المبحث الأوَّل

المقاربة النَّقدية للحداثة الشِّعرية.

1. جينات الغموض في الوعي النَّقدي الحداثي وعلاقته بالمتخيّل الشِّعري

العربي:

إنَّ النَّاظر والمتأمِّل لمصطلح الحداثة في أمَّات كُتب النَّقد العربي[1] يجده ابن بيئةٍ عربيةٍ خالصةٍ، شهدها عالم الإبداع الفنيّ (شعره ونثره)، منذ مطلع القرن الثَّاني الهجري تمهيدا بخرجات الشُّعراء العرب آنذاك، الذين غيَّروا وبدَّلوا مسار الحركة الشِّعرية القائمة على الشَّفاهة والرواية والوضوح (عمود الشِّعر)، بحركة أخرى فحواها التَّجاوز والانفتاح[2] والتخطِّي المهيمن على المتن الشِّعري وصولا إلى الشِّعر العربي الحديث فالمعاصر الَّذي ارتمى هو الآخر في أحضان الغموض والإبهام، فعجز القارئ على فهمه.

ومُثِّلت قراءتُه بالسَّير « في دروب ملتوية معقَّدة مليئة بالتنوءات والانكماشات والفجوات، دروب صعبة التضاريس مبهمة المعالم لا تتضح فيها المحاطّ التذوقيَّة والدلالية مثلما تتضح في دروب الشِّعر القديم»[3]، الواضحة البيِّنة.

ساير الشُّعراء مذهب الحداثة الَّذي يمثِّلُ «الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والإنسلاخ من أغلال الماضي، والإنعتاق من هيمنة الأسلاف (...) فهي استجابة حضارية للقفز على الثَّوابت وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التَّجارب الفنيّة السَّابقة »[4]، فكانوا بحق أمراء للكلام[5] يكتبون وفقا لما تمليه عليهم دفقتهم الشُّعورية؛ حيث لا حاجز يحكمهم ولا حاكما يُقَوِّمُ اعوجاجهم، فأتوا

---

(1) ينظر: عصفور، جابر. قراءة التراث النَّقدي. مؤسسة عيبال للدِّراسات والنشر، ط1؛ 1991م. ص: 104، 105.

(2) زيوش، محمَّد. «شعرية الغموض في الدَّرس النَّقدي العربي التّراثي». ص: 289، 290.

(3) القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات القراءة). ص: 353.

(4) المهنا، عبد الله أحمد. «الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة». مجلة عالم الفكر، الكويت، (ع 03)؛ 1988م، مج 19. ص: 06.

(5) كما يعبّر الخليل بن أحمد الفراهيدي القرطاجني، حازم أبو الحسن. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، ص: 143، 144.

بالغموض الَّذي وجد حظَّه في هذه الحداثة، فكان مظهراً من مظاهرها[1] والسِّمة الغالبة على إنتاجها.

يرى النُّقاد العرب المعاصرون أنَّ الغموضَ نتاجُ الحداثة الشِّعرية الأوَّل؛ وهي«مسؤولة عن هذا التَّشويه الخطير في طبيعة القصيدة العربية الَّتي كانت سيدة فن العلاقات العامَّة بلا منازع، أمَّا القصيدة اليوم فهي تَزور و تُزار، و يَدقُّ موزع البريد بابها، و يعرف أحد عنوانها ورقم هاتفها (...) فيقولون كلاما تفهمه الإنس و الجنّ »[2]، و تجد له تأويلاً أو تفسيراً منصفاً.

إنَّ ازدحامَ المصطلحاتِ وتنوعها في التَّعبير عن مصطلح الحداثة في حقله الأدبيّ، النَّقدي باعتباره مصطلحاً مراوغاً[3] والَّذي دفع عدداً من النُّقاد إلى ضبط هذا المصطلح، والتَّمييز بينه وبين مصطلحات أخرى شاكلته في مفهومه، كمصطلح الأصالة والمعاصرة والجديد[4].

فالكلام عن الغموض الَّذي اكتنف النَّص الشِّعري الحداثي،كلام نبغ وترعرع في الوعي الشِّعري الحداثي التراثي الموجود أو في أشعار أبي نواس (ت198هـ)وأبي تمام (ت231هـ) والصُّولي (ت336هـ) ما جعل نصوصهم عصيَّةً على الفهم والكشف، وهي نماذج دالَّة على بزوغ وعي جديد ساد عصرهم[5]، فقد ثار هؤ ء على من نسج على المنوال وعزف على الوتر القديم، محدثين نمطا في

(1) رماني، ابراهيم. الغموض في الشِّعر الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط) و(د.تا).ص: 38.

(2) ابراهيم، حسن علي. تجليات الشُّعور في الشِّعر العربي (دراسة نقديّة). دار إياس،سوريا،ط1؛ 1999م. ص: 174.

(3) المهنا، عبد الله أحمد. «الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة». ص: 06.

(4) "فالأصالة اذاً هي التأصل في الأصل والصدور عنه" ينظر:أدونيس، علي أحمد سعيد. الثّابت والمتحوّل بحث في تباع و بداع عند العرب (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، (د.ت) و (د.ط)، ج3. ص: 141.
و المعاصرة كما يراها عز الدين اسماعيل، هي الإرتباط بأحداث العصر وقضاياه من جهة، و ستفادة من الخبرات السَّابقة في تشكيل المفهومات الجديدة من جهة. ينظر: اسماعيل، عز الدين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة). ص: 14، 15.
للجديد معنيان: زمني وهو في ذلك، آخر ما استجد، وفني أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله. أما الحديث فذو د لة زمنية ويعني كلّ مالم يُصبح عتيقاً. كل جديد، بهذا المعنى حديث. لكن ليس كل حديث جديداً (...) الجديد يتضمن إذن معياراً فنياً يتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصرة.ينظر: أدونيس، علي أحمد سعيد. مقدمة للشِّعر العربي. ص: 99.

(5) عصفور، جابر. قراءة التراث النَّقدي. ص: 108.

الكتابة، بدءا بنبذ الوقوف على الطَّلل واستبداله بمقدمة خمريَّة[1]، وكسر السَّائد اللُّغوي في استعمال الإستعارات البعيدة والغامضة، وعقد التشبيهات على مبدأ المغايرة.

قامت الحداثة على مبدأ التَّغيير والتّمرُّد الفنِّي في المبنى والمعنى. فمخالفة القديم وابتداع شيء جديد من أهمِّ معانيها اللّغوية[2]، لذلك رأى النَّاقد والشَّاعر العربي أدونيس أنَّها موجودة في التراث النقدي تمثَّلها آراء شعراء عُرِفوا بالمحدثين، فهو يعترف بأنَّ «بشارَ بن برد أستاذ المحدثين بالمعنى الإبداعي ممن خرجوا على ما سمّي بعمود الشِّعر»[3]، ومازال ماثلاً في الذهن آراء ومواقف النُّقاد القدامى في تأييدهم للقضية فكان «أفخر الشِّعر ما غَمُضَ فلم يعطك غرضه إلاَّ بعد مماطلة منه »[4]. و أقوال الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) الَّذي أعلى من قيمة الغموض فقال:« واعلم أنَّك كلّما زدتَ إرادتَك التشبيهَ إخفاءً ازدادتِ الإستعارةُ حسناً»[5] وجمالاً. فتشرئب نفس المتلقِّي في التَّمتُّع بها.

كان مصطلح الغموض باعث تجديدٍ وتغييرٍ[6] في آليات الشِّعرية العربية التراثية. أدخله الشُّعراء العرب إلى الكتابة الشِّعرية، واضعين نصب أعينهم أنَّ الشِّعرَ أكبر من أن يحدّ وآلياته أقوى من أن تعدّ كأبي تمام(ت216هـ) وأبي الطيّب المتنبي(ت354هـ) وأبي العلاء المعري(ت449هـ)، فقد روت الأخبار بيتا لأبي تمام ت (261هـ) يقول فيه:

لَاْ تَسْقِنِيْ مَاْءَ الْمَلَامِ فَإِنَّنِي صَبٌّ قَدِ اسْتَعْذَبْتُ مَاْءَ بُكَائِيْ[7]

فقالوا: « ما معنى ماء الملام ؟وهم يقولون كلام كثير الماء (...) ويقولون ماء

(1) ينظر: طه، أحمد ابراهيم. تاريخ النَّقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع). مكتبة الفيصلية، مكَّة المكرّمة، (د.ط)؛ 1425هـ، 2004م. ص: 120.
(2) ينظر: ابن منظور، جمال الدّين أبو الفضل محمَّد بن مكرم الإفريقيّ المصريّ. لسان العرب. مج2. ص: 130.
(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. الثّابت والمتحوّل بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة). ج3. ص: 16.
(4) ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين. المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر. تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،ج4. ص:07.
(5) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز في علم المعاني. ص: 450.
(6) ينظر: عصفور، جابر. قراءة التراث النقدي. ص: 108.
(7) أبو تمام (حبيب بن أوس الطَّائي). الدِّيوان. شرح الخطيب التبريزي. تح: محمَّد عبده عزَّام، مج1. ص: 22.

الصبابة وماء الهوى يريدون الدمع»[1]. فمن هذا الكلام ندرك أنَّ أبا تمام كان على وعي بأساليب المغايرة والمفارقة الكامنة في الكتابة الشِّعرية، فهو بجوابه « يشير إلى التوسّع في □ستعمال في باب الإستعارة، فكما جدّ في لغة التنزيل إستعمل□ت لم تكن جارية على ألسنة العرب من الجاهليين، فكذلك كان من حقّ الشَّاعر والنَّاثر ابتداع الأساليب واختراعها(...) فالعربيّة جرت على التوسّع في □ستعمال، وسلكت في هذا الميدان طرقاً بعيدة»[2]؛ لأنَّها لغةُ المجاز وقد أحسن أبو تمام حبكها. ولهذا عُدَّ صاحب الأبوة الأولى للحداثة الشِّعرية العربيَّة.

□ أنَّ المصطلح(الحداثة) لم يكتمل ويستوِ عوده □ في العصر الحديث[3]، واليوم تكاد تكون إشكالية الغموض أشهر من نار على علم، وكأنَّ الصراعَ بين القديم والحديث بدأ للتو «فأوَّل ما يُصدم القارئ لأدب الحداثة؛ هو تلفعه بعباءة الغموض وتدثُّره بشعار التَّعتيم والضَّباب، حتَّى إنَّ القارئ يَفقِد الرؤية و□ يعلم أين هو متَّجه»[4]، ممّا جعله يرفض هذا الأدب.

حمَلَ الشَّاعر العربي الحديث والمعاصر مشعل المحدثين في نظم قوله الشِّعري، بناء على المخالفة والخرق والغموض كآلياتٍ حداثيةٍ تمكِّنه من □طلاع على المستقبل، وتجسيد عالم الحلم في الواقع، لذلك جاءت حداثته تغييراً وتبديلاً وتحويلاً لهذا الواقع [5]، فلم يجد الشَّاعر وسط ازدحامه الحضاري، وزخمه الفكري سوى لغته فاستأنس بها في التعبير عمَّا يحسُّ به، وقد طاف بها في عوالم التَّصوير والخيال المطلق، رافضا الوضوح والمباشرة كمفهومات جماليَّة[6] تأسَّست عليها الشِّعرية العربيّة القديمة.

2. الخيال وغموض الصُّورة الشِّعريّة :

(1) الصُّولي، أبي بكر بن يحي. أخبار أبي تمام. تح: خليل محمود عساكر وآخرون، مشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 ؛1400هـ، 1980م. ص:33، 34.

(2) السَّامرائي، ابراهيم. لغة الشِّعر بين جيلين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2؛ 1980م. ص: 134، 135.

(3) ثامر، فاضل. مدارات نقدية في إشكاليَّة النَّقد والحداثة والإبداع. دار الشُّؤون الثقافية العامة، ط1؛ 1987م. ص: 169.

(4) القرني، عوض بن محمَّد. في ميزان الإسلام (نظرات إسلامية في أدب الحداثة). تقديم: الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار هجر للطباعة والنشر، الجيزة؛ 1408هـ-1988م، ط1. ص: 35.

(5) ينظر: القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التَّأويل). ص: 130

(6) بهذا الصَّدد ينظر: زيوش، محمَّد. «شعرية الغموض في الدَّرس النَّقدي العربي التراثي». ص: 277.

لعب الخيال الشِّعري دوراً بارزاً في غموض الصُّورة الشِّعرية، وذلك لِما في الخيال من«استحضاره للغائب والغريب، ويفجر المكبوتات في التَّجربة واللُّغة، ليخرجه على نسق إيحائي »[1]. وعليه كان من غرض الخيال أولا تحقيق المتعة والإدهاش.

إنَّ الشَّاعر في لحظات قلقة وارتباكه في التَّجاوب مع الموقف المفروض، لايسعه سوى اللجوء إلى التَّخييل وإعادة تركيب وشحن الألفاظ بطرق مجازية، بغية تقويم ما همش في واقعه المعيش ومسايرة للحدث الَّذي عُني بالتَّعبير عنه[2]، ماجعل نصَّه منفتحًا على تأويلاتٍ عديدةٍ يتجاوب معها القارئ بخياله لا عقله، فيصبح النَّاص الشَّرعي للنَّص المُلقى إليه، ولا بدَّ له أن يعيد تشكيله وإنتاجه. فرعشة النَّص[3]؛ هي ما جعلت القارئ يعيد تنظيم الأطر الَّتي بُني عليها النَّص الشِّعري. وهذه مسألة غير مقترنة بزمن معين، فقديما قال قيس بن الملوح:

وَلَيْسَ الَّذِي يَجْرِي مِنَ الْعَيْنِ مَاْؤُهَاْ وَلَكِنَّهَاْ نَفْسٌ تَذُوْبُ وَتَقْطُرُ[4]

إنَّ قارئَ بيت" قيس بن الملوح" يشتم فيه رائحة الغموضِ ما يدعوه للتساؤل، فكيف يعقل للنَّفس وهي معنويَّة أن تذوب وتظهر في قالب حسي؟ لكنَّ الشَّاعرَ خاتل قارءَه بتوظيف تقنية الغموض الَّذي يقرؤه المتلقِّي فيعجب به، وإن كانت الصُّورة تستعصي على الفهم، إلا أنَّه يكفيه فهمها من خلال ملامسته لمفهومها (التخيل) وهذه قمة الخيال وبلاغة التّصوير. وبذلك كان الشَّعر في تصوُّر الجاحظ: «ضرب من النَّسج وجنس من التَّصوير»[5]، وبهما تتحدَّد شعرية الشَّعر.

وعلى النَّظير نجد أنَّ الخيالَ هو ما يجعل اللُّغةَ الشِّعريةَ مفتوحةً على هذه الدلالاتِ المتوافدةِ على النَّص الشِّعري الحداثي والمعاصر، فهي مشحونة بقدر من المعاني لتدلَّ أكثر مما تقول، وتوحي أكثر مما تفصح و«بهذا عظم أثرها في النَّفس؛ لأنَّ البحثَ عن المعرفة وطلب الحقيقة، غريزة في النَّفس الإنسانية، فتأتي قيمة هذه

(1) رماني، ابراهيم. الغموض في الشِّعر الحديث. ص: 249.
(2) ينظر: أبو جهجه، خليل ذياب. الحداثة الشِّعرية العربيَّة بين الإبداع والتنظير والنَّقد. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1؛ 1995م. ص: 198.
(3) ينظر: خرماش، محمَّد. فعل القراءة وإشكالية التَّلقِّي. علامات، المغرب، (ع10)؛ 1998م. ص: 53.
(4) قيس بن الملوح (مجنون ليلى). الديوان. رواية أبي بكر الوالبي و دراسة:يسرى عبد الغني. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1؛ 1420هـ، 1999م. ص: 48.
(5) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان. تح: عبد السَّلام هارون. دار الجيل، بيروت؛ 1996م، ج3. ص: 131، 132.

اللُّغة من غموضها الَّذي يمنع النَّفس أن تحيط به، وتظلُّ معها في حوار دائم يضمن لها البقاء »[1].والدَّوام حتَّى تكشف عنه.

ومن ذلك اختلفت لغة الصُّورة الشِّعرية عن مثيلاتها وإن كان القاموس المتواتر واحداً، إلا أنَّ الشَّاعر يهيمن بخياله على الإبداع، لكنَّ شعوره «يظلُّ مبهماً فلا يتضح له بعد أن يتشكَّل في صورة ولا بدَّ أن يكون للشُّعراء قدرة فائقة على التصوُّر، تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها»[2]. ليعيد القارئ خلقها بإنتاج دلالات أخرى توضِّح مغزى الشَّاعر.

شهِدت السَّاحة النَّقديّة تمفصلات كبيرة حول اشتباك ظاهرة الغموض بالصُّورة الشِّعريةِ الخيالية، الموحيَّةِ، المعتمدة من طرف الشاعر الحديث في تعبيره عن همومه وآلامه؛ إذ لا تصبح الكلمة في التّعبير الشِّعري «مجرَّد لفظ محدِّد للمعنى، بل هي عبارة عن مستقر تلتقي فيه كثير من الدّلالات. (...)إنه يحرِّر الكلمة من المواضعة الاصطلاحيّة، ويصبح نوعا من الكلام، يُكسِّر القواعد ويتجاوز السُّنن، ليؤسس تبعا لذلك آفاقا جديدة مليئة بالرؤى والإحتمالات»[3]. وتعدُّد لوجهات النَّظر.

يلِج الغموضُ إلى النَّص الشِّعري الحديث والمعاصر من خلال هذه الصُّور - القائمة أساسا على الخيال- الَّتي يطرح الشَّاعر من خلالها قضاياه ورؤاه، موظِّفا حيله السِّحرية ما يجعل القارئ يفهم شيفرات كلامه فيعيد صياغة هذا النَّص الشِّعري الواحد، وتعتلي الصُّورة في القول الشِّعري المعاصر وجهين، فتكون في وجهها الأوَّل صورة حسيَّة[4] ينطلق فيها الشَّاعر من أشياء مجرَّدة فيعبِّر عنها بطريقة حسيَّة، موظفا المجاز في تركيب هذه الصُّورة، وهذا ما نجده في قول أمل دنقل:

الصَّيْفُ فِيْكِ يُعَانِقُ الْصَّحْو[5]

ممَّا يلاحظ في هذه الصُّورة أنَّ الشَّاعرَ جرَّدَ الصيفَ من كينونته الزمنيَّة الَّتي لطالما عُرِف بها، فجعله كإنسان يعانق، وهو انتقال من مجال اللامدرك إلى مجال المدرك، فبعدما كان الصيفُ فصلاً يعقله الإنسان ذهنيّا (معنويا) [6] ، انعكس إلى

(1) الزَّهراني، صالح سعيد. الغموض والبلاغة العربية. رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة أم القرى، السّعودية؛ 1409هـ، 1989م. ص: 388.

(2) اسماعيل، عز الدين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة). ص: 116.

(3) اليوسفي، محمَّد لطفي. في بنية الشِّعر العربي المعاصر. دارسراس للنشر، تونس ؛ 1985. ص: 27.

(4) ينظر: المساوي، عبد السَّلام. «المتخيَّل الشِّعري عند أمل دنقل». مجلة نزوى، عمَّان، الأردن، (ع38)؛ 2004م. ص: 122.

(5) دنقل، أمل. مقتل القمر (الأعمال الكاملة). دار العودة، ومطبعة مدبولي، بيروت القاهرة؛ 1985م. ص: 66.

(6) ينظر: المساوي، عبد السَّلام. «المتخيَّل الشِّعري عند أمل دنقل». ص: 123.

إنسانٍ يُرى ويُلاحظ بالعين. والأمر شبيه لكلمة الصّحو، فانظر كيف باغت الشَّاعر القارئ ليريه مشهدًا لم ولن يتحقق عيانا بمثل هذا السِّحر من البيان والخيال الشِّعري. فالصُّورة جميلة، لكنَّ التعبيرَ أجملُ.

3. الغموض تيمة من تيمات التَّجريد:

وأحيانا يُعاكِس الشَّاعرُ القارئ بصورٍ ينتقل فيها من المستوى الحسّي، إلى المستوى التَّجريدي المدرك بالذِّهن[1]، وما يصاحب هذا الانتقال من غموض يتحسَّسه القارئ. وهذه أبلغ الصُّور وأكملها مجازا، وقد هتف "عباس محمود العقاد" في تسمية اللُّغة العربية بلغة المجاز «لأنَّها تجاوزت بتعبيرات مجازية حدود الصُّورة المحسوسة إلى حدود المعاني المجرَّدة، فيستمع العربيّ إلى التَّشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة، إلاَّ ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناه »[2].فتتبيَّن دلالته الغائرة.

إنَّ جمالَ الصُّورةِ كامنٌ في اكتشاف معناها من لدن المتلقِّي؛ لأنَّ التعبيرَ الشِّعري المجازي نوعٌ من الإتساع والعدول عن المألوف من الأنساق اللُّغوية إلى غير المألوف منها[3]، ولذلك كان الغموض من أهم عناصر المجاز، قدرةً وبراعةً. ولعلَّ قارئَ أشعار أدونيس يلمس ذلك في ديوانه "أوراق في الرّيح". يقول أدونيس:

لأنَّني أَمْشِـيْ
أَدْرَكَنِيْ نَعْشِيْ[4]

أبيات قصيرة تضمَّنت معاني كثيرة، فالمشيّ دليل على الحركة والتجدُّد فهو الحياة، والنَّعش دلالة على الرُّكود والرُّكون. فالأبيات استدعت معنى ضمنياً دفيناً يُرى من وراء النِّقاب، يكمن في أنَّ حركةَ الشَّاعرِ هي خلاصُه[5]، وهو بصدد كفاح أو ماشابه، يأبى الرضوخ في مجتمعه دون تحريك ساكنٍ. واضعا في حسبانه أنَّ السكونَ حركةُ الجبناءِ.

وغير بعيد من هذا يفاجئنا صاحبُ شعريةِ التَّجريدِ في الشِّعر العربي المعاصر (أمل دنقل) في قوله:

لَاْ تَخْجَلُوْا.. وَلْتَرْفَعُوْا عُيُوْنَكُمْ إِلَيَّ
لِأَنَّكُمْ مُعَلَّقُوْنَ جَانِبِي.. عَلَى مَشَانِقَ الْقَيْصَرْ

(1) ينظر: المرجع نفسه. ص: 123، 124.
(2) العقاد، عباس محمود. اللُّغة الشَّاعرة. نهضة مصر للطباعة والنَّشر و التوزيع، الفجالة ؛1995م. ص: 33.
(3) ينظر: المعتوق، أحمد محمَّد. «الشِّعر والغموض ولغة المجاز(دراسة نقديَّة في لغة الشِّعر) ». ص: 963.
(4) أدونيس. ديوان أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت، ط1؛ 1988م. ص: 05.
(5) ينظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 146.

فَلْتَرْفَعُوْا عُيُونَكُمْ إِلَيَّ
لَرُبَّمَا: إِذَا الْتَقَتْ عُيُونُكُمْ بِالْمَوْتِ فِي عَيْنَيَّ:
يَبْتَسِمُ الْفَنَاْءُ دَاْخِلِي.. لِأَنَّكم رَفَعْتُمْ رَأْسَكُمْ.. مَرَّهْ ! [1]

إنَّ المتخيلَ الشِّعري التَّجريدي السَّائد في قصائد الرواد من شعراء الحداثة يكاد يكون سينمائيّا دراميّاً[2]، أكثر منه أدبيّا. فالشَّاعر المعاصر -كما يراه النُّقاد- أُتيحت له مفاتيحُ الإبداعِ كلّها فاستطاع أن يحرِّر نفسه برؤية من كان قبله، والأخذ منهم، وعليه قام شعره على ثنائيتين هما: «خبرته العميقة ومعايشته الحميمة للتراث العربي وإيقاعاتها الكلاسيكيّة، قد جعلتاه قادرا على هذا المزج، بين صورة الكلام المعهود وكلام الصُّورة الجديد. ظلَّت هذه النُّقطة الحادة تستقطِب طاقتَه وتمثِّل بؤرة انصباب أسلوبه »[3]، حتَّى يؤثِّر في القارئ ويلفت انتباهه.

إنَّ القراءة الشِّعرية لهذه القصيدة تبدأ من نهايتها في قوله (لَرُبَّمَا: إِذَا الْتَقَتْ عُيُونُكُمْ بِالْمَوْتِ فِي عَيْنِي) و(يَبْتَسِمُ الْفَنَاْءُ دَاْخِلِي) كما هو مُلاحظ، فقد عقد الشَّاعر بين صورتين في هذه القصيدة كلّ صورة تستدعي الأخرى، فعبَّر بالمجاز حينا، وعبَّر بالاستعارة المكنيّة حينا أخر[4].

فأمل دنقل كما هو معروف عنه يمثل الضمير القومي فيتكلَّم في نصّه بلسان الجماعة، وهذا ما جعله يدخل ضمير المخاطب (أنتم) للدلالة على الموت الَّذي ينتظر الشَّاعر وقومه[5]، ويظلُّ الكلام قاصرا على الفهم، حتَّى يضاف إليه القول الثاني الموغل في التَّجريد (من المرئي إلى اللامرئي)، ليلتئم المشهدان ويتفاعلان معا، فزبدة القول إذن أنَّ الشَّاعر يريد أن يشحذ هِمَمَ شعبه في التَّمسك والاتحاد مادام أنَّ الفناءَ يبتسم، وهذه قمة المفارقة في هذه الصُّورة؛ إذ لا ينسب الابتسام إلى الفناء وإنَّما للشَّاعر نفسه، وهذا ما يَكشف براعته الأدائية.

تعلُو قيمةُ التَّجريدِ في الشِّعرية العربية المعاصرة،كموضوعٍ لاحقٍ في الشِّعر العربي كلِّه و«الملكة القادرة على خلق اللاواقع »[6]، فالمبدعُ في حالة انسحابه وانفصاله وتجرُّده من الواقع، يطمح إلى التَّغيير والخلق، فيسمح لخياله اللامحدود في تصوير ما يتراءى له أنَّه الأجمل والأكمل، ليجسِّده على أرضية الواقع، في قالب

(1) دنقل، أمل. البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (الأعمال الشِّعرية الكاملة). ص: 111.
(2) ينظر: اسماعيل، عز الدين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة). ص: 245.
(3) فضل، صلاح. قراءة الصُّورة وصورة القراءة. دار الشُّروق، القاهرة، ط1؛ 1418هـ 1997م. ص: 34.
(4) ينظر: المساوي، عبد السَّلام. «المتخيَّل الشِّعري عند أمل دنقل». ص: 126.
(5) المرجع نفسه. ص: 127، 128.
(6) القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل). ص: 192.

لغويّ جديد مفارق للمعهود. ويكون الناتجُ من هذه الصُّور الفنيَّة رهنًا لحالات الغموض الَّتي يَنفر منها القارئ؛ إذ أنَّها تتماهى وطبيعة الإدراك العادي المستقِرّ على قواعد البلاغةِ وأساليبِها في صورها الجامدة[1]، فيلمس غيابَ العناصرِ المكونةِ للصُّورةِ الشِّعريةِ الحديثةِ، وبالتالي لا يستطيع التَّعامل معها ويحكم على طبيعة العمل الشِّعري (الحديث والمعاصر) بالغموض ومن ثمَّ بالرفض.

إنَّ التَّعبيرَ التّجريدي الَّذي يسلكه الشَّاعر الحداثي المعاصر في قصائده، ليس قدحًا لشعريتة؛ فهو غاية إيصال تشبه الرَّسم. فالرَّسام يقدِّم للملاحِظِ أشكالاً بألوانٍ مختلفةٍ تجعل اللوحةَ ناطقةً تؤثر في ناظرها، والأمر شبيه بالنسبة إلى الشَّاعر التَّجريدي الَّذي يحشد عدداً من الصُّور المتراصة في سياجٍ

لا علاقة تجمع فيما بينها[2]، غرضه فيها «أن يخلق في فنه عالماً خاصّاً مستقلاً عن تجارب الحياةِ العادية، وهو يلحُّ على العلاقات الداخليّة في العمل الفنِّي أكثر من إلحاحه على تصوير العلاقات للعالم الخارجي، وهذا هو لبُّ التجريد في الفنون كلِّها، وهو مظهر(...) من مظاهر الغموض في الشِّعر الحديث»[3]، وفي هذا الابتداع تكمن لذَّة القارئ حين يتأمَّل هذا العمل، ويحاوره، وعليه أجمع النُّقاد، صلاح فضل وآخرون على أنَّ «القارئ يتدخَّل في خلق القصيدة»[4].

أيّ حين يسمح له النَّص بإظهار قدراته، وهناك بالطبع حدود لاستعداد القارئ للمشاركة[5]، وهذا ما تميز به الشِّعركونه فناً عظيماً؛ إذ « ينقل إلى الكثيرين معنى سطحيّا واضحا ولو نسبيا، بينما يحتفظ للقليلين بمجموعة أكمل من الأعماق، وهذه الثنائية كانت وستظلّ سمة كلَّ فنٍ عظيمٍ »[6]. ومن العينّات الدَّالة على هذا النَّوع نذكر قول "عبد الوهاب البياتي" الَّذي نال شعره في التَّجريد الدرجة الرابعة في سلم أساليب الشِّعرية المعاصرة[7]. يقول البيَّاتي في قصيدته "صورة جانبية لعاشق الرَّب الأكبر":

---

(1) ينظر: اسماعيل، عز الدين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة). ص: 167.

(2) كما ينظر: عودة، خليل. «مستويات الخطاب البلاغي في النَّص الشِّعري». ص: 430.

(3) عياد، محمَّد شكري. الأدب في عالم متغيَّر نقلا عن: القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التَّأويل). ص: 193.

(4) فضل، صلاح. «نحو تصور كلِّي لأساليب الشعر العربي المعاصر». ص: 74.

(5) ينظر: فولفاجنج، إيزر. فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجماليَّة). ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة؛ 2000م. ص: 116

(6) ناصف، مصطفى. مشكلة المعنى في النَّقد الحديث. مكتبة الشباب، (د.ط) و(د.تا). ص: 29.

(7) ينظر: حسانين، محمَّد مصطفى علي. خطاب البياتي الشِّعري(دراسة في الإيقاع والدَّلالة والنَّص). الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1؛ 2009م. ص: 38.

كَأَنَ إِذَاْ مَاْ عَاْدَ مِنْ أَسْفَاْرِهِ
أَرَاْه ُتَحْتَ اْلثَّلْجِ
فِي اْلَّلْيْلِ
يَسِيْرُ
حَاْسِرَ اْلرَأْسِ وَحِيْدًا
فَإِذَاْ نَاْدَيتُهُ

أَجَاْبَ فِي ابْتِسَاْمَةٍ غَاْمِضَةٍ
مُخْتَفِيًا فِي اْلَّلْيِلِ وَاْلرِّيْحِ
وَفِي دَاْخِلِهِ مُوَاصِلاً عَذَاْبَهُ اْلْيَوْمِي وَاْلرَّحِيْلِ[1]

ممَّا يلاحظ في هذا المقطع التَّجريدي الضَّبابي، إتحاد ذات المبدِع مع ذاتية المخاطب، فنراه بين الفينة والأخرى يتكلَّم بضمير الغائب(هو) ويقصد به الحاضر (نفسه)، وهذا ما تبيّنُه طريقةُ رصف الأفعال (عاد/يسير/ أجاب /) والضمائر العائدة في اسمي (داخله /عذابه). كما رتَّب الشَّاعر كلامه على محورين؛ محور براني (سطحي) قوله: (أجاب فى ابتسامة غامضةٍ)، ومحور جواني(داخلي) وهو قوله: (وفى داخله مواصلاً عذابه) [2]، فالعلاقة بين الشَّاعر و الدُّب علاقة واحدة، إذ أنَّ كليهما بصدد البحث والتنقيب-الدُّب (الأكل) والشَّاعر(الواقع الخيالي للامرئي)-، وهذا ما تفسره الأبيات الأخرى :

لِلْبَحْثِ عَنْ قَاْرَّةِ حُبّ طُمِرَتْ
تَحْتَ نَدِيْفِ اْلثَّلْجِ وَاْلَعوِيْلِ
مُنْتَفِضًا عَلَىْ رَصِيْفِ اْلشَّاْرِعِ اْلأَبْيَضِ فِي مِعْطَفِهِ اْلطَّوِيْلِ
أَوْ إِشَاْرَةٍ تَلْمَعُ فِي اْلمجْهُوْلِ[3]

إنَّ تعبيرَ الشّاعر عن حالة الدُّب بطريقة تجريديَّة أعطتِ القصيدةَ جمالاً؛ بحيث عندما يقرأ القارئ نصّه ويسافر معه بخياله، يشعر وكأنَّه يعيش المشهد نفسه. لكنَّ السؤالَ الَّذي يطرح: هل عاش الشَّاعر تجربة ما يقول؟ وهل مازالت الأطر النَّقدية قائمة على أنَّ عمليّةَ التَّعبيرِ ليست إلا نقلا لهذه التَّجربة في مادة لغويَّة[4]؟.

(1) البياتي، عبد الوهاب. الدِّيوان. دار العودة، بيروت، ط2؛ 1979م، مج3. ص: 457، 458.
(2) ينظر: حسانين، محمَّد مصطفى علي. خطاب البَّياتي الشِّعري(دراسة في الإيقاع والدَّلالة والنَّص). ص: 186، 187.
(3) المرجع السَّابق. مج3. ص: 458.
(4) ينظر: ناصف، مصطفى. مشكلة المعنى في النَّقد الحديث. ص:53.

إنَّ الشِّعرَ التجريدي حقيقةٌ ما زال يتَّخذ من اللُّغة ديدنه في التَّعبير، لكنَّ الشيءَ المعبَّر عنه غير موجود (غائب) [1]؛ أي أنَّ الشَّاعر التَّجريدي في تعبيره عن القضايا والنَّظر إلى الأشياء ينطلق من اللانتيجة، للوصول إلى النتيجة وهي رؤيا العالم الحقيقي، الغيبي، وبهذا تمايز عن الشِّعر التَّعبيري.

يرى النَّاقد العربي صلاح فضل أنَّ « بؤرة الاستقطاب -في هذا النَّوع- تتمثل في غيبية هذه التَّجربة السَّابقة على التَّعبير واختفاء الإشارة إليها. حينئذٍ يتركَّز الأداء على عملية الخلق ذاتها وعلى تجربة التعبير (...) الَّتي تخلَّت عن الآلية والنَّمطية، فأصبحت تنتج واقعاً مغايراً هو الواقع الفنِّي البحت، لم تعد مرجعيتها تجارب الحياة؛ بل نسيج اللُّغة»[2]. أمَّا الشِّعر التَّعبيري يلمس فيه المتلقِّي حضور التَّجربة، ولذلك يستطيع تحليل النَّص[3]، وفهمه ومعرفة ما يقصده الشَّاعر دون تعبٍ أو مشقَّةٍ.

فليس القصد من وراء هذا التَّجريد التَّعبير عن التَّجارب الغائبة الَّتي تركت وقعا على نفسيّة صاحبها فحرَّكت أناملَه لكتابتها على مرايا الواقع؛ وإنمَّا الغرض منه إعادة تثوير اللُّغةِ [*] من جديد، وما يتولَّد عن ذلك من كثافة وتشتت. والتَّجريد أنواع عديدة ولعلَّ من أغمضها وأبهمها ما سمَّاه النَّاقد العربي "صلاح فضل" بالتَّجريد الإشراقي المتأثِّر« بالنزوع الصُّوفي والميتافيزيقي، والامتزاج معالم وجودية تختلط فيها الأصوات المشتبكة والرؤى المبهمة، مع نزوع روحي مشرقي بارز يعمد إلى التَّغريب في التّراث الفلسفي بدلا من التّغريب في التّراث العالمي»[4]، ولهذا لقِيَ هذا النَّوع من الكتابة إقبالا من لدن شعراء كثر.

إنَّ الشَّاعر الحديث والمعاصر في بحثه الدَّائم عن واقعه المثالي وكشفه، يثري نصَّه بصور صوفيَّة وميتافيزيقية بعيدة عن الفهم والتَّأويل تمكِّنه من النَّظر فيما وراء هذا العالم؛ فهي تقريب للعالم الماورائي المجرَّد. فالعالم كما يصفه أدونيس « فنيّا إشارة، العالم فنيّا إذن ليس موجودا في العالم؛ بل

فيما وراءه؛ هو بالضرورة نوع من التَّجريد، وكأنَّ المصوّر المبدِع يصوّر لكي يمحوَ الصُّورة بهذا المحو يُخْلَقُ حضور نسيج شفاف لا يحيل إلى الواقع المباشر، بل

---

(1) ينظر: القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل). ص: 198.

(2) فضل، صلاح. أساليب الشعرية المعاصرة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ؛ 1998م. ص: 299، 300.

(3) ينظر: المرجع السَّابق. ص: 195.

(*) من المصطلحات المتداولة في نقد الخطاب الشِّعري الحديث إلى جانب تناسلية المعنى، ومشاعية المعنى. ينظر: مشوّح، وليد. «الشِّعرية العربيّة بين التأصيل والتغريب».مجلة ثقافات، البحرين، (ع09)؛ 2004م. ص:61.

(4) فضل، صلاح. «نحو تصور كلِّي لأساليب الشِّعر العربي المعاصر». ص: 91.

إلى معناه ودلالته، وهذان غير محدودين »[1]. ومالغموض الَّذي يركن في هذه الصُّورة إلاَّ نتاج التَّجريد. فبه يحقِّق الشَّاعر طموحه في الكشف عن عالمه، بعيداً عن واقعه المرئي الضيق، ولذلك نراه في الكثير من مواقفه يدافع عن غموض شعره التجريدي؛ يقول أدونيس:

َقُوْلُوْنَ هَذَاْ غُمُوْضٌ
وَيَقُوْلُوْنَ: غَيْبٌ
غَيِّبِـيْ كَلِمَاْتِيْ
غَيِّبِـيْ خُطَوَاْتِيْ
وَاْجْمَحِيْ وَخُذِيْنِيْ [2]

إنَّ العالمَ المستقلّ، أو العالم المطلق الَّذي أغدق شعراء الحداثة في تصويره؛ هو عالم في حدِّ ذاته غائب. وما يحمله النَّص الشِّعري المحاور لهذا العالم من دلالات تعانق رموزاً وإيحاءاتٍ مكثفةً ناتجةً عن خيالٍ مطلقٍ تُضيف له غيابا دلاليا على غيابه الأوَّل[3]، وبالتَّالي يصعب على القارئ الإمساك بخيط الموضوع الَّذي أراده الشَّاعر، ويوصَد عليه باب التلقِّي، فلا يعي ما قصد الشَّاعر من قوله هذا، ولعلَّ قارئ قصيدة (حوار مع مدينة الدَّار البيضاء) لأحمد المجاطي يلمح ثيمات هذا الغياب:

بُيُوْتُكِ تَرْحَلُ مِنْ ذِكْرَيَاْتِيْ
أَمُدُّ سَوَاْدِ عُيُوْنِيْ جِسْراً
وَأَنْتِ عَلَىْ الْضِّفَّةِ الْأَلْفِ مُبْحِرَةٌ فِيْ الْسُّعَاْلِ
وَمُبْحِرَةٌ يَسْقُطُ الْنَّهْرُ فِيْكِ
وَتَسْقُطُ كُلُّ الْبَنَاْدِقِ قَتْلَىْ
وَتَدْخُلُ كُلُّ الْدَّوَاْوِيْنِ فِيْ زَمَنِ الْصَّمْتِ وَالْدَّمْعَةِ الْمَاْلِحَةِ[4]

لا يستطيع القارئ جسَّ نبض هذا النَّوع من النُّصوص التَّجريديَّة الغامضة، لانعدام الصِّلة بين شكلها ومضمونها الغائب، فمن بذور الغيَّاب الأولى نجد لفظة الاستهلال(الرحيل)؛ إذ نسب الشَّاعر فيه الحركيَّة إلى جماد ساكن (البيوت) ملتمسا

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. الصُّوفية والسُّريالية. دار السَّاقي، ط3، (دط) و(د.تا). ص: 202.
(2) أدونيس. الأعمال الشِّعرية (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى). ص: 535، 536.
(3) ينظر: القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل). ص: 200.
(4) المجاطي المعداوي، أحمد. حوار مع مدينة الدَّار البيضاء. نقلا عن: بنيس، محمَّد. ظاهرة الشِّعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيويّة تكوينيّة). دار العودة، بيروت، ط1؛ 1979م. ص: 170.

دلالته لنفسه. باعتباره ذاتاً متحركةً واعيةً فكسَّر كل مألوف متداول للّغة العادية[1]. ثمَّ ما لبث واستدعى مفارقا آخر لا علاقة له بالسِّياق؛ وهو (الذاكرة)، والمحتمل أن تكون أرضاً أو بلداً أو... فالذَّاكرة فيما هو معروف يُقصد بها القدرة على تذكر ماضٍ، عاشه الشَّخص وبقي في عالم المحفوظات، والبيوت كذكرى بعيدة على الرَّحيل، فنقول تنسى ولا ترحل. فالبيوت لا ترحل والذَّاكرة ليست محل الإقامة.

يتأمَّل القارئ معنى الكلام الَّذي ابتدعته مخيلة الشَّاعر، فيجد أنَّه لَـمَّا كانت البيوت مجرَّد ماضٍ يسبح في ذاكرة الشَّاعر لِمَا قضى فيها من أيام صباه وتعلَّق بها، ثمَّ فارقها، بدت وكأنَّها ترحل من الذَّاكرة وتنسى.

لم يشأ الشَّاعر العرض التَّقريري للصّورة الشعرية، فجنح إلى توظيف البعد الإستعاري التَّجريدي؛ فهو « لا يرتضي فهما لترابطه اللغوي، لأنَّه لا يسعى لإحداث تواصل فوري، ولكنَّه يتبنَّى البعد الدَّلالي لتوليد إيحاء ناتج عن رغبة الشَّاعر في إعادة تركيب ما هو طبيعي ومعتاد في قوانين غير طبيعية وغير معتادة »[2] ، وهذا ما نلمحه في الشَّكل (البيوت ترحل). مانحا القارئ ومضا رقيقا(فلاش) يتتبع به الاحتمالات المترائية له. ثمَّ تتداعى الصُّور وتتكدَّس في النَّص الشِّعري دلالة على قدرة النَّفس المجازي العميق الّذي تتمتَّع به الذّات الشّاعرة، فتمتدُّ العيون مكونة جسرا يربط بين الطرفين ثمَّ تبحر هذه المدينة بضفتها الألف في السُّعال[3].

يزيد الشَّاعر"محمَّد المجاطي المعداوي" من جرعة التَّكثيف للصُّورة الشِّعرية حتَّى يمنحَها أسلوباً راقياً، يشغل به قارئه ويعجزه عن تفسيره، وهذا ما نلمحه في قوله: (وَمُبْحِرَةٌ يَسْقُطُ الْنَّهْرُ فِيْكِ)، وهي علاقة مستحيلة جمع فيها الشَّاعر بين النَّهر والمدينة، محلّ السُّقوط الَّذي يترتَّب عنه أوليًّا الجرح

أو القتل، وهي صورة شبيهة بصورة البيادق في لعبة الشّطرنج[4]، ثمَّ يختم الشَّاعر نهايته ببداية تحتاج إلى بحث وتساؤل عن زمن الصَّمت والدَّمعة المالحة.

وبهذا الشَّكل التَّجريدي الغامض سافر الشَّاعر التجريدي المعاصر بقارئه في عوالم تخييليّة غيبيّة، شقَّت أنفاسه وأتعبته في الوصول إلى دلالة نصِّه المستورة والخفية. وعليه كان التَّجريدُ أحدَ الأساليب الشِّعرية الحديثة والمعاصرة التي مثَّلت « الحياة في ظاهرها وباطنها، ليجوس الشّاعر خلال كواكب بكر، لم يصل إليها الشِّعر العربي ولم تعرفها بهذه الكثافة بنيته اللُّغوية من قبل »[5]، فقد استعان برؤياه

(1) ينظر: بنيس، محمَّد. ظاهرة الشِّعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيويّة تكوينيّة). ص: 171
(2) المصدر نفسه. ص: 171.
(3) ينظر: نفسه. ص: 171.
(4) بنيس، محمَّد. ظاهرة الشِّعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيويّة تكوينيّة). ص: 171.
(5) فضل، صلاح. أساليب الشِّعرية المعاصرة. ص: 249.

الفاحصة، وتجربته الشِّعرية العميقة اللَّذين صحَّحا له مفاهيم الواقع، وأطلعاه على استشراف المستقبل واختراق العالم اللامرئي.