شعريَّة الغموض

في الخطاب النَّقدي العربي المعاصر

بين إشكاليَّة الوعي والوعي المضاد

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/12/4413)

811.16
تركي، أمحمد مصطفى
شعرية الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين اشكالية الوعي المضاد//أ محمد مصطفى تركي- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013
( ) ص
ر.أ: (2013/12/4413).
الواصفات:/ الشعراء العرب// النقد الأدبي/ العصر الحديث

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-85-3

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com

شعريّة الغموض

في الخطاب النَّقدي العربي المعاصر

بين إشكاليَّة الوعي والوعي المضاد

الأستاذ

أحمد مصطفى تركي

الطبعة الاولى

2014 م -1435 هـ

إهداء

إلى بلدي الجزائر

وإلى الدي الكريمين حفظهما اللّه تعالى

إلى أستاذي الدكتور زروقي عبد القادر

إلى الدكتور عبد الله الحسن جميل الجبوري

أستاذا وأخا وصديقا صدوقا

إلى جميع أساتذتي بجامعة ابن خلدون تيارت

إلى مريم وإسراء

الفهرس

مُقَـدِّمَة 11

الفصل الأوَّل

المسوِّغات الفنيَّة للغموض في الوعي النَّقدي العربيّ المعاصر . 16

المبحث الأوَّل 18

المقاربة النَّقدية للحداثة الشِّعرية..... 18

المبحث الثَّاني 32

التبرير النّقدي للغموض. 32

المبحث الثالث 44

غموض التّجربة..... 44

الفصل الثَّاني

الغموض نتيجة الانفتاح القرائي على الغرب 67

المبحث الأوَّل 69

المؤثِّر الغربي ومسايرة الحداثة..... 69

المبحث الثَّاني 86

تكريس المذاهب الأدبيّة والنّقديّـة للغموض (الرَّمزية). 86

المبحث الثَّالث 81

التَّكثيف في توظيف الأساطير..... 81

الفصل الثَّالث

كفاءة الغموض في المنظور القرائي العربي المعاصر 89
المبحث الأوَّل 91
كفاءة النُّقاد المؤيدين لغموض قصيدة (هذا هو اسمي) 91
المبحث الثَّاني 113
كفاءة النُّقاد الرافضين لشعر أدونيس..... 113
الخاتمة..... 155
المصادر والمراجع 126

مُقَـدِّمَة

الحمد لله الَّذي لا يُدعى سواه، ولا يُرجى لدفع كلّ كريهة إلاَّ إيَّاه، والصَّلاة والسَّلام على سيدنا محمَّد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبلَّغنا من فضله ما نتمنَّاه

وقبل....

مازالتِ الْقصيدةُ العربيّة عامّة وستظلُّ محورَ استقطابِ النَّاقدين والدَّارسين العرب والغربيين على السَّواء. بغية كشف مكنوناتها والبحث عن إجابات لأسئلتها المتعدِّدة، أسئلة على صعيد الشَّكل وأخرى على صعيد المضمون. فرضت وجودها في الموروث النَّقدي منذ أن عُرِّف الشِّعر لأوَّلِ مرةٍ بأنَّه: الكلامٌ الموزونٌ المقفى الدالُ على معنى، وهذا ما حصر الشِّعر في أشياء منطقيَّة استأصلت جذور الإبداع من عروقها، وبها استحالت المفاضلة بين شاعر وآخر. فأيُّ كلامٍ توفَّرت فيه الشُّروط الأربعة كان شعرًا في نظر جلِّ القدماء وعُدَّ صاحبه من الفحول.

رأى جماعةٌ من الشُّعراء العرب القدامى أنَّ هذا التّعريف لن يحقِّق للشِّعر جماليته، فثاروا عليه وأحدثوا أمورًا حرَّرت هذا الكائن، وأطلقت العنان للشَّاعر كي يعبّر عن قضاياه ورؤاه دون أيِّ معيارٍ يَلزمه في قوله الشِّعري. ليعيد بذلك تشكيل اللُّغة وتثويرها وهذا ماجلب الغموض إلى النَّص الشِّعري. الأمر الَّذي جعل المتلقِّي يُلحُّ في سؤاله لهذه القضية الَّتي ظهرت بداياتها مع الشَّاعر أبي تمام حين سئل عن الَّذي لا يُفْهَم؟ فأجاب السَّائل وغيره: ولماذا لا تَفْهَمون ما أقول؟؛ وهو جواب سطَّر فيه الشَّاعر الخطوط العريضة للكتابة الفنيَّة في العصر العباسيّ.

تبعاً للرأيين انشطرت آراء النُّقاد القدامى في التَّعامل مع مصطلح الغموض في التُّراث النَّقدي، ووصل الانشطار إلى تكوين قضايا أخرى تأسست من خلال طرحه؛ كقضية الخصومات والموازنات وغيرهما من القضايا الَّتي نَشُطت في القرن الثاني، ما جعل السَّاحة النَّقدية تتفرَّق على ثلاثة مواقف ليكون الرَّفض والتأييد والتوفيق ، غير أنَّ الآراءَ المقدَّمة من جهة كلِّ ناقدلم تفصل في القضية قديما.

وظلَّ الأمر كذلك إلى أن توسَّعت القضية في الطَّرح النَّقدي العربي حديثه ومعاصره؛ إذ تعلَّق الغموض أستارَ كلَّ قصيدةٍ حديثةٍ ومعاصرةٍ، وكثرت الشَّكوى من لدن القراء الَّذين تصاعد ضجرهم على هذا النَّوع من الكتابة الشِّعرية الجديدة. السَّبب الَّذي شحذ هِمَم النُّقاد المعاصرين للبحث عن مرجعيَّات هذا الغموض المتسلِّل إلى كُنْه الشِّعرية الحديثة، فانقسموا بذلك إلى موقفين. حاولت هذه الدِّراسة المعنونة بـ"شعريّة الغموض في الخطاب النَّقدي العربي المعاصر بين إشكاليّة الوعي والوعي المضاد " تبينهما والكشف عن حقيقة هذا الغموض في الخطاب الشِّعري.

يعدُّ هذا البحث دراسة نقديَّة في مفهوم الغموض وعلاقته بالشِّعرية العربيّة الحديثة والمعاصرة، ومن بين الأسباب الَّتي دعتنا لاختيار هذا الموضوع، أهمية هذا

المفهوم الَّذي كان له دورٌ بارزٌ في تغيير بنية الشِّعر العربي. كما حفزتنا في تناوله آراء النُّقاد القدامى كون أنَّ أحسن الشِّعر ما غَمُضَ وكلَّما كان الشعر غامضاً كان واضحاً. ثمَّ إنَّ القصيدة الجميلة؛ هي الَّتي تُتعب طالبها، وتحوّجه إلى بذل قدر من الجهد والتَّأمل بحثاً عن معناها، ومتى أدرك تأويله شعر بلذة هذا المعنى.

كان من بين الأسئلة الَّتي أثَّـثَتْ لإشكالية هذا البحث: هل الغموض قضيَّة أفرزها الوعي الشِّعري العربي أم أنَّه من افرازات المثاقفة والانفتاح القرائي على الغرب؟ وكيف مثلت قراءته في المنظور النَّقدي العربي المعاصر؟.

انطلق البحث من خطة رسمنا أجزاءها على خريطة تكونت من مدخل، وثلاثة فصول وخاتمة سجَّلنا فيها أهم النَّتائج المتوصَّل إليها، وهي مفصلة كالأتي :

أمَّا المدخل: فشرحنا فيه مصطلح الغموض بدءًا بالتَّعريف المعجمي العربي،كما تتبَّعنا تعريفه في القاموس الغربي، ثمَّ تطرَّقنا إلى حصر جهود النُّقاد القدماء و المعاصرين في معالجتهم لإشكالية الغموض. كما عقدنا مقارنة بين الغموض والإبهام كون أنَّ الكثيرَ من القراء لا يحسن التمييز بينهما، ثمَّ عرضنا بعد ذلك لعنصرآخر وسمناه بالغموض جماليَّة تخلق الإبداع.

كان لزاماً أن يقف البحث في الفصل الأوَّل عند المسوِّغات الفنيَّة للغموض في الوعي النَّقدي العربي المعاصر؛ حيث أبرزنا فيه أنَّ الغموض قضيّةٌ أفرزها الوعي الشِّعري العربي، وقد تشتَّت الدِّراسة فيه على ثلاثة مباحث. سمينا المبحث الأوَّل بالمقاربة النَّقدية للحداثة الشعرية (جينات الغموض في الوعي النقدي الحداثي)، وانقسم إلى عنصرين تعلَّق أوَّلهما بالخيال وغموض الصُّورة الشِّعريَّة، بينما تعلَّق الثاني بالغموض تيمة من تيمات التَّجريد، لننتقل فيما بعده لدراسة المبحث الثَّاني الموسوم بالتبرير النَّقدي العربي للغموض؛ إذ أخذتنا قضية أخرى عنوناها بالرُّؤيا الشِّعرية المعاصرة ومساءلة المجهول، لنكمل المبحث الأخير في الفصل الأول بدراسة التَّجربة الصُّوفيّة واستكناه الباطن.

وقف البحث في الفصل الثَّاني عند الغموض كنتيجة للانفتاح القرائي على الغرب، وقد عالجنا فيه قضايا أدرجت تحت ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأوَّل المؤثر الغربي ومسايرة الحداثة

شرحنا فيه ماهية الغموض في الإتجاهات الفنيَّة (الاتجاه المهجري)، ثمَّ بَسَّطْنا الحديث في المبحث الثَّاني عن عنصرين وسمناهما بالرُّؤيا النَّقدية للمذهب الرَّمزي (الغموض كوسيلة من وسائل الأداء الفنِّي عند الرَّمزيين) و غموض الرَّمز، لندرس في المبحث الثَّالث المعنون بالتَّكثيف في توظيف الأساطير عنصرين هما: المفهوم النَّقدي للأسطورة، وغموض الأسطورة في الشِّعر العربيّ الحديث والمعاصر.

كما اشتغلنا في الفصل الثَّالث الموسوم بكفاءة الغموض في المنظور العربي القرائي المعاصر، على قصيدة غامضة دارت حولها سجالات نقديّة عديدة؛ وهي قصيدة (هذا هو اسمي) للشَّاعر والنَّاقد العربي أدونيس، وفيه وزعنا الدِّراسة على مبحثين: سمينا المبحث الأوَّل بكفاءة النَّقاد المؤيدين لقصيدة أدونيس وقسمناه بدوره إلي عنصرين:

اختصَّ العنصر الأوَّل بالدِّراسة النَّقديّة على مستوى البِنية الدَّلاليّة، درسنا فيه قراءات نقديّة للقصيدة من وجهتها الدَّلالية مع ثلاثة نقاد هم: خالدة سعيد ومحمد بنيس وأسيمة درويش، وكيفيّة قراءة كل واحد منهم للقصيدة.

وتعرضنا في العنصر الثَّاني إلى الدِّراسة النَّقديّة على مستوى البِنية الإيقاعيَّة، فقدَّمنا فيه وجهات نظر لنقاد عرب معاصرين اشتغلوا على القصيدة من جانبها الإيقاعي؛ كدراسة النَّاقدين كمال أبو ديب وعلي جعفر العلاَّق.

اقتصرت الدِّراسة في المبحث الثَّاني من الفصل الثَّالث على مقولات وكفاءات النُّقاد الرَّافضين للنِّتاج الأدونيسي، وقد أدرجناها في نقطتين:

- رفض موقفه من التراث.
- رفض مواقفه من اللُّغة الشِّعريّة.

و ذيلنا بحثنا بخاتمةٍ حصرنا فيها معظم النتائج المتوصّل إليها.

أمَّا فيما يخصُّ المنهج المتَّبع فقد زاوجنا بين منهجين هما: المنهج التَّاريخي والمنهج الأسلوبيّ، معتمدين على آلية التحليل في النَّبش عن القضايا الدَّفينة وتبريرها خاصة قضايا التُّراث، وهذا ما زاد في ثراء هذا البحث.

اعترضت سبيل هذا البحث جملة من الصُّعوبات والعوائق كان من أهمِّها:

- كثرةُ المصطلحات المرادفة لمصطلح الغموض، وتشابكِها خصوصاً في التُّراث النَّقدي فنجد مثلاً: الإبهام والأحجية والتَّعمية والإستغلاق والطلسمة والغلو والمبالغة والغرابة.
- عدم تأصيل القراءات لهذا المصطلح، فهي دراسات متشابهة خافتة غير مفهومة، رصدت القضية دون تفسيرٍ وتحليلٍ،كدراسة الغموض في الشعر الحديث. لابراهيم رماني.
- كان من أشق الصعوبات أنَّ بعض الكتب المعنِيَّة بالقضية كُتِبت بروحٍ تعصبيَّة، ككتاب شعرنا القديم والنقد الجديد لوهب رومية الَّذي رفض الغموض في الخطاب النَّقدي جملةً وتفصيلاً، وكتاب الحداثة في ميزان الإسلام عوض بن محمَّد القرني وقد رفضه هو الآخر.

ما كان لهذا البحث أن يتِمَّ ويستويَ عوده، لولا فضل مكتبة البحث الَّتي ارتكزنا عليها والمكونة من مصادر تراثية، ككتابي عبد القاهر الجرجاني (أسرار

البلاغة في علم البيان ودلائل الإعجاز في علم المعاني) وكتاب حازم القرطاجني (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، كتاب (لمثل السَّائر
في أدب الكاتب والشَّاعر) لضياء الدين بن الأثير، و أخرى حديثة و معاصرة ككتاب (الشِّعر العربي المعاصر) عز الدِّين اسماعيل، وكتاب (الشِّعرية العربية) لأدونيس، وكتاب (الإبهام في شعر الحداثة) لعبد الرحمن محمَّد القعود. كما استفدنا من بعض الآراء النَّقدية المبثوثة في المجلات مثل مقال: (موقف النَّقاد العرب القدماء من الغموض. لإبراهيم سنجلاوي. المنشور في مجلة عالم الفكر، ومقال: الشِّعر والغموض ولغة المجاز لمحمَّد المعتوق) وغيرها.
ويبقى من طبيعة الإنسان الخطأ والنِّسيان، فإن وفقنا فمن الله الَّذي أمدنا بالصَّبر على تحمُّل عناء البحث والاكتشاف، وبثَّ في نفوسنا الإرادة والعزم على التَّحدي لتقديم عمل يكون ذُخراً لنا ونفعا لغيرنا. وإن أخطأنا فالأمر يعود لنا وينعكس علينا وحدنا، والله من وراء القصد وهو مولانا ونعم النَّصير، والصَّلاة والسَّلام على النّبي الأمين محمَّد بن عبد الله وعلى آله وصحبه أجمعين.

وأن آخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين.

الفصل الأوَّل

المسوِّغات الفنيَّة للغموض في الوعي النَّقدي العربيّ المعاصر

المبحث الأوَّل: المقاربة النَّقدية للحداثة الشِّعرية

جينات الغموض في الوعي النَّقدي الحداثي وعلاقته بالمتخيَّل الشِّعري العربي

الخيال وغموض الصُّورة الشِّعرية

الغموض تيمة من تيمات التَّجريد

المبحث الثاني : التَّبرير النَّقديّ العربي للغموض

الرُّؤيا الشِّعرية المعاصرة ومساءلة المجهول

المبحث الثَّالث : غموض التَّجربة

التّجربة الشِّعرية الصُّوفية واستكناه الباطن

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 ولاحاكما 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 التَّراثي». 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 يعبِّر 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 لا تَزور ولا تُزار، ولا يَدقُّ موزع البريد بابها، ولا يعرف أحد عنوانها ورقم هاتفها (...) فيقولون كلاما لاتفهمه الإنس ولا الجنّ »[2]، ولا 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 أولاً 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 هؤلاء 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. الثَّابت والمتحوّل بحث في الاتباع والابداع 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، والاستفادة 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 دلالة زمنية ويعني كلّ مالم يُصبح عتيقاً. كل جديد، بهذا المعنى حديث. لكن ليس كل حديث جديداً (...) الجديد يتضمن إذن معياراً فنياً لايتضمنه 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 الفنّي في المبنى والمعنى. فمخالفة القديم وابتداع شيء جديد من أهمّ 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 المتلقّي 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:

لَا تَسْقِنِيْ مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنَّنِي صَبٌّ قَدِ اسْتَعْذَبْتُ مَاءَ 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 الاستعمال في باب الإستعارة، فكما جدّ في لغة التنزيل إستعمالات لم تكن جارية على ألسنة العرب من الجاهليين، فكذلك كان من حقّ الشَّاعر والنَّاثر ابتداع الأساليب واختراعها(...) فالعربيّة جرت على التوسّع في الاستعمال، وسلكت في هذا الميدان طرقاً بعيدة»[2]؛ لأنَّها لغةُ المجاز وقد أحسن أبو تمام حبكها. ولهذا عُدَّ صاحب الأبوة الأولى للحداثة الشِّعرية العربيَّة.

إلاَّ أنَّ المصطلح(الحداثة) لم يكتمل ويستوِ عوده إلاَّ 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 ولا 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 الاطلاع 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 نقديّة في إشكاليَّة النَّقد والحداثة والإبداع. دار الشُّؤون الثقافية العامة، ط1؛ 1987م. ص: 169.

(4) القرني، عوض بن محمَّد. في ميزان الإسلام (نظرات إسلاميّة 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 لِمَا 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 المُلقَى إليه، ولا بدَّ له أن يعيد تشكيله وإنتاجه. فرعشة النَّص[3]؛ هي ما جعلت القارئ يعيد تنظيم الأطر الَّتي بُنِيَ عليها النَّص الشِّعري. وهذه مسألة غير مقترنة بزمن معين، فقديما قال قيس بن الملوح:

وَلَيْسَ الَّذِي يَجْرِي مِنَ الْعَيْنِ مَاؤُهَا وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَذُوبُ وَتَقْطُرُ[4]

إنَّ قارئَ بيت" قيس بن الملوح" يشتم فيه رائحةَ 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 الرِّيح". يقول أدونيس:

لأنَّني أَمْشِـــيْ
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 وأساليبها 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 سياج

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 كلّ 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 اللَّيْلِ
يَسِيْرُ
حَاْسِرَ الْرَأْسِ وَحِيْدًا
فَإِذَاْ نَاْدَيتُهُ

أَجَاْبَ فِي ابْتِسَاْمَةٍ غَاْمِضَةٍ
مُخْتَفِيًا فِي اللَّيْلِ وَاْلرِّيْحِ
وَفِي دَاْخِلِهِ مُوَاصِلاً عَذَاْبَهُ الْيَوْمِي 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 الْثَّلْجِ وَالْعَوِيْلِ
مُنْتَفِضًا عَلَىْ رَصِيْفِ الْشَّاْرِعِ الْأَبْيَضِ فِي مِعْطَفِهِ الْطَّوِيْلِ
أَوْ إِشَاْرَةٍ تَلْمَعُ فِي الْمجْهُوْلِ[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. الدّيوان. 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 المعبَّرِ 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 أنامله 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 المصوِّر المبدِع يصوِّر 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 الْأُلْفِ 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 الشِّاعر 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.

المبحث الثَّاني

التبرير النّقدي للغموض

الرُّؤيا الشِّعرية المعاصرة ومساءلة المجهول:

تغيَّر نبع الشِّعر العربي القديم من بعد ما كان تقليداً ومحاكاةً وحبكاً لتجارب « بسيطة واضحة في سياق واقع غير معقد »[1]إلى ينابع جماليَّة أخرى تحمل في ثناياها التَّضاد والتناقض واللاتجانس واللامعقول والتَّجاوز للأعراف السَّابقة فلم « تعد القصيدة الحديثة تقدِّم للقارئ أفكاراً ومعانيَ شأن القصيدة القديمة، وإنَّما أصبحت تُقَدِّم حالةً، أو فضاءً من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعيتها، ولم يعد الشعر ينطلق من موقف عقلي، أو فكري واضح وجاهز، وإنَّما يأخذ من مناخ انفعالي نسميه تجربة أو رؤيا »[2]، تمكِّنه من معرفة حقيقة الأشياء وتقريبها للعيان.

اتَّخذت القصيدة الحديثة من الرّؤيا مكوّنا جوهريا لها عكس القصيدة القديمة، الَّتي شكَّلت الرؤية جزءا من طبيعتها[3]، ولعلَّ من أهم تعريفاتها كما يشير النُّقاد أنَّها: «قفزة خارج المفاهيم القائمة، فهي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النَّظر إليها »[4]، وبها نادى معظم شُعراء العرب المعاصرين، كقول خليل حاوي:

وَالْيَوْمُ وَالرُّؤْيَاْ فِيْ دَمِيْ
بِرَعْشَةِ الْبَرْقِ وَصَحْوِ الصَّبَاحْ[5]

كان من معطيات هذه الرؤيا السَّفر في عوالم خيالية لا نهائية؛ فهي كما وصفها النَّاقد والشَّاعر العربي أدونيس «وسيلة للكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب. ولا تحدث الرُّؤيا إلاَّ في حالة انفصال عن عالم المحسوسات»[6].

كما أنَّها تفاعل بين الوعي واللاوعي، بين الذاتي والموضوعي و«مواجهة الذات للعالم والحلم للواقع والحاضر للماضي والعابر للخالد»[1] والمعقول باللامعقول.

---

(1) القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التَّأويل). ص: 119.
(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. زمن الشِّعر. ص: 278.
(3) ينظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 135.
(4) المرجع السَّابق. ص: 09.
(5) حاوي، خليل. الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت؛ 1982م. ص: 261،262.
(6) أدونيس علي أحمد سعيد. الثَّابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب صدمة الحداثة والموروث الشعري). دار السَّاقي، بيروت، (د.ط) و(د.تا)، ج4. ص: 149.

كانت الرُّؤيا من أهم بواعث الغموض في الشِّعر العربي[2] الَّتي أعانت الشَّاعر على خلق عالمه باختراق عالم الحسِّ وكشفه بصورة جديدة. وماكان ليتحقَّق له ذلك لولا اتِّحاده بعالم الغيب المتجدِّد والمستمر، ولهذا يكون كلامه غامضاً بعيد المنال عن المتلقِّي الَّذي أَلِف البيان والإفصاح. وبالتالي أصبحت الرؤيا نقيضاً ورفضاً لمقياس الوضوح[3] الَّذي عدَّه شعراء الرّؤيا جريمةً مرتكبةً في حق النَّصّ الشِّعري العربي. هذا ما نلمحه في قصائدهم كقصيدة (الخروج من ساحل المتوسِّط) لمحمود درويش؛ حيث يقول فيها:

لَنْ تَفْهَمُوْنِيْ دُوْنَ مُعْجِزَهْ
لِأَنَّ لُغَاْتِكُمْ مَفْهُوْمَهْ
إِنَّ الْوُضُوْحَ جَرِيْمَهْ[4]

علَّل النُّقاد سبب استبعاد شعر الرؤيا للوضوح، فرأوا أنَّ شاعر الرُّؤيا في انفصاله عن عالم المحسوسات والمرئيات، يعيش حالة خطف، يخطره الكلام «في النَّفس كلمح من البصر، يتمُّ دون فكر ولا رويّة، ودون تحليل أو استنباط، فإنَّه يجيء بالطبيعة كليّاً؛ أي لا تفاصيل فيه، ومن هنا يجيء غامضاً. فالغموض ملازم للكشف؛ إلاَّ أنَّه غموضٌ شفافٌ، لا يتجلَّى للعقل أو لمنطق التحليل العلمي، وإنَّما يتجلَّى بنوع آخر من الكشف، أيّ من استسلام القارئ له في ما يشبه الرؤيا. إنَّنا لا ندرك الرُّؤيا إلاَّ بالرُّؤيا»[5]، وبذلك تتجاوز حدود المنطق والعقل، فكان أجمل الكلام كما وصفه محمود درويش بقوله:

طُوْبَىْ لِشَيْءٍ غَاْمِضٍ
طُوْبَىْ لِشَيْءٍ لَمْ يَصِلْ[6]

كما يلفتنا قول علي أحمد سعيد (أدونيس) شاعر الرُّؤيا، وقد جعل من ميكانيزمات الأداء الشِّعري المعاصر قيامه على الرُّؤيا الَّتي تحيِّ الشَّاعر، وتجعله يعيش في عالمه المثالي الَّذي لم يدركه الكلام في تعبيره العادي الواضح فيقول :

لَاْ أَكْتُبْ

---

(1) أبو سنة، محمَّد ابراهيم. دراسات في الشِّعر العربي. دار المعارف، القاهرة،ط2 ؛(د.تا). ص: 130.
(2) ردَّ خليل الموسى غموض الشِّعر العربي المعاصر إلى أشياء من بينها "الرُّؤيا "ينظر: آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 135.
(3) رماني، إبراهيم. ظاهرة الغموض في الشِّعر الحديث. ص: 62.
(4) درويش، محمود. محاولة رقم (7). دار العودة، بيروت؛ 1980م. ص: 206.
(5) أدونيس علي أحمد سعيد. الثَّابت والمتحوّل (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب صدمة الحداثة والموروث الشِّعري). ج4. ص: 150.
(6) درويش، محمود. محاولة رقم (7). ص: 506.

أَتُغَيِّرْ!
أُغَيِّرُ مَاْ يُغيِّرُنِيْ
غُمُوْضًا. حَيْثُ الْغُمُوْضُ أَنْ تَحْيَاْ
وُضُوْحًا. حَيْثُ الْوُضُوْحُ أَنْ تَمُوْتْ[1]

تتَّخذ الرّؤيا من الغموض طبيعة لها،كونها حلمًا[2] مبنياً على طموح كبير، ورغبة في احتضان عالم الغيب الماورائي مراد الشَّاعر الَّذي يبحث عنه. فهي «تحمل هاجس الكشف عن عالم بريء حلمي، بعيد يتوارى في زيف الوجود ووهم الواقع؛ فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوماً عبر الخيال والحلم إلى ما وراء الظّاهر إلى الباطن الَّذي يبقى نابعاً في ساحة الممكن والإحتمال»[3]، دون المستحيل واللاممكن. ومن هنا كانت الرؤيا المحفز الأساسي للشَّاعر،كي يعيش و يبني آماله وطموحاته مبتغيا تجسُّدها في واقعه المعاش.

يعيش شاعر الرُّؤيا وسط حلقة سديمية يلفها الغموض، وهو في مجراه هذا يصارع واقعه المعاش والمحفوف بالهموم والرزايا الَّتي أثقلته، وضيقت عليه خناق العيش. لذلك انساق في مطاردة «حلمه في حالة انجذاب سحري وغواية مكثّفة، فيحسّ بالانكسار والإحباط الذي لا يخصّ به الزّمن، إلاَّ ليؤكد تجذّره وبقاءه في الواقع التاريخي»[4]، فالغموض من طبيعة الرُّؤيا؛ وهو وليد للضغط « المتراكم على طبيعة هذه الرُّؤيا الحديثة المتمزّقة في أرض الانهيارات المتلذِّذة بالتَّجربة الأليمة و المتحرّكة في أفق الإحتمال والالتباس»[5]. الأمر الَّذي جعل الشَّاعر يهرب من عالمه الواقعي غير المستقر، إلى خلق عالم آخرعن طريق رؤياه. عالم يستقر في ماوراء الواقع، تدركه الرّؤيا بتجاوز الظَّاهر إلى الباطن[6].

لعِب الوعي الشِّعري العربي دوراً كبيراً في نشأة الرُّؤيا، الدافع الَّذي جعل النُّقاد يقرُّون بأنَّ الطبيعة المعقَّدة لماهية الوعي في الشِّعر الجديد هي سبب غموضه واستغلاقه على القارئ[7]، وما أكثر النُّصوص الَّتي قامت على وعي صوفي أو وعي

(1) علي أحمد سعيد أدونيس. الأعمال الشِّعرية (ديوان مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى). دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ج3 ؛ 1996م. ص: 409.
(2) هذا ما أجمع عليه النُّقاد ينظر: رماني، إبراهيم. ظاهرة الغموض في الشِّعر الحديث. ص: 108.
(3) المصدر نفسه. ص: 108.
(4) رماني، إبراهيم. ظاهرة الغموض في الشِّعر الحديث. ص: 108.
(5) المصدر نفسه. ص: 107.
(6) نفسه. ص: 108.
(7) ينظر: كليب، سعد الدِّين. وعي الحداثة (دراسات جماليّة في الحداثة الشِّعرية –دراسة-). منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ؛ 1997م.ص: 58، 59.

فلسفي، معقَّد يتنافى وطبيعة الوعي الشِّعري المعتمد من قبل الشُّعراء والقائم على خصوصية الكشف والذَّوق والبحث...إلخ، وعليه يحكم القارئ على النَّص بالجودة أو الرداءة.

رفض بعض الدَّارسين والباحثين العرب الرَّأي الَّذي ذهب إلى أنَّ الوعي هو ما يحكم للنَّص الشِّعري بالجودة أوالرداءة، معلنين أنَّ « اتصاف النَّص الشِّعري بسمات الوعي الحداثي[1]، لايؤدي حتماً إلى اتِّصافه بالفنيَّة؛ إذ إنَّ هذه مرهونة بطبيعة النَّص الشِّعري، لابطبيعة الوعي الَّذي يصدر عنه،

و بمعنى آخر: إذا لم يكن النَّص راقياً على الصّعيد الفنِّي، فإنَّ تلك السِّمات لن تنقذَه من الرَّداءة أو الهبوط»[2]. وعليه ترتَّب على الشَّاعر أن يجود في صناعة نصِّه ليحقِّق له الفنيَّة أولاً، ولا شكَّ أنَّ قدرته في تحقيق الفنيَّة نابعة من وعي جمالي بحت ، ورؤيا مستقبلية ثاقبة لجوهر الأشياء.

أجمع الكثير من نقاد النَّص الشِّعري العربي المعاصر على تقبُّل رؤيا الشَّاعر، ما لم تكن آلياتها إغراقا وطلسمة، بدءا بالنَّاقد عز الدين إسماعيل الَّذي درس ماهية الشِّعر العربي المعاصر في كتابه "الشِّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة"؛ حيث تعرَّض للمصطلح-الغموض- في تفريقه بين الشّعر الحديث والشِّعر القديم، فرأى أنَّ الشِّعرَ الجديد « يمثِّل اتجاهاً جماليّاً يختلف عن اتجاه الشِّعر القديم، بل ربما وقف منه موقف النقيض (...) وأعني بذلك غموض هذا الشِّعر»[3]، فالشِّعر—عنده- ما بُنيَ على الغموض الشَّفاف (المحبَّب)، والنَّابع من تفجُّر اللُّغة الشِّعريّة، وقوة الطَّاقة التخييلية الَّتي سخَّرها الشَّاعر الرؤيوي لمراوغة القارئ بطريقة تهدأ لها النَّفس وتستعذبها.

ولَمَّا كان الخيال العامل الرَّكيزي في صناعة الشِّعر[4]، أرجع النُّقاد غموض هذا الشِّعر إلى عملية التفكير الشِّعري الغامضة والمعقَّدة، والحاصلة قبل زمن الكتابة والتَّدوين الشِّعري أو مرحلة التَّعبير الشِّعري كما يسميها النُّقاد « وهي لذلك أشدُّ

---

(1) أقصد بالوعي الحداثي الجمالي " الَّذي يتناول الظواهر والأشياء من خلال سماتها الحسيّة وأثرها في الطبيعة النفسيّة والروحيّة للمتلقي، منطلقاً من المقاييس الجمالية AESTHETIC STANDARDS الَّتي تشكل مضمونه القيمي".ينظر: المرجع نفسه. ص: 26.

(2) ينظر: كليب، سعد الدّين. وعي الحداثة (دراسات جماليّة في الحداثة الشِّعرية –دراسة-). ص: 57.

(3) اسماعيل، عز الدين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة). ص: 161.

(4) "فخيال الشَّاعر هو مايمكِّنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع، ولكنَّه يتجاوز حرفيّة هذه المعطيات، ويعيد تشكيلها سعياً وراء تقديم رؤيا جديدة متميِّزة للواقع نفسه. ينظر: عصفور، جابر، الصُّورة الفنيّة في التُّراث النّقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3؛ 1999م. ص: 14.

ارتباطا بجوهر الشِّعر وبأصوله الَّتي نبت منها»[1]. فالشَّاعر بداية ينسج أفكاره من عالم الخيال غير المحدود، الغامض، وهو فضاء فسيح يساعده على جعل المستحيل ممكنا والوهم حقيقة.

ثمَّ يأتي دور اللُّغة الشِّعرية بآلياتها من مجاز واستعارة وكناية...لمقاربة هذه الأشياء بغية رسمها على خريطة الواقع ولأجله «كان المجازُ الشَّعري خياليًا غيرَ منطقي،غامضا، فالغموض ملازم للّغة الشِّعرية الخياليَّة، المجازيَّة المفارقة »[2]، للغة القول اليومي و العادي. إنَّ الشَّاعرَ في تعبيره لا يحتاج إلى تبيين وشرح يصلان به إلى درجة الاسفاف والهذر، بقدر ما يتكئ على التّلميح والتّلويح في التّعبير عن تجاربه الشِّعرية الغائرة، فهو أمام قضايا إنسانيّة، محوريّة يومئ إليها دون تفصيل؛

لأنَّ «كثرة التفصيلات لا تترك عملاً للإيحاء الَّذي تتمتَّع به لغة الشِّعر، والذي يعتمد على الصور الفنيَّة كالاستعارة وغيرها، ولذا فإنَّ التّعبير المباشر ليس تعبيراً شعرياً، وحياة الألفاظ الطَّويلة وما تبلوَر فيها، من مأثور أدبي وتاريخي وأسطوري. كلّ ذلك يكسبها تلك المقدرة الرمزيَّة الإيحائيَّة، والغموض أو التَّعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرَّمز»[3]، وعليه كان السِّمة الغالبة على هذا النَّوع من الكتابة التي تحبّب القليل من الكلام لفهم الكثير المتخفي في خلجات هذا النَّص الغامض.

وافق أدونيس رأيَ زميله في دراسة النَّص الشِّعري العربيّ المعاصر، فرأى أنَّ الغموضَ قوام الرُّؤيا الشِّعريّة الحديثة، المنبعث من اللُّغة الإيحائية، المجازية، المختلفة عن اللُّغة العادية، لذلك كان« قوام الشِّعر و [بالتَّالي] هو قوام المعرفة »[4]، ولعلَّ اعتزازه بهذا النَّمط الجديد من الكتابة الشِّعرية، يكمن في إبجاد ذاته ومسايرة وعيه في التَّعبير عمَّا يصول ويجول في ذهنه.

فالشِّعر عنده رؤيا وتجربة وانفعال، لابدَّ له من التَّمتع بشيء من الغموض والتَّمويه[5] الَّذي يضفيه الشَّاعر على نصِّه في استعمال« المفردات بطريقة جديدة

---

(1) المصدر السَّابق. ص: 164.
(2) رماني، إبراهيم. ظاهرة الغموض في الشِّعر الحديث. ص: 317.
(3) اسماعيل، عز الدِّين. الأسس الجمالية في النَّقد العربي. دار الشؤون الثقافية، بغداد؛ 1986م. ص: 298.
(4) أدونيس علي أحمد سعيد. زمن الشِّعر. ص:21.
(5) إنَّ مصطلح التّمويه مرادف للغموض وهو مصطلح تراثي وجد في أقوال عبد القاهر الجرجاني كحديثه عن قضية الإفراط فيقول: «فأمَّا الإفراطُ، فما يتعاطاه قوم يُحبُّون الإغراب في التأويل، ويَحْرِصون على تكثير الوجوه، وينسَوْن أن احتمال اللفظ شرطٌ في كل ما يُعدَل به عن الظاهر، فيُعرضون عنها حُبّاً للتشوُّف، أو قصداً إلى التمويه وذهاباً في الضلالة» أسرار البلاغة في علم البيان. تحقيق: محمود محمَّد شاكر. ص: 536.

كليّا، همُّه الأوَّل أن يعطي هذه المفردات معاني جديدة، مختلفة كليا عن معانيها الموروثة»[1] الواضحة. ولذلك دعا الشُّعراء في كثير من قصائدهم إلى تهديم عنصر الوضوح كليًّا، كقول أدونيس في قصيدته "سمياء":

تَهَدَّمْ أَيُّهَاْ الْوُضُوْحُ يَاْعَذُوِّيْ الْجَمِيْلْ[2]

يتَّفق النَّاقد صلاح فضل مع أدونيس في كون أنَّ الشِّعر المعاصر منبعه الرُّؤيا المرتكزة أساسا على الغموض؛ لأنَّ كلَّ« مظاهر الإبداع الفنِّي -في نظره- قبس من النبوءة وفيض عنها (...)والفن نبوءة لأنَّه تفجير طاقات الإنسان ليرى في لحظات التَّوهج مسيره ومصيره»[3]. فالشَّاعر يعيش متاهة في عالمه الواقعي (المرئي)، بحيث لا يجد ذاته إلاَّ في الكتابة الَّتي يحاول بها تشييد رؤيا خاصةٍ تمكِّنه من فهم واقعه ومسايرته مع علمه أنَّ هذا التشييد لا يقدِّم «صورةً فوتوغرافية للواقع، لكنَّه رؤية ومعالجة شعريَّة فنيَّة راقية له »[4]. فهو يقيس على عالمه الماورائي الغيبي غاية إصلاح ما اعوَّج في عالمه الواقعي المعاش.

تقوم الرُّؤيا على عنصر المفاجأة والخطف، باعتبارها «حيلةً أدبيةً تستدعي انتباه القارئ، وهي علامة من علامات الإنزياح و الغموض »[5]، ذلك أنَّ القصيدة الحداثية تساؤل دائم وبحث مستمر في عالم المجهول عن الجميل والمدهش[6]، و تقريب للعالم الماورائي للفنَّان وهو العالم المثالي الَّذي تعيه الرُّؤيا بالحلم والخيال، فالشَّاعر يتكئ على الماضي لرؤية الحاضر، وهذه صفة التمايز بين شعر الرُّؤية والرُّؤيا، فهذا نوع لا يصف بقدر ما يفسِّر ويغيِّر[7]، ويكشف ويحاورعالما غير عالمه الحقيقي.

ونظرا لهذا عدَّت الرؤيا إبداعاً يخلقه الشَّاعر الرؤياوي في داخله، ثمَّ يبرزه للعالم الخارجي، وقد يكون الإبداع كما عبَّر عنه أدونيس « كشفاً لما لم يُعْرَف بعد، وقد يكون تأليفاً جديداً لأشياءَ

---

(1) الخزعلي، محمَّد.«الحداثة فكرة في شعر أدونيس». مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 19، (ع 03)؛ ديسمبر 1988م. ص: 110.

(2) أدونيس علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (ديوان مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى). ج3. ص: 378، 379.

(3) فضل، صلاح. إنتاج الدَّلالة الأدبيّة. ص: 57، 58.

(4) درويش، أحمد. عشرة مداخل لقراءة الشِّعر الحديث. الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،ط1 ؛2010م. ص: 170.

(5) الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 158.

(6) ينظر: الموسى، خليل. مفهوم الوحدة في لقصيدة العربية الحديثة. رسالة ماجستير(مخطوط)، جامعة دمشق، سوريا؛ 1981، 1982م. ص:269.

(7) ينظر: اليوسفي، محمد لطفي. في بنية الشِّعر العربي المعاصر. ص: 11.

معروفة، شريطة أن يجيء هذا التأليف شكلاً لم يعرف بعد. ومن هنا نشوة المبدع بإبداعه، لأنَّه يشعر أنَّه يتجاوز المألوف والعادي ويُقَدِّم صورة جديدة للعالم. وحين تصبح الرُّؤيا كشفاً لا يعود الرَّائي ينظر إلى العالم بعين الحسّ، وإنَّما ينظر إليه بعين الخيال أو بالعين الثالثة أوبعين القلب»[1]. وهذا ما وُجِدَ في قصائد الرُّواد من شعراء الرُّؤيا ومن جملتها نذكر قصيدة أدونيس "قالت الأرض" حيث يقول:

هَاْ رَجَعْنَاْ لِلْكَشْفِ: تُنْشَرُ أَفَاْق
عُصُـوْرٍ، وَتَنْطَـوِيْ أَفَاْق
سُفُنٌ تَقْحُمُ الْعُبَاْبَ...فَفِيْ اللُّجِ
دَوِيُ مُغَاْمِرٌ خَلاَّق
كُلَّمَا فُضَّ مُغْلَقٌ فِيْ مَـدَاْهَـاْ
جَذَبَتْـنَا الْأَبْعَادُ وَالْأَعْمَـاْق[2]

إنَّ الشَّاعر هنا يعلى من شأن الرُّؤيا الَّتي من خصائصها الانفتاح والتّفريج والكشف، والبحث في الأعماق طلبا للحقيقة[3]. فتكلَّم بلسان الأرض وقد توهَّجت نزعته الإنسانيَّة العاطفيَّة، نزعة حنين الأم لأبنائها ونصحها لهم. ثمَّ يتوسط نصَّه بالتَّشويش لنظام العالم الظَّاهر والحواس من حيث إنَّها موقف[4]، ليرى بالأذن ويسمع بالعين، ويتوقع مالم يحدث بعد. فتتفلت صورة الواقع من عقالها جراء هذه الفوضى، وتأتي قصيدة الشَّاعر« لتخلق العالم الحقيقي، والعالم الحقيقي على الأقل بالنسبة للشَّاعر الذي كَتب القصيدة »[5]. فلغة القصيدة إذن مرآة عاكسة للواقع؛ فمنه تستقي دلالاتها ورموزها.

يبقي على شاعر الرُّؤيا شحن هذه الدَّلالات في حشد كلامي مغاير للمألوف، ما دام أنَّه يعيد خلق الواقع لا أن يعبِّر عنه، فتتجاوز اللُّغة مهمتها التّقليدية المحدَّدة بوظيفة التّعبير، لكي تصبح في المفهوم المعاصر للشّعر لغة الخلق[6]. إنَّ طبيعة

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. الثَّابت والمتحوّل (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب صدمة الحداثة والموروث الشّعري). ج4. ص: 150.
(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (ديوان أغاني مهيار الدمشقي وقصائد اخرى). دار المدى، سوريا، (د.ط)؛ 1996م، ج1. ص: 33.
(3) فالقصيدة كما يراها خليل الموسى "تطمح إلى أن يكون ثمة شيء يخبئه الواقع؛ وهي تسعى إلى كشفه". ينظر: مفهوم الوحدة في القصيدة العربية الحديثة. ص: 269.
(4) أدونيس. علي أحمد سعيد. مقدمة للشّعر العربي. ص: 139.
(5) فاضل، جهاد. أسئلة الشِّعر (حوارات مع الشُّعراء العرب). الدار العربية للكتاب. ص: 177، 178.
(6) ينظر: اسماعيل، عز الدّين. «مفهوم الشّعر في كتابات الشُّعراء المعاصرين». مجلة فصول، القاهرة، (ع 04)؛ 1981م، مج01. ص 55.

الشَّاعر الحديث والمعاصر تتوق إلى التَّغيير والتَّبديل والتَّبشير بالمستقبل الواعد بالأشياء الجميلة، والتَّوقعات المثيرة الَّتي انعدمت في واقعه نتيجة الحروب والأزمات. هذا ما أشار إليه غير واحد من شعراء الرؤيا في العصر الحديث، كالشَّاعر حسن عبد الله القرشي في قصيدته الرؤيوية المبشِّرة بالتَّجديد والانفراج فيقول:

رَأَيْتُكِ فَانْهَارَ جِسْرٌ مِنَ الْيَأْسِ
وَانْفَرَجَتْ فِيْ جَبِيْنِ الْدُّنَى
شُرُفَاتِ الْمَحَبَّةِ[1]

يُنوِّه الشَّاعر في مقطعه الغامض بفاعلية الرُّؤيا الشِّعرية الَّتي قلبت موازين المقارنة بين اليأس، وما يقابله من إنهيار اليأس. فانهيار جسر اليأس في حدِّ ذاته أمل يتوقَّع الشَّاعر حضوره، وانتشار المحبَّة دلالة على الإتحاد والتَّعاون بين الأحباب والأصدقاء[2]. فانْظُر كيف يسمو الشِّعر بهذه الرُّؤيا اللامعقولة، بحيث لو نقل إلينا كلامه عن طريق المباشرة، لكان كلاماً عادياً يفهمه العامّ والخاصّ.

وهذا بعيد على تحقيق الـمَزيَّة للفن الَّذي يكمن جلاله « في إعادة الواقع والسّيطرة عليه مرَّة أخرى ووضعه أمام أعيننا، ذلك الواقع الَّذي يمكن أن يموت دون إدراكه أبداً؛ لأنَّ الأسلوب بالنِّسبة للكاتب و للشَّاعر، ليس مسألة تكنيك وإنَّما مسألة رؤية»[3]، تساعده على تحقيق مطلبه الوحيد، فيلجأ إلى الغموض والمجاز والغرابه، أو الإبهام -الخلط اللُّغوي – كفنّيات لغوية تعينه على البحث والتّقصي. يقول أدونيس في قصيدته " أول الكلام " :

تَسْتَعِيْرُ ؟ الْمَجَازُ غَطَاْءٌ
وَالْغِطَاْءُ هُوَ الْتِّيْه
هَذِهِ حَيَاْتُكَ تَجْتَاْحُهَاْ كَلِمَاتٌ
لَاْ تَقْرَأُ الْمَعَاْجِمُ أَسْرَارَهَاْ /كَلِمَاتٌ
لَاْ تُجِيبْ، لَكِنَّهَا تَتَسَاْءَلُ. تِيْهٌ[4]

إنَّ الرُّؤيا دعامة من دعامات النَّصّ الشِّعري العربي الحديث والمعاصر، وبها تميَّز عن غيره من النُّصوص النَّظمية الأخرى الَّتي ليس لها باع في دائرة الإبداع الفنِّي، فالمنظومات وأنواعها النَّحوية والفقهيَّة لها أفكارها ومضامينها، وصوَّرها

(1) ديوا ن عبد الله القرشي. نقلا عن كتاب: درويش، أحمد. عشرة مداخل لقراءة الشِّعر الحديث. ص: 149.
(2) ينظر: المرجع نفسه. ص: 149.
(3) عيّاد، محمَّد شكري. دائرة الإبداع (مقدمة في أصول النَّقد). دار إلياس العصرية، القاهرة، (د.ت). ص: 76.
(4) أدونيس، علي أحمد سعيد. المطابقات والأوائل. دار الآداب، بيروت ؛ 1988م. ص: 155.

البلاغيَّة من تشبيه واستعارة ومجاز مرسل، و من موسيقى، وإيقاع رتيب، إلاَّ أنَّها لا تحوي رؤيا أو وجهة نظر في التَّغيير أو الثَّورة على كلِّ موجود ما يزال قائما ولا سيما اللُّغة[1]. فالرُّؤيا تجاوز وتعدِّي للألفاظ الرَّاكنة في سياج التَّركيب السَّطحي في التَّعبير، للوصول إلى ما سمّاه "عبد القاهر الجرجاني" بمعنى المعنى(*)؛ وهو المعنى المؤوَّل الَّذي يصير إليه بعد أن يفسِّره القارئ.

إنَّ الرُّؤيا الشِّعرية لا تبنى دائما على الغموض، فللعملة وجه آخر يكمن في الإبهام الحاصل نتيجة خلخلة وانكسار الشَّاعر «في لحظة العجز عن التَّواصل مع التَّجربة الحيَّة في الواقع »[2]، لذلك نرى الكثير من الشُّعراء يجنحون إلى إرغام عدد من المعاني، داخل عدد لا متناهٍ من الألفاظ غير المقصودة في بنيتها المعهودة، ضاربا بها عرض فهم القارئ الَّذي بدوره يقُوْم بعمليات استدلالية تركيبية موازية[3]، للبحث عن معناها المحتمل من هذه الفوضى الواقعة على البنية الكليَّة للكلمة من حيث الدَّلالة والإيقاع، مستعينا بالكمِّ المعرفي والثَّقافي حتَّى يتسنَّى له دحض هذا البذخ اللُّغوي وتفسيره وكشف ما حُجِب عنه.

تتجلَّى صفة الإنكسار في الشِّعر العربي عامَّة، وفي الشِّعرالحديث و المعاصر خاصَّة؛ لأنَّه عصر الأزمات والمشاكل من حروب وموت ومجاعة وتخويف. ولأجل هذا نجد الشَّاعر في قصائده يطمح لاسترجاع ما سلب منه. الأمر الَّذي أثَّر على جانبه النَّفسي، فأصبح نظْمُه مرآة عاكسة لشعوره[4]وحالاته النفسيَّة.

يُغيِّمُ الشَّاعر المنكسر نصَّه بطبقة من الغموضِ المنبعث من أعماق الذَّات الشَّاعرة والنَّاتجة عن هذه الحالات الَّتي يمرُّ بها، موقفا القارئ أمام صيِّبٍ من الكلمات المستعصية على الفهم. ولعلَّ من أروع القصائد المبرزة لهذا الانكسار في أعلى قممه، قصيدة "هجم التَّتار "لصلاح عبد الصبور وقد صوَّر فيها الوضع الَّذي آلت إليه المدينة، بعد الغارات التي وُجِّهت إليها، وإبادة الأطفال والنِّساء معتليا نصه بنزعة تشاؤمية هاربة من الواقع الصَّعب، وبريشة هذه الرُّؤية السوداويَّة القاتمة،

---

(1) ينظر: سراته، البشير. «الرّؤية الشِّعرية». موقع الأساتذة والباحثين في اللُّغة العربية، المغرب؛ 2009. ص: 10.

(*) وهو "أن تعقل من اللَّفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر". الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز في علم المعاني. تح: محمود محمَّد شاكر. ص: 263.

(2) رماني، ابراهيم. الغموض في الشِّعر العربي الحديث. ص: 110.

(3) ينظر: ريان، أمجد. صلاح فضل والشِّعرية العربية. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة ؛2000م. ص: 99.

(4) "فمجال الشِّعر هو الشُّعور " كما يقول محمَّد غنيمي هلال.ينظر: هلال، محمَّد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة؛ 1997م. ص: 356.

رسم الشَّاعر لوحته بألوان غامضةٍ. يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته "هجم التَّتار":

هَجَمَ الْتَّتَارْ
وَرَمَوْا مَدِيْنَتَنَاْ العريقَةَ بِالْدَّمَارْ
رَجَعَتْ كَتَائِبُنَاْ مُمَزَّقَةً، وَقَدْ حَمِيَ الْنَّهَارْ
الْرَّايَةُ الْسَّوْدَاْءُ ، جَرْحَي وَقَافِلَةُ مَوَاتْ
وَالْطَبْلَةُ الْجَوْفَاْءُ، وَالْخَطْوُ الْذَّلِيْلُ بِلاَ الْتِفَاتْ[1]

إنَّ مثلَ هذه الشّحن الدّلاليّة في النّص (الهجوم، الدمار، الكتائب، الجرحى، الموتى...) لَسماتٌ دالة على لحظات الانكسار والتّأسف لِمَا ضاع من مجد العرب أيَّام دولة العلم والعلماء بغداد، حضارة بلاد الرافدين قبل أن تصيبها حملات المغول، وضَياع المكتبة الأدبيَّة بما تحمله من كتب ومؤلفات قيّمةٍ. وأمام هذا الإحساس بالضعف والهزيمة، لم يجد الشَّاعرُ وسيلةً إلاَّ أن يفتحَ قاموسه الشِّعري لينتقي منه الألفاظ الَّتي تعينه على تجسيد شعوره؛ وهي سرُّه وحده[2]، وقد ربطها بالرُّؤيا الضَّبابيَّة الخافتة فيقول:

لَحَنَ الْسَّغَبْ
وَالْبُوْقُ يَنْسِلُ فِيْ انْبِهَارْ
وَالْأَرضُ حَارِقَةٌ، كَأَنَّ الْنَّارَ فِيْ قُرْصٍ قَدَارْ
وَالْأُفْقَ مُخْتَنِقُ الْغُبَارْ
وَالْخَيْلُ تَنْظُرُ فِيْ انْكِسَارْ
وَالَأَنْفُ يَهْمِلُ فِيْ انْكِسَارْ
وَالْعَيْنُ تَدْمَعُ فِيْ انْكِسَارْ
وَالْأُذْنُ يَلْسَعُهَاْ الْغُبَارْ[3]

إلى أن عمَّ الانكسار جميع ذواته، فبدأ بالاستغاثة إلى من يعينه ويتحمَّل معه الهمَّ، فيقول:

زَحَفَ الْدَّمَارْ وَالْانْكِسَارْ
وَأَبْلَدَتِيْ! هَجَمَ الْتَّتَارْ[4]

(1) عبد الصبور، صلاح. ديوان النَّاس في بلادي. دار العودة، بيروت، (د.تا) و(د.ط). ص: 14.
(2) ينظر: ريتشاردز، إي. آي. العلم والشِّعر. تر: مصطفى بدوي، ومراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.تا). ص: 31.
(3) عبد الصبور، صلاح. ديوان النَّاس في بلادي. ص: 14، 15.
(4) نفسه. ص: 15.

ممَّا يتبيَّن لنا أنَّ الشُّعورَ بالانكسار والهزيمة سمةُ كلّ شاعر حديث و معاصر؛ فهو حالة طبيعيَّة تسكن جوف كلّ فنان ينظر إلى الواقع بعين الرؤيا الَّتي حملته على الكتابة، فلا شعر بدون لغة ورؤيا. هذا ما فصَّل فيه النُّقاد بقولهم: « إنَّ الشِّعر رؤيا مضاف إليه اللُّغة والتَّعبير»[1]، فباللُّغة والرُّؤيا يستطيع الشَّاعر خلق عالم حقيقي غير عالمه الأصلي، عالم يجد إجابات لكلِّ الأسئلة، عالم يتجاوز فيه العرف التَّعبيري القديم. أجوبة لم تكشفها وظيفة اللُّغة العامّة أولغة العلم المتمثِّلة في التَّقريريَّة والتَّعبيريَّة، وإنَّما وجدتها لغة شعر الرُّؤيا المعاصرة الَّتي ابتكرها الشَّاعر بواسطة خلق معجم شعري جديد واسع ومنفتح على دلالات جديدة[2]. وبهذا تهيمن اللُّغة الجديدة بدلالتها الرَّمزيَّة والإيحائيَّة على التَّركيب فتمنحه معنى جديداً يتجدَّد مع قراءة كلِّ قارئ.

تبقى اللُّغة الشِّعرية الجديدة لوحدها غير كافية لتحقيق عمل إبداعي يرقى باسم الرُّؤيا إلى الأفق مالم تكن هنالك تجربة عميقة يستند عليها الشَّاعر، وعليه كانت اللُّغة «غير منفصلة عن تجربة الشَّاعر وعالمه، فهي جوهر تجربته و الشَّاعر بدون ذلك يشبه حالة العالم، عندما كان في ملامحه السَّديميَّة قبل أن تتكون ملامحه»[3]، فاللُّغة الشِّعرية الحديثة والمعاصرة، بأساليبها (الغموض، المفارقة الانزياح...)، خادمة لتجربة الشَّاعر الشِّعرية.

عرَّف النُّقاد التَّجربةَ الشِّعرية بأنَّها «الصُّورة الكاملة النَّفسيَّة أو الكونيَّة الَّتي يصدرها الشَّاعر حين يفكِّر في أمر من الأمور تفكيراً يَنْمُ عن عمق شعوره وإحساسه »[4]. فتبدو غامضة كونها تخمرَّت في الباطن النَّفسي للذَّات الشَّاعرة، قبل أن تجسِّدَها وتشحذها على مرايا الواقع. ومن هنا كان لكلِّ شاعر تجاربه في الحياة مابين معاناةٍ وآلامٍ، سعادةٍ وشقاءٍ، وما شعره إلاَّ تعبيرٌ عن هذه الحياة.

يُقَدِّم الشَّاعر من خلال تجاربه حقائق كانت بعيدة عن تصوُّر القارئ، لذلك اقتصرت «كلمات اللّغة وقواميسها عن الكشف عنها؛ إذ أنَّ الصُّورة الشِّعرية وما تضمنه من إيحاءٍ أقوى تعبيراً وأثراً»[5]؛ فهي لغة الباطن، أو الحسُّ الوجداني للشَّاعر الباحث عن عالم الصَّفاوة والنَّقاوة، وهو العالم الَّذي لم ولن يبدوَ له إلاَّ في لحظات التَّصوف.

---

(1) العكش، منير. أسئلة الشِّعر (في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ؛ 1979م. ص: 216.
(2) ينظر: اسماعيل، عز الدّين. «مفهوم الشّعر في كتابات الشُّعراء المعاصرين». ص:55.
(3) العكش، منير. أسئلة الشِّعر (في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها). ص: 216.
(4) هلال، محمَّد غنيمي. النّقد الأدبي الحديث. ص: 363.
(5) نفســه. ص: 363.

المبحث الثالث

غموض التّجربة

التجربة الشِّعرية الصُّوفية واستكناه الباطن:

لم يجد الشَّاعر العربي المعاصر ذاته وسط التَّطور الحضاري الَّذي يعيشه بما فيه من أفكار ومذاهب شتَّتت تفكيره، إلاَّ أن يطرق باب التَّصوف طلبا لعالم يسوده الصَّفاء والارتقاء بالنَّفس البشريَّة الَّتي صارت تتوق للبحث عن الحقيقة، والنفاذ إلى كُنْه الأشياء[1]. وهذا ما وافق سعيه الأوَّل الَّذي كان يبتغيه من خلال رؤاه الشِّعرية القائمة على الخيال والحلم والمساءلة، واعتماداً على تجربته العميقة المتأثرة في كثير من مواطنها بالتَّجربة الصُّوفية، لِمَا بينهما من وشائج مشتركة فكلاهما «تبحثان عن غاية واحدة، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه »[2]، الأوَّل الَّذي وُجِد عليه.

هيمن التّصوف -كنوع من التَّجربة -على الشِّعر العربي عامة، وإن كان حاضراً في المدوَّنة الشِّعرية القديمة[3]، إلا أنَّه فاض واتَّسع في التَّجربة الشِّعرية الحديثة منها والمعاصرة؛ فانشغال الشَّاعر المعاصر بكثرة الهموم والأزمات وعيشه في عالم الاغتراب والضَّياع والوحدة، مع سفره الدَّائم في عوالم البحث والكشف عن العالم الحقيقي، كلُّ هذا بدا له أنَّه « خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشَّاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا- ليعيش آلامه الَّتي هي نفسها آلام المجتمع- بوجد مأساوي ثمَّ إنَّ هذا اللَّون من التَّصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحيَّة والصلات الحميمة الَّتي فقدها الشَّاعر»[4]. فلا تجربة شعرية تعينه على حمل همومه إلاَّ تجربة الصُّوفي.

شكَّلت علاقة التَّعانق بين الشَّاعر والصُّوفي جزءا كبيرا من الدِّراسات النَّقديَّة الَّتي عنيت بدراسة المكوِّن الشِّعري؛ حيث تتلاقى تجربتهما في نقاط متكافئة « فالشَّاعر في لحظات إبداعه؛ هو في حالة فناء فيما هو فيه، في حالة انسحاب من

---

(1) ينظر: عبد الدايم، صابر. الأدب الصُّوفي (اتجاهاته وخصائصه) نقلا عن: القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التَّأويل). ص: 37.

(2) عبد الصُّبور، صلاح. حياتي في الشِّعر. دار العودة، بيروت، ط1 ؛ 1969م. ص: 119.

(3) مثاله قصائد الحلاج (ت 309هـ) والسَّهروردي (ت 586) و ابن الفارض (ت632هـ) و محي الدِّين بن عربي (ت638هـ).

(4) عباس، إحسان. اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر. عالم المعرفة، الكويت؛ 1978م. ص: 164.

عالمه إلى عالم آخر، يكاد يحسُّ فيه إلاَّ ذاته، كأنَّـه في حالـة اتحاد مع عالم آخر، لكنْ من خلال اتحاد الذَّات مع نفسها »[1]، إضافة إلى ذلك قضية الرؤيا والحلم، فالشِّعر حلم ورؤيا وعنصر الحلم يجمع بين الشَّاعر والصُّوفي[2]، في نظرة كلّ منهما للعالم، وإن كانت طبيعة الشَّاعر تختلف عن طبيعة الصُّوفي في أمور حدَّدها النُّقاد خصوصا عز الدين اسماعيل في كتابه "الشِّعر العربي المعاصر"[3].

يرى النَّقاد المعاصرون أنَّ التَّجربةَ الشِّعرية المعاصرة محتواةٌ « بالتَّجربة الصُّوفية؛ تلك الَّتي تحرِّر الأنا من قيود التَّناهي الحسِّي و العقلي و تدفع بها تجاه مغامرةِ الوجودِ، ذات الأبعادِ اللامتناهيةِ المفتوحةِ على احتمالاتٍ تختبر طاقاتِ الخلقِ الكامنةِ، و هي طاقات الهوس بإزاحة المواضعات واستبدالاتها الحيويَّة؛ حيث يلعب الكائن في العالم دوره في الخرق الجوهري لأبنية العالم وللكشف عن إضاءات الكينونة »[4]، فتظهر مقدرة المبدِع في التَّصرف مع هذا العالم.

إنَّ من بين ما تتخصَّص به التَّجربة الصَّوفية؛ أنَّها ممارسة روحيَّة، رامية إلى تقديس الذَّات البشريَّة في سفرها الرُّوحاني لتصل إلى غايتها في الشُّهود، والتَّحرّر من أغلال النَّفس والسَّفر (...) والاستناد إلى المكابدة الدَّاخلية والكفاح الذَّاتي للوصول إلى حالة الصَّفاء العقلي والقلبي[5]؛ أي أنَّ الشَّاعر كالصُّوفي يعيش بين عالمين؛ عالم سفلي محسوس وعالم علوي معنوي يجِدُه بالكشف والمكابدة. فالشَّعر لا تدركه سمة التَّصوف إلاَّ إذا صدر عن عالم البرزخ بمعانيه المجرَّدة، وهذا ما فتح باب الجدال عند الشُّعراء، فكم من شاعر تَغَنَّى بالزُّهد والحبِّ الإلهي، لكنَّ شعره لم يدرج في باب التَّصوف.

---

(1) القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التَّأويل). ص: 38.

(2) ينظر: المقالح، عبد العزيز. «ملامح صوفيَّة في شعر الشَّابي». مجلة غيمان، صنعاء، اليمن، (07)؛ 2009م. ص: 09.

(3) ثمة فرق بين الشَّاعر والصُّوفي كان قد حدَّده المرحوم عز الدين إسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر بقوله: «صحيح أنَّ الشَّاعر والصُّوفي كلاهما يتأمَّل، وكلاهما يكتشف، وربَّما استطاع الصُّوفي أن يُعبِّر عن رؤيته أحيانا، ولكن في مراحلها الأولى، لكنَّه عندما يوغل في الطريق يستعصي عليه أن يعبر عن هذه الرؤية(...) أمَّا الشَّاعر فإنَّه يعبِّر بمجرَّد أن يرى؛ أي أنَّ الرؤية وسيلته إلى التَّعبير، مهما أوغل في الرؤية.» ينظر: إسماعيل، عز الدِّين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية). ص:171.

(4) بومسهولي، عبد العزيز. الشِّعر و الوجود و الزمان (رؤية فلسفية). إفريقيا الشرق، المغرب؛ 2002 م. ص: 11.

(5) عشا، علي مصطفى. «تعالق التجربتين الشِّعرية والصُّوفية عند صلاح عبد الصّبور». مجلة جامعة دمشق؛ 2009م، (ع1و2)، مج 25. ص: 200.

تمتـاز التَّجربــة الصُّـوفية بالغرابــة والغمـوض والتَّخييـل واللامعقوليـة؛ لأنَّ طبيعتها تكمن في تجاوزها للعالم (الواقع) وكسر رتابته النمطية (العرف)، والاهتمام بالباطن الخفي، والسّفر الدائم لاكتشاف الحقيقة الأشياء الغائرة في عوالم الغيب والمجهول[1]، فأيّ تعبير انجرَّ وراء هذه التَّجربة لا يكون طيعًا مرنًا، خصوصاً و أنَّ أصحابها -كما وصفهم عبد الكريم اليافي- ممَّا «يؤثرون الإشارة وعدم البوح (...) فالإشارة تطلق الفكرة وتحرُّرها، على حين أنَّ العبارةَ تقيّدها وتحدُّها»[2]. فيفهم المتلقِّي كلامها دون تأملٍ وتفكيرٍ، عكس الإشارة الَّتي تحوجه إلى قدر من التَّأمل.

ولهذا السَّبب سار الشُّعراء المعاصرون في النَّسج على منوالهم، آخذين فكرة أنَّ الشَّاعر بما يمتلكه من ثقافة وتراث كأدوات تساعده على الحفر في الأعماق، وإعادة تنظيم العلاقات بين الأشياء وفقا لرؤياه الخاصَّة للعالم والحياة. هذه الرؤيا الَّتي تمكِّنه دوما من رفض واقعه و تجاوزه إلى واقع بديل[3]، وتفتح عينيه أمام واقع آخر يسوده العدل والمساواة. فقد كان من أهم خصائص التَّجربة الصُّوفية أنَّها «فضح للزيف الَّتي تعاني منه الحياة»[4]. وإظهاره للعيان، فهي نوع من أنواع الكَشف الَّتي يريدها الشَّاعر الرُّؤياوي.

ركَّز شعراء الرُّؤيا على هذا النَّوع التراثي من الاتجاهات في كتاباتهم الشِّعرية؛ لأنَّ محنتهما واحدة فالصُّوفي دؤوب في مناجاته وإلحاحه على الاتِّحاد بالحضرة الإلهيَّة، والعيش في عوالم الغربة والغيب وهو شيء واحد بالنسبة للشَّاعر الرؤياوي فاتَّخذ من طريقته مآلا للتعبير عن «اليأس الَّذي غلب على كثير من العرب، وخيبات الأمل التي أصابتهم في طموحاتهم الوطنيَّةِ والقوميَّةِ والتَّقدميَّةِ، وتسببت في تسرُّب الإحباط والكآبة إلى نفوسهم»[5]، الأمر الَّذي يظهر جليًا في تجربة كل شاعرمعاصر.

تعلَّق شعراء العصر الحديث بأعلام المتصوِّفة القدامى، فنهلوا منهم معظم المصطلحات الدَّالة على الوصال والفناء والسُّكر والمحبَّة والأنا، ووظَّفوها في أشعارهم. ففي قصائد أدونيس حضور

ذاتي لشخصيَّة النِّفري، باعتبار أنَّ كليهما يميل إلى الإتِّحاد بالوجود والامتزاج به اعتمادً على حدسه ولغته المجازيَّة، يقول أدونيس في قصيدته (موقف نور) :

---

(1) ينظر: المقالح، عبد العزيز. «ملامح صوفيَّة في شعر الشَّابي». ص:08.
(2) اليافي، عبد الكريم. دراسات فنيَّة في الأدب العربي. ص: 199.
(3) الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 146.
(4) عباس، إحسان. اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر. ص: 165.
(5) القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التَّأويل). ص: 40.

وَقُلْتُ :

أَيُّهَاْ الْجَسَدُ انْقَبِضْ وَانْبَسِطْ وَاظْهَرْ وَاخْتَفِ(*)
فَانْقَبَضَ وَانْبَسَطَ وَظَهَرَ وَاخْتَفَى(1)

كما تأثَّر صلاح عبد الصبور بشخصيَّة الحلاَّج، ودوَّن على إثرها مسرحيَّة سمَّاها (مأساة الحلاج)، وهي قصيدة ذات مونولوغ درامي، عبَّر فيها الشَّاعر عن هموم مجتمعه، بطريقة غير مباشرة، موظِّفا القناع الدِّيني (الحلاَّج) و(الشِّبلي). يقول الشَّاعر:

الْحَلاَّجُ: عَاْقِبْنِيْ يَاْ مَحْبُوْبِيْ إِنِّيْ بُحْتُ وَخُنْتُ الْعَهْدَ
لَاْ تَغْفِرْ لِيْ، فَلَقَدْ ضَاْقَ الْقَلْبُ عَنِ الْوُجْدِ
لَكِنْ عَاْقِبْنِيْ كَعِقَاْبِ الْخَصْمِ خَصِيْمَهْ
لَاْ كَعِقَاْبِ الْمَحْبُوْبِ حَبِيْبَهْ(2)

وله قصيدة أخرى عنوانها (رسالة إلى صديقة) استلهم فيها مجموعة من كلماتِ التَّصوف، كما استحضر عَلَم التَّصوف الشيخ "محي الدين بن عربي" وفيها يقول:

بِاْلأَمْسِ فِيْ نَوْمِيْ رَأَيْتُ الْشَّيْخَ مَحْيَ الْدِّيْنِ
مَجْذُوْبَ حَاْرَتِيْ الْعَجُوْزْ
وَكَاْنَ فِيْ حَيَاَتِهِ يُعَاْيِنُ الْإِلَهْ
تَصَوُّرِي وَيَتَجَلَّى سِنَاَهْ(3)

إلى أن قال : وَيعْقِدُ الْوُجْدُ(*) اْلِّسَاْنَ...مَنْ يَبُحْ يَضِلّ(4)

(*) البسط في اصطلاح الصُّوفيَّة « ضد القبض(...) ويريدون بالقبض غلبة الخوف، وبالبسط غلبة الرَّجاء على القلب، فإذا خاف الصُّوفي من وعيد الله كان قبضاً وإذا رجا صوفي وعد الله ونعيم الله كان بسطاً، ويرى بعض أئمة الصُّوفيَّة أن الله تعالى إذا كاشف عبداً بنعت جلاله قبضه، وإذا كاشفه بنعت جماله بسطه ». ينظر: الشَّرقاوي،حسن محمَّد. ألفاظ الصُّوفيَّة ومعانيها. دار المعرفة، الإسكندرية، ط2،(د.تا). ص: 256.

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. ديوان التَّحولات و الهجرة في أقاليم اللَّيل والنهار. دار الآداب، بيروت؛ 1988م. ص: 98.

(2) عبد الصَّبور، صلاح. مأساة الحلاج. مكتبة الأسرة؛ 1996م،ج1. ص: 51.

(3) عبد الصَّبور، صلاح. الديوان. دار العودة، بيروت، ط1؛ 1972م. ص: 79.

(*) الوجد هو «بدء النَّشوة في نفس الصُّوفي للاقتراب من الله تعالى، فتنصرف حواسه كلّها عمَّا حوله للتأمل في الله الواحد، ويدخل على القلب من أجل ذلك فرح لا يُوْصَف » ينظر: خفاجي، محمَّد عبد المنعم. الأدب في التُّراث الصُّوفي. مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة،(د.ط) و(د.تا). ص:200.

(4) عبد الصَّبور، صلاح. الديوان. ص: 79.

إنَّ القراءةَ الصحيحة لهذه الأبيات لا تتراءى للقارئ من الخطوة الأولى، إلا إذا أجهد نفسه أمام الألفاظ الَّتي يعتمدها المتصوِّفة من قبض وبسط ووجد وخلوة ويقين...إلخ، ويتعرَّف على معناها في المعجم الصُّوفي، وعلى ضوئها يؤول الأبيات، وهذا ما يتميَّز به النَّص الصُّوفي الغامض.

إنَّ النَّص الصُّوفي في بنيته الكليَّة نصٌّ مفارقي «تنقدح شراراته الأولى من اصطدام المتلقِّي ببعض الإشارات في تراكيب النَّص الخارجيَّة فيتوقف أمامها، ومن ثمَّ يُدرك أنَّ النَّص لا يستقيم على ظاهره، ولا بدَّ له من البحث عمَّا خلفه من معانٍ مضمرة وغير مصرَّحٍ بها »[1]، حتَّى يُفهم مقصود الشَّاعر، ولا يجحف حقّه في الحكم على نصِّه من لدن القارئ.

يتسرَّب الغموض إلى النَّص الشِّعري من خلال هذه المفارقات الصُّوفية الموظفة من جهة الشَّاعر في نصِّه المغاير؛ كرموز توحي إلى دلالات أخرى، لا تلقى إقبالا من لدن القارئ السطحي الَّذي يريد انتشال المعنى على طريقته المعهودة، وبهذا تميَّزت قراءة هذا النَّوع من النُّصوص غير المعتمدة «على الظاهر اللفظي؛ لأنَّها لغة الإشارة لا العبارة»[2]، ولذلك أحبَّه الشُّعراء وكأنَّ نفسيتهم ضاقت ذرعا من التراتب (الروتين) الموجود في شعرهم التَّقليدي، فأرادوا تغييره وكسر قيوده. وهذا ما وجدوه في التَّجربة الصُّوفية.

فالصُّوفية كمفهوم إبداعي[3] في خطابنا الشِّعري المعاصر، قامت كرد فعل على النَّمط الكلاسيكي؛ إذ من أولوياتها الرغبة في « تهديم الشَّكل بداية، ودعوة إلى الحركيَّة وعدم السُّكون من خلال اللاتشكل الكامن في معنى الانسيابيّة والنُّحول »[4]، ولهذا اعتنقها شعراء الرُّؤيا.

وانطلاقا من أنَّ الشَّاعرَ الحديث والمعاصر في نشوته الجامعة بين حضوره وغيابه لتقصي عالمه الغيبي المجهول، لا يعوِّل على لغة بسيطة بقدر ما يعوِّل على اللُّغة الَّتي تفرضها مخيلته. فهو بصدد الكشف «عن الحقيقة الكليَّة المستخفية وراء مظاهر التعدُّد، وعن الرُّوح الكامن في صميم الأشكال والأجسام، وعن الجمال المثالي الَّذي يكمن في هذه الرُّوح (...) فلا يمكن أن يتَّخِذَ من العقل وسيلة للفهم

---

(1) كندي، محمد علي. في لغة القصيدة الصُّوفيّة. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1؛ 2010م. ص: 299.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. الصُّوفية والسُّرياليّة. ص: 23.

(3) لأنَّ الصوفية في مفهومها الدّيني لا وجود لها في أيّ شعر عربي حديث حاول الاقتراب من المناخ الصّوفي بما يمثله من خفاء وإضمار. ينظر: المقالح، عبد العزيز. «ملامح صوفيَّة في شعر الشَّابي». ص: 10.

(4) القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التَّأويل). ص: 43.

والتَّعرف على الأشياء، لما يمثِّله العقل من صرامة المنطق، لمجافاته لطبيعة التجربة الشعورية»[1]. وهنا تبتعد اللُّغة عن النَّقل والمباشرة لتغدوَ وسيلة كشفٍ وخلقٍ تعين الشَّاعر على مواصلة بحثه.

كان العقل أحدَ العوامل المهيمنة على العمليَّة الابداعية، وهو ماحدَّ من إمكانيات الشَّاعر في خلقه للقصيدة. و ما معايير عمود الشِّعر[2] ومذهب العرب إلاَّ تفنينات كَبَحَتْ جماحه في التَّعبير بحرية عن آرائه ومواقفه، لكنَّه سرعان ما غيَّرها، ليخرج بنتيجة مفادها أنَّ الشِّعر كائنٌ حرّ لا يعتمد على المنطق والمعيار.

وإنَّما جماله كامن في خرق هذا المعيار وتجاوز القاعدة، وتوظيف الرَّموز الصُّوفية والتَّلميح المرتكز على الغموض الشَّفاف الَّذي يحمي القول من الرَّكاكة والابتذال، ويبعده عن أحادية المعنى والدَّلالة[3]. وكل هذا يؤدي به إلى «تعدُّد الأذواق واختلاف الفهم، واستقلال شخصية المتلقِّي عن شخصية الشَّاعر وانفصاله عنه وحرية حركته في البحث عن الدَّلالات الهاربة والمختفية وراء الدَّلالات الظاهرة في الرَّمز والأسطورة»[4]، وعليهما قامت الشِّعرية العربيَّة الحديثة والمعاصرة ذات المنزع الصُّوفي. فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الشُّعراء الرُّؤياويين من عبارات وألفاظ صوفيَّة، ولا سيما قصائد أدونيس القائل في قصيدة "البهلول":

هُوَ ذَاْ يَرْجِعُ وَالنَّشْوَةُ تَمْحُوْ(*) الْخُطَوَاتْ

---

(1) مقدمة ديوان أبي القاسم الشَّابي.دراسة وتقديم: عز الدِّين إسماعيل. دار العودة، بيروت؛ 1972م. ص: 31.

(2) مصطلح أطلقته العرب على القواعد الفنيّة الصحيحة لقول الشِّعر. ينظر: هدارة، محمَّد مصطفى. مشكلة السّرقات في النَّقد العربي(دراسة تحليلية مقارنة). مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)؛ 1985م. ص: 189. كما يرى أيضا أنَّ عناية عمود الشِّعر بالجزئيات دون أن يرسم معالم شاملة لأسرار الجمال الفنّي ضيَّق أمام الشَّاعر العربي فرصة التَّجديد والابتكار(...) ذلك أنَّ عمود الشّعر حصر طرائق القول في نطاق ضيّق محدود ممَّا حتَّم على الشُّعراء توجيه طاقتهم ناحية المعاني الجزئية والصنعة اللفظية" المرجع نفسه. ص: 191.

(3) ينظر: زيوش، محمَّد. «شعرية الغموض في الدَّرس النَّقدي العربي التّراثي». ص: 290. كما ينظر: عباسي، ثريا عبد الوهاب. «موقف النَّقد العربي القديم من الغموض الفنِّي في الشِّعر». ص: 199.

(4) الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 159.

(*) المحو مصطلح صوفي يقابل الإثبات وهو في موسوعة مصطلحات التَّصوُّف الإسلامي يعني: «رفع أوصاف العادة، والإثبات إقامة أحكام العبادة، فمن نفى عن أحواله الخصال الذَّميمة وأتى بدلها الأفعال الحميدة، فهو صاحب محوٍ وإثباتٍ».ينظر: العجم، رفيق.

يُجْلِسُ الْمَوْتَ عَلَىْ شُرْفَتِهِ
وَيُرِيْهِ
كَيْفَ يَسْتَعْرِضُ جَيْشَ الْزَّغَبَاتْ[1]

إنَّ نصَّ أدونيس مليء بألفاظ صوفيَّة، فالنَّشوة والمحو والرَّغبة دوال تعبَّر عن أشياء في ذاتها تجاوزت المعنى السَّطحي إلى معانٍ أخرى. وكثيرا ما نقرأ لشّعراء متصوّفة استعملوا ألفاظًا لأشياء ذات دلالات سلبيّة، لكنَّهم رمزوا بها إلى أشياء سامية راقية، تفوق التّسمية المتواضع عليها، كاستعمالهم للفظة الخمر وأحوالها، وقد اتخذوها رمزاً للتعبير عن المحبة الإلهية. ومن أشعارهم نذكر هذه الأبيات:

فَحَـاْلَاْنِ لِـيْ حَـاْلَاْنِ صَـحْوٌ وَسُـكْرَةْ فَـلَاْ زِلْـتُ فِـيْ حَلِّـي أَصْـحُوْ وَأَسْكُـرُ

كَفَـاْكَ بِـأَنَّ الْصَّـحْوَ أَوْجَـدَ كَآبَتِـيْ فَكَيْـفَ بِحَـاْلِ الْسُّـكْرِ وَالْسُّـكْرِ أَجْـدَرُ؟

جَحَدْتُ الْهَوَى إِنْ كُنْتُ مُذْ جُعِلَ الْهَوَى عُيُوْنُـكَ لِـيْ عَيْـناً تَغُـضُّ وَتُبْصِـرُ

نَظَـرْتُ إِلَـى شَـيْءٍ سِـوَاْكَ وَإِنَّمَـا أَرَى غَـيْرُنَاْ أَحَـلَاْمَ نَـوْمٍ تُقَـدَّرُ[2]

استحضر الشَّاعر في أبياته كل ما يتعلَّق بالخمرة وأحوالها، من سكر وصحوة وذكرحبيب وهوى وأحلام، إلاَّ أنَّه انحرف في تعبيره من معناها الحسّي إلى معنى تجريدي و« لوَّح بها إلى معاني الحبّ والفناء، والغيبة عن النَّفس بقوة الواردات، والوجد الصُّوفي العارم»[3]. إنَّ محبةَ الشَّاعر وشوقه للاتحاد بالحضرة الإلهية جعلته يُشَبِّه هذه المحبَّة بالخمرة وما تعمله في صاحبها؛ لكن بطريقة فيه الشَّاعر لفظة الخمرة من رمز شعري إلى رمز عرفاني روحي.[4]

إنَّ النَّص الشِّعري الصّوفي المعاصر يعكس تجربة الشَّاعر الباطنيّة والمتمثلة في الاغتراب ومهيئاته من قلق ونفي ووحدة وضياع، لذلك لم يعنَ المبدِع برصف الكلام وضمِّ بعضه لبعض، بقدر ما كفته الإشارة والتَّلميح (الخمر)، والجمع بين

موسوعة مصطلحات التَّصوُّف الإسلامي. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1؛ 1999م. ص: 850.

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. الآثار الكاملة. مج 1. ص: 286.

(2) الطُّوسي، ابن السرَّاج. اللُّمع. تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر؛ 1380هـ، 1960م. ص: 416،417.

(3) نصر، عاطف جودة. الرمز الشِّعري عند الصُّوفية. دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1؛ 1978م. ص: 340.

(4) ينظر: نصر، عاطف جودة. الرمز الشِّعري عند الصُّوفية. ص: 340.

المتناقضات وهذا دأب الغموض والإبهام الَّذي« نَبَه شعراء الحداثة العربية فخرجوا باللُّغة ودلالة كلماتها إلى معان مختلفة»[1]، فاقت الدّلالة الوضعية المعروفة.

كان بين العوامل المساعدة على غموض النَّص الشِّعري الحديث و المعاصر - النَّازع في كنهه منزع النَّص الصُّوفي- عامل الاغتراب[2] والخلوة، وقد تعدَّدت الأمثلة الدَّالة عليه، كقول الشَّاعر التونسي أبي القاسم الشَّابي(ت 1934م):

فِيْ صَبَاْحِ الْحَيَاْةِ ضَمَخْتُ أَكْوَاْبِيْ وَأَثْـــرَعْتُهَاْ بِخَمْـــرَةِ نَفْسِـــيْ

ثُـمَّ قَـدَّمْتُهَاْ إِلَيْـكَ فَأَهْرَقْـتَ رَحِيْـــ قِـــيْ وَدُسْـــتَ يَـــاْ شَـــعْبُ كَأْسِـــيْ

فَتَأَلَّمْـــتُ ثُـــمَّ أَسْـــكَتُّ آَلاْمِـــــيْ وَكَفْكَفْـــتُ مِـــنْ شُـــعُوْرِيْ وَحِسِّـــيْ[3]

إلى أن قال:

هَاْ أَنَاْ ذَاْهِبٌ إِلَى الْغَاْبِ يَاْشَعْـبِيْ لِأَقْضِـــيَ الْحَيَـــاْةَ وَحْـــدِيْ بِيَأْسِـــيْ

هَـاْ أَنَـاْ ذَاْهِبٌ إِلَـى الْغَاْبِ عَلَـــي ـّـَ فِـــيْ صَـــمِيْمِ الْغَاْبَـــاْتِ أَدْفِـــنُ نَفْسِـــيْ[4]

إنَّ قارئ هذا النَّص يستشِّف نزوع الشَّاعر إلى التراث الصُّوفي، فمعجمه الشِّعري زاخر بألفاظ المتصوفة وصفاتهم، وما"خمرة نفسي" إلاَّ دليل على تغييب الذَّات، و"الذَّهاب إلى الغاب" دليل على العزلة الَّتي كان المتصوِّفة يسعون إليها، هروبا من العالم الحقيقي وبحثا عن عالم الصَّفاء و«التعلُّقِ بأمل الوصال من خلال استقراء الكائنات والتَّأمل في متواليات الكون العجيب»[5].

فنَّص الشَّاعر في بِنيته الكلية غامض، مفارق للعرف اللُّغوي المعتاد، ولا سيما قوله: "ضمخت أكوابي وأترعتها بخمرة نفسي".

إضافة إلى ذلك لفظة أهرقت في الشّطر الأوَّل من البيت الثَّاني، "ودُسْتَ يا شعب كأسي". وعليه نقول: إنَّ عدم ملامسة القارئ لتجربة الشَّاعر العميقة في معاناته واغترابه تعكس هذه الصُّعوبة والتعسُّف في توظيف الكلمات المستلهمة من

---

(1) القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل). ص: 44.
(2) ينظر: عباس، إحسان. اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر. ص: 164.
(3) الشَّابي، أبو القاسم. الديوان. دراسة وتقديم: عزالدِّين اسماعيل. ص: 35.
(4) المرجع نفسه. ص: 36.
(5) ينظر: المقالح، عبد العزيز. «ملامح صوفيَّة في شعر الشَّابي». ص: 12.

التراث الصُّوفي للتعبير عمَّا يحسُّ به[1]. هذا ما ولَّد علاقة تنافر واستبعاد بينه وبين المتلقِّي.

تتجلَّى تجربة الاغتراب أو الهجرة الروحيَّة[2] في الانفصال والهروب من كلِّ شيء حتَّى الذَّات، ففي لحظات التأزُّم يشعر الشَّاعر « بحاجته إلى الفرار من بيئته، فيختار لنفسه بيئة أخرى يحيا فيها بروحه، ويُحلِّق في أجوائها بخياله، ويجد فيما يتصوَّره من فسيح رحابها متنفَّسا له وعوضا عمَّا ضاق من بيئته الَّتي يحيا فيها »[3] ، فيأتي شعره غامضاً عاكساً لأشياء العالم الغيبي الَّذي يحنُّ إليه.

إنَّ حنينَ الشَّاعر المعاصر لتراثه جعله يستحضره في نظمه، وما إحساسه بالقلق والخوف[4] في واقعه غير المتزن، إلاَّ أسباب أدت به إلى الاغتراب عن ذاته وبلده وشعبه. وهي روافد قامت عليها المدونة الصُّوفية قبله وورثها هذا الشَّاعر. فالصُّوفي لا يحسُّ بالأمان والاستقرار إلاَّ في خلوته مع ربِّه

وجواره له هذه الخلوة الَّتي ارتاح لها الشَّاعرالجديد معتبرا إيَّاها عالم الصَّفاء وسمو الرُّوح، و بذلك عبَّر صلاح عبد الصبور في قصيدته "استطراد أعتذر عنه"، وكلّه حزن ويأس:

أَزُوْرُهَاْ فِيْ خَلْوَةِ[*] الْوُجْدِ إِذَاْ دَاْهَمَنِيْ الـمَسَاءْ
بِدُوْنِ أَنْ أُعِدَّ لَهْ

زَاْداً مِنَ الْحَشِيْشِ وَالْنِّسَاءْ[5]

إنَّ شعورَ أمراء الكلام من الحداثيين والمعاصرين بالإغتراب، نابع من قلق كشفته لنا ملامح التَّجربة الشِّعرية؛ وهو وليد مرحلة تأزمت فيها كل القضايا وبؤر شهدت كوارث وحروب أشهرت سيوفها في قتل الأبرياء من أبناء الوطن الواحد. ما

(1) ينظر: المقالح، عبد العزيز. «ملامح صوفيَّة في شعر الشَّابي». ص: 11.
(2) كما يسميها الدكتور محمَّد غنيمي هلال أنظر: الرُّومانتيكية. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، (د.ط)، (د.تا). ص: 78.
(3) المرجع نفسه. ص: 78.
(4) ينظر: القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التَّأويل). ص: 45.
(*) المقصود من الخلوة «محادثة البِّر مع الحق؛ بحيث لا يرى غيره وهذه حقيقة الخلوة ومعناها، وأمَّا صورتها فهي ما يتوسَّل به إلى هذا المعنى من التبتُّل إلى الله تعالى والانقطاع عن الغير». العجم، رفيق. موسوعة مصطلحات التَّصوُّف الإسلامي. ص: 333.
(5) عبد الصَّبور، صلاح. الديوان. ص:279.

انعكس على ذاتيتهم وأشعرهم بالغربة والوحدة ليتألق الاغتراب والنَّفي قصائدهم، فما من شاعر إلاَّ وعجَّت قصائده بالتَّعبير عنه، ولنتأمَّل قول عبد الوهاب البيَّاتي بقوله:

وَطَنِيْ الْمَنْفَىٰ
مَنْفَايَ كَلِمَاْتِيْ
صَاْرَ وُجُوْدِيْ شَكْلاً
وَالشَّكْلُ وُجُوْدِيْ فِيْ اللُّغَـةِ الْعَذْرَاء[1]

تعلو شخصيةَ الشَّاعر -انطلاقا من هذا النَّص- طبقةٌ كئيبةٌ يملأ أجواءها اليأس والحزن؛ إذ يغدو الهروب فيها غواية الشَّاعر وملاذه. فهو يشكو الوحشة في منفاه وأيُّ منفى؟ هو اللُّغة الأم.

كان الاغتراب وجهاً من وجوه النَّفي والطَّرد[2] الَّتي تأسر نفسيَّة الشَّاعر، وتشعره بالقلق والاضطراب اللَّذين عاد على نظمه بالغموض أحيانا وبالإبهام والتَّعتيم أحايين عديدة. وقد علَّل النُّقاد ماهية هذا القلق بأنَّه قلقٌ «ذهنيٌّ معرفيٌّ وجوديٌّ متسائلٌ، لا يستتمُّ عند بعض الحداثيين إلى يقين»[3].كيف لا وقد استعصى على الشَّاعر أن يجد ذاته بين عالمين عالم الباطن وعالم الخارج، وعليه أصبح يعيش في حلقة الضَّياع والتيه والنَّفي. وبمثل هذا المعنى عبَّر محمود درويش بقوله:

مَنْفَىٰ هُوَ الْعَاْلَمُ الْخَاْرِجِيُّ
مَنْفَىٰ هُوَ الْعَاْلَمُ الْدَّاْخِلِيُّ
فَمَنْ أَنْتَ بَيْنَهُمَاْ؟
لَاْ أَعْرِفُ نَفْسِيْ تَمَاْمًا
لِئَلَاْ أُضَيِّعَهَاْ. وَأَنَاْ مَاْ أَنَاْ
وَأَنَاْ آخِرِي فِيْ ثُنَاْئِيَةٍ
أَنَاْ اثْنَاْنِ فِيْ وَاْحِدٍ[4]

في هذه الأبيات نلاحظ أنَّ ممَّا ألمَّ به الشَّاعر في نصِّه من التُّراث الصُّوفي حديثه عن الثّنائيات الرائجة في تجارب أهل التَّصوف والعرفان كوحدة الوجود ووحدة الشُّهود[*]و السُّكر والصَّحوة[**]؛

---

(1) البيَّاتي، عبد الوهاب. الديوان. مج3. ص: 448، 449.
(2) ينظر: النُّوري، قيس. « الإغتراب مصطلحا ومفهوما». مجلة عالم الفكر، الكويت، (ع01)؛ 1979م. ص: 63.
(3) القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التَّأويل). ص: 45.
(4) درويش، محمود. كزهر اللّوز أو أبعد. رام الله، ط1؛ 2005م. ص: 184.
(*) يعني أهل التَّصوف والعرفان بوحدة الوجود ووحدة الشُّهود: «إذا قال الصُّوفي لا أرى شيئا غير الله؛ فهو في حال وحدة الشُّهود، وإذا قال لا أرى شيئا إلاَّ والله موجود فيه؛ فهو في حال

فهو في حالته مزيج بين حالتين، حالة انهيار في عالمه الدَّاخلي وحالة فرار من نفسه، لذلك لجأ إلى التَّصوف فهو قريب من قول الحلاَّج (ت 309هـ):

مَزَجْتُ رُوْحَكَ فِيْ رُوْحِيْ كَمَاْ تُمْزَجُ الْخَمْرَةُ بِالْمَاْءِ الزُّلاَلِ

فَإِذَاْ مَسَّكَ شَيْءٌ مَسَّنِيْ فَإِذَاْ أَنْتَ أَنَاْ فِيْ كُلِّ حَاْلِ[1]

إنَّ المُطَّلعَ على كلام الشَّاعر يجده غامضا، وهذا شيء طبيعي مع نص نازح نحو تجريد المحسوسات وإبدالها بمعانٍ خاصة تدور على المحبّة الإلهية و العرفان الصُوفي[2]. وهذا ما أكسب اللفظة الشِّعرية في سياقها الجديد حركيّة؛ إذ تصبح قيمتها في حركة معناها وانزياحها عن الدَّلالة المعجمية[3]. وهذا ما يتمتَّع به النَّص الصُّوفي ذو الدَّلالة الإيحائية الرمزية ، وما توظيفه من قبل شعراء الحداثة إلاّ تعبير عن حالات نفسيَّة وشعورية يعيشونها، فقد تعرَّض قلب الإنسان إلى أزمات نفسية ثائرة، يعصف فيها الألم والقنوط لكلّ حقائق الحياة، وتتزعزع معها كلّ قواعد الإيمان والحقّ والجمال[4].

إنَّ تمسُّك الشَّاعر الحديث و المعاصر بالنَّظرة السوداويَّة التشاؤميَّة للحياة، والمتمثِّلة في الاغتراب والنَّفي والشُّعور بالوحدة والضَّياع، هي ما جعلت الغموض يتسلَّط على نتاجه الشِّعري، كونُه يعبِّر من أعماق نفسه بلغة تهزُّ السَّامع وليس « الأمر بالمستغرب من شعر أفرغ من المثاليَّة، وأخذ يحاول الفكاك من الواقع عن

وحدة الوجود» ينظر: الخياطة، نهاد. دراسة في التَّجربة الصُّوفيَّة. دار المعرفة، دمشق،ط1 ؛1414ه -1994م.ص: 05.

(**) عرَّف أهل التَّصوف السُّكر بقولهم: «هو أن يغيب عن تمييز الأشياء، ولا يغيب عن الأشياء؛ وهو أن لا يميِّز بين مرافقه وملاذه وبين أضدادها في مرافقة الحقّ، فإنَّ غلبات وجود الحقّ تسقطه عن التَّمييز بين ما يؤلمه ويلذّه»، أمَّا الصَّحو عقيب السُّكر؛ «فهو أن يميِّز فيعرف المؤلم من الملذّ فيختار المؤلم في مرافقة الحقّ ولا يشهد الألم، بل يجد لذّة في المؤلم كما جاء عن بعض الكبار أنَّه قال: لو قطَّعني بالبلاء إرباً إرباً ما ازددت لك حُبّاً حُبّاً». ينظر: العجم، رفيق. موسوعة مصطلحات التَّصوف الإسلامي. ص: 469.

(1) الحلاَّج(الحسين بن منصور). الأعمال الكاملة. تقديم: قاسم محمَّد عبَّاس، مكتبة الإسكندرية، القاهرة،ط1؛2002م. ص: 319.

(2) ينظر: نصر، عاطف جودة. الرمز الشِّعري عند الصُّوفية. ص: 378.

(3) ينظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 151.

(4) للإستفادة أكثر ينظر: مقدمة ديوان أبي القاسم الشَّابي.دراسة وتقديم: عز الدِّين إسماعيل. ص: 239.

طريق الإغراب والغموض والإغراق في الأسرار، وليس غريباً أن يلجأ إلى سحر اللُّغة ليجد فيه سنده وعونه »[1]، وهذا ما وُجِد في مُعظم أشعارهم.

إنَّ معاناةَ الشَّاعر العربي الحديث و المعاصر كانت قد دفعته إلى البحث عن العالم الحقيقي، المثالي، الَّذي طالما أجهد النسَّاك والعبَّاد. ولذلك راح يحاكيهم و يقلدهم في رؤيتهم الخاصَّة للحالة الروحيَّة ومنها رؤيتهم للعالم ككلٌّ، فتكلَّم بلغتهم الموحية الغامضة. الشيء الَّذي جعل القصيدة في بنائها من تجربتين شعريَّة وصوفيَّة تبدو في أعلى طاقاتها الإبداعيَّة، من خلال قدرة الشَّاعر على المفارقة والتكثيف والغموض الَّذي يجعل الدوال في ملمحها الصُّوفي مفتوحة على رؤى تأويليَّة عديدة زادت القصيدة جمالاً ورونقاً، كما أضفت عليها ميزة التجدُّد والحركيَّة.

(1) مكاوي، عبد الغفار. ثورة الشِّعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث (دراسة). الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر؛ 1972 م، ج1. ص:91.

الفصل الثَّاني

الغموض نتيجة الانفتاح القرائي على الغرب

المبحث الأول: المؤثّر الغربي ومسايرة الحداثة

1- سمات تأثُّر العرب بالنَّظير الغربي

2- الغموض والاتجاه الفنِّي المهجري

المبحث الثَّاني: تكريس المذاهب الأدبيّة والنّقديّة للغموض (الرَّمزية)

1- الغموض وسيلة من وسائل الأداء الفنِّي عند الرَّمزيين

2- غموض الرَّمز

المبحث الثَّالث: التّكثيف في توظيف الأساطير

1- المفهوم النَّقدي للأسطورة

2- غموض الأسطورة في الشِّعر العربي الحديث والمعاصر

المبحث الأوَّل

المؤثِّر الغربي ومسايرة الحداثة

1. سمات تأثُّر العرب بالنَّظير الغربي:

يرى الباحثون والدَّارسون أنَّ الحداثة العربية وما مثَّلته من إنجازات في تاريخ الأدب والشِّعر «لم يكتمل بناؤها إلاَّ في مطلع القرن العشرين»[1]؛ إذ مالبثت وانصهرت مع حداثات أخرى ذات منبع غربي محض تجاوزت عالم الإبداع الكتابي الفني، ولوجا في عوالم التكنولوجيا والسينما والمسرح، ولذلك أجمع النَّقاد على أنَّ مصطلح الحداثة لم تتَّضح دلالته الحقيقية إلاَّ في العصر الحديث وفي النَّقد الغربي على وجه الدِّقة[2].

راجت المعارف وتوسَّعت في العصر الحديث وأصبح الشَّاعر العربي يقلِّد ما ابتدعه الشُّعراء الغربيون فاتحا يديه لمصاهرة هذا الفكر بالقراءة والتَّمحيص وإعادة النَّظر في قضايا الابداع، حتَّى يستطيع التأقلم مع أصحاب الحركات، وبالتالى بات من غير الممكن أن نفصل حداثة العرب عن حداثة الغرب في هذا العصر.

يرى جماعة من نقاد العرب أنَّ اتصالَ العرب بالغرب بداية كان ذا بوادر سياسية، فرضتها الحالة المعيشيّة لدوَّل الوطن العربي المستَعمرة. ومن أجلها لجأت إلى طَرْقِ أبواب الغير[3]. ولَمَّا كان المغلوبُ مولعاً بتقليد الغالب، اشتغل الإبداعيون بالجانب الفنِّي الأدبي كونه ثقافةً، فاستوردوها «وهذا أمر مشروع، وهو شبيه باستيراد وسائل الصِّناعة ووسائل الدِّفاع والمدارس الأدبيَّة »[4]، وكلّ ما يتعلَّق بالأدب وفنونه وخصوصا الشِّعر، الَّذي أسهب في تناوله شعراء الغرب الفرنسيين كشارل بودلير(ت1867م) وستسفان ملارميه (ت1898م) والإنجليزيين كتي.إس إليوت (ت1965م).

وعلى النَّقيض رأى منظِّرُو الأدب العربي أنَّ عالم الإبداع الحالي، وما شهده من ارتباكات قلَّلت من شأن هذا الأدب ولابدَّ لهم من الاطلاع على غيرهم، لتقليد

---

(1) شكري، غالي. شعرنا الحديث إلى أين؟. دار الشُّروق، القاهرة، ط1؛ 1411هـ، 1991م. ص: 102.

(2) ينظر: ثامر، فاضل. مدارات نقديّة في إشكاليَّة النَّقد والحداثة والإبداع. ص: 169.

(3) ينظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 43، 44.

(4) موسى، خليل. الحداثة في حركة الشِّعر العربي المعاصر. مطبعة الجمهورية، دمشق؛ 1991م. ص: 13.

صنيعهم، وتقويم ما تخلخل في أدبهم، بعد التراجع الثَّقافي الحاصل في البيئة العربية، وما تبعه من جهل وتخلُّف. فلم يجدوا إلاَّ مَعِين الثَّقافة الغربيَّة.

انهال العرب على مورد الثَّقافة الغربية تلك النَّفحة الَّتي هبَّت عليهم «فدبَّت في مخيّلتهم كما تدُّب العافية في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل(...) أمَّا اليوم رجعنا إلى الغرب الذي كان بالأمس تلميذنا لنقتبس عنه أمثولة جعلناها حجر الزاوية "نهضتنا العربية" وتلك الأمثولة؛ هي أنَّ الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان »[1]. فالحداثة في وعي الأدباء والكتَّاب والشُّعراء المحرِّر الوحيد للكتابة، ومن هنا كان التجديدُ عنصراً من عناصر الثَّقافة الغربية، ولولاها ما وصل الشِّعر إلى ما هو عليه، ولأعادت العرب قول أسلافها والنَّسج على منوالهم.

فالحداثة وبهذا الشَّكل ثورة فكرية[2] -كما تسمِّيها خالدة سعيد- قبل أن تكون إبداعيَّة فنيَّة، قائمة أساسا على التَّغيير والتَّجديد وكسر السَّائد القديم المعروف والمتواتر، بتحويله دون قطعه والانسلاخ منه، فهي دائما تسعى لخلق ميكانيزمات فنيّة جديدة للخطاب الشِّعري حتَّى يكون خطاباً متألقاً، يبدأ فيه الشَّاعر من تراثه العربي ليستكمله بمحاورة تراث غيره[3]، وهذا ما نوَّهت إليه الدِّراسات المقاربة لمفهوم الحداثة في الشِّعر.

كما كان للترجمة الأثر البالغ في تأييد هذا التَّلاحم الحاصل بين العرب والغرب، الأمر الَّذي رآه النُّقاد العرب في تنظيرهم ورصدهم لحركة الحداثة الشِّعرية العربيَّة، وقد ثمَّنوه في طروحاتهم؛ لأنَّها سبيلٌ لمعرفة الآخر.

تعالت صرخة النُّقاد في الأفق تدعو الكتَّاب والشُّعراء للتَّرجمة، والنَّهل من موارد الغربيين، كصرخة ميخائيل نعيمة الَّذي استحسنها في كثير من آرائه النَّقدية المبثوثة في كتبه كقوله: «فلنترجم في عشرينيات هذا القرن (...)والعطشان إذا جفَّ ماء بئره، يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه، فلماذا لا نسدي حاجتنا من وفرة سوانا؟ وذلك مباح لنا، وآبارونا لا تروينا، فلماذا لا نرتوي من مناهل جيراننا؟ وهي ليست محرمة علينا »[4]. هكذا قدَّم المترجمون العرب أعمال الأدباء الغربيين للقراء في مجالات عديدة، كالمسرحيَّة والقصَّة وخصوصاً الشِّعر الَّذي اكتسب جماليَّات وصيغ فنيَّة ذات طابع غربي.

---

(1) نعيمة، ميخائيل. الغربال. مؤسسة نوفل، بيروت، ط15؛ 1991م. ص: 29.

(2) سعيد، خالدة. « الملامح الفكريّة للحداثة ». مجلة فصول، القاهرة، (ع 03)؛ جوان 1984م، مج4،ج1. ص:25.

(3) ينظر: حمر العين، خيرة. جدل الحداثة في نقد الشِّعر العربي (دراسة). منشورات اتِّحاد الكتاب العرب. دمشق؛ 1996م. ص: 69.

(4) نعيمة، ميخائيل. الغربال. ص: 126.

إنَّ الانبهارَ أو بمعنى أدق الإستلاب الواقع نتيجة لهذا الإتصال في عالم الإبداع، هو ما جرَّ الغموض إلى القول الشِّعري العربي الحديث والمعاصر؛ حيث أصبح الشَّاعر يقول وفقاً لما اكتسبه من الغرب من صيغ وأساليب سمت بهذا الفن وأعادت له القدرة على إرغام المتلقِّي لقراءته والتفتيش عن معنى معناه المتوارى في شِعاب النَّصّ.

وبناء على ماسبق يرى الشَّاعر والنَّاقد العربي أدونيس أنَّ قراءة التراث العربي لم تكن لتحصل لولا قراءته لشعر شعراء الغرب، وفي ذلك يقول: «أحبُّ أن أعترف أنَّني لم أتعرف على الحداثة الشِّعرية العربيَّة من داخل النِّظام الثَّقافي العربي السَّائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي الَّتي غيَّرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته وقراءة مالارميه؛ هي الَّتي أوضحت لي أسرار اللُّغة الشِّعرية عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون؛ هي الَّتي قادتني إلى اكتشاف التَّجربة الصُّوفية بفرادتها وبهائها... »[1]. فأدونيس يعي تراثه بفعل النَّظير الغربي، ولذلك كان الغربُ صاحب فضلٍ على العرب حتىَّ في إعادة قراءته لتراث أسلافه.

و يبقى أقلُّ ما يقال في هذا الكلام أنَّ الانبهارَ بالغرب مطيَّةٌ من مطايا العودة إلى الذَّات، إلى التراث بمفهومه العام الَّذي يتَّسع للشَّاعر - الأنا - والآخر[2]، وهذا ماعاد على الحركة الشِّعرية بالتمدُّد والتَّطور في الأساليب والصيغ الفنيَّة.

قلَّد شعراء الحداثة العرب غيرهم من الشُّعراء الغربيين في صناعة الشِّعر وإجادته، حتىَّ نجد من شعرائنا العرب من تأثَّر بمدرسة غربية كاملة كأحمد شوقي الَّذي تعلَّق بالثالوث من شعراء الانجليز وهم« فكتور هيغو وألفريد دي موسيه ولامارتين»[3]، في حين اقتفت نازك الملائكة آثار الشَّاعر الأمريكي إدجار ألان بو[4].

هكذا تبدو لنا بوادر التلاقح الَّتي وقعت بين الثَّقافة العربيَّة والغربيَّة، ما أكسب الشِّعر ديناميَّة[5] غيَّرت أطره في ظلِّ مفهوم الحداثة فصار« تصوراً جديداً تماماً

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. الشِّعرية العربية. ص:86.

(2) ينظر: العظمة، نذير. «تطور تجربة الحداثة». مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، (ع 405)؛ 2004م. ص: 72.

(3) ضيف، شوقي. شوقي شاعر العصر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة؛ 2010م. ص: 15.

(4) ينظر: الملائكة، نازك. ديوان شظايا ورماد. دار العودة، بيروت ؛ 1986م، ج2. ص: 20.

(5) وهو مصطلح كثر تداوله من قبل نقادنا العرب وعلى رأسهم صلاح فضل؛ وهي "تعتمد على ظاهرة كسر النظم أو الانحرافات بمستوياتها المختلفة". أنظر: فضل، صلاح. «نحو تصور كلِّي لأساليب الشعر العربي المعاصر». ص: 79.

للكون والإنسان والمجتمع، والتَّصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعيَّة والتِّكنولوجيَّة والفكريَّة فهي ثورة عالميَّة، وإن قادتها حضارة الإنسان الغربي»[1]. من هنا وجب على الدَّارسين والباحثين أن يفهموا مصطلح الحداثة فهماً إيجابياً، لا سلبياً إيديولوجياً؛ فهي البناء لا الهدم، وبهذا ندَّد دعاةُ التَّجديد من الجماعات العربية الَّتي عكفت على تطوير الشِّعر. لكنَّ السُّؤال الَّذي مازال ولا يزال يطرحه القارئ هو: مادام أنَّ هؤلاء الدُّعاة يعملون على تطوير الشِّعر، فلماذا يعمدون إلى الغموض؛ وهو مظهر من مظاهر الحداثة[2] ويبنون عليه أشعارهم؟.

2. الغموض والاتجاه الفنِّي المهجري(*) :

أخذ عالم الشِّعر صبغة جديدة إبان النِّصف الثَّاني من القرن التَّاسع عشر[3]؛ حيث تبلورت اتجاهات فنيَّة جديدة أضفت عليه رونقا من الحلاوة والسَّلاسة. وبلغت القصيدةُ العربيُّة الحديثة والمعاصرة أوجَّها مع هذا الإتجاه الَّذي أحدث أصحابه تغييراً جذرياً في لغة القصيدة العربيَّة، متجاوزين بذلك كلَّ موروث تقليديّ، كبح جماح الشَّاعر في تعبيره الشِّعريّ[4].

ومن أجل ذلك «كانت الحداثة -في كلِّ تجلياتها- وعياً ضدياً حادَّ للّغة، وبالتخصيص لأزمة اللُّغة في هذا الوعي»[5]. فلغة الشِّعر لا تكتفي بدلالات المعجم، وإنَّما تجدِّدها بمعانٍ أخرى لم يعهدها المتكلِّم في تعبيره المباشر.

---

(1) شكري، غالي. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 114.

(2) للإستفادة أكثر ينظر مقال: الطَّرابلسي، محمَّد الهادي. «من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشِّعر». ص: 28.

(*) ركزت في تقسيمي على الاتجاه الذي أيَّد الغموض واتخذه ميزة جماليَّة في النَّص الشِّعري، ولم أشر إلى جماعة الديوان (الإتجاه الإحيائي) الَّتي ساندت الوضوح ونبذت الغموض، وهذا جليّ في مواقف المازني الَّذي يرى أنَّ: " الغموض عيب في الشاعر أوالكاتب "ينظر: المازني، عبد القادر. الشِّعر غاياته ووسائطه. تح: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2؛ 1990م. ص: 70. كما أنَّ الطابع الغالب على هذا الإتجاه إحياء الماضي والنَّسج على منواله؛ فهو كما يرى شوقي ضيف: "حركة بعث وإيقاظ ورجوع بالشِّعر إلى تعبيره القديم، ولعلَّه من أجل ذلك لم تختلف صورة الشِّعر عند البارودي وتلامذته كثيرا عن الصُّور القديمة، فقد استمدّوا أفكارهم وأخيلتهم ومعانيهم من القدماء".ينظر: ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي. دار المعارف، القاهرة، ط11. ص: 513.

(3) ينظر: الجيوسي، سلمى خضرى. الإتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث. تر: عبد الواحد لؤلؤة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2؛ 2007م. ص: 13.

(4) ينظر: المرجع نفسه. ص: 128، 129.

(5) أبو ديب، كمال. « الحداثة، السُّلطة، النَّصّ ». مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ع 04)؛ 1984م، مج 03، القاهرة. ص: 37.

نزحت نخبة عربيَّة إلى بلاد المهجر (أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية) بحثا عن موطن الحريَّة، وتنقيبا عن عالم الكتابة الحرّ، لأنَّها ضاقت ذرعا بالكتابة الشِّعرية العربيّة في وطنها الأم؛ حيث« كان الفكر مغلَقا، والذَّوق الأدبي آسنا، والإرادة الخلاَّقة مشلولة، فما يجرؤ الشَّاعر أن يحيد في القصيدة الواحدة ولا أن يتخطَّى الأبواب الَّتي طرقها الشِّعر العربي القديم منذ أقدم الأزمنة»[1]. لذلك أراد التَّغيير بالنَّظر إلى الصَّنيع الغربي آخذاً الصِّيغ والأساليب الفنيَّة الَّتي ترفع من ماهية القول الشِّعري. وقد أُطْلِق على هذا الشَّباب المثقَّف الواعي جماعة المهجر[2].

ساهمت الحركة المهجريَّة في الرَّفع من راية الشِّعر خصوصا بعد الانشقاق الَّذي ولَّد الرابطة القلميَّة[3] وإسهامها في تطوير الحداثة الشِّعرية العربية كمًّا وكيفًا، وما ذلك إلاَّ نتيجة للجهد الَّذي قام به روادها كجبران خليل جبران (ت1931م)، وإيليا أبي ماضي(ت1957م) وميخائيل نعيمة (ت 1988م) ونسيب عريضة(ت 1964م) وغيرهم.

اطَّلع هؤلاء الشُّعراء العرب على الثَّقافات الغربيَّة، وأخذوا منها دون أن يقصوا تراثهم وهويتهم انبهارا بما لقوا، وإنمَّا انطلقوا من الثَّابت وهو الثَّقافة العربيّة وبنوا عليه. فبهذا وصفهم النُّقاد بقولهم: « إنَّهم قوم مثقفون أمعنوا النَّظر في الثَّقافات الغربية الَّتي لا غنى اليوم عنها، وعَرفوا كيف يستفيدون منها بعد أن هضموها في لغاتها الأصليّة، فهم إذن ليسوا كأولئك الذين يسرفون في الغرور عن جهل وكسل»[4]. وللرأي نفسه مال النَّاقد "محمَّد مندور" بقوله: « أمَّا نحن فنرى الأفضل أن نقف على الحياد بين أولئك وهؤلاء، تاركين لهم حقَّ تسوية خلافهم بالمدى والفؤوس، بشرط ألاَّ يعارضونا إذا تجاسرنا أن نعترف بفضل واحد للغرب، وهو فضل آدابه على آدابنا »[5]، وهو ملمح لا ينكره أحد.

عكف رواد المهجر على التَّجديد في الشِّعر ومحاربة كل تقليد عرقل حركيَّة هذا الكائن الحرُّ، نسجا على محك النَّظير الغربي. الشيء الَّذي بدَّل النَّظرة القبليَّة للشِّعر، من بعد أن كان كلاماً موزوناً مقفى يدلُّ على معنى إلى «روح مقدَّسة متجسِّمة من ابتسامة تحيي القلب أو تنهده، تسرق من العين مدامعها، أشباح مسكنها النَّفس وغذاؤها القلب ومشربها العواطف، وإن جاء الشِّعر على غير هذه الصَّور،

---

(1) مقال ميخائيل نعيمة كتبها سنة 1949م نقلا عن: الجيوسي، سلمى خضرى. الإتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث. تر: عبد الواحد لؤلؤة. ص: 102، 103.
(2) ينظر: المرجع نفسه. ص: 101.
(3) ينظر: نفسه. ص: 167.
(4) مندور، محمَّد. في الميزان الجديد. نشر وتوزيع مؤسسات ع.بن عبد الله،تونس،ط1 1988م،ص:93.
(5) نعيمة، ميخائيل. الغربال. ص:29.

فهو كمسيح كذَّاب نبذه أوقى»[1]، ومن هنا صار الشِّعر عاطفة ووجداناً، وانفعالاً حرّاً لا يحكمه وزن ولا تقيّده قافية إلاَّ في بعضه.

إنَّ التَّبعيةَ الثَّقافية ذات الوجهة الغربية جليَّةٌ في أعمال جماعة المهجر، فما من عضو إلاَّ وتأثَّر بشهير غربي واتَّبع خطاه في الكتابة، إمَّا في شعره أو في نثره فيما يخصُّ المسرح والرِّواية وغيرها، فقد تأثَّرميخائيل نعيمة –مثلا- بصاحب الشِّعر اللاتيني هوراس فرأى أنَّ « الشَّاعر َلا يكتب ولا يصف إلاَّ ما تراه عينه الروحيَّة ويختمر به قلبه، حتَّى يصبح حقيقة راهنة في حياته. ولو كانت عينه الماديَّة أحياناً قاصرة عن رؤيته (...) الشَّاعر لايصف إلاَّ ما يدركه بحواسه الجسديَّة أو يلامسه بروحه»[2]، وهذا ما قام عليه الشِّعر المهجري الوجداني العاطفي.

إنَّ هذا الوصف للشِّعر ما كان ليصدر عن ذات قابعة في دوْرِها تنتظر إخلاء السَّبيل، وإنَّما صدر من ذات واعيّة تشبعَّت بمختلف العلوم. فقد اطَّلع نعيمة َعلى أعمال الرُّوس، وهو في كثير من المرَّات يذكرهم في كتاباته ومقالاته، منها ما ورد في كتابه "النور والدَّيجور" الصَّادر سنة (1948م)؛ إذ يقول فيه: «وأنا كلَّما ذكرتها فكما يذكر الولدُ البارُّ أباه أو أمَّه(...) لن أنسى بلاداً هي روسيا وشعباً هو الشَّعب الرُّوسي»[3]. كما ردَّ فضل التَّعليم إلى الفيلسوف الرُّوسي تولستوي الَّذيأنار بصيرته وعرَّفه كيف يهتدي إلى فهم واقعه، وتبرير مواقفه إزاء الشُّعراء والكتَّاب العرب فيقول: «أنا مدين لك بأفكار كثيرة، أنارت ما كان مظلماً في عالمي الروحي(...)قد أصبحت معلِّمي ومرشدي من حيث لا تدري»[4]، هذا خلفاً عن أقوال آخرى مبثوثة هنا وهناك.

إنَّ قارئ الشِّعر المهجري يحسُّ بمتعة كبيرة لِمَا فيه من سحر وبراعة لغويَّة منسجمة وحركات الإيقاع، الأمر الَّذي جعل المتلقِّي يعيش في عصر كلِّه تشويق وإثارة، مع أشعار تعلوها النَّبرة الدراميَّة ذات النَّزعة الرومانسيَّة الَّتي دحضت كلَّ تقليد[5]، حتَّى إذا تغلغل في أدغال هذا الشِّعر وجده مفعماً بالغموض والتغييب والتشتُّت الدَّلالي، لتداعي صور البيت الشِّعري الواحد وتداخلها. فيرى أنَّ تبادل

---

(1) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران. تقديم: ميخائيل نعيمة، دار صادر، بيروت ؛ 1949. ص: 287.

(2) المرجع السَّابق. ص: 83.

(3) نعيمة، ميخائيل. النُّور والديجور. مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط7 ؛ 1988م. ص: 70، 71.

(4) نعيمة، ميخائيل. سبعون (المرحلة الأولى الأعمال الكاملة). دار العلم للملايين، بيروت؛ 1970. ص: 189.

(5) اصطرعت الرّومانسية "على تغيير نحو تغيير في الشَّكل واللُّغة والصُّورة والموقف والمحتوى" أنظر كتاب: الجيوسي، سلمى خضرى. الإتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث. تر: عبد الواحد لؤلؤة. ص: 374.

الكلمات لأدوارها من قبل الشَّاعر في نصّه الشِّعري، هي ما جعلت بقع البياض والصَّمت تحجب دلالة هذا النَّص الخارج على ثوابت اللُّغة في شكلها العادي المتعارف عليه.

ولعَّل قارئ جبران خليل جبران يلمح ذلك، خصوصا في مقالته الثَّالثة والعشرين (لكم لغتكم ولي لغتي) وفيها صرَّح بهتك عرض اللُّغة الشِّعريَّة بتثويرها، وانحرافها عن الثَّابت المتواتر فيقول: «لكم من اللُّغة العربية ما شئتم، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي، لكم منها الألفاظ وترتيبها، ولي منها ما تومئ إليه الألفاظ ولا تلمسه، ويسمو إليه الترتيب ولا يبلغه »[1]. ولهذا كانت بعض نصوصه الشِّعرية قائمة على الغموض، وماله من مزية في تزيين القول الشِّعري.

تظهر الذّات الجبرانية من خلال كتاباته ورسوماته[2] ذاتاً غامضةكئيبة، وسبب غموضه كامن في تأثره بالكتَّاب والشُّعراء والرَّسامين الغربيين ولا سيما الشَّاعرالانجليزي وليم بليك William Blake (1757-1827) الَّذي قلَّده في نسبٍ كبيرةٍ من شعرهِ، وخاصة أشعار الحبِّ والنقاوةِ والبراءةِ ذات المنشأ الرُّومنتيكي المثالي، وهذا ما وُجِد في كتابه "الأجنحة المتكسِّرة".

نسج "جبران خليل جبران" كتاباته على منوال وليم بليك الإنجليزي في ديوانه"أغنيات البراءة "، وهي كتابات عاطفية وجدانية؛ إذ تمثل (سلمى كرامة) الجانبَ العاطفي الَّذي استأنس به جبران في ضَيَاعه وكآبته هذه الصِّفة الَّتي وجدها «تعانق مزايا سلمى وتساور أخلاقها، فهي الكآبة العميقة الجارحة؛ فالكآبة كانت وشاحا معنويا ترتديه فتزيد محاسن جسدها هيبة وغرابة»[3]. وهي ميزة في الشِّعر المهجري الَّذي اتخذ من العاطفة والإحساس ديدنه في التَّعبير الشِّعري.

يصاحب الغموض الكلام الجبراني في تموُّجه وبحثه عن عالم الآلهة، وهذه صفة كان لها الأثر العميق في جلِّ كتابات المهجريين، وخصوصا جبران الَّذي أفعم نصوصه برموز مسيحيةٍ دالة على خلطه بين الأديان، ورموزٍ اجتماعية ترمز إلى الحزن[4] الَّذي تعيشه العرب، ماعاد على معظم نصوصه النثرية و الشِّعرية

---

(1) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (نصوص خارج المجموعة).جمع وتقديم:أنطوان القوال.دار الجيل، بيروت، ط1؛ 1414هـ، 1994م. ص: 93.

(2) من رسوماته لوحة سمَّاها زفاف البحر إلى الشَّمس وهي لوحة غامضة مغرقة في التجريد. ينظر: جبران، خليل جبران المجموعة الكاملة لمؤلفات (المعرَّبة عن الانجليزية).تقديم: جميل جبرا، دار الجيل، بيروت، ط1 ؛ 1414هـ، 1994م. ص: 359.

(3) جبران، خليل جبران. الأجنحة المتكسِّرة. المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان. ص: 27.

(4) بهذا الصّدد ينظر: الجيوسي، سلمى خضرى. الإتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث. تر: عبد الواحد لؤلؤة. ص: 132، 133.

بالغموض الواصل في كثير من كتاباته إلى الابهام، فقد وُجد له في إحدى حواراته ذات طابع النثر الشِّعري[1] قوله:

أَيُّهَاْ الْفَلَكُ الْمُشْتَعِلُ الَّذِيْ يُطَوِّقُنِيْ
وَإِلَى أَيِّ فَضَاْءٍ أُهْدِيْ شَوْقَكِ ؟
فِيْ جُوْعُكِ تَنْهَشِيْنَ ذَاْتَكِ
وَبِدُمُوْعِكِ تَوَدِّيْنَ لَوْ رَوَّيْتِ غِلَّتَكِ
فَإِنَّ اللَّيْلَ لَاْ يَجْمَعُ قَطَرَاْتِ نَدَاْهُ فِيْ كَأْسِكِ[2]

إنَّ نصَّ جبران في عموميته غامض، وسبب غموضه راجع إلى تكديس الصُّور وشحنها غير مبالٍ بمن يقرأ، فكيف يعقل للقارئ أن يتقبَّل أنَّ الفلك يطوق؟ والجوع ينهش الذَّات؟ والدُّموع تروي؟ والنَّهار يحمل؟ وغير ذلك من المفردات الضَّبابية الَّتي يتحمَّل القارئ عناءها قصد تفسيرها. ولهذا كان المثير الغربي أحد بواعث الغموض في النَّص الشِّعري العربي الجديد.

كما تأثَّر أبو القاسم الشَّابي (ت 1934م) في قصائده "بوليم بليك" شاعر البراءة، ومن بين مظاهر التأثُّر نذكر قصيدته "الجنَّة الضائعة" الَّتي وصف فيها عالم الطفولة والبراءة وصفاً دقيقاً؛ لأنَّه عالم سعادة الطِّفل فيقول:

إِلاَّ الْطُّفُوْلَةَ حَوْلَنَاْ تَلْهُوْ مَعَ الْحُبِّ الْصَّغِيْرِ
أَيَاْمَ كَاْنَتْ لِلْحَيَاْةِ حَلَاْوَةُ الرَّوْضِ الْمَطِيْرِ
وَطَهَاْرَةُ الْمَوْجِ الْجَمِيْلِ، وَسِحْرَ شَاْطِئِهِ الْمُنِيْرِ
وَوَدَاْعَةُ الْعُصْفُوْرِ، بَيْنَ جَدَاْوِلِ الْمَاْءِ الْنَّمِيْرِ[3]

إنَّ الصُّور التشويقيَّة الَّتي ركنت في قصيدة الشَّابي، نفسها الصُّور المتداولة في قصيدة "أغنية مربية" "لويليم بليك" وهي قوله:

إِلَى الْبَيْتِ عُوْدُوْا يَاْ أَطْفَاْلِيْ
فَالْشَّمْسُ فِيْ غِيَاْبِ
وَنَدَى اللَّيْلُ يَسْتَفِيْقُ
تَعَاْلُوْا..تَعَاْلُوْا..

---

(1) لجبران خليل جبران مطوَّلة شعرية واحدة سمَّاها (المواكب) وما عد ذلك يدخل في إطار النثر الشِّعري وهو «فنٌ يعتمد بعداً في الخيال، وإيقاعاً في التّركيب، ووفرة في المجاز، وقوة في العاطفة ممَّا يغلب فيه الرُّوح الشِّعرية». ينظر: مروة، حسين. دراسات نقديَّة في ضوء المنهج الواقعي نقلا عن: أبو جهجه، خليل ذياب. الحداثة الشِّعرية العربيَّة بين الإبداع والتّنظير والنَّقد. ص: 127.

(2) جبران، خليل جبران. أرباب الأرض. تعريب: ثروت عكاشه، دار الشُّروق، القاهرة، ط4؛ 1419هـ-1999م. ص: 30.

(3) الشَّابي، أبو القاسم. الدِّيوان. تقديم: عز الدِّين اسماعيل.ص: 362.

وَاتْرُكُوْا اللَّعِبَ
وَهَيَّا بَعِيْداً
نَنْتَظِرُ الْصَّبَاْحَ[1]

ولم يقف الأمر عند حدود هذه القصيدة وهذا الشَّاعر. فعلى غرار الشَّابي تأثَّر أمين الريحاني (ت 1940م) بالشَّاعر الأمريكي والت ويتمان (ت1892م)، وقد نظَم في تمجيده والتأثُّر به معظم قصائده. يقول أمين الرَّيحاني:

أَنَاْ لَاْ أُرَدِّدُ اسْمَكَ مُرَنَّمًا، وَلَكِنَّنِيْ أُفْهِمُكَ
إِنَّ رُوْحِيْ لَتَصْبُوْ إِلَىْ رُوْحِكَ
سَلَاْمٌ عَلَيْكَ وَعَلَىْ صَحْبِكَ
وَسَلَاْمٌ عَلَىْ الْآتِيْنَ مِنْ قَبْلِ وَبعْدِ
إِنَّنَا نَعْمَلُ لِنُقِيْمَ فِيْ الْنَّاْسِ عَهْداً وَاْحِداً[2]

إنَّ الشعرَ المهجريّ تعبيرٌ عن ذات هاربة من عالم ليس فيه شيء إلى عالم فيه كل شيء، وسط الحداثة والتنوير والنَّهضة، ومن أجل ذلك اقتصر أصحاب هذا النَّوع على الإيحاء بالكلمات ذات النَّفس الطويل، همسا لا مباشرة ، لمِاَ في الهمس من قوة تعين الشَّاعر على إلقاء الكلمة دون توضيحها، فهو كما وصفه محمَّد مندور: «ليس معناه الضُّعف (...) ولكنَّه الدنو من القلوب. الهمس ليس معناه الارتجال؛ حيث يتغنَّى الطبع في غير جهدٍ ولا إحكامِ صنعة، وإنَّما هو إحساس بعناصر اللُّغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النُّفوس وشفائها ممَّا تجده»[3]. حتَّى تفيَ بالغرض الَّذي يريده المبدِع.

لم يعد الشَّاعر العربي المعاصر يأبه بالتَّنميق والتَّزويق ومضي القصيدة في قرطاسه حولا كريتا كما فعل صنَّاع الشِّعر القديم من زهير بن أبي سلمى(ت609م) والحطيئة(ت678م) وغيرهما[4]، بقدر ما جذبته اللُّغة وهوسه على تغيير لبناتها.

وممَّا أُثِرَ عن نقادنا العرب أنَّ هذا النَّوع من الشِّعر الجديد (الشِّعر الحرّ وقصيدة النثر) الَّذي أحدث فيه دعاته شرخا كبيرا زَلْزل كيان القصيدة من حيث المضمون والشكل. فقد تخطَّى مضمون الشِّعر الحديث والمعاصر المضمون القديم، ولم يعد الشِّعر صياغةً وصناعةً؛ بل أصبح خلقاً وكشفاً ومساءلة للمجهول، وتوقعا

(1) الأحمدية، جهاد عارف. « أغنيات البراءة، شعر ويليم بليك ». مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد الكتاب العرب، (ع 114)؛ ربيع 2003م، دمشق. ص: 146.
(2) الرَّيحاني، أمين. الكتابات الشِّعرية (أنتم الشُّعراء وهتاف الأودية وبذور للزارعين). دار الجيل، بيروت،ط4 ؛ 1989م. ص: 146.
(3) مندور، محمَّد. في الميزان الجديد. ص: 77.
(4) ينظر: ابن قتيبة. الشِّعر والشُّعراء. تح:أحمد محمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة؛ 1369هـ، 1950م، ج1. ص: 78.

لعالم آخر لامرئي[1]. كما أضحى تغييرا وخرقاً وانحرافا عن مألوف اللُّغة؛ بالجمع بين المتضادات والمتناقضات الرَّمزية، الغامضة الَّتي لا تقبلها سلطة العقل.

كلُّ هذه التقنيات تعتبر تثويراً للُّغة كونها المقدَّس والمادة الخام المعوَّل عليها في عملية الخلق والإبداع والشَّاعر هو أميرها. وما محاكاة الشُّعراء المعاصرين لشعراء الغرب، إلاَّ لأنَّ التَّجارب واحدة وهي سبب التَّأثُّر.

هذا ما رآه النُّقاد والدارسون للشعر العربي الحديث والمعاصر، كشعر بدر شاكر السَّياب (ت1964م) والَّذي تأثَّر هو الآخر بالشَّاعرة الإنجليزية "إيدث سيتول"(ت1964م) صاحبة الفضل الواسع في نتاجه الشِّعري الفنِّي؛ فهو «في عدَّة محاولات يحاول أن ينسج على منوال سيتول »[2]، فكلاهما غمس ريشته في التَّعبير عن آلامه، وما يحدث في الواقع من ظلم وعدوانية في تعامل الإنسان مع أخيه الانسان، ومن قصائده المنظومة على منوالها- قصيدتها " شبح قايين"- قصيدة "موت قابيل"؛ إذ يقول في أحد أبياتها:

وَالْنَّأْرُ تَصْرُخُ يَاْ وُرُوْدٌ تَفَتَّحِيْ وُلِدَ الْرَّبِيْعُ[3]

فهذا البيت وما يحويه من غموض دلالي وُجد في قول إيدث سيتول:

الْوُرُوْدُ عَلَىْ الْجِدَاْرِ تَصِيْحُ
" أَنَاْ صَوْتُ الْنَّاْرِ "
The Rose upon the wall
[4] Cries - ! I am the voice of Fire

كما تأثَّر أيضا في قصيدته "إلى حسناء القصر" بقصيدة إليوت"الأرض الخراب " :

فَلْتَنْبُتِ "الْأَرْضُ الْخَرَاْبُ "عَلَىْ سَنَاْ الْنَّجْمِ الْحَزِيْنِ
صِبَّاْرُهَاْ، إِنَّاْ سَنَمْلَأُ عَاْلَمَ الْغَدِ يَاْسَمِيْنَ[5]

إنَّ الأسلوبَ السّيّابي المتراءى للقارئ أسلوبٌ عجيبٌ؛ حيث إنَّ من أولويات جمال التَّعبير تشويق المتلقِّي. وهذا ما لا نحصل عليه في البيت الشِّعري الغامض ظاهريا؛ لأنَّه حصيلةَ اللاوعي

---

(1) ينظر: اسماعيل، عز الدّين. «مفهوم الشّعر في كتابات الشُّعراء المعاصرين».. ص 55.
(2) البطل، علي. شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السَّيّاب (قراءة تحليلية مقارنة). دار الأندلس للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1؛ 1404هـ، 1984م. ص:81.
(3) السَّيّاب، بدر شاكر. الدِّيوان، مج1. ص: 20، 21.
(4) Collected Poem نقلا عن: عباس، إحسان. بدر شاكر السَّياب (دراسة في حياته وشعره). دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4 ؛ 1978م. ص: 257.
(5) ديوان أساطير لبدر شاكر السَّيَّاب نقلا عن: البطل، علي. شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السَّيَّاب (قراءة تحليلية مقارنة). ص:72.

(الباطن)، ومن هذه القبلة ولّى شعراء الحداثة أقوالهم الَّتي ترى أنَّ غموض الشِّعر يصدر عن طريق اللاوعي[1] فكيف يتسنَّى للقارئ قراءته بوعي؟.

شكَّلت هذه المسألة تضاربا نقدياً؛ إذكانت محطّ أنظار النُّقاد العرب وغيرهم في تحديدهم لعمليّة الخلق الشِّعري المعقَّدة منذ القديم[2] ولا تزال. فمن الشُّعراء من تحضره كتابة الشِّعر وهو في حالة غيبوبة وانفصال عن ذاته و واقعه. ومنهم من يَصِف لحظة حضوره بالجنون غير العادي؛ وهو التخلُّص من «اللَّحظة الَّتي يفرضها التعقُّل على الإنسان؛ بحيث إنَّه يوجه حواسه ومشاعره باتجاه التعقُّل والحكمة والرَّصانة والعادة والتَّقليد...إلخ. فالجنون إذن هو هذه الحالة من الخروج عن كلِّ ما هو عقلي بالمعنى التقليدي. بهذا المعنى يُعتبر الجنون أهم حالة من حالات الابداع الحقيقية الَّتي يبدع فيها الشَّاعر»[3]، ونظرا لذلك يأتي كلامه غير مفهوم لم يسبقه فيه سابق. فصحيح أنَّ كلَّ شاعرٍ مجنونٍ وليس كلُّ مجنونٍ شاعراً.

إنَّ مسألةَ الجنونِ مسألةٌ نفسيَّةٌ أكثر منها إبداعيَّةً، فالشَّاعر المعاصر وما يعانيه في واقعه من توترات نفسيّة وأزمات بسيكولوجية أوجدتها حالات النَّفي والوحدة وصدود القراء وإعراضهم عنه، لا يسعه إلاَّ أن «يُغلِق على نفسه أبواب قصيدته، ويسدل السَّتائر على نوافذ بيته الشِّعري في محاولة يائسة لإبداع معادل فنِّي موضوعي، يقاوم من خلاله تسلُّط الأشياء عليه وسيطرتها على العالم من حوله(...)

---

(1) أو ارتجافات الوعي كما يسميها (بودلير) أو اللاشعور (سيغموند فرويد) أو اللاشعور الجمعي كما ينادي به (يونج)، أو افريقيا الباطنة كما يقول الكاتب الألماني جون باول. لكن ثمة فارق بين مصطلح اللاشعور واللاوعي، فاللاشعور مفهوم نفسي في حين أنَّ اللاوعي مفهوم معرفي ينظر: العشي، عبد الله. أسئلة الشعرية (بحث في آلية الابداع الشعري). منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1؛ 1430هـ، 2009م. ص: 75.

(2) شبَّه النُّقاد عملية الخلق الشِّعري بمخاض الولادة الصَّعب، فقد أشار صاحب العمدة "ابن رشيق" في باب "عمل الشِّعر وشحذ القريحة" لبعض حالات الشعراء عند حضور لحظة الكتابة، فهذا الفرزدق (ت114هـ) مثلا يقول: « تمرُّ علي السَّاعة وقَلْبي ضرس من أضراسي أهون عليَّ من عمل بيت من الشعر. فإذا تمادى ذلك على الشاعر قيل: أصفى وأفصى، كما يقال: أفصت الدجاجة إذا انقطع بيضها» ينظر: ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تح: محمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5؛ 1401هـ، 1981م،ج1. ص:204، 205. كما يضيف أيضا أنَّه: قيل لأبي نواس: «كيف عملك حين تريد أن تصنع الشِّعر؟ قال أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسَّكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزَّتني الأريحيّة». المصدر نفسه. ص: 207.

(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة). دار العودة، بيروت، ط1؛ 1980م. ص:269.

فانصرف إلى عالمه الدَّاخلي مرتحلا إلى الأغوار السَّحيقة من النَّفس»[1]. علَّه يغيّر هذا الواقع المرير فكان نظمه غامضاً، جاهزاً على المحكّ، تجيش به قريحته زمن مداهمة الهجمة الشِّعرية.

وبهذا يكون غموض النَّص الشِّعري نابعاً أساساً من خلجات اللاوعي؛ وهو قوة خارجة عن سيطرة الشَّاعر زيادة على الوعي الشِّعري. هذا ما بيَّنته الدِّراسات النَّفسية المعنية بالابداع الفنِّي(الكتابة) أو ما يسمَّى بعلم النَّفس الأدبي.

يرى رواد النَّقد النَّفسي من العرب والغربيين أنَّ الشَّعر ينبع عن مكنونات نفسيَّة عميقة ترقُد في «اللاوعي المندمغ في الوعي، الجنون الَّذي يسالمه العقل، والفوضى الَّتي يُنَمطها الإنضباط، فوران مستميت لعوالم لا متناهية (...)غالبها الكبت باسم المتعاليات والقيم والأخلاق، فلم ترتح لتوتراتها الغامضة شبكة من المبهم الَّذي لا قاهر له يختفي ويتفجَّر لحظات، وما الكتابة إلاَّ مجالٌ استعادة الذَّات لحريتها تُسَائِل الطُّفولة وتستبيح الحلم»[2]، لتجسِّيد العالم الغيبي الَّتي ترنو له وتحنُّ إليه.

إنَّ الغموضَ آليةٌ فنيَّة كائنة في اللاوعي الشِّعري، تقذفه الذَّات بتجاربها ومعاناتها لتتحرَّر من دواخلها ومكبوتاتها النَّفسية، وما أعمق الذَّات العربية التَّائهة في ربوعها و الضَّائعة في وطنها، فقد أضحى الشَّاعر يُترع أقداحه ليسقيَ القارئ شيئا لم يذقه من قبل، شيئا لم يكن حتىَّ ببال الشَّاعر نفسه، وإذا عرفه بطل أن يكون شاعراً[3]كما يزعم أدونيس.

أي أنَّ اللاوعي يضيف للشَّاعر أشياءَ لم يكن ينتظرها، كانت مخبأةً ومخزَّنةً في أعماق نفسه، وهذا ما شهد به البيَّاتي في قوله: «أحيانا حينما أكتب قصيدة وأنتهي منها ثمَّ أقرؤها أرتجف، وأحسُّ أنَّ هناك صورا جاءت من الذَّاكرة الجماعيَّة، وهي صور لم أعشها، ولكنَّها انتقلت إليَّ من خلال الوراثة أو الذَّاكرة وليست ذاكرة الحاضر فقط وذاكرة الماضي أيضا (...)وأحيانا لهذه الذَّاكرة قدرة على استشفاف المستقبل»[4]. وإذا كانت صور الذَّاكرة غامضة غريبة حتَّى على المبدِع، فكيف يتقبَّلُها المتلقِّي إذا لم يحوِّرها ويسائلها فيفهم مقصودها؟!، وبالتَّالي يحكم على النَّص الشِّعري من خلال هذا الغموض.

---

(1) السُّريحي، سعيد. إشكالية الغموض في القصيدة الجديدة. ضمن كتاب محاضرات النادي الأدبي الثقافي (المجموعة الثالثة).دار البلاد، جدَّة، ط1؛ 1407هـ، 1987م. ص: 447.

(2) بنيس، محمَّد.حداثة السُّؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشِّعر والثقافة). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ؛ 1988م. ص: 31.

(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. سياسة الشِّعر (دراسات في الشِّعرية العربيَّة المعاصرة). دار الآداب، بيروت، ط2؛ 1996م. ص: 158.

(4) العشي، عبد الله. أسئلة الشِّعر (بحث في آلية الإبداع الشِّعري). ص: 73.

المبحث الثَّاني

تكريس المذاهب الأدبيّة والنّقديّة للغموض (الرَّمزية).

1. الغموض كوسيلة من وسائل الأداء الفنِّي عند الرّمزيين:

ازداد الحديث عن دور اللاوعي شوقا، وأخذ صبغة خاصَّة مع المذاهب الأدبيّة الغربيّة الَّتي انتشرت في أدبنا العربي كانتشار النَّار في الهشيم، ولا سيما الثَّالوث (الرَّمزية والدَّادية والسُّريالية)؛ إذ قامت « على اللَّمح الَّذي يشير إلى الانفعالات دون تعريتها، وبهذا التَّجاوز(...) يمتلك النَّصّ الشِّعري القدرة على البث والتَّجدُّد »[1]. ولم يعد الشَّاعر يعبّر عن قضاياه المتداولة بأسلوب رقيق واضح يوحي بالمباشرة، وإنَّما اختلفت طريقته واعتنق كل مغاير وغامض في التَّعبير غير المباشر عن العالم الرُّوحي الباطني الذي لايراه ولا يشعر به الإنسان. من أجل ذلك لعب الإيحاء دورا كبيرا في الاتجاه الرَّمزي.

إنَّ الرَّمزية (Symbolisme) مذهبٌ أدبيٌ ظهر على أنقاض الرومنتيكيّة في النِّصف الثَّاني من القرن العشرين«يرمي إلى الإيحاء بدلا من الإفصاح والتَّلميح بدلا من العرض »[2]، فيأتي النَّص الرَّمزي مشحونًا بشرارتٍ موغلةٍ في الغموض.

ممَّا لاريب فيه أنَّ الرَّمزيةَ من أكبر المذاهبِ الفنيَّةِ خدمةً للأدب، فهي موضة العصر كما سمَّاها النُّقاد[3]، ولعلَّ الدافع الأوَّل الَّذي حمل نقَّادنا العرب على هذا الكلام؛ هو تغذِّيها من مرجعيَّات متعدِّدة[4] وتلونها بألوان مذاهب قبليّة هيأت ميكانيزمات العمليّة الإبداعية، فأخذت مفاتيح تقديس الذَّات ومحبَّة الداخل(النَّفس) وإهمال الخارج عن الرومانسيّة(Romantisme). وبالبرناسيّة (Le Parnassisme) في إجازتها للتَّعبير الحرِّ القائم على جماليَّات الشَّكل والإيقاع الموسيقي، كما خالفتها في نظرتها للصُّورة الشِّعرية، ونقدتها كون البرناسية تقوم على التَّجسيم والمرئي دون الولوج إلى كُنْه الأشياء[5].

---

(1) نشاوي، نسيب. مدخل إلى دراسة المذاهب الأدبيّة في الشِّعر العربي المعاصر (الإتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرَّمزية). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر؛ 1984م. ص: 470.

(2) مندور، محمَّد. في النَّقد والأدب. ص: 112. كما ينظر: المرجع السابق. ص: 469.

(3) ينظر: المرجع السّابق. ص: 483.

(4) ينظر: الجيوسي، سلمى خضرى. الإتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث. تر: عبد الواحد لؤلؤة. ص: 503.

(5) - هلال، محمَّد غنيمي. النَّقد الأدبي الحديث. ص: 393، 394، 395.

فالرَّمزيـة كمـا يراهـا محمَّـد غنيمـي هـلال «توجـب أن تبـدأ الصُّـور مـن الأشـياء الماديّـة، علـى أن يتجـاوز الشَّـاعر ليعبِّـر عـن أثرهـا العميق فـي النَّفس، فـي البـعيد من المناطق اللاشعوريَّة وهي المـناطق الغائمـة الغائرة فـي النَّفس. ولا ترقـى اللُّغـة إلـى التعبيـر عنهـا إلاَّ عـن طريـق الإيحـاء بـالرمز المنـوط بالحـدس، وفـي هـذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلاَّ بمقدار ما نتمثَّـله ونتَّخذه منافذ للخلجـات النَّفسية الدقيقة، المستعصية على التعبير»[1]، ومن هذا الكلام بدا جليّاً لنا أنَّ الإيحاء بالصُّور والموسيقى من أهم عناصر الرَّمزيـة الَّتـي تعتمدها لإثـارة المشـاعر والإحساسـات والحالات النَّفسية الَّتـي لا تدركها القدرة العقليَّة للإنسـان الـواعي، فتنتقل إلـى الرَّمز بدلا من التَّعبير.

عُنِي شعراء الرَّمزية بتحسين مـا نقص فـي الصَّورة الشِّعرية فكمَّلوهـا إيحـاء، ليبـرز جمالهـا للقـارئ مسـتندين فـي عمليـتهم علـى مسـوغات فنيَّـة رأوا أنَّهـا تجمِّـل الصُّورة وتزينها، فعمدوا إلى ما يسمَّى بتراسل الحواس[2].

ومعنى ذلك أن تُبادل كلّ حاسَّة دور حاسَّة أخرى، وهذا لا يعد جديداً في دائرة الإبـداع العربـي؛ فمـن النُّقـاد مـن رأى أنَّ بـذور الرَّمزيـة كانـت موجـودة فـي الـوعي العربي التُّراثي[3] قبل أن يتأثَّر المعاصرون-شعراء كـانوا أم أدبـاء- العرب بالجانـب الغربـي. ومـن العيِّنـات الَّتـي جـادت بهـا أقـلام الشُّـعراء التـراثيين قـول كُثَـيِّر عَـزَّة (ت105هـ):

يُزَهِّـدُنِيْ فِـيْ حُـبِّ عَـزَّةَ مَعْشَـرٌ ... قَلْوْبُـهُمْ فِيْهَـا مُخَـالِفَة قَلْـبِيْ

فَقُلْتُ دَعُوْا قَلْبِيْ وَمَاْ اخْتَارَ وَارْتَضَى ... فَبِالْقَلْـبِ لَاْ بِـالْعَيْنِ يُبْصِـرُ ذَوْ اللُّـبِ

وَمَا تُبْصِرُ الْعَيْنَانِ فِيْ مَوْضِعِ الْهَوَى ... وَلَاْ تَسْـمَعُ الآذَانُ إلاَّ مِـنَ الْقَلْـبِ[4]

إنَّ قَلْبَ الشَّـاعر لوظيفـة الحـواس أضـفت علـى نصِّـه غمـوضـا وغرابـة؛ بحيث أحوجت القارئ إلى شيء من التَّأمُّل؛ إذ أصبح للقلب مهمَّـة العين والأذن وكلّ هذا بفضل جدارة الشَّاعر، ومهارتـه الكبرى فـي التعبير، ومـا اللُّغـة «إلاَّ رمـوزٌ اصـطلح

(1) هلال، محمَّد غنيمي. النَّقد الأدبي الحديث. ص: 395.
(2) نشاوي، نسيب. مدخل إلى دراسة المذاهب الأدبيّة في الشِّعر العربي المعاصر (الإتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرَّمزية). ص: 461.
(3) كالنَّاقد علي الجندي. ينظر: الجندي، علي. فن التشبيه نقلا عن: الأيوبي، ياسين. مذاهب الأدب العربي معالم وانعاكسات (الرَّمزية). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1؛ 1402هـ، 1982م. ص: 129.
(4) عزة، كثير. الدِّيوان. جمع وشرح:إحسان عباس.دار الثقافة، بيروت، لبنان؛ 1391 هـ، 1971م. ص: 524.

عليها لتثير في النَّفس معاني وعواطف خاصَّة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر كما هو و أقرب مما هو، وبذا تكتمل أداة التَّعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة»[1]، بطريقة جميلة تتلذَّذ بها النَّفس. كما تعكس فحولة الشَّاعر وتحَكُّمه في طرق الأداء اللُّغوي لصناعة الشِّعر.

يقف القارئ في محاورته لهذه الأبيات عند مفارقة حدودها أنَّ الشَّاعر العربي القديم كانت قصيدته وصفاً لظاهرة ما حملته على القول؛ وهو في محبَّته وشوقه يتكلَّم عن القلب باعتباره سياجاً للأسرار والعواطف والإحساسات المتدفِّقة من الكيان النَّفسي الدَّاخلي العميق، فيأتي كلامه واضحاً لا نلمس فيه الزَّيف أو التَّلوين،كلام نبع من قريحة فذَّة في قول الشِّعر.

بخلاف الشَّاعر الحديث والمعاصر الَّذي تثاقف مع الغير واستنسخ من أساليبهم وطرقهم الفنيَّة ما لا يحصى، فحمَّل قارئه بضاعته ونَعَتَهُ بالتَّقصير في فهمها وقراءتها. وهذا ما تبنَّاه "جبران خليل جبران" رائد المذهب الرَّمزي العربي بإجماع النُّقاد العرب المعاصرين [2]، في قصيدته (المواكب)؛ وهو ما يظهر في أبياته الشَّائعة الَّتي دفعت أقلام النُّقاد إلى قراءتها والتَّصدي لها وهي قوله:

هَـــــلْ تَحَمَّمَـــــتِ بِعِطْـــــرٍ وَتَنَشَّـــــــــفْتِ بِنُـــــــــوْر

وَشَـــــرِبْتِ الْفَجْـــــرَ خَمْـــــراً فِـــيْ كُـــؤُوْسٍ مِـــنْ أَثِيـــرْ؟[3]

اشتمل البيتان على مرواغة شطرنجيَّة قلبت الأدوار المدركة وغيَّرت صفاتها، فكان الانتقال من المستوى الحسِّي الملموس بالفعل (تحمَّم) [4]، إلى مستوى الشمِّ (العطر)، وكان التَّعبير عن الرُّؤية أو المستوى النَّظري/البصري (النُّور) إلى المستوى اللَّمسي (التنَّشف) فأبيات الشَّاعر « أقدر على الإيحاء بالجوِّ النَّفسي الَّذي

(1) هلال، محمَّد غنيمي. النَّقد الأدبي الحديث. ص: 395.

(2) ينظر: عبود، مارون. جُدد و قدماء. نقلا عن: الأيوبي، ياسين. مذاهب الأدب العربي معالم وانعاكسات (الرَّمزية). المؤسسة الجامعية للدِّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1؛ 1402هـ، 1982م. ص: 132.

(3) جبران، جبران خليل. القصص الكاملة(المواكب). دار المعرفة، الجزائر؛ 2010م. ص: 17.

(4) ثار النُّقاد المحافظون العرب كالعقَّاد على قداسة هذا النَّص في بنيته اللُّغوية، فرأى أنَّ لفظة جبران (تحممت) من الأخطاء الشَّنيعة و صحَّحها بلفظة (استحممت) ينظر: شرارة، عبد اللطيف. معارك أدبية قديمة ومعاصرة. دار العلم للملايين، بيروت، ط1؛ 1954م. ص: 173، 174.

يحسُّه الشَّاعر ويريد أن يقله إلينا »[1]، لذلك اعتمد على الصُّور الرَّمزية الَّتي توحي أكثر مما تفصح وتقول.

إنَّ الإيحاء الرَّمزي يفتح للقارئ فضاءً واسعًا للتخيُّل والتَّصوُّر، مع التفكير والتَّأمُّل في تأويل الصُّورة الرَّمزية ذات المنحى الامتزاجي (عالم الحقيقة وعالم الخيال)، لذلك كان غموض الصُّورة مقصدَ الرَّمزية ومن أولويات القول الشِّعري؛ إذ « تتحدَّد بعض معالمها لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة،

فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح؛ لأنَّ في التَّسمية قضاءَ معظم مافيه من متعة، ثمَّ إنَّ الألفاظَ اللُّغويةِ قاصرةٌ عن التَّعبير عمَّ في الشَّيء من دقائق يوفي بها هذا الغموض »[2]. فالشَّاعر العربي الرَّمزي يعبِّر عن إحساساته وعواطفه النَّفسية الدَّفينة بشكل غير صريح، فيعمد إلى توظيف الألفاظ الموحية ذات النَّفس العميق، تاركا للقراءة حصَّتها في تأويل وتفسير هذا المقروء، فلكلِّ «كلام وجه وتأويل»[3]، وبه تحيا وتتجدَّد.

وبمعنى آخر: إنَّ الشَّاعر الرَّمزي يهيِّيء لقارئه الجوّ النَّفسي، فلا يعكس داخله بما فيه على كاهله؛ وإنَّما يراوغه حتَّى يفهم ويتفاهم معه[4]. فلفظة الرَّبيع على سبيل المثال توحي بألفاظ نفسيَّة عديدة، كصفاء الذِّهن والفراغ، فبعد أن تكتسي الأرض حلَّتها الجديدة وتتدفَّق أنهارها وسماع خرير مياهها وتَفتُّح أزهارها وخضرة بساتينها. كلّ هذا له تأثير على الإنسان فيحسُّ بالإرتياح والانبساط والهدوء.

إنَّ الربيع -بهذا الوصف- بداية النهاية، بداية لتنقية المشاعر وتجديدها، ونهاية لشتاء تسبَّب في أزمات نفسيَّة لم تجد إلاَّ النَّفس البشريَّة مأوى لها فاستوطنتها، فهو لفظة لأمل بعد يأس طويل. ولمَّا كان التَّعبير عن المخزون الرَّاكد للنَّفس، أهملت الرَّمزية اللَّهجة البيانيّة و الخطابيّة بكلِّ ما تحويه من أساليب جماليَّة ذات بعد سطحي مباشر فهم «يريدون التَّعمق في تصوير المعاني العصيَّة المتوارية في خفايا النَّفس »[5]، وكأنَّنا من خلال هذا الكلام بين ازدواجية من الغموض، أو ما نعبِّر عنه -إذا صحَّ القول- بغموض الغموض (غموض النَّفس وغموض التَّجربة).

---

(1) مندور، محمَّد. في النَّقد والأدب. ص:113.

(2) هلال، محمَّد غنيمي. النَّقد الأدبي الحديث. ص:396.

(3) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني. العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده. تح: محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، ج1. ص: 102.

(4) يرى النُّقاد أنَّ "الشُّعراء الرمزيين يتأنقون اختيار الألفاظ المشعَّة، المصورة؛ بحيث توحي اللفظة في موقعها وقرائها بأجواء نفسية رحيبة تعبِّر عمَّا يقصر التَّعبير عنه، وتفيد ما لا تفيد في أصلها الوضعي النَّفعي" أنظر: المصدر السّابق. ص: 396، 397.

(5) هلال، محمَّد غنيمي. النَّقد الأدبي الحديث. ص: 396.

حكم نقادنا العرب المحدثون والمعاصرون على الرَّمزية بالغموض، مبينين نوعه عن نقيضه فهو «ليس الإبهام المتعمَّد؛ بل إنَّه تلك الغلالة الشَّفافة الَّتي تتراءى الأشياء من قبلها، أو أنَّها مثل مياه الغدير العميقة واستتبع ذلك كلُّه المنزع الجماليّ الَّذي يتوسَّل شتَّى التَّعاويذ والنّكت البيانيّة والإيقاعات والأنغام والألوان ينتظمها في لوحة القصيدة؛ بحيث إذا سقط منها لفظ أو بيت اختلت كلَّها»[1].فالغموض معول بناء عند الرَّمزيين؛ وهو ما يجعل القصيدة متكاملة في بنيتها الكليَّة، مترابطة الأسلوب فيما بين البيت وأخيه.

2. غموض الرَّمز:

بعد أن استوطنت الرَّمزية -كمذهب أدبيّ- في البلدان العربيّة، وبدأت تباشيرها في كتابات الشُّعراء المعاصرين العرب « ويكاد يكون مقرراً أنَّ أوَّلَ شرارةٍ من هذا القبيل كانت على يد الشَّاعر اللبناني الدكتور أديب مظهر؛ إذ سقطت بين يديه مجموعة من الشِّعر الفرنسي للشَّاعر ألبير سامان فقرأها قراءة إعجاب واستيعاب، وظهر أمرها جليّاً في قصيدته نشيد السُّكون »[2]، إضافة إلى أعمال سعيد عقل (ت 1912م)و صلاح لبكي وبشر فارس (ت 1963م).

عدَّت قصيدة بشر فارس " إلى زائرة " من بواكير الإنتاج الرَّمزي في الشِّعر العربي المعاصر. فقد تعمَّق الرَّمز وسيطر على بنية القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة.

أجمع كلُّ النُّقاد على أنَّ الرَّمز(*) هو المكوِّن الأساسي الَّذي «يثري القصيدة، ويزيد في قوتِّها، ومدى تأثيرها في نفس المتلقِّي »[3]. فهو إذن تعميق للمعنى الشِّعري، ورسم لجمالياته التشكيليّة؛ بحيث إذا أحسن الشَّاعر توظيفه تحقَّقت الشِّعرية لهذا النَّص الرَّمزي. يقول بشر فارس في قصيدته "إلى زائرة":

لَـــوْ كُنْـــتِ نَأْصِـــعَةَ الْجَبِـــيْنِ هَيْهَـــــأْتَ تَنْقَضِـــــيْ الْزِّيَـــــارَهْ

---

(1) الحاوي، إيليا. في النَّقد والأدب. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2؛ 1986م، ج5. ص: 64.

(2) أحمد، محمَّد فتوح. الرَّمز والرَّمزية في الشِّعر المعاصر. دار المعارف، القاهرة، ط2 ؛ 1987م. ص: 192.

(*) يوجد أنواع من الرُّموز فصَّل في شرحها المرحوم عز الدين اسماعيل وهي: "الرَّمز العلمي الرياضي، والرَّمز اللُّغوي، والرَّمز الدّيني..." ينظر: الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويّة). ص: 170، 171.

(3) سليمان، خالد. «ظاهرة الغموض في الشِّعر الحرّ ». مجلة فصول، القاهرة، (العدد 1)؛ 1987م، مج7. ص: 70.

مَارُوْعَـــــةُ اللَّفْـــــظِ الْمُبِـــــيْن الْسِّـــــحْرُ مِـــــنْ وَحْـــــيِ الْعِبَـــــارَهْ
ظَـــــلَّ عَلَـــــىْ وَجْـــــهِ الحَنِـــــيْن رَسَـــــمَتْهُ مُعْجِـــــزَةُ الْإِشَـــــارَهْ
خَـــــطٌ تَسَـــــأْقَطَ كَـــــالْحَزِيْنْ أَرْخَـــــىْ عَلَـــــىْ الْعَـــــزْمِ انْكِسَـــــارَهْ[1]

إنَّ الشَّاعر في قصيدته فتح الباب على وابل من الأسئلة؛ حيث ترك عنوانَها مفتوحاً على تعدُّد قرائي تأويلي، قابل لاحتمالات كثيرة. فلم يَعرف القارئ صفة هذه الزائره وتعدَّدت الرؤى. منها من« ترى في الزائرة معنى خاصاً لم تره الآخرى. فبينما يفهمها النُّقاد على أنَّها زائرة عجوز قبيحة، يفرق الشَّاعر من زيارتها ويلقاها، باعتبارها زائرة حقيقية(...) ترمز إلى ترجرج العاطفةِ عند الشاعر وقد تولَّته نوازع الغريزة فكتب بها، فكانت قصيدته تلك ظلاً لحالته النَّفسيَّة»[2]. وهي رؤى متفاوتة وإن كان المعنى الحقيقي مستقرّاً في نفس الشَّاعر إلاَّ أنَّ العنوان يمثِّل بدايات الغموض في هذا النَّص الرَّمزي.

راج مصطلح الرَّمز في الشِّعر القديم وكَثُرَ استعماله في أشعار العرب القدامى. كاللَّيل في شعر امرئ القيس وما يرمز إليه من هموم ورزايا. و كذا القمر في شعر الغزل والنسيب وهو رمز للبياض والجمال وغيرها من الرَّموز القائمة عن طريق «الإشارة بالشفتين أو بالعينين أو الحاجبين أوالفم أو اللِّسان»[3]، وبها نطق القرآن الكريم وعلى ضوئها تواصلت العرب.

لم يبقَ مصطلح الرَّمز حبيس هذه الدلالة اللُّغوية في العصر الحديث، فقد عُمِّم المصطلح من رمز إشاري ينوِّه إلى معنى محدَّد متَّفق عليه، إلى رمز فنِّي يخلق حالة تجريديَّة في القصيدة العربية والغربية والحقيقة أنَّ الرَّمز في الأصلِ كيانٌ حسيٌّ يثير في الذِّهن شيئاً آخر غير محسوسٍ؛ أي أنَّه يبدأ من الواقع ولكنَّه بالخطوة التَّالية يجب أن يتجاوزه إلى ما وراءه من معانٍ مجرَّدةٍ[4]، ما يجعل الغموض يكتسح هذا النَّوع من الأساليب المهمَّة في صناعة وتشكيل الصُّورة الشِّعرية.

(1) نشاوي، نسيب. مدخل إلى دراسة المذاهب الأدبية في الشِّعر العربي المعاصر (الإتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرَّمزية). ص:487.
(2) أحمد، محمَّد فتوح. الرَّمز والرَّمزية في الشِّعر المعاصر. ص: 307.
(3) ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمَّد بن مكرم الإفريقيّ المصريّ. لسان العرب (مادة رمز).ج5. ص: 356.
(4) ينظر: أحمد، محمَّد فتوح. الرَّمز والرَّمزية في الشِّعر المعاصر.. ص: 304.

معلوم أنَّ الشَّاعر يعيش حالات من الخطف والارتعاش والذَّبذبات النَّفسيّة الدَّاخليّة الَّتي يحاول التحرَّر منها، فيلجأ إلى الخيال والأسلوب الرَّمزي الَّذي «من طبيعته تعدُّد مستويات فهمه وتفسيره

والرُّموز الَّتي يبتدعها الشَّاعر غالبا ما تكون من عالم اللاشعور »[1]. وبغية لذلك نجد أنَّ القراء يتفاوتون في فهمهم وتحليلهم لبِنية هذا لرَّمز الشِّعري الواحد، والمستوجب على القارئ أن يكون مثقَّفا بشتَّى أنواع الثَّقافات[2]، وإلاَّ تعسَّر عليه فهمه. وأصبح -في نظر الشُّعراء- السَّبب الوحيد في غموض هذا المتن الشِّعري العربي الحديث والمعاصر.

تَسَابق الشُّعراء المحدثون والمعاصرون إلى توظيف الرَّمز الفنِّي في نصوصهم الشِّعرية، حتَّى بات موضة أسلوبيّة جوهريّة تتداولها ألسنتهم، لِمَا يحويه من طاقات ووظائف تعيد تقويم ما تهلْهَل في نظام القصيدة، وترقِّع ما تتضعضع من كيانها. فلربَّما بدت الفكرة « مسطَّحة أو صريحة أو مغرقة في سكونها وخمولها. يمكن أن يتبدَّل حالها باستخدام الرَّمز، لتتحوَّل إلى فكرة تمُوْرُ بالَّنشاط والحيويَّة، واكتسبت بذلك أبعادً لم تكن متوافرة قبل استخدام الرَّمز. والرمز نفسه مصدر قوة في اللُّغة الشِّعرية، عندما يراد به إثارة شئ من الغموض في ألفاظ القصيدة»[3]؛ لذلك كان باعثاً لإضفاء المتعة واللَّذة على النَّصوص الشِّعرية بصفة عامة.

يجعل الرَّمز النَّص يحيا ويتجدَّد دلاليًا من خلال هذا الغموض الَّذي يجلب القراءات وينوِّعها، فيكشف عن الحالات النَّفسية[4] الَّتي تعيشها الذَّات الشَّاعرة. وإن كان من النُّقاد من يرى أنَّ الغرض من توظيف الشَّاعر للرَّمز الشِّعري لا يكون قصد الغموض و الإبهام، و إنمَّا « الفكرة الواقعة خلفه من الدَّلالات الضِّمنية الَّتي تسكن هذه الفكرة (...) فالخاصية الحقيقية للرَّمز ليست هي الغموض أو السِّرية. ولكنَّها الإلتباس وتنوُّع التَّفسيرات الممكنة »[5]. وهذا ما يضمن للنَّص الدَّيمومة والاستمرار.

استخدم الشُّعراء العرب أنواعا من الرُّموز في تعبيراتهم الشِّعرية، ولعلَّ الباعثَ الوحيد الَّذي حمَّلهم على هذا التوظيف، هو اتِّساع رؤيا الشَّاعر المعاصر ورغبته في لمس عالم اللامرئي (الواقع الحقيقي). كما تساوى في تجربته الشِّعريّة مع تجارب أعلام سبقوه في الزَّمن. كان قد وجد لها « بعداً نفسيّاً خاصاً في واقع

---

(1) ينظر: عزّام، محمَّد. الأسلوبيّة منهجًا نقديًا. نقلا عن: محمَّد، هاني علي سعيد. شعر محمَّد محمَّد الشهاوي. الهيئة العامَّة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1 ؛ 2009 م. ص: 191.

(2) اسماعيل، عز الدِّين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة). ص: 14.

(3) سليمان، خالد. « ظاهرة الغموض في الشِّعر الحرّ ». ص: 70.

(4) للإطلاع أكثر ينظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 130.

(5) ناصف، مصطفى. دراسة الأدب العربي. دار الأندلس، بيروت، ط2؛ 1981م. ص: 132، 133.

تجربته الشُّعوريّة ومعظمها مرتبط في الأسطورة أو القصَّة القديمة بالشُّخوص أو بالمواقف، وهذه الشُّخوص أو المواقف إنَّما تستدعيها التَّجربة الشُّعورية الرَّاهنة، لكي تضفي عليها أهمية خاصّة»[1]، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى مازال الشَّاعر العربي المعاصر يحنُّ إلى تراثه الغنيّ الزَّاخر فيعيد تشكيله بإعادة توظيفه من جديد في شعره، عن طريق استدعاء الشَّخصيات التَّاريخية (كشخصية هارون الرشيد وصلاح الدِّين الأيوبي وشخصية الحجَّاج بن يوسف) ويوظفها في النَّص الشِّعري. ما يدفع المتلقِّي إلى قراءة هذا التراث في حلَّة جديدة تعكس واقعا معاشا، وتجربة شعورية حديثة الولادة.

أخذ الرَّمز التُّراثي عند شعراء الرُّؤيا طابعين اثنين وضَّحتهما الدِّراسات النَّقديّة: تعلَّق الطَّابع الأوَّل برموز المعاناة (سيزيف، بروميثيوس، أوليس [*]، الخيَّام، الحجاج).

في حين تعلَّق الثَّاني برموز الثَّورة (القرامطة، الزّنج، ناظم حكمت) [2]. وكلُّها رموز تاريخية فرضتها ذائقة الشَّاعر المعاصر وقد لبس قناعها[3]في التَّعبير عن حالاته النّفسية الَّتي شعر بها. فكثيراً ما تحدَّث أدونيس عن التَّغيير والثَّورة على هذا الواقع المعاصر الَّذي شابته شوائب الصِّراع والاستعمار والخداع والمكر؛ بحيث لم يسعه في تعبيره إلاَّ استدعاء قناع شخصيّات قبليّة توازت وتجربته، كقناع مهيار والصَّقر. ولعلَّ المقصود بالصَّقر-هنا - فاتح الأندلس (عبد الرحمن الداخل) الَّذي سمَّاه الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور بـ(صقر قريش) لشجاعته وحنكته السِّياسيَّة.

هذا الرَّمز الَّذي تداولته قصائد كثيرة، كان لها الأثر البالغ في نفسيّة شعراء العصر الحديث والمعاصر، كالشَّاعر أمل دنقل الَّذي نظم على منوالها قصيدة سمَّاها بـ"بكائية الصَّقر". لكنَّها تبقى رموزاً واضحةً؛ إذ بمجرَّد ما يعرف القارئ أنَّ الصَّقرَ هو عبد الرحمن الداخل مؤسس الدَّولة الأمويّة في الأندلس، و الحمام رمز للسَّلام والوئام يفهم دلالتها.

---

(1) اسماعيل، عز الدِّين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة). ص: 175.

(*) ستكون دراسة الأسطورة والرَّمز الأسطوريّ في المبحث الموالي من هذه الدراسة.

(2) رماني، إبراهيم. الغموض في الشِّعر الحديث. ص: 277.

(3) القناع هو "الشَّخصيّة التاريخيّة التي يختبئ وراءها الشَّاعر ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها " ينظر: عباس، إحسان. إتجاهات الشِّعر العربي المعاصر. ص: 121.

يعدُّ هذا الرَّمز أحد أنواع الرُّموز الغامضة الَّتي ميَّزها النُّقاد. والَّتي قد يسهل على القارئ فهمها إذا استرشدا بروافد أخرى وضَّحتها له كالموسوعات و المعاجم...إلخ. ومن العيّنات المتجلَّى فيها غموض هذا النَّوع من الرُّموز نذكر قصيدة الشَّاعر أمل دنقل "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"؛ إذ اتَّخذ من "زرقاء اليمامة " قناعاً للتَّعبير عن حالات انكسار الشَّعب العربي أمام المتسَعمِر الاسرائيلي الصهيوني عام 1967م[1].

ونظرا لتشابه التَّجارب والحوادث أحيا الشَّاعر تراثه بتوظيف الرَّمز التاريخي «كونه جزءاً هاماً من تثوير القصيدة العربية»[2]، وتكلَّم من وراء قناع زرقاء اليمامة العرافة والنبيَّة [3]. فيقول الشَّاعر:

أَيَّتُهَاْ الْعَرَّاْفَةُ الْمُقَدَّسَـهْ..
جِئْتُ إِلَيْكِ مُثْخَناً بِالْطَّعَنَاْتِ وَالْدِّمَاءْ
أَزْحَفُ فِيْ مَعَاْطِفِيْ الْقَتْلَى، وَفَوْقَ الْجُثَثِ الْمُكَدَّسَةِ
مُنْكَسِرَ الْسَّيْفِ، مُغَبَّرَ الْجَبِيْنِ وَالْأَعْضَاءْ [4]

إنَّ هذا النَّوع من الرُّموز لتجلو دلالته بعد معرفة القارئ للشخصيَّة الَّتي اختبأ الشَّاعر من ورائها.

---

(1) ينظر: الطويرقي، محمَّد مشعل. «شعريَّة النبوءة بين الرُّؤية والرُّؤيا (تجليات زرقاء اليمامة في الشِّعر العربي المعاصر)». مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللُّغات وآدابها، (ع 02)؛ 2009م. ص: 224.

(2) فاضل، جهاد. أسئلة الشِّعر (حوارات مع الشعراء العرب). ص: 43.

(3) وهي إبنة رباح بن مرَّة الطسمي وكانت متزوجة في جديس، وعندما جاء حسان بن تبح ملك حمير لمهاجمة قومها، رأت جيشه على بعد مسيرة ثلاثة أيامٍ، فأنذرت قومها فلم يصدقوها، وكان حسان قد عرف قدرة الزرقاء على الرؤية من بعد، أمر جنوده أن يقطع كل منهم شجرة ويحملها على كتفه تضليلاً للزرقاء ففعلوا، وعادت الزرقاء تخبر قومها بمسيرة الأشجار القادمة عليهم، فكذبوها حتى داهمهم جيش حسان فأبادهم، وأتى بالزرقاء ففقأ عينيها ينظر: الطَّبري، أبو جعفر محمَّد بن جرير بن يزيد بن غالب. تاريخ الأمم والملوك. مطبعة الحسينية، (د.تا)،ج2. ص: 38، 39.

(4) دنقل، أمل. الأعمال الشِّعرية الكاملة. تقديم: عبد العزيز المقالح، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3؛ 1407هـ، 1987م. ص: 121.

وقد يكون للسِّياق دور في هذا غموض من ناحية أخرى -وهذا هو المهمّ-؛ إذ تكون الرُّموز واضحة في أقنعة معروفة، لكنَّ صرامةَ السِّياق وسلطته هي ما غَلَقت على القارئ ثقوب الرُّؤية و«الواقع أنَّ الرَّمز إذا كان له مغزى فإنَّ هذا المغزى يختلف –نوعا من الاختلاف- من سياق إلى آخر؛ لأنَّ الرَّمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشِّعر، هو أشدُّ حساسية بالسِّياق الَّذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصُّورة أو الكلمة. فالقوة في استخدام خاصٍ للرَّمز لا تعتمد على الرَّمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السِّياق»[1]. ومن هنا يكون الغموضُ حائلاً بين القصيدة وبين استمتاع القارئ.

أرجع النُّقاد العرب غموض الرَّمز الشِّعري في السِّياق إلى أسباب منها أنَّ الشَّاعرلم يهيء الأرضيَّة الَّتي يبث فيها هذا الرمز ويوظِّفه توظيفاً يتماشى وتجربته الشُّعورية؛ أي أنَّه «لم يحسن تمثُّل الشَّخصية الَّتي يستخدمها، ولم يستطع أن يستوعب جيدا دلالتها التراثية»[2]. وما استدعاء التَّجربة لهذا الرَّمز القديم إلاَّ لأنَّها وجدت «فيه التفريغ الكلِّي لِمَا تحمله من عاطفة أو فكرة شعوريَّة »[3]. فركزَّت عليه في التَّعبير عن هذه العواطف.

هذا ماقام به أدونيس في معظم قصائده المتبنّية للرَّموز التَّاريخيَّة والدينيَّة، كقصيدة "السَّماء الثَّامنة الرحيل في مدائن الغزالي" الَّتي سَرد فيها قصة (الإسراء والمعراج) للرَّسول الكريم محمَّد ﷺ. فقد باتت رموزها الواضحة غامضة لصرامة السِّياق الَّذي خنقها. يقول أدونيس :

وَالْرِّيْحُ مِثْلُ جَمَلٍ
مَدَائِنُ الْغَزَالِيْ
صَحْرَاءٌ مِنْ سُعَالِيْ[4]

يتَّفق النُّقاد على أنَّ شاعرا متمرِّسا مثل أدونيس، معروف بهذه الرُّموز الَّتي تخيف القارئ كونها لاتتطابق مع السِّياق ومدلول الكلام؛ أي أنَّ الرَّمز لا يصبُّ في مصبِّ المرموز إليه. فقد تعوَّد القارئ على رمز الرِّيح الَّتي من دلالتها الشدَّة والبأس

(1) اسماعيل، عز الدين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة). ص: 173.
(2) زايد، علي عشري. إستدعاء الشَّخصيّات التُّراثية في الشِّعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي المعاصر، القاهرة؛ 1997م. ص: 285.
(3) المصدر السَّابق. ص: 172.
(4) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). دار المدى للثقافة والنشر، سوريا؛ 1996م ص: 167.

والجندي الَّذي لا يقهر،كيف وقد اتَّخذها المولى ﷻ جنداً من جنوده، إلاَّ أنَّ الشَّاعر ربطها بلفظة الجمل لصفرتها، وكثرتها في الصَّحراء بقرينة قبليَّة قبلها "وتعلّق الجباه بالغبار".

وبذلك نقول: إنَّ بداية هذه الومضة خطوة موفَّقة للشَّاعر، إلى أن قال وهو بصدد وصف هذه الرِّحلة في مدائن الغزالي أنَّها " صحراء من سعالي " وهنا بدأ التَّعتيم الَّذي لفَّ الرمز والمرموز إليه، فرمز السُّعال دلالة على المرض، لكنَّه اندفاع وثورة على التَّغيير. وهو في تعبيره العادي يعني خروج الهواء من الرئتين لمساعدة الجسم على طرح المواد الضَّارة والجراثيم، الشيء الَّذي لا نلمحه في السِّياق؛ لأنَّ الصحراء تقترن بوجود الرِّمال والغبار والجمال وهذا ما قلب موازيين الذوق عند القارئ الَّذي كان تنتظر أن تكون مدائن الغزالي مثلا صحراء من رمالي، من سفني (الجمال)، أمَّا لفظة السُّعال فلم تعلق بباله ولم تكن في تصوُّره.

وعليه كان للسِّياق دور في غموض هذه الصُّورة؛ إذ انعدمت العلاقة بين الرَّمز والمرموز (الغزالي) الَّذي لم نجد له أي حظّ في نص أدونيس الثائر والرافض. وما نؤيد به كلامنا أنَّه في أواخر القصيدة بعد أن ارتقى مع سيدنا جبريل عليه السَّلام ورأى ما رأى من الأنبياء وصلاته بهم إماما ورؤية الملك الَّذي لا يبتسم "عزرائيل " رفض هذه المدينة؛ لأنَّ الرفضَ يطلب التَّغيير المطلق لكلِّ شيء[1].

(1) ينظر: عباس، إحسان. إتجاهات الشِّعر العربي المعاصر. ص: 134، 135.

المبحث الثَّالث

التَّكثيف في توظيف الأساطير

1. المفهوم النَّقدي للأسطورة:

على غرار الرَّمز نجد أنَّ نقادَ العربِ المعاصرين اهتَّموا كذلك بالأسطورة في قالبها الفنِّي؛ إذ عدَّوها من القضايا النَّقدية الَّتي طرحها الشِّعر الحديث[1]، ووجها من وجوه التَّرميز والإيحاء. فكلاهما أداة من أدوات البناء الفنِّي للقصيدة العربيَّة الجديدة، وهما سرُّ رقي الشِّعر العربي الحديث والمعاصر.

رأى النُّقاد أنَّ علاقة الرَّمز والأسطورة علاقةُ انصهار وتلاحم، وذلك لكثرة الوشائج المشتركة بينهما كالرُّؤيا والتنبُّؤ وإدراج جانب التَّصوف. ولعلَّ الهدف المشترك ذو الصِّلة الكبرى في الجمع بينهما هو الثَّورة على الواقع بغية تغييره واستئصال الزَّيف منه، وهذا ما نادى به الباحثون والمتخصِّصون في دراسة الأسطورة بقولهم: «إنَّ استغلالَ الأسطورةِ في الشِّعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثَّورية فيه وأبعدها آثارا إلى اليوم»[2]. فهي المثال الأوَّل للثَّورة والتَّغيير، و عليهما قامت كلّ أسطورةٍ.

تعامل النُّقاد مع مصطلح الأسطورة فرأوا أنَّه مصطلح زئبقي ينهل من عوالم كثيرة تتشابك مع بعضها البعض، ولأجل هذا صعُبَ وجود تعريف دقيق للأسطورة « فمن قائل إنَّ الأسطورة علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة لا واعية أو.... إلى آخر يرى أنَّها مرض من أمراض اللُّغة؛ لأنَّ أغلب الآلهة الوثنيَّة ليست سوى أسماء شاعريَّة سُمح لها بأن تتَّخذ شيئاً فشيئاً مظهرَ شخصيَّات مقدَّسة لم تخطر ببال مبدعيها الأصليين»[3]. إلى تعاريف أخرى عُنيَت بالأسطورة في بنيتها الشِّعرية والرَّمزية المشكِّلة للخطاب الشِّعري العربي الحديث والمعاصر؛ فهي حقل « من حقول المعرفة ملفّع بالغموض والضَّباب والفتنة، ولعلَّها تمثِّل المرحلة الأولى من طريق البشريَّة إلى اكتساب المعرفة لاحتوائها على بذرة التَّعليل»[4]. وبهذا تكون من

---

(1) حلاوي، يوسف. الأسطورة في الشِّعر العربي المعاصر. دار الآداب، بيروت، ط1؛ 1994م. ص:31.

(2) إحسان عباس. اتجاهات الشِّعر العربي المعاصر. ص: 129.

(3) ينظر: رائفين، ك.ك. الأسطورة. تر:جعفر صادق الخليلي نقلا عن: رومية، وهب أحمد. شعرنا القديم والنَّقد الجديد. عالم المعرفة، الكويت ؛ 1996م. ص: 36.

(4) المرجع نفسه. ص: 36.

خصائص الأسطورة أنَّها بحثٌ في المجهول وتمثُّلٌ لعالم حلمي غامض يصنعه البطل الأسطوريّ.

سارع شعراء الرُّؤيا إلى استلهام وتوظيف أشكال عديدة من الأساطير المعهودة وغير المعهودة في نصوصهم الشِّعريّة الحديثة، معبِّرين من خلالها عن ثورتهم ورفضهم لهذا الواقع و رغبة « في العودة إلى الحياة البريئة، الوجه الآخر لحياة حلميَّة في المستقبل »[1]. وما اعتماد الشَّاعر لهذا الزَّخم من أشكال الإيحاء والتَّرميز، والتَّكثيف في نصِّه إلاَّ «هروبا من رماد الواقع وآلام التاريخ الحاضر »[2]، وعيشاً في فضاء عالم فسيح، عالم الصَّفاء والطَّهارة الذي يبتغي خلقه من خلال فنِّه.

يرى النُّقاد أنَّ استدعاء الشُّعراء للأساطير كان رغبةً في إحياء التراث بالدَّرجة الأولى، وما يحمله هذا التراث في لحده من أساليب وجماليَّات بلاغيَّة، كانت ولا تزال تتمتَّع بها الأسطورة من استعارات وتشبيهات ومفارقات؛ فالأساطير « ترفع الذِّهن إلى ما وراء هذه الحافة إلى ما يمكن أن عرف، لكن لا يمكن أن يقال»[3]. وعليه كان من ركائز الأسطورة الخفاء الَّذي لا بدَّ للقارئ من جهد في توضيح ما غمض منه. وبالتَّالي يقف –القارئ- أمام خطاب تناصي ممزوج من شخصيات وأعلام لآلهة زالت وأعيد نفخ الرُّوح فيها، ولأمم اندحرت وأعيدت فَبْرَكَتُهَا من جديد. لتتكلَّم من خلال أصوات حيَّة. من هنا تكمن مهارة الشَّاعر في تقريب وحبك هذه الأسطورة ومحاورتها وكأنَّه يعيش عصرها، ولم يكتفِ شعراء القرن بهذا؛ بل افتتحت شهيتهم لينهلوا من ثقافة غيرهم غاية توظيفها في شعرهم.

رأى النَّقاد أنَّ للأسطورة أبعادً أخرى غير جمال الإستعارة والتَّشبيه، والزَّخرفة اللَّفظية المشِّعة منها. وبذلك لم تَعُد مُجَرَّد صدى يتردَّد في زوايا النَّص بالمفهوم الَّذي كان سائدا[4]. وإنَّما صارت بِنية أساسية من بِنيات التَّكوين الجمالي للنَّص الشِّعري الحديث. فغاية النَّقد والنَّاقد تكمن في تحسُّسِ المضمون أكثر من الشَّكل. وبه تقاس درجة الشِّعرية في النَّص.

ما يعني أنَّ الأسطورةَ تزيدُ في طاقات النَّص وتفتح مساماته الضِّيقة في التَّعبير من خلال توظيف الدَّراما والخيال والتَّكثيف اللُّغوي[5]، وكلُّ ما يتعلَّق بالأسلوب الأسطوري الَّذي تحوَّل تحوُّلاً جذرياً من بعد ما كان «طريقة لحلِّ موقف

(1) رماني، إبراهيم. الغموض في الشِّعر الحديث. ص: 289.
(2) المصدر نفسه. ص: 289.
(3) ينظر: كامبل،جوزيف و مويرز، بيل.سلطان الأسطورة.نقلا عن: محَّمد، هاني علي سعيد. شعر محَّمد محَّمد الشهاوي (دراسة أسلوبية). ص: 201.
(4) ينظر: ناصف، مصطفى. مشكلة المعنى في النَّقد الحديث. ص: 108.
(5) ينظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 159.

إنساني إلى أن أصبح أسلوباً فنيًّا من الطِّراز الأوَّلِ »[1]. له دور في تشكيل النَّص الشِّعري.

ويضيف النَّاقد العربي "عز الدِّين اسماعيل" أنَّ اكتسابَ بعض النُّصوص الشِّعرية الحديثة لصفة الجماليَّة، ما كان ليحصل لها هذا التَّشريف« لولم تقترن بالمنهج الأسطوري»[2]؛ الَّذي لقيَ استجابةً كبرى من لدن نقاد العرب المعاصرين، وعليه قامت محاورتهم للنُّصوص الإبداعيَّة، خاصَّة المتعلِّقة بالجانب النَّفسي في الأدب. فقد ركَّزَ النُّقاد على جانب اللاوعي أو اللاشعور، واتَّخذوه مأوى الشَّاعر الأوَّل الَّذي يتكئ عليه، وما الأسطورة إلاَّ شكلٌ أوليٌّ من أشكال هذا المخزون الَّذي يُعنى المنهج الأسطوري بدراسته؛ وهي بذلك « ذخيرة بدائية تكشف وتثير العقل الباطن الجماعي للانسان»[3]، فيعيد صياغتها على حسب المواقف المستَدعية لهذه الذَّخيرة.

بدأ توظيف الأسطورة في شعرنا العربي الحديث بصورة خافتة، نكاد لا نلمس في استدعائها إلاَّ أحداثها وشخصيَّاتها الأولى،كنقل حالة للقارئ شبيهة بحالات وصراعات فاتتها في الزَّمن. بمعنى أنَّ عرضها كان مجرَّد تأسيس وتهيئة للقارئ بتعريفها والتَّنويه إليها، ونسج بعض الأساليب على منوالها، دون خدش لهذا المقدَّس (التراث)، لتبقى الأسطورة بهذا الوصف«مجرَّد قصَّة تُروى وتشير في خير حالاتها إلى مغزى غالبا ما يكون أخلاقيًّا »[4]، يرمز إلى العدل والصِّدق وغيرها.

إلاَّ أنَّ مفهومها بدأ فعليًّا مع عصرنا الحالي؛ إذ تداعت عليها ألسنة الشُّعراء في التَّعبير عن أفكارهم ومواقفهم من الحياة والواقع. وما يعجُّ فيه من صراعات سياسيَّة وفكريَّة ومعتقدات ضلاليَّة، فنقلوا مضامين الأساطير، وأعادوا تشكيلها وبناءها. الأمر الَّذي منحها معنى جديداً، من خلال شخصيات الأسطورة الأم. والَّتي تُعَدُّ «ستارً يتخفَّى وراءه الكاتب ليقول كلَّ ما يريده، وهو في مأمن من السِّجن أو النَّفي »[5]. بذلك تجاوزت الأسطورة وتألَّقت منابر القول الفنِّي المعبَّر عن طريق الرَّمز والإيحاء فلم تعد تهتمُّ بالقصَّة المؤثِّرة المباشرة ذات التَّعبير التقريري؛ بل تحوَّلت إلى « مؤشر حضاري يتعامل مع الوجود الإنساني في انتشاره مكانيًّا واستمراره زمانيًّا.

---

(1) اسماعيل، عز الدين. الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة). ص: 198.
(2) المصدر نفسه. ص: 199.
(3) زايد، عبد الحميد. «الرَّمز والأسطورة الفرعونية». مجلة عالم الفكر، (ع 03)؛ ديسمبر 1985م، مج 16، الكويت. ص: 29.
(4) يحي، لطفي عبد الوهاب. الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة أوديب ملكا ». مجلة عالم الفكر، الكويت، (ع 03) ؛ ديسمبر 1985م، مج 16. ص: 92.
(5) أسعد، سامية. « الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر». مجلة عالم الفكر، الكويت، (ع03)؛ ديسمبر 1985م، مج 16. ص: 115.

ذلك إذا توقَّفت الأسطورة عند حدود القصَّة المباشرة الَّتي ترويها، تحوَّلت إلى أداة تسليَّة عابرة تفقد الباعث الأساسي على الاهتمام بها والإبقاء عليها عن طريق التَّسجيل أو الرِّواية من جيل لآخر»[1]. فتبقى باقية متجدِّدة مع كلِّ نصٍّ، وكأنَّها تقال لأوَّلِ مرَّةٍ.

2. غموض الأسطورة في الشِّعر العربي الحديث والمعاصر:

تقوم الأسطورة على الرَّمز والإشارة أكثر من الوضوح والإفصاح؛ فهي انعكاس لعالم الذَّات الغامض في بحثها وتقصِّيها عن حقائق الأشياء ولا سيما إشكاليَّة الموتِ والانبعاثِ والخيرِ والشرِّ والحبِّ والكراهيَّةِ. هذه المفاهيم الَّتي حيَّرت شعراء القرن العشرين ولاتزال، ولأجل هذه الإشكاليات كان من تقدير النُّقاد للأسطورة أنَّها «أداة للتجسيد الرَّمزي المكثَّف، الغامض الَّذي يمتلك يقينه في ذاته، ويقوم على رؤيا كشفيّة شاملة»[2]، يتفاضل فيها الشُّعراء على حسب تجاربهم ورؤاهم الخاصَّة للحياة.

هذا، بغض النَّظر عن قدرتها العاليّة في تفجير اللُّغة، وتقويلها مالم تتعوَّد قوله. وعليه كانت الأسطورة في أحد تعاريفها «مرض في اللُّغة، وأنَّها محاولة عميقة للتَّعبير عمَّا لا يستطيع الانسان التَّعبير عنه»[3]. ولم يقتصر الأمر على هذا التَّعريف، فمن النُّقاد من رآى أنَّ الأسطورةَ لغة قبل كلِّ شيء كالنَّاقد حنَّا عبود[4]، وهذا ما أخذ صبغة الاختلاف والنِّصارع في تحديد ماهية الأسطورة، وعلاقاتها بالشِّعر عند رواد النَّقد الأسطوريّ.

حاول نفرٌ من شعراء الرُّؤيا استحضارَ أساطير إغريقيّة (يونانيّة) ومصريّة (فرعونيّة)، وفينيقيّة (بابليّة) مثل: "تموز (Tammuz) و أدونيس (Adonis) و عشتار (Ishtar) والفنيق(Phoenix) و سيزيف (Sisyphus) و إيزيس (Isis) وأوزريريس (Osiris) [5]، وتوظيفها في نصوصهم الشِّعرية المرتبطة «بعرى وثيقة بالحالة الشُّعوريّة ورؤية الشَّاعر لحدود الواقع في المأساة الكبرى لشعبه وأمَّته»[6]. فكانت

(1) يحي، لطفي عبد الوهاب. «الأسطورة والحضارة والمسرح في مأساة أوديب ملكا ». ص: 92.
(2) رماني، ابراهيم. الغموض في الشِّعر الحديث. ص: 288.
(3) زايد، عبد الحميد. « الرّمز والأسطورة الفرعونيّة». ص: 29.
(4) ينظر: عبود، حنَّا. النَّظرية الأدبيّة الحديثة والنّقد الأسطوري (دراسة). من منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا؛ 1999م. ص: 89.
(5) سليمان، خالد. «ظاهرة الغموض في الشِّعر الحرّ ». ص:71.
(6) السُّلطان، محمَّد فؤاد. «الرُّموز التّاريخيّة والدينيّة والأسطوريّة في شعر محمود درويش ». مجلة جامعة الأقصى سلسلة العلوم الإنسانية، غزَّة ؛ يناير 2010م، (ع01)،مج 14. ص:13.

قصائد علي أحمد سعيد (أدونيس) [*] (إلى سيزيف) وقصيدة (أبحث عن أوديس) وقصيدة (العنقاء) لمحمَّد عفيفي مطر، وقصيدة (عودة سدوم) لخليل حاوي.

فضلا عن قصائد محمود درويش (أوديب ماحاجتك إلى المعرفة يا أوديب) [1] وغيرها من نتاج الشِّعريّة العربيّة الحديثة والمعاصرة. إلاَّ أنَّ النَّاظر (القارئ العادي) لهذه القصائد لا يُعجب بها لِمَا تحويه من غموض لا يَفهم مقصوده. ولذلك أصدر أحكامه المنوِّهة بأنَّها نوع من الخرافات والتَّرهات؛ وهي بالتالي بعيدة عن تحقيق الجمالية للنَّص الشِّعري.

إنَّ الأساطيرَ في جبلَّتها المفطورة عليها غامضة مبهمة[2]؛ لأنَّها تقوم على أمور تتنافى وطبيعة العقل العربي الواعي. كمزجها بين المعقول واللامعقول، والتحليق في عوالم الخيال والدخول في عوالم الغيب والآلهة لتعود شخصياتها بالانتصار و التَّغيير. وهذا ما جعلها تستهوي نظم هؤلاء الشُّعراء، فحالاتها ومواقفها مبنيَّة على الحركة والتعدُّد الدَّلالي الَّذي يلتمسه المتلقِّي في فهمه لدلالة النَّص الأسطوري.

ولأجل ذلك كانت الأسطورةُ «حقيقةً ثقافيةً بالغةَ التَّعقيد، يمكن تناولها وتفسيرها من وجهات عديدة متكاملة»[3]، شريطة أن يفهم المتلقِّي شيفرة الشَّخصية الَّتي اختبئ وراءها الشَّاعر. وهذه صفة الغموض الأوَّل (الغموض الشَّفاف) الَّذي يشفُّ عن المعنى من خلال الاتساع القرائي المتعدِّد للأسطورة الواحدة. ومن أمثلتها في الشِّعر العربي الحديث أسطورة (أدونيس) في قصيدة (مدينة السَّندباد) لبدر شاكر السيَّاب والَّتي يقول فيها:

أَهَذَاْ أَدُوْنِيْسُ، هَذَاْ الْخَوَاءْ ؟
وَهَذَاْ الْشُّحُوْبُ، وَهَذَاْ الْجَفَافْ؟
أَهَذَاْ أَدُوْنِيْسُ؟ أَيْنَ الْضِّيَاءْ؟
وَأَيْنَ الْقِطَافْ؟ [4]

تمثِّل هذه الومضة الشِّعرية استحضار أسطورة (أدونيس) عند بدر شاكر السَّيَّاب، و فيما هو معلوم لدى القارئ أنَّ أدونيس إله الخير والخصب والنَّماء. لكنَّ هذا المعنى لا يُفهم من النظرة السطحيَّة للنَّص الشِّعري، إلاَّ إذا قرأ الأبيات الواحد تلو

(*) أدونيس إسم لإله الخصب والخير والعطاء في بلاد اليونان القديمة.

(1) ينظر: درويش، محمود. الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، (د.ط) و(د.تا). ص: 959.

(2) القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات القراءة). ص: 59.

(3) Eliade (Mircea).Aspects du mythe نقلا عن: زايد، علي عشري. إستدعاء الشَّخصيّات التُّراثية في الشِّعر العربي المعاصر. ص:174.

(4) السَّيَّاب، بدر شاكر. الديوان. مج1. ص:465، 466.

الآخر، وتمعَّن في قراءتها بالاستفادة من روافد الشَّاعر المزروعة في نصِّه والَّتي تشير إلى الخير والنَّماء فنجد مثلا كلمة الضِّياء، القطاف.

وممَّا يلاحظ أيضا حضور تجربة الشَّاعر النَّفسيّة بمعاناتها وتأزوماتها قد أوصلته إلى درجة من الإحباط والتشاؤم لسيطرة المرض عليه، فلم يعد يرى الخير في مكانه. وعليه ندرك أنَّ التوظيفَ السّلبي للأسطورة كان محلَّ غموضها. لكنَّه ينكشف بمجرّد أن يتعرَّفَ القارئُ على الرَّمز الأسطوري (أدونيس) فيعيد تركيب الكلام وفهمه.

يعيش الشَّاعر المعاصر مع قصيدة الأسطورة لحظات يحاول فيها تنظيم واقعه المختلط، وهذ ما رآه النُّقاد وعلى رأسهم "مصطفى ناصف" الَّذي رأى أنَّ «الحلمَ يصنع الأسطورة إجلالا»[1]. هذا الحلم الممزوج برؤيا الشَّاعر الَّتي تمكِّنه من لمس الواقع المثالي. فالشَّاعر وسط هذا الضَّغط لا يسعه إلا البحث عن التغيير بشتَّى الرُّموز الأسطورية حتى وإن كانت غامضة.

أشار النَّقاد إلى أنَّ ظاهرةَ الغموضِ في القصيدة الأسطوريَّة الحديثة لم تبقَ في إطارها الفنِّي المقبول نقدا وتلقيًّا؛ إذ ما لبثت وتحوَّلت « إلى حدود الإبهام والتَّعمية والانغلاق الدَّلالي»[2]، الَّذي نلحظه في قصائد زاد أصحابها من جرعات الغموض؛ إذ نجد في القصيدة الواحدة تكديساً لشخصيات أسطوريّة كثيرة، ومتنوّعة، الأمر الَّذي «لا يدع فرصة لأيٍّ من هذه الشَّخصيّات أن تنصهرَ في وهج التّجربة لتنبض بما فيها من مشاعر وأحاسيس وخطرات، وتظلُّ مقحمة على القصيدة

ومفروضة عليها من الخارج وعاجزة على أن تأخذ مساراتها الشُّعوريّة والنَّفسيّة في وجدان المتلقِّي ووعيه»[3]، فلا يفهم قصدها وتغيب عنه دلالتها.

اشتمل الشِّعر العربي الحديث والمعاصر على عينات تُبْرِز هذا النَّوع من الأساطير. منها قصيدة "مرثية الآلهة" لبدر شاكر السيَّاب الَّتي استحضر فيها مجموعة من الشخصيّات الأسطوريّة، السَّبب الَّذي أكثُر التَّشويش في نصِّه، وعليه تشتَّت تركيز القارئ. فما إن يفكَّ رمزاً، حتَّى يصدمَ برموزٍ كثيرةٍ. وبالتالي يصرخ بالغموض.

بدأ الشَّاعر نصَّه بتناص جميل، كان قد استدعاه من التُّراث[4]، وهو قوله:

---

(1) ناصف، مصطفى. النَّقد العربي نحو نظرية ثانية. عالم المعرفة، الكويت؛ 2000م. ص:16.

(2) القعود، عبد الرحمن محمَّد. الإبهام في شعر الحداثة(العوامل والمظاهر وآليَّات التأويل). ص:59.

(3) زايد، علي عشري. إستدعاء الشَّخصيّات التُّراثية في الشِّعر العربي المعاصر. ص:287.

(4) وهو قول لبيد بن أبي ربيعة العامري ت (41هـ): بلينا وما تبلى النُّجوم الطَّوالع وتبقى الجبال بعدنا والمصانع .

بَلَيْنَـا وَمَـا تَبْلَـى النُّجُـوْمُ الطَّوَالِـعُ ... وَتَبْقَـى الْيَتَـامَى بَعْـدَنَا وَالْمَصَـانِعُ[1]

ثمَّ شرع بتشويش ذهن القارئ.

أَعَنْقَـاءُ مِـنْ صَـحْرَاءِ نَجْـدٍ تَفَحَّمَـتْ ... بِهَـا مَغْرِبُ الشَّمْسِ الْبَعِيْدِ الزَّعَـازِعُ[2]

أَمِ انْسَـلَّ مِـنْ **أَهْـرَامِ فِرْعَـوْنَ** هَـارِبٌ ... وَقْتَـهُ انْتِقَـاصُ الدُّوْدِ مِنْـهُ، الْمُبَاضِـعُ؟[3]

فَتَمُوْزُ مِثْلُ اللاَّتِ، وَالرَّعْدُ مَـا رَمَـى ... بِغَيْـرِ الَّـذِيْ تُطْـوَى عَلَيْـهِ الأَضَـالِعُ[4]

ولمَّـا تَشَـظَّى قَلْـبُ **نَرْسِـيْسَ** وَانْثَـى ... يَلُـمُّ الشَّـظَايَا مِنْـهُ شَـأْرٍ وبَـائِعُ[5]

أَفْضَـى إِلَـى الْعُـرْسِ السَّـدِيْمِي مَعْـدَنٌ ... بِمَا أَمْتَـاحَ مِنْ أَحْدَقِ **"مَيْدُوْزَ"** لاَمِـعُ[6]

كَقَابِيْـلَ يَغْتَـالُ الأَشِـقَّاءَ، رَاكِـلٌ ... **-كَأَوْدِيْـبَ-** لِلْخُبْـزِ الإِلَهِـي صَـافِعُ

وَهَـذَا الإِلَـهُ الأَمْلَـسُ الْفَـظُّ مَـا جَـلاَ ... **لِنَرْسِـيْسَ** يَجْثُـوْ عِنْـدَهُ وَهُـوَ خَاشِـعُ

تَـرَىْ **فَحْـمَ** إِذَا يَلْقَـاهُ يَلْقَـاهُ رَاجِفًـا ... وَ**فَـوْلاَذَ** مِـنْ **تِلْمَـاحَ** عَيْنَيْـهِ مَـائِعُ

وَيَـا عَهْـدَ كُنَّـا **كَـابْنِ حَـلاَّجٍ:** وَاحِـداً ... مَعَ اللهِ إِنْ ضَـاعَ الْوَرَى فَهُوَ ضَـائِعُ[7]

ففـي هـذه القصـيدة نـرى أنَّ الشَّـاعر واجـه المتلقِّـي بحشـد مـن الشَّخصـيات الأسطوريّة الغريبـة الَّتي حيَّرته وأحوجته إلى فكر زائد. فلم يعد يلتمس خيوط الذَّوق في هذا النَّوع من الشِّعر ذي المنحى الأسطوري. لأنَّ الشَّاعر -في نصِّه هذا- يقوم بدعامـة إشـهاريَّة «يسـتعرض مـن خلالهـا ثقافتـه التُّراثيّـة، دون أن ينجح فـي تحقيق الامتزاج الضروري بين هذه الشّخصيات وبين الأبعاد النَّفسيّة والشُّعوريّة والفكريّة في تجربته؛ بحيث تجد هذه الأبعاد صيغها الفنيَّة في هذه الشَّخصيات، وبحيث تتكامل

(1) ديوان بدر شاكر السيَّاب. مج1. ص: 349.
(2) المرجع نفسه، مج1. ص:350.
(3) نفسه. ص: 350.
(4) نفسه. ص:351.
(5) نفسه. ص:352.
(6) السَّيَّاب، بدر شاكر. الديوان. مج1. ص:352.
(7) المرجع نفسه. مج1. ص: 353، 354.

هذه الشَّخصيات وتتآزر في شكل عضويّ متماسك»[1]. فزَرْعُ الشَّاعر لهذا الكمِّ من الشَّخصيات الأسطوريّة في جسد القصيدة كان مبعثا من بواعث الغموض.

وعلى غرار هذا وجدت له قصائد أخرى كقصيدة (من رؤيا فوكاي)[2] والَّتي يحسُّ قارئها وكأنَّه يزور متحفاً في الصين، لكثرة ما ذكر فيها من أسماء ومواقع صينيَّة[3].

إنَّ رواج هذه الأسماء التراثية الأسطورية وتوظيفها في القصيدة الشّعرية الجديدة كان عرفا حديثاً ساد في كتابات الشُّعراء العرب المتأثرين بالشُّعراء الغربيين[4]. ولم يكن الشَّاعر« ينقل تجربة اللاوعي واللامنظور في سباته النَّفسي الغائر(...)؛ بل كان يعمل ذاكرته وثقافته التاريخيّة، الأسطوريّة

وغير الأسطوريّة ليوظِّفها في قصيدته، باعثاً في القارئ شعوراً بالتململ بدلاً من الانسياق العفوي والتّجاوب الدّاخلي»[5]، وهذا ما أوقع شعرهم في دائرة الإتهام.

نخلص في الأخير إلى أنَّ الشَّاعر الحديث والمعاصر ما زال يعاتب قارئه، كونه غيرَ مزود بثقافة ترقى به لفهم إيماءاته الومضة، الخاطفة. وما الرَّمز والأسطورة إلاَّ أبعادٌ ثقافيةٌ وقضايا فنيَّةٌ أُدخلت في دائرة الإبداع الشِّعري لغاية توسيع الدلالة؛ من خلال تثوير اللُّغة وتفجيرها، لبعث الحركيَّة في النَّص واعتماد على توظيف الأقنعة والشَّخصيات الأسطوريّة في التعبير عن الأزمات العصريَّة الَّتي مازالت تعيشها الأوطان العربيَّة.

---

(1) زايد، علي عشري. إستدعاء الشَّخصيّات التُّراثية في الشِّعر العربي المعاصر. ص:288.
(2) المرجع السَّابق. مج1. ص: 353، 354.
(3) الأيوبي، (ياسين). مذاهب الأدب العربي معالم وانعكاسات (الرَّمزية). ص: 211، 212.
(4) فسَّر الباحثون أنَّ المنهج الذي حذى حذوه الشعراء المعاصرون يعود إلى طبيعة التأثير الذي تركه إليوت وأديت سيتول فيه (...)وهي طريقة مكنته في بعض قصائده من استخدام الأسماء والمواقف والأحداث،ورموز موضوعية للتعبير عن آماله في التغيير والتجدد "ينظر: بلعلى، آمنة. أثر لرَّمز في بنية القصيدة العربيّة المعاصرة(دراسة تطبيقية). ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر؛ 1995م. ص: 11، 12.
(5) الأيوبي، ياسين. مذاهب الأدب العربي معالم وانعكاسات (الرَّمزية). ص: 212.

الفصل الثَّالث

كفاءة الغموض في المنظور القرائي العربي المعاصر

المبحث الأوَّل : كفاءة النُّقاد المؤيدين لغموض قصيدة (هذا هو اسميّ)

1- الدِّراسة النّقدية على مستوى البِنية الدّلاليّة

2- الدراسة النَّقدية على مستوى البِنية الإيقاعيّة

المبحث الثَّاني: كفاءة النُّقاد الرافضين لنتاج أدونيس من حيث :

1- موقفه من التُّراث

2 - مواقفه من اللُّغة الشِّعريّة

المبحث الأوَّل

كفاءة النُّقاد المؤيدين لغموض قصيدة (هذا هو اسمي)

تعدَّدت قراءات النُّقاد المعاصرين للنُّصوص الشِّعريّة العربيّة الحديثة و المعاصرة الغامضة، وتباينت نظراتهم في دراسة النَّص الشِّعري الواحد. وذلك راجع إلى مهارةِ كلِّ ناقدٍ وخبرته في الكشف والإبانة[1] ، ما أكسب بعض النُّصوص الشِّعريّة الغامضة تطوُّرا صاف بها في سماء الإبداع الشِّعري.

إنَّ تكثيف الشَّاعر لميكانيزمات الأداء الفنِّي في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، والمتمثِّلة في توظيف الرُّموز والأساطير، وتقمُّص الشَّخصيات وتبادل المدركات (الحواس)، واستدعاء حقل السِّينما وما يتضمنه من مونتاج ودراما وسيناريو[2]. ما كان لها لتطْفُوَ على سطح النَّص لولا جديَّة القارئ (النَّاقد) في القراءة والتَّأويل. فإذا كان تكثيف اللُّغة الشِّعرية وغموضها في النَّص دليل على براعة الشَّاعر وحذقه فإنَّ «الوقوفَ على أسرار هذا النَّص مهمَّة تستدعي في المتلقِّي خبرةً فنيَّةً ومعرِفةً واسِعَةً بأسرار الجمال»[3]. والتَّذوق الرَّاقي لهذا النَّص الشِّعري الغامض.

هذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: «إنَّ النَّصَّ لا يكشف أسرَارَه مالم يتهيأ له متلقٍ كالغوَّاص الماهر»[4]. ومن هنا توجَّب على النَّاقد في دراسته لنصوص الشِّعر العربي الحديث و المعاصر ألاَّ يكتفي بدلالتها الجاهزة السطحيّة، وإنَّما أن يغور في أعماق البنى التحتيَّة للقول الظَّاهر، حتَّى يتسنَّى له اكتشاف المعنى. وبذلك يساهم في إعادة إنتاج النَّص وتشكيله، وهذا ما نادت بها نظريات القراءة الحديثة فينتقل بهذه الممارسة من قارئ إلى ناصٍ واعٍ[*] بأمور الكتابة الإبداعيَّة الجديدة.

---

(1) ينظر: عبد الواحد، محمود عباس. قراءة النَّص وجماليات التلقّي (بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النَّقدي). دار الفكر العربي، القاهرة، ط1؛ 1417هـ، 1996م. ص: 41.

(2) الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 145.

(3) المرجع. نفسه. ص: 42.

(4) الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة في علم البيان. ص: 141.

(*) مصطلح شاع في الحقل القرائي يعني المبدِع الحقيقي للنّص أنظر: المرجع السَّابق. ص: 189.

إنَّ المطْلعَ العام الَّذي يهيمن على المدوَّنة الشِّعرية العربيّة الجديدة، مطلَعٌ ضبابيٌ غامضٌ يصل في بعض أحيانه إلى الإبهام والإغلاق، وهي سمة تربَّعت على عرش هذه المدوَّنة الشِّعريّة القائمة على أشعار ودواوين شعراء فحول كالسَّياب والبياتي وصلاح عبد الصبور و نازك الملائكة وأدونيس الَّذي نسب غموض الشِّعر العربي الحديث والمعاصر إلى القارئ، كونه عاجزاً عن تفهُّم الخطاب الشِّعري الحديث، وقاصراً عن التَّزود بالثَّقافة الَّتي تمكِّنه من شرح النَّص وفهمه. فيقول: « إنَّ الغموضَ ليس

في الشِّعر، وإنَّما في القارئ الَّذي أُلِف طريقةً معيَّنة من الفهم والتَّذوق وشكلا معيَّنا في التَّعبير، ثمَّ يفاجأ بشكل جديد ولابدَّ له لكي يفهم الشَّكل التَّعبيري الجديد من أن يُغَيِّر طريقته القديمة فيصدَم ويتَّهم الشِّعر-أي الآخر-بدل أن يتَّهم نفسه»[1]، فأدونيس كشاعر لا يرى في شعره تقصيراً ولا غموضاً، وإنَّما الغموض صفة صنعها القارئ المحدود الَّذي لم يفهمْ مراد الشَّاعر في قصائده الشِّعريّة، كقصيدة "هذا هو اسمي" الَّتي تعدَّدت طرق قراءتها من جهة كلِّ ناقدٍ.

إنَّ من أهمِّ الدِّراسات النَّقدية القرائيَّة المعاصرة المتناولةِ لقصيدة أدونيس"هذا هو اسمي"، دراسة النَّاقد كمال أبوديب في مقاله "الحداثة.السلطة. النَّص"، ودراسة النَّاقدة السُّورية خالدة سعيد في كتابها"حركية الابداع دراسات في الأدب العربي الحديث "، ودراسة النَّاقد العراقي علي جعفر العلاَّق وكتابه "في حداثة النَّصِ الشعري دراسة نقديَّة "، فضلاً عن باقي المقالات والمحاضرات النَّقديّة المتخصِّصة في حقول القراءة وجماليات التلقِّي.

أكسبت هذه الرؤى النَّقديّة فيضاً دلاليًّا للقصيدة الأدونيسية، ورفعت من قيمتها، كما حفَّزت القارئ العربي المعاصر على تقبُّل هذا النَّوع الجديد من الكتابات الشِّعريّة الثريَّة في معانيها وألفاظها ليعيد من خلال قراءتها تسطير الخطوط العريضة لمقياس ذوقه الَّذي مجَّد كلَّ واضح[2] من القول الشِّعري، أو كما يقول النُّقاد اعتاد أصواتاً لا يألف غيرها[3]. ليعلم أنَّ التَّذوقَ الحقيقي هو ما أتعب صاحبه في رحلة البحث عن المعنى في خلجات هذا النَّص واكتشاف جوهره بالتَّأويل، وهذا ما جعل قصيدة "هذا هو اسمي" و مثيلاتها تحيا وتتجدَّدُ مع كلِّ قراءة كانت دلاليَّة أو موسيقية إيقاعية.

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة). ص:250.

(2) كان الوضوح الميزةَ الغالبة على الشِّعر الجاهلي. ينظر: سنجلاوي، إبراهيم. « موقف النُّقاد العرب القدماء من الغموض ». ص: 187، 188.

(3) ينظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 189.

1- الدِّراسة النَّقدية على مستوى البِنية الدَّلاليَّة:

إنَّ الطَّابع الغالب على قصيدة أدونيس "هذا هو اسمي" هو الغموض الَّذي تلحَّفها؛ فهي عصارة أحداثٍ مؤلمة شهدتها البيئة العربيّة الفلسطينيّة مع العدوّ الصهيوني في شهر أكتوبر1967م[1]. وما أحدثته هذه الحرب من دمار وتشرُّد مسَّ العربي في عقر داره، الشيء الَّذي حرَّك كيان الشَّاعر في التَّعبير عن هذه المشاهد في قصيدته –الآنفة الذكر- بلغة موحيةٍ غامضةٍ تعكس داخله النَّفسي الثَّائر على كلِّ شيء وجد في هذا الواقع، وطلباً لتغييره وتحويله من عالم الظُّلم والكراهيَّةِ إلى عالم العدلِ والصَّفاء.

كان من جملةِ النَّقاد الذين استهواهم نصُّ أدونيس النَّاقدة والدَّارسة خالدة سعيد في كتابها "حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث "، لما يحويه نصُّه من معاني غامضةٍ دفينة ذات دلالات عميقة زاخرة؛ حيث بدأت الباحثة دراستها بطرح جملةٍ من الأسئلةِ المتَّصلةِ بهذا النَّصّ في إطاره الجمالي والفنّي مبنى ومعنى، فكان من بدايتها الأولى تطويق النَّص وحصره في نقاط حتَّى تَكشُف معنى قصيدة "هذا هو اسمي" الَّتي يقول فيها:

مَـــــأْحِياً كُـــــلَّ حِكْمَـــــةٍ هَـــــــــذِهِ نَـــــــــأْرِيْ

لَمْ تَبْقَ آيَة، دَمِي الْآيَة

هَذَا بَدْئِيْ

دَخَلْـــــتُ إِلَـــــىْ حَوْضِـــــكِ أَرْضٌ تَـــدُوْرُ حَـــوْلِيْ أَعْضَـــأْوُكِ [2]

وقفت النَّاقدة في مستهلِ تحليلها وقفةَ محاماة وتقبُّلٍ لكلام الشَّاعر لتجيب عن كلِّ الأسئلة الَّتي طرحتها دفاعاً عنه، فرأت أنَّ كلامه يحتاج إلى قارئٍ خبيرٍ[*]، واعٍ بمجريات الكتابة الأدونيسيَّة.

تتطلَّب الكتابة الشِّعرية الحديثة عموماً وكتابات أدونيس خصوصاً بُعْدَ نظرٍ وعُمْق تفكيرٍ في تأويلها، وافتكاك معانيها؛ فهي من النُّصوص الَّتي تلقى لقارئ

---

(1) ينظر: سبب كتابة أدونيس للقصيدة في كتاب أسيمة درويش. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). دار الآداب، بيروت، ط1 ؛ 1992م. ص: 79.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 223.

(*) "الَّذي يغدو النَّص بين يديه مادة أوليّة يفككها ويسدّ الثّغر في بنية النّص ثمَّ يعيد إنتاجه" أنظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 189.

صاحب قدرة وكفاءة على تأويله، عكس القارئ الاستهلاكي(*) والكسول الَّذي « ما زال ينام على حرير الأمجاد والكشوف الماضية، رفع شعار القناعة كنز لا يفنى واستراح عن طلب المغامرة في المجهول والمصيري، ترعبه فكرة العودة إلى البدء إلى البراءة»[1]، إلى عوالم الصَّفاء والطَّهارة، إلى عالم الحقيقة المطلق.

ومن هنا أُلزِم على قارئ النَّصّ الشِّعري الأدونيسي أن يكون مزوَّداً بثقافة تمكِّنه من تأويل كلامه والكشف عن معانيه الباطنيَّة الَّتي نوَّه بها في شكل ومضات، تومض ثمَّ تخفت. ليُبْقِيَ الشَّاعر الجوَّ لقارئه حتَّى يتسنى له فهمها من خلال مغامرته في البحث والاكتشاف.

وبذلك تغيَّر مسار حركة الإبداع الشِّعري، من بعد ما كانت القصيدة كتابةً وصفيةً يتحكَّم في عنانها الشَّاعر المنتِج الأوَّل لها إلى «إثارة دعوة للمغامرة والإبداع، والقارئ جزء لا ينفصل عنها. والقصيدة إمكان، خميرة لا تكتمل بغير القارئ؛ إنَّها تفاعلٌ معلَّقٌ طموحها أن تحيا بالقارئ»[2]، وعليه كان النَّص الشِّعري مزيجاً من رؤى الشَّاعر وإعادة إنتاج القارئ.

ترى النَّاقدة أنَّ النَّصَ الأدونيسي نصٌ يَشِعُّ بالتَّغيير والتَّجاوز[3] بحثاً عن عالمِ السّمو والرِّفعة، هذا ما تُبرزه دلالات البيت الأوَّل من القصيدة (**ماحياً** كلَّ حِكمةٍ هذه **ناري**)؛ إذ يعتلي مطلعها المحو و النَّار والجنون، وينتهي آخرها بالشَّرارة والنَّار. فأدونيس هنا يعيش بين عالمين عالم الحكمة وعالم الجنون واللامعقولية، وهذه ميزة عُرفت بها القصيدة الأدونيسيةِ الَّتي «تمحو الحكمة، وتبشِّر بالجنون والتَّساؤل بالمواقف العفويّة، بالمواقف المبتكرة، بالمواقف المتجاوزة، المتخطيَّة النَّاقضة الرَّافضة لحدود العقل»[4]، والمحلِّقة في عوالم الخيال واللامحدود واللامنطق.

ركَّزت النَّاقدة في دراستها على الجوانب الإيجابيّة الدَّاعية للثَّورة والتَّغيير والهدم، وهذا منزع تتنازعه جميع قصائد أدونيس ؛ فهو لا ينطلق من قصائد مسبقة للتعبير عن اللحظة الرَّاهنة، وإنَّما لكلِّ قصيدة حادثتها وحالتها. وهذا ما نلمحه في المقطع الأوَّل الَّذي توافدت فيه أربع دلالات (ماحيا، ناري، دمي، بدئي) تبشِّر

(*) وهو" القارئ السِّلبي الَّذي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرِّسالة" ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل النَّاقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصِراً). ص: 274.

(1) سعيد، خالدة. حركيَّة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث). دار العودة، بيروت، ط1 ؛1979م. ص: 94.

(2) المصدر نفسه. ص: 94.

(3) نفسه. ص: 93.

(4) نفسه. ص: 97.

بالثورة[1]، فلا نجد النَّار والدَّمَ إلاَّ في الحروب والمعارك، كما أنَّ بدايةَ الشيءُ توحي إلى العزم والصَّواب، والمحو معاكسة القبلي السَّائد ومخالفته، وهو بيت القصيد عند الشَّاعر، وعليه تترتَّب الثورة. فكلُّ كلمة وظَّفها إلاَّ وتعانقت مع مثيلتها في السِّياق لتشكِّل بؤرة واحدة هي التَّجاوز والنُّهوض.

يسير الشَّاعر في نصِّه وفقاً لحركةٍ تسلسليَّةٍ تتابعيَّةٍ يبدؤها بقوله: ماحيا كلَّ حكمةٍ، ثمَّ يعود إلى منبته الأصلي وهو المرأة الأم رمز الوطن بقرينة بعديَّة تمثَّلت في قوله (وطني راكض ورائي كنهرٍ من دمٍ)، ثمَّ يستحضر الطُّوفان لتنظيف وغسل هذا الماضي[2] الَّذي أنهكه وأغلق عليه جميع منافذ النَّجاة، فما كان أمام هذا الثَّائر سوى الصراخ (قادرٌ أن أغيّرَ: لغم الحضارة، هذا هو اسمي) [3].

وظَّف أدونيس في قصيدته مجموعة من تقنيات الكتابة الشِّعرية الحداثية،كالمفارقة وبقع البياض والتِكرار الَّتي زادت في غموض هذه القصيدة الممثِّلة للانكسار الأدونيسي في تعبيره عن المواقف الأكثر استهدافاً للذَّات العربية. خصوصا مع المقطع الثَّاني الَّذي لفت انتباه الناقدة -خالدة سعيد- الَّتي وقفت وقفة متأنية أمامه، فهو« يسير في حركة لولبيَّة هابطة »[4]، مثلتها أبياته السِّت.

ثمَّ تعلو الذَّات الشَّاعرة في التَّعبير بروحٍ عالية، ليفاجئ قارئه بدفقة قلبت كل موازين الفهم والتقبُّل، غاية تخييب آمله في الوصول إلى الدلالة، وقبض خيط البيت من أخيه. الأمر الَّذي جعله يتساءل ماذا يقصد الشَّاعر في بيته (وطني راكض ورائي كنهرٍ من دمٍ) ؟ وهي مفارقةٌ بَيْن ساكنٍ ومتحركٍ (الوطن والنهر)، تجاوزت كل أنماط الصُّورة البلاغيَّة المتعارف عليها. ولذلك ثار عليه ونعته بالغموض في كلِّ مرّة.

لم يسع الشَّاعرَ -في وصفه التَّجريدي – غيرُ هذا النَّهر في تعبيره عن هموم وأحزان الوطن العربي الشَّاسع، فهو ممتدّ كامتداد النَّهر، إلاَّ أنَّ مادة جريانه دم غطى وسيغطي ما بقي منه، ليصلَ إلى تغطية

أجزاءٍ أخرى[5]. ثمَّ يُعاكس أدونيس القارئ مرَّة أخرى بصورة تستعصي على الفهم والتخيُّل، في قوله (جبهة الحضارة قاع طحلبي)، وهي مفارقة مستحيلة ؛ إذ شتان بين الجبهة والقَاع.

---

(1) سعيد، خالدة. حركيَّة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث). ص: 97.
(2) المصدر نفسه. ص: 99.
(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 224.
(4) المصدر السَّابق. ص: 103.
(5) سعيد، خالدة. حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث). ص: 103، 104.

ممَّا يتراءى لنا أنَّ أدونيس من الشُّعراء الَّذين يضعون القارئ أمام مجموعة من الدَّلالات المتضادَّة والمتعاكسة الَّتي لن ولم يفهم معناها، إلاَّ إذا استند على دراسات قبليَّة تمهِّد طريقه في عملية الفهم والتأويل وعليها يبلغ مراده، ويروي عطشه بعد طلبه الواسع، ويستمتع بهذه المفارقة الجميلة الَّتي بعثها الشَّاعر.

فبعد أن يجري نهر الدَّمِ رمز الثَّورة الذي غطَّى الوطن باللَّون الأحمر، يواصل النَّهر امتداده لغمر الحضارة بأكملها، لتتخضب بلونه الأرجواني ويعمُّ الدَّم في كلِّ مكان، ولذلك «يثور على هذه الحضارة»[1].

تصل النَّاقدة في نهاية تحليلها إلى نتيجة ترى فيها أنَّ قصيدةَ أدونيسَ شبكيةُ الاتجاهات باعتبار أنَّ « محاورَ متعددة تتقاطع فيها، ويبدو هذا أكثر انسجاما مع صوفيَّة أدونيس الَّتي تصالح الأضداد وتلحُّ على تعانق الإنسان والأشياء»[2]، فغاية الشَّاعر هو التَّغيير وتمجيد الثَّورة، وشحذ ذاتية العربي للتطوُّر والرُّقي ونبذ الإستعمار. وهذا ما يزخر به نصُّه المليء بالإيماءات ذات النَّفس العميق، وقد أخذت أبعاداً وتأويلاتٍ أخرى أَثْرت القصيدة من جوانب متعدِّدة.

إلى جانب دراسة النَّاقدة "خالدة سعيد"، نجد من نقادنا المغاربة من أغواهم النَّص الأدونيسي فانثالوا عليه قراءةً وتأويلاً، ومن بين الدِّراسات النَّقدية الهامَّة الَّتي أثْرت هذا النَّوع من الكتابة الشِّعريّة الحديثة والمعاصرة دراسة النَّاقد المغربي محمَّد بنيس الَّذي تناول قصيدة "هذا هو اسمي" من جانبين.

تعلَّق الجانب الأوَّل بالجانب الشَّكلي(الموسقى والإيقاع)، ليُوَلِّيَ اهتمامه في الجزء الثَّاني بالمضمون الَّذي اشتغل فيه على خصيصة جماليَّة مركزيّة واحدة في النَّص؛ ألاَ وهي النَّص الغائب كما سمَّاه[3] أو التَّناص. وما له من أريحيَّة في إضفاء صفة الشِّعرية على النَّص الشِّعري عموماً والنَّص الأدونيسي خصوصاً. وبذلك كانت قصيدة أدونيس"هذا هو اسمي"مثالاً لائقاً للتمثيل؛ حيث تتداخل

فيها نصوص إسلاميَّة أوخطابات عربيَّة قديمة وحديثة، ثم نصوص أروبيَّة حديثة تشابكت فيما بينها، لخلق نصٍّ واحدٍ[4].

بدأ النَّاقد قراءته للقصيدة من عنوانها الَّذي اعتلى صرحها، فرأى أنَّه تناصٌ قد استدعاه الشَّاعر من الرَّافد الدِّيني الأسمى المتمثِّل في القرآن الكريم المشتمل على تِعداد أسماء وصفات الله تبارك وتعالى، مبرِّراً كيفية تحوُّل الأسماء القدسيَّة إلى اسم

---

(1) المصدر نفسه. ص: 104.
(2) نفسه. ص: 106.
(3) بنيس، محمَّد. الشِّعر العربي الحديث (الشِّعر المعاصر). دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2؛ 1996م، ج03. ص: 191.
(4) ينظر: المصدر نفسه. ص: 191.

واحد وهو « تحوُّلٌ يتدخَّل فيه قانون الحوار الَّذي أساسه القلب والنَّفي والتعارض»[1].والتَّغيير لطبيعة الأشياء.

فالشَّاعر بكلامه هذا قد عكس كلَّ شيء عن مساره الأوَّل؛ إذ كان من أصول التَّشريع والدِّين الإسلامي الحنيف طلب الحكمة، لنجدَ في بيته الأوَّل "ماحيّاً كل حكمةٍ" تغيُّراً كليّاً عن المعنى الدِّيني، ومن ثمَّ كان العنوان ركيزة نفي وقلب وتحوُّلٍ.

مزج أدونيس في قصيدته بين مجموعة من النُّصوص الدينيَّة والنُّصوص الصُّوفية المتداخلة والمتَّحدة مع بعضها البعض غايةَ تشكيلِ نصٍ واحدٍ، فنرى أنَّ كلمة المحو في بيته الأوَّل (ماحياً)، في اتِّحادها

مع لفظة(قادر) وهي في الأصل إسم من أسماء الله الحسنى (المقتدر /القادر)، قد ارتبطت «بالتَّغيير [الَّذي أفقدها تلك المنزلة المعروفة بها قبل هذا الارتباط] فلم تعد من أسماء الله الحسنى (قادرٌ أن أغيّر) »[2]، ثمَّ إنَّ ولع الشَّاعر بأعلام أهل التَّصوف والعرفان جعله يستدعي مقولاتهم عن المحو والسُّكر والوجد والصَّحو وغيرها، وهي ألفاظ تعبّر عن فناء المحبِّ في روح من أحبّ، والاتِّحاد معه، فقد وجد لابن عربي وصيَّة يقول فيها: «انس ما علمْتَ وامحُ ما كتبتَ وازهد فيما جمعتَ»[3].

يتأمل النَّاقد محمَّد بنيس قول أدونيس (**ماحياً كلّ حكمةٍ هذه ناري**)، فيتساءل ما غاية الشَّاعر في ربطه بين المحو والنَّار؟، وإن كانت النَّاقدة خالدة سعيد قد فسَّرتها بنار الفدائي الفلسطيني الوهب دمه آيةً في سبيل الحبِّ والتَّحرُّر[4] وهو موقف مختلف عند بنيس، وهذا ما جعل النَّص يتعدَّد ويتجدَّد بالتأويلات المقاربة للقصيدة الأدونيسية.

عاد النَّاقد في تحليله لقول أدونيس (**ماحياً كلّ حكمةٍ هذه ناري**)، إلى المعجم الصَّوفي ليتبيَّن حقيقة المحو وعلاقته بالنَّار، فرأى أنَّ الشَّاعرَ قد وظَّفه من أجل القلب والتحويل المنبيء بالانتصار والتمكُّن فيكون « هذا المحو المضاد لاختيار الصُّوفي، مجتلب من قلب الدَّلالة الدينيَّة للنَّارِ الَّتي منها خُلق الشَّيطان (...) واجتلاب هذا القلب للدّلالة الدينيَّة مثبَّت في قصيدة رامبو (فصل في الجحيم)؛ حيث الابن العاقّ (le mouvais Sang) يكون مصدر كل الانقلابات النصيَّة، فأن يصبح الدَّم الشَّخصي آية، معناه أنَّ الانتصارَ لدم وحشيّ أو دمٍ ثالثٍ سلطة كل بدايةٍ وكلُّ كتابةٍ، وهذا التداخل

(1) نفسه. ص:191.
(2) نفسه. ص:191.
(3) نفسه. ص: 192.
(4) ينظر: سعيد، خالدة. حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث). ص: 99.

النَّصي المكثَّف يَكشُف لنا عن أهمية قلب الخطاب الدِّيني عبر مقاطع النَّصِ »[1]، ولذلك اتَّخذه أدونيس ملجأ في تكثيف دلالات النَّص المتشابكة.

وإلى جانب الخطاب الدِّيني نجد خطابات أخرى، قد تمَّ حبكها بإحكام في نصِّ أدونيس "هذا هو اسمي" كالخطاب الثَّقافي[2].

تشعَّبت ثقافات أدونيس العربيّة والغربية، واتَّحدت في خلق هذا النَّص الثَّوري المفعم بالحوار المتعدَّد. فتارة نجده يتمسَّك بالحوار الديني واللُّغة الأم، ثمَّ يغيِّر من استراتيجيَّة الكتابة فيُغيْرُ على كلِّ اللُّغات والخطابات الثَّقافيّة الأخرى[3]، وهذا مانوَّه إليه في قوله (يَكسُر الأغاني ويَقلَع الأبجديَّة) [4]، فالشَّاعر هنا حامل لخطاب آخر قائم على كسر السَّائد والمتعارف؛ إذلم يعدْ يُعنى بالموسيقى الخارجيَّة من وزنٍ وقافيةٍ، ولم يَعُدْ ينظر إلى قُدسيَّة اللُّغة، وإنَّما تبنَّى خطاباً آخر يفارق الخطاب الكلاسيكي، وهو الخطاب المحيِّر والمعجز الذي جعله ينهض، ويتحرَّك في عزيمة بعد المتاه فيقول: "ملذاتي أمشي بين المحيَّر والمعجز أمشي في وردة"[5].

إنَّ توظيفَ الخطاب الثقافي في قصيدة "هذا هو اسمي " من آليات الكتابة الأدونيسيّة الجديدة القائمة على المساءلة والكَشْف[6]، وبناء عليه كان الحوارُ المكوّنَ الرئيسي المهيمن على هذا النَّوع من الكتابة الَّتي جمع صاحبها في نصِّه بين ثقافتين ثقافة الحاضر؛ وهي الثَّقافة الغربية وثقافة الغائب وهو التراث. ولعلَّ السَّبب الوحيد في هذا المزج يعود إلى مسايرة العملية الإبداعيَّة الحاليَّة المتطلِّبة لرؤيا الأمور من زواياها البعيدة الغائرة قصد تغييرها وكشفها.

اتَّخذ الشَّاعر من الخطاب الثَّقافي ذريعةً للدخول في خطاب آخر فرض وجوده في هذا النَّص الثَّوري المصيري، وهو الخطاب السِّياسي[7]، فالقصيدة قيلت بعد حرب أكتوبر1967م لتعبِّر عن موقف سياسي جمع فيه الشاعر بين عناصركثيرة (الدِّين و الثَّقافة...) ولأجله أتى قاموسه الشِّعري مثقل برموز ثوريّة، سياسيَّة مبثوثة هنا و هناك.

---

(1) بنيس، محمَّد. الشِّعر العربي الحديث (الشِّعر المعاصر). ص: 192.
(2) المصدر نفسه. ص:192.
(3) ينظر: نفسه. ص: 192.
(4) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 228.
(5) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 230.
(6) أنظر: أدونيس، علي أحمد سعيد. الثَّابت والمتحوِّل (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب صدمة الحداثة والموروث الشِّعري). ج4. ص: 150
(7) ينظر: بنيس، محمَّد. الشعر العربي الحديث (الشِّعر المعاصر). ص: 193.

نجد من بين الرُّموز السِّياسيّة في النَّص قوله: "لملمت تاجا"[1]، "سيف التاريخ يكسر في وجه بلادي"[2]، "جيش من وجوه مسحوقةٍ يعبر التَّاريخ"[3]، "أسلم واستلم"[4]، ثمَّ توارت عن الأنظار، وغيَّمت دلالة الانحطاط واليأس، لتمحو إشارات هذا النَّص السياسي الغائب[5] الَّذي يفتخر بالنَّهضة والتَّحديث في العالم العربي، فتظهر المدينة جيفة، ويفتخر بالتَّاريخ فإذا هو أسراب جرادٍ، ويفتخر بالحريَّة والمساواة و العدل؛ فإذا القتل وحده متحدِّثٌ : "قتلوه...لا لن أتحدث عن موت صديقي" ، "قتلوه لن أفوه بأسماءِ شهودٍ أو قاتلين"[6]، وصولا إلى استحكام السُّلطة وتمركزها في البلاد العربيَّة، دينا وسياسة، وهو ربط وثيق بين الدِّين والخلافة.

يحي الشَّاعر بربطه هذا الصُّورة الماضية للتاريخ العربي أيام الخلافة العربيّة المهيمنة على الشرق والغرب؛ علماً ودِيناً وسياسةً وعدلاً، فيتكلَّم بالعدل الوهميّ الَّذي قدَّمه الغزاة للمضطهدين العرب،

بقوله: "وضع السيد الخليفة قانونا من الماءِ"[7]، إلى أن يتحوَّل هذا العادل إلى دجالٍ أوهم العرب بأشياءٍ، لكنَّها بقيت مجرَّد حبرٍ على ورقٍ، وهذا ما نلمحه في قوله: "قبر الدَّجال في عينيه شعباً" "و نبش الدَّجال في عينيه شعباً" [8].

إنَّ من بين ما تميَّزت به قصيدة " هذا هو اسمي"، أنَّها مجموعة من خطابات تداخلت فيما بينها للتعبير عن موقف تفطَّر له قلب الشَّاعر؛ بحيث يكون الخطاب الدِّيني هو المهيمن على كلِّ هذه الخطابات، والمنتج لها[9].

إنَّ قراءةَ الناقدِ محمَّد بنيس لهذا النَّص من جانب التَّناص، قدَّمت له رؤية أخرى كانت مستبعدةً في القراءة النَّقدية المعاصرة، وهذا دليل على غزارة النَّصّ الشِّعري الغامض الَّذي استحضر فيه الشَّاعر مجموعة من الخطابات المتباينة لتكوين خطابٍ واحد، يعكس مواقف الإنسان الثائر المكافح الممجِّد للتضحية بالنَّفس والنَّفيس ونبذ الرُّكون والذِّلة. وما المحو والدَّم إلاَّ رموز دالةٌ كانت قد وظِّفت في قصائد الحلاَّج وابن الفارض والبسطامي وغيرهم. وبهذا اكتسب نصُّه فيضاً دلالياً، لم يسعه تفسيرٌ واحدٌ.

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 229.
(2) نفسه. ص: 229.
(3) نفسه. ص: 230.
(4) نفسه. ص: 230.
(5) ينظر: المصدر السَّابق. ص: 193.
(6) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 233.
(7) المصدر نفسه. ص: 233.
(8) نفسه. ص: 236.
(9) ينظر: بنيس، محمَّد. الشعر العربي الحديث (الشِّعر المعاصر). ص: 194.

نالت قصيدةُ "هذا هو اسمي" إعجاباً من لدن باحثين آخرين،كالباحثة أسيمة درويش الَّتي أفردت لها دراسة سمَّتها بـ"مسار التَّحولات دراسة في شعر أدونيس".

انطلقت الباحثة في تفتيتها لدلالة قصيدة "هذا هو اسمي"، والكشف عن معنى معناه المغيَّب تحت هذا الرُّكام من الفوضى والتَّداخل النَّصي«من منظور تأويلي يصدر عن شغف الالتحام باللُّغة، وولوج الجسد الحيّ للنَّصِ، لتحسُّسِ نبضه في الظَّاهر والباطن، والارتحال إلى مكامن السِّرّ في كهوفه الدَّاخلية، ومنابعِ الفيض في انبثاقاته الإبداعيّة، في محاولة لاستشفاف المُعِيْنُ بالبِكر للشُّعور الانساني الَّذي يجسِّده الشِّعر في أبهى تصويرٍ للخلق الإبداعي»[1]، القائم على فنيَّات اللُّغة الشِّعرية الَّتي يبنى عليها النَّص الشِّعري من تناصٍ وغموضٍ ، ومفارقةٍ... ، وعليها يَحكم النَّقاد بجماليَّة النَّص، وبانعدامها لا يتفاضل الشِّعر عن النثر.

ركَّزت الباحثة في بداية دراستها على عنوان قصيدة "هذا هو اسمي" الغامض[2] لتبدأ في محاورته، واستنطاق دلالته الصَّامتة، وذلك لِمَا يحمله العنوان من تفسيرٍ واحتمالاتٍ تضاربت حولها وجوه النَّظر في القراءة المعاصرة؛ إذ هو سمة التجديد في القصيدة العربيّة الحديثة والمعاصرة. فقديماً نظم الشُّعراء القصائد الطوال كالمعلَّقات، الوحشيَّات، المفضليَّات...إلخ، لكنَّهم لم يعنونوها؛ لأنَّ العنوانَ يجعل القصيدة تنحصر في موضوع واحدٍ.

هذا ما خالفه شعراء الرُّؤيا المعاصرون كالبيَّاتي والسَّياب وأدونيس الَّذين يبتدؤون قصائدهم بعتباتٍ نصيَّةٍ وعناوين غامضةٍ، وهي كلماتٌ ضبابيَّة تَخْرُج من أعماق الذَّات المنكسرة الَّتي لم يُعنها على مُسايرَة هذا الواقع، إلاَّ خرق قوانين اللُّغة الشِّعرية وتحريك قواعدها، وما تفجيرها[*] في لغةٍ جديدة إلاَّ غاية في« تحريرها من أصلها الوضعي وثباتها السَّابق، وصولا بها إلى درجة اللامعنى (الصِّفر)؛ حيث تتحوَّلُ إلى إشارةِ حرَّةٍ مشحونةٍ بالمدلولات الغائبة والدَّلالاتِ اللانهائية»[3]، وفي هذا العمل تغيير وتحويل وثورة على صعيد البناء اللُّغوي.

يبقى هذا من جملة ما تميَّزت به الشِّعرية العربيّة المتجاوزة لكلّ أنماط التَّعبير العادي و التحوُّل للابداع الفنِّي«الَّذي يدعو إليه أدونيس في الكتابة الجديدة، لا يكون في النَّص الموازي للواقع أو المحاذي له؛ بل يكون باستقطاب الواقع بكلِّ عناصره

---

(1) درويش، أسيمة. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). ص: 77.

(2) ينظر: المصدر نفسه. ص: 80.

(*) كثرت هذه المصطلحات المعبِّرة عن خرق قانون اللّ ُ ُ غة ومخالفة مألوفها إضافة إلى التشوير، والشّحن والمقصود منها كما يراه نقدة النَّص الشِّعري أن يخلق الشَّاعر في اللُّ ُ غة مفردات جديدة(...) بل المقصود أنَّه يتعامل مع مفردات اللُّغة بطريقة بسيطة" أنظر: اسماعيل، عز الدّين. «مفهوم الشّعر في كتابات الشُّعرا المعاصرين». ص: 55.

(3) المصدر السَّابق. ص:81.

المتفاوتة إلى زمن الكتابة لإثارة جدليَّةٍ دائمة بين علاقات التَّحول والتَّكوين»[1]. فمن العنوان يدرك القارئ أنَّ الذَّات العربية ذوات تحمل كلَّ هموم العربي الفلسطيني وما يعانيه العرب؛ فهي جامحة إلى الثَّورة والتَّغيير على كلِّ ما هو كائنٌ.

على ضوء هذا الكلام يفهم القارئ أنَّ أدونيس إنَّما جاء بقصيدة "هذا هو اسمي" ليغيِّر الأطر الَّتي بنيَّت عليها الشِّعرية العربيّة التراثية؛ أيّ «ليهدر دم النَّص التقليدي فيفجِّره ويبعثر وحداته، مستبيحاً بدايات الجملِ ونهاياتها، مزعزعاً قواعد بنائه من الدَّاخل، كي يتمكَّن من هدمِ الأسوارِ حول المتخيّل التَّاريخي ومن إسقاط أقنعةِ التَّاريخ ومحظوراته، وتفتيته لإعادةِ بنائه عبر هدم القصيدةِ، وتفجيرها وإعادةِ تشكيلها»[2]، وهذا مايظهر في مقطعه الأوَّل.

ترى الباحثة أسيمة درويش أنَّ بيت القصيدة المتمثِّل في قوله :"ماحياً كلَّ حكمةٍ هذه ناري" هو ميزة الثَّورة والتَّغيير الَّذي يريدهما أدونيس من خلاله قصائده الشِّعرية، وهذا ما جعل القصيدة تتوهَّج دلالتها في التَّجديد عن طريق عنصر المحو، وهو إشارة القلب والتَّحويل الَّذي صادف بنية اللُّغة الشِّعرية في حالتها المتحرّرة، فأدونيس كما تقول: «يخصِّب الجملة بالمحو كي تنتجَ عدَّةَ جملٍ»[3]، يختلف القراء في فهمها واكتشاف دلالتها الدّفينة.

بذلك، يكون البيت الأوَّل كردِّ فعل من الشَّاعر الثَّائر على العدوان الإسرائيلي الَّذي عاث في الأرض فسادً. ولَـمَّا كان الموقف الشِّعري ثورياً نهضوياً، كثَّف الشَّاعر لغته الجديدة لتشير أكثر لم تقول[4]؛ حيث شكَّل حديثه مفارقات. يوميء بالكلمة ويباغت بأخرى لتأخذ القصيدةُ موجة من التذبذبات غير المستقرَّة. وهو ما نلحظه في تشابك الأصوات بعضها ببعض، صوت الأنا الثَّائرة مع ضمير الجمع للمخاطب (نحن) وما ذلك إلاَّ تعميق وتكثيف لدلالة النَّص، وهذا ما نجده بكثرة في النَّص الأدونيسي المليء بالأفعال والأسماء المتكاثفة فيما بينهاكـ(دخلت، تدور، أصرخ، ماحياً، حولي، انصهرنا، طفونا، ترسبنا...) وهي أصوات متداخلة فيما بينها «الصَّوت الثَّوري والصوت الجماعي، وصوت الانحسار وصوت الانهيار الكامل »[5]. فالقصيدة تسير في مضمار مستقيم، إلاَّ أنَّ بعض الحركات تميل عنه لتعود إليه.

---

(1) درويش، أسيمة. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). ص: 80.
(2) المصدر نفسه. ص: 79، 80.
(3) نفسه. ص: 83.
(4) اسماعيل، عز الدّين. «مفهوم الشّعر في كتابات الشُّعراء المعاصرين». ص: 55.
(5) ينظر: درويش، أسيمة. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). ص:87، 88.

تؤكدُّ الباحثة في هذا الشَّكل على المستوى اللُّغوي[1]، ولذلك نراها تتبع حركة الأسماء والأفعال في قصيدة أدونيس، من حيث الإعراب والبناء مصنفةً حركة الأفعال والأسماء المتشابهة فيما بينها ظاهرياً، كقوله: (بدئي / لنبدأْ)؛ فهو يشير في بداية الكلام ببدئه وعزمه على الثَّورة والتغيير، ثم يعمِّم قوله بالجماعة، وهي براعةٌ أسلوبية قويَّة، مزج فيها الشَّاعر نفسه مع الجماعة.

أيّ أنَّ الشَّاعرَكراءٍ يرى مالايراه غيره[2] يبادر بالفعل أوَّلاً، ثمَّ تتَّبعه الجماعةُ كماهو ملاحظٌ في الفعل (لنبدأ) الَّذي غاب فاعله واستتر (نحن) للدَّلالة على الاستمراريّة والدَّوام، المتحقَّق بالفعل الماضي البعدي (التقينا)؛ وهو مراوغة جميلة من لدن الشَّاعر، استحضر فيها زمنين الماضي والمضارع، إلاَّ أنَّ صيغة الماضي في الفعل التقينا تدُّل على حصولِ فعل اللِّقاء وتمامه؛ لأنَّ الشاعرَ قد استدعى الزَّمن الآتي من غيبه؛ أي أنَّ المستقبلَ الَّذي سيتحقَّق فيه الفعل الثَّوري التَّحويلي[3]. فنفس الشَّاعر تواقة إلى المستقبل الواعد و الولادة الجديدة الَّتي حصلت بفعل الماضي (التقينا) إلى زمنه الحاضر(لنبدأ)، وهي مفارقة قامت على أنقاض الأفعال في زمنها المتباعد.

كان نصُّ أدونيس نصاً غامضاً، شائكاً، مازال يُقَدِّمُ لقارئه أشياءً لم تكتشفها الدِّراسات النَّقدية العربية المعاصرة، وهذا ما جعل النُّقاد يحكمون على هذا النَّص بالدَّيمومة والاستمرار؛ فهو نصٌّ مفتوحٌ على القراءات. كلّ قراءة تحاول تقريب بعض مفاهيمه المتشابكة الَّتي تمَّ حبكها بإتقان في النَّصِّ الأدونيسي عموماً.

ويبقى الغموض والغياب والبياض في القصيدة «جناحاً يحلِّق به الشَّاعر الحديث والمعاصر إلى ما وراء اللُّغة وإلى لغة اللُّغة. هكذا يجابه الشَّاعرشيطان اللُّغة، ويغالب سلطته بتعاويذ يكتبها في بقع البياض بحبرٍ مفرَّغٍ من اللَّونِ وتمائم تحملها كل العناصر الغائبة عن النَّص. فالقصيدة إذن مستمرَّة والفيض لم يتوقف عن التّدفُّق»[4]، لِمَا تحمله بقع البياض من تأويلات يتمدَّد معها النَّص ويستمر.

أخذ نصّ أدونيس "هذا هو اسمي" اهتمامَ النُّقاد العرب المعاصرين على صعيد البناء اللُّغوي الدَّلالي الَّذي تفتَّقت منه آفاق أخرى، فتحت شهيةَ آخرين على الصعيد الإيقاعي، فتتبعوا حركة هذه الموسيقى وهذا الإيقاع في هذه القصيدة الشبكيَّة الغامضة.

---

(1) المصدر نفسه. ص: 90.
(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. زمن الشِّعر. ص: 284.
(3) ينظر: المصدر السَّابق. ص: 90.
(4) درويش، أسيمة. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). ص:207، 208.

2. الدِّراسة النَّقديّة للقصيدة على مستوى البِنية الإيقاعيَّة:

كانت قصيدةُ أدونيس مَعبرًا يطلُ على عالم أدونيس الجواني[1] الرَّافض والثَّائر على كلِّ ثابت في الشِّعر العربي، وما قصيدة "هذا هو اسمي" إلاَّ نقطة تحوُّلٍ في الكتابة الشِّعريّة المعاصرة، القائمة على تثوير اللُّغة السَّائدة وتفجيرها لإعادة بناء نصِّه الَّذي قدَّم فيه حصيلةً مشهديةً تصف ما جرى للبلدان العربية المحتلة من فلسطين وغيرها، وما وصلت إليه الذَّات العربية من مهانة وتقهقر.

ومن أجل ذلك اقتصر تعبيره على لغةٍ موحيةٍ، إشاريةٍ، تعلوها نبراتٌ موسيقيةٌ حادَّةٌ، كان قد نظمها بدم قلبه، مخالفاً بها الأطر الخليليّة التراثيّة من أوزانٍ وبحورٍ إلاَّ القليل، باعتبارها موسيقى خارجية، ليركِّز الشَّاعر بدوره على الموسيقى الدَّاخليّة المُوغلة في أعماق هذا النَّص والمتحكِّمة في توازنه وديمومته. وهذا ما يتميَّز به النَّص الشِّعري الأدونيسي الَّذي «يستمدُّ أصوله من موسيقيّة اللُّغة العربية، ومن طريقة التَّعبير(...)التي لاتمثِّل الوزنيّة الخليليّة إلا بعضاً من جوانبها»[2]، فلم يهمل الشِّاعرالحديث والمعاصر الجانب العروضي، وإنَّما اقتصر على أشياء وأبعد أشياء أخرى.

وممَّا لاريب فيه أنَّ من أهم عناصر تشكيل البِنية الموسيقيّة الدَّاخليّة للنَّص الشِّعري الإيقاع الَّذي تَمَرْكَزَ في القصيدة العربيّة الحديثة والمعاصرة؛ إذ هو وجه من وجوه التَّغيير الَّتي أرادها الشَّاعر، وتشكله في رقعةِ النَّص لا يستقيم إلا إذا تحرَّر الشَّاعر من العوائق الَّتي تقف أمامه كونه أمير كلام[3]، يدع تعبيره موقوفا لما تمليه دفقته الشُّعورية النَّابعة عن تجربةٍ شعريةٍ عاشها الشَّاعر، واكتوى بنارها. بذلك أضحت موسيقى الشِّعر الجديد تستجيب لإيقاع هذه التَّجربة[4]، وهي موسيقى ترتبط ارتباطا وثيقا باللُّغة الشِّعرية.

كانت دراسةُ البِنيةِ الإيقاعيةِ في القصيدة العربيّة الجديدة (الحديثة والمعاصرة)، عموما وقصيدة أدونيس "هذا هو اسمي" خصوصاً، مدار استقطابٍ لدراساتٍ نقديّةٍ انهالت عليها بالشَّرح والتَّأويل، ما جعل الحقل القرائي يزخر بقراءاتٍ، كشفت عن بعضِ الجوانب الغامضة في القصيدة من وجهتها الموسيقيّة.

---

(1) ينظر: سعيد، خالدة. حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث). ص: 100.
(2) أدونيس. علي أحمد سعيد. سياسة الشِّعر. ص: 73.
(3) القرطاجني، حازم أبو الحسن. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، ص: 143، 144.
(4) ينظر: أدونيس. مقدمة للشِّعر العربي. ص: 116.

ومن بواكير الدِّراسات النَّقديّة نذكر دراسة النَّاقد العربي الفلسطيني "كمال أبو ديب" الَّذي انطلق في تحليلها من وجهة إيقاعيَّة بحتة.

بدأ النَّاقد في تحليله لنصِّ أدونيس "هذا هو اسمي"، من تتبع مسار حركةِ البحر واقتفاء أثره في مقطعٍ واحدٍ، فرأى أنَّ القصيدةَ بعد ما شكَّلت مشبكا دلاليًّا في دراسات سابقة[1]، أضافت اشتباكا آخر في بِنيتها الإيقاعيّة؛ وهو تداخل الأبيات الغنائيّة الموزونة المصطبغِ بحرها من تفعيلات بحورٍ عديدةٍ[2] هذا من جهة، ومن جهة أخرى اشتمال النَّص على مقاطع نثريَّة كانت سبباً في خلق درجةٍ عاليةٍ جدًّا من اللبس والكثافة الإيقاعيين[3]، ولذلك جاءت البِنية الموسيقيَّة لنصِّ "هذا هو اسمي" معقدةً. فالشَّاعر يبدأ نصَّه بنبرةٍ عاليّةٍ يطوي بها صفحات الماضي المؤلم، ليتجاوزه إلى النُّ ّهوض والثَّورة على القيم الثَّابتة، بدءًا باللُّغة الَّتي انبجست منها عيون الإيقاع الصَّافية.

تعلو النَّبرة الإيقاعيّة الصَّاعدة في بداية القصيدة الأولى المنبئة بقدوم الشَّاعر، وطمسه للمقدَّسات المعهودة عن طريق المحو والدَّم، وهما رمزان للثَّورة والتَّغيير.ثمَّ تخمُد شرارة هذه النبرة وتخْفُت ليقوم بديل آخريحفظ رتابة الأوَّل و«هنا يغدو الإيقاع موجة مندفعة، منحسرة، ليّنة، عنيفة، تمتزج فيها الذَّروة بالقرار ويتَّحدان لتتفجَّر منهما معا إمكانات إيقاعيّة جديدة،كلُّ موجةٍ تختزن موجات تنفرج عنها، ثمَّ تعود إلى مداها المندفع الأوَّل، خالقة من هذه العودة أيضا واقعاً إيقاعيّا جديدًا، وما إن تكتمل استدارة هذا الإيقاع التوليدي، حتىَّ يندفع تيار إيقاعي مغايرتماما وحيد الخطِّ، فتشكِّل القصيدة بذلك بُنية إيقاعيّة، مشحونةً بالتَّوتر والاندفاع»[4].

هذا ما تفرَّدت به القصيدة، كونها مزيجاً بين ذا وذاك، بين إيقاعٍ بدئيٍ تعلوه نبرة صاعدة، وآخر رتيب يومض ثم يخفت فتتعدَّد معه الدَّلالة الَّتي تحرِّك النَّص ، لتُصيِّر أبياته في شكلٍ عنقوديٍ حلزونيٍ.

تتوالى أبيات النَّصِّ وفقاً لنمط عروضيٍ رتيبٍ، يشوِّق المتلقِّي ويحفِّزه على القراءة السَّليمة للأبيات في تسلسلها العروضي الَّذي تحيد عنه بتفعيلاتها لتعود إليه، وهذا ما قوَّى إيقاعها، وقد أحسن الشَّاعر تشكيل النَّمط الإيقاعي ببحر الخفيف[5]، الَّذي تبيَّن لنا من بعد عملية التَّقطيع العروضي لعدد من أبيات القصيدة[1]، وهي قوله :

---

(1) الدِّراسات القبليَّة الَّتي تناولناها في ثنايا البحث(خالدة سعيد. محمَّد بنيس. أسيمة درويش).

(2) استند كمال أبوديب في دراسته للبِنية الإيقاعية لقصيدة "هذا هو اسمي" على دراسة النَّاقدة خالدة سعيد التي رأت أن عددا من تفعيلات بحور أخرى مستدعاة في القصيدة فهي تبدل شخصياتها بين مقطع ومقطع، كبحر البسيط والمتدارك والمديد والرَّمل.

(3) ينظر: أبوديب، كمال. «الحداثة، السلطة، النَّص ». ص: 51.

(4) أبوديب، كمال. «الحداثة، السُّلطة، النَّص ». ص: 51.

(5) الَّذي جاء وزنه في الدائرة الرَّابعة: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن.

ماحيـــــاً كُـــــلَّ حِكْمَـــــةٍ هَـــــــــذِهِ نَـــــــــاْرِيْ

لَمْ تَبْقَ آيَة، دَمِي الْآيَة

هَذَاْ بَدْئِيْ

دَخَلْـــــتُ إِلَـــــىْ حَوْضِـــــكِ أَرْضٌ تَدُوْرُ حَوْلَكِ أَعْضَاْؤُكِ نَيْلٌ يَجْرِيْ[2]

ماحياً كلْ	لَ حكمةٍ	هذه نا	ري لم تب	ق آية	دمي الآ
فاعلاتن	**متفعلن**	**فاعلاتن**	**فعلاتن**	**متفعلن**	**فعلاتن**
ية هذا	بدئي دخل	ت إلى حو	ضك أرض	تدور حو	لي أعضا
فعلاتن	**مستفعلن**	**فعلاتن**	**فعلاتن**	**متفعلن**	**فعلاتن**

من الجدول يتبيَّن لنا أنَّ بحرَ الخفيف لا يزيد عن تفعيلتين هما (فاعلاتن، مستفعلن)، إلاَّ أنَّ التفعيلةَ الأولى تتكرَّر مرتين في كلِّ سطرٍ.

وهذا دليلٌ على كثافة الإيقاع وارتفاعه، مع تفعيلة (فاعلاتن) الَّتي تهيمن على الأبيات الشِّعرية في المقطع الأوَّلِ؛ وهي ما يتحكَّم في رتابة الإيقاع وحركة النَّص، من خلال صعودها وهبوطها الدَّائمين، وكأنَّ تفعيلة (فاعلاتن) نابض له حظُّه في التمدُّدِ والتَّقلُّص، يتجدَّدُ مع تمدُّده النَّص، فانظر كيف ألزم الشاعر مقطعه بالوزن لينقاد إليه؟ وإن كان الشَّاعر يتموَّج أحيانا ليلج إلى بحورٍ أخرى.

الأمر الَّذي وقع في وسط القصيدة، إلاَّ أنَّه يبقى محافظاً على الرَّتابةِ الموسيقيَّةِ العامَّة والمحقِّقة للتوازن الإيقاعي للنَّصِّ الأدونيسي والوصولِ به إلى أبعادٍ أخرى لم يعرفها الشِّعرالعربي من قبل[3]،ما جعل المتلقِّي يستمتع به ويتجاوب معه.

وبيته السَّائر: ياخفيفا خفَّت بك الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن.

ينظر: ياقوت، أحمد سليمان. التَّسهيل في علم العروض. دار المعرفة الجامعية، جامعة الاسكندرية؛ 1999م. ص: 87. وسمِّي بحر الخفيف بهذا الإسم؛ «لأنَّه أخفُّ السُّباعيات» كما يرى: ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني. العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده. تح:محمَّد محي الدين عبد الحميد، ج1. ص: 136.

(1) كان قد سبقنا في عمليّة التقطيع الدُّكتور محمَّد جمال صقر في مقال له بعنوان: «تفجير عروض الشِّعر العربي (أحد أعمال تفجير نظامه) ». مجلة أفق الثَّقافية، نسخة إلكترونية؛ 2003م. ص: 13.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 223.

(3) ينظر: أبوديب، كمال. «الحداثة، السلطة، النَّص ». ص: 52.

ثمَّ يفضي أبو ديب إلى تحديد ميكانيزمات تجميل القول في النَّص الشِّعري الحداثي، فيرى أنَّ الإيقاعَ من أهمِّ الرَّكائز الأساسية الَّتي يبنى عليها هذا الإبداع الفنِّي، كما يعدُّ «عنصرًا حيوياً، لا يمكن أن يخلو منه شعر في أي لغةٍ كتب»[1]؛ فهو بالتَّالي خصيصة شعرية تفتَّقت من اللُّغة مَعِيْنُ الشَّاعر الأوَّل، وبها تفاضل عن غيره وفجَّر حداثته، وبها خطَّ سبيل كتابته الشِّعرية الجديدة. كيف لا وقد أعاد الشَّاعر شحنها بإفراغها من دلالتها المتواضعة والمعلومة[2]، قصد تجديدها وانتشالها من الرُّكود والنَّمطية.

وعليه نجد أنَّ الألفاظَ لم تَعُد تؤدي دلالتها المعنيَّة في الماضي، بل تأتي بحلَّةٍ جديدةٍ مخالفةٍ لكلِّ عادةٍ ومألوفٍ متواترٍ، ولاسيما لغة أدونيس القائمة على التَّنافر والتَّضاد، وما تخلِّفه من هوة في سياقها الجديد، من خلال ما سمِّي بالفجوة أو مسافة التَّوتر؛ وهي « علاقات تمتلك خصيصة اللاَّتجانس أو اللاَّطبيعة؛ أي أنَّ العلاقات هي تحديداً لا متجانسة، لكنَّها في السِّياق الَّذي تُقَدَّم فيه تطرح في صيغة المتجانس»[3]، فتبقى محافظة على رتابة النَّصّ الإيقاعيَّة، السَّبب الَّذي يضمن للنَّص توازنه وتماسكه، يقول الشاعر في قصيدته مثلاً:

مَسَاْءَ الْخَيْرِ يَاْ وَرْدَةَ الرَّمَاْدِ[4]

تُجْهد هذه المفارقة (الوردة والرَّماد) ذهن القارئ وتحوجه إلى التَّامل في البحث عن معنى معناها المغيَّب؛ إذ كان من رموز الوردة في طبعها العادي الجمال والنَّضارة والبهاء والولادة، فكيف تحوَّلت إلى رماد في سياقها الشِّري الجديد لا يقوى على شيء تذروه الرِّياح في يومٍ عاصفٍ؟.

وهو الشَّيء الَّذي استحاله القارئ و أخذه على حين غفلةٍ من أمره، وبعد أن اكتشف معناها، أعجب بهذه المفارقة المقاربة للشيء المراد بثُّه من خلال الشَّاعر في موقفه الثوري الَّذي لم يسعه في تقريبه إلا التَّعبير بالتَّقابل والتَّضاد، عمَّا ستؤول إليه الحياة بصفة عامَّةٍ، فـ«تصبح الوردة عزاء الرَّماد، حنين الرَّماد، والرَّماد مستقبل الوردة، رعب الوردة، موت الوردة، هذه الحركة تعزي الخيال بالحركة الدَّائمة بين الوضعين، فهو ما يزال يبني الاحتمال ويُهدم ليبنيه ويُهدمه »[5]، لأجل ذلك كان

---

(1) أبو ديب، كمال. في البنية الإيقاعية(نحو بديلٍ جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن). دار العلم للملايين، بيروت، ط1؛ 1974م. ص: 131.

(2) ينظر: اسماعيل، عز الدّين. «مفهوم الشّعر في كتابات الشُّعراء المعاصرين». ص: 55.

(3) أبو ديب، كمال. في الشِّعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، بيروت، لبنان، ط1؛ 1987م. ص: 21.

(4) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 227.

(5) سعيد، خالدة. حركية الإبداع(دراسات في الأدب العربي الحديث). ص: 117.

الإيقاعُ في هذه المفارقة خافتاً، ساير الشَّاعر فيه حركة أبياته الأولى الرَّامزة إلى الضَّعف والقهر الَّذي آل إليه العربي.

واءمت هذه المفارقة نفسيّة الشَّاعر الثَّوري، فعبَّر بالرَّماد ليرمز إلى التَّلاشي الَّذي لحق العرب من جراء حرب 1967م، وهو وصفٌ بارع جمع فيه الشَّاعر بين اللُّغة والموقف المعبَّر عنه. وهذا يشير إلى هدفٍ واحدٍ يتمثَّل في أنَّ اللُّغةَ الأدونيسية خدمةٌ للحياةِ بالتَّعبير عن قضاياها (صراع، ثقافة، دين)؛ وهي بالتَّالي حصيلة تجربة واقعية مليئة بالمعاناة والآلام والغربة والاغتراب (الجسدي و الرُّوحي)، فأيُّ

إيقاعٍ صدر من هذه الذَّات، هيمن على زوايا النَّص وسجن ذائقة المتلقِّي؛ لأنَّه« ينبع من تناغم داخليّ، حركيّ، هو أكثر من أن يكون مجرَّد قياس وراء التَّناغم الشَّكلي »[1]. المنمّق لموسيقى النَّص الشِّعري.

تُساهم عناصر كثيرة في تمديد الإيقاع، وجعله مستمرا يحيا بتمدِّده النَّص، كالقافية مثلا البارز أداؤها في المتن الشِّعري؛ فهي ذيل البيت وعلامة انتهائه. كما أنَّها دارة التوقُّف الَّتي يقف عنها الشَّاعر، ليتهيء لبناء بيتٍ آخر؛ فهي و بتعبير أعمّ نهاية البداية، وصولا إلى دورها في تجميل الإيقاع وإضفاء صفة الشِّعرية على النَّص. و قد تكون-كما يقول كمال أبوديب- أداةً مساعدة على خلق اللُّبس والتَّشابك واختراق الحدود الصَّارمة في اتجاه فتح النَّص، وتحويله إلى بؤرة من الاحتمالات، ويتمثَّل ذلك كلُّه في التَّداخل الَّذي يخترق حدود الجملة اللُّغوية وأنساق القافية، ليربط إيقاعيا بين وحداتٍ لغويَّةٍ متتاليةٍ محقِّقا عمليّة مدهشة هي الإتصال عبر الانفصام »[2]، كأن تكون بداية للدخول في بحرٍ آخر، أو أنَّ قراءةَ البيتِ الثاني لا تستوي، إلاَّ إذا انطلق القارئ من قافية البيت الأوَّل.

كَثُرَتْ القوافي في نصّ أدونيس "هذا هو اسمي" وتعدَّدت، وهذا ما ضمن له الحركيَّة والديمومة في جانبه الموسيقي والإيقاعي؛ حيث نراه بين الفينة والأخرى يلجأ إلى بعض القوافي القبليَّة لإعادة تقفية أبياتٍ أخرى، وهذا ما حافظ على الصُّورة الشَّكلية للقصيدة، وجمَّل أبياتها الكاشفة عن براعة الشَّاعر في تصريفه للطَّاقات الإيقاعيّة في القصيدة العربيّة الجديدة، ومن قوله نذكر هذه الأبيات:

...(**زمني**) قافية البيت

نَبْضُكِ الْشَّهِيُّ وَنَهْدَاْكِ **سَوَاْدِيْ** وَكُلّ لَيْلٍ بَـ**يَاْضِيْ**

زَحَفَتْ غَيْمَةٌ فَأَسْلَمْتُ لِلْطُّوْفَاْنِ وَجْهِيْ وَتُهْتُ فِيْ أَنْفَـ**اْضِيْ**[3]

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. زمن الشِّعر. ص: 14.
(2) أبو ديب، كمال. «الحداثة، السُّلطة، النَّص ». ص: 51، 52.
(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 230.

يبدأ الشَّاعر بيته الأوَّل من قافية (زمني) ليوافق بها تفعيلات بحر الخفيف، لكنَّ الشيءَ الَّذي لفت انتباه المتلقِّي، هو الكيفيّة الَّتي نسج بها الشَّاعر علاقته بين سواد النَّهد وسواد اللَّيل والبياض؛ إذ مهَّد للَّيل بسواد النَّهد، ليغمره بعد ذلك بالبياض.

ولَـمَّا تعالقت كلمة سوادي بالقافية (ياضي) لم يُرد الشَّاعر قطع التراتب الموسيقي[1]، فلجأ إلى تكرار كلمة (قاضي) في البيت الثاني محافظة على البِنية الإيقاعيّة لحركة الأبيات الَّتي استأنستها أذن المتلقي وتساوقت معها وهنا « تبدو القصيدة مقسمة إلى أجزاءٍ تلعب فيها القافية (...) دور المؤشر اللُّغوي على الانفصام، لكنَّ الوزنَ يأتي ليقوم بدور الاتصال؛ فكأنَّ الوزن يصبح جسرًا بين المنفصمين، وتخلق هذه الظَّاهرة توترا عميقا بين الإتصال والانفصام، يميّز لغة الشعر الحديث »[2]، ولعلَّ السَّببَ الوحيد لهذا التَّوتر المكتَسِح لبلاط القصيدة العربيّة الحديثة والمعاصرة هيمنة المونولوج أو الأسلوب الدَّاخلي للذَّات الشَّاعرة وتبحرّها في السُّوال، والبحث عن حقيقة الأشياء، ما ولَّد التكرار و البياض ومسحات الفراغ في النَّص، فتوسعت بذلك درجة الإحتمال.

وعليه تلعب كفاءة التَّلقي -كما يسميها صلاح فضل-[3] دورها في ملءِ ثغرات هذا النَّصّ وطمرِ فجواته، وتحوير معناه المختبئ تحت ركام الغموض المشعُّ في النَّص الأدونيسي، وما لهذا المعنى المتستِّر بالبياض والتَّضاد من دلالات، بها يساهم القارئ في إعادة بناء النَّصّ وتشكيله.

كما أنَّ للبياض دوراً في تنويع حركة هذا الإيقاع -الدّاخلي- بدلا من القافية أو « الإيقاع الخارجي الَّذي لم يَعُدْ يحتمل مزيدًا من التَّكثيف، فلم يبق إذن إلاَّ التَّوجه الدَّاخليّ وزيادة فعالية التَّراكيب لإفراز إيقاعات أخرى، لا تقل عمَّا هو كائن في الإيقاع الخارجيّ»[4]، وقد انتقل الشَّاعر بهذا البياض من بحر الخفيف إلى بحرٍ آخرَ؛ هو بحر المتدارك الذي مُثِل في أبياته:

الْغُبَارُ الْتُّرَاثِيْ فِـــــــيْ الْعَظْمِ أَلْـــــــجَأُ ؟هَـــــلْ يُلْجِئُ الْغُبَارْ؟
لَاْمَكَانَ وَلَاْ يَنْفَعُ الْمَوْتُ....هَذَاْ دُوَارْ [5]

(1) ينظر: صقر، محمَّد جمال «تفجير عروض الشِّعر العربي (أحد أعمال تفجير نظامه) ». ص:18.
(2) أبوديب، كمال. «الحداثة، السلطة، النَّص ». ص: 51، 52.
(3) ينظر: فضل، صلاح. «نحو تصور كلِّي لأساليب الشعر العربي المعاصر». ص: 89.
(4) عبد المطلب، محمَّد. بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التَّكوين البديعي). دار المعارف، القاهرة، ط2؛ 1995م. ص: 363.
(5) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 232.

تبقى غاية الشَّاعر في نصِّه ختم الماضي المرير والثَّورة عليه، وتجاوز كلَّ سائدٍ، وما عبارات "انتهى وانبجس القديم التّاريخ، الغبار التّراثي " إلاَّ دلائل قاطعة تؤيد هذا القلب وهذا التَّحول.

وبذلك كانت قصيدة"هذا هو اسمي" قابلة للقراءة من زوايا متعدِّدة، وقد أخذ السَّطر الواحد منها تعددًا قرائياً متنوعاً[1]، وهذا دليلٌ على فحولة الشَّاعر أدونيس، وتمكُّنه من اللُّغة والهيمنة عليها، ومن التّخريجات المتعدِّدة في قراءة السَّطر الواحد نأخذ قوله:

أُغَنِّيْ
لُغَةَ الْنَّصْلِ أَصْرُخُ انْثَقَبَ الْدَّهْرُ وَطَأْحَتْ جُدْرَانُهُ
بَيْنَ أَحْشَائِيْ تَقَيَّأتُ[2]

القراءة الأولى :

أُغَنِّيْ
لُغَةَ الْنَّصْلِ أَصْرُخُ ،
انْثَقَبَ الْدَّهْرُ،
وَطَأْحَتْ جُدْرَانُهُ بَيْنَ أَحْشَائِيْ ،
تَقَيَّأتُ.

القراءة الثّانية :

أُغَنِّيْ لُغَةَ الْنَّصْلِ ،
أَصْرُخُ انْثَقَبَ الْدَّهْرُ وَطَأْحَتْ جُدْرَانُهُ بَيْنَ أَحْشَائِيْ ،
تَقَيَّأتُ.

القراءة الثّالثة :

أُغَنِّيْ لُغَةَ الْنَّصْلِ ،
أَصْرُخُ انْثَقَبَ الْدَّهْرُ ،
وَطَأْحَتْ جُدْرَانُهُ ،
بَيْنَ أَحْشَائِيْ تَقَيَّأتُ.

القراءة الرّابعة :

أُغَنِّيْ لُغَةَ الْنَّصْلِ ،
أَصْرُخُ انْثَقَبَ الْدَّهْرُ وَطَأْحَتْ ،
جُدْرَانُهُ بَيْنَ أَحْشَائِيْ ،
أَحْشَائِيْ تَقَيَّأتُ.

---

(1) ينظر: الخزعلي، محمَّد. «الحداثة فكرة في شعر أدونيس ». ص:111.
(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 234.

جذبت دراسةُ الإيقاعِ نقادًا آخرين إلى تحليل نصّ "هذا هو اسمي " لأدونيس، كالنَّاقد العراقي علي جعفر العلاَّق في كتابه الموسوم بـ "في حداثة النَّصِّ الشِّعري دراسة نقديَّة"، الَّذي انطلق في معالجتها من شكلها العروضي البحت، كاشفاً عن هذا التَّوهَّج الإيقاعيّ، والتّفجُّر العروضيّ الَّذي انبجس من لغة هذا النَّص، فرأى أنَّ « القصيدةَ نقلةٌ هامةٌ في البناء الإيقاعي للقصيدة العربية الحديثة؛ وهي قصيدة تنتمي إلى التَّدوير، دون أن تكون كلَّها قصيدةٌ مدوَّرةٌ تماماً»[1]، والتَّدوير مصطلح أصَّلَ له العروضيون[2]، ومن أمثلته في القصيدة نذكر هذا البيت المدوَّر:

زَحَفَتْ غَيْمَةٌ فَأَسْلَمْتُ [لِلْطُوْ.... فَـأْنِ]وَجْهِيْ وَتُهْتُ فِيْ أَنْقَاْضِيْ[3]

زحفت غيـ	مـة فأسـ	لمت للطو	فان وجهي	وتهت في	أنقاضي
فعلاتن	**متفعلن**	**فاعلاتن**	**فاعلاتن**	**متفعلن**	**فالاتن**

يرى النَّاقد أنَّ التَّدويرَ هو ما يجعل النَّصَّ ينمو ويتطوَّر،كونه السبَّب الأوَّل في تكثيف الإيقاع؛ فهو «مدى مفتوح يتَّسع أو يضيق، يتوتَّر أو يرتخي، ينشظَّى أو يلتئم»[4]، وفي كلِّ حالاته يصدر عن تجربة عميقة يعيشها الشَّاعر؛ هي ما يتحكَّم في رصد حركيَّة هذا الإيقاع النابعٌ منها.

كما يرى أيضا أنَّ قصيدةَ أدونيس نصٌّ رؤيويٌّ يحمل في ثناياه كل أطر التَّغيير والتَّحوُّل، والكشف عن العالم المثالي الَّذي يتطلَّب من الشَّاعر النَّظر إلى الأشياء والظَّواهر بعين المستقبل. نظرا لذلك كان نصُّه صورة مشهديَّة مقدَّمة للمتلقِّي في جوٍّ حركيّ، تصاعد فيه الإيقاع إلى أقصى حدوده. ولمَّا كانت قصيدة الرُّؤيا منعرجاً خلخل كلَّ مهيئات القصيدة العربيَّة الغنائيَّة، كان «لابدَّ لرؤيا كهذه أن

(1) العلاَّق، علي جعفر. في حداثة النَّص الشعري (دراسة نقدية).دار الشروق، عمان، الأردن، ط1؛ 2003م. ص: 83.

(2) وقد سمَّوه كذلك بالتضمين وهو: « أن تتعلَّق قافية البيت الأوَّل بالبيت الثَّاني».ينظر: التبريزي.الكافي في علم العروض والقوافي نقلا عن: يوسف، حسني عبد العزيز. موسيقى الشِّعر العربي(دراسة فنيَّة عروضية). الهيئة المصرية العَّامة للكتاب؛ 1979م، ج1. ص:230. ما يعني أنَّ البيت «ينتهي قبل أن تنتهي الجملة، والبيت التَّالي لا يبدأ مع بداية الجملة؛ حيث تبدأ الجملة في البيت السَّابق له، بل إنَّ الشَّطر الواحد لا يستقلُّ من حيث بناء الجملة عن الشَّطر الثاني، ولا شكَّ أنَّ هذا التَّدوير يحدث نوعا من التَّلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللُّغوية». المصدر نفسه. ص:231

(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 230.

(4) العلاَّق، علي جعفر. في حداثة النَّص الشِّعري (دراسة نقدية). ص: 82.

تنتج إيقاعها الخاصّ، وتحرّر هذا الوزن (بحر الخفيف) من الكثير من خصاله التطريبيّة

القديمة هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان شكل التَّدوير في هذا النَّص، فعالا إلى أقصى حدٍّ في التَّعبير عن هذه الرُّؤيا المركَّبة »[1]. المتداخلة مع بعضها البعض.

إنَّ الانشطارَ الَّذي مثَّله الإيقاع في هذا النَّصِّ، راجعٌ إلى قوةِ الأداء للشّاعر الفذّ أدونيس الَّذي تَصَدَّر الرِّيادة في إعادة تشكيل الجانب العروضيّ في القصيدة العربيَّة الحديثة والمعاصرة[2]، فقد واءم في قصيدته بين رؤياه الخاصَّة وإيقاعه المتمثل في بحر الخفيف والمكوَّنة تفعيلاته من (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن 2×).لكن سرعان ما سلَّط الشَّاعر عليه «أقصى حدٍّ من الزِّحافات والعلل، ليُكسر ما فيه من فورة التَّطريب وتدافع الغناء»[3]. فأحيانا نجده يصعد بالإيقاع إلى أعلى درجاته -كما في البداية- ثمَّ ينزل به إلى أخفضِ درجة، وصولا إلى بحر الرَّجز؛ وهو أسهل بحر أطلقته العرب على المبتدئين في قول الشِّعر[4] ليعود إلى بحر الخفيف. وبهذا المزج والامتزاج بين البحور والرُّؤيا المهيمنة عليه« استطاع الشَّاعرأن يستولد من هذا

(1) المصدر نفسه. ص: 84.
(2) يقول أدونيس في تقديمه لمختارات يوسف الخال: «إنَّ الشِّعر لا يعرف بشكل وزني معين، إنَّه يعرف بكونه حركة تقوم جوهريا على الحرية الأولية فيما وراء الأشكال والقيود».ينظر: أدونيس. يوسف الخال قصائد مختارة. نقلا عن: وقاد، مسعود. جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (دراسة في الجذور الجماليّة للإيقاع). أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الحاج لخضر، باتنة؛ 2010م، 2011م. ص: 65.
(3) المصدر السَّابق. ص: 84.
(4) سمَّت العرب بحر الرجز« بحمار الشُّعراء؛ لأنَّه أقرب الأوزان الشِّعرية إلى النثر و أكثرها تعرضا للتَّحوير والتَّغيير ». ينظر: يمُوت، غازي. بحور الشِّعر العربي (عروض الخليل). دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2؛ 1992م. ص: 120. كما يعلِّل الخليل ابن أحمد (ت 175هـ) تسميتة لهذا البحر عندما سأله الأخفش الأوسط، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (ت 215هـ) فقال: «لاضطرابه كاضطراب قوائم الدَّاقة عند القيام» ينظر: ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني. العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده. تح: محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، ج1. ص: 136.

البحر إيقاعا أهدأ، أكثر عمقا، يتجانس مع هذه الرُّؤيا الشِّعريّة المتوتِّرة وينبثق عنها»[1].

إنَّ هذا الإيقاع المتجسِّد في جغرافية النَّص الأدونيسي، ما كان ليتحقَّق لولم يلجأ الشَّاعر إلى تقنية التَّدوير الَّتي مسَّت جزءًا من القصيدة، وكأنَّ توظيفَه-التّدوير- في نظر أدونيس، غايةٌ في تقوية الإيقاع وضمان لديمومته، لذلك يتشابك ويتماسك في النَّصِّ. وقد يصل هذا الإشتباك والتعالق إلى الإبهام، الحاصل بفعلِ غياب علامات التَّرقيم[2]مثلا، ما جعل لغة الغياب (البياض) تسوطن هذا النَّص، ليذهب فيه المتلقِّي كلَّ مذهبٍ. وبالتَّالي تستعصي عليه القراءة السَّليمة لهذا المتن الشِّعري، فينقلب من تتبعِ وقفة العروض، إلى تتبُّع وقفةِ الدّلالة والمعنى المستوحى من هذه الوقفة، وهذا ما وجد في قوله:

دَخَلْتُ إِلَىْ حَوْضِكِ [**وقفة**] أَرْضٌ تَدُوْرُ حَوْلَكِ أَعْضَاْؤُكِ [3]

لقد أحوج هذا السَّطرُ القارئ وأجهده؛ لأنَّ الشَّاعر قد لغَّم قوله بوقفةٍ هي أقرب للدَّلالة منها للعروض والموسيقى، فظلَّ فهمه قاصراً على تحديد المسوِّغات النَّحويه الّتي سنَّها الشَّاعر لنفسه كأن يرفع ما يجب نصبه أوينصب ما يجب خفضه أو بتحديد فاعل الفعل يدور أهو الأرض أم أعضاؤك وبذلك تعدَّدت الإحتمالات للبيت الواحد من القصيدة[4]، وإن كان المعنى في ذهن الشَّاعر لا يعلمه إلاَّ هو.

كان لوقفات البياض دور في تكثيف دلالة النَّص الشِّعري الحديث والمعاصر، وإن كان بعض القراء يهملون قصده ويتجاوزون مساحته، إلاَّ أنَّه العمودُ الأساسي المشكِّل لدلالة النَّص الجديد. هذا ما لاحظه النُّقاد المعاصرون كجعفر العلاَّق، و قد سموه بالشّكل الطباعي للقصيدة، وماله من دورٍ في تلوين المسار الإيقاعي للنَّصّ[5]، وعليه يتجدَّد ويدوم.

---

(1) العلاق، علي جعفر. في حداثة النَّص الشِّعري (دراسة نقدية). ص: 84.
(2) ينظر: المصدر نفسه. ص: 85.
(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 223.
(4) درويش، أسيمة. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). ص:125.
(5) ينظر: المصدر السَّابق. ص: 86.

وكذلك الكتابة بالبند الأسود العريض للأَّفتات والمنشورات الَّتي راجت في نهاية كلِّ مقطعٍ بكلمة (لافتةٍ) أو (منشورٍ سرِّي)، أو بتكرار لازمة بخطٍّ عريضٍ (قادرٌ أن أغيّر: هذا هو اسمي) للفت انتباه المتلقِّي[1].

بهذا الشَّكل كانت قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس «نموذجاً فذًا، للإفادة من التَّدوير وما يشتمل عليه من ثراءٍ، إيقاعيٍ ومرونةٍ تشكيليةٍ، دون أن يتحوَّلَ إلى قالبٍ، جاهزٍ، يحدُّ من تجاربِ القصيدة المدوَّرة، في شعرنا الحديث»[2]، فأدونيس كما آلفناه يبتعد عن كلِّ جاهزٍ، مألوفٍ ليبدع أشياء ترفع من قدر هذا الشِّعر وتضمن له الدِّيمومة والتَّجدد مع كلِّ قراءة، هنا تتحقَّق كفاءة هذا النَّوع من الأساليب المفارقة التي لا تكتسب جماليتها بذاتها وإنَّما بعدد قراءاتها [3].

يبقى لكلِّ هذه الأشكال الغامضة والواردة إلى النَّصِ استنطاقات، ومعاني يقدِّمها المؤوِّلُ مع كلِّ قراءة يُجدِّد فيها معاني هذه القصيدة الأدونيسيّة الغامضة.

المبحث الثَّاني

كفاءة النُّقاد الرافضين لشعر أدونيس

كان لمواقف قبول النِّتاج الأدونيسي الشِّعري والنثري جانب آخر، فمن النُّقاد من رفض شعر أدونيس. ولم يقتصر رفضهم على دراسة قصيدة "هذا هو اسمي" أو غيرها، وإنَّما رفضوا كلَّ شعره؛ لأنَّه غامضٌ ومبهمٌ، أحجيةٌ معقَّدةٌ، لا تخرج بتأويل، وهو بذلك ثمرةُ تجاوزٍ وثورةٍ على النَّسق الماضوي التراثي أو ما سمته العرب بعمود الشِّعر، وتغييره يكون بانتهاك حَرَمُ اللُّغة وتثويرها وشحنها، لتشير أكثر ممَّا تقول[4].

---

(1) العلاق، علي جعفر. في حداثة النَّص الشِّعري (دراسة نقديّة). ص: 87.
(2) المصدر نفسه. ص:87.
(3) ينظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 155.
(4) اسماعيل، عز الدّين. «مفهوم الشّعر في كتابات الشُّعراء المعاصرين». ص: 55.

من هنا تعالت أصوات النُّقاد العرب في التَّصدّي لهذا الموقف الأدونيسيّ، النَّهضويّ إزاء التراث واللُّغة وجعله في ميزان النَّقد. فكلُّ قصيدة من قصائده إلاَّ ويسعى الشَّاعر من خلال بثِّها، إحداث طفرة نوعيَّة تساعده على تغيير لبنات هذا النَّوع من الكتابة السَّهلة الصَّعبة في آن واحد.

1. موقفه من التُّراث :

لعلَّ من سهام الرَّفض الأولى الَّتي وجَّهها النُّقاد لأدونيس مسألة تعامله مع التراث؛ إذ يرون أنَّه رفضه وانسلخ منه نهائيّا، وهذا ما لمحه القارئ في كتابه (فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة، عربيّةٍ جديدةٍ)؛ حيث يقول: « إنَّني أدعوا إلى نبذ الماضي، جملةً وتفصيلا، والتخلّي عن تراثنا وشخصيتنا»[1]، فهذا دليل قاطعٌ، يؤيّد وجهة نظر النَّاقد جهاد فاضل الَّذي جيَّش كلَّ جنده في رفض كتابات أدونيس الشِّعرية والنَّقدية معاً؛ لأنَّهما وجهان لعملةٍ واحدة[2]، وإن كان كتابه (الثَّابت والمتَّحول) «قبلةً للنُّقادِ وأحد الأعمال الهامَّة الَّتي لا يمكن تخطِّيها عند البحث عن قضايا التراث العربي» [3]، إلاَّ أنَّ النُّقادَ- وعلى رأسهم جهاد فاضل- يقفون منه موقف عَداءٍ وضِدّ.

يرى النَّاقد "جهاد فاضل" أنَّ أدونيس يعامل التُّراث، معاملة جفاءٍ واستبعادٍ؛ فهو من خلال تعبيراته «يكاد يقول لك في كلّ صفحة، أنَّه ليس فقط غير محبٍّ لهذا التراث؛ بل حاقد عليه ومُزْدَرٍ له ومنتصر لكلّ من حمل معولا لهدم كلّ أصلٍ من أصول هذا التُّراث؛ بل هو أكثر من ذلك كائد للعرب كعنصر وجنس، نظرته إليهم مستقاة من القاموس النَّازيّ الَّذي قرأه أدونيس في الأربعينات، لا من أيّ قاموسٍ أخر»[4].

ولم يكتفِ الناقدُ بهذا القدر في مهاجمته لأدونيس وفكره، فقد خصَّص له فصلاً كاملاً من كتابه "قضايا الشعر الحديث" سمَّاه بـ"كتابات حول الشِّعر والحداثة، وكلُّ مواقفه وآرائه إزاء الرَّجل مرسومة في هذا الكتاب النَّقدي الرَّافض لمواقف أدونيس.

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة). ص: 302.

(2) ينظر: الخزعلي، محمَّد «الحداثة فكرة في شعر أدونيس ». ص: 99.

(3) سلام، رفعت. « الثَّابت والمتحوّل لأدونيس (نظرة نقدية منهجية) ». مجلة أدب ونقد ؛1989 م، القاهرة. ص: 74.

(4) صدمة الحداثة لأدونيس (صدمة لأصول البحث العلمي ولروح الحداثة). فاضل، جهاد. نقلا عن: « إشكاليَّة الموقف الأدونيسي من التُّراث في ميزان النَّقد ». تاوريريت، بشير. مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (ع23)؛ جانفي 2009م. ص: 71.

يجزم الناقدُ أنَّ أدونيسَ «صاحبُ نظريةٍ فاسدةٍ، ملخَّصُها أن التراثَ العربيّ ثابتٌ»[1]، وإحياؤه لا يكون إلا بتجاوزه شكلاً ومضمونا؛ بحيث لا يُنظر إليه على أنَّه مقدَّسٌ، وإنَّما بإعادة تشكيله وقراءته بمعايير الحاضر أو الحداثة، وبعيداً عن كلِّ إيديولوجيا، ثمَّ ذكره في فصل آخر تحت عنوان (حداثة أم تخلُّف وطائفيَّة) [2]، لينهال على وصفه بالمافيا الَّتي قزَّمت الفهم للتراث، فيقول: «وهذه المافيات الَّتي ترتدي حلَّةَ الحداثة هي مافيات طائفيَّة»[3]، لا علاقة لها بالإبداع والجمال.

ولَـمَّا كانت القضيةُ دسمةً في كثير من جوانبها أنشأ المؤلِفُ قسماً آخرَ من كتابه سمَّاه (بثعالب الحداثة) [4]، وفيه سلَّط الضَّوء على قضية من قضايا اللُّغة الشِّعريّة؛ وهي قضية الغموض الَّذي رفضه مبرِّرًا هذا الرَّفض بقوله: «ألاَ يكون الأمر مخزياً ومخجلاً عندما يُسأل البيَّاتي عن (مفرد بصيغة الجمع) لأدونيس، فيجيب بما يلي:لم أستطع قراءته، فقد قرأت سطرين منه ورميته جانباً؛ لأنَّه ليس بشعر ولا بنثر، بل هو جنس ثالث، هجين، مفكَّك، ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة ويدلُّ على أنَّ كاتبَه مصابٌ بمرض يَستعصي شفاؤه»[5]، ولهذا الشأن استبعده القراء ونبذوه.

كما خالفه -النَّاقد – أيضاً في نظرته للدِّين وللشَّاعر المسلم والحضارة العربيّة والثَّقافة والتَّاريخ الأمر الَّذي أضحى جليّا في مقاله الموسوم: بصدمة الحداثة لأدونيس (صدمة لأصول البحث العلمي ولروح الحداثة)، وفيه يُقَدِّم النَّاقد رؤية أدونيس وكيفيّة تعامله مع الدّين والإسلام فيقول :«إنَّ العربيَّ في صدمة الحداثة شخص ماضوي، يستخدم موروثه لكي يفهمَ كلّ شيء، وما يتناقض مع هذا الموروث لايكون جديراً بأن يُعطيَ أيَّة ًقيمة(...) وكأنَّ أدونيسَ مستشرقٌ من لندن »[6]، وبمعنى آخر أنَّ كلّ تجديد وإبداع لم يعرف له مورد في التراث لا قيمة له في ذاتية العربيّ.

ختَم النَّاقد مقالَه بجملة من النّتائج كان من أهمِّها أنَّ أدونيسَ كارةٌ للتاريخ العربيّ، ناقمٌ عليه لذلك « ينفض يده من التّاريخ العربيّ وكأنَّه ليس تاريخه، إنَّه لا ينتسب إليه؛ بل إلى كل خارج عليه، فيعتبره وحده هو المبدِع وهو المتحوِّل، وينفض

(1) ينظر: فاضل، جهاد. قضايا الشِّعر الحديث. ص: 72.
(2) المصدر نفسه. ص: 77.
(3) نفسه. ص: 79.
(4) نفسه. ص: 90.
(5) نفسه. ص: 213.
(6) صدمة الحداثة لأدونيس (صدمة لأصول البحث العلمي ولروح الحداثة). فاضل، جهاد. نقلا عن:« إشكالية الموقف الأدونيسي من التُّراث في ميزان النقد». تاوريريت، بشير. ص: 72.

يده من الخطِّ العام للتراث العربيّ (...) الَّذي يعتبره هو موميائيا جامدا»[1]، لا حضور له في حياته.

ولعلَّ هذا من بين الأمور التي جعلت النَّاقد جهاد فاضل يحكم على حداثته المتجاوزة للأعراف، والمحايدة عن الأصول بأنَّها «موقف كيدي من التراث العربيّ، لا موقف إبداعي، فني، أصيل، أيُّ إبداع وأي خلقٍ وأيَّ فنٍ، والكاتب يخجل من وجه أمَّته، ومن خصائصها، ومن جذورها؟ وأيُّ حداثة يمكن أن تولدها حالة استيلاب روحي، واغترابٍ كاملٍ عن الجذور؟ ومتى كانت الحضارة أخذ بغير عطاء؟»[2]، ومقابل، إلاَّ إذا قدَّم المرء أغلى ما يملك.

تعلَّق أدونيس تعلُّقاً وثيقاً بالحضارة الغربية وبأفكارها فارتكز على أطرها، ومرجعيات روادها الغربيين في تحديث حضارة العرب، وهذا ما يصرخ به في كثيرٍ من مواقفه الَّتي ندَّد بها، فيقول: «أحبُّ أن أعترف أنني لم أتعرف على الحداثة الشِّعريّة العربيّة، من داخل النِّظام الثَّقافي العربي السَّائد وأجهزته المعرفيّة، فقراءة بودلير، هي الَّتي غيَّرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي الَّتي أوضَحت لي أسرار اللُّغة الشِّعريّة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي الَّتي قادتني إلى اكتشاف التَّجربة الصُّوفيّة، بفرادتها وبهائها... »[3]. وفي كلِّ هذا الكلام، يرى النَّاقد –جهاد فاضل- شساعة الأداء الهجوميّ الأدونيسيّ على التراث وعلى الدّين وعلى الحضارة العربيّة الإسلاميّة، الرَّاكنة والقاصرة-في نظر أدونيس- على «طلب السَّلامة والنَّجاة، في حين أنَّ الحضارةَ الغربية قامت على طلب المغامرة والاكتشاف»[4]، والسَّفر في عوالم الغيب.

برز إلى السَّاحة النَّقدية ناقدٌ آخرٌ أيَّد ما ذهب إليه النَّاقد جهاد فاضل، في رفضه لكتابات أدونيس (شعراً ونثراً)؛ وهو النَّاقد نبيل سليمان صاحب كتاب "مساهمة في نقد النقد الأدبي " الَّذي وقف هو الآخر موقفاً ضدِّياً من معاملة أدونيس للتُّراث العربيّ.

يؤكِّد النَّاقد نبيل سليمان بعد قراءته لمواقف أدونيس، أنَّه غير مدرك لهذا التراث ونتيجة لذلك يخلط ترتيب أوراقه؛ فهو مرَّة يُوجب على الشَّاعر إدراك القديم والنَّسج على منواله، ليرى في أخرى أنَّه لا شعر عربي خالص. ولأجله رفض النَّاقد هذا التذبذب والخلط بقوله: «كلَّ ذلك لاغبار عليه وإن كان المرء يطمح أن يلتفت

---

(1) المرجع نفسه. ص: 72.
(2) نفسه. ص: 72.
(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. الشِّعرية العربية. ص: 86.
(4) تاوريريت، بشير. « إشكالية الموقف الأدونيسي من التراث في ميزان النقد». ص: 72.

تحديد التراث إلى الجوانب الماديّة لا الفكريّة وحسب، بيد أنَّ هذا التّصوير لواقع موقف الشَّاعر العربي من التراث غير صحيح بمثل هذه العموميّة، الَّتي أطلقها أدونيس فهو نفسه يأخذ قبل ذلك على هذا الشَّاعر نسخه القديم وتكراره ويؤكد أنَّ لا شعر عربيّا مطلق، ولا شاعر كذلك، فثمة شعر عربي قديم وآخر جديد، وثالث معاصر »[1]، في نظر النّاقد أدونيس.

يواصل النَّاقد كلامه على التَّغييرات المطروءة على الكتابة الشِّعرية الجديدة من منظورها الأدونيسي. وفي إطار ما سمَّاه بالرُّؤيا القائمة على اللاتجانس واللاتحديد واللامعقول، التنبؤ، ومخالفة التركيب العادي للُّغة في السِّياق الجديد بإنشاء علاقات بين صور متناقضة ومتضادَّة، فلا يجوز للرؤيا -حسب أدونيس- « أن تكون منطقيَّة، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح، أو أن تكون عرضًا لايديولوجيا ما »[2]، تعيق حركة الشَّاعر في تعبيره.

وهو تصوُّر ازدراه النّظر النَّقدي المضاد والمتبنى من جهة الناقد؛ إذ«يبدو أقل تناقضا وميوعة (...)؛ وهو يبدو متابعة منسجمةً مع ما قدَّمه في الرُّؤيا، ولكن إذا ما أفردنا على حدَّة ما أورده عن الصُّورة الفنيَّة في الشِّعر الجديد، فلن يبقَ سوى ما يمكن إجماله في أطروحة صوفيَّة، غيبية –أي دينية بمعنى ما-للشعر الجديد، أطروحة لا اجتماعية ولا تاريخية، لكن هل نستطيع ذلك الإفراد.

إنَّ أجزاء الجهد الأدونيسي متلاحمة وإلاَّ لكان سهلاً، كشف التزويق والمخادعةِ وتمييع الحدود، وتداخل الثَّورة باللاثورة»[3]، وعليه يكون النَّاتج من هذا، شعراً نابعاً من غير هويةٍ ومن غير تأسيس، شعراً وجد من العدم ليعود إلى العدم، شعراً بدون مرجعيّة يستند عليها الشَّاعركونه الثَّائر والمجدِّد، فلا يصل إلى غاية وتنقطع خيوطه الخافتة، قبل أن يصل إلى القارئ (النَّاقد) ليُجْزِأه(يحكم على بالجودة) أو يزدريه.

ولا تزال المواقف المنذِّدة بالرَّفض الأدونيسي للتراث تتواتر مع كلِّ ناقدٍ، أدلى بدلوه في المسألة ليزيد النِّقاش حدَّته القصوى مع نصر حامد أبو زيد صاحب كتاب "إشكاليات القراءة وآليات التَّأويل"و فيه تعرَّض للموقف الأدونيسي من التُّراث.

رأى النَّاقد "نصر حامد أبوزيد" أنَّ أدونيس لا يرتبط بالتراث؛ وهو خارج عنه، حاقدٌ عليه؛ وهي رؤية يوقنها حتَّى أدونيس الَّذي «يؤمن على النَّقيض أنَّ علاقته بالتراث علاقة انفصال كاملة، إنَّه يسلِّم بأثر التُّراث وينفيه في نفس الوقت،

(1) سليمان، نبيل. مساهمة في نقد النَّقد الأدبي. دار الطليعة، بيروت، ط1 ؛ 1983م. ص: 18.
(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. مقدمة للشِّعر العربي. ص: 11.
(3) سليمان، نبيل. مساهمة في نقد النَّقد الأدبي. ص: 22.

وهو لذلك يدين أي ارتباط بالتراث»[1]؛ أي أنَّه لا يفتأ أن يقرَّ بالماضي إلاَّ وغايته التّغيير والهدم، لذلك أُلزم على المبدِع عدم تكرير الأشياء الَّتي قيلت في الماضي والعمل على تثبيتها وتوطيدها في الحاضر؛ لأنَّ◌َها مستمدَّة من نتاج تاريخي و«أيُّ نتاج يتجاوزه التّاريخ من حيث إنَّه تعبير عن تجربة محدَّدة لا تتكرَّر، في مرحلة لا تتكرَّر»[2]، فهو في حركة مستمرَّةٍ وتجدُّدٍ دون الوقوف عند مرحلة أو زمن.

فهِم أدونيس التراث في ظلِّ الثَّقافة السَّائدة ذات الرُّؤية التقليديّة والَّتي بُنيت على الاتباع ورفض الإبداع[3]. وهي في نظره تحدُّ من قدرات الشَّاعر أو الكاتب الابداعيّة وتجعله يعيّد المقولات المسبَقة الجاهزة دون أن يضيف إليها شيء، فيبقى بهذا الشَّكل رهين تراثه ليس له القدرة على إعادة تشكيله وتجديده، وبهذا لا يمكن «أن تنهض الحياة العربيّة ويبدع الإنسان العربي؛ إذ لم تنهدم البنيّة التقليديّة للذّهن العربي، وتتغيَّر كيفية النّظر والفهم الَّتي وجَّهت الذِّهن العربيّ ولا تزال توجِّهه»[4]، فنهضة العرب إذن متعلقة بالثورة على التراث.

وفقاً لهذه النَّظرة بنى النَّاقد العربي أدونيس موقفه من التراث، لكنَّها لقيت رفضاً مطلقاً من قبل نقادنا. فموقفه كما يقول "نصر حامد أبو زيد": «يختلف جوهريًّا عن الموقف الَّذي يؤمن بجدليّة العلاقة بين الماضي والحاضر، إن موقف أدونيس– رغم ديناميكيته الظَّاهرة – مازال يتعامل مع التراث باعتباره وجودًا في الماضي، إنَّه يفهمه لكي يهدمه، يكتشف عناصر الجدَل والصِّراع فيه، لكنَّه يؤمن بأنَّ هذه العناصر تفاعلت هناك في الماضي وانتهى دورها، إنَّ رغبةَ أدونيس في الانفلات من الماضي وهدمه تنبع أساسا من رغبته في هدم الثَّقافة السَّائدة»[5]، وهي التراث بمفهوم أدونيس.

إنَّ الآراءَ النَّقدية الَّتي مثلتها عيّنات النُّقاد من الموقف الأدونيسيّ، آراءٌ سلَّطت الضَّوء على خبايا كانت دفينة في التراث، وإن كان ردُّه على هؤلاء منصِف في بعض جوانبه، إلاَّ أنَّ جوانب أخرى بقيت غامضة.

---

(1) أبو زيد، نصر حامد. إشكالية القراءة وآليات التَّأويل. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3؛ 1994م. ص: 233.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. الثَّابت والمتحوِّل بحث في الإتباع والابداع عند العرب (صدمة الحداثة)، ج3. ص: 228، 229.

(3) أبو زيد، نصر حامد. إشكالية القراءة وآليات التَّأويل. ص:232.

(4) أدونيس، علي أحمد سعيد. الثابت والمتحوِّل بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (الأصول). دار السَّاقي، بيروت، لبنان، ط7؛ 1994م، ج1. ص: 64.

(5) المصدر السَّابق. ص: 232، 233.

وعليه نقول إنَّ النَّاقد العربي أدونيس قرأ التُّراث وفقا لنظرةٍ حداثيّةٍ نهضويّةٍ، تجاوزت كلَّ المفاهيم القديمة (المصطلحات) الَّتي خَلُصت صلاحيتها فلم « يعد يسمَّى عصر النَّهضةِ في الخروج إلى فضاء الشِّعر الحقيقيّ، كان على العكس من النّاحية الشّعرية إستمرار للانحطاط(...) يبدو عصر الإنحطاط بالنِّسبة إليه عصراً أكثر إغراقاً في التَّبعيّة وفي التّقليد. وبهذا يبدو عصر النَّهضة ذهبيًّا؛ فإنَّ الإنحطاطَ أكثر حداثة وحيويَّة »[1]، فالنَّهضة هي أقرب المصطلحات المنوّهة بالتَّغيير وحمل لواء التَّجاوز في إغناء هذا التراث وتنويعه وتفعيم حركته وتحريرها، وإعادة تشكيله وقراءته في ظلِّ الإطار النَّهضوي؛ وهي قراءة سميَّت في النَّقد المعاصر بالقراءة التثويريَّة للتُّراث[2].

2. موقف النُّقاد من تعامل أدونيس مع اللُّغة[*]:

لم يرفضِ النُّقاد مواقف أدونيس في تعامله مع التراث العربي فقط، وإنَّما ازداد الرَّفض حدَّةً مع نقدة الشِّعر العرب، من خلال تعامله مع اللُّغة الشّعرية وتشكيلها لخلق نصٍّ شعريٍّ مميَّزٍ؛ إذ أضحت مهارة الشَّاعر الحداثي ملاعبة اللُّغة خروجاً عن عادتها اللُّغوية معنى ومبنى (القاعدة المعياريّة)، وهو عرف سائد في تزيين هذه المادَّة الَّتي نقتات منها في التَّواصل.

فالكلام في نظر النُّقاد المعياريين لا يصحُّ إلا إذا رُصِفَ في سياقٍ تتساير فيه كلّ كلمة مع قاعدتها اللُّغويّة المُقَعَّد لها مسبقاً، والمقتضية لأن يكون لكلّ فعلٍ فاعلٌ، ولكلِّ فاعلٍ مفعولٌ به إذا كان فعله متعدٍ وهكذا. إلاَّ أنَّ أدونيس لايراعي هذه الأساسيات وهذه النّظرة النَّمطيّة في لغته الشِّعرية؛ فهو يرى أنَّ الشَّاعر: «لا يفكر في القاعدة حين يكتب اللُّغة، فيه قبل القاعدة. إنَّه يجد نفسه فيما يكتب، سابحاً في بحر اللُّغة، حتَّى أنَّ الكلماتِ الَّتي يستعملها تبدو في سياقها الَّذي يبتكره(...) حتَّى أنَّنا نشعر فيما نقرأها أنَّنا لا نقرأ الكلماتِ وإنَّما نقرأ أصداءَ حروفٍ، أو نقرأ شحنةً نفسيّةً و تخيليَّة أفرغت كليّا من معناها المعجمي، وممَّا وضعت له في الأصل اللُّغوي»[3].

ولأجل ذلك أجاز له أن يكتب وفقاً لما تمليه عليه تجاربه وعواطفه، باعتباره أميرَ كلامٍ صانع له.هذا ما حوَّل بعض قصائد الحداثة العربية إلى فوضى لغويّة،

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. مقدمة للشِّعر العربي. ص: 76.

(2) ينظر: حسن البنا، عز الدِّين. قراءة الآخر قراءة الأنا (نظرية التلقِّي وتطبيقاتها في النَّقد الأدبي العربي المعاصر). الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1 ؛ 2008م. ص: 157.

(*) سبقتنا في دراستنا لهذا المبحث بحوث ومقالات عديدة اعتمدنا على أهمها كمقال الباحث محمَّد عبدو فلفل الموسوم بـ"بنية اللُّغة الشِّعرية بين القداماء والمحدثين". منشور بمجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (ع361)؛ 2001م.

(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط 1؛ 1989م. ص: 178.

فاقت الغموض الفنّي المحبَّب في القول الشّعري، لتلج إلى شُعَبٍ كثيفة في الابهام والاغراق والاستغلاق. الأمر الَّذي جعل المتلقّي لا يتجاوب مع الكثير من شعر الحداثة.

هذا ما رفضه النُّقاد المعاصرون العرب المتمسّكون بقواعد اللُّغة العربيّة كالنَّاقد "صلاح فضل" الَّذي عزَّز من علاقة اللُّغة بعلم النَّحو، وقد جعله سبباً من أسباب إتّصاف الشّعر الحداثي والمعاصر بصفة الشّعرية فيقول: «ندرك أهمية فكرة توظيف العلاقات النَّحويّة على المستوى الدَّلالي لخلق نماذج الرؤيا الشّعرية للعالم، وهذا يكشف خطأ النَّظرة الأحادية الّتي تحصر الشّعرية في الخواص التَّصويريَّة والرَّمزية للنصّ، متجاهلة بقيّة الأبنية المؤسّسة للدَّلالة الكليَّة، ومن أنشطها البِنية النَّحويّة»[1]، المؤسسة للنَّص الشّعري والنثري على السواء.

فالشَّاعر رُخِص له توظيف قدر من الغموض والرَّمز، لمراوغة القارئ والرَّفع من الأداء اللُّغوي في صناعة الشّعر وهو أمر محمود يرقى بالإبداع، لكن دون المساس بالبِنية النَّحوية التَّرابطيّة للكلام.

ومن النُّقاد من يعوّل على علم النَّحو في تفسيره للنَّص الشّعري وغيره كالنَّص الديني مثلاً، ويرى أنَّه الموصل إلى دلالة النَّص، كعبد اللطيف حماسة الَّذي يرى - هو الآخر- أنَّه: «لابدَّ من تعانق النَّحو مع النَّص الأدبيّ والانطلاق من النَّحو في تفسير النَّص الشّعري، إذ إنَّ النَّصَ لا يمكن أن يتنصَّص، إلاَّ بفتل جَدِيلة من البِنية النَّحويّة والمفردات، وهي الجديلة الّتي تخلق سياقاً لغوياً خاصاً بالنَّص نفسه، وعند محاولة فهم النَّصّ وتحليله، لابدَّ من فهم بنائه النَّحوي على مستوى الجملة أولاً، وعلى مستوى النَّص كلّه ثانياً »[2]، وبهذا يكون النَّحو من أقوى الأدوات المساعدة على القراءة والتَّأويل.

إنَّ التَّصورَ الأدونيسي للغةِ الشّعر الحديث قائمٌ على مغايرة أفانين القول بتحطيم قدسيَّة اللُّغة جملةً وتفصيلاً؛ لأنَّ الشَّاعر في نظره لا يتشبَّث بالأسلوب العادي، وإنَّما يتجاوزه ليأتي بشيءٍ جديدٍ مفارقٍ للفظة الواحدة في سياقها المعتاد. أمله في ذلك مباغتة المتلقّي وإدهاشه، وفي هذا يقول أدونيس: « أوَّل ما أعمله أفرغ هذه اللُّغة من محتواها وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي»[3]. وما يترتَّب عن هذا الشّحن من غموضٍ مصوّر لأجمل ما في طاقات اللُّغة، وقد يشينه إذا أقفل عن المتلقّي ولم يستطع فكّ شفراته وطلاسمه. وهذه هي

(1) فضل، صلاح. أساليب الشّعرية المعاصرة. ص: 138.
(2) حماسة، محمَّد عبد اللطيف. اللُّغة وبناء الشّعر. مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1 ؛ 1992م. ص: 07.
(3) العكش، منير. أسئلة الشّعر(في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها). ص: 82.

اللُّغة الَّتي يرتئيها أدونيس «لغة بنوَّةٍ لا أبوةٍ لغة آتٍ لا ماضٍ»[1]؛ وهي لغة جديدة لم يعهدها لا السِّياق ولا المتلقِّي.

حمَّل هذا الموقف الأدونيسي من اللُّغة النَّاقد "يوسف سامي اليوسف" الَّذي وصف تنظيراته للُّغة الشِّعرية بالمفتعلة؛ لأنَّها تقُوْم على المبالغة والتَّطرُّف[2]. إلاَّ أنَّ المبالغةَ الأدونيسيّة فاقت ما دعى إليه البلاغيون قديماً لتصل إلى صور ممتنعة عن الفهم؛ وهي طبيعة في الشِّعر الحديث والمعاصر المتجاوز « للُّغة الدّلاليّة إلى اللُّغة الإيحائية؛ وهو عبور يتمُّ عن طريق الإلتفات خلف كلمةٍ تفقد معناها على مستوى لغويّ، أوَّل لتكسبه معنى آخر وتؤدِّي بهذا دلالة ثانية، لا يتيسَّر أداؤها على المستوى الأوَّل»[3]، وبها يعيد الشَّاعر إلقاء اللُّوم على القارئ.

وإذا طرحنا مقولة أدونيس-الآنفة الذِّكر- عند منظِّري القراءة ونظرية التلقِّي، كالنَّاقد عبد الله الغذامي وغيره، نجدهم يركِّزون على القارئ الواعي النَّوعي، أكثر من صاحب النَّص.

يرى هؤلاء –الغذامي وبعض النُّقاد- أنَّ صاحب النَّص غير قادرٍ على التَّحكم بزمام اللُّغة، كونه ينظم من قاموسه الخاص، دون البحث في ماهية الكلمة وأبعادها المتعدِّدة الَّتي لم يعيها في لحظة كتابته وغابت عن ذهنه. لكنَّها لم «تَغِبْ عن الكلمة الَّتي تظلُّ حبلى بكلِّ تاريخياتها، والقارئ حينما يستقبل النَّص فإنّه يتلقَّاه حسب معجمه، وقد يمدُّه هذا المعجم بتواريخ لكلمات مختلفة عن تلك الَّتي وعاها الكاتب حين أبدع نصَّه، من هنا تتنوّع الدَّلالة وتتضاعف ويتمكن النَّصّ من اكتساب قيمٍ، جديدةٍ، على يد القارئ وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر»[4].

فالقراءة هي ما تجعل النَّص ينمو ويزخر بإحيائها لدلالاتٍ جديدةٍ كانت متخفِّية وراء ظلال الكلمة الواحدة الغائبة عن صاحبها الأوَّل الَّذي لم يبحث في أصولها و تركها حرَّة في سياقها يفسرها القراء على اختلاف مواهبهم. هذا السِّياق الَّذي سمَّاه

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. زمن الشِّعر. ص: 114.

2- ينظر: اليوسف، يوسف سامي. الشِّعر العربي المعاصر. نقلا عن: فلفل، محمَّد عبدو. «بِنية اللُّغة الشِّعرية بين القداماء والمحدثين». ص: 20.

(3) ينظر: كوهين، جون. بنية لغة الشِّعر. نقلا عن: فضل،صلاح. نظرية البنائية في النَّقد الأدبي. دار الشروق، ط1؛ 1419هـ -1998 ص: 240، 241.

(4) الغذامي، محمَّد عبد الله. الخطيئة والتَّكفير(من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق). الدار البيضاء، المغرب، ط6؛ 2006م. ص: 73.

عبد الله الغذامي «بالذّهني وهو المخزون النَّفسي لتاريخ سياقات الكلمة، ومن يملك هذه المهارة؛ فهو القارئ الصحيح»[1]، القادر على تفسير النَّص وتفتيت دلالاته.

وإضافة إلى المواقف النَّقدية الرّافضة رأى "أحمد يوسف داوود" أنَّ خرق الشَّاعر المعاصر لقانون اللُّغة وتجاوز قواعدها النَّمطية الموروثة في الشِّعر الرُّؤياويّ لا أساس له من الصِّحة؛ لأنَّ«الإبداع لايكون بالرؤيا والإلهام و حسّ النبوّة؛ وإنَّما بالرُّؤية والمعرفة وهكذا لاتنفصل اللغة عن أصولها، إلا بمقدار انفصال الممكن عن الرَّاهن »[2]، وهذا الرفض يعود بنا إلى البدايات الأولى للشِّعر الجديد وانتقال الشَّاعر من رؤيته إلى رؤياه، وبالتَّالي لا يمكن الفصل بينهما، فلكلِّ رؤية رؤيا والعكس غير صحيح.

يذهب نقاد ومنظرو اللُّغة الشِّعرية في اتِّهام أدونيس إلى أبعد من ذلك، كالناقد "جهاد كاظم" الَّذي نعته بالانتحال في كتابه المعنون بـ"أدونيس منتحلاً"، فرأى أنَّ كلّ مواقفَه النقديَّة والشعريَّة المتجسِّدة في أعماله من الغرب. فقد أخذ مثلا عن ألبيريس مفاتيح الشِّعر الحديث، منها قوله: «إذا كنَّا نريد تعريفاً لشعرٍ خاصٍ بعصرنا، ينبغي ألاَّ نبحث عنه في تقلبات الشَّكل ولا في الاختفاء التدريجي لضوابط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشِّعرية الَّتي تجعل من نفسه بحثا عن حقيقة خفيَّة، ولهذا كان للشِّعر الحديث الحق في أن يكون غامضاً، متردِّدًا لا منطقيًّا... »[3]؛ لأنَّه بحث دائم عن واقع مثالي، مجرَّد، يسمو عن واقعه المعاش.

هذا ما قام عليه التَّنظير الأدونيسي الحداثي للشِّعر؛ إذ نرى أنَّ كلام النَّاقد ألبيريس تكرَّر حرفيّاً في كتاب أدونيس "زمن الشِّعر" الَّذي يقول فيه: «إنَّ الشِّعرَ الجديد باعتباره كشفاً ورؤيا، غامضٌ ومتردِّدٌ، لا منطقيّ ،لهذا لا بدَّ له من العلو على شروط الشَّكلية؛ لأنَّه بحاجةٍ إلى مزيدٍ من السرّ

والنبوَّة، فالشَّكل يمحى أمام القصد والهدف، ومع ذلك فإنَّ تحديدَ شعر جديد خاص بنا نحن في هذا العصر، لا يبحث عنه جوهرياً في فوضى الشَّكل ولا في التّخلّي المتزايد عن شروط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشِّعرية الَّتي هي طاقة ارتيادٍ وكشفٍ»[4]. وتساؤلٍ دائمٍ عن الحقيقة.

---

(1) الغذامي، محمَّد عبد الله. الخطيئة والتكفير(من البِنيويّة إلى التشريحيّة نظرية وتطبيق). ص: 73.

(2) داود، أحمد يوسف. لغة الشِّعر. وزارة الثقافة، دمشق ؛ 1980م. ص: 254.

(3) جهاد، كاظم. أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجاليَّة التَّرجمة يسبقها: ما هو التناص؟). مكتبة مدبولي؛ 1993م. ص: 109.

(4) أدونيس، علي أحمد سعيد. زمن الشِّعر. ص:14.

سلَّطت هذه الرؤى النَّقدية المضادة الضَّوء على مقتطفات من الممارسة الإبداعيّة الأدونيسيّة، في تنظيرها للقول الشِّعري الحداثي والمعاصر الَّذي تجاوزت لغته التَّقرير والمباشرة لتلج من أبواب الخلق، والكشف الواسعة.

فأدونيس في كثيرٍ من آرائه يُسِرُّ على الثَّورة والتَّغيير، لكنَّ التهديَم للُّغة كما زعم، لا يكون في خروجا عن ضوابطها النَّحويّة الَّتي ثبَّتها النُّحاة، كما لا يكون في المبالغة المغرقة للمعاني ومخالفة معناها لتصل إلى درجة الإبهام والتَّعتيم والأحجية. الأمر الَّذي شان القول الشِّعري الحداثي، فما يَهُمُّ النُّقاد هو القول الشِّعري الَّذي يضفي عليه الشَّاعر الفحل الجماليّة والرّونق،كونه أميرَ كلامٍ يتحكَّم في آليات اللُّغة.

الخاتمة

عالجنا بالدِّراسة والتَّحليل في هذا البحث قضيةً فنيَّةً شائكةً، كثُرَتْ حولها الآراء، وتعدَّدت الطُّرق في تحديد مرجعيتها وضبط أصولها؛ وهي قضية غموض اللُّغة الشِّعرية من منظور النَّقد العربي المعاصر، ولقد تكشَّف لنا من خلال هذه الدِّراسة نتائج بثثنا الكثير منها في ثنايا البحث وحصرنا بعضها في نقاط هي كالآتي:

- إنَّ قضيةَ الغموض من القضايا النَّقدية التُّراثية الَّتي أسَّس لها نقادنا القدامى وتلقفتها أيادي النُّقاد الحداثيين والمعاصرين، بعدما كُثرت الشَّكوى من غموض لغة الشِّعر المعاصر.
- الغموض أساس اللُّغة الشِّعرية وقوامها الَّذي تقوم عليه، وبهذا تفاضلت عن لغة النثر.
- ليس المراد بغموض اللُّغة الشِّعرية إبهام الكلام وتعقيده وإخفاء دلالته، حتَّى لا يتراءى للمتلقِّي ويحجب عنه، وإنَّما المراد به الإيحاء الشَّفاف الَّذي يزين الألفاظ والمعاني ويجعلها سلسلة، فيقف المتلقِّي أمامها ليتصوَّر معناها الموحى إليه، فيكتشف جمالها بعد طول تأملٍ وتفكرٍ، فهذا هو الغموض المحمود والمستحسن.
- إنَّ الغموض الَّذي أقرَّه النقاد هو تعدُّد المعاني الَّتي تجعل النَّص يحيا ويتجدَّد مع كلِّ قراءةٍ وتفسيرٍ.
- الغموض مظهر من مظاهر الحداثة الشِّعرية والسِّمة الغالبة على نتاجها، فهو بؤرة التَّغيير والتَّجديد مع كلِّ عصرٍ.
- إنَّ تعالقَ التجاربَ (الصُّوفيّة والشّعريّة) جعلَنا أمام غموضٍ مزدوج، غموض اللُّغة وغموض التَّجربة الشِّعرية.
- إنَّ غموضَ القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة كان نتيجةً لانفتاح العرب على النَّظير الغربي.

- لم يشتكِ القراء من غموضِ الشِّعر المعاصركلغة، وإنَّما من الغلو في توظيف الرَّمز والأسطورة؛ أي الفكرة الَّتي يريد الشَّاعر بعثها من خلال هذا الرَّمز، وما ينتج عنه من تعقيد وإبهام يستعصى على الفهم والإبانةِ.
  - انقسم النُّقاد الحداثيون والمعاصرون في ممارساتهم النَّقدية حول قضيَّة غموض الشِّعر العربي المعاصر إلى موقفين، موقف مؤيد رأى أنَّ الغموض خصيصة حسنة في النَّص الشِّعري تحقِّق شعريته، في حين لم يرَه الرَّافضون إلاَّ إغراقاً وطلسمةً وركاكةً لغوية لا تحتاج إلى قراءة واهتمامٍ.

- إنَّ الغموضَ طبيعةُ النُّصوص الخالدة، فكلَّ جيل يتفرَّد في قراءته لهذا العمل الإبداعي، وكلُّ قراءة تكون مغايرة للأخرى مما يحي النَّص عند كلِّ تأوُّلٍ و مخاتلة.
- إنَّ الغموض كقضية لم تقتصر على الشِّعر دون غيره، فهو طبيعةُ كلّ فنٍ يؤثر في النَّفس الَّتي لا تجد المتعة ولا تشعر باللَّذة إلاَّ في البحث والاكتشاف عن مكنونات الأشياء وتقصى حقائقها.

لقد حاول هذا البحث كشف النِّقاب عن أهمِّ ميزةٍ من ميزاتِ اللُّغة الشِّعرية وهي الغموض، وما لهذا الأخير من دور في تجميل القول الشِّعري، وجعله مفتوحاً على فيضٍ دلالي زاخرٍ يزيد في ثرائه، ومن أجلِ هذا اختلفت آراء النُّقاد في تحديد مرجعياته وجسِّ نبضه، فهو ميزة لوعي شعري عربي وآخر غربي محض مدرك لآليات الكتابة الفنيَّة الَّتي وجب أن يقوم عليها الشِّعر.

وبهذا يكون هذا الكتاب قد استوفى متمماته المعرفية التي ارتأينا بها مقاربة الآراء النَّقدية التي تناولت هذه القضية في أزمنتها، فيكون مؤلفا جديدا يتبوء مكانه بين الدِّراسات والبحوث في ميدان الشعرية العربية، أملنا أن نكون قد وفقنا على توضيح بعض الآراء الَّتي ما يزال مجال البحث فيها مفتوحاً على مصراعيه، وبحاجة إلى بحوثٍ أخرى تثري هذه القضية المتشابكة في جميع جوانبها.

فإن كان هذا الأمر قد تحقَّق من الله وحده الهادي إلى سبيل الرشاد، وإن كان ضدّه فالأمر لي وحدي، وعزائي أنّي قد بَذلت الجهد في الوصول إلى الهدف المبتغى، ويبقى الكمال لله وحده.

المصادر والمراجع

1- الآمدي، (أبو القاسم الحسن بن بشر). الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق: السَّيِّد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4،ج1.

2- إبراهيم، (حسن علي). تجليات الشُّعور في الشِّعر العربي (دراسة نقديَّة). دار إياس، سوريا، ط1؛ 1999م.

3- ابن الأثير، (أبو الفتح ضياء الدِّين). المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر. تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنَّشر، الفجالة، القاهرة؛ (د.ط)، (د.تا)، ج4.

4- أحمد، (محمَّد فتوح). الرّمز والرَّمزية في الشِّعر المعاصر. دار المعارف، القاهرة، ط2؛ 1987م.

5- الأحمد، نهلة الفيصل. التَّفاعل النَّصي(التَّناصية، النَّظرية والمنهج). الهيئة العامة لقصور الثَّقافة، القاهرة، ط1؛ 2000م.

أدونيس (علي أحمد سعيد):

6- الثَّابت والمتحوِّل بحث في الإبداع والإتباع عند العرب(الأصول). دار السَّاقي، بيروت، لبنان، ط7؛ 1994م، ج1.

7- الثَّابت والمتحوِّل بحث في الإتباع والإبداع عند العرب(تأصيل الأصول). دار العودة، بيروت، ط1؛ 1977م،ج2.

8- الثَّابت والمتحوِّل بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة). دار العودة، بيروت، (د.ط) و(د.تا)، ج3.

9- الثَّابت والمتحوِّل (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب صدمة الحداثة والموروث الشِّعري). دار السَّاقي، بيروت ،(د.ط) و(د.تا) ج4.

10- زمن الشِّعر. دار العودة، بيروت، ط2؛ 1978م.

11- سياسة الشِّعر(دراسات في الشِّعرية العربيَّة المعاصرة). دار الآداب، بيروت، ط2؛ 1996م.

12- الشِّعريّة العربيّة. دار الآداب، بيروت، ط2؛ 1989م.

13- الصُّوفيّة والسُّرياليَّة. دار السَّاقي ،ط3.

14- فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة). دار العودة، بيروت، ط1؛ 1980م.

15- كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط 1؛ 1989م.

16- المطابقات والأوائل. دار الآداب، بيروت؛ 1988م.

17- مقدمة للشِّعر العربي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط3؛ 1979م.

إسماعيل، (عز الدِّين):

18- الأسس الجماليّة في النَّقد العربي. دار الشؤون الثقافية، بغداد؛ 1986م.

19- الشِّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة). المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ط5؛ 1994م

20- أمين، (أحمد). النَّقد الأدبي. لجنة التأليف والترجمة والنَّشر، القاهرة، ط 3؛ 1963م، ج.1

21- الأيوبي، (ياسين). مذاهب الأدب العربي معالم وانعكاسات (الرَّمزية). المؤسسة الجامعية للدِّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1؛ 1402هـ، 1982م.

22- البرقوقي، عبد الرحمن. شرح ديوان المتنبي. دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1؛ 1422هـ، 2002م، ج2.

23- البطل، (علي). شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السَّيَّاب (قراءة تحليليَّة مقارنة). دار الأندلس للطباعة والنَّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1؛ 1404هـ، 1984م.

24- بلعلى، (آمنة). أثر الرَّمز في بِنية القصيدة العربيّة المعاصرة(دراسة تطبيقية). ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر؛ 1995م.

بنيس، (محمَّد):

25- حداثة السُّؤال (بخصوص الحداثة العربيّة في الشِّعر والثَّقافة). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ؛1988م.

26- الشِّعر العربي الحديث (الشِّعر المعاصر). دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2؛ 1996م ،ج3.

27- ظاهرة الشِّعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيويّة تكوينيّة). دار العودة، بيروت، لبنان، ط1؛ 1979م.

28- البهبيتي، (محمَّد نجيب). تاريخ الشِّعر العربي حتَّى آخر القرن الثَّالث هجري. مطبعة دار الكتاب المصرية، القاهرة؛ 1950.

29- بومسهولي، (عبد العزيز). الشِّعر و الوجود و الزمان (رؤية فلسفية). إفريقيا الشرق ،المغرب؛ 2002م.

30- ثامر، (فاضل). مدارات نقديَّة في إشكاليَّة النَّقد والحداثة والإبداع. دار الشؤون الثقافية العامَّة، ط1؛ 1987م.

الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر).

31- البيان والتَّبيين. تحقيق: عبد السَّلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، ج1؛ 1418هـ ، 1998م.

32- الحيوان. تحقيق: عبد السَّلام هارون.دار الجيل، بيروت؛ 1996م، ج3.

جبران، (جبران خليل).

33- الأجنحة المتكسِّرة. المكتبة الثَّقافية، بيروت، لبنان ،(د.ط) و(د.تا).

34- أرباب الأرض. تعريب: ثروت عكاشه، دار الشروق، القاهرة، ط4؛ 1419هـ، 1999م.

الجرجاني، (عبد القاهر):

35- أسرار البلاغة في علم البيان. تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدَّة، (د.تا) و(د.ط).

36- دلائل الإعجاز في علم المعاني. تحقيق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5؛ 2004م.

37- الجرجاني، (القاضي علي بن عبد العزيز). الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: محمَّد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمَّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيد، بيروت، ط1؛ 1427هـ ، 2006م.

38- الجمحي، ابن سلام. طبقات فحول الشعراء. شر: محمود محمَّد شاكر، دار المدني بجدة، (د.ط) و(د.تا)، مج1.

39- جهاد، (كاظم). أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجاليَّة الترجمة يسبقها: ما هو التَّناص؟). مكتبة مدبولي ؛1993م.

40- أبو جهجه، (خليل). الحداثة الشِّعرية العربيّة بين الإبداع والتَّنظير والنَّقد. دار الفكر اللبناني بيروت، ط1؛ 1995م.

41- الحاوي، (إيليا). في النَّقد والأدب. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2؛ 1986م، ج5.

42- ابن أبي الحديد، عز الدين بن عبد الحميد. الفلك الدائر على المثل السَّائر. تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، (د.ط) و(د.تا).

43- حسن البنا، (عزالدِّين). قراءة الآخر قراءة الأنا (نظرية التَّلَقِّي وتطبيقاتها في النَّقد الأدبيّ العربيّ المعاصر). الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1 ؛ 2008م.

44- حسن محمَّد، (عبد النَّاصر). نظرية التَّوصيل وقراءة النَّصّ الأدبيّ. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، (د.ط) ؛1999م.

45- حسانين، محمَّد مصطفى علي. خطاب البياتي الشِّعري(دراسة في الإيقاع والدَّلالة والنَّص). الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1؛ 2009م.

46- حلاوي، (يوسف). الأسطورة في الشِّعر العربي المعاصر. دار الآداب، بيروت ،ط1؛ 1994م.

47- حماسة، (محمد عبد اللطيف). اللغة وبناء الشِّعر. مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1؛ 1992م.

48- حمر العين، (خيرة). جدل الحداثة في نقد الشِّعر العربيّ (دراسة). منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق؛ 1996م.

49- حنَّا، (عبود). النَّظريّة الأدبيّة الحديثة والنَّقد الأسطوري (دراسة). من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق؛ 1999م.

50- خفَّاجي، (محمَّد عبد المنعم). الأدب في التُّراث الصُّوفي. مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، (د.ط) و(د.تا).

51- الخواجة، (دريد يحيى). الغموض الشِّعري في القصيدة العربيّة الحديثة. دار الذاكرة، حمص، ط1؛ 1991م.

52- الخياطة، (نهاد). دراسة في التَّجربة الصُّوفيّة. دار المعرفة، دمشق، ط1؛ 1414هـ، 1994م.

53- درويش، (أحمد). عشرة مداخل لقراءة الشِّعر الحديث. الهيئة العامَّة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1؛ 2010م.

54- درويش، (أسيمة). مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). دار الآداب، بيروت، ط1؛ 1992م.

أبو ديب ، (كمال):

55- في البِنية الإيقاعيّة(نحو بديلٍ جذري لعروض الخليل ومقدِّمة في علم الإيقاع المقارن). دار العلم للملايين، بيروت، ط1؛ 1974م.

56- في الشِّعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، بيروت، ط1؛ 1987.

57- ابن رشيق، (أبو علي الحسن القيرواني). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5؛ 1401هـ 1981م، ج 1.

58- رماني، (إبراهيم). الغموض في الشِّعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

59- ريان، (أمجد).صلاح فضل والشِّعرية العربيَّة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة؛ 2000م.

60- الرَّيحاني، (أمين). الكتابات الشِّعرية (أنتم الشُّعراء وهتاف الأودية وبذور للزارعين). دار الجيل، بيروت، ط4 ؛ 1989م.

61- زايد، (علي عشري). إستدعاء الشَّخصيات التراثيّة في الشِّعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي المعاصر، القاهرة؛ 1997م.

62- زيتون، (علي مهدي). إعجاز القرآن وأثره في تطور النَّقد الأدبيّ (من أوَّل القرن الخامس، الحادي عشر إلى نهاية القرن السَّابع، الثَّالث عشر). دار الكتب العلميّة، بيروت؛ 1980م، (د.ط).

63- أبوزيد، (نصرحامد). إشكالية القراءة وآليات التَّأويل. المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء، بيروت، ط3؛ 1994م.

64- السَّامرائي، (إبراهيم). لغة الشِّعر بين جيلين. المؤسسة العربية للدِّراسات والنشر، بيروت، ط2؛ 1980م.

65- سعيد، (خالدة). حركيَّة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث). دار العودة، بيروت، ط1؛ 1979م.

66- سليمان، (نبيل). مساهمة في نقد النَّقد الأدبيّ. دار الطليعة، بيروت، ط1؛ 1983م.

67- أبو سنَّة، (محمَّد إبراهيم). دراسات في الشِّعر العربيّ. دار المعارف، القاهرة، ط2؛ (د.تا).

68- شرارة، (عبد اللَّطيف). معارك أدبيّة. دار العلم للملايين، بيروت؛ 1954م.

69- الشَّرقاوي،(حسن محمَّد). ألفاظ الصُّوفيَّة ومعانيها. دار المعرفة، الإسكندرية، ط2، (د.تا).

70- شكري، (غالي). شعرنا الحديث إلى أين؟. دار الشُّروق، القاهرة، ط1؛ 1411هـ، 1991م.

71- شلش، (علي). في عالم الشِّعر. دار المعارف، القاهرة؛ 1980م.

72- الصُّولي، (أبي بكر بن يحي). أخبار أبي تمام. تحقيق: خليل محمود عساكر وآخرون، مشورات دار الآفاق الجديدة ،بيروت ،ط3؛ 1400هـ-1980م.

ضيف، (شوقي):

73- الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي. دار المعارف، القاهرة، ط11.

74- شوقي شاعر العصر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ؛2010م.

75- ابن طباطبا، (محمَّد بن أحمد بن ابراهيم الحسنيّ العلويّ). عِيَّار الشِّعر. تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض؛ 1405هـ، 1985م.

76- طه، أحمد ابراهيم. تاريخ النَّقد الأدبي عند العرب(من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع). مكتبة الفيصلية، مكَّة المكرّمة، (د.ط)؛ 1425هـ، 2004م.

77- الطَّبري، أبو جعفر محمَّد بن جرير بن يزيد بن غالب. تاريخ الأمم والملوك. مطبعة الحسينية، (د.تا)،ج2.

78- الطُّوسي، ابن السرَّاج. اللُّمَعْ. تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر؛ 1380هـ، 1960م.

عباس، (إحسان):

79- إتجاهات الشِّعر العربي المعاصر. عالم المعرفة، الكويت، 1978م.

80- بدر شاكر السّيّاب دراسة في حياته وشعره. دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4؛ 1978م.

81- عبد الصَّبور، (صلاح). حياتي في الشِّعر. دار العودة، بيروت، ط1، .1969

82- عبد المطلب، (محمَّد). بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التَّكوين البديعيّ). دار المعارف، القاهرة، ط2؛ 1995م.

83- عبد الواحد، (محمود عباس). قراءة النَّصّ وجماليَّات التّلقِّي(بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النَّقدي). دار الفكر العربي، القاهرة، ط1؛1417هـ، 1996م.

84- العجم، (رفيق). موسوعة مصطلحات التَّصوُّف الإسلاميّ. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1؛ 1999م.

85- العسكري، (أبو هلال). الصِّناعتين (الكتابة والشِّعر). مطبعة محمود بك، الإستانة العليا، ط1؛ 1319هـ.

86- العشي، (عبد الله) أسئلة الشِّعريّة (بحث في آلية الابداع الشِّعري). منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1؛ 1430هـ، 2009م.

عصفور، (جابر):

87- الصُّورة الفنيّة في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3؛ 1999م.

88- قراءة التراث النَّقدي. مؤسسة عيبال للدِّراسات والنشر، ط1؛ 1991م.

89- العقاد، (عباس محمود). اللُّغة الشَّاعرة. نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع، الفجالة ؛ 1995م.

90- العكش، (منير). أسئلة الشِّعر(في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها). المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، ط1؛ 1979م.

91- العلاَّق، (علي جعفر). في حداثة النَّص الشِّعريّ (دراسة نقديَّة). دار الشُّروق، عمان، الأردن، ط1؛ 2003م.
92- العلوي، (يحي بن حمزة). الطِّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. مطبعة المقتطف، مصر؛ 1222هـ، 1914 م،ج2.

عيَّاد، (محمَّد شكري):

93- دائرة الإبداع (مقدمة في أصول النَّقد). دار إلياس العصرية، القاهرة، (د.ت)و(د.ط).
94- مدخل إلى علم الأسلوب. مكتبة الجيزة العامَّة، القاهرة، ط2؛ 1413هـ، 1992م.
95- العيد، (يمنى). في القول الشِّعري (الشِّعرية والمرجعيّة، الحداثة والقناع). دار توبقال للنَّشر، الدَّار البيضاء ، المغرب، ط1؛1987م.
96- الغذامي البيضاء، المغرب، ط6 ؛ 2006م.

فاضل، (جهاد):

97- أسئلة الشِّعر (حوارات مع الشُّعراء العرب). الدار العربية للكتاب، (د.تا) و(د.ط).
98- قضايا الشِّعر الحديث. دار الشروق، ط1؛ 1404هـ، 1984م.

فضل، (صلاح):

99- أساليب الشِّعريّة المعاصرة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة؛ 1998م.
100- إنتاج الدَّلالة الأدبيّة. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1؛ 1987م.
101- شفرات النَّصّ (دراسة سيميولوجية في شعرية القصِّ والقصيد). عين للدِّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعية، ط2؛ 1995م.
102- قراءة الصُّورة وصورة القراءة. دار الشُّروق، القاهرة، ط1؛ 1418هـ، 1997م.
103- نظرية البنائيّة في النَّقد الأدبي. دار الشروق، ط1؛ 1419هـ، 1998 م.
104- ابن قتيبة. الشِّعر والشُّعراء. تحقيق: أحمد محمَّد شاكر، دار المعارف ، القاهرة ،1369هـ، 1950م ، ج.1
105- القرطاجني، (حازم أبو الحسن). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2؛ 1981م.
106- القرني، (عوض بن محمَّد). في ميزان الإسلام (نظرات إسلاميّة في أدب الحداثة). تقديم: الشَّيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار هجر للطباعة والنشر ، الجيزة، ط1 ؛1408هـ، 1988م.
107- القعود، (عبد الرحمن محمَّد). الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التَّأويل). سلسلة عالم المعرفة، الكويت؛ 1422هـ ، 2002م.
108- كبابة، (وحيد صبحي). الصُّورة الفنيَّة في شعر الطائيين بين الانفعال والحسّ (دراسة). منشورات إتحاد الكتَّاب العرب؛ 1999م، دمشق.
109- الكتبي، محمَّد بن شاكر. فوات الوفيات. تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1؛ 1974م، مج.2
110- كليب، (سعد الدّين). وعي الحداثة (دراسات جماليَّة في الحداثة الشِّعريّة.دراسة.). منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق؛ 1997م.

111- كندي، (محمَّد علي). في لغة القصيدة الصُّوفيَّة. دار الكتاب الجديد المتَّحدة، بيروت، ط1؛ 2010م.
112- المازني، (عبد القادر). الشِّعر غاياته ووسائط. تحقيق: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2؛ 1990م.
113- المبارك، (محمَّد). إستقبال النَّصّ عند العرب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1؛ 1999م.
114- المصري، (محمَّد بن عبد الغني). نظرية أبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ في النَّقد الأدبي. دار مجدلاوي للنَّشر والتوزيع، عمَّان، الأردن، ط1؛ 1407هـ، 1987م.
115- مكاوي، (عبد الغفار). ثورة الشِّعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث (دراسة). الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر؛ 1972 م، ج1.

مندور، (محمَّد):

116- في الميزان الجديد. نشر وتوزيع مؤسسات ع.بن عبد الله، تونس، ط1؛1988م.
117- النَّقد المنهجيّ عند العرب (ومنهج البحث في اللُّغة والأدب). دار نهضة مصر للطباعة والنَّشر والتوزيع، (دط) و(د.تا).

الموسى، (خليل):

118- آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. الهيئة العامة السُّورية للكتاب، دمشق، ط1؛ 2010م.
119- الحداثة في حركة الشِّعر العربي المعاصر. مطبعة الجمهورية، دمشق؛ 1991م.
120- قراءات في الشِّعر العربي المعاصر(دراسة). إتحاد الكتاب العرب، دمشق؛ 2000م.
121- ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل النَّاقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصِراً). المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء، المغرب، ط3؛ 2002م،

ناصف، (مصطفى):

122- دراسة الأدب العربي. دار الأندلس، بيروت، ط2؛ 1981م.
123- مشكلة المعنى في النَّقد الحديث. مكتبة الشَّباب، (د.ط) و(د.تا).
124- النَّقد العربي نحو نظرية ثانية. عالم المعرفة، الكويت؛ 2000م.
125- نشاوي، (نسيب). مدخل إلى دراسة المذاهب الأدبيَّة في الشِّعر العربي المعاصر (الإتباعية، الرُّومانسية، الواقعية، الرَّمزية). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر؛ 1984م.
126- نصر، (عاطف جودة). الرَّمز الشِّعري عند الصُّوفيّة. دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1؛ 1978م.

نعيمة، (ميخائيل):

127- سبعون(المرحلة الأولى الأعمال الكاملة) دار العلم للملايين ، بيروت؛ 1970.
128- الغربال. مؤسسة نوفل، بيروت، ط15؛ 1991م.
129- النُّور والدَّيجور. مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط7؛ 1988م.

130- هدارة، محمَّد مصطفى. مشكلة السّرقات في النَّقد العربي(دراسة تحليليّة مقارنة). مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، (د.ط)؛ 1985م.

هلال، (محمَّد غنيمي):

131- الرُّومانتيكية. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، الفجالة –القاهرة، (د.ط) ،(د.تا).

132- النَّقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة؛ 1997م.

133- ياقوت، (أحمد سليمان). التَّسهيل في علم العروض. دار المعرفة الجامعية، جامعة الاسكندرية؛ 1999م.

134- يمُوت، (غازي). بحور الشِّعر العربي (عروض الخليل). دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2؛ 1992م.

135- يوسف، (حسني عبد العزيز). موسيقى الشِّعر العربيّ(دراسة فنيَّة عروضيّة). الهيئة المصرية العَّامة للكتاب؛ 1979م، ج1.

136- اليافي، (عبد الكريم). دراسات فنيَّة في الأدب العربي. مكتبة لبنان نَاشِرُون، بيروت، لبنان، ط1؛ 1416هـ، 1996م.

137- اليوسفي، (محمَّد لطفي). في بنية الشِّعر العربيّ المعاصر. دارسراس للنشر، تونس ؛ 1985.

الدَّواوين الشعرية :

أدونيس (علي أحمد سعيد):

138- الأعمال الشِّعريّة (ديوان مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى).دار المدى للثقافة والنشر، سوريا؛ 1996م، ج3.

139- الأعمال الشِّعريّة (ديوان أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى). دارالمدى، سوريا، (د.ط)؛ 1996م ،ج1.

140- الأعمال الشِّعريّة (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). دار المدى للثقافة والنَّشر، سوريا؛ 1996م.

141- ديوان التَّحولات و الهجرة في أقاليم الليل والنهار. دار الآداب، بيروت؛ 1988م.

142- ديوان أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت، ط1؛ 1988م.

143- البحتري (أبو عبادة الوليد بن عُبَيْدالله). ديوان البحتري.ضبط عبد الرحمن أفندي البرقوقي. مطبعة هندية ،مصر ،ط1 ؛1229ه 192م، ج1.

144- البياتي، عبد الوهاب. الديوان. دار العودة، بيروت، ط2؛ 1979م، ج3.

145- أبوتمام (حبيب بن أوس الطَّائي). الديوان. شرح: الخطيب التبريزي. تحقيق: محمَّد عبده عزَّام، دار المعارف، القاهرة، ط5، (د.تا)، مج1.

جبران، (جبران خليل):

146- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران. تقديم: ميخائيل نعيمة، دار صادر، بيروت؛ 1949، ج2.

147- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (نصوص خارج المجموعة).جمع وتقديم: أنطوان القوال. دار الجيل، بيروت، ط1 ؛ 1414هـ، 1994م.

148- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (المعرَّبة عن الانجليزية). تقديم: جميل جبرا، دار الجيل بيروت، ط1؛ 1414هـ، 1994م.

149- القِصص الكاملة (المواكب). دار المعرفة، الجزائر؛ 2010م.

150- حاوي، (خليل). الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت؛ 1982م.

151- الحلاَّج(الحسين بن منصور). الأعمال الكاملة. تقديم: قاسم محمَّد عبَّاس، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، ط1؛2002م.

درويش، (محمود):

152- الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، (د.ط) و(د.تا).

153- ديوان محاولة رقم (7). دار العودة، بيروت؛ 1980م.

154- كزهرة اللوز أو أبعد. رام الله، ط1؛ 2005م.

دنقل، (أمل):

155- الأعمال الشِّعرية الكاملة. تقديم: عبد العزيز المقالح ،مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3؛ 1407هـ، 1987م.

156- مقتل القمر (الأعمال الكاملة). دار العودة، بيروت؛ 1985م.

عبد الصبور، (صلاح):

157- ديوان النَّاس في بلادي. دار العودة، بيروت ،(د.تا) و(د.ط).

158- الدِّيوان (المجلد الأوَّل). دار العودة، بيروت، ط1؛ 1972م.

159- الدِّيوان (المجلد الثَّالث حياتي في الشِّعر). دار العودة ، بيروت، ط2؛ 1977م.

160- السيَّاب، بدر شاكر. الدِّيوان. دار العودة، بيروت؛ 1971م، مج01.

161- الشَّابي، أبو القاسم. الدِّيوان. دراسة وتقديم: عز الدِّين إسماعيل.دار العودة، بيروت؛ 1972م.

162- قيس بن الملوح (مجنون ليلى). الدِّيوان. رواية: أبي بكر الوالبي و دراسة: يسرى عبد الغني.دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1؛ 1420هـ-1999م.

163-كثير عزة. الدِّيوان. جمع وشرح :إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت، لبنان؛1391هـ، 1971م.

164- لبيد بن أبي ربيعة العامري. الديوان. دار صادر، بيروت، (د.ط) و(د.تا).

165- الملائكة، (نازك). ديوان شظايا ورماد. دار العودة، بيروت؛ 1986م، ج2.

المراجع المترجمة:

166- الجيوسي، (سلمى خضرى). الاتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2؛ 2007م.

167- ريتشاردز، إي. آي. العلم والشِّعر. ترجمة: مصطفى بدوي، ومراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت)، (د.ت)

168- فولفاجنج، (إيزر). فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية). ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ؛ 2000م.

169- هايمن، ستانلي. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. ترجمة: إحسان عباس ويوسف محمَّد نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1؛ 1960م، ج2.

المعاجم والقواميس:

170- صليبا، (جميل). المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والانكليزيّة واللاتينية. دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان؛ 1982م،ج2.
171- علوش، (سعيد). معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة). دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1؛ 1405هـ، 1985م.
172- مجدي، (وهبة) و المهندس، (كامل). معجم المصطلحات الأدبيَّة في اللُّغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت، ط2؛ 1984م.
173- مجمع اللُّغة العربية. المعجم الوسيط. مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4؛ 1425هـ، 2004م.
174- مطلوب، (أحمد). معجم النَّقد العربيّ القديم. دار الشُّؤون الثَّقافية العامَّة، بغداد، ط1؛ 1989م، ج.2
175- ابن منظور، (جمال الدّين أبو الفضل محمَّد بن مكرم الإفريقيّ المصريّ). لسان العرب. تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون ، دار المعارف، القاهرة، (د.ط) ، (د.تا).
176- The Oxford Companion to the English Language. ***Editor*** **TOM Mc ARTHUR.** ***And*** **FERI McARTHUR New York** 1992**.**

المجلات والدوريات:

مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق:
177- العدد: 114، ربيع 2003م.
مجلــة الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الملك عبد العزيز بجدَّة، السّعودية:
178- العدد: 02، المجلد 17، 2009م.
179- مجلة أدب ونقد، القاهرة: 1989 م.
180- مجلة أفق الثقافية : 2009م.
مجلة جامعة أم القرى القرى لعلوم الشَّريعـة واللُّغة العربية وآدابها، السّعودية:
181- العدد: 28، الجزء: 16، 1424هـ.
182- العدد: 30، الجزء: 18، 1425هـ.
183- العدد: 31، 1425هـ.
184- العدد: 02، 2009م.
مجلة التّواصل (جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر):
185- العدد 23، 2009م.
مجلة ثقافات، البحرين:
186- العدد: 09، 2004م.
مجلة جامعة دمشق:
187- العدد: 1و2، المجلد: 25، 2009م.
مجلة جامعة النَّجاح(العلوم الإنسانية)، نابلس، فلسطين:
188- العدد: 02، المجلد: 13، 1999م.
189- العدد: 11، 1425هـ.
مجلــة جذور، النَّادي الأدبي الثقافي بجدّة، السّعودية. :
190- العدد: 05، الجزء: 05، المجلد 03، 2001م.
191- الجزء: 01، المجلد 08، 2003م.
192- الجزء: 29، المجلد 12، 2009م.
مجلة عالم الفكر، الكويت:
193- العدد: 01، 1979م.
194- العدد: 03، المجلد 16، 1985م.
195- العدد: 03، المجلد 18، 1987م.
196- العدد: 03، المجلد 19، 1988م.
197- العدد: 03و 04، المجلد 22، 1994م.
مجلــة علامات، السّعودية :
198- الجزء: 53، المجلد 14، 2004م.
199- الجزء: 56، المجلد 14، 2005م.

مجلـة علامات، المغرب :
200- العدد: 10، 1998م.
مجلة غيمان صنعاء، اليمن:
201- العدد: 07، 2009.
مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة:
202- العدد: 04، المجلد 01، 1981م. مفهوم الشعر
203- العدد: 01، المجلد 07، 1987م.
204- العدد: 03، المجلد 04، 1984م
205- العدد: 03، المجلد 16، 1985م.
206- العدد: 04، المجلد 03، 1984م.
مجلة الموقف الأدبي:
207- العدد: 361، 2001م.
208- العدد: 405، 2004م
209- محاضـرات النَّـادي الأدبـي الثَّقـافي (المجموعـة الثَّالثـة). دار الـبلاد ،جـدَّة ،ط1؛ 1407هـ، 1987م.
مجلة نزوى، عمَّان:
210- العدد: 38، 2004.
211- موقع الأساتذة والباحثين في اللُّغة العربية، المغرب؛ 2009.(نسخة إلكترونية متاحة على الأنترنت).

الرسائل والأطروحات:

212- الزَّهراني، (صالح سعيد). الغموض والبلاغة العربية. رسالة ماجستير(مخطوط)، جامعة أم القرى، السُّعودية؛ 1409هـ، 1989م.
213- الموسى، خليل. مفهوم الوحدة في لقصيدة العربية الحديثة. رسالة ماجستير(مخطوط)، جامعة دمشق، سوريا؛ 1981، 1982م
214- وقاد، مسعود. جماليات التَّشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البيَّاتي(دراسة في الجذور الجماليّة للإيقاع). أطروحة دكتوراه(مخطوط)، جامعة الحاج لخضر، باتنة؛ 2010م، 2011م.

((تم بحمد الله))