الجمـــــهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبيـــــــــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلـــمـــي

جامعة ابن خلدون – تيارت–

كلية الآداب واللـغـــات

قسم اللغة والأدب العربي

فرع: دراسات أدبية تخصص: أدب حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة المـــــاستـــــر الموسومة بـ:

مفهـوم الشعريـة العربيـة عنـد صـلاح فضـل

إعداد الطالـبين:

مجدوب لكحل

فتحي حاج بن علو

إشـراف الأستـاذ:

أ.د.أحمد بوزيـان

أعضـاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقـب	الرتبـــة	الجامعة	الصفة
ليلى حاج علي	أ. مساعـد أ	ابن خلدون تيارت	رئيســـا
أحمد بوزيـان	أستاذ تعليم عالي	ابن خلدون تيارت	مشرفـا
العامي حفيظة	أ. محاضر أ	ابن خلدون تيارت	مناقشـا

السنـــــة الجامعيـــــة:

1439هـ/1440هـ/- 2018م/2019م

كلمة شكر

الحمد لله الذي منَّ علينا بفضله ويسر لنا سبل البحث

ومكننا من انجاز هذا العمل

نوجه شكرنا وتقديرنا إلى والدينا الكريمين الذين كانا نعم

الواقف على هذه المذكرة.

ولا يفوتنا في هذا لمقام أن نسجل وافر شكرنا وعظيم امتناننا

إلى الأستاذ "**أحمد بوزيان**" على حسن الإشراف وكبير الأثر في اتمام هذا العمل

وإخراجه إلى حيز الوجود.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة المناقشين الذين تجشموا عناء قرائته وقبلوا

بصدر رحب مناقشته.

كما نوجه خالص شكري لكل أساتذة كلية الآداب واللغة العربية، وبخاصة قسم اللغة

العربية وإلى كل من ساعدنا، ونرجوا من المولى العلي القدير أن نثيب الجميع بما

عنده من أجر عظيم.

وعطاء جزيل إنه سميع مجيب.

إهـــداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى عائلة "لكحل"

وعلى رأسهم الوالدين الكريمين أبي وأمي

العزيزين والغاليين على قلبي

وإلى إخوتي وأخواتي

وإلى وزملائي في مشواري الدراسي

وكل من ساعدنا من قريب أو بعيد وعلى رأسهم

الأستاذ " أحمد بوزيان"

مجدوب

إهـــداء

أهدي هذا العمل إلى كل من أبي وأمي العزيزين

والغاليين على قلبي

وإلى كل عائلتي أخي وأخواتي وأخص بالذكر زوجتي

الغالية وولداي أيوب، إسماعيل

وإلى زملائي في الدراسة

وكل من ساعدنا من قريب أو بعيد وعلى رأسهم

الأستاذ " أحمد بوزيان"

فتحي

مقدمـــة

بسم الله الذي خلق الإنسان وعلمه البيان وأنعم عليه بنعمة العقل والنطق باللسان، والحمد لله المنعوت بجميل الصفات، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والكائنات، سيدنا محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه ومن ولاه.

وبعـــد ..

تعد الشعرية من الموضوعات المميزة التي أسالت الكثير من الحبر، انطلاقا من أرسطو إلى يومنا هذا، نظرا لما يحوم حول هذا المفهوم (الشعرية) من غموض وزئبقية والتباس، مما يجعل منه موضوعا جديدا من حيث الدراسة وإن كانت هناك دراسات سابقة له.

ومرت الشعرية العربية بمراحل متعاقبة ابتداء بشعرية المعيار وما لها من خصائص ومميزات وصولا إلى قصيدة النثر، وما تتميز به من خصائص شعرية مُمَثِلَةً ذروة للانحراف المعياري.

فأعلن الشاعر المعاصر ثورة الإبداع الأدبي والشعري مع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، وذلك لتميز هذا النتاج الشعري على مستوى الخطاب الشعري والتلقي والنقد، فخفتت راية الموروث لتحل محلها راية جديدة أحدثت قطيعة معرفية كحد أقصى مع هذا الموروث محاولة التحرر والانفتاح ومحاولة التأسيس لرؤية جديدة واعية تتلائم وروح العصر الراهن في الشعر العربي الحديث.

وحاولنا من خلال هذا البحث الغوص في أغوار ما جاد به وعي الناقد العربي "صلاح فضل" من إسهامات جديدة في الشعرية العربية، كسلم الدرجات الشعرية، وجدولة أساليبها، ورصد التحولات الشعرية من العصر الإحيائي إلى العصر الحديث، والكشف عن بعض الاختلافات التي تباينت حول أساليب الشعرية لشعراء المرحلة الأخيرة (العصر الحديث).

فكانت هذه التحولات والأساليب الشعرية التي رصدها "صلاح فضل" في كتاباته أهم وأبرز دواعي اختيارنا لهذا الموضوع، كما كانت محل اهتمام بعض الدراسات السابقة وأبرزها كتاب: (صلاح فضل والشعرية العربية لأمجد ريان)، وغيرها من الدراسات التي سبقتنا بالبحث والتحليل لهذا الموضوع وماله من أهمية بالغة، إذ يعد "صلاح فضل" أحد طلائع نقاد العصر الحديث الذين قدموا لنا

مساهمات كثيرة أثرى بها التجربة الشعرية، من خلال ضخ رأيه في تيار التجديد والتحرر والانعتاق من قيود الماضي.

وذلك ما جعلنا نطرح تساؤلات عدة من بينها:

- **ما هي المراحل التي مرت بها الشعرية العربية عبر العصور؟.**

وهذا السؤال انبثقت منه تساؤلات أخرى:

- ما مفهوم الشعرية عنـد صـلاح فضـل؟.
- ما هي الأساليب الشعرية التي رصدها صلاح فضل في كتاباته؟ وفيما تمثلت الخصائص المميزة لها؟ وكيف تمت جدولتها؟.

وللإجابة على هذه التساؤلات قسمنا بحثنا هذا إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة شملت النتائج المتوصل إليها.

ويحتوي **المـدخل** الـذي جـاء تحـت عنـوان **الشـعرية العربيـة بـين الثابـت والمتحـول**، أهـم التحـولات الـتي شـهدها الشـعر العـربي مـن العصـر الجـاهلي إلى العصـر الحـديث، أمـا **الفصـل الأول** بعنوان "**الشعرية العربية الأصول والتحولات**"، شمل أربعة مباحث، وهي كالآتي: (أصول الشعرية، التحولات الشعرية عبر العصور، صلة الشعرية بالعلوم الأخرى، سلم الدرجات الشعرية وجدولتها)، وحاولنا في هذا الفصل التنقيب عن الأصول الأولى للشعرية العربية، من أجل الوقوف على مراحل تطور هذا المفهوم عبر هذه المراحل الزمنية المتعاقبة من أرسطو إلى يومنا هذا.

وفيما يخص **الفصل الثاني** فهو تحت عنوان "**أساليب الشعرية المعاصرة**"، واندرجت معه ثلاثة مباحث وهي: (الأساليب التعبيرية، الأساليب الرؤياوية والتجريدية، شعراء الأعراف)، إذ يمثل هذا الفصل الجانب التطبيقي لبحثنا، من خلال التطبيق على بعض النماذج الشعرية، من أجل الوقوف على هذه الأساليب الشعرية المعاصرة التي أشار لها صلاح فصل، ثم خاتمة تضمنت حصيلة الجهد والنتائج التي توصلنا إليها.

أما المنهج الذي اقتضته طبيعة هذه الدراسة فهو المنهج التاريخي، لتتبع ورصد التحولات الشعرية عبر العصور من الجاهلي إلى العصر الحديث، والمنهج الأسلوبي بعتبار أن الظاهرة الشعرية أولا وأخيرا ما هي إلا ظاهرة أسلوبية، من خلال تشكيل الكلمة داخل السياق الأسلوبي، على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني، أن الألفاظ من حيث هي كذلك لا تفاضل بينها، وإنما يكون تفاضلها داخل السياق.

واستعنا في هذه الدراسة بجملة من المراجع وأهمها: ثلاثة مراجع لصلاح فضل وهي:

- التحولات الشعرية العربية، أساليب الشعرية المعاصرة، أشكال التخييل.
- كتاب الشعرية العربية "لأدونيس"، كتاب الثابت والمتحول "لأدونيس".

وكما أنه لا يخلو أي بحث من الصعوبات، واجهنا نحن أيضا بعض الإشكالات مثل: طبيعة موضوع (الشعرية) المتشعب، والذي أَقَرَّ كل من تعرض له بالدراسة والتحليل على أنه واسع متشعب، في تحديد معالمه واختلاف وجهات النظر حوله، أما الإشكال الثاني فهو قلة المراجع التي تعرضت لمفهوم الشعرية عند صلاح فضل بالدراسة والتحليل، وإن كانت كثيرة إلى حد التخمة عند غيره.

وفي الختام نرجو من الله أن نكون قد وُفِقْنَا في هذا البحث، ونتمنى أن يلقى قبولًا عند من أنعم الله عز وجل علينا بالعلم والمعرفة (أساتذتنا الكرام)، كما نتوجه بالشكر والتقدير لأستاذنا (أحمد بوزيان) الذي منحنا شرف هذا البحث وعلى الأمانة العلمية والدقة في التصويب والتوجيه من خلال توجيهه المستمر في هذا البحث.

الطالبـــــان:

لكحل مجـدوب

حاج بن علو فتحي

تيارت يوم: 2019/06/15

مدخـــــــل

الشعرية العربية بين الثابت والمتحول

يعد الشعر منذ القدم إلى يوم الناس هذا نبراس حياة العربي وهويته الأولى، وشغل المكانة المرموقة في حياته كونه الفن المهيمن على الفنون الأدبية في تلك الحقبة، فتمسكوا به وأنزلوه المكانة العالية بينهم، حتى قيل (لا تدعو العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين)، فأصبح الشاعر إنسانا غير عادي ولكل شاعر شيطان يوحي له بقول الشعر، حتى تفاخر الشعراء فيما بينهم، حول من شيطانه ذكر ومن شيطانه أنثى، فأجازت لهم العرب ما لا يجوز لغيرهم، وتوجتّهم بلقب أمراء الكلام، وفي ذلك يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييدهِ، ومن تصريف اللفظ وتعقيد ... فيحْتَجُ بهم ولا يُحتجُ عليهم"[1].

فالشعر إذا ديوان العرب الذي يحفظ تاريخهم وأنسابهم وأعراضهم وتقاليدهم.

فالتزم الشاعر الجاهلي بالوقوف على الأطلال وذكر الراحلة والصيد، وتعددت مواضيعه ما بين المدح والفخر والهجاء، ورثاء بقايا الديار، وحسن الاختتام بحكم أو أمثال في قالب شعر، فارتبطت شعرية الشعر بالشفوية، بما أن أول شعر الجاهلي ارتبط بالشفوية فكان يلقى على مسامع الناس ووصل إلينا عبر الرواية لا التدوين، إلا في عصور متقدمة، فكان إلقاء الشعر بمثابة الإنشاء على نغمات موسيقية تَدْخُل في النفس البشرية المضطربة فتثير فيها الحسن الذوقي، "بين الشعراء الذين عُرفوا بإجادة الإنشاء في الجاهلية الأعشَى ... وقد سمي بصناجَة العرب ... وقيل سمي بذلك لأنه كان يطرب إطراب العرب أو لأنه كان يتغنى بشعره أو لأن العرب غنت كثيرا في شعره"[2].

"ارتبطت كذلك الشعرية والشفوية الجاهلية بالحركات الجسدية التي يقوم بها المنشد للشعر، فما يتحقق في الشفوية لقاءٌ بين فعل الصوت وفعل الجسد، فعل الكلمة وفعل الحركة، لذلك خاطب الفرزدق الشاعر الزبيدي قائلا: "إنشادك برين الشعر في فهمي"[3]، وبمجيء الإسلام بنصه القرآني الذي أبهر العرب وتحداهم فيما برعوا فيه هذّب هذه النظرية (الإلهام) وحرم السحر والكهانة ووجه الشعر وجهةً أخلاقية دينية، وفي ذلك يقول أدونيس في كتابه (الثابت والمتحول) "إذا كان القرآن قد

[1]- عز الدين المناصرة: علم الشعريات، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 51.

[2]- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط6، 2011، ص 13.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 12-13.

أدان الكهانة والسحر، فإنه لم يدن الشعر ولا الشعراء بشكل مطلق، فبين الشعراء من آمن وعمل الصالحات وذكر الله كثيرا، ولهذا فإن من الشعر ما ينطق بالإيمان ويذكر الله، ومن هنا لم يحرم القرآن الشعر كما حرم السحر والكهانة"[1].

ونظر الرسول (ص) للشعر نظرة موافقة لما جاء به القرآن الكريم فاستحسن الجيد الحسن منه، أي الشعر الذي يمدح الله عزوجل والإسلام والمسلمين ويهجوا أعدائهم واستقبح منه كل ما وُجِهَ ضد الدين والمؤمنين، فصار على نهجه الخلفاء رضي الله عنهم عبر التاريخ والصحابة أجمعين، وبمجيء عصر التقعيد بدأ النقاد باستقراء الشعر الجاهلي عبر التاريخ، ومن بينهم المروزوقي الذي استقرأ مجموعة من القواعد إذ يرى بأنها تضبط الشعر العربي فجعلها ففي سبعة مبادئ وتمثلت في: "شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف –المقاربة في التشبيه– التحام أجزاء النظم وإلتآمها على تخير من لذيذ الوزن –مناسبة المستعار منه للمستعار له–، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما"[2]، ووضع لكل مبدأ من هذه المبادئ معيارا خاصا به وهذا ما يسمى بعمود الشعر، فكانت هذه المبادئ والمعايير تمثل جمال وسحر القصيدة وتعد بمثابة القاعدة الثابتة التي لا يجوز تجاوزها، وهذا ابن سلام الجمحي صاحب كتاب (طبقات فحول الشعراء) الذي يعتبر الشعر صناعة فهو يرى أن: "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان"[3]، فالشعر عنده باعتباره صناعة فهو بحاجة إلى الدقة والإتقان والممارسة والدربة والخبرة، حتى يبرز للمتلقي بمختلف الصور الجمالية.

---

[1]– أدونيس: الثابت والمتحول، ج1، الأصول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 189.

[2]– ينظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، شرحه: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مج01، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط01، 1991، ص 09.

[3]– ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ج1، د.ط، د.ت، ص 05.

وتحيلنا لفظة الصناعة إلى مفهوم الشعرية في التفكير النقدي القديم بمفهوم الصياغة وما يدل على ذلك الدلالة المعجمية، فلفظة الصياغة ترتبط بعمل الحلي سواء من ذهب أو من فضة، فنقول صاغ الشيء صياغة إذا سبكهُ، وهذا الشيء حسن الصياغة أي حسن الصناعة.

ويقول الجاحظ في ذلك مستعرضا نظريته الشعرية: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي ... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1].

فنظرية الصناعة حَدَت من نظرية الإلهام التي هذبها الإسلام، فكانت الأولى تكملة لنظرية عمود الشعر الذي أكسب الشعر هويته، فلو اختل عنصر من هذه العناصر سقط صرح الشعر العربي ولو كان مكتمل البناء والمعنى، وبذلك كانت الشعرية تقوم على الوضوح والألفة والبحث عن الحقائق النهائية اليقينية وتشكيل عالم منغلق ثابت.

ومع العصر العباسي الذي عرف تحولا في النشاط الشعري وأغراضا شعرية جديدة نتيجة تمازج الثقافات، بدأت بداية الرفض والتمرد والدعوة إلى التجديد والتجاوز والتحول من التعبير إلى كيفية التعبير، ومن أوائل المجددين في هذا العصر بشار بن برد الذي سئل ذات مرة "بم فقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري"[2].

رغم أنّ مفهوم الشعر عند القدامى "هو على صعيد النظرية الحذو على مثال الأقدمين، وهو على صعيد الممارسة، الارتباط بالقيم الموروثة التي تركها الأقدمون ... وعلى صعيد التعبير التوحيد بين الاسم والمسمى، بحيث الشعر كالدين مطابقا للحق، بعيدا عن الكذب والأشكال التي توحي به، كالمجاز والتخييل وغيرهما"[3].

---

[1]- الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ج 03، القاهرة، مصر، ط 02، ص 131-132.

[2]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 04، 1983، ص 41.

[3]- أدونيس: الثابت والمتحول، ج1، الأصول، ص 66.

إلا أن بشار عمل على الإغراب في شعره وحمّلهُ تشبيهات لم يعهدها العربي قبله وأهم ما نتج عن احتكاك العرب بالشعوب الأخرى في هذا العصر الاستخدام الجديد للغة الذي يفرض التجاوز والخروج عن عمود الشعر بفعل الحضارة والتمدن، واتضح هذا التجاوز والتحول الشعري عند رائدي الحداثة في هذا العصر أبي نواس وأبي تمام وهذا الأخير الذي يعتبر رمزا للتجديد والحداثة بتنويعه للصور الأخيلية ولغته الشعرية الغامضة وبأسلوب شعري جديد "تذكر لأخبار أن أبا تمام حين قال:

لا تَسْـــقِنِي مَـــاءِ المَلَامَـــة فَـــإِننِي صَـــبٌّ قَـــد اســـتعذَبْت مَـــاء بُكـــائِي

جاءه متهكم حاملا طأسه وقال: أعطني شربة من ماء الملامة، فردّ عليه أبو تمام على الفور: سمعا وطاعة ... ولكن إعطني قبلها ريشة من الرحمة"[1].

فكان سبب تهكم هذا الأعرابي هو أن أبا تمام جعل المستعار منه والمستعار له ما بين مادي ومعنوي، فرد عليه بحجة داحضة مستدلا بقوله تعالى: ﴿**وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا**﴾[2].

أما أبو نواس فطابق بين الحياة والشعر وانفرد عن لغة الأوائل وخرج عن عمود الشعر في محاولاته الإبداعية للتحديث الشعري: "وتَحَوُّلْ الشاعرين كان في خروجهما من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني من الحقيقة الواقعية إلى التخييل المجازي، وهو التحول الشعري الذي لم يرافقه تحول نقدي"[3]، فأصبح لزاما على الشاعر أن يطرح التقليد ويسير وفق نهج الابتكار والتجديد من أجل أن تصل رسالة الشعر إلى المتلقي.

وسار على نهجهم المتبني الذي اكتملت ونضجت هذه الشعرية معه، مع أنه انتصر للشعرية القديمة أيضا.

---

[1]- عبد الإله الصائغ: الخطاب الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 18.

[2]- سورة الإسراء، الآية: 24.

[3]- نبيل سلمان: مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 38.

ولعل التحول الأساسي الذي أحدثه هؤلاء الشعراء يكمن في تجاوزهم للمورث واستحداثهم لسبل جديدة في الكتابة الشعرية.

ومن ثم فقد استندت الكتابة الشعرية الجديدة إلى ربط الصياغة الشعرية بالفكر في وحدة عضوية مترابطة متكاملة، وتفجير المكبوتات، والتمرد على كل ما هو مقدس ثابت، والميل إلى فلسفة التحول والشك بدلا من الثبات وتكريس القيم السائدة المحافظة، أي أن الشعرية الحقيقية هي التي يمثلها أبو نواس في شعره الماجن، والنِفَرِي في نصوصه الصوفية، وأبو العلاء المعري في أشعاره التأملية؛ لأن هؤلاء الشعراء طرحوا أسئلة جديدة على الذات والموضوع قصد الاستكشاف والبحث والاستبصار، تتعلق بالدين والمحرمات (الخمر) عن طريق ممارسة الشك والتفكيك والإبداع، وتفجير اللغة وآلياتها، ونقد الأنظمة المعرفية السائدة حتى أضحت الصورة الشعرية في أشعارهم كشفا وغرابة واستبطانا وتأملا شعريا حداثيا، وطرح الأسئلة أكثر من طرح الأجوبة، ونقل المكتوب والمجهول وتوسيع التجربة الشعرية لديهم.

ومع أواخر القرن الثامن عشر عرفت الساحة الشعرية العربية، مجموعة من الشعراء الذين حاولوا رسم معالم الكتابة الشعرية، ودعوا إلى التحرر من قيود الماضي، والثورة على السائد في شكل موجات داعية إلى الحداثة في حركات، منها مدرسة الإحياء بريادة محمود سامي البارودي، والرابطة القلمية في المهجر ومن أهم شعرائها جبران خليل جبران، إليا أبو ماضي ونسيب عريضة وميخائيل نعيمة، وجماعة أبولو بريادة أحمد زكي أبو شادي، وقد ساهم هؤلاء في إثراء التجربة الشعرية الحديثة، وتجاوز شعر النهضة ومدرسة الأحياء، أضف إلى ذلك مدرسة الديوان في حركتها التجديدية، أما خليل مطران "قيمة شعره في عصريته"[1].

وتنوعت تجارب هؤلاء الشعراء مع تطلعاتهم واحتكاكهم بالثقافة الغربية، أمثال: "بودلير"، و"مالارميه"، و"رامبو"، و"إليوت" وغيرهم، فكانت أولى نتاجات الحداثة في منتصف القرن العشرين مع ظهور الشعر الحر مع نازك الملائكة في قصيدتها "الكوليرا" وقصيدة "هل كان حبا" لبدر شاكر

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ج3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 94.

السياب وحمل لواء التجديد والتغيير معهم أيضا مجموعة من الشعراء أمثال: علي أحمد سعيد (أدونيس) وخليل حاوي، وأنسي الحاج ويوسف الخال، وأمين ريحاني وغيرهم من شعراء الحداثة، ممن تمردوا على الشكل العمودي القديم ورفضوا القواعد الأولى لقول الشعر ونوعوا في القافية بعد ما كانت متكررة، وغيروا نظام القصيدة من نظام الشطر إلى نظام السطر، وجددوا في اللغة والموضوعات الشعرية.

فاشتغل أدونيس في النتاج الثقافي الحديث على محورين أساسين هما: الثابت والمتحول فيرى: "أنه من العبث فهم الشعر الجديد بمنظار النقد القديم، فلكل إبداع جديد تقييم جديد ولكل رؤيا جديدة فهم جديد"[1].

إذ يرى بأن اللغة تصنع فرادة التعبير وتنقل التجارب، وبتفجيرها تنتج لنا قوالب شعرية "فالشعر تأسيس باللغة والرؤيا، وتأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما، لهذا كان الشعر تخطياً يدفع إلى التخطي"[2].

ومن العناصر الأساسية التي أسس عليها أدونيس مفهومه للشعر، الرؤيا إذ أن هذا المفهوم عنده مُطَعّم بفكر غربي ليس بمعناها الحرفي العربي وتعني: النبوءة والإبداع واللاعقلانية واختراق الواقع[*].

وها هو يقرّ بتأثره بالآخر تأثرا تحوليا إبداعيا إيجابيا، لا تأثر إتباعي سلبي من أجل بناء ثقافة جديدة عن طريق تصرفه فيما نهله من الثقافة الغربية، يقول: "ما من أحد إلا وتأثر لكن هناك تأثرا اتباعيا، وآخر تحوليا تفاعليا ... الذي لا يتأثر هو الذي لا يحيا ولا يفكر ولا يتنفس، المهم أن يتأثر أحدنا ليُحوِّل ..." [3].

---

[1]- ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص 139.

[2]- المرجع نفسه، ص 102.

[*]- قد لا نسلم كل التسليم بأن مفهوم الرؤيا هو نتاج غربي محض، قد يكون ذلك على مستوى التنظير، لكن على مستوى الإبداع والتاريخ يمكن ربط هذا المفهوم بنظرية الإلهام التي ترى في الشاعر كائنا رؤياويا، من خلال استرفاد الشعر من الغيب عن طريق ما يسمى بالشياطين.

[3]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 267.

كما يشير إلى إسهام الثقافة الغربية في فهم النصوص العربية القديمة بنظرة جديدة في قوله: "كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزا ذلك، وقد سجّلوا بوعي مفهومات تمكنّهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الإطار أحب أن اعترف أيضا أنّي لم أتعرف إلى الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة "بودلير" هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شرعيته وحداثته، وقراءة "مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة "رامبوا" و"نرفال" و"بريتون" هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية، بفرادتها وبهائها وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية –التعبيرية–"[1].

لقد تأثر بالشعراء والنقاد الذين شكلوا حركة الإبداع الشعرية في الغرب، وتأثره هذا لم يكن من الناحية الشعرية فقط دون الجانب العقلي والفكري، بل كان تأثره بطريقة الطرح الغربي والتناول المغاير الذي تجاوز الطرق القديمة، فأخذ ينسج على منوالهم الجديد.

فانفتاحه على الغرب غير له مفاهيم جمَّة لم يعرفها وهو قريب من تراثه، وبذلك أسس لنفسه فهمه الجديد للحداثة، الذي يلخصه في التحول، فكل شيء عنده يجب أن يكون متحركا متحولا تفاعليا، وهذا ما جعله يسمح لنفسه بمحاولة تغيير الثابت من التراث.

أما دراسات محمد بنيس في المغرب العربي فقد اختلفت في ضبط الإشكاليات وتحديد البناء النظري الذي تقوم عليه شعرية القراءة المغايرة للشعرية العربية القديمة، ويعرض تجديده لهذا التغير والانفتاح في قوله: "إن الشعرية العربية المفتوحة ستكون بحثا متجددا، ومغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر، ولن تكون إمساكا بنظام ثابت، ولا زمني يقدم نفسه خارج التصور النقدي للنظرية، لذلك فإنها ستعيد بناء ذاتها من خلال القراء النصية"[2]، يُظْهر لنا "بنيس" بهذا الطرح خاصية مهمة

[1]– أدونيس: الشعرية العربية، ص 92.

[2]– محمد بنيس: الشعر العربي بنياته وإبدالاته، ج4، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 55.

من خصائص الشعرية، وهي عدم الثبات والاستقرار، لأنها تتباين من نص لآخر لتبني نفسها من خلال القراءة، وهي فكرة تتباين وتتطابق مع الدراسة الشعرية للناقد الغربي "تزفتان تدروف" في كتابه الموسوم بـ"الشعرية" الذي يرى فيه أن العمل الأدبي ليس هو موضوع الدراسة، وإنما الخصائص التي تَسِم هذا العمل بالأدبية وتصنع فرادته.

وبهذا نجد أن فكرة التعدد وعدم الثبات في الشعرية العربية الحديثة كما عبر عنها بنيس لا يمكن أن تدرك إلا بالرجوع إلى الخطاب المقدس، أو الخطاب الثابت الذي انبثقت عنه الفروع الأخرى.

لقد استطاع شعراء الحداثة العربية تخطي اللغة القديمة القائمة على المعيار واستبدلها بلغة جديدة وهي لغة السؤال التي تفْسَّح المجال للقارئ للتفسير والتأويل المتعدد، كما انغمسوا في مفهوم الرؤيا التي تعتبر بمثابة العالم اللامتناهي الدلالات، وذلك لما جاء به "أدونيس" في مؤلفه الثابت والمتحول، بقوله: "فالشعر إذن لا يخبر ولا يسرد، ولا ينقل أفكارا، ولا يصدر عن العقل والمنطق، ولا عن العادة والتقليد، وإنّما يوحي ويُمئ، ويشير فاتحا للقارئ أفقا من الصور، مؤسسا له مناخاً من التخيلات"[1].

وكأن أدونيس يريد أن يقول في هذا التعريف أن القارئ بحاجة إلى فهم وتأويل ما يصدر عن الشاعر من غموض وإيحائية وحركية، فهذه العناصر التي تُضفي على النصوص الشعرية شعريتها على عكس الوزن والقافية، وتعطيها القدرة على الاختراق والبحث اللامتناهي عن المعنى، صريحا كان أو غامضا في شكل جديد يجذب القارئ.

وما نستشفه مما ذكرناه سابقا أن معطيات العصر الحديث غير تلك المعطيات التي تأسس بها الشعر القديم، فأصبح لزاما على الشاعر أن يتجاوز الفهم القديم للشعر وتغييره لطريقة الكتابة والتفكير معا لذلك أصبح "في النظرة الشعرية الجديدة لا يكتب المبدع كما يتكلم بل يتكلم كما يكتب إنه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام إلى اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة، هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف واستئصالها من سياقها المعروف وبدل أن يكون الشاعر جزء من

[1]– أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 291.

اللغة المألوفة، تصبح اللغة جزءا من الشاعر، وبهذا المعنى نقول: "الأساس هو الشاعر لا الشعر ... فاللغة تولد مع كل مبدع"[1].

ونتيجة هذا التحول الذي أصاب العصر الحديث أصبح لزاما على الشعر أيضا أن يتحول ويستبدل لغة الكتابة المألوفة بلغة جديدة تخضع للشاعر لا للشعر؛ لأن الشاعر هو الذي يصنع الإبداع الأدبي ويعيش لحظته.

ومن بين النقاد الذين تتطرقوا إلى فكرة التحولات الشعرية العربية صلاح فضل في كتابيه "أساليب الشعرية المعاصرة" و"تحولات الشعرية العربية" ويعدان من الكتب التي رصدت هذه التحولات من خلال البحث في أساليب الشعرية العربية المعاصرة، بدءً من التنظير إلى التجريد، ومن التعيير إلى التوصيل، للوصول إلى سلم الدرجات الشعرية العربية مع تطبيقات على بعض الشعراء المعاصرين في تجاربهم المختلفة.

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 282.

الفصـــل الأول

الشعريـة العربيـة (الأصـول والتحـولات)

المبحث الأول: أصول الشعرية:

إن البحث عن مفهوم الشعرية والكشف عن أبعادها يدعونا إلى الغور في معالمها، إذ أن فوضى المصطلحات والمفاهيم أزمة شائعة لاسيما في الأبحاث المعاصرة منها ولعلّ هذا راجع إلى أن العرب يعتمدون على استيراد المصطلحات جاهزة لأنهم في الفترة الأخيرة لم يعودوا يشاركون في إنتاج الثقافة بل أصبحوا يستردونها، ولكن هذا لا يعني أن مفهوم الشعرية لم يوجد عند العرب قديما في شعرهم لا على عكس ذلك، ولكنه وجدّ كاستعمال وليس كما عهدته الدراسات المعاصرة الحديثة.

والباحث في أصول الشعرية يجد نفسه يعود بالزمن إلى العهد اليوناني كون أن اليونان هم أول من اشتغل في هذا المفهوم عبر مراحل متتالية ابتداء من هوميروس وصولا إلى أفلاطون ولعّل من حمل لواء الشعرية هو أرسطو.

الأصول الفلسفية للشعرية:

إنّ مفهوم الشعرية يلوح واضحا في الفكر الفلسفي اليوناني الذي مهد السبيل لمن جاءوا بعدهم من المشتغلين والباحثين في هذا الباب باعتبارهم من بادروا في البحث عن مفهوم الشعرية وإن لم يتطرقوا إليها بالمصطلح ذاته، فهم عبروا عنه بتعبيرات مختلفة "كالرائع والجميل والمتناسق وهي ألفاظ تشير إلى المحسوس والواقعي"[1]، فهي كغيرها من المناهج والمفاهيم والمصطلحات التي نشأت في أحضان الفلسفة اليونانية إذ تعددت مفاهيم الشعرية كل حسب توجهه وفكره الفلسفي والإيديولوجي بحيث لم يحصر هذا المفهوم فنجد معيار الشعرية عند "هوميروس" يقوم على أساس الصفات الجمالية التي تطبعها شخصيات الحكاية وعلى المفارقة الضدية التي تسعى إلى اكتناه الجانب الجمالي في النص الشعري عند "هيراقليطس" وعلى أساس المثل عند "سقراط"[2].

[1]- خليل موسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 31.

[2]- المرجع نفسه، ص 33.

أمّا مع "أفلاطون" (347-428 ق م) فقد ارتبط مفهومهما بالمحاكاة Limitation كون يجب على الشاعر أن يحاكي حقائق الأشياء، وهذه الحقائق لا توجد إلاّ في عالم المثل هذا حسب التقسيم الذي ذهب إليه "أفلاطون" فقسم العالم إلى ثلاثة مستويات في ضوء فلسفته المثالية إلى عالم مثالي كامل من صنع الآلهة يتضمن كل الحقائق المطلقة -خير مطلق جمال مطلق حق مطلق- هذه المطلقات لا يمكن لمسها في الواقع فهي غيبية ميتافيزقية وهي مفاهيم صافية نقية، أما العالم الثاني هو عالم المحسوسات هذا العالم الطبيعي الفيزيقي وهو عالم الموجودات والذي هو ظل أو صورة منقولة عن العالم الأول بكل ما يحتويه من أشياء وأشجار وأدب ولغة ... مجرّد صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المُثل الأول الذي خلقه الله، وبتعبير آخر.

"إن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل"[1].

لذا نجده ينظر للواقع الذي هو في نظره مزيف لا تختلف عن نظرته للشعر كون هذا الأخير تزييف من الدرجة الثانية والمحاكاة عنده تدل على: "علاقة ثابتة بين الشيء الموجود ونوذجه، والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسنا أو سيئاً، حقيقيا أو ظاهراً، فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجمل تكون المحاكاة إذن دالة على خصائص الموجود، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص، واللغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المعقول أو عالم المُثل في عالم الحس، وأداة لذلك التأثير"[2]، إذن فالمحاكاة عنده تقتضي المطابقة، أي لا يحق للشاعر إحداث أي تغيير عن ما يعبر عنه سواءاً بالزيادة أو بالنقصان.

ولما كان "أفلاطون" يناشد العقل ويبتعد عن العواطف باعتباره فيلسوف مثالي جعله هذا يقصي الشعراء والشعر من جمهوريته خاصة ذلك الشعر الذي يتلاعب بالعواطف "ويُؤجج الناس ويلهب أحاسيسهم وبهذا يبعدهم عن استخدام العقل ويجعلهم عرضة استسلام للعواطف"[3].

---

[1]- شكري عبد العزيز: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د.ط، ص 18-19.

[2]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، النهضة مصر للطباعة والتوزيع، د.ط، 2004، ص 31.

[3]- المرجع نفسه، ص 25.

ومع ذلك كله فأفلاطون لا يرفض الشعر كله، فالشعر الذي يتناسب والأساس الأخلاقي يمكن تعليمه للنشيء بعد أن يقره القضاء وحراس القانون في الجمهورية، وبعد كل هذه القيود التي وضعها أفلاطون على الشعر والشعراء كان الخلاص مع تلميذه "أرسطو" الذي لم يتبنى أفكار فيما تعلق بمفهوم المحاكاة، ويعتبر أرسطو من حمل لواء الشعرية من خلال مؤلفه (فن الشعر) الذي يعتبر مرجع ثمينا لمن جاء بعده من الباحثين الأوروبيين والعرب، ولقد كان ولا يزال منطلق لعديد الباحثين والناقدين كمصدر لبحوثهم ودراساتهم، قد يكون لذات الشاعر أثر في هذا التصوير في حين نجد أن "أرسطو" قد ضمن مفهوم الشعرية في عناصر، اختلفت نظرة أرسطو للشعر والشعراء عن نظرة أستاذه الذي حدد مفهوم الشعرية في معيار الصدق والأخلاق وجعل من مهمة الشاعر التصوير الحرفي والمطابق للواقع دون أن يكون لذات الشاعر أثر في هذا التصوير، في حين نجد أرسطو قد ضمن مفهوم الشعرية في عناصر متشاكلة، هذه العناصر التي تشكل الشعرية: "المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير والنشيد وتحديده للأنواع الأدبية (التراجيديا والكوميديا)"[1].

فالمحاكاة عنده ليست وصفا أو ذكرا أو تعداداً للأحداث الواقعية المطابقة للحقيقة بقدر ما هي حالة إبداعية خاضعة لذات الشاعر، وإذا اعتبرنا المحاكاة هي أساس الشعرية في الفكر الأرسطي نجده لا يخرجها عن ثلاثة اطر حيث يقول: "لما كان الشاعر محاكيا شأنه شأن الرّسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاثة: فهو يصور الأشياء إما كما كانت، أو كما هي فالواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون"[2]، ففي الحالة الأولى يراعي الشاعر في تصويره الواقع حتى يصل إلى كشف مبتغاه من وراء هذا التصوير، أما في الحالة الثانية يصور الشاعر الأشياء والأشخاص من خلال وجهة نظر الناس وما يعتقدونه كتصوير الأبطال والملاحم والمعجزات، أما الحالة الثالثة يتجاوز فيها الشاعر واقعه الراهن وحدوده وقيوده إلى الإطلاع على المستقبل البعيد من خلال رؤيا إستشرافية يمارس من خلالها المبدع محاكاته وتصوير

[1]- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2010، ص27.

[2]- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر وتح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، ص 71-72.

للأشخاص والواقع كما ينبغي عليه أن يكون، هذه الرؤية المتحررة لمفهوم المحاكاة الأرسطية التي تمنح للمبدع الحرية في تصويره للواقع من خلال وجهة نظره، إذ يمنحها لسلطة في الزيادة على الطبيعة والتعديل فيها وتجميلها كونها ناقصة وهي مشوهة بعد أن يصورها الشاعر كما قال أفلاطون لكنها هي كذلك قبل أن يجمّلها الشاعر من خلال رؤيته الإستشرافية.

من خلال ما سبق يرى أفلاطون "أن الشعر الذي لا يحاكي الحقيقة والأخلاق تزوير لهما، وهو تخييل وعقل صاحبه معطل ولذلك لا يتحمل تبعاته، وهو لا يعني ما يقول ولذلك إن هؤلاء الشعراء جهلة ولا يمتلكون الحكمة لهيمنة الإلهام وتدفقه وعلى عقولهم المعطلة"[1].

ربط أفلاطون قيمة الشعر بالجانب الأخلاقي متناسيا ومقصيا الجانب الإبداعي للشعر والقيمة الفنية له، كونه ركّز على الجانب العقلي في التفريق بين الفلسفة والشعر كون الأولى تعتمد على الحكمة وتجعل من العقل معياراً لها، أمّا الثاني فيجعل من المفارقة أساسا لها من خلال الإنزياحات عن المعاجم اللغوية وتعدد دلالاته وبعده عن الموضوعية فهو يناشد النفس والهوى وكثيرا ما ينزاح عن القاعدة والمعيار.

ومن هذا كله نخلص إلى أنّ "أفلاطون" قد كان مجحفا في حكمه على الشعر والشعراء، لأنه أراد من الشاعر أن يرجح عقله على عواطفه في كتابة الشعر، ولو فعل الشاعر ذلك لأصبح الشعر صناعة لا إلهاماً، ويصبح قوله بذلك فلسفة لا شعراً.

فالطبيعة خرساء ما لم ينطقها الشاعر فالجمال موجود في الطبيعة، لكن التصور الفني لهذا الجمال هو أجمل، ويركز أرسطو في هذا الصدد على محاكاة الأفعال والانفعالات من خلال ما تجسد في المأساة والملهاة وذلك بفعل ما تحدثه في نفس المتلقي من أثر نفسي الذي يعمد على تطهير نفس المتلقي "بواسطة الحكاية والتي تثير الرحمة والخوف فيؤدي إلى التطهير"[2]، والشعرية هي الجسر الرابط بين المأساة التي تحاكي الأبطال والملهاة التي تحاكي الأرذال من الناس من خلال الجانب الهزلي.

[1]- خليل موسى: جماليات الشعرية، ص 36.

[2]- ينظر: عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص 26.

يعد الشعر التمثيلي قيمة جمالية التي تمنح الشخصيات الحرية المطلقة في التعبير عن النفس دون فرض الرقابة والسلطة عليهما من المؤلف، لأن الشعرية في الفكر الأرسطي تقوم على كشف الحرية: "إذ ينبغي على الشاعر ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا"[1].

فإذا تكلم الشاعر فهو يحد من حريته الشخصية، إذاً هذه الشخصية مجرد ناقل للأحداث والأشياء الموجودة في الواقع، وهذا ما يقتل فيها روح الإبداع وينافي مبدأ المحاكاة.

قال أفلاطون بالتصوير في المحاكاة واغفل كل الإبداع إلا أن "أرسطو" قد قال بالخيال ونفي ما زعمه أفلاطون عن ربات الشعر وأنّ الشاعر مصدره الإبداع والإلهام الذي يعدُ الخيال الفني أحد أبرز سماته، ولقد ساهم أرسطو من خلال مبدأ المحاكاة إلى إرساء منظومة نقدية بارزة في هذا المجال، كونها تعتمد على أسس فنية وجمالية أكثر منها فلسفية، وعارض بها أستاذه أفلاطون الذي ربط الأدب بالأخلاق جاعلا المحاكاة تصويراً ونقلاً، هذا ما ينفي عن الشعر جماله ورونقه وتصبح القصيدة فيه وثيقة تاريخية أو صورة فوتوغرافية وعدّ كل تعديل تزويرا للوقائع المجسدة في الطبيعة، غير أن أرسطو جعلها وسيلة إبداعية تزيد من جمال العمل الأدبي.

مفهوم الشعرية عند الفلاسفة العرب المسلمين:

من المعروف أن الدرس الفلسفي اليوناني يعد الدرج الأول في الارتقاء في سلم البحث المعرفي لكل باحث وخاصة في مجال الشعرية، إذ يعد أرسطو أول من أرسى قواعده وحدد معالمه، وكان هذا الدرس منطلقا للفلاسفة العرب أمثال: "ابن سينا"، "ابن رشد"، و"الفرابي" الذين اقتفوا آثار غيرهم في نهج هذا السبيل، فكيف نظر الفلاسفة العرب المسلمين لهذا المفهوم؟.

لم يتحدد مفهوم الشعرية في الفكر الفلسفي الإسلامي بالمفهوم المحدد المضبوط إذ نجده يتداخل مع التخييل الذي أستعمل كمرادف للشعرية: "... تداخل المفهوم والمهمة أو في تفاعل البنية والوظيفة والتشكيل والتأثير في تصورهم للشعر، ولقد ترتب على ذلك أن استخدم الفلاسفة التخييل

[1]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 69.

والمحاكاة متقاربة أو متداخلة لتأدية مقاصد المفهوم والغاية"[1]، هذا الاضطراب في تحديد المفهوم لم يمنع من الإجماع على أن المحاكاة والتخييل من أهم مكونات الشعرية، كما يُرجع الفلاسفة المسلمون مصدر الشعر إلى الذات الإنسانية كونهُ غريزة في الإنسان من أجل الإبداع، هذا وهو اعتراف بضرورة الشعر، فالشعر هنا غريزي النشأة كما قال ذلك أرسطو من قبل في نفي الإبداع عن ربات الشعر.

لم تخرج آراء الفلاسفة المسلمين عن التخييل في معرض تحديدهم لمفهوم الشعر الذي حصروه في المحاكاة كما ورد في قول ابن سينا: "إن الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"[2].

فالإبداع الشعري هنا يتجاوز الواقع الممكن إلى الممكن المستحيل، نجد فيما يعرض لاحقا أن الفرابي يتفق مع أرسطو في فكرته التي يرى من خلالها أن المحاكاة وسيلة إبداعية دون اقتصارها على مجرد النقل الحرفي الذي يقتل روح الإبداع فهي عنده ليست: "مجرد نقل فوتوغرافي للطبيعة أو الواقع وإنما هي تصوير لما يمكن حدوثه، فهي وإن استندت إلى الواقع فهي لا تطابقه حرفيا"[3].

ويواصل الفارابي(874م-950م)حديثه مستطردا في عرض العلاقة بين الشعر والموسيقى في كون: "أن الموسيقى المقرونة بالقول الشعري هي الطبيعة على الإطلاق، وتعد من حيث التأثير والتخييل في المكانة الأولى، ومن هنا يوليها العرب وأهل الشرق عامة عناية فائقة لكونها طبيعة للإنسان"[4].

حيث يرى الفارابي أن هذه الموسيقى تزيد النفس راحة وتلهمها تخيلات وتصورات، وتزيد من تأملات الفرد وتكسب النفس راحة، ويواصل حديثه قائلاً: "لما كانت صناعة الشعر والكلام المسجوع والموزون بعامة أقدم في الوجود من صناعة الألحان"[5].

---

[1]- أبو علي حسين بن عبد الله: بن سينا، البخاري، الشفاء، ضمن كتاب، فن الشعر لأرسطو، ص 71-72.

[2]- إلفت روسي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 161.

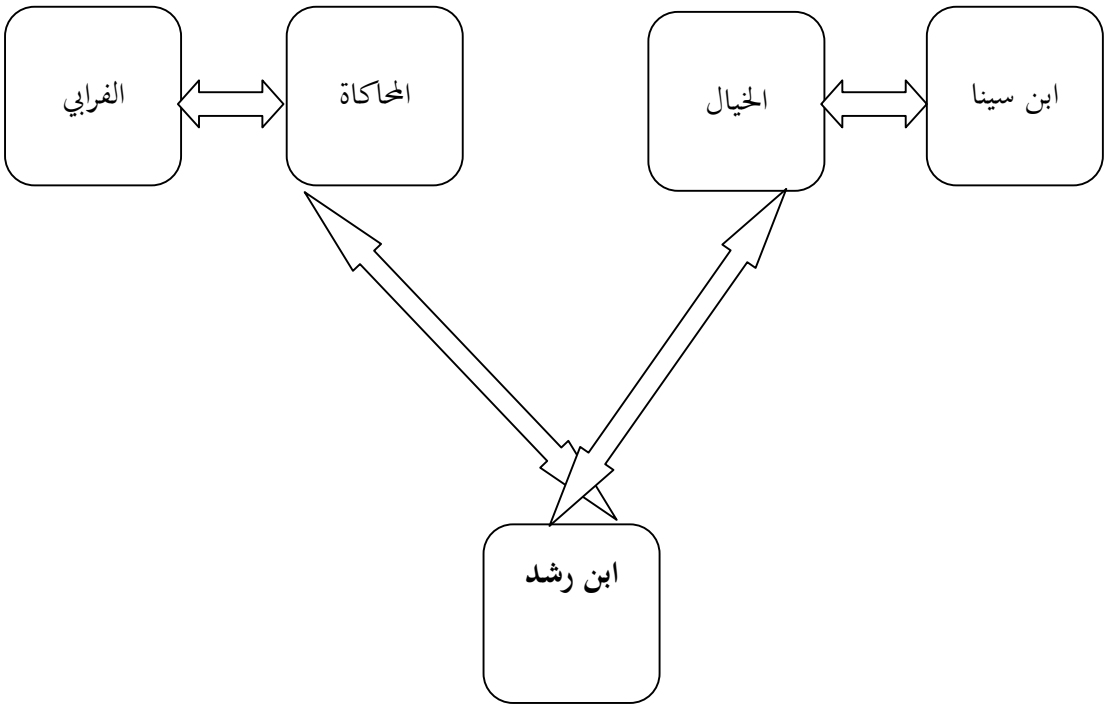
[3]- المرجع نفسه، ص 87.

[4]- أدونيس: الشعرية العربية، ص 19.

[5]- المرجع نفسه، ص 18.

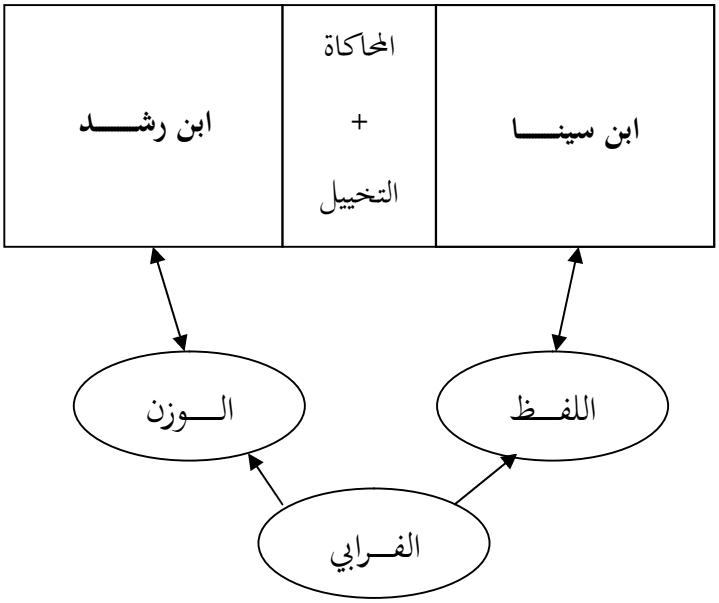
إن تصور الفرابي للشعر هو أن قول الشعر سابق على الأوزان كون الشعرية العربية هي شعرية شفوية كما يقول صاحب كتاب الشعرية العربية أدونيس وحجته في ذلك أن الخليل بن احمد الفراهيدي استنبط هذه الأوزان من أشعار العرب التي كانت تقال وتنشد على السليقة والعفوية والفطرة، هذا ما قعّد للشفوية اللغوية أولاً والشعرية ثانيا كما يصف ذلك ابن خلدون في مقدمته أما ابن رشد (1126م-1198م) نجده لا يختلف عن ما سبقه: "إذ يعتبر جوهر الشعرية في خاصيتي المحاكاة والتخييل، سواء تعلق الأمر بالشق التشكيلي أو بجانب الوظيفة والتأثير، يقول في سياق وصفه لطبيعة فعل المحاكاة والتخييل باعتبارهما أسس الصناعة التخييلية ارتبطت بالشعر أو بغيره من الفنون"[1].

ومما سبق نجد أن مفهوم الفلاسفة المسلمين للشعر والشعرية يدور حول الخيال تارة وحول المحاكاة تارةً أخرى، وتخرج لتدور حول الوزن واللفظ مرّة أخرى، كما يوضح المخطط الأول والثاني:



[1]- الأخضر جمحي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1999، ص 31.

مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين:



يبدو أن نظرة الفلاسفة المسلمين كانت بعيدة المدى خاصة على مستوى التخييل الذي يعتبر جوهر العمل الفني والأدبي، ويذهب "ابن رشد" إلى أبعد من ذلك في تحدثه على أن هذا التخييل قد يتجاوز العمل الشعري إلى النثر بل كل الفنون الأخرى.

الشعرية في الدرس النقدي العربي:

مفهوم الشعرية وإنّ الرجوع بعجلة الزمن إلى بدايات هذا المفهوم مع ابن سلام الجمحي في بداية القرن الثالث الهجري في كتابه (طبقات فحول الشعراء)، وابن قتيبة في (الشعر والشعراء) وابن رشيق في كتابه (العمدة) "الذي فتح بابا أوسع في مفهوم الشعر وجعل شعريته من الداخل ويفرق بينه وبين النثر من خلال كونه فنا يحمل جمالياته الخاصة"[1]، والجاحظ في مؤلفه (البيان والتبيين)، في معرض الحديث عن اللفظ والمعنى، وصولاً إلى المرزوقي في (عمود الشعر)، وابن طباطبا في (عيار الشعر)، وقدامة ابن جعفر في (نقد الشعر)، إلاّ أن هذا كله يمكن أن يمثل البواكر الأولى لمفهوم الشعرية الذي أدى إلى اضطراب وتذبذب مفهومها واختلاطه بين النقاد، إلى عدم الاتفاق

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحجازي، القاهرة، مصر، د.ط، 1934، ص 99.

على مصطلح واحد بين كل هؤلاء النقاد، إلى أن نضج هذا المفهوم وبرز مع أبو الحسن حازم القرطاجني صاحب كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، الذي شاب معه هذا المفهوم وبلغ أشده.

سنحاول فيما يلي أن نعرض بإسهاب لمفهوم الشعرية عند النقاد العرب، ولعل الانطلاقة الأولى ستكون مع مفهوم الشعر، فكيف نظر العرب لمفهوم الشعر؟.

التعريف الشائع في هذا الميدان هو تعريف قدامة بن جعفر: "الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى"[1]، هذا التعريف الذي أحدث اضطراباً في المنظومة النقدية العربية قديماً فهل سمتُ الشعر الوزن فقط؟ وإذا كان كذلك فالنظم أيضا موزون أحيانا ومقفى لكنه ليس شعراً، لم يكن قدامة حين وضع هذا التعريف للشعر يعرف أنه يحدث هذا اللبس في المفهوم كونه كان واضحا في ذهنيته وذهنية من حوله وإن كان هذا مضمرا من خلال اتفاق الجماعة على أن الشعر كلام موزون ومقفى، دون ذكر التفاصيل الأخرى التي كان يعرفها العربي بالسليقة.

إن عدم ذكر مصطلح الشعرية لا يلزم بالضرورة عدم وروده في التفكير النقدي العربي القديم بالمفهوم الحديث، حيث كان متعدداً في مصطلحات أخرى تحيل عليه منها الصناعة، النظم، اللفظ والمعنى على سبيل الذكر لا الحصر، تحدث ابن سلام الجمحي عن مفهوم الشعرية في صدد الحديث عن مفهوم الشعر الذي ربطه بالصناعة، الذي تعود إرهاصاته الأولى إلى الحقل الفلسفي مع أرسطو كما سبق الذكر عندما قال: "إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها"[2]، هذا المصطلح الذي نجد صداه عند ابن سلام الجمحي الذي يرى أن: "الشعر صناعة يعرفها أهل العلم به كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره"[3].

وهنا لا يخرج ابن سلام الجمحي الشعر من دائرة المهن الأخرى التي تدرك بالدربة والمران شأنه شأن باقي الصناعات، من خلال تلك المعايير التي تضبطه والتي إذا ما أدركها الراغب في نظم الشعر

[1]- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوانب، الجزائر، ط1، 2013، ص 06.

[2]- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 85.

[3]- محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، أبو فهر محمد شاكر، دار المدني بجدة، السطر1، 1980، ص 05.

إلا وحاز مراده وبهذا يخرج الشعر من دائرة الموهبة والإبداع إلى دائرة الصناعة والصنعة، غير أن هذه الخطوة للجمحي إن كانت تعد من قول الشعر من جهة من خلال نقل الشعر إلى أهل الاختصاص ومن على دراية بعلومه وقواعده، إلا أنها تخرج الشعر عن دائرة الكلام المقفى والموزون لا علاقة له بالشعر من قول العامة الذين لا يعرفون أصول قول الشعر.

ويركز صاحب (الشعر والشعراء) على مبدأ الجمالية في الشعر الذي يحافظ على القيمة الفنية له من خلال ما جاء في مقدمة كتابه: "ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلد واستحسن باستحسان غيره، وإذا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ... ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة في زمن دون زمن ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وكل شرف خارجية في أوله"[1].

إنّ معيار القيمة الجمالية ومعيار جودة الشعر عند ابن قتيبة هو القيمة الفنية، وهذه الجمالية لا تتحقق إلاّ من خلال المعايير التي حددّها والتي تضمن للنص الشعري قيمته، وتتمثل في الوزن والقافية من خلال تقسيمه للشعر، حيث يقول: "قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم عربية ولغته، وقسم ينسب إلى علم معاينة والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيدة ورديئة"[2]، ويعتبر الوزن والقافية من أهم الصفات المحددة للشعرية باعتبارهما السمتان المميزتان للشعر عن غيره من نظم الكلام، فهو كما يقول ابن طباطبا: "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من نظم الذي إن عدل عن جهته محته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته"[3]، وهنا يخص الشعر عن غيره بالوزن فهو الصفة الفارقة له عن غيره من الفنون النثرية الأخرى، هذا الوزن الذي لا يعد مجرد قواعد بل هو موهبة فطرية

[1]- محمد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 05.

[2]- ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، 1902، ص 05.

[3]- أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 09.

يتميز بها الشاعر عن غيره إذْ لا يعني حفظ الأوزان وعلم العروض أن تقدر على نظم الشعر ما لم تكن لك هذه الملكة التي تعد غرساً ينمو مع الشاعر، وإنما يعدو سليقة بالتلقين والدربة والمران، فقرض الشعر يحتاج إلى سلامة الذوق وصحة الطبع، فلا شعر إذا فسد الذوق، فهذا هو الحّد الفاصل في قول الشعر إذا المرد كله للموهبة أولاً، لأن العرب قالت الشعر بالسليقة ومن تأثير النفس، وثانياً يُعوِد نفسه ويتقن علم العروض ليبرع في نظم الشعر.

ويرجع كذلك "ابن سنان" الخفاجي الشعرية لمعياري الوزن والقافية في قوله: "وأما حد الشعر فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى"[1]، وقد أضاف طرف ثالث وهو قوله يدل على معنى ليميز الشعر عن غيره من الكلام الموزون والمقفى، وكذلك لنفرق الكلام المسجوع المقفى بالفواصل عن الشعر، كما ركّز عمود الشعر مع المرزوقي الذي قعد للشعرية العربية في القواعد التي وضعها، لا تعتبر هذه المبادئ النموذج الأسمى للقصيدة العربية القديمة، من خلال استحضار النموذج العمودي للشعر القديم ولا أقول المحاكاة بل هي التقليد ذاته الذي ينفي إلى حد بعيد صفة الإبداع في نظم الشعر عن القصيدة، وينبغي عن الشاعر الموهبة والإلهام.

هذه المبادئ السبع التي ضنها معياراً، فمرجعها ليس الشعر والموهبة والإلهام والقيمة الجمالية، بل العقل والقيد، إذ أصبح الشاعر يجهد فكره ويعمل عقله في انتقاء جيد الكلام وأحسن المعاني وأوضح الألفاظ ليقارب عمود الشعر حتى لا يخرج عن دائرة الشعرية، فالعمود هو قوام الشعر الذي لا يستقيم إلا به، كما يعّد الجاحظ (776-868هـ) من الأوائل الذين أثاروا قضية اللفظ والمعنى في مقولته المشهورة: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وصحة الطبع، وجودة السبك"[2].

والجاحظ يؤسس نظريته وفق هذه المعايير وهي: أولا في الجانب الشكلي المتمثل في الوزن واللفظ وحسن الصياغة على المضمون فهو يفاضل اللفظ على المعنى وهذا راجع إلى تكوين الجاحظ،

[1]- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الفكر، عمان، ط1، 2006، ص 275.

[2]- الجاحظ: الحيوان، ص 125.

كما يرجع الدكتور إحسان عباس هذا إلى: "أن الجاحظ لم يتابع أستاذه النظام* في قوله بالصرفة تفسير الإعجاز، وإنما وجد الإعجاز لا يفسر إلا عن طريق النظم"[1].

سارت الشعرية العربية في حركة تصاعدية وأخذت تنمو وتتطور وبلغت أوجهاً مع حازم القرطاجني الذي يعد أحد أبرز النقاد الذين تعرضوا لمفهوم الشعرية، إلا أن دراسته لهذا المفهوم كمنهج شعري قليل أن يكون نقدي باعتباره جوهر العملية الفنية والقيمة الجمالية، فهي مجموع القوافي والضوابط التي تضبط الصياغة الشعرية، وكل كلام لا يخضع لهذه القواعد فهو ليس من الشعر وماله إلاّ الوزن والقافية من صفات الشعر وإنما هي: "نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية"[2].

كان حازم القرطاجني على قدر كبير من الوعي والفطنة إذ يعتبر الشعرية لا تكمن في القول الشعري فقط وإنما تتجاوزه إلى الكثير من الأعمال الأدبية الأخرى، وإنما الفرق هنا هو مقدار هذه الشعرية إذْ تبلغ أقصاها وذروتها في لغة الشعر، ويرجع قوام العمل الشعري إلى التخييل الذي يكسب هذا الكلام جمالا فنيا ولا يتحقق هذا بدونه.

* – **النظام**: هو أبو إسحاق إبراهيم بن سيار بن هانئ النظام، كان متكلما شاعرا أديبا من أئمة المعتزلة في عصره، وهو أستاذ الجاحظ توفي عام 231هـ.

[1] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 98.

[2] – أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تر: محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 28.

المبحث الثاني: التحولات الشعرية العربية عبر العصور:

من بين التحولات التي عرفتها الشعرية العربية منذ العصر الجاهلي إلى عصرنا الحاضر يكشف لنا الناقد العربي الكبير أدونيس في كتابه الشعرية العربية عن أربعة تحولات كبرى، ابتداء من الشفوية الجاهلية التي تميز بها شعرنا القديم، وبمجيء القرآن الكريم بطابعه التشريعي والكتابي أسهم في تحول هذه الشعرية الشفوية إلى شعرية تعتمد على الكتابة كأساس أولي، ثم ارتبطت الشعرية بالفكر العربي في العصر العباسي وعلاقته بالنقد وعلوم اللغة من "نحو وصرف، وبلاغة وفقه ..." والنظام العربي والفلسفي، ثم ختم كتابه بعلاقة الشعرية العربية بالحداثة.

1- شعرية العصر الجاهلي:

ارتبط الشعر في هذا العصر بالمظاهر الشفوية، إذ كان يلقى على مسامع الناس ووصل إلينا عبر الرواية والتدوين، فكان للمشافهة آنذاك دور كبير لإيصال المعنى في أبلغ صورة يريدها المتكلم، عن طريق الإنشاد وحركة اليدين وملامح الوجه أثناء ارتجاله وهو يلقي شعره.

والمواضيع التي تناولها الشاعر الجاهلي لم تخرج عن الحيز أو المحيط الخارجي الذي يعيش فيه، وعن عواطفه وأحاسيسه التي حصرت شعره في مواضيع معينة ومحددة دون أخرى، فلم يجد لشعره أحسن من الطلل والغزل بوابة لولوج مواضيعه، وعلى هذا الأساس اعتُبِرت المقدمة الطَلَلِيَة والغزلية معيارا للشعر في تقدير جيده من رديئه، ودليل ذلك أن القارئ للمعلقات يجد أنها في مجملها تفتتح بمقدمة طللية أو غزلية وكان الشاعر الجاهلي أكثر فصاحة، لا تقل عن قيمة المواضيع التي يتناولها في شعره، فأعاب نقاد هذا العصر على الشعراء خروجهم عن قواعد الفصاحة، فأعلى النقاد من قيمة الكلام المفهوم الواضح واعتبروا الغموض عيبا قد يصيب ألفاظ القصيدة: "ومن هنا كانت تقاس شاعرية الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع، وهذا مما جعل الشاعر مسكونا بهاجس أساسي، هو أن يكون ما يقوله مطابقا لما في نفس السامع، ذلك أنَّ مدى فهم السَّامع لما يقوله، هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري"[1].

[1]- أدونيس: الشعرية العربية، ص 60.

فكانت الشعرية في هذا العصر ذوقية معيارية يكون فيها الشاعر رهين مقاييس وقواعد لا بد له من طاعتها، وكل هذا كان استجابة لما تمليه عليه طبيعة الحياة الجاهلية وضروراتها في إطار ما تعارف عليه العرب قديما، وما يعرف ببناء القصيدة العربية الجاهلية، أما ببزوغ فجر الإسلام.

2- عصر صدر الإسلام:

التزم الشعراء بالمعايير الشفوية للحفاظ على مظاهر التواصل مع الثقافة الشعرية الجاهلية، فأصبحت هذه الثقافة بمثابة قضية هوية، خصوصا عند النقاد العرب مع من دخلوا إلى الإسلام مؤخرا بالخصوص إن كانوا من نسل غير عربي، فكان النقاد "يعدون كل خروج عنها، خروجا من هذه الهوية"[1].

ولم يستغرق نزول القرآن زمنا طويلا حتى سيطر على العقول، فاتجهت العرب نحوه يبدون إعجابهم الشديد به، بين مؤمن به ومشكك في صحته سرعان ما استسلم لبلاغته وإعجازه وآمن به.

ومن التجليات والتجديد والحداثة التي أسس لها النص القرآني للانتقال من شعرية الشفوية الجاهلية إلى شعرية الكتابة يوجزها أدونيس في أربعة مبادئ:

- "مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج سابق.
- اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشاعر والناقد.
- النظر إلى كل من النص الشعري القديم، والنص الشعري المحدث، في معزل عن السبق الزمني أو التأخر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته.
- نشوء نظرة جمالية جديدة، فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارا للجمال والتأثير"[2].

وبمجيء **عصر التقعيد** بدأ المرزوقي باستقراء الشعر الجاهلي محاولا من خلال أعماله أن يضع معايير معينة للشعر تُتَخَذُ كوسيلة لتقسيم النصوص الشعرية، فأنشأ عمود الشعر، وتجلى ذلك بقوله في كتابه "شرح ديوان الحماسة" قائلا: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ

[1]- أدونيس: الشعرية العربية، ص 34.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 57- 58.

واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر، وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار"[1].

والملاحظ لهذه المعايير يجد أنها معايير أقرب للمنطق منها إلى الفن لأنها مستوحات من العقل وترفض الصور التي ليس بينها تناسب (متنافرة).

3- شعرية العصر العباسي:

بدأت الثورة الشعرية الجديدة في هذا العصر مع رواده مسلم بن الوليد وبشار بن برد وأبي نواس إذ شكلوا جبهة متوالية وصولا إلى أبي تمام الذي يعتبر رمزا من رموز الحداثة الشعرية وتصدر مدرسة التجديد بأسلوبه الجديد ولغته الشعرية الغامضة واستعماله للبديع وتنويعه في الصور والأخيلة، فبلغت شعرية التجاوز أوجها واكتمال نضجها معه بتجاوزه للمعايير التي استقرأها المرزوقي كقواعد لبناء الشعر (شعرية المعيار) وسلك طريق أبي نواس وبشار بن برد، وهذا الأخير الذي عدَّ الشعر فنا يعنى بكيفية التعبير، وهو بحث مستمر يبحث عن المجهول وانفرد عن لغة الأوائل، وتميزت حداثته بخروجه عن عمود الشعر في محاولته تحديث اللغة عن طريق الإبداع.

"فخرج هؤلاء الشعراء ومن سار على نهجهم بالكلمات عمَّا وُضعت له أصلا، أي خرجوا بها عن المألوف والعادة، كما أفرغوا الكلمات من دلالاتها السابقة، وشحنوها بدلالات جديدة ... لذلك لا نقدر أن نفهم نماذجهم في ضوء تفسيرها عقليا ومنطقيا، أي في ضوء اتخاذ الحقيقة والواقع معيارا لصدقتها أو لشعريتها، وإنما يجب لكي نفهمها شعريا، أن نلجأ إلى تأويلها، بمعنى أننا لا يجوز أن نفسرها بحرفيتها بل برمزيتها"[2].

[1]- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 09.

[2]- ينظر: أدونيس: الثابت والتحول، صدمة الحداثة، ص 292.

ولعل هذا التحول البارز شَكَّل ثورة شعرية جديدة، من قبل هؤلاء الشعراء المجددين يكمن في تجاوزهم للموروث، واستحداثهم لسُبُلٍ جديدة في كتابة القصيدة فأصبح "الشعر المحدث يمثل تجاوزا لمقياس الأولية الزمنية من جهة، ومقياس الأولية اللغوية من جهة ثانية، ولهذا كان مقبوله أو تسويغه قبولا لمبدأ التجاوز"[1].

أما صلاح فضل فتطرق إلى التحولات الشعرية العربية ابتداء من القرن العشرين باعتبار أن هذا القرن أغرق ما قبله من التاريخ الشعري مثلما يغرق الطوفان ما قبله، وتجلى ذلك في قوله: "ويبدو أن طوفان القرن العشرين في الشعر العربي، وقد كان من أخصب القرون وأثراها بحركات الإبداع والنقد، يوشك أن يغرق بدوره ما قبله، وهو ما جعلنا مضطرين لأن نبدأ به دون مقدمات طويلة، حتى نقف على أهم ظواهره اللافتة وتحولاته الكبيرة، قبل أن نستشرف آفاق الشعرية في القرن الجديد"[2].

لذلك بدأ بحركة الإحياء التي شرعها البارودي انتهاءً بمجلة شعر وبداية قصيدة النثر مرورا بشوقي و"أجنحة الرومانسية المتكسرة –لو استعرنا الصورة الجبرانية الجذابة– هي الجناح المهجري بأنبياءه وحوارييهم من جبران إلى ميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي وغيرهم، وجناح مدرسة الديوان في مصر، بزعامة العقاد وشكري والمازني، ... ثم جناح مدرسة أبولو التي أسسها أحمد زكي أبو شادي ... وقدم الشابي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وغيرهم من الشباب وقودا لنارها الوجدانية العنيفة التي استمرت لاهبةً إلى منتصف القرن ... ثم حركة شعر التفعيلة الذي سمي بالشعر الحر، ومواكبتها للمد القومي في العراق والشام ومصر"[3].

فلاحظ ورصد عدة قضايا للحركة الشعرية في هذا القرن، (القرن العشرين) من بينها:

1- الالتباس والتشتت الذي أحدثه الموقف الإعلامي، من خلال النظر إلى القضايا الشعرية على أنها ثورات شعرية وليست اتجاهات قابلة للتعايش.

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول/تأصيل الأصول، ص 173.

[2]- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2002، ص 7-8.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 09.

2- تراجع الملاحق التعليمية في المناهج المدرسية لحركة التجديد الشعري حيث يتوقف معظمها، أمام الفترة الإحيائية عند منتصف القرن ولا تعترف على الإطلاق بالحداثة.

3- اختراق الشعر العربي من قبل النماذج الغربية دون تمثل ناضج لها، حيث تبدوا كأنها ترجمات ركيكة لأشعار قادمة من الآخر.

4- ابتعاد الشعر عن دوائر السلطة وممارسة التعبير عن المنظور الفردي للحياة.

5- نمو المسرح الشعري بفعل التواصل مع الآداب العالمية ابتداء من شوقي، وعزيز أباظة إلى صلاح عبد الصبور.

6- ظهور حركة تنافسية بين الشعر والأجناس النثرية الأخرى كالرواية والقصة وذلك ما أغرى العديد من الشعراء بالتحول والشروع في كتابة الرواية مثل: الشاعر إبراهيم نصر الله.

ويرى صلاح فضل أن اكتساح الثقافة البصرية للعالم العربي في هذا القرن كان بمثابة المثير الذي أدى إلى تحويل الأضواء عن الشعر وفتح أبوابا للشهرة من خلال الشعر الغنائي، مشيرا بذلك إلى عشرات الكتَّاب المتواضعين، الذين ربحوا قدرا ماديا وإعلاميا، بشكل لا يتناسب مع إبداعهم المتواضع.

ووقف في كتابه (تحولات الشعرية العربية) أمام عدة محطات وصفها كتحولات في مسيرة الشعرية العربية، من القرن العشرين إلى بدايات القرن الجديد منها:

تجربة شوقي ودوره في المدرسة الإحيائية:

نسج رواد هذه المدرسة أشعارهم على شاكلة الشعراء القدامى "واعتمد أغلبهم على المعجم اللغوي التقليدي للشاعر العباسي (المتنبي)، فبرع شوقي في التصرف بألفاظ هذا المعجم التقليدي"[1] الذي كان سببا رئيسيا في بروز طاقته الشعرية الفياضة التي اكسبته الخصوصية والانفراد بين شعراء زمانه، ومما يثبت ذلك "محمد بنيس يرى أن شوقي متأثر بالقديم تأثرا طاغيا، ويبرهن على هذا من خلال قصيدة (الله أكبر كم في الفتح من عجب) بقصيدة (فتح عمورية) لأبي تمام، ويرى أن قصيدة

[1]- ينظر: أمجد ريان: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 51.

أبي تمام كنواة مركزية قد هاجرت إلى قصيدة شوقي التي تتسم بالقدرة على الاجترار، والقدرة على إحضار نص أبي تمام"[1].

ويرى صلاح فضل بأن شوقي دائم الإيمان بالتقدم الإنساني والحضاري دون الاكتفاء والنهل من تاريخ العصور المجيدة المنقضية، فاستقرء الناقد القصائد التي تعرض فيها شوقي للجوانب التاريخية بوضوح وصفاء فكري وجمالي ليستخلص لنا مجموعة من الملامح المحددة، للخطاب النهضوي:

أ- "الإشادة بالعلم وتأثيره على الحضارة الحديثة أقربه هو تلك الكشوف الأثرية ذاتها.

ب- قدرة شوقي الإبداعية في التصوير والتخييل واستحضار كافة المظاهر الجميلة، عن طريق تمجيد الآثار.

ت- معارضة ما يقال عن الإنسان المصري القديم وتسخيره لإقامة النهضة العمرانية"[2].

وبهذا يصور لنا الناقد صلاح فضل الصياغة الشعرية لهذا الشاعر الكبير ذات الدقة والتلاحم في عناصر الصورة فينقل الشاعر متلقيه إلى حالة من النشوة الممزوجة بالإيقاع الموسيقي، واللغوي والتصويري، في إطار تعبيري عالي.

شعرية فرسان الثغر:

يصفهم صلاح فضل بأنهم أربعة فرسان كبار من شعراء الإسكندرية وبعد عدة أسطر يجعلهم من أبرز الشعراء المصريين وأكثرهم خصوبة وثراء في الفضاء الإبداعي للثغر المصري[*].

- **الشاعر الأول: فوزي خضر:**

في ديوانه (من سيرة الجواد المعاند) هو الذي فرض نفسه على الصورة، "لوعيه الشديد إلى درجة الهوس بفكرة التسابق الشعري، وتمثله العميق لميزة الزمن، وحرصه المفرط على التقدم، حتى لا

[1]- أمجد ريان: صلاح فضل والشعرية العربية، ص 51.

[2]- ينظر: المرجع نسفه، ص 52-53.

[*]- **فرسان الثغر المصري**: هم مجموعة من شعراء مصر الذين حاولوا النهوض بالشعر المصري من حالة الركود والجمود في فترة الإحياء وجددوا فيه (الشعر) شكلا ومضمونا، محاولين بذلك سدّ الفراغ الذي أحدثه هذا الركود والجمود للشعر العربي، ومن بينهم: فوزي خضر، وأحمد فضل شبلول وصلاح اللقاني وغيرهم.

يضيع معنى اسمه في الفوز ... والنجاح المدوي"[1]، ومفهوم التجاوز والتحول عند هذا الشاعر وفق صلاح فضل، هو تجاوز مقرون بالتسابق الذي يفيد المفاضلة بين الشعراء الآخرين، لا تجاوز ذات الشاعر لدخول عوالم شعرية جديدة.

- **الشاعر الثاني: أحمد فضل شبلول:**

في ديوانه (الطائر والشباك المفتوح)، ويعني بذلك استحضار روح الأب والأسلاف وذلك لقوله: "الطائر يرمز إلى روح الأسلاف التي يدين لها الشاعر بالحب والولاء، كما تتجسد في أبيه على وجه التحديد"[2]:

أنت معي ما زلت
تحاول تخفيض الأسعار
وإيقاف نزيف الدم
ما زلت تحاول
تحرير النفس من النفس
وتقويض الظلم
أنت معي
ما زلت تحاول
رفع الأنقاض عن الوجه البشري
وأنـــا ...
ما زلت أحاول ترتيب العالم
داخل شعري ... بعد
رحيلك"[3].

[1]- ينظر: صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، ص 218.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 222.

[3]- أحمد فضل شبلول: الطائر والشباك المفتوح، منارة الإسكندرية، د.ط، الإسكندرية، مصر، 1999، ص 44.

يموت الأب والشعر، ويبقى الشاعر بين إيقاف نزيف الدم، وتخفيض الأسعار، وتقويض الظلم، ورفع الأنقاض عن الوجه البشري، ويبقى هذا الشاعر المجرد من الشعر في قصيدته يحاول استحضار الأرواح الميتة.

وصلاح فضل يرى بأن الشاعر الجيد هو الذي يكتب القصيدة وفق لغة وأسلوب وإحساس جديد مبتكر، أما **أحمد فضل شبلول** فدافع عن القضايا العادلة في شعره ودعا الناس إلى الأخلاق الحميدة، وذلك ما جعل الناقد يجعله داخل خارطة التحولات الشعرية في عالم الشعر العربي.

- **الشاعر الثالث: صلاح اللقاني:**

ديوانه الأخير (تاسوعات) يتسم بطابع تجريدي مغرق في توظيفه للأساطير والموروثات القديمة، وهو يستخدم شكل قصيدة النثر في مجمله، لهذه الأسباب استبعد صلاح فضل دراسة هذا الديوان، واختار ديوانه ما قبل الأخير (ضل ما غوى وسرَّ من رأى) لأنه على حد قوله: "أكثر تمثلا لما أحب أن أبرزه من شعريته، ولأن إيقاعه الراقص يقترب من خطوات الفرسان، الراكضين دون تعثر نثري"[1].

وبذلك فتحت شعريته أبواب الحرية أمام القارئ للفهم والتأويل بفضل استقراءه للعناصر الموروثة وإنطاقها شعريا بدلالات جديدة.

- **الشاعر الرابع: فوزي عيسى:**

الذي يتميز ديوانه الأخير (ثقوب في ذاكرة النهر) بجمالية التواصل مع المتلقي، وقمة النضج اللغوي والتعبيري، إذ أن صاحبه من أنصار المدرسة التعبيرية، فالشاعر في ديوانه هذا "لا يراهن ولا يراوغ، يقولها بشكل صريح مباشر، متدثرا بعباءة الشاعر القديم، وموظفا لتقنيته التعبيرية وتاريخه الشعري ... يصل في أسلوب التعبير إلى مداه من استثمار الإيقاع المضبوط، وإبراز للصور الجليلة، وإحكام للبنية النصية ويتجلى ذلك في قصيدته (عن مدن الملح) التي يقول فيها"[2]:

[1]- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، ص 225.

[2]- المرجع نفسه، ص 231.

هذي مدن

لا تعرف من كل الأطيار

سوى الغربان

لا تعرف غير اللون الأسود

من كل الألوان

لون وجوه الناس

جلابيب النسوة

أسفلت الشارع

لون النفط

قلوب القوم أحاديث الكهان

حتى ما يلفظه البحر هنالك

من مرجان"[1].

ويصف الناقد صلاح فضل هذه القصيدة من القصائد التي قيلت في هجائيات النفط وهي في مجموعة من الأوصاف التالية:

1- الرؤية الأحادية تجاه الآخر (هجاء).

2- انسجام الرؤية مع اللغة المستخدمة، مثل كلمات: الأسود – النفط – غربان ...

3- البنية الإيقاعية المحكمة في القصيدة والمناسبة للهجاء (هجائيات النفط) وهذه النقاط الثلاث تعتبر كسمة مشتركة لما سماه صلاح فضل بهجائيات النفط فهذه القصيدة تحمل من المعاني الجميلة ما يتوافق مع القارئ العادي، ومن البلاغة ما يأسر المتلقي، وبذلك حققت قفزة في الشعرية العربية حسب ما أورده صلاح فضل في كتابه "تحولات الشعرية العربية".

[1]- فوزي عيسى: ثقوب في ذاكرة النهر (قصيدة انطباعات عند مدن الملح)، ط1، مركز الدالتا للطباعة، الإسكندرية، مصر، ص 39-40.

ويرى أيضا في كتابه (أشكال التخييل) "أن تطورات الأدب والنقد قد أسفرت عن تحولات واضحة في طبيعة الوظيفة الاجتماعية للشعر بعد انتهاء من أجل الوجدان الذاتي والوجدان الجماعي، ودخولهما في جدلية جديدة، أصبح فيها موقف الشاعر من العالم يتحدد على أساس موقفه من اللغة ... وتقديم رؤية تشكيلية وجمالية ناجحة موازية لمتغيرات الحياة ودالة عليها"[1].

وبما أن شوقي وكل من سار على نهجه أدعوا في الشعر مبرزين الوظيفة الاجتماعية له فإن الشاعر الحديث، دعا إلى التغيير الجذري في الشعري، شكلا ومضمونا، وذلك ما تجلى في إيداعات شعراء:

4- العصر الحديث:

مثل شعراء مدرسة الديوان وشعراء المهجر، (الرابطة القلمية وجماعة أبولو والعصبة الأندلسية) وحركة الحداثة، الذين خاطبوا جمهور المتلقين بصوت قوي واضح، جمالي متعدد المستويات بواسطة لغة بسيطة سهلة سلسة، فنهلوا من الطبيعة كمادة قام لأشعارهم وتغنوا بالحرية.

ومن هؤلاء الشعراء الشاعر السعودي حسن عبد الله القرشي الذي تناوله صلاح فضل بالدراسة والتحليل في إحدى محطاته، من كتابه تحولات الشعرية العربية.

- **شعرية القرشي عاشق النيل:**

يكشف صلاح فضل عن دواعي اختياره للشاعر القرشي ومن بينها عشقه لمصر، والتغني بنيلها، وبذلك استحق درجة عالية من المواطنة بين جمهور الشعراء المصريين، ويتجلى ذلك في قوله: "للشاعر السعودي الكبير حسن عبد الله القرشي، عدد كبير من القصائد في حب مصر والتغني بنيلها، يستحق بها درجة عالية من المواطنة بيننا، إلى جانب مقامه شبه الدائم، ومشاركته المتجددة في الأنشطة المجمعية والثقافية العربية في مصر، ونحن إذ نقرأ بعض هذه القصائد ونقترب من شعريتها

[1]- ينظر صلاح فضل: أشكال التخييل (من فتات الأدب والنقد)، دار نوبار، لونجمان، ط1، القاهرة، مصر، 1996، ص 169.

الخاصة، نحاول أن نلمس التحولات التي طرأت على وظائف الشعر العربي المعاصر، والأدوار التي لا زال عليه أداؤها وسط إشكاليات الحداثة ولغطها المريب"[1].

يرى صلاح فضل أن قصائد القرشي من النمط الغنائي الوجداني وتقترب بشكل ملحوظ من أشعار رواد مدرسة أبولو ويرى أن شعريته تحمل وظيفتين جماليتين.

أ. تجسيد أصالة وسلالة الروح الثقافية وشعرية العشق.

"حين يشكو صباباته إلى النيل، ويلبسه رداء غرامياته المرهفة بطريقة تجعله أقرب إلى مدرسة أبولو التي كان يعلن النقاد انتماءه إليها"[2].

وبهذا يثبت أن شاعريته ترتبط بالزمن الذي عاش فيه، تركز على الجانب الغنائي والوجداني والرومانسي وبهذا تتفق بشكل كبير مع شاعرية مدرسة أبولو التي لعبت دورا هاما في تطوير الشعر العربي.

ب. تنمية الجانب القومي: وذلك بإفراده قصائد عديدة خاصة بالنيل، وناطقة بصوت العروبة، متعدية كل العقبات والحواجز السياسية ويتجسد ذلك في قوله:

يا مصر يا أغرودة الدنيا وملحمة الدهورِ

يا مصر يا أنشودة الأكوان يا مجد العصورِ

يا صفحة الماضي المجيد ويا رؤى الآتي النضيرِ

يا فرحة الأمل الشهي ونفحة الأمل المثيرِ

يا مصر، في حلمي أراك، حديقة فرحى الزهورِ

سكرى بألوان الجمال، يزينها لهو الطيورِ

وأراك في صحوى نسيق حضارة، مثوى نسورِ"[3]

[1]- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، ص 133.

[2]- المرجع نفسه، ص 142.

[3]- حسن عبد الله القرشي: الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983، ص 112.

يرى صلاح فضل أن هذه القصيدة تعطي صاحبها وسام الأصالة في الشعر والعروبة، وتجعل منه أنبل مواطني مصر وأعذبهم شعرا وروحا، بالتفاته إلى النسيج الحضاري العريق لمصر، وبهذا يساهم القرشي في حفظ الثقافة العربية، وبث الحياة في شرايينها ورسم ملامحها الطريفة بمعاني جمالية، تعيد للغة بكارتها الخلاقّة.

تغير نظام القصيدة العربية المعاصرة شكلا ومضمونا، فعلى مستوى المضمون قد طرأ عليه التغيير منذ العصر العباسي حين تغيرت الحياة وامتزجت ثقافة العرب بالثقافات الأجنبية حاملة معها العديد من الأفكار لاستحداث مواضيع جديدة لم تطرق بعد.

أما على مستوى الشكل، فهذه الأفكار الحضارية عجزت عن تغييره، وظل لعمود الشعر هيبة خاصة تدفع عنه مجرد التفكير في تغييره، إلى أن حلَّ العصر الحديث وبدأ الشعراء والكتاب يتأثرون ويعجبون بما ينتجه الغرب، حتى أصبح هذا الأخير في نظرهم رمزا للتطور والازدهار والحرية.

وبذلك تم كسر نظام القصيدة وعدم التقيد بالقافية وتفاوتت أبياتها في الطول حسب الدفقة الشعورية، "ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نفسا واحدا، أو يكاد يتخلل ذلك وقفات ارتياح لا بد منها للمتابعة، وهذه الوقفات ترتبط في الإنسان بالعاملين الفيسيولوجي والنَّفساني على السواء، فالنَّفس المتردِّد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد، فإذا كانت الحركة الموسيقية بحيث لا ترهق هذا النفس وإنما تتماوج مع حركات الشهيق والزفير في يسر وسهولة، كان ذلك مدعاة للإحساس بارتياح إزاء هذه الموسيقى"[1].

فأصبح النَّفَسُ الشعري الحديث يشغله الفراغ، وتملؤه الفجوات والثغرات التي لا يملؤها إلا قارئ ذو ثقافة واسعة.

[1]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 68.

كما أصبح عبارة عن مجموعة من النصوص المجهولة والألغاز وأصبح الرمز بؤرة ومركزا يدور حوله النص، واستبدلت القصيدة الحديثة اللغة العادية المعيارية، بلغة شعرية إيحائية مفتوحة الدلالات، تهدف لتظليل القارئ ومراوغته متخذة من الانزياح سمة من سماتها الجمالية.

وسرعان ما يتجاوز الشعراء نظام الشطرين ولم يجبروا على الاعتداد بهذا البناء الذي أضحى يدل على عقلية قديمة، ومقابل هذا الكسر للشكل ترك الشعراء شكل القصيدة مفتوحا، ولهم حرية الاختيار في كيفية تصميمه، "وفي هذا الإطار الجديد للقصيدة لم يعد للبيت التقليدي وجود، أو لنقل إنه لم يعد للنظام التقليدي للبيت تحكُم، بعد أن كُسِرَ هذا الإطار المصمت، وتركِ مفتوحا لاحتمالات كثيرة،- أعني لأشكال مختلفة من النظام، لا نعرف على وجه التحديد أي شكل منها سيأخذ البيت، ومن هنا لم نعد نسمي البيت بيتا، بل صرنا نسميه (سطرا) من الشعر"[1].

فعبر هؤلاء الشعراء عن أفكارهم وتصوراتهم للعالم بالأسطورة التي أصبحت منهلا خصبا، يستقون منه مادتهم باعتبارها حاملة لقيم إنسانية، ومبادئ سامية تحن إليها الأنفس، بملامستها لعالم الخيال، "ويبدوا أنه في غياب الحقيقة، تحضر الأساطير لتفسر بها الشعوب ما ينزل بها، ولتتنفس من خلالها، تنفسا بعضه روحي، وبعضه بطولي، وبعضه فني، والمرجع أن يكون هذا التفسير وهذا التنفس حصيلة تجارب حضارية متعددة، ومتنوعة"[2].

ويستدل صلاح فضل بأبيات من قصيدة (لا تصالح) **لأمل دنقل** التي يستخدم فيها أسطورة زرقاء اليمامة بحلة معاصرة، إذ يرى التجربة الشعرية المعاصرة من وجهة نظر التفكير الشعري تضع القناع القديم على الموقف المعاصر، دون أن تعبر مسافة المفارقة الحضارية الهائلة بينهما:

لا تصالح

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 83.

[2]- عبد الرحمن محمد (العقود): الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، مطابع السياسة وسلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2002، ص 48.

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى..

ذكريات للطفولة بين أخيك وبينك،

حسكما – فجأة – بالرجولة،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق..حين تعانقه

الصمت – مبتسمين – لتأنيب أمكما

وكأنكما ما تزالان طفلين[1]

ويعلق عليها بقوله: "بأن هذه القصيدة أدت وظيفة ثورية وأشبعت حاجة وطنية وقومية حميمية لدى المتلقي في مصر والعالم العربي، خاصة من أصحاب الصوت المكبوح في أجهزة الإعلام، وهي لم تشبع ذلك بدلالتها السياسية ... وإنما بما فيها من شعرية ومستوى فني عال لتجربة الشعر الحر، في تقنياته الجديدة، وتعامله مع التراث بذكاء في الوقت نفسه، بحيث تتجاوز القصيدة مجرد بلورة الوعي الجمالي إيديولوجيا إلى أدائه بشكل جمالي جديد"[2].

وبذلك وظف الشاعر المعاصر الأسطورة والرمز بهدف تقريب المعنى من المتلقي.

يقول محمود درويش في ديوانه (مديح الظل العالي):

- أيوب مات، وماتت العنقاء، واصرف الصحابة ...[3].

ولفهم هذه الرموز الثلاثة التي وظفها الشاعر في هذا السطر الشعري يتوجب على المتلقي تحليل هذه الشخصيات، ومعرفة الأساطير التي تحملها، فبات الشاعر وكأنه يختبئ خلف قناع شخصية معينة، خرافية كانت أو تاريخية، ويطرح من خلالها أفكاره، بلغة تتحكم في الوزن والقافية وليس العكس كما كان عليه حال القصيدة العمودية، ليكون استخدام اللغة في غير ما وُضِعَت له

[1]– أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 2005، ص 348-349.

[2]– ينظر صلاح فضل: أشكال التخييل، ص 169.

[3]– محمود درويش: مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 23.

أكثر تأثيرا من الاستخدام العادي والنمطي لها، فلم تُعَدُ الغرابة بالنسبة لها عيبا ولا التنافر نفورا، فصارت "اللغة هي موطن الهمزة الشعرية، التي تصطدم وتُبَاغِت، وتنعش وتجسد الفاعلية الشعرية وفتنتها، رغم ما يكون في هذا القول من إعلاء بفعل اللغة الشعرية ووضعها، بالنتيجة، في المرتبة الأولى للفعل الشعري إلا أنَهُ إعلاء بجد، رغم كل شيء، مصداقيته في كل قصيدة ممتلئة وفارغة، كما يكشف عن وجاهته في سياق الانجازات المترابطة لكل شاعر عميق، التأثير في لغته اليومية"[1].

ويجسد ذلك **إيليا أبو ماضي** في قصيدته (الطلاسم) قائلا:

جئت لا أعلم من أين، ولكني أتيت

ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت

وسأبقى ماشيا إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟

لست أدري؟

أجديد أم قديم أنا في هذا الوجود

هل أنا حر طليق أم أيسر في قيود

هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود

أتمنى أنني أدري ولكن...

لست أدري؟[2]

والكلام عن التحولات الشعرية العربية لا يكتمل ما لم نتوقف عند آخر محطات الشعرية العربية التي تطرق إليها صلاح فضل وهي:

[1]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 23.

[2]- إيليا أبو ماضي: دواوين العرب (الخمائل)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط3، 2004، ص 76.

حداثة مجلة شعر:

إذ يرى أن بوادر قصيدة النثر كانت مع حداثة مجلة الشعر دون أن يكون هذا الفن الجديد بديلا تاما عن الشعر العربي قديمه وحديثه ويتجلى ذلك في قوله: "قصيدة النثر وهي شكل تجريبي بديع، لكنها لا يمكن أن تكون بديلا تاما عن الشعر العربي بمختلف تنوعاته ودرجاته"[1].

فجاءت قصيدة النثر كنتيجة لطبيعة التغيرات التي طرأت على القصيدة العربية والتي اقتضتها مستجدات فرضت نفسها على الشاعر، فسعى هذا الجنس الجديد الذي جمع بين الشعر والنثر إلى الكشف عن المناطق المعتمة رافضا القراءة السطحية، قصد الوصول إلى خفايا وأسرار النصوص، وذلك استجابة إلى طبيعة النصوص الحداثية، والشاعر الحداثي إذا لم يهمش كل الأسباب التي تعيق حريته، قد لا يحصل عليها في قول ما يريد وهذا النظام الجديد يرى فيه **عبد الوهاب البياتي** بأنه ليس استجابة إلى تقليد الغرب فقط، بل ضرورة اقتضتها الرؤيا الجديدة للشعر المعاصر، وقد عُرِفَ هذا الشاعر في النقد الحديث على أنه (شاعر الرؤيا) وحقق هذا اللقب بجدارة إلى جوار شعراء آخرين أمثال أدونيس وخليل حاوي وبلند الحيدري وغيرهم، ويثبت ذلك قائلا:

حبي أكبر مني

من هذا العالم

فالعشاق الفقراء

نصبوني ملكا لرؤيا

وإماما لغربة المنفى[2]

فيعالج صلاح فضل عدة نماذج للبياتي التي تثبت تجربته الشعرية من الجانبين الصوفي والرؤياوي "ويشير الناقد إلى تعدد الإشارات الثقافية لتنصيب الملوك والأئمة، ولكن صناعة البياتي لأسطورته

[1]- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، ص 16.

[2]- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، ج2، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1995، ص 134.

الرؤياوية، تأخذ منطوقها هنا في سياق خاص، فقد نُصِبَ ملكا للرؤيا، وجُعِلَ إماما لكل ما جسده في ضمير الشعر العربي المعاصر"[1].

فقد احتوت نصوص الشعراء المعاصرون أمثال البياتي وأدونيس، على معاني رؤياوية، مثل: الحب السامي والحِلْم والعزلة، وهي عوامل داخلية وليست خارجية، لا تجف منابعها لأنها جزء لا يتجزأ من الشاعر، فهذا الشاعر (البياتي) الذي أخذه صلاح فضل من بين النماذج أو المحطات الكبرى التي ساهمت في تحولات الشعرية العربية، قد عاش تجاربه بطريقة وجودية داخلية، وهي الطريقة التي سعى بها الشاعر إلى الرؤيا التي طالما حلِمَ بها، والتي تنبع من اللاوعي الجماعي، وتتعدى الواقع لتقيم في الأبراج العاجية، أن يرقد التاريخ حاملا أمجاد أمة ما، وحاضرها، ومستشرفا لمستقبلها.

أما أدونيس يرى أن الحداثة الشعرية العربية تنقسم إلى حداثتين:

أ. حداثة قديمة بدأت مع شعراء التحول في العصر العباسي.

ب. حداثة ثانية وجديدة تبدأ مع مجلة شعر.

ولذلك فالحداثة عنده حداثة تتجاوز التقني والعلم التقدمي المستقبلي، إنها التحول والإبداع والابتكار والتجديد، إنها نزعة إنسانية قائمة على تفجير المكبوتات واللغة الشعرية، وتعدي وتجاوز الظاهر بلغة الغيب والباطن إنها الغرابة والغموض، إنها لغة الكشف واللانهائي واللايقين، والعودة إلى الفطرة الأسطورية، والطبيعة الإنسانية.

[1]- أمجد ريان: صلاح فضل والشعرية العربية، ص 67.

المبحث الثالث: علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى

إن الشعرية كمفهوم غير ثابت لا يمكن حصرها ضمن تعريف محدد أو ضبطها في خاصية أو مكون واحد دون سواه، سواء كان في الوزن أو الموسيقى، أو الألفاظ، أو المعاني، أو الصور ... إلخ، بل إنها ذلك كله بل نزيد عليه، ليتوسع هذا المفهوم ليخرج من دائرة الشعر إلى الولوج إلى عوالم أخرى كالقصة والرواية وتعدى ذلك الفنون النثرية إلى فنون أخرى كالرسم والنحت، والسيميائيات، لمتقم الشعرية الحديثة في معزل عن بقية العلوم الأخرى المزامنة لها كالأسلوبية واللسانيات.

1- صلة الشعرية بالأسلوبية:

إن القول بالبحث في علاقة الشعرية بالأسلوبية يستلزم بالضرورة البحث في العناصر الجمالية والفنية المميزة للخطاب الأدبي عن غيره من أنواع الخطابات، ويرى عبد **السلام المسدي** في هذا الصدد أن الفرضية الأساسية ضمن هذه العلاقة الثنائية: "ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوجا الوظيفة والغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما"[1].

ومن خلال قوله هذا يرى المسدي أن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه، من شأنه أن يحول دون نفاذ إلى صميم نوعيته لذلك تفادت الأسلوبية الطعن في هذه الثنائية، ويبلور جاكبسون في مقارنته شمولية لهذا المنحنى" فتعرف الأسلوبية بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[2].

فالمسدي هنا يجعل الشعرية قد نشأت بسبب الأسلوبية وبالتالي يمكن أن نعتبر الشعرية فرعا من الأسلوبية في نظره، لكن هناك من يعارض هذا الرأي ويقلب النظرية من خلال اعتبار الأسلوبية فرع من الشعرية، فالغدامي يرى أن الشعرية تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها، فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية.

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، ص 36.

[2]- المرجع نفسه، ص 37.

"ولعل أخطر الجوانب التي تضرب التناول الأسلوبي للصرف هي اقتصاره على دراسة الشفرة دون السياق، وهذا يفرض الحاجة إلى الشاعرية التي تسعى إلى دراسة الشفرة لا لذاتها ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم"[1].

تظهر شمولية الشعرية في هذا القول من خلال الجمع في الاهتمام بالشفرة والسياق على حد سواء، أي عن كل ما يساهم في خلق الجمالية داخل الخطاب الأدبي دون الاقتصار فقط على خصائص اللغة.

2- صلة الشعرية باللسانيات:

إن عجز الدرس البلاغي القديم على احتواء الإبداع الشعري خاصة المعاصر منه، من خلال إحداثه لتلك العلاقات بين الدال والمدلول داخل النصوص الشعرية، وكذا الانزياح في استخدامه للغة بشكل مغاير، هذا كله دفع إلى الاستعانة بالدرس اللساني الحديث كون هذا الأخير يهتم بدراسة اللغة كما تهتم بذلك الشعرية، كما أن النص الشعري تطور وتعقدت دراسته من خلال الوقوف على الجانب الصوتي، والصرفي، والإيقاعي، وكذا التركيبي، والدلالي ضمن هذا اللساني.

"إن التأصيل لما يعرف بالشعرية اللسانية يعود إلى "جون كوهين" و"تدوروف" من خلال تطويره وتأسيس موضوعاته حيث تسعى هذه الشعرية اللسانية إلى تجاوز استقلالية الانزياحات كل حسب وظيفته ومستواه اللساني، إنها باختصار تقيم ما يسميه جون كوهن بشكل الأشكال"[2].

من خلال البحث المشترك بين الأشكال المختلفة تفضي بالنهاية إلى نظرية متكاملة تتضمن مجمل العمليات التي ينبني عليها الشعر، إن البحث في العلاقة بين الشعرية واللسانيات يتطلب البحث عن الجواب للسؤال الذي تطرحه الشعرية وهو: ما الذي يجعل من رسالة اللفظية أثرا فنيا؟.

"وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن الشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول بين الدراسات

[1]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، ص 24.

[2]- جون كوهين: تبنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 47.

الأدبية"[1]، كما أن الشعرية تهتم بقضايا الأبنية اللسانية تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات من علم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات.

ويركز "جاكبسون" في هذا الصدد على الوظائف الستة للغة ويركز على الوظيفة المهيمنة أو الشعرية، وهو يرى أن اللغة تدرس ضمن تنوع وظائفها قبل الوصول إلى الوظيفة الشعرية يجب تحديد موقعها من الوظائف الأخرى للغة، وهنا يجب الوقوف على العناصر المكونة لكل رسالة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي، إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضا المرجع)، سياقا قابل إلى أن يدركه المرسل إليه وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد تلك سننا مشتركا كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه[2].

3- صلة الشعرية بالسيميائية:

إنّ الدارس للشعر الحديث يجد أنه لم يعد يستعمل اللغة بشكلها العادي، وذلك أن اللغة تقف عائقا أمام الشاعر المبدع أحيانا وتكون عاجزة أحيانا أخرى، ما دفعه إلى استعمال علامات تواصلية غير لغوية هذا ما تبحث فيه السيمائيات باعتبارها علم يهتم بدراسة الأنظمة اللغوية والأنظمة الغير اللغوية، ما يعلل قول البعض في اعتبار الشعرية إحدى مجالات السيميائية لأن تهتم بدراسة الجانب الجمالي لهذا كانت الشعرية "إحدى الأهداف التي سعت إليها السيميائيات في إطار طموحها إلى أن تكون العلم الشامل الجديد الذي يتسلط على سائر العلوم، لكن الشعرية حاولت المقاومة والتأبي في وجه السيميائية"[3]، كونها تهتم بالتتبع والوقوف على مقومات الجانب الإبداعي الجمالي للنص الشعري خصوصا والنص الإبداعي عموما من خلال هذا القول: "إن السيميائيات Sémiologie لا تعني العلم الذي يدرس العلامات المتداولة في كنف المجتمع"فهي بل يزيد على ذلك

[1]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص 24.

[2]- المرجع نفسه، ص 20.

[3]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 301.

أمبرتو إيكو "تعني السيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة وتأخذ الإشارات شكل كلمات، وصور، وأصوات، وإيماءات وأشياء"[1].

والسيميائية بهذا هي علم شاسع تعمل على تحليل العلامات من جميع جوانبها وذلك بالغوص في أعماقها، وصولا إلى اكتشاف مدلولاتها، لأن اللغة في هذه المرحلة لم تعد جامدة كما عهدناها سابقا بل إن القصيدة المعاصرة مشحونة بفاعلية وحيوية في تشكيلها العضوي لأنها: "ليست مجرد حشدٍ مرصوص من العناصر الجامدة لأنها تتخذ أداة تعبيرية لا يلتفت إليها في ذاتها، فالقارئ لا يقف عند مجرد معناها، بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ما يسمى معنى المعنى، بعبارة أخرى أصبح الشاعر يعبر بصورة كاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظ"[2].

فالسيميائية تعمل على إبراز وظيفة الأدب التي تتجاوز الإبلاغ إلى الإشارة الجمالية وتجعل للخطاب الأدبي وظيفة مزدوجة "فإن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة وتأتي النظرية النقدية في هذا المقام لتعكف على دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية ويؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ المحتوى الدلالي ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما"[3].

وتصبح بهذا السيميائيات تهتم بتحليل الخطابات المختلفة، إذ يتجاوز دراسة الجمل والكلمات في نطاقها البنيوي الذي يهتم بالمفردة في حد ذاتها دون أن يتجاوز سياقها الذي وردت فيه بهذا يصبح "التحليل السيميائي هو تحليل للخطاب يميز السيميائية (النصية) عن الألسنية البنيوية (الجملة) في الوقت الذي تهتم الألسنية البنيوية بإنتاج الجمل أو كفاءة الجملة تأتي السيميائية كموضوع لبناء نظام وإنتاج الخطابات ونصوص والكفاءة المقابلة"[4].

[1]- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: د.طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 116.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط8، 2002، ص 82.

[3]- عبد السلام مسدي: النقد والحداثة دار الطلية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 35-36.

[4]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، د.ط، 1986، ص 88.

لهذا باتت السيميائية تنظر إلى الشعرية من زاوية كونها وليدة تراكيب لغوية لها نسيج معين، فالشعرية طاقة كامنة في صميم اللغة تصدر من البناء النصي الكلي وليس من الجزئي "في أن سمة الأدبية في النص لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون الأخرى ولا فيما يتولد عن بعضها من صور أو انزياحات وإنما هي ثمرة كل بناء النص حتى ولو تجلت ظاهريا في شكل مقطع محدد منه ... فأدبية الخطاب الفني ليست ملكا عينيا لمفصل منه دون آخر وإنما هي ملك مشع بين جميع أجزاءه"[1].

4- صلة الشعرية بالمسرح:

يمثل المسرح أحد أبرز الفنون الأدبية، من خلال التفاعل مع متطلبات المجتمع والفرد إذ يسهم في ترسيخ منظومة القيم التربوية والتعليمية وتعمل على إدامة علاقة المجتمعات مع بعضها بعضا، وبعض الصلات الحضارية والثقافية بينها، فالفن مرتبط بالذات الفردية التي أبدعته أولا وذات الجماعية التي أنتجته.

والمسرح من أقدم الفنون الإنسانية والاجتماعية التي تناولت تناقضات الواقع، وصياغتها بأسلوب فني، وجمالي مؤثر نظرا لما يمتلكه هذا الفن من خصوصية، وقدرة على التأثير وإيصال الثقافة وتنمية العلاقات لدى الأفراد من خلال مضامين النصوص المسرحية، التي تجسد ثقافات الأمم والشعوب والأفكار من أجل بناء إنسان واع يتعايش مع متطلبات العصر، ويعد المثال الشعري أحد نواقل الثقافة الإنسانية والتاريخية لما حمله معه من قضايا وأحداث عبر هذه الحقب الزمنية المتتالية، وهذا الاهتمام بالشعر ولغته قديم تاريخيا، إذ ارتبط الشعر بالمسرح منذ التراجيديا اليونانية حتى ظهور الدراما الواقعية الحديثة في القرن التاسع عشر.

كان الشعر لغة الأداء في التراجيديا اليونانية والكلاسيكية بسبب طبيعة الموضوعات المتناولة وطبيعة الأبطال، وهذا ما عبر عنه أرسطو حين قال: "التراجيديا ... محاكاة لحدث يتميز بالجدية، وبأنه مكتمل بذاته نظرا لما اتسم به من عظم شأنه بلغة لها من المحسنات ما يمتع"[2].

[1]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 38.

[2]- ينظر: العشماوي محمد زكي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1975، ص 185-186.

فالمسرحية تمثل الجانب الديني والوجداني في عبادة الآلهة "ديونسيوس" إله الخمرة التي تبعث النشوة في النفس، وتبعث على قرض الشعر وعلى الرقص والمرح والفن والمسرح، "من هذا التكوين الشعري للأغنية الديونيسية خرجت أولى أشكال المسرحية الإغريقية وأولى أشكال المسرح الشعري أساسا"[1].

ولم يقتصر الأمر على الإغريق بل شمل كل الحضارات القديمة إذ كان المسرح (يكتب شعرا) وهذا ما نجده في المسرح الشرقي القديم والمسرح الروماني وما يبرر أن المسرح القديم قد بدأ شعرا هو أن أكبر المسرحيين كانوا شعراء وبعد ظهور الدراما الواقعية استبدل البطل الأسطوري الخارق في المسرحيات القديمة بأبطال من صلب الواقع والحياة اليومية في أبسط تمثيلاتها وأدق تفاصيلها، وسعت بذلك الدراما الواقعية إلى ربط المسرحية بالواقع اليومي، حتى فيما يخص جانب اللغة وسعت إلى استبدالها إلى لغة عادية بسيطة في تركيبها ومحددة في دلالتها لتكون عادية وذات صلة وثيقة بالمجتمع والفرد والمتلقي أيضا.

من هنا تم إبدال الشعر بلغة نثرية قريبة في مستواها الأدبي في الواقع وفي إيقاعها من إيقاع اللغة اليومية ومستوى الأداء فيها على نحو ما نرى في هذه المسرحيات، ومع استمرار الدراما في اعتماد على اللغة الواقعية بوصفها لغة أداء النص المسرحي إلا أن دعوى العودة إلى الشعر لم تتوقف، "ما جعل أكبر عدد من كتاب المسرحية الدرامية الشعرية تقدم ما لا تستطيع الدراما النثرية تقديمه"[2].

فاكتشفوا أن لغة الحياة اليومية، لم تعد الشكل المناسب لطرح القضايا الكبرى التي تقلق ضمير العصر فقد أسرفت الدراما الواقعية في الاقتراب من الواقع وجزئياته إلى حد الذي باتت معه غير قادرة على تنظر إلى الإنسان كما كان الحال في الفكر الإغريقي، لأن المسرحية الشعرية أرحب أفقا من تعبير المسرحية النثرية، ما دفع الكتاب إلى تطويع لغة الشعر إلى لغة الحديث اليومي

[1]- عبد القادر القط: فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة، بيروت، لبنان، د.ط، 1978، ص 31.

[2]- مرعي محسن: المسرح التعليمي، دار الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 2000، ص 175.

"إليوت": "أن الشعر يترك وقعه في المتصرف من دون أن يدرك هذا الوقع إدراكا واعيا، وذلك أولّا أن يصوغ وجود الشعر تسويغا دراميا فلا يقتصر فحسب على أن يكون شعرا جيدا صيغ في شكل درامي وثانيا أن يطور هذا الشعر في اتجاه لغة الحديث اليومي"[1].

من هنا بات المسرح الشعري نوعا أدبيا تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج معه، وقد شهدت الدراما الإنجليزية والفرنسية حتى أواخر الأربعينيات نماذج عديدة بمحاولات قدمت الدراما الشعرية، "ولكن الميلاد الحقيقي للدراما الشعرية الحديثة كان عد يد "إليوت" الذي أعاد إلى الشعر ألفاظه وعباراته"[2].

من هنا كانت مسرحية (جريمة القتل في الكاتدرائية) سنة 1935 شاهدة تأسيس المسرح الشعري الحديث، إذ جعل "إليوت" الشعر فيها واسطة ننظر من خلالها، وبعد هذه المسرحية جاءت (جمع شمل العائلة) سنة 1939، ومسرحية حفل الكوكتال 1949.

"أما في الوطن العربي تعد بداية الحقيقية للشعر العربي الحديث على يد أحمد شوقي ومسرحياته السبعة التي أحدثت ضجة كبيرة في حينها واعتبرت فتحا كبيرا في المسرح"[3]، ثم تابع عزيز أباضة الخط الذي تبناه شوقي في الأدب العربي الحديث، غير أنه لم يرقى إلى الموهبة الفذة التي بلغها شوقي لأنه لم يضف إلى ما وصل له شوقي.

غير أن صلاح عبد الصبور استطاع أن يرقى بالمسرح الشعري إلى مستوى ما يصبوا له الشعراء الأوروبيين من البحث في الدراما الشعرية الحديثة، "كما يمكن تمييز ثلاثة مراحل للشعر العربي المعاصر:

- مرحلة الشعر داخل المسرح، كما هو الحال في مسرحيات أحمد شوقي وعزيز أباضة.
- مرحلة المسرح من خلال الشعر ومثلها صلاح عبد الصبور.

[1]- ت.س إليوت: مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، د.ط، ص 100.

[2]- جاسكوين بامبر: الدراما في القرن العشرين، تر: محمد فتحي، دار الكتاب العربي، د.ط، القاهرة، مصر، ص 45.

[3]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، د.ط، 1970، ص 198.

– مرحلة الشعر المسرحي الدرامي ويمثلها نجيب سرور ومهدي بندق"[1].

وتتميز مسرحيات أحمد شوقي الست (علي بك الكبير، مصرع كليوباترا، قمبيز، مجنون ليلى، عنترة، لست هدى) وأغلب هذه المسرحيات تعد مادة تاريخية من خلال اعتمادها على التاريخ إلى جانب الأسطورة، ما جعل أحمد شوقي يبتعد عن الواقع من خلال هذا المضمون التاريخي ما دفعه بالتراجع ليقدم جانبا آخر هذا ما عبرت عنه الست هدى، وهنا تمكن من الاقتراب من وظيفة الشعر في المسرح فقلت المقطوعات الغنائية الطويلة وتعددت البحور والأوزان الشعرية"[2].

غير أن صلاح عبد الصبور، "يعد بحق من بلور مفهوم الدراما الشعرية في المسرح الشعري من خلال مسرحياته الشعرية (مأساة الحلاج، مسافر ليل، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك)، إذ تتكاثف العناصر الفنية في هذه المسرحيات الشعرية في إنتاج الدراما الشعرية نجعل من الشعر أداة تعبير عن الأحداث الدرامية المتعددة"[3]، من خلال استعمال عبد الصبور لتقنيات المسح ما يعيد الدراما في استعمال المسرح داخل المسرح في (ليلى والمجنون)، ونقل بعض حرفيات المسرح التجريبي في (مسافر ليل) و(الأميرة تنتظر) فضلا عن مسرحيته الأخيرة (بعد أن يموت الملك) لذلك كان من الطبيعي أن نرى تأثير هذه الاتجاهات المسرحية المتعددة واضحة في مسرح صلاح عبد الصبور، الأمر الذي أعطى فرصة للباحثين والنقاد لعقد المقارنات وتأكيد تميزه الخاص.

5– صلة الشعرية بالسرد:

كان الأدب ولا زال يعتبر الوعاء الذي تصب فيه جميع الأعمال الأخرى وتتزاحم فيه المناهج، وتتمازج فيه شتى العلوم كموقع ومصب للدراسة والتوصل للنتائج المرغوبة، وكان أول هذه العلوم علم النفس، الذي يعتمد المنهج النفسي، من خلال البحث عن خبايا النفس البشرية مما تعكسه من صور على صفحات النصوص الشعرية والأدبية، واستخدامها كوسيلة لتحقيق نتائج وإحصاء المتغيرات

[1]– علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 122.

[2]– السعيد الورقي: تطور البناء الدرامي في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة، د.ط، الإسكندرية، مصر، 1979، ص 105.

[3]– علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 182.

ولعل أهم هذه النصوص هي الرواية التي تعد مرآة تصور المجتمعات وتحصى المتغيرات داخل المجتمعات، والأدب هنا يتجاوز كونه فنا وإبداعا بل هو ذو وظيفة تكمن في تصوير المجتمع وإنعكاسياته، وتبحث الشعرية هنا عن جوهر العمل الأدبي خاصة، إذ يرى "تودوروف": "وجاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازن القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم، في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ... إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[1].

ومن هنا تكون الشعرية هي الفاصل بين ماهية العلم وماهية الفن عامة والعشر خاصة، فهي تركز بصورة خاصة على معرفة القوانين التي تساهم في إنشاء العمل الأدبي، ويلعب المكان دورا هاما في بناء الرواية القديمة والحديثة، كونه يمثل الحيز الذي تسكنه شخصيات الرواية ويحتوي كل مجرياتها والأحداث التي تدور فيها وأخذ المكان بعيدا جيدا داخل الرواية الحديثة والمعاصرة لما له من ضرورة في بناء الرواية "إذ تلعب المكان دورا هاما وحاسما -ومنذ القديم- في تكوين حياة البشر وترسيخ كيانهم وتثبيت هويتهم وتأطير طبائعهم وطبعها بطابعه الخاص (أي طابع المكان) وبالتالي تحديد تصرفاتهم وتوجهاتهم وإدراكهم للأشياء، وهذا لكونه أشد التصاقا بحياتهم وأكثر تغلغلا في كيانهم وأعلق تجادلا مع ذواتهم"[2].

وإذا ما تحدثنا هنا عن الرواية الحديثة التي تفطن فيها الكتابات إلى مجموعة من التقنيات التي يعتمد من خلالها إلى إدراك مجموع المتغيرات المعاصرة، إذ تعمد الرواية إلى مسايرة تطور الأحداث وسرعتها في المقام الأول، ما انتبه له الباحث الألماني "موليز" في منتصف هذا القرن، لكن التطور الذي شهدته البحوث التحليلية في العقود الأخيرة من هنا اهتدى الباحثون إلى مجموعة من التقنيات

[1]- تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكرى المبحوث ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب، 1990، ص 23.

[2]- قادة علاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات إتحاد العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001، ص 259.

تساهم في تسريع نبض الإيقاع الروائي وهي في خمس درجات: الحذف، الاختصار، المشهد، التباطؤ التوقف، ونلاحظ هنا تلك المفارقة بين هذه العناصر الخمسة فالكاتب يعمد إلى الحذف من خلال عدم ذكر الأحداث يفترض بين الأحداث المذكورة لكنه لا يشير إلها"[1].

ويعتبر أدونيس من أهم النقاد والشعراء العرب المعاصرين الذين صاغوا مفهوما حديثا للشعرية العربية، فيقول: "سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد كلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياء، أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد واللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره"[2].

وربما كانت المفارقة بدرجاتها المختلفة وشروطها المتعددة من أبرز مظاهر شعرية السرد تعادل في أهميتها وخطورتها الوظيفة نفس الدور الذي يقوم به المجاز في شعرية القصد، وذلك لاعتمادها على خاصية جوهرية تتفق مع المجاز وهي أنها تقول شيئا آخر بالأصالة المرنة إلى الموقف والظروف المحيطة بعملية التواصل اللغوي خارج النص، عندئذ لا يمكن الاكتفاء بالمعنى الخارجي الحرفي وتصديقه بشكل مباشر وإلا وقعنا في دائرة البلاهة والغفلة والعجز عن فهم المقصود[3].

6- صلة الشعرية بالبنيوية:

تشترط الشعرية فضاءات لا محدودة، في حين لم يفسح أصحاب هذا المنهج البنيوي المجال واسعا أمام الشعرية كما دعا لها جاكبسون على الرغم من كونه لسانيا، فالمشروع البنيوي يركز على الأنساق الداخلية للنص، ويرفض أصحاب هذا المنهج دور المؤلف وينادون بموته كما يرى بارت الذي يعد أبرز أقطاب هذا المنهج.

إن استخدام البنية كمفهوم لدى هؤلاء أدى إلى رسم حدود بينهم وبين الشعرية إلا على مستوى محصور، وأول من استخدم كلمة البنية إذ يرون يمكن التعامل مع اللغة بصورة علمية محضة

[1]- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار الثقافة، سوريا، ط1، 2002، ص 19.

[2]- أدونيس، الشعرية العربية، ص 78.

[3]- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص 32.

ويمكن قياسها بمعايير تجريبية ولم تفرض البنيوية نفسها في الساحة النقدية إلا بشكل ضئيل ولم تمضي سنوات حتى قام "جاك دريدا" بفتح المجال أمام التفكيكية هادفا إلى الشك في كل شيء.

وترفض البنيوية الأدبية عملية الربط بين النظام الداخلي للغة وكل نظام خارجي مع ذلك فقد تأثرت فيما بعد في النقد الجديد عن طريق "ريتشارد" و"إليوت" فالرأي الذي تحول إلى البنيوية، ويعتبر كتاب (تشريح النقد) دراسة بنيوية على الرغم من هذا الانتقال، إلا أنه لم ينفصل في كتابه كل الانفصال عن النقد الجديد، لتفتح المجال أمام اصطناع شعرية جديدة ناجمة عن الوظيفة الشعرية للغة. لعل إشكاليات ثنائيات هي أكبر مشكل تقع فيه البنيوية (الداخل والخارج، الذات والموضوع، الأنَّا والآخر)، هي مشكلة المعنى وعدم القدرة على استنطاق دلالة النص، وهم يرون بأن المعنى يشتق من النسق اللغوي وليس العكس، وتقع التفكيكية هي الأخرى في نفس المأزق وتبقى الدلالة غائبة عن المدرستين، "فقد فشلوا في تحقيق المعنى لأنهم يتعاملون مع الوحدات مفرغة من الدلالة"[1].

ويلاحظ أن إحدى الوظائف الستة للغة التي حددها "جاكبسون" في نظرية التواصل هي الوظيفة الشعرية "هي المقابل لأدبية الأدب وهي التي يدعوا إليها والعناية بها من طرف النقاد البنويين"[2].

ويركز البنيويون هنا على العمل الأدبي في ذاته دون النظر إلى علاقة النص بما هو خارج عنه و"لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة الأدب -كأعمال أدبية- بالحياة منذ البداية حددوا المجال عملهم أنه ليس لغويا ولكنه ميتالغوي بمعنى أن المبدع شاعرا، قصاصا، روائيا، كاتبا مسرحيا، يرى العالم ويكتب عنه لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم، يرى العمل الإبداعي ويكتب عنه، فإذا بلغة النقد تسبح فوق لغة النص وتحاول أن تقبض عليه وتمسك بها وتحلل علاقاتها"[3].

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ، العدد 233، أفريل 1998، الكويت، ص 121.

[2]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 88-89.

[3]- المرجع نفسه، ص 89.

المبحث الرابع: سلم الدرجات الشعرية وجدولتها

سلم الدرجات الشعرية:

يعتبر سلم الدرجات الشعرية (جهازا مفاهيميا مبسط يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة) غير أن هذا الجهاز يتميز عن عمود الشعر للمرزوقي بعدد من الخصائص أولها المرونة كونه قابل للتكيف مع معطيات الشعر المعاصر وتقلباته على مستوى الشكل أو المضمون، وثانيها الاستيعاب فإذا كان المرزوقي وضع عموده من خلال انتقائه لبعض قصائد الفحول الأوائل مما جعله لا يستعب كل الشعر العربي القديم واللاحق به نجد هنا هذه الدرجات تستعب هذا النتاج الشعري ولا يقضي منه شيء، وثالثها ولعله أهم هذه الخصائص هو إمكانية وقابلية تطبيق هذا المقياس كونه يتدرج في الدراسة ويتدرج فيها من خلال الانتقال السلس في التطبيق من الجزء إلى الكل ومن السطح إلى العمق وهذا ما أشار إليه صلاح فضل بقوله: "يتعين علينا أن نجد جهازا مفاهيميا مبسطا يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة ويتسم بجملة من الخواص من أهمها المرونة والاستيعاب، وقابلية التطبيق، والتدرج من الجزء إلى الكل، ومن السطح إلى العمق، وسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية"[1].

وقد ضبطها في خمسة درجات هي:

1- درجة الإيقاع:

يعد الإيقاع علامة فارقة للشعر عامة والشعر العربي خاصة فقد ماز هذا الشعر عن أشعار الأمم الأخرى (اليونان والرومان ...) كونه اعتمد إيقاعات خاصة به، كانت في أول الأمر تعتمد على السجع وانتظام الفواصل الصوتية، وكان مرد الأمر كله إلى الأذن التي تعد ميزان الشعر العربي قديما، هذا الشعر يعتمد في الدرجة الأولى على الرواية الشفوية لأن العرب كانت تعول على الرواية في حفظ ونقل الأشعار، هذا ما كان يتوافق مع أمة لم تعرف الاستكانة والاستقرار، كحال الرومان

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 21.

واليونان، هذا ما يعلل ظهور الشعر الملحمي عند الرومان لأنه يتوافق مع طبيعة المجتمع المستقر (بناء المسارح) في حين جاء شعر العرب طربيا غنائيا حتى يسهل حفظه وروايته.

واشتغال العرب بهذا الدرس قديم قدم قول الشعر، ويعد الوزن ميزة الشعر العربي كون هذا الأثر الموسيقي يختفي في الترجمة واعتبر الجاحظ الوزن مناط حكمة العرب وهذه الحكمة تبطل وتزول عند حدوث أي تغيير إلى لغة أخرى، لأن الوزن يزول في الترجمة.

وتبدو النية الإيقاعية ظاهرة في الشعر وهي كما يصفها "غريماس" (أجرومية التعبير الشعري) في حين يتوزع الإيقاع هنا على مستوى الصوتي الخارجي ويشتمل على الأوزان العروضية الخليلية المستعمل منها والمهمل والمستخدمة في الشعر العربي هذا المستوى الذي ينظم الإيقاعات الموسيقية، ويضبط توزيع الوحدات الصوتية مما يضبط التناغم الموسيقي ويحافظ على انتظامها الإيقاعي العام، "كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهرموني الكامل للنص الشعري"[1].

شهد الشعر العربي المعاصر ثورة على مستوى الإيقاع العروضي الخليلي حيث عمد إلى كسر تلك القوالب والنماذج الجاهزة –البحور الشعرية– من حيث اعتماد نظام الشطرين والتزام عدد التفاعيل، واعتماد القافية الموحدة، هذه الثورة على مستوى الشكل الخارجي، سواء من حيث البناء أم من حيث الإيقاع، تدرجا من القصيدة العمودية وما لحقها من تعديل عبر العصور الأدبية الملاحقة وصولا إلى قصيدة النثر وفي هذا الصدد يقول صاحب كتاب أساليب الشعرية المعاصرة: "إلى بنية محفزة وسببية، تتشكل من جديد في كل مرة، عبر مستويات متدرجة، تبدأ من القصيدة العمودية التي تظل قطبا موسوما، إلى قصيدة النثر التي تمثل غاية الانحراف عن النموذج الأول"[2].

من خلال هذا يذهب صاحب القول إلى أن التغير الزماني والمكاني يلعب دورا أساسيا في تحديد ملمح هذه الأساليب الشعرية، كما يرى أن التكرار الذي ميز القصيدة العمودية، راجع إلى لونها الغنائي كما أشرنا سابقا، هذا ما يحفظها من التفكك والانحلال كما يقول: "شتايجر" كما يعلل

[1]– صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 22.

[2]– المرجع نفسه، ص 22.

وجود القافية التي تلعب دورا هي الأخرى في هذه الغنائية التي تلزم الشاعر بها من خلال القوالب الشعرية الجاهزة في حين يتغير "الحال لدينا في شعر التفعيلة مثلا، لم تكن مجرد تنشيط للتيار الغنائي في القصيدة، وإسهام في تحديد إيقاعها الخارجي المتنوع"[1].

وهنا القافية لا تكون ناتجة عن الحفاظ على النظم الغنائي بقدر ما تكون وليدة للحالات النفسية والوجدانية للشاعر، ويعمد الشاعر هنا إلى الانحراف عن القاعدة والانزياح عنها قصد جعل الاهتمام كله حول علاقات بين الدال والمدلول هذا ما يحدث هذا الإيقاع الداخلي الناتج في أكثر الأحوال عن التكرار إما اللفظي من خلال إعادة اللفظ نفسه مما يحدث دلالة عند المتلقي أو من خلال تكرار.

2- درجة النحوية:

كانت العرب أصل الفصاحة والبيان، يتكلمون على السليقة وينطقون على السجية، وكانت هذه الملكة النحوية تنتقل من السلف إلى الخلف بدون تلقين ولا تعليم، هذا كله جعل العرب قبل الإسلام تتميز عن الأمم السابقة والمعاصرة لها إذ يقول ابن قتيبة (276هـ): "الشعر معدن علوم العرب، وسفر حكمتها، وديوان أخبارها، ومستودع أيامها والسور المضروب على مآثريها والخندق المحجوز على مفاخرها، وديوان أخبارها وشاهد العدل على يوم النعار والحجة القاطعة عند الخصام"[2].

هذه الأهمية البالغة والعناية الخاصة للشعر كان الشعراء يهذبون قصائدهم الشهور الطوال بل السنوات من التدقيق والبحث في المعاجم والتمحيص في دلالات العبارات والألفاظ، حتى يكون كل لفظ في المكان المناسب.

ولازالت العرب على هذا القدر من البيان والفصاحة والتفرد في القول والسلامة في الطبع حتى جاء القرآن، هذا الكتاب المنزل الذي أعجز العرب وأبهر الفصحاء، وفي العصور الأولى من نزول

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 22.

[2]- ابن قتيبة: عيون الأخبار، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1963، ج 5، ص 1850.

الوحي كان كلام العرب لا يزال فيه طبعا وملكة وهذه القواعد من نحو وصرف وعروض وبيان جبلة في القوم[1].

وعلى الرغم من حرص العرب على لغتهم، من اللحن لم يقهم هذا الحرص شيء، إذ انسل اللحن إلى لغة وكلام العرب ولم يسلم حتى من ذلك كلام الله، وهذا كان الدافع وراء حفظ قواعد اللغة العربية في كتب تدرس للناس حتى يستقيم فيهم القول، ويبدو أن نشأة النحو العربي كانت في مرحلة مبكرة، إذ تشير أكثر الدراسات إلى أن أبو الأسود الدؤلي (69هـ) هو أول من أسس علم النحو ويقول ابن سلام الجمحي كان أول من أسس العربية وفتح بابها، وانهج سبب لها ووضع قياسها أبو الأسود الدؤلي، وقد ألح على أمير البصرة حتى يأذن له بأن يضع العرب ما يعرفون به كلامهم[2].

وحتى يصل النحو إلى ما هو عليه اليوم كان لابد له من أرض خصبة يزرع فيها ولعل العراق (البصرة والكوفة) هما مدرستا النحو العربي إذ عملتا على تحذيته وتحسينه إلى أن وصل إلى ما هو عليه اليوم.

مما سبق يتضح لنا أن النحو هو ميزان كلام العرب، ليعرف حسنه ورديئه، جيده وقبيحه، مستحسنة ومستهجنة، هذا ما قام عليه الشعر قديما، لكن "دينامية التعبير الشعري المعاصر تعتمد على (تفاقم) ظاهرة (كسر النظم) أو الانحرافات بمستوياتها المختلفة التي تحدد درجة النحوية"[3].

والمتبصر هنا يرى أن الحداثة الشعرية إنما تقوم على خرق العادة اللغوية وتكسير قواعد اللغة القديمة وتخريب علاقاتها المتداولة، وقوانينها المعروفة، فجمال اللغة الشعرية كما يقول أدونيس يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة[4].

---

[1]- عبد الجليل مرتاض: بوادر الحركة اللسانية الأولى عقد العرب، دار النهضة، بيروت، لبنان، 1986، ص 37.

[2]- د.محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص 11.

[3]- ابن الأنباري: نزهة الأدباء، تر: إبراهيم السمرائي، بغداد، ط2، 1970، ص 20.

[4]- د.محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، ص 11.

إن هذه الدعوات والمقولات التي تدعو إلى الخروج عن القواعد والمعيار، وكذا المُغالات ما يجعل الانزياح في لغة الشعر دعوة مضللة ما لم توضح معالم هذا الانزياح، وإلا تحول الشعر إلى عبث لغوي لا يمكن حده والوقوف على معالمه.

عني عن البيان أن الشعر ظاهرة لغوية في جوهرها، "أي أن الشعر فعالية لغوية في المقام الأول، فهو فن أداته الكلمة، لذا فجوهر الشعرية وسرها في اللغة ابتداء بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام هو سجل لتلك التجربة، ولعواطف الشاعر وأحاسيسه في تلك التجربة فالشاعر يعي العالم جماليا ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا"[1].

لعل هذا ما يؤسس للنظرية النحوية الشعرية التي لا تصف الانحرافات بمختلف مستوياتها الصوتية والنحوية والدلالية، وكذا خرق العلاقات بين الدال والمدلول بمنظور سلبي بل تدعوا إلى وصف "الآليات التي تنتجها بطريقة إيجابية عن طريق إقامة (نحو الشعر)، ما يصفه الناقد الإنجليزي (بتشون) بقوله: "كلما تنافرت مكونات الاستعارة، عظم نجاح الشاعر عند بلوغ التآلف، فعن طريق قفزة واثقة معنويا يعبر الشاعر الفجوة، ويعلن اتساق اللامتساوقات، وتكون هذه لحظة انتصار ورضا تخلفه صعوبة مقهورة"[2].

3- درجة الكثافة:

وتعد تصعيدا لما سبقها في السلم (درجة النحوية) وهي ذات خاصية توزيعية بارزة، مما يجعلها قابلة للقياس الكمي والنوعي أي أنها قابلة للوصف والتحليل من خلال دراسة النص الشعري والوقف على انزياحاته ومن خلال الاستعارات والمجاز وكذا عمليات الحذف والعدول داخل النص في حد ذاته، وتعدد الصور والأصوات.

وتعتبر درجة الكثافة الشعرية معيارا تصنيفيا للأعمال الشعرية كونه يهتم من جهة بأشكال المتصلة بالخطاب وفاعليته من جهة وبقياس معدلات الكثافة التحليلية "في لغة الشعر العربي الفترة

[1]- محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، ص 13.

[2]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 24.

السابقة مباشرة على المرحلة المعاصرة، ما قدمه الزميل الدكتور (سعد مطلوح) في بحثه عن اللغة الإستعارية عند البارودي وشوقي والشابي، حيث انتهى إلى تحديد قياسها بالنسب التالية على الترتيب 27، 32، 51"[1].

إن هذه النسب الإحصائية والقياسات الكمية للكثافة التخيلية يثبت بصدق وجود فوارق بين هؤلاء الشعراء السابق ذكرهم من حيث استخدام اللغة، ويشير هنا صلاح فضل إلى (تطور لغة الشعر العربي الحديث من غلبة اللغة التقريرية على اللغة التصويرية عند الإحيائيين المحدثين التي بلغت أوُجها وتطورا على مستوى الكثافة مع الرعيل الرومانسي في العصر الحديث).

لم تعد اليوم الاستعارة مجرد تزويق أو حشو للنص الشعري بل أصبحت ضرورة يفرضها الوضع النفسي ويشحنها الوعي الفني المتحرر، إذ باتت تعبر عن الواقع دون أي تصور مطابق ما دفع (جنيت) إلى القول بأن جوهر الشعر ليس في الصياغة اللغوية بل في نوع القراءة التي تفرضها القصيدة من خلال القراء، هذا ما يجعل من الملمح الدلالي للنص الشعري في اضطراب مستمر مما يجعل المعادلة الشعرية قابلة لحلول متعددة بل غير نهائية، ما يجعلها تخلق كما يقول (هامشا من الصمت) يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها"[2].

4- درجة التشتت:

ويتعلق الأمر هنا بتماسك النص الشعري، سواء على مستوى البنية السطحية الخارجية المتمثلة في الشكل، أو بنيته العميقة على مستوى الترابط والدلالة، حيث يعمد هذا النص الشعري متوالية من الكلمات والجمل والعبارات، الخاضعة لنظام نحوي ودلالي وإيقاع خاص بها يحفظها من التفكك والتشتت كما "تقوم العلاقات النحوية والدلالية، ومدى ما يتمثل فيها من ترابط أو تفكك بدور هام في إنتاج درجة التشتت"[3].

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 25.

[2]- المرجع نفسه، ص 25.

[3]- المرجع نفسه، ص 26.

ويعد هذا الموضوع (التماسك) من أهم مشكلات النص الشعري قديما إذ تبنى القصيدة على الابتداء بذكر الديار والدمن والآثار، والبكاء عليها وذكر الحبيب والبكاء على العمر والرفيق إلى غير ذلك هذا تعدد في الموضوعات يجعلها تتشتت على مجالات ودروب متفرقة ولعل السبب هنا راجع إلى طبيعة القول في هذه الفترة إذ الغاية منه هنا هي التواصل لا الإبداع إذ هو مجرد حاك لها والقول الزاعم بأنه لم يترك السابق للاحق شيء من خلال إرساء القصيدة العربية لهذا الصدد في الأغراض كما أشرنا، إنما يدعو خفية إلى إلغاء شخصية من أتى بعدهم من الشعراء من خلال وجوب إتباع.

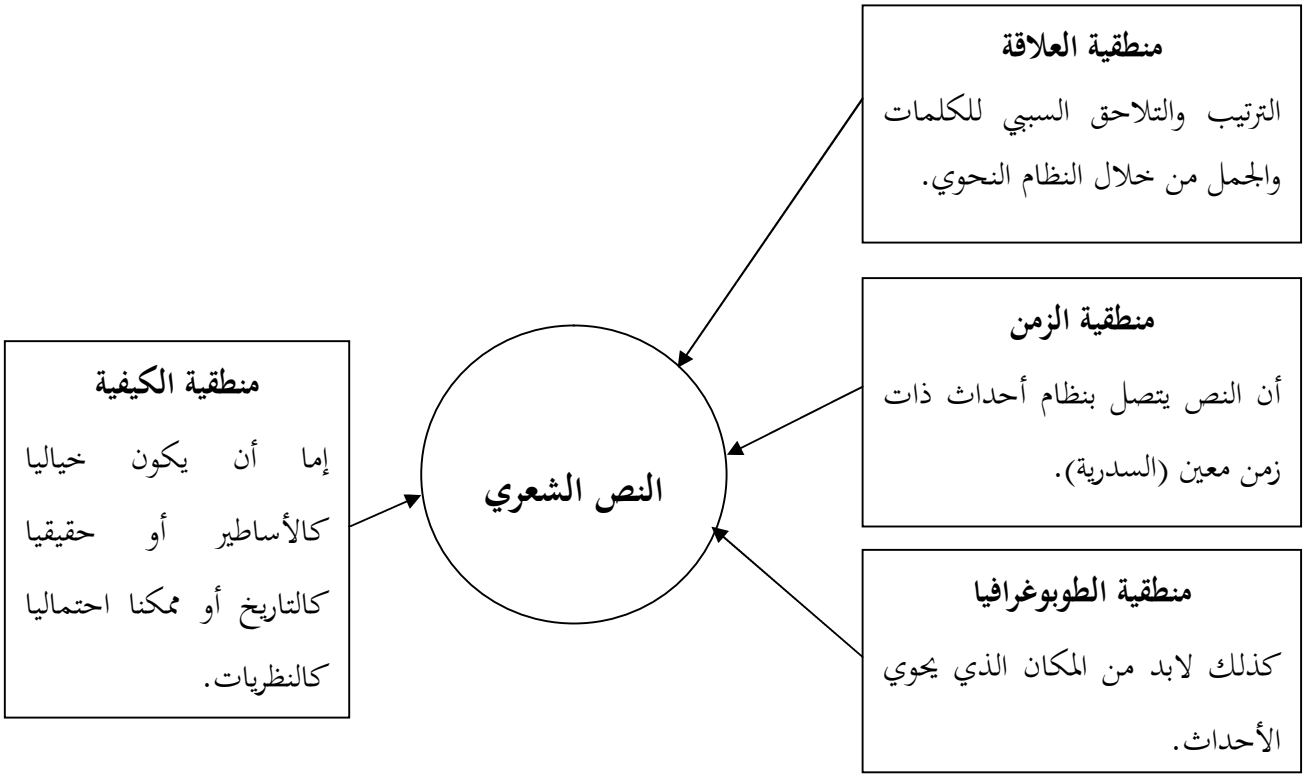
في حين نجد النص المعاصر يقوم على هذا الهيكل الجديد، الذي يرفض ويعادي هذا النظم العمودي القديم، الذي يحد من الإبداع ويجعله عادة أكثر من كونه إلهاما، ويجعل من التضاد والتنافر والاختلاف، مقابلا للتجانس والتآلف والتوافق في النص القديم، ويعول على الفهم هنا على القارئ الذي تحدث عنه "تودورف" "عن القراءة باعتبارها تشكيلا نمضي من خلاله إلى اكتشاف البنية المركزية"[1].

هذا النص يحيط نفسه بحيز من الاحتمالات والإمكانات والفرضيات القابلة للفهم والتحليل من قبل القارئ، ويتعدد هذا الفهم في أشكال متعددة من خلال التقابل الضدي والتناظر الدالي، ما يمثل "فروضا ترضي القارئ، إذ لم يستطع تنظيم تأويل مناسب للنص ما لم يعتمد على أحد هذه النماذج الشكلية لأنواع التماسك"[2].

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 26.

[2]- المرجع نفسه، ص 27.

ومن أبرز هذه المظاهر ما يتمثل في:



ما يلاحظ اليوم على القصيدة العربية المعاصرة أنها لم تكرس نظام بنائي لها ثابت كما كان الحال قبل ذلك، فهي وليدة التلقائية، كما أنها تحد من استعمال أدوات الربط من ضمائر وظروف وأدوات عطف، التي تقوم بدور هام في التسلسل.

وإن كانت القصيدة الحداثية على ما يرى علماء النص قد كسرت هذه الخاصية بوضوح، إذ تتميز بخلوها من الروابط ما يدفعنا إلى التساؤل عن ما يجعلها تحافظ على تماسكها وترابطها؟.

إن الارتباط هنا متعلق بجوهر العمل الفني، أو ما يعرف بالبنية الدلالية العميقة التي تنتجها داخليا من خلال التولد الدلالي الذي ينتجه النص من خلال القراءة، فتحول النص من كونه نص تواصليا إلى نص إبداعي تحول من التلقائية والمنطقية الفلسفية إلى المعادلة الرياضية المفتوحة على الاحتمالات كما يعبر عن ذلك صلاح فضل في قوله: "بينما يتميز النص الكلاسيكي بتسلسله الخطي التركيبي الذي يمضي في هيكل منطقي محدد، يجعل التعالق بين المتتاليات والمقاطع يتم في بنيته السطحية المباشرة"[1].

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية لمعاصرة، ص 28.

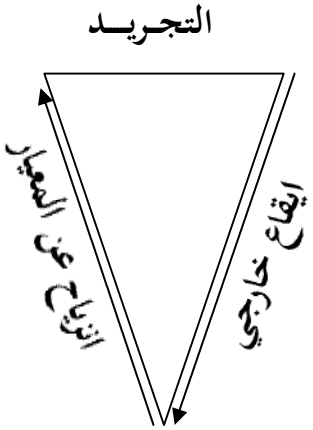
هذا إن دل يدل على شفافية ووضوح وسهولة التواصل بين النص قديما والمتلقي من خلال ذلك الاتفاق الضمني لأن الشاعر لم يخرج عن الجماعة فهو واحد منهم يعبر عن ما تود الجماعة أن تقوله.

5- درجة التجريد:

إذا ما بلغنا درجة في سلم المنظومة الشعرية نجدها متصلة بدرجة التجريد والحسية، ولعلهما محصلة مركبة للدرجات السابقة "وذلك لأن درجة الحسية تتعلق إيجابيا بدرجتي الإيقاع والنحوية فكلما كان الإيقاع خارجيا واضحا والنحوية مكتملة مستوفاة كانت الحسية أبرز فإن أمعن الإيقاع في التلاشي الظاهري وشارف عوالمه الداخلية المستكنة، وتضاءلت درجة النحوية بغلبة وجوه الانحراف على السياق في مستوياته المختلفة مال الخطاب الشعري إلى تناقض ظواهره الحسية واقترابه من التجريد"[1].

نلاحظ هذه العلاقة الطردية بين درجة الحسية والإيقاع والنحوية إذ أن وجود الأول يعني الثاني من خلال ما نلمسه في قصائد النموذج الأول: إيقاع خارجي بارز + صورة ذهنية خاضعة لنظام النحو = درجة حسية وتجسيد مادي ملموس.

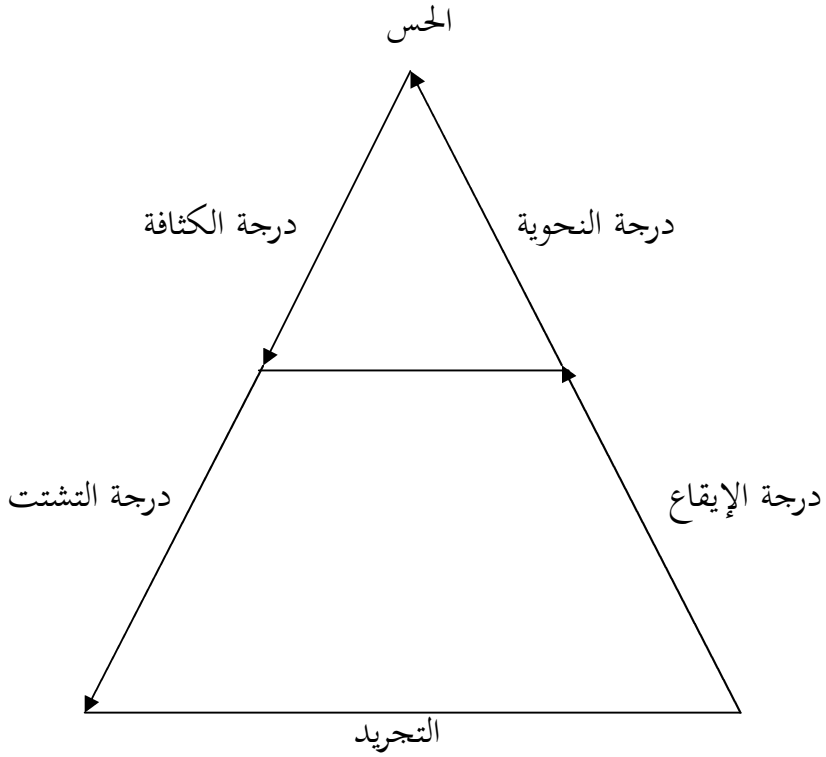
وعلى عكس ذلك كلما تناقص المظهر العروضي الموزون وجعل سره في الإيقاع الداخلي، وكلما غاب النحو وغلبت عليه الانحرافات والإنزياحات باعد ذلك عالم الحس السفلي ليرقى إلى عالم التجريد من خلال الاستعمال الجديد للغة.



[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية لمعاصرة، ص 28.

بينما تتعلق درجة الحسية بدرجتي الكثافة والتشتت، لأن الكثافة الشعرية داخل الخطاب المتماسك الذي لا يخرج عن المعيار النحوي، والابتعاد عن الانحراف، يسمح بوضوح الخطاب ويقربه إلى حد كبير من التجسيد الحسي الملموس.

"كما يمكن التمثيل البصري لهذا النموذج بشكل مثلث هرمي تحتل فيه الحسية الذروة ويقع التجريد في القاعدة ويمضي ضلع الإيقاع والنحوية في التصاعد، بينما تتجه الكثافة والتشتت إلى التناقص"[1].



ويبقى بذلك الحد الفاصل بين كل من الحس والتجريد هو في مرد الأمر إلى استعمال اللغة، لأن الفصل بين خواص التجريد والحس يتمثل في ترك مسافة بين الدال والمدلول، فكلما كانت متقاربة قصيرة وواضحة ومباشرة مال الخطاب الشعري إلى الحسية، أما المباعدة في المسافة الموجودة بين الدال والمدلول والابتعاد عن أحادية المعنى والمطابقة، وتكون هذه المباعدة من خلال استعمال الرموز والصور والتخيل لتفقد صلتها بالواقع الفوتوغرافي، هذا ما يدفع بتشعب المعنى كما عبر عن ذلك صلاح فضل بقوله: "ويتمثل في اختيار درجة الحسية والتجريد في الدوال، أي في معجم الشعر

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية لمعاصرة، ص 27.

وحقوله الدلالية المنظمة، مع مراعاة طبيعة المسافة بين الدال والمدلول، فكلما كانت قصيرة مباشرة تأكد الطابع الحسي، وكلما اتسعت لتشمل ألوانا من الترميز والتخيل وفقدت التصاقها بالمعنى الواحد أي جانب التعدد والتجريد"[1].

جدولة الأساليب الشعرية:

في أول الأمر نجد أن مسار (الخارطة الشعرية العربية المعاصرة تقوم على مجموعتين أسلوبيتين وتسمى المجموعة الأولى "(الأساليب التعبيرية) أما المجموعة الثانية تسمى (الأساليب التجريدية)"[2].

لعل هذا الفصل بين المجموعتين راجع إلى المأزق الذي وقعت فيه الشعرية العربية من خلال تغير أسلوبها الشعري وإذا كانت أساليب المجموعة الأولى تقوم على التواصل من خلال التعبير الشعري الواضح، إذ إن العلاقة بين الشاعر والمتلقي كانت موصولة على الدوام وإن كانت ضمنية، كون أن الشاعر يميل إلى الوضوح المفرط ما يجعل القارئ يستهلك كل ذلك الإبداع دون أن يجد أي صعوبة في ذلك، من خلال اعتماد لغة واضحة، وصور معقولة غير مبهمة، "وذلك لأن القصيدة التعبيرية قد عودت متلقيها على أن تحمل في طياتها مؤشراتها السياقية التي كان الشعراء الأقدميون يوجزونها في كلمات سابقة عليها مثل (قال يمدح) أو (قال وقد مر ببستان)، أو قال (ردا على هدية) ...إلخ"[3]، فقد وضعت القصيدة التعبيرية هذا الإطار المرجعي سواء من خلال الإشارة إليه في العنوان أو من خلال ذكر ذلك في الأحداث أو الشخصيات، هذا ما يجعل السياق الشعري التعبيري أحادي الدلالة، حيث يساعد المتلقي على فهم الدلالات بالرجوع إلى الإطار العام المعلوم سلفا.

والتعبيرية الشعرية سمت الشعر العربي قديما، من خلال ما جاء في عمود الشعر الذي ناشد الوضوح والمطابقة والبيان وباعد الغموض والمفارقة والإبهام، ما قتل روح الإبداع في النص الشعري وجعل المتلقي يمل في كثير الأحيان من هذا القول الساذج.

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 29.

[2]- المرجع نفسه، ص 30.

[3]- المرجع نفسه، ص 33.

جدولة الأساليب الشعرية

الوضوح

الدال — **اتجاه واحد** — **المدلول**

المطابقة

فهذه المطابقة في الدلالة كان السر وراءها هو أن القصيدة الشعرية التعبيرية "كان بوسعنا أن نرقب الموضوع المحوري للقصيدة وقد استقطب حوله بطريقة ملموسة شحونات العاطفية في تجلياتها التصويرية فهو الذي يضمن هيكل النص وينسج حوله مختلف الدوائر التعبيرية"[1].

هنا من الواضح أن موضوع القصيدة التعبيرية هو عمودها الفقري الذي تقوم عليه، ويستخدمه المتلقي في الوقت نفسه كعصا يرتكز عليها من أجل الوصول إلى دلالات ومعاني الكلمات وتبقى "التعبيرية خاصية ونتيجة شعرية معا لهذه اللغة الأدبية، ترتبط بالإمكانات العقلية والشعورية المماثلة في تجربتنا الثقافية لكنها عكس التأثيرات التخيلية والرمزية تقع بؤرتها في منطقة اللاشعور، بل يتمثل فضاؤها في الإنارة –غير المتوقعة– لما هو شعوري ومعتاد، بفضل فرادة آليات التعبير"[2].

من هنا فإن طريق الشعرية التعبيرية هو الإنارة والوضوح كما أنها تعتمد على العاطفة والشعور في التصوير، كما أنها تطابق في إبداعها الدرجات النحوية دون انحراف أو خروج عن القاعدة أو المعيار "وعلى هذا فإن نمط الشعرية المسمى بالتعبيرية هو الذي تنتجه أشكال اللغة الأدبية المؤسلبة

[1]– صلاح فضل: أساليب الشريعة المعاصرة، ص 32.

[2]– المرجع نفسه، ص 31.

بلون من المعايشة غير المباشرة أو المعهودة، إذ تقدم نوعا من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للغة المعتبرة"[1].

ويتمثل هذا الانحراف الطفيف في التشبيه الاستعارة والرمز هذا كله وإن كان خروجا نوعيا ونسبيا لا ينفي عنها أنها تظل تعبيرية في شكلها.

ومن هنا كان التراجع والتقليص المتزايد للأساليب التعبيرية ما فتح المجال الواسع أمام تكاثر الأساليب التجريدية، هذا السلم التطوري للشعرية العربية المعاصرة، الأمر الذي أدى إلى تطور مفهوم الشعر من خلال تطور الرؤيا الشعرية المعاصرة التي أصبحت تميل إلى الإبهام "الأمر الذي يؤدي إلى لون من "تغريب الشعر" لا يخطئه الفحص النقدي السريع"[2].

لقد رصدت مقاييس الشعر المعاصر انحرافات وتجاوزات بمعدلات عالية، وكان هذا "من خلال زيادة معدلات الانحراف وتغليب الإيحاء والرمز على التصريح فتصبح القصيدة مجرد إشارات مركزة يتعين على المتلقي إكمالها وتنميتها في داخله، هذا ما دفع إلى انكماش وتراجع الاتجاهات التعبيرية"[3]، من خلال ما يحدث حول هذا الجانب الإبداعي الشعري من جوانب تعبيرية أخرى كالرسم والنحت ولا أبالغ إذا قلت اللباس والعمران ... كل هذا أصبح يعبر بطريقة مبهمة عن موضوعات مختلفة تتعلق بالحياة وهمومها.

بزيادة معدلات ومؤشرات الغموض الدلالي زاد من اتساع الهوة بين الباث والمتلقي وهنا أقصد عموم الجمهور لا خاصته من كتاب ونقاد وشعراء ومثقفين، واليوم بات الشعر يعبر عن الحياة والإنسان وهمومه لكن المتلقي أصبح شبه عاجز عن فهم ما يدور حوله ولعل العلة في ذلك هي ما ذكرنا سابقا والتعدد في المعنى هذا وكذا كثافته التي تعمد على تفجير الطاقات الإيحائية هذا كله كان داعيا إلى تراجع القراء وانحصار الجمهور في فريق المبدعين القادرين على فهم هذا النوع من الخطابات، إذا أصبح الصراع هنا قائما بين النص والمتلقي الذي ينبغي عليه المشاركة في هذا العمل وفهم هذه

[1]- صلاح فضل: أساليب الشريعة المعاصرة، ص 31.

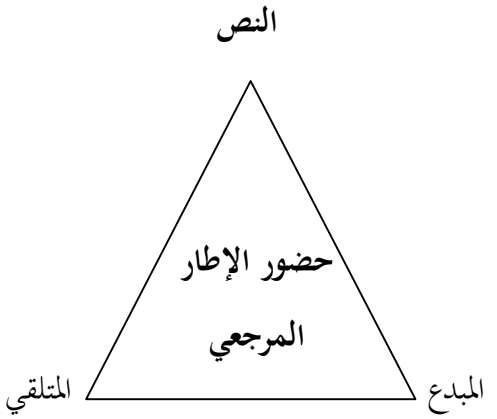
[2]- المرجع نفسه، ص 31.

[3]- المرجع نفسه، ص 31.

الشفرات ورصد هذه المتغيرات والانحرافات، لكن المشكل هنا هو أن "المتلقي يتميز دائما بالقدر الكافي من الذكاء والخيال والمراس الفني فإنه سرعان ما يشعر بأنه خارج اللعبة الدلالية، وأن الخطاب الشعري ليس موجها له، وهذا يؤدي إلى انحصار رقعة الفنانين القادرين على تنمية الايحاءات والإسهام في خلقها"[1].

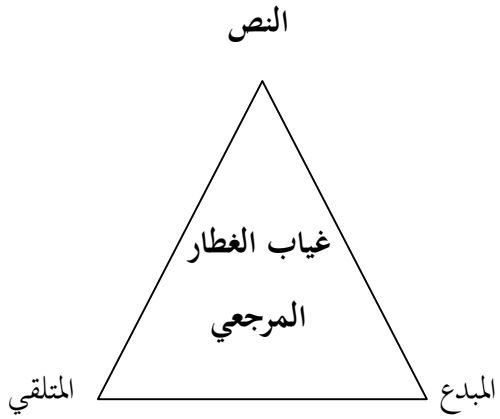
إليك المخطط التالي:

الشعرية التعبيرية



"أ"

الشعرية التجريدية



"ب"

من خلال المخطط "ب" يصبح الإطار المرجعي غائبا بل منعدما ومعتما عن المتلقي الذي يغَّم عليه ويعتم، هذا ما جعل الفردية الفنية بارزة بشكل واضح "ليس في يد المبدع بل في يد النص الذي يجب فك معالمه من خلال الرجوع إلى خواص اللغة الشعرية"[2].

في حين نجد أن المخطط "أ" تكون العلاقات الدلالية واضحة للمتلقي الذي يرتكز على النص ويجعل منه المحك الذي يميز من خلاله بين الدلالات الحقيقية والمزيفة.

إن شفافية الخطاب الشعري التعبيري جعل منه خطابا أقرب إلى العادي اليومي أكثر من كونه خطابا شعريا، ويبدوا عليه التماسك الدلالي المنطقي والوقوف على النحوية في بنائه الشعري، من هنا

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 31.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 32.

بات على الخطاب التجريدي "المباعدة عن هذا التماسك المنطقي والنحوية التقليدية"[1]، ويصبح الأسلوب التجريدي مزجا وتهجينا بين التعبير الشعري واستخدام مجموعة الرموز والإيحاءات الدلالية التي تنفي صفة الشفافية عن هذا الخطاب ليصبح في كثير من الأوقات خطابا مقفلا ومعتما يصعب اختراقه، وهنا يتحول الدال من مرآة تعكس مدلولها إلى بلورة تعكس مدلولات متعددة وغير متشابهة، ما يدفع بهذه اللغة الشعرية إلى أن تحمل في داخلها كلمات تحمل أكثر مما تحمله في أصلها، ما يمنح هذا النوع من الخطابات طاقة واستمرارية الخطاب التجريدي "وقد اتسمت هذه الأساليب التجريدية بخاصية جوهرية هي تزايد العناصر اللامعقولة، المستعصية على الفهم المباشر فيها، الأمر الذي يجعلها تختلف جذريا عما كانت عليه الأساليب التعبيرية السابقة"[2].

ولعل الاختلاف هنا كان بارزا في كون هذه الخطابات تقوم على الارتكاز على الموضوع كما أشرنا سابقا.

ويصور صلاح فضل هذا في صورة جميلة إذ يقول: "كان بوسعنا أن نرقب الموضوع المحوري للقصيدة وقد استقطب حوله بطريقة ملموسة شحناته العاطفية في تجلياتها التصويرية فهو الذي يضمن هيكل النص وينسج حوله مختلف الدوائر التعبيرية"[3].

أما إذا ما نظرنا إلى الشعر التجريدي المعاصر الذي أهمل هذا الطابع التعريفي للنص الشعري يجعله بدون بطاقة تعريف وبدون جنسية مجهول الأصل والنسب في فوضى ما يعرف بتداخل الأجناس الأدبية وهنا نشر إلى قول صلاح فضل: "أما الشعر التجريدي فيتميز أساسا بتحطيم الموضوع، هذا التحطيم الذي يفضي إلى تشذره وغيبته وربما أطلق بديلا عنه لونا من الإحساس المبهم، أو الانفعال الخفيف الذي يبحث عما يتشيأ فيه، يطوف على مشاهد مادية أو فلذات موضوعية مشتتة تحتضن طرفا من أثره أو رذاذا يسيرا من عبقه"[4]، إذا يصبح الخطاب الشعري

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 32.

[2]- المرجع نفسه، ص 32.

[3]- المرجع نفسه، ص 32.

[4]- المرجع نفسه، ص 32.

التجريدي خطابا معتما لا يفصح عما بداخله "تصبح المشاعر الضبابية وحدها هي عمود الدخان الذي تلتف حوله القصيدة بدلا من عمود الموضوع الذي تقوم عليه الأساليب التعبيرية، الذي يعد متكأ مادي يستند إليه القارئ للصعود أما هنا لا يجد سوى عمود من الدخان الذي يوشك أن يتركه كي يسقط في فراغ القصيدة"[1]، كما تصبح القصيدة أكبر عائقا أمام المتلقي لأنها لا تفضي إلى شيء سواء من خلال العنوان أو الإشارات الموزعة داخل النص.

"كما يظل إضمار الحكاية السمة المميزة الواضحة للقصيدة التجريدية المحدثة، ويظل القارئ العادي الذي تعود على شعرية الذكر يتساءل عن الموضوع وبدلا من أن يحاول إجهاد نفسه في اكتشاف حكاية بديلة تكمن تحت السطح المشتت يغضب من الشعر ويهجره ... ويصبح كما يقول أحد النقاد الأسلوبيين كمن دخل إلى إحدى دور السينما بعد بداية العرض فأخذ يتلفت حوله ليسأل من يجلس بجواره عما حدث، لكنه يمسك نفسه ويجتهد في التقاط الخيوط والتعرف على الشخوص حتى يتمكن من تفسير الحركات والعبارات وفهم الأحداث"[2].

وهنا تمنح السلطة للمتلقي في فك شفرات النص الشعري من خلال تجاوز موقف من يصل متأخرا على حد تشبيهه، كما أن المفارقة بين النصوص تشمل كذلك درجة وعي ويقظة المتلقي في حد ذاته في السعي وراء الوصول إلى ما يريده الشاعر، وتختفي هنا "فردية الأسلوب التعبيري" ليتشارك كل من المتلقي والمبدع في فك شفرات النص الشعري ولو كان هذا بطريقة ضمنية من خلال ما ينحوه إلى "اصطناع الأقنعة والترائي خلف الضمائر العديدة المراوغة، فالشاعر بالرغم من أنه لا يزال يتحدث على نفسه، ربما بأكثر مما كان يبحث عن محور موضوعي متشذر، كي يقيمه على مسافة مضبوطة من فرديته المفرطة"[3].

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع نفسه، ص 32.

[2]- المرجع نفسه، ص 32.

[3]- المرجع نفسه، ص 32.

من هنا تتميز إنتاجية المعنى من خلال الجدلية الثنائية بين النص والمتلقي، هذا النص الحي الذي يتجدد مع كل قراءة، كما أن النص الشعري هو من يفرض آليات وأدوات القراءة التي تفرض على القارئ والناقد على حد سواء ويطلب التعامل معه ضمن خواصه.

"والنص الشعري الحديث عبر مسيرته يتأبى أن يبوح بمعالمه إذا وضع تحت مجهر النقد، وإنما يصبح طيعا إذا تحققت جدلية القراءة في ظل بنائية التي تحولت من السياق الغنائي إلى السياق الدرامي نتيجة لحركية النص الدائبة، ومحاولة الخروج على الأنساق البالية الجاهزة، والرؤى المسطحة التي يقودها وعي مغلف بالمرجعية وغياهب التقليد"[1].

إلى هنا نصل إلى الفصل بين الأسلوب التعبيري الذي يميل إلى الجانب التواصلي الإبلاغي من خلال ثقافية الخطاب الشعري فيه، وكذا الأسلوب التجريدي الذي يعمل على ترميز النص الشعري وقطع صلة الموضوع في بناء القصيدة من أجل ترك مساحة فراغ للقارئ حتى يتمكن من البحث عن دلالات وسمات هذا النص.

[1]– د. عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط 01، 2002، ص 09.

الفصل الثاني:

أساليب الشعرية المعاصرة

المبحث الأول: الأساليب التعبيرية

المبحث الثاني: الأساليب الرؤياوية والتجريدية

المبحث الثالث: شعراء الأعرا

المبحث الأول: الأساليب التعبيرية

ملامح أسلوبية في شعرية الحداثة:

من بين المنافذ القريبة لطبيعة المكونات التاريخية للغة العربية تتمثل في الدراسات الأسلوبية، وذلك لأن صياغة اللغة في مراحلها الأولى (مراحل التقعيد) اعتمدت على ثروة وفيرة من التجربة الشعرية، "وأصبح الفكر اللغوي يدور في فلك الشعرية، فالنحو يسقط تنويعات اللهجات من حسابه، ويعرف عن مستويات الخطاب النثري اليومي في أبنيته، ويعتمد في تصنيفاته على المستوى الفني الراقي للغة كما يتجلى في أصفى أحواله.

ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية الحديثة عندما تنحوا إلى اكتشاف قوانين الأدب بطريقة تجريدية تستند على أمرين.

الأول: تطوير مفهوم نظرية اللغة وعلاقتها بالواقع الحضاري ودورها في الصياغة الجدلية للعقل العربي ... .

الثاني: الاعتماد على المنهج التجريبي العلمي في بناء الوقائع واستخلاص النتائج بالبحوث النصية المنتظمة على محاور آنية وزمنية"[1].

أما فيما يخص علاقة الأسلوبية بمفهوم الشعرية الحديثة فهي تستند على طرحين مهمين أيضا: "**الأول**: نادى به "فاليري" من الثلاثينيات من القرن الماضي، ويدعو إلى دراسة الإبداع والتركيب ودور التأمل والمحاكاة والثقافة والوسط في إنتاجه من جانب، وبحث وتحليل التقنيات والإجراءات ... من جانب آخر.

الثاني: يلح عليه "جاكبسون" "مما أسس لمفهوم الشعرية الحديثة وربطها بالبحوث الأسلوبية، فالشعرية عندما تواجه السؤال الآتي –ما الذي يجعل نصا لغويا يتحول إلى عمل فني؟، وبذلك فإن

[1]– ينظر: صلاح فضل: شفرات النص "دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، مصر، 1995، ص 75-76.

الهدف الأساسي للشعرية عنده يتمثل في تحديد الفوارق الخاصة بالفن اللغوي، والمميزة له عن بقية الفنون ومظاهر السلوك اللغوي"[1].

ومن خلال هذين الطرحين نجد نقطة التقاء الشعرية الحديثة مع البحوث الأسلوبية تتمثل في الخواص اللغوي المتكونة لأدبية النص والمحددة للظاهرة الجمالية، وهذا من شأنه إبراز الظاهرة اللغوية وهي تقوم بدورها في خلق الدلالة الشعرية.

ويرى بأن الأسلوبية لها ميزات، وهذه الميزات توصلنا إلى إيجابياتها فيقول: "على كل حال فإن الدراسة الأسلوبية تتميز بطابعها التراكمي، بمعنى أن البحوث الأولى فيها لا تعد بنتائج تكافئ الجهد الذي يبذل فيها إذ تقتصر على توصيف النصوص في ذاتها وإبراز خواصها التعبيرية"[2].

الشعرية بين التعبير والتوصيل:

إن دراسة الأبنية الشعرية من منظور صلاح فضل يجب أن تتأسس من منظور التعبير، لقوله، "منطلق دراسة الأبنية الشعرية باعتبارها لغة ثانية، لابد أن يتأسس من منظور التعبير، لكنه لكي لا يقع في منطقة التشفير ذاتها وهي ميدان علم نفس الإبداع، ينحوا إلى الارتباط بفكرة التوصيل المتعلقة بالقراءة، وهي متزامنة مع التوصيل اللغوي الطبيعي، ومجاوزة له بشفراتها الجمالية، وتدلنا الخبرة الفطرية على أن هذا التوصيل الجمالي يتميز بخاصية أولى هي (قابلية التدرج)"[3].

ويواصل كلامه حول فكرة الربط بين التعبير والتوصيل قائلا:

"إذا تقبلنا فكرة "درجة الشعرية" وكان علينا أن نقرن التعبير بالتوصيل، ونأخذ في اعتبارنا ما يترتب على ذلك تجريبيا من اختلاف كفاءة المتلقي في التمييز بين فاعلية مختلف هذه المستويات (الصوتي واللغوي والتوازن والتبادل والتكرار ...)، وأصبح من الضروري لنا مواجهة عدد من القضايا المنهجية الناجمة عن ذلك فإذا كان كل متحدث بلغة طبيعية يمتلك نحو كاملا بشكل ما، فهو

[1]- ينظر: صلاح فضل: شفرات النص "دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة"، ص 76.

[2]- ينظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميرت للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 115.

[3]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، لبنان، بيروت، ط1، 1995، ص 15.

في موقف يسمح له بحل جميع المشكلات المطروحة عليه إنتاجا وتلقيا بطريقة صحيحة، وإن يستطيع الاشتراك في عملية التواصل"[1].

وبذلك تشكل الشعرية نموذج اختلف أنماط الفهم الشعري لأبنية التعبير والأداة المنهجية التي تجعلنا نعتبر "فهم التعبيرات الشعرية"، مناط التصنيف الموضوعي للتوزيعات الأسلوبية، تتجلى في الربط بين فكرتي التعبير والتوصيل.

ويستند في هذا الطرح الربط بين التعبير والتوصيل على شعرية "جريماس" التي تجعل المتلقي يعتبر فهم التعبيرات الشعرية أنماط التصنيف الموضوعي للتوزيعات الأسلوبية، ويقترح جهاز مفاهيمي للوصول إلى الإجراءات التي توضح لنا أدوات التعبير والتوصيل.

"هذه الإجراءات تتمحور عند "جريماس" في نوعين:

أولا ما يجعل من الممكن تفكيك الخطاب وإحداث ذات أبعاد متنوعة تشمل ما يتصل بالأدوات الشعرية الكلية، حتى تصل إلى العناصر الصغرى مثل تلمك الملامح المميزة لكلا المستويين، وهي الوحدات الدلالية والصوتية.

ثانيا ما يجعل من الممكن التمييز بين المستويات اللغوية المختلفة في التحليل، بحيث يصبح بوسعنا أن نتعرف على كل مستوى لغوي متجانس على هذين البعدين، وهكذا تستطيع السميولوجيا الشعرية أن تقيم تصنيفا للتعالقات الممكنة بين مستوى التعبير والمتحوى"[2].

شعرية الحس عند نزار قباني:

يبدأ صلاح فضل في دراسته للأساليب الشعرية ببعض النماذج الشعرية للشاعر اللبناني "نزار قباني"، كنموذج للأسلوب التعبيري الحسي الذي تَفشَى في تجربة هذا الشاعر بشكل عام فيعمد صلاح فضل إلى هذا الجانب التعبيري في كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" تحت عنوان: (اللمس

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 16.

[2]- المرجع نفسه، ص 17.

بالشعر وشعرية الحس) ويتحدث في بداية هذه الدراسة عن بيت نزار الذي ورد في ديوانه "قالت لي السمراء".

إذا قِيــل عنِّــي (أَحــسَّ) كَفَــانِــي[1]

فيستدعي بهذه الصيغة تراثه الشعري، أي "أبيات جده الأول الملك الضليل وهو يقول:

فَلَــو أَنَّ مــا أَســعى لِأَدنــى مَعيشَــةٍ كَفــاني وَلَــم أَطلُــب قَليــلٌ مِــنَ المــالِ
وَلَكِنَّمــا أَســعى لِمَجــدٍ مُؤَثَّــلٍ وَقَــد يُــدرِكُ المَجــدَ المُؤَثَّــلَ أَمثــالي[2]

فيقف أمام صورتين متباينتين عن الذات ونموذجها المثالي، الأولى متجذرة في أعماق المخيلة الجماعية للشاعر العربي من الوجهة التاريخية والبحث عن المجد المؤَثَّلَ، حيث يسكن الشعر والملك وما شاءت أحلام الإنسان في الخلود، أما الثانية فهي صورة عصرية عن الذات الشاعرة ونموذجها المثالي كما يعترف بها "نزار قباني"، في محاكاة متواضعة وصادقة، تكتفي بالحس، ولا تتطلب الشعر الجيد الماجد ... وتقف عند عتبة الإدراك في منطقة المعطيات الأولى وتقنع بملامستها"[3].

"ويتحدث الناقد عن أن وظيفة الفن دائما بداية من عصور رجال المغارات والكهوف حتى عصر التكنولوجيا والإلكترون، هي الملامسة، فيؤكد كذلك جانبا حسياً أساسياً، فلكي يكون اللون لونا لابد أن يلامس العيون، ولكي يكون اللحن لحناً لابد أن يلامس الآذان، ونزار قباني يجعل الشعر لمساً بالكلمات فتتحول إلى أصابع، وتختار مناطق الجسد القابلة للدغدغة والاستشارة بكل ما لدى اللمس من مباشرة وحرارة وفعل وبكل ما لدى النزوع الحسي من حميمة"[4].

يتساءل صلاح فضل عما إذا تفرد نزار قباني بالنزعة الحسية أم لا؟، مستضيفا في جوابه صرخة أبي القاسم الشابي الرومانسية، التي يرى فيها أن الروح العربية في الشعر القديم حسية لا تنفذوا

[1]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة (قالت لي السمراء)، منشورات نزار القباني، لبنان، بيروت، ط33، 1989، ج1، ص 13.

[2]- المصدر نفسه، ص 115.

[3]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 37-38.

[4]- أمجد ريان: صلاح فضل والشعرية العربية، ص 68.

إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق كما تنظر إلى الأشكال والألوان والحقائق على عكس الروح الغربية.

ويرى بأن النزعة الحسية في الشعر العربي هي نزعة جوهرية مستمدة من الشعر الغربي، "والحسية التي التمسها (نزار قباني)، وحققها في شعره، تعتبر يقضة أخرى موازية ليقضة الوجدان الرومانسي ومتممة لها، كانت بعثا للاقتران الواقعي بالجسد الإنساني ودعوة للحد من محاولات تغييبه تتضمن احترام مطالبه، وللحسية في نظر صلاح فضل مظهر وظيفي يرتبط بمدى قدرتها على التعبير عن روح العصر الجديد وتحديث الحساسية الجمالية له، ومواجهة المحرمات المتراكمة فيه، فهي بذلك تجربة ثورية إنسانية إلى حد كبير، تقاوم الحس الخلقي المزدوج بين السر والعلانية في عالمنا العربي، لتطفي عليه قدرا من التماسك والانسجام"[1].

النعت والتخييل في قصيدة "كم الدانتيل":

يـــــا كمهـــــا الثرثـــــار ... يـــــا مشـــــتل
رفـــــه عـــــن الـــــدنيا، ولا تبخـــــل
ونقـــــط الـــــثلج علـــــى جرحنـــــا
يـــــا رائـــــع التطريـــــز ..يـــــا أهـــــدل
يـــــا شـــــفة .. تفتيحهـــــا ممكـــــن
يـــــا ســـــؤال، بعـــــد، لـــــم يســـــأل[2]

يرى صلاح فضل بأن نزار قباني أول من جعل من الدانتيل "من مفردات الشعر وأناط به وظيفة تصويرية ممتدة في قطعة شعرية كاملة، وأول من جعله عنوانا لقصيدته، وجعل منه موضوعا لندائه، يمارس به المجاز المرسل في علاقاته الجزئية، ويحرك به خيال المتلقي عبر مجموعة من الصفات المتوالية التي تشد القارئ إليها وتجذب انتباهه، إذ أنّ نقل الصفقة من الحياة إلى اللغة يحتاج جسارة

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 39.
[2]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة (كم الدانتيل)، ص 163.

شعرية ... وعندما يصف هذا (الكم) بأنه (ثرثار) يترجم فائض النسيج إلى فائض الكلام المتمثل في الثرثرة"[1].

ويمعن في هذا الكم ويرى فيه الروعة والجمال مظهرا لعدم يأسه وطموحه بأن يترسم ثغر (شفة) المحبوبة.

معجم الجسد: على حسب قراءة صلاح فضل لمعجم نزار قباني يصنفه تصنيفا أسلوبيا في أربعة مجالات، طبقا للمنهج الأسلوبي "وهي:

1-كلمات تتصل بجسد المرأة وأعضاءها وملابستها والأدوات التي تتزين بها مثل: الخصر والنهد والشعر والثغر والفم ... وتصل في جملتها إلى حوالي 70 كلمة أي نسبة 35%.

2-كلمات تتعلق بالعالم الحسي الطبيعي وتشير إلى أشيائه مثل: الجواهر واللؤلؤ والذهب والفضة ... وتبلغ حوالي 80 كلمة من مفردات المعجم المدروس أي نسبة 40%.

3-كلمات تشير إلى أفعال حسية مثل: الشهوة، والترف والنظرة والبسمة واللثم ... وغيرها مما يصل إلى حوالي 40 كلمة، أي بنسبة 20%.

4-كلمات غير حسية تتميز بقدر محدود من التجريدية وإن كانت معرفة تماما مثل: الحنين والخيال والشوق والعذاب وهي عشر كلمات بنسبة 5%"[2].

وتطرق ناقدنا في دراسة إحصائية للجانب الحسي من هذا المعجم إلى الألفاظ الدالة على أعضاء المرأة والمتكررة بكثرة في دواوين نزار الشعرية فتكرر لفظ النهد 190 مرة، ولفظ الشفة والثغر 32 مرة، ولفظ الجسد 19 مرة، والثغر 13 مرة، والعيون 26 مرة.

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 41.

[2]- المرجع نفسه، ص 46.

"لاحظ أنها تتوزع إلى نوعين: أحدهما شهوي بحت وهي النهد والشفة والثغر والجسد، ومجموع عدد مرات ذكرها 241 مرة، والثاني أقل شهوية وهي الشعر والعيون ومجموع مرات ذكرها 39 مرة، أي بزيادة الأولى على الثانية بمعدل 617%"[1].

وفي الأخير نجد أن صلاح فضل نجح في تطبيق المنهج الأسلوبي لرصد الجانب الحسي والغير حسي في شعر نزار قباني عن طريق استقراره لشعر هذا الأخير.

حيوية الخطاب الشعري عند بدر شاكر السيّاب:

يعد بدر شاكر السيّاب من أبرز الشعراء وأمهرهم في توظيف الأسطورة في الشعر، فهو يستخدمها من أجل إعطاء النص الشعري روحا وحيوية من خلال بعث التراث وإحياء الأسطورة، كما أن هذا الملمح الأسطوري في الشعر هو سمة بارزة في الشعر الحديث من خلال اللجوء إلى الخرافة وهذا ما جاء على لسان جبرا إبراهيم جبرا من خلال ترجمة كتاب "فريزر" "الغصن الذهبي" بقوله: "هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث، هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة إلى الرموز، ولتكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا الروح"[2].

إذا الكبت الذي كان يعيشه الشاعر في هذا العالم المادي الزائف، والحصار المعنوي على العواطف وكذا القول والكلام من جراء ما كان يدور حوله من ألم وأحداث، فالشاعر لم يعد في وسعه تصوير ما يدور حوله بحرية هذا ما جعله يوظف في شعره الأسطورة، "إذن فالتعبير المباشر لن يكون شعرا، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوامل يتحدى بها منطق الذهب والحديد"[3].

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 47.

[2]- المرجع نفسه، ص 79.

[3]- المرجع نفسه، ص 79.

من هنا نفهم علة استخدام السيّاب لهذا الحكم الأسطوري في شعره، كون أن العناصر التعبيرية التواصلية الشعرية المباشرة فقدت لهيبها ونورها، هذا ما دفعها إلى الخروج من الحياة والانطواء في هامشها ليحل مكانها اللغز الأسطوري ليكون روحها ومحرك للحياة الشعرية في هذه المرحلة.

من خلال الدراسة الإحصائية لتوظيف الأسطورة في شعر السيّاب نجدها ظاهرة بارزة من خلال ما يلي:

الرمـــز	عـدد المـــرات
رمز المطر	32 مرة
رمز المسيح والصلب	65 مرة
رمز تموز وعشتار	41 مرة
رمز قابيل وهابيل	24 مرة
رمز السندباد	14 مرة

من خلال النظر إلى الرموز الأسطورية نجدها في أغلبها رموز غريبة غريبة عن الثقافة العربية، هذا من جهة، أما من ناحية ثانية نجد أن السيّاب يسرف في استخدام هذه الرموز من خلال عدد تكرار هذه الرموز كما هو موضح في الجدول السابق.

"وصناعة الرموز الشعرية غير قاصرة بطبيعة الحال على هذا المذهب الرمزي ذي الخصائص المكثفة والتقنيات المعقدة في تكوين الرموز وتوظيفها، بحيث تمثل الإستراتيجية القصوى لمجموع أدوات التعبير الأخرى، أما في الأداء الشعري الذي يخضع لإستراتيجيات أخرى، كما هو الحال في أسلوب السيّاب الحيوي، فإن صناعة تتبع آليات أقل كثافة وأكثر شفافية تعتمد على التواصل الدلالي والشعوري ولا تعتمد على مجرد الإيجاد المبهم المعقد"[1].

والسيّاب من القلائل الذين وفقوا في توظيف الرمز فهو يبتعد عن الحشو العشوائي للرموز، والعمق والتعقيد بقدر ما يحرص على إبراز أثر الرمز وتوافقه مع موضوع النص من خلال حسن

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 80.

استخدامه داخل النص، ويمكن للرمز أن يستغرق قصيدة كاملة أو يحصر في بضعة أسطر، هذا كله راجع إلى كيفية استخدام الرمز من خلال درجتي الانتشار والكثافة، "من هنا فإن استمرار الرمز على طول القصيدة كلها أو مجموعة القصائد لا يمثل وحده العامل الحاسم في الترميز، بل تضاف إليه طبيعة الرمز ذاته، ونوع العلاقة التي يقيمها بين المستوى اللغوي والعاطفي للتعبير ومدى تواتر المؤشرات التي تؤدي إلى الحدس بدلالته"[1].

وهنا تلعب درجة الكثافة دورا هاما في نجاعة استخدام الرمز فكلما كان الرمز مكثفا حجب ما يشير إليه، ولا يحدث لدى المتلقي استجابة من خلال فهم العلاقة بين الرمز والاستخدام.

كما مارس السيّاب صناعة الرموز الشعرية الخاصة به كما جاء في قصيدة "أنشودة المطر" وكذلك رمز "وفيقة" في ديوان "المعبد الغريق"، وعند التأمل في هذا الرمز الأخير من أجل الوقوف على آلياته وإستراتيجية استخدامه، وحتى نفهم هذا الرمز دعونا نعرفه وقد وضح هذا في كتاب أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل بقوله: "وفيقة هي بنت صالح السيّاب ابن عم جده عبد القادر، ويقول مؤرخون إنها كانت صبية جميلة في سن الزواج عندما كان بدر يحلم بها، أحلام المراهقة الباكرة غير أن التقاليد والعادات العائلية كانت تمنعه أن يغازلها"[2].

فوفيقة إلى جانب أنها كانت تحتل مكانة في قلب بدر إذ أنها كانت بالموازات تمثل نسخة من حياة بدر الذي عاش يتيما كحالتها هي أيضا، "ومن خلال هذا الإسقاط المثالي والميثولوجي الذي يضيفه الشاعر لهذه الشخصية من خلال انبثاقها في شعره بعد أن تحولت إلى ذكرى بعيدة بعد موتها لا تعوق عملية الترميز الشعري"[3].

ويقول في أول قصيدة استخدم فيها هذا الرمز:

شباك وفيقة في القرية

نشوان يطل على الساحة

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 80.

[2]- المرجع نفسه، ص 80.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 81.

كجليل تنتظر المشيه

ويسوع ينشر الواحة

إيكار يمسح بالشمس

ريشات النسر وينطلق

إيكار تلقفه الأفق

ورماه إلى لجج الرمس[1]

بدر هنا يتمثل وفيفة في شباكها المادي، ليجعل منه مجموعة من الدلالات ما تجعله يتجاوز معناه الحسي المباشر، من خلال اتخاذ الشباك وسيلة تحيل إلى صاحبة الشباك "فالصفة الأولى التي يضفيها على الشباك أنه نشوان أي في ذروة الوجد بالحياة، وهذه مفارقة واضحة، فوفيقة –فتاة– قد ماتت منذ سنوات بعيدة"[2]، ما يعني أن شباكها مغلق وقد أوصده النسيان من وقت وفاتها، في حين أنه مفتوح في مخيلة الشاعر ثم يذهب الشاعر إلى إعادة هذا الشباك ويبعث الحياة والحيوية فيه من خلال إعادة تصويره من جديد إذ يقول:

شباك وفيقة يا شجرة

تتنفس في الغبش الضحى

الأعين عندك منتظرة

تترقب زهرة تفاح

وبويب ينشد

والريح تعيد

أنغام الماء على السعف[3]

[1]– بدر شاكر السياب: ديوان الشعر (المعبد الغريق) "قصيدة شباك وفيقة 02"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 177.

[2]– صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 81.

[3]– بدر شاكر السياب: ديوان الشعر (المعبد الغريق) "قصيدة شباك وفيقة 02"، ص 178.

من هنا يبعث السيّاب الحياة في هذا الشباك وإعادته إلى الأصل الفطري للشباك عندما كان شجرة تتنفس في كل صباح، "فحالات الترقب التي تتفق فيه الحياة وتبزغ في شكل زهرة، تتضافر هذه العناصر لتنمي وتعزز دبيب الحياة فيه"[1].

من خلال كل ما سبق نجد أن الخطاب الشعري عند السيّاب "يشير إلى النموذج اللولبي، فهو ليس دائرة مغلقة، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة، عبر عدد من التقنيات التعبيرية المتضافرة، يقوم فيها الترجيع والإنشاء والتناص والأسطورة، والترميز بالدور الأساسي في تكوين بنية النص وتوليد دلالاته المشعة، طبقا لإستراتيجية حيوية فعالة تتحقق درجة عالية من ثقافية التوازن والكثافة النسبية، بحيث لا تقع في الإبهام وهي تحول العالم إلى كلمات"[2].

أسلبة الدراما في شعر "صلاح عبد الصبور":

ومن بين الصور والأساليب الجديدة للشعر العربي المعاصر في هذه الفترة تلك الأساليب الشعرية الدرامية، فاهتم بها وبرع فيها العديد من الشعراء أمثال صلاح عبد الصبور، ومن ذلك ما جاء في قول صلاح فضل: "شعر صلاح عبد الصبور، إذا أدرك الجميع تقريبا غلبة الطابع الدرامي عليه، لا لأنه كتب الدراما الشعرية، وإن كان ذلك من النتائج الوشيحة بالظاهرة، ولا لأنه قدم عالما دراميا كبيرا ما وسم بالحزن المأساوي، ولكن لأنه أساسا قد أسلب الدراما، أي منحها أبعادا تعبيرية لم تكد تعرفها بهذه الكثافة المنتظمة لغة الشعر العربي قبله"[3].

من خلال هذا القول يتبين لنا أن صلاح عبد الصبور جعل من الدراما أسلوب حياة في شعره ما ميز شعره بالطابع الدرامي والمأساوي، كما أن أغلب من عاصره من الشعراء كان لهم هذا الاتجاه الدرامي إذ كان سمة الشعر العربي، من خلال ما لحق بالعالم العربي والشعر في هذه الفترة ما جعله ينطبع على قصائدهم ويقول صلاح فضل: "إن التحول الشعري في الذائقة العامة الذي أحدثه صلاح عبد الصبور وأبناء جيله، بنسب متفاوتة في زحزحة الموسيقى ... وإعلان التمرد الحقيقي

[1]- بدر شاكر السياب: ديوان الشعر (المعبد الغريق) "قصيدة شباك وفيقة 02"، ص 81.

[2]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 84.

[3]- المرجع نفسه، ص 121.

في بنية القصيدة تجلى عنده على وجه الخصوص في أسلبتها دراميا بإدخال جميع أصوات العصر على حد تعبيره في طبقاتها الدلالية المتوترة وتنمية مجموعة من التقنيات التعبيرية التي أدت إلى حملتها على هيكلة هذا التحول الجذري في عمود الشعر العربي، وإذا كان الشعر الدرامي كما يقول "إليوت": "وهو مصدر إلهام عبد الصبور الشعري، قادرا على إيصال قبل أن يفهم أدركنا أنه يمثل ذروة التعبيرية المعاصرة، وإنه قد أدى إلى احتراق الغنائية"[1]، وهذا يعني أن الأسلوب الدرامي هو أحد المتفجرات التي استخدمت في الهدم والإطاحة ببناء القصيدة القديمة (التقليدية) وتوجهوا إلى الاهتمام بالحياة وهمومها وما يعرفه الوطن من مأساة وصعوبات وصراعات.

أخذت القصيدة العربية في التزين بحلة جديدة والنزوع والتخلي عن الغنائية من خلال التوجه إلى الفن المسرحي واستعارة تقنياته في بناء النصوص الشعرية وقد تميز شاعرنا عبد الصبور في هذا النوع من الكتابات وتعد "مأساة الحلاج" من أهم ما كتب في هذا الميدان، من خلال ما تحمله من حزن ومأساة وألم، ونمثل منها بعض الأسطر:

مقدم المجموعة: أقتلناه حقا بالكلمات ... ؟

لا ندري، وإليكم ما كان.

في هذا اليوم ...

المجموعة صفونا ... صفا ... صفا

الأجهر صوت والأطول

وضعوه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت المتواني

وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلا منا دينارا من الذهب القاني

براقا لم تلمسه كفا من قبل

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 161.

قالوا صيحوا ... زنديق كافر

صحنا ... زنديق كافر

قالوا صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقابنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقابنا

قالوا امضوا فمضينا[1]

ويمثل الحوار هنا إحدى تقنيات الفن المسرحي من خلال هذا التطور بين الجانب الأول الذي يمثل الطرف الصوفي المتنكر لشخصية الحلاج من خلال تلك المفارقة والتقابل المستمر في وجهات النظر، الجانب الثاني الذي تمثل في الأشخاص الذين لا قرار لهم سوى التصفيق والإتباع.

ويواصل حديثه فيقول على لسان المجموعة الصوفية:

مجموعة الصوفية: نحن القتلة

أحببناه، فقتلناه

الواعظ: لا نلقي في هذا اليوم سوى القتلة

ولعلكم أيضا عين قتلتم هذا الشيخ المصلوب ...

المجموعة: قتلناه بالكلمات

الفلاح: زاد الأمر غرابة؟

المجموعة: أحببنا كلماته.

أكثر مما أحببناه.

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات[2]

كما يبدو هنا الحوار واضحا، ويعد وسيلة وأداة تعبيرية وفنية التي تسمح بالتواصل بين الشخصيات التي تجسد لنا هذا الصراع الدرامي إذ يسهم بشكل كبير في جذب انتباه المتلقي، وضمن

[1]- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، الديوان معجم 1، دار العودة، بيروت، لبنان، ص 118.

[2]- المرجع نفسه، ص 119.

هذه المسرحية (مأساة الحلاج) كان الصراع بين الحلاج والسلطة كونه الحلاج رجل صوفي ومصلح وهنا تظهر قدرة الشاعر صلاح عبر الصبور في المزج بين لغة الشعر التي تقوم ببناء لغة الحوار من خلال التعريض للأحداث.

لم يعد اليوم الشعر مجرد زخرف خارجي يعتمد على الوزن والقافية، وكسر قوانين اللغة النثرية ولكنه نوع متكامل من القول، يختلف نوعيا عن النثر إذ يحتوي كما يقول صلاح فيصل: "على سلم من العناصر والقيم والقوانين التي تنظم لحمته وسداه على أن العامل البنائي المسيطر في بيت الشعر والذي يعدل ويكيف بقية العناصر ويمارس بالتالي تأثيرا حاسما على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية والدلالية، هو النموذج الخاص بإيقاع، فالإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظم للظاهرة المتراكبة، فهو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغة"[1].

أسلوب التحولات عند محمود درويش:

يقف صلاح فضل على بعض أعمال محمود درويش الشعرية التي تعكس أسلوب التحولات الشعرية عنده في كتابه أساليب الشعرية المعاصرة قائلا: "لكن اللافت عند درويش من الوجهة النظرية في هذا الصدد هو وعيه العميق بضرورة التعايش بين أشكال التعبير الأدبي والشعري ... ومدى الانسجام بين آرائه ورؤيته الإبداعية، ... فإن البحث الأسلوبي في ملامح هذه الشعرية يتعين عليه أن يرصد من منظوره الخاص تحولات مناهج التعبير"[2].

فتعرض صلاح فضل على وجه الخصوص للجانب السياسي من أعمال درويش ليثبت "أن تحولات أسلوب محمود درويش على وجه الخصوص تكاد وتختزِلُ بشكل مكثف تحولات الشعر العربي المعاصر كله ... بيد أنه يظل شاعرا تعبيريا من الطراز الأول، مهما كانت المتغيرات التي تعثري بشرته الأسلوبية"[3].

---

[1]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط 2، القاهرة، مصر، 1992، ص 34-35-36.

[2]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 141.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 142.

فتطرق إلى قصيدة "بطاقة هوية" التي يبرز فيها درويش بطاقة هويته العربية الفلسطينية الأصلية:

ســـــــــــجل!

أنـــــــا عربـــــــــي

ورقـــم بطـــاقتي خمســـون ألـــف

وأطفـــــالي ثمانيـــــة

وتاســـعهم .. ســـيأتي بعـــد صـــيف

فهـــــل تغضـــــب[1]

لقد زاوج الشاعر في هذا المقطع بين ضمير المخاطب والمتكلم والغائب، ذلك مما أضفى على هذا (المقطع) روح الانسجام، فبدأ الشاعر بجملة (سجل أنا عربي) فنجده يخاطب بلغة التحدي مستخدما الفعل المضعف ليدل على المبالغة وانتقل من الخطاب إلى ضمير المتكلم "أنا" واستخدام ضمير المتكلم "يا" في بطاقتي وأطفالي وبعدها انتقل إلى ضمير الغائب الذي يعود على أطفاله بقوله "تاسعهم"، كما نجده يستخدم الحذف في بعض كلمات هذا المقطع ليجعل من القارئ يفكر في إتمام المعنى للوصول إلى الدلالة، كما جاء في قولـه:

وأطفـالي ثمانيـــة

وتاسعهم .. سيأتي بعد صيف

وضع علامة الترقيم (..) للدلالة على أن عدد الأطفال لا يمكن حصره، فمحل الحذف دلالة الكثرة هنا.

واستخدم الشاعر أسلوب التكرار الذي يضفي على القصيدة إقاعات موسيقية، ويتوضح ذلك في جملة "سجل أنا عربي" التي تكررت في جميع مقاطع القصيدة فكانت تحمل دلالة جديدة في كل مقطع، بلغة تعبيرية تحمل كل معاني للحماية ومكوناتها الشعرية في ثناياها فوصفها صلاح

[1]- محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 2005، ص 80.

فضل بأنها: "الغنائية الجديدة التي تجمع بين عناصر متضادة، فإلى جانب العودة إلى الترجيع والتكرار وتوظيف الإيقاعات الموسيقية الحانية، تكسب الجملة الشعرية حداثتها من انحراف التركيب وإيقاع الصور، مع وضوح المرموز له بانتظام في دفقات التيار الوجداني المباطن للتجربة والمتناغم دائما مع إيقاع الوعي بالكتابة وهذا ما يسفر عن خلاصة مركبة لشعره تختلف عن الأشكال الغنائية المعهودة من قبل، بحداثتها وكثافة متخيلها"[1].

ويرى بأن محمود درويش تأثر بأسلوب "نزار قباني في لمس الواقع الحسي بكلمات يسهل تأطيرها خارجيا وأكد وعيه واعترافه بهذا التأثير الذي غلب على بدايته بقوله: (لقد خرجت من معطف نزار قباني)، على أن استجابة حساسية درويش لتقنيات التعبير الحسي، لم تكن تمكن درجة تقليدية من توظيف اللغة الشعرية ...، بل كانت تحقيقا يتسم بالكفاءة والفعالية لخصوصية أسلوبية تقتضي مهارة كبيرة في نقل الحدس الشعري، والسؤال الأخير: فهل تغضب؟، وهو تساؤل قد يذكرنا بما كان بطرحه نزار قباني في تصويره لحروب الأفراد الجنسين في قصائده الحوارية الأولى (حبلى) و(بدراهمي)، لكن درويش ينقله إلى مستوى آخر يمس العصب الوطني والقومي"[2].

وسرعان ما تنقل محمود درويش بين أشكال الكتابة الشعرية، باعتباره شاعر تحولات تعبيرية كبرى، والمدلول في شعره هو ما يضمن له الحفاظ على قاعدة الهوية الفنية، "لكنه سرعان ما إن طرح وراءه غنائية الأولى ذات الطابع الحسي واعتنق أسلوب الدراما الحيوي، أقد يكتب قصائد مطولة توظف تقنيات سردية مركبة تتجمع فيها خواص الشعر الحيوي والدرامي بدرجة كثافة تعبيرية عالية ...، فأخذ النص الدرويشي يجوس عبر دروب جديدة في المخيال الفلسطيني، وانتقل ليطل على الجانب الآخر، كما حاول الأدب الآخر من مسرح ورواية وتجلت حيويته في حساسية الجمالية لاختيار الملمح المعبر عن تحولات الحياة، وترجمة في تقنيات الشعر"[3]، وقصيدة (شوليت) التي تعتبر

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 142.

[2]- المرجع نفسه، ص 144.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 150.

دراما مصغرة يمكن تمثيلها على خشبة المسرح خير دليل على تنقل درويش بين أشكال الكتابة الشعرية بشكل سلس.

تشذر التعبير وانبهام الرؤيا في شعر محمود درويش:

إن دخول محمود درويش في الحداثة الشعرية على حد تعبير صلاح فضل هو "انتقاله من نصاعة الرؤية الحسية والحيوية إلى انبهام الرؤيا الشعرية، وقد مثل نموذجه الشعري الجديد حالة فائقة في كثافتها وتركيزها المختزل لأهم التحولات الأسلوبية في التجربة العربية المعاصرة ... حتى أدرك بتجربته الذاتية أن قصارى ثورته أن يتغير شعرياً حتى يبلغ منطقة الرؤيا ... فالعبارة اللغوية المعتادة هي التي تضيق وتنكسر، أما العبارة الشعرية فهي سحر اللغة وكيمياؤها، لا يمكن أن تستنفذ حِيَلهَا وإمكاناتها في خلق أوضاع تعبيرية ورمزية متجددة، ... بحث نجد الرؤيا دائما لدى المبعدين ما تتحقق به وفيه إنها في حقيقة الأمر تتخلق في رحم اللغة ذاتها"[1].

لذلك يرى صلاح فضل أنّ الإبهام ليس مأزقا في التعبير، كما أنه أيضا ليس عائقا للشعرية، بل هو مرتبط بطبيعة الشعر وقابع في جذوره "هكذا يؤكد علماء اللسانيات ... "فجاكبسون" مثلا يرى أن الإبهام (ملمح لازم للشعر، ويكرر مع "إمبسون" أن مكانة الغموض توجد في جذور الشعر نفسها، وليست الرسالة هي التي تصبح وحدها غامضة فحسب، وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضا"[2].

ومن النصوص التي تطرق إليها فضل في هذا الصدد نص من ديوان درويش "أرى ما أريد" وهو إحدى النصوص التي يستثمر فيها التشكيلية للرباعيات (رباعيات الخيام)، ساعيا للتغير فيها وحشوها برموز وموسيقى تمارس دورا فعالا داخل مستوياتها الإيقاعية لإنتاج الرؤيا:

يقول محمود درويش:

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 163-164.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 164.

أرى ما أريدُ من البحر .. إنِي أَرَى

هُبوبَ النوارس عند الغروب، فأُغمض عينيّ:

هذا الضياعُ يؤدِّي إلى أندلُسْ

وهذا الشراعُ صلاةُ الحمام عليّ ..[1]"

فيرى أن الشاعر في هذه القصيدة لم يلتزم بما التزم به الشعراء من قبله الذين نسج على منوالهم بنفس القالب الشكلي، وتجلى ذلك في جعله للهيكل النحوي للصياغة منتظما، ومحافظته على المطلع كقافية استهلالية كعبارة "أرى ما أريد" وعبارة "إني أرى".

وتكرار نفس البنية النحوية بشكل متطابق مع الرباعية السابقة، من أبرز حيل توليد الرؤيا ... فعل الرؤيا الملحاح يظل مسندا إلى المتكلم/الشاعر/القارئ، المفعول به –وهو المشهد المرئي– ينصب على البحر الأزرق ونوارسه الذائبة في الإيقاع السرابي للريح، والأندلس رمز الوطن السليب والجنة المفقودة والحمام رمز السلام، وهناك علاقات دلالية اجتهد الناقد في إقامتها مثل: شراع الصلاة باللازورد وحقل القمح بالبحر والسراب بالضياع، علاقات تتفاوت في خصوبتها ودرجة إبهامها، وتفضي بالنص إلى تعدد المستويات وتشابكها"[2].

تتبع صلاح فضل جل التحولات التعبيرية في شعر محمود درويش ليتوصل إلى أهم التقنيات الأسلوبية في شعرية هذا الأخير، من انسجام شكل الموقف مع شكل التعبير باعتبار شعره أكثر المشاغل براءة وأشدها خطورة في الآن ذاته، إلى الانتقال بين أشكال الكتابة واعتناق أسلوب الدراما بدرجة تعبيرية عالية موصولا إلى انبهام الرؤيا وتشذر التعبير في حداثة تجربته الشعرية.

[1]– محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة (أرى ما أريد)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط7، 1980، ص 121.

[2]– ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 166.

المبحث الثاني: الأساليب الرؤياوية والتجريدية

الأسلوب الرؤياوي عند "عبد الوهاب البياتي":

نظرا لاحتلال الأسلوب الرؤياوي المرتبة الرابعة في منظومة الأساليب التعبيرية وفق سلم الشعرية عند صلاح فضل، وهو أقرب إلى التجريد منه إلى التعبير، ارتأينا أن يكون في خانة المبحث الثاني من هذا الفصل مع الأسلوب التجريدي عند أدونيس.

ميز صلاح فضل بين الرؤية التي هي من فعل الباصرة في اليقظة والرؤيا التي هي من فعل التخيل في الحلم بقوله: "يتم التميز لغويا بين الرؤية والرؤيا على اعتبار الأولى من فعل الباصرة في اليقظة والثانية من فعل التخيل في الحلم ... لكن هذا المصطلح سرعان ما اقترن في النقد البنيوي التوليدي-خاصة عند جولدمان- بمفهوم محدد عندما أصبح "رؤية للعالم" بشروطها التوليدية الدقيقة في التعبير المتبلور عن الضمير الجماعي ... وجاءت الشعرية الألسنية -بامتداداتها الأسلوبية- لتضفي على مصطلح "الرؤيا"، الذي يتوحد فيه عمل الباصرة في الصورة الحسية المشكلة لغويا، مع فعل المخيلة الحلمي، دلالة تعبيرية خاصة تنزع إلى درجة محدودة من التجريد العقلي، وتشير إلى (تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية، المتصلة ببعض المستويات اللغوية ... وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها ... مما يجعل "الرؤيا"، هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجِّه لاستراتيجياتها الدلالية)، وتقتضي غلبة هذا الأسلوب في الأداء الشعري عددا من اللوازم المنتظمة، مثل تحطيم أبنية الزمان والمكان خلال السرد، وأسطرة العناصر الإيقاعية ... إلى غير ذلك من سبل صناعة الرؤى الكلية ... مع وضوح معامل بارز يمثل عصبها الدقيق، وهو تشاكلها مع "الرؤى" الحلمية التي لا تظهر إلا بشرط غيبية الحواس والاستغراق في النعاس، وبذلك تشترط الرؤى الشعرية الابتعاد المتراوح بين الوعي والذهول عن الواقع واختزال نماذجه"[1].

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 111- 112.

رؤية العالم من منظور البَيَاتِي:

لم تأتي الرؤيا عند البَيَاتي من فراغ، إنما استقت الكثير من مبادئها من الأنساق المعرفية والفلسفية الغربية لتمتزج بما يملكه الشاعر من مخزون فكري وثقافي محلي، وتعد هذه الرؤيا من الجوانب المهمة في فهم شعره لأنها تشكل بوابة كبيرة، في معرفة تجربته الشعرية الفريدة بمختلف مراحلها، "فالرؤيا عنده، تجربة مع المستقبل المجهول من خلال الواقع، عن طريق الذات المبدعة، والتي تنبني على الوعي، لذلك ليس من الغريب أن معظم شعراء الحداثة العربية اعتبروا الشعر مجرد رؤيا أو كشف وسيلته الرؤيا"[1].

من بين النقاد الأوائل –في العقد السادس من القرن الماضي الذين مزجوا بين الرؤيا وأساليب التعبير في شعر البَيَاتي، (محمود أمين العالم) فيرى حسب صلاح فضل أن مجمل قصائد البَيَاتي تبتدئ ببعض العناصر المتناثرة والمشاهد التي تخلق المعاني المجردة ورموزا أكثر شمولية وأعمق تعبيرا، "فالبَيَاتي قد انعكست رحلته في أساليبه التعبيرية، فاستطاع أن يعبر (بالرؤيا) المرتحلة المتنقلة التي تجمع بين المتناثرات في حركتها السريعة، لتصوغ منها معالم فلسفته الخاصة ... وكان علينا حينئذ أن نتجاهل الربط بين حركة الجمل الشعرية وحركة البَيَاتي في التنقل بين العواصم المختلفة، لعدم التجانس بين الأمرين ... فإن ما يعنينا إبرازه الآن هو أن تلك الخواص التعبيرية ذاتها كانت لازمة لتشكيل الرؤيا الشعرية، ولم يكن بوسع البَيَاتي أن يحيد عنها، لأن جدلية الفكر الشعري لديه، ونهجه في التصوير والترميز، من خلال الأبنية التركيبية، عن الثابت وراء المتحول، والجوهر خلق الأغراض المتباينة، هو الذي يشكل الملمح الأسلوبي المولد لهذا الطابع الرؤياوي"[2].

ومن بين النماذج الشعرية التي استعان بها صلاح فضل، للبَيَاتي في هذا الموضوع، قصيدة "**سوق القرية**":

[1]– ينظر: عبد الرحمان العقود: الإبهام في شعر الحداثة "العوامل والمظاهر وآليات التأويل"، ص 131.

[2]– ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 112-113.

الشمس، والحمر الهزيلة، والذباب

وحذاء جنديٍّ قديم

يتداول الأيدي، وفلاح يحدّقُ في الفراغ:

في مطلع العام الجديد

يداي تمتلئان حتما بالنقود

وسأشتري هذا الحذاء

وصياح ديك فرَّ من قَفص، وقديس صغير:

"ما حك جلدك مثل ظفرك"

والطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس "أقرب" والذباب

والحاصدون المتبعون:

زرعوا، ولم نأكل

ونزرع، صاغرين، فيأكلون

والعائدون من المدينة: يا لها وحشا ضرير

صرعاه موتانا، وأجساد النساء

والحاملون الطيبون

وخُوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور

كالخنفساء تدب: "قرتي العزيزة": يا سدوم!

لن يصلح العطار ما أفسده الدهر الغشوم[1].

اتجه البَيَاتي في قصيدته هذه إلى تصوير مكان بارز من مظاهر المجتمع، وهو سوق في القرية، ومن خلاله حاول أن يقدم رؤاهُ ومواقفه، افتتح نصه بجملة اسمية بسيطة لكنها كثيفة الدلالة، متجاوزة حقيقة الواقع.

[1]- عبد الوهاب البَيَاتي: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مج 1، بيروت، لبنان، 1995، ص 134.

فالشمس وإن كانت مصدرا من مصادر الحياة إلا أنها في النص جسدت بنية الزمان فيه، فكل الأحداث وقعت في النهار، أما بنية المكان فاتضحت في ثنايا النص ومضامينه، واجتهد الشاعر في هذا النص (سوق القرية) في رسم لوحاته وتوليد الصور من خلال مجموعة من المشاهد، أولها يصور فيه الفلاح العاجز وهو يحدث نفسه لشراء حذاء يقيه من البرد، فرغم أنه بخص الثمن إلا أنه لم يقدر على توفير ثمنه، ومشهد ثاني يصور فيه استغلال الفلاحين والاستعباد للطبقة الكادحة من قبل (البرجوازية)، إلى مشهد آخر ويمثل تحول المرأة في السوق مزاحمة للرجال بغية كسب قوتها، نتيجة لقساوة الظروف الاجتماعية.

كما نجد الشاعر في هذا النص يوظف اللغة توظيفا دلاليا، فنجدها ذات بعد يمنح للألفاظ معنى مغاير، حيث شحنها بعدد من الإيحاءات لتتجاوز المعنى الضيق، فالكلمات "الهزيلة، الذباب، الحذاء، الجحيم، الغشوم، الدموع، الدامي" وُظِفَتْ برمزية وإيحائية، إذ جعلها تحمل شحنات دلالية وتعبيرية جديدة، فمثلت هذه اللغة الشعرية حقلا معجميا واحدا وهو الألم والعجز والمعاناة، ليكشف هذا الاستعمال عن قدرة البَيَاتي في ترويض اللغة لتجسيد الرؤيا الخاصة به، "ومعنى هذا أننا لسنا بحيال استعارات رامزة، بل أمام لون من (المجاز المرسل) في مجموعة الدوال الكنائية المتناثرة ... فليس هناك جامع مشترك بين الشمس والحُمر والهزيلة والذباب، سوى العلاقة المكانية، ولا بين الأبقار وبائعة الأساور ... سوى أنها عناصر توضح مجازيا في علاقة مع السوق الذي يتشكل منها، فيرتضي المتلقي العجول معانيها الحسية القريبة ويحيلها إلى مدلولاتها المباشرة، ... وهنا تتجلى بعض معالم الحداثة في نص البَيَاتي، فشذرات المجاز المرسل الجزئية كانت ترد على ندرتها في الشعر القديم ... فإن هذا يجعلنا نعمد إلى ما يطلق عليه في النقد الحديث (وحدة المزاج) الضرورية لتفسير العناصر الرمزية التي يوظفها الشعر الحداثي، هذه الوحدة هي التي تتولد في داخل النص وتحكم علاقة عناصره"[1].

إذن فالسبب الرئيسي لتكوين الرؤيا عند البياتي يتمثل في شعره حالات الانحراف الشعري.

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 114.

الصـــور في شعـر البَيَاتي:

يحـاول صـلاح فضـل استكشـاف كيفيـة تكـوين الصـور الشـعرية، خاصـة الرؤياويـة منهـا، "في مراحلها المختلفة، على أساس أن الصور الذهنية تمثل لحظة في عملية التجريد العقلي ... وقد خطت الشعرية الألسنية خطوات هامة في تحليل الصور عندما تجاوزت بشكل قاطع مرحلة النظر إلى الوحدات المجازية الجزئية بحثا عن الأنساق التي تقدم تصورات كلية ذات طابع تجريدي متزايد ... وأخذت تنهض أشكال أخرى للقصائد تعتمد على ما يمكن أن نطلق عليه (صور الكائن)، وهي تتمثل في تقديم نموذج، إنساني غالبا، وإن كان يتخذ أبعادا ميتافيزيقية واضحة، يمتد ظله على النص بأكمله، ويُحدد حركته ومداه"[1].

ومَثَّلَ لهذا النمط التصويري بنّص قصيدة "الرجل الذي كان يغني"، كما أن النّص الذي تطرق إليه سابقا (سوق القرية) يعد أيضا إحدى النماذج التصويرية البليغة في شعر البَيَاتي، فقد اخترقت الصور المجهول في هذا النص "سوق القرية" واكتشفته انطلاقا من التخييل باعتباره أساس انطلاق الشاعر في صنع أحاسيسه ومشاعره في شكل فني منظم يميزه الإنزياح البارز في مجموعة من الصور البيانية من كنايات واستعارات وتشبيهات ومجازات، ففي قوله: "وفلاح يحدق في الفراغ" كناية عن صفة العجز والضعف والإحباط وقوله: "جفنه الدامي" فهي كناية عن صفة الألم والعذاب الذي يعانيه العامل اليومي أما فيما يخص الاستعارة ففي قوله: "يا لها وحشا ضرير" فقد حذف المشبه وأبقى على المشبه به في استعارة تصريحية وأكد المعنى في مبالغة وصف عدم الرحمة التي لقيها المهاجرون، أما في قوله: "لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم" فهو مجاز عقلي، أسند فيه فاعل غير حقيقي وهو الدهر لعلاقة الزمنية، وقد تظهر براعة الشاعر هنا في استنطاق الزمن وتحميله المسؤولية في الهموم للتعبير عن الحركة والانفعال الذي يمتلك الشاعر من هذا الواقع المؤلم، أما جمالية هذا الاستخدام المجازي فتتمثل في الدقة بربط العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 121-122.

وكل هذه الصور التي رسمها البَيَاتي تعتبر صور كلية للحياة وآلامها، استخدم فيها صورا تجريدية من بصرية وسمعية، معتمدا على التشخيص منطلقا من الخيال والواقع، فارتبطت صور المعاناة والألم بالانزياحات، مكونة بنية شاملة للنّص تظهر عمق الرؤيا والتجربة الشعرية لدى البَيَاتي.

الأسطورة الرؤياوية في شعر البَيَاتي:

يرى صلاح فضل أن شعر البَيَاتي "على خلاف غيره من متطرفي للحداثة العربية يعبر عن أصفى درجات الغنائية التي تتلبس بالآخرين وبروح الكون في توافق هارموني عارم ... تحدثنا عن فاعلية تقنية تعبيرية أثيرة لدى البَيَاتي، تتمثل في بعثه الواعي لعوالم شعرية أخرى من التراث العربي والعالمي، البعيد والقريب، ووضع رموزها كقناع له بعد تأويلها كما يشتهي، وهو عندئذ لا يستعير صوتها، بل يعيرها رؤيته عندما يجذبها إلى دنياه عبر عملية أسلوبية هي ترائي -أو تبادل- الضمائر بين "أنا" و "هو" ... أما قناع البَيَاتي فهو "رؤيوي" في صميمه، تصبح الشخصية المغامرة فيه مثل الشاشة البيضاء التي يعرض عليها المتحدث صوته وصورته، ومعنى هذا أن شعر البَيَاتي يختزل للرّؤى الكونية كُلُّها، ويجمع خلاصة الأجناس الأدبية العالمية من ملاحم ومسرحيات وروايات وأشعار غنائية في قصائده"[1].

أشار في قصيدته "سوق القرية" إلى أسطورة تاريخية مذكورة في القرآن الكريم، وتمثل ذلك في صرخة المرأة البائعة "يا سدوم" التي هي قرية قوم لوط عليه السلام التي أبادها الله عز وجل، لقوله تعالى: ﴿ **وَلَمَّا جَاءَتْ رُسُلُنَا لُوطًا سِيءَ بِهِمْ وَضَاقَ بِهِمْ ذَرْعًا وَقَالَ هَذَا يَوْمٌ عَصِيبٌ**﴾[2]، ومن خلال أسطورة "سدوم" تمكن البَيَاتي من صهر الكثير من الصور في صورة كلية، ففي هذه الأسطورة تصوير لمظاهر الخراب، إنها حالة تفشل أمامها كل الإصلاحات، فكانت أسطورة "سدوم" معادلا موضوعيا للواقع الذي يعيشه الشاعر فعبر عنها تعبيرا رُؤْيَاوِّياً خَاصاً بِه.

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 127-128.

[2]- سورة هود، الآية: 77.

فالرؤيا التي بنى عليها البَيَاتي قصائده، هي رؤيا استمدت الواقع من محتوى الوعي الفني في كل إبداع، وربطته بقوة غيبية، فشعره يتميز بنزعة نفسية داخلية تحاول أن تسافر في الكون سفرا غير منقطع، ولذلك كان البياني واحداً من أبرز شعراء الرؤيا، فريدا في قصائده، متميزا بأسلوبه التعبيري الرؤياوي الخاص في إعادة بناء العالم والتنبؤ بالمجهول.

التجريد في شعر (أدونيس):

يرى صلاح فضل في كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة) أن أسلوب أدونيس الشعري هو أسلوب تجريدي بارز، يقول: "جاءت تجربة أدونيس الغنية كأبرز تأسيس لهذا النهج السديمي؛ اقترنت بالرفض والخلق والجنون منذ بداياتها، اتّشحت بالأسطورة على طريقتها الجديدة وخرجت تزلزل ثوابت الإبداع العربي المتواصل وتحرق مسافاته المنظورة، لكنّ النقطة العليا –الرؤيا– أضحت مفصلا يربطها بمشقة، بما تجتهد كي تنقطع عنه ... ويبدو أن هذه القطيعة التي كانت تمسُّ العصب الحساس الذي يربط بين الشاعر وقُرَّائِه، ويحكم آليات إنتاجه ودرجة تواصله، قد لعبت دورا حاسما في جنوح أسلوب أدونيس للاختلاف عن الأساليب التعبيرية السائدة، فكان التجريد الفني مداره الطبيعي حينئذ"[1].

وعندما نقول أن الخاصية الأسلوبية التي تحكم إستراتيجية الشعر لدى أدونيس تتمثل في التجريد، هذا لا ينفي انعدامه وخلوه من الملامح التعبيرية الأخرى التي تطرقنا إليها سابقا، كالحسية والرؤياوية والدرامية، إلا أن هذه الملامح في شعره تخضع للمنظور التجريدي، "وقد لمحت (خالدة سعيد) لتواتر هذه العناصر في قصائد تتوزع على إنتاجه حتى نهاية العقد السابع، لكنّها وهي بصدد إضاءة البنية العميقة لشعره تصل إلى نتيجة بالغة الدلالة، إذ تنكر أن يكون لأدونيس أسلوبه، على اعتبار أن الأسلوب –في تقديرها– هو النظام المستقر الثابت، ولعلنا نتذكر أن (نظام التحولات) من أكثر الأساليب شيوعا في الشعرية العربية المعاصرة لكنها ترى أن سمة التجريد هي التي تصاحب أدونيس في مساره الشعري الإبداعي وترتكز لغة أدونيس على بلوغ النحوية أدنى مرتبة، يمكن أن تصل إليها، بتراكم الانحرافات والإبهام والتضاد، مع ارتفاع نسبة الكثافة في التخييل والتَشتُّت

[1]– ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 173–174.

في النسيج، الأمر الذي يخلق درجة عالية من التوتر البارز بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ويقضي دائما لتواري التجربة المعبر عنها"[1].

بدايات التجريد في شعر أدونيس:

اختار صلاح فضل قصيدة (رؤيا) لأدونيس من ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) فكانت هذه القصيدة بمثابة النموذج الأولي للناقد لمعرفة ودراسة بدايات التجريد في شعر أدونيس ومعاينة هذا الأسلوب في بواكيره.

وأما التجريد فهو مصطلح يعارض به (الملموس) في اللغة الطبيعية، ويطلق على ما يكون سيمائية ضعيفة، أو على ما لا يشمل على سمات، وهو يتعارض مع (التّصَوّري)، كما يتميز على مستوى دلالة الخطاب: (المكون التصويري التجريدي)، أو (التيمي)، ويرى أن خاصية التجريد، التي يتصف بها أسلوب أدونيس، تعدد خلاصة رؤيا للشعر والحياة، وإستراتيجية أساسية في عدم التعبير، وليست ملمحا جانبيا في الإبداع، ويستشهد بقول "أدونيس" من كتابه (الصوفية والسريالية): العالمُ فنّياً إشارةً، العالمُ فنّياً؛ إذن، ليس موجودا في العالم، بل فيما وراءه، وهو بالضرورة نوع من التجريد"[2].

أما الرؤيا التي طغت على شعر أدونيس فهي فقرة خارج المفاهيم وتغيير في نظام الأشياء والأشكال والتمرد عليها وعلى القوالب الشعرية القديمة، يقول أدونيس في قصيدته "**رؤيَا**".

هربت مدينتنا

فركضت أستجلي مسالكها

ونظرت – لم ألمح سوى الأفق

ورأيت أن الهاربين غدا

والعائدين غدا

[1]– ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 175.

[2]– لطيفة إبراهيم برهم وقصي محمد عطية: شعر "أدونيس" في النقد الأسلوبي نقد صلاح فضل "أنموذجا"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع 22، 2016، ص 04.

جسدا أمزقه على ورقي

ورأيت – كان الغيم حنجرة

والماء جدران من اللّهب

ورأيت خيطا أصفراً دبقاً

خيطا من التاريخ يعلق بي

تجترُّ أيامي وتعقدها

وتكرّها فيه، يد ورثت

جنس الدُّمى وسلالة الخِرَقِ[1]

تعتبر هذه القصيدة جزء من منظومة "**ارمَ ذَات العِمَاد**"، فهو يستحضر بها الماضي لرؤية المستقبل، ولذلك جاءت كلمة (**مدينتنا**) كرمز تاريخي يشير إلى إحدى الحضارات البائدة "والكلمة الافتتاحية هي الهروب الذي تم، وهو بداية التغييب، لأنه لم يسند لمتحرك، أسند إلى أثْبَتِ الأشْيَاء: المكان/المدينة، والفاعل الثاني/الشاعر يتحرك في إثرها ... ينظر نحوها فلا يلمح لها أثرا، بل يرى المستقبل ... لكن المهم الآن أن يجتهد في تكوين الرؤيا، عندما يستحيل الغير إلى حنجرة والماء إلى جدران من اللهب ... غير أن اللافت في هذا المقطع من الوجهة التقنية في التعبير اللغوي أمران:

– آلية تغييب الدلالة، عن طريق كسر النمط المنطقي بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصورة في مثل: (الغيم حنجرة) و(الماء جدران من اللهب).

– تكوين مجموعة من المتواليات الصوتية الكفيلة في سياق الشعر التعبيري بتحقيق درجة قصوى من الغنائية، بتكرار فعل (رأيت) وكلمة (خيطا) مرتين ونمط الجار والمجرور"[2].

[1]– أدونيس: الأعمال الشعرية (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط 3، 1988، ص 262.

[2]– ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 176-177.

وكسر هذا النمط يُعْملُ ويُشْغِلُ طَاقة المتلقي الفكرية جميعها لاستيعاب بعض الدلالات الهاربة وهذا من شأنه إبطال مفعول الغنائية في شعر أدونيس على المستوى الإيقاعي، وتدمير البنية التعبيرية على المستوى الدلالي.

وتطرق صلاح فضل إلى بعض السمات الأسلوبية التي يمتاز بها أسلوب أدونيس التجريدي عن باقي شعراء الحداثة، بالمناقشة والتحليل.

السمات الأسلوبية في شعر أدونيس:

1- تغييب مرجعية القيم: يرى بأنها سمة من سمات شعر أدونيس التجريدي "وتبديل مفاهيمها يؤدي بدوره إلى إنتاج شعر يمثل خلخلة النظام المعنوي للكون بإدخال الاضطراب على علاقات الإسناد في اللغة، وهذه التقنية التي تؤدي إلى تغييب الدلالات الواضحة للكلمات والرموز تُعَد ملمحاً رئيسيا في شعرية الحداثة ... ويستشهد على ذلك بقول "مالارميه": إن المطلق أو العدم يدعو اللغة، أو الكلمة اللُّوجُوس، لكي يظهر فيها بصورته الخالصة ... ويرى أن هذه الفكرة توضح كثيرا من الألغاز التي تجرنا في الشعر الحداثي، وفي مقدمتها تجريد الأشياء، أو إحالة كل ما هو واقع على الغياب الثقيل"[1].

بمعنى التعبير عن الأشياء الموجودة في الحاضر كأنها غير موجودة أو كما لو كانت غائبة" كما يرى أن لفظة "الرفض" كمقولة عقلية تجريدية هي إشارة إلى الغياب أو العدم، وليست تعبيرا عن أي واقع، فالوجود المادي والإبداعي للشاعر وممارسة الكتابة، ذاتها يستحيل اختزاله إلى العدم، بل يتم تغييبه فحسب لإدعاء نقضه"[2].

2- الشفرة اللغوية:

"يميز بارت بين خمسة أنواع من الشفرات:

- شفرة بناء الحبكة في العمل الأدبي.

[1]- لطيفة إبراهيم برهم وقصي محمد عطية: شعر "أدونيس" في النقد الأسلوبي نقد صلاح فضل "أنموذجا"، ص 05.

[2]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 181.

- شفرة تفسير العمل الأدبي.
- شفرة الشخصيات، وتتعلق بجوانب النّص التي تُعِينُ المتلقي على إدراك الشخصيات.
- الشفرة الرمزية التي تُعِينُ المتلقي على إدراك معاني الرموز.
- شفرة الإحالة، وتتضمن إشارات النص إلى الظواهر الثقافية"[1].

ومهد الطريق لعلم الإشارة (السيمولوجيا) "فرديناند دي سوسير" وسماه بعلم الإشارات، بالذي يدرس من حياة العلاقات الاجتماعية، "وقد تبين لناقد الأدب أن المشكلة الأساسية في اللغة الأدبية والفكر الثقافي الفني أن الأديب يعمد إلى مادة مبذولة في الحياة، مستهلكة ومستخدمة لوظائف الاتصال اليومي ليقيم في داخلها نظاما فنياً جديداً، يعتمد شفرة موضوعية وجمالية وتقنية مخالفة لشفرة اللغة والثقافة المألوفة ومتراكبة فوقها في نفس الوقت"[2].

وأسلوب التشفير اللغوي في نظر صلاح فضل فقد قَرّب شعر أدونيس الحداثي من الشعر الصوفي، "ذلك أن شعراء المتصوفة قد مارسوا هذا الأسلوب عن طريق نزع الدلالات الأولى، الحسية والدلالية لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر، وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة ... ولكن التجربة الكلِّية لواقعهم المعيشي، -كما يعرفه الناس- كانت تمثل خلفية ضابطة تتأسس عليها تلك الشعرية الثانية بوصفها مرجعية قارة للمرموز له.

أما الشعراء التجريديون فيمارسون العملية ذاتها، من نزع الدلالات المعتادة للكلمات وإضفاء معانٍ جديدة عليها مع غياب المرجعية المعيشية"[3].

3- النص المفتوح:

يرى أدونيس أن الفن "جوهر ما لا نصل إليه، ليست له نهايات يقف عندها، لذلك يقدم أجوبة، إنه السؤال الذي يتناسل في أسئلة لا تنتهي"[4].

---

[1]- لطيفة إبراهيم برهم وقصي محمد عطية: شعر "أدونيس" في النقد الأسلوبي نقد صلاح فضل "أنموذجا"، ص 06.

[2]- صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة)، ص 177.

[3]- لطيفة إبراهيم برهم وقصي محمد عطية: شعر "أدونيس" في النقد الأسلوبي نقد صلاح فضل "أنموذجا"، ص 06.

[4]- أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 143.

باعتبار الشعر فنا يستمد فاعليته من الأسئلة التي يؤسسها في نظامه التأويلي، فمع كل احتمال يولد أفق آخر من الاحتمالات التي تقود إلى التأويل، وتتناسل التأويلات التي تنفتح على كل احتمال ليتيه كل منهما في دوامة الآخر، وبذلك يصبح التأويل بمثابة الحركة التي تنقل الكلمات من وضعها السكوني، متموج بالشعر إلى عالم نقدي جديد مليء بالتحويلات، "وينبه صلاح فضل على أمرين لافتين للنظر من الوجهة التقنية للتعبير اللغوي، أولهما آلية تغيب الدلالة عن طريق كسر النمط المنطقي بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصورة، الأمر الذي يدفع القارئ إلى إعمال فكرة في تتبع احتمالات الدلالات المغيبة، والثاني تكوين مجموعة من المتواليات الصوتية ... بتحقيق درجة قصوى من الغنائية ... إلا أن آلية تغييب الدلالة تطغى على الغنائية التي تعتمد على التكرار، والتوليد الإيقاعي، ذلك أن العبارات حين تقدم أفق المتلاقي وتتحدى منطقه تبلغ درجة من التوتر"[1].

4- الدوريَّة:

يتصف الزمن في شعر "أدونيس" بخاصية جوهرية وهي "الدوريَّة" على حد قول صالح فضل، فيرى أن: "البدء يلتحم بالختام في حلقة دائرية كبرى، أو لولبية في احتمالات أخرى، وهذا يجعل من قوله في النموذج السابق (دخلت في طقس الخليفة)، ليس مجرد تأمل في الماضي التاريخي للكون، وإنما هو إعادة إنتاج لأسطورته على المستوى الشخصي لصوت القصيدة، إذا فهذه اللحظة الخاطفة أن الأشجار تراوده في رؤياه، كما راودت أباه الأول آدم بالتماهي مع حواء ... وبنية التعبير هي التي تتضمن نواة الرؤية، وهذا ما يعنينا في التحليل المرتكز على منظور أسلوبي"[2].

5- ثنائية الخفاء والتجلي:

من بين السمات الأسلوبية التي يتميز بها شعر أدونيس التجريدي سمة الإضمار بدل الذكر، غير أن المشكلة الدلالية تبدأ عندما يتراكم الإضمار، ويدلِّل على فكرته بالاستناد إلى فكرة في الفيزياء الحديثة، وهي أن هناك تصورا محددا للثقب لا يساوي مجرد الغيبة البسيطة للمادة، وإنما هو غيبة المادة

[1]- ينظر: لطيفة إبراهيم برهم وقصي محمد عطية: شعر أدونيس في النقد الأسلوبي نقد صلاح فضل أنموذجا، ص 08-09.

[2]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 178.

في وضع بنيوي يفترض وجودها، وفي هذا الوضع فإن الثقب يبدو ماديا مجسدا لدرجة أنه يصبح من الممكن قياس درجة ثقله بطريقة سلبية، ويركز على مجموعة من الاختراقات اللغوية أو الانزياحات التي تعتمد على الخلفية الدينية والميثولوجية –أو المغيبة– في النّص، أي أن الإطار الثقافي اللازم لتأويل نصوص "أدونيس" يمتلئ بالاختراقات اللغوية والتداخلات المتجاوزة كافة المرجعيات"[1].

واختلال التوازن في شعر هذا الأخير يتمحور بين محورين عقلي وحسي، بسبب نزوعه الكبير للتجريد العقلي، كما أنه لا يخلو من العناصر الحسية، إلا أن هذه الأخيرة تختلف عن ماثلاتها من العناصر في الشعر الحديث بمخالفاتها للنظم الإدراكية المألوفة.

- **القنـــاع في شعر أدونيس:**

استخدم "أدونيس" العديد من الأقنعة في شعره، وتوظيفه لها يعد من أهم دعائم لغته الشعرية، نظرا للجمال الإضافي الذي تكسبه الصورة الشعرية، فتصبح القصيدة حقلا ثريا بالدلالات والإيحاءات البعيدة التي يريدها الشاعر في إبراز عمق أحساس وشعوره، فيرى صلاح فضل أن أدونيس تميز عن غيره من الشعراء التجريديين في استخدامه للأقنعة في شعره، "برفع بيارق المتوصفة على طول مسيرته وأسلوب توظيفه لها يندرج في مشروعه الحداثي المتميز إذ يسقط ملامحها التاريخية والأسطورية، وتحيلها إلى أصداء بعيدة نصنع منها السمات الدالة ولا يبقى منها سوى بعض الخيوط التجريدية المبعثرة، ومن الأقنعة التي تطرّق لَها النَاقد "قناع مِهيار" وقناع "صقر قريش" أي (عبد الرحمان الداخل)، الذي فرَّ من مخالب العباسيين، وأسس ملكا أمويا في الأندلس، وذلك لأن قصته ترتبط بشبكة دلالية معقدة، خيوطها البارزة تتكون من البطولة والسلطة والعروبة، إلى جانب نموذج من المغامرة والدهاء والحنين إلى الوطن"[2].

واختار صلاح فضل بعض المقاطع من (**فصل الأشجار**) وبالتحديد (**مرثيات الصقر وشواهد قبره**)، يقول:

[1]– لطيفة إبراهيم برهم وقصي محمد عطية: شعر أدونيس في النقد الأسلوبي نقد صلاح فضل أنموذجا، ص 09.

[2]– ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 183.

زرع الجائعـون

غابـة للرّجـــاء

صار فيها البكاء

شجرا، والغصون

وطنا للنساء الحبالى

وطنا للحصاد؛

كل غصن جنين

راقد في سرير الفضاء

أخضرا ساحر الأنين

فرّ من غابة للرَّماد

من بروج الفجيعة

حاملا آهة للجائعين

إلى أن يصل بقوله في المقطع الثاني من نفس المرثية:

كل يوم

يموت وراء المقاصير طفل، يموت

زارعا وجهه في الزوايا

شبحا تتراكض قدامه البيوت،

كل يوم

يجيء من القبر طيف حزين

عائدا من بلاد المرارة من آخر الأقاصي

ويزور المدينة – ساحاتها والتكايا

دائبا كالرّصاص[1]

[1]– أدونيس: التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، لبنان، بيروت، ط3، 1988، ص 69-70.

صاغ أدونيس هذا المقطع طبقا لنموذج (بنية التوالد المتكاثر) كخاصية تعبيرية بارزة فيه، "فهو يتكون من جملة واحدة مطولة تتداخل حلقاتها المتشابكة بشكل يفضي إلى التضخيم والتعقيد ... فغابة الرجاء وهي صورة طريفة من جنة الأتقياء في الوجدان الديني تخترقها عناصر غريبة؛ إذ تغص بالبكاء، والبكاء يصير شجرا، والشجر له غصون، والأغصان وطنا، والوطن للنساء الحبالى –(والحبالى يلدن أجنّة)– (والأجنّة موزعة على الأغصان)– تماما كما يحدث في أسلوب السرد الشعبي، والتعبيرات القرآنية الشهيرة عن السنبلة والحبات، أو النور والمشكاة، فالجذر التوليدي للصياغة واحد، لكن هذا النسق البنيوي في التكاثر لا يلبث أن ينقطع في القصيدة عند الجنين الراقد في سرير الفضاء، عندما يصبح (ساحر الأنين)، فيتخذ السرد منعطفا آخر، بتفاعل الأخضر واليابس"[1].

فيستخلص الناقد خاصية ملازمة لأسلوب أدونيس الشعري تتمثل في التناقض، ففي قوله: (حاملا آهة الجائعين)، كأن الجنين خارج من الجحيم لا من الجنة، فهو يصوغ خلفية ميثولوجية بمزجه بين نموذجي الجنة والنار، و"يتكرر ظرف الزمان (كُلَّ يوم) بتوزيع إيقاعي متوازن مركزا على ديمومة الأحداث وتجاوزها للزمن من التاريخي، ولا يقيم أدونيس في آخر هذا المقطع علاقة سردية موصولة تعين على تكوين دلالة كلية متماسكة، فالجنين في أول المقطع ليس استمرار للجنين في آخره الذي تحول عن الغصن الناجم عن بكاء الجوعى، فانتفت حينئذ خصوصية مأساة الفقر، وانصرفت القضية إلى مشكلة الوجود ذاتها"[2].

ويتوصل صلاح فضل إلى الفارق الأساسي بين الشعراء التجريديين والتعبيريين في: "شحن اللغة بدلالات جديدة وإبدال علاقتها بجاراتها، فهذه الشفرة ملازمة للأعراف الشعرية وللتجارب الحيوية عند التعبيريين، بينما نجدها خارقة للأطر وملغية للواقع النفسي والاجتماعي المعبر عنه عند التجريديين.

[1]– ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 185.

[2]– المرجع نفسه، ص 186.

وأسلوب أدونيس في استخدامه الجديد للغة يتمثل في خاصيتين تمضيان في اتجاهين متعاضدين هما:

1- تفجير الجملة الشعرية بتضخيم مكوناتها، فمكونات الجملة تتعدد عنده أحيانا فيما عدا الفعل.

2- التقاء مكونات لا يلتقي بعضها مع بعض في لغة العرب، مثل: (زهرة الكيمياء) و(إقليم البراعم) و(غابة الرماد)، فهي تنتمي إلى عوالم متباعدة في الزمان والمكان، أي (الجمع بين المتنافرات)، يمثل خطوة مديدة في طريقة التفكير الشعري العربي، في الانتقال من الإدراك الحسي العام للعالم إلى الإدراك المفهومي"[1].

أَسْلبَة التَصَوف في شعر أدونيس:

يعتبر التصوف فكرة قديمة تمتد جذورها إلى حدود القرن الأول الهجري، ويسعى المتصوفة للاستيطان وكشف المجهول، ويصبوا إلى طاعة الله ورسوله صلى الله عليه وسلم، والتمتع بالفناء والسفر إلى الله، متجاوزين بذلك حدود الزمان والمكان، فكان طريق الشعر والتصوف واحد، وكان الشعر أحد أهم الوسائل التي يعبر عنها المتوصوفة عن تجاربهم.

وبما أن شعراء المتصوفة هم من مارسوا إعادة التشفير اللغوي على حد تعبير صلاح فضل عن طريق نزع الدلالات الحسية للكلمات، واستبدالها بدلالات أخرى جديدة ذات طابع رمزي إشاري، واتبع العملية ذاتها الشعراء التجريديين، ومنه صلاح فضل "يلاحظ أن ظاهرة التصوف الشعري عند أصحاب هذا الأسلوب (التجريدي) تصبح من قبيل الأسلبة فحسب؛ أي اصطناع الأسلوب الصوفي دون تجربة الغيبية اللاهوتية الحميمية، يتم تبني اللغة وطرح الإيديولوجيا الشارحة، وفي حالة الأسلبة الصوفية فإن التجربة الغيبة في التعامل مع المادة الغيبية من منطلق روحي، وتقنيات الترميز ذاتها تصبح رصيدا ثقافيا للكتابة الجديدة، يرفدها بطرائق اختيار التراكيب واقتناص الأخيلة، بل كثيرا ما يتداخل

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 187.

معها في مساراتها التعبيرية دون أن يحيلها إلى تعبير يَشّفُ عن اعتقاد ديني أو عشق إلهي بالفعل، فيتلاقى معها حينئذ في كيفية الصياغة ونوع الأسلوب فحسب"[1].

ومن الشعراء الذين حملوا مفاتيح الفن الصوفي عن طريق احتكاكهم بالثقافة الغربية، والتسلح بما أمدتهم به المدرسة الرومنسية، نذكر منهم الشاعر والناقد العربي الكبير (أدونيس)، الذي يعد من الأقطاب التي تقربت من النصوص الصوفية ووظفتها في أشعارِها، فحمل شعره الصوفي دلالات جديدة مغيرا في نظام الأشياء والنظر إليها عن طريق رؤياه الشعرية، فاتخذ الخفاء والتجلي والصمت والغموض والكشف والباطن أساسا لإبداعه الشعري وبناء قصيدته الصوفية، "وليست خاصية التجريد التي وصف بها أسلوب أدونيس ... ملمحا جانبيا في الإبداع ولا سمة موقوتة للفن، بل هي خلاصة رؤية للشعر والحياة، وإستراتيجية أساسية في عدم التعبير، ويؤكد أن الصوفية (نبرة تراثية) يريد بها الشعر التجريدي إثبات هويته وهو يعبر عن (ثورته)، في محاولة تأكيد الذات لحظة الخروج من ماضيها، محاولة إثبات الجدارة عبر الانتماء إلى وجود حضاري متميز في لحظة كسر عمود الشعر كسرا لا عودة فيه"[2].

فاكتسى خطابه الصوفي شعرية خاصة، استطاع الخروج بها على نطاق أوسع معتمدا على لغته الرامزة التي تسوق المتلقي إلى التعمق في الدلالة، والذهاب إلى أبعد التأويلات والتفاسير، وتجلت ملامح كتاباته الصوفية في العديد من أعماله، فرصد لنا صلاح فضل البعض منها كمقطوعة (**الأحجار**) من منظومة (**وجه البحر**) التي يقول فيها:

من زمان عشقت الحجر

وانجبلنا معا وافترقنا

من زمان رأيت الحجر

سرَّة، والمرايا

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 192-193.

[2]- المرجع نفسه، ص 193.

موعدا، والتقينا

وانجرحنا ونمنا وقمنا

وافترقنا وعدنا

إلى أن يصل بقوله:

حجر يسهر

ويصير ستائر

تتدلى حول جبين الشاعر

ويصير غمامة[1].

يحدد صلاح فضل متقابلات كلمة (الحجر) في هذا المقطع وينقب عن دلالاتها بعيدة المدى للوصول إلى الطاقة الشعرية المختزنة فيها فيلاحظ الأمور الآتية:

- يرى أن رمز الطرف الأول (الحجرة) ينبغي له أن يرقَّ ويسيل ليقترب في المجال الدلالي الثاني، عندئذ لا تُعَد الحجرة حجرة؛ إذ ذلك أن الشاعر يعيد تشفير الكلمة ليسند إليها دلالة رمزية ... فالحجرة يمكن أن يقصد بها (الزهرة) إذ أن هذا الأسلوب هو أحد أساليب المتصوفة بالتسمية بالتضاد والتــوارد.

- إن لغة المقطع "دهرية" مثل لغة الصوفية، تتصل بأغوار ما قبل التاريخ وتصطنع الرمز المتدرج، وتقوم بالتعديد المتراكم للأفعال المسندة إلى جمع المتكلم بإيقاع راقص طروب.

- يرى صلاح فضل في تحليل الصورتين (الحجرة السرّة)، و(المرايا موعد)، أن السرّة مجمع التخليق، وملتقى عملية التوالد، وعطف الجملة الثانية على الأولى يجعل الحجر مرآة موعود، فيصبح المنتهى مثل نقطة الانطلاق.

- استند صلاح فضل في آخر هذا المقطع في تحليل رمز (الحجر) إلى مفهوم (الضبط الذاتي) عند لوتمان، فهو يرى "أن الشاعر يقدم معلومات جديدة عن تصور الحجر التجريدي؛ وإذ أنها تمضي

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية، ديوان أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ص 444-445.

في اتجاه مضاد للضبط الذاتي في الحس العام، وفي صورتنا المكنية البصرية عن العالم، أي أنها ضد قانونية الدلالة على وجه الدقة"[1].

ويصل في الختام إلى نتيجة عريضة حول الأسلوب التجريدي في شعر أدونيس مفادها "أنه لا مفر من العودة إلى البنية الكونية العليا في البعث والتجديد، دون تناسخ جسدي؛ ليتمكن من استشراق أفق النص العريض، كما يرى أن الاختراق أصبح أخف وطأة عندما إلتمع سطح النص بوصفه في نهاية الأمر، مرآة نفذت إلى ذاتها في تجربة منبثقة ومكثفة، أما اللغة فتقيم علاقاتها الجديدة بين الدول المؤكدة والمدلولات المحتملة، في لعبة التشفير الحر الموازن للتشفير الصوفي، والمتداخل معه أسلوبيا، مع استقلاله عن العالم الغيبي، وإيقاعاته النحوية"[2]، فيصل إلى أن سبب تناقض إنتاج "أدونيس" الشعري بالتدرج يمكن في "أن التجريد خطير على نبله وسموه، فهو يقول كل شيء كل مرة يفتح فيها فمه بالطريقة نفسها، بل يقول الأمر ذاته كلما لاذ أيضا بالصمت"[3].

[1]- ينظر: لطيفة إبراهيم برهم وقصي محمد عطية: شعر "أدونيس" في النقد الأسلوبي "نقد صلاح فضل أنموذجا"، ص 19.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

[3]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 206.

المبحث الثالث: شعراء الأعراف

البنية المراوغة عند سعدي يوسف:

إن الفحص الدقيق من أجل الوقوف على الفرق الجوهري بين الأسلوب التعبيري والتجريدي، يجعلنا لا شك نغوص في البنى الداخلية التي تحدد ملامح النصوص ورصد مؤشراتها، "وهي أن الشعر التعبيري بأساليبه المتعددة يشير إلى تجربة سابقة على عملية الكتابة ذاتها، سواء كانت حقيقية أم متخيلة أم مركبة كما هو الحال في معظم الأحيان"[1].

وهنا الشاعر يصور ألامه وآماله وحال مجتمعه إلى حد مطابقة هذا الواقع بكل صوره عبر تعبيره عن مواقف ومشاعر وأفكار، ويجتهد الشاعر في التقاط هذه الصورة وتجسيدها وتشخيصها والتعبير عنها، ويعيد القارئ إنتاج هذه الصورة من جديد عن طريق تواصل الجمالي والدلالي معها، ليعمد إلى تفسير تلك المواقف والعناصر والأفكار التي أراد الشاعر الوصول إليها، من خلال الطريق التي يحدد معالمها الشاعر مسبقا ويضع إشاراتها التي تتحكم في سير واتجاه القارئ، دون أن يمنحه فرصة في الانزياح عن هذا الطريق، فاتجاه التعبيري هنا ما هو إلا علاقة بين التجربة بين الواقع والنص في حيزه الأدبي، ويصور الحياة كما نعرفها في الواقع وكما نراها من خلال لغة الأدب، ليُعاد إحياءه في صورة جديدة مع القارئ، الذي يكون على علم تام بشفرات هذا النص، كونه يبوح لهذا المتلقي بما يريده عبر قناة اللغة الأدبية الواصفة والواسطة، وهنا "يكون بوسعه النظر إلى جمال الصورة الشخصية أو المنظر الطبيعي مستحضرا الأصل المنقول عنه باعتباره المرجعية الخارجية للعمل الفني باعتبارها أحد المصادر الهامة لقوانين الإبداع، مضافا إليها بطبيعة الحال الأعراف الفنية المتمثلة في طرق تكوين المنظر وترميز الألوان وتوزيع النسب"[2].

فإن كان الأسلوب التعبيري هو نقل وإعادة تصوير من أجل التواصل وضبط الصلات بين الدوال ومدلولاتها دون خلخلة هذه العلائق، فالشعر التجريدي على عكس ذلك وإن كان لا يسقط

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 208.

[2]- المرجع نفسه، ص 208.

التعبير من خواصه، فهو مازال يكتب بلغة وظيفتها الأولى التواصل، لكنها ليست هدفا له بل هي وسيلة وإذ لا تتحكم في بنائية النص ولا تقود أهدافه، ويركز الشعر التجريدي "على الأداء في عملية الخلق في ذاتها على تجربة التعبير وهي تتم دون أن يكون هدف إبراز معبر عنه يتسم بالوضوح والصفاء والاكتمال عندئذ يتحول التعبير اللغوي ذاته إلى بؤرة اهتمام، كما أن الألوان الهندسية للمكان وإيقاع الخطوط تصبح مجالات إبداع اللوحة التجريدية، فلم تعد هناك وقائع خارجية تطمح اللوحة إلى تمثيلها وتركت ذلك للكاميرا الدقيقة، فتخلت عن الآلية والنمطية وأصبحت تنتج واقعا مغايرا هو واقع فني بحت"[1].

ويعتمد الشاعر على تخليص التجربة الشعرية من آثار التعبير ولا يسعى إلى إعادتها من جديد، ولا يمنح فرصة للمتلقي أن يقول "وأنا أردت أن أقول مثل هذا"، وإلا كان هذا المتلقي شاعرا آخر.

ويركز الشاعر هنا على صناعة لغة شعرية جديدة في التوظيف والأصل فيها أنها شائعة الاستعمال وتلعب الموهبة دورا بارزا في إحداث هذا الخلق الجديد للغة الأدبية، بهذا فقط ينفرق الجريد عن التعبير، (بتلك اللغة الأدبية المزدوجة كما يقول العلماء البيمولوجيا من ناحية تعمل على خلق توتر أدبي بين القول بوصفه اتصاليا ويحيل على الخارج فهي المرآة والنافذة)[2].

ولا يجعل (من أحداث الحياة مرجعيات له وإن كانت موجودة بطبيعة الحال، فهو لا يسعى إلى إعادة تكوينها وتصويرها من جديد، وهنا لا يصبح بوسع من يتلقى هذا أن يقول و"أنا قد حدث لي هذا أيضا" ومن هذا يصبح الشعر التجريدي يدل على ذاته وليس صورة من غيره فهو مرتكز في ذلك على صناعة اللغة الشعرية"[3].

هذا الاختلاف الواقع بين هذين الأسلوبين التعبيريين جعل العديد من المتعصبين للتراث بإنكار هذا العمل ونفي الشعرية عنه لما وقفوا عاجزين على فك شفراته من هنا يمكن التمييز بين ثلاثة تيارات رئيسية للشعرية العربية:

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 207.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 209.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 209.

أولا: التيار التعبيري: "الذي تتضح بنيته للقارئ بمجرد مواجهته وإدراك النظام الجمالي الذي ينسجم به عناصره التكوينية مهما كانت غير متجانسة في الظاهر، وهو دائما يفترض الإحالة على ويتخذ من التقنيات والأساليب ما يعين على إعادة إنتاجها لكن تظل العلاقة فيه قوية بين الدال والمدلول، والمؤشرات هذه العلاقة منظمة ومتراتبة"[1].

التيار التعبيري
- بنية واضحة للقارئ ← انسجام العناصر والبنيات
- الإحالة إلى السياق ← ثبات العلاقة بين الدال والمدلول

ثانيا: التيار التجريدي: "الذي تلعب فيه تلك البنية الدلالية فلا يستطيع القارئ المتمرس أن يمسك بموضوع القصيدة ولا أن يحدد معناها الكلي على وجه اليقين لجهد تأويلي متمعن لتحليل طبقاتها المتراكبة والتنسيق رموزها ومحاولة استكناه علاقات الخفية"[2].

التيار التجريدي
- بنية معتمة ← خلخلة العناصر والبنيات
- شفرات وتراكم طبقات النص ← علاقات خفية بين الدال والمدلول

ثالثا: التيار الهجين: "ويبدو أنه يمثل زمرة كبيرة من المبدعين العرب ممن خاضوا تجارب التعبير والتجريد لدرجات متفاوتة تتنوع على مراحلهم المختلفة الأمر الذي ولد عندهم هذا النموذج الأسلوبي الثالث المراوح بين الطرفين، والغالب على إنتاجهم اليوم، ويتمثل تحديدا في تلك القصيدة التي يتمتع فيها الدال أي الجسد التعبيري بنوع من الهيكلة المنتظمة، الحسية في كثير من الأحيان

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 208.

[2]- المرجع نفسه، ص 208.

والموثقة أيضا لكن المدلول أي البنية التي يتعلق بها الفهم المقصود بالضبط من النص، وتجتمع في بؤرتها عناصره الدالة تراوغ المتلقي، فلا يكاد يمسك بها حتى تفلت من يده وتنزلق إلى منطقة أخرى"[1].

التيار الهجين ⟵ "فهو يقف على الأعراف بين التعبير والتجريد، بين المرآة والنافذة ... وهو أسلوب تعبيري مراوح بين الطرفين"[2].

والآن نحاول الوقوف على بعض ما ذكرناه سابقا من خلال التجريب النظري لمقاربة هذه النماذج الشعرية واخترنا منها قصيدة لسعدي يوسف بعنوان (الرسالة الضائعة):

ستجيء الحمامة

وسألمح دورتها من هنا

سوف تبدو الخوافي من البعيد

بيضاء

رمادية

تتواثب في خفقات الجناحين

إذ يهبطان هنا

وأنا

من مكاني الذي لا يرى

سأقيم الصلاة

السلام على معشر الطير أنى تهادى جناح ...[3]

عند الوقوف عند أول درجات هذا النص وهي العنوان نجد فيه نوعا من المراوغة والخلخلة في المعنى، إذ الغاية من الرسالة التواصل التي يتم إيصالها هنا بمساعدة الحمامة التي كانت تستخدم

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 208.

[2]- المرجع نفسه، ص 208.

[3]- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، دار الفرابي، بيروت، لبنان، د.ط، 1977، ص 115.

قديما من أجل إيصال الرسائل، وإذ ما تأملنا الأفعال التالية "ستجيء/سألمح/سوف تبدو/سأقيكم" نجده يؤكد مجيئها في المستقبل القريب التي لا يشير بشيء إلى هذه الرسالة في نص القصيدة، بل يصفها في جملة العنوان بأنها ضائعة"[1].

إذ به هنا يحدث نوعا من المراوغة في المعنى بين قدوم الحمامة "ستجيء الحمامة" وبين الرسالة التي تحملها ومع ذلك فهي "ضائعة"، ما يحدث نوعا من العصف الذهني للمتلقي الذي يستغرب هذه العلاقة التنافرية بين طرفا المعادلة "ما يجعل القارئ مجبر على عقد صلة خاطفة بين العنوان والنص ومحاولة تجاوز التوتر والتناقض الذي ينهض بينهما"[2].

ستجيء		**ضائعة**
=	≠	=
ستأتي		**عبثا**

ويقوم الشعر المعاصر على اعتماد الدلالات الرمزية في مقاربة المعنى وتحقيق مشروعيته، كما لاحظنا استخدام رمز "الحمامة" في هذه القصيدة ما يفتح مجال الاحتمالات أمام هذا الدال ولأي معنى استخدم، ما يجعل القارئ يسعى وراء إثبات صحة ما يحصل إليه لكن تظل أمامه مهمة أساسية هي تحديد مدلول الإشارة المركزية الرامزة، الحمامة، ماذا تعني؟ "(وتتزاحم جملة من الاحتمالات في اقتناص هذا المعنى والأقرب إليها هو اعتبار الحمامة رمزا للسلام في شفافتها منذ مشهد سفينة سيدنا نوح عليه السلام وهي تحمل غصن الزيتون، ولعل ما يجعل كفة هذا الاعتقاد ترجح هو تلك القرينة في آخر القصيدة "السلام على معشر الطير...)" [3].

هذا إذا ما اعتمدنا على السياق الداخلي، كما نجد ما يبرر ذلك في السياق الخارجي "فالشاعر العراقي وهب شطرا من حياته للقضية الفلسطينية، ومشكلة السلام".

---

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 210.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 210.

[3]- المرجع نفسه، ص 211.

فتعدد دلالات رمز الحمامة في الثقافة الكلاسيكية فهي رمز للحب والسلام والأمل والحرية ...إلخ، كل هذا يجعل هذه البنية مراوغة لأنها تحدث التباس وإذا كان يقصد واحدة منها لقلنا أنه أسلوب تعبيري، بيد أننا لا ينبغي أن نمسك بطرف المعنى قبل أن نكمل قراءة النص ومتابعة لعبة احتمالات الدلالية[1]:

ربما كنت أهذي

ولكن ...

ستأتي الحمامة

فأنا الأعرف الآن بالأرض والريح

حتى وإن كنت أعمى، هنا

غافلا

نافلا

لا يراني أحد

غير ما ترسل الريح،

أو عبر ما يتناثر مني على كوة البرج

خبـــــا

ومـــــاء[2]

"يستقبل الشاعر هنا إشارات الروح، وإن كان يهذي لكنه يقول الحقيقة، فهو بصير وإن كان أعمى ولا يراه أحد، فبالرغم من كونه (غافلا) (نافلا) هو على وجه التحديد (المرسل إليه)، فالخواص التي تتجمع لديه تصنع درجة اليقين الحدسي جاهر بصدق النبوءة، مثلما حدث مع حمامة سفينة نوح، لكن المدهش في الأمر أن ما يتناثر منه على كوة البرج، إنما هو خبا وماء أي أنه جزء من

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 212.

[2]- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص 116.

الحمامة تبعث روحه بالرسائل، هذه الإشارة الأخيرة تحدث صعوبة في تفسير كل الاحتمالات السابقة، ولا تلتئم رمزيتها في كونها رمزا للسلام أم دلالة الأنثى المعشوقة أو الروح المحلقة في السماء"[1].

(وهنا تزوغ منا بنية المدلول الأحادي لكي نحاول البحث عنها في مستوى أعمق، يمكن في"انتظار ما لا يجيء"، بحيث يثير الأشواق المبهمة ويتجانس مع المنتظر، هل تتشاكل تلك الرسالة المؤكدة والمفقودة معا مع فعل الشاعر في إنتاج القصيدة، باعتبارها إشعاع الروح المرسل والمستقبل أيضا)[2].

قصيدة النثر عند (محمد الماغوط):

اختلف النقاد العرب المعاصرون حول قصيدة النثر، فمنهم من رفض اعتبار نصوصها شعرية، انطلاقا من عدم خضوعها للشروط المتوارثة في كتابة الشعر العربي، خاصة على مستوى الوزن والبناء الهيكلي، فالبعض يعتبرها كتابة نثرية تحمل بعض ملامح الشعر، والبعض الآخر يعتبرها جنسا أدبيا جديدا لم تتبلور ملامحه بعد، وتتمثل ميزتها الأساسية حسب رأي صلاح فضل في تركيبها "على تعطيل المعامل الأساسي في التعبير الشعري وهو الأوزان العروضية، دون أن تُشل بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التخييلية والرمزية، ومن ثمَّ فإن وضعها على الأعراف بين التعبير والتجريد يصبح ترجمة دقيقة للإستراتيجيات الشعرية، فما يبقيها في نطاق الشعر دون أن تعدو –نثرا خالصا–، هو كفاءتها في تشغيل بقية **درجات السلم** تعويضا لتعطيل الدرجة الإيقاعية، الأمر الذي يجعلها تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوي والكثافة والتشتت الناجم أساسا عن انفراط العقد الموسيقي ويجنح بها نحو منطقة التحرر الدلالي من أنماط التعبير المألوفة"[3].

وحين يتطرق إلى نجاعة هذا الفن الأدبي (قصيدة النثر)، يضرب مثالا على ذلك يقول الناقد (كوليردج) أثناء وصفه لتأثير شعر (شكسبير) في المتلقي، فبقوله: "إنه يجعل قارئه للحظة كائنا نشيطا مبدعا)، وقصيدة النثر الناجحة هي التي تحقق لقارئها هذه اللحظة من اكتمال النشاط الإبداعي، إذ

[1]– صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 212.

[2]– المرجع نفسه، ص 212

[3]– المرجع نفسه، ص 217.

يجعله قادرا على إغفال الوزن ... من خارطة الشروط الضرورية، والتحرر منه، مع الإبقاء على جوهر الشعر المتجاوز للمستوى الصوتي الأول؛ أي الإبقاء على عمقه الإيقاعي واكتماله التخييلي وكثافته الشعورية"[1]، فالتحول الإيقاعي الذي أحدثته قصيدة النثر خلق نوعا من الاستجابة، غيرت طبيعة الإحساس بالنغم، فبعدما اعتاد المتلقي على وحدات نمطية متكررة يطبعها عادة تنوع التفعيلات، انتقل إلى نوع تثيره العلامات الداخلية، بين الكلمات والتراكيب، ويشير (صلاح فضل) إلى أنها "تتألف من ثلاثة عوامل متزامنة، تنصب كلها في بؤرة واحدة لإحداث فعاليتها الجمالية، وهي بالترتيب:

- تعطيل الأوزان العروضية المتداولة.
- تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة.
- إبراز الاختلاف الدلالي الحاد"[2].

ويمثل صلاح فضل لهذا الفن الأدبي الحديث (قصيدة النثر) بأعمال محمد الماغوط الشعرية، إذ تناول أعماله الشعرية الكاملة وتصفح كل من دواوينه: (حزن في ضوء القمر) و(غرفة بملايين الجدران) و(الفرح ليس مهنتي)، فيقول عنه: "لقد استطاع الماغوط أن يروِّض الجواد العربي ويعلمه حركة النسور، وهي تنقض على جيف الحياة ثم تحلقُّ في الفضاء، وأهم من ذلك أنه قد استطاع أن يتحرر من إيقاع التاريخ القديم ليعانق حلم الحرية في المستقبل، ومهما كنت مفتونا بالتراث الشعري وأسيرا لأساطيره الإيقاعية فليس بوسعك أن تندم على هجرانها في قصائده، إذ لا ينتابك الشعور بافتقادها وأنت ترى الشعر ينهمر بين يديك بدونها، وهذا برهان الإبداع الذي يفوق حجج النقد"[3].

وانتقى من ديوانه الثالث (**الفرح ليس منتهى**) بعض النماذج التي تحقق فيها جمالية قصيدة النثر، ونجحت في رهانها الشعري، ومن بينها:

---

[1]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 217-218.

[2]- المرجع نفسه، ص 219.

[3]- المرجع نفسه، ص 220.

الآن

والمطر الحزين

يغمر وجهي الحزين

أحلم بسلّم من الغبار

من الظهور المحدودبة

والراحات المضغوطة على الرّكب

لأصعد إلى السماء

وأعرف

أين تذهب آهاتنا وصلواتنا؟

آه يا حبيبتي

لابدَّ أن تكون

كل الآهات والصلوات

كل التنهدات والاستغاثات

المنطلقة

من ملايين الأفواه والصدور

وعبر آلاف السنين والقرون

متجمعة في مكان ما من السماء .. كالغيوم

ولربما

كانت كلماتي الآن،

قرب كلمات المسيح

فلننتظر بكاء السماء

يا حبيبتي[1]

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 221.

فيتساءل الناقد هنا عما يجعل من هذا الكلام المنثور قصيدة شعرية؟ ويرجع سبب ذلك إلى مجموعة من العناصر التي تضمن شعرية هذا النص وتضفي عليه الجمالية التي تتسم بها القصائد الشعرية، وتتمثل هذه العناصر كالآتي:

– "أنه ينطلق من لحظة زمنية آنية، ويتمثل ذلك في قوله: (الآن .. والمطر الحزين) فيرسم صورا عديدة تشير إلى لحظات أخرى موغِلة في القِدَم عبر ما يختزن لآلاف السنين من خبرات ومشاعر، لكنه لا يمضي على نسق منتظم، بل يتذبذب ويعود إلى نقطة البدء، لقوله: (ولربما كانت كلماتي الآن)، وهذا المقصود باعتباطية القصيدة؛ أي أن يكون للزمن فيها حركته الخاصة، فلا يمضي طبقا لمنطق سردي متقدّم، بل يضع تشكيلا تغلب عليه الدائرية"، فهي تحاول سجن المتلقي في محيطها وتبث في روعه نسيان الزمن وأبعاده، ففي حديث "سوزان بيرنار" عن قصيدة النثر أكدت أن "شعرية هذه الأخيرة تتميز بالمجانية (اللازمنية)، والتكثيف والوحدة الكاملة، فالسرد لا يستطيع تجاوز الزمن أو المكان، بل وظيفته إظهار الزمن ووصف المكان، كما أن التلاعب بالزمن دليل على مهارة ومقدرة الكاتب"[1]، فكلام بيرنار يحيل إلى أن قصيدة النثر صادرة عن بناء وتنظيم واعيين، فهي كلاً عضوياً، تتجنب الاستطراد والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأشكال النثرية الأخرى.

– انتظام النسق التصويري المتجاوز، فحركة القصيدة الدلالية تتأرجح بين الأعلى والأسفل، فصوت القصيدة يصعد (سلم الغبار) على (الظهور المحدودبة) ثم يمسك (بالرَّاحات المضغوطة على الركب) في وضع الصلوات، كي يصعد منها للسماء مع زفرات الآهات والتنهدات، وهذا النموذج في مزج حركة الزمان والمكان في نظامها المضطرب يجعل التصوير متسقا ومجانيا في الآن ذاته.

– النبرة الأليفة للبوح الودود (آه يا حبيبتي)، التي يمتزج فيها الحزن بالحب، والماء بالأرض، كي تنبت زهرة الشعر العضوي، فينادي صوت الشعر، الحبيبة ممتزجا بفرح الحب.

[1]– سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، تر: زهير مجيد مغامس، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ط 2، 1999، ص 83.

– الكثافة الشعرية وتتمثل في البياض الحيوي الذي يعقب أربع كلمات موزعة على أنحاء النّص في السطور الشعرية التالية:

الآن

وأعرف

المنطلقة

ولربما

فهذا البياض يشير إلى وظيفة (المجال الحيوي) لها إذ لا يرتبط بأية ضرورة إيقاعية أو نحوية ... فيجبر القارئ على التوقف لحظة في سكتة لطيفة دون انتهاء المعنى كي يسمح باستكمال الدالة في النّص، فإذا كان الشعر يقول بالصوت، فإن البياض المتوزع على النّص يدلنا على أنه يقول أيضا بالصّمت، وربما كان قول الصّمت، أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما رواء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح"[1].

ويمكن أن نستخلص أغلب السمات والخصائص المميزة لقصيدة النثر كالآتي:

– المجانية بمعنى اللازمنية واللامقصدية.

– عدم التزامها بقوانين القصيدة العمودية، ومن بينها الوزن العروضي.

– الإيقاع الداخلي.

– الكثافة الشعرية.

– لا تقوم على شكل ثابت.

– تركيزها على دهشة المتلقي وتشويش أفق انتظاره.

وبذلك نجدها احتوت على سمات فنية جعلتها تحتك بفن الشعر على الرغم من تجردها من أبرز سمة فنية وهي (الوزن العروضي).

[1]– ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 222–223.

فهذا الإبداع الأدبي الجديد الذي تميز به الماغوط (قصيدة النثر) يحمل شيء بالغ الحساسية، "وهو ما تُطلق عليه (بيرنار)، (إرادة الخلق الفني)؛ إذ لا يحكي قصة، بل يبسط لحظة شعرية مكثفة، يتدرع لذلك بتوظيف بعض تقنيات السرد، كي يعوض عامل الهدم الأساسي في غيبة الإيقاع، وكي يمنح النّص شكلا عضويا وبنية واضحة ... فالفن هو الإرادة في الإعراب عن الذات بطرق مختلفة، ومن هنا تبرز أهمية فكرة الخلق الإرادي، التي تتيح لنا إقصاء الكثير من قصائد النثر التي لم تحقق ذلك وهي تطرح نفسها على الشاعر ذاته.

كما يشير صلاح فضل إلى أن شعر محمد الماغوط تميزه خاصية ماثلة بوضوح في قصائده وهي أنه لا ينفصم –مهما كانت غربة الظاهرة–، عن نبض الإنسان العربي وحساسيته المحدثة، بل يطرح ثورته من القلب، ويحتضن تمرده في حنايا الروح، ويستوعب في سطوره عن المشّعثة تجارب الشعرية السابقة عليه وهو يتجاوزها ويختلف عنها، وهذا يجعل عالمه مفتوحا مفعما بلون من الدراما الحسية، تسبح على الوجه الآخر –غير المنظور– لنا في قمر الشعر العربي الحديث[1].

وبذلك نجد أن الشاعر محمد الماغوط قادرا على خلق رؤية فنية إبداعية في قصائده النثرية بواسطة اللغة وما تحمله من صور ومعاني وإيحاءات خفية مما يسهم في إحداث دينامية وحيوية، وإثارة الصدمة الشعرية.

وبهذا حلل صلاح فضل بعض النماذج الشعرية للماغوط تحليلا أسلوبيا، وتمتلك هذه النماذج من الأساليب ما يجعلها في قمة الشعرية، إذا أنها مكون شعري ينقب على عناصر حية ونابغة وليست شكلية فقط، وتمتلك كثافة عالية في تشغيل درجات السلم لتعويض درجات الإيقاع وتميزت بنسبة عالية من الانحراف النحوي والكثافة والتشتت فوضعها في خانة ما بين (التعبير والتجريد).
ولمح في كلامه على أن قصيدة النثر بعامة تبنت أساليب تخص المتن لا الشكل، التكثيف والاقتصاد، أي التكثيف بخصوص المعاني والاقتصاد على مستوى اللغة.

[1]– صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 226–227.

الأرابيسك الشعري عند عفيف مطر:

يعد الأرابيسك قديم الظهور كفن -القرن 03 هجري 09 ميلادي- ممثلا في الزخرفات والمنمنمات الخطية التي كانت تغطي جدران وسقوف القصور في العراق، "إذ أنها نوع مهم من الزخرفة ابتكرها المسلمون واصطلح مؤرخوا الفن الأوروبي على تسميتها Arabesque الزخرفة العربية، وأطلق عليها العرب المحدثون أسماء متعددة مثل الرقش العربي والتوشيح العربي والتوقيف العربي، لأنها تعبر بحق عن طبيعة عناصر تكوينها والروح العربية التي تطفو عليها"[1].

كما يعكس الأرابيسك إلى جانبه الروحي الإسلامي جانبا فكريا وفلسفيا وهندسيا، واستطاعت القصيدة العربية استغلال هذا الفن من خلال مزجه مع الجانب الشعري، كما نفهم من خلال هذا التعريف الموجز لهذا الفن "أنه يعتمد على تكرار الوحدات في أنساق طباقية، سواء كان ذلك في صلب المادة التي يتشكل منها الفن، أو فيما يلحق بها من زخارف، كما يحدث في المعمار والرسم والنحت"[2]. لكن الجديد هنا أنه تجاوز هذه الفنون الأصيلة به (إلى التعدي هذه الفنون ليشمل أنواعا خاصة من الإيقاعات الموسيقية التي تتسم بهذا الطابع، ولعلنا هنا نقصد الشعر من خلال اعتماده على خاصية التكرار كميزة أساسية له من خلال النمط التكراري على مستوى الإيقاعات الموسيقية والتي تعد من صميم الأرابيسك"[3] .

ويذهب الدكتور صلاح فضل من خلال تعرضه لهذا الموضوع إلى أبعد من دراسة تلك المظاهر الشكلية المتمثلة في النمط الزخرفي والإبهار البصري ليتعمق في البحث عن الحيز الذي يشغله في مجال الإبداع الشعري العربي المعاصر من خلال تأرجحه بين التعبير والتجريد، ويقول في هذا الصدد: "أين موقع فن الأرابيسك من التعبير المعتمد على التشخيص وأساليب التجريد الفني ... إذ ليس بوسعنا أن نغامر جزافا بنسبته المريحة إلى أحد هذين القطبين المتباعدين، فهو لا يقدم محاكاة لما يبدو في الحياة الخارجية ولا تمثيلا عضويا لخواصها الطبيعية، لكنه في الآن ذاته لا يلغي الخطوط

[1]- قاسم أحمد وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، 1982، ص 70-71.

[2]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 229.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 229.

الهندسية المنتظمة والمتوقعة بقوانينها المميزة وأثرها الوظيفي والجمالي، ولا ينتهي إلى إطلاق التجريد وعفويته وصفائه"[1]، والأرابيسك الشعري يجعل لنفسه منطقة وسطى خاصة به تميزه عن التعبير وتفرقه عن التجريد ما يجعله يكون خصائص تميزه "ونجدها بارزة في شعر عفيفي مطر ومعه عدد آخر من الشعراء المصريين والعرب منهم حسن طلب وغيره، يبنون أسلوبهم الشعري على نمط الأرابيسك"[2].

من هنا جعلوا لشعرهم لونا خاصا بهم ينطلق مما خلفه أسلافنا ويسبغونه بألوانهم الخاصة بهم ما جعل شعرهم لا يشف تماما مثل زجاج النافذة عن تجاربهم الحيوية، كما لا يحجب ما وراءه عاكسا صورة من يقف قبالته كما تفعل المرآة، بل يقوم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة، ويعتمد على النظام والدقة والتجانس في توزيع عناصره الداخلية والتي لا مجال فيها للاختلاف والاختراق والعدول عن النسق المحسوب والمرسوم سلفا وهو "يكسب قوامه من تشاكله وانسجامه"[3]، وبرز هذا التيار الأرابيسكي بشكل لافت في العصر الحديث مع ثلة من الشعراء المبدعين كما سبق الذكر من خلال تحديد ميزاته وبروز تقنياته في أثر الأدبي والشعري خاصة.

وتتجلى أبرز خواص هذا الأسلوب الشعري الأرابيسك في ما يلي:

- استنفار الأعراف وبعض العناصر الحميمة في التراث الحي.
- توظيف الطباق عبر تقنيات الإبدال النحوي والدلالي.
- تناسق الظلال الملونة والموسيقية في بنية هندسية صارمة.

على أن تحتفظ دائما بالمسافة الحيوية اللازمة بين الفكرة الجمالية من ناحية ومفاجآت القراءة التحليلية من ناحية أخرى، حتى لا نحرم أنفسنا من غواية النص وإغراءاته المحببة"[4].

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 229.

[2]- المرجع نفسه، ص 229.

[3]- المرجع نفسه، ص 230.

[4]- المرجع نفسه، ص 230.

وهنا نأخذ جانبا من البحث في شعر عفيف مطر الذي يقدم تورية إهداء لأحد دواوينه تحت عنوان "أنت وحدها، وهي أعضاؤك انتشرت"، ونلاحظ هنا إيقاعية على مستوى العنوان، إذ يقول فيها:

"جرأة إهداء

إلى محمد

سيد الأوجه الصاعدة

وراية الطلائع من كل جنس

المنفرط على أكمامه كل دمع

ومفتوحة ممالكه للجائعين

وإيقاع نعليه كلام الحياة في

جسد العالم"[1].

ولعل المعتاد هنا أن يكون الإهداء إلى جمهور القراء أو الزوجة أو من ساعد في هذا العمل، لكننا نلاحظ جرأة في هذا الإهداء –إلى محمد– وسؤال من يقصد هنا أهو سيدنا رسول الله –صلى الله عليه وسلم– أم يقصد نفسه.

والكلمة هنا محمد تحمل جانبا من اللبس في تحديد دلالتها إلا من خلال كلمات أخرى تحيل عليها و"أوصاف مثل (سيد)، (كل جنس)، (ممالكه)، (العالم)، ترشح الإشارة الأولى، وكلمات أخرى مثل (الصاعدة)، (الطلائع)، (إيقاع)، قد ترشح الإشارة الثانية"[2]، ويدعم هذا الموقف الثاني نرجسية الشعراء الذين لا يتورعون في اعتبار دواوينهم مركز الكون، فأيهما أقرب إلى مدلول النص؟، واللبس هنا هو جوهر القصد، "فهو يعلن انتماءه إلى ذاته، عندما يدعنا نفهم في لحظة خاطفة أنه

[1]– صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 231.

[2]– المرجع نفسه، ص 231.

يقصد كلا من المعنيين في آن واحد، فمحمد الثاني بدل من محمد الأول، هذه روح التسمية، إنه قد أضمر فيه، بحيث صار يشتمل عليه"[1].

وتبرز هاهنا حب الشاعر لهه المغالطة الشعرية على مستوى قراءة المتلقي، من خلال توظيفها في قصائده، ولا يمنح للمتلقي حبلا غليظا بل مجرد خيط رفيع يمده له تارة ويسحبه منه تارة أخرى، ويجر المعنى الأول معاني أخرى، ولا نعني هنا أن الشاعر يغلق نصه ويجعله سوادا عتما ولا شفافا واضحا بل يهجنه بين التعبير والتجريد متجاوزا بذلك تلك الحدود الأسلوبية بين القطبين ليخلق نوعا من الشعرية المتراوحة بين عوالم القديمة والأساليب التي تخلق في رحم المستقبل ويتربى في حضن هذا الحاضر ولا ينفطم عنه، ليكون هذا الأسلوب الشعري الجديد ابنا من هذا التزويج العشري، ولا يعبر عن أحد منهما بقدر ما يعبر عن نفسه.

ويواصل مطر هذه المراوغة التي يلعبها على القارئ من خلال نماذجه الشعرية، وإذ ما نظرنا إلى قصيدته المعنونة بـ (محنة هي القصيدة) والتي يستهلها بآية قرآنية التي تضاعف أثر المحنة في المتلقي "ولقد نرى تقلب وجهك في السماء إذ يحملنا على إنشاء قراءة جديدة لها تعتمد على تحريك موقع المتكلم والمخاطب كي يتلائم مع حروف التنصيص"[2].

من خلال اقتباس هذه الآية القرآنية وتضمينها للنص الشعري وجب منها تحديد أطراف هذه الرسالة الكلامية حيث يختلف السياق عن السياق الحقيقي الذي جاءت فيه، إذ خاطب الله عز وجل نبيه الكريم ليوليه قبلة يرضاها وتستقر وينتهي عذابه، ومن خلال إسقاط بين صورة النبي والشاعر تتقاطعان في كون كل منهما له رسالة التي يحملها من أجل أن يوصلها للغير، هنا يمكننا اعتبار الشعر ذو رسالة هامة فلولا النبوة لكان الشعر قرآن، هذا ما يفسر تناص الشاعر مع قول الله تعالى: ﴿**قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ**﴾[3]، "من خلال الإبدال الواقع بعد تحريك ضمير المخاطب يصبح الشاعر حامل هذه الرسالة التي تحمل شقاء البشر وتمثل جلّ توجهاتهم وتطلعاتهم، كما أن قبلة

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 231.

[2]- المرجع نفسه، ص 232.

[3]- سورة البقرة، الآية 144.

الشاعر هي القصيدة التي لا يرضاها بسهولة حتى يعدلها ويعيدها ويبدلها وذلك بعد شقاء وعناء، هنا يمتحن بشدة حتى يرضاها، وما يحدد هذه الدلالة السياقية ويرجح كفتها، هو الآية المسكوت عنها في قوله تعالى: ﴿**فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا**﴾[1]، دورا كبيرا وهاما في إنتاج دلالته وتحديد نتائجه مع الموقف الشعري الجديد"[2].

وتلعب الصورة دورا بارزا في شعر عفيفي مطر، "ولا تعتمد هندسة التعبير عند عفيفي على محور الذات فحسب، بل تنخرط في تصميم تصويري مكثف، يمضي في تجمعه وتبادله عبر النص حتى يعثر على نقطة التبئير التي تتراكم عندها أشعته المتناثرة"[3]، وسنقف على هذا من خلال النموذج التالي:

نجمة الصبح على وشك الطلوع / بين ماءين

السحاب الأصهب الأشهب أقدام من

السعي الهيولي على وجه المياه / خطوة

هائلة الوجهة

الماء كل شيء

كل شيء ليس الماء

جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر العي

الهيولي عليها بالسحاب الأشهب الأصهب،

قطعان توالي سيرها المحتشد الذئاب في غرينها

الريح على وجه المياه / وجهة هائلة الخطوة !

كانت رقصة الريح دورا قلبا يربط بين

[1]- سورة البقرة، الآية 144.

[2]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 232.

[3]- المرجع نفسه، ص 240.

الأفق والطين

فضاءات النسيج الرمادي انفسخت

يعبرها وهج الإضاءات

أنار أفرع

أم غابة من كل زوجين ؟ !

وهل هذا الفضاء / سيره

للشجر المقبل، مرمى لرشقات

النبال، الصيحة المرسلة الرجع

وإيذان بوقف الفتح ؟ ! هل

هذا الفضاء / قبة الرحمة بالخلق أم

الأمة قوس ودم ينزف من

أجوازه مدا وجزرا، شهقة سوف

تكون الشهداء ؟ !

أمة مستورة هذا الفضاء القبة ؟ !

الأرض الخلاء / خطوة في

الفلك الدائر والنار المواقيت ؟ !

كلام تحته تذوب الأنجم والشمس

وأمداء الجلاميد ولا يحمله غير القصيدة؟!"[1].

والبارز هنا في شعر عفيفي مطر طول النفس الشعري، حتى تحس أن هذا السطر الشعري لن ينتهي (ولعلها ظاهرة لافتة في شعره كونه لا يكثر استعمال علامات الوقف، بل يلغيها أحيانا أخرى، ما يجعل القارئ مجبر على مواصلة السطر الشعري، بعد وضع خط مائل هكذا / مما يعني الإشارة

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 241.

لضرورة استمرار القراءة، مع ربط السطر الأول بالسطر الثاني دلاليا ونحويا ما ينتج نصا مدورا ينسج جمالية شعرة، كما يحسن استغلال تقنيات الفصل والوصل، وقياس المسافات بين العبارات في كل حالة، ومن ذلك استعمال الفضاء البصري من فضاءات السطور والمساحات البيضاء، كما فعل في السطر:

جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر السعي

"فكما أن الأرض الرخوة قد فتقت فإن السطر الشعري الذي يمثلها لابد من فتقه بدوره بوضع مسافة بيضاء بين الصفة والموصوف تستدعي قراءة البياض وترجمته إلى شفرة شكلية"[1].

بؤرة الصورة المائية:

وتمثل بؤرة الدلالية للقصيدة وإذا ما نظرنا صورة في قوله:

ماء كل شيء

ليس ماء كل شيء

كل شيء نبع ماء

فهي إن كانت تكسب النص جانبا بارزا من الإيقاعية الغذائية تقيم مفارقة السلب والإيجاب من خلال إقام هذه المفارقة الكلامية ماء كل شيء ≠ ليس كل شيء ماء، ويقصد ولو إضمار الشعر الذي هو سر هذه الحياة فالشعر هو الماء وسر الخلق هو قطرة الماء "ويبقى نموذج الأرابيسك يمثل بنية هذا النص ويطبع أسلوبه ماثلا في مستويات اللغة الشعرية، وهندسة تكوينها وطريقة تبئيرها الصوري كما يبقى متمثلا على وجه الخصوص في انتظام هيكلها عبر وحدات شعرية منتشرة بشكل متراتب، كما يشير لذلك عنوان المجموعة الشعرية ذاتها "أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت" وتظل محاولة قراءة هذا التشكيل ذاته، على ما يبدو في تصميمه من دقة صارمة، مفتوحة لاستكشاف أسرار الضوء المنفطر والعطر المناسب من طياته"[2].

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 245.

[2]- المرجع نفسه، ص 245.

خاتمـــة

ختاما بعد حصيلة من القراءة والبحث والتمحيص، حاولنا أن نجمع ما هو متناثر في متن البحث من نتائج وآراء حول موضوع الشعرية عامة ومفهومها لدى صلاح فضل خاصة، وخلصنا إلى أهم النتائج التي يمكن أن نجملها فيما يلي:

– إن موضوع الشعرية موضوع قديم الوجود في الذاكرة الإبداعية العربية، وإن لم يعرف بهذا المصطلح بل عرف بمجموعة من المصطلحات منها الصناعة والأدبية، وإن ورد في استعمالات التراث فلم يرد إلا مضافا إلى غيره، ولم يرد مفردا بذاته.

– مصطلح الشعرية من المصطلحات المستوردة من الثقافة الغربية، التي لم تضبط وتحدد تحديدا دقيقا في هذه الثقافة، ما جعله ينتقل وينقل معه هذا الكم من الإشكالات والالتباس والغموض فيما يخص الضبط والتحديد.

– تمثل حداثة القرن العشرين امتدادا ثقافيا لما عرفه الإبداع العربي خلال القرون الماضية ابتداء ببشار بن بُرْد الذي عمل على إغراب الشعر، من خلال استخدام لغة جديدة والصور الأخيلة آنذاك.

– يعتبر صلاح فضل من أبرز النقاد العرب المعاصرين الذين تحدثوا عن الشعرية العربية من خلال رصده لأبرز التحولات التي طرأت على الشعر العربي، من العصر الإحيائي إلى العصر الحديث، واستطاع الوقوف على أبرز الأساليب الشعرية التي ميزت الإبداع الشعري العربي المعاصر من خلال الوقوف على بعض النماذج الشعرية وهي أساليب تعبيرية، ورؤيوية، وتجردية، وأخرى تجمع بين التعبير والتجريد.

– يعد سلم الدرجات الشعرية الذي وقف عنده صلاح فضل أحد أبرز المفاهيم الإجرائية، القابلة للتطبيق، إذ يساعد ويعمل على التميز بين الأساليب الإبداعية الشعرية من خلال درجاته الخمس: (درجة الإيقاع، درجة النحوية، درجة الكثافة، درجة التشتت، درجة التجريد)، وتعتبر كل درجة تصنيفا يسهم في جدولة هذه الأساليب الشعرية المتباينة.

– يعتبر سلم الدرجات الشعرية أحد أبرز الإجراءات التطبيقية التي أخرجت الشعرية من حيز الدراسات الفلسفية إلى حيز الدراسات التطبيقية القابلة للقياس والضبط والتحليل.

- تمكن صلاح فضل من خلال توظيف سلم الدرجات الشعرية، من التمييز بين الأساليب الشعرية البارزة في الإبداع الشعري المعاصر، إذ تتباين هذه الدرجات التي تسهم في تحديد هذه الأساليب.

- إن تباين الأساليب الشعرية المعاصرة إنما يدل على انفتاح الثقافة العربية على المجتمعات الحديثة، والسعي وراء إحداث نقلة عملاقة تمكننا من تجاوز الراهن الممكن وتخطيه إلى أبعد من ذلك، ما يسمح لنا بالسير في خط مستقيم نحو مستقبل أفضل للشعر العربي.

قائمة المصادر

والمراجـع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر:

1- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار الثقافة، سوريا، ط1، 2002.

2- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، لبنان، بيروت، ط1، 1995.

3- صلاح فضل: أشكال التخييل (من فتات الأدب والنقد)، دار نوبار، لونجمان، ط1، القاهرة، مصر، 1996.

4- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2002.

5- صلاح فضل: شفرات النص "دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، مصر، 1995.

6- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميرت للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

7- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط 2، القاهرة، مصر، 1992.

8- أدونيس: الثابت والمتحول، الأصول، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

9- أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ج3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

10- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط6، 2011.

11- أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

12- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

13- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 04، 1983.

14- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحجازي، القاهرة، مصر، د.ط، 1934.

15- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ج1، د.ط، د.ت.

16- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الفكر، عمان، ط1، 2006.

17- ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، 1902.

18- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تر: محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

19- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوانب، الجزائر، ط1، 2013.

20- أبو علي حسين بن عبد الله، بن سينا، البخاري، الشفاء، ضمن كتاب، فن الشعر لأرسطو.

21- أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

22- الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ج 03، القاهرة، مصر، ط 02.

23- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، شرحه: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مج01، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط01، 1991.

الدواوين:

1- أحمد فضل شبلول: الطائر والشباك المفتوح، منارة الإسكندرية، د.ط، الإسكندرية، مصر، 1999.

2- أدونيس: الأعمال الشعرية (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط 3، 1988.

3- أدونيس: التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، لبنان، بيروت، ط3، 1988.

4- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 2005.

5- إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة (الخمائل)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

6- بدر شاكر السياب: ديوان الشعر (المعبد الغريق) "قصيدة شباك وفيقة 02"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

7- حسن عبد الله القرشي: الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983.

8- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، دار الفرابي، بيروت، لبنان، د.ط، 1977.

9- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، الديوان معجم 1، دار العودة، بيروت، لبنان.

10- عبد الوهاب البَيَاتي: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مج 1، بيروت، لبنان، 1995.

11- فوزي عيسى: ثقوب في ذاكرة النهر (قصيدة انطباعات عند مدن الملح)، ط1، مركز الدالتا للطباعة، الإسكندرية، مصر.

12- محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 2005.

13- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة (قالت لي السمراء)، منشورات نزار القباني، لبنان، بيروت، ط33، 1989، ج1.

الترجمات:

1- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر وتح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط.

2- إلفت روسي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

3- ت.س إليوت: مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، د.ط.

4- تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكرى المبحوث ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب، 1990.

5- جاسكوين بامبر: الدراما في القرن العشرين، تر: محمد فتحي، دار الكتاب العربي، د.ط، القاهرة، مصر.

6- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

7- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: د.طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

8- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.

9- سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، تر: زهير مجيد مغامس، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ط 2، 1999.

ثانيـــا: المراجـع:

- **الكتـب:**

1- ابن الأنباري: نزهة الأدباء، تر: إبراهيم السمرائي، بغداد، ط2، 1970.

2- ابن قتيبة: عيون الأخبار، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1963، ج 5.

3- الأخضر جمحي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1999.

4- أمجد ريان: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

5- خليل موسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

6- السعيد الورقي: تطور البناء الدرامي في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة، د.ط، الإسكندرية، مصر، 1979.

7- شكري عبد العزيز: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د.ط.

8- عبد الإله الصائغ: الخطاب الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 18.

9- عبد الجليل مرتاض: بوادر الحركة اللسانية الأولى عقد العرب، دار النهضة، بيروت، لبنان، 1986.

10- عبد الرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، مطابع السياسة وسلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2002.

11- عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس.

12- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس.

13- عبد السلام مسدي: النقد والحداثة دار الطلية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
14- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ، العدد 233، أفريل 1998، الكويت.
15- عبد القادر القط: فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة، بيروت، لبنان، د.ط، 1978.
16- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4.
17- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط 01، 2002.
18- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط8، 2002.
19- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981.
20- عز الدين المناصرة: علم الشعريات، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007.
21- العشماوي محمد زكي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1975.
22- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، د.ط، 1970.
23- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003.
24- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010.
25- قادة علاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات إتحاد العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001.
26- قاسم أحمد وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، 1982.
27- محمد بنيس: الشعر العربي بنياته وإبدالاته، ج4، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
28- محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2003.
29- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، النهضة مصر للطباعة والتوزيع، د.ط، 2004.

30- مرعي محسن: المسرح التعليمي، دار الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 2000.
31- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2010.
32- نبيل سلمان: مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

- **المجلات:**

1- لطيفة إبراهيم برهم وقصي محمد عطية: شعر "أدونيس" في النقد الأسلوبي نقد صلاح فضل "أنموذجا"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع 22، 2016.

الملحـــق

صـلاح فضــل:

من مواليد 21 مارس آذار 1938م بشباس الشهداء وسط الدالتا، تخرج من كلية دار العلوم جامعة القاهرة، وعمل عميدا بها عام 1962م وتحصل على دكتوراه الدولة من جامعة مدريد بإسبانيا عام 1971، تنقل في التدريس بجامعات القاهرة والأزهر ثم استقر في عين شمس، وعمل أستاذا زائرا بجامعات إسبانيا، والمكسيك وصنعاء والبحرين، شغل منصب مستشار الثقافي لمصر في إسبانيا، ومدير المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد لمدة خمس سنوات حتى عام 1985م.

وعمل بعدها عميدا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر، واشتراك في تأسيس مجلة "فصول" للنقد الأدبي، وعمل نائبا لرئيس تحريرها.

له عدة مؤلفات وترجمات عديدة في الأدب والنقد منها:

- نظرية البنائية في النقد الأدبي 1977م.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي 1978م.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته 1984م.
- إنتاج الدلالة الأدبية 1987م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص 1993م.
- شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة) 1994م.
- أساليب الشعرية المعاصرة 1995م.
- أشكال التخييل (فئات الأدب والنقد) 1996م.
- مناهج النقد الأدبي المعاصر 1999م.
- تحولات الشعرية العربية 2002م[1].

[1]- ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993، ص 317.

فهرس الموضوعات

بسملة

كلمة شكر

إهداء

مقدمة .....أ

مدخل: الشعرية العربية بين الثابت والمتحول **05**

الفصل الأول: الشعريـة العربيـة (الأصـول والتحـولات)

المبحث الأول: أصول الشعرية 15

الأصول الفلسفية للشعرية 15

مفهوم الشعرية عند الفلاسفة العرب المسلمين.....19

مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين 22

المبحث الثاني: التحولات الشعرية العربية عبر العصور 27

1- شعرية العصر الجاهلي 27

2- عصر صدر الإسلام.....28

3- شعرية العصر العباسي 29

4- العصر الحديث 36

المبحث الثالث: علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى.....44

1- صلة الشعرية بالأسلوبية.....44

2- صلة الشعرية باللسانيات.....45

3- صلة الشعرية بالسيميائية.....46

4- صلة الشعرية بالمسرح 48

5- صلة الشعرية بالسرد.....51

6- صلة الشعرية بالبنيوية.....53

المبحث الرابع: سلم الدرجات الشعرية وجدولتها.....55
سلم الدرجات الشعرية.....55
1- درجة الإيقاع 55
2- درجة النحوية.....57
3- درجة الكثافة 59
4- درجة التشتت 60
5- درجة التجريد.....63
جدولة الأساليب الشعرية 65

الفصل الثاني: أساليب الشعرية المعاصرة

المبحث الأول: الأساليب التعبيرية 73
ملامح أسلوبية في شعرية الحداثة 73
الشعرية بين التعبير والتوصيل.....74
شعرية الحس عند نزار قباني.....75
النعت والتخييل في قصيدة "كم الدانتيل" 77
حيوية الخطاب الشعري عند بدر شاكر السيّاب 79
أسلبة الدراما في شعر "صلاح عبد الصبور" 83
أسلوب التحولات عند محمود درويش 86
تشذر التعبير وانبهام الرؤيا في شعر محمود درويش 89
المبحث الثاني: الأساليب الرؤياوية والتجريدية.....91
الأسلوب الرؤياوي عند "عبد الوهاب البياتي".....91
رؤية العالم من منظور البَيَاتِي 92
الصـــور في شعر البَيَاتي 95

الأسطورة الرؤياوية في شعر البَيَاتي 96
التجريد في شعر (أدونيس) 97
بدايات التجريد في شعر أدونيس 98
السمات الأسلوبية في شعر أدونيس 100
القناع في شعر أدونيس 103
أَسْلبَة التَصَوف في شعر أدونيس 106
المبحث الثالث: شعراء الأعراف 110
البنية المراوغة عند سعدي يوسف 110
قصيدة النثر عند (محمد الماغوط) 116
الأرابيسك الشعري عند عفيف مطر 122
خاتمة **130**
قائمة المصادر والمراجع **133**
الملحق **140**
فهرس الموضوعات **142**

ملخــص:

نسعى من خلال هذه الدراسة إلى الوقوف على مفهوم الشعرية العربية، وتحولاتها عبر العصور ورصد الأساليب الشعرية الحديثة التي برزت في النتاج الشعري المعاصر، من خلال تطبيق صلاح فضل لسلم الدرجات الشعرية وجدولة أساليبها على بعض النماذج الشعرية الحديثة.

واحتوت هذه الدراسة على مدخل وفصلين رئيسيين:

الأول (نظري): التحولات الشعرية المعاصرة.

الثاني (تطبيقي): الأساليب الشعرية المعاصرة.

وملحق نبذة عن حياة الناقد صلاح فضل بإيجاز.

الكلمات المفتاحية: الشعرية العربية، التحولات، سلم الدرجات، الجدولة.