مظاهر الحداثة في نماذج من الشعر العربي الحديث

إعداد

د. بندر بن محمد بن علي الروق

أستاذ الأدب والنقد المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها-كلية اللغات والعلوم الإنسانية- جامعة القصيم- بريدة - المملكة العربية السعودية

B.ARROUG@qu.edu.sa

المستخلص:

ينشغل هذا البحث بالنظر في مظاهر الحداثة في نماذج من الشعر المعاصر عند أنسي الحاج وعبد الوهاب البياتي والسياب وأدونيس، ويجلي سماتها من خلال تحليل بعض قصائدهم، متناولًا الخروج عن العمود الشعري التقليدي، وابتكار إيقاعات جديدة تتجاوز عروض الخليل، وتحويل الصورة الشعرية إلى طابع تجريدي ذهني يعتمد الترجيح والاحتمال بدلًا من الجزم. كما يبرز توظيف الرمز الأسطوري لإضفاء كثافة دلالية وإيحاءات تربط التراث بالواقع.

وينقسم البحث إلى قسمين: الأول نظري، يناقش إشكالات مثل التمييز بين الإبداع والبدعة، ومعايير الشعرية، وحدود الغموض في النص. كما يركز على تغيير بنية البيت الشعري، وخلخلة المعجم اللغوي لخلق دلالات جديدة، وتحول الصورة الشعرية إلى تعالق استعاري معقد. أما القسم الثاني فهو تطبيقي، يحلل نماذج شعرية، مثل معجم أنسي الحاج الذي يهيمن عليه سجلات الجنس والعيوب الخلقية والحياة اليومية، وقصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب التي توظف الرموز الأسطورية بحضور خفي وجلي، وقصيدة "الصلب" لعبد الوهاب البياتي كنموذج لقصيدة القناع التي تتجنب الذاتية باستخدام تقنيات مسرحية.

والبحث يتبنى منهجية علمية تعتمد لسانيات النص، مستخدمًا مفاهيم الاتساق والانسجام لفك بنية النصوص وإعادة بنائها دلاليًا. وخلص إلى أن الحداثة الشعرية كونت ذائقة جديدة، فهي ليست اختراعًا حديثًا بل امتداد لتطور تاريخ الشعر العربي.

الكلمات المفتاحية: الحداثة – الشعر العربي – قصيدة النثر -الشعر المعاصر.

Abstract

This study examines modernity in contemporary Arabic poetic discourse through selected examples, focusing on its context, manifestations, expressions, and impact on literary creativity. The research framework involves analyzing the phenomenon by exploring poetic models from pioneers of modernity, employing a specific scientific methodology that utilizes a terminological apparatus from text linguistics, including cohesion, coherence, and surface structure. These elements serve as procedural mechanisms to enrich the stylistic approach. The analysis of poetic texts reveals that manifestations of modernity emerge from interconnected features, such as rhythm, which signifies a novel musicality distinct from traditional Khalilian metrics; the poetic image, as an artistic phenomenon that combines disparate elements through ambiguity and diffusion, operating at times through metaphorical interplay and at others through mythical symbolism; and the mask, as an artistic device through which the poet speaks, stripped of subjectivity, employing theatrical techniques such as multiple scenes, their interaction, multiple voices, and their interweaving. Among the most significant findings is that poetic modernity is not limited to disrupting the structure and form of traditional poetry or deviating from Khalilian meters and rhyme unity. Rather, poetic modernity operates dynamically on two dialectically related levels: form and content.

Keywords: Modernity - Arabic poetry - prose poem - contemporary poetry.

المقدمة

حظي الشعر العربي المعاصر بعناية الدارسين منذ أن اتجهت أنظار الشعراء إلى تأسيس ضرب جديد في التعامل مع التراث لا يخلو من حالين:

- أن يتّخذ ماهو صالح للتوظيف من التراث منطلقا نحو التجديد والحداثة.
- أو أن يقطع الصلة به قطعا نهائيا متخذا منه موقف الرفض نتيجة الاعتقاد بأنه عنوان مخالفة القاعدة ومعيقا لدفع الشعر نحو الحداثة.

ومن هذا المنطلق نهض الخطاب الشعري الحداثي على دفق من المجازات المتباينة، كالتعاكس والمفارقة وجمع المختلف والتورية والكناية وقلب المعاني والمبالغة والإيغال، فضلا عن المعاضلة والإخلال في ترتيب الكلمات، فقد اختطّ الشاعر المعاصر لأسلوبه طبيعة شائكة تنسل من جمل متناهية وأخرى اعتراضية، وممّا ينحته من كلمات يفصل بين أجزائها وممّا يتركه من بياض ومن مناوبته بين المقاطع ومزج المعطيات المتنافرة، فكأنّه أراد إقامة خطابه الشعري على "قلبٍ لما هو يستهدف إلى تحطيم الخطاب نفسه"()، وكأنّه قصد إلى "حجب خطابه عن أي تناول نقدي"()[٢].

وعلى هذا النحو لم تعد قراءة الخطاب الشعري الحديث مكتفية بالجاهز من الوسائل والأدوات، بل أصبحت تفرض على القارئ ثقافة أنثروبولوجية واسعة إذ "لم يعد يواجه في النص الشعري المعاصر أبعادا لا عهد لممارسته لها تدخل في إطار إيقاعي أو لغوي محدود، وإنّما تعدّى ذلك إلى مواجهته بمعرفةٍ غير متمكّن دائما من تفكيك أسرارها... فهو أمام معجم معرفي غير محدود لا في الزمان ولا في المكان، ولا شكّ أن البعد المعرفي لعب دورا أساسيا في تلبيس النص حالة الغموض"()[٣].

ومن هذه الزاوية وجد القارئ نفسه إزاء هذا التحدّي الذي يتمثّل بالخصوص في وعورة الحداثة وتشعب مسالكها، فمنها ما يعود إلى لغة القصيدة ومنها ما يتّصل بمذاهب الشعراء في التصوّر والتعبير والتفكير، ومنها -وهو الأهمّ- مايتخذ الغموض في تلك القصيدة تقليدا لها.

وبما أن التخاطب الأدبي في أساسه يكتنفه الغموض وجب على القارئ أن يعمد إلى امتحانه فيختبر قدراته على تحمّل المعاني الإضافية بموجب ما ركّب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل، ومن هنا كان الأثر الأدبي - في نظرية التخاطب- أثرا مفتوحا.

وعلى هذا كثرت مقاربات طبيعة الخطاب الشعري ومسالكه الفنية التي يختطها، وتحديدا تلك النصوص التي تصدم ذائقة المتقبّل وتتمنع على القارئ وتستعصي على فهمه، فبدت وفرة المقاربات ردّ فعل على وتيرة التسارع في مسار حركية الحداثة الشعرية، إذ لم يشهد الشعر العربي عبر مراحله التاريخية مثل هذه الحالة المتميّزة من حيث تنامي التجديد وكثافة القصائد التي تتسع فيها الرؤية وتضيق فيها العبارة، ممّا جعل القراءات تتزايد وتتداخل وتتعقد حتى أصبح من العسير ضبط المفاهيم والخلفيات التي ترتكز عليها الاستنتاجات والأحكام والمواقف.

وهذا ما جعل المتتبع يتأمل ظاهرة الحداثة في الشعر العربي المعاصر تأملا يؤول إلى تجاوز طور الاهتمام المحتشم بالموضوع إلى مباشرة قضاياه.

---

[١]- جون ستروك: البنيوية وما بعدها. ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٠٣ (فبراير ١٩٦٦)، ص ١٢٩.

[٢] - المرجع نفسه، ص ١١٣.

[٣] - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. الطبعة الثانية، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥، ص١٩٣

وازداد الاقتناع رسوخا بأهمية إنجاز بحث يكابد فيه لذّة الاكتشاف وسبر الأغوار، ولعل المقصد منه لا يتمثل في نقد وضع الحداثة في الخطاب الشعري ولا في إنتاج مفهوم نظري حاسم للحداثة الشعريّة، وإنما يكون منطلقا لدراسة نماذج من القضايا التي يثيرها هذا الخطاب، ومن أوكد تلك القضايا:

ما الذي يعد من الحداثة وما الذي يعد من سواها؟ وكيف نميّز بين الإبداع والبدعة؟ وهل من مقاييس تفصل بين الشعر وما ليس شعرا؟ وبين النص و(اللانص) وما هي آفاته؟ وهل يكفي أن يكتب الشاعر دون أن يؤدي المعنى بدعوى أن المفهوم في ذاته غامض، أو بدعوى تشريك القارئ في فعل الكتابة وإنتاج المعنى؟

تعريف منهجي

لئن كانت طرافة النص الشعري - من زاوية النقد العربي القديم - تكمن في وصفه نصّا متكاملا لا يقطع الصلة بين الشاعر والقارئ بحكم "أن يكون المعنى مواجها للغرض المقصود"(١)، فإنّ الخطاب الشعري الحديث تتحدّد طرافته في كثرة الإشكالات التي يواجهها القارئ في بنيته وفي دلالته، ولعلّ النصوص التي تكثر فيها الإشكالات عادة ما تكون أثرى من غيرها ويكون فيها من الطرافة ما يجعلها محشوة بالطاقة الشعرية.

بيد أن البحث الراهن يحاول أن يضع المنطلقات الأساسية للإجابة عن هذه الإشكالات وأن يرسم المخطّطات الرئيسة لاستكشاف مكامن الإبداع، وأن يستخلص المقاييس التي تحدّد اتّساق النص وانسجامه، وأن يبحث في الظواهر التي تشكّل محور قضايا الخطاب الشعري الحداثي، ومنها ظاهرة الغموض التي تنسل من رغبة الشعراء في تحميل الخطاب الشعري وظيفة الإيحاء باستعمال الرموز والأقنعة وباستبدال نظام اللغة، وهذا الغموض "يمثل ظاهرة تحصل كلما لم يوفق الشاعر في إحكام الصلة بين ما يريد من الشعر وبين ما يريد الشعر منه، فتكون النتيجة كلاما غامضا"(٢).

وإلى جانب تلك تأتي ظاهرة توظيف الأسطورة والتراث الإنساني العام، ولعل القضية لا تتمثل في ظاهرة التوظيف في حدّ ذاتها وإنما في كيفيّة التوظيف، فمن النصوص ما يجمع بين عدّة أساطير وعدّة رموز في مقام واحد، ومنها ما يستعمل الرمز الأسطوري استعمالا مفاجئا دون أن يدل عليه السياق، وهذا وذاك من شأنهما أن يقطعا الصلة بالقارئ والنص، لأن استعمال الأساطير يفرض على القارئ معرفة تاريخية واسعة وثقافة أنثروبولوجية عميقة خاصة إذا كان هذا الاستعمال كثيفا، وبطرق قد تعوزها الدقة والاتّساق والانسجام على نحو يظل فيه القارئ يلهث وراء المعنى لا يكاد يقبض عليه لأن درجة الرمزية في هذه النصوص فاقت درجة الفنية فيها.

وبالإضافة إلى هذه الظواهر تجدر الإشارة إلى ضرب آخر منها يتمثّل في الخروج عن الأوزان خروجا مطلقا، والإعراض عن النظام الإيقاعي (الخليلي) بوصفه عائقا أمام الفعل الإبداعي فهو لا يعبر عن المضامين الحديثة، حتى وقع في ظنهم أن كل أشكال الخروج عن النمط العمودي حداثة، بل إنه "أساس التجديد لا يتمّ إلا بتجاوزه"(٣).

تلك هي أهم القضايا التي يثيرها الخطاب الشعري الحداثي وفق ما رسم له من حدود، على أن البحث فيها لن يتناول جميع النصوص فذلك عمل يمكن تحقيقه ولكن يقصر عن إنجازه جهد الفرد،

---

١ - قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الكليّات الأزهرية، ١٩٧٨، ص٩١.

٢ - محمد الهادي الطرابلسي: من مظاهر الحداثة في الأدب، الغموض في الشعر. مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثالث، السنة ١٩٨٤.

٣ - توفيق الزيدي: عمود الشعر في قراءة السنة الشعرية عند العرب. الدار العربية للكتاب، تونس ،١٩٩٣، ص ٢٣.

ولغرض منهجي بحت سأكتفي بالنظر في نماذج معيّنة تتيح الوصول إلى نتائج تعين على فهم واقع التجربة الشعرية الجديدة وخصوصيات الخطاب الشعري الحداثي، على أن تكون هذه النماذج محدودة في الكم مختلفة في النّوع لإثراء البحث بتنوّعها دون عرقلة مساره بكثرتها.

لذا سأورد بعض الأمثلة من قصائد أنسي الحاج وأدونيس لأن اللحظة الشعرية في بعض أشعارهما تتميّز بالخطف والتعمية، ولأنّ كلاّ منهما راح يروّج لشعره صفة الغموض ويعلن في كل مناسبة وفي غير مناسبة أنه يكتب لصفوة القراء لا لعامتهم، كما سأعرض لأمثلة أخرى من قصائد السيّاب والبياتي بوصفهما يمثّلان منعطفا في تاريخ الشعر العربي المعاصر، ولتخصصهما في توظيف الأساطير واستخدام الأقنعة والرموز.

وستكون قاعدة العمل في دراسة قضايا الحداثة في الشعر العربي قائمة على استنطاق النصوص من جهة كونها كلاما فنيا موسوما بخصائص تميّزه عن سائر ضروب الكلام، ومع أن "الكلام على الكلام يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعض"(١)، إلا أن قراءة هذه النصوص ستكون قراءة داخلية أو قراءة كامنة لاستخلاص طبيعة العلاقات القائمة بين مكوناتها الكامنة فيها، وذلك بفك بناء النص لغويا وتركيبيا من أجل إعادة بنائه دلاليا،مستفيدا من منهجية علمية محددة وظفت فيها جهازا اصطلاحيا من لسانيات النص تتمثل في الاتساق والانسجام والبنية السطحية ، وهي قراءة ستثير عدّة صعوبات منها تضاعف النتاج التطبيقي والتنظيري الذي يتكاثر يوما بعد يوم في مجال البحث الشعري على المستوى الغربي والعربي معا، وسأتدرج في فحص قضايا الحداثة من السهل البسيط إلى المركب.

على أن هذا التحديد المنهجي رغم كونه جهدا متواضعا إلا أنه يطمح إلى استخلاص تلك القضايا والمعطيات أثناء قراءة النصوص واستنطاقها، لا أن يجنح إلى إخضاع النصوص إلى تلك القضايا والمعطيات بصفة ما قبلية، ويبقى النجاح في التحليل متوقفا على مدى تطويع المنهج لخصوصية النص.

الجهاز الاصطلاحي

لا ريب أن العلاقة بين المصطلحات والقراءة النقدية للمتن الشعري علاقة متواشجة، بل إن غياب المصطلح بغياب تحديده وضبطه من شأنه أن يوقع القراءة في المزالق المنهجية والفهم في الزلل، وبالرغم من التباين الواضح بين المعرفة العلمية والمعرفة الأدبية، ذلك أن "اللغة بالنسبة إلى الأولى[العلمية] ليست سوى وسيلة تواصل، بينما هذه اللغة بالنسبة إلى الثانية[الأدبية] هي حقل للدلالات بشكل واسع"(٢)، وسأحرص على ضبط بعض المصطلحات التي ستتواتر أثناء تحليل الخطاب الشعري لمدّ جسور التواصل بين الباحث والقارئ من ناحية وحتى لا تشترك مع الرصيد اللغوي العام من ناحية أخرى.

ومن أهم المصطلحات التي تساعد على معالجة القضايا وفق وضوح نظري ومنهجي نذكر منها:

البنية السطحية: ونقصد بالبنية السطحية كل ما يركّب منه النص بوصفه لغة تتميّز بخصوصية، وتشمل كلّ مكونّات النص من ألفاظ وتراكيب تنتظم على هيئة مخصوصة وفق نظام نحوي نظمي وبلاغي، وهذا المصطلح يعود في الأصل إلى النحو التحويلي ولا بأس من استعارته كأداة عمل، لأن المصطلح يكتسب طاقته الإجرائية بفضل توظيفه لا بمجرّد وضعه.

---

١ - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة. تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، القاهرة ،١٩٥٣، الجزء الثاني، ص ٢١١.

٢ - رولان بارت: الأدب من المعرفة إلى المسافة. مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٢٨ السنة السادسة، ١٩٨٣.

الاتّساق: وأعني بالاتّساق الترابط الشديد بين العناصر المشكّلة لنصّ ما، بحيث يهتمّ بالوسائل اللغوية التي تربط بينها كالعطف والاستبدال والاستدراك والحذف والمقارنة ورصد الإشارات والإحالات والضمائر، مع أن الاتّساق سيفرض طريقة خطية في التدرج مع النص من بدايته إلى نهايته.

فالاتّساق هو مجمل العلاقات الواضحة التي تحكم النص بوصفها حصيلة التفاعل بين المفردات والتراكيب من ناحية، وبينها وبين النظام النحوي من ناحية أخرى، إذ لا يمكن فهم تركيب إلا من خلال بنيته النحوية كما لا يمكن فهم المفردات إلا في إطار النظام النحوي الذي يحتويها.

الانسجام: وهم أعمّ من الاتّساق لأنه يقتضي من القارئ أن يتجاوز الرصيد المتحقق فعلا في النص إلى الكامن فيه، أي أن يقف على المنطق الذي يحكم بناء النص باستكشاف نوع العلاقات التي تصل وحدات النص ومقاطعه بعضها ببعض، كعلاقات التضمن وعلاقات الجزء والكلّ وعلاقات الإجمال والتفصيل وعلاقات العموم والخصوص وغيرها، كما أن ترتيب الخطاب فضلا عن موضوعه يعدّ مظهرا من مظاهر انسجام النص.

والانسجام هو مجمل الروابط الخفية التي تشدّ أركان النص وأطرافه وتتحدّد بمختلف الطرق التي يجب على صاحب النص أن ينتهجها ليكون الكلام في نصه مطابقا لمقتضى الحال ووافيا بمقصوده.

تلك هي أهمّ المصطلحات() المتواترة في غضون البحث والتي تستلزم الضبط دون غيرها وتركت تحديد بعضها الذي يختص منها بمجال دون غيره إلى سياق التحليل.

١. مظاهر الحداثة

حينما أعلن شعراء (أبولو) عن تأثرهم بالرومنسية الغربية دون أن يستنكفوا ذلك فرفعوا شعار عالمية الشعر والمشاعر الإنسانية، وكانت رياح التجديد قد هبّت مع دعاة التطوّر والعلمنة ومع العقاد وطه حسين ومطران والمهجريين، وقد كان التجديد ضاربا بجذوره في التراث العربي فأسندوا أدوارا جديدة للشاعر لم تكن معهودة من قبل، فانتقل من موقف الواصف الذي يخبر بما كان إلى موقف الرائي الذي يستشرف ما سيكون والقادر على الكشف والتعبير، فقد "ألقى عنه عباءة الإعلامي الذي كان فيما مضى يخدم أغراض العشيرة بالتغنّي بفضائلها ومكارمها إزاء مثالب الآخرين ونذالاتهم، ولم يتردّد أحيانا في ارتداء عباءة النبوّة والتشبه بمن عذّبوا وسجنوا وصلبوا من أجل رؤاهم، وهي الرؤى التي تنبع من أعماقهم لكي تفيض على عصرهم وتساهم في تغيير طرائق الحياة معتقدا وسلوكا"()، وعلى هذا النحو لم تكن الحداثة العربية في الخطاب الشعري المعاصر حدثا طارئا أو "ظرفا عابرا يسلّط علينا من الخارج"() وإنما جاءت تتويجا لعدّة تحوّلات شهدها هذا الشعر.

وشرارتها الأولى انطلقت من محاولات جماعة الديوان ومدرسة أبولو في مصر، وشعراء المهجر في نيويورك وحركة الشعر الحرّ في العراق وجماعة مجلة (شعر)()، وهي محاولات تعبّر عن رغبة ملحة في التحرّر من النزاعات الماضية ومن سلطة التقليد وفي الخروج عن المألوف السائد،

---

١ - انظر محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب. ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ١٣، ٣٤، ٤٢.

٢ - جبرا ابراهيم جبرا: الحداثة في الشعر والجمهور، جدلية القطيعة والتواصل. مجلّة فصول، المجلّد الخامس عشر، الجزء الأول، العدد الثاني، السنة ١٩٩٦.

٣ - زينب شارني بن سعيد: الطاهر الحداد وفكر التحديث، مجلة الحياة الثقافية، عدد ٧٢ السنة ٢١ فبراير ١٩٩٦، ص١٩.

٤ - أسسها الشاعر اللبناني يوسف الخال بالمشاركة وترأس تحريرها، وقد صدر العدد الأول من المجلة في بيروت عام ١٩٥٧ ثم توقفت المجلة عن الصدور نهائيا عام ١٩٧٠ وأصدرت خلال هذه المدة ٤٤ عددا.

وهي إلى ذلك شكّلت مراحل متواشجة تضافرت لتجعل الحداثة الشعرية العربية ترقى إلى مستوى مثيلتها في الغرب فلا تقلّ عنها شأنا في بعض نواحيها.

ولعلّ أوّل مظهر من مظاهر الحداثة في الخطاب الشعري المعاصر يكمن في الخروج عن عمود الشعر بوصفه قاصرا عن استيعاب المضامين الجديدة، ولكونه عائقا يحول دون الطاقة الشعرية بحكم أنّ الشعراء بنوا حداثتهم على "المعادلة التي أقاموها بين متغيرات الواقع ومتغيّرات الكتابة الفنية"()، ومن هذا المنطلق برّروا رفضهم للأسلوب القديم ذلك "أن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبّر عنها والقافية الموحدة المستبدّة، لأنها تفرض على الفكر أن يبدّد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معيّنة ينبغي استعمالها، ومن ثمّ فإنّ الأسلوب القديم عروضي الاتجاه"().

وقد نتج عن هذا الخروج تغيير في بنية البيت الشعري إذ تخلّى عن نظام الشطرين وأصبح وحدة قد تمتدّ وقد تتقلّص في غير احتذاء لنمط سابق وفي غير انسجام بين الوقفة العروضية والدلالية، خلافا لما عليه القصيدة القديمة من تناسب بين البنية الإيقاعية والبنية النحوية، حتى إذا لم يكن اكتمال الوزن ملائما لاكتمال التركيب النحوي عدّ عيبا منكرا في الشعر، وهو من قبيل المضمّن لأن "خير الشعر ما قام بنفسه وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض"()، وقد توازى مع هذا التغيير تنويع في أشكال الإيقاع تنويعا يعكس حالة من التناغم داخل التنويع الوزني ويفتح النص على قراءات متعددة فـ "تتأدى القصيدة بتعدد قراءتها فهي من هذه الجهة في صيغة الجمع لا في صيغة المفرد"().

ثمّ إن انهيار البيت التقليدي واستحالته إلى وحدة ممتدة قد تشمل عدة أسطر شعرية، جعلا من الصورة الشعرية أكثر التباسا وتعقّدا وامتدادا وأعمق اتصالا وتداخلا بالصورة اللاحقة، فغدت الصورة في الخطاب الشعري المعاصر صورة ذات مستويات تقوم على مبدأ التعالق بين الصور بوصفها صورة مركّبة تنتشر منها الدلالة على كامل فضاء النص ومختلف مقاطعه حلقات أوسع فأوسع، وهكذا أصبح الخطاب الشعري الحداثي ينهض على ما يسمّى بالتعالق الاستعاري أو الاستعارة المتتابعة وهي "سلسلة من الاستعارات المتعالقة بواسطة التركيب أي تنتمي إلى الجملة أو إلى البنية -نفسها- السردية أو الوصفية وبواسطة المعنى حيث يعبّر كلّ منها عن مظهر خاص من كلّ شيء أو مفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة"().

وبهذا الضرب من التركيب الاستعاري تكتسب بنية الخطاب الشعري سمة النمو والفيض في حين يختط الدفق الدلالي لنفسه مسلك الانتشار، وعلى هذا النحو أصبحت الصورة حالة شعرية قد تجمع من العناصر ما ليس بينها تناسب ولا يربط بينها سوى رؤيا الشاعر للعالم، فلم تعد طرفا من أطراف التشبيه يراد به إيضاح المعنى وتقريبه إلى الذهن لأنها افتقدت الوظيفة التي أنيطت بعهدتها وهي التمثيل

---

[١]- محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر بدر شاكر السيّاب نموذجا. سلسلة مفاتيح تونس، دار الجنوب للنشر ١٩٩٥، ص ٢٥.

[٢] - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢، ص١١٦.

[٣] - أبو عبد الله المرزباني: الموشح. تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٣٢٧.

[٤] -محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث. ص ٩٥.

[٥] - جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها. ترجمة: عبد الحميد جحفة، طبعة دار توبقال، المغرب، ١٩٩٦.

الحسي للمعنى "وقلب السمع بصرا"([1]) بحكم أن شرط التناسب العقلي بين المستعار والمستعار منه قد سقط في استعارة كانت "تصح وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقارنة"([2]).

ومن هذا المنطلق أصبحت العلاقة بين الاستعارة وأصولها المرجعية قائمة على التلبيس والانقطاع، لأنها التبست برؤيا الشاعر فاستعاض فيها عن نقله الشيء نفسه إلى إحساسه بذلك الشيء، وعلى هذا النحو بدت "العلائق بين الصورة وأصولها المرجعية غائمة بل مراوغة لا يمكن القبض عليها، حيث يبدو التناقض فيها بين العناصر المعبّر عنها أي بين حدود الصورة نفسها"([3])، ذلك أن العلاقات في الخطاب الشعري المعاصر لم تعد تتأسس على المألوف من الاستعارات والتشابيه والصور، وإنما أصبحت تنهض على ضرب جديد يخيّب انتظار القارئ ويثير فيه الدهشة، وكأن صحة الاستعارة أصبحت تتحدّد لا "بوضوح العلاقة بين الأطراف وسهولة الاهتداء إلى المعنى"([4]) وإنما بالتباس تلك العلاقات وغموض المعنى بحكم أن ظاهرة التضاد أصبحت من المرتكزات التي تبنى عليها أطراف الصورة، مع أن "الكتابة بالصورة هي القانون المحوري الذي تنبني عليه القصيدة المعاصرة بأسرها، لأن الشعر يتنزل في دائرة الرؤيا ويكاد يتوحد بالحلم"([5]).

ومن هذا المنطلق تتّخذ الصورة طابعا تجريديا ذا أبعاد ذهنية، بل هي بؤرة تتجمع فيها جملة من المعاني قد لا تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي فتغدو ملتقى إمكانات كثيرة من الدلالات، ومن ثم تتعقد المسالك وتلتوي السبل للظفر بها فتصبح القراءة فنا من الكتابة، ويفرض النص على قارئه بلاغته المخصوصة.

ويزداد الأمر صعوبة على القارئ حينما يلجأ الشاعر إلى إفراغ الدوال من معانيها التي وضعت لها في الأصل ليكسبها معان جديدة تنسجم ورؤيا العالم، أو حين يبني استعاراته على التضاد باعتبار أن أفقه منصرف إلى الصورة المتخيّلة التي يريد أن ينشئها في ذهن القارئ، فهو إذ يبدع صورا جديدة يلجأ إلى توظيف هذه الظاهرة توظيفا مكثفا تصعب قراءتها، ويمكن التمثيل على صعوبات القراءة في مجال رتق أطراف الصورة التي تؤلف بين المختلف وتجمع المتناقضات بعودة الشاعر إلى الذاكرة الجمعية وإلى التراث الإنساني العام ليستعير منه رموزه وأساطيره ويستدعي أبطاله.

في هذه الحالة تكون الصورة مبنية على المتخيل الرمزي أو على الرمز الأسطوري، حيث لا يمكن أن تتناغم المتناقضات إلا في "حالة غسيقة من الوعي الشعري وأعني حالة يمتزج فيها العقل مع الخيال وينصهر فيه الواقع مع الأسطورة فينفجر الخيال الشعري باطشا بالمنطق العقلي خالقا لنفسه منطقا مغايرا يتجاوز العقل نفسه"([6]).

وعلى هذا الأساس فإن فعل القراءة يجب أن يتجه إلى المتخيّل الرمزي بوصفه يشكل خلفية الصورة، كما يجب أن ينصب الجهد على فهم هذا المتخيّل لا في حقيقته التاريخية أو الأسطورية وإنما

---

[1] - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢الجزء الثاني، ص٢٩٥.

[2] -- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٦، ص ٤١.

[3] - كمال خيري بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٩٥.

[4] - حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب. الطبعة الأولى، المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٢، ص ٤٥.

[5] - محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر. سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص٩٢.

[6] - جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر. مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١، ص ١٢٨.

في صلته برؤيا الشاعر من ناحية وبالواقع من ناحية أخرى " حيث يقوم الترادف بين الأسطوري والرمزي على نحو تبادلي هو نظير تبادل العلاقة والموقف بين الذات – الداخل / والوجود – الخارج"([1]).

وهكذا فإن الخطاب الشعري المعاصر ينبني على صورة مركّبة توحي ولا تخبر وتلمح ولا تفصح.

على أن هذا التوتر في فعل القراءة مرده إلى هذه التحوّلات التي حكمت بنية الخطاب الشعري بمستوياته المتعددة، فشملت البنية الإيقاعية في جميع مظاهرها والتشكيل البلاغي في مجال الصورة الشعرية بوصفها ركيزة أساسية من ركائز الخطاب الشعري التي بنيت على أساس التعالق الاستعاري، ونهلت من مصادر مختلفة كالواقع والأسطورة والثقافة ورؤيا الشاعر، كما شملت هذه التحولات المعجم الشعري لأن "الحدث الشعري يأتي بمثابة الصدى للفعل في اللغة"([2])، ذلك أن الشاعر همّه أن يطارد ما لم ينجز للإسهام في حشد النظام اللغوي بطرق جديدة في التعبير، وما إن يستقرّ عليها في نص ما حتّى يعدل عنها في النصوص اللاحقة فهو "يؤسس اللغة لأنه أمير كلام له على الكلام سلطان"([3])، ومع أن المبادئ اللسانية تقرر بأن لكل بنية لسانية وظيفة محددة وإذا لم تقم بهذه الوظيفة فإنها تعدّ بنية منزاحة عما وضعت له في الأصل، كما أن الخطاب الشعري المعاصر قُدّ من ألفاظ تستفز القارئ وتثير فضوله وتحدث في فهمه ثغرات، وعلى هذا النحو يكون لكلّ شاعر معجمه الشعري الخاص الذي يشمل كل ما يتّصل باللفظ المفرد المستعمل، وما يتعلّق بطائفة الكلمات المنتظمة وفق ترتيب خاص وما ينجم عن هذا الاختيار من تأثير في القارئ وذلك في حدود هذا التعريف للمعجم الشعري.

وإذا كانت العملية الشعرية تنطلق من التفاوت بين الدال والمدلول، فإن الدال في الخطاب الشعري المعاصر تخلّى عن مرجعيته ودخل مع الدوال الأخرى في علاقات قوامها التجريد المكثف، فتستفز ذهن القارئ وتحفزه إلى البحث عن الرابط بينها، ولذلك فإن "اختيار المفردات في عمل شعري يغدو بالضرورة جزءا من البنية الجمالية للعمل، ويدخل في علاقات معقدة مع مكوناته الأخرى، وهكذا يجب أن يدرس من خلال وجهة نظر هذه المقصدية البنيوية"([4])، وفوق هذا وذاك فإن الخلخلة التعبيرية التي وسمت الخطاب الشعري المعاصر لم تقع على أساليب القول وطرق إجراء اللغة وإنما انصبّت على اللفظ أساسا، بل اتّخذت من تغيير التعامل مع اللفظ منطلقا لتلك الخلخلة، ولهذا السبب لم يعد الشاعر يقيم وزنا لاستقامة اللفظ وجزالته وضرب صفحا عما يراه النقد القديم من عيوب الشعر، كعدم مشاكلة اللفظ للمعنى أو عدم استقامته من حيث خروجه عن سنن اللغة، ولذلك لام النقاد القدماء " من عوّص اللفظ وعقّد الكلام وأساء الترتيب وبالغ في التكلف وزاد على العمق حتى خرج إلى السخف"([5]).

ولكن الشاعر المعاصر لم يحفل بذلك كله بل عقّد الكلام وعوّص اللفظ وارتقى بلغة الحديث اليومي من مستوى العادة الجارية إلى مستوى الرمز، لأن الخطاب ليس مجرّد انعكاس لما يعبّر عنه وإنّما هو شريك في صنع الواقع مثلما أن القارئ شريك في صنع المعنى، فلم يعد التعامل مع المعجم

---

[1] - ماجد السامرائي: من الحلم إلى الأسطورة، قراءة في المتخيل الرمزي عند السياب. مجلة الآداب، العدد الأول والثاني فبراير، ١٩٩٦، ص٤٦. وما بعدها.

[2] - محمد لطفي اليوسفي: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه. الدار العربية للكتاب، تونس ،١٩٩٢، ص ١١٠

[3] -محمد لطفي اليوسفي: المرجع السابق. ص ٩٤.

[4] - محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب. ص ٢٥٠.

[5] - القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه. ص ٩٢.

الشعري أمرا ميسورا لأن الكلمة فيه "كلمة مشحونة بدلالات متعددة المشارب دينية، ثقافية، اجتماعية، حضارية"().

ولهذا السبب سيكون المعجم الشعري موضع الدرس بوصفه من أهم قضايا الحداثة في الخطاب العربي المعاصر.

٢. قضـــايا الحداثة

أ. المعجم الشعري

لعل القضية التي تلفت الانتباه في الخطاب الشعري المعاصر تتمثل في طبيعة اللغة التي ينهض عليها الخطاب، فقد جوز الشعراء لأنفسهم ما لا يجوز في اللغة إذ عمدوا إلى تغيير العلاقة بين الدال والمدلول حتى لم تعد علاقة بديهية بل أصبحت احتمالية، لأنهم "أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبّر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة، ومن هنا تميّزت لغة الشاعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية"()، فهذا التعامل الجديد في طرق إجراء اللغة والعدول بها عن لغة الشعر التقليدية ميزا الخطاب الشعري المعاصر بمعجم شعري خاص يختلف عن سائر أنواع الخطاب الأخرى من حيث اختيار الدوال وإفراغها من مدلولاتها وطرق ترتيبها وانتظامها في النص الشعري، حتى أصبح من العسير الوقوف على التطابق بين قصد الشاعر ونصه كما أصبح من الصعب النفاذ إلى حقيقة معناه وصحة دلالته، فما هي طرق العدول في إجراء اللغة في تجربة أنسي الحاج الشعرية وبالخصوص في معجمه الشعري؟

- **معجم أنسي الحاج الشعري**

على الرغم ممّا قد يتبادر إلى الذهن من أن الوقوف على المعجم الشعري وتناوله بالفحص والاختبار والتحليل من شأنه أن يفرض على الباحث العودة إلى كل النصوص الشعرية التي تؤلف ذلك المعجم، لكي يستخلص منها الألفاظ المستخدمة ويصنّفها بحسب سجلاّتها اللغوية وحقولها الدلالية، إلا أن دراسة معجم أنسي الحاج الشعري ليست هدفا في ذاتها وإنما غرضا لتجلية طريقة تعامل هذا الشاعر مع اللغة في نص من نصوصه:

أرخيتني، يا قشّة البحر، لم ترخيني، لا فرق

أغرق فهذا هو. أغرق أو أحلّق أو أنام. لا وجهة لا

وجهة. أسرطن العافية، أهتك السّتر عن غد السرطان

حرية().

تجدر الإشارة قبل الشروع في استنطاق هذا النص إلى أن قاعدة العمل تتأسس على أركان ثلاثة:

- النظر في الألفاظ المستخدمة وفي كيفية مجاورة بعضها بعضا.

---

[١] - محمد خطابي: لسانيات النص. ص ٢٥٤.

[٢]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. الطبعة الثانية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢، ص ١٧٤.

[٣]- أنسي الحاج: ديوان لن. ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص ١١٢.

- الوقوف على كيفية ترتيب عناصر الجملة.

- إبراز ما ينتج عن هذا وذاك من أثر في المعنى وفي القارئ.

وسأرجئ المظاهر الأخرى من الاتّساق إلى حين دراسة نص أدونيس.

أوّل ما تجدر الإشارة إليه في نص أنسي الحاج أن بنيته السطحية قائمة على أساس الاندماج لا على أساس العضوية، بمعنى أن الأسطر الشعرية لا يختص كل واحد منها بموضوع وإنما لها استقلال شكلي؛ ذلك أن المعنى يتسلسل فيها تسلسلا لا يقطعه نهاية السطر، بينما العلاقة العضوية تتميّز بإمكانية التقديم والتأخير مع تعذر تغيير ترتيب الكلمات، ثم إنها ليست قابلة للحذف أو الزيادة إلا بالخروج من العلاقة الاندماجية، لذلك سيكون تحديد محاور النص بوصفها وحدة معنوية للكشف عن تموجاتها أثناء التحليل، وهي وحدة تتحكم بعلاقاتها المعجمية ظاهرتا التكرير والتضام كما يوضّحه الجدول التالي:

ترتيب الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع العلاقة	العنصر المفترض
جملة رقم ١	٠	ترخيني	تكرير	أرخيتني
جملة رقم ٤	٠	أغرق	تكرير	أغرق
جملة رقم ٦	٠	أنام	تضام	أغرق
جملة رقم ٨	٠	أهتك	تضام	أسرطن
جملة رقم ٨	٠	السرطان	تكرير	أسرطن
جملة رقم ٨	٠	حرية	تضام	أحلّق

أوّل ما يمكن استخلاصه من قراءة هذا الجدول أن مفردات النص تحكمها علاقتا التكرير والتضام وذلك من بداية النص حتى نهايته سوى الجملة الأخيرة منه، حيث يطرأ ضرب من العلاقة بين مكوناتها الاسمية يقوم على المطابقة بين العافية والسرطان.

إضافة إلى ذلك فإن الروابط المعجمية بين المفردات ضئيلة وتكاد تنعدم بين الجمل، على أن اختيار الشاعر لمفرداته توحي بتأثره بالمجالات المعجمية وبالمقصد الدلالي الذي يروم تحقيقه، وهي مفردات تتوزع على ثلاثة مجالات (فعلي، اسمي، حرفي)، فأما المجال الحرفي فقد تمثّل في أدوات النفي وحروف الجرّ والعطف إلا أن النفي هو الغالب.

ويمكن تقديم المجال الفعلي والاسمي أزواجا:

(أرخيتني / أغرق)، (أغرق/أحلق)، (أحلق/أنام)

(البحر/الستر)، (العافية/السرطان)، (لا وجهة/حرية)

فما يمكن ملاحظته من خلال توزيع هذه الأزواج أن النص قام بالجمع بين عنصرين تباعدت المسافة المعنوية بينهما حتى بدا الوقوف على الجامع بينهما صعبا للوهلة الأولى.

وبالنظر إلى قصر النص فإن هذه الطريقة التي توخّاها الشاعر تعدّ هي الغالبة، حتى غدت وسيلة من وسائل نموّ النص وإكسابه طبيعة خاصة تخيّب توقّع القارئ وتفاجئ انتظاره، ومن ثمّ ينسل الغموض ويلتف الكلام حول نفسه خاصة حينما يعمد الشاعر إلى تلبيس المعنى على القارئ باشتقاقه من اسم جامد (السرطان) فعلا (أسرطن) على أساس غير معهود في اللغة وإسناده إلى ضمير المتكلم،

وهو ضرب من التوليد "فالكلام يسمّى مولّدا إذا استحدثوه ولم يكن من كلامهم فيما مضى"()، ويمكن كشف ما يجمع بين الحدود المتعاطفة أو علاقات أزواج المفردات بالعودة إلى الحركات الفاعلة في النص، وهما حركتان متقابلتان:

حركة تسند إلى قشة البحر تمتد حتى ضمير الغائب المنفصل، تقابلها حركة تسند إلى الشاعر فاتحتها فعل الغرق وخاتمتها الحرية.

فالحركة الأولى تنفتح على تقرير متلون باستغراب يعزّزه استفهام يفيد الإنكار ويسند احتمال الجواب إلى المنادى المعلق به فعل الخلاص، ومن ثمّ تتّسع مسافة التوتّر بين العناصر وتتعمّق المفارقة التي تقترن بطلب الخلاص من فاعل غير قادر على تحقيق شرط الخلاص، فيخرج الاستفهام عن معنى اللوم إلى معنى الشك في إمكان هذا التخلص، ولهذا تنغلق الحركة عن موقف عبثي تستوي فيه الأضداد ويستعيض فيه عن طلب الخلاص بطلب الموت الكامن في فعل الغرق تعبيرا عن التحدي ورغبة في التحرر.

وهذا التحرر تشير إليه حركة الأفعال التالية لفعل الغرق فتكسبه دلالة جديدة ومخالفة لما سبق بحكم المحيط الجديد الذي يتّخذه هذا الفعل (أغرق) ومجاورته لأفعال أخرى لاحقة، ولهذا فإن تتبع الاتساق يفرض التعامل مع الكلمة في المحيط الذي توجد فيه، وذلك بأخذ السابق واللاحق لنفس الكلمة بعين الاهتمام فإذا كان فعل الغرق في محيطه الأول يعبّر عن الهزيمة واليأس والاستسلام، فإنه في محيطه الجديد يعكس تصعيد الإرادة وفتح الفعل على أفق أرحب حيث الدعة والسكينة والنوم وحيث الانطلاق والتحليق.

ثم بين هذا وذاك يفتقد وجهته أو أن هذه الوجهة تقع بين نفيين ما يجعلها منفتحة على أفق من التأويلات توقع القارئ في المفاجأة وتلغي منطق التسلسل والاتّساق، وهذا التصعيد قد انعكس في الفن وليس الواقع ولاسيما في طرق إجراء اللغة ومحاولة السيطرة عليها بتوليد فعل (أسرطن) وضمّه إلى ضدّه (العافية) لينفي الحياة ويعمّق الهوة بينه وبين الواقع ولا خيط يصله به سوى الحرية، حيث يخرق الشاعر مسافة التوتّر الفاصلة بينه وبينها عبر هذا الانكسار اللغوي المتمثل في هتك الستر عن غد السرطان وفضح مستقبل منبوذ.

وهكذا كان الغرض مما تقدّم إبراز أهمية بعض الظواهر التي تواجه القارئ أثناء تناوله لمكوّنات النص من زاوية علاقاتها الاتساقية، وتحديد النص بسمة الاتساق مهم ولكنّه ليس كافيا، ولذا سيكون الاهتمام فيما يلي بعمليات الانسجام في نص شعري آخر لشاعر آخر.

- **غموض المعنى:**

خلايا ازدوجت وامتلأت أكثر من البحر
انزلق على مدية جرف مجهول
تنزلق لغتي على مدية الهاوية
وبين نشوة الدوار
وشفا هلاك غير مرئي
أتدلّى
لا تقريبا

[1] - ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف. مصر (د.ت) ج٣، مادة (ولد).

بين
ربّما أبدا()

يواجه هذا النص القارئ بإشكال في بنيته ويتجلّى ذلك في عدة مستويات:
ففي مستوى تحديد محاوره يتحدث في السطرين الأوّلين عن حالة مرضية أو ينقل شعور التمزّق والمأساة، ثم يقطع الحديث بانزلاق اللغة ثم يعود إليها فكأنها عودة من باب آخر.

الناحية الثانية اللافتة للانتباه في هذا النص تتمثل في بنيته، فهي مؤسسة على صورة شعرية بلاغية في منطلقها، ثم بعد ذلك تتحكم في مختلف مظاهر البنية وتنسل منها بقية الصور بمقتضى مبدأ التعالق الاستعاري، ذلك أن ازدواج الخلايا يشير إلى فعل سابق يتمثّل في تمزّق الغشاء الذي يصل بينها كما أن الانزلاق على مدية يؤول إلى التمزّق نصفين والتقسيم شطرين أو عدّة أشطر، كما يفضي إلى الإحساس بنشوة الدوار وبالسقوط والانهيار، ولعلّ المرء ساعة الدوار تختلط لغته وتسقط في هذا الهذيان، ولهذا اتّخذ الشاعر من تشتيت الكلمات وسيلة للتمثيل البصري لنقل تلك الحالة وإيصال هذا المحتوى.

ولئن كانت فاتحة الكتابة باعتماد التمثيل البصري "حقولا جديدة في البحث والتأويل فإنها لم تحظ بالعناية ذاتها التي حظيت بها العلامات اللغوية"().

أما الناحية الثالثة التي ستكون منطلقا لرسم حدود الانسجام فهي ظاهرة الالتفات، فالنص مبني على الالتفات عبر الانتقال من ضمير الغيبة إلى ضمير الحضور ومن شأنه أن يمحض الخطاب للحاضر ويكسب الأفعال اللاحقة صفة الديمومة والاستمرار، كما أن الالتفات راسخ في النص فهو عنصر من عناصر دكّ الحواجز بين موضوع التمزق والشاعر.

ولعل هذا الأسلوب مكّنه من أن يخرج ويدخل، ففي وقت من الأوقات كان الشاعر مجرّد ملاحظ راو للأحداث ثم أصبح عنصرا فاعلا منفعلا وطرفا أساسيا في الموضوع، بل أصبح هو موضوع التمزّق ذاته وانتقل هذا التمزق إلى لغته.

ولكن كيف يمكن أن نفهمه؟ وهل تشتيت الكلمات على هذا النحو ضرب من الإبداع أم ضرب من البدعة؟ فهل الغموض في مثل هذا السياق عنوان الحداثة في الخطاب الشعري؟ أم عنوان غربة الخطاب نفسه؟

تتنزل هذه القضية في إطار العلاقة بين الغموض والمعنى وهي مسألة اختلفت في شأنها المواقف والرؤى، فمنهم من يعلّق اللذة بالغموض فهي ناتجة عنه ومتولّدة عن الغرابة وما تحدثه من مفاجأة تجد طريقها إلى نفس القارئ بمجرّد إدراكه معنى النص، ومن هذا المنطلق فإن الغرابة لا تكون في صلب الخطاب الشعري إلا على سبيل الاحتمال، فما إن تحصل عملية التلقي والفهم حتى تفعل فعلها، ولهذا فإن القارئ الذي لا يتحرّك تجاه النص يعطّل مهمة الشعر ويلغي وظيفته.

وهذا الموقف يعبر عن طريق مخصوص يصل القراءة بالكتابة ويقرن بين الجودة والإمتاع، وهو إمتاع لا يأتي إلا بعد الكد والجهد والرويّة والتدبّر ذلك أن الشاعر لا ينقل تجربته إلى القارئ إلا بعد أن يكون قد أجبر النظام اللغوي على التشكل وفق ما تقتضيه تجربته من تبديل لطرائق القول وكيفيات إجرائه، وهذا التبديل إنما هو ضرب من القطيعة بين النص وسياقه وبين العلامة ومرجعها،

---

[١] - أدونيس: مفرد بصيغة الجمع. دار العودة، بيروت (د.ت) ص١٧٥.
[٢] - رضا بن حميّد: من اللغوي إلى التشكيل البصري. مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، الجزء الأول، العدد الثاني، السنة ١٩٩٦.

وعلى هذا النحو يطالعنا الشاعر بنص في صورة من التمازج تعزّ على التبيين، لأن "أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه وغوص منك عليه"()، ولعل هذا الموقف يخالف ما تشكل في تقدير النقاد العرب من مفاهيم تصل بين شروط الجمال وشروط النفع في نطاق الفعل الشعري، فنظروا إلى الشعر على أنه جنس من الكلام محوّل عن الكلام العادي أو عن النثر ومداره جودة المعنى، وهذا ما يفسّر خصائص الإنشاء العربي في سياق هذا القول "فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني عجيبة التأليف إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها"().

وفي مقابل هذه النظرة التي تحرص على إنشاء الروابط بين المعنى والقول الشعري لكي لا تبطل وظيفته الإفهامية وتقطع صلته بالقارئ نجد من يفسّر ظاهرة الغموض في إطار الوصل بين الحداثة والشعر، فيتّخذ من سمات الحداثة قاعدة لتأسيس الخطاب الشعري على الغموض والالتباس، فبما أن الحداثة صراع ضدّ النمذجة سواء كان مصدرها التراث القديم أو الفكر الغربي فإنها قائمة على التوتر والقلق ومن ثم يكون التباسها الداخلي "فالحداثة هي ظاهرة الإلباس، ظاهرة التضاد الداخلي، وفي ضوء ذلك نفهم تحوّل الحديث إلى إشكالي والشعر الحديث إلى شعر ملتبس().

وهذا التفسير لعلاقة الغموض بالشعر لا ينبع من استقراء تجلياته في الخطاب الشعري المعاصر أو من طبيعة علاقته بالمعنى، وإنما هو تفسير من خارج النص تسلط فيه سمات الحداثة على النص، أو هو تعبير عن فهم مخصوص لغموض غير الغموض الذي جنح إليه أدونيس تنظيرا وإبداعا وعدّه عنوان اللذة وقوام الشعر، إذ " ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا، بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا المتعة، ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة ولذلك هو قوام الشعر"().

وعلى هذا الأساس يتولّد الغموض من التفاف النص على نفسه وانقطاعه عن مراجعه واستحالته على الفهم والإفهام والبيان والتبيين، ذلك أن الشاعر يفرغ اللغة من المعنى ليملأها بمعنى لا وجود له إلا في مخيلته وذهنه وحينئذ يكون الغموض "دليلا على أن التجاوز باللغة حدّا تنقطع معه الدلالة، معناه غربة الخطاب وغربة الشعر والشاعر"().

ومن مظاهر الغربة التي يقف القارئ حيالها حائرا بفعل الصدمة ما ذكره الشاعر في الديوان نفسه:

ما بعد المسافاتِ أنتِ ما بعد المفازات

أنتِ أين وهل وماذا وكيف ومتى وأنتِ

لا أنتِ

...

وأصرخ: أنتَ الهباءُ

وأنتَ القادرُ

---

[١]- عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي. مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧٣، ص ٤٣.

[٢] - ابن طباطبا: عيار الشعر. تحقيق محمد زغلول سلام، الطبعة الثالثة، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت) ، ص ٤٥.

[٣] - كمال أبو ديب: الحداثة السلطة النص. مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل ١٩٨٤.

[٤] - أدونيس: زمن الشعر. ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٠.

[٥] - حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب. ص .١٨٩.

من أنتَ؟()

٢- الصورة الشعرية:

أ- التعالق الاستعاري والرمز الأسطوري

سبقت الإشارة في القسم النظري إلى أن الصورة في الخطاب الشعري المعاصر قد اتّخذت طابعا تجريديا ذهنيا تداخلت فيه الحدود بين الأصل والفرع، والتبست فيه العلائق بين العناصر المكوّنة للصورة وأصولها المرجعية، إذ لم تعد مجرّد تحوّل في الدلالات أو "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة"()؛ لأنّ الإبانة في هذا الخطاب عزيزة المنال إذ لم يعد في وسع القارئ أن يدرك مقصدها ودلالتها بحكم استحالة ملاحظة الأصل.

ولعلّ هذه الاستحالة مردّها انتشار الصورة في كامل فضاء النص أو في جزئه الأكبر، فلم تعد صورة واحدة يستقل بها سطر البيت وإنما غدت تشمل كامل النص لتتوالد منها صورا جزئية أو مشاهد فرعية، وعادة ما تستند إلى خلفية معرفية عميقة ذات أصول أنثروبولوجية وظيفتها تتمثل في اكتناز المعنى وتكثيف الدلالة.

كما أن غرض الشاعر لا يكمن في التعبير عن التراث وإنما في التعبير بالتراث عن رؤيته للواقع، فاتّسعت قائمة المصادر التراثية باتّساع قضايا الواقع وتشعّبها، كما عدل الشاعر بالصورة عن أصولها المرجعية إلى أصول رمزية يستعير ملامحها من الشخصية أو يتّخذ من عموم دلالتها إطارا عاما يملؤه بالملامح المعاصرة أو يستخدمها في اتّجاه معاكس لمدلولها التراثي؛ لإحداث نوع من الإحساس بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية والبعد المعاصر الذي تعبّر عنه، فالقصيدة عند الحداثيين ليست مجرّد استعادة تاريخية وإنما هي خلق فني جديد لحادثة أسطورية أو لشخصية تاريخية بدلالات معاصرة.

وعلى هذا النحو كثف شعراء الحداثة توظيف الرمز الأسطوري رغبة منهم في إكساب النص شحنة إيحائية وطاقة دلالية تنبع من تلك الإشارات والرموز والأسماء والأحداث، فغدا الرمز الأسطوري أداة تكثيف واختصار وإيجاز وربما وسيلة لتعميق تصوّر أو رؤية معيّنة، كما يعكس عمق التوتر والشعور والعجز عن تغيير الواقع المتردّي من جهة، ويجلو درجة التأثر بالنموذج الغربي الحداثي من جهة أخرى.

وإذا سلمنا مع (بارت) بأن الأسطورة ما هي إلا لغة أو نمط دلالي()، فإن الشعر بوصفه خطابا يستثمر هذه اللغة فيصبح لغة على لغة أو نظاما ترامزيا من الدرجة الثانية، لأنه "يمارس خلق الغياب وتصبح الكلمة فيه لا إشارة لشيء وتسمية له، بل إشارة لسياقات مختلفة من التجربة فتتعمّق بذلك بين اللغة ومدلولها ويحصل الإبداع"().

ويعدّ بدر شاكر السيّاب من الروّاد الأوائل الذين أدخلوا الأسطورة في قصائدهم بوصفها عنصرا بنيويا، فاتّخذ منها متخيلا رمزيا نحت منه أشخاصا أكسب أفعالهم ومغامرات حياتهم دلالات إنسانية.

---

[١] - أدونيس: مفرد بصيغة الجمع. دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨، ص١٠١.

[٢] - الرماني النحوي: النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول السلام، دار المعارف، مصر ،١٩٦٨، ص٧٩.

[٣] - انظر رولان بارت: أسطوريات. ترجمة توفيق قريرة. منشورات الجمل، ألمانيا، ٢٠١٨، ص١٩٣.

[٤] - عبد الغني بوعبد الله: الأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، ١٩٨٥، ص٢١.

وربما الإشكال الذي أثاره توظيف الأسطورة في الخطاب الشعري المعاصر يكمن في درجة التوظيف وكيفيته، ومدى التلاؤم بين مقتضيات استدعاء الشخصية الأسطورية والسياق الشعري، ومن هذا كان موقف بعض النقاد من بعض شعر السيّاب موقفا سلبيا، ذلك أنه " يحشد في قصيدة واحدة ما تنوء به، وكان يكفيه منها رمزا واحدا، وهذا العيب أكثر ما يتجسّد في شعره وإن كان لا يقتصر عليه "().

ولاختبار صحة هذا الموقف المعياري من شعر السيّاب سأتناول نموذجا شعريا من قصائده بالتحليل لرصد هذه الظاهرة وتتبع وجه العلاقة بين التعالق الاستعاري والرمز الأسطوري:

رؤيا في عام ١٩٥٦

حطّت الرؤيا على عيني صقرا من لهيب

إنها تنقضّ تجتثّ السواد

تقطع الأعصاب تمتصّ القذى من كلّ

جفن فالمغيب (...)

أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رماد؟

أيّها الصقر الإلهي الغريب

أيّها المنقض من أولمب في صمت المساء

رافعا روحي لأطباق السّماء

رافعا روحي غنيميدا جريحا

صالبا عيني تموزا مسيحا (...)

تموز هذا أتيس

هذا، وهذا الربيع

يا خبزنا يا أتيس

أنبتْ لنا الحَبَّ وأحيِ اليبيس(...)

عشتار على ساق الشجرة

صلبوها دقّوا مسمارا

في بيت الميلاد الرحم (...)

ألعازر قام من النعش

شخنوب العازر قد بُعثا

[1]- مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر. سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٢٦ أبريل ١٩٩٥، ص ٣٥٤.

حيّا يتقافز أو يمشي(...)

الموت الزائف خاتمة

لحياة زائفة مثله

والبعث الزائف عاقبة

للموت الزائف من قبله(١).

إن أول صعوبة تعترض من يريد خوض غمار هذا النص تتمثل في كثافة الرمز الأسطوري، فقد بنى الشاعر قصيدته على عدد كبير من الرموز الميثولوجية لما تعبّر عنه من قيم ولما تتضمنه من مواقف، ولما لها من قدرة النفاذ إلى وجدان الإنسان المعاصر.

ولهذا يجدر الاهتمام بالرمز الأسطوري من حيث دلالته الميثولوجية أوّلا ومن حيث دلالته الفنية ثانيا فضلا عن طرائق حضوره وأساليب استخدامه، فهذه القصيدة قد جمعت في مختلف مقاطعها أكثر من رمز أسطوري، ومنها هذا الصقر الناري الذي ينزل من فوق جبل الأوليمب ليرفع (غنيميدا)أحد أمراء طروادة وقد عرف بوسامته وجماله ليكون له ساقيا ونديما.

وهذا الصقر الناري أسطورة يمثل زيوس الذي تشكّل في صورة ثور أو عاصفة هوائية أو نسر ليقوم بعملية الخطف والرفع.

إضافة إلى ذلك يعمد الشاعر إلى الجمع بين الرمز الأسطوري وقصة صلب المسيح لأن موته الشنيع - كما في العقيدة المسيحيّة - لم يكن إلا "رغبة منه في فداء الجنس البشري من الخطيئة التي ارتكبها آدم في حق الله لأكله من الشجرة التي نهي عنها"(٢).

وإلى جانب قصة الصلب نجد أساطير تموز وأتيس الشرقية التي ترمز إلى البعث والحياة، والنص قد ضمّ عددا كبيرا من الرموز على أساس الكثافة والتنوّع، وقد اتّخذت هذه الرموز طريقتين في الحضور:

- الحضور الخفي: ويتجلّى خاصة في المقطع الأول من النص وذلك بالإفصاح عن المدلول الأسطوري دون ذكر للرمز.
- الحضور الجليّ: ويظهر أساسا في ذكر الدال أو الرمز الأسطوري ذكرا مباشرا.

والرمز - في مثل هذه النصوص- يكون حصيلة علاقة بين صوتين أو بين زمنين دون أن تكون علاقة استبدال أو تماثل وإنما علاقة اندماج وتفاعل.

ومن هذا المنطلق تنوّعت أساليب التوظيف الأسطوري في نص السّياب بتشعّب العلاقة بين الرمز والمرموز، فتارة يتّخذ من التصريح وسيلة لاستدعاء الرمز الأسطوري حتّى كأننا نقرأ الأسطورة نفسها، ولكن في لهجة غنائية اتّخذ لها الشاعر من أسلوب الإنشاء القائم على النداء طريقة في التعبير عن محنته الذاتية

أيها المنقض من أولمب في صمت المساء ...

---

١ - بدر شاكر السيّاب: أنشودة المطر. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص ١٠٥ وما بعدها.

٢ - عبد المجيد الشرفي: الفكر الإسلامي في الرد على النصارى. الدار التونسية للنشر، تونس، الفصل الثالث، ص ٣٧٧.

رافعا روحي لأطباق السماء...

وطورا يجنح إلى التلميح أو الإيحاء فاتحا أمام النص إمكانات عدة في فهمه ليكسب الرمز قيمة مضافة تخلصه من بعده الأسطوري وتضعه في مواجهة قضايا اجتماعية وسياسية آنية:

صلوا... هذا طقس المطر

صلوا ... هذا عصر الحجر

هذا الإيحاء لا يمكن فهمه إلا بالوقوف على المدلول الثاني للرمز، فعشتار هي آلهة الحب ورمز الخصب والبذل والعطاء وتتخذ مدلولا ثانيا يرتبط بالحياة الثورة، ويمكن تعميم هذا على كل الرموز الأسطورية، فمن ذلك أن غنيميدا أمير طروادة هو رمز للبراءة مثلما هو الشأن بالنسبة إلى المسيح فهو نبيّ صلبه قومه فأصبح رمزا للفداء والخلاص وهكذا.

وعلى هذا النحو تكون العلاقة بين الرموز قائمة على التوالد والتناسل والتداعي، فبراءة المظلومين (غنيميدا) استدعت الفداء من أجل الخلاص (المسيح) كما أن ذكر المسيح استدعى تموز وهو رمز الروح المتجدّدة من خلال الموت من أجل البعث والخصب.

ومن جهة أخرى فإنّ العلاقة بين الشاعر وهذه الرموز الأسطورية قائمة على الاستعارة والتوليد، بحيث يستعير الشاعر الشخصية الأسطورية على وجه التقمّص ثمّ يولّد منها المعاني التي تتخذ من المحنة الإنسانية والاجتماعية موضوعا لها، وعلى هذا الأساس يفهم الرمز الأسطوري في إطار التعالق الاستعاري كما يحل التعالق الاستعاري في أطار الرمز الأسطوري ذاته.

فالمقطع الأول من النص انفتح على استعارة شبّه الشاعر فيها الرؤيا بطائر والجامع بين الطرفين هو سرعة الحلول، وحينما يحدّد الشاعر نوع المشبّه به تتعقد الصورة وتتعالق مع بقية الصور الأخرى، فأسند إلى الرؤيا جملة من الأفعال تتوالد منها الصور وبها تتعالق، وهي أفعال (تنقض – تجتثّ – تمتصّ) قائمة على الاختلاف والائتلاف، أو أن العلاقة التي تحكمها تنهض على التزاوج من ناحية والتضاد من ناحية أخرى، ففي الوقت الذي تُبدّد فيه الرؤيا الظلام وتزيل منه ما علق بالعيون من أدران تنقضّ وتقطع الأعصاب، وهذا ما أوقع الشاعر في الحيرة في حقيقة أمرها(أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رماد).

وبناء على ما تقدّم يمكن القول بأن للأسطورة دورا فاعلا في تشكيل الصورة في جميع مستوياتها وأشكالها، ولها دور كذلك في فتح النص على دلالات معاصرة بفضل امتصاص النص الشعري لعدة نصوص غائبة وإعادة تشكيلها من جديد.

وكذلك فإن الأسطورة في هذا النص تمثّل بنية موضوعية كما أنّ "التصورات الذاتية التي يدفعها إليها تجعل الأسطورة متحدّدة بتجربته أفقا ومعاناة، مكتسبة من معطيات الحسّ والشعور ما يتجلّى في تفاعل المستويين المعنوي والمادي للصورة الشعرية"[1].

وهكذا فإن إفادة السيّاب من الأسطورة والتراث الإنساني العام تظلّ في حدود التضمين حينا أو الإشارة حينا آخر، وفي حدود الإفادة من فكرة جزئية يلتقطها ثم يعيد استثمارها مثلما يعيد صياغة العالم بعد اكتمال دائرة الرؤية الشعرية.

[1] - ماجد السمرائي: من الحلم إلى الأسطورة، قراءة في المتخيّل الرمزي عند السياب. مجلة الآداب، العدد ١، فبراير ١٩٩٦، ص ٤٨ وما بعدها.

ب- القنـــاع

إن الرغبة في الابتعاد عن حدود الغنائية والرومانسية والذاتية جعلت بعض الشعراء المعاصرين يفكّرون في توفير وسائل فنية متنوعة لتحقيق هذا الغرض ليكسبوا القصيدة استقلاليتها، فتكون خالية من تشوهات الصرخات والبكاء والأعراض النفسية والعاطفية التي يرشح بها الشعر الغنائي، وهذا التفكير فرض عليهم توظيف القناع، وهو "الاسم الذي يتحدث الشاعر من خلال نفسه متجرّدا من ذاتيته"([1]).

وبفضل ارتداء الشاعر للقناع أي بفضل تقمصه للشخصية التاريخية يخلق شخصية درامية متخيّلة بعد أن يكون قد عثر على السمات الدالة في الشخصية التاريخية ليربط ربطا عضويا بينها وبين ما يريد أن يعبّر عنه من أفكار، مراعيا في ذلك درجة من التناسب بين تلك السمات والملامح التي تحملها الشخصية وبين ما يكسبها من دلالات معاصرة، إذ لم تكن له من غاية سوى التعبير عن المحنة الاجتماعية والكونية، فيجعل الشخصيات التاريخية ليست مجرّد كائنات ارتبطت بها أحداث ووقائع وسير، وإنما " يسقطون عليها تجاربهم المعاصرة وخبراتهم الحياتية المعقدة عبر حوار وتفاعل بناء كانت نتيجته قصيدة القناع"([2])، وهو تجسيد لقضايا الإنسان في مختلف الأمكنة والأزمنة وتعبير عن محنته الاجتماعية ومأساته الإنسانية، وفي هذا السياق أفصح عبد الوهاب البياتي عن موقفه من تقمّص الشخصيات التاريخية بقوله " كان التاريخ هو النوع الذي أحبّه من القراءة، ولم أقرأه كركام من الواقع والأحداث وإنما كتجربة إنسانية واسعة ومتعددة الجنسيات، وكتجسيد لقضايا الإنسان التي طرحت على كل المجتمعات الإنسانية"([3]).

ولذا كان توظيف الأقنعة متلونا بحالات نفسية وفكرية وثقافية متفاوتة من شاعر إلى آخر، ومن شأن هذا التوظيف أن يثير بعض القضايا في قراءة قصيدة القناع، فمنها ما يتصل بالتفريق بين الآني والزمني ومنها ما يرتبط بالتمييز بين المتكلّم في القصيدة والشخصية التاريخية من ناحية، وبين الممثل والدور الذي يقوم به من ناحية أخرى.

ويمكن القول إن قصيدة القناع توظف بعض التقنيات المسرحية كتعدد المشاهد وتفاعلها وتعدّد الأصوات وتداخلها، ولفحص هذه القضايا واختبارها إجرائيا سأختار قصيدة من شعر عبد الوهاب البياتي بوصفه من أكثر الشعراء توظيفا للقناع، وقد شاعت هذه الظاهرة في أغلب دواوينه:

(الصّلب)

في سنوات العقم والمجاعة

باركني

عانقني

كلّمني

ومدّلي ذراعه

---

[1] - عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية. منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٨ ص ٣٥.

[2] - محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر. ط ١ دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣ ص ١٧١

[3]- عبدالوهاب البياتي: تجربتي الشعرية. ص ٣٥.

وقال لي:

الفقراء ألبسوك تاجهم

وقاطعو الطريق

والبرص والعميان والرقيق

وقال لي: إياك

وأغلق الشبّاك

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لساني

ونهبوا بستاني

وبصقوا في البئر، يا محيّري

ومسكري

وطردوا الأضياف

من أين لي أن أعبر الضفاف

والنار أصبحت رمادا هامدا

من أين لي يا مغلق الأبواب

والعقم واليباب

مائدتي، عشائي الأخير في وليمة الحياة

فافتح لي الشبّاك مدّلي يديك آه([1]).

يختزل العنوان معاني النص ودلالاته، فإذا كان العنوان في صيغة العموم فإن النص يخصصه ويختزل نصوصا أخرى سبقته كنص (المريد وفسيفساء والمحاكمة)، وعلى هذا يكون (الصلب) جمّاع نصوص وحمّال معان والأهم من ذلك أنه قصيدة قناع، والقناع أداة تلبّس يظهر فيها من خلال ضمير الغائب (هو) المضمر في الأفعال والأقوال (باركني - عانقني - كلّمني)، وهو ضمير ليس له عائد في النص فيثير إشكالا مرجعيا فهل يعود على الشخصية الدينية التاريخية التي بنيت عليها القصيدة وهي شخصية الحلاج، أو يعود على شخصية الشاعر التي تقمّصت تلك الشخصية فيكون السرد ضربا من الحوار الباطني الدرامي، أم يردّ الضمير إلى الأنا الشعرية التي تقابل الراوي في القصص؟

فطن الشاعر إلى هذا التساؤل فأحكم توزيع الضمائر، فخصّ الشخصية التاريخية بضمير الغائب في المقطع الأول كما جعل ضمير المتكلّم ينطق بصوته في المقطع الثالث، ثم فصل بين ضمير الغائب وضمير المتكلّم بضمير الجمع المسند إلى القضاة والشهود والسياف.

[1] - عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية. المجلد الثاني، دار فارس، عمان، ١٩٩٥، ١١٧/٢.

وبقدر حرصه على الفصل سعى إلى الوصل بين صوت الشخصية التاريخية وصوته ضمن خطة محكمة تقوم على تناوب الأدوار، وتمثّل ضربا من التداخل بينهما في مجال اتّخاذ الحوار الدرامي وسيلة للتواصل بينهما وفي درجة الظهور والاختفاء:

ففي المقطع الأول ورد صوت الشاعر ضميرا متصلا بالأفعال المسندة إلى الغائب (الشخصية) وهي أفعال تعزّزها أقوال تجمع بينها صورة الالتحام بين الصوتين وتتوّج بوصيّة أو رسالة تضمنها مقول القول وتنغلق بغلق الشباك، بينما جاء صوت الشاعر في المقطع الأخير أفعالا مسندة إلى ضمير المتكلم، ولكن هذه الأفعال اتصلت بنداء كان المنادى فيه الشخصية التاريخية نفسها التي كانت حاضرة ساعة محنة الشاعر وحيرته وعجزه عن عبور الضفاف في زمن العقم واليباب، فمثلت الإمكان الوحيد للخلاص من المحنة الاجتماعية فظلّ أملا حتى انغلاق النص بدعوة الشاعر إلى فتح الشباك.

وعلى هذا يكون الشاعر باستدعائه لشخصية الحلاج قد استدعى رمزا تحفّ به معان دينية وإنسانية جاهزة ترسّبت في الذاكرة الجمعية، والحصيلة من ذلك كله نشوء تشابك دلالات تنجم عنه تعددية دلالية تكسر وحدانية الدلالة القائمة في الشخصية التاريخية، فهي رحلة الحاضر إلى المستقبل عبر الماضي بحثا عن البطل النموذجي وأملا في الخلاص المنشود.

ومن هذه الزاوية يكون القناع وسيلة فنية تفتح النص على أفق أرحب وتخلصه من وجهته الأحادية في التعبير عن الحياة وقضايا الإنسان في كل زمان ومكان، (فالقناع) يكسب الرمز فاعليّة حيّة يفقد بمقتضاها بعده التاريخي ويفتحه على جملة من الأوضاع الاجتماعية والإنسانية في الزمان والمكان، فيصبغ النص بلون من ألوان الحداثة يعود الفضل فيها إلى "اختيار شخصيات التاريخ والأسطورة... للتعبير من خلال (قناع) عن المحنة الاجتماعية والكونية "().

غير أن القناع ليس الوسيلة الفنية الوحيدة لإكساب النص الشعري سمة الحداثة، فثمّة وسائل أخرى جنح إليها الشعراء لتحقيق اتّساق الشعر مع المسار الحداثي.

الإيـــقاع:

إن الكتابة الشعرية تعتمد في الأساس على المزاوجة بين نظامين مختلفين أحدهما نظام لغوي والآخر نظام إيقاعي.

تظل اللغة الشعرية في مختلف صور تشكلها أو طرق صياغتها محكومة بقانون النظام الإيقاعي، وفي الوقت نفسه تحاول أن تخضع هذا النظام لمنطقها فتجيء المجازات الشعرية تعبيرا عن ضرورة اقتضتها الحاجة إلى التعبير، فيكون للإيقاع وظيفة تمييزية بين جنسين مختلفين من الكلام هما (الشعر، النثر)، وله وظيفة جمالية بمقتضى التفاعل بين البنية اللغوية والبنية الإيقاعية في الخطاب الشعري، ولهذه الأسباب أو لغيرها عرّف بعض النقاد العرب الشعر بأنه "قول موزون مقفّى يدل على معنى"()[٢]، ولكنهم في الآن نفسه فطنوا إلى أن هذا التعريف ضروري من حيث الوظيفة التمييزية بين جنسين من الكلام ولكنه غير كاف لإكساب أحدهما صفة الشعرية؛ ولهذا قيدوه بالمعنى والتخييل وعززوه بوسائل أخرى كالتصريع والتناغم الصوتي، وكما قال قدامة بن جعفر: " يكون سمحا، سهل مخارج الحروف، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة"()[٣].

[١] - عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية. ص ٣٨.
[٢] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص٦٤.
[٣] - قدامة بن جعفر: المرجع السابق. ص ٧٤.

على أن هذا الدور للإيقاع قوبل بالرفض إذ ثمّة من حدد للبيت حدودا صارمة بمقتضى كونه وحدة عروضية مستقلّة، مما يجعل الشعر متورطا في حبائل النمطية والتكرار، وتلك هي "الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربي التي يقدمها التراث النقدي، وهي لا تجسد أبعاد الواقع الشعري بحيويته وغناه وتنوعه وانتظام بنيته"([1]).

وبالرغم من هذا البديل الجذري لعروض الخليل فإن مصطلح الإيقاع في النقد المعاصر ظل ولا يزال من المصطلحات غير المستقرّة، فقد يعلق بالوزن الخليلي وقد يتولد عن التناسب بين الصيغ الإيقاعية وقد ينهض على التجاوب بين صيغ الاختلاف والائتلاف في التراكيب النحوية أو على التناغم الصوتي الذي توفره المفردات.

وإلى جانب ذلك فإن انهيار البيت التقليدي وانفتاحه على عدّة أسطر شعرية، إضافة إلى تعدد أنماط القصيدة الجديدة وأشكالها وغير ذلك جعل من التشكيل الإيقاعي في الشعر الحديث ممكنا، كما جعل النظام الإيقاعي يكتسي مظاهر عدة.

أ- تنوّع الإيقاع

يتّخذ تنوّع الإيقاع في الشعر عدّة أشكال فقد يكون بتنوّع القافية ووحدة التفعيلة والوزن، وهذا الشكل من التنوع قام عليه الشعر الحر في بداية عهده وعدّ قريب الصلة بالبنية الإيقاعية العروضية، ولعلّ هذا الشكل من التنوّع يعود فيه الفضل إلى الشعر الرومانسي وعلى وجه التحديد شعراء الرابطة القلمية. حيث جنحوا إلى التنويع في أنماط المقاطع تنويعا رافقه تنوّع في القافية تارة وفي الوزن تارة أخرى([2])، ومهما تكن درجة التنويع فإن النص يبقى مشدودا إلى وزن واحد وينتظم ضمن تفعيلة واحدة.

وللتنويع الإيقاعي مظهر آخر يعدّ أكثر خروجا عن عروض الخليل ويتمثل في تجاوز الحدود الصارمة بين التفعيلات، وذلك عند الجمع بين عدد من التفعيلات تنتمي إلى بحور مختلفة لا يمكن التأليف بينها عروضيا، وصورة ذلك ما ورد في قصيدة بدر شاكر السيّاب (رؤيا في عام ١٩٥٦) التي سبق تحليلها في سياق التعالق الاستعاري والرمز الأسطوري.

فهذه القصيدة قد جمعت بين ثلاثة بحور وثلاث تفعيلات، فانبنى المقطع الأول منها على تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، بينما ورد المقطع الثاني على تفعيلتي المجتث (مستفعلن / فاعلاتن) لتنغلق القصيدة، والمقطع الثالث على تفعيلة المحدث (فعلن) وهكذا لم يعد الأمر يتعلّق بزحاف أو بجواز في إطار ضرورة في نفس البحر، بل إن الزحاف جعل النص يدور في تفعيلات مختلفة وبحور متعددة، ذلك أن "هذه الزحافات جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلّت، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في غاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون"([3])، فما كان يعدّ قبيحا مذموما أصبح سمة الخطاب الشعري الحداثي بل قاعدته؛ لأن الشاعر صار مستعدا للتضحية بالبعد النغمي من أجل غرض دلالي أو موقف فكري.

[1] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١، ص ٧.

[2] - لمزيد من التوسع يمكن العودة إلى: الرومانطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي: محمد قوبعة. من ص ٣٠٢ وما بعدها.

[3] - الآمدي: الموازنة. تحقيق محمد الدين عبد الحميد، ط١، دار الكتب العلمية، القاهرة، ١٩٤٤، ص ٢٧١.

ب- التناغم الصوتي

إن التناغم الصوتي ضرب من الإيقاع الداخلي يقوم على تشكيل الكلام وفق ما يقتضيه مبدأ الانسجام بين الأصوات والحروف التي تتألف منها الكلمات، كالمشاكلة بين الألفاظ أو كتأليف البيت من كلمات متجاورة صوتيا أو توخي تكرار كلمة أو أكثر عند نهاية كلّ مقطع.

ويمكن أن يتّخذ التناغم مظهرين أساسيين:

الأول يتعلق بالتناغم الشكلي ويخص الهيئة التي تقوم عليها بنية الكلمة أو التركيب من حيث موقع الصيغ وأشكالها وإيقاع النبر عليها.

أما المظهر الثاني فيتمثل في التناغم الدلالي ويكون بربط المظاهر الدلالية بالبنية الإيقاعية، وقد يتّخذ هذا التناغم شكلين فقد يقوم على التمايز كما يمكن أن يقوم على التماثل.

وعلى هذا الأساس يعدّ التناغم عنصرا إيقاعيا هاما يتآزر مع عناصر أخرى في إكساب القصيدة نغما موسيقيا ينسجم وبنية الإيقاع الخارجي، ولعلّ (أنشودة المطر) من القصائد التي يظهر فيها الانسجام بين التناغم الصوتي والإيقاع الخارجي، فالنص مبنيّ على تفعيلة الرجز وسطوره تتفاوت في الحجم حيث اقتصرت بعض سطوره على وتد (مطر/ مطر متفعلن).

وهذه التفعيلة تتميّز بغلبة المقاطع الطويلة تعضدها حركة عنيفة في النص تقوى حينما يردد عبارة (مطر) في عدة مناسبات.

ولعل أبرز صور التناغم الصوتي في المستوى الشكلي تظهر في هذا المقطع:

أصيح بالخليج: يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والرّدى
فيرجع الصدى
كأنّه النشيج:
يا خليج
يا واهب المحار والرّدى([1])

فالتناغم الصوتي يتمثل في هذا الترجيع القائم على التجانس أو التماثل بين صوت الشاعر وصوت الصدى، فمن ذلك تشكّلت وحدة صوتية منفردة (الرّدى، الصدى، الردى) تتوازى مع وحدة صوتية أخرى (خليج، نشيج، خليج) فقضية الصوت لا تكاد تغيب في نصوص السيّاب، كما يمكن استخلاص خصائص التناغم في النص من خلال الربط بين البنية الإيقاعية والأبعاد الدلالية المتمحضة عنها، ويندرج هذا الإجراء تحت ضربين من العلاقات:

- الضرب الأول يقوم على علاقات المماثلة بين الدوال ينجم عنها تماثل في المدلولات:
  مازلت أُنْقِصُ يا نقود بكنّ من مدد (اغترابي)
  مازلت أوقد بالتماعِثُكُنّ نافذتي (وبابي)
  متى أعود؟ متى (أعود)
  أتراه يأزف، قبل موتي ذلك اليوم (السعيد)؟
- أما الضرب الثاني فينهض على علاقات التضاد التي توحي بأن تماثل الدوال يؤدّي إلى تعارض المدلولات:

[1] - بدر شاكر السياب: أنشودة المطر. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٠، ص١٢٤.

فما لديك سوى (الدموع)

وسوى انتظارك دون جدوى، للرياح و(للقلوع) ()[1]

وبهذا يكون التناغم الصوتي عنصرا إيقاعيا هاما استمدّ أهميته من معاضدته للنظام الدلالي وليس من سهولة المخارج وغيرها من الخصائص النوعية.

الخـــــاتمــة

خلص البحث إلى نتائج ومن أبرزها أن الخطاب الشعري الحداثي امتطى عددا من أشكال التجديد لرغبة ملحة في إلغاء نص شعري آخر هو العمودي، ولذا تخلص البيت من نظام الشطرين وأصبح وحدة متواصلة تقصر تارة وتطول أخرى في غير تلاؤم بين الوقفة العروضية والدلالية.

وراح الشاعر الحداثي يبحث لقصائده عن أنماط إيقاعية أخرى عساه أن يؤسس بديلا إيقاعيا لعروض الخليل وليرسي قواعد تجديد الإيقاع في النص الشعري، فولج بابا ليس له تقاليد في المتن الشعري أصلا، فالقصائد تجاوزت الشكل الشعري المتعارف عليه وخلقت شكلها الخاص، متكئة على الإيقاع الداخلي أو تناغم الأصوات وهو ما يقوم دليلا على أن الحداثة في الخطاب الشعري المعاصر ليست أمرا مكتملا واضح المعالم، وإنما هي قضية خلافية تفاوتت فيها الرؤى وتباينت حولها الآراء، فالقصيدة الجديدة ليست ذات بنية نمطية واحدة و إنما هي مجموعة أشكال مختلفة من شاعر إلى آخر.

فهي طرائق شتى فمنها ما يخلق علاقات لغوية جديدة ومنها ما يخل بقوانين اللغة وأنظمتها، ومنها ما يتجاوز جميع الأشكال ليجسد مغامرة التجريب بواسطة الكتابة التي تعتمد البياض لا الكتابة، أو بواسطة بعثرة الحروف أو الفصل بين مكونات الكلمة إشارة إلى أن اللغة في طور المخاض أو هي لم تتشكل بعد، وفي هذه الحالة يكون الشاعر أثناء الفعل الإنشائي محكوما بهاجس التجديد، فأصبحت القصيدة المعاصرة في نظر بعض النقاد متشحة بالغموض يعسر النفاذ إلى عالمها دون جهد، لأنها استحالت بمقتضى ذلك ضربا من الطلسم لايقدر على فك رموزه إلا منشئه.

وهذا الغموض من شأنه أن يعمق الفجوة بين الشعر والمتلقي ولعل مصدره يعود إلى جوهر الكتابة الفنية الإبداعية من حيث فرادة لغتها ومن حيث فرادة الرؤيا بالنسبة إلى مبدعها، وبعض النقاد أرجعوه إلى تقليد الشعراء للنموذج الغربي فقد أصر بعض الشعراء الجدد على البروز بشعر أصبح غاية في الغموض، وهاموا في متاهات البحث عن المصطلح واستخدموا الحركة الفكرية في أشعارهم وعادوا إلى المضامين الأنثروبولوجية للرموز.

وإن قراءة الشعر بمنطق غير شعري من شأنه أن يغبن النص حقه في التعبير عن التجربة الإنسانية وعن رؤيا الشاعر.

فلا مجال في الشعر للبحث عن معنى واحد أو مرجع معين، كما لا يجوز رفض النص الشعري لأنه غير متسق، بل ينبغي أن نستنطقه لنستكشف منطقه الداخلي ولنتمكن من إعادة بنائه وقراءته في ضوء نصوص أخرى مماثلة في سياق أشمل يندرج ضمن طائفة من الإستراتيجيات تنشط على مستويي الشكل والمحتوى، وتتيح للنص بأن يتعرف عليه ضمن مجموعة أخرى من النصوص.

وفي هذه الحالة لابد من وجود ميثاق مشترك وقسط من التقاليد الأدبية ومن المعارف لضمان نجاح العملية التواصلية بين الشاعر والقارئ، فالمشكلة لا ترتبط بالغموض والوضوح ولا تتمثل في الوزن الخليلي أو في انتفائه وإنما المشكلة تتعلق أساسا بالشاعرية، ذلك أن تراجع عمود الشعر يعدّ

[1] - بدر شاكر السياب: أنشودة المطر. ص١٠.

عنصرا من عناصر أخرى تتعلق بطرق إجراء اللغة على هيئة مخصوصة شملت تغيير قوانين بلاغة النص الشعري المعاصر.

فالمهم أن يعبر الشاعر عن عالمه الذاتي والموضوعي بأدوات حديثة تلائم مقتضيات تطور الإنسان العربي في هذا العصر، وأن يبني طموحه المستقبلي في إرساء قواعد تجديد الإيقاع وأن يسعى إلى اجتناب التعمية بين الحدود والمفاهيم لأن ذلك من شأنه أن يؤول إلى فقر الدلالة وفراغ المضمون وينتهي باللغة إلى ضمور شديد في وظيفتها.

ومن ثم يمكن للحداثة في الخطاب الشعري المعاصر أن تبني ذائقة شعرية جديدة تضارع أو تفوق الذائقة القديمة.

قائمة المصادر والمراجع

مصادر البحث

١-أدونيس(علي أحمد سعيد): مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت، د.ت.
٢- البياتي (عبد الوهاب): الأعمال الشعرية. المجلد الثاني، دار فارس، عمان، ١٩٩٥.

- البياتي (عبد الوهاب): سفر الفقر والثورة، دار العودة، بيروت، د.ت.

٣- الحاج (أنسي): ديوان لن، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢.

٤- السياب (بدر شاكر): أنشودة المطر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٠.

٥- قباني (نزار): الأعمال الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٧٩، ج١.

سائر المصادر

٦- الآمدي: الموازنة، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، ط١، دار الكتب العلمية، القاهرة، ١٩٤٤.
٧- التوحيدي (أبو حيان): الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ج ٢.
٨- الجرجاني، (القاضي): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٦.

٩- ابن جعفر(قدامة): نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).

١٠- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ج ١.
١١- الرماني النحوي: النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨.
١٢- ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٤.
١٣- المرزباني: الموشح، تحقيق على محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٥.
١٤- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، مصر، (د.ت)

المراجع

أ- المراجع العربية:

١٥- أبو ديب، (كمال): الحداثة - السلطة - النص – مجلة فصول، المجلد ٤ - عدد ٣، يونيو ١٩٨٤.

- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١.

١٦- أدونيس: زمن الشعر، ط ٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

١٧- إسماعيل (عز الدين): الشعر العربي المعاصر، ط ٢، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢.

١٨- بارت (رولان): الأدب من العرفة إلى المسافة، مجلة الثقافة الجديدة،٦ عدد ٢٨، السنة ١٩٨٣.
- رولان بارت: أسطوريات، ترجمة توفيق قريرة، منشورات الجمل، ألمانيا، ٢٠١٨.

١٩- بنيس (محمد): ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط ٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

- حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٨.

٢٠- بو عبد الله (عبد الغني): الأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، ١٩٨٥.

٢١- البياتي، (عبد الوهاب): تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٨.

٢٢- الخبو، (محمد): مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجا، سلسلة مفاتيح، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥.

٢٣- خطابي (محمد): لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.

٢٤- خيري (كمال بك): حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط ١، بيروت،١٩٨٢.

٢٥- راضي (عبد الحكيم): نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧٣.

٢٦- زيدي (توفيق): عمود الشعر في قراءة السنة الشعرية عند العرب، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٣.

٢٧- سامرائي، (ماجد): من الحلم إلى الأسطورة، قراءة في المتخيل الرمزي عند السياب. مجلة الآداب، عدد ١- ٢ يناير ١٩٩٦.

٢٨- ستروك (جون): البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٠٦، فبراير ١٩٩٦.

٢٩- شارني (زينب): الطاهر الحداد وفكر التحديث، مجلة الحياة الثقافية، عدد ٧٢ السنة ٢١ فبراير، ١٩٩٦.

٣٠- الشرفي (عبد المجيد): الفكر الإسلامي في الرد على النصارى، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٦.

٣١- صمود (حمادي): في نظرية الأدب عند العرب، النادي الثقافي الأدبي بجدة ١٩٩٠.

٣٢- طرابلسي (محمد الهادي): من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر، مجلة فصول، مجلد ٤العدد ٤ سبتمبر ١٩٨٤.

٣٣- عصفور (جابر): معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد ٤ عدد٤، سبتمبر ١٩٨٤.
- أقنعة الشعر المعاصر، فصول، المجلد الأول، يوليو ١٩٨١.

٣٤- بن عيسى (حنفي): الأدب العربي بين التراث والمعاصرة، مجلة الثقافة الجزائرية، السنة الأولى عدد ٦، يناير ١٩٧٢.

٣٥- جهاد فاضل: أسئلة الشعر حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، (د.ت).

٣٦- قباني (نزار): حوار شارك به في ندوة الحداثة، مجلة الأقلام عدد ١٠-١١ السنة١٦، ١٩٨١.

٣٧- قوبعة (محمد): الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي، الرابطة القلمية أنموذجا، حوليات الجامعة التونسية، جامعة منوبة، تونس، ٢٠٠٣.

٣٨- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، ط ١ دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣

٣٩- المراكشي (محمد صالح): مفهوم الحداثة عند بعض المفكرين العرب المعاصرين، المؤسسة الوطنية للترجمة والدراسات بيت الحكمة، تونس ١٩٨٥.

٤٠- أبو غالي (مختار علي): المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٩٦ أبريل ١٩٩٥.

٤١- الملائكة (نارك): قضايا الشعر المعاصر، ط١، دار الآداب، بيروت ١٩٦٢.

٤٢- اليوسفي (محمد لطفي): في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر. تونس ١٩٨٥.
- الشعر والشعرية الفلاسفة المفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩٢.