آليـات القـراءة
في الشعر العربي المعاصر

آفـاق ثقـافيــة

رئيس مجلس الإدارة
الدكتور رياض نعسان آغا
وزير الثقافة

المشرف العام والمدير المسؤول
محمود عبد الواحد
المدير العام للهيئة العامة السورية للكتاب

رئيس التحرير
د. نهاد الجرد

الإشراف الطباعي
م. ماجد الزهر

د. خليل الموسى

آليات القراءة
في الشعر العربي المعاصر

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة – دمشق 2010

آفـــاق ثقافيـــة

العـــدد (89)

أيلول 2010

آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر / خليل الموسى .-
دمشـــق: الهيئـــة العامـــة الســـورية للكتـــاب، 2010 .-
208 ص؛ 24 سم.

(آفاق ثقافية ؛ العدد 89)

1- 811.9009 م و س آ 2- العنوان
3- الموسى 4- السلسلة

مكتبة الأسد

مقدمة

ليس النص المفتوح سمة ملازمة للنصوص المعاصرة، وإنّما يجده القارئ في النصوص الثرية التي تبثّ في غير اتجاه، وتومئ أكثر مما تقول، وتحتوي في بنيتها على غير طبقة لكل منها لسانٌ خاصّ بها ينوبُ عنها في الكلام ضمن الزمن والظرف اللذين نشأت من خلالهما هذه الطبقة، ولذلك يمد النص ألسنته، ويستنطق الغياب، ويحاور المسكوت عنه، فهو – كما ذهب إلى ذلك بارت – يشبه بصلة لكلّ طبقة منها حجم وخصوصية، وإن كانت الطبقات تشكّل في نهاية الأمر هذه الثمرة، ولكنَّ هذه السمة تكاثرت في النصوص المعاصرة نتيجة لأسباب كثيرة، وأهمها تقدّم الوسائل المعرفية والتقانية والصناعية من جهة، وطبيعة العصر الذي يتطلّب السرعة والغنى والتنوع والتعددية والاختلاف من جهة ثانية.

والمشكلة التي يعانيها القارئ العادي في هذه النصوص ظاهرة للعيان، وربما كان أهمّ أسبابها أنَّه يتلّقى هذا النوع من النصوص المعاصرة بأدوات قديمة، ونحن ندرك تماماً بأنّ القارئ المعاصر ينبغي له أن يحسّن أدواته وآلياته قبل الدخول في مواجهة هذا النص الإشكالي الذي قد يصدمه بالهجنة أو المماطلة أو التحدّي، ولذلك كان عليه أن يتشبَّه بالصيّاد المعاصر الذي يتوغَّل في المحيطات بآليات جديدة، أو العاشق المعاصر الذي يواجه إغراءات أنثى

تغاويه وتماطله، ومن هنا جاء هذا الكتاب بفصوله الخمسة ليضع بعض الخطوط والآليات لقراءة هذه النصوص.

كان لابدّ من أن يكون الفصل الأول بعنوان "القيم الأدبية في الخطاب الشعري العربي المعاصر" لتأكيد أنَّ حداثة هذه النصوص وليدة التراث أولاً، وليس صحيحاً أبداً أنها نصوص قطعت صلتها بالماضي وقيمه، وإنما حاولت أن تستهدي بهذه القيم وتوظّفها توظيفاً معاصراً، وكان الفصل الثاني بعنوان "تداخل الأجناسية في الشعر العربي المعاصر" لبيان أنَّ القصيدة العربية المعاصرة بدأت تتشعّب وتتفرّع وتستفيد في بنيتها من الأنساب الشعرية والأجناس الأدبية المتجاورة، فلم تبق حركتها في خطّ وحيد، وإنّما تسير على خطوط غنائية درامية ملحمية سردية معاً، وكان الفصل الثالث بعنوان "الأبنية الفنية في تجربة الحداثة الشعرية في سورية"، وفيه وصف للومضة الشعرية والقصيدة الطويلة، ويسوّغ وجود هذا الفصل ضمن الشعر العربي المعاصر أمران: الأول أنَّ الشعر العربي المعاصر في سورية جزء من الشعر العربي المعاصر، ويعزّز هذا الأمر أنّ حديثنا اقتصر على شاعرين كبيرين نزار وأدونيس. أما الأمر الثاني فهو تماثل التجارب الشعرية العربية في هذه الأبنية، ثم كان الفصل الرابع مخصّصاً لظاهرة "الغموض في الشعر العربي المعاصر وجماليات القراءة والتلقي" والغموض سمة ملازمة للنص المفتوح الذي يستدعي القراءة والتأويل، ولذلك كان الفصل الأخير "القراءة والتلقي في الشعر العربي المعاصر" صالحاً لأن يكون طريقة

لقراءة هذه الفصول المتنوعة ظاهراً والمتكاملة ضمناً في نصوصها المفتوحة.

وبعد، فإنني أرجو أن يجد القارئ في هذه الفصول شيئاً يسيراً من غايته، فإن أصبت فتلك غايتي، وإن أخفقتُ فالتقصير من طبيعة الإنسان.

حزيران – 2008 م

خليل

الفصل الأول

القيم الأدبية في الخطاب الشعري

ينطلق الخطاب الشعري الرفيع دائماً من قيم إنسانية رفيعة، ويحاول الشعراء من خلال رؤاهم الفنية ترسيخ هذه القيم في مجتمعاتهم أو الثورة عليها ليستبدلوا بالقيم القديمة قيماً جديدة يقتضيها العصر والظروف الجديدة، أو ترسيخ بعض هذه القيم لمواءمتها للعصر الجديد واستبدال بعضها الآخر تبعاً للمعطيات الجديدة، كما حدث – مثلاً – في بدايات العصر الإسلامي، ولذلك تختلف القيم في الشعر من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى آخر، وقد حاول هوميروس في ملحمتيه أن يترسَّم بعض هذه القيم، فقد قامت الحرب في "الإلياذة" نتيجة للشرف المكلوم، وما مغامرات أوديسيوس وتعرّضه للأخطار في "الأوديسة" إلاَّ من أجل الوصول إلى الوطن والأهل والملك، وكذا شأن سوفوكليس في "أوديب ملكاً" الذي ذهب للبحث عن الحقيقة، ومن هذا الباب كان دفاع أفلاطون في "الجمهورية" عن المُثُل التي حاول هوميروس أن يتعرض لها حين رسم الآلهة وكأنَّهم من البشر أو ذوو عيوب بشريّة، فوصل

أفلاطون إلى رأي قاطع، وهو وجوب طرد بعض الشعراء من الدولة، وحجّته في ذلك افتقار الشعر إلى الحقيقة، وما ينجم عن ذلك من ضرر يقوم به بعض الشعراء في المحاكاة، فيقول: "هذا هو السبب الأول الذي يبرّر لنا خطر دخوله (الشاعر) الدولة التي يحكمها قانون صالح"[1].

والحقيقة أنّ المجتمعات تحاول دائماً المحافظة على القيم المتوارثة والدفاع عنها وإبعاد كلّ من تسوّل له نفسه المساس بها، لأنّ مصلحتها تكمن في بقائها واستمرارها، ولذلك يختلف الشعراء بين ملتزم بهذه القيم وثائر عليها، سواء أكانت هذه القيم في المضمون أم الشكل، ولا يقتصر ذلك على الشعر الإغريقي أو سواه، وإنّما هو كائن في أيّ أدب حيّ؛ فالشعر الجاهلي – مثلاً – هو مصدر القيم في الشعر العربي، وقد كانت القصيدة الجاهلية في مجال الدفاع عن القيم القبليّة والإنسانية معاً، ولكنّنا إذا تأملنا ما وصل إلينا من شعر ذلك الزمان وجدنا أنّ القيم الجاهلية في مدٍّ وجزر، فهي متغيّرة حسب الظروف، فقد تهيمن قيم الفروسية الفردية والجماعية في أثناء الغزوات والحروب، وتتراجع في أثناء السلم لتتقدّم قيم إنسانية أخرى، كالكرم والنبل والشهامة، وهي قيم متغيّرة أيضاً حسب الأهداف والحالة التي يتحدث عنها الشاعر أو المنظور الذي يستخدمه، فثمة شعراء التزموا التزاماً حرفيّاً بقيم القبيلة في الجاهلية، بل قدّسوها، وفي مقدّمتهم النابغة الذبياني، ومنهم من ثار على وضعه في القبيلة، ولكنّه ظلّ إلى حدٍّ ما

متعلّقاً بقيمها على أمل المصالحة بينهما، كما هي حالة الشاعر عنترة، ومنهم من خرج على قيم القبيلة، وبخاصة ما يتصل منها بالنسب العريق، ومن هؤلاء الشعراء الصعاليك، ولذلك كانت مجموعة القيم في الشعر الجاهلي متحرّكة بين الحرب والسلم، وبين المديح والهجاء، والفقر والغنى، والقبول والرفض، ومع ذلك كلّه كان كلّ شاعر ينطلق من منطلق محدّد أو منظور أو مصلحة محدّدة[2].

ولا يعني ما تقدَّم أنّ القيم تستمرّ على حالة من الثبات، فالمطابقة بين الماضي والحاضر والأجداد والأحفاد ضرب من المحال، فلكل عصر ولكل مكان قيمه، ولكلّ فرد قيمه كما أن له إحساساته، وإن كان مشدوداً إلى قيم المجتمع الذي يعيش فيه من جهة، وتراث أسلافه من جهة ثانية، ولذلك يظلّ الاختلاف قائماً في عالم القيم، "فشجرة الورد تجيء على صورة شجرة الورد التي سبقتها، لكنّها لا تجيء مطابقة لها مطابقة كاملة في فروعها وأوراقها وورودها، وإنّ أصحاب المعرفة بدنيا النبات ليزعمون لنا بأنّك لن تجد في ملايين الملايين من وحدات النبات، ورقتين تطابق إحداهما الأخرى في كلِّ أجزائها، وذلك هو سرّ الحياة في شتّى كائناتها: أن يكون لكلّ كائن على حدة فردية لا يشاركه فيها كائن آخر، وحتى التوائم، فمهما بلغ التشابه بينهم، فيكفي لاختلافهم اختلاف البصمات"[3].

ولمّا كانت القيم تتطوّر هي الأخرى نتيجة للمعطيات الجديدة فإنّنا نجد قيماً جديدة قد حلّت في الخطاب الشعري في العصر

الإسلامي، كالإيمان والجهاد والشهادة، وكذا شأن الشعر في العصور اللاحقة، ومنه الشعر العربي الحديث الذي يعدّ مخزناً للقيم الإنسانية والعربية، ففي شعر الإحياء حنين جارف إلى القديم المقدّس عند البارودي وشوقي وأحمد محرّم وسواهم شكلاً ومضموناً نتيجة لمعطيات العصر من احتلال غريب وغزو حضاري كامل، فكان التمسّك بالأصول والعودة إليها دليلاً على ما في هذه الأمة من مواطن للقوّة والحضارة وتمسّك بالهوية من جهة، ورفض لكلّ ما هو غريب من جهة ثانية[4]، وفي مدارس التجديد (المهجر – أبولو– الرومانسية... إلخ) حنين جارف إلى اليوتوبيا حلم الشعراء الدائم، سواء أكان ذلك في موضوع الحبّ والمرأة، أم كان ذلك في وصف الطبيعة وموضوع ا لحريات، فالحبّ مثلاً في شعر أبي القاسم الشابي عبادة، والمرأة ملاك، بل هي روح خالصة، والطبيعة أمٌّ رؤوم وصورة عن المدينة الفاضلة، وبخاصة في موضوع الغاب[5].

وتتضمّن القيم الأدبية الدلالات والجماليات معاً، ولكنّها متغيّرة بتغيّر العصر، ويتمّ هذا التغيّر ببطء شديد ضمن مبدأي الثوابت والمتغيّرات، ففي كلّ قيمة ثوابت لا تتلاشى، لأنّها منجذبة دائماً إلى المثل العليا: الحقّ والخير والجمال، فالشجاعة – مثلاً – بمفهومها العام قيمة ثابتة بذاتها، ولكنّ شكلها يتغيّر بتغيّر التحولات الاجتماعية والاقتصادية، والشجاعة في العصر الجاهلي سواها في عصرنا لتغيّر الظروف والأدوات والمعارف، فقد كانت

المبارزات الفردية مرتبطة بالفحولة، وهذا ما تحدّث عنه الشعراء في الملاحم والمعلقات والقصائد (الإلياذة – معلّقة عنترة – بائية النابغة... إلخ)، ولكنّ عصر الفروسية ولّى مع دونكيشوت، وغدا مفهوم الشجاعة أعمق دلالة في عصرنا لارتباطه بالمعارف الجديدة، وكذا شأن الأسلوب وبنية القصيدة والجماليات الأخرى، ولذلك ينبغي علينا أن نتوقّف هنا عند مفهوم القيمة والمنهج الذي نستعين به في الدراسة، لنتوصّل بعد ذلك إلى نتائج مقبولة في هذا الموضوع.

القيمة – لغةً – واحدة القيم، وهي ثمن الشيء بالتقويم، ويُقال: كم قامت ناقتُك. أي كم بلغت. وقد قامتِ الأَمَةُ مئة دينار أي بلغ قيمتها مئة دينار.. والاستقامة التقويم، فقيمة الشيء؛ قدره، وقيمة المتاع: ثمنه[6].

ولا تكون القيمة "VALEUR" – مصطلحاً – اقتصادية ليس غير، وإنّما هي سيكولوجية واجتماعية وأخلاقية وتربوية وجمالية، وهي نتاج المعرفة، أو كما يقول بول سيزاري: "إنّ القيم تنتمي إلى المعرفة، انتماء وقائع، وذلك إنّها ليست على الدوام إلاَّ غير تامة: إنّ حقيقة القيم في الوجود ليست متميّزة كلّ التميّز عن الحقيقة النظرية"[7]، ولذلك يختلف تعريف القيمة باختلاف المجال الذي يعمل فيه الباحث أو الأيديولوجيا التي ينطلق منها، وقد عرّفها أحد الدارسين في مجال التربية بأنَّها

"مجموعة القوانين والأهداف والمثل العليا التي تواجه الإنسان سواء في علاقته بالعالم المادي أو الاجتماعي أو السماوي"[8].

إذاً القيمة مختلفة باختلاف المجالات والعلوم، وهي ترتبط بدوافع السلوك والآمال والأهداف، ولذلك هي غاية بذاتها، وهي ثمينة سواء كانت نافعة أم غير نافعة، فالحرية قيمة عالية تدفع بالمرء لأن يقدّم حياته ثمناً لها، والحبّ قيمة أخرى، فضلاً عن القيم الأساسية: الحقّ والخير والجمال، وقد يكون للشيء قيمة عند فرد أو أمّة، ولا يكون له نفع، فالقيمة غير مرتبطة بالمنفعة، فالماس – مثلاً – غير نافع بذاته، لكنّ رغبة الناس به تجعل ثمنه غالياً، وهذه هي القيمة التبادلية، وتُبنى القيم المحسوسة على المنفعة (الأرض – الطعام.. إلخ)، والقيم الاعتبارية مبنية على الثقة والائتمان (الأوراق النقدية)، وتبحث نظرية القيم AXIOLOGIE في طبيعة القيم وأصنافها ومعاييرها، وهي باب من أبواب الفلسفة العامة ترتبط بالمنطق وعلم الأخلاق وفلسفة الجمال والإلهيات[9].

تشكّل القيمة ثيمة "Thème" من الثيمات المتعددة في الحياة، كالحبّ والصداقة والحرية والكرم والشجاعة والوفاء وسوى ذلك، ولذلك فإنّ المنهج الموضوعاتي "THÉMATIQUE" هو المنهج الأكثر ملاءمة لتحليل القيمة الأدبية في الخطاب الشعري المعاصر، ويقوم هذا المنهج عند أعلامه في الغرب على تحديد

الموضوع الرئيس والمهيمن الذي تتمحور حوله مفهومات عديدة، كالبنية والشكل والعلاقة، ويتمّ ذلك من خلال ملاحظة "الأسرة اللغوية" "Famille de mots" التي يتشكّل منها الخطاب، وبما أن بنية الخطاب الأدبي تقوم على الصراع بين الواقع والحلم فإنَّ الثنائيات الضّدّيّة أساس في أيّ بنية أدبية، وهذا يعني أنّنا سنستعين بهذا المنهج لنتناول النص من داخله بعيداً عن المناهج السياقية، وستكون عملية التشجير الموضوعاتي دليلنا في هذه الدراسة، فثمة موضوع رئيس مهيمن، ولهذا الموضوع موضوعات فرعية Sous THÉMES ترفده وتشدّ من أزره بالمفردات المناسبة، وثمة فروع للموضوعات الفرعية " Les sous thémes de sous thémes"، وهكذا يشكل النّص شبكة أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثّل الموضوع الرئيس جذعها، في حين تمثّل الموضوعات الفرعية الفروع الأساسية، وتمثّل فروع الموضوعات الفرعية الأغصان[10]، وبما أنّ المجال لا يسمح بالاسترسال في تحليل النماذج فإنّ حديثنا سيقتصر على نماذج مختارة من الشعر الرومانسي والشعر الحداثي لإبراز القيمة الأدبية فيها، كما أنّ عملية التشجير ستقتصر على النّص الأول، ويستطيع القارئ – بناءً على ذلك – قياس النماذج الأخرى على عملية التشجير في النّص الأوّل.

نبدأ أولاً من الشعر الرومانسي، ونختار بعض النماذج من

قصائد للشابي وأبي شبكة في صورة المرأة عندهما..

– النص الأول للشابي وهو مختار من قصيدتين "صلوات في هيكل الحبّ" و"أيتها الحالمة بين العواصف"، وهما من وزن واحد "الخفيف" وروي واحد وموضوع واحد.

أنـتِ فـوقَ الخيـالِ، والشِّـعر والفـنِّ

وفــوقَ النُّهــى وفــوقَ الحــدودِ

أنـتِ قُدْسـي، ومعبَـدِي، وصَـبَاحِي

وربيعــي، ونشــوتي، وخُلُــودي

يابْنَــةَ النُّــورِ، إنَّنــي أنــا وحــدي

مــن رأى فيــكِ روعــةَ المعبــودِ[11]

أنــتِ تحــتَ السَّـمَاءِ روحٌ جميـلٌ

صــاغَهُ اللهُ مــن عبيــرِ الــورودِ

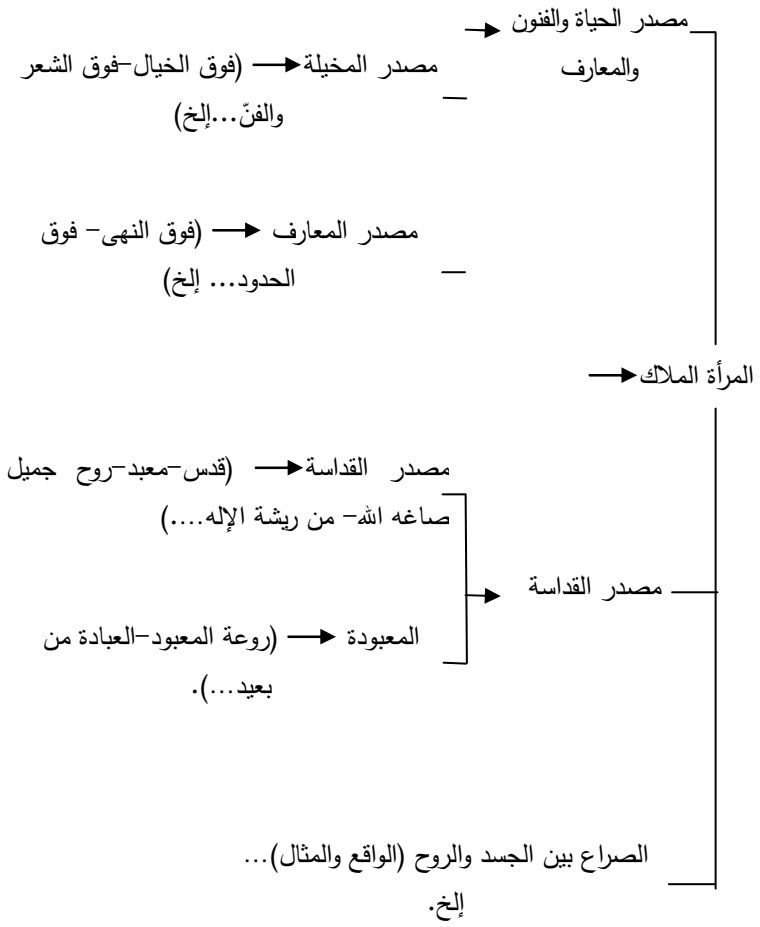
أنــتِ مــن ريشــةِ الإلــهِ، فــلا تُلْــ

ـقِي بفَـنِّ السَّـمَاءِ لجهـلِ العبيـدِ

أنــتِ لــم تُخْلَقِــي ليقربَــكِ النَّــا

سُ، ولكـنْ لِتُعْبَـدِي مـن بَعِيـدِ[12]

مصدر الحياة ← (صباح– ربيع– نشوة– خلود... إلخ)


مصدر الحياة والفنون والمعارف
مصدر المخيلة ← (فوق الخيال–فوق الشعر والفنّ...إلخ)
مصدر المعارف ← (فوق النهى– فوق الحدود... إلخ)
المرأة الملاك ←
مصدر القداسة ← (قدس–معبد–روح جميل صاغه الله– من ريشة الإله....)
المعبودة ← (روعة المعبود–العبادة من بعيد...).
مصدر القداسة
الصراع بين الجسد والروح (الواقع والمثال)... إلخ.

مفتاح الشجرة أو الموضوع الرئيس في الأبيات الستة مجتمعة هو صورة "المرأة الملاك"، وهو موضوع مهيمن في الأبيات هيمنة كاملة، ويستطيع الدارس أن يقرأ بعض الموضوعات الفرعية الرافدة التي تصبّ في مصبّ الموضوع الرئيس، فهذه المرأة الملاك أو المثال مختلفة بطبيعتها عن المرأة الأخرى أو النقيض، ولذلك هي مصدر الحياة والفنون والمعارف، هي أوّلاً مصدر الحياة والسّعادة، وقد قامت بعض المفردات بإبراز هذه السمة، فهي صباح الشاعر وربيعه الدائم ونشوته الأبدية وخلوده، وهي ثانياً مصدر المخيلة، فهي فوق الخيال وفوق الشعر والفنّ، ولذلك هي التي تهب لعاشقها القدرة على قول الشعر، وهي التي تفتح لمخيلته الآفاق البعيدة بما تمتلكه من مؤهلات فوق إنسانية، ثمّ هي ربّة الشعر والفنون، ولولاها لما كان هذا الشعر الصادق الإحساس، وهي هنا شبيهة إلى حدّ بعيد بربّات الشعر عند الرومانسيين، ولذلك هي تهدي صاحبها إلى طريق الصواب على نقيض رأي أفلاطون الذي ذهب إلى أنّ الشاعر لا يتحمّل تبعة ما يقول لأنّه ليس غير واسطة للكلام، ومن هنا فإنّها تهدي شاعرها إلى طريق الحقّ والخير والجمال، ثمّ هي ثالثاً مصدر المعارف (فوق النهى – فوق الحدود)، فهي التي تهدي الشاعر أو توصله إلى المعرفة الخارقة، وليس ذلك فحسب، وإنّما هي مصدر القداسة، لأنّ الخالق سبحانه صاغها من عبير الورود، وأنّ ريشته أبدعتها لا على مثال سابق، ثمّ هي قدسه ومعبده وروح جميل على الأرض، ولولاها لما أحبّ الشاعر الحياة والفنون والمعارف وكان على هذه الحالة من

العشق والهيام الصوفيين، ولذلك لا يرى الشاعر في هذه الحبيبة سوى ممثّل أو صورة على الأرض لذلك المعبود القادر على صنع الخير والجمال والحقّ.

لكنّ الشاعر – مع ما تقدَّم – لا ينفي الصراع عن هذه الأرض الفانية، فثمّة من يتربّص بهذا المخلوق الجميل، وثمة الشياطين التي تُقيم على الأرض، وثمة جهل العبيد، والعبد دون السيّد منزلةً وسلوكاً، كما أنّ الطهارة غير الدّنس (لم تُخلقي ليقربك الناس – لا تُلقي بفنّ السماء لجهل العبيد)، وفي العبيد والنّاس – وهم مخلوقات بشرية عادية – طموح ليلوّثوا صورة هذه الأنثى الملاك، وهم يسعون إلى إيقاعها ويتربّصون بها كالشياطين، ومن هنا تنشأ هذه الثنائية الضدية التي ينشأ عنها الصراع، وإن كانت الصورة المثالية هي المهيمنة.

– النّص الثاني للشابي، وهو ثلاثة الأبيات الأولى من قصيدته "الحبّ":

الحـبُّ شُـعْلَةُ نُـورٍ سَـاحِرٍ، هَبَطَـتْ
مـنَ السَّـمَاءِ، فكانَـتْ سـاطِعَ الفَلَـقِ
وَمَزَّقَـتْ عـن جُفُـونِ الـدَّهْرِ أَغْشِـيَةً
وعـن وُجُـوهِ الليـالي بُرْقُـعَ الغَسَـقِ
الحـــبُّ رُوحٌ إلهـــيٌّ مُجَنَّحَـــةٌ
أيَّامُــهُ بضـياءِ الفجـرِ والشَّـفَقِ[13]

الموضوع الرئيس في الأبيات الثلاثة والعنوان هو "الحبّ"، والنّصّ كاملاً في تعريف هذا الحبّ، وهو موضوع أثير لدى الرومانسيين في الغرب وعند العرب[14]، وهو مهيمن على العنوان والنّص وموضوعاته الفرعية (النور الساحر الهابط من السماء – الروح الإلهي)، فالحبّ شعلة من نور ساحر، وهذا يعني أنّه قوّة معرفية وإبداعية، وهو قوّة خيّرة جميلة نبيلة ذات مقاصد شريفة، ثمّ هو ساطع الفلق، والفلق بيان الحقّ وظهوره بعد التباس وانتظار، ثم هو الصبح أو سورة من سور القرآن الكريم، وهو حجّة ساطعة... إلخ، وهو ضياء الفجر والشفق، وينتمي هذا الحبّ مرجعيّاً إلى السَّماء، فهذه الشعلة قد هبطت من السماء، وهي لا تهبط إلاَّ على الصَّالحين، ثمّ هو روح إلهيّ، ولذلك كانت قوّته مجنّحة تملأ الآفاق بأنوارها وسطوعها.

وواضح من بنية النَّص أنّها تقوم على ثنائية ضدية بين قوتين: قوة الحبّ وقوّة الكراهية، وقوّة النور وقوّة الظلام، ولذلك كان الصراع بين هذه القوى، فالنور شعلة تمزّق عن جفون الدهر أغشيةً كانت تغطّيها، كما تمزّق عن وجوه الليالي برقع الغسق والظلام الشديد، وبما أنّ الهيمنة للحبّ فإنّ قوة الظلام ضعيفة إزاء اجتياح الحبّ الصوفي الجارف، ومع ذلك فإنّ النّص الذي يقول الحبّ يقول الكراهية، والذي يقول النور يقول الظلام، ولكنّ القوة الخفيّة مهزومة منذ العنوان (الحبّ).

– النّص الثالث لأبي شبكة، وهو سبعة أبيات من قصيدته

"شمشون"، وهي تشكّل المقطع الأول من هذه القصيدة الطويلة (65 بيتاً – خمسة مقاطع):

مَلِّقِيـــهِ بحُســـنِكِ المـــأْجُورِ

وادْفَعِيـــهِ لِلاِنْتِقَـــامِ الكبيـــرِ

إنَّ فـي الْحُسْنِ، يـا دليلـةُ! أَفْعَـى

كَـمْ سَـمِعْنَا فَحِيحَهـا فـي سَـرِيرِ

أَسْـكَرَتْ خُدْعَـةُ الجَمَـالِ هِـرَقْلاً

قَبْـلَ شِمْشُـونَ بـالـهَوَى الشِّـرِّيرِ

والبَصِـيرُ الْبَصِـيرُ يُخْـدَعُ بالْحُسْـ

ـنِ وَيَنْقـادُ كالضَّـريرِ الضَّـرِيرِ

مَلِّقِيـــهِ فاللَّيْـــلُ سَـــكْرَانُ واهٍ

يَتَلَـوَّى فـــي خِـــدْرِهِ الْمَسْـــحُورِ

وَنُسُـورُ الْكُهُـوفِ أَوْهَنَهَـا الْحُـبُّ

فَهَانَـــتْ لَدَيْـــهِ كالشُّـــحْرُورِ

وَعَنَـــا اللَّيْـــثُ للبـــوءةِ كالظَّبْـــ

ـــيِ فمـا فيـهِ شَـهْوَةٌ للزئيـرِ[15]

مفتاح الأبيات وموضوعها الرئيس المهيمن صورة المرأة

الشيطان، وهي صورة تعود إلى بدايات الخلق إذ اقترنت صورة المرأة بصورة الأفعى الشيطان لغلبة الجسدية فيها على الروحية، ويستطيع المرء أن يقرأ بعض الموضوعات الفرعية الرافدة التي تصبّ في مجرى هذا الموضوع الرئيس، فالحسن – هنا – لا يتمثّل في القداسة والصفاء والحبّ، كما هي الحالة في أبيات الشابي السابقة، وإنّما هو حس مأجور وعميل للخارج الشيطاني للإيقاع بالعاشق المغفّل المسكين الذي لا يمتلك من أمره شيئاً تجاه هذا الحسن الذي سيودي به حتماً إلى التهلكة، وكأنّه القدر في التراجيديا الإغريقية، وليس ذلك فحسب، فالحسن هنا ليس صامتاً ليكون ضعيفاً، وإنّما هو سمّ قاتل، وهو يقتل الروح أوّلاً، ليُجهز على الجسد ثانياً بسهولة ويسر، وهو حسن ذو فاعلية جبّارة، فهو مخدّر ومقترن باللذائذ الجسدية الطاغية، أو هو الجسد الذي يتحوّل إلى شهوات خالصة جارفة، وهو ليس سوى أفعى تفحّ على سرير اللذة فحيحاً يخدّر العاشق المسكين، فلا يعود يرى إلاَّ بشهواته، ولا يعود يسمع سوى صوت هذا الفحيح العظيم الذي يتمكّن منه ويذهب برشده ووعيه إلى التهلكة، ثمّ ليس هذا الحسن سوى قناع يخفي وراءه البشاعة الجسدية، فالحسن وسيلة شيطانية للإيقاع بالعظماء، ويقدّم النّص مثالاً على ذلك هرقل العظيم الذي أسكرته خدعة الجمال، فارتدى القميص المسموم، ولذلك فإنّه ليس من الغريب أن يقع شمشون في حبائل هذا الحسن، والشاعر العاشق أسير هذا الحسن أيضاً،

وهو ينقاد له كما ينقاد العظماء كالضرير الأسير، ومن هنا تُحكم هذه الأنثى الشريرة سيطرتها على العاشق المسكين بقوّتها الشيطانية، وليس في ذلك من غرابة، فليس هو أعظم من نسور الفضاء التي حوّلها العشق إلى شحارير ذليلة، ولا هو أعظم من ليوث الغاب التي حولتها اللبوءات إلى ما يشبه الظباء التي لا تعرف الزئير، ثمّ إنّ طبيعة هذه الأنثى فوق ما في طبيعة تلك الإناث، وهي القدرة على المراوغة والتملّق، وهذا ما كرّره الشاعر في المقطع الذي بين أيدينا وفي النّص المذكور، وقد زاد هذا التملّق في قدرة هذه الأنثى على التحكّم والسيطرة، وزاد في أن يكون حسنُها مصدراً فاعلاً للذلّ بما يخفيه من قوّة شيطانية عجيبة.

ومع ذلك فإنّ قراءة البنية العميقة تتجلّى عن صراع عميق بين الحسن المأجور والحسن الخالص (الإلهي)، بين المرأة الأفعى والمرأة الملاك، بين أن يكون الحسن غطاء وخداعاً وأن يكون حسناً خالصاً، بين أن يكون الحسن مصدراً للذلّ والعبودية أو أن يكون مصدراً للحياة والحرية والسعادة، بين أن يكون كلام الأنثى تملّقاً وتصنّعاً للإيقاع بمن يحبّها أو أن يكون صادراً عن محبّة خالصة.

– النّص الرابع لأبي شبكة ثلاثة أبيات من قصيدة "الصلاة الحمراء:

فَخَّـــــــــــارةٌ ذاتُ نَـــــــــــتْنٍ

قديمـــــــــــةٌ كالزَّمـــــــــــانِ

مـــــــرَّتْ قُـــــــرُونٌ عليهـــــــا

فَحَـــــــالَ لَـــــــوْنُ الـــــــدِّهانِ

وَمَهَّـــــــدَ النـــــــتنُ فيهـــــــا

مســـــــــاربُ الديـــــــــدانِ[16]

في هذا النّص القصير المقتطع من نصّ طويل بنيتان: سطحية وعميقة، تقول البنية السطحية: فخّارة قديمة جداً، وهي تعود إلى الزمان الأول، فوضح عليها القدم من خلال اللون الذي طلاها به الخزّاف الأول، ولكنّ معالمه قد ذهبت نتيجة للقدم، والفخارة آنية لحفظ الأشياء المفيدة، كالسّمن والعسل والزيوت والخمور والماء والسوائل الأخرى، أو تكون لحفظ التبر والأشياء الثمينة، ولكنّ هذه الفخّارة قد سكنها النتن والروائح الكريهة منذ زمن بعيد وعشّشت فيها الديدان إلى أن أصبحت وكراً لها، ولا شكَّ في أنّ هذا المعنى – بناء على هذا الكلام – ينتمي إلى الوصف الواقعي، فالشاعر يصف فخّارة إزاءه، وهذا هو المعنى القريب المباشر السطحي، ولكنّ هذا الوصف ما هو إلاَّ قشرة خارجية، والسّياق يؤكّد ذلك، فالمتكلّم في النّص الطويل يعترف إلى ربّه من خلال توبة جارفة وندم عميق بأنّه ارتكب المعصية والفجور، واتّبع صوت الشيطان وانقاد له، وكان يظنّ أنّ الله سبحانه لا يراه مع أنه قريب منه:

لكـم دعتْنـي إلـى الفحشـاءِ أميـالُ

وأنـــذرتْني تجاريـــبٌ وأهـــوالُ
إنّ التجاريـــبَ للألبـــابِ موعظـــةٌ
لكنّهـــا لأُلـــى الأضـــلالِ أضـــلالُ
تلـك الليـالي المواضـي لا يـزال لهـا
بـين الخرائـب فـي عينـيَّ أطـلالُ
واحَسْـرَتَاهُ! وقلبـي لا يـزالُ لَـهُ
فـي لـذّةِ العـارِ أوطـارٌ وآمـالُ[17]

ومع أنّ رحمةَ الله واسعة إلاَّ أنّ المتكلِّم قد مال عنها إلى ذنوب جسام كثيرة الألوان، وكان مسيَّراً بصوت الشيطان الذي كان يُزيّن له اللذائذ المحرّمة مرّة، ويسوقه إلى ارتكاب المعصيات مرّة أخرى:

وقـــال لـــي: "الحكـــمُ حكمـــي
والأمـــــرُ طَـــــوْعُ بنـــــاني
لا تســـــــــتطيعُ التغنّـــــــي
فـــي الحـــبِّ عـــن ســـلطاني
والحـــــــــبُّ لا يتغـــــــذّى
إن لـــــم يكـــــن شـــــهواني!"
فلـــــم أجـــــد لـــــي مفيضـــــاً
يومـــــاً مـــــن الإذعـــــانِ[18]

ولذلك لما وقف المتكلّم أخيراً على نور الحقيقة ورحمة الله الواسعة كان اعترافه بالمعصية عظيماً، وكان ندمه واسعاً، ولنتأمل

في هذه الموازنة التصنيفية التي تحمل في ثناياها دلالات عميقة دالة على اعترافه وندمه الكبيرين:

والنَّـــــــاسُ، واحســـــــرتاهُ

اثنـــــــانِ مختلفـــــــانِ

أعمـــــى لـــــه مقلتـــــانِ

فـــــي العقـــــل مبصـــــرتانِ

ومبصـــــــــرٌ أظلمتْـــــــــهُ

عينـــــــانِ لا تريـــــــانِ[19]

لذلك كلّه كان يكرّر هذه اللازمة التي تشير إشارة صريحة إلى عمق الاعتراف والندم:

رَبَّاهُ عفوكَ، إنِّي كافرٌ جانِ[20]!

يؤكّد هذا السياق أنّ المتكلّم لم يكن يصف فخّارة، وإنّما كان يُمَثِّل هنا ويشبّه شيئاً آخر بها، وقد استعان بهذه الوسيلة ليصل إلى القيمة الأدبية الجمالية، فالنّص مفتوح على الأعماق والتأويل بدءاً من الجسدية إلى عالم اللذائذ والمعصيات، وهكذا يكون الدالّ (الفخارة) متحرّراً من مدلوله المعجمي بوساطة الانزياح (écart)، فانتقل الدالّ من مجال التحديد détermination إلى مجال اللاّتحديد indétermination، وهذا يعني أنّه انتقل من مجال الوضوح والنثرية والتبليغ إلى مجال الغموض والشعرية واللاّتبليغ، وهكذا تكون القيمة النثرية في السطح أو فيما تقوله البنية

السطحية، وهي هنا غير مقصودة لذاتها، في حين أنّ القيمة الأدبية تكمن في البنية العميقة، وبما أنّ هذه البنية لا تحديدية ولا نهائية، وهي الغاية من النص، فإن القيمة الأدبية تظلّ هي الأخرى لا تحديدية ولا نهائية، وهي الغاية من النص أيضاً.

تبيّن قراءة البنية العميقة لهذه الأبيات الصراع بين هذه الفخارة المنتنة وأن يكون الجسد موطناً للروح والحبِّ، أو أن تكون هذه الفخارة نظيفة على الأقلّ وبعيدة عن هذه الروائح الكريهة من جهة، وعن أن تكون موطناً للديدان من جهة أخرى.

هكذا يلتقي في نهاية الأمر أبو القاسم الشابي في نصوصه السالفة وإلياس أبو شبكة في النصوص التي قرأناها، فتلك صورة المرأة الملاك، وهذه صورة المرأة الشيطان، تلك صورة الروح، وهذه صورة الجسد، ويستهدف الشاعران من وراء ذلك الوصول إلى صورة المرأة الملاك، فكان الخطاب الشعري عند الشابي مباشراً، وكان الخطاب الشعري عند أبي شبكة لا مباشراً.

– النص الخامس للسياب، وهو مطلع قصيدة "أنشودة المطر":

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحَرْ
أو شرفتانِ راحَ ينأى عَنْهما القَمَرْ
عيناكِ حين تبسمان تورقُ الكرومْ
وترقصُ الأضواءُ.. كالأقمارِ في نَهَرْ
يرجُّهُ المجذافُ وهناً ساعةَ السَّحَرْ

كأنَّما تنبضُ في غورَيْهما النُّجُومْ..[21]

الموضوع الرئيس المهيمن في هذا المقطع هو مناجاة المرأة الحبيبة ذات الخصب، أو ربّة الخصب، وثمة صور وثيمات فرعية تصبّ في هذا المجرى، وأوّلها أنّ هذه الأنثى مصدر الخصب، ويتجلّى ذلك من خلال عينيها اللتين تتراءى فيهما غابتا النخيل، ومن خلال ابتسامتها التي تورق الكروم معها، وهي ثانياً مصدر للجمال، فعينا الحبيبة شرفتان ينأى عنهما القمر شيئاً فشيئاً، فيقدِّم صورة متحوّلة حيّة لهذا الجمال الأخّاذ، ثمّ إنّ الأضواء ترقص، وكأنّها الأقمار في ساعة السّحر، وهي ثالثاً مصدر الحركة، والعلاقة بين الخصب والجمال والحركة لازمة وجدلية، وتتجلّى الحركة في نأي القمر عن الشرفتين، والابتسامة، وإيراق الكروم، ورقص الأضواء، ورجّة المجذاف، ونبض النجوم.

كذلك تبيّن قراءة البنية العميقة أنّ هذه الحياة الخصبة حالة من حالات الطبيعة تقابلها حالة أخرى، وهي الموات والعقم والسكون، ولولا هاتان العينان لما كانت هذه الصورة على ما هي عليه، ولهاتين العينين الساحرتين فاعلية نعرفها من خلال تراثنا الشعري، وهي القدرة على إحياء الموتى، ومن ذلك قول جرير:

إنَّ العيونَ التي في طَرْفِهَا مَرَضٌ
قَتَلْنَنَا ثُمَّ لم يُحْيينَ قَتْلاَنَا
يَصْرَعْنَ ذا اللُّبِّ حتّى لا صِرَاعَ بِهِ

وَهُـنَّ أَضـعَفُ خَلْـقِ اللهِ أَرْكَانَـا[22]

– النّص السادس للسياب من نهاية قصيدته "أحبّيني"، وهي من المرحلة المأساوية، وقد نظمها للآنسة لوك نوران التي كانت تترجم شعره إلى الفرنسية، وكانت تشفق عليه لوضعه الصحّي:

وَهَأَنَا... كلُّ من أحببتُ قبلَكِ ما أحبّوني.

وأنتِ؟ لعلّه الإشفاق!!

لستُ لأعذرَ الله

إذا ما كان عطفٌ منهُ، لا الحبّ، الذي خلاّه يسقيني

كؤوساً من نعيمٍ.

آهِ، هاتي الحبَّ، روِّيني

بهِ، نامي على صدري، أنيميني

على نهديكِ، أوّاها

من الحُرَقِ التي رضعتْ فؤادي ثمّةَ افترستْ شراييني.

أحبِّيني

لأنّي كلُّ من أحببتُ قبلَكِ لم يحبّوني.[23]

الثيمة الأساسية في هذا المقطع هي الحبّ، وهي تبدأ من العنوان وتنتهي إليه، وثمّة موضوعات فرعية تصبّ في هذا الموضوع أو نقيضه (اللاّحبّ)، والموضوع الأول اعتراف بأنّ

تجاربه الماضيات في الحبّ كانت من طرف وحيد، فهو العاشق المتيّم، وهنّ اللاّمباليات بقلبه وإحساساته، والموضوع الفرعي الثاني هو تجربته الجديدة أو محاولته في حبّ هذه الأنثى، ولكنّه يخشى أن يكون هذا الحبّ نوعاً من الشفقة، ليأتي الموضوع الثالث الفرعي، وهو استعطاء الحبّ من هذه الأنثى، فالشاعر في مرحلته المأساوية كان يستعطي الشفاء من الله تعالى، ويستعطي الحبّ والجنس من الأنثى، لعلّ وعسى، وهذا ليوهمَ نفسه بأنّه ما زال على قيد الحياة.

إنّ قارئ المقطع يتلمّس الإخفاق العظيم القائم على ثنائية الحبّ واللاّحبّ، وهو يدرك سلفاً بأنّ ما يستعطيه الشاعر لا سبيل إليه، لظروف كثيرة، ثمّ إنّه يعترف سلفاً بأنّه أحبّ كثيرات، لكنّ واحدة منهنّ لم تبادله حبّاً بحبٍّ، ولماذا لا يكون هذا الحبّ الجديد استمراراً للحبّ القديم!؟ ثم إنّ عبارة "لأنّ كلّ من أحببت قبلك لم يحبّوني" التي كررت مرتين في المقطع فجائعية، وهي تراجيدية الطابع، ولا مناص مما لا مناص منه، ولذلك كان اللاّحبّ هو المهيمن في هذا المقطع.

– النّص السابع لخليل حاوي مقطع من "عصر الجليد" من "نهر الرماد"

عندما ماتَتْ عروقُ الأرضِ
في عصرِ الجليْد
ماتَ فينا كلُّ عِرْقٍ

يبستْ أعضاؤنا لحماً قديدْ
عَبَثاً كنَّا نَصُدُّ الريحَ
والليلَ الحزينا
ونُداري رعشةً
مقطوعةَ الأنفاسِ فينا،
رعشةَ الموتِ الأكيدْ
في خلايا العظمِ، في سرِّ الخلايا
في لهاثِ الشَّمْسِ، في صَحْوِ المرايا
في صريرِ البابِ، في أُقْبِيَةِ الغَلَّة،
في الخمرةِ، في ما ترشَحُ الجدرانُ
من ماءِ الصَّدِيْدْ
رَعْشَةُ الموتِ الأكيدْ[24]

موت الأرض هو الموضوع الأكبر والمهيمن من خلال الأبيات، ومن موضوعاته الفرعية التي تصبّ في هذا المجرى عصر الجليد، وهو عنوان المقطع نفسه، ويدلّ على هذا العصر ما مات من عروق الأرض، والرياح التي انقلبت على الإنسان الذي يعيش في هذا العصر، والليل الحزين الطويل الذي يشبه إلى حدّ بعيد ليل امرئ القيس والنابغة الذبياني، ويخفي هذا الموضوع الفرعي وراءه نصّاً غائباً، وهو عصر الربيع أو الصفاء والعطاء حيث كانت عروق الأرض تُنبت العشب والأزاهير وتقدّم الثمار، وحيث كان الإنسان يعيش حياة الرغد والعطاء والخصب، ويمضي ليله ونهاره

في سعادة دائمة، ومن الموضوعات الفرعية موت الإنسان، فهو ابن الأرض والطبيعة، وموته معلول لموت الأرض العلّة، ومن هنا جدلية العلاقة بين الأرض الأم والإنسان الوليد، فحياة الإنسان مرتهنة بحياة الأرض، ولا فصل بين هذا وتلك، والعلامات التي تشير إلى موت الإنسان مواتُ العروق في الإنسان، ويباس أعضائه عضواً فعضواً، ومن الموضوعات الفرعية أو البنى الصغرى موت الطبيعة، وهو أهمّها بلا شكّ، فالمكان يرشح بماء الصديد، وهو ماء آسن قاتل، والماء – كما نعلم – أصل الحياة والخصب، والرعشة المقطوعة في لهاث الشمس، وكأنّ الشمس هي الأخرى تحتضر، أو كأنّها شاخت، وهي مصدر الطاقة والحياة، ولكنّها تموت هي الأخرى، وليس ذلك فحسب، وإنّما يقدّم الشاعر تفصيلات ودلائل على موت الطبيعة، كلهاث صحو المرايا التي تموت هي الأخرى، وصرير الأبواب، وأقبية الغلة، وموت الخمرة.. إلى غير ذلك، وفي هذا الموضوع نصّ غائب، وهو صورة الحياة التي كانت عليها هذه الطبيعة قبل أن تتحوّل إلى صورتها الراهنة، حيث كانت الشمس مصدراً للحياة، وكانت المرايا تعكس صورة الحركة والحيوية، وكانت الأبواب سليمة في حركتها دون صرير، وكذا شأن أقبية الغلال ودنان الخمور، ولكنّ الذي حدث أنّ الدم الفاسد في المكان انتقل إلى الدم الفاسد في الإنسان والزمان، فآل كلّ شيء إلى موات وخراب.

إنّ بنية النص الكبرى تكشف عن صراع غير متكافئ بين الحياة والموت وبين الخصب والعقم، فموت الأرض يعني موت كلّ

حياة عليها، بما فيها موت الإنسان نفسه، وهكذا تكون بنية النّص الكبرى مكوّنة من بنى صغيرة تتواشج بدلالاتها، وتقوم على ثنائيات ضدّية تقول ولا تقول، تُعلن وتُضمر لتظلّ مدلولات النّص غائبةً أو متخفّية عن الأنظار.

– النّص الثامن لخليل حاوي من مقطع من مقاطع قصيدته الطويلة "لعازر 1962":

حَسْرَةَ الأنثى تشهّتْ في السَّرِيْر
مَهَّدَتْ صهوةَ نَهْدَيْها
تهاوتْ زورقاً يلهثُ في شَطِّ الهجيْر
خَلْفَ بعلٍ لا يُجيْر،
من بهارِ الهند والفلفلِ
قَطَّرتْ رحيقَهْ
في مروجِ الجمرِ مَرَّغْتُ عروقَهْ
كانَ عبرَ السَّأمِ المحمومِ
يمتدُّ الصَّقيعْ
ميِّتاً خلَّفْتُهُ في الدَّارِ
تنِّيناً صَريعْ[25]

مفتاح الموضوع الرئيس هو العنانة التي أصابت الزوج لعازر3، وهي صفة ذكورية سلبية، ويقابلها العقم عند النساء، ولكنَّ الإشكالية أن تكون الأنثى الزوج ذات خصب تتشهّى وتتلوّى في

السرير، وتمهّد صهوة نهديها لقدوم الأمير وفارس الأحلام، وأن ترتمي زورقاً للإبحار في محيطات العشق والغرام، وهي تنتظر ذلك الرجل، وتتمنّى أن يشفي غليلها ويقوم بتلبية حاجاتها الجسدية، ثمّ تُفاجأ بأنّه عنّين، ومن هنا كانت الطامة الكبرى، وهذا هو الرافد الأول في الموضوع الرئيس. أما الرافد الثاني فهو العبارات الدالة على هذه العنانة الذكورية، وأهمّها أنّ بعلاً – وهو إله المطر والخصب – غير قادر على إخصاب هذه الأنثى، على غير ما كانت عليه طبيعته في الماضي، فقد تحوّل إلى جسد من الصقيع، وغدت أطرافه لا تقوى على الحركة، وقد خلّفته أنثاه (زوج لعازر) ميتاً في الدار أو تنيناً صريعاً، وهذا من جرّاء ما حلّ بالطبيعة من صقيع، وكان الرافد الثالث أشدّ خطورة ودلالة، فقد حاولت هذه الأنثى بكلّ ما تستطيعه من مهارة وحنكة ومراوغة أن تبعث الحياة في هذا الجسد البارد المشلول، فكانت تتقلّب في السرير، وقد مهّدت صهوة نهديها، واستعدّت للفعل، فقطّرت رحيق جسدها من بهار الهند وفلفلها، ومرّغت عروقه في مروج الجمر، ولكن دون جدوى، فلا حياة لمن تنادي، وقد ذهبت مساعيها أدراج الرياح، فلا أمل يرتجى من هذا الجسد البارد المشلول.

تتكشّف بنية النص عن صراع بارز بين الخصب والعنانة، ولعلّ هذا النّص يذكّرنا بالنص السابق لخليل حاوي الذي اشتغل على هذه الثنائية في أول أعماله "نهر الرماد"، وهو الصراع بين العقم والخصب في الطبيعة، وقد انتقل بعد ذلك إلى الإنسان

بصفته جزءاً من الطبيعة، ولكنّه في هذا النّص صراع بين شخصيتين تتّصف إحداهما بالعنانة (لعازر)، وتتّصف الأخرى بالخصب (زوج لعازر)، مما جعل الصراع أكثر حدّة وحركةً ووضوحاً، وإذا كانت بنية النص مفتوحة على آفاق التأويل والقراءات فإن سمتي الخصب والعنانة تكونان رمزين لا يقبلان التحديد.

– النص الحادي عشر مقطع قصير لأمل دنقل من قصيدته "من مذكرات المتنبي في مصر":

(ساءلني كافورُ عن حزني

فقلتُ: إنّها تعيشُ الآنَ في بيزنطة

شريدةً.. كالقطة

تصيحُ: "كافوراهُ.. كافوراه.."

فصاحَ في غلامِهِ أن يشتري جاريةً روميّة

تُجلد كي تصيحَ: "واروماهُ.. واروماه.."

– لكي يكون العين بالعينِ

والسِّنُّ بالسِّنِّ!) [26]

الموضوع الرئيس في النّص هو الحزن، وهو حزن عارم ناجم عن خمول الأمّة واستكانة القادة والحكام في عصر الشاعر أو زمن نظم القصيدة، وهذا هو النّص الظاهر الذي يُخفي تحته حالة ضدّيّة كانت على الأقلّ في عصر مضى، ومن البُنى الصغرى التي تصبّ في

هذا المصبّ سبب الحزن، فهو ناجم عن سبب وجيه، فللمتكلّم المتنبي حبيبة أسرها الروم في بيزنطة، وهي خولة، وهي تعيش هناك شريدة كالقطّة، ثمّ ينتقل الشاعر إلى بنية صغرى أخرى لتعميق هذه الفجيعة في نفسه ونفس المتلقي، فالحاكم لا يفعل شيئاً إزاء هذا الحدث الكبير، بل هو لا يستطيع أن يفعل شيئاً سوى أن يأمر غلامه بشراء جارية رومية، ويقوم بجلدها لتستغيث هي الأخرى ببني جلدتها الروم، لتكون العين بالعين والسّنّ بالسّنّ ممّا يدعو إلى السخرية المرّة. أما الموضوع الفرعي الثالث (البنية الصغرى) فهو أكثر فجائعية، وهو ناجم عن مقابلتين: الأولى أنّ الحاكم يساوي بين الحرّة والأمة، فخولة حبيبة الشاعر أميرة ذات نسب عربي عريق، وهي لا توازن بجارية رومية عادية، ثمَّ إنّ طلب الشاعر يظلّ غير متحقّق، فماذا يفيده أن تُجلد جارية رومية لا ذنب لها ما دامت حبيبته ستظلّ رهينة الأقفاص والعبودية، وهي بعيدة عنه!؟ والمقابلة الثانية هي بين الماضي والحاضر، فالحاكم كافور عنّين خصيّ غير قادر على أن يفعل شيئاً تجاه الأعداء، ولذلك هو يُوهم بفعلته الآخرين بقدرته على أن يكون ندّاً للروم، ولو تأمل المرء ما قام به لعدّه هزأة وسخرية، لأنّ أيّ رجل عادي يستطيع القيام بما قام به كافور، وهو شراء جارية وضربها لتصرخ بما يأمرها به سيّدها، وفي هذا التناص مقابلة بين كافور حاكم اليوم والمعتصم الذي هبَّ لنجدة المرأة العربية في عمورية في الماضي، فدكَّ حصونها وأذلّ حكّامها.

إنّ بنية هذا المقطع تعلن وتضمر، تقول ولا تقول، فهي تبيّن

حالة من المفارقة بين حكّام اليوم وحكّام أمسٍ، بين بطولات الأجداد الفاتحين وخنوع الحكّام في عصرنا الراهن، ولذلك تمتدّ الدلالة أفقيّاً وعموديّاً.

– النّص الثاني عشر مقطع قصير لأمل دنقل من قصيدته "كلمات سبارتكوس الأخيرة":

مُعَلَّقٌ أنا على مشانقِ الصباحْ
وجبهتي – بالموتِ – محنيَّهْ
لأنَّني لم أَحْنِها.. حَيَّهْ! (27)

موضوع الأبيات الحريّة، وهي قيمة القيم، والحرية تحتاج إلى دماء زاكية ونفوس أبيّة، لتظلّ ترفرف في سماء الإنسان، ولذلك كان الموضوع الفرعي الأول هو الشهادة، فأعداء الحرية أباطرة الرومان لا يعرفون سوى القوّة والبطش والجبروت، فاختار سبارتاكوس طريق النضال والمجابهة، وقاد العبيد في ثورة عارمة ضدّ روما، وكانت النتيجة أن عُلّق على مشانق الصباح، ويلاحظ القارئ أنّ كلمة "مشانق" قد أُضيفت إلى ما ليس يناسبها، وهو الصباح، والمشانق للموت أو الليل أو ما شابه ذلك، فلما أضافها للصباح أكسبها صفة اللاّتحديد، فخرجت من حيّز النثرية إلى حيّز الشعرية بالانزياح واللاّتحديد، ولو أضافها الشاعر إلى كلمة "الموت" أو أيّ كلمة أخرى مرادفة، لكان المعنى عاديّاً ونثريّاً، وكان النّص مغلقاً على معناه التاريخي، ولكنّه بإضافته إلى ما ليس له أو نقيضه النثري

جعل معناه معلّقاً أو مؤجَّلاً، وهذا يعني أنّ العبارة غدت مفتوحة على موت الحياة، فسبارتاكوس يموت من أجل قضية كبرى وقيمة عظيمة هي الحرية.

إنّ بنية هذا المقطع تقوم على الصراع بين الذلّ والكرامة والعبودية والحرية، وهو صراع بين قوى الظلام وقوى النور، ولذلك كان موت الجسد سبيلاً إلى حياة الروح والإنسان.

هذه مقاطع مجتزأة من قصائد طويلة اخترناها من الشعر الرومانسي وشعر الحداثة، وهي نصوص تقدّم صورة وافية عن تطوّر الشعر العربي الحديث وتحوّلاته الفنية والجمالية والموضوعاتية، وهي نصوص تقوم على الثنائيات الضدية لدفع حركة الصراع بين عوالم الحق والخير والجمال وبين عوالم الباطل والشّرّ والقباحة، ويستند هذا الصراع على المقابلة بين الحاضر والماضي والموت والحياة والحبّ والكراهية والخصب والعقم، ويتجلّى ذلك من خلال البنية الكبرى التي ترفدها بُنَى صغرى تنجذب إليها وتتناغم معها لإبراز القيم النبيلة من خلال القيم الأدبية المعاصرة.

هكذا كانت القيم والفضائل تتجلّى بصورتها الثنائية الضدّيّة، سواء أكانت ظاهرة أم مضمرة، في الخطاب الشعري المعاصر، كما كانت دائماً في بنية النص الشعري، وهي قيم فرضتها الحياة والواقع والظروف، سواء أكانت ذاتية أم جمعية، فردية أم قومية، ولكنّ هذه القيم لا تتجلّى وتتفاعل وتفعل إلاَّ من خلال الصراع

الدرامي وشعرية النص. وهذا يعني أنّها قيم مستقاة من النص وحده، وهي غير تابعة لمرجعيات سياسية أو اجتماعية أو تربوية أو أخلاقية، فالشعر وإن كان مرتبطاً بزمنه وبيئته مرتبط أيضاً بالتحولات التي تطرأ على بنية القصيدة، فالقيم الماثلة في النص الشعري أدبية احتمالية، ولكنّها في الواقع نثرية متعارف عليها، ويحاول الشاعر أن يتجاوزها دائماً، وبخاصةٍ إذا كان رائياً.

* * *

الهوامش

(1) جمهورية أفلاطون، تر. ودراسة د.فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985،ص 544.

(2) انظر. بوبعيو، بو جمعة: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001،صص 125– 130.

(3) محمود، د. زكي نجيب: قيم من التراث، دار الشروق، بيروت– القاهرة، ط1، 1984، ص5.

(4) انظر. الموسى، د. خليل: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث (مرحلتا الإحياء والرومانسية)، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2001، ص ص 11–12 وصفحات أخرى

(5) انظر. المرجع نفسه، ص ص 104–115 و 154–166و 182–188.

(6) لسان العرب، مادة (قوم).

(7) سيزاري، بول: القيمة، تر د. عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط1، 1983،ص 138.

(8) عفيفي، محمد عبد الهادي: في أصول التربية، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970، ص 379.

(9) صليبا، د. جميل: المعجم الفلسفي: دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، 1982. 2/212–215.

(10) انظر فيما يتصل بالمنهج الموضوعاتي: حسن، د. عبد الكريم: الموضوعية البنيوية(دراسة في شعر السياب)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1983، وحسن، د. عبد الكريم: المنهج الموضوعي (نظرية وتطبيق)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1990، و غليسي، د. يوسف: الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، عالم الفكر، م32، ع1، يوليو– سبتمبر 2003.

(11) الشـابي، أبـو القاسـم: ديوانـه، دار العـودة، بيـروت، 1972، ص ص 308–309.

(12) المصدر نفسه، ص ص 379–380

(13) المصر نفسه، ص 150.

(14) انظر. الموسى،د. خليل: الحداثة في حركة الشعر المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991م، ص ص 37–40.

(15) أبـو شـبكة، إليـاس: أفـاعي الفـردوس. دار الحضـارة، بيـروت، ط3، 1962، ص ص 27–28.

(16) المصدر نفسه، ص 87.

(17) المصدر نفسه، ص ص 84–85

(18) المصدر نفسه، ص ص 85–86.

(19) المصدر نفسه، ص 93.

(20) المصدر نفسه، ص 95. تكررت هذه الشطرة خمس مرات.

(21) السياب، بدر شاكر: ديوانه، دار العودة، بيروت، 1971، ص 474.

(22) شـرح ديـوان جريـر للصّـاوي. دار الأنـدلس، بيـروت، د.ت،ص 595. ويستطيع الدارس أن يقف أولا عند هذه الدلالة التي سبقت دلالة جرير في بيت الأعشى الكبير:

لَـوْ أَسْـنَدَتْ مَيْتـاً إلـى نَحْرِهَـا

عـاشَ وَلَـمْ يُنْقَـلْ إلـى قـابرِ

ديوانــه، شــرح د.م محمــد حســين، مكتبــة الآداب بالجمــاميز، 1950 ص 139.

وقد ظلت هذه الدلالة متداولة بين أيدي الشعراء، فقال المتنبي بعد جرير:

فَـذُقْتُ مـاءَ حيـاةٍ مـن مُقَبِّلِهَـا

لَـوْ صَابَ تُرْبـاً لأَحْيَا سَالِفَ الأُمَمِ

شرح ديوان المتنبي– البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، 154/4.

(23) ديوان السياب، ص ص 642–643.

(24) حـاوي. خليـل: ديوانـه، دار العـودة، بيـروت، ط2، 1979م، ص ص 87–89.

(25) المصدر نفسه، ص ص 346–347.

(26) دنقـل. أمـل: الأعمـال الشـعرية الكاملـة، دار العـودة– بيـروت، ومكتبـة مدبولي– القاهرة،ط2، 1985،ص 188.

(27) المصدر نفسه، ص 110.

الفصل الثاني

الأبنية الفنية في تجربة
الحداثة الشعرية في سورية

-1-

إنَّ تجربة شعر الحداثة في سورية مرتبطة أشدّ الارتباط بتجارب شعر الحداثة في الوطن العربي بعامة، وفي بعض الأقطار العربية بخاصة، كتجارب شعر الحداثة في لبنان ومصر والعراق مروراً بالشعر المهجري الذي أرهص بقوة لهذه التجارب، ولا يجوز بأيّ حال من الأحوال دراسة هذه التجربة منفصلة عن تجارب الشعراء المعاصرين في هذه الأقطار، وبخاصةٍ أنَّ تجربة الحداثة في سورية متأثرة إلى حدّ بعيد بتلك التجارب من جهة، وقد جاءت بعدها بفترة زمنية قصيرة من جهة ثانية مع بعض الاستثناءات القليلة[1]، ولذلك لابدّ من استعراض أهمّ التحوّلات الشعرية التي طرأت على بنية القصيدة العربية منذ عصر النهضة إلى قيام حركة الحداثة الشعرية في أواخر الأربعينيّات من القرن المنصرم.

إنّ تحوّلات النّص الشعري تختصر تحوّلات الواقع العربي باتجاهاته المختلفة، فالخطاب الشعري في عصر الإحياء هو

ترجمة وتكثيف لإرادة أمّة كانت تبحث عن ذاتها وهويتها في زمن فقدت فيه ذاتها وهويتها، وكادت تفقد فيه لغتها أيضاً، وقد تسلّلت إلى بنيتها العاميات والعجميات والأساليب الغريبة، فأصيبت بالابتذال والركاكة والغثاثة، فقام الخطاب الشعري الإحيائيّ يبحث عن هذه الذات والهوية واللغة في كنوزه المغيّبة ليسترجعها، ولذلك لا يقتصر عصر الإحياء على الشعر، وإنّما هو حركة في القومية والدين والتقاليد وسوى ذلك.

فعلى الصعيد القومي كان القرن التاسع عشر عصر القوميات في أوروبة، ولكن العرب كانوا مصابين في قوميتهم في الداخل والخارج، فقد أصبحوا شعباً بلا هوية بعد أن أمضوا فترة طويلة في غياب عن الفاعلية، وكان ممّا يحزّ في نفس الإنسان العربي الذي اجتاز البحار إلى إحدى الأمريكيتين أن يُنعت بالتركي، ولذلك حاول بعض الشعراء العرب أن يستعيد أمجاد الأمة في الأزمنة الغابرة لتستعيد الأمة هويتها ومكانتها، وبخاصة في بلاد الشام التي كانت سلطة العثماني فيها مهيمنة هيمنة مباشرة، ومن هؤلاء الشعراء ((إبراهيم اليازجي – القروي....الخ)).

وعلى الصعيد الديني كان الاستعمار الغربي قد حلّ في شمالي إفريقية، فقويت شوكة النزعة الدينية هناك، وذهب المفكّرون والشعراء إلى أنَّ الخلاص الوحيد في الدين، وأنَّ الدولة العلية العثمانية هي حامية حمى الدين، ولابدّ من الاستعانة بها لإخراج المستعمرين من بلاد المسلمين حتى إنّ كثيرين من الشعراء العرب

غير المسلمين ممّن هاجروا إلى مصر اتسموا بهذه النزعة، ومنهم خليل مطران الذي فرَّ من بلاده نتيجة للاستبداد العثماني، ولكنّه أصبح عثمانياً في مصر، وقويت هذه النزعة في شعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وأحمد محرم وسواهم.

وعلى صعيد العادات والتقاليد كان التمسّك بها سمة مهيمنة على الاتجاهات المختلفة، وبخاصة عند جماعة الإحياء وبعض التنويريين الذين نادوا بالمحافظة عليها والابتعاد عن الأخذ من الحضارة الأوروبية بسلبياتها وإيجابيّاتها خوفاً على حياض الدين، في حين كان بعض المتنورين يدعو للانفتاح الكلّي على الغرب، ومن هؤلاء طه حسين في كتابه ((مستقبل الثقافة في مصر)).

كان التحوّل الأول في الانتقال من الضعف والركود إلى القوّة والحركة مع جماعة الإحياء، وبخاصة مع محمود سامي البارودي الذي عاش في عصر الضعف العربي وبدايات التململ، فطرحت إشكالية الذات والهوية، وفتح البارودي بوّابة الشعر على الماضي العربي العريق، فكانت العودة إلى الوراء والتمثّل بالنموذج القديم للسير بالشعر إلى الأمام بعد أن ظلّ حبيس الشكل المحنّط والمحتوى الهزيل، وهذا ما اشتركت به الأنتلجنسيا العربية، لتثبتَ أنَّ لها جذوراً عميقة وهوية مستقلة، وكانت عودة البارودي بالشعر إلى ماكان عليه في عصور القوة ضرورة ملحّة، لا تقليداً كما ادّعى بعض الدارسين[2]، ولكن لتعود للشعر عافيته وقدرته على الحركة بعد أن خلّصه مما علق به من

شوائب لغة وموضوعاتٍ وأساليبَ، ثمّ إن البارودي لم يقتصر على ذلك، وإنّما كان لشاعريته المتوهجة، وبخاصة في تجربته في المنفى، دور كبير في تجديد حركة الشعر العربي الحديث[3].

وكان التحوّل الشعري الثاني مع خليل مطران الذي فتح باب الشعر العربي على مصراعيه على الغرب، ولاسيّما الغرب الفرنسي، نتيجة للمثاقفة العميقة، فذهب أولاً إلى أنَّ الشعر معاصرة، وتعني المعاصرة عنده تجديد موضوعات الشعر ولغته وصوره وأساليبه، واشترط ثانياً في الشاعر الموهبة والصدق وضرورة التجربة، وأن تكون بنية القصيدة ثالثاً ذات شكل عضوي موحّد، وليس ذلك فحسب، وإنما استطاع الخليل بشعره الموضوعي ((السردي والدرامي))، ومن ذلك قصيدتاه الطويلتان ((الجنين الشهيد)) و((نيرون)) أن يؤسّس بقوّة لشعر الحداثة وللإيقاعات السردية والدرامية في بنيته، بل استطاع أن يخلق في بعض قصائده شخصيات درامية متكاملة، حاول كثيرون من شعراء لبنان والمهجر ومصر والعراق أن يجاروه في ذلك، فضلاً عن شعره الغنائي الذاتي الرومانسي، وفي شعر الخليل محطّات لا يستطيع الناقد إلاَّ أن يتوقف عندها في حركة الشعر العربي الحديث وتحوّلاته[4].

ولم يكن الخطاب الشعري الرومانسي التجديدي تقليداً للغرب، ولا هو انتصار للتغربيّين وبعض التنويريين على حركة الإحياء، وإنّما فرضت تحوّلاتُ الواقع هذا الخطاب، فقد جاءت الحرب العالمية الأولى بويلاتها على العرب الذين ليس لهم فيها ناقة ولا

جمل، وإنّما سيقوا إليها دونَ أن يشعلوا نارها، ولم يكن لهم دولة واحدة تملك من أمرها شيئاً، وقد قدموا الضحايا في سبيلها دون جدوى، ثمّ كانت الثورات العربية التي اشتعلت هنا وهناك، فقام في مصر سعد زغلول مطالباً الإنكليز والخديوي بحرية البلاد، وقاد ثورة عارمة لم تعرف البلاد مثيلاً لها من قبل، وقامت الثورات المتلاحقة في سورية بعد دخول المستعمر الفرنسي، وكذا شأن العراق وفلسطين.

كان التحوّل الشعري الثالث في الانتقال من بلاغة الشعر وتنميقه وبرج عاجيَّته إلى الاهتمام بالشارع والحياة والشعب والتجارب الكبيرة، وهذا ماكان في كثير من شعر المهجر وشعر جماعة أبولو، وتحوّل دور الشاعر من البليغ الفصيح إلى المعبّر عن المواجع والآلام، واقتربت موضوعات الشعر ولغته من الحياة العامة والإنسان العادي، وبرز الشعر الوجداني الخالص الذي سمّاه مندور ((الشعر المهموس))، فعاد الشعر إلى الغنائية الصافية، واقترب من الصلوات اقتراباً جعل الحدود بين القصيدة والصلاة رقيقة شفافة، وتهجّدت القصيدة بالعشق الصوفي والحنين الجارف، وطرد البطل النبيل الذي احتلّ بنيّة القصيدة العربية وموضوعاتها زمناً ليس قصيراً، ليحلّ محله الإنسان العادي بتجاربه وهمومه ومشكلاته، فسال الشعر سيلاناً هادئاً بسيطاً وشفافاً ممّا أفضى إلى كسر النمطية الإيقاعية التي ظلّت تتراوح منذ بدايات القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، فبرزت الأوزان الخفيفة والإيقاعات السريعة والتناوب الإيقاعي وترديداته، كما برزت الإيقاعات الغنائية السريعة الصافية، فأفاد

الشعراء من هندسة الموشح، وهيمنت الرباعيات والمزدوجات والنظام المقطعي هيمنة طاغية، وبخاصة عند جماعة المهجر الشمالي التي أثرت تأثيراً فاعلاً في ولادة شعر الحداثة، يقول أحد الدارسين: ((ومن الأهمية بمكان أن تعرف إلى أيّ مدّى استغلّ المهجريون الشكل المقطعي التقليدي الذي كان معروفاً في عصرهم، وطوّروه، وكيف أدّى ذلك إلى تعبيد الطريق أمام الشعر الحرّ في الأدب العربي الحديث. ويتعيّن علينا حينئذٍ أن ننعم النظر في أهمّ الدواوين التي أصدرها أفضل الشعراء المهجريين تمثيلاً لمدرسة المهجر الشمالي، الذين تركوا أثراً لا ينكر في الشعر العربي الحديث))[5].

ولابدَّ من أن نذكر هنا المساهمات الفردية الكبيرة التي جاءت على أيدي شعراء لبنان وسورية في النصف الأول من القرن العشرين قبل نهاية الأربعينيات، ففي لبنان الذي كان شعراؤه منفتحين على الغرب الفرنسي كان الشعر يتحوّل تحولات كبيرة وفعّالة، سواء على مستوى الوصول إلى الجمال المطلق في شعر بشارة الخوري وسعيد عقل وأمين نخلة أم على مستوى الغوص في التجربة الإنسانية إلى أبعد مدى في شعر أبي شبكة وصلاح لبكي ويوسف غصوب، وكان لصدور أول مجموعة شعرية لنزار قباني ((قالت لي السمراء)) 1944، في سورية وقع كبير في مجتمع كان ما يزال من المجتمعات المحافظة، فكان صوت نزار صرخة مدوية لكسر النمطية الأخلاقية من جهة، ولبداية التمرد الأنثوي من جهة ثانية، فأخذت المرأة في شعره تعبّر عن إحساساتها ورغباتها في مجتمع لا يبيح للأنثى أن تكون عاشقة. أمّا

التحوّل الذي أفضى إلى الحداثة الشعرية فهو الخروج الكبير من إيقاع الغناء والرتوب إلى إيقاع الدراما والانطلاق، وهذا ماكان في شعر التفعيلة الذي انتشر في أواخر الأربعينيّات في العراق، ثم انتقل إلى مصر ولبنان، لينتقل بعد ذلك إلى سورية في الستينيّات من القرن المنصرم.

بدأ الوعي بضرورة التغيير في سورية مع بدايات الوعي الأيديولوجي، فقد ظلت الطبقة الميهمنة قبل الاستقلال مهيمنة بعده، وكأن التضحيات الجسيمة التي قدّمها الشعب جاءت لخدمة مصالح هذه الطبقة، وظلّت العلاقات مع الغرب الاستعماري على أفضل ما كانت عليه، واستأثرت هذه الطبقة بالثروات والتعليم والصحة في حين ظلّ الريف والأحياء الشعبية في المدن مهملين، وظلّ الشعر الكلاسيكي في خدمة هذه الطبقة، أو هو لا يخرج على إرادتها، كما هي الحال في شعر محمد البزم وخليل مردم وشفيق جبري وخير الدين الزركلي وعمر أبو ريشة وسواهم، ولذلك وجدت الأحزاب السياسية المتنوعة التي تغلغلت في صفوف الطبقات الشعبية والمثقفة مناخاً ملائماً للتغيير، فبدأت ملامح التململ من الحياة العامة وشعرها، وعلينا أن نذكر هنا أسماء بعض الشعراء الذين أسهموا بحركة التغيير، ومنهم أورخان ميسر وعلي الناصر في حلب، ووصفي القرنفلي وعبد السلام عيون السود في حمص ونزار قباني في دمشق.

ولما بدأت تجربة الحداثة تشقّ طريقها بصعوبة في سورية إزاء

السدود المنيعة التي تواجهها من المجتمع القديم والسلطة كان قسم من المجتمع ينتظر هذا التغيير، فلما قام نزار بثورته الصاخبة وخرج على المألوف في تناول علاقة الذكورة بالأنوثة تفهّم هذا القسم وضع المرأة ممّا خفف من وطأة المواجهة وأرهص لتحوّلات أخرى في بنية هذا المجتمع المحافظ، ومع ذلك كان لابدّ من خروج الشاعر من مجتمعه الضاغط على مجتمع آخر أكثر انفتاحاً، فانتمى نزار صراحة إلى المدرسة الشعرية اللبنانية في ((قصتي مع الشعر))[6]، وكان أدونيس هو الآخر نتاجاً للحياة الثقافية في لبنان حيث كانت الفاعليات الشعرية في الخمسينيات من القرن المنصرم متوهجة، وبخاصة بعد إصدار مجلتي ((الآداب)) 1953، و((شعر)) 1957، فاتجه بعض الشعراء في سورية إلى هذه الفعاليات، ومنهم نذير العظمة ومحمد الماغوط، وهكذا بدأت تجربة الحداثة في سورية متأخرة بعض الشيء، عن مثيلاتها في لبنان والعراق ومصر، وإن كان بعض الشعراء السوريين هو الأبرز على الساحة الشعرية العربية، فقد برز من شعراء الشطرين نزار قباني، وبرز من شعراء التفعيلة أدونيس، وبرز من شعراء قصيدة النثر محمد الماغوط.

–2–

البناء من بني، وهو نقيض الهدم، وتقول: بنى البنَّاءُ البناءَ بَنْياً وبناءً وبِنىً وبُنْياناً وبنْيَة وبناية، وقد تكون البناية في الشرف، والبنية هي الهيئة التي بُني عليها، وفلان صحيح البنية أي

الفطرة[7]، والبنية عند الفلاسفة ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء(...)، وللبنية معنى خاصّ وهو إطلاقها على الكلّ المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى، ومتعلقة بها[8]. البناء إذاً ترتيب الأجزاء في كلّ مركّب أو هو مجموعة عناصر كيان ما في علاقات بعضها ببعض.

والبنية مصطلحاً هي تركيب المعنى العام للعمل الأدبي وما ينقله إلى المتلقي، وتتضمّن النسيج بسيطاً و مركباً، والجمع بين حقائق القضية ونقيضها في القياس المنطقي[9]، وهكذا يقترب مفهوم البنية من مفهوم وحدة القصيدة بحيث تكون أجزاؤها وصورها وإيقاعاتها متواشجة بعضها في بعض ضمن شكل عضوي، فالكلمة نسق في الجملة، والجملة نسق في البيت، والبيت نسق في المقطع، والمقطع نسق في القصيدة، ويكوّن مفهوم البنية العلاقات التي تنتظم مجموع الأجزاء بعضها ببعض في كلّ أدبي.

وقد قسّم علماء الألسنيات البنية إلى بنية سطحية ((Structure de surface)) وبنية عميقة ((Structure profonde)) فالأولى هي البنية المستخدمة المنطوقة أو المكتوبة، وهي الناتجة عن تطبيق بعض القواعد التحويلية على البنية العميقة، ولا يقتصر عدد البنى السطحية على واحدة أو اثنتين بل أكثر من ذلك، فأيّ زيادة على البنية العميقة ستؤدي إلى ظهور بنية سطحية جديدة، أي يمكن القول إنَّ البنية السطحية هي طاقة كامنة داخل كلّ عبارة لغوية

يمكن أن تمدّنا بعدد غير قليل من الجمل بعد إجراء بعض التغييرات على الجملة.

أما البنية العميقة فهي مصطلح من مصطلحات النحو التحويلي التوليدي الذي يرى أصحابه أن للغة مستويين أو بنيتين من التراكيب: البنية العميقة، والبنية السطحية. والبنية العميقة هي عناصر تكون في ذهن القارئ أو السامع أو المتكلم أو الكاتب، وهي ما يتبع البنية السطحية من أمور غير منطوقة إنّما هي عناصر يفهمها السامع أو القارئ أو يستنتجها من الجملة، فلو قلنا ((يُفتح الباب)) فالبنية العميقة هنا تتكونُ من شخص في الزمن الماضي قام بفتح الباب، هذه العناصر غير موجودة في نصّ الجملة ولكنّها في الذهن مفاهيم نحوية تشكّل البنية السطحية للجملة على أساسها[10].

وبما أنّ لكلّ شاعر صوته وثقافته وتجربته ورؤاه فإنّ الأبنية الفنية تختلف من قصيدة إلى أخرى عند الشاعر الواحد تبعاً للحالة التي تنتج هذه القصيدة أو تلك، فقد تكون الحالة فكرية معقدة، فتنتج القصيدة الطويلة التي تصل أحياناً إلى كتاب شبيه بالعمل الروائي، كما هي الحالة في ((مفرد بصيغة الجمع)) لأدونيس و((الملاجة)) لمحمد عمران، وتتجاوزها أحياناً قليلة إلى ما يُسمى برواية الأجيال، كما في ((الكتاب)) لأدونيس، وقد تكون الحالة شحنة قصيرة من العاطفة أو أيّ شيء آخر، فتنتج القصيدة الومضة، ولذلك فإننا نجد في المجموعة الشعرية الواحدة القصيدة

والمقطعة، والقصيدة الطويلة والومضة، والقصيدة الغنائية والقصيدة والدرامية، والقصيدة المغلقة والقصيدة المفتوحة، والقصيدة ذات البناء التراكمي والقصيدة ذات البناء العضوي التواشجي إلى غير ذلك، ومن هنا فإننا سنحاول في هذا البحث أن نتلمّس عدداً من هذه الأبنية من خلال قراءتنا لبعض القصائد القصيرة ولبعض القصائد الطويلة في تجربة شعر الحداثة في سورية.

–3–

ذهب عز الدين اسماعيل إلى مقابلة القصيدة القصيرة بالقصيدة الطويلة في الفصل الذي أقامه بعنوان ((معمارية الشعر المعاصر))[11]، وسار على نهجه علي الشرع مع اختلافات في التحليل في كتابه ((بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس))[12]، وثمة اتفاق بين هذين الدارسين وسواهما على أنّ القصيدة القصيرة تصوير لموقف عاطفي في اتجاه واحد، وهي قصيدة غنائية لبساطة بنيتها، ولكنَّ القصيدة القصيرة مصطلح لا وجود له في الشعرية العربية، فهناك قصيدة إذا بلغت أبياتاً سبعة وزادت عليها[13]، أو هي مقطّعة أو مقطوعة، ثمَّ علينا ألاَّ ننسى أن النقد العربي القديم اهتمّ اهتماماً واسعاً بوحدة البيت وصياغته صياغة فنية رفيعة مضموناً وشكلاً، وذهب معظم النقاد القدماء إلى اكتفاء البيت بذاته مضموناً، فعدوا التضمين أحد عيوب الشعر، بل حكموا على جودة شعر الشاعر من خلال بيت عين قاله، فقالوا عن فلان: إنَّه أشعر العرب

لأنه قائل هذا البيت، كما حكموا على الجنس الشعري من خلاله، فقالوا: هذا أمدح بيت، وهذا أهجى بيت، وهذا أغزل بيت، ونظروا إلى البيت على أنَّه نص كامل ومستقل[14]، وبما أنَّ عدداً كبيراً جداً من المقطعات التي أطلق عليها بعض النقاد المعاصرين مصطلح ((القصيدة القصيرة))، يتألف من بيت أو بيتين أو ثلاثة أبيات أو ستة أبيات، وهي شبيهة في صياغتها مضموناً وشكلاً بصياغة البيت من حيث اكتمالها فإنني أرى أن نطلق على هذا الجنس مصطلح ((الومضة الشعرية))، وهو مصطلح أقرب من المقطعة أو الرباعية أو المنمنمة أو القصيدة البرقية أو سوى ذلك، والومضة الشعرية لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف، يمرّ في المخيلة أو الذهن، ويصوغه الشاعر بألفاظ قليلة جداً ((الاقتصاد اللغوي))، ولكنها محمّلة بدلالات كثيرة، وتكون الصياغة مضغوطة إلى حدّ الانفجار، وقد اشتُهر بهذه الومضات الشاعر الفرنسي جاك بريفير[15]، الذي كان له دور فعّال في انتشارها في الشعر العربي المعاصر بعامة، وقصيدة النثر بخاصة. ومن هنا سأتوقف عند دراسة ((الومضة الشعرية)) في أعمال شاعرين، وهما نزار قباني، وأدونيس من خلال الشواهد الشعرية.

يهتمّ نزار قباني وأدونيس بالومضة الشعرية منذ بداياتهما، وهذا قريب جداً من جماليات البيت الشعري وصياغته صياغة رفيعة، ولذلك سنتوقف هنا عند بعض أشكال هذه الومضات في شعرهما:

1- الومضة ذات البنية المركَّزّة التعريفية:

يجد الدارس هذا النوع من الومضة غالباً في استهلالات لمجموعات نزار الشعرية، وهي ذات بنية مركّزة، لأنها بمنزلة العنوان من المجموعة، فهي تقول كلّ شيء عن المجموعة، أو هي تختصرها بعدد قليل من الأبيات، ثم هي تعريفية، لأنّها تقدّم صورة تعريفية عن المجموعة، فهو يقدّم صورة تعريفية مركّزة عن مجموعته الأولى ((قالت لي السمراء)) الصادرة في سنة 1944.

قلبـــي كمنفَضـــةِ الرمـــادِ.. أنـــا

إن تنبشـــــي مافيـــــه تحترقـــــي

شـــعري أنـــا قلبـــي.. ويظلمُنـــي

مـن لا يـرى قلبـي علـى الـورقِ[16].

إنَّ هذه الومضة دالة وصريحة وواضحة وذات بنية مغلقة، فهو يحدّد المدرسة الشعرية التي تنتمي إليها هذه المجموعة، وهي مدرسة الوجدان والعاطفة، فليس شعره شعر العقل الكلاسيكي الذي كان مهيمناً في سورية في تلك الفترة، وإنما هو الشعر الرومانسي الخالص الذي يتبع القلب وأهواءه، وفي هذه الومضة الشعرية خطاب نقدي موجّه إلى القارئ ليستعين به في قراءة هذه المجموعة.

واستهل نزار مجموعته ((الرسم بالكلمات)) الصادرة بعد ما يزيد على عشرين عاماً 1966 بهذه الومضة:

عشـرون عامـاً فـوقَ درب الـهـوى

ولا يـــــزالُ الـــــدربُ مجهـــــولا

فمـــــرّةً كنـــــتُ أنـــــا قـــــاتلاً

وأكثـــــــر المـــــــرّاتِ مقتـــــــولا

عشـرون عامـاً.. يـا كتـاب الـهـوى

ولـم أزل فـي الصـفحة الأولـى[17].

في هذه الومضة خبر مركّز عن حالة الشاعر والعاشق العنيد، فبالرغم من النكبات التي لازمته خلال عشرين عاماً من الهوى والعشق، فهو مصرّ على البقاء في هذه المعمعة، وفي هذا الخبر صورة تعريفية بحالة الشاعر، والأبيات الثلاثة مكثّفة خالية من التفاصيل، وهي مضغوطة وكأنّها بيت وحيد، فهو يحدّد المدّة التي أمضاها في العشق، ويحدّد صعوبة درب العشق ورهبة مسالكه، ويحدّد ما أصابه في هذه الدرب من ويلات، ليعود بعد ذلك إلى إصراره على المتابعة في هذه الدرب مع أنه لا يزال في الصفحة الأولى.

ومن هذا القبيل الومضة التعريفية المركّزة التي استهلّ بها نزار كتابه ((يوميات امرأة لا مبالية))1968، وهي خطاب موجه إلى الأنثى في هذا الشرق الذي ينظر إليها على أنّها دمية أو سبيّة أو ما شابه ذلك:

ثُوري!.. أحبُّكِ أن تَثوري..

ثُوري على شرق السبايا... والتكايا.. والبُخورِ
ثُوري على التاريخِ، وانتصري على الوهمِ الكبير.
لا ترهبي أحداً. فإنَّ الشَّمسَ مقبرةُ النُّسُورِ
ثُوري على شرقٍ يراكِ وليمةٍ فوقَ السَّريرِ..[18]

2- الومضة ذات البنية المركزة التقابلية:

هي صورة مقابل صورة ضدية أو حالة مقابل حالة مختلفة، أو ماهو قريبٌ من ذلك، وهذا كثيرٌ في مقاطع قصيدته ((هوامش على دفتر النكسة))، ومن ذلك هذا المقطع:

جلودنا ميتةُ الإحساسْ
أرواحُنا تشكو من الإفلاسْ
أيامُنا تدورُ بين النَّزَرِ
والشطرنجِ
والنعاسْ
هل ((نحنُ خيرُ أمة قد أُخْرِجَتْ للنَّاسْ))؟؟[19].

يوازن الشاعر بين حال العرب الراهن وماضيهم، بين ماهم عليه وما يجب أن يكونوا عليه، بين ما أراده الله لهم وما أرادوه لأنفسهم، وذلك من خلال تساؤل استنكاري عنيف يرجّ واقعنا من أساسه من خلال الآية القرآنية الكريمة: [كنتم خير أمّة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتَنْهون عن المنكر وتؤمنون بالله][20]،

فقابل الشاعر بين ماجاء في الآية الكريمة أو بين ما يجب أن يكونوا عليه من فاعلية وقوة، وبما هم عليه من ذلّة وانكسار وهزائم، ولذلك جاء التساؤل استنكاراً لحالة راهنة هي: أننا أصبحنا لا نحسّ، وأن أرواحنا أفلست، وأننا نمضي أيامنا في أعمال لا تفيدنا، ولذلك جاءت الصورة المقتبسة من الآية جواباً حاداً قاطعاً صادماً في السطر الأخير، إن السطر الأخير هو الأساس الذي بنى عليه الشاعر بنية هذه المقابلة الساخرة التي تشعّ بالألم والحزن، فهو لا يتشفى – كما يبدو من ظاهر النص – ولكنّه يتألم، وهذا شبيه بالكوميديا الدامعة أو الدعابة السوداء في السريالية.

3– ومضة البيت المفرد ذات البنية المغلقة:

اشتهر نزار قباني، وبخاصة في أعماله السياسية بأنَّه ذو رؤيا، وهو شاعر القصيدة، وشاعر البيت المفرد، ففي بنية الومضة القصيرة المغلقة بَتٌّ أو تعليل أو ما شابه ذلك، ومن هنا كانت قصيدته ((هوامش على دفتر النكسة)) مؤلفة من عدد من الومضات تتنافس كلّ منها مع الأخريات على أن تكون الأولى، وكأنَّها في سباق، وهذا يعيدنا إلى الأحكام النقدية عند القدماء، أجمل بيت في الغزل أو في المديح أو الهجاء أو ما شابه ذلك، ولنتوقف هنا عند بعض هذه الومضات:

بِالنّاي والمزمار.. لا يحدثُ انتصار[21].

إن هذه الومضة المغلقة تقوم على القطع، وهي استنكار لحالة سبقت حزيران وأفضت إلى نكسته، والشاعر يدين فيها الواقع العربي الذي يرقص فوق ضحاياه ويغيّب الحقائق عن عيون الشعب من خلال الصخب الإعلاني العظيم الذي يُغَطّي على الحقيقة.

وفي الومضات القصيرة المغلقة التي تشبه البيت المفرد في تركيبها تركيز على إيقاع الخاتمة على أساس أنّها الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي، ومن ذلك هذا المقطع:

يُوجِعُني أن أسمعَ الأنباءَ في الصباحْ
يُوجِعُني
أن أسمعَ النّبَاحْ[22].

فالفكرة أنّ ألم الشاعر ناجم من تزييف الحقائق ولذلك استعار لكلام مذيع نشرات الأنباء مصدراً هو النباح، فكلام المذيع يشبه نباح الكلاب، وهذه هي الفكرة الأساس، وما جاء قبلها تمهيد لها، كما هي الحالة مثلاً في الوقوف على الأطلال ووصف الحبيبة ليكون الأثر أقوى وأبلغ ومن ذلك الومضة التالية من ((هوامش على دفتر النكسة)):

السّرُّ في مأساتنا
صراخُنا أضخمُ من أصواتنا
وسيفنا
أطول من قاماتنا[23].

والومضة ذات البنية المغلقة، هي ومضة الفكرة المركزة أو المركزية أو البؤرة الأساسية التي يدور حولها ما يؤكد صحتها، ففي مجموعة نزار قباني ((هكذا أكتب تاريخ النساء))1981، مدخل رقم "1"، وفيه أبرز الشاعر في نهاية هذا المدخل عبارة ((إنني أكتبُ تاريخَ النساءْ))، بخطّ أكثر تركيزاً ووضوحاً، وهو يشكّل البؤرة الأساسية في المدخل وفي المجموعة ذاتها، والأبيات القليلة التي سبقت هذه العبارة بمنزلة التمهيد لها ليس أكثر من ذلك، أو هي ناجمة عنها:

إقرأيني.. كي تُحسِّي دائماً بالكبرياءْ
إقرأيني.. كلما فَتَّشْتِ في الصحراءِ عن قطرة ماءْ
إقرأيني.. كلما سدّوا على العشّاق أبوابَ الرجاءْ
أنا لا أكتبُ حزنَ امرأةٍ واحدةٍ
إنّني أكتُبُ تاريخَ النساءْ[24].

ومن ذلك مثلاً أن تكون الفكرة المركزية في مفتتح الومضة، ثم يأتي ما بعدها تعليلاً لها، كالومضة النزارية التي جاءت بعنوان ((استحالة)):

ليس هناكَ امرأةٌ
تُغْتَصَبُ اغْتِصابْ
هل ممكنٌ
أن يقرأ الإنسانُ في كتابْ

حين يكونُ مُغْلَقاً
أمَامَهُ الكتابْ؟[25].

وإذا انتقلنا إلى قصائد أدونيس في هذه الومضة فإننا نعثر عليها بكثرة في أعماله الأولى، ففي فكرة توحّد الشاعر المتصوف بالكون والعالم هذه الومضة التي تُفضي إلى فكرة معروفة عند المتصوفين العرب، كالحلاج والجنيد والسهروردي وابن عربي وسواهم، وهي بعنوان ((وحدة)):

وُحِّدَ بي الكونُ فأجفانُهُ
تلبسُ أجفاني؛
وُحِّدَ بي الكونُ بحرّيتي
فأَيّنا يبتَكِرُ الثاني[26].

وفي فكرة ثانية كثيراً ما ردّدها أدونيس وهي أنّ وظيفة الشاعر البحث عن المجهول، وهذا ما يقرؤُه المرء في ومضته ((مواعيد)):

لِلْهَيْكَلِ القاذِفِ أنشودتي
في أبدِ المسيرِ تمجيدي
كلُّ طريقي سَفَرٌ دائمٌ
وفي المجاهيلِ مواعيدي.[27].

ومن ذلك ومضة بعنوان ((صورة وصفية))، وهي صورة للشاعر المتصوّف أو النبي الباحث عن المجهول:

كان في مثل طَلْعَةِ الصبحِ
عيناهُ اكتشافٌ ووجهُهُ تسبيحُ

خلجت صُدْفَةً يداهُ فمرتْ
غيمة وامّحَتْ مع الغيم ريحُ[28].

ومن ومضات أدونيس التعليمية في هذا المجال المقطع العاشر من ((أوراق في الريح))، الذي يصف فيه ثمن الحقيقة:

لكي تقولَ الحقيقةْ
غيِّر خطاكَ، تهيّأ
لكي تصيرَ حريقَه [29]

ومن ذلك إشاراته إلى أن جيل المستقبل هشّ في المقطع الثامن عشر من ((أوراق في الريح)):

يُولد جيلٌ محتار
أعمقُ منه الفخّار [30]

ومن ذلك إشارته إلى عاقبة الصمت الطويل الذي يقتل صاحبه أو ما يقوله المثل العامي((مابعد الصبر سوى القبر)) المقطع السابع والثلاثين من ((أوراق في الريح))

شدَّ على لسانِهِ وكَمّا
فماتَ، بعدَ برهةٍ، أصَمّا. [31].

إنَّ الومضة الأدونيسية في هذه المرحلة تقوم أولاً وأخيراً على الفكرة، وأهم أفكاره حبّ التغيير والكشف عن المجاهيل، والاستشهاد في سبيل الحقيقة، وأمثال ذلك، وهي ومضات سريعة مشرقة متوهجة مكثّفة، ولكنَّها تعليمية مغلقة، فهي بنت الفكرة أكثر

مما هي بنت الإحساس، وهي بنت العمل الجادّ المضني أكثر مما هي بنت العفوية والإحساس.

ولنزار قباني ومضات شعرية تقوم على فكرة محدّدة، بل إنَّ الومضة مفصّلة تفصيلاً لتتناسب وجسد هذه الفكرة، ومن ذلك مثلاً ومضة بعنوان ((تَفْرّد)) وهي تذهب إلى أنَّ الشاعر الحقيقي لا آباء له، وهو لا يقلِّد، وإنّما هو يبدع دائماً، والفكرة مطروحة بقوة في التراث الشعري، وبخاصة في شعر المتنبي في العصر العباسي، وشعر البارودي في بدايات عصر النهضة:

ما تَتَلْمَذتُ على شِعْرِ المَعَرِّي،
ولم أقرأ تعاليمَ سليمانَ الحكيمِ
إنّني في الشِّعْرِ لا آباء لي.
فلقد ألقيتُ آبائي جميعاً في الجحيم
من هو الشاعرُ يا سيِّدتي؟...
إنْ مشى فوق الصراطِ المستقيمِ ؟؟ [32].

وينطلق نزار في ومضته ((كيف)) من فكرة طريفة، وهي أنَّ الشاعر هو الذي ينبغي أن يكونَ السلطان الحقيقي، وأنّ سلاطين الدول ليسوا سوى عبيد بين يديه، ولذلك تبودلت المواقع، فبدلاً من أن يقبّل الشاعر يدي السلطان، كما هي العادة، صار على السلاطين أن يقبّلوا يدي الشعر العظيم:

كيف، يا سادتي، يُغنِّي المغنّي

بعدما خيّطُوا له شفتيهِ؟
هل إذا مات شاعرٌ عربيٌّ
يجدُ اليومَ، من يُصَلِّي عليه؟
لا يبوسُ اليدين شِعري.. وأحرى
بالسلاطين.. أن يَبُوسُوا يديهِ..[33]

4- الومضة ذات البنية المفتوحة:

هي ومضة تنتهي نهاية مفتوحة على التأويل، أو هي مفتوحة على نصوص سابقة أو معاصرة((تناص))، فمن الأولى الومضة الأولى من ((أوراق في الريح)) لأدونيس، ولعلّها أهمّ ومضة في هذه المجموعة، ولذلك قدمها الشاعر على سواها، وهي كالمطلع من القصيدة، وهي ومضة مكثفة تلخّص ثمن الحياة:

لأنني أمشي
أدركني نعشي.[34].

تقوم هذه الومضة على بنية متجاوبة متلازمة، كالمبتدأ والخبر، والقرار والجواب، فالعبارة الأولى لا دلالة لها من دون الأخرى، والعبارة الثانية لا دلالة لها من دون الأولى، وتتكئ هذه الومضة على أساس فكري خالص، وقد استخدم أدونيس تقانة الصدمة أو المفاجأة، فحاول أن يرجّ المتلقي رجاً عنيفاً، فخرج به عن المألوف، ولو قال مثلاً: لأنني أمشي وصلتُ أو أكلتُ أو شربتُ أو رأيتُ بلاداً جميلة أو قابلت حبيبتي أو ما شابه ذلك لكان الكلام

عاديّاً ومحتملاً وبعيداً عن الشعر، ولكنه قال: لأنني أمشي أدركني نعشي، فأقام الصورة على الصورة، والذات المتكلمة تسير باتجاه ما، وهذا يعني أنَّها تتمتّع بالحركة والحياة، وهذا يشير ضمنيّاً إلى أن أناساً كثيرين لا يمشون، أو هم يحاولون مداراة الأوضاع وأن يسيروا باتجاه التيار، في حين أن رؤيا الشاعر تقود قدميه، وهو يسير باتجاه مختلف. وهذا يشير أيضاً إلى أنّ المتكلم مختلف، فهو يمشي ونعشه يسير وراءه إلى أن وصل إليه وأدركه، وكأنّ بين الشاعر ونعشه معاهدة أو علاقة حبّ، فالشاعر يبحث عن موته، ولكن موته ليس مجّانياً أو عبثياً، وإنّما هو موت في سبيل حياة أفضل، فهو لا يرغب أن يعيش بذلّ، وهذا يعني أنه مختلف، وينبغي ألاَّ نذهب إلى أن موت الشاعر نهاية، ولكنّه موت القيامة، قيامة فينيق أو تموز أو المسيح، وقد أدركه نعشه لأنه يمشي في حقول القوانين والعادات، والتقاليد القديمة، ويقتلعها من جذورها، ومن هنا يكون موت الشاعر إضاءة لدروب الآخرين.

ومن الومضات النزارية المفتوحة على التأويل نصّ بعنوان ((حديث يديها))، وهو خطاب من عاشق مجرّب خطير ((دون جوان)) إلى أنثى جميلة عنيدة ثرثارة تحاول إشغال عاشقها باللسان، ولكنّ الشاعر يرغب في حديث اليدين:

قليلاً من الصَّمْتِ..

يا جاهِلَهْ..

فأجملُ من كلِّ هذا الحديثْ

حديثُ يَدَيْكِ

على الطاولَهْ..[35].

ومن ذلك الومضة المركزة المفتوحة التي جاءت مطلعاً لقصيدة نزار ((أوراق إسبانية)):

إسبانيا..

جسرٌ من البكاءْ

يمتد بين الأرض والسّماءْ..[36].

وشبيه بذلك هذه الومضة ا لتي جاءت بعنوان ((حماقة)):

وما كنتُ أعلَم..

حينَ شَطَبْتُكِ من دفترِ الذكرياتِ

بأَنّي سَأَشْطُبُ نِصفَ حياتي..[37].

أما الومضة المفتوحة على نصوص أخرى فالمثال عليها المقطع التالي من قصيدة ((هوامش على دفتر النكسة))، وهو مفتوح بقوّة ووضوح على مقالة ((لكم لغتكم ولي لغتي)).[38] لجبران خليل جبران:

أَنْعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمهْ

والكتبَ القديمهْ

أنعي لكم

كلامَنا المثقوبَ كالأحذيةِ القديمة

ومفرداتِ العهرِ، والهجاء، والشَّتيمهْ
أنعي لكم
أنعي لكم
نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمه[39].

5- الومضة ذات البنية الحلزونية:

هي مجموعة دفقات أو موجات تنطلق من نقطة واحدة، حتى تكتمل دورة القصيدة، ويشبّه عز الدين اسماعيل هذه البنية بالسلك الحلزوني الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية إليه مجموعة من الحلقات المستقلة، ولكنها في الحقيقة مترابطة، يربط بينها الموقف الشعوري الأول[39]، وهي مجموعة من الدوائر التي تنتهي عند نهاية واحدة، ومن أمثلة هذه البنية ((مدخل 2)) لنزار:

فـــي البـــدءِ كـــان الشِّـــعْرُ
والنثـــرُ هـــو اســـتثناءْ
فـــي البـــدءِ كـــان البحـــرُ،
والبـــرّ هـــو اســـتثناءْ
فـــي البـــدءِ كـــانَ النهـــدُ،
والسَّـــفْحُ هـــو اســـتثناءْ
فـــي البـــدءِ كنـــتِ أنـــتِ..
ثـــمَّ كانـــتِ النِّســـاءْ..[41].

تتألف هذه الومضة من أربعة أبيات أو دورات تتكئ على الآية الأولى من إنجيل يوحنا: ((في البدء كان الكلمة والكلمة كان الله،

وكان الكلمة الله))[42]، ووجه الشبه التفضيل والتقديم، ويمهّد الشاعر في الوصول إلى فكرته شيئاً فشيئاً، وكأنه يصعد حلزونياً للوصول إلى تلك الفكرة، ولذلك كانت الأبيات الثلاثة الأولى تقوم على صياغة متشابهة تكرارية، وتكاد تكون واحدة، وذلك للوصول إلى الدورة الأخيرة الأهم، أو الفكرة التي يريد التعبير عنها، وهي الأساس الذي بنيت عليه الومضة وإن جاءت في نهايتها، فكلّ ما سبقها استثنائي وهامشي، ولا يراد لذاته، وإنما هو تمهيد للوصول إلى الدورة المدهشة المشرقة المختزلة المعبّرة التي اتكأت على الآية لتعظيم مكانة الحبيبة في هذه المشابهة.

والعلاقة بين هذه الدورات أو الأبيات ذات شقين، فالعلاقة تشابهية في الدورات الثلاث الأولى وهو الشقّ الأول، أو هي علاقة تكرارية، فالبيت الثاني يكرّر البيت الأول، ويكرّر البيت الثالث البيت الثاني، وليس ذلك فحسب، وإنّما جاء التكرار أيضاً في الصياغة، فالأبيات الثلاثة ذات نمط واحد تقابلي (الشعر – البحر – النهد) (النثر – البّر – السفح)، ومع أنَّ البيت الأخير (الرابع) بدأ بداية الأبيات الثلاثة الأولى، لكنّه خرج عليها ضمن فضاء أوسع تناصيّاً مع الآية الكريمة من جهة، ومع أبيات الغزل العذري التي تذهب إلى وحدانية الحبيبة وتفضيلها على جنس النساء من جهة ثانية، ومن ذلك مثلاً هذان البيتان لجميل:

هـــي البـــدرُ حُسْـــناً والنِّسَـــاءُ كواكـــبٌ

وشَـــــتَّانَ مـــــابين الكواكـــــبِ والبـــــدرِ

لقـد فُضّـلتْ حُسْـناً علـى النَّـاسِ مثلمـا

علـى ألـفِ شَـهْرٍ فُضّلتْ ليلـة القَدْرِ[43]

وكانت المقابلة هنا من جنس واحد، وهو جنس النساء، وحبيبة الشاعر تنتمي إلى هذا الجنس، في حين أنّ النمط في الأبيات الثلاثة مختلف، إذ كانت المقابلة تضادية بين الشعر والنثر والبحر والبّرِ والنهد والسفح.

وإذا كانت العلاقة بين الأبيات الأولى نحوية، فالشعر هو الأول وهو الأهمّ من النثر، والبحر هو الأول وهو الأهمّ من البّر، والنهد هو الأول وهو الأهم من السفح، فإنَّ العلاقة بين القسم الأول والقسم الثاني مضمونية، فهذه الحبيبة هي التي جاءت أولاً، وهي الأهمّ أيضاً من نساء الأرض قاطبة.

هكذا يتبيّن لنا أنّ قصيدة الومضة ليست واحدة عند الشاعرين لا بل هي ليست واحدة عند الشاعر الواحد، ولذلك يتعذّر أن تُحصر في تعريف محدّد لا تتجاوزه، لأن الإبداع حالة من الحرية والفيض اللذين لا يُحَدَّان، وهي أشكال مختلفة، فمنها ماهو تعريفي، أو هي ذات بنية تقابلية، ومنها ما يكون ذا بؤرة مركزية تتشظّى في اتجاهات مختلفة، فتكون الأبيات الأولى تمهيداً إذا كانت البؤرة في الخاتمة، وتكون الأبيات الأخيرة تعليلاً إذا كان موقع البؤرة في المطلع، ومنها أيضاً ماهو ذو بنية مغلقة على محتواها وشكلها، ومنها ماهو ذو بنية مفتوحة على التأويل والنصوص، ومنها ما يتخذ الشكل الحلزوني لتكون البؤرة في

الخاتمة، ولكن القاسم المشترك بين هذه وتلك أن الومضة الشعرية بنية مركّزة ومكثّفة ومضغوطة إلى حدّ الانفجار، وهي تخلو من الحشو خلواً تاماً، لأن بنيتها لا تتحمّله، ولذلك كانت الومضة ذات اقتصاد لغوي نادر ودلالات مختلفة ومؤجلة.

-4-

يحلم الشاعر العربي منذ القديم بكتابة القصيدة الطويلة، ولذلك ارتبطت فحولة الشاعر في جزء كبير منها بالطول، وقد ميّز النقاد العرب القدماء بين القصيدة والمقطّعة، كما ميزوا بين أوزان الشعر، واتفقوا على تسمية الرجز بـ((حمار الشعراء)) لسهولة النظم عليه، ولم يقفوا عند الطول الأفقي السطحي، وإنما اقترن الطول بالجودة أيضاً، وأهمّ معايير الجودة عندهم أن تكون القصيدة محكّكة، وأن تناسب ((منهج القصيدة))، كالقصيدة المركبة عند حازم القرطاجي، وألا تبتعد عن ((عمود الشعر))، ولذلك احتفلوا بالمعلقات والمطوّلات والمحبّرات، وفصّلوا في مفهوم الطول تفصيلاً، وكذا شأن الغربيين الذين كان لطول القصيدة عندهم مكانة مميّزة، وبخاصة في كتاب ((فنّ الشعر)) لأرسطو، لأنّ مفهوم القصيدة عنده موضوعي (تراجيديا - ملحمة)، ثم انتقل هذا الأمر إلى الرومانسية عند كولردج والحداثة عند إليوت، فارتبط مفهوم طول القصيدة ببنيتها الدرامية.[44].

أخذت بنية القصيدة العربية تتجه نحو الطول في أواخر القرن التاسع عشر، واستمرت في ذلك إلى بدايات الحداثة في النصف الأول من القرن العشرين، ولم يكن الطول متشابهاً، وإنما كان ذا

أشكال مختلفة، فقد كان الطول أفقيّاً، كما هي الحال في القصيدة ذات الموضوع التاريخي، ومن أمثلة ذلك قصيدة ((كبار الحوادث في وادي النيل)) لشوقي، إذ سرد تاريخ مصر من الفراعنة إلى زمن نظم القصيدة سنة 1894، وكان الطول ناجماً أحياناً عن البنية الدرامية، كما هي الحال في قصيدة ((الجنين الشهيد)) لمطران، وهي ذات بنية درامية مفتوحة، أو كما هي الحال في قصيدة ((نيرون)) لمطران، وهي ذات بنية درامية مغلقة، وكان لبعض شعراء المهجر نصيب في هذا المجال، ومن ذلك قصيدة ((المواكب)) لجبران، والبنية الفنية فيها مركبة من صوتين: صوت الشيخ الذي يمثل التقاليد والواقع والقوانين، وصوت الفتى الذي يمثّل الحلم والجديد والمثال، وثمّة صراع بين الروح والجسد في مطولة ((أوراق في الريح)) لفوزي المعلوف التي تمثل القصيدة الكتاب، وكذا شأن مطولة ((عبقر)) لشفيق المعلوف، ومن ذلك قصيدة ((الطلاسم)) لأبي ماضي التي تقوم على التأمل في الحياة والوجود الإنسانيين، وهكذا سارت القصيدة الطويلة قبل حركة الحداثة من البنية السطحية ذات الصوت المفرد إلى البنية المركبّة ذات الأصوات المتعددة.

انتشرت بنية القصيدة الطويلة في شعر الحداثة انتشار النار في الهشيم، فمن ((حفار القبور))، و((المومس العمياء))، للسياب إلى ((السندباد في رحلته الثامنة)) و((لعازر1962))، و((شجرة الدرّ)) لحاوي إلى ((عذاب الحلاج)) للبياتي و((أغاني مهيار الدمشقي))، و((تحولات الصقر)) لأدونيس...الخ.

عرف الشعر العربي في سورية القصيدة الطويلة بأشكال مختلفة، ومنها القصيدة الطويلة نسبيّاً، ومنها ((تحولات الصقر)) و((مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف)) و((هذا هو اسمي))، و((اسماعيل)) لأدونيس، و((مراثي بني هلال)) و((بغداد)) و((أنا الذي رأيت)) لمحمد عمران، و((سقوط قطري بن الفجاءة))، لعلي الجندي، و((مكاشفات)) لفايز خضور، وسواهم.

وقد عرف الشعر في سورية القصيدة الطويلة التي تصدر في كتاب مستقلّ، ومنها((أغاني مهيار الدمشقي))، و((مفرد بصيغة الجمع)) لأدونيس، و((طرفة في مدار السرطان))، لعلي الجندي، و((الدخول في شعب بوّان)) و((الملاجة)) لمحمد عمران، و((آداد)) لفايز خضور، ولكننا سنتوقف هنا عند القصيدة الطويلة في بعض شعر نزار قباني وأدونيس.

القصيدة الكتاب من شعر نزار هي ((يوميات امرأة لا مبالية)) 1968، وهي قصيدة متكاملة، ينطلق فيها الشاعر من فكرة تنظيم الكل، أو الوحدة التي تضمّ التنوّع كما يقول عز الدين اسماعيل[45]، وهي ما جاء في الاستهلال الذي ذيّل بكلمة ((نزار قباني))، وفيه دعوة الأنثى الشرقية إلى أن تثور على وضعها وتاريخها في هذا الشرق الذي لا يرى فيها سوى وليمة فوق السرير[46]، وهو يحرّضها على الثورة، ويصفق لها ويستحسن غضبها وتمردها، بل هو يطرب لثورة المظلوم على ظالمه والعبد على سيّده.

تتألف بنية هذه القصيدة من قسمين غير متساويين: الأول بعنوان ((رسالة إلى رجل ما))، وفيه خمسة مقاطع، وهو خطاب موجّه من امرأة مجهولة إلى الرجل الشرقي، وفيه تعرية لواقع الأنثى في هذا الشرق:

لا تنتقدْني سيّدي
إن كانَ خطّي سيئاً..
فإنَّني أكتبُ والسّيافُ خلفَ بابي
وخارجَ الحجرةِ صوتُ الريحِ والكلابِ..
يا سيّدي!
عنترةُ العبسيُّ خلفَ بابي
يذبُحُني..
إذا رأى خطابي..
يقطعُ رأسي..
لو رأى الشفّافَ من ثيابي..
يقطعُ رأسي..
لو أنا عبَّرت عن عذابي..
فشرقُكُمْ يا سيِّدي العزيزْ
يحاصرُ المرأةَ بالحرابِ..
وشرقكمْ، يا سيّدي العزيزْ
يبايعُ الرجال أنبياءً

ويطمُر النساءَ في الترابِ.. [47].

أما القسم الثاني ((اليوميات)) ففيه ستة وثلاثون مقطعاً، وفيه عرض وافٍ لواقع الأنثى من خلال هذه اليوميات التي تكتبها امرأة مجهولة على دفتر، تبدأ في المقطع الأول بعزمها على كتابة هذه اليوميات، ثم تبيّن أن الأنثى تأتي إلى الحياة في هذا الشرق ومصيرها معها، فهي محكوم عليها سلفاً، وكأنها أوديب الذي حكمت عليه الأقدار قبل ولادته:

أنا أنثى..
أنا أنثى
نهار أتيتُ للدنيا
وجدتُ قرارَ إعدامي
ولم أرَ باب محكمتي
ولم أرَ وجهَ حكّامي [48]

ثم يتناول في مقاطع أخرى موضوعات وتفاصيل من شأن الأنثى، كإحساساتها وخلوّها إلى جسدها ودليل أنوثتها وسلطة الأب، وحلم الأنثى بأن يكون الحبّ طبيعيّاً في حياتها، ويقدّم في عدد من المقاطع صوراً عن الأب المستبد الذي يتغاضى عن أفعال ولده الذكر، ويسجن أحلام ابنته الأنثى، ويقيم الشاعر على لسان هذه المرأة موازنات بين حياتها وحياة القطّ أو أشجار الحديقة، ليبيّن أنّ الرجل الشرقي يضع الأنثى في قمقم أو سجن، ولذلك هي تحلم دائماً

بفارس أحلامها الذي يأتي أولاً لينقذها من هذا الواقع:

متى يأتي تُرى بَطَلي؟
لقد خبَّأتُ في صدري
لهُ، زوجاً من الحَجَلِ
وقد خبَّأتُ في ثغري
لهُ، كوزاً من العَسلِ..
متى يأتي على فَرَسٍ
لهُ، مجدولةِ الخُصَلِ
ليخطفَني..
ليكسرَ بابَ مُعْتَقَلي
فمنذ طفولتي وأنا..
أمدُّ على شبابيكي..
حبالَ الشوقِ والأملِ..
وأجدلُ شعريَ الذهبيَّ كي يصعَدْ..
على خُصُلاتهِ.. بطلي..[49]

وليست هذه المعاناة مقتصرة على المرأة التي تتكلّم، وإنما هي معاناة كل أنثى في هذا الشرق الشبيه بسجن، فهي معاناة أختها الكبرى التي مرّ عليها قطار الزواج ولم يحفل بها، وهي معاناة بنات مدينتها، فالشرق لا يهتمّ إلا بالقشور، ولا ينظر إلى المرأة إلا كما ينظر إلى سلعة، ولذلك هي دوّنت هذه اليوميات على دفتر

أزرق. إنَّ هذه القصيدة الكتاب تعالج موضوعاً واحداً، وهو تراجيديا الأنثى في الشرق، وذلك من خلال يوميات تكتبها امرأة مجهولة على دفتر أزرق، وتخشى أن يقع هذا الدفتر بين يدي السيّاف أو الرجل الشرقي، وفي هذه اليوميات حشد كبير من الأشياء والتفاصيل والموازنات التي تقيمها هذه الأنثى، فالقصيدة الطويلة بنية تتسع لكلّ شيء على نقيض الومضة التي ينبغي أن تكون قصيرة ومكثّفة، ((فالقصيدة الطويلة حشدٌ كبيرٌ من تلك الأشياء (الجاهزة) التي تعيش في واقع الشاعر النفسي و تتجمّع وتتضام ويؤلف بينهما ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملاً شعرياً ضخماً. فأنت تجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز، كما تجد الحقيقة العلمية، إلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامي أو الواقعة، وبعبارة أخرى تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة، أو لنقل تجد فيها آفاقاً فسيحة متعددة من الحياة. وهذا كلّه ينتقل من صورته الأصلية أو من ماضيه ليحتلّ صورة جديدة ويستقرّ في حاضر جديد، وكأنه قد خُلق خلقاً آخر))[50].

ونظرة إلى عنوان القصيدة ((يوميات امرأة لا مبالية)) تشير إلى طبيعة القصيدة، فاليوميات والمذكرات تسجيل واقعي لأحداث تمرّ بالإنسان، فيقوم بتدوينها على دفتر، وهذا يشير إلى أن اليوميات مستعارة هنا من النثر والسرد، وعلامات السرد كثيرة في هذه القصيدة بدءاً من عزم هذه المرأة على كتابة اليوميات إلى سرد

حكاية هذه الأنثى ومثيلاتها مع الأب الشرقي أو السجّان والسيّاف، إلى حكاية الشقيقة الكبرى العانس إلى غير ذلك مما جاء في هذه اليوميات.

ولا يعني تعدد الموضوعات التي تناولتها الساردة في يومياتها أنَّ هذا العمل مقسّم إلى أقسام أو موضوعات مختلفة، ولكنَّه عمل موحَّد في أجزائه وعناصره وهدفه، فهو لا يقدّم سوى صورة عن هذه الأنثى في هذا الشرق، وليس هذا التنوع سوى روافد لتدعم حركة النهر الكبير وتوحّده، ((والشعر في القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الآخر. ولا تتجمّع هذه الآفاق الفسيحة الكثيرة في القصيدة الطويلة بصورة اعتباطيّة، وإلاَّ أصبحت أمشاجاً لا لون لها ولا طعم، ولأصبحت القصيدة شيئاً آخر ليست بالطويلة ولا بالغنائية))[51].

ونقف أخيراً وقفة قصيرة عند عمل أدونيسيّ طويل لم يعرف تاريخ الشعر العربي عملاً مثيلاً له بهذا الحجم والتكامل والتركيب، وهو ((الكتاب)) المؤلف من ثلاثة أجزاء ضخمة من القطع الكبير، فالجزء الأول من 380 صفحة، والجزء الثاني من 706 صفحات، والجزء الثالث من 378 صفحة، والصفحة مقسّمة غالباً إلى ثلاثة فضاءات:

- نسق الراوي، وهو على يمين الصفحة.
- نسق الشاعر، وهو يتوسّط الصفحة، وهو نسق المتنبي – أدونيس، أو الذات الشاعرة، وهو كائن ضمن صندوق أو مستطيل، ويتجلَّى اهتمام الشاعر به أكثر من سواه..

– نسق المعلّق أو الشارح، وهو على يسار الصفحة.

كانت افتتاحية ((الكتاب)) (الجزء الأول) بشطر بيت للمتنبي في صفحة مستقلة، وهو: ومنزلٍ ليس لنا بمنزلِ[52].

الواو واو ربَّ تفيد التكثير، وهذا يعني أنَّه لا يقيم في مكان محدّد، فهو دائم السفر والترحال لعلّة فيه أو لعلّة في المكان، ويلخّص هذا الشطر تجربة البشرية كافة، فليست هذه الدنيا سوى منزل مستأجر لفترة وجيزة أو فندق نُقيم فيه بعض الوقت لننتقل إلى سواه، فنبدّل مكاناً بمكان ووطناً بآخر، وهذه التجربة إنسانية مصيرية تشير إلى الرحلة الكبرى بين الحياة والموت، كما هي الحال منذ قديم الأزمنة عند جلجامش أو أوديسيوس أو سواهما.

أما على صعيد الشعراء فهم في سفر دائم بين الكلمات والرؤى، والمتنبي صاحب الشطر شبيه بجلجامش في بحثه عن طموحه، وإن اختلف طموحا الشاعرين بين الممكن والمتعذر، ولكنه ما أقام في مكان محدّد طويلاً، فقد كان كثير الترحال في المكان والثقافة، وقد يتّخذ المكان صفات دلالية أخرى، ليدلّ على الطموح، فالمتنبي متجدّد الطموحات، وكلما حقق واحداً التفت إلى سواه، ولكنّه في تراجيديته شبيه بسيزيف الذي خذلته الأيام، ولذلك يكون المنزل دليلاً على الطموح، وقد يكون أيضاً دليلاً على المكان، وهكذا أيضاً أدونيس في رحلته المتواصلة في المكان قصابين – اللاذقية – دمشق – بيروت – باريس – لندن، ورحلته الأخرى من طموح

إلى آخر.

في "الكتاب" ثلاثة أنساق: الأول للراوي، وهو ذاكرة المتنبي التي تشير إلى أحداث تاريخية، كيوم السقيفة، والإشارة إلى المرتدين الذين أحرقوا وسبيت نساؤهم، والإشارة إلى الفجاءة عبداليل، وهو أحد المرتدّين الذي أحْرق حيَّاً إلى أن غدا فحماً[53].

لا يدع الراوي خبراً من أخبار القتل والظلم والطغيان التي تعرّض لها هذا الطرف أو ذاك دون أن يذكره، حتى أصبح نسق الراوي نسقاً للقتل والهتك، وهذا التاريخ يشكِّل ثقافة أدونيس، ليصل بعد ذلك إلى أحداث وشخصيات في الإسلام كمعاوية وعليّ، ثم يعرج على سيرة المتنبي بعد خروجه إلى بادية السماوة.

أما النسق الوسطي فثمة تناصات مع أبيات وشخصيات من العصر الجاهلي والإسلامي، كطرفة والمهلهل التغلبي وأبي محجن الثقفي وسواهم إلى أن يصل إلى يزيد بن معاوية سنة 63هـ الذي قطع رأس الحسين(ر) في عصره، فقال:

لا أرى غير رأس يُرَجَّلُ في عارهِ
غيرَ رأسٍ تدحرجَ عن كتفيهِ.
الرؤوسُ كُراتٌ
في مدار العروش وساحاتِها،
اللاَّعبونْ
تتمسْرحُ أهواؤُهُمْ فَوْقَ نطْعِ،

واتّعظْ،

أيُّها الشاهدْ، الأليفُ الصحراء هذا

الجنونْ.[54].

وتتناصص كثير من مقاطع النسق الوسطي مع بعض أبيات المتنبي، ونقدّم مثالاً على ذلك هذا المقطع:

الرحيلُ مقامي، وأرضَي هذي

الرّحالْ

والشمالُ الجنوبُ لرِجْلي، والجنوبُ

الشِّمالْ، –

أتخيّل أنّي

وردةٌ للتحيّر جاءتْ

من جذورِ بعيدَهْ

كي تُوشْوِشَ أيامَها:

شهواتي حقولي

والتمرّدُ ورْدُ القصيدهْ[55].

وهو يتناصص مع أبيات من قصيدة لامية في مديح بدر بن عمار، فقال يصف ترحله الدائم وألفته له:

أَلِفْتُ تَرَحَّلي وَجَعَلْتُ أرضي

قُتُودِي والْغَرْيرِيَّ الجُلاَلاَ

فماحاولتُ في أرضٍ مقاماً

ولا أزمعـــتُ عـــن أرضٍ زَوَالاً

علـى قَلَـقٍ كـأنَّ الـريحَ تحتـي

أَوَجِّهُهَـا جنوبـاً أو شَـمَالاً[56].

ينتهي الجزء الأول المؤرخ في آذار 1995، باريس، ليبدأ بعد ذلك الجزء الثاني من الكتاب ببداية صلة المتنبي بسيف الدولة، وتتدرّج فيه الأحداث، ويتحدّث فيه عن المدن د و ك و ج فيقول:

أينما اتجهت في المدينة كاف، ترى كتباً مصلوبة

وترى دماً ينزف من الثقوب التي أحدثتها المسامير في جسد الكتاب

وأحياناً، لا تقدر أن تميز بين شكل الكتاب، وشكل الجسد [57]

ويلاحظ على هذا الجزء اهتمامه بأقسام بعنوان ((الذكرى))، وفيها أحاديث عن المدينة ذال والمدينة غين وسواهما، وهناك أوراق لسيف الدولة وأوراق لخولة، وينتهي الجزء الثاني بين عامي 1995 – 1997 وبين باريس وبرينستون، ليبدأ بعد ذلك الجزء الثالث من الكتاب، وفيه هوامش من يوميات المتنبي، وكتاب السواد ورماد المتنبي، وينتهي الجزء الثالث من الكتاب بهذا المقطع:

ألرَّمادُ – ولكنَّني

لا أُدَوِّنُ، بل أفتحُ الجرحَ في غيهبِ الدَّلالَهْ

لا أدَوِّنُ، بل أَتَعلَّم أن أشربَ الكونَ حتَّى الثمالَهْ

ألرَّمادُ – ولكن

أشعر الآنَ أنّي في حاجةٍ كي أغنّي
جسدي وردةٌ وفِكْرِي عِطْرٌ

((باريس – برلين 2001)) (58).

إنَّ هذا العمل الشعري الضخم غير مسبوق في لغة العرب جراءة وحجماً وفكرة وتركيباً، فالشاعر ((يمارس فيه كلّ أشكال التجريب ليشكل هيرمونيطيقا شعرية، ينفتح فيها الكلام بوصفها انبناءات افتراضِيّة تعمل ضد اليقين، وضد البعد الوحيد للحقيقة، ولكنها تكشف الأبعاد الضامرة، وكل ألوان الدلالات المنحجبة))[59]، وهو يتمرد على النظام المعرفي السائد أو السلطة السماوية المطلقة، أو سلطة البشر وهم يدّعون التكلم باسم السماء على أساس أنهم الأوفر حظّاً في النفاذ إلى الحقيقة، فنجحوا في الوصول إلى السلطة تبعاً لذلك، وفرضوا سلطتهم وهذه الحقيقة على الآخرين.[60].

أما الحجم فهو يشير إلى عمل شعري متكامل وطويل، وهو شبيه إلى حدّ بعيد بروايات الأجيال، وفيه شيء غير قليل من سيرة المتنبي التي تنفتح ضمنياً على سيرة أدونيس، فقد اهتمّ الشاعر بالمكان اهتماماً غير مسبوق، فهو الأرض العربية، وحدّد زمنية ((أمس – الآن))، فهو مكان لا يعرف في الماضي تاريخاً سوى القتل والذبح والظلم والطغيان، هو مسلخ ومقبرة معاً، والعنوان الفرعي ((أمس المكان الآن))، قراءة أدونيسية مفتوحة على التأويل، فإذا اقتصر الحديث والوصف على أمس المكان أو

المكان في زمن المتنبي وذاكرته، وهو مكان الذبح، فإن العنوان الفرعي بإضافته عبارة ((الآن)) يشير إلى أنّ ماضي المكان وحاضره متشابهان ومتطابقان أو هما واحد، فالماضي حاضر في الراهن ومستمرّ فيه، والحاضر مرتبط بماضيه أشدّ الارتباط، ولذلك لا يحاكم أدونيس في ((الكتاب)) الماضي العربي بقدر ما يحاكم أيضاً حاضر العرب، وكأنَّه قد غسل يديه من أيّ قيامة لهذه الأمة التي لا تعرف في تاريخها الطويل أيّ نوع من أنواع الرحمة والعدل، أو كما يقول أحد دارسي الجزء الأول من الكتاب: ((هذا النّص التراجيكوميدي، كما يحلو لي أن أسمّيه، سيتخذ من فعل القتل – الذبح – الشنق – القطع – الحزّ – الإعدام... أساساً واقعيّاً له في حيثيّات لغته وتخييلاته، أي أننا سنكون على موعد مع حفلة شعرية متخمة بالدم والقتل واشتقاقاته واستعاراته وامتداداته البلاغية والسيكولوجية، حفلة لا تبدأ ولا تنتهي، كونها في الأصل غير معروفة الجذور والخاتمة، فهي قائمة في هذا المناخ الكوني، ابتداءً بهابيل ومروراً بعلي والحلاج والحسين ومستمرة إلى هذا اليوم، ضمن الكيان العربي والإسلامي خصوصاً والأوروبي العالمي عموماً))[61]، ولذلك فإنني لا أرى في هذا الكتاب سوى الوجه الآخر لكتاب ((الثابت والمتحوّل))، بل إنَّه أظهر الجوانب السلبية هنا أكثر مما هي عليه هناك، لاختلاف جنسي الكتابة ((كتابة أكاديمية – كتابة شعرية))، وهنا تكمن خطورة الطرح الأدونيسي الجديد.

لاشكّ أيضاً أنَّ هذا العمل جديد بجراءته،فهو ((يرجّ مفهوم

الشعر العربي كما يرجّ مفهوم الحياة العربية وثقافتها ومتخيلها عن ذاتها وعن آخرها))[62]، ولكن المشكلة في النقد المدائحي الذي يسيء إلى العمل الجيّد أكثر مما يحسن إليه، فمن المعروف عن الناقد كمال أبو ديب أنَّه قارئ نصوص جيّد، ولكنّ مشكلته مع نصّ أدونيس أنه يقترب منه كثيراً إلى حدّ أنَّه لا يعود يراه، أو هو ينبهر به انبهاراً غريباً، فلا يتمالك نفسه، ويبدأ بسيل من الأماديح التي تنفر القارئ من متابعة قراءة ما كتب وما يكتب، أو إن القارئ يفقد ثقته شيئاً فشيئاً بكلّ ما قاله ويقوله، والحقيقة أن هذا الناقد تحوّل في دراسته الجيدة الطويلة من قارئ داخل نصّي (بنيوي) إلى قارئ خارج نصّي، فإذا هو يكيل الأماديح دون حساب.[63].

لاشك في أنّ فكرة واحدة مركبة تنتظم ((الكتاب)) بأجزائه الثلاثة، ولكنّ لغة العمل وأحداثه تراكمية توالدية مسلسلة، وأنّ الأصوات متعدّدة في هذا العمل، ولكنها تفضي إلى فكرة واحدة، وهي فساد المكان وفساد التاريخ، وهو نصّ شعري هامّ وجديد، وإن كنّا لا نتفق مع الشاعر في طريقة الطرح، وبخاصة أنَّه يطرح قضية فكرية كبيرة واختلافية.

القصيدة الطويلة إذاً بنية كبنية الرواية تتّسع لكلّ شيء، فهي مفتوحة على التاريخ والرواية والسيرة والتاريخ والدين والعلاقات الاجتماعية واليوميات والمذكرات، كما هي مفتوحة على السرد والحوار والدراما، وبخاصة إذا كانت القصيدة كتاباً كاملاً أو عملاً أطول من كتاب واحد، كما هي الحالة في ((الكتاب)) بأجزائه

الثلاثة لأدونيس، وهي أوّلاً وأخيراً عمل فكري يحتاج إلى هندسة وتخطيط وتصميمات، وإلاَّ فإنه يصبح عرضة للانفلاش والانهيار.

الهوامش والتعليقات

(1) نذكر في هذا المجال تجربتي نسيب عريضة في شعر التفعيلة ((قصيدة النهاية 1918))، وخليل شيبوب ((قصيدة الشراع – مجلة أبولو –العدد الثالث 1932))، وتجارب علي الناصر وأورخان ميسر ومحمد الماغوط وسواهم.

(2) من هؤلاء الدارسين الدكتور زكي نجيب محمود: "رأي في شعر البارودي" من كتاب((مهرجان محمود سامي البارودي))، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958، ص ص 63 – 64 و73، وأدونيس: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص ص 55 – 57.

(3) للتوسّع: الموسى، د.خليل، البارودي رائد النهضة الشعرية الحديثة، دار ابن كثير، دمشق بيروت، ط1، 1999، ص ص 95 – 136.

(4) للتوسّع: الموسى، د.خليل، خليل مطران شاعر العصر الحديث، دار ابن كثير، دمشق – بيروت، ط1، 1999، ص ص 99 – 130.

(4) موريه، س. ا لشعر العربي الحديث ((1800 – 1970))، تطوّر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر.د.شفيع السيّد، ود.سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص 159، وفي هذا الكتاب دراسات جيدة للاهتمام بالأناشيد الروحية وإحياء هندسة الموشح والنظام المقطعي والشعر المرسل والشعر المنثور والشعر الحرّ والمزدوجات Couplets وسوى ذلك.

(6) قال نزار: ((وعندما صارت الكلمة قدري في أوائل الأربعينيات، كنتُ أقرأ بانبهار أعمال الشعراء اللبنانيين، كبشارة الخوري، وأمين نخلة، والياس أبي شبكة، ويوسف غصوب، وصلاح لبكي، وسعيد عقل، وميشال طراد.. وأجد في حروفهم رائحة طازجة لا عهد لي بها من قبل. كان هؤلاء يتكلّمون لغة أخرى.. ويكتبون بحبر آخر.. وكنت أحسّ أنّني

أنتمي تلقائيّاً إلى العائلة الشعرية اللبنانية)).
الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1993، ص ص 298 – 299.
(7) لسان العرب ((بني)).
(8) صليبا، د.جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، 1982، 1/ 217 – 218.
(9) الموسى، د.خليل، ومحمود، د.إبراهيم كايد: من مصطلحات معجم النقد الأدبي المعاصر، دمشق 2000، ص26.
(10) المرجع نفسه، ص ص 26 – 27.
(11) الشعر العربي المعاصر ((قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية))، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1972 ص ص 238 – 277.
(12) صدرت الدراسة عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1987.
(13) قال ابن جنّي: والذي في العادة أن يسَمّى ماكان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنّما تسمّيه العرب قصيدة – لسان العرب ((قصد))، وروى ابن رشيق: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس.... ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلاَّ ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد – العمدة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1/ 188 – 189، ويذكر ابن رشيق في الفصل الذي أقامه محاسن الإطالة ومحاسن القصر 1/ 186 – 189.
(14) للتوسع، الموسى، د.خليل: وحدة البيت في النقد العربي القديم، التراث العربي، ع 35 – 36، س9، نيسان – تموز، 1989.
(15) جاك بريفير ((Jacques pervert))، ((1900 – 1977))، من أشهر شعراء فرنسا في القرن العشرين وأكثرهم شعبية، وهو من شعراء السريالية، وشعره غنائي بسيط، وقد عمل بريفير في التلحين والكتابة للسينما، وهو من أهم شعراء الومضة في العصر الحديث، ومن أهم

مجموعاته الشعرية ((كلمات)) و((قصص))، و((المطر والصحو))، و((رقصة الربيع الكبرى))، وكان لومضاته في مجموعته ((كلمات)) انتشار النار في الهشيم، ومنها: نهاية الصيف ص 23 – أليكانت ص 24 – لأجلك يا حبي ص 41 – الكسول ص 63 – طعام الصباح ص 144 – أغنية صياد الطيور ص 150 – الطريقة المستقيمة ص 155 – الرجل العظيم ص 156 – السلالات الرفيعة ص 159... الخ.

انظر: . Paroles, Gallimard, Paris, 1949

(16) الأعمال الشعرية الكاملة (1)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط12، 1983، ص13.

(17) المصدر نفسه، ص 461.

(18) المصدر نفسه، ص573.

(19) الأعمال السياسية الكاملة الجزء الثالث، منشورات نزار قباني، بيروت، ط5، 1993، ص 86.

(20) آل عمران: 110.

(21) الأعمال السياسية الكاملة 3/ 78.

(22) المصدر نفسه، ص3/ 81.

(23) المصدر نفسه، ص3/ 76.

(24) الأعمال الشعرية الكاملة، ص/811.

(25) الأعمال الشعرية: 554/1.

(26) الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، 1/ 46.

(27) المصدر نفسه، ص 67/1.

(28) المصدر نفسه، ص 77/1.

(29) المصدر نفسه، ص 200/1.

(30) الأعمال الشعرية 202/1.

(31) المصدر نفسه، ص 1/ 207.

(32) الأعمـال السياسـية الكاملـة(6)، منشـورات نـزار قبـاني، بيـروت، ط1، 1993، ص 154.
(33) المصدر نفسه، ص 6/ 10.
(34) المصدر نفسه، ص 1/ 197.
(35) الأعمال الشعرية الكاملة: 1/ 554.
(36) المصدر نفسه، ص 557/1
(37) المصدر نفسه، ص 2/ 786
(38) نشـرت فـي مجلـة ((الهـلال)) – القـاهرة، س 23، ج1–2، نـوفمبر 1923. كمـا نشـرت فـي كتـاب ((بلاغـة العـرب فـي القـرن العشـرين)) جمعـه محيـي الدين رضا، وصدر عن المكتبة الأهلية بمصر، ط2، 1924، ص ص 51 – 56. والمقال ليس منشوراً في أعمال جبران الكاملة.
(39) الأعمال الشعرية السياسية: 71/3
(40) الشعر العربي المعاصر، ص 261.
(41) الأعمال الشعرية الكاملة: 2/ 812
(42) يوحنا: 1/ 1.
(43) ديوان جميل بثينة، تح: بطرس البستاني، دار صـادر، بيروت، 1966، ص 58.
(44) للتوسـع: الموسـى، د.خليـل: القصـيدة المعاصـرة المتكاملـة بـين الغنائيـة والدراميـة، وبخاصـة الفصـل الثالـث، وهـو بعنـوان: اتجـاه القصـيدة المعاصـرة نحـو الطـول والبنيـة الدراميـة، رسـالة دكتـوراه، جامعـة دمشـق، 1986.
(45) الشعر العربي المعاصر، ص 277.
(46) الأعمال الشعرية الكاملة: 1/ 573.
(47) المصدر نفسه، ص 1/ 577
(48) المصدر نفسه، ص 585/1

(49) المصدر نفسه، ص 617/1
(50) إسماعيل، د.عزّ الدين: الشعر العربي المعاصر، ص 249.
(51) المرجع نفسه، ص ص 249 – 250.
(52) أدونيس: الكتاب – أمس المكان الآن (1)، ((مخطوطة تُنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس))، دار الساقي، بيروت، ط1، 1995، ص 7، والشطر هو الشطر الأول من مطلع قصيدة للمتنبي وتمامه: ولا لغيرِ العادياتِ الهُطِّلِ شرح ديوان المتنبي لعبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، 3/ 317.
(53) الكتاب: 1/ 12
(54) المصدر نفسه، ص 109
(55) المصدر نفسه، ص 244
(56) شرح ديوان المتنبي: 3/ 341
(57) أدونيس: الكتاب – أمس المكان الآن (11) ((مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس))، دار الساقي، بيروت، ط1، 1998، ص 246.
(58) أدونيس: الكتاب – أمس المكان الآن (111) ((مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس))، دار الساقي، بيروت، ط1، 2002، ص ص 377– 378.
(59) بومسهولي، عبد العزيز: الكتاب والتأويل، مجلة ((فصول))، م16، ع2، خريف 1997، ص 358.
(60) ضاهر، عادل: قراءة فلسفية لـ((الكتاب))، مجلة ((فصول))، م16، ع2، خريف 1997، ص295.
(61) العبيد، رياض: السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب أدونيس، فصول، م16، ع2، خريف 1997، ص ص 276 – 277.
(62) بنيس، محمد: أدونيس ومغامرة الكتاب، فصول، م16، ع2، خريف

1997، ص258.

(63) انظر: أبو ديب، كمال: هذا الكتاب، فصول، م16، ع2، خريف 1997، ومن أمثلة ذلك وصفه لشاعرية أدونيس بقوله: ((وينضح الحيز الأوسط بغنائية وشجو وجماليات مدهشة الثراء والشفافية والنورانية تسهم في تشكيلها خاصة البنى الإيقاعية العجيبة التي بها يصوغها أدونيس والصور الشعرية الفائقة التي فيها تتجسّد)) ص 211، ففي هذا المقطع حكم قيمة قريب من التمجيد والتسبيح لمؤلف النص، ولنتأمل في هذا التمجيد كيف ينمو ويتضخّم في بداية الفقرة التاسعة ((ينطق أدونيس صوت المتنبي ويصوغه بلغة شعرية فائقة، لغة تختصر طاقة أدونيس الشعرية الهائلة في تاريخه الشعري كلّه، وتستخرج رحيقها، وتقطر سحرها وفتنتها الإغوائية، وتصقلها فوق ذلك كله صقل يد لا تنتابها رعشة واحدة وهي تصوغ، وتؤزمل، وتنعّم وتخشّن، تتأرجح بين شفافية الصفاء المبهمة، ولا محدودية الغياب النوراني، لم تعرف العربية في تاريخها شاعراً أكبر قدرة على سبك العبارة الشعرية سبكاً لا يخامره من وهن ولا يشوبه من شائبة، ولم تغن هذه اللغة في تاريخها كلّه بموهبة شاعر يعرف بما يفوق معرفة هذا الشاعر كيف يبتكر صورة شعرية يتمازج فيها الإيحاء الغامض الذي لا يسمى بوهج الدلالة والكشف لما لا يسمى. هي ذي بعض هذه التجليات الباهرة لهذا الجلال الشعري والجمال الفائق، في مقاطع يتقمّص فيها أدونيس دور ساحر الكلمات، ا لذي يصوغ هواجس ورؤى تغوي ذلك الساحر الآخر للكلمات)) ص 222، فأيّ مديح فوق هذا المديح؟ وأيّ انبهار فوق هذا الانبهار؟ وأين ذهبت شخصية هذا الناقد دفعة واحدة، ليتحوّل إلى مصفق أو متعبّد في المحراب الأدونيسي!؟؟...

وليست هذه اللغة نقدية، ولا هي لغة الوصف، وإنما هي لغة انطباعية

وغير تعليلية تعود بالنقد العربي إلى بداياته الأولى، فلا التحليل الجاد يشفع لها، ولا رؤية الناقد الخبير بأدواته ومصطلحاته ومناهجه، ولا يكتفي أبو ديب بذلك كلّه، وإنّما هو يدعو بكلّ صراحة في المقطع الثاني والثلاثين من دراسته إلى تكريم هذا الشاعر تكريماً حفيّاً بالأنبياء، وأعفّ قلمي أن أنقل عبارات من هذا المقطع الذي كان ينبغي أن يكون خاتمة نقدية جادة للتحليل الجاد، ولذلك أحيل القارئ إلى قراءة ذلك المقطع ليضع يديه علىحقيقة مرّة، وهي أزمة النقد العربي المعاصر الذي يدعو فيه أصحابه إلى أنهم خرجوا بمقولة بارت ((موت المؤلف)) إلى قراءة النصوص قراءة تأويلية بعيدة عن كل ماهو خارج عنها ((انظر المقطع ص ص 254 – 255)).

الفصل الثالث

تداخل الأجناسية في الشعر العربي المعاصر

أولاً: المقدمة والمصطلح:

هل صحيح أن الأجناس الأدبية لا تتغير، وأن قانون التطور الذي يغير الكائنات الحية لا يؤثر فيها؟ وهل الأجناس الأدبية عقيمة لا تعرف التزاوج والتناسل، فتموت أجناس لتولد من أرحامها أجناس جديدة؟ وهل الأجناس البشرية لا تتأثر بمقولة التأثر والتأثير فتغير اتجاهاتها وألوانها وطبيعتها، أو أنها ثابتة زمنياً ومكانياً منغلقة على ذاتها؟...

حاولنا في هذا البحث أن نجيب عن التساؤلات بإضاءة النص الشعري العربي المعاصر المفتوح على الأجناس الأدبية والفنون المختلفة. ونبين التحولات التي طرأت على بنية القصيدة العربية المعاصرة أجناسياً، وأهمية هذه الأجناس الأدبية والفنون المختلفة، وبيان أثر هذا الانفتاح في تخليص الشعر الغنائي من الوقوع في النمطية والمباشرة والجمود والثبات، والوصول إلى أهمية مبدأ التناسل الأدبي في إنتاج أجناس أدبية جديدة، ثم بيان وجوه

الاختلاف بين القصيدة الغنائية الصافية (النقاء الجنسي) وبين القصيدة المعاصرة. وأهم وجوه الاختلاف بين الجنس الأصلي والجنس الوليد. وهذا يتطلب منا أن نقف أولاً عند تحديد المصطلح وما طرأ عليه من تبدلات قبل الدخول في البحث.

يتضمن العنوان مصطلحين، وهما "الأجناسية" و"المعاصرة".

الأجناسية "Généricité" مصطلح يقابل الأجناس الأدبية "Genres Littéraires" وهي نظرية القوانين والدساتير والحدود التي وضعها النقاد بين الأجناس الأدبية، ودعوا الأدباء إلى التزامها، ووجدوا أن لكل جنس قوانين تميزه من سواه فللشعر الملحمي قوانين وصفات غير قوانين الشعر المسرحي وصفاته، وكذا شأن الشعر الغنائي، والأجناسية "صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة. وكذا شأن الشعر تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد"[1].

وضع أرسطو في كتابه "فن الشعر" قواعد المأساة وأخرى للملحمة، وعد عمله هذا دستوراً لمن جاء بعده من الكلاسيكيين الذين ساروا على نهجه، ورأوا أن ثمة حواجز بين الأجناس الشعرية، ومثلها بين الأجناس النثرية، ومثلها بين هذه وتلك لا يجوز المساس بها أو تجاهلها، فمن قواعد الملحمة – مثلاً – أن تكون "موضوعية لا شخصية ترسم إحساسات أجنبية عن الشاعر، وتبتعد تماماً عن التعبير بضمير المتكلم – أنا"[2]، ومن قواعد الشعر الغنائي أنه "فيض من الإحساسات الشخصية، موضوعه

شخصي، حيث يصف الشاعر حالاته النفسية، أو بمعنى آخر ما يعبر عنه بضمير المتكلم – أنا – ميدانه الأحلام والآلام والسرور"[3]، والأجناسية يمكن أن تفسّر بوساطة "لعبة تقوم على التكرار"[4]، وهذا يعني أن اللاأجناسية لعبة جديدة مختلفة عما قلبها، ويوصلنا ذلك إلى أن الأجناسية تدرس الأشكال الأدبية وتصنفها، فما يتناول الملحمة يدخل في نظرية الملحمة، وما يتناول المسرحية يدخل في نظرية المسرحية، وما يتناول الشعر الغنائي يدخل في نظرية الشعر الغنائي، وهكذا.

عد النقاد الكلاسيكيون هذه القواعد والنظريات أساساً للتقويم الأدبي، فيكون النص كاملاً بقدر ما يكون فيه من هذه القواعد والنظريات، وقد دعوا إلى المحافظة على الحدود فيما بينها.

و"النظرية الكلاسيكية لا تؤمن فقط بأن نوعاً يختلف عن نوع بالطبيعة والقيمة، بل تؤمن أيضاً بأن هذه الأنواع يجب أن تكون منفصلة، ولا تسمح لها بالامتزاج. هذا هو المذهب الشهير بمذهب "نقاء النوع"، "النوع واضح المعالم"..."[5]، ويبين صاحبا الكتاب أن الأجناسية نظرية طبقية، "وللنظرية الكلاسيكية أيضاً طريقتها في التفريق الاجتماعي بين الأنواع. فالملحمة والمأساة تعالجان قضايا الملوك والنبلاء، والملهاة للطبقة المتوسطة (للمدينة وللبرجوازية)، والهجاء والملهاة العامة العامية (الفارس) لعامة الناس[6].

لكن من الخطأ اعتبار الأجناسية قوالب جامدة وصوراً ثابتة لا تخضع لأي تغيير. وإنما هي أشكال مرنة تتقارب وتتداخل في نقاط

كثيرة، وإذا أمعنا النظر في بعض الكوميديات وجدناها تتضمن عناصر تراجيدية، فالضحك فيها نتيجة لما هو باك، ولا تتطور هذه الأجناس وحسب، ولكنها تتوالد وتموت كالكائنات الحية.

كانت الأجناس تعني نقاء السلالات الأدبية، وتعني أن الأول هو الأب المقدس والأجمل، وأن الخروج عليه خروج على القواعد والمألوف، ولذلك بدأ التململ تحت هيمنة الكلاسيكية وقواعدها مع بداية الحركة الرومانسية التي حاولت التحرر من كل شيء، فهدمت الحواجز بين الأجناس، ولقّحت بعضها ببعض لتوليد أجناس جديدة، ومزجت السرد بالحوار، والحوار بالغناء في كثير من المواليد الجديدة، وذهبت إلى قسمة جديدة بين الأجناس تتلاءم وجوهر الرومانسية، فقسمت الشعر إلى ذاتي وموضوعي، فالشعر الغنائسي ذاتي، والشعر الدرامي موضوعي. أما الشعر الملحمي فهو ذاتي وموضوعي معاً[7]، ففي الشعر الغنائي إخبار من الشاعر، وفي الشعر الدرامي إخبار من الشخصيات، وفي الشعر الملحمي إخبار من الشاعر والشخصيات معاً. وهذا يبين أن الجنس الملحمي يتداخل في الجنسين الغنائي والدرامي.

كانت المدرسة الكلاسيكية ترفض دخول أي مفردة لا تحمل معها جماليتها إلى حرم الشعر حتى لا يتشوه صفاء المفردات الشعرية، فلما جاءت الرومانسية هدمت جانباً من هذه الحدود بين الألفاظ الشعرية والألفاظ اللاشعرية، فانفتح اللاجمالي على الجمالي، ونشأ ما يسمى بـ "جمالية القبح"، ثم جاءت السريالية

لتجرف الحدود جرفاً نهائياً، فغدت جمالية اللفظة داخل السياق واختلفت الجمالية السريالية عن الجماليات التي استمرت منذ أرسطو، وهذا ما جعل أندريه بروتون يقول في آخر عبارة له في كتابه "ناديا": "سيكون الجمال تشنجياً أو لا يكون"[8].

وليس انفتاح النص الشعري على الأجناس الأدبية والفنية وليد القرن العشرين، وإنما نجده واضحاً في انفتاح الصورة الشعرية على الغرائبية عند رامبو القرن قبل الماضي، ومن أمثلة ذلك قوله: "كان للسلفية نصيب كبير من كيميائي للعبارة. اعتدت للهلوسة البسيطة: كنت أرى بوضوح شديد مسجداً في مكان مصنع، ومدرسة طبول صنعتها ملائكة، عجلات على دروب السماء، صالوناً في قاع بحيرة"[9].

وكان الانفتاح على الموسيقا في شعر الرمزيين أساسياً، فالنغم – عندهم – أساس الموسيقا ومفتاحها، والنفس تمتلئ أولاً بمناخ موسيقي، أما الأفكار فما تأتي إلا نتيجة للإيقاع، ولذلك شدّد ملارميه على صلة الموسيقا بالشعر، وحاول أن يحطم الحواجز التي تفصل بينهما، فـ "الموسيقا والآداب وجه متناوب ينطلق هنا نحو الغامض، ويوحي هناك، بتأكيد ظاهرة وحيدة أدعوها الفكرة، تخضع الواحدة للأخرى، وتخرج، مختفية فيها، مطبوعة مرتين، وتكتمل متفاعلة في جنس واحد"[10] ولذلك لم يجد بودلير وسيلة غير الموسيقا تستطيع أن تقلع به إلى عالمه الداخلي:

تأخذني الموسيقا مثل بحر!

نحو نجمتي الشاحبة،
تحت سقف ضباب أو في بئر واسع،
أرفع الشراع [11]

وإذا توقفنا عند كروتشه وجدناه يرفض سيطرة الأخلاق على الفن، لأن قانون الفن غير قانون الأخلاق، ثم هو يرفض الدعوة إلى العودة إلى الكلاسيكية بعد أن خفت حماسة الرومانسيين ومن تلاهم، وحجته في ذلك أن فلسفة الفن لا تعيش خارج الزمان أو خارج ظروفها التاريخية[12]، وشن كروتشه هجوماً على نظرية الأجناس الأدبية، ورفض تقسيم الشعر إلى غنائي وآخر درامي وثالث ملحمي، ورفض أيضاً الفصل بين الشعر والتصوير والنحت والموسيقى والتمثيل أو الكتابة في كل فن على حدة، ورأى أيضاً تعذر تحديد الأجناس الأدبية والفنون تحديداً منطقياً، كما رفض أن يكون هناك جنس أعلى وجنس أدنى، وأن يكون ثمة مجال للتنافس والصراع بين هذه الأجناس، وما دام الفن نتيجة الحدس، والحدس فردي، فإن الفن يتضمن حدوساً لا تعد ولا تحصى ولا يجمعها تصنيف، وبين التعارض بين الفن والقواعد، فالفن حدس عفوي والقواعد عقلية، وفائدة القواعد تيسير التربية الفنية، فهي أشبه بثبت تذكر فيه أهم الآثار الفنية، وهي في التربية مجموعة النصائح الضرورية التي توحي بها الخبرة الفنية، والفن فردي والقواعد جماعية[13].

تعرضت الأجناسية لأزمات عدة في إثر الحركة الرومانسية وما تلاها، وولدت أجناس من رحم أجناس، وتراجع الشعر ليتقدم النثر، وبخاصة في المسرح والرواية، أصيب قانون الوحدات الثلاث بنكسات متتالية، ولكن الحواجز بين الشعر والنثر ظلت صامدة، فثمة نقاد معاصرون مازالوا يرون أن فروقاً جوهرية تفصل بين هذين الجنسين، ومن هؤلاء رولان بارت الذي يرى تعذر الدمج بين الشعر واللاشعر في الدراسات الألسنية المعاصرة، فثمة فروق بين وظيفة النثر الإبلاغية ووظيفة الشعر الإيحائية، ولذلك "اللسانان الشعري والنثري منفصل أحدهما عن الآخر، بحيث يستطيع كل منهما أن يستغني عن الآخر بدلالاته نفسها التي تعبر عن غيريته"[14]، وهذا ما أكده جان كوهين ليبين أن "الشعر ليس نثراً زيد عليه شيء آخر، ولكنه نقيض النثر"[15]، وذهب إلى أن الفرق بين اللسانين في الانزياح، فقال: "نستطيع أن نقدم البرهان العكسي، فثبت أنه يكفي أن نحذف أو نخفف الانزياح في أي صيغة شعرية، فينتفي الشعر"[16]، ثم هو يذهب إلى أن الشعر جنس أعلى، ويرفض كوهين أن تنتقص هيبة الشعر، فله سلطان على أجناس القول الأدبي وسواها، فـ "للشعر طبيعة سلطانية، وهو يسيطر وحده أو يتنحى"[17].

إن علم التناسل الأدبي يرفض مقولة الأجناسية، كما ترفضها مقولة التأثر والتأثير، وهما يرفضان معاً مقولة النقاء الجنسي، فالملحمة مثال على الاختراق للأجناسية، وهي تستبطن جنسين

معاً، وليست المأساة واحدة ولا الملهاة ولا القصيدة الغنائية، فقانون التطور ومبدأ التناسل ومقولة التأثر والتأثير حولوا كل شيء، ولذلك فإن التمييز بين الأجناس الأدبية لم يعد ذا أهمية، "فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك"[18].

وإذا تلمسنا أصول هذا التوالد الأجناسي فإننا نجده في النص الأدبي ذاته، فكل نص ينطوي على سمتين: سمة خاصة بالنص، وهي متعلقة ببنائيته المختلفة عن بنائية أي نص آخر، وسمة عامة تؤدي مرتبة الخصائص الجنسية التي تنطوي تحتها نصوص أخرى مشكلة نسقاً من السمات والملامح المشتركة بينها، كأن تكون قصائد غنائية أو رواية أو مسرحية.. الخ، وهذه السمة الثانية تؤسس أفقاً لتلقي القارئ، وهذا عنصر من عناصر السياق المشترك بين المرسل والمرسل إليه، وهو يسهم في إنجاح عملية التواصل، ويتم اختراق السمة الثانية حين يحلق الشاعر بالسمة الأولى بالانزياح جاذباً السمة الثانية إلى أفق غير أفقها المعهود، وبذلك يخرج النص على سلطة الجنس الأدبي خروجاً كبيراً أو قليلاً لولادة جنس أدبي آخر، ولذلك يمكننا أن نجد المأساوي خارج المأساة، "مثلما توجد دون شك مآسٍ لا مأساوي، أو قل أقل مأساوية من غيرها"[19] وتثبت الملحمة، في خروجها على الجنس الصرف بتداخل الذاتي بالموضوعي والغنائي بالدرامي في بنيتها، بأن مبدأ النقاء الجنسي فاقد الأهمية منذ كتاب "فن الشعر" لأرسطو.

وهكذا يمكننا أن نقول: إن اللاأجناسية تولد من رحم الأجناسية, وإن الأعمال الأدبية التي تحافظ محافظة كلية على الحدود القائمة بين الأجناس غالباً ما تكون تقليدية، وإن الأعمال التي تخرج عليها خروجاً كلياً أو جزئياً غالباً ما تكون إبداعية، و"بمجرد أن يوجد تحول أجناسي، يلاحظ في التصنيف إما بداية جنس جديد، وإما نص لا أجناسي، من هنا جاءت النظرية القائلة بأن النصوص العظيمة لا تكون أجناسية أبداً"[20].

أما مصطلح "المعاصرة" "Contemporanéité" فهو – لغة – يعني التزامن، وعاصر فلان فلاناً معاصرة كانا من زمن واحد، أو أدرك أحدهما عصر الآخر، ويتعذر تعريف هذا المصطلح من دون التزام بالزمن الطبيعي، وهو كمصطلح نسبي لمسايرة العصر في تطوراته ومفهوماته[21].

والمعاصرة أحد شروط الحداثة، لكنها ليست شرطها الوحيد، فهي لا تتطابق معها، وإن كانتا تتلاقيان في بعض دلالاتهما، وبخاصة إذا كان القصد من المعاصرة المدلول التقاني، فيجوز عند ذلك أن يكون المعاصر حداثياً، وهذا ما ذهب إليه أحد نقادنا المعاصرين، فبين أن المعاصرة هي الارتباط بأحداث العصر وقضاياه من جهة، والاستفادة من الخبرات السابقة في تشكيل المفهومات الجديدة من جهة، وهو يعد الشعر عصرياً بالقياس إلى عصره، وعصرية شعرنا نابعة، في رأيه من هذه الحقيقة، وهو عصري لأنه يعبر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية، ولا يعبر عن عصر آخر[22].

ثانياً: أجناس من القصيدة العربية المعاصرة:

أخذت القصيدة العربية تتجه منذ مطلع القرن العشرين إلى التداخل الأجناسي، وربما كان لترجمة المسرحيات دور في ذلك فَعُرِفتْ "القصيدة القصصية" و"الشعر المنثور" ثم عرفت بعد ذلك "قصيدة النثر" و"القصيدة الملحمية" و"القصيدة الدرامية"، وكان للمشهد الحزيراني دور آخر في تعميق هذا التداخل، فاتجهت القصيدة العربية إلى تقانات جديدة بدلاً من التركيز على الموضوعات الإيديولوجية التي كانت سائدة قبل حزيران، فانكفأ الشاعر على نفسه يبحث عن تقانات لحماية قصيدته بعد أن تراجعت الإيديولوجيات التي كان لها فيما مضى تأثير فعال في نفوس القراء، ويمكننا أن نتوقف – هنا – عند أربعة أنواع من القصائد المعاصرة.

1– القصيدة السردية:

هي قصيدة أولاً وسردية ثانياً، وهي تنتمي إلى الجنس الشعري المنفتح على الجنس السردي وتقاناته، وقصيدة أولاً، لأن الشاعر العربي، مهما يحاول أن يتخلص من الغنائية فهو لا يستطيع ذلك بسهولة، وهو مشدود إلى تراث غنائي طويل عريق، ولا يزال الشاعر المعاصر مشدوداً إلى الشفهية من خلال الاهتمام بالإيقاع الشعري والإلقاء والإنشاد والترنم والتكرار والتشاكل وترداد بعض العبارات التي يطرب لها القارئ أو المستمع، إضافة إلى الصور الشعرية الجديدة، ثم إن أي شاعر عربي معاصر يحاول جاهداً أن يكون له صوته

الخاص وأسلوبه المميز داخل الشعرية العربية المعاصرة، وقد برز شعراء على ساحتنا الشعرية، وعرفوا بأساليب مميزة، ومنهم نزار قباني والسياب والحاوي وأدونيس والبياتي وأمل دنقل وسعدي يوسف ومحمود درويش وسواهم، وصار لهؤلاء مريدون يدورون في فضاءاتهم الشعرية.

ولا يعني مصطلح "القصيدة السردية" أن هذه القصيدة تخلو خلواً تاماً من المونولوغ الدرامي أو الحوارية أو سوى ذلك، فالجنس النقي لا وجود له في زحمة التداخل الأجناسي الذي نشهده اليوم في انفتاح الأدب على نفسه وعلى الفنون، ولكنها تعني هيمنة الغنائية على السرد، وهيمنة السرد على سواه، ثم إن الشاعر لا يتقصد غالباً هذا التداخل في أثناء نظم القصيدة.

إن القصيدة السردية ذات حضور متميز في شعرنا المعاصر، ويمكننا أن نضرب عليها بأمثلة منها "البغي" و"عند المرأة" و"حكاية لنزار قباني"[23]، و"حفار القبور" و"المومس العمياء" و"الأسلحة والأطفال" للسياب[24]، و"مصرع بلبل" و"القرصان" و"الأميرة والبلبل" للبياتي[25]، و"صور وصفية" و"حديث جائع" و"الجريح" لأدونيس[26]، و"الشاعر" و"عودة" و"البئر المهجورة" ليوسف الخال[28]، و"متّهم ولو كنت بريئاً" و"أنت مدان يا هذا" لبلند حيدري"[29]، و"البستاني" و"الشخص السادس" و"البحث عن خان أيوب" لسعدي يوسف و"شاهين" و"مراثي بني هلال" لمحمد عمران[30]، و"كتابة على ضوء بندقية" و"قصيدة الخبز" لمحمود درويش[31]، و"أطوار الريح"

و"مكاشفات" لفايز خضور[32] ونضرب على هذا الجنس الوليد مثلاً بعمل من شعر خليل حاوي، وهو بعنوان "جنية الشاطئ" يتولى الشاعر فيها التعبير بالسرد، وبالفعل الماضي، وبضمير المفردة الغائبة "هي"، فيحكي لنا قصة غجرية تفعم بالحيوية والبراءة والجمال، وتنقل مع خيم الغجر في الأعياد، ثم ساقتها الظروف إلى المدينة، فاضطرت إلى بيع جسدها لتأكل، ثم التقت كاهناً عتيقاً، فرماها بالإثم والخطيئة والشر، وحكم عليها بالنفي، ووسم جسدها بالكبريت والنار المجرمة دون أن يبحث عن الأسباب التي أوصلتها إلى بيع جسدها في المدينة، فتراكمت الظروف القاسية في وجه هذه الأنثى البسيطة، ثم أصيبت بالجنون، واستسلمت لقدرها، وآل بها الأمر إلى الضياع والاغتراب النفسي والبحث في القمامة عما تقتات به:

هيهات يعرف من أنا، عبثاً، محال
شمطاء تنبش في المزابل
عن قشور البرتقال [33]

2- القصيدة الحوارية:

هي قصيدة أولاً وحوارية ثانياً، وهي تنتمي إلى الجنس الشعري المنفتح على الحوارية وتقاناتها، وهذا الجنس أقل حضوراً من القصيدة السردية في المشهد الشعري المعاصر، ولكن ذلك لا يعني التقليل من أهميته أو حضوره، وحضوره لا يشمل بنية القصيدة الكلية، وإنما يمتد على مشاهد أو مقاطع منها، وهي كثيرة في هذا المجال، ومنها

"مجنون بين الموتى" لأدونيس[34]، ومنها مقطع من قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتريا":

وسرحان يكذب حين يقول رضعت حليبك، سرحان
من نسل تذكرة، وتربى بمطبخ باخرة لم تلامس
مياهك. ما اسمك؟
- نسيت
وما اسم أبيك؟
- نسيت
وأمك؟
- نسيت.
وهل نمت ليلة أمس؟
- لقد نمت دهراً
حلمت؟
- كثيراً.
بماذا؟
- بأشياء لم أرها في حياتي.

وصاح بهم فجأة:
-. لماذا أكلتم خضاراً مهرية من حقول أريحا؟
- لماذا شربتم زيوتاً من جراح المسيح؟
وسرحان متهم بالشذوذ عن القاعدة [35]

إن التداخل والتلاحق بين السرد والحوار في المقطع السابق يضفي على النص أثراً جمالياً مختلفاً عن الأثر الجمالي الذي يتوالد في نفسية المتلقي في أثناء قراءة الشعر الغنائي الصافي، فالأصوات والمستويات متعددة ومتضادة، وهي متداخلة بين السرد والحوار والشعر الغنائي، وهذا ما يدفع حركة النص إلى الأمام، لتصل إلى الحد الذي ينبغي أن تستقر عليه، وهذا ما نجده أيضاً في بعض شعر محمد عمران الذي يقرأ في "الإضاءة الثالثة" من قصيدته "بغداد" حوارية بين الخليفة المهزوم وأحد معاونيه، وهي قراءة تاريخية يحذر فيها الطرف الثاني الخليفة من سقوط بغداد، ويحذر فيها الشاعر المعاصر من سقوط الأرض في أيدي الغاصبين الجدد ويتبين من الحوارية أن هم الخليفة شخصي، ويتداخل الماضي بالحاضر في رؤيا سوداوية نذيرية، والعلاقة بين النص المنجز الشعري والنص الغائب التاريخي حوارية، فلا يجتر الشاعر النص الغائب ولا يحاكيه، وإنما يستدعيه ليحاوره، ويخرب عناصره، ويفرغه من بنياته المثالية ليعيد كتابته على أسس علمية يوحي بها الحوار، فالعرش في أصابع الزمان لا أصابع الخليفة، وليست بغداد مضمونة البقاء، فإذا سقطت الثغور سقطت بغداد وإذا سقطت بغداد سقط التاج، وإذا سقط التاج كان اللجوء، وأصبح الخليفة واحداً من الملاحقين الفارين:

إضاءة:

تاج وصولجانْ
والعرش في أصابع الزَّمانْ
– "مولاي أسقطت الثغورْ"
– "بغداد تكفينـي"
– "وإذا هوت بغداد؟"
– "التاجُ يكفينـي".
"مولايَ، لا تاج بلا بغدادَ،
– "يبقى اللجوءْ".
(اللجوءْ
ليس ما يرعبني غير اللجوءْ
غير أن أحمل تاريخي، وأمشي
في طريق مطفأ نحو الشمالْ)
– "مولايَ.
عالَم لجوئنا اقتربا". (36)

يمثل هذا المقطع الحواري لحظة جمالية مختلفة في بنية القصيدة الطويلة "بغداد"، فهو يضيء الشخصية التاريخية من داخلها ويعرّيها، لتصرح بما يجوس في وجدانها، كما يمثل أيضاً لحظة يتوقف فيها السرد والوصف الشعريان، ليتسنى للمتلقي أن يكتشف بنفسه وبوساطة الحوار صلة الشخصية بالحدث والمكان.

ويلتقط أمل دنقل مشهداً شعرياً رشيقاً استدعاه الحدث والحالة، وقد وضع الشاعر له عنوان "الورقة الثالثة" من قصيدته "من أوراق أبو نواس"

نائماً كنت جانبه؛ وسمعت الحرس

يوقظون أبي

- خارجي

- أنا...!

- مارق

- من؟ أنا!

صرخ الطفل في صدر أمي

(وأمي محلولة الشعر واقفة في ملابسها المنزلية)

- اخرسوا

وتسلل في الحلق خيط من الدم

كان أبي يمسك الجرح،

يمسك قامته.. ومهابته العائلية!

- يا أبي

- اخرسوا

وتواريت في ثوب أمي، والطفل في صدرها ما نبس

ومضوا بأبي تاركين لنا اليتم متشحاً بالخرس[37]

يتدفق الحوار في هذا المقطع الشعري مكثفاً دالاً، لا يتجاوز في كثير من توزيعاته كلمة واحدة، ولا يقف هذا التدفق إلاَّ ليحل محله الوصف الشعري المتداخل بالسرد، وهو أيضاً مكثف ودال وقائم على لغة شعرية قريبة إلى حد ما من لغة الحياة اليومية، وهذا التداخل الأجناسي بين العناصر يمنح النص حركة موّارة بالحياة والتنوع والتمازج، وهي تنقل إلى المتلقي الحالة الشعرية التي دفعت بالشاعر إلى نظم قصيدته.

3- قصيدة المونولوغ الدرامي (القناع):

هي قصيدة ومونولوغ درامي معاً، فالمونولوغ يشمل بنية القصيدة، والشاعر يعبر عن إحساساته ومواقفه ورؤاه تعبيراً غير مباشر من خلال قناع أسطوري أو ديني أو تاريخي أو سوى ذلك، والقناع (Masque) تقانة اتخذها الشاعر للابتعاد عن الغنائية والمباشرة والذاتية، فيمنح الشاعر قصيدته طابعاً لا شخصياً، مع أن المتكلم في هذا الجنس صوت القناع وصوت الشاعر معاً، يضمهما المونولوغ الدرامي، وضمير المفرد المتكلم "أنا" ويتداخل في القصيدة صوتان: صوت الشاعر وصوت الشخصية صاحبة القناع، كما يتداخل صوت الحاضر وصوت الماضي، ولابد هنا من تشابه بين صوت الشاعر وصوت الشخصية، كما لابد من تشابه بين تجربة الحاضر وتجربة الماضي، ويوفر القناع للقارئ فسحة جمالية عالية ودلالات متعددة متراكبة بعضها فوق بعض، فالقناع حامل للمعنى ومعنى المعنى طبقة فوق طبقة.

انتشرت قصيدة المونولوغ الدرامي (القناع) انتشاراً واسعاً بدءاً من الستينيات من القرن الماضي، ويعود سبب انتشارها إلى أنها تلتقي والشعر الغنائي في أن المتكلم في القصيدة هو ضمير المتكلم المفرد "أنا"، وهي في كثير من أعمال رواد الحداثة وتابعيهم، فهي في "أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس[38]، وهي في "عذاب الحلاج" للبياتي[39] وهي في "السندباد في رحلته الثامنة" لخليل حاوي[40]، ولا تصالح و"أقوال اليمامة" لأمل دنقل[41]، وسوى ذلك.

يحذّر في قصيدة المونولوغ الدرامي من مزلقين خطيرين فعلى، الشاعر أن يتحاشى السقوط في أحدهما، وأولهما أن يخرج صوته من دون صوت القناع، فيقع في المباشرة، ولذلك ينبغي أن يشتمل القناع على بنية القصيدة من أولها إلى نهايتها لبلوغ النشوة الجمالية لدى المتلقي، وغالباً ما تكون هذه القصيدة طويلة بعض الشيء، والمزلق الثاني أن يكون التعبير عن شخصية القناع وتجربتها فوق التعبير عن شخصية الشاعر والتجربة التي يعبر عنها، ولابد هنا من قرائن وإشارات في القصيدة إلى أن تجربة الشاعر وحاضره هما المقصودان، ويمكننا أن نتوقف هنا عند قصيدة ناجحة في هذا المجال، وهي قصيدة "سفر أيوب" لبدر شاكر السياب. تتألف القصيدة من عشرة مقاطع اتخذ السياب فيها شخصية النبي أيوب قناعاً للتعبير عن تجربته في مرضه الأخير، وقد نظمها في لندن في أثناء استشفائه بين نهايات عام 1962 وبدايات عام 1963م.

يتوجه الشاعر في المقطع الأول على لسان النبي أيوب إلى الله تعالى يشكره على بلاياه في بوح نفسي واعتراف شبيه بالتسابيح التي يمجد فيها الخالق، ويجمع بين المتناقضات الفجائعية، فيعد مرضه هبة من الله، ويشكره في حالي النعمة والكربة، وهو يعلن استسلامه الكامل للقدر ولمشيئة الله:

شهور طوال وهذي الجراح
تمزق جنبي مثل المدى
ولا يهدأ الداء عند الصباح
ولا يمسح الليل أوجاعه بالرّدى.
ولكن أيوب إن صاحَ صاحْ
لك الحمد إن الرزايا ندى،
وإن الجراح هدايا الحبيب
أضم إلى الصدر باقاتها،
هداياك مقبولة. هاتها! (42)

حافظ السياب على التوازن في هذا المقطع بين صوته وصوت النبي أيوب وبين تجربة الحاضر وتجربة الماضي، فالجراح تمزق جنبي السياب والنبي أيوب، والآلام متواصلة في مرضيهما، واستسلام النبي أيوب لقدره يعني استسلام الثاني له، وإذا كان النبي أيوب يتقبل هذه الرزايا ويمني نفسه بالشفاء، فليس السياب أقل منه في ذلك:

وإن صاح أيوب كان النداء:

لك الحمد يا راميا بالقدر

ويا كاتبا، بعد ذاك، الشفاء! (43)

ويبرز النبي أيوب المريض في مشفى في لندن في المقطع الثاني، ويصف الشاعر مناخها في الشتاء، ويحن إلى ولده غيلان وزوجه في العراق، وهو يحتاج إلى من يواسيه في غربته ومحنته. ويحن إلى زوجه وأطفاله وجيكور في المقطع الثالث، وهو يعاني الوحدة والجوع والبرد والألم، ولا يجد صديقاً يواسيه في غربته ومرضه، وليس ثمة جدوى من صراخه، فصوته يذهب سدى بين أصوات آلاف القطر.

ويعود النبي أيوب في المقطع الرابع، ولكنه أيوب المغترب عن وطنه وزوجه وأطفاله، وهو لا يمتلك المال أو المنزل، وهو ابن جيكور ذو العكاز الذي يتمنى أن يعود إلى وطنه ليدفن فيه. ويبرز الحنين إلى العراق في المقطع الخامس، ويتمنى أن يعود إليه معافى، وأن يكون له مثل العازر ينفض عنه الموت ليسير من دون عكاز.

ويلجأ في المقطع السادس إلى خيالاته، ويثير موضوع الجنس نقيضاً للموت، ويتخيل جسداً يعريه، فتثار عروقه الميتة، ويوهم نفسه بأنه قريب من المعجزة، ليفر من قبضة الموت إلى عالم الحياة. ويحن في المقطع السابع إلى بلاده وأطفاله. ويتذكر في المقطع الثامن لميعة، ويحن إليها كما يحن إلى العراق وجيكور،

ولكنه يدرك أن البحر المزمجر يقوم كالسور بينه وبين العراق، وكأن البحر أصبح رمزاً للموت بعد أن كان رمزاً للحياة. ويستدعي في المقطع التاسع هرقل وتموز اللذين صارعا الردى وانتصرا عليه، وهو يقيم موازنة بين وضعيهما ووضعه، فهما قويان وهو ضعيف مشلول وسلاحه ضد الموت هو الشعر، فهل يجدي مثل هذا السلاح في مواجهة الموت العتيد؟

ويخاطب الشاعر في المقطع الأخير غيمة في أول الصباح، تحاصرها الرياح، فتتحول إلى طائر، وتستطيع العاصفة أن تنتف ريشه في الغروب، وكأن الغيمة بديل من الشاعر، ولذلك يطلب منها أن تبرق وترعد وتمطر (الشعر)، وتنتهي القصيدة برسالة من الذات إلى الذات يؤكد فيها الشاعر قرب المصير الشخصي واستسلامه لقدره، وهنا تفترق شخصيته عن شخصية النبي أيوب، وتبرز تجربة الشاعر، وتكون الرسالة شبيهة بورقة النعي:

وأنت يا شاعر واديك، أما تؤوب
من سفر يطول في البطاح،
تراقص النهر
وتلثم المطر؟
أما سمعت هاتف الرواح؟:
"خام وزنبيل من التراب
وآخر العمر ردى"، ويطلع القمر
فأبرق، ارعد، أرسل المطر

قصائد احتوى مداها دارة العمر
يا غيمة في أول الصباح،
يا شاعراً يهم بالرواح
وودع القمر! [44]

وليس النبي أيوب في هذه القصيدة سوى السياب، فهو أيوب جيكور الذي سافر إلى لندن للاستشفاء، فأصابه الضجر هناك، وأخذ يحن إلى جيكور والعراق والزوج (إقبال) وولده (غيلان) وطفلتيه (غيداء وآلاء)، ووجد نفسه غريباً في بلاد الثلج والضباب والبرد والمصانع العظيمة.

وإذا كان ثمة صفات مشتركة بين شخصيتي الشاعر والنبي أيوب، وأهمها الداء والصبر ومعاناة الآلام وانتظار الفرج والاستسلام لإرادة الله، فإن ثمة قرائن وإشارات في هذه القصيدة إلى تجربة السياب، وهي ترجحها، ومنها أبواق سيارة الإسعاف، وتأوهات المرضى في المشفى، والغيوم التي تحجب الفضاء في لندن في المقطع الأول، ومنها مناخ الثلج، والضباب والمطر، ودخان المصانع ذات المداخن العظيمة، والحنين إلى ولده (غيلان) وزوجه (إقبال) في العراق في المقطع الثاني، ومنها تذكره لأطفاله وزوجه وجيكور، وحنينه إليهم، وهو يستغيث بهم، لكن صوته يذهب سدى بين أصوات آلاف القطر، ولا يصل إلى الوطن في المقطع الثالث، وهو أيوب الفقير المغترب ابن جيكور ذو العكاز في المقطع الرابع، وهو السياب الذي يحن إلى العراق في

المقطع الخامس، ومنها تذكره للميعة زميلة الدراسة في المعهد العالي في بغداد والعراق وجيكور في المقطع الثامن، ثم هو أيوب المصاب بنفسه لا بأولاده وزوجه وأمواله، وهو المصاب الذي لم يشف كما حدث مع النبي أيوب إذ منَّ عليه الله تعالى بالصحة بعد المحنة، ثم هو أيوب المشلول ذو العكاز، وليس أيوب المغشى بالقروح"[45]، هذا إضافة إلى القرائن الثقافية المعاصرة، ومنها صورة الحشود المتدفقة على جسر لندن الذاهبة إلى العمل، وهي حشود تشبه الدمى في تحركها أو خلوها من الحس الإنساني، والصورة لـ "إليوت" في قصيدته "الأرض الخراب" وقد وظفها السياب توظيفاً عضوياً متداخلاً بنسيج القصيدة، فهو مريض غريب يفتقد في المشفى في لندن اليد الحانية والصديق المواسي والزوج التي تقف إلى جانب زوجها في محنته، ولذلك يتوجه إلى زوجه في العراق مستفيداً من صورة "إليوت" محولاً دلالتها من التجربة العامة إلى التجربة الذاتية، ولذلك كان القناع وسيلة للتعبير عن تجربة السياب.

4- القصيدة الدرامية:

هي قصيدة فيها الكثير من عناصر المشهد الدرامي، على تفاوت بين قصيدة وأخرى وأبرز ما يربطها بالدراما وجود شخصيات مستقلة عن الشاعر، فيتولى التعبير عن مواقف وإحساسات خارجة عنه، وهذا أقر ب إلى الشعر الدرامي منه إلى الشعر الغنائي، وبخاصة إذا كان الشاعر يتولى التعبير عن

موقفين وإحساسين لشخصيتين محوريتين، كما هي الحالة في العمل المسرحي، وهي تقانة قل استخدامها في الشعر العربي المعاصر بالقياس إلى القصيدة المونولوغ "القناع" لاتصال الأخيرة بالشعر الغنائي، وهي تقانة تختلف في تركيبها وطبيعتها عن القصيدة المونولوغ، ومع ذلك فإن هذا الجنس انتشر في الشعر المعاصر، ومنه "حفار القبور" و"المخبر" للسياب[46]. ولعازر 1962، و"مناخ" و"شجرة الدر" لخليل حاول[47] و"حوار عبر الأبعاد الثلاثة لبلند الحيدري[48] وسوى ذلك، ونضرب عليها مثالاً بنشيد "البحار والدرويش" لخليل الحاوي.

نشيد "البحار والدرويش" ثنائي بشخصياته وبنيته، فهو ثنائي الحركة والثبات، ويقوم على شخصيتين محوريتين: شخصية البحار، وترمز إلى الحركة، وشخصية الدرويش، وترمز إلى الثبات، فالبحار يعي زمنه، ويعيش في صراع معه، لكنه صراع غير متكافئ، ويدرك فيه البحار سلفاً أنه مهزوم، ومشكلته أنه يرى ويعي ما يراه، ويحاول الخروج من الزمن الفاسد والمكان الموبوء، ويبحث عن بقية من خصب في النهر الموات الذي تحول ماؤه إلى رماد، ويعيش تمزقاً حضارياً، ويلتقي الدرويش ليبحث عن الخلاص لديه، وبخاصة بعد أن تحدث الرواة عن الشرق العريق، لكنه يجد الشرق على غير الصورة التي تناقلها هؤلاء الرواة، وكأن صورتهم مأخوذة عن ماضي الشرق الزاهر، وليست صورة عن حاضره المريض.

ولا يحدث الدرويش البحار عن المعرفة التي طاف البحَّار المحيطات من أجلها، وإنما أخذ يحدثه عن الغيبيات، فتأزمت مشكلته وتعقدت، وإذا كان البحار قد داخ من الطوفان حول العالم بحثاً عن المعرفة المطلقة، فإن الدرويش قد داخ من الطوفان حول نفسه، وهو يعيش سعيداً في "نهر الرماد" على فتات الماضي، وهو يعيش كأهل الكهف في زمن غير زمنه، ولذلك لم يصل البحار إلى نتيجة في حواره مع الدرويش، فعزم على الطواف مرة أخرى، يجوب المحيطات بحثاً عن شيء لا يجده.

ويبدو الدرويش كأنه خارج على الزمان، واكتفى بالعيش ضمن أحلام وهمية، وابتعد عن مواجهة المشكلات التي تعترض سبيله، وهو قد باع دنياه، وتصالح مع الزمان، ورضي بواقعه المريض، فغاب عن حسه، ونمت الطفيليات في جلده، وصار قعيداً كشجرة تنمو في أرض موات "نهر الرماد"، وهي شجرة لا تثمر، فقد انتشرت الطحالب عليها هنا، وهناك، وتظهر المقابلة بين صورة البحار النشيط المغامر الشاك الباحث عن المعرفة وبين صورة الدرويش الخمول الساكن القنوع الذي صار كشجرة، وقد جاء وصفه بوساطة مونولوغ على لسان البحار، وهو قريب منه في أرض الشرق:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

دوختهم "حلقات الذكر"

فاجتازوا الحياة.

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكناً يمتص ما تنضحه الأرض الموات،

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات:

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق

غائب عن حسه لن يستفيق

حظه من موسم الخصب المدوي

في العروق

رقع تزرع بالزهو الأنيق

جلده الرث العتيق[49]

ولم يكتف الدرويش بأنه لا يرى نفسه على حقيقتها، وإنما راح ينسج الأوهام ليقنع نفسه بأنه أفضل من الآخرين، وهو فوقهم مكانة ورفعة، وعلى الرغم من أنه لا يتحرك فهو يتحدث عن الحضارة الأخرى بأنها حضارة بثور ودمامل ورماد ونفايات، وهي حضارة تنسج الأكفان لنفسها، وهي بنت الحاضر، ولكن المشكلة في أحكامه أنها غير مبنية على مقدمات، فهو يتحدث عما يجري في الضفة الأخرى من العالم من دون أن يتحرك أو يصل إليها وهذا ما أوقعه في

الغيبيات، وغاب عن الزمان والمكان والمعرفة، وهو لم يدرك حالته، وما أقر بهزيمته، وإنما أقنع نفسه بأن هزيمته انتصار، ولذلك كان زمنه فاسداً ومحصوله فارغاً وطوفانه عبثياً، ولذلك يواصل البحار الطوفان، ليجول البحار والمحيطات، ويقع في نهاية النشيد في "اللا أدرية":

خلّني! ماتت بعيني
منارات الطريق
خلّني أمض إلى ما لست أدري
لن تغاويني الموانـي النائيات
بعضها طين محمى
بعضها طين موات
آه كم أحرقت في الطين الموات
آه كم مت مع الطين الموات
لن تغاويني الموانـي النائيات
خلّني للبحرِ، للريحِ، لموتٍ
ينشر الأكفانَ زرقاً للغريق،
مبحرٌ ماتت بعينيه منارات الطريقْ
مات ذاكَ الضوء في عينيه مات
لا البطولاتُ تُنجيه، ولا ذلُّ الصلاةْ[50]

ثالثاً: الخاتمة:

أخذت الحياة العربية تتغير منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وظهرت على الساحة الثقافية أجناس أدبية جديدة، مثل الرواية والمسرحية الشعرية والنثرية، والمقالة والخاطرة، وكان على مفهوم الشعر أن يتغير هو الآخر، وأن يخرج من قوالبه وموضوعاته والحدود التي رسمت له سلفاً، وكان هذا التغير نتيجة للتأثر بالثقافة الغربية التي شهدت هي الأخرى تحولات أجناسية بدءاً من الرومانسية في أوائل القرن التاسع عشر إلى الرمزية والسريالية والتحولات النصية في عصرنا، وقد رافق هذه التحولات نشاط فكري ونقدي، فولدت أجناس من رحم أجناس، واندثرت أجناس، وتداخلت أخرى بأخرى، وتراجعت مقولة: "النقاء الجنسي" نتيجة التناسل الأدبي ومقولة التأثر والتأثير وقانون التطور.

وكان لابد من أن يصيب ذلك التغير بنية القصيدة العربية المعاصرة، فأدت الثنائيات الضدية التي يقوم عليها الشكل الداخلي إلى التوتر، وأخذت الحركة تسير في اتجاهين مضادين، ولذلك تدافعت الحقيقة بين أبعاد القصيدة، فهل هي إلى هذا الجانب أو ذاك، كما رأينا في نشيد "البحار درويش"؟ هذا الريب أو التردد هو الذي نجم عنه التوتر الداخلي، وهو الذي أدى إلى الحركة الشكلية للقصيدة المعاصرة.

إن اختلاف البنية الداخلية لبعض قصائد الشعر المعاصر عن البنية الداخلية للشعر القديم أدى إلى أن يتراجع الشاعر عن دور الراوي والبطل معاً أو عن أحدهما لمصلحة الآخر، فاختفت إحساسات الشاعر أو كادت تختفي ليترك المجال لإحساسات شخصياته بالظهور، وصمت الشاعر لتتكلم شخصياته، كما فعل السياب في "حفّار القبور" و"المومس العمياء" وكما فعل خليل حاوي في "نهر الرماد" و"لعازر 1962" وإن ظل الشاعر يحنّ إلى دور البطولة الرومانسي، فيطل من خلال هذه الشخصية أو تلك، ولكن اختفاء الشاعر عن قصيدته أبعد بينه وبينها من جهة، وبينه وبين الجنس الغنائي من جهة أخرى، فاكتفى الشاعر بدور الراوي ليضمن بقاء القصيدة.

وكان انفتاح الشعراء الرواد على الشعر الأوربي في حركة المثاقفة قد أدى إلى التماسهم للثقافة الأسطورية التي دفعتهم إلى الخروج من الغنائية الرومانسية إلى الحداثة، فخرجوا باستخدام الأسطورة موضوعاً من موضوعات الشعر الغنائي المباشرة إلى موضوعات الشعر الملحمي أو المأساوي.

إن الانفتاح الأجناسي دفع القصيدة الغنائية في حركة غير محددة الاتجاه نحو أجناس مجاورة فضمت إلى غنائيتها عناصر سردية مرة وعناصر درامية أخرى، ضمتهما معاً في نسيج واحد فانزاحت عن نظامها السابق إلى أنظمة جديدة، واكتسبت بالانفتاح الأجناسي سمات وليدة من سمات مختلفة، وغدت هذه القصيدة سمة من سمات شعرنا المعاصر.

وليست هذه القصائد إنتاج شاعر محدد، وإنما هي إنتاج مرحلة تاريخية اتصفت بالانفتاح على الثقافة الغربية والانبهار بها، والاستفادة منها إلى حد بعيد، إضافة إلى التصاقها بالحياة اليومية بما فيها من وقائع اجتماعية وسياسية وثقافية دفعت بالشاعر دفعاً إلى الانزياح عن النموذج للقصيدة الغنائية وانفتاحها على أجناس أخرى.

ولا يمكننا أن نتنكر للأعمال الفردية التي زحزحت القصيدة عن غنائيتها ودفعتها باتجاه اللامباشرة أولاً، وباتجاه الاستفادة من الأجناس الأدبية والفنون المختلفة ثانياً، ولذلك يمكننا أن نقول: إن انفتاح القصيدة العربية المعاصرة على تقانات السرد والحوار والمونولوغ والعناصر الدرامية والفنون الأخرى من رسم ونحن وتصوير وموسيقا كسر حدة النمطية الغنائية، وأخرج القصيدة المعاصرة من نموذجها القديم، وأثراها بالتعدد والاختلاف، وجعل الفضاء الذي تتحرك فيه القصيدة المفتوحة على الأجناسية أوسع من فضاء القصيدة المنغلقة على غنائيتها، ولذلك تعددت عناصرها وخصائصها وجماليتها.

ويمكننا أن نقول أيضاً: إن الشعر القديم أجناسي. أما شعرنا المعاصر فهو لا أجناسي، ولذلك يحتاج هذا الشعر إلى تأسيس إنشائية جديدة للأجناس الغنائية في البحث عن العناصر المولدة للجنس، ويكون ذلك بفضل دراسة جامعة لكل الأعمال الأدبية الإبداعية التي تنتمي إلى هذا المجال.

الهوامش

(1) فانسان، نظرية الأنواع الأدبية، تر. د. حسن عون، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط2، 1978، ص 31. وانظر: Ducrot, Oswald, et Todorov, Tzvetan, dictionnaire encyclo- pédique des sciences du langage- seuil- 1972- P.P 193- 201.

(2) نظرية الأنواع الأدبية، ص 31.

(3) المرجع نفسه، ص 32.

(4) شافر، جان . ماري، من النص إلى الجنس، ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، ضمن كتاب "نظرية الأجناس الأدبية"، تر. عبد العزيز شبيل، كتاب "النادي الأدبي الثقافي بجدة 99"، ط1، 1994، ص 138.

(5) ويليك، رينيه ووارين، أوستن، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والعلوم الاجتماعية، دمشق 1962م، ص 306.

(6) المرجع نفسه، ص 307.

(7) انظر: جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 49 . 50، ووليك، رينيه، مفاهيم نقدية، تر. د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة 110، الكويت، شباط 1987، ص 391.

(8) Breton, André: NADJA,Gallimard, Paris, 1975, 190.

(9) Rimbaud, Poésies,le livre de poche, paris 197o, P. 188.

(10) Mallarmé, Stéphane, poésies, le livre de poche, Paris 1977, P. 247.
Baudelaire, Charles, les Fleurs du Mal, le Livre de Poche, Paris 1972, P. 112.

(12) انظر: كروتشه، بندتو، المجمل في فلسفة الفن، تر. د. سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط2، 1964، ص 192 – 193.

(13) انظر: المرجع نفسه، ص 80 – 89.

(14) Barthes, Roland,: le degree Zéro de l,écriture (suivi de nouveaux essays critiques), éd. Du seuil, Paris 1972, P 34.

(15) cohen, Jean, Structure du langage poétique, Flammarion, Paris 1966, P 126.

(16) - ibid., P 127.

(17) - ibid., P 171.

(18) مفاهيم نقدية، ص 376.

(19) جينيت، مدخل لجامع النص، ص 31.

(20) شافر، جان ماري، من النص إلى الجنس، ص 158.

(21) انظر: علوش، د. سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (دار الكتاب اللبناني وسوشبريس)، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1985، ص 150.

(22) انظر: إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة – بيروت 1872، ص 15 – 16.

(23) انظر: قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 12، 1983 – 1/ 80، ص 169 – 213.

(24) انظر: السياب، بدر شاكر، ديوانه، دار العودة، بيروت 1971م – ص 543 – 509 – 563.0.

(25) انظر: البياتي، عبد الوهاب، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1972م – 1/ 132، 196، 401.

(26) انظر: أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م 1/ 12، 82، 18.

(27) انظر: الخال، يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت ط2، 1979م، ص 17 – 42 – 203.

(28) انظر: الحيدري، بلند، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط2، 1980م، ص 563 – 638.

(29) انظر: يوسف، سعدي، الأعمال الشعرية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1979م، ص 51 – 79 – 215.

(30) انظر: عمران، محمد، ديوانه، دار طلاس، دمشق، ط1، 1989م، 1/ 9، ص 123.

(31) انظر: درويش، محمود، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط8، 1981م، ص 332 – 613.

(32) انظر: خضور، فايز، نذير الأرجوان، دار فكر، بيروت، ط1، 1989م، ص 65، وستائر الأيام الرجيمة، دار فكر، بيروت، ط1، 1991، ص 5.

(33) حاوي، خليل، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م، ص 306.

(34) انظر: أدونيس، الآثار الكاملة – 1/ 273.

(35) درويش، محمود، ديوانه، ص 447 – 448.

(36) عمران، محمد، أنا الذي رأيت، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1978م، ص 15 – 16.

(37) دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت ومكتبة مدبولي، ط2، 1985، ص 310 – 311.

(38) انظر: أدونيس، الآثار الكاملة، 2/ 319.

(39) انظر: البياتي، عبد الوهاب، ديوانه، 1/ 143.

(40) انظر: حاوي، خليل، ديوانه، ص 225.

(41) انظر: دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 324 – 337.

(42) السياب، بدر شاكر، ديوانه، ص 248 – 249.

(43) المصدر نفسه، ص 250.

(44) المصدر نفسه، ص 275 – 276.

(45) انظر: حكاية النبي أيوب، العهد العتيق، سفر أيوب، والقرآن الكريم: الأنبياء: 21، ص 38، وسورة ص 38.

(46) انظر: السياب، بدر شاكر، ديوانه، ص 543 – 338.

(47) انظر: الحاوي، خليل، ديوانه، ص 307 ومن جحيم الكوميديا، دار العودة بيروت، ط1، 1979، ص 79 و 117.

(48) انظر: الحيدري، بلند، ديوانه، ص 651.

(49) انظر: الحاوي، خليل، ديوانه، ص 12 – 14.

(50) المصدر نفسه، ص 18 – 19.

الفصل الرابع

الغموض في الشعر العربي المعاصر
وجماليات القراءة والتلقي

المقدمة:

يتساءل الباحث مع المتسائلين: هل الغموض في الشعر العربي المعاصر ظاهرة صحيّة اقتضتها الظروف المعاصرة والحياة الجديدة، أو أنها ظاهرة مرضية ،وهي لا تزيد على أنها تقليد لشعراء الغرب واتجاهاتهم النقدية وفلسفاتهم؟

و إذا كان الغموض ظاهرة صحية فنيّاً فما أسباب القطيعة بين كثير من شعرنا المعاصر وبعض المتلقّين الذين يتّهمون هذا الشعر بالتغريب والابتعاد عن مشكلاتهم وتقليد بعض المدارس الغربية ؟...

و يتساءل الباحث أيضاً إذا كانت هذه التهمة تنطبق عل بعض شعرنا المعاصر فهل من الضروري أن تنسحب على الشعر المعاصر كله، ثم ما الأسباب والتقانات التي استخدمها الشعراء المعاصرون فأدت إلى غموض القصيدة فنّياً، فخرجت من أفقها

المحدود إلىآفاق أرحب؟ ثم ما الجماليات التي ترتّبت على استخدام هذه التقانات والتي تقدّمها القصيدة للقارئ الجادّ.؟

الهدف:

يستهدف الباحث أن يبيّن الفروق بين الإبهام والغموض الفني في الشعر العربي المعاصر، ويحاول أن يتقصّى أسباب هذا الغموض، ويبحث في أسراره وتقاناته المختلفة، ليتوصل أخيراً إلى جمالياته التي تتطلّب قارئاً جديداً قادراً على مواجهة هذا الغموض الفنّي، واستنطاق أسراره، وارتياد مجاهيله، واستخراج كنوزه الدفينة.

-1-

لا بدّ أولاً من أن نفرّق بين الإبهام "OBSCURIT" والغموض "AMBIGUIT" في الشعر، فالإبهام – لغةً – من (بهم)، واستبهم عليه: استعجم فلم يقدر على الكلام، والطريق المبهم إذا كان خفيًّا لا يستبين، وأمر مبهم: لا مأتى له. وإبهام الأمر: أن يشتبه فلا يعرف وجهه. وحائط مبهم: لا باب فيه [1].

إذا استقرأنا هذه المادة اللغوية وجدنا فيها ما يفيدنا في هذه القضية، فالإنسان إذا استبهم عليه الأمر لم يقدر على الكلام، وإذا تكلّم لم يعبّر ولم يفصح ولم يبلّغ، ومثل ذلك المعاني الأخرى، فهي من مادة واحدة، وجذر لغوي واحد، وهذا يدلّ على أنّ العجز في الإنسان الذي استبهم عليه الأمر، والطريق، والحائط، أو هو – بعبارة أوضح – عجز في المرسِل.

يمكننا – بناء على ما تقدّم – أن نقول إنّ الإبهام في الشعر مراوغة في التعبير، وتحايل على الكلام لإخفاء العجز، أو سواه في نقل التجربة الشعرية، ولذلك الإبهام حيرة وارتباك واختلاط الأشياء بعضها ببعض. وتتركز فاعلية الإبهام في أمرين: أولهما إلغاء مسافات التفاعل بين النّص والواقع، وذلك لعجز الشاعر عن تمثُّل التجربة التي يعيشها والتعبير عنها، فإذا هو يدور حولها دون أن يقترب منها، وثانيهما إلغاء مسافات التفاعل بين النّص والمتلقّي حين تحوّل الشاعر من وظيفته الشعرية إلى وظيفة أخرى، وهكذا يصبح الإبهام حالة مرضيّة، وهي حالة عجز، أو حالة انزياح عن الشعرية إلى اللاّشعرية، وهي لعبة خارج دائرة الشعر.

أما الغموض – لغةً – فهو من مادة (غمض)، ومن معانيها: الغمض والغماض والتغميض والإغماض:النوم. وما اغتمضت عيناي، وما ذقت غمضاً: أي ما ذقت نوماً. وتغميض العين: إغماضها. وقد غمض المكان أو الشيء: خفي، وكل مالم يتجه إليك من الأمور فقد غمض عليك، والغامض في الكلام: خلاف الواضح، ومسألة غامضة: فيها نظر ودقة. ومعنى غامض: لطيف[2].

إذا استقرأنا هذه المادة وجدنا فيها غير ما وجدناه في مادة (بهم)، فهما ليستا مترادفتين ؛ فالنوم أمر صحّي وطبيعي تحتاجه الكائنات لتحيا، وغموض المكان أو الأشياء أمر طبيعي هو الآخر لتقادم العهد عليه، كالأطلال – مثلاً – في شعرنا الجاهلي، التي

قد تحتاج من الشاعر إلى وقفة طويلة يتأملها ويتذكّر معالمها التي كانت عليها قبل عشرين حجّة أو يزيد، وقد يتردّد كثيراً من سؤالها وحواره معها قبل أن يستقر على رأي من الآراء.

وقد يكون الغموض ناشئاً عن قصد. والمعنى الغامض لطيف، وهذا ما يثبت أن الغموض لا يعود إلى المرسِل وحده، وإنما يعود أيضاً إلى النّص والمتلقّي.

يتبيّن لنا مما مضى أن الإبهام شكل لا عضوي (آلي)، وهو علامة على النظم والتوهم، وهو حالة مرضية. أما الغموض فهو شكل عضوي فنّي، وهو نتيجة لأسباب كثيرة قد تكون في المرسل أو الرسالة أو المرسل إليه، أو في أكثر من طرف، ولذلك نتجاوز الكلام على الإبهام إلى الكلام على الغموض وصفاته.

والغموض ظاهرة قديمة في الشعر العربي، بل هي في الشعر بعامة ، وإن كانت لم تستفحل استفحالها في الشعر المعاصر، وهي ذات أسباب متنوّعة من نصّ إلى آخر، وكأن أبا تمام قد وعى وظيفة الغموض في الشعر حين أجاب رجلاً سأله: " يا أبا تمام ،لمَ لا تقول من الشعر ما يُعرف ؟" فقال:" وأنتَ لم لا تعرف من الشعر ما يقالُ ؟"[3]، ولم يكن أبو تمام وحيداً في هذا المنحى الذي صار له أتباعه من النقاد العرب في العصر العباسي، وأبو إسحق الصابي واحد من هؤلاء، فقد رأى في غموض الشعر قيمة أساسية تميّزه من النثر:" لأن الترسّل هو ما وضح معناه وأعطاك سماعه

في أول وهلة ما تضمّنته ألفاظُهُ، وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطِكَ غرضه إلا بعد مماطلة منه[4].

يبيّن الصابي أن الفرق بين النثر والشعر هو في الوضوح والغموض، فطبيعة النثر الوضوح، وطبيعة الشعر الغموض، ثم يبين أن الفرق بين الشعر العادي والشعر الرفيع هو في درجة الغموض، فالشعر الأكثر غموضاً فنيًّا أرقى من سواه، وتستوقفنا لفظة "المماطلة " ،فهي ذات دلالات بعيدة، وهي تكمن في علاقة القارئ بالنّص الشعري، وكأنها شبيهة بالعلاقة بين العاشق والمرأة الحصان، أو بين الفاتح العظيم والمدينة المحصّنة، وهي أيضاً بين الشاعر والطلل الذي تغيّر عهده وامحت ملامحه بعد غياب الربع، فالنص الشعري لا يمنح نفسه لأي قارئ عابر، ولا يمنح نفسه للقارئ الجاد إلا بعد مقاومة وتمنّع ومماطلة. وإذا كانت المدينة تغلق أبوابها أمام الغزاة، فعلى الفاتح أن يبحث عن ثغر ومفاتيح لتلك المدينة المستعصية ،سواء أكانت هذه المفاتيح قوّة أم كانت حيلة (حصان طروادة)، وعلى القصيدة أن تكون سرًّا أو لغزاً، أو كما يقول "مالارميه": "يجب أن يكون لدينا دائماً لغز في الشعر، وهو هدف الأدب، وليس ثمة سواه، لتذكّر الأشياء[5]، وعلى القارئ أن يكتشف مفاتيح خاصة بهذه القصيدة دون سواها، وكأنّ القارئ صيّاد بحري ماهر يُحسّن دائماً أدواته ويطوّرها للحصول على المزيد من ثروات البحار، ولكنّ كائنات الماء المستهدفة تتدرّب في الوقت نفسه على الإفلات من هذه الأدوات المتطورة، لتظلّ حركة التوازن في الطبيعة، فلا يعود الصيّاد

بثروات البحر كلّها، ولا هي تستعصي عليه وعلى أدواته، وهذا غيض من فيض ممّا تدلّ عليه لفظة " المماطلة " في قول الصابي.

-2-

حاول بعض الدارسين أن يتعرفوا على الأسباب التي أدت بالقصيدة إلى الغموض، ومنهم وليام امبسون في أطروحته "سبعة أنماط من الغموض" "Seven Types Of Ambiguity" التي نشرها كتاباً في عام 1930م، وهو يحدّد معنى الغموض في المقدمة: "إنّك لا تحسم حسماً فيما تعنيه، أو أن تقصد إلى أن تعني أشياء عديدة، وفيه احتمال أنك تعني واحداً أو آخر من شيئين، أو تعني كليهما معاً، وأن الحقيقة الواحدة ذات معان عدّة"[6].

ويربط امبسون بين غموض القصيدة الفني وتوالد التوتر عند القارئ ربطاً جدلياً، فلابد لولادة هذا التوتر من أن يكون النص غامضاً، فيقول: "أكثر أنواع الغموض التي وقفت عندها تبدو لي جميلة. وأعتقد أني بالكشف عن طبيعة الغموض قد كشفت بالأمثلة المضروبة عن طبيعة القوى التي هي كفاء بأن تربط جوانبه وتضمّ عناصره، وأحبّ أن أقول هنا إن مثل هذه القوى المتصورة تصوراً مبهماً ضرورية لقيام الكيان الكلّي للقصيدة، وإنها لا يمكن أن تفسّر عند الحديث عن الغموض لأنها مكملة له. غير أن الحديث عن الغموض قد يوضّح شيئاً كثيراً عنها، وأقول

بخاصة إنه إن كان هناك تضاد فإنه يستتبع توتراً، وكلما زاد التضاد كبر التوتر"[7].

وفي الحقيقة أنَّ الصلة بين التضاد والتوتر جدلية، وينجم عنهما جملة من الجماليات الشعرية، فإذا كان أمبسون يرى أنَّ التضاد أحد أسباب التوتر فإنَّه ربما أراد من ذلك التوتر الذي يحدث في المتلقي نتيجة للمرايا المتعاكسة والوجوه المختلفة والألوان المتباينة، فالنص الذي يقدِّم لونين أو موقفين أو مشهدين متناقضين غير النص البسيط الذي لا يقدّم إلا وجهة نظر واحدة، وهذا يشير أيضاً إلى صدق التجربة الشعرية، فالتوتر الذي يعانيه الشاعر سبب في إنتاج النص والتضاد نتيجة، في حين يتحوّل السبب إلى نتيجة والنتيجة إلى سبب في عملية التلقي، فهما معكوستان هنا وهناك، وهكذا يكون التوتر صفة ملازمة للتجربة، في حين أنَّ التضاد تقانة أو صفة شعرية ينجم عنها تحويل الرسالة الشعرية بالتضاد والتوتر من معنى أحادي متتابع (نهري) إلى معانٍ متلاطمة متداخلة متماوجة بالصراع، سواء أكان الصراع بسيطاً أم مركباً، داخلياً (مونولوغ) أم خارجياً (ديالوغ)، وتتحول بنية القصيدة حينذاك بنسبة ما من الغنائية إلى الدرامية، ومن التقرير والمباشرة إلى اللامباشرة والتلميح، فلا يظلّ المعنى واحداً راقداً على سطح القصيدة تقدّمه لمن يشاء بكلّ سهولة، وإنما يتغلغل في طبقات النص، ويتسرّب في دهاليزه، ولذلك يحتاج إلى قارئ قادر على الغوص في الطبقات التحتية لإعادة إنتاجه مرّة أخرى.

يصنّف امبسون الغموض في سبعة أنماط، ويفتتحها بأهمها، وهو الغموض الذي يكاد يغطي كل شيء ذي أهمية أدبية، ويركز فيه على الغموض الناتج عن المجاز والاستعارة والنعوت والإيقاع. ويتوقف بعد ذلك عند النمط الثاني، وهو الذي يتضمن اجتماع معنيين أو أكثر في معنى واحد يكون الشاعر قد قصده. أما النمط الثالث فينتج عن معنيين يمكن أن يحلّ كل منهما مكان الآخر في الكلمة الواحدة دون أن يكون بين المعنيين ارتباط عدا كونهما متناسبين في النص. ويمكن أن يتولد النمط الرابع من اتحاد عدة معانٍ بغرض توضيح حالة ذهنية خفية أو معقدة، والنمط الخامس حالة ذهنية غير ناضجة ومتكاملة في ذهن المؤلف. ويتصل النمط السادس بالقارئ حين يبدو له تعارض في أنماط النص، فيذهب إلى عدة دلالات في تفسيراته لما يقرأ. أما النمط السابع فهو الذي يعكس انقساماً في ذهن مؤلفه نظراً لاعتبارات مختلفة، وأهمها الاعتبارات النفسية.

لاقت أطروحة امبسون قبولاً وتعارضاً، فامتدحها عدد من الدارسين، واخذ عليها بعضهم بعض المآخذ، ولكن المهم أن امبسون استطاع أن يفرّق تفريقاً جيداً بين الغموض الفني والإبهام، وذهب إلى أن الإبهام ضارّ بالعملية الشعرية، في حين أن الغموض القيّم هو في الواقع "تعدّد الإشارات"، فهو يضيف غنّى وتعقيداً لبنية المعنى ولا يبهمهما[8].

ولكن ينبغي أن نتنبّه هنا على أنَّ أنماط الغموض التي رآها أمبسون مستقاة من الشعر الإنكليزي في عصر محدّد، وهي ليست

بالضرورة صالحة لأن تكون معياراً أو وصفاً لأنماط الغموض في الشعر الفرنسي أو الإيطالي أو العربي، فمن المعروف جيداً أن للشعر طبيعة خاصة جداً، وخصوصيته مختلفة بين لغة وأخرى، ثمَّ إنَّ الحركة الشعرية هنا غير هناك، ومن المفيد جداً أن نستأنس بما قاله أمبسون أو سواه، ولكن ليس من الضروري أن تكون هذه الأنماط جميعها واحدة دائماً، ومن المفيد هنا أن نقدّم تصوراً عن الغموض وأسبابه في حركة الشعر العربي المعاصر، وأهمّها:

1- اللاموضوع: كان الموضوع في شعرنا القديم هدفاً وهو المطلوب، وهو محدّد عند الشاعر المتلقي ضمن قوالب جاهزة، ولا يكون الخروج عليه إلا بسيطاً، كشرود صورة هنا أو هناك، فمعاني المديح أو الهجاء أو الرثاء جاهزة، وحضور الموضوع مهيمن على حضور القصيدة، ولكنَّ الشعر العربي المعاصر اتجه بطبيعته إلى اللاموضوع أو تداخل الموضوعات في سبيل هدف شعري فنّي، وهو بنية القصيدة، وإذا ضربنا على ذلك مثلاً بقصيدة "أنشودة المطر" للسياب وجدنا في مطلعها خطاباً شعرياً إلى أنثى مجهولة الهوية "عيناك غابتا نخيل" وقد يذكرك هذا الخطاب بما كان يفتتح به الشعراء العرب بعض قصائدهم من أبيات غزلية، لينتقلوا بعدها إلى المديح أو سواه، وإذا كان من صفات هذه الأنثى اللامحددة أنها تحيي الموات في الطبيعة والشاعر العاشق جزء منها، ففي الشعر القديم ما يذكرك بذلك أيضاً، وهو كثير، ولكنَّ ما جاء في "أنشودة المطر" ليس غزلاً، وإنّما هو أبعد من ذلك، والغزل في الشعر القديم أقرب إلى الإحساس الذاتي، ولكنّه في قصيدة السياب أقرب إلى

الاستغاثة الجمعية والاستسقاء، وهو عنصر من عناصر القصيدة والتضادّ، فإذا كان الواقع يُشير إلى الموات الفعلي فإنَّ المستقبل يحمل رؤيا الانبعاث، وهذا الغزل نشيد إلى تلك القوة الساحرة التي ستؤدي إلى ذلك، ومن هنا أصبح الموضوع غير قائم على نفسه، بل هو غائب، وغيابه يعني غياب المرجعية التي يتحدث عنها الشاعر، وهذا يعني أيضاً غياب المفتاح الذي كان يستعين به القارئ للولوج إلى النص بسهولة، فعليه إذن أن يبحث عن وسيلة أخرى للدخول إلى القصيدة، لأن الدخول من باب الموضوع لن يوصله إلا إلى باب خارجي بعد أن تقطّعت الصلة بين بنية القصيدة ومرجعياتها في الحداثة نتيجة لغياب المعنى والقيم في الحياة المعاصرة.

2- الانتقال من الرؤية إلى الرؤيا: موضوعات الشعر القديم ذات رؤية محدّدة غالباً، فمعاني المديح والفخر والهجاء واحدة، وقد حدّدها النقد تحديداً واضحاً، فقالوا "لكلّ مقام مقال" فإذا مدحت ملكاً فينبغي أن تقول كذا، وإذا مدحت أميراً أو قائداً قلت كذا، وهذه الحدود يعرفها القاصي والداني، ولا يجوز الخروج عليها، كما لا يجوز الخروج على "منهج القصيدة" أو "عمود الشعر" ولكن الشعر الحديث انطلق من تهديم جدار الرؤية التي كان محصوراً ضمنها، وهو مكلّف بتصوير ما هو مرئي منها للعيان، ويراه الشاعر والمتلقي ضمن صفات واحدة، ولذلك انطلق الشاعر المعاصر إلى فضاء الرؤيا والأحلام وتصوير ما يعتلج في الداخل الإنساني من غرائبية وعجائبية، ولذلك خلَّف الشاعر القارئ وراءه يلهث حائراً خائراً يبحث عن الاتجاه الذي ذهب فيه

المعنى، وصار الشاعر يتلذّذ بهذه الألعوبة ويخفي ملامح نصّه ضمن غابات كثيفة من الألغاز والرموز، فإذا كان المألوف أن يكون البدر أبيض فإنَّه صار عند بعض الشعراء أسود، وصارت الألوان تومئ أكثر مما تشير، وإذا كانت الرؤية تحافظ على وحدتي الزمان والمكان فإن الرؤيا هدّمت هاتين الوحدتين من خلال المونولوغ والأقنعة، فخليل حاوي مثلاً هدَّم جدار الخبر وكمّل ما رآه ناقصاً فيه، فالمعروف أنَّ السندباد البحري قد قام بسبع رحلات روتها لنا شهرزاد واكتفت بها إذ عاد إلى بغداد منتصراً بعد مغامرات وسفر ومعاناة، ولكنَّ حاوي أحيا السندباد القديم مرة أخرى بثياب جديدة ورحل معه رحلة الأعماق في قصيدته "السندباد في رحلته الثامنة"، وهي رحلة استكشافية داخلية ذاتية مختلفة عن النَّص الفحل، وإن انبثقت منه بالتسمية وبعض صفات الشخصية التراثية التي غدت قناعاً في القصيدة الجديدة.

إنَّ حلول الرؤيا محلّ الرؤية وضع القصيدة في مناخ تساؤلي متتالٍ بحيث لا يترك مجالاً للمتلقي من أن يلتقط أنفاسه عند إجابة محدّدة حتى يدخل في تساؤلات أخرى، بحيث تصبح القصيدة حقلاً من التساؤلات المختلفة التي يبثها النص، لاختلاف المرجعية التي ينطلق منها (الداخل)، ولذلك هي لا تقدم إجابات كما هي الحال في شعر المديح والغزل والهجاء، وإنما تثير أسئلة غير مألوفة.. هي تحاور المتلقي وتستفزه وتغويه وتماطله وتجذبه وراءها إلى حيث لا يريد.

3- اللاتحديد: أفضى غياب الموضوع وغياب الرؤية في القصيدة المعاصرة إلى العتمة واللاتحديد، وهو يشمل الموضوع

والأفكار والكلام، فالقصيدة تنحو منحى الموسيقا في الرمزية، فهي الشعر والكلام، وإذا كانت الموسيقا كلاماً، فهي كلام الصمت، ولذلك ارتفعت بلاغة الصمت وصمتت البلاغة في القصيدة المعاصرة، ومن العلاقات اللاتحديدية في هذه القصيدة مثلاً غياب المؤشرات اللغوية الدالة، فالحبيبة لا اسم لها غالباً، وهي موزَّعة بين العشيقة والأمّ والإلهة والوطن، وأصبح المكان بلا علامات دالة، كما أصبح الزمن حرّاً في تنّقلاته، حتى إنَّ الأدوات اللغوية تراجعت كثيراً في هذه النصوص، فلم يبق متّسع في بنية القصيدة المكثّفة المضغوطة لأدوات التعريف وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، وغابت أو كادت تغيب أدوات العطف وأدوات الفصل والوصل وعلامات الترقيم وسواها.

4- اللاتجنيس: كانت القصيدة بموضوعاتها ومرجعياتها المحدّدة سلفاً تتناسب والشعر الغنائي الخالص، ولكنّها حين خرجت عن التحديد والموضوع صارت أقرب إلى اللاتجنيس، فالقصيدة المعاصرة جنس لقيط وخلاسي، وهي تتجه منذ بدايات القرن العشرين إلى التهجين (قصيدة الحكاية – قصيدة الملحمة – قصيدة الدراما، قصيدة النثر...الخ)، ولذلك امتزجت العناصر الغنائية بالعناصر السردية والدرامية من خلال القناع والشخصيات والمونولوغ..الخ.

ويمكن أن يتوقف الدارس عند أسباب أخرى كثيرة أفضت إلى هذا الغموض، ولكنها ثانوية من وجهة نظري، لأنها طارئة على السطح

أكثر مما هي في داخل البنية الفنية، ويُستحسن أن نذكر بعضها هنا، ومنها طبيعة التحوّلات المعرفية التي يبثّها المناخ الشعري، وخاصة إذا كان الشاعر مثقفاً ومطلعاً على الفلسفات والأساطير، فالقصيدة المعاصرة كالرواية الجديدة صارت حقلاً للحوار والسرد والتاريخ والتناصات المختلفة،وصار على الشاعر الذي يستعين بروافد ثقافية متباينة أن يحوّلها إلى روافد نصية، فالأيديولوجيا في النص نصية، وكذا شأن الأسطورة والدين والتاريخ والشخوص والأقنعة، فضلاً عن أن الشاعر قد يلجأ أحياناً إلى إشارات أسطورية، أو دينية أو تاريخية يجهلها المتلقي، وعلينا أن نضع في الحسبان أيضاً أن للتشكيلات الإيقاعية المختلفة دوراً في هذا الغموض، كالخروج على نظام الشطرين إلى أنظمة أخرى غير معبَّدة من قبل، ثمَّ علينا أن نذكر أيضاً أنَّ الخوف من السلطة التي لا تقبل الحوار دفع بعض الشعراء إلى إخفاء ما يريد أن يقوله ليسلم من العقاب، وأخيراً فإنَّ نقاد ما بعد الحداثة قد طرحوا مقولة "موت المؤلف" وهي تعني حقّ الاختلاف والتعدّد وغياب المركز، فلم يبقَ المؤلف المرجعية الوحيدة في تأويل النص، وليس هناك حقيقة مطلقة يمتلكها المؤلف أو نصّه أيضاً، وليس هناك معنى محدّد ونهائي.

نالت ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر حظوة لدي بعض الدارسين والشعراء العرب ولا تزال، وفي مقدمة هؤلاء الدكتور شكري محمد عيّاد الذي أعاد هذه الظاهرة إلى ثلاثة أسباب، هي:

1 – ثقافة الشاعر المعاصر 2– التركيز الشديد 3– التجريد[9]

أما الدكتور عزّ الدين إسماعيل فهو يذهب في دراسته إلى أن لغة الشعر العربي المعاصر مختلفة عن لغة الشعر في النصف الأول من القرن العشرين، وأن لكلّ تجربة شعرية معاصرة لغتها الخاصة[10] ، وتوالت بعد ذلك الندوات والدراسات التي تتصل بهذه الظاهرة من قريب أو بعيد.

للوقوف على أسباب ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر، حسب كل نصّ على حدة، لابدّ من دراستها عند الشاعر والقارئ وفي النص.

يجمع كثير من الدارسين على أن الغموض إذا كان مصدره الشاعر فهو يعود إلى عجز في التعبير عن التجربة الشعرية أو عدم نضجها واكتمالها، أو القصدية في التعقيد والإبهام، وهذا خارج عن نطاق هذه الدراسة.

لكن الشاعر قد يلجأ لظروف خارجة عن إرادته إلى الغموض، كأن يكون حذراً من السلطة الغاشمة، وهذا ما يمكن أن نمثل عليه ببعض شعر السياب، فقد أشارت عليه زوجه في كانون الأول 1955 أن يكون حذراً في شعره، فنظم قصيدته الغامضة "تعتيم"، وهو يرمز فيها بالظلام إلى السلطة، وبالنمور إلى عملائها، وهو يخاف النور الذي يهدي إليه النمور المفترسة:

كم ذادَ بالنّارِ ،

من أسدٍ ضاري
وكم أخاف النمور
إنسان تلك العصور
بالنور والنّارِ !
فأطفئي مصباحنا أطفئيه
ولنطفئ التنوّر[11]"

ولذلك اتكأ السياب على الرموز الأسطورية الإغريقية للتعبير عن تجربة واقعية سياسية في عصر عبد الكريم قاسم في قصيدته "سربروس في بابل"[12].

وقد تعود أسباب الغموض إلى قصور في القارئ نفسه، كالعجز عن مواكبته للتطور في بنية القصيدة الفنية، وهذا ما أجاب عنه سؤال أبي تمام، أو لأن معايير القارئ تختلف عن معايير الشعر، وهذا ما يجيب عنه الدكتور عز الدين إسماعيل بقوله: "ومن ثم فإننا نصف الشاعر بأنه غامض، والحقيقة أننا لا نحكم عليه هذا الحكم إلا لأننا منطقيون، ولأننا اعتدنا أن نتعامل باللغة في الوضوح[13].

أما الغموض الفني الناجم عن النص الشعري فهو يتجلى في أشكال مختلفة يجمع بينها تعدد الدلالة واختلاف لغة العصر، فالقرن العشرون قرن الحضارة والتعقيد، وهو عصر مراكب الفضاء والاختراعات التي فاقت تصوّر الإنسان القديم، ولذلك فإن ظاهرة الغموض لا تقتصر على القصيدة وحدها، وإنما هي تشمل الفنون

والعمران والعلاقات الاجتماعية نفسها، ولذلك فإن من حقّ القصيدة المعاصرة أن تعبّر عن الإنسان وعلاقاته الاجتماعية والنفسية والمصيرية، وأن تطوّر هي الأخرى مكوّناتها وعناصرها وتقاناتها وبنيتها الفنّية، لا أن تتّجه اتجاهاً مغايراً للعصر وتجاربه.

وبناء على ما تقدّم فإن رسالة النص الشعري المعاصر اختلفت في موضوعاتها وبنيتها عن رسالة النص الشعري القديم، فكانت الموضوعات محدّدة، وقد اعتاد القارئ على أن تكون مألوفة لديه، فهي المديح أو الفخر أو العتاب أو الهجاء أو الغزل أو ما شابه ذلك، ومعانيها واحدة، فالمديح والفخر والعتاب تتضمّن معاني الكرم والشجاعة والنبل وما إليها، ومعاني الهجاء نقيض ذلك: بخل وجبن وخساسة، وظلّ الشاعر يسعى الى أن تكون قصيدته محاكاة للنموذج في أذهان المتلقّين، وهو يسعى أيضاً إلى إرضاء أكبر عدد منهم: أخلاقيين وتاريخيين وسياسيين ولغويين وسواهم، ولذلك تخرج قصيدته مثل كل القصائد، وتكون مقدرة الشاعر وموهبته وإجادته في التماثل مع القيم المعنوية والتعبيرية والفنّية.

واختلفت رسالة الشعر حين استبدل الشاعر المعاصر العالم الداخلي بالعالم الخارجي، فاتجه إلى الداخل لاستنطاقه واكتشاف مجاهيله، وصار هذا العالم مصدراً أساسيّاً للطاقة الشعرية، فتهدّم المعقول والنموذج والمألوف والفضاء القديم، واقتضى اختلاف طبيعة الرسالة الشعرية اختلافاً في فضائها، فقد كان في القديم خارجيّاً في معظمه، وهذا يعني أنه وصف لحالة كائنة أو

احتمالية، وكانت بنية القصيدة منسجمة مع واقعها ومحاكاتها له، ولكن الشاعر المعاصر أخذ يعبر عن تجربة اغترابية عن الحياة والعصر معاً، وأخذ يحاكي ما يجيش في أعماق النفس الإنسانية، ولذلك أخذ يصف ما سيكون على أساس أن الشاعر راءٍ والقصيدة مرآة المستقبل، وهكذا اتجه النص الشعري من المعلوم إلى المجهول، ومن الحاضر إلى المستقبل، ومن الرؤية إلى الرؤيا، وصار الشاعر المعاصر يطرح أسئلة ويُثير اختلافات، ولذلك اتجه بعض الشعراء المعاصرين صراحة إلى الغموض، ومن هؤلاء أدونيس الذي سعى منذ بداياته إلى أن يكون غامضاً ومختلفاً، فعبّر عن ذلك بقوله:

في عتمةِ الأشياءِ في سرِّها
أحبُّ أن أبقى
أحبُّ أن أستبطن الخَلْقا
كغربةِ الفنّ
كالمُبْهَمِ الغُفْلِ وغيرِ الأكيدْ
أُولَدُ في كلِّ غدٍ من جديدْ[14] "

وظلّ أدونيس يؤكد إصراره على الذهاب في هذه الظاهرة إلى النهاية، فقال:

وسوف أبقى غامضاً أليفاً
أسكُنُ في الأزهار والحجارةْ

أغيبُ / أستقصي / أرى / أمُوجُ
كالضوءِ بينَ السِّحرِ والإشارةْ[15] "

ولم تقتصر هذه الظاهرة على شعراء الغموض، وإنما تجاوزتهم إلى بعض شعراء البساطة والوضوح، فمحمود درويش شاعر القضية الفلسطينية تحوّل هو الآخر بعد السبعينيات إلى هذا الاتجاه، فهو يصرّح بذلك في قصيدته ((طوبى لشيء لم يصل)) ويقول:

طوبى لشيءٍ غامضٍ
طوبى لشيءٍ لم يصلْ
فكّوا طلاسمه ومزَّقهم
فأرخت البداية من خطاهم
وانتميت إلى رؤاهم
آه.. يا أشياء ! كوني مبهمةْ[16] "

إن هذا التغّير في رسالة النّص الشعري وطبيعته يقتضي تغيّراً مماثلاً في بنيته، فبعد أن كان فضاء النص ساكناً محدّد البدايات والنهايات صار مفتوحاً في بداياته ونهاياته كالأمواج غير المستقرّة، فاختلفت تبعاً لذلك هندسة القصيدة، فقد كانت في القديم منغلقة على ذاتها "نظام الشطرين"، وهي ذات أفق محدّد معروف سلفاً من الشاعر والقارئ، ويتحدّد هذا الأفق بالوزن القديم والقافية الموحّدة، وهو ذو قيم إيقاعية متوارثة ثابتة وقانون مألوف، ويشكّل البيت

الشعري في هندسة هذه القصيدة وحدة إيقاعية ودلالية معاً، ولكنّ القصيدة المعاصرة انفتحت على الحدود كالسيل الجارف، فلا يستطيع الشاعر أن يتحكّم تحكمّاً كلّياً في مسيرتها، فاستبدلت القيم الإيقاعية الجديدة والفضاء الإيقاعي المختلف بالقيم الإيقاعية المتوارثة الثابتة والفضاء الإيقاعي المتشابه، وغدت الوحدة الإيقاعية والدلالية منساحة مع التموجات التي لا تهدأ ولا تستقرّ إلاّ بنهاية القصيدة التي غدت وحدة إيقاعية ودلالية تتشبّه بالتعبير الموسيقي وأسراره، أو كما قال مالارميه: " أعرف أنهم يريدون حصر الأسرار في الموسيقا، بينما الكتابة تدّعي ذلك[17] ، ولذلك لا يتوقع القارئ توقعاً سليماً أين تنتهي التموجات الإيقاعية الدلالية وأين تقف، وهي تجتاز حدودها كالسيل، وتتجاوز الأفق المرسوم لها سلفاً إلى آفاق لا نهائية وتلغي نموذجها الخارجي، وتخرج من التشابه والتماثل إلى الاختلاف والتعدّد والتجاوز، ولذلك لا يستطيع القارئ أن يلتقط أنفاسه إلاَّ في نهاية القصيدة، وهذا ما يسبّب له التعب والغموض معاً.

ولم يقتصر التغيّر في بنية النص الشعري المعاصر على التغيّر في فضائه وهندسته ونموذجه، وإنما تعدّاها إلى اللحمة الداخلية، وهو يأتي بالفكرة تلو الفكرة وينظّم تناسقها، ثمّ ينتقل إلى أخرى، ولكنّ الشاعر المعاصر ينزع إلى تعدّد الأبعاد وتشابكها أفقيّاً وعمودياً، كانتقال القصيدة من الغنائية والمباشرة إلى الدرامية واللاّمباشرة، أو كاستخدام الشاعر تقانات جديدة، كتقانة تراسل

الحواس، والرمز، والأسطورة، والمونولوغ، والمحاورة، والتناص، والانزياح، فصار ثمة دلالات صريحة ودلالات ضمنية ينفرد بها كل نسق على حدة، ولم يقتصر التغيّر في بنية النص الشعري المعاصر على التغيّر في فضائه وهندسته ونموذجه، وإنما تعدّاها إلى اللحمة الداخلية، وهو يأتي بالفكرة تلو الفكرة وينظّم تناسقها، ثمّ ينتقل إلى أخرى، ولكنّ الشاعر المعاصر ينزع إلى تعدّد الأبعاد وتشابكها أفقيّاً وعموديّاً، كانتقال القصيدة من الغنائية والمباشرة إلى الدرامية واللاّ مباشرة، أو كاستخدام الشاعر تقانات جديدة، كتقانة تراسل الحواس، والرمز، والأسطورة، والمونولوغ، والمحاورة، والتناص، والانزياح، فصار ثمة دلالات صريحة ودلالات ضمنية ينفرد بها كل نسق على حدة، فكثيراً ما يخفي الشاعر المعاصر الدلالة الضمنية تحت الدلالة الصريحة، وربما استخدم لغرضه هذا تقانات مختلفة، فأمل دنقل في قصيدته "كلمات سبارتكوس الأخيرة" يحول البساطة إلى غموض، ويتوصل، من خلال التهكمية الشديدة ومرارة السخرية من الواقع، إلى أن يدرك المتلقي أن تحت الدلالة السطحية البسيطة دلالة أخرى نقيضة لها، وتتجلى المفارقة حينذاك في ذهن المتلقي بين المعنيين المتضادين، وهذه وصيته الأخيرة:

إني تركتُ زوجتي بلا وداعْ

وإن رأيتم طفلي الذي تركتُهُ على ذراعها بلا ذراع

فعلّموه الانحناءْ

علّموه الانحناء

علّموه الانحناء..[18] "

إن سبارتكوس الرافض لكل أشكال العبودية وللمجتمع الاستبدادي، وقد مات في سبيل الحرية، لا يمكن أن يطلب من الآخرين أن يعلموا طفله في المستقبل الخضوع، ولذلك جاء المعنى الضمني مغايراً كل المغايرة للمعنى السطحي، بل هو يسير في اتجاه معاكس في حركته وقوته، وهو متوتر تحت المعنى السطحي توتراً شديداً، بل هو يسير في اتجاه معاكس في حركته وقوته، فجاءت عبارة "علموه الانحناء" متصلة بسياقها في النص، غير محدودة الدلالة.

وللتجريد نصيب آخر في غموض القصيدة، وبخاصة أن بعض الشعراء المعاصرين يذهب إلى أن الثقافة ضرورية للشعر، وأن على الشاعر المعاصر أن يكون مطلعاً على التيارات الفكرية في العالم، ومن هؤلاء أدونيس الذي اتسم شعره منذ البدايات بالخبرة الثقافية المجردة، ودعا، ولا يزال، إلى رفض الواقع وضرورة تجاوزه إلى واقع بديل، ويمكننا أن نضرب مثلاً على ذلك بالمقطع الأول من قصيدته "أوراق في الريح":

لأنني أمشي

أدركني نعشي[19] "

فالعلاقة التي تربط فيما بين الجملتين غير بسيطة، وفيها الكثير من الإخفاء والاختزال والتجريد، فالحركة (أمشي) علامة على الحياة، والنعش علامة على السكون والموت، ولذلك على القارئ أن يبحث عن علاقة أخفاها الشاعر، وعن معنى ضمني لم يقله صراحة، وكأنه أراد أن يبين لنا أن موته نتيجة للحركة، ولذلك يستنتج القارئ أن الشاعر يعيش في مجتمع متخلف عبودي، وأنه يرفض أن يكون رقماً كالآخرين، ولذلك هو يختار الموت في سبيل الحرية. وقد ظل أدونيس يكرر هذا المعنى بأشكال مختلفة في شعره، وإذا جازلنا أن نفسّر الشعر بالشعر فإن مقطعاً آخر يعيد هذه المقولة:

لكي تقول الحقيقةْ

غيّرْ خطاكَ، تهيّأْ

لكي تصيرَ حريقةْ[20] "

وواضح من هذا المقطع التناص الإشاري إلى أسطورة الفينيق دون أن يصرح بذلك، ولذلك ذهب محمود أمين العالم إلى أن غموض شعر أدونيس معنوي وأن تذوقه يتطلب جهداً عقلانياً وإعمالاً في أغلب الأحيان[21].

ويطوف الشاعر المعاصر أحياناً في آفاق ميتافيزيقية صوفية سريالية مستمدة من الحلم، وهي تنم عن مناخ شعري سريالي من الصعوبة القبض على دلالته، وينعدم حينذاك الرابط الداخلي الذي يحكم هذه الصور المشتتة، وتغدو عملية التأويل نوعاً من العبث،

ويمكننا أن نضرب على ذلك مثالاً من شعر أدونيس تكدست فيه الصور دون أي رابط بينها:

ثدي النملة يفرز حليبَهُ ويغسلُ الإسكندر

الفرسُ جهاتٌ أربعُ ورغيفٌ واحد

والطريقُ كالبيضةِ لا بدايةَ له[22]" .

وللنص الشعري القديم أبوّة ينتمي إليها ويسير في ركابها، والقصيدة العربية غنائية، وهي تنتمي إلى هذا الجنس وموضوعاته وأفقه، ولذلك ينمو النّص بفعل التكاثر العضوي، وهو يشبه سواه ويتماثل معه، وهذا التشابه الأجناسيّ يسهم في عملية التلقي، وهو " يخبر القارئ عن الطريقة التي ينبغي أن يفهم بها نصّه. بتعبير آخر: الجنس سلطة يضمن قابلية فهم النص من وجهة نظر صياغته ومحتواه[23]. "أمّا القصيدة المعاصرة في بعض نماذجها فقد اجتاحت هذه الحدود وخرجت من التجنيس إلى اللاتجنيس، ومن الأفق المحدّد إلى أفق لا محدّد، فلم تبقَ غنائية خالصة، ولا هي تشبه ما سبقها من قصائد، وهذا يعني أنها تنمو بفعل شبكي (تناص) فتمتدّ إلى سواها من الأجناس الأدبية (مسرحية – رواية– قصة –مقالة..إلخ). لتتغذى بها، وتستمدّ عناصرها منها، وهي لا تشبه سواها، أو هي نصّ اختلاف مفتوح على اللاّتجنيس، وهي تجمع بين عناصر من هذا الجنس وعناصر من أجناس أخرى، كانفتاح القصيدة الغنائية على السرد القصصي في كثير من أعمال السياب، ومنها "حفّار القبور" و"المومس العمياء" و"الأسلحة

والأطفال" وانفتاح القصيدة على الفن السينمائي (العين) في بعض أعمال خليل حاوي ، ومنها نشيد "البّحار والدرويش" وانفتاحها على الدراما والحوار المسرحي في بعض أعمال السياب وحاوي وأمل دنقل وسواهم، وقد أدّى هذا التداخل الأجناسي إلى انزياح النص الشعري من سلسلة النصوص التي كان ينتمي إليها وتشكّل سرباً ذا أفق محدّد إلى أن يسير هذا النص في أفق مستقلّ جديد يحتاج معه المتلقي إلى وقت لاستيعابه وقبوله.

وكانت القصيدة تُنظم لتنشد، ويقوم الشاعر من خلال نبرات صوته واهتزاز جسده وملامح وجهه وحركاته بتوضيح قسم كبير من النّص الشعري وبيان دلالاته، إذ يرافق النطق تعبيرات لا لسانية، كعلامات الوجه من رضىً أو غضب، وحركات الشفتين والوجه واليدين والجسد وتموجات الصوت واندفاعه وصعوده وهبوطه ولذلك لا يكتمل نقص القصيدة الغنائية إلاّ بحضور الشاعر، فهو وحده الذي يتكلّم، وهو يوضّحها بالإنشاد ويشرحها بحركاته، ولذلك كان عصر الشفوية عصر الشاعر، ولكن القصيدة المعاصرة خرجت في بعض نماذجها من طور الشفوية والإنشاد إلى طور الكتابة، وهذا يستدعي غياب المرسل وحضور القارئ، فالقصيدة المعاصرة ناقصة، وملفوظها جزء منها، وهو يشكّل مع البياض والإشارات فضاء النص، وهي لا تعتمد على السمع، وإنما تعتمد على البصر بعد أن أصبحت الصفحة لوحة وبعد أن غاب الشاعر وصوته واحتل القارئ دوره، وبدأ يتكلّم بعد أن كان صامتاً، ولذلك خرجت القصيدة من الائتلاف إلى الاختلاف،

ومن البساطة إلى التركيب، ومن الأحادية إلى التعددية، وهذا يحتاج إلى قارئ خبير ليحدّد دلالاتها، ويلاحق انتشارها في فضاء مفتوح، ويمكننا أن نضرب مثلاً على القصيدة التي تسير باتجاه الكتابة بعمل ((مفرد بصيغة الجمع)) لأدونيس، ففيه اختلافات بين كمية البياض وكمية السواد وتوزيعهما في الصفحات، وفيه بعض الرسوم والإشارات التي تعبّر هي الأخرى إلى جانب الملفوظ.

وكانت اللفظة في القصيدة التقليدية غاية في ذاتها، وهي زينة أو زخرف، وجمالها فيها، ولذلك كانت الألفاظ الشعرية محدّدة المعالم، وهناك ألفاظ مُنع عليها دخول الحرم الشعري، ولكنّ اللفظة في القصيدة المعاصرة ليست غاية في ذاتها، ولا يكمن جمالها فيها، وإنما يكمن في علاقاتها السياقية، وقد كانت اللفظة تمرّ من المعجم إلى القصيدة التقليدية إلى القارئ دون أن يصيبها أيّ تغيير، فكان المعجم مرجعاً وحيداً لدلالتها، ولكنها في القصيدة المعاصرة تمرُّ من المعجم إلى النص الشعري إلى القارئ عبر تجربة الشاعر الداخلية في أثناء نظم القصيدة من جهة، وتجربة القارئ في أثناء القراءة من جهة، فاختلف سرّ الصياغة، و حلّ السياق محلّ المعجم في مرجعيّة دلالة اللفظة، وتراجع الرابط الخارجي المنطقي ليحلّ محلّه الرابط الإحساسيّ، وبخاصة في الرمزية التي لم يكن شعراؤها " بصدد جمع الكلمات وفقاً للنمطق، لكي يحقّقوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه، وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس، لكي يُبرزوا خاطراً أدركه الشاعر

وحده"[24]. وصار على الكلمات إذاً أن تُستعمل بمعانٍ جديدة، لأن لكلّ كلمة معاني شتّى غير معناها المألوف، وبدت اللغة سراً عند بودلير، وهي غابات رموز:

مثل أصداءٍ طويلةٍ تختلط من بعيدٍ
في وحدةٍ غامضةٍ وعميقةٍ ،
كالليلِ والبهاءِ سِعَةً
تتجاوبُ العطورُ والألوانُ والأنغامُ[25].

إنّ الربط الاعتباطي بين الدال والمدلول يفسح للصوت مجالاً في أن يؤدي أيّ معنى، ولذلك يمكن أن يكون في أيّ لفظة ضمن السياق الشعري معنى ثابت يشدّ دلالتها إلى المعجم، ومعنى متحرّك يبعدها عنه، وتصبح قيمة اللفظة في حركة معناها وانزياحها عن الدلالة المعجمية، ولذلك تفقد " مهمتها باعتبارها عملاً تواصليّاً، إذ إنها حينئذ لا تقوم بتوصيل شيء، أو بعبارة أدقّ، لا توصل سوى ذاتها[26].

وتكون اللفظة الشعرية بنت سياقها، فهي منفعلة بمحيطها، فاعلة فيه، وهي لغة داخل اللغة، فلفظة "مطر" – مثلاً – تعني معجميّاً: ماء السحاب، ولكنها تخرج على هذه الدلالة المرجعية في معناها المتحرّك في قصيدة "أنشودة المطر":

و منذُ أن كُنَّا صغاراً، كانتِ السّماءْ
تَغيِمُ في الشّتاءْ
و يهطِلُ المَطَرْ

و كلَّ عامٍ – حينَ يُعْشِبُ الثَّرى –نَجُوعْ
ما مرَّ عامٌ والعراقُ ليسَ فيه جوعْ
مَطَرْ..
مَطَرْ..
مَطَرْ..[27].

تشكّل كلمة " مطر " المتكرّرة ثلاث مرات في اللازمة أو مفتاح القصيدة – وهي كلمة مقيّدة بالسكون ومفتوحة على ثلاث نقاط – فضاء رؤيوياً متناقضاً والفضاء الذي وصفه الشاعر في السرد الشعري قبل اللازمة،وهي مختلفة في دلالاتها عن دلالة لفظة " المطر" الواردة في الشطرة الثالثة، فتلك الدلالة معجمية ثابتة، وهي تعني ماء السحاب الذي اعتاده الشاعر منذ طفولته ،ولكن دلالة لفظة "مطر "في اللازمة حيادية، فهي لا تدلّ على ماء السحاب، وإنما هي نكرة مقيّدة صارمة تقع صوتيّاً كقرع الطبل المتواصل بشدّة ثلاث مرات، ليندلح الصدى، عبر هذه النقاط بعد كل كلمة عبر فضاءات لا نهائية من حركية الدلالة، وهي مطر جديد يتنبأ الشاعر بحدوثه أو يستسقيه، فغدت الكلمة رمزاً ولد ولادة طبيعية ضمن السياق، وقد هيأ له الشاعر بالسرد والوصف، وقدّم لولادته، ثم جاءت الكلمة في نهاية الموجة الشعرية واحدة، كرّرها الشاعر ثلاث مرات، لتتحرّر من دلالتها المعجمية، وتنتشر في آفاق لا محدودة أو ليختصر الشاعر فيها

كلّ ما لم يقله صراحة، فغسلها من الداخل، وحمّلها دلالات جديدة ليست فيها من قبل، ففيها هدم لعالم الفساد والظلم، وفيها بناء لعالم المساواة والعدل، وفيها استسقاء أسطوري لمطر أسطوري قادر على غسل العالم من أدرانه، وفيها سوى ذلك، وهكذا استطاع الشاعر أن يجدّد شباب هذه اللفظة ويجدّد وظيفتها من خلال علاقاتها السياقية، وهذا يبّين أنّ اللفظة الشعرية ذات قوّة سحرية، فإذا استخدمت استخداماً لا شعريّاً ظلت في مجالها المرسوم لها سلفاً، وإذا استخدمت شعريّاً ماجت ومارت وتجاوزت مجالها المعجمي إلى فضاءات ذات دلالات بعيدة، ولهذا فإن لغة الشعر تمثيلية، وهي تمثّل حالة مختلفة لشاعر ما في لحظة معيّنة، أو تمثل حالة قارئ ما في لحظة القراءة. واللفظة في المعجم غيرها في السياق، وهي في المعجم برأي سليمان العيسى حطبة يابسة، وهي في الشعر غصن أخضر يموج بالحياة[28].

والانزياح علامة من علامات الشعرية، وهو وسيلة لانتقال اللغة من النثر إلى الشعر، فهو يدمرّ الوظيفة العادية للغة، لتقوم بالوظيفة الشعرية، وإذا كان التقرير والإخبار وظيفة النثر فإن الإيحاء الذي يُحدثه الانزياح هو وظيفة الشعرية، ولذلك فإن اللسان النثري أخذ ينفصل عن اللسان الشعري في الدراسات الألسنية المعاصرة، وقد توقف " بارت " عند هذه القضية قائلاً: "اللسانان الشعري والنثري منفصل أحدهما عن الآخر، بحيث يستطيع كلّ منهما أن يستغني

عن الآخر بدلالاته نفسها التي تعبّر عن غيريته[29] ، وهذا ما انطلق منه " جان كوهن " في كتابه "" بنية اللغة الشعرية " ليبيّن أن " الشعر ليس نثراً زيد عليه شيء آخر، ولكنه نقيض النثر[30] وذهب كوهن إلى أن الفرق بين اللسانين الشعري والنثري هو في الانزياح، وأكد ذلك في عدّة مواطن من كتابه، مثل قوله: " نستطيع أن نقدّم البرهان العكسي، فنثبت أنه يكفي أن نحذف أو نخفّف الانزياح في أي صيغة شعرية فينتفي الشعر[31] ، وهو يحاول – في الوظيفة الشعرية – أن يردّ على الاعتراضات التي ذهب أصحابها إلى أن الانزياح لا يؤكد بأنه يمثّل الشرط الضروري والكافي للواقعة الشعرية، فيقول: " ينبغي، لإثبات أنه ضروري، أن نبيّن أنه لا شعر في غير انزياح، ولإثبات أنه كافٍ، أن نبيّن أنه لا وجود لانزياح من غير الشعر[32].

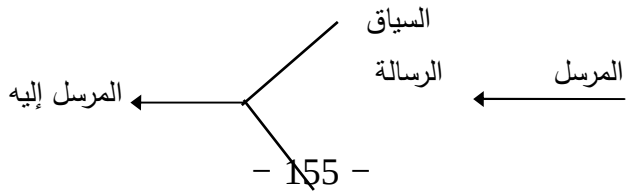
والانزياح الذي هو علامة الشعرية، هو، في الوقت ذاته، سبب من أسباب غموض القصيدة المعاصرة، وهو مثل الحياة المعاصرة، وموضوعات الشعر المستحدثة وهندسة القصيدة والتجريد، واللاّتجنيس، والكتابة، وغياب الدلالة المعجمية للألفاظ الشعرية، مصدر ثراء للدلالات الشعرية وجمالياتها وقراءاتها.

–3–

إذا كان النقد البنيوي قد أعلى من سلطة النّص وابتدأ منه وانتهى به، فإنّ الاتجاهات النقدية التي انبثقت من البنيوية، وشكّلت اتجاهات "ما بعد البنيوية" قد أعلت من سلطة القراءة،

وبخاصة في الاتجاه التفكيكي، فمضى زمن تسلّط المؤلف ،كما مضى زمن تسلّط النص وهيمنته على النقد الأدبي بعامة، وعلى الدراسات التطبيقية منه بخاصة، وأخذ النقد يتجه نحو القارئ ويهتّم به، فغدا إنتاجاً بعد أن كان استهلاكاً، حتى إنّ النص نفسه غدا بين يدي القارئ الخبير مادة أولية، يفكّكها، ويسدّ الثغر في بنية النص، ثمّ يُعيد إنتاجه، ولذلك فإنّ القراءات تعدّدت بتعدّد القرّاء ووجهات النظر والحالات التي اتخذت أشكالاً مختلفة نتيجة للحوار بين القارئ والنّص، وهذا يعني أنّ النقد قد انتقل من مرحلة جمالية النص إلى مرحلة جماليات القراءة والتلقّي، فالنّص ليس جميلاً في ذاته، و إنما هو جميل بقراءاته.

تطرح جماليات القراءة والتلقي قضية التواصل، فلا بدّ لكلّ تواصل من أطراف: المرسل – الرسالة – المرسل إليه، ولا بدّ في كلّ رسالة أدبية من أن تقوم على شفرات متفق عليها بين المرسل والمرسل إليه، وعلى الثاني منهما أن يعرف كيف يفكّكها، ولذلك لا بدّ من عملية التواصل بين النص الأدبي والقارئ، فإذا كان الانزياح مفرطاً تحوّل الغموض إلى إبهام وتعذر معه التأويل والقراءة، ولذلك يخرج الإبهام من عملية الاتصال ضمن النموذج الذي وضعه "جاكبسون" لأركان هذه العملية:



و اقتضى تعدّد القراءة أن يكون النص مفتوحاً ليظلّ الحوار مفتوحاً مع القارئ، وهذا ما فعله الناقد الإيطالي (أمبرتو إيكو) في كتابه "النّص المفتوح" بصفته نصاً ناقصاً وغير نهائي، أي خاضع للتأويل والقراءة، كما اقتضى التعدّد البحث في نسيج النص ومادته والنص الغائب والتناص عند جماعة "تل كل"، ومنهم جوليا كريستيفا.

شكّل هذا وسواه الاهتمام بجماليات القراءة والتلقي في عصر ما بعد البنيوية، وصار القارئ منتجاً ومبدعاً، ولذلك يُطلب منه غير ما كان يُطلب من سلفه في عصري سلطة المؤلف وسلطة النص.

وإذا توقفنا عند القارئ في ظاهرة الغموض في الشعر المعاصر وجدناها نسبية، فما هو غامض عند قارئ ربما كان واضحاً عند آخر، ويمكننا لتوضيح ذلك أن نستعين بالسياق الأدبي، فهو مختلف، لأن الأدب ليس واحداً، فالشعر – وحده – سياقات، وللشعر القديم سياق غير سياق الشعر المعاصر، والسياق يُشبَّه بسرب من الطيور، وكلّ طائر يغرد ضمن سربه، وصوته يتداخل ويتقاطع ويتشابه داخل سربه وحده، ولذلك فإن القارئ الذي اعتاد أصواتاً محدّدة لا يألف غيرها، ومن هنا ينشأ الغموض إذا حاول قراءة أصواتٍ يجهل أسرارها وطبيعتها ومفاتيحها، فقارئ الشعر المعاصر ينبغي له أن يلمّ بالسياق الأكبر والسياق الأصغر لهذا الشعر، ولذلك لا يواجهه الغموض الذي يواجه القارئ الذي يجهل أحد هذين السياقين أو كليهما معاً، كذلك لا يجوز

للقارئ أن يقتحم حرم النص الشعري المعاصر بأدوات ومفهومات قديمة، وهذا ما عبّر عنه أدونيس بقوله: " ثمة فجوة عميقة بين التجربة الشعرية الحديثة، في جانبها الإبداعي، وبين النقد، فليست هناك مواكبة نقدية لهذه التجربة.بل إننا ما نزال، بشكل عام، ننقد هذه التجربة الجديدة بمفهومات قديمة، وما نزال نسلّط مفهومات الآمدي، مثلاً، على بدر شاكر السيّاب، بينما يجب أن ننظر إلى إنتاج السياب من ضمن حضوره كنصوص قائمة بذاتها، نستخرج منها قواعد ومقاييس لنقدها"[34].

الجميل بوجوده المستقلّ غاية علم الجمال، فإذا كان للوضوح في الشعر جماليات خاصة به فلا بدّ من أن يكون للغموض جمالياته الخاصة به أيضاً، ولذلك سنتوقف عند أهم جماليات القراءة والتلقّي في القصيدة المعاصرة التي تتسم بالغموض.

للغموض في الشعر العربي المعاصر جماليات، وبخاصة بعد أن كان القارئ منفعلاً بالنص صار فاعلاً، وتحوّل النص ذاته إلى وسيلة اختبار نفسية، ف "المماطلة" التي تحدّث عنها الصابي تقدم إلينا فكرة عن ذلك، فهي تعني الأخذ والردّ، والجذب والتنافر دون مقاطعة، وهذا يعني أنّ الطرف الأول(الشاعر) يحصّن نصّه، وأن الطرف الثاني (القارئ) يحتاج إلى أن يبذل جهوداً مضاعفة للوصول إلى غرضه، وهذا ما يميز قارئاً من آخر، فإذا كان القارئ صبوراً، خبيراً، استطاع بعد لأي أن يفتتح النّص الصعب، فتتكشف له أسرار بنيته شيئاً فشيئاً، وتحدث حينذاك لذة الاكتشاف التي تبعث المتعة النفسية، والراحة بعد

التعب، والوصول إلى الغاية بعد الجهد، وارتياح القارئ إلى قدرته على اختبار مجالات الإبداع، وهذه اللذة بمكانة مكافأة نفسية، يقدّمها القارئ لنفسه بعد اختبار قواه العقلية والنفسية، وهذه أولى جماليات الغموض في الشعر العربي المعاصر.

وثمة جماليات الحركة؛ فالغموض يحرّك النفس، ويهيّجها للبحث عن الدلالات الهاربة، و النفس – إذا هُيّجت وتحرّكت – تكون غنيّة في أعماقها وتحوّلاتها الخطيرة، ولذلك كانت اللغة قاصرة عن الوصول إليها والقبض عل دلالاتها في تحوّلاتها السريعة، فاستنجد الشعراء بالموسيقا للقبض على أكبر كمية من الدلالات؛ فـ " الحالة النفسية التي تعبّر عنها الموسيقا ليست هي الحالة التي يمكن تسميتها، وإنما هي الحالة التي تندّ عن محاولة التسمية، لأنها ليست بذات موضوع محدّد، ولذلك كانت الألفاظ عاجزة عن التعبير عنها، وكانت الموسيقا وحدها قادرة على نفضها، لأنها هي نفسها حركة شبيهة بحركة الأصوات في الموسيقا"(35).

إنّ الحركة التي تخلقها موسيقا الشعر تترك في نفس القارئ حركة مماثلة تشدّه إلى أغوار النفس الإنسانية، حيث الاضطراب والهدوء، والاختلاج والوثوب، والتوتّر والاسترخاء، فتتمثّل الحركة في نفس القارئ بجماليات التقابل والتعارض، والانغلاق والانفتاح إلى أن تحطّ رحالها في عالم منسجم الألوان والأنغام.

وللمفاجأة الشعرية جماليات أخرى، فهي حيلة أدبية تستدعي انتباه القارئ، وهي علامة من علامات الانزياح والغموض، وتتصل بكل

ما يتصل بالأدب ابتداءً من الحلم إلى الشطح في الصوفية، وهي وسيلة من وسائل الشاعر للمماطلة، فهي تحصّن نصّه من جهة، وتجعله مرغوباً فيه من جهة، ودور المفاجأة أساسيّ في الأدب، فلم يكن الكاتب السريالي بقادر على " الكتابة إلاَّ أن تغمره المفاجأة[36] ، ولذلك فإنّ اللاّمألوف يخلق أثراً شعرياً، والشعر" لا يتولّد إلاَّ عن انخطاف مذهل[37].

ويخرج النص الشعري بغموضه من المتشابه إلى المختلف، فتخرج جمالياته من السائد إلى المجهول، ويؤسّس لجمالية الاختلاف والتعدّد، وإذا كانت بلاغة الوضوح تسعى إلى توحيد الأذواق ضمن جماليات مرسومة سلفاً، فإن بلاغة الغموض تسعى إلى تعدّد الأذواق، واختلاف الفهم، واستقلال شخصية المتلقّي عن شخصية الشاعر، وانفصاله عنه، وحرّيّة حركته في البحث عن الدلالات الهاربة والمختفية وراء الدلالات الظاهرة في الرمز والأسطورة وسواهما مما يمنح القصيدة غموضاً شفّافاً ودلالات عدة، وينقله إلى ماضٍ سحيق للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة.

وتنشأ جماليات الحرّية من النص الثري المفتوح وانتشار دلالاته في كلّ اتجاه وفي آفاق لا محدودة كما تنشأ من حرية الحركة في النص ذاته، فدلالاته تتحرّك بلا حدود، وهي في موسيقاها وأنغامها وعلاقاتها السياقية المتماوجة، مما يمنح القارئ حرية في الحركة، وحرية في الإبداع، وحرّية في تأويل علامات النص وإشاراته ورموزه وتفكيك شفراته.

وينتج النص الشعري المركّب جمالياته، فإذا كان غنائياً مباشراً فجمالياته أحادية بسيطة. أما إذا كان مرّكباً فجمالياته متعدّدة مركّبة، ويتداخل هذا النص أفقياً وعمودياً، فهو يمتدّ أفقياً ضمن حدود الأجناس الأدبية، كالدراما والسرد، ويمتدّ عمودياً ضمن حدود الفنون الأخرى، كالموسيقا ، والنحت، والتصوير، والرسم، وسواها مما يُثري العمل الشعري من حيث القيمة الفنّية والجمالية، وينتقل هذا الثراء إلى القارئ، وهو يتلقّى العمل الشعري.

وهكذا يمكننا أن ننتهي إلى أنّ الغموض يشكّل إشكالية للمتلقّي القديم العادي، فهو يقف بينه وبين ثراء النص الشعري، ولا يستطيع هذا المتلقي أن يقترب منه، لأنه يجهل علاماته وإشاراته ومفاتيحه لقلّة خبرته بسياقه. أما الغموض الفنّي فهو لا يشكّل إشكالية للمتلقي الجديد، وإنما هو على نقيض ذلك يدفعه إلى الإبداع والإنتاج، لأنه يدرك أن الغموض نتيجة لانتقال نوعي من قوانين شعرية مألوفة إلى قوانين شعرية لا مألوفة، لأن الشعر الحقّ هو – على حدّ تعبير دانييل لوير مقدّم قصائد مالارميه – إشكال واختلاف مطلق[38].

الهوامش

(1) انظر: لسان العرب – مادة (بهم)

(2) انظر: لسان العرب – مادة (غمض)

(3) الصولي، أبو بكر – أخبار أبي تمام – تح.خليل محمود عساكر وزميليه – المكتب التجاري – بيروت – د.ت – ص.72

(4) ابن أبي الحديد – الفلك الدائر على المثل السائر – ملحق بكتاب " المثل السائر " لابن الأثير – تح د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة – دار نهضة مصر – الفجالة – القاهرة – د.ت.– 303./4

(5) MALLARMÉ, STÉPHANE - POÉSIES - Le livre de poche - Paris - 1977- P. 266

(6) هايمن، ستانلي – النقد الأدبي ومدارسه الحديثة – تر. د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم – دار الثقافة – بيروت – د. ت – 55/2.

(7) المرجع السابق ص57.

(8) ويمزات، ويليام. ك. وبروكس، كلينث – النقد الأدبي – تر. د. حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – دمشق – 1977م – 121/4.

(9) انظر: الأدب في عالم متغيّر – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة – 1971م – ص ص 79–80.

(10) انظر: الشعر العربي المعاصر – دار العودة ودار الثقافة – بيروت – ط3 – 1972 – ص ص 173–194.

(11) ديوان بدر شاكر السياب – دار العودة – بيروت – 1971 –ص336.

(12) انظر: المصدر السابق – ص ص 482–485.

(13) الشعر العربي المعاصر – ص192.

(14) الآثار الكاملة – دار العودة – بيروت – 1971–43/1.

(15) المصدر السابق – 16/2.

(16) ديـوان محمـود درويـش – دار العـودة – بيـروت – ط3 – 1980 – 302/2.

(17) MALLARMÉ – POESIÉS – P. 233 –

(18) الأعمـال الشـعرية الكاملـة – دار العـودة (بيـروت) ومكتبـة مـدبولي (القاهرة) – ط2 – 1985 – ص ص 115 –116.

(19) الآثار الكاملة – 197/1.

(20) المصدر السابق – 200/1.

(21) لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل – ضمن كتاب ((في قضـايا الشـعر العربـي المعاصـر)) – دراسـات وشـهادات – المنظمـة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس – 1988 – ص37.

(22) الآثار الكاملة – 177/2.

(23) ستمبل، وولف ديتر – المظاهر الأجناسية للتلقي من كتاب " نظرية الأجناس الأدبية " مجموعة مؤلفين – تر. عبد العزيز شبيل – النادي الأدبي الثقافي بجدّة –ط1 –1994–ص 118.

(24) لانسون، جوستاف – تاريخ الأدب الفرنسي – تر.د محمود قاسم – المؤسسة العربية الحديثة – القاهرة – 1962 م – 467./2

(25) BAUDELAIRE , CHARLES - les Fleurs du mal - le livre de poche - paris - 1972-P.16.

(26) فضل د.صلاح –بلاغة الخطاب وعلم النص (سلسة عالم المعرفة 164) –المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت –آب 1992 ص–137.

(27) السياب، بدر شاكر – ديوانه – دار العودة –بيروت –1971 م – ص 479.

(28) العيسى، سليمان – ندوة الموقف الأدبي " ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث "– الموقف الأدبي –ع 59– 60– آذار – نيسان 1976 – ص 245.

(29) -BARTHES , ROLAND- LE DEGRÉ ZÉRO DE L ÉCRITURE. (suivi de nouveaux essais critiques) - éd. du Seuil - paris - 1972.

(30) COHEN , Jean - Structure du langage poétique - Flammarion - paris - 1966. P.127.

(31) IBID, P.127

(32) IBID, P.189.

(33) JAKOBSON , ROMAN , ESSAIs de linguistique générale - traduit par NICOLAS RUWET - éd.minuit - 1978.-P.P.213-214.

(34) أدونيس – ندوة الموقف الأدبي – م.م س.– ص 242–243.

(35) الدروبي، د. سامي – علم النفس والأدب – منشورات جماعة علم النفس التكاملي – دار المعارف– القاهرة –ط2– 1981 م ص 43–44.

(36) كاروج، ميشيل –أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية – تر.إلياس بديوي – منشورات وزارة الثقافة – دمشق –1973– ص125.

(37) المرجع السابق –ص 125

(38) - VOIR: PRÉFACE DE POÉSIES-P.V1.

الفصل الخامس

قراءة الخطاب الشعري المعاصر

-1-

للخطاب الشعري خصوصية، فهو رسالة، لكنها مختلفة اختلافاً جذرياً عن الرسائل اللاشعرية، وهي أقرب إلى اللغز مع أن جوابها في اللغة من جهة، وفي حقيبة القارئ الجاد التي تتضمن أدواته ومناهجه من جهة أخرى. وقد تعمقت هذه الخصوصية في الانتقال من القصيدة الشفوية إلى القصيدة الكتابية، ومن الكتابة في درجة العادي والمألوف إلى الكتابة الحيادية في درجة الصفر.

فقد كان القارئ القديم يستمتع بحضور الشاعر في القصيدة الشفوية المنطوقة، وينبهر بعبقريته، فيتأثر بصوته وترانيمه، وكانت تعابير الصوت وتقطعاته وتموجاته وحركات الشاعر المنشد تقوم بدور الشارح والمفسر، وهي تفسر ما غمض من الخطاب إضافة إلى أن الخطاب الشعري كان ذا بُعد واحد في القصيدة الشعرية لاعتماده على حاسة السمع بالدرجة الأولى، ثم تعددت أبعاده في القصيدة الكتابية، وكانت هناك تسعى إلى نموذجها، في حين أن اللانموذج هدف القصيدة

المعاصرة، ثم إن القصيدة الشفوية تتجه إلى الأذن مباشرة، ولكن القصيدة الكتابية تتوجه إلى العين، فانتقل القارئ من الزمان إلى المكان، ومن الانفعال إلى الفعل، ومن التأثر إلى التأثير، أو انتقل القارئ من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج، ومن التبعية إلى الاستقلال، ولذلك برز دور القارئ في الخطاب الشعري المعاصر، فهو يشبه جهازاً يستقبل الخطاب، ويعيد صياغته، ليرسله مرة أخرى، فهو مستقبل ومرسل معاً، في حين أن القارئ القديم كان مستقبلاً أكثر منه مرسلاً.

ولابد قبل الدخول في البحث من أن نفرق بين النظم والشعر، وبين النص الأدبي وسواه، فقد برز في كل عصر متأدبون وأدباء ونظامون وشعراء، وقد يتراجع دور الشاعر الحقيقي في عصره ليتقدم دور النظام، فالجديد يصدم الحساسية المألوفة، والعادي يناسبها، ولذلك فرق بارت في مقالته (كتّاب وكتبة)[1] (ÉCRIVAINS ET ÉCRIVNTS) 1960م بين الكتاب بالمعنى الأدبي الرفيع والكتبة بالمعنى الاقتصادي أو السياسي أو النفعي المباشر للكلمة، ونحن نرمي في هذا البحث إلى الكاتب بمعناه الأول، ونهمل الحديث عن الكاتب بمعناه الثاني، وعلينا أن نفرق أيضاً بين قارئين: قارئ منتج، وهو يقابل الكاتب الأدبي ويوازيه، وقارئ مستهلك وهو يقابل الكاتب العادي ويساويه، فقراءة الخطاب الشعري المعاصر تعني قراءة الإنتاج وحواره والتأثير فيه، وهذا ما نرمي إليه أيضاً في هذا الفصل.

وللخطاب الشعري المعاصر فضاءات متداخلة بعضها ضمن بعض طبقاتٍ، فله أولاً فضاء دلالي تتحرك فيه المدلولات، وله فضاء مكاني يتحرك فيه المكان أو صفحات الخطاب بما تحتويه من تشكيل وتفاصيل وخطوط وعلامات الترقيم والبياض، وله فضاء زمني يتحرك فيه زمن القصيدة أو الحدث، وله فضاء جغرافي يمتد بين إشارات المكان والزمان، وله فضاء سياسي وثقافي، وله أخيراً فضاء قرائي يخص القارئ وحده وهو الذي يتحكم فيه.

والخطاب الشعري المعاصر ناقص وغير نهائي، وهو خاضع للتأويل، ولذلك يحتاج إلى قارئ جاد ليسد ثغره، ويكمل ما نقص منه، وهذا ما أراده الناقد الإيطالي إمبرتو إيكو في كتابه (النص المفتوح)، ولكن جماعة الرواية الجديدة وجماعة الكتابة في فرنسا تريد "بالنص المفتوح" إلغاء الفوارق بين النثر والشعر من جهة، وبين الفنون الأدبية وسواها من جهة أخرى، أو استبدال الكتابة بالأجناس الأدبية، فالبديل هو النص المفتوح على الكتابة والرسم والموسيقا وسواها، ولذلك يكون النص لا نهائياً ولا مكتملاً، وهو نص البياض مثلما هو نص السواد، فالكتابة تستهويهما معاً، ولذلك يكون الخطاب الشعري المعاصر صامتاً ومراوغاً، فلا يستسلم بسهولة للقارئ والقراءة، ويقاومهما بأشكال شتى بدءاً من الانغلاق ووصولاً إلى المراوغة، وأهم أشكال المراوغة المفارقة بين الظاهر والباطن والمعلن والكامن، ولكن القارئ الجاد يستطيع في تعامله مع هذا النوع من النصوص أن يستنطقها وهي في حالة

المراوغة، فالنص يشير إلى مفاتيحه أو المداخل المؤدية إلى باحاته وأعماقه، وتتيح هذه الإشارات للقارئ أن يتمكن من النص ويأخذ به، ولذلك يكون النص المغلق ميتاً لا يستطيع المراوغة، وليس فيه سوى الظاهر والمعلن، ولا يحتمل سوى قراءة واحدة. أما النص المفتوح فهو حي يعيش ويتجدد بوجوهه المختلفة وبالمراوغة، ويتجدد ضمن القراءات المتعددة التي تنتهي ليبقى النص.

وإذا انتقل الخطاب الشعري إلى القارئ أصبح ملكاً له، فهو يمسك بمفاتيحه، وعليه تقع تبعة إكمال الخطاب والبحث عن الثغر التي تحتاج إلى سد، وهو يعيد إنتاجه أو يسهم فيه، فيقلبه على وجوهه كلها، فإذا كان ثرياً فإنه يشبه عجينة تتشكل مجدداً بين يديه، في حين أن الخطاب الشعري المغلق أو الجاهز أو الكامل يشبه عجينة قد يبست، وهو لا يحتاج إلا إلى شرح. أما التأويل فهو بعيد عنه، ولذلك لا يحدث التفاعل بين النص المغلق والقارئ، ولكنه يحدث في حالة النص الناقص المفتوح على حد عبارة إيكو، والنص المغلق شبيه إلى حد ما بجهاز الإرسال المعطل.

إن مهمة التأويل متروكة للقارئ في النص الناقص، فيترك الشاعر لقارئه حرية التخيل والاستنتاج والإكمال، لا كما كان يفعل بعض الشعراء العرب في أوائل القرن العشرين في شعرهم القصصي، فقد كان الشاعر يستخدم الترميز أحياناً استخداماً مقبولاً، لكنه يقدم في مطلع القصيدة أو في خاتمتها غرضه من نصه، ولذلك يتدخل في شؤون القارئ وحريته ووظيفته، ومن هنا

تنشأ أحادية الاتجاه في المعنى الذي يحدده المؤلف نفسه، كما فعل خليل مطران في قصيدته الطويلة (نيرون) (327 بيتاً)، وهو يستخدم فيها الرمز التاريخي الشخصي، لكنه أبى إلا أن يطل برأسه ليعلم، ويعظ، ويتدخَّل في شؤون القارئ، فحصر رمزه في قراءة واحدة، وقدم في المطلع موضوع قصيدته والهدف منها في بيت واحد:

ذلكَ الشَّعْبُ الذي آتاهُ نَصْرا هو بالسُّبَّةِ من (نيرونَ) أَحْرَى[2]

ويتدخل مرة ثانية في مسار القراءة في ختام قصيدته، فيصب جام غضبه على رأس الشعب الخنوع في أربعة أبيات:

من يلمْ (نيرونَ)؟ إنّي لائمٌ أمَّةً لو كهرتْهُ ارتدّ كهرا
أمّة لو ناهضتْهُ ساعةً لانتهى عنها وشيكاً واثْبَجَرَّا
فازَ بالأولى عليها ولَهُ دونَها معذرةُ التاريخِ أخرى
كلُّ قومٍ خالقُو (نيرونَهُمْ) (قيصَرٌ) قيلَ لهُ أم قيلَ (كِسْرَى)[3]

لكن الشاعر إذا ترك المجال مفتوحاً للتأويل والتعددية والاختلاف فإن القارئ يصبح المصدر النهائي للمعنى والتأويل الأدبي، وهذا ما فعله مطران نفسه في قصيدته الطويلة (الجنين الشهيد)، فهو لم يغلق نهايتها أمام التأويل، وإنما ترك المجال مفتوحاً، فأنهى قصيدته نهاية مأساوية، إذ بقي المجرمون طليقي الأيدي يكررون فعلتهم دون رادعٍ من ضمير أو قانون، ونسيت الجريمة، وهذا ما فعله السياب في قصيدتيه الطويلتين (حفار

القبور) و(المومس العمياء)، فالمجال واسع أمام القارئ ليتم القصيدة الأولى، فقد أنهى الشاعر نصه في حين بدأت مشكلة الحفار أو تأزمت، ولم تنته مع المدينة أو المجتمع، وإنما دارت دورتها لتتوقف من حيث بدأت، وكذا شأن المجال في القصيدة الثانية، فقد تعقدت مشكلة المومس العمياء في نهاية النص حيث بدأ الانتظار اللا مجدي، وبدأت مشكلتها مع الزمن والقوت، فهي المومس العمياء الجائعة التي تدفع جسدها للبيع، ولا تجد مشترياً واحداً، وانتظارها لا جدوى منه، وهي شخصية سيزيفية تعيش صراعاً بين المبدأ والحاجة.

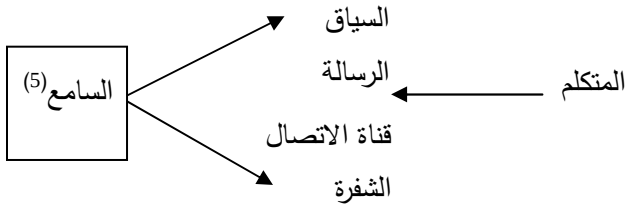
-2-

القراءة تفسير أو تأويل للنص، وكل تفسير أو تأويل هو قراءة، وهما إنتاج جديد للمعنى، أو إسهام في إنتاج معنى آخر، والقراءة عملية تلفظ للنص الذي ينطق عبر قارئه، ولذلك هي إنتاج لدلالاته وتقديم معرفة جديدة تتلاءم وتصور القارئ فرداً أو جماعة، ولذلك قد يتغير معنى النص حسب حالة القارئ النفسية، وحسب الفروق بين الأفراد والبيئات الثقافية والحضارات والعصور.

وللقراءة شروط لا تتم من دونها، وأهمها:

1- الاتصال Communication:

"الاتصال هو التبادل الشعري بين ذات المتكلم الذي ينتج نصاً منطوقاً يخصص لذات متكلمة أخرى، ومخاطب يلتمس الإصغاء و/ أو إجابة واضحة، أو مضمرة (حسب نموذج النص المنطوق)"[4]، ويكون الاتصال بين أطرافه الثلاثة: المنتج - الإنتاج - المستهلك، فقد يكون المنتج مخترعاً، فيكون الإنتاج اختراعاً، والأمم هي المستهلكة، وقد يكون المنتج مزارعاً فإنتاجه زراعي يستهلكه البشر، وإذا كان الإنتاج أدباً فالمتلقي هو المستهلك.



ولكل إنتاج شفرات، وعلى المستهلك أن يعرف كيف يفككها، وقد يكون التواصل الأدبي منطوقاً أو مكتوباً، وقد وضع جاكبسون نموذجاً لأركان الاتصال:

فعمل المتكلم إيصال الشفرة إلى السامع بوساطة رسالة منطوقة أو مكتوبة خلال قناة اتصال مسموعة أو مكتوبة (مذياع - تلفاز - قاعة محاضرات - كتب... الخ) في مقام معين، ولذلك لا يفهم السياق CONTEXTE إلا في الاتصال.

إن عملية الاتصال كانت منذ أن كان الإنسان، ولذلك كانت الكلمة وكان المسرح والشعر والإنشاد... الخ، وقد مرت هذه العملية بمراحل مختلفة تبعاً للعصور وثقافاتها ونوعية الرسالة، فقد كانت الأذن هي الحاسة الأولى التي يتوجه إليها المتكلم، وبخاصة في عصور الأمية وتخلف وسائل الاتصال، وكان الشاعر يتوجه إلى الأذن في عملية الإنشاد، فيهتم بصوته وأدائه اهتماماً يجعله محط الأنظار، ويحمل النص ما يريده، بل يفرض عليه ما يريده باللجوء إلى وسائل فوق لغوية EXTRA LINGUISTIQUE ، فهو يستخدم ما يستطيع استخدامه من مؤثرات لإضفائها على النص، كالتلوين الصوتي من خلال التنغيم والنبر ومط الكلام واقتضابه، وهي ذات دور في تحديد معنى المنطوق والمسموع، فهو يحول الإخبار إلى إنشاء، والوعد إلى وعيد، والترغيب إلى تهديد، والجد إلى هزل، والهزل إلى جد، ويصبح السؤال إجابة والإجابة تساؤلا.

لكن ما تقدم لا يعني أن الشاعر كان يهمل الحاسة البصرية إهمالاً تاماً في عصر الشفاهة، فقد كان يضفي على المنطوق شيئاً من حركات الوجه واليدين والعينين والجسد، إذ كان يهتز في أثناء التطريب وينفعل ويغضب، ويفرح، ويحزن، ويتألم، وإن كان ذلك نسبياً بالقياس إلى التوجه إلى الأذن.

كانت عملية الاتصال تتم والمتلقي مستمع، فالاستماع هو السائد في القديم، ولذلك كان حضور الشاعر ضرورياً، ولا تتم عملية الاتصال إلا بحضوره، وهذا يؤدي إلى تعطيل دور المستمع المبهور

بعبقرية شاعره، وتعني سلطة المؤلف أول ما تعنيه اجتذاب المستمع واستلاب وعيه وحريته، ويمكننا أن نقول: إن الشاعر كان كل شيء، فقد كان يفسر النص بصوته وحركات جسده، وما على المستمع سوى الانقياد لهذا التفسير، وإذا حدث خلاف في مضمون الرسالة فإن الشاعر هو المصدر والمرجع كما يقول المتنبي:

أنـامُ مـلءَ جفـوني عـن شـواردِها ويسـهرُ الخلـقُ جرّاهـا ويختصـمُ[6]

2- موت المؤلف

مقولة أطلقها بارت، وهي لا تعني ظاهر معناها اللغوي، ولا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من ذاكرة الثقافة، ولكنها تسعى إلى تحرير النص من سلطة المؤلف الذي هيمن عليه هيمنة تامة في العصور الشفوية، فكان يقرأ، وينطق رسالته، ويعبر عنها بحركاته، ويشرح ما غمض منها، ولذلك كان المؤلف محور عملية الاتصال، وكان صوته مهيمناً على النص والدراسات الأدبية معاً، فأهمل النص لمصلحة مؤلفه: "ولا يزال المؤلف أيضاً يهيمن على كتب التاريخ الأدبي، وعلى السير التي تترجم حياة الكتاب، وعلى حوارات المجلات، وعلى وعي الأدباء نفسه.. فهؤلاء حريصون على أن يصلوا في مذكراتهم الشخصية بين شخصياتهم وأعمالهم. ولذا فإن صورة الأدب التي نستطيع أن نقف عليها في الثقافة المألوفة قد ركزت بشكل جائر على المؤلف، وشخصيته، وتاريخه، وأذواقه، وأهوائه... ولا يزال قوام النقد في معظم الأحيان ينصبّ على القول مثلاً: إن عمل بودلير يمثل فشل الإنسان بودلير وإن

عمل فان جوخ يمثل جنونه، وإن عمل تشايكوفسكي يمثل رذيلته، وهكذا فإن البحث عن تفسير للعمل يتجه دائماً إلى جانب ذلك الذي أنتجه،وعبر المجاز الشفاف للخيال ثمة صوت دائم لشخص واحد هو صوت المؤلف الذي أدلى (بمكنونه)..."[7] وقد اختلف الأمر في عصور الكتابة بعد أن غاب المؤلف وبقي نصه، وبعد أن اختلف مفهوم القراءة ودورها ووظيفتها، فصار على القارئ أن يقوم بتفكيك النص لفهمه فهماً جديداً، وصار النص يعنيه أكثر مما يعني سواه، ولذلك نحّى جانباً الدراسات التي تتناول مؤلف النص وما يتصل به، ليتسنى له قراءة النص بعيداً عن المؤثرات الأخرى، ولذلك كان لابد من إقصاء سلطة المؤلف عن النص، أو بعبارة بارت: لابد من موت المؤلف: "ولقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"[8].

ويشرح أحد الدارسين الفائدة التي يجنيها القارئ من مقولة (موت المؤلف)، وأهم ما فيها أن القارئ لا يمتلك حرية القراءة والمؤلف جاثم فوق نصه، وتكون القراءة معطلة، وتفقد أهم شروطها: (وأميل إلى القول أحياناً إن قراءة كتاب ما من طرف شخص ما تعني اعتبار أنَّ مؤلفه قد مات مسبقاً، وأن الكتاب قد تم طبعه بعد وفاته، وبالفعل لا تصبح العلاقة بالكتاب كاملة، وإن صح القول سليمة، إلا بعد وفاة المؤلف. إن القراءة تبدأ حينما يتوقف المؤلف نهائياً عن الإجابة (=عندما يموت)[9].

وإذا كان لابد من أن نلخص فهمنا لمقولة "موت مؤلف" من خلال قراءة ما بعد البنيوية، فإنه يمكننا أن نقول إن هذه المقولة مرتبطة أشد الارتباط بفكر بارت وزملائه، وهدفها إبعاد القارئ عن المناهج الخارجية في تأويل النص الأدبي، فالحياة الشخصية للمؤلف لا تفيد دائماً في فهمه، وربما كانت عائقاً في الوصول إلى حقيقته، فالمعلومات الخارجية نصية مضللة أحياناً، كما أن قصدية المؤلف قد تكون مضللة، فيخفي تحت الدلالة السطحية دلالات عميقة، ولذلك فإنه ينبغي أن يظل القارئ حراً في الكشف عن دلالات النص، وعليه أن يركز على اللغة ودلالتها وكيفية عملها، فهي التي تنطق وتتكلم، وليس المؤلف سوى ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة. ثم إن المؤلف ليس واحداً، وإنما هو متعدد فهو يبني نصه من نصوص غائبة متعددة الأصوات والإشارات والثقافات، وموضوعية النص وهم من الأوهام، فالقارئ غالباً ما يكون غائباً حين يكتب المؤلف، ويكون المؤلف غائباً حين يقرأ القارئ، ولذلك فإن الكتابة قائمة على المعلومات التي يقدمها النص الذي أصبح ملكاً للقارئ، وينبغي أن تظل العلاقة بين النص وقارئه الأساس.

واضح مما تقدم أن مقولة "موت المؤلف" ردة فعل على الرومانسية التي أعلت من سلطة المؤلف إلى أن جعلته خالقاً فوق بشري، فجاء بارت ليبين تهافت هذه المقولة، ويؤكد أن الإبداع ليس مقتصراً على النصوص الأدبية، فربما كان القارئ = الناقد

مبدعاً في الجنس الذي يشتغل عليه، ثم إنه ليس هناك نص أصلي ونص تابع، فالنص الأصلي ليس أصلياً، وإنما هو تابع لنصوص سابقة عليه (التناص) ولذلك كان "موت المؤلف".

3- التجاذب بين النص والقارئ:

إن التعالق بين اللغة والإنسان، بين الجمال والعشق، بين النص الشعري والقارئ، أهم الشروط التي ينبغي توافرها في القراءة، فحتى يتحقق الاتصال بين النص والقارئ لابد من أن يكون الأول منهما باثاً وموحياً وجاذباً ومغرياً إلى الحد الذي يحرك فضول القارئ المعاصر، ودوافعه، وغرائزه إلى القراءة ومتابعتها، ويكون ذلك بفعل الإمتاع والتشويق ودغدغة الوجدان وملامسة العقل، فيكون للنص جاذبية خاصة، وإغراءات تدفع القارئ إلى محاولته اللف والدوران للتعرف إلى طبيعة النص وملامسته وعشقه.. حركة الإغراء من النص وحركة التقارب من القارئ ضروريتان في محور النص – القارئ، وإذا تمت المقاربة أو الاتصال حدثت المعرفة، ثم التأويل، وإذا كان النص غنياً والقارئ عارفاً فإن المقاربة بينهما تتجدد في كل يتجاسد وتتعدد تأويلاته، لذلك ليس للنص الجاهز والنهائي سوى قراءة مفردة LA LECTURE SINGULIÉRE ويسمى النص المفرد LE TEXTE SINGULIER، ويكون للنص الجمع LE TEXTE PLURIEL قراءات بعدد قرائه، ولذلك هو يستدعي قراءة الجمع LA LECTURE PLURIELLE.

وإذا كان القارئ يقرأ فهذا يعني أنه يتكلم، والقراءة تفاعل بين القارئ والنص لإزالة الخفاء فيه وإقامة التواصل بين ذات القارئ وذات النص، فللعمل الأدبي قطبان: "القطب الفني والقطب الجمالي. الأول هو نص المؤلف والثاني هو الإدراك الذي يحققه القارئ. وعلى ضوء هذه القطبية يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحقيقه بل لا بد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما"[10].

القراءة إنتاج وكل قارئ يقرأ ذاته في النص، ولذلك تتعدد القراءات للنص الواحد، وهذا يعني أن القراءة اختلاف باختلاف القراء وأمزجتهم وثقافاتهم، فالنص مفتوح على عناصره الإشارية المتحركة، والقارئ يرى في المقروء نفسه،ويجرب فيه لغته وثقافته ومنهجه، ولذلك يمكننا أن نقلب النص الشعري الثري الواحد على وجوه عدة، فيقرأ قراءة شرح، أو قراءة تفسير، أو قراءة تأويل، كما يقرأ قراءة أيديولوجية، أو تاريخية أو اجتماعية أو نفسية أو فنية أو جمالية...الخ، ولا تتطابق قراءة وأخرى مطابقة تامة لاختلاف القراء وزمن القراءة، "ومن ثم لا تتماثل قط عمليتان من عمليات التحقق العياني تماثلاً دقيقاً حتى وإن صدرتا عن قارئ واحد"[11]، ولذلك تختلف القراءة باختلاف زمنها وأدواتها، ومنهجها والقارئ وحالته واختلاف النقاد.

تختلف القراءة باختلاف زمنها، فلكل زمن ظروف ومعطيات وثقافة وأدوات ومناهج، فإذا قُرئت قصيدة جاهلية في العصر

العباسي، فهذه قراءة في قرن كذا، وربما أتيح لهذه القصيدة أن تقرأ في القرن العشرين فلابد حينذاك من أن تقدم هذه القراءة معنى جديداً ما استطاع أن يصل إليه قارئ العصر العباسي، لأن أدوات قارئ القرن العشرين ومناهجه وثقافته غير أدوات قارئ العصر العباسي ومناهجه وثقافته، وإلا فليس من داعٍ لقراءة تكرر ما سبقها، وتنطلق منها، وتصل إلى ما وصلت إليه.

وتختلف القراءة باختلاف أدواتها، فأدوات أي عصر مختلفة عن أدوات عصر آخر، وتتطور الأدوات المعرفية، ومنها أدوات القراءة، بتطور الزمن، وتصبح أكثر دقة وتعقيداً وفاعلية، وأهم ما في أدوات القراءة المصطلحات النقدية والمفاهيم واللغات وثقافة العصر.

وتختلف القراءة باختلاف المنهج الذي يرتكز عليه، فالحديث عن القراءة هو حديث عن المنهج حتماً، وقراءة بلا منهج بلا هدف، وأي قراءة ترتكز على منهج للوصول إلى نتائج مقبولة، وإذا كان الخطاب الشعري سكونياً عند قراءته فإن المنهج يتغير بتغير المعرفة ذاتها، ولذلك انتقلت المناهج من الاهتمام بالمؤلف في المرحلة الرومانسية إلى الاهتمام بالنص في المرحلة البنيوية إلى الاهتمام بالقارئ في مرحلة ما بعد البنيوية، واختلفت مناهج المرحلة الأخيرة من تفكيكية إلى سيميولوجية إلى تأويلية إلى سواها، وهذا الاختلاف يثري النص الواحد، فهو يعالجه معالجات مختلفة، وذلك إما بسبب تطور ثقافة المنهج ومعطياته، وإما بسبب

اعتماد القارئ على منهج نقدي جديد، وهذا يعني أيضاً قراءة النص الواحد بطرق متعددة وفق مناهج مختلفة، مما ينشئ قراءات ومعاني متعددة تثري الخطاب الشعري وتخلق حواراً دائماً بين النص وقارئه.

وتختلف القراءة باختلاف القارئ وحالته، فلكل قارئ قدرات إبداعية وثقافية فلسفية أو أدبية أو تاريخية أو علمية أو أيديولوجية، ولذلك يختلف قارئ عن آخر، وليست هناك قراءة بريئة في الخطاب الشعري لاختلاف المواقف والمعطيات، فإذا كانت أي مدينة نصاً يستطيع الشعراء قراءته قراءة شعرية فإن القراءة تختلف باختلاف الشعراء وأذواقهم ومواقفهم وحالاتهم، فقراءة نزار قباني لدمشق – مثلاً – غير قراءة أدونيس لها، ولدمشق وجه في قصائد نزار غير وجهها في قصائد أدونيس، وقس على ذلك وجوه بغداد والقاهرة وبيروت وباريس وسواها... إن هذا الاختلاف بين قراءة وأخرى هو التعدد ذاته، فقد غدا لهذه المدينة أو تلك وجوه عدة، وهي وجوه صحيحة على تناقضاتها، فالقراءة تأويل ذاتي، وبخاصة إذا كانت شعرية، وليس هناك قراءة أكثر صحة من سواها، وليس هناك تطابق بين قراءة وأخرى.

وتختلف القراءة باختلاف حالة قارئها، فإذا كان لكل إنتاج ثقافي ظروف مشروط بها فإن القراءة تختلف باختلاف هذه الظروف وباختلاف حالة القارئ، ولذلك لا يمكننا أن ندعي بأن بغداد في شعر السياب أو البياتي واحدة، فهي في شعر البياتي متنوعة بتنوع

الظروف التي مرت بها واختلاف رؤية الشاعر الفكرية[12]، وليست بغداد في شعر السياب واحدة، صحيح أن هذا الشاعر قد بتَّ صلاته بهذه المدينة، لكن مواقفه منها مختلفة نسبياً بين قصيدة وأخرى، ففي بعضها أبقى السياب على خيوط واهية تشدّه إلى تلك المدينة، ولكنه قطع هذه الخيوط في بعض قصائده الأخرى، والمدينة في شعر نزار مختلفة، ولذلك تغدو صورة دمشق أكثر إشراقاً وأقرب إلى ماضيها الأموي بعد تشرين، وهكذا تكون هذه القراءة أو تلك مرتبطة بحالة القارئ النفسية وظروفه وثقافته.

ويختلف مفهوم القراءة باختلاف النقاد وتطور المفهوم ذاته، فلو توقفنا مثلاً عند ثلاثة نقاد أثر أحدهم في الآخر لوضعنا يدينا على التطور الذي أصاب مفهوم القراءة، فقد ذهب جان . بول – سارتر إلى أن الإنسان لا يكتب لذاته، ولكن عملية الكتابة تستدعي بالضرورة عملية القراءة، "ذلك أن جهد المؤلف وجهد القارئ المرافق له هما اللذان يبرزان للوجود ذلك الموضوع الحسي والتخيلي الذي هو عمل الفكر"[13]، ويوضح مفهوم القراءة عند سارتر الصلة بين النص والقارئ، وهي صلة إدراك من جهة، وخلق من جهة، تتفاعل فيها ذات القارئ وذات النص لتشكيل الدلالة بعيداً عن سلطة المؤلف، ولذلك يفرق سارتر بين القارئ العادي الذي يتلقى النص دون أن يفعل فيه وبين القارئ الفاعل الذي يتلقى النص ويتفاعل معه، ويفعل فيه، فيكتشف ويخلق وينتج دلالته، "وبكلمة واحدة، إن القارئ يعي أنه يكشف ويخلق في آن واحد، إنه يكشف بالخلق، ويخلق بالكشف،

وبالفعل يجب ألا نظن أن الكتابة عملية ميكانيكية، وأن الإشارات تنطبع في القارئ كما ينطبع الضوء على البلورة الفوتوغرافية. وإذا كان ذاهلاً تعباً، أحمق، طائشاً، فإن معظم العلاقات ستفلت منه، ولن يتمكن من أن (يجعل الموضوع يأخذ) (بالمعنى نفسه الذي يقال فيه "أخذت" النار أو "لم تأخذ") وسيستخلص ظلالاً من الجمل التي تبدو وكأنها تنبجس عن تبلج الصبح. أما إذا كان على أفضل ما يكون فإنه سيلقي على ما وراء الكلمات شكلاً تركيبياً لن يكون لكل جملة فيه سوى وظيفة جزئية: "الفكرة" أو "الموضوع" أو "المعنى". وهكذا. منذ البداية لا يعود المعنى متضمناً من الكلمات ما دام هو الذي، على العكس، يسمح بفهم دلالة كل منها[14].

وكان بارت قريباً من معلمه سارتر في العدمية والعبثية، فخضع أولاً لوجوديته، ولكنه كان يفر من التحديدات النهائية، ولذلك ليس للقراءة عنده مفهوم ثابت، فقد كانت معرفة في كتابه "س/ز" لكنها أصبحت لذة في كتابه "لذة النص"، فربط اللذة بنمطين مختلفين من النص، نص اللذة، ونص المتعة. فيقدم النوع الأول للقارئ اللذة العامة للنشوة الثقافية، في حين يشجع الآخر على نحو فعال التصدع والانجراف وفقدان التوازن الخاص بالمتعة. ويزودنا بارت بمتطلبات النوع الثاني[15].

وتودوروف تلميذ بارت، وقد أشرف على أطروحته في الحلقة الثالثة، وهي بعنوان "الأدب والدلالة" وقد قسم تودوروف القراءة إلى ثلاثة أنواع، هي:

- قراءة الشرح: وهي قراءة تسعى إلى خدمة النص، وتستهدف توضيحه، وهي تعليمية.
- قراءة الإسقاط: وهي قراءة يأتي أصحابها إلى النص بأحكام سابقة ومناهج جاهزة، ويفرضونها عليه.
- القراءة الشاعرية: وهي قراءة تبحث عن البنى الكلية للنص حسب تجلياتها في الصياغة اللغوية، ووظيفتها تفكيك النص إلى عناصره الداخلية وبيان علاقاتها لإعادة تركيبها، وينحاز تودوروف إلى هذه القراءة.

ويستطيع الباحث أن يقف عند أنواع كثيرة من القراءة، ويدخلها في تصنيفات لا حد لها ولا حصر، كأن يقول: القراءة بحسب الذات والموضوع، وتقسم إلى قراءة مغرضة وقراءة بريئة بعض الشيء، أو القراءة بحسب الاتجاه، وتقسم إلى قراءة أفقية سريعة وسطحية وقراءة عميقة متشابكة، أو القراءة بحسب الخطاب الشعري وتعدده، وتقسم إلى قراءة تجزيئية كقراءة بعض قصائد الشاعر والحكم على شاعريته، وقراءة كلية باعتبار أعمال الشاعر قصيدة واحدة ودراستها من خلال مستوياتها، وثمة القراءة التقليدية أو التجديدية، والقراءة الأيديولوجية أو السوسيولوجية أو النفسية... الخ، وثمة من يقول: القراءة الساذجة والقراءة الجادة، وهناك قراءة أهل الظاهر، وتقابلها قراءة أهل الباطن، فالقراءة الحرفية هي قراءة أهل الظاهر، وهم يرون أن اللفظ لا يحتمل إلا معنى واحداً، وهو ظاهر بذاته بين بعبارته التي كتب بها، ولذلك لا يحتاج إلى

تأويل، وهذا يعني أن النص ذو بعد واحد، فلا احتمال ولا ترجيح، ولا خفاء ولا احتجاب، ويقف أهل الباطن نقيض ذلك.

يفيد ما سبق أن قراءة الشاعر ليست بريئة، فهو يستوعب من خلال ذاكرته الشعرية ما كان قد قرأه، وهو يستخدم قراءاته في تشكيل نصه الجديد، سواء أكان هذا التناص واعياً أو لا واعياً، كذلك فإن القراءة النقدية لأي خطاب شعري ليست بريئة هي الأخرى، فالقارئ يمارس واعياً أو لا واعياً من خلال ذاكرته محفوظاته قي قراءة الخطاب، فإذا كان الخطاب الشعري شبكة تلقى فيها جملة النصوص فإن قراءاته لهذا النص تمر هي الأخرى خلال النصوص التي دخلت في الذاكرة، فإذا كانت الذاكرة الشعرية تتدخل في تشكيل القصيدة عند الشاعر فإن الذاكرة القرائية تتدخل في تشريح القصيدة عند القارئ المبدع أيضاً.

-3-

يتجه كل مؤلف ينتج عملاً إبداعياً ويعرضه في الأسواق قراءة أو كتابة إلى جمهور، وقد يختلف هذا الجمهور باختلاف طموحات المؤلف كبيراً كان أم صغيراً، يتعدى حدود المكان الذي يقيم فيه أو لا يتجاوزه، وقد يتعدى طموحه حدود اللغة نفسها ليتوصل الكاتب إلى العالمية، وهو ما يحلم به المبدعون.

ومن البديهي أن يختلف قارئ عن آخر باختلاف الظروف والمعطيات والمواهب والمكتسبات والمكان والزمان، فثمة الاختلاف

أولاً بين جنس القارئ "ذكر/ أنثى"، وسنه "كبير/ صغير"، وثقافته "مثقف/ غير مثقف"، وذكائه "ذكي/ قليل الذكاء"... إلخ، ولكن المتفق عليه أن للزمن أيضاً بصماته في الإنسان، فالظروف التي يعيشها القراء في عصرنا غير الظروف التي عاشها القراء في العصور السالفة، وعصرنا هو عصر القراءة، وقد مهد لهذا العصر بانتقال السلطة من يد المؤلف إلى يد النص إلى يد القارئ، وأصبح القارئ هو الذي يتحكم في معنى النص، ولذلك انصب الاهتمام في النظريات النقدية المعاصرة على القارئ أو المتلقي بعد أن كان شبه مهمل في النظريات النقدية السابقة، وغدا القارئ هو الذي يتكلم بعد أن كان صامتاً في عصر تكلم فيه المؤلف أو النص، ولذلك تغيرت صورة القارئ تغيراً جذرياً في هذا العصر... صحيح أن القدماء لم يهملوا القارئ في كتاباتهم النقدية، ولكنه كان متلقياً منفعلاً، وكان المؤلف أو النص هو الفاعل، وكان القارئ تابعاً يتأثر دون أن يؤثر، وينفعل دون أن يفعل، وقد وجد النص لتغييره، فالنص المسرحي عند أرسطو "فن الشعر" تطهيري، وهو لتطهير المتفرج مما يدنسه، ورسالته تطهيرية، ولذلك كانت الفاعلية مقتصرة على النص. ولم يكن القارئ في عصر المؤلف "الرومانسية" بأحسن حالا، فليس حضوره غاية، وإنما هو وسيلة للتكلم عن مزايا المؤلف وعبقريته، وكذا شأن القارئ في عصر النص "البنيوية"، فحضوره لغاية خارجة عنه وكامنة في النص، فعلى القارئ أن يكتشف علاقات النص وجمالياته، ولكن القارئ في عصر القراءة "ما بعد البنيوية" أهم من المؤلف "موت

المؤلف"، وهو الذي يحتل النص، ويكتشف فجواته أو ثغره أو فراغاته، وهو الذي يسد عيوبه ويكمل نقصه، فهو الفاعل والنص مفعول به، وليس النص سوى مادة يغيرها كل قارئ بحسب ما يرتئيه من جهة، وبحسب ثقافته من جهة أخرى.

يتحدث النقاد المعاصرون عن أنواع من القرّاء، وقد تحدث فولغانغ إيزر الناقد الألماني المعاصر في مدرسة كونستانس عن "القارئ الضمني"، وهو عنوان كتاب له صدر العام 1972م، ورأى "أن المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة"[16].

ولم يبالغ إيزر في دور القارئ، فلم يذهب مثلاً إلى أنَّه صاحب الفضل الأول في تأليف الرسالة، ولكنه كان ذا موقف متوازن، فرأى أن إنتاج المعنى يتم بوساطة الفعل المتبادل interaction بين النص والقارئ، فجذور القارئ الضمني "مغروسة بصورة راسخة في بنية النص"[17]، ولذلك كان القارئ الضمني جسراً بين قطبين: النص وعملية القراءة، وهو المنطقة التي يلتقيان فيها للتواصل.

وثمة القارئ النموذجي الذي طرحه إمبرتو إيكو، وهو قريب إلى حد ما من مفهوم القارئ الضمني، و"لكل نص قارئ نموذجي خاص به"[18]، وثمة القارئ المثالي عند ميشال ريفاتير، والقارئ المؤهل، والقارئ المقصود، والقارئ بالقوة، والقارئ الاختباري، والقارئ الواقعي، والقارئ المجرد عن الزمان والمكان وسوى ذلك، ولكننا نود أن نقسم القراء تبعاً لنوعية النصوص إلى فئتين:

– القارئ العادي "المستهلك": ويحتاجه الخطاب الشعري المغلق، وهو خطاب يسير ضمن تدرج زمني منطقي، ولا يتطلب جهداً كبيراً من قارئه، ولذلك يكتفي هذا الخطاب بمثل هذا القارئ العابر الذي يقرأ النص مرة واحدة.

– القارئ المنتج أو المبدع: ويحتاجه الخطاب الشعري المفتوح، ولذلك ينبغي أن يكون قارئه عارفاً بأدواته أولاً، وخبيراً في عمله ثانياً، ومختصاً بالخطاب الشعري المفتوح ثالثاً وجاداً صبوراً رابعاً، فهناك نصوص تحتاج إلى قارئ صبور قادر على سبر أغوار الخطاب الشعري، وتؤهله أدواته للوصول إلى ما يخفيه الخطاب، فالشاعر المعاصر يحفر في بئر عميقة الأغوار، مظلمة الجهات، ولذلك يتطلب من القارئ اللحاق به، واستكشاف أعماقه ومجاهيله، ولأن الخطاب الشعري بمثل هذا الثراء فإنه يحتاج إلى منهج جديد، وأدوات جديدة باستمرار للقبض على مفاتيحه واستنطاق آلياته ومعرفة استراتيجيته، ولذلك لابد من أن تكون للقراءة آليات، فالدخول في مثل هذا العالم المعقد من دونها ضياع في غابات النص، ودهاليزه، ومرجعياته، وبناه، وعلاقاته، ولذلك على القارئ أن يكون عارفاً بسياقات الشعر المعاصر، وأن تكون أدواته النقدية صالحة لمثل هذه المقاربة، ولذلك يكون القارئ المنتج مبدعاً وناقداً وفيلسوفاً.

–4–

ثمة حقائق تتصل بمحور النص – القارئ لابد من التذكير بها، وأهمها أن التحول سمة من سمات عصرنا، ولذلك يكون العمل الأدبي ونظرية الأدب في تغير مستمر، ولا يركن النموذج إلى تعريف محدد، ولا يعرف الاستقرار، ومنها أن الكلمة في الكتابة في درجة الصفر تتحرر من مدلولاتها القديمة حتى تصل إلى درجة اللامعنى، فهي لا تعني شيئاً، ولذلك فهي قادرة على أن تعني كل شيء لتخلصها مما علق بها سابقاً، وإبعاد هيمنة المدلول السابق عن الكلمة يقابله إبعاد هيمنة المؤلف على النص، ولذلك لا يفصل علم التأويل بين القارئ وموضوع القراءة "النص"، فهناك حوار مستمر فيما بينهما.

إن القراءة لا تتم بالقطيعة بين النص والقارئ، وقد يتم الانقطاع من أحدهما أو كليهما، كأن يكون النص مبهماً فيفقد أهم شروطه، وهو القدرة على الاتصال، أو يكون القارئ غير قادر على مجاراة النص في تشوفاته، أو تكون القطيعة من كليهما معاً.. أما إذا حدث التفاعل فيما بينهما فإن القارئ يتحرك تأويلياً بمقدار تحرك النص توليدياً.

وتقوم بين النص والقارئ حوارية حسب الزاوية التي ينظر منها الأخير، فالنص يؤثر في القارئ، ويؤثر القارئ في النص ويسهم في تشكيله تشكيلاً جديداً، ولابد في عملية التواصل من أن تراعى

الأعراف والتقاليد بين المؤلف والقارئ، ليستطيع الأخير الولوج من عتبات النص إلى بنيته لتفكيك رموزه وشفراته.

إذا تم التفاعل بين النص والقارئ فإن الأخير يسهم أو يشارك في صنع المعنى، والمعنى الذي يصنعه القارئ مختلف عن المعنى الذي صنعه المؤلف قليلاً أو كثيراً، إذ "لا يمكن لأي ناقد أن يزعم أنه قد ألم إلماماً تاماً بالمعنى الذي أراده المؤلف"[19]، فالقراءة استنساخ الذات القارئة وتحقيقها وتحليلها، ويبدو فيها نص النفس في هيئة السرد الأدبي، وإذا كان "معنى المؤلف يقرره المؤلف نفسه"[20] فإن معنى القارئ يقرره القارئ وحده أيضاً، ولذلك فإن مقولة واحدة ينظر إليها كل قارئ من زاوية مختلفة، فعبارة "مطر" في "أنشودة المطر" للسياب، ينظر إليها المزارع على أنها استمرار للمطر الذي يهطل كل عام في العراق، وينظر إليها تاجر الخضراوات والفواكه على أنها خير يعم، وكسب متواصل، وينظر إليها الأيديولوجي على أنها تغيير نحو الأفضل، وينظر إليها الثوري نظرة أخرى، وينبغي أن يكون بين هذه المعاني قاسم مشترك، وهو التغيير نحو الأفضل، وسياقات القارئ الذهنية هي التي تنتج المعنى، لأنه ليس هناك معنى محدد لقصيدة "أنشودة المطر"، فالمؤلف نفسه لم يحدد لها معنى.

إذا تم التفاعل بين النص والقارئ استطاع الأخير أن يستنطق الأول، وأن يفكك رموزه وعلاماته، وأن يولدها معاني ليست فيها من قبل، ويتم عمله بطرق مختلفة بين قارئ وآخر، ولكن يمكننا أن نتوقف عند النقاط التالية التي يستفيد منها القارئ المنتج أحياناً:

1- قراءة الجنس الأدبي: للأجناس الأدبية دور كبير في عملية التلقي، ففي الجنس مجموعة معايير تخبر القارئ عن الطريقة التي ينبغي أن يفهم نصه بها، "فمنذ زمن طويل، اعترف بأهمية الدور الذي دعيت الأجناس للقيام به في عملية التلقي[21]، ولذلك إن صيغ الأجناس الأدبية تسهم بدور كبير في إلقاء الضوء على معنى النص، فمعاني المأساة غير معاني الكوميديا، وللأجناس الشعرية اتجاهات في تشكيل معانيها، ولذلك فإن الأجناسية تربط الفن بالحياة والحياة بالفن.

2- قراءة المفاتيح: إن قراءة المفاتيح أهم عمل يقوم به القارئ المبدع للولوج إلى معنى النص، والعنوان عتبة من عتبات النص، وأهم مفاتيحه، فهو الإشارة الأولى التي يرسلها النص باتجاه القارئ، وقد يكون العنوان واضحاً، وبخاصة في القصيدة الرومانسية، وحينذاك لا يحتاج القارئ إلى جهد عظيم للبحث عن مفاتيحه، فعنوان مثل "المساء"، "الغروب"، "الدمعة"، "الألم"، "الصرخة"، "الخريف"، الكآبة"...الخ لا يحتاج من القارئ سوى

قراءة ليكتشف بعدها أن مفتاح القصيدة في عنوانها، وأن العنوان هو الدليل إلى النص أو مضمون القصيدة ومحتواها.

وقد يخفي الشاعر المفتاح أو المفاتيح في القصيدة المعاصرة، وبخاصة في القصائد التي ينهج فيها أصحابها منهج الغموض، مما يترك النص بكرا، كجزيرة في محيطات بعيدة، فيترك قصيدته بلا أول وبلا آخر، وربما لا يزيدنا الأول والآخر فيها شيئاً، فعلى القارئ أن يدلف حينذاك إلى غابة النص، ويتوغل في نسيج لغته بحثاً في كل المخابئ والعتمات عن المفاتيح السرية التي من شأنها أن تقوده إلى اكتشاف الأبواب والأدراج السرية للقصيدة، وقد تكون المفاتيح في العنوان أو في الخط أو في البياض أو في الفراغ، أو في الخاتمة أو في أي مكان آخر، وقد تكون في معجمها الشعري أو حقولها الدلالية، وقد يكون للقصيدة مفتاح واحد، أو يكون لها مفاتيح عدة.

3- قراءة المعنى الغائب: يحاول الناص بشتى وسائله أن يخفي كثيراً من ملامح نصه ومدلولاته، وبخاصة إذا كان ثمة اختلاف بين الدوال والمدلولات، وهو اختلاف يؤدي إلى أن تظل المعاني غير محددة لا تعرف الاستقرار والثبات، ولذلك يحاول القارئ أن يستخدم مناهجه لتفكيك النص للوصول إلى المعنى الغائب والنص الغائب، وما القراءة سوى استكناه الغياب باعتبار أن الغائب أهم من الحاضر، وأن المعنى الضمني أهم من المعنى الصريح، وأن

الغائب هو المتخيل واللامرئي، وهو الذي نبحث عنه، وهو الوجه الخلفي للوجه السطحي، فإذا توقفنا عند المقطع الأول من قصيدة "رحل النهار" للسياب طالعتنا تجربته الأخيرة مع مرضه:

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود،

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار

هو لن يعود...

رحل النهار

فلترحلي، هو لن يعود[22]

الوحدات النصية	الدلالة الحاضرة في السياق	الدلالة الغائبة عن السياق
1- رحل النهار ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار	1- رحل النهار "العمر" هذه المرة إلى غير رجعة، والقرينة على ذلك أن ذبالة السراج (النهار) قد انطفأت وانتهت دون	1- الإحساس بدنو الفجيعة يقابله رجاء حار بحدوث نقيضها، عودة الصحة والعافية إلى النهار والأفق

	توهج كما كانت عليه في السابق كلما رحل النهار ليعود مرة أخرى، ولذلك يبدأ النص بالإحساس الفجائعي.	المتوهج.
2- وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود. هو لن يعود	2. صورة الزوجة الوفية المتضرعة إلى الله بأن يعود إليها زوجها سالماً معافى.	2- تشبث الشاعر بالحياة في صورة السندباد أو أوليس مع أن أمله فيها ضعيف، ولكن اتكاءه على هذه الصورة قرينة لهذا المعنى.
3. أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار في قلعة سوداء في جزر الدم والمحار.	3. صورة أوليس الذي أسرته آلهة البحار في جزيرة غريبة، وهي تماثل وتوازي صورة السياب المريض الذي أقعده الداء.	3- تخفي الصورة وراءها أوليس المنتصر على محنته وخروجه معافى من أسره ووصوله إلى شاطئ السلامة حيث أسرته وأهله ووطنه.
4- هو لن يعود رحل النهار فلترحلي هو لن يعود.	4- الاستسلام للمرض والموت.	4- الرغبة في الحياة وحدوث المعجزة.

تدور الدلالة الحاضرة في السياق حول قطب الموت، لكنها تخفي وراءها دلالة غائبة واضحة من خلال السياق، وهي تدور أيضاً حول قطب الحياة، ولذلك كانت الثنائيات الضدية، وهذا ما وضحناه في مكان آخر[23].

4- قراءة الفراغات والثغر وتعبئتها: يبقى النص الثري هو النص الناقص الذي ترك المؤلف فيه للقارئ فجوات وفراغات وثغراً ليقوم هو بتعبئتها، ولذلك هو النص الذي لا يعبأ بالتفاصيل، ولا يتدخل في شؤون القارئ.. هو النص المفتوح على التأويل. ويستخدم كل قارئ ثقافته وخبرته لتعبئة النقص، فـ "حفار القبور" للسياب، مثلاً، نص ناقص ثري مفتوح صامت، لم يتكلم فيه المؤلف كل الكلام، ونص "نيرون" لمطران، مثلاً، نص مكتمل، مغلق، متكلم، تكلم فيه المؤلف كل الكلام، فوجه وحدد مدلولاته فأغلق نصه أمام القارئ.

إن المفهوم الأساسي عند إيزر هو مفهوم "الفراغ" BALANC/VAUCUITÉ أو منطاق عدم التحديد INDÉTERMINATION، أو الفجوات، وهذا يرتبط بمفهوم "التسلسل القصدي للجمل"، وينتج عن هذا التسلسل مناطق عدم التحديد، أو النقص، وهو ضروري لإتاحة الفرصة للقارئ ليقوم بدوره "فإن ما يجب رؤيته في "النص" هو الذي ينقصه، هذا العيب الذي قد لا يوجد دونه، قد لا يكون لديه ما يقوله من دونه"[24]، ولذلك يستدعي مفهوم الفراغ أو النقص عند إيزر أن يقوم القارئ بربط أجزاء النص المختلفة "لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة"[25]، ولذلك يولي إيزر مفهوم "الفراغ" أهمية كبرى، فهو "أساس كل عمليات التفاعل"[26] بين النص والقارئ، ومن هنا فإن الفراغ عند إيزر هو الذي "يحث النشاط الأساسي للقارئ ويوجهه"[27]، فيأتي القارئ بعد ذلك ليملأ ما تركه الناص فراغاً، متقيداً بالمعنى الظاهر ليصل إلى المعنى الخفي، أو كما يقول إيزر: "التواصل في الأدب عملية لا يحركها أو ينظمها قانون مسبق، بل

تفاعل مقيد وموسع متبادل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني، بين الكشف والخفاء، إن الشيء الخفي يحرض القارئ على الفعل، ويكون هذا الفعل مضبوطاً بما هو ظاهر. ويتغير الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني إلى الوجود. وكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل. وتعمل الثغرات كالمحور الذي تدور حوله العلاقة بين النص والقارئ كلها. ومن هنا تثير فراغات النص المركبة عملية التخيل التي يقوم بها القارئ بناء على شروط يضعها النص"[28].

تتم استثارة مخيلة القارئ حين يذكر النص معنى غير محدد، ودلالة الحضور تستدعي دلالة الغياب، والنص واحد، لكن القراء كثيرون في كل زمان ومكان، والجزء المكتوب يمنحنا المعرفة، لكن الجزء المسكوت عنه هو الذي يقدم إلينا الفرصة لاكتشافه وتمثله، فيتم التفاعل المذكور بين النص والقارئ لهذا الاكتشاف، فيملأ كل قارئ الفراغات بطريقته، ولذلك يظل المعنى في الخطاب الشعري الثري نسبياً، وهكذا يكون أيضاً المعنى الكامن في النص غير المعنى الظاهر فيه، ويمكننا أن نتلمس الثغر أو الفراغات فيما يلي من أمثلة دون أن نتدخل في تأويلها:

– تغييب لفظة من الألفاظ الدالة على التضاد المعنوي كما فعل السياب في قصيدته "أنشودة المطر":

أصيحُ بالخليجِ: "يا خليجْ...
يا واهبَ اللؤلؤ، والمحارِ، والرَّدَى!"
فيرجعُ الصَّدَى
كأنَّ هـ النشيجْ:
"يا خليج

يا واهبَ المحارِ والرَّدى.." [29].

إن تغييب لفظة "الؤلؤ" في السطر الأخير يعني تغييب التضاد والأمل الذي أقام عليه الشاعر حواره مع الخليج.

– أن ينهي الشاعر مقاطعه الشعرية بكلمة واحدة يضع بعدها نقاطاً عدة، وتتكرر الكلمة دون أن تفصح عن مدلول محدد، بل هي تعطل أحياناً مدلول المقطع نفسه، كما فعل السياب – مثلاً – في نهاية مقاطعه في "أنشودة المطر" ليترك للقارئ فرصة لأن يعبئ هذه الفراغات حسب ما يرتئيه بمساعدة السياق نفسه.

– أن ينهي الشاعر قصيدته التي تقوم على السرد الشعري، ويبنيها على حدث قصصي في موقف إشكالي يحتاج إلى حل تفترضه مخيلة القارئ بمساعدة السياق، كما فعل السياب أيضاً في قصيدتيه "حفار القبور" و"المومس العمياء".

– أن تكون الشخصية التي خلقها الشاعر إشكالية ثرية نامية متحولة، تحتمل تأويلات عدة، كما فعل خليل حاوي في شخصية (البحار) وشخصية (الدرويش) في نشيده (البحار والدرويش)، وكما فعل حاوي نفسه في شخصية (لعازر) و(زوجه) في قصيدته (لعازر 1962)، فصورة زوج لعازر في نهاية القصيدة تتحول من مصدر للخصب والعطاء والدفء والخير إلى نقيض هذه الصفات، فإذا هي أقرب إلى شخصيات (كافكا)، فتتحول إلى أفعى باردة، همها تخريب الورود وابتلاع العصافير وإشاعة النواح، وتحاول ابتلاع الزوج الحيّ الميت وجثث الموتى في القبور:

أنطوي في حفرتي

أفعى عتيقةُ
تنسجُ القمصانَ
من أبخرةِ الكبريتِ، من وهجِ النيوبْ
لحبيب عاد من حفرتِهِ
ميتا كئيب
لحبيب ينزفُ الكبريتَ
مسودَّ اللـهيبْ[30]

إن هذه الثغر والفراغات تدعو القارئ الجاد إلى أن يقوم بتعبئتها بحسب ثقافته، وخبرته، وبمساعدة السياق نفسه، ولذلك تحتاج هذه النصوص إلى التأويل، ويفضي التأويل إلى الاختلاف الذي يفضي إلى التعدد، فتتعدد القراءات باختلاف معتقدات القراء وعاداتهم وأساليبهم ولغاتهم، ويظل النص الثري قابلاً لقراءات جديدة في كل زمان ومكان، وإذا كانت مقولة جان كوهين "للشعر طبيعة سلطانية، وهو يسيطر وحده أو يتنحى"[31] صحيحة كل الصحة، وتنطبق على الخطاب الشعري الثري، فإن ثمة مقولة صحيحة هي الأخرى، وهي توازيها وتساويها، وهي أن النص الشعري الثري يستدعي ويتطلب قارئاً معاصراً جديداً لاستنطاق خباياه وكنوزه.

الهوامش

(1) VOIR: BARTHES, ROLAND-ESSAIS CRITIQUES-ÉD. DU SEUIL- 1964-P.p. 147-154.

(2) مطران، خليل – ديوان الخليل دار مارون عبود – بيروت – 1977م – 2/ 101.

(3) المصدر نفسه – 2/ 124.

(4) DUBOIS, JEAN (ET AUTRES)-DICTIONNAIRE de linguistique-librairie larousse-1973-p.96.

(5) JAKOBSON, ROMAN-ESSAIS de linguistique générale-traduit par NICOLAS RUWET-ED. MINUIT- 1978-P.P. 213-214.

(6) المتنبي – ديوانه (العكبري) – تح. مصطفى السقا وزميليه – مكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر – 1971م – 3/ 367.

(7) بارت، رولان – موت المؤلف – نقد وحقيقة – تر. د. منذر عياشي – دار الأرض – الرياض – ط1 – 1413هـ – ص 13.

(8) المرجع نفسه – ص 20.

(9) ريكور، بول – النص والتأويل – تر. منصف عبد الحق – مجلة "العرب والفكر العالمي" العدد الثالث – صيف 1988م – ص 38.

(10) إيزر، فولفغانغ – في نظرية التلقي: التفاعل بين النص والقارئ – تر.د. الجيلالي الكدية – مجلة "دراسات سميائية" – فاس – المغرب – العدد السابع – 1992م ص 7.

(11) هولب، روبرت – نظرية التلقي – تر.د. عز الدين إسماعيل – كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (97) – ط1 – 1994م – ص 91.

(12) انظر: الموسى، خليل – الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر – مطبعة الجمهورية – دمشق – ط1 – 1991م – ص 30.

(13) سارتر، جان بول – ما هو الأدب؟ – تر. جورج طرابيشي – مطابع دار الكتب – بيروت – ط1 – 1961م – ص 92.

(14) المرجع نفسه – ص 92 – 93.

(15) انظر: راي، وليم – المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية – تر. د. يوئيل يوسف عزيز – دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ط1 – 1987م – ص 203.

(16) هولب – نظرية التلقي – ص 204.

(17) المرجع السابق، ص 205.

(18) راي – المعنى الأدبي – ص 152.

(19) المرجع السابق – ص 10.

(20) المرجع السابق – ص 11.

(21) ستمبل، وولف ديتر – المظاهر الأجناسية للتلقي من كتاب "نظرية الأجناس الأدبية" تر. عبد العزيز شبيل – كتاب النادي الأدبي الثقافي بجده (99) – ط1 – 1994م – ص 118.

(22) السياب، بدر شاكر – ديوانه – دار العودة – بيروت – 1971م – ص 229.

(23) انظر: الموسى، خليل – الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر – ص 78 – 81.

(24) ماشيري، بيار – مفاهيم أولية – تر.د. سامي سويدان – العرب والفكر العالمي – ع1 – شتاء 1988م – ص 25.

(25) هولب – نظرية التلقي – ص 221.

(26) إيزر – في نظرية التلقي – ص 9.

(27) المرجع نفسه – ص 14.

(28) المرجع نفسه – ص 10.

(29)2 السياب – ديوانه – ص 477.

(30) حاوي، خليل – ديوانه – دار العودة – بيروت – ط2 – 1979م - ص 360 - 361.

(31) COHEN, JEAN-STRUCTURE DU LANGAGE POÉTIQUE FLAMMARION-PARIS-1966-p. 171.

المصادر والمراجع

- الكتاب المقدَّس والقرآن الكريم.
- ابن أبي الحديد: الفلك الدائر على المثل السائر، ملحق بكتاب "المثل السائر" لابن الأثير، تح. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت.
- ابن رشيق: العمدة، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5.
- أبو شبكة، إلياس: أفاعي الفردوس، دار الحضارة، بيروت. ط3، 1962.
- أدونيس: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.
- أدونيس: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
- أدونيس: الكتاب أمسِ المكان الآن (مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس). دار الساقي، بيروت، ط1 (I) 1995 ، (II) 1998، (III) 2002.
- إسماعيل، د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت ط3، 1972.
- الأعشى: ديوانه، شرح د.م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، 1950.
- أفلاطون: جمهورية أفلاطون، تر. ودراسة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
- بارت، رولان: موت المؤلف – نقد وحقيقة، تر. د. منذر عياشي، دار الأرض، الرياض، ط1، 1413هـ
- بو بعيو، بو جمعة: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
- البياتي، عبد الوهاب: ديوانه، دار العودة، بيروت، 1972.
- جرير: شرح ديوانه (الصاوي)، دار الأندلس، بيروت، د.ت.
- جميل بثينة: ديوانه، تح. بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، 1966.
- جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1985.

- حاوي، خليل: ديوانه، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- حاوي، خليل: من جحيم الكوميديا، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- حسن، د. عبد الكريم: المنهج الموضوعي (نظرية وتطبيق)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1990.
- حسن، د. عبد الكريم: الموضوعية البنيوية (دراسة في شعر السياب)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983.
- الحيدري، بلند: ديوانه، دار العودة، بيروت، ط2، 1980.
- الخال، يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- خضور، فايز: ستائر الأيام الرجيمة، دار فكر، بيروت، ط1، 1991.
- خضور، فايز: نذير الأرجوان، دار فكر، بيروت، ط1، 1989.
- الدروبي، د. سامي: علم النفس والأدب، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981.
- درويش، محمود: ديوانه، دار العودة، بيروت، ط8، 1981.
- دنقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ومكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1985.
- راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر. د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة، بغداد، ط2، 1979.
- رضا، محيي الدين: بلاغة العرب في القرن العشرين، المكتبة الأهلية بمصر، ط2، 1924.
- سارتر، جان بول: ما هو الأدب، تر. جورج طرابيشي، مطابع دار الكتب، بيروت، ط1، 1961.
- ستمبل، وولف ديتر: المظاهر الأجناسية للتلقي، ضمن كتاب "نظرية الأجناس الأدبية"، تر. عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994.
- السياب، بدر شاكر: ديوانه، دار العودة، بيروت، 1971.
- سيزاري، بول: القيمة، تر. د. عادل العوا، بيروت – باريس، منشورات عويدات، ط1، 1983.
- الشابي، أبو القاسم: ديوانه، دار العودة، بيروت، 1972.

- شافر، جان ماري: من النص إلى الجنس، ضمن كتاب "نظرية الأجناس الأدبية" تر. عبد العزيز شبيل، كتاب "النادي الأدبي الثقافي بجدة – 99"، ط1، 1994.
- صليبا، د. جميل، المعجم الفلسفي: دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت 1982.
- الصولي، أبو بكر: أخبار أبي تمام، تح. خليل محمود عساكر وزميليه، المكتب التجاري، بيروت، د.ت.
- العالم، محمود أمين: لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل، ضمن كتاب "في قضايا الشعر العربي المعاصر"، المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم، تونس 1988.
- عفيفي، محمد عبد الهادي: في أصول التربية، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970.
- علوش، د. سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني وسوشبرس، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1985.
- عمران، محمد: أنا الذي رأيت، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1978.
- عمران، محمد: ديوانه، دار طلاس، دمشق، ط1، 1989.
- عيّاد، د. شكري، الأدب في عالم متغيّر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
- فانسان: نظرية الأنواع الأدبية، تر. د. حسن عون، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط2، 1978.
- فضل، د. صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1992.
- قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث، منشورات نزار قباني، بيروت، ط5، 1993.
- قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، الجزء السادس، منشورات نزار قباني، بيروت ط1، 1993.
- قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط12، 1983.

- قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2.
- كاروج، ميشيل: أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، تر. إلياس بديوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1973.
- كروتشه، بندتو: المجمل في فلسفة الفن، تر. د. سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط2، 1964.
- لانسون، جوستاف: تاريخ الأدب الفرنسي، تر. د. محمود قاسم، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة 1962.
- المتنبي: شرح ديوانه (البرقوقي)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.
- محمود، د. زكي نجيب: رأي في شعر البارودي من كتاب "مهرجان محمود سامي البارودي" دار المعارف بمصر، القاهرة 1958.
- محمود، د. زكي نجيب: قيم من التراث، دار الشروق. بيروت، القاهرة، ط1، 1984.
- مطران، خليل: ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت 1977.
- موريه، س: الشعر العربي الحديث (1800 – 1970) تطوّر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر. د. شفيع السيد. ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.
- الموسى، د. خليل: البارودي رائد النهضة الشعرية الحديثة، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1999.
- الموسى، د. خليل: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991.
- الموسى، د.خليل: خليل مطران شاعر العصر الحديث، دار ابن كثير، دمشق – بيروت، ط1، 1999.
- الموسى، د. خليل: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث (مرحلتا الإحياء والرومانسية)، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2001.
- الموسى، خليل ومحمود د. إبراهيم كايد: من مصطلحات معجم النقد الأدبي المعاصر، دمشق، 2000.
- هايمن، ستانلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر. د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

- هولب، روبرت نظرية التلقي، تر. د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1971، ط1، 1994.
- ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، تر. د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (11)، الكويت، شباط 1987.
- ويليك، رينيه ووارين، أوستن: نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والعلوم الاجتماعية، دمشق 1962.
- ويمزات، ويليام. ك وبروكس، كلينث: النقد الأدبي، تر. د. حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1977.
- يوسف، سعدي: الأعمال الشعرية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1979.

مراجع بالفرنسية

-Barthes, Roland: Essais critiques, éd. Du seuil, 1964.

-Barthes, Roland: le degrée zéro de L,écriture (suivi de nouveaux essay critiques) éd Du seuil, Paris, 1972.

-Baudelaire, charles: les Fleurs du mal, le livre de poche, Paris, 1972.

-Breton, andré: Nadja, Gallimard, Paris, 1975.

-cohen, jean structure du langage poétique, flammarion, Paris, 1966.

-Dubois, jean (et autres): ditionnaire de linguistique, librairie larousse, 1973.

-Ducrot, Oswald et todorov, Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, seuil, 1972.

-Jakobson, Roman: essais de Linguistique générale, traduit Par Nicolas Ruwet, ét Minuit, 1978.

-Mallarmé, Stéphane, Poésies, le livre de poche, Paris, 1977.

-Prevert, Jacpues: Paroles, Gallimand, Paris, 1949.

-Rimbaud: Poésies, le livre de poche, Paris, 1970.

دوريات

- أبو ديب، كمال: هذا الكتاب، فصول، م16، ع2، خريف، 1997.
- أدونيس، ندوة الموقف الأدبي "ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث"، ع 59 – 60، آذار، نيسان 1976.
- إيزر، فولفغانغ: في نظرية التلقي: التفاعل بين النص والقارئ، تر. د. الجيلالي الكدية، مجلة "دراسات سيميائية" ع7 – 1992.
- بنيس، محمد: أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة فصول، م16، ع2، خريف 1997.
- بومسهولي، عبد العزيز: الكتاب والتأويل، مجلة "فصول" م16، ع2، خريف 1997.
- ريكور، بول: النص والتأويل، تر. منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، صيف 1988.
- ضاهر، عادل، قراءة فلسفية ل– "الكتاب"، مجلة "فصول" م16، ع2، خريف 1997.
- العبيد، رياض: السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب أدونيس، فصول.، م16، ع2، خريف 1997.
- العيسى، سليمان: ندوة الموقف الأدبي "ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث" الموقف الأدبي، ع59 – 60 آذار، نيسان 1976.
- غليسي، د. يوسف: الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، عالم الفكر، م 32، ع1، يوليو – سبتمبر، 2003.
- ماشيري، بيار: مفاهيم أولية، تر. د. سامي سويدان، مجلة العرب والفكر العالمي، ع1، شتاء 1988.

٧

الصفحة

مقدمة 5

الفصل الأول

القيم الأدبية في الخطاب الشعري 9

الفصل الثاني

الأبنية الفنية في تجربة الحداثة الشعرية في سورية 43

1- الومضة ذات البنية المركَّزّة التعريفية 55

2- الومضة ذات البنية المركزة التقابلية 57

3- ومضة البيت المفرد ذات البنية المغلقة 58

4- الومضة ذات البنية المفتوحة 64

5- الومضة ذات البنية الحلزونية 67

الفصل الثالث

تداخل الأجناسية في الشعر العربي المعاصر 93

أولاً: المقدمة والمصطلح: 93

الصفحة

ثانياً: أجناس من القصيدة العربية المعاصرة 102
1- القصيدة السردية: 102
2- القصيدة الحوارية: 104
3- قصيدة المونولوغ الدرامي (القناع): 109
4- القصيدة الدرامية: 115
ثالثاً: الخاتمة: 120

الفصل الرابع

الغموض في الشعر العربي المعاصر وجماليات القراءة والتلقي 127
المقدمة: 127
الهدف 128

الفصل الخامس

قراءة الخطاب الشعري المعاصر 165
1- الاتصال Communication: 171
2- موت المؤلف 173
3- التجاذب بين النص والقارئ: 176
المصادر والمراجع 199

الأستاذ الدكتور خليل الموسى

ولد في تبنة- درعا 1942. دكتوراه في الأدب العربي الحديث- جامعة دمشق. يعمل أستاذاً في قسم اللغة العربية- جامعة دمشق، وأستاذاً في المعهد العالي للفنون المسرحية. عضو جمعية النقد الأدبي في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب.

من مؤلفاته:

1- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر- دراسة- 1991.

2- وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث- دراسة- 1995- اتحاد الكتاب العرب.

3- النضال العربي والأرمني- مشترك- دراسة 1995.

4- أعشاب - شعر- دمشق- 1997.

5- المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ - تنظير- تحليل) دمشق - اتحاد الكتاب العرب- 1997.

5- خليل مطران- دار ابن كثير - دمشق.

6- محمود سامي البارودي - دار ابن كثير- دمشق.

الطبعة الأولى / 2010
عدد الطبع 2000نسخة