الجمهوريـــــــة الجزائريـــــــة الديمقراطيـــــة والشعبيـــــــة
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــــي
جامعة وهـــــــران
كلية الآداب، اللغـات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر

الحداثة في الشعر العربي

((من أسئلة التأسيس إلى مفاهيم التأصيل.))

إعداد الطالب
خالد مخطاري

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الله بن حلي

أعضاء لجنة المناقشة:

رئيس	مسعود أحمد	أستاذ	جامعة وهران
مقرر	ابن حلي عبد الله	أستاذ	جامعة وهران
مناقش	صبار نور الدين	أستاذ	جامعة سيدي بلعباس
مناقش	ملاحي علي	أستاذ	جامعة الجزائر
مناقش	بورديم عبد الحفيظ	أستاذ	جامعة تلمسان
مناقش	بوقربة الشيخ	أستاذ	جامعة وهران

السنـــة الجامعيـــة 2009 - 2010

الإهـــــــــداء

إلى الكريمن الحبيبين الأبديين

الأم الرؤوم..والأب الحليم

((.. لن أقول لكما أُفـــــِ....)) وإلى

الأبد...

الوفي خالـد..

بسم الله الرحمـــــــن الرحيم

مقدّمـــة

لقد احتل ((الإبداع الأدبي.)) والشعري منه خصوصا، مكانة متميزة

عند الباحثين والنقاد، وأخذ موقعا خاصا لدى المنظرين، بحيث حاولت الكثير من الدراسات والنظريات المختلفة أن تجد له تفسيرات، وتضع له قوانين وأدوات لازمة لمحاولة تحليله وتفكيكه، ومن ثم قراءة دواخله بجدية وعلمية.

ولعل الشعرية كانت من أكثر الموضوعات التي أخذت ذلك الاهتمام المتميز، نظرا لمفهومها الخاص للأثر الأدبي، فهي تهتم بأدبية النصوص المبدعة التي ترتكز على الرسالة كغاية أو متعة على حد تعبير رولان بارت ومن حذا حذوه.

فالشعرية حين تعتمد على القدرات الذاتية، من حيث مفاهيم نظرية الإبداع الفني، فلأنها تستلهم الطاقة الخاصة بالشاعر ليثوّر تلك الملكات والمواهب الكامنة في الفرد، ولأن النظريات المختلفة، والتيارات والمدارس الأدبية، القائمة حول الإبداع الفني، جاءت كلها لمحاولة تأسيس نظرية للأدب، وخصوصا كون الشعرية ترصد مهمة الوصول إلى ((العلم)) فمن أهدافها النبيلة، أن يصير للأدب قوانينه الخاصة التي تضبطه وتقاربه من وجهات نظر مختلفة.

لقد **تناولت** في بحثي هذا جملة من القضايا الأساسية، التي تعد محورية في موضوعات الشعرية العربية، سواء ما تعلق منها بالقضايا التنظرية القديمة أو هذه القيم الحداثية التي شرعت المدارس الأدبية في اقتراحها على الذوق العام، ذلك لأن المتابع للحركة الشعرية الحداثية في الأقطار العربية على تباينها، من حيث اختلاف نوازعها ومنطلقاتها الفكرية والفلسفية، من جهة والجمالية الفنية من جهة ثانية،

بإمكانه أن يلحظ بعض صفات التجديد، ويتلمس هذه الأسرار الخفية التي تتماهى

إليها العناصر الدقيقة الموقعة للغة الشعر السامية.

ولعل ذلك ما نصفه بأنه الجانب العزيز في عملية الإبداع الشعري، ولأن كتب التاريخ تكاد تجمع على أن للعرب ديوان واحد هو الشعر، حتى أن مزية قرض الشعر قد غلبت على اللغة العربية، وغمرت نشاطاتها الإبلاغية، فاستوت بذلك للعرب موهبة قول الشعر كما يقول بعضهم.

إن بعض المقاربات النقدية على اختلاف توجهاتها، وطبائعها، قد تناولت كثيرا من النصوص الشعرية الحداثية العربية المعاصرة، سواء كان ذلك التناول ينصب على الجوانب التأريخية، أو الجوانب الإجرائية التطبيقية. غير أن **الكتابة الإبداعية الحداثية التي حاولت أن تؤسس لتأصيل نظرية تتعلق بتقنين مسائل الذوق الجمالي والفني لدى الأمة العربية**، قليلا ما نقف لها على آثار حقيقية.

ولقد تبين لنا بعد تفتيش كتب ((**الشعريـــــــــــة**)) سواء عربية كانت أو غير عربية مثلما توسمناها عند أصحابها في القديم والجديد، ولعل أهم ما توقفنا عليه هو أن العرب ليسوا في حاجة ماسة إلى عولمة مرجعياتهم، ذلك لأننا وجدنا كثيرا منهم خصوصا، الحداثيين يعودون إلى نظريات غربية، فيستلهمون منها بعض مسارات إبداعاتهم الشعرية.

: فقد حاول الفكر النقدي عند العرب خلال مراحل تطوره، وعبر مدد طويلة من التاريخ ضبط مفهوم دقيق لمصطلح ((**شعرية.**)) ربما لتأسيس نظرية أدبية، فبداية من أرسطو الذي توصولنا بمؤلفه القيم ((**فن الشعر.**)) الذي ترجمناه وجعلناه مرجعا أساسيا انطلقت منه الدراسات النقدية، إلا أن اكتمال نظرية للأدب ستظل مستبعدة، ولعل ذلك ما قصده تودوروف، في إشارته الشهيرة إليه حين قال:

((إنها تشبه النظرية الأرسطية إنسان خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب لكن المقارنة خادعة بطبيعة الحال..))

ويبدو وأن الشعرية عند النقاد العرب القدامى قد انحصرت في الشعر دون النثر حيث كان تركيزهم في البحث على مفهوم للشعرية لا يخرج عن دائرة تحديد الفرق بين ما هو شعري و ما هو لا شعري فكان لحضور الوزن و القافية في أشعارهم دلالة على حفظ المعاني وصيانة الألفاظ

((والشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية..)) كما أن تأثر النقاد القدامى بآراء أرسطو حول الخطابة جعل مفهومهم للشعر يتطور ويرتبط بالصنعة التي تعزي إلى العقل، وحدد الشعر بخصائص خارجية: ((فالعبرة ليست في مجرد الإفهام لكن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك..))

وعليه فإن القدامى أمثال الجاحظ، وقدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري وغيرهم قد حددوا الشعر بخصائص خارجية ارتكزت أساسا على الوزن والقافية والصنعة اللفظية.

وبسبب أن النقاد حصروا الأدبية على اللفظ واعتبروه مرجعا لها ظهرت نظرة النظم للجرجاني لتشكك في أن يكون مجرد الوزن والقافية مقياسا ومرجعا وظهر أيضا التوكيد على ((عدم اعتبار اللفظة ذات قيمة وهي منفردة بل لابد من الحكم بالنظر إلى اللفظ المعنى مجتمعين لا منفصلين..))

أما العلامة ابن خلدون فزيادة على تمييزه بين الشعر والنثر فقد رأى بأن ((صناعة الكلام إنما تكون في الألفاظ لا في المعاني كما حرص على تأكيد فطرية الملكة الشعرية وأنها مكتسبة بفضل الصناعة والارتياض..)) على حد قوله في المقدمة.

إن النقد العربي القديم حرص على التفريق بين العمل الفني الذي يتخذ اللغة أداة وآخر غير فني يتخذ اللغة أيضا أداة..هذه الرؤية الفنية في

النقد العربي تلتقي بالرؤية النقدية الغربية الحديثة التي تطورت كثيرا على المستوى التنظيري للمفهوم الشعري فمن الاتجاه النقدي الذي يرد العمل الأدبي إلى مرجعية السياقية كالمنهج الاجتماعي والنفسي إلى الرؤية النقدية الحديثة التي ترتكز على الأدبي في ذاته قصد استكشاف مقومات فنية تميزه.

ولعل ذلك ما تبناه الشكلانيون الروس، الذين عزلوا الأثر الفني أثناء تحليله وأهملوا كل ماله صلة بالعالم الخارجي أو التاريخ و((الاهتمام بوصف خصائصه الشكلية الظاهرة الارتباطات التكرارات التناظر بين الأصوات و الكلمات أو الفصول..))

إن الأدب عند الشكلانيين الروس هو استخدام خاص باللغة مختلف عن اللغة اليومية بواسطة الانحراف فاللغة فن الخطاب العادي البلاغي بينما الأدبية على العكس ليس لها أية وظيفة إبلاغية، [illegible]

إدراك شكل الرسالة بدلا من مضمونها ومن ثم فإن ((الكلمة في اللغة الأدبية تؤخذ على أنها كلمة وليس أنها مجرد إحلال لشيء معين أو مجرد تغيير العاطفة.))

هذا يعني أن الوظيفة الشعرية تفضل الرسالة وتفضل الكلمة في شكلها ذاته فريفاتير يرى أن الشكل لا يمكن أن يجلب الانتباه إليه إذا لم يكن ذا طبيعة خاصة والأبيات الشعرية لا تنشأ بالأفكار بل بالكلمات..))

وهذا ما يجتمع عليه معظم الكتاب فالأدب عندهم هو فن اللغة والعمل الأدبي طابعه الاستقلالية وفي تعريفه للشعرية يقول بول فاليري ((يبدو أن اسم الشعرية ينطبق
عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسم لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في حد آن واحد الجوهر و الوسيلة لا بالعودة إلى معنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر..))

ومعنى هذا أن الشعرية لا تقتصر على الشعر وحده دون النثر بل هي خاصة بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا وهذا ما يراه تودروف ((إن الشعر والنثر يملكان نصيبا مشتركا هو الأدبية .))

وقصد استخلاص القوانين التي تؤسس للشعرية انصبت جهود تودورف حول البحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية حيث تعتبر النصوص أدوات فقط للوصل إلى القوانين العامة المضمرة في بنية الخطاب وتشكله

ولعل **أهم المراجع** من بين الكتب النقدية العربية الحديثة التي عدت إليها، باعتبارها مصادر للبحث كونها تنظر لهذا المصطلح، ولأنها حملته عنوانا في الغالب وعلى سبيل المثال لا الحصر ((الشعرية العربية.)) عند أدونيس ونور الدين السّد. و((الشعرية.)) لكمال أبو ديب، ومحمد بنيس((مفاهيم الشعرية.)) لحسن ناظم و((أساليب

الشعرية المعاصرة.)) لصلاح فضل، وغيرهم من الباحثين الذين استعنت بكتاباتهم وآرائهم التي ناقشت أغلبها.

إن ما يمكننا أن نقوله بعد استعراضنا لأهم النظريات المتعلقة بمصطلح **الشعرية** هو أن هذا المصطلح، هو مصطلح يمتاز بالميوعة، وأنه كذلك فضفاض يصعب التحكم فيه، لزئبقيته أو القبض عليه ولكن المتمعن في النظريات الشعرية بتدقيق يمكنه تسجيل

بعض الملامح المشتركة بينها ومن أهم هذه الملامح الانحراف الذي يعد ملمحا أساسيا في هذه النظريات.

ولكنه هو الآخر لا يسلم من تضارب واختلاف المسميات التي تحدده فبول فاليري يسميه التجاوز وجون كوهين أقر مصطلح الانتهاك ورولان بارت استعمل فضيحة وتودوروف فضل كلمة شذوذ ويبدو من هذا العرض أن المفاهيم متعددة والمصطلحات متباينة إلا التعريف السائد و الشائع للشعرية هو ذلك الذي أشار إليه محمد القاسمي و الذي يقول بكون " الشعرية مجموعة من المبادئ الجمالية تقود الكاتب في عمله الأدبي..))

بعد هذا العرض الموجز لتطور مفاهيم الشعرية يتبين هذا الاختلاف حول تحديد مصطلح واضح للشعرية يتفق حوله النقاد والباحثون، وإذا كان هذا الاختلاف عميقا في النقد الغربي فإنه أعمق في النقد العربي الحديث، الذي ارتكز في أغلب الأحيان على ترجمة الدراسات الغربية و اعتمدها أساسا في الدراسة والتطبيق ويبدو أن هذه الترجمات المتباينة في معظمها قد ساهمت في توسيع الهوة وزيادة الاختلاف.

ولهذا تعددت المصطلحات والتسميات التي تحدد الشعرية فمن الأدبية إلى الأسلوبية فالشاعرية الإنشائية، بويطيقا نظرية الشعر علم الأدب إلى غير ذلك من المصطلحات الكثيرة وهذا التباين والتعدد نابع من المناهج والاتجاهات الغربية التي تعتمد كل واحدة منها وتهتم بجانب معين تصب اهتمامها نحوه فتصبح بذلك مرجعا للأدبية ورغم هذا الاستعمال المتعدد للمصطلحات التي تقصدها الشعرية إلا أن معظم النقاد العرب قد تبنوا مصطلحا واحدا شاع بينهم هو مصطلح الشعرية.

وعليه فإن محاولة تحديد مفهوم واضح دقيق لمصطلح الشعرية يقضي دائما إلى عدم تحديد لمعالمها ولكن نعتبر القرن العشرين بداية لولادتها وتطورها ولا شك

أنها أي الشعرية كغيرها من المناهج مرت عبر تاريخها بمحطات كثيرة ومتعددة أبرزت مفهومها أكثر فأكثر وجعلتها منهجا أدبيا شائعا له موضوعه الخاص وطرقه الخاصة في معالجة الأثر الأدبي ونقده.

أما **فيما يخص المنهج** المطبق في بحثنا هذا، فقد كان عبارة عن مقاربة بنيوية، تعتمد على قراءة نقدية واعية، تستند إلى العمل الفني الإبداعي على أنه وحده الكفيل بما أسميته بوحدة القطعة الشعرية الجمالية التي تتوافر على عناصر الانسجام الداخلي، كما استعان بحثنا بمختلف الدراسات النقدية الجادة التي وجدنا بأنها تستكمل أهم ما يحيط بالموضوع من أسباب داخلية وخارجية رأينا بأن تأثيرها له أهميته القصوى.

إن اشتغالنا بمسائل تأصيل الحداثة الشعرية، ينبع من تصور منهجي خاص بالعملية النقدية التي تبقى في أفضل مستوياتها من حيث الجدة والصرامة المنهجية، والدقة العلمية اقترابا من النص الشعري، وقراءة واحدة قاصرة على ولوج ذاك العالم الشعري الدافق بالظلال الوارفة إلى درجة الانتهاء والكمال.

أما فيما يخص مجال بحثنا النقدي، فهو النص الشعري المعاصر، ليس على عمومه واطلاقيته، بل النصوص التي حققت تميزها الحداثي، بكل ما تحمله كلمة حداثة من معاني التفرد الجمالي والتميز الفني المبهر، والمغايرة في الرؤيا وتصور العالم
وأشيائه، وما تحمله من ملامح التحديد المنقطع عن التقليد.
ومن كل ما أسلفناه جاءت خطة البحث موزعة على مدخل وخمسة فصول.

المدخـــــل.

يمثل التمهيد النظري لمسارات الشعرية العربية القديمة والمعاصرة، ومحاولة تلمس أهم المتحكمات التي وجهت قراءتها للنص العربي الحداثي، وكيف حاولت أن تقعّد لبناء القصيدة العربية انطلاقا من بنائها الفني المتوارث، وفي أحيان كثيرة المتواتر، إلى أشكال البناء الهندسي الجمالي الجديد، حتى طرأت بعض المتغيرات

على مستوى الذائقة الشعرية، لما أحدثته حركة الشعر الحر على جميع الأصعدة.

ومن ثم محاولة استكناه هذه المقروئية التي جعلتنا نبرز من خلالها مقاربتنا النقدية لمجموعة لا بأس بها من النصوص الشعرية. إلا أن المدخل يظل نظريا إلى درجة أن نعالج فكرة الشعرية بمختلف الأنساق المنهجية التي حاولت تلمس الفكرة من قريب أو من بعيد.

الفصل الأول

وقد كرست هذا الفصل إلى جمع أهم التعاريف المتعلقة بالحداثة، بحيث أعطيت أهمية بالغة لمسألة المصطلح، ماذا تعني حداثة.؟ ولذلك أسميته ((مرتكزات الحداثة الشعرية المعاصرة..)) فبعد افتتاح منهجي وضحت فيه أهمية التغيير والتبديل في حياة المبدعين وضعت مبحثا خاصا لمسائل تتعلق بقضية المصطلح الفني.((1 – المصطلح ((التعاريف.)) ثم انتقلت إلى الحديث عن أهم الأبعاد الفكرية لقضية المفاهيم الفكرية والإبداعية المتعلقة بالحداثة الشعرية. وخصصت لها مبحثا كاملا ((2 – الأبعاد الفكرية لمفاهيم الحداثة.)) وبعدها انتقلت إلى أهم مسألة تتعلق بالحداثة المستجدة وهي((3 – الحداثة الشعرية الجديدة.)) لأختم الفصل بقضية الأنساق الجمالية في مفاهيم الحداثة ((4 – الأنساق الحداثية.)) وقد شعبتها إلى أربعة أنساق منهجية هي كالتالي:((– النسق الموسيقي و– النسق الأسطوري– النسق الصوري
و– نسق الرؤيا))

الفصل الثاني

أما الفصل الثاني فقد خصصته ((الصورة الجديدة في القصيدة الجديدة .)) ولأنه تطبيقي إجرائي فقد اخترت الشاعر الكبير أدونيس لأطبق عليه المسائل الجمالية والفنية المتعلقة بالحداثة الشعرية لدى العرب..

الفصل الثالث.

أما الفصل الثالث فقد توجهت فيه رأسا إلى الإيقاع وقد وقفت عنده مليا لأهميته فالإيقاع قد عرّف بالقصيدة الجديدة صلب الموضوع،

الفصل الرابع

وقد رأيت أن أتطرق إلى مسائل جماليات القصيدة الجديدة في فصل مستقل أسميته: ((جماليةِ الرمز في الشعر الحداثي..)) وذلك لأن أهم ما جاءت به قصيدة التفعيلة في رأيينا هو ما يتعلق بالرمز.

أما الفصل الخامس فوقفت عند ظاهرة الغموض في الشعر الجديد.

الفصل السادس هو التصوف . ولا يخفى على أحد أن اللغة الجديدة لشعر التفعيلة قد جاءتها من حقل التصوف الذي أعطى القصيدة الجديدة معجما جديدا

وفي الفصل السابع وقفت عند الأسطورة ، وهي ظاهرة بدونها لا تكون القصيدة الجديدة جديدة

أما الفصل الأخير خصصته للتناص الظاهرة الجديدة القديمة.

المدخـــــل

حول جماليات الإبداع الشعري العربـــي

((....النثر موطنه العقل،
والنظم موطنه الحس...))
أبو حيان التوحيدي

إن المتتبع لحركية الإبداع الشعري العربي الحداثي المعاصر، والمراقب لتطورات ساحتنا الأدبية عموما، والعربية بشكل أخص، تستوقفه مجموعة من الملاحظات المهمة،كما قد تعلق في باله بعض الأسئلة المتصلة بجوهر هذه العملية الإبداعية في حد ذاتها، وبشكل أخص من حيث الرؤيا الفكرية والفلسفية إلى ماهية هذه العملية من ناحيتها النفسية المعقدة في شكلها وفي مضمونها.

ومن ثم في مسائل التركيز حول كُنه المساءلة المتعلقة بجماليات البناء الهندسي الذي يحقق للشعر الحداثي العربي شعريته،وبالتالي ليؤسس لتلك الرؤيا الفكرية المتعلقة بالوجود الإنساني في هذه الربوع المكانية، وبممارساته الفنية التي كان يتعلق بطقوسيتها، والتي هي في حقيقتها تمثل أكثر من ضرورة بالنسبة لمجتمعنا الذي تعود سماع الإبداعات الشعرية المتنوعة،الشعر لنا وليس لنا غيره..!

ثم ولمختلف الحالات التي تتبدى عليها وضعية الشاعر المعاصر وارتباطاته بالمرتكزات الوجودية لنصه الفني كإبداع جمالي، خصوصا إذا سلمنا مع فلاسفة الشعرية بأنها حالة وجودية خاصة، ثم إنه يتمركز حول فكرة أن الشعر ليس دعاية أو نظم لمجموعة من المعلومات المتعلقة بأي شيء كان، الشعر رؤيا كاملة.

إن من بين الملاحظات الأساسية،كون ما حمله القرن العشرون من تغيرات وتبدلات جوهرية متنوعة ومتعددة،قد أصابت المجتمع العربي الحديث، وأثرت عليه تأثيراً كبيراً خاصة من حيث الحاجات الجمالية،ومن ثم في الوعي الجمالي

أيضاً. بحيث تجلت الفنون الموضوعية والدرامية بشكل جلي.

لقد تصدّرت هذه الفنون،مع تنامي حاجاتها الجمالية ساحة الأدب العربي الحديث،ولم يعد للحاجة الغنائية الصرفةتلك الأهمية التي كانت لها من قبل. ولعله السبب الذي يقتضى تحولاً ملائماً على صعيد الوعي الغنائي، فكان أن اتصف بالدرامية. أي أن ذلك التحول الذي أصاب المجتمع العربي قد دفع بالحاجات الجمالية، إلى الاتساع والتنوع والاختلاف.

الأمر الذي إلى أن يفقد الوعي الغنائي الصرف مشروعيته الجمالية، ويجعله يتحول بما يتلاءم والمستجدات. فظهر ما يمكن تسميته بالوعي الغنائي الدرامي، ولأن القارئ العربي المعاصر، والمتلقي على السواء قد تشدهما ذاكرة شعرية لها حضورها القوي في بناء جماليات نصية تقليدية بلغة جديدة، تلونت في مستويات متنوعة وظواهر فنية وقضايا مستجدة.

في إيقاع متميز أحدث اضطرابا في تقبل الشعر الحداثي وقد يكون هذا القارئ المفترض أسس منطقا عمليا نتيجة التفاعل بينه وبين نصه الشعري الحداثي من منظور القيمة الحضارية التي توصل إليها العقل البشري في زمننا الحاضر.

فالقارئ المعاصر لا يشبه بأي حال من الأحوال قارئ العصور الجاهلية الأولى، لا من حيث مسألة تقبل النص ولا من حيث عملية الاستقبال النفسي ولا حتى من حيث مساءلة طريقة الإبداع النصي.
فالممارسة الإبداعية في مجتمعاتنا العربية القديمة، قد نشأت في فضاء الشعرية العربية العتيقة، باعتبارها ظاهرة صوتية فريدة، احتل فيها الإنشاد دورا رائدا، خاصة في ذلك التواصل الجمالي بين المنشد والمنشد له، هي طقوس عربية
أدت بالشفوية إلى أن تحتل المكانة الأولى في خطاب المبدع.
بينما يمثل الخطاب التقريري السائد في تلك الحقب تقريرية مباشرة، فقد أخذ الشعر إيقاعه الكوني والنفسي الجمالي المستوحى من اتجاه الغرابة والسحر
والميثولوجيا، ومن فكرة المطلق العام التي كانت تراود الفرد في شبه الجزيرة وفي بلاد الشام سواء عند القحطانية أو العدنانية.

وذلك بغية الولوج إلى أعماق النفس البشرية التائهة في أطلال تلك الفيافي الواسعة التي لا تحدها إلا الرمال في كل الاتجاهات، الأمر الذي أدى بالشاعر إلى أن يساير طبيعته ويعبر عن حالاتها النفسية والجمالية.

تلك الحالات التائهة الشبيهة بالعملية القيصرية المتأتية من هذا الجيشان النفسي المليء بالاعتمالات الانفعالية الحارة التي تتفاعل داخليا ثم تقذف تلك الانفعالات على اللسان في شكل لغوي متميز بالإيقاع والدلالة.

لذلك فالشعر وفق هذا المؤدى، هو حاصل باتفاق الطبع المحصل للتجارب، وإخراج ما يعتمل في الدواخل النفسية، ومجمل ذلك أن الشعر في أصفى حالاته لا يتعدى أن يكون عبارة عن رصد ((سيميائي.))[1]

---

1 - مصطلح « سيمياء » يعني في أهم تعريفاته وأكثرها استخداماً نظام السمة أو الشبكة من العلاقات النظمية المتسلسلة، وفق قواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة.هي "عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البينات السطحية المتمظهرة فونولوجياً ودلالياً، وهي بأسلوب آخر "دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى.وهناك شبه اتفاق بين العلماء يعطي مكانة مستقلة للغة، يسمح بتعريف السيمياء على أنها دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية، إلا أن العلامة في أصلها قد تكون لسانية (لفظية)، وغير لسانية (غير لفظية)، فالسيماء "هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها. وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة. وهكذا فإن السيميولوجية هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون، ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية.

لحركية الحياة بكل دقائقها وجلال معانيها ورصد لنبض الصيرورة الحياتية، بما تحويه من حميمية لتلك المرجعيات النفسية والاجتماعية، وتجدر الإشارة في هذا المجال إلى أن حضور الظاهرة

الصوتية في عملية استقبال الشعر تبدو مسألة أساسية، بل نجدها بالغة الأهمية لأن عملية التدوين كانت في بداياتها الأولى، وهذا أمر طبيعي في نظرنا خاصة في جو سادت فيه الشفوية والروايات التي تتحدث عن الأخبار القديمة، ولأمد يبدو طويلا في فترات متقطعة،الأمر الذي أدى إلى تعميق سلطة الصوت الغنائي الذي يسمى **((الحداء))** وتأسيس السماع في عملية تلقي الشعر،وبالتالي أصبح الاستماع عادة مستأنسة في عملية التلقي الشفوي.

ولعل طبيعة ((الكل المطلق.)) تمثل المركز الأساس الذي كان يحرك شجون النفس البشرية التواقة إلى البحث عن بدائل في عالم تحكمه الغرائز البسيطة في كون البيداء الوارفة الظلال في مختلف الاتجاهات،خاصة وأن وجوده المنضبط الذي يحاول أن يقيم علاقة مع الكون والطبيعة والإنسان في فراغات أقل ما يقال عنها بأنها: - ((أسست لوجود لغة خرجت عن مجال سلطته لتفرض سلطتها عليه، وتدخله في طقوس التلقي الجمالي.)) ثم إنها قد تحرك فيه آليات تذوقية فطرية بسيطة سرعان ما أصبحت عبارة عن استجابات جمالية متأصلة
مع مرور الزمن في تلك البيئات البدوية المتشابهة في شكلها ومضامينها.

ولأن الحكاية الشفوية الخارقة كانت تمتد في مجالس السمر لتمثل ثنائية أبدية رفقة الشعر،طريقة طقوسية جرت عليها أعراف المسامرات الليلية لتعانق الإبداعات الشعرية المعبرة عن تلك الحالات الحميمة.

لقد لعبت الذاكرة الصوتية دورا مهما في استحضار هيئة السماع وتقبل الإنشاد جاعلة من تلك العملية الطقوسية الرتيبة ذات حميمة مع النفس البشرية، وكأن اللغة تسكن الوجود الإنساني وتسلبه إرادة التلقي دون حضور ميزتها المتمثلة في الصوت القادم مع انبعاث صمت الصحراء الصاخب المنبعث من دواخل الذات.

ولعل من أهم ما تؤكده بعض الدراسات النقدية التي تناولت الشعرية العربية في إرهاصاتها الأولى أن السليقة الشفوية ولدت إيقاعا نمطيا مفترضا حتى أن الشعر العربي ارتبط بعملية الإنشاد والإلقاء الشفوي وكأنه إلى الغناء أقرب منه إلى أية عملية إبداعية أخرى.

ولذلك نجد بأن العلامة ابن منظور عندما تعرض لشرح وتحليل كلمة **((استطراب))** في لسان العرب نجده يقول: - هي طلب الطرب واللهو والتغني... والتطريب ف الصوت مدهً،وطرب في قراءته مد ورجع.))[1]

أما قوله في الإنشاد:((أنشد الشعر)) و((تناشدوا،أنشد بعضهم بعضا..)) النشيد والشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضا))[2]. ثم إن مسألة الإنشاد في التراث العربي الإسلامي متأصلة في الوعي اللغوي،فهي واحدة من الخصائص الأساسية التي لجأ إليها الشاعر في معظم الحقب الشعرية،فقد كان المتنبي يشترط على الأمير أن ينشده جالسا،بينما كان

غيره يقف تلك الوقفة التي بمازجها الترجل وإبداء الفحولة في عملية التغني بالقصيد،وإظهار الإستطراب أمام الحضور.

ومهما امتد الزمن بهذه الطقوس المصاحبة لعملية التلقي الشعري في الوعي العربي المعاصر فإن بعضها لا يمكن أن يفارق الشاعر مهما تبدلت الأحوال والظروف ----------

1 - ابن منظور. لسان العرب. مادة **طرب**. المجلد 09. – دار صادر بيروت لبنان ط3/ 2004. ص89. 99.

2 –نفســــــــــــــه. المجلد11. ص94.

ومن ذلك مثلا الصوت الذي لا يزال حاضرا يستثير الذاكرة العربية ويبني أفاق انتظارها وتذوقها،بل ويتدخل بقوة في عملية التلقي في زمننا المعاصر بكل ما يحمله من تعقيدات حضارية،ووسائل قد نعجز حتى على الإلمام بها،

كما أننا نعتقد بأن أساس الجدل القائم بين معارضي الشعر الحداثي ومبدعيه ومتذوقيه يعود بالدرجة الأولى إلى مسألة التحكم في الصوت والإيقاع والإنشاد،وهي العملية التي تحكمت كثيرا في قضايا الجمال الشعري في حد ذاته.

ولما كان السامع يمثل حضوره القوي في إبداع الإلقاء، فإن الشاعر قد تجشم عناء إجادة التأدية الأدبية للقصيدة متمثلة في تلك الطقوس النفسية المرافقة لوقفة الإنشاد، فتراوحت بين عبقرية السليقة والتجويد الصوتي الرجولي القوي،والتنقيح المعبر عن عذوبة الصوت، الأمر الذي يدل على أن محاورة الذات المبدعة لذاتها

وفي الوقت نفسه هي عبارة عن قراءة داخلية يستأنس لها الشاعر في أعماقه كما كان يفعل المتنبي مثلا. ولعل ذلك الأمر هو الذي أدى بالنقد البلاغي القديم إلى تعليل قضية نسج القصيدة وسبكها في شكلها المتوارث في ثقافة الإنشاد المعتمدة على الإلقاء والسماع الذوقيان.

لقد كانت الأذن العربية هي الحاسة الحاسمة في عملية التذوق العام، تبحث عن مواطن الجمال في البيان والفصاحة،وحسن الإيجاز والإصابة والتطريب وبلاغة البيان ووجاهة المعنى،فهي تسعى إلى حصر عناصر التذوق الجمالي في شفوية الشعر من خلال لحظة واحدة تلخصها صورة سمعية.

فلذلك نجد بأن الذاكرة الصوتية قد لعبت دورا مهما في استحضار هيئة السماع الجمالي التذوقي،وكأن اللغة السماعية تسكن الوجود الإنساني

لدى العربي في بيئته،ومن ثم تسلبه إرادة التلقي دون حضور صورتها المختفية عن المشهد.

إن في إصابة الأذن ((الحس السماعي)) تخيّرا دقيقا بحسب نظرية الخطاب الشعري،إلى درجة من النضج الفني، وعملية التقبل بالموافقات الإبداعية المعتمدة على مصداقية التذوق الفني، فقد رأينا الجاحظ ((يداخل بين تجربة الشاعر تتناغم حتى تشكل القصيدة، ثم تتناغم القصيدة بأكملها حتى تشاكل البيت من
الشعر، والبيت من الشعر تقوى أواصر بنيته الإيقاعية وتتماسك عناصرها متناغمة حتى يكون كالكلمة الواحدة.))[1]

ثم استخلصنا من قوام هذه النظرية الجاحظية لبحث مستويات التجاوب الإيقاعي بين العناصر الصوتية البانية لخصوصية الخطاب الشعري.

ولا تقوى ذات شاعرة مهما أوتيت أسباب البراعة في الإبداع على إصابة
دقة ذات الانتظام إلا إذا وفقت، وإذا استوعبت شروط التسلسل النسقي للمواد الصوتية من حيث أزمان الأصوات وتراتبيتها وموادها الجرسية.

والمؤكد أن الأصوات إذا لم ينظمها التسلسل الرائق اللطيف ارتدت نشازا وانقلبت حرجا، ولذلك نجده تعالى يقول في محكم التنزيل:((واقصد في مشيك واغضض من صوتك إن أنكر الأصوات لصوت الحمير.))[1]

ولأن في مستمع الأصوات ضربا من الموافقات ما مؤداه الملائمة مثلما فيها
ما هو جالب للمنافرة والاحتباس وبالتالي فإما انكسار وانبتار أو اتزان واعتدال.

وكما أن النطق والتفكير فعلان لهما مجهود متمايز، قد يتساندان ويترافدان في غير تداخل وامتزاج، وهو المستوى الذي إن أضيف إليه فعل الكتابة قاسمه كفاءة الأداء.

---

1 – الجاحظ: البيان والتبيين.مج1 – ج1، ص50

2 - سورة لقمان .الآية 19

وانتقص منه براعة الإبداع وشاطره كمونة الجهد المصروف في تحقيق الإبداع الأدبي.لذلك أضيفت إلى الأذن المستمعة ملكة التذوق الجمالي الذي قد يوصل الفرد

إلى تذوق ما يطربه،ثم إن الجاذبية الصوتية تمارس غواية إيقاعية على أذن المتلقي، وتفرض إيقاعية قوية جدا على الشعراء، على اعتبار أن حاسة السمع هي من أنشط الحواس التي تبقي يقظة في المتلقي أثناء الأداء الإبداعي.

بحيث يكون في متناول تلك الروح اللاقطة تصيد الصيغ الإيقاعية والأساليب اللغوية التعجبية.ومما لا شك فيه أن المؤشرات السماعية للإيقاع الصوتي تمتلك خاصية إملاء الحيثيات على الإقبال على الممارسة الإبداعية،فهي بما تثيره

من تحفيزات لسانية تدفع الذات المبدعة إلى التعلق ببعض الصيغ وأساليب تعبيرية، قد يكون للتربية الصوتية تأثيرا مباشرا عليها. ثم إن حروف اللغة العربية قد تبدو ذات أصوات متميزة بفضل تواجدها النسقي، فهي منتظمة في شكل سلسلة صوتية متكاملة الأداء، فكل مخرج صوتي وفق الترتيب المدرج الذي يفضي إلى ما يليه، وبالتالي فهو يجانسه أو يكمله.

فقد يغدو في جانب من الصياغة الشعرية، وكأنه المتحكم الحاسم في الإجراءات السياقية الإيقاعية لبروز الخطاب الشعري. فكأن وحدة بنية الخطاب الشعري تمثل هاجسا لإبراز الانفعالات النفسية الموقعة للكلام على اللسان، فيكون انتقال حصول التفكك بين مستويات تأليف الأساليب وتوقيعها سببا لتلاحم العناصر الإيقاعية المحققة لشروط الفصاحة التي نراها عاملا حاسما ورئيسا لقيام شروط الشعرية العربية، بحيث لا تتحقق لها تلك الأسباب الإيقاعية الإستلذاذية إلا بتوافر وحدة الهجس.))[1] على حد تعبير الجاحظ..

---

1 – **ينظر الجاحظ. أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين**. مج1 – ج1.ص50 وما بعدها.

لابد من الإشارة إلى أن ثقافة المسامرات ظهر فيها الشاعر وكأنه فاقد لحريته المطلقة في عملية إنشاد لقصيدته الشعرية، وكأنه فرد ينتمي إلى حظيرة الطبقة المنتمية إلى التسلية بحيث نجده يعود إلى أعراف تعوّد عليها الذوق العربي القديم، فقد يطلق عليها نظام الإنشاد العام.

أو نظام الشفوية للشعرية العربية والتي هي عبارة عن سنن وخبرات تجمعت على مدى العصور، وأصبحت مسكونة في اللاوعي الجمعي، سواء لدى فريق الشعراء أو جمهور السامعين.

والأهم في ذلك كله هو الالتزام بهذه المسائل التي تبدو بسيطة، بل واعتبارها قضايا أساسية وقواعد سلامة التأدية الشعرية والإنصات إليها،مثل

ما كان يحدث في طقوسية سوق عكاظ وغيرها من الأماكن التي كان يتلى فيها الإنشاد الشعري. وفي هذا المشهد المتلاحق شاعت الرواية والرواة،وتناقل الأشعار شفويا من جيل إلى جيل، وبالتالي تعميق مبدأ الشفوية في بناء القصيدة وروايتها، بل وحتى في تذوقها ومن ثم في جمالياتها.

هي رحلة الشعر المصاحبة لرحلة العربي من البداوة إلى التحضر والحضارة، بمعنى انتقال الشعر وجميع ما يحيط به ويتعلق بأموره، من جمالياته المتنوعة إلى مرحلة التدوين الذي أقل ما يقال عنها بأنها مرحلة حاسمة في تاريخ إبداعه، ذلك لأن الكتابة بمعناها الإبستيمولوجي هي: ((فضاء المشهد الشعري المتحضر.))

أي أن هناك تحولات عميقة في مجرى الفكر العربي وثقافته وطقوسه،إذ أن التدوين بهذا المعنى يمثل وثبة عارمة وجبارة وكأنها الميلاد الثاني للعرب وفكرهم.

إن الطبيعة الصحراوية تمنح جهاز النطق مواصفات جرسية متميزة، قد تعكس مدى التلاؤم أو التنافر بين الذات المستقبلة ومواصفات المكان، بحيث تتوافر تلك السلاسة والمرونة والاعتدال بالقدر الذي تستوعبه النفس من نقاء الهواء ووفرته، مع طيبة الغذاء وتنوعه.

فإذا نما اللسان وسط تلك المعطيات اكتسب آليات الأداء اللغوي الفصيح. فلذلك نجد **النابغة الجعدي** يقول لعثمان بن عفان بعد أن انكسرت نفسيته وشعر بتقاعسه على إدراك الغاية القصوى بين الشعراء يقول:((..انكسرت نفسي فأردت أن أخرج إلى إبلي فأشرب من ألبانها، وأشرب من شيح البادية..))[1]

كما أن عبد القاهر الجرجاني قد أشار إلى نباهة بالغة إلى كون الشاعر الساجع يتسهل سوق الدلالات الصوتية التي هي إيقاعات أسلوبية في الآن نفسه. في حين يتعسر على المتكلم تحصيله واللغز في ذلك كامن في أشكال التوفيق في الجمع بين الأداتين التمعين والتوقيع معا.))[2]

إن هذه الأجواء المصبوغة بالشفوية في عملية الإنشاد والترجل في التطريب قد أصبغ في وعي النقاد خطاب الذوق واللذة وبالتالي ((فخطاب النقد)) في إرهاصاته الأولى بحيث وجدنا بعضهم يعقد من

خلاله ما أطلق عليه الموازنات والمفاضلات،أو بصورة مقاربة ما أطلق عليه أحيانا بالاستحسان والاستهجان،وقد رافق ذلك ذيع صيت الشاعر ببيت يقال عنه أفضل وأحسن ما قالت العرب،والذي قد يفوق قصائد عديدة يقولها غيره. وهكذا ظهرت مسألة التقديم والتأخير في مراتب الشعراء تبعا لقوة إطرابهم.

---

1 – **ابن سلام . طبقات الشعراء**. ص 27

2 - **عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز.** 274 وما بعدها.

وتشنيف آذان المتلقين وإعجاب أسماعهم، الأمر الذي أظهر بأن المسألة قد تعود إلى الذوق والتذوق في أساسهما فهي بالتالي جمالية من جماليات التلقي العربي في تلك الفترة الزمانية المتقدمة..

إن في اعتماد لغة الشعر التوقيع الذي يجعل منها أداة قلقة تقارب المعاني ثم سرعان ما تغادرها دونما حرص على تجذرها أو توكيدها، وإنما إذا صادفنا من الشعر ما يتعجرف في الجدل والمحاجاة والبراهين فهمنا على أنه نظم وليس بشعر، فالذي يجعل لغة الشعر أكثر تقبلا لإفراز المعاني الخاصة التي ليس بالضرورة أن تكون مستخلصة من الدلالة النحوية هو خضوعها لمتطلبات الانسجام الإيقاعي والأسلوبي القائم على التشكيل السياقي.والشعر يغري مستقرئيه بما يكتسبه من ثورة إبداعية على الأشياء، فالمنظرون يحتفلون بكل جزئية تطالها قرائح الشعراء، فهو من هذه الوجهة متماه الرؤى ((لا تدرك غايته، ولا يتوقف على حده، والشعر لا يفوت به أحد، ولا يتأتى له بديع إلا أتى ما هو أبدع منه..))[1]

كما أن الرجز أقدم أنواع أوزان الشعر العربي، وأنه تولد مع السجع مرتبطا بالحداء ووقع أخفاف الإبل فهو بروح مسايرته لإيقاع حركية الحياة البدوية، بحر البديهة الممتاز...))[2]

---

1 – **ينظر: ابن عبد ربه أبو عمرو محمد.العقد الفريد**.ج/5. دار الكتاب العربي بيروت لبنان. د.ط./ 1982. ص272

2 – **ريجيس بلاشير. تاريخ الأدب العربي**. ج/1. ترجمة إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للطباعة والنشر.المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر. ص.372

إن **مصطلح حداثة** ومثله ما بعد الحداثة قد شاع في أدبياتنا المعاصرة،وكأنه يحاول أن يسجل حالة انفصال وقطيعة مع ما سبقه من

إبداع،فبعض أصحاب هذه الرؤيا من خلال مراجعاتهم لمقولات نقدية حداثية،وأطروحات جديدة ضمن سياق ثقافي جديد يمثل امتدادا طبيعيا للتطور الحضاري من جميع مناحي الحياة الفكرية والمادية.

فكان حتما أن تتأثر الحياة الفكرية والأدبية والجمالية بما يستجد على وجود الإنسان الغربي،ففكر وأدب الحداثة هو التعبير الحقيقي عن وضعية الإنسان الغربي في انسجامه وتناقضاته وفي حياته الخاصة والعامة على السواء.

هي ثورة عارمة لا تترك وراءها إلا حطام الماضي التقليدي، وبقايا قصيدة أقل ما يقال عنها بأنها كانت مجموعة من الكلمات المرصوفة رصفا. إن الدلالة الشعرية تبدو في هذا العرض المبسط لبدايات العملية الإبداعية، بأنها شيء من الجمال الفني الذي كان يتعاطاه الشاعر حين يمعن في التخيل المصاحب للتفكير الذي لا يكاد يرسو على شيء بعينه.

وليس ذلك في حقيقة الانكشاف النفسي إلا حالة تعكس بذل الطاقات الروحية الحميمة، الموصلة إلى تلك الطقوس الخاصة، التي توحي بأن نفسية المبدع المضطربة لا تعبر إلا عن حلم جاء كالغفوة في لحظة سريعة، ثم توارى خلف الغمام كما كان الشاعر إبراهيم ناجي يعبر دوما..

ذلك هو الشعر. فهو بهذا المعنى:((أداة التجسيم الوحيدة،فإن التجسيم يتم بوسائل كثيرة بحيث يستحيل أن ندرك القاعدة النهائية...إن التجسيم والتشخيص يتعمقان بناء اللغة، وضمائرها وأفعالها وصفاتها التي ترد علينا وردا طبيعيا لا شبهة

فيه من صنعة أو إناقة..))[1] من هذا المنطلق استقبل الأدب العربي حداثة الغرب باعتبارها صدمة اهتز لها كيان المجتمع بأسره على اختلاف المدارس النقدية والإبداعية، بل وحتى عموم القراء الذين تباينت مواقفهم،وطرق استجاباتهم في مدى تقبل هذا الشعر الذي حطم معيارية الشعر العربي،وصدم أفق الانتظار الجمعي المحكوم بالألفة في سماع الشعر.

وتلقيه إنشادا،وذلك بعد أن اختنق بثقافة المعيار والمطلق والثابت،وبأحكام البلاغة القديمة التي نظرت للشعرية العربية باعتبارها ظاهرة تاريخية خاضعة لشروط إنتاجها التي تحولت فيما بعد إلى نموذج يحتذي به الشعر والشعراء.

إلا أن ما حدث في عصرنا الراهن كون الشعر العربي الحداثي قد تمرد على المعيار التقليدي، وخرج عن النموذج الجامد، بل وتماهى مع حداثة متغيرة موغلة في الاختلاف والجدة،هاربة عن سلطة الشكل الواحد،إلى فكرة المتعدد،وسطحية المضمون وخطابية الفكرة، وأسبقية المناسبة على القول الشعري ونمطية الإيقاع.

وفي ظل هذا التغيير الحاصل والحساسية الإبداعية لشعرنا الحداثي، كان من الصعب أن يترك هذا الشعر في حرية إنشاء جمهور يتلقاه بهدوء،وإنما واجهته عدة صعاب في تقبله وتلقيه بين مؤيد ومعارض،وهذا يحمل في حد ذاته فلسفة للقراءة وفق منظورات متباينة،ويدل على مشروعية تعدد القراءات والتأويلات.

حتى ولو كانت إحدى هذه القراءات كلاسيكية تحتكم إلى المعيار والنموذج،فإنها تمثل مستوى من التلقي يمتلك مشروعية وجوده،ومن ثم دراسته حتى نتمكن من معرفة المتحكمات القرائية في توجيه هذه الثورة الجديدة على المجتمع ----------

1 - **مصطفى ناصف. الصورة الأدبية.**دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.د. ط./د. ص 135

في فكره وتذوقه الجمالي. إن قراءة الحداثة في شعرنا العربي المعاصر،ليست عملية إسقاط لمقولات الحداثة الغربية بحذافيرها،لتبرير مواكبة حضارية،أو لتسجيل سمة العصرية دفعة لتهمة الجمود والتقليدية،وليست في نظرنا حتى لمحاولة الظهور بلباس التمدرس والمعاصرة والجدة القادمة من قاع الحضارة المادية الآتية من أوروبا المتطورة.

إنما هي قراءة لتاريخ أدبنا انطلاقا من نصوصه ذاتها،ومساءلة التأدية الأدبية المتحققة في تلك القراءة وفي فاعلية النصوص الشعرية من خلال قراءها المتعددين لها في أزمنة متباينة،وحالات نفسية عديدة، والوقوف على الاستجابات ومدى قابلية الذوق المتحقق في تلك النصوص ولها،ومن ثم يمكننا أن نطلق حكما نقديا على شاعرية شعرنا المعاصر قياسا على أدب الغرب.

لم يعد للتناول الشمول قيمة نقدية تذكر في الدراسات المعاصرة،لأن الاتجاه الحداثي في المعرفة قد فرض سمة التخصص في تناول القضايا العلمية،وبالتالي نجد صدى لهذه الضرورة العلمية في النقد المعاصر،مع

الاتجاهات التي أعقبت الحرب الكونية الثانية،والتي دعت في أغلبها إلى التركيز على النصيـــة باعتبارها مرجعية الفهم المتخصص للمبدع.

لقد انصبت معالجات الشكلانيين الروس،وتطبيقات ممثلي النقد الجديد على النص بوصفه بنية لغوية دون الالتفات إلى سواه من العناصر الخارجية عنه، من مثل ظروف إبداعه وخلفياته الإيديولوجية والفكرية، ووجهات نظر مبدعه النفسية والاجتماعية والعقدية،ولعل ما أكدته الاتجاهات التي جاءت في أعقاب الاتجاهات الشكلانية كالألسنية والأسلوبية والبنيوية الجديدة حين اتفقت في إعطاء السلطة المطلقة للنص وأهملت غيره.

فالقارئ والمبدع والمتلقي وما أحاط بهم من ظروف ومعتقدات ودلالات سيكولوجية مهما كانت مستويات علاقتها بالمبدع،كل ذلك لا مكانة له في نظرهم، إلا النص الذي سماه بعضهم بالنص السيد.

لقد حاولت هذه المدارس الشكلانية أن تؤسس لعلمية الأدب،وتجعله علما نسقيا يتحلى بخصائص الدرس اللساني في سياق لغة شعرية،لها مكونات وخصائص عناصر غير متجانسة من الناحيتين الإبداعية والتوصيلية،وذلك لكي يتمكن من وصفها بمختلف النعوت التي تبعدها عن بنائيتها المتأصلة في رحم الإبداع الأدبي عموما والشعري خصوصا.

أما البنيوية فقد حاولت أن تطور مجالات اشتغالها على النص الشعري، فظهرت هناك بعض المناهج التي تتوسم التوصل إلى حلول الألغاز المتأتية من تقاطعات اللغة بواسطة تلك الشفرات التي يمكنها أن تفك ألغاز وطلاسم الإبداع اللغوي داخل النص، ومن ثم تنطلق من ثنائية الحضور والغياب،في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول،لتنحصر وظيفة المتلقي في استدعاء هذا العنصر الغائب والمتمثل في النص.

أي أن عملية اكتشاف الأنساق البنيوية في دواخل النصوص الإبداعية

((ومن هنا نجد أن دور القارئ في المنهج البنيوي خاضع كليا لسلطة النص ذاته، فنوايا القارئ وأفكاره وخبرته وكذلك نوايا مبدع النص ذاته لا قيمة لها،والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية والأنساق الداخلية للنص الأدبي))[1]

1- **فاضل ثامر. اللغة الثانية**. المركز الثقافي العربي المغرب 1994. ص 188

لكن وبعد أن سادت الاتجاهات البنيوية ردهة من الزمن أعقبتها اتجاهات ثمنت مقولة القارئ المتلقي ذي الفاعلية الإيجابية غير الخاضعة لسلطة النص،وقد تمثل ذلك بشكل خاص في الاتجاه ألتفكيكي الذي دعا من ضمن ما دعا إليه إلى تعدد القراءات ونفي وجود ما يمكن أن يسمى بالقراءة الأحادية البريئة للنص الواحد.لكن هذه القراءات في حد ذاتها ظلت نسبية وعرضه بدورها لتفكيك يجعلها هي الأخرى تأويلية وخاضعة لفهم أكثر تعميقا.

--

ومع التجربة الجمالية لشعرنا العربي الجديد،الذي وصفه بعض النقاد بالحداثي قياسا على ما توصلنا به من الغرب من هذا الشعر الذي نقرأه ولا يمكننا أن نعلق عليه،فقد توالت المدارس النقدية،وظهرت معها عديد الدراسات المنجزة في محاولات فهم النص وخصائصه وفق رؤية نقدية جديدة مفارقة لعهود التذوق الجمالي الذي كان الناقد يتلمسه في النص بواسطة الذوقين البلاغي واللغوي

إضافة إلى تلك الملاحظات العابرة،وبأسلوب في التعامل مع النص يتجنب التأريخية وتسجيل الواقعة مقرونة بما يعضدها من النصوص التي قيلت في المناسبة ذاتها،وكأن الشعرية التقليدية كانت عبارة عن مناسباتية لا تصلح إلا في حينها.

إن أقل ما يشترط لتمام هذه الخصيصة الفنية الجمالية أن يكون النص معاصرا بمعنى الكلمة للمعاصرة من الناحية الوجودية على الأقل،فمثلا عندما يعلق الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه روح العصر على مسألة النسيب الذي كان الشاعر الجاهلي يستهل به قصيدته يقول:

((لما يتجرد أحدنا لدراسة هذا الشعر دراسة نقدية،تتجاوز عمليات التصنيف والتبويب وترديد الأحكام السريعة سواء منها ما أطلقه نقادنا القدامى أو نقادنا المحدثين...يدعونا تعمقنا لإحساسنا هذا إلى تعمق هذا الشعر وتحليله لا من الناحية
البيانية. ولكن من ناحية مضمونه الروحي والنفسي..))[1] لقد كان الدكتور عز الدين إسماعيل بصدد التعليق على القول الشهير الذي تصدر كتاب ((الشعر والشعراء)) لأبن قتيبة،حيث يقول:

((سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار، والدمن والآثار،فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق،ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها...

إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان،ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد،وألم الفراق،وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه،وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه،لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب،لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء..))[2]

لقد أوردت هذا النص على طوله لأجعل منه حجة دامغة على فكرة الناقد العربي القديم فيما كان يطلق عليه بالنقد بالتذوق،أي بواسطة الشعور الفردي بما يخالط النفس البشرية من حالات إدراكية لما يمكن أن ندرجه في مسائل الذوق الخاص، إنه ذوق جمالي متميز تابع للقيم التي تعارف عليها الناس.

---

1 – **الدكتور: عز الدين إسماعيل. روح العصر**. دار الرائد العربي.بيروت لبنان.ط1. 1978. ص. 11

2 - **ابن قتيبة. الشعر والشعراء.** دار إحياء العلوم .ط2. 1986 .ص 20

فهو مزيج بين آراء مجموعة بعض ذوي الذوق السليم،الذين لا يمكن إلا أن ندرجهم في خانة النقاد بالنسبة لعصرهم، فهو إحساس نفسي أو اجتماعي أو عقيدي،أو لنقل مزيج من الأذواق التي لا يمكن لأحد أن يعدد أشكالها. كما أن كتب النقد القديم قد أحصت عددا من المواقف والسلوكيات الانفعالية بواسطة الجسد، هي عبارة عن إيماءات تدل على تجاوبهم والتي كانوا يعبرون بواسطتها عن درجة إعجابهم وإنصاتهم، بل وحتى بعض تأملهم للنصوص

التي كانت تلقى أمامهم،وذلك تجاوبا مع حسن القصيدة،وتعبيرا عن آثارها في النفس البشرية،أو بالترديد تأكيدا على جمالية في بيت من أبياتها أو القصيدة برمتها، أو بواسطة الطرب الدال عليه الاهتزاز الحركي لأعضاء الجسد أو الحزن الماثل في تقاسيم الوجه وإطراقه الطرف وبكاء العين من وقع الهجاء أو مرارة القذع أو التعبير عن الاستهجان بالطريقة نفسها.

ذاك هو النقد في عصوره القديمة الزاهية،أما اليوم فإن الملاحظة التي يستطيع الباحث أن يسجلها من الوهلة الأولى لمقاربة النصوص الإبداعية في تحول الممارسة النقدية العربية المعاصرة،هو الإبدال الحاصل في اللغة النقدية الجديدة،التي استطاعت أن تخلق معجمها النقدي،وخطابها المباشر بشكل مغاير لتلك اللغة الرصينة المتماسكة التي ألفناها في كتابات نقادنا الأوائل،كالجاحظ،وابن قتيبة وابن رشيق وغيرهم من الذين أرسوا قواعد النقد الأدبي العربي القديم.

وعند نقاد العصر الحديث كطه حسين والعقاد ومحمد مندور وإحسان عباس وغيرهم، ذلك لأن مدارس النقد الحديث أنتجت لغة إبداعية جديدة،تختلف عن تلك المصطلحات الرصينة التي كانت تعبر عن مستوى فكري وفلسفي لأصحابها،

أقل ما يقال عنها بأنها تعبير عن تلك المراحل الأولى من حيث المحمولة الثقافية والفكرية والفلسفية لأصحابها، فهي تعكس توجهات ثقافتهم الواقعة بين التراثية العقيمة، وبين التأثر بالفكر الغربي الحداثي.

إن الحداثة في شعرنا العربي وخلال هذه المسيرة الطويلة لم تتوقف عن إمداد المبدعين بتقديم الجديد على أصعدة الجمال الفني،فقد بلغت بالقصيدة العربية أقصى حدود الاكتشاف الشعري مراعية في ذلك ما تتيحه اللغة من إمكانات
الخلق والتطوير والإبداع الفني والجمالي،مرتكزة في ذلك على كثير من البحوث الألسنية والسيميائيات الجديدة .

وقد تعود الفائدة في ذلك إلى هذا الركام المعرفي الذي مثلته تنظيرات دعاة الحداثة الشعرية والنقدية على السواء،وعلى وجه أخص ما وصلنا من إبداعات غربية على المستويين النظري والتطبيقي،إن أقل ما يقال عن هذه النتاجات الشعرية الغربية أنها متأثرة بما توصلت إليه الحضارة من زخم معرفي وعلمي،كان له الأثر الكبير على عقول المبدعين من الشعراء والنقاد والمنظرين،بحيث ساهمت محاولاتهم في تأصيل الحداثة وتحقيق قفزة نوعية تضارع تلك التي توصل إليها الغرب،حتى وإن لم تستطع أن تسمو إلى مستوى الحداثة العلمية.

لكن المعضلة الحقيقية التي تبدت أمام نزعة الحداثة الشعرية،هي كون النص الشعري لا يقدم المعلومات الكافية لمتلقيه،بحيث نجده محاطا بشيء من الضبابية والعمق الفكري والفلسفي المؤدلج، الأمر الذي جعل المتلقي يقع في شباك الافتراض والتأويل وبالتالي العودة إلى المرجعيات المتعددة التي اشترطتها النزعة الحداثية في بلوغ مآرب درجات الاستيعاب النفسي والجمالي، ولهذا السبب كثرت التأويلات والشروح والتحاليل النصية للقصيدة الواحدة.يضاف إلى ذلك دور الكتابة الجديدة بكل معطياتها الجمالية التي عمقت الهوة بين جديد النص،ومعطيات المتطلبات الحضارية الصارخة.

بحيث أصبحت المسافة بين هذين العالمين كبيرة وشاسعة،لا يمكن أن تملأ فراغاتها إلا جماليا اللغة التي تجعل النص في أبعاده الفنية والجمالية والمعرفية برموزها ودلالاتها صورة مركبة تعيد إنتاج القصيدة وتعلن ولادة حداثية مستجدة.

غير أن ما يمكن أن نشير إليه في هذه الإطلالة السريعة على جماليات النص الشعري وعلاقته بالحداثة الفنية والجمالية،من خلال حركة التجديد من زاوية تأريخية،هو كون القصيدة العربية متعرضة بالضرورة إلى محاولات التطوير والتجديد في كل الأزمنة والأحقاب،وأن مناوشات التجديد متواصلة في تراثنا الشعري لا تكاد تنقطع حتى الآن.

أضف إلى ذلك أن ما يشهده الشعر العربي المعاصر من تغير في المفاهيم والرؤى والمواقف على الصعيدين الجمالي الفني والفكري الفلسفي،واللغة الشعرية بمجموع منظومتها المصطلحية يعد كل ذلك حتمية تاريخية لهذه الروح المتجددة في الشعر، وأنها قضية تحتاج إلى إعادة النظر من وجهة حداثية بحتة،لأن الحداثة الشعرية من وجهة نظر الآليات الفكرية والفلسفية التي تحكمت في القضية وأعطتها معناها الإيبستيمولوجي.

لقد أدرك المبدعون بأن حركة الحداثة الشعرية في أدبنا بدأت معالمها ترتسم لما يدرك الشعراء أنفسهم بماهية الشعر وماهية اللغة،وماهية الوجود في حد ذاته، فالشعراء سيكتشفون ذواتهم وعلاقاتهم مع تراث أمتهم،وتراث الإنسانية جمعاء حينها يتبدى أمامهم بأنهم يعانقون الفن الشعري في كينونته المتأصلة في ذات الإنسان باعتبار أن الفن ضرورة شأنها في ذلك شأن الماء والطعام والهواء.

إن ذلك الإدراك الجديد يجعل المبدع دائم البحث عن الحداثة الحقيقية في الشعر لأنها ببساطة التناول تتيح له اكتشاف ذاته الحقيقية،إنها الذات المتطلعة إلى بناء عالم الروح،وليس العكس.فالشعر الحداثي في جوهر فلسفته المعاصرة يتخلى عن الحادثة والواقعة والعلائق المنطقية،ويبحث في الكون الشعري
وعن حقيقة الإنسان كما يتصورها المنطق الشعري وليس كما يراها التاريخ.

إن محاولة الإجابة عن أسئلة الحداثة في شعرنا العربي مرهونة بمحاولة الإجابة عن أسئلة العوائق التي تقف أمام مشروع الثقافة العربية الإسلامية،خاصة من حيث الإنتاج المادي القادم من الغرب.

ثم بقضايا التخلف التي تعيق طرح الأسئلة الجوهرية في هذا المجتمع المتقهقر.إضافة إلى أنه يجب أن ينظر إلى التخلف باعتباره حدث عقيم بالنسبة لما يشهده الغرب من تطور على جميع الأصعدة،فيجب إعادة الرؤيا والتقييم لجميع محتويات التراث العربي الإسلامي سواء كان فلسفة أو إبداعا أو نقدا أدبيا أو حتى ما تعلق بالعلم.

أما الأسئلة الجوهرية المتعلقة بموضوعنا في شموليته فهي **((الشعر الحداثي))** ذلك لأن كثيرا من الإستفهامات والتساؤلات التي ما زال الخطاب النقدي المعاصر يطرحها باستمرار، وبحدة في كل قضية تتعلق بهذا الشعر، وفي مقدمتها مسألة:
((الحداثة)) في حد ذاتها.

لقد توزعت الآراء والمواقف بين من ينفي هذه السمة أو المفهوم من شعرنا، بل حتى من ثقافتنا العامة بوصف الحداثة مفهوما مستوردا ودخيلا بفعل وقع الإنبهار أو الغزو، أو القطيعة المعلنة أو الخفية مع تراثنا الأدبي والنقدي.. إلى غير ذلك من الأحكام التي حاصرت مفهوم الحداثة وتتبعت دعاته وكتابه وشعراءه

في أفكارهم وإنتاجا تهم الإبداعية والنقدية. إضافة إلى موقف يحاول أن يتلمس سبقا إبداعيا في تراثنا الشعري الزاخر بالإبداعات لعل ذلك يكون حداثة عربية تشبه الحداثة الغربية أو تتجاوزها، وهذا من باب التبرير لحداثة هذا الشعر المعاصر، أو التقليل من شأنه أمام تراثنا الشعري والنقدي، بل وحتى الإبداعي، وسوف نتعرض لكل ذلك بشيء من التفصيل.

ولعل أهم سؤال يمكننا أن نتعرض له بدقة التفصيل والتحليل والتأويل هو السؤال الذي طرحه أكثر من ناقد، وأكثر من مبدع، ويتمثل في:

- هل استطاع شعرنا العربي المعاصر أن يتمثل الحداثة الشعرية العالمية.؟

لعله السؤال الذي أثاره الكثير من الدارسين المنتمين إلى حركة الحداثة في النقد البنيوي الجديد، إلا أن أهمهم في نظرنا الناقد: ((يوسف سامي يوسف))[1] في أهم مقاربته النقدية للشعر العربي المعاصر، بحيث نجده يركز على طرح الإشكالات التي تؤسس للإجابة عن هذه الأسئلة الجوهرية المتعلقة بالعملية الفنية والجمالية والمعنوية وعلى وجه أخص اهتماماته

بقضايا المسائل السرية من تلك التي لا يستطيع المبدع أن يثيرها أمام الجمهور المتلقي كما هي عليه الحال في الغرب، وذلك ليكشف عن هذا الصفاء الشعري والإيقاعات الثقافية التي تميزه وبالتالي عن نضجه وتميزه وعمقه الفكري والفلسفي في طرح القضايا المعاصرة.

---

1 – ينظر: **يوسف سامي يوسف. الشعر العربي المعاصر.** منشورات إتحاد الكتاب العرب. دمشق 1980. ص289 وما بعدها.

ثم إن الناقد يحاول أن يتتبع فكرة تكامل هذه الحركة الشعرية معترفا بالدور الريادي الذي نقره لشعراء الطليعة كما يحلو للنقد المعاصر أن يسميهم، باعتبارهم مجددين على مختلف الأصعدة الفنية الجمالية، والفكرية الموضوعاتية، كما أن الحركة الشعرية قد سجلت بعض المآخذ على هذه الموجة الأولى من الشعراء.

إذ يقول في هذا الصدد:((لئن آمنا بأن العبقري هو المجتمع، وأن مجتمعنا العربي يكاد يكون خاويا من الفلسفة والغرام الثقافي بوجه عام، أدركنا لماذا افتقر الشعر المعاصر إلى النظريات وإلى المدارس المتمايزة ...أكثر من ذلك أملك حق الزعم بأن الخواء الثقافي المستتب في الساحة العربية هو العامل الأساسي في قصور الخيال الشعري عن تنظيم التجربة الشعرية والنهوض بها...))[1]

هناك قاعدة فكرية يجب أن تتحقق في الحياة العامة لصيرورة المجتمع، فالشاعر الحداثي المبدع يكتب لمجتمع حداثي مبدع، هكذا يجب أن تكون

حقيقة الأشياء لأن هناك وشائج رهيفة تربط بينهما،كما أن هناك علاقات التوتر والقلق الوجودي، ثم مغامرة التجديد في رحاب التأويل والاحتمال.

إذا أن القصيدة لقاء روحي يمتاز بجودة الدهشة الوجودية، وكل لقاء يحمل ما يسمى بصدمة الدهشة والمفاجأة، إذ لا وجود للانتظار لما هو معروف سلفا،بل هو انتظار فارغ من روح المفاجأة والمباغتة والمجهول، وبالتالي يصبح الانتظار في حد ذاته شعرية تنصهر في فضاء الاستمتاع ولذة النص المسموع.

إن المجتمع المتلقي لشعرية الحداثة، نعتبره عنصرا أساسيا في تشكيل القصيدة الحداثية في حد ذاتها، من عدة نواحي متنوعة، ومن مستويات مختلفة جمالية

---

1 – يوسف سامي اليوسف. م. ن. ص 289.

وفنية وفكرية، قد تكون نابعة من طبيعة هذا النص الشعري الحداثي المتميز بخصائصه المعينة، التي جعلت الكثير من النقاد المعاصرين يعتبرون تبعا

لذلك بأن القصيدة الحداثية في شعرنا العربي المعاصر، يعتبرونها خطوة جبارة في هذه الثقافة الراكدة، التي أقل ما يقال عنها بأنها متميزة ورائدة.

إنها تحاول أن تؤسس لهذه الثقافة العربية الجديدة التي تحاول أن تبرز من تحت الرماد الذي ملأ جوانبها منذ عصور الانحطاط الحضاري لأمتنا. وعليه فإننا لا يمكننا بأي حال أن نقيس تطور النص بضرورة تطور الأمة ككل.

لقد بدأت بوادر تبلور الشعرية العربية الحداثية تتجسد على أرض الواقع ضد تيار التاريخ باعتبار أن المجتمع العربي الجامد لا يستحق هذه الاستفاقة المنافية لفكرة التطور لديه، فهي شعرية مهمة نظرا للارتباطات الأساسية الوثيقة الصلة بين الإبداع وحركة المجتمع من جهة وبين حركة التطور في حد ذاتها مقابلة للمفهوم العام لحداثة الشعرية العربية.

إن تبلور الشعرية العربية بالنسبة للنقد الجمالي المعاصر تأتى في خضم ما أطلق عليه النقاد القدماء والمحدثون **((بعمود الشعر))** للتعبير

عن الموقف التقليدي في الأدب، أي أن العمود الشعري يعني المحافظة على الصورة الراكدة التي لا تسعى إلى أي وجه من وجوه التجديد.

ولذلك تعتبر محاولات التجديد التي مثلها كل من بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام صور من وجوه الحداثة الشعرية بالنسبة لتلك الفترة الزمكانية. كما أنه لا يمكننا أن نغفل فترة البوادر الشعرية الجديدة التي مثلتها تجارب الشعراء المحدثين، من أولئك الذين أطلق النقاد على فترتهم **((بشعراء الإحياء))**

لأن التجربة الرومانسية تعتبر في كثير من الحالات حالة شعورية تتميز ببعض الثقافة الثورية على أوضاع القصيدة العمودية. لقد ظل التواصل مع النص الشعري أمرا منطقيا في إطار ثقافة جمالية جمعية موجهة إلى النموذج المختزن في الذاكرة بصوره وألوانه البلاغية الشيقة.

بحيث كانت الألفة وثيقة بين النص الشعري الذي لا تستعصي بنيته على التفكيك والتأويل العقلي، كما أن المجتمع المتلقي لا يجد عناء القراءة المتأنية، وإنما اتكأ بسهولة ويسر على الأدوات الجمالية التي سخرتها المناهج المستحدث في طرق التلقي والمتعة التي اقترحها رولان بارت في درجة الصفر للمتعة كما هي متعارف عليها بين القراء والمستمتعين بلذة النص وشبقية الشعرية الجميلة.

إن أهم تحول في نظرنا في إطار المرجعية الشعرية لشعرنا المعاصر متمثلة في هذه الكثافة والإيحاء وترابط الأشياء بالغموض والغرابة، الأمر الذي أدى إلى بعض التداخل ف فهم التجارب والدلالات الموغلة في التشكيل الملتبس.

ولأن ((الكلام الشعري كلام الذات المبدعة هو دائما بمثابة وليد جديد يخرج من رحم اللسان، ومثل هذا الكلام الناشئ معا يشوش الكلام السائد، ويزلزل سلطته الأيديولوجية، بل إنه اختراق دائم للثقافة السائدة وأيديولوجيتها.))[1]

لقد عكفت الشعرية العربية الحداثية على تعميق التجارب الشعرية، وحاولت أن تكشف بعض قوانينها متجاوزة في ذلك الموقف النقدي التقليدي،ربما لتؤسس لذلتها من حيث التفكير الفلسفي والفكري، وبالتالي المواقف التي أدت إلى بروز بعض الأدوات الفنية والجمالية.

---

1 – إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية ط1. 1991. ص330.

ومن هذا المنطلق فإن الحداثة الشعرية هي التي فجرت العلائق بين المبدع والمتلقي، وقلبت نظام الأشياء كما أسلفنا، الأمر الذي جعلها تتجاوز حدود الأطر المرجعية، فهي بذلك ((انفجار معرفي، حركة لا نهائية من السؤال والبحث والتجديد، ورغبة محمومة في التعلق بالحلمي والأسطوري، والإقامة في أعماق بنية الذات والعالم.))[1]

لقد حاولت الحداثة أن تغير الشاعر في حد ذاته، لأنها غيرت النص من الداخل ولذلك حطمت كل ما كان يحمل دلالات الثبات والمطلق لديه فيما يخص الكتابة واللغة ومفهوم الشعر.

يثير أدونيس في مؤلفه القيم:((سياسة الشعر)) مسألة غاية في الحساسية، بحيث يتعرض إلى قضية القراءة التي يرى بأنها غائبة عن مجال اهتمامنا الأدبي، ففي ظني يقول أدونيس:- ((بأنها قضية أساسية وملحة، لا بكونها نوعا من تقد النقد وحسب، بل لأن للقراءة أيضا جمالية خاصة تفقد، حين تفقدها جدواها وقيمتها.))[2]

ذلك لأن القراءات الجديدة تعطي بعدا فلسفيا وفكريا للنصوص الشعرية الجديدة لأن النص لم يعد كما كان في القديم، عبارة عن كلام جاهز موزون ومقفى.

إن النص بنية حداثية تحمل خطابا تواصليا باطنيا، له إيقاعاته المعقدة التي لا يمكن تناولها بتلك البساطة النقدية التي كان يتناول بها بعض النقاد مسائل الشعر التقليدي العمودي،لأن المحمولية الفكرية أدت إلى تفرع البنى الفكرية

---

1 – أدونيس. ما الشعرية: كتاب سياسة الشعر./ ط1. دار الآداب بيروت لبنان 1985.ص14

2 – أدونيس. ما الشعر.- م.ن. ص41

والجمالية للنص الذي أصبح كتلة منسجمة موحدة، بحيث صار الرمز الغريب والصورة المركبة والإيقاع المعقد الذي يموضع القارئ المتلقي في موقف محايد بعيدا تلك النظرة المؤدلجة السابقة التي كانت تحمل في طياتها حضورا مستمرا للمتلقي، بحيث نجده يحضر ويغيب، ((عبر التفكيك والتركيب والاستبطان والتحليل، والإقامة في باطن التجربة والخوض في قراءة هندسية مرجعية واستكشافية في آن واحد.))[1]

لقد اهتمت المدارس النقدية الجديدة بالنص، بحيث تعددت مجالات اشتغالها النقدي الذي ارتكز على التحليل والدراسة النصية للشعر العربي

المعاصر من منطلق كونه شعرا في جميع أزمنته.فهو من ناحية يتوسم جميع ما كانت القصيدة العمودية تؤديه، ومن ناحية ثانية له محمولية فكرية متعددة، بحيث نجده يزخر بالمسائل الفكرية والجمالية الفنية التي يعج بها العصر وقضاياه.

فالناقد عبد السلام المسدي يحدد منهجه في تناول عدد من التجارب بقوله: ((هذه قراءات تلزم صاحبها أكثر مما تلزمك أيها القارئ الكريم، فهي تحمل نفسها كل تبعات القراءة التي هي تجاوز بالضرورة تتخطى المقروء من حيث هو نص، بعد أن تتخطى ما حول النص من متراكمات.))[2]

أما المقاربة التي اقترحها عبد الله الغذامي: ((الخطيئة والتفكير.)) فتعلن بصراحة عن التزامها بالمنهج التفكيكي الذي تجاوز تلك الملاحظات العاجلة التي كان الناقد التقليدي يسجلها هكذا على سبيل الكلام،فهناك سلطة

---

1 – إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث. ص339

2 - نفســــــــه. ص339

أولية على سلطة النص.))[1] بينما توجه الناقد الكبير:((د. عبد الملك مرتاض.))[2] في المقاربة السيميائية توجها آخر، مثل دراسته لنص الشاعر الجزائري ((محمد العيد آل خليفة)) أين ليلاي.؟ وقد أسبقها بدراسة أخرى لقصيدة عربية معاصرة للشاعر اليمني. د عبد العزيز المقالح موسومة ببنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة – أشجان يمنية –

أما سعيد علوش فقد ذهب إلى تصنيف ما أسماه بالقراءة العمودية والقراءة أو القراءة ((الهرمنوتيكية))[3]

ثم هناك المقاربة التناصية كتلك التي قدمها الأستاذ محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري: إستراتجية التناص، إضافة إلى عديد المحاولات التي قام بها دارسون أمثال كمال أبو ديب، وخالدة سعيد، ومحمد بنيس، وغلياس خوري، ويمنى العيد ....وغيرهم[4]

لقد أضحى التشكيل النصي للقصيدة الحداثية المعاصرة من حيث البنية الهندسية مسألة غاية في الجمالية والفنية التي تطبع النصوص بميزة العصر، وما دام اهتمامنا ينصب على الشعر العربي المعاصر،فإن البحث عن حداثة عربية في كتابات الشعراء المعاصرين يقودنا إلى فكرة تتعلق بحداثتنا

---

1 - **فاضل ثامر. اللغة الثانية**.مرجع سابق. ص 42
2 – **ينظر في ذلك أعمال الأستاذ الكبير.الدكتور عبد الملك مرتاض، وبخاصة السيميائيات.**
3- **المرجع نفسه**. ص. 42
4 - **المرجع نفسه** ص.42

كونها تنطوي على الإبداع والتغيير والاكتشاف بالرغم من الاختلاف الواضح بين الواقعين الغربي والعربي.فهناك واقع غربي تحركت فيه أليات التغيير على جميع المستويات والأصعدة اقتصادية واجتماعية وتكنولوجية وسياسية وعلمية فكرية،بينما بدا الشعر العربي مع بدايات القرن العشرين متهما بالجمود والتخلف، استطاع أن يبلغ في النصف الثاني من هذا القرن مستوى الحداثة التي ((تكاد أن تضارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية.))[1] كما يقول أدونيس

وفي ختام هذا المدخل نسجل فكرتنا الأساسية التي توحي بأن النص الشعري الحداثي المعاصر، لهذه الأمة العربية قد أعلن حداثته في إطار هذا المجتمع المتخلف جدا في مستويات كثيرة، الأمر الذي جعل تذوق الشعرية العربية الحداثية تواكب ذلك السبق الحداثي، وتعلن قطيعتها مع أسس الذوق التقليدي المعياري القديم، ولا يفوتنا في شيء بأن كل قديم كان جديدا في عصره..ثم إن هذه العولمة التي أوصلت الحضارة إلى جذوتها جعلت الجميع يتذوق طعم التمدن والمدنية، ويرى بأم عينه ما توصلت إليه العبقرية الإنسانية.فكيف لا نتطور وتدخل الحداثة بيوتنا جميعها، فما بالك بعقولنا وشعريتنا.

إن الشعر هوة روحية، وبصمة تحفظ للمسار الحضاري مرجعيته الإنسانية، وبناء على ذلك فإنه من الأفيد أن يكون للمجتمعات البشرية ما يشخصها ويفيد أفرادها بهذه الميزة الرائعة، التي كان القدماء يحافظن عليها قدر المستطاع،

---

1 – **أدونيس. فاتحة لنهايات القرن**. – دار العودة. ط1. 1980. ص322

وتنبغي الإشارة في هذا المجال، إلى أن ربط فكرة الغموض التي أثارها الكثير من الدارسين،بمفهوم النص الغائب خاصة وأن فيه الكثير من

مجانية الصواب.إذ إن عدم معرفة النص الغائب لا يؤدي بالضرورة إلى غموض النص بالنسبة إلى المتلقي والقارئ العادي.

بل يؤدي إلى عدم استيعابه استيعاباً نقدياً متكاملاً. وكما نعلم فإن التلقي الفني يختلف عن التعامل النقدي، فقد نتلقى نصاً شعرياً بشكل فني راق، من دون أن نعرف أن هذا النص يدخل في علاقة تناصيّة مع نص غائب آخر.

ثم إنه من البديهي أن على الناقد أن يكتشف العلاقة، فيما إذا وجدت، بين نصه المنقود والنصوص الغائبة، ولكن الناقد لا يكون بذلك متلقياً فحسب، بل في هذه الحالة يكون دارساً وباحثاً.

إن ربط الاستيعاب النقدي المتكامل بمعرفة النص الغائب أمر مشروع جداً. ولكن ربط الغموض به، فيه الكثير من الخطأ العلمي. وما ذلك إلا لأن النص الشعري عامة،ينبغي أن يشكّل كياناً قائماً بذاته، على الرغم من إحالاته النصية وعلى الرغم كذلك من مرجعياته الفكرية والفلسفية.

ولعل الفن في نهاية المطاف، تعبير عن وعي جمالي ذي طبيعة محددة. وإذا لم نفهم هذه البديهة، فإن تحويل الفن إلى شكل سياسي أو فلسفي أو أخلاقي أو ديني يغدو أمراً محتوماً؛ كما يغدو من المحتوم أن نبحث عن أسباب غير جمالية في دراسة نشأة هذه الظاهرة الفنية أو تلك، وهو ما حصل مع بعض النقاد في دراسة الحداثة الشعرية العربية.

إن ما سيتوصّل إليه هذا المبحث بحول الله من سمات الوعي الحداثي، ليس بالضرورة نهائياً. فقد تتمخض الأبحاث النقدية عن سمات أخرى مختلفة، وإشكاليات جمالية قد تختلف في بعض صورها مع ما كنا نراه بديهيا،ومع ذلك فلا بأس أن نقترح تعديلاً ما، لما توصّل إليه..

فهو يبقى في النتيجة، محاولة نقدية، نرجو أن تكون دقيقة مع الإشارة إلى أن دراستنا لهذه السمة أو تلك، من خلال بعض الجوانب الفنية، لا يعني أن هذه لا تشمل الجوانب الأخرى. بل إن لتلك السمات جميعاً منعكسات في مجمل الجوانب الفنية، وما قمنا به هو نوع من التمثيل لا الحصر. ومن جهة أخرى، لم يكن لهذا المبحث إلا أن يستفيد من الحركة النقدية النشطة التي

صاحبت الحداثة الشعرية. ولكن من منظور علم الجمال الذي لا ينقطع البتة عما ينجزه النقد الأدبي.

فمن ذلك كما أسلفنا تلك الوسيلة التي كان القدماء يركزون عليها، والمتمثلة في تلقين الأوزان المشهورة،التي يمكن أن تردد،فقد كانوا يعمدون إلى تحفظ الصبيان كميات كبيرة من أشعار فحول الشعراء، تربية للذوق، وتحصينا للفصاحة حتى إذا ما قويت الحافظة وتعود اللسان،طلبوا من الحافظ تناسي تلك المحفوظات من الأشعار.

فقد حكي عن أحدهم أنه قال:((.. حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها، فتناسيتها فغاضت فوالله ما أردت بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل عليّ وعره ولان لخاطري صعبه.))[1] لقد أدرك مؤسسو جماليات الشعرية العربية، أن سعيهم للوصول إلى بعض الجزيئات المكونة للموقف الشعري البديع واردة من جهة

---

1 – أبو هلال العسكري: الصناعتين. ص391

تحسس دقائق اللغة العربية، باعتبارها المادة الأولية الحاسمة التي تنسج عليها الإحساسات البلاغية، ثم باعتبارها الملحمة المحضنة للإيقاعات الناشئة مصداقا لتلك القناعات الجمالية الحاصلة، وتبعا لذلك الاهتمام فإنهم قالوا: ((نرسل المعاني على سجيتها، وندعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكنس إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها.))[1]

ولأن الشعر ليس تصويرا لشيء بعينه، وليس تمثيلا للواقع الخارجي أو الداخلي، أو الفكري أو النفسي، بل هو خلق، وما الواقعي أوالنفسي أو الفكري إلا عناصر يعيد خلقها الشعر وتشكيلها من جديد لصياغة عالم خاص.

إن العالم الشعري لا وجود له،ما هو موجود، الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم.))[2] ((إن الشعر غير موجود في الكلام وجود اللون أو الرائحة مثلا، بل هو من خارج يضفيه الشاعر على الكلمات بطريقة استخدامها، وبطريقة تعبيره، وهذا يؤدي إلى القول: إن جمال القصيدة بعدي وليس قبليا..))[3]

ومن هذا المنطلق فإن بحث مسائل **الشعرية العربية** يقوم على جملة اعتبارات، لا يمكن لأي باحث جاد أن يتجاوزها بطرفة عين، والتي من

أهمها الاضطلاع بكشف الملابسات الاجتماعية النفسية التي تساندت إليها الطبيعة لإعرابية في صوغ كلامها البدائي وفق أسس جمالية فنية استلذاذية مّؤدية إلى إحداث تعجيب خاص ظل لاحقا محل إعجاب الأجيال الأدبية اللاحقة إلى درجة الانبهار.

---

1 – عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. ص 10
2 – أدونيس. كلام البدايات. ص30
3 – ينظر: الثابت والمتحول./ صدمة الحداثة / دار العودة بيروت لبنان. 1979. ص298

خاصة من حيث ذهابهم إلى تمثل كيفيات انتظامية تبعا لما يصادفون فيه من السياحة عبر الآثار اللسانية الإيقاعية إذ يكفي كونه واردا من حس تلك الجهة حتى ينال رضي كل شغوف ببحث خصائص الشعرية العربية آملا أنه سيظفر بكل بديع مستحسن وبالرغم مما ينظر به الحداثيون اليوم، بعين الاستهانة والازدراء إلى معارف ذلك الجيل

فإنهم لا يقوون على دفع فضيلة المرجعية التأسيسية التي عبئ بها الأقدمون لهم يعود الفضل في تقويم منطق اللسان العربي المبين الذي إليه يرقى سقف البيان.

وإذ ينظر أهل الأدب بعين الاعتزاز إلى أهل شعراء العصر الجاهلي، أو لنقل أصحاب تلك المرحلة الضبابية التي قبله بقليل، إنّما يضمنُون رؤيتهم تلك قناعة أبدية في كون هؤلاء القوم أهل البداوة يباينون أهل الحضارات المتطورة،

من حيث سذاجة الحياة،وربما بساطتها أو لنقل: لتلك المواصفات الحياتية فاعلية كبرى في إملاء النزوع الفني الشعري البدائي، فاتسام الحيز البيئي بالفراغ وبالشساعة والامتداد الذي يقوي الحس الأعرابي و الحدس وفطنة التأويل، وهي العوامل التي ساهمت في جملتها على إرساء النزوع إلى إبداع الكلام المبتدأ على المخاطبات الغنائية المستلذة في لسانياتها ودلالتها وصنوف إيقاعاتها الوزنية.

ومما يقوي صحة إحساس القدماء بالقيمة الإبداعية للممارسات الكلامية اللغوية لدى أولائك الأعراب، أهل البداوة أنهم حين يؤسسون للشعرية العربية في منابتها الغائرة الأبعاد يلجئون إلى الجمع بين الظاهرتين:

1 – أولا: **الظاهرة الكلامية** التي قد يعنون بها المخاطبات اللغوية
2 – ثانيا: **الممارسة الأدبية** التي قد تتلخص في العملية الإبداعية الشعرية، فمن ذلك قول الرسول صلى الله عليه وسلم.
- ((..إنّما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب.))

ولا شك في أن لتجاذب سحرية المبدأ الإبداعي وعجائبية بين القحطانيية والعدنانية من حيث اتصل الاهتمام الناشئ عن تمييز تفاوت لهجتيهما بتوصيف التعجيبات اللسانية، قيمة تاريخية بعيدة عن المغزى الحضاري بين أمم تلك الحقبة من الزمان،خاصة وأن من طبيعة الإنسان حب التواصل والإستأناس
بأخيه الإنسان.

بل إن في جبلته الشغف باستطلاع مغامض أكوان الأشياء والتواصل مع الكائنات كيفما كانت قيمتها الوجودية ، لذلك يكون من المحتمل أن الأعرابي في وجوده الانعزالي الأول ظل محدود الوعي الطبيعي الجغرافي وهو ما لم يؤهله للتغلب على شاسعة المكان الصحراوي الشاسع للجزيرة العربية.

فما كان منه إلا أن ينغمس في تقليب صفحات الذات الغنائية بالتأمل والتفكر والتصور وتلك حيثيات كانت أكثر ملائمة لفرص الاضطلاع بافتتاح ظاهرة الممارسة الفنية المنطوية على عدة نزوعات لغوية غنائية تشكيلية تبلورت لاحقا في نموذج القصيدة العمودية.

في هذا المعنى وجدنا الناقد الكبير حازم القرطاجني يقول:((يؤالف ما بين المسموعات والمبصرات المؤديين هما مما إلى ملكة الصياغة اللغوية الأسلوبية التي غالبا ما تعتبر المحك الأوفى لدى الكلام على ماهية الشعر باعتبارها لعبة لغوية.

ذلك لأن النفس البشرية تستوحش فضائي الامتلاء والفراغ، ففي الأول تعاني مشاق استكشاف المحيط لتساورها الأوهام، بما تلقيه عليها من التأزم والانقباض

---

1 – ينظر: الثابت والمتحول./ صدمة الحداثة / ص290 وما بعدها.

نتيجة ما يقف من عوائق تسلب الحس سلوك الكيفيات التي بها يتقي كل طارئ، خاصة وأن ذات الأعرابي دائمة الاستنفار تتسلح بالفرضيات))[1]

والاحتمالات في وقت لم تسعفها فلسفة معتقداتها الوثنية في بناء توازنات نفسية تغنيها عن كل حرج واضطراب، وأما استيحاش الذات الأعرابية لفضاء الفراغ فمتأت من جهة قوة الشعور بالعزلة.

وهي بإزائه تستقل وجودها وتزدريه حيال ما يسكن فراغ المكان الصحراوي المترامي الأبعاد من جان وهواتف، والحاصل أن تلك الرهبة الوجودية تعزيز للطاقة الإيقاعية التي تنشأ في شكل دندنة أو مناجاة، والتي هي بمثابة المويجات القائدة إلى هدير الأعماق، فعلى أثر تلك الانفعالات تنهض جذور الكلام التجريبي الذي يتخذ من ذلك الغليان مخاطبات نفسية هي ذاتها ترتد مشاريع للقصائد اللاحقة بتلك الحال..))[2]

لقد كان لخصوصية التركيبة الطبيعية للمكان الصحراوي عدة مزايا توليدية أملت على الحس الإبداعي ألإبدائي لدى الأعراب المتفاعلين مع تلك المثيرات الطبيعية سلوكا ثقافيا مميزا من أقوى معالمها وعي قوانين الانتظام المتجاوبة متجانسة بين انتظام العناصر الطبيعية.

وبين الانتظام الإيقاعي لأنظمة الكلام،من حيث أسمهم صمت المكان إلى استجابة فنية تعويضية كانت بمثابة الانبثاق الافتتاحي للظاهرة الشعرية،وتآلف الأشياء وبين الانتظام الإيقاعي أو التشكيلي.

---

1 – ينظر: حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء./ تح محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت لبنان. ط2 /.1981.ص104 وما بعدها

1 – ينظر: الثابت والمتحول./ صدمة الحداثة / ص298

ولعلنا لا نغالي إذا ركزّنا اهتمامنا على مسألة التجاوب المعرفي بين ما هو طبيعي بيئي حيادي يكاد يخلو من كل جهد أدبي فني، وبين ما هو أدبي إبداعي قائم على إجراءات عملية مخالفة لصبغة النشاط الأول

لأن ضرورة استفادة الحس بالمبصرات يتطلب من العين اللاقطة وعيا متميزا مؤداه الكياسة والفطنة المتمرسين بادراك العلاقات فيما بين أكوان الأشياء،

وإن من الصعب الجمع بين معطيين

- أحدهما مادي مستقر ثابت مسطح تمثله الطبيعة القاحلة العجفاء وبين آخر معدوي روحي يستدع تحقيقه تفاعلا معه فعالا،لقد أدرك الأولون أن العين تزهو بالانتظام فعملوا على إرساء قيم تحويلية استفادها الأدب مباشرة من

معطيات الحياة الواقعية الطبيعية فماثلوا بين رواية الشعر وبين الجمل الحامل للسقاية مثلما جمعوا بين انسجام صف النخيل وانتظام اللغة.

ثم إنهم اشتقوا من الأول تسمية الثاني أسلوبا وتواصل ذلك فيهم من خلال استثمار معاينات أخرى تبعا لما تستفيده من وظيفة الشيء استواء وتلازما وانسجاما،وتعديلا وقد وافق ذلك المسعى في نفسية الإعراب روحا تواقة إلى كسر جدار الصمت الذي تضربه الطبيعة الصحراوية العجفاء.

وكان عليه لبلوغ ذلك الارتداد إلى عوالمه الباطنية بالاستدلال والاستقصاء ففي ذلك الحيز الواسع من النفس الإنسانية صادف موافقات حسية صخر قواها التأليفية لصياغة النموذج الأدبي الأول لقد أثبتت التجارب الحضارية أن لاشيء في مجال الإبتكارات المادية أو المعنوية يأتي سهوا رهوا دون بذل المجهودات المستخلصة لذلك المنسوج وأن مجاذبة الصياغة الفنية بشتى أنوعها.

هناك مجانسة لصنوف الصياغات الحياتية الأخرى من مثل الممارسات العملية المستعان بها على قضاء الحاجات الحياتية، فالإنسان منذ نعومة تجاربه الحضارية سعى إلى صياغة وسائل الصيد والفلاحة وتدبير المشاغل التي ترتبط بالخصوص في الميثولوجية العربية بدلالات غنية الأبعاد الروحية حتى بلغت بهم قوة الحدس إلى شم رائحة الماء وحفظ طبائع الأتربة.))[1]

وما كان لهؤلاء الأعراب الشديدي الطبيعة أن يستأنسوا بهذه المعرفة الساحرة الحارقة لولا ما أهلهم له طبعهم من ميزة الفطنة الحسية المستغرقة لأكوان الموجودات فكانت كل مكتشفاتهم الفنية ذات نزوع تشكيلي يتلاءم آليا مع أشكال الأشياء في جميع جوانب مواصفاتها.

وتلك حقيقة لا مفر منها غذ غالبا ما يهرع الإنسان إلى استعانة بالمبصرات المعاينات من أجل تحقيق فكرة بعينها كأنه يتخذها مثيرا وحافزا لتركيب المعاني والدلالات إذا فللبصر منافذ حسية محلية على الاعتمالات الداخلية وتلك مزية يفتقدها الأكمه

((.. فالدلالة التي في الموات الجامد كالدلالة التي في الحيوان الناطق ..))[2] حتى قال بعضهم إني لا أحس محادثة ضيفي في الظلام تبعا لما يصادف المتحدث من روافد دلالية يستمدها مما يقع عليه بصره آناء

الحديث فهو يتعكز الأشكال والألوان والأصوات للتمكن من فاعلية الإمداد اللفظي المسير للسلسة الكلامية.

ويتضح بإدراك هذه العلاقات التركيبيةِ بين العالمين الداخلي والخارجي لنفسية الإنسان أن أنتاج الخطابات والمحدثات ورواد من جهات تركيبة غائرة المأتى

---

1 : ينظر: ابن جني: الخصائص،ج 1 تح: محمد علي النجار،عالم الكتب ط3 ،1983 ص80 .

2 : الجاحظ: البيان والتبيين ،،دار الفكر العربي،د،ط/ 1968 مج:1،ج،1،ص:59.

شديد التعقيد والتركيب بحيث يبدو استجلاء أمرها بادعاء الموضوعية ضرب من المحال لا يلتقط إلا بعين الذاتية الغنائية. ولا يخفى على المتأمل في أسرار الممارسة الفنية الأدبية أن الذات الإنسانية بنزوعها الإبداعي تسعى إلى السمو بسذاجة الطبع وحياد الفطرة بتحقيق مقصدية هادفة، وكأنها تجد في خبر تلك المهارة ضربا من بلوغ مهارة حسية الإبداع الشعري المؤسس على سلوك معرفي خاص بعض تجليها يكون كسب قصب الفرادة والتمهر متباهي به ملذوذا. إن هذه النظرة إلى الجمال الكلي هي في حقيقة الأمر نظرة عامة مشتركة بين شعراء العربية كافة، ربما في أهم الأزمنة، فعلى الرغم من أن الحداثة الشعرية ليست تياراً شعرياً واحدا.))[1]

إلا أنها تنطلق في تقويم الجمال من نظرة مشتركة، ولا يتباين الأمر إلا على صعيد الحوامل الجمالية. فكأن يميل هذا التيار إلى اعتبار التميز والحرية والحيوية من صفات القوى الاجتماعية التقدمية ومثلها الأعلى البطل الثوري خاصة؛ ويميل ذاك التيار إلى اعتبار هذه العناصر خاصة بالفئة الليبرالية المثقفة ومثلها الأعلى البطل الذي يقدم التضحية لأمته، إنه البطل المفدى.

أما على المستوى الاجتماعي ـ الجمالي. فليس ثمة من تباين يكاد يذكر جمالياً. بعكس الواقع الأيديولوجي،الذي هو في نهاية المطاف، تباين أيديولوجي لا جمالي، ولا أدل على ذلك من الاشتراك في السمات الفنية العامة التي تنظم النص الشعري.))[2]

---

1 : ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين. ص:59. وما بعدها

2 – ينظر: الثابت والمتحول./ صدمة الحداثة / ص218

لقد أشرنا سابقاً إلى أن الملامح الأولى لهذا الوعي، فقد ظهرت مع الرومانسية العربية، ونودُّ أن نشير، في هذا المجال، إلى أن تعريف الجمال بأنه التميز القائم على الحرية والحيوية، يدين بالكثير منه لتلك الرومانسية التي ذهبت إلى أن الحرية والفردية شرطا الجمال اللذان يعنيان التميز.

وذلك ما سعى إليه الشعر الرومانسي العربي..))[1] منذ أن خطا خطواته الأولى في تقليد الغرب، ونظّر له كلٌّ من العقاد والمازني، ولكن إذا كان هذا الشعر قد خطا بعض الخطوات، في طريق التجديد ربما تعبيراً عن نظرته الجديدة إلى الجمال، فإن النقلة النوعية قد تمت مع شعر الحداثة الذي خرج تاريخياً وجمالياً، من معطف الرومانسية، ولقد انعكس ذلك كله في السمات الفنية العامة لهذا الشعر.

وقد تجلى الشعر الجديد في مظاهر هي التي تصنعه مجتمعة، وهي الإيقاع الذي كان أول ظاهرة من مظاهره، والصورة والرمز، والغموض والتناص واللغة الصوفية وتجربتها والأسطورة . وسنتعرض لهذه الظواهر، بعد أن ننظر في الجدل الذي وقع في الحداثة وعنها.

الفصل الأول

الفصل الأول

الحداثة تعريف وتفسير

تعريف الحداثة

يجدر بنا بداية وفي مستهل هذا الفصل إلى تتبع وإظهار دلالة ((**المفهوم**)) المعجمي في بعض المتون اللغوية وهو منحنى يبدو ضروريا باعتباره منطلقا سليما في سبيل تحديد نظري يؤسس الرغبة في الكشف عن مقاصد أبعاد المصطلح.

جاء في القاموس المحيط للعلامة الفيروزبادي التعريف التالي:((حدث، حدوثا، وحداثة، نقيض قدم، والحديث الجديد))[1].

فالحداثة حسب هذا التعريف تناقض القدامة فهي تقابلها وتقوم على الضد منها وكل ما كان جديدا فهو حديث ((غير مألوف)).وهذا ما يوافق ما جاء في محيط المحيط بقوله: ((إستحدثه الخبر،وجده حديثا أي جديدا))[2]

فما كان فيه جدة وحداثة مال إلى المحدث والمبتدع فالحديث في هذا التعريف ((كون الشيء لم يكن ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها))[3] ولذلك فقد يعبر عنه كذلك بقولنا:

– ((والحدث الأمر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد ولا معروف في السنة))[4]

فالظاهر مما ورد في هذين التعريفين بأن مصطلح ((**الحديث**)) يحمل في طياته فكرة المخالفة لما سلف وسبق...

---

1 – مجد الدين بن يعقــوب – الفيروزبادي – القاموس المحيط. ج1 – دار الجيل – بيروت ص .170

2 – بطرس البستاني. محيط المحيط – مكتبة لبنان. 1987. ص 159

3 – ابن منظور لسان العرب – ص 581

4 – المصدر نفسه. ص 581

وفكرة المغايرة لما تؤولف عليه فيصير بدعة من الأمور وتحرر من ايسار المعتاد والجاري مجرى التقليد ومنه فلفظة: ((**الحداثة**)) بهذا المعنى تعني ((**الجدة**))

أي:((الإتيان بالشيء الذي لم يؤتى بمثله من قبل مع التحرر من ايسار .هو شكل من أشكال اجترار القديم، والإشارة هنا إلى العتيق.

كما أن مصطلح الحداثة قد تتمثل في:((الأسلوب أو في المضمون أو في الاثنين معا فيكون صاحبها مبدعا، وخالق مذهب جديد مطبوع بسمته المميزة.))[1] وذلك ما يعني بأن الحداثة في دلالتها اللغوية لا ترى إلا مخالفة القدم، وطلب الجديد والتجديد وابتداع مسلك غير جار، ولكن:

– هل ما يوسم به اللفظ على وجهه المعجمي الصرف،هو عينه ما يوحي به على مستواه الاصطلاحي والمعرفي النقدي.؟ – أم هو غير ذلك.؟

إن عرض المفهوم في سياقه العام يتصل باعتبارات نظرية وابستمية خاصة تنطلق في مستواها الأولي من خلال مضمون البعد اللغوي لهذا المفهوم اللفظ حيث يتأتى القول بأن الدلالة التي انطوى عليها لغويا ترتكز على بعد زمني يجمع سياقين مختلفين ماض حاضر في حركة متغيرة تحتضن الانتقال و التحول على أساس أنها الحداثة وعي بالزمن بوصفه حركة تغيير))[2]

أو كما قال الناقد:((**نورثروب فراي**)) بأن هذه الحداثة هي وعي الإنسان المعاصر بأهمية اللحاق بحركة الزمن هذا الوعي الذي غالبا ما ينتهي باليأس لتزايد سرعة الحركة))[3]

---

1 – **جبـــور عبد النور – المعجم الأدبي.** دار العلم للملايين. بيروت لبنان. ط1. 1979. ص92

2 – **د. كمال أبو ديب:** مج4،ج2،ع4 1984 ص35 .

3 – **نقلا عن حبيب مونسى:فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى.**دار الغرب للنشر والتوزيع ط 2000 ص107/106 .

وكأن الحداثة ها هنا مرتبطة حركيا بالزمن الذي لا يسكن عند مرحلة معينة، بل إنه دائب الحركية،وهو ما يثير هنا ذلك التساؤل عن مدى ارتباطها زمنيا بمرحلة دون غيرها أو عن تداخل كل المراحل فيما بينها.

لقد بتدلت تلك العلاقة الجمالية بين الذات المبدعة وبين موضوعها الفني، وتغيرت تغيراً كبيراً عند شعراء الحداثة، عما كانت عليه من قبل في الشعر الكلاسيكي فقد كانت المحاكاة هي الأساس في تلك العلاقة. في حين

أصبحت في شعر الحداثة، قائمة على مبدأ الخلق والإبداع في تجليات الذات المنشأة لهذه التراكمات الفنية القيمة.

فلم يعد الموضوع سوى محرّض جمالي، تنطلق منه الذات المبدعة إلى الخلق بما يتلاءم وطبيعة التحريض، وبما يتلاءم أيضاً وطبيعة الاهتمامات الذاتية ومن هذا المبدأ فإن الموضوع من حيث هو موضوع جاهز، قد غاب عن شعر الحداثة غيابا نهائيا،

لكن البديل جاء في خضم ما يعرضه النص في حد ذاته، فهو يحضر بدلاً منه عرضا جماليا له جميع مواصفات النص الداخلي. بل يمكن القول إن ما حضر هو تلك المواصفات الجمالية لعدة موضوعات متشابكة ومتناغمة في الوقت نفسه. ولهذا فقد تراجع شعر الموضوع نهائيا، وتصدّرت أشعار التجربة الإنسانية،إذ أن شعر الموضوع يفترض شعوراً محدداً واضحاً مرتبطاً بموضوعه، أما شعرية التجربة الفردية فتنطوي على مشاعر وحالات وموضوعات متعددة ومتنوعة.

وهو ما ينسجم ومفهوم التجربة عامة حيث تتداخل المشاعر والموضوعات فيما بينها تداخلاً شديداً، بسبب طبيعة التجربة التي تنصهر فيها الموضوعات والمشاعر، لتغدو كلاً موحداً..))[1]

---

1 - **ينظر: د. كمال أبو ديب: الحداثة،السلطة،النص.ن / م.** ص35 وما بعدها .

إن النص الشعري الحداثي لا يعالج عادة موضوعاً محدداً، وإنما يعالج تجربة روحية أو نفسية أو اجتماعية أو كلها معاً ــ وهو الأعمّ الأغلب ــ وبذلك فإن الميل إلى الكلية قد دفع بالنص الشعري إلى أن يكون نصا خاضعا لهذه التجربة الفردية، إذ لا يوجد نصا نسمه بالموضوع الموضوع،

وقديما كان الجاحظ يقول فكرته الشهيرة: ((إنما الموضوعات...مطروحة في الطريق..))

ولعله الأمر الذي أدى إلى تجاوز ثنائية الذات والموضوع، وتجاوز الشعور المحدّد، وإلغاء تلك الأغراض الشعرية المعهودة. وقد يبدو أن شعر الحداثة لم يعد ينتج، جراء ذلك التحول، معرفة جمالية

ثم إننا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نقول بأن التجربة هي الكلّ المتناغم المتكامل الذي لا يمكن تجزئته إلى وحدات مستقلة. وغني عن البيان أن هذا التحول لا ينسجم وسمة الكلية فحسب. بل ينسجم أيضاً وسمة الحوارية بما تعنيه من تبادل التأثير وانتفاء الاستقلالية، عن العناصر والجوانب ولكن

ينبغي الإشارة كذلك إلى أن الرومانسية العربية كانت قد خطت الخطوات الأولى في تجاوز الموضوع الواقعي من حيث كونه كان قابلاً للمحاكاة؛ وبدأت تنحرف باتجاه الموضوع النفسي الذي يقترب من التجربة الفردية. غير أن الفرق بين التجربة والموضوع النفسي يبقى قائماً، وفحواه أن هذا الموضوع ينحصر في إطار الطبيعة النفسية الخاصة بالفردانية، في حين أن التجربة أعمّ وأشمل، وهي قابلة لمجمل الموضوعات، على اختلاف مصادرها وطبائعها، ولمجمل الأنماط النفسية والروحية والاجتماعية. ونعتقد أن الأمثلة الشعرية المثبتة في هذا البحث تؤكد ما ذهبنا إليه وتغني عن التمثيل على ذلك.

إنه الأمر الذي يجعلها تتجلى من خلال صورة لا يمكن أن تكون بأي حال من الأحوال إلا معادلة تقف بين الثابت والمتغير أي بين الزماني

والوقتي فتصقل القديم لتفرز الجوهري منه حيث ترجعه إلى معادلة الفطرة الزمانية بعد إزاحة كل ما هو وقتي لأنه متغير ومرحلي كما ذهب إلى ذلك الناقد عبد الله الغذامي.

سنحاول في هذا السياق أن نقترب من ملامسة ماهية المفهوم نقديا وابستيمولوجيا وذلك على الرغم من انه محاط بجملة من الشروط التاريخية والفلسفية والمعرفية التي تتحكم في توجيه ملامحه العامة فتأثر المصطلح الحديث الحداثة بذلك مما أوقع البحث فيه في كثير من الغموض واللبس لارتباطه لأشكال الحياة وتعقيداتها وهو ما سوغ التعويل على تعريف أحد النقاد الفرنسيين أمثال هنري لوفيفر في قوله:

- ((كلمة الحديث هذه الكلمة السحرية اللامعة الكلمة الطلسم،الكلمة المفتاح،الملائم لكل الأبواب و الرتاجات إنما كلمة لا تستهلك.))[1]

1- **هنري لوفيفر: ما الحداثة.؟ / تر:كاظم جواد**،دار ابن رشد بيروت ط1 1983 ص40.

فالسحرية والطلسمة تأتيان هنا من كون اللفظ يحيل على إثارة قوية وعلى خلاف وغموض كبيرين فتتداخل في شأنه مصطلحات أخرى، غير أن الاتفاق يكاد ينعقد حول وصف الحداثة بالمصطلح الأجنبي ((MODERNITE))الذي يختلف إلى حد ملحوظ عن مصطلح المعاصرة ((MODERNISME)) وهو عنصر سيأتي موضع دراسته لاحقا،فهما حتى وإن اشتركا في عنصر الزمن ومعارضة كليهما لما هو قديم وكلاسيكي

وذلك أن الحداثة أكثر شمولية وأكثر احتواء لشتى البنى و التحولات فهي حسب الناقد جان بودريار:

- ((ليست مفهوما سوسيولوجيا ولا مفهوما سياسيا ولا مفهوما تاريخيا على

نحو دقيق وإنها هي صيغة حضارية متميزة، تقف على نقيض صيغ مغايرة وتعارض بذلك صيغة ((**التقليد.**)) مثلا.

بمعنى أنها تعارض كل الثقافات المناقضة لهذا المفهوم الذي يدل في مجمله على مسألة الجديد، أي أن الصيغ السابقة أو التقليدية الكلاسيكية، فحيال التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها بوصفها وحدة متجانسة مشعة عالميا انطلاقا من الغرب ومع ذلك تظل الحداثة مفهوما غامضا يتضمن في دلالته إجمالا تطورا تاريخيا تاما وتغيرا في الذهنية.))[1]

تبدوالحداثة من خلال هذا القول مفهوما شاملا نشأ بدافع تكوين قطيعة داخل السياق التاريخي و الحضاري لأوربا الحديثة إذ ظهرت هذه القطيعة بشكل حاد حينما دعا الشاعر الفرنسي رامبو إلى وجوب التحديث في مقولته التي أصبحت أكثر من شهيرة حيث يقول: ((يجب أن نكون حديثين وعصريين بكيفية مطلقة))[2]

---

1 – ..... ENCYCLOPIDIA UNIVERSALIS - VOL 15 - SA FRANCE - 1994. P.552

2 – **ينظر محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة / مجلة فصول** مج4،ع3 /84 / ص14

فهي من هنا فن للتحديث و مسار للنفي والمغايرة فينسحب هذا كله على جملة الأشكال والقيم والظواهر، الأمر الذي يؤدي إلى بروز حساسية جديدة حبلى برغبة الثورة والمعارضة بحيث إن الحديث الحقيقي هو ذلك الذي يعبر عن الحساسية الحديثة))[1]

وهي الحساسية التي ينبغي أن تتماشى وروح العصر التي تعتبر تشكيلا متميزا

وجديدا يصاحب التطورات التاريخية فالاجتماعية وبالتالي فالحداثة مفهوم تاريخي متغير))[2]

فهي من هذا المنطلق حركة سائرة زمنيا نحو الأمام بل هي فعل تمردي على عامل الزمن بمفهومه الجذري كما ذهب إلى ذلك الشاعر المعاصر عبد الوهاب البياتي.))[3]

حيث إن النقيض وقد يعنى به هنا اللاحداثي أو اللاحديث فالزمن فيه يتحرك حركة هابطة بدءا من الينبوع فالعصر الذهبي ثم انحدار إلى ما يسمى لدى العرب القدامى ب: ((فساد الزمن.)) فهل يعني ذلك أن الزمن الحداثي في صيرورته التي لا تتوقف وبالتالي في تجاوزه لا يعترف بما مضى ويتراكم.

وهو ما يفترض القطيعة.؟أم هو قادر على احتضان الأزمنة كلها بمراحلها وتداخلاتها ثم صياغتها داخل سياق خاص.؟ هو تساؤل يثار داخل جدل الحديث عن علاقة الماضي، أي التراث بالحاضر الجديد في ضوء الحركية المتميزة لنموذج الحداثة. خصوصا وأن الشاعر الإنجليزي الكبير ((ت.س.إليوت.)) الذي يعد أحد

---

1 – د.محمد مصطفى بدوي:مشكلة الحداثة و التغير الحضاري في الأدب العربي الحديث – مجلة فصول

مج4 ع4 1984 ص104.

2 – ينظر: رأي د. شكري عياد: الحداثة في الشعر: ((ندوة)) – مجلة فصول 1982ص265

3 – د. صالح جواد الطعمة: الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة – مجلة فصول مج4

ج2 ع4 1984 ص13

مؤسسي فلسفة الحداثة يرى فيما يخص هذه العلاقة أن الأمر ((لا يعني أننا أنكرنا الماضي كما يود أن يعتقد الأعداء الألداء و المؤيدون الأغبياء لأية حركة جديدة بل يعني أننا وسعنا مفهومنا للماضي وأننا في ضوء ما هو حديث نرى الماضي في نمط جديد.))[1]

فالماضي/ التراث القديم، متجدد في ضوء الموقف الواعي و المنسجم للحداثة المشروعة وإن بدت هذه منطوية على معارضة حادة لكل ما يناقض مشروعها المحدث

في الحاضر والماضي على السواء فتنطوي على معنى النفي نفي عناصر التي تجهز على المستقبل ونفي عناصر الماضي الجامد الذي يلتف على الحاضر.))[2]

هذا ما يتطلب استحضار وصف خاص للتغير كما ذكرنا سلفا، وهو روح العصر الذي تقف منه الحداثة موقفا فلسفيا بحيث لا نجدها تتقبل تبعا لذلك أية فكرة مغايرة لما يمكن على أساسه اعتبار المحاكاة أو الانخراط والمعايشة بل تختار وفقه دورا فاعليا قائما على إعادة الصياغة والاستشراف و النفي وكذا النقض للأمس والآن لأنها تنطوي على نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة))[3]

ومهما كان الأمر على الصعيد النظري فإن الكلمة الأخيرة تعود إلى التطبيق ، أي تعود إلى إبراز منجزات الحداثة في القصيدة ذاتها، ولذلك من الأحسن لبحثنا أن نختار شاعرا حداثيا، ونحاول أن ندخل شعره لنرى عن كثب المنجزات التي حققتها القصيدة الجديدة، وذلك هو موضوع الباب الثاني الموالي.

وطبعا لن أجد أحسن من أدونيس، زعيم الحداثيين لنجري التطبيق على بعض من شعره.

3 – د. صالح جواد الطعمة. المرجع نفسه. ص13

1– د . جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر – مجلة فصول مج4 ع4 1984 ص34

2– ينظر محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة – م –س ص14. وما بعدها

تفسيرات للحداثة

اشتمل النقد الأدبي المعاصر على عدة تفسيرات مختلفة، لنشأة الحداثة بمفهومها العام في المقام الأول ثم لنشأة الحداثة المتعلقة بالشعر الحر على وجه التحديد كما وأنه اشتمل كذلك على عدة نقود تكاد تشل عمليات التحديث التي قام بها الرواد..

ثم إنه اشتمل أيضاً على عدة مقاربات تحليلية ونقدية، لما كان يعتقد بأنه جوهري في المسألة، أي أن نقاد الحداثة المعاصرون، يختلفون فيما بينهم حول المستويات الجوهرية أو لنقل الأكثر أهمية،في هذه الحداثة

الشعرية،ولعله الأمر الذي جعل منها نمطاً من الإبداع الشعري يقوم الخلاف حوله، ربما أكثر من الاتفاق في بعض الحالات.

ولكن اللافت للنظر في هذا النقد الأدبي المصاحب لحركة الحداثة الجديدة كونه يتميز بمجموعة من الملاحظات التي يمكننا تسجيلها على عجالة:

– أولا: **غياب التحليل النقدي:** ولكي لا نبدو قاسين لنقل ضآلته، وذلك لأن علاقة الحداثة بالظاهرة الجمالية عامة، كانت فيما يظهر لها أكثر من وجه على الساحة الفنية والجمالية، ثم أن مسألة الوعي الجمالي خاصة، كانت تعيقها بعض الروافد الاجتماعية والنفسية لدى الأمة ككل.

ثانيا:**المقاربة النقدية** إذ أن معظم ما يقال في هذه أو تلك عن هذه العلاقة هو أن ثمة ذوقاً جمالياً جديداً راح يتبلور عربياً؛ أو أن تغيراً ما قد طرأ على طبيعة الاستيعاب الجمالي في الإبداع والتلقي؛ أو لنقل بأن الشعر الحديث ذو بنية جمالية مغايرة

ومختلفة عن الشعر العربي القديم، ولكن ما هي طبيعة هذا الذوق الجديد أو التغير أو البنية الحداثية المستجدة.؟ فإن هذا ما يسكت عنه النقد المعاصر مكتفياً بالإشارة، وكأن الأمر بديهي لا خلاف حوله، أو كأنه لا يستحق المعالجة النقدية التي يجب أن تعتمد الموضوعية في الطرح.

إذ لا شك في أن ما يقرره هذا النقد صحيح في جوهره. غير أن هذا الصحيح يحتاج إلى بعض التحليلات العلمي التي يجب أن تعالج القضية معالجة نقدية تبيّن طبيعته وانعكاساته، كما تبين مستوياته التعبيرية.

إن الفن بوصفه ((أعلى أشكال تملك الواقع بحسب مقاييس الجمال))[1] إنما هو نتاج الوعي الجمالي بالأمور المستجدة، خاصة في نمط من أنماطه التاريخية ولهذا السبب، فإنه يكثف التجربة الاجتماعية تكثيفاً فنياً راقياً، من منظور ذاتي تخيلي تقويمي. ولعله الأمر الذي أدى إلى ما نعني به:

– أن إحالة الفن على الواقع لا يمكن أن تكون إحالة مباشرة، مثلما أنه لا يمكن ربطه بما هو فردي صرف. ولعلّه من المفيد أن نستأنس بما يؤكده غولدمان، في هذا المجال وذلك بمقولته بصدور الفن عن بنىً ذهنية ما وراء فردية تنتمي إلى مجموعة خاصة.

وهي تتشكل على نحو دائم، وتنحلّ في مجموعات اجتماعية حين تعدّل صورتها عن العالم كاستجابة لتغيُّر الواقع أمامها. وتبقى هذه الصور الذهنية معروفة على نحو رديء، ونصف مدركة في شعور الممثلين الاجتماعيين؛ غير أن الكتاب العظام هم القادرون على بلورة تلك الصورفي شكل واضح متماسك))[2] --

---

1 ــ **د. فؤاد المــرعي.: الجمال والجلال**، دار طلاس، دمشق، ط 1، 1991، ص:89.

2 ــ **ينظـــــر: د. سعد الدين كليب. مفهوم الكمال في الفكر العربي الإسلامي**. مجلة "المعرفة" ص.10

إن الوعي الجمالي الحداثي هو أحد تلك الصور الذهنية التي راحت تتشكل في المجتمع العربي المعاصر، بفعل المستجدات المتعدّدة والمختلفة التي بدأت بالبروز.

ونرى أن التصنيف المدرسي لهذه الظاهرة الفنية أو تلك ينبغي أن ينطلق أولاً في المجتمع العربي المعاصر، بفعل المستجدات المتعدّدة والمختلفة التي بدأت بالبروز، ونرى أن التصنيف المدرسي لهذه الظاهرة الفنية أو تلك ينبغي أن ينطلق أولاً منذ أوائل القرن العشرين. ومن هنا، فإن تبيان هذا الوعي هو في أساسه تبيان للخلفية الناظمة للحداثة الأدبية العربية عامة، والشعرية منها خاصة.

ثم من تحديد طبيعة الوعي الذي يقف خلفها. أما أن ننطلق في التصنيف من المستويات الفنية وحسب، فإن في ذلك قصوراً عن استيعاب الظاهرة نقدياً. ومما لا شك فيه أنه لا يمكننا الفصل بين الوعي الجمالي والمستويات الفنية والجمالية.

ولكن في المقابل فإن كثيراً من تلك المستويات يمكن أن يكون عاماً وشائعاً بين مختلف الحركات الشعرية أو المدارس الفنية، في مرحلة تاريخية معينة.

غير أن هذا لا يعني عدم أهمية تلك المستويات في التصنيف. إذ أن الوعي الجمالي لا يمكن استقراؤه من دونها، فهي الحامل المادي له أو هي شكله المشخّص مادياً، ولاسيما حين تكون تعبيراً مباشراً عنه، كما حصل

مع الحداثة الشعرية العربية فما هي طبيعة الوعي الجمالي الحداثي. وما علاقته بتلك المستويات، وبماذا يتميز من نظيره الكلاسيكي.؟

فالعملية الشعرية في حد ذاتها وكأنها أصبحت هي التي تشكل نقطة البداية والنهاية في هذا المجال المتعلق بالبحث عن البدايات على حد تعبير أدونيس،
وهو أمر مختلف عن مسألة الشعر الكلاسيكي.

إذ إن واقع الحال يؤكد أن هذا النقد، في معظمه، كان على درجة عالية من الفهم والتبصر بهذه الظاهرة، كما كان على درجة من المتابعة النقدية لها، بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ النقد العربي .بحيث يمكن القول إن حركة الحداثة الشعرية لم يكن لها أن تأخذ ما أخذته من أهمية كبرى في الثقافة العربية المعاصرة.

خاصة بهذه السرعة القصوى؛لو لم تصاحبها حركة نقدية نشطة، تتناولها بالدرس والبحث والعناية، وتتحمّس لما تطرحه من جديد يختلف عما هو معهود في الشعر العربي، ويتلاءم ومنطق التحديث الذي يتبناه النقد الأدبي الحديث عامة

إذ يمكننا أن نحصر هذه المقاربات في عدة أنساق ،ندرجها على الشكل التالي: ((النسق الموسيقي، والنسق الأسطوري، والنسق الصوري، والنسق الرؤيوي .)) وهي أنساق كما نلحظ، تكاد تشمل معظم الجوانب، في الحداثة الشعرية،وإذا كانت هذه

المقاربة النقدية أو تلك ترى أن الجوهري أو الأهم في الحداثة، يكمن في أحد هذه الأنساق، فإن ذلك لا يعني عدم الأخذ بغيره. بل يعني أن غيره أقل أهمية منه في رأي صاحب الفكرة فقط.

ثم في تحديد ما هو جوهري في الحداثة، مع الإشارة إلى أن بعض النقاد يميلون إلى الأخذ بعدة أنساق مجتمعة معاً، معتبرين إياها محددات أساسية للحداثة. وسوف نتوقف، بشكل موجز، عند كل نسق من تلك الأنساق التي رأينا بأنها جوهرية وذلك لتبسيط العملية النقدية فيما بعد في الفصول الموالية.

الفصل الثاني

الصورة الجديدة في القصيدة الجديدة

إن الشاعر الحداثي قد يشعر بتجربته شعورا مختلفا ومن هنا فإن مكونات
عناصر أدائه التعبيري تعتمد على نسق معقد في استخدام معجم شعري يتولى مهمة تجسيد ذلك الإحساس المختلف ودفع المتلقي كي يتوحد معه في همومه الذاتية التي هي جزء من هموم الإنسان في معاناته الوجودية في مختلف أشكالها وتعدد مظاهرها وتنوع صورها.

ومن هنا جاوز الأداء التعبيري النزعة الغنائية المسترخية المتمهلة و تعدى الخطابية الصائحة و اللصوق المزخرفة.وقد احتفل الأداء التعبيري المتوارث كما هو معروف بالنقل الحرفي نسخا من الحركة أو السكون مع إلصاق صور وتتوسل بأدوات المشابهة أو المقاربة أو المقارنة لإيقاظ الشعور بالجمال الصافي والكمال المنتخب واختلاق خدر يهدد حواس المتلقي.

و من ثمة كان ((الخارج.)) وليس الداخل مجالا للتعبير ومناط التفكير وقد كان من ثم ركيزة التصوير وقد دفع ذلك مع سواه إلى اهتمام حميم بالصورة الشكلية واحتفال غير كريم بالتفنن الفكري لإلصاق أوصاف تلفيقية رغبة في تكامل زخرفي يظل مع ذلك خارج الكون الشعري ومن هنا تحولت الأشكال التعبيرية بالتتابع والتداول إلى صور باهتة مكررة أمحت معالمها ونشف ماؤها.

و قد اهتم الشاعر الحديث في مقابل ذلك بما هو مستمد من حياته وتجربته الإنسانية فلم يعد يهتم بانتقاء صور جميلة منتقاة من المظاهر الجميلة بل صار يهتم بالبحث عن الصور الحية و العميقة التي ترتبط ارتباطا عضويا بحالته العقلية والعاطفية على نحو ما نرى في النماذج التالية:

يقول **صلاح عبد الصبور** :

الأرض بغي طامث
و دماها تجمد في فخذيها السوداوين
لن يطهرها حمل أو غسل
من ضاجعها ملعون..))[1]

و في الحالة الشعورية نفسها يقول **محمد إبراهيم أبو سنة**:

باردة ميتة كنت تنامين

.....

وجهك يشحب
جسدك لا ينبئ عنك
نظرة عينيك الغافيتين
لا تقد أن تعطيني تفسيرا للطاعون
كنت تنامين

.....

تنهمر دماء سوداء
تتجول فوق العشب المسموم..))[2]

و يقول **عبد الوهاب البياتي:**

أيتها الأرض التي تعفنت فيها لحوم الخيل و النساء
وجثث الأفكار
أيتها السنابل العجفاء
هذا أوان الموت و الحصاد))[3]

وقد تحول الشكل اللغوي في القصيدة الحداثية، من كونه الوعاء الذي يضم الزخرف البياني أو التزين المجازي ليصبح في تشكيله الجديد جوهر اللغة الحدسية ----------

1- صلاح عبد الصبور:رحلة في الليل.ص72،الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة،1970.

2 - محمد إبراهيم أبوسنة:الأعمال الكاملة،ص140،مكتبة مدبولي ،1985.

3 - عبد الوهاب البياتي:الأعمال الكاملة،دار العودة،بيروت،1972

ووسيلة لإيصال مشاعر غائصة في مضمر التجربة الفنية. وقد انتقلت معه الصورة من نطاق **المجاز** التقليدي المعتمد على عناصر المقارنة والمماثلة ومراعاة الرباط المنطقي لتتحول إلى نطاق الصور المتداخلة العناصر ومجاوزتها المنطقي تجمع فلذات من الخطوط المتناغمة.

كما أنها تضم نسوجات لغوية تشكل في تضامها و تداخلها جسد القصيدة و هذا الجسد الشعري ينتشر و يتسع و يمتد و يترامى متجاوزا البعد الواحد و الدلالة المفردة التي كانت تسيطر على القصيدة الكلاسيكية، يقول ((**صلاح عبد الصبور.))**[1]

الظلمة تهوي نحو الشرفة
في عربتها السوداء
صلصلة العجلات الوهمية
تتردد في الأنحاء

عينا القمر اللبني الشاحب
بكتا مطرا فوق جبيني المتعب
و يقول **فواز عيد**
أضاء الفجر شرفته و فرّ قطيع أحصنة
إلى الغابة
وأيد تبذر الضوء النقي على التلال
لطيري الدوري ينقر حبة حبة
أزحت بقية الليل المهدل كالعرائس
فوق أعمدة الجسور
أتيتك والضحى خلفي
---
1 - صلاح عبد الصبور: شجر الليل،ص17،دار الوطن العربي للطباعة والنشر بيروت ط،1972.
على عربات صيف ماجن أفراسه الشقراء
لا هثة من التعب..))[1]
و يقول **أمل دنقل:**
عيناك لحظتا شروق
أرشف قهوتي الصباحية من بنهما المحروق
عيناك يا حبيبتي شجيرتا برقوق
تجلس في ظلهما الشمس،و ترفو ثوبها المفتوق .))[2]
إن الصور التالية عن الوطن الغائب تتفرد بذلك التكثيف اللغوي الذي يتجسد في ألفاظ ذات معطى حيوي يجاوز ذلك السرد التفصيلي الكئيب، عن التضحية و الفداء كما في الأنماط المعروفة و تختفي منها الصفات المتراصة واللصوق الجاهزة وتتميز كذلك بذلك الأداء اللغوي الذي لا يفقد نصاعته ولا تشحب نضارته.
يقول **محمود درويش:**
الريح واقفة على خنجر
ودماؤنا شفق
لا تحرقي منديلك الأخضر
الليل يحترق
طوبى لمن نامت على خشبة
ملء الردى حية

... .
من يشتري للموت تذكرة سوانا اليوم من ؟
---
1 - **فواز عيد. أعناق الجياد النافرة.**دار الآداب،بيروت،1969/ ص39
2 - **أمل دنقل. البكاء بين يدي زرقاء اليمامة،**ص119،دار الآداب بيروت 1969.
نحن اعتصرنا كل غيم خرائط الدنيا وأشعار الحنين
إلى الوطن
لا ماؤها يروى و لا أشواقها تكوى
...
يا قبلة نامت على سكين،
تفاحة القبل..))[1]

وقد تتركب الصورة من فلذات تصويرية موسومة بالمشاعر الفائرة وهي تكتسب تصميمها الفني من ذلك التداخل العميق بين المبنى و المعنى ومن ذلك الاندماج العضوي الذي يتجسد في تشابك الكلي والجزئي ويضم أبعادا تتنامى

في دائرة الكون الشعري جميعه.إن الصورة الممتدة علامة بارزة في مسار القصيدة الجديدة التي تمثل في الوقت ذاته كيانا مسكونا بالحركة والفعل والتحفيز وفيه تتصاعد الصيرورة الفنية في مساق الأداء كما في الصور التالية من قصيدة **أستميحك ذاكرتي** للشاعر **ممدوح عدوان** ففيهما ذلك البناء الهندسي والعضوي للصور الممتدة في الكون الشعري للقصيدة جميعها

حيث لا تدرك المعطيات الدلالية للأداء الفني إلا من خلال التجول في أنحائه الممتدة و المنبثقة في التشكيل الفني للقصيدة كلها.في المفتتح تفاجئنا تلك الصور الشديدة القتامة و الشديدة الأسى فيما يشبه تعرية داخلية مستبطنة للذات و تجسيدا مروعا لحالة نفسية استلبها اليأس و الإحباط:

تشممت نتن دمي
كنت أحمل بين الشرايين مستنقعا
في الضلوع الطحالب تنمو

1- **محمود درويش:أحبك أحبك،**دار الآداب بيروت،1976.
الضفادع كانت تغرد
و نقّبت عن كسرة المجد

لم ألق بين الطلول سوى خيمة
وجرائم قتل مطرزة
و عباءة

إن هناك تبادلا عضويا سوف يبين بين الصور والمضمون الذي سوف تتكشف ملامحه الانفعال ويقوم النشاط الفكري بعملية تنظيم دائم لجزئيات الصور المتدفقة وتعمل في اللحظة ذاتها المشاعر المثارة على طبع الإبراق في تلك الصور لتتجلى المسارب الغائصة وتتكشف محاجة القصيدة شيئا فشيئا:

ضاقت الأرض
أركض نحو البكاء فيهرب
أركض نحو بلادي
فتهرب مني سرابا
ضاق بي وطني
تحاصرني قعقعات قواميسنا المبهرة
يقبل الغدر ممتطيا نبراتي:
تدرّع بالأغنيات العريقة
والأنباء
في ظلام الخديعة عانقني
مستبيحا دمي وبلادي
طلبت السكاكين تسلخ كل المسام التي عرفته
وكل المسام التي لامسته
و لكنها بدأت من وتيني.

و لم يبق سوى موقف الرفض و الانسلاخ عن جميع وعن طريق الأداء التصويري الذي يحتضن تلك الشذرات المنصهرة في بوتقة انفعال يتعالى في تلك الجزيئات وتتابع في موجات يسلم سابقها لاحقها

باسم الضحايا
أنا أتنازل عن شجيرات العوائل
عن كبرياء القبائل
إني تبرأت من قطرات حليب الرضاعة
إني تبرأت مني
أغير حتى الملامح والدم

وفيما يشبه ترسيخا لليأس من الحاضر تنبثق صورة بكائية مستوحاة من التراث الديني وكأنها كذلك مزج لا شعوري يشي بتناسخ الماضي في الحاضر:

أصبحت بئري الآن مقفرة
إن إخوة يوسف صاروا سماسرة
لدموع أبيهم
وصاروا أباطرة
بقميص أخيهم
وإن العزيز يقايض بالشهداء
ويطلب في الحلم سبعا عجافا

لنحنى أشعارنا و كحلم مزعج تتراءى لحالات مسكونة بالفزع و الذلة وتتباع مرئيات لا شعورية مجسدة للانكسار النفسي والهزيمة الروحية:

تشبثت بالعمر
عانقت عمري الذليل
كما يتشبث كلب بجيفته
أراقب من كوة اليأس
فهدا يسلم أنيابه و مخالبه
و بلابل كانت تغرد
عارضة لحم أفراخها للجميع
أرى جثثا تتناطح
والموت يرقبها ضاحكا
وتكتظ كل المنابر بالبلغاء
وكل المقابر بالخبراء
وقامت مناقصة لتساوم ذاكرة الدم
جاء الطلاء لإخفاء حزن تيبس
في أوجه الثاكلات
وجاءت أغاني الحماسة
تخفي انكسار اليتامى

وتأتي الصورة التالية و تنتهي بعد أن امتزجت بها السخرية الأليمة بالألم الساخر تنتهي بمناجاة ذاتية محملة بالشجن ومثمرة بالأسى و كأنها الهزيمة الممتدة وقد شملت كل شيء:

وتبهرنا في المواسم و هج الخطابة
قيل لنا:الشمس كانت تعادي العروبة
قيل:هي اجتهدت أن تسود أوجهنا
سوف ننسى و نألف هذا الظلام
فمن يتذكر إن كان في الوجه عينان
في شجر البرتقال الروائح
في الشهداء الكرامة

وقد تتابعت الموجات وتأتي الآن الموجة الأخيرة أشبه بعاصفة تقتلع كل شيء وتكون – كما سيلي – حاملة جدلية القصيدة في صيرورتها النهائية:

سوف تأتي القيامة
هذه علاماتها:
رجمت طفلة لاقتراف الدعارة منذ ولادتها
جمع الحيض في سحر هذا الزمان حياضا
و قد أصبح الذود مثل مزايدة

إن الصور السابقة تكثيف مرعب لحالات راعبة و لواقع شديد القتامة شديد التهرؤ وهذه الصور في قسوتها الجارحة تنغرس خناجر في مخيلة المتلقي ووجدانه وهي ذلك الصوغ اللغوي المتفرد لا يصلح أبد لفظي أو ما عدل لغوي ليؤدي

إن ما أدته من إبانة عن الهول الممتد والكابوس الجاثم فوق الجميع وهي إيماءة مضمر في الوقت نفسه إلى الافتئات والزيف والباطل وفقدان كل شيء لأي شيء

وتأتي الآن الصورة الأخيرة كما هي واضحة أمامنا:
سقطت بيننا كالنيازك صورة حلم
مكبلة بالكلام البليغ
بدأنا نفك الحروف العريقة
فانكشفت جثة الوطن الدمع
عرفناه حين رأينا دماءه
وتذكر كل منا تصاممه
حين أسمعنا في الظلام استغاثته و نداءه
فوجمنا نتمتم فاتحة للبراءة
شدنا صوت نخاسنا

وتلا بالنيابة عنا
براءتنا..))[1]

إن هذه الصورة الأخيرة في تراكيبها الأدائية و في تشكيلها اللغوي المتفرد تلتقط في رهافة حادة ونعومة قاسية لحظات الكشف الفاجع عن الوطن القتيل وقاتليه كما أنها تنسج في كينونتها البنائية خيوط الإدانة للجميع وجميع ذلك ينبثق في نقلات خاطفة هي أشبه شيء بومضات لامحة أو شذرات قصصية تندمج في المعطى اللغوي ويكون **الفعل** المتكرر:

((سقطت – بدأنا – فانكشفت – عرفناه - فوجمنا...إلخ))

يكون إضاءات حركية أقرب إلى ملامسة الشكل المسرحي والمنزع الدرامي ثن ينسدل الستار على لقطة فاجعة تفترس أي أمل قادم

شدنا صوت نخاسنا
و تلا بالنيابة عنا
براءتنا

إن السمة الغالبة في القصيدة الجديدة كما هي في النماذج السالفة تتمثل في ذلك الشعور الجمعي فالهموم السياسية و القضايا وذاكرته و جميعا ينغرس في وجدانه وقد تخلى لذلك عن فرديته وقد تخلص الشعر الحديث من الغنائية والذاتية ومع ذلك فقد تبقت لها مذاق فني جديد بتخطيها الأسلوب الرومانسي كما في قصيدة **تأملات ليلية** للشاعر **صلاح عبد الصبور** ومنها:

وكأني قطعة صخر
تهتف بالأقدام:
رديني في أكتاف الجبل الجرداء

1- عدوان: صورة حلم..مجلة الموقف الأدبي ،دمشق،عدد 76،أغسطس1977. ،ص67

أو في حضن الأغوار المهجورة
وخذيني من أرصفة الطرقات
أو زنزانات السجن المتسخة
أو أعتاب الخمارات .
وكأني كومة رمل تهتف بالأيدي:
ذريتي فوق شطوط البحر

ألقيني جنب طيور الزبد البيضاء
صونيني عن آنية الزرع الشمعي
أو عن طريق الأمراء
وكأني نهر
يهتف بالمجرى:
أرجعيني للقمم البيضاء.))[1]

إن حداثة الصورة المعاصرة تعتمد كذلك على الفاعلية الشعرية التي تصخب بإفحام درامي وقوده التوتر والغضب والحزن والشجن ومن هنا يتسرب استبصار الشاعر شمولية الوجود الإنساني و ينغمس في ديمومته.

ثم إنه قد يتبع ذلك بالضرورة أن تفقد الصورة سكونيتها القديمة ولصوقها البلاغية الخارجية و ربما نتج عن تماثل تلك المشاعر و تلبسها كما أشرنا بذاكرة الشاعر المعاصر ووجدانه أنه قد يتماثل المنطق الفكري على نحو ما يبدو في المثالين التاليين من قصيدتين مختلفتين:

1- صلاح عبد الصبور:شجر الليل.ص13.

يقول **أمل دنقل**

...قد عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد على كتب الدرس
ثم عرفنا كتابة أسمائنا
بالأظافر في حائط الحبس
أو بالدماء على جبهة الرمل و الشمس
أو بالسوداء على صفحات الجرائد قبل الأخيرة
أو بالرماد على الصور المنزلية للشهداء
..من يجرؤ الآن أن يسرق العلم القرمزي
الذي قام فوق تلال الجماجم
أو بيع رغيف التراب الذي عجنته الدماء
أو يدا للعظام التي تتناثر في الصحراء..))[1]

ويقول **عبد الرازق عبد الواحد**:

من منكم يقر أن يفرز صرخة **محمود**
عن صلية عشر رصاصات غاصت فيه

من البلعوم إلى منتصف السرة
..كنت أخلع جسمي وأسحب محمود
و النار تأكل دبابتي
أتخبط مستوحدا بين موتيهما
لم يبق منه سوى دفتر
يتدافع أطفاله كل شهر بأبوابكم
بصموا فوقه عدّ أرغفة الخبز
---

1 - **أمل دنقل:الأعمال الكاملة**،ص 437 مكتبة مدبولي،القاهرة، د.ت.

حتى ملامحهم وشمت بتوقيعكم ..))[1]

إن المعنى الفكري يظل في حالة تتسم بالجمود ومن ثم تلجأ الصورة الأدائية إلى ما يمكن أن يسمى بحركة التفاف تمحق المعنى الذهني في صلادته ويبوسته فتنفصم الصلة الجامدة بين الدال والفكرة لينتج من وراء ذلك المعنى الإيحائي

وقد يستعصى التحليل الاستعاري التقليدي على مثل تلك الصور كما في قول **عبد العزيز المقالح:**

على ساحة العين والقلب محفورة أنت
نابتة في دم الروح
مثمرة في نبيذ الجسد

أو قوله:

خيل قصائدي واقفة بالباب
أسرجها للشمس أحزان رحلتي للموت
يا فرسا تركض بين الدمع والقبر

أو قوله:

يا أوراق الريح
الأمطار احترقت
من يقرأني
يسمع صوت صهيل الجرح المصلوب
صوت الموت الباكي

---

1 - **النص من ((دير الملاك)) للدكتور محسن أطميش**.ص91. م/ س

صوت العاصفة المجبولة بالدم..))[1]

وقد يتكئ الجانب الفني على إثارة مشاعر إيحائية متوسلة بإيماءات ذات وهج تظل تتسع وتتشعب.مثيرة تذكارات عالقة بالشعور لتتخلق في أثناء الطريق إيماءات أخرى تمتد أبعادها وتنفسح.

ومن هنا تصبح حركية الأداء مستبطنة روح القصيدة في توثباتها وفي فاعليتها كما في قصيدة **خاتم مصر،لنزار قباني** المتكئة كذلك على النقلات الخاطفة الملتقطة

لمجمل **الحالة الشعرية** مجاوزة سكونية ومتعدية رتابة السرد ولذا تحتشد بنيتها الأدائية بالحركة المصوغة في الفعل الآني وعلى الرغم من تتابع هذا الفعل فإنه يظل فلذات تتوحد في تتابعها بنية التعبير:

يقول **نزار قباني** في قصيدته **خاتم مصر**:

تتعرف مصر على وجهها في مرايا سيناء.
تقرأ اسمها في كتاب الشهادة ومزامير العبور
تقرؤه على معاطف في فرح المغامر، وأبجدية الاقتحام
تقرأه على معاطف الجنود المسافرين إلى الضفة الثانية للكبرياء
تقرأه في جراحهم المتلألئة تحت الشمس كأحجار الياقوت
و حقول شقائق النعمان
في رصاص مقاتليها لا في حناجر مغنيها
تضع مصر خاتمها الفاطمي في إصبع يدها اليسرى
وتصبح عروسا

---

1 – **رجاء عيد:لغة الشعر**، ،منشأة المعارف،الإسكندرية،1975. ص393

تتبرع أشجار القطن في الدلتا بكل أزهارها البيضاء
لغزل طرحة العروس
تركب مآذن الأزهر القطار السريع المتجه إلى الإسماعيلية
لتبرم عقد الزواج
يخرج الفراعنة رجالا ونساء وأطفالا من غرف نومهم
في الأقصر وأسوان و الكرنك ووادي الملوك

يرشون مصر بماء الورد
يبيع التلاميذ كتبهم الجامعية ويدفعون مهر العروس
ينزل عمرو بن العاص عن حصانه
ويلف مصر بعباءته
ويهديها سيفه
ويقرأ له سورة الفتح..))[1]

ثمة مجاوزة للصور الجاهزة وثمة تعد للتراكيب الثابتة فيما ألفناه عن السيف حده الحد والسيوف في متونهن جلاء الشك و الريب وثمة تخط للبطولة الفردية بما هو طقس مدحي فيما ألفناه من مقل لقد تركت أمير المؤمنين بها ومثل نثرتهم فوق الأحيدب و ثمة تحول واضح في المعجم الشعري في جسارته الغوية.

حيث يلامس السطح المباشر للاستعمال اليومي و مع هذه الملامسة أو المعانقة فإن التوظيف الفني للغة يزيح بجسارته الفواصل بين المعجم الكلاسيكي في تحفظاته الأدائية والمعجم النابض بحيوية و تدفق لينبثق تمازج رهيف بين الخطين.

---

1 – نزار قباني. الأعمال الكاملة. ح4 ص 155

وقد يعتمد الأداء الفني على تشكيلات فنية مستمدة من الفن السينمائي فيما يعرف بالمونتاج حيث تتوالى صور متعددة يعقبها صور أخرى بينما جميعا في الصورة الكلية توحد وتناسق يصنعه الشتات الظاهري الذي يستطيع في تواليه وفي أنساقه المرئية والسمعية يستطيع إثارة توجه نفسيي للخيط الداخلي الذي يجمع وحداته المبددة عند النظرة الأولى.

ثم سرعان ما يتفسح المجال لرسم صورة شاملة منقسمة وذلك بتضام تلك الصور السريعة في داخل اللوحة الكاملة.وقد تمكنت قصائد كثيرة من استخدام صور تعبيرية مفاجئة تعتمد على التداعيات النفسية عن طريق

الصور المتعاقبة مستهدفة بذلك صدم الوعي وخلخلة الارتخاء للنمطية المألوفة للأداء ومجاوزة الاستنامة الجذرية في الشكول التقليدية المتوارثة

نجد نماذج جيدة ومتعددة للجمع بين المرئية والصور السمعية قريبة من تلك التي يستخدمها المخرج السينمائي الذي يصور أجزاء متفرقات من حوادث ثم يسجل الأصوات ثم يرتبها بطرقة منتقاة وقد تبدو لنا للوهلة الأولى أنها ينقصها التناسق

1- خالد البرادعي سيرة ذاتية لمروان بن محمد مجلة الموقف الأدبي:ص76،عدد:76،أغسطس1977

ولكننا إذا أخذناها في كليتها المترابطة فإنها تعطي في مجموعها وحدة عضوية تعبر بعمق عن التجربة الشعرية الكلية وقد تكون تلك الصور في مظهرها السطحي مفككة أو متضاربة أو متنافرة ولكن ذلك ليس الصورة الحقيقية للقصيدة بل إن هذا التفكك يولد ويستنسخ من خلفه طاقات متجمعة نتشكل فينا من خلال البناء الكلي للقصيدة.

وإن تلاحق الصور في حركتها السريعة يعتمد في الموت نفسه على انتخاب معين لتدفق تلك الصور لتصب في تيار يزخر بعواطف ومشاعر مميزة متيحا تجسيد المغزى الفكري المحتضن لانفعالات نفسية شجية.

وتتضح تلك الصور المتعاقبة التي تبدو ظاهريا مفككة ولكنها في مجموعها صور محملة بدلالات شتى تتضح على سبيل المثال في قصيدة **الموت في الفراش** لأمل دنقل فهي تشي كما سيلي بالدائرة الجهنمية التي تتحرك فيها الأشياء وتومئ إلى عبثية يتساوى في كونها الشيء وضده ويتوازى الفرح والحزن والموت والحياة ومنها:

طفل يبيع الفل بين العربات
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء
كلب يحك أنفه على عمود النور
مقهى ومذياع ونرد صاخب وطاولات
ألوية ملوية الأعناق فوق الساريات
أندية ليلية
كتابة ضوئية
الصحف الدرامية العنوان بيض الصفحات
حوائط وملصقات..))[1]

1- **أمل دنقل: الأعمال الكاملة**،ص207.

وكما في قصيدته **أشياء تحدث في الليل** حيث يعتمد أيضا على الصور المرئية والسمعية والنقلات الحركية التي تشكل في تفرقها صورة متكاملة موحدة بين المنبهات وتمازجا بين السكون والحركة بين صوت رصاصة خئون وصوت أغنية طروب.

بين اختصام تافه بين صاحبين حول تفاهة أيضا وسباب مترفين في سيارتين كتفاهة الصاحبين المتخاصمين في **الترام**

رخاوة النعاس تغمر المسافرين في قطار الليل
وفي حقول قرية بعيدة
شق السكون – فجأة – عواء ذئب
وانعقد الحليب في الضروع
وانطلقت رصاصة
فكفت الأشياء بعدها عن الوجيب
هنيهة ثم استعادت نبضها الرتيب
وكانت الليلة لا تزال مقمرة
والطرقات تلبس الجوارب السوداء
وتغمر روح القاهرة
كان النشيد الوطني يملأ المذياع منهيا برامج المساء
وكانت الأضواء تنطفئ
والدم كان ساخنا يلوث القضبان
تسري إليه من عبير **هيلتون**
القريب...
أغنية طروب
...
وصاحبان في ترام العودة الكسول
يختصمان في نتاج الكرة
وفي طريق الهرم الطويل
تبادلت سيارتان – كادتا في الليل أن تصطدما – السباب ..))[1]

وكما في قصيدة **مذبحة القلعة** للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي التي تمثل كذلك صورة متكاملة الاستخدام **التكتيك السينمائي** في الجمع بين

الصور المرئية والسمعية وفي
توظيف القص وفي تجمع المتشابكات الصوتية والمقاطع الحوارية ونكتفي منها بالصورة الأخيرة للمذبحة وهي تحتشد بصور سمعية ممتزجة بصور مرئية مع مقاطع حوارية مبتورة بفعل القتل أو الألم:

فالنار تهوي كالخيوط
كالمطر

...
آه يا نذل لقد خنت ... ويهوي كالحجر
ورصاص الأرناؤوط
من قريب وبعيد
من عل،من تحت،أيدي إخطبوط

...
آه يا نذل... ويهوي كالحجر
والخيول / حمحمات وصهيل
ترفس الصخر فينطق الشرر
والصخب

1- أمل دنقل..نفسه،ص131.

أنت محصور فخذها
لا تفكر في الهرب
((أنت ودعت الحياة))
ثم يهون كسنبل
تحت نجل
((آه يا أصعب الميتة من كف الجبان))[1]

وتمثل القصيدة **سفر الخروج:أغنية الكعكة الحجرية** للشاعر ((أمل دنقل)) نموذجا ذا بهاء وسموق وهي تنحوا في حداثة أدائها منحى له خصيصة التفرد الفني في استخدامات **المونتاج** حيث تحتشد على ساحاتها مشاهد مختلف ألونها متعددة عطاؤها وفي نقلاتها المفاجئة تتأكد في الوقت نفسه عن طريق المقارنات توحد صورها وتمازج دلالاتها ومن جميع المعطيات الأدائية نتفهم ما تتوسل به القصيدة من إيماء وإلماع وإيحاء للإبانة عن مغزاها الداخلي

تتكون القصيدة من **الإصحاح الأول** حتى تنتهي **بالإصحاح السادس** ونكتفي منها – لطولها – بما يشير إلى تلك النقلات فالإصحاح الأول يستحوذ عليه صوت متحفز بصرخ محرضا:

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة
فكل مكان قبر وكل ساحة ضريح وتساوي الأموات والأحياء
المنازل أضرحة
والزنازن أضرحة
والمدى أضرحة

1- أحمد عبد المعطى حجازي:مدينة بلا قلب. م/ س ص137.

وتنتقل **الكاميرا** في الإصحاح متحركة بين صورتين أو مشهدين:

صورة أم وقد ذهب الجند بولدها وصورته أمام المحقق:

دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة
عينها
دفعته كعوب البنادق في المركبة
دقت الساعة المتعبة
نهضت.نسقت مكتبه
(صفعته يد
أدخلته يد الله في التجربة)
دقت الساعة المتعبة
جلست أمه رتقت جوربه
وخزته عيون المحقق
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة

وتعود الكاميرا في الإصحاح الرابع لتحشد صورة راعفة رسمتها دماء المتظاهرين :

دقت الساعة القاسية
وقفوا في ميادينها الجهمة الخاوية
واستداروا على درجات النصب
شجر من لهب

تعصف الريح بين وريقاته الفضة الدانية
فيئن: بلادي..بلادي
بلادي البعيدة ...
ثم ..تتوقف الكاميرا عن متابعة المتظاهرين وتنتقل إلى مشهد جانبي فتلتقط صورة غنائية في سيارة فارهة لم تزل برقمها الجمركي،وكأن الصورة في تلك النقلة تعتمد إلى إثارة مقارنة سريعة بين مختلف أجزاء الصورة التفرقة - ظاهرا - والمتحدة - باطنا - والمؤمنة إلى مفارق جارحة بين الجائعين والمتخمين
دقت الساعة القاسية
انظروا هتفت غانية
تتمطى بسيارة الرقم الجمركي
وتمتمت الثانية
سوف ينصرفون إذا البرد حل وران التعب
وتنتقل **الكاميرا** إلى لقطة جانبية أخرى فتعرج على **مقهى** وتسجل الصوت المشروخ:
دقت الساعة القاسية
كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه البالية
عن دعاة الشغب
وفي الإصحاح السادس تنتقل الصور في لقطات متفرقة حيث يتشابك الجند والمتظاهرون.ينطلق الرصاص،تختلط الأصوات وتتقطع الكلمات وتنبتر الأصوات:
دقت الساعة الخامسة
ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب
يجيئون من كل صوب
والمغنون في الكعكة الحجرية - ينقبضون
ويتفرجون
كنبضة قلب
يشعلون الحناجر
يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقترب
يشبكون أياديهم الغضة البائسة

لتصير سياجا يصد الرصاص
الرصاص
الرصاص
وآه..
يغنون ((نحن فداؤك يا مصر
نحن فداؤ))
وتسقط حنجرة مخرسة
معها يسقط اسمك – يا مصر – في الأرض
ولا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات
على الساحة الدامسة..))[1]

. وهكذا رأينا القصيدة الجديدة تقوم على صورة خاصة بها ترسمها وتحركها حسب المسار السياقي للقصيدة متجاوزة بذلك النمط القديم الذي كان يحرس على عقلانية الصورة. إن الجديدة لم تحترم نواميس العقل كالصورة الكلاسيكة، لم تخطها إلى أبعاد تكاد تكون ميتافيزيقية، ومن هنا جاءها العيب القديم الجديد الذي هو ابتعادها عن القارىء العادي الذي يراها مبهمة، وهو العيب الذي يكرسها لطبقة أرستقراطية الذوق، مما يجعل الشعر الجديد غير ديموقراطي على حد تعبير السياسيين.

الفصل الثالث

جماليات البنية الإيقاعية
في قصيدة التفعيلة

إن تجديد الشكل الإيقاعي للقصيدة العربية هو التجديد الأكثر سطوعاً، في شعر الحداثة، خصوصا في تلك البدايات الأولى التي كانت فيها الأمور تبدو محتشمة، ولعله يكون أكثر المستويات استئثاراً للحوار والنقاش والجدل بين المؤيدين والمعارضين، في خمسينيات القرن الفائت.

فقد بدا أحياناً وكأنه التجديد الأوحد الذي أحدثته موجة سونامي الحداثة الشعرية العربية ويمكن بتوير ذلك الجدل بأن هذا الشعر الحداثي، بشكله الإيقاعي المختلف، قد تجاوز المستوى الأكثر سطوعاً في القصيدة العربية.

أما التركيز الحقيقي ففي وحدة البيت الشعري القائم على سطرين متعادلين موسيقياً. ولا يمكن فهم التجديد الإيقاعي، بمعزل عن هذا الوعي الحداثي ومفهومه عن الجمال .

إذ إن اعتبار الحرية شرطاً من شروط الجمال قد دفع إلى اعتبار الشكل الإيقاعي الكلاسيكي شكلاً عاجزاً عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقته وحيويته، شكلاً قد لا يتلاءم والحرية التعبيرية من جهة، وقد لا يتلاءم كذلك والنظرة الجمالية الجديدة. الأمر الذي أدى إلى إيجاد شكل إيقاعي يحقق ما قد عجز عنه ذلك الشكل. فكان أن ظهر الشكل الإيقاعي المفتوح غير المحكوم بضوابط نمطية جاهزة سلفاً، والمرتبط بطبيعة الانفعال الشعري.

بحيث أصبح هذا الشكل هو المعادل الإيقاعي للتجربة الشعرية الخاصة بهذا النص أو ذاك. وقد يكون من المستحيل أن نجد نصيّن متطابقين بالشكل الإيقاعي، في شعر الحداثة. وما ذلك إلا للاستحالة في أن نجد تجربتين متطابقتين تماماً، حتى لدى الشاعر الواحد.

إن انتفاء النمطية الجاهزة عن الشكل الإيقاعي الحداثي لا يتجاوب أيضاً والحيوية التي هي أحد شروط الجمال. إذ أن هذا الشكل هو التمثيل الحسي لحركة التجربة الشعرية، في صعودها وهبوطها وتأرجحها، وفي كثافتها خصوصا.

كما أن في تسارعها ما يفسّر هذا التدفق الإيقاعي أحياناً حتى نهاية المقطع أو نهاية النص الشعري بكامله؛ وذلك ما يفسر أيضاً الوقفات الإيقاعية المتكررة أحياناً، بشكل متوالٍ.وقد يفسر إلغاء القافية أو تنويعها أو تغيير مواقعها من النص، بحيث لم تعد تأتي بالضرورة في نهاية الأسطر الشعرية. أي لم تعد القافية تعني الوقف الإيقاعي بالضرورة، على النحو الذي كانت عليه في الشعر العربي التقليدي.

إن كل ذلك جعل من الشكل الإيقاعي الحداثي نصا مفتوحاً على كثير من الاحتمالات التي لا تكاد تحصى من الاختلافات الإيقاعية بين النصوص الشعرية. وذلك على الرغم من أن التفعيلة بقيت هي الوحدة الصوتية أو النغمية، في تيار التفعيلة من شعر الحداثة.

ولا بأس من الإشارة، في هذا المجال، إلى أن الحديث عن إيقاع سمعي محدّد في قصيدة النثر، أن يكن ثمة محاولات مخلصة لجعله يتقبل جميع ما يقدمه العصر على حد تعبير د. عز الدين إسماعيل، من خلال هذا النظام النبري مثلا، لا من خلال النظام الكمي))[1]

1- د. نعيم اليافي، مقال:((التجريب في قصيدة التفعيلة.)) .م.س ص 14. **2 – ينظر : د. نعيم اليافي، الموقف الأدبي،** (سابق)، ص 20. **وينظر: – د مدحت الجيار. موسيقى الشعر العربي. قضايا ومشكلات.**م.س/ ص110، وينظر: **د .شكري عياد. موسيقى الشعر العربي.** م.س/ ص57

وعليه فإن علم الموسيقى عموما، وموسيقى الشعر بشكل خاص، من المفاهيم التي يجب معرفتها، ومن ثم فإن الإطلاع عليها من أهم ضروريات الشعرية العربية، ((وجميع ما يتعلق بالذوق الفني للشعر قد لا يتأتى بدون تفهم عميق لموسيقى الشعر، والعكس صحيح.))[1]

كما تجدر الإشارة بداية أن اختلافات مهمة وقعت بين رواد الحركة الشعرية الحداثية، وذلك بسبب تفهّم حركية الإبداع الشعري، انطلاقا من موسيقاه ومن بحوره وأوزانه، فمنهم من فهم الشعر إيقاعا دون تحديد

ذلك الإيقاع الشعري، ومدى تميزه عن الإيقاع النثري كما هو الحال عند كل من يوسف الخال، وأدونيس وغيرهما.

بينما ذهب بعضهم في تحديد الإيقاع وضبطه ليتجلى وكأنه وسم على الشعر دون سواه، فميز بذلك بين الإيقاع الموزون والإيقاع المنطلق، مثل البياتي وحاوي، وهناك منهم من ركز على الوزن في تحديده للشعر دون أن يميز الإيقاع والوزن مثل نازك الملائكة والسياب، ومع ذلك لابد من طرح مجموعة من الأسئلة التي تبدو مهمة

- ما هو الإيقاع..؟ وما هو الوزن..؟ وما هو الفرق بين الإيقاع والوزن..؟ وبالتالي:
- ما هو الفرق بين الإيقاع الشعري، والإيقاع النثري.؟
- ثم ما هو الفرق بين الإيقاع والوزن، وغير ذلك من الأسئلة المحيرة التي سنحاول مناقشتها في هذا الفصل، بداية من مصطلح:((الإيقاع)) حيث نجد جميل صليبا يعطيه تعرفا لغويا بقوله:((فالإيقاع في اللغة اتفاق الأصوات، وتوقيعها في الغناء.))

أما في الاصطلاح فله معنيان أولهما عام:ويتصل بالحركات عموما.

---

1 – **د مدحت الجيار. موسيقى الشعر العربي. قضايا ومشكلات.** ص110

.((فإذا كانت هذه الحركات متساوية،الأزمنة سمي الإيقاع موصلا، وإذا كانت متفاضلة الأزمنة، في أدوار قصار سمي الإيقاع مفصلا.))[1]

- وثانيهما خاص، وقد حدد صليبا الفرق بينه وبين الوزن فقال: ((والفرق بين الإيقاع والوزن أن الوزن مؤلف من أقسام متساوية الأزمنة، على حين أن الإيقاع مصحوب بنظرات مختلفة الكم والكيف تدل على بداية اللحن، أو نهايته أو على أماكن الضغط واللين في أجزائه..))[2]

بينما يذهب شكري عياد إلى أن الإيقاع الشعري نوعان، يرتكز كلاهما إلى الكم والكيف، وإن كانت نسب مختلفة من لغة إلى أخرى. فالعروض

اللاتيني والعربي يغلب فيه الكلم على الكيف، والعروض الإنجليزي يغلب فيه النبر على الكم.))[3]

إن إيقاعات الوزن لا تبقى ثابتة إلا في النظم، أما في الشعر فتتغير وتتبدل من قصيدة إلى أخرى في البحر الواحد لدى الشاعر الواحد، وذلك بتغير الحالة الشعورية والنفسية للشاعر ودرجة انفعاله، يقول البياتي: ((عندما نقرأ القصائد الجيدة للمتنبي مثلا، والبحتري وأبي تمام أو أبي نواس المكتوبة على الطويل. وحتى لو قارنت بين قصيدتين من هذا البحر لأبي نواس والمتنبي، تجد أن كل واحدة مختلفة عن الأخرى ولاسيما في تقطيع التفاعيل، بينما يأتي التقطيع عند الشاعر النظام الرديء نمطيا في كل القصائد.))[4]

---

1 – جميل صليبا. المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني / بيروت 1992. ج2 ص.185

2 – المرجع نفسه. 185

3 – ينظر: د .شكري عياد. موسيقى الشعر العربي. أصدقاء الكتاب. ط1998/ ص57.

4 – المرجع نفسه. ص55

5 – حوار مع البياتي: علي جعفر العلاق. مجلة الدوحة عدد86فبراير 1983.ص49

فالوزن الواحد عند البياتي لا يعني إيقاعات واحدة في الشعر، وإن كانت كذلك في النظم، ذلك لأن الشعر يقوم على تفاعل الذات مع اللغة والموضوع.

لقد بدأت حركةُ التجديد الحداثي في الشعر العربي، أو مَا عُرفَ بالشعر الحُرّ في الأقطار العربية، في سنوات متقاربة مع إشراقة القرن الماضي؛ وقد بشرت بها سنوات العشرينيات تقريباً في كل من العراق ومصر؛ ثم سوريا فيما بعد.

هذا إذا أهملنا بعض المبادرات الفرديّة التي قام بها أفراد، في مختلف الأقطار العربية. إلا أن الملاحظة الجديرة بالتسجيل في أقطار المغرب العربي قد تأخر عن ركب الموجة الجديدة، لأسباب عديدة منها انشغال الناس بمسائل الإستدمار الغربي، والفرنسي منه تحديدا، واهتمام الشعراء بقضايا التحرر وبوصف معارك الحركة التحريرية، وأهم ما ينجر عنها.

ولأن غالبية الشعراء العرب سارعوا إلى تبنّي هذا المولود الجديد ورعايته، فإذا بهِ ينمو عندهم بسرعةٍ وبثقةٍ، ويكتسبُ من الصفات والملامح ما لم يكن لَهُ من قبل، ولعل مَردُّ ذلك إلى أن البيئة والتُربة العربيتين كانتا جاهزتين وناضجتين لاستقبالِ هذا الفَرس الجديد...

أساسية: ((أوّلها هضم التُراث ثمّ تجاوزه، والإضافة إليه، وثانيها: التأثر بالثقافة الوافدة بصفتها ثقافة إنسانيّة، ثُمَّ الاستقلال عنها، وإغناؤها، وثالثها الاستجابة لحاجات الواقع في التصوير وفي التعبير.))[1] والآن وقد تجاوزتِ تجربتنا مراحلها الأولى..فأينَ هي من تلك البدايات المحتشمة..؟

---

1 – **يُنظر: حَنّا عبّود، النحل البرّي والعسل المُر**، وزارة الثقافة السورية 1982، ص202.

– وأين أصبحتِ القصيدةُ الحداثيّة، التي أرادَ لها أصحابُها ألا تكونَ مجرّد شكلٍ من أشكال التعبير، بل شكلاً من أشكال الوجود.؟))[1]

أين وصلت القصيدة الفرس..؟ تلك القصيدة التي انطلقت من خلفية فكرية وجمالية، ازدهرت في مختلف العصور الأدبية، واحتفى بها العرب أيما احتفاء، إلا أنها اليوم تسمى ((القصيدة الرؤيا.)) المتمرّدة على الأشكال والطرق الشعرية القديمة.؟))[2]

القصيدة الشبكة؛ وليست الخيط الواحد.. المتلألئة والثقيلة كذبيحة!. القصيدة الرافضة التي تطرَحُ الأسئلة، ولا تتكلم على العالم، بل

تتكلّم العالم.))[3] انطلاقاً من لغةِ التساؤلِ والتغيير، تلك اللغة التي يجب أن تقول ما لم تتعوّد قولِهِ.

لقد استطاعت حركةُ الشعر الحداثي ــ كما عَبّر ((د. نعيم اليافي))[4] أن تُبدِّلَ وجهَ النظريّة الشعريّة النقديّة من خلالِ جملة نتائج هي:
– أولاً ــ ليسَ ثمّةَ من موضوعات خاصة بالشعر أو بالنثر.
– ثانياً: ليسَ ثمّةَ مفردات خاصة بالشعر أو بالنثر، فما يجعلها شعريّةً أو نثريّةً هو وجودها في علاقةٍ أو نسقٍ.
– ثالثاً ليسَ الوزن العروضي التقليدي هو أساس التفريق بينَ الفنين فحسب، بل هو إلى جانب عناصر أخرى مكوّنة لشعريّة النص الإيقاع الشعوري الداخلي والخارجي بوصفِهِ مفهوماً مُتَغيّراً يرتبطُ بالمعيار الزماني،الأذن.أما ما يرتبطُ بالمعيار المكاني

---

1 – د. نعيم اليافي، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م6، الكويت، 1995، ص285. **2 – أدونيس، زمن الشعر**، ط2، دار العودة، بيروت 1978، ص147.
3 – نفسه، ص9.
4 – نفسه، ص148 ــ 149.

((البصر.))[1] النتائج ــ وغيرها جاءت حصيلة صراعٍ عنيفٍ مع جملةِ تحديّاتٍ خاضت حركة الشعر الحديث غمارها؛ منها: تحديّات على صعيد البنية الإيقاعيّة والموسيقيّة..وعلى صعيد الصورةِ الفنيّة، واللغةِ، والتراثِ، ومعمار القصيدة، وتشكيلها، وتجديد مضامينها وما إلى ذلك من القضايا والمسائل الجوهرية المتعلقة بالشعر الحداثي.

إن هناك بعض الانجازات الجماليّة على صعيد البنية الإيقاعيّة لقصيدة التفعيلة دون سواها، وفي مختلف الأقطار العربيةِ هناك محاولات جادة لإعطاء القصيدة الحداثية نكهة معينة.

مع علمي أن تناول جماليات قصيدة التفعيلة لا يمكن أن يكونَ شاملاً وجامعاً، إلا إذا مَسَحَ كامل الأرض العربيّة التي نشأت القصيدةُ فيها وتطوّرت وتلوّنت في تضاريسها، وتحتَ شموسِها، إضافة إلى كونها قد تنوّعت بتنوّع بلدانِها، ومشارِبِ شُعرائِها ومواهِبهم ومصادِرِهم.

ممّا لا شك فيه أن مسألةَ أوزان القصيدة الجديدة، وإيقاعاتِها، وموسيقاها على العموم هي إحدى أهم المسائل التي واجهت شعراء التفعيلة ونقادها، منذُ البداية.))[2] حتّى إن نازك الملائكة اعتبرت الشعرَ الحُرَّ "ظاهرةً عروضيّةً قبلَ كل شيء، ذلك أنَّه الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلّق بعدد التفعيلات في السطر، ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك،

---

1 – د. نعيم اليافي، (سابق)، ص 286.
2 – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، ط5، 1978، ص69.

مما هو قضايا عروضيّة بحتة.))[1] ولقد وضعت نازك الملائكة بعض الأصولَ الإيقاعيّة للشعر الحُرّ فحصرتها في التفعيلة، وربطت بينَ هذهِ الظاهرة والشعر العربي القديم، مُحذّرة من الخديعة التي قد ينجرُّ إليها الشعراء الجُدد، تحتَ وهم الحريّة.

وقالت فكرتها الجوهرية حول المسألة: بأن بعض الشعراء قد تسمح لهم نفوسهم على حد تعبيرها:((فتسوّغُ لهم نفوسهم الخروج على ما تقبلُهُ الأذن العربيّة والعروض المعروف..))[2] حتى أن الشاعرة حددّت البحور التي يمكن أن يستقيمَ عليها الشعر الحر، فأكّدت على البحور ((الصافية.)) ذات التفعيلة الواحدة المكرّرة في كل شطر وهي على الشكل التالي:
1 – الصافية ((الكامل ــ الهزج ــ الرجز.))
2 – البحور ((الممزوجة.)) أي التي تتنوّع تفعيلاتُها، على أن تتكرّر إحدى التفعيلات ((السريع والوافر.)) وقد أرادت نازك الملائكة من ذلك التأكيد على قاعدة عروضيّة يجب أن تُلتَزم في الشعر الحُر؛ مفادها عدم تنوّع

التفعيلات في الوزن الواحد حتى لا ينتقل الشاعرُ من بحرٍ إلى آخر، ممّا يؤدي إلى ضربِ ((وحدة التفعيلة.)) التي قامَ على أساسها الشعر الحرُ.

وفي كل الأحوال فقد انطلقَ هذا الشعرُ الجديدُ ليكسرَ رتابةَ البيت التقليدي ذي الهندسةِ الرتيبةِ المعروفةِ مسبقاً، وطرحَ عوضاً عنه مفهومَ السطر الشعري؛ فأصبحتِ الأسطرُ مرتبطةً ارتباطاً حميميّاً بالإيقاع الداخلي لنفس الشاعر، بكلِ ما فيها من حركاتٍ وسكناتٍ؛ من شحنات وتدفّقاتٍ عاطفيّة، ومن بقايا تراثية))[3]

---

1 – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، ط5، 1978، ص69.
2 – نفســـــــــــــــــــه.ن.م س/ ص75.
3 – نفســـــــــــه ص76

أو لنقل لحظاتِ هدوءٍ وصفاء، وبالتالي راحت هذهِ الأسطرُ تقصُرُ أو تطولُ بناءً على ذلك، وتَمَّ التعامُلُ مَعَ القوافي بصورةٍ جديدة، ((لا عهدَ للشعر العربي بها.))[1] من قبل، ممّا يجعلُنا نتناولها لاحقاً بشيءٍ من التفصيل، وكانَ من شأن الشعراء الحداثيين ألا ينصتوا لتعليمات نازك أو غيرها في مجال موسيقى قصيدة التفعيلة..فقد انطلق ماردُ الإبداع من قمقمهِ، وأصبَحَ من المُحال إعادتُهُ إليه!

أوّلاً ــ في الإيقاع الخارجي لشعر التفعيلة

أضَعُ هذا العنوان الفرعي مع علمي أن من غير الممكن أن نفصل بين الإيقاع الخارجي والداخلي للقصيدة، لأنَ هذين المفهومين من التداخل والتمازج بمكان، بحيث نعجزُ موضوعيّاً عن الفصل بينهما، لكنني أفعلُ ذلك لتيسير تناولِ ظاهرة الإيقاع في هذا النمطِ من الشعر.

1 ــ **الإيقاعُ العروضي** يؤكّد د. أحمد بسام ساعي أن لواءَ هذا الشعر بدأ بحملِهِ في سوريا صنفانِ من الشعراء :((صنفٌ تمرّسَ بالشعر الخليلي، ثُمّ وجَدَ هذا الشعر الجديد مُتنفَّساً لإيقاعاتِ نفسه الحديثة.

---

1 – الميثولوجية الشعرية العربية..؟ للعرب تراثهم الشعبي والميثولوجي الشعري الحافل بالتنوعات العقائدية والعادات وبالأمور الخرافية كسائر الأمم والشعوب، من تلك التي يحتفى بها لما تحققه من إشباع، وقد لا نستطيع الإحاطة بكل حيثياته.لأن بين أيدينا أدب كثير ،لا يعد ولا يحصى، حول هذه القضايا.لكن قد يغيب عنا منه الكثير ،أو قد يُغيب بسبب بعض الرؤى المتصلة بفكرة الحفاظ على العقيدة. ثم إن قارئ هذا التراث العربي الميثولوجي القديم يحصل على تلك المتعة الفنية والجمالية، التي قد تدعوه إلى التأمل خلال عملية التحليق في متاهات المخيلة الجامحة،ذلك ما يجعله يسهم في تمثّل إستنتاجات تتعلق بالماضي والحاضر وبالمستقبل على السواء.وبالرغم من تحايل كتابنا القدماء على رقيب مجتمعهم،وتمرير من يريدون إيصاله إلى قارئهم بحيل مختلف.

وهذا فوقف من الشعراءِ هو الذي استطاعَ بعد ذلك أن يمشي بخطى ثابتة أكثر في أرض الشعر الحديث. وصنفٌ آخر من الشعراء فتحوا أعينهم على هذا النوع الجديد (السهل) ــ فيما يظهر لأوّل وهلة ــ فوقّقَ قِلّةٌ منهم بالسير فيه، وخبطَ كثيرونَ في متاهاتهِ من غير تَمرّس لغوي أو عروضي سابق، فكان إسفافٌ وسقوط.))[1]

ومع أن الناقد يعودُ بعد كلامِهِ السابق لرصدِ جملة من الأخطاء العروضيَّة لعددٍ من شعراء الفريق الأوّل، إلا أن كلامه يبقى صحيحاً ودقيقاً على الأغلب.لقد حاولَ هؤلاء الشعراء أن يستثمروا الطاقات الإيقاعيّة الكامنةِ في بحور الشعر التقليديّة، من خلالِ منح التفعيلة حُريّة الانتشار على مساحة القصيدة، لكنّهم ظلّوا ــ في البدايةِ ــ مشدودينَ إلى العروض الخليلي!

وقد وبقيت التفعيلةُ المُطْرَدة أسيرةَ ما قبلِها وما بعدها من تفعيلات؛ بمعنى آخر: بقيت هذهِ التفعيلةُ أو تلك بنتَ بحرِها نفسه، وتخضعُ في حُرّيتها إلى كثيرٍ من قواعدِهِ الموسيقيَّة... ولقد كانَ بإمكانِ الدارسِ أن يعيدَ كثيراً من قصائدِ تلكَ المرحلة إلى نظام البيتِ، بإعادةِ ترتيب الأسطر وبلا كبير عناء.))[2]

لنقرأ مثلاً هذا المقطع من قصيدة "طوق الياسمين" للشاعر نزار قبّاني وهي على الأرجح مكتوبة في العام ((**1956**))

((شكراً... لطوقِ الياسمينْ
وضحكتِ لي.. وظننتُ أنك تعرفينْ

---

1 – د. أحمد بسّام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا/ من خلال أعلامِه، دمشق، دار المأمون، 1978، ص55.

2 – ينظر: د. أحمد بسام ساعي، ن.م ص57.

معنى سوار الياسمينْ
يأتي بهِ رجلٌ إليكِ
ظننتُ أنكِ تدركينْ..))[1]

نلاحظ في هذا المقطع بل في القصيدة كلها مدى ارتباط الشاعر بعروض الخليل؛ القصيدةُ تسيرُ على (الكامل) بصورةٍ مُثلى، وتحافظُ على نظام تقفيةٍ صارم، يعتمدُ قافيةً واحدة، ورويّاً واحداً، وحتى ظاهرة التدوير تبدو محدودةً جداً، مع مُحافظةٍ شديدة على قانوني ((الوقفة الدلاليّة..)) و((الوقفة العروضيّة..)) مما يعكسُ تشبثاً شديداً بخصوصيّات نظام البيت.

وربّما على بعض نصوص شعراء اليوم، لنقرأ مثلاً هذا المقطع من قصيدة ((اللُقيا..)) للشاعر محمّد عمران:

((والبراري صفحاتٌ من كتابْ
قلّبتهُ الريحُ
يقراهُ القمرْ
يتملّى، كصبيٍ، بالصورْ
والبراري رقدتْ دونَ ثيابْ
وحدَهُ يذهِلُهُ العُريُ القمرْ
واجماً تصلبُ عيناهُ السحابْ
والبراري صهواتٌ من جيادْ
تمتطيها الريحُ من وادٍ لوادْ.))[2]

---

1 – **نزار قبّاني، الأعمال الشعريّة الكاملة**، ج2./ ص323
2 – **محمّد عُمران، الأعمال الكاملة**، وزارة الثقافة، 2000، ص51 ــ 52.

وإلى جانب هذهِ النماذج تتبدى أمامنا نماذجُ أخرى يلجأ أصحابُها إلى التدوير العروضي، في محاولة منهم لتخفيف حدّةِ إيقاع البحور، ولتحقيق ((تلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربيّة الحديثة، ولإحداثِ شيء من الخضخَضة لنبضها الإيقاعي.))[1]

وكأنهم بذلك يكرّسون ((السطر الشعري بوصفِهِ بديلاً مهيمناً للبيت الشعري التقليدي، ومن ثمّ اقتراح جملة شعرية كبرى تنتظم النص بدل الجملة المتفرّقة داخله.))[2]

ولقد رصدَ الباحثونَ أنماطاً عديدةً من التدوير سمَّاها أحدهم.))[3] التدويرَ المتقطّع، والتدوير المستمر، وفَصّل آخر فحدَدَ منها: التدوير الجُملي والمقطعي والكُلّي.)) وقد استعملَ الشاعر الحداثي هذهِ الأنماط جميعهاً. ولتوكيد هذه الأفكار التي حاولنا إثباتها في هذا المقام.
لنقرأ هذا المقطع التالي ونلاحظ طريقة التدوير، وهو مقطع من قصيدة ((هذا هو الدمُ... شخصيّاً.)) للشاعر مصطفى خضر من سوريا

((تلكَ قافلةٌ من بحور الخليلْ
تتحوّلُ راحلةً من قنابِل
أم هجرةٌ ثانيةٌ
تتقمّصُ في خرقة الزاوية

---

1 – **د. علي جعفر العلاّق، مجلّة الأقلام**، العدد 11 /12، 1987، ص103.
1 – **حاتم الصكر، ما لا تؤدّيه الصفة**، بحث مُقدّم لمهرجان المربد العاشر، 1989، ص19 ــ**20.**
2 –**ينظر: د. أحمد بسام ساعي** ن.م ص.65

خنجراً وثنيّاً، كتاباً غريباً، وطيراً أبابيلَ...
هذي الصناديقُ مملوءةً بمتاع الرحيلْ
والعظامُ التي ارتعشتْ علّها تتحرّكُ
تنتظرُ الريّ تحت سماءِ الخليلْ..))[1]

هنا نلاحِظُ التدويرَ الجُملي بين الأسطر: الثاني والثالث ــ الخامس والسادس ــ الثامن والتاسع، وهو تدويرٌ على مستوى الجملة الشعريّة ينتهي بانتهائِها، ثُمّ يأتي سطر لاحق لا يرتبطُ معَ ما يتلوهُ بهذهِ العلاقة في الأسطر: ((**1، 4، 6**))

وتأتي بعد ذلك جملةٌ شعريةٌ تتطلّب تدويراً يربطُ بين سطرين متتاليين؛ وهكذا تصبحُ القصيدة كلها مجموعةً من الجمل التي تخضعُ للتدوير، تتخلّلها جمل غير مدوّرة، وكل ذلك يخضعُ لضرورات تجربة القصيدة نفسها.

أما في قصيدة محمّد عُمران ((الدخولُ بين الوردةِ والدم"، نجدُ تدويراً مقطعيّاً يربطُ جُمَلَ المقطع.))[2] حتّى نهايته:

((بين رأسي وبين التدلّي على الحبلِ
فسحَةٌ نُضجِ السنابِلِ
يا شمسُ قيُظكِ
يومئُ لي الحقلُ: لم يروني مطرٌ

---

1 – يُنظر: د. محمّد صابر عبيد. القصيدة العربيّة الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق**2001** ،
ص **164**ــ 175.
2 – مصطفى خُضر، أدباء مكرّمون ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004، ص106.

والسنابلُ تخفضُ أعناقَها في اعتذارِ
هي المقصلهْ.

وقد يستخدم الشاعر الحداثي التدوير الكُلّي، في محاولةٍ منهُ للقضاء على إحساسنا بمرجعية هذهِ القصيدة إلى بحرٍ معيّن، أو تفعيلة بعينها، أو يفعل ذلك راغباً في خلق إيقاعات سريعة متدفّقة.

ولاسيّما عند استخدام الحوار في القصيدة؛ أو عندما تكون القصيدة ملحميّة، ولنأخذ مثالا على ذلك، لقد وظّفَ أدونيس هذا النمطَ من التدوير في بعض نصوصه، وكذلك فَعَلَ غيره، لكننا سنجدُ سيطرةً كاملةً لهذا النظام على قصائد بمجمَلِها عِند الشاعر العراقي حسَب الشيخ جعفر.))[1]

ب ــ أنماط التقفية:

لعلَّ من أهم ما يميّز قصيدة التفعيلة، غياب النظام الموحّد للقافية، دون أن ينطوي ذلك على إهمال القافية، أو النزوع إلى الفوضى، صحيحٌ أنها أصبحت متحرّرة من النظام الصارم والثابت.

لكنّها ((أصبحت أكثر ارتباطاً بالمستويين: التعبيري؛ لأن الشاعر يتصرّف بالقافية وفقَ طبيعة رؤيته الشعريّة الخاصة، والدلالي؛ نظراً لما لها من علاقة وثيقة الصلة بالمعنى.))[2] إن الشاعر الحداثي ــ على العموم ــ ظلّ متمسِّكاً بالقافية،

---

1 – ينظر قصيدتَهُ: "التحوّل" ــ الصفحات **357** ــ 362، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1985.

2 – نفسه. ص970

إلا أنه أعادَ توظيفها لتلعبَ ــ ليسَ دوراً نغميّاً فحسب ــ بل دوراً دلاليّاً وبنائيّاً على مستوى القصيدة كُلّها، وقد أدركَ في الآنِ نفسه أن استخدام القافية لذاتِها ولغايةٍ تطريبيّة سيقودُهُ ــ ككثيرٍ من الشُعراء القُدامى ــ إلى الإخفاق.

فهو بذلك لا يستطيع أن يُسْهِمَ في بناء معمار القصيدة ونسيجها الداخلي، بل سيوقِعُهُ ذلك التكلف في الإقحام والافتعال؛ وعليهِ فقد وَعى:بأن القافية: ((إذا ما استُخدمت استخداماً خَلاّقاً فإنها لا تصبحُ جزءاً لا يتجزّأ من بنية القصيدة فحسب، بل مظهراً من مظاهر حداثتها أيضاً.

وهي بوضعها المجرّد ليست شرطاً لتوفير فرص نجاحٍ كبيرة للبناء الفنّي الجديد، كما أنّ إهمالها ليسَ مدعاةً للحداثة، لأنّ هذا يتوقّفُ على عناصر بنائيّة كثيرة أُخرى، وما القافية في حالةِ غيابها أو ضرورة وجودها سوى عنصر واحد من هذهِ العناصر.))[1]

ولقد استعمَلَ الشاعرُ الحداثي في ذلك أشكالاً عديدةً من القوافي وأسهَمَ في توليدها وتطويرها فرأينا ما أسماهُ النقدُ فيما بعد: ((القوافي المتوالية والمتعانقة والمتقاطعة والمستقلّة.))[2]

ذلك ما أطلقَ عليهِ بعضهم تسمية القوافي البسيطة والمركّبة والداخليّة والخارجيّة، وسأتناول أشكالَ التقفيّة في قصيدة التفعيلة عند بعض شعراء الحداثة

---

1 – د. ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت 2001، ص277 نقلاً عن محمّد كنوني، ((اللغة الشعريّة.)) دار الشؤون الثقافية، بغداد 1997، ص85.
2 – نفسه .ص86

وسأعتمد كثيرا على دراسة الزميل د. محمد صابر عبيد، في كتابهِ: ((القصيدة العربيّة الحديثة.)) وذلك لأنه ركز على بعض الأشكال التي رصدها، وبذل معها جهدا مشكورا.

1ــ التقفية السطريّة الموحّدة والمتنوّعة:

وهي امتدادٌ لأسلوب التقفية في القصيدة التقليديّة، لكن القافية هنا تأتي في نهاية السطر الشعري، وليس البيت، وقد رأينا تجارب كثيرة

أصر أصحابُها على إقفالِ أسطرها كافةً، أو معظمِها بقافيةٍ موحّدة لغاياتٍ تطريبيّةٍ محضة أو انقياداً وراء العادةِ في الشعر التقليدي.

بينما نَوّعَ بعضهم في التقفية السطريّة هرباً من الرتابةِ، ومن الأمثلةِ الكثيرةِ على هذا النمطِ من التقفية المقطع التالي من قصيدة نزار ((النقاط على الحروف.)):

((لا تكوني عصبيّةْ!!
لا تثيريني بتلكَ الكلماتِ البربريّةْ
ناقشيني بهدوءٍ ورويّةْ
من بنا كانَ غبيّاً يا غبيّةْ
انزعي عنكِ الثيابَ المسرحية
وأجيبي
من بنا كانَ جبانا.؟
من هو المسؤولُ عن موتِ هوانا.؟.))[1]

---

1 – نزار قبّاني، الأعمال الكاملة، . ص542.

أما المقطع التالي فسنأخذه من ((لوحة الغيْبَة.)) للشاعر الحداثي محمد عمران، حيث يتعمد التنويع الغَزير والتكرار:

((أسمعُ سيغاتا / تئنُ تحتَ الخيلْ/ تحتَ حطامِ الليلْ / ألمحُ سيغا/ مبتورةَ الساقينْ/ تزحَفُ حَدَّ العينْ/ أشمُّ سيغاتا/ مجمرةً للدمعْ/ تموتُ مثلَ الشمعْ.))[1]

وقد تأتي التقفيةُ السطريّةُ متقاطعةً، ومرسومةً بهندسةٍ واعية، كقول محمد عمران في قصيدة لوحة الماضي:

((وتحتَ كآبةِ القمرِ/ تعرّتْ خيمةٌ سمراءْ/ ووجهٌ من دمِ الزَهَرِ / من الحاكورةِ الحمراءْ/ سرتْ عيناهُ في خفِرِ/ على أرجوحةٍ خضراءْ/ وقصر الضوءِ في سَكَرِ/ يتعتِعُ: أينها لمياءْ.؟))[2]

2 ــ تقفية الجملة الشعرية الموحّدة والمتنوّعة:

الجملة الشعريّة مصطلح قدّمتهُ حركة الشعر الحداثي، بل وكرّستهُ، ((والجملة الشعريَّة في دلالتها المصطلحيّة بنية مكتفية بذاتها، وقد تتكوّن من سطر أو مجموعة سطور شعريّة، واستقلاليتها ليست استقلاليّة دلاليّة.

بل استقلاليّة موسيقيّة؛ إذ إنّها تعتمد على الدفقة الشعوريّة التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعريّة من جهة، ومع طول

---

1 – يُنظر: د. ناصر علي ن.م/ ود. عز الدين إسماعيل ((الشعر العربي المُعاصر.)) ود. أحمد بسام ساعي ن.م/ وغيرهم.
2 – محمّد عُمران. الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأوّل، وزارة الثقافة السورية،**2000** ، ص63.

النفس عند الشاعر من جهةٍ أخرى، لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة.))[1] ولنقرأ قصيدة ((الوعل.)) للشاعر بيان الصفدي كنموذجٍ على هذا الشكل من التقفية:

((كم مضى!/ كم مضى من ليالٍ نَعُدُّ خرائِبَها/ وتُعَدِّدُ فينا المنافي/ وتقذفُنا عبرَ كُلِّ الحدودْ!/ كم مضى من شميم النهاراتِ!/ كُنّا نراها مواعيدَ تبتَلُّ بالوردِ والأغنياتِ/ وأشياءَ كُنّا نباركها بالسجودْ/ إن كأسي دَمٌ/ والموائدُ صَخْرٌ يُكسِّرُ أحلامَنا/ والزمانُ الذي بيننا/ لم يعدْ غابةً تتلهَّبُ فيها مجامِرُ أرواحِنا/ نحو ذاك الفضاءِ الودودْ/ الحروفُ سكاكينُ في القلبِ/ ذكرى الذي مَرَّ سيفٌ/ يُقطّعُ أنفاسَ هذا النشيدِ/ البعيد البعيدْ/.. لم يعدْ ذلكَ الوعلُ مندهشاً /باندلاقِ اللذائذِ في السهلِ والوعرِ/ ما عادَ يُطلِقُ ساقيهِ للريح/ ما عادَ يذهبُ للنبعِ مَعْ رفقةٍ/ ها هو الوعلُ/ ــ كَسّرَ قرنيهِ في الدَّغلِ/ يُطلقُ آخِرَ أنفاسِهِ/ موحشاً.../ ووحيدْ.)) النفس عند الشاعر من جهةٍ أخرى، لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة.))[2]

والمقطع التالي من "لوحة الغيْبَة" لمحمد عمران، حيث نجده يعتمدُ التنويع الغَزير والتكرار:

– ((أسمعُ سيغاتا/ تئنُ تحتَ الخيلْ/ تحتَ حطامِ الليلْ /ألمحُ سيغا/ مبتورةَ الساقينْ/ تزحَفُ حَدَّ العينْ/ أشمُّ سيغاتا/ مجمرةً للدمعْ /تموتُ مثلَ الشمعْ.))[3]

---

1 – بيان الصفدي، جنّة صغيرة، وزارة الثقافة السوريّة، دمشق 2002، ص 21ــ 22. **2 – د. محمد صابر عبيد، سابق، ص 105.**

3 – محمّد عُمران، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأوّل، وزارة الثقافة السورية،2000 ، **ص63.**

وقد تأتي التقفيةُ السطريّةُ متقاطعةً، ومرسومةً بهندسةٍ واعية، كقول محمد عمران في قصيدة لوحة الماضي:

((وتحتَ كآبةِ القمرِ/ تعرّتْ خيمةٌ سمراءْ/ ووجهٌ من دمِ الزَهَرِ / من الحاكورةِ الحمراءْ/ سرتْ عيناهُ في خفِرِ/ على أرجوحةٍ خضراءْ/ وقصر الضوءِ في سَكَرِ/ يتعتِعُ: أينها لمياءْ.؟)) .

2 ــ تقفية الجملة الشعرية الموحّدة والمتنوّعة:

الجملة الشعريّة مصطلح قدّمتهُ حركة الشعر الحديث، وكرّستهُ، ((والجملة الشعريَّة في دلالتها المصطلحيّة بنية مكتفية بذاتها، وقد تتكوّن من سطر أو مجموعة سطور شعريّة، واستقلاليتها ليست استقلاليّة دلاليّة، بل استقلاليّة موسيقيّة؛ إذ إنّها تعتمد على الدفقة الشعوريّة التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعريّة من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهةٍ أخرى، لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة.))

ولنقرأ قصيدة ((الوعل)) للشاعر بيان الصفدي كنموذجٍ على هذا الشكل من التقفية:

((كم مضى!/ كم مضى من ليالٍ نَعُدُّ خرائِبَها/ ونُعَدِّدُ فينا المنافي/ وتقذفُنا عبرَ كُلِّ الحدودْ!/ كم مضى من شميم النهاراتِ!/ كُنّا نراها مواعيدَ تبتَلُّ بالوردِ والأغنياتِ/ وأشياءَ كُنّا نباركها بالسجودْ/ إن كأسي دَمٌ/ والموائدُ صَخْرٌ يُكسِّرُ أحلامَنا/ والزمانُ الذي بيننا/ لم يعدْ غابةً تتلهَّبُ فيها مجامِرُ أرواحِنا/ نحو ذاك الفضاءِ الودودْ/ الحروفُ سكاكينُ في القلبِ/ ذكرى الذي مَرَّ سيفٌ/ يُقطّعُ أنفاسَ هذا النشيدِ/ البعيد البعيدْ/.. لم يعدْ ذلكَ الوعلُ مندهشاً /باندلاقِ اللذائذِ في السهلِ والوعرِ/ ما عادَ يُطلِقُ ساقيهِ للريح/ ما عادَ يذهبُ للنبعِ مَعْ رفقةٍ/ ها هو الوعلُ/ ــ كَسّرَ قرنيهِ في الدَّغلِ/ يُطلقُ آخِرَ أنفاسِهِ/ موحشاً.../ ووحيدْ..))[1]

إن هذا النمط من التقفية أكثر فنيّةً وأعمق أثراً من النوع السابق.. وهو يقلّلُ من تواتر القافية، ويخففُ من رتابتها، ولاسيّما لو جاءَ متنوّعاً ولم يلتزم رويّاً واحداً، كما هو الحالُ مثلاً في قصيدة نزيه أبو عفش

((القلعة.)) التي نقرأ فيها المقطع التالي:
((لم ألوّث يدي بالوحولِ/ ولم تلوِ قامةُ روحي الكنوزُ/
لم تدنّسْ في صلواتُ الذينَ يجيزونَ ما لا يجوزُ/
لم يزلْ سارقو عُمرنا/ يضرمونَ الحرائقَ في لغتي ويُثيرونَ في الكلماتِ القرفْ/ لم أزلْ شاعراً يا أبي/ لم أزلْ قادراً/ أن أقيسَ المسافةَ بين الرضا والترفْ/ لا تتمْ يا أبي/ أو.. فنمْ/ أنتَ قلعتَنا/ أنتَ سور فضائِلنا الباقياتْ/
أنتَ علّمتنا/ أن نحبَّ الحياةَ/ ونأكُلَ لُقْمَتنا بشرفْ...))[2]

وقد يمزجُ الشاعرُ الحداثي بينَ شكلي التقفية السطريّة، والجملة الشعريّة، وهذا ما نجدهُ عند معظم الشعراء السوريين المعاصرين، وسنجدُ نفراً غير قليل منهم ينوّعُ في استخدام هذين النمطين فتأتي القوافي متنوعةً أو متقاطعةً أو حُرّةً وما إلى ذلك:في مُحاولاتٍ حثيثة لإضفاءِ أبعاد دلاليّة هامة على البُعد الإيقاعي المباشر للقافية...))[3]

---

1 – بيان الصفدي، جنّة صغيرة، وزارة الثقافة السوريّة، دمشق 2002، ص 21ــ 22. **2 – د. محمد صابر عبيد، سابق، ص 105.**
3 – محمّد عُمران، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأوّل، وزارة الثقافة السورية،2000 ، **ص63.**

3 ــ التقفية المقطعيّة:

ممّا لا شكَ فيه أن نظام التقفية في قصيدة التفعيلة ينتقلُ يوماً بعد يوم من مرحلةٍ معيّنة إلى أخرى أكثر غنىً، وربّما تعقيداً... بفعلِ تطوّر التجربة النابع من عوامل عديدة بعضُها داخلي يصدرُ من عمق تجارب الشاعر الحديث الشخصيّة، وبعضها خارجي يأتي من سعة إطلاع هذا الشاعر على أشعار الشعوب الأخرى.

لقد استخدم عديدٌ من شعراء الحداثة نظامَ التقفية المقطعي كخطوةٍ أرقى من الخطوات السابقة مع أن استخدامهم هذا النمط جاءَ بطبيعة الحال متفاوتاً؛ فمنهم من فعَلَ ذلكَ رغبةً في كسر العادةِ وفي إحداث تلوينٍ موسيقي جديد،

وذلك دونَ كبيرِ تدخلٍ للوعي، ومنهم من فَعَلَ ذلك مُدركاً أن دور القافية في الشعر أكثر أهميةً وعُمقاً وغموضاً من دورها الإيقاعي المباشر؛ فسعى إلى غرضِهِ ((بوعيٍ تركيبي واضح، تحققُ بهِ القصيدة مهمّة شعريّة أكبر من مُجرّد كسر جمود ورتابة القافيّة الموحَّدة..))[1]

إن هذا النمط من التقفيّة يُستخدَمُ في القصائد الطويلة، التي يقسِّمُها الشاعر إلى مقاطع عديدة؛ مُستخدماً الترقيم أو النقاط أو النجوم أو سواها من الوسائل، ومن خلال نماذج الشعر العربي الحداثي؛ يمكن أن نرصَدَ ثلاثة أشكال تنتمي إلى هذا النمط هي على النحو التالي:

الشكل الأوّل: يستفيدُ فيه الشاعرُ من نمط التقفيةِ السطريّة، وتقفية الجملة الشعريّة

---

1 – د. محمد صابر عبيد، (سابق)، ص 117.

في كُلِّ مقطعٍ على حدة، على أن تنظِمَ المقطع الواحد قافية أساسيّة خاصة به، وربّما أكثر، كما هو الحال عند نزار قبّاني في مجموعةٍ كاملة عنوانُها ((كتاب الحُب.)) 1970، وهي عمليّاً قصيدة واحدة، مؤلّفة من مقاطع قصيرة نسبيّاً مُرقّمة، عددُها اثنان وخمسون مقطعاً، جاءَ في التاسعِ منها قوله: ((لو كنتِ يا
صديقتي
بمستوى جنوني
رميتِ ما عليكِ من جواهرٍ
وبعتِ ما عليكِ من أساورٍ
ونمتِ في عيوني.))[1]

وفي المقطع الثالث عشر يقول:

أكرَهُ أن أُحبَّ مثلَ الناسْ
أكرَهُ أن أكتُبَ مثلَ الناسْ
أودُّ لو أنّ فمي كنيسةٌ
وأحرُفي أجراسْ.))[2]

أما في المقطع السادس عشر فيقول:
((حُبّكِ يا عميقةَ العينينْ
تطرّفٌ

---

1 – نزار قبّاني، الأعمال الشعرية الكاملة،.م.ن ص 742.
2 – نفســـــــــــــــــــــه، ص 746.

تصوّفٌ
عبادهْ
حبّكِ مثلَ الموتِ والولادهْ
صعبٌ بأن يُعادَ مرّتينْ..))[1]

وقد استخدمَ الشاعر أدونيس هذا النمطَ في قصيدتِهِ ((ريشة الغراب.)) حيثُ قَسّم القصيدة إلى أربعة أنماط مُرقمة بأرقام لاتينيّة؛ نقرأ ثانيها وهو الأقصر:

"في سرطانِ الصمتِ في الحصارِ/ أكتبُ أشعاري على التُرابِ/ بريشة الغُرابِ/ أعرفُ، لا ضوءَ على جفوني/ لا شيءَ إلا حكمة الغُبارِ/ أجلسُ في المقهى مع النهارِ/ مع خشبِ الكرسي/ وعقب اللفافة المرمي/ أجلسُ في انتظارِ/ موعديَ المنسي..))[2]

ولقد استخدم أدونيس في القصيدة كُلّها عشرةَ قوافٍ، جاءت متواترةً مُتراصةً وفقَ المخطط التالي..))[3]

المقطع الأوّل: **أ أ ب ب ج د ح د أ أ هــ ج ج هــ و هــ و**

المقطع الثاني: **هــ ز ز هــ هــ ج ج هــ ج**

المقطع الثالث: **ح ب ب ح د د ح ط**

المقطع الرابع: **ي ي هــ ك ك ك هــ هــ ك**

---

1 – نزار قبّاني. الأعمال الشعرية الكاملة،.م.ن ص 742.

2 – أدونيس، الآثار الكاملة، م1، ط1، دار العودة، بيروت 1971، 491.
3 – أدونيس ن.م

ولعله السبب المباشر الذي جعل، د. محمد صابر عبيد يقول: ((إن ثمّة كثافة كبيرة للتقفيات في القصيدة.))[1]
بحيث لا تختلف عن ((التقفية السطريّة الموحّدة.)) إلا بأنها منوّعة، إذ أن التقفية تكاد تتحقق في كل سطر من سطور مقاطع القصيدة الأربعة، فضلاً عن تكرار عدد لا بأسَ بهِ من التقفيات (...)

وهذا يقودُ بالضرورة إلى التقليل من فُرص نجاح الاستخدام التقفوي المركّب في القصيدة، إذ جاء الكثيرُ من التقفيات زائداً ومقحَماً، ولا يمتلك أي مبرر شعري، سوى تحقيق التوافق الإيقاعي المجرّد مع مثيلاتهِ في القصيدة..))[2]

جدير بالذكر تسجيل ملاحظة كان يجب أن أذكرها من البداية، وهي أن الشعر الحداثي قد تصرف في بعض الأوزان، القديمة التي قسمها إلى قسمين:

1 – البحور الصافية: وهي البحور الشعرية ذات التفعيلة الواحدة.
2 – البحور الممزوجة: وهي البحور الشعرية التي تقوم على تكرار تفعيلتين متماثلتين يليها تفعيلة ثالثة مختلفة في الشطر الواحد كالسريع والوافر.))[4]

هي البحور التي استقر عليها الشعر الحر، على حد تعبير نازك الملائكة، ومن ذلك فإن شعر التفغيلة لم يصبح شعرا موزونا وله بحور.

---

1 – ينظر: د. محمد صابر عبيد،م.ن ص 120.
2 – نفسه، ص 121.
3 – نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ص74
4 – ينظر نازك الملائكة .ن.م ص87

الشكل الثاني:

في الشكل الثاني يتحرّرُ الشاعرُ, على الأغلب من نمط التقفية السطريّة، ولكنّهُ يبقى مُلتزماً بتقفية الجملة الشعريّة، مع عدم الإصرار عليها أو الإكثار من استخدامِها، ويختمُ الشاعرُ المقطع بقافية خاصة..

هذه القافية الخاصة، ستكون هي ذاتها قافية للمقاطع الأخرى من القصيدة... وكأن قافية المقطع في هذا الشكل حلّت محل قافية البيت في القصيدة التقليديّة، وهذا ما يفعلُهُ عبد القادر الحصني في قصيدة ((الضجيج.)) المكوّنة من خمسة مقاطع تفصلُ بينها نجوم وتربطها جميعاً خمس قوافٍ بعضها مُكرّر.

- (الخروجُ ــ الضجيجُ ــ الضجيجُ ــ خليجُ ــ الضجيجُ) يقول في المقطع الأوّل:

((ثقيلاً يمرُّ الضجيج/ يرجُّ النوافذَ والعتباتِ/ ويُلقي بكلكلِهِ فوق صدرِ الهواءِ/ ويرمي بأنقاضِهِ في المكانِ/ فيصعبُ فيه الدخولُ/ ويصعبُ منهُ الخروجُ.))[1]

وقد نلتمس للشاعر العُذر في تكرار كلمة ((الضجيج.)) قافيةً لثلاثة مقاطع من أصل خمسة، إذا حملنا ذلك على محمَل التكرار الفنّي، ضمنَ ما يمكن اعتبارُهُ تكراراً للازمة معيّنة لتشكّل بمستوياتِها الإيقاعيّة والدلاليّة محوراً رئيساً من محاور القصيدة.

إنه في الوقت نفسه،عنصرَ ارتكازٍ وتمحور يعكسُ بصورةٍ أو بأخرى حالةً نفسيّةً وجدانية للشاعر نفسه.! ويمكن أن نقولَ ما يشبهُ ذلك عن قصيدة ((الشَبه: مرثيّة النفس.)).للشاعر الحداثي نزيه أبو عفش المكوّنة من عدّة مقاطع:

---

1 - **عبد القادر الحصني، ينام في الأيقونة**، دمشق 2000، ص79.

فتارةً يفصِل بينَها بنقاط (.. .. ..)، وأخرى بنجم (*) غير أن الشاعر في هذا النص لا يحافظ على قافية واحدة لمقاطع القصيدة كلُها، فهو يستخدم على التتالي القوافي التالية:((أهلي ــ أتيتْ ــ البيتْ ــ يشبهني ــ مشيت ــ بميتْ ــ ميتْ ــ بكيتْ))

ويكرّر لازمتين تتواتران في القصيدة كُلها ــ الأولى: "حيثُ مشيتْ " والثانية ــ "شخصٌ يشبهني"، ولكنَّهُ يبدو حُرّاً تماماً في استخدام القوافي، عازفاً في الوقت نفسه، عن استخدام التقفية السطريّة تماماً.. بل وينسى ــ إلى حدٍ بعيد ــ تقفية الجملة الشعريّة، ليستعيض عنهما بتقفية المقطع، كما يفعل مثلاً في هذا المقطع:

((شخصٌ يُشبهُني../ قالَ: اتبعني. فمشيتْ/
وجعلتُ أعدُّ خطاهُ/ كي أنسى خوفي/
فالتفتَ إليَّ على عجلٍ، وتفرّسَ فيَّ كانَ صياحاً يخرجُ منّي/
قلتُ: فهل تَسْمَعُ شيئاً؟ /قال أنينَكَ/
قلتُ: فماذا تُبْصِرُ.؟/ قالَ: شقاءَكَ في الأرض، وخوفَك من نسياني /
ثُمَّ توقّفَ قُدّامي../ وتنهّدَ/ قلتُ: لعلّكَ تشكو من ألمٍ؟/
قالَ: أنا لا أشكو بل أنتْ/
قلتُ:لعلّكَ ترغبُ أن أحمِلَ عنكَ إذن بعضاً ممّا تحمِلُ/. قالَ:احملني.. (...)

قلتُ :ضعيفٌ...((وأشرتُ إلى رأسي، كي يعرفَ أني مصدوعٌ كالعادةِ..)/
قال: احملني باللهِ عليكْ/
فهممتُ بهِ أحمِلُهُ/ فتَبّخَر من بين يديّ كخيطِ دخانٍ أبيضَ..

---

1 – **نزيه أبو عفش، ما يشبه كلاماً أخيراً**، دار المدى، دمشق 1997، ص 15 ــ 16 فشممتُ روائحَ نفسيَ فيهِ../ صحتُ بهِ: يا هذا/
يا أنتَ،/ أنا،/ يا ابن أبي/
يا صاحبَ قلبي وثيابي وفمي... يا أنتَ/
توقّف حُبّاً باللهِ.. لكي /أبصرني أكثرَ فيكَ/
توقّف يا صاحبَ نفسي كي أعرفَ أني لستُ بميتْ.))[1]

الشكل الثالث:

يقومُ على الحريّةِ الكاملة من تقفية السطر الشعري، أو تقفية الجملة الشعريّة، مع الإبقاء فقط على قافية تختم المقطع الشعري، وقد تكون القوافي موحّدة أو متنوّعة؛ وكمثالٍ على هذا النوع يمكن أن أشير إلى قصيدة (قبل المطر) لنزار بريك هنيدي،

وهي قصيدة مكوّنة من خمسة مقاطع جاءت قوافيها كما يلي:
– (القمرْ، الشررْ، الصورْ، الوترْ، المطرْ). وسوى ذلك لن نجدَ في القصيدة كلها قافيةً أخرى، لنقرأ المقطع الأوّل:

((لا بُدَّ من همسٍ يفوحُ/ على ضفافِ الصمتِ/

فلنفتحَ نوافذنا قليلاً/ هَلْ بردتِ؟ /
تدّثري بردائنا المرميِّ/ فوقَ رصيفِ قلبينا/
ألا تتذكّرينَ سطوعَ شمسِ العُري /
قولي أيّ شيءٍ/ ليسَ لي أن أُشْعِلَ الفجرَ/
الذي يغفو على شفتيكِ/ لكنّي/ أحبُّ على جذوع الليلِ أسئلتي/ لينفطرَ القمرْ.))

1– **نزار بريك هنيدي، الرحيل نحو الصفر.** اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998، ص65.

4 ــ غياب القافية

لقد انقسمَ الشعراءُ الروّادُ فريقين بشأن حضور القافية وغيابها في قصيدة التفعيلة؛ ففي حين وجدنا نازك الملائكة مثلاً تُصرُّ على وجود القافية، لأن هذا الشكل من الشعر ــ من وجهةِ نظرنا ــ يعتمدُ في بنائِهِ الإيقاعي عليها بشكلٍ خاص، ويجعل الجمهور قادراً على التقاط النغم الذي يُعتبرُ خفيفاً قياساً لنغم القصيدة التقليديّة..))[1]

رأى آخرون أن بالإمكان التخلّي عنها، لأنّها ليست شرطاً جامعاً مانعاً لنجاح البناء الفنّي لقصيدة التفعيلة، وفي كلِ الأحوال لا ريبَ أنّ على الشاعِرِ أن يعوّضَ غيابَ التفعيلة.

ولاسيّما أننا نتعامَل مَع أذن اعتادت وجود القوافي خلالَ مئات السنوات... بل لعلّ التخلّي عن القافية لا يعني بأيةِ صورة من الصور "توفير السبيل الأسهل للشعر، بل على العكس إنّه يعني إيجاد شروط أدنى وأصعب إيجاد اللغة الشعريّة المطلوبة، لغة الإيقاع والموسيقى الداخليّة للقصيدة.

وهذهِ اللغة الجديدة للشعر تقضي على التلهّي بالاحتفال الموسيقي الخارجي لتتكب على البناء المحكم للقصيدة بعد أن تتعطّل ازدواجيّة الشكل والمضمون ليتّحد الاثنان في وحدة عضويّة متكاملة.))[2]
ولقد أدركَ الشاعر الحداثي كل ذلك منذُ أواخر الستينيّات؛ فقرأنا لشعراء ذلك

---

1 – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط2، 1965، 164 ــ 165. **2 – أمين ألبرت الريحاني، مدار الكلمة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980، ص 183 / نقلاً عن **د. محمد صابر عبيد،نفســــــــــــــــــــــــه.**

الجيل قصائد تغيبُ فيها القافية، أو في جزءٍ منها، كما هو الحال عند فايز خضّور في المقطع الأوّل من قصيدة ((بثور على خارطة القلب.))[1] وعند محمّد عُمران في ((الحركة الثانية.)) من قصيدة ((مرفأ الذاكرة الجديد.))

أو في قصيدة ((الدخول بين الوردةِ والدّم..))[2].. ومع أن شعراء التفعيلة الحداثيين قد عادوا في المدة الأخيرة إلى التمسّك بالقافية.

كما أن بعضهم راح ينظم القصيدة التقليديّة، ويرصّع بنماذِجِها مجموعاتِهِ التفعيليّة... إلا أن إيقاعَ غياب القافية ظلّ يُغري عدداً غير قليلٍ من شُعرائنا

فها هو نزيه أبو عفش في قصيدتهِ ((ما يشبه كلاماً أخيراً..)) ــ وهي قصيدة يمزجُ فيها نمط قصيدة التفعيلة و النثر ويوردُ مقاطع كاملة مُفعّلة دون قافية...))[3]

وتأتي عدّة قصائد في مجموعة وفيق سليطين الأخيرة ((معاكسة لأوابد الضوء.)) خالية من القوافي...))[4] والحالةُ ليست خاصةً بهذين الشاعرين بل نجدها عند عددٍ غير قليل من شُعرائنا العرب الذين يطلق عليهم اسم الحداثيين.

---

1 – فايز خَضّور، ديوان فايز خَضّور، وزارة الثقافة، سابق، ص 182.
2 – يُنظر: محمّد عُمران، الأعمال الشعريّة الكاملة، وزارة الثقافة، ج1، ص 359 ــ 360.
3 – يُنظر: نزيه أبو عفش، ما يشبه كلاماً أخيراً. ص44 ــ 45 ــ 46.
4 – يُنظر: وفيق سليطين، مُعاكسة لأوابد الضوء، دار كنعان، دمشق 2004، الصفحات (5 ــ 13**(، 70)** ــ 71).

جـــ ــ في المزج الموسيقي.

كنتُ قد أشرتُ سابقاً إلى أن مارد التجديد في الشعر العربي الحديث، قد خرجَ من قمقم التقليد والتبعيّة، وما عادَ بإمكان الوصايا والتعليمات، التي حاولَ بعضُ الشعراء الروّاد أو النقّاد إطلاقها أن تُعيدَهُ إلى موضِعِهِ...

ذلك لأن الشاعِرُ العربي الحداثي بعامة، راحَ يعمل بشكلٍ دؤوب على خلق إيقاعاتٍ لنصوصِه، وقد يكون هاجسُهُ في ذلك البحث المستمر عن فلسفة الجمال

وقد رأى بعض الشعراء المُغامرين أن التفعيلة ــ في هذا الشكل الجديد من الشعر ــ وإن تحرّرت من قيد البيت التقليدي، إلا أنّها ظلّت أسيرةَ علاقاتِهِ وقوانينه، فسعى إلى فصم هذه العلاقات، واستبدال تلك القوانين، بأُخرى لا تقومُ على الرتابة..

بل على حريةٍ خاصة بالنص نفسه، تأخذُ مشروعيتها من حساسيّة الشاعر، ومن خصوصيّة التجربة في كل نصٍ على حدة... وقد أكّد د. أحمد بسّام ساعي إن من أوائل النماذج الشعرية المُعاصرة هي قصيدة ((ميسلون..)) لعلي الناصر.

وقد صدرت في ديوانِهِ ((الظمأ..)) عام **1931**. في هذهِ القصيدة يستخدمُ الشاعر تفعيلتي ((فاعلاتن، فاعلن.))

((من غير أن يتقيّد بعددٍ معيّن أو مكان مُحدد لأيٍّ منهما، فهو يُكرّرُ ((فاعلن)) في الشطر الواحد أكثر من مَرَّة، وقد يأتي بها أوّل الشطر أو آخره أو وسطه، وكذلك الأمر مع ((فاعلاتن.))[1] وبالتالي سيجد القارئ أمامَهُ نَصّاً لا علاقة له ببحر الرمل، الذي أُخذَت منه التفعيلتان السابقتان.

---

1 – د. أحمد بسام ساعي، الشعر السوري المعاصر،دمشق، دار المأمون، ص 67 **ــ 69**

إلا إذا مررنا بِسَطْرٍ أو أكثر مما يخضع لتكرار هاتين التفعيلتين كما عهدتاهما في بحر الرَمَل؛ لكنَّ التجربة الأكثر وعياً وقصداً ستأتي عام **1973**، حين يُصدر فايز خضّور ديوانَهُ ((أمطار في حريق المدينة.))

ويقدّم لَهُ داعياً إلى تحرير التفعيلة الواحدةدون الوقوع في قصيدة النثر، وإلى الدخول في عُمقِ "لغزِ التفعيلةِ المربوط،والتركيب الذري

لها.))[1] ثُمّ يرفد المقدّمة ببعض النصوص التي استطاع فيها أن يحقق ما دعا إليه (أصداف البحر الميّت، بثور على خارطة القلب).

ويمكن أيضاً أن ننظُرَ إلى ظاهرة المزج الموسيقي عند الشعراء السوريين المُعاصرين انطلاقاً من فهمنا السابق لهاجسِ كلٍ منهم في خلق قيم موسيقيّة جديدة مواكبة لتنوّع التجارب الجديدة على الصعيد الشخصي والوطني والقومي..

ومن خلال النصوص التي بين يديّ يمكن أن أصنّف هذهِ الظاهرة في ثلاثةِ أصناف:

1 ــ المزج العروضـــــــي

يقومُ هذا النوعُ من المزج على تداخلٍ عروضي بين بحرين أو أكثر؛ ولعلَّ من أهم المبرّرات الفنيّة لهذا المزج "انتقالَ الشاعر ــ بخاصة في القصيدة الطويلة ــ من موقفٍ شعوري إلى آخر.))[2] ومن حالةٍ وجدانيةٍ أو نفسيةٍ أو معنويةٍ ما إلى سواها.

ولقد عَمِلَ بعضهم على تقنينِ هذا الانتقال، وتقعيده؛ فرأى عز الدين إسماعيل إن

---

1 – فائز خضور، مقدمة ((أمطار في حريق المدينة.)) دمشق 1973.
2 – د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المُعاصر ــ قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، منشورات جامعة البعث، حمص، مغفل التاريخ، ص 100.

الانتقال من سطرٍ مؤسسٍ على تفعيلة إلى سطرٍ آخر مؤسسٍ على تفعيلة أخرى، لا يمكن تحقّقه وقبوله إلا في الحالات التالية:
1 ــ أن يكونَ السطر الجديد بدايةً لمقطعٍ جديد من القصيدة.
2 ــ أو أن يُعبّر هذا السطر عن انتقالٍ في الموقف الشعوري.
3 ــ فإن لم يكن هذا ولا ذاك، فيتحتّم عندئذٍ أن تكونَ هناك ((علاقة تداخل

)) بين التفعيلة المستخدَمة في السطر الأوّل، والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه، على أن يدخُل في اعتبار الشاعر استغلال هذهِ العلاقة فنيّاً.))[1]

وقد ظلَّ معظمُ الشعراء السوريين أمناءَ لهذا القانون سواء قرؤوه عند عزّ الدين إسماعيل أم لا... فها هو ذا ممدوح عدوان في قصيدته "هواجس الموت الصحراوي.))[2] المؤلّفة من ثمانية مقاطع تفصل بينها نجوم (* * *) يستعمل المتدارك والمتقارب كما يلي: المتقارب ــ المتقارب ــ المتدارك ــ المتدارك ــ المتقارب ــ المتدارك ــ المتدارك ــ المتدارك.

ويفعَلُ علي كنعان الأمر ذاته في كثيرٍ من قصائده، ففي "أعراس ماجنة.))[3] المكوّنة من ستّة مقاطِع مُرقّمة ينتَقِلُ على التتالي بينَ البحور التالية: المتدارك ــ المتقارب ــ الرجز ــ المتدارك ــ الرمل ــ المتدارك.

أمّا فؤاد كحل فيبدأ قصيدتَهُ: ((باقةٌ للوداع الأخير.))[4] على الرجز، في المقطع الأوّل، ثُمّ ينتقل إلى المتقارب، فتبقى تفعيلتُهُ مستمرةً خلالَ أحدَ عشرَ مقطعاً

---

1 – د. عز الدين إسماعيل .ن.م، ص102.
2 – ممدوح عدوان،((وهذا أنا أيضاً.)) اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1984، ص27 ــ 40.
3 – علي كنعان، أطياف من لياليها، دار عطيّة، لبنان، 1998، ص54 ــ 60.
4 – ممدوح عدوان.ن.م ص35

ويمزجُ فايز خَضّور بين بحري الرمل والمتدارك في قصيدةٍ واحدة عنوانُها: ((إيقاعان في صرخةٍ واحدةٍ..)) لكن المزج يأتي منسجماً مَعَ ما طرحَهُ عزّ الدين إسماعيل، بل لقد مهّدَ الشاعِرُ لفعلتِهِ هذهِ من خلالِ العنوانِ نفسه، ثُمّ جاءَ الانتقالُ من الرَمل إلى المتدارك مدروساً؛ فابتدأ من أوّل سطرٍ جديد وعلى شكلِ مقول القول:

((لا تلومي القافلهْ/ اخلعي لونَ الحدادْ/
حُلمُكِ المأمولُ، مقتولٌ، وقتّالوهُ يغزونَ البلادْ/
شيّعي الجرحى بوردٍ، لا زوردٍ، أيِّ عُشبٍ، عَنْبرٍ، رملٍ، رمادْ/
واستشيري السابلهْ: /(إنّها الحربُ لا تسألي الأمكنهْ/
باطئي خطوكِ الفاجعيَّ /المسافاتُ موؤدَةٌ/
والمحطّاتُ نائيةٌ، والدموعُ جمارٌ، يهونُ حيالَ لظاها العمى ...الخ.))[1]

أما أدونيس فلا يخضعُ لناظمٍ أو ضابطٍ في عمليّة المزج؛ الذي قد يأتي في المقطع نفسهِ وربّما في الجملة الشعريّة نفسها، والسطر الشعري الواحد، كما هو الحالُ في قصيدتِهِ الشهيرة ((مقدّمة لتاريخ ملوك الطوائف..))

إنها القصيدة المهمة التي ألقاها في المُلتقى الشعري الأوّل ببيروت عام **1971** ففي هذهِ القصيدة تأتي اللازمة: ((وجهُ يافا طفلٌ ــ هل الشجرُ الذابلُ يزهو؟ هل تدخُلُ الأرضُ في صورة عذراءَ؟ ــ من هُناكَ يرجُّ الشرقَ؟ جاءَ العصفُ الجميلُ ولم يأتِ الخرابُ الجميلُ ــ صوتٌ شريدُ...))[2]

---

1 – فائز خضور، ((أمطار في حريق المدينة.)) دمشق 1973 .
1 – أدونيس، وقتٌ بين الرماد والورد، الآثار الكاملة، ج2، ص581 ــ 611.

وفقَ (الخفيف التام)، ثُمَّ يتمُّ المزجُ بين المتدارك والمتقارب، ثُمَّ يأتي مقطعٌ يلتزمُ الرجز، فالرَمل ثُمّ عودة إلى المتدارك، فالمتدارك ممزوجاً مع المتقارب، ثم عودة إلى المتدارك، فالرجز، فالرمل..))[1]

فالخفيف، فالسريع وهكذا، وممّا لا شكَ فيه أن تعدّد هذه البحور في القصيدة الملحميّة الطويلة وتمازجها بهذهِ الصورة إنّما يعني بشكلٍ من الأشكال ((تعدُّد وسائل التعبير عن التجربة المعقّدة المتشابكة، التي يعيشُها شاعِرُنا المُعاصر، إذ أنّ أولى موجبات هذا التعدّد هو الاتجاه الذي تشهدُه القصيدة العربيّة الحديثة نحو البنية الدراميّة، وما يتطلّبُهُ ذلك من حركات

موسيقيّة مختلفة ومتباينة، قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليهِ تجارب الشاعر..))[2]

ج ــ في المزج الموسيقي

سبق وأن أشرتُ سابقاً إلى أن مارد التجديد في الشعر العربي الحديث، قد خرجَ من قمقم التقليد والتبعيّة، وما عادَ بإمكان الوصايا والتعليمات، التي حاولَ بعضُ الشعراء الروّاد أو النقاد إطلاقها أن تُعيدَهُ إلى موضِعِه...

ولأن الشاعِرُ العربي عموما مهيأ دوما لخوض المغامرات، والحداثي أكثر حضورا بشكلٍ خاص، بحيث راحَ يعمل بشكلٍ دؤوب على خلق إيقاعاتٍ لنصوصِه ...هاجسُهُ الجمال على الأغلب... وقد رأى بعض الشعراء المُغامرين أن التفعيلة ــ في هذا الشكل الجديد من الشعر ــ وإن تحرّرت من قيد البيت التقليدي.

1- ينظر: د. أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا / ص123 ــ 141. **2 - د. محمد صابر عبيد (سابق)، ص 214.**

إلا أنّها ظلّت أسيرةَ علاقاتِهِ وقوانينه، فسعى إلى فصم هذه العلاقات، واستبدال تلك القوانين، بأُخرى لا تقومُ على الرتابة.. بل على حريةٍ خاصة بالنص نفسه، تأخذُ مشروعيتها من حساسيّة الشاعر، ومن خصوصيّة التجربة في كل نصٍ على حدة...

وقد أكّد د. أحمد بسّام ساعي إن أوّل نموذجٍ من الشعر السوري المُعاصر يقوم على ما ذكرنا هو قصيدة "ميسلون" لعلي الناصر، وقد صدرت في ديوانِهِ "الظمأ" في هذهِ القصيدة يستخدمُ الشاعر تفعيلتي ((فاعلاتن، فاعلن))[1]

والجديد هنا أنه لم يتقيّد بعددٍ معيّن أو مكان مُحدد لأيٍّ منهما، فهو يُكرّرُ (فاعلن) في الشطر الواحد أكثر من مَرَّة، وقد يأتي بها أوّل الشطر أو آخره أو وسطه، وكذلك الأمر مع (فاعلاتن.))[2]

وبالتالي سيجد القارئ أمامَهُ نَصّاً لا علاقة له ببحر الرمل، الذي أُخذَت منه التفعيلتان السابقتان، إلا إذا مررنا بِسَطْرٍ أو أكثر مما يخضع لتكرار هاتين التفعيلتين كما عهدناهما في الرَمَل؛ لكنَّ التجربة الأكثر وعياً وقصداً ستأتي فيما بعد.

خاصة حين يُصدر فايز خضّور ديوانَهُ ((أمطار في حريق المدينة.)) ويقدّم لَهُ داعياً إلى تحرير التفعيلة الواحدةدون الوقوع في قصيدة النثر، وإلى الدخول في عُمقِ "لغزِ التفعيلةِ المربوط،والتركيب الذري لها..))[3]

---

1 – فائز خضور، مقدمة ((أمطار في حريق المدينة.)) دمشق 1973.
2 – د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المُعاصر ــ قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، منشورات جامعة البعث، حمص، مغفل التاريخ، ص 100.
3 – أدونيس، وقتٌ بين الرماد والورد، الآثار الكاملة، ج2، ص581 ــ 611.

ويمكن أيضاً أن ننظُرَ إلى ظاهرة المزج الموسيقي عند الشعراء السوريين المُعاصرين انطلاقاً من فهمنا السابق لهاجسِ كلٍ منهم في خلق قيم موسيقيّة جديدة مواكبة لتنوّع التجارب الجديدة على الصعيد الشخصي والوطني والقومي..

ومن خلال النصوص التي بين يديّ يمكن أن أصنّف هذهِ الظاهرة إلى ثلاثةِ أصناف أجملها على الشكل التالي:

1 ــ أن يكونَ السطر الجديد بدايةً لمقطعٍ جديد من القصيدة.
2 ــ أو أن يُعبّر هذا السطر عن انتقالٍ في الموقف الشعوري.

3 ــ فإن لم يكن هذا ولا ذاك، فيتحتّم عندئذٍ أن تكونَ هناك (علاقة تداخل) بين التفعيلة المستخدَمة في السطر الأوّل، والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه، على أن يدخُل في اعتبار الشاعر استغلال هذهِ العلاقة فنيّاً..))[1]

وجدير بالملاحظة أن نسجل بأن معظمُ الشعراء الحداثيين قد ظلوّا أمناءَ لهذا القانون سواء قرؤوه عند عزّ الدين إسماعيل أم لا... فها هو ذا ممدوح عدوان في قصيدته "هواجس الموت الصحراوي..))[2] المؤلّفة من ثمانية مقاطع تفصل بينها نجوم (* * *) يستعمل المتدارك والمتقارب كما يلي: المتقارب ــ المتقارب ــ المتدارك ــ المتدارك ــ المتقارب ــ المتدارك ــ المتدارك ــ المتدارك.

ويفعَلُ علي كنعان الأمر ذاته في كثيرٍ من قصائده، ففي "أعراس ماجنة.))[3] المكوّنة من ستّة مقاطِع مُرقمة ينتَقِلُ على التتالي بينَ البحور التالية: المتدارك ــ المتقارب ــ الرجز ــ المتدارك ــ الرمل ــ المتدارك.

---

1 – يُنظر: ممدوح عدوان، الظل الأخضر، وزارة الثقافة، دمشق 1967، ص 35 ــ 41.

2 – يُنظر: بدر شاكر السيّاب، الديوان: قصيدة (ليلى)، دار العودة، بيروت، ص 720 ــ 723 وأحمد عبد المعطي حجازي في قصيدتهِ (الرحلة ابتدأت) و(رثاء المالكي)، ديوان حجازي 284 ــ 306.

2 ــ مزجُ نظامي التفعيلة والبيت

لعلَّ الأمرَ يبدو وأنه بدأ عفويّاً كما يقول الكثير من الدارسين... فالشاعرُ الذي أرادَ أن يتخلّص من النظام التقليدي، لم يستطع أن ينّظفَ قصيدتَهُ المبنيّة على أساس السطر الشعري من بقايا النظام القديم.

ولم يستطع أن يُجبرَ أذنَهُ المُدرّبة لأكثر من ألفي عام على إلقاء كل مَتاعِها في بضع سنوات ولهذا كُنّا نجدُ في قصائد التفعيلة للشعراء الروّاد وشعراء المنعطف الأوّل هذا البيتَ أو ذاك... كما نجد ــ على السبيل المثالِ

لا الحصر ــ عند ممدوح عدوان في ديوانِهِ الأوّل ((الظل الأخضر)) قصيدة ((في الطريق..))[1]

أو عند غيره من شعراء الستينيّات، لكن الشاعر السوري وفي غمرةِ بحثهِ الدائم عن سُبلِ تطوير نصِّهِ وإغنائِهِ موسيقيَّاً... انتبَهَ إلى أن نظام البيت ــ من خلالِ غنائيّتِهِ العالية ــ يمكن أن يكونَ أداةً موسيقيّةً من أدواتِهِ في بناءِ نَصِّهِ الجديد؛ القائم على الموسيقى المُركّبة غير البسيطة تقودُهُ في ذلك بعض التجارب السابقة في العراق ومصر..))[2]

ومن ذلك تجربة الشاعر الكبير أدونيس في قصيدتِهِ ((مجنونٌ بين الموتى..)) ومثله فايز خضّور في مجموعة قصائد منها: ((بثورٌ على خارطة القلب" ــ المقطع الثاني، و((انكسارات قاتمة..)) ــ مقطع ((الشهيد..))[3]

---

1 – يُنظر: أدونيس، الآثار الكاملة ((مجنون بين الأموات.)) م1، دار العودة، بيروت، ص273. 2 – يُنظر: ممدوح عدوان، الظل الأخضر، وزارة الثقافة، دمشق 1967، ص 35 ــ 41.
3 – يُنظر: بدر شاكر السيّاب، الديوان: قصيدة ((ليلى))، دار العودة، بيروت، ص 720 ــ 723 وأحمد عبد المعطي حجازي في قصيدتهِ (الرحلة ابتدأت) و(رثاء المالكي)، ديوان حجازي 284 ــ 306.

و((إنجيل النهار..)) ــ المقطع ((29))[1] وحتّى في ديوانِهِ الأخير ((عُشبها من ذهب..)) المقطع السادس من قصيدة تحملُ العنوان ذاتَه.

لكنّ شعراء أمثال خضّور ــ وفي كل مَرّة استخدمَ فيها نمطي الشعر المذكورين ــ رأيناهُ يفصل بينهما ضمن قصيدة مؤلّفة من مقاطع مُرقّمة أو بلا ترقيم، ولم يعمل أبداً على خلقِ تداخلٍ بينهما في جسدٍ واحدٍ.

وهذه مسألة سنجدها موجودة عند الجيلين التاليين من الشعراء السوريين ومنهم :فؤاد كحل، عبد القادر الحصني، ثائر زين الدين، نزار بريك هنيدي، إبراهيم عَبّاس ياسين، كمال جمال بك، علاء الدين عبد المولى.

3ــ المزج بينَ شعر التفعيلة والنثر:

سنفهَمُ هذهِ الخطوة أيضاً من منظور بحث الشاعر العربي المُعاصر عن نُظم جديدة للكتابةِ الشعريّة فهوَ ضد كل ما يستقر ويُصبح مألوفاً، ألم يقل أدونيس منذ زمن:((الشعرُ التجريبي العربي هو وحَدَهُ الشعر الجديد، إنّه أولاً ليسَ مُتابعةً ولا انسجاماً ولا ائتلافاً، وإنّما هو على العكس، اختلافٌ (.....) وتحرّكٌ دائمٌ في أفق الإبداع: لا منهجيّة مُسْبَقة، بل مفاجآت مستمرّة..))[2]

---

1 – ينظر على سبيل المثال لا الحصر الأعمال التالية لبعض هؤلاء الشعراء الحداثيين: ــ عبد القادر الحصني، ((ماء الياقوت)) قصيدة ((لها كل هذا الفناء)) ص 49. ــ نزار بريك هنيدي، ((الرحيل نحو الصفر.)) قصيدة ((السيرة الزرقاء.)) ص 49 ــ 62. ــ علاء الدين عبد المولى، ((تراجيديا عربيّة.)) الصفحات 25 ــ 26. ــ ثائر زين الدين، ((في هزيم الريح.)) قصيدة ((صرخة عبيد بن الأبرص)) ص 96 ــ 100. ــ سامر فهد رضوان، ((تشكيلات لمولد الحصار.)) قصيدة ((حيفا وأسطورة الوصول)) ص 23 ــ 24. وغيرهم من الشعراء الحداثيين العرب

2 – أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت 1978. ص155

وانطلاقاً من عملية البحث الدائم، والتجريب المستمر، وجدنا شاعِرنا الحداثي يهتدي في كل مرة إلى شكلٍ جديدٍ من أشكال المزاوجة الموسيقيّة، شكلٍ يقوم على مزج الشِعر بالنثر في النص الواحد.

هو شكلٍ يحاول أن يقدّم بنية إيقاعيّة ((فسيفسائيّة)) ويكسر في الوقت نفسه هيمنة الإيقاع العروضي الواضح في النص القائم على

التفعيلة... وسنجدُ لكلِ شاعرٍ ممّن ذهبوا هذا المذهب مبرّراتِهِ الفنيّة والمعنويّة.

((إذْ إنّ لكل تجربة في ذلك قانونها الخاص، فقد يأتي في بعض الأحيان مُعادلاً موضوعيّاً لحالة نفسيّة معيّنة تهيمن على التجربة، وقد يأتي انسياباً لتداعي المعاني، محققاً في ذلك هدفي القطع والوصل في بنية القصيدة الإيقاعيّة، أو تعبيراً عن الدراميّة والخطابيّة المُباشرة..))[1]

وقد يعكسُ رغبةً خالصةً في التجريب لأجل التجريب وينطوي على إخفاقٍ شعري لا ريب فيه. ولقد عرفنا عدداً غير قليل من شعراء العربيّة المُعاصرين استخدمَ هذهِ التقنيّة ومنهم :فدوى طوقان، وسعدي يوسف، ومحمود درويش، وسميح القاسم، ومحمّد عفيفي مطر وآخرون.

---

1 - **نلاحظ** بأن كمال جمال **يمزجُ بين شعر التفعيلة والنثر** في مجموعتِه الشعريةِ ((مرثية الفرات العتيق.)) ــ اتحاد الكتاب العرب 2000 في قصيدتين ((أصداء جهات الخراب.)) ص 58 ــ 65، و((كائنات قصب السُكّر.)) ص34 ــ 37، حيث يفصلُ بين النمطين باستخدام (/..) ومن بداية السطر، أما محمّد عُمران فيستخدم الأقواس الكبيرة [...] حيث يأتي الجزء النثري بينُهما، كما في قصيدتين حملتا عنوان ((غناء.)) من مجموعتِهِ ((الأزرق والأحمر.)) دمشق 1984.

نلاحظ كذلك بأن أدونيس قد فَصل الجزءَ الموزون على المنثور بطريقةٍ أو بأخرى (التقطيع، الأقواس، السطر الأبيض، النقاط، الخط المائل..))[1]

وفي قصيدتِهِ الطويلة المكوّنة من تسعة مقاطع والتي يطغى عليها الجزء النثري.نراهُ يلجأ إلى التفعيلة في الجزء الثاني من المقطع الرابع، وفي المقطع الثامن، الذي يأتي موزوناً كلّه.. ثم يتلوه التاسع وهو نثري، وقد

مَيّز الشاعر الجزء الموزون من المنثور بوسيلتين؛ الأولى :بالفصل بينَهما بنجم (*)، والثانية: بأن جَعَلَ نوعيّة الخط مختلفة.

وهو بذلك يُمهّد للانتقال من شكلٍ إلى آخر كي لا يأتي الأمرُ مفاجئاً أو صادماً... وسنجدُ فنيّاً ما يُبرّر هذا الانتقال؛ فالمقطع الرابع (بل الجزء الأوّل منه) يطغى عليهِ السردُ والتفسير دونَ الإخلال بأدبيّته:

((ولأنني كنتُ وحدي... فلقد تأمّلت في الظلام كأنني/
أُصلّي، وبما يكفي لأعرف أن كل شيء قد صار ورائي/
ولم يعدْ لي ما آمل فيهِ غير النوم والنسيان /
صرتُ أعدُّ على أصابعي مقدار ما فاتَ من جنونٍ، وما بقي/
من آفاتِ قلبْ؛ فيما الأصدقاءُ يُعاتبونني على يأسٍ لم يكن/
من صُنعي.. الخ..))[2]

وحين ينتهي هذا المقطع النثري، الذي يوصل الشاعر إلى حالةٍ تستدعي إيقاعاً أكثر

1- **ينظر: بدر شاكر السيّاب، الديوان:** قصيدة ((ليلى))، دار العودة، بيروت، ص 720 ــ 723 وأحمد عبد المعطي حجازي في قصيدتهِ (الرحلة ابتدأت) و(رثاء المالكي)، ديوان حجازي **284** ــ 306. **2 - د. محمّد صابر عبيد**، سابق، ص 224 ــ 225.

وضوحاً وقوّة، ربما إلى حالةٍ غير وصفيّة أو سرديّة، بل مشحونة عاطفياً، ومبنيّة على مشاعر ملتهبة داخلية ثم نجد بأن الشاعر ينتقل إلى ((التوقيع.))[1] فيقول:

((قلتُ: يا ربُّ أينَ قميصي/
وأين حذائي، وسلّة خبزي، /
وما وُعِدَ الودعاءُ بهِ من نبيذٍ وقمحٍ؟/
قلتُ: أينَ طريقي ..

لأعْبُرَ منهُ إلى مُدنٍ غير هذي/
وأهل سوى هؤلاءِ/ وقبرٍ أقلُّ ظلاماً؟ ..الخ..))[2]

بعد ذلك تأتي مقاطعُ نثريّة تُراكِمُ على الحالة، وترتفعُ بالقصيدة وصولاً إلى ذروتها؛ فإذا بالشاعر يرجعُ هنا إلى نظام التفعيلة، ربما ليحققَ غنائية عالية وعذبة في المقطع الثامن.

إنها غنائيّة تُنادي بالحياة، بكل ما فيها حتى جحيمها، تمجّد الحياة وتلعن اليأس والقنوط:

((سنحبُّ الحياةَ إذاً.. سنحبُ الحياةْ/
وسنلعنها حين نقنَطُ../
ثُمّ نتوقُ إليها مؤبّدةً كظلامِ الطواغيتِ/
خادعةً كالعدالةِ/ عمياءَ كالحُبِّ،/
فاتكةً كقلوبِ النساءِ../
---

1 – **نزيه أبو عفش، ما يشبه كلاماً أخيراً**، ص 42.
2 – **نفسه**، ص 44.

ومالحةً كالنشيج/ سنرجُمُ أبراجها بالدموع إذا أخلفت موعداً / ثُمّ نركَعُ تحتَ شبابيكها كالمجانين نسألها الصفحَ/ يا للحياةْ/ كيفَ تُفلِتُ مِنّا../ فلا يتبّقى لنا من فضائِلِها غير لسعةِ خيباتِها/ والدخان الذي يتصاعدُ من ثكناتِ الطغاةْ..))[1]

إنّ هذا التنوّع الإيقاعي أكسبَ القصيدةَ ديناميكيّة من خلالِ التباطؤ والتسارع النابعينِ من عِدّة مصادر أهمّها اختلاف إيقاع شعر التوقيع عن إيقاع النثر... وتباين إيقاعات السرد والحوار والوصف في القصيدة، وما يشبه جدل الموقف الفكري والصراع بينَ اليأس والتفاؤل والموت والحياة في المقاطع المختلفة.)) [2]

وهو ما يمكن أن نسمّيه ((إيقاع الأفكار.)) إن صحَ التعبير! كل ذلك سما بالقصيدة إلى غاياتِها السامقة، وجعلها تحتل مكانة مرموقة على

صعيدي الفن والجمال العالميين، خاصة عند شعراء الحداثة العربية الكبار أمثال محمود درويش وأدونيس وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب.

---

1 – السيمياء: العلامة: مشتقة من الفعل ((سام.)) الذي هو مقلوب "وَسَمَ"، وزنها "عِفْلَى"، وهي في الصورة "فِعْلَى"، يدل على ذلك قولهم: سِمَةٌ، فإن أصلها: وِسْمَةٌ، ويقولون: سِيمَى بالقصر، وسيماء بالمد، وسيمياء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون: سَوَّمَ إذا جَعَلَ سمة، وكأنهم إنما قلبوا حروف الكلمة لقصد التوصّل إلى التخفيف لهذه الأوزان، لأن قلب عين الكلمة متأتٍ خلاف قلب فائها، ولم يسمع من كلامهم فعل مجرد من "سَوَمَ" المقلوب، وإنما سمع منه فعل مضاعف في قولهم: سَوَّمَ فرسَهُ، أي: جعل عليه السيمة، وقيل: الخيل المسومة هي التي عليها السيما والسومةُ، وهي العلامةُ.وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في عدة مواضع، منها قوله تعالى: ((تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناسَ إلحافاً.)). البقرة(273). وقوله: ((وبينهما حجابٌ وعلى الأعراف رجالٌ يعرفون كلا بسيماهم.)) الأعراف(46). وقوله: ((ونادى أصحاب الأعراف رجالاً يعرفونهم بسيماهم.)) الأعراف (48)، وقوله: ((سيماهم في وجوههم من أثر السجود.)) الفتح(29). وقوله:((يعرف المجرمون بسيماهم فيؤخذ بالنواصي والأقدام.)) الرحمن(41).

1 – أدونيس، مقدّمة للشعر العربي. دار العودة، ط1، بيروت 1971، ص 116.

2 – نفسه، ص 114 ــ 115.

ثانياً ــ في الإيقاع الداخلي لقصيدة التفعيلة:

يؤكّد الشاعرُ العربيُ الحداثي على مفهوم الإيقاع الداخلي في الشعر، وإن كان يربط هذا المفهوم بقصيدة النثر أكثرَ من غيرها..((إن التعبيرَ الشعري الجديد ــ كما يرى هذا الشاعر ــ تعبيرٌ بمعاني الكلماتِ وخصائصِها الصوتية أو الموسيقيّة"، والشكل الشعري الجديد هو "عودة إلى الكلمة العربيّة ــ إلى سحرها الأصلي، وإيقاعها وغناها الموسيقي والصوتي..

– فالشاعرُ الحديثُ إذاً يتجاوزُ القريض بوصفِهِ "قواعد ومقاييس، كانت جميلة وضروريّة في حينها، إلى الأساس الذي انبثقَ منهُ.أي إلى ((الكلمة العربيّة وإيقاعها، فالشكل الشعري الجديد يتكوّن الآن بدءاً من الكلمة العربيّة وإيقاعها، لا بدءاً من القريض.))[1]

فالموسيقى وفق هذا الرأي تتأتّى من ((إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائيّة، والذيول التي تجرُّها الإيحاءات وراءَها من الأصداء المتلوّنة المتعدّدة..))[2]

وسيذهبُ بعضهم إلى أن مصدر الموسيقى في الشعر ليسَ التفعيلة وأنواع تشكيلها فقط "بل أجزاء أخرى تبدو بالنسبة لقصيدة النثر أكثر أهميّةً منها لقصيدة التفعيلة، ومن هذهِ الأجزاء التي يجري توقيعُ الموسيقى بها:

1 ــ التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.

2 ــ التكرار وفق أشكال موظّفة لتأديةِ دلالتها

---

1 – **أدونيس، مقدّمة للشعر العربي**، دار العودة، ط1، بيروت 1971، ص 116. **2** – **نفسه**، ص 114 ــ 115.

.

3 ــ التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة، بهدفٍ دلالي مُحدّد.

4 ــ التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجميّة والموازاة بين حروفِها.))[1]

وعليه فمن الواضح أن الإيقاع الداخلي في الشعر الجديد، يقومُ على خلقِ ما يسمى ((بالتناسُق بين أجزاء القصيدة في حركةِ بنائِها نحو التكامُل، وهذا الانسجامُ يكونُ بين الألفاظ من حيث تجانس حروفِها، وبين الصور التي يخلقها الشاعر، ممّا يُعطيه تفرّداً، وهذه الألفاظ وهذهِ الصور تنمو في القصيدة بتكنيكٍ خاص، بحيث تكون متجاوبة مع المعنى الذي يريدهُ الشاعر، والتجربة التي يريدُ الإفصاح عنها.))[2]

ولذلك فإن الحقيقة: أن نظرة شاملة إلى هذا المفهوم تجعلنا ندرك أنه حصيلة تركيبيّة ائتلافيّة من جملة مكوّنات؛ بعضُها ذو مصدرٍ صوتي يتأتّى من إيقاع الحروف، في حال تشابهها أو اجتماعها أو تكرارها أو افتراقِها.

ومن ثم فإن حالات حركات المد المختلفة المتكرّرة، وعلاقة المفردات نفسها داخل الجملة الواحدة تجانُساً أو تضاداً أو
والصياغات ضمن النص، وبعضُها الآخر، ليسَ صوتيّاً.

ولكنّهُ يقومُ على الإيقاع المتولّد من طريقة بناءِ الصورة الشعريّة والرمز، وتوارد الأفكار، وأساليب بناء النص، وأدواتهِ وتنوّعها من استفهامٍ ونداءٍ وتعجّبٍ وتمنٍّ وما إلى ذلك، بالإضافة إلى المزج بين الشعر والنثر في النص الواحد وما يترتّب عند ذلك

---

1 – د. يُمنى العيد، في معرفة النص. منشورات دار الآفاق، بيروت 1983، ص 98/ نقلاً عن د .ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، عُمّان 2001 ص (246 ــ 247).
2 – نفسه، ص247.

من إيقاعات داخليّة متباينة تفرضها خصوصيّة هذين الجنسين...
لقد أولى الباحثونَ مفهومَ "الإيقاع الداخلي" في الشعر الحديث اهتماماً كبيراً، وصدرت في ذلك دراسات كثيرة، لكنّها "
تحقيق إنجازات واضحة ومتميّزة، وذلك لأن الإيقاعَ الداخلي خلوٌ من المعياريّة، لكونِه يعتمد على قوانين النفس الفرديّة، لا الجماعيّة، أي أنهُ شخصي ومتغيّر..))[1]

ولعلَّ من الظلم بمكان أن ننسبَ للشعر الحديث توظيف الإيقاع الداخلي، ونعتَبِرَهُ واحداً من إنجازاتِهِ الجمالية الخاصة، دون أن ننتبه إلى أنَّ الكثير من نصوص شعرنا القديم الباهرة انطوت على تعالُقٍ وامتزاجٍ مُذهلين بين الموسيقى الجاهزة (موسيقى البحر، والموسيقى الداخليّة..))[2]

مَعَ أنَّ أصحاب هذهِ النصوص ما كان يخطر ببالهم أنَّهم يؤسسونَ لِما سنسمّيه إيقاعاً داخلياً أو موسيقى داخليَّة. وسنجدُ من النصوص المُعاصرة ما يحققُ موسيقى داخلية عفويّة لافتة، لم يقصد الشاعِر إلى خلقِها..

لكنّها جاءت انطلاقاً من طبيعتهِ الخاصة، وطريقة تعامله مع المفردات الأقرب إلى نفسه وشخصيّته. لنقرأ كمثالٍ على ذلك مقطعاً للشاعر عبد القادر الحصني يحملُ عنوان ((الوردة..)):

((صديقتي الوردَةُ في أصيّصها الجميلْ/
تسألُني عن اسمِ من أُحبُّ، ثُمَّ تستحي/
فيستحي ندىً على أوراقِها، يكادُ من سؤالها يسيلْ/
————————————

1 – حاتم الصكر ومحمّد مفتاح أحمد/ نقلاً عن د. محمد صابر عبيد، سابق، ص 60.

2 – عبد القادر الحصني، ينامُ في الأيقونة. سابق

سمّيتُ باسم من أحبُّ، واستدرتُ نحوها/
أودُّ لو أستُرُ بالهُدبينِ عُريَ قلبِها/
وبوحُها بأنني أقربُ من بقربها/
حَدَّثتُها عن ظلّها الظليلْ/
وعن أريجٍ أسمرٍ يميلُ إذْ تَميلْ/
وحينما غضضتُ طرفي، شَفَّ من بحيرتي عينيَ/
ظلٌ أحْمَرٌ،/ كأنَّهُ تُرابُها البليلْ...))[1]

فحين نقرأ المقطع السابق نشعرُ بوجود أنغام خفيّة، ليس مصدرها موسيقى الرجز الخارجيّة، وحين نبحثُ عن ذلك المصدر نجدُهُ في تكرار مجموعة من الحروف بشكلٍ كثيف قياساً إلى بقيّة حروف العربيّة، التي يتكوّنُ منها النص.

لقد تكرّرت السين والصاد ((أربع عشرةَ مَرّة..)) واللام تكرر ((17 مَرّة.)) بينما تكرر خرف ((الراء = 12 مَرّة.)) و ((

الهاء = **11** مرة.)) و ((الحاء **10** مرّات.))
وبالتالي لو رسمنا خارطةً لتواترِ هذهِ الحروف، في سطور النص فستبدو كالتالي:

((ص ــ ر ــ ص ــ ص ــ هــ ــ ل/ س ــ س ــ ح ــ س ــ ح/ س ــ ح ــ ر ــ هــ ــ س ــ هــ ــ س ــ ل/ س ــ س ــ ح ــ س ــ ر ــ ح ــ هــ/ س ــ ر ــ ل ــ هــ ــ ر ــ ل ــ هــ/ ح ــ هــ ــ ر ــ ر ــ ر ــ هــ/ ح ــ هــ ــ ل ــ هــ ــ ل ــ ل/ ر ــ س ــ ل ــ ل/ ح ــ ر ــ ح ــ ر/ ل ــ ح ــ ر/ ر ــ هــ ــ ل ــ ل..))

---

1 – ينظر:حاتم الصكر ومحمّد مفتاح أحمد/ نقلاً عن د. محمد صابر عبيد، سابق، ص 60.

إن تكرار هذه الحروف الذي جاءَ عفويّاً، وخلالَ مسافاتٍ زمنيّة قريبةٍ جداً، على مستوى السطر الشعري الواحد من جهة، وضمن النص كلّه من جهة أخرى، نتجَ عنهُ تكثيف صوتي أغنى الإيقاع.

وحين ننتبه إلى أن الحروف التي تواتَر تكرارها: بعضُها شديدُ الهمسِ كالهاء، وبعضُها حلقي لهوي هامس أيضاً كالحاء، بالإضافة إلى حرفي السين والصاد وهما حرفانِ مهموسان.

ثمّ تأتي الميم وهي تنطوي تحت ما يُسمّى حروف اللين... نلاحِظُ الطبيعةَ الموسيقيّة الهامسة الليّنة الهادئة، التي تسيطرُ على النص، والتي لا يُعكّرُها إلا قليلاً حرفُ الراء المهجور، الذي يتكرر اثنتي عشرةَ مرَّة، والذي أفادَ هنا فكرة تواصل الحالة واستمرارها وصولاً إلى خاتمتِها .

((وحينما غضضتُ طرفي، شَفَّ من بحيرتي عينيَ/ ظلٌ أحْمَرٌ/ كأنَّهُ ترابُها البليلْ"، هذا إذا أخذنا بنظريّة ابن جنّي في القيمة التعبيريّة للحرف الواحد.ليسَ مثلُ هذا الانسجام الموسيقي وقفاً على عبد القادر الحصني، لكننا نجدهُ عند عددٍ قليلٍ من الشعراء السوريين..))[2]

وضمن هذا السياق لا بُدَّ من التأكيد على تجربةِ الشاعر فايز خَضّور، الذي احتفى بشكلٍ لافتٍ بموسيقى النص الداخليّة..ولا شكَ عندي أن الأمرَ بدأ عفوياً ونابعاً ــ كما رأينا عند شعراء حداثيين آخرين.

---

1 – ينظر على سبيل المثال لا الحصر: مجموعة ((في هزيم الريح..)) وزارة الثقافة (سابق) ص 31 ــ **2 – في قصيدة ((أحبك الآن))** يتكرر حرف الحاء 22 مَرَّة، والهاء 26 مَرّة في نصٍ عدد مفرداته **82**كلمة،ومطلعه "أحبّكِ في هذهِ اللحظةِ الحاضرهْ".

من خصوصيّة الشاعر وطبيعتِهِ الداخلية ((الجوانية)) الخاصة بإيقاعاتِها كُلّها..وهذا ما نلمِسُهُ على سبيل المثال لا الحصر ــ في المقطع الأوّل من قصيدةٍ مُبكّرة ((بثورٌ على خارطةِ القلب..))

فرغمَ غياب القافية تماماً، وتنضيد الكلام بطريقةِ النثر:
((هيئي لغةَ النوم: أقبلتُ أحبو على قصبِ الموتِ ــ خاصرتي هشّةٌ ــ/
والعظامُ خواءٌ مُريحٌ لذبحك... ظهري ندوبٌ من السعي.../
صدري، خناجرُ للخدش.. كوني نياشينَ للفتح مُدّي/
السريرَ احتفاءً بتشريف كونٍ هشيمٍ، تمرّسَ بالدفن.
أتلفتُ إرثَ الطفولةِ ..حُبّي ولاءكِ نبعاً أُجاجاً
"هو الملحُ، ذرّةٌ/ لونٍ أليفٍ" معي كفن الصلبِ،
خَزّاً دمقساً، وشاهدةً نُهبَتْ/ خلسةً، من نحيب العشيّاتِ الخ...))[1]

أما سبب هذا الإيقاع الخبيء في النص فهو تكرار الحروف التالية بشكل متواتر حتى لا يكاد سطر يخلو من بضعة حروفٍ مُتشابهة:
– الهاءُ تكرّرت ((**19**)) مَرّة وقد افتتحت النصّ وقفَلته من خلال مفردتين هما: ((**هيّئي**)) و((**ولولَه**)) التاء تكرّرت **36** مَرّة، الشين **11** مَرّة، السين والصاد **22** مَرّة، الخاء **14** مَرّة والحاء **12** مَرّة.

ولو أخذنا مقطعاً آخر لخضّور من قصيدته ((حصار الجهات العشر.))، وهي حديثة نسبيّاً ((**1991** ــ 1992)) قياساً للقصيدة السابقة،

---

1 – **فايز خَضّور، الديوان** (سابق)، ص 182.
2 – **نفسه**، ص 563.
3 – **نفسه**، 540.

لرأينا إصرارَهُ السابق نفسه على خلق إيقاعٍ داخليٍ قويٍ في النص لكن المسالة هنا تصبُحُ أكثرُ وعياً وتصميماً مسبقين. لنقرأ:

((مهمومَةٌ كانت بأكفان الزفافْ:
رتقاً وفتقاً، واستشاراتٍ لمنطوق المرايا،
والشقيقات الحيارى، والرفيقات الغيارى.
والرضا النبوي من شيخ السُّكارى:
كُلَّما أغضى، وأغلقَ راعشاً بالقهرِ، ساقيةَ العفافْ..))[1]

في هذا المقطع الذي لا يزيدُ عددُ كلماتِهِ عن **24** كلمة، ثمّةَ أشكالٌ متعدّدة لخلقِ إيقاعاتٍ إضافيّة ترتفعُ بالحالةِ الموسيقيّة للنص، بالتعاونِ مع تفعيلةِ الكامل، التي لم تأتِ صحيحةً إلاّ مَرّةً واحدة أو اثنتين.

في هذا المقطع يتمُّ تكرار الحروف التالية: الفاء ــ سبعَ(7) مَرّات، القاف ــ **9** مَرّات، الميم **7** مَرّات الراء **10** مَرّات. ثُمَّ تأتي مجموعة من المفردات المتجانسة صَرفيّاً وصوتياً:
– (شقيقات، رفيقات، استشارات)، (حيارى، غيارى، سكارى)، (زفاف، عفاف)، وهناكَ زُمْرَةٌ من المفردات تجمَعُ إلى التجانسِ الصوتي تضاداً في المعنى رتقاً، فتقا ((ثُمّ ننتبهُ إلى أن بعض الجُمل بنيت بصورة متناظرة صوتياً، وعلى شيءٍ من التوازي))[2]

---

1 – **ينظر: سلمان حرفوش: إطلالات نقديّة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص48. 2 – **موفق نادر، قصيدة**

(**أبجديات**)، الموقف الأدبي، العدد 374، حزيران 2002، دمشق، ص109 **ـ112.**

- أكفان الزفاف، ساقية العفاف) (الشقيقات الحيارى، الرفيقات الغيارى)، ثُمّ تأتي حروف المد الكثيفة في هذا المقطع.

إن كل هذه الرسائل في البناء الموسيقي الصوتي والمعنوي لهذا المقطع تفسّر لنا إحساسَنا الجميل والغريب بالانسجام الموجود فيه.

كما ويمكننا أن نعمِمَ ما قلناه على معظم نصوص خَضّور ويبقى الأمرُ كذلك حتى نصلَ تجربتَه المعروفة بـــ (الجيميّة)، أو (الحلم الثاني) من "حصار الجهات العشر"، التي سأقتطفُ منها مقطعاً صغيراً:

((جبلٌ رجيمٌ وجهها. اسفنجُها جللٌ على جوع البنفسج. صولجان جريمةٍ / جَهّارةِ الأجراس .فرجُ جحيمها لجبٌ. لجوجٌ لُجُّهُ الجمريُّ/
جبّارٌ، جمامُ الجورِ، جائِحُ موجها جَعْدٌ لجينُ جُمانِها/
وجمالُها جَرفٌ جهيمٌ. والجنايَةُ جُبُّها المجهولُ: سنجقُ جؤذرٍ/
جِلْفٍ، وجبّاناتُ أجيالٍ، من الجوريِّ والجُرذانِ والمرجانِ/
جنّاتٌ جَرى ((جنّانُها)) جنبي : تجرّأ
واجتنى من جامِحِ/ الخلجانِ جوهَرَها ومُعْجَمَها الجنينَ، جرايةً للتاج، جاريةً..))[1]

---

1 - **ينظر محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة** (سابق) ص 182 **ـ212.**

بل لعلنا أشرنا إلى ذلك في غير موضع.. لكنَ من يقرأ هذا

ــ ينفردُ بالعزفِ ويسكتُ العودَ والكمان والقانون وما إلى ذلك... بل لقد أجبرت الجيمُ الشاعرَ على استخدام بعض المفردات، التي ما كانَ لَهُ أن يستخدمها في الحالةِ العاديّة: لوحشيتها، وعدم مُلاءمتها السياق كمفردتي "سنجق، جُؤذر"، وكقولهِ:((جمّعتُ جهودَ جُمجمتي..))
فلولا الجيم لما استخدم الشاعرُ كلمة جمجمتي هُنا؛
ولاستبدالها بمفردة أكثر دلالةً، وأقرب لما يريد التعبيرَ عنه، والأمرُ نفسه يصدُقُ في قولِهِ:- ((أجبن من جراءِ جزيرةٍ عجميّةٍ..))

إن هذه التجربة تعكس بصورةٍ واضحة رغبة خضّور بخاصة، والشاعر السوري بعامة في تطوير البنية الموسيقيّة لقصيدة التفعيلة؛ سواء كانت التجربة ناجحة أم فاشلة بنسبةٍ أو بأخرى.

ومن التجاربِ الطريفة في هذا السياق قصيدة "أبجديات..))[1] للشاعر مُوفق نادر، المُكوّنة من أحَد عشر مَقطعاً، والتي اتخذَ الشاعرُ فيها من الأحرفِ الأبجديّةِ

---

1 - ينظر محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة . ص 182 ــ 212

عناوينَ للمقاطع فجاءت كما يلي
((أ ــ ب ــ ب ــ ج ــ د ــ هـ ــ و ــ ز ــ ح ــ ط ــ ي))
لقد افتتحَ الشاعرُ القصيدةَ بمقطعٍ صغيرٍ لا عنوان لَهُ أرادَ لَهُ أن يكونَ مَدْخِلاً يُفضي إلى المقاطع التي ذكرتُها:

((طالعٌ من مساءٍ حزينٍ/ ومن لُغةٍ مقفَلَةْ/
أعدُّ أصابعَ أحبابيَ النائمينَ/
على شفةِ المقصلَةْ/ أهجّي لهم دَمَهُم أغنياتٍ/
وأتلو دموعَهُمُ المُرسَلَةْ...))[1]

إذاً فالمقاطِعُ القادمة هي من قبيل تهجئة دَم الأحباءِ أغنياتٍ...
ومن قبيل تلاوةِ دموعِهم وقد نَدَبَ الشاعِرُ نفسَه لهذِهِ المهمّةِ الصعبة..
فَرَاح في بعضِ المقاطع يتحدّثُ بلسانِ راوٍ يصف واحداً من أولئكَ الأحباب،

وتارةً تقمصّ هذه الشخصيّة أو تلك وتحدّث من داخلها وبلسانِها، لكن ما يعنينا هنا أكثر من غيرهِ موسيقى القصيدة اللافتة... التي حققت شيئاً من الهارموني بوسيلتين واضحتين.

أولاً ــ وجود قافية واحدة ربطت المقاطع كُلّها ما عدا الأوّل الذي كتبناهُ أعلاه... فجاءت القوافي كما يلي:
– ((الضيّقِ، النقيْ، المطبقِ، المورقِ، المقلقِ، نلتقي، الأزرقِ، ترتقي، تقي، المُطلّقِ، نقي، مونَقِ، المورقِ، الشقي، المرهَقِ، جلّقِ، الأخرقِ))
---

1 – **ينظر محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة** . ص 182 ــ 212.

وإذا كنّا نرى الشاعر يقفل المقطع بواحدة من القوافي السابقة، فإنه قد أصبح لا يكتفي بها فتأتي هذهِ القوافي الموحّدة، داخل المقطع نفسهِ إلى جوارِ غيرها من القوافي الخاصة بكلِ مقطعٍ على حدة والتي تشكل أنغاماً خاصة بالمقطع ذاتِهِ.

ستشكّلُ مع الوسيلة الثانية التي اتبعها الشاعر ما يشبهُ في الموسيقى معزوفةً جانبيّة أو تقسيماتٍ أو ربّما عزفاً منفرداً على آلةٍ ما... لفترة زمنيّة محدّدة يتلوها التحام بجسد السيمفونيّة الكبرى.))[1]

ثانياً ــ الوسيلة أو التقنية الثانية تقومُ على اعتمادِ عنوان المقطع ــ وهو أحد الحروف الأبجديّة ــ وحدةً نغميّة تتكرّرُ بكثافةِ في جسد المقطع المعني على غرار ((جيم.)) فايز خضّور، ولكن بكثافةِ أقل بكثير لنقرأ مثلاً المقطع ذا العنوان (ز):

زجاجاتُ خمرٍ عتيقٍ/ تُصفُّ على المائدةْ/
زفيرُ الزبائِنِ/ زغرودةٌ كسرتْ حاجزاً من رذاذٍ كثيفٍ/
وحطَّتْ على جبهةٍ باردةْ/ ثيابُ النساء اللواتي صعِدنَ/
إلى حلبةِ الرقصِ/ زادت بياضَ اليقينِ/
وزلزلتِ الفئةَ القاعدةْ/ قليلٌ من الخمرِ يكفيْ/

لتهتزَّ أردافُ هذا الزمانِ الزنيمِ/
ويدخُلَ في حُلُمٍ مونقٍ..))[2]

لقد تكرّرَ ورودُ (الزاي) إحدى عشرة مَرّة في هذا المقطع الصغير، وتكرر حرف (الألف (اثنتين وثلاثين مرّة في المقطع المعنون بـــ (أ)، وتكرّرت (الباءُ) ستَ عشرةَ مَرّة

---

1 – د. نعيم اليافي، مقال((التجريب في قصيدة التفعيلة.)) مجلّة الموقف الأدبي،م.س ص 15.

2 – فايز خَضّور، الديوان (سابق)، ص 182.

في المقطع (ب)، وهكذا ممّا مَنَحَ هذهِ المقاطع حالةً موسيقيّة تبعثُ على الانسجام والراحة في كل مقطعٍ على حدة... ثُمَّ تأتي القافيّة الموحّدة، التي تربطُ المقاطع كلها في جسدِ القصيدةِ الواحدة... التجربةِ من الناحية الموسيقيّة جميلة وتحتاجُ إلى وقفةٍ أطول...

ولكنّا قد تجدُ في هذا المقطع أو ذاك مفردةً واحدة (أو جملةً اضطُرَّ الشاعرُ لاستخدامِها طمعاً بمزيدٍ من النغم على حساب المعنى.. كأن يقولَ في المقطع (ج): ((جفا ودّهُ،
واستعاذَ بجيشِ الجوى كي ينامْ
جبالٌ تراخَتْ على حُلْمِهِ فاستفاقَ
يُجرجِرُ رجلين من حجرٍ وعظامْ...))[1]

فمن ذا الذي يمكن أن يخطرَ ببالهِ أن يستعيذَ ((بجيش الجوى.)) كباعثٍ على النوم أو مساعدٍ على الكرى، ومن معاني الكرى ــ كما لا يخفى على الشاعر ــ
ضيقُ الصدر ومرضهُ. أو اشتداد الوجد من عشقٍ أو حزن... الخ، وهو يبعثُ بالتالي على الشهدِ والقلقِ والتوتر.
ومن ذلك أيضاً جُملة جاءت في المقطع (ب):
((وبقايا سرابٍ من الحُلْمِ/
قَطّرها تحتَ خابيةٍ من دموع الكلابْ))

ففي حالةٍ أخرى ما كان لموّفق نادر أن يسمَحَ للمفردةِ أن تقودَه طمعاً بنغمتها على حسابِ أشياء أخرى قد لا تقل أهميّة عن الموسيقى.

---

1 - **فايز خَضّور، الديوان** (سابق)، ص 182

ولقد استخدم الشاعرُ الحداث [illegible] محاولة إثراء نصِّهِ موسيقيَّاً، منها ما ذكرناه ومنها القوافي الداخليّة، وضروب التكرار المختلفة: من تكرار مفردةٍ بعينها، إلى تكرار جملة ((كلازمة.)) تبدأ مع بداية النص وتستمر في جوانبهِ، إلى التكرار الدائري أو الهرمي المتدرّج وما إلى ذلك.

وجدير بالملاحظة أن اللازمة كانت تشكل مكانا معتبرا في ((الملاحم الشعرية القديمة.))[1] وها هي القصائد الحداثية تعيد الكرة من جديد

1- أهم **الملاحم** الشعرية هي: 1-شعوب ما بين النهرين: السومريون والأشوريون والأكاديون. أنتجوا نصوصا أسطورية وملاحم أشهرها **أنوماأليش**ENUMAELISH الملحمة الأكادية وملحمة **جلجامش:** البابلية .2-الحضارة الهندية القديمة:أنتجت رائعة **المهابهاراتا.** في القرن الخمس

عشر. ق.م. 3–الحضارة اليونانية : **الإلياذة والأوديسا** .لهوميروس.حوالي 850. ق.م. 4–الحضارة الرومانية: **الإنياذة** لفرجيل حوالي 19.ق.م.5 – الحضارة الفارسية:**الشاهنامة**.لأبي القاسم الفردوسي:1020م.6 –الفرنسيون. **أغنية رولان** .القرن الحادي عشر.م 7– الإيطاليون **الكوميديا الإلهية** لدانتي:(1265م–1331م)8–الإنجليز:**الفردوس المفقود** لميلتون:1674م.ينظر:موسى سليمان.الأدب القصصي عند العرب.دار الكتاب اللبناني .د.ت .ص 153.ود.لبيب عبد الستار. الحضارات.وبلحيا الطاهر: تأملات في إلياذة الجزائر

وفي ختام هذا الفصل يجب التأكيد على أنه ليس صحيحاً أن الشعر الحداثي أفضل من الشعر الكلاسيكي؛ كما أنه ليس صحيحاً أن شعر الحداثة أجود من الشعر العربي الكلاسيكي، وليس العكس صحيحاً بالضرورة.

لقد كان الشعر العربي الكلاسيكي تلبية لحاجات جماليةمتأصلة، وتعبيراً عن وعي جمالي يتلاءم وتلك الحاجات من جهة، ويتلاءم من جهة أخرى والمرحلة التاريخية التي ظهر فيها. وتلك هي الحال بالنسبة إلى شعر الحداثة الذي جاء أيضاً تلبية لحاجات جمالية جديدة.))[2]

لم تكن موجودة من قبل، أو على الأقلّ: لم تكن لها تلك الأهمية التي تستدعي شكلاً فنياً جديداً ومختلفاً. ولكن إذا كانت المفاضلة بين شعر الحداثة والشعر العربي الكلاسيكي خاطئة ومغلوطة، إذ إن لكلّ منهما بيئته وحاجته ووعيه.

---

1 – ينظر: حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص116 وما بعدها **2 – ينظر: د .شكري عياد. موسيقى الشعر العربي.** م.س/ ص59

فإن للمفاضلة بين شعر الحداثة والشعر التقليدي شرعيتها العلمية النقدية .فهما ينتميان إلى بيئة اجتماعية واحدة، ويتفاضلان في التعبير

الجمالي عنها. أما الأمر الهام الآخر، فهو أن اتصاف النص الشعري بسمات الوعي الحداثي لا يؤدي حتماً إلى اتصافه بالفنية.

إذ إن هذه مرهونة بطبيعة النص الشعري لا بطبيعة الوعي الذي يصدر عنه. بمعنى آخر: إذا لم يكن النص راقياً على الصعيد الفني، فإن تلك السمات لن تنقذه من الرداءة أو الهبوط.

إن شعراء هذه المرحلة أو تلك قد لا يتفاوتون، على صعيد الوعي الجمالي، غير أنهم يتفاوتون، بالضرورة على صعيد تمثيله فنياً. ولاشك في أن الشاعر الأرقى فنياً هو في الوقت نفسه الأكثر تمثيلاً للوعي الجمالي.

الفصل الرابع

الرمز في شعر التفعيلة

نقصرحديثنا هنا على أنماط من الرموز التي تتميز بصلاحيتها للاستعمال في أغراض مختلفة بحيث تلعب العوامل النفسية دورا مهما في دلالته كرمز الصليب مثلا الذي قد يوحي بانفعالات وتأويلات مختلفة.

ومن هذه الرموز الرمز الأسطوري والرمز الديني والرمز التاريخي والرمز الشعبي أما الرمز اللغوي الذي لا يندرج تحت هذه الأنواع فقد أدخلناه في أنماط أخرى من أنماط الغموض كاللفظي الدلالي واللفظي التركيبي.

وتوظيف الرمز في القصيدة توظيفا فنيا ناجحا هدف سعى إليه الشاعر العربي المعاصر ومطمح لا يزال يلح في الوصول إليه يقول **عبد الوهاب البياتي** في هذا الخصوص: -

((أما ديواني **الموت في الحياة** فهو قصيدة واحدة مقسمة إلى أجزاء وأنا اعتبره من اخطر أعمالي الشعرية لأنني أعتقد أنني حققت فيه بعض ما كانت أطمح أن أحققه فمن خلال الرمز الذاتي والجماعي ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة ..عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة والأمة العربية خاصة...))[2]

ولا ريب في أن مثل هذا التوظيف يثري القصيدة ويزيد في قوتها ومدى تأثيرها في نفس المتلقي ذلك بأن الرمز يمكن أن يقوم بأكثر من وظيفة عند استخدامه

((فالفكرة التي ربما تبدوا مسطحة أو صريحة أو مغرقة في سكونها وخمولها

1- بخصوص دلالة الإشارة هنا تعني في رأينا ما ليس فيها سوى دلالة واحدة، معينة لا تقبل التنويع ولا تختلف من شخص لأخر كالإشارة الضوئية في الشارع على سبيل المثال وما يعنيه للجميع تغير ألوانها من اخضر إلى اصفر إلى احمر وهكذا.

2- **عبد الوهاب البياتي. الديوان**: مجلد 2 / دار العودة، بيروت ط3 /1979 ،ص42.

يمكن أن يتبدل حالها تماما باستخدام الرمز لتتحول إلى فكرة تملأ بالنشاط والحيوية كما أنها قد تكتسب بهذا الإشعاع أغوارا وأبعادا لم تكن متوافرة فيها قبل استخدام الرمز.

والرمز نفسه مصدر قوة في اللغة الشعرية عندما يراد به إثارة شيء من الغموض في ألفاظ القصيدة أو إيقاعها وهو إلى جانب ذلك دليل جامع لكثير من القيم الحضارية لأمة من الأمم..))[1]

نلاحظ كذلك أنه في الشعر العربي المعاصر يوجد إفراط الشعراء في استخدام الرمز حتى صار الموضوع متسعا ومتشعبا..))[2] لكننا ينبغي أن ننبه إلى نقطتين مهمتين هما:

أولا: كون الشاعر العربي المعاصر وهو يستخدم الرمز في شعره لم يستخدمه انطلاقا من أنه أحد الشعراء الرمزيين ممن ينتمون إلى المدرسة الرمزية، بل لا علاقة له بذلك تماما، وإنما يستعمله باعتباره أحد الوسائل الأساسية في الجمال.

ثانيا:كون الشاعر العربي المعاصر وإن كان قد تأثر بالشعر الأوروبي خصوصا في مجال توظيف الرمز والأسطورة توظيفا إبداعيا، إلا أن هناك بعض الفروقات الكبيرة بين النشأة في الاثنين ومن الناحية الوظيفية في الاثنين من ناحية أخرى كذلك.

وكم كان الشاعر **أحمد عبد المعطي حجازي** مصيبا حين لاحظ بعين الشاعر أن الرمز الأوروبي يمكن أن يقال عنه إنه نتيجة الهروب من:((**الواقع إلى الغيب.))**

1- ينظر: د **عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر**،ص:196- 200.مأخوذ من المصدر:
ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS
PRINCETON.P835

2 – نفســـه. ص 155

في حين كان الرمز في الشعر العربي المعاصر: ((نتيجة الثورة على الواقع الفاسد والطموح إلى واقع أمثل....))

وهذا الفرق في النشأة يترتب عليه فرق في الوظيفة فرمز الهروب يمكن أن يقال عنه إنه خلاص فردي يحقق به الشاعر رمز الثورة على الواقع الفاسد.

أما بخصوص الرمز الأسطوري: فيمكن لكل من يتبع الرموز الأسطورية التي يوظفها الشعراء المعاصرون في قصائدهم أن يلاحظ بأن الشاعر العربي المعاصر قد نوع كثير في مصادر هذه الرموز.

فالشاعر المصري على سبيل المثال لم يقتصر استعماله للرمز الأسطوري على تلك الرموز المستقاة من الأساطير الفرعونية وكذلك الشاعر اللبناني أو السوري أو الفلسطيني أو العراقي لم يقتصر استعماله للرمز عللا الأساطير الفينيقية أو الكنعانية أو البابلية.

لقد وجد الشاعر المعاصر أبواب الحضارات القديمة المختلفة تفتح له ليختار من أساطيرها المتنوعة ما يسقطه على تجاربه الآنية فردية كانت أم جماعية وأكثر من ذلك لم يجد الشاعر العربي ما يمنعه من استحضار رموز أسطورية إغريقية أو يونانية أو هندية أو غيرها من مختلف حضارات العالم ومن بين أهم الرموز الأسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر تموز أو أدونيس،وعشتار واليفنيق وسيزيف وإيزيس وأوزريريس.

والشاعر عندما يستخدم رمزا أو أكثر من هذه الرموز أو غيرها فإنه يكون قد استكشف لها ((بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعورية معظمها مرتبط في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو بالمواقف وهذه الشخوص أو المواقف إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة لكي تضفي عليها أهمية خاصة))[1]

1- ينظر: د **عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر**،ص:196- 200

وهذا يعني أنه لكي يفهم القارئ القصيدة عليه أن يستدعي إلى الذاكرة الأسطورة القديمة بأبعادها المتنوعة جزئية كانت هذه البعاد أو كلية ويترتب على هذا أيضا أن أي قصور لدى القارئ في استحضار تلك الأبعاد في الأسطورة سيقلل من فهمه للنص الشعري الذي يقراه وربما لا يفهمه على الإطلاق فيصف القصيدة بالغموض أو يصف جزءا منها على الأقل بأنه قد استعصى على فهمه.

في **نشيد الغرابة** من ديوان **أوراق الريح** يقول أدونيس:

فينيق،إذا يحضنك اللهيب، أي قلم تمسكه
والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله
وحينما يغمرك الرماد، أي عالم تحسه
وما هو الثوب الذي تريده، اللون الذي تحبه..))[1]

في هذا المقطع يستوقفنا رمز الفينيق وهو طائر أسطوري كانت حياته كما تذهب الأسطورة تمتد لمدة خمس مائة سنة والكلمة فينيق هي الاسم الإغريقي للطائر المعروف في الأساطير الفرعونية باسم **بنّو** وتقول الأسطورة إنه طائر كان يعيش في القفار العربية وعندما كان يحين موت هذا الطائر كان يحضر محرقته بنفسه وبعد أن يتحول جسده إلى رماد يخرج من هذا الرماد فينيق آخر فتيّ يعيش المدة نفسها وهكذا.))[1] وقد أصبح الفينيق في الكتابات المسيحية في العصور الوسيطة رمزا لبعث السيد المسيح..))[1]

وفي أساطير الهنود الحمر طائر شبيه بهذا الطائر وهو المسمى طائر الرعد

1- أدونيس:الآثار الكاملة،دار العودة،بيروت،1971،مجلد 1،ص341.

- **أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر**. منشورات مجلة الآفاق، بيروت، 1959.ص:107

وهو يقوم بحرق نفسه أيضا ليتولد من رماده طائر آخر فتي وقد اتخذ سميح القاسم اسم هذا الطائر عنوانا لأحد دواوينه الشعرية..))[1] إن عدم إحاطة القارئ بما يمثله هذا الرمز الأسطوري يجعل من القصيدة عالما مغلقا ومن ثم فإن درجة تأثره بالنص وفهمه إياه ستقل إلى درجة كبيرة .

وفي قصيدة ((سفر أيوب.)) لبدر شاكر السياب يطالعنا هذا المقطع

وقام تموز بجرح فاغر مخضب
يصك موت صكة، محجبا ذيوله
وخطوة الجليد بالشقيق والزنابق .))[2]

والقارئ هنا لابد أن يتوقف عند كلمتين في المقطع هما تموز وموت ليتمكن من فهم المعنى وليربطه بما سبقه وبما سيعقبه أو بسياق القصيدة بشكل عام وتموز في الأسطورة السومرية والبابلية.

هو نفسه أدونيس في الأسطورة الفينقية وبعل في الأسطورة الكنعانية وأوزوريس في الأسطورة الفرعونية وتمثل عودته إلى الحياة كل عام

عودة الحياة ممثلة في الربيع إلى الأرض مرة كل سنة وتذهب الأسطورة في رواية متطورة من الروايات المتعددة التي نسجت حوله ووصلت إلينا إلى أنه كان إلها جميلا جدا.

وتقول الأسطورة بأنه كان قد ذهب في رحلة صيد فقتله خنزير بري وبموته يكون قد انتقل إلى العالم السفلي عالم الموتى..))[3] وتسبب غيبته عن الأرض موتا لمظاهر الحياة فيها ولهذا يعم الخراب واليباب وجه الأرض.

1- د.عجينة محمد - موسوعة أساطير العرب.عن الجاهلية ودلالاتها.ج1 دار الفرابي.بيروت.لبنان. ط1. 1994. ص165 وما بعدها.

2 - بدر شاكر السياب

3- د.عجينة. نفســه ص.170

ثم تذهب عشتار حبيبته إلى العالم السفلي باحثة عنه وبعد رحلة طويلة هناك تجده لكنها أيضا إن إلهة العالم السفلي قد وقعت هي كذلك في غرامه فتتنازع الاثنتان حوله من تمتلكه وبعد تداخل آلهة أخر يتم الاتفاق على عودة تموز إلى الأرض أي إلى الحياة مرة كل عام في فصل الربيع.

أما **موت** فهو إلهة الموت في الأساطير الأوغاريتية وقصة صراعه مع أليون قد وصلت إلينا من خلال القصائد المنقوشة على أحد حجارة ((**رأس شعرا.**))[1]

وعليه فإن مجموعة الانفعالات التي يمكن أن تثيرها الكلمتان في هذا المقطع ستكون ضعيفة ما لم يكن المتلقي قد شارك المبدع في فهم الرمزين واستيعاب الأبعاد المحيطة بما يمثلانه ليس هذا فحسب بل إن فهمه لألفاظ أخرى في المقطع مثل جرح مخضب شقيق زنابق سيكون فهما قاصرا

وإذا كان الرمز الأسطوري قد جاء في المثالين السابقين واضحا وصريحا كما تعمدنا أن يكون فإنه في قصائد أخرى لا يأتي مباشرا أو صريحا وإنما يستشف من خلال البناء الكلي للقصيدة أو لجزء منها على الأقل وسنكتفي بمثال على هذا النمط

تقول فدوى طوقان في قصيدة بعنوان **نبوءة العرافة**:

لملمته شلو فشلوا
باقة من الزهر
أسلمتها إلى الرياح
وقلت يا رياح:

هذي شظايا ابذريها

- **د.عجينة محمد - موسوعة أساطير العرب.عن الجاهلية ودلالاتها.**ج1 ص211

في السفوح والقنن
وفي السهول في ثنايا الغور
في مسارب النهر
خذيه وانثريه عبر كل ساحة الوطن.))[1]

والسطور المقتبسة هنا كما هي حال القصيدة كلها على لسان امرأة تنقل لنا التجربة التي مرت بها وتتلخص هذه التجربة في انتظار الفتاة لفارس حبيب يسير في رحلة محفوفة بالمخاطر غايته أن بعثر على خيط معقود يمثل تعويذة شر سحرية وليقوم عندئذ هذه العقدة وإبطال مفعول السحر ليزول الشر عن بيته.

وعندما يظهر الفارس الحبيب يبدأ خوف الفتاة عليه ومصدر خوفها وقلقها ليس العدو الذي قام أصلا بعقد العقدة بل إخوة الفتاة كما هو في الكثير من القصص الشعبية،وحكايات ألف ليلة وليلة.

لكنما الرياح في هبوبها
تقول حاذري
إخوتك السبعة..))[2]

ويتحقق فعلا ما حذرت منه العرافة ويقوم إخوة الفتاة بقتل الفارس وتمزيق جسده وتقطيعه أوصالا وعند ذلك تقوم الفتاة حبيبته بجمع أشلاء جسده تماما كما فعلت إيزيس عندما قامت بجمع اشلاء أخيها وحبيبها أوزيريس الذي تم قتله على يد أخيه ست في الأسطورة الفرعونية..))[3]

1- بدر شاكر السياب م.س
2- نفســــــــــه
3 - د.عجينة محمد - موسوعة أساطير العرب.عن الجاهلية ودلالاتها.ج1 ص288

وأوزوريس مثله مثل تموز وأدونيس من آلهة النبات اللذين يمثلون عودة الحياة إلى الأرض كل عام في فصل الربيع ولذا فإن المرأة لكي يتحقق الخصب والنماء للأرض أو الوطن تقوم بعدج تجميع أشلاء حبيبها بحرقها وذر رمادها في أنحاء الوطن العربي المترامي الأطراف وهي حين

تفعل ذلك يملؤها اليقين أن تلك البذور ستعود إلى الحياة في موسمها المعتاد موسم الربيع.))[1]

حين تتم الفصول
ترجعه مواسم الأمطار
يطلعه آذار
في عربات الزهر والنوار..

نرى إذن أن الدخول إلى عالم هذه القصيدة وأمثالها عشرات في الشعر العربي المعاصر لن يتحقق إلا بامتلاك مفتاح معين وما ذلك المفتاح في الواقع سوى الإحاطة الكاملة بالأسطورة التموزية والأشكال التي اتخذها في الحضارات القديمة

الرمز الديني:

ونعني به تلك الرموز المستقاة من الكتب السماوية الثلاثة: القرآن والإنجيل والتوراة ونحن إذ نحصر الثلاثة نعني تماما أن المز الأسطوري نفسه الذي مثلنا له ببعض الأمثلة في الصفحات السابقة كان في الحقيقة رمزا دينيا ارتبط بطقوس العبادة في الحضارات القديمة

ويأتي في مقدمة الرموز الدينية الموظفة في القصيدة المعاصرة المسيح وموضوع صلبه ولعلنا لا نكون مبالغين إذا قلنا إنه من النادر أن نجد شاعرا معاصرا لم يضمن بعض قصائده هذا الرمز وما يحمله من دلالات وجدها الشاعر تنسجم مع واقعه المعيش فرديا كان ذلك أم جماعيا.

---

1 - د.عجينة محمد - موسوعة أساطير العرب.عن الجاهلية ودلالاتها.ج1 ص211

في قصيدة للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي بعنوان الصلب..))[1]

لا يأتي ذكر المز صريحا وإنما يضمن الشاعر قصيدته بعض القرائن التي يمكن أن تهدي القارئ إلى تعرف المسيح التي يتخذ منها إطارا كليا يحتم أن يكون تفسيرا النص مما يدخل ضمن هذا الإطار.

في سنوات العقم والمجاعة
باركني
عانقني
كلمني
ومد لي ذراعه
وقال لي:

الفقراء ألبسوك تاجهم
وقاطعوا الطريق
والبرص والعميان والرقيق
وقال لي:إياك
وأغلق الشباك.
....
من أين لي يا مغلق الأبواب
مائدتي، عشائي الأخير في وليمة الحياة؟
فافتح لي الشباك، مد لي يديك، آه.

واضح تماما أن الدلالات التي اكتسبها كلمات مثل :باركني كلمني الفقراء ألبسوك تاجهم قاطعوا الطريق البرص العميان مائدتي عشائي الأخير ذات دلالات

---

1 - خليل حاوي م.س./ ص15

يمكن أن تقترن بشخصية المسيح وببعض الأحداث المتعلقة بحياته ومن هنا فإن إدراك القارئ لهذا الإطار الذي تحركت في داخله الألفاظ يشكل إضاءة تهدي القارئ حين يتعامل مع هذا النص وأشباهه
وكذلك يوظف خليل حاوي في قصيدة **لعازر عام 1962**

شخصية إنجيلية أخرى ليبني عليها قصيدته تلك هي شخصية لعازر الذي أحياه المسيح بعد أيام من موته والإطار العام للقصيدة يمكن تصوره كالتالي:
لعازر = البطل = الإنسان العربي المعاصر
إحياء المسيح للعازر = المعجزة الإلهية
زوجة لعازر = الزوجة / الأم / الأرض = الأمة العربية

في القصيدة تتوافر للبطل لعازر المعجزة الإلهية فيعود إلى عالم الحياة من عالم الموت لكن القضية التي تطرحها القصيدة تتعدى ما حدث في القصة كما رواها الإنجيل وإن كانت تتخذ من قصة الإنجيل إطار عاما لها.

القضية التي تثيرها القصيدة يمكن وضعها كالتالي:هل تكفي المعجزة الإلهية لعودة بطل إلى الحياة أم أنه يجب أن يتوافر في البطل نفسه شيء آخر إلى جانب المعجزة الإلهية؟إن هذا الشيء الآخر ليس إلا إرادة البطل نفسه ورغبته في أن يعود إلى الحياة وعلى هذا فإن عودة لعازر إلى الحياة بعد أن تحققت له المعجزة

لقد بقيت عودة مشوهة وناقصة لأن لعازر نفسه لم تتكون لديه رغبة الإنبعاث مرة أخرى أي أن عودته للحياة كانت عودة هامشية وشكلية.

---

1 - خليل حاوي م.س./ ص15

جماليات الرمز في الشعر الحداثي العربي.

لعل المسألة الأساسية التي يحاول النقد الحداثي العربي أن يستلهمها داخل هذا الانشطار الحاصل بشأن منظومتنا الاصطلاحية العربية، هي فيما يتعلق بجوانب مهمة من مستويات الإبداع الفني والجمالي.

أقول: ربما هي صمته المفتعل إزاء ((قضية المصطلح)) ربما لنكتشف بعد ذلك موت مرتقب للقريحة الشعرية، وهي أعز ما نمتلك من تراثنا الشعري التليد.

وقد يكون هذا الواقع الذي أحاول أن أنبشه، ممزوجا بغصة خروجنا من التاريخ الأدبي والمعرفي للإنسانية جمعاء، ذلك لأننا كنا إلى وقت قريب طرفا فاعلا في هذه الإنسانية، لكن الآن أصبح نقدنا الأدبي يعيش على ماضيه فحسب، ويقتات من فتات الآخرين، من جميع ما أبدعه أصحاب الحضارة المادية، إننا نستطيع أن نقول عنه بأنه إبداع فلسفات مختلفة عنا، وظروف وبيئات متنوعة لا تشبهنا في شيء

إن الإبداع الشعري في ساحتنا العربية ذاهب إلى ما يمكننا أن نصفه بالنقل والاستيراد، إن لم أقل الاغتصاب الفكري، والركون إلى وعاء يصب الآخر فيه فلسفته وإنجازاته العلمية ومنظوماته المعرفية والتربوية، بما تحمله من خصوصيات تميزه عن غيره، وهو إلى جانب ذلك كله لا يشبهما في شيء من أشياء حضارته. إذن ليس الاحتكاك والتأثر والتأثير،بل لا ندعي تجشم البحث عن بقايا منظومة اصطلاحية عربية آفلة.

نعم هي ذاهبة بجذورها وامتداداتها، لنجد صورة الحداثة الغربية، التي صارت هي النموذج المهيمن على شكل مصطلحي يستقي نسغه ولغته من الواقع الثقافي

والحضاري للغرب بكل ما يتميز به الغرب من خصائص وفلسفات تهم مجتمعه الغربي ومنظوماته التعليمية والفكرية.

لقد أصبحت عناصر تلك الشروط الموضوعية متوقفة على صياغة لغة العلاقة التأثيرية الموهومة، تماما كما كان مالك بن نبي يوصفها في كتاباته عن ولع المستعمر بمستعمره. إنها مؤهلة للنكوص على عاقبيها، وعاجزة عن التقدم حثيثاً بعدما قذفت بنفسها في محيط التلقي والاجترار الببغائي.

لقد توقفنا عنا الخصب والإنتاج الفكري، وذهب عن ذاكرتنا المعرفية ولم يتبق إلا هذا الاضطراب والخلل الحاصلين في المنظومة الاصطلاحية العربية الراهنة. إننا نلمس ذلك في هذه الغرابة والنشوز باعتباره ما وليدان كيان فكري غربي غريب عن طبيعة فكرنا، ولأن طريقة تفكيرنا وخصوصية تفردنا وذواتنا وكياننا))[1] وتميزنا، وهو ما يبرر تأبي حقلنا النقدي عن استيعاب الكثير من النظريات المعرفية، ومن الأفكار التي يحاول المستلبون إدماجها في منظومتنا بتعسف فاضح

---

1 - يطلق الصوفية على **المحبة الإلهية** إسم:**الرحيق المسكر**، ويقصد به الحب الإلهي،أي شراب المحبة،وقد قال سلطان العاشقين ((عمر بن الفارض)) المتوفي بالقاهرة بتاريخ 632 هـ / 1235م قال في تعريفه للمحبة الصافية قوله: المحبة:هي محو الإرادات واحتراق جميع الصفات والحاجات، لقد جاءتني المحبة وخلصتني من كل شيء ورفعتني بعد أن هوت بي، فحمدا لله على أنه أذابني ذوبان السكر في الماء، بوصاله..)) وجدت الطبيب وقلت له أيها الحكيم، بما تأمر من دواء لمريض بالمحبة.؟ أنت تأمر بأن أنبذ صفاتي وأن أفني وجودي أي تقول فرّ من كل ما يوجد حولك، وما دمت صائما فلن تصل إلى لذة السكر، وما دمت لا تنبذ جسدك، فلن تصل إلى عبادة الروح، وما دمت لا تلاشي نفسك في محبة الصديق كما يلاشي الماء النار، فلن تصل إلى الكائن الأعلى.)) ،إنما بهذه المحبة يزكي الإنسان نفسه يوم القيامة..((وغدا يوم القيامة)) عندما يحشر الناس نساء ورجالا، ستصفر وجوه من هول الحساب، ولكني سأتقدم نحو عرشك ممسكا محبتي بيميني، راجيا أن يجري حسابي تبعا لها.)) ينظر الغزال إحياء علوم الدين.ج4/ ص348 وينظر: غولد تسهير. العقيدة والشريعة في الإسلام م.س.ص138

ومن جهة أخرى امتناع لغتنا على احتضان بعض المصطلحات، إضافة إلى الاقتراض التعسفي الذي حاول البعض تطبيقه بدعوى الإفادة من حضارة الغرب المتقدمة، فأين نحن من الحلم..؟ ألا يمكننا أن نحلم.؟ وأن نحب بطريقتنا.

ومثالا على ذلك ما حاولت المدرسة الرمزية أن تجعل منه تعبيرا رمزيا، وشكلا متميزا للتجربة الجمالية في الفن والأدب؛ فإنه في رأينا لا يعني أن

الرمز بوصفه أحد أشكال التعبير الجمالي، لم يكن له وجود أو أهمية في الفن من قبل.

لقد طرح شعر الحداثة أنماطاً عدة من الرموز الفنية التي حاولت أن تستوعب موقفه الجمالي والاجتماعي، من هذا الواقع الأليم الذي راحت المظالم تتفامى فيه إلى درجة الجنون. والحقيقة أنه لم يكن ثمة وعي جمالي جديد، يرى أن نمذجة الرموز في هذا الشعر الحداثي تؤدي إلى نتيجة مبهرة.

جدير بالإشارة في هذا المجال، إلى أن مسألة ربط **الغموض الشعري** بمفهوم النص الغائب، فيه الكثير من الحيف، إذ إن عدم معرفة النص الغائب لا يؤدي بالضرورة إلى غموض النص بالنسبة إلى المتلقي، مهما كانت ثقافته.

حقيقة أنه قد يؤدي إلى عدم استيعابه استيعاباً نقدياً متكاملاً. ولكن كما نعلم فإن التلقي الفني يختلف في كثير من المسائل عن التعامل النقدي، فقد نتلقى نصاً شعرياً بشكل فني راق، من دون أن نعرف أن هذا النص يدخل في علاقة تناصيّة مع نص غائب آخر.

فمن البديهي إذن أنه يجب على الناقد أن يكتشف تلك العلاقة، ويدرسها دراسة تشريحية ليبين حقيقة دواخلها، خاصة فيما إذا وجدت بين نصه المنقود والنصوص الغائبة علائق متعددة.

ولكن الناقد لا يكون بذلك متلقياً فحسب، بل يكون دارساً وباحثاً .وبهذا المعنى فإن ربط الاستيعاب النقدي المتكامل بمعرفة النص الغائب أمر مشروع جداً. ولكن ربط الغموض به، فيه الكثير من الخطأ العلمي. ذلك لأن النص الشعري عامة، ينبغي أن يشكّل كياناً قائماً بذاته.

فلو لم يكن بالإمكان أن يبرز ذلك التعامل الرمزي مع الظواهر والأشياء، وليس الأشياء لوحدها فحسب، فإن أساس القيمة الجمالية في الشعر، بل وفي الفن عامة. وقد يبدو أن هذا المنطلق الجمالي ينسجم وما يذهب إليه شكلوفسكي من أن ((الفن هو أحد طرق المعايشة الفنية للموضوع، أما الموضوع فليس بذي أهمية.))[1]

ولعلها الفكرة نفسها التي كان الجاحظ يقول بها، عندما صرح ((بأن المعاني مطروحة في الطريق.)) غير أن الأمر ليس على هذا النحو تماماً. فلاشك في أن الفن معايشة فنية أو جمالية للموضوع، إذ لا يمكن أن يكون هناك فن من الفراغ.

وقد نأتي نحن، أبناء حضارة الروحانيات، ونجدها جاهزة تنتظرنا لنشرع في تطبيق ما قرأناه على أشعارنا الرامزة إلى مثيلاتها الغربية، وذلك أمر نعتقد بأنه من المستحيلات، لأن المحبة مثلا عند أهل التصوف، خاصة لا تشبهها محبة، ومحبة الله كما يقول غولد تسهير: ((هي خلاصة ما انتهى إليه مجهود المتصوفة، ذلك الجهد العظيم الذي أفنى فيه بعضهم أرواحهم، ولكي يفنى خيال الوجود.))[2]

كما أن الكثير من الدارسين يثبتون بأن فكرة المحبة الخالصة، التي هي أعلى قمم الرمز الفني الروحاني، قد أنتجت في كافة لغات العالم الإسلامي الراقي،

---

1 – **غولد تسهير.العقيدة والشريعة في الإسلام** م.س.ص 139.

2 – **نفسه** ص 139

وعلى وجه الخصوص في زمن المتصوفة الكبار. وقد أنتجت معها شعرا راقيا، يعد في مرتبة الدرر الفريدة في الأدب العالمي كما يثبت تسهير.)) ذلك لأن هذه الفكرة العامة كانت هي الأخرى أساسا فلسفيا كافيا لأن يدعم حياة النسك والتصوف.

إن جدوى الارتكاز على فكرة التعبير الرمزي، أو لنقل الإفادة التقنية من هذه المدرسة، بحسبما يذهب إليه بعض النقاد .))[1] إذ يؤكدون بأن هذا الشعر ينتمي مدرسياً إلى الرمزية. وهم في هذا التأكيد، قد يتناسون أن التصنيف المدرسي ينبغي أن ينطلق من تحديد هذا المستوى الفني أو ذاك، كما أسلفنا سابقاً.

ولكي نتمكن من تعميق هذه المقولة، حري بنا أن نشير إلى أن التعامل الرمزي، في تلك المدرسة لم يكن أسلوباً فنياً فحسب. بل كان أيضاً موقفاً جمالياً وفلسفياً من العالم، ومن الكون والطبيعة والناس، وقد تمظهر ذلك في بعض المسائل الاجتماعية والأخلاقية والفنية على حد سواء، لتلك المدرسة التي ترى فيما ترى ((بأن الواقع لا يصلح أن يكون منطلقاً للفن، فالمثال هو المطمح. والجمال وحده هو الموضوع.))[2]

فالشاعر مالارميه أهم الشعراء الرمزيين، يهدف من الجمال إلى الجمال فحسب، بل إن سعيه الدؤوب إلى الجمال المثالي قد جعله يحلم، لمدة عشرين عاماً، بأن ينتج شعراً صافياً من دون أن ينتج إلا القليل من الشعر.))[3]

---

1 - **أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**. دار المعارف، القاهرة،**1978**

ص.21

- **ينظر: د. ياسين الأيوبي،مذاهب الأدب - الرمزية**.ج/ 1. المؤسسة الجامعية، بيروت. ط 1، 1982. ص: 206 - 253. و**عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة**، الكويت 1998، ص: 64.

3 - **د. نعيم اليافي،: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**.م./ س..ص:287.

4 - **أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**. ص:21

ونجد مالارميه قد تطرّف كثيرا بوصفه ممثلاً للرمزية، خاصة في قضية الاهتمام، بما هو تقني إلى الحد الذي يمكن فيه أن تتم المصالحة بين جماليات الشعر الصافي - كما ظهرت عنده - وبين الجماليات الكلاسيكية المتكلفة))[1]

ولم يكن الأساس في تلك المواقف الفنية، إلا الرغبة الجامحة في الوصول إلى ما يسميه الرمزيون بالجمال المثالي المطلق الذي يحيل على الواقع ولا يتدنّس بسلبياته. وما يصحّ على مالارميه يصحّ على غيره من شعراء المدرسة الرمزية، من مثل بودلير ورامبو اللذين لم يكونا أقل نزوعاً إلى الجمال المثالي من مالارميه، ولم يكونا أيضاً أكثر غزارة منه على صعيد الإنتاج الشعري.

إن ذلك النزوع إلى الجمال المثالي هو الذي جعل دعوة أصحاب المدرسة الرمزية إلى مقولة: ((الفن للفن.)) دعوة مسوغة ومبررة موضوعيا ومنطقيا، حيث لا ينبغي أن يحيل الفن على سواه.

ذلك لأن الهدف من الجمال في رأيهم هو الجمال في حد ذاته، وغني عن البيان أن مفهوم الجمال، هنا، يعني ما هو تقني ، مثلما يعني ما هو مثالي مجرد، لا يؤدي إلى هدف معين قد يخرج عن إطار ما يهدف إليه شعراء الرمزية.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن لقب ((المنحط.)) الذي كان يحلو لبعض الشعراء الرمزيين أن يكرّموا أنفسهم وأصدقاءهم به، كان في أساسه موقفاً سلبياً حاداً من عالم مادي يرى غالبيتهم بأنه عالم مبتذل.))[2]

---

1 - **أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**. ص:22

2 - بخصوص **الرمز الفني** يرى د نعيم اليافي بأن له سبع خصائص. وهي((**الأصالة والابتكار والحرية الكاملة غير المقيدة، والطبيعة الحسية، والكيفية التجريدية، والرؤية الحدسية، والنسقية، وثنائية الدلالة.**)) ينظر: ن.م. ص **280 :-** 283.

أي ((كانت بدعة الانحطاط وسيلة يحمي بها المرء ((أي الشاعر الرمزي.)) يحمي نفسه من

تفاهة البرجوازية وبلادة عالم يستسلم أكثر فأكثر للاتجاه الصناعي. وكأن الانحطاط هو الوجه الآخر للجمال المثالي، بمعنى أن الشاعر الذي يسعى إلى هذا النوع من الجمال.))[1] سوف يكون ممتناً، إذا ما وُصِف يوما ما بالانحطاط، في واقع مبتذل خال من الجمال.

فعدم الانحطاط يبدو للشاعر الرمزي انغماساً في القبح السائد. ولهذا فإن افتخاره بالانحطاط هو في أساسه رفض للواقع بقيمه وعلاقاته وبجميع ما يراه الناس أمرا عاديا، مثلما هو دفاعهم عن الجمال المثالي الذي لم يتلوّث بالنفعية البرجوازية التي لا ينجو منها شيء أو قيمة.

ومن هنا، فإن طرح الرمزية لمقولة الفن للفن لا ينسجم والجمال المثالي الذي تسعى إليه فحسب، بل ينسجم أيضاً ورفض الجوهر القيمي للبرجوازية ألا وهو النفعية. وكما يقول سارتر، فإن البرجوازية ((لا تفهم العمل الأدبي على أنه خلق مجاني مجرّد . بل على أنه خدمة مأجورة.))[2]

ولهذا فإن رفض ذلك الجوهر قد أدى إلى الارتفاع بالجمال إلى ما هو مثالي مجرد، مثلما أدّى إلى نفي النفعية عن الفن. حتى قال غوتييه ((كل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان))[3] أما أوسكار وايلد، فإنه يصفح ((عن صاحب الفن المفيد إذا أدرك أن فنه ليس جميلاً.))[4]

---

1 ـ جون بول سارتر.: الأدب الملتزم تر: جورج طرابيشي. دار الآداب، ط:2، 1967/ ص144

2 ـ نفسه ص144

3 ـ أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. ص:21

4 ـ أوسكار وايلد،:صورة دوريان جراي. تر:لويس عوض. دار المعارف، القاهرة، 1969. ص :5

وبناء على ما سبق ذكره فالرمزية هي:موقف اجتماعي ـ جمالي شامل، وذلك قبل أن تكون أسلوباً فنياً في الأدب والفن عموما، بما في ذلك الرسم، أو الأصحّ أن هذا الموقف هو الذي انعكس بشكل فني رمزي. ولهذا فإن أي حركة شعرية لا تتلاءم في منطلقاتها الاجتماعية والجمالية، مع مبادئ تلك المدرسة، فإنه لا يمكن لنا أن نعدّها منتمية إليها، كما أننا لا نقول بأنها ترضوي تحت مبادئ هذا المذهب أو ذاك.

وإن تكن قد أفادت من بعض منجزاتها التقنية .فالشابه في الأسلوب الفني لا يؤدي بالضرورة إلى الشابه في الموقف الجمالي. مع العلم أن هذا الموقف هو الأساس في التباين المدرسي في الفن والجمال.

نقول ذلك، على الرغم من كونه من بديهيات الدرس الجمالي للفن. غير أن هذه البديهية كثيراً ما يتمُّ تناسيها، حين يذهب بعض النقاد إلى تصنيف شعر الحداثة العربية تحت هذه المدرسة أو تلك، ولاسيما الرمزية.

إن إطلاق مصطلح التيار الرمزي على شعر الحداثة يغفل أن ثمة تعارضاً. بل تناقضاً، على صعيد الموقف الاجتماعي ـ الجمالي، بين كل من الرمزية وشعر الحداثة. فالواقع هو المجال الحيوي الذي يتحرك فيه هذا الشعر.

كما أن ذلك لا يعني بأن شعر الحداثة العربية يمكن أن ينضوي تحت لواء المدرسة الرمزية التي اقترحتها فلسفات الغرب، نتيجة تفاعلاتها مع حداثتها الشعرية، ومع ظروفها وحروبها وثوراتها الداخلية والخارجية، وعلى وجه أخص الحربين العالميتين

وفي الوقت نفسه هو المعنيّ بالتقويم والتغيير، لا المثال أو الجمال المجرد، كما هي الحال في الرمزية. ولهذا فإن شعر الحداثة قد زجَّ بنفسه في أتون الصراع

الاجتماعي، رافضاً أن ينكفئ على ما هو ذاتي أو شكلي أو وهمي .

أي أن لهذا الشعر وظيفة اجتماعية ـ جمالية ذات مضمون ثوري تغييري تبديلي. وهو ما يعني أن صفة ((الثوري.)) هي التي كان يجب أن يفخر بها الشاعر الحداثي، لا صفة ((المنحطّ)). خلافا للذهنية العربية، التي لا تقبل

الدونية. وذلك بصرف النظر عن طبيعة تلك الثورية. وهل هي طبيعة سياسية أو فكرية أو عير ذلك، ثم إن طبيعة العربي تأبى قبول شتيمة كهذه التي يطلقها الرمزيون على أنفسهم.فمن يقبل أن يوصف بأنه منحط.؟ تلك ثقافة أخرى وقيم مغايرة.

كما أن ذلك لا يعني بأن شعر الحداثة العربية يمكن أن ينضوي تحت لواء المدرسة الرمزية التي اقترحتها فلسفات الغرب، نتيجة تفاعلاتها مع حداثتها الشعرية، ومع ظروفها وحروبها وثوراتها الداخلية والخارجية، وعلى وجه أخص الحربين العالميتين

لقد طبعت صفة الثورية شعر الحداثة بطابع صدامي مع كل ما يتنافى والقيم الجمالية التي يدافع عنها، أو يسعى إلى طرحها. ولهذا لا غرابة في أن تتصدّر قيمة البطولي لائحة القيم المطروحة، خاصة في الفكر العربي الإسلامي.

إذ أن البطولي هو المعادل الجمالي للثوري. إذ لا غرابة أيضاً في أن يتصّف الجمال في شعر الحداثة، بطابع صدامي ثوري حقيقي، وتلك مقاربة تلامس واقع العربي بل حتى مفهوم المغترب المعذب الذي كثيراً ما نواجهه في هذا الشعر، لا يقوم على ما هو وجودي، كما في الرمزية التي تقوم على دائم فلسفة وفكر، بل أن العرب يتأتى عندهم الرمز من مبادئ خلقية مغايرة للغرب وإنما يقوم على ما هو اجتماعي وسياسي وقيمي ذو طابع صدامي أيضاً،

والحقيقة أن دراسة القيم الجمالية التي طرحها شعر الحداثة تؤكّد بما لا يدع مجالاً للشك أن هذا الشعر على تناقض مع الرمزية بوصفها موقفاً اجتماعياً ـ جمالياً. غير أن هذا التأكيد لا ينفي إفادة هذا الشعر من الرمزية بوصفها أسلوباً فنياً.))[1]

تأسيسا على ما سبق يمكن تعريف الرمز الفني، بأنه صورة الشيء محوّلاً إلى شيء آخر، إنه التشابه المجازي، يغدو لكلٍّ منهما شرعيته الفنية والجمالية في أن يعلن نفسه في فضاء النص. لأن ثمة ثنائية مضمرة في ذلك الرمز. جماليين متماثلين مع الإشارة إلى أن هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع.

أي هو الأساس في جعل الثنائية واحدية في الرمز. ولا بأس من الإفادة من تعريف مؤلفي نظرية الأدب للرمز، على أنه ((موضوع يشير إلى موضوع آخر. لكن فيه ما يؤهّله لأن يتطلب الانتباه إليه لذاته ، كشيء معروض.))[2]

إن للرمز الفني عدة سمات إذا انتفت عنه، انتفى كونه رمزاً، وتحوّل إلى أن يكون مجرد إشارة أو علامة، أما تلك السمات فهي في نظرنا: ((1 - الإيحائية، 2 - والانفعالية ، 3 - والتخييل،4 - والحسية، 5 – والسياقية.))[3].

وعليه فإن سمة الإيحائية تعني أن للرمز الفني دلالات متعددة، ولا يجوز أن يكون له واحدة فحسب، وإن يكن هذا لا يمنع من أن تتصدر إحدى الدلالات، إن تعدد الدلالات يضيف بعدا جديدا إلى الشعورية والمعنوية التي

يعبر عنها الرمز، بل وحتى التي يقوم عليها.

---

1 - **ينظر: أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**. ص:65

2 - **وارين وويليك: نظرية الأدب**. محي الين صبحي، مرا: د. حسام الخطيب. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، دمشق، 1972. ص:243.

3 - **نفسه**. ص:243.

أي أن الإيحائية إذ تكون سمة للرمز، تكون أيضاً سمة للتجربة الجمالية من حيث الكثافة والعمق والتنوع. ولهذا فإن المجانية أو الاعتباطية في طرح الرموز، لن تؤدي، بحال من الأحوال، إلى إيحائية ذات وظيفة جمالية ـ تعبيرية. فالإيحاء الجمالي هو إيحاء مكثف ممتلئ بموضوعه، يؤدي وظيفة يعجز عنها التناول المباشر للتجربة أو للظواهر والأشياء.

أما سمة الانفعالية: فتعني أن هذا الرمز هو حامل انفعال لا حامل مقولة. وهو بذلك يختلف عن الرموز الدينية والمنطقية والعلمية والعملية التي هي مقولات ومفاهيم. لا انفعالات وأحاسيس.))[1]

ومن البديهي أن هذه السمة تأتي من طبيعة التجربة الجمالية التي هي طبيعة انفعالية بالضرورة. ولهذا فإن الرمز الفني لا يلخّص فكرة أو يعبّر عن رأي، أو يطرح موقفاً فكرياً وإنما يكثف انفعالاً، ويعبر عن تجربة.

وتعني سمة التخييل أن الرمز نتاج المجاز لإنتاج الحقيقة. ولهذا فإن ثمة تناولاً مجازياً للظواهر والأشياء، بحيث تتحول عن صفاتها المعهودة، لتدخل في علاقة جديدة مختلفة عن سياقها الواقعي.))[2] غير أن هذا التحول محكوم بطبيعة الأثر الجمالي الذي تخلفه الظواهر والأشياء في الذات المبدعة. بمعنى أن التخييل لا ينبغي أن يكون ضائعاً، في الرمز من الكينونة الواقعية. وهذا ليس خاصاً بالرمز وحده. بل هو أساس التخييل في الفن عامة.))[3]

---

1 - **أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر.** ص:21

2 - **ويمزات وبروكس :النقد الأدبي**. ج/ 4. تر: د. حسام الخطيب ومحي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1977. ص: 65.

3 – **نفسه**.ص

ثم إن سمة الحسية تحيل على أن هذا الرمز يجسّد ولا يجرّد، بخلاف الرموز الأخرى، أي أن التحويل الذي يتم في الرمز لا يقوم بتجريد الأشياء من حسيتها بل ينقلها من مستواها الحسي المعروف إلى مستوى حسي

آخر..)) لم يكن لها من قبل أو لم نتعود على رؤيته فيها. وذلك ما يتلاءم وصفة الحسية التي يتصف بها الفن.

غير أنه لابدّ من الإشارة إلى أن الحسية في الرمز لا تتنافى والإيحائية المعنوية فيه أما فيما يتعلق بمسألة السياقية التي يتّسم بها الرمز الفني، من دون الرموز الأخرى، فتعني أن هذا الرمز لا أهمية له خارج السياق الفني.

ذلك لأن السياق هو الذي يعطيه أهميته وكينونته المتميزة، ويمنحه مضمونه الجمالي. ومن ذلك فإن الظاهرة الطبيعية الواحدة يمكن أن يتولّد منها عدد غير محدود من الرموز الفنية، بحسب عدد الآثار أو المقومات الجمالية، إذ لا غرابة مثلا في أن يتناقض رمزان، على الصعيد الجمالي والإيحائي، وهما من كينونة واقعية واحدة، وفي الوقت نفسه يكون لكلٍّ منهما الأهمية ذاتها.

إن هذا الرمز بارتباطه بالسياق الفني، متغيّر ومتجدّد دائماً، من حيث المضمون، فكل سياق يفرض مضموناً خاصاً به. ولا يجوز التعامل مع الرمز الفني بمعزل عن سياقه، وكأن له كياناً عاماً مشتركاً بين النصوص الشعرية كافة، أو كأن الكينونة الواقعية ينبغي أن تفرض كينونة رمزية محدّدة.

إن سمة السياقية هي إحدى السمات الخاصة بالرمز الفني، حيث رموز غير سياقية. أي أن لها معنى محدداً، نلاحظ بأن الرموز الأخرى هي كونها مقولات معرفية، لا بمعزل عن السياق الذي ترد فيه، وذلك بسبب انفعالات جمالية.

الفصل الخامس

الغموض في شعرالتفعيلة

جمالية الغموض في شعر التفعيلة

ليست ظاهرة الغموض خاصة بشعرنا العربي المعاصر، فقد كانت لها مكانة معتبرة في الكتابات النقدية القديمة، ذلك لأن كثيرا من نقادنا القدماء قد أعطوها اهتماما بالغا، فهي ليست بالظاهرة المستجدة كل الجدة في القصيدة العربية الحداثية، ولأن كثيرا من النقاد العرب كانوا قد تنبهوا إليها، بل وإلى ما يمكن أن تتركه في القصيدة الشعرية من آثار.

وحري بنا قبل أن نحاول تتبع آثارها في شعرنا العربي المعاصر أن نعرفها ولو باختصار وعجالة، فالغموض في اللغة مصدر من **غَمُضَ** ((بفتح الميم وضمها)) وكل ما لم يتجه إليك من الأمور فقد غمض عليك والغامض من الكلام خلاف الواضح، ويقال للرجل الجيد الرأي:قد أغمض النظر، ويقال: ((مسألة غامضة)) أي مسألة فيها نظر ودقة، ومعنى غامض: ((لطيف))[1]

وفي الإنجليزية،يحمل المصطلح AMBIGUITY معنى ((**اللغة المجازية.**))[2]

وفي اللغة المجازية أو الرمزية من الدلالات الإيجابية ما لا يحتاج إلى تأكيد. ومصطلح **الغموض** كثيرا ما كان يختلط بمصطلح الإبهام على الرغم من أن الدلالات التي يحملها المصطلح الثاني أي الإبهام دلالات سلبية فنحن نصف الطريق مثلا بأنه مبهم إذا كان خفيا لا يستبين للسائر واستبهم عليه الأمر:أي استغلق وكلام مبهم أي لا يعرف له وجه يؤتى منه.))[3]

ومما يتصل بهذين المصطلحين ألفاظ أخرى مثل **التعقيد** و**المعاظلة** وهي أيضا مصطلحات استعملها النقاد العرب وأسهبوا في الحديث عنها قديما وحديثا.

---

1 – ابن منظور: لسان العرب:مادة **غمض**

2 - SYLVAN BARNET (AND OTHERS) DICTIONARY OF LITEARY TERMS. CONSTABLE .LONDON.1976.

3 – ابن منظور نفسه... مادة ((**بهم**))

في مؤلفاتهم كما اتخذوا من وجودها في الشعر موقفا محددا يقول الجرجاني: **((ت:471 هـ))** ملخصا موقفه من ظاهرة **التعقيد** في الشعر .:

((وأما التعقيد فإنما كان ملموسا لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير الطريق كقول **المتنبي**:

ولذا اسم أغطية العيون جفونها من أنها عمل السيوف عواملُ

وإنما ذُمَّ هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله وكدّك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا مملّس، بل خشن مضرّس، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك وإذا خرج خرج مشوّه الصورة ناقص الحسن.))[1]

ويستمر **الجرجاني** في شرحه موقفه من **التعقيد** موضحا أن القارئ بأنس ويفرح إذا استطاع بعد جهد أن يحصل على معنى يستحق هذا الجهد الذي بذله أما إذا لم يحصل القارئ على معنى يستحق ما بذل من جهد فإنه يكون ((كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة ويخاطر بالروح ثم يخرج بالخرز.))[2]

وشبيه بما أورده الجرجاني ما أثبته أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ((ت:370 هـ)) في الموازنة وهو يلخص موقفه مما أطلقوا عليه المعاظلة والمعاظلة: مداخلة الكلام بعضه في بعض، وركوب بعضه لبعض، كقولك تعاظل الجراد، وتعاظلت الكلاب، ونحوه مما يتعلق بعضه ببعض عند ((السّفاد.))[3]

ومن المعاظلة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض وإن يداخل لفظة

---

1 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. م.س / ص:129 -130 .

2 – نفســـــــــــــــه:ص 130.

3 - لسان العرب: مادة **عظل.**

من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها وإن أخل بالمعنى بعض الإخلال وذلك كقول **أبي تمام** حبيب بم أوس الطائي:

خان الصفاءَ أخُ خان الزمانُ أخاً عنه فلم يتخوّن جسمَهُ الكمدَ

فأنت إذا تأملت المعنى مع ما أفسده من اللفظ لم تجد له حلاوة ولا فيه كبير فائدة لأنه يريد ((خان الصفاءَ أخ خان الزمان أخا من أجله إذ لم يتخون جسمه الكمد))[1]

إن ما اقتبسته من كتاب **الآمدي** و**الجرجاني** يوضح موقف النقاد القدماء من هذه الظاهرة، التي نحس بأنها مختلفة عن ظاهرة الغموض المعروفة لدينا الآن، سواء سميت تعقيدا أو إبهاما أو معاظلة وهو موقف لا يتفق تماما وموقفهم من ظاهرة الغموض، فمثلا:ابن الأثير:((ت 27 هـ)) يورد في مؤلفه القيم: ((المثل السائر.)) رأيا لأبي إسحق الصابئ ((ت 384 هـ)) يفرق فيه بين النثر والشعر يجئ فيه قوله:

((إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه لأن الترسل هو ما وضح معناه وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظ وأفخر إلا بعد مماطلة منه))[2] وكذلك يفعل المرزوقي ((ت:421 هـ)) في شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، في معرض تفريقه بين الشعر والنثر فيقول عن الشعر :

((فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من عروضه وضربه وكلاهما قليل وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى وان يبلغ الشاعر في تلطيفه والأخذ من حواشيه.

1- **الآمدي. الموازنة**:تحقيق:أحمد صقر،دار المعارف،القاهرة،ط2 / 1972.ص278.

2- **ابن الأثير.((المثل السائر.)):** تحقيق: أحمد الحوفي،وبدوي طبانة،مطبعة الرسالة بيروت1962،

ص6 -7.

حتى يتسع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه حدا يصير المدرك له والمشرف عليه كالفائز بذخيرة اغتنمها))[1]

ويذكر الدكتور إحسان عباس في تاريخ النقد الأدبي عند العرب أن هناك نسخة مخطوطة في الإسكوريال بعنوان شرح المشكلات، ديوان شعر لأبي الطيب ردا على شرح أبي الفتح عثمان بن جني فيما أخذ به المتنبي لابن فورجة بن حمد البروجردي ((توفي حوالي **455** هـ)) يوضح فيها أبو فورجة أن الشعر يصيبه الغموض من ثلاثة أوجه:

1- فهناك الشعر الذي يصدك جهل غريبه عن تصور غرضه.
2- والشعر الذي يعميه إعرابه لمجاز فيه، وحذف في اللفظ،أو تقديم وتأخير سوغه الإعراب.

أما السبب الثالث كما يذكر إحسان عباس فقد سقط لسقوط أوراق في المخطوطة.))[2]

ولعل أبا الحسن القرطاجني الناقد الأندلسي ((الذي تجمعت في آرائه الروافد العربية واليونانية جميعا))[3]

أبرز من تعرض إلى ظاهرة الغموض في الشعر في تراثنا النقدي وذلك في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء حيث عالجها بإسهاب وعمق كبيرين، وليس من باب المبالغة أو التهويل أن ندعي أنه كون لنفسه حول هذا الموضوع نظرية تكاد تكون متكاملة ولذا نحاول أن نحدد معالم هذه النظرية ونبرز أهم ما اشتملت عليه من نقاط

---

1 – أبو تمام . شرح ديوان الحماسة: تحقيق **أحمد أمين وعبد السلام هارون**،دار المعارف،القاهرة،1967،ص18-19.

2 - د. إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب،دار الثقافة،بيروت،ط.3،1981

1- نفســـــــــــــــه ص539.

يرى حازم القرطاجني أننا قد نقصد ((تأدية المعنى في عبارتين:إحداهما واضحة الدلالة عليه والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من المقاصد))[1]

ومن هذا المدخل ينتقل إلى بيان وجوه الإغماض فيرجعها إلى ثلاثة أوجه هي على التوالي:

1 - منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها.
2 - ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى
3 - ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معا.))[2]

ومن ثم يأخذ في تبيان الغموض الذي يرجع إلى المعاني فيرده إلى جملة من الأسباب هي:

- أولا: - دقة المعنى المعبر عنه: كأنه يكون المعنى ((في نفسه دقيقا ويكون الغور فيه بعيدا))[3]

وهذا ما يجعل إدراك المعنى يحتاج إلى تأمل وفهم.

- **ثانيا: - تشعب المعنى.**

ويحصل ذلك عندما يكون المعنى مبنيا ((على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التقائها بعد حيزها من حيز ما بني عليها))[4] ويعود سببه إلى طول العبارة وتشعبها.

1- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء:تقديم وتحقيق **محمد بن الحبيب بن الخوجة،** دار الغرب الإسلامي،بيروت ط1981،2،ص:182.

2 - نفســــــــــه..ص 182

3- نفســــــــــه.

4- نفســــــــــه. ص183

- **التضمين أو الإحالة**: وهو أن يكون الكلام قد ضمن ((معنى علميا أو خبرا تاريخيا..أو إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة يجعل ذلك المثل أو البيت جزءا من أجزاء المعنى أو غير ذلك من أنحاء التضمين))[1]

- اختلاف جزئيات الصورة فيه عما ألفته المدارك والإفهام أو أن يكون المعنى ((قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب فتنكره الإفهام لذلك))[2]

ثالثـــــا- احتمالية المعنى:

كأن يكون ((بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات))[3]

- تماثل حاصل في جزئيات الأشياء المختلفة كأن يكون المعنى تضمن أوصافا قد تشترك فيها معه أشياء في هذه الأوصاف وكلما كانت ((الأوصاف في مثل هذا مؤتلفة من أعراض الشيء البعيدة لم تتهد الأفكار إلى فهمه إلا بعد بطء))[4]

هذا عن الغموض الناتج عن المعاني أما الغموض الناتج عن الألفاظ والعبارات فيرده القرطاجني إلى الأوجه التالية

- أن يكون اللفظ حوشيا أو غريبا
- التقديم والتأخير في الجملة
- القلب وهو أن يتخالف وضع الإسناد في الجملة فيصير الكلام مقلوبا ومثل هذا يمكن أن يحدث نتيجة لطول العبارة وتشعبها أو نتيجة للفصل بين بعض العبارة

---

1 – حازم القرطاجني.منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص183.
2 – نفســــــــه
3 – نفســــــــه
4 – نفســــــــه

وما يرجع إليها بقافية أو سجع فتخفى عندئذ جهة التطالب بين الكلامين))[1]

وينتقل القرطاجني بعد ذلك إلى بيان الوسائل أو الحيل كما سماها التي يمكن عن طريقها إزالة الغموض من الشعر.

فإذا كان الغموض ناتجا عن دقة المعنى فإن على الشاعر أن يجهد نفسه في ((تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى وبسطها حتى يقابل خفاؤه بوضوحها،وغموضه بيانها، حتى تبلغ الغاية المستطاعة في ذلك.))[2]

أما إذا كان الغموض ناتجا عن كون المعنى مرتبا على معنى آخر لا يمكن فهمه إلا به،فيجب على الشاعر أن يحسن الدلالة على ذلك من العبارة وألا يحول بين المعنى وما يبنى عليه، وأن يحسن مساق الكلام في ذلك،حتى يعلم أن أحد المعنيين مترتب على الأخر.))[3]

وأما إذا كان الغموض غموض، قلب،فإن بعض الناس ((يتأول ما ورد من ذلك تأويلا فيه سلامة من القلب))[4]

ويرى أن ذلك التأويل، وإن بعد، ((أولى من حمل الكلام على القلب))[5]

وربما يكون من الضروري لتقريب رأى القرطاجني حول هذه النقطة،أن نورد مثالا من الأمثلة التي ذكرها الناقد نفسه،يقول:

((وقد وقعت أبيات من الشعر حملها قوم على القلب، وخرجها آخرون على وجوه يصح الكلام عليها لفظا ومعنى، كقول الحطيئة:

1- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص 187.
2 – نفســــــــه:ص.187
3 – نفســــــــه:ص189.
4 – نفســــــــه:ص189.
5 – نفســــــــه:

فلما خشيت الهون والعبر ممسك على رغمه ما أمسك الحبل حافره

لأن الحبل إذا أمسك الحافر، فالحافر أيضا قد شغل الحبل وأمسكه عن أن يتخلى عنه ويتفلت، فعلى هذا ليس بمقلوب))[1]

ويقف القرطاجني - حيال هذا النوع من الغموض - موقفا متشددا، فيجيزه فيما سمع في أشعار السابقين، ويحذر الشعراء من القياس عليه، وهو يعلل موقفه هذا بقوله:لأنه إذا كان الكلام مقلوبا.

وقد كانت العبارة مقصودا بها غير ما تدل عليه بوضعها وسوغ هذا عند حامل الكلام على هذا المذهب أن المقصود من الكلام واضح، وإن كانت العبارة غير دالة عليه فقد ذُهب بالكلام مذهب فاسد...

وفي سعة الكلام مندوحة عن المذاهب الفاسدة. وإن كان الكلام غير مقلوب، ولكنه قصد به معنى آخر غير المعنى الذي يريد به من يجعل الكلام مقلوبا، فذلك أيضا قبيح،لأنه وضع المعنى البعيد الذي لم يؤلف موضع المعنى القريب المألوف))[2]

ولذا فإن القرطاجني يرى أن كل كلام يمكن حمله على غير القلب بتأويل لا يبعد معناه،فلا ينبغي حمله على القلب.

وفيما يتعلق بكون اللفظ حوشيّا أو غريبا - وهو ما يجعل فهم المعنى يتوقف على فهم اللفظ - فيرى القرطاجني أن الواجب يقتضي الشاعر أن يتجنب من الألفاظ ما توغل في الغرابة والحوشية ما استطاع.ومتى اضطر إلى استعمال لفظة على هذه الشاكلة،عليه أن يقرن بها من القرائن ما يهتدي به إلى معناها من غير أن يكون ذلك حشوا.

---

1 - القرطاجني.ن.م..ص 181.

2 – نفســـــه.ص179.

3 – نفســـــه.ص179.

ومما يتصل باللفظ المؤثر في المعنى أيضا كون اللفظ مشتركا أي أن اللفظ يدل على معنيين أو أكثر وكلها معاني محتملة للفظة في البيت وفي هذه الحالة فإن على الشاعر أن ((ينوط باللفظة أو الألفاظ التي بهذه الصفة من القرائن ما يخلص معناها إلى المفهوم الذي قصده حتى يكون المعنى مستبينا))[1]

وقد مثل القرطاجني لهذا النوع من بيت الحارث بن حلزة الذي يقول فيه :

((زعموا أن كل من ضرب العير موال لنا،وأنى الولاء)) وعلق على ما في لفظ العير من معان مشتركة، فقال:

فقيل أراد بالعير الوتد، وأراد بالضاربين العرب، لأنهم كانوا أصحاب عمد وقيل أراد عير العين وهو أننا منها أي كل من ضرب عير عينه بجفنه وقيل فيه وجوه أخر غير هذه..))[2]

وينتقل القرطاجني بعد ذلك إلى المعاني التي يحتاج في فهمها إلى مقدمة معرفة فيجعلها في ضربين: الأول ضرب فهمه على المعرفة بصناعة ما، لكون المعنى من تلك الصناعة،والثاني ضرب يتوقف فهمه على حفظ قصة ما أو معرفتها وذلك لكون المعنى يتعلق بتلك القصة.

وفيما يتعلق بالضرب الأول يرى أنه من الأفضل عدم إيرادها في الشعر إذا وجد عنها مندوحة وقد مثل لهذا النوع بعدة أمثلة نختار منها بيت أبي تمام الذي يقول:

مودة ذهب أثمارها شبه وهمة جوهر معروفها عرض

فالجوهر والعرض - كما يقول القرطاجني - من ألفاظ المتكلمين الخاصة

---

1 - القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء:ص185.

2 – نفســــــــه.

بصناعتهم وأما الضرب الثاني وهو ما يتوقف فهمه على قصة ما، فيرى أنه إذا كانت القصة مشهورة معروفة فالتضمين لها أو الإحالة يها في الشعر أمر حسن أمالا إذا كانت غير مشهورة فإن ذلك غير مستحسن

وملاحظات الشعراء الأقاصيص والأخبار المستطرقة في أشعارهم ومناسبتهم بين تلك المعاني المتقدمة والمعاني المقاربة لزمان وجودهم والكائنة فيها التي يبنون عليها أشعارهم مما يحسن في صناعة الشعر.

ويجب للشاعر أن يعتمد في ذلك المشهور الذي هو أوضح في معناه من المعاني الذي يتناسب بينه وبينه ويعلقه على طريق التشبيه أو التنظير أو المثل أو غير ذلك ويسمى ما تسبب إلى ذكره من القصص المتقدمة المأثورة بذكر قصة أو حال معهودة الإحالة.

لأن الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور وإذا أوقعت الإحالة على موقع اللائق بها فهي من أحسن شيء في الكلام فلتذكر ما مضى من الأمور التي يقل نظيرها فيما هي على ه من الأوصاف أتي تميل إليها النفوس أو

تتغير عنها موقع عجيب من النفوس فتتحرك بما قد ارتسم فيها من صفة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على مثل تلك الصفة))[1]

مما سبق يتبين لنا تكون نظرية شبه مكتملة عند هذا الناقد الفذ فيما يتعلق بظاهرة الغموض في الشعر وإذا كان القرطاجني دق انحاز في نظرته العامة إلى جانب الوضوح في المعاني ناظرا إلى أن كثيرا من الأوجه التي يتولد عنها الغموض صفات سلبية في القصيدة أو البيت الذي تضمنها.

---

1 – ينظر: القرطاجني.ن.م. ص 189- 190 .

فإن بحثه الظاهرة على هذا الشكل الذي رأيناه يبقى علامة بارزة في موضوع التفات النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة الشعرية المهمة

الغموض في الكتابات الشعرية المعاصرة

إن الغموض AMBIGUITY بالإنجليزية، هو مصطلح نقدي لم يدخل القاموس النقدي الانجليزي مثلا إلا في حقبة حديثة، ويعود الفضل في ذلك إلى الشاعر الناقد البريطاني **وليام إمبسون** WILLIAM EMPSON 1906،في كتابه المعروف((**سبعة أنماط من الغموض.)**) SEVEN TYPES OF AMBIGUITY

وهو المؤلف الذي نشره العام **1930** وكان الكتاب في الأصل أطروحة **لإمبسون** في جامعة **كيمبردج** تحت إشراف الناقد الكبير **((ريتشاردز**، . I.A .. RICHARDS))[1]

وقد لقي الكتاب منذ صدوره شهرة واسعة وأصبح مرجعا لا يتغنى عنه الناقد حول هذا الموضوع،كما أنه وعى جيلا كاملا من قراء الشعر ووضح له أن عليهم أن يفتشوا عن معاني أخرى للكلمة الشعرية أكثر من المعنى الواضح والسهل الذي توحي به وللناقد **رانسوم:**J.C RANSOM مقال كتبه بعد صدور كتاب **إمبسون** بثماني سنوات يقول فيه:

((إن الناقد بعد أن يقرأ كتاب **إمبسون** لا يمكن أن يبقى الناقد نفسه الذي كان قبل قراءة الكتاب.))[2]

غير أن الكثير من النقاد والدارسين في الوقت نفسه رأوا في إصرار **إمبسون** على حصر أنماط الغموض في سبعة، عملا غير دقيق فقد رأى **وليم**

يورك تيندال: على سبيل المثال رأى - بعد ذلك أن وصف الكتاب بأنه عملنموذجي ورائد – أن تقسيم الغموض، وحصر أنماطه في سبعة، إنما هو تقسيم رنان طنان))[3]

1- PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETIES.PRINCETON UNI – VERSITY PRESS.ENLARGED. ED 1974.P.18/

2 - المرجع السابق

3 - المرجع السابق.

يبين **إمبسون** في مقدمة الكتاب أنه يفهم الغموض ليس بالشكل الذي تعنيه الكلمة في الاستعمال العادي وإنما بشكل موسع ليشمل أي فارق مجالا لبروز فعل ممكنة للكلمة نفسها وفي الفصل الأول الذي يعد – كما يقول الكاتب نفسه – أهم فصول الكتاب وأصعبها يذهب إلى أن النمط الأول من أنماط الغموض يكاد يغطي كل شيء ذي أهمية أدبية..))[1]

غير أنه يركز فيه بشكل خاص على الغموض الناتج عن المجاز والاستعارة والنعوت والإيقاع كما يوضح أن الجملة البسيطة التي يظن أنها خالية تماما من الغموض يمكن ألا تكون كذلك في الواقع ويدلل على وجهة النظر هذه الجملة التالية:((THE BROWN CAT SAT ON THE RED MAT)) **((القطة البنية جلست على السجادة الحمراء))** فيبين أن هذه الجملة على بساطتها ووضوحها يمكن تحليلها أو النظر إليها من عدة أوجه:

فيمكن أن يقال مثلا أنها جملة تدور حول قطة أو يقال إن القطة التي تم الإخبار عنها في الجملة بنية اللون ...وهكذا))[2]

وبشكل عام فإن إمبسون يناقش في هذا الفصل كثيرا من التعابير والكلمات التي ربما يظن القارئ أنها لا تنطوي على شيء من الغموض ومن ثم فهو يشكك القارئ في مثل ذا اليقين وبين له أنه هناك كثيرا من المعاني تتعلق بهذه الكلمات أو أن هذه الكلمات تحتمل تفسيرات مختلفة سواء عن طريق الاستقراء النفسي أو غيره للفقرة التي وردت فيها الكلمة أو للعمل الأدبي بشكل عام

وفي الفصل الثاني يعرض لبعض الكلمات أو التعبيرات التي يمتزج فيها معنيان أو أكثر في شيء واحد وقد استقى أكثر أمثلته على هذا النوع من مجموعة

1- ..... SEVEN TYPES OF AMBIGUITY.CHATTO AND WINDUS/LONDON.3RD.ED.1977.P03.

2-.. المرجع نفسه،ص:10

من الشعراء الكبار أمثال **وليام شكسبير ((1564 -1616))** و**تشوسر ((1340-1400))** وحديثا من قصائد ت.س **إليوت ((1888-1965))**، الذي ركزنا حول أشعراه في الفصل السابق المتعلق بالحداثة الشعرية، وهناك نمط ثالث ربما عن معنيين يمكن أن يحل كل منهما مكان الآخر للكلمة الواحدة، دون أن يكون بين المعنيين ارتباط أو علاقة.

أما النمط الرابع فيمكن أن يتولد من توحد عدة معان بغرض توضيح حالة ذهنية خفية أو معقدة. والنمط الخامس حالة ذهنية غير مكتملة في نفس المؤلف أو بتعبير آخر حين يأخذ المؤلف في اكتشاف فكرته أو في تعرف أبعادها من خلال عملية كتابة النص وليس قبلها فيبدوا هنا كأنه غير مستوعب لها تماما.

والنمط السادس ينتج حين يبدو للقارئ تعارض بين بعض الألفاظ في النص فيجد القارئ نفسه في هذه الحالة مضطرا إلى إيجاد تفسيرات متعددة للكلام الذي يقرؤه.

أما النمط السابع والأخير فهو الذي يعكس انقساما في ذهن مؤلفه نظرا لاعتبارات متعددة كالاعتبارات النفسية **الفرويدية** وغيرها.

في الشعر العربي الحر أصبحت ظاهرة الغموض كما ذكرنا من أهم ما يتصف به هذا النمط من الشعر وقد أدى ذلك إلى خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارئ وإلى جدل مستمر بين الشعراء والقراء والنقاد حول لغة هذا الشعر وحول ما إذا كان هذا الغموض متكلفا أم عفويا.

وهكذا نجد بأن الشعر العربي يأخذ يعتمد شعر انجلترا على وجه الخصوص.

وقد لخص ((**أدونيس**)) هذه الفجوة بين الشاعر والمبدع والقارئ المتلقي في مؤلفه **زمن الشعر** كما راينا في الفصول السابقة، وأراني هنا مضطر إلى اقتباس مطول لما أورده من حوار متخيل بينه بوصفه شاعر يتمثل في شعره غموض كثيف وقارئ لم يكلف بعد هذا النمط من الشعر وما يكتنفه من غموض:

هو **القارئ**: فهل الغموض في شعركم طبيعي، أم أنكم تتعمدونه؟
أنا **أدونيس**: إن تعمد الغموض مناقض للخلق الشعري
هو: أعتقد أنكم تتعمدونه؟
أنا: تعتقد...ما سبب اعتقادك ؟
هو:لا افهم شعركم

أنا: هذا ليس سببا،فعلى القارئ أن يعترف أحيانا أنه ليس من الضروري أنه يفهم القصيدة فهما شاملا مهما بلغت درجة فهمه يكفي من جهة أخرى أن يكون قارئ واحد يفهم قصيدة ما لكي تزول عليها صفة الغموض إذ قد يكون عدم فهمك لهذه القصيدة مثلا راجع إلى جهلك بعلمها كأن تحاول أن تفهمها بعادة معينة من الفهم نشأت عليها أو من ضمن نظرة ورثتها.

هو: إذا الحق على القارئ؟
أنا: نعم، بمعنى ما.
هو: هل أستطيع أن أستنتج بأنك تحب الغموض؟
أنا: نعم، ولكن بالمعنى الشعري الخالص أي المعنى الذي يناقض الألغاز والتعمية والأحاجي، فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء وهي ليست شيئا مسطحا تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة.
إنها عالم ذو أبعاد...عالم متموج متداخل كثيف بشفافيته...تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس سديم يستقل بنظامه الخاص تغمرك وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج..))[1]

إن رغبة الكثيرين من الشعراء المعاصرين في تحديث ما يكتبونه شكلا وموضوعا دفعتهم إلى السعي إلى خلق لغة شعرية جديدة بعد أن نجحوا في خلق شكل شعري جديد لكن الملاحظ أن بعض الشعراء الرواد، ك**بدر شاكر السياب**، و**خليل حاوي** وأدونيس وصلاح نيازي ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور وآخرين.

هؤلاء الشعراء يفعلون ذلك عن وعي، وهم متسلحون بموهبة وثقافة فلسفية معاصرة في الوقت نفسه لكن هناك كثيرا من الشعراء ممن لم يمتلكوا مثل هذه الموهبة ولم يتسلحوا بمثل تلك الثقافة يسيرون على النهج نفسه بدافع تقليد الرواد أو تقليد بعض المدارس الغربية تقليدا أقل ما يوصف به أنه تقليد أعمى.

لقد استطاع أدونيس على سبيل المثال أن ((يشتق لنفسه لغة خاصة وأن يكون لنفسه عبر دواوينه المختلفة شعريا واضح التميز وهو قبل هذا من أشد الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة ووعيها بها وبما يصنع))[2]

وإلى سعي الشاعر الدائب إلى أن يصهرها ويخلق منها دلالة وحركة جديدتين.

إنه كاهن حجري النعاس
إنه مثقل باللغات البعيدة

---

1 - أدونيس زمن الشعر:158 – 159.

2 – د. عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. دار العودة ودار الثقافة ،بيروت ط 2 1972،ص182.

هو ذا يتقدم تحت الركام
في مناخ الحروف الجديدة..)) [1]

وفي موضع آخر:

أصرخ كي تتوالد في صوتي الرياح
كي يصير الصباح
لغة في دمي وأغاني.))[2]

وهو من ثم يدعي أنه قد نجح في أن يوجد لنفسه وسيلة تعبير متميزة مكوناها نقيضان هما: الوباء ممثلا في الطاعون والتطهر من الوباء ممثلا في النار

أعيش بين النار والطاعون

مع لغتي مع هذه العوالم الخرساء..))[3]

وكما برزت ظاهرة الغموض في الشعر الحر فقد تعرض للكتابة عنها كثير من الدارسين المعاصرين لكن ما كتبت لا يتعدى حتى الآن مقالات قصيرة عامة في تناولها للظاهرة تدرسها من خارجها دون أن تلج إلى كتبتها ومثل هذه المقالات وإن كانت قد أفادت في تأكيد وجود الظاهرة وعكست بعض الشكوى من صعوبة فهم القصائد الموغلة في غموضها فإنها لا تساعد القارئ على فهم النص الذي تتمثل فيه

ولا يسعنا هنا أن نتعرض بالتفصيل لجل المقالات وسنكتفي باستعراض مقالتين منهما رأينا أجدر بالإشارة من غيرها من بيم ما كتب لمقالة الأولى جاءت في كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر.

1- أدونيس:الآثار الكاملة،دار العودة،بيروت،1971،مجلد 1،ص341.

2- المرجع السابق:ص417.

3- المرجع السابق،ص:366.

إن لغة هذا الشعر الحداثي، في جملته قد تميزت عن لغة القصيدة الكلاسيكية الحداثية والقصيدة الرومانسية كما أن لغة كل شاعر من الشعراء الرواد قد تميزت وانفردت ببعض الخصائص وأكثر من ذلك ( ) لما بين الناقد فإن كل قصيدة تكاد تتميز بميزة التفرد.

ذلك لأن ضرورة الالتحام بين اللغة والتجربة وهي الضرورة التي يحس بها الشاعر المعاصر من شأنها أن نجعل لكل جزئية لهذا الوجود لغتها الخاصة وهذا من شأنه أن يجعل من الكلمة لا مجرد صوت له دلالة بل وجودا وحضورا له كيانه وجسمه..))[1]

ومن هذا المدخل يدخل الكاتب إلى موضوع الغموض فيفرق بين نوعين كثيرا ما يخلط بينهما وهما الغموض والإبهام مشيرا إلى كتاب إمبسون السالف الذكر إشارة عابرة ويلخص في مقالته إلى أن كثير من الشواهد التي تناقلتها الدراسات الأدبية والنقدية القديمة من أشعار المتنبي وأبي تمام وغيرهما.

يندرج تحت الإبهام وليس الغموض ذلك لأن صعوبة فهمها ناتجة فقط عن تعقيدات لفظية ونحوية نقطة أخرى مهمة نبه إليها الدكتور **عز الدين**

إسماعيل وهي أن البساطة في التعبير ليست ضد للغموض بمعنى أن كثيرا من التعابير البسيطة تحوي شيئا من الغموض وهو، وإن لم يمثل لذلك بأمثلة إلا أن هذه النظرة تتفق تماما ونظرة إمبسون التي مثل لها بالجملة البسيطة **القطة الرمادية جلست على السجادة الحمراء.**

أما الدكتور مجمد الهادي طرابلسي فقد أشار في مقالته إلى بعض ما ورد في الكتابات النقدية القديمة حول هذه الظاهرة فذكر ما ورد عند ابن الأثير في المثل السائر وجلال الدين السيوطي في المزهر.

1- د.عز الدين إسماعيل.الشعر العربي المعاصر:ص181.

لكنه لم يشر إلى ما جاء عند حازم القرطاجني الذي تعرض إلى الظاهرة بتوسع وعمق كما أسلفنا وبادئ ذي بدء يفرق الطرابلسي بين نوعين من أنواع الغموض:

أما الأول يسميه **غموض الهدم**

والثاني يسميه **غموض البناء**

وغموض الهدم يرجعه إلى العوامل الثلاثة التالية:

أولا: غموض حاصل بقصد التعمية والتضليل يقصد إليه شعراء لهذا الغرض وليس لغرض آخر ويمثل لهذا النوع ببيت **الفرزدق** المعروف:

وما مثله في الناس إلا مملكا ..... أبو أمه حي أبوه يقاربه

ثانيا: غموض حديث الوجود في الشعر وهو غموض متولد عن **التمحل باسم الحداثة.))**[1]

أما الغموض البناء فيجعله في الأوجه التالية:

أولا: أن يكون الغموض راجعا إلى المدلول لا إلى الدال في حد ذاته.

ثانيا: أن يتبدد الغموض بمفعول القراءة،ولاسيما بتعدد القراءات.

ثالثا: أن تتعذر ترجمة الكلام الذي يكون قوامه الغموض مع الوفاء لمختلف معانيه.

رابعا: ألا يحطم الغموض المنط في مقولاته ولا اللغة في قواعدها ولا تقاليد النظم فيها عرف منها فيعطل كل السنن المشتركة للتواصل بين البات والمتلقي إلا ليشيد بعد ذلك صروحا من الكلام جديدة يوظف فيها المنطق واللغة وتقاليد الفن توظيفا جديدا..))[2]

وهكذا نستخلص من الاقتباسات السابقة أن ما كتب حول هذه الظاهرة حتى الآن بالعربية قد تناولها في إطارها العام أو قنع بملاحظة الظاهرة من خارجها ولذا

1- مجلة فصول: الجزء الثاني: مجلد 4،1984،ص:.31

1- **المرجع السابق**:ص:34.

فإن ما تطمح إليه هذه الدراسة في الصفحات التالية أن تتبع عددا من أشكال الغموض في القصيدة المعاصرة هادفة في النهاية إلى المساعدة على فهم هذه القصيدة من أنماط الغموض :

1- غموض الرمز:

- الرمز الأسطوري
- الرمز الديني
- الرمز التاريخي
- الرمز الشعبي

2 الغموض اللفظي:

- اللفظي الدلالي
- اللفظي التركيبي

3- تعددية المراجع:

إرجاع الضمير على مجهول لم يسبق تحديده
مدلول اسم ال العهدية

4 استحالة الصورة

غموض الرمز:الرمز بمفهومه الشامل هو ما يمكن أن يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو علاقة متعارف..))[1]

الفصل السادس

الشعر الحداثي والتصوف

ولنأخذ الرمز ((الصوفي.)) مثلاً على ذلك. فهذا الرمز رمز عقدي ـ معرفي

ينتمي إلى نظرية المعرفة، بخلاف الرمز الفني الذي ينتمي إلى التجربة الجمالية.))[1] ومن هنا، فإن ثمة رموزاً صوفية يتعامل بها الصوفي شاعراً كان أم متفلسفاً أم سالكاً أم واصلاً أم عارفاً. وذلك من مثل رموز المحبوب والارتحال والخمر والسُّكر والحمامة والحية...إلخ.

فرمز السكر مثلاً، لدى الحلاج وابن عربي وابن الفارض وابن الدباغ، هو نفسه من حيث المضمون. سواء أكان هذا في الشعر أم في النثر أم في المجاهدة الصوفية. وليس الأمر على هذا النحو في الرمز الفني الذي لا مضمون محدداً له. ولكن لابدّ من القول إن السياقية لا تنفي أن يشترك عدة شعراء أو نصوص في مضمون واحد لهذا الرمز أو ذاك، أو أن يهيمن مضمون محدد على مرحلة معينة. إذ إن هذا يعود إلى الرمزية هي:موقف اجتماعي ـ جمالي شامل، وذلك قبل أن تكون أسلوباً فنياً في الأدب والفن عموما، بما في ذلك الرسم

---

1 - إن **((التصوف))** أعلى نقطة التقاء بين الدين والفلسفة في أعلى مراتبهما داخل معنى وحدة الكون وتأملها، من حيث تعجز الفلسفة،ويقصر العقل عن تقبل اللانهاية يستطيع الإيمان أن يسمو بالإنسان القادر على تقييد نفسه بنظام صارم من الزهد في الحياة والتقشف والتفاني في العبادة والتجرد،وإفناء الجزء في الكل.بحيث نجد ارتباط المُتَصوف الإسلامي بأصول كثيرة،تمتد جذورها إلى الهندوسية والمسيحية وبعض الفلسفات اليونانية كالأفلاطونية المحدثة.أما فقهاء الإسلام: فيقولون بأنه:التخلق بالأخلاق الإلهية،وارتداء الخرقة وهي ((ما يلبسه المريد من يد شيخه الذي يدخل في إرادته ويتوب على يده لأمور منها **التزي** بالزي المراد ليتلبس باطنه بصفاته كما يتلبس ظاهره بلباسه.)) ينظر:موسوعة **"كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم"** للعلامة (محمد على التهانوي) مكتبة لبنان ناشرون/ الجزء الأول. أش/ **مادة تصوف** ص.458 وما بعدها. تجدر الإشارة إلى أن مسألة التصوف،من الموضوعات التي كتب حولها الكثير،إلا أن تركيزنا ينصب حول الجانب اللغوي.أما بخصوص التجليات فنعتمدها في أوانها.

---

1 – بخصوص تقسيم **مراتب التصوف،** حيث يقسمه أهل الكلام إلى ثلاثة أقسام هي :**1 ـ الواصلون:** الكمل وهم الطبقة العليا من أهل التصوف والزهد في الملذات.**2 ـ السالكون:**نحو الكمال،وهؤلاء الطبقة الوسطى سكان الحفر. أهل المادة. **3- اللاصقون بالتراب:**هؤلاء هم الطبقة الدنيا التي غايتها تربية البدن، وتحصيل الحظوظ المادية كالشهوات،والمتع وزينة اللباس وقد جاء في ((**مرآة الأسرار**)) إن طبقات الصوفية ((سبعة)) هم:**الطالبون والمريدون والسالكون والسائرون والطائرون والواصلون** وسابعهم **القطب** الذي قلبه على قلب النبي(ص). وهو وارث

العلم اللدني من النبي [ص] بين الناس وهو صاحب لطيفة الحق· ثم إن تراكم الأحداث التاريخية التي لم تدون إلاّ في القليل النادر،وأخبار الغزوات ومسامرات الأعراب،وبصورة عامة أيام العرب.

2- ينظر:ماسينيون ومصطفى عبد الرازق.**التصوف.**سلسلة كتب دائرة المعارف الإسلامية (16). دار الكتاب اللبناني.الطبعة1984/1.ص46 وما بعدها.

إن الكتاب المهم في مثل هذا الموضوع هو كتاب أدونيس ((الصوفية والسريالية ((الصادر عن دار الساقي.)) ويقع في((292 صفحة.))[1] مع الملحقات والمصادر والمحتويات.

يقول أدونيس: إن التجربة السوريالية، ومن ضمنها تجربة رامبو، ليست غربية من حيث منهج الكشف عن العالم وأسراره، بقدر ما هي صوفية، وأن طرق المعرفة فيها مشعورة ومعيشة، بوصفها إشراقية.

كما هو الشأن في التجربة الصوفية، في معزل عن المناهج العقلانية والمنطقية، وفي تناقض معها . ذلك أن العقل بالنسبة إليهما، قيد وهو لا يحكم إلاّ بالتقييد" ويعود إلى التخبط " نرى كذلك أن الحلم في التجربتين الصوفية والسوريالية ليس تماماً خارج الواقع أو غريباً عنه" فالحلم والواقع" وجهان لحقيقة واحدة. إنهما جسم واحد لمرئي- لا مرئي))[1]

إنه يجزم هنا: فالمشعور والمعيش أشراقي وهو في معزل عن المناهج العقلانية والمنطقية وفي تناقض معها .! ثم يجزم أن ((الحلم والواقع وجهان لحقيقة واحدة.))[2] كما جزم أن العقل قيد.. ويجزم أيضاً على الصفحة نفسها:((لا تنظير، لارقابة : بل انبثاق وفيض كمثل حركة الوجود..))[3]

---

1 - أدونيس.الصوفية والسريالية .م.س / ص 63

2 – نفســــــــــــــه / ص 63

3 - نفســــــــــــــه / ص 63

لقد كان يكتب ما يكتبه في ميدان التنظير والرقابة.. ولعل الرقابة العقلية غير ما نسميه المراجعة المتأنية.. ؟ وقد نعتبر أدونيس

في هذا المجال بأنه يراقب ما يكتب حين يكتب وبعد أن يكتب، ذلك لأنه منظر محترف..

ثم نستطيع القول بأنه يعد العدة لما سيكتبه قبل أن يكتب.؟ وهل يفعل كل ذلك خارج حدود العقل والمنطق..؟ أم أن معطيات الواقع الجديدة التي تراكمت ((كمياً..)) عبر العصور قد أدت إلى تبدلات نوعية نستوعبها ثم نتجاوزها بالعقل والمنطق، أي نخرج من قيود المعطيات القديمة إلى فضاء جديد نسبياً ما يلبث هو أن يضيق بما يستجد من معطيات يكشفها العقل الذي هو خلاصة النشاط الذهني البشري، فتتسع الرؤية وتضيق العبارة القديمة ..

وقد نتسأل مع تنظيرات أدونيس :

- كيف تحدث المعرفة الإشراقية..؟ أليست ضرباً من الحدس الذي صرنا نسميه حدساً فصرنا نتكلم عن حدس فلسفي وآخر علمي وآخر وآخر..وهكذا فيما يسمى بمنطق الأشياء، والعله المنطق نفسه الذي يذكره الفلاسفة.

وإذا كانت المعرفة الإشراقية في تناقض مع العقلانية والمنطق ومناهجهما، فلماذا لا يتمتع بنعمياتها البلداء والحمقى.؟

ولماذا لا تحدث إلا بعد جهود خارقة يبذلها أصحاب العقول الجبارة؟

أما الشرائعيون.. فيحاربون أيضاً العلم والمنطق اللذين يتمددان أبعد من حدود شرائعهم ودوغماتهم.. ولا يحاربون ((الشاطحين..)) من الشعراء والمتصوفة وحدهم... وفي تاريخ الفكر الإنساني أمثلة لا تحصى..

أما شعر السريالية أو التصوف كما يحلو لبعضهم أن يصفه، فهو في كلتا الحالتين بعيد عن الواقع الاجتماعي والنفسي للأفراد، إذ لا يمكن أن نتطرق إليه إلا إذا خالطنا بعض الجنون كما يرى الكثير من الدارسين.

يقول أحمد يوسف داود، في معرض رده على أدونيس: ((فالإبداع لا يكون بالرؤيا/الإلهام/حسّ النبوّة وإنما بالرؤية/المعرفة. وهكذا لا تنفصل اللغة عن أصولها إلا بمقدار انفصال الممكن عن الراهن..))[1]

أو بمعنى آخر: ليس ثمة رؤيا يمكن أن تنفصل عن الرؤية. ولهذا فدعوى التجاوز والتخطي التي يدعيها شعراء الرؤيا ليست في حقيقتها، سوى مقولة وهمية، لا أساس لها من الصحة.

تلك هي الفكرة التي حاول ادونيس أن يعممها ويجعلها تتوارد مجالات النقد المعاصر، في مقاربته لما هو جوهري في الحداثة الشعرية .حيث نجده يهتم بأهم تلك الجوانب الحداثية، و يجعل منها أمرا جوهرياً، بالنسبة إلى الجوانب الأخرى. ويعود أدونيس إلى فصم المتحد بعبارات جديدة، وهي مرادفات لما قاله ويقوله ولايمل من تكراره ((كأن الصوفية هي رحيل الإنسان الدائم خارج نفسه، أو كأنها قوة تطرد الإنسان من نفسه كما يعبر بريتون في صدد التحليل النفسي.))[2]

وكان قد أقنعنا سابقا((بأن البروق الاشراقية تتمثل في ((انسحاب الإنسان إلى داخل ذاته..)) ليعود ويؤكد مع بريتون بأن ما ((وراء الوجود موجود في الوجود ذاته.))[3]

ثم ينقل قول ابن عربي "علم الأحوال لا سبيل إليه إلاّ بالذوق، فلا يقدر عاقل على أن يحدها" وقوله " علم الأسرار هو العلم الذي فوق طور العقل" وهو " العلم المحيط الحاوي على جميع المعلومات..))[4]

---

1 - **أدونيس.الصوفية والسريالية** .م.س / ص 46

2 – **نفســــــــــه** / ص 66

3 - **أدونيس.الصوفية والسريالية** .م.س / ص 67

4 – **نفســــــــــه** / ص 69

ويتركنا في حيرة.. فهل بين ((الذوق)) الإنساني أنه يوجد بين العقل الإنساني جدار كتيم أم يتم الوصول إلى الأول باغناء الثاني إلى الحد الأقصى المتاح، ثم يجري عبر العقل الوصول إلى الذوق...

وتبقى مسألة أخرى هي: إذا كان هذا العلم هو ((المحيط الحاوي على جميع المعلومات..)) فهذا يعني أن المطلق متاح .. فهل المطلق أكثر من جميع المعلومات..؟ وهل يبقى المطلق مطلقاً إذا صار متاحاً..؟

لكن أدونيس يستدرك:((وبما أنه لا نهاية للتجلي، فلا نهاية للتقلب، ولا نهاية للمعرفة وقلب العارف يخلق كل لحظة. وكذلك الشأن في الوجود، العالم تحوّل دائم، وشأن الجماد في ذلك شأن ما هو حيّ...))[1]

((فكل شيء ينشأ لكي يزول، ولكي ينشأ من جديد . العالم يتجدد كل لحظة" و "لاشيء يبقى لحظتين...))[2]

والمطلق ((هو الصورة وغيرها في آن))[3]

والزمان هو:((زمان التجلي، زمان رؤية الإنسان لصورة التجلي..)) واللغة الشعرية ليست ((صورة المرئي وحده، أو صورة اللامرئي وحده ...))[4]

---

1 – نفســــــــــــــه / ص 69
2 - أدونيس.الصوفية والسريالية .م.س / ص70
3 – نفســــــــــــــه / ص 71
4 – نفســــــــــــــه / ص72
5 – نفســــــــــــــه / ص75
6– نفســــــــــــــه / ص77

ونشعر أن هذا الكلام ليس جديداً ولا مبتكراً في زمننا، فهو قديم، وهو منسجم مع العقل والمنطق، حين يكونان عقلاً ومنطقاً، وعلى الرغم من ذلك لم يهرم ولا يزال فاعلاً حتى في المرحلة العليا من مراحل تطور الصوفية والسريالية والحداثة. وقد يكون في ذلك إشارة إلى أن ما ينشأ من عدم، فما يزول لا يزول تماماً بل يكون الرحم والغذاء لما ينشأ، فما ينشأ ليس جديداً كله. ولا يمكن أن يكون..

ويتكلم أدونيس على "الخيال" وعلى البرزخ الذي هو ((مكان التحول)) وتكون المعلومات ه‌و: ((الوجود المطلق الإلهي، والعدم المطلق، والوجود الخيالي، وهو البرزخ بين الوجود والعدم، وموطن الممكنات التي لا تتناهى" متبنياً أو شارحاً ما قاله ابن عربي.))[1]. والخيال في نظر ابن عربي ((أوسع الكائنات وأكمل الموجودات، مع أنه في تحرك دائم، موجود- معدوم، معلوم- مجهول، منفّي مثبت في اللحظة نفسها..))[2]

ومن لا يعرف ((الخيال ومرتبته، لا تكون له من المعرفة رائحة، كما يؤكد ابن عربي.))[3] وللخيال حق ((الإيجاد على الإطلاق ما عدا نفسه " " والحس يرفع ما يدركه إلى الخيال" "والعقل موصول بالحس عن طريق الخيال.))[4]

وللوهم حكم في الإنسان شأن العقل .((بل إن له سلطاناً على العقل غير أنه سريع الزوال لإطلاقه / بخلاف العقل الذي هو مقيد بما استفاد.. .))[5]

---

1 - أدونيس.الصوفية والسريالية .م.س / ص80
2 – نفســــــــــــــه / ص 81
3 – نفســــــــــــــه / ص82
4 – نفســــــــــــــه / ص86
5– نفســــــــــــــه / ص89

والخيال ((وحده يقدر أن يزيح قضبان المنطق.. .))[1] ((لكن ما وراء الواقع ليس مطلقاً قائماً بذاته، ومنفصلاً وإنما هو مفهوم مترابط مع الواقع " "والمدهش، العجيب هو كيفية تجلي ما وراء الواقع في الواقع.))[2]

ويقر أدونيس رأي بريتون الذي يجعل "من الخيال مصدراً للمعرفة أكثر يقينية من العقل " ثم يجزم" يبدو، في ضوء ما تقدم، أن الخيال وسيط بين النفس التي هي من عالم الغيب، والحس الذي هو من عالم الشهادة.

وهو مستودع تستمد منه قوى النفس مادتها." ويوقعنا جزمه هذا في مزيد من الحيرة... فهو يعيدنا إلى الثنائية بعد أن أقنعنا، بما استقاه من فكر الصين، بوحدة العالم.. لكننا نغض النظر عن لا منطقية هذا المنطق .. فأدونيس من الكبار، وقهوة الكبار حلوة، وإن كانت مرة، لأنها مشروب الكبار..

ويتكلم أدونيس على "الحب" فيلخص مفهوم ابن عربي له.. والحب "شرب بلا ري، ومن قال رويت منه ما عرفه" والموجود "لا يحبُ لذاته، بل لما نحب منه أن يكون.. .))[3]

والمحب ((لا يكون عارفاً أبداً والعارف لا يكون محباً أبداً فحبه لنا يسكرنا عن حبنا له.))[4] أما حب النساء فهو ((من كمال العارف..)) لأن حبنا للمرأة يقرّبنا إلى الله" .. .))[5]

---

1 - **أدونيس.الصوفية والسريالية** .م.س / ص96
2 – **نفســــــــــــــه** / ص 97
3 – **نفســــــــــــــه** / ص99
4 – **نفســــــــــــــه** / ص100
5– **نفســــــــــــــه** / ص107

والعاشق هنا يحب الصورة التي تخيلها عن محبوبه لا محبوبه بذاته..))[1] والجنون ((سيبدأ عندما لا يعود المحب قادراً على الكلام، أي عندما يخونه الكلام." لأن " الحب عذاب، الحب يقتل .))[2] لينقل لنا ما تراه السريالية الحب يوفر الإمكان لتجاوز أشكال الوجود الثلاثة (الجنون، الحلم، الكتابة) ففيه يلتقي الكائن بحقيقته، ويتحرر من جميع الأعراف، ويتسامى. .))[3]

والسرياليون يرون بأن المرأة ((مخلوقة مختارة.. .))[4] وأنها ((مستقبل الرجل وخلاصه، وقدره..)) و ((المرأة مالا ينال.))[5] وهي وسيط ((

الرجل إلى العالم الخارق .))[6] وكل ((مكان لا يؤنث لا يعّول عليه" كما يقول ابن عربي .))[7]

ونشعر أن الحب ((اختصاص ذكوري.)) فلا المتصوفة "الرجال" ولا السرياليون "الرجال" يتكلمون على الحب من وجهة نظر المرأة التي لا تنال.. فيبقى السؤال قائماً: هل الرجل أو ((روح الرجولة)) في متناول المرأة.. ؟. أم أن الصوفية والسريالية عالم خاص بالرجال، ولا يجوز أن تدخله النساء..؟

في فصل ((الكتابة..)) يتكلم أدونيس على الشطح ((فالصوفية أسست لكتابة تمليها التجربة الذاتية..)) وهي ((كتابة لا مكان لها، كأن أصحابها لم يكونوا يعيشون في المكان ، بل في نصوصهم ..))[8]

---

1 – نفســـــــــــــه / ص110
2 – نفســـــــــــــه / ص110
3– نفســـــــــــــه / ص89
4 – نفســـــــــــــه .م.س / ص111
5 – نفســـــــــــــه / ص 112
6 – نفســـــــــــــه / ص113
7 – نفســـــــــــــه / ص115

وينقل عن السراج وصف **الشطحة** التي ((ظاهرها مستشنع، وباطنها صحيح مستقيم.. .))[1] ثم يتكلم على الوجد وبواعثه فينقل لنا ما قيل ولا يقول غير الأقل من القليل ثم يتكلم على ((الكتابة اللاإرادية)) ووصول السريالي إلى حالة الشطح أو الحالة التي توازيها في إطار المصطلح السريالي..))[2]

وهو ينقل أيضاً عن سواه ولا يقول شيئاً.لكنه، والحق يقال يفطن إلى جانب هام جداً يكاد يلغي كل ما سبقه.

وما يليه من شطح" يقول " لكن لكي يمكن الوصول إلى هذه الحالة لابدّ من أن يصل الفكر إلى ذروة عليا يهبط منها إلى الجهة الأخرى، اللامرئية، لكي يرى لامرئي الأشياء .

ثم لا يلبث أن يشطح، وعلى الصفحة ذاتها، في أثناء كلامه على الكتابة ، الآلية، التي يمتدحها كما يمتدح الكتابة الصوفية **الشطحية** والكتاب كله قائم على الموازنة بينهما وكشف السمات المشتركة بينهما .. ويذكر من سمات هذه الكتابة الآلية

((انعدام أية رقابة للوعي أو للعقل" وانعدام النظام الكتابي التقليدي.. كما يذكر،الفيضية " "فهذه الكتابة نوع من فيض الكيان، فيض اللاوعي، بحرية مطلقة.))[3] ونراه ينسى النسيان كله، مسألة وصول الفكر ((إلى ذروة عليا.)) فالمسألة هي عدم خضوع ((لمعايير العقل والمنطق..))في((البعد الجمالي)) يؤكد أدونيس: ((ثمة غيب يظل غيباً .قائم بذاته ولذاته..))[4]

---

1 – نفســــــــــــــه / ص117
2 – نفســــــــــــــه / ص117
3 – نفســــــــــــــه / ص135
4 – نفســــــــــــــه / ص137

وهو أبعد من كل معرفة . ليس للغة إذن أن تحيط به.))[1]

((هذا الغيب هو في الوقت نفسه حضور مطلق" وهو يختلف عما نسميه المجهول المجهول قابل للمعرفة في ذاته لكن هذا الغيب لا تستنفذه المعرفة،أو لا تحيط به كلياً.))[2]

وندهش لتنقل أدونيس بين المادية والميتافيزيك بمثل هذه السهولة وندهش أكثر حيث يؤكد ان الغيب هو غير المجهول، وان المعرفة وحدها، واخاله يعني المعرفة العقلية وحدها لا تستنفد هذا الغيب.

وأدونيس هنا لا يأتي بجديد.))[3] غير الإيهام بان الشطح أو الجنون قد يفعلان ما تعجز عنه المعرفة العقلية.. فهو يؤكد:" هكذا نرى أن في جمالية التصوف ما يدفع الإنسان إلى أن يتقدم باستمرار، فيما وراء المحدود، المعروف ومن تقدمه هذا لابد من أن يتجدد باستمرار لكي يظل حاضراً أبداً، متهيئاً أبداً للسير نحو المجهول.

ونسأل: إلا يتقدم العلم على الدرب نحو المجهول أيضاً.؟ لكن أدونيس لا يريد أن يرى ذلك..وهو يسعى في كل سطر يدونه إلى إقناعنا بان الصوفية.))[4]

---

1 – نفســــــــــــــه / ص137
2 – نفســــــــــــــه / ص138
3 – نفســــــــــــــه / ص138
4 - فالتصوف " رفض المنهجية العقلية. وهو لم يرفض نظام هذه المنهجية وحسب، وانما رفض كذلك نظام الحياة القائمة على مقاييسه، من أجل مزيد من انخراطه في مالا يحد، ولا ينتهي، ويعود إلى الكلام على الفيض والإملاء والشطح" في غياب الرقابة العقلية غياباً شبه كامل ومع

ذلك فهو لا يجد " في التجربة الكتابية الصوفية أية مجانية وانما تبقى أرادة كشف مهيّم" وهي لا تقدم " أفكاراً بالمعنى الفلسفي التجريدي وانما تقدم حالات ومناخات.

وحدها المتفردة بذلك .. فكأن الكشف ((ليس ذروة توق العقل إلى المعرفة والتجاوز.. - وهل تتم معرفة من غير كشف.؟

ويتكلم عن مسألة المجاز الشعري، وكيف يتفق أن يكون لغويا بقوله: ((تكمن شعرية المجاز في لا مرجعيته، أي في كونه ابتكاراً، كأنه بداية دائمة، ولا ماضي له))[1] ثم يحاول أن يركز على مسألة لا علاقة لها بالموضوع الذي كان يثيره بقوله ((والدينيون هم الأشد عداء للمجاز.))[2]

وينسى أنهم الأشد عداء للعلم والعقل أيضاً وكأنه لا يحاول التفرقة بين قضيتين أساسيتين في جميع ما يتعلق بهذه القصية الجوهرية، فإذا كان الدينيون لا يولون أهمية للمجاز اللغوي، فذلك لأنهم يمقتون كل ما هو عقلي، هذا بالضرورة.

ويتابع كلامه على المجاز مسهبا.((بالنسبة إلى الصوفية وإلى السريالية حيث هو لديهما، أو بالنسبة لهما ((كذا)) ليس مجرد أسلوب، وإنما هو كذلك رؤيا))[3]

نلاحظ هنا بأن المنظر يمزج في بحثه بين أمرين متناقضين،((الجمالي باللاهوتي.)) ويكون الكلام على الجميل كلاماً على الله ((وعندما نراه في صورة لا نراه - هو، وإنما نرى إلى صورتنا فيه.)) الصورة: من هذه الناحية، نور تكثف بقدرة المعنى (الله) ومشيئته، لكي يتهيأ بها التعرف إلى ذاته وإلى صفاته واسمائه إنها تعريف بالمعنى (الله) لأنه خفي، لشدة لطفه لا يدرك ولا يعرف.))[4]

---

1 – نفســــــــــــه / ص144
2 – نفســــــــــــه / ص145
3 – نفســــــــــــه / ص146
4 – نفســــــــــــه / ص146

((وليس إدراك الصور إلاّ نوعاً من خرق العادة في الإدراك البصري يضئ ذلك ما روي عن تسبيح الحصى في كف محمد، وقد أعطي له ولأصحابه الحاضرين أن يسمعوا هذا التسبيح))[1]

وتزداد دهشتنا:.هل هو مع وحدة الوجود مادياً أم مثالياً ؟ هنا يبدو مثالياً إلى أقصى حد..((بالمعنى الفلسفي)) فهل نسي ثنائية ((العقل / القلب.؟))

- حقيقة لا ندري..فهو لا يقول شيئاً بل يتكئ على الآخرين ويورد ما يقولون.. - لكنه إذ يخيب أملنا فكرياً وفلسفياً يعود فيستخلص بعض النتائج والخلاصات التي تبدو منطقية من خلال تجربة الكتابة الصوفية..

فالشعر في طبيعته يتجاوز اللعب الشكلي، بما في ذلك كل ما يوهم العين بأنه أشكال وأحجام في الكلام، ذلك لأنه انفعال وفعل في آن. إنه الكيان الإنساني فهو شعور وفكر يفهم الأشياء ويتفاعل معها، وفي العلاقات التي يقيمها مع ما يحيط به يستوعب كل شيء. إن الشعر نوع من الوعي بما يحيط بنا، ولذلك هو: بالضرورة نوع من الفكر كذلك

لكن أدونيس ما يلبث أن يعود إلى الثنائية من جديد فما ((نسميه بالواقع الخارجي، أو المادي، الطبيعي ليس إلا جانباً من الوجود . وانه، إلى ذلك، الجانب الأكثر ضيقاً فما نسميه الحياة أو الوجود أكثر اتساعاً)) فهل المسألة مسألة ما نسميه وما لا نسميه أم هي وحدة الكون ظاهراً وباطناً ؟. أم أن المادي ليس من الحياة والوجود.؟.فلا يتبقى إلا ما هو روحي.

---

1 – أدونيس المرجع نفســه.ص.154

ثم ما يلبث أن يعود إلى التفريق بين شكلي معرفة الحقيقة التي لا تكمن ((في عالم الظواهر المباشرة)) إلا بشكلها العلمي- الوضعي **الحقيقة**، على العكس سر يكمن داخل الأشياء، في عالمها الباطن.

ويستطيع الإنسان أن يصل إليه، لكن بطرق معرفية خاصية، غير وضعية أو علمية، فإزاء الموضوعي في العالم، ينهض الذاتي.))[1]

ونكون حيال لغتين : منطقية وانفعالية :" الأولى تحصي الأشياء وتمثلها، والثانية توقظها وتغنّيها.))[2] وهو يرى في الكتابة الصوفية" تجربة في الوصول إلى المطلق، وهو ما نجده عند كبار الخلاقين في جميع العصور

لكنه لا يسأل عن مغزى ذلك ولا يشرحه لنا... بل يستطرد الرمز أو الأسطورة نقطة التقاء بين الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي، وهما إذن

نقطة إشعاع، مركز حركي ينتشر في الاتجاهات جميعاً . وهما في الوقت نفسه يعبران عن مستويات مختلفة من الواقع بكليته..))[3]

ولا يقول لنا شيئاً عن المستويات التي يعبر عنها العلم بل يتكلم على الرمز في اللغة العربية، وينقل لنا شيئاً عن مالا رميه ليجزم، وفي جميع الحالات، يبدو الشعر، كما يمارسه الخلاقون الكبار، حركة لمعرفة المجهول- تقدم ثقافة الجسد على ثقافة العقل، وتقدم البداهة والفطرة على المنطق والتحليل.

---

1 – **أدونيس المرجع نفسه**.ص.155

2 – **نفســــــــــــه**.ص.157

3 – **أدونيس المرجع نفسه**.ص.159

هو نفسه ما تنهض عليه الكتابة السريالية ((لذلك لابد من تجاوز الظاهر وهدمه. ولابد من تجاوز لغة الظاهر وهدمها..))[1] يجب أن تخرج اللغة هي أيضاً من نفسها كما يخرج الصوفي من نفسه.

لكن الصوفي يتوغل في نفسه أو ينسحب من العالم إلى نفسه... واللغة لا تهدم بل تشحن بطاقة الذات المتحدة بالعالم كله.. لقد أكد ذلك أدونيس في أكثر من مكان.. فلماذا لا يعيرنا نسيانه كي ننسى ما يقول..

وإذا كانت لغة الشعر ((لا ضابط لها.)) من فكر أو منطق، فإن لغة "التنظير" ليست كذلك ..وأدونيس شاعر ناجح لكنه " منظر " أقل نجاحاً.. مع أن لشعره الجيد منطقه الجدلي العميق.. وقد تكون تلك من المفارقات .. لكنها واقع ظاهراً وباطناً..

وينوع أدونيس على ((مقولة الظاهر – الباطن.. بمقولة أخرى يجعلها عنواناً لفصل جديد هي ((المختلف المؤتلف..))[2] وهي مقولة عزفت على أكثر من صفحة من صفحات كتابه الثابت والمتحول.

ويبدو أن أدونيس المجدد جداً والحداثوي جداً يطربه جداً أن يستعيد نغماته القديمة جداً بصيغ غير جديدة جداً. ونحن لا نجد جديداً في قوله " هكذا أوّل الصوفي النص القرآني بحيث خلق منه فضاء يتسع لفضاء تجربته، كاشفاً عبر ذلك عن حركة النص وغناه الداخلي.

---

1 – نفســــــــــــه.ص.171

2 – نفســــــــــــه.ص.172

ثم يتكلم على ما حوّل المجتمع العربي الإسلامي، إلى مجتمع نبذ وعزل وإقصاء، مجتمع نفي وقتل، سوّغ أهل الظاهر هذا كله بالنص القرآني نفسه، وجعل النص ((ميدانا للتنافس على السلطة))

ثم شرع يتكلم حول التجربة الصوفية بوصفها، بدعة كتابية تتجاوز الأطر الدينية بالمعنى الحرفي أو المؤسسي...))[1].

وتفلت من يده الحلقة الأساسية .. فالصوفية ليست بدعة كتابية بل ظاهرة مجتمعية أولاً ...والمتصوفة، وبينهم ذوو عقول راجحة وكبيرة جداً، قد نحوا هذا المنحى لأن فئة ذات مصلحة ضربت عرض الحائط بما لا يخدم مصالحها من "ظاهر وباطن" وحولت " المجتمع العربي الإسلامي" إلى ما حولته إليه..

فقد ثاروا وقمعت ثورتهم وأعادوا الكرة فعاد القمع أضرى..فواربوا بدلاً من المجابهة..ويذكر بعد ذلك بأن رامبو، أبا السريالية قد قاتل على أحد متاريس الكومونة..والمسألة في جوهرها ليست في كون ((الشريعة متناهية لأنها ترتبط بالعالم، والحقيقة لا متناهية لأنها ترتبط بغيب بالألوهية - غيب الكون.. .))[2]

فالعالم جزء من الكون وليس خارجه... والذات التي ينصحنا بالغوص فيها هي جزء من الكون فكيف نغوص فيها ولا نغوص في العالم ؟!!! وكيف أن الغوص فيها يحررننا والغوص فيه يقيدنا .. ثم أليس في العالم ظاهر وباطن وغيوب وكشوف.؟

ويحيلنا أدونيس إلى ناحية شكلية أخرى فيقول إن الصوفي شأن الشاعر

---

1 – نفســــــــــــه.ص.172

2 – نفســــــــــــه.ص.173

((يضع الكلمات في فضاء لم تعهده، ومن هنا يخلق بها جمالاً غير معهود " فكأن الكلمات آنية يعاد ترتيبها وليست كائنات عضوية تكتسب سمات جديدة في الفضاء الذي تسبح فيه ويتكوّن منها.))[1]

وتنطلق السريالية مثلها مثل الصوفية، من فكرة: ((رفض محدودية الوضع الإنساني.)) ولذلك نجدها تحاول أن تعيش في الحلم وفي

عالم اللاوعي، بحيث تظهر إلى الوجود مشوشة الحواس، معبرة عن ذلك بما سمته الكتابة الآلية-

أي الكتابة التي انعدمت فيها رقابة العقل أو الوعي .على حد تعبير أدونيس ثم إن مسألة الشعر في حد ذاتها))[2] ((بحسب السريالية يخلّص الإنسان من المحدودية التقنية، ويكشف عن أن للشيء الواحد معاني متعددة ومتباينة، مما يظهر هشاشة المنظور الوضعي، وفقر الرؤية المادية للعالم.))[3]

ثم يعود إلى توكيد ما كان قد كرره مراراً :" وتتميز هذه الكتابة، أساساً، بغياب الرقابة غياباً كلياً، سواء كانت عقلية أو جمالية أو أخلاقية أو دينية أو سياسية- اجتماعية))[4]

فالمسألة إذن، مسألة تحرر من الرقابة، وليست تعبيراً عن ضيق بقديم عقلي وجمالي وأخلاقي وديني وسياسي اجتماعي) وتوق إلى جديد وثورة (بكل الكيان، عقلاً وحساً) على أنماط وقوالب فقدت قوة الإقناع، وجانبت المنطق الجدلي..

---

1 – نفســــــــــــه.ص. 172

2 – نفســــــــــــه.ص.176

3 – نفســــــــــــه.ص.177

4 – نفســــــــــــه.ص.180

وليست حالاً تصبح شبه عامة لدى كل هزيمة أيديولوجية كبيرة.. ولدى انكسارات الأحلام العامة**!** ويقع في تناقض أخطر إذ يقول عن هذه الكتابة إنها تكشف ((عن جنون الإنسان في محاولات اتصاله بهذا العالم، عن هذياناته وهلوساته، عن ضياعه وتيهه..))[1]

إنها كتابة - بحث عن المعرفة وطريق الخلاص. إنها مأخوذة بكل ما يجعل الإنسان يسمو فوق نفسه، أو يقذف به خارج نفسه" " تقوم بما يقدر العلم أن يقوم به ((..ويذكرنا أن الصوفية نشأت)) في مرحلة ازدهار للعلوم النقلية والعقلية في المجتمع العربي ونشأت السريالية في عصر الثورة العلمية الكبرى في الغرب))[2]

فيزداد الإنسان ارتباكنا ..فهل هي تبحث عن جنون الإنسان أم يريد الإنسان أن يهرب بها من "جنون العالم**!**" وهل هي بحث عن الهلوسات والضياع أو بحث " عن المعرفة وطريق الخلاص؟" ثم هل نشأت الصوفية

والسريالية لتجابها " ازدهار العلوم " أم إن القوى التي كانت تكبح كل تقدم وتكسر كل حلم كانت مرمى سهام الطرفين..؟
لقد ازدهرت السريالية أيما ازده ار على أنقاض ما خلفته الحرب العالمية الأولى التي أصبحت مقبرة لأحلام الكثيرين..؟ إن ما لم ينسه أدونيس هو أن يشير إلى التحليل النفسي ((بوصفه علماً. فقد وضع التحليل النفسي أسساً يمكن بالاستناد

---

1 – نفســــــــــــه.ص.180
2 – نفســــــــــــه.ص.182
3 – نفســــــــــــه.ص.183

إليها تفسير النصوص الصوفية والسريالية، تفسيراً دقيقاً وكاشفاً. وهو، في هذا، يضفي على الصوفية والسريالية مشروعية علمية، بوصفهما مصدرين معرفيين مهمين، بوصف النتاج الذي يصدر عنهما وثيقة معرفية أساسية..))[1]

ونسأل **:** إذا كان ما قيل في امتداح الصوفية والسوريالية وفي ذم العلم والعقلانية صحيحاً فما حاجة الصوفية والسوريالية إلى شهادة حسن سلوك من العلم؟ أليس هما نقيضه؟ ثم كيف يكون نقيضاً للعلم والعقل ما يمكن فهمه وتعليله وتحليله؟!

في القسم الثاني " المرئي " يتكلم أدونيس على "كتابة النفري أو شعرية الفكر "..وهنا ((النص لغة لا تحمل أسرار المتخيل وحده، وإنما تحمل كذلك أسرار الذات)) وهي تجربة تتجاوز الواقع من أجل أن تحسن الغوص في داخله،

وتحسن استقصاء ما يضمره" وهذا النص يتوجه إلينا "طالعاً من مجهول يستلزم قراءته بوصفه مرجع ذاته لذاته، ويستلزم قراءته بعين القلب، لا في أفق المعلوم بل في أفق المجهول))[2]

ونبحث في المجهول عن أفق المجهول فنجد اللامعقول.. لكن نص النفري شديد المعقولية، وربما أمكن القول : هو معقول المعقول .. فكيف طلع علينا أدونيس بهذه التعريفات " التي لا تعرّف شيئاً...؟ يبقى السؤال تائهاً بين الآفاق المجهولة، ويزيدها ارتباكاً ما يكرره أدونيس ويعيده من غير أن يخرجنا))[3] من خبصه المصطلحات الهلامية

---

1 – نفســــــــــــه.ص.183
2– نفســــــــــــه.ص.186
3– نفســــــــــــه.ص.189

.وتدخل هنا عبارة جديدة يلح أودنيس على تكرارها " نظراً لأهميتها" وهي إبطال فعل الحواس. إضافة إلى أبطال فعل العقل " ثم يعود إلى تكرار ما كان قد كرره((الحقيقي تجربة قلبية، لا تجربة عقلية))[1]

ويخيل لنا أن أدونيس لا يعني ما يقول .. فتجاوز الحساسية القديمة يكون بشحذ الحواس وأرهافها لا بابطالها.. وما يسميه "القلبي" ليس نقيض العقلي بل هو فصيله الطليعي، هو رائده الذي لا يكذب أهله..

لكن أدونيس لا يترك لنا مجالاً للتخيل.. فهو يعني ما يقول حرفياً. مع أنه يتكلم على أنواع ((الطرق المسدودة التي يواجهها الخلاق العربي اليوم، على صعيدي السياسة والدين خاصة فهو يعيش ويكتب في حالة من الحصار، مأخوذاً بسر ينسج بدءاً منه أملاً بما يفتح له أفقاً يهدم الحصار))[2]

لكنه ما يلبث أن يؤكد أن تفجر الفكر في هذه الكتابة" " هو تفجر لغوي فهو، فيما يخرج الفكر من نظام القمع، يخرج اللغة أيضاً، يحررهما معاً من الوظيفية والعقلانية " يمتدح لغة النفري بما تستحقه "الفكر هنا شعر خالص، والشعر فكر خالص .))[3]

ونزداد دهشة.. فالموهبة، إذن، تستطيع أن تصنع من الفكر شعراً، وان تشحن الشعر فكراً!..

1– نفســــــــــــه.ص.186
2– نفســــــــــــه.ص.187
3– نفســــــــــــه.ص.188

وينتقل أدونيس إلى الكلام على ((رامبو..)) مشرقياً، صوفياً فيركز على مسألة **تعطيل الحواس** من أجل بلوغ الشفافية.. وأحسن الظن بأدونيس هنا فأقول إنه يريد بتعطيل الحواس أرهافها وشحذها وليس تعطيلها ..

فكيف نسمع ما لا يسمع ونرى مالا يرى بحواس معطلة، وعقل مستبعد؟ لكن أدونيس يلح على ذلك مع انه يشير إلى ما تركه غرق الكومونة بالدم من أثر بارز في نفس رامبو وحياته.))[1]

وغرق الكومونة بالدم كان حدثاً واقعياً اصطدم به رامبو الذي كان يناضل في سبيل عالم آخر، عالم متحرر من القسوة والفظاظة والدوغما وليس من العلاقات الطيبة والعلم .

وتكررت الحال على نطاق أوسع مع السرياليين: الجيل الذي جاء من حطام رجال وهشيم مطامح دمرتهم ودمرتها الحرب الكوكبية الأولى. لقد أذهلهم جنون العالم وليس عقله.. فالحروب ليست عملاً عقلانياً ولن تكون..

والقسوة والاستبداد ليست من المنطق في شيء ... ومن هنا كان الاندفاع في ذعر شديد بحثاً عن عقل العالم ومنطقه في إطار علاقات أخرى، أرقى وليس الأمر مجرد ضيق بالهيمنة "العقلانية - التقنية".

وأما الكلام على احتلال الشرق للغرب الذي "ألغى هيمنة العقل على الإبداع الشعري، والفني - الروائي، أجمالاً، وأحل محله بعد اللانهاية" فكلام مردود.))[2] ----------

1– نفســــــــــــه.ص.234

2– نفســــــــــــه.ص.236

إن أمثال هذه التعميمات هو ما يلحق الكثير من الضرر بمنطق البحث أي بحث، وبمنهجيته ..فأدونيس الشرقي أصولاً ما يزال يكافح، وفي كتابه هذا، ضد تمسك الشرق ((بالظاهر..)) وضد واقعية الشرق وحتى عقلانيته أم أنه نسي ما قاله وما يقوله..؟!

ويبدو أن أدونيس كثير النسيان . فهو كي يثبت تأثر رامبو، ولو إثباتاً غير أكاديمي بالفكر العربي - الصوفي يؤكد فلا شيء في الإبداع من لاشيء، وما في الذات مسكون بحضور الآخر قليلاً أو كثيراً، بشكل أو آخر.

المهم إذن هو كيفية التأثر أو هو كيفية استخدام الذات المبدعة لمادة التأثر وعناصرها .))[1] فنحس أنه عاد إلى جدلية المنطق وابتعد عن الشطح.. فنتابع القراءة..

نقرأ شيئاً عن تحديد "خصائص النص الرامبوي" ومنها أنه " نص "مغلق" أي مبهم لأنه " ينقل تجربة في الباطن الخفي" و" هي تجربة متعالية" " تتجاوز حدود الطاقة اللغوية . فهناك محدودية للكلمات، أمام لا محدودية التجربة. اللغة تجيء من العالم والتجربة تجئ مما وراءه" .))[2] ونصاب بخيبة أمل كبرى..

فهل ذهب الشاعر إلى " ما وراء العالم" ليحضر تجربته من هناك.. وهل ذهب بإخماد الحواس بالحشيش أم بالصلاة والتصوف، أم أن الأمر سواء.. المهم هو استبعاد العقل والحواس!.

1– نفســــــــــــه.ص.237
2– نفســــــــــــه.ص.238

ويعود أدونيس إلى عبارة النفري **كلما اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة** فنشعر أن عباراته هو تتسع جداً.. ونقرأ.. إن الباحث يعرف لنا الشعر، كل شعر، إنه " دخول في عتمة العالم وهذا الدخول نوع من التيه، لكن التيه الذي يضيئه الحدس والقلب .))[1]

وحين تتسع الرؤية يتقدم العلم ويغتني المنطق ويتطور الإبداع وليس العكس ..أما الحشيش وغيره من مخربات الحس فليست من مكونات الموهبة، بل إن الموهبة تعمل عملها على الرغم من تأثير هذه المخربات الضار...فليس كل حشاش شاعر عظيم مثل رامبو وليس كل مجنون عاشقاً مثل كبار المتصوفة.

وقد نتمثل ما كان يراه شعراء حداثيون آخرون بطريقة مغاير لشاعرنا فمثلا،ويقول محمود درويش، في قصيدة بيروت.:

تفاحة للبحر، نرجسة الرخامة
فراشة غجرية، بيروت. شكل الروح في المرآة
وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام
بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام
فضة. زبد. وصايا الأرض في ريش الحمام
وفاة سنبلة. تشرُّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت
لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي...وتنام.

ويقول مريد البرغوثي، في قصيدة ((رنة الإبرة.))[1]

تطريز ثوبك صامت...ويقولُ
الأخضر المبحوح ناي ناعم
مسُّته كفُّ الريح والراعي
وأزرقه دفوف حولها شُعل وأحمره طبولُ
ومنمنمات رسومه همس وإصغاء

---
1 ـ **محمود درويش. حصار لمدائح البحر**. دار العودة، بيروت، ط2، 1985، ص: 89.

وغامقها به نعَس
وفاتحها له نفَس وفاجرها خجولُ..))[1]

لم يعر أدونيس كبير اهتمام إلى كون التربة التي نشأت عليها الصوفية والسريالية هي تربة تكاد تكون واحدة... فهي مكونة من أشلاء الأحلام الاجتماعية وأفول نجم الأمل...

الفصل السابع

النسق الأسطوري

((إن الشعر المعاصر قد تأسس منذ أن أصبحت الأسطورة بعدا بنيويشعوريإلى جسد القصيدة،أي منذ ظهور قصيدة بدر شاكر السياب ((أنشودة المطر)) في أوساط الخمسينات،وليس مع كسر العمود الشعري التقليدي،أو الخليلي في أواخر الأربعينات وإن كان هذا الكسر هو الشرط القبلي الضروري لاتخاذ الأسطورة نهجاً شبه صوفي للرؤيا الشعرية.))[1]

وبهذا المعنى،فإن النسق الموسيقي ليس له تلك الأهمية التي رأيناها في الموسيقى. بل الأهمية الكبرى يتصف بها التعامل الشعري الحداثي مع الواقع من منظور الأسطورة وليس العكس. ويرى يوسف اليوسف أن الأسطورة لم تدخل إلى الشعر، لكي تكون "بمثابة عنتقرافعة للقصيدة .وإنما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها، وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها.))[2]

ولكي يؤكد ذلك فإنه يذهب إلى تعداد المنافع الفنية التي قدمتها الأسطورة إلى الشعر، فيرى أنها خمسة. وهي على الشكل التالي:

- ((تعميق الكيف الدرامي للقصيدة، وإعطاء المفاهيم والتصورات بعداً شخصياً، وإعطاء المضمون بعداً كونياً، والتخلص من الزمن أو تعطيله، والتعبير عن رغبة الشاعر في التطهر والتجدد.))[3]

أما فيما يتعلق بتوظيف الأسطورة في الأعمال الأدبية وفي الشعر بوجه عام، فيمكن التوكيد أن القائلين بهذه الفكرة، يذهبون إلى أن مأثرة الحداثة تكمن في تناولها

---

1 ــ اليوسف، يوسف سامي: الشعر العربي المعاصر. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980. ص:44.

2 ــ يوسف اليوسف نفسه، ص:42

3 ــ المرجع نفسه.ص43

((الأسطوري.))[1] للواقع، بحيث استطاعت أن ترتقي به إلى مستوى الأسطورة الفنية.

وهي بذلك تكون قد تخلصت من النثرية والتقريرية اللتين تنشآن من التناول الواقعي المباشر .وتكون أيضاً قد ارتقت إلى الكلية من خلال الجزئية،

أو كما يقول اليوسف:((برهنت الأسطورة على أنها تشابك المتباينات واندماجها

في وحدة عضوية...وبذلك استطاع الشاعر المعاصر أن يعانق الكلية والجزئية، وأن ينجو من المباشرة في التعبير، أن ينجو من النثرية.))[2]

تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنني سأركز على مسألة الأسطورة، وسأحاول أن أعيدها إلى جذورها العربية الأولى، لكي يتسنى لنا أن نتوقف على خلفيات أهم الشعراء الحداثيين في تعاملهم مع الحداثة باعتبارها أهم نسق مكتشف.

---

1 – بخصوص:**الأسْطُورة،والأسَاطير**:الأبَاطيل،الخُرافات،أحَاديث لا مَنْطقَ فيها،ولا دقيق النظام يحكمها، من حيث الشكل هي قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وما إليها.وأحيانا تصاغ في قالب شعري يساعد على ترتيب فحواها وترتيله في

المناسبات الطقسية، لأنها متداولة شفاهه مما يجعلها أقرب إلى العواطف والقلوب ((واحدتها أسطورة،يقال للرجل إذا أخطأ أسطر)) فلان اليوم و((الأسطار الأخطاء،وسطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها)) وقد نذهب إلى أن ما يُفهم من هذا الكلام أن الأسطورة تتضمن النقل عن القدماء وعنصر التخييل الذي يساهم في التزويق والتنميق وعدم الصحة وقد جاءت لفظة أسطورة في عدة مواضيع في القرآن للدلالة على معاني متقاربة في قوله تعالى:- ((يقول الذين كفروا إن هذا إلاّ أساطير الأولين)) الأنعام/ 25. وقوله تعالى:- ((إنْ هَذَا إلاَ أَسَاطِيْرُ الأَوَلينَ)) المؤمنون 83 وقوله تعالى: - ((وَقَالُوا أَسَاطِيْرُ الأَوَلِيْن اكتَتَبَهَا فهي تُمْلَي عَلَيْه بُكْرَة وأصيْلاَ)) الفرقان/ 05 ينظـــر:الدكتور.عبد الملك مرتاض.الميثولوجيا عند العرب.ص13 وابن منظور.لسان العرب ج4 .ص363 مادة **سطر** ود.طلال حرب أولية النص.ص91 وما بعدها

2 ــ ينظر:يوسف اليوسف. المرجع نفسه:ص : 42ــ43.

أما في الغرب فقد أخذت الأسطورة معاني ودلالات مختلفة عبر تاريخها المشتق من:ميتـــوس[1] **MYTHO** اليونانية وتعني الكلمة المنطوقة،وقد استعملها الفيلسوف أفلاطون ليدل بها على التخاطب الشفهي بين الشعراء والفلاسفة.

هو التعريف نفسه الذي ذكره:بايلي **R.BAILLY** في قاموسه أثناء شرحه لمادة ميث **(MYTHE)**[2] فعند الفرنسيين ظهرت بهذا الشكل **(MYTHE)** أما في اللغة الإنجليزية **(.MYTH)** والإيطالية **(MITO)** والروسية **(MIF)** أمّا الألمانية فتسميها (**MYTHOS**) تماما كما استعملها اليونان

إلاّ أن دلالتها ((تغيرت))[3] وقد ترسم بهذا الشكل **(MUT HOS)**.

وللقدماء تفسير يرتبط بتطور الفكر بحيث يرى ((بعض الدارسين)) أن في تلك المرحلة الموغلة في فجر التاريخ الإنساني كان الإنسان يقف عاجزا أمام جبروت الطبيعة، التي أبهره مظهرها من حيث ناموسها الخالد في الدورات الطبيعة للكون.

وعليه لابد من البحث لإيجاد تفسير لما يحدث أمامه أو كما يسميه الفلاسفة، محاولة ربط الحدث بالمحدث،فعندما جاء ((السومريون)) اعتقدوا بأن الآلهة ((**أنو**)) الذي يسمى أبو الآلهة،و**انليل** إله الرياح والهواء،وأدونيس إله الخصب والحياة

المتجددة ((الربيع))[4] شأنهم في ذلك شأن الفراعنة، والبابليين، والكلدانيين، والإغريق بعدهم.

1- هربرت ريد.**الفن والمجتمع**. ترجمة فارس ظاهر. دار القلم.بيروت . ط1/1975.ص66

2)**ENCYCLOPOEDIA UNIVERSALIS, MYTHE T.12,P879**

3)**R.BAILLY, OP. CIT MYTHS**

4 – لعل من أسباب **أسطرة الوقائع التاريخية**،هو التباعد بين أزمنة الحوادث وأزمنة سردها أو تدوينه، فمثلا يقال أن جميع ما وصلنا من أساطير يونانية عن طريق هزيود (**HESIODE**) وهوميروس قد تعاون عليها أناس كانوا يحترفون إنشاد القصائد الملحمية ومدونوا الأساطير بالتحوير وإعادة الصياغة.والمسألة على غاية في الدقة،وفي أدبنا العربي:أثار.د.طه حسين مسألة النحل والانتحال،بل شكك في الأدب الجاهلي كله. ينظر: د.محمد عجينة. موسوعة أساطير العرب.ج2 ص90.

لقد عمد الإنسان الأول إلى استرضاء هذه الآلهة،فقدم لها القرابين وذلك ليأمن شرها فالأضحية التي كان يقدمها تترك فيما كانوا يعتقدون ألفة بين الآلهة والمضحي.

إن هذه ((العلاقة المتولدة من الأضحية بين الإنسان وبين القوى القدسية والخارقة للعادة.))[1] تقاليد وروابط يعتقد مقدم الأضحية ((أنها تنفعه،وتعمل وفقا لمصلحته، والأضحية تقدمه طقوسية.))[2]، والطقوس تشكل جانبا مهما من الأسطورة في حد ذاتها.

إن محافظة الأسطورة على ثباتها عبر فترات طويلة من الزمن،بحيث تتناقلها الأجيال مشافهة،وذلك لأن مؤلفها غير مذكور بل أن شرط وجودها في إغفال ذكره.فهي بالتالي ليست نتاج خيال فردي بل ظاهرة جمعية يخلقها المخيال المشترك للجماعة. وعواطفها وتأملاتها ولا تمنع هذه الخصيصة الجمعية للأسطورة من

خضوعها ((لتأثير شخصيات روحية متنوعة تطبع أساطير الجماعة بطابعها وتحدث انعطافا دينيا وجذريا في بعض الأحيان))[3]

من هذا المبدأ نجد بأن الأسطورة هي **:حكاية** تفسر مأثورات الإنسان حول العالم والغيبيات، كالآلهة والأبطال من أنصاف أو أشباه الآلهة، إضافة إلى أن المعتقدات الدينية وتعليلاتها تشكل جزءا مهما من عالمها يمكننا أن نقول عنها بأنها: – محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو محاولة تفسير لجميع ذلك،((فهي نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين وفلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد))[4]

1– **أدونيس:** فتى أحبته **فينوس** لجماله، قتله خنزير بري، و أصبح دمه المسفوك يسقي الحقول فيجددها ليأتي الربيع، في كل سنة في ميقات سفك دم الفتى.

2 – ينظر:الدكتور:طلال حرب.أولية النص.ص92

3– ينظر الدكتور:فـــراس السواح.الأسطورة والمعنى ص12

4 – الدكتورة.نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي ص10

إن فنون الأسطورة نجدها تشبه الفنون الحكائية الشعبية، ذلك لأن لهما الكثير من الصفات المشتركة،ولكن في الأساطير أكثر بكثير مما في الحكايات الشعبية، لأن البطل المثقف يقدم في هذه الحال للمستمع كشخصية متكاملة.

يجب عليه أن يقتدي به في حياته، بمعنى أنه قريب جدا من الواقع البشري، وهذا ليس معناه أن لفظة أباطيل التي وجدها بعض الدارسين معادلا لمصطلح أساطير هي كلها خرافات باطلة وتعني فيما تعني أن الأسطورة كلها كذب وافتراء.

بل هي محاولة جادة قام بها الإنسان منذ القدم ليفسر ما يحيط به من ألغاز، وقضايا كانت تبدو له مبهمة ومنغلقة.

فهي بهذا المعنى ((تعبير عن الحقيقة بطريقة قديمة تماما كالعلم تحاول الإجابة عن أكثر الأسئلة جذرية،أصل الكون ومصيره وتكوين النجوم والكواكب،وسائر القوى الطبيعية الخارقة المعقدة))[1].

ذلك لأن لسرمدية الكون وعظمة ما يتجلى فيه من جلال إبداع ((ومشاهد في الطبيعة والحوادث المتلاحقة التي يلاحظها الإنسان خلال يوم وليلة))[2] مثلا.هي بهذا المعنى ضرب من الفلسفة،وعملية تأمل من أجل الإجابة عن أسئلة مبعثها هذا الاهتمام الروحي بكل ما يحيط بنا من أسرار وبالموضوعات المحيرة فعلا.

إن تلك الأفكار تقودنا إلى التسليم بأن الإنسان قام بتجارب عديدة خلال مسيرة حياته))[3] التأملية.وقد تكون الأسطورة بهذا المعنى ((تجربة فكرية حافلة بالأخطاء

---

1 – **الدكتور: نمر سرحان.الحكاية الشعبية الفلسطينية**.ص107

2 – **الدكتورة.نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي** ص9

3 – **الدكتورة .نائلة الغاروقي م.ن.** ص35

قياسا إلى ما توصل إليه في عصرنا الحاضر.هذا ليس معناه أنه مجرد أن أبدع الإنسان أسطورة حول شيء بعينه فهو قد جانب الصواب))[1]

بل أن تجربته التي قد تكون حافلة بالأخطاء هي في كل الحالات إنسانية حميمة.

يقول الفيلسوف الألماني كاسيرر:إن الأسطورة قوة أساسية في تطور الحضارة البشرية ويذكر مالينوفسكي، بأنها ركن من أركان الحضارة،ينظم المعتقدات،ويصون المبادئ الأخلاقية.

أما ميرسيا إلياد:فيذكر:((أنها تروي تاريخ مقدس جرى في بدايات الزمن، وتحكي كيف جاءت حقيقة شيء ما إلى الوجود،بفضل مآثر اقترحتها الكائنات العليا، ولا فرق بين أن تكون هذه الحقائق كلية أو جزئية،فهي دائما سرد لعملية الخلق.))[2]

إن هذا التعريف نعتبره من الأهمية بمكان في كونه من الآراء غير المرتبطة بفكرة الإلغاء لبعض الكائنات التي يبدو وجودها مهما في عملية سير الكون وتنظيمه ومن أهم ما يتعلق بالأسطورة،من حيث إبداعُها. إلا أنه يكاد لا يعطي أهمية لجانبي الطقوس والإعتقاد باعتبارهما أهم ما تقوم عليه الأسطورة.))[3]

إلا أن الفيلسوف **هايدر** فيرى بأنها ((تمنح الطمأنينة للإنسان الذي يواجه الموت هي بذلك تخفي معنى حقيقي في أعماقها كما أنه من غير المستبعد أيضا أن تكون ألفت لمغزاها وعبرتها،وليس لخرافتها.

---

1 – د.أحمد كمال زكي.الأساطير.ص45 وما بعدها

2 – سليم الشيخلي. الأسطورة في بلاد الرافدين.على موقعه الإلكتروني السابق .ص2 وما بعدها.

3 – ينظر الدكتور:فــراس السواح.**الأسطورة والمعنى** ص12

أي أن الغاية تبرر الوسيلة،هذا ما يخلص إليه مالينوفسكي كذلك،إلا أننا نعتقد بأن الفلاسفة يهملون شيئا مركزيا وأساسيا في عملية تكوينها.

ذلك لأنّها بهذه المعاني المتنوعة:كما يقولون هي مجرد عملية إبداعية فنية، جمالية،غاية في التعقيد فحسب، ولكن مركزها وثقلها في نظرنا هو كونها على حد تعبير د.نبيلة إبراهيم:– ((شرطها أو مركز ثقلها يكمن في كونها **مقدسة**))[1]

لقد أخرج فيها الإنسان بعضا من أحاسيسه الداخلية بما تحمله من خلجات، فإذا كان الظلام يخيفه،فهو يلجأ مباشرة إلى ((عبادة الشمس،ويرى بقية حياته بأن الظلام شرير، وقاتم،وقاهر ولذلك يتحتم على الشمس أن تقهر الظلام لتنال رضاه في هذه المبادئ الرئيسية..))[2]

ثم إن الأسطورة تتفق مع القصة الحديثة من حيث إنها استجابة لنوازع داخلية يعيشها الإنسان نتيجة إحساسه بالخوف،ورغبته المؤكدة في التعرف على الحقيقة.

إذن الإنسان الأول على حد تعبير ليفي ستراوس وجد ضالته في طريقة يعبر بها، عن ما يخالج أعماق داخله،**نفسيته المضطربة** وهي الطريقة التي لم يقف عليها، الإنسان الحالي بعد خاصة وأنه يرى:بأن ما وجده الأول ليس بالضرورة مفيدا بالنسبة لزمانها، ولكن أهمية أعماله تصير ذات شأن في عصور غير عصره.

وبهذا المعنى تتركز فيها تجارب الإنسانية،وتتحدث عن ((موقف الإنسان، من قوى الطبيعة بل تصف جميع ذلك وتسهب في الحديث عن الآلهة

---

1 – ينظر د.نبيلة إبراهيم.أشكال التعبير في الأدب الشعبي.ص10 وما بعدها

2 – الدكتور. أحمد كمال زكي.الأساطير. ص45.

الخيالية،والكائنات الواقعية والمسائل الروحانية))[1] وعليه فإنه باستطاعة الأديب الذكي أن يلتقط منها ما يشاء، من التجارب التي هي أصلا تجاربه اعتبارا أن الذي قام بها هو **الإنسان** ذاته.وأن يتخذ منها هياكل غاية في الشاعرية والجمال لأدبه، ولذلك فإن النصوص الروائية التي استلهمت الأسطورة قد نصفها بأنها عادت إلى الينابيع الإنسانية الأولى التي قد لا تنضب.

واستخلاصا لما سبق:نجد أن الأسطورة هي: ((حكاية مقدسة)) أو لنقل نص أدبي سردي قديم له مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان الدينية المرتبطة بالطقوس وهي:((أنواع))[2] بحسب الدراسات التي قامت حولها،وأهمها:ستة أنواع مهمة متشعبة على ذاتها ولدراسة أعمق سنكتفي بذكرهـــا دون أن نعلق:

1- أسطورة التكوين،البحث في بداية الخلق.

2- أسطورة الطقوس، البحث في الطقوس الدينية

3- الأسطورة الرمزية وهي الفنية،الضالعة في الجمال.

4- أسطورة التعليل،(التعليلية) [2] التأملية في الكون

5- أساطير الآلهة، وهي خاصة بكل أمة وما تعبد.

6- الأساطير البطولية، السير والملاحم والبطولات.

فكل أمة من الأمم، وكل شعب من الشعوب إلا وله تفسيراته الخاصة بأساطيره،

المتصلة بالآلهـــة وطقوسها الدينية المختلفة المتعددة، وهي الفكرة التي نرددها مع العالم

---

1 – ينظر: فراس السواح.الأسطورة والمعنى.ص14 – و يوري سوكولوف:**الفولكلور** قضاياه وتاريخه. ص16 والدكتور.وديع بشور.م.ن ص8. والدكتور.طلال حرب.أولية النص.ص97

2 – د.محمد ربيع. قضايا النقد العربي الحديث.دار الفكر للنشرط1./1990.عمان الأردن.ص.32

الإثنولوجي المعاصر. لفي ستراوس الذي يرى:

– ((أن أيّة أسطورة يُدركها أي قارئ هي أسطورة في العالم بأسره))[1] وفي هذه الفكرة ما يعمق طرحنا السابق على أن الأسطورة عالمية مهما كانت محليتها ولا تدعي أي أمة بأن أجدادها هم الذين أنجزوا شيئا يتميز عن غيره للأمم الأخرى فهو بقدر ما يوحي بعدم الاتفاق حول طبيعة الأسطورة ووظيفتها لأن لها سمة فريدة تميزها عن الأجناس الأدبية كالشعر والحكاية والقصة وغيرها وكما يلاحظ هو نفسه في موقع آخر:

– ((لا يكمن جوهر الأسطورة في الأسلوب، ولا في عالم السرد،ولا في النحو والصرف بل في الحكاية التي تحكيها))[1]

ولعله يشير كما عودنا في آرائه إلى أنها المتعلقة بأخبار الآلهة والطقوس الدينية ولأنها تتركز فيها،تجارب الإنسان الأول على حد تعبيره،من تلك التي تعكس موقفه من الطبيعة،ومن الآلهة،وطقوسها الدينية والكائنات الغريبة،وعالم الروحانيات.

وبهذا المعنى فإن الأديب يجدها جاهزة أمامه،فيتخذ منها هياكل تساهم في إضفاء جمال هندسة أدبه وفنـــه، فمثلا نجد أن توفيق الحكيم يتخذ من أسطورة – ((**بجماليون**)) رمزا لتجربة بشرية عاتية،تحكي عن مأساة الفنان الذي ((يتأرجح بين جاذبية الحياة، وطغيان النزعة الفنية التي تمثل تجربة بشرية عاناها الكاتب، وغيره من الأدباء))[2]

---

1 – د.محمد ربيع.قضايا النقد العربي الحديث.ص32.

2 – الأسطورة التعليلية: التي تحاول أن تجد المعادل فمثلا الأسطورة الفليبينية التي فسرت اختلاف لون بشرة الإنسان بأن الخالق في ساعة الخلق،وضع الطين في الفرن وأخرجه قبل نضجه فكان الإنسان أبيض وفي الثانية تأخر في إخراجه فاحترق فكان الإنسان أسود. ينظر طلال حرب.أولية النص.ص96

3-CL LEVI -STRAUSS .ANTHROPOLOGIE – STRUCTURALE ,P,232

أما د.عز الدين إسماعيل،فيرى بأن الأسطورة ((تأثر على الأدباء، وعلى الشعراء بوجه خاص، لأنهم يستلهمونها، من حيث هي تعبير قديم ذو مغزى معين، مثل أسطورة أوديب ملكا،وأبو الهول،أو بينلوب رمز الوفاء،والحب الذي لا يتبدل وإيليس **ULYSSE**.))[1]

وذلك بعد أن يجد لها بعدا خاصا في واقع تجربته الشعورية التي تجعله يستدعيها لتساهم في إضفاء مسحة درامية، أو شعورية خاصة بالفترة الراهنة. إن كل شخصية

أسطورية لها تجربتها الخاصة في مسيرة حياة الإنسان ولكنها في الوقت ذاته، تلخص تجربة الإنسانية الشاملة الممتدة.

ثم إن هذه الشخوص الأسطورية المحدودة العدد التي طفت على سطح التاريخ البشري ليست إلا عينة ضئيلة وبسيطة هي عبارة عن أدوات قليلة من مادة غزيرة لا يكاد الباحث يقف لها على ساحل.وقد يظهر ذلك بالنسبة لتجربة الإنسان، وامتدادها الطويل والعميق:

((فهي عينات تعبر عن تجربته في حضن العقيدة،بمفهومها الشامل وفي العلاقات التي تربطه بالله المطلق والكون وبنفسه،وبمجموعة من القيم الخالدة، الحب، والحياة، والموت، والخلود، والفناء، والشجاعة وغير ذلك))[2]

وأنه من المستحيل فهم الأسطورة كسياق متصل،تماما كما في التأليف الموسيقي، يقول ليفي ستراوس:

((لهذا يتوجب علينا أن ندرك أننا إذا حاولنا قراءة الأسطورة كما نقرأ الرواية أو المقالة الصحفية–سطرا بعد سطر– لما فهمنا شيئا منها. يجب أن ندركها كمجموع كلي

---

1 – **كلود ليفي ستراوس.المرجع نفسه**.ص..33

2 – **د عزالدين اسماعيل.الشعر العربي الحديث قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**.ص75

واكتشاف عدم انتقال المعنى الأساسي لها بواسطة سياق الأحداث،بل من خلال طائفة من الأحداث..نقرؤها مثل نص **أوركسترا** فلا ندركه مقطعا بعد آخر بل صفحة كلية بعد صفحة والسبب في ذلك هو أن في الموسيقى، عنصر الصوت،أما في الأسطورة، فيطغى عنصر المعنى.))[1]

وفي ختام هذا المبحث لا نجد بدا من وقفة عند إشكالية الأسطورة العربية، التي ترانا نزعم بأنها مسألة تراثية تضم جميع هذا الزخم الهائل من المحفوظات الشفهية العربية والمتعلقة بما تردده العامة في أسحارها، وحلها وترحالها.

ونذهب إلى أن تراثنا العربي ليس كاليوناني والروماني حيث تكون الأسطورة مكرسة لما يتعلق بالآلهة ذلك لأنها عندهم على مراتب ودرجات من الأعلى إلى الأدنى فيكون [ZEUS زاس.))[2] هو الأعظم ثم يأتي بعده من هم على درجة أقل منه أو قريبة منه الإله ونصف الإله وسلالته،وهكذا.

إن مفهوم الآلهة الوثنية عند العرب القدماء يختلف كلية عن جميع ما قدسته اليونان والرومان عبر آلاف السنين ذلك لأن مفهومهم للطقس المعبود يتغير من منطقة إلى أخرى،بما فيه بعض القصص التراثي الخرافي،والشعبي وقصص السير والكرم والبطولة.

من تلك التي نجدها عندهم تأخذ أبعادا مغايرة لما هو معروف في الحضارات الأخرى، هذه ميثولوجيتهم في الوقت نفسه إضافة إلى أن أغلبها قد ((وقعت أصلا

---

1 – د عزالدين اسماعيل.الشعر العربي الحديث.ص76

2 – كلود ليفي ستراوس: الأسطورة والمعنى.ص38

3 – زووس :**ZEUS** .كبير الآلهة وحاكم مملكة السماء،ابن كرونوس،وزوج هيرا، يقابله جوبيتر عند

الرومان . ينظر: :ك.ك.راثقين.الأسطورة .ص142

في بلاد الشرق وبالضبط في الحضارات المتاخمة لهم.))[1] وليس من المستبعد أن يكون أجدادنا قد ساهموا في تشكيلها ولو بالنـــزر القليل،المهم أنهم ليسوا غرباء عن ((ميثولوجيا الأمم المجاورة لهم،فقد عرفوا أهمها،أو أخذوا من بعضها أو أنهم شاركوا في إنجازها من قريب أو من بعيد))[2]

لقد عبد العرب القدماء كغيرهم من الأمم الأخرى كل ما كان يخيفهم أو يبدو لهم عظيما ومثيرا للإعجاب أو باعثا لما يعتقدون أنه يخفي أسرارا كالأصنام،والكواكب والأجرام السماوية السيارة،قبل عبادتهم النجوم والمجسدات،وقد ذرك القرآن الكريم أهم عبادات إبراهيم الخليل في قصة مفصلة،توحي بطريقة التفكير التي أشرنا إليها.وكان تركيزهم على بعض الكواكب **[كالزهرة]**[3]

وهي آلهة الحب والجمال والإغراء في الميثولوجيا العربية وهذه الآلهة هي التي كانوا يعتقدون أنها ((أوقعت أعظم ملكين–علما ودينا– في شراك إغرائها، وهما:**هاروت وماروت.**))[4]

---

1 – التأثر والتأثير **بالحضارة المتاخمة** للعرب:يعقد المستشرق هاملتون جوب فصلا كاملا لهذا الموضوع في مؤلفه **دراسات في حضارة الإسلام**.ترجمة إحسان عباس ويوسف نجم ومحمود زايد دار العلم للملايين بيروت.ط3 1979. إلا أنه يجب التنبيه إلى أننا مع إعجابنا بموضوعيته ودقته في الأحكام التي يصدرها عن التراث العربي الإسلامي إلا أنه منحاز في كثير من المواقف، كما وتظهر عليه عنصرية وتقليل بالعقل العربي إن لم نقل تحقيرا له، ثم إن الدارسين يعرفون جوب وخرجاته المنحازة.

2– د.طلال حرب.أولية النص ص102

3– الموسوعة العربية العالمية.مؤسسة الموسوعة.ط2/1999.ص603.مادة **"أسطورة"**

4– ينظر الدكتور:طلال حرب.ن.م/ ص113

إضافة إلى أنهم عبدوا الشمس والقمر وذلك ما يوضحه القرآن الكريم، في قوله تعالى:((ومن آيَاته الليل والنهار والشمس والقمر،لا تَسجدُوا للشمس ولا للقمر وأسجدوا لله الذي خَلَقَهُن إن كنْتُم إيَاه تَعبُدُون))[1]

إلاّ أن الظاهرة الملفتة للإنتباه عند العرب القدماء أنهم كانوا يعبدون الأرواح التي تسكن معبوداتهم وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك في قوله تعالى: ((وَيَعبُدون من دُون الله مَا لاَ يَضُرُهم ولا ينفعُهم ويقُولون هَؤلاء شُفَعَاؤُنَا عنَد الله.))[3]

وقد أصبحت المقولة التي كان يرددها القرشيون شهيرة متداولة، فهم يصرحون بقولهم:((نحن لا نعبد الأصنام لذاتها،ولكننا نعبد الروح التي توجد فيها)) مستخلصا أن العرب كغيرهم من الأمم تعبدوا ((الآلهة.))[4]،وفكروا في وجود قوى عليا لها عليهم حكم وسلطان. فحاولوا التقرب منها واسترضاءها مستعملين مختلف الوسائل والطرق،ووضعوا لها أسماء وصفات،اشتهرت في كل منطقة،رغم أنها معبود واحد هو **الوثن**،حتى وإن تنوعت أشكاله،واختلفت مسمياته.

إن الإسلام ((أقر بعض أحكام وشعائر العرب في جاهليتهم فعرفنا الكثير منها كالحج والصيام وبعض الممارسات الطقوسية المختلفة .))[5]

لقد حاولت أن أركز على الأسطورة لأبين أهم المفاهيم التي انطلق منها الشاعر العربي ليتوصل إلى توظيف مستنبط من التراثية العربية.

---

1 – سورة فصلت /.الآية .37

2 – سورة يونس/ الآية 18.

3 – الدكتور جواد علي.المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام.ج6.ص7

4 – بخصوص **الراوية** العربي الكبير **ابن الكلبي** ومؤلفه القيم.((**الأصنام**)) وخاصة فيما يتعلق بشأن معبودات الأصنام التي كان يتعبدها العرب وهي: ((اللات.والعزى وهبل)) خصوصا، فإنه في نظرنا رجل ثقة أكثر من غيره من المؤرخين القدماء،بل أننا نعتقد بأنه سلسلة ذهبية في هذا الشأن.وقد أخذ عنه الكثير

5 – ابن الكلبي.الأصنام. ص55.و/ **د.جواد علي: المفصل / تاريخ العرب قبل الإسلام.** ص / 239

وفي ختام هذا المبحث، يجدر بنا أن نسجل ملاحظتين أساسيتين هما:

الأولى – إن **الأساطير قد تتشابه** في بلاد كثيرة،ومختلفة في بقاع العالم،وذلك لأنها وسيلة تعبير عن الذات الإنسانية في وحدتها وجوهرها.

ولأن الإنسان دائم البحث عن ذاته وكينونته التي كاد أن يفقدهما في صراعه الأزلي ضد مجاهيله وضد مصيره الغامضين ومن ثم ضد الطبيعة العذراء التي كان يراها عدوا يقف بديلا لتحدياته.

الثانية – إن في **الأسطورة** نزوعا إلى تجاوز المألوف والعادي:لأن في أصلها ميل إلى الغرائبية والعجائبية بفعل منطقها الخاص الذي يعتمد على استمداد الخيال الطليق ولأن الرواية تحن إلى منبعها الأصلي،المتمثل في فن الملحمة،والسحر.

وكل ما هو غريب شأنها في ذلك شأن الفن عموما.ولعل هذه الفكرة تزداد تجذرا وتفهما عندما يتأكد لنا موقف (مالينفسكي: ((**1942/1884..**)) الذي يطلق عليه أبو الأنثروبولوجية الاجتماعية الإنجليزية،وهو يصوغ نظرية له مفادها :

– ((إن دور الأساطير عند الشعوب القديمة لا يتمثل في تفسير الظواهر الطبيعية أو محاولة الإجابة عن بعض الطروحات الفلسفية والفكرية غير العلمية بل أن دورها الأساسي يتمثل في فكرة الإبداع الفني المتأصل في الإنسان حيثما وجد وأينما كان وفي ((إرساء دعائم المعتقدات الدينية،والممارسات المشكلة لجميع الأسس الاجتماعية))[1] فيقول:

---

1 ــ ينظر: كاملي بلحاج. أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة.(دراسة في آليات التناص بحث لنيل درجة دكتوراه الدولة في الأدب المعاصر من جامعة السانيا وهران (2001/ 2002. ص329 وما بعدها.

- ((إن الأسطورة في المجتمعات البدائية تضطلع بوظيفة التعبير عن المعتقدات، وتحفظ المبادئ الأخلاقية وتفرضها كما تضمن نجاعة الاحتفالات الطقوسية وتوفر للإنسان قواعد سلوكه العملية.))[1]

إن علماء القرنين الأخيرين انطلقوا في أغلبهم من فكرة أساسية في فهم الأسطورة، ناظرين لها على أنها (**مفتاح المجتمعات القديمة**) وحجر الزاوية لكل دارس لأي موضوع قديم باعتبارها مركزا تقوم عليه أفكارهم ومعتقداتهم.ولذلك يرى مارسال موس:بأن ((الأسطورة هي مساعد في عملية البحث في الأفق الضروري لجميع الظواهر الثقافية ولجميع أشكال التنظيم الاجتماعي القديم.))[2]

وهي كذلك رمز يستعمله المجتمع للتفكير،أو الجانب اللاشعوري من تاريخ المجتمعات، والرأي لا يحمل في ثناياه جديدا يذكر لأن الأسطورة مهما قيل عنها فإنها جزْء لا يتجزأ من التاريخ الثقافي للأمم والشُعوب.

إلا أن الجديد الذي يجدر التأكيد عليه في غالب هذه الآراء،هو هذا التعريف الذي أوردناه سابقا لكلود ليفي ستراوس:الذي يقول فيه بأن في الموسيقى يطغى عنصر الصوت، أما في الأسطورة فيطغى عنصر المعنى، إذ يبدو وأنه مجرد رأي انطباعي عاطفي باحث عن فكرة قد يكون الإنسان الأول يرغب في إفادتنا بمحتواها الروحي، أو لعلها الفكرة التي كان الإنسان دائم البحث عنها بأهم الصور التي استعملها لذلك.

1- **د.محمد عجينة.موسوعة أساطير العرب**.ج1ص43.

2- **ينظر:المرجع نفسه**.ص570 وما بعدها.

3- الملاحظ أن الفلاسفة يستعملون **لفظة أسطورة** في معنى روحي **للماورائيات**، فبداية من **أفلاطون** في أسطورة الكهف إلى **ابن المقفع** في كليلة ودمنة إلى **إخوان الصفا** في موسوعتهم الجامعة،إلى **ابن سينا** في رسالة الطير.إلى **فريد الدين العطار** في منطق الطير إلى **نيتشه** في هكذا تكلم زرادشت.لعلها لغة خاصة يدركها الواصلون في علم الروحيات.

فالفكرة التي حاولنا تتبع مظاهرها من بداية هذا المبحث، لاعتقادنا في أنها تخلد ((تراث الإنسان الأول.))[1] وتجعله مادة مليئة بالزخم الصوفي،المحمل بالمعاني المكثفة وبعبق التراث الإنساني الذي من أبسط دلالاته،تكرار رؤية الفرد لما كان يحيط به من عوالم الكون.وأشكال الموجودات الغرائبية التي سيطرت على ذهنيته،بكل ما تحمله من سذاجة، وبساطة.

وهي إذن حكاية مقدسة نابعة من إيمان الإنسان الأول بأحداثها.ولعل هذا الإيمان بمضامينها مع ما تحمله من أحداث خرافية،هو الذي جعله يخلدها ويكون استمرارها رهينا باستمراره هو.

إن هذه الفكرة التي ينطلق منها،ليفي ستراوس هي ما نحاول إضفاؤه على منهجنا في التعامل مع الموضوع،لقد سبق وأن قلنا:بأنه صار من المتفق عليه بين الدارسين والمهتمين أن الميثولوجيا أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية.

ولذلك لا تأتي كلمة:**ميث MYTHE** مرتبطة بالقدم، بل **بالأولية** أي بداية التفكير البشري ربما حتى قبل أن يمارس السحر كأحد أوجه العلم أو المعرفة،وربما لهذه

ـ ((إنها لفظ مجمل لنوع واحد،يعني بالتواصل الرمزي، ويفسر الرموز الدينية أو الأسباب السالفة،وجدنا موسوعة[**THE NEW ENCYCLOPEDIA.BRITANNICA.**] الجديدة تعطي تعريفا مكثفا للأسطورة بقولها:

1- الأسطورة كما تتصورها المجتمعات القديمة التي عاشتها هي:((التاريخ والدين والمعرفة والأخلاق)).

التاريخ: لأنها تحكي قصة كائنات علوية هي محل تقديس لروحانيتها

الدين:تبعا لمعرفتها بما في السماء العليا والأراضي السفلى.

المعرفة:لأنها تخبر بأصل الموجودات بدءاً من الكون والمؤسسات الإنسانية

الأخلاق:لأنها تقدم من خلال التاريخ والمعرفة والدين والمعرفة نموذجا ومثلا أعلى للسلوك.
ينظر:د.محمد عجينة.موسوعة أساطير العرب.ج1.ص
الطقوسية، التي تعبر عن سلوك رامز. وتضيف:هي كذلك أوصاف ومعاينات للآلهة، وللخوارق، أو الكائنات ما فوق الطبيعية،التي تفوق قدرات البشر))[1]

وتفرق الموسوعة بين لفظتين:ميث **MYTHE** التي تعني اللفظ النهائي.ولوغوص **LOGOS** فتعني **كلام LANGAGE** ومن هذا المنطلق تضيف الموسوعة بأن الأساطير تقدم أحداثا خارقة هي ليست في حاجة إلى البرهنة على صدقها أو كذبها.

ولعل السبب في اعتقادنا يعود إلى أحد أمرين:أولهما بالنسبة للأوائل الذين كانوا يخشون مظاهر الطبيعة فيقدسونها ويهابون غضبتها،أما ثانيهما:بالنسبة لنا – زماننا – نحن الذين أصبحنا بفضل العلم والتقنيات المتطورة جدا ندرك غالبية أسرار هذه المظاهر المختلفة،وعليه فإن أحداث الماضي صارت متكشفة أمامنا.

أما بخصوص الدراسات الاوركيولوجيا فإنها في اعتقادنا منبثقة من صميم الأسطورة هي الأخرى ذلك لأن الحفريات تتحرى الأخبار الصادرة عن النصوص الإبداعيةفي الميثولوجيا بمختلف أشكالها كالرسومات،والنحوت،سواء على الحجر أو على مختلف أشكال الصخور،وبصفة عامة فهذه محتواه في تلك وليس العكس. ولعل الميزة الغالبة على((ثقافتنا العربية))[2]

---

1 - THE NEW ENCYCLOPEDIA BRITANNICA.VOLUME12.15^{E} ED/ 1974P.793.(MYTH AND MYTHOLOGY)

2– بخصوص الحضارة العربية:هل يمكننا طرح سؤال:مدى تأثير **الحضارة العربية**– في: [الحضارة العربية– الإسلامية.] لا نريد من ذلك اللغة وحدها،بل **التفكير الحضاري**،هذا إن كان للعرب ذلك، لأن جميع الممارسات المرتبطة بالأمة منذ أن وجدت إلى الآن، وعلى وجه الخصوص ما يمكن أن نسميه اليوم **[الميثولوجيا العربية]** والتي هي الأس، أو الجذر الأصيل للتفكير الأول للأمة، فمثلا البربر، أو السود أو الجمهوريات الروسية، أو أي جنس من هذه الأجناس البشرية التي اعتنقت الإسلام، هل تأثرت بالعرب؟ وبالتالي هل كان للعرب تأثير فيها؟

يلاحظ الكثير من الدارسين، بأن الأتراك والفرس مثلا،لم يتأثروا بالعرب،بل أخذوا الإسلام،وجسدوا ثقافة القرآن،شأنهم شأن المجتمعات الملونة (السوداء والصفراء) التي اعتنقت الإسلام ولم تتأثر بالعرب إلا قليلا،إذ تقبلوا عقيدتها ولم يستوعبوا ثقافتها.وعلى العموم فإن الفكرة في حاجة إلى متابعة: ينظر–د شوقي عبد الحكيم. **موسوعة الأساطير العربية**.و د محمد عجينة **موسوعة أساطير العرب**.

التي ينتظر منها الإفادة من مخزونها الخالد دلالة على أصالتها وتجذرها شأنها في ذلك شأن سائر الثقافات الإنسانية الكبرى تخضع لتواصل عميق وترابط وثيق بين ماضيها وحاضرها.

أو بتعبير أكثر دقة.بين ما هو **مدون**،وما هو مأثور يستقر في ذاكرة الناس يتناقلونه عبر الأجيال في استمرار وتواصل،لا ينقص ولا يزيد،ويحافظ عليه محافظة غاية في الأمانة والصون،ينطق باللغة التي تشكل بها في بداياته الأولى في وحدة متكاملة من العادات والتقاليد خاضعة كلها إلى طقوس خاصة،تعكس ممارسات الإنسان العربي لواقعه اليومي المعيش.

وتأسيسا على ذلك كله تستطيع الرواية العربية المعاصرة بموجب التطور والانفتاح على الثقافة الميثولوجية سمات جمالية جديدة،تتجلى ملامحها في البنى التركيبية والدلالية حتى أنه لم يعد من المستساغ من وجهة نظر بعض الروائيين والنقاد اتخاذ المعايير التي ترفض مبدئيا التعامل مع النصوص التراثية المختلفة لأسباب فنية أو إيديولوجية مقياسا للكتابة الجديدة،التي أصبحت تغترف من عناصر الأسطورة وأشكالها التراثية.

مما أدى إلى اتساع دائرة موضوعاتها ومضامينها فعبرت عن هموم الإنسان ومشكلاته النفسية والاجتماعية،بل تفاعلت مع قضاياه الروحية والفلسفية التي أفرزتها ظروف الاستبداد وتسلط أنظمة الحكم في الأقطار العربية المختلفة.

وانطلاقا مما سبق ذكره يمكننا الجزم بأن التجربة الروائية المعاصرة عند العرب من ناحية تعاملها مع الأسطورة،هي تجربة متميزة من حيث وعيها بما استحدثته من

وسائل فنية تستند التأصيل لإخصاب التجربة الروائية وإثرائها خصوصا وأنه لم يعد ينظر إلى الماضي على أنه هذيان وخرافات وأكاذيب،بل صار من الكنوز الثمينة والمكونات الروحية للثقافة الإنسانية جمعاء.

وفي هذا الشأن يقول إرنست كاسيرر:- **1874-1945**

- ((قد تتغير العادات والأفكار الدينية بمرور الزمن أمّا كلمات هذه التراتيل وإيقاعها فإنها تبقى بغير تغير على الدوام،وعادة ما تنشد دون فهم لها))[1] إنه الخلود الأبدي لهذه النصوص المبدعة في الإنسان وهي منطقة لا يشوبها تغيير عبر الزمن.

وقبل ختام هذا المبحث سنحاول ربط ما توصلنا إليه من أفكار من حيث بعدها الإجرائي بمجموع التنظيرات التي قلنا بأن الأديب العربي، شاعرا وقاصا، قد شرع في تطبيق بعضها في مجال الأسطورة، في جانبها الحكائي السردي خاصة في نص: ((ألف ليلة وليلة.))

الذي نعتبره من النصوص التراثية الخالدة التي أغرت الكثير من مبدعي العرب وأسالت قديما والسبب في ذلك أن الأسطورة مرتبطة أشد الارتباط بالجانب الروحاني لعابهم وجعلتهم ينهلون من موضوعاتها المتنوعة.

بل أننا نذهب إلى أن غوايتها عليهم كانت قدرا يلاحقهم أينما حلوا،لا نقصد بذلك سحر حكاياتها أو افتتانهم بنوادرها وسمرها وحسن تراكيبها،أو حبكة شخوصها وأجوائها الحالمة فحسب،بل في عملية تسخير كل ذلك لخدمة قضايا العصر ومشاغله التي تبدو بسيطة.

وسأعرض إلى مجموعة من الأسباب التي أدت إلى اعتبار المرتكزات الفنية لدواعي التأثر بالعجائبي، الذي هو جزء لا يتجزأ من عملية التأثر المباشر. وفي هذا المضمار نجد بأن الكثير من الأدباء العرب، ومنهم نجيب محفوظ يحسن في توظيفه للحكايات الشعبية الشيقة ذات الثراء المليء بالدلالة والإيحاء في روايته((ليالي ألف ليلة وليلة))

بحيث يجعل ألف ليلة وليلة النص الأصلي يستمر إلى واقع الحياة البسيطة

1- ينظر:خديجة صبار.المرأة بين الميثولوجيا والحداثة.ص79/ وكاملي بلحاج."أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة".م.س ص329

المعاصرة وينسجم بها. وبالطريقة نفسها التي أنجز بها نصوصه المرتبطة بالتراث مثل ((الحرافيش)) و((رحلة ابن فطومة)) حيث يتجلى بوضوح اسم الرحالة المغربي الكبير ابن بطوطة مرمزا إلى ابن فطومة الذي يستثمر جرأة الرحلة والمغامرة.

لقد ركز على براعة أسلوبه الرصين في السردية الواصفة التي تستمد بنائيتها من أشكال العصور الوسطى في فلسفة تراكبية البطل الشعبي الذي يقوم على إلغاء فكرة الوحدة العضوية،ذلك لأنه ينسج هندسة هرمية لثلاث عشرة حكاية،لا رابط بينها في نصها الأصلي ألف ليلة وليلة،بحيث يجعلها مكتملة الحدث والدلالة دونما حاجة إلى ما يسبقها أو يأتي بعدها في سياقها العام.

ثم يجعل إطارها السردي خاضعا لتقنيات حداثية،مستخدما لذلك بعض الرموز، إلى جانب تيار الوعي متكأ ووسيلة فنية ليمازج أحداث الماضي بالحاضر وكأنهما يسيران في اتجاه واحد،فيعطي عنصر الاستمرارية مجالا خصبا ليصب في هذا الإطار ما يريده من المضامين والرؤى الجديدة التي استقاها من واقعه المعاصر،فتكون بذلك ابنة زمانها ومكانها المصطنعين.ثم لابد وأن نسجل بأنه يوظف بعمق رموز الميثولوجيا لتصوير الواقع،فهو يتيح لشخصياته حرية الحركة والتعبير للإفصاح عما يخالجها من هموم ومآسي آنية.

وما قد يجعلها تخالط بعضها البعض، فتقوم بنقد واقعها المزري وسياستها أمتها المنحرفة أحيانا،وتسير في الشوارع العادية كأنها وليدة الواقع اليومي،مما لا يحدث في ألف ليلة وليلة الأصلية.

إن أهم مسألة يركز عليها في ثنايا المتن تتمحور حول فكرتين تقومان على النقيض هما الصراع الأزلي القائم بين:"الخير والشر" ولعل ذلك ما يعطيه بعدا عالميا في مناقشة ما هو صالح لكل زمان ومكان،المتمثل في القيم الإنسانية الثابتة التي تحدى من خلالها الجغرافيا والتاريخ.

وأعاد للأسطورة مفهومها الروحي الرئيس في مساءلته للقضايا الجوهرية للإنسان، أينما كان وحيثما وجد، فيصير الخير فعلا إنسانيا ثابتا في إيجابيته ومفيدا

ويكون الشر العابث بحياة الإنسانية متجبرا ومتسلطا على عذريتها،حاملا لقوى الكراهية والظلام ورافدا لحقد أبدي يقوم على رقاب الناس البسطاء الذين هم في انتظار المخلص الأبدي كالخضر أو عفريت قادم من مملكة سليمان العادلة لينقذهم من جبروته وطغيانه.

لعل هذه الفكرة تساوي المسوغ الموضوعي،أو المبرر الإستراتيجي لجعل تدخل الخوارق يتناسب طرديا مع فكرة التطهير الفني،بل ينسجم معها عضويا فتتدخل العفاريت والجان لربط العلاقة الإنسية مع البشر من خلال الأعمال العجائبية التي تصير مستساغة في هذه الظروف المهيأة لذلك.

فتتداخل الحياتان ويتم اقتحام عذرية طبيعة الحياة البشرية،إما مسدية للخير العميم،أو رابضة بالشر الذميم،وكل ذلك لتبرز محدودية الإنسان وعجزه على إيجاد حلول لمشكلاته المستعصية.

هنا تتدخل القوة الخارقة، ويوظف الكاتب أربعة **عفاريت**، إثنان خيران مؤمنان، واثنان شريران،كافران.ثم يمنحهم حرية التداخل في حياة الناس البسيطة ومشكلاتهم المستعصية وبالتالي في عالمه الخاص وشخصياته المرمزة،ذلك ما يجعلنا نتأكد بأن هذا الاستلهام رمزي أكثر منه وظيفي.

ونقصد برمزيته تحميله الإنسان جميع أفعاله خيرة كانت،أو شريرة فهي على السواء،وأن القوى الخارقة ما هي إلا نوازع تتجاذبه من حين لآخر تابعة لرغباته وغرائزه ومصدرها الحقيقي يكمن في ذاته وليس في حكايا ألف ليلة وليلة.

ولذلك يقول في رسائله المشفرة بأن الخوارق المتمثلة هنا في العفاريت هي مجرد نزوات إنسانية إلا أنها لا تستقر على حال بعينها، دلالة على تبدلات الإنسان ومزاجيته، فهي تعيش في داخله وتتغير تبعا للضرورات الملحة. ومثالنا على حكاية: ((صنعان الجمالي)) حيث يتجلى العفريت الخير أمام شخصية قمقام ليطلب منه قتل حاكم الحي المعروف بفساده، فيعطيه العفريت المؤمن:تبريرات موضوعية لعدم تنفيذ المهمة قائلا:

- ((إني عفريت مؤمن،قلت هذا رجل خيره أكثر من شره،أجل له علاقات مريبة مع كبير الشرطة ولم يتورع عن الاستغلال أيام الغلاء،ولكنه أشرف التجار،ذو صدقات وعبادة وذو رحمة بالفقراء،لذلك آثرتك بالخلاص،خلاص الحي من رأس الفساد وخلاص نفسك الآثمة))[1]

وهذا الأمر يبعث على الحيرة والتردد في نفسية صنعان الذي تراوده الشكوك في أمر العفريت الرافض لإعطاء يد العون والمساعدة على طريقة الخوارق البطولية بالرغم من أنه يجعل نفسه طوعا للتضحية من أجل أمر خير.

لكن سرعان ما تنتهي مأساته بقتله لحاكم الحي بنفسه،وحينها يتخلى عنه العفريت مبررا هذه العملية بأنها أمانة لا يقوم بها العفاريت،بل الشرفاء الذين يحرصون على مصلحة أوطانهم ويسأل صنعان:((من قال إني مسؤول عن الحي؟ فيجيبه قمقام:

-- إنها أمانة عامة لا يجوز أن يتبرأ منها إنسان أمين ولكنها منوطة أولا بأمثالك ممن لا يخلون من نوايا طيبة))[2]

1- نجيب محفوظ. **ليالي ألف ليلة وليلة**.ص38.

2 - الرواية.ص34

إنه دليل قاطع على أن توجه الكاتب في توظيفه الأسطورة يجعل من العفريت مجرد هاتف باطني يتوزع توجهات الفرد،وخلال حديثنا عن الهاتف الرئي في اعتقادات العرب.

لقد ركزنا على أنه يظهر للسادة والفرسان والحكماء ولعل معادله الموضوعي هم أصحاب الضمائر الحية،من الذين لا يتورعون عن تقديم التضحية لأوطانهم، وتكون مصالح الجماعة غالبة على نزواتهم مستعملين الحكمة والتريث وأخذ الأمور،

على محمل الجد.والدليل على ما نذهب إليه أن الكاتب يكرر هذا النوع من التضحية في ثنايا المتن،ففي حكاية:((جمصة البلطي)) يرفض العفريت كما في الحكاية السابقة، أن يساعد على اتخاذ القرار ويلجأ إلى فكرة يعيد تكررها دائما وفحواها :

-:((إنك عقل وإرادة وروح))[1] وهنا يتجلى وكأنه هاتف باطني يوقظ باعث التأمل في الفرد ويدعوه لأن يستعمل كوامنه الداخلية،وفكره للحكم على أموره الخاصة.

وأن العفريت ما هو في حقيقة أمره إلا ذاته في حالتيها الفرحة /الغاضبة أو المتأملة/البليدة أو الشقية/ السعيدة التي يعود إليها قرار تغيير أوضاعها الخاصة. وبعد التفكير الطويل يحسم جمصة البلطي أمره ويقتل الحاكم الظالم تماما كما فعل صنعان الجمالي،إلا أنه يكتشف أمره فيحاكم ويعدم،وسرعان ما يعود – يبعث – إلى الحياة من جديد بوجه آخر واسم جديد بمساعدة العفريت هذه المرة.

ويباشر مهامه الجديدة المتمثلة في الأعمال الخيرة،معتمدا على قواه الخفية، ونوازعه الباطنية،متدخلا في الأوقات المناسبة بطرق مختلفة،وكأنه يريد أن يقول لقارئه

---

1 – **نجيب محفوظ: الرواية**.ص.50و161

أن بطولة العصور الوسطى قد تآكلت وتلاشت إلى الأبد.

وأن الفرد يحمل في داخله دوافعه المتنوعة التي يعود لها الفضل لوحدها في تعيين مساره ومستقبله،وأن العفاريت التي وظفها لاتعدو أن تكون استظهارا لصراع قيمتين متلازمتين بينهما توازي أبدي تتمثلان في الخير والشر.

ولأن من ضمن اهتمامات الكاتب مسألة الإنسان في علاقته بالحكم نجده يركز

على عنصر الشر في باطنه،كيف يتغلغل ويصير شبحا قائما،وكيف يجب أن يحارب

يحارب وما دور الإنسان في ذلك المشكل الذي يؤرق الناس،بحيث يصبح نظام الحكم الفاسد مبينة للحزن والبؤس، وتفشي الظلم يؤدي إلى تفكيك المجتمعات، والإشكاليات نفسها تحملها الرواية العربية لتعيد عليها طرح الأسئلة السابقة.

إن العفاريت الذين يخضعهم لتوظيفاته الفنية يقومون في حكاية:((نور الدين ودنيا زاد.)) بدور شبيه بالحكايات الثلاثة عشر،السالف ذكر بعضها لأن نور الدين الشاب الوسيم المدقع فقرا، يلتقي بدنيا زاد الشابة الظريفة الغنية.

وهذه الشابة هي أخت شهرزاد زوجة الملك وابنة وزيره، بفعل العفاريت الذين أوهموهما في الأحلام بأنهما يلتقيان كل ليلة ويفترقان قبل طلوع الصبح،ليجد كل واحد منهما نفسه في فراشه يتذكر ما عاشه في ليلته السالفة من سعادة وحب في ليلة حلم جميل من ليالي ألف ليلة وليلة الحالمة.

فيمتلئ قلب كل واحد منهما حزنا على فراق صاحبه،ويعلق العفريتان الشريران بقولهما:((يعيشان في مدينة واحدة ويفصل بينهما ما يفصل بين السماء والأرض...))[1]

والرمز هنا إلى فارق الطبقات الاجتماعية بين الغنى والفقر،وبين التعاسة

---

1 - نجيب محفوظ، الروايـــــــــــــــــــــة.ص92

والسعادة وبالتالي حسن استغلال أيام الحياة،ليقول في رسالته المشفرة مضمون النص بأن هذه الفوارق التي خلقتها نوزع الإنسان وغرائزه الشريرة هي التي كانت سببا في منع الحبيب من لقاء حبيبه.

ولكي يذكي نجيب محفوظ فكرة التطهير في نفسية قارئه يجعل الملك شهريار الذي كان يتنكر ليطوف المدينة ليلا يلتقي صدفة بنور الدين فيخبره بما يقع له كل ليلة مع هذه الشابة الفاتنة الجمال.

ولأن الملك شهريار يسعى إلى إسعاد رعيته، يجعل في الصباح من ينادي في المدينة باحثا عن الشابة،ليجمع شمل الحبيبين،وكل ذلك بإيعاز من العفريتين، وبمساعدة عبد الله الجمصي الميت الحي القديم الجديد كما أسلفنا عن الخضر وأمثاله. في هذه الحال يكون تجلي – البطل المخلص – الذي يساهم في إعطاء نهاية سعيدة للحكاية.

ولعل هذه النهاية السارة في الرواية العربية من المشاهد التي تتكرر دائما خلال المتن ولأسباب عديدة،قد يكون أوضحها هروب الكاتب من واقعه الأليم الجريح، إلى أجواء ألف ليلة وليلة الأصلية في زمانها،ولكنه يحملها هموم عصره حيز زمانه مثقلين بمآسيه ومشاكله المختلفة. وما يقال في الفن الروائي، يقال كذلك في الشعر، فالأديب العربي نحسه وكأنه يستنجد برموز القوى الخفية الجاهزة عندما عجز عن التغيير في الحلم.

وهي نفسها الرموز والوسائل التي قد تستعمل كذلك للهروب بطريقة مباشرة هذه المرة لإنجاز الحلم الحقيقي.

وفي الحالتين فإن الأديب العربي يرمز بواسطة الأسطورة إلى ظروف الحرمان التي يعيشها الفرد نتيجة الظلم والحرمان،ونتيجة تعطشه المتأصل، لارتكاب الشر.

إن الأسطورة:الحكائية:بهذا المعنى الذي يستعمله نجيب محفوظ نموذجا للروائي العربي هي عبارة عن تقاطع لنصوص سردية تحمل لأهم خصائص القص أو الحكي

كما أنها قد توجد في قالب شعري يساعد على ترتيلها شفهيا في المناسبات،والأعياد، والاحتفالات المختلفة،

إضافة إلى أنها تحمل في أعطافها ملامح تطور القصة في الأدب العربي من ناحية أو شيئا من النزوع إلى تنويع الآثار القصصية تنويعا يلائم بواعثها ووظائفها من ناحية أخرى وهي فوق ذلك

((تحمل جميع أنواع المضامين الإنسانية،التي تؤدي رسالة جمالية وفنية وأخلاقية، حتى وإن وجدناها أحيانا بعيدة عن الواقع الذي نتعامل معه في زماننا))[1]

إن الفرق بين عالم مسكون بالمعنى الزاخر بالدلالات والقيم المتنوعة، مشبع كذلك بالقيم الجمالية الدافقة المليئة. وآخر انحسر منه المعنى،وتبدت تجاعيد كهولته، هو فرق بين شباب الإنسانية وزمن الرجولة المنضجة التي تستوعب كل جديد في الحياة التي نريد منها الكثير.

أو لنقل هو الفرق بين زمن زاخر باليقين وآخر غادرته الطمأنينة.فأصبح جسدا بلا روح بهذا المعنى((يتجسد التاريخ الميثولوجي نهرا متشحا بالسواد،حزينا تبدد مياهه المتدفقة العلاقات العضوية الحميمة،وتحطم القيم الدافئة الأولى،وتقذف بالإنسان إلى ضفاف اللانهاية.))[2]

إذ كل مثل أعلى هو بالنسبة إليه شيء غريب عنه،وبالتالي عن زمانه، الأمر الذي يؤدي إلى أن يقوم الشعر بعملية التطهير.

---

1 - د.عبد الحميد يونس. فن القصة القصيرة.ص11

2 - د.فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية..ص20.وص242.

إن من ضمن وظائف الأسطورة عندما توظف في الأدب والفن هي التطهير.))[3]

إضافة إلى مسألتين هامتين جدا هما:

1- كون الحالة المزرية للمجتمع العربي المقهور، واقعة تحت سلطة المستعمر المستبد، المباشر كما حدث لعدة أقطار في خمسينيات وستينيات القرن الماضي وما قبله فيتدخل الروائي طالبا الخلاص مستعملا خاصية إحضار البطل الجاهز،**المسطح** الذي لا ينتظر إلا هذه الفلتات،كونه في الأصل مهيئا ومناسبا لمثل هذه الأزمات والظروف التي تجعله يُفّتحُ عينيه من جديد داخل ظروف مشابهة لظروفه الأولى..

2 - أو يكونه واقعا تحت سيطرة السلطة العسكرية ((القطرية))الحاكمة التي لا ترحمه فيأتي هنا بخاصية تحميل النص الدلالة الدرامية المعبرة عن البؤس والشقاء الذي تعيشه طبقات المجتمع.وتكتوي بناره جموع الشعوب العربية وتكون في الآن نفسه قد توافر له،هذا الدافع الغني الجمالي الذي يسهم في ترصيع النص الروائي ويعمق دلالاته ومضامينه.

ثم إن - المبدع نفسه – قد يسهم في إحياء العنصر الأسطوري، فيبعث فيه الروح، التي فارقته منذ قرون، خاصة إذا لم يكن قد سبق إلى توظيفه و استلهام مادته من قبل،بالطريقة نفسها على الأقل فيكون قد حصل له السبق.

---

1 - نظرية: KATHARSIS - CATHERCIS في الفن:تطهير العواطف التي لم تفلح في شق طريقها نحو التفريغ وتظل حبيسة فقد تولد أمراضا نفسية،أمّا عندما يقرأ المريض نصا مختارا يساعده على تطهير نفسيته المريضة من عقدتها.ومن ثم كيف تساهم النصوص الأدبية في علاج هذا النوع من الأمراض النسبية المستعصية وتسمى كذلك التنفس الانفعالي،إفراغ الحصر والتوتر بواسطة استدعاء المادة المكبوتة وإخراجها،واستكشاف المزيد الذي له مغزى منها،والمنهج أدخله "بروير"1895 الذي اكتشف أن أعراض الهستريا تختفي باستدعاء الذكريات المنسية خلال تنويم المريض لكن فرويد طور المنهج، وجعله منهج التحليل النفسي،وتؤكد كثير من النظريات الحديثة أهمية تحرير الانفعالات المكبوتة فيما يسمى التصريف أو التنفيس الانفعالي ABREACTION أي إزالة العقد بالتحليل النفسي-ينظر معجم مصطلحات التحليل النفسي/جان لابلانش-ج.و.بونتاليس ص185.مادة "**تطهير**" ينظر:جورج طرابيشي.عقدة أوديب في الرواية العربية.دار الطليعة. ط1997/2 وينظر ENCYCLOPEDIA OF

الفصل الثامن

جماليات التناص

الشعر نوع من السحر، لأنه يهدف
إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل. أدونيس

هناك اعتقاد خاطىء يرى أن العداوة مستحكمة بين الحداثة والتراث، ومن يذهب هذا المذهب يكون بعيداً عن فهم العلاقة المتينة بين القصيدة الحداثية والقصيدة الكلاسيكية.
ولعل التناص يكون خير دليل على هذه الوحدة العضوية بين الأمس واليوم في مفهوم الحداثة، وربّما يكون أدونيس خير نموذج لهذه العلاقة التي تتم في صمت.

وفي ضوء هذا التوحد بينهما لم تصبح القصيدة الشعرية الجديدة عملا بسيط
التكوين بل هي نسيج متكامل، ومتداخل، ومحكم البناء الهندسي، تشكله وتغذيه جملة من العناصر لعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي ووجداني.

إن الذاكرة الشعرية بئر طافحة حتى القرار بخزائن مغرفية وفكرية فلسفية لا تنتهي من القراءات المنسية والواعية ولا تتم القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصة بخزينتها المتلاطمة.
فهي ليست نتاجا تلقائيا بل عمل يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسد بعد ذلك عبر مراياه المتشكلة صياغة وأبنية وتقنيات وهكذا لا يعود النص الشعري في هذه الحالة إلا امتصاصا وتحويلا كما تقول **جوليا كريستفا**،لوفرة من النصوص الأخرى..))[1]

وحين نتأمل شعرنا **العربي الجديد**، فإننا نلمح نصوصا غائبة كثيرة تلوح لنا من وراء هذه النصوص المبدعة حديثا، خاصة من حيث الدلالة، إذ لا يبدو هذا التلويح شديد البروز دائما فقد يواجهنا في أحيان كثيرة

خفيفا أو ((غائما وهو لا يتراءى لنا كاملا بل محورا بطرق وأساليب متباينة ولكن تلك النصوص الغائبة.))[2]
وتلك التي يسميها بعض الباحثين الكتابة البيضاء

من ناحية أخرى قد يعيد الشاعر إنتاجها دونما جهد شعري ليذيبها داخل نصوصه ويضفي عليها شكلا آخرا يزيدها حسية وبهاء

---

1 - محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب:مقاربة بنيوية تكوينية،ط2،دار التنوير،بيروت،
المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،1985ص.251.

2 - المصدر نفسه،ص251-253.

إن قصائد **أدونيس** مخترقة بالتراث حقا هكذا يمكنني النظر إلى هذه القصائد دون أن يكون في ذلك عدوان عليها فذاكرة الشاعر أي شاعر شبكة مفتوحة لاحتضان كل شيء:

إن النصوص نسيج من **الاقتباسات والإحالات** والشاعر حين يستدرج إلى قصيدته نصا آخر فلا بد من تذويب ذلك النص أو دمجه ضمن سياق جديد ليتحول ذلك النص الغائب إلى حركة تتلألأ ظلمة النص الجديد فتقترض منه وتضيف إلى جسده أيضا قوة خفية وإلى روحه توترا جديدا.

والتناص لا يقصر حركة النص على النصوص الأخرى فقط بل يتجاوزها إلى مظاهر غير نصية كثيرة فقد يكون التناص إيماءة مباشرة أو غائمة إلى عمل كامل أو مجتزأ.وقد يكون كذلك تلميحا إلى شخصية أو مكان أو حادثة.))[1]

ربما يكون أدونيس أقرب الشعراء العرب إلى استيحاء التراث سواء في بناء العبارة أو حرارة الأداء، ولذا يبدو لي أن مدخل التراث أقرب المدخل المفضية إلى عالمه الشعري:تكويناته التعبيرية من جهة وجيشان الروح من جهة أخرى.

إن الشاعر يحاول تمثل التراث في العديد من قصائده وعلى أكثر من مستوى فهو يستقي منه بعض رموزه وأقنعته،ويضمن شعره إشارات متفرقة إلى مورث القول من شعر ونثر. غالبا ما يلجأ شاعرنا إلى استخدام تكتيك الإشارة أو التلميح استخداما يؤكد متانة الآصرة التي تشده إلى تراث الأمة وإبداعها الروحي.

إن هذا التكتيك وكما تعرفه موسوعة الشعر والشعرية هو إشارة غير مباشرة على أدبي آخر إلى فن آخر إلى التاريخ أو شخصيات معاصرة وما أشبه

1- رولان بارت. درس السيميولوجيا. تر:عبد السلام بنعبد العالي،تق:عبد الفتاح كليطو،ط2 دار توبقال،دار البيضاء،1986ص63.

حيث يتوجه الشاعر أو الكاتب إلى جمهوره أو قرائه ليشاركوه بعض تجاربه أو في قصيدة **أحوال ثمود** استثمار طيب لتكنيك الإشارة يمثل نقله هامة في شعره من استخدام مفردات التراث استخداما فيزيقيا سطحه اللغوي إلى استثماره مدخراته الوجدانية والروحية.

قراءة في قصيدة أحوال ثمود لأدونيس.

ديوان أدونيس الأخير ((القصائد تليها المطابقات و الأوائل)) كون شعري له مداراته وقوانين حركيته الخاصة وتربطه وشائج عدة بأكوان أخرى دواوين الشاعر السابقة لكنه، يظل في نظرنا متميزا و متفردا في كل ديوان جديد عنه.

ما يزال يحلم ما يزال يكتب تتخلق بين أصابعه أكوان شعرية باهرة والتي يسمح لمملكة الحلم عنده أن تشيخ يستثمر أدونيس في هذا الديوان الأخير إنجازاته الشعرية السابقة يشد رقعة نسيجها إلى أقصى اتساع تحتمله ويضفي عليها طابع الديوان الخاص لقد دأب أدونيس فيما عدا بداياته الأولى..))[1]

على المزج بين الغياب المطلق عن الواقع و الحضور الغامر فيه أي أنه يطلق حساسيته الشعرية من عقال الوعي لتحوم في عوالم الحلم الغربية الشاسعة ثم تعود فتقيم وحدة بين عالمي الواقع و ما فوق الواقع وذلك عن طريق تحويل الأفكار إلى أشياء مادية والأشياء المادية غلى أفكار..))[2]

---

1 - يمثل ديوان أدونيس "قصائد أولى ((1958)) قوة الوشائج التي كانت تربطه بالواقع في تلك المرحلة المبكرة من إنتاجه الشعري، قبل أن تتسع آفاق عالمه الشعري في مراحل تالية، لتشمل عناصر كونية وعناصر حلمية تنأى به أحيانا عن الواقع الذي ظهر مدى ارتباطه به في

هذا الديوان،في قصائد مثل ((رسالة إلى إخوتي)) و ((ما أصغر الدنيا.)) و ((العمل)) و غيرها من القصائد.

2 - أدونيس:الآثار الكاملة،الجزء الأول،دار العودة،بيروت،ص92،75،89،87،25.

والأمثلة على ذلك كثيرة تشكل معظم أعمال أدونيس، كما تظهر لعين القارئ دون دراسة تفصيلية متقصية بدءا من ((أوراق الريح)) 1957 ومرورا ((بأغاني مهيار الدمشقي)) 1961 و((كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)) 1965 و((المسرح و المرايا)) 1968 و((وقت بين الرماد والورد)) 1980.

غير أن الشاعر ينطلق أحيانا في مغامراته الحلمية ليكتشف ((عوالم الجنون))[1]

كما حدث في ديوانه ((مفرد بصيغة الجمع.)) 1977

يحدوه طموح نبئ لكنه نبي ينكسر كضوء
وينسحق أمام نبوته فلا يبقى منه سوى هشيم"
((وبقيت كلمات تهذي وتطوف و بقي هباؤه))
ذلك لأنه يحلم دائما بأن يدخل في غير ممكن..))[2]

لقد تنبأت الناقدة خالدة سعيد بأن أدونيس سيمضي بعد كتابته قصيدة ((هذا هو اسمي)) التي كتبها في العام 1959، ونشرت ضمن ديوانه ((وقت بين الرماد والورد.)) في عام 1970 تقول:

((سيمضي في اكتشاف عوالم الجنون كل عوالم الجنون عوالم التغير و الوحدة عوالم الانشطار قبل أن تلوح نافذة الخلاص عبر جدار الصمت ((ذلك الجدار الذي لا يعبره قارئ وربما كانت النافذة تشير هنا إلى ديوان أدونيس التالي وهو ((مفرد بصيغة الجمع..)) الذي كتب بين عامي: 1975/1973 ونشر عام 1977.

1- يرى السرياليون بأن البدائي والصوفي والشاعر هم الثلاثة الذين يبنون تلك الوحدة بين عالمي الواقع
وما فوق الواقع:

2- ينظر: والاس فاولي.. عصر السريالية. ترجمة خالدة سعيد،منشورات نزار قباني،بيروت،نيويورك 1976.ص292.

ويبدو الإغراق في ((الحلم الهذياني..))[1] والابتعاد عن الواقع المحسوس خروجا مؤقتا للشاعر على مشروعه الفكري في إطاره الأشمل

لأن أدونيس مثقف طليعي له إسهامات هامة في ثقافتنا العربية المعاصرة عن بحثه الهام الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب جهد علمي ضخم يدل على هموم مثقف يحمل عبء أزمة الفكر العربي.

ويعايشها ويفرد أدونيس كذلك جهدا خاصا في كتابه زمن الشعر للتعريف بحركة الشعر العربي الحديث وبسط ماهيتها و مفاهيمها وزواياها المختلفة التي تتعلق بالشكل واللغة والصورة وعلاقة الشعر بالفلسفة والحياة وعلاقته بالقارئ المتلقي وغيرها من القضايا الفنية.

إلى جانب نظرات أخرى ثاقبة ((في الثقافة العربية..))[2] بشكل عام ويواصل أدونيس طموحه الجسور في آخر أعماله النثري ((فاتحة لنهايات القرن.)) بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة فيؤسس- من خلال بيانات تعبر عن واقع الحال حال الشاعر و الشعر و الثقافة و المجتمع العربي منطلقات الحركة الطليعة وآفاق مساراتها.

إن مجال طموح أدونيس كما يظهر في أعماله يقترن بالحلم بواقع مغاير إنه يختطف من الحلم رؤاه الباهرة يغرسها في قلب الحاضر شعرا متوهجا وكلما شعر بمأساة الانفصال بين عوالم الرؤى و الواقع الراكد المبعثر يؤوب إلى رحيل جديد لعل اللغة تثمر فعلا لعل الحرف يلين يضيء طريقا أو يزيح حجرا.

---

1 – يلاحظ على أدب أدونيس، بأنه ويجمع بين الصفات الثلاث كما يظهر في لغته الصوفية،وفي ارتباطه بالأسطورة الإغريقية لكنه يفضل استخدم المصطلح الصوفي لوصف تجربة استشفاف المجهول،أو الباطن الكامن وراء ستار الواقع الكثيف أو الظاهر و يجعل من هذه التجربة مرادفا أصيلا في تراثنا العربي لما يعرف في الغرب بالحركة السريالية.

2 - ينظر :أدونيس:الثابت و المتحول: بحث في الإتباع و الإبداع عند العرب،الجزء الثاني ص 203.

ولعل الكلمات تصنع عالما أكثر بهاء وتستخدم كلمة ((حلم)) في قاموس أدونيس الشعري مقترنة دائما بكلمة ((رؤيا.)) ويغلب على قصائده الصفة الحلمية الرؤيوية وإن لم تأخذ القصائد عنوان:((حلم)) صراحة.

والحلم أو الرؤيا نوع من الشطح إذا استخدمنا المصطلح الصوفي فإنه يتجاوز العقل والمنطق بل حتى الواقع نفسه، بحيث يقترن بالغرابة والتخيل واللامعقولية

ويتيح في مجال الإبداع الشعري نوعا من الحضور الفني في اللغة قد يطابق الحضور في العالم، بلغة الصوفية إنه صفة البكارة اللغوية يلبسها النطق أو هو اللغة فيما وراء اللغة.))[1]

وإذا كان الشطح في الشعر العربي يقتضي غيبوبة عن اللغة بالمعنى الاصطلاحي شأن التصرف الذي هو غيبوبة عن العلم بالمعنى الاصطلاحي كذلك فإن الشاعر او المتصوف لابد أن يعود إلى عالم المحسوسات بعد سياحته في اللامرئي.

مزودا بكشوف الرؤيا تلك هي النقطة التي ينتهي عندها أدونيس ((مفرد بصيغة الجمع)) ويبدأ منها ديوانه التالي ((القصائد الخمس- تليها المطابقات والأوائل..))[2]

إن النبي الذي انسحق أمام العناصر التي تمردت عليه. ولم ترضخ لنبوته يعود من متاهة الحلم في ختام ((مفرد بصيغة الجمع)) ليقول:

و أنت أيتها الأشلاء الباقية من أحلامنا

---

1 - خالدة سعيد حركية الإبداع، ص110.

2 - أدونيس:الثابت و المتحول: الجزء الثاني ص 153.

تحومي حول صبواتنا
أجسادنا نتوء الطوفان
و ليس في انقضنا غير المحيطات
و آن أول ل البحر
أنا الصارية و لا شيء يعلوني/
والآن أول الأرض

ويعقب أوبة الشاعر إلى الأرض ديوان ((القصائد الخمس..))
ويبدأ بقصيدة "أحول ثمود "
((...رجع القول إلى أحوال ثمود ..))

وتبدو الجملة الافتتاحية – في القصيدة- كأنها استئناف لحركة مستمرة خارج فضاء القصيدة نفسها..))[1]

قد تكون حركة التهاويم الحلمية التي انتهت في الديوان السابق بالعودة إلى الأرض و تستأنف هنا برجوع القول إلى أحوال ثمود و ما تثيره من

تداعيات تاريخية تنسحب آثارها على الحاضر ((كما سوف يظهر عند تحليل القصيدة))

هذا احتمال أما الاحتمال الآخر فقد يكون استئناف قول بدأ في قصائد أخرى شغل فيها الشاعر بواقع الأمة العربية مثل ((مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف..))[2] على سبيل المثال أو غيرها ما يهمني هنا هو تلك الحركة التي تبدو كأنها حركة دائرية تبدأ من حيث تنتهي وتنتهي من حيث تبدأ.

---

1 - **ينظر:خالدة سعيد حركية الإبداع**،دار العودة، بيروت 1979،ص119.

2 - **مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف.**م.س. 15

إن القراءة الأولى تقتضي إلى تمثل تلك الحركة الدائرية مع حركة الطبيعة ودورة الفصول وارتباط الأسطورة أدونيس الإله الإغريقي بتلك الدورة

و يبدو الديوان كأنه دورة من تلك يطلعنا أدونيس من خلال موسم من مواسمه البهية متربعا على عرش قصائده الخمس متأملا في بديع صنعه المطابقات مختتما دورة حياة الديوان في الأوائل التي هي في الوقت نفسه ا نهايات و بدايات لدورة جديدة

ولأدونيس في موسمه طقوس قد يغلب عليها طقس الأسطورة فيسيطر الفينيق أو تموز أو العنقاء أو بروميثيوس أو أورفيوس و قد يعلب عليها طقس الرمز فيبرز مهيار أو البهلول أو الرمز التاريخي فلنلمح وجه علي بن أبي طالب أو الحسين بن علي أو معاوية بن أبي صفيان أو الحلاج وغيرهم أو الرمز الأدبي متجسدا في أبي العلاء أو أبي نواس أو أبي تمام أو المتنبي أو الرموز أخرى مثل بيروت أو دمشق أو الأرض ...إلخ كذلك يغلب أحيانا طقس الحلم ع فتتلاقى الطقوس كلها و طقوس غيرها نابعة من أغوار مجهولة غير مرئية كامنة وراء ظواهر الأشياء

والطقس الغالب هو طقس الواقع المتوتر الذي يحاول الشاعر الانفلات من معوقات امتداده التاريخية فيمتطي صهوة الحلم وطاقاته اللانهائية عابرا به نحو أفاق الزمن الآتي وأول يلفت الانتباه في عناوين

القصائد الرئيسية الخمس في الديوان هو ارتباط اثنتين منها ارتباطا مباشرا بمدن عربية قديمة بادت أو ما تزال قائمة هي "بابل، ومراكش،و فاس...

((وتستدعي قصيدة ثمود أحوال تلك القبيلة البائدة التي سكنت وادي القرى وورد ذكرها في آيات قرآنية كثيرة كعبرة لقوم كذبوا بالنذر و الرسل فأخذهم الهلاك

جزءا من فعلوا

أما قصيدة ((قداس بلا قصد خليط احتمالات...)) فهي أشبهما تكون بشعائر عبادة سرية ترفع قربانا في مذبح الشعر إلى المرأة – المدينة وقد تكون المرأة- المدينة هي القربان الذي يذبح في قدس أقداس اللغة أي الشعر والأمر سواء فالقصيدة في ظاهرها على الأقل خليط احتمالات

هو اكتشاف اللغة السرية، لغة الباطن، وغنما تتحدد كذلك من خلال مستوى آخر، تعادل الأرض فيه لغة الظاهر الراكدة، وبينما تنحسر موجة التعرف الأولى مخفقة إذ ((خانت عينيه الأشياء)) تتكرر المحاولة وتتعاقب الموجات وفي مل مرة ((يرجو وجه غزال آخر.)) لكن الإغفاق يتكرر ذلك لأن: ((الأرض تعيد عيد الرمل)) لهذا ينبع الحس المأساوي بالضالة والعجز أمام ذلك الركود الآسن والتماثل العقيم فتطرح الشخصية الشعرية تساؤلاتها المملة:

((وماذا
يجدي هذا الرأس النافر من أنبوب
في نقالة أفيون
في عرس للآلات .؟
وماذا.
يجدي هذا الطوق، وهذا الجسر، وماذا
يعرف هذا السائر
من أبعاد المجهول.؟))[1]

ويولد التضاد بين ثبات الركود وحركة التعرف والكشف تضادا آخر بين اللغة ((الطوق)) أو ((القيد المعيق للحركة.)) وبين اللغة ((الجسر)) ((الذي يشير إلى إمكانية العبور من وضع الثبات إلى حركية التغير.))

---

1 – أدونيس م.ن ص.25

ويثير التضاد بين هاتين اللغتين احتمالات متساوية الرجحان، وهي احتمالات قد تقترن بتاريخ الذاكرة الشعرية، أهي ((جرح)) قديم ينتظر الموت، أم البرء. ؟ أم هي ((سكين)) يستطيع نصله إذا ما وجه في الإتجاه الصحيح أن يخترق الحجب، وينفذ إلى المستقبل.

وقد تقترن هذه الإحتمالات بالكلمات هل هي ((سلاسل)) أو ((يقطين.؟)) هل هي قيد أو نبت طالع يحمل بذور الخصب.؟

لكن تساوي الإحتمالات لا يمكن أن يبقى معلقا حتى النهاية، إذ لابد من تدخل عنصر جديد تشير إليه الكلمات بوصفه كامنا " حتى يأذن وقت " لكنه يشي بمسار الحركة المقبلة وجهة رجحان كفتها و يتمثل ذلك العنصر في جملة مفصلية يتواتر ترددها في المقاطع التالية فتشكل بؤرة مثيرة لزوابع الحركة و التافعل بين قطبي الصراع (الشاعر اللغة) كما تشكل بؤرة استقطاب لقطبي الصراع في الوقت نفسه وتأخذ الجملة في مرحلة التضاد و تساوي الاحتمالات صيغة التساؤل و التعجب في الوقت نفسه

"ألهذا لا يتركني رفضي
ودمشق الأخرى لا تتركني))[1]

ثم تتحول في المقطع نفسه لتصبح نتيجة حتمية لموت مخيم كثيف تنسحب آثاره على أوجه الحياة لذلك تنشأ ضرورة التبشير بعصر جديد و تتجلى الجملة الشعرية في صورتها الأخرى نتيجة تتمثل في قول الشاعر:

" ولهذا ،لا يتركني رفضي
ودمشق الأخرى لا تتركني))[3]

---

1 – أدونيس م.ن ص.27

2 – أدونيس م.ن ص.27

ويربط الشاعر في هذه الجملة بين الرفض و دمشق عن طريق استخدام صيغة منفية واحدة ((لا يتركني- لا يتركني)) مما يجعل الجملة أشبه ما تكون بالدائرة المحكمة التي تحاصر الشاعر كقدر لا فكاك منه إذ تنتهي حيث تبدأ حيث تنتهي فالرفض يقوده إلى دمشق التاريخ الواقع أو دمشق الماضي الحاضر و دمشق ذات البعاد الثلاثية تقوده إلى الرفض وتترتب على هذا الرفض عدة نتائج أخرى

((لهذا))

أحمل بين يدي،و بين خطاي،بذور ..))

((ولهذا
يتغير شعري كالأشياء..))
((ولهذا
اسكن زوبعة الأشياء))[1]

ويتشابه المقطع السابع مع المقطع السابق عليه في عنف الحركة وتداخلها وتراوحها بين موجات طاغية و أخرى منحسرة واحتوائها عناصر سبق الإشارة إليها وتداخل عناصر أخرى فاعلة فيها لكن تبدو الحركة في المقطع السابع متقدمة تبدأ من حيث تنتهي الحركة السابقة عليها لتغوص في خضم العماق كي تواصل الشخصية الشعرية بحثها دون هوادة عن سبيل تكاملها وتحقق رؤاها أينما تلوح.

و لهذا السبب تدور الحركة أية في التركيب و التعقيد والغموض و يبدو التوتر في أعماق الشخصية الشعرية حيث يدور البحث كأنه أتون تنصهر في لهيبة عناصر الكون و تتغير معالمها كي تتخلق منها "أشباهي " أو تفني في محرق الأعماق

ويبدأ لحن البحث الأساسي في معزوقة الأعماق هينا في غير صخب أو ضجيج إنه شبيه بحركة عضلة القلب و انبساطها تدفع بفورة الحياة إلى سائر اللأعماق من خلال

---

1 – أدونيس م.ن ص.28

حركتها الرتيبة المنتظمة
((يحدث أن استسلم للطرقات
فاهبط في قيعان
و أجاور أغصانا،أو أتعب مثل رماد
بحثا عن أشباهي))[1]

والحركة –هنا – هابطة في المكان صاعدة إلى ذرى الأشجار خابية كرماد أرهقه طول الاشتعال و لا يقتصر البحث على الحركة وحدها بل تتداخل الشخصية الشعرية مع أشياء العالم ليتسع مدى بحثها عن تلك الأشباه فتصبح كأنها:

"مصباح
يتحدث مثل فضاء))[2]

والحديث قابل للانتشار ينتقل من مصدر جزئي ضئيل للإنارة – مصباح – إلى كلية الفضاء الذي يشع بضوء الشمس الغامر الباهر إنه يتداخل كذلك مع عناصر خليط متباين فيغدو كأنه :

عصفور

يمزج بين أنين السهم وصمت القوس))[3]

والطائر وهو رمز للشخصية الشعرية لا يغرد أو يتحدث بل يصدر عنه أنين يقابل الصمت و الأنين ((سهم)) أي أداة متحركة تحمل الموت بينما الصمت ((قوس)) أي مصدر ثابت ينطلق منه الموت و المحصلة النهائية لمجمل الحركة هي الموت لكنه الموت الذي يعقبه الميلاد الموت للغة الراكدة وللتماثل و التكرار للغة

---

1 – **أدونيس م.ن** ص.29

1 – **أدونيس م.ن** ص.29

1 – **أدونيس م.ن** ص.29

المتجمدة التي يحتويه كتاب شعر ((يعلن أن الحلم يقين.)) لكن ما بين الحلم واليقين ما بين الرؤيا وتحققها نار لا تبقى و لا تذر جحيم يتشكل سماء تمطر رعدا يقصف من "أفق يتنجس رفضا "إنه تيار من هذيان حلمي يتراوح بين أمان الطان وأخطار لج البحر المخيف إنه:

((فضاء

يخلط شمس الشعر بشمس الله

طريق ..))[1]

ويختلط – في هذا الطريق – البشري و الكوني الشاعر و النبي لينتهي الطريق بتحقيق الرؤيا

و ما إن يبلغ هدير الأعماق ذلك الإيقاع المرتفع الصاخب حتى يعود إلى هدوء مفاجئ أشبه ما يكون بالانكسار إن الرؤيا التي لاحت ما تزال هذيانا يدور في مدارات

((تبقى حلما...؟

أشباهي

تصعد بين المعنى و حروف الظلمة في ممحاة

وتغني للممحاة وتمحو

تمحو/

أشباهي...))[2]

إن كلمات الشاعر أو أشباهه المحملة بنذور الرؤيا تتخلق بين الحرف والمعنى أوزو بكلمات أخرى تتخلق في المنطقة المنخلية التي تحدد فيها علاقة الدال بالمدلول فتصعد في ممحاة تمحو الدلالات القديمة و تنتج دلالات غيرها لكنها إلى تبغي الثبات

---

1 – أدونيس م.ن ص.30 / 31

2 – أدونيس م.ن ص.30 / 31

عند دلالات نهائية لأن قانونها حركة النقض و البناء فتمحو الدلالات التي أنتخبها و تواصل ديمومة التخلق ويصاحب هذه الحركة العنيفة موجات التباس المشاعر فلا يعرف الشاعر إن كان يحب دمشق أو يكرها ويصاحبها كذلك موجات حزن وأسى فلا يعرف الجسد العشق الجامح إذ يكاد يذبل و يتضمن بعد أن اضطربت بحيرات الحب وكادت تغيض

لكن الشاعر يطارد فلول اليأس و يواصل بحثه عن أشباهه يتساءل عنها في "قسمات شوارع و ترقد تحت غبار السياقين "و في تفاصيل يومية واقعية تتبدى في ((الحزن الشارد خلف زقاق))

أو في صمت ((صمت عجوز تومئ أن الموت قريب)) أو في ((جرح)) يتماثل الشفاء فيصبح جسرا يمتد بين سواعد و قلوب ليدل على إمكان الوصول إلى الآخرين و إبلاغ الرؤيا و هنا يلجأ الشاعر إلى الإضاءة المباغتة إضاءة الرؤيا التي ((تبقى نورا و فريسة نور..))

لأنها نجم في مجرة و المجرة تسبح في سديم من الشعر

من هنا يصبح قياس الشاعر بمقياس النبي أمرا لا طائل وراءه

فلماذا تسأل عني يا هذا الباحث بين حروف أو خلف شعار.؟..))[11]

ويأتي التساؤل المفحم ليشكل المحور التفسيري الذي تترتب عليه نتيجة هي تعرف الشخصية الشعرية على أشباهها داخلها و خارجها في الوقت نفسه ((أشباهي،

لتكن كلمات الشاعر ضوءا،

ضوء الحامل عبء الأرض و يبقى

في الجدر الأعمق في أقصى موج

---

1 – أدونيس م.ن ص.30 / 31

1

لتكن سفرا
يترصد كل مهب
و يخالط نبض الكون و يبقى
في الجذر الأعمق في أقصى موج
لنكن جسدا
لمحيط الهجس بوجه آخر
للتكوين/..))[1]

إن تكرار صيغة الأمر "لتكن " ثلاث مرات يبدوا في ظاهره كأنه تحديد لثلاثة مستويات مختلفة لكنه يدل في واقع الأمر على حقيقة باطنية واحدة تلك هي مجاوزة النسبي و عناق المطلق حيث يعثر الشاعر على أشباهه أو كلماته فما وراء الأشياء في منطقة الحدوس و الرؤى تلك المنطقة التي تتغير فيها علاقة الدوال بمدلولاتها لينتج عن التغير دلالة تهجس بوجه آخر للتكوين ووجه أخر للإنسان

لكن كيف يوائم الشاعر بين النسبي و المطلق؟كيف يوائم بين حياته في الواقع الثابت المتشابه و بين حياته في مناخ التحول و الخرق و كسر الموضوعات مناخ التجدد والخلق. ؟ إن وطأة المعاناة تدفعه إلى أن ينفجر قائلا:

شقاء

أن تنفتح،أو تكبر أو أن تهجم نحو الضوء وموت أن تبدع أو أن تحيا في أحوال ثمود /..))[2]

ولا تدل الجمل التقريرية السابقة على معاناة التجدد والخلق فحسب بل تؤدي – إلى جانب ذلك – وظيفة التلاحم بين العناصر المكونة لبنية القصيدة و تربط

---

1 – أدونيس م.ن ص.32.

1 – أدونيس م.ن ص.32 / 33

الجملة بين انبثاق الرؤى المتفجرة من أعماق الشخصية الشعرية و بين أحوال ثمود بكل ما تثيره من تداعيات تاريخية تخيم نذرها على الواقع المعاش ولذلك تتقاطع المحاور الثلاثة الرئيسية في نطة مركزية بينما تكتمل دائرة البحث و ينطبق قطباها إيذانا بالخروج من أتون الأعماق وتنبئ المؤشرات الأولى في المقطع الثامن عن احتشاد وجمع للعناصر الشكلية و الجمل المفصلية التكرارية الواردة في المقاطع السابقة و يبدو الأمر كأن

التفاعل الكيميائي بين العناصر المكونة للقصيدة يجتاز مراحله النهاية قبل ترسب المزيج الجديد

إن الشخصية الشعرية الواحدة المتعددة قد تخرج الآن من ((أسوار الظلمات)) عبر سلسلة بوابات واكبت كل منها مرحلة من مراحل رحلة الشاعر بحثا عن أشباهه يصاحبه خلال مراحل مراحله الرحلة ذلك الرفض الذي يأبى أن يتركه بينما "دمشق الأخرى " لا تتركه و يقوم التنصيص الذي يتخذ شكلا طباعيا مميزا والذي اقتصر في المقطع الرابع على بيان أحوال ثمود المتداعية و عاود ظهوره في المقطع التالي بوظيفة مزدوجة هي التوازي و الإحلال

يحدد صوت الشخصية الشعرية الخارجة من أتون الأعماق متحدة بأشباهها زمان الرؤيا و مداها عبر مرحلتين تتمثل الأولى في الفقرة التنصيصية التالية:

((سلاما
سنجاسد هذا الزمن الآتي،
ونخالط قلبه
وسنكشف معدن كل شرار
ونشق غدا و الآن طريق الرغبة .))[1]

وتتمثل المرحلة الثانية في قول الشاعر:

---

1 – أدونيس م.ن ص36

((نحن التيار
إن كان مادانا من ورق
فخطانا فاتحة للنار .))[1]

إن زمن الرؤيا هو الزمن الآتي الذي يتشكل في رحم الحاضر أما مداها فهو الشعر الذي وإن كان لا يحدث شيء يبقى طريقا للحدوث، وقبل أن يصبح فاتحة النار

و تظهر تجليات الرؤيا في الفقرة التنصيصية الأخيرة في المقطع التاسع فتتعانق الأصوات مع صوت الشاعر و تقول

((يا وجه الإنسان الطالع كالزلزال سلاما
ألهمنا
وأبح لزلزالك الهدباء مدانا

خذنا
نحو الوجه الآخر من هذا الوقت المرفوض،وأقنعنا
أن جمال الأرض الإفراط
وأن الحكمة رب من ورق
أقنعنا
أن النجمة ماتت و العالم يهذي
وتخطف
هذا الشاعر،واخلبه
يا هذا الوعد المرسوم كجبهة طفل يولد باسم فضاء أبهى،
واصحبه
في كشف
---
1 – أدونيس م.ن ص.40
،كشف
كشف ؟

إن بشارة الشاعر توازي ثمود – الماضي الذي تداعى والحاضر المحمل بالنذر وهي البديل الذي تقدمه القصيدة من خلال هذه الفقرات التنصيصية ليعادل الانهيار والتداعي أو يحل مكانهما أما الشاعر الذي أبى الرضوخ لهذا الوقت المرفوض.

وظل متمسكا برفضه و"دمشق الأخرى" لا تتركه فقد أحدث أخيرا خلخلة في الجدران الصماء المتداعية أحدث أشبه ما يكون بصدمة كهربائية متوالية حركت عضلة القلب قبل أن يسري الموت في أنحاء الجسد كله ينبض القلب و تستجيب دمشق:

((ودمشق الأخرى لا تتركني
أخذتها الرغبة في شفتي....
أخذتها لغتي
سيروا معها .))[1]

لقد تجلت الرؤيا إذن وتحققت جزئيا فأخذت دمشق بالرغبة في شفتي الشاعر وبسحرتها لغته إنه الكشف دلالة الحياة... والحياة قوى عاتية تجتاح يبس الأرض وتوزعها خصبا و نماء تقترن الصيغة الآمرة (سيروا معها)

بخطوات تحقق الرؤيا التي تكتمل في المقطع العاشر و تتشكل موكبا يتقدمه الشاعر تواكبه (الأنقاض) أنقاض البحث و المحو و الهدم و تواكبه عناصر الكون و (أعراس)

وجموع بشرية وسحر الأشياء و يمتزج (بلُج البشر) ويتطهر في برق فضائه فيمنحه أسماء لكن يمحوها مواصلا ديمومة الخلق و الإبداع وتجدد الرؤى.

---

1 – أدونيس م.ن ص.37

إن الشاعر يدرك،و لا شك،أن إشارة من هذا النوع قادرة على إثارة وجدان القارئ واستدعاء ذكرياته وما لها من ارتباطات بالماضي وظلاله الغاربة إن في قوله: ((إننا راحلون إلى جنة عرضها الوطن العربي.))

إشارة قرآنية واضحة ((**جنة عرضها السماوات والأرض.))** وهي تحرك

في مخيلة القارئ ظلالا روحية وأحلاما فاتنة إن من شأن هذه الإشارة أن تحشد هذا القارئ إلى صف الشاعر وتربطه قصده الشعري بطريقة مؤثرة:

أعني حلمه بالوطن العربي الواحد الذي يحتضن جسد هذه الأمة في بناء سعيد ومتماسك إضافة إلى تلميح القرآني ا فإن مفتتح القصيدة إلى الذاكرة ما في سجع الكهان من نبرة نبوئية وحكمية أخاذة

الخَاتمـــــــَة

لَقَدْ حَاوَلْتُ في بحثي هذا أن استهدَفَ عَنَاصر الجمال، وأتابع أصول الشعرية العربية الضاربة في القدم، تأسيسا على أنّها نُصوص نابعة من بيئة متميزة بخصوصيات الأمة العربية الإسلامية، ذات التاريخ العريق، المليء بالأدبيَات،انطلاقا من كونها كذلك، تَتَقاطع مع النُّصُوص الشعرية الجديدة ومن ثم قد تأخذ ميزة **الحياة الأبدية**، فيتدفق عبقها بزخمه الرامز وإيحاءاته الدالة، إضافة إلى كونها تمتلك خاصية التواجد والتجدد مع ذاتها من خلال حياتها، لأن المعاني تتشبع بالمضامين الثرية التي قد تضيء الجوانب المظلمة في المناطق التي تحل بها لتجعل الحياة دفقا زلالا، لطهرها وعذريتها ونبلها ولفطرتها المتأصلة.

الشعرية بهذا المعنى الذي وَجدْنَاهَا عليه ليست صورة جامدة،جاهزة نملأ بها فراغات النصوص المعاصرة، بل هي عالم قائم بذاته يؤثر ويتأثر مع الفنون الأخرى إن على مستوى الشكل أو المضمون، فالإيحاءات التعبيرية زاخمة في دلالتها بأهم أغراض الحياة الإنسانية.

ولعل السبب في ذلك يعود إلى عمق التجربة الإنسانية في حد ذاتها وثرائها الحالم المتجدد الذي لا يتوقف عن الإبداع المتجاوز للواقع الفردي الطامح بالغد الأفضل ليجعل منه فاعلا أبديا كصورته النائمة في ثناياه..

أثبتنا أنها قد تتأثر هي الأخرى بالعالم الذي توجد فيه بل ربما بواسطة قلم الشاعر الفنان الذي يبعث الروح في جسد هذه الكلمة لتفتّح عينيها فيعطيها محيط النص المبدع نورا مشعا تتوثب فيه،وبريقا يزيد لمعانها وميضا وحسنا، إنها قد تتنفس ويدب داخلها بريق الحياة في المواطن التي تجدها مناسبة

لعذرية، دفقها وطهارة معانيها حيث يسري في طهرها التجدد الذي يجد مرتكزا فنيا لإعادة انبعاثها.

ولأن العملية الإبداعية معقدة أصلا تستوجب حسن النظر ودقة الملاحظة في استخدام الوسائل،إذ بقدر ما كان الأديب ذكيا في استلهامها بقدر ما كان النجاح حليفه وقد يصير متجاوزا للزمان وللمكان لأن عناصرها تكون حينئذ شبيهة بالأحجار الكريمة التي لا تتأثر بفعل الزمان،إذ نجد بريقها المشع يحافظ على لمعانه أزليا.

لقد استهدف بحثُنا دراسة جملة من المسائل المتصلة ببعضها البعض، وقد نتوصل إلى مجموعة من النتائج المتواشجة هي الأخرى، والتي من أبرزها.

1 - الوقوف على مدى نجاح الناقد العربي المعاصر في تتبع الأعمال الشعرية الحداثية ومقاربتها بما استحدث على ساحتنا الأدبية والنقدية خصوصا، فيما يتعلق بالاتجاهات الشعرية والكشف عن أبعادها ومرجعياتها الفكرية والفلسفية، من كل الزوايا واستغلال الطروحات التي صاحبت هذه الاتجاهات ومقولاتها النقدية سواء تعلق الأمر بحقول المعرفة النقدية أو على مستويات الإبداع الشعري بخصوص قصيدة التفعيلة.

2 – تنوع الإبداعات الشعرية على مستويات متباينة، من حيث الإبداع الجمالي في الأشكال الشعرية، وفي المضامين التي رافقت هذه الدعوات الجديدة القديمة، انطلاقا من فكرة أن كل قديم كان جديدا في عصره.

3 – إبراز ملامح الكتابات الشعرية الجديدة، والتي كانت من أهم الدوافع والمميزات في إحداث الفجوة بين النصوص ومتلقيها من أفراد مجتمعاتنا العربية التي أصبحت تخضع لمتحكمات سياسية وفكرية، تحاول أن تضع لها خصوصيات.

4 - الحرية والمرونة التي تطبع آلة التفكير الإبداعي العربي، وعلاقة ذلك بمسائل الخطاب العربي، فهو كل يتحرك وينتقل بصورة انفتاحية، ويتداخل مع ما يحيط به على جميع المستويات.

5 – محاولة الكشف عن جوانب النقص في الثقافة العربية الإسلامية المعاصرة، لدى قطاع واسع من الجمهور، نظرا لعوامل متعددة منها سيادة التراكم الشعري المتوارث، في جانب الإيقاع على وجه الخصوص.وعدم التحديد في فهم ماهية الشعر وطبيعته، والبقاء في فكرة الشكل والوزن، وتقييم الشعر وفقهما، وذلك ما جعل الناقد العربي يلج عالم

النص الشعري، ويرفض أحيانا نصوص الشعر الحداثي الضعيف بالنسبة لسابقه.

6 – الوقوف على تلك النوعيات التي وسع بها الشاعر العربي المعاصر، حقل النص الشعري العربي الحداثي، من خلال ما تمثله لما استجد على مستوى الشكل، والوزن والإيقاع، ولعله الأمر الذي أدى إلى أن يجعل شعرنا العربي المعاصر ينتظم في السيرورة المعرفية العالمية.

نعتقد بأن البحث قد توصل إلى تأكيد حداثة شعرنا لما حققه من انتقال في بنياته الجمالية، وتعبيره عن الأبعاد الإنسانية في صور جديدة غير مألوفة في التقاليد الشعرية الكلاسيكية، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية استطاع هذا الشعر بثورته التجديدية أن يضيق الهوة بينه وبين متلقيه، وقد يكون اكتسب بذلك حضورا على مستويات المقروئية والممارسة النقدية، والتواجد في ساحات السماع.

إن عملية الإبداع الشعري،من حيث التكثيف للمشاهد الدرامية واختزال الأوصاف الزائدة ومن ثمَّ يَتمُ التَّرْصيْع عن طريق التهذيب والإضافة إلى غير ذلك من الأفكار الخيرة المفيدة، والصور الجميلة، لقد عَمَدَ بعضُ الشعراء إلى استلهامها كما لاحظنا في النصين

ولأن نظرتنا جاءت أشمل وأعم، بحيث اعتبرناها من أقدم المصادر لجميع المعارف الإنسانية، وهي بذلك تأخذ مكان الصدارة، وبداية التفكير البشري وربما حتى قبل أن يمارس الشعر كأحد أوجه المعرفة.

لهذا السبب وجدنا بأن أهم النصوص الشعرية وعلى وجه الخصوص التي

موضوعها الأرياف والصحاري والقرى النائية، ومسائل المجتمعات وقضايا التحرر ومفاهيم الحياة المختلفة للأفراد والجماعات،حيث الحياة المعيشية الضنكة وغير ذلك من القضايا الأساسية في عصرنا إلا وصدرت عن حداثة ساهمت في انجاز مجموعة الخوارق التي يقف العقل عاجزا عن تقبلها.

إن العالم الشعرية معقد ومتداخل - تعقيد الحياة وعالم الأرواح وكتابة الحاضر لقد توسعنا في هذه الصور المختلفة التي عرفها الأدب العربي المنسوب إلى السامية الذي عاش ويعيش في مناطق متاخمة لحضارات بائدة بقي منها هذه الصور الشعرية بالإضافة إلى أن ذلك التراث العربي الحافل بالغرائب التي لا تزال مبهرة بعجائبيتها وحسن آدائها، التي استفاد منها الشاعر العربي وصدر

عن ثرائها في مختلف مشاهد إبداعه من إيقاعات فنية سمفونية أسهمت في إيقاظ المشاعر العميقة النائمة في ذواتنا، وفي نفوس مرددیها، فبعثت فيهم الإحساس بالهوية العربية الإسلامية الشرقية، خاصة عندما ندرك بأن الشعر بما يحمله من غربة عن الواقع ومغايرة له إلا أنه النص الأول الذي أبدعه الإنسان.

وبعد مُحَاولَة جعل العَالم القائم بذاته يتقاطع في نقاط التوظيف، توصلنا إلى مجموعة من النتائج نعتقدها جزئية ونسجلها حوصلة كما يلي:

- كونه ذا مرونة وشفافية تجعله يتحمل الكثير من التفسيرات والتآويل.
- إنه حمال أوجه،معانيه مشتركة بين القيم والأفكار.
- ميزته الانتصار للقيم الخيرة، ومستويات فهمه مسطحة ومتفاوتة.
- يتم تناقله شفهيا مما يضفي على طابعه قابلية التشكل المتنوع.
- كونه سريع التنقل بين المناطق والأجيال، لخفة عملية جريانه.
- خاضع في الأغلب إلى معلومية المؤلف،بحكم كونه إبداع فردي
- يعتمد كلية على العاطفة الإنسانية،والأخيلة،والتأملات.
- تتميز موضوعاته بالشمولية،والتجريد.
- اعتماده الترميز،خلال عفوية الطرح للمسائل الساذجة في عمومها.
- يولد أفكارا متجددة،تتوالد هي الأخرى بهدف الاستمرارية
- الإيحاء بعفوية التفكير.
- مصدره عادة الحرقة النفسية: المتأتية من حب أو شوق أو فرقة.
- التغني بمناقب الأبطال ومحاسنهم وقوة جاذبيتهم.
- الكشف عن طبائع الناس وخلالهم وسجاياهم الحقيقية.
- الإستبشار بالمستقبل الزاهر الذي لا يحفي عادة إلا الخير.
- تخليد منجزات الواقع الإنساني، والتبشير بالأحسن
- استعراض المواقف البطولية والأمجاد الآفلة للرجال وللنساء العظماء.
- التعبير عن المسائل المحلية المنتزعة من بيئتها وظروفها.
- التذكير بالمآسي الكبرى التي تعرض لها الإنسان.مثل إخراج آدم من الجنة وطرد إبليس من الملكوت.وطوفان نوح وهلاك الأمم والأقوام، وغيرها من الأحداث الكبرى، باعتبارها إنسانية.
- صدقية مضامينها ونبلها، وعذريتها نتيجة بعدها الزمني.
- كونها وليدة التجربة التي خاضها الإنسان في حياته المؤلمة.
- انهزامية الشر في كل الحالات واندحار الشرير.

وختاما فإن الشعرية ذخيرة ثمينة ورصيد حضاري وثقافي شامخ وفوق ذلك صورة متكاملة لأمة بمعتقداتها وعاداتها وتجاربها الإنسانية،ثم خرافاتها وكائناتها، لا يزال العلم لم يقل كلمته الأخيرة حوله.

أما آفاق هذا البحث، فهو يمثل إشارة إلى أزمة الثقافة الشعرية عند أمتنا العربية الإسلامية، بمستوى الزخم المعرفي والجمالي، خصوصا في بنية النص الشعرية، وذلك ما يستدعي محاولة نشر الثقافة الشعرية في أوساط القراء وفي الوقت نفسه نشر آليات النقد الأدبي.

المصادر والمراجع

الدواوين

- **أدونيس: --** الأعمال الكاملة / جزءآن / دار العودة - ط 1 – بيروت
- ------ -- **أبجدية ثانية**،دار توبقال – الدار البيضاء – 1994.
- ------ -- شهوة تتقدم في خرائط المادة – الديوان – ط1 – 1987 .
- ------ ---- ديوان أغاني مهيار الدمشقي.
- **أحمد دحبور. ---((بغير هذا جئت))** دار العودة،بيروت،1979.
- ------- **((حكاية الولد الفلسطيني.))** دار العودة،بيروت،1984..
- **أمل دنقل:-- ((الأعمال الكاملة.))** مكتبة مدبولي،القاهرة، د.ت.
- ------- **((البكاء بين يدي زرقاء اليمامة..))** دار الآداب بيروت 1969
- **بدر شاكر السياب: الديوان** . دار العودة / ط1 – بيروت – 1971.
- **خليل حاوي. الديوان**. دار العودة- ط1،بيروت 1972.
- **سامي مهدي:-- ((بريد القارات..))** دار الشؤون الثقافية،بغداد،1989
- **سعدي يوسف-*- ((ديوان سعدي يوسف))** دار العودة،بيروت،1977.
- **الشابي أبو القاسم. ((أغاني الحياة))** – المؤسسة العربية للتوزيع تونس 1997.
- **صلاح عبد الصبور: ((شجر الليل.))** دار الوطن العربي للطباعة والنشر بيروت ط،1972.
- ----------: **((الأعمال الكاملة / الدواوين الشعرية))** – الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1993
- **عبد الوهاب البياتي((قمر شيراز،))** منشورات وزارة الإعلام العراقية،1979.
- ---------- **((الأعمال الكاملة،))** دار العودة،بيروت،1972
- **فواز عيد: ((أعناق الجياد النافرة،))** دار الآداب،بيروت،1969.
- **محمد إبراهيم أبوسنة:((الأعمال الكاملة.))** مكتبة مدبولي ،1985.
- **محمد أبو دومة: ((السفر في أنهار الظمأ،))**الهيئة المصرية العامة للكتاب،1980
- **محمد القيسى: ((رياح عز الدين القسام))** منشورات وزارة الإعلام العراقية، 1974.
-- **محمد بنيس: ((ورقة البهاء.))** ،ط1 – دار توبقال للنشر 1988
- --------- ((مواسم الشرق،)) ط2 – دار توبقال للنشر.1990.
- **محمود درويش ((أحبك أحبك،))** دار الآداب بيروت،1976.
-- ---------**((مديح الظل العالي)).**
- **عبد المعطي حجازي:((الخروج من الأسطورة))**– الهلال –ديسمبر 1985 – دار الهلال – القاهرة

- **يوسف الصائغ ((اعترافات مالك بن الريب،قصائد طويلة،))** مطبعة الأديب بغداد 1983

المصـــــادر

- **الجاحظ** أبو عثمان عمرو بن بحر - 255هـ /869م
- **الحيوان.** تحقيق عبد السلام هارون.دار الجيل بيروت لبنان 1996.
- **البيان والتبيين** ،،دار الفكر العربي،د،ط/ 1968 مج:1،ج،1،ص:59.
- **ابن جني**
- **الخصائـــص**. تحقيق: محمد علي النجار،عالم الكتب ط3 ،1983.
- **حازم أبو الحسن حازم القرطاجني:**
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**،تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، تونس، دار الكتب الشرقية،ط2 1966
- **ابن خلدون:** عبد الرحمان
- **كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر**، بيروت،دار الكتب العلمية ط1 1993 -
- **إبن خلكـان** (أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر. 681هـ.1282م)
- **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان** .تح.د إحسان عباس.دار الثقافة بيروت ط م- ت
- **ابن عربي** (محي الدين محمد بن علي الطائي. 560هـ.1165م)
- **تفسير القرآن الكريم** . تحقيق: د. مصطفى غالب دار الأندلس.(م.ت)
- **ـ الفيروزبادي** مجد الدين بن يعقـوب ـ
- **ـ القاموس المحيط.** ـ دار الجيل - بيروت
- **ابن قتيبة.أبي محمد عبد الله بن مسلم**
- **الشعر والشعراء.** دار إحياء العلوم .ط2. 1986
- **القزويني (زكرياء).**
- **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات.**قدم له وحققه:فاروق سعد.دار الآفاق الجديدة.ط5.
- **الطبري.** (أبو جعفر محمد جرير. 310هـ923م)
- **تاريخ الرسل والملوك**.تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم.دار المعارف مصر1960.
- **ابن عبد ربه** أبو عمرو محمد.
- **العقد الفريد**.دار الكتاب العربي بيروت لبنان.د.ط./ 1982.
- **عبد القاهر الجرجاني.**
- **-- دلائل الإعجاز.**
- **ـ --------- ---. أسرار البلاغة في علم البيان.**
- **ابن طباطبا..** محمد بن أحمد العلوي:

- **عيار الشعر**،تحقيق،عباس عبد الستار،بيروت،دار المكتبة العلمية،ط1.
- **إبن منظور** جمال الدين بن محمد.-711هـ/1311م)
- **لسان العرب**.دار إحياء التراث العربي.بيروت لبنان.ط1/1988.
- إبن المقفع (عبد الله 142هـ /759م)
- كليلة ودمنة.موفم للنشر (سلسلة الأنيس) الجزائر. ط.1989

المراجع ((العربية والمعربة.))

- **أدونيس. الثابت والمتحول((الأصول)).** دار العودة بيروت لبنان. الكتاب الأول:1974
- **----- الثابت والمتحول ((تأصيل الأصول))))**:1977
- **-----. الثابت والمتحول ((صدمة الحداثة))** 1979
- **----. فاتحة لنهايات القرن.** – دار العودة. ط1. 1980.
- **------ زمن الشعر.** دار العودة، بيروت ، ط:3، 1983.
- **----- ما الشعرية: كتاب سياسة الشعر./** ط1. دار الآداب بيروت لبنان 1985.
- **إلياد مرسيا.المقدس والدنيوي** .ترجمة نهاد خياطة.المركز العربي للطباعة والنشر.دمشق.ط1. 1987
- **إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث.** ديوان المطبوعات الجامعية ط1. 1991
- **أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر.** منشورات مجلة الآفاق، بيروت، 1995.
- **أحمد المديني. أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر**.دار الطليعة بيروت لبنان. ط1 /1985
- **بطرس البستاني. محيط المحيط -** مكتبة لبنان. 1987.
- **براد مالكم بوري،وجيمس ماكفارلن: الحداثة** ترجمةمؤيد محسن فوزي.دار المأمون بغداد
- **تزفيطان تودوروف:الشعرية**،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،المغرب،دار توبقال للنشر والتوزيع،ط2 1990.
- **جبور عبد النور – المعجم الأدبي.** دار العلم للملايين. بيروت لبنان. ط1. 1979.
- **جلال.د. فاروق الشريف: الشعر العربي الحديث** ـ الأصول الطبقية والتاريخية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976.
- **جان عانينيو. - أدب الخيال العلمي** ترجمة ميشال خوري. (طلاس دار).دمشق ط1. 1990.
- **جواد الطعمة الشاعر العربي المعاصر،ومفهومه النظري للحداثة**..
- **جوليا كريستفا:علم النص. ترجمة:فريد الزاهي**،دار توبقال،البيضاء/ المغرب ط:2 /1997

- **جوب. هاملتون.- دراسات في حضارة الإسلام** .ترجمة.د.إحسان عباس.ود.يوسف نجم.ود.محمود
زايد.دار العلم للملايين. ط3. 1979
- **حسن ناظم:مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم**،بيروت:المركز
الثقافي العربي:ط1 1994
- **حنا عبود.. الحداثة عبر التاريخ.** منشورات اتحاد كتاب العرب ،دط،1989
- **حليمي مرزوق: - تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث** دار النهضة العربية بيروت.ط.1982
- **حرب.(الدكتور طلال . - أوليــة النص**. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1. 1999.
- **خوسيه ماريا بوثولويو ايفانكوس:نظرية اللغة الأدبية**،تر:حامد أبو أحمد،القاهرة،دار الغرب
– رجاء عيد:لغة الشعر، - منشأة المعارف،الإسكندرية،1975.
- **روبرت لانغيوم. ((شعر التجربة- المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر.))** تر: علي
كنعان وعبد الكريم ناصيف. وزارة الثقافة، دمشق، 1983
– ريجيس بلاشير. تاريخ الأدب العربي. ترجمة إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للطباعة والنشر.المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر.
- **.روزنتال م – ل: الشعر والحياة العامة،** تر/ إبراهيم يحي الشهابي، دمشق 1973.
- **سولوكوف.يوري - الفولكلور قضاياه وتاريخه.** ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس.الهيئة
المصرية العامة للتأليف.1971.
- **صلاح رزق..أدبية النص** القاهرة دار الغريب ط2 2001
- **صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص،** الكويت المجلس الوطني للثقافة و الفنون والأدب
– **عز الدين إسماعيل. - روح العصر.** دار الرائد العربي.بيروت لبنان.ط1. 1978.
- **-------- - الشعر العربي المعاصر**. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.) دار العودة بيروت.لبنان.ط3. 1981
- **عبد الحميد د.جيدة:الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**.م/ نوفل،بيروت،1980.
- **عثماني ميلود:شعرية تودوروف**،الدار البيضاء،عيون المقلات،1990
- **عبد الفتاح كيليطو. - الأدب والغرابة**. دار الطليعة بيروت.ط3. 1997
- **عبد السلام المسدي:المصطلح النقدي**.مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع،ط3 1994.
- **عجينة. د. محمد - موسوعة أساطير العرب**.عن الجاهلية ودلالاتها. دار الفرابي.بيروت. ط1. 1994.

- **عفيف. د. عبد الرحمان - الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي**. دار الأندلس.ط1. 1984
– **عبد الله الغدامي. الخطيئة والتكفير**.النادي الأدبي الثقافي جدة.ط1 /1985.
- **عصام قصبجي. ((نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم.))** دار القلم ط1 / حلب. 1980
- **غالـي د. شكري:شعرنا الحديث إلى أين؟**. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط:2، 1978.
---- - **معنى المأساة في الرواية العربية**.منشورات دار الآفاق الجديدة.بيروت.ط2. 1980.
- **فاضل ثامر. اللغة الثانية**. المركز الثقافي العربي المغرب 1994.
- **كمال أبو ديب: في الشعرية**، بيروت لبنان،مؤسسة الأبحاث العربية:ط1-1987،ص:17
- **-------: الحداثة،السلطة،النص** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر / ط1. 1999.
- **مصطفى ناصف. الصورة الأدبية**.دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.د. ط./د.
- **محمد د. النويهي: قضية الشعر الجديد**. دار الفكر، ط:2، 1971.
- **ميشال زيرافا.- الأسطورة والرواية**.ترجمة صبحي حديدي دار الحوار /.اللاذقية/ ط1/1985.
- **محمد الجزائري. - خطاب العاشق**. ميثولوجيا ورؤى.دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان الأردن.ط1.
1996
- **محمد الجويلي - الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس**. المؤسسة الوطنية
للبحث العلمي. تونس.ط 1992
- **محمد.د.ربيع. - قضايا النقد العربي الحديث**.دار الفكر للنشر والتوزيع.عمان الأردن.ط1. 1990
- **محي الدين.د.صبحي. - البطل في مأزق**. م/ اتحاد الكتاب العرب. دمشق سوريا. ط ..1979
- **منيـر.د.الأصبحي - الحقيقة والروايـة**. منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق. ط.1978
- **محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب:مقاربة بنيوية تكوينية**،ط2،دار التنوير،بيروت،
المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،1985.
- **نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر**. دار العلم للملايين، بيروت، ط:5،
- **نعيم د. اليافـي.: مقدمة لدراسة الصورة الفنية**. وزارة الثقافة، دمشق، 1982.
------ **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 88.
- **نبيل.د.راغب - النقد الفنـي**. لبنان (ناشرون) الشركة المصرية العالمية للنشر.لونجمان.ط1 1996.
- **نبيلـة.د: إبراهيم. - قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية** دار العودة بيروت.ط1. 1974

- **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**.دار نهضة مصر للطبع والنشر.القاهرة مصر.د.ت
ـ **سيرة الأميرة ذات الهمة**. دار الكتاب العربي د.ت
- **هنري لوفيفر: ما الحداثة.؟ / تر:كاظم جواد**،دار ابن رشد بيروت ط1 1983
- **يوسف اليوسف. - الغزل العذري**.دار الحقائق،وديوان المطبوعات الجامعيةالجزائر.ط2. 1982
- **اليوسف، يوسف سامي: الشعر العربي المعاصر**. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

المجـــلات

مجلة:(عالم الكتب):العدد.51. السنة 1996.طبع الهيئة المصرية للكتاب.
مجلة:(الفيصل).العددان:286. 301.السنة2000 ،2001.
مجلة (الرواية) العدد الأول.السنة 1990إتحاد الكتاب الجزائريين. الجزائر.
مجلة:(المعرفة).العدد185.السنة1977. وزارة الإرشاد والثقافة.سوريا
مجلة:(الموقف الأدبي) العدد الخاص130/129.السنة1982.اتحاد الكتاب العرب.دمشق.
مجلة:(كتابات معاصرة).العدد33.السنة 1998.شركة التوزيع اللبنانية.
مجلة:(آمـال).عدد خاص بالشعر الملحون:68. 2000.ط2.وزارة الثقافة.الجزائر.
مجلة (الدوحة) العدد117 السنة1985. وزارة الإعلام. قطر
مجلة (فكر وفن) العدد71.السنة2000.كولن.ألمانيا.
مجلة (المساءلة) العدد01.السنة1991. اتحاد الكتاب الجزائريين.
مجلة (التراث الشعبي) العددان. 10و11. السنة1977. وزارة الثقافة العراق.
مجلة (الحياة الثقافية) العدد94.السنة1998.وزارة الثقافة تونس.
مجلة (الرؤيا) العدد5.السنة1984.اتحاد الكتاب الجزائريين
مجلة (المجلة الثقافية) العدد40.السنة1997.الجامعة الأردنية عمان الأردن
مجلة (الأقلام.) العدد السادس 1990 العراق
مجلة (الآداب البيروتية) ص 192،عدد 3-3 1966،السنة 14.
مجلة ((الموقف الأدبي)) العدد .255/256 :**دمشق، 1999**
مجلة ((فصول)) مج4 ع4 1984.

28.....المدخـــــل
29.....حول جماليات الإبداع الشعري العربـــي
61.....الفصل الأول
62.....الفصل الأول
62.....الحداثة تعريف وتفسير
79.....الفصل الثاني
80.....الصورة الجديدة في القصيدة الجديدة
100.....الفصل الثالث
101.....جماليات البنية الإيقاعية
155.....الفصل الرابع
156.....الرمز في شعر التفعيلة
176.....الفصل الخامس
177.....الغموض في شعر التفعيلة
196.....الشعر الحداثي والتصوف
216.....الفصل السابع
217.....النسق الأسطوري
247.....الفصل الثامن
248.....جماليات التناص
265.....الخَاتمـــــــــــــــَة
271.....المصادر والمراجع