الباب الثاني

مفاهيم الشعرية في كتابات العرب الحداثيين

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول

الشعرية في كتابات النقاد العرب المحترفين

١)- تجليات أولى في سياق الحداثة.

٢)- تشكيل الشعرية المعاصرة عند عز الدين إسماعيل.

٣)- الشعرية عند كمال أبو ديب.

٤)- شعرية الانفتاح والتلقي عند عبد الله محمد الغذامي.

obeikandl.com

١- تجليات أولى في سياق الحداثة:

إن البحث في مفاهيم الشعرية الحداثية، وفي نموذجها الاحترافي لا يزال في بداية الطريق، إنه بحث محفوف بالحجارة والأشواك، بل إن النقد الاحترافي لم يتجه بعد الوجهة الصحيحة صوب النص الشعري لاستخراج مكامن الشعرية فيه، ونحن هنا لا نلغي تلك المحاولات التأسيسة للشعرية في منظورها الحداثي، وفي تعدد سياقاتها على يد نخبة من النقاد المحترفين كغالي شكري وخالدة سعيد وعبد السلام المسدي وعز الدين إسماعل وعبد الله محمد الغذامي وكمال أبي ديب.

نعترف مبدئياً بأن الشعرية العربية التي بدأت في التبلور منذ الستينيات هي شعرية حداثية تعنى بوصف النصوص الأدبية والكشف عن قوانينها الجمالية، وهي تمثل إلتحاماً بين الأسلوبية والأدبية[١]، وهي في الوقت نفسه تتجاوز الموقف البلاغي، لأنه موقف معياري يرسل الأحكام التقييمية بالمدح والهجاء ولا تسعى إلى غاية تعليمية[٢] وتبقى الحداثة بمثابة الوعاء الذي صب فيه بعض النقاد العرب المحترفين مقولاتهم عن الشعرية.

وسنحاول في الفقرات التالية انتخاب بعض المقولات الأساسية التي تجسد لنا فهم هؤلاء جميعا لمقولة الحداثة "فغالي شكري" لا يؤمن بوجود حداثة واحدة، بل تجده يصرح بتعدد الحداثات، فالحداثة إذن لم تكن مقصورة على الجانب السياسي أو التاريخي أو الاجتماعي أو الفلسفي أو الأدبي، فهي مقولة مشتتة بين مختلف هذه العلوم، فهي ليست منهجاً أدبياً، إنها كالوضعية، والماركسية والوجودية، هي تحليل للتاريخ وللاجتماع وللثقافة[٣]. فالحداثة لا يمكنها أن تكون منهجاً، لأن المنهج في أدق تعاريفه هو مجموعة من القواعد والضوابط يتم تطبيقها للوصول إلى حقيقة ما، والحداثة لا يمكن حصرها في قواعد أو ضوابط وكذلك لا يمكن

---

(١) ينظر عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص١٨.

(٢) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٢٥٦.

(٣) ينظر: غالي شكري: برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٤، ص١٦٨.

للحداثة أن تصل إلى حقيقة ما؛ لأنها ضد الحقيقة، وتبعاً لذلك تم حرمانها من صفة الموصوف المنهجي.

ويقول غالي شكري في موضع آخر:"الحداثة رؤيا ثورية، تقتحم السائد وتهاجم التخلف"[1] وهنا نجد شكري يعطي الأولوية لمكوّن الرؤيا، المكون الذي أغفلته المناهج النقدية بشقيها "السياقي والنصاني" في عملية التأسيس للمناهج النقدية، فإذا كانت المناهج السياقية قد حكمت مكوّن المضمون في التأسيس المنهجي، فظهر النقد الانطباعي والتاريخي، والاجتماعي والتكاملي والنفساني. نقول إن المناهج النصانية على النقيض تماماً، فقد حكّمت مكوّن الشكل وتبعا لذلك ظهرت البنيوية، والسيميائية، والأسلوبية، والتفكيكية، وهي كلها اتجاهات ناصرت مكون الشكل. وإذا ما أردنا التعليق على هذا التأسيس المنهجي نقول إن هذه المناهج عملت على تغييب عنصر الرؤيا الشعرية بمختلف تجلياته الجمالية.

والرؤيا الشعرية في تعريف أدونيس هي: "قفزة خارج المفاهيم السائدة"، وهي أيضاً التصور الخاص الذي تطرحه القصيدة عن العالم والإنسان، إنها الادراك الكلي لكنه الوجود، والرؤيا الشعرية تقوم على مجموعة من العناصر والمبادئ كالكشف والتجاوز والتنبؤ، والرفض والنفي، فهذه كلها مستلزمات أغفلها النقد المعاصر والحديث، فعلى هذا الأساس كانت مقارباته تنأى عن الروح الجمالي أو القيم الجمالية التي يزخر بها النص الشعري المعاصر والحداثي.

إن التفات غالي شكري لمصطلح الرؤيا هي التفاتة تحمل في طياتها إضافة جديدة إلى القواميس النقدية المعاصرة، هذه الرؤيا في تصور غالي شكري هي رؤيا ثورية، تقتحم المستودع التراثي بأشكاله الفكرية والأدبية والنقدية.

ونلتقي أيضاً بناقدة سورية – كان لها باع طويل في التأسيس لما أسمته "بالحداثة الفكرية" هي "خالدة سعيد"، في محاولتها لمداعبة الحداثة الفكرية، ومن بين الخلاصات التي توصلت لها الناقدة، أن الحداثة تبنى على منطق الانقلاب والتحول،

(١) ينظر: غالي شكري: برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، ص١٣٠.

والحداثة عندها هي وضعية فكرية، بل ثورة فكرية تقوم على سياسة التحول المعرفي، والجدل القائم بين مختلف الأفكار والأنظمة من حيث هي انتقال من دائرة الضيق والتقليد، إلى فضاء التساؤل والتمرد، وهي أيضاً انتقال من حيز الجمود إلى حيز الخلق والإبداع[1].

وفي هذا التصور تتكشف الحداثة الفكرية بوصفها حداثة تقوم على منطق الثورة والتمرد، والكشف والخلق والمغامرة، فالثورة التي طالبت بها خالدة سعيد هي ثورة ماركسية تستهدف تهديم القديم ثم إعادة بنائه من جديد، وتبعاً لذلك ترى خالدة سعيد أن الحداثة هي تأسيس لعلاقة جديدة بين العالم والإنسان، بل هي تعريف لإنسانية الإنسان.

وثمة ناقد تونسي هو "عبد السلام المسدي" المعروف بتحليقاته في فضاء الأسلوبيات، نلتقي بهذا الناقد في واحد من كتبه الحسان، كتاب "النقد والحداثة" ففيه حاول مطاردة الحداثة الأدبية والنقدية فرأى بأن الحداثة هي ثورة على المدلولات والدوال[2]. والمقصود بالمدلولات هنا المضامين المستهلكة، أما المقصود بالدوال: الشكل أو الصياغة، فالقصيدة الحداثية حين تعلن ثورتها وتمردها فإنها تؤول زاحفة، جارفة، ضاربة، ومفجرة للمضامين القديمة المستهلكة، قصيدة ثائرة على الشكل الشعري القديم الذي استنفد واستنفدته العصور.

إن المطالبة بشكل شعري يمليه العالم الشعري الجديد، ولما كان هذا العالم المرئي عالماً ممزقاً، مشتتاً، مسحوقاً، فلا بد للعالم الشعري أن يكون كذلك، وتبعاً لذلك جاء شكل القصيدة الحداثية ممزقاً ينشد بريق الصفاء في لحظة إنهيار القيم وفي لحظة انحطاط الشعر. هكذا ينبني منطق الحداثة الشعري عند هؤلاء النقاد المحترفين، فقد قامت الحداثة عندهم على الثورة والرؤيا والاختلاف عن السائد، وكثيراً ما كانت تأخذ تلك الثورة طابعاً فكرياً مثل ما هو الشأن عند

---

(١) ينظر: خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، ص ٣٠-٣١.

(٢) ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص ١٣.

خالدة سعيد، وطابعاً شكلياً مثل ما هو الشأن عند المسدي، وطابعاً رؤياوياً عند غالي شكري. إن الخيط الرفيع الذي يحكم منطق الحداثة عند هذا الثالوث هو مبدأ الثورة على المألوف، ونحن نعتقد أن تضافر هذه المبادئ وتلاحمها في هذا الخيط الرفيع هو ما يخلق جوهر الشعرية الحداثية في إرهاصاتها الأولى عند هؤلاء النقاد المحترفين.

٢- تشكل الشعرية المعاصرة عند عز الدين إسماعيل.

يرى عز الدين إسماعيل أن "القصيدة شخصية مندمجة وملتحمة وحية، يخترق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر إلى حد يستحيل معه فصلهما"[١].

والقصيدة من خلال هذا المفهوم، هي بنية شاملة أو كتلة ملتحمة تجمع بين الشكل والمضمون إلى حد لا يمكن الفصل بينهما. وهذا ما ذهب إليه يوسف الخال الذي اعتبر "القصيدة خليقة فنية، جمالية لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محصن وما هي مبنى محصن، بل معنى ومبنى معاً"[٢].

إن هذا التعريف الحداثي لتطور مفهوم القصيدة، يؤكد أنها خضعت لتغييرات حتى وصلت إلى ماهي عليه الآن، وهذا ما بيّنه لنا عز الدين إسماعيل في دراسته لتطور الشعر العربي المعاصر مستخلصاً من ذلك أن التغير في مفهوم القصيدة أخذ أبعاداً متعددة على المستوى الفلسفي والجمالي، فأصبحت جميع العناصر المكونة للقصيدة الداخلية والخارجية، خاضعة للتطور الشامل، والمقصود بتلك العناصر: اللغة، والصورة، والإيقاع والشكل الخارجي، والموضوعات.

والواقع أن هذه العناصر الفنية والموضوعاتية قد تضافرت، وتآلفت، وتحابت بعضها رقاب بعض، فأصبحت القصيدة الشعرية كياناً متكاملاً في البناء الشعري

---

(١) ينظر: كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٣٥١.

(٢) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص١٩.

الـذي يـشكل تعـبيراً عـن الرؤيـا أو التجربـة الـشعرية مـن جهـة، ووحـدة المـضمون والشكل الذي ينبع من تعقد العمل الفني وتشابك عناصره.

لقـد أصـبح الـشعر في تـصور عـز الـدين إسماعيـل هـو الوجـود، وهـو التجربـة وهو الحيـاة[1]. إنه أشـد التصاقاً بوجدان الشاعر وبقضاياه المتعددة والمتناقضة التي يعانيها في حياته. والحداثة عند عز الدين إسماعيل تتجسد من خلال حركة الإبداع والتجديد التي تتماشى مع تغيرات الحياة وظروفها عبر مسيرتها الزمنية، التي تتغير فيها نظرتنا للأشياء، والشعر في نظره ليس بمنأى عن تلك التغيرات، لأن الشعر العربي كما يقول "محمد بنيس" يقوم أساساً على البنية، وهذه البنية خاضعة للتطور الزمني، مما يعطي لها صفة التعدد. وهذا التعدد يجعل البنية على الدوام تتعرض للانفصالات ومن ثم يحدث الانتقال من بنية شعرية إلى بنية أخرى[2].

من خلال حركة التجديد هذه يصنع الشعر لنفسه جمالية دينامية على مستوى الشكل والمضمون، وهو في تحقيقه لهذه الجمالية يتأثر كل التأثر بحساسية الفرد وذوقه ونبضه، وهذا ما دعاه عز الدين إسماعيل "بروح العصر". فالتجديد عند عز الدين إسماعيل لا يتمثل في البتر بين القديم والجديد، إنما هو تواصل دائم ومستمر، إنه الحاضر والماضي معاً. لأن الشاعر في نظره "قد يكون مجدداً حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل، فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر، لكن المهم هو فهم روح العصر، هذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة"[3]. أي إن الشاعر يتخذ من التراث طريقاً يستلهم منه مواقفه الروحية والإنسانية، فالحداثة

---

(١) ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ١٨٠.

(٢) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث(مساءلة الحداثة)، ج٤، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص٥٢.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١٣.

كما يقول يوسف الخال:"ليست أشكالاً يقتبسها الإنسان، أو زياً يتزين به، لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء"[1].

وإذا كان التجديد يأخذ صورته الحقيقية، من خلال استعادة الموروث من طرف الشاعر، فإن المعاصرة هي الأخرى تعني المُواءمَة بين التراث القديم والحديث. والواقع أن عز الدين إسماعيل لم يتحدث عن علاقة الشاعر المعاصر بالتجديد فحسب، وإنما تحدث أيضاً عن قضية الموسيقى، حيث تابع قضايا التشكيل الموسيقي متابعة جيدة، والشاعر المعاصر في تصوره لم يلغ الوزن نهائياً في الشعر، ولكنه أدخل عليه بعض التعديلات الجوهرية التي أحس بضرورتها، فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية موسيقا نفسية بالدرجة الأولى، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس والانفعال، حيث ترتسم صورة العالم بكل تناقضاته وصراعاته على نفسية الشاعر، وذلك بهدف خلق نوع من الانسجام النفسي بين الشاعر والعالم الخارجي، "فالشاعر – ككل فنان- يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي، عن طريق ذلك 'التوقيع' الموسيقي الذي يُعد أساسياً في كل عمل فني"[2].

فمن خلال هذا القول لعز الدين إسماعيل نستطيع التمييز بين الشعر القديم والمعاصر وشعر الحداثة، فإن كانت المعاصرة هي معادلة انسجام بين العالم والشاعر، فإن العالم في الشعر القديم كان موجوداً سلفاً في ذهن الشاعر، وعمل الشاعر القديم ما هو إلا استعادة لصورة العالم القديم في ثوبه المرئي، وهنا تبدو سمة السطحية للعالم الشعري القديم واضحة كل الوضوح. في حين أن العالم في شعر الحداثة يولد بعد الكتابة، ولادة خصب ونماء، فالشاعر الحداثي يقوم بإخضاع العالم لعلل الذات على نقيض الشاعر القديم الذي يخضع الذات لعلل العالم الخارجي.

---

(١) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص١٦.

(٢)عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص١٢٤.

ويرجع عز الدين إسماعيل سبب نجاح الشاعر في الصورة الموسيقية إلى هذا التوافق بين الحركة النفسية للشاعر والعالم الخاجي، فالشاعر "إن لم يوفق من خلال هذه الصورة الموسيقية إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس، والحركة التي تموج بها الأشياء، وإن يكن ذلك على نحو غاية في الخفاء، فإن الصورة الموسيقية عندئذ مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص تخفق في تحقيق غايتها الفنية[1].

وما يصدق عن التشكيل الموسيقي يصدق أيضاً على تشكيل الصورة الشعرية عند عز الدين إسماعيل، فهي الأخرى تخضع إلى حركة النفس، يقول عز الدين إسماعيل: "من هنا يمكننا أن نضع المسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل (الصورة) في الشعر الجديد، وهي أن التشكيل المكاني في القصيدة -كالتشكيل الزماني- معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورتها الناشزة كذلك كيفما شاء"[2]

هذا التكامل الفني الصحيح بين الفنان والطبيعة هو الموقف الذي تقوم على أساسه فلسفة (الصورة) في شعرنا الجديد، فعالم الأفكار يحاول أن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها. لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكرة في الشيء أو مجرد تحوّل الفكرة إلى شيء، أي انتقالاً كلياً من اللاواقع إلى الواقع، بل على العكس، تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعية.

من هنا كانت الصورة غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع فهي تركيبة وجدانية، تنتمي إلى عالم العواطف والوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. وعليه فإن الشاعر في نحته للصورة الشعرية من الواقع المرئي فإنه يعبث في صور بالطبيعة وبالأشياء الواقعة، وقد تطلق على هذا العبث لفظة (التشويه)، وقد تبدو لنا

---

(١)عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص١٢٤-١٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٦.

الحقيقة الواقعة ناقصة، والواقع أنه لا تشويه هناك ولا تزييف؛ لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقاً لعالم الواقع.

إن هذا التوافق بين الحركة النفسية للشاعر وعالم الطبيعة يجسده عز الدين إسماعيل عن طريق انتخاب أبيات لنازك الملائكة حرصت فيها على الحضور الموسيقي لهذا التوافق، فغدت الصورة الموسيقية للأبيات تعبيراً صريحاً عن الحركة النفسية لمأساوية الإنسان المعاصر، وهاهي ترثي يوماً تافهاً فتقول:

كان يوماً تافهاً، كان غريباً.

أن تدق الساعة الكسلى وتحصي لحظاتي.

إنه لم يك يوماً من حياتي[1].

هذه الأسطر الشعرية تختلف طولاً وقصراً، وكل سطر منها ينتهي بنهاية موسيقية مريحة دون التزام نظام ثابت لهذه النهايات، ودون التزام بحرف روي واحد في كل هذه النهايات. وإلى جانب السطر نجد الجملة الشعرية، تمثل بنية موسيقية أكبر من السطر، فقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر، وهي عبارة عن نفس واحد ممتد، تعرف من خلالها كيف تمتد الدفقة الشعرية في النفس بعد أن عجز السطر الشعري على امتدادها، غير أن تحديد الامتداد الزماني "مسألة جمالية صرفة، قد ينجح الشاعر أو يخفق في تحقيقها"[2].

أما بالنسبة للقافية فقد أخذت شكلاً جديداً يختلف عن الشكل القديم إذ أصبحت تمثل التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري بما يتماشى وموسيقى السطر ذاته. في حين أن الروي الذي يتكرر في نهاية كل الأبيات ثبت أنه عامل تعطيل لأنه يفرض نفسه على القافية من جهة، وعامل إملال لتكراره المستمر[3].

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٦٩.

(٢) المرجع نفسه، ص:١١٠.

(٣) المرجع نفسه، ص١١٣.

هذا وقد اتجه الشاعر الجديد، وفي محاولة منه إلى إحياء نبض عصره في تجربته الشعرية، اتجه إلى إلغاء ما اصطلح عليه بالمعجم الشعري التقليدي " وأصبح للتجربة الجديدة لغة جديدة، تختلف عن سابقتها من حيث علاقتها بالظروف المعاشية الراهنة بالأفكار، والتصورات، والآراء، والقضايا، وبكل ما يمثل الجوانب المادية والروحية في حياتنا، لقد أصبحت لغة نابضة بروح العصر"[1].

وقد تطرق عز الدين إسماعيل لمسالة اللغة من خلال النزاع حول قرب لغة الشعر من لغة الناس فيقول: "ليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية، وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم..."[2] أي أنه على اللغة أن تخاطب الناس بما تحمل من هذا النبض، وإن اختلفت عن لغة الناس اليومية وهذا ما جعل اللغة شديدة التلاحم بالتجربة.

هذا وقد شهد الخيال والصورة الشعرية كجانب من جوانب لغة الشعر المعاصر مغامرات عديدة خاضتها تجارب الشعرالجديد للوصول إلى مفهوم شعري ينسق فيه الشاعر وجوده وفقاً لمشاعره. "إن الصورة الشعرية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[3].

لم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات، أو بأن يتلقى مصادر صوره من الخارج، بل أصر بأن يخلقها بنفسه. والشاعر أثناء تركيبه للصورة، يقوم بتفتيت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها تماسكها البنائي، ولا يبقي إلاّ على صفاتها، فترتبط من خلالها المرئيات بصفات أخرى هي في أصلها صفات لمسموعات أو مشمومات أو ملموسات[4].

لقد فقدت الكلمات الحسية في فلسفة الصورة الشعرية الجديدة كما يقول إدمان: "كل مايمكن أن تثيره خلال الاستعمال الروتيني، وأصبح على الشاعر أن

---

(١)عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١٧٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٧٦.

(٣) المرجع نفسه، ص١٢٩.

(٤)المرجع نفسه، ص١٢٤.

يثير فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار"[1]. فالشاعر المعاصر من خلال هذه الصورة يحاول أن يكوّن عالماً خاصاً به وهذا العالم يتسم باللامنطقية، إنه عالم غير واقعي، وهو أقرب ما يكون إلى عالم الأحلام الذي تقوم فيه مكونات صورة الحلم والإشارة والرمز، ومن خلالها يحاول الشاعر إعادة تنسيق الوجود الخارجي على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه. هذا الأمر جعل الصورة الشعرية غامضة لما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية تنتمي إلى عالم الباطن، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية بالذات، وتخرج صورة غير مباشرة للواقع الذاتي، وقد أرجع عز الدين صفة الغموض "إلى طبيعة الشعر ذاتها"[2]. بالإضافة إلى هذه الوسيلة الداخلية الذاتية، نجد وسيلة أخرى للصورة الشعرية ساهمت في غموضها وهي الأسطورة.

إن الأسطورة كمصطلح "تشير إلى أقاصيص الأقدمين على اعتبار أنها الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، وأحياناً تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية"[3].

وقد برزت أهمية الحاجة المعاصرة إلى خلق عالم أسطوري، كنتيجة مباشرة لإحساس الفنان بانعدام القيم الفنية والشعرية في حياتنا الحاضرة بما فيها من ماديات آلية. لذلك اتجه الفنان المعاصر إلى "اتخاذ الأسطورة لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا المعاصر"[4].

أما الأسطورة كمعنى وكمنهج لخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية، لم يعرفها الشعر المعاصر إلا بعد الخمسينيات من هذا القرن وبذلك امتلأ الشعر العربي المعاصر بالأساطير العربية والإغريقية والبابيلة والشرقية، من خلال

---

(١) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٤، ص ١٢٥.

(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص١٨٨.

(٣) السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، ص ١٤١.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٤٢.

قيام الشعراء بمحاولة استكشاف أبعاد نفسية خاصة للأسطورة المستخدمة في واقع تجربتهم الشعرية. هكذا فرض المنهج الأسطوري نفسه على الصورة الشعرية، فأصبحنا نرى صوراً شعرية تستخدم المنهج الأسطوري الذي يعج بالرموز المحمّلة بشحنات انفعالية، ومع هذا التطور الذي صاحب القصيدة العربية، تمّ استكشاف أطر جديدة للقصيدة العربية، وبالتالي شهدت معمارية القصيدة تنوعات عديدة كان آخرها نموذج القصيدة الطويلة التي صاحبها بروز النزعة الدرامية.

بناء على ما تقدم يمكننا القول إن الشعرية عند عز الدين إسماعيل هي شعرية البناء، والإلتحام والتوافق، بناء والتحام بين ثنائية الشكل والمضمون واعتبارهما جسداً متكاملاً، والتوافق بين الحركة النفسية لعالم الإنسان المعاصر والعالم الخارجي، إنها شعرية التجديد والتحديث لعصرنة العالم الواقعي عن طريق الصورة واللغة، والأسطورة والموسيقى، واتحاد الماهيات الجزئية لهذه العناصر جميعاً هو ما يخلق الشعرية المعاصرة والجديدة عند عز الدين إسماعيل.

٣- الشعرية عند كمال أبي ديب.

إن التحديد المبدئي الذي يطرحه أبو ديب لمفهوم الشعرية، أو مفهوم الفجوة، أي مسافة التوتر، يحيل على مفهوم الانزياح عند جان كوهين، وذلك عن طريق تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية، بيد أن أبا ديب ومن خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر، يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، فليس النثر معياراً للشعر، إنهما أصلان متوازيان.

إن ما يلغى هنا ليس فقط المفاضلة القيّمة بين الشعر والنثر، وإنما يلغى مفهوم "الأصل- الانحراف"، النثر بما هو أصل والشعر بما هو انحراف عن هذا الأصل. وهنا ينتقد كمال أبو ديب جان كوهين الذي ميز بين الشعر والنثر طبقاً لمفهوم الانحراف، ولم يميز بين الشعر واللاشعر؛ لأن الشعر والنثر كلاهما يقعان تحت مظلة الأدب.

وما يؤكد عليه أبو ديب من خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر:"فالفجوة تميز الشعرية تمييزاً موضوعياً لا قيمياً، وإن خُلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم"[1]، وما يعنيه أبو ديب بالقيمة الموضوعية هو القدرة على خلق بنيات فكرية أو رؤى متميزة.

نشير إلى أن كمال أبا ديب في تأسيسه لمفهوم الشعرية، الفجوة أو مسافة التوتر، يستند في ذلك إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنها:"تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها"[2]. ويوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنه ضروري، فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة، تستنبط من الوزن أو القافية أو التركيب، ولهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة.

وقد أشار أبو ديب إلى أن شعريته هي شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النص أي مادته الصوتية والدلالية، مثلما هو الشأن في الحكم على الشعرية عند جان كوهين. والواقع أن أبا ديب لم يكتف في تحديد الشعرية على البنيات اللغوية فحسب بل تجاوزها إلى "مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام"[3] وهذا ما جعلنا أمام شعرية غير لغوية، على الرغم من أنها تعاين عبر لغة النص نفسه، غير أن كل البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تعد زيادات نصية غير متعلقة بخصوصية النص

(١) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٣٥.

(٢) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص١٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٢.

اللغوي، وربما تكون قد أوقعت أبا ديب في تناقض محير، بين اجتزائية مخلة لمفهوم الشعرية، وشمولية لهث وراءها أبو ديب ولم يطوعها كما سيتضح لاحقاً.

ويكمن التناقض في الاعتداد بالنص، والنص فقط، بوصفه المادة الوحيدة التي تمكن من تجلية الشعرية عبر اللغة التي تتركب في النص. ومن ثم ضعف هذا الاعتداد، والتحول إلى معالجة بنيات رؤيوية وصولاً إلى شمولية كانت المطمح الكبير لأبي ديب في أن يضيفها على مفهومه ولو استدعى ذلك تشابكاً غير منظم لمفاهيم مستمدة، وخلطاً للغوي بالرؤيوي، أي خلطاً للفيزيقي بالميتافيزيقي، على الرغم من أنه يؤكد أن الشعرية "خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية"[1].

وإذا ما أمعنا النظر في شعرية كمال أبي ديب، فإننا نلحظ تشابهاً كبيراً بينه وبين رومان جاكبسون وجان كوهين، في قولهما بالانحراف أو الانزياح، فالانزياح في أطروحات أبي ديب هو وسيلة من وسائل خلق الفجوة: مسافة التوتر، ذلك "أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسماه أبو ديب الفجوة: مسافة التوتر"[2].

الحياد بالكلمات عن معانيها القاموسية، يؤدي بالضرورة إلى كسر بنية التوقعات وهذا ما عناه جاكبسون "بالتوقع الخائب" و"الانتظار المحبط"[3] وقد اعتمد أبو ديب في حديثه عن العلاقات بين المكونات الأولية للنص على محورين لسانيين هما، المحور الاستبدالي، والمحور السياقي حيث عبر عن الأول بالمحور النسقي والثاني بالتراصفي، وثمة فرق بين استخدام أبي ديب وجاكبسون للمحور الاستبدالي، فهو حسب رومان جاكبسون يصف بنية اللغة في استخدامها العادي، ولهذا فالخيارات محدودة. أما المحور الاستبدالي في رأي أبي ديب فيصف بنية اللغة الشعرية، وتبعاً لذلك فإن الخيارات لا نهائية.

---

(١) المرجع نفسه، ص١٨، ثم ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص١٢٣، ١٢٤.

(٢) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص ٣٨.

(٣) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص ٨٣.

ويستثمر كمال أبو ديب مفهوم الوظيفة الشعرية لجاكبسون[1]، ويبدو ذلك من خلال تكون الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار وهو المحور الذي بنى عليه جاكبسون، مع محور التأليف، نظريته في الشعرية. ولم يتأثر أبو ديب برومان وكوهين فحسب، بل تأثر أيضاً بواحد من أهرامات منظري التلقي، وهو إيزر، الذي أشار إلى مصطلح الفجوة في أكثر من موضع.

وإذا كان أبو ديب قد تأثر بالنقاد الغربيين في تأسيسه لشعرية مفتوحة، فإن هذا التأثر لم يكن بعيداً عن تلك المساهمات القيمة لعبد القاهر الجرجاني في حديثه عن نظرية النظم، فشعرية كمال هي مزيج بين المفاهيم الغربية والعربية الأصيلة، ولا شك أن "...إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح يعني اللقاء مجدداً بقديم الشعرية العربية (المكبوت) وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية والأمريكية، لأن تاريخ علاقتنا بالثقافة الأوروبية قديم وليس جديداً كما نتخيل ونخال..." [2]

إنه اللقاء بثقافة وبحضارة وبهوية الآخر، ويبقى التأثر شيئاً مشروعاً، شريطة أن تكون المؤثرات الأجنبية خادمة لروحنا العربية الأصيلة. وإذا شئنا الدقة في الحديث عن مرجعية أبي ديب، نقول لا يقتصر جوهر مرجعيته الغربية على مصطلح الفجوة، بل إن مصطلح (مسافة التوتر) يجد مرجعيته في نظرية القراءة والتلقي، حيث أخذ باوس بمفهوم المسافة الجمالية وهي "البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره"[3].

ومسافة التوتر عند أبي ديب هي نتاج للفجوة أو نتاج لكسر بنية التوقعات، ولهذا فهي ضرورة على مستوى المصطلح والمفهوم، ومن هنا لم يستطع أبو ديب أن يقتصر في تسمية نظريته، على مصطلح (الفجوة)، بل استكمل هذا المفهوم بمفهوم

---

(١) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ١٢٥.

(٢) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج١، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٩، ص٥٧.

(٣) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص١٤١.

مسافة التوتر ذي الجذور العائدة إلى نظرية القراءة والتلقي. ومهما يكن من أمر هذه المؤثرات، إلا أن تميز كمال أبي ديب في تأسيسه لشعرية الأسلوبية، يبقى واضحاً، ودليلنا عن هذا التغاير، مسألة الفروق بين الشعر والنثر بين أبي ديب وكوهين، فإذا كانت الشعرية عند كوهين تختص بالشعر في حين أن أبا ديب يضع مقابلة بين الشعر واللاشعر، فهو يبحث في شعرية الخطاب الأدبي، ويقود هذا إلى أنه لا يشترط الوزن والقافية في النصوص التي حللها، على عكس كوهين، الذي اقتصر تحليله على القصائد الموزونة والمقفاة.

يضاف إلى ذلك أن كوهين قد درس النص الشعري في علاقاته الداخلية فقط؛ أي أنه يعالج النصوص من منظور محايث، ويهمل المنظور الرؤيوي والنفسي والاجتماعي؛ أي أنه يهمل علاقات النص، بما هو خارج عنه. في حين يعد أبو ديب دراسة علاقات النص الخارجية أمراً ضرورياً وحيث تشكل مع دراسة علاقات النص الداخلية استكمالاً للدراسة، فالعلاقة بينهما جدلية لا علاقة نفي أو نقض، بمعنى أن أبا ديب يحاول أن يستنبط لا شعرية الشعر والنثر فحسب، بل إنه يعاين شعرية الأشياء، تلك التي طالما نبذها كوهين في نظريته، ونبه على عدم صلاحيتها مراراً.

إن الانزياح مفهوم نظري متعلق باللغة فقط. أما مفهوم الفجوة مسافة التوتر فهو مفهوم أشمل، إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة [مسافة التوتر]، فشعرية كوهين بحسب هذا التصور هي شعرية لسانية خالصة تستند إلى معالجة الشعر بوصفه لغة فحسب، ولهذا فالشعر حسب كوهين لا يترجم أبداً، فلكل لغة خصوصيتها، في حين لا تنقل الترجمة تلك الخصوصيات، بل تكتفي بنقل الدلالة فقط، بينما تشمل الفجوة: مسافة التوتر، التصورات والأشياء، ولهذا فثمة مشروعية في ترجمة القصائد والكشف عن شعريتها تصورياً.

ويختزل حسن ناظم هذه الفروق بين كوهين وأبي ديب في عبارات موجزة، مرفقة بنقد يوجهه لأبي ديب فيما يخص شمولية الفجوة: مسافة التوتر، حيث

يقول: "إن كوهين يعمل ضمن إطار بنيوي محدد بصرامة، يتجاوزه أبو ديب إلى إطار بنيوي - رؤيوي، وهذا ما يميز مفهوم الأخير بالحركية الفعالة"[1].

والشمولية التي أضفاها أبو ديب على الفجوة: مسافة التوتر، والتي تقع في تصوره في أسمى مفاهيم الشعرية، في الحقيقة لا يخلو هذا الفهم من الدقة، وفي سبيل إعلاء الفجوة: مسافة التوتر، نجد أبا ديب يتهم بعض المفاهيم الأخرى بالقصور والجزئية كمفهوم النحوية مثلاً، حين رأى أنه يتعلق بالاستعارة في الشعر فقط، والحقيقة أن مفهوم اللانحوية لا يتعلق بالجانب الاستعاري في الشعر، بل يتجاوز هذا المستوى إلى المستوى الإيقاعي في الوزن والثقافة، وإلى المستوى الدلالي في الإسنادprédication والتحديد détermination اللذين يعمل الشعر على مخالفة قواعدهما ليكون مخلاً بنحويته[2].

ولا تخلو تطبيقات أبي ديب من وهم الاجتزاء وهو "اجتزاء يناقض مهمة النظر إلى الشعرية بكونها (خصوصية علائقية..) وتبقى القراءة ناقصة لأن العلاقات منكشفة بين جزيئيات"[3]. على حد تعبير حاتم السكر. هذا ناهيك عن فصل كمال أبي ديب بين الشكل والمعنى في إجراءاته التطبيقية[4]، والواقع أن هذا الفصل هو فصل ساذج في تصور أدونيس، ودعاة التحديث في القديم أمثال عبد القاهر الجرجاني.

وكخلاصة لمفهوم الشعرية عند كمال أبي ديب يمكن القول إنه قد حاول جاهداً تنمية منهجه التحليلي البنيوي السيميائي، خاصة من خلال مفهومي: العلائقية والكلية ومفهوم التحول، وهو يرى أن الشعرية هي: وظيفة من وظائف ما يسميه [الفجوة أو مسافة التوتر]؛ لأن لغة الشعر -دلائلياً- لغة تتجسد فيها فاعلية التنظي على مستويات متعددة، وهذا التنظيم حين ينشأ يخلق (فجوة = مسافة التوتر)

---

(١)+(٢) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ١٣١.

(٣).المرجع نفسه، ص١٢٥- ١٢٦.

(٤)المرجع نفسه، ص١٣٣.

على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية..[١]، وهنا نلحظ كيف أن كمال أبا ديب يولي أهمية خاصة لما أسماه بالفجوة أو مسافة التوتر، وهي في منظوره النقدي ميزة "الشعرية"، لذلك فإن خلخلة الوزن لا يؤدي في نظره إلى انعدام الشعرية، والذي يؤدي إلى غيابها هو انتفاء الفجوة: مسافة التوتر، وحجته في ذلك هو أننا حتى وإن وفرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة[٢]، وما يخلق الفجوة ومن ثمة الشعرية -عند كمال أبي ديب- هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة[٣]، والجمع بين المتنافرات[٤].

الشعرية بهذا المعنى ليست خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب هو ما يميز الشعرية ويطبعها بطابع خاص، ذلك لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف (النثري)، أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية. وأحسن ما نختم به حديثنا عن كمال أبي ديب هو ذلك التحديد العميق لمفهوم الشعرية، الذي أصبحت بموجبه نهجاً في التفكير وطريقة ورؤية في معاينة العالم بكل أوجاعه، والقول للناقد كمال أبي ديب "الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف. الشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته (...) الشعرية والشعر هما جوهرياً نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة، التي تنسج نفسها في لحمته وسداه..."[٥].

---

(١) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص ٥٨.

(٢) المرجع نفسه: ص ٢٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٢٥.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٤٣.

٤- شعرية الانفتاح والتلقي عند عبد الله محمد الغذامي:

عبد الله محمد الغذامي تحدث هو الآخر عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة، وقد جاء حديثه عن الشاعرية، مرتبطا بشعرية القراءة أو التلقي، مؤكداً في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري، وعلى انفتاح القراءة. وقبل الخوض في مختلف تجاعيد هذه المفاهيم، نشير إلى أن الحداثة لا تتصف بالترجرج فحسب، وإنما تتصف بالتعميم والشمولية فهي تحوي بداخلها عدداً من المصطلحات تنعقد في خيط تصاعدي، ينبثق من العتبة السفلى، وينتهي بالطرف الأقصى للعتبة العليا، وبين الأدنى والأقصى تقبع أسئلة متوقدة، وجدل صاخب لا يكف عن الصدام والتشظي[١]. والحداثة تواقة إلى الآتي، لا تعرف نقطة الانتهاء، منفتحة على فضاءات واسعة لا يعرف الانغلاق إليها سبيلاً، ولعل هذا ما جعل الغذامي يقول:"ليس هناك نص كامل لأنه ليس هناك واقع كامل، وستظل النصوص مفتوحة، كإمكانيات لمعان لم تأت بعد"[٢].

وتبقى الحداثة قابعة دائما في الآتي الذي لا يأتي، والزائر الذي لا يجيء، ويعزز الغذامي مفهومه للحداثة بما ذهبت إليه د.خالدة سعيد، بنفيها لوجود القصيدة المتكاملة:"تصبح القصيدة الكاملة قائمة أبداً فيما يأتي، كل قصيدة دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة المكتملة"[٣]. وبهذا الفهم تتحول قصيدة الحداثة إلى عاصفة هوجاء من التساؤل مهمومة بالبحث، والتنقيب، والكشف محمومة ومهووسة بالخرق والتملص والحرية الدائمة، الحداثة إذن بارعة في استعمال طاقية الإخفاء، وهي سحابة كلما اقتربنا منها ببساط ريحنا الفكري كلما ازدادت بعداً عنا.

---

(١) ينظر: عبد الرحمن عبد السلام محمود: اشكالية الحداثة: محاولة لوعي المصطلح والمرجعية والتقنية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، مج، ع، ١٩٧٨، ص ٧١، ٧٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٢.

(٣) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٩٠.

لقد تحدث عبد الله محمد الغذامي عن الشاعرية حديثاً تكسوه رؤية نقدية استلهمت عطاءها النقدي من روح الحداثة، وقد تجلى ذلك في إطلاقه العنان لمصطلح الشاعرية. وهي عنده لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب، بل عممها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معاً: الشعر والنثر، وقد عرفها بأنّها "الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب، مثلما هي تحليل داخلي له"[1]. والشاعرية في تصور الغذامي مثقلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل مألوف، منتهكة لقوانين العادة، مما ينتج عن ذلك "تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم، أو تعبيراً عنه، أو موقفاً منه، إلى أن تكون في نفسها عالماً آخر، ربما بديلاً عن ذلك العالم"[2]. إنها سحر البيان والعصا السحرية التي تملك قدرة خارقة إلى تحويل الواقع إلى الحلم عن طريق الخيال والرؤيا.

وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية، فهي ليست حكراً على النص الأدبي لكنها تستأثر به، لأنها سبب تلقي النص الأدبي، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية. وفي ضوء هذه الشاعرية تتعمق ثنائيات الإشارات، وتفعم بالحركة الداخلية، بهدف إخراج مخزونها "الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاس يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث أنها بنية ذات سمة شمولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس، ومؤهلة للتحول فيما بينها، قد تولد عدداً لا يعدّ ولا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي، وبهذا تكون الشاعرية متموجة وزئبقية..."[3]. إنه القول بالشعرية البنيوية القائمة على مبدأ الشمولية أو الكلية، والتحولات والضبط الذاتي، وفي هذا السياق يتحول النص الأدبي إلى بنية كلية، أو شبكة من العلامات تحكمها علاقات تخضع بدورها إلى مجموعة من التحولات، غير أنها تبقى مكتفية بذاتها، وهو الأمر الذي يجعل

---

(١) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص٢١-٢٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٤-٢٥.

الشاعرية تحتاج إلى قارئ يفجر علاماتها الإشارية، وهذه العلامات ذات دلالات لا نهائية، وهو الأمر الذي يجعل الشاعرية متموجة وزئبقية.

إن الشعريات مهما تعددت وتنوعت فإن مرجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه، فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمر مفيد للأدب والفن[1]. ومن هنا فإن كل شعرية حتى في إطار اختلاف المفاهيم تكشف جانباً من جوانب الشعرية، فتنير بصيرتنا النقدية في ضوء ما قلناه من أن النقد عمل تراكمي دائم التصور وغير منغلق على نفسه، مثل الفن، وهو لا يقوم على البرهان العلمي أو المنطقي، وإن أفاد من المنطق والعلم، ويتجسد ذلك في قول الغذامي بفاعلية القراءة وسلطتها على النص:"الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا، ليصوغوها شعراً بيانياً يسرقون به ما تبقى منا ومن أخيلتنا، وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة (...) وكل قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة، لأنها ليست سوى أثر (دعوة) الطفل إلى أمه"[2]. ولعل هذه القراءة الحرة التي أسسها الغذامي لا تتقيد بالسياق، وإنما تكمن الحرية في تفسير تلك الشفرة، وكأن القراءة هي محاولة للبحث عمّا يحدثه ذلك النص المقروء من أثر في نفسية المتلقي، وبهذا المعنى فلا وجود إطلاقاً لشيء اسمه القراءة (الصحيحة) أو القراءة الخاطئة، ولا شيء اسمه (المعنى الثابت)، وإنما كل قراءة لنص هي وصف نقدي لفهمنا للنص؛ أي وصف للعلاقة بين القارئ والنص، وربما يبدو الفرق واضحاً بين النقد والقراءة، فإذا كانت كلمة النقد تحمل حكماً سلطوياً على النص، فإن كلمة قراءة تحمل كافة الاحتمالات. ومن ثم فالقراءة مسار في فضاء النص فليس للنص معنى مفرد، وثمة تعدد في التأويل، وإن يكن ثمة قراءة أكثر وفاء من قراءات أخرى، على الرغم من أنه لا يوجد قراءة تامة الوفاء.

والقارئ في ضوء هذا التصور أعني قارئ الغذامي "لا يستهلك النص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجه الانفعالي

---

(١) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص٩.

(٢) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص٢٨٨، ٢٨٩.

المقنن، وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي"[1] فالقارئ هو الذي يعيد إنتاج النص من جديد والقراءة هي كتابة ثانية على كتابة أولى، تمثل الكتابة الأولى وجوداً شكلياً للنص، في حين أن الثانية تمثل وجوداً فنياً لعالم النص الأدبي، ولما كان انبثاق القيم الجمالية في النص الأدبي يتطلب قراءة خلاقة، من هذه الزاوية منحت للقارئ سلطة الريادة في تتبع دلالات النصوص وانبجاسها، ولا نهائيتها.

ما تقدم من نصوص، يكشف لنا أن الشعرية عند عبد الله محمد الغذامي هي شعرية الانفتاح والتساؤل، انفتاح مس النص الإبداعي من حيث هو دلالات متعددة، والقراءة من حيث هي طرائق متنوعة، وتختفي الحداثة وراء هذا التنوع والتعدد، الحداثة في قيامها على الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح، والتساؤل، والحرية، والتمرد، وقد تحولت هذه الخصائص إلى طعم جديد قدم من خلاله الغذامي صياغة جديدة لنسيج الشاعرية تنظيراً وممارسة.

(١) ينظر: حسن ناظم:مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص١٣٩.

obeikandl.com

الفصل الثاني

مفاهيم الشعرية في كتابات الشعراء النقاد العرب الحداثيين

١)- الشعرية عند نازك الملائكة: حداثة الشكل الشعري

٢)- الشعرية عند البياتي

٣)- الشعرية عند صلاح عبد الصبور.

٤)- الشعرية الحداثية عند نزار قباني.

٥)- شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير عند محمد بنيس.

٦)- الشعرية الحداثية عند عبد الله حمادي.

obeikandl.com

١- الشعرية عند نازك الملائكة: حداثة الشكل الشعري.

لقد جاءت نازك الملائكة بعد الحرب العالمية الثانية لتعيد النظر في واقع الشعرية العربية، حيث عملت جاهدة، يافعة على تخطي الكثير من القواعد التي قيدت شعرنا العربي القديم، أعلنت منذ عام ١٩٤٩ وفي مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" تمردها وثورتها العارمة على أبجديات الشكل الشعري في صورته التراثية المحمومة فانتزعت من سواد القصيدة العربية بياضاً شعرياً جديداً لامعاً في أفق التنظير الشعري، فبددت بمقولاتها النقدية سحائب العمود الشعري القديم، لتضيف بذلك إلى رصيد الشعرية العربية واقعاً نقدياً جديداً، ارتوى من واقع شعري جديد يسوده التغيير والاضطراب.

إن القارئ لمقدمة ديوان "شظايا ورماد" يلحظ ولأول وهلة تمرد نازك الملائكة على القناعات النقدية القديمة، القناعات التي عملت على سجن الكون الشعري في تعاريف مقننة بمجموعة من القواعد والضوابط، نازك الملائكة عملت على دحض هذه القناعات الأسطورية؛ حيث خلخلت بذلك المدونة النقدية القديمة التي طالما حصرت الشعر في أركان ثابتة كالوزن والقافية والمعنى؛ لقد أطلقت سراح الشعر، فأخرجته من هذه المقابر العتيقة، البالية، وقالت على لسان برناردشو:"في الشعر كما في الحياة اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية"[١].

ليست ثمة قواعد ثابتة تم الاتفاق عليها بالوضع أو الاصطلاح عن مفهوم الحياة، حيث توازي نازك الملائكة بين هذا المفهوم ومفهوم الشعر، فكلاهما يتسم بالحركية والدينامية، فمن الصعب إذا إن لم نقل من المستحيل تقييد هذا المتحول، ووصفه، وتحديد شكله وروحه، فالشعر الذي هو:"غلام أشقرالشعر، أزرق العينين، رائع الجمال..."[٢] لا يمكن تقنينه بضوابط محددة، ولا بنظريات ثابتة، ما دام لكل شاعر نظريته الخاصة.

---

(١) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج٢، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٧.

(٢) ينظر: جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص٢١٠.

إن ثورة نازك الملائكة عن تعريف الشعر هي ثورة عامة، بل فاتحة الثورات جميعاً، ثورة مفعمة برغبة جامحة في التجديد، حيث تناسل التجديد وانتقلت عدواه من دائرة التعريف إلى دوائر أخرى تقع تحت مظلة الشكل الشعري من لغة ووزن وقافية، وهيكل عام للقصيدة، لتكتسح بعد ذلك موضوع القصيدة، جاء كل ذلك في البيان التالي:"فنحن عموماً أسرى تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية، وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وفرقعة الألفاظ الميتة (....)، والذي أعتقد أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف، عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة، من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد"[1].

ثمة إذن دعوة صريحة من الشاعرة للخروج عن مألوف القصيدة العربية في سلاسلها الجاهلية والإسلامية والأموية والعباسية، عصور غابرة صنعت موضوعاتها من معجزة أحداثها وأحداث أزمتنا السحيقة العميقة، فجاءت نازك الملائكة لترفض هذه الموضوعات المرتبطة بأحداث لا تنتمي إلى دائرة الأحداث المعاصرة، فالقواعد التي وضعها الأسلاف من أوزان وقوافٍ وألفاظ وصور، أصبحت لا تروق شاعرتنا؛ لأنها ليست من عطاءات عصرنا، ولا هي من جنسيات أرواحنا، مادامت المعاصرة هي التعبير عن روح العصر.

فالمتغيرات الجديدة حتمت على شاعرتنا ابتكار طرق شعرية جديدة، فأصبحت القصيدة الشعرية القوة الحرة والمعاصرة صورة ناطقة باسم العالم المعاصر وما شهده هذا العالم من أوجاع وانكسارات، ارتسمت تجاعيدها على جبين الإنسان المعاصر، وبهذا التصور تستطيع القصيدة تجسيد غليان نفسية واضطراب الإنسان المعاصر والحياة المعاصرة على حد سواء.

---

(١) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج٢، ص٨.

لقد أولت نازك الملائكة أهمية قصوى إلى ما أسمته بهيكل القصيدة، وتعني به الشكل الشعري، حيث اشترطت في بنائه مجموعة من الشروط، من أقوالها في هيكل القصيدة:"يعد الهيكل أهم عناصر القصيدة، وهو العنصر الذي يعمل على توحيدها، وهو داخل حاشية متميزة"[1]. ولكي يكون الهيكل كفيلاً بهذه المهمة لا بد من تضافر أربعة صفات وهي التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل. والمقصود بالتماسك هو وجوب التوازن والتناسق بين القيم الفكرية والعاطفية، فعلى الشاعر أن لا يتناول لغة في الإطار ويفصلها تفصيلاً يجعل اللغة تبدو ضئيلة القيمة، أو خارجة عن نطاق الإطار، وتضرب لنا نازك مثلا عن هذا التماسك، فتأتي بقصيدة "حفار القبور" لبدر شاكر السياب، والتي تقع في أربعة مشاهد واضحة.

أما الصلابة فمعناها أن يكون هيكل القصيدة متميزاً عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري، كما أن التشبيهات والأحاسيس ينبغي أن تكون تفاصيل سياقية عارضة، يسعى الشاعر إلى كبح جماحها، بحيث لا تضيع فيها حدود الخط الأساسي في الهيكل. في حين أن الكفاءة تعني بها احتواء الهيكل على كل ما يحتاجه لتموين وحدة كاملة على أن تتوفر في هذه الوحدة كل التفاصيل الضرورية التي تؤمن للقارئ فهم القصيدة دون الرجوع إلى معلومات خارجية وهذا يتجلى في عنصرين هما اللغة والتفاصيل.

وتعد لغة القصيدة عنصراً أساسياً في كفاءة الهيكل لأنها أداته الوحيدة، فعلى اللغة أن تكون مفهومة وإن لم تكن فإننا نفر منها، وهذا ما يفسر نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر. وأما التفاصيل فهي التشبيهات والاستعارات والصور المستعملة في القصيدة، لا أن تكون قيمتها ذاتية، وهذا لايعني اننا نمانع في أن يدخل الشاعر ما يشاء من تفاصيله الشخصية، بشرط ان يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية [2].

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٢، ص٢٣٥.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٨-٢٤١.

والمقصود بالتعادل هو حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية، وإنما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفي ثابت بينها وبين سياق القصيدة، ومن الأساليب التي قد يختتم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على أساس الإيقاع والموسيقا كأن تكون القصيدة ذات مقطوعات متساوية الطول رباعية أو أكثر فيجعل المقطوعة الأخيرة ذات طول مختلف. وأخيراً نصل إلى قانون عام يشمل الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته ومضمون هذا القانون، إن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضاً واضحاً بين السياق والخاتمة. فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جهورية مصلصلة، غير أن الشاعر الحق يكتب على منوال هذا القانون، فهو يهتدي إليه ويجسده في قصيدته بفطرته الفنية وأدل دليل على كلامنا هذا هو ذلك الكم الهائل من القصائد ذات الخواتم الناجحة التي وجدت قبل مجيء نازك أو غيرها لتضع مثل هذا القانون[1].

ويصل عدد تفعيلات السطر الشعري الواحد إلى تسع، بحجة أن العرب لم يستخدموا شطرا مدورا أطول من ثماني تفعيلات، ولأن الرقم تسعة ثقيل على السمع مثله مثل الرقم سبعة والرقم خمسة، ولأن العدد الفردي لا ينقسم على اثنين[2].

وإذا كانت نازك الملائكة لا ترى مانعاً من أن يكون السطر الشعري تفعيلة رغم أننا لا نعرف بيتاً واحداً من الشعر التقليدي، يتكون شطراه من تفعيلتين، فإن رفضها للأعداد الفردية يصبح غير مسوغ. ومن الطريف أنها استخدمت شعرياً ما نهت عنه نظريا وذلك في قصيدتها "طريق العودة"[3]، حيث أوردت سطراً شعرياً يتكون من ثلاث تفعيلات، وسطراً آخر من خمس تفعيلات.

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٨-٢٤١.

(٢) ينظر: محمد عزام الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٥، ص٥٦.

(٣) نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، مج٢، ص

وأما القافية فقد وجدت اهتماماً بليغاً في أطروحات النقاد العرب القدامى، حيث تحولت إلى حجر طالما عمل التقليد النقدي القديم على تكريسه، فهذه القافية تنعتها نازك الملائكة بوصفها آلهة مغرورة، حيث أعلنت ثورتها عليها، لأنها أوقعت القصيدة العربية في خسائر فادحة، بل كانت سبباً مباشراً في غياب النفس الملحمي من الخارطة الشعرية القديمة، فضلاً على أنها تضفي على القصيدة لوناً رتيباً مملاً، يعلوه التكلف، ومن المؤكد أن القافية الموحدة قد:"خنقت أحاسيس كثيرة، وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها، وذلك لأن الشعر الكامل، والغنائي منه خاصة، والشعر العربي الغنائي كله تقريباً، لا يستطيع أن يكون إلا وليد الفورة (...) والقافية الموحدة قد كانت دائما هي (العائق)، فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعرية، ويمسك بالقلم ويكتب بضعة أبيات حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله والتفكير في القافية، سرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد ثورتها..."[1].

وترى نازك الملائكة أنه من حسن حظ شعرائنا المعاصرين أنهم قد استخفوا بالقافية، التي تنعتها بالآلهة المغرورة، في خروجهم عليها باستعمالهم لنظام الرباعية وأشباهها. هذا من حيث بنية القصيدة، أما من حيث موضوعها فإن نازك الملائكة تؤكد أنها كتبت قصائدها الجديدة لتعبر بها عن عالمها الداخلي ومشاعرها الذاتية، وهذه نقلة نوعية كبيرة للشعر العربي من وصف العالم الخارجي إلى وصف العالم الداخلي للشاعرة، بدأت عند الشعراء الرومنسيين، واستمرت عند شعراء الحداثة.

إن التجديد في الموضوعات -في تصورنازك الملائكة- يكمن في وصف عوالم الذات الداخلية. ومن ثم أصبح الموضوع يأتي في الدرجة الثانية من حيث الأهمية من حيث الشكل والبنية بل هو "أتفه عناصر القصيدة(...)إن القصيدة ليست كامنة في الموضوع"[2]. وتقول في موضع آخر:"القصيدة ليست موضوعات وحسب، وإنما هي

---

(١) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج٢، ص٢٢.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٤.

موضوع مبني في هيكل"[1] وهي بذلك تؤكد على أولوية الهيكل أو الشكل إيماناً منها أن الموضوعات أو المضامين هي أشياء متضمنة في الشكل، والشكل وحده هو الأقدر على احتضان ملايين الموضوعات، وعلى هذا الأساس حظي بهذا الاهتمام في المفاهيم النقدية التي طرحتها نازك الملائكة.

هذا وقد طلبت نازك الملائكة من الشاعر العربي المعاصر أن يجدد في قضية اللغة، لأنها تصدأ من كثرة الاستعمال والتداول، فتصبح مألوفة محنطة ممجوجة، وتفقد إيحاءها، واللغة الشعرية لا تكتسي إيحاءها وبراءتها إلاّ على يد شاعر ينتشل الكلمات من فضائها القاموسي أو المعجمي فيخيطها في ثوب لفظي جديد ملغم بالإيحاءات والإيماءات. هكذا يطور الشاعر اللغة أكثر مما يطورها اللغوي أو النحوي، لأنه يدخل "تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة"[2].

إن نازك الملائكة تنبذ الألفاظ المستعملة لأنها تفقد جمالها من كثرة التداول، فعلى الشاعر المعاصر إذاً أن ينفخ فيها من روح العصر ومن صلابة الشباب قوة الإيحاء، حتى تكون معبرة عن روح العصر. ومثلما طلبت نازك الملائكة من الشاعر المعاصر أن يجدد في اللغة طلبت منه أيضاً التجديد في الأوزان الشعرية، حتى وإن انتهجت منهج الخليل، وبرغم نقدها له فإنها تؤكد أن الأوزان الشعرية لها جناية على مشاعر الشاعر، إذ توقعه في التكلف والتصنع وهو الأمر الذي جعل نازك الملائكة تطلق العنان لحرية الشاعر في تعدد التفعيلات، من واحدة إلى تسعة.

هكذا يتضح لنا أن نازك الملائكة قد طالبت بشعرية جديدة، هي شعرية التمرد والثورة عن القوالب القديمة شكلاً ومضموناً، شعرية البناء في هيكل شعري عناصره هي التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل، شعرية تلغي نظام الشطرين

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٣٥.

(٢) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج٢، ص١١، ثم ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته في الشعر المعاصر، ص٨١.

لتؤسس لنفسها إيقاعاً جديداً يعبر عن عوالم الذات في تخطيها للقصيدة النموذج، شعرية تطالب بتعدد القوافي لتطلق العنان لنفسية الشاعر المعاصر في ثورتها على مأساوية الواقع، شعرية تطالب بالتجديد في روح اللغة الشعرية من خلال حقن ألفاظها بدلالات جديدة، وذلك عن طريق إحياء الموروث اللفظي أو المعجمي بنفخ الروح في هيكله الجامد.

٢- الشعرية عند البياتي.

الشعرية عند عبد الوهاب البياتي هي شعرية التحليق في فضاء الأقنعة الجديدة، ألا تراه يقول:"لقد أدركت من خلال تجربتي أنه ليس من المعقول أن أتجمد أو أتوقف عند أشكال فنية من التعبير وإنما عليّ أن أتجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري، كما تتجدد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول (...) لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية"[(١)]، يعكس هذا الرأي رغبة البياتي في التجديد والخلق الشعري، وقد وجد البياتي هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة، فمن خلالها يحاول الشاعر التعبير عن حاضر القيمة الشعرية الجديدة بماضوية هذه الأقنعة القديمة، ولا يتحقق له هذا المنجز الشعري إلاّ عن طريق تفعيل تلك الأشكال الفنية الموروثة وحقنها بطاقات شعرية غير معهودة، فـ"لكي يعيش الشاعر ويستمر في فتوحاته وفي أرض المنفى والملكوت، لابد لأجنحته أن تتساقط الواحدة بعد الأخرى، وأن تنمو مكانها أجنحة جديدة قادرة على الطيران والغربة والرحيل إلى أرض النوم والسحر، واليقظة المرعبة"[(٢)].

فاستمرارية القول الشعري وديمومته وخلوده وكذا حضور الشاعر بين أقرانه من الشعراء، وحضور القيمة الشعرية في محافل الشعراء، أشياء تتطلب -أول ما

(١) ينظر: محمد عزام: الحداثة الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٨٥، ص ١٣٦.

(٢) عبد الوهاب البياتي: الديوان، مج٢، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص١٠٨.

تتطلب- ضريبة الرغبة في التجديد، فعبارة "الأجنحة تتساقط" هي تعبير مجازي عن الرغبة الجامحة في نبذ التقليد والمطالبة بالتجديد في مستودع القيم الفنية الموروثة.

الثورة هي الأخرى مبدأ من المبادئ الأساسية التي تقوم عليها الشعرية عند البياتي، فقد ثار على المحاكاة الأفلاطونية، المحاكاة التي تربط ربطاً ميكانيكياً بين الواقع والإبداع في ضوء هذا الربط تتحول القصيدة إلى صورة فوتوغرافية عن الواقع المرئي، وقد وجدت هذه النظرية الأفلاطونية متنفسها الخصب في نظرية الانعكاس "لهيبوليتين" في حديثه عن البيئة والعرق والجنس.

يأتي الشاعر الناقد عبد الوهاب البياتي ليلغي هذه المفاهيم حيث يقول:"إن فكرة الانعكاس الميكانيكية ليست أقل إيذاء للفنون منها للعلوم"[1]، والبياتي في رفضه لنظرية الانعكاس، إنما يرفض فكرة تحول العمل الإبداعي إلى صورة ميتة وجامدة، فالخلق الشعري هو خلق يتجدد بإستمرار، وبما ان الجوانب المرئية من الواقع هي أقل بكثير من الجوانب الخفية فيه، وتبعاً لذلك فإن محاكاة المرئي تعد خيانة لمجمل الصور التي ينتضمها الواقع في صورته الكلية بوصفها صورة رمزية. البياتي ضد محاكاة الواقع المرئي، لأنه يحلم بواقع جديد، يحمل بين جنباته وطياته العالم المرئي واللامرئي، ويكون ذلك عن طريق الخلق الشعري، الذي هو اكتشاف وتجاوز العوالم المعتمة، وبحث دؤوب عن عوالم مضيئة. هذه العوالم قدم لها البياتي صيغة رائعة في مقول قوله: "الشعر هو إقامة مملكة الله في الأرض"[2]؛ إنه الحلم بما أسماه شعراء الحداثة بالقصيدة الكلية، قصيدة يتضافر فيها المرئي واللامرئي، والجميل بالقبيح، والإنسان بالعالم.

ويربط البياتي بين المعاناة والتجربة، فالشعر"معاناة ولا يمكن للقارئ أن يتذوق هذه القصيدة او تلك أو هذا الدوان أو ذاك، إلاّ إذا كان قد عانى التجارب الموجودة

---

(١) ينظر: عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨، ص٥٢.

(٢) ينظر: عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء العرب المعاصرين(أطروحة دوكتوراه)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة وهران، ١٩٩٢، ص٣٢٩.

فيها"[1]. القارئ الجيد في تصور البياتي هو من عانى تجربة الكتابة الشعرية، واكتوى بلهيب عذاباتها وكان له حس فني، يتخذ منه جوازاً نقدياً للإبحار في الذاكرة الجمالية لعالم النص الشعري، وصدق أدونيس لما قال:" ومن لا يعرف الشعر ويحسه مباشرة، يستحيل عليه أن تكون له أدنى معرفة عنه"[2].

القراءة النقدية الناجحة هي القراءة التي يتوفر أصحابها على هذا الحس الفني، والبياتي واحد من الشعراء النقاد الذين انتقدوا القراء لعدم امتثالهم لمقولة الحس الفني:"إن بعض قراء قصائدي سواء كانوا محض قراء أو كانوا نقاداً: ينظرون إليها على أنها مجرد قصائد شعرية، ومن ثم يتحدثون عنها، كما يتحدث عن الشعر عادة، والشيء الذي أود أن أقوله: دائماً عن الوجه الآخر للشعر: إن قصائدي ليست محض قصائد شعرية، وإنما هي إشارات وأصوات غامضة أحياناً وواضحة أحياناً أخرى، تتحدث عن عذابات وعوالم وتجارب مريرة، مر بها الإنسان القديم والمعاصر، أو مررت بها أنا واحترقت بجحيمها..."[3]. وهنا يشير البياتي إلى القصور الذي منيت به التجربة النقدية مرجعاً ذلك إلى افتقار النقاد لخاصية الحس الفني مؤكداً في الوقت نفسه أن الشاعر لما يرسم عذاباته وتجاربه للآخرين، إنما هو في الواقع يقوم برسم عذابات وتجارب الإنسان القديم والمعاصر.

هذا وقد تحدث عبد الوهاب البياتي عن اللغة الشعرية، والتراث وجاء ذلك في سياق حديثه عن الحداثة، فيقول:"هي ثورة على السلطة الأبوية واللغوية"[4] ويعني بالسلطة الأبوية المستودع التراثي فكراً وأدباً ونقداً وسياسة؛ ويعني بالسلطة اللغوية سلطة المعجم، إنها المطالبة بمعجم دلالي جديد، لأن الكلمة الشعرية في لحظة

---

(١) عبد الوهاب البياتي في: جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص١٨٨.

(٢) أدونيس: في منير العكش: أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت، د ط، ١٩٧٩، ص ١٢٦.

(٣) عبد الوهاب البياتي في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٧٨، ص٢١، ٢٢.

(٤) ينظر: عبد الوهاب البياتي في: ندوة خاصة بالحداثة في الشعر، مجلة فصول، القاهرة، مج٣، ع١، ديسمبر، ١٩٨٢، ص٢٦٨.

إنتشالها من مخزون اللغة، يعمل الشاعر الحداثي على استضافتها في سياق شعري جديد، وهو الأمر الذي يجعلها تشع بدلالات جديدة، وهكذا فالحداثيون أرادوا أن يصنعوا لنا معاجم شعرية جديدة، في ظل هذا الدفق الحداثي الذي يطالب بتوليد الألفاظ، ويبقى عنصر الثورة هو العنصر الرئيسي في تفعيل السلطة التراثية بعطاءاتها الأدبية والفكرية والنقدية واللغوية.

ومثلما ربط البياتي بين التجربة والمعاناة بالمنطق نفسه ألفيناه يربط بين التجربة والموسيقى، مؤكداً في الوقت نفسه أنها:"حركة داخلية شديدة التنوع والتلون، ولها اتصال وثيق بنوعية التجربة الشعرية، فهي ليست وليدة تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي، وبذلك تصبح الموسيقى الشعرية جزءاً لا يتجزأ من التجربة الشعرية ومكملاً لها أيضاً"[1]. فالإيقاع بوصفه حركة داخلية هو انعكاس طبيعي لما يجري في الحياة، ومن خصوصيات الحياة التنوع والتلون، ولما كان الأمر كذلك ارتأى البياتي وصف الإيقاع بهذه المواصفات وهكذا تتحول القصيدة بإيقاعاتها الصاخبة إلى صوت من أصوات العصر. وهي في الوقت نفسه أعني القصيدة بإيقاعاتها الجديدة تعبير صريح عن التجربة الجديدة وجزء من أجزائها.

وإذا ما أردنا تجميع الأفكار السالفة التي طرحها عبد الوهاب البياتي لجني محصول الشعرية لديه، فإننا نقول: إن الشعرية عند البياتي هي شعرية الرغبة في التجديد والثورة عن المعايير والنظريات الجاهزة، فهي لا تعكس الواقع المرئي بقدر ما تثور عليه، وهي شعرية التجربة والمعاناة. والثورة على المعاني المعجمية مطلب أساسي من مطالب اللغة الشعرية. والإيقاع في تصور البياتي هو جزء لا يتجزأ من التجربة في تنوعها وتلونها، وهو في النهاية قصة من أقاصيص عذابات الإنسان القديم والمعاصر، في هذا الفضاء تتّحد هذه المبادئ والعناصر لتصنع لنا مفهوم الشعرية عند البياتي وتجلياتها المعاصرة والحداثية.

---

(١) ينظر: عبد الوهاب البياتي في: ندوة خاصة بالحداثة في الشعر، ص ٢٦٩.

٣- الشعرية عند صلاح عبد الصبور:

جاءت مجمل الآراء التي طرحها صلاح عبد الصبور عن الكون الشعري في قالب حداثي، وإذا ما حاولنا تجميع هذه الآراء بهدف الوقوف على مكونات ماهياتها الجزئية، فإننا نجني في النهاية المحصول النظري لمفهوم الشعرية عند صلاح عبد الصبور. وتتوزع هذه الماهيات الجزئية على مجموعة من المحطات النظرية، يأتي في طليعتها سؤاله عن الشعر، ليختزل به بسطاً ومقاماً مستميلاً للشعر في معادلة جبرية ناتجها الدلالي هو اللامحدود. ثم نعرج في محطة ثانية إلى العملية الإبداعية في كمالها الشكلي، لنقف في محطة ثالثة عند علاقة الشاعر بالتراث. ثم قضية الذاتية والموضوعية في الشعر، لنقف فيما بعد عند علاقة الفن بالواقع، لنتحدث عن الوظيفة الإنسانية والنبوءة والرؤيا واللغة الشعرية. وهي كلها محطات تختصر لنا المجهود المضني لصلاح عبد الصبور في التأسيس لعالم الشعرية من منظور حداثي.

أ- ما الشعر؟

سؤال طرحه الشاعر صلاح عبد الصبور "ثم أردف قائلاً: سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها"[١]. ولذا فإنه لن يتصدى للإجابة المانعة الجامعة، بل إنه سوف يحكي عن الجانب الذي أدركه هو، فيرى أن الشعر هو الصوت المنفعل، والشاعر إنسان يتميز عن الآخرين بقدر ما يتشابه معهم، والانفعال المدرّب هو عدّة الشاعر. وعلة الموسيقى في الشعر، أن الانفعال عندما يصل إلى مداه، لا بد له من التنغيم...[٢].وليس الفرق بين الشعر والنثر إلاّ فرقاً في نوعية الموسيقى، فموسيقى الشعر تتركز وتتوافر بصورة لا تخلو من قيد في حين أن موسيقى النثر هي مطلقة، فالشعر -حسب عبد الصبور- من الصعب تعريفه تعريفاً مانعاً جامعاً، وكل تعريف إنما هو محاولة من الشاعر أن يعبر عما أدركه في الشعر، والشعر

---

(١) ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الدنيا للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٨، ص١٤٨.

(٢) المرجع نفسه: ص٥١.

صوت منفعل لأن الانفعال هو أداة الشعر، وعلة الموسيقى في الشعر التي تميزت وأصبحت هي الفارق الجوهري بين الشعر والنثر.

"والشعر أيضاً فن نوعي، بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة في التعبير والتصور بأن الشاعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى"[1]، فالتشريحية مثلاً أو الابتكار الهندسي، أو العلمي، يعد محض خلط في منهاج رؤية الأشياء. إن هذا التميز للكون الشعري، الناتج عن وسيلته الخاصة في التعبير، هو ما يفصله عن كل طرائق الابتكار والإبداع الأخرى، فالشعر يتفرد بخصوصية التعبير والأداة. "فنزعم أن الشعر هو فن إكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتعبير عنه بالكلمات الموسقة، فبدون الشعر –قصائد الحب والغزل- لم تكن لتستطيع أن ترفع بالجنس إلى أفق الحب(...) وبدون الشعر – قصائد الطبيعة- لم تكن لتستطيع أن تبث الحياة في المادة الجامدة، وفي الألوان البكماء، وفي الكتل المتراكمة، ما حمرة الورد لولا عيون الشعراء، وما صفاء النسيم ورقته، وغليان البحر وهدير موجه"[2].

فهو يرسم لنا بريشته اللغوية عالماً غير الذي نراه ونعيشه ونحسه، يكشف الحجب عن كل شيء ويحوله إلى جمال، يقيّم الاعوجاج، يعري الأشياء ويلبسها حلة جديدة من نسيج خياله الخصيب، يبذر بذور الأمل ويزرعها في كل النفوس.

وعندما سئل عبد الصبور لماذا تكتب الشعر؟ أجاب: أما لماذا أكتب الشعر... فذلك سؤال محير... "على المستوى الشخصي أكتب الشعر لكي أتطهر (...) فالتطهير ليس وقفاً على المتلقي، ولكنه للفنان أيضاً، وأما القارئ فإنني أريد أن أنبهه إلى سخافة هذا العالم إذا لم نجد له معنى، وإلى عماه إذا لم نستطع ان ننظمه، وإلى قبحه إذا لم نكتشف ما في باطنه من جمال"[3]. متأثراً بنظرية التطهير

---

(١) المرجع نفسه: ص٥١.

(٢) صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٨، ص١٣.

(٣) صلاح عبد الصبور في: جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص٢٦٥.

التي أحدثت خلافاً واسعاً بين شرّاحها، ويقدم صلاح عبد الصبور افتراضاً جديداً إلى مائدة الجدل قائلاً:"إن أرسطو كان يقصد تطهير الفنان كما يقصد تطهير المتلقين، وليس هذا التطهير إلا فعلاً أخلاقياً غايته تصفية النفس وتهذيبها، أو هو في الواقع ظفر أخلاقي بالنفس"[1].

إن الشعر يرينا أنفسنا في انفعالها وعواطفها بما يجلوه من صور نفسية، والاحتفاظ لتلك النفس بأصالتها، وهو يرينا الجمال في الحياة، ويعلمنا تقديره لما يبعث فينا من الألفة لكائناته، كما يعلمنا تقدير النفس والحياة.

ب- العملية الإبداية والكمال الشكلي:

يتحدث صلاح عبد الصبور عن تفاصيل ولادة الإبداع الشعري فيرى أن "القصيدة هي نوع من الحوار الثلاثي، فهي تبدأ خاطرة يظن من لا يعرفها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر"[2]، مشيراً إلى آراء اليونانيين، ومقولة العرب التي ترى أن الجن هو الذي يوحي إلى الشعراء بمقول قول الشعر. ويرى صلاح عبد الصبور أن القصيدة تمر بثلاث مراحل: هي القصيدة كوارد، ثم القصيدة كفعل، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة إلى الحاله العادية قبل ورود الوارد إليه، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين، إذ أن الشاعر عندئذ، يقطع الحوار ليبدأ المحاكمة فتتجلى حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب. وتتجلى هنا الثقافة الصوفية لصلاح عبد الصبور المتمثلة في حديثه عن خلق القصيدة، ومراحلها الإبداعية.

والجدير بالذكر أن هذا الرأي ليس رأياً عاماً بالضرورة، بل هو محض رأي شخصي، وقد تباينت الآراء بخصوص عملية خلق القصيدة، وإن حديث الشاعر عن تجربته الشعرية، كحديثه عن تجربته في الحب، كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة

---

(١) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، مج٣، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٧، ص٢٦.

(٢) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر: ص٨.

هي غرام جديد، على حد تعبير صلاح عبد الصبور نفسه، ولنا لقاء مع الدكتور عز الدين إسماعيل، وقد استعرض بفطنة ثاقبة ألواناً من الأبنية الفنية، مستخدماً نماذج من عبد الوهاب البياتي والفيتوري، مشيراً إلى أن هناك ألواناً من الأبنية، منها الدائري والحلزوني، ومنها القصيدة التي تبدأ بقمّتها ثم تنحل شيئًا فشيئًا، وأخرى تقدم مجموعة من التنويعات على أنها موضوع واحد، تبدو غريبة عن بعضها البعض لكنها في واقع الأمر متكاملة.

وإلى زمن قريب كان صلاح عبد الصبور يتبنى كلمة المعمار التي يؤثرها أحد أصدائه. يقول صلاح عبد الصبور:"ولكني الآن أجد أن كلمة التشكيل، أكثر دقة من كلمة المعمار"[1]، فالمعمار ينبع من فن العمارة، بينما التشكيل ينبع من فن التصوير، والشعر أقرب إلى التصوير منه إلى العمارة، كما أشار عبد الصبور إلى أن هذه المسألة ذوقية وخلافية.

ويشر صلاح عبد الصبور في حديثه عن الذروة الشعرية فيقول:"... ويبدو لي الآن أن محك الكمال في بناء القصيدة في احتوائها على الذروة الشعرية"[2] هذه الذروة تسهم في تجلية القصيدة وتنويرها، والمقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى، بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن، فالفن تشكيل قبل أن يكون جمالاً على حد تعبير جوتيه ولا شك أنه على حق. وهناك سمة أخرى في التشكيل وهي التوازن "التي تتآزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحققة، بحيث لا تصبح مجرد إحساس فحسب بل هي إحساس متجسد"[3].

ومنه فالكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فقط، بل لا بد من توازن بين عناصرها المختلفة من صورة وتقرير وموسيقى، وهذا التوازن موهبة

---

(١) المرجع نفسه، ص٣٧.

(٢) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص ٣٨.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٥-٥٦.

تستطيع القصيدة الجيدة ان تحققه بأسلوبها الخاص، فلكل قصيدة توازنها الذي لايتكرر.

جـ: الشاعر بين الاختلاف والتمثل:

يرى صلاح عبد الصبور أن علاقة الشاعر بالفكر، لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية، بل من اتخاذه موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه القضايا، بحيث يتمثل هذا الموقف فيما يكتبه، ومما لا شك فيه أن الشاعر إنسان أولاً، يعيش وينفعل ويفكر ويعمل، وبهذه المستويات المختلفة تتكون له بنية بشرية تختلف عن غيرها، وهو في مرحلة إبداعه الفني ينظر في ذاته ليرى من خلالها الكون، والكائنات فلابد عندئذ، من تحول التأثرات الفكرية المختلفة إلى دم يجري في أوعية نفسية لا يراها الإنسان، إلا إذا سالت على أوراق[1]، فالشاعر لا يعبر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا، بل إنه يتمثلها أو تسري في أعماقه سري الدم، لتصبح جزءاً منه لا تنفصل عن كيانه، وتبدو جزءاً لا ينفصل عن الكل، دون أن توحي بأي نشازأو تجريد.

د- الصدق الفني وقضية التراث:

لم يفصل " صلاح عبد الصبور" بين الصدق الفني والصدق الواقعي، إذ يرى أن البحث عن السيرة الشخصية للشعراء في شعورهم هو بمثابة تجن على الصدق الواقعي، لأنه إذ يجعل الصدق الفني هو الأساس الوحيد، مع أن له منطلقه الخاص، إنما يضرب في المجهول، وذلك لأن القصيدة وجود مستقل عن صاحبها لها حياتها الخاصة. ولكن في نفس الوقت، يرى أن الشعر ليس مقطوع الصلة بما عداه، بل إن "الشعر ينمو من داخل التراث، والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين تراثه

(١) ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص٥٣.

الشعري وبين العالم، وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري، كما يرتبط بالعالم، فلا مجال لعده شاعراً"[1]. وقد تمثل صلاح عبد الصبور التراث في أشعاره وصاغ قصائده العديدة التي تحيل إلى نصوص أو قصائد تراثية.

هـ- قضية الذاتية والموضوعية في الفن:

لقد نبعت من إثارة قضية علاقة الشعر بالفكر، قضية الذاتية والموضوعية في الفن، يقول صلاح عبد الصبور" ولا أعرف قضية استطاعت - على زيفها الشديد الواضح- أن تفرض نفسها فترة ما على الحياة النقدية مثل هذه القضية"[2] حتى لقد جرؤ بعض النقاد على استعمال كلمة "الذاتية" في معرض التهجم والخصومة للأعمال الأدبية، وجعلوا الموضوعية هي المعادل الموضوعي للجودة والصواب.

والواقع أن استعمال المصطلحين في عالم الفن تخريب وسوء فهم، فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن[3]، إذ إن كل فن جيد ذاتي وموضوعي في الوقت نفسه ولا نستطيع الفصل بينهما، إلاّ إذا استطعنا فصل اللون عن الرائحة في الزهرة، والمصطلح الفني الوحيد الذي يستطاع تطبيقه في مجال الفن هو التفرقة بين الفنون المعبرة والفنون الحكائية، فالفنون المعبرة هي التي تعبّر عن نفس صاحبها، أما الفنون الحكائية فهي التي تخلق اشخاصاً آخرين غير أصحابها تدير بينهم جدلاً حياً، يختفي وراءه الكاتب لتبرز مخلوقاته، وهذه القسمة تبدو في بعض الأحيان قسمة شكلية ومتعسفة لأن في كل فن معبر عنصراً حكائياً.

و- علاقة الفن بالواقع عند صلاح:

إن علاقة الشاعر أو المبدع بالواقع هي علاقة إضافة، فالشاعر المعاصر والحداثي لا يكتفي بمحاكاة الواقع، بل يحاول أن يضفي عليه شيئاً من ذاته، حيث تتحول الحقيقة في الشعر إلى حقيقة فنية، أو صدق فني، وفي هذا المقام يقول

---

(١) ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية: ص٥٣.

(٢) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص ٦٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٦٣.

صلاح عبد الصبور:" الشعر لا يعبّر عن الحياة، وإنما يخلق حياة أخرى أكثر جمالاً وصدقاً (...) وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن فلا حياة لهذه الطبيعة بدون الشاعر أو الفنان..."[1].

إن الجمال في العالم الأدبي ليس مرده إلى التعبير عن الحياة في صورتها الواقعية، فجمال الحياة وسحرها الفياض يكمن في التعبير عن دخيلاء الحياة وصميميتها؛ لأن العمل الأدبي هو خلق واستكشاف، بل فعل حضاري مستمر، ومجال هذا الفعل ينبع أو ينبض من عدم ارتباط الخلق الشعري، بصورة الوجود كما هو موجود، هذا الطرح نجده متجذراً في كتابات عز الدين مناصرة حيث يتفق عز الدين مع صلاح عبد الصبور في مثل هذا الرأي، ألا نراه يقول " ينطلق الشعر من لغة زمنية لا تبقى على حالها، بل تتحول إلى سحر شعري، أو إلى واقع لغوي آخر .."[2].

فإذا كان صلاح عبد الصبور قد أشار إلى عملية تحويل الواقع إلى شعر عن طريق تغيير صورة الحياة في ثوبها المرئي إلى ثوب لا مرئي، فعز الدين مناصرة يشير إلى مثل هذا التحويل، وذلك عن طريق تحويل منطق اللغة العادية إلى لغة شعرية سحرية، إيماناً منه أن اللغة هي أداة هذا التحول.

ز- الوظيفة الإنسانية للشعر وقضايا الإنسان المعاصر:

إن صلاح عبد الصبور في عملية تحديثه للواقع، نجده يعطي أهمية قصوى إلى الإنسان ذاته، بل إن صوت الإنسان المعاصر هو الصوت المتدفق في كتاباته الشعرية، والنظرية على حد سواء، إذ تبدو ذات الشاعر مركز الحركة في الوجود، والعالم كله ينطوي فيه، ومسألة إعطاء الأولوية للطيف الإنساني والكتابة الشعرية، هي مسألة فلسفية بالأساس، حيث يحاول صلاح أن يعانق بين

(١) ينظر: بشير تاوريريت: مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، محاضرة القيت على طلبة التدرج، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠٠١، ص١.

(٢) ينظر: بشير تاوريريت: مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، ص٢.

صوت الشعر، وصوت الإنسان، فتتحول القصيدة الشعرية بموجب هذا التعانق والتآلف إلى قصيدة تتحد فيها الذات الكاتبة المبدعة، بذات الإنسان اتحاداً صوفياً، ألا تراه يقول:"الشعر صوت إنسان يتكلم، مستعيناً بمختلف القيم الفنية والأدوات الفنية (...) فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والخيال، وهذه الأشياء مجتمعة تمكنه من تقدير الحياة الإنسانية"[1].

وإذا ما أمعنا النظر في هذا الرأي، فإننا نستخلص منه ثلاثة أبعاد، البعد الإنساني، والجمالي والوجداني. فبموجب البعد الأول، يصبح الشعر دفقاً إنسانياً، مهمته القصوى التعبير عن أوجاع وآلام الإنسان المعاصر في تمزقه وتشتته وحيرته ومأساويته. وفي البعد الثاني تتحول القصيدة الشعرية إلى قصيدة جمالية، يعزف فيها الشاعر المعاصر على أوتار جملة من القيم الفنية، وإذا بالقصيدة الشعرية تتحول إلى سنفونية إيقاعية تقول بالصورة والرمز واللغة والإشارة ما لم يقله الإنسان العادي. أما على الصعيد الوجداني، فيقع اتحاد وتعانق بين عاطفة الشاعرومقول قوله الشعري، إذ القصيدة لم تعد القصيدة الشعر، بل القصيدة العاطفة أو الوجدان ليس إلا...

حـ- التوحيد بين النبوءة والفلسفة والشعر:

إن الوظيفة الإنسانية التي منحها صلاح عبد الصبور للشعر، نادى بها الكثير من الشعراء والنقاد العرب أمثال: عبد الوهاب البياتي الذي رد مصدر القيم الإنسانية إلى المجتمع، وهو في ذلك يختلف عن صلاح عبد الصبور الذي وضع النبوءة والفلسفة والفن مكان الثورة التي نادى بها البياتي، وأسس مفهومه للشعر على ضوئها، وهو الذي وحّد بين النبوءة والفلسفة والفن في قوله:"إن النبي والفيلسوف والفنان هم إذن من المشرعين (...) لأنهم يأتون بكل ألوان الحياة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة، وفي مكانها الذي هو الكون، وفي حركتها التي هي التاريخ ..."[2].

---

(١) ينظر: بشير تاوريريت: مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، ص٢.

(٢) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص٩٨.

هنا يرتقي صلاح عبد الصبور ويسمو بالعالم البشري، العالم الذي يختزل لنا معادلة الحياة في زمانها ومكانها وتاريخها اختزالاً شمولياً وكلياً فالقصيدة عند صلاح عبد الصبور تحوي كل الأزمنة والأمكنة، بل تحتوي كل التاريخ، وهي فوق التاريخ لأنها تتخطاه، وتتجاوزه، فتصبح بذلك قصيدة نبوءة؛ تتنبأ بما سيحدث في المستقبل من خلال رؤيا شاعرها.

ط ـ الرؤيا الشعرية:

الرؤيا الشعرية عند صلاح هي أهم شيء، إنها تمثل عمود الشعر وأساسه، وتقاس عظمة كل شعر بمدى توفره على رؤيا شعرية تكون قادرة على تغيير الزمن من حالته الساكنة إلى حالته الدينامية الصافية، نستطيع أن نصنع منها زمناً هندسياً إيحائياً وهو القائل:"الرؤيا هي قوام الشعر، هي خاصية كل شعر عظيم ينفذ إلى أحشاء العالم ليخرجه قضية مجسدة في فضاء مادي في إيقاع وصورة (...)، الرؤيا تجاوز للواقع دون الإنسلاخ الشامل منه، إنها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم القوة إلى عالم الفعل، عبر التقمص الداخلي والحلولية في قلب الأشياء"[1]، فالرؤيا الشعرية إذن هي التجاوز، التخطي، أي تخطي الواقع دون الانفصال التام عنه. وتتميز أيضاً بميزات أخرى هي: الغموض، الكشف والبحث عن المستقبل، هي رؤيا تسافر عبر الحلم لكشف النقاب عن الباطن، عن الذي يمكن وقوعه، عن الذي يجيء ولا يجيء، لكن الرؤيا أثناء رحلتها الاستكشافية غابت أو كادت أن تغيب عن الواقع وتبتعد عنه، ففقدت من الماضي ما فقدت وتبخرت عطور الأمل فيها تحت وطأة العويل والفاجعة.

وينتهي صلاح عبد الصبور في تعريفه للرؤيا الشعرية إلى أنها:"حلم قد لا نشهده، خلجان قد لا نرسو فيها"[2]، والحلم في حقيقته قد يتحقق، وقد لا يتحقق، ولكن

---

(١) ينظر: ابراهيم رماني:الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١١٩٩، ص١٠٨-١١١.

(٢) المرجع نفسه، ص٢١٢.

تبقى الرؤيا الشعرية حلماً سرمدياً يتوق إلى تحقيقه الإنسان دائماً، تبقى شيئاً جميلاً في الحياة تبحث الإنسانية وتستمر لأجل أن تحقق منه شيئاً، وموانئ يأمل الإنسان أن يرسو فيها، وإن لم يسعفه حظه في ذلك، سيبقى ينشد أنشودة الأمل بأشرعته السيزيفية في عرض البحار.

هكذا ومن خلال تعريف صلاح عبد الصبور تنهار الرؤيا الحلم عند عتبات العجز عن التواصل مع التجربة الحية في واقعنا المرئي وتسقط سقوطاً حراً في بئر الإبهام. والجدير بالذكر أن الرؤيا الشعرية في مداعبتها للفن تقوم على المعرفة الحديثة التي تستعيد نظرية المراسلات في إدماجها بين المرئي واللامرئي كأداة لتعرية الوجود المزيّف والقدرة على تخطيه صوب الأغوار الداخلية التي تصل إلى درجة من التخفي لا تدركها سوى النخبة.

ي ـ اللغة الشعرية:

لقد أدرك صلاح عبد الصبور أن الشعر لا قاموس له، وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري:"يكفي أن نقرّ بأن الألفاظ هي رموز للمعاني وبهذا التقرير نعرف أن اللغة الفقيرة تعني فكراً فقيراً، لأنه لا يستطيع التعبير عن مدرك حي أو معنوي ما لم نجد له رمزاً لغوياً، (...)، واللغات الفنية هي اللغات التي تجد فيها رمزاً لكل المدركات الحسية والوجدانية، التي يواجهها الإنسان، لا رموزاً ميتة، حنطها في القواميس، ولكن رموزاً حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية"[1]. فالغة الشعرية إذا ليست مجرد رموز أو هياكل جامدة لمعاني ميتة، بالية، اللغة الشعرية عند صلاح عبد الصبور هي معانٍ ودلالات حية مستوحاة من الواقع الراهن في تمزقه وتشتته، والكلمات تخرج من القواميس، لا لتبقى بمعانيها المعجمية وإنما أصبح محكوماً عليها بخطيئة البوح بمعاني جديدة مستوحاة من روح العصر.

---

(١) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص ١٧٠-١٧١.

الشعرية عند صلاح عبد الصبور -وفي ضوء هذا التوصيف النقدي- هي شعرية اللامحدود، ترينا أنفسنا في انفعالها بما تجلوه من صور نفسية، وإن كانت هذه الشعرية تقوم على الكمال الشكلي، فلا يكون ذلك بإحكام بنائها بل لا بد من التوازن بين عناصرها المختلفة من صور وموسيقى. فهي شعرية التمثل لأن المبدع لا يعبر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا. وهو في كل ذلك لا ينفصل عن التراث بل يجري حواراً مع عوالمه المضيئة وذلك عبر صدق فني ليست الغاية منه الوصول إلى حقيقة واقعية، مادامت علاقة الشاعر بالواقع هي علاقة إضافة، ومن دون فصل بين ما هو ذاتي وموضوعي في الشعر، فما هو موضوعي بالنسبة إلينا قد يكون ذاتياً من منظور غيرنا، والشعرية الحقة هي التي تجسد صوتاً إنسانياً هو صوت العالم في صورته الشمولية، بل هي شعرية التنبؤ لما سيقع من خلال فكر المبدع و رؤياه الشعرية، التي تمكن المبدع من تحويل عالم الأفكار إلى عالم شعري وبمعية لغة شعرية محكمة البناء، هذه هي مجمل الأفكار والمبادئ التي تخلق الشعرية عند صلاح عبد الصبور.

٤- الشعرية الحداثية عند نزار قباني:

ينطلق نزار قباني في تأسيسه لعوالم الشعرية الحداثية من الواقع الشعري، واقع تجربته الشعرية، ويرسم وجهه الشعري بيده قبل أن يفصّله النقاد على هواهم، وقبل الخوض في مختلف المبادئ أو القضايا التي طرحها نزار قباني في تأسيسه لنظرية شعرية متماسكة. نود الإشارة إلى أن نزار قباني قد سئل ذات مرة عمّا إذا كان فن النقد مسايراً لفن الشعر العربي، فأجاب مستهترا:"بكل صدق أقول لك إن النقاد لم يعلموني شيئاً، لم يكونوا لافتة تدلني على الطريق، إنما كانوا حاجزاً مليئاً بالأشواك والمسامير، وأكياس الرمل على طريقي !

إن النقد العربي كالسلوك العربي قائم على العصبية والتوتر والانفعال إنه نقد (غرائزي) يستعمل الأنياب والأظافر في التعامل مع الشعر..."[1]. إن هذه السخرية من حركة النقد العربي مردها إلى أن النقاد المنهجيين والمحترفين لم يكونوا في مستوى الطاقة الشعرية، فعدم مسايرة الحركة النقدية للشعر العربي القديم، تعود بالأساس إلى عدم امتلاك أولئك النقاد حساً فنياً يمكنهم من ألاعيب السفر في لعبة الجمال الأدبي، فالنص الشعري من القديم إلى الحديث لم يقرأ بحضارة فنية وموضوعية وهو الأمر الذي أدى بنزار إلى نقد النقاد والكشف عن تهجمهم بالمعاول والسكاكين على المكامن الجمالية في عالم النص الشعري.

وإذا كان شعراء الحداثة قد أعرضوا عن وضع تعريف جامع مانع للشعر فإن نزار قباني يأتي في طليعة هؤلاء جميعاً، فبرغم معاشرته الحميمية السديمية للكون الشعري منذ ما يقارب خمسين عاماً إلا أنه يعترف أنه ليس لديه نظرية لشرح الشعر. يقول "ليس عندي نظرية لشرح الشعر ولو كان عندي مثل هذه النظرية لما كنت شاعراً ..." [2] إن استحالة التعريف في القاموس النقدي لنزار قباني تعود بالأساس إلى اختلاف الشعراء في النظر إلى الكون الشعري "فكل شاعر يحمل نظريته معه"[3] وما دام الأمر كذلك فإنه:" حرام أن نمزق القصيدة لنحصي كمية المعاني التي تنطوي عليها، ونحصي عدد تفاعيلها وزحافاتها لنقف على لون بحرها"[4] الوصول إذاً إلى الشطآن الجمالية التي رصعت بها القصيدة نظمها الجمالية أصبح أمراً مستحيلاً ما دام الشعر لا يمثل حقيقة واقعية، فهو "حقيقة مطلقة، لا بد أنه كذلك وإلاّ انتهى إلى العدمية(...) وأنا لا أعني بذلك أبدية الشعر، الشعر سماء: فيها نجوم وشموس تغيب وتظهر وتغير مداراتها، سماء تارة خريفية وأخرى شتائية وثالثة ربيعية، إلاّ أن الحقيقة السماوية تبقى واحدة، يظل هناك سماء، البحر أيضاً حقيقة، حقيقة

---

(١) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة إعتراف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، دت، ص١٧٣.

(٢) نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، دط، دت، ص١٩.

(٣) نزار قباني: ماهو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠، ص٢٤.

(٤) نزار قباني في: محمد عزام: الحداثة الشعرية، ص١٠٩.

البحر هي الحقيقة الشعرية، الحقيقة البحرية تعاني من مد وجزر وتيارات وعواصف. لكن البحر هو البحر رغم كل شيء، حقيقة الماء في البحر باقية، التحولات الشعرية شيء حتمي.."[1] فالكون الشعري يتصف باللاثبات، يتلوّن في كل مرة بألوان جديدة تتناسل معانيه من قارئ لآخر ومن عصر لآخر، من هنا اصبح البحث عن الحقيقة في الشعر هو بحث عن الحقيقة في المطلق والمجهول، بحث عن لون واحد في حرباء تتلبس وتتلون بألوان مختلفة.

وقد أحجم نزار قباني عن تعريف الشعر فقال:" لا يهم أبداً أن نعرف ما هو الشعر إذ خير للوردة الجميلة أن لا تكتب مذكراتها وماذا يضير الوردة إذا جهل الناس تاريخ حياتها؟ الجمال لا تاريخ له وهو نفسه تاريخ"[2].

وقد اعترف نزار قباني في أكثر من موضع وعلى أكثر من صعيد باستحالة مفهوم الشعر، ويتصدر هذا الاعتراف كتاباً لنزار قباني بعنوان "ما هو الشعر؟"، أودعه خلاصة تجاربه وقال في مطلعه:"ليس من طموحات هذا الكتاب أن يكون دليلاً سياحياً يقول لكم في أي جزيرة يسكن الشعر وفي أي فندق يقيم. وفي أي مقهى يجلس وما هو عمره.ولون عينيه وهواياته المفضلة"[3]. هنا يشير نزار قباني إلى القصيدة ذلك المجهول حيث يؤكد للملأ عدم استقرار هذا المجهول في مكان معين، لأن القصيدة الشعرية عند نزار قباني لا تمتلك رخصة سياقة أو جواز سفر للإبحار في مختلف البحار والمحيطات، ولأنها مرة أخرى تريد أن تكون قصيدة إنسانية عالمية، وهذا ما يؤكده في قوله:"ليس للشعر صورة فوتوغرافية معروفة...وليس له عمر معروف. أو أصل معروف. ولا أحد يعرف من أين أتى وبأي جواز سفر تنقل، المعمرون يقولون: إنه هبط من مغارة في راس الجبل واشترى خبزاً وقهوة وكتباً وجرائد من المدينة. ثم اختفى، وسكان الشواطئ يقولون إنه خرج من أعماق البحر، إنه لعب طول النهار مع الأطفال والأمواج والأسماك الذهبية، ثم عاد

(١) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، ص١٠٥-١٠٦.

(٢) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص ٥٨ ،ثم ينظر: محمد عزام:الحداثة الشعرية، ص١١٢.

(٣) نزار قباني: ماهو الشعر، ص١٨.

إلى بيته البحري. وأطفال المدينة يقولون إنه خرج من الغابة وابتسم لهم وأعطاهم أزهاراً وأقماراً وفراشات وأكواز ذرة، وفطائر محشوة عسلاً، ثم ابتلعته الغابة. ومعلمو المدارس يقولون: إنه دخل على صفوفهم ذات صباح فتكلم مع التلاميذ لغة لم يتعلموها وكتب على السبورة السوداء حروفاً لم يروها من قبل ففهموا ما قال لهم وحملوه على أكتافهم وخرجوا إلى الشوارع بمظاهرات. مطالبين بتعيينه وزيراً للثقافة.."[1] هذه خواطر وانطباعات تكشف لنا عن حيرة نزار قباني من الكون الشعري في انفتاحه وانبجاسه بل في انفتاح وانبجاس معانيه، وما يؤكد ذلك هو الاعترافات السالفة لمختلف الشرائح من معمرين إلى سكان الشواطئ إلى أطفال المدينة إلى معلمي المدارس كلهم أكدوا على مجهول الشعر وحيرتهم منه، حيرة انتهت بتعيين الشعر سفيراً ووزيراً للثقافة.

وإذا كان نزار قباني في مطاردته للشعر قد اعترف بلا محدودية الكون الشعري فإنه أيضاً اعترف بعدم ارتباط الكون الشعري بمكان معين "ليس في ملفات البوليس حتى الآن معلومات أكيدة عن مكان وجود الشعر، وعن ديانته، وعقيدته وجنسيته وانتماءاته، هل هو مواطن آسيوي أم إفريقي أم أمريكي؟..."[2]. وإذ يرفض نزار قباني فكرة ارتباط الشعر بمكان معين، بل إن رفضه لمجمل التعريفات التي يراها لا تتعدى مظاهر التجربة الخارجية (المعنى، والفكرة، والصورة، واللفظ، والخيال) فإنما ليؤكد تعريفه الجديد للشعر وهو "كهربة جميلة لا تعمر طويلاً، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة مسربلة بالموسيقا"[3]. إنه التأكيد على الهزة الجمالية، ولذلك فإن نزار قباني يستبعد كل شعر لا يهز قارئه ويبدو أن هذا التعريف يولي أهمية خاصة لتأثير الشعر على قارئه أو سامعه، دون أن يبين العناصر الفنية في بنية الشعر، أو يهتم برأسي المثلث الأدبي الآخرين: النص والمبدع.

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٠-٢١.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٢.

(٣) نزار قباني: مقدمة ديوان طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١٢، ١٩٧٢، ص٥.

ولما كانت القصيدة انبجاساً مفاجئاً وكهربة جميلة فإن نزار قباني قد أشار إلى لحظة ميلاد القصيدة مقدماً في ذلك أوراق اعتماده معترفاً في أوراقه تلك بغموض العملية الإبداعية، وعلى ضفاف هذا الغموض نشأت فكرة استحالة التعريف للكون الشعري، يقول:"ليس عندي أي تفسير مقبول لذلك الزلزال الذي يركض تحت سطح جلدي، من أين يجيء(...) وإلى أين يذهب؟، أنا أتلقى الزلزال مستسلماً ومدووشاً(...) وأخرج من تحت رمادي وخرائبي (...) وكما لا يمكن توقيت الزلزال لا يمكن توقيت الشعر..." [1]. وقد عبر نزار قباني عن هذا الزلزال بقصيدة الطعنة فالقصيدة عنده:" طعنةجميلة ينبت على ضفافها القمح وشقائق النعمان، طعنة تختلف عن كل الطعنات في أن لونها أخضر، طعنة ينزف منها اثنان... الطاعن والمطعون، الشاعر والمتلقي"[2]، هذه الطعنة تثير قلق القارئ فهي:" قطار وصدفات لا يعرف أحد ميعاد مغادرته ولا ميعاد وصوله"[3]. وهذا ما يخلق عنصر الدهشة والإثارة في النص الشعري، ما دامت القصيدة هجمة مباغتة، ومن طبيعة هذه الهجمة والصدمة والدهشة أن تكون غامضة غموض لحظة ميلاد القصيدة.

إن الشاعر عند نزار قباني لا يعرف عن قصيدته شيئاً فهو أشبه ما يكون بامرأة حامل موضوعة على طاولة العمليات. لا تتذكر من هو طبيبها .. ولا من هو زوجها.. ولا تاريخ زواجها[4]، "والشاعر موجود في الشعر بشكل إلزامي وجبري، إنه محتجز ومعتقل داخل الشعر، (مثله في ذلك مثل السمكة) معتقلة في محيطها المائي لا تملك إنسحاباً ولا خلاصاً"[5] وإن كان الشاعر لا يعرف شيئاً عن عمله الإبداعي، فليس معنى هذا الكلام أن الشاعر يكتب لنا قصائد لا معنى لها، فالمطلوب من الشاعر أن يتواصل مع الجمهور حتى يضمن لرسالته الشعرية نجاحاً معتبراً، وتبعاً لذلك أعطى نزار قباني أهمية كبرى للمتلقي، والقصائد التي كتبها عمل فيها على

---

(١) نزار قباني: ماهو الشعر؟، ص٣٠.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٥٠.

(٤) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، ص٦٠.

(٥) نزار قباني: ماهو الشعر؟، ص٣١.

حضور الجمهور، فهو يشعر أن ملايين الناس يكتبون معه الشعر:".. والشاعر الذي لا يتجه بشعره إلى أحد، يبقى نائماً في الشارع (...) والمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة، وليس هناك كتابة..لا تخاطب أحداً، وإلاّ تحولت إلى جرس يقرع العدم، وأزمة الشاعر الحديث الأولى هي أنه أضاع عنوان الجمهور"[1].

لا بد للشاعر إذن أن يكون في مستوى الجمهور، ولعل هذا ما جعل نزار قباني يكتب أشعاراً واضحة على نقيض بعض الشعراء الحداثيين، الذين غالوا في الغموض أمثال أدونيس، ففقدوا بذلك شريحة كبيرة من الجمهور، حتى وإن كان الغموض الأدونيسي مصدره تضافر كبير بين ثقافات وحضارات عديدة، جعل من القصيدة الأدونيسية هرماً معرفياً متميزاً، يتطلب قراء في مستوى هذه الطاقات المعرفية المبتكرة.

وإذا كان نزار قباني قد حافظ على العلاقة بين الشاعر والجمهور فإن هذا الدأب لم يمنعه من اعتبار الدهشة أو الفجائية عاملاً من عوامل التأثير الشعري:" الشعر هو القدرة على إحداث الدهشة، بغير الدهشة تتحول القصيدة إلى تصريح خال من المفاجآت..." [2]. وتتحقق الدهشة في الشعر عن طريق حياد الكلمات عن معانيها القاموسية فـ:" الكلمات (...) والعادات اللغوية (...) لا بد أن ترمي حجراً في بئر الكلام العادي، وتحدث اضطراباً في الأبجدية (...) القصيدة الجميلة هي انتظار ما لا ينتظر، وبغير هذا العنصر التشويقي تصبح القصيدة ضيفاً ثقيلاً..."[3] بل إن نزاراً يؤكد على أن قصائده يوم تتوقف عن إحداث الدهشة فلنقرأ عليها السلام[4].

القصيدة المفاجئة أو المدهشة هي بالضرورة خارجة عن نطاق المألوف أوالعادة، وهو منحى التزم به شعراء الحداثة ونقادها في تحديدهم لمفهوم الحداثة، فكل حركة في الحياة عند نزار قباني لا بد لها أن تعبر عن نفسها بطريقة استثنائية خارجة عن المألوف حتى تكون شعراً فـ:"كل ما يقوم على المحاكاة يسقط في

---

(١) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص١٥٧.

(٢) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص١٠٧.

(٣) نزار قباني:ماهو الشعر، ص١٠٦، ١٠٧.

(٤) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، ص٣٦.

النثر، كل ما يدخل في نطاق المألوف والعادة ليس شعراً"[1] فالكتابة الشعرية لا تعترف بوجود نموذج شعري، فهي ضد محاكاة النموذج، ما دام الحلم بالقصيدة المثالية أصبح ضرباً من المستحيل "يوم يقتنع الشاعر بأن قصيدته الأخيرة (...) هي بدر الدجى (...) وشمس الشموس(...) فاقرأ على شعره السلام(...) إنني منذ خمسين عاماً أنبش كالدجاجة في تراب اللغة(...) بحثاً عن قصيدتي الأجمل(...) ولكنني لم أعثر عليها حتى الآن"[2]. وهنا تسقط النظرة المثالية للأشياء، وما دام الشعر تحول إلى لحن مجهول فمن هذه الشرفة أصبح محكوم عليه بالاختلاف عن السائد وتجاوز النموذج والمثال.

القصيدة عند نزار هي أصوات متعددة، إنها لقاء بين الكلمات والنصوص، وهذا ما عبر عنه السيميائيون والتفكيكيون بالتناص فنزار لا يؤمن بالصدفة في الإبداع فـ:"الكلمة الواحدة مشحونة بعصور من الكلام قبل أن وصلت إلينا، والقصيدة التي نظن أنها من شغلنا هي شغل مئات من الشعراء الأموات(...) والشعر عملية تجميع للمياه الجوفية، كل ما قرأناه وحفظناه وسمعناه، والكتب الصفراء والبيضاء كلها تدخل في مطهر الشعر"[3]، فالصوت الشعري الواحد هو عملية تذويب لأصوات شعرية أخرى تنتمي إلى أهرامات معرفية من جنسيات عدة، فهذا التلاقح بين مختلف القصائد في العملية التناصية هو ما يجعل الأعمال الإبداعية قادرة على الطيران والرحيل إلى أرض النوم والسحر واليقظة المرعبة.

ويجعل نزار قباني من قضية التجديد معركة حقيقية فيقول:"احتكاك اليمين باليسار أمر حتمي في كل مجتمع صحيح البنية ومعافى (...) اليمين هو الجانب الوقور، الهادئ الذي يؤمن بقداسة القديم، ويقيم له الطقوس ويحرق له البخور، إنه الجانب الذي ارتبط ذهنياً ونفسياً ووراثياً بنماذج من القول والتعبير، يعتبرها نهائية صالحة لكل زمان ومكان، ويرفض أي تعديل لها أو مساساً بها، واليمينيون من

---

(١) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص١٠٩.

(٢) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، ص١١٧.

(٣) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص١٠٦.

شعرائنا هم تلك الفئة التي لا تزال ترى في (المعلّقة) وفي (القصيدة العصماء)، ذروة الكمال الأدبي وغاية الغايات..."[1].

لقد ثار نزار قباني على شعراء التقليد ملغياً في كل ذلك وجود قصيدة مثالية، وليس معنى ذلك أن الحديث لا بد له من ارتكاب جريمة قتل.. ضد السابق له زمنياً.. لأن:"الحداثة طابور طويل جداً، يقف فيه الشعراء في أمكنتهم التي يحددها التاريخ، ولا يمكن في هذا الطابور أن (يطحش) أحد على أحد (...) أو يأخذ أحد مكان أحد(...)؛ لأن التاريخ يراقب الطابور جيداً"[2]. فالحداثة ليست ضد الماضي كما نعتقد ونخال، وهذا ما تؤكده تصريحات أدونيس، من خلال إلحاحه على أن الحداثة هي ضد الثابت في موروثنا الشعري وهي بمثابة المتحول في هذا الموروث، ويعني أدونيس بالمتحول القيم الحية أو النقاط المضيئة في عتمة التاريخ الشعري، ولكن الأولوية دائماً في تعريف الحداثة تعود إلى شيء أسماه أدونيس طريقة التعبير وعبر عن ذلك نزار قباني بطريقة العرض:"أما طريقة العرض في الشعر فهي بمنتهى الأهمية، فالقماش الشعري كثير جداً ومتنوع جداً، والمادة الشعرية الخام موجودة في كل ذرة من ذرات الكون، وهي تحت تصرف جميع الشعراء، ولكن تحويل هذه المادة الشعرية وتصنيفها، وطريقة عرضها، تختلف من شاعر إلى شاعرآخر"[3]. إن فكرة تحويل المادة الخام إلى شعر فكرة لا تتحكم فيها طريقة التعبير فحسب، لأن نجاح هذه الطريق منوط بما يسمى بالرؤيا الفلسفية للمبدع أو الفنان، فخلف هذا المنطق الفلسفي تنشأ رؤيا الفنان للعالم والوجود، ولما كانت المادة معروضة في كل محل كان إعطاء الأولوية إلى طريقة عرض هذه المادة لأنها هي الأقدر –أعني طريقة العرض- على خلق صورة الوجود والعالم، وجعلها شيئاً موجوداً بقوة التحويل، لا بقوة المادة، فهنا تكمن خصوصية الإبداع، ومعناها أن يكون لكل شاعر صوته، ورائحته ومذاقه.

---

(١) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت، ص٢٨.

(٢) نزار قباني: ما هو الشعر، ص ١١٣-١١٤.

(٣) نزار قباني في:جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، ص٣٦٧.

وبهذا الفهم "صارت قصيدة الحداثة سهماً باتجاه العمق، بعد أن كانت دائرة مرسومة على وجه الماء، تنفلت كلما اتسع قطرها وهذا التحول من البرّانية إلى الجوّانية، ومن يقين الحواس الخمس إلى شطحات الحلم، وتركيبات العقل الباطن، من اللمس بأصابع اليد إلى المس بأصابع الحدس (...) جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد واحد"[1]. فقصيدة الحداثة هي إيغال في صميمية الأشياء، وفي مجهولها اللامنتظر، على نقيض قصيدة التقليد ذات الطبيعة السهلة والمكشوفة، في حين أن قصيدة الحداثة تحمل لقارئها ألف سر؛ لأنها قصيدة الأسئلة لا الأجوبة الجاهزة، بل هي قصيدة إنسانية تخاطب كل الأقطار، لأن:" القصائد التي تغير أيام الناس ولا تفتح لهم طريقاً أو أفقاً (...) ولا تنقل لهم أصواتهم أو تترجم إنسانيتهم تبقى دائماً خارج الأبواب "[2] وقد سبق لنا شرح معنى القيمة الإنسانية في الشعر من خلال عدم إرتباط القصيدة عند نزار بثنائية الزمان والمكان.

هذا وقد تحدث نزار قباني عن اللغة الشعرية للقصيدة، فهي عنده أصيبت بزلزال عنيف، وبريح صرصر عاتية، فأصبحت لغة مفككة البناء:"زلزال لغوي لا يترك حرفاً ولا فاصلة، ولا فعلاً ولا فاعلاً، ولا مبتدأ (...) ولا خبراً (...) إلاّ ويبعثره على جدران غرفتي وشراشف سريري، وعندما ينتهي الزلزال (...) أشعر أن اللغة الأولى التي كنت أكتب بها قد تفككت، وأن لغة أخرى جديدة تتشكل تحت الرماد"[3]، وقد عبر نزار عن الشعر بالرقص في أكثر من موضع، فهو " حركة مستمرة في سكون اللغة، وفي سكون الكتب، وفي سكون العلاقات التاريخية بين الأشياء"[4] هذه الحركة والدينامية هي التي تمنح للكلمة شعريتها، وتضمن لمختلف العلاقات الداخلية بين مختلف الإشارات السابحة عبر الجسد النصي شبكة من الدلالات اللامتناهية.

---

(١) ينظر: محمد عزام: الحداثة الشعرية، ص١١٧-١١٨.

(٢) نزار قباني: ماهو الشعر، ١٧٢.

(٣) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، ص٦١.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٦.

وعبقرية الشاعر إنما تتجسد في قدرته الدائمة على خلق علاقات جديدة بين الكلمات التي هي موضوع للشعر، ويبقى الشاعر هو ذلك الساحر الذي يحول النحاس إلى ذهب ويقلب التراب إلى ضوء. وحينما يصل نزار قباني إلى الحديث عن موسيقى الشعر وبحور الخليل، فإننا لا نلتمس له موقفاً ثابتاً في هذه القضية، فهو يتأرجح بين التأييد والمعارضة، فـ " موسيقى الشعر هي البحر بشكله المطلق أو الماء بشكله المطلق (...) والأوزان هي عناصر في تركيب الماء، وليست كل الماء، موسيقى الشعر هي شيء أكبر من الوزن والبحر والقافية، والذين يتصورون أن علم العروض، هو ضابط الإيقاع الذي لا يتعب، ولا يشيخ (...) ولا يتقاعد، ولا يسمح لأي من الموسيقين أن (ينفرد) أو يجتهد أو يتجاوز النغمة الأساسية يريدون أن تبقى موسيقى الشعر العربي في مرحلة (دوم – تاك) أي مرحلة التخت الشرقي، ومثلما هناك ألوف الجمل الموسيقية التي تنتظر من يقولها، كذلك هناك ألوف الجمل الشعرية التي تنتظر من يكتبها(...) وكما للفقهاء حق الاجتهاد، فإن للشعراء أيضاً هذا الحق"[1] هذا النص هو دعوة صريحة من نزار إلى تجاوز الجمل الموسيقية الخليلية، لأنها تمثل الشرعية فهو ضد الشرعية التي أخذت شكل مقدسات[2]، حيث دعا إلى تحطيمها وتخريبها باحثاً في الوقت نفسه عن أشكال أخرى بديلة لها، لأن الشكل الموسيقي القديم ارتبط في منشئه بأحداث أو مناسبات تقليدية، ليست من صميم روح عصرنا هذا، لهذا السبب ضجر منها نزار قباني:"إن بحور الخليل بن أحمد باتت بحور مناسبات لا بحور شعر، والناس ضجرت منها، حتى اللغة ضجرت من الموزون المقفى التقليدي، أنا شخصياً إذا ما ذهبت إلى مجلس وسمعت فيه قصيدة موزونة ومقفاة أشعر بشيء ما ضد العصر في هذه القصيدة..."[3]، وإن كانت هذه النصوص تثبت معارضة نزار قباني للنموذج الموسيقي القديم، فثمة آراء أخرى لنزار يقول فيها بالاختيار:"نحن لسنا متمسكين بالنموذج الموسيقي التاريخي (...) ولا (بالطرب التاريخي) (...) الميكروفون في يد الشاعر(...) ولا شروط مسبقة مفروضة على حريته، كل ما نطلبه منه أن يقنعنا بأنه يغني بصورة جيدة (...)بصرف

(١) نزار قباني: ماهو الشعر، ص ١٢١-١٢٢.

(٢) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص١٢٣.

(٣) نزار قباني في: جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، ٣٤٧.

النظر عن الطريقة التي يغني بها"[1] وفي معرض حديثه عن القافية، بوصفها وقفة مباغتة غير متوقعة، فإنه لا يطالب بإسقاطها وإلغائها، بقدر ما يرى أنها موقف اختياري[2].

ما تقدم من نصوص وشواهد يعج بالكثير من المقولات والمبادئ الرائدة التي اتخذت منها الشعرية طريقاً لتأسيس قصيدة الانفتاح على اللامعنى لنص شعري لحظة ميلاده اتصفت بالغموض والفجائية والدهشة، وكذلك تخطي النموذج أو المثال، والقيمة الإنسانية تأتي في طليعة هذه القيم الجمالية، يضاف إليها التناص الذي جعل من القصيدة هرماً معرفياً حيث تم صب هذه المبادئ في إطار لغوي جديد مفكك البناء، وممتلئ بدلالات لا حصر لها، ومن دون الاعتراف بأي نموذج موسيقي مسبق. تلكم هي أهم المبادئ والعناصر أو الآليات التي تصنع فرادة الحدث الشعري عند نزار قباني.

٥- شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير عند محمد بنيس:

أ- ما هية الشعر الحديث:

من الظواهر الفنية التي يصعب تسييجها أو حتى مقاربتها، ظاهرة الشعر، هذه الظاهرة التي تحمل ذرة انفجارها في كل تعريف ومما زاد الأمر صعوبة وميوعة اختبار الشاعر للحداثة، فكان من الصعوبة بمكان مطاردة الشعر الحديث، ولقد وعى محمد بنيس صعوبة هذه المجازفة في قوله:"هناك التباسات متراصة في تعريف الشعر العربي الحديث، ولعل اتساع استعمال مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي والسجالي (...) هو ما يفضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع"[3].

---

(١) نزار قباني: ماهو الشعر، ص١٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٤.

(٣) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (التقليدية)، ج١، ص٢٥.

ان اتساع مفهوم الشعر هو ما جعل الأدباء، شعراء ونقاداً يلهثون وراءه لإحاطته بتعريف، إلا أن ميوعة هذه الظاهرة وتجددها الدائم، ونبضها بالحياة الخلاقة على مر العصور هو ما جعل التعريفات تتأزم، وتبرهن على قصورها، فكيف للنهائي أن يحدد اللانهائي؟.

ولقد حاول الشعراء والنقاد مواجهة عباب البحر، وكان من بينهم محمد بنيس الذي سنقف أولاً على مفهومه للحداثة في علاقتها بالشعر من خلال آراء قام بطرحها ليقترح بعدها فرضيته، وأخيراً نقف على مفهومه للغة " الشعر الحديث" في أفقها النظري.

ب- الحداثة واستراتيجية المطاردة:

يرى محمد بنيس أنه على اتساع رقعة الشعر فإن مصطلح الحداثة قد زاده رحابة، إذ إن مصطلح الحداثة "يظل مسافرا يعضد أو يدمر عبر شرائط التحقق والاحتمالات"[1].

فالحداثة تتخذ صورة المسالم الذي يدعي المصالحة مع التراث، والسير جنباً إلى جنب، وما ذلك إلاّ حيلة من حيل الحداثة للانتشار في جسد التقليد وتفتيته وإصابته بالوهن، وتتخذ أحياناً أخرى صورة المهاجم الذي يوجه سهامه مباشرة صوب قلب التراث.

بيد أن الحداثة البنيسية تختلف عن الحداثة العربية والحداثة الغربية معاً، إذ تأخذ بهما ثم تفجرهما لتخرج بالفرضية الإبداعية في الشعر.ومن اللافت للانتباه أن نشير هنا إلى أن بنيس كان من المهمومين بالتأسيس لمقولة الحداثة الشعرية، وهي عنده ترتبط بالتطور والتجاوز والتغيير، والشعر العربي القديم والحديث والمعاصر لا يتضمن هذه المبادئ الثلاثة فحسب، والقصيدة حينما تتحول من شكل إلى شكل

(١) محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط٢، ١٩٨٨، ص ١١٧.

فإنها تريد تحقيق شيء يسميه محمد بنيس "الإبدال" وهو غاية الانقطاع المعرفي[1].إذ الحداثة البنيسية هي حداثة الانفتاح القائمة على منطق التطور والتجاوز والتغيير.

ولعل قيام الحداثة البنيسية على هذه الثلاثية، أمر جعله يبحث عن كتابات وطرائق جديدة تتجاوز كتاباته نفسها، إنه البحث عن طرائق جديدة للكتابة لم يكن تصورها جاهزاً في ذهنه أو في ممارسة[2] هذا السبب الذي استفزه وأغراه بالدراسة وتحليل ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ليتوصل من خلال دراسة الكائن إلى إنشاد الممكن، وهذا السعي الدائب وراء الجديد يفتح أفق النص الشعري الشيء الذي لم تستطع الشعرية العربية التقليدية حمل دلالاته، ومن هنا وجب عليها النظر في ذاتها ولأنها تبنت الحداثة، فهي تغير المسار نحو شعرية مفتوحة وهذا ما يؤكده محمد بنيس ولن يتم هذا " من غير إبدال لمكان القراءة بما هو يسكت عنه ولا يفكر فيه وينساه ويكتبه فضلاً عما يقول ويصرح به"[3].

إن القراءة التقليدية تبقي النص الشعري في مكانه المقدس باعتباره النموذج المتكامل للجوانب جميعها، لا يجب التطاول عليه وإلا فمآله التمرد والإقصاء. ومحمد بنيس يصر على إعادة البناء منذ انطلاقه، وإنزال الشعر التقليدي من مكان المتعاليات وتناوله بالدراسة والتحليل؛ لأنه لم يتعرض للاستنطاق وكبت بقصرية المعنى الواحد التي يقرها القدامى، ورغم ذلك فالمعنى يتغير من نص لآخر "ويتحقق في البناء النصي عبر الدلالية التي تخص النص كنص مفرد به وفيه"[4]. ويقودنا محمد بنيس إلى مسألة أعمق وأدق في استعمال معان معينة في نص شعري، هي بالضرورة لا تنطبق على المعاني نفسها في نص آخر فالدلائلية تسيج المعاني وتحول دون إعادتها في موضع آخر، أي أن الدلائلية النصية تسم النصية بميسمها.

---

(١) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها(مساءلة الحداثة)، ج٤، ص٧٤.

(٢) ينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩، ص١٠.

(٣) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث(التقليدية)، ص٧.

(٤)محمد بنيس: الشعر العربي الحديث(التقليدية)، ص٥٩.

- الاختلاف:

باقتراح محمد بنيس لفرضية الإبدال فإنه ينفي كلاً من الأصل والأساس، وبالتالي يلغي فكرة الوحدة التي تنتفي مع مفهوم الإبدال، ليحل محلها الاختلاف، وهذا ناتج عن تبنيه منذ البداية للزمنية الكبرى التي أتاحت له إعادة قراءة الشعر العربي الحديث فانبنى من خلال هذه القراءة على لا نهائية الوحدة، لا وحدة اللانهائيات، وتكون حينئذ "بنيات الشعر العربي الحديث مجسدة للاختلافات النصية هي مجسدة في اختلافات تاريخها وذواتها الكتابية"[1].

- تمايز قبل التفاضل:

تحفظ كل بنية تمايزها من خلال اختلافها، التمايز الذي يعمل على تقويض حكم القيمة وهدمه، فهما متعارضان منذ الأساس "وإنكار التفاضل، معناه إلغاء أن يكون الشعر الرومنسي العربي متجاوزاً للشعر التقليدي، أو الشعر المعاصر للشعر الرومانسي العربي"[2]. ويؤكد محمد بنيس في مفهوم الاختلافات، والتمايز على درجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها التي تسمح لها بالتمايز عن الذوات الأخرى.

- الحلزون قبل الدائرة:

يقلب محمد بنيس رؤية التاريخ العاملة على التدوير أي الانغلاق، وقد جاءت الحداثة لترسخها أكثر من خلال الحقيقة والغائية، وبها يصبح التاريخ يمثل دائرة تعمل على التجدد من خلال دورتها حول نفسها هذا نجده مكرساً في فرضيات الانتقال التطورية، إلا أنه "ينهدم بالتعارض الموجود بين الإبدال من جهة والتقدم والتطور والتغير والتجاوز من جهة ثانية، لأنه مؤسس على النقصان والتعدد واللاأصل ذلك هو شكل الحلزون الذي تظل دائرته منفتحة على الدوام"[3].

---

(١) ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (مساءلة الحداثة)، ج٤، ص٧٥.

(٢) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (مساءلة الحداثة) ج٤، ص٧٥.

(٣)محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (مساءلة الحداثة) ج٤، ص٧٥.

ـ الإفراغ قبل الملء:

وهنا يتفرد محمد بنيس عن غيره من الحداثيين في مفهومه للتجديد، فهم يرون في التجديد شحناً للغة بعد فراغها نتيجة كثرة استخداماتها التي أصابتها بالصدأ. والواقع أن النقاط السالفة تعمل على إفراغ اللغة من معانيها المعبأة بها لا شحنها فما دام الشعر الحداثي يسعى إلى التعامل مع اللغة تعاملاً يضمن له بقاء إمضاءاته في هرم الشعر حية نابضة على الدوام، فإنه في هذه الحالة يعمل على إفراغ اللغة لا شحنها، ذلك لأن اللغة مشحونة بالاستخدامات السابقة، والاستعمال الجديد إنما يهدف إلى إفراغها، وتبدو قدرة الذات الكاتبة في مدى تحقيقها لهذا الإفراغ الذي يخلق لها تمايزها، وبالتالي اختلافها "والاختلاف في هذه الحالة بين المتون الثلاثة للشعر العربي الحديث يكمن في درجة الانخراط في الكتابة ودرجة الإفراغ أيضاً"[1].

ـ اللغة الشعرية:

لقد تحدث محمد بنيس عن اللغة الشعرية، وهي في تصوره لم تكن بحاجة إلى انتظار ثورة دي سوسير أو تشومسكي:"اللغة الشعرية سؤال لا جواب، سؤال يرى إلى أن تعدد الممارسات النصية اللانهائية مشروطة بالنص المقدّس، القرآن، والحديث، والشعر الجاهلي"[2]، فشعرية اللغة الشعرية تكمن في تعدد الممارسات الكتابية حتى وإن كانت ثمة كتابات عبر عنها أسلافنا فلا بد من أن تكون طرائق تعبيرنا -عن الموضوعات المعبر عنها- بطريقة مغايرة، وهنا تكمن براعة اللغة، لأن المبدع يعلّم اللغة فن القول الجميل، بل يعودها أن تقول ما لم تقله في السابق فهذا التفرد في القول هو الذي يمنح للغة الشعرية شعريتها. يضاف إلى طريقة التعبير مجمل الإيحاءات التي تبوح بها الكلمات أثناء عرضها عرضاً جديداً.

---

(١) المرجع نفسه، ص٧٦.

(٢) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث –بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر)، ص٧٨.

- الموسيقى وهندسة الإيقاع:

الشعر هو الكلام الموزون المقفى، بهذه القاعدة فرّق العرب القدامى بين الشعر والنثر، أي أن الشعر يتميز بالوزن والقافية، ولهذا فإن أغلب تعريفات القدامى للشعر مقترنة بأحد هذين العنصرين أو بهما معاً. ومع بزوغ فجر العصر الحديث أصبحت الرغبة في كسر هذه القاعدة غير محتشمة، إذ لم يعد الوزن متزامناً مع المعنى، فإيقاع النص الإبداعي ينطلق من داخله لا من خارجه، وعلى هذا الأساس أعاد محمد بنيس بناء شعرية عربية مفتوحة تستعيد قوى الإيقاع في النص، لأن اللغة والذات متورطتان معاً في الايقاع، وقد ركز بنيس على وظيفتين:

١- **الوظيفة البنائية:** وهي ميزة الخطاب على غيره من الخطابات الأخرى، إذ يميز النص الإبداعي به وفيه "وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن هذا البناء متحرك كما هو متفرد"[١].

٢- **الوظيفة الدلالية:** وهي ملازمة للأولى ونتيجة لها، فبناء الخطاب هو بناء لدلاليته إذ إن المعنى يدخل مع النص في سفره الحر، والمعنى مثله مثل الذات الكاتبة والإيقاع كل هذه الظواهر هي ظواهر تاريخانية [٢].

إن هاتين الوظيفتين تركّزان على التصور العام للنص الشعري هذا من جهة، ومن جهة ثانية فهما تبنيان العلاقة بين كل من العروض والإيقاع من ناحية وبين الإيقاع والدلالية التي يعمل على إنتاجها من ناحية ثانية، وبذلك يمكننا التفريق بين التصور الشعري والتصور الدلائلي. هذا وقد أفسح محمد بنيس المجال للإيقاع ليشمل تحت لوائه العروض، وأول ما يلفت نظر محمد بنيس في العروض هي الوقفة، التي لم تحظ باهتمام النقاد العرب القدامى رغم مالها من تأثير واضح حيث "كان عنصر الوقفة وما يزال عاملاً أساسياً في بناء بيت القصيدة المعاصرة"[٣]، وللوقفة علاقة

---

(١)+(٢)محمد بنيس: الشعر العربي الحديث –بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، ص٧٨.

(٣) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ص١١١.

بالغة الأهمية بالمكان النصي الذي انتهجه الشعراء المعاصرين، كما لها فعالية مع علامات الترقيم.

وقد قسم محمد بنيس الوقفة إلى أربعة أنواع:

١- **الوقفة التامة:** وهي الوقفة التي لا تدخل أي حيرة للقارئ، وقفة يجد فيها الوزن والمركب والدلالة تامة في البيت، وهاته الوقفة أولى النماذج التي ارتقت سلم الهدم لتليها بعد ذلك الوزنية.

٢- **الوقفة الوزنية:** وهي الوقفة التي تجعل البيت في حاجة إلى البيت الذي يليه، لأن تركيبته ودلالته قد قطعت وما هو إلا تام وزنيا، وهذا النوع أشبه بالتضمين الذي رفضه الشعراء القدامى.

٣- **الوقفة المركبية والدلالية:** وهي بعكس السابقة، إذ نجد المعنى تاماً في البيت أي لاحاجة لها لبيت آخر، بينما الوقفة الوزنية فهي ناقصة هنا وقد تربط الأبيات ببعضها فتعمل على تدويرها.

٤- **وقفة البياض:** وهي الوقفة التي وصلتها عمليات الهدم المتواصلة للقوانين التقليدية، فتتحول الوقفة إلى فسحة الكتابة، بحيث يصبح للبياض كلامه الذي يقوله و"وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص"[1]. وبهذه الوقفات أصبح للمكان النصي كلامه الذي يقوله، وتفاعله الذي يساعد على بناء القصيدة وتصاعد حريتها.

(١) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ص١٣٠.

وقد تطرق محمد بنيس للوزن أيضاً، باعتباره من الموروث الخليلي الذي بقي مسيطراً على الشعر المعاصر فتناول:

١- **الوحدة الوزنية:** وهي تعتمد على كسر قيود الأوزان الخليلية التي تحد من الانفعال الشعري، وتغييرها بنظام التفعيلة، إذ تفسح المجال للشاعر للتحرك في رقعة واسعة بل إن هذه التفعيلة تم إخضاعها إلى قانونين أساسيين:

أ- التفعيلة التامة: وهي التي تحتفظ بجسدها كاملاً في الأشطر، إذ لا تقسم التفعيلة بين شطر وآخر يليه "ويتفاعل هذا القانون الأول للتفعيلة مع القانونين الأول والثاني للوقفة من حيث تمام الوقفة الوزنية فيها"(١).

ب- التفعيلة الناقصة: وهي بعكس الأولى، أي أنها تتوزع بين شطرين في آخر الشطر وبداية الشطر الذي يليه، وهذا ما اصطلحت عليه نازك الملائكة بالتدوير، في حين أن أدونيس يقترح كتابة أخرى تصر على إبقاء التفعيلة منشطرة غير تامة، لا تعثر على بقيتها(٢).

وعلاوة على هذين النوعين اللذين يدخلان تحت جناح الوحدة الوزنية، فإن محمد بنيس قد تناول نوعاً ثانياً من الوزن وهو:

٢- **التشكيلة الوزنية:** وهذا النوع من الوزن يرد إلى تلك البحور المهجورة أمثال الهزج، المتدارك، الرجز، كونها تكرر نفس التفعيلة، والشاعر المعاصر يهدف في خروجه عن الأطر التقليدية إلى الاعتماد على التفعيلة ومثل تلك البحور تسعفه في تمرده، ولذلك فإن الشعراء المعاصرين قد ألغوا أغلب الأوزان التي نظم عليها القدامى وهجروها.

هذا وقد تطرق محمد بنيس إلى القافية، حيث حصر أنواعها في قافية متوالية ومتناوبة ويقصد بها توالي القافية وتناوبها (أ أ، ب ب، جـ جـ...). هذا عن القافية المتوالية والقافية المتناوبة، أما النوع الآخر فهي القافية المتواطئة، ويقصد بها

---

(١) المرجع نفسه، ص١٢٤.

(٢) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ص١٢٤.

بنيس القافية التي تبقى في حاجة إلى القافية التي تليها، قد عد مثل هذا النوع عيباً في الشعر القديم وهو ما يسمى بالإيطاء، وما نلحظه عموماً عن قضية الإيقاع هو أن محمد بنيس قد بنى كل تنظيراته سواء منها النقدية أو الشعرية على أساس الإيقاع الذي جعل له حيزاً كبيراً في حداثته، وألح على الماء العنصر المنسي في القراءات الحديثة، هذا العنصر الذي ينقذ القصيدة من جفافها.

وهكذا يتضح لنا أن محمد بنيس قد عمل جاهداً على التأسيس لشعرية جديدة تتسم بالانفتاح والتطور والتجاوز والتغيير، وهي كلها آليات يتحقق بموجبها ما يسميه بنيس بالإبدال إنها شعرية حداثية تقوم على الاختلاف والتمايز أو التغاير رافضة حيزها الزماني أو المكاني من أن يتحول إلى مد حلزوني دائري. واللغة في هذه الشعرية تبنى على منطق التعدد في الممارسات النصية، بل هي لغة التناسل الدلالي، والإيقاع فيها ملتحم بمعنى النص ويبطل من أن يكون شكلاً موسيقياً خالياً من المعنى، باختصار يمكن القول إن الشعرية التي نادى بها بنيس هي شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير.

٦- الشعرية الحداثية عند عبد الله حمادي:

يأتي د. عبد الله حمادي في طليعة الشعراء النقاد الجزائريين، الذين أوتوا حساً فنياً أهلهم إلى الارتقاء إلى مصاف أقلام وفصائل نقدية متميزة، وسنحاول في الفقرات التالية الوقوف عند مختلف الماهيات الجزئية لمكونات الشعرية في أطروحات عبد الله حمادي من خلال مقدمات دواوينيه الشعرية ومن دون إسدال ستار النسيان على مجمل آرائه النقدية في مؤلفاته النظرية. وأول قضية تطالعنا في هذا السياق قضية ماهية الشعر واستحالة مفهومه.

أ- ماهية الشعر، وما الشعر؟:

الواقع أن هذا السؤال هو متاهة؛ لأن الكون الشعري يتنزل في مدارات لا يطالها العقل ولا تدركها مقولات المنطق، فكيف يمكن أن نمسك بمقولات عقلية بما لايسعه العقل؟ ولما عجز العقل والمنطق عن تعليل ماهية الشعر لجأ

الأقدمون إلى ربط الشعر بالسحر، وبقوى غيبية أخرى خارجة عن مدركات الإنسان، غير أن هذا التفسير لم يعد يقنع إنسان هذا العصر، الذي لم تعد ترضيه عبارة أن الشعر كلام موزون مقفى.

لقد أصبحت كل محاولة لتعريف الشعر، محاولة محكوم عليها بالفشل سلفاً في دفاتر النقاد المتيمين، ويبقى الشعر هو أكثر الأنواع التعبيرية القابلة للجدل، فليس هناك حقيقة نهائية في التعامل مع هذا الطائر الخرافي (الشعر)، ومصدر هذه الصعوبة هو أننا لم نستطع حتى الآن أن نعثر على ماهية الشعر، برغم تناسل الماهيات والتعاريف من أقدم العصور إلى حديثها، وسيبقى الشعر كذلك سابحاً في فضاء اللامحدود، وتبقى لعبة المطاردة بين النقد والشعر قائمة إلى الأبد.

إن فكرة اللامحدود في الشعر استهوت الكثير من شعراء الحداثة، فعبد الله حمادي يرى أن الشعر قد أثبت وعلى مر العصور أنه ضد الحدود والقيود والسدود في الشعر العربي، ويستدل على ذلك بروجيه غارودي في حديثه عن خطر الايديولوجية على الأدب، حيث قال:"إن إرجاع الأثر الفني إلى عناصر الايديولوجية ليس نسياناً لخصوصية الشعر فحسب، هو أيضاً عدم إدراك استقلاله النسبي"[1]، فالشعر لا يرتبط بالايديولوجية بوصفها نسقاً من الأفكار، ولا يرتبط أيضا بأي تيار أو نظرية؛ لأنه باختصار ضد الارتباط، وإذا ما ارتبط بزمرة من هذه الزمر، أو بفصيلة من هذه الفصائل، فإنه يبطل انتماؤه إلى دائرة اللامحدود.

إن هذه الصعوبة في إدراك ماهية الشعر لم تمنع عبد الله حمادي من إعطاء تعريف جديد للشعر تجاوز فيه كل المفاهيم السالفة، بل حاول في بيانه عن الحداثة الشعرية رسم مفهوم حداثي للشعر والشعرية[2]، وقد اختزل جملة من الماهيات الجزئية للكون الشعري في مقدمة ديوانه "البرزخ والسكين" الديوان الذي أحدث ضجة كبيرة في الوطن العربي، ومما جاء في هذا الديوان قوله على لسان

(١) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان تحزب العشق ياليلى، منشورات دار البعث، الجزائر، ١٩٨٢، ص٣٩.

(٢) ينظر: تقديم عبد السلام صحراوي لكتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر، عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط١، ٢٠٠١، ص٣٠٧.

الظواهريين: "...ماذا أقول عن الشعر، أهو سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف، ومرادفة للخلق على غير منوال سابق، إنه في أبهى تجلياته الكلام المصفى المتألق، وهو من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حية، إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات"[1].

نقف في هذا التعريف عند محطات كثيرة أهمها:

- استهلال د.حمادي تعريفه بالتساؤل حول ما يمكن قوله عن الشعرالذي يخفى في جوهره عمق إدراك الشاعر لصعوبة المغامرة، نظراً لتشعب الظاهرة الشعرية، ومدى زئبقيتها، وبالتالي استعصائها على الإمساك والإحاطة فهل الشعر سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمالوف؟. والإيحاء كما نعلم هو نقيض المطابقة، وهو من أهم سمات الحداثة، الذي لم يعد مجرد اقتباس للواقع، بل أصبح يعتمد أسلوب الإيحاء الذي لايقبل التحديد، والحصر، فقصيدة الحداثة سحر ينفذ إلى أعماق النفس، فيسبر أغوارها ويجلي مكامن النور فيها، ويسعى من خلالها إلى صوغ علاقة جديدة مع العالم نابعة من ذاته تختلف عن الحقيقة في ثوبها الواقعي، هذه التجربة الجديدة تجمع بين المتناقضات، وتؤلف بين الأضداد. وذلك بواسطة المبدع الذي يتحول إلى ساحر جديد، يدرك أن العملية الإبداعية هي عملية سحر بالحروف في لحظة تحويل العالم المرئي إلى واقع شعري، عن طريق الرؤيا التي تشبه الشعر في اشتراكها معه في التطلع إلى الغيب.

ويكاد معظم النقاد يجمعون على أن الشعر سحر إيحائي، فهناك من عبر عنه بالبرق: " فكل إبداع برق لا يتكرر وانبجاس قائم بذاته"[2]، هذا إن دل على شيء فإنما يدل على غنى لحظة الإبداع ببريق الدهشة والفجائية ليتحول معها القول الشعري إلى كهربة جميلة لا نعرف ميقات وصولها أو مغادرتها؛ لأن الشعر يقوم على الفجائية أو الدهشة، بل إن عظمته تقاس بمدى إثارته لنفسية المتلقي.

---

(١) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٥.

(٢) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٣، ص١٠٣.

- هدم الاحتذاء والقول بالتواصل:

المقصود بهدم الاحتداء هو عدم محاكاة النموذج، وذلك من خلال تخطي نماذج التقليد، وليس معنى هذا الكلام أن د. حمادي يفصل بين التراث والحداثة، فهو يعي جيداً أن الحداثة ما كانت لتكون لولا اتكائها على المستودع التراثي، وما كان التراث ليكون مجرة مضيئة لولا الحداثة، وما يرفضه د.حمادي هو التقليد لأجل التقليد، وإحاطة الشعر بأسوار شامخة تحجبه عن روح العصر، وهو في هذا الطرح لا يدعو إلى مقاطعة التراث كما سبق أن ذكرنا، وإنما يدعو إلى إعادة بعثه وتشكيله في ضوء رؤى معاصرة، تحيله مملكة حية بعدما كان مستودعاً ميتاً، وهو بذلك الدأب لا يعني نبذ القديم، وهذا ما ذهب إليه في مقول قوله:" الحداثة أخي القارئ ليست معناها طرح الموروث، والسطو على أنقاضه الثابتة بمعاول الردة، والتشكك، والوقوف منه موقف الخصم، والتضاد، إن الحداثة بمفهومها الصحيح، وعند من ابتكرها هي البحث المستمر عن إيجاد خيط التواصل حيث ينصهر الحاضر في الماضي ليشرق غداً مسكوناً بحرارة الاستمرارية، ونبض المعاصرة"[1].

لقد قامت الشعرية عند حمادي على ارتباط الحداثة بالتاريخ من جهة وانفصالها عنه من جهة أخرى وفي هذا السياق يقول:" لا يمكن أن تنتهي ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن فهي لا قيمة تاريخية وفي الوقت ذاته مرتبطة بالتاريخ ومقتحمة لحدوده، والحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث كما يخطئ البعض فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس اجتراره، وتتمثل على وجه الخصوص كل ما هو دائم الإضاءة فيه"[2]. ثمة مسألة من المسائل الخطيرة في الطرح النقدي الراهن، تختفي خلف سطور نص حمادي، إنها مسألة الفصل بين الحداثة والتراث، فحمادي ليس من أنصار هذا الفصل، لأن الحداثة في تصوره هي تمثل جديد لما يجري في

(١) عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٥، ص٨-١٠.

(٢) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط١، ٢٠٠٠، ص٦.

المستودع التراثي فلا حداثة بدون تراث، بل إن التراث يبقى كهفاً مظلماً معتماً بمعزل عن الفضاء الدرامي الذي شيدته الحداثة، فثنائية "تراث- حداثة" في تصور حمادي لا تقبل الفصل، وما هذا الفصل إلا ذريعة ومبرر من مبررات بتر السلف الشعري عن خلفه ومثل هذا التصور نلفيه في ردود أدونيس على جل ناقديه[1].

ويتمظهر إصرار د. حمادي على العودة إلى التراث، في سياق نقده لشعرية محمود درويش الذي استعمل رموزاً مسيحية في أشعاره التي يتكرر فيها رمز الصليب بكثرة ورأى أنه كان من الأحسن لو عاد إلى تراثنا العربي الإسلامي الذي فيه من الثروة ما يغنينا عن اللجوء لتلك الاقتباسات[2]. هكذا فهم عبد الله حمادي الحداثة، فأكد أن المنهج الوحيد للخلاص من الانحطاط الذي تتخبط فيه الأمة، هو العودة إلى التراث، وتمثل الجانب المضيء فيه، ومن دون النظر إليه نظرة تقديسية:" لأن الانطلاق من التراث وحده ليس كفيلاً و لايمكن أن يكون رخصة، أو جواز سفر إلى البقاع الجمالية لعالم النص الشعري، لذلك يجب إيجاد تجاوب بين مقولات التراث، ومقولات الحداثة كفكر إنساني شامل"[3].

والواقع أن التراث المكتوب مهما يكن غنياً لا يصح أن يكون بالنسبة للمبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي والانسجام والخضوع، فرؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد إنما تتجاوزها، إنها أعلى منها، وأشمل وأسمى(...) لكن هذا التجاوز لا يعني التخلي والرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد. ويرى أدونيس أن: "مجرد الاقتصار على التراث الثقافي، والاعتماد الكلي عليه دون محاولة تجاوزه، وإغنائه بفكر جديد سيؤدي إلى شلل مرضي يشبه العقم

---

(١) ينظر بشير تاوريريت: الحداثة بين استحالة المقاربة واسطورة المطاردة، محاضرة ألقيت على طلبة التدرج، ص٣٥.

(٢) ينظر: عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٤، ص ٢٣٧.

(٣) تاوريريت بشير: مدارات التنظير النقدي عند علي أحمد سعيد (أدونيس)، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ١٩٩٩، ص٢١٦.

وأن الوعي بالتراث لا يعني أن ندفن عقولنا في الماضي ونعود بالفن إلى الوراء"[1] لهذا أكد د. حمادي على ضرورة تمثل التراث واستعادة الجانب المضيء فيه مع ضرورة المزاوجة بين مقولات التراث ومقولات الحداثة كفكر إنساني شامل ومتكامل.

- الحساسية الجمالية:

الشعر حساسية جمالية، هذه الحساسية الجمالية هي صفة خاصة بالمتلقي، فالقصيدة الحداثية سحر يوحي أكثر مما يعبر، يحسها المتلقي ساعة يقظة الشعور بالجمال، ويعيد خلقها انطلاقاً من معانقة شفرات القصيدة لذلك تظل القصيدة الحداثية أسيرة القراءة، هذه الحساسية الجمالية لابد أن تكون خارقة، وخارجة عن المألوف، لتكون النوطة الحداثية التي تصدم القارئ في كل مرة، فتكسر جدار الرتابة الذي ألفه في النصوص التقليدية، وتبعاً لذلك فإن نجاح العمل الشعري يقاس بمدى ما قدمه للمتلقي من هذه القيمة الجمالية، لأن المتلقي هو الهدف من كل عمل شعري، وكل مبدع إنما يبدع وفي ذهنه صورة جمهوره، يقول نزار قباني: " الشعر خطاب نكتبه إلى الآخرين (...) والمرسل إليه عنصر مهم في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحداً، وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم"[2]. فقد تحول القارئ في الدراسات النقدية الحداثية -من البنيوية إلى التفكيك- إلى عامل مهم، بل إن القارئ ليس مجرد مستهلك للنص وإنما هو منتج له، ولا تجد الكتابة سلطتها الحقيقة إلا على يد قارئ ماهر يضيف من عنداياته للنص ما لم يكن موجوداً فيه، فكأن القراءة هي جزء لا يتجزأ من الكتابة، بل هي كتابة ثانية، ويبقى المتلقي عنصراً هاماً في توليد فاعلية الكتابة الجدبدة.

---

(١) أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص٢٦٣.

(٢) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص١٥٧.

openkandil.com

- الشعر تشكيل لغوي:

الواقع أن د.حمادي لايفصل بين الحساسية الجمالية وآليات التشكيل اللغوي، ذلك لأن آليات هذا التشكيل تعمل على إثارة نفسية المتلقي، وقد تجلى ذلك في حديثه عن الثورة التجديدية التي مست أهرامات الشعر المعاصر، حيث أرجع مصدر التجديد إلى ما أسماه بظاهرة اللاعقلانية التعبيرية، أي في طريقة التعبير، وهي العبارة التي عرفت بها الحداثة عند جهابذة الحداثيين. واللاعقلانية عند د.حمادي:" تتضح من خلال الاستعمال الواعي لطريقة أو اختيار الكلمات المعبرة، بحكم تماسك تنظيمها حتى تترك أثرها في القارئ أو السامع، وهذا الأثر الذي تتركه ليس مفاده المفهوم الخارجي الذي تحمله العبارات..."[1] وفي هذا السياق يمكننا اعتبار د. حمادي واحداً من الشعراء النقاد المتميزين، القائلين ببعث الروح في النسيج الشعري الحداثي، وذلك من خلال التركيز على تماسكه البنائي من خلال تلك العلاقات الرابطة بين مفردات نسيجه الهرمي، وهو ما افترضته ظاهرة اللاعقلانية على صعيد اللغة الشعرية والصورة الشعرية على حد سواء، والعمل الشعري عند د.حمادي ليس هو مجرد موضوع أو محتوى، ولا هو انعكاس لمادية الأشياء، وإنما هو تواصل مع المتلقي، وهنا يكمن تشخيص ما أسماه النقاد بالمتعة أو الحساسية الجمالية، وهي تعود في الأساس عند د.حمادي إلى لاعقلانية التعبير الشعري، وهذه اللاعقلانية هي التي تسمو باللغة إلى ماوراء الظاهر من الأشياء، فتخترق حجب مستويات التلفظ، حيث تفرغ الكلمات من معانيها القاموسية، لتحقن بدلالات جديدة جديدة يتحول فيها الكون الشعري إلى آدم جديد يسمي الأشياء تسميات جديدة، والشعر بهذا التصور هو هدم للواقع وبناء عالم جديد أكثر جمالاً وصدقاً، والشاعر في ذلك هو أشبه بالساحر الذي يقلب العصا حية، وهو جوهر ما دعى إليه د.حمادي في تحديده لماهية الشعر.

---

(١) عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط١، ٢٠٠١، ص١٢٧.

ب- شعرية اللغة الشعرية:

ينطلق د. حمادي في حديثه عن اللغة الشعرية من موقف نقدي ينهال فيه على النبرة العقلانية التي ميزت لغة النتاج الأدبي القديم بوصفها لغة منطقية إخبارية، يكتفي فيها المبدع بمحاكاة العالم في صورته المادية المحسوسة، المرئية ومن دون النفاذ إلى دخيلاء العالم لاكتشاف خرائطه المجهولة، فلغة النتاج القديم: " كانت تخضع من طرف المتلقي لميزان عقلاني منطقي، لا يقبل الغموض أو الغلو بالمفهوم القديم والعدول والانزياح بالمفهوم المعاصر"[1]. فاللغة التي استعملها كل من هؤلاء وغيرهم من معاصريهم كانت تعكس غالباً مفاهيم مادية بحتة، حيث نجد فيها تحقيق المعادلة المنطقية القائلة تساوي الكون ومحتواه يساوي اللغة ومفاهيمها[2].

لقد هلل د.حمادي مثله مثل الشعراء الحداثيين إلى لغة شعرية قائمة على منطق الانزياح أو اللاعقلانية، بواسطة هذه العلاقات الجديدة بين مفردات المنجز النصي تتحقق للقصيدة الحداثية معادلتها الجمالية الرامية إلى تكثيف الإيحاءات والدلالات اللامتناهية، وهنا نلحظ تحديد شعرية النص من خلال لغته، التي اشترط فيها أن تكون ذات طلقة تعبيرية مصفاة، كما اشترط فيها التألق وديمومة التجديد، ذلك لأن كل مغامرة ابداعية يقوم بها الشاعر هي تجربة جديدة، "وكل تجربة جديدة تتطلب بالضرورة لغة جديدة، إذ إنه ليس من المعقول أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة"[3].

وعليه فإن كل تجربة جديدة هي خرق للعادة، وهدم للاحتذاء الذي يعتمده الشاعر من أجل تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات، فاللغة الشعرية عند د. حمادي هي رؤيا للكون: "إنها إدراك كلي لكنه الوجود، وكشف لعالم يظل دائماً بحاجة إلى الكشف، وتجاوز هذا الواقع بغية خلق واقع آخر، ورفض وتنبؤ وحنين

---

(١) عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص١٠٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٠٤-١٠٥.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ١٧٨.

للمستقبل، إنها عملية انقلابية الهدف منها هو إحالة العالم إلى شعر، إنهاأداة لخلق صورة جديدة للعالم القديم"[1].

وإذا كان الشعر هو تشكيل لواقع جديد بواسطة الكلمات، ألا يجعل هذا الأمر الشاعر أشبه بمن يقيد عالماً رحباً في إطار بالغ الضيق" لأنه من المحال أن يتمكن الشاعر من وصف مخلوقاته الجديدة إلا بلغة تخلق كذلك خلقاً جديداً، ولانعني هنا خلق المفردات، بل المفروض أن يتعامل معها المبدع بطريقة جديدة"[2]. فيعيد النظر في كل الموازين " ويعيد إلى اللفظة اعتبارها، ويخلع عليها جدة وينفخ فيها روح الشباب"[3].

لقد أيقن د.حمادي حقيقة اللغة والتجربة الشعرية، حيث رأينا أنه حدد الشعر بلغته، فهو تعبير غير عادي عن عالم عادي، وليس غريباً أن تكون لغة الشعر غير عادية، وتعبرعن الواقع في الوقت نفسه وعن العالم، ولو أننا تأملنا تطور اللغة الذي يساير تطوير الحياة، لأيقنا بضرورة البحث عن لغة متميزة، وغير عادية حتى تتمكن من استيعاب العالم الجديد. هذا العالم لا وجود له إلا في خيال الشاعر، والخيال كما نعلم هو إشعاع لا حدود له، لكن الكلمات بمحدوديتها تخون الشاغر وتعجز عن حمل معانيه.

إن الشاعر الحداثي يعلن ثورته العارمة على بنود اللغة مما يؤدي إلى اهتزاز كيان الدلالة، حيث يتطفل على الرحيق المصفى للكلمات فيحررها من سجن القاموس وأسواره العالية، ويطلقها تسبح عائمة في دائرة دلالية أوسع نطاقاً من دلالاتها المباشرة المحددة من قبل، " فيسند للأشياء وظائف تعجز معانيها عن أدائها، وهو ما أومأ إليه قديماً المتأله النفري في مقولته المأثورة - إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة – فقانون اللغة الشعرية يقوم أساساً على التجربة الباطنية لا الظاهرية"[4]،

---

(١) بشير تاوريريت: مدارات التنظير النقدي عند علي أحمد سعيد (أدونيس)، رسالة ماجستير، ص٢٢٢.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره المعنوية، ص٢٧٨.

(٣) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ص

(٤) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٦.

ومعنى ذلك أن شعرية اللغة تتحقق " في السياق الداخلي للنص، وتتولد دلالات نصية جديدة تحطم الدلالات المنطقية الصارمة القائمة خارج النص، لأن قانون اللغة الشعرية يرتكز على التجربة الداخلية عكس اللغة العادية التي تستند إلى التجربة الخارجية"[1].

وإذا كانت اللغة الشعرية تعتمد على العلاقات الداخلية، فإن النص الشعري سيستقل بذاته، ويتفرد بلغته، وبدلالته الخاصة لذا فهو يوحي، ويرمز أكثر مما يعبر، ومبدأ الفهم فيه على هذا الأساس يبقى مرهوناً بتوفر المعنى القبلي للإدراك من قبل المتلقي بالاستعداد الفني، والجمالي الذي يؤهل المتلقي لإستنطاقه. من هنا يصف د.حمادي المنجز النصي: " بأنه كيان من الكلمات يتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق، ومغاير للمألوف، (واللغة الشعرية في النص الإبداعي) تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعاً"[2].

وهنا نلحظ تحديداً لنمطين من اللغة، لغة التواصل اليومي؛ وهي اللغة التي نتحدث بها إلى الآخرين، واللغة الشعرية، وهي اللغة التي تنحرف عن مسار اللغة الأولى، فيصبح الشعر بهذا المعنى انزياحاً أو انحرافاً عن معيارية اللغة ليصبح الموضوع الرئيسي للشعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون، وعما سواه من السلوك القولي، لأن وظيفة اللغة الشعرية، وسمتها الرئيسية هي انحراف النص عن مساره العادي، والارتقاء به إلى أفق التعبير الجمالي، وهذا ما عبر عنه د. حمادي بقوله: " كيان من الكلمات تتجاوز مستويات التلفظ بشكل متناسق ومغاير للمألوف، أو بتعبير آخر بمثابة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير (...) إنه السمو بتعبيرية الأشياء، وإحداث عملية تشويش مقصودة..."[3].

وما يلفت انتباهنا في هذا الرأي هو تركيز د.حمادي المستمر على الانزياح في القصدية (شكل متناسق... انزياحات مقصودة...عملية تشويش مقصودة) ويقول:

---

(١) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص١٦٦.

(٢) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٦.

(٣) المرجع نفسه، ص١١.

"إن مثل هذه الظواهر والتصورات اللاعقلانية من حيث البنية والأسلوب بالإمكان العثور عليها في الشعر القديم بنسبة قليلة، لكن تواجدها ليس معناه تواجد الجديد لسبب بسيط، هو أنها جاءت عن طريق الصدفة من قبل مبتدعيها، وليس من قبيل الهدف في حد ذاته، وهذا ما يميز الحداثة من القدامة"[1].

وعندما يقوم الشاعر بإفراغ الكلمة من محمولها التراثي ويخرجها من ليلها العتيق فيحقنها بجملة من الدلالات الجديدة فيعيد لها الحياة والتجدد، عندها فقط يمكن القول إنها اكتسبت صفة الشعرية، ولما كان الشاعر هو الذي يخلق الكلمات ويمنحها شعريتها فإنه يتحتم في هذا الخلق الشعري أن يكون لكل شاعر رؤيته الخاصة لكلمات اللغة في نظمها الدلالي المقيد بالسلاسل المعجمية.

سبق أن رأينا أن د.حمادي يحدد الشعر بأنه بناء بواسطة الكلمات، ورأينا أنه اشترط أن تكون هذه الكلمات التي تمثل اللغة الشعرية غير عادية، وها هو الآن يحدد طبيعة هذه الكلمات التي دعا أن تكون خارقة تتخطى الحدود القاموسية لتكتسب دلالات أعمق تمكنها من استبطان الذات، وتبعدها عن الوصف الظاهري وتجعلها تشكل انزياحات تمثل الصورة الشعرية التي يسميها د. عبد الله حمادي: (الاستعارة الموسعة المفتوحة على العالم بمصراعيه) ويشترط فيها أن تربك العلاقة بين الدال والمدلول، للحصول على طبيعة مغايرة؛ لأن اللاعقلانية عنده هي أساس الشعرية، وهذا لا يعني أن يكون الشعر بلا معنى (بلا ضبابية، ولا مجانية).

ويرى حمادي أن:"الشعر الحقيقي هو ذلك الأثر الجمالي الذي يصدر عن كنه الأشياء، وليس عن حيز الكلمات، وأجود الشعر هو الذي يحافظ فيه الشاعر على التناغم بين الصوتي والدلالي"[2]؛ لأن الكلمات نفسها في الطبيعة الأصلية ليست شعرية بالمرة، إنما التوظيف الشعري هو الذي يمنحها ذلك؛ أي أن المفردة لا تتحقق شعريتها إلا من خلال السياق الذي تجري فيه، ود. حمادي هنا يرفض الفكرة

(١) محمد عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق ياليلى، مع مقدمة عن لوازم الحداثة في القصيدة العمودية، دار البعث، الجزائر، ١٩٨٢، ص٢٤.

(٢) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٧.

القديمة التي تقسم اللغة إلى كلمات شعرية، وأخرى غير شعرية، فهو يرى أن الكلمات كلها في نفس المستوى، لأن الشاعر في تجربته يعود باللغة إلى أصلها عند درجة الصفر، وهو الذي يمنحها دلالتها من جديد، وهو يلتقي مع نزار حين يقول: " أنا أرفض تقسيم اللغة إلى مناطق جغرافية ومناخات"[1] والصوتي في الشعر هو البناء الزماني بينما الدلالي هو البناء البلاغي، أو المكاني. والكيان الشعري عند د. حمادي هو الذي يجمع بين البناءين كليهما، فيحدث تناغماً موسيقياً بين الشكل والمضمون، وهما في الشعر يولدان معاً، ويشكلان طريقة جديدة في التعبير تجسد رؤى ووجهات نظر الشاعر لهذا الكون[2]، وذلك التناغم بين الصوتي والدلالي هو سر الموسيقى في الشعر الجيد، وهذا ما أشرنا إليه في حديثنا عن الشعرية عند جان كوهين.

ج- الحداثة والاختلاف:

يرى د.حمادي أن الأنا الحداثية هي تلك التي تعيش العصر الصناعي دون أن تذعن إلى محتواه، وتمارس اختيارها الجمالي دون أن يترك فيها أثراً، والطقس الشعري الحداثي عند حمادي أنشد أنشودة برزخية بعنوان "وحدة الكائنات"، وفي هذا النحو يقول:" إن الطقس الشعري الحداثي برزخ تتوحد فيه الكائنات وتتمحي في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات، لهذا تهوي أمام أنظارنا حصون التقليد في الشعر والثقافة والسياسة ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامرة، وما هذه الأفعال الصدامية سوى علامة من علامات اليقظة وأسلوب مخصوص من أساليب استعادة الإنسان الذي مات في الإنسان الذي يسعى"[3]. يشير حمادي في هذا النص المطول إلى مقولة الاختلاف ونبذ الأصل، فهو يرفض محاكاة النموذج، بل الكتابة الشعرية الحداثية عنده هي تخط لحصون التقليد وتجاوز مستمر ونبذ دائم للعادة، وما هذا

(١) نزار قباني:الشعر قنديل أخضر، ص٤٣.

(٢) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٦.

(٣) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص٨.

إلا أسلوب جديد من أساليب المغامرة في شكل النص، مغامرة باللغة وفي نسيج اللغة مغامرة بالصورة الشعرية، وذلك عن طريق كسر الحدود المنطقية بين طرفيها، مغامرة في الموسيقى وذلك بجعل النص الحداثي ينطق ويهتف بإيقاع وجرح وآلام العصر.

ومسألة الاختلاف وهدم الأصل كلها معان منحدرة من فلاسفة منظري التفكيك وفي طليعتهم "جاك دريدا" صاحب مؤلف " الكتابة والاختلاف". ومن صفات الحداثة الشعرية في تصور عبد الله حمادي هي: البحث والتجريب، القلق والهدم، هي سؤال يبحث عن سؤال وفي هذا يقول:" مآل الحداثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمران من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة؛ لأن الحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة، إنها تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما جبلت بالتجارب والمعرفة"[1].

وهنا يكشف حمادي عن بعض مبادئ الحداثة الشعرية كما تجلت في كتابات الشعراء الرواد، والحداثة في تصوره تقوم على فلسفة البحث الدؤوب، البحث السقراطي عن اللامنتهي في أشياء قد تكون هي منتهية، حيث يستهدف البنية التحتية لتلك القواعد البلاغية الجاهزة والتي لم تعد ترضي بال الشاعر الحداثي، وما يرضي باله هو استحضار تلك الصور الانزياحية والقوالب اللغوية البعيدة عن تلك الاستخدامات التقليدية البالية، ولعل هذا ما جعل شكل القصيدة يعتريه شيء من الفوضى، فوضى الواقع المعاصر التي تناسلت أصداؤها على شكل القصيدة، فوضى مبعثها القلق و التساؤل اللامنتهي، لأن قصيدة الحداثة هي قصيدة الانفتاح، لا على العالم الحاضر بل على عوالم المستقبل.

---

(١) المرجع نفسه، ص٩.

أسئلة تتجاوز رحم الحاضر لتنصهر في رحم المستقبل، ومن شأن هذا الدأب أن يجعل قصيدة الحداثة لا ترتبط بالزمان، إنها الهدم المستمر للبنية الثابتة فقصيدة الحداثة هي قصيدة التحول، قصيدة الحركة، قصيدة التغير[1].

د- تشكيل الصورة الشعرية والموسيقى:

يوازي د. عبد الله حمادي بين التشكيل المكاني للصورة والتشكيل الموسيقي للصوت: فيقول " نحن لانستطيع تشكيل الأصوات الزمانية إلا تشكيلاً يخضع في الوقت نفسه لحيز مكاني، فالموسيقى والصورة والشعر وجهان لعملة واحدة، لايكون الشعر إلا إذا اجتمع فيه هذان الطرفان، فإذا كانت الموسيقى تساهم في توصيل الدلالة، وتعميق الأثر الشعوري لدى المتلقي، فإن أثرها لا يتعلق بمدى طويل مثلما يحدث في الصورة، فالشعر تشكيل جمالي"[2] هذا التوحيد بين الموسيقى كشل إيقاعي والصورة كشكل مكاني لم يمنع د. حمادي من التوكيد على أهمية الصورة الشعرية، لا بوصفها تركيبة عقلية أو عاطفية مثلما هو الشأن في كتابات النقاد، بل ينبني مفهوم الصورة لديه على جدلية العقلانية واللاعقلانية، رابطاً ذلك بتطور عنصر الذاتية والتي تعني الرؤية الفردية الخاصة بالمبدع وهي مصدر التنظير الشعري عند عبد الله حمادي.الصورة الشعرية عند حمادي تقابل الرمز اللاعقلاني، وهي طريقة لتعامل الإنسان مع الأشياء، من منظور حداثي، فهي رؤية من خلالها يعيد الشاعر بناء تصورات جديدة للأشياء.

والشاعر في ضوء العلاقة الجدلية بين العقلانية واللاعقلانية يتحول إلى راء يقلب المفهومات ويشوشها لأن ذاتيته: "خولت له التحرك باعتبارات، وفعالية يستشم منها مدى سيطرته على الأشياء التي تبدو رهن إ شارته ورحمته، فمن هذا المنطق أصبحت له القدرة على رؤية الأشياء، بعين الذاتية المستقلة، أو بعين التفرد

(١) ينظر: بشير تاوريريت: الحداثة بين أسطورة المطاردة واستحالة المقاربة، ص٣٥.

(٢) عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص١٣٢.

الواعي..."[1]، لأن الشاعر في هذا المستوى يصبح بمثابة المسيّر للأشياء، المتحكم في مصائرها المشارك في إنشائها[2].

اعتماداً على هذا يمكن القول إن التعبير عند عبد الله حمادي يصدر عن لا شعور الشاعر الباطن، وإحساسه الخاص، لا من منطلق المنطق، أو العرف المتواضع عليه. وما يستنتجه حمادي مما سبق هو أن الثورة التي حصلت في الشعر المعاصر هي نتيجة من نتائج لاعقلانية العبارة الشعرية، وتتحقق اللاعقلانية الفنية في تصوره من خلال الاستعمال الواعي في اختيار الكلمات المعبرة، حتى تترك أثرها في المتلقي. إن تأكيد د.حمادي على استعمال اللاعقلانية التي تعتمد على الإيحاء أمر مكنه من إدراك حقيقة الصورة الشعرية ورصد تطورها، وهو بهذا الدأب تجاوز المفهوم السطحي للصورة الشعرية، المفهوم الذي طالما كرس على حضور علاقة المشابهة بين طرفي الصورة، مخضعاً طرفي التشبيه إلى علاقة منطقية بلاغية، وفي إرجاع د. حمادي تطور الصورة (الرمز اللاعقلاني) إلى عامل الذاتية ما يضيف إلى مفهومه للشعرية خصوصية جمالية متميزة أهملتها الدراسات النقدية.

هـ- الوزن والإيقاع:

يرى د. حمادي "أن الوزن والقافية ليست في حاجة إلى تعديل، والتعديل المفروض لابد أن يكون داخل طاقاتها الكامنة، التي لم تستهلك بعد، وليس في مقدور المبدعين استهلاكها كاملة لأنها تنام في أحشائها المد والجزر"[3] أي أن التجديد الموسيقي يكمن في استعمال الشاعر المميز للأوزان والقوافي وهو جوهر ما دعت إليه نازك الملائكة: " إن العروض في الشعر كالأرقام في الرياضيات، فمهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت، فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى ثابتة لا تتغير، أما الذي يتغير فيها هو الأشكال والأنماط التي تبني هذه النسب (...) ولا يصنع الفنانون المجددون إلا خلط تلك الألوان، والتجديد في رصفها، والتصوير

---

(١)+(٢) عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق ياليلى، ص١٤.

(٣)المرجع نفسه، ص٤١.

بهـا"[1]، فالمـادة الموسـيقية واحـدة، والـشاعر هـو الـذي يـضفي عليهـا شـيئاً مـن خصوصيته.

إن موقف د.عبد الله حمادي من الموسيقى في نصه السالف هو وليد مرحلة معينة فقـط، ومعلوم أن الفكـر الإنساني لا يتصف بالثبات، وهـو في رحلة وترحال دائم ومستمر وراء عجلة الزمن، وهـذا مـا أدركـه حمـادي، إذ نجـده في تنظيراته المتـأخرة للشعر قد تراجع نوعاً مـا عـن تحيـزه للـوزن والقافيـة، وتبنـى الحداثة بكـل أبعادهـا، ونادى بكسر النموذج مهمـا علت قدرتـه. وبـرغم ذلـك فإنـه لم يـرفض الـوزن الخليلي بتاتاً حتى في حداثته، حيث يرى أن (الوزن) ضحية لاتهامات النقاد، يلقون عليه سبب ضعف الشعر العربي، وأكد أن الوزن لا يمنع من إقامة قصائد موزونة حداثية.

هـذه الرحلـة البـسيطة المتواضـعة في تلـك المنطلقـات النظريـة الـتي عجـت بهـا مقـدمات ودواويـن حمـادي، يـضاف إليهـا مؤلفاتـه النظريـة الأخـرى، تجعلنـا نـرى أن حديثه عن الشعرية إنما هو حديث عن شعرية الحداثة، شعرية لاتقوم لها قائمة إلا في ضوء مجموعـة مـن المبـادئ تمثلت في انفتـاح الـنص الـشعري اللامحـدود، وهـو الأمـر الذي يجعل شعرية النص تسمو في فضاء مطلق تعج برؤى غريبة تخترق عتمة السائد، وتتغذى على صفاء المتحول، وذلـك عـن طريـق تـشكيل لغـة شـعرية جديـدة تقـوم علـى اللاعقلانيـة، وخلـف هـذا المنطـق اللاعقلانـي تختفـي موسـيقى صـاخبة تلاحمـت مـع صورة شـعرية مـشتتة الأطـراف تـروي لنـا في النهايـة تـشتت الأنـا الحداثيـة وتمزقهـا في هذا العالم المعاصر، ومن دون هـذه الـسمات أو المبـادئ يبطـل العمـل الإبـداعي مـن أن يكون شعراً فعلى ضفاف هـذه المبـادئ تنـشأ الـشعرية الحداثيـة في فضائها النظـري عند د. حمادي.

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٠٨.