعة مع الإيقاع القديم وانطلقت لتحقيق بنية إيقاعية جديدة تتناسب مع التطور الذي يشهده شكل القصيدة الحديثة، واصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة الإيقاع الداخلي، وهو ما يختلف عن الإيقاع القديم في كونه لا يرتكز كثيرا على الجانب الصوتي، وإن كان لا يهمله تماما، فقد تم تحديد الإيقاع الداخلي من الانسجامات الصوتية وطرق التعبير والتي تنبع من طبيعة حروف اللغة ذاتها، وبالتالي فإن علائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة هذه كلها موسيقى[2]، ولكنها موسيقى تختلف عن موسيقى الشكل المنظوم المعروفة.

ورغم إعلان شعراء قصيدة النثر القطيعة مع الهندسة الإيقاعية القديمة، إلا أنهم لم ينكروا أهمية الموسيقى، ولكنها موسيقى مختلفة عن تلك التي تقوم على ثنائية الوزن والقافية، بل هي قائمة على حركة المكونات الداخلية للنص، كما أشارت إلى ذلك يمنى العيد بقولها : أرى أن الإيقاع الداخلي قائم في حركة مكوناته[3].

ولاشك أنّ هذا يتوافق مع ما دعى إليه اليوت، والذي ركز على العلاقات الموسيقية الداخلية، فذكر أن موسيقى الكلمة إنما هي نتيجة لعدة علاقات تربطها بما يسبقها

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي ،دار العودة،بيروت ،ط4،1979

[2] أزراج عمر، أحديث في الفكر و الادب ،دار البعث ، قسنطينة، ط1،1984

[3] إسماعيل عزالدين، التفسير النفسي للادب،دار العودة،بيروت، ط4،1979

ويعقبها من كلمات فيقول :فهي تنتج من علاقاتها بالكلمات السابقة عليها، والتالية بعدها مباشرة وبصورة غير محددة من علاقتها بسائر سياقها[1]. ولذلك فقد أعطى أهمية كبيرة لترتيب الكلمات في مواضعها المناسبة.

لاشك في أن هذا التوجه الجديد كان يهدف إلى تحرير الشكل الشعري من القوالب الجاهزة التي ورثناها عن الخليل فعثروا على بديل لتلك القوالب في إيقاع داخلي مبني على علاقات الصور والألفاظ والأصوات، فالموسيقى قد تولد من غير الوزن حيث أن ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء تبدو إلى قصيدة النثر أكثر أهمية[2]، وبما أن قصيدة النثر تتخلى عن التفعيلة، فهي تحاول تكثيف الموسيقى، ومن العناصر التي يجرى شحنها بالموسيقى.

وقد حرص النقاد والشعراء على القيمة الصوتية للمفردات وتركيبها في النص الإبداعي للوصول إلى ذلك فانه ينبغي الإلمام بخصائص للأصوات الإيحائية بالإضافة إلى استجلاء إيحاءات أصوات الكلمة و وعي بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبوظيفة التركيب في صياغة التشكيل الفني في الصورة أو الرمز أو الأسطورة[3].

وبهذا فإنّ مفهوم البنية الإيقاعية يصبح أكثر شمولية، والائتلاف بين تلك العناصر جميعا يشكل لنا الإيقاع الداخلي، لكن هل يمكن تحديد هذا الإيقاع بدقة؟ لقد عرف أدونيس بأنه إيقاع متنوع، واعتبر أن مختلف عن الإيقاع القديم والذي يفرض

[1] إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر،قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ،دار الفكر العربي،بيروت،ط 3،1966

[2] أنيس الوجود ثناء، رمز الماء في الادب الجاهلي،دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع للمملكة العربية السعودية، دط، 2000

[3] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر العربي ، مكتبة الانجو المصرية ، القاهرة،ط 3،1981

على القصيدة من الخارج، وقد حدده بـ>>التوازي و التكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها[1].

فالموسيقى الداخلية لا تنبع من تناغم من أجزاء خارجية وإنما تنبع من التناغم الداخلي الذي يشكل جوهر الموسيقى في الشعر، فهي ضرورة من ضرورات الشعر ولا يمكن أبدا فصله عنها. ولكن مفهوم الموسيقى نفسه بقي محط جدل ونقاش بين الشعراء والنقاد.

وكما ألح رواد قصيدة النثر على قضية أخرى، وهي ضرورة الفصل بين العروض والإيقاع، فأعطوا الامتياز للإيقاع في بناء القصيدة، وكثيرا ما رددوا في المناسبات الشعرية والتجمعات الشعر إيقاع لا عروض[2].

فالبحور والأوزان هي شكل من أشكال الإيقاع الموسيقى، ولا يمكننا أن نحصر الإيقاع في عروض الخليل. فموسيقى الشعر أوسع واشمل من ذلك بكثير، يقول نزار قباني: العروض ليس سوى قطره صغيرة في المحيط الأكبر الذي هو الموسيقى[3].

فالإيقاع الوزني لوحده لا يمكن أن يشكل موسيقى القصيدة ولذا كان لابد من التفريق بين الوزن والإيقاع، فالشاعر الجديد لا يجيد أوزان محددة تجعل من العملية الشعرية مجرد عملية حسابية.

بل إنّه يلجأ إلى اللغة ليفجر طاقاتها الموسيقية حيث أن الإيقاع حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى، الإيقاع نبع والوزن مجرى معين من هذا النبع[4] ، وهنا يظهر لنا

---

[1] بزون أحمد، قصيدة النثر العربية ، (الاطار النظري° دار الفكر ،ط1،1996

[2] البطل علي، الصورة الشعر العربي حتى خر القرن الثاني الهجري ،دراسة في أصولهاوتطورها دار الاندلس، لبنان،ط2،1981

[3] بكار يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث،دار الاندلس للطباعة و النشر، بيروت، 1990 .

[4] المرجع نفسه.

موقف الشعراء قصيدة النثر من التراث، فهم وان طالبوا بتجاوز التقاليد الشعرية القديمة إلا أنهم لم ينفوا وجود جمالية موسيقية معينة يحددها كل من الوزن والقافية.

كما أنهم رفضوا القافية بعد أن كانت تشكل مع الوزن أهم عناصر الإيقاع في القصيدة العربية، فلقد كانت القصائد تأتي على قافية واحدة، كما اعترفوا بأنّ الشعر يفقد كثيرا بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم فكثيرا تنحصر القافية في أداء مهمة إيقاعية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة[1].

ورغم أنّ النقاد القدماء في تحديدهم للقافية حرصوا على الخصائص الصوتية وعلى جمال الإيقاع من خلال عذوبة حروفها وسلاسة مخارجها وسهولتها[2]، ورغم سحرها وإثارتها في كثير من القصائد إلا أنّ شعراء قصيدة النثر اعتبروها بمثابة القيد الذي يكبل قرائح الشعراء، ولابد من تحطيمه لأنها اللافتة الحمراء التّي تصرخ بالشاعر قف حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل[3]. وبذلك فهي توقف ذلك الانسياب والتدفق الذي يصله الشاعر وتضطره إلى البدء من جديد.

كما أكد شعراء قصائد النثر أنّ كل قصيدة تملك إيقاعا مختلفا عن بقية القصائد النثرية الأخرى، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل إن كان لا يجمع بينها وحدة إيقاعية واحدة فلما تصنف إلى جنس واحد؟

---

[1] بلعيد صالح، محاضرات في قضايا اللغة العربية مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة ،دار الهدى و النشر، الجزائر

[2] بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياتة و ابدالاتها_2 الرومانسية دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001

[3] بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنيتاته و ابدالاتها 3_ الشعر المعاصر

لقد ارتبط مصطلح(إيقاع التجربة) كثيرا بالقصائد النثرية، فلكل قصيدة نثر إيقاع متميز عن بقية القصائد لأنّ عالم الموسيقى فيها عالم شخصي خاص ليس الشاعر فيه تلميذا بل سيد وخالق[1].

فلطالما فسرت شعرية قصيدة النثر بإيقاع التجربة، إن موسيقى الشعر تصبح جزءا من التجربة الشعرية نفسها لان هناك علاقة وطيدة بين الإيقاع وبينها، كما أن موسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه، ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول اللغوي[2]. وهذا ما يتفق مع رأي أدونيس الذي يرى أن سر الموسيقى في الشعر الجديد ينبع من التناغم الحركي الداخلي.

ولقد أثار هذا التوجه جدلا كبيرا ، فثار بعض النقاد و الشعراء على هذا المصطلح بدعوى أن الإيقاع يتحقق عن طريق السمع ونحن لا نسمع هذا الإيقاع، ومنهم من رفض المصطلح تماما واعتبروا أن اصطلاح الموسيقى الداخلية تسمية غير دقيقة بأن الموسيقى لا تكون داخلية، بل خارجية والكلمة المنفردة صوت منفرد ، والكلمات المتلاحقة أصوات متتابعة لا تشكل لحنا[3].

وهو ما ذهب إليه عدد من النقاد في العصر الحديث، فرأوا أنّ الإيقاع مجرد عملية وهمية تفقد الشعر أهم عناصره الجوهرية التي تشكل إيقاعه (الوزن والقافية)، فربطوا بين الإيقاع والوزن.

---

[1] بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنتلته و ابدالاتها 4_ مساءلة الحداثة دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2،2001

[2] ثامر فاضل، اللغة الثانية_ في إشكالية المنهج و النظرية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي بيروت ط 1994.

الجاحظ أبو عثمان بن بحر، البيان و التبيين ، تحقيق موقف شهاب الدين ، دار الكتب العلمية بيروت، ط1،1998[3]

ورفضوا أن تسمى قصيدة النثر شعرا لتخليها عنه لأنه جزء أصيل للنبض و للنغمة التي هي دائما حوار وصراع ما بين الساكن والمتحرك في بنية الكلمة العربية الصغرى والتفعيلة العربية والشطر العربي[1]، فإيقاع القصيدة العربية لا يمكن أبدا أن يقوم على علاقات داخلية وخصائص صوتية، ويواصل سامي مهدي رفضه لفكرة الإيقاع الداخلي، فيحصر الموسيقى في الإيقاع المنتظم حيث يقول:

"عنصر الموسيقى هو الإيقاع المنتظم، أي الوزن، ولكنه شيء قد يتذوقه من يتذوقه و لكننا عندما نريد أن نخضعه لقياسات محددة ، أو نستكشفه على المستوى المادي ، فلا نجد له أثر[2].

ولعل ما أثار كل ذلك السجال بين النقاد والشعراء هو ذلك الغموض الذي ظل محيطا بمفهوم الإيقاع الداخلي و أوقعنا في الالتباس ، فرغم إمكانية تتبع الإيقاع الخاص بقصيدة النثر بالنبر والتركيب الصوتي للغة ، التكرار والتواري ، علاقة الحروف ...

إلا أنّ هذا لا يعني قابليتها للخضوع لمقياس خارجي لأن قصيدة النثر لا بحر لها فالبحر هو القالب النظري المنتظم الذي يوجد خارج النص و مستقلا عنه ، أما قصيدة النثر فإن لكل منها إيقاعها الفردي المتغير، والإيقاع هنا يسرح في واد متغير المسارات والانعطافات ، وليس بحرا هادئا منتظم الحركة متكررها[3].

فبسبب ذلك التحرر من قيود الوزن والقافية لم يعد لقصيدة النثر قاعدة إيقاعية ، ولعل هذا ما دفع بالشعراء إلى استسهالها، ومن ثم كتابة مئات القصائد التي تنتسب

---

[1] بن جعفر قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي مكتبة الازهرية، القاهرة،ط1978

[2] الجوزو مصطفى، نظريات الشعر عند العرب_الجاهلية و العصور الإسلامية، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1984 .

[3] الحاوي إبراهيم، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي مؤسسة الرسالة ،بيروت،ط1984.

إليها واعتبر كل ما كتب دون وزن وقافية قصيدة نثر، والحقيقة غير ذلك لأن الخلق بحرية أصعب جدا من الخلق بقواعد معينة[1].

ومما لا شك فيه أن ذلك الرفض الشديد جاء نتيجة للصدمة التي أحدثتها القصيدة النثرية، بتخليها عن الوزن والقافية، اللذين ظلا مقدسين على مدى قرون من الزمن، وعندما حدثت القطيعة وقف القارئ العربي مندهشا لأنه لم يتعود إلا على رؤية الشعراء يتنافسون على الانصياع إلى أحكام العروض، ونجد محمود درويش بالرغم من اعترافه أن ما يكتبه أنسي الحاج ومحمد الماغوط شعرا، إلا أنه لا ينكر تحمسه الشديد للإيقاع الخارجي ، فيقول أنا من الأنصار الأشداء ومن المتحمسين جدا للإيقاعية في الشعر العربي و الموسيقى الخارجية[2].

ورغم ذلك الرفض الذي واجهته قصيدة النثر، فإن هناك عددا من النقاد اعترفوا بشاعريتها وفرقوا بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي لأن ثمة فرق كبير وكبير جدا بين الإيقاع الخارجي المستورد من خارج أنا الشاعر، وبين الإيقاع الداخلي الحاد، فإن كان الإيقاع الخارجي يتولد من توارد الكلمات ضمن مسار عروض راقص فإن الإيقاع الداخلي يتولد من تماس الكلمات فتنفجر وتتحول طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف[3].

[1] الحاوي إيليا، الرمزية و السريالية في الشعر العربي،دار الثقافة، بيروت،1984

[2] حجازي محمد عبد الواحد، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية ، ط1،2001

[3] حسين طه، من حديث الشعر و النثر،دار المعارف ،مصر ،ط.1969

بل إنّ هناك من ذهب إلى إعطاء أهمية خاصة للإيقاع الداخلي واعتبره جزءا متميزا في العنصر الموسيقى في القصيدة الحديثة، جزء يتولد في حركة موظفة دلاليا، إن الإيقاع هنا حركة تنمو وتولد الدلالة[1].

وقد ارتفعت الأصوات التي تنادي بانضمامها إلى مدينة الشعر. وتؤكد على أن الإيقاع الداخلي كفيل ليضمن لها الشعرية، فيقول نزار قباني :قد تكون قصيدة النثر خالية من نظام الموسيقى الذي ألفناه في القصيدة العربية و لكنها ليست خالية من الموسيقى بشكلها المطلق[2].

وهناك قضية أخرى ينبغي التأكيد عليها، وهي أن التحول الذي أصاب البنية الإيقاعية كان انعكاسا للتحول الذي أصاب الذات الإنسانية و العالم بأسره. فعلاقة الإيقاع بالظروف المحيطة علاقة قائمة منذ القديم ولا يمكن إنكارها أبدا، وهو يرتبط بالحالة النفسية لذا فان تغير البنية الإيقاعية للقصيدة العربية كان ضرورة من ضرورات العصر، والهزة التي أصابت الكيان العربي، كان لابد لها أن تصيب عروض الخليل وتفاعيله والحاجة إلى التجديد مستمرة لأن العصر يتطور فراحت قصيدة النثر تبدع لنفسها إيقاعا جديدا يتوافق مع النظرة الجديدة للعالم .

كما أنه لا يمكننا قصر تلك الدعوة للخلق والتغير عن التغييرات في البنية الاجتماعية و السياسية والثقافية لأن موسيقى قصيدة النثر ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا الجديدة، وهو إيقاع ليتجدد في كل لحظة[3].

---

[1] **الحكيم سعاد، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة و النشر لبنان،ط1981،1**

حمود حمد العبد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها ، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ، 1996[2]

[3] **خلدون بشير، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلى،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ط 32، 1988.**

وهذه دعوة صريحة لتجاوز الإيقاع القديم، فالكتابة به قد تجعل المتلقي للشعر يشعر بالاغتراب. ولابد من الإشارة إلى أن حركة التمرد التي أسهمت في ولادة قصيدة النثر جاءت نتيجة لتأثر روادها بالاتجاهات الفنية الغربية، كما أن هناك عامل آخر ساهم في خلق الإيقاع الجديد، وهو اقتراب لغة الشعر من اللغة العامية.

كما لا ننسى الدور الذي قامت به مجلة شعر البيروتية في الخمسينات، فقد حملت لواء التجديد. ونادت إلى الإيقاع الداخلي رغم عدم نفيهم لكون الوزن و القافية عنصرين جوهرين في الشعر العربي القديم، لكنهم رفضوا الخضوع لها، وحاولوا البحث عن إيقاع جديد يعبر عن معطيات العصر وذلك لسببين:

رتابة الإيقاع القديم. إن ذلك الإيقاع قد عبر عن عصره الذي ظهر فيه ، ولابد لهذا العصر من إيقاع يعبر عنه. إن الباحث في قصيدة النثر يجد نفسه أمام نص مختلف عما ألفه الذوق العربي شكلا وإيقاعا، فكيف يقبض على ذلك الإيقاع الذي خرق القواعد وأعلن الثورة عن كل ماله صلة بالإيقاع القديم؟

ورغم أن بنية الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر كانت موضوعا لعدد من الدراسات النقدية، إلا أننا لا نكاد نعثر على تحديد دقيق وصارم له، يقول صابر عبيد :إن محاولة ضبط نظمها وتحديد قواعدها العامة مازالت بعيدة بعض الشيء عن تحقيق انجازات واضحة ومميزة وذلك لأن الإيقاع الداخلي خال من المعيارية لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية[1] ، حتى أن رواد قصيدة النثر أنفسهم في محاولتهم للتنظير للإيقاع الداخلي قد أشاروا إلى أنه إيقاع شخصي يختلف من شاعر لآخر، زئبقي لا يمكن ضبطه ضبطا دقيقا، واهتموا بعلاقة اللغة بالموسيقى، فاستغلوا الرؤى و الظلال والإيحاءات.

[1] داغر شربل، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط 1988.

فجاء الإيقاع من نغمات مختلفة تعلو وتنخفض وهو ما يشكل الموسيقى الداخلية التي قد لا نجدها في كل القصائد. وكمثال على ذلك نجد قصيدة محمد الماغوط (عتبة بين مجهول) والذي يقول فيها:

لا نريد قمما ولا رايات

لا نريد هذه الأقواس المزدانة بالغضب، والتراتيل

نريد أن نعود خافضي الرؤوس

نريد أن نموت في قرانا البعيدة

لساعات قليلة[1].

نلاحظ أن هناك توازيا عموديا في هذا المقطع، حيث إن الأسطر الأربعة الأولى تشترك جميعها في صيغة الفعل المضارع، وبالرغم من إن الفعلين المضارعين الأولين منفيان والفعلين الثالث والرابع مثبتان، إلا أنه يمكن اعتبار هذا النمط توازيا أيضا لان >>التوازي كما يكون بالملائمة يكون بالمعاندة أيضا[2] .

وقد جاء الإيقاع الداخلي لقصيدة محمد الماغوط حادا وصارخا وتولد هذا الإحساس بالانفعال من حرف المد الذي في الأداة (لا)، وكما أن تكرار الفعل (أريد) في الأسطر الأولى قد فتح مجال النص عل عدد من العلاقات المتداخلة ، فبدأ القصيدة بانفعال حاد (لا نريد) يحمل معه صرخة الوجدان العربي وضيقه من القمم والرايات

[1] **الرايعة موسى، قراءة في النص الشعري الجاهلي مؤسسة حماد الكندي اربد الأردن ط1998**

[2] **بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1981.5**

والشعارات والتي ما عاد يحفل بها، وقد جاءت إشارة (الغضب) لتصعد من ذلك الانفعال.

ثم فجأة يهدأ ذلك الانفعال إلى هدوء رهيب (نريد أن نموت)، فالماغوط الذي اختار الغربة بحثا عن الحرية لم يجدها، ويبدوا أنه لن يجدها لان الإنسان تتحكم فيه عدة مؤثرات، فهو مسلوب الإرادة وتعبر عن ذلك إشارة (خافضي الرؤوس)، وهي إشارة للكرامة المسلوبة لذا فهو يريد الموت، لأنه قد يجد فيه الحرية التي لم يجدها في الحياة، وهكذا ينشأ لنا إيقاع القصيدة الداخلي من حركة الانتقال من النفي إلى الإثبات (نريد/ لا نريد)، وهي ثنائية ضدية تخلق نوعا من التوتر في الحركة التي تأخذ في التباطؤ من الانفعال إلى الهدوء التام وتعبر عن ذلك إشارة (الموت).

لا نريد (الانفعال)

قمما

رايات

الأقواس

أن نعود الموت نريد(الهدوء)

القافية والوزن

انطلاقا من التعاريف الجديدة للشعر ومفهومه، والتمييز بين ما هو شعر وما هو ليس بشعر، لا من اعتبارات اللعبة اللغوية، ولا من مفهوم المقابلة ، من ان ما ليس هو شعرا ، إنما هو نثر . ولكن من اعتبارات شعرية الشعر، أو شعرية القول، وإمكانياته في تحقيق كماله (الشعري) ، وفق المعايير الجديدة للشعر، وما تحققه بكونها نظاما ،

يشكل العلاقات الخارجية والداخلية للنص ، وبما يضمن له ان يؤسس لنفسه في ان يكون شعرا لا غير.

لقد كانت النظرة التقليدية التي تميز بين الشعر والنثر تقوم على اعتبارات الوزن، أو الوزن والقافية كحد فاصل بينهما. وكان هناك من يرى، واعتبارا من التعريف القديم للشعر على أنّه كلام موزون ومقفى، فإن هذين الاعتبارين كافيان للتفريق بينهما، في حين نظر القسم الآخر من النقاد إلى أن هذا الحد لازم ، لكنه غير كافٍ ، فاشترط في الشعر توافر عناصر أخرى، إضافة إلى الوزن والقافية[1]، فإذا خلا من هذه العناصر الأخرى، واكتفى بعنصري الوزن والقافية فإنّه لا يعدو أن يكون نظما، وليس شعرا، كما أنّه لا يعتبر نثرا، وعلى هذا الأساس لم يعتبروا ما يسمى بالنظم التعليمي شعرا مكتملا بمواصفات الشعر الأخرى، كما لم يعتبروه نثرا لتوافر عنصري الوزن والقافية فيه.

ولما كانت اللغة، فعلا يتوازى مع حركية الحياة الإنسانية، فيمارس الإنسان فعله في اللغة، فإن اللغة بوجودها الحي، هي "فعل يحيل إلى الواقع ، ويعرف بكونه يمارس على أرضه"، لذا ، يمكن أن تصبح اللغة مشاعا إنسانيا لاحتمالات التغيير، والانبعاث، والانبجاس من حيويتها، لتجاوز أي فعل مكرر، أو مسعى مبتدل، أو نمط سائد معزول عن القيم المتغيرة والمتجددة في الحياة.

ولعل هذا ما يجعل أن كثيراً من الأفعال تبدو وكأنها "فعل مشوه، لا تسمح ممارسته أن يكون ذا فعاليةٍ تذكر، قياساً بالأفعال المتكاملة التي تتعلق بالإنسان والتي هي ذات مساس مباشر بهيئته التي يوصف بها تحركه[2].

[1] ينظر: عبد الرزاق ، دار الحرف العربي، الحداثة في النقد الادبي المعاصر ، بيروت ، ط1، 1991 ، ص 231 .

[2] يوسف حامد جبر ، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 1991، ص 186

وهكذا بدأت المحاولات الجادة لتجاوز النمطية السائدة لا في كتابة الشعر، وحسب، ولكن في استخدامات اللغة نفسها، باعتبارها أداة ووسيلة لكل العناصر المكونة للنص
الأدبي.

ولربما نتلمس تلك الجدية في محاولات وممارسات الشعراء المهجريين والتي بدت في كتابة الشعر بصفة عامة، ومنه الشعر المنثور.

وقد تمثلت بروائع جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وأمين الريحاني، وغيرهم. وإن كان جبران ونعيمة قد مارسا كتابة الشعر الموزون، إلا أنّ موهبتهما جعلت من فنهما الجديد على مستوى الشعرية يفوق مستوى شعرهم الموزون.

في حين كان أمين الريحاني في محاولته لم يرد لهذا الشعر أن يتحرر من الوزن بشكل مطلق، وإنما كان يسعى إلى أن ينطلق من قيود الوزن التقليدي، على أن يكون للشعر وزن جديد، كما كان يسعى إلى أن يتحرر الشعر من تحكم البحر الواحد في القصيدة[1].

إنّ ما تقدم كان تأسيسا لإنطلاق أدب جديد، يتحرر من كل القيود التي لازمته طوال قرون عديدة، كان تأسيسا لشعر جديد، ونثر جديد، لهما القدرة على الاستجابة لأية فعالية جديدة، شعرية كانت أو نثرية، بحيث لا تنحصر هذه الاستجابة في وظيفة حياتية معينة، أو مقيدة، أو محدودة، الأمر الذي يجعل هذا التأسيس حركة هامشية ليس لها دور.

[1] ينظر: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص 232 – 233 .

وإنّما ما يستوجب في هذه الاستجابة، أن تكون طريقا في الكشف عن كل بنية من بنيات النص، وأن يبقى النص معها قابلا للتفاعل، والنمو المستمر ليحقق وجوده وفعله في الحياة.

لذا، كانت الرغبة في تأسيس أدب جديد، واظهاره بمظاهر جديدة متوافقة مع روح العصر، والتقدم الحاصل فيه، تقوم على الفهم الحي للنمط الكتابي، أيًّا كان نوعه، وهدفه ووظيفته، ولما كان أدونيس يرى الشعر على "أنه رؤيا، والرؤيا، بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة.

هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر اليها"، على المستوى العلائقي في الشعر منه، خارج مفاهيم التركيب، أو الصيغ التقليدية المؤسسة. لذا، يبدو الشعر بهذا الوصف عند أدونيس.

"تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها"[1]. فغلقت على الشعر أبوابه في تشكيل العلاقة بين الذات والموضوع، وبين الذات والوجود، تلك العلاقة التي يبحث عنها الشعر الجديد.

ولقد كانت قصيدة النثر أنموذجا حيا لهذا التمرد على الأشكال والطرق الشعرية التقليدية، ومع محاولات كثيرة قد جرت قبل بزوغ فجر قصيدة النثر، تمثلت بالشعر الحر القائم على التفعيلة، وقبله قصيدة البند، ومن ثم الشعر المنثور، إلاّ أنّ قصيدة النثر كانت تكملة للثورة الشعرية التي أحدثتها قصيدة الشعر الحر والشعر المنثور في الساحة الثقافية العربية ، مع اختلافات النمط والمغايرة في الوزن وطريقة الكتابة.

لقد سعى أدونيس إلى تشكيل هذا الأنموذج – قصيدة النثر – عن طريق الانقلاب الذي يصفه في أكثر من مكان (بالثوري)، من أجل ان يكون صياغة جديدة، تعتبر في كل

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1985 ، ص 9 .

معطياتها منحى جديد، وتمردا على النمطية السائدة في الشعر التقليدي، والتي تعتبر أنّ صياغة التعريف القديم للشعر، إنما هي "عبارة تشوه الشعر.

فهي العلاقة والشاهد على المحدودية والانغلاق. وهي إلى ذلك – (أي التعريف القديم للشعر) – حكم عقلي منطقي[1]، يقوم على ثوابت لا تسمح بالتغيير، أو التحول عنها.

إن الانقلاب (الثوري) الذي ركز عليه أدونيس، ينطلق من فكرة، ترى "الشعر كشفا ورؤيا، غير منطقي، لذا، فهو يعلو على الشروط الشكلية للشعر التقليدي، وهذا ما يدعو الي مزيد من الحرية، التي تجعل الشكل يمحي أمام أي قصد أو هدف، من أجل البحث في وظيفة الممارسة الشعرية التي تعتبر طاقة ارتياد وكشف تتجاوز في قدرتها الاشكال المؤسسة"[2].

حين ارتبط الشكل فيها بالوزن، في الوقت الذي لا نرى أي علاقة حقيقية، أو جوهرية، تجمع بينهما، باعتبار أن الوزن هو مجرد قالب ثابت في أي قصيدة، أو شعر. بينما الشكل متغير لا بتغير الوزن، وإنما بتغير الحالة الشعرية لدى الشاعر، وقدرته على الخلق والإبداع.

ومن هذا المفهوم كانت الحاجة ملحة للبحث عن شعر جديد، خارج النمطية المألوفة، لا في البيت الشعري التقليدي المؤسس، ولا في نمط الشعر المنثور، ولكن البحث عن ممارسة شعرية جديدة، تفتح للشاعر مجالا لانبعاث طاقته الكامنة في القول الشعري ذاته، تنطلق من اعتبارات أساسية في طريقة استخدام اللغة كمقياس أساسي في التمييز بين الشعر والنثر، طريقة يمكن من خلالها أن يحيد الشاعر باللغة عن معايير

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1971 ، ص 108 .
[2] ينظر: زمن الشعر، ص 15 – 16 .

طريقة استخدامها العادي، إن كان في التعبير أو في الدلالة، بحيث يبدو وكأن الشاعر يضيف للغة طاقات اخرى تمكنها من الإثارة، والمفاجأة، والدهشة، وليصبح فيما يكتبه، أو يقوله شعرا خارج المفهوم السابق المتعارف عليه في الشعر، ويصبح كل ما يقوله يشكل في قوامه ظاهرة تخضع لها اللغة وقواعدها[1].

لقد بدا هذا التأسيس لمفهوم جديد للشعر عند أدونيس واضحا منذ البدايات الأولى في كتاباته، وتنظيراته، حين نشر في مجلة شعر، صيف عام 1959 دراسته المشهورة "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، والتي يمكن أن نعتبرها ملمحا أوليا في تشكيل قصيدة النثر، إذا ما قورنت مضامين هذه الدراسة مع مطروحات سوزان بيرنار في كتابها الذي يحمل عنوان "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، فضلا عما كتبه في ذلك الوقت عن قصيدة النثر بالذات، مبشرا بها.

اللغة والصورة الشعرية

إِنَّ إنتاج الاهتمام الأَدبي بقضية أَدبية ما، يعني إِصدار حكم حول هذه القضية، وهو حكم يدل على نوعٍ من الاهتمام ودقة الاختيار ودقة الحكم الذي يمنح هذا الشكل الأَدبي شكلًا محددًا، ويساعد على نقل الأَفكار والصور والأَقوال في شكل محدد من الوعي، والأَدب دائمًا ما يصدر حكمًا عن الحياة والكون، ولكنه يحتاج دائمًا أن يمارس معه أحد إصدار الأحكام بشكل جدلي وفاعل، وهذا يتفاعل مع المرجعية الثقافية والاجتماعية الخاصة بكل شكل أدبي جديد؛ ولذلك فإن الأشكال الفنية يمكن أن تتغير قيمتها بتغير استخداماتها الاجتماعية.

يأتي منطق عمل الأنواع الشعرية الجديدة التي تنتمي إِليها قصيدة النثر المعاصرة عبر محاولة إِعطاء المجال لعناصر كانت مهمشة كليًا من جانب السلطة الأَدبية

[1] ينظر: مقدمة للشعر العربي ، ص112 – 113 .

السائدة، وذلك من أَجل حصول الأَنواع الشعرية الجديدة على اعتراف رمزي ودائم، وهذا الاعتراف لا يعني خضوع قصيدة النثر لما هو خارجي "أي حكم يصدر من خارجه" قد لا يحتكم إلى خصوصية بنيتها الذاتية.

وهذا التهميش لقصيدة النثر يتناقض مع رغبة الشعراء في العطاء بلا حدود، وبلا مقابل، فالشعراء يمارسون وجودهم وحياتهم من أجل تحديات غير مادية "ولكن وجودية وجمالية"، حيث ينمو الإِيمان بقيمة الأَعمال الفنية بعيدًا عن قوانين العالم الأقتصادي، ومن خلال ذلك الدور الإبداعي الفريد يملك الشعراء رأسمالاً اجتماعيًا يساعد على تطوير الفن بشكل عام، والتجارب الشعرية الجديدة بشكل خاص. ودراسة تجارب قصيدة النثر المعاصرة تؤكد فرضية انحياز التجارب الحداثية الجديدة إلى القيمة والجودة والابتكار[1].

ويأتي الاهتمام النقدي بدراسة بناء الصورة حيث إن الصورة أساس الخلق الفني، وهي التي تعبّر عن تحولات النص الشعري، وتحمل المواقف الإبداعية والاجتماعية، وتسهم في فهم تجربة الشاعر الإبداعية من خلال قدرة الصورة الشعرية على بناء الأشكال المجازية التي تنقل رؤية الكاتب للعالم، وتعمل على تحويل الواقع الحسي المجرد إلى عوالم شعرية خلاقة. لذلك قامت الصورة الفنية لقصيدة النثر على أنقاض الصورة الشعرية النمطية والتراكيب اللغوية الجاهزة، وعملت على كسر النوعية، وغامرت في ساحة اللغة اليومية عبر عملية اختيار شعري فاعل حيث تحل الشعرية في نصوص غير شعرية ترتبط بالحياة وتنقل معاناة الإنسان المعاصر.

[1] إبراهيم عاطف إبراهيم، قراءة في خصائص بناء الصورة الشعرية.. قصيدة النثر المصرية أنموذجًا، موقع الكتابة 23 سبتمبر 2019.

وعندما تخلت قصيدة النثر المصرية عن الأرثوذكسية التي لازمت الشعر العربي حيث كان هذا الشعر مجرد تكرار لمجموعة من الأغراض الشعرية مثل المدح، والهجاء، والغزل وغيرها مع تكرار المفردات الشعرية نفسها، وتقليدية الإيقاع الموسيقي، لذلك جاء المشروع الشعري لقصيدة النثر المعاصرة معارضا كل ذلك؛ لتصنع المفارقة من حيث الانحياز للمشروع الحداثي للشعرية العربية من حيث أن الحداثة الشعرية هي طاقة من التحرر، والحرية الفكرية في القول، والتشكيل الشعري، وهذه الحرية في الخيال، وفي بناء اللغة، ومحاولة تحرير القاموس الشعري من البلاغة القديمة؛ لتصبح التجارب الشعرية قادرة على التعبير عن هموم الواقع المعاش ويختبر الشاعر الحداثي حريته في القول بعيدًا عن أي سلطة خارجية تُملي على الشاعر طريقة الكتابة والتعبير سواء كانت سلطة المجتمع أو الدين أو اللغة أو التراث، لتخرج لنا تجارب ملهمة عبر التجريب الشعري الذي يصنع هوية للشعر حيث تصبح القصيدة مفتوحة على كل الاحتمالات ومن ثم يصبح الشعر مفتوحًا على التاؤيل والتفسير والقراءة[1].

مع هذا الحضور الوافر للمفردات الحياتية اليومية الذي أكد على نفور قصيدة النثر من القوالب الشعرية المحفوظة والمتكررة، فقدت اعتمدت على الإفراد والتركيب بشكل يمنح الأشياء طاقات جمالية تساهم في نقل التجربة الشعرية من الوصف السردي المجرد إلى بناء علاقات مجازية مبتكرة عبر اللغة والتخييل.

وما تقوم به قصيدة النثر هو نزع الاعتيادية عن الأحاديث اليومية، وتحويلها من حالة عابرة إلى حالة شعرية منتجة للدلالة تنقل وعي الشاعر بالعالم المحيط به الذي يتشكل في كلمات تأخذ دلالة جمالية جديدة، وتقوم إعادة إنتاج الصورة التي هي إعادة إنتاج العالم نفسه، وبذلك تتحول القصيدة إلى ما يشبه "الكولاج" من حيث إنها لا

[1] المرجع السابق.

تخرج الآن من بؤرة وجدانية بقدر ما تعبرعن نوع من فهم الواقع نفسه. دون إعلاء وجداني أو عاطفية أو غنائية صاخبة.

وبذلك انتقلت الشعرية من مجرد نقل الواقع إلى آفاق تجارب شعرية جديدة دمجت العالم داخلها ومنحته طاقة جمالية عبر أبنية المجاز والرمز والإشارة.

وانفتحت شعرية القصيدة، واتجهت إلى تقنيات وأنواع فنية غير لغوية مثل الرسم والنحت والتصوير، وتقنيات بناء الصورة المستمدة من عالم السينما مثل السيناريو والمونتاج الزماني والمكاني، وتقنيات بناء الصورة مستخدمة "عين الكاميرا"، والصورة بكل تنويعاتها من قريب ومن بعيد.

وجاء بناء الصورة داخل قصيدة النثر أكثر حسية وجمالية حيث تميزت بحشد التفاصيل، ونقل الأشياء عبر وعي الشاعر، وبناء صورة مستمدة من الحواس مما يساهم في رسم صورة بصرية تعتمد على تحديد اللون بدقة ورسم الظلال والضوء داخل القصيدة، وبذلك تستمد الصورة قدرتها في التاثير على المتلقي عبر جدلية بناء القصيدة.

وهذا يتناسب مع طبيعة قصيدة النثر التي أهملت الإيقاع الموسيقي التقليدي، واعتمدت نوعًا خاصا من الموسيقى الداخلية مع وجود تقنيات السرد والحوار التي تمتزج مع نوعٍ من الغنائية الذاتية تختلف عن الإيقاع الخليلي الذي خضعت له الذائقة العربية قرونًا طويلة[1].

وهذا التطور داخل قصيدة النثر تواكب مع حداثة الصورة وزمن الصورة؛ مما يناسب السياق الثقافي والحضاري الذي فرض أدوات من الحضارة الحديثة مثل:

[1] إبراهيم عاطف إبراهيم، قراءة في خصائص بناء الصورة الشعرية.. قصيدة النثر المصرية أنموذجًا، موقع الكتابة 23 سبتمبر 2019.

التصوير السينمائي بكل طاقته التسجيلية والجمالية، والاقتراب من خصائص الصورة الفنية في قصيدة النثر توضح أن هذه القصيدة قامت على كسر القيود والأعراف الشعرية الثابتة، واستبدلت قصيدة النثر بالوزن والقافية الموسيقى الداخلية من حيث انتقال الموسيقى من الشكل العروضي الصاخب إلى موسيقى داخلية، وكأننا أمام نوع خاص من التحول الفريد في الشعرية العربية الجديدة حيث التحول من الغنائية الصاخبة إلى نوع جديد من الغنائية الخافتة التي تعتمد على إيقاع المعنى بديلًا عن إيقاع الأوزان التقليدية القديمة.

وهذا الشكل التجديدي يناسب تجارب شعرية تشعر بفقدان الهوية وعدم الشعور بالمواطنة في عالم متغير؛ لذلك تحاول طرح الأسئلة حول التراث والتاريخ والسلطة؛ لخلق حالة من الجدل الدائم مع الواقع.

تتجلى جدلية العلاقة بين الشكل والرؤية في قصيدة النثر، ويأتي تغير الشكل معبرًا بشكل جدلي وليس ميكانيكي عن تغير الرؤية، حيث يفرز المضمون بشكل جدلي وتفاعلي شكلاً متطورا، يعبر عن التجربة الشعرية بشكل يعيد سؤال دور الشاعر في العالم المعاصر وعلاقته بالحداثة وما بعد الحداثة، وما يدور في العالم من ثورات علمية وفنية يحتل فيها الشعر ومنجزه الحداثي دور الصدارة، والشعر يصبح بذلك أداة تشريحية يستخدم بصورة غير مباشرة لتفاعل مع المرجعية الثقافية والاجتماعية.

والعودة لتاريخ تطور الشعر العربي تكشف انتصار الأشكال الشعرية الحداثية على المدونة التراثية المحافظة يقول شوقي ضيف في دراسته المهمة عن تطور الشعر العربي في العصر الأموي: "ومع بداية القرن الثانى بدأ انتصار الغناء على الشعر التقليدي، وقد

جدد الشعراء تحت تأثير الغناء والموسيقى كثيرًا من الأوزان، كما جددوا في اللغة والأساليب[1].

وجاء التغير في موسيقى الشعر على حساب الزحافات والعلل حيث تفيد في كسر رتابة انتظام التفعيلة، وتمنح الشعراء القليل من حرية التصرف في القول والوزن حيث إن أهم تغير تم في الشعر الحديث من ناحية الشكل هو العدول عن وحدة البيت إلى وحدة القصيدة، وهذا التحول هو الذي هدم فكرة القافية الواحدة".

وتأتي محاولة توسيع مفهوم الإيقاع بشكل يتناسب مع "ثقافة كتابية" تنتمي لها تجربة قصيدة النثر حيث تنتمي تجربة قصيدة النثر إلى ثقافة المدينة المعاصرة وتطورها في مفارقة واضحة ضد مفهوم الإيقاع السمعي المتجذر في تربة التراث العربي حيث سيطرة العقلية الشفاهية على إنتاج الشعر العربى ويؤكد "والتر ج أونج" مفهوم الشفاهية والكتابية ويقول:

"وفي الثقافة الشفاهية الأولية، حيث لا وجود للكلمة إلا في الصوت، دون إشارة من أي نوع إلى أي نص يدرك إدراكا بصريًا، بل دون وعي بإمكان وجود هذا النص، تدخل ظاهرية الصوت بعمق إلى شعور الكائنات البشرية بالوجود، كما تنتجه الكلمة المنطوقة. كذلك يؤثر فعل الصوت المتجه نحو المركز ومجال الصوت غير منتشر أمامي بل ملتف حولي يؤثر مجال الصوت في حس الإنسان بالكون. والكون بالنسبة للثقافات الشفاهية، حدث مستمر يقع الإنسان في المركز منه"[2].

هذا النظام اللغوي الذي يسود فيه الصوت يتفق مع ميول ثقافية تجمعية أكثر من الميول التحليلية التجزيئية التي سوف تأتي مع الكلمة المكتوبة المرئية، فالكتابة لغة

[1] المرجع السابق.

[2] إبراهيم عاطف إبراهيم، قراءة في خصائص بناء الصورة الشعرية.. قصيدة النثر المصرية أنموذجًا، موقع الكتابة 23 سبتمبر 2019 .

طليقة السياق، بشكل يساعد على بناء الصورة التي تعتمد على البصر الذي يتميز بأنه حاسة تجزيئية، وهذا ما يتفق مع خصائص الصورة الشعرية لدى قصيدة النثر.

الفصل التطبيقي

القصيدة النثرية عند أدونيس

المبحث الأول: الصورة الشعرية في قصائد أدونيس-

-المبحث الثاني: اللغة الشعرية في قصائد أدونيس..

-المبحث الأول: الصورة الشعرية في قصائد أدونيس

1-المجاز

لقد كان حسن البيان والمجاز أولى اهتمامات النقد العربي القديم فضلا عن اهتماماته بأمور بلاغية أخرى، وقد ارتبط هذا عندهم بنظرتهم إلى حسن البيان والمجاز، وأمّا في العصر الحديث فكان الاهتمام ينصب على التغيير بسبب ما تركته الحرب العالمية الثانية وبهذا فقد أصبح الشعر ميدانا لتجارب شعرية ملونة.

إنّ نتائج الوحدة بين الخيال واللغة يؤدي إلى خلق الصورة الشعرية لأنّ وجود الخيال مهم جدا في خلق الصورة الشعرية وانعدام الخيال يؤدي إلى أن يكون الشعر لا قيمة فيه.

والمهم أنّ الرؤية المعبرة عن أحاسيس الشاعر تقترب من خلال الاقتران بين اللغة والخيال فالمفردة تمثل دلالة ترسم صورة المعنى، ومن خلال التجربة الذاتية للشاعر يتم خلق الصورة الفنية في الشعر، فالشعر يثمر ويزدهر في أحضان الألوان و الأشكال التّي تدفع إلى الحاجة لاستكشاف الصورة أوّلا ثمّ إثارة المتلقي ثانيا .

والمهم أنّ الصورة الشعرية هي أبرز عناصر الشعرية التّي حدثت فيها تغيرات أساسية وقد أصبحت العلاقات بين عناصر الصورة الشعرية متباعدة فالصورة فيها اقرب لظهور الإشارات والصورة الشعرية عند أدونيس لا تشير إلى الأشياء ولكنها تخلق جوها، فالصورة عنده خلق أو إيحاء فهو يضئ صورة الشعرية من خلال رعايته اختيار موضوعاته من الطبيعة والعالم وانتقاء الرموز من مساحات كونية واسعة مبذولة للجميع وتعد نتاجا للذاكرة الثقافية والاجتماعية فالنار والتراب والريح والزهور والماء وغيرها هي موضوعات مهمة تكاد لا تخلو منها قصيدة من قصائده .

إنّ الأساس الجمالي لفكرة تشكيل الصورة عند أدونيس مغاير تماما للأساس الجمالي القديم إذ أنّ الصورة الحديثة عنده هي توسيع لأفق اللّغة الشعرية محاولة منه لإيجاد صورة تعبر عن عناصر وجدانية تتمسك بالقضايا الإنسانية وتتمسك بها كما في قصيدته فص المواقف حيث يقول:

" وحينَ تفرغُ المسافاتُ حَتى منَ الظِّل

املأها بعينِ تلبسُ الجهاتِ الأربعِ

املأها اشباحًا تخرج من الوجهِ والخاصرةِ

وترشحُ بالحلم وذاكرة الشجرِ

وحين لا تواتيكَ الدنيا

ألهو بعيني ليزدوج فيهما العالمُ

أرى السماءَ اثنتينِ

الأرض اثنتينِ

إلّا أنا

ابقَ واحدًا

إنّ القارئ لمثل هذه الأبيات يلحظ أنّ تركيبة الأبيات تنتمي إلى عالم اللامرئي فهي صورة باطنية تنسق عالما وجوديا تنتجه مشاعر ذاتية فالأفعال الذّي تحدثه الصورة في المتلقى هو المهم عند أدونيس وليس الصورة نفسها فالشاعر أدونيس يستند الى ابن

عربي فكيفية عرضه لمعنى الصورة فهو يذكر على لسان ابن عربي أنّ المعنى يظهر في حال احتجابه ويختفي في حال ظهوره.

وهناك الكثير من النقّاد الذّين لهم آراء أخرى فالناقد "محسن اطيمش" يرى أنّ أوّل مظهر الثقافة الجديدة في خلق الصورة هو ما يمكن أن نطلق عليه الصورة الجديدة المتأثرة بإنجازات الشعر العالمي وينظر الناقد "اطيمش" إلى العلاقات البلاغية القديمة التّي تحكم مكونات الصورة من مجاز واستعارة وأمور أخرى و كأنها بدأت تتفكك بسبب نشوء مدارس أدبية حديثة في أوروبا كالسريالية والدادائية والتي بدورها أثرت على شعرها العربي الحديث.

لقد استطاع أدونيس من إعادة توظيف الصورة الواردة في القرآن الكريم هو أحد المصادر المهمة عنده لكونه يمثل المستوى الجمالي في اللغة العربية فأفاد من القرن الكريم صيغا وقصصا ومشاهد وأسلوبا فقد أعاد توظيف الآيات القرآنية كما في قصيدته تحولات العاشق حيث يقول:

ننحني نثوثر نتقابل نتقاطع نتحاذى

أنا لباس لك أنت لباس ليِ

وفي ذلك إشارة لقوله تعالى: **"هُنَّ لباسٌ لكمْ وأنْتمْ لباسٌ لهنَّ ".**

ولقد جمع بين المصدرين الدينيين اللّذين يتمثلان بالآية القرآنية أعلاه وقول المتصوف المسيحي، وهذا الجمع في حد ذاته تناص مع ما عمد إليه " إليوت" في المقطع الثالث من قصيدته "الأرض الخراب عظة النار" حيث جمع بين التصوف الشرقي متمثلا في المعلم بوذا وبين التصوف الغربي متمثلا في القديس أوغسطين، ولقد استطاع أدونيس أن يأخذ من القرآن الكريم الكثير من الصورة لأنه يرى أنّ القرآن الكريم لم

يكن قراءة أو رؤية جديدة للعلم والإنسان فقط وإنما كان كتابه جديد أيضا، ويمثل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة والشك التعبيري.

ويمكننا القول بأنّ أدونيس تأثير بطائفة واسعة من الشعراء الحداثيين الرمزيين أمثال " بودلير" والشعراء السرياليين أمثال " بريتون" و" ايلور" وكذلك تاثير بِ " سان جون بيرس" الذي يعّد مدرسة قائمة بذاتها ، ولقد اشترك هؤلاء بأمور منها ابتعاد صورهم وتشكيلاتهم الذهنية والفنية عن الواقع المادي المباشر المعاش، ويتفق شاعرنا معهم في السعي إلى خلق عالم جديد غرائبي والتأكد على أهمية عنصر الخيال الذي يعد أهم مصادر الصورة الشعرية لأنّ الخيال عند أدونيس يقوض العالم القائم ويهدم العادي والمألوف على اعتبار أنّ الخيال طاقة ابتكارية للأشكال والصورة تتجلى أبعاد الباطن بواستطها فالخيال ضوء الشاعر إلى العوالم الخفية والشكل يمثل الإبداع ، والخيال آلية من آلية الإبداع لأي فنان على مستوى الصورة والشكل ولهذا فإنّ الخيال عند أدونيس يمثل قدرة كبيرة على الإبداع والتكوين والإيحاء فالشاعر أدونيس يستعمل الخيال والتخيل على أنّهما متقاربين ومختلفين في آن واحد، ففي مقدمة للشعر العربي نراه يقول :

عن التخيل: إنّ التخيل يعني شيئا اشمل واعمق من الخيال، فالتخيل رؤية الغيب كما عند الصوفيين وكذلك نجده عند ابن سينا في كلام الإشراق وعلى حد رأي بعض النقاد أنّ شعر أدونيس يصدر عن رؤية حضارية شمولية للتاريخ العالم، فصورة متلاحقة تأتي الشاعر في لحظات الإبداع بحيث تكشف عن الصورة الشعرية كالمعاني و نقيضها و الأشياء وضدها، ويذكر الناقد كمال أبو ديب، إنّ شاعريه أدونيس تتمثل في جانبين هما: الخيال الشعري وما يولده من صور شعرية مدهشة، والجانب الآخر هو العلاقة الاحتمادية مع العالم والتاريخ والجماعة والطبيعة والمكان.

إنّ الصورة عند أدونيس تسهم في تكوين بنية القصيدة إذ تنطلق من الفعل وتبقى لتعود إليه بطاقات جديدة تستمد حركتها من الفعل ذاته، ومن ثم تقدم نفسها بأشكالها المختلفة فتتنوع بتنوعه وبهذا نرى أنّ الصورة عند الشعراء على أنواع متعددة منها الصورة المفردة "المبسطة" ومنها المركبة " اللوحة" والصورة القائمة على المفارقة والدهشة وهذا ما نجده عند شاعرنا، حيث تمتاز صورة الشعرية بالحركة الإبداعية التي عكس براعته في البناء المعرفي والفني عنده يعتمد على إنتاج الصورة المركبة باستخدام أساليب متعددة من بينها حشد الصورة البسيطة المفردة والتداعي والتوليد والتراث .

-السرد

نقرأ في قصيدة: "أول الجنس1979" لأدونيس قوله:

غرفةٌ شُرفاتٌ ظلامٌ

وبقايا جراحٍ

جسَدٌ يتكسّرُ-

نَوْمٌ

بين تيهٍ وتيهٍ

دَمنا دائِرٌفي حوارٍ

والمَتاهُ الكلامْ.

يلحظ على مستوى الجانب السردي غياب الشخوص المعرفة، وغياب تحديد الجسد بين الجنسين؛ فالمستهدف في هذه ولعّل قصد التغييب هنا للدلالة على التعميم من ناحية الشاعر ومن ناحية المتلقي أيضا الصورة أغلب الأفراد والمجتمعات، مما يعطي للغة الصورة سمة الكونية في رفض أقدم علاقة بين الناس وأكثرها رتابة على الرغم من كونها حاجة ملحة.

فالتركيز الأكثر في هذه الصورة تسلط على الجسد من خلال وصفه ومن خلال كونه هو المستهدف والفاعل داخل الصورة. وهنا تظهر أهمية الدور الذي يلعبه المسكوت . غير موجود. والميزة الثانية في هذه الصورة من جانبها السردي هي غياب السارد عنه، فما لا يقال لا يعني أنّ على الجسد من الأعلى لغرض وضبابية المشهد العام لكي يتم التركيز على الجسد، ولعل الضوء كان مسلطا تقزيم العملية، إذ لا يمكن مشاهدة جميع الشرفات من الداخل أو من زاوية التقاط بمستوى النظر.

وقد أدت هذه الصورة في القصيدة وظيفة معنوية وأخرى إنسانية، لحث الآخر على رؤية ما يراه الشاعر دون التأثير المباشر فيه. ثمّ أضفت على القصيدة صيغة جمالية من جهة أخرى أسهمت في إيصال أحاسيس الشاعر إلى المتلقي. لقد اتّسق الإيقاع الخارجي مع المستويين الحقلي والتصويري، فقد جاءت هذه الصورة على إيقاع تفعيلة (فاعلن) التي هي جزء من بحر المتدارك:

غرفة	شرفات	ظلام	
غرفتن	شرفا	تن ظلا	من
ه اه ا	ااه	اه اه	اه
فاعلن	فعلن	فاعلن	فع
وبقايا	جراح		

وبقا	ياجرا	حن	
ااا ه	اه اا ه	اه	
فعلن	فاعلن	فع	
جسد	يتكسر		
جسدن	يتكس	سر	
اااه	ااه	اا	تدوير
فعلن	فعن	فع	
نوم			
نو	من		
اه	اه		تدوير
لن	فع		

نلاحظ من خلال التقطيع عدم وجود تفعيلة (فع لن) يدّل على قدم هذه الممارسة الإنسانية بعدم التجاوز على ساكن الوتد الذي ينجم عنه ظهور تفعيلة (فع في أن التغيير لا ورتابتها، لكن هذا لا ينفي تجددها في كل مرة، وهذا يحيلنا إلى رأي أدونيس الذي كرره كثيرا) وإنّما يتّأتى من خلال إعادة قراءة التاريخ بعقل حديث، ومن خلال رصد 6 (يتم بالانقطاع النهائي عن التاريخ، الإبداع المغمور في خفايا الماضي أو المقموع من قبل المؤسسات الدينية والسياسية.

-الرمز والأسطورة

ظهرت الأسطورة المبكرة عن أدونيس في قصيدة (قالت الأرض):

1-

قالت الأرض في جذوري أبادُ

حنين ، وكلٌّ نلضي سؤالُ

بيَ جوعٌ إلى الجمال ، ومن صدريَ

كان الهوى ، وكان الجمالُ

-2-

ماليَ اليوم أستفيقُ ، فلا حقلي

نضيرٌ، ولا تلالي زواهِرْ

لا النواطير يسمرون مع النّجم

ولا الضوء راتعٌ في المحاجرْ

أنا كنزٌ مخبّأٌ ، أين أبنائي

فكلّي صوتٌ ، وكلّي حناجرْ.

ربّما أنهكتْهمُ ضربةٌ عمياءُ

فاستسلموا لها واستلانوا

ربّما أُلبسوا ثياباً سَرَت فيها

أكفُّ الأوثان ، والأوثانُ

ربما..ربما ، كأن الحروف السود

صُمّت في وقعها الآذانُ

فكأن لم أطلعْ على الأرض ميلاداً

ةيُخلقْ من صدرَالإنسانُ.

-4-

قُمْ مع الشمس يا شبابي ، وحرِّكْ

عالماً ساهِمَ البصيرة ، جامِدْ

أنتَ علّمته الحياة قديماً

وستبقى له دليلاً ورائدْ

-5-

أنا سوّيتُ من عروقيَ أبنائي

وربّيتهم ذرىً وجبالا

يتسامحون فالطموح مدىً جدبٌ

ويحيون في الزمان مثالا

أنا سوّيت من عروقي أطفالي

وسوّيتُ فيهمِ الأطفالا.

-6-

مجّدوني ، تفتّقوا في ينابيعي

فيضاً ، وفي ترابي ربيعا

وحدةٌ نحن ، يضحك القلبُ للقلب

وتَستلْهِمُ الضلوعُ الضلوعا

كم أقَلْنا مُعثَرينَ حيارى

واحترقنا على الدروب شموعا

ومَدَدْنا للظامئين نفوساً

فُجِّرت في حياتهم ينبوعا.

-7-

يا لتَوقي، يا عمقَه ، يُخلقُ

المجهول فيه ، وتولد الأيامُ

يمسحُ الوهمَ عن حياتي فلا

الإيهام يلهو فيها ولا الأوهام

بعضيَ الفجرُ، بعضيَ النور والحبُّ

فما مرّ في كياني ظلامُ

إن أكن نمتُ مرةٌ ، فلأعماقي

دويٌّ مجلجِلٌ لا ينامُ.

-8-

أيّ خلقٍ كالسرّ، كالحلْم، كالفتح

يفضُّ البعيدَ والمجهولا...

جُمّع الكلّ فيه ، فالخلقُ

مضفورٌ على كبريائه إكليلا.

-9-

حملت فجرَه بلادي أنباءَ

حياةٍ غَلابةٍ وشبابِ

قُلْ لمن يحضن السّراب ويلهو

بفراغٍ مُطرّزٍ بالسّرابِ

أشرقَ العالم الجديدُ ، وماتتْ

خلفَهُ ، جاهليّةُ الأحقاب.

-10-

يَئِس الشعب من مغالبة اليأسِ

ففيه لليأس بابٌ عتيقُ

يتمشّى في صدره قلقٌ جمْرٌ

وصوتٌ مجرّحُ مخنوق

جُنَّ فيه السؤالُ ، أين غدٌ

يخلق ما شاءه ، وأين الطريقُ

كلّما همّ أن يثور على القيد

تولاه خائنٌ أو عَقوقُ

ربّ صبحٍ أفاق فيه فعَفّى

خائنيه، إباؤه المستفيقُ.

-11-

لا نواعيرُهُ تدور، وإن دارت

فالبؤس والشقاء تدورُ

بيدرٌ يسأل الحصادَ عن القمح

وحقلٌ يذوي وأرضٌ تبورُ

وعلى أنّةِ العذاب وآه اليُتْمِ

تعلو مرابعٌ وقصورُ

تَشرئبُ الذرى على ضجّة الويل

وتشكو إلى الصخور الصخورُ.

-12-

في الدروب انتفاضةُ الكبْر

فالخَطْوُ عليها محقّرٌ مرذولُ

قدَمٌ تكتب الجريمة والبغيَ

فخطْواتُها دمٌ وقتيل

والقرى صفرةٌ ، فقد مسح الخضرةَ

عن وجهها النضير، الذبولُ

كل بيتٍ فيها ، شفاهٌ تجمّدْنَ...

فماذا تشكو، وماذا تقولُ؟

يورِقُ اليَبْسُ في الصراع ، ويحيا

المَيْتُ فيه ، ويبطل المستحيلُ!

-13-

ألجبال العتاقُ والصخر والشاطئُ

والزورق المُدِلُّ المغامرْ

صَرخاتٌ - مَدى كأن عليه

من جفون التاريخ آلافَ ساهرْ

هي فينا حبٌّ يسائل عن حبّ

وماضٍ يلفّ بالمجد حاضرْ

عبثاً ، لن تهدّ جلجلةَ البغي

شفاهُ ندّابة ، أو منابرْ

ليس إلا أن ننسجَ الحبّ راياتٍ

وأن نرفع النفوس منائرْ

-14-

ها طريقُ الحياة نحن شقَفْناها

عِراكاً وثورةً وجهادا

نتخطى عنفَ الزّمانِ ونُلقي

صورَ العُنفِ خلفنا أمجادا

ربّ نورٍ كان الحياةَ لشعبٍ

لمحته عين الظلام سوادا.

-15-

لغة الحقّ أن نموت مع الحقِّ

انتصاراً أو أن نموت انكسارا

ليس عاراً لنا ، إذا ما نُكِبْنا

إنّ في خفضنا الجِباهَ العارا

-16-

يا لذلٍّ يطوي النفوس ويبنيها

عروشاً تتيه ، أو سلطانا

كم مشت حولنا مواكبها السودُ

جحيماً ، وغلغلت أفعوانا

أيّ حقّ حَنَا الجمالُ عليه

لم يصرْ في ضميرها بهتانا

مالها، ما لها يُمزّقُها الحقدُ

جنوناً، وترتمي خذلانا

لم يَلِن نابُها العتيُّ ، ولكن

لَمَحَت في صدورنا الطوفانا.

-17-

آنَ يا شعبُ أن تزولَ حياةٌ

تَتَمادى قولاً وقيلاً وقالا

لا يصير السّراب حقاً ولا تُعطي

أكفّ الرّمال إلا رمالا.

-18-

أيها الجيلُ أين كبرك يا جيلُ

فهل ماتَ في هواكَ الجهادُ؟

أرضك الأرضُ لا السنابل آفاقٌ

تهزُّ الرؤى ولا الحصادُ

أتُرى هدّك العياءُ وأسلسْتَ

قياداً ، فجُنّ فيك القيادُ

كيف تحيا وكلّ أرضكَ أنّاتٌ

حيارى ، وكلّها أصفادُ

أين يا جيلُ ، أين كبرك يا جيلُ

فهل مات في هواكَ الجهادُ

-19-

ما علينا قهرُ الصعاب، ولكن

علينا أن نقهر المستحيلا

نحن تاريخنا ونحن ليالٍ

ضحكت في يمينه إزميلا

فجّر الكِبْرَ في جوانحنا زيتاً

وألقى جراحنا قنديلا

هَمُّنا أن نمزّقَ الحُجُب السود

ضياءٌ ، ونكشف المجهولا

كثّفتنا الحياة حتى كأنّا

ألفُ جيلٍ منها يعانق جيلا.

-20-

أبداً، نخلقُ الوجودَ ونعطيه

حياةٌ ، كما نرى ونشاءُ

قطرت في أكفّنا فلقُ الصَخْر

عبيراً، واهتزّتِ الصحراءُ

قيلَ:كنّا ، فاخضرّ من شَغَفٍ

حلمُ الليالي، واخضرّت الأشياءُ.

-21-

منذ كنّا ، كنّا طغاةً على الذلّ

وكنّا في وجهه ثوارا

نتخطّى عنف الحياة ونُلقي

خلف خُطُواتِنا الشذى والغارا

فزرعنا عين الوجود جمالاً

وملأنا أعماقه أسرارا

وشمخنا نلفّ بالعبَق الدنيا

ونبني في جبهة الشمس دارا

سهرت بعدنا النجوم وصارت

لأساطيرِ مجدنا سُمّارا.

-22-

ذاك مجدافنا يسيرُ إلى الشاطئ

في مهرجانه المجتاحِ

لم تُلامسْ شراعَه رعشةُ اليأس

ولا هزّه ضجيج الرّياحِ

ما روانا دضفْقُ الجراح، ففينا

لمداها، تلفّتُ الملتاح

كلما اسْتَيْأسَ بصدرٍ

جلجلت تستفزُّنا للكفاح.

-23-

ربّ أمٍّ تمدُّ كفّاً إلى الأرض

وكفّا لطفلها المقرورِ

لمحت في صراخه لغة القهرِ

ورُعْبَ الدنيا وموت الشعور

ورأت في جبينه ثورة الجوع

وأطياف جفنها المذعور

فانحنتْ تأكل التراب وتسْتَفُّ

بقايا موائد وقشور.

وعلى ثغرها رجاءٌ: غدا تخضرُّ

أرضي، غداً يُضيء سريري.

-24-

وغداً تلعب الطفولة بالوردِ

وتنمو حقولنا وتفيض

يملأ الخير أرضنا، فإذا الشعبُ

نموٌّ، وقوّةٌ ، ونهوض

وإذا أرضنا منائر لا تخبو

ودفْقٌ من الشذى لا يغيض

لا مُكِبٌّ على السؤال ولا مُلقىً

على شاسع الدروب مريض

كل فقْرٍ يفنى، ويفنى مع الفقر

زمانٌ جَهْمٌ وكَوْنٌ بَغيضُ.

-25-

..فإذا الكون كونُنا وإذا الدنايا

شمالٌ لحبّنِا ، ويمينُ

إنّ خلق الحياة صعبٌ، ولكن

كلّ صعب، إذا أردنا يهونُ.

-26-

أنا شئتُ الزمان حلْماً على جفني

وصوتاً مجلجلاً في شبابي

لي غدٌ كلما تَلَمّسه الليل بباب

أطلّ من ألف باب

فتحت كفّه دروبي وأرْسَتْها

على التّيه، دفقةً من شهاب

أنا وجهُ المدَى، فكلّ جمالٍ

في فؤادي يحيا وفي أهدابي

كلّما أومأَ التراب لأجفاني

تمثّلتُ قوتي في الترابِ.

-27-

لبلادي أنا، لثورتها الكبرى

لآفاقها الفِساح البواسِم

لحقول..مواسمٍ، تزرع الأرض

ربيعاً، تكلّمي يا مواسِمْ!

ثورةٌ من تفتّح الذاتِ لا تُطْلعُ

إلا منائراً وملاحِمْ.

-28-

أنا فيها الفلاح أزرعها قمحاً

ووروداً، وأقلع الأشواكا

سكّتي تنطح الصخور، وتمشي

في الأحافير، نَشْوةٌ وعراكا

وحقولي سنابلٌ تفرع النجم

كأني زرعت فيها السِّماكا

قيّمٌ باسم أمّتي..لست مقطوعاً

ولا غاصباً ولا ملاكا

أن للشعب.. أيها الشعب مُجّدتَ

فإني في كل شيءٍ أراكا.

-29-

أنا فيها الراعي..أطوف وأغنامي

ذراها وغابها ورُباها

لِيَ قلبٌ يُحِسُّ خلْجِ المجاهيل

ويصطاد في البعيد الآها

قَلقٌ ، يحرس القطيع وينْقَضُّ

على الرُّعب ، شامخاً تيّاها

ومعي النايُ - جُمّعِت فيه آفاق

بلادي: شطآنها وقراها

أُطلِعُ اللّحنَ ، لحنها فكأني

واضعٌ بين راحتيّ إلها.

-30-

كلها في دمي : تراباً وأجواءٌ

وزهراً ، وصبيةٌ وصبايا

سُوّيَتْ من رحابها الخضر أجفاني

وقُدّتْ جوانحي ويدايا

أنا إن متُّ ، لا أموت ، فقد

ركّزْتُ في جبهة البقاء، خطايا

ربّما عشتُ في مزاميرها لحناً

وغَلْغَلْتُ في ذراها عشايا

كلها في دمي، وكليَ فيها:

صبيةٌ يعشقونها وصبايا.

-31-

أنا دربي طويلةٌ كَغَدٍ يُقْبِلُ

كالكون ، في مداه الطويلِ

أنا دربي خضراءُ ، لوّنها قلبي

وغطّى جراحها تقبيلي

أنا دربي وَثْب على الموت خَطّافٌ

وغَنٌّ في المغلق المجهول

أنا جيلٌ في أمّتي ، وأنا فردٌ

من الجيل ، بل أنا كلٌّ جيل

أينما كنت ، كنت في صدرها أحيا

وفي روحها الكبير الأصيلِ.

-32-

أنا جرحٌ مُضَمّخٌ بالبطولات

وضوءٌ على الذرى مرشوقُ

أنا لي مشرقُ النجوم ومرساها

ولي أفْقُها الفسيح العميق

وليَ البحرُ: شمسُهُ ودياجيه

ولغزٌ في جانحيه عتيق

أنا لي أمتي: جمالٌ وتاريخٌ

ولي أرضها: غدٌ وطريق

لست وحدي، فكلّها كلّ ما

فيها، نداءٌ يضمّني ورفيقُ.

-33-

أنا فيضٌ من أمّتي وعتيقٌ

مرفي كونها العتيقِ الجديدِ

مطْلَقٌ في كيانها، فأنا فيها

كيانٌ طَلْقٌ بغير حدودِ

كلّ فردٍ فيها أُحِسُّ كأنْ

جُمّع فيه صدري، وسال وريدي

إنّ في الغير بعضَ نفسي ، وفي

الآخر، شرطاً ومنبعاً لوجودي.

-34-

أنا لي نبضةُ الملايين في شعبي

ولي هذه السهولُ الفِساحُ

ليّ آهات أمّتي وأمانيها

ولي كبرياؤها والجِراحُ

أنا وردٌ في هذه الأرض نَمّامٌ

وعِطْرٌ من أمّتي فوّاحُ.

-35-

آن لي أن أَسُلَّ نفسيَ

من ليلٍ أليفٍ ، ومن صباح مُعادِ

آن لي أن أكون نفسيَ ، أن أحيا

وجودي، وأمّتي وبلادي

وأردّ التاريخ شهقة جوعٍ

تتغذّى من قبْضتي وفؤادي.

-36-

من هنا، من بلادنا، نحن أقْلعنا

شراعاً ، وموجةً ، وليالي

ومشينا حرفاً على صفحة القلب

وحرفاً على شفاه السؤال

زرعت كبرياؤنا صور الحبِّ

ورود وسوسناً ودوالي

وملأنا عين الزمان، فما تبصرُ

إلا كواكباً ولآلي

فإذا نحن لهفة القلب للقلب

وإرثُ الأجيال للأجيال.

-37-

ها بلادي ، كأنّ بغدادَ صارت

من ذُرى الشّامِ ، أو غَدت لبنانا

نحن شئنا الدنيا جمالاً وحَقّاً

وخلقنا للعالم الإنسانا

-38-

من رأى الشمس تستفيقُ مع الشّعْبِ

وتشتاقُه مدىً وضياءَ ؟

من رآها تنْكبُّ ظمْأى على أرض

بلادي: صخراً وظلاً وماءَ ؟

آن يا شمس أن نغرّب في الأرضِ

ونُلقي عن صدرها الأعباءَ

عرفتْنا مراكباً تقهر الموج

وفأساً خلاقةً خضراءَ

ورأتنا نسير فيها أساطير

ونحيا في قلبها أنبياءَ.

-39-

ها رجعنا للْكَشْفِ : تُنْشَرُ آفاقُ

عُصورٍ ، وتنطوي آفاقُ

سُفُنٌ تقحم العباب .. ففي اللجّ

دويٌّ مغامرٌ، خلاقُ

بعضها سنديانةٌ ، بعضها أرزٌ

وبعضٌ مغامرون رفاقُ

تتغنّى بنا الشواطئ ، فاللحن

شموخٌ ونشوةٌ وانعتاق

كلّما فُضّ مغلقٌ في مداها

جذبتْنا الأبعادُ والأعماقْ...

التّي اشتملت على معالم التموزية الانبعاثية. بكتاب سعادة (الصراع الفكري في الأدب السوري) الذي دعا فيه ففي هذه القصيدة يبدو تأثر أدونيس واضحا وقد درس أسعد رزوق في كتابه الشعراء السوريين (القوميين) إلى ربط الحاضر السوري بالماضي فلسفيا.

نتاج الشعراء الذين يرون موت الحاضر والبحث عن أمل جديد يبعث الأسطورة في الشعر المعاصر عث الإله تموز. وعادة ما تلتقي الأسطورة والشعر، ذلك أن الشعرفيه الحياة التي لا تبعث إلا بالموت، كما ب من البنية الرمزية، حيث إن كلاهما ... تجاوز للواقع ٍ واحداً والأسطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية ويمثلان نوعا المخيف إلى بناء واقع جديد متوائم مع النفس البشرية وآمالها المشرقة. إن لفظ (اللهب) لم يعبر عن أسطورة الفينيق فقط بل عبر عن مرحلة كاملة من مراحل أدونيس الشعرية، آخرهي المرحلة التموزية.

ليجيء بعد ذلك لفظ (الوله) ليعبر عن المرحلة الصوفية عند الشاعر، بوصفه شرعا يعلنه الشاعر من ضمن الألفاظ الثلاثة المعبرة عن الذات في الحقل الدلالي الأول للصورة. ففي رسالته للتخرج من الجامعة السورية، بعنوان (نظرية الهوهو بين حسين بن منصور الحلاج كتبها عام (1954) ولعل هذا الميل المبكر للصوفية كان بداية اهتمام أدونيس (والمكزون السنجاري)؛ بدا أدونيس ميالا للصوفية. عن طرائق الصوفية المعروفة بالطريقة والمذهب بل صوفية فنية ما ورائية. فقد بالصوفية بمفهوم حديث بعيدا فأدونيس الشعر الحديث في الخمسينيات بأنه نوع من المعرفة غير العلمية لها قوانينها الخاصة في معزل، وهو يرى أن الصوفية الحديثة موقف معرفي من العالم، وبمعنى آخر هي معرفة صوفية عن قوانين العلم. عن الطقوس الدينية.

فالشّعر عند عن الحواس وبعيدا بعيدة عن العلم والدين. وهي تتصل بالعالم بطريقة ما بعيدا وأعمق من حقائق أدونيس على وفق هذه النظرة معرفة تتجاوز عقلانية العلم الباردة إلى حقائق أسمى إنسانيا فهو لطاقة الأولى التي تتيح للإنسان أن يكسر قيود التقنوية الحداثوية وعقلانيتها الآلية، ولئن كانت التقنية العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الطبيعة عبر العقلنة العلمية، فإن الشعر هو العلاقة التي يقيمها الإنسان وقد أسماها في هذه الصورة (الوله) لكي يبقي الإنسان مع الإنسان، أي مع ماهيته الخاصة عبر الطبيعة.

فيما وراء الظاهر التقنوي العقلاني، على الغيب -الباطن، على المجهول اللانهائيفي حركة شاملة مفتوحا تتخطى آلية التقدم، التقنوي، الحيادية، وتحتضن المجهول المتحرك في ما لا يقال أو ما يتعذر فحقيقة التجربة الصوفية ليست في ما يقال أو ما يمكن قوله، وإنما هي دائما تمثله النبوة، شرقيّ والشعر الحديث عند أدونيس غربي في الغامض المخفي اللامتناهي.

قوله، إنّها دائما الرؤيا، الحلم، السحر، العجائبية، التخييل، اللانهاية، الباطن، أو ما وراء الواقع، الانخطاف، الإشراق،) وكل هذه المسميات تندرج تحت عنوان الصوفية بمفهومها الحديث. ولعله بهذا الطرح (الشطح، الكشف...)).

يحاول تجاوز ثنائية (الشرق والغرب)؛ فلعل القراءات الأدونيسية للصوفية العربية والسريالية الغربية كانت "والنظرة" على تلك المسميات التي، ربما، يعدها محليةً "ليجعل من الشعر قافزا" في فهمه للرؤياً مؤثراً عاملا الكونية للشعر تعد سمة بارزة في نمط الصورة الإيقونية؛ لأن النص الغائب وراء تلك الألفاظ المولفة الرامزة يفتح أفق التأويل على كثير من الدلالات الغائبة المقترحة، فيؤدي إلى تعدد القراءات والاحتمالات، حتى إذا كانت) وإن مهمة الشاعر هي أن (تبدو مختلفة أو متضادة؛ لأن الصوفيين عامة يرون في الفناء بقاء وفي الألم لذة.ً

فالصوفية ـ هنا ـ تبدو رفضا يعيد تشكيل الخطابات المنسية التي دمرتها أفعال المحو، وغلفتها طبقات النسيان. قصائد أولى: إذ يصعب القول أن يكون درس تبدو هذه المعلومة متعارضة مع القول بأن أدونيس لم يدخل المدرسة إلا في سنة 1944 المراحل الابتدائية والثانوية والجامعية في عشر سنوات عند أدونيس:

القادسية فما اقترن بالشعر بشكل عام وبشعر الرؤيا بشكل خاص، حيث عرً "أما لفظ (الحلم) فكثيرا (للفكر الديني. "فقصيدة القصيدة" بقوله: إن خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا))، أدونيس الشعر منذ عام 1959 لردود فعل من النفس إزاء العالم، ليست مرآة للانفعال - غضباً أو عرضا الرؤيا عند أدونيس ليست بسطا وإنما هي حركة ومعنى تتوحد فيهما الأشياء والنفس، الواقع والرؤيا))ً

أو حزناً، فحراكان أو سرورا وقصيدة الرؤيا عند أدونيس تكسبه صفة الشاعر النبي أو الشاعر الكوني.

فأدونيس ((عمل على تفجير ولعل هذا ما يفسر اللغة، وغير من سماتها، وقدم خصائصها التي ترتكز على الإيحاء والإشارة والغموض)). والمرئي واللامرئي مرئيا كون اللغة الشعرية الأدونيسية هي لغة تحولات داخلية لانهائية، يحاول فيها الجمع بين عالمين أو واقعين أو جوهرين، بل إنه تميزٍ مطلقاً ميتافيزيقياً واللامرئي من وجهة نظر أدونيس، ليس تميزا بين وجهين أو جانبين لنفس العالم أو الواقع أو الجوهر. إنه بمعنى آخر تميز بين النظر إلى الواقع من منظور علمي وضعي لا يرينا سوى جانبه المادي، والنظر إليه من منظور شعري أو صوفي يكشف لنا جانبه اللامادي) ((إن أدونيس شاعر رؤيوي بامتياز، مؤسس لمدرس الثقافة الشعرية الموروثية (أو اللامرئي) لذلك يعد شرع (الحلم) الذي أعلنه في هذه الصورة (الثقافة الموسوعية الشاملة في تاريخ الفكر والأدب)). مرحلة من مراحله الشعرية المتميزة.

وبالانتقال إلى الحقل الدلالي الثاني الذي يضم لفظ (الأشياء) التي تعبر عن الواقع المقابل للذات. فإننا نجد الأشياء عند أدونيس تتحرك وتتحول. فالشاعر على وفق المعجم الدلالي يتأرجح بين ذاته الفينيقية المشرفة في نظره، والتي تستحق العودة إليها، وبين ذاته العربية الخاذلة في نظره، والتي يريد تغييرها بالتركيز على جزء مشرق منها، وهو التصوف، أو الصوفية، وبين ذاته المستقبلية. وهو يجد نفسه في ذاته الأولى والثالثة. في زمانه ومكانه فثمةٍ كان مغترباً، لذلك نجده يتقدم إلى الأمام إذا عاد إلى الماضي البعيد، وهذا الذي يجعله غريبا أن تماهيه مع ذاته فهو يعي شيء ما يفصله عن ذاته، فهو القائل:

"وثمة ما يحول بيني وبيني" للدراسة السيكولوجية ... ولذلك نراه يتساءل بيانياً خالصاً، التجريبية هو تماهيه مع ما يشكل موضوعا ((هل أنسى نفسي من أجل

الشيء؟/ أأنسى الشيء وأذكر نفسي؟/ هل ما ألمسه يغني عما لا ألمسه؟ /) فهنا يتأرجح بين ذاته بمستوياتها الثلاث وبين الواقع، فهو لا يريد أن يحيا ولماذا أحيا في هذا النقص إذن))، بالنقص من خلال تخليه عن أحد الركنين: الذاتي والواقعي.المعتمدين على ثقافة المتلقي في إدراكهما.

عند الشاعر، بل هو قديم وكان والجدير بالذكر هنا أن دلالة الفعل المضارع أعلن لا تعني أن الأمر جديدا . يكتمه وقد آن الأوان لإعلانه باستمرار من خلال قوله: (أبديا بدلالات كثيرة منفتحة معبرة عن تحولات الشاعر، لقد كان معجم هذه الصورة المنتمية لهذا النمط محملا ومراحله، لذلك جاء بالفعل المضارع (أعلن) ليؤكد على أهمية الحقلين اللذين مزجهما بعلاقة نحوية، جعلت به للفعل (أعلن)، حيث تتشكل من هذه الجملة من الألفاظ الأربعة مضافات إلى لفظ (شرع)، الذي جاء مفعولا من حيث كون (شرع اللهب) وحدة تصويرية تشكلت من خلال استعارة صورة فنية بسيطة أيضاًالبسيطة نحويا بطريقة الإضافة.

وينطبق هذا التشكيل على أنّ له شرع. وتم نحوياً مكنية تشخيصية كان فيها اللهب يشبه إنسانا تقترب الألفاظ الأخرى (الوله، الحلم، الأشياء)، فهي بمثابة مضافات إلى شرع جاءت بتوليفة غير مألوفة كثيرا من التكثيف المتأتي من عمق دلالات الألفاظ الأربعة. وقد امتزج في هذا النمط من الصورة المكون الخارجي الإستعاري والأسطوري مع المكون الداخلي نفخ في الألفاظ.

وبسبب التوليف للصورة الفنية، والعاطفة التّي تعد الروح التي تمثّل باللغة التي تعد العماد الذي أدى إلى غياب الشرح؛ بدت الصورة خالية من أغلب العلاقات المتمثلة بالخلفية والمكان والرموز، إذ لم يمثل حركة يده ورأسه وإشارتيهما، يدلي بإعلانه، وتصوَّر متحركاً منها سوى شخص الشاعر الذي يمكن تصوره واقفا القادسية وكذلك نظرة عينية، متمثلة في صورة فنية التقطها غير الشاعر، لأن زاوية

الالتقاط تبدو من تحت المستوى) في تعويم للمكان والزمان لأن النظر لتعظيم موقف الشاعر وهو يعلن عن شرع (اللهب والوله والحل ضع بشكل عمودي ويشير إلى دوام الإعلان في كل مكان وزمان.

ولعل شكل الصورة يبدو مستطيلا في قوله: (أبديا أمام خلفية ضبابية وظيفتها تسليط الضوء على الشاعر وهو يعلن شرعه، في مشهد الشاعر واقفاً لتصوّره نظرا دون تفسير لأسباب الإعلان، بلغة عالمية تداخلت فيها الأساطير لكي يكون الخطاب إخبارياً مثيرا يبدو حارا يشير والمعتقدات والمراحل، على الرغم من أنها تبدو لغة فردية تخص الشاعر وحده، لتترك في المتلقي أثرا على ما يعلنه، وتفتح أفق التأويل بالنظر إلى عمق الدلالات، التي تدعو للانفتاح إلى أن الشاعر أكثر إصرارا لها أن على جميع المستويات التاريخية والعقائدية والمستقبلية الذاتية والواقعية في صورة مولفة إيقونية، أريد تؤدي وظيفتها النفسية بالنسبة للشاعر من خلال الحقل الدلالي الذاتي، فعلى الرغم من أن الحقل الدلالي الأول، بالنسبة للمتلقي الذي يشترك مع الشاعر في الثقافة التي بالنظر إلى تجربة الشاعر، إلا إنه كان معرفياًكان ذاتيا تمنحه القدرة على توسيع الدلالة الأسطورية والتاريخية والمستقبلية لألفاظ (اللهب والوله والحلم).

ولعلّ اقتصار تمثل الحاضر بالأشياء، وتمثل الماضي بحقل الذات، يدل على رفض الحاضر من قبل الشاعر، وإلا لماذا يغوص في لفظة (الأشياء) التي لا تتحدد هوياتها؟ وهكذا نجد أنه في الماضي ويطمح إلى المستقبل ويترك الواقع عائما ومعرفياً، عميقة دلالياً وتصويرياً، هذه الصور أضفت على القصيدة صيغة جمالية من جهة كونها بسيطة نحويا عدا نوافذ لذات الشاعر وخارجه، نستطيع أن نجدها ماثلة في إيقاع الصورة الخارجي الذي بوصفها إيقونات جاءت على تفعيلة بحر

المتدارك الصافية (فاعلن) لكن التفعيلة لم تأت تامة، فقد جاءت أما مخبونة وأما مشعثة.

المبحث الثاني: اللغة الشعرية في قصائد أدونيس

1-الغموض

كان أدونيس شاعراً تأويلياً بلا جدل، ويتخذ في معظم أعماله الشعرية التأويلية أبعاداً متعددة تؤدي إلى تعدد المعنى، كما أنه يتكئ على الرمزية كمحطة ينطلق منها نحو النصية الشعرية التي يمكن أن يعمل فيها الناقد قراءته التأويلية.

فأدونيس في أعماله الشعرية يبحث عن الأقنعة التي تتخفى خلف رمزيته الصارخة بوصف تلك الأقنعة رمزاً يلتجئ إليها؛ ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات التي تتمثل في القصيدة موضحاً ومتخذاً الرمزية أداة تعبر عن شخصية الشاعر.

كما يقوم التأويل عند أدونيس على أساس من الرمزية والغموض، فالمفردات الشعرية الغامضة تحتاج منا إلى التأويل، والغموض يحتاج إلى تفسير وإيضاح، والغموض عنده مبنيّ على قضايا وتجليات يستخدمها الشاعر للتعبير عن فكرة ما لا يستطيع الإفصاح عنها لسبب من الأسباب؛ لذلك يلجأ إلى الرمزية.

من ذلك جاء المنهج التأويلي منهجاً يُعنى بقراءة النصوص الشعرية الغامضة مقدماً لها شرحاً وتفسيراً واضحاً، والمنهج التأويلي يعد من المناهج الشاملة التي توضح ما تعنيه النصوص وما تخفى خلفها من معانٍ ورمزية.

ينطلق الغموض عند أدونيس بوصفه قضية تخاطب الفراغ الذي يشعر به، واضطرابه الذي يتجلّى في كونه شاعراً حداثياً متمرداً على كل القيم والمبادئ، نلاحظ

ذلك في قصيدة له في ديوان (أوراق في الريح) تحت عنوان (الفراغ) يخاطب ويصف فيها نفسه، وما تعرض له من حزن عميق مما حل بمجتمعه من عجز وفقدان أمل، ودعوته للشعب للنهوض وعدم الاستسلام، ودعوته للإصلاح والتغيير.

رمزية الفراغ عند أدونيس تشير إلى كل ما هو سلبي فهي تعني عنده الركون والخنوع وعدم الحركة وضياع الوقت فيما ليس فيه فائدة، وكل ذلك ماثل في المجتمع.

اعتمد أدونيس على نمط وصفي، فهو في هذه القصيدة يصف حال مجتمعه وما أصابه من داء، ويصف له بمهارة الأطباء الدواء الناجع، بدأ أدونيس قصيدته وكأنه يخاطب ذلك المجهول الذي هو ماثل في غربته الوجدانية يحيط به الفراغ من كل اتجاه.

حُطامُ الفراغ على جبهتي ** يمد المدى ويهيل الترابا

يُغلْغِلُ في خطواتي ظلاماً ** ويمتد في ناظري سرابا

يشكو أدونيس من ذلك الفراغ الذي حلّ به، فالفراغ عنده حطام يجثم على جبهته يمنعه من الحركة والتفكير، وما لفظة حطام إلا تلك الأشياء والمعاني التي تقابله في حياته اليومية، فهذه الأشياء تتجمع لتشكل فراغاً نفسياً يحل في عقل أدونيس، ويجعله خاملاً عاجزاً عن التفكير والتغيير.

وهذا الفراغ ليس أمراً وقتياً يرحل في أي لحظة، ولكنه فراغ يمتد ويمتد بطول مدى حياة الإنسان حتى بعد الممات ودفنه في التراب (حطام الفراغ على جبهتي ** يمد المدى ويهيل الترابا) فهو سجين الفراغ العريض الذي يكبله، ويمنعه من الحركة والنهوضللتغيير؛ لأنه ليس سجناً حسياً يمكن الخروج منه بعد انقضاء المدة، ولكنه سجن معنوي فكري (يغلغل في خطواتي ظلاما) يقود إلى التيه والظلام (ويمتد في ناظري سرابا) حتى إذا طاوعه وذهب نحوه وجده فراغاً وسراباً وتيهاً.

ورمزية الفراغ هنا عند أدونيس تحيل إلى ذلك الظلم الذي يجده المجتمع من الحكام والسياسيين، هو في مجتمع مهدد بالجهل والتشريد بسبب الحكام الذين حطموا كل القيم والمبادئ والأفكار التي تتجلى في حياة المجتمع، فغاب النجم عن الظهور وأظلمت السماء وتجمدت الأراضي، ورحل البعض مهاجراً إلى المجهول، حتى أصبحت البيوت كهوفاً لا حياة فيها بل هم حطام للفراغ.

حُطام الفراغ يُغيبُ نجمي، يجمد أرضي ويترك بعضي كهوفاً لبعضي ويجعلنا كالفراغ حطام الفراغ فهو حطام بفعل فاعل، يجعل المجتمع يعيش في جهالة ولا يهتم بالتعليم، بل يزرع قيم الجهل والتخلف في المجتمع حتى لا يتقدم المجتمع ولا يبصر ببصيرة العلم، بل يجعل المجتمع حبيس كهوف الجهل ويجعله فارغاً بلا قضية.

إن الرؤية التأويلية للفراغ عند أدونيس لا تخلو من رمزية سياسية يخاطب بها الذات والمجتمع، وتدفعه للنهوض ومطالبة الشعب والمجتمع بالنهوض وإحداث التغيير، مشبهاً حكام بلاده بالشبح الذي يتمطى، ودلالة الشبح هنا دلالة دالة على رؤية أدونيس لواقعه السياسي الذي لا يخلو من ظلم واستبداد.

هذا الشبح السلطوي الذي يتمدد كالسراب، ولفظة السراب لها مدلولها الذي يدل على اللاشيء الذي يقود إلى الجدب والعطش، والرمال التي تدل على الانقطاع والهلاك في الصحراء والضنك، فذلك الشبح الذي ملأ الأعماق يباساً ويملأها دكنةً وظلاماً محال أن يعقبه ضوء إلا بالنهوض لإحداث التغيير.

وفي أرضنا شبح يتمطى سراباً ورملا ويملأ أعماقنا يباساً ويملأها دكنة ومحالا إن الفراغ الذي أحدثه الحكام وفق رؤية أدونيس لن يمكث طويلاً فهم يرحلون، وسيوقد الصغار الشموع المضيئة، ويغنون بالنصر الأكيد تلك الأغاني البريئة التي تنشد الثورة، وكأن أدونيس قد تبنى بقيام الربيع العربي وما صاحبه من ثورات في تونس ومصر

وسوريا، هي قراءة يمكن أن توصف بأنها قراءة ورؤية واضحة لمستقبل البلدان العربية التي تنبأ بها الشاعر في هذه القصيدة، يتجلى ذلك في تصويره في نهاية القصيدة غناء الأطفال وإنشادهم الثورة، كما فعل السوريون حديثاً وهم يغنون ويهتفون للثورة على بشار الأسد الذي يمثل الوجه الحقيقي لرمزية الفراغ.

صغار بلادي شموع مضيئة صغار بلادي يغنوننا أغانيهم البريئة يقولون: "في أرضنا ثورة تُفَجّر من أولِ حياة الغد المقبلِ وتفتح أجفاننا على الزمن الأجمل" يقولون: "في أرضنا يموت الذين أزاغوا وزاغوا يموت الفراغ" وفي صيحات الثوار وأهازيجهم يموت الفراغ ويتلاشى، وتزهر الأيام من جديد، وينام الساهرون وتفتح أجفانهم على الزمن الجديد، وصيرورة الأشياء وتحولها هنا عند أدونيس يعني التغيير السياسي الذي يطرأ على المجتمع، فيتحول من حالة الفراغ إلى الحركة، ومفردة الحركة هنا تدل على عدم السكون والجمود الذي كان الفراغ مسبباً له، ونهج أدونيس في هذه القصيدة قائم على النهج التصويري الإخباري، فهو قد جمع ما بين الوصف والإخبار بالحقائق التي تدفع الشعوب إلى النهوض والقيام بالثورة المنشودة، ورغم أن أدونيس مضى على تأليفه لهذه القصيدة ستون عاماً، فإنها تصلح لتكون وصفاً لهذا الزمن وما يحدث فيه من ثورات ربيع عربي، فهو تأويل سياسي يصلح لكل زمان ومكان، والرؤية التأويلية تتمثل في التمدد الزمني والمكاني، أو ما يعرف بـ"الزمكاني"؛ لما تمثله من رمزية للنهوض ضد الفراغ.

الغموض وما يتبعه من تأويل عند أدونيس من صميم دعوته التي جاهر بها دعوة الحداثة الأدبية، وما تنادي به في تصوراتها الشعرية، وأدونيس يرى في الشعر نظاماً خاصاً يبتعد بالكلمات من دلالاتها التي وجدت لها أصلاً، وأن لغة الشعر هي لغة إشارية يجب أن تبتعد عن الوضوح والإيضاح كما في لغة النثر، مما يؤدي إلى وجوب قراءتها قراءة تأويلية لتفكيك ذلك الغموض الذي يكتنف النصوص الشعرية.

والكلمة عند أدونيس يجب أن تأخذ معنى أوسع ومتعدداً مما تأخذه في النثر، وهي عبارة عن صورة صوتية وحدسية، وظاهرة الغموض صارت ملازمة للخطاب الشعري الحداثي الذي يمثله أدونيس خير تمثيل، بوصفه رائد الحداثة في الأدب العربي.

ويمكن أن نجد هذه الرؤية التطبيقية لظاهرة غموض النصوص الشعرية والسعي لتأويلها في قصيدة أدونيس بعنوان (قصيدة إلى الغريبة)، في هذه القصيدة وقف أدونيس موقف الشخص التائه العاجز عن الكتابة والتصوير، وهو يطرح على نفسه سؤالاً والدهشة تتملكه؛ لأنه لا يستطيع أن يكتب ولو حرفاً لتلك الغريبة العاشقة الصغيرة زوجته، حتى الورق يُخيّل إليه أنه لا يطاوعه ويهرب من يديه متمرداً، ويصور تلك الأفكار بالحمامة التي تود أن تحلّق في سماء الكتابة وتعجز عن ذلك.

-المفارقة

أدونيس من الشعراء المجددين في الشعر العربي ومن رواد الشعر الحديث الّذين حاولوا التحرر من الإطار التقليدي. كان من حوله عدد من الشعراء الجُدد بينهم يوسف الخال ومحمد الماغوط وإنسي الحاج وسواهم. وهو أول شاعر في العصر الحديث يكتب عن التراث الفكري والأدبي لأمته ويرشد إلى جوانبه المضيئة والمظلمة، فيحثّ على استلهام الأولى وتجنب الثانية، كما أنه ربما يكون أول شاعر معاصر يختار من هذا التراث الأدبي نماذج شعرية ومنتخبات تذكرنا بحماسة أبي تمّام ومنتجات البارودي؛ وهو أول شاعر يعنى بالحداثة، يؤصلها ويدعو إليها ويفرد لها مفهوما ومصطلحا ورؤية خاصة إنَّ اللغة الشعرية عند أدونيس مدينة إلى بلاغة اللغة العربية في مستوياتها الكلاسيكية وشديدة التعلّق بها.

في شعر أدونيس ثمّة أصالة وتعقيد، وكثير منه يميل نحو التصوف والمتافيزيقية، وهي نزعة متصاعدة في ذلك الشعر. فرفضه إطار الحياة الاجتماعي والسياسي، وأمله في

يقظة قومية يزدادان تلاحم مع غيرهما من مشكلات الوجود الأزلية. وتصبح تجربة هذا الشاعر، في أحسن تعابيرها وأرقاها، مرآة عذاب الإنسان الأذليّ وأمله وبحثه الأبدي عن الحقيقة ضمن إطار التجربة العربي المعاصر في عالم يقف على مفترق طريق تاريخي . وإدراكه العاطفي يجد تعبيرا مباشرا في صور ورموز ذات نوعية رفيعة جدا أحيانا.

إنه لصحيح أنه لايبلغ دائما نظام التوليف الضروري للقصيدة المتافيزيقية الجيدة، ليبلغ التنافس بين العناصر الّتي تكوا، ولكن لعلّه لا يرغب في الوصول إلى ذلك، مدفوعا برفض أساسي لبلوغ التنافس في عالم عربي شديد التنافر في كلّ مجال. تعددت أشكال المفارقة في شعر أدونيس كما تعددت أغراضها، فقد تقوم هذه المفارقة على استثمار ألفاظ اللغة وأصواتها ودلالاتها، وقد تكون بناءً فكريا قائما على إمعان النظر في الواقع والأشياء وقد تأتي تأكيدا لذات أدونيس المتعالية المتسامية؛ يمكن أن نحصر وجوه المفارقة وأنواعها من حيث اللفظ والمعنى كما بدت لنا في شعر أدونيس بالمفارقة اللفظية والمعنوية. وجدير بالذكر أنَّ للمفارقة أنواعا كالمفارقة اللّاشخصية، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة التنافر البسيط، والمفارقة الدرامية و....

-المفارقة اللفظية

إنّ أدونيس كسائر الأدباء والشعراء أكثَر في استخدام المفارقة اللفظية؛ نشاهد اتخاذ هذه البارزة في الأمثلة التالية بوصفها فنا من فنون أدونيس الّتي يلفت نظره إليه لبيان أهدافه ومقاصده. يستخدم أدونيس في قصيدة، التناقض اللفظي بين لفظين الدجى والبياض هكذا:

يولد التاريخ في شمخة صدر/ في انتفاضة/ ويلاقي في دجى الموت بياضه/ كلُّ فجر

نرى أنّ أدونيس أتى بلفظين متناقضين لإيراد معنى واحد، وهو ملاقاة التاريخ مع النور والهداية من وراء ظلمة الموت ودجاه؛ وهذا في الوهلة الأولى هكذا يخيل للإنسان بأن ملاقات البياض في دجى الموت غير ممكن وهذا هو الصحيح دونَ أي شك وما هو معمول في العادة؛ لكن أدونيس لبيان فائدة الموت وإبرازها للتاريخ وبأن الموت أرجح له، استعمل هذه العبارة ليفصح عن ذلك المعنى والمفهوم المستتر في ذهنه؛ ربما يقصد أدونيس ذه العبارة بأنّ سير الزمان عاملٌ لإجلاء الأصداء من هيكل التاريخ واتضاحه.

في المفارقة اللفظية الشاعر أو الأديب كثيرا ما يقصد إلى إبداع جمالية لنصه بنوع ما، وليس كالمفارقة المعنوية ، إضافةً إلى إبداع الجمال بهدف إنشاء معنى جديد أيضا؛ إنّ أدونيس قد استخدم المفارقات اللفظية لتجميل وتزيين شعره: **سر معي يحفَر على الأرض اليقين/ والحنين/ سر معي نفتح على المغلق بابا وكتابا/ سر معي تشبك على الحلم الجفون/ ويكون كلُّ ما ليس يكونُ.**

في هذه الأبيات واضح أنّ أدونيس أنشأ تناقضا ظريفًا من لفظين متناقضين وأوجد شيئًا من الشيء الّذي ليس له وجود خارجي؛ أدونيس يخاطب مخاطبه ويقول: رافقني وسر معي لنطرق الطرق ونسير في الآفاق وبإغلاق عيوننا وفي الحلم والرؤيا نجعل كلّ شيء هين ممكن للوجود والحياة. نرى أنه في العرف الفتح والغلق لفظان متضادان، لكن حالة الفتح نفسها تصبح صادقة إلا على مكان أو شيءٍ مغلق؛ والنتيجة أنَّ اللفظين ههنا متناقضان، من جهة، ومتفقان من جهة أخرى .هكذا يقول في قصيدة أخرى :

فينيق أنت من يرى ظلامنا/ يحس كيف نمحي/ فينيق مت فدي لنا/ فينيق ولتبدأ بك الحرائق / لتبدأ الشقائق/ لبتدأ الحياة/ يا أنت/ يا رماد يا صلاةُ

فينيق أسطورة الموت والبعث والحياة؛ تلمع هذه الأسطورة في كلّ أشعار أدونيس، لأنّ أملاً من آمال أدونيس هو إحياء الأقطار العربية وثقافتها مرة أُخرى، لهذا يشبه تلك الدول العريقة الهامدة بفينيق، لأنّ فينيق بعد الاحتراق والفناء، تعود له الحياة مرة ثانية؛ في الأبيات الّتي سبق ذكرها، استخدم أدونيس معا لفظ الحرائق والشقائق الّتي قابلت بعضها البعض وتناقضت في المعنى لبيان حقيقة فينيق وزعم أنها في آن واحد يبدأ الدمار والهدم والحريق والمتعة والسرور، هكذا تارةً تخلق الحزن والغم وتارةً تخلق الخير والمرح .كما يقول أيضا :

ينبغي أنْ أُسافر في جنة الرماد/ بين أشجارها الخفية/ في الرماد الأساطير والماس والجزة الذهبية

الرماد ملازم الحريق والنار، والجنة بعيدة عن الحريق! في عبارة "ينبغي أن أُسافر في جنة الرماد" بين الجنة والرماد تناقض؛ واستعمال هذا التركيب يري لنا أنّ أدونيس يقصد من هذا التناقض ترسيم جو اتمع الّذي كان يعيش فيه أي أنه كان مجتمعا جميلاً في زمنٍ وأصبح رديئًا كرداءة الرماد في زمنٍ آخر. ويقول أيضا:

كان أبوتمام/ مشتعلاً كالجمر/ خلف شتاء الليل والأحلام/ يكتب أغنية/ بالقصب المكسور /بنجمة الميلاد/ عن رحلة الصيف الشتائية/ سوداء سحرية/ تحية الآتي إلى بغداد.

عبر أدونيس عن الرحلة الّتي لم تكن في موعدها المقرر وفي غير الزمن الّذي يناسبها بتعبير طريف وجميل جدا، وأخذ لها عنوانا بديعا وهو "رحلة الصيف الشتائية"، يعنى ذا التعبير، الرحلة الّتي عملَت في الصيف لكن أطلق عليها رحلة الصيف الشتائية بسبب عدم الإفادة لها. استعمال اللفظين المتناقضين "الصيف" و"الشتاء" لتعبيرٍ واحد، زاد على كلام أدونيس طلاوة وحلاوة.

-المفارقة المعنوية

المفارقات المعنوية عند أدونيس أكثر استعمالاً من المفارقات اللفظية؛ لأن كلّ مفارقة لفظية في الأصل هي مفارقة معنوية، لكن عكس هذه القضية ليس صادقًا. نأتي بأمثلة من المفارقة المعنوية في أغراض شتى كالتالي، ليتضح لنا مقدار وكيفية استعمال هذه الظاهرة عند الشاعر الكبير أي أدونيس؛ ومن الأغراض الّتي هي هامة جلية عند أدونيس هي التشاؤم والتفاؤل، نبحث عنها فيما يلي :

- التشاؤم

نقصد ذا العنوان تفريد المتناقضات الموجودة في الأشعار الّتي أنشدها أدونيس في حالة من اليأس والتشاؤم وعدم الرجاء، كالتالي :**نوافذ أيامنا حطَّمت/ ولم يبق فيها ستار/وفجر أساطيرنا مغلق يحيط أجفانه الغبار.**

في "نوافذ أيامنا حطَّمت ولم يبق فيها ستار" تناقض معنوي،لأنه حينما تحيط نوافذ الأيام،لم يبق ضوء ولانور وكل مكان يصبح مسودا مظلما، لذا لايحتاج إلى ستار ولا إلى أي مانع آخر، لأنّ النافذه هدمت ولم توجد من الأساس والعرق. لفظ التحطيم وأيضا الفجر المغلق وإحاطة الغبار تدل على تشاؤم الشاعر.

-التفاؤل

فَأّلَ تفئيلاً بالشيء، أي جعله يتفاءل به وهو ضد التشاؤم. الشعراء ينشدون أشعارهم في حالات مختلفة؛ الحالات التي تطرأ عليهم أو تصيبهم في طوال حيام؛ أدونيس أيضا من هؤلاء الشعراء الّذين يرسمون التصاوير التي تخطر ببالهم أو تطرأ عليهم في تلك الحالات المتنوعة كحالة الفرح والحزن والتشاؤم واليأس والرجاء وغيرها في قالب الشعر؛

ههنا نريد أن نشير إلى الشعر المتفائل باستخراج المفارقة المعنوية في قالب التفاؤل ونشرح ونبين تلك المفارقات المتفائلة الموجودة في شعر أدونيس، منها :

عبر أيامك في المستقبل/ موعد لمينجل/ لك فيه طفلةٌ ترضع، كالثدي، السنينا/ وتسوي لك، ٥ يسراها، من الحب، يمينا. عند وقوع الموعد نرى تناقضا معنويا وهو متفائل؛ عندما يقول أدونيس:

عبر أيامك في المستقبل، موعد لمينجل، ففعل "لم ينجل" يبدل زمان الفعل إلى الماضي، فالمراد من هذا القول: أنه في طوال أيامك في المستقبل لك الموعد الّذي لم يكشف في الزمن الماضي. استخدام "المستقبل والحب" ههنا يستطيع أن يجعل ذهن المتلقّي في مسير منير للحركة إلى الوصول إلى التفاؤل المسيطر على نفس الشاعر فعلاً، لأنه يرجي المستقبل ويحدث عن الحب في حالة من الشعف والسرور.

-الانزياح الاستبدالي

في شعر أدونيس ألفنا الانزياح الاستبدالي: هذا النوع من الانزياح يستخدم أكثر من غيره، ويتجلى في المحسنات المعنوية كالاستعارة والتشبيه والمفارقة. ومما استخدمه أدونيس من المحسنات المعنوية هي :

-الاستعارة

«الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي، معروفا تدلّ علي الشواهد علي أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية، والاستعارة كثير الورود في شعر أدونيس ومنها:

هو ذا يتقدم تحت الركام في مناخ الحروف الجديدة مانحاً شعره للرياح الكئيبة انزاحت العبارة عن معناها الحقيقي إلي معني مجازي، حينما جعل الشاعر صفة الكبة للريح، لأن الكبة ليست صفة للريح بل للإنسان؛ وتبدو الإثارة والدهشة بإسناد صفة الكبة إليها، لأن الريح خرجت عن دائرتها الحقيقية ودخلت في دائرة الإنسان وتلبست صفاته .ومنها:

في الصخرة المجنونة تبحث عن سيزيف فقد انتهك الشاعر قانون اللغة المعيارية في قوله "الصخرة المجنونة" لأنه أعطي صفة الجنون للصخرة. وفي الحقيقة هذه الصفة ليست لها بل للإنسان. ومنها: راقصاً للتراب كي يتثاءب وللشجر كي ينام وغير أن القبور التي تتثاءب في كلماتي حضنت أغنياتي نري في هذه العبارات التشخيص وهو في امتلاك التراب صفة من صفات الإنسان أعني التثاؤب، وفي إسناد النوم للشجر وأيضاً في اسناد التثاؤب إلي القبور.

وهذه الصفات كلّها من صفات الإنسان وليست من صفات التراب والشجر والقبور. وفي هذه العبارات يتجاوز الشاعر عن قواعد اللغة وعن دلالاتها المعجمية إلى دلالات إيحائية، وهذا التجاوز يثير ذهن المتلقي. ومنها: يستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي ويتمثل الإنزياح عن طريق إجراء الشاعر الاستعارة في "حذاء الليل" نري أن الشاعر شبّه الليل بإنسان، ثم حذف المشبه به وأتي بشيء من لوازمه وهو حذاء، علي سبيل الاستعارة المكنية. ومنها :احتمي بطفولة الليل تاركاً رأسي فوق ركبة الصباح.

رسم الشاعر صورة غريبة خرق بها اللغة وقواعدها باستخدام الاستعارة المكنية في طفولة الليل، وفوق ركبة الصباح. وهذا الخرق أعطي العبارة أدبيتها أو شعريتها. ومنها :مات إله كان من هناك يهبط من جمجمة السماء خرج الشاعر عن الكلام العادي والمألوف حيث شبه السماء بإنسان أو بحيوان آخر، ثم حذف المشبه به وأبقي شيئاً من لوازمه وهو الجمجمة. ومثل هذا التشبيه غريب ومدهش ويمنح النص بعداً جمالياً.

ومنها: أين كنت؟ أي ضوء تحت أهدابك يبكي؟ وأومأ لي برق بكي ونام في غابة الظنون أسند الشاعر فعل البكاء إلي الضوء كما أسنده إلي البرق، وإيضاً أسند فعل النوم إلي البرق وهذه الاسنادات غير مألوفة وتنحرف عن الكلام العادي؛ لأن فعل البكاء من أفعال الإنسان لا الضوء والبرق، كما النوم من أفعاله لا من أفعال البرق. وهذه الاسنادات تولّد غرابة في ذهن القارئ والسامع.

ومنها: من أنت من أي ذري أتيت يا لغة عذراء لا يعرفها سواك يظهر الانزياح حيث جعل صفة "عذراء" للغة، وهنا انزاحت العبارة عن معناها الحقيقي إلى معني مجازي لأن هذه الصفة أعني العذراء ليست من صفات اللغة بل من صفات الإنسان، لكن الشاعر أراد أن يمنح اللغة صفة من صفات الإنسان لخلق جو من الغرابة والدهشة، وأيضاً حيث استخدم الشاعر حرف النداء «يا» للغة، لأن هذا الحرف يستخدم مع العقلاء. ومنها :خرساء أو مخنوقة الحروف أو لا صوت أو لغة تحت أنين الارض.

يتمثل الانزياح عن طريق استخدام الشاعر الاستعارة المكنية حيث شبه الحروف بموجود حي خُنقَ، وحيث شبه الأرض بإنسان ثم حذف المشبه به وأتي بشيء من لوازمه وهو الأنين. والشاعر هنا يتجاوز الدلالات المعجمية إلى افق من الجمال والغرابة لأن الخنق في الحقيقة فعل لا يستعمل للحروف بل هو يستعمل للموجودات الحية، وأيضاً الأنين في الحقيقة ليس من صفات الارض، وإنّما هو من صفات الإنسان الحزين.

ومنها: وأنا الراية العالقة بجفون السحاب المشرد والمطر الفاجع تجاوزت العبارات عن دلالاتها الأصلية إلي دلالات أخري إيحائية، حيث استخدم الشاعر في ترسيم السحاب والمطر عضواً ليس لهما في الحقيقة -وهو استخدام الجفون للسحاب والمطر- لأن الجفن يختص بالموجودات الحية. وحيث نسب الشاعر صفة التشريد إلى السحاب، وإنّما هو من صفات الإنسان لا السحاب.

ومنها: أتخذ من الغيوم دفاتري وحبري اغسل الضوء تستمد هذه العبارة شعريتها أو أدبيتها من ابتعادها عن اللغة المألوفة والكلام العادي .كما نري الشاعر استخدم فعل الغسل للضوء وهذا الاستخدام استخدام غريب؛ لأن الغسل دائماً يستخدم للأشياء المادية لا المعنوية. واستطاع الشاعر بهذه العبارة أن يلفت انتباه القارئ. ومنها :في عروقي تغفو طواعية الحكم وتبكي قيثارة الأشياء في هذه العبارة أسند الشاعر فعل "الغفا" إلى الطواعية وفعل "الكباء" إلي القيثارة.

وانحرف الكلام عن المألوف لأن الغفا والبكاء من أفعال الإنسان وصفاته، وليستا من أفعال وصفات الطواعية والقيثارة. وتخيل الشاعر أدخل الطواعية والقيثارة في دائرة مشتركة مع الإنسان لإستفزاز وعي القارئ. ومنها :كم نفضنا عن أغانينا الكبة وملأنا الأفق أجفانا.

انزاحت العبارة هنا عن دلالتها الحقيقية إلى دلالة مجازية، حيث شبه الشاعر الكبه بالغبار ثم حذف المشبه به وأتي بشيء من لوازمه وهو فعل نفض لتنشيط ذهن القارئ .ومنها: وفي شفاه المدينة جرس للعويل أراد الشاعر أن يشبه المدينة بالإنسان على سبيل الاستعارة المكنية، التي انزاحت بالكلام عن الكلام العادي إلي كلام غير مألوف. ووجه الانزياح هنا هو إيراد المدينة في هيئة الإنسان. ومنها :وغسلنا بدماء الكلمات فجر الاطفال ابتعد الشاعر عن اللغة العادية إلى لغة غريبة حينما أعطي الكلمات دماً لأنه شبه الكلمات بموجود حي، وبعد حذف المشبه به أبقي شيئاً من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

ومنها: صرت أنا والماء العاشقين من حيث إن الشاعر شبه الماء بإنسان يعشق، انحرف عن الكلام العادي لأن العشق ليس من صفات الماء وإنّما هو من صفات الإنسان. وهذا الانزياح يولّد دهشة وغرابة تؤّثر في نفسية المتلقي. ومنها :يا لغة ترسو بلا تحية في مرفأ الكلام كما نري الشاعر هنا خرج عن المألوف إلي غريب حينما استخدم

حرف النداء «يا «للغة. وحينما شبه اللغة بسفينة وشبه الكلام بالبحر. ومنها :رجمت وجه الصبر والقبول رقصت للأفول تتخلي اللغة عن دلالاتها الأصلية لتتحول إلي لغة شعرية تحفّز ذهن القارئ، وتثيره حيث أخرج الشاعر الصبر والقبول من دائرتهما المعنوية إلي دائرة مادية وحسية وبتشبيههما بشيء مادي وهذا الشيء يكون إما انسانا وإما حيوان وإما تمثالا و. ...

-التشبيه

«التشبيه: الدلالة علي مشاركة أمر لأمر معنوي. وهو «عقد مماثلة بين أمرين، أو أكثر، قُصد اشتراكهما في صفة أو أكثر، بأداة لغرض يقصده المتكلم ومن حيث إن التشبيه يخرج الخفي إلي الجلي ويدني البعيد من القريب، ويكسب المعني جمالاً وفضلاً، ويزيدها رفعة ووضوحاً، له روعة وجمالا وموقع حسن في البلاغة. واستخدم أدونيس تشبيهات مختلفة ومتنوعة في شعره لاستفزاز وعي القارئ ومنها: عيناي من عشب ومن حريق عيناي رايات وراحلون شبه الشاعر عينيه برايات وراحلين وهذا التشبيه تشبيه غريب، استطاع الشاعر أن ينتهك باستخدامه الدلالات المعجمية إلي دلالات أخري ايحائية.

ونري في هذا التشبيه من الدهشة والغرابة ما يكسبه مسحة جمالية. ومنها: يكفيك أن تعيش في المتاه منهزما أخرس كالمسمار شبه الشاعر مخاطبه بالمسمار في الانهزام والخرس، وهذا تشبيه نادر يدلّ علي المقدرة الإبداعية لدي الشاعر في خلق صور جديدة. ومنها :

فرسي برعم يابس وطريقي حصار تشبيه الفرس ببرعم يابس تشبيه في غاية الغرابة، ربما وجه الشبه فيهما هو الضعف، كما نعلم الشعراء العرب حينما يصفون فرسهم يصفونه بالقدرة، والسرعة، والصلابة، وبالصفات الإيجابية الأخرى، ولكن الشاعر هنا قد خرج عن القيود القديمة وخرق حواجز اللغة المعيارية لتنشيط ذهن القارئ وإثارته لأنه يريد أن يري القارئ الضعف والركود وعدم التحرك الموجود في المجتمع. ومنها:

قلقي شعلة على جبل التيه؛ انزاحت العبارة عن الصيغ المألوفة عندما شبه الشاعر قلقه بشعلة لأن هذا التشبيه يختلف عن التشابهات السائرة عند الشعراء الآخرين. وهذا التشبيه ممتع بالإدهاش والجدة .وربما وجه الشبه فيهما هو الوضوح والظهور. ومنها:

تيبس، تيبس أعصابي كالقش، كفأس الحطّاب يظهر الانزياح جلياً في هذين التشبيهين. تشبيه الأعصاب بالقش والفأس تشبيه في غاية الغرابة والجدة لا يوجد نظيره عند الشعراء الآخرين وهذا التشبيه النادر دالّ علي الخيال القوي للشاعر وقدرته الإبداعية. ومنها :أخلق شهوة كلهاث التنين في هذا التشبيه استطاع الشاعر باستعانة خياله القوي أن يتجاوز اللغة العادية إلى لغة غريبة، وأن يصور صورة جديدة لا يوجد عند الآخرين، ووجه الشبه فيهما هو شدة الاحتراق.

-المبحث الثالث: بنية الإيقاع في قصائد أدونيس

-الموسيقى والإيقاع

إن انسياب الموسيقى الداخلية للساكن كانت بشكل عام في هيمنة تكرار حرفي (الألف) و(الراء) دلالة على الشرخ النفسي لدى الشاعر بين الليونة التي مرات، في حين نجد 4 مرات، وبين الارتجاج الذي يمثله الراء، الذي تكرر5 تمثلها الألف اللينة

التي تكررت الحروف المتبقية، منها ما تكرر مرتين فقط مثل (جيم، ياء، لام، ميم، سين، فاء ، تاء) ومنها ما لم يتكرر مثل (باء حاء كاف قاف شين ظاء غين واو نون دال).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحروف التي لم يستخدمها الشاعر أعني (ه ز ط ع ص ث خ ذ ض) وتحديدا تبت بحسب كثرة استعمالها في اللغة في حينها. ولعل تكرار(ث خ ذ ض) تؤيد أن الحروف المرتبة أبجديا الألف أكثر من الراء يدل على أن الرتابة هي العنصر المهيمن في الحالة التي تناولها الشاعر، وهذا يتسق مع موسيقى الساكن من جانب ومع المستويات الأخرى التي دلت على الملل من مؤسسة قديمة بقدم التاريخ تقوم دون إرادة منهم للتغيير. مجبرين على الانتماء لها قسرا على أسس دكتاتورية وتنتج أفرادا لقد أدى تكرار الحروف الواردة في القصيدة وظيفة تأكيدية حيث أسهم في تأكيد الفجوة بين الشاعر والقضية لدى المتلقي وترسيخها في ذهنه في علاقة ضدية تنسجم مع موقف الشاعر من الموضوع المطروح.

وقد تفرد الأسلوب الخبري في هذه الصورة عبر لغة تتجاوز الصناعة أو الفن في القول إلى تعبير غير مألوف من خلال التقاط شعري للعالم يتجاوز الظاهر المحسوس إلى الباطن حيث جوهر الأشياء وحقيقتها، من أجل خلق إبداع يستند إلى تجربة إنسانية توحي بالعديد من الدلالات العميقة عن المجتمع، بلغة عالمية وجمل من شظايا جمل مشحونة بثقافة كونية موجزة إلى حد السريالية، فهي مقتطعة بشكل يجعلها جملة واحدة مول تعبر عن كل المجتمعات.

فخطاب الصورة يهدف إلى إيصال الفكرة إلى كل المجتمعات دون استثناء مع تحديد بسيط للمجتمع الشرقي من خلال دلالات الظلام والنوم. ولا تخفى على المتلقي الدعوة التي يرسلها الشاعر من خلال هذه الصورة التي تشير إلى أن العلاقة بين

الجنسين يجب أن تتجاوز البعد الواحد وتنفتح على أبعاد أخرى ثقافية تقام على أساس المساواة بين الجنسين والتفكير بطريقة تتجاوز القديم الموغل في القدم.

لذلك جاءت حركة الضمائر مبتسرة ومقتصرة على ضمير واحد مستتر تقديره (هو) بعد الفعل (يتكسر) يعود على الجسد، وهذا الضمير جاء ليؤكد مركزية الجسد في الصورة كما أكده الفعل الوحيد (يتكسر) بوصفه صفة معنوية للجسد جاءت بطريقة الفعل المضارع لتحريك جمود المشهد أو لكي يوضح الحركة الخاملة، حيث لم يجئ فعل آخر يروي حركة ما للاستزادة القادسية قبل التكسر. حيث عبرت الأسماء الثابتة عن يأس الشاعر من السيرورة لأنها خلت من التفاعل. كما أن (شرفات) التي توحي للوهلة الأولى بالضوء قابلها الظلام من جهة أخرى ليوحي هذا التقابل بوجود شرخ في الموقف النفسي عند الشاعر حيال القضية.

وغياب الراوي بعدم تحديد من الذي يروي منهما، يؤكد على نفي الثنائية بين الجنسين للوصول إلى واحدية تتأتى من خلال الجدل، ولا تكون تلك الواحدية بالنظر إلى الشكل والخواص الشكلية بل إلى الخواص العقلية والعاطفية للإنسان بشكل عام.

لقد بدت سمات النمط متسقة بين مستويات التحليل؛ فغياب الشاعر في المستوى التصويري من خلال الابتعاد عن الوحدات التصويرية البلاغية منسجم مع غياب الراوي في العملية السردية، وغياب حركة الضمائر في المستوى الإيقاعي الخارجي إذ وغياب الشخوص بشكل عام وكذلك ينسجم مع غياب التفعيلة الحديثة (دل غيابها على الالتزام المرفوض بالماضي. وكل ذلك أدى إلى ضبابية الصورة. كما أن وجود التقابل الدلالي بين (شرفات) كمنفذ للضوء مع (الظلام)، ووتقابل العملية كلها مع (النوم)، وكذلك التقابل الأسلوبي بين جمود الأسماء وتفاعل الفعل المضارع (يتكسر).

ثم نجد الاتساق من خلال تكرار الحروف كتكرار (الألف) اللينة الدال بين المستويات، في عملية التكسر، على الهدوء، وتكرار الراء الدال على الارتجاج والصخب. كما نجد اتساقا من خلال تكسر التفعيلات التي حاول التدوير لم شملها. من خلال دلالة الفعل يتكسر وإيقاعيا دلاليا كما نجد أن العلاقة التكاملية بين ألفاظ الحقل الدلالي المكاني تتسق مع تكامل المستويات التحليلية لهذا في شعر أدونيس بشكل يوحي بأنه سيأخذ حيزا (النمط الذي بدأت صورته تظهر في القصائد القصيرة الموزونة أوسع في قصائده الطويلة الموزونة ثم قصائد النثر لدى الشاعر.

يقول أدونيس في قصيدة (بابل):

أبديا أعلن شرع اللهيب ، الولة ،الحلم الأشياء

جاءت هذه الصورة في قصيدة معنونة بـ (بابل). وقد جاء العنوان من كلمة واحد هي اسم علم، مدينة (بابل) التاريخية وأما عن مدينة بابل الحاضرة. أما تركيبيا من قبل أغلب المتلقين، وتلك المعرفة هي سمة من سمات نمط الصورة كان من المفترض أن يكون معروفا المولفة بشكل عام، والإيقونية بشكل خاص، تلك الصورة التي ترتكز على معرفة المتلقي والعقل الجمعي للأمة العنوان لتعيين وتحديد بطريقة إخبارية مضمون الناطقة باللغة، وعلى الثقافة المشتركة والتاريخ المشترك، موظفا الخبر أو المضمون المراد إيصاله.

غير الشرع المتعارف عليه، هو شرع اللهب، إن مضمون النص هو تعبير من الشاعر بأنه يعلن شرعا . كما يوحي المضمون بأن الشرع الذي يعلنه الشاعر من الأشياء، شرع يبدو للوهلة الأولى غامضاُ، الوله ، الحل يجيء بالضد من شرع قائم يرفضه الشاعر، لذلك هو يريد استبداله بصخب لا بهدوء، لذلك هو يعلن ذلك

الشرع، فالإعلان يستوجب كون الشرع الجديد لا يهم الشاعر فحسب وإنما يهم مجتمع الشاعر، وهذا ما تشير أن صياغة الإعلان ٍ إليه دلالة الإعلان، لأن الإعلان يعني فيما يعنيه محاولة لتسويق فكرة أو بضاعة. علما تتماشى مع نمط الصورة المولفة من حيث القصر والإيجاز.

نجد من حيث الدلالة الرمزية أن الألفاظ الأربعة تقع ضمن حقلين دلاليين، حقل الذات وحقل الواقع. وأول ألفاظ حقل الذات هو (اللهب) الذي يشير إلى إيمان الشاعر بأسطورة طائر العنقاء(الفينيق) الذي ألح أدونيس على تناول قصته في كثير من الأماكن في شعره، حتى قيل أن أدونيس هو من اكتشف أسطورة افتقر إليها العرب. ذلك الطائر الذي يحرق نفسه ثم يتحول إلى رماد ثم يقوم من جديد.

وفيما يخص إيقاع الصورة، فنحن بصدد صورة من قصيدة نثر لذلك غابت مكونات الإيقاع الخارجي على الرغم من وجود جذور لتفعيلة الرجز في أسطر الصورة، ووجود بقايا قافية في قوله: (الفاجع) و(يصانع) التي ربما تدل على أن المصانعة فجيعة. كما نجد بقايا قافية في قوله: (مسرحياته) التي جاءت بهاء مكسورة، على الرغم من ضعف (الهاء) في أن كون قافية.

وقوله: (دوره) التي جاءت بهاء مكسورة أيضا أما من جانب توزيع الألفاظ على السطور فنجد أن التوليف يتحقق في علاقة لفظ (الشمس) و(خشبة) ، بدلالة قوله: (والممثلين). كما يتحقق التوليف من ٍحيث نجد أن اسم الاستثناء (غير) عمل في (خشبة) جرا خلال توزيع الألفاظ: (الهزلي، الفاجع ، الماجن) وكذلك الأفعال المضارعة الثمانية. ومن حيث التكرار، لا نجد تكرار جمل أو كلمات، وهذه ميزة من ميزات نمط الصورة الإيقونية، لكننا تكررت الأحرف الستة ذات المد الطويل: فقد تكونت الصورة من ٍنجد تكرار الحروف واضحا ٍ ومنسجماً مرة، مما يدل على أن الإيقاع الداخلي كان سلسا.

تدلل موسيقى الساكن مع تكرار الحروف على أن الموسيقى الداخلية جاءت منسابة للتعويض عن فقدان الإيقاع الخارجي. ولعل كل ذلك يدل على أن الشاعر منسجم مع الداخل أكثر بكثير من انسجامه مع الخارج الذي ـ ربما ـ يمثل العالم. ومما يدل على عدم انسجام الشاعر مع الخارج هو التوازي الإيقاعي بين قوله: (طعن ، يداري) حيث جاء السطر الأول بمعنى واحد بينما جاء السطر الثاني بمعنى وقوله: يداهن، يصانع).

وهذا يدل على وجود شرخ في العلاقة بين الشاعر والخارج من جهة المباشرة، وبين الإنسان والعالم بشكل عام. لكنه حاول التعويض عن فقدان التوازن بهذا التوازي الذي أدى وظيفتين: إيقاعية: وهي للتعويض عن الإيقاع الخارجي، ونفسية: وهي للتعويض عن العلاقة المشروخة بين الإنسان والعالم.

-التكرار

قبل الخوض في دارسة بنية التكرار في شعر أدونيس يجدر الكشف عن المعنى المغوي للتكرار , فهو مأخوذ من الكر بمعنى الرجوع عن الشيء، ومنه التكرار، ويقال: كررت الشيء تكريرا و تكريرا، أما في اصطلاح البلاغين فهو: عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة، إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو التعظيم، أو التلذذ بذكر المكرر، وقد أبرز المعنى البلاغي للتكرار أهمية التكرار كظاهرة أسلوبية، وأداة لغوية، لتسليط الضوء على جانب شعوري وانفعالي لدى المبدع، إضافة إلى الجانب التأثيري.

إذا كان التاثير التكراري لدى النقاد القدامى قد كشف عن فاعلية التأثير، فإن مفهومه لدى النقاد المحدثين قد كشف عن الفاعلية البنائية المتعمقة ببنية النص

الأدبي، فالتكرار يحقق التماسك في المكونات البنائية للنص، والانسجام في الساق النفسي للملتقي .

وبذلك يكون المقصود بالتكرار تناوب الألفاظ واعادتها في مواضيع متتابعة أو متباينة من النص المنجز، لتشكل بعد ذلك مظهرا ومعنويا وإيقاعيا ٍوبنائيا متميزا، يزيد من قوة التجربة، ويعزز من المنجز، ليشكل بذلك مظهرا إيقاعيا ومعنويا وبناء متميزا يزيد من قوة التجربة ويعزز من كثافة الصورة ويمنحها قوة التحرك على أكثر من مستوى والعمل في أثر من اتجاه بحيوية و جاذبية، لذلك فهو: "إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ...

فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه، وقد وقع اختياري على دارسة بنية التكرار، لأهميتها في التشكيل الفني للمنجز الأدبي، وقيمتها الدلالية، وآفاقها الجمالية، وفاعليتها التأثيرية، ووقع اختياري على المنجز الشعري الأدونيسي، لسببين: الأول: الحضور الفاعلي لبنية التكرار في قصائده، والثاني: عن وجود دارسات عممي- مستقيمة وموسعة تعنى بالتكرار في شعر أدونيس .

- بنية التكرار في شعر أدونيس

التكرار في القصيدة الأدونيسية لا يتم بطريقة عشوائية، بل داخل اللحظات الإبداعية، وفي الحالات الانفعالية، ولو دوافعه الفنية، وغاياته البنائية، لذلك ينبغي

أن يكون الشيء المكرر "وثيق الارتباط بالمعنى و إلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية وإلا أصبح التكرار لصوقا لغوية فاقدة لوهجها الدلالي الجمالي وحشوا صوتيا ٍ يهبط من مستوى النص ويثقل من كاهن متلقيه.

يهدف أدونيس من وراء استثمار بنية التكرار إلى إيجاد طاقات موسيقية ومعنوية، تنهض بتجاربه، وتؤثر بالمتقي عن طريق إبراز الفكرة المسيطرة عليه، والضغط عليها، لتمييزها عن غيرها.

والاحساس أو المتلقي بأهميتها، وفعاليتها في التعبير عن أفكار المبدع وأحاسيسه، لأنّ اللفظ المكرر دلالية وجمالية ٍ يختزل بداخله قيما بالجمال، ويطلق على هذا إحساس عميقا ، ويولد في وجدان المتلقي "إحساسا عميقا، ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال، لنتصور ماشاء من مواضيع الفتنة والجمال ويضفى على النص المنجز إيقاعا موسيقيا مميزا يعبر عن تجربة المبدع، ويوحي بأفكاره و انفعالاته.

وتبرز بنية التكرار في المنجز الشعري الأدونيسي حجم الطاقات الانفعالية، والتأثر للمبدع ودورها في إثارة انفعالات المتلقي، وبذلك يؤدي التكرار وظيفة مزدوجة تعبيرية وإيحائية إذ يعبر عن أحاسيس المبدع وانفعالاته ويوحي بأهمية الوحدات المكررة ومدى سيطرتها على فكر المبدع وانفعالاته وهذا يكشف عمق ارتباط التكرار بالجانبين: الفكري والنفسي، وتداخل الشعور واللاشعور عند المرسل وبذلك يكون نسيج البنى التكرارية في النص يحتوي على عناصر مكررة من الشعور واللاشعور، وتكون الذات المبدعة كامنة في تلك العناصر المكررة.

أولا: بنية تكرار الحرف

تتجلى براعة أدونيس الفنية ومهارته الإبداعية في اختياره للحروف، وتكرارها بطريقة تزيد من كثافة النص، لأن تكرار الحرف لا يكون قبيحا إلا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع الكلمات يجعل النطق به عسيرا، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في نوتته، وليس يتأتى لكل شاعر كما لا يكون مع كل الحروف.

وقد ورد تكرار الحروف في الخطاب الشعري عند أدونيس في قصائد متعددة وعلى مساحات فنية متباينة في القرب و العد بنمطين مختلفين:

الأول : تكرار يتعلق بالايقاع الداخلي حيث يشيع الصوت المتكرر داخل المنجز الشعري بشكل أفقي أو رأسي.

النمط الثاني : يتعلق بالايقاع الخارجي الناتج عن تكرار أصوات بعينها وترديدها في الألفاظ والتراكيب التي تعمل متضافرة داخل النص فتحدث تجانسا صوتيا و تماثلا موسيقيا على نحو ما يتجلى في قوله :

كل غصن جنين

راقد في سرير الفضاء

وأخضرا ساحر الأنين

فر من غابة الرماد

من روج الفجيعة

حاملا اهة الجائعين

شاكيا للطبيعة .

استثمر الشاعر في هذا النص الشعري القيم الدلالية والجمالية المتمثلة في تكرار حروف المد، والنون، التي شكلت القافية ذات الإيقاع الموسيقي المنساب -(حنيف، أنين، جائعين)- للتعبير عن حالاته الانفعالية تجاه الطبيعة، ورفد الشاعر حروف القافية بحرف الألف اللينة في (ارقد، فضاء، ساحر، غابة، رماد، حلام، شاكي)، وهو حرف فيه استرخاء يتناسب مع طبيعة الصورة التي رسميا لنقاء الطبيعة، وبراءة الطفولة، حيث جعل الطبيعة صدرا رحيما يرقد فيه الغصن، ويحتمي به الجائعون، وهم يحملون آهاتهم بين ضلوعهم.

وجاء تكرار الحرف بإيقاعاته الناعسة المنسابة والمسترخية، ليتناغم مع طبيعة المعاني التي قصدها الشاعر ,وتتناسب مع الانفعالات التي عبر عنيا، وقد تحقق ذلك بفضل قوة البنية التكرارية للحروف، وهندسيتها الشعرية التي كثفت الصورة، وقربت المعنى، وعمقت الدلالة .

وأضاف حرفا المد -(الألف والياء)- تلوينا ٍ إيقاعيا ٍ على النص , ومنحا متلقية إيقاعية مختلفة ٍ لها تاثيراتها المتباينة على فكره ووجدانه , وحققا من الانسجام الموسيقي مع الحالة الانفعالية ٍ نوعا للمبدع الذي ينظر إلى الطبيعة على انها مكمل حقيقي للإنسان, وقد استثمر أدونيس الطاقات الدلالية والجمالية الكامنة في حروف المد ,وحاجتها إلى زمن أطول مف الحروف الأخرى في النطق , ليعبر عن عمق العلاقة بين الإنسان الطبيعة .

لم يزل شهريار

حاملا سيفه للحصاد

حاضنا جرة الرياح و قارورة الماء

نسيت شهرزاد

أن تضيئ الدروب الخفية

بين وجه الضحية

وخطى شهريار

سيفو لمحصادٍ حاملب

يستوقفنا في هذا المشيد حسف توزيع الشاعر لصوت الراء المتتالي، وبخاصة في الأسطر الشعرية: الثالث، والخامس، والسادس –(الرياح الرماد)، (الدروب، العروق)- لما فيها من تجانس صوتي يضفي إيقاع التتابع والتلاحق المنسجم مع أسطورة شهريار التي استدعاها الشاعر، ومزج معطياتها مع مقالة الحجاج بن يوسف الثقفي (إني أريت رؤوسا أينعت، وحان قطافها)، فزاد من قيمة التناسب، وعزز قوة الانسجام بين الشخصيات المستدعاة، وحقق جرسا موسيقيا ينسجم مع الحالات الفكرية والانفعالية للمبدع ويشبع رغبة المتلقي.

ثانيا: بنية تكرار اللفظ

يشيع في المنجز الشعري الأدونيسي تكرار الألفاظ داخل سياقات شعرية متباينة، وبأنماط تشكيلية متنوعة، مما يمنحها طاقات دلالية وجمالية عميقة، تتنوع بتنوع السياق الشعري الواردة فيه، فالكلمة تكتسب حيويتها الدلالية، وآفاقها الإيحائية من طبيعتها العلائقية سواء عمى المستوى النحوي، أو الصرفي، أو الصوتي، أو الدلالي، أو المجازي، وتلونت بألوان طيفه الفني. ويحقق تكرار يوسع من آفاق النص، ويعبر عن

معانيه بطريقة متنامية منسربة في مفاصل القصيدة، ومتداخلة مع بناءاتها الفنية، لذلك لا يمكن بتر اللفظ المكرر عن سياقه الشعري بأي شكل من الأشكال.

لأنه محتو لوعي المبدع و"كل محتو للوعي به في جوهره ذو طبيعة علائقية. إنه جزء داخل كل، ولا يكون أبدا عنصرا معزو لا مستقلا بذاته لأن ذلك يضعف من القيمة الجمالية و الفنية للفظ المكرر.

ويأتي التكرار اللفظي في المنجز الشعري الأدونيسي عللى شكلين: أفقي و رأسي، وموزع على مسافات زمنية ومساحات شعرية متباينة، ويتراوح بين الأسماء والأفعال والضمائر ويعبر عن الزمن وامتداداته وحركته التوالدية المتنامية والتكرار يولد هذا الزمن وينتج نموه ونمو هذا الومن هو الذي يضيئ منطق هذا التكرار ويبرز أهميته في النص الذي يتضمنه ويكشف عن ارتباطاته الزمنية وعلاقاته بانفعالات كل من المبدع والمتلقي.

ومن أنواع التكرار اللفظي تكرار كلمة تردد في أكثر من موضع من القصيدة، فيمنحها ذلك آفاقا دلالية، وابعادا جمالية متنامية، لا يمكن أن تؤديها إذا انسلخت عن سياقها النصي، لأنّ الالفا تكتسب طاقتها الإيحائية من أنظمتها العلائقية المتباينة التي تلون البنية التكرارية للنص بألوان الطيف الفني هذا ما يتجلى في نصوص أدونيس الشعرية التي أحكم فيها الشاعر بنية تكرار الاسم، بشكل منح فيها نصوصه الشعرية إشاعات إيحائية مفتوحة على احتمالات تأويلية وطاقات ايقاعية عميقة على نحو ما يتجلى قوله:

وحينما استقرت الرماح في حشاشة الحسين

وازينت بجسد الحسين

وداست الخيول كل نقطة

في جسد الحسين

واستلبت وقسمت ملابس الحسين

رأيت كل حجر يحنو على الحسين

رأيت كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رأيت كل نهر

يسير في جنازة الحسين

استدعى أدونيس في هذه القصيدة شخصية الحسين من المعتقد الشيعي وكررها سبع مرات إضافية الى تكرار الفعل (رايت) ثلاث مرات، وقدامتزج هذا التكرار بالنغمة الحزينة وهو اشبه استحضار مراسم الندب في عاشوراء بترديد اسم الحسين الذي ينتج ايقاعا له رنين الابتهالات، وإنّ استدعاء الزمن الماضي في الوقت الحاضر دليل على أنّ تكرار اسم الحسين لم يكن سطحيا أو عابرا بل كان مقصودا لأهميته في فكر الشاعر ومكانته في وجدانه وتوكيدا على استعذاب ذكره وهذا ما أكده ابن رشيق في حديثه عن التكرار بقوله: لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق والاستعذاب وبذلك لفت انتباه المتلق الجمالي و النفسي الذي يحققه تكرار الأسماء.

-ثالثا : بنية تكرار البداية

تكرار البداية تكرار الألفاظ والتراكيب في بداية الأسطر الشعرية وترديدها على مساحات زمنية متساوية أو متباينة، متتابعة أو متباعدة، وهذا النمط التكراري له حضوره الواسع في القصيدة الأدونسية، حيث يقوم بدور رئيس في تماسك البنية

النصية وهو الأكثر فعالية في إبراز التلاحم النصي كونه يمثل رابطا بين الأبيات التي تمثل فيها هذا الملمح التكراري، ويجعلها بناء فنيا متماسكا، وأن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإنّ هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه.

وأدونيس عندما يعمد إلى تكرار البداية يحسن اختياره ويجيد توظيفه ويلح على تكراره بشكل يبرز حوريته، ويكشف عن فاعليته ويجعله بؤرة دلالية خصبة تنطلق من نواة القصيدة، وتمتد لتشمل بدايات الأسطر الشعرية، كما يتجلى في قصيدته (الضياع) التي يقول فيها:

الضياع الضياع

الضياع يخلصنا ويقود خطانا

والضياع

ألق وسواه القناع

والضياع يوحدنا بسوانا

والضياع يعلق وجه البحار

برؤانا

والضياع انتظار

إنّ تكرار البداية هنا جاء مقتصرا على الكلمة الواحدة، ولكنه يحمل في ثناياه أبعادا إيحائية وانسانية تنسجم مع الموقف الذي يعيشه الشاعر وهو الشعور بالضياع،

وهذا الموقف يتجاوز الذات الشاعره ليعبر عن ذوات الآخرين، وقد أوحى بذلك توظف الشاعر لضمائر الجمع المتصلة، وتكرارها في (يخلصها، خطانا، يوحدنا، بسوانا، برؤانا) التي تعبر عن معضلة الشاعر التي قد تكون معضلة وجودية، أو معضلة الشعر واللغة، ودورها في تحقيق الخلاص الإنساني بما يمكن وصفه بالخلاص الشعري أو الخلاص الوجودي.

فالموقف الحزين، والشعور بالضياع هما اللذان فرضا على الشاعر الاتكاء على بداية واحدة لبلورة موقف يعبر عن تجاربه وانفعالاته وبذلك جاءت كلمات البداية مكررة على شكل متتال ومتعاقب لتوحيب النغمة الحزينة المستقاة من شعور المبدع بالضياع.

رابعا : بنية تكرار اللازمة

من أنماط التكرار التي لها حضور فاعل في القصيدة الأدونسية تكرار اللازمة، وهو عبارة عن تكرار لفظ، أو تركيب أو بيت أو سطر شعري بصورة منتظمة وعلى مسافات متساوية أو متباينة/ متساوية كان تأتي في نهاية كل مقاطع قصيدة، ومتباينة حسب طبيعة الدفقة الشعورية، والصورة الفنية وقد يأخذ طابعا نمطيا ثابتا أو تجديدا متطورا ينمو مع نمو الدراما النصية.

إن نجاح تكرار اللازمة مرهون بعمق الوعي عند الشاعر وقدرته على حداث تغيير في بنية المكرر، بما يحقق تجديدا في الدلالة، يقف دون الإحساس بالرتابة الملل، الذي يمكن أن يعتري المتلقي عند استقباله للتكرار النمطي، فخروج الشاعر عن الرتابة التكرارية اللازمة يحدث متعه وجدان المتلقي، الذي غالبا ما يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مر به تماما، ولذلك يحس برعشة من السرورل حين يلاحظ فجاة أن الطريق قد اختلف، وإن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لونا جديدا.

وقد استمر أدونيس بنية تكرار اللازمة بشكل عكس من خلالها ستوى الترابط والتلاحم بين أجزاء قصائده الشعرية، وهذا ولد لدى المتلقي إحساسا بوحدة لقصيدة التي اعتمدت على هذا النمط التكراري من الناحيتين: الموضوعية، والبنائية وقد تجلى ذلك في قصيدة (فراغ) التي يقول فيها :

فراغ زمان بلادي فراغ

وتلك المقاهي

وتلك الملاهي

فراغ

وهذا الذي ذل في أرضه وأنكرها واستكانا

ولوث أنهارها وربانا

فراغ وذاك الذي مل من شعبه

ومن حبه

وغمس باليأس أعماقه

وأحداقه

فراغ

وذاك الذي لا يرى غيره

ولا يجد الذي يرى غيره

ولا يجد الخير خيرا، إذا لم يكن خيره

فراغ فراغ

فراغ يعشعش فيه الدمار

ويسكنه الفاتحون التتار

جعل أدونيس من لفه (فراغ) لازمة تترد في القصيدة على مسافات متباينة، مشكلة بذلك فاصلا موضوعيا، وبنائيا بين مشاهدة القصيدة، فهي تفصل بين المشاهدة الشعرية، وتصل بينها في الوقت نفسه، فالفصل والوصل يكونان إيذانا بانتهاء مشهد شعري، والدخول في مشهد آخر، وهذا ما يبرر خصوبة النص المنجز وقدراته الامتدادية على المستويين: الايقاعي، المعنوي، القصيدة بناء معماريا له أبعاده الدرامية و آفاقه الإيحائية.

وقد وظّف أدونيس مصطلح (فراغ)، لتكون لازمة تكرارية تنطق من عنوان القصيدة، وتمتد في ثناياها على مسافات متباينة، يعبر من خلالها عن إحساسه الفاجع بفراغ الأمة من المعاني الحضارية، وفراغ الفكر العربي من القيم الكبرى، بل نجد الشاعر مع كل تكرار لهذه اللازمة يكشف بكل ألم وحسرة عن مظاهر الواقع الرديء، ويصور مساوئ المجتمع الذي يحيا فيه، محرضا بذلك على الثورة، ومناديا بها، وحاثا عليها، وذلك من خلال إيجاد لازمة مركبة متجددة الدلالة.

-خامسا : بنية التكرار النسقي

هو تكرار للصيغة اللغوية، والنسق التركيبي ذاته، دون تكرار الألفاظ، وفيه يتبدل الألفاظ، وتبقى الصيغة والنسق التركيبي ممتدا في ثنايا النص المنجز على مساحات شعرية متساوية، لتحقق إيقاعا موسيقيا متوازيا، يشعر المتلقي إزاءه بقيم دلالية،

وطاقات جمالية نابعة من مستويات التناسب اللفظي، والتجانس الصوتي، والتوازي التركيبي، إلى أن ينهض بالنص، وينظم الفاعلية الإيقاعية التي تعمق المعنى، وتزيد من فاعلية الجرس الموسيقي المؤثر.

وفي هذا النمط الإيقاعي تتجلى مجموعة من الانسياق اللغوية، تحمل ملامح صوتية متقاربة، نتيجة انبثاقها عن صيغ لغوية متشابهة، تحمل في ثناياها طاقات إيقاعية، ومعنوية، متماثلة لأن المماثلة الوزنية، ولمماثلة الإيقاعية تظلان دليلين طبيعيين على مماثلة معنوية، وأنّ هذا اللون من التكرار له حضوره الفاعل والقوي في القصيدة الأدونيسية، وهو نابع من صميم تجربة الشاعر، وقدرته على انتقاء ألفاظه، وصياغتها صياغة فنية تخدم البنية الإيقاعية للمنجز الشعري، على ما يتجلى قوله :

وساع كافاقها الواسعة

نقيون كالشمس في عريها

فتيون كالأنجم الطالعة

يحبون في أرضهم كل شيء

ولا ييأسون ولا يحقدون

ويبنون من جرحهم صرحا

ويروون من دمهم صبحها

ويستقطرون ويستخلصون

هم المشرقون على أرضنا صباحا أصيلا

هم الواقفون على مجدها الزمان الطويلا

أفاض الشاعر في استمرار فاعلية التكرار النسقي المتمثلة في تكرار الصيغ اللغوية التي يبرز فيها تفاخره بأبناء بلده فهم (خالقون، نقيون، فتيون، يحبون، لا ييأسون، لا يحقدون، يبنون، يروون، يستقطرون، يستخلصون، مشرقون، واقفون) هي نعوت تصور حال أبناء بلده، وتضحياتهم من أجل صناعة المستقبل لذلك أكثر من توجيههم نحو البناء، وحثهم على العمل، والكد والمثابرة، وتعبر هذه الأنساق اللغوية المكررة عن الحالة النفسية التي انتابت الشاعر أثناء استيحاء التجربة حيث حملت في ثناياها عناصر التأكيد على الصفات التي منحها الشاعر لأبناء شعبه.

-التناغم اللفظي

لا يعدو مفهوم الموازنة أو التوازن عند البلاغيين العرب أن يكون تعادلا أو توازيا أو تقابلا بين الأنساق الترصيعية القائمة على التقابل بين أنواع الحركات والمد، فبعض البلاغيين عدوه بابا من أبواب "علم البيان"، أي يطابق مفهوم " الترصيع"- كما هو الحال عند قدامة بن جعفر- ومنهم من يعتبر الموازنة توازنا غير مسجوع مثلما هو رأي البديعيين المتأخرين، أما ابن رشيق فيعتبرها نوعا من المقابلة.

لكن مهما تعددت المصطلحات التي استعملها القدماء في التعبير عن الموازنة، فهي ترجع إلى أمرين :-تكافؤ طرفين وتناظرهما في نوع الحركات والسكنات والمد كليا أو جزئيا (الترصيع) -تكافؤهما وتناظرهما في أنواع الصوامت، مع تناظر الحركات أو عدم تناظرهما كلا أو جزءا) الجناس: (غير أن هذين الأمرين قد يصرفان ذهن المتأمل إلى نوع آخر هو :(التكرار)، و الذي يقوم على تكافئ الأطراف وتناظر الأجزاء، حتى إنه يمكن أن يضم تحته النوعين الآخرين، أقسامها:

-أولا: **الجناس**

عني البلاغيون والنقاد العرب بدراسته باعتباره أحد أهم أبواب البديع في البلاغة العربية، فساقوا مصطلحات عدة دالة عليه، رغم عدم اختلاف الجمهور في مفهومه، فسموه: (مزاوجة، محاذاة، مشاكلة، مقابلة، مجاوزة، مزدوجا مكررا، مرددا، ترجيع، تشابه الأطراف، رد العجز على الصدر، تصديرا، مناسبة، مطابقا. (...إن الجناس يدخل ضمن اللعب اللغوي الذي يقوم به الشاعر في لحظة الإبداع وهو يسخر إمكانات اللغة وطاقاتها لخلق أكبر قدر ممكن من الاتحاد، متوسلا بالإيقاع الذي يحدثه هذا الجناس.

وللجناس جماليات ترجع بالأساس إلى اللفظ والصوت، من حيث إنه يعيد إلى ذهن المتلقي الصورة اللفظية دون المعنى، أو الدال دون المدلول، مما يخلق إيقاعا يشعر بالانتظام والتوازن والتنويع النغمي، إلا أن هذه الوظيفة هي إحدى وظائفه و ليست كلها، إذ إننا يمكن أن نلمس وظيفة أخرى أكثر عمقا له، تتمثل في تلك الدلالة المشتركة لكلمتي الجناس، لأن الشكل والدلالة لا يفترقان خاصة في الشعر، و قد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى شيء من ذلك حينما قال: " و على الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق إليه.

كما نبه كثير من النقاد المعاصرين إلى ضرورة الربط بين الصوت والدلالة، أثناء الخوض في التجانسات الصوتية عامة، إذ إنه (كلما تشات البني اللغوية تمثل بنية نفسية متشاة منسجمة، تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة (غير أن هذه النظرة التي دامت مدة طويلة في تاريخ الشعرية العربية، آن لها الأوان أن تتبدل، حيث ثار الشاعر المعاصر على الصناعة اللفظية- مثلما ثار على العديد من المقدسات الشعرية القديمة- فلم يعد يلتفت لها بصورة كبيرة والتفت لأنواع أخر من التوازنات الصوتية، ظن ألا أرفع مستوى جماليا وفنيا: كالتكرار.

لكن هذا الطرح لا ينفي عدم وجود الجناس في ديوان "أبجدية ثانية" لأدونيس، حيث انتقينا النماذج التالية: يقول في قصيدة (يد الحجر ترسم المكان): سطع هذا

الضوء على عمرو بن معد يكرب واصفا سعد بن أبي وقاص أعرابي في حبوته نبطي في جبوته /ويقول في قصيدة (المهد)،... إذن أدعو إلى تواطئ الهمس والشمس، العنق والأفق إذن، أشبه غمدان بالنهار، وبلقيس بالليل، وأنا بينهما المديل. وفي قصيدة (المداعة) يقول:

تتقصى ذلك الذي لا يروض ولا يمنهج الواحد الذي يتنوع ويتعدد ولا يتناهى العصي القصي. إن كلمتي (العصي والقصي)- مثلا- لا تتفقان في المعنى الظاهر، لكنهما تلتقيان في المعنى العميق، إذ إما تشيران إلى الصعوبة في الفعل، وقد جمع الشاعر بينهما، مستغلا هذه الدلالة "الصعبة" في كليهما. ونجد في الديوان من قبيل هذه الجناسات العديد من الشواهد، مما يؤكد اعتماد الشاعر "أدونيس" على هذا الضرب من الإيقاع الداخلي. هذه الأمثلة التي اخترناها لا ترق إلى درجة الشاهد البلاغي في الدرس العربي القديم، سواء من حيث القوة أو من حيث القيمة الصوتية، ورغم ذلك فقد أدت دورا لا بأس به في إثراء الإيقاع.

ثانيا : الترصيع

الترصيع لغة من قولهم: رصعت العقد إذا فصلته، واصطلاحا يعرفه "قدامة بن جعفر" بأنه: (نعت من نعوت الوزن الذي يتوخى فيه تصدير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو تشبيه به، أو من جنس واحد في التصريف. (يجعل قدامة بن جعفر من الترصيع (ظاهرة مشاهدة للوزن تعزز إيقاع البيت بواسطة تماثل أواخر الأبيات بسجع أو شبيهه، بحيث يحدث هزة في وجدان السامع فتصرفه لتذوق الخطاب والبحث في جمالياته. والترصيع حسب " قدامة" ثلاثة أنواع :

ترصيع سجع.

ترصيع بما يشبه السجع.

ترصيع التصريف.

يعني بالأول ترصيع التقفية أو (الترصيع المقفي) وهو ما أدرجه السواد الأعظم من البديعيين في باب الترصيع بشكل عام، ذهبوا فيه إلى مقابلة الشطرين (الصدر بالعجز).

أما الثاني فهو ترصيع مقطعي ذو صبغة عروضية، أي يقتضي تماثل القرائن من حيث مقاطعها الصوتية، والثالث عماده تكرار الميزان الصرفي وتردده في البيت. لقد أسرف البديعيون العرب القدامى في الحديث عن الترصيع وأوجهه وأضربه، وساقوا له الشواهد الكثيرة، باعتباره علامة الصنعة الشعرية العالية، وغاية الشاعر الفحل وعماده في فنه.

لكن مع الثورة المعاصرة ضد الثوابت والمعايير السائدة، قرر الشعراء المعاصرون تخطي هذه الغاية الفنية السالفة، لتصبح وسيلة لا غاية، وسيلة الفنان الحاذف للتأثير في متلقيه، حيث تنساب إلى أذنه دون تكلف. كذلك الحال بالنسبة لأدونيس، إذ استعمل هذه الوسيلة دون تكلف ودون إسراف فيأتي الترصيع في قصيدة (المهد) كالأتي:

"نون و القلم وما يسطرون"

"تطاول الليل علينا دمون"

"دمون إنا معشر يمانون"

"وإننا لأهلنا محبون

ويرد في قصيدته (يد الحجر ترسم المكان) كالأتي :

جاءت الحروف الكوفية

وليست إلا نقشا آخر لصوت آرام

والسلام للضاد

سلام له حيث ولد وحيث أقام.

فهذا النوع من الترصيع المتناوب يتيح بدوره فرصة للإنشاد والترنم، ويشيع جوا من الغناء داخل القصيدة.

يقول أدونيس في (قبل أن ينتهي الغناء):

رسم الأرض قارورة و رماها إلى اللج..

يا أيها العادل ما الذي يتراء ى ليأسك؟

لا، لست أسأل،

عفوك، عيناك لا تخطئان

الخليقة شعروصوتك ديوانا الكامل

تحصيل هذا: أن انتقال الثقافة العربية (الشعرية) من ثقافة سمعية إلى ثقافة بصرية، قد ولد عدة تبعات أهمها: تحول اهتمامه بالترصيع الذي كان يهيمن على نصه، إلى اهتمام بالقيم البصرية التي تستغل الفضاء الكتابي لتكثيف الدلالة وتوصيلها.

-ثالثا: التناص

إنّ التناص مصطلح حديث، ظهرت بذوره الأولى في منتصف الستينات من القرن الماضي، حيث استخدمته الناقدة اللسانية جو ليا كريستيفا، وعرفته بقولها:" إنه أحد

مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها ، بمعنى أن النص المتناص هو النص الذي يقبل التماهي مع نصوص أخرى قديمة أو معاصرة، لأنه أشبه بلوح من زجاج، يوحي بنص آخر أو يلوح من خلفه نص آخر.

والذي يجب الإشارة إليه أن مفهوم التناص يختلف عن مفهوم "التداخل النصي " (بالمعنى الدقيق والكلاسيكي للكلمة منذ تعريف جوليا كريستيفا"، والذي يقصد به التواجد اللغوي (سواء كان نسبيا أم كامل أم ناقصا) لنص في نص أخر. (أما مفهوم التداخل النصي فيتمثل في (معرفة كل ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية، مع غيره من النصوص، و بالتالي يكون المصطلح الثاني متضمنا للمصطلح الأول في عمقه وأبعاده .ومن هنا فالتناص امتداد وارتداد استحضار في آن معا، لأن المبدع لا يتّم له النضج الحق إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة وتوظيفها بما يخدم وحدات النص المتعالية من رؤى و أفكار جديدة.

ومن هنا فإن التناص يتعايش مع الشعر ويمنحه ثوبا جديدا، وينمي فاعليته التواصلية، وهذا ما أشار إليه عبد الله الغذامي بقوله :" وعلى ذلك فإن النص يقوم كرابطة ثقافية ، ينبثق من كل النصوص، ويتضمنه، مالا يحصى من النصوص والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية.

إنّ القصيدة تتحول إلى بالتناص من تجربة محددة، إلى عمل فني متكامل، يشمل الرؤية الشاملة للوجود (مما يفتح قنوات متعددة للانفعال الذي ينفصل بالطبع عن صور الفكر المصقولة، مما يجسد القصيدة ويكسبها نماء تتحول به إلى معاناة، تبتعد عن مجرد التناغم اللفظي والصياغة الماهرة، والبراعة اللغوية التي تحشد وتجمع، بل تتحول إلى حشد من الدلالات والإيحاءات التي تغني التجربة الشعرية ككل.

والجدير بالذكر، أن التناص لا يكون بالمضمون فقط، وإنما يكون بالمفردات، والتراكيب والبناء "الهيكل العام" ، والإيقاع، والصورة، الرمز...الخ، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة وبصيرة، لا يدركها إلا القارئ المتفتح في قراءاته على نصوص متعددة.

إن التناص عند أدونيس، له أهميته الخاصة في الكشف عن البنية الفنية لقصائده، ومن خلال متابعة الظاهرة التناصية وكشف العلاقات التي تربط النص الشعري الحاضر بالنصوص الغائبة، و هذا الأمر يدفع بالمتلقي إلى استحضار النص الغائب من خلال بعض الإشارات والتضمينات لبعض المفردات والتراكيب.

1_ التاريخ

من الظواهر اللافتة في استخدامات أدونيس في أبجديته، احتوائها الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث، إذ يقوم باستلهام الحدث التاريخي والشخصيات التاريخية، بغية توظيفها في بنية النص، بما تحمله من دلالات وإشارات، تتيح للمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصية التاريخية، أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات، تنمي القدرة الإيحائية للنص.

وتبين القراءة المتأنية لديوان "أدونيس" استحضاره للشخصيات التاريخية المهمة ، والتي تركت بصمات وإيحاءات خاصة في الوجدان العربي، وهنا يسقط "أدونيس" الماضي على الحاضر، بغية إثراء دلالات النص عن طريق التأثير والإيحاء معا، والتناص مع التاريخ في ديواننا هذا ، قد اتخذ ثلاثة اشكال : التناص بالعلم أو الكنية - التناص بالدور- التناص بالإشارة أو القول.

-التناص بالعلم أو الكنية

و هو تناص يقوم على (مجرد استدعاء الاسم أو الشخصية فقط، دون ذكر أو بيان هذا الاسم أو هذه الشخصية في النص، لذلك يعد هذا النوع ، اقل اليات الاستدعاء فنية، بالمقارنة مع اليتي "الدور"، "القول". يقول أدونيس في قصيدته "أحلم و أطيع آية الشمس": بين هيرودوت وشامبليون، بين الإسكندر ونابليون، ترخي مصر جدائلها على كتفي المتوسط.

تمنح وجهها لحكمة الريح، و تقرا سيرة الموج/ وفي الشوارع التي هاجر بين الماضي والماضي، كنت أواكب سر ادقات تصل القلاع بالقلاع ، السيف بالسيف" يمكننا أن نلتمس في هذا المقطع، أن أدونيس يقوم فقط بمجرد ذكر أسماء شخصيات تاريخية (هيردوت/شامبليون /الاسكندر/نابليون) دون أن نستشعر أنها من الممكن أن تزيد دينامية النص، بمعنى أما تبدو شخصيا دخيلة على هذا النص ، فهي لا تتمثل الحدث ولا تتفاعل معه .

فاستخدام هذه الشخصيات هذه الطريقة، يمنح إحساسا باهتا لدى المتلقي بفاعلية هذا الإدخال، حيث يوجد هناك فاصل زمني بين شخصية نابليون مثلا والشخصيات الأخرى. و يقول في (يد الحجر ترسم المكان):

" تمعددوا ولا تستنبطوا" (عمر بن الخطّاب)

تشبهوا بمعد لا بالنبط/ و يروى كذلك:

" نحن معاشر قريش من النبط من أهل كوثى ربا" (ابن عباس)

ولد إبراهيم الخليل ـ و قيل في كوثى ربا

إن أدونيس من خلال تناصه هذا، يحرك مشاعر المتلقي وانفعالاته، و ذلك عن طريق عقد مقارنة بين الماضي و الحاضر، من خلال إسقاط ملامح هذه الشخصيات على الحاضر.

-التناص بالدور

و يقصد به التناص الذي يقوم على الدور الذي لعبته الشخصية، دون التصريح باسمها داخل النص بحيث (يمكن للمبدع توظيف الشخصية التراثية المستدعاة ، من خلال آلية الدور، عبر تقنيات متعددة مثل المزج والتداخل بين ما هو تراثي، وما هو حديث، أو خلق رؤية، جديدة، يفسر من خلالها الدور القديم، أو مخالفة الدور القديم جملة.

لقد وظف " أدونيس" بعض الشخصيات التاريخية من خلال فاعلية الدور، و نسوق على سبيل المثال استحضاره لشخصية "الحجاج بن يوسف الثقفي" صاحب المقولة الشهيرة: (إني أرى رؤوسا قد أينعت، و حان قطافها)، و ذلك يبدو جليا في هذا المقطع الذي يقول:

قليلا و يأخذ رأسك السيف الصديق،

يكفي أن تنظر إلى الرأس كما تنظر إلى ثمرة

كما أنّ هناك استدعاء لشخصية حبيبنا محمد- صلوات الله وسلامه عليه- من خلال حادثة نزول سورة الأنعام عليه، وهو على ناقته، ومن هول ذلك الموقف بركت الناقة على الأرض.

من هنا يبدو أن أدونيس قد حرص كل الحرص، على أن تكون آلية الاستدعاء مندمجة ومتفاعلة مع بنية النص بمستوياته المتعددة، بحيث يكون لآلية الاستدعاء أهمية خاصة، و دور دلالي داخل السياق.

-التناص بالإشارة أو القول:

تتمثل هذه الآلية من آليات استدعاء الشخصية التراثية، من خلال توظيف الشاعر لبعض الأقوال أو الإشارات، التي تتصل بالشخصية المستدعاة، فتصبح وظيفة هذه الإشارات وظيفة مزدوجة :

- الإتحاء أو التفاعل الحر مع شفرات النص .

-استحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي.

لقد وظف أدونيس هذه الآلية من آليات التناص، من خلال استحضار بعض الأقوال المشهورة لشخصيات إسلامية، حققت لنفسها موقعا تاريخيا متميزا، مثل استدعاء شخصية " الشافعي"- رحمه الله تعالى.

قول: ماذا؟ في قراراتي وخز

"ناس يأكل بعضها بعضا "واضح هنا هذا الاستدعاء للشافعي،

الذي قال :

و ليس الذئب يأكل لحم ذئب و لكن يأكل بعضنا بعضا عيانا.

من خلال هذا السطر، نلمس استدعاء لشخصية أم المؤمنين- عائشة- رضي الله تعالى عنها وأرضاها- حينما قالت بأنّ الرسول- صلى الله عليه وسلم- توفي بين "سحرها

ونحرها. وهكذا نجد أن التناص بالقول يستحضر الشخصية القائلة في ذهن المتلقي، ويستحضر الموقف الذي تفجر منه ذلك القول. لذلك يعد التناص بالقول من أكثر آليات التناص إمكانات وقدرات في التعبير والإيحاء والكشف عن روح الشخصية المستدعاة و أهميتها التراثية .

كما أنّ أدونيس، يستعمل كذلك " الإشارة"، يتكئ عليها، ليعبر بواسطتها عن رؤيته الخاصة، وهذا ما يعكسه شاعرنا، من خلال الإشارة إلى عيسى عليه السلام- أو ما يعرف بـ (العشاء الأخير للمسيح عليه السلام) في المعتقد النصراني. يقول :

هكذا أطعم كائناتي خبزا آخر وأداب المائدة وحين يجلس الزمن إليها أعدل جلسته ماسحا كتيفيه بحنان شيخ يموت ثم أمك الكؤوس بخمرة الفجيعة و انادم الرفض.

ستحضر القارئ في هذا المقطع قصة (العشاء الأخير)، من خلال مفاتيح يلجأ إلى متن النص، مثل: الخبز/ المائدة/ الكؤوس/ الخمرة/ الفجيعة...

-التنّاص مع النصوص الدينية المقدسة:

-الكريم القرآن

إنّ استدعاء الخطاب القرآني، له نصيبه أيضا في ديوان شاعرنا، حيث يحاول خطاب أدونيس امتصاص هذا الخطاب القرآني في قصائد بعينها، تحقق له أهدافه الدلالية، وقد نجح في توظيف النص القرآني بما يتلائم وسياق قصائده، لذلك ساهمت التراكيب القرآنية- لدى أدونيس- في تشكيل رؤية جديدة للقصيدة، وفتحت لها آفاقا ممتدة، أغنت فضاء قصيدته وعالمه الشعري بأكمله. ولابد أن نشير إلى أن التراث الديني كان مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري لدى معظم الشعراء، فإذا (كان الكتاب

المقدس هو المصدر الأساسي الذي استمد منه الأدباء الأوروبيون شخصياتهم ونماذجهم، فإن عددا كبيرا منهم قد تأثر ببعض المصادر الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، حيث استمدوا من هذه المصادر الإسلامية الكثير من الموضوعات والشخصيات التي كانت محورا لأعمال أدبية عظيمة.

ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزا قويا لشاعريته، وداعما لاستمراره في ذاكرة الانسان وحافظته. تتوزع ظواهر التناص مع القرآن الكريم- عند شاعرنا- على عدة نقاط وتشمل عدة محاور، لكل منها دوره، وأهميته في إنتاج الدلالة وتوجيهها وفق زاوية أو رؤية معينة. ونشير إلى أن تمثل النص القرآني في شعر أدونيس، قد يأتي جليا تارة، وخفيا تارة أخرى، وقد يأتي موافقا للنص القرآني تارة، ومخالفا له تارة أخرى. والذي نلاحظه أن التناص مع القرآن الكريم في "أبجدية ثانية" هو كالأتي:

- أولا: اقتباس مفردات

- ثانيا: اقتباس جزء من آية

- ثالثا: اقتباس آية كاملة

-رابعا: اقتباس خاصية قرآنية أو حادثة.

والظواهر التناصية مع القرآن الكريم، في هذا الديوان، ظاهرة اقتباس المفردات القرآنية، لاتساعها وعمق دلالتها، وقدسيتها في نفس المتلقي. يقول أدونيس: شيخ" يدير طاحون ملكه بجدول ينبع من عيون النساء وللشمس بشرة عنكبوت . ولا يخفي على أحد أن " العنكبوت" اقتبسها أدونيس من القرآن الكريم، ذلك أن بيت العنكبوت لا يعدو مجرد خيوط أصلا الوهن، و كذلك الأمر بالنسبة للأشعة التي ترسلها الشمس، هي أشعة رفيعة تماما كخيوط العنكبوت.

يقول تعالى : ﴿***مثلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ***﴾41

ويقول الشاعر في القصيدة ذاتها: لكن، ما هذا الحشد الذي يقتل طه حسين وعلي عبد الرزاق؟ ولماذا يشيخ كل شيء والجديد الكرسي والمائدة؟ وهنا إشارة واضحة إلى آية الكرسي، و سورة المائدة.

وتبقى في القصيدة ذاتها، يقول أدونيس :طه: "رأسي ملئ بمشاة التاريخ، ولكل طائر قد ماي "...استهل أدونيس سطره بمفردة "طه"، وهي اللفظة ذاتها التي استهلت سورة "طه".

نلاحظ اعتماد أدونيس على المفردات القرآنية كأداة لإنتاج الدلالة، حيث أضفت على قصائده إيحاءات جديدة، شكلت بنية كلية، تنتمي في جذورها إلى النص القرآني. من هذا المنطلق شكلت الكلمة القرآنية في نص أدونيس بؤرة دلالية، استقطبت الإيقاع والبناء في آن، لهذا كان تمثل القرآن في هذه المقاطع جليا أمام القارئ. أما المحور الثاني من محاور التناص مع القرآن الكريم فيتعامل مع اقتباس جزء من الآيات، أي أن بعضا من هذه الأجزاء تدخل إلى نصوص أدونيس، وتأخذ نمطا من التعبير، و قدرا من الإيحاء، يوجهها توجيها آخر من خلال تركيبها الدلالي الجديد، وهذا ما يعكسه قول أدونيس:

إنها الشمس تستيقظ عارية حتى من قميص نومها تنظر إلى من شقوق نافذتي

فيما انهض و تقول ناري اليوم سلام و يرد

وكان النهار قد بدأ يتسلق سلالم الحجر

يلتقي هذان السطران مع قوله عز وجل: ﴿ ***قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم***﴾.

بمعنى أن أدونيس قد وظف هذا الجزء من الآية كما هو، لم يغير في معناه شيئا، فحرارة الشمس بإذن ربها، تستحيل إلى برد و سلام.

- الأحاديث النبوية الشريفة:

إنّ التناص مع الأحاديث النبوية كذلك له منزلته في شعر المعاصرين، حيث لا يكاد يخلو ديوان أحدهم من هذه النقطة، ذلك أن الأحاديث النبوية تتميز بأسلوب بليغ، ولفظ فصيح، يلج فيه المعنى إلى القلوب من أوسع أبوابه. ودواوين أدونيس كذلك لا تخلو من هذا النوع من التناص، لكنه يبدو في ديوانه" أبجدية ثانية" على نسبة ضئيلة جدا تكاد تنعدم، والسبب في ذلك يرجع إلى أنه يعد القرآن الكريم بالمنزلة الأولى، وتوظيفه في كتاباته أولى من غيره، فهو يعتبره النموذج الأول للكتابة الجديدة- حسبه- تلك الكتابة التي خرقت ما كان سائدا من صرحية وقالبية شعرية، ومنه فتوظيفه للأحاديث النبوية لم يحض باهتمام واسع. و من بين النماذج الشحيحة في ديوانه، نذكر قوله:

"خمر الله طينة آدم بيده أربعين صباحا"

يؤتى بالموت يوم القيامة

في صورة كبش أملح:

فيذبح بين الجنة و النار

هنا نستشعر مزجا بين حديثين شريفين، استلهمهما أدونيس للمضي في تفجير دلالة قصيدته، وهما يتوافقان نسبيا مع ما قاله الرسول – صلى االله عليه و سلم-: فعن ابن مسعود- رضي االله عنه، وعن ناس من أصحاب رسول االله- صلى االله عليه و سلم، قالوا: "بعث االله عز وجل جبريل في الأرض ليأتيه بطين منها، فقالت الأرض، أعوذ باالله منك أن تنقص مني أو تشيني فرجع ولم يأخذ (...) فصعد به، فبلّ التراب حتى أعاده طينا لازبا، واللازب هو الذي يلزق بعضه ببعض، ثم قال للملائكة: " ***إني خالق بشرا من طين فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين***" فخلقه االله بيده لأن لا يتكبر إبليس عنه، فخلقه بشرا فكان جسدا من طين أربعين سنة من مقدار يوم الجمعة "(...) واستلهام أدونيس من هذا الحديث النبوي واضح جلي، لكن مع فرق طفيف، وهو أنه جعل آدم -عليه السلام- باقيا على هيئته من طين أربعين صباحا، في حين أن الأصح هو أربعون سنة.

خـــاتمـــة

الخاتمة:

ما نخلص إليه،

لم يشهد **تاريخ الأدب العربي** حالة من عدم التوافق بين الكاتب والناقد والمتلقي، كما أحدثت قصيدة النثر التي تسببت في انقسام المهتمين بالأدب والشعر إلى من تحمس للتجربة وأيّدها، وآخرون اتخذوا منها موقفاً عدائياً.

- ✓ تثبت قصيدة النثر تفردها من خلال المفاتن التي تستخدمها لإغواء ذهن المتلقي والتي تؤسس خصوصيتها

في الوقت ذاته و وتتجلى في:

- ✓ رفضها للمقاييس و التقاليد الأدبية الموروثة في النظم، وبحثها عن وسائل شعرية بريئة وبعيدة عن هاجس الوزن والقافية.

قصيدة النثر لهاحريتها في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر، فهي من هذه الناحية تركيب جدلي رحب وحوار قائم لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها.

- ✓ قصيدة النثر :لا ترفض القوالب لتصنع قوالب محنطة، إن أهميتها قياسا إلى أخواتها في الانتفاضات الشعرية كالوزن الحر، أنها أرحب ما توصل إليه توق الشاعر الحديث على صعيد الأداء أو على صعيد المضمون في آن واحد، فهي ضرب من التكتلات المشحونة بالإيحاءات التي تتجلى في وحدتها العضوية/الكثافة/المجانية كسمات أخرى تستعينها من مملكة الشعر.
- ✓ قصيدة النثر تطلب التحرر من نظام العروض الخليلي الذي ظل حاجزا نفسيا يقف ضد كل تجديد أو تطوير في الشعر العربي، وهذا التحرر قرب المسافة الفاصلة بين الخطابين النثري والشعري.
- ✓ الرغبة الجامحة في التخلص من كل ما يمت إلى الأشكال والقواعد الموروثة بصلة، والبحث الجدي عن بديل لما تم هدمه وتجاوزه

المدهش في الأمر أن الشعراء والنقاد العرب الذين انشغلوا بالتنظير للتجديد سواء تعلق الأمر "بالتفعيلة" أو "بقصيدة النثر"، لم يقدموا مادة مقنعة على هذا الصعيد، واكتفوا بنُتفٍ مما قرأوه في المراجع الغربية أو بتهويمات من بنات أفكارهم. وجه الإدهاش يكمن في أن الحرب التي كانت مستعرة بين دعاة "التجديد" وسدنة الماضي استلزمت ترجمة أعمال مرجعية ككتاب جونز، تلقي أضواء على المسالك "الجديدة" التي كانوا يتأهبون لدخولها.

قصيدة النثر، فهي شعر، لذلك فهي ذات شكل، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم، وبشكل عام، فإن النثر الشعري نثر يستخدم الشعر لغايات نثرية خالصة، أما قصيدة النثر فهي شعر يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة.

يضاف إلى هذه الخصائص خاصية أخرى أهملها أدونيس وربما تعد الأهم في ظهور هذا الشكل الشعري وانتشاره في الثقافة العربية، ألا وهي: ظهور هذا الشكل التعبيري في الغرب منذ أمد بعيد، والتأسيس له نظريا وتجريبه نصيا، واعتباره أحد الأشكال الأساسية التي اعتمدتها الحداثة الغربية. والدليل على ذلك أن هذا المصطلح لم يظهر في الثقافة العربية إلا بعد الاطلاع على كتاب سوزان برنارد، بل إن ما كتب عنه . كما أشرنا . لم يتعد التلخيص لما ورد في هذا الكتاب. ولم يتحدث لا أدونيس ولا أنسي الحاج عن أي مصدر آخر ديني أو عربي فقصيدة النثر بناء يصدر عن إرادة واعية، وليس مجرد مادة متراكمة تراكما غفلا، إنها كل غير قابل للتجزئة أو الحذف أو التقديم أو التأخير بين مكوناته.

"قصيدة النثر ليست نبتاً من كوكب آخر، ولا هي دخيلاً غير مألوف في الشعر العربي، بل هي نتاج تطور طبيعي لمكونات الثقافة وبنيتها وهويتها وأدواتها وآلياتها، تطور اخترق جدار الجمود والسكينة في الشعر العربي، وأحدث اهتزاز في ركود القصيدة الموروثة."- حسن العاصي.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

1. ابن رشد المعتمد، خريص محمد، مدارس علم اللغات، المكتبة الثقافية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1993م.
2. أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق : محمد سليم سالم، الجمهورية العربية المتحدة، الكتاب الثالث والعشرون، 1971.
3. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 3، 1992.
4. أبو جهجه خليل. الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995 .
5. أبو فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق : عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، (دت).
6. أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، اعتنى به وخرج شعره وعمل فهارسه : داود عطاشة الشوابكة،، دار الفكر، عمان، ط 1، 2006.
7. أبو نصر الفارابي، الحروف، تحقيق وتقديم وتعليق : محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، بيروت، ط 2، 1990.
8. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب- نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري- دار الشروق، ط2، 1993.
9. الأحمد أحمد سليمان، ويسألونك عن الشكل الاسمي كتبة النوري، دمشق، د.ط، 1979
10. أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، د،ط، 2004.
11. أحمد محمد قدور،انظر في مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان.

12. الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د، ط، 1999.

13. أدونيس ، الثابت والمتحول ، (صدمة الحداثة) ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1978 .

14. أدونيس ، الحوارات الكاملة ، (1960-1980) ، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع ،جبلة ، سورية ، ط1 ، 2005.

15. أدونيس ، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ، ط2،1989

16. أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1985.

17. أدونيس ، سياسة الشعر ، دراسات في الشعرية العربية، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985 .

18. أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1980.

19. أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ، ط1 ، 1971.

20. أدونيس، الصوفية والسريالية، دار اليافي، بيروت، لبنان، ط 21،1992

21. أدونيس، فاتحة النهايات القرن ،دار العودة، بيروت ،ط1،1980

22. أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، السنة 4، ع 14.

23. أدونيس، موسيقى الحوت الازرق ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ،1993.

24. أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت.

25. أزراج عمر، أحديث في الفكر والأدب، دار البعث ، قسنطينة، ط1،1984

26. إسحاق الموصلّي، الإيقاع والإيقاع الداخليّ في قصيدة النثر خاصة، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993.

27. إسماعيل عز الدّين، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط6، 1994.

28. إسماعيل عزالدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4،1979

29. إلفت الروبي، الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

30. ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة اليونانيين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، 2007 م.
31. أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر العربي ، مكتبة الانجو المصرية ، القاهرة،1981
32. أنيس الوجود ثناء، رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع للمملكة العربية السعودية،دط، 2000
33. إيون من محاورات أفلاطون، تر: محمد صقر خفاجة وسهير القلماوي، مكتبة النهضة المصرية، 1956 .
34. برنار سوزان، قصيدة النثر، تر: زهير مجيد مغامس، مرا: علي جواد الطاهر، دار المأمون، بغداد، ط2، 1993م.
35. بزون أحمد، قصيدة النثر العربية، دار الفكر ،ط1،1996
36. البطل علي، الصورة الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها، دار الاندلس، لبنان، ط2،1981
37. بكار يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر ،بيروت، 1990 .
38. بلعيد صالح، محاضرات في قضايا اللغة العربية مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، دار الهدى والنشر ، الجزائر.
39. بن جعفر قدامة، نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي مكتبة الازهرية، القاهرة، 1978
40. بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط 5،1981
41. بن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، دار صادر، بيروت، د. ط، 1902.
42. بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها، مساءلة الحداثة دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،2001.
43. ثامر فاضل، اللغة الثانية_ في إشكالية المنهج و النظرية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي بيروت ط1،1994

44. ثيوكاريس كيسيدس، هيراقليطس - جذور المادية الديالكتيكية- ترجمة: حاتم سليمان، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
45. جابر عصفور، النقد الأدبي،- مفهوم الشعر-، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003.
46. الجاحظ أبو عثمان بن بحر، البيان والتبيين ، تحقيق موقف شهاب الدين ، دار الكتب العلمية بيروت، 1998
47. الجاحظ، الحيوان، ش وتح: يحيى الشامي، دار مكتبة الهلال، (مج 2) (3 . 7)، ط 3، 1997.
48. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب،1986.
49. جبرا أبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، 1986.
50. جفو العلامة، في حداثة النص الشعري ، دراسات تقدية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط1 ، 1990 .
51. الجوزو مصطفى، نظريات الشعر عند العرب_الجاهلية و العصور الإسلامية،دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، ط1،1984
52. حامد صالح الربيعي، القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، مركز بحوث اللغة العربية وآدابها، مكة المكرمة، 1417هـ.
53. الحاوي إبراهيم، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1،1984
54. الحاوي إيليا، الرمزية والسريالية في الشعر العربي، دار الثقافة، بيروت،1984
55. حجازي محمد عبد الواحد، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ،2001
56. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
57. حسين طه، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف ، مصر، ط10،1969
58. حسين نصار، في الشعر العربي، مكتبة الثقافات الدينية، القاهرة، ط1: 2001.

59. الحكيم سعاد، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة و النشر لبنان،.1981
60. الحلبي موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، المكتبة المستنصرية، بغداد، 1998.
61. حمود حمد العبد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها ، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ط 1،1996
62. خلدون بشير، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلى، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ط 1،1988
63. خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
64. خليل حادي في مقابلة / محيي الدين صبحي ، الفكر العربي المعاصر ، 1986 .
65. داغر شربل، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط 1،1988
66. دافيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة: باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010م.
67. رومان جاكبسون، (القيمة المهيمنة)، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1982م.
68. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1 ،الدار البيضاء، المغرب 1988.
69. الريايعة موسى، قراءة في النص الشعري الجاهلي مؤسسة حماد الكندي، اربد الأردن، 1998
70. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013.
71. س. مورية، أثر التيّارات الفكريّة والشعريّة الغربيّة في الشعر العربيّ الحديث 1800-1970، ت: د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح، راجعت الترجمة ونقحتها لبنى صفدي عبّاسي، مكتبة كلّ شيء ، حيفا، ط2 ، 2004.

72. سامي مهدي ، أفق الحداثة وحداثة النمط ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، العراق ، ط1 ، 1988.

73. السعدي أبو زيان، في الأدب التونسي المعاصر، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1982.

74. سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2005.

75. سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى ايامنا ، ترجمة : د. زهير مجيد مغامي ، مراجعة : د. علي جواد الطاهر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد.

76. شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د.ط.

77. صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2005 م.

78. الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، ط 1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1998.

79. صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليوناينة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1985.

80. صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، ط 1، منشورارت الاختلاف، الجزائر ، 2014.

81. عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، (دت).

82. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1980.

83. عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2011.

84. عبد الرزاق، الحداثة في النقد الادبي المعاصر، دار الحرف العربي ، بيروت، ط1، 1991.

85. عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا .

86. عبد الفتاح النجار، قصيدة النثر / مقاربة أولية ، مجلة أبحاث اليرموك، مح 19 / ع2 / 2001 ، جامعة اليرموك ، الاردن، 2001 .
87. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،- قراءة نقدية، لنموذج إنساني معاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6، 2006.
88. عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط – المغرب الأقصى، ط 1 ، يونيو 2003.
89. عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، دار الحريّة للطباعة، بغداد، 1973.
90. عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ج1، ط3، 2000.
91. عزّ الدين المناصرة ، إشكاليّات قصيدة النثر ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1، 2002.
92. عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ط 1، 2007.
93. عزالدين المناصرة، اشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 2002.
94. عزّت محمد جاد، الإيقاعية مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، دار الفكر العربي، 2003.
95. علاء الدين رمضان، روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، مجلة ثقافات، ع 10 ، مجلة ثقافية فصلية، البحرين، 2004.
96. علاق فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
97. فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
98. فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
99. فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، -دراسة نقدية تحليلية-، مقارنة النقد والناقد، نشأة المعارف بالإسكندرية.

100. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، -قراءة في مكانية النص الشعري-، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.

101. فرديناند دي سوسير، محاضرات في الأسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، دار النعمان للثقافة، لبنان.

102. قاسم خلف مشاري، قصيدة النثر في الأدب العربيّ الحديث، رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كليّة الآداب ، جامعة البصرة ، 1994.

103. لطفي عبد البديع، الشعر واللغة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1 ، 1996 .

104. ماكلم براد بري ، جيمس ماكفاردلده، الحداثة ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمو والتشر وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، الجمهورية العراقية .

105. محمد ابراهيم أبو سنة - دراسات أدبية - تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1989 .

106. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق : عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

107. محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح : أبو فهر محمد شاكر، دار المدني بجدة، 1980.

108. محمد حسين أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني. منشورات جامعة قاريونس. بنغازي. ليبيا. 1986

109. محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد العربي الحديث ، جامعة الأزهر، غزة، د.ط، 2006.

110. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، دت.

111. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2004.

112. محمد قصيبات. مؤتمر الترجمة الثاني المنعقد بأكاديمية الدراسات العليا. بنغازي. ليبيا. 19-21 .12 .2006.

113. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1989م.

114. محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ط1 ، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة مصر، 2003م .

115. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.

116. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2010 م.

117. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ، ط5، 1978.

118. نزار قباني، الأعمال الشعرية والسياسية، اموعة الكاملة، 1-3 ،ط16، منشورات نزار قباني، بيروت، باريس، 2007.

119. الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 2002.

120. يوسف حامد جبر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 1991 .

-المراجع الأجنبية

121. C. Lévi-Strauss et R. Jakobson, « "Les Chats" de Charles Baudelaire », L'Homme, revue française d'anthropologie, t. II, n° 1, 1962.

122. JAKOBSON, R. Essais de linguistique générale, Paris, Éditions de Minuit, 1963

123. Jean Cohen : Le haut Langage, Paris, Flammarion, 1979.

124. R. Jakobson, (Linguistique et poétique), Essais de linguistique générale, t. I, Minuit, 1963

125. R. Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », in R. Jakobson, Essais de linguistique générale

126. Jakobson : Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1963.

127. Roman Jakobson, Huit questions de poétique; Editions du Seuil Paris K 1977.

فهرس المحتويات

الفهرس

العنوان	الصفحة
الإهداء.....	
المقدمة.....	ا-ب-ج-د
-الفصل الأوّل: القصيدة النثرية –مفاهيم وإرهاصات	02
-المبحث الأوّل: مفاهيم عامّة.....	02
-إشكالية المصطلح والتسمية.....	02
-التداخل بين الشعر والنثر.....	06
1-من ناحية المضمون.....	08
2-من ناحية البناء.....	12
-قراءة في مفاهيم القصيدة النثرية وعلاقتها بالتراث-.....	15
المبحث الثاني: الإرهاصات الأولى للقصيدة النثرية.....	20
-أصول الشعرية في الحقول المعرفية.....	20
1-في الفلسفة.....	20
2- في النقد.....	35
3-في البلاغة.....	53
-الإرهاصات الغربية للقصيدة النثرية.....	59
1-الرمزية.....	60
2-الدادائية.....	65
3– السريالية.....	73
-الإرهاصات العربية للقصيدة النثرية	81
المبحث الثالث: روافد القصيدة النثرية.....	82
1-الشعر المرسل.....	83
2-الشعر الحر.....	85
3-ترجمة الشعر الغربي.....	88
الفصل الثاني: المواقف النقدية من القصيدة النثرية وخصائصها الفنية	94

الفهرس

المبحث الأوّل: الموقف النقدي الغربي من القصيدة النثرية.....	94
1-موقف ر,م, ألبيرس.....	94
2-موقف ياكبسون:.....	97
-الجهود اللسانية.....	98
. -تأسيس الشعرية.....	102
-اللغة ونظامها التواصلي.....	104
-عناصر التواصل ووظائف اللغة.....	105
-القيمة المهيمنة.....	107
3-موقف سوزان برنار.....	110
المبحث الثاني: الموقف النقدي العربي من القصيدة النثرية-.....	112
1-موقف أدونيس.....	113
2-موقف نزار قباني:.....	117
-مراجعة لآليات الهدم والتأسيس.....	129
3-الموقف المغاربي:.....	133
-الموقف الجزائري.....	134
-الموقف التونسي.....	144
-الموقف المغربي.....	148
المبحث الثالث: الظواهر الفنية والمعنوية في القصيدة النثرية.....	157
-القافية والوزن.....	170
-اللغة والصورة الشعرية.....	175
الفصل التطبيقي: القصيدة النثرية عند أدونيس	184
المبحث الأول: الصورة الشعرية في قصائد أدونيس-.....	184
-المجاز.....	184
-السرد.....	188
-المبحث الثاني: اللغة الشعرية في قصائد أدونيس.....	218
-الغموض.....	218

-المفارقة:.....	222
-المفارقة اللفظية.....	223
-المفارقة المعنوية:.....	226
-التشاؤم.....	226
-التفاؤل.....	227
-الانزياح الاستبدالي.....	227
-المبحث الثالث: بنية الإيقاع في قصائد أدونيس.....	232
-الموسيقى والإيقاع.....	232
-التكرار:.....	237
1- بنية تكرار الحرف.....	239
2- بنية تكرار اللفظ.....	242
3- بنية تكرار البداية.....	244
4- بنية تكرار اللازمة.....	246
5-بنية التكرار النسقي.....	248
-التناغم اللفظي:.....	250
1-الجناس.....	250
2-الترصيع.....	252
3- التناص:.....	254
-التناص بالعلم أو الكنية.....	256
-التناص بالدور.....	257
-التناص بالإشارة أو القول.....	258
-خاتمة.....	267
-قائمة المصادر والمراجع.....	270
-الفهرس.....	284