الجامعة التونسية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

أطروحة المرحلة الثالثة
لنيل شهادة التعمق في البحث

نظرية الشعر في الأدب العربي الحديث

انطلاقا من سنة 1947

باشراف الاستاذ منجي الشملي

إعداد خديجة الكشك

السنة الجامعية 1985-1986

المقدمة

" نظرية الشعر في الادب العربي الحديث انطلاقا من سنة 1947 موضوع دعانا الى الاشتغال به ماترى في واقع الشعر العربي الحديث من تعدد التيارات وتباينها تباينا يصل بها الى التناقض حينا والتناحر احيانا دون ان تصاحب هذه الحركة " الشعرية " دراسات نقدية تتعمق كل مذهب منها على حدة وتعكف على تحليله من جهة وموازنته بالتيارات الاخرى من جهة ثانية، فتتبين مافيه يميز بين هذه النظريات فتختلف،أوما فيه يجمع بينها فتأتلف. حلّ مافي الامر بيانات نظرية لهذا المذهب او ذاك،تمضي شعرا في الادب العربي متفرقة قد تتوازى فلا تلتقي ابدا،وقد تتناقض فتتقاطع في قضية ما ، الا أنها لاتلبث ان تنفرج من حديد،وقد لانرى في ذلك بأسا ان آل الامر الى إثراء الشعر العربي وثرائه بمختلف هذه التيارات والمذاهب،الا أن حال الشعر هو على غير ماكنا نأمل له : فقد صاحب هذا الخضم الهائل من التيارات نضخم في عدد " الشعراء " او المتشاعرين وضحالة في جلّ ما يسمونه بمسمى الشعر،حتى طلع علينا كل يوم حديد بشاعر او فاظم قصيد،الا أنه لايكاد يمر اليوم أوبعضه حتى "يأفل نجمه"،فإما هو صامت صمتا ذريعا ، وإما هو مواصل على نفس الدرب دون اى تطور او ابداع ، بله ما آل اليه هذا التضخم من هوان الشعر على اهله وذويه؛هان على الشاعر فنظمه كيف تأتّى،وهان على القارئ فرفضه او كاد من حيث أتى،في هذا المساق اذن يتنزل بحثنا ، ومن هذه الوجهة تنبع طرافته ، فهو محاولة حشد هذه التيارات المتعددة والتعرف على نظرياتها مساهمة في توضيح الرؤى النقدية بتمييزها وتحديد حوانبها عسانا نتبين ما ائتلف منها وما اختلف،فتصفو مجالاتها وتتباين بمافيه الكفاية،فنستجلي ابعاد كل مذهب نقدي او موقف نظري منبعا ومجرى ومصبا ، وندرك ماله وما عليه،ونتثبت مما قد يؤول اليه ، فيختار الشاعر أو الناقد على حد السواء من بين هذه النظريات ما شاء.ولسنا ندعو الى وحدانية النظرية الشعرية ، انما اقصى ما نطالب به الشاعر وضوح في الرؤيا وصفاء في الذهن ووعي كامل بما هو مقدم عليه في كل عمل فني ينجزه حتى يدرك مسؤوليته كاملة

في هذه الفترة الحرجة من تاريخ آدابنا : الفترة المنعرج .

ولئن كنا نأمل لبحثنا شيئا من هذا النفع بحكم ما انفقنا فيه من جهد وعناء، اذناهزت مطالعاتنا فيه الثمانين نألبفا، الا أننا لسنا ندعي له الفاء الكلمة الفصل فيما اوردنا لسببين اثنين :

ـ أولهما مقترن بكل بحث سبما ما كان منه في العلوم الانسانية حيث "تتقدم " الدراسات على شكل دوائر قد تتراكم أو تتوالى الا انها تصدر جميعا من مركز واحد هو المصدر اى الاثر المدروس ذاته، فيُستغنى به عما سواه ويكتفى به اصلا عن الابحاث المتعلقة به، فلا يغني فيها السلف عن الخلف شيئا، بخلا ف الابحاث في العلوم الصحيحة اذ هي تتقدم على شكل الخط المستقيم عامة، واں تشذبت عنه بعض الروافد، فان مسارها العام هو الاستمرار فى نفس الاتجاه ، فيعتمد منها اللاحقُ السابقَ وينطلق مما انتهى اليه سواه، وهذا ما يولي استنتاجات الابحاث العلمية المتقدمة عامة شئا من الثبات تفتقده الدراسات الادبية .

ـ وثانيهما نابع من جوهر قضيتنا لما يتسم به هذا البحث من صفتين نفيضتين :

ـ أ ـ غزارة فى المادة بشق من البحث تشعر المقبل عليها بكثير من التهيب ، وتمتد هذه الصفة الغزارة على نظرية الشعر ببعض الاقطار دون غيرها كمصر وسوريا والعراق وتونس اذ لايكاد يخلو عدد من اعداد اي مجلة ثقافية من مقال او اثنين فى الشعر، ولايكاد يحجم مجلس عن ذكر الشعر، او يستنكف فرد مهما كانت ثقافته من حديث الشعر والشعراء ، حتى اتسع الافق ، افق المطالعة أمام ناظرينا كلما تقدمنا خطوة في البحث.

ـ ب ـ ويقابل هذه الصفة نضوب في المادة نضوبا صحراويا ببعض الاقطار الاخرى ، ولا شك لدينا فى ان مرجع هذا الجفاف انما يعود الى انقطاع اسباب التبادلات الثقافية بيننا وبينها، ممالايتحمل وزره شعراء هذه الاقطار وبعادها ، انما العيب عيب البعد، حتى لايكاد نظفر بنأليف من المغرب الاقصى

مثلا او من السودان او الامـــارات الا بالعسر والجهـد ، يتساوى في ذلك ما نـأى من بعـض الاقطـــار ومـا دنـــا .

وهـــاتـــان الصـفـتـــان ـ الغزارة والنضوب ـ حدتا بنـا الى تلقـف ما بصلنـا من المصادر والمراجع المتعلقـة بهذه البلدان" النـائـة" دون كبيـر تفليـة من ناحيـة ، والى اعتماد الانتقاء الشديد في مصادر البلدان الاخرى ومراجعهـا من ناحيـة ثانيـة ، ولا يخفـى ما في هذين الموقفيـن مـــن خلل نحن مسوقون اليه وحوا سيمـا خلل الانتقاء ، اذ لايملـك الباحث أمـا م هذه المدونـة النصبـة الهائلـة الاهو ، فيباشره على مستويين اثنيـــن :

ـأ ـ على صعيد الاعـلا م : يُنتخب من بينهم من ثبتت قدمـه في ميدان الشعر او النـقد وبكتفـي بهم صرورة عمـن سواهـم ، وليس في هذا الاكتفـــاء غبـن لغيرهم او انتقاص من قيمـة جهدهـم ، انمـا هى ضرورة البحـث واستحالة تتبـع كل من نظّر للشعـر بالدرس والتحليـل،لهذا أسكتنـا عن أعلا م كان من حقهم علينا ـ فى الصورة المثلـى للبحث ـ الا نفعـل، ونخص بالذكر من هؤلاء تمثيـلا لاحصرا عبدالله عجدالدائم وابراهيـم العِرِّيـض وعبد القادر القط ومطـــاع الصفدي ورئيـف الخوري وعيسـى الناعوري .

ـ ب ـ على صعيد المصادر : فلا يعنـي ضبطنا نظريـة الشعر عند هـــذا " الناقد" (1) أو ذاك اننـا تعرضنـا لمجموع مـا كتـب ونشـر وحدث (في استجواباته) انما اقتصرعملنا على تتبع أبرز تآلـف الأعلام المنتخبيـن سواء منهـا الكتـب القائمـة بالذات او المقالات المنشورة عبـر المجلا ت باستثناء بعـض المصادر المفقودة ـ التـى وان لم ندخـر جهدا في طلبهـا ـ الا اننـا لم نتمكـن منها، نذكـر من بينهـا ديوان بدر شاكـر السّياب "ازهار وأساطير " فى طبعة النجـف1950 حيث

---

(1) أطلقنا مصطلـح " ناقد " على كـل من لـه آراء نقديـة فـى الشعـــر بصرف النظـر عن تطبيـقه اياها، اي دون تفريـق بين الناقد الشاعـر والناقـد فحسبي نظرا لعدم اهمـة الاعمـال الشعريـة فى ذاتها بالنسبة لبحثنا الحالي.

المعدمة الهامّة التى وضعها فى الشعر والتى لم تُعِد طبعات دوانه ـ أزهار واساطيرنشرها فاند ثرت من بين ابدينا ، غير اننا لانظن هذا الانتقاء بدخل كبير فيم على بحثنا او يميل باستنتاجاتنا من شق الى نفيضه ، فحلّ ما قد يشكوه بسببه عدم التعرض لبعض النقاد هو مما يسهل تداركه متى اردنا اعادة النظر فيه وهو بعض الاشارات التى قد تضف جديدا الى ماذكرنا او تعدله تعديلا طفيفا لانظنه يصل الى النقيض .

لكل هذه المعطيات لانزعم لبحثنا الشمول لافي الزمان ولافي المكان ، بل بكفينا منه ان نستحث الشعراء اولا والنقاد ثانيا الى طرح هذه القضية التى نراها جوهرية فى كل عمل شعري ، ونكفينا منه المساهمة فى تحلية نظرية الشعر وماقد نرجوه منها لتطوير الشعر العربى فى مسار الاصالة والنضج الفني فالابداع .

لكن ما نعني بنظرية الشعر عامةوما هى ابعاد بحثنا؟النظرية هي مجموعة من المفاهيم المؤلفة فيما بينها تأليفا يسمو بها عن "التواجد" (1) والتبعثر ويرتقي بها بناء محكما تتماسك اجزاؤه وتتداخل فيؤدي بعضها الى بعض فى اتساق عقلي (2)، والنظرية بهذا المعنى هي الدرجة المثلى لمختلف المفاهيم الشعرية (بصرف النظر عن معنى الفهم

---

(1) ضمنا هذا المصدر من فعل "وجدً والصيغة "تفاعلً نعني به وجود اشياء مستقلة الكيان مشتركة المكان .

(2) راجع يوسف الخياط فى معد ومصنف معجم المصطلحات العلمية والفنية الملحق بلسان العرب لابن منظور ـ دار لسان العرب بيروت حيث يعرف النظرية بكونها "جملة من التصورات مؤلفة تاليفا عقليا تهدف الى ربط النتائج بالمقدمات وتقابل المعرفة الساذجة او المهوشة التى لا تستند الى مجموعة من التصورات العلميه 676 .

والمفاهيم التي تحملها مختلف الفلسفات مدلولا خاصا)(1)، ولا يهم بعدها ان صدرت هذه المفاهيم عن فرد واحد سما بآرائه وعمّقها فألّف بينها وبها نظرية محددة كما هو الشأن بالنسبة لالياس ابي شبكة او صدرت عن مجموعة من النقاد أضاف بعضهم الى بعض مفهوما أو أكثر فتكامل البناء وكان تيار شعري فنظرية فمدرسة ،كما هو الشأن بالنسبة لنظرية شعرغبرالعمودى والحر .فعلى كل نظرية عامة تقوم مدرسة شعرية محددة ، وبتعدد النظريّات تتعدد المدارس ففي تعددها اذن دليل على تعدد النظريات الشعرية، وترانا مضطرين الى مخالفة الدكتور عز الدين اسماعيل اذ انتهى الى وحدانية النظرية الشعرية ـ ولعله اراد فلسفة الشعر ـ والى تعدد المفاهيم الشعرية بتعدد النقاد اذ قال " يمكن ان تكون هناك نظرية عامة للشعر ومفاهيم مختلفة له ، فى الازمنة المختلفة ، ولدى الشعراء المختلفين ، النظرية لازمانية والمفاهيم لصيقة بالزمن او بالتاريخ ، لانها وليدة تأملا ت فردية لاشخاص باعيانهم(2)"ولا تهمنا في هذا الصدد التأليف النقدية التى وضعها اصحابها في جانب واحد اوحد من النظرية الشعرية كبحث لطفى عبد البديع فى "الشعر واللغة " (3) اوتاليف ابراهيم أنيس" موسيقى الشعر " (4)

أما هذه المفاهيم التى تقوم بأطراف النظرية الشعرية فقسمان منها الجذري ومنها الفرعي :

---

(1) ـ انظر مثلا معنى " الفهم " عند كل من ليبنتز (Leibnitz) وكانت (Kant) ولوك (Look) اذ يعرفه الاول بأنه " الادراك العقلي فى مقابل الادراك الحسي" ويراه الثاني "وظيفة الذهن التى تتلخص في ربط المحسوسات بعضها ببعض بواسطة المقولات " بينما هو عند لوك (Look) " العمل الذهني الذى يشكل المدركات الحسية في صورجديدة " ـ نقلا عن المصدر السابق 513 ،

(2) فصول مجلد1 عدد4 بوليو 1981:مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين عز الدين اسماعيل ـ 50

(3) ـ ط مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة 1969

(4) ـ ط مكتبة الانجلو المصرية ـ القاهرة 1972

ـ أ ـ القسم الجذري يتعلق بحد الشعر في جوهره وتحديد مقوماته التي بدونها لايكون،وضبط المعايير الفنية التي تقيّم العمل الشعري فتبيّن مقداره من الابداع والاجادة او تنصّ على درجته من العيوب والرداءة ، اضف الى هذه المحاور الثلاثة محورا آخر يدور حول وظيفة الشعر ورسالته .وانه لمن فضل الحديث ان ننبه الى تباين وجهات النظر واختلافها في هذه المحاور من مدرسة شعرية الى اخرى ،

ـ ب ـ القسم الفرعي وبه محاورهامة في نظرية الشعر وان لم تكن في اهمية المحاور الجذرية السابقة ، تعرضت لها بعض المدارس الشعرية دون بعض ، ومن هذه المحاور تعليل نشأة الفنون عامة وعلاقة الشعر بغيره منها وواجب وجوده وبيان اقسامه من غنائي وملحمي وقصصي الى غير ذلك ، ومحاولة التعرف على بواعث الشعر واى الظروف افضل لقوله ، وكذلك بيان مميزات الشاعر وسماته الخاصة.والجدير بالملاحظة ان هذه المفاهيم المحاور موجودة بالادب العربي إما بالقوة وإما بالفعل ، ذلك ان اي عمل شعري انما يصدر عن موقف مامن الشعر ويحمل ضمنيا مفهوما خاصا او نظرية شعرية خاصة ، فالقصيد الحماسي مثلا يصدر من اعتبار الشعر وسيلة للثورة والتحدي وينتج من تحميله رسالة قضية ، والقصيد الذاتي ينبع من اعتبار الشعر وسيلة ترويح عن الذات ، والقصيد التكسبّي يتكئ الى اعتبار الشعر بضاعة للنفاق والنفاق . فبكل انحاز شعري اذن نظرية شعرية تكمن فيه بالقوة ، الا اننا لن نتعرض الى هذه النظريات الضمنية لاستحالة استيعاب كامل الاعمال الشعرية بالادب العربي الحديث ومطالعته بله دراسته ، انما نقصر بحثنا على النظريات المصرح بها فيه مما خرج من طور الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل ، لهذا صيغ موضوع بحثنا على النحو التالي "نظرية الشعر في الادب" ولم يصغ

" نظرة الشعر من خلال الادب " التى قد تفيد عملية استنباط هذه النظرة من الاعمال الشعرية ذاتها على اختلافها وتعددها .

ولكن ما ترانا نعنى بالادب ؟ يتفرع هذا المصطلح فى بحثنا الى شعر : الى ادب نظرى والى نثر تطبيقى ، فأما الادب التنظيرى فمجموعة من الآراء النظرية والتنظيرية سواء ماجاء منها في قالب نثرى او مانظم فى قالب شعرى ، ونخص بالذكر من هذه النصوص النثرية النظرية :

- بعض المؤلفات التنظيرية ككتاب نازك الملائكة " قضايا الشعر المعاصر " او كتاب ادونيس " مقدمة للشعر العربي "
- بعض مقدمات الدواوين كمقدمة محمد مفتاح الفيتورى لديوانه " اذكرينى يا افريقيا "
- بعض المقالات المنشورة بالمجلات كمقالات السياب في الاداب البيروتية
- بعض الاستجوابات كأحاديث نزار قباني " عن الشعر والجنس والثورة " (1) ،

أضف الى ذلك بعض النصوص الشعرية التنظيرية كقصائد ابلنا ابى ماضى " الشاعر والملك الجائر " (2) و " العميان " (3).

على مثل هذه النصوص اذن اعتمدنا في مجال اول وان استعنا ببعض النثر التطبيقى ونعنى به النصوص النقدية التى الفها اصحابها في هذا الاثر الشعرى او ذاك بما ان

---

(1) أجراه معه الناقد منير العكش ببيروت فى 1 -1 - 1972 ونشره بكتاب " عن الشعر والجنس والثورة "

(2) " الخمائل " : 9

(3) " الجداول " : 73

كل استحسان واستقباح انما هو صادر عن مفهوم خاص للشعر او نظرة ما، وقد اكتفينا من هذا النشر التطبيقي ببعض المصنفات النقدية كـ" الغربال " لميخائيل نعيمة من المهجر الشمالي و " المنفار الاحمر" لشكر الله الجرّ من المهجر الجنوبي و " دمقس وارجوان " لمارون عبود من لبنان .

ولاضير من هذا التعدد المكاني بل اننا مطالبون به بحكم امتداد بحثنا على الادب العربي عامة ، وليس في هذا الامتداد تحديد مكاني جغرافي لارض دون سواها، انما هو تحديد لغوي ألسني بشمل على الوجه الاكمل كل ما ألف بالعربية الفصحى وان استثنى هذا التحديد ذاته النصوص التنظيرية التي وضعها اصحابها بغير العربية كتأليف الشاعر الجزائري " هنري كري " " الثورة والشعر شيء واحد "(1) وكتاب " من رامبو الى كلودبل " ذي المقدمة التنظيرية الهامة لصاحبه رينه حشي (2). وما وضع باللغة العربية في الشعر العامي ونذكر من بين هذه النصوص تمثيلا :

ـ كتاب الدكتور حسين نصّار " الشعر الشعبي العربي "

ـ كتاب عبد الكريم الدحيلي" البند في الادب العربي تاريخه ونصوصه"

هكذا اذن لاتعني عبارة " الادب العربي " لدينا تحديدا جغرافيا بضطرنا الى تتبع نظرية الشعر عبر كل قطر من الاقطار العربية مما يشتت رؤيتنا ويبعثر نظرتنا سيما اننا نعتقد ان البلاد العربية واحدة، ولئن تعددت نظرياتها الشعرية فان تعددها ذاك لايخضع مطلقا للحدود

---

(1) طبع بباريس ـ عن مجلة شعر ربيع 1960 "رسالة من باريس" 103.

(2) شعر خريف 1957 ـ "في الشعر" نظرات لرينة حشي 90

السياسة بينها انما هو فوق هذه التقسيمات السطحية،لذا اثرنا لبحثنا - طلبا للتأليف - ان نقتصر على النظريات الشعرية المتميزة بصرف النظر عن موطن هذه النظريات الاول ، وإن حاولنا ان نعتمد في مدونتنا النصية على علم او اكثر من كل بلد فهانحن نطبل بلد ما متى توفرت فيه نظريات شعرية مختلفة ونسكت عن آخر متى غابت منه .

ولئن جاء بحثنا مكانيا في اتساع الارض العربية فانه ينطلق زمانيا من سنة 1947 - فلم هذا التحديد سيما أن التيارات الادبية وحتى الآثار الفنية لاتتقيد بتاريخ ماولا تضبط بيوم وليلة ؟

لقد اثرنا الانطلاق من هذه السنة بصرف النظر عما حد فيها من أحداث سياسة لاعتبارنا اياها رمزا اكثر منها تاريخا،ذلك انه يعسر علينا ان نسلم لنازك الملائكة حأسقبة النظم في الشعر الحرّ بتأليفها قصيدة " الكوليرا "،وان نعتبر سنة 1947 بداية هذا الصنف من الشعر اذ سبق ظهورُ الشعر الحر هذا التاريخَ بسنوات،فسنة 1947في بحثنا هذا هي سنه رمزٌ تشير الى ذات الشعر الحرّدون بدايته ، وهي سنة"منعرج" انصبت فيها اعمال الشعراء والنقاد المجددين ابتداء من مطران ومرورا بالمهجريين وانتهاء بحركة ابولو ، ونبعت حولها نظريات شعرية جديدة دون ان كانت لزاما استمرارا لسابقتها اذ بابنتها الى حد التناقض والعداء . كل هذا الترافد في النظريات الشعرية يثبت لنا مدى تماسك التيارات الادبية ، وهذا العامل بالذات هو ما حدابنا الى استهلال بحثنا هذا بفصل تمهيدي نستعرض فيه اهم التيارات النقدية المتعلقة بالشعر التي مر بها الادب العربي منذ اقدم عصوره - منذ جاهليته- الى ماقبل سنة 1947وقد رأينا ان نقسّم هذا الفصل ذاته الى قسمين اثنين :

يتعرض اولهما الى " نظرية " الشعر في النقد العربي القديم ، ولاخفى مافي استعمال مصطلح النظرية هنا من تحوز، وينتهي بانهاء عصور الركود حيث يقع القسم الثاني منهما في نظرية الشعر في الادب العربي حتى سنة 1947 م ويتعلق هذا الجزء بنظرية الشعر عند مدرسة البعث وعند المحددين الذين تلوها كمطران وجماعة الديوان والمهجريين الشمالي والجنوبي ومدرسة ابولو وبعض الاعلام الافراد الذين اسسوا بمفردهم نظريتهم الشعرية الخاصة ونمثل لهؤلاء بالياس ابي شبكة .

بعد هذا الفصل التمهيدي يتنزل جوهر بحثنا بمختلف نظرياته ونقاده في ثلاثة ابواب :

- باب تألفي عرضنا فيه اصول النظرية الشعرية عند عامة النقاد العرب وقسمناه الى فصول اربعة : فصل في ماهية الشعر وفصل في مقوماته وثالث في عباره ،اما الفصل الاخير فخص وظيفته .

- باب تحليلي فرعناه الى فصول ثلاثة وافق كل منها نظرية شعرية قائمة الذات كان لها من الفعل الشعري راى خاص فاعتبرت اولاها الشاعر قطب العمل الفني فاسست مدرسة التطهير ، واهتمت ثانيتها بذات النص الشعري فأنتجت مدرسة التغيير ، بينما اهتمت ثالثتها بقارئ القصيد فأثمرت مدرسة التأثير-

-ثم عرضنا في الباب الثالث الى تقويم النظرية الشعرية ففرعناه الى فصلين:

- فصل في قيمة هذه النظرية من الوجهة الفنية ومن جهة منابعها التاريخية ،

- وفصل في اثرها في المراس الشعري ، وهو دراسة تطبيقية للنظريات الشعرية الثلاث التي عرضها الباب التحليلي ، وتتمثل في تحليل قصائد عينات من تلك المدارس الثلاث .

ثم ختمنا بحثنا بعرض اهم ما انتهينا اليه .

بهذا الاستعراض السريع لابعاد بحثنا وقضاياه نتحسس مدى الجهد الذي تكلفناه فيه وانا ما كنا لنحرره لولا فضل الله تعالى

واعانة الاستاذ السيد منحى الشملي، فلقد اكتشفنا فيه الاب الراعي بعد ان عرفنا فيه الاستاذ المشرف بسعة علمه ورحابة صدره وحسن توجيهه وامداده ابانا بمصادر ومراجع ماكنا لنصل اليها لولاه ، فله اوفى الشكر والتقدير. ولايفوتني في هذا المجال ايضا ان اذكر ما امدني به السيد صلاح الدين القاسمي من مراجع ذات فائدة للبحث فله شكري وعرفاني .

وما توفيقي الا بالله .

الفصل التمهيدي

الاتجاهات العامة لنظرية الشعر في النقد العربي حتى سنة 1947

I - نظرية الشعر في النقد العربي القديم من الجاهلية الى ابن خلدون

نعقد هذا الفصل لجلاء نظرة الشعر العربي القديم فنحاول استشفافها من الاحكام النقدية، سواء ما تعلق منها بكامل آثار الشاعر او بالقصدة ككل او حتى بالبيت الواحد، رغم افتقاد هذا النوع من النقد النظرة الاجمالية للقصيد، نتتبعها في كتب النقد الادبية اساسا مع التعريج على كتب الاعجاز القرآني وكتب المفاضلات والموازنات بين الشعراء لما تطرحه من معايير الاستحسان والاستقباح في النظم، وهي معايير قد نستعلها بشيء من الحذر لتعصب اصحابها لشاعر دون آخر في اغلب الاحيان، ولاعتمادهم بعض الفرضيات، وتعيننا في هذا بعض المراجع التي جمع فيها اصحابها نصوصا عينية لكل ناقد ومنظر عربي من الجاهلية الى القرن الثامن للهجرة ، وهو ما يُمكّننا من مادة أولية نستغلها في فصلنا هذا لتبين آراء هؤلاء النقاد، ونتجاوزها للتأليف بين مختلف تلك "النظريات" ونعرضها عبر اقسام ثلاثة كبرى = قسم يهم العصر الجاهليّ ، وقسم يضم العصر الاموي ، وقسم يلم العصر العباسي حتى القرن الثامن للهجرة . ونحن اذ نتتبّع هذا التقسيم لانخضع فيه للتيارات السياسية وأحداثها بقدر ما نأخذ فيه بالتحوّلات الجذريّة التي شهدها

ـه المحتمع العربـى = كان أولهـا إشراق الاسلا م بما أنعرح ـالحياة العربـة من عصر حاهلـي الى عهـد إسلامـى فـأموي ، ثمكان منعرح آخر تمثـل فى اختلا ط العرب ـسواهم من الاحناس واقبـالهم على تعربـب معارف الامم الاخرى ، ممـّـا رسـم علامـة ثانيـة على هذا الطريق هي علامـة العصـر العـاسى ونمده-تحوزا-على فترة ستة قرون ،

1ـنظريـة الشعـر فـى العصـر الجاهلـى

كانت نظريـة ـسطة للغايـة تسابـر الحيـاة الحاهلبـة ، نستشفهـا مس بعض الاحكـام الموحـزة، ومفادها حميعـا ان الشعـر الحـّد هو ما سلِـم من الاخطاء اللعوبـة والعروصيـه حيث استهزأ طرفـة بن العبد(1)ـخالـه المتلمس(2) اذ اخطأ لغوبا فوصف حملـه ـوصف النـاقـة في فولـه :

" وفد أتناسى الهـم عـد احتضـاره

ـنـاج عليه الصيعريـة مقـدم "

والصعريّـة سمة فى عنـق النـاقـة دون البعيـر فانتقده طرفـة قائلا:

" استنوق الحمـل ".وعابت الخنساء كمـا عاب الاعشى(3)النـابغـة الذبيانـي(4) فى سوق عكاظ على اقوائـه فى بعض القصائد ، فالشعر الجيـّد اذن هو ماخـلا منه ومن امثالـه ،

2ـنظريـة الشعـر فـى العصـر الأمـوي

اختلفـت نظريـة الشعـر فيهذا العصـر باختلا ف الموازبـن التـى اعتمدت فبه ، وهي :

ـأ ـ الميـزان الفنـي :ولم بكـن يتجاوز موافقـة المقام و"مبدإ اللياقـة " ، ولايكاد هذا النقـد يعد نقدا للشعر ذاته بقدر ما هو نظر الى علاقـة الشاعـر ـالحالات الاحتماعيـة التـى قـل فيها ،ومن هذا القـبل نقـد

---

(1) توفي نحو 60 ق هـ

(2) = = 50 ق هـ

(3) لم بذكر بمعجم الاعلام

(4) توفي فى 18 ق هـ

السبدة سكينة (1) كثير عزة (2) اذ قال :

" أهبم بدعد ماحيت فان أمت فوا حزنا من ذا يهيم بها بعدى "

لانه اهتم بمن يهيم بها بعده عوض ان يصرف همه الى الغيرة عليها بعد موته فطالبته ان يقول =

" أهبم بدعد ما حييت فان أمت فلاصلحت دعد لذي خلة بعدى "

أما عبد الملك بن مروان(3) وكان ناقدا للشعر فقد عاب ذا الرمة (4) أن افتتح قصدته بما لايتفاءل به الممدوح إذ انشده :

"ما بال عينك منها الماء ينسكب"

ولم يعرض عنه حتى عاد فغير مطلعها فقال:

"ما بال عينى منها الماء ينسكب"

ب - الميزان الاخلاقي: ويطالب الشاعر بالتزام الصدق فبما يقول وبالتعفف، وقد اعتمده الخوارج فى تقويم الشعر، فعاب عمران بن حطان على الفرزدق تكسبه بقصائده ومدحه الخلفاء الامويين بما ليس فيهم ،

ح - الميزان النحوي : ظهر في أواخر العصر الاموي بطهور النحاة وتقعيدهم القواعد ، ولم يكن باستطاعة هذا الميزان أن يمد أصحابه بأكثر من تبيّن مواطن الردائة و الخطأ " اللغويين "بالمعنى العام للكلمة- ومنه- نقد عبد الله بن اسحاق الحضرمي (5) الفرزدق (6) لقوله:

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع من المال الا مسحتا او محلف

حيث عطف مرفوعا على منصوب الصواب ان ينصب مجلف .

من هذه الامثلة نتبين ان النقد كان يحوم حول احكام جزئية فى بيت اوموقف دون سواه ،ولكننا نجد اضافة الى هذا النقد نقدا آخر يدور حول

---

(1) توفيت في 117 هـ

(2) توفي في 105 هـ

(3) = = 86 هـ

(4) = = 117 هـ

(5) لم يذكر معجم الاعلام

(6) توفي فى 110 هـ

تفصل شاعر على شاعر ، وهذا النوع لايعدو ان يكون نقدا عماده الذوق الفطريّ الذى لايملك تعليل أحكامه .

بهذا كانت نظرية الشعر في العهدين الجاهلى والاموي نظريّة بسطة دعامتها الذوق الفطرى وعمادها مراعاة المقام وخاصة سلامة الشعر من الاخطاء اللغوية والنحوية .

3 ـ نظرية الشعر في العصر العباسى :

سنحاول اتباع طريقة تأليفية لعرض هذه النظرية حتى القرن الثامن للهجرة ففيها ما لايخفى من الفوائد.ولا بغية عن الذهن مافى مثلها من صعوبة ان لم يحس مرجعها صحامه المادة وامتدادها زمانيا على ستة قرون ، فلما تتطلبه من التأليف بين آراء مشتتة مختلفة ، وان لم تكن متناقضة فى بعض الاحيان ، وان طبيعة هذه المادة لتفرض علينا وجهتى نظر نحاول من خلالهما استجلاءها وهما :

ـ وجهة نظر آنية

ـ ووجهة نظر زمانية

فنبدأ بحثنا آنيا بحد الشعر جوهرا ، فمختلف مقوماته ، ثم نقف عند مهمة الشعر ،لنستخلص زمانيا التطور الذى شهدته النظرية في مسيرة ستة قرون ، ونختم فصلنا بتقويم تلك النظرية .

ـأ ـ حدّ الشعر جوهرا ـ نجد فيه تعاريف تتفاوت قيمة فمنها تعاريف عامة لاطائل من ورائها كقول الناشئ الاكبر (1)" الشعر قيد الكلام وعقال الادب وسور البلاغة ومحل البراعة ومحال الحنان ومسرح البيان وذريعة المتوسل ووسيلة المترسل وذمام الغريب وحرمة الاديب وعصمة الهارب وعذر الراهب وفرحة المتمثل وحاكم الاعراب وشاهد الصواب (2) ،

---

(1) توفي في 293 هـ

(2) النصائر 2: 219 عن احسان عباس:تاريخ النقد الادبى(نقدالشعر)من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجري . 64.

ومنها تعاريف تعنى بالشكل دون سواه = - فالشعر - هو الكلام الموزون المقفى عند كل من ابن طباطبا (1) والتوحيدى (2) وقدامة بن جعفر(3)اذ يقول: " الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"(4) ، ويضيف ابن خلدون (5) عنصرا آخر فى هذا التعريف وهو أن تكون " إستعارته " سائرة على طريقة العرب حيث يقول " الشعر هو الكلام البليغ المبنيّ على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والرويّ ، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وما بعده الجارى على أساليب العرب المخصوصة به " (6) .

- والشعر هو أساسا الكلام الموزون ، ولا تشترط فيه القافية اذ انها ليست - فى نظر بعض النقاد القليلين - دعامته الأساسية إنما هى مجرد " اضافة عربية" عند الفرابي (7) اذ يقول :"ان للعرب من العناية بهذا الأبيات التى فى الشعر اكثر ممّا لكثير من الامم التى عرفنا اشعارهمّ (8)وكذلك الشان عند المعرى ، (9) اذ هو لا يشترط القافية في حدّه الشعر ، يقول =""(الشعر)كلام موزون نقبله الغريزة-على شرائط ان زاد او نقص أباه الحس" (10).

---

(1) توفى في 22 هـ يقول :"(الشعر) كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي انعدل عن وجهته محته الاسماع وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود."، عيار الشعر :3 عن احمد مطلوب : اتجاهات النقد الادبي في القرن الرابع الهجرة 48

(2) توفي في 400 هـ يقول:" (الشعر) كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة بقوافٍ متواترة ومعان معادة ومقاطع موزونة ومتون معروفة" المقابسات 310. عن اتجاهات النقد الادبي 59.

(3)توفي في 337 هـ

(4) نقد الشعر 22 عن اتجاهات النقد 67

(5) توفي في 808 هـ

(6)المقدمة 1295

(7) توفي في 339 هـ

(8) عن تاريخ النقد الادبي 55

(9) توفى في 449 هـ

(10) رسالة الغفران 242 عن تاريخ النقد الادبي 387.

وهناك تعاريف أدق وأعمق سنبه إلى الفرق بين الشعر والنظم ومنها قول المواعيني(1) " ومن الشعر نظم خير او تقرير حجة أو ذهاب مع مقاصد الشريعة او تخليد كلمات حكمة ، وانما سمى شعرا بالوزن والا فالخطبة أولى الأسماء به" (2) وقول حازم القرطاجني (3) " وانما تردّى الشعر الى هذه الدرجة من الهوان لعجمة في ألسنة الناس واختلال فى طباعهم ، ثم رأى هؤلاء ما ركبّه الأخسّاء الذين اتخذوا " الاشباح الشعرية" وسلة لاستدرار الأعطيات من السوقة دون ان يعرفوا حقيقة الشعر ظانين ان كل ما رُكّب على وزن وقافية بعدّ شعرا . وضاعت التفرقة بين الشعر الحق وهذا الشبح "(4)،وتعاريف لا تكاد تعرض الى الشكل وعرضها الوقوف على الفرق بين الشعر والنثر فترى خاصية الشعر اعتماد الخيال عند حازم القرطاجني،بقول " ان الاعتبار في الشعر ليس بالنظر الى الصدق والكذب بل بالنظر الى التخييل" (5) او اعتماد التأثير الوجداني الذى يحدثه فى النفس عند ابن سنا (6) فهو يعرف الشعر بانه خاصة " كلام مخيّل "، و"(الكلام المخيّل) هو الكلام الذى ننفعل به (النفس) انفعالا نفسانيّا غير فكريّ سواء كان المقول مصدّقا به او غير مصدّق" (7)، وقد اعتمدت بعض التعاريف الأخرى للتفريق بين الشعر والنثر على ضبط موضوع الشعر عامة ، فاذا هو أخص خصائص الشاعر فى ذاتيته وخوالج نفسه ، فالشاعر حسب ابن وهب (8) هو " من شعر يشعر شعرا فهو شاعر ، والشعر المصدر. ولا يستحق الشاعر هذا الإسم حتى يأتى بما لا يشعر به غيره ...فكل من كان خارجا عن هذا الوصف

---

(1) توفي في564 هـ

(2) عن تاريخ النقد الادبى 519

(3) توفي في 684 هـ

(4)عن تاريخ النقد الادبي 539

(5) = = = = 546

(6) توفي 428 هـ

(7) "فن الشعر" 161 عن تاريخ النقد الادبي 413

(8) توفي 385 هـ

فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى "(1) وقد وسّع ابن المعتـــــز (2) والباقلاني (3) وحازم القرطاجني موضوعه الى النفس البشرية كافة ، يقول في " منهاج البلغاء"(4) :ينوع الشعر من حركات النفس ومصبه النفوس الانسانية"(5).

ب ـ مقومات الشعر وعباره ـ آثرنا الجمع بينهما لائتلافهما عند النقاد العرب القدامى رغم ان المقومات هي دعائم الشعر التي بها يقوم،بينما العيار هو ما به يجود . وقد تطارحهما النقاد القدامى في شكل ثنائيات عدة كثنائية اللفظ والمعنى ، وثنائية الصدق والكذب ، وثنائية الشعر القديم والشعر المحدث وثنائية البديهة والصنعة ، ووضعوا لكل منها معايير الجودة والرداءة وسمّاها " عمود الشعر" كل من المرزوقي (6) والحاتمي (7) والتوحيدي (8)وقدامة بن جعفر والجرجاني (9) . فقسموا الشعر الى اغراض محدودة لا يتعداها تتراوح بين أربعة وستة اغراض اساسية هي " أمر ونهي وخبر واستخبار" عند ثعلب (10) في كتابه " قواعد الشعر"(11) وهي"مدح وهجاء وحكمة ولهو " عند

---

(1)" البرهان " 164 عن اتجاهات النقد الادبي 83

(2) توفي 296 هـ يقول " اشعر الناس من انت في شعره حتى تفرغ منه "الشعـــــر والشعراء"عن تاريخ النقد الادبي 115

(3) توفي في403 هـ يقول: الشعر تصوير ما في النفس للغير "الاعجاز القرآني 181 عن تاريخ النقد الادبي 354

(4)لم يذكر في معجم المطبوعات العربية

(5) المنهاج عن تاريخ النقد الادبي 553

(6) توفي في 421 هـ

(7) = = 388 هـ

(9) = = 392 هـ

(10) = = 291 ـ عن تاريخ النقد الادبي 84

(11) رواه المرزباني وطبع مع ملحوظه بالايطالية بلندن 1890 ـ معجم المطبوعات 663

النهشلي(1) صاحب " الممتع في علم الشعر وعمله"(2) وعند ابن وهب (3)في كتابه " البرهان" (4) ، او هي " مدح وهجاء ومراث وتشبيه ووصف ونسيب " عند قدامة بن جعفر في " نقد الشعر" (5)،وتقوم كل هذه الاغراض على معان فرعية لا يجوز ان تتعداها في نظره فينبغي للمدبح مثلا ان يكون بـ " العقل والعفة والعدل والشجاعة" دون سواها (6).

وبديهي ان مثل هذا التحديد لمعاني الشعر سيضطر الشاعر - إن أخذ به - إلى التقليد وورد موارد سابقه ، فما كان موقف النقاد منه ؟ لقد ذهبوا فيه مذاهب شتى :

- فمن فريق لا يريد به بديلا ، يستمع الى الشعر فيعجب به ما طنّه قديما ، وكان ابن الاعرابي (7) رأس هؤلاء بتعصبه لكل قديم .

- الى فريق ناوأ كل تقليد اعتقادا منه أن لكل عصر موضوعه وسبله في القول وان النفس تألف ما جانسها ونذكر من هؤلاء الوحيد البغدادي (8)وابن رشيق (9) والجرجاني (10).

---

(1) توفي في 22 ق هـ

(2)عن تاريخ النقد الادبي 441 - لم يذكر هذا الكتاب في معجم المطبوعات

(3) توفي في 285 هـ

(4) نقلا عن اتجاهات النقد 83 . لم يذكر هذا الكتاب بمعجم المطبوعات

(5) عن تاريخ النقد الادبي 195 - 196 . طبع بالجوائب الآستانة 1302 عن معجم المطبوعات العربية 1495

(6) نقد الشعر 29 عن اتجاهات النقد الادبي 70

(7) توفي في 231 هـ

(8) = = 385 هـ

(9) = = 463 هـ يقول : " ان طريق العرب القدماء في كثير من الشعر قد خولفت الى ما هو اليق بالوقت واشكل باهله" . العمدة 1 :205 . عن تاريخ النقد 452.

(10) يقول:" النفس تالف ما جانسها وتقبل الاقرب فالاقرب اليها" الوساطة 29 عن تاريخ النقد 329

ـ الى آخر اتخذ منه موقفا وسطا ، فدعا الى التوفيق بين الشعر القديم والشعر المحدث مثل المبرد(1) والجاحظ (2) وابن قتيبة (3) وابن شهيد (4) وابن طباطبا .

من مقومات الشعر ايضا الالفاظ ، وقد حدد النقاد القدامى نوعيتها ومعاييرها حمالها واهميتها في تقويم الاثر الفني، وذهبوا في حميعها مذاهب شتى فقصرها بعضهم على الفاظ الحياة المعاصرة المعاشة التي لا غرب فيها كان المعتز ، وعلى التي يستعملها اغلب الناس دون اصحاب الصناعات من العلماء والمتصوفين كالوحيد البعدادى (5) وابن بسام (6) ، وخالفهما فيها ابن حنى (7) حين مدح المتنبي (8) باستعماله الفاظا صوفية في شعره . وقسّم ابن رشيق المفردات الى شعرية

---

(1) توفي في 286 هـ يقول : "ليس لقدم العهد يفضل القائل ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب ولكن يعطى كل ما يستحق" الكامل 1 : 29 عن تاريخ النقد 91

(2) توفي في 255 هـ يقول متحدثا عن الراوية الذي يستهجن الشعر المحدث لحداثته ،"لو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي اى زمن كان" الحيوان 3 : 130 عن تاريخ النقد 95 .

(3) توفي في 213 هـ يقول : "ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره ... فكل من اتى بحسن من قول او فعل ذكرناه له واثنينا به عليه ولم يضعه عندنا تاخر قائله او فاعله ولا حداثة سنه ، كما ان الرديء اذا اورد علينا للمتقدم او الشريف لم يرفعه شرف صاحبه ولا تقدمه" ، الشعر والشعراء 1 : 62 ـ عن اتجاهات النقد 28 .

(4) توفي في 426 هـ

(5) توفي فى 385 هـ

(6) = = 542 هـ

(7) = = 392 هـ

(8) = = 354 هـ

واخـــرى عبر شعرية تدخل فى النشـــــر لا يحوز للشاعر ان ياتى بها الا تظرفـا ، وزاد حازم القرطاجنى هذا النفسم واعتقد ان لكل من الجد والهزل الفاظـــــه الخاصه . اما معابير جمالهـــا فمعايير صوتيـــة تتجلى فى اللفظ الواحد وهـــى من باب اختلاف مخارج الحـــروف وتبابن صفاتهـــا تباينا يسهل النطق عند كـــل من قدامـــة بن جعفـــر والخفاجى (1) والمرزوقى والمواعبنـــى اذ يقـــول "ان يكون تالبـــف اللفـــظ من حـــروف بعبـــدة المخـــارج متباينة في الاسمـــاع (افضـــل) ، وعلة ذلـــك ان الحروف النـــى هى اصوات تجرى فى السمـــــع مجـــرى الالوان مـــن البصـــر ، و لا شـــك ان الالـــوان المتباينة اذا جُمّعت كانت في النظم أحس من الألوان المتقاربة" (2) ، وقليلا ما تجاور النقاد جمال اللفظ فى ذاته الى جماله فى الجملة عدا الجرجانى اذ اهتدى الى نظرّية النظم حيث يستمد اللفظ جماله من السياق الذى فيه تنزّل ولا يستمده من ذاته مفردا ، ولكن هذه النظرية نبعت غريبة عن حلّ النقاد ، فأطالوا البحث في ثنائيّة اللفظ والمعنى وتفضيل أحدهما على الآخر لتقويم العمل الفني ، ففضّل الجاحظ(3) اللفظ على المعنى واعتبر المعانى ملكا مشاعا بين الناس يهتدى اليها العالم والجاهل على السواء خلافا للألفاظ التى تشهد بأدب صاحبها وفصاحته ورقّة حسّه وأتقاد ذهنه ، يقول تعليقا على إعجاب ابي عمرو (4) ببعض الأبيـــات ، " ،،، ذهب الشيخ الى إستحسان المعانى ، والمعاني مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجميّ والعربيّ ، والبدويّ والكرديّ ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتمييـــز اللّفظ وسهولته وسهولة المخرج ، وفى صحّة الطبع وجودة السبك" (5) وأتبعه في

---

(1) توفى في 466 هـ

(2) الريحان والريعان 47 – عن تاريخ النقد 514

(3) توفي فى 255 هـ

(4) توفي في 154 هـ

(5) الحيوان 43 عن قضايا النقد في الادب المعاصر 270

هذا كثير، منهم العسكري (1) والهاشمي (2) والمرتضى (3) ، كما خالفه فيه كثير حتى فضّل ابن شرف (4) وابن الأثير (5) والرضيّ (6) المعاني على الألفاظ واعتقدوا أنها أغراض تستمد قيمتها مما تحوي من جواهر الفكر، يقول ابن شرف " المعاني هي الأرواح ، والألفاظ هي الأشباح "(7)،ويقول الرضيّ " إنّ الألفاظ خدم للمعاني لأنها تعمل في تحسين معارضها وتسبق مطالعها"(8) ، ولم يهتد الى تشعّب العلاقة بينهما وتداخلها تداخلا يستحيل معه القاء الكلمة الفصل في أيّهما أفضل إلاّ العليل من النّقاد كابن رشيق والمرزوقي وابن طباطبا القائل إنّ "الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه كما قال بعض الحكماء: الكلام جسد وروح ، فجسده النطق وروحه معناه " (9) .

---

(1) توفي 395 هـ يقول :" وليس الشان في ايراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربيّ والعجميّ والقرويّ والبدويّ ، وانما هو في جودة اللفظ وصفائه وجسده وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أودّ النظم والتأليف وليس يطلب من المعنى إلاّ أن يكون صوابا ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت" الصناعتين 58 عن اتجاهات النقد الادبي 100

(2) يقول " الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل " عن تاريخ النقد الادبي441

(3) توفي في 436 هـ يقول "حظ اللفظ في الشعر اقوى من حظ المعنى" الشهاب 79 عن تاريخ النقد الادبي 370 .

(4) توفي في 534 هـ

(5) = = 637 هـ

(6) = = 406 هـ

(7) تاريخ النقد الادبي 463

(8) التلخيص 244 عن تاريخ النقد الادبي 370

(9) عيار الشعر 11:121 عن تاريخ النقد الادبي 140

درس النقاد العرب كذلك الشاعر العروضي من وجهات نظر ثلاث : من وجهة نوعيته وجماله واهميته لتقويم الاثر، فقسّموا البحور الى سلمه وهي التي حددها الخليل بن احمد (1) اوبداركوها عليه ونظم فيها فحول الشعراء ،وبحور اقل سلاسة وشرفا كالارجاز والموشحات والمسمطات والدوبيت والمواليا ،واعتبروا القافية الموحده هي القافية الشرعية التي لايُعتدّ سواها فلم يولوا غيرها اهتماما خلافا لابن وهب الذي انفرد من بينهم بتعرضه لهذه العوامل بالنقد والتحليل (2). واشترطوا لجمال العروض أن يسلم الوزن من الكلفة والتسلّط على الألفاظ وأن يسهل قافيته وتعذب على النطق و نتراءى من أول البيت حتى لا تكون دخلة عليه غريبة عنه عند قدامه بن جعفر والمرزوقي إذ يقول : " ... أما القافية فيجب أن تكون كالموعود المنتظر ، يسوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه وإلاّ كان قلقه في مقرها محتلبة لمستعن عنها "(3). أما من جهة أهمية العروض لتقويم الشعر فقد ذهب جمهور النقاد إلى اعتباره لبنته ، فنادرا ما اعتُبر العروض ظاهره ضرورية ولكنها غير كافية للعمل الفنيّ أي أن " الشاعريه " لا تكمن في العروض بقدر ما تكمن في سواه ، فإنما دوره ان يحول القول من شاعريّ الى شعريّ وليس هو مما يرفع القول من مستوى الكلام العادي الى مستوى الفن عند الفارابي (4). من مقومات الشعر ايضا الوحدة ولم يولها النقاد العرب كبير اهتمام وان عرضوا لها ، وهي عندهم على انواع فمنهم من اخذها بمعنى " وحدة المتكلم" فطالب الشاعر بـ " قاعدة الاستواء النفسيّ": اي ان يظل الشاعر ملتزما بمستوى واحد من النظرة الى الحياة وقبضتها

---

(1) توفي في 170 هـ

(2) جاء في الحاجات النقد الادبي 83 منسوبا اليه " الشعر اقسام منها القصيد وهو أحسنها وأشهها بمذاهب الشعر ، والرجز وهو أخفّها ، والمسمّط وهو أن يأتي الشاعر بخمسة أبيات على قافية ثم يأتي ببيت على خلاف تلك القافية ثم يأتي بخمسة أبيات على قافية أخرى ثم يعود فيأتي ببيت على قافية البيت الأول وكذلك إلى آخر الشعر ؛ والمزدوج وهو ما يأتي على قافيتين الى آخر القصيد، واكثر ما يأتي وزنه على وزن الرجز ".

(3) تاريخ النقد الادبي 404

(4) تاريخ النقد الادبي 419

فامرؤ القيس(1) منسق السعور مع حاله وهو ابن ملك وطالب محد حين يقول:

" ولو أنّ ما أسعى لأدنى معيشه كفاني ولم اطلب ، قليل من المال

ولكنما أسعى لمحد مؤثّـــــل وقد يدرك المحد المؤثل أمثـــالـــي (2)

ولكنه يخلّ بهذه الوحدة إذا ما قال :

" لنا غنم نسوّقها غـــزار كأن قرون حُلتّها العصيّ

فنملأ بيتنا أقطا وسمنا وحسبك من غنى شبع وريّ"

لأنه قد جاء بعجز البيت الثاني على سبيل" الاتذال" الدين يبغون من الغنى الشبع والريّ ونافض فيه البيتين السابقين حيث لا يهمّه الغنى بل المحد . وقد طالب المرزباني (3) الشعراء بهذه الوحدة وخالفه فيها الرأي قدامة بن جعفر مبينا أوجه تحامله على امرىء القيس بسببها (4).

ومن النقاد من طالب الشاعر بالتزام وحدة منطقية وهي ألاّ تنقص أجزاء كلامه بعضها بعضا ، والجدير بالذكر ان هذه الوحدة لا تخص الشعر دون النثر وقد دعا اليها قدامة بن جعفر (5) .

أما النمط الثالث من الوحدات فالوحدة العضوية وتكون بهيمنة إحساس واحد او صورة واحدة على القصيدة وأن تأخذ الفكرة بتلابيب الفكرة أخذا يعسر معه عزل جزء منها عن بقية الاجزاء وان تأتي على ترتيب منسق يحول دون تقديم عنصر

---

(1) توفي في 80 ق هـ
(2) تاريخ النقد 48
(3) توفي في 384 هـ كتاب الموشح 26 عن تاريخ النقد 403
(4) نقد الشعر 5 ـ 6 عن تاريخ النقد 202
(5) نقد الشعر 124 ـ 125 عن تاريخ النقد 202

أو تأخره وتحول دون امكانية حدفه ، وقد تفطن ابن قتيبة (1) الى فوائد هده الوحدة اد آخذ بعض الشعراء بنبدها (2) ، اما ابن طباطبا فقد كان شعوره بها اقوى ، فرأى ان اجود القصائد ما كان كالكلمة الواحدة في اشتباه اولها باخرها (3)، وقد فاقه الحاتمي في هذا المعنى حيث شبه القصيدة الرائعة بجسم الانسان اتحادا واتساقا ، بقول " ان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر او بابنه في صحة التركيب عادر بالجسم عاهة تتحيف محاسنه وتعفي معالم جلاله" (4) .

وقابل هذا التيار تيار آخر دعا الى استقلال البيت عن سواه وساندة ابن وهب وابن رشيق اذ يقول في العمدة (5)" انا استحسن ان يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير الا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فان بناء اللفظ على اللفظ احود هنالك من جهة السرد"(6)، بل ان من النقاد من ذهب أبعد شأوا فدعا ثعلب (7) الى استقلال شطر البيت الواحد عن اخيه (8) وتعليل هذا الرأي هو اعتبار الشعر وسيلة للمعرفة يحفظ ليستشهد به ، ولا يخفى ان حفظ البيت أيسر من حفظ المجموعة .

---

(1) توفي ب276 هـ

(2) يقول (من الرداءة) ان ترى البيت قبه مقرونا بغير جاره ومضمونا الى غير لَفِيقِهِ " تاريخ النقد . 110

(3) يقول " (يجب ان تكون القصيدة) ككلمة واحدة في اشتباه اولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف "تاريخ النقد 138.

(4) حلية المحاضرة ، الورقة 20 عن تاريخ النقد 257

(5) العمدة في صناعة الشعر ونقده : مطبعة السعادة بتونس 1325 . عن معجم المطبوعات 110

(6) العمدة 1 : 175 – عن تاريخ النقد 452

(7) توفي 291 هـ

(8) اتجاهات النقد الادبي 23

تطارح النقاد ايضا للدرس ثنائية الصدق والكذب وهي ثنائية تعود الى علاقة الفن بالاخلاق محلّ احاديثهم فيها تحوم على انواع الصدق واهميته في الاثر الفني ، فالصدق عند ابن طباطبا خمسة انواع : " صدق الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية "(1) ، وهو صدق يحتّم على الشاعر الا يتناول الا ما خالجه ، وألاّ يبالغ فيما يصف حتى ينقل لنا لطائف تجربته و دقائق شعوره ، ثم يوسع ابن طباطبا على الشاعر فيسمح له بطرق ما لم يعرض له بل عرض لسواه ،ولايخرج الشاعر في هذا عن الصدق عامة ،اذ أن النوع الثاني منه عنده هو " صدق التجربة الانسانية "(2)وله ايضا ان يبالغ بعض المبالغة في ما يشد فيضفي على الوقائع التاريخية -كالمعارك مثلا- ما شاء من الألوان،وهو في كل ذلك لا يخلّ بالنوع الثالث من الصدق أي"بالصدق التاريخي"(3)، ولئن سمح ابن طباطبا بدا فانه لا يسمح بمجاوزة " الصدق الاخلاقي " (4) بمدح الذميم وتقبيح الحسن ، اما النوع الخامس من الصدق " فالصدق التصويري " (5)،فاذا اجاد فيه الفائل لم يطالب بالاقتفاء ، لانه قد يجوز ان يكون المحبون معتقدين لاضعاف ما في نفس الشاعر من الوجد ، فحيث لم يذكروه وانما اعتقدوه فقط لم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر، (6) ، ووضع ابن الاثير والمرزوقي

---

(1) انظر تاريخ النقد ـ 143 ـ 144

(2) نفس المصدر والصفحة

(3) = =

(4) = =

(5) = =

(6) نقد الشعر 69 ـ عن تاريخ النقد 144

معاير الصدق في الشعر فجعلاها " ما سهد العقل بصحته "(1) .

وبعد أن مرّ النقاد الصدق الى أصناف ، باحثوا أهمية كل صنف منه لتقويم الأثر الفني وخاصة أهمية الصدق التاريخي والصدق الاخلاقي ، ففضل المعنى الثاني امامهما وطالب بهما الآمدي(2) أشد المطالبة (3) خاصة متى تعلق الحديث بالدين،وهذا ما ذهب اليه ابن شرف (4) اذ قدح في ابيات لامرىء القيس ـ الجاهلي ـ لانه يصف فيها إتيانه المرأة الحامل (5) وانفصل عنهم فريق اعتبر ان لا دخل للأخلاق والدين في تقويم الشعر كابن حنى والجرجاني (6) والاصمعي (7) والصولي(8) اذ يؤكد " ما طنب ان كفرا ببعض من سعر ولا أنّ إيمانا يرد فيه "(9).واعتقد ابن حزم (10) أن " أكذب الشعر أحسنه " ودعم رأيه هذا بما يصف به القرآن الكريم الشعراء من أنهم في كل واد يهيمون وانهم يقولون ما لا يفعلون (11) وفضل قدامه

---

(1) تاريخ النقد 406

(2) توفي 370 هـ

(3) اذ قال" لا والله ، ما أجوده إلا أصدقه" الموازنة 2: 58 عن تاريخ النقد 170

(4) حبس نعت ابن هانىء بكونه " رجل يسعى على صلاح دنياه بفساد أخراه لرداءة عقله و رقة دينه وضعف يقينه ولو عقل لم تضق عليه معاني الشعر حتى يستعين عليها بالكفر" ـ مسائل الانتقاد 40 ـ 41 ـ عن تاريخ النقد 463

(5) عدّه ابن شرف " أحطّ من الحيوان الذي يزهده الحملُ في انثاه" ـ تاريخ النقد ، 463 .

(6) يقول :" الدين بمعزل عن الشعر"ـ الوساطة 64 ـعن تاريخ النقد 317 .

(7) توفي في 216هـ،يقول:" طريق الشعر اذا ادخلته في باب الخبر لان..وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول " ـ الموشح 85ـ 90 عن تاريخ النقد 50

(8) توفي في 335 هـ

(9) اخبار ابي تمام 172 ـ 173 . تاريخ النقد 151

(10) توفي في 456 هـ

(11) سورة الشعراء 26 . الآيه 225.

ن جعفر العلو فيه على الاقتصاد (1) وأحار الفحش ما أنى-فننّا-في قالب حدّد، يقول " ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جوده النجار في الخشب مثلا رداءته في ذاته "(2)، بل ذهب ابن الوكيع(3) الى ما هو أبعد فعاب المتنبي لإعراضه عن الخمريات في شعره وهي سبل المتقدمين .

من مقومّات الشعر أيضا ومعايير جماله وضوح أسلوبه وطرافة معناه وحسن نظمه :

- فالوضوح والبساطة ما حال دون الإفراط في العمق والإغراق في الابهام وحشد المعاني الكثيرة في البيت الواحد حتى يسهل على السامع ولوج معناه وحتى تقرب معانيه من فلبه . دعا إلى هذا الرأي الوحيد البغدادي (4) والمواعيني(5) وابن خلدون (6) . ومبدأ الوضوح هذا لا يؤول إلى الإسفافة أو الإطناب ؛ فهذا ابن رشيق يفضل التلميح على التصريح ، يقول :"... أنا أرى أن التعريض أهيى من التصريح لانساع الظن في التعريض وشدة تعلّق النفس به والبحث عن معرفته وطلب حقيقته ، فاذا كان الهجاء تصريحا أحاطت به النفس علما وفلته بغيتها في اول وهلة وكان كل يوم في نقصان لنسيان او ملل بعرض" (7) ولئن تعلق قوله بالهجاء فانه بامكاننا ان نوسعه الى فنون الشعر الاخرى .

---

(1) يقول : " إن العلّو عندي أجود المذهبيّن "- نقد الشعر 26 - تاريخ النقد 198

(2) نقد الشعر 18 - عن اتجاهات النقد الادبي 69

(3) توفي في 393 هـ

(4) قال :" الشعر ليس هو العلّو في المعاني ، وكلّما عالى الشاعر في المعاني وعمق بَعُد من القلوب، فتصدّى الشارح لتفسير شعر محدث هو في حقيقته طعن على الشاعر" - عن تاريخ النقد 309 .

(5) تاريخ النقد 519 .

(6) يقول :" كان شيوخنا-رحمهم الله-يعيبون شعر أبي بكر بن خفاجة شاعر الاندلس لكثرة معانيه واردحامها في البيت الواحد" - مقدمة كتاب العبر 575 .

(7) العمده 2 : 140عن تاريخ النقد 455

ـ والطرافة في ما استحدثه الشاعر من معنى عند ابن الاثير ، او ابتدعه من صوره عند ابن سعيد الاندلسي (1) وابن ابي عون(2) وناهض هذا المذهب أقوام حصروا جمال المعنى والصورة الشعرية في مدى مطابقتهما سنن العرب حتى استنكر الآمدي استعارات ابي تمام(3) لعدم سبق إلا انه لم يعتف فيها آثارهم. واستهجن ابن خلدون الاستعارات المستحدثة، وتفرد الجرجاني هنا أيضا حين أخرج الحديث من مدار الطرافة والغرابة - اذ انهما يذوبان بطول الاستعمال - فحوّل نظره الى مدار الحركة : فالصور ما حرّك ساكنا أو سكّن متحركا، وأحس التشابه ما جاء في " الهيئات التي تقع عليها الحركات " (4).

ـ وحسن النظم هو انسجام بين الوزن واللفظ والمعنى بصرف النظر عن مدى جمال كل جزء منها في ذاته، وساند هذا الرأى كل من الجرجاني وابن طباطبا وابن شهيد اذ يصرح انه يمكن ان (يتركب) الحسن من غير الحسن " (5)، أمّا حازم القرطاجني فقد اشترط لجمال الأسلوب جمال أجزائه كلّها بتراكبها وكلماتها وحروفها (6)

ـ ج ـ مهمة الشعر ـ اراد ابن رشيق الشعر لذاته وحصر مهمته في الطرب واخراجه عن مبدإ الافادة ، فالشعر لديه : " ما اطرب وهز النفوس وحرك الطباع فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه لا ما سواه " (7) ، والجدير بالذكر انظرية تحميل الشعر مهمة الافادة قد انطلقت مع العلوم القرآنية وآزرتها حركة الاعتزال وحركة الشعوبية

---

(1) توفي في 685 هـ

(2) توفي في 322 هـ

(3) توفي في 231 هـ

(4) اسرار البلاغة 164 ـ عن تاريخ النقد 433

(5) الذخيرة : 197 ـ عن تاريخ النقد 479

(6) تاريخ النقد 561

(7) العمدة 1 : 83 ـ عن تاريخ النقد 450

فطالب المعتزله الشعر بتعديم المعرفة نظرا للأهمية الكبرى التى أولتها للعقل وخصائصه ، ووجد مناهضو الشعوبية فرصه فى ذا فسعوا جهدهم إلى التأكيد أن الشعر العربى لا يعدّ قيمه عن التراث الفارسىّ أو حتى اليونانىّ بما يقدمه من حكمة وعلم ، فالشعر مصدر من مصادر المعرفة بالنحو - بالنسبة للنحاه - ومصدر للمعرفة اللغوية - لدى الرواة وعامة الناس - أو المعرفة بشواهد الكلام والامثال عند رواة الاخبار .

- د - تطوّر نظريّة الشعر - كتاب يطربه الشعر اذن

فى العصر الجاهلى يطربية بسيطة للغاية لا تؤاخذ الشاعر إلا بالأخطاء اللّغوية أو العروضيّة فى البيت الواحد ، ثم يطورت قليلا مع العصر الأمويّ فى القرن الأول للهجرة فظهرت المفاضلات بين الشعراء إلى جانب الأحكام الجزئية،ولم يكن لها من عماد سوى الذوق الفطري الحصرى - ثم كان العصر العباسيّ والقرن الثانى،فصقل بعض الفوارس لشدّ أزر الأحكام الفطرية،وتفتّح النقد على البيان عامةٍ فلم يعد مقتصرا على الشعر،وأطلّ القرن الثالث ولم تزل يطربة النجزئة تحد رواجا مع ثعلب فى بحثه عن أعزل بيت وأمدحه وفى دعوته إلى استغلال شطر البيت عن يطره وأخيه،وبأتي الجاحظ بخدم نظريّة الإعجاز القرآنى، وإذ لم يجدْ فى كل آية معنى معجزا، صرف نظره إلى القول بـ " الإعجاز اللفظيّ" وصرّح أن " المعاني مطروحة في الطريق " وأن العبرة باللفظ دون المعنى خاصة وقد اعتمد الشعوبيّون-لإبراز تفوّق حضارتهم على الحضارة العربية-على الحكم والمعاني التى زخر بها يراثهم.ولكن هذه النظريّة - نظريّة المعانى - أسيء استغلالها مع العسكري،فتغلّب اللفظ على المعنى،ووقع الانكباب على المحسنات البديعية خاصة بعد أن أفرد لها ابن المعتز " كتاب البديع " (1)فلما كان القرن الرابع للهجرة انبثقت حركة مضادة هى حركة التحرّر من الفنون البديعيّة فاعتبرت جزءا من العمل الفنيّ لا غير، واستقرت فنون النقد بتعليل الأحكام وبالتخصّص إذ اتجه النقد إلى أربعة سبل جليّة بظهور شاعرين أفاما عالم النقد العربيّ وأقعداه نعني أبا تمام والمتنبى فكان " النقد والاعجاز " و " النقد والبديع " و " النقد وابو تمام" و"النقد والمتنبى "، وأفرد لهذه المحاور الكتب المختصة ذات المنهج الواضح

(1) لم يذكر بمعجم المطبوعات

ك " عيار الشعر "(1) لابن طباطبا و " نقد الشعر " لقدامة بن جعفر و " والبرهان في وجوه البيان(2) لابن وهب و " الصناعتين "(3) للعسكري ، وأبى ابن طباطبا بنظرة جديدة اذ نقد الشعر نقدا جماليّا ، أما الجرجاني فقد أفادا الشعر بجعلهما النظرة النقدية تستقل عن الدين.وأستمر الصراع بين الشعر المحدث والقديم بعد ان بعثه ابو تمام وعدته كتب المفاضلات والموازنات ، ولم تخفت حدة هذا الصراع الا بمجيء الآمدي اذ الف كتابه " الموازنة "(4) بين ابى تمام والبحتري(5)) وألقى فيه القول الفصل . وأفاد الشعر من هذا الكتاب ظهور نظرية جديدة لتقويم محمل العمل الفني هي نظرية " النقد الإحصائي " الذي يضع لكل شاعر قائمتين : قائمة المحاسن وقائمة المساوئ ثم يقوم بعملية طرح إحداهما من الأخرى فما كان رائدا نُعت به الشاعر . وأستمر الحال كذلك إلى ان كان القرن الخامس للهجرة فعمل نضوب القرائح الشعريّة والنقديّة على السواء على العودة الى نظريّة التداوة في الشعر واعتبارها مقياس الجودة الوحيدة،وينصب الجرجاني في هذا الخضم،ويضع نظرية النظم في الشعر حرصا منه على النصّ بار اللفظية الذي أستمد شرعيته من قولة الحاطئة تلك ، ويبني نظرية الجرجاني صرخة في واد ي لا تنتفع بها لا بالمشرق ولا بالأندلس . فعلا فقد شحذت الهمم في القرنين السادس والسابع الى تركيز الشخصية العربية خشية الضياع ، و لاغرابة،بعد أن أشتدّ أختلاط العرب بالعجم في المشرق وبعد أن تسرّب الضعف السياسيّ إلى الأندلس ، فتشبّث النقاد العرب بكل قديم صرف لا يحمل اى اثر للحضارات المجاورة خاصة منها اليونانية ، فعادت النظرية الشعرية التقليدية الى الظهور مع أبن بسّام لتنقية الشعر من الألفاظ العاميّة والصور المستحدثة والمعاني الفلسفيّة . ووجه الشعر بالأندلس وجهة أخلاقية لخطورة الوضع هناك،فلم يعد يسمح للشاعر أن يقول على هواه فيمتدح ذا ويهجو ذاك من ملوك الطوائف حتى لا يذكي نار الخلاف والنزاع بينهم ، كما وُجّه الشعر وجهة "قوميّة" فظهرت النظريّات النقديّة التي تتوسع صدرها للموشّح الأندلسيّ على أختلاف أنواعه وترفعه إلى مصاف الشعر العربيّ القديم،وفي ذاك دفاع عن الشخصيّة الأندلسيّة المهددة بالضياع،وقد اعتنق هذا المبدأ ابن بسام والشّنتريني(6)

---

(1)-(2) لم يذكرا بمعجم المطبوعات

(3) الكتابة والشعر مط . الآستانة 1320 ـ معجم المطبوعات 1328

(4) بين ابى تمام والبحتري ـ مط الجوائب 1287و مط جريدة الاقبال بيروت 1332 عن معجم المطبوعات 9

(5)توفي في 384 هـ (6) توفي في 629 هـ

وابن دحية (1) وابن سعيد الاندلسي، وسابر الشعر كلّ هذه الحركات ، خاصة وقد وجد في البشتي القديم ملاذا من مخاض الابتكار وعسره ،فورد السبل التغلبدبّة مثنى وثلاث ورباع ، فضاع الشعر بالتكرار وأصاب الجمهورَ السأم فطلع النقّاد بنظريّة " النعجب " أو الإغراب في القول واعتبروها معيار الجمال والإبداع، ولم يكتب للنظريّة الاخلاقيّة في الشعر البقاء بل ابتصرت عليها نظريّة أخرى هي نظريّة النقد التأثيريّ فقسّم الشعر حسّها الى مرقص ومطرب ومقبول ومسموع ومتروك وعرّف المتروك بـ " الغريب " والمسموع بما تسمعه النفس ولا يكاد يؤثر فيها ، والمقبول بما " لايكون فيه غوص على تشبيه وتمثيل "(2) ومثاله شعر ابن ابي ربيعة(3) العامة وقول المتنبي :

ومن نكد الدنيا على الحر ان يرى عدوا له ما من صداقته بد

لأنه مجرد حكمة ، أما الغوص على التشبيه فهو المرقص ويأتي دونه المطرب ويضرب أصحاب هذا النقد-وهم ابن دحية الكلبي(4) وابن سعيد الاندلسي والشقندي- مثالا لمطرب الشعر قول المتنبي :

" وعدت الى حلب ظافرا كعود الحلبي الى العاطل "

ويجيء حازم القرطاجني ليغيّر النظرة إلى الشعر ويتبنى رأي ارسطو في المحاكاة ويفرد لها أبوابا عدة من كتابه ويقسمها إلى أنواع ويتعرض إلى تأثيرها من حيث الغاية إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة ، وينظر في " تنوّع " المحاكاة الى مألوف ومستغرب ويوليها في الشعر المقام الاول علّها تمد نظريّة الشعر العربيّ برافد جديد، ولكن النقد العربيّ كان قد نبع من أصول اخرى فلم يجد أمامه سوى العودة الى النقد الإحصائيّ مع ابن

---

(1) توفي في 633 هـ

(2) عند ابن سعيد الاندلسي ـ عن تاريخ النقد 535

(3) توفي في 93 هـ

(4) = = 633 هـ

الأثير ، أو توسع مصطلح البديع إلى أقصى حدوده وتفرعاته ، حتى إذا ما جاء ابن خلدون في القرن الثامن للهجرة أنكر الإكثار من البديع والصنعة في العمل الفني شعرا كان أو نثرا (1) ورفع من شأن الشعر العامي ، ولا نكاد نجد لسواه من أبناء عصره او العصور الموالية رأيا يذكر.

بهذا الاستعراض السريع نقف على تطوّر نظرية الشعر في النقد العربي القديم طيلة الثمانية قرون الأولى للهجرة.ونتبين ان مسيرة هذه النظرية لم تكن دائما مسيرة خطية مستقيمة بل كانت اشبه شيء بخطوط متكسرة يلي بعضها بعضا وينبني عليه ويأخذ بتلابيبه فيواصله أو يقف تجاهه في قالب رد فعل رافض . ولكن رغم كل هذه الانحناءات والتفرعات نستطيع ان نستجلي بعض النظريات العامة التي وإن لم تتبلور ، فقد ألفت بذورا مبثوثة ، وهذه النظريات هي نظرية النقد الجمالي فنظرية النقد الاخلاقي فالنقد الاجتماعي وقد تخللت هذه البذور نظرية امتاع الشعر أو إفادته،فقوّم نقادُ القرون الاسلامية الأولى الشعر بمدى إفادته اللغوية أو النحوية حتى إذا ما ارتكز الدين الاسلامي واطمأن المجتمع العربي وثبتت اعجاز القرآن الكريم ، سمحوا للشعر بالخروج عن مبدإ الإفادة وتقديم المعرفة إلى الإمتاع ، واستمر الحال كذلك حتى اندمج العرب بغيرهم من الاجناس والحضارات وخشوا على لغتهم الضياع ، فطالبوا الشاعر بتنقية ألفاظه ومعانيه من كل "هجين" وعادوا بالشعر إلى مبدإ الإفادة اللّغوية في قرون الضعف والركود وقوّموا القصيد بما حمل من "نقي" اللفظ و " غريب " التركيب .

---

(1) يقول " هذه الفنون البديعية يقبح ان يستكثر منها لانها من محسنات الكلام ومزيناته فهي بمثابة الخيلان في الوجه يحسن بالواحد والاثنين منها ويقبح بتعدادها" ـ المقدمة 1311 ـ عن تاريخ النقد 617 .

العربي موّارة منه الشعوبة العربيه وحدمة لفصبة الإعحار وبصدّا لنارتتبع سرقات الشعراء الدى بعاطم امُره ، فما كان من هده العولة إلا ان أصحب شعار نار اللفطة وتفصيل اللفظ على المعنى ـ رغم ابطلافها من رحل آمن بمدى أنصالهما المتين ـ ، فأنكب النعاد يؤلفون في أنواع البدبع والمحسنات اللفطية ، وآمنوا بثنائيه خطرة هي ثنائية اللفظ والمعنى، وواكبهم الشعراء في ذلك طبلة خمسة قرون تقريبا ، وانقسموا الى ما قد نسميه ـ " مدرسة الشكل"و " مدرسة المضمون " ، وكان من أنصار المدرسة الاولى أن اعتنوا بالصناعة اللفظية والزخرفة البديعية على حساب المعاني فأتى شعرهم برّاق الظاهر مسف الباطن ، بينما أسرى شعراء المضمون إلى تفصيل المعاني على الألفاظ ، ولم يسلم شعرهم من العيوب حيث حددوا هذه المعاني في الحكم والأمثال والمعارف العقلية المنطقيه دون النفسيه العاطفية فصار الشعر لديهم عرضا لنبيل المعنى وشريف المقصد ولا ضير ان كان لفظه جميل الوقع او كان قبيحه .

كذلك انحرفت نظرية الطرافة باعتبارها معيار الابداع الفني وأدى الإهتمام بها إلى الإفراط في الإغراب فعسر معنى الشعر واستغلقت افكاره .

أما اعتماد الصورة لتقويم الاثر الفني فقد آل إلى التفكك في ذات القصيد واعتباره مجموعة صور تتوالى على هوى الشاعر وأحسنها أوجزها حتى تستقل بالبيت الواحد فترشح القصيدة بأكبر عدد منها ، كل هذا أخل بالوَحدة العضوية وبالبناء المحكم فيها حتى دعا ابن أبي عون حهرة إلى " أن خير الشعر مالم يحتج بيت منه الى بيت آخر ، وخير الأبيات ما استغنى بعض احزائه ببعض الى وصوله الى القافية "(1)

وأما المنهج المختل فالذي يتناقض فيه صاحبه بأن يطرح وجهة نظر ما لتقويم القصيدة الشعرية ويستميت في الدفاع عنها ما دام في مستوى التنظير ،

---

(1) الموشح 35 ـ عن اتجاهات النقد 43.

فإذا ما نزل إلى السطح أدركها واعتنق نقصها ، وأكثر ما يتجلى هذا الموقف في علاقة الشعر بالدين أو الأخلاق ، فقد صرح حل النقاد أن لا دخل لها فيه ولكنهم أعطوا العديد من الأبيات لمنافاتها ، بل إن الناقص وصل بأن الوكيع - وهو صاحب النقد الأخلاقي الصريح - إلى مؤاخذة المتنبي بسبب إعراضه عن الخمريات في شعره- كما سبق أن رأينا - كذلك لم يسلم أبو نصيبة من التناقض فبعد أن سوى ما بين الشعر القديم والشعر المحدث ولم يعتبر لقدم فضلا على حديث ، عاد الى تفضيل القديم منه ووجوب الاقتداء به.

ولم يسلم بعض بطريقات الشعر من السطحية والوقوف في منتصف الطريق، فالمرزوقي مثلا يشترط وحدة القصيدة تبسطا مخلا حين يقصرها على مجرد التناسب الصوتي وسلاسة الحروف والكلمات والحمل على اللسان ، يقول " ... عيار التحام اجزاء النظم والتئامه ... الطبع واللسان ، فما لم يتعثر الطبع بانبتته وعقوده ، ولم يحبس اللسان في فصوله ووصوله بل استمرا فيه واستهلاه بلا ملال ولا كلال فذلك يوشك ان يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالما لاجزائه وتقاربا " (1).

والحاتمي يأتي بصورة مثيرة في حديثه عن وحدة القصيدة ودعوته البها حين يشبهها بالوحدة العضوية في الكائن الحي (2) ، ولكنه لم يتعمق هذه الصورة فوقف بها عند التناسب الخارجي ، لا بتجاوزه الى سواه .

أما محاسن هذه النظرية فكامنة في اهتداء النقاد الى آراء لم تدل إ ذ في النقد الحديث يطلع بها علينا من حين لآخر ومدارها جوهر الشعر وبعض مقوماته، اذ تفطن بعضهم الى أن الشاعرية لا تتأتى من العروض او الوزن بما انهما لا يرفعان النظم الى الشعر، يقول المواعني " ... ومن الشعر نظم خبر

---

(1) تاريخ النقد 404

(2) حلية المحاضر - الورقة 2- 3 عن تاريخ النقد . 257.

او نعرير حجة أو دهاب مع مقاصد الشريعة أو نخليد كلمات حكمة ، وإنما سمي شعرا نالورن ، وإلا فالحطيئة أولى الأسماء به "(1) ولا هي تتأتى من زخرفة الالفاظ وتسجعها اذ ان هذا الضرب من القول انما هو من باب الشعوذة والهذيان على نعبير ابن الاثير اذ نعد قصيدة زخرفها صاحبها ونظمها على هيئة السحرة يقرأ فيها كل بيت على أساليب مختلفة بأنها " ضرب من الهذيان والأولى به وبأمثاله أن يلحق بالشعبذة "(2) ـ كذلك شعر بعضهم بما للظواهر الصوتية والنفسية من أهمية في قول الشعر وإبداعه فأشار أدنى قزمان الأندلسي(3) إلى قيمة بعض الأصوات الإيحائية عند ما نرد في النظم،وأعجب بشعر أدنى نمارة (4) "لطريقته في حكاية التصوير بألفاظ صوتية كقوله " طاق في خدى وف في العذيل " فلفظه "طاق "صوت القبلة ، ولفظة " ف " صوت النفخ لاطفائه ..... (مما يجعل رجله) أدق في نقل الحياة الواقعية الشعبية"(5) أما أدنى شرف القيروانيّ فقد أنتبه إلى ظاهرة التعويض النفسي فعلل إكثار امرئ القيس من حديث النساء ومغامراته معهن بحرمانه منهن ، يقول بصريح اللفظ " (ان) الممنوع من الشيء حريص عليه مدّع فيه " (6).وفي مقومات الجمال وقف النهشلي على مبدإ الثبوت والتحول في الفن ولاحظ أن المتحوّل فيه يعود الى اسباب زمانية مكانية فمتى تغيرت فقد ذلك الشعر قيمته خلافا لبعض القصائد التي لا يريدها التداول إلا إشراقا ، دقق فيها النظر فرآها سلمت من الخصائص الزمانية المكانية فاستنتج انه " قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر ... والذي أختاره أنا التجويد والتحسس الذي يختاره علماء الناس بالشعر ويبقى غابره على الدهر"(7)

---

(1) احكام صنعة الكلام 123– عن تاريخ النقد 519

(2) المثل السائر 3:211 ـ عن تاريخ النقد 597

(3)توفي في 555 هـ

(4) لم يذكر بمعجم الاعلام .

(5) تاريخ النقد 485

(6) مسائل الانتقاد 56 ـ 57 ـ عن تاريخ النقد 465

(7) العمدة 1 : 58 ـ عن تاريخ النقد 441

واهتدى الجرجاني إلى أهمية الحركة والنظم في كل من الصورة والحملة، فأرجع جمال الأولى إلى الحركة -أي إلى تسكين المتحرك او تحريك الساكن - مما قرب الشعر من النثر وبين النقد الجمالي الحديث -،وأرجع جمال الثانية إلى النظم أو الانسجام التام بين عناصر الكلام انسجاما يستحيل معه التفريق بين المعنى واللفظ حتى قال ان اللفظ يستمد قيمته ومعناه من السياق الذي يقع فيه فوافق بهذا الرأي المدرسة الوظائفية في علم الالسنية الحديث تمام الموافقة .

II - نظرة الشعر في الادب العربي من ابن خلدون الى سنة 1947

حاولنا في ما سبق أن نحلو نظرة الشعر العربي في العصور القديمة منذ ظهور أول الآراء النقدية الى القرن الثامن للهجرة ، فوقفنا -مطولين- عند ابن خلدون لما كان بعده من فترة صمت امتدت طيلة اربعة قرون ، لايكاد يخللها أثر شعري لطيف ولا رأي نقدي طريف ، فغلب على الشعر الصنعة وبلغت ذروتها في القصائد "التأريخية" وعمادها حساب الجمل ، واستمر حال الشعر على هذه الصفة مدة قرنين ، تشهد بذلك القصائد التي دون الجبرتي [1] في "عجائب الآثار في التراجم والاخبار"[2]،ولا يكاد نستثني منها سوى بعض القصائد النادرة -بحكم فنها دون طرافتها- لكل من الشاعرين حسن العطار(3) وقاسم بن عطاء الله (4) على النوالي في وصف بركة الأزبكية وفي مدح الامير حسن رضوان[5] فكان مفهوم الشعر إذن أنه " مغالبة لسانية ومساجلة كلامية ولباقة منطق وسرعة جواب وارتجال ، ومن هنا كان شعرهم عبارة عن تسجيل فكاهة او تهنئة او تعزية او مواساة مما يجري بين العشراء والاصحاب " (6).

ثم شهد المجتمع العربي تحولات جذرية عملت على إرسائها ظروف سياسية واقتصادية عدة ، آلت إلى غزو نابليون مصر في سنة 1798، وعملت هذه الغزوة على

---

(1) توفي في 1237 هـ

(2) طبع بولاق في 1297 بالمطبعة المشرفية بمصر1323وبمطبعة جريدة مصربالاسكندرية 1878، وترجم الى الفرنسية وطبع بمصرفي1888م- عن معجم المطبوعات 676

(3)توفي في 569 هـ

(4)لم يذكر بمعجم الاعلام

(5) = = =

(6) عبدالحي دياب: التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد - 11

ث الوعى بمدى بقهقر المجتمع العربى امام الحضارة العربية بمعداتهاالحربية ومجامعها العلمية ، فتحرك المجتمع العربى لا سيما وقد صادفت هذه الغيرة صدا فى النفوس وحرجا بالحالة الراهنة ، فاندلعت ثورة شعبية بزعامة سيد عمر مكرم (1)ـ احد المتصوفين ـ ثم عوضه فيها محمد على (2) سنة 1805 وارسل البعثات العلمية الى اوروبا وفيها رفاعة رافع الطهطاوى (3) فدخلت البلاد المصرية عهدا جديدا منالنشاط والحيوية ، وتوفى محمد علي فخلفه ابنه اسماعيل (4) فأتلف ما اصلح واعانه الانقليز فى عبه ومدوه بما شاء من دين حتى كبلوا مصر رغم البقظة القومية التى خلعت اسماعيل فى 1879 وعوضته بتوفيق (5) وحدت من سلطانه بايجاد نظام دستورى . ولم يزل الانقلبر يتدخلون فى الحكم حتى ألغوا البرلمان واعلنوا الاحتلال البريطانى مصر سنة 1882 فاندلعت الثورة العرابية الا انها فشلت لاسباب سياسية وعسكرية واعد الانقليز القائمين عليها : احمد عرابى باشا (6) ومحمود سامي البارودى (7) وعلى فهمى (8) الى سرنديب .

هذا اذن الاطار العام للبعث الفكرى الذى شهده المجتمع المصرى في مطلع القرن التاسع عشر،وقد انتقل منه الى الاقطار العربية الاخرى، ويشمل بوجه

---

(1) لم يذكر بمعجم الاعلام

(2) توفي في 1265 هـ

(3) = = 1290 هـ

(4) = = 1312هـ

(5) = = 1309هـ

(6) = = 1329 هـ

(7) لم يذكر بمعجم الاعلام

(8) توفى في 1345 هـ

عام مظهرين اثنين هما البعث السياسي والبعث الادبي ، تجمع بينهما علاقة جدلية متينة ، اذ حمل محمد علي رجال الفكر على تعريب بعض المؤلفات العلمية ليستفيد منها ، فانشئت الجمعيات وانتشرت المجالس الادبية كمجلس الافغاني (1) في بيته وكان من تلاميذه محمد عبده (2) ومحمود سامي البارودي وعبد الله النديم (3) وابراهيم المويلحي (4) وادمون اسحاق (5) وسعد زغلول (6) ، وعملت الطباعة على ترويج اشهر الآثار الادبية القديمة ، وكذلك فعلت الصحافة فاطلع الجمهور على امثلة من النثر المرسل ، فتطور النثر بينما حافظ الشعر على ما كان عليه الى ان اتيح له البارودي فبث فيه روحا جديدة كون **تيار البعث** ، وقام به معه شعراء وادباء آخرون من جل الاقطار العربية منهم خير الدين الزركلي (7) في سوريا واحمد فارس الشدياق (8) في لبنان وجميل صدقي الزهاوي (9) في العراق ومحمد المويلحي (10) في مصر ، وكان من تآليفهم النقدية "الوسيلة الادبية" (11) وهو مجموعة محاضرات القاها الشيخ حسين المرصفي (12) بدار العلوم منذ انشائها بمصر الى عام 1888 (13) ـ فما كانت آراؤهم فيها ؟

---

(1) توفي في 1315 هـ

(2) = = 1323هـ

(3) = = 1314هـ

(4) = = 1323هـ

(5) = = 1302هـ

(6) = = 1346هـ

(7) لم يذكر بمعجم الاعلام

(8) توفي في 1304 هـ

(9) = = 1354هـ

(10) = = 1348هـ

(11) مطبعة المدارس الملكية بمصر من 1289 الى 1292 . عن معجم المطبوعات 1736

(12) توفي في 1307 هـ

(13) نشرت فصول منه في مجلة "روضة المدارس" لعلي مبارك .

لقد دعوا الى تاصل الشعر بالنسبة لقائله سحا وفكرا، فلم يعد الكلام الموزون المقفى اذ يقول حافظ ابراهيم (1) "اما قول اصحاب العروض ان الشعر هو الكلام المقفى الموزون فليس هذا من بيان الشعر فى شيء بل يراد به النظم فكم رأينا على تلك القاعدة التي رسموها كلاما ولم نر فيه شيئا من الشعر" (2) ، انما اصبح الشعر "الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والاوصاف بآراء متفقة فى الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها فيغرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجاري على اساليب العرب المخصوصة به" (3) ويضيف البارودى انه "ما يتصل خبطه بآلة اللسان فينفث بالوان من الحكمة" (4) من هنا يدرك حده الشعر ومقوماته وعياره ووظيفته .

وقد كان لحركة البعث ان وطدت ثقة الفرد العربى فى نفسه مما اكسبه ضربا من الجراة لتجاوز التراث العربي ذاته احيانا ولتجاوز قضية الاصالة بعد ان اصبحت بمضي الزمن وتغير الاوضاع السياسية من بديهيات الامور قصد التفتح على الغرب دون ان نخشى التيه فيه ، فكان تيار فكرى متفتح على الغرب وقابله تيار محافظ وقامت بينهما خصومات فكرية منذ سنة 1923 واتسع الشقاق حتى تصنف النقاد صنفين : ـ صنف لا جديد لديه ـ او يكاد ـ انما هو استمرار للنقد التقليدي عامة وان سعى اصحابه الى صبغ آرائهم بصبغة عصرية ، يمثله

---

(1) توفي في 1351 هـ

(2) حافظ ابراهيم : ديوان حافظ ابراهيم المقدمة 11

(3) الوسيلة الادبية 2 : 467 468 عن عبد الحي دياب ، التراث النقدي قبل مدرسة الخيل الجديد 59 .

(4) البارودى : ديوان البارودي 1 : 3

سفاوت مصطفى صادق الرافعى(1)وطه حسن(2)مـ وصنف تمثل بعض النظريات الغربية فى بعده واعتنقها،ومن هؤلاء نجيب الحداد(3)وخليل مطران وقسطاكي الحمصي(4)،فما كان السعر عند أول الغربقين ؟

يندر الوقوف على حدّ له واضح المعالم حلبّها عند كل من طه حسين والرافعى اذ كان حديثهما عنه عاما فضفاضا : فأما حسين فلم ير مدعاة لتعريف الشعر، وأما الرافعى فقد اجتهد فى حده المرّة تلو الاخرى فعرفه بأنه " تصوير عالم حى من المعاني والألفاظ ، فالمجيد من جعله مختصرا من صورة العالم كلّه ، ولا بد فيه من شعاع من الروح اذا تجردت له النفس امتزجت لطافتها بلطافته "(5) ، فكان الشعر صورة من العالم كلّه ، عالم حىّ مدين لروح الشاعر ترسمه الألفاظ والمعاني،كذلك حدثنا عن مقوّماته حديثا عاما ثقف منه على قضيّة الوحدة وقد التزمها بموقف النقّاد القدامى واعتبرا القصيدة عقدا منظوما لا يشدّها سوى خيط من وزن وقافية (6) ، وكان نقد الرافعى عامة أكثر طرافة من نقد حسين إذ اعتمد نقدا ذوقيّا في حين وقف طه حسين من القصيدة على الجانب اللغوى فحسب ، ولم تقتصر طرافة الرافعي على فهمهما الشعر ومهمته ، انما تعدتها الى بقية نظرتهما الشعرية على السواء ، ذلك ان حسين لم يأت فيها بجديد أما الرافعى فقد تجاوز بها النقد العربي التقليدي وعاب على الشعراء الاقتصار عليه (7) الا أنه لم يصل الى موقف المجددين ، فما تراه كان ؟ لقد دعا المجددون الى "نبذ النقد العربي التقليدي والى الاقتداء "بالتجربة الغربية في الشعر ولم يروا عنها محيدا يقول خليل مطران بجلىّ اللفظ " إذا أردنا التجديد في الشعر فيجب أن نسير

---

(1) توفي في 1356 هـ

(2) = = 1396هـ

(3) لم يذكر بمعجم الاعلام

(4) توفي في 1360 هـ

(5) مقدمة ديوان الرافعى 3 : 3 عن التراث النقدى 79

(6) مقال طه حسين في جريدة العلم 24 فبراير 1911 عن التراث النقدى 79

(7) مقدمة ديوان الرافعي 3 : 6 عن التراث النقدي 72

على طرق الغرب " (1)، وعرضه منه "تحرير" الذات العربية من تراثها حتى يصدق الشاعر فيها الحديث عن حاله ، وكان من حرص مطران على هذا " الصدق" ما به عيب، إذ ظنّ الشعر المعاصر ما ساير العصر من آلات واختراعات ، فعوّض الناقة بالقطار والسراج بالنار الكهربائي ، الا ان بعدهم المحدد بن عامة كان بغدا آخذا بكلية العمل الفني يطالب الشاعر بالوحدة العضوية في قصده ويراها دليل الابداع الاول ، أما وسيلته الثانية فإيلاء المعنى الأولوية بالنسبة للألفاظ ، وقد اشترطوا في المعنى الطرافة وفي الأسلوب الوضوح والبداهة ، ثم انتقل مشعل النقد الى **جماعة الديوان** وهم عبّاس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمن شكري اذ كونوا بمصر حركة نقدية امتدت من 1909 الى 1924 أصدرت كتابيْ " الديوان " سنة 1921 للعقاد والمازني في نقد الشعر التقليدي - متمثلا في قصائد حافظ إبراهيم وأحمد شوقي - وكتاب " حصاد الهشيم" الصادر للمازني في 1924، وقالوا في الشعر وأطالوا فإذا هو إلتزام الشاعر بشعوره الذاتيّ حتى يعبر عن الإنسان كما هو في الواقع دون زيف أو زخرف ، ودعوا إلى "التزام الواقعية " فكرة والجمال اسلوبا ، فكانت مقوّمات الشعر عندهم حرية وصدقا وجمالا ، وتمثل عباره في الذاتية والعمق ، أما مهمته فتفرعت إلى غاية نفسية - هي تخفيف الشاعر من غلوائه - وثانية اجتماعية - هي هداية المجتمع - وثالثة اخرى فلسفية اذ يعمق الشعر النظرة الى الحياة ويهدى الى الحقيقة وبكشف سر الوجود .

ولم تكن مدرسة الديوان هي المدرسة النقدية الوحيدة التي أزهرت في الأدب العربي الحديث فقد وازتها مدرسة أخرى وساير تها في أغلب تعاليمها وإن اختلفت عنها في المنبت إذ أينعت جمعية أدبية على يد نقاد شعراء عرب بالمهاجر الامريكية وبنيويورك تحديدا من حوالى 1920 الى سنة 1931 اشتهرت بأسم **الرابطة القلمية** أسسها ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وايليا ابو ماضي

---

(1) مجلة الهلال م6ج8 ص 1036 يونيو 1928 نقلا عن سعد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران - مذهبه في التجديد - 142.

ونسب عريضة ورشد ابوب وندره حداد وأصدرت مجموعة "الرابطة القلمية" (١) ، وكتاب " الغربال " لنعيمة في 1923، وقد سعى فيه صاحبه إلى تحديد كنه الشعر فطغت عليه نزعة رومنطيقيه أسلمته إلى تعميم شديد آل به إلى غموض واضح ، قال إنه " غلبة النور على الظلمة والحق على الباطل ، هو ترنيمة البلبل ونوح الورق وخرير الجدول وقصف الرعد ، هو ابتسامة الطفل ودمعة الثكلى وبورّد وجنة العذراء وتجعد وجه الشيخ،..." (٢)، فكان الشعر إجمالا " الحياة باكية وضاحكة وناطقة وصامتة ومولولة ومهللة وشاكيه ومسبحة ومعلمة ومدبرة" (٣) ولئن كان الشعر هو الحياة مطلقا ولا سبيل إلى حصرها،فإننا نعلم على الأقل أنه لا يقوم إلا بوسائل ثلاثة: عاطفة وخيال وورنة شعرية (٤) وأرادوا بها " التناسق والتوازن في التعبير عن العواطف والافكار " (٥) ، فحرص أعضاء الرابطةالقلمية على بتّ الصلة القديمة ما بين العروض والشعر ، وافتتح أبو ماضي جداوله قائلا:

" ليست مني ان حسب الشعر العاطا وورنا خالفت دربك دربي وانقض ما كان منا" (٦)

وقوّم أعضاء هذه الرابطة الشعر بما حواه من مدى ومجالاتها ثلاثة : تنقيب عن الذات ـ ذات الشاعر وذات الانسان بالتعبير عمّا بها ـ وانجذاب غريزيّ إلى الحقيقة المطلقة ، وميل جارف إلى الجمال وإلى كلّ جميل . أمّا مهمّة الشعر فكانت لديهم هداية الإنسان إلى جمال الوجود . هكذا سارت الرابطة القلمية

---

(١) تمثلت في مقالات بمجلةالفنون لنسب عريضة وبجريدة السائح لعبد المسيح حداد واخرجت مختاراتها في مجموعة تحمل إسم "الرابطة" كان من المقرر أن تصدر في نهاية كل سنة لولا إفلاس اصحابها فلم يظهر منها إلا عدد يتيم ـ جورج صيدح: ادبنا وادباؤنا في المهاجر الامريكية ـ 161 ـ 229 .

(2) ميخائل نعيمة: " الغربال " ـ الشعر والشاعر 76

(3) " " " " " 77

(4) " " " ـ الريحاني في عالم الشعر 163 ـ 169

(5) " " " ـالزجافات والعلل 107 ـ 125

(6) ايليا ابو ماضي ـ الجداول ـ الفاتحة 9

وجماعة الديوان فشابهما شبها كبيرا في جوهر نظريتهما ولم تختلفا إلا في بعض القضايا كقضية اللغة، إذ حسب نعيمة وأصحابه العباد باللفظ فصولا وأجلّ الشاعر والناثر من الخطإ ما دام معناهما مفهوما. في حين أنكر جماعة الديوان هذا الموقف منه (1) ونهاوا بقضية وحدة القصد، بينما طالب بها العقاد وصحبه أشد المطالبة حتى في الشعر العائلي.

ولئن شابه الرابطة القلمية مدرسة الديوان في أغلب آرائها فإنها اختلفت من جهة أخرى عن غيرها من المدارس المهجرية إذ لم تكن الرابطة القلمية هي الحركة الادبية الوحيدة التي أزهرت في المهجر انما وازيها حركات عديدة أخرى نخص بالذكر منها **العصبة الاندلسية**، فلها المقام الأول بالمقارنة الى" النادي الفنيقي" و " النادي الحمصي " بالبرازيل و " جماعة الرابطة الادبية" بالارجنتين و " رابطة سنرفا" و" الرابطة السورية " بنيويورك و" الندوة الادبية" بالشيلي وسواها كثير (2) ، إذن فقد فاقت العصبة الاندلسية هذه الحركات بلا استثناء، وقد تأسست في مطلع 1933 بسان باولو بعد انفراط عقد الرابطة القلمية بوفاة جبران خليل جبران سنة 1931 ، وترأسها ميشال معلوف وكانت مجلة " الأندلس الجديدة" الناطقة بلسانها الى صدور مجلة " العصبة" سنة 1935 للشيخ حبيب مسعود، ثم خلفه - إذ توفي - رشيد سليم الخوري الملقّب " بالشاعر القروي " ثم شفيق معلوف إلياس نفرق اصحابها (3)، وكان منهم شكر الله الجر صاحب "المنقار الاحمر (4)" وإلياس فرحات ونعمة قزمان ، وقد عرّف رشيد سليم الخوري الشعر " بما

---

(1) ميخائيل نعيمة : الغربال - مقدمة الطبعة الأولى لمحمود عباس العقاد. 10

(2) انظر جورج صيدح : أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الامريكية - الفصل 12 و 13 و 14 و 18

(3) جورج صيدح: أدبنا وادباؤنا في المهاجر الامريكية - الفصل 13 - 384

(4) هو كتاب في النقد طرح فيه صاحبه نظرية نقدية وشعرية متكاملة نراها على جانب كبير من الأهمية إلا أن أحدا من الباحثين والنقاد في علمنا لم يقف عليها . والكتاب مطبوع لا تحمل اسم دار نشره او تاريخه عثرنا عليه بالمكتبة الوطنية التونسية ، واعتمدناه في محال أول لتحديد النظرية الشعرية عند صاحبه وذوبه ، إضافة الى مقدمات دواوين اعضاء هذه الجمعية مثل ديوان" الأعاصير" للشاعر القروي.

مثّل الحياة أكمل تمثيل ، والشاعر العظيم هو صوره محيطه الباطنة" (1)، بهذا خالف نظرية الرابطة العلمية الشعرية إذ لم يعد الشعر صورة صادقة لنفس الشاعر وذاته ، إنما نحوّل عنها إلى تصوير قوم الشاعر ومجتمعه القريب العربي ، فكان موضوع الشعر قومية صرفة تستنهض الهمم- همم العرب المستضعفين في الأرض- وتدعوهم إلى إعلانها حربا تحفظ ماء الوجه وتعيد المجد بقول " أما والله لو كنت شاعرا إفرنسيا (كذا) أو إنكليزيا لجست النفس على النشر بالسلام ووقّفت القلم على الدعوة إلى الرأفة والحنان لأن الرأفة والحنان زينة الأقوياء ... أما وأنا سوري ومن لبنان فإني لا أعرّض لي في الحياة أشرف من دعوة شعبي إلى بغض الشعوب ولا مثل عندي أعلى من استنهاض أمتي لمحاربة الأمم ، وإنه لبعض أسمى من الحب وإنها لحرب اقدس من السلم" (2)، في حين تخير شكر الله الجر للشعر موضوع التعبير عن روح الطبيعة وتصوير حكمتها الجوهرية (3) ، ورأى مقوماته العاطفة والخيال والمدى له التاثير ، أما عياره فائتلاف اللفظ بمعناه وتجلي ذات الشاعر فيه حتى يصم القصيد نفس صاحبه وبسطمها ، بقول :" نريد شعرا ينظم الشاعر لا شاعرا ينظم الشعر" (4) فمتى حلّق الشاعر في أجواء ذاته مرّ بالانسانية جمعاء فشعرها وعرفته في شموله وحكمته ، ولئن خالف الجر الشاعر القروي في هذه القضية فخلافا لم يقطع الصلة ما بينهما ذلك أن العصبة الأندلسية قامت بآراء أصحابها المستقلة حتى لا يكاد يجمع بينها سوى القول إن للشعر مهمة إسعاد البشر.

وقد وازت هذه الحركات النقدية بالمهجر اتجاهات فنية اخرى استوطنت بالارض العربية تمثلت في جمعية ابولو الادبية ، وقد تاسست بمصر سنة 1932 بجهد احمد زكي ابي شادي وترأسها - شرفيا- أحمد شوقي وضمت بين اعضائها علي محمود طه وابراهيم

---

(1) الشاعر القروي : ديوان الاعاصير - المقدمة 300 - 301

(2) " " " 297 - 298

(3) شكر الله الجر: المنقار الاحمر - ادباء معاصرون 51

(4) " " 156 - 157

ساحي ومحمد قطب والياس ابو شبكة وابو القاسم الشابي وسواهم كثير، وبنوع انتاجها من دواوين شعرية (1) الى مؤلف نقدية (2) ودراسات تاريخية في الادب (3) له العديد من القصص والمسرحيات والمقالات الصحافية ، واصدرت هذه الجمعية مجلة باسم مجلة "ابولو" ولعلهم "كانوا يشيرون (بهذا الاسم) الى ثورتهم على الجمود والتقليد وانطلاقهم الى معابد اليونان والرومان ينهلون من حماها ويستلهمونها بدل سقط اللوى والدخول وحومل" (4) ، واتسع صدر هذه المجلة الى اتجاهات متباينة مختلفة مما يسجل التآلف بينها، وقد آثرنا ان نتخير من اعضائها ابا شبكة ونستجلي شيئا من " نظرته الشعرية "

لقد نزه الياس ابو شبكة الشعر في "افاعي الفردوس" عن كل حد ورآه تعبيرا عن الحياة " لغة المحار والكناية لغة الروح ، لغة الحس الوجداني العميق " (5) انفعالا ويقظة روح ، ظاهرة طبيعية كالامطار والزلزال هو (6) من الطبيعة الام يستقي مادته فيصهر الفكرة والموسيقى والصورة (7) ويمتد فيشمل الفلسفة والعلم ـ كل علم حتى الزراعة ـ ،ويكون احوده ما تنزل" مرتديا ثوبه الكامل" (8) فلا طاقة للشاعر بصناعته ، انيطت به رسالة انسانية هي تمثل الحقيقة الا انه عاجز لا محالة عنها فالشعر ابدا ماساة (9).

---

(1) منها ديوان الينبوع لابي شادي ، ووراء الغمام لناجي ،وليالي الملاح التائه لمحمود طه .

(2) منها (اصول النقد الادبي) لاحمد الشايب ،و(النقد الادبي : اصوله ومناهجه) لسيد قطب ، و(الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) لمصطفى عبد اللطيف السحرتي.

(3) مثل تاليف (تاريخ الشعر السياسي الى منتصف القرن الثاني) لاحمد الشايب .

(4) عبد العزيز الدسوقي (جماعة ابولو واثرها في الشعر الحديث) 340.

(5) شعر ، خريف 1960 ـ العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث ـ غازي يراكس 126

(6) الياس ابو شبكة ـ افاعي الفردوس ـ في حديث الشعر 19 .

(7) = = = 16 ـ 15

(8) = = = 11.

(9) = = = 7

وبدهي من فكر صار الى هذه الآراء على اختلافها الا يقنع من الشعر بشكل واحد مضبوط فتنوع اشكاله حتى لا تعد، لذا تجاوز العرف العمود الشعري بحرا وقافية بمثل قصيدة "بعد موتي" المنشورة بجريدة العراق في 1921 بتوقيع عقل "س ن" او بمثل قصائد اني شاد ذي مد مطلع العشرينات حيث مزج ما بين البحور الخليلية في القصيدة الواحدة ، او كقصيدة "الشراع" لخليل شكوب نشرها بمجلة الوطن في 1932، وقد نوع في احدى مقاطعها عدد تفعيلاتها، وساند هذه القصائد الجديدة الشكل مقالات نقدية عدة نذكر منها تمثيلا لا حصرا مقالات مجلة الوطن و فصل رئيف الخوري بكتابه " الدراسة الادبية" الصادر في 1945 في الشعر وزنا وقافية حيث دعا الى التخلص من عبء الوتيرة الواحدة ونظام البيت واوصى الشاعر بان يقف عند الحد الذي يختاره من اجزاء البحر، ثم انتهى الى القول بان (كذا) البيت يجب ان يزول ويحل محله المقطع ، وقدم على ذلك مثلا من شعر عَرّابه لا نشك في أنه كان إحدى المنارات الهادية لطريقة الشعر الحر. ومن هذه المقالات النقدية ايضا بحث مصطفى عبد اللطيف السحرتي في الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث الصادر عام 1948 عن الموسيقى الشعرية وضرورة تطعيم الشعر بالانغام المتنوعة والتفعيلات الجديدة وهجر القافية الواحدة" (1) وفي هذا السياق ايضا ترجم علي احمد باكثير مسرحية "روميو وجولييت" عام 1936 مستخدما عدة اوزان وتفعيلات ، ومسرحية " اخناتون ونفرتيتي " عام 1943، وكذلك فعل فؤاد الخشن في سنة 1946 حيث نوع عدد تفعيلات بحر الرمل من سطر الى آخر في قصيدة " أنا لولاك "شأنه في ذلك شان لوس عوض في ديوانه "بلوتولاند" وقصائد اخرى من شعر الخاصة" المنشور سنة 1947 حيث القصيدة "كيريالبسون"، ويأتي بدر شاكر السياب بقصيدته " هل كان حبا" وبديوانه "ازهار ذابلة" اذ نشره في السنة نفسها وتليه نازك الملائكة بـ "الكوليرا" المؤرخة بنفس السنة، وتتوالى

---

(1) احمد ابو سعد : الشعر والشعراء في العراق 1900 – 1958 الهامش 1 ص 21.

القصائد الجديدة بنظمها شاذل طاقـــة وانور خلـــــل وعبد الوهاب البياتي وصـــلاح عبد الصـــبور وغيرهم كثير كثير ، لا يحصره عد .

هكذا مرت نظرية الشعر العربي اثر ابن خلدون بمرحلة صمت ، ثم عادت الى الظهور في القرن الثامن عشر مع تيار البعث بمصر تصل رحم الشعر والشاعـــر وتثبت ما بينهما ، وانفتحت على تيارين : محافظ ـ مثله بتفاوت الرافعي وطه حسين بنقدهما الذوقي او اللغوي ـ ، ومجدد تراسه خليل مطران الداعي الـــى الاقتداء بالتجربة الشعرية الغربية ـ ثم جاءت جماعة الديوان تدعو الى وحـــدة القصيدة وتلزم الشاعر بشعوره الذاتي ، وزادت الرابطة العلمية هذه الدعـــوة تاكيدا وصغتها بصيغة رومنطيقية ، اما العصبة الاندلسية فحملت الشعروظيفة الثـورة لاسعاد البشر . وقد وازر هذه الحركات الادبية اخرى قامت على افراد وجهـــوا النظرية الشعرية وجهات خاصة ، نذكر من هؤلاء الياس ابا شبكة في تنزيهـــه الشعر عن كل تنظير .

كل هذه الحركة النقدية مهدت لتحلي نظرية شعرية طور في الادب العربـــي الحديث لم يشهد لها شبيها ـ على ضخامة ما عرف ـ فما تراها تكـون ؟

الباب الأول

اصول النظرية الشعرية انطلاقا من سنة 1947

نعتقد هذا السبب التالي لاستجلاء اصول النظرية الشعرية مما اجتمع عليه النقاد العرب او كادوا ، وقد اعتمدنا فيه على بعضهم (1) دون بعض - لضرورة البحث - ، ولم نسلم اعتمادنا ذاك من تعاون حتمي قضى به تدقيق بعضهم في ظاهره ما واكتفاء البعض الآخر منها بصمت او شهه ...

---

(1) هم : نازك الملائكة - ادونيس - نزار قباني - صلاح عبد الصبور - عبد الوهاب البياتي - بدر شاكر السياب - سميح القاسم - بلند الحيدري - مارون عبود - محمد مفتاح الفيتوري - محمد مندور - عز الدين اسماعيل - احمد عبد المعطي حجازي - يوسف الخال - ماجد فخري - جبرا ابراهيم جبرا خزامي صبري - محمود امين العالم - مطاع الصفدي - جعفر ماجد - علي دب الطاهر الهمامي - نور الدين صمود وسعيد عقل ، وقد رأينا ان نضم عقل الى هؤلاء النقاد رغم نشره آراءه بديوانه المجدلية سنة 1937 - مما يتجاوز سنتنا المنطلق 1947 - لما سبق ان لفتنا النظر اليه من ان المدارس الفنية لا تضبط بتاريخ محدد، ولثبوت قدمه في التنظير الشعري الى ما بعد سنة 1960 عبر مجلة شعر وانفراده من بين النقاد عامة بالدعوة الى التزام اللا وعي في العمل الفني .

الفصل الأول

ماهية الشعر

كاد يتفق النقاد العرب في الاعتراض على عملية التنظير لما هي عليه من محاولة تثبيت ورسم حدود قارة يحاول اكتناه الشعر في قالب صُلب محدد يضيق بها فيسل من ثناياها، يسزف دانه حتى لا يبقى منه سوى اثر، عرض ولا جوهر.

وقد أشفى محمد مندور على الشعر من كل اتجاه تنظري قال " أعتقد أن الاتجاه الذي كان يدعو إليه الأستاذ حلف الله محنة سينزل بالأدب لأن معناه الإنصراف عن الأدب ويدوق الأدب وهم الأدب والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد"(1) كذلك رأى نزار قباني في التنظير " توقفا نهائيا في محطة تاريخية معينة وإقامة جبرية في فندق عتيق "(2) واثباتا لقناعات شخصية تتخذ شكل المقدسات لتصح للشاعر قدرا .

ولهذا الثبات الذي عابه النقاد أصلا على عملية التنظير ، رأوا فيه محاولة روح الشعر لاسباب نابعة منه ، ذلك ان الشعر كائن اسطوري اسمى من المعلوم واعز جانبا ، لا تأسره مخابر ولاتكتنهه وصفات ، اذا دانيته نأى فغاب عن ناظريك تماما كالسراب هو ، لايستقر على حال بل انه يكون بالتغيير اصلا ، وهو " دائم التجدد بما يدخل فيه من مستويات جديدة وفن جديد" (3)

---

(1) محمد مندور " في الميزان الجديد" : الشعراء النقاد 129

(2) نزار قباني " قصتي مع الشعر: سرة ذاتية" انتظار ما لا ينتظر 124

(3) الآداب كانون الثاني 1955 "القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر" 106-- عز الدين اسماعيل 106

هو " حالة لا نستفز على أى حال " (1) وكل محاولة نظر ليست إلا اجتهادا شعريا عاجزا عن " تعليب التجربة الشعرية " (2) ، هكذا الشعر لا يحدد (3) ، فقد بلغ من اللطف ما جعل ادونيس ينكره قال "ليس الشعر ماهية، ليس هناك شعر فى المطلق، هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعريا أو لا يكون" (4) .فالشعر صفة وليس كنهاء أعجز كل النقاد ولا استثناء اذ "لم يجد احد حتى ارسطو تعريفا كافيا للشعر ونحن جميعا نعرف ما هو الشعر، ولكن سرعان ما نجد ان فكرنا عنه لا يشاركنا معاصرونا اياها فضلا عن كبار النقاد فى الماضى، فكل تعريف يبدو فى الوقت نفسه واسعا جدا وضيقا جدا" (5) كما يقول بورا انما اقصى ما يجود به الشعر رؤى بعيدة بعد المدى قاصرة فضاضة لا يختار كونه "البرانى" الى الكون "الجوانى" (6) ، فحل ما يدرك منه آثار عرضت مشكلها الشاعر فصيدة يحمل شيئا من عسره دون دانه (7) ، لذا كان الشاعر عند بدر شاكر السياب هو اقدر من حدث عن الشعر (8) بحكم قربه من القصيدة اذ رآها غاية يكبر فيه شجرة شجرة (9) ، الا انه قرب لا يكشف كنه الشعر فى رأي نزار قبانى ذلك ان "الشاعر يكتب ... ولكنه اسوأ من يفسر كيمياء الكتابة" (10) ، ويعلل قباني عجز الشاعر عن التنظير بما ينطلبه كل تنظير من بعد ضرورى ومن نظرة ما فوقية تحليلية حينا تأليفية حينا آخر لا يستطيعها الشاعر لا فى زمن الحال ولا في زمن الاستقبال:

ـ ففى الحال، فى زمن النظم ، يعجز الشاعر عن تفسير الفعل الشعرى اذ تحتويه الكتابه كما يحوى السمك الماء والطير الهواء (11) ، ثم ان نظر

---

(1) محى الدين صبحي " الكون الشعرى عند نزار قباني": تقديم نزار قباني 14

(2) " " " 14

(3) مارون عبود "دمشق وارحوان" الفن والطبيعة غاية الشعر القالب والمادة 273

(4) أدونيس : "صدمة الحداثة" ـ الحداثة / التجاوز 286

(5) الاداب 1 كانون الثاني 1955 : "القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر" 106 عز الدين اسماعيل 106

(6) محى الدين صبحى"الكون الشعرى عند نزار قبانى " تقديم نزار قبانى 10

(7) نزار قباني "قصتي مع الشعر سيرة ذاتية ":الرقص بالكلمات 23

(8) الآداب "نيسان 1955 هذا النقد الحديث" بدر شاكر السياب 61

(9) نزار قبانى "قصتى مع الشعر: سيرة ذاتية ": اصاءة 10

(10) محى الدين صبحى " الكون الشعرى عند نزار قبانى": تقديم نزار قباني 13

(11) نزار قبانى " قصتي مع الشعر : سيرة ذاتية ": الرقص بالكلمات 20

الشاعر في ما بين حواسه يحرك فيه عقلا واعيا مفكرا يقسم داخله داخل : ذات بشعر ، يختلج فتنظم ، وذات يفكر تعف وتنظر ، وهذا ما يربكه ويذهب معبده الشعري ، فـ " المعرفة بما تفعله بعطل الفعل ، تماما كما يربك الراقص حين يتأمل حركة قدميه "(1) .

- اما بالنسبة لزمن الماضي-حيث يسبق النظرية الفعل الشعري-فيمتنع البعد عن الشاعر من باب آخر ، وتفصيله ان الشاعر يتحرك في آن النظم حركة سريعة سرعة خاطفة ، فاذا حاله كحال البحر في انقلاب مسمر(2) ، ومتى شاء الشاعر ان يصمم لنظريته بعدا ما ، وجب عليه ان يطورها في كل آن بنفس السرعه التي يتحرك بها شعره بل اكثر ، شأنه شأن سائق السيارة اذ انه لا يكون ، الا اذا فكر بسرعة تفوق السرعة التي يها يقود ، ولكن مهما يكن من شأن هذه الحركة المتحوله ان يعارض اصلا عملية التنظير الثابتة فتنفضها .

هكذا لا يتسنى للشاعر البعد المأمول في الحال لان التفكير يغتال فيه الشعر ، ولا يتمكن منه في الماضي لان الحركة تفتل فيه النظر ، ولكن يتم عسى بأن الزمن المستقبل ، وهل يراه يفيد الشاعر في شيء ؟ ان البحث في كنه الشعر بعد العملية الشعرية هو بحث ما بعدي يلاشي صورة الفعل الشعري من نفس الشاعر ليثبتها في ذاكرته اثباتا يسمها بكثير من النسبة واحتمال الخطأ، هو كبحث في النار الا انه لا يعتمد الا رمادا (3).

لكل ذا ولاستحالة هذا البعد على الشاعر ، اكد نزار قباني ان " الشاعر الذي يدعي انه يعرف كيف تتحرك المياه في عوالمه الحوانية (شاعر) يجهل حقيقة اللعبة " (4)، فاقصى ما يناله طالب هذا الفن آراء ذاتية خاصة قد تغضي ساعة ميلادها وقد لا تكون ، ولا ضير ، اذ لا تهم في الشعر معرفة ماضيه.

---

(1) نزار قباني" قصتي مع الشعر:سيرة ذاتية": الرقص بالكلمات 19

(2) " : هوامش على دفتر النكسة 224

(3) " " . الرقص بالكلمات 25

(4) " " " : العصفورة دلك المحهول 185

أو مستغلة ، انما تهم فيه القصدة بمعارفة الحال لا غير ، بل الافضل عند نزار قباني هو الا يعرف على حد الشعر أصلا او على تاريخه ، فالشعر كالفراشة يعنى الحال فيها عن الماضي ويزيد ، يقول " لا يهم ان نعرف ما هو الشعر اذ خير للوردة الجميلة ان لا تكتب مذكراتها " (1) ، وانتهى نزار قباني الى ان ما يكتب عن الشعر ليس سوى " طرطشات على دفتر الشعر ... تعاريف غير جامعة وغير مانعة ، وليس لها صفة القانون العلمي وثباته "(2) ،وقد يكون بها صاحبها مؤمنا في اللحظة الحال الا انه انسان قد نذروه رياح الشك في اول هبة .

ولئن تحرج جل النقاد العرب من حد نظرية شعرية مطمئنة الا اذا التحرج لم يحل دون خط معالم كبرى لها ان لم ندع لنفسها فضيلة اختراق ستر الشعر وكشف سره ،فان لها فضل الاجتهاد فيه - هكذا فكر النقاد العرب وقدروا ان الشعر تعبير صاف عن احساس وجداني ، ويعنى ذا الصفاء غرابة ضمن المألوف اللغوي ووحدة وحشة في مدينة اللغة ، فالشعر " مدينة غريبة تختلف عن سائر المدن ، مدينة لا يكاد يزول عنها الشتاء الطلمة "(3)، كذلك الشعر عند جبرا ابراهيم جبرا " صوت الوحشة ... الصارخ في البرية " (4) ، واصل هذه الغرابة ان الشعر يقصي العقل كلما حكى ، ويغني من البنية اللغوية المألوفة، فيجيء بها طريفة غريبة " تتصل بالهزة النفسية او الذهنية ،وبالتالي بالدهشة والعجب"(5) ، وقد دققت نازك الملائكة معنى ذا الابداع اللغوي فاذا به طرافة ايقاعية اذ تقول " الشعر عاطفة ووزنها وموسيقاها" (6)،وهي في

---

(1) نزار قباني " الشعر قنديل اخضر" : الله والشعر 69

(2) محي الدين صبحي " الكون الشعري عند نزار قباني" 12

(3) عبد الوهاب البياتي :" تجربتي الشعرية" : حصار طروادة 449

(4) جبرا ابراهيم جبرا :" الرحلة الثامنة" : زجزحة الباب العملاق 34

(5) " : الموشومون المومياء النصمين 50

(6) نازك الملائكة " قضايا الشعر المعاصر": قصيدة النثر 226

هذا الاحمال يصل ما بين شعر الفن الشعري : ما بين التعبير الصافي والاحساس الوجداني ، شأنها في ذلك شأن بعض النقاد العرب ، وهم يقصدون بالاحساس الوجداني ، عاطفة لا سبيل للشعر - اي شعر - من تجاوزها ، يقول مارون عبود " كل الشعر عاطفي سواء أكان تمثيلا او قصصا او ذاتيا ، فالغنائي للشعراء كالآدمي للبشر ، الشعر عاطفي كله من هومر الى لامرتين ومن شكسبير الى الشعري ونأط شرا " (1) ولكن ما العاطفة ؟

رآها مارون عبود تعني الشاعر بذاته ، وهو نعت لا بد قائم في كل شعر ذلك ان " من لم يتعن بنفسه صراحة يعنى بها تلميحا ، (فالشاعر) لا يغني الا ذاته" (2) ، والى هذا ذهب اغلب النقاد العرب كصلاح عبد الصبور (3) وجبرا ابراهيم جبرا (4) وعبد الوهاب البياتي (5) ثم سميح القاسم (6) وبارك الملائكة (7) وعز الدين اسماعيل (8) .

والقول ان الشعر يعبر عن عاطفة ما قد يحمل ضمنا انه خبرة بالذات واهتداء من الشاعر الى استكناه ما يجيش به نفسه ، الا ان ماجد فخري لم يصل بالشعر الى هذه الارض انما وقف به في ارض الجهد والبحث عن الذات " بحثا مضنيا" (9) ، ولئن تفرد فخري بهذا الرأي من بين كوكبة النقاد وشذ عنهم فشذوذا بمقدار ، ذلك انه ما يفتأ ان يجمعه بهم الاعتقاد ان مدار الشعر هو نفس الشاعر وذاته ، فعلى الذاتية اذن التقى فريق من النقاد العرب بينما اجتمع بعضهم الآخر على ان الشعر خبرة بالاشياء والعالم حتى امكن ان نسميه

---

(1) مارون عبود " دمقس وارجوان " على هامش نقد الشعر 278 و279 - 279

(2) نفس المصدر 279

(3) صلاح عبد الصبور"حتى نقهر الموت" متحف الشعر العربي 178

(4) جبرا ابراهيم جبرا " الرحلة الثامنة" :النظرية الشعرية عند تي - س- هيوم 69

(5) عبد الوهاب البياتي " تجربتي الشعرية" : بنوات التكوين 381

(6) سميح القاسم " عن الموقف والفن ": عن باشر الاساطير السعبيه والحكايات في شعرنا 56 ..

(7) بارك الملائكة قضايا الشعر المعاصر: قصيدة النثر 226

(8) الآداب 1 كانون الثاني 1955 :القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر عز الدين اسماعيل 108

(9) شعر صيف 1957 : مادة الشعر . ماجد فخري 90

لا يمس الذاتية انما سمة " الشيئية" ، وما من تعارض ، اذ جمع بينهما مارون عبود فرأى الشعر " اتحاد ذات الشاعر بالاشياء لتخرجها من عنده "(1) وقد زكّى عبد الوهاب البياتي هذا الاخراج ، فاكد ان العلاقة بين الشعر والعالم هي علاقة صدق وتقيد بواقع الاشياء دون الضرب على هوى النفس ، بل انه لم ير في نظرة الشاعر الى الكون من حوله اي انفراج عن الواقع ، وانكان فانفراج يبعد الشاعر عن عرض الاشياء لتمثله بجوهرها ، فالشعر مزيد من الواقع ورؤيا اصدق من الرؤية ، وهو" مزيد ... من النور من الشعور من الخيال" (2) هو غوص الى عمق العمق ، الى بذرة الكون (3)وهو " التعبير الاجدى والاشمل عن كنه الحياة وحقيقتها" (4)وانبثاق سطحها البهرج ، وبهذا المعنى كان الشعر رأسا والكتابة مطلقا" اعتصاب للعالم بالكلمات "(5).

الى هذا انتهى بعض النقاد العرب في حدهم الشعر وبه اكتفى، الا ان منهم من أدار البحث في اقسامه فرآها ماجد فخري وعز الدين اسماعيل ثلاثة ولكنهما اختلفا بحكم اختلاف آليتهما في تحديد اصنافه اذ اعتمد فخري موضوع الشعر اساسا لهذا التصنيف فوزع الشعر على " ما يدور منها على الطبيعة (وفيه يدخل جانب كبير من الشعر الرومانتيكي) وما يدور على الانسان وافراحه ومآسيه وما يدور على الله وصلته بكلا الطبيعة والانسان (وفيه يدخل جانب كبير من الشعر الصوفي والفلسفي خاصة) "(6) ، بينما آثر عز الدين اسماعيل تقسيما اعمق عماده طريقة بناء القصيد ، فصنف الشعر الى ـ قصائد ملحمية كقصيدة هوميروس

---

(1) مارون عبود " دمقس وارجوان" : على هامش"نقد العرب" 279

(2) عبد الوهاب البياتي " تجربتي الشعرية": نيسابور الجديدة 399

(3) شعر صيف 1957 : مادة الشعر ـ ماجد فخري 88

(4) الفكر ديسمبر 1970 : بين كوكتال الهمامي واستراحة الزنادي علي دب 91

(5) عبد الوهاب البياتي : تجربتي الشعرية : نيسابور الجديدة 421

(6) شعر صيف 1957 ": مادة الشعر ـ ماجد فخري 88

- وقصائد غنائية او قصائد قصيرة وهي التي عرفها الادب العربي وكفته عن سواها حمام الدهر .
- وقصائد طويلة كقصيده " الرحال الحوف " لالبوب ، ولئن كانت هذه القصائد الطويله سليلة الملحمة القديمة في نظر بعض النقاد حتى سموها ملحمة حديثة ، فانها نجيبة لها من الخصائص ما يميزها عن الملحمة الام اذ كان دارسو في الملاحم " حراصا على ان يفرقوا بين الملحمة القديمة والملحمة الحديثة فيبنيون في الحديثة طابعا ادبيا اوضح فيطلقون عليها الملحمة الأدبية "(1) وقد لاحظ النقاد فوات زمنها (2).

اعتمد عز الدين اسماعيل لبيان ما بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة من فوارق على ابراز خصائص كل منهما . فسعى بادئ ذي بدء الى ضبط ميزات القصائد الغنائيه ضبطا سالبا فاذا بها لا تقوم على سمة الطول والقصر(3) ولا تنأى من وحدة الموضوع او نوعه اذ ان " الاكتفاء بوحدة الموضوع لم يخرج القصيدة العربية من إطارها الغنائي "(4)، كما انها ليست ثمرة انفعال سريع يسخف الشاعر للنظم فيقول شعرا كيفما اتفق الذهن لا يحتاج فيه الى جهد كثير وزمن طويل (5) ، انما المهم فيها اتحاد نظرة الشاعر وائتلاف ذهنه في عاطفه واحدة محددة " يمكن تعريف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بانها قصيدة تجسم موقفا عاطفيا مفردا او بسيطا ، هي قصيدة تعبر مباشرة عن حالة او الهام غير منقطع "(6)، ففي حين يخلد الشاعر الغنائي الى موقف وجداني ما ، لا يطمئن صاحب القصيدة الطويلة الى اى ارض او سهل فكري

---

(1) الآداب 1 كانون الثاني 1955 : القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر ـ عز الدين اسماعيل 108

(2) عزالدين اسماعيل " " 107

(3) " " " 106

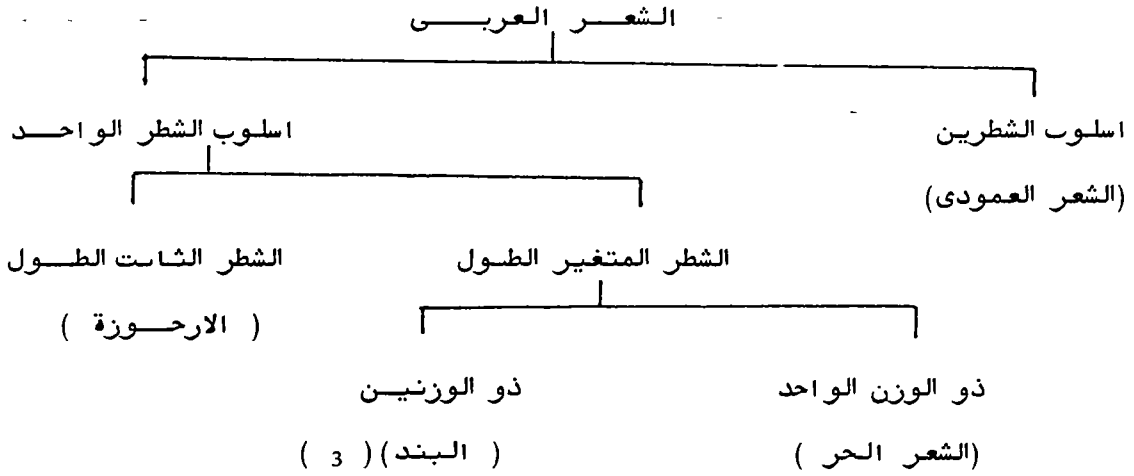
(4) " " " 107

(5) " " " 106

(6) " " " 107

فتحرج القصيدة من بين يديه ترددا وتعقيدا ، فالتعقيد هو اساس الفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية (1) ولا يعني " التعقيد الذي حرصت العادة على الحديث عنه اعني التعقيد اللفظي او التعقيد في التراكيب اللغوية ،ولكننا نتحدث عن التعقيد بما هو ظاهرة بنائية نسبية في القصائد او الاعمال الشعرية الطويلة "(2).

اما نازك الملائكة فقد صنفت الشعر العربي تصنيفا معياريا ففرعته اعتمادا على شكله الى اسلوب الشطرين-وهو الشعر العمودي - واسلوب الشطر الواحد ، وقسمت هذا الاخير الى ثابت الطول - هو الارجوزة - والى شطر متغير يشمل بدوره الشعر ذا الوزن الواحد - اي الشعر الحر - والشعر ذا الوزنين وعبرت عنه البند على ما يوضحه الرسم البياني التالي :



على هذا تفرقت السبل بالنقاد العرب في تصنيفهم الشعر الا انهم عادوا فاجتمعوا في خبر صلته بسواه ، وتتفرع هذه الصلة الى صلة من جهة المحتوى

---

(1)الآداب 1 كانون الثاني: القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر عزالدين اسماعيل07

(2) " " " 107

(3) نازك الملائكة " قضايا الشعر المعاصر": الشعر الحر اسلوب 78

وصله من حب الاسلوب :

ـ فأما صلة الشعر مضمونا فتقوم على علاقته بالدين ، وقد اعتبر صلاح عبد الصبور ان للشعر وللدين هدفا واحدا وإن اختلفا فاختلاف في الآلية دون الغاية ، فبينما يتحدث الدين حديث اقناع ، يخاطب الشعر من الانسان قلبه في البدء والختام (1) ، وقد اكد عز الدين اسماعيل ان الشاعر منطلق لا رب من العقيدة التي اعتنق ، فكل شعره صادر عنها صدور بداهة وتلقائية (2)،وقد حرص اسماعيل الحرص كله ان يكون هذا الصدور التزاما لا الزاما اذ الشعر لا يبنى على عقيدة جماعية رسمية تملى على الشاعر فيكتبها بكرة واصيلا ، انما لبيته التزام حر تلقائي (3)،لك علاقة الشعر بالدين وكذا علاقته بالتصوف ، اتحاد في النبع والغاية ، فهي الشعر كما التصوف يصدر المريد من ذاته يتعهدها بالشوق والتوق جاهدا في " محاولة الامساك بالحقيقة والوصول الى جوهر الاشياء"(4) ، ومتى سار كلا المريدين الى الوصول افترقا هما الثانية افتراقا يعبر عنه عز الدين اسماعيل ما بين الشعر والتصوف اذ يمتلك الواصل الصوفي رؤياه بما يضمن له معرفة سبيل العودة من حيث اتى اذا هو شاء ، بينما تعجز مثل هذه المعرفة الشاعر تمنعا (5).

والشعر ايضا متصل بالفلسفة عند صلاح عبد الصبور رؤيا ومنهاجا (6) الا ان ماجد فخري يجمع بينهما ويفرق جمعا آخر وتمييزا ثانيا فيرى لهما نفس الموضوع الوجود ، بينما يفصل ما بينهما في المنهج اذ ان نهج الشعر هو

---

(1) صلاح عبد الصبور" حياتي في الشعر": 103 – 104

(2) عزالدين اسماعيل"قضايا الشعر المعاصر": الالتزام والثورة 377–378

(3) " " " 385

(4) فصول اكتوبر 1981 : "تجربتي في الشعر" صلاح عبد الصبور 18

(5) عز الدين اسماعيل " قضايا الشعر المعاصر" الرمز والاسطوره 197

(6) صلاح عبد الصبور " حياتي في الشعر" 104

التحسيد في حين كان نهج الفلسفة التجريد (1) لانخاذها العقل مدارا ، وصلة الشعر بالعقل صلة بعض اد بتعدم احدهما متى كان الآخر (2) حتى ذهب بعض النقاد الى ان الشعر اقرب الى السحر منه الى العقل يقول عز الدين اسماعيل " لم يعرف (الانسان) السحر الا يوم ادرك قوة الكلمة ، ولم يعرف الشعر الا يوم ادرك قوة السحر ، فاللغة والسحر والشعر طواهر مترادفة في حياة الانسان ومتساندة " (3) .

وهو يعلل هذا القرب بسوي اعتقاد كل من الشاعر والساحر في ان للكلمة طاقة غريبة وقدره على الفعل ، وتعتمد هذه الطاقة في راي جبرا ابراهيم جبرا " على عوامض تثير النفس او تهزها دون ان يحاول المرء اسكاهها "(4).

ولئن امكننا بين الشعر والعقل ، فلا يعني ذا ان الشعر ضرب من الجنون فالفرق بينهما وعي في الشعر وقنطرة حوار تصل ما بين الشاعر وسواه ، بينما هو اللا وعي في الجنون وجدار من الصمت يسد على المريض آفاقه ، يقول محمود امين العالم :" ان الفن ملجأ منظم واع يطل فيه القوى العقلية سليمة مسطرة ويتحدث فيه الفنان الى الآخرين لا الى نفسه ،بينما المرض النفسي والحلم ملجأ ن غير واعين ، والحديث فيهما قائم بين المرء وذاته لا بين المرء والآخرين" (5) .

كذلك كانت علاقة الشعر بالسياسة علاقة مفارقة لِيبيّن موقفهما من الواقع اساسا ، فلئن جمع بينهما الاهتمام به-اذ الشعر كالسياسة " لايتحرك في فراغ

---

(1) شعر صيف 1957 "مادة الشعر" ماحد فخري 86

(2) عز الدين ا سماعيل :" قضايا الشعر المعاصر". تشكيل الصورةفي الشعر المعاصر133

(3) نفس المصدر 173

(4) جبرا ابراهيم جبرا :"الرحلة الثامنة". المونولوغ المونتاج الضمن 50

(5) الآداب 1 كانون الثاني 3.1955:الشعر المصري الحديث محمود امين العالم 29

ولا تتطور بمعزل عن الادوات المسلطة عليه وتلك التي تحاول تحاهله في وقت واحد"(1)-فانه اهتمام يختلف في الشعر عنه في السياسة ، ذلكان الشعر هو ابو الثورة وصانع الواقع-الا انه ليس رعامه (2)-، بينما رجل السياسه يخاسها ، يستغل ما صنع الشاعر ويتاجر به ، وقد يكون السياسي صاحب ثورة وقصة بادىء الامر، الا انه صاحبها زمن الكلمة حتى اذا اتى زمن الفعل ارتد عنهما. يقول عبد الوهاب البياتي " السياسي المحترف (هو) الوجه الآخر للثورى المرتد الذي يسقط في وحل الجمود او التحريف فيفقد صفة الكائن اللا متناهي ليصبح سدا او عدا للسلطة الزمنيه "(3) . الشاعر هو صانع الثورة الماضية وحامل بذرة الثورة الآتية حتى اقترن الشعر بكل الثورات " الشاعر لا يرتبط بثورة عصره وبلاده فقط وانما بثورات كل العصور وكل البلدان لان روح الثورة تحل في الحياه وتنتصر على الموت "(4)، فلعل الشاعر اكثر ثورية من الثورة، الا انها ثورية لاتفقد صلة الشعر بالتراث، فالتراث عندهم فصل ، وليس يعني الذي كان،حدث ومات ، فأطّره الزمن وسكب فيه قدسية فاستحال "مشحما نعلق عليه ملابس اجدادنا (أو)لوحة نصّف عليها أوسمتهم ونكتفي بالمرور بها مهللين لها معجبين بها "(5)، انما هو " كل ما سيكون ايضا ولكن على اساس الماضي " (6) ، ففي التراث مبزتنا الام ، نتجاوز ذاتنا متىتجاوزناه فنقع في الانفصال والانفصام حتى لا نكون ولا يكون الشعر مطلقا ، ذلك انه " مما لا شك فيه ان اى ادب او فن يقف في الغابة رغبة في الانفصال لا الايصال ، هو فن عدائي بنحاز بكونه ضد اية علاقة تشد بين اثنين يبحثان عن نفسيهما في معاناة عميقة للالتقاء والمشاركة

---

(1) سميح القاسم: "عن الموقف والفن ، حياتي وقضيتي وشعري"حول الاسلوب الرمزي في شعر المقاومة. 106

(2)عز الدين اسماعيل :" قضايا الشعر المعاصر" . الشعر بين العصرية والتراث 34

(3) عبد الوهاب البياتي "تجربتي الشعرية" نيويورك الجديدة 418 - 419

(4) نفس المصدر . حصار طروادة 448

(5) بلند الحيدري "اشارات على الطريق ونقاط ضوء" . ادبنا وفننا من اين الى اين؟- 104

(6)نفس المصدر . التراث بين خطأين 40 – 41 .

من خلال دلالات انسانية شاملة" (1) على حد عبارة بلند الحيدري ،وبشاطره في هذا الراي صلاح عبد الصبور اذ لا يكون الشعر لديه الا اذا انغرس في التراث واشتق منه ، يقول " الشعر ينمو من داخل التراث الشعري ... واذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري كما يرتبط بالعالم فلا محال لعده شاعرا "(2)، و لا يتعارض التراث مع العالمية الا في ظن ادعياء الادب كما ينص على ذلك الحيدري (3).

هكذا الشعر من جهة صلته بسواه مضمونا ، فكيف تراه اسلوبا ؟ وهل هو من حيث شكله منفرد تفردا يقطع اسباب مابينه وبين بقية الفنون ؟

يحسب سعيد عقل بان الشعرفي بدء نكوينه ان هو الا كلمة مطلقة يمكن أن يشمل" الموسيقى ، التصوير ، الرقص ، العمارة ، وما اليها من حمال وراءه يد انسان " (4) فهو " حالة من اللا وعي واحدة لا تتبدل الا اذا اتخذت شكلا "(5)، بينما يخالفه صلاح عبد الصبور الراي فيذهب الى ان الشعر يختلف في جوهره عن كل ما عداه ، ولعله لم يقصد بقية الفنون بقدر ما قصد مجموعة الاعمال البشرية الاخرى ، اذ يقول "نصوّرُ أن الشعر خاضع لما تخضع له الابداعات الانسانية الاخرى التشريعية مثلا او الابتكار الهندسي او العلمي بعد محض خلط في مناهج الرؤية الى الاشياء" (6). ولكن هذا التفرد من الشاعر لا يقطع صلته بسواه في نظر صلاح عبد الصبور نفسه بدليل اعترافه بشبهه بالرسم اذ يقول :"ان فن الشعر اقرب للتصوير منه الى العمارة ولكن هذه المسالة ذوقية قد يختلف عليها "(7) والفارق ما بين الشعر والمعمار

---

(1) بلند الحيدري : "اشارات على الطريق ونقاط ضوء" 104

(2) فصول . اكتوبر 1981 ."تجربتي في الشعر" . صلاح عبد الصبور 17

(3) بلند الحيدري : "اشارات على الطريق ونقاط ضوء" 40

(4) سعيد عقل : "المجدلية" في الشعر 23

(5) = = = =

(6) فصول . اكتوبر 1981 "تجربتي في الشعر" . صلاح عبد الصبور 17

(7) صلاح عبد الصبور : "حياتي في الشعر" 30

درجة من العمد والتصميم "(1) يكمن في الهندسة ويضاهل في القصيد ويهدف هذا العمد الى تحقيق وظيفة معوظة يؤديها البناء ، ولئن يريث عبد الصبور في بناء علاقة الشعر بالهندسة بعض التريث ، فقد اكتفى مارون عبود بالكلمة العابرة بغير ان " الشعر والتصوير توأمان مدادهما الغاط واصباغ "(2) . تلك صلة الشعر عبر قنطرة العين والفكر ببقية الفنون اما صلته عن طريق الاذن بالموسيقى فصلة ترتبط بالنظم ربط شبه دون نسوية ذلك ان " الشاعر ... انسان يحس النظم ويتقنه حتى ليوحي النشاز سمعه وروحه ، وهو فوق ذلك يمتلك موهبة تفجير الموسيقى والسحر فيما ينظم" على حد قول نازك الملائكة ، بينما الناظم هو " انسان ينظم الموزون نظما متقنا جاريا على قواعد العروض بدون ان ينبض منظوماته بالجمال او يفجر بذور الابداع " (3) فالشاعر الحق عند الملائكة هو المبدع قولا ولا يهم بعدها سبيل ابداعه وكل من سواه ناظم .

على هذا وصلت نازك الملائكة ما بين الشعر و النظم ، اما وصلها ما بين الشعر والنثر فقد تعرضت اليه من الوجهة التاريخية متحدثة عن الشعر العربي فرأته ناشئا عنه نابتا منه، اذ من النثر العادي كان النثر الفني ذو الاوزان و الاسجاع ، ومن النثر الفني ظهر الرجز بقوافيه ووزنه المحدد حتى اذا ما تركزت هذه الاساليب الجديدة وتطورت ظهر منها الشعر العمودي(4)

ولئن جمع المنبت بين النثر والشعر عند نازك الملائكة فقد جمعت ما بينهما الآلة : الكلمة المنطوقة عند بقية النقاد ووحدتهما، الا انه اتحاد لا يخلو من مفارقات قال فيها النقاد واطالوا، فارجعها صلاح عبد الصبور الى

---

(1) صلاح عبد الصبور : "حياتي في الشعر" 30

(2) مارون عبود : "على المحك" ـ الشعراء 34

(3) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" ـ قصيدة النثر 224

(4) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" ـ مقدمة الطبعة الاولى 352

رؤيا تستغطب الوجود هي للشاعر دون الناثر ، بينما رآها سعيد عقل كامنة في مقدرة ، أوجدها الشاعر على ادراك الآفاق وولوج الاعماق ،اذ يعلل نظمه الشعر دون كتابته النثر بكونه يشعر في رمس النظم ان بداخله " ما هو فوق طاقة تلك القوى ،ان (نفسه) في حالة فوق الوصف خالصة لا تشوبها فكرة او صورة او عاطفة ، حالة تُمكّن ذاتها من وعي دانيها اعمق واغنى "(1) ،وقد استخلص مارون عبود من ذا النمر فضل الشعر على النثر وسُموّه (2). اما أدونيس فقد ميّز ما بين الشعر والنثر نميزا آخر لا فضل للوزن فيه " ان الفرق ...ليس في الوزن بل في طريقة استعمال اللغة "(3) ، كذلك الموضوع لا يحدد الشعر انما " يُحدد الشعريُّ بدئيا وموضوعيا بلغة لا بفكرته "(4)، فالفرق ما بين النثر والشعر هو فرق في نوع اللغة المستعملة في كليهما" ليس الشعر نثرا ساميا او نثرا معجزا ، اذ ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقا في الدرجة بل فرق في الطبيعة "(5) ، هو نميّز في نوع اللغة اذن دون درجتها ، وقد فرّع ادونيس مقتديا بعبد القاهر الجرجاني ـ اللغة الى اصناف ثلاثة " تعتمد التمييز بين وظائف الكلام (وهي) اخبارية (الاعلام الرواية) برهانية (التحليل التدليل) تخييلية (الجمال الشعر ...)" (6) ، ولا يعني هذا التمييز ان هناك شقا خاصا من اللغة يكون شعريا يقابل شقها النثري رغم قول ادونيس في مقدمة صدمة الحداثة ان هناك لغة توصف بانها شعرية مقابل لغة توصف بانها غير شعرية " (7) ، انما الذي عناه هو ان الشعر نابع من

---

(1) سعيد عقل : "المجدلية في الشعر" 22

(2) مارون عبود : "دمقس وارجوان" : الفن والطبيعة 272

(3) الفكر عدد خاص في قضايا الشعر العربي المعاصر سنة 26 عدد 9 حزيران 1981 "تجربتي الشعرية" أدونيس 111

(4) أدونيس ـ "صدمة الحداثة" الحداثة/ التجاوز 286

(5) شعر صيف 1959 "محاولة تعريف الشعر الحديث" ادونيس 85

(6) أدونيس : "صدمة الحداثة" ـ الحداثة / التجاوز 296

(7) " " " 286

الانسان ذاته ، من ملامسته اللغة الكائن ـ الطين بشكلها إما شعرا وإما نثرا " الشعر ليس موجودا في اللغة كما هو اللون مثلا او العطر موجود في الورد الشعر في الانسان والانسان هو مالىء اللغة بالشعر ومالىء العالم " (1) ولهذه الملامسة عند ادونيس ثلاث خصائص دالة : خاصة في الكلام خاصة في التخيل وثالثة اخرى في الغاية الذاتية :

فاما الخاصة الأولى فمدارها أن الشعر لا يتعلق باللسان بل بالكلام ، والفرق بينهما هو أن " اللسان واحد للجميع فهو مشترك أصلا أي لايبدعه احد بمفرده وانما هو ظاهرة اجتماعية ، أما الكلام فشخصي اي يبدعه الفرد فهو ظاهرة ذاتية " ويمثل ادونيس للفرق بينهما فيزيد "لامرىء القيس والمتنبي وبدوي الجبل لسان واحد ، لكن لكل منهم كلامه الخاص المتميز ... فالشعر ليس اللسان وانما هو الكلام ، واذا كان اللسان بحرا فان الكلام هو التموج "(2) ، هو ذاتية وتفرد في تناول اللغة الجماعية حتى " لانموذج له الا ذاته "(3) ، تحد فيه اللغة بكارتها اذ تحمل من المعنى ما لم تعتد " الشعر هو بمعنى ما خلخل اللغة تقول ما لم تتعلم ان تقوله " (4) ، اما اذا قنعت اللغة بالعادي وبقيت استمرارا خطيا للسان فان ما تأتي به هو النثر لا ريب حيث تفي اللغة " لطريقتها العادية في التعبير والدلالة " (5) ، هكذا الشعر مغامرة لغوية ومخاطرة (6) ، هو " ثورة مستمرة على اللغة " (7)

---

(1) شعر ربيع 1962 : " الديوان الجديد ـ امين نخله " ـ ادونيس 114

(2) ادونيس ـ " صدمة الحداثة " ـ الامتداد/ الارتداد 149

(3) " " " "

(4) ادونيس : " مقدمة للشعر العربي " ـ آفاق المستقبل ـ ادونيس 126

(5) " " " 112 — 113

(6) " " " 126

(7) " " " 126

ثورة ضد اللغة" (1) ، هو بعجر فيها بشمرها توترا لا معهودا (2) وهـــرة تخيلية ـ وتلك الخاصة الثابتة للغة الشعرية ، ـ فبينما يكون النثر نعرا واخبارا بثابت ، بكون الشعر نخيلا " بحدده الجرجاني بانه " الذى لا بمكن ان بقال إنه صدق وان ما اثبته ثابت وما نفاه منفى " وبانه " مفتنّ المذاهب كثير المسالك لا بكاد بحصى الا نعرفا ولا بحاط به تقسيما وتبويبا"(3) ويمثل ادونيس لهذين الاسعمالين للغة النثرى والشعرى بجملتين اثنين :

أ ـ "الليل نصف اليوم

ب ـ الليل موح" بقول :

" الجملتان هنا عن الليل كموضوع واحد ، لكنهما يثيران طريقتين مختلفتين لادراكه والاحساس به . عدا ان لهما معنيين مختلفين . المعنى فى الجملة الاولى نثرى منقول بكلام نثري ، والمعنى فى الجملة الثانية شعرى منقول بكلام شعري . الكلام فى المستوى الاول اعلامى اخباري يقدم معلومات حول الاشياء ويدور فى اطار المحدود المنتهى . اما الكلام فى المستوى الثانى فتخيل ، بشير الى ما يمكن ان بكتنه به الشيء ، ويوحى بصور اخرى عنه ، اى بامكان تعبره وهو يدور فى المنفتح وغير المحدود".(4) .

هكذا كانت خاصة الشعر مادةً شمولا وعمقا ، ويضيف اليه سعيد عقل خاصية المأتى ، فاذا الشعر نحيب اللا وعي بينما لا يلد الوعي الا نثرا (5)، ولئن اكتفى عقل من حديث مأتى الشعر بهذه الكلمة يلقيها ويمر ، فقد وقف عندها صلاح عبد الصبور وقدّر ان اول الشعر هبة وان ثانيه جهد.

---

(1) شعر صف 1959: "محاولة تعريف الشعر الحديث" ادونيس 86

(2) الفكر عدد خاص في قضايا الشعر العربي المعاصر.السنة 26 عدد 9 حوان 1981 "تحربتى الشعرية" ـ ادونيس 110

(3) ادونيس . "صدمة الحداثة" ـ الحداثة / التحاور 291

(4) الفكر عدد خاص فى قضايا الشعرالعربى المعاصر ـ السنة 26 عدد 9 حوان 1981 "تحربتى الشعرية" ـ ادونيس 111

(5) سعيد عقل : "المحدلة" : فى الشعر 22

فاما الهة فحدس اونه الشاعر، وقد كانت نظرية الوحى هذه و" الالهام من اهم النظريات فى تاريخ الشعر" (1) ، ونوع هذا الحدس من حدس يتجاوز العلم ويعجز المنطق الا انه لا يتكلفه الشاعر بتعمد الخروج عن العقل،فروح الشعر كما يقول صلاح عبد الصبور" لا معقولة" الا انها" ليست منافية للعقل" (2) انما تقع للشاعر كالالهام ، وارفا ظنه القدامى وحيا ينزل على الشاعر من قوى علياء ، من آلهة الأولمب عند افلاطون ومن جن الصحارى عند الجاهليين (3) واول درجات هذا الفارق عدم تلاؤم الشاعر مع مجتمعه ونشازه عنه على رأي عبد الوهاب البياتى اذ يولد الشاعر" من قلب ذلك الانسان الذى لا يتم التوافق بين عالمه الداخلى والعالم الخارجى من حوله" (4) فيعرف الشاعر التوحد بقوله ، وليس التوحد" مرادفا للوحدة" انما هو" انصراف الذات الى تأمل ذاتها او اندماج الفكرة فى نفسها " (5) ، هو توحد يضرب حول الشاعر المرايا حتى لا يعود يرى سوى ذاته فينعمق صورتها ويستغرق كنهها عساها تسلمه عنها (6) ، وقد سار محمود امين العالم في حديث نشأة الشاعر عن مجتمعه فانتهى الى الكبت،أردف به الشعر حين رآه كالحلم سواء بسواء،يغذيه تميز الشاعر عن مجتمعه ، وقد يؤول ذلك التميز الى اختلاف لا امل للائتلاف بعده ، ولا غرو،بما انه اختلاف يبذر الشعر ويثمره .

واما الجهد فصناعة يداومها الشاعر تنتج له قدرة على التعبير يتعهدها بالرعاية ، والشعر بهذا المعنى ، اى بلغته العاطفية المنفعلة بكل ما يحيط

---

(1) صلاح عبد الصبور : "قراءة جديدة لشعرنا القديم" : ما جدوى الشعر 13

(2) " "حياتى في الشعر" بين المهانة والتمرد 139

(3) " "قراءة جديدة لشعرنا القديم" : ما جدوى الشعر13

(4) عبد الوهاب البياتى : "تجربتى الشعرية" ـ سنوات التكوين 382

(5) صلاح عبد الصبور: "حياتى فى الشعر" ـ بين المهانة والتمرد 10

(6) " " " 9

بها موجود في كل انسان،وإن الاختلاف ما بين الشاعر والانسان العادي منشأه فقط عن التفاوت في مستوى التعبير" (1) اذ روى الشاعر خول اللغة الجامحة وافتتح مدينتها الطروادية (2) . وقد اوضح مارون عبود ومحمد مندور سبل ذا التعهد فاذا به الثقافة " ثقافة منظمة عميقة مهضومة" (3) ولا نقتصر هذه الثقافة على ما تحوي الكتب ، انما جعلها جعل الحياة بأسره يبدأ الشاعر استكشافه من الزمن الاول فيستودعها قلبه " يختزن فيه حتى الاشياء التي يراها ولا يحس انه يراها فتحل بها مخيلته ويلبسها مكيفة بشخصيته كأنها احد افراد اسرته ، وقد تعمد في الشخوخة من مرئيات الصورة ما يدهش ويفتن" (4) فثقافة الشاعر وفاء لحياته بصقل لسانه، ولم يسأ صلاح عبد الصبور عن هذا الرأي رغم طرافة ما ذهب اليه ،اذ اعتقد ان للشعر نبعا في ذات الشاعر ما لم يبلغ الخامسة والعشرين،فاذا بلغها وجاوزها كان عليه لزاما ان يغذو باره بحصص يستمدها من المجتمع خشية ان يخون بذلك النار ذاتيته ان هو اطفأها في نفسه " فعليه لكي يظل شاعرا بعدها ،ان يبذل لونا من التنظيم النفسي والوجداني يعينه على الاستمرار ومواصلة العطاء . ففي هذه السن او حولها تجف المصادر الذاتية او توشك على الجفاف وتخبو النار اللاهبة الاولى التي انضجت الانسان لكي نجعل من الشاعر الموهوب منتجا وخصبا في مستقبل ايامه"(5):فالعالم هو موقد نار بروميثيوس وللاشياء مزية العقل على الشاعر بما انها تعمر رايه فلا تتعلق بافكار وهمية بلا وجود، ولئن كان للاشياء هذا الفضل فبفضل لا بجعل منها فيئا يرمى وغاية تقصد ، انما هي آلة الشاعر الى ذاته(6) .فحتى ابعد الشعر عن النفس شعر المديح و " الملق المداجي"(7) هو شعر بحث عن الذات في نطاق

---

(1) بلند الحيدري :"إشارات على الطريق ونقاط ضوء":في معنى الادب في الرسم 194

(2) عبد الوهاب البياتي: "تجربتي الشعرية": حصار طروادة 450

(3)محمد مندور: "في الميزان الجديد": حول ترنيمة السرير 73

(4) مارون عبود :"دمقس وارجوان": على هامش نقد الشعر 280

(5) صلاح عبد الصبور: "حياتي في الشعر" 46

(6) " "قراءة جديدة لشعرنا القديم": بين المهانة والتمرد 25

(7) " " " 25

احتماعى رضى به الشعراء كارهين (1) ، هو شعر فى ظاهره حسن نزاوجه مع العالم وفى باطنه تمرد عليه ، وقد استدل صلاح عبد الصبور على قيام الشعر اساسا على هذه الجدلية بما شاهد فى الشعر العربى من اطراد نزعة التمرد وبواطنه فى ذم الدنيا والشذوذ الجنسى والخمر ، " هذه الابواب الثلاثة هى لون من التمرد النفسي على وضع اجتماعى مهين الزم الشعراء به "(2) .

وبديهى ان يكلف هذا التمرد الشاعر جهدا مضنيا يقاسيه في صناعة شعره فكيف نراها تتم له ؟

اول الشعر على ما رأينا موهبة اوتيها الشاعر تقوم على قدرة انفعاليه بالاشياء ، ويصف عز الدين اسماعيل الى هذه الطاقة في الشاعر شرطا فى الاشياء نفسها فلا بد لها من ان تثيره اثارة توفط فيه هبة الشعر(3)، فتمضي العصيدة نحو التجلى وتقع فى نفسه خاطرة كانها الوحي وبارقا كانه الوارد(4) يسميه سعيد عقل " نغم- القصيدة" (5) ، يهتف بالشاعر من حيث لا يدري، يزور ويهجر برقا خلبا لا يرصد ، واذا صادف مرصد تجلّى تعقيدا صرفا (6)، وعلة تعقيده ان الفعل الشعري يقتضى من الشاعر على ما رأينا انشطار الايطيقه - ولكن انفعال الشاعر ذاك لا يلبث ان يتحول فعلا - وهو المرحلة الثانية من مراحل صناعة الشعر-(7) ولازمة الفعل الالم على ما يذهب اليه عبد الوهاب البياتي

---

(1) صلاح عبد الصبور : قراءة جديدة لشعرنا القديم : بين المهانة والتمرد 25

(2) " " " 20 - 23

(3) عزالدين اسماعيل : "الشعر العربي المعاصر": معمارية الشعر المعاصر 257

(4) صلاح عبد الصبور : "حياتى فى الشعر" 7 - 8

(5) سعيد عقل : "المجدلية" : في الشعر 26

(6) محمد العبتوري : "ديوان محمد الفيتوري" : مقدمة حول تجربتى الشعرية- ض-

(7) صلاح عبد الصبور : "حياتى فى الشعر" :10 - 24

على رأي باسرناك ، هي" عداب واسرسال " (1) وجهد ضنى ، من هنا رأى صلاح عبد الصبور الشعر كالصوف:ارتقاء من حال الى حال (2) ، يجاهد الشاعر فيه النفس وينقحها حتى تستقيم له على الطريقه الشعرية التى أراد،وغالبا ما تكون هذه الطريقة توقيعا على نفس الحالة التي " اوحت اليه الخواطر الاول"(3) عند عبد الصبور.وللشاعر في ذا الجهد ثوابان : ثواب القصيدة بنجاحها،وثواب الراحة يستريحها اثر انشادها (4) ولا راحة له ما لم يضعها، من هذا المنظور كان الشاعر صاحب علم ومعرفة الا انها معرفة ضنى توقِف الشاعر على تخوم الوجه الآخر مما وراء الضباب،فينكشف له " مدى التباين بين ما هو كائن وما ينبغى ان يكون " (5) ، بين الروعة والسقم،بين الكمال والنقص، يجتذبه الباطن بحكم الشوق،وشده الظاهر بقوة الكون ، فالشاعر قابس اطلع الى النار وأسرّ سرقتها فاعجزته فكانت مأساته مأساة من عرف .

الى هذا انتهى النقاد العرب في ماهية الشعر بعد ان اكدوا انه اسمى من ان يحد، الا انهم لاحظوا فيه جوهرا فارا هو جوهر الغرابة :غرابة في المنطق ينفي العقل خارج القصيدة ، وغرابة في الوجدان تكسب رؤيا الشاعر ذاتية اكيدة ،وغرابة في الصياغة اللغوية تمد النص الشعري ببنية جديدة .وتمتاز هذه الغرابة بعمق الرؤيا حتى هي تستقطب كل معارف الانسان فتثير فيه الدهشة والعجب . من هنا بحث النقاد العرب في صلة الشعر بسواه ـ دينا وفلسفة وسياسة وبقية فنون-فوقفوا على علاقته بالموسيقى والنثر ، ونظروا في مأتاه فاذا اوله موهبة وثانيه جهد يد اومه صاحبه يسبر به روّاه حتى يلج اعمق مابه : الحقيقة .

---

(1)عبد الوهاب البياتى : "ديوان عبد الوهاب البياتي": تجربتي الشعرية مدينة العشق 469

(2) صلاح عبد الصبور: "حياتي في الشعر": 14 – 15

(3) " " 14 – 15

(4)محمود امين العالم: الآداب 1 – 1955 "اصول الشعر الثلاثة": 36

(5) ماجد فخرى : سعر صف 1957 : "مادة الشعر 88 – 89

الفصل الثاني

مقومات الشعر

حدثت عنها نازك الملائكة من بين النقاد العرب اطنب حديث ففرعتها الى اربع مقومات اساسية هي :

"ـ الموضوع وهو المادة الخام التي يقدمها القصيدة

ـ والهيكل وهو الاسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع

ـ والتفاصيل وهي الاساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في اضلع الهيكل

ـ والوزن وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل " (1)

الا ان شيئا من التالف بجمع ما بين هيكل القصيدة ووزنها ذلك ان الهيكل هو النمط البنائي الذي يخرج فيه الشاعر قصيدته كاملة ، والوزن هو اللبنة التي يبنى بها وحدة قصيده سواء اكانت بيتا او سطرا ، من هنا كانت مقومات الشعر ثلاثا : موضوعا وهيكلا واسلوبا بالاضافة الى بعض المقومات الفرعية ونعني بها ظاهرة كتابة القصيدة وحاجتها الى قارىء يتلقاها .

I الموضوع :

لا ترى له نازك الملائكة من **الاهمية** الا النزر القليل فهو من مرآى الفن " اتفه العناصر لانه في ذاته قاصر على ان يصنع قصيدة مهما تناول من شؤون الحياة " (2) ، وقد سابرها في ذا الراي نزار فباني اذ حدّث عن صناعته الشعر

---

(1) نازك الملائكه : " قضايا الشعر المعاصر": هيكل القصيده 233 – 234

(2) = = = =

قال انه يرهد في "وضع" القصيدة رغم ما يكون له من موضوعها مالم يساعده فيها شكل يرضاه (1) ، ويذهب الملائكة الى ما هو ابعد ، فتنفي عن الموضوع كل صلة بميلاد القصيدة مؤكدة ان " الموضوع ... شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينهما " (2) .

ويقابل هذا الرأي منها ومن قبلي رأي أقل تطرفا يعبر للموضوع بفضله وان لم يرفعه الى جوهر الشعر، وقد قام بهذا الراي بلند الحيدري(3)وبدر شاكر السياب (4) وعبد الوهاب البياتي خاصة ، واستدل على اهمية الموضوع في القصيد بدليلين : دليل منع الشعر ودليل ساعده :

- فاما منعه فلأن الموضوع دون الشكل هو باعث القصيدة في نفس الشاعر، فلولا بذرة الالم والموت ما كان الشعر وما ازهر (5).

- واما ساعد الشعر فلان القصيدة متى سالت كنهر فصبت في نفس القارئ ضمنت تدفق موضوعها دون شكلها-ناشرا فيه .

ونظرا لاهمية الموضوع هذه اجتمع النقاد على وجوب **الالتزام** في الشعر الا انهم تفرقوا في معناه :

- فمنهم من رآه **التزاما بالواقع** يحكي فيه الشاعر واقع العصر وواقع ذاته تتشث فيه باذيال عصره دون سواه فيستوحي شعره من الحياة دون الكتب ويستمده مما رآى لا ما سمع ، والى هذا دعا مارون عبود (6)وبلند الحيدري (7)وسميح القاسم في ثورته على ما سماه بـ " الشعر النقي " او " الشعر الصافي" وقد عللـه

---

(1) يراجع قباني: "الشعر والجنس والثورة": البحر الشعري 40

(2) يارك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر": هيكل القصيدة 234

(3) بلند الحيدري: "اشارات على الطريق وبعاط ضوء": ادب بلا حروف ولا كلمات ولاهوت 96

(4)عيسى بلاطه : "بدر شاكر السياب حياته شعره"حياته عرض وتقييم 175

(5) عبد الوهاب البياتي "تجربتي الشعرية" حصاد طروادة 454

(6) مارون عبود : "على المحك" . الشعراء 33

(7) بلند الحيدري. "اشارات على الطريق وبعاط ضوء" .الحديدالذي نريده لا نريده 150

بعجز الشاعر عن مواجهة الواقع وبفراره منه الى سواه (1) ، وكان لبدر شاكر السياب راى شبه طالب فيه الشاعر بالالتزام بتصوير واقعه ، واقع العصر المتردى والخطابا السمع فلا بد للشعر من ان يكون قاتما مرعبا (2)، وكان من تشبث بدر بهذا الالتزام انعرف الشاعر بالقدبس بوحنا الذى افترست الروّيا عينيه (3)، الا ان هذه القتامة ليست موضوع الشعر النهائي عند بدر شاكر السياب بما ان الحياة تخترقها بوارق الامل بحكم استمرارها (4)، ولم يكن حرص السياب على الالتزام في الشعر حرصا مطلقا تنتفى معه حرية الشاعر، انما اراده التزاما ذاتيا يتم له عن طيب خاطر (5)وحجته فى خطر الالتزام المكرر ما اصاب الشعر فى صدر الاسلام وما اصاب الادب الروسي اثر الثورة البلشفية من ركود (6) وقد كان لبازك الملائكة نفس الراى في قضية التزام الشاعر بواقع اجتماعي معين ا ذ عارضت حركة النقد الاجتماعى التي تفرض على الشاعرموضوعا محددا بتناوله فى قصيدته ، فاي هو حاد عنه الصقت اليه التهم وكالت له من السباب انواعا واصنافا ، واعتبرته مزيفا للواقع داعيا للبرجاحية الادبية والى الارستقراطية او البرجوازية الفكرية بحسب موقفه منهما (7).

ولئن تفرقت بالنقاد السبل في الزامهم الشاعر بواقع عصره ، فانهم اجتمعوا على وجوب الزامه بواقعه الذاتي وبما يخالج نفسه ، وتفرد من بينهم رئيف الخورى في حرصه علىالغنائية يلزم بها الشاعر(8)، وهو يداني في

---

(1) سميح القاسم : عن الموقف والعن حياتى وقصتى وشعرى: عن العن والموقف 86

(2) مجلة شعر عدد3 سنه 1 تموز 1957 : احبار وقصايا فى ثلاثة اشهر 112

(3) = = 111

(4) = = 112

(5) الآداب عدد 10 تشرين اول اكتوبر سنه 4: 1956:وسائل تعريف العرب بنتاجهم الادبى الحديث :بدر شاكر السياب 23 — 24

(6)الفكر 7 عدد3 ديسمبر 1961 : الالتزام واللاالتزام في الادب العربي الحديث ، بدر شاكر السياب 73

(7)بارك الملائكه : "قضايا الشعر المعاصر": الشعر والمجتمع 297

(8) الآداب عدد3 آذار 1955 : الشعر اللبنانى المعاصر فى واقعه ومحمله — رئيف الخورى 78

ذا الراى نارك الملائكة اد حرص على ان يكون موضوع الشعر الوجدان، الا انه حرص لم يجعلها يعصر محتواه على احاديث الحب ومآله ، اد وسعه الى كل موضوع لـــه من الاثارة ما يحرك قارئه ، فكل موضوع مؤثر هو بالنسبة اليها موضوع للشعـــــر عامة (1) ، غير ان بعض النقاد زهدوا فى العاطفة بمفردها وقد علل حـــــر ا ابراهيم جبرا هذا الزهد الحديث فى موضوع الحب بمقتضيات العصر" عصر يتـــــم التحقق الحسي فيه بسهوله تفقد(معها) فكرة الوصل فعلها او تهجع طاقتهـــــا الخلاقة فيبحث الشاعر عن وسيله اخرى غير الحب لايقاظها " (2) ، وهذا الفتـــور الوجدانى فى واقع الشاعر وذاته دفع من قيمة الغزل في الشعر الحديث حتـــى دعا بعضهم الى مزج العاطفه بالفكر(3) لتتجاوز القصيدة نموها الوجداني الافقي الى نمـــو عمقى فتصير" شبكة مشعة من المعانى والاخيله والمشاعر لم تعد تتوالد انفعاليـــا وحسب بل اصبحت تتوالد فى التأمل والوعى والصبر والجهد "(4) على ما يدعـــو اليه ادونيس معتدبا بكل من ابى تمام وجُبران خليل جبران فى تجربتهما الشعريـــة حيث تذوب الفلسفة نفسها فى الشعر (5) فحواها ويقوم بها ، وليس الفكـــــر مقصودا لذاته فى الشعر انما الغرض منه ان يخرج القصيدة بفضل مبسمه صادقـــــة ذاتية لا يتنبه فيها الشاعر وراء احاديث الهوى والخيال ليزيـــــن قصيده ، والى هذا الهدف اصلا رمى النقاد فى الزامهم الشاعر بتجربته الذاتية ووفائه لهـــا ، وذهب مارون عبود الى انهيار الفن والشعر مطلقا (6)بينما قصرها جبرا ابراهيـــم جبرا على الشعر الحديث وارتآها لـــه ميسما (7) وقـــد كـــــان مـــــن حرص البياتي على الذاتية فى الشعر ان ارادها من الشاعر فرادة يندر بهـــا ، الا انه تفرد لا يقطع صلة الشعر بالواقع ويدع سفينته تبحر على هوى الموج وهـــدى الخيال ، فالفرادة سبر لاعماق الواقع وانغماس بها يعود منه الشاعر بحفنتي لآلىء نضيء قصيده بلألآء الواقعية والصدق .

---

(1) بارك الملائكه :قضايا الشعر المعاصر: قصده البشر 223

(2) جبرا ابراهيم جبرا: الرحله الشامسه :عوده على ابيعه الحقيقه وابيعه الخيال 140

(3) بلند الحيدري. اشارات على الطريق وبعاط ضوء:الحديد الذى يريده لايريده 149

(4) أدونيس . مقدمه للشعر العربى:المساؤل 45.

(5) نفس المصدر: الحاضر وبداياب البحول84.

(6)مارون عبود على المحك: الشعراء 33.

(7) شعر صيف 1960: الشعر الحر والبعد السحاطيء.جبرا ابراهيم جبرا 7-8.

ـ هذا فتح الباب وبعده النقاد فى زمن اول ، الا انهم سرعان ما عادوا فاستبدلوا الالتزام بالواقع **بالتزام بالحقيقة** والحقيقه عندهم معادان:

ـ فمنهم من رآها حقيقه الذات فى تجربه خاصة واعية هى اسمى من الواقع العادي ، ذلك ان الواقع فاشل الشعر(1)لما يشل من خيال الشاعر ـ والخيال دعامته ـ (2)، ولما يؤول اليه من تسطيح الرؤى وسطحية في القصد(3) لهذه الاسباب مال نفر من النقاد الى تجاوز الواقع رغم ما كانوا عليه من اعتراف بفعله الا انه تجاوز لا يسمح للشاعر بتزييف الواقع (4) انما هو مدعاة الى تعميقه وولوج الباطن ، وقد كان من حرص ادونيس على ذ االعمق ان رآى فيه مبدع الشعر ومبرره حتى جعل الشاعر من " يعطينا شعورا حادا بالواقع ، بكشفه وبصيرته " (5).وتكون هذه التجربة الخاصة بتعرض الشاعر الى فضاء الانسان المطلقة وهى ما يحوصله جبرا فى "التوحد والوحشة" (6) وما يسميه اليابى "بغربا وعربة" (7)، وليست هي غربة الشاعر عن ارض مولده ، انما هى غربته عن اعز ما فيه : الحرية (8)، فالحريه قطب التجربة الخاصة عند البياتى لا يكاد يرى لسواها اهميه فى الشعر تذكر، اما ماجدفخري فقد وسع مدار هذه التجربة فاذا بها "مشاكل الادراك والرؤيا والحرية والمصير" (9) ، وهى ذات القضايا التى دعا بدر شاكر السياب الى الاهتمام بها في نطاق " الواقعية الجديدة" (10) عندما ابى على الشاعر ان يقنع بتصوير الواقع تصويرا

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحلة الثامنة":عوده على اضعه الحقيقه واضعه الجمال139

(2) مارون عبود : "دمعة وابتسامة" : العين والطبيعه عامه الشعر العالمى والماده 272

(3) شعر ربيع 1959 : احياء وقضايا فى ثلاثه اشهر 123

(4) عبد الوهاب البياتى :"كلمات لا تموت": الشعر والثوره 12

(5) ادونيس :صدمه الحداثه" : الحداثه / التجاوز 297

(6) جبرا ابراهيم جبرا:"الرحلة الثامنة":عوده على اضعه الحقيقه واضعه الجمال139

(7) عبد الوهاب البياتى:"تجربتى الشعرية":سوار النكوص 392 ـ 393

(8) = = 393

(9) شعر صيف1957 . ماده الشعر ـ ماجد فخرى 89

(10) الآداب عدد10 تشرين الاول سنه 4 ـ 1956. وسائل تعريف العرب بمناهجهم الادبى الحديث 23

آليا ، وكل هذه القصائد هي من ارض الوعي .

ـ ومنهم من رآها تجربة حياتية لا واعية ، وقد اخذ بهذا الراي يوسف الخال وسعيد عقل خاصة اذ اعتبرا الوعي باب الشر وشارعه بينما الشعر نحت اللاوعي (1) وحقق عقل في ذا ان الابداع الشعري لا يستقيم له الا في لحظة يسكت فيها وعيه فيغيب بقدر ما يتجلى اللاوعي (2).

وكما اختلف النقاد العرب في مكانة الوعي من الشعر اختلفوا في **أهمية الشكل** بالنسبة للقصيدة مطلقا فاذا به عند مطاع الصفدي كل الشعر بدليل تمنع القصيدة عن كل ترجمة (3)، واذا هو عند مارون عبود ركن الفن الاسمى فـ" الفن كله في التعبير" (4)، كذلك رآه يوسف الخال اساسيا في الفن اذ "اللاشكل نقيض الفن" و"لا شعور بدون شكل" (5)وان كان الشكل تابعا للمعنى مساعدا له حتى لا تقوم قصيدة به فحسب مستعينه عن المضمون(6)، انما قامها بهما معا ، فعلاقة الشكل بالمضمون علاقة قديمة اتفق النقاد على اتصالها حتى لا انفصال فـ "الشكل لا ينفصل عن المضمون " (7)على حد قول البياتي ، والعلاقة بينهما هي علاقة الظل بالجسد كما يراها الفيتوري (8)، وقد كان منخشية بعض النقاد ان يجور الشكل على المحتوى ان برزت فكرة اللاشكل ودعا بعضهم الى حطم الشكل نهائيا ينشد عبد الرحمان الشرقاوي :

---

(1)سعيد عقل : "المحدلية" : في الشعر 17

(2) شعر شتاء 1960 : احبار وقصائد في ثلاثة اشهر: يوسف الخال 118

(3) الآداب عدد3 آذار مارس 1955 سنة 3 :الشعر اللبناني المعاصر في واقعه ومحتمله رئيف خوري 3

(4)مارون عبود : "دمعة وابتسامة": الفن والطبيعة عامة الشعر العالم والمادة 270

(5) شعر شتاء 1962: احبار وقصائد في ثلاثة اشهر 129

(6) = = 117

(7) شعر شتاء 1968 : الثورة لا تحمد ابدا والحب لا يموت ـ عبدالوهاب البياتي 64

(8)محمد الفيتوري : "اذكريني يا افريقيا": تحريني الشعرية 20

" هل جئت ابحث هاهنا عن شكل تعبير جديد

الشكل ... ان الشكل تعبير تسلل الروح منه

انا لا ارى التعبير شيئا غير ما عبرت عنه " (1)

ومهما كان من هذه الدعوة المتطرفة فقد اهتم نقاد الشعر بضبط شكله وهو ينفرع الى عنصرين اساسيين هما الهيكل والاسلوب .

II الهيكل

ونعني به -كما سبق ان ذكرنا- نظام بناء الشاعر قصيدته عامة ، ويمكن تفريعه الى بناء القصيدة ككل: اثر فني قائم الذات له مقدمات وموخرات ، والى هيكلة وحدات تتجانس وتتآلف لتكوّن القصيدة البناء، وكثيرا ما عنى مصطلح الوحدة هذا النظام المرجو وجسدته في القصيدة القديمة وحدة البيت ذي الوزن والقافية والشكل المحدد(2) ، الا ان الشاعر الحديث استبدلها بوحدة الموضوع وقد ابى ادونيس لها هذا الفهم التنميطي البسيط مثبتا ان" هذه الوحدة العضوية لاتقيم بشكل تجريدي لاننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح طيفا"(3) ، انما الوحدة تفجر القصيدة وتعاقبها ، انبثاق تلقائي يقارب ما بينها وبين الزهرة اذ تشع من البرعم ويباعد ما بينها وبين البناء اذ ينمي بجمع لبناته (4)وكما كاد ادونيس ان يتفرد بحديث الوحدة هذا، تفردت نازك الملائكة بتعرضها الى هيكل القصيدة تعرضا مفصلا فعرفته بـ " الاسلوب الذي يدخل به الشاعر الحركة في قصيدته " (5) وظيفته ان يلم شتاتها داخل اطار محدد "يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات " (6) ، ومن هنا كانت اهميته الكبرى حتى اعتبرته الناقدة اهم عناصر القصيدة" فهو العمود الذي ترتكز اليه العناصر

---

(1) آداب 1 كانون الثاني 1955 ص 3 : الشعر المصري الحديث ـ محمود امين العالم 19، 20

(2) شعر ربيع 1960 : عن قصيدة النثر. ادونيس 79 ـ 80.

(3) شعر صيف 1959 : محاولة تعريف الشعر الحديث .قصيدة الشكل. ادونيس 84.

(4) ادونيس : "مقدمة للشعر العربي" . الاصول 32 .

(5) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" ـ هيكل القصيدة 235ـ 236.

(6) نفس المصدر 235

الاخرى كلها " (1) بصرف النظر عن صنف هذا الهيكل واسلوبه اذ تتعدد هذه الاساليب وتختلف ، ومن اختلافها تتفرع الهياكل الى :

- هيكل مسطح " وهو الذى يخلو من الحركة والزمن " (2)
- وهيكل هرمى "وهو الذى يستند الى الحركة والزمن " (3)
- وهيكل ذهني " وهو الذى يشتمل على حركة لا تقترن بزمن " (4)

الهيكل المسطح

ويكون فى القصائد التى تدور حول موضوع ساكن مجرد من الزمان ينظر اليه الشاعر فى لحظة معينة ويصفه وينقل لنا ما تركه في نفسه من اثر(5)، وقد جاءت اغلب القصائد العربية بحكم غنائيتها على هذا النمط ، ومنها تمثلا من الشعر الحديث قصيدة" شباك " لنزار قبانى (6) ، وتتميز هذا الصنف من القصائد بخصائص ست :

- الجمود والثبوت فى المكان لانعدام عنصر الحركه منه ولا يفضي هذا الجمود الى حذف هذه القصائد ذلك ان الصور والعواطف فيه تعوض الحركة
- انعدام الوحدة بتعاقب هذه الصور تعاقبا تستدعيه العواطف المتقلبة فلا تنتظمها الا وحدة البصر والقافية ، وقد كانت هذه الوحدة الشكلية من القوة بمكان اغنى الشعراء عن التطلع لهيكل معقد اعمق (7)
- تساوي العاطفة فلا يستقطبها جزء ما من القصيدة ولا تتصاعد في بيت معين منها وذلك لانعدام الوحدة ولتوزع اهتمام الشاعر بالقصيدة توزعا متساويا .

---

(1) بارك الملائكه : قضايا الشعر المعاصر : هيكل القصيده 234

(2) = = = =

(3) = = = 241

(4) = = = =

(5) = = = =

(6) = =242– 243والقصيده من ديوان اسبانيا لى .32

(7) = = = 244

- العجوات وهى ناتجة ايضا عن انعدام وحدة هذه القصائد حتى انه يسهل علينا ان نضف اليها ما شئنا من الابيات المنظومة على شاكلتها بحرا وقافية ونضمها اليها فننتظم .

- الحاجة الى خاتمة شامخة لتفككها وتساوى عاطفتها وسيلان ابياتها على نمط رتيب كانه سيمتد الى ما لا نهاية ،فوجب ان تكون الخاتمة على نمط مخالف بارز بلم شتاتها (1) .

- الفصر النسبي وقد آثره الشعراء لتفطنهم الى ان توالي الابيات على نمط معين وفي تساو عاطفى قد يضايق السامع ويقتل صبره (2).

الهيكل الهرمى

والفرق بينه وبين سابقه ان " الاشياء" عامة فيه تبدو بجميع ابعادها الاربعة اي ان الشاعر يهيها بعدين : بعداً مكانيا هو الطول والعرض والارتفاع وبعدا زمانيا نتحرك فيه ، وبمقتضاه كانت خصائص الهيكل الهرمى ما يلى:

- الفعل وتجلى في الاشخاص والمشاعر والاشياء سواء بسواء ، يمر عليها الزمن فيغير ملامحها ويلون مدلولاتها بما يضيق او يمتد ." لذلك يغلب ان نجد فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها "(3) مثلما فى قصيدة التمثال لعلي محمود طه وترمز الى " قمة الامل الانساني " (4).

- التكاثف فتتصاعد الاحداث في مكان من القصيدة يوافق تصاعدها الدرامي وتندفع فيه المشاعر الى قمة شعورية وتنعقد حول قمة الهرم بعد هدوء وتؤدة " فيحس القارىء انه ازاء مشكلة فنية انسانية" (5) .

---

(1) بارك الملائكه : قضايا الشعر المعاصر: هيكل القصيده 244

(2) = = = 245

(3) = = = 247

(4) = = = =

(5) = = = =

ـ سكون الخاتمة ينهي الشاعر قصيدته بحل المشكلة وتشتت القوى المتجمعة وختمها ساكنة هادئة .

وهذا الهيكل هو اكثر الهياكل موافقة للواقع واشبهها به " فهو عين ما يحدث في الحياة الواقعية حين تسمح للزمن ان يمر على الاشياء فما من شيء الا ويتحرك ويتغير وتحول عليه الاحوال " (1).

الهيكل الذهني

ويكمن الفرق بينه وبين الهيكل الهرمي في الحركة الزمانية اذ تخرج قصائد هذا الصنف عن الزمان والمكان فحركتها حركة ذهنية تدور في نفس الشاعر حول فكرة معينة يستعرضها في امثلة متوالية لا يد للزمن فيها. وقد كثر هذا النوع من القصائد في شعر المهجريين لنزعتهم التأملية الذهنية ومنها تمثيلا الطلاسم " لابي ماضي (2) وتمتاز هذا الهيكل خاصتان :

ـ الانتقال ،فما دامت حركة القصيدة لا تخضع لزمان يحدد مكان ورودها في الاثر الفني فانه يمكننا ان نقدم فيها ما شئنا او نؤخر دون اخلال ببنائها .

ـ الخاتمة الجوهرية وتلقي القول الفصل في القضية الذهنية المطروحة فالفرق بينها وبين خواتم الهيكل المسطح ان اية عبارة قاطعة تكفي فيها،بينما تحتاج خواتم الهيكل الذهني الى القاء حكم واستخلاص امر .

هذا عن هيكل القصيدة الخارجي اما **هيكل وحداتها الداخلية** فقد ساوت فيها الملائكة بقية النقاد عامة اذ تعرض اغلبهم الى عناصرها: الوزن والقافية.

ـ 1 ـ القافية

وهي على ما يعرفها الخليل بن احمد" من آخر حرف في البيت الاول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " (3) فليست هي آخر حرف في البيت

---

(1) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" : هيكل القصيدة 247

(2) = = = 259 — 258

(3) ابن رشيق : العمده 1 : 129

اي الروى فحسب انما يتجاوزه الى جزء هام من الكلمة وربما كانت الكلمة كلها او الكلمتين على ما يذهب اليه نور الدين صمود (1) ، وقد كان للقافية كبير دور في تعريف الشعر العربي القديم وما زالت اذ نراها مارون عبود ركن الشعر الاوكد ودعامته حتى لا يقوم الا بها (2) ، ولئن أوحى حديثه بالرفع منها الى مصاف الغاية نفسها لديه ، فان جبرا ابراهيم جبرا لم يعترف لها باي فضل متى استعنت بذاتها عن اداء وظيفة معنوية ما (3) ، ولم يختص بهذا الموقف ، فما اكثر ما تداوله النقاد ، وما كان دعاء بعضهم الى استبدال القافية القديمة بمستحدثة الا وجها ثانيا لنفس الموقف التجديدي (4). من هنا نتبين انه كان للنقاد من القافية مواقف متباينة :

- موقف من اعتبرها اصلا حشوا اذ يحصر دورها في "اداء نغمة اضافية دون ان يكون لها اية وظيفة في تكامل مضمون القصيدة وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون اساءة الى القصيدة . بل ربما اضطر الشاعر الى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفعتها الشعورية الضمنية وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلئ بالحشو" على ما يؤكد ادونيس (5) و بله هذه العبثية كان للقافية اثر اخطر ذلك انها تقضي على اختيار الشاعر الكلمة وبالتالي الرؤيا التي يُريد في القصيد فتزيف الشعر وترديه " الشعر اذن يفقد كثيرا بالقافية ، يفقد اختيار الكلمة وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم " (6) .

---

(1) الفكر سنة 15 عدد10 حزيران 1970 . آراء في القافية - نورالدين صمود 27

(2) مارون عبود : "دمعة وابتسامة" دمعة الطين 87

(3) شعر صيف 1960 : الشعر الحر والبعد الخامس : جبرا ابراهيم جبرا - 14

(4) شعر شتاء 1962 ؛ احبار وقصايا في ثلاثة اشعر: يوسف الخال - 123

(5) شعر ربيع 1960 : قصيدة النثر . ادونيس - 76

(6) ادونيس . "مقدمة للشعر العربي" . آفاق المستقبل 115.

ـ موقف من حافظ على توحدها السحاط كله حتى لم يسم القافية المتنوعه فاقه اصلا وبرأس هذا العرق ماروں عنود وغابته منها ضمان اكبر معدار ممكن من المناشير فى الفارىء (1) .

ـ موقف من اعتبر توحدها نقلدا فقد شرعته فى هذا الزمن ، وقد اجتمع على هذا الراي يوسف الخال ومحمود امين العالم وبدر شاكر السباب لاعتباره موسعاها شبئا ثانويا بالنسبة للموسقى العامة (2) ، وكذلك فعلت نازك الملائكة اذ اعتبرت التزام الشاعر بقافية موحدة تضيقا عليه رغم رحابة اللعة بما ان " اية لغة مهما اتسعت وغنيت لا تسطيع ان تمد ملحمة بقافية موحدة اما كانت" (3) ، وقد حملت الملائكه توحد القافية مسؤولية انعدام الملاحم في الادب العربى (4) ، لذلك آثرت الناقدة تحرير القافية تحريرا تاما رمن تألبف ديوانها " شظايا ورماد" فنظمت القصائد المرسلة كقصيدة " نهاية السلم" و" من العطار " و"خرافات " ، وتركت قوافيها تتكرر كما شاءت وشاء لها السياق،واعتبرت ذلك مرحلة انتقالية تفصل بين الشعر العربى القديم والشعر المرسل (5) ،وشرّعت هذا الامر بقولها فى مقدمة ديوانها " شظايا ورماد" :" ان هذه القافية تضفى على القصيدة لونا رتيبا يمل السامع فضلا عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية . ومن المؤكد ان القافية الموحدة قد خنقت احاسيس كثيرة ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها . ذلك لان الشعر الكامل العنائي منه خاصة ـ والشعر العربي غنائي كله تقريبا ـ لا يستطيع ان يكون الا وليد الفورة الاولى من الاحساس في صدر الشاعر ، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى اول عائق يعترض سيل اندفاعها ، فهي اشبه بحلم سرعان ما يغبق منه النائم

---

(1) ماروں عنود : "دمعس وارحوان" : جمعه الطبس 87

(2) الآداب عدد 6 حزيران (يونيو) سنة 4 ـ 1956 :الى الاستاذ ساحى علوش ـ بدر شاكر السياب ـ 74

(3) نازك الملائكه . شظايا ورماد ـ المقدمة ـ 12

(4) = = = =

(5) تسميه الناقده "Blank Verse" ـ "شظايا ورماد" ـ المقدمه ـ 13

والقافية الموحدة قد كانت دائما هي " العائق " ، فما يكاد الشاعر يفعل وتعتريه الحالة الشعرية ويمسك بالقلم فيكتب بضعة ابيات حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص فيروح يوزع دهنه بين التعبير عن انفعاله والتفكير في القافية ، وسرعان ما تعبض الحالة الشعرية وتهمد فورتها ويمضي الشاعر يصف الكلمات ويرص القوافي دونما حس" (1) ، بيد انها لم تمض عليها سنين حتى عادت ، واسفت على استهانة الشعراء بالقافية ، وراءت في ذا مظهرا للتغرب الفكري تقول" كان هذا صدى للشعر الغربي ، وهو قد عرف الشعر المرسل الذي يخلو من القافية منذ مسرح شكسبير"(2) وبررت حاجة الشعر الحر الى ـ سواء اكانت موحدة او منوعة ـ باختلاف طول اشطره مما يخفف الايقاع ويضعفه (3) ، وبله ذا السند الداخلي النابع من داخل الشعر الحر في اخص خصائصه ، تذكر الناقدة سببا آخر خارجا عنه كامنا في القافية اصلا ذلك انها" ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لانها تحدث رننا وتثير في النفس انغاما واصداء . وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر" خاصة ان " الشعر الحر (هو) أصح ما يكون الى الفواصل " (4) . بهذا انتهت نازك الملائكة في مقال مؤرخ بـ28 مارس 1967 الى مطالبة الشاعر الحر بالقافية سواء اكانت موحدة او منوعة قائلة :" مما احب ان اعلن اسفي له ، انني في شعري الحر لم اعن عناية اكبر بالقافية ..." (5) .

ـ 2 ـ الـــــوزن :

هو البرزخ الفاصل ما بين الشعر والنثر عند حشد من النقاد، رآه سعيد عقل مادة الشعر (6) واثبتت نازك الملائكة فضله فيه حتى رادفت ما بينهما حين قالت " اعتذر الى القارىء عن قولي " شعر موزون " فليس هناك في رأيي شعر

---

(1) نازك الملائكه : "شظايا ورماد" ـ المقدمه 12 ـ 13

(2) = : "قضايا الشعر المعاصر" ـ اصداف الاحطاء العروضيه 188

(3) = = = 190 ـ 191

(4) = ـ = 192

(5) = : "شعره الشعر" : ملاحظات حول الشعر الحر 17

(6) سعيد عقل : "المجدلية" : في الشعر ـ 27

الا وهو موزونً (1)واعترف ادونيس بفضل الموسيقى في الشعر عامة قال " من الخطر ان نتصور ان الشعر يمكن ان يستغنى عن الايقاع والبلاغم " (2) والوزن هو مأتى الشاعرية فى النص عامة عند اغلب النقاد بعثها كهزة السحر تسري فى المادة فيعبرها حياة وبحولها روحا" ان الصور والعواطف لا تصح شعرية بالمعنى الحق الا اذا لمستها اصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن" (3) ، والذى خول للوزن كل هذا السلطان هو انه " يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر ويلهب الاخيلة بل انه يعطى الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمةً(4)فالموسيقى تساعد فى ايصال المعنى المراد لما لها من قدرة تأثيرية قد تفوق معنى الكلمة ذاته ، شهد بذا ادونيس اذ دعا الشاعر الى " ان يستنفد الطاقة الموسيقية في الكلمة لكى يأتى تعبيره أشمل وأبعد أثرا ، فمعنى الكلمة بحد ذاته قد لا ينجح فى ايصال ما يريد ان يوصله الى القارىء وطاقتها الموسيقية تساعدها فى هذا الايصال (5) وقد حلل ادونيس هذه الطاقة التاثيرية قال"ان دور (الوزن) كتتابع ايقاعى في نسق معين يكمن في اثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدها واشباع رغبة الاستطلاع: ذلك انه اذ يخلق هذه الحالة يتحكم بالانفعال فيتحول الى نوع من الوزن ـ الحركة " (6) . تلك أهمية الوزن اعترف بها حتى اكثر النقادتطرفا (سعيد عقل) معللا اياها بما يخمد في القارىء من عناصر الوعي (7) اما سميح القاسم فقد رآى له فضلا آخر : فضل عقد التواصل ما بين القارىء والشاعر(8)، ومهما كان من أهمية الموسيقى في الشعر فانها لا تصنع جوهره انما قصارى نتاجها على

---

(1) بارك الملائكه :"قضايا الشعر المعاصرً: قصده البئر 216 ـ الهامش رقم 1

(2) شعر ربيع 1960 فى قصد البئر- ادونيس -76

(3) بارك الملائكه :"قضايا الشعر المعاصرً.قصده البئر 224 ـ 225

(4) نفس المصدر والصفحه

(5) ادونيس :"مقدمه للشعر العربى ـ آفاق المستقبل" 115.

(6) ادونيس :"صدمه الحداثه". خليل مطران 98 .

(7) سعيد عقل :"المجدليه". فى الشعر 32.

(8) سميح القاسم :"عن الموقف والعنً . عن الشكل الجديد للشعر وضروره مواجهه الجماهير

ـ 52.

ما يحدث ادونيس " مصوغات شعرية" (1) فـ " من الخطر القول بانهما (الايقاع والتناغم) يشكلان الشعر كله " (2) ، وقد اشترط ادونيس على الشاعر الحق ان يتخير لعمله موسيقى تنبع من اعماق داته حذر ان يتفكك قصده فلا يرتضي لها ابدا ايقاعا نمطيا (3) وعلة ذا ان ليس للموسيقى عند ادونيس حسا يطربنا مجرد ايقوم بذاته خارج المعنى المراد انما جمالها في ادائها وتاثيرها .

وتتفرع عناصر الوزن الشعري حسب باين المدارس الشعرية الى ثلاثة :البحر والتفعيلة واللفظة .

أ- البحر:

قصره جعفر ماجد على البحور الخليلية السنة عشر دون سواها حتى لا اوزان شعرية الاها (4) وحجته - بله ما بها من طرب قوي آسر(5)- ، طبيعة اللغة العربية الصوتية فقد قارنها باللغة الفرنسية فلاحظ استثقال الفصحى تتابع اصوات منحركة (6) واعتمادها على الصوت المفرد وعلاقته بسواه من الاصوات (7) ، بينما لا ترى الفرنسية لتلك العلاقة ابة اهمية فـ"في الشعر الفرنسي ... الصوت مستقل فار فلا يفرق بين المقطع الطويل والقصير والمنفتح والمنغلق.. وتقوم كل منها مقام تفعيلة كاملة" (8)، وانجر عنه اعتماد العربية تنوعَ التفعيلات واختلافَها اساسا لشعرها فنهض شعرنا على عشر تفعيلات (و) بينما

---

(1) ادونيس : "صدمه الحداثه" : آفاق المستقبل - 108

(2) شعر ربيع 1960 ، في قصد الشعر: ادونيس - 76

(3) ادونيس : "مقدمه للشعر العربي" : الثابت والمتحول - 94

(4) الفكر سنه 7 عدد7 افريل1962 : الشعر بين الاهرام والتجديد:جعفرماجد - 75

(5) = = = 78 - 79

(6) = = = 77

(7) = = = 76

(8) = = = =

(9) = = = =

اكتفت الفرنسة بتفعيلة واحدة هى المقطع (1) ، وآل هذا الاختلاف فى طبيعة اللغتين الايقاعية الى نمر فى حساسية كليهما الموسيقية ، ففى حين ساوت الفرنسية بين بعض الاصوات وألفت ما بينها ، حكمت اللغة العربية بنشاز تلك الاصوات نفسها ، " فقولك كتب مثلا بتحريك جميع الحروف ـ Kataba ـ له فى الفرنسية وزن مكتوب ـ Maktuubun ـ لان كلا الكلمتين متركبة من ثلاثة مقاطع ، ولا دخل للطول والقصر والانفتاح والانغلاق فى النظم ، ولا يخفى على من له علم بالعروض العربي ان كتب ومكتوب لا يوزنان وزنا واحدا" (2). وقد حكّم ماجد طبيعة اللغة العربية فى قضية تجديد الاوزان الشعرية التى تشهد ، فقضت له بغربة هذا التجديد وغرابته : هجين دعى فيه لثغة فرنسة تحول دون تصنيفه ضمن الحركات التجديدية في الادب العربى ، بل ان انجاز مثله يجعل الشاعر" يكتب لغة اجنبية بحروف عربية" (3).و عارض ادونيس هذا الراى أشد المعارضة مثبتا ان " الوزن ظاهرة إيقاعية بشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده وانما هي ظاهرة عامة في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات اخرى لكن على تنوع وتمايز. الزعم اذن بأن هذه الظاهرة خصوصة نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية الا بها ولا تقوم الا بدءا منها واستنادا اليها انما هو زعم واه جدا وباطل"(4). وقد استشهد ادونيس بما جاء في صبح الأعشى للدلالة على مدار الالتزام بوزن محدد قال "الشعر محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها الى زيادة الالفاظ والتقديم فيها والتأخير وقصر الممدود ومد المقصور وصرف مالا ينصرف ومنع ما ينصرف من الصرف واستعمال الكلمة المرفوضة وتبديل اللفظة الفصيحة بغيرها وغير ذلك مما تلجيء اليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لالفاظه " (5) واضاف محللا ،

---

(1) الفكر سنة 7 عدد7 افريل 962 : الشعر بين الاحرام والتجديد: جعفر ماجد ـ 76

(2) = = = = =

(3) = = = = 77

(4) الفكر عددخاص فى قضايا الشعر العربى المعاصر: سنة 26 عدد9 جوان 1981. بحرية الشعرية : ادونيس ـ 102

(5) صبح الاعشى 1:85 عن ادونيس مقدمة القدامة ـ من الخطابة الى الكتابة 81

وان تكون المعاني تابعة للألفاظ أمر يتضمن شيئين : الأول هو أن المعنى محدود باللفظ اي بالشكل ، وليما كان بذاته محدودا كان المعنى قليل الاهمية ...والشيء الثاني هو ان النص الشعري قالب ولا بد لكي يكمل من ان يمتلىء بالالفاظ الملائمه وزنيا لهذا القالب . وهذا يعني ان الالفاظ تابعة من ذاتها لقالب سابق جاهز وبذلك يفقد الشاعر بدئيا حريته في اختيار الالفاظ وعددها ... ومن ثم يفقد الشاعر بدئيا حريته في اغناء المعنى (1) ووافقه في ذا الرأي يوسف الخال لاعتباره ان " طاقة الخلق هي بمعنى ما طاقة بنائية ... ترفض ان تحدد وان تكون لها اشكال او قوالب نهائية " (2) . وعلل عبد الوهاب البياتي العمود الشعري بأنه نحب " رؤى واحتياجات ومفاهيم وجدانية وفكرية وموسيقية معينة " (3) تجاوزها العصر، وانعى سميح القاسم لهذه الاوزان بعض الشرعية الا انها شرعية استمدها من ظروف خارجة عنها ، كامنة في القارىء دونها ، بقول" نحن ملزمون ان نلقي الشعر امام الجماهير ... وجمهورنا متعود على الايقاع في الشعر، الايقاع نفسه يصل اكثر الى قلوب الجموع يهزها بفعل فيها ، فلا بد من الموسيقى والاوزان" (4) ولا يخفى ما في هذه الشرعية من نسبية تسمح بان يطور الشاعر الشكل الشعري ويخرجه على بعض المواويل العامية مثلما فعل راشد حسين في اغانيه :

" يا رائحين الى حلب
معكم حبيبي راح
ليعيد خاتمة الغضب
ونهاية الاشياح
يارائحين الى عدن
معكم حبيبي راح
ليعيد لي وجه الوطن
في حقه السفاح "

---

(1) ادونيس "مقدمة الحداثة" من الحظائر الى الكتابة - 31
(2) سعر سنة 1962، احاديث في ثلاثة اشهر، يوسف الخال - 129
(3) عبد الوهاب البياتي : "حريتي الشعرية" : سوء التكوين 386
(4) سميح القاسم : "عن الموقف والعن" عن الشكل الجديد للشعر وضرورة مواجهة الجماهير - 52

وهى ابيات منظومه على موال " على دلعونا " (1) ، كما تسمح هذه التحديدات للشاعر بأن يدخل فيه ما يحتاجه المعنى (2) ، ويمثل سميح القاسم على هذا بما فعل فى قصيده " القدسيات الخمس " من ديوان " دخان البراكين" حيث وصل في مقطع ما الى " ضرورة وضع نبأ صحفى اخباري فلم (يشعر) بضرورة صياغة هذا الخبر شعرا (فوضعه) كما هو بشكل صحفى نثري اي كما يجب ان يكون "(3).

يمثل هذا الموقف تدرج النقاد والشعراء في الدعوة الى ان تعوض التفعيلة البحر: لينة موسيقية تبني القصيدة.

ـ ب ـ التفعيلة:

لا يخفى ما سيكون لهذا الاستبدال من تغيير فى طبيعة القصيد العربي ، فقد عوضت القصيدة الحرة العمودية تعويضا كاد ان يكون كليا . وقد ارخت نازك الملائكة حركة الشعر الحر فارجعت ظهورها الى سنة 1947 اى الى سنة نشرها قصيدة " الكوليرا" بمجلة العروبة البيروتية فى اول كانون الاول من هذه السنة ، ولم تهتم الناقدة بالقصائد الحرة التى نظمت بالعراق منذ سنة 1921 كقصيدة " بعد موتي " لـ " بـ ـ نه " (4) وبمصر منذ سنة 1932، كبعض قصائد علي احمد باكثيرومحمد فريد ابى حديد ومحمود حسن اسماعيل وعزار الاردنى ، ولويس عوض (5) ، لم تعرها اهتماما ولم تعتبرها بداية الشعر الحر، وانما حددت تلك البداية بسنة 1947 لاخلال تلك القصائد **بشروط اربعة** افترضتها الملائكة في كل منعرج من منعرجات الفكر،واول هذه الشروط **وعي الشاعر** باستحداثه صنفا شعريا جديدا ، وثانيها ان تصاحب تلك القصائد **دعوة صريحة** الى تحديد عروضي معين،

---

(1) سميح القاسم : عن الموقف والفن : عن باشور الاساطير الشعبيه والحكايات فى شعرنا 54

(2) = = عن الشكل الحديث للشعر وضروره مواجهه الجماهير 51

(3) = = = 50

(4) نشرت بجريده العراق بغداد سنه 1921

(5) نشرت بمختلف المجلات الادبيه وبالكتب المستقله منذ سنه 1932

وثالثها ان تستشير دعوته **حركة فكرية** لدى غيره من النقاد سواء لتركيبها او لرفضها . اما رابع هذه الشروط فاستجابة **الشعراء** لتلك الدعوة بنظم قصائدهم عليها (1) ، لهذا اعتبرت الملائكة منطلق الشعر الحر هو نظمها الكوليرا يوم 27 اكتوبر 1947 ، رغم انها لم تخضع في نظمها الى نظرية محددة آنئذ اذ اهتدت اليها بمحض الصدفة (2)، وفي منتصف ذلك الشهر ظهر ديوان بدر شاكر السياب " ازهار ذابلة" حاملا قصيدة حرة من بحر الرمل بعنوان " هل كان حبا؟" (3) ، وبعد سنتين اصدرت الملائكة ديوانها الاول " شظايا ورماد" بمقدمة تنظّر لهذه القصائد الجديدة ، ثم ظهر ديوان " ملائكة وشياطين" لعبد الوهاب البياتي في سنة 1950 وبه العديد من القصائد الحرة، تلاه ديوان " المساء الاخير" لشاذل طاقة في نفس السنة فديوان " اساطير" للسياب (4)، وبعدها تتابعت الدواوين الحرة تتابعا سريعا أثرى حركة الشعر الحر .

هكذا نست نازك الملائكة حركة الشعر الحر الى نفسها و عارضها في ذا بقية النقاد معارضة شديدة ذهب بعضهم الى اتهامها بتزييف الوقائع وتغيير الحقائق لصالحها الخاص مذكرين اياها بالقصائد الحرة التي سبقتها .

ومهما كان الأمر فقد تفردت الملائكة من بين حلبة النقاد بتنظيرها الشعر الحر تنظيرا مركزا وشاملا فعللت تسميته بما يلي " انما سمينا شعرنا الجديد بالشعر الحر لاننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح ، فهو شعر لانه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من اوزانه ، وهو حر لانه ينوّع عدد تفعيلات الحشو في الشطر خالصا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل " (5)، ودرست اسباب

---

(1) نازك الملائكة: "قضايا الشعر المعاصر" مقدمة الطبعة الخامسة 15 — 16

(2) = = = بداية الشعر الحر وتطوره 35

(3) = = = 36

(4) = = = 37

(5) = = قصيدة البئر 217

ظهور هذه الحركة ومرعنها الى اسباب اجتماعية واخرى ثقافية، فقد أزهرت حركة الشعر الحر إزهارا طبيعيا في المجتمع العربي في نظر الناقدة لانه" قد حان لروض الشعر ان تنشق فيه سنابل جديدة باهرة تغير النمط الشائع وتتبدىء عصرا ادبيا جديدا كله حيوية وخصب وانطلاق" (1) ، و بسابرها يوسف الخال في اعتبار التجديد ظاهرة طبيعية حياتية لا بد عنها شاذ (2) وكذلك فعل سميح القاسم (3) وادونيس.(4)وقد صبغت نازك الملائكة تلك الاسباب الاجتماعية فرأتها كامنة في :

- نزوع الشاعر الحديث الى الواقع ونبذه الاحواء الشعرية الحالمة التي صمخت الشعر العمودي بعطرها وحرصه على الواقعية حتى وان كانت قاسية (5) فأثر الفرد العربي الواقع- وإن كان فيحا- على الحلم الجميل وانكر الاسلوب العمودي لجماليته الحالمة التي تناقض العصر الحالي (6)، والى هذا ذهب بدر شاكر السياب ، اذ علل ظهور حركة الشعر الحر بانها " انحاه واقعي جديد جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وادب الابراج العاجية وجمود الكلاسيكية ، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسون والاجتماعيون الكتابة به " (7) ، وقد وسمت مأساة فلسطين الشعر العربي بميسمها (8) ، شانها شان الثورة الاشتراكية في العالم اذ نسج الشعراء قصائدهم على موت الثورة والثوار(9) .

---

(1) نازك الملائكه : "قضايا الشعر المعاصر" : مقدمه الطبعه الخامسه 17

(2) شعر صف 1957 - احبار وقضايا في ثلاثه اشهر : يوسف الخال 113

(3) سميح القاسم : "عن الموقف والفن" : عن الشكل الجديد للشعر وضروره مواجهه الجماهير 49

(4) ادونيس : "مقدمه للشعر العربي" : آفاق المستقبل 109

(5) نازك الملائكه : "قضايا الشعر المعاصر" - قصده الشر - 217

(6) = = الجذور الاجتماعيه لحركه الشعر الحر 56-57

(7) عيسى بلاطه : "بدر شاكر السياب ، حياته شعره" حاضره عرض ومقدم 175

(8) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحله الشاقه" : رحرحه الباب المغلق - 33

(9) عبد الوهاب البياتي : "تجربتي الشعريه" - منابع الجذور 406.

- الحنين الى الاستغلال بسند النموذج الشعري القديم واختراع الشاعر العصري طريقة جديدة تفرده في بناء قصائده ونساير العصر الحديث بداهة خاطر وسرعة ابحار (1) .

- الهرب من التناظر فنفر الشاعر من الأسلوب الفني العربي لاعتماده أساسا على تكرار الجزء لبناء الكل وآثر استبداله باسلوب آخر عصري يكره التناظر .

- إيثار المضمون بعد طول اخضاعه للشكل ، فأعتنى الشاعر العربي المعاصر بافكار قصيدته اكثر من اعتنائه بالشكل ، وكان رد فعل على الذوق العربي القديم (2) .

واما الاسباب الثقافية فاولها ظاهرة التأثر بأثر كل امة بمن جاورها بحكم اختلاطها بها ومبلها الفطري الى التطوروبحكم مرور كل امة بفترة ركود ذهني تحنر فيه تراثها ولا تقدر على تفجير انماطه المنجمدة ما لم تطلع على ثقافة من جاورها (3) ، فليس غريبا ان اخذ العرب عن الغربيين نموذجا شعريا ما ، خاصة وهم قد تثقفوا ثقافة غربية وجرفتهم الحياة العصرية الاوروبية ، حتى اعتبرت نازك الملائكة دعوتها تلك " النتيجة المنطقية لاقبالنا على قراءة الآداب الاوروبية ودراسة احدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس " (4)، وقد حللت نازك الملائكة من جهة اخرى ظاهرة التجديد - اى تجديد كان - تحليلا نفسيا فعللته بالتصدع بين فكر ما وواقع مخالف له مما يشعر افراد الامة بوجود فراغ يسارعون الى ملئه بالتجديد (5) ، هذا ما تصرح به نازك الملائكة بخصوص اهتدائها الى الشعر الحر تقول " انما اندفعت الى التجديد بتأثير معرفتي بالعروض العربي وقراءتي

---

(1) قرعت نازك الملائكه هذا العامل الى سببين اثنين هما " الحنين الى الاستقلال " و" النفور من النموذج " وقد آثرنا جمعهما في عامل واحد نظرا لنشوء احدهما عن الآخر.

(2) نازك الملائكه : " قضايا الشعر المعاصر " :الجذور الاجتماعيه لحركه الشعرالحر 56 - 57

(3) = = " شظايا ورماد - المقدمة - 18

(4) = = 17

(5) = " قضايا الشعر المعاصر " الجذور الاجتماعيه لحركه الشعر الحر 54 - 55

للشعر الانكليزي " (1) وهي تعترف بتأثرها في ذلك بالشعر الغربي ـ الانكليزي منه والفرنسي على السواء ـ فائلة " لا استبعد ان يكون سمعي العروضي متأثرا بالوزن الانكليزي والفرنسي لكثرة ما قرأت من شعر هاتين اللغتين " (2) ، وليس في ذا التأثر ما يخل بأصالة الشعر الحر عند نازك الملائكة فعلاقته ثابتة بالشعر العربي خاصة ان الناقدة " لا تخطو خطوة في تقنين قاعدة الا بعد استشارة عروض الخليل "(3) فتحافظ على ذاتية البحور التي ضبط وتستنكر الزحافات والعلل التي استقبح،ولا تعوزها الادلة في ذلك فتقول " قد اثبت بالادلة العروضية بان شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن احمد قائم على اساسه بحيث يمكن ان نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية واضحة ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة" (4)، هكذا اثبتت نازك الملائكة علاقة الشعر الحر بالعروض العربي القديم وتؤكد اهتمامها به فائلة" لم تصدر الحركة عن اهمال للعروض كما يزعم الذين لا معرفة لهم به ، وانما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت الى خاصة رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لان ينبثق عنها اسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف اليه جديدا من صنع العصر" (5)وهذه الخاصة هي وحدة التفعيلة.

ولئن نظرت الملائكة الى الشعر الحر من وجهة علاقته بالتراث العربي الشعري اي من جهة اصالته ، فقد نظر اليه اغلب النقاد من منظار نقيض هو منظار الثورة.

بين عبد الوهاب البياتي اهميتها فجعلها ظاهرة طبيعية واملا كالحياة لا يهزم (6) ، وقيمها سميح القاسم فتجلت له جوهر الفن لاعتباره " عملية الخلق ثورة دائمة على كل ما هو قائم ودعوة مستمرة لخلق عالم جديد "(7)، ونظر فيها يوسف الخال فالفاها ركن الشعر واساسه في حياتنا العربية (8).

---

(1) نازك الملائكة .قضايا الشعر المعاصر : مقدمه الطبعه الخامسه ـ 17

(2) = = = 27

(3) = = = =

(4) = = = 7

(5) = = الجذور الاجتماعيه لحركه الشعر الحر52

(6) عبد الوهاب البياتي: "حريتي الشعريه . حصار طروادة ـ 446

(7) سميح القاسم: "عن الموقف والفن" ـ حول الاسلوب الرمزي في شعر المقاومه 107

(8) شعر صقر 1960 ـ احزان وقضايا ثلاثة اشهر. يوسف الخال 133

ـ وحدد ادونيس معناها ووأقفه عليه حيرا فاذا به الثورة المطلقة (1)تدفن الماضي وتمحو فيه ، ثورة دائمة حدر سميح القاسم من ان تفقد توازنها و"تخرج من منطقة جدب الموقف الفكري والاجتماعي " الى الفوضوية (2) كما نصح الشاعر بالتدرج فيها خشية ان يسف القنطرة الى الجمهور فيلقى نفسه غريبا منفيا (3) ، اما البياتي فقد قنع من الثورة بهدم صرح العمود الشعري والتخير من انقاضه اثمن ما فيها بشد بها بناء شعريا جديدا (4)، ودعا بلند الحيدري الى الثورة المتزنة فعارض ادونيس ومن رآى رأيه لاعتباره الثورة المطلقة هدما وان " الذى يقول به ادونيس لا يكون بناء فى هذا المجال بل حدا بنفي ما عداه وافقارا للحضارة الانسانية " (5) ، بل انه اعتبر هذه الدعوة من مفكر عربي موقفا لا يحمل " طنة خبرة" (6).

على هذا اجتمع معظم النقاد العرب حتى امكننا ان نلمس فى الثورة الخاصة الاولى من خصائص الشعر الحر ، وقد آلت هذه الثورة بدورها الى خاصية ثانية هي الطرافة فالقصيدة الحرة هي بدءا قصيدة طريفة جديدة : طرافة بالنسبة للتراث العربي القديم ، وجدة بالنسبة للشعر العربي الحديث . فعلا فلا سوابق للشعر الحر في التراث القديم ولا هو ناشىء منه رغم ظهور بعض المحاولات التجديدية فيه باستنباط العرب ستة اوزان جديدة وذلك بقلب دوائر البحور المعروفة اذ حاوّوا بوزن المستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد والمطرد ، واستحدثوا الوانا اخرى من الشعر الملحون سموها السلسلة والدوبيت والمواليا والقوما والكان وكان ونظم ابو العتاهية في اوزان لم يسبق اليها واكثر من امثالها رزين بن زند ورد(7)

---

(1) حيرا ابراهيم حيرا : "الرحلة الثامنة" : رجرجه الباب العملاق 32

(2)سميح القاسم : "عن الموقف والعن" : حول الاسلوب الرمزي فى شعر المقاومة ـ107

(3) = = عن الشكل الجديد للشعر وضروره مواجهة الجماهير52

(4) عبد الوهاب البياتي : "محرقة الشعر" : سوداب البكوس 387

(5) بلند الحيدري: اشارات على الطريق وبعاط ضوء : الحياة العربية ليست مستقبلا 112

(6) نفس المصدر ـ الهما الشباب لا يحرقوا روما 119

(7) مولى طغور بن منصور الحميري حال الخليفة المهدي ب 247هـ عن بارك الملائكة قضايا الشعر المعاصر ـ مقدمة الطبعة الاولى 343.

حتى لقب بالعروضي ، وكذلك فعل مطيع بن اياس (1)، ولم تقتصر محاولات التجديد العروضيه على استنباط الاوزان الجديده انما شملت تجديداً في القافية ، فثنوها وجاؤوا بالمزدوج المعنى الشطرين والمسمط وهو بيت مصرع بقافيتين تليه اربعة اشطر مقفاة بقافية موحدة يختمها شطر مقفى بالقافية الاولى ، وطموا في المخمس وهو مسمط بلا بيت مصرع ، بل ذهبوا الى ابعد فقالوا "شعرا مرسلا " على ما حدث البافلانيفي اعجاز القرآن " (2) والمرزباني في " الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء" (3) ، واشتهر من هذه الانماط العروضية الموشح وقد ابتدعه مقدم بن معارض في أواخر القرن الثالث للهجرة وروجه ابو بكر عبادة القزاز (4) ، وعماده المقطوعة والحفاظ على طول ثابت للاشطر ، وهذا ما يبعد الشقة بينه وبين الشعر الحر ، فـ" الشعر الحر شعر تفعيلة بينما يبقى الموشح شعرا شطريا" (5) ولعل اشبه الانماط العروضية بالشعر الحر في التراث العربي هو البند وقد ظهر بالعراق واقتصر عليه (6)،وقف عبد الكريم الدجيلي في كتابه " البند في الادب العربي : تاريخه ونصوصه "على مقطوعات منه يعود نظمها الى القرن الحادي عشر للهجرة (7)، وقارنت نازك الملائكة بين هذه المقطوعات وبين الشعر الحر فرأتهما سواء لأشتراكهما في اعتماد كليهما على التفعيلة دون السطر ـ مما حطم استقلال البيت العربي فيهما ـ ولعدم تساوي الاشطر فيهما ولتنوع قوافيهما (8) هذا التشابه هو ما جعل بعض الناشئين من الشعراء يخلطون بين الصنفين (9)

---

(1) شاعر شاهد انحسار الدوله الاموية وقيام بني العباس ت 170 عن نازك الملائكه : "قضايا الشعر المعاصر" مقدمه ط 1 – 343.

(2) نازك الملائكه : "قضايا الشعر المعاصر" ـ مقدمه الطبعه الاولى 344

(3) = = = =

(4) ت 422 هـ عن = = 345 –344

(5) نازك الملائكه = بدايه الشعر الحر وظروفه 38

(6) = = البند ومكانه من العروض العربي 197

(7) = = مقدمه الطبعه الخامسه 12

(8) = = = 12

(9) كمقدمه عظمه : انظر = البند ومكانه من العروض العربي 207

بينما نفرق الملائكة بينهما لسبب اساسى هو استعمال البند بحرين اثنين من دائرة المجتلب ـ هما الرمل والهزج ـ واقتصاره عليهما دون سواهما (1) بخلاف الشعر الحر الذى يجىء فى العديد من البحور . اما البحور التى وردت في الهزج وحده فهى عند نازك الملائكة اخطاء عروضية "وقع فيها شعراء ضعاف السمع لم ينتبهوا الى روعة النغم فى البند وذلك التداخل العجيب بين وزنين على اساس الدائرة التي ينتميان اليها " (2) ، ولولا ذلك لامكن ارجاع الشعر الحر الى القرن الحادى عشر للهجرة ولاعتبر البند ذاته شعرا حرا (3) و " على هذا لا يكون الشعر الحر مفيدا للبند وان كان بينهما هذا الشبه الكبير" (4) يؤكد ذلك ان الملائكة حين نظمت الشعر الحر لم يكن لديها مثال للبند تقتدى به وتحتذيه ، فلم تتأثر به مطلقا (5) وهي تعلل جهلها اياه وقصاره على العراق وبسكوت كتب العروض عنه سكوتا تاما (6) لاعتبار النقاد اياه اسلوبا عاميا للمراسلات الاخوانية الطريفة (7) ، وهكذا لم يتحدر الشعر الحر من البند ولا هو ساعد الشعراء على نظمه او هو ساعد القراء على تقبله ، بل بقي البند صرخة في وادى وجزءا من التراث لا امتداد له ولا تطور" ولبست العبرة بوجود نمط من انماط الشعر وانما العبرة في معرفة الجمهور والشعراء له بحيث يؤثر في اتجاهاتهم"(8).

---

(1) بارك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر": البند ومكانه فى العروض العربى 199

(2) = = مقدمة الطبعه الخامسه 13

(3) = = = 12

(4) = = = 14

(5) = = = 13

(6) = = البند ومكانه من العروض العربى ـ 197

(7) = = بدايه الشعر الحر وتطوره ـ 38 ـ 39

(8) = = = =

كذلك كانت صلة الشعر الحر بغيره من الشعر العربي الحديث منقطعة منه في نظر الملائكة فلا شيء يقارب بين شعرها الحر وبين محاولة جميل صدقي الزهاوي التجديدية في القصيدة الوحيدة التي أرسل فيها القافية ارسالا مطلقا (1) ، ولا شبه بين عملها وبين الشعر الحر عند ابي شادي الا في الاسم ، لهذا اسعف الناقدة على سابق اختيارها هذه التسمية بالذات (2) ، وتستدل على الفرق بين الاسلوبين بتعريف ابي شادي الشعر الحر بأنه الشعر" الذي يجمع اوزانا وقوافي مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته " (3) ، وتعلق على دعونه بانها لم تكن " في حقيقتها الا دعوة الى المزج بين بحور الشعر العربي في القصيدة الواحدة خلافا لما يألفه السمع " (4) ، وهي تعيب هذا التأليف لاسباب ثلاثة هي جوهر الفرق بين نظريتها الشعرية ونظرية ابي شادي تقول :

ـ" انه يقوم على اسلوب الشطرين العربي الدارج ، فليس فيه تجديد حق ، ولم يستطع ابو شادي ان يخرج من سطو الشطرين ، وبهذا يختلف شعره الحر كل الاختلاف عن شعرنا الحر الذي هو شعر شطر واحد ...

ـ انه يجمع في القصيدة الواحدة اكثر من بحر واحد وتشكيلة واحدة ، بينما شعرنا الحر يتقيد ببحر واحد من القصيدة فلا يخرج عنه قط ، وبذلك نلتصق بالتراث الشعري العربي فيما لا مصلحة لنا في تغييره .

ـ يلاحظ ايضا ان هذا الشعر الذي كتبه ابو شادي يخرج على وحدة الضرب ، وهو أمر تأباه الأذن العربية لما فيه من قبح ونشاز ـ اما الشعر الحر الذي دعوت اليه فهو يحافظ على وحدة الضرب في القصيدة الواحدة على القاعدة العروضية العربية ..."(5).

---

(1) نازك الملائكة : "قضايا الشعر العربي المعاصر" : اصداء الاحقاء العروضية 189 190

(2) = : "محاضرات في شعر علي محمود طه : دراسة وبعد" 187

(3) = = = الخالد العروضي في شعر علي

(4) محمود طه 187 — 188

(5) 188 — 189

بهذا قطعت نازك الملائكة كل صلة بين النظريتين ثم ضطت نهج الشعر الحر وسبله فاذا هو " التزام في بحر من البحور وحرية في عدد تفعيلات الشطر من البيت في القصيدة الواحدة، ثم التزام في القافية وحرية في تنويعها في القصيدة نفسها" (1)، من هنا نتبين ان اساس الشعر الحر لديها هو التفعيلة وان لها فيها شرعا يضطها بتعلق بنوعها وعددها :

*- أ - فاما نوع التفعيلة فقد الزمت نازك الملائكة الشاعر بتوحيدها ذلك ان استعماله تفعيلتين مختلفتين يثقل على الشاعر الحر وبرغمه على شئ من الاطالة في اشطره اذا ما اراد الالتزام بهذه الوحدة الطويلة -التفعيلتين - فان هو شطرها مرة واقتصر على تكرار جزء منها خرج الى بحر جديد (2) وهو ما لا يجوزه العروض العربي وما لا تبيحه الناقدة، بله ما يؤول اليه استعمال تفعيلتين في القصيدة الحرة من اضعاف الايقاع واخفات الموسيقى اذ اننا متى " اعطينا القصيدة تشكيلتين بدلا من واحدة ، وكان شطر منها فوق ذلك طويلا وآخر اقصر وثالث اطول اجتمع على القصيدة تعقيدان : تعقيد وجود تشكيلتين تستوعبان اهتمام الذهن وتعقيد الاطوال المختلفة ، ويؤدي ذلك الى ان يفقد السمع احساسه بالموسيقى وبتيه بين تنوع الطول وتنوع التشكيلة" (3) ، لهذا حصرت الناقدة الوحدة منذ أوائل تنظيرها للشعر الحر سنة 1957 في التفعيلة الواحدة بينما وسعها بدر شاكر السياب الى تفعيلتين اثنتين واستعملهما في قصيدة " اضواء جيكور" (4) ، اجاز ذلك واشترط في زمن اول على الشاعر ان يفصل بينهما ببعض الوقف (5) الا انه عاد في مقال ثانية صدر بعد سنة ، فأجاز هذا التنويع

---

(1) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر": مقدمه الطبعه الاولى - 349

(2) = = = = الخامسه - 18

(3) = = : الشعر الحر ذو شطر واحد 93-94

(4) = = . مقدمه الطبعه الخامسه - 19

(5) الآداب عدد 4 سنه 3 نيسان 1955 - هذا البعد الحديث - بدر شاكر السياب - 62

فى التفعيلة رغم ما الفى فيه من نشار وحجته فى ذلك انه " نشار مقصود بتطلبه المعنى" (1) ، واستنكرت الملائكة هذا التنويع منه ثم عادت فقبلته معللة قبولها بان التفعيلات " مستفعلن " و " مستفعلاتن " و " مفعولن" التى استعمل السياب في " اضواء حبكور" هى فى حقيقة الامر" كلها صور لتفعيلة واحدة فيها علة زيادة او علة نقص" (2) . فالالتزام الوحيد الذي تطالب به الملائكة الشاعر هو ان ينتقي تفعيلاته من نوع واحد وهذا الانتقاء قد أفضى بها الى تقسيم بحور الشعر الى صنفين : بحور صافية وبحور ممزوجة :

- البحور الصافية وهى التي يتكون كل بحر فيها من نفس التفعيلات تتكرر اربع او ست مرات او اقل من ذلك ، وهذه البحور هى الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب والمتدارك ومجزوء الوافر وبحر من مخلع البسيط وضعته الناقدة سنة 1974 تتكرر فيه تفعيلة" مستفعلاتن" اربع مرات (3).

- واما البحور الممزوجة فهى التي يتألّف كل بحر فيها من نوعين من التفعيلات كالبسيط والمديد والخفيف والمجتث والمنسرح وغيرها .

واذا اتحدت تفعيلات الشطر اتحدت بالضرورة تفعيلات الضرب ، وبهذا انتقلت نازك الملائكة الى القاعدة الثانية من قواعد الشعر الحر وهي ان تتكون جميع ضروب القصيدة من تفعيلة واحدة او مما اشتق منها،وضبطت لهذا الاشتقاق استثناءات (4) وسعت بحور الشعر الحر الى عشرة بحور هي البحور الصافية وبحرين آخرين من البحور الممزوجة هما الوافر والسريع لاحتواء كل منهما على تفعيلات من نوع واحد في ما عدا تفعيلة الضرب المغايرة لهما فشطر الوافر هو " مفاعلتن فعولن وشطر السريع هو " مستفعلن مستفعلن فاعلن " (5) .

---

(1) = عدد6سنه 4 حزيران 1956 - الى الاستاذ ساحى علوش - بدر شاكر السياب - 74

(2) نازك الملائكه - "قضايا الشعر المعاصر" - مقدمه الطبعه الخامسه - 19

(3) = = - بحور الشعر الحر وشكلاته 84 - 85

(4) = = - مقدمه الطبعه الخامسه - 21 - 23

(5) = = بحور الشعر الحر وشكلاته 85

*ـ ب ـ بالاضافة الى هذه القاعدة الخاصة بنوع التفعيلة المعتمدة ضبطت نازك الملائكة قاعدة اخرى للشعر الحر تتمثل في عدد التفعيلات الجائز اشتعمالها في الشطر منه ، ومن شأن هذا التحديد لعددها ان يضفي على القصيدة الحرة وزنا ما ، والمقصود بالموزون عندها ما تساوت اجزاؤه في الطول والقصر دون تساويها في السواكن والحركات ، وليس الوزن نافلة في الشعر الحر بل هو من أوكد دعائمه به يكون او ينعدم ، ولا تتجاوز حرية الشاعر فيه حرية اختيار الأوزان دون التحرر منها ونبذها أو تغييرها . تقول الملائكة متحدثة عن حركة الشعر الحر " هي دعوة الى الحرية في اختيار الاوزان المناسبة لا التحرر منها او التصرف فيها لاعتقاد روادها بان الوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلى عنها الشعر آلا ويستحيل نثرا (1) وقصارى ما تسمح به من تغيير ان يكرر تفعيلات البحر الواحد ما شاء من المرات فيجمع مثلا في قصيدة وافي الرمل بين مجزوئه ومشطوره ومنهوكه او ان يضيف الى وافيه ما شاء من ذات تفعيلاته (2).

هذه هي اذن نظرية الشعر الحر ، اعتمدت على التفعيلة دون البحر وحدة ، ولم يقف تطور النقاد عندها حدا ، انما شهدت الساحة الشعرية العربية قصائد من نوع آخر ، قصائد نثرية عمادها اللفظة في ذاتها .

ـ ج ـ اللفظة :

ظهرت الدعوة الى اتخاذها لبنة تبنى عليها القصيدة في لبنان ، وتبنتها مجلة شعر وثلة من النقاد نذكر منهم تمثيلا لا حصرا ادونيس وجبر ابراهيم جبرا وخزامي صبري .

أرخ جبرا ظهور قصيد النثر في الادب العربي فارجع اصل تسميته الى المصطلح الفرنسي " Poême en prose " الذي اطلق على بعض نصوص رامبو النثرية الطافحة شعرا مثل " موسم في الجحيم" و " اشراقات" (3) ، وبعض ما كتب بودلير

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ـ مقدمة الطبعة الاولى 349.

(2) = = : طبيعة الشعر الحر ـ 146

(3) جبرا ابراهيم جبرا : الرحلة الثامنة : الشعر الحر والبعد الحاطىء ـ 19

ومالارميه (1) وما يكتب رينه شار وبيير ربفردي وهنري ميشوه من شعراء فرنسا المعاصرين (2)، اما عوامل ظهور هذه القصيدة في الادب العربي فقد ارجعهـــا ادونيس الى ما شهدت الحياة العربية من تطور في الحضارة والثقافة : فامـــا التطور الحضاري فنعني به نمو روح العصر الرافضة في الشخصية العربية، قـــال متحدثا عن هذه القصيدة" انها تصدر عن وضعنا الانساني بفيض لا هدف لـــه الا ان يتجاوز هذا الوضع ويتخطاه ، هذا الفيض هو في آن واحد طوفاننا وسفينتنـــا" (3) ، واما التطور الثقافي فاطلاع العرب على الشعر المترجم وعلى التـــراث الادبي القديم شعره ونثره كالتوراة ، اضف الى ذلك تحرر الشعر العربي من العمود الشعـري والتفعيلة على السواء ، خاصة ان نحن قارناه بضعف اغلب الشعـــر الموزون (4) ، كل هذه البذور ازهرت في الادب العربي قصيد النثر فـــي راي ادونيس ، اما نازك الملائكة فقد عللت ظهور هذه الحركة تعليلا نفسيا ارجعته الى احتقار اصحابها النثر وعجزهم عن الشعرمما اغراهم بتسمية نثرهم شعرا وبوضـع نظرية تشرّع هذه الدعوة متعللين فيها بوجوب مسايرة سرعة العصر في النظـــم وبأن " دولة الوزن ستدول " (5) ، فأصبح الشعر لديهم معان " من صنف معيـــن فيها خيال وعاطفة وصور سواء بعد ذلك ان يكون موزونا اوغير موزون لان الـــوزن في رأيهم ليس شرطا في الشعر" (6) ، وتنتهي الناقدة الى ان هذه الدعـــوة الجديدة " هي في حقيقة الامر كذبة لها كل ما للكذب من زيف وشناعة وعليهـــا ان تحابه كل ما يجابهه الكذب من نتائج " (7) ابسطها واخفها وقعا على الفكر العربي تشكيك في الشعر الحق ذلك ان لفظة " الشعر " اصبحت تفيد" النثـــر"

---

(1) شعر ربيع 1960: في قصيدة النثر : ادونيس – 79

(2) = = = =

(3) = = = 83

(4) = = = 77

(5) نازك الملائكة: "قضايا الشعر المعاصر" : قصيدة النثر – 217

(6) = = = 223

(7) = = = 221

فاختلط معناهما وضاع ، وهذا لن يزيدنا على " ان نخسر كلمة مهمة من كلمات اللغة فتموت كلمة شعر " (1) ، وتكون دعوة الشعر المنثور بذلك " نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر العربي الى الوراء قرونا كثيرة" (2) ، يرجع بها الى زمن لم تميز فيه اللغة بعد بين الشعر والنثر " ولكن حتى وان ساير الواقع اللغوي دعوةقصيدة النثر هذه في عدم التفريق بين لفظتى الشعر والنثر فان الفكر العربي لن ينفك حتى يستنبط لنفسه لفظة جديدة تعوض لفظة " شعر" المتردية ، فيحافظ بذلك-رغم هذه الحركة-على التمييز ما بين الشعر والنثر فيبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين وقد سدت دونهم المنافذ الى الشعر الحق (3) .

وكما اختلف تعليل النقاد ظهور قصيد النثر اختلفت مواقفهم منها فقالوا واطالوا من مادح راض الى ساخط غاض : نظرت فيها خزامى صبري فرأتها الشعر كله (4) ، واتخذ منها سميح القاسم " موقفا عدائيا قاطعا " (5)حتى اذا ما اعاد قراءة بعضها الفاها شعرا رائعا ، في حين قاومتها نازك الملائكة وعلة هذا الاختلاف هو ما تتميز به قصيدة النثر من خصائص دالة ،تفصل ما بينها وبين القصيد الحر من ناحية والنثر الشعري من ناحية اخرى رغم ما هما عليه من صلة على ما يحدث ادونيس ، ذلك انه ماضيها الاقرب فالنثر الشعري" هو من الناحية الشكلية الدرجة الاخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء الى قصيدة النثر " (6)، وليس هي ، اذ لها من الخصائص ما"يتيح لنا ان نميزها عن النثر الشعري" (7)،

---

(1) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" : قصدة النثر ـ 222

(2) = = = 221

(3) = = = 222

(4) شعر صبف 1959 :حزن فى ضوء القمر لمحمدماغوط ـ حزامى صرى ـ 94

(5) سميح القاسم:عن الموقف والفن : عن الشكل الحديث للشعر وضرورة مواجهة الجماهير49ـ 50

(6) شعر ربيع 1960: فى قصيدة النثر: ادونيس ـ 78

(7) = = = 81

وخاصية قصيد النثر الاولى تكمن فى التنصل من كل القواعد الخارجية واستبدالها بقانون داخلي يحكمها ، فاذا القواعد فيها نصب تشير الى الطريق دون ان تسده " القانون هنا ليس قيدا كما في الوزن بل علامة طريق " (1) ، فلا تأتمر القصيدة منها الا بإرادة صاحبها وتنظيمه الواعي لها ومن هنا كان شكلها دائرة او شبه دائرة لاخط مستقيم ، هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد منتظم الاجزاء متوازن " (2) في حين " ليس للنثر الشعري شكل . هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية او منهج شكلي بنائي وسير في خط مستقيم ليس له نهاية" (3) .

ـ خاصية اخرى تميزت بها قصيدة النثر هي " الوحدة والكثافة ـ فعلى قصيدة النثر ان تتجنب الاستطرادات والايضاح والشرح وكل ما يقودها الى الانواع النثرية الاخرى ، فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الاشراقي لا في استطراداتها " (4) ، هي تركيب اشراقي وتأليف ما بين عناصر الواقع العادي و عناصر الواقع الفكري ، يخرجه " الشاعر موضوعا او شيئا فنيا ، ينظم عالما معقدا يتجاوز هذه العناصر ولهذا يمكن ان يسمى خلقا له ، فأفكار الشاعر لا تتلاحق او تتتابع في الخلق ، بل تصنع نفسها في عالم من العلائق كالكواكب في السماء" (5) تراها متناثرة بينما هي متآلفة تشد بعضها ، فقصيد النثر على ما يحدث ادونيس تأليف أسمى من كل وصف وتحليل (6) " عالم مغلق مقفل على نفسه وكتلة مشعة مثقلة بلا نهاية من الايحاءات " (7) ، تكاد تشع في كل ركن وتتمدد في كل اتجاه لولا ارادة صاحبها

---

(1) شعر ربيع 1960 : فى قصيدة النثر: ادونيس ـ 80 ـ 81

(2) = = = 81

(3) = = 80

(4) 82

(5) = = =

(6) = = =

(7) = = =

وهواه ، من هنا لم يجز لموسيقاها الا ان تكون موسيقى الحياة اليومية التي بحياها ، تتجدد في كل آن " في قصيدة النثر اذن موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للايقاعات القديمة ، بل هي موسقى الاستحابة لايقاع تجاربنا وحياتنا الحديدة ، وهو ايقاع بتجدد كل لحظة " (1) ، لها " في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها" (2) ارض طيبة . اما هدف قصيدة النثر فذاتها ، فيها مجانية زمانية ، بمعنى ان " قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية او هدف كالقصة او الرواية او المسرحية او المقالة،ولا تبسط مجموع من الافعال او الافكار بل تعرض نفسها كشيء ككتلة لا زمنية" (3). ومهما كان من خصائص قصيدة النثر ومزاياها فان لها من العيوب ما اعترف به ادونيس نفسه حين قال" من الصعب ان يكون الانسان شاعرا صحيحا في النثر، لان تحرره من قوالب جاهزة وقوانين موروثة يفرض عليه ان يخلق قوانينه الفنية الملائمة ،والخلق بحرية اصعب جدا من الخلق بقواعد معينة"(4).واختتم" ان قصيدة النثر خطرة لانها حرة"(5)

III الاسلـــــوب :

هو المقومة الثالثة من مقومات الشعر ويتفرع الى اللفظة في ذاتها (اللغة) والى اللفظة مع ذاتها (التكرار) ، واللفظة في علاقتها بسواها، بلفظة غيرها (الصورة) .

ـ 1 ـ اللغـــة :

اولاها سعيد عقل الاهتمام كله في الشعر واعتبرها له اصلا واساء وكذلك فعل يوسف الخال (6) فـ" الالفاظ عناصر الشعر المادية ليست علامات محض اصطلاحية"(7)

---

(1) ادونيس : "معدمة للشعر العربي" : آفاق المستقبل 116

(2)شعر ربيع 1960 : في قصيدة النثر : ادونيس 80

(3) = = = 82

(4) = = = 78

(5) = = = 79

(6) شعر شباء1962: احباروفصاافي ثلاثه اشهر ـ يوسف الخال 129

(7) سعيد عقل :" المحدلمة"في الشعر 33 .

وعارضهما في ايلاء اللغة كل هذه الاهمية بلند الحيدري ونازك الملائكة فرأيا ان "اللغة لا تخلق الشعر" (1) وليست الغاية يقصدها الشاعر عينا، انما هي وسلة تعبير بحورها على هواه حتى توافق مبتغاه . وتباحث النقاد في خصائص اللغة الشعرية نوعا ومادة فتفرقت بهم سبل البحث حتى لا أختلاف :

- دعا بعضهم الى استعمال اللهجة العامية في الشعر، وتبنى سعيد عقل هذه الدعوة وعللها بان" كل لغة لا تعود نحكى يجب ان لا تظل تكتب " (2).

- وما زال عقل حتى دعا الى تضمين بعض الكلمات الاعجمية في النص الشعري بل واخراج هذا النص في لهجة عامية وكتابته بأحرف لاتينية، وهو ما تولى القيام به اذ طبع ديوانا كاملا على هذا النسق ، واذ لم تجد دعوته تلك اقبالا عاد فقنع منها بالصمت (3) .

- بينما حرص مارون عبود وبلند الحيدري ونازك الملائكة ان تكون لغة الشعر هي الفصحى القحة وان يلتزم فيها الشاعر بقواعدها" فالنحو مقدس لا يمس ،واللغة لا يضحى بها " (4) حتى وان كان المعنى البديل جميلا ، وان دعا ثلاثتهم الى تحديدها فليس لناقد او لغوي ان يحول دون الشاعر ودون تطوير اللغة ذلك ان " الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق يمد للالفاظ معاني جديدة لم تكن لها ، وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسّه الفني فلا يسيء الى اللغة وانما يشدها الى الامام" (5) ، اما اللغوي فيقتصر دوره عند الملائكة على تسجيل لغة الشاعر قصد دراستها واستخلاص قواعد جديدة منها تشرّع شذوذه اللغوي ، فدوره دوراستنتاجي تقعيدي يهتم بالواقع اللغوي في ماضيه الحالي دون مستقبله اذ ان مستقبل اللغة هو ملك أرباب الادب دون سواهم (6)، ومع هذا فإن وظيفة الاديب ليست اضافة معان

---

(1) بلند الحيدري: "اشارات على الطريق وبعاط صوء": الحديد الذي يربده لا يربده ، 149

(2) شعر شباء 1968: قصايا واحيار: سعيد عقل 147

(3) بلند الحيدري : "اشارات على الطريق وبعاط صوء. وعلى معكرينا يقع عبء المسؤولية 175

(4) مارون عبود: "دمعة وابتسامة" : جعجعة الطين - 87 - 88

(5) نازك الملائكة "قضايا وريادة" المقدمة - 8

(6) = = = =

جديدة لالفاظ مستعملة فحسب ، انما هى اثراء القاموس اللغوي ووضع الفاظ غضة ، ذلك ان الالفاظ" تصدأ و تحول(ف) تحتاج الى استبدال من حين وحين " (1)، ولا تسمح الملائكة للشاعر بحرية اكبر من حرية الناثر فهما سواء لديها ولادخل للضرورات العروضية فى عملية وضع الالفاظ تقول :"نحن نرفض بقوة وصرامة ان يبيح شاعر لنفسه ان يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد ان القافية تضايقه او ان تفعيلة تضغط عليه. وانه لسخف عظيم ان يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر" (2) . ومن هنا تشير نازك الملائكة الى حدود التصرف في اللغة وقواعدها وتواجه المدارس الادبية التى تشرع الخروج على تلك القواعد، وتدعو الناقدة الى التصدي لها ومقاومتها ، ولا يهم بعدها ان صدرت هذه المدارس عن "نزوة فكرية سريعة" اوصدرت عن " غرض مبيت بوهن اللغة العربية" (3)،وهكذا تراجعت الملائكة في موقفها من حرية الادب عامة في تغيير اللغة فحدّت منها بقدر ما وسعت في دور الناقد.

هذا في نوع اللغة الشعرية ،اما بخصوص **مادتها** فقد توزّع النقاد رأيان مختلفان :

ـ فمنهم من اعتبرها لغة عادية لا تميّزها صفة، تستمد من اي حقل اشتهى الشاعر ، وقد كادت تتميز خزامى صبري بهذا الرأي اذ تقول " الشعر اليوم لا يتردد فى استعمال التعابير كلها حتى العلمية منها كما نرى عند سان جون بيرس مثلا دون ان يهتم للاعتبارات القديمة التي ترى ان هذه التعابير جافة وغير شعرية " (4) .

---

(1) نازك الملائكة : " قضايا الشعر المعاصر" :القاهرة العربية والمسؤولية اللغوية ـ 10

(2) = = = 332

(3) = = = 327

(4) شعر ربيع 1958 : البئر المهجورة لبوسف الخال : خزامى صبري 138

ـ اما بقية النقاد فقد اتفقوا ان للشعر لغة خاصة ومأتى خصوصيتها عاملان اثنان : عامل صوتي وعامل ذاتي :

* فاما العامل الصوتي فكامن هو في اعتقاد النقاد ان اللغة كائن حي يحمل معانيه في ذاته دون حاجة منه الى بد خارجة عنه تكسبه معنى مصطلحا يقول عبد الوهاب البياتي " ان بعض الكلمات لتكتسب في عيني احيانا صفات الكائن الحي فلا تكون مجرد كلمات مفردة إذ تضغط وتثوي فيها عوالم كبيرة وروى وذكريات حتى تصبح اشبه بالقمقم الذي حبس فيه العفريت او الجني الذي هو الحياة" (1) وهذه القدرة الايحائية في اللفظة الصوت هي ما سماه سعيد عقل" تفاهما بدائيا "وهو اصل اللغة في رايه ، نشأ منه في زمن اول الا انها شهدت في زمن ثان شيئا من انفصال الدال عن المدلول وفتور ما بينهما ، فتحولت اللفظة الى مصطلح هواء ، اجوف لا تستمد معناها الا من الثقافة والذاكرة (2) فكانت مهمة الفن ان ينتقي ويرتب بحيث يوحد تركيبا كلاميا وقل موسيقيا..يعيد بين الكلام والمقصود اظهاره رابطة فيزيولوجية سبق للتدخل العقلي ان فصمها " (3) فاذا ما فعل الفن كانت اللغة الشعرية ،والى قريب من هذا ايضا ذهب ادونيس حين قال" ان اللغة في الشعر ليست اناء للافكار كما هو الشأن في العلم او النثر بعامة . اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام او بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات ، والافكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد ودفق واحد" (4) .

* واما العامل الذاتي فهو ان تقترن بعض الدوال بمدلولات خاصة استمدها الشاعر من تجربته الذاتية فتصطبغ اللفظة بوجدان غريب طريف ويصبح للكلمة سحرها في نفس صاحبها " رموز ومفاتيح لاشياء (نسيها) وماتت وترسبت في اعماق الروح" (5) ، وتسمو الكلمة عن مدلولها التراثي في الذاكرة الجماعية .

---

(1) عبد الوهاب البياتي : "تجربتي الشعرية" ـ 25 نقلا عن الفصول عدد 4 يوليو 1981 : مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ـ عز الدين اسماعيل 55 .

(2) سعيد عقل : "المحدثية" في الشعر 34

(3) ⇐ =

(4) ادونيس : "صدمة الحداثة" . الحداثة / المحاور 286

(5) عبد الوهاب البياتي : "تجربتي الشعرية" ـ 25 نقلا عن الفصول ـ المقال السابق 55.

تلك هي اذن اسباب خصوصية اللغة الشعرية ، اما مظاهر تفردها فالنظم والايحاء :

* اتفق النقاد على اهمية النظم واعتبرته خزامى صبري خاصيته الوحيدة لاعتقادها ان " ما من كلمة في المقياس الحديث شعرية بذاتها دون كلمة اخرى ففي كل كلمة طاقة شعرية لا تبرز وهي مفردة لكن المهارة في استخدامها هي التي تبرزها" (1).

* واضاف بقية النقاد للغة الشعرية خاصية الايحاء ورآه مارون عبود اساس الفن مطلقا فلولاه ما كان الا غلظة وجفاء(2)، والايحاء محتاج لكي يقوم في نص ما الى ذاكرة القارئ تضيء الكلمة منه بألف لون ولون فتشع في اتجاهات عدة قوس قزح من المعاني (3) ، ولهذه التعددية مزية اخرى بله اثراء النص الشعري هي دفع القارئ الى شيء من الجهد يبذله فيشارك الشاعر في وضع النص(4) . والايحاء قرين الغموض وله الى النص منفذان منفذ من جهة اللفظ ومنفذ من جهة التركيب ، فاما غموض اللفظ فيكون باستعمال الشاعر الفاظا يستمدها من الحقل العلمي او الاسطوري مما يعز على القارئ معرفته ، وقد استقبح بدر شاكر السياب في حديثه عن الشعر هذا الصنف من الغموض لما يحوج القصيدة الى شرح اضافي يلحقها ولما يدع من معناها خارجها ـ رغم اتيانه بما علب في شعره ـ . واما غموض التركيب فيكون فيه اللفظ واضحا في حد ذاته الا ان اقترانه بسواه يغربه ، وقد اعتبر هذا الغموض التركيبي مقومة من مقومات الشعر حتى لا يكاد يكون الا بها . وشذ سميح القاسم عن جمهرة النقاد اذ اجاز لنفسه المباشرة وحتى النثرية مثلما فعل في قصيدة " ليلى العدنية " من ديوانه " دخان البراكين "(5) في حين دعا بقية النقاد الى هذه "التركيبة" فسماها ادونيس مجازا "يشحن اللغة بطاقة جديدة ويضفي اسماء على اشياء ، ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية

---

(1) شعر ربيع1958 : الشعر المحورة ليوسف الخال :خزامى صبري 138

(2) مارون عبود :"دمعة وابتسامة" العلم والطبعة عامة الشعر القالب والمادة 270

(3) سعيد عقل :"المجدلية" ـ في الشعر 31

(4) = = =

(5) سميح القاسم :"عن الموقف والعنقاء عن شاعر الاساطير العربية والحكايات في شعرنا 55.

ويسمي ... الى ذلك اشياء لا يمكن ان توفر لها اللغة العادية عبارات محددة" (1) فبفضل هذه التركيبة يتجاوز الشاعر محدودية اللغة ويخترق حدودها ويقول ما لا يقال (2) .

ـ 2 ـ الصورة ـ

حلل ادونيس معناها وقارن ما بينها وبين التشبيه والاستعارة فألفاها تمتاز عليهما "بالتوحيد" (3) ، ذلك انهما يعتمدان مشبها ومشبها به تمد ما بينهما علاقة جسر ، وتبقى ـ في الحقيقة ـ لكليهما ذاتيته الخاصة ، الا ان الصورة عند ادونيس " توحد بين الاجزاء المتناقضة وبين الجزء والكل، انها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة " (4) . وتنقسم الصورة الى بسيطة ـ اعتمدها الشعر القديم عامة ـ ومركبة ـ كالاسطورة مثلا ـ يسميها ادونيس" تركيبة" (5) ، وبؤتى بكلا الصورتين لتوسيع المعنى وتعميقه فـ " الصورة ... توسع المسافة بين الدال والمدلول ، اى بين الكلمة والمعنى . فهي تخلق عالما خياليا ايحائيا " (6) ، فلا تقصد الصورة لذاتها ولا يبحث عنها في القصيدة انما يبحث عن " الكون الشعرى فيها وعن صلتها بالانسان ووضعه ، فلا بد ان تنضاف الى الصورة الشعرية الرؤيا ، فهما معا يعيدان لنا التماس الضائع الحقيقي مع العالم الحقيقي"(7) على هذا اتفق النقاد ، وتميز من حلبتهم بدر شاكر السياب اذ رآى الاسطورة من اسس الشعر القارة ، تقصد لذاتها، واضافة الى الدور المعنوي الذي تؤديه في القصيدة ، شهد لها بوظيفة فنية كبرى ، ذلك ان العالم الذي

---

(1) ادونيس : "صدمة الحداثة" : الحداثه / المحاور ـ 297

(2) = = =

(3) قصدنا بهذا المصطلح ان الصورة تؤلف بين اشياء فتجعلهما واحدا

(4) عبد الحميد جيده : "الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر" العناصر الجمالية الجديدة في الشعر العربي المعاصر ـ 364 عن رمز الشعر لادونيس الصوره الشعريه 154 ـ 155

(5) شعر صيف 1959 ـ محاوله تعريف الشعر الحديث : ادونيس ـ 82

(6) ادونيس : "صدمه الحداثة" : خليل مطران ـ 99

(7) شعر صيف 1959 ـ محاوله تعريف الشعر الحديث ادونيس ـ 82

نعبش فيه هو عالم لا شعر فيه ، تحطمت به القيم الفنية وحلت محلها مادية حافة (1) حتى كان لزاما على الشاعر ان هو شاء ان يكسب قصيدته حرارة الحياة وثراءها ان يستمدذلك الدفء خارج هذا العالم الجاف ، يستمدها من الاسطورة القديمة فان لم يجد وضع بنفسه بعض الاساطير ، وقد ساير البياتي السياب في حديثه عن مزايا الاسطورة في الشعر وساوى ما بينها وبين التاريخ ورآهما اقنعة تحمل من المعاني ما يموت وما لا يموت (2).

3 - التكرار

تفردت نازك الملائكة بالحديث عنه فأفردته بفصلين من مجموع ثلاثة فصول في " فن الشعر" من كتابها " قضايا الشعر المعاصر " ، وعرفت التكرار بأنه " إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها" (3)،وتتبعت تطوره فالفت استعماله تضاعف بعد الحرب العالمية الثانية وبحثت نهجه فاذا هو نهج التوازن اذ التكرار كيان ومركز ثقل واطراف (4) واذا لم يعه الشاعر فانه يهدم توازن نظمه ،لذا وجب ان يجيء التكرار في " موضع لا يثقل(العبارة) ولا يميل بوزنها الى جهة ما " (5) ، وقد قسمت التكرار من جهة عدد مكوناته الى:

- تكرار عبارة: وقد قل في الشعر العربي المعاصر بعد كثرة استعمال في العصر الجاهلي (6)، وابسط قوانينه" استقلال العبارة المكررة بمعناها عما حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها"(7).

- تكرار كلمة : وهو ابسط انواع التكرار وقد اصبح في العصر الحديث مطية صغار الشعراء، وقانونه الخاص هو انصباب الاهتمام في ما بعد الكلمة

---

(1) شعر :عدد3 سنة1 تموز 1957 - احسار وقصايا في ثلاثه اشهر - 112

(2) عبد الوهاب البياتي :"حرية الشعر": ليساتور الجديدة 406 - 407

(3) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر": دلالة التكرار في الشعر - 276

(4) - = = 377

(5) = = = 378

(6) = = = =

(7) = = = 280

المكررة (1).وقد فرعت الملائكة اصناف التكرار من جهة اغراضه الى تكـــرار بـاني وتكرار تقسيمي وتكرار لا شعوري ٠

ـ واعتبرت التكرار البـانى اسطها جمعا وانه " الاصل في كل تكـــــرار تقربـا واليه قصد القدماء بمطلق لفظ" التكرار" الذى استعملوه " (2) غرضه عامة تأكيد ما تكرر وقد يفيد الحركة او تردد الشاعر وتحرجه من التلفـــــظ بكلمة نشاز،وتمثل له الناقدة بقولها في " قرارة الموجة"

" صدى هامسا في الدجى ... اننا ... اننا حبنـاء ـ"(3) ٠

ـ التكرار التقسيمي هو " تكرار كلمة او عبارة فى ختام كل مقطوعة مـــــن القصيدة" (4) والهام فيه ما قبل الكلمات المكررة، اما غرضه فتقسيـــــم القصيـــدة الـى مقطوعات تنتهي به جميعها فيشدهـا ويوحدها فى اتجاه معين(5) ومثاله التكرار في قصيدة " غيوم الربيع " لعبد الوهاب البياتي (6) ٠

ـ التكرار اللا شعوري وهو صنف مستحدث في الشعر العربي يكشف الشعور الى درجة قد تبلغ المأساة (7) ، وتكون عامة عبارات هذا التكرار " مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه او اشارة الى حادث مثير يصحي حزنا قديما او ندما نائما او سخرية موجعة " (8) ومنه مـــا ورد فى قصيدة" نهابة" للسياب (و) ، ويتميز بتحلله من الوعي وانفلاته مـــن دائرته الى درجة تجوّز انبتاره في اي جزء من الكلمة ٠

هذه هي اذن المقومات الاربع التي يكون بها الشعر عند اغلب النقاد العرب الا ان هناك مقومات فرعية اخرى اهتم بها بعضهم دون بعض فاعتبروها عنصرا كفيـلا

---

(1) نازك الملائكه : " قضايا الشعر المعاصر": اسالب التكرار فى الشعر 264

(2) = = :دلاله التكرار فى الشعر 280

(3) = : " قرارة الموجة" ط. بيروت 1957 93 عن المصدر السابق

(4) = : " قضايا الشعر المعاصر": دلاله التكرار فى الشعر ـ 283

(5) = = دلاله التكرار فى الشعر ـ 284

(6) عبد الوهاب البياتى : " ملائكه وشياطين" : بيروت 1950 ـ 50 عن المصدر السابق

(7) نازك الملائكه : " قضايا الشعر المعاصر": دلاله التكرار فى الشعر 287

(8) = = = = =

(9) السياب : " اساطير" . التحف الاشرف 1950 عن قضايا الشعر 287

بالتمييز بين النثر والشعر.

IV مقومات فرعية

وهذه المقومات هي الرسم والتواصل :

- 1 - الرسم

ويخضع في الشعر الحر لظاهرة التقطيع فيخص كل شطر بسطر ، ويعتمد التقطيع ذاته على الوزن ، وتعتبره نازك الملائكة "(كفيلا) بان يساعد القارىء على تشخص شعرية (النص) وتمييزه عن النثر حق التمييز" (1) ، ولهذا الغرض لم تجز كتابة النثر مقطعا على اسطر متتالية حتى لا يخالط الشعر(2) وكما رات الملائكة ان للرسم اهمية في اقامة القصيدة رآى جبرا ابراهيم جبرا لاعتقاده ان للشعر صورة بصرية (3) ،وشاطره في ذا الراي الطاهر الحمامي من تونس فدعا الى كتابة القصائد كتابة هندسية تزعزع عادات القارىء البصرية فضلا عن مسايرتها المعنى المقصود يقول:" ان اكتب قصائدي كتابة هندسية ليس من قبيل التفكه والغات النظر وانما ذلك لغايات فنية بحتة لعل ابسطها زعزعة العادا ت البصرية للقارىء ومساعدته على قراءة تنفيسية صوتية موسيقية للقصيدة"(4)وقد ابدى علي دب من تونس ايضا تبرّمه بهذه الطريقة الجديدة لكتابة القصيدة واعتبرها من الشاعر عجزا يداري به فراغ ذهنه ليملأ الصفحة تلو الصفحة اذ نضب منه معين الشعر(5).

- 2 - التواصل

اولاه النقاد اصحاب نظرية التاثير عامة الاهتمام كله لما للقارىء لديهم من اهمية جلى ، ووقف ايضا ادونيس عند ظاهرة التواصل فضبط الاسباب الداعية الى القراءة فاذا هي ثلاثة اذ يقبل القارىء على النص اما :

(1) نازك الملائكه : "قضايا الشعر المعاصر": الطروف الادبيه للعصر 151 - 152
(2) = = : الطروف الادبيه للعصر - 154
(3) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحله الثامنه" : الشعر الحر والبعد الخاطىء - 17
(4) الفكر سنة 16 عدد 5 فبراير 1971 - كلمه بمناسبه خامسه فى عمر العمودى والحر الطاهر الحمامى - 64
(5) الفكر سنة 16 عدد 3 ديسمبر 1970 - ندوه القراءة بين كوكبال الحمامى واسراحة الرياد - على دب 95.

" ـ ليذكره (النص)بما عرفه بشكل اوآخر

ـ (او) ليرى ما عرفه معروضا بشكل جمل لا يقدر(هو) ان يعرضهفي شكل مماثل .

ـ (او) ليعرف مالا يعرف " (1)

رغم رفضه علتي القراءة الاولى والثانية ودعوته الى ان يكون" التوقع الثالث هو ما نواجه به النص الكتابي " (2) .

ونظر نزار قباني في اهمية القراءة فرآها قدر القصيدة حتى هي لا تملك الا ان تقال وتسمع كنيسان تتفوع الوانا وعطورا في كل ارض (3) ، فالقصيدة ما لم ينزع القارىء ختمها هي قصيدة عبث كعطر سجن برعمه لا ينتفع به حقل ولا تفرح به رابية (4) . والى هذا ايضا ذهب بلند الحيدري(5) وسميح القاسم (6) ، فاتفقوا على ان للقارىء دورا كدور الشاعر سواء بسواء بل هو اكثر عند قباني حتى شبه سلطته بسلطة الله علا وجل قال " ان سلطة الجمهور كسلطة الله قد تكون غامضة وغير مرئية ولكنها سلطة اكيدةوحقيقية تدخل في رحمتها من تشاء وتطرد من رحمتها من تشاء " (7) . وسايرهم ادونيس في الرفع من فضل القارىء حتى رآه " وحده الغازي المخلخل الذي رمى علامة الزيارة (قبل الدخول الى القصيدة) ورفع علامة الغزو " (8) ، وهو شرعية الكتابة اصلا " فالشعر يكون للآخر لجمهور ما اولا يكون شيئا " (9) . لكن من ترى يكون القارىء حتى اولاه النقاد كل هذه الاهمية ؟

---

(1) ادونيس : "صدمة الحداثة" : بيان الكتابة ـ 310

(2) = = = =

(3) نزار قباني : "الشعر قنديل اخضر" : لماذا اقرأ شعري 76 ـ 77

(4) = = : الشعر قنديل احمر ـ 114

(5) بلند الحيدري : "اشارات على الطريق وبعض صوء": ادب بلا حروف ولاكلمات ولاهوية 96

(6) سميح القاسم . "عن الموقف والعمل" ـ عن الشكل الجديدللشعروضروره مواجهه الجماهير 52ـ53

(7)نزارقباني:"قصتي معالشعر سيره ذاتية" : الجمهور ـ 163

(8) ادونيس :"صدمة الحداثه" : بيان الكتابة 312ـ 313

(9) = = الاربداد/شكلاسه الاتصال ـ 239

ذهبت بهم الآراء الى سبيلين متبابنين :

ـ فمنهم من قوّم القصيدة بعدد القراء الذين شدتهم اليها مثلما فعل نزار قباني ، وعنى بالقارىء كل من سعى الى القصيدة فلا طبقية في الشعر، وليس الشعر وقفا على المثقف دون سواه ، بل لعل المثقفين هم ازهد الناس فيه اذ" اثبتت احصاءات توزيع الكتب ان جميع من ذكرت (الخربجون من اطباء ومهندسين ومديري بنوك واصحاب شركات ووزراء وموظفين ...) لا يقرأون كتابا" (1) ، ولم يشد نزار قباني ازره ولا اسرج خيله الا بالطلبة لا غير(2)، فلم كانوا سنده ؟ حلل قباني شخصية قارىء الشعر عامة فالفى فيها براءة من عُدِم القدرة على التعبير عما به ، فالتجأ الى سواه ـ القصيدة ـ باحثا فيها عن ذات نفسه بحث المرآة عن غرورها في وجه من يراها (3) ، ويسلمها عنانه فتسير به حيث ابتغى الشاعر " الشعر لا يتجه الى اينشتيان . انه يتجه الى الابرياء يعني الى كل اولئك الذين اذا لم يجدوا ثوبا يلبسونه لبسوا قصيدة " (4) .

ومنهم من اشترط في القارىء طاقة معينة فاراده صنفا خاصا من المتلقين ولم يهتم بكثرتهم او ندارتهم ، والى هذا ذهب ادونيس مثبتا ان " الجمهور على الصعيد الفني هو غيره على الصعيد السياسي مثلا . فهو في الفن لا يمكن ان يكون كميا او عدديا " (5) ، وعلة هذه القناعة من ادونيس بالعدد الدون هي اعتقاده ان الجمهور العربي جمهور لم يعرف الثورة ، وهذا ما جعل " خطأ بعض نظرياتنا (كذا) وشعرائنا وكتابنا الذين نقلوا هذه التجربة واخذوا يطبقونها على حياتنا كامن في حسابهم ان لدينا نحن العرب الآن او منذ عشرين سنة تجربة

---

(1) نزار قباني: "عن الشعر والحس والثورة": الشعر لاسحه الى انشتاين ـ 49

(2) = : "قصتي مع الشعر": فالفى السمراء ـ 96

(3) = = الجمهور ـ 162

(4) = "عن الشعر والحس والثورة": الشعر لاسحه الى انشتاين ـ 47

(5) ادونيس: "صدمة الحداثة": الارتداد /شكلانية الانصال ـ 251

كالتجربة السوفياتية وجماهير صنعت الثورة وتصنعها كالجماهير السوفياتية " (1) ، وهذا بالذات ما قطع الصلة ما بين الشاعر العربي وجمهوره عامة حتى اقتصر منه مكرها على البرجوازية الصغيرة " التقدمية " وفي طليعتها بعض الطلبة "والمثقفين" مما لم يبق للشاعر الثوري على جمهور بل على قراء (2) . من هنا كان على "الشاعر العربي الثوري في اوضاع المجتمع العربي الراهنة ان يتوجه الى جمهور صغير، جمهور واع عنيف صُلب مثقف، ليس جمهور مستهلكين، بل جمهور منتجين وهو الذي يمهد لنشوء الثورة الشاملة" (3).

ولا غرو اذ اختلفت نوعية القارىء في كل من مدرستي التأثير والتغيير ان تتباين طريقة القراءة لديهما :

- فاذا سبيلها عند نزار قباني وصحبه سبيل الناظر الى القمر ، يتلقى القصيدة " بعفوية واستغراق " (4) دون محاولة فهمها او كشف سر ضيائها ، جل ما للقارىء فيها تلذذ بنزيف الشاعر ومشاركة وجدانية في المعاناة ، فلا تخلو قراءة الشعر من الم ، الم البعث ومعاكسة سير الزمن (5) .

- واذا بالقراءة عند ادونيس فعل ومدعاة للفعل ، ولا يتطلب ذا من القارىء ان يفهم النص الشعرى الذي بين يديه ، ذلك انه عمل ابداعي وفهم الابداع يحتاج الى مستوى معين من الثقافة (6)، ف " ليست المسالة ان نفهمه بل ان نتامل في ابعاده وليست ان نستوعبه بل ان نواكبه ، وهكذا لم يعد جائزا ان نقرأ القصيدة خطيا سطرا سطرا، وانما يجب ان نقراها كاننا نقرأ فضاء" (7) .

---

(1) ادونيس : "زمن الشعر" 99 - 100

(2) = : = 93 - 94

(3) عبد الحميد جدة : "الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر" - تمهيد - 19

(4) جورج صدح : "ادنيا وادانيا في المهاجر الامريكية" : الفصل الحادي عشر 200

(5) نزار قباني: "الشعر قنديل احمر": الشعر قنديل احمر 114

(6) عبد الحميد جدة : "الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر" - تمهيد 18

(7) ادونيس : "مقدمة الحداثة" : بيان الكتابة - 314

على مقومات الشعر هذه اتفق جل النقاد العرب اذ عرضوا الى موضوع القصيد فبينوا اهميته فيه وحدثوا عن التزام الشاعر بالواقع وبالحقيقة وعن صلة معناه بمبناه . ثم عرضوا هيكله فضبطوا معناه وصنفته نازك الملائكة الى ثلاثة: هيكل مسطح وهرمي وذهني ، ووقفت كسواها على عنصري الايقاع فيه : القافية والوزن ، واستعرضت اصنافه الثلاثة : الوزن العمودي ـ وعماده البحر ـ والوزن الحر ـ ولبنته التفعيلة ـ والوزن " النثري " (1) ودعامته اللفظة ـ ، وتوزعت النقاد فيها آراء مختلفة متباينة الا انهم عادوا فاتفقوا بخصوص اسلوب الشعر لغة وصورة وانفردت الملائكة هنا ايضا بحديث التكرار فيه . اما عن طريقة كتابة الشعر وقراءته فقد تآلفت آراء النقاد العرب عامة في مشترك : اهميتها في الشعر بوجه عام .

———///———

(1) استعملنا هذه اللفظة نسبة الى قصد الشعر .

الفصل الثالث

عيار الشعر

عرّح النقاد العرب على أشراط الابداع الشعرى تعربجا سربعا فرأى كل منهم حانبا اغفله صاحبه ، وتفرد من ببنهم علي ادهم اذ الف ما ببنها فالفاهـــا مقدرة ذاتية اوتبها الشاعر وعصرا كان فيه ، ف " ـلابد لتكوين شاعر كبير ... من قوتـن : قوة العصر وقوة العـقربة "(1) ، حتى اذا ما احتمعا وتوافقـــا دفقا اختلفا هدفا ، فاذا بالشاعر في قلب المعاناة ـتمزق لها فتـقه خلافـــا (2)، واذا ـالنص الشعري بدبعا رائفا بشهد بحسنه احد الثلاثة : اما الشاعـــر واما القصد او القارئ . وقد تباينت آراء النقاد فى مجلى الابداع هـــذا فاعتبره النقد العربي القدبمُ الشاعرَ نفسه اذ طالما ادار البحث عن الشاعـــر الفعل ذاك الذي يطرق مختلف المواضبع فيقول فيها ويبدع،وحرص النقاد علـــى البِقران ما ببنهم والمقارنة ، وقد استقبح مارون عبود ومحمد مندور هذا العيار لخطإ المقارنة بين الشعراء أصلا اذ لكل خصائصه الذاتية ، وتفردت خزامي صبـري من حلبة النقاد بإيلائها الشاعر اهمية كبرى به تدرك جودة النص مثبتـــــة " ان الشاعر الكببر هو الذى ينمو باستمرار دون أن يبلغ أبدا القمة الكبر ى" (3) ، بينما اعتمد على القارئ بعض النقاد الآخرين كنزار قباني وغيره ـ ممن اطلقنا عليهم اسم مدرسة التأثير (4) ـ فاستدلوا على جودة النص بمـــدى إقبال القراء عليه حتى إنه بمقداره يكون (5) ، وكذلك خطّأ مارون عبود هـذا

---

(1) علي ادهم :"على هامش الادب والنعدّوبعلاءآذار 1 كانون الثاني 1955 سنه 3 :حصائص الشعر العربي الحديث ـ نعمات احمد فؤاد ، 102.

(2) حبرا ابراهيم حبرا: "الرحله الشامنهً ـ عود على اقنعة الحقيقه واقنعه الحيال ـ 135

(3) شعر شتاء 1958 : ادونيس في النعت والرماد او تجربه النعث والتحديد ـ خزامى صبرى 109

(4) انظر فصل نظرية التأثير ص 238

(5) آذار 1 كانون الثاني 1955 سنه 3 . اصوات الشعر الثلاثه ـ يوسف الخوري ـ مجلة مجلة حوري ـ 37

العيار الخارج عن ذات النص مؤكدا ان " الشهرة الخالدة لا تؤخذ بالطبل والزمر و(ان) اثر الهرّاحين فى النفوس ابن يومه ... ومن رأى الناس في متحف يهرحون" (1) ، ولم يرتض عبود الا بالقصيد ذاته حَكَمًا، واليه احتمع أغلب النقاد و إ ن اختلفوا في صفة الجودة في النص أثابتة هي ام متحولة ، فاحتكم نزار قباني وبلند الحيدري الى الزمن وارتضاه ـ حَكَمًا بباعد ما بين الجوهر والبهرج " فالزمن هو الناقد الحقيقي للاثر الإبداعي " (2) وقوله القبل ، فما رفع البوم هو لا بد مرفوع غدا وما حكم الحال بهزاله فان المستقبل ناسيه ومرديه. بهذا المنظور كانت صفة الجمالية ثباتا قرارا عند قباني والحيدري وعارضهما ثلة من النقاد الآخرين اذ رأوها متحولة حتى لا سكون ، وبهذا الرأي قال ادونيس خاصة والبياتى (3) وخزامى صبري (4) وجبرا (5) وسواهم. ومن هذا المعتقد ايما انطلقت نازك الملائكة فى نظريتها الشعرية اذ لم تضبط للقصيد معايير جودة ذلك أن من شأن كل تحديد أن يحنط الشعر وينفى عنه الحياة بنفيه التنوع ، تقول " في الشعر كما في الحياة نصح تطبيق عبارة برنردشو " اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية " لسبب هام هو ان الشعر وليد احداث الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها اشياؤها وأحاسيسها " (6) .

ولئن تباينت آراء النقاد في صفة النص المبدع ، فقد اتفقوا ان خاصيته النسبية : نسبيّة في القصيد نفسه عند سعيد عقل اذ لا يمتد الابداع على كامله انما يقتصر على بعض الابيات فحسب (7) ، ونسبية في الشاعر ذاته اذ هو

---

(1) ماروں عبود : "دمعس وارحوان" ـ من الطبل والزمر 33

(2) بلند الحيدرى : "اشارات على الطريق وبعاط ضوء" ـ فى انتظار عودة النقد 172

(3) عبد الوهاب البياتى : "محرس الشعرية" ـ حصار طروادة 451

(4) شعر ربيع 1958 : البئر المهجورة لبوسف الحال ـ خزامى صبرى 138

(5) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحله الثامنه" الموكولوع ـ المويساح ـ النصص 49

(6) نازك الملائكة : "شظايا ورماد" ـ المقدمه 9

(7) سعيد عقل : "المحدلبه" ـ فى الشعر 24

لا يؤدي الا نزرا يسيرا ممّا به،فهو أبدا طامح إلى ما هو أكمل فنيا وابدع(1)

فما ترى الإبداع وما مظاهره في النص الشعري ؟

يقوم الابداع بمحتوى القصيد ومبناه بتآلفان تآلف الصفحة وقفاها فيؤلفان كلا واحدا ، إلا أننا آثرنا لغاية منهجية الفصل بينهما فوقفنا على معنى الابداع في موضوع القصيد ثم في هيكله .

- I - الموضوع -

فكر اغلب النقاد العرب في فضله بالعمل الشعري فاتخذوا منه موقفين :

- ازدراه مارون عبود وعاب الناقدَ الذي يعير موضوع القصيدة أدنى الاهتمام وشبهه بمن " يشترى الكناري للحم "(2) ، اما مجي الدين اسماعيل فقد عرج على أثر موضوع الجنس في الشعر فنبه الى انه لا يحوّده ولا يصلح معراجا الى الفن الأرقى ، وحجته في ذا تجربة حسين مردان (3)، كذلك لم تول نازك الملائكة الموضوع اهمية تذكر انما حصرتها في مدى نجاح القصيدة في التعبير عنه فـ"كل ما يهم الناقد ان يلاحظه هو كفاءة القصيدة للتعبير عن الموضوع دون ان يناقش صلاحية الموضوع من الوجهة التاريخية والاجتماعية فهذه تدخل في حدود مهمة الذين يدرسون تاريخ الحركات الوطنية والأدبية وهي إن استأهلت من الناقد إلتفاتا فهو إلتفات الاشارة " (4) ، وهي بذلك تخالف النقد الاجتماعي حيث تكون "القصيدة ... رديئة لانها تحتوى على رأى في الحياة يخالف (رأي الناقد)" (5) وحيث تكون لحياة الشاعر نفسها بعض الاهمية في تقويم اثره الفني(6)

---

(1) حبرا ابراهيم حبرا : "الرحلة الثامنة" - عود على اقنعه الحقيقه وافنعة الجمال 137

(2) مارون عبود: "دمعس وارجوان" - على هامش بعد الشعر 285

(3) آداب 1- كانون الثاني 1955 سنه 3 :الشعرالعراقي الحديث - محي الدين اسماعيل 57

(4) نازك الملائكه : "قضايا الشعر المعاصر" - مزالق النقد المعاصر 322

(5) = = = 321

(6) = = = =

ـ بينما رأى بقية النقاد الموضوع على جانب كبير من الاهمية ، الا انها اهمية لا تنبع منه اصلا بقدر ما هي متأتية من رؤيا الشاعر وحداثتها .

على هذا كانت **الحداثة هي العيار** الذي وزنوا به موضوع القصيد، وليست تعني معاصرة بدليل حداثة بعض الشعر القديم (1) ، ولا هي حشدا لجزئيات سطحية من العصر الحالي ورؤيا افقية له (2) انما هي " نظرة عمودية الى العصر تفهمه باستباق وبصيرة ورؤيا ، وتصدر عن دلالته ومعناه وما فيه من حديد القيم بالنسبة للعصور الماضية "(3). وليست الحداثة هذه نفيا للماضي وتعمد الخروج عنه بهدر كل آثاره فينا (4) وقدها على ما يذهب اليه ادونيس فللتراث فضلان : فضل في الزمن الماضي وفضل في الزمن الحالي والمستقبل ، ذلك ان في التراث مبزتنا الاولى (5) وانه منطلق كل تجديد لدينا (6) فنفيه في الماضي الذاكرة وتغليق ابواب الحاضر دونه هو الخطر كله وهو الموقف العبث لا يفيد ولا يستفيد بما ان الذى حكم على التراث بالنفي هو ذات الذي سيحكم على كل اثر فني مستقبلي بالإبعاد والإجداب (7).

هكذا فصل النقاد ما بين المعاصرة والحداثة ووصلوا ما بينها وبين الطرافة فاذا هي جدة في الرؤيا تتم للشاعر بالذاتية والقومية :

---

(1) سلند الحيدرى: "اشارات على الطريق ونقاط ضوء" ـ السقوط فى الشكل الواحد 10

(2) شعر شتاء 1968 : الثورة لا تحمد ابدا والحب لا يموت ـ عبد الوهاب البياتى 63

(3) = 1962 : اخبار وقصايا في ثلاثة اشهر ـ يوسف الخال 127

(4) = 1960 : = = 116

(5) سلند الحيدرى: "اشارات على الطريق ونقاط ضوء" ـ التراث بين خطأين ـ 41

(6) = = = 40

والفكر سنه 7 عدد7 افريل 1962: ندوة القراء ـ الشعر بين الاحرام والتجديد ـ جعفر ماجد ـ 80

(7) سلند الحيدرى: "اشارات على الطريق ونقاط ضوء" السقوط فى الشكل الواحد و

ـ ١ ـ الـــذاتيـــــة :

هي عند البياتي ما ارتفع بالشاعر الفرد الى الانسانية قاطبة فتجـــاوز أنانيته الضيقة وانفتح على سواه (1) ، والى هذا انتهت خزامى صبرى وان هي وصلت الى هذا الفهم من معبر معاكس اذ رأت الذاتية موقفا إنسانيا تحدّر بـــه الشاعر حتى وصله بذات نفسه (2)، وتتحلى هذه الذاتية نفسا خفيا يسكـــــن القصيد ويحركه دون ان نرى وجه الشاعر فيه (3) ، يميزه عن كل قديم سابـــق ويسمه بنبرة " شخصية فريدة خالصة" (4) فالذاتية فرادة عند يوسف الخال ، وموقف من الانسان والوجود ، ولبست هي غنـائية او رومنطيقية اذ رأى هـــؤلاء النقاد الرومنطيقية مرحلة معبرا (5) يسلكها الشاعر في اول عهده بالشعـــر ثم يجتازها الى القصيد الحق (6) . ولئن شذ عز الدين اسماعيل للرومنطيقية ببعض الحسن (7) ، ووقفت منها خزامى صبرى موقف الحياد فرأتها مرحلة لا تضر الادب والشعر(8) فانه كان لمحيي الدين اسماعيل منها موقفا أصلب اعتبرها فيه داء عضالا" أصاب ادبنا (9) ، وبذلك قال ايضا بدر شاكر السياب وسماها " أدبا منحلا" (10) وقسمها الى أدب يائس هو أدب المراهقين وخيبات الحب وأدب ماجـــن

---

(1) شعر شتاء 1968 : الثورة لا تحمد ابدا والحب لا يموت ـ عبد الوهاب البياتي 72

(2) شعر ربيع 1958 :البئر المهجورة ليوسف الخال ـ خزامى صبرى 143 ـ 144

(3) مارون عبود: "دمقس وارجوان" ـ العين والطبيعة ـ عالم الشعر العالم والمادة 273

(4) شعر شتاء 1962 : احبار وقصايا في ثلاثة اشهر : يوسف الخال 127

(5) آداب 1 كانون الثاني 1955 سنة 3 . القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر ـ عزالدين اسماعيل 106 .

(6) عبد الوهاب البياتي : "تحريض الشعرية" ـ بيسابور الجديدة 407 ـ 408

(7) آداب 1 كانون الثاني 1955 سنة 3 ـ القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر ـ عزالدين اسماعيل 106

(8) شعر صيف 1959 : حرب في صوت العمر ـ لمحمد مفتوح ـ خزامى صبرى 99

(9) آداب 1 كانون الثاني 1955 ـ سنة 3 : الشعر العراقي الحديث ـ محي الدين اسماعيل 56

(10) = 10 تشرين الأول 1954 سنة 4 : وسائل تعريف العرب بمناحيهم الادبي الحديث ـ بدر شاكر السياب 24

داعر كثيرا ما صدر عن موقف شعوبي متخفي" (1) ، ورآه السياب من الشاعر خيانة بحكم تأزم المجتمع العربي وخطورة الزمن الذى فيه صدر(2) . ثم انه لا يجوز للشاعر ان يغرق في ذات نفسه يتتبع عقدها المرضية واشجانها حتى لا تنغلق القصيدة دون القارىء (3) فليست الذاتية رومنطيقية مرضية عند النقاد العرب ولا هي واقعية سطحية اذ " لا تسقط الفنان في الزوال السريع الاواقعيته الفوتغرافية المتسطحة في الزمن الخارجي المرتبط بولادة الحدث الخاص وزواله" (4) . ذاك معنى الذاتية التي ارتضاها النقاد للشعر موضوعا ، وقد حرصوا على اتسام القصيد الجيد بميسمها فلا بد للشاعر منها ومن الطرافة رغم تشابه ظروف الحياة اذ التشابه لا ينفي كينونة الشاعر (5) وقد شهد كل ناقد لهذه الذاتية بفضل هو الاجادة مطلقا عند مارون عبود (6) ومحمد مندور (7) وهو الاصالة عند بلند الحيدرى (8) والحبوية عند خزامى صبرى(9) وجبرا ابراهيم جبرا (10) ، وهي كذلك عند صلاح عبد الصبور-رغم قوله ان " كلمة الذاتية في المقياس الفني تعني الفن المتخلف "(11) ذلك انه يسمى الغنائية ذاتية ويقصد بها " التعبير المباشر عن ذات صاحبها" (12)-

---

(1) آداب 10 تشرين الاول 1956 سنه 4:وسائل تعريف العرب بتياراتهم الادبي الحديث ـ بدر شاكر السياب 23

(2) = = = = 24

(3) عبد الوهاب البياتي : "تجربتي الشعرية" ـ بيادر الحديدة 408

(4) بلند الحيدرى: "اشارات على الطريق وبعاط صوفي" ـ العراق بين زمنين 57

(5) = = في لغة الشعر الحديث 229

(6) مارون عبود : "دمعة وابتسامة" ـ على هامش بعد الشعر 279

(7)محمد مندور: "الادب والنقد" ـ الاخلاق وصلتها بالادب وبعده 34

(8) بلند الحيدرى :"اشارات على الطريق وبعاط صوفي" ـ ادباء وفنانون ابن والى اين؟106

(9) شعر ربيع 1958 :البئر المهجورة للوسف الحال ـ خزامى صبرى 143

(10) جبرا ابراهيم جبرا :" الرحلة الثامنة" ـ عود على بدء الحقيقة والبدعة الخيال135

(11)صلاح عبد الصبور :"حياتي في الشعر" ـ 52

(12) = = = 23

ـ 2 ـ القـومبـــــة :

هي ان يعبر الشعراء عن " كل خصائص بلادهم وقسماتها التي تصل الى التصور الانساني الكامل " وليس المقصود منها محلية ضيقة ، انما المراد تصويـــــر " اشكال حياة الانسان فى نضالاته وهزائمه وحبه ..(و) الاحساس بالصراع والجدلية " (1) ، بهذا يتجه النفس القومي الى تصوير الأزمة والمأساة" والفنان الـــذي لا يحس هذا التوتر وهذه الشدة لن ينتج على الارجح ما يستحق التأمل والبقـــاء (2) ، وقد يميل ذا التوتر بالشاعر الى موقف فكرى محدد ،فإمّا هو متمرد علـى مجتمعه ثائر على فيمه السائدة بحثا عن بديل لا يوفره الواقع (3) ، وإمّاهو مطمئن الى بعض ما فيه ملتزم به التزام الحق ويقوم التزامه حائلا دون الاسفاف وهذا ما استنتجه سميح القاسم من " تجربة كبار المبدعين " اذ " برهنـــوا بالنماذج الرائعة التى قدموها للعالم ان الفن القضية هو وحده الفن الخالـــد وان الايديولوجيا من شأنها أن تمنح العمل الفني حرارة وتوهجا هائلين " (4)، والى هذا ايضا ذهب عبد الوهاب البياتي اذ قرن ما بين الموهبة والالتزام (5) وينبه سميح القاسم الى حدود هذا العيار والى خطورة اعتماده مفردا لتقويـــم أثر فني ما إذ ليس الموقف القضية كافيا ليرفع شعرا ويحط آخر (6)ولا الالتزام عذرا للاسفاف ، فالقضية " قضية أصالة فغير الأصيل لا يستطيع الايمانُ مثلا انيجعله أصيلا . ولكن الايمانَ يعطي الاصيلَ بريقا جديدا ووضوحا رائعا "(7) ، ويواصـــل سميح القاسم تحليله مزية الالتزام في الشعر، فيرى ان افضله ما قدم لقارئه حلا (8) .

---

(1) عبدالوهاب البياتي:"تجربتي الشعرية" ـ سوار الكوبس 388
(2) جبرا ابراهيم جبرا:" الرحلة الثامنة" ـ عود على اقعه الحفيعه واقنعة الجبال135
(3) عبدالوهاب البياتي :"تجربتي الشعرية" ـ سوار التكوبس 384
(4) سميح القاسم : "عن الموقف والعن" ـ سميح الذى عرفته محمد دكروب 9 ـ 10
(5) عبدالوهاب البياتي :"تجربتي الشعرية" ـ سوار الجديدة 411
(6) سميح القاسم : "عن الموقف والعن"ـ حول الاسلوب الرمزى في شعر المقاومه 105ـ 106
(7) = = عن تاثير الاساطير السعبيه والحكايات في شعرنا 56
(8) = = عن دواوين الشعرية .دكريات وقصايا 45

ثم ان الحداثة لا تعني طرافة فحسب انما هي اليها عمق في الرؤيا وانسانية في الموقف ، وتعني الانسانية في النص التعبير عن " السمات الدالة والملامح والوجوه والاقنعة ذات الدلالة المتحدة" في الذات (1) ، وسبيل هذه الانسانية عند بدر شاكر السياب هو تعميق الوعي بما هو كائن وكشف الغطاءِ البهرجِ عن أذرع الأخطبوط الهائلة التي تطوق الوجود تحاول خنقه واختلاس الحياة منه ، فأفضل الشعر لديه ما أزعج ولم يبهج (2) وما صور مصارعة الانسان الشرّ في العالم (3) ، وقد حرص صلاح عبد الصبور على دور الوعي في عملية ابداع القصيد (4) ، وبينما تحاوزه حبرا ابراهيم جبرا ودعا الشاعر الى عبور الحياة السطح واجتياز ابوابها لولوج اعماق الانسانية اذ لا صدى في القصيد الحبد لبرق خلّب (5) ، والى ذلك ايضا دعا يوسف الخال (6) ناصحا الشاعر بالانفلات من قيد الزمان والمكان (7) بينما اعتمد بلند الحيدري لولوج تلك الاعماق على تكثيف التفاصيل اليومية (8) والى هذا ايضا ذهب محمود امين العالم مستدلا بتجربة عبد الرحمن الشرقاوي في قصيدة وجهها الى ترومان في الحث على السلام (9) ، اما سعيد عقل فقد تخيّر الى الانسانية نهجا آخر هو نهج الغوص في اعماق الذات واعتماد اللاوعي لولوجها ، فلا بد للشاعر عند عقل من ان يتحلل من عناصر الوعي جميعها فكرة كانت او عاطفة حتى يصل مبتغاه (10)

---

(1) عبد الوهاب البياتي :"نحرتني الشعرية" ـ بيسابور الحديدة 411 ـ 412

(2) شعر عدد3 سنة1 تموز 1957 ـ احبار وقصايا في ثلاثة اشهر 112

(3) الآداب عدد10 نيسان اول اكتوبر سنة 4 ـ 1956 :وسائل تعرف العرب بيتاحهم الادبي الحديث ـ بدر شاكر السياب 22

(4) صلاح عبد الصبور : "حياتي في الشعر" ـ 24

(5) جبرا ابراهيم جبرا :"الرحلة الثامنة" ـ عودعلى ابعاده الحقيقة وابعاد الخيال 142

(6)شعر شتاء1962 ـ احبار وقصايا في ثلاثة اشهر ـ يوسف الخال 121

(7) شعر ربيع 1962 ـ شعر الاحطل الصغير بشاره عبد الله خوري ـ يوسف الخال 67.

(8)بلند الحيدري : اشارات على الطريق وبعاط ضوء" ـ خواطر من دفاتر عتيقه 188

(9) = = ـ الحكم ودور الفنان في المجتمع 91

(10) سعيد عقل:"المجدلية" ـ في الشعر 18

وحجته في ذا انه " لا اثر فكريا ذا قيمة رياضيا كان ام سياسيا ، موسيقيا ام شعريا تحقق في الضوء "(1) وقد قارب جبرا هذا الراي عندما مجد ادب اللامعقول واعتبره ادبَ النضج الاكبر وسمتّه (2) والسبيلَ الى نضج القصيدة بريح الانسانية عامة . وما كان حرص النقاد عليها الا لما لها من أثر اذ هي تز رع القصيد الشعري في كل النفوس وتحفظ للقارىء بذرة العجب بأن تعيد له شفافية الرؤيا وتشد فيه حسّ الحياة حيّا بريئا (3) اذ هي تروي الكلمة بماء الحياة (4) وتسم النصّ متى تجلت بميسم الابداع (5)، والانسانية على اهميتها ليست مجلى العمق الوحيد في النص الشعرى، انما يتصف القصيد المبدع بصفة اخرى تبقيه بريقا دائما وتوجه القارىء كل حين وجهة فيها من العمق ومن الحداثة هي صفة **التعددية** ، ونعني بها قابلية النص القراءةَ المستمرة وبكارته الدائمة فـ " الشعر العظيم يحتمل اكثر من نظرة واحدة والا فقد الكثير من سحره"(6) ، وهذه التعددية اصلا هي وسيلة خلود الاثر الفني ، يثبت بلند الحيدري ذلك قائلا:" إن العمل الفني والادب الخالد هو العمل الذي بإمكانه ان يجدد نفسه باستمرار من خلال الانسان المتجدد وذلك بقابليته على التحوّل من معنى في الواقع المعين الى معنى في الحقيقة النفسية الشاملة أو معنى في الرمز الذهني ، وما لم يكن الامر كذلك عجزنا عن تفسير كيفية تعاطفنا مع تلك الآداب والفنون التي تغور بعيدا في التاريخ " (7) ، فالذي أخلد الحُو كَنْدَا هو أن لكل قارىء أن يحمّل ابتسامتها في كل حين محملا يرضاه ، فهي أبدا متجددةٌ

---

(1) سعيد عقل : "المحدلة" ـ فى الشعر 17

(2) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحلة الثامنة" ـ عود على اقنعة الحقيقة واقنعة الخيال 140 – 141

(3) = = = 141–142

(4) عبدالوهاب البياتى : "تجربتى الشعرية" ـ سواد التكوين 385

(5) بلند الحيدرى : "اشارات على الطريق وبعض صوت" ـ الولادة فى منطقة الصفر 186

(6) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحلة الثامنة" ـ الاسطورة وسحر الكلمة 22

(7) بلند الحيدرى : "اشارات على الطريق وبعض صوت" ـ السقوط فى الشكل الواحد 10

طريقة محدثة (1) .

فالحداثة هي ما يخلد الشعر وهي العيار الذي تخيره النقاد العرب عامة يزنون به موضوع القصائد ، فاي عيار تراهم ارتضوا للاهتداء الى الشكل الاكمل ؟

اتفق النقاد ان ليس للشكل اي فضل في ذاته إنما فضله في مطابقة محتوى القصيد فـ"المهم هو التوفيق بين الشكل الحديث والمضمون الذي يتطلبه" (2) ،وقد اتخذت فكرة التوفيق او المطابقة عند بعض النقاد مظهرا آخر كدعوة الشاعر الى تنويع الشكل المعتمد والقول إن اقتصار شعر أمة ما على شكل واحد لهو دليل على تخلفها وحطة شعرها (3) ، او القول بصلاحية كل الاشكال للشعر حتى الخطابي منها او التقريري (4)، ولم ير يوسف الخال هذا الراي اذ اعتقد للنص الشعري شكلا خاصا يميزه عن النص النثري وعدد عناصره فاذا بها تندرج ضمن صفة الايحاء، وفعلا كان الايحاء هو العيار الذي يتألف كل ما اشترط النقاد العرب في شكل القصيد الجيد هيكلا واسلوبا .

II- الهيكل :

ويحوى - كما رأينا في فصل مقومات الشعر - بناء القصيدة ككل : الوحدة ، وبناء الجزء منها : الوزن .

1 - الوحدة :

فتكون القصيدة بناء موحيا بمعناه يتجه بالقارىء وجهة مضبوطة ،وقد الزم السياب فيها الشاعر بانتقاء لبنات قصيده حتى لا نشاز ظاهرا فلا يخرجها " جلباب متسول مرقع برقع مختلفة الالوان " (5) ، وانتقد طريقة الشاعر

---

(1) بلند الحيدري: "اشارات على الطريق وبعاط صوء" - السقوط في الشكل الواحد 11

(2) شعر شتاء 1968 :الثورة لا تخمد ابدا والحب لا يموت - عبدالوهاب البياتي 66

(3) بلند الحيدري . "اشارات على الطريق وبعاط صوء" - اشارات على الطريق 9

(4) شعر شتاء 1968 : الثورة لا تخمد ابدا والحب لا يموت - عبدالوهاب البياتي 65

(5) الفكر سنة 7 عدد 3 ديسمبر 1961 : الإلتزام واللاالتزام في الادب العربي الحديث 80

الانجليزي اليوت في بناء قصده ، بينما استحاد جبرا الطريقة نفسها وسماها "ترابطا موضوعيا " او " مونتاجا" عجز عن ادراكه السياب وشعراء الستينات ، ويكون بان لا يذكر الشاعر مثلا كلمة حزن للدلالة عليه انما يُعطينا الصور المترابطة ضمنا والتي توحي الينا في النهاية بالحزن،وبذا تنتقل الشحنة العاطفية دون افسادها مسقا بالنص الصريح " (1) ، ولا يدْرك هذا الترابط غير شاعر محيد، وفي هذا المسار اعرضالنقاد العرب عن القول ان النظم هو عيار الجودة اذ اعتبر ادونيس جمال القصيدة كائن في اختلاف اجزائها دون ائتلافها (2) ولم ينأ عنه كثيرا محمد النويهي حين اثبت ان " قد يقتضي ... الافصاح التنافر اذا كانت الصورة التي يريد نقلها متنافرة "(3)وقد اكتفى صلاح عبد الصبور من حديث بناء القصيد بالحرص على توفر ذروة شعرية فيها تأتلفه وتَسير اليها كاملُ الابيات ، يقول " إن محك الكمال في بناء القصيدة هي احتواؤها على ذروة شعرية تقود كل الابيات اليها وتسهم في تجليتها وتنويرها" (3) ، بينما اطالت نازك الملائكة في حديث هذا البناء فاشترطت في القصيد الجيد صفة التعادل وتطرقت منها الى حديث الخاتمة وتحليل اصناف الخواتم ، وتعني بالتعادل " حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية "(4) ، ويكون ذا التعادل بمعارضة الخاتمةِ سياقَ القصيدة ، وتختلف سبلُ هذه المعارضة وتتباين ، فمن معارضة تعتمد الحركة الزمانية مثلما هو الشأن في القصيدة ذات الحوادث حيث تجيء الخاتمة لتوقف الحركة وتقطع مسار الزمن ، الى معارضةٍ تعتمد الدويَّ الصوتيَّ، فاذا كانت القصيدة ساكنة منسابة كانت الخاتمة قوية مزمجرة، الى معارضة عمادها الايقاع الموسيقي بأن تطول القصيدة في حين تقتضب خاتمتها اقتضابا يشعرنا بانتهائها (5)، وتعتقد الناقدة ان هذه المعارضة هي قانون بديهي

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحلة الثامنة" المونولوغ ـ المفتاح ـ التصميم 56

(2) عبدالحميد جيدة : "الايحاء بالجديد في الشعر العربي المعاصر" معهد 43

(3) محمد النويهي : "الشعر الجاهلي" . 47

(4) صلاح عبد الصبور: "حياتي في الشعر" ـ بين المقاهي والمرد 30 ـ 31

(5) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" ـ هيكل القصيدة 238

يعرفه كل شاعر ويدْركه بفطرته الفنية (1) ذلك ان قراءة اى شعر انما هي في الحقيقة معاناة التجربة التي طرقها الشاعر في تلك القصيدة ،فاذا لم ينهها الشاعر استمرت معاناة القارىء إياها فى حين تنتهي القصيدة ويلفى القارىء نفسه وحيدا بعد أن ألقى به الشاعر فى خضم هذه التجربة دون أن يوصله الى المنفذ النجاة ، لذا اعتبرت الناقدة الشاعر الذى يسيء اختتام قصائده شاعرا يخون القارىء و يتلاعب به (2)،ولا تكون الخاتمةُ الجيدةُ عندها استمراريةً كَأَنْ تكرر مطلع القصيد ، ذلك أن التكرار يرجع القارىء الى منطلقه وينتهي به من حيث بدأ فيوحى له بعلاقة انعكاسية (3) وبحركة دائرة هي اشبه بالشرنقة نسجها الشاعر حوله شيئا فشيئا من خيوط لطيفة تزيد كثافة كلما تقدم يشعر بها القارىء ولا تزعجه لوثاقه بوجوب الخلاص ولثقته بالشاعر حتى اذا كانت الخاتمة لم يجد بها منفذا وألفى نفسه حيث انطلق : تشابهَ طرفا القصيدة فتناسجا حول القارىء وتركاه سجينا .

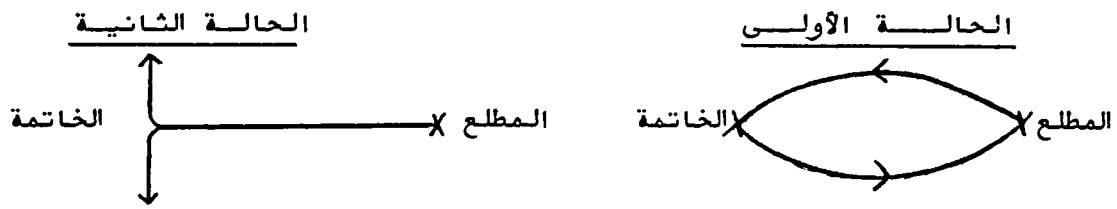
وهناك وجه آخر لاستمرارية القصائد يناقض هذه الحالة ـ حالة انعكاس القصيدة على نفسها وتقوقعها ـ وهذا الوجه الثاني هو انفتاح الخاتمة انفتاحا لا يحد يمتد الى ما لا نهاية ويلقي بالقارىء في حالة دائمة وفي فضاء لا يحده افق يتيه فيه ابدا ويعاني فيه سجن اللاحدود فلا يملك منه خلاصا ولا ينتهي فيه الى حد ، هكذا تتناقض الحالتان تمام التناقض وان اتفقتا في خطرهما على القصيدة سواء بسواء ، ويمكن التمثيل لهاتين الحالتين بالرسمين البيانيين التاليين:

---

(1) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" ـ هكل العصدة 240

(2) = = = 242 — 241

(3) تستعمل هذه العبارة لترجمة une réflexion reflexive وهى العلاقة التى تنعكس فيها عناصر المجموعة على نفسها.



وكلا الخاتمتين عند الملائكة شكلية تنويمية يلجأ اليها الشاعر ليداري عجزه عن انهاء القصيدة نهاية فعلية (1) .

2 ـ الـــــوزن :

شهد النقاد ان للبحور الخليلية في ذاتها خصائص محددة استجادها جعفر ماجد ولمس فيها تنويعا يوافق بغية الشاعر(2) ، واستحسن مارون عبود بعض عناصرها ـ القافية ـ وألفاها تضفي على القصيد المقفى حلة رونقا (3) ، بينما استقبح بقية النقاد ذات الخصائص ونعوا عليها قلة مرونتها ، يقـــول سميح القاسم " اعتقد ان الاوزان القديمة قد تسيء الى بعض المواضيع الحديثة فتفقدها الحياة والحرارة ، على ان هذا لا يعني التخلي عن الأشكال التقليدية، احيانا توجد مواضيع معينة تفرض هي شكلها وايقاعاتها ورنينها" (4) ، ورآها عبد الوهاب البياتي قيدا يحول دون إبداع المعنى (5) وكذا فعل صلاح عبد الصبور (6) وكانت حجة هؤلاء النقاد على الاوزان الخليلية انها توافق معان تخطاها الزمن بخطوات بعيدة بعيدة فحالها الفتورُ والبلى،وأن لها من الخصائص ما يثقلها على الذوق الحديث ، يقول محمد النويهى :"البحر العربي المأثـــور ذو موسيقى حادة بارزة ، شديدة الحهر عنيفة الوقع على طبلة الاذن ،عظيمـــــة

---

(1) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" ـ بداية الشعرالحر وطروفه 45–46–47

(2) الفكر سنة 7عدد7 افريل1962 :ندوة القراء :الشعر بين الاحرام والتجديد ،جعفرماجد77

(3) مارون عبود : "دمقس وارجوان" ـ جعبة الطين 87

(4) سميح القاسم : "عن الموقف والفن" ـ عن الشكل الجديد للشعر وضرورة مواجهة الجماهير49

(5)عبدالوهاب البياتي :"حريق الشعر" ـ سواد النكوص 387

(6) صلاح عبد الصبور : "حتى نقهر الموت" ـ تقديم 17

الدرجة من التكرر والرتوب ، وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث ولم تعد آذاننا تحتملها ... وصرنا امبل الى ابقاع اخف ...وموسيقى اخفى اثرا .... واحوج الى الذكاء وارهاف السمع لالتقاطها وتتبعها" (1)، لهذا آثر عامة النقاد المقطعية على البيتية . حدث جبرا عن تجربة نازك الملائكة الشعرية وعن اعتمادها المقطع قال " هذا التشكيل كسّب للشعر العربي الحديث : فيه تكثيف وحصر وفيه احيانا غنائية نادرة" (2) ، وضبطت الملائكة الاخطاء العروضية التي يمكن ان تحط هذا البناء فاذا هي اربعة اصناف : الخلط بين التشكيلات ـ الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا ـ اخطاء التدوير ـ اللعب بالقافية واهمالها (3) ، الا اننا آثرنا تعويض هذا التصنيف بآخر لغرض تأليفي ، ذلك ان هذه الاصناف تتداخل تداخلا كبيرا وينحر بعضها عن بعض بما يتطلب جمعها في صنفين هما :

ـ الاخطاء النابعة من نوع التفعيلة

ـ والاخطاء المتأتية من عدد التفعيلة

ـ أ ـ اخطاء متأتية من نوع التفعيلات :

يتعلق اولها بالوتد المجموع ويعرفه العروضيون بانه مجموع ثلاثة احرف اثنان منها متحركان والثالث ساكن مثل قولنا" لقد " (4)، ويرد هذا الوتد في آخر التفعيلات "فاعلن ""متفاعلن " و"مستفعلن" وهي تفعيلات المتدارك والرجز والكامل والسريع ، وقد لاحظت الناقدة قسوة هذا الوتد وصلادته الى درجة انه يقسم الكلمة التي يرد في اولها الى شقين فيقف بنا مثلا في منتصف كلمة المعرة من قولنا" شيخ المعرة شاعر " وهذا الوقوف في آخر التفعيلة وفي منتصف الكلمة

---

(1) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد" :عيوب الشكل القديم 94

(2) شعر حرب 1957 ـ رساله من بغداد ـ جبرا ابراهيم جبرا 113

(3) نازك الملائكه : قضايا الشعر المعاصر ـ اصناف الاخطاء العروضيه 177

(4) = = : الوتد المجموع 101

بعنى توقف الصوت بها ـ وان قصرا ـ وهو امر " مستكره ينفر منه السمع الشاعري نفورا ظاهرا " (1) ، لذلك حبذت الناقدة ان يحزم الشاعر امره فلا ياتى بالوتد المجموع الا في آخر الكلمات ويستغل بذلك قسوته ويحولها الى ميزة يختم بها الكلمة وبقوّيها " بدلا من ان يورده في اولها فيقطع اوصالها وبضيع تماسكها " (2) . وتنصحه لتفادى هذا العيب بواحدة من الطرق التالية :

ـ ان يورد الوتد في آخر الكلمة فتوافق نهايتها نهايته

ـ ان يورده في النصف الاخير (3) من الكلمة على ان يكون آخره حرف مد .

ـ او ان يجعل آخره " ال " التعريف ، وتعلل الناقدة ليونة الوتد المختوم بال التعريف بان " ال هذه ليست جزءا من الكلمة وانما هي اداة تضاف الى الاسم ، فالوتد المنتهي بها لا يمزق الكلمة " (4) ، الا انها تستثني حالة وقوع الوتد المجموع في ختام العروض مما بمطله الى العجز في الشعر العمودي فبشق الكلمة ويتركها تنزف .

ـ ان يقلل الشاعر من الاوتاد المجموعة القوية ويحيطها بأوتاد ليّنة "فان وجود هذه الاوتاد التي كسرت حدتها يجعل الاذن تتقبل ورود وتد واحد عنيف في البيت " (5)

هذا هو اذن العيب الاول الذي لحق التفعيلة في راي الملائكة ، اما العيب الثاني فالزحاف ويعرفه العروضيون بانه " تغيير يلحق بثواني اسباب الاجزاء في البيت " (6) وهو على انواع :

---

(1) نازك الملائكه : "قضايا الشعر المعاصر" ـ الوتد المجموع 101

(2) = = = =

(3) يشترط الملائكة ان يقع الوتد في النصف الاول من الكلمة (قضايا الشعر ـ الوتد المجموع 102) دون النصف الاخير منها ، الا انه واضح من المثال الذي قدمته انها وقعت في خطا مطبعي ، ذلك ان هذا الوتد لا يقع في النصف الاول من الكلمتين "واسعين" ولا هو يقع في النصف الاول من التفعيلة "مفعلن" التي يوافقها ، انما يقع في آخرهما جميعا لذلك اثرنا ان "نصلح" قولها في هذا الشرط .

(4) مجموعة : عبث اللحن العدد مطبعة الاديب بغداد 1972 ص 103 نازك الملائكه قضايا الشعر المعاصر ـ الوتد المجموع 102

(5) نازك الملائكه ـ "قضايا الشعر المعاصر" ـ الوتد المجموع 104

(6) = = الزحاف 109

ـ زحاف يلحق " متفاعلن " فتصبر " مستفعلن " اسمه " الإضمار"

ـ = = " مستفعلن " = " مفاعلن" = " الخبن "

ـ = = " فاعلن " = " فعلن " = =

ـ = = " مفاعلتن"= "مفاعيلن " = " العصب "(1)

وتحصر الناقدة اهتمامها في ما يلحق تفعيلة الرجز فيحيلها من"مستفعلن" الى " مفاعلن " لشدة انتشاره في الشعر الحر ، وتتتبعه في الشعر العربي القديم حيث كان جائزا بله محبذا لما يضفي على القصائد الرجزية من جمال (2) ، الا ان هذا الزحاف ذاته كاد يفسد الشعر الحر للكثرة توارده فيه حتى اصبحت اغلب تفعيلاته مصابة به في مثل قول صلاح عبد الصبور من قصيدة " رحلة في الليل " :

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب (3)

وَحِينَ	يُقْبِلُ	الْمَسَاءُ	يُقْفِرُ	الطَّرِيقُ	وَالظَّلَامُ	مِحْنَةُ	الْغَرِيبْ
٧ـ٧ـ	٧ـ٧ـ	٧ـ٧ـ	٧ـ٧ـ	٧ـ٧ـ	٧ـ٧ـ	٧ـ٧ـ	٧ـ٧ـ
مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ

حيث كانت التفعيلات الرجزية الست مصابة بالزحاف فاصبح الشطر " ركيك الايقاع ضعيف البناء منفرا للسمع " (4) ، لذا اسفت الناقدة لندارة التفعيلة السليمة في رجزيات الشعر الحر وانتهت الى أن" شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية ، وقد تفشى الزحاف الذي هو في نظرنا مسوّول الى حد كبير عن شناعة الايقاع والنثرية وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده في الشعر الحر، والحق مع الجمهور " (5) .

---

(1) نازك الملائكة ـ "قضايا الشعر المعاصر" الرجاف 199

(2) = = = 110

(3)ديوان" الناس في بلادي" سطروب 1957ـ عن "قضايا الشعر المعاصر"ـ الرجاف 110

(4)نازك الملائكه ـ "قضايا الشعر المعاصر" ـ الرجاف 110

(5) = = = 111

ب ـ أخطاء متأتية من عدد التفعيلات :

لاحظت الملائكة ما في حرية طول البيت من سوء اثر في السطر الواحد والقصيدة سواء بسواء ، ذلك ان هذه القاعدة الفضفاضة تؤول **على مستوى القصيدة** الى عدم تناسب اشطرها من ناحية الطول ولا يخفى ما في ذلك من اخلال بالموسيقى خاصة اذا بالغ الشاعر في تغيير عدد التفعيلات من شطر لآخر(1) ، اما على **مستوى الشطر الواحد** فان هذه الحرية قد اوجدت اشطرا خماسية واخرى تساعية وهي اوزان غريبة على الشعر العربي لم تالفها اذنه ، تستنكرها الناقدة وتسميها " تدفقية " لسببين اثنين :اولهما ما ينجر عن ذلك الطول من اضعاف صوت الغنائية واخماد حدتها بفعل تراكم التفعيلات ، وثانيهما ما يؤول اليه هذا الطول من ندارة الوقفات وتباعدها عن القصيدة علما ان" تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لانه يتعارض مع التنفس عند الالقاء لا بل انه يتعب حتى من يقراه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة و سرعان ما نمحه ونرفض ان نقراه "(2) بله ان " للسكوت وقعا شعريا يعادل وقع الاشطر نفسها ومن دون هذا السكوت يموت الشعر " (3). واذ تَنَبّه الشاعرُ الحر الى مساوي طول الشطر عالجها **بالتدوير** مثلما فعل السياب (4) ظنا منه ان تقسيم الشطر الطويل الى سطرين او اكثر يحولّه الى عدة اشطر قصيرة ، وقد اعترضت عليه الملائكة مبينة ان التدوير يبطل اصلا في الشعر الحر، ذلك انه يكون في العمودي لتقيد الشاعر بوزن لا يعدوه ، اما في الشعر الحر فلا وزن يقيده وباستطاعته اذن ان يمد البيت الى ما شاء ، ولا حاجة تضطره الى التدوير فضلا عن ان التدوير يمتنع امتناعا تاما لخروجه على العروض العربي ذلك ان العرب جوّزوه بين صدر البيت

---

(1) نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر ـ الإخطاء العروضية 185

(2) = = : قضايا الشعر الحر وظروفه 41–42–43

(3) = = : التدوير 121

(4) = = = 120

وعجزه ولم يجوزوه مطلقا بيت البيت والبيت (1) .

بهذه الاخطاء العروضية عللت الناقدة اعراض القراء عن الشعر الحر قائلة : " لعلنا جميعا قراءا ونقادا وشعراء نتفق على ان الابيات التي تخرج عن الـــوزن في قصيدة ما تجرح اسماعنا وتحعلنا نضيق بالقصيدة ونرفض ان نتم قراءتهـــا والواقع ان هذا هو السبب الذى يجعل الجمهور يقف من الشعر الحر موقف النفـــور والرفض " (2) .

III الأسلـــــــوب ـ

يحوي اربعة عناصر اختلف النقادفي الاهتمام بها هي الحركة واللغة والصورة والتكرار:

ـ1ـ الحركـة

كادت تتفرد نازك الملائكة بالاهتمام بها وايلائها فضلا في الشعر فرأتها ملازمة كل قصيدة جيدة سواء ظهرت في شكل موضوع متحرك متغير مع الزمن ـ كما هو الشأن في قصائد الهيكل الهرمي ـ او اتخذت شكل الصور والعواطف يضفيها الشاعر على قصيدة الهيكل المسطح لتعوض الحركة بمعناها الضيق(3) ، ذلك ان الحركة هي مظهر الحياة في القصيدة وهي بالتالي شرط الجودة في الشعر " فكأنّ الشاعـــر ـ وهو يرى موضوعه ساكنا ـ يدرك انه لا يستطيع ان يصوغ من سكونه شيئا نابضـــا بالحياة ما لم يضف اليه امتدادا من نوع ما ، فيبدأ بالاقرب وهو الصور والمشاعـر التي توسع نقطة الارتكاز وتجعل نطاقها اكبر واكثف " (4) .

ـ 2 ـ اللغـــة :

ذهبت فيها آراء النقاد مذهبين متقابلين الا انهم اجمعوا ان عيار جودتها حياتها، فأن تحى اللغة في القصيد ويجري نسغها فيه موحيا بمعان شتى هي بغيـــة

---

(1) نازك الملائكة ـ "قضايا الشعر المعاصر" ـ اصداف الاحطاء العروضية 184

(2) = = = 178 ـ 177

(3) = = ـ هيكل العصده 246

(4) = = = =

مارون عبود (1) وسعيد عقل (2) ويوسف الخال (3) على السواء رغم اعتبار الاول ان اللغة ظاهرة جماعية واعتقاد الاخرين انها ذاتية فردية فكيف اجتمعوا في عيارها وهل تراهم تفرقوا في بعضه ؟

* ذهب الفوج الاول الى ان اللغة لفظة مصطلح تقرر معناه منذ دهور، فللكلمة الواحدة معنى واحد ولا يقوم ملفوظ مكان آخر (4) ، وليس للشاعر ان يزيد في معاني بعضها او يسقط (5) حتى لا يصاب بـ " حالة مرضية كتلك التي يصفها الطب بفقدان القدرة على تمييز الكلمات او فهمها، أوفقدان القدرة على استيعاب حديث الآخرين " (6) وحتى لا تنتقل عدواها الى القارىء . لهذا فضل مارون عبود اللغة العادية غير الممحوحة " فمن اكثر الترداد اضناه الملل" (7)مؤكدا ان " خير البيان ما كلّم الناس بلغة الناس (وان) تنطس الشعر في لغته وتعاليه على البشر يبعده من القلوب " (8) ، من هنا استهجن عبود كل غموض في الشعر وغرابة اذ سخط على مذهب سعيد عقل في اللغة ، ذاك الذى " يحب ما لايحب ويكره ما يحب " والذي رغبه في استعمال " يها" مثلا بدلا من "ايها"(9) ونبه بلند الحيدري القارىء الى شعرٍ هذا مذهبُ صاحبِه فيه الى انه "ليس اكثر من عملية تلصيق " كولاج " تعتمد مخزون (ذاكرته و)انه

---

(1) مارون عبود ـ "دمعس وارحوان" ـ الادب الحديث بين الاسلوب والتعبير والوزن والقافية 26

(2)سعيد عقل ـ "المجدلية" ـ في الشعر 35

(3)شعر شتاء 1960 ـ احساس وقصائد في ثلاثة اشعار ـ يوسف الخال 117 ـ 118

(4)سميح القاسم :"عن الموقف والفن" ـ عن الشكل الحديث للشعر وضرورة مواجهة الجماهير 51

(5) مارون عبود :"دمعس وارحوان" ـ الادب الحديث بين الاسلوب والتعبير والوزن والقافية 26

(6) بلند الحيدري: "اشارات على الطريق وبعض هوامش" ـ تعالوا انظروا ثم اكتبوا 58

(7)مارون عبود: "دمعس وارحوان" ـ الفن والطبيعة عامة الشعر العالمي والمادة 276

(8) = = = =

(9) = = ـ رسالتي لسعيد عقل 50

عبث " (1) لا يحقق اكثر من إثارة موقتة عابرة شأنها شان " الصور المتحركة التي نأنس لتحديها للمنطق الحتمي لفترة من الزمن ثم سرعان ما تخبودون ان تخلف شئا وراءها " (2) . وقاسمتهما نازك الملائكة الرأي في اكتفاء لغة القصيد الجيد بذاتها فلا نحتاج الى تفسير يلحقها ، وسمت الملائكة هذه الخاصية فيها كفاءة تقول :" إن القصيدة التي تحوجنا الى أن نقرأ عنها حاشية او شرحا نثريا ليست قصيدة حيدة ، ولعلها من وجهة نظر الفن فشل يعترف به الشاعر نفسه حين يرضى ان بفع لقصيدته حواشي وهوامش " (3) ، سواء اكانت هذه الهوامش شروحا لغوية او تدقيقات من نوع آخر يضيفها الشاعر الى القصيدة (4)، بما ان ذلك هو بالنسبة لنازك الملائكة اعتراف ضمني من الشاعر بان لغته تقصر عن القيام بوظيفتها الدلالية الاساسية فتحتاج الفاظه الى الفاظ اخرى تضبط مفاهيمها ، وهل اخطر على اللغة ؟ وليس للشاعر ان يتعلل بأنه يفعل ليضفي على قصيدته ذاتية خاصة فما لذلك عذر عند الملائكة إذ أن هذه الذاتية اصلا في لغة القصيدة وعالمها تقتل الكفاءة فيها ، ومنطلق الناقدة الفكري في هذا الموقف ان للقصيدة عالما ذاتيا متميزا عن عالم الشاعر، وهي في ذا تخالف ما ذهبت اليه جماعة الديوان من ان القصيدة هي ذات الشاعر وان اجود القصائد ما دلت على صاحبها بجميع خصائصه وخصوصياته ، تقول " اننا لا نمانع في ان يدخل الشاعر ما شاء من تفاصيله الشخصية الاثيرة لديه ولكن على ان يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية تنبع من الهيكل نفسه ، والفنانون في هذا ان على الشاعر ان يحترس من الخلط بين ماله قيمة في القصيدة وماله قيمة في نفسه . فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر. انها كيان حي ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الاولى التي يُخط فيها على الورق " (5)، ولا يعني هذا انها تستنكر الذاتية في الشعر، انما الذي ترفضه ان يطغى عالم الشاعر على عالم القصيدة ،

---

(1) سلمى الحضرى : "اشارات على الطريق ونقاط ضوء" المجلة آفاق كل شيء 86.

(2) = = = وبعد فلماذا يعجب النقد الادبي 230

(3) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" ـ هيكل القصيدة 238

(4) = = : هيكل القصيدة 237 ـ

(5) = = = 238 - 237

والى هذا الطغيان بالذات ارجعت الملائكة ضعف الكثير من الشعر مثل الشعر الوطني وترديه من الوجهة الفنية ذلك " ان الشاعر يعتمد فيه على المعرفة السابقة التي يملكها الجمهور المعاصر عن الاشخاص والاماكن والاحداث ، فلا تكون قصيدته الا هامشا او تعليقا على الاشياء دون ان تملك في ذاتها المستلزمات الكافية لقصيدة حول تلك الاشياء" (1) ، وهذا معنى قول الناقدة " ينبغي للشاعر ان يتطلع الى قصيدته وينسى الجمهور" (2)، الا انها دعته الى استعمال لغة طريفة ايمانا منها ان لكل عصر لغته الخاصة تسير مع حياته وتحاذي ذوقه فساذا دال الزمن تغيرت الاذواق وذوت الكلمات بطول استعمالها. ففقدت بريق جدتها وتجرد ت من العديد من معانيها الفرعية وانحصرت دلالتها في معنى واحد جامد هو عامة المعنى الذي استعمله فيه الشعراء القدامى (3)،وتمثل الناقدة لهذا الذول بكلمات عنبر وقدو هلال التي عوضتها اخرى ، بل ان الناقدة نفسها تعترف بتعمدها نبذ هذه الكلمات وان كلفها ذلك بعض المشقة ، وما ذاك الا اعتقادا منها ان اجود الالفاظ اجدها (4)، وتجديد الالفاظ لا يعني فقط تطوير مجموعها وتطوير اللغة بالتالي ، انما يعني في محال اول سحب اغشية القدماء عنها وتجريدها من جانب من تراثها حتى يتغير حقلها الدلالي فتتحرر القصيدة الغزلية مثلا من بعضها ولا تشمل وجوبا كلمات من قبيل بدر ولؤلؤ وعناب ، يضيق مجالها الدلالي بعد ان مده الشعراء القدامى الى اغلب القصائد الغزلية ومطوه عليه فاضعفوه وافقدوه كل عمق ، فدعت الناقدة الى عكس الآية وآثرت تضييق حقل الالفاظ الدلالي قصد تعميقه .

* ومنهم من ذهب الى ان اللغة ـ وان كانت جماعية ـ فإن بها قسما ذاتيا لا يمكن اغفاله فلا تجود إلا اذا تجلت تلك الذاتية فيها ، بل إن جودتها تكون

---

(1) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" ـ هكل العصدة 238

(2) = = = =

(3) = : "شظايا ورماد" ـ المعدمه 9

(4) = = = =

بمقدار ذاتيتها وطرافتها، يعبد الشاعر ترتيبها متى شعر ان "الكلمات اخذت تفقد نظارتها وطاقتها وحملت تتهرأ وتتهافت بين يديه "(1)، و" بقدر ما يوفق الفن الى ذلك تكون درجة الخلوص في الشعر "(2)، وسبيل الشاعر الى ذا البعث عند يوسف الخال ان ينتقي من الكلمات ما هو حار على السنة الناس دون ما حبس في الكتب (3) وسبيله عند جبرا (4)، وعقل (5) وصبري (6) ان يغرب الشاعر، اذ الشعر "لايحافظ على قوته الايحائية الا بالرموز والكنايات المطولة التي لا يسهل ... الاتيان عليها بقراءتها بسرعة "(7)، فالوضوح صنو التفاهة ورفيقها وهو عيب الشعر الاكبر عند جبرا، يقول "وقد يلجأ الى رمز لا يستطيع المرء تعيين ابعاده ليبالغ في التعمق والهزة وحسن الكشف "(8)، والى جانبه انتصب عبد الوهاب البياتي اذ جعل الغموض جليدا ترقد تحته مدينة كاملة، مدينة الشعر والاعماق (9)، وكذلك فعل صلاح عبد الصبور قائلا "انا اومن كل الايمان بالقراءة الثانية للقصيدة كما اومن ان كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الاولى هي قصيدة متوسطة القيمة "(10). وقد انكر السياب على رئيف الخوري حرصه على الوضوح في الشعر ودعاه الى ما يعجزه : ان يحدد "معنى الوضوح في الشعر ... وان يثبت ان الوضوح شرط لازم لجودة الشعر "(11)

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا: "الرحلة الثامنة" ـ عوده على ابدء الحديقه والحيوان 140

(2) سعيد عقل : "المجدلية" ـ الشعر 35

(3) شعر شتاء 1960 : احبار وقصايا في ثلاثه اشهر ـ يوسف الخال 117 ـ 118

(4) جبرا ابراهيم جبرا: "الرحلة الثامنة" ـ الموبولوغ ـ المونتاج ـ التصميم 57

(5) سعيد عقل : "المجدلية" ـ شعر 35

(6) شعر شتاء 1958 : ادونيس في البعث والرماد اوتجربة البعث والتحدد. جرامي صبري 109

(7) جبرا ابراهيم جبرا: "الرحلة الثامنة" ـ الموبولوغ ـ المونتاج ـ التصميم 57

(8) = = = = = 50

(9) عبد الوهاب البياتي: "تجربتي الشعرية" ـ حصاد طروادة 451

(10) صلاح عبد الصبور: "حياتي في الشعر" ـ بين المعاناه والتمرد 143 ـ 144

(11) الآداب عدد 6 سنة 3 حزيران 1955 : الى الاستاذ رئيف الخوري ـ بدر شاكر السياب 66

متمثلا له بتجربة رامبو واليوت وستويل وابى تمام والمتنبي . هكذا دعا هذا الفوج الى تخفي المعنى في الشعر والتلميح دون التصريح اذ " الغموض غير المبالغ فيه اجمل رداء يلبسه الشعر" على قول خزامى صبري(1) ، وليس هو أبدا عيبا بله انه الحسنُ كل الحسن ، وهو مخلد الشعر" يستثير خيال القارىء فيمضي في أثر كل ومضة تلوح . الغموض هو الذى يجعل القصيدة لا تنتهي من نفس القارىء لانه في كل مرة يكشف شيئا جديدا" (2) ، اما اذا استغلق المعنى تماما على القارىء فلم يجد وليجة اليه ، فما في ذلك من بأس اذ للغموض حسنةٌ ،يثبت ادونيس ان "الجميل غريب دائما" كما يقول بودلير و "الغرابة هنا في الجدة"(3)حتى ان لم يساير عمق معنى،يقول جبرا ابراهيم جبرا" بتحدثون عن الغموض في الشعر الحديث كأنهم يعطونك قرشا لتعطيهم قدْرا من المعنى يتحلون به فيغضبون اذا وجدوا ان ما (اشتروه) لا يذوب في افواههم عن حلاوة " (4) ثم ان عجز القارىء عن القصيدة هو اولا واخيرا عيبُه الذاتي لا يد للشاعر فيه .

3 ـ الصورة :

لا يقصدها الشاعر لذاتها علّها تزيّن القصيدة ،انما هي آلته تعينه في اقامة المعنى والدلالة عليه ، وقد حذرت الملائكة من ضغط تعمدها ونبهت الشاعر الى ضرورة كبحه جماح صوره والاكتفاء منها بالقدر الذي يخدم معناه ، وسمت هذه القناعة في القصيدة صلابةً ، تقول:"التشابيه والاحاسيس ينبغي ان تكون تفاصيل سياقية عارضة يحرص الشاعر على كبح جماحها بحيث لا تضيع فيها حدود الخط الاساسي في الهيكل ، ويتضمن هذا ان الصور والعواطف ينبغي الا تزيد عما يحتاج اليه الهيكل ، فقد ثبت في حالات عديدة ان هذه الزيادة

---

(1) شعر شتاء 1958 : ادونيس في النعث والرماد او بحرية البعث والتحدد ـ خزامى صبري108

(2) شعر ربيع 1958 البئر المهجورة لبوسف الحال خزامى صبري 137

(3) شعر صيف 1959 . محاولة تعريف الشعر الحديث-ادونيس 87

(4) جبرا ابراهيم جبرا :"الرحلة الثامنة" ـ عود على افعى الحقيقة وافعى الخيال 142

المعرقلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية" (1) وقد انفتحت خاصية الايحاء هذه بالصورة على ثلة من الصفات الاخرى،فاذا بالصورة الحيدة هي بدءا صورة اعمق من الوضوح واثمن من ان تنكشف كل أركانها لاول ناظر(2) ، صورة تترفع عن الواقع اذ الواقعية جفاف وتسطيح " الصورة التي تنقل الواقع او العلاقات الحسية المنطقية تبقى صورة باردة" (3) ، وتكون هذه العلاقات المنطقية عند خزامى صبرى في التشبيه اصلا ، اذ تراه مقابلة بين شيئين دون توحيدهما ،فلا بدللصورة كي تشع وتوحي من ان تنغمس في اعماق نفس الشاعر وتصطبغ بلون ذاته ، من هنا كانت الصورة الجماعية صورة محكومة بالتردي ، فلا وليجة امام الشاعر- ان هو شاء استعمالها في شعره- من أن ينتج صوره الخاصة وأساطيره،ولا يستطيعها سوى قلب ذكى في شاعر فذ (4) اما الخامل فقانع بما كان ، وقد اجمع النقاد ان فضل هذه الصورة انما هو كائن في احتوائها بعدا بلا حد وعمقا بلا قرار ، تنضوي كامل الانسانية في قناعها.

ـ 4 ـ التكرار

لاحظت نازك الملائكة رواج استعمال التكرار في الشعر الحر رواجا مخلا فضبطت معايير جودته ونبهت الشاعر الى ان الغرض الاساسي منه لا يجوز ان يقتصر على مجرد التزويق والتنميق (5) ، ونصحت الشاعر بانتقاء العبارة المكررة على اساس قوتها وجمالها وحسن التحامها بما حواليها من عبارات حتى تصمد اثناء تكرارها عبر القصيدة فلا تحول ألوانها ولا يزول جمالها ، علما بان عملية التكرار اصلا تذوي ما تلامس وتضفي عليه رتابة مملة (6) ، وكما سبق ان قسمت

---

(1) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" ـ هيكل القصيدة 237

(2) جبرا ابراهيم جبرا: "الرحلة الثامنة" ـ الموسولوغ ـ المونتاج ـ التصميم 52

(3) شعر صـ 1959 : حزن في ضوء القمر لمحمد ماعوط ـ خزامى صبرى 97

(4) جبرا ابراهيم جبرا: "الرحلة الثامنة" الموسولوغ ـ المونتاج ـ التصميم 58 ـ 59

(5) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" ـ دلالة التكرار في الشعر ـ 291

(6) = = = 286 ـ 285

الناقدة التكرار الى ثلاثة اصناف هي التكرار البياني والتكرار التقسيمي والتكرار اللاشعوري،فانها عادت فضطت لصنفين من هذه الاصناف سبل الاجادة فرأتها في **التكرار التقسيمي** ان بجيء -أولا - في قصائد ذات فكرة اساسية يمكن تقسيمها الى فقرات يتناول كل منها حانبا واحدا من معنى القصيد العام،ذلك ان هذا "التكرار يساعد الشاعر على اقامة وحدات صغيرة في داخل الاطار الكبير" (1)، وان يدخل عليه الشاعر - ثانيا - تغييرا طفيفا في كل مرة يستعمله فيها حتى ينفي عن السامع الرتابة والملل ويبقي له " هزة ومفاجاة "(2) كتغيير محمود حسن اسماعيل له في قصيدة " خمر الزوال" حيث يقول :

"لا تتركيني في ضلال ببن الحقيقة والخيال
اني شربت على يدبك مع الهوى خمر الزوال
لا تتركيني زلة في الارض تائهة المتاب
اني شربت على يديك مع الهوى خمر العذاب" (3)

اما **التكرار اللاشعوري** فأوضح عيوبه الافتعال ويفضحه الجدا ل لخضوع الشاعر فيه الى الوعي ، فاين ذا من هذيان اللاشعور؟، تقول معلقة على قصيدة " نهاية " لبدر شاكر السياب (4) :" ان السياق الذي وضع فيه بدر تكراره اللاشعوري مفتعل قليلا والتركيز ينقصه ، فالشاعر كما نرى من الابيات يمتلك من الوعي ما يجعله يرد على العبارة ويناقشها بقوله " نعم تصدقين "،" ما اكذب العاشقين" وتعليقاته هذه تبدد الجو اللاواعي الذي يرتكز اليه منطق البنى"(5) ، وهو المنطق الذي اعتمده السياب في تكراره،وقد نبهت الناقدة الشعراء بوجه عام الى عيب التكرار الاكبر ويتمثل في التجاء الشاعر اليه اصلا حين تكبو به القريحة

---

(1) بارك الملائكة: "قضايا الشعر المعاصر" - دلالة التكرار في الشعر - 284 - 285

(2) = = = 285

(3) "اس المعرفة" - القاهره 1945 - عن "قضايا الشعر المعاصر" - دلالة التكرار 285

(4) اساطير- الحرف الاشرف 1950- عن "قضايا الشعر المعاصر" - دلالة التكرار في الشعر 289

(5) = = = =

وتضيق به الكلمة فيفر منها اليه ، وقد غاب عنه ان " التكرار عدو البيت الردىء فهو يفضح ضعفه ويشير اليه صائحا " (1) .

هكذا ضبط النقاد العرب معايير جودة الشعر فاذا هي حداثة الموضوع وايحاء الشكل هيكلا واسلوبا : وحدة موحية في بنائها ووزن - بيتا كان او سطرا - يطابق محتواه فيحاذيه محاذاة تامة ، واسلوبا فيه حركة توحي بالحياة في الشعر ولغة مؤدية سواء أكانت ذاتية فيها غموض او جماعية واضحة ، وصورة يبتدعها الشاعر لتكسو معناه وتطابقه ، وتكرارا يدعوه القصيد فينساق اليه الشاعر انسياقا .

---///---

---

(1) " اساطير " - النحف الاشرف 1950 عن "قضايا الشعر المعاصر" - دلالة التكرار في الشعر 286

الفصل الرابع

وظيفة الشعر

حدث صلاح عبد الصبور عن وظيفة الشعر في الزمن القديم ، فاذا هي وظيفة جماعية تقصد بها القبيلة ، يدعو لها الشاعر ويشهد بفضلها ، وان عرج على ذات نفسه فتعريج عُبور (1) ، الا ان العهد تقدم ودقت معه علاقة الشاعر بذويه فاستبدلها باحاديث الهوى والمديح ، يومها سقط الشعر عند صلاح عبد الصبور تهريجا وصناعة بعد ان كان حكمة وجمالا (2)ويومها اكتسب ذاته عند ادونيس ذلك ان هذا الناقد دعا الى تحرير الشعر من وظيفتيه التقليديتين : المتعة والمنفعة اذ حدا الحرص على المنفعة بالشاعر القديم –في نظره– الى طرق مواضيع معتادة باسلوب حاد الفه القارئ فلم يعديدعوه الا السبات ، في حين آل الحرص على المنفعة الى تكرار الشاعر ما يعلم محاولا تشبيته حتى انه لم يعد " يقدم وعيا جديدا "(3).ومهما كان من امرٍ فإن الشعر لم يلبث على هذه الوظيفة الذاتية انما تحول عنها حين اجتاحت الامة العربية هزة شعبية ، فعاد الشاعر سليل القبيلة الام (؟) ينشد احلامها ويبكي آلامها .

وقد اتفق اغلب النقاد العرب على فضل هذه العودة وجدواها فرآها بعضهم مبررة كون الشعر اصلا ، فلولا الالتزام ما كان للشاعر فضل ، ومن هنا كانت

---

(1) صلاح عبد الصبور: "قراءة جديدة لشعرنا القديم" . مقدمة 6

(2) جبرا ابراهيم جبرا : " الرحلة الثامنة " ـ الموسوعة الموسيقية المصغرة 49

(3) ادونيس: "صدمة الحداثة" الارتداد شكلاسيه الاصال 240

وظيفة الشعر عامة هى هو ، الا انه شذ من النقاد من حقر الالتزام واعتبره نقيض الشعر ودعه ، فنزهه ادونس (1) وصلاح عبد الصبور عن ان يكون تابعا للدين او السياسة(2)وكذلك صنعت نازك الملائكة ولا غرو ، اذ لا يتناول الالتزام من الاثر الفنى سوى الموضوع ـ وهو كما انف ـ اقل عناصر الشعر عندها اهمية ، حتى انها كادت ترغب الشاعر عنه لكثرة ما اساء للشعر واوقع اصحابه في الخطا تقول " دعوة الالتزام التى تضج بها الصحافة منذ سنين دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر، ذلك انها تطالب بتحديد ما لا صلة له بالقصيدة وهو الموضوع ، وبذلك تقحم على الشعر عنصرا غريبا عنه " (3) .

الا ان غالبية النقاد العرب حصروا فضل الشاعر في التزامه فذهب سميح القاسم هذا المذهب وحذر الشعراء من السقوط في خداع البرجوازيين اذ يدعون ان العقائدية والنسيس يفسدان الفن بينما لا تناقض (4) ، وتبنى عبد الوهاب البياتى الراي نفسه بعد ان اثبتت له تجربة دبوانه " اباريق مهشمة" حاجة الشعر الى الالتزام (5) .

ذاك اذن مدخل الالتزام في الشعر وذلك اهميته فيه ، ذهب بها النقاد مذهبين متقابلين ، فهل تأتى هذا الاختلاف من انفراج في مفهومه ؟

بين عبد الوهاب البياتى ماهية الالتزام لديه فاذا هو وقوف الشاعر على ارض الحاضر وتخوم المستقبل ، يحترق فيه بلهب اللحظة الآن فيحمل آلامه على منكبيه دون ان يفر منها الى ماضي او مستقبل اذ في كلا الماضوية والمستقبلية زيف ونفاق (6) ، يقول" كنت افهم الالتزام على ان الفنان مطالب من اعماق اعماقه ان يحترق مع آلاخرين عندما يراهم يحترقون ، اما الوقوف على الضفة الاخرى

---

(1) شعر صف 1959 : محاولة تعريف الشعر الحديث ـ ادونيس 81

(2) صلاح عبد الصبور : "حياتى فى الشعر" 76

(3) نازك الملائكه : "قضايا الشعر المعاصر" : هيكل القصيده 234 ـ 235

(4) سميح القاسم : عن الموقف والفن : سميح الذى عرفته محمد دكروب 9

(5) شعر شتاء 1968ـ الثوره لاتحمد ابدا والحب لايموت . عبد الوهاب البياتى 61

(6)عبد الوهاب البياتى: "تجربتى الشعريه" ـ منشورات الجديده 405

والاستغراق في الصلاة الكهنوتية فليس هذا من صفات الفنان الحقيقي في اى عصر من العصور" (1) فالالتزام لديه حالية تقتضي " تجذر" الشاعر في اللحظة الحاضرة وانغماسه فيها حتى لا يلهيه عن مجتمعه زمن سواها ، اما هو عند رافضه فدعوة مذهبية لعقيدة ما تحكم الشاعر فتوجه رؤاه وتحدّها . ومهما اختلف المفهومان فان بينهما رحم : ذلك انهما يهدفان الى وعي الشاعر بما حوله وعيا حرا لا يزيفه خيال او مذهبية ، من هنا استقطبت الشعر وظيفة أمّ اتفق عليها جل النقاد العرب هي الوعي،ويسلك الشاعر في سبيلها انهجا ثلاثة هي: الكشف والريادة والثورة ، يسميها السباب " تفسيرا وتنظيما وتحسينا" (2) : تفسير ما كان بالعالم في الزمن الماضي ، وتنظيم ما هو كائن فيه في اللحظة الحال ، وتحسين ما سيكون في غده ، الا انه بامكاننا ان نحصر غرض الشعر في اثنين هما التفسير (3) والتغيير .

I التفسير

والشاعر موكول فيه بالكشف عن بواطن النفس والعالم وعن خفايا المجتمع :

ـ فاما استقراؤه ما يجري في شعاب النفس الانسانية من مياه باطنية فيتم له بتتبع سيلها والسفر في نهرها حتى النبع (4) ، اثره يعرضها على القارىء عرضا يفسر ما خفي منها ، يتحسسها فيجسدها كونا ملموسا يشكله بيديه ويخرجه من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل ، واصل هذه المياه عند عبد الوهاب البياتي " مشكلة الوجود والحياة" (5) بقتفيها الشاعر في موضوعي الحب والجنس

---

(1) عبد الوهاب البياتي :"تجربتي الشعرية" ـ سواد النكوص 391

(2) شعر عدد3 سنة1 تموز 1957: احبار وقصايا في ثلاثة اشعار 113

(3) صلاح عبد الصبور :"حياتي في الشعر" 51

(4) عبد الوهاب البياتي :"تجربتي الشعرية" نشر في الحديدة 402

(5) = = = سواد النكوص 394

فيحكيهما حدبثا يجسد حقبقتهما " قوة دينامية خالقة للاشياء " (1) ، ولايستقيم هذا الاقتفاء للشاعر الا بولوج دبار الزمن الغابر، الا انه ولوج رحيل وانطلاق لا توقّف فبه (2) . وتمتد وظبفة الاستقراء والكشف هذه عند عبد الوهاب البياتي من النفس الى العالم (3) ، وكذلك هي عند ماجد فخرى (4) ، فيستبطن الشاعر الحقائق الكلية استبطانا بشف الواقع حتى هو حدة وعراء (5).والى هذه الوظبفة ابضا - تعمبق الروّى - دعا ادونبس قائلا " ان نرى في الكون ما تحجبه عنا الالفة والعادة ، ان نكشف وجه العالم المخبوء ، ان نكتشف علائق خفية ... تلك هي مهمة الشعر الحدبث " (6) . ولبس مراد البياتى بذا الكشف " ايجاد اضافات فلسفية ذهبة مجردة بقدر ما هو اعطاء تحارب جديدة واظهار العلاقات القائمة بين مختلف الحضارات ابضا " (7) : روّى محدثة لحقائق قديمة الا ان ادونبس اراده وسيلة لتوسع الحباة ، فعلى الشعر ان يفتح ابواب العالم علىّ الغريب البكر يدعوه الى الحركة والتخطي " الشعر ... طاقة لا تغير الحياة وحسب وانما تزيد الى ذلك في نموها وغناها وفي دفعها الى الامام والى فوق "(8) ، ولا يتم هذا التوسيع بسرد ما هو قائم فى الغالم وتصويره تصويرا ناقلا امينا ، انما يكون بتحريك هذه الاسرار ذاتها ودفعها الى التجلي ف " لا يعود (الشعر) يسرد او يصور او بعلم ، وانما يحاول ان بوقظ الاسرار النائمة في الاشياء ويحركها لكي تتفتح وتقبل الينا " (9) فالشعر اذن هو صوت الانسان الاوحد ، به يهتدي الى كنه ذاته

---

(1) عبد الوهاب البياتى :"تجربتى الشعرية" : سواد البكون 395 .

(2) = = : بساتور الحديده 402

(3) = = : سواد البكون 387

(4) شعر صف 1957 : ماده الشعر - ماجد فخرى 87

(5) عبد الوهاب البياتى :"تجربتى الشعرية": بساتور الحديده 399

(6) شعر صف 1959 : محاوله بعريف الشعر الحديث : ادوبس 79 - 80

(7) شعر شباء 1968 : الثوره لا بحمد ابدا والحب لا بموت : عبد الوهاب البياتى 71

(8) ادوبس :"مقدمه للشعر العربى" : آفاق المستقبل 102

(9) = = = 139

وكنه الاشياء ويعبر عنها تعبير كان اذ يتساءل صلاح عبد الصبور " ما الحب لولا حديث الشعراء المحسن عنه مثل دانتي والمجنون ؟ وما الوحد لولا تاملات الصوفية فيه ؟ وما الغيرة لولا عطيل ؟ وما الجنون لولا هاملت ؟ وما التشاؤم لولا ابي العلاء ؟ " (1) .

- واما استقراؤه ما هو كائن في المجتمع فاستقراء يفضح شقاءه ويعبر عن هموم البشرية فيه (2) وعن واقع عربي عكر تعفن سطحه جثثُ المظلومين (3) ، وهذا ما جدّ محمد مفتاح الفيتوري في طلبه اذ قال"لقد اردت بالفعل ان افضح واقعنا الاسود، ولن اسمح لنفسي بتزييف هذا الواقع" (4) ولكنه ليس فضح تشف عند الفيتوري ، انما غاية الشاعر منه " انارة الطريق لهذه الانسانية الجديدة ولهذا الانسان الجديد " (5) ، فاما ان يندم الظالم فيعود عن غيه واما انبثور المظلوم فيثأر لحق غصب " فالعمل الشعري - كما يؤمن سميح القاسم - يتحمل مسؤولية ما وهي تحريك المتلقي عاطفيا وذهنيا وادخاله الى وضع نفسي ساطع ..." والعمل الشعري بهذا المعنى يتحمل قيمته كمحرك وكعنصر ايجابي خلاق في مسيرة الشعوب (6) وقد شاطر ادونيس سميح القاسم في ذا الراى ، فرآى الشعر ريادة حاضر الانسان ومستقبله سواء بسواء ، فـ " الريادة ... تضيء الحاضر والمستقبل وتضيء الانسان ومصيره " (7) فليس الشعر لديه اسر الحياة التي تحققت انما هو آسرها " يكيفها ويختارها ويخلقها " (8) في حين قنع جبرا ابراهيم جبرا من وظيفة الشعر

---

(1) صلاح عبد الصبور: "حياتي في الشعر" 52

(2) يلتقي الحيدري: "اشارات على الطريق ونقاط ضوء" - في معنى الادب في الرسم 194

(3) جبرا ابراهيم جبرا: "الرحلة الثامنة" الشعر الحر والبعد الخامس 8

(4) محمد الفيتوري: "اذكريني يا افريقيا" :بحريني في الشعر 17

(5) صلاح عبد الصبور: "حياتي في الشعر" - بين المهاية والتمرد 28

(6) سميح القاسم: "عن الموقف والفن" سميح الذي عرفته محمد ذكروت 9

(7) ادونيس: "مقدمة للشعر العربي" آفاق المستقبل 122

(8) = = المتاهة 23

بالاستقراء دون الريادة ، واكد ان لبس الشعر قيادة انما الشاعر" بطلا يقف في وجه الدهماء لا يقودها ، انه فاتح ابواب الحجيم لمن قد نسي الجحيم "(1) ، وقد خالفه فيه اغلب النقاد اذ اجمعوا على وجوب اتخاذ التفسير والاستقراء سخربا للريادة حتى اعتبروها غاية الشعر الحلّى،من هنا تخلى الشعر عن مهمته القديمة- ملاحظة العالم ووصفه واجتراره - واستبدلها بمهمة اعادة النظر الى العالم وتبديله " كانت مهمة الشعر العربى القديم ان يلاحظ العالم فيجتره ويصفه اما دوره في الوقت الحاضر فهو ان يعيد النظر اصلا في هذا العالم ، ان يبدله ... وبرتاد ويجدد" (2) ومن هنا كانت وظيفة الشعر الثانية :

III التغيير

رمى اليه جلّ النقاد العرب . وكان ادونيس احرصهم عليه ، بقصده لذاته ويطلبه حثيثا عساه يغير الرؤيا الكونية الشاملة ، ولا تكون الرؤيا الشعرية لديه الا - " تغيير فى نظام الاشياء وفي نظام النظر اليها" (3) ، اما نوافل هذا التغيير فتشويش الظاهر للدلالة على الباطن وتغريب الحواس واغراب الكلام (4) وفي هذه الطاقة التحويلية يكمن بدء ادور الشاعر ومنها يستمد شرعيته " الشاعر يقيم شعريا في احضان هذا الجدل المتحول شاهدا باحثا رائيا يلائم بين تشخصه وفرادته من جهة وكلية حضوره الانسانى من جهة ثانية " (5) ووظيفة الشعر التغييرية هي مسؤولية الشاعر ازاء ضميره (6) بادىء ذي بدء ، ثم هي مسؤولية اجتماعية لا يملك الشاعر سبيلا للتنصل منها اذ الريادة قدره ومأساته : هي قدره

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحلة الثامنة" :زجرجة الباب العملاق 34

(2) الفكر سنة 7 عدد6 مارس 1962 : الشعر العربى ومشكلة التحديد : ادونيس 25

(3) ادونيس : "رمى الشعر" 9

(4) ادونيس : "مقدمة للشعر العربى" : آفاق المستقبل 139

(5) = = 122

(6) صلاح عبد الصبور : "تجربتى فى الشعر" 17

اذ آخى النقاد ما بينه وبين البطل حتى هما توأمان سياميان (1) ، وهي مأساته اذ لازمة البطولة محاصرة القضايا ومواجهة مجتمع اضاء القشور بتمزق فيها الشاعر كما مزق سربال العجز و الطموح ، هكذا حاول الشاعر المرة تلو المرة ان يتملص من الواجب الضخم الملقى على كتفيه ...ولكنها محاولات لم يكتب لها ولن يكتب لها ان تنجح او ان تستمر" (2) ، لهذا طالب النقاد الشاعر بالالتزام بقضايا مجتمعه مهما كان صداها فيه ، ذلك ان اثره يبقى ابدا حتى ان هو لم يجد قرارا ، اذ الشاعر هو " قائد الذوق ومغيره ومحدد الرؤيا بين الناس في كل مجتمع " (3) . وقد آخذ بلند الحيدري الشاعر العربي على التنصل من هذه القيادة اذ رآى " صمت الشعراء العرب امام المحنة شيء مثير للغضب والسخط قبل ان يكون مثيرا للتساؤل " (4) .

من هنا اقترن الشعر بالثورة ، وكانت غاية الشاعر منها غاية اجتماعية مادية تدفع الشاعر اليها ظروف حياتية معادية يعانيها ولا يملك لها دفعا الا بالشعر ، فهي احتجاج على فقدان الاصالة وضياع الذات عند الشاعر الفلسطيني جبرا ابراهيم جبرا اذ يقول " في عالم السينما والتلفزيون والراديو والخطب الجماهيرية وتهديد الفرد في كل مكان بالويل والثبور ان هو ابقى على فرديته واصالته في الخضم من كل غث ينهمر عليه من زوايا الارض الاربع ينتفض الفنان لدينا كما انتفض اخوة له في العالم كله ويثور باساليبه الفنية انتزاعا لشخصيته من مخالب التفاهة والابتذال والتمرغ . فهو جزء من مدنية وكل ما فيها من وسائط الايصال الجماعية ، ولكنه الجزء الذي لا يقبل الامحاء فيها " (5) . اما عبد الوهاب البياتي فلا يخص الشاعر بالثورة دون سواه انما يراها مطمح الكائنات جميعها ممن يحكمه الفناء والموت تتخذها مطية للتجدد فتحسد بها " ارادة مكبوتة مضطهدة على مدى التاريخ عبر لحظات التجدد الى ذات اكثر اكتمالا" (6)، فللثورة هاهنا هدف اجتماعي حياتي الا ان لها هدفا فنيا

---

(1) سميح القاسم : "عن الموقف والغنى" ـ سميح الذي عرفته : محمد دكروب 9

(2) شعر عدد 3 سنة 1 تموز 1957 ـ "اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر" 112

(3) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحلة الثامنة" ،عود على اقنعة الخفية واقنعة الخيال 133، 134

(4) بلند الحيدري : "اشارات على الطريق وبعض صوت" :ربما كان موجودا 219

(5) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحلة الثامنة" :الشعر الحر والبعد الخامس 8 .

(6) عبد الوهاب البياتي : "محرقة الشعر" : تنصير الحديدة 417

عند بعية النقاد ممن وصل ما بينها وبين الشعر لاعتبارهم بدءا انه لا يكون الا بها، فالشعر " ثورة على الحياة" عند ماروں عبود (1) ، والشاعر كائن قدره رفض الحال لمجرد انه كائن و " استبشاع شامل للواقع والطبيعة ، فليس هناك فنان بستطيع ان يحتمل الواقع لان من طبيعة الفنان ان يضيق ذرعا بالعالم " (2) . وقد كانت الثورة سبيل عبد الوهاب البياتي للابقاء على جذوة الشعر فيه (3) .

الا انه مهما كان من حسن اتصال الشاعر والثورى واتحاد ما بينهما ، فانه لا بد من زمن يفترقان فيه : ذاك زمن التحقق ، يستريح به الثوري من عبء ما حمل حينا من الدهر وينكب على بناء مدينته الفاضلة بعد ان عرفت طريقها الى الارض ، بنيها لبنة لبنة فيعرف الاستقرار فيها ويطمئن اليها ، يومها يعرض عنه الشاعر مواصلا رحلته في الزمن الآتي باحثا عما يعجزه : اللحظة السراب والامل الوهم (4) وساعتئذ يتحول الشعر الى ثورة مضادة ودائمة (5) ليبقى الحياة فيه اذان "توقف الثورة عن دينوميتها معناه توقف الحياة نفسها وعدمها" (6) وقد شاطر ادونيس عبد الوهاب البياتي فى ذا الراي حين اثبت ان " الشاعر يطمح الى ان يكون وان يبقى ثورة دائمة (7) تهدم كل موروث ماضوى اومستقبلي.وعلمابحقيقة اقتران الشعر بالثورة اهدر السلطان دم الشاعر ففي اي عصرمن العصور لم ير الحاكمفي الاديب مناقضا له ، لان الاول منهما يعيش في الحاضر ويتعامل معه ساعة ساعة ، بينما يضع الاديب نصف خطوته في الغد الذي يسعى لان يغير الحاضر ساعة ساعة ليكون على مقربة منه " (8) ويختفي الموت فى ظلال الشعر والكلمة فاذا بحياة الشاعر كلمة وموت عند

---

(1) ماروں عبود : "دمعس وارجوان" ـ الفن والطبيعه عامه الشعر العالم والماده 67

(2) صلاح عبد الصبور : "حياتى فى الشعر" والعوله نسبها لنيشه 105

(3) عبد الوهاب البياتى : "تجربتى الشعرية" : سوار الكون 394

(4) = = : بساتير الحديده 403

(5) عبد الوهاب البياتى : "تجربتى الشعرية" :سوار الكون 394

(6) - = : حصار طروادة 447

(7) ادونيس : "مقدمه للشعرالعربى" ـ آفاق المستقبل 121

(8) عبدالحيدرى: "اشارات على الطريق وبعاط ضوء" الى الدكتور ادريس والقط مع احترامى157

صلاح عبد الصبور (1) ، وكذلك هو عند بلند الحيدري (2) ، اما عبد الوهاب البياتي فقد فصل ما بين الشعر وبينه ورآى الشاعر لا يسير اليه الامكرها يدفعه اليه اعداء الحياة فـ " الشاعر الثوري لا ينتحر بارادته وانما ينفذ هو بنفسه حكم الاعدام الذى اصدره عليه الآخرون " (3) ، اما انتحاره الارادي فخيانة للثورة قبل ان يكون خيانة للحياة (4) اذ هو لن يكون اكثر من حصاة تلقى في بحيرة فترسل على سطحها دوائر تهزها حينا ثم لا تلبث ان تخبو (5) ، فموت الشاعر اذن " ليس تمردا على الشر و انما هو تكريس واستسلام له "(6).

ومهما كان من اهمية الثورة في الشعر ، فانها ليست هدفا يقصد وغبئا يرمى عند اغلب النقاد انما هي وسيلة الشاعر للاصلاح حتى اصبح الشعر عند بدر شاكر السياب (7) وعبد الوهاب البياتي سمى الدين والفلسفة غايته " تجربة نبوئية " (8) ، وهو كذلك عند عز الدين اسماعيل فـ"من خلال الرؤية الشعرية والحلم الواعي يرى متصوف عصرنا الواقع الكائن والواقع الممكن ، وهو بذلك يخترق حجاب الزمن الآني الى الزمن المستقبل ، فيؤدى بالنسبة لعصره دوره ، القديم دور النبوءة" (9) وهو ذاته عند صلاح عبد الصبور اذ ان" النبي والفيلسوف والفنان ... اصوات شرعية ، وشرعيتها تشمل كل الوان الحياة الانسانية بغية تنظيمها وتخليصها من فوضاها وتنافرها " (10)،ولم يشذ ادونيس عن اعتبار

---

(1) صلاح عبد الصبور : "حياتي في الشعر" ـ 165

(2) بلند الحيدري: "اشارات على الطريق وبعض ضوء": من الهرب والاستعاضه الى اللعب 23

(3) عبد الوهاب البياتي: "تجربتي الشعرية": حصاد طروادة 447 – 448

(4) = = = 448

(5) = = = 454 – 455

(6) = = = 455

(7) عيسى بلاطه : "بدر شاكر السياب":حياته شعره حاسمه عرض وتقييم 177
شعر عدد3 سنه1 تموز 1957 : احياروعصاتا في بلاته اسفر 112

(8) شعر شتاء1968 : الثوره لاتحمد ابدا والحطاموت عبدالوهاب البياتي 71

(9) عز الدين اسماعيل:"الشعرالعربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنيه والمعنويه"الالتزام والثوره 415

(10) صلاح عبد الصبور :"حياتي في الشعر" – 98

غنائية الشعر هى " نفس النبوة التي تتسامى بالناس " (1) ، الا انه رآها نبوة انخطاف وتهبام "(2) دون مذهبة او اخلاقية او اصلاح ، بقول " لايجوز ان تكون هذه الرؤيا مطقنة او ان تكشف عن رغبة مباشرة في الاصلاح او ان تكون عرضا لايديولوجية ما (3) يلهج الشاعر بها فيدعو لها يشكلها دعوة حرى في صدور الرجال واملا افقا يكشف بعضه تشجبعا وحثا ، وتلك قصارى الشاعر عند كل من سميح القاسم (4) وبدر شاكر السياب (5) ، وبتفرع هذا الاصلاح الى اصلاحين: احتماعي وفلسفي بشتركان في صفة الاخلاقية اذ ان" للشاعر دورا اخلاقيا ... بالمعنى الا شمل للاخلاق " (6) ، ولا يعني الاصلاح الاخلاقى دعوة صريحة من الشاعر الى الفضائل ووعظا مكشوفا ، انما هو عند صلاح عبد الصور موقف فرد "لا بروج لما اصطلح على نسمبته بالفضائل ، ولكن لما نستطيع ان نسميه القيم ، وهي كلمة اعلى من الفضائل قدرا واوسع مدلولا ،فالفضائل متغيرة وزمنية ، اما القيم فثابتة بمعنى كونها اكثر رسوخا في النفس من الفضائل ، وتظل الفضيلة معيارية خاضعة لزمنها وظروفها فى حين تبتعد القيمة عن هذا المفهوم ، فالحق والخير والجمال قيم لا يمكن الاختلاف بشأنها تتمتع بقدر من الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية او النسبية"(7) ويجمل صلاح عبد الصور هذه القيم في " الصدق والحرية والعدالة"(8) مما يسمح للشاعر ان يتخذ من المواقف ما شاء ، فحتى ان هو اتى في قصيدته بموقف متردد مريب فوصفه وصف هوى وتعلق ، فان نفس ذاك الوصف يعتبر منه دعوة اخلاقية لما خالطها من صدق : صدق الشاعر مع ذاته " فالحكم على اخلاقية قصيدة ما يكون بمقدار صدق الشاعر فيها مع نفسه حتى لو لم نتفق معه فى موقفه الاخلاقي اذ ان تعبير الشاعر عن عذاباته في صدقه مع نفسه يرسخ في اذهاننا فضيلة الصدق مع

---

(1) ادونيس : "مقدمه للشعر العربي" : آفاق المستقبل 123

(2) = = = =

(3) شعر صف 1959 : محاوله تعريف الشعر الحديث ـ ادونيس 81

(4) سميح القاسم : "عن الموقف والفن" ـ حول الاسلوب الرمزى فى شعر المقاومة 107

(5) الآداب عدد 10 تشرين الاول سنة 4 ـ 1956 وسائل تعريف العرب بنتاجهم الادبي الحديث ـ بدر شاكر السياب 22

(6) فصول العدد الاول اكتوبر 1981 : تحريني فى الشعر : صلاح عبد الصبور 18

(7) = = = = 18

(8) = = = =

النفس ولبس رذيلة الفعل اللا اخلاقى الذي يتحدث عنه " (1) .

ويعنى الاصلاح الاجتماعى ان يقف الشاعر الى المظلومين فى الارض ينصرهم ويساندهم حتى يستقيم حالهم ، وهذا ما رمى اليه عبد الوهاب البياتى في الاشعار التي نظم ، حدث عن تجربته الشعرية قال " كنت اشعر في ذلك الوقت بانني اكتب مدافعا عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة لا لنفسي " (2) ، ونفس الموقف اتخذ سميح القاسم في بطاقة الى نجيب محفوظ اذ قال :

" اكتب عن شحذ الهمة
واكتب عن احلام الامة
طوبى للحرف الشامخ في الليل منارة
والعار لاسراج العاج المنهارة
وسبابا النبلاء " (3) .

اما الاصلاح الفلسفي فيكون عند صلاح عبد الصبور بابحار الشاعر من ارض الى ارض بحثا عن الواقع البديل: الواقع الافضل فـ " الشاعر... يخلق حياة اخرى معادلة للحياة واكثر منها صدقا وجمالا"(4) بهذا رفعه صلاح عبد الصبور الى آفاق الخلق يرتادها انى شاء فـ " لا بد (له) ان يخلق اذ ان وقوفه عند التعبير عنها (الحياة)هوقصورفي رؤيته (5) "والرأى نفسه اتخذ ادونيس حين طالب الشاعر بخلق الحياة مثبتا انه " صورة الله وابنا له ... يقوم بمهماته الكاملة كبذرة الهية" (6) ، وقد استبان ماجد فخري معنى الخلق فاذا به استكمال وجود ناقص (7)، وهو كذلك عند عبد الله عبد الدائم عودة بالوجود

---

(1) فصول العدد الاول اكتوبر1981 : تجربتى فى الشعر: صلاح عبد الصبور 18
(2) عبد الوهاب البياتى : "تجربتى الشعرية" : سوار الكوبى 390
(3) سميح القاسم: "عن الموقف والفن" :عن دواوين الشعرية ،دكريات وقصايا 43
(4) فصول عدد4 - يوليو 81: مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين.عزالدين اسماعيل 51 نقلا عن صلاح عبد الصبور حياتى فى الشعر 39
(5) نفس المرجع والمصدر
(6) ادونيس: "مقدمه للشعر العربى" : الثابت والمتحول 84
(7) شعر صيف 1957 : مادة الشعر - ماجد فخرى 87

الى " العالم الافلاطونى حيث تكتمل صورة الحياة الدنيا" (1) وهو احتجاج صامت على بغض يعانيه الشاعر (2) الا انه ليس احتجاج هلوسة او عته اذ الشعر نقيضهما كما انه نقيض" التجرد والصوفية والمثالية المبتذلة" (3) بعبارة عبد الوهاب البياتى . ويتم هذا الاستكمال بآلتين : التحرير والتجميل :

ـ فاما التحرير فيكون بنفي كل القوانين والقيود مما يحد حياة الانسان وحريته واولها قانون "الوجود" بدءا والى حطم هذا القانون رأسا دعا ادونيس اذ عنى الوجود انضباطا بحدود ما ـ وقد كان ادونيس من اكثر النقاد تمردا عليها ـ ، من هنا اراد للشعر ان يخرج الانسان من حدوده ويمكنه من ان يرى " العالم في حبويته وبكارته وطاقته على التجدد وان (يتحد) معه " (4) براه " شبكة من الاشعاعات وقوى الخلق ويشعر بالنبض الكوني الهائل " (5) ، اراده ان يكون "صميمية" تقرّبه من الاشياء وتتيح له ان يتعمقها وينفذ اليها (6) ويواكب هذه الصميمية تاليف ما بين الزمان والمكان وما بين الكون قاطبة والانسان" انها تتيح لنا ان نؤلف فيما وراء المكان وتوازنه الهندسي اشكالا في الزمان ... القصيدة (معها) توحي بالحضور الشامل ، الاتي الينا من الابعاد" (7)، فغاية الشعر من هذا المنظور اعادة بناء العالم في تأليف وتناغم شاملين يلبقان بابنه وصاحبه : الانسان تتحد فيه المتناقضات ، غاية الشعر " غاية واحدة : ان يخلق الواقع اللائق ، ان يخلق حالة يتجاوز بها

---

(1) آداب 1 كانون الثاني سنة 3 ـ 1955 : الشعر والحلم ـ عبد الله عبد الدائم 28

(2) = = = = = = =

(3) عبد الوهاب البياتي "تجربتي الشعرية" : بيادر الجديدة 418

(4) شعر صيف 1959 : محاولة تعريف الشعر الحديث : ادونيس 82

(5) ادونيس : "مقدمة للشعر العربي" : آفاق المستقبل 123

(6) شعر صيف 1959 : محاولة تعريف الشعر الحديث : ادونيس 87 ـ 88

(7) ادونيس : "مقدمة للشعر العربي" : آفاق المستقبل 123 ـ 124

التناقضات حيث تستيقظ طاقات الانسان للتآلف مع الطاقات الاخرى من اجل بناء عالم جديد وكل انساني واحد " (1) ، فالشعر هو آلة التحقق والوجود ، انه "الفعل (به) نبدع ... وجودنا ونعبد ابداعه باستمرار " (2) ، وهو عالم كالسحر بل هو ذاته " يجني العالم يهز التاريخ يخض الايام ، يصير اصابع سحرية تلتقط الاشياء وتحولها على هواها" (3) هو عالم يغدو فيه الشاعر " حرا طليقا من اسار المادة والجسد والعلائق المادية المألوفة "(4) ، عالم خول للشاعر القديم ان ينشد :

اذا غضبنا غضة مضربة هتكنا حجاب الشمس او تقطر الدما

هو عالم بلا قضاء او جبرية يعود به الانسان الى زمن الطهر والبراءة يخلد اللحظة الفاتنة اللحظة المتعة فان هو شهد مغيبا اثبته على سفح الزمن ف " اما المشهد فيتلاشى ثم يتجدد ، واما القصيدة والصورة فتخلدهما العبقرية الفنية " (5) ، وهنا يكمن انتصار الشاعر على الطبيعة عند عبد الوهاب البياتي (6) اذ يتجدد فيه الانسان تجددا ابدا (7) فيقهر الموت والنسيان "الشاعر ... نقيض الموت وبديل له وانتصار عليه " (8) ، يقول مارون عود " ان الفن قيد الارواح والدهور ، فلولا الذي تركه الجدود من فن خلفهم ما عرفنا انهم مروا من هنا في طريقهم الى الابد " (9) ، واليها انتهى

---

(1) ادونيس : "مقدمه للشعر العربي" : آفاق المستقبل 119

(2) الفكر سنه 7 عدد6 مارس 1962 :الشعرالعربي ومشكلة التجديد : ادونيس 26

(3) ادونيس :"مقدمة للشعر العربي": آفاق المستقبل 124

(4) آداب 1 كانون الثاني – سنة 3 ،1955 : الشعروالحلم : عبد الوهاب عبد الدائم 28

(5) مارون عبود : "على المحك" – الشعراء 34

(6) عبد الوهاب البياتي :"تجربتي الشعرية" : منشورات الحديثة 417 – 418

(7) مارون عبود : "على المحك": الشعراء 34

(8) عبد الوهاب البياتي : "تجربتي الشعرية" : حصاد طروادة 454

(9) مارون عبود : "على المحك": الشعراء 34

عبد الوهاب البياتي اذ قال " ان الفن وحده عصارة تجربة الانسان ، هو ما يتركه الناس بعد حياتهم" (1) ، بل ان الشعر هو مخلد القيم جميعها فـ " لولا الشاعر لماتت الآلهة ، فالشعراء خالدون مخلدون " (2) .

ـ واما التجميل فيكون بتغيير الشاعر رؤيا الانسان الى الاشياء وبتجميله العالم في ناظريه حتى لا يعود يرى فيه نقصا ويمثل صلاح عبد الصبور على فعله بتجربة الجنس فـ " بدون الشعر ـ قصائد الحب والغزل ـ لم نكن لنستطيع ان نرتفع بالحنس الى افق الحب ونكتشف الوانا مختلفة من هذه التجربة ونرى مناطقها الظليلة والصحو والمعتمة ونحس بها ككائنات بشرية لها ميلادها ونموها وموتها" (3).وعند مزبة التحسيس بالجمال هذه التقت ثلة من النقاد العرب حتى راتها وظيفة الشعر الجلّى ، ويتم هذا التحسس للشاعر بنهجين =

* اولهما انيقف على الجمال في الخليقة فيكشفه للقارئ ويطلعه عليه ،ومن هنا كان الشعر عند صلاح عبد الصبور " فن اكتشاف الجانب الجمالي والواجداني من الحياة..(فـ) ما حمرة الورد لولا عيون الشعراء وما صفاء النسيم ورقته وغليان البحر وهدير موجه "(4)، وشاطره فيه ماجد فخري حيث رآه " يفتح عيوننا على ما في الاشياء المرئية من روعة وفتنة ومعنى ، قد نكون غافلين عنها لضعف في بصرنا او قصور في ادراكنا (5)، فوظيفة الشعر من هذا المنهاج هي تسديد رؤى القارئ ورؤيته حتى يرى الكون ـ كما هو ـ حسنا وجمالا ، ودور القصيدة هو الكشف عن موجود فحسب،وقد سعى ادونيس جاهدا الى حطم هذه الوظيفة الاكليلية وعابها على الشعر العربي القديم (6)

---

(1) عبد الوهاب البياتي "شرفات الشعرية" سوار التكوين 384

(2) ماروں عبود: "على المحك": الشعراء 31

(3) صلاح عبد الصبور: "قراءة جديده لشعرنا القديم" : ما جدوى الشعر 11

(4) = = = = =

(5) شعر صف 1957 : ماده الشعر : ماجد فخري 87

(6) ادونيس . "مقدمه للشعر العربي" الحاضر وبدايات التحول 92

* وثانيهما ان يخلق الشاعر الجمال من حوله فينسج شبكة من العلاقات الوجدانية تفرب ما بين الوجود والشاعر ، خيطا مجهولا بين الارض والسماء يؤالف ما بينهما ، يحس به الشاعر زمن الابداع على ما يشهد سعيد عقل اذ يقول " بعد الابداع (وكذلك شأني بعد التذوق) احس الكون اكثر تآلفا معي منه في المعتاد فارجح انني كنت في اثناء الحالة الشعرية على تآخ مع الكون على مواجهة للازلي من الحقائق التي كنت اجهل " (1) ، وكذلك شهد للشعر بهذا الفضل صلاح عبد الصبور اذ قال"لقد كانت الحياة جديرة بان تصبح ملساء ساهتة الملامح لولا الشعر" (2) ، وشاطره فيه نزار قباني عندما تتبع اثر الشعر في حياة الانسان فرآه في الكون بدونه يتم وغراة كوحدة الصورة الفنية في اطارها:لا تآلف بل صراع وصدام ، فالكون ما لم يدخله الشعر هو سجن الانسان بحكمه من كل جانب وهو ماساته ، الا انه يتحول ساعة ميلاد الشعر براعم وازهارا تغمر الانسان حبا ودفئا وسعادة،هكذا الحجارة في ارض الحجاز كانت بقيت حجارة لو لم يمسحها الشعر العربي بانامله المنعشة فيكسو كل حجر غلالة شوق ويسقي كل ذرة رمل من خمرة جرح ... من شرايين موعد:

"ولقد مررت على ديارهم وطلولها بيد البلى نَهْبُ
وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب"

هكذا يعيش الحجر ، هكذا يكتسي ورقا وبراعم ... وهكذا يصبح التراب سماء" (3) ، وعلى هذا النحو تتحول مأساة الانسان ـ حياته ـ الى سعادة قصوى بفعل الشعر وفضله ... يصرح نزار قباني " انني اكتب لتصبح مساحة الفرح في العالم اكبر ومساحة الحزن اقل ... اكتب لأغير طقس العالم واجعل الشمس اكثر حنانا ... والسماء اكثر زرقة والبحر اقل ملوحة " (4) .

---

(1) سعيد عقل : "المحدلة" في الشعر 26

(2) صلاح عبد الصبور : "قراءة جديدة لشعرنا القديم" : ما جدوى الشعر 13

(3) نزار قباني : "الشعر قنديل احزان" : الله ... والشعر 67

(4) محي الدين صبحي : "الكون الشعري عند نزار قباني" . نزار قباني لماذا اكتب؟ يعدهم نزار قباني 25 .

من هنا استند الشعر لاداء وظيفته على عنصر الالتزام حتى لا بد للشاعر منه ، الا انه التزام حياتي اكثر منه التزاما سياسيا ، يحدو به الى تفسير الحياة مطلقا على مستوياتها كلها ، فمن تفسير نفساني لبواطن النفس ، الى تفسير اجتماعي سياسي لخفايا المجتمع واسسه يتتبع فيه سقطاته ويفضحها حتى لا تكون، فضحا يحمل ضمنا حث المجتمع على تغييرها ، ومن هنا كان الشعر ريادة يحمل الشاعر ماساتها ، وكان الثورة بدءا الا انها ثورة غايتها الاصلاح : اصلاح مجتمع الانسان واصلاح روّاه ، وتتم للشاعر بتحرير الفكر البشرى من كل قيد وبتحسيسه بالجمال في الوجود عساه يسعد ...

الباب الثاني

اهم مدارس التنظير الشعري انطلاقا من سنة 1947

يقـــوم كل اثر شعـري بثلاثة لا بد منها : شاعر ونص شعري ومتلق ، ومهمـــا اختلفت الآراء النقدية وتنوعـــت فانها لا تعدو ان تنظـر في هـذه الثلاثـــــة او ان تديـــر البحث فـــي احداهـــا وتعرض الى صلتها بسواها . وقد وافق النقـــاد العرب هـذه الظاهـرة بما استدعى توزيع بعضهم عبر مدارس ثلاثة هي :

- مدرسة التطهيـــر وتعنى بعلاقة النص بالشاعر ، ينتمي اليها محمـــــد مفتـاح الفيتـوري ومحمد مندور وعز الدين اسماعيل .
- مدرسة التغيير وتقوم على علاقة النص بالنـص ، يمثلهـا ادونيـــــــس ويـوســف الخـــال .
- مدرسة التـاثيـــر وتهتم بعلاقة النص بالقـارىء واليها ينتســـ نـــزار قبـاني ومحمد النويهـــي .

الفصـــل الاول

مدرسة التطهير او علاقة النص بالشاعر

/محمد مفتاح الفتوري - محمد مندور - عز الدين اسماعيل

قيل لاعرابي: ما بال المراثي
اجود اشعاركم؟ فاحـــاب:
لاننا نقول واكبادنا تحترقُ

معنى نظريـة التطهيـــر:

هي النظرية النقدية التي تنطلق من الشاعر وترى في الاثر الشعرى فعـــلا "إراديا " يوّتيه للتنفيس عن ذاته والتخفيف مما يجد ، فهي نظرية ذات اسبـاب تشدها الى علم النفس والنظريات النفسية اذ يعللان الفن بدءا بعقد صاحبـــه وما يقاسيه من كبت ، ويحللان الاثر تحليلا يعتمد في مجال اول على ترجمة الشاعر النفسية فيقوّم القصيدة بمدى وفائها لها ، وان عرجتا على متلقي الأثر الفنـي فلبيان مدى تنظيمـــه أحاسيسه واندفاعاته النفسية .

ويعود بدء تاريخها الى نظرية ارسطو الفنية في كتاب الشعر بخصوص المأساة والى نقد عبد القاهر الجرجاني ، ثم الى اعمال كوكبة من المفكرين الغربيين نذكر منهم تمثيلا لا حصرا يونج واليوت وريد وريتشارد ووردزورث وكولـــــردج ، تشدها ابحاث تروبان في العبقرية وسماتها الخاصة واختبارات ببرت في التذوق الادبي (1).

(1) انظر محمد خلف الله احمد : من الوجهة النفسية في دراسة الادب والنقد قسم البحوث والدراسات الادبية واللغوية ط 2 . /1970م.

واذا شرفت هذه النظريات النفسية تلقاها طه حسين.(1) واحمد امين (2) وعباس محمود العقاد (3)وتبناها محمد خلف الله احمد (4) ومصطفى سويف (5) ومحمد زكي العشماوى(6) وغيرهم كثير، الا اننا تخيرنا فى مجال اول الدكتور عز الدين اسماعيل (7) لتاليفه في،الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،وفي ،التفسير النفسي للادب ، والدكتور محمد مندور(8) لشات قدمه في النقد الادبي واعتباره ان وظيفة الشعر الحلى هى التنفيس والتطهير وفي ذا قاربه عبد الله عبد الدائم(9)، بينما كانت زنوجة محمد مفتاح الفيتورى التي اعتقدها عيبا وتلقاها ازمة نفسية رشح بها شعره ـ هي العامل الاساسي في اعتمادنا اياه ، ولم يمنعنا هذا الاختبار من التعريج على ناقدين آخرين هما مارون عبود وجبرا ابراهيم جبرا لميلهما قليلا الى نظرية التطهير هذه . ومهما تكن علاقة النظريات النفسية بالنظرية الشعرية ـ من اتصال او انفصال اختلف بينهما النقاد ، فمن معتقد ان بامكان النظرية النفسية تحليل كل فن وابداع وتعليله حتى لا غنى له عنها، ومن معادلها ومحذرمنهاخشية ان تحورعلى الفن فتئدفيه بذرة الابداع والطرافة ،ومنهؤلاء س . هايمان(10)

---

(1) الاتجاه النفسى بارز فى بعده عامه وخاصه فى دراسه ابى العلاء وابى تمام وابن الرومى ، وفى تحليله شخصيى شوقى وحافظ ـ انظر محمد خلف الله احمد: من الوجهه النفسيه فى دراسه الادب والنقد: مظاهر الاتجاه النفسى عند طه حسين، 130 ـ 135.

(2) استعمل الوجهه النفسيه فى تحليله الشخصيه العربيه بتاليفه فجر الاسلام وضحى الاسلام ـ وظهر الاسلام ـ المرجع السابق 38 .

(3)واظهرماله فى التحليل النفسى: "ابن الرومى حياته من شعره" و"شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى" ـ المرجع السابق 39

(4)له دراسات عديده فى علاقة علم النفس بالادب منها ـ اضافة الى المرجع السابق "الطفل من المهد الى الرشد" ـ القاهره ،1929ـ وقدشارك فى النهوض بهذا العلم وتدريسه بكليه آداب القاهره فى اواخر الثلاثينات .

(5)له رساله "الاسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة" نال بها ماجستيرعلم النفس من كليه الآداب بجامعة القاهرة سنه 1948 .ط.بدار المعارف مصر 1959

(6)صاحب "قضايا النقد الادبى والبلاغه" ط.دارالكتاب العربى للطباعه والنشر ـ الاسكندريه 1967

(7) له ايضا : "الاسس الجمالية فى النقد العربى"

(8) ثبت لدينا بعد البحث الوجهه النفسية فى نقدمندورالفنى رغم ما اشتهربه من مناهضه الدراسات النفسيه فى الادب ورغم مقالاته في معارضه محمدخلف الله احمد اذ تبنت هذه المقالات اصلا مدى تقارب وجهه نظر الناقدين لله اتجاههما في بعضهما .ورجاونا ان تثبت الفصل الحالى هذه الوجهه النفسيه فى نقده .

(9) اداب 1 كانون الثانى 1955 سنه 3: الشعر والحلم ـ عبد الله عبد الدائم

(10) عز الدين اسماعيل : "النفسير النفسى" : الحكم والتفسير 26.

فقد انتهى اغلب النقاد الى ان لعلم النفس فضلا على النقد دون الفن فهو لسنته التي لا يمكن تحاوزها في تحليل نفسية المبدع ومعرفة مراحل العمل الفني وتقويمه والى هؤلاء انضم عز الدين اسماعيل ومحمد مندور، الا انهما رأيـــاه فضلا محدودا، (1)لا يضيع الـفن انما يحفظ له حرمته ويبقيها عليه (2) وان ساعد فـــي فلسفته فعلّل الفن وحدّه وبيّن دعائمه وقوّمه،فإلى ما ترى انتهت النظرية النفسية بخصوص فن الشعر وفيم افادت نظرية التطهير الشعرية وما كان قولهما في واجب وجوده ؟

I- حـــد الشعـــر:

لقد عُلل الشعر في بدء تاريخ "النقد" بقوى خارجية تستهوي الشعـــراء فتتلاعب بهم (3) ، تلقي عليهم قولا لا يستطيعه البشر فيؤتونه كلاما موقعـــا وشعرا ، ثم عُلل الفن بجنون صاحبه (4) الى ان برّأه منه لامب (5)،فتحـــول الراي في تعليله الى عقد الشاعر النفسية وتراوحت من عصابية الفنان الـــى نرجسيته لما لوحظ من اقترانهما بالابداع الاسلوبي (6) والى هذا الراي مـــال عبد الله عبد الدائم اذ اعتبر القصيدَ مازوشيةَ الشاعر وخاصة منه القصيـــد الغزلي فـ " الآلام التي يشير اليها الشعراء حين يتحدثون عن ذل الحبيب وهجرانه آلام في ظاهرها رغائب في باطنها . انها تعبر عن تلك النزعة التي اشرنا اليها نزعة المازوشية : فالمحب يجد متعة كبرى في تعذيب المحبوب له . وهو اذ يعلـــن خضوعه لارادته واستسلامه لسلطان هواه يعبر عن نزعة عميقة من نزعات الانســـان ونعني نزعة الخضوع " (7)،وبيّن بعض النقاد الفارق ما بين الفنان والنرجسّي

---

(1) عز الدين اسماعيل: "التفسير النفسي" : افياح 16
(2) = = : الحكم والتفسير 22
(3) = = : مشكله الفنان 27
(4) = = = 28
(5) = = = =
(6) = = = 30
(7) آداب 1 كانون الثاني 1955 ـ سنه 3 : الشعر والحلم ـ عبد الله عبد الدائم 27

فاذا الفنان شخص تخلى عن نرجسية عامة الناس واستعاض عنها بنرجسية اسمى يستمدها من بطولة اثره لا من فروسيته هو (1) ، وفرق آخرون ما بين العصابي والفنان بامتلاكه خيط الرجوع من متاهات الفكر والوجدان خلافا للعصابي عند فرويد (2)، وبالفاعلية على رأي لامب فبينما يتلقى العصابي الألم يصنعه الفنان من حوله صنعا اراديا واعيا (3) ، فليس الفنان اذن شخصا مريضا انما هو شخص تمزقه قوتان نقيضتان ، هو ما بين انسانية وذاتية ،تغريه ذاتيته بأن يحيى حياة عادية يشارك فيها بقية البشر سعادتهم الدنيا ، وتدعوه انسانيته الى حياة اسمى وسعادة ارقى فلا يملك الى العدل سبيلا (4).

ثم تحولت وجهة النقاد النفسيين الى جانب نقيض من شخصية الفنان ،فعللت مقدرته الفنية بفضل فيه لا بنقص ولا مرض ، فاذا بميزته الاولى ذكاء يرتقي الى العبقرية وطاقة هائلة تستوجب التفريغ ، بقول جبرا ابراهيم جبرا " النتاج الفني هو تفريغ الشحنة الهائلة التي يوجدها السالب والموجب عند التقائهما : انه انفراج الازمة" (5).وقد حاول علماء النفس استجلاء ارضها فألفوها طاقة لا تمتحن (6) ترافقها سمات عامة ووظائف ثلاثة : وظيفة المعرفة والادراك ووظيفة التقويم ووظيفة الانتاج وتتألف من الاصالة والطلاقة والمرونة (7)ولم يزل النقد يسير شخصية الفنان حتى ادرك اغوار نفسه فاضاف الى ما سبق ان الفن عملية لا شعورية (8) والى ان ارضه هي ذات ارض الحلم : سببهماواحد

---

(1) عر الدين اسماعيل : "النعسر النعسي" : مشكله العناس 31

(2) = = = 30

(3) = = = 31

(4) = = = 46

(5) جبرا ابراهيم جبرا: "الرحله الثامنة" : عود على ابعده الجعفة وابعده الحال 135

(6) عزالدين اسماعيل : "النعسر النعسي": مشكله العناس 37

(7)جيلفورد = = 40

(8)فرويد وهوسمان = = 48 والى هذا ذهب ايضا

عبد الله عبد الدائم فيمقال" الشعروالحلم . آداب 1 كانون الثاني1955–27

وغايتهما واحدة " فالعمل الفني ... تدفع اليه اسباب هي التي تدفع الى الحلم وبحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما بحققه الحلم " (1)والى هذا ايضا ذهب عبد الله عبد الدائم حين قال ان" ابرز المنافذ التي تنفذ منها (دوافع الجنس والسيطرة والامن) حين لا يتحقق لها الريّ في عالم الواقع هي الاحلام والفنون والامراض النفسية" (2) .وقد كان من شدة علاقة الشعر بالحلم ان سماه الفيتوري حلم اليقظة (3) اذ جل ما يفصل بينهما شيء من فاعلية تكون للفنان اكثر مما تكون للحالم فـ " ليس الفنان شخصا ذا ارادةحرة يسعى الى رغباته الخاصة وانما هو شخص يسمح للفن ان يحقق اهدافه من خلاله " (4) تلك علة الفن عامة وعلة الشعر في نظرية التطهير الشعرية فما ترى كان حده ؟

لقد ارتضى عز الدين اسماعيل بتعريف جابتن بيكون الشعر بانه " نشاط روحي مصاحب للواقع فهو ليس سوى ابداع فني للواقع ... ويستوى أن يكون الواقع هنا خبرة نفسية او موضوعا وصفيا او قصة تأريخية او سوى ذلك " (5) ، الا ان اغلب ما يكون الشعر تعبيرا عن حالة الشاعر النفسية اذ القصيدة هي "تحقيق موضوعي لهذه التجربة : تجربة استكشاف الشاعر لابعاد ذلك الشعور الذي تبلورفي نفسه استكشاف تاريخ هذا الشعور والمراحل المبهمة التي مر بها في نفسه" (6) ،ويزيد الفيتوري هذه الحالة تدقيقا فاذا بها حالة تأزم يقاسيه الشاعر بسبب التناقض القائم بين ما هو كائن وما يجب ان يكون ، فـ" الوعي بحقيقة الاوضاع الاجتماعية وادراك التناقضات التي تتفاعل داخل المجتمع الانساني والمؤثرات والعوامل التي تحرك التاريخ "(7)هو نبع الشعر الذي يغذوه ، من ورائه العزلة والنضوب ، فكل موارة تلك التناقضات

---

(1) فرويد وهوبسمان : "التعبير التعسي": مشكلة الفن 48

(2) آداب 1 كانون الثاني 1955 ـ سنه 3 :الشعر والحلم ـ عبدالله عبد الدائم 26

(3) محمد الفيتوري : "ديوان محمد الفيتوري" :مقدمة حول تحرير الشعر ط ـ ع

(4) عزالدين اسماعيل "التعبير التعسي للادب" .مشكلة الفن 46

(5) = : "الشعر العربي" ـ معمارية الشعر المعاصر 249

(6) = = = 257

(7) محمد الفيتوري: اذكريني ما افريقيا" : تحرير في الشعر 21

تخمد الشعر، وكل مداراة للازمة النفسية تبطله ، الشعر كالغادة الفاتنة لابُرضى كبريائها غيرٌ ولهِ صاحبها بها ، فان أحست منه انشغالا بسواها و تلهيا عن شغفه بالازمة ، هجرته حتى لا تصلح له بعدها (1) . فالازمات النفسية هى خبر مَعين للشعر ، اما غربة الشاعر عن نفسه وعن موقفه الذاتي فصحراء تزحف الى روحه فتخنق ازهار الشعر فيها تحت أكداس رمالها حتى لا يجلّيها الى الشمس سوى الثلم يبتلع ذرات الرمل القاحل ويفلح الشرخ من حديد في نفس الشاعر فتعود الأزمة الى العراء،وينغرس الشعر فيها ازهارا وينسكب منها قصائد انهارا (2)،وفيّا لمنبعه معبِرا عن نفسية الشاعر،متكاملا حتى كأنّه وجوده مطلقا، هكذا يصير" الشعر بالنسبة للشاعر ولنا هو الوجود وهو التجربة وهو الحياة " (3) نستكشفها في كل قصيد بمنظار جديد،هو منظار حالة الشاعر النفسية و"ازمته" " هو استكشاف دائم لعالم الكلمة واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة" (4).فالشعر في نظرية التطهير هو تجربة نفسية خاصة تستكشف الوجود، ولا بد للتحرية من اطار ينتظمها فيجلّيها هو اطار الكلمة، ، من هنا كانت مقومات الشعر في هذه النظرية تجربة فكرة،وكلمة لغة،ونظام ايقاع.

II - مقومات الشعر

1 - الفكرة -

لا تتم للشاعر الا بتجربة خاصة يمر فيها بجميع مراحل الحالة النفسية التي تصاحبها،فلا تفيده تجارب غيره ما لم يستقطبها استقطابا كليا، فهي "مادة تفاعل لا يمكن ان تصبح ملكا له الا بعد ان تمتزج بخبرته الشخصية

---

(1) محمد العشماوى : "ديوان محمد العشماوى":مقدمة حول تجربتى الشعرية ع

(2) = : "ادكرينى يا افريقيا": تجربتى فى الشعر 23

(3) عزالدين اسماعيل : "الشعر العربى": المصطلح الحديد وظاهره العموص 180

(4) = = = 174

وتنصهر معها فى كل موحد " (1) ، فموضوع الشعر اذن موضوع متحدد يتحول مع كل حالة نفس حديدة فيتنوع من شخص لآخر ومن عصر لسواه (2)، يتسع بسعة النفس حتى لا يكاد يدْركه بصر او حصر ، الا ان ضرورة التأليف قد اضطرت عز الدين اسماعيل الى تقسيم المواضيع الشعرية قسمين: ينتج احدهما القصائد الغنائية او القصائد القصيرة كما يسميها ، وينحب الثاني القصائد الدرامية او القصائد الطويلة (3):

ـ أ ـ فاما القصائد الغنائية : فقصائد عبرت عن حالة نفسية معينة تميزها انفعالات سريعة مباشرة (4) ينتقل بها الشاعر عبر مواضيع مختلفة تتداعى سريعا فلا يملك عليها تعقيبا نظرا لتوتره النفسي ، فتجسم القصيدة " موقفا عاطفيا مفردا او بسيطا ...(و) تعبر مباشرة عن حالة او الهام غير منقطع" (5) على راى هربرت ريد . تلك ميزة القصائد الغنائية ، وليست هي قائمة كما قد يتبادر الى الذهن على قصرها او سرعة زمن نظمها (6) .

ـ ب ـ واما القصائد الدرامية: فقصائد جاءت في حالة نفسية خاصة ينتظمها ربط ماهر(7)يسميه ريد " فكرة" (8)، فيؤلف بين عناصرها المختلفة اي بين "تلك الاشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي وتتجمع وتنضام" (9) ، فالقصيدة الدرامية اذن هي منتهى ثقافة الشاعر ، تنصهر فيها الخرافة والاسطورة ،

---

(1) عز الدين اسماعيل : "التفسير النفسي" للشعر العربي المعاصر : الحكم والتفسير 24

(2) = : "الشعر العربي المعاصر" : الشاعر والمدينة 349

(3) = : طاهرة الحرن فى الشعر المعاصر 350 | راجع هذا البحث ص 62..69

(4) = = : معمارية الشعر المعاصر 244

(5) = = = 246

(6) = = = 245—244

(7) = = = 246

(8) = = = 250

(9) = = = 249

ويرحب صدرها للحقيقة العلمية والخبرة الانسانية (1) ، هي البديل عن الملحمة لم تتخل منها الا على طول مفرط في حين انها حفظت لها جوهرها القديم وهو الصراع اذ حوت افكارا تتصارع وحالات نفسية تتعابل تمبرت بها عن القصائد الغنائية حيث تتوحد الحالة النفسية بما لا يترك للصراع منفذا اليها (2) ، وقد مثل عز الدين اسماعيل للقصائد الدرامية بقصيدة "الرجال الجوف" لاليوت وقصيدة "الملك لك" لصلاح عبد الصبور (3) .

2 - اللغة :

هي في نظرية التطهير اساس الخطاب الشعرى وباب النفس ومنفذها ، هي "المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الابواب والجناح الناعم الذي ينقلنا الى شتى الآفاق" (4) ، وتختص اللغة عامة من بين الوسائل التعبيرية باستثناء الموسيقى - بالزمانية .. اذ هي " لا تعدو ان تكون مجموعة من الاصوات المقطعة الى مقاطع تمثل تتابعا زمانيا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على ان يجعلوا له دلالات بذاتها " (5) ، وتعني الزمانية" كل ما يتصل بالاطار الموسيقي للقصيدة"(6) ، فاللغة في جوهرها زمانية - بخلاف فنيْ الرسم والنحت لا تكاد تعترف للمكان عليها بفضل - من هنا امتازت اللغة الشعرية عند عز الدين اسماعيل على اللغة عامة بمكانيتها ، فكانت لغة مزيجا بين الزمان والمكان ، يتداخل فيها هاذان الوجهان للحقيقة الواحدة تداخلا يعود الفضل فيه الى ذاتية الشاعر اذ تمده بصور مكانية مصنوعة ينسجها في نظام موسيقي

---

(1) عزالدين اسماعيل : "الشعر العربى المعاصر": معماريه الشعر المعاصر 249

(2) = = : البرعه الدراميه 280

(3) = = : معمارية الشعر المعاصر268

(4) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربى": المصطلح الحديدوظاهره العموض 173

(5) = : "البعسر البعسى": بشكيل العمل الشعرى 55

(6) = = = 53

زماني وتتبرعم على يديه القصيدة زمانية مكانية لها من فن الرسم شيء ولها من الموسيقى أشياء، يقول الشاعر " حين يستخدم اللغة اداة للتعبير انما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد انه يشكل من الزمان والمكان معا بنية ذات دلالة ـ فاذا كانت الموسيقى تتمثل في التأليف بين الاصوات في"الزمان" والتصوير تتمثل في التأليف بين المساحات في" المكان" ، فان الشاعر يجمع الخاصيتين مندمجتين غير منفصلتين ، فهو يشكّل المكان في تشكيله الزمان اوان شئت العكس . فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها اداة للتعبير" (1).

ومهما يكن من تشكيل الشاعر اللغة ، فانها منجهة نسبتها اليه لغة قديمة تصنعه ولا يصنعها ، مادة شكّت سبقته مولدا فعاشرها سواه وحمّلها من المعاني مالا يملك الشاعر المحدث له دفعا ، ففي ارض اللغة يموت النسيان (2)، فاللغة الشعرية هي لغة جماعية يشارك الشاعرَ فيها المجتمعُ فيوّتيها في حياته اليومية (3)، الا انها مادة مطواع يركبها الشاعر كيف شاء فتكسو انفعالاته النفسية كثوب ينعطف بانعطافه وكراقصة بالية يثنيها فتنثني في يده فتتحول من صفة الجماعية الى الذاتية . وعندما تصير اللغة لغته تصير عند محمد مندور اسلوبا يعرفه على طريقة ستاف لارومي بانه تكلم لهجة خاصة وسط اللغة العامة لهجة فريدة لا يمكن محاكاتها ،ومع ذلك فهي لغة الجميع ولغة فرد واحد " (4) واول صفة تكتسبها اللغة من هذه الذاتية هي الهجر، فتهجر أرض المنطق والعادة تجذبها بِحار المغامرة والغرابة ، و" على هذا الاساس نستطيع ان نفهم معنى الغموض في الشعر، فالشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نتعلمها " (5) انما يستعمله بمعنى تمثيلي اذ الكلمة في الشعر لا تعود

---

(1) عز الدين اسماعيل: "الشعر النفسي" شكل العمل الشعري 56

(2) = = = =

(3) عز الدين اسماعيل: "الشعر العربي" المصطلح الحديد وظاهره العموض 177 – 180

(4) محمد مندور "في الادب والنقد" : نقد فاجمه 100

(5) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي" المصطلح الحديد وظاهره العموض 192

أداة نص وتعبير انما يصح وسيلة تمثيل ،" الكلمة التي تدل على شيء ليس من الضروري ان يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصودا به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن . ان الكلمات خاصة في الاستعمال الشعري ليست الامجرد ادوات تمثل الاشياء" (1) ، فتكتسب اللغة مقدرة ايحائية فذة تفوق بها جميع الفنون التشكيلية الاخرى ، تساعدها في ذا مقدرة تجريدية تقابل حسبة الرسم والنحت، فـ" الفنان التشكيلي انما يشكل مادة وينتج عملا كلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث معه التوتر العصبي الذي تثيره المحسوسات في حين ان الشاعر رغم ان عمله كذلك تتلقاه الحواس ويحدث التوتر العصبي المنشود يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم الى الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات (2) ، بله ان الصورة في الرسم "لا تستطيع ان تمثل الا الاشياء التي يشبه بعضها بعضا ، اما الكلمة فتستطيع ان تمثل بدرجة متساوية وفي وقت واحد اشياء بين بعضها وبعضها بون شاسع "(3) فتمتد ظلالها على فلوات نفسية واسعة توحي بها فتستحضرها في ومضة فكر قد لا تتفطن لها الا المحلل النفسي ، فاذا قالت الفلاحة مثلا في قصيدة" ثنائية ريفية" لعبده بدوي مخاطبة زوجها :

" بيني وبينك من اغاني حقلنا الملتف سور
انا لا اراك فبيننا سد من الثمر المثير"

عنى ذلك ان الزوجة كانت ممتلئة البطن بالجنين ، بالثمر المثير كما تسميه وهي من اجل ذلك لا تراه اي لا تتصل به جنسيا شأن الزوجة والزوج (4)، فيصبح لكلمة ثمر معنى الجنين بفضل عملية الايحاء ، ومن هنا كان الايحاء مقومة الشعر

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي" المصطلح الحديد وظاهرة العموض ـ تشكيل الصورة في الشعر المعاصر 131 ـ 132

(2) عز الدين اسماعيل : "التعبير النفسي" : تشكيل العمل الشعري 57

(3) = الشعر العربي . تشكيل الصورة في الشعر المعاصر 132

(4) = : "التعبير النفسي" : دراسة تطبيقية في الصورة الشعرية 123
والقصيدة نشرت في : المجلة عدد 86 ص 67

الاولى عند عز الدين اسماعيل الا انه كان عيار جودة عند محمد مندور .ولئن تفرقت بهذين الناقدين السبل في اهمة الايحاء بالنص الشعري فانهما سرعان ما يلتقيان في شأن الصورة عامة بالبناء الشعري ، وقد اطال عز الدين اسماعيل في تحليل طبيعتها، فاذا هي من طبيعة الفكرة والحالة النفسية دون الواقع ، لا تكون الا بتغليب الشاعر نفسه على الطبيعة الخارجية فخروجه على نطاق الصورة التقليدية ، و"اذا لم يقبل الشاعر صور الطبيعة الناجزة ، وهذا هو الغالب في الشعر المعاصر ، وجعل للفكرة الاهمية الاولى ، كانت الاشياء الواقعة بالنسبة اليه وسائل لتصوير الفكرة لا لتصوير الطبيعة ، وهي عندئذ لا بد ان تنتمي في نسقها الى الفكرة ذاتها لا الى الطبيعة" (1) ، فتكون الصورة صورة مشابهة وتمثيل لا صورة تعبيرية ، المكان المقبس بها مكان نفسي(2) والزمان بها كذلك ذاتي ، عمادها التكثيف النفسي ،"تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية " (3)، فاذا هي نتاج شخصي تتجاوز الترتيب الخطي للاحداث "لاترتبط وفقا للنسق الطبيعي للزمن كما هو الشأن في المشهد السينمائي او التصوير السردي في الادب القصصي ، بل وفقا للحالة النفسية الخاصة"(4) ، فالصورة شخصية في البث شخصية في التلقي يتفاوت ادراكها من قارىء لآخر عند عز الدين اسماعيل ، بتفاوت استجابة كل فرد الى المثيرات الحسية من الوان واشكال تعتمدها الصورة وبتفاوت ثقافة القارىء عند محمد مندور(5).

الا ان صفة الشخصية في الصورة لا تعني انها لا تجيء ببعض العناصر النمطية (6) ، ومرجع هذه العناصر القارة ان الصورة لا تتم للشاعر من ثقافته الخاصة

---

(1) عز الدين اسماعيل: "الشعر العربي المعاصر" : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، الطبعة الثالثة ، دار العودة ، بيروت ، 1972 ، ص 66

(2) = = = 67

(3) القوله لرد تسميها عز الدين اسماعيل = 71

(4) عز الدين اسماعيل = = 74

(5) محمد مندور: "في الادب والنقد" : الاخلاق وعلاقتها بالادب والنقد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص 34

(6) عز الدين اسماعيل: "الشعر العربي المعاصر" : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، الطبعة الثالثة ، دار العودة ، بيروت ، 1972 ، ص 75

فحسب آومن ثرائه الفكري اذ يمده بمقارنات عقلية غريبة ، انما تتاتى له من الحقيقة عامة ، فـ " الصورة ابداع ذهني صرف ، وهي لا يمكن ان تنبثق من المقارنة ، وانما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ... ان الصورة لا تروعنا لانها وحشية او خيالية بل لان علاقة الافكار فيها بعيدة وصحيحة . ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة-التي غالبا ما تكون قاصرة- بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يُدرك ما بينهما من علاقة سوى العقل" (1)، لذا مال عز الدين اسماعيل الى اعتبار الصورة حلم الشاعر حيث يمتزج الزمن بالحقيقة تماما كما يمتزج في الاحلام في نظرية فرويد النفسية (2) ، الا ان الحقيقة التي تقوم بها الصورة الحلم هي حقيقة لا تدركها الابصار بله العقول المستأنية كـ"نسق من النظام الطبيعي" (3)، انما جل ما تدركه منها احساس ضبابي تتلقاه النفس" بطريقة لقانية خاطفة" (4)فتلفيها غريبة مشوهة قد تنشر الوحشة والشعور بالفراغ كصورة من الرسم السريالي حيث تنعدم الاطراف وتسيل العيون وتتكسر الاصابع " والواقع انه لا نشويهَ هناك ولا تزييفَ لانه ليس من الضروري ان يكون عالم الفكرة مطابقا لعالمَ الوقائع او ان يكون الذاتي تكرارا للموضوعي، بل الغالب ان يكون للذاتي واقعيته الخاصة" (5) . الا ان الصورة رغم انطلاقها من عالم الفكر لا تملك تجاوز الحواس انما تخلط ما بينها فتتعمد تاليفها (6) بعد ان تعمدت حطم نظامها المعتادو"من هنا قد ترتبط المرئيات في الصورة الشعرية بصفات اخرى هي في اصلها صفات لمسموعات او مشمومات

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي" : بشكل العمل الشعري 70 – 71

(2) = = = 75

(3) = = = 70

(4) = = = =

(5) = = = 66

(6) = = = 68

او ملموسات ... الخ" (1) . ووجه هذا المزج في الصورة بين الحواس ان النفس إذ تتلقى المؤثر الخارجي انما تتلقاه في اول عهدها به عن طريق احدى حواسها عامة ، الا ان تلك الاثارة سرعان ما تدب الى بقية الحواس الاخرى بعد ان ملكت الحاسةَ المُعَبرَ، فتحركها بما يملأ نفس المتلقي بها ، وبما ينسج بين حواسها شبكة علاقات تحتذب البنيقةُ منها بقيةَ النسج ، فكلمة " آس " مثلا تثير من النفس ثلاثة حواس : فللبصر تفيد البياض وفي الشم تعني عطرا خفيفا كريح الفحر، ومن اللمس توحي بملمس حُبيبات بضة تمتد في شكل خذروفي، وهذا ما احل للشاعر تجاوز حدود الحواس فجاز له مثلا نعت الطيب بالبياض بما يحطم الحد ما بين الشم والبصر ، وفضل هذا الحطم بله ولوج ما لا نلح عادة " تحريرنا مما اُضْطُرِرْنَا اليه ضعفُ عقولنا من تقاسيم مفتعلة" (2) ، وليس لعلم النفس في تحليل الصورة الشعرية وتحليل تشكيلها غير ما انف إما في تاويل اختيار الشاعر اياها فقد انتهى النقاد الى ان "ليس اختيار الرمز تعسفيا او اعتباطيا ، وانما تدعو اليه كذلك ضرورة نفسية" (3) ، اذ يجد الشاعر في الرمز وهو الصورة في ارقى اشكالها تفريغا كليا لما ترشح به نفسه من عاطفة او فكرة شعورية (4) ، وبفضل هذه الطاقة الايحائية بالذات امتاز الرمز الشعري على الرمز اللغوي ذلك ان الرمز اللغوي هو مصطلح اتفق على تحميله معنى اعتباطيا دون ان تكون بينه وبينه علاقة تداخل او امتزاج (5) ، بينما تشتبك اشعة المعنى باشعة اللفظ في الرمز الشعري فتضيء حالة نفسية معينة ولا تكاد تنير سواها ، ومن هنا ايضا اختلف الرمز الشعري عن الرمز العلمي اذ يعتمد التجريد . فقولنا ان أ = $\frac{ب}{2}$ وان أ = $\frac{ج}{2}$ يعني ان ب = ح ، فهاتان المقدمتان والنتيجة المستخلصة منهما كلها تشير الى موضوعات دون ان تربط

---

(1) عز الدين اسماعيل: "الشعر العربي المعاصر" : تشكيل الصوره في الشعر المعاصر 129

(2) محمد مندور : "في الميزان الجديد" : الادب ومذاهب النقد : النقد الذاتي والنقد الموضوعي 124

(3) عز الدين اسماعيل: "الشعر العربي" . — تشكيل الصوره في الشعر المعاصر 140.

(4) = = الرمز والاسطوره 199

(5) = = = 198

بموضوع معينه " (1)، هكذا الرمز الشعرى يعبر عما لا تدركه النفس الا هَوْنا ولا يقتصر فضله على هذا التعبير انما هو يحفظ للشاعر معناه وللشعر نبله اذ لا يجمل به التعبير عن خبايا النفس واللاشعور ، فيجمع الشعر بين الواقع والجمال ،بين الحقيقة والخيال بفضل الازاحة" وهي عملية مألوفةفي النفس البشرية " (2) ، يسقط بها الشاعر افكاره التى بتنزه عنها عقله الواعي في عقله الباطن فتتلقاها شبكة اللاشعور وترتح لها افكار لصيقة بها وصور اعف منها، يحس الشاعر اهتزازها في اعماقه وانسجام نبضها مع افكاره العارية الاولى فيرحب بها ويضمنها شعره (3) .

3- الابقاع :

ونقصد به الشكل الشعري عامة ، وقد صنفه عز الدين اسماعيل الى اصناف ثلاثة من الاشكال - اضافة الى شكل القصيدة الغنائية المتعددة الحالات- تساير ثلاثة اضرب من الافكار ومن الحالات النفسية هي :

- أ - الحالة النفسية المتطورة: ويوافقها شكل خطي مستقيم ، وقد يتعرج هذا الشكل في " موجات متلاحقة (حين تتعدد مقاطع القصيدة) ولكن هذا التعرج نفسه يأخذ طابع الامتداد الخطي نهائي " (4) ولا يهدف الشاعر في هذه الحالة النفسية الى" تحديد تجربة شعورية كاملة حتى يختار لها نهاية محطا بقدر ما يهدف الى تحديد اتجاه الشعور ومساره النفسي "(5) ، لهذا تراه " لا يتم دورته الشعورية حتى يعود الى حيث بدأ " (6) دون ان تكون نهاية هذا الشكل

---

(1) عزالدين اسماعيل : "الشعر العربى": تشكيل الصوره فى الشعر المعاصر الرمز والاسطورة 198.

(2) = = "التعبير النفسى":دراسه تطبيقيه :فىالصوره الشعريه 123

(3) = = = 124-123-122

(4) = "الشعر العربى" معماريه الشعر المعاصر 260

(5) = = = 259

هي ذات بدايته ، انما هي نهاية مفتوحة يمكن عبورها الى سواها .

ـ ب ـ الحالة النفسية المتأزمة : حيث تتيه السبل امام الشاعر فلا يملك غير الوقوف والتصلب في موطئه الاول ، ويوافق هذه الحالة النفسية شكل دائري مغلق الطرفين تكون النهاية فيه هي ذات البداية (1) . وهذا التأزم النفسي هو ما حدا بالشعراء المعاصرين الى الاقبال على هذا الشكل اكثر من سواه .

ـ ج ـ الحالة النفسية المترددة ذات الشعور الموحد او المتجانس وتنكشف شيئا فشيئا مع كل منعرج جديد في الشكل ، تنير بها المقدمةُ الميناءُ كل فقرة حديدة ، الا انها انارة نصف ضوء لا تقهر كل سحب الظلال فلا ترسي بالشاعر على فكرة مرفأ يلقى بها معاذيره فيستريح بعد ابحار ، انما تكون بها نهاية سفره ابحار جديد في دائرة شعورية موازية للدائرة الاولى تسلمه تداولا الى الدائرة التالية، والشكل الموافق هذه الحالةهو الشكل اللولبي (2) ، وقد يبلغ تردد الشاعر في هذه الازمة الى درجة يصح معها عكس بناء قصدته اصلا دون ان يضيمها ذا(3) اذ هي لا ترسيه على فكرة قارة ثابتة . اما الفرق بين هذه القصيدة والقصيدة الدائرية فهو ان كل دائرة شعورية بالقصيدة اللولبية انما هي افق حديد لنفس التجربة تتطلع اليه النفس بين الآن والحين علّها تجد به منفذا لترددها ، حتى انه جاز لهذه الدوائر ان تتبادل مواضعها في البناء الشعري فلا تضيمه ، بينما تكون الدوائر الشعورية في الشكل الدائري مراحل تطور الروّية ، يُسلّم بعضها الى بعض فيكشف في كل دورة ازمة الشاعر بما يزيدها حدةوكثافة (4).

تلك هي انماط البناء الشعري بما يوافقها من حالات نفسية وتشترك جميعها في التزامها بنظام ايقاعي يساير حالة الشاعر النفسية، وقد اوجب عز الدين اسماعيل ـ حرصا منه على هذه المسايرة ـ ان يكون الشكل الشعري تلقائيا تشرق به

---

(1) عز الدين اسماعيل: "الشعر العربي ...": معماريه الشعر المعاصر 255

(2) يسميه عز الدين اسماعيل : شكلا حلزونيا : " " 260

(3) عز الدين اسماعيل = = 261

(4) = = = 260

النفس آن النظم فينبثق حدثا غضا ، ينبض بخلجات النفس ويفي بأدق انفعالاتها " هذا هو المبدأ الذى يجب ان يسود في البناء الموسيقي للقصيدة ، ان يكون هذا البناء صورة نفسية لحالة الشاعر ، اي ان يكون تشكيل الشاعر للطبيعة من خلال نفسه ، لا ان يتبع في ذلك تشكيلا قبليا يتحكم فيه " (1) ، فلا ينفع في الايقاع الشعري ثراء ثقافي يكتسبه الشاعر فيُخضع دفقاته الشعورية الى اوزان نمطية ضبطها الخليل او سواه ، انما الحكم للحالة النفسية في التشكيل الجديد لموسيقى القصيد (2). ويعني هذا الحرص من عز الدين اسماعيل على ضرورة مسايرة الوزن النفس ، ان الايقاع لا بد حامل معنى ، فاما هو موافق انفعال الشاعر و اما هو ناقضه ، فـ " الوزن رغم انه صورة مجردة يحمل دلالة شعورية عامة منهمه ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة " (3) الا انها دلالة لا تصح الا بالنسبة للشاعر الاول اي لواضع الوزن (4) ، فعلى كل شاعر ان يبتدع اوزانه الخاصة فيجيء بها موافقة شعوره تمام الموافقة وان كلفته التحول من تفعيلة عروضية الى سواها (5) او الانتقال من السطر الشعري الى الجملة الشعرية (6). ذلك ان ليست للشكل حرمة في ذاته حتى يحفظها عليه الشاعر على راي نازك الملائكة ، انما الشكل وسيلة المعنى وتابعه، فلا يقوم شعر او عمل فني عامة الا اذا تلاحم مبناه بمعناه و"ليست هناك قيمة حقيقية لعمل فني لا تتمثل فيه علاقة التأثير المتبادل بين شكله ومضمونه " (7) على حد تصريح عز الدين اسماعيل، ويجرنا هذا الحكم منه الى عيار الشعر .

---

(1) عزالدين اسماعيل : "الشعر العربي المعاصر" ... : بشكل العمل الشعري 59

(2) = : "الشعر العربي المعاصر" ... الشكل الموسيقي لشعر الشعر الحديث 64

(3) = : "الشعر العربي المعاصر" ... : بشكل العمل الشعري 59

(4) = = = =

(5) = : "الشعر العربي المعاصر" ... : قضايا الاطار الموسيقي الحديث للقصيده 101

(6) = = = = 112

(7) = = : الالتزام والثورة 381

III ـ عيـــــار الشعـــــر:

هو في نظرية التطهير الشعرية ـ خلافا لما قد يتبادر الى الذهن ـ عيـــــار لا يولي التقويمين الاخلاقي والجمالي كبير فضل (1) لسببين اثنين اولهمـــــا نفسي وثانيهما فني :

ـ فاما السبب النفسي فمرجعه تغيّر الحالة النفسية وجواز تحولها مـــــن النقيض الى نقيضه مما يَبْطُل معه كل عيار اخلاقي ثابت في راي عز الديـــن اسماعيل ، فما يستحسن الآن قد يستقبح بعد حين .

ـ واما السبب الفني فهو ان حد الجمال في المطلق وضبط مظاهره انما يعني تثبيت صفات متحولة بتحول ذوق القارئ وذوق العصر ، ثم ان الثبـــــات لا يكون بدءا الا بالفصل ما بين الشكل الفني ومعناه وهو ما عابه الناقـــد منذ حين .

لهذا حذر عز الدين اسماعيل كما حذر محمد مندور من مغبة هذين التقويميـــن ولئن ابقيا للجمال بعض الفضل فشريطة ان يتغير مفهومه بادئ ذي بدء حتى يعنـــي نقيض ما عنى في الذوق العربي القديم (2)، فلا يفيد الجمال قيمة خارجية عـــن القصيدة سمتها العامة نظام بديهي تدركه الاذن حين مطالعة اول بيت بلـــــه اول صدر (3) وتتلقاه نظاما صلدا صلبا يتحدى الحجر ثباتا اوتاده في الماضـــي واسبابه في الذاكرة ، انما يعني الجمال نظاما حيا يحتاج الى لطف حدس ليـــدرك " تتلقاه ارواحنا تلقيا خفيا وتترجمه ترجمة اكثر خفاء ، ومن ثم يكون انفعالنا" (4).

واذ غاب التقويمان الاخلاقي والجمالي من ميزان الشعر فلا بد فيه من تقويـــم مغاير هو التقويم النفسي ، تحتكم اليه نظرية التطهير الشعرية فتعني به :

---

(1) عز الدين اسماعيل : "التفسير النفسي" : الحكم والتفسير 19

(2) = : "الشعر العربي ..." : الشعر بين العصرية والتراث 13

(3) = = = : قضايا الاطار الموسيقي الجديد للقصيدة 82

(4) = = = 81

ـ بالنسبة للشاعر تنظيم ما يصطرع فيه من عوامل نفسية نقيضة اذ يصرح عز الدين اسماعيل بهذا قائلا " نحن في الحقيقة لا نرضى عن العمل الفني الا لانه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويربط بينها في اطار محدد" (1)،

ـ بينما هو بالنسبة للقارىء تنشيط حواسه (2) حتى يشارك الشاعر مشاركة وجدانية فتوافق حالتُه النفسية حالتَه (3).

ـ اما في النص فتعني الجودةُ الكثافةَ حتى تكون القصيدة بناء في اتساق الحياة وفي تكامل نفسية الشاعر ، وتتاتى هذه الكثافة من "تحذرٍ" الشعر في اغوار النفس بما يسمح تجاوز منطق الزمان والمكان ويحل نقض الحقائق العقلية (4) واستبدالها بالشعور الباطني،اذ هو مورد النفس ونبعها الاساسي (5) ، كما تكون الكثافة بنبذ الواقع لفائدة التفكير الحسي ، وهو التفكير من خلال الطبيعة لا فيها (6) ، وهذا النهج من التفكير لا يرتضي بالحواس وسيلة لغلظتها و سطحيتها وعمقه ، وهنا خالف اسماعيل مندور الراى لحرصه على جلاء الصورة البصرية ـ اي الحسية ـ في ناظري القارىء ، اذ علل محمد مندور تفضله الشعر المهجري على شعر محمود اسماعيل قائلا: "اما انا فما دمت لا استطيع ان ادرك ببصري حقيقة مايصف ولا ان اسكن الى نوع احساسه فانني لا اتردد في رفض شعره وتفضيل نعيمة او عريضة عليه" (7) ، فالى الحواس اذن يرجع مندور عيار الشعر بينما يتجاوزها عز الدين اسماعيل الى ما هو اعمق ، الى الاحساس الباطني ، اذ بفضله يلمس الشاعر نفس الحياة

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي"... : الشكل الموسيقى لنحرية الشعر الجديد 63

(2) = : "الشعر العربي"... :شكل العمل الشعري 70

(3) = "الشعر العربي"... : الالتزام والثورة 376

(4) = = : من صور الشعر المعاصر 161

(5) = = = 157

(6) = = = 160

(7) محمد مندور: في الميزان الجديد: الشعر الجاهلي 99

يتردد في الصخور ويرى نسغها يدب في الزهور ، " التفكير الحسي اكثر ايغالا في صميم الاشياء من مجرد الوقوف عند سطوحها واشكالها المرئية " (1) . هكذا بصنع التفكير الحسي وكذا تتجلى الكثافة النفسية في الخطاب الشعري : مستوى حياتي عميق يوازره مستوى فني رفيع (2) ، بهذا تكون القصيدة الحيدة هي قصيدة حاذى فيها الشكلُ حالةَ الشاعر النفسية ، فليس النظم زهرة يزين بها الشاعر عروة قصيدته فينضاف اليها حسنا وسناء ، غريبا دخيلا ، انما الشكل جسد الحالة (3) ، يغيره تغيرها فلا يبقى على ثبات ـ ولهذه العلة اصلا عاب عز الدين اسماعيل الشكل الشعري القديم فرآه بناء سَدّاً يحوي ماء الحياة ، بطاول الحالة النفسية فتتضاءل امامه حتى الخفاء والفناء ، فعمل على فريه دفاعا عن الصدق وحرصا على الكثافة وتجليها في الخطاب الشعري .

ولهذه الكثافة في الشعر مواطن اربعة لا يعدوها الناقد النفسي ويراها حجة العمق ودليل الذاتية واولها عند عز الدين اسماعيل تفضيل الشاعر المحلية على الانسانية ، وثانيها تفضيله الذاتي على المحلي اما ثالثها فتغليب شعور الشاعر على عقله بينما يقتضي رابعها استبدال الشعور باللا شعور :

1 ـ فاما تفضيل المحلية على الانسانية فيعود الى تعلق القضايا القومية بنياط الشاعر ، لذا رغب اسماعيل فيها الشعراء ورآها عتبة الخلود وبابه (4) ، وقد بلغ من حرصه عليها ان طالبهم بهاحتى في القضايا الانسانية العامة ذلك انها" ينبغي لكي تَلْقَىَ استجابة من الجمهور المتلقي ان تنعكس بشكل او بآخر على حياة الناس ، وذلك انما يتحقق عندما ينظر الاديب الى هذه القضايا من منظور عصره ومجتمعه ، فان هو لم يصنع هذا دل ذلك على غفلة منه ، وكان ادبه

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي" . . : من صور الشعر المعاصر 155

(2) = = : البرعه الدرامه 285

(3) = = : الشكل الموسيقى لتجربه الشعر الجديد 61

(4) = = : الالتزام والثوريه 33

حربا الا يلقى الاستجابة المنشودة "(1) ، وبما ان المحلية تزكو المعاصرة، فقد حث عز الدين اسماعيل عليها ايضا بعد ان شرح ما تعنيه فاذا بها فهم روح العصر (2) وتجذر فيها دون وقوف على مظاهره السطحية وعلى كل جديد ،وقد شاركه في ذا الحذر من الجدة محمد مفتاح الفيتورى اذ يشهد " كم من مرة اكتشفت الزيف والضحالة والموت متخفيا وراء شكل جديد شديد اللمعان ... وراء الصورة الملفقة .. والاحساس المفتعل والنغمة النشاز ..." (3).

2- واما تفضيل الذاتية على المحلية فيكون بتحرر الشاعر من الالتزامات القومية لفائدة ذاتيته ، ذلك ان الالتزام يحول عامة دون الابداع الا ان كان التزاما حرا بتخيره الشاعر تلقائيا فلا يكلفه ملامح وجهه يمحوها في صورة قومه (4) ، وللفيتوري في قضية الالتزام رأي خاص تخير فيه للشاعر موطنا ثنائيا معقدا هو بين الانقطاع في المجتمع والانقطاع عنه ، موطن فذ لا تقضي به ذاتية الشاعر ، ولا تينع فيه ازمته فتثمر هوسا وحنونا يضرب حول الشاعر المرايا فلا يرى الاه ويقتلعه من ارض قومه فتنبت عراه (5)،فعلى الشاعر ان يسقي ذاتيته من تناقضات مجتمعه ولا يهملها في رضى قومه ، برعاها بما يبقيه طريفا فذا ذا تجارب خاصة تميزها جدة النظر ان اعوزتها حداثة الموضوع اذ" ان قيام موضوعات مشتركة بين الشعراء يحمل عنهم بلا شك عبء استكشاف الموضوع الجديد ويحصر مهمتهم في الزاوية الجديدة التي ينظرون منها الى الموضوع ، وفي الرؤية الخاصة التي تكشف لنا عن جديد فيه ، ثم في الشكل التعبيري الذي خرجت فيه القصيدة " (6) ، فالذاتية جدة وانعراج عن كل سنة وقانون من قبيل القواعد

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي ...": الالتزام والثورة 375

(2) = : = : الشعر بين العصرية والتراث 13

(3) محمود الفيتوري : "اذكريني يا افريقيا" : تحريني في الشعر 21

(4) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي ...": الالتزام والثورة 380

(5) محمد الفيتوري . "اذكريني يا افريقيا" : تحريني في الشعر 30 – 31

(6) عز الدين اسماعيل:"الشعر العربي...": الشاعر والمدينة 329 .

العروضة والبديعية واحانا اللغوية، من هنا حاز للشاعر المعاصر استبدال حمالة الشكل القديم بمفهوم حدث للجمال ، ذلك ان البناء الشعري المعتاد هو شكل طربه آلي صاخب صارخ (1)لم يف بحركة النفس الا يوم مولده مع الشاعر الاول واضعه،وعلة هذا العنّ وَحدة الروي (2)،فلو ان الشعراء" اكتفوا بالقافية دون الروى لما الرموا انفسهم بعض المعاني التي سيقوا اليها فحولتهم عما كانوا يريدون الافضاء به من ذوات انفسهم" (3)" وعبب الروي انه يثقل تحليق الشاعر فينوء به جناحه ويجتذبه الى حيث لم يشأ، يستقطب انطلاقه فيقبده من السبح الطويل الى التدويم في حركة دورية قطبها الروي (4) شكا منها عر الدين اسماعيل الرتابة والثقل فخالف ذوق نازك الملائكة اذ فضلت ابيات نزار قباني :

" ولمحت طوق الياسمين
في الارض مكتوم الانين
كالحثة البيضاء تدفعه حموع الراقصين
ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين
وتقهقهين
" لاشيء يستدعي انحناءك ، ذاك طوق الياسمين "

على قول صلاح عبد الصبور :

" كنا على ظهر الطريق عصابة من اشقياء
متعذبين كآلهة
بالكتب والافكار والدخان والزمن المقيت
طال الكلام ، مضى المساء لجاجة ، طال الكلام
واتبل وجه الليل بالانداء
ومشت الى النفس الملالة والنعاس الى العيون "" (5)

---

(1) عزالدين اسماعيل : "التعسير التعسي" : في موسيقى الشعر 82
(2) = : "الشعر العربي..." : قضايا الاطار الموسيقي الجديد للقصيده 114
(3) = = = =
(4) = = = =
(5) = = = 116

وعلة تبابن حكميهما اتحاد الابيات الاولى فى الروى وتغيره في الثانية وممازهد اسماعيل في وحدة الروى انها لا تتاتى للشاعر الا بعد الجهد،فليست هي تلقائية انما هي نجيبة الصناعة والبحث يعلو هديرها خربر النفس فتطغى على كل ابقاع سواها،وتصبر فيه " نقطة الارتكاز الموسيقية و من ثم تحدنا نتغافل عن اي بناء موسيقى داخلى في البيت، لاننا مطمئنون عندئذ الى ان نقطة الارتكاز فى القافية سوف تعوض كل شيء" (1).

دعا عز الدين اسماعيل اذن الى تغيير الروي في كل جزء من اجزاء القصيدة سبما ان وافق الجزء فيها حالة نفسية حديدة (2)، وحث الشعراء على تنويع الاوزان ، فحررهم من الطول الموحد بين الابيات ، واسقط عنهم الحشو وحدد قيمة القصيدة بما يتسرب من خلال تلوينها من حركة نفسية وتجربة شعورية (3) ولم يخش الناقد نشازا من التنويع الموسيقى بفضل اتساقه وحالة الشاعر النفسية ففى وفائه لها حفظ التناسق ونجاة من الخلل (4) . بله ان الايقاع اذ اتى وفقا لحركة سايرناها فوافق " في المدى بين ما كنا نتوقعه وما هو حادث ، كان ذلك مجلبة لارتياحنا " (5)،اما اذا خان الشاعر وجدانه فانبرى يقطع القصيدة كما تأتى، معتبطا لا تُعلل نهاية ابياته تعليلا نفسيا ، فانه يقتل منا الصبر اذ يضنينا التعثر في قراءتها و " بذل الجهد اثر الجهد للتكيف معما هو حادث " ابدا (6).

ولئن حرص عز الدين اسماعيل على ان يكون الشكل صدى النفس يعكس كل خلجاتها فلم يبح ضبط سمة عامة تحد الشكل الجيّد ، فقد جوز محمد مندور لنفسه الحكم بان احود الاشكال الشعرية اطلاقا شكل هامس تحس من خلاله نبض الروح حسا خفيفا اليفا منبعه مكان قريب يكفيك منه الجرس دون الجهر، ويبين مندور

---

(1) عز الدين اسماعيل: "الشعر العربى..." :قضايا الاطار الموسيقى الجديد للقصيدة 117

(2) = = = =

(3) = = = 120

(4) = = : الشكل الموسيقى لبحر الشعر الجديد 64

(5) = = = 68

(6) = = =

معنى الهمس وفضله فاذا به " ليس معناه الضعف ، فالشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجا من اعماق نفسه في نغمات حارة ، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده اذ تبتعد به عن النفس ، عن الصدق ، عن الدنو من القلوب " (1) ، فالهمس شعور اعم من ان يختص بحكاية الهدوء والذاتية المريضة ، انما هو صوت الحياة عامة وصدى الرجل الشرقي في " استكانته ولصوقه بالارض ونفاقه " (2) ، بدليل ما يحدّث به محمد مندور اذ يقول " لقد طوفت فى الكثير من بقاع الارض فلم ار مصريا يجالد غريبا على الحياة وعدت الى مصر ودرت بمصرى فلم ار الا مظلوما خاضعا لظالمه او متألما يخشى ان يشكو ألمه . رأيت ضعف النفاق في كل مكان ارى رجالا قليلي الشبه بالرجال ، فمن اين تاتينا القوة ؟ نحن قوم لا يجسر أحدنا ان يرفع بصره الى من يظنه اقوى منه ، فكيف بنا نحدق في الحياة التي تصعق من يناهضها ؟" (3).

تلك حرية الشاعر تجاه القواعد العروضية القديمة ، اما تحرره من القوانين البلاغية فقد آل الى تغيير مفهوم البلاغة الشعرية حيث لم تعد كامنة في طباق ذكي يهتدي الشاعر اليه بعد فكر وخيال ، كما اهتدى ابن المعتز الى روّية الهلال " زورقا من فضة اثقلته حمولة من عنبر" (4) ، انما صارت البلاغة رمزا جديدا ذاتيا بعتصره الشاعر من ذات نفسه ويسليه من ثقافة قومه فيأتى به فرديا حماعيا (5) له من الطرافة والحداثة ما للذاتي ، وله من قرب المأخذ ويسر الادراك ما للجماعي ، الا انها جماعيةلا تصل بالرمز الى الثبات والتلقائية حذرَ ان يتحول الشعر فعلا آليا ، ولهذا السبب اصلا حث عز الدين اسماعيل الشاعر ان يكسو الرموز القديمة ـ ان شاء استعمالها ـ حياة وحداثة تجتذب اليها القراء

---

(1) محمد مندور ; " فى الميزان الجديد " : الادب المهموس 69

(2) = = = 72

(3) = = = =

(4) عز الدين اسماعيل ; " الشعر العربى " : من صور الشعر المعاصر 146

(5) = = : الرمز والاسطوره 204

حتى ان لم يكن لهم المام مسبق بمعنى ذا الرمز (1)، ويضيف محمد مندور للبلاغة معنى ثانيا هو الطرافة الاسلوبية

وعلة حرصه على الطرافة " ان اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لايصدر عنه الا اسلوب مسطح لا جدة فيه ولا رونق له . وهم (النقاد الغربيون) يؤيدون رايهم بالحقيقة الانسانية المعروفة من ان الكمال المطلق ممل في ذاته ، وانه من الخبر ان تأخذ الكتاب من حين الى حين نزوة من شيطان الادب تخرج بهم عن التعبير المتوقع المألوف،كما تصيبهم نفس النزة احيانا في مجال الفكر فلا يأتون بالفكرة التي يوجبها السباق بل يصدمون القارىء بما لم يتوقع فتصحو اعصابه " (2) ، فلا فضل للعادة او الذاكرة على الشعر، انما الفضل كله عائد الى الحالة النفسية والى التجربة الحية" التي تمنح الاشياء -(واولها اللغة) اهمية خاصة" (3) ، وقد يكون من مزية هذه التجربة على الشاعر انها تهديه الى ابتكار قاموس لغوي جديد " يناسب تجارب العصر الحديدة"(4) .

وقد تصل الذاتية بالشاعر الى ابتداع موضوع شعري جديد يعده محمد الفيتوري وعز الدين اسماعيل رأس الاصالة ودليل الكثافة والجودة (5)، وكذلك ابتكار الصورة رغم اننا قليلا ما نصادفه الا انه حين يتحقق في الشعر فانه" يرتفع به الى مستوى رفيع من الجلال والنبل " (6)، وتعود اهمية الابتكار الى انه ريح الشاعر يعرفنا به في اخص ماله والى انه آلة كشف ومعرفة ، يطلعنا على حقائق لم نكن لنهتدي اليها لولا وقوف الشاعر عليها، ولا يتعارض الابتكار مع التضمين عند عز الدين اسماعيل ، ذلك انه دليل التقاء الشعراء في مواقف ذاتية

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي .." الرمز والاسطوره 216

(2) محمد مندور : "في الادب والنقد" - النقد اللغوي 20

(3) عزالدين اسماعيل:"الشعرالعربي" الرمز والاسطوره 198

(4) = = المصطلح الحديدوظاهره الغموض 180

(5) = = قضايا وظواهر معاصرة الشاعر والمدينه 329

(6) عز الدين اسماعيل :"التفسير النفسي" - في الصوره الشعريه 99

اهتدى الـها كل منهم بجهده الخاص ، فالشاعر " حين يضمن شعره كلاما لآخرين بنصه فانه يدل بذلك على التفاعل الاكيد بين اجزاء التاريخ الروحي والفكرى للانسان" (1) ، وقد بلغ من حرص الناقد على الذاتية والطرافة ان احل للشعراء التضمين من غير اللغة العربية ، يستمده الشاعر من حيث شاء على طريقة يوسف الخـــال وسعيد عقل وغيرهما وهم " يشيرون اشارة غير مباشرة الى أن التجربة التى تعبـــر عنها القصيدة ليست تجربة محلية محدودة ، وانما هى تجربة انسانية مشتركـــة وصادقة على المستوى الانساني العام " (2) ، فذاتية الشاعر مأرب اسمى من كل قومية لما تضمنه للأثر الفني من كثافة نفسية . على ان لهذه الكثافة نهجيـــن اخرين اقرب الى الشاعر منهما الى الشعور واللاشعور ، ذلك ان :

3- تفضيل الشعور على العقل والواقع انما هو ضمان لانسكاب الدفقة الشعورية في القصيدة دون سدود يقيمها لها المنطق فيوجهها الى مبتغاه فتأتى اليفة طيعة، لبنة محايدة تبني الواقع على ما هو ، تواصل ما سبق ولا تنعرج بما يلحـــق، بينما الشعور يبذر القصيدة هوى فتزهر غرابة تناهض الواقع ، فالغرابة هـــي اذن ثمرة السفر من ارض العقل ومنطق الواقع ، الا انها لا تعنى التخلي عـــن البساطة ،فبينهما رحم وتكامل ان " البساطة العميقة والغموض كلاهما شديـــد المساس بجوهر الشعر الاصيل " (3) ، الا ان الغموض لا يعني الابهام فبينهمـــا برزخ ما بين النحو والخيال على راي امبسون اذ " الابهام ... صفة نحوية بصفة اساسية ، اي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة ، في حين ان الغموض "صفة خياليـــة" تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية ، اي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية "(4) ويمثل عز الدين اسماعيل للابهام بشعر المتنبي عامة حيث ينزل التعقيد اللغوي الى شبه الطلاسم (5) دونما حاجة معنوية ،فالابهام ضباب مجدب لا ماء ولا ظل ،

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي" . الرعه الدرامه 311

(2) = = = = 312

(3) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي .." المصطلح الجديد وظاهره الغموض 193

(4) = = = = 189

(5) = = = = وقد احال على H. Read : Collected Essays in Litery criticism, p. 92.

بينما الغموض نبع حياة يروى المعنى ويحكى العمق (1)، فهو مسم الصدق وامانة النقل، بطوّه الشاعر لزاما ليصف مالا يدرك الا لماما، فيجيء تعبيره طربفا حدثا، حداثة فى السباق دون اللفظ (2). كذا الغرابة عامة زهرة برية لا ينبتها سوى قصد جيد سقاه الشاعر هوى نفسه واخصبه بماء قلبه. وما ايسر ما ترسى الذاتية بالشاعر الى اعماق الشعور ، فاذا به بطأ اللاشعور ويجد فيه جوهر النفس وبغية الكشافة، ذلك ان الشعور واللا شعور قرينان في النفس فما يخالج الشاعر اولهما حتى يمازجه الثاني بحكم اقتران كل حالة نفسية بنقيضها من هنا كان :

4 - فضل اللاشعور على الشعور حتى اننا ان الفينا في الخطاب الشعرى شعورا فردا اوحد كان ذا مدعاة لريدنا فيه ، فنحن " في عصر لم تعد السطوح الملساء فيه تستثيرنا لكثرة ما استثارتنا من قبل . لم تعد الانوار وحدها تبهرنا ولم يعد الظلام وحده يخيفنا ، ولكن حين يجتمع النور والظلام يكون البهر ويكون الخوف " (3) ،وعلة ذا ان التاثير الشعوري لا يقوم الا بالمقابلة اذ هي تستلزم من الشاعر ترددا بين نقيضين ومزقا لا بد انه كاسي أثره حدة ودرامية (4) ، وليس لهذا الفلح من نهج سوى انفصام حق يقاسيه الشاعر لا يتكلفه ، فلا يكفي في الدراما زخرف لفظي يقابل بين الفاظ هواء (5)، انما هي وقف على حالة الشاعر النفسية وصدق تجربته الحياتية اذ" الالفاظ المتقابلة كثيرة ومعروفة للناس بدلالاتها ، منفصلة كل الانفصال عن مواقفهم الشعورية الخاصة وانما يصبح استخدام هذه الالفاظ استخداما دراميا عندما تدل على ابعاد نفسية حقيقية، اي عندما ترتبط ارتباطا كليا بالموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر" (6)، وقد تعيننا معرفة

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربى ..." المصطلح الحديد وظاهره العموم 190

(2) = = : "العسير العسى ..." : شكل العمل الشعرى 70

(3) = = : البرعه الدرامه 295

(4) = = = 305

(5) = "الشعر العربى..." : - = 290

(6) = = = 291

ترجمته فتهدينا الى البعد الدرامي لبعض لبنات شعره (1) ، كما يمكن للحوار والنجوى ان يقدحا رند الدراما فبتقد لظاها (2)، اما ان قنع الشاعر من تقابل المواقف بروابة الحوار فبشّره بتردي نصّه من الشعر الدرامي الى القصة (3)

ومن مزايا اعتماد الشاعر اللاشعور انه يحبط النص بموجات تحكيه كما تحكي صفحة الماء سقوطَ أيٍّ فيها ، فتوسع دلالته حتى يكاد يحتمل كل قراءة فيشع "في كل اتجاه و(يسمح) لك باستكناه المزيد من المعاني كلما اوغلت معها بحسك " (4) ، ولا يتأتى هذا الثراء للنص صدفة بدليل فشل الدادائية واشمئزازنا من المفارقات الاعتباطية (5) ، انما هو مشع من اتقان البناء الشعري ومن صدور الشاعر فيه من روّيا اتقن نسجها حتى ائتلفت فلا نشاز بين ببانقها ، وقد اولى محمد مندور هذا التناسق والتماسك العاطفي او الروّية الشعرية كبير اهمية (6) واعتبرها أس الجودة في الخطاب الشعري ، اما محمد مفتاح الفيتوري فقد اكتفى بالتلميح الى ان " الضحالة الفكرية والنفسية "(7) تحط الشعر وتفسده فاذا بالنسيج الشعري بين يديها خيوطا متقطعة تتقاطع ، لاقدرة للشاعر فيه على الغنائية الرائعة بله الدرامية حيث التنويع المتسق بالغ اقصاه في صراع هو اساس الدراما ووسيلة الشعر لاداء وظيفته ، فما تراها تكون ؟

IV - وظيفة الشعر:

تتبع عز الدين اسماعيل وظيفة الشعر فلاحظ فيها بادىء ذي بدء تحولا من النرجسية والغنم الى الجد والغرم ، فـ"لم تعد القصيدة التي يكتبها (الشاعر)مجرد

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي..." : الدرعه الدرامية 292

(2) = = = 298

(3) = = = =

(4) = "الشعر الغنى"... في الصورة الشعرية 100

(5) = = = 108

(6) محمد مندور: "في الميزان الجديد" ـ الشعر الخطابي 98

(7) محمد الفيتوري : "ديوان محمد الفيتوري" ـ مقدمة حول تجربتي الشعرية خ

اداة لازجاء وقت الفراغ أو تصوير للمشاعر والاحاسيس ، بل اصبحت القصيدة وحدة في بنية متكاملة تمثل حياته ومعامراته الانسانية في سبيل استكشاف الحقيقة او مجموعة الحقائق الجوهرية" (1)، والى هذا الاختلاف في وظيفة الشعر ارجع عز الدين اسماعيل الفرق بين المدارس الفنية ، وسايرفي هذا التفريق الناقد زاخر حيث فرع غاية الشعر عامة الى هدفين : احدهما التخفيف من الشعور بالذنب وثانيهما تعويض نرجسية الشاعر بنرجسية اسمى ، ذلك ان الفنان " لا يغرم بذاته ولا يصنع من نفسه بطلا كما يصنع الحالم باليقظة ، ان نرجسية الفنان نرجسية محورة او منقولة ، او لنقل انها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفني بنرجسية ارحب " (2) ، فللفنان أرب هو قاصده من كل أثر يؤتيه ، وهذا المأرب هو التطهير او التنفيس ، بقول عبد الله الدائم " ان الاشعار كالاحلام ارواء لرغبات يضيّق عليها المجتمع خِناقَه ، بهذا تعمل الاشعار على تطهير نفس الانسان من هذه المحرمات " (3) ، وقد وافقه في ذا مارون عبود حين قال" انما بشعر المرء لينعتق من عبودية مشاعره المكبوتة" (4) والى ذلك ايضا ذهب جبرا ابراهيم جبرا (5) ، اما سببه فكامن في الكبت الذي يقاسيه الشاعر متى اراد التعبير عن نفسه-لما به خاصة وبكل نفس من تناقضات واهواء ينوء بها بناء المجتمع فيزجره عن صفحة الوجه ليسقطه- ، الا ان الشاعر ذاك الذي لا تقنعه المرايا الملساء ولا يرضيه منها سوى الخدش او الكسر يكشف خباياها ، هذا الشاعر يقدّم معبدَ الشعر فيضحّي بحياء مجتمعه وتسترِه آملا ان يطهره لظاه . وله في ذا الامل وسائل ثلاثة هي الكشف والتحويل والتجميل :

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي ..." : الطبعة الدرامسة 282

(2) = : "التعبير النفسي ..." : الطبعة 36

(3) آداب 1 كانون الثاني 1955 – سنة 3 : الشعر والحلم– عبد الله عبد الدائم 27

(4) مارون عبود : "دمعة وابتسامة" : الطبعة الثانية غاية الشعر الوسائل والمادة 272

(5) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحلة الثامنة" عود على أقنعة الطبعة الثانية الحال135

ـ 1 ـ الكشـــــف :

فاما الكشف فمدخله نزع الشاعر كل لبوس عن ذاته حتى " يستكشف نفسه "(1) في اول الطريق ، وباسه حلاء ما هو كامن في الفارىء فلا يكاد يحس له ازا .

حدث محمد مندور بهذا قال:" نحن نكتب لنساعد الغير على استكشاف نفسه " (2) وكذلك فعل عبد الله عبد الدائم وان هو وجه الكشف وجهة جنسية اذ قال:"من ابرز هذه الرغائب التي يرويها الفن رغبة الروّية الجنسية ورغبة العرض الجنســـــــي اي ان نرى الجنس ونعرضه ، أوَ ليس الفن في اعماقه كشفا للستر وازاحة للاقنعـــة ؟" (3) حجته في ذا ان نغم الشعر الاساسي هو نعم الحب والجنس،ولذا الكشـــــف والاستكشاف سبيل اوحد هو التعبير عما يجد الشاعر بذات نفسه وذات غيره ،فبصورها مستنطبا عندما وتناقضاتها ، وقد سعى محمد الفيتوري الى نفس هذه الغاية آملا ان " يرى العالم بعيون حادة تستطيع ان ترصد ظواهره وان تتفحص خلاياه وان تسجل كل ما فيه من تناقض وتضاد واختلال " (4) ، وليس في ذا التعبير والانكبـــاب على عمق النفس ودواخلها ملاذا يلتجيء اليه الشاعر ليقيه واقعا اجتماعيا لا يرتضيه فيسعى الى التخلص منه ، انما الشاعر ان هو حاول الفرار من حالة ما فهي" حالة احساسه الحاد بالواقع ، واقعه النفسي الذي يموج بألوان الصراع وهو أدنى الـــى التخلص منه الى الهروب . وعندئذ يكون الدافع الى الابداع هو الرغبة في التخلـص من هذا الواقع لا الهروب منه وتركه هناك الى عالم آخر خيالي لا يمت اليه بصلـــة " (5) ، ويؤكد هذا الانكباب على المجتمع والاشتغال بقضاياه حرص الفيتوري علـــى فضح تناقضاته وامراضه .

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي"...: العصر 39

(2) محمد مندور : "في الميزان الجديد: "الادب عسر لا يسر 92

(3) آداب 1 كانون الثاني 1955 ـ سنة 3 : الشعر والحلم ـ عبد الله عبدالدائم 27

(4) محمد الفيتوري "ادكريني يا افريقيا" ـ تحريني في الشعر 19

(5) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي"...مشكلة الفناء 45

ـ 2 ـ التحويـــــــل :

وهو ان يستعبض القارىء بالكلمة عن الفعل ، فبتحول من الفاعلية الى المفعولية ومن مزاولة التجربة الحياتية الى القناعة بالنظر ، بغنبه حدث الشاعر عنهـــا وعرضه اياها عن اتيانها بما قد يعود عليه بالضرر ، يقول محمد مندور" باستطاعتنا ان نقول هنا ان ما يصدق على الكاتب يصدق على القارىء او المشاهد فتصبـــــح التجربة الشرية المعروضة علبه في المسرحية او القصيدة ادخارا لطاقته الفعلية وتطهيرا لنفسه من رغبته المكبوتة اذ يعيش في الخيال ما كان يود ان لو عاشـــه في واقع الحياة" (1) وشاطره في ذا الراى عبد الله عبد الدائم اذ قال:" نجد الفنان يعرض علينا الصور الغاربة والاجساد الحارة والشهوات المجسدة دون ان يثير ذلك لدينا النعرة والثورة المعتادة .. وبهذا نستبيح لانفسنا ان نشفي عـــن طريق مبدعات الفن ما نأبى ارواءه في الواقع " (2) . وقد راى عز الديـــــن اسماعيل للتحويل الشعرى وجها آخر اخذه عن رانك (3) مفاده ان الشعر ـ اوالفن عامة ـ انما هو تحقيق إرادة الفرد ، تحوّل به الشاعرُ عن تحقيق ارادة النـــوع و تعني العملية الجنسية حيث يحقق النوع البشري جنسه ، بينما تفيد ارادة الفرد ان يبدع الفنان اثره ، بديلا كاملا للعالم " ثم يطالب من العالم كله ان يوافقه على ما ابدع اي ان يحد ما ابدعه صالحا ومن ثم يحققه" (4) ويضيف محمد مندور وعز الدين اسماعيل لوظيفة الشعر رافدا ثالثا هو التجميل:

ـ 3 ـ التجميـــــل

يكون بتصوير الحياة حسنا وسناء في ناظري القارىء يتلقاها إثر الخطاب الشعري نيرة مزهرة اذ " المفروض في الادب والفن بعامة ان ينقي هذه الصـــــورة

---

(1) محمد مندور: "الادب ومذاهبه": عالم الادب 155

(2) آداب 1 كانون الثاني 1955 سنه 3 : الشعر والحلم ـ عبد الله عبد الدائم 27

(3) يحلل عز الدين اسماعيل على رأسه "محاولات منتخبه في النقد الادبي" 92
H.Read = Collected Essay in Literary Criticism

(4) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي المعاصر" : مشكلة المعنى 45

من الشوائب او يعمل على تنقيتها" (1)، ويلخص محمد مندور سبل الادب فاذا هي بعد" فهم النفس البشرية وتحليلها ، خلق الجمال وتهذيب النفوس بفضله " (2) بما تربي فيها من ذوق وعادة . ولا يضطر الشاعر في عملية التحميل هذه الى مخادعة القارىء انما جل عمله فيها شيء من التنسيق والايحاء او شيء من الغلو عند عبد الله عبد الدائم ، فهذا الغلو هو " قبل كل شيء تعبير عن رغبة الانسان في ان يصعد من النقص الارضي الى كمال ما بعده كمال " (3) اذ يلتجيء الى الرمز يومىء به الى ما تستحي الاخلاق منه" (4) فيتمثله دون ان ينص عليه او يصرح به ، ويتجه الى ما خاله نقيضات فينسق ما بينها فتأتلف وتتآلف" واذا كان الهدف البعيد للشاعر هو تحقيق الانسجام بينه وبين الحياة فانه انما يعبر بذلك عن الهدف الذي تسعى الجماعة نفسها اليه" (5) ، هكذا التقاء الشاعر بالمجتمع ، يسعى سعيه ويرجو رجاءه وهو أن يتّحد الفردي والجماعي في" القصيدة الواحدة قادرة دائما على ان تحقق هذه الغايات المختلفة بالنسبة للافراد المختلفين ، فهي في الوقت الذي تغير فيه موقف بعض الافراد تعدل من موقف بعضهم كما تؤكد موقف آخرين . وحصيلة هذه الغايات المختلفة هي خلق نوع من الانسجام في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة"(6). الشعر اذن هو حجر البهت وظيفته التحويل: يُغيّر روّى ويُثَبّت أُخرى و " نحن نوجز هذا التدبر من الشاعر حين نقول اننا نتوقع من القصيدة دائما ان تغيّر من موقفنا ازاء شيء بعينه او تعدل من هذا الموقف او تثبت موقفا كنا قد اتخذناه . ولا يخرج هدف الشاعر نفسه من عمله الشعري الى اكثر من هذه الغايات" (7)حتى تنعدم التناقضات وتنسجم المواقف وتنصهر في بناء فني متسق " فاذا القصيدة التي تضم اشد صور

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربي..": الالتزام والثورية 376

(2) محمد مندور: "في الادب والنقد": الاخلاق وصلتها بالادب ونقده 36

(3) آداب 1 كانون الثاني 1955– سنة 3 : الشعر والحلم: عبد الله عبد الدائم 28

(4) عز الدين اسماعيل : "التفسير النفسي": في الصورة الشعرية 122

(5) = : "الشعر العربي..": الالتزام والثورية 394

(6) = = = =

(7) = = = =

التمزق الخارجي تمثل بنية عظيمة الانسجام " (1) تثري القارىء خبرة وكيانا من هنا كان الشعر هو السبل الأوحد للطهارة والحسن ، يثري اللغة الفكر ويغني الحياة ف "يتطورها الى صورة أرقى يمارس فيها الانسان حياة كريمة تسودها العدالة وبعمها الخير" (2) ، يومها يحقق الشعر اجل الغايات به يربح صاحبه ويسعد متلقيه

كذا فن الشعر في نظرية التطهير: فعل انساني لايؤتيه الشاعر من جنون او مرض انما تمده به نفسه الباطنة فيتلقاه كحلم بنسجه اللاشعور، يعبر عن "ازمة" نفسية فلا يقوم الا بتجارب ذاتية ، تتكشف فيها نفس الشاعر ان فى انفعالات غنائية سريعة او في روى درامية معقدة . ولا بد لذا الكشف من لغة "لغانية" تكسوه ، فكانت اللغة الشعرية لغة كثافة دلالية ينصهر فيها الزمان والمكان ، تذيبهما ذاتية الشاعر فينظمها لغة تتأبى على المنطق وتترفع عن النص الصريح، تمثل دلالتها رمزا كرموز الاحلام وصورا اقرب الى النفس منها الى الواقع ، فلا بجود بها ثراء ثقافى انما يقتنيها الشاعر متى دقق النظر في ذات نفسه ومسح عن ناظريه نسيج العادة فأرتد اليه بصره حديدا يمزج بين الحواس جميعها فيستحثها الخطى لتساير حركة النفس واختلاجاتها الحمة . وتتشكل القصيدة تبعا لهذه التدفقات اما متطورة واما مترددة او متأزمة ، تسيل بمد النفس وتنضب بجزرها ، فيفي البناء الشعري بها لحالة الشاعر النفسية قبل ان يفي للقواعد النظرية . وقد كان بديهيا ان يقيّم الشعر في نظرية التطهير بميزان نفسي لا يلقي بالا الى التقويمين الجمالي والاخلاقي ، انما يقف ويطيل على مدى الكثافة النفسية في النص الشعري ، فيطالب الشاعر بتفضيل الروية المحلية ـ العليقة بنفسه ـ على الروى الانسانية المطلقة ، ويحثه على تصوير ذاتيته قبل قوميته وعلى تسريح فرس الابتكار لخياله ، فاذا فعل نصحه الناقد ان يحتاز سدود العقل

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربى ...": الالزام والثورة 394

(2) = = : المصطلح الحديث وظاهره الغموض 174

وبروح الواقع فيطأ ارض الشعور دون ان يضرب فيها خيامه ، انما يعبرها الى الاعمق الاجل : الى ديار اللاشعور حيث الكثافة والصفاء . وما من غاية للشعر من ذا السفر سوى الكشف عما يخز النفس ويدميها عساه يداويها ، فيحول بالكلمة دون الفعل- ان كانت به مضرة -، ويرسم الكون مختلفا في اتحاد متنوعا في اتساق ، وتلك وسيلة الفن الشعري وغايته : ان ينفس عن الشاعر ويطهر القارىء ويبذر الوجود ازهارا وانوارا .

———///———

الفصل الثاني

مدرسة التغبير او علاقة النص بالنص

/ ادونيس - يوسف الحال .

I- نظرية الكتابة

ان اول ما نميز نظرية الشعر عند ادونيس هو انه ارتضاها معبرا لنظرية اعم واشمل هي نظرية الكتابة ، فكانت هذه المرحلة القصوى لآرائه والمرسى الاخير لافكاره . فما الكتابة لديه ؟ .

هي اصلا حالة كيان (1) بتوق الى اللامحدود فلا تضبطه قيود ولا تسعه حدود هي حالة من نزع عن ذاته كل دخيل مكتسب فتعرى للبكارة والنسيان وتجرد من اي معلوم كان ، فأمست كتابته نصا حرا لا يدخل في باب ادبي يأسره ، ولا يوالي جنسا فنيا يحكمه ، انما يدع النفس وهواها تأخذ من كل جنس بما شاءت كما شاءت في عملية تحديد وخلق النصّ والعالمَ على السواء (2) اذ الكتابة رؤيا خاصة تفع العالم في صورة لغوية (3) . الا ان الكتابة ليست نتاجا طبيعيا يصنعه المجتمع من تلقائه ، انما هي نجيبة الصناعة والثقافة ، وفي هاهنا جدليتها : فاساس الكتابة الثقافة - اذ لا طاقة للأمّيّ عليها - ، وغاية الكتابة النسيان ، فهي ان آمنت بعقيدة فبالحرية ولا شيء سواها،وهذا المعتقد الحر هو رأس ما دعا اليه ادونيس اذ ارادها كتابة جديدة بتحديد حر يمحو خرائط الاجناس الادبية من الادب عامة فتتداخل وتتمازج وتتحد في واحد بعد ان كانت

---

(1) ادونيس :"صدمة الحداثة" 315

(2) " " 314

(3) " " من الخطابة الى الكتابة 23

عدة (1) يقول " يجب ان تتغير الكتابة تغيرا نوعيا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة الى انواع يجب ان تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة. لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب : هل هو قصيدة ام قصة؟ مسرحية ام رواية ؟ وانما نلتمسه في درجة حضوره الابداعي "(2).

هكذا لا يجهد ادونيس الى تحديد نظرية الشعر جنسا فنيا متميزا ثابتة بقدر ما يرمي الى محو حدود هذا الجنس في نظرية اعم واشمل ، نظرية يتيمة إلاّ أنها من السعة بحيث تتبنى ما تعودنا تصنيفه في اجناس مختلفة ولعلها متناقضة . وما السبيل الى الكل الا بالجزء ، لهذا اعتمد ادونيس على تحديد نظرية الشعر في زمان اول ، فكيف رآها؟.

II- نظرية الشعر

أرخ ادونيس لمفهوم الشعر الحديد في الادب العربي فرأى بذرته الاولى في التصوف بما غيّر من النظرة الى الوجود اصلا ، فلم يعد الكون فيه كيانا كاملا منتهيا قارا شهد الماضي خلقَه ، انما عاد كيانا مستمرا وخلقا متواصلا يشهده الحالُ ويمده ـ قبل الماضي ـ الاستقبالُ (3) . كان التصوف ثورة فكرية مدارها رفض الرؤيا الختامية للكون (4) ، وشعاعها تغيير معنى الكمال وتحوير نوع الجمال من الثبات الى التحول (5) فتغير معنى الشعر من المفهوم القديم الى المفهوم الجديد(6) . فالتصوف اذن هو **علة كون المفهوم الشعري الجديد** اساسا ، فما كان هذا المفهوم ؟

---

(1) الفكر عدد خاص في قضايا الشعر العربي المعاصر سنة 26 عدد 9 حوان 1981 ـ مقال " تجربتي الشعرية " ادونيس 109 ـ 110

(2) ادونيس : "صدمة الحداثة" ـ بيان الكتابة 312 ـ

(3) " " "صدمة الحداثة" 264 ـ

(4) " " ـ الحداثة/التجاوز 294 ـ

(5) " " ـ صدمة الحداثة 264 ـ

(6) " " ـ الارتداد /شكلانية الايصال 244

لقد آمن ادونيس واعتقد راسخا ان لا وجود لشعر مطلق ما فوقي محرد، انما "الأبس" للشاعر بل للنص (1) ف " لبس الشعر ماهية ، لبس هناك شعر في المطلق . هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعريا او لا يكون "(2) ، فالشاعر اساس الشعر دون النظرية ودون النقد ، ومتى جاء الشعراء اضافا عدة وضروبا فلم يشبه احدهم الآخر ، عاد الشعر دروبا : كل نص فيه يخالف سواه وكل اثر منه يباين ما عداه . هكذا يتغير جوهر الشعر – ان كان – ويتعدد بكل كيان ، فالشعر افق مفتوح متحول يزيده كل نص اتساعا ويفتحه كل شاعر على سماء فينفتح بها ولها (3) وما عماد الشاعر في هذا الفعل سوى ذاته في ندارتها ، وخصوصيته في قرارتها ، فلا تفيد فيه معرفة كلية ، ولا تنفع معه ثقافة اولية (4) ، فالشعر ابداع مستمر ودائم ، يتعاقب متوحا كلجة البحر ، تنهدر وتتوالى في فعل ابدي سرمدي ، لا تضبطه أطر ولا تحده قواعد ، تماما هو كالموج ، ان انت اطرته او انت حصرته في اناء مهما اتسع –، اجتثثته واوقفته فأفقدته التموج فحال بين يديك ماء لا حياة ولا خصب (5) ، فلا غرو ان لا تكون في الشعر قاعدة وان يكون شهادة الحرية (6) . الا ان الشعر رفض بلا فوضى واباء بلا عبث (7) وهنا ابداع الشعر واعجازه ، وما الابداع ؟ .

الابداع لغة هو احداث على غير مثال سابق (8)، وهو بلاغة " ان يشتمل الكلام على عدة ضروب من البديع (9) ، وهو شرعا ما احدث على خلاف

---

(1) لا نعني "القصيدة" بل النص لدعوة ادونيس الى الكتابة الفنية الحرة .

(2) "صدمة الحداثة": الحداثة / التجاوز 286

(3) ادونيس : "مقدمة للشعر العربي" – آفاق المستقبل 108–

(4) " "صدمة الحداثة" – الامتداد/ الارتداد 148

(5) " " الحداثة/التجاوز 291

(6) " "مقدمة للشعر العربي" – آفاق المستقبل 137

(7) " " " " " 197

(8) = "تاصيل الاصول" – في معنى القديم ومعنى المحدث 142-143

(9) " " " " 143

الشارع (1) ، ومن هنا انطلق ادونيس بفرق بين البدعة والابداع ، فاذا كانت "البدعة هي الهوس بالاتي ... هي (هاحس) الطرافة للطرافة " (2) ، و اذ ا كانت موجة عبورا توجدها الجدة وتنقصها ، فلا تحوي اكثر من عرض الحيـــــــاة وتفهها ، كان الابداع تيارا عميقا في جوهر الحياة قد لا يحليه سطحها الا انها منه لا تملك الآه فـ " البدعة ازياء والابداع نبوة ، والازياء تعكس تموج الحياة اما النبوة فتعكس اغوارها " (3) - اما فنيا فالابداع رؤيا جديدة لازمتهـــا نفد الماضي وظاهرتها تغيير الحال ونافلتها بناء الاستقبال (4) - والابداع من ناحية اخرى هو الجمال اذ " الجمال هو ذات الابداع او لابكون "(5) ، ويقوم عند ادونيس على التحول دون الثبات (6) على الكشف والمغامرة" فـــان نبدع اذن اى ان نكتب هو ان نخرج مما كتبناه ...(ف) الكاتب لا يفكـــــــر اذن ولا يكتب الا اذا كتب وفكر بشكل مغاير لما يعرفه "(7) فالجمال فـــــي الغرابة والجدة في غموض الرؤيا (8) والاختلاف دون الائتلاف . وتتمثل هـــــذه الرؤيا شعرا بازهار مثال فني حديد داخل الشاعر ثم بتجليته اياه خارجـــــه اذ " يمكن تعريف المبدع على صعيد الرؤيا بانه من يبدع في نفسه صـــــورة خيالية او مثالا ويبرزه الى الوجود الخارجي ...والابداع الحقيقي هو ابـــداع

---

(1) ادونيس "تاصيل الاصول" ـ في معنى القديم ومعنى المحدث 143

(2) " "مقدمة للشعر العربي" ـ آفاق المستقبل 100

(3) " " " =

(4) " " " =

(5) " "صدمة الحداثة" ـ الارتداد /شكلانية الايصال 246

(6) " بيـــان الكتابـــة 315

(7) " " 312

(8) " شعر صيف 1959 ـ محاولة تعريف الشعر الحديث ادونـس 87

المثال اى مثال الشيء الذى سيتحقق في الخارج" (1) والابداع في النهاية كون يحليه الشاعر من الداخل الى الخارج ، من نفسه الى النص من ذاته الى ذات غيره .هكذا الابداع ذو اساسين : اساس رؤيوي واساس تعبيرى وشرط كونهما التجديد والصدق : تجديد في الرؤيا وصدق في التعبير عنها ، وفي هذين الشرطين بشائر موقف ادونيس من التراث . فما تراه كان ؟

نعرج على راي ادونيس في التراث ، وان كانت اهميته لدينا لا تكمن في سبر عقيدة ادونيس ومذهبه بقدر ما هي كامنة في كونه اول مراحلنا الى التعرف على نظرية ادونيس الشعرية ، فقد حدها بضبط علاقة القصيدة الجديدة بالتراث ضبطا ميزه ـ لكن ما التراث لديه ؟

حدثنا ادونيس عن التراث العربي فاذا هو تراث متعدد متباين الى حد التناقض (2) ، وفي هذا التباين اصلا قيمته وغناه (3) ، اما معناه فليس التراث حقيقة مطلقة قارة انما هو اطار تجربة مضت وقضت ان جازت استعادتها فبالثقافة والدرس دون التقليد والنسخ ، فالتراث عنده طاقة تستمد من الماضي والحاضر معا ، طاقة على العربي المعاصر ان يجهد في سبيلها فيهتدي اليها ، فاذا هي " نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة "(4) ، وبهذا تسقط من التراث كل كسف الظلام ومن الماضي كل ما لم تهتد بهداه " فليس التراث ما يصنعك بل ما تصنعه . التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك ، التراث لا ينقل بل يخلق "(5) . فكنه التراث الحقيقي اذن هو ما انت صانع دون ما صنعك ،

---

(1) ادونيس ـ "صدمة الحداثة" ـ الامتداد الارتداد 167 - 168

(2) الفكر سنة 26 عدد 9 جوان 1981 ـ تجربتي الشعرية ادونيس 101

(3) "صدمة الحداثة" ـ البارودي او النهضة / الحداثة 57

(4) " ـ بيان الكتابة 313

(5) " " 313

وزمن التراث الحق هو الحاضر دون الماضي " لهذا كان التراث الحقيقي هو تراث الابن لا تراث الاب "(1) .

اما قيمة التراث عامة فقد كانت قيمة فردوس مفقود ، فردوس حوى منبت الدين وربيعه وجذر العروبة وجذعها ، فاعتبر جوهر الاصالة العربية واصل الملوحية . واستمر التراث على هذا الفضل تسانده سلطة ذات قمع تزعم ان الاصالة لا تكون بغير المنوالية (2). من هنا اعتبر ادونيس قضية الاصالة هذه هي راس الداء في المجتمع العربي لما احتوته من تمويه بين حوانبها ولما تسترت عليه ضلوعها من استبداد وظلم فـ" الاصالةهي بين هذه المفهومات الاكثر اكتنازا بطاقة التمويه والتضليل اى الاكثر مدعاة للنقد والرفض "(3). ومتى حطم ادونيس فكرة الاصالةهذه فقد هدم قدسية التراث وساغ له ان يقوّمه تقويما جديدا، فالتراث ان حوى يوما ما اجدادنا فانه لا يحوينا ابدا ولا يجوز له بله ان محاولة احيائه مهما كانت قريبة الصلة به او بعيدتها فانها كمحاولة الجمع بين الماء والنار ، والاستمرارية فيه خطأ بين وخطر محدق اذ التقليد والنموذجية نفي جوهر الانسان اصلا فـ " جوهره الحقيقي هو في كونه خلافا مغيرا اكثر منه وارثا ومتابعا"(4)، كما هو نفي جوهر الحياة ذاته ، ذلك ان التقليد هو القناع يختفي من ورائه الموت (5) ، فيه اهانة الحاضر وخيانته : اهانته بتفضيل ماض فات عليه ، وخيانته بتزييف الرؤيا فيه، والتقليد ايضا وأد الماضي وقبرهاذهو يفقد النص المقلد فرادته التي بها حيا بمجرد ان جاء على منواله او حاول (6) ، والتقليد من باب اخر نفي لجوهر

---

(1) "الاصول" مقدمة 104

(2) "صدمة الحداثة" ـ الامتداد / الارتداد 143

(3) " " 146

(4) "الاصول" ـ مدخل عن المنهج والهدف 34

(5) للوراء هنا بعدان : بعد مكاني يعني الخلف التحت ، وبعد زماني يعني المابعد الاثر

(6) "الاصول" ـ مقدمة 60

الشعر لما يفقده من أس : التجاور و بما ينعدم له معه من ذاتية اذ يضحى الشعر نسخا على منوال سابق هو منوال وافق ذاتية الشاعر القديم فخالف بالضرورة ذاتية الشاعر المعاصر . آنئذ يعبر الشعر نسبه ولا يكتفي حتى يغبر كنهه (1) ، فاذا هو النثر منظوما فبنردى وبفسد (2) . وتكون نهاية الشعر العربي بالملل والاختناق ، يختنق فيه الشاعر المعاصر فلا متنفس او منفذ ، ويمل فيه القارىء المعاصر اذ لا تغير او تبدل (3).فالتقليد اذن في اخف نتائجه تشويه القصيد الذى كان يحب ان يولد اصلا حرا،فجاء مشوها هجينا حقيضا لا يقدر على الحياة .

هذه نتائج التقليد وتلك آثار اعتبار الماضي فردوسا مفقودا ، وبسببها سعى ادونيس الى تحويل قيمته تلك الى فردوس موعود على عربي اليوم ان لايرى فيه غاية مستقبله إنما يراه آلة يومه ، فمنه المنطلق وفيه الوعد بما سينجز. هكذا تحولت اهمية التراث من صورة الابداع وشكله الى سبيل الابداع وشرطه ، من غاية الشعر العربي الى وسيلته ، فبعد ان كان التراث النموذج الأكمل والاجمل للشعر تحول الى الصورة النقيض لهذا الشعر المعاصر حتى لا يكون الا بالتمرد عليه وتجاوزه . وهنا كل فضل التراث عند ادونيس اذ النجوم منه هو حجة الشعر العربي المعاصر ودليله الاوحد،وهذا النجوم يجعل علاقتنا بالتراث علاقة جذرية :علاقة الفرع بالجذع نعتمده لنتجاوزه وندرسه لننساه فننحم منه وعليه الى سماء لا عين رأت ولاخطرت ببال . التراث اذن داخل في ثقافة الشاعر دون ابداعه (4)يمده بطاقة الحياة التي بعثته

---

(1)"مقدمة الحداثة" ـ البارودي او النهضة / الحداثة 57

(2) فسادا بالمعنيين اللغوي والفلسفي ـ فاما المعنى اللغوي فالتردي وفقدان الشعر عياره . واما المعنى الفلسفي فانعدام الشعر وفقدانه مقوماته .

(3) شعر ربيع 1962 ـ الديوان الحديد ـ امين نخلة ـ ادونيس 117

(4) "مقدمة للشعر العربي" ـ آفاق المستقبل 105

دون صورتها التي تمثلته (1) فلسفة ابداع ابن الفارض زهديته ولا في اجادة ابي نواس خمريته انارة للشاعر الحديث في عمله واضاءة لسبيل الكمال الشعري امامه ، فهو ان افاد من ابن الفارض وابي نواس فافادة الحس بجوهر الابداع دون رؤية شكله (2) هكذا اصلة التراث بشكل الابداع صلة حيادية لاهي تعيقه ولاهي تفيده ثم انه لاضير من هذا النحوم و ذاك التمرد ولا خوف على الماضي من حفاء الحاضر اذ صلتهما لا بد قائمة وثيقة وعلاقتنا بالتراث متينة وطيدة مهما خرجنا عليه . بل ان ذات نبذ الشاعر التراث وتحرره منه كل التحرر هو ميزة الفرد العربي وامتيازه اصلا (3) ـ هكذا انتهى ادونيس الى ان هجر التراث حتى التطرف والقطيعة هو ذات وصله والتحذر فيه . بل صح ان نرى في الغربة ذات الاصالة كل الاصالة (4) . فلا خوف من هجر التراث وجفائه ، ومن التحول من الماضي الى الحاضر ، من الشرق الى الغرب، ولا خطر البتة من التغرب (5) . من هنا وصل ادونيس الى تعريف الشعر تعريفا اوليا عاما هو انه " ما تجاوز حدوده النوعية القديمة وصار عالما فسيحا من الاوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد" (6).

كذا عرف ادونيس الشعر ، ولا يخفى ما في ذلك من خطر خاصة ان نحن استعدنا تعريفه السابق له (وهو كونه ابداعا في الرؤيا وفي التعبير) ، اذ الجمع بين التعريفين يؤول بنا الى ان الشعر ابداع ، مقوماته التجاوز، وعياره الفرادة . ثم ان الابداع احداث رؤيا جديدة للكون وتجليتها ، فهو رفض لسابق وتجاوز لمعتاد ، من هنا كان حد الشعر مقوماته من ناحية ، ثم ان التجاوز لا يكون الا بالندارة والطرافة اي بالفرادة ، فكانت مقومات الشعر

---

(1) "صدمة الحداثة" ـ البارودي او النهضة / الحداثة 56

(2) " " " 57

(3) " ـ الارتداد / التنميط 230

(4) " " " 230

(5) " ـ صدمة الحداثة 270

(6) " مقدمة للشعر العربي" ـ آفاق المستقبل 107

عياره من ناحية اخرى . هكذا الشعر عند ادونس كالماس يكشف كل وجه فيه على الاوجه الاخرى بل يصنعها حتى انه هي ، هو كلّ مؤتلف واحد لا انقسام ولا انفصام هو وحدة قائمة الذات حدها مقوماتها ومقوماتها عيارها وعيارها حدها .

وبديهي ان تؤول هذه الوحدة الى نتائج لم نعهدها ، ميزت نظرية الشعر عند ادونبس عما سواها ، فما تراها تكون ؟ ان التفريق عامة بين مقومات الشعر وعياره يعنى انه قد يكون شعر ولكنه غير جيد ، الا ان ادونيس عكس ذلك اساسا ومنطلقا فرآى الشعر يكون بدون ان تصاحبه الردائة او الجودة ، ذلك ان النص الشعري لا يحل له في مذهب ادونيس ان يقرن بنص شعرى آخر فيقارن به (1) فادونيس قانع من النص بكونه ، مكتف فيه بالوجود عن الجودة ، بل هما سواء لديه فهي هو بدليل ان :

- عيار الشعر هو ما يحدده من دون المقومات (اوماتعودنا انتسميه بها)(2) فمقوماته عياره .

- ثم ان قيمة الشعر قائمة فيه وبمجرد كونه ، فعياره مقوماته " ان الشعر حين يكون ابداعيا اي باختصار شعرا ، تكون قيمته في ذاته "(3)

وهذه المقومات العيار هي كما أنف رؤيا جديدة في تعبير جديد ، والجدة اذن هي خاصية الشعر . ولئن كان كل جديد بال ، فان الشعر يمتنع عن هذا المآل ، يتأباه بفضل حنس جدته ونوعها ، ذلك انها جدة دائمة لايبليها زمان او يفلها انسان . وهذه الجدة الدائمة هي ما عناه ادونيس " التجاوز" ومثّل له بآثار ابي نواس وابي تمام والمعري والمتنبي (4) ، فالتجاوز اذ ن

---

(1) مقدمة للشعر العربي - آفاق المستقبل 140

(2) " " 137

(3) الفكر سنة 26 عدد 9 جوان 1981 تجربتى الشعرية ادونيس 107

(4) انظر مثلا صدمة الحداثة - صدمة الحداثة 265 - 266

أساس الشعر وميزانه بينما التقليد بطلانه ، فما هي اسبابه ؟

1 - أسباب التجاوز

قد نرجع هذه الاسباب الى عاملين أساسيين ارتبط احدهما بالانسان في جوهره ونتج عنه ثانيهما فتعلق بالاثر الفني في قيمته :

* فأما ما اعتمد فيهما على الجوهر الانساني ، فهو ان التجاوز اصدق ما في الانسان لمطابقته جوهره القاضي به و بالتحول الدائم بحكم خضوع الانسان جوهرا لعامل الزمان بابعاده الثلاثة من ماض وحال واستقبال ، فلا غرو ان كان الشعر نجيب الانسان مثله في التحول والتبدل ، بينما كان الدين الخارج اصلا عن الزمان اى اللازماني قارا ثابتا لا حول فيه ولا دول . ولهذا التحول الدائم فضلان آخران : فضل ضمان فرادة الاثر الشعري من بين مجموع اعمال صاحبه اولا ومن مجموعة آثار غيره ثانيا ، اذ يتحول اثر كل شاعر عما كانت عليه آثاره السابقة كما انه لايبتدئ ابدا بما ستكون عليه اللاحقة، فيكون الاثر الشعري بين البتم والثكل ، غريبا نادرا متميزا من آثار غيره ومن آثار صاحبه على السواء . هكذا الشاعر بفضل هذا الصدق الذاتي لا هو مقلد نفسه ولا هو مقلد غيره ، صادق مع ذاته في اخص خصائصها وصادق معها في زمانيتها : تضمن له شخصيته التميز من بقية الشعراء ، وتمده بالندارة زمانيته (وهي تعني خضوعه للزمن وتحوله في كل آن معه تحولا طريفا غريبا) حتى يكون كونا جديدا في كل آن ويصبح غيره مع كل زمان .

- وفضل تعداد العالم رغم وحدانيته، ذلك ان العالم واحد اوحد ولا تعدد الا للانسان ، الانسان هو الكثير وهو الذي ان صدق في رؤياه واثره رأى العالم مثله وفي عدده، حتى انه كلما تعددت الآثار بتعدد الشعراء ، تعدد العالم وانضافت اليه سماء . هكذا يتجذر العالم الواحد فيغدو الكثير الكثير كثرة الشعراء والرؤى ، ولا محار ، ذلك ان ادونيس لم يعتقد للعالم كيانا خاصا به . فالواقع غير واقع والكائنات غير كائنة ، انما هي ظلالنا وآثارنا تنعكس

من حولنا ، فنظن لها وجودا مستقلا علينا ، ونخالها قائمة الينا . والحقيقة غيرها . من هنا كان الشعر عند ادونيس اصدق خبرا من العالم ذاته واشبه منه اليه فكان ادل عليه ، ومن هنا كان شرط الابداع وكانت لازمته الاختلاف دون الائتلاف (1) ففي الاختلاف شهادة الذاتية ومبسم الشاعر الخاص معنى ومبنى (2) .

* واما علة التجاوز الثانية التي تعلقت بالاثر ، فكون الكمال الفني لا يدرك لعدم وجوده اصلا ، اذ لا وجود لمعايير ما فوقية او صفات خارجية كائنة في المطلق تحمل الاثر بمجرد تمثلها فيه وتنزلها من المحل الارفع اليه فـ " ليس في الشعر كمال " (3) ، بله ان ذا الكمال ليس كائنا في الماضي او في الحال ولا هو قائم في الاستقبال " وانما هو انفتاح دائم "(4) لهذا كان الشعر من صاحبه جهدا دائما وسعيا حثيثا للأفضل علّه يدركه ، كان تجاوزا ، فما التجاوز ؟

2 ـ معنى التجاوز

التجاوز عند ادونيس شجرة ، اصلها ان لا تطابق وفرعها ان لاتفاضل :

أ ـ اللا تطابق

ويفيد تفرد الاثر من مجموع كامل التراث بصرف النظر عما لحق منه وما اندثر . فاللا تطابق تفرد في ابعاد الزمن الثلاثة ، في الزمن السابق واللاحق، في الحال وفي الاستقبال ، هو غربة الاثر ضمن التراث وغرابته ، فيه الضمان للشاعر والشهادة بانه هو ليس والده —الماضي— واللاتطابق في الحاضر

---

(1) "صدمة الحداثة" ـ بيان الكتابة 313

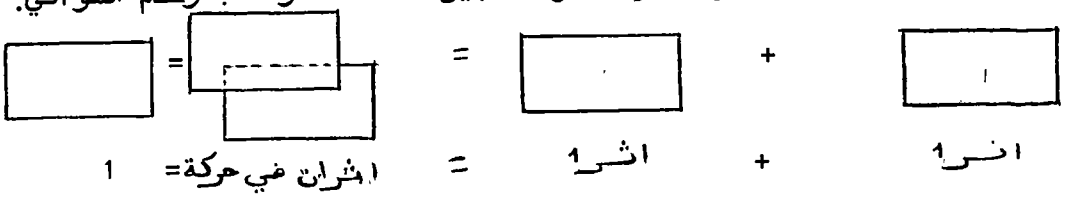
(2) الفكر سنة 26 عدد9 حوان 1981 ـ تجربتي الشعرية أدونيس99

(3) "مقدمة للشعر العربي" ـ مقدمة 60

(4) "صدمة الحداثة" ـ البارودي او النهضة / الحداثة 58

هو ان يغوص الشاعر في افق الساعة فيسبر اغوارها سبرا ذاتيا ، ينحبه من السطحي الى الجوهري ، ومن المشترك الى الذاتي . هكذا يصح اللاتطابق في الزمنين الماضي والحال فهل تراه يصح في الاستقبال ؟ ذلك ان ابداع الشاعر اثره انما هو مدعاة غيره ممن ياتي بعده الى اقتدائه واقتفائه ، فكيف يضمن له اللا تطابق في المستقبل ؟ أمامه وليحة واحدة هي الذاتية اذا اعتمدها اتى بشيء من الاعجاز الفني فتأبى في اثره على من سواه ، ومنشأ هذا الاعجاز ورود الشاعر فيه من عين ذاته وركن شخصه في اخص ما له ، حتى لا يقدر عليه غيره -الا ان يكون هو-. فالذاتية اذن هي سبيل الشاعر للحفاظ على طرافته وعدم تكرره في الازمنة الثلاثة ، فما الطرافة او اللا تطابق ؟

اللا تطابق هو الدخول في المجهول ، هو هجر كل ما عرفنا لمجرد انا عرفنا (1) ، فهو يتحدد بادىء ذي بدء بقطع الخيط الذي يشد حركتنا الى الماضي ويرد نظرتنا اليه ، علنا نغير معنى الحياة فينا ولا يكون التفرد بمواصلة الماضي او محاولة بعثه او هدمه (2) ، انما هو اعادته بطريقة اخرى تعنى بطاقة الماضي الحيوية دون حياته نفسها ومظاهرها (3) والتفرد عامة هو الا ياتي اثر ما مطابقا لاثر آخر سابق او لاحق - فيكون هو او يكون نسخته ، حتى لا يقع احدهما على الاخر فيمتزجا وتتداخل حدودهما فلا تراها ولا تعود . وقد نبين هذه المنزلة بالرسم الموالي:



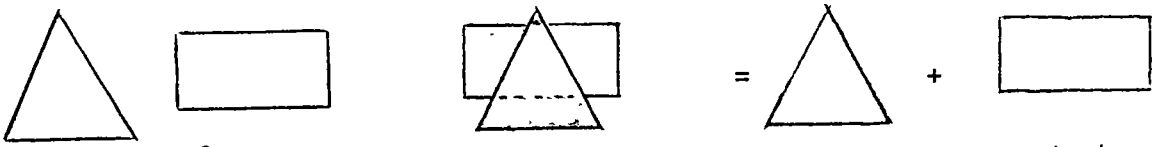
---

(1) صدمة الحداثة - بيان الكتابة 312

(2) " - البارودي او النهضة / الحداثة 55

(3) " - خليل مطران او حداثة السليقة / المعاصرة 101

فالتفرد اذن نقض بعدم التطابق ، و التحاوز نقض تبعا لذا أن تبقى في كل اثر بقية باقية تفضله ، قد نمثلها كما يلي :



وهذا الفضل الفارق ما بين صورة الاثرين هو الذى رسمناه بلون مغاير - اما نوع هذا الفارق على صعيد الاثر فنوع فني وليس هو ابدا فارقا من نوع مكاني زماني ، ذلك ان التحاوز لا يفيد - كما سنرى - التفاضل الزماني بين الآثار .

- ب - اللا تفاضل

والتفاضل ضربان : تفاضل زماني مكاني - وتفاضل فني :

* اما التفاضل الزماني المكاني فتفاضل خارج عن الاثر دخيل عليه ويعني ان يكون للسابق فضل على اللاحق ، او هو يعني العكس حسب تباين وجهات النظر المنطلق ، فيفضل اللاحق السابق . وقد جهد ادونيس في محاربة هذا النوع من التفاضل الجهاد كله يقول " ليس هناك في منظور الابداع اسبقية (زمانية) هي بالضرورة الافضل دائما . فالاسبقية (الفنية) ذاتية في الابداع لا قيمة خارجية - لكل ابداع اسبقيته (الفنية) الخاصة - ومن هنا ينتفي المفهوم الزمني للاسبقية فالابداع لا زمن له "(1) - وخبر عداء ادونيس هذه الافضلية الزمانية خبر طويل اساسه مآلها ، اذ هي تعني الايمان بفضل الريادة ، ونتيجة هذا الايمان تجعل للسابق فضلا على اللاحق وتعتقد ان للماضي يدا على الحاضر كما ان للحال مزية على الاستقبال ، وليس هذا الايمان سوى وجه لقدرية تشاؤمية ترى الامس افضل من اليوم ، وفي هذا المركب الماضوي

---

(1) "الأصول" - مقدمة 102

وأد للعزائم لا يرتضيه ادونس . بله ان القول بهذه الافضلية الزمانية يخرج الاثر الشعرى من الفن اصلا وبحوله علما او صناعة تذوى قيمته بتقدم العهد فترهر منه اخرى تضيمها وتقنبها كأن لم تكن فيها.هو ذا العلم ، يقبر منه اللاحق السابق ، فيتواصل في اتجاه تقدمي بخلاف الفن حيث لا اثر لأي مركب مستقبلي . فكما انه لا فضل للشاعر الماضي أن كان جاهليا ولا ذنب ، فانه لابد للشاعر المعاصر أن كان مستقبليا ولا عيب . فقيمة الاثر الفني اذن قيمة داخلية كائنة فيه وقائمة به .

* واما التفاضل الفني فهو الصنف الوحيد الذى شرعه ادونس ، وليس في اخذه بهذا الضرب من التفاضل عجب ، رغم ايمانه ان الشعر هو ذات عياره اى رغم تحريمه مفاضلة الآثار الشعرية ببعضها بعضا ، ذلك ان هذا التفاضل لا يقوم الا بمراحل (1) :

- أولاها : التسوية بين جميع الآثار الشعرية ما سبق منها وما لحق .

- وثانيها : ان يتخذ الشاعر فيها عيار التفرد او الجدة ، والجدة كما حدث عنها ادونيس تكون على صعيد الكلام دون اللغة (2) بتبني الشاعر اساليب متميزة ورؤيا متمردة ، فجوهر الجدة الفريد الغريب ولا ادنى (3) ، وهي سمية الجودة (4) ، وليست هي حداثة تاريخية يتكلفها الشاعر لذاتها اذ آخذ ادونيس الشاعر المعاصر بها (5) انما هي " كمال " في عامة (6) - هذه الجدة وهذا معناها ، ومتى اعتمدها الشاعر عيارا

---

(1) هي مراحل لم يعرج عليها ادونيس في نظريته الشعرية الا اننا استنبطناها منها ،تساندنا فيها استشهادات لا تكاد تعد .

(2) صدمة الحداثة - الامتداد / الارتداد 150

(3) "مقدمة للشعر العربي" - الحاضر وبدايات التحول 84

(4) انظر حديثه عنها بمقدمه للشعر العربي - آفاق المستقبل 99 -100

(5) "مقدمة للشعر العربي" -آفاق المستقبل 141

(6) "صدمه الحداثة" خليل مطران او حداثه السليقة /المعاصرة 104

لاصطفاء الاثار الشعرية وتقويمها حصل على مجموعة منها هي افضلها ، هي المدونة الشعرية ولا سواها .

- أما المرحلة الثالثة فتتمثل في اقامة علاقة تحاور بين الآثار المنتقاة - عناصر تلك المدونة - وفي هذه المرحلة لا يعود ادونيس يسمح باي تفاضل كان ولا حتى التفاضل الفني ، ذلك ان علاقة الآثار الشعرية تتحول فيها من علاقة تفاضل بعيار الجدة - اي من علاقة تحاوز - الى علاقة تجاور وحسن جوار لا يطغى بعضها على البعض ، انما تتواحد تواحدا زمانيا (1) يصرف النظر عن الزمن الخاص بكل اثر منها اي الزمن النسبي . فالشعراء هنا متواحدون تواحدا متآلفا حتى إنهم اختلفوا الاختلاف كله ، ذلك اننا متى ارتفعنا عن السطح العادي للكيان ائتلفت تحت ناظرينا الشتيتات وتآلفت المتناقضات . كذا جوار الشعراء في هذه المرحلة الاخيرة من التفاضل الفني " يتلاقون عبر العصور عبر الماضي والحاضر والمستقبل ويتجاوزون ويتكاملون دون ان ينفي احدهم الآخر أو يعوّض عنه" (2) فعلاقتهم علاقة تواجد سلمي وتكامل دون تناف (3) ، ولا تتم للشعراء هذه الصلة ولا تكون للشعر هذه القيمة الا بلازمتين : الموهبة والثقافة .

- 3 - شرط التجاوز

- أ - الثقافة

و هي راس الاختلاف بين العلم والشعر ، ذلك ان الثقافة في العلم اكتساب وحفظ بينما هي في الشعر ابتكار ونقض (4) فالثقافة "ذكار قدره النسيان

---

(1) استعملنا هذا المصطلح نعني به خلاف التواجد الاني المكاني حيث لا كون الابن في الكائن الاقوى الاضعف فلا يوجد اللاحق الا بانتقاض السابق فيترك له مكانه شاغرا يشغله فيكون به وفيه . بينما لا يضر التعدد التواجد الزماني فسعته تحوي الف بعد وبعد ورحابته تمتد الى اللا بعد .

(2) "مقدمة للشعر العربي" - آفاق المستقبل 135

(3) "الاصول" - مقدمة 113

(4) "صدمة الحداثة" - بيان الكتابة 313

ومعرفة قدرها الحهل ، ومن هاهنا جدليتها ، يخرج الشاعر فيها ابدا منها وعليها فلا تتم له الا بـ " الحرية في البحث والتفكير" (1) . الا ان الحرية هذه والثقافة تلك لا تعني البدء من عدم فـ " البداية المطلقة مستحيلة "(2) وليس في حدليتها ولبجة الى انحسار نصفها الاول : المعرفة ، والافتصار على نصفها الثاني : النسيان . على هذا كانت اهمية الثقافة في الشعر يقوم بها ويتحرك بتحركها ، و " في هذا (تغيرت) العلاقة في العمل الابداعي (فلم تعد)بين المبدع وتراث سابق بل (اصبحت) بين المبدع وحركة الابداع "(3)

ـ ب ـ الموهبة

هي شرط النسيان ، ولا تتم للشاعر الا بملكة التغيّر من الداخل ، يغيّر فيها نفسه كل آن ، فلا يستقر على حال ، يتفرد في الحهد والتحربة والروّيا وتعبنه غرابة فطرية وتعلق بما وراء الباب : الحد المغلق حيث تنهزم العزائم ولا يتم الكشف ، حيث لا يسمح بغير النظر من منأى وبالقرع لمن وصل .

ـ 4 ـ دليل التجاوز

ومتى كان شرط الشعر المعرفة والنسيان ، كان دليله التغيير ورفض كل كيان ، ذلك ان للكون حقيقتين :

ـ حقيقة ظاهرية سطحية توقفنا عليها حواسنا وأولها النظر ،

ـ وحقيقة باطنية عميقة يهدينا اليها القلب .

والفرق بين الحقيقتين تحول وثبات : فاما الكون فثابت ان نحن نظرنا اليه بالبصر-بالروّية-، واما هو فمتحول ان نحن نظرنا اليه بالقلب-بالروّيا-

---

(1) "صدمة الحداثة"ـ بيان الكتابة ـ 313

(2) نفس المصدر 314

(3) عبد الحميدحيدة ـ "اتجاهات الشعرالعربي المعاصر"ـ تمهيد 43

من هنا جاز في عرف ادونيس ان نحكم للنص بالعمق ان حدثنا حديث التحول ، كما جاز ان نحكم على نص يحكي الثبات انه نص سطحي زائل "فالتغير هو مقياس الكشف" (1) ، والتحول ابداع والثبات اتباع (2) . فدليل التجاوز الرفض مطلقا اذ " الشعر لا ينمو الا بنوع من الجدلية او التناقضية " (3) رفضا دائما لا يحكمه زمن،(4) هو داخل في الاثر من منفذين اثنين : من جهة النص ومن جهة القارئ :

ـ أ ـ فأما رفض النص ذاته فرفض لما كان وما هو كائن في الحال والاستقبال ، هذا برهان الشعر وشهادته التي لا يتسرب اليها الزلل ، شهاده رفض مطلق لا نسبية فيه او منطقية ، هو :

* رفض الماضي : حتى يغدو نسبا منسيا ، واول مراحل الرفض التخلي، وليس فيه راحة بل هو الجهد كله فـ " التخلي لا يعني الرفض بقدرما يعني البحث عن قبول جديد" (5) ، ويفيد رفض الماضي نبذ تكميل عظيمه وتاويل هضيمه حتى لا يجرد الشاعرالحاضرمن نفسه سمبا جديدا لشاعر قديم فلا تناسخ بين الزمنين ولا استمرار ـ ولا يهم بعد الرفض النجح او الفشل

---

(1) "صدمة الحداثة" ـ الامتداد / الارتداد 168

(2) "تاصيل الاصول" ـ خلاصة عامة 270

(3) الفكر سنة 26 عدد 9 حوان 1981: تجربتي الشعرية ادونيس 106

(4) شعرشتاء 1962: اخباروقضايافي ثلاثة اشهر يوسف الخال 129

(5) "مقدمة للشعر العربي" آفاق المستقبل 103.

فثواب الجهد فيه ،والابداع كله في المخالفة: مخالفة السابق مهما كان، " المشكلة التي تواجه المبدعين العرب هي ان ينتجوا ما يختلف وهذا هو مدار المشكلية الابداعية "(1) . هكذا الابداع مطلقا " تجاوز وتغيير"(2) للماضي فهل هو قناعة بالحاضر ؟

* رفض الحاضر: التجاوز والقناعة نقيضان ينعدم معها وتنعدم متى كان ، فالتجاوز رفض للحاضر ايضا وهو كذلك ايمان باهميته ونسبيته حتى لا نغبنه في مواجهة الماضي فنفضل القديم عليه ، ولا نجلّه على المستقبل فنرجعه اليه ، فللمستقبل ابداعه الخاص الرافض لماضيه (ماضينا) ولماضيه (حاضرنا) . هكذا الابداع نقطة يتيمة في الحال ، منقطعة الصلة بالماضي والاستقبال ، كورقة ذات وجهين ، ظاهرها كباطنها الرفض والمخالفة (3)لكل هذا آمن ادونس ان مسيرة زمن الابداع وبدايته ليست في هذا الاتجاه : من الحاضر الى الماضي : الحاضر ← الماضي

ثم انه كما يمتد الماضي على الزمن كله ، فان الحاضر ممتد عليه فكل ماض كانه وكل مستقبل يصيره ، بهذين البعدين من الزمن اذن ، حوى التجاوز الزمن كله ، وقد كان يكفيه-ليفعل-بعد واحد،وبهذا كان التجاوز ايضا رفضا للزمن المستقبل من جهة الاثر وعيار الابداع فيه .

ب - وأما رفض القارئ - وقد ننسبه تجوزا الى الرفض المستقبلي ذلك ان القراءة هي مستقبل الكتابة عامة اذ تليها تاريخيا - ، فيتخذ معنى التمنع : يتمنع فيه النص على القارئ ، كل قارئ بصرف النظر عن الزمن الذي انتسب اليه والمستوى الفني الذي كان عليه ، يحيئه النص يمشي

---

(1) "صدمة الحداثة" - الارتداد / التنميط 230

(2) "مقدمة للشعر العربي" - آفاق المستقبل 100

(3) نفس المصدر 108

على استحياء فيلامسه القارىء ملامسة خفيفة قد يقبلها ، فاذا اراد سبر غوره امتنع ، فلم ينله اكثر من الجانب او الجانبين اى القراءة او القراءتين هكذا رفض النص القارىء : يتعدد القراء فتتوالى القراءات دون ان تضيم النص او ان تغتله شرحا ، فتبقى فيه بقية غور وبقية طهر بله كلاهما- وجل فعل المستقبل في النص ان ينيره فيخرجه من طور الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل اى انه قد يحمله الى مصاف الآثار القيمة الخالدة بابراز قيمته الداخلية التي هي فيه كامنة بالقوة الا ان غفلة الحاضر وقلة دربته الهته عنها حتى جاء المستقبل بحدة روّاه ينيرها .

هكذا انتفى ان تكون مسيرة الابداع ونهايته من الحاضر الى المستقبل

الحاضر ← المستقبل

ومتى تمنعت نهاية الابداع عن الزمن المستقبل وامتنعت بدايته من الزمن الماضي ، تواصل الابداع على الزمنين وامتد فخرج الى اللازمن ، ومن شأن هذا الخروج ان يكون صاحبه - اذ فعل - من جنس مغاير للكائنات الزمانية فلا ينبيء به سابق ولا يبشر به لاحق او يجليه حاضر ، من هنا كان " كل ابداع برق لا يتكرر وانبجاس مفاجيء بذاته ينظر اليه في حد ذاته "(1) " فكأنّ الابداع نفي بتقدم . وضمن هذا المنظور يصبح التواصل والتشابه نفيا للابداع لأنهما يؤديان الى اعادة ما أنتجه السابقون "(2)فالابداع نفي للتواصل بجميع معانيه :

- من تواصل زماني مكاني (هو تواصل السابق باللاحق في كلا الاتجاهين).

- الى تواصل ذهني انساني (هو تواصل بالفهم والشرح والتحليل(3)).

---

(1) "تحدث للشر" - آفاق المستقبل

(2) "صدمة الحداثة" - البارودي او النهضة / الحداثة 57

(3) " - بيان الكتابة 31

واذ انتفى هذا الضرب من التواصل كان الشعر غريبا في نوعه فريدا في جنسه ، الغرابة نافلته ونافلة التجاوز والابداع . واصل الغرابة غربة : غربة الشاعر عن العالم لرفضه قيمه ، وغربته عن اللغة لرفضه روّاها (1) مما آل بالشاعر الى منافرة كل من سواه (واوله القارىء لتعوده لغة معلومة وفكرا معروفا) " هنالك اذن تنافر بين الشاعر والعالم والقارىء . فقد صار الشعر الحديث الشخص الشاعر نفسه او يكاد" (2) ، ولا عجب ان بدت نتيجة الغرابة - والحالة هذه - التناقض (3) تناقض في الظاهر يقتضيه الباطن اذ التنافر في السطح تآلف في الجوهر .

- 5 - فضل التجاوز

للتجاوز فضلان يتكاملان :

- فضل حذري داخل الاثر الشعري ،

- وفضل فرعي خارجه

فاما الفضل الحذري فهو ان التجاوز شرط الشعر واساسه مطلقا ، وقد وقفنا عنده طويلا في حديث التقليد ، وآثرنا ان نقدمه هناك ونفرده نظرا لقيمته الجوهرية في نظرية ادونيس الشعرية اذ فيه علاقة النص بالنص - وفي هذه العلاقة ميزة ادونيس اصلا - واما الفضل الفرعي فيشمل الشاعر والعالم اذ التجاوز بالنسبة لصاحبه هو علامة وجوده حتى لا كون له بسواه ، وفلسفة الشاعر عند ادونيس هي " أنا أجدد فأنا موجود " اذ يقول " نَصِف التحديد بانه علامة وجود الشاعر في اللحظة الراهنة او المعاصرة" (4) ،

---

(1) شعر صيف 1959- محاولة تعريف الشعر الحديث-ادونيس 86

(2) " " 86

(3) شعر - ربيع 1962- الديوان الجديد لحظة الموت ص 113

(4) "صدمة الحداثة" - خليل مطران او حداثة السليقة/المعاصرة 102

والتجاوز بالنسبة للعالم طاقة تحول وريادة دائمة يبثها الشاعر في الكون من حوله فتسبر عدواها الى كل ملامسها (1) ، تفجر الثبات الصقيعي الجامد شظايا من نار تحول كل من وصلت من طور الى آخر ان هي لم تحمله على الحركة . وخاصية هذه الطاقة انها تفلح حيث اتت فتستغل في غير ما وضعت له في بدء التكوين .

هذه فضائل التجاوز عند ادونيس وهي كما ترى عظيمة الدرجة كبيرة النفع ، الا انها لا تجعل التحول والتجدد قيمة تقصد لذاتها وجدتنا في ذا مؤاخذة ادونيس بها اغلب الشعراء العرب المحدثين (2) .

- 6 - مظاهر التجاوز

يكون التجاوز في مظهرين كبيرين : في الرؤيا وفي التعبير :

- أ - التجاوز في الرؤيا -

لا تتم الرؤيا أصلا الا بصنع نظام جديد للاشياء ، باستحداث علاقة لم تكن فالرؤيا صورة مغايرة لمعتاد ، وتتحدد هذه الصورة بابعاد ثلاثة : بالتعبير عن الجوهر وبالتعبير عن الكون والتعبير عن الانساني .

1 - التعبير عن الجوهر/العمق : ويعني التعبير عن الباطن دون الظاهر ، عن العميق الخفي دون السطحي الحلي ، وهو في عمق عمقه تعبير عن الثابت الجوهري في الانسان دون المتحول العرضي مما يجيء وينقضي مع كل لفتة دهر . ويقوم هذا الثابت المرجو عند ادونيس على المعاصرة والواقعية :

---

(1) "مقدمة للشعر العربي" - آفاق المستقبل 99 - 100

(2) انظر مثلا " " " 09 - 135 -

* المعاصرة - وتكون بحضور الشاعر في عصره وانقطاعه عن عصر سواه ممن مضى وفات (1) وباننقائه الجوهرى الثابت فيه مما يضمن له وصل الانسانية جمعاء (2)، ذلك ان اعتماد الشاعر على اى موضوع كان يحتثه من عصره لا يعتبر معاصرة ولا يصنع الشعر او يرفعه ، " فالموضوعات ايا كانت لا أهمية لها سلبا او ايجابا في تقويم فنية الشعر "(3) ، بله ان كان هذا الموضوع مذهبية او التزاما (4) اذ المذهبية اصلا كون منقطع عن الشعر، ان هو وصله فوصل الغريب الدخيل (5) لا بدخله الا افسده بما يفقده من حرية فكر وتغير رؤيا. هكذا المعاصرة اذن لا تعنى الاخذ بمظاهر الحياة العصرية وأعراضها، ذلك انها مظاهر مشتركة بين الناس سطحية لا تمد الشاعر الا بنقيض الشعر : بعرَضي المشترك - ومن هذا الباب نفى ادونيس اصنافا عدة مما اعتدنا نسبته الى الشعر كشعر البلاغة (6) او شعر الطرب (7)، والشعر الرومنطيقي (8)، فمن شأن كل هذه الأعراض ان تحصر الشعر في الآفاق دون الاعماق ، وهذا " التأفق " هو ملهاة عن الجوهري في هذا العصر ملهاة عن الرفض واللامعقول والعبث اذ " عالم اليوم ... عالم غير منسجم والشعر الحديث صورة عنه الشعر الحديث هو بشكل ما صورة عن حياتنا المعاصرة في عبثها وخللها . انه

---

(1) شعر صيف 1959 :محاولة تعريف الشعر الحديث 86

(2) "مقدمة للشعر العربي" - آفاق المستقبل 105

(3) "صدمة الحداثة" - البارودي او النهضة/الحداثة 55

(4) "تأصيل الاصالة" : خلاصة الكتاب الثاني 267

(5) "صدمة الحداثة" - الامتداد / الارتداد 150

(6) شعر صيف 1959 - محاولة تعريف الشعر الحديث 82

(7) الفكر سنة 7 عدد 6 مارس 1962 الشعر العربي ومشكلة التجديد

(8) شعر صيف 1959- محاولة تعريف الشعر الحديث 82

صورة عن التشققات في الكينونة المعاصرة (و) الانسان الذى يحيا في عالم غير يقيني بتجنب المنطق و لا يخدع به " (1).

* الواقعيـــــــة - ومحاورها أربعة: محور الصدق والواقعية والحاليـــــة والماورائية .

- محور الصـــدق : قضية الصدق هذه اصلا لا تهم الشعر ، ذلك ان موافقة الفعل الكلمة ومطابقتها لا تصنع الشعر اساسا (2) في منطلقها وفي سلوكهـــا: فمنطلقا ليس الشعر حبيس زمن ما اذ يمكن للشاعر ان يتقدم حاضره فيتدلـــى على المستقبل،كما يمكن ان يتاخره فيظل الماضي ويعيشه " ان من الممكـــن ان يكون الشعر متقدما او ان يكون متخلفا في المجتمع ذى البنية التحتيـــة المتقدمة " (3) ، بينما يتأخر الجمهور عامة عن عصره فيعيش الماضي ويفكر به وفيه ، او هو في اقصى حالاته تقدما يعايش الحاضر ويمازجه ، فالجمهـــور في كلا الحالتين حبيس زمن : يشده الماضي ويحده الحاضر أعشى عن المستقبـــل ذو ثقافة متخلفة (4) ، ومتى كان الشعر معاصرا للمستقبل معبرا عنه ، كان قائما في الممكن دون الواقع (5)، فالشعر يغاير في منطلقه مفهوم الصـــدق وكذلك هو في سلوكه مغاير له بمعناه الاخلاقي اى ببعد الصدق المادي العملـــي بما لا يفترضه في الشاعر والقارىء من مطابقة الفعل الكلمة ، فالشعر من جهة القول ملفوظ ، وهو من جهة الفعل دال ومدلول اى : ان يقول الشاعر كلامـــا (ملفوظا) دالا هو ذات ان يقول فعلا اي مدلولا ، فالكلمة هي الفعل في الشعر والدال فيه هو المدلول ، بينما الكلمة في غير الشعر(كما هي في الديـــن

---

(1) شعر صيف 1959 - محاولة تعريف الشعر الحديث 81

(2) الفكر سنة 26 عدد 9 جوان 1981- تجربتي الشعرية- ادونيس 108-109

(3) صدمة الحداثة - الارتداد/ شكلانية الايصال 244

(4) " " " 244

(5) مقدمة للشعر العربي - آفاق المستقبل 119

أو التشريع) هي الدال فحسب ، يتطلب مدلولا يحققه الواقع ولا شيء غير الواقع فان لم يتحد الدال بالمدلول فى غير الشعر انتفى الصدق وسقط الكلام اخلاقيا عن الامانة ، فالشعر اذن فى سلوكه متحرر من الفعل متمرد على الصدق (1).

- محور الواقعية : ونعني به الواقعية في معناها الاصطلاحي المذهبي والشعر نقيضها اصلا (2) ، وعلة هذه المناقضة في الاداة وفي المحور: فأما العلة في الاداة فهي ان اللغة تستعمل فى الواقعية بمعناها الاول وبدلالتها المباشرة ، وهذا الاستعمال بالذات هو قاتل الشعر اذ الشعر خروج باللغة عما وضعت له فى بدء تكوينها (3) ، واما العلة في المحور فهي ان الواقعية انغماس في سطح الواقع الحالي واكتفاء به وبأحداثه، بينما للشعر واقعه الخاص اصلا المختلف عن الحال جوهرا (4)، وهو يتخلى عن الحادث ذلك ان تعلقه به يحوله تصويرا اى شهادة للواقع او عليه ، والشهادة في جوهرها امانة واكتفاء بالاداء (5)تجعل الشعر مهيأ قبل كتابته بتهيء موضوعه وروّاه ، فتضبط للقصيدة نظاما مسبقا ومدارا معينا يشل حركة الشاعر ويقيد الشعر . هكذا الشعر متخطي الواقع متخطي الحال بما يعبر عن الاستقبال ، فمداره "ما بعدي " بينما مدار الواقعية "الما قبلية " وشرح ذلك ان الواقعية لا تشتغل الا بما هو واقع اي بما سبق فكان قبلها ، بينما الشعر تطلع الى المستقبل وانبهار بالممكن،بما قد يكون بعده (6) . والما بعدية هذه ليست تقية يتدرع بها الشاعر هن عصره (7) انما هي الغوص في الآن . فالشعر توق الى الحال في شوق

---

(1) "صدمة الحداثة" - الارتداد/ شكلانية الايصال 244

(2) " - الحداثة / التجاوز 283

(3) شعر صيف 1959- محاولة تعريف الشعر الحديث - ادونيس 80

(4) "صدمة الحداثة" - الحداثة / التجاوز . 291

(5) "مقدمة للشعر العربي" - القبول 33

(6)شعر صيف1959 -محاولة تعريف الشعرالحديث 80 - 81

(7) "مقدمة للشعر العربي" - آفاق المستقبل 120

الى الاستقبال ، هو مجيء من المستقبل رأسا ونبذ للالتزام لمزيد منه ، فالحياد دون الشعر وان كان سبيله الى مطلق الالتزام : الى الرؤيا (1). هكذا هو ارتياد لبيوت المستقبل واشراف من نوافذها على الحاضر ، زمنه غير هذا الزمن ، وهذا ما ركز المحور الثالث من محاور الواقعية :

- محور زمن الشعر والحالة : زمن الشعر هذا هو من نوع مغاير للزمن المعتاد ، فليس هو بالزمن المكاني الافقي والسطحي ، انما هو من نوع مختلف عنه تمام المخالفة ترتبط به علاقة فريدة نادرة هي علاقة التمرد . نعم ،كانت علاقته به في اول عهد الشعر علاقة عادية طبيعية هي علاقة الخضوع والخشوع، لم يندر فيها الشعر بل سائر بقية الكائنات المؤمنة بالقضاء ، فكان الزمن "(قدرا خارجيا) يفسد الحياة ويهدم الكمال ويلتهم الاشياء" (2) ، كان احد الدهر الكارثة يحوّل نظرتها منطاقة التحول الى ملكة الثبات ، من ارض صُنعِ التاريخ الى مملكة تحمّلِ الطبيعة ، من بث القضاء الى تلقي القدر ثم تحولت علاقة الشعر بهذا الزمن المكاني وهذا الايمان الى علاقة غريبة نادرة هي علاقة التمرد بمجرد ان تنصّل الشاعر من الآنية وتنكر للسطحية ،فنبذ شعر المناسبات مهما سمت ، وشق الشعر فضاء الازمنة الثلاثة فعبرها في آن واقام في لا زمان بين ماض وحال واستقبال " فالفنان ... قد يقيم في الماضي او في الحاضر اوفي المستقبل او في هذه جميعا في ان معاً (3)، وتمكن، اذ الشعر طبيعته " اقل الفنون حاجة للارتباط بالزمان والمكان لانه في غير حاجة الى مواد محسوسة " (4) ، واذ تمكن الشعر من الزمان صنعه ، فتحولت علاقته به من التمرد الى الإحداث فـ" صحيح ان بعض الآثار الفنية تحدد بالذوق لكن الاصح هو ان الآثار العظيمة هي التي تحدد الذوق ،الاولى تنسجم مع اللحظة اما الثانية فتخلقها . الاولى تتابع تراثا او تاريخا تندرج وتذوب فيه ،

---

(1) الفكر سنة 26 عدد 9 جوان 1981 - تجربتي الشعرية 108

(2) صدمة الحداثة - الحداثة / التحاور 283

(3) الاصول - مقدمة 104

(4) شعر صيف 1959 - محاولة تعريف الشعر الحديث - ادونيس 80

أما الثانية فتبدأ تاريخا " (1) ، كذا كانت جدلية الشعر والزمن المكاني خضوعا فتمردا فاحداثا .. ولا بد لكل كائن من اطار ، فان خرج الشعر عن الزمن القديم المكاني تأطر بزمن جديد يغايره : هو الزمن الانساني . ومزايا هذا الزمن ونعوته كثيرة اولها زمن انساني جوهرا يداخل نفسه فيمازجها حتى الوحدة بله الاتحاد فلا انفصال ، بينما الزمن المكاني طبيعي خارجي عن الانسان ، وثانيهما انه زمن عمودى عمقي يقاطع الزمن السطحي الافقي فيقطعه فاذا الزمن المكاني شتيت امام الزمن الانساني لا صمود له معه ولا انتصار له فيه ، يحطمه فيتحطم ويفجره شظايا فينفجر تتداخل ابعاده الثلاثة فيطغى احدهما على الباقيين على مشيئة الشاعر وهواه ، بستوقف الماضي فيوقفه ويولج المستقبل في الحاضر فيلح " ان زمن الابداع زمن الشعر ليس افقيا بل عمودى ولا ينشأ هذا الزمن الا بتحطيم الزمن الافقي اي باقامة مسافة بين الماضي والحاضر " (2)وثالث صفات هذا الزمن الانساني انه زمن متقطع لا تواصل فيه ولا امتداد ، هو بالغازات اشبه منه بالسائلات ، ذرات تستقل كل منها بنفسها وتنفرد فلا يشدها سابق ولا يمدها لاحق " ان زمن الابداع ليس افقيا ليس خيطا متصلا وانما هو آنات او لحظات اى انه انبجاس متقطع "(3) ، كحُبيبات الرمل تتناثر ، تضيء نفسها بنفسها ولا تقوم الا بها ، فالابداع انبثاق نوراني يتفجر وليس سيلا مائيا يمتد في واد منطقي معقول . هو زمن الفصل بين البعدين الملموسين : الماضي والحاضر وزمن الانفصال بين انا الامس وانا اليوم وهو ميزة الانسان (4)، وفي هاهنا اهمية هذا الزمن اما ابعاده فبعد واحد اوحد هو المستقبل ولا بعد الاه ذلك ان الماضي والحاضر قد سقطا عنه كما نرى :

---

(1) "الاصول" ـ مقدمة ، 104

(2) "صدمة الحداثة" ـ البارودي او النهضة/الحداثة ، 57

(3) " " 58

(4) " " 57

... الماضي : كان زمن الشعر التقليدي في اغلب نماذجه ، يسعى فيه الشاعر الى اختراق الواقع والعيش في ما قبله ، تزهر القصيدة فيه بقدر ما تنغرس في تربته فتأتي باخص خصائصه وبأدق أجزاء صورته ، تشهد القصيدة منه لصاحبها بالقدرة على معاكسة الزمن في مسيرته بما يحيله من الحاضر الى الماضي. هكذا كانت القصيدة القديمة شهادة بالقدرة والسيطرة على الزمن ، غايتها من الحاضر النكران وفي الماضي الذوبان : تجهد لتثبيت ما فات فدورها ودور الذاكرة سواء وهدفهما التخليد والابقاء ، كانت علاقة الشعر القديم اذن بالماضي علاقة هوى وشوق لا يبلى .

... الحال : كانت بعض الممكنة في نفس ابي نواس ثم هوى فتردت قيمته في شعر الحداثة خاصة مع ادونيس فهجره الشعر وقاتله لخطر الاكتفاء به اذ الحال يحيله شهادة بلا حرية وتصويرا بلا خلق .

... الاستقبال : هنا زمن الشعر الحق اذ تنطلق القصيدة الحديثة من الحال لتتجاوزه في نفس اتجاه الزمن المكاني فتقع في الاستقبال، فكأن الشاعر فيها اسرع الخطو وخفف الوطء ، وليس في المستقبل القريب مرمى بصر الشاعر فذلك منه عجز وفيه للشعر قتل بمجرد فوات الزمن وتحول المستقبل الى حال (والشعر لا يكون معه كما راينا)، انما مبتغاه المستقبل المستحيل المستقبل الذى يبقى ابد الدهر مستقبلا لا تدركه قَدمٌ الزمن فلا يدركه القِدم هو المستقبل الثابت في استقباله ، يثبته تجاوز كل حاضر -اي حاضر-، فكأنما ببنه وبين الحال مسافة صُلبة مستقيمة لا تنثني، دائمة قارة، كلما تقدم الحاضر تقدمت معه فكانت امامه كمرمى البصر ومرآى السراب، ابدا قبالتنا فلا ندركه. زمن الشعر اذن هو زمن الشروع الدائم وفيه العظمة والكبر وبه الشعر كل الشعر (1) .

ـ محور الماورائية او ما وراء الواقع : وليس هو خلافا لما يوحي به ظاهره نبذا للواقع اصلا ، انما هو "واقعية" من نوع اعمق مما اعتدنا ،

---

(1) "مقدمة للشعر العربي" ـ التساؤل 55

هو واقعية الشاعر أي الرؤيا دون واقعية القارىء ذى الرؤية اذ ما نعده نحن ما ورائيا يراه الشاعر واقعيا ، فواقعيته هي عبر واقعيتنا يسميها نحوزا ومخافة الخلط " ماورائية " . واساس اخذ الشاعر بهذه الماورائية ياس من الواقع وابثار لما وراءه ، اما سببه الى فرض كل سلطة سواه حتى سلطة عقله ، من هنا عادى الشعرُ العقلَ بجميع اشكاله من منطق ووجدان (1) وصافى السحر" رمز طاقة التحويل " (2) ، حتى كان السحر جوهره (3) ووسيلتهما واحدة هي بحاور المنطق وهدفهما سواء هو ادراك ما لا يدرك (4) هكذا الشعر وكذا السحر: كشف فخلق اذ التعبير عما وراء الواقع هو وسيلة خلق الواقع بالاثارة والتأثير (5) . فالشعر خلق وليس ابدا تصويرا (6)ومن هنا اخرج ادونيس شعر الثورة الفلسطينية من جنس الشعر اصلا (7) كما اخرج " الكوليرا" لبازك الملائكة منه (8) لاعتبارهما هاجسا تزيين لما كشف بعد دون ان يكونا هاجسا كشف .

ـ 2 ـ التعبير عن الكوني/الأرمي

هو ثانى مظاهر التجاوز عند ادونيس ويكون بالهدم فالسؤال فالبناء ذلك ان الهدم هو اول مراحل الوعى بالازمة لديه حتى كان الشعر رفضا ابديا

---

(1) "صدمة الحداثة" ـ الحداثة / التجاوز 281

(2) "تأصيل الاصول" ـ الابداع والحداثة في الشعر ابو سواس وابو تمام 120

(3) شعر صيف 1959 ـ محاولة تعريف الشعر الحديث 81

(4) "مقدمة للشعر العربي" ـ آفاق المستقبل 126

(5) " " " 127

(6) شعر صيف 1959 ـ محاولة تعريف الشعر الحديث 80

(7) "صدمة الحداثة" ـ الحداثة / التجاوز . 295

(8) " " "

واعتبارا سرمدا لكل سابق ، كان ثورة تتواصل وفدا لكل قيد . واول القيود الاخلاق بأسم معاييرها،لذا اختار الشعر الخطيئة وارتضى الخروج عليها بالتمرد والاثارة (1) . ومتى تم للشعر الهدم توقف على انقاض العالم القديم ، اتى زمن السؤال : سؤال وجودي يكون الشعر به " متاقبزيقيا "(2) العالم الجديد ورؤاه (3) - هكذا السؤال في الشعر - على اهميته عند ادونيس - ليس الا طاقة جدلية كاملة هي جدلية الهدم والبناء (4) وما من غرابة في حرص ادونيس على البناء، ذلك انه لا يعني لديه الشيء بقدر ما يعني التحول ولا هو يقضي التعود بقدر ما يفيد خرق العادة (5) . وليس في ذا الخرق مفر للشاعر من شمول الكون في رؤيا واحدة (6) ، انما هو خرق لرؤيا قديمة واسنادها باخرى اقرب الى الانسان .

- 3 - التعبير عن الانساني / التوحيد

الشعر عند ادونيس هو ميزة الانسان اصلا وحجة كونه،فلا الطبيعة تنبئه ولا اللغة تحببه (7) ، من هنا حمل الشعر امانة التعبير عن جوهر الانسان مطلقا (8) فسما عن تصوير حالة الشاعر الخاصة بمعنى الخصوصية التي تميزه عن الانسان عامة ، فكان الشاعر العبقري صوت امته وروح عصره " ليس العبقري واحد بل كثير" (9) . ليس الشعر غربة الشاعر وانينه عن الانسانية انما

---

(1) "مقدمة للشعر العربي" - النساؤل 53

(2) شعر صيف 1959- محاولة تعريف الشعر الحديث 80

(3) "مقدمة للشعر العربي" - النساؤل 64

(4) " - آفاق المستقبل 116

(5) الفكر سنة 7 عدد 6 مارس 1962 - الشعر العربي ومشكلة التجديد 25

(6) شعر صيف 1959 - محاولة تعريف الشعر الحديث، 81

(7) شعر ربيع 1962 - الديوان الجديد امين نخلة - ادونيس 114

(8) "مقدمة للشعر العربي"- آفاق المستقبل 105 - 106

(9) . " " 106

هو-وان كان في مرحلة اولى فرادة فيها-، فإنه في مرحلة ثانية ائتلاف بجوهرها لهذا سقط شعر العقد النفسية عند ادونيس اذ قال " لعل أهزل الآثار الشعرية بالمقياس الحديث هي غالبا الآثار التي تكشف عقد الشاعر او طروفه الاجتماعية والشخصية ، فالاثر الشعري الذي لا يكون بالنسبة للشاعر وللقارىء الا اشتفاء او ارواء للغليل هو في الحقيقة كما يقول مالرو A. MALRAUX ضد الشعر" (1) . سقط شعر التنفيس او التطهير لاعتباره " شعرا" يصور حالة عرضية مرضية-بدليل ان الجميع لا يعانيها-فالشعر امانة تحمل جوهر الانسان فتوحده ، وهو من باب آخر آلةٌ توحد الانسان بالكون ووسيلةُ عبورِه تعدداتِ العالمِ الظاهريةِ نحو وحدة باطنية (2) تتلاشى فيها التناقضات (3) وتنتفي حدود الكائنات فيتحرر الانسان اول ما يتحرر من اطاره : الزمن،ينفي كل فضل عن الماضي حتى لا تقيده تجربة قضت (4) ، فيتنصل من كل حد وقيد ، ولا يقتصر هذا الرفض على الدين ودعائمه انما هو واصل الى العقل والمنطق والى كل مغلق (5) فيصير الانسان الشاعر سائلا روحيا يتمدد كما شاء حيث شاء (6) . هكذا الشعر رفض للمغلق (7) وتوق للمطلق ، هو توق للمدى وشوق للاحد ، هو عشق "صوفي" (8) يفلت فيه الانسان من قيود انسانيته فيتحد في مرحلة اولى بغير الانساني: بالكون من حوله ثم ينفيه في مرحلة ثانية ليحيله جزءا منه ، ويتم له ذلك زمن

---

(1) شعر صيف 1959 ـ محاولة تعريف الشعر الحديث 81

(2) "مقدمة للشعر العربي"ـ آفاق المستقبل 139

(3) " " 122 ـ 123

(4) "الاصول"ـ مقدمة 113 ـ 114

(5) الفكر سنة 7 عدد 6 مارس 1962 ـ الشعرالعربي ومشكلة التجديد 25

(6) "مقدمة للشعر العربي"ـ الحاضر وبدايل التحول 94

(7) " ـ آفاق المستقبل 118

(8) يستعمل مصطلح "التصوف" في هذا السياق بمحور كبيرداك ان مفاد الصوفيه الايمان بينما مآل "الادونيسية "النكران ، رغم توازي مسيرتهما :وهي على مايورد د. جيدة في" الاتجاهات الحديدة في الشعرالعربي المعاصر" 103 "لا اله الا الله ـ لا اله الا انا ـ لا انا الا انا ـ "

بصير المستقبل ولا سواه (1) ، يومها يتفرد بالكيان والكون فبموت الموت (2) ويخلد الانسان وتتم له الألوهية (3) .

هكذا الشعر عند ادونيس توحد الانسان بالكيان وتوحيده حتى لا اله الاه .

ـ ب ـ التجاوز في التعبير

التعبير هو ثانى اثنين في القصيدة بعد عنصر الرؤيا فيها ، وهو طريقة تجليها بل هو هي فـ" الشكل نفس القصيدة اعني صورتها بالمعنى الارسطي للصورة " (4) فلا انفصام بينهما (5) . وبما ان الرؤيا متغيرة في الشعر حتى لا ثبات لها فان التعبير عنها في تغيّرها (6) حركة دائمة لاتنتهي و"ولادة مستمرة" (7) تئد الثبات وتنقض نمطية الشكل ايا كان (8) " لخطر النموذجية ،ذلك ان ثنائية الشكل والمضمون هي موت الشعر وفساده فـ " النظر الى الشكل بحد ذاته او الى المضمون بحد ذاته قتل للأثر الفني ، فاذا كان علم جمال المضمون بحد ذاته يقوض القصيدة اذ يعريها من الشكل ، فان علم جمال الشكل بحدّ ذاته يعدمها اذ يردّها الى هيكل فارغ "(9) في حين ان محرد تجديد الشكل هو اصلا تغيير في الرؤيا فـ " كل تحديد شكلي يدخل

---

(1) "الاصول"ـ مقدمة 113

(2) "مقدمة للشعر العربي"ـ التساؤل 57

(3) الفكر سنة 7 عدد6 مارس 1962 ـ الشعر العربي ومشكلة التحديد 25

(4) "الاصول"ـ مقدمة 112

(5) "مقدمة للشعر العربي"ـ آفاق المستقبل 109

(6) "صدمة الحداثة"ـ الارتداد/ شكلانية الايصال 247

(7) "مقدمة للشعر العربي"-آفاق المستقبل 110

(8) شعر صف 1959 ـ محاولة تعريف الشعر الحديث 83 ـ 84

(9) "مقدمة للشعر العربي"ـ آفاق المستقبل 111

-بخلاف الظاهر-في اطار الممارسة السياسية التي تهدف الى تغيير الواقع القائم" (1) كما هو تغيير المفهوم التقليدي لذاته للشعر (2) نلاحظه ان استمرارية النسج على منوالية الشعر القديم هي تلفيقية توحي بامكانية تصالح الماضي (في الشكل) والحاضر (في الرؤيا) بينما لا صلح ولا حوار . ذلك ان المفارقة القائمة بين الرؤيا القديمة والرؤيا الحديدة للكون هي مفارقة اساسية جوهرية يمحد فيها الشاعرُ القديمُ الماضويةَ بينما يؤمن الشاعرُ الحديثُ بالمستقبليةِ (3) ، قد تغبّر بينهما دور القارىء من طاقة ثبات قارة الى طاقة تحول في طور تكوّن (4) فاذا امتدحته الرؤيا الاولى انتقدته الثانية (5) فكشفت له اغترابه عن العالم حتى يعيه فلا يتلهى بالكلمة عن الفعل فيكون الشعر " ثورة من لا ثورة له" (6) . لكل هذا آمن ادونيس بوجوب تطوير الشكل الشعري مطلقا اذ" الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في تشكل دائم " (7) سمته التحول من حال لآخر مع كل لفتة دهر : فهو للماضي منافرة وهو للحاضر ابتداء بينما هو للمستقبل ريادة ، فليس الشكل تمرسا وصناعة يكتسبها الشاعر بالثقافة والمران بل هو دفع الحال وتفجر في الاستقبال (8) ، الشكل الحديد هو عيش الشاعر في حاضره وانقطاعه عن ماضيه فليس هو استمرارا انما هو ابتداء (9) ، هو تفجير التواحد السطحي لارساء

---

(1) "مقدمة الحداثة" ـ الارتداد/ شكلانية الايصال 248

(2) الفكر سنة 7 عدد 6 مارس 1962 ـ الشعر العربي ومشكلة التجديد ـ ادونيس 25

(3) "مقدمة الحداثة" ـ الارتداد/ شكلانية الايصال 246

(4) " " 246

(5) " " 245

(6) " " 246

(7) "مقدمة للشعر العربي" ـ آفاق المستقبل 110

(8) شعر ربيع 1962 ـ الديوان الجديد ـ امين نخلة ـ ادونيس 113

(9) الفكر سنة 26 عدد 9 حوان 1981 ـ تجربتي الشعرية ـ ادونيس 104

تآلف في الاعماق (1) ، هو انفجار داخلي في اللغة اصل فيها يعرس جذوره اصلا في الكلمة العربية فتمتص منها سيخ حياة واصالة اعمق واسمى من سطح الشكل القديم لتحذره في الغريض دون الكلمة (2) . هكذا ليس الشكل عند ادونيس غنية تجريدية تقصد لذاتها ولجمالياتها (3) ، انما هو ذات الموضوع اصلا . ويتكون الشكل من عنصرين اثنين : الايقاع والكلمة (4) .

1 - الايقاع أو الموسيقى

ويبدأ في الشعر من تجربة الشاعر الخاصة (5) ومن موهبته تماما هو كملكة الشعر اصلا ، فلا تنفع فيه ثقافة ولا يصلح معه مراس (6) . والايقاع عند ادونيس صفاء : ايقاع داخلي وآخر خارجي والفرق بين الايقاعين يعود الى اصل كل منهما اذ ان عماد الايقاع الخارجي الغناء بينما يعتمد الايقاع الداخلي على اللغة (7) .

* الايقاع الخارجي : هو عماد الموسيقى الشعرية القديمة ويقوم على تكرار نظام محدد من الاصوات في ترتيب معلوم ، الا ان هذا الضرب من الايقاع لا يخلو في راي ادونيس من عيوب خطيرة اولها اتباع المعنى اللفظ(8) والتزام الشاعر بمعان لا تريدها ، وثانيها عرقلة حدسه الشعري وربما قتله اذ القوانين العروضية " تحير الشاعر احيانا ان يصحي باعمق حدوسه الشعرية في سبيل

---

(1) الفكر سنة 26 عدد 9 جوان 1981 - تجربتي الشعرية - ادونيس 105

(2) مقدمة للشعر العربي - آفاق المستقبل 114 - 115

(3) الفكر سنة 26 عدد 9 جوان 1981 - تجربتي الشعرية 103

(4) مقدمة للشعر العربي - آفاق المستقبل 141

(5) " " 114

(6) " " 110

(7) " - الثابت والمتحول 94

(8) صدمة الحداثة - من الخطابة الى الكتابة 31

مواضعات وزنية كعدد التفعيلات او القافية " (1) فنقد الشعر في مبناه ، له ثالث هذه العيوب وهي انها ليست خاصية شعرية اصلا ، انما هي خاصية غائبة كل دورها الطرب وضبط توقف الصوت اثناء انشاد الشعر(2) هكذا الايقاع الخارجي نرف في الشعر وحشو لا شرعية (3) .

* الايقاع الداخلي وقد اهتدى الشاعر الحديث اليه وعماده ايقاع الجملة الشعرية بعدد كلماتها ونوعها ونرتيبها (4) وما تثيره حولها من ايحاء وصاء . ويعدد ادونيس عناصره فاذا هي " ايقاع الجملة وعلائق الاصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الايحائية والدلول التي تحرها الايحاءات وراءها من الاصداء المتلوة المتعددة "(5) ، وقد دعا الى هذا الضرب من الايقاع تطور الحياة العربية فـ " الايقاع كالانسان يتحدد وليس هناك اي مانع شعري او تراثي من ان ننشأ اوزان وايقاعات جديدة في شعرنا العربي " (6)،وهذا النوع من الايقاع هو المتوفر في قصيدة النثر ، وهو الذي تناوله ادونيس دون الاول .

ـ ب ـ الكلمة أو اللغة

للغة معنى خاص عند ادونيس ساقه اليه حرصه على التجاوز ، فاللغة المبتدعة لديه او اللغة عامة هي لغة حالية لا أمس ولا غد ،تتغرس في تربة الحال وتزهر في النص الحاضر ازهارا آنيا مباشرا حتى لا تشرحها معاجم

---

(1) مقدمة للشعر العربي ـ آفاق المستقبل 115

(2) شعر ربيع 1960 ـ في قصيد النثر ـ ادونيس 75 ـ 76

(3) مقدمة للشعر العربي ـ آفاق المستقبل 114

(4) " " 116

(5) ربيع 1960 ـ في قصيد النثر ـ ادونيس 77

(6) مقدمة للشعر العربي آفاق المستقبل 110

سابقة عليه ، انما يشرحها النص الذى حواها ، فتتحرر من الماضي وتتحول لغة شفرة جديدة تولد مع كل نص مبدع وتموت عليه فـ" لاتستمد لغة المبدع رموزها وابعادها من لغة سابقة وانما تنشأ رمورها وابعادها معها وتنمو معها ولا نفهمها بالعودة الى مصادر سابقة (الاساطير - التوراة - الشعر العربي او الغربي الخ) وانما نفهمها بالعوص فيها هي ذاتها " (1) ، وشرط ذلك ان تكون اللغة كائنا تاريخيا حيا فـ" تبطل ان تكون ثقافة الذهن لتصبح ثقافة الحياة " (2) ، ولا يتم لها ذلك الا ان هي تخلت عن كونها الخاص فصارت مولاة المعنى وتابعته ، تخضع للحقيقة التي يجهد الشاعر للتعبير عنها فتتقلب على هواه حتى لا يكون لها كيان خاص ثابت جاهز في ذاته (3).

وليس لهذه اللغة ـ لغة الابداع او لغة الشعر ـ نوع خاص يميزها وسمة تفردها ، انما هي اللغة مطلقا اذ لا وجود لكلمة شعرية في ذاتها واخرى غيرها ، انما الشاعرية في النظام الذى حواها وفي الحقل الدلالي الذي جاءت فيه فـ" ما من كلمة هي شعرية بذاتها اكثر من غيرها. هناك كلمات تتضمن في استخدامها اولا تتضمن طاقة شعرية " (4) . هكذا اللغة الشعرية عند ادونيس درجة لغوية وليست ابدا نوعا لغويا خاصا (5)، وعلة كون هذه اللغة " الشعرية" انها تهتم بما وراء الواقع، بغير المحدود ، الا انها ككيان محدود لا بد لها-ان هي شاءت الدلالة او الافادة-ان تحتال " فتلجأ الى وسائل تتغلب بها على هذه المحدودية ، هذه الوسائل هي تحديدا خاصية الشعر او لغته "(6) . هكذا اللغة الشعرية منافية للاستعمال العادي

---

(1) "صدمة الحداثة" ـ الحداثة/ التجاوز 283

(2) الفكر سنة 7 عدد 6 مارس 1962 ـ الشعر العربي ومشكلة التحديد ـ ادونيس 23

(3) "مقدمة للشعر العربي" ـ آفاق المستقبل 127

(4) " " 127

(5) "صدمة الحداثة" ـ الحداثة / التجاوز 286

(6) " " " 297

للغة، يتحد فيها الدال والمدلول فينصهرا حتى تعود الكلمة الفكرة ذاتها وتنزه عن ان تكون اناءها تحويها دون ان تداخلها ـ خلافا لما كانت عليه الكلمة في الشعر القديم (1)". فاللغة الشعرية اجهاد لغوي وافساد، هي جهد اللغة التربة ان تتشكل زهرا فتنبثق من الجذور التراب فتنة حسنا وريحا " كفاح الشعر ضد اللغة ككفاح الزهرة: الزهرة مشروطة بالتربة لكنها شيء آخر غير التربة . انه كفاح يجعل اللغة باستمرار ملغومة محولة عن عاداتها "(2) ، هكذا للغة الشعرية فضل على اللغة العادية: الكلمة منها تتجاوز الاطار الحد الذى يضبط الفكرة ضبطا محكما لتتحول " رحما خصبا "(3) منه المنطلق ، "تزخر باكثر مما تعد وتشير الى اكثر مما تقول" (4) ، في تجاوز دائم للمعنى المباشر ، فيفيد الدال فيها مدلولين : الشيء وحالة المتكلم ، فتسمي الشيء الاصلي "ببعديه المرئي واللامرئي" وتفيد حركة انفعال الشاعرفتقدم "عالما غير عادي اى تقدم صورة عن العالم من مستوى اكثر غنى وعلوا" (5)، وهنا الفارق النوعي " بين ما هو شعري وما هو غير شعرى"(6)، فغير الشعرى امانة في التصوير وحياد فيه، يسميه ادونيس تمويها بينما الشعري " (شعور حاد) بالواقع يكشفه ويضيئه " (7) يكشف حقيقته ـ ان كانت ـ ويضيء نظرة الشاعر اليه ـ وهذه لا بد كائنة ـ من هنا انتهى ادونيس الى ان" الشعر هو الكلام الانساني الوحيد الذي يظل بطبيعته حرا ، ذلك انه يرفض بطبيعته كل شكل من اشكال تمويه الواقع اى كل شكل

---

(1) "صدمة الحداثة"ـ الحداثة /التحاوز 286

(2) " ـ بيان الكتابة 315

(3) "مقدمة للشعر العربي"ـ آفاق المستقبل 127

(4) " " "

(5) "صدمة الحداثة"ـ الحداثة/التحاوز 297

(6) " " "

(7) " " "

من اشكال الفمع" (1) .

ووسلة اللعة الى ذلك اللامنطقة (2) اى المحار او الانحاء (3) وسمبهـا أدوبـس تجاوزا . ولا بكون النحاور اللعة بصع مفردات حدده بل بتعبيرعلاقة الدال بالمدلول من علاقة عرصة اصطلاحه الى علاقة حوهربة طبعية بكاد تكون بالنسبة للكلمة عصوية ،منفرغ اللفظة من مدلولها القدبم وتشحن بآخر جدد " فى الابداع الشعري ... نفرغ الكلمات من معانبها الموصوعبة الموحودة مسبقا فى المعاحم او على الالسة وننوع دلالنها ونخنزن ممكنات من المعاني تكثر او نقل بحسب سباقها ونرابطها بعرها وارنباطها بالحدس الشعري " (4) ، وبقدر نحريدها من معناها القدبم نتعرى اجادة الشاعر وتكون بل ان " اللعة لبست ملك الشاعر ... الا بقدر ما بعطها من آثار غره ويفرغها من ملك الذبن امتلكوها في الماضي" (5). التحاوز فى اللغة اذن هو تغبير المدلول دون تعيير الدال ، هو استبدال المدلول الجماعي الموضوعي بمدلول ذاتى احتمالي " اللعة الشعرية اذن لا تعبر عن علاقة موضوعبة بالاشباء بل عن علاقة ذاتية ، وهي علاقة احتمال وتخيبل . والاشباء فبها لا تنفذ الى الوعي وانما تنعد اليه صورة احتمالية عنها " (6) ، ذلك ان " اللغة النمط تقود الى الشكل النمط والى التعبير النمط " (7) ، هكذا اصبحت غاية اللعة في الشعر ان نُحْدِث بين الدال

---

(1) "مقدمة الحداثة" ـ الحداثة / التحاور 29

(2) " " " 29

(3) " " " 297

(4) "مقدمة للشعر العربي" ـ آفاق المستقبل 128

(5) "زمن الشعر" ـ الكتابة الابداعية والكتابة الوظيفية 78

(6) "الاصول" ـ مقدمة 111

(7) "صدمة الحداثة" الحداثة / التحاوز 282

والمدلول " بعدا يوحي بالمقارنة لا بالمطابقة " (1) بعد ان كانت غايتها ان تنقل الفكرة نقلا موافقا لها يوحي بالتآلف ، فتحوّل الشعر من المألوف الى الغريب ، من العام الى الذاتي ، من الحقائق التقريرية الى المعاني المجازية المحتملة (2) ، وتحولت اللغة معه من التوضيح الى الايحاء ومن التصريح الى الاشارة (3) . ولئن كان هذا المدلول الجديد في اللغة الشعرية احتماليا الا انه ليس عبثيا تقود اليه صدف الطريق؛ذلك ان الشاعر لا يشحن الكلمة بمدلول اعتباطي ، انما هو- اذ يفعل-يصدر عما يجده في الدال اصلا من علاقة صوتية حدسية توحي له بالمدلول الجديد فـ " الكلمة في الشعر ليست مجموعة متآلفة من الاصوات تدل اصطلاحا على واقع او شيء ما وانما هي صورة صوتية وحدسية ، العلاقة بين معناها ولفظها تقوم اما على اقتران الصوت بالشيء واما على اقترانه بالحدس "(4) ، وتعتمد هذه العلاقة على جرس الكلمة و نوع حروفها (5) ، وهذه الطاقة الدلالية الكامنة اصلا في الكلمة هي ما سماه ادونيس بـ " جوانية " الدال وما دعا الى تحريره من العادة من"برانيها"(6) . ومن شأن هذا التحرير وهذا المعنى الجديد ان يسم اللغة الشعرية ـ لغة التجاوز ـ بميسم خاص هو ميسم الغرابة ، وليست هي ابهاما ولا هي احاجي تقتل بذرة الايحاء والانفعال بشديد تعميتها (7) ، انما الغرابة " علامة الحيوية والوضوح" (8) ، ذلك ان الغرابة

---

(1) "الاصول" ـ مقدمة 110

(2) " " 111

(3) شعر صيف 1959 ـ محاولة تعريف الشعر الحديث ـ ادونيس 86

(4) مقدمة للشعر العربي ـ آفاق المستقبل 127

(5) " ـ الحاضر وبدايات التحول 79

(6) " ـ آفاق المستقبل 138

(7) شعر صيف 1959 ـ محاولة تعريف الشعر الحديث ـ ادونيس 88

(8) الفكر سنة 7 عدد 6 مارس 1962 ـ الشعر العربي ومشكلة التحديد 27

المحازة في الشعر عند ادونيس هي الغرابة النحيية من عمق الرؤيا وتوحيدها دون غرابة العبث ، هي غرابة قول من رأى مالم ير فشهد " حالة لم يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة "(1) بحكم اكتشافه الجديد الآني لها ، هي غموض غير معتم بل شفاف يصح وصفه بما قاله كوكتو عن مالارميه " غامض كالماس " (2). من هنا آمن ادونيس ان الغموض شرط الشعر وميسمه يقول " انه ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر ان ندرك معناه ادراكا شاملا . بل لعل مثل هذا الادراك يفقدنا هذه المتعة . ذلك ان المغمض هو قوام الرغبة بالمعرفة .ولذلك هو قوام الشعر" (3) ، كما آمن ان الابهام والوضوح سواء : هما قاتلا الشعر اذ" الزهرة (التي) اكملت تفتحها تبهج لكنها لا تغرى ، الشيء الذى تَوَضَّحَ اي لم يعد يُخفى الا الوضوحَ ، ولم تعد له طاقة الا طاقة الوضوح يفرغ من الشعرُ(4)هكذا الغرابة تجعل من الشعر"في مثل حساء الحجر وصمته جاهز كل لحظة لكي ينغلق على نفسه " (5) او يتخطاها فيتشكل صنما فتنة بين كشف واحتجاب . الا ان هذا الحياء والتمنع قد أفقد الشعر تواصله فانقطعت الصلة ما بين الشاعرَ والقارئ (6) وانحسر جمهوره على نخبة النخبة ، فكان الشعر بين أمرين :

ـ يقروّه من ناحية جمهور صلب منتج مثقف ثقافة عالية تصله به ، ومن شأن هذا الجمهور ان لا يحتاج الى الشاعر يهديه طريق الثورة (7) .

ـ وتعجز عنه من ناحية اخرى بقية الجمهور فتزهد فيه وتهجره فلا تهتدي بهداه بينما هي الاحوج اليه .

---

(1) "مقدمة للشعر العربيُ ـ آفاق المستقبل 125

(2) " ـ التساوّل 45

(3) شعر صيف 1959 ـ محاولة تعريف الشعر الحديث ـ ادونيس 88

(4)"مقدمة للشعر العربيُ ـ آفاق المستقبل 124

(5) " " " "

(6)"صدمة الحداثةُ ـ الارتداد/ شكلانية الايصال 244

(7) = = = 251

وليس هدف الشاعر من التواصل ايجاد علاقة بين المرء واخيه او بين الانسان وغير الانسان ممن حوله من الكائنات فتكون علاقة تواصل او علاقة متعة او منفعة (1) ، كما كان شأن اللغة عند الشاعر القديم ، انما الشاعر الجديد رام الى أسمى : يريده فتح آفاق حديدة (2) وكشف خفي (3) ومفاجأة بما لم تتعود (4) ، بما لا يمكن (5) وبما لم توضع له اللغة بدءا، يريده خلقا للعالم وبريد اللغة وسيلة خلق الكون ، وللشاعر ذلك لمبدإ بسيط هو ان العالم الموجود هو العالم الذى عبرت عنه اللغة لا غير، فان نحن اضفنا الى اللغة جديدا فاننا بالضرورة سنضيف حديدا الى العالم فنحدث فيه ما لم يكن ونخلق فيه مستحدثا (6).

وليس في هذا الخلق على اهميته هدف الشاعر اذ هو لا يقصده لذاته - لايحاد العالم - انما يريده مساعدا لكون الانسان بتوسيع آفاقه (7) وتوظيف الكون من حوله حتى يغدو ظله .

كذا كانت اهمية اللغة عند ادونيس في سنة 1974 : اعتقدها ذات الفكر وذات الواقع فضلا عن كونها صانعة الشعر واساسه (8) ، الا انه تراجع عن بعض هذا الرأي في 1981 فرأى ان اللغة تقول "الواقع" ولا تصنعه ، انما تقول نفسها دون سواها ، قال " لا يمكن اللغة ان تقول "الواقع" وانما تقول ما تتوهمه او تتخيله اي انها عميقا تقول ذاتها . فالكلام جوهريا يقول الكلام"(9).

---

(1) "مقدمة للشعر العربي" - الحاضر وبدايات التحول 79

(2) "صدمة الحداثة" - الحداثة / التجاوز 291

(3) "الاصول" - مقدمة 110

(4) الفكر سنة 26 عدد 9 جوان 1981 - تجربتي الشعرية ادونيس 109

(5) "مقدمة للشعر العربي" - آفاق المستقبل 126

(6) " " " وكذلك شعر صيف 1959 محاولة تعريف الشعر الحديث - ادونيس 86

(7) "مقدمة للشعر العربي" - آفاق المستقبل 137

(8) "صدمة الحداثة" - الحداثة / التحاوز 286

(9) الفكر سنة 26 عدد 9 جوان 1981 - تحربتي الشعرية - ادونيس 108

من كل ما انف يثبت فضل التجاوز والتغيير في نظرية ادونس الشعرية ، فالشعر لديه بدءا ما تجاوز حدوده النوعية القديمة ، وهو لا يقوم ولا يجود الا اذا خالف سواه وغايره في الازمنة الثلاثة ، فلا تطابق او تفاضل، اما غايته فتعميق الروّيا بما يسايره من تعبير عن جوهر الاشياء وتعبير عن الكوني والانساني تعبيرا مغايرا لكل سابق او لاحق ـ وقد كان عذر ادونيس في حرصه ذاك على التحاوز انه رآى فيه جوهر الانسان ولب الاثر الفني وانه اعتبره آلة الشاعر لخلق العالم كله ووسيلة اثرائه .

الفصل الثالث

مدرسة التاثير أو علاقة النص بالقارىء

/ نزار قباني ـ محمد النويهي

I ـ معنى "نظرية التأثير"

لانريد بنظرية التاثير المذهب النقدي التأثرى، فبينهما فارق اساسي كائن في الدرجة دون النوع : ذلك ان كلا من التأثرية والتأثير ينطلق من نفس المنطلق ويسير نفس المسار ، ففي الحالتين يضع الشاعر النص فيحمل بالضرورة خصائص يتلقاها القارىء فيتأثر بها ويشهد حالة انفعالية معينة ، الا انه انفعال يؤول الى نتيجتين متباينتين تزيد احداهما على الاخرى :

ـ فهو في نظرية التأثير انفعال القارىء يصله بالكون فيؤلف ما بينهما قصد اسعاده .

ـ وهو في المذهب التأثيري انفعال الناقد ينتهي الى موقف ذهني يحلل اسباب التأثر وعوامله ، فيصل القارىء بالنص ويعود بمقتضاه اليه محاولا تحليل اسباب انفعاله تحليلا موضوعيا هو براء من الاحكام الذوقية، وهدف الناقد من ذا التفكير ومرماه المعرفة قبل السعادة .

هكذا يمتاز النقد التأثري اذن على التأثير بمرحلة التفكير ويتميز عنه بهدف المعرفة ، ومن هنا اختلفت وظيفة القارىء في التأثرية والتأثير: فكانت وظيفة فاعلة في النقد التأثرى بسقط ذوقه الخاص على النص محاولا تسديده باحكام نقدية "مجردة" ، بينما يكتفي القارىء في نظرية التأثير بالمفعولية فيتحمل

النص وينفعل به لا غبـــر .

هده هي اذن نظرية التأثير ، تنطلق من الخطاب الشعرى وتشترط فيه القدرة على الاثارة وتقنع بها ، فلا تكاد تهتم بالشاعر ومدى تجاوزه في نصه ســـــواه ولا تكاد تنتبه الى صاحبه ومدى تطهره فيه من سوآه . وقد انتبه نـــــزار قباني ومحمد النويهى الى خطر التأثير في النص الشعري واطالا ، مما خول لنـــا نسبتهما الى هذه النظرية وان لم يصرحا بها وكان لنا في نتائج بحثنا خيـــر عذر نظرا لأهمية التاثير في نظريتهما الشعرية حدا ومقومة وعيارا ووظيفـــة ، فما كان ذا الاثر في حد الشعر ؟

II- حـد الشعـــــر :

اعتقد نزار قباني ان بذرة الشعر الوحيدة كائنة في الانسان مطلقا وفـــي ملكة تأثره بوجه خاص حتى جاز له ان يعرف الانسان بالشعر فرآه " حيوانا يقـــول شعرا ، يتذوق شعرا "(1) ، فالشعر فعل بشري يعجز غير البشر فلا تستطيعه طبيعة ولا تطوله سماء(2) هكذا الشعر واجد بذرته في الانسان دون سواه بحكم نـــزوع الانسان الى البقاء عن طريق الحب فـ " الشعر نار الانسان ، ونار الانسان لا تموت ما دام في شرايين قلبه قطرة زيت ، قطرة حب " (3) الشعر هو ثمرة الحـــب الاسمى ، وهو سبب تطلع الانسان الى الكون من حوله ، فمتى احب تعلق باطيـــا ف الحبيب وتطلع الى سماء اظلته والى ارض اقلته ، فرأى الاقمار بهائه وشهـــد تفتح الازهار في رشاقته ، نظر الكون فلمس وحدة الوجود فاكتشف الجمال والحسن كله في طيف الحبيب (4) ، يومها اهتدى الانسان الى ارض الشعر وموطئه : الكون. لهذا لم يعتقد نزار قباني ومحمد النويهي للجمال كيانا خاصا قائما في المطلـق انما كان الجمال لديهما هو ذات تأثرنا بالوجود متى اهتدينا الى وَحدته والـــى اتـــحاده بالمحبوب ، فحتى ان نحن افترضنا للحسن كيانا خارج ذاتنا فهو كيان

---

(1) نزار قباني : "الشعر فدفل احمرٌ : الله ...والشعر 56

(2) = : "قصتي مع الشعر" : مصادر الشعر 194

(3) = : "الشعر فدفل احمرٌ" : الشعر فدفل احمر 113

(4) = = : لمادا اقرا شعرى 79

اعجزُ عن اخصاب بذرة الشعر اذ"ملكات الجمال هي اسواء مصادر الشعر"(1) من هنا ندرك ان بذرة الشعر قائمة في الانسان دون سواه ، في الحب الحادي الى التطلع للوجود: ارض الشعر . هكذا ينمو الشعر في العلاقة القائمة بين الانسان والكون ، وهي علاقة جدلية تنطلق من الانسان الى الوجود في شكل سؤال وتطلع وامل اكتشاف (2)، فينعكس الكون الى الانسان جمالا يتلقاه الشاعر تاثرا وتحبا - وملكة التحب هذه هي ملكة فذر ، بهدها تعالى الى الانسان آن مولده (3) فتصاحب طفولته وتصعداله ، وعلى الانسان ان يرعاها لتحيله شاعرا، ذلك ان الشاعر بدءا لا يكون الا ان هو حافظ عليها فحفظت له طفولتَه وحدةَ رؤيته (4)، فالشاعر لا يعيش الا بها، والعيش هنا هو كون في الحال وفساد في الاستقبال ،بما ان بطانة كل عيش هي فضاء الرمس وامضاؤه مما يقرب صاحبه من الموت . وهكذا الشعر انتحار الشاعر فيه حبانه وموته مماته، هوملكة لا يستطيع لها جلبا ولا دفعا ، بل انه ان حاول اخفاءها اتفدت فأردته (5) فالشعر قدر حمل الا انه قاتل صاحبه (6)وهو قائم في الانسان زمن الحب والتحب وزمن الحالة الشعرية: بشهدها فتهدبه الى اختراع التشبيه اى الى تلك العلاقة التأليفية ما بين الكون والحبيب كعلاقة الزهرة بالثغر وعلاقة الليل بطول الشعر(7) ، فمن شأن هذه العلاقة ان تثمر في الشاعر فائضا وجدانيا، ذلك ان الشاعر في زمن اول احب المرأة وفهما ، ثم هو حين انتبه الى مشابهة الزهرة فاها احب في زمن ثان الزهرة لحب المراة فاحتفع فيه حبان : حب المراة وحب الزهرة،فَنَاءَ بفائضٍ وجداني بافل تسعى كل الكائنات-ان هي شهدت مثله-ان تضعه ، فتحوله الازهارُ ثمرًا واريجًا وتبتهج الاطيار فراخا وحياة ، الا ان الشاعر لا يقنع من فائضه ذاك بالنفع انما يريده جمالا ، فيحوله من الجنس الى الشعر

---

(1) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" .حديث 138

(2) = : "الشعر فعل احبرُ . الله ... والشعر 61-62

(3) = = : الشعر فعل احبر . 112

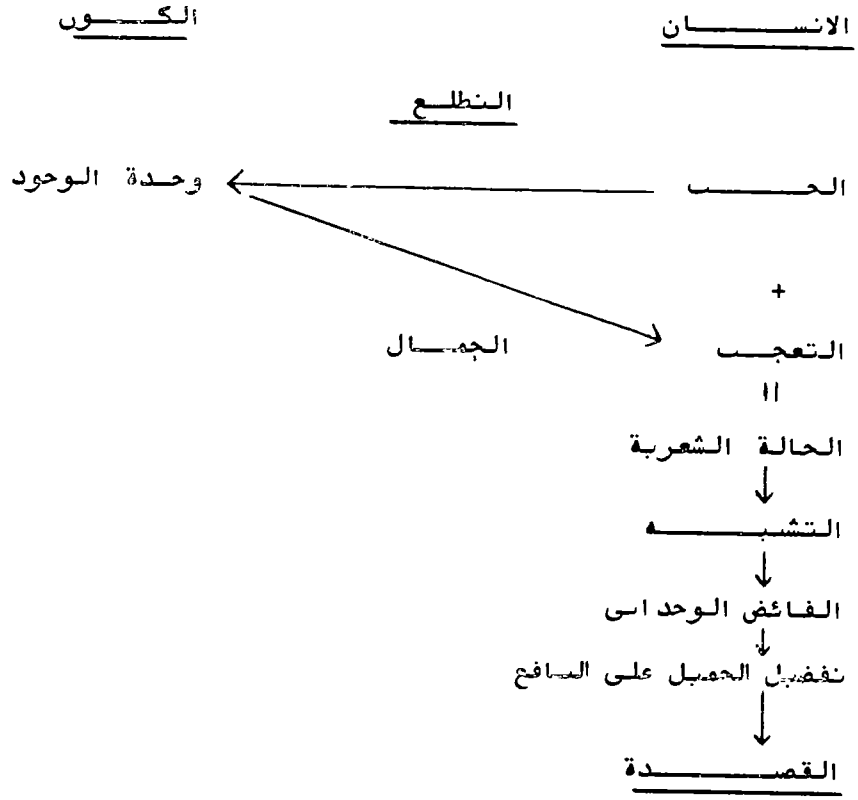
(4) = : "عن الشعر والجنس والثورة" الكوميديا ...ورسائل العشق . 50

(5) = = :البحر الشعري 40

(6) = : "الشعر فعل احبرُ" .رسالة 7 آذار 1962 142

(7) = = : لماذا اقرا شعري 79

فنرهر القصيدة في بدء وتكون الشعر، وقد سنبين مولد الشعر وعوامله من الرسم البياني التالي :



فالتأثر هو اذن علة كون الشعر : ينفعل الشاعر بالحب فينطلع الى الكون فيبهره جماله فيشهد حالة شعرية تزكو تأثره ذاك حتى يصنعها قصيدة نحيتة .

ولا تنتصر اهمية التأثر في نظرية كل من نزار قباني ومحمد النويهي على محرك الشعر ، انما تتجاوزه الى جوهره بدءا . ذلك ان الشعر لديهما امتياز مؤثر : هو امتياز في التعبير والرؤيا وفي الباعة والشخص عند محمد النويهي (1)وهو امتياز في الصفة والكيف عند نزار قباني (2):

---

(1) محمد النويهي: "طبيعة الفن ومسؤوليته الفنان" : الفنان والاداء 31

(2) نزار قباني :"الشعر قنديل احمر" : الله والشعر 58

ـ ويعني الامتياز في التعبير حس انتقاء الشاعر "لغته" عامة ، وعماد هذا الانتقاء عند نزار قباني عمادان :هما المشاكهة والمداراة : فاما المشاكهة فهي ان يجيء الشعر في نمه وحروفه واصواته شبيها بعالمنا الداخلي يحكيه الى حد التطابق والتوحد ان امكن(1) ، واما المداراة فمخالفة ما اعتيد من الاساليب مطلقا ، ومن هنا كانت **علاقة الشعر بالنثر** علاقة محاباة وتحد ، ذلك ان النثر محاداة اللغة باحكامها وقواعدها ، هو رتابة فيها وهدوء ووقار، وهو سير عادي مقرر مسالم (2)، بينما الشعر صدام لغوي ومغامرة اذ " لا يوجد شعر حقيقي خارج التحدي "(3)، هو حركة ضمن السكون اللغوي وتوتر ترف ، وهو توحش ومداراة ضمن اللغة التأدب : اللغة الحضارة (4) ، فالشعر بدءا هو "تعبير غير عادي " عن عادي(5) مضمونه معتاد ورؤاه قريبة البناء الا انه قرب لايتفي الامتياز في الرؤيا ، ذلك انه يعني اتحاد الخبر والجمال في الشعر حتى لا يكاد يكون فارق ما بينهما ، ولا حرم فالفن والفضيلة توأمان عند محمد البوهي (6)كما ان الخير والجمال شقيقان عند نزار قباني (7)، الا ان هذا الامتياز في الرؤيا لا يتطلب من الشاعر فلسفة محددة تتأتى على غير كبار المفكرين وتترفع عن عامة القراء فتعجزهم تمنعا .

ـ ويفيد الامتياز في الساعة حس انتقاء الشاعر اللحظة السيارة وتثبيته اياها ، ولكن اية لحظة يختار ؟ تتفرج الاجابة في هذا الدرب بكل من نزار قباني ومحمد البوهي ، ذلك انه كان ارحب صدرا من قباني فألزم الشاعر بدرجة

---

(1) نزار قباني . "الشعر قنديل احمر" . الله والشعر 58

(2) = " قصتي مع الشعر" .الرفض بالكلمات 20

(3) = = : الجمهور 161

(4) = = الرفض بالكلمات 20

(5) = " الشعر قنديل احمر" . اهديه الى شاكر مصطفى 108

(6) محمد البوهي : "طبيعة الفن ومسؤولية الفنان" ـ البغاء والفن 33

(7) نزار قباني :"فن الشعر والجنس والثورة" .الطفولة بالجنس ،56-57

معينة من العاطفة الاهتزاز بعاطفة ساعة الشعر فيشعد له به بصرف النظر عن نوع هذه العاطفة ، يقول: "الشعر هو ذلك القسم من الادب الذي يخص بالعاطفة الانسانية اذا كانت في حالة رائدة الشدة. فهو يتناول اقوى العواطف واكثرها حدة واكثرها اهتزازا" (1) ، بينما اشترط نزار قباني في اللحظة الشعرية ان تكون من نوع اجتماعي مادي اي ان تعرض لعلاقة الفرد بالآخر في تعاملهما ما بين الحب والحرب ، فاخرج بهذا الشرط اللحظات المعبرة عن معاور النفس ودواخلها معتبرا اياها لحظات ما وراثية مجردة يقول "هناك شعراء يعاصرون داخل ذواتهم . هذا نوع من انواع الشعر. ولكن شعري مختلف وشعري مختلفة وخريطة طموحي مختلفة" (2) ، وعلة تنكره لهذه اللحظات انها تتأى عن القارىء العادي فتخرس صوت القصيدة لديه وتسلل تأثيره بها ، من هنا كان حرصه على ان تكون اللحظة المستقاة لحظة عادية يلتقطها الشاعر من حقل الحياة اليومية .

حينما يشير الانسان الى الشخص الى ان الشاعر انسان ممتاز كما لا تعرفه ، فهو الشعري دون المرئي" يعلو على الآخرين (قد) يبدأ من نفس عصرهم ولكن يصل الى مرتبة اعلى ،هو لا يختلف عنهم نوعا وان اختلف درجة" (3) ،وعلة امتيازه حساسية مفرطة وشده انتباه يسمع بهما الشاعر دون سواه ، هو انتباه الحال يؤول الى امتلاك الماضي (4) ، فبشرى تحاربه بثراء الذاكرة تمده بمختلفات وقت حتى اختفت فلم يعد يتبينه الا بها، هاذا استعادها الشاعر امامنا بهرنا وكأننا نراها لاول مرة، الا ان الشاعر عند نزار قباني هو الشخص العادي ممن نجمع بيننا وبينه ارض مشتركة تشهد وقوفنا وانطلاقه ، وهذه الارض الموطوءة هي حسرنا اليه، فلولاها لانعدم التواصل وامتنع . فاختلاف القباني عنا انما هو من

---

(1) محمد البوهي : "قصة الشعر الجديد" لزوم الورن في الشعر 31

(2) نزار قباني "قصتي مع الشعر" : الجمهور 156

(3) محمد البوهي : "طبيعة الفن ومسؤولية الفنان" الفنان شخص عادي 65

(4) = = تجربة الشاعر 62

سوع لا يمنع نقل نحاربه البنا بل ان امتباره ذاك "هو قدرته الزائدة على تنظيم مجموعات من الدوافع النفسية توجد في سائر الناس بدرجة اقل من التنظيم" (1) وهذه القدرة هي بالذات أداة نقل التجارب المعمارة وسبلها الاوحد فـ"حين تكون التجربة اعمق واكثر عمومًا واشد تعقيدًا او اعنف واكثر هزا لكياننا فاننا لا نستطيع ان ننقلها بغير الفنون "(2).

هكذا الشعر اذن امتناز عند نزار قباني ومحمد الفيتوري بصرف النظر عن ابعاد هذا الامتياز . فالشعر هو " انتظار ما لا ينتظر"(3)، وهو سقوط على ارض الدهشة وسفر الى مدن العرافة (4) . هو مباغتة ، وجوهرها ان نفجأ القارئ فنهزه ان خفيفا او عنيفا فنفعل فيه كفعل السحر (5)، فالشعر دهشة اي امتناز وتأثير .

ولا نقتصر اهمية التاثير على حد الشعر في المطلق ، انما للتاثير فضله في عملية **الامتياز الشعري** عند نزار قباني ، ذلك ان الشعر بدءًا لا يكون من الشاعر الا تاثرا ، فالقصيدة من الشاعر فعل وانفعال :

ـ هي فعل من حيث انها كائنة في الشاعر بمجرد كونه ، وبهذا المعنى جاز لنزار قباني ان يؤرخ القصيد ـ اي قصيد ـ بآلاف السنين اذ الكون في الشعر يسبق التجلي وحضور القصيدة على الورق متاخر جدا على زمن تكونها الخفيفي"(6)

ـ وهي انفعال من حيث انها قد تحركها بواعث ـ الجمال او الوجود عامة ـ الا انها لا تحدثها ، وقد كان من هذه البواعث عند نزار قباني الشاعر الفراغ او العري تشبره الورقة العذراء بلونها الوردي فتأسر عزمه حتى لا يملك غير التحديق

---

(1) محمد الفيتوري : "طبيعة الفن ومسؤوليته الفنان" :الفنان شخص عادي 66

(2) = = :الفنان والاداء 32

(3) نزار قباني :" قصيدتي مع الشعر" : انتظار ما لا ينتظر 123

(4) = = : سقوط الوشيه الشعرية 180

(5) = :"الشعر فعل احمر" : الله . والشعر 58

(6) = :"قصيدتي مع الشعر" : القصيدة ذلك المجهول 189

في فراغها عله بهرمه ، كما الطفل والبركة بشده امل احتراق سرها وافتضاض درها (1)، وبسمر فعل الصفحة البركة وبمتد الحذر حتى تكون الرحة تلا تهيء ، فتغلق الصفحة شطايا مرآة وبتخلى البركان هدرا وبصرا" هجمة مباغتة تشق حفرة كبرة في سكوننا وفي وجودنا وتنسحب قبل ان بستطيع اللحاق بها " (2) ، الا انه انفجار ومضة لا بكاد بكشف للقصيدة دلا ، وليس للشاعر فيه امر ولا نهي ، فكل فعل بحاوله بُروّع الحالةَ الشعرية البورَ فتخلى بروفها وتحفى دولها حتى لا بعود براها (3). اما اذا آنست تلك البروق من الشاعر سكونا تاما فاطمأنت اليه ، تجاسر عليه فأطلت من بؤرتها وتوالت ومضات تتفاطر وبسرع الخطى حتى تشتد بعد رذاذ فتتخلى طنينا عربيا منهما وايقاعا بتسرعم كلما تقاربت الانارات ، وفي هذا الآن-لا قبله- بمتد الشاعر يدا وَحْلَى الى ذا الطنين فبكسوه اصواتا تلائم ايقاعَه فتشربها عبّ الارض الهيمى فطرات الندى ، وقد تطلب تلك الاصوات الكفاء ايقاعا حسدا بلائمها ،فتستخف البروق الخطى ، وبسعز نفبة الطنين وبحاذبه حتى بسكن اليها فتحيطه رفيفة من كل جانب كما الكؤوس بحمي لب الزهرة ، فتكون له اناء دورقا بصور سائله وبفصله عن منعه البؤرة حتى تجف نواصفه وتنقطع صلته ، فاذا الشعر في اناءٍ لغةٍ لا بملك انغلاتا او اختناء، واذا القصيدة على الصفحة حنينا بلوثه الجهد وبلهثه فتداركه الشاعر بما أوتي من صنعة بطرح زوائده وبضمد جراحه دون ان بخشى منه عودا من حيث اتى.ذاك مولد الشعر وتلك مراحله حدث بها نزار قباني قال" القصيدة تبدأ عندي بهذيان موسيقي بغمغمة بكلام لا كلام له. ثم بأتي اللغة لتنظم هذا الهذيان وتحتويه وتجسمه ...في داخل رجاجة المفردات " (40).

---

(1) نزار قباني ."قصتي مع الشعر" : القصيدة ذلك المجهول 138

(2) = = : الرقص بالكلمات 21

(3) = = : القصيدة ذلك المجهول 186 — 187

(4) = = : عن الشعر والجنس والثورة .الكلام الذي لا بتكلم

41

فالمراس الشعري عند شاعريٌ التأثير تأثر - يسميه محمد الوبهي " اهرارا" (1)، فخدّر فانفجار ، اي انه انفعال منبوع بفعل ، هو تأثر بعانيه الشاعر بادىء ذي بدء فحوّله فعلا وتأثيرا بفعل طاقة أوتيها ، وهو عند نزار قباني ممارسة جدلية عناصرها اربعة (2) : شاعر رجل وورقة امراة وكتابة بكتاب وقصيدة ولدة :

- الشاعر ملاح تحدوه الرغبة في احتلال البحر واكتشاف المرسى .

- والورقة جسم بارد يتوق الى من يعطيه ، ومرفأ مفتوح يجتذب البحارين اليه ، فاذا تعرض لها الشاعر بما دعته كان عليها ان تنفض اصول اللعبة ، فتستفزه بعريها ولون جسدها وبتبعد نفسا وحسدا لفعله ، تحاذيه فتحوبه ، ولا يحل للشاعر ابدا اعتصابها ان هي تأبت حتى لا تبحث اشلاء قصيدة لا تقدر على الحياة (3) .

- والكتابة لعبة تبدأ بالتلعثم خوف الفشل ، ثم تكون الالفة و الملاءمة فالجهد والاجهاد فالكشف فالوصل فالتبرعا (4) .

- والقصيدة كائن عضوي يحتاج أدواته قسرا فيَجْدُثُ بعد جَهد وإعياء،وصفه نزار قباني قائلا:" ان زعافني ترتعش واجتاحتني نضرب بعضها وربشي بتتناثر واعرق واعرق واتمزق وتخرج القصيدة من جسدي كما يخرج السهم البارى وكما تخرج الرصاصة من مأسورة المسدس " (5).

- III - مقومات الشعر

هي دعائم التأثير ، وهي في الشعر مقومات سمعية اساسا (6) اذ لا تهم في الشعر لون او شكل او رسم ، فالشعر غني بابتداعه عن اعتماد طريقةرسم الاثبات

---

(1)محمد الوبهي : "قصة الشعر الجديد" . لزوم الوزن في الشعر 31

(2) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" : القصيدة ذلك المجهول 190 - 191

(3) = = = 191 :

(4) = = = 191 - 192

(5) محي الدين صبحي : "الكون الشعري عند نزار قباني" : تقديم نزارقباني 9

(6)محمد الوبهي : "الشعر الجاهلي" : الخيال الشعري 107

لتلتقط ، هو كائن مهما تداخلت اسطره وتسلسلت مشاته رسمها البشرَ . للشعر حرمته اذن وتقوم بقواعد لا تعدوها الا صار عشا وهرجا (1) ، الا انها ليست قيودا مطلقة مفروضة من خارج التجربة الشعرية ، انما هي " ضوابط التجربة " (2) لا تجدها دون لغوى او حكم نحوى ، ذلك ان الشعر تحت الشاعر وتسلل الحياة قبل ان تكون ثمرة الثقافة والذاكرة (3) ، فقواعده تتطور بكل تطور حضارى فتذوى بعضها وتزهر بعض ، وربما تكون القواعد الجديدة " اقسى امتحانا للطبيعة الحية الخالية من الزيف " (4) ، واستبدال الشاعر قاعدة باخرى لا تعنى تحررهُ من جميعها ، انما هو تعويض بعضها ببعض كما قال ت . س . اليوت " ان الاحتراقات التى يستبيحها الشاعر هدفها استعادة النظام " (5) ، والنظام المرجو هو نظام يتسع مع اهتزازات الشاعر الداخلية (6) وتزيدها انتظاما وثراءا . فقواعد الشعر اذن هي قواعد بتطلبها افعال الشاعر ويدعوها مضمون الشعر ذلك ان العلاقة القائمة بين مضمون الشعر وشكله هي علاقة جوهرية وليست ابدا " كالعلاقة بين السائل وانائه ، او بين الحساء وثمنها بحيث يمكنك ان تتصور حساء قائمة في اشكال شتى " (7) ، فالشكل تابع من المضمون ، والمضمون لا يكون بدءا الا ان جلاه شكل ولا مسوغ لتفضيل احدهما على الاخر عند محمد النويهى الا ان نزار قباني لا يشاطره الراى فأيهما نراه فضّل ؟ .

ـ ٨ ـ الموضوع :

هو عند نزار قباني تابع الشكل حتى يكاد يكون ثانويا بالنسبة اليه ذلك انه ان حدث وسبق الشكل ، تأنى وحوبا وقصر الخطو حتى يلحقه له يسبقه

---

(1) محمد النويهى : قضية الشعر الجديد : نقد بين العقيد والحرية 358

(2) = = = : ثورة فى الشعر 357

(3) = = = : عناق العدم وانتصار الحديد 340

(4) = = = : ثورة فى الشعر 357

(5) = = = : العقاد والشعر الحديد 359

(6) = = = : ثورة الثورة فى الشعر 37

(7) = = = : ثورة الشكل القديم 93

فان لم يواكبه شكل يرصده تركه الشاعر حتى حس بمنخفي القصيدة ثم تعود تمشي على استحياء ، فان آزرها شكل واخذ يبدها تشجعت وتخلب والا توارت من حدد (1) ، ومثل هذه الموضوعات عند نزار قباني قصيدته "حبلى" التي دام مخاضها عقدا من الدهر (2).

ولئن كان الموضوع تابعا بحكمه شكلٌ فان تحديده لا يحور ابدا ، لهذا تخير نزار قباني حالة الشاعر "العصفورٌ" ممن يخترع في كل آن وطنا جديدا وآثره على الشاعر "الشجرة" ذي الجذور الحبيسة في التراب (3) ،فأرض الشعر هي ارض الغجر حيث الحب والحرية (4) ونسغ الشعر هو الحرية فلا يُحدد الموضوع فيه باي صنف من التحديدات سواء كانت مذهبية او اخلاقية ، فنية او نفسية :

* الالتزامات المذهبية

رآها نزار قباني فاتلة الشعر وموطفة الجمال (5) ، تخفف نبعه وتطهر ذاتيته على ما لها من اهمية في الشعر ، ذلك انها دليل الصدق وحجة الطرافة من جهة (6) وانها لا تنقص التواصل فيه من جهة ثانية بحكم انطلاقها من ارض اجتماعية ، فكل كلمة يرسمها الشاعر على الورق تتعطر بريح الوطن وتكتحل بنور اقماره وتلتحف بازار ابطاله (7) ، بل اكثر فـ "التجربة الذاتية التي نظنها صغيرة تأخذ في بعض الاحيان حجم الكون ... وتحمل في ثناياها الانسانية

---

(1) نزار قباني : "عن الشعر والجنس والثورة" : التحقيق الشعري 39 – 40

(2) = : "الشعر قنديل احمر" : محتوى القصيدة العربية الحديثة 46

(3) = : "قصتي مع الشعر" : الرحيل 100

(4) = = = 101 – 100

(5) = : "الشعر قنديل احمر" : الحب والرسم 124

(6) محمد الماغوط : "قصيدة الشعر الجديد" : الوعي الاجتماعي 174

(7) نزار قباني : "الشعر قنديل احمر" : السنبلة العائدة 170

كلها" (1) . هكذا كان الشعر عند نزار قباني في زمن اول اسمي من المذهبية والالتزام، الا انه عاد براه بعد السنة النكبة 1956 الشعرَ كل الشعر اذ " لم يبق بعد حريران للشاعر سوى حصان واحد يمتطيه، هو الغضب " (2) فتغير موضوع الشعر وتبدل نهجه واهدر الى الخنادق مزبدا وزحفت القصائد " تحت الاسلاك الشائكة وحاربت بجميع ما يحمل الحرف من طاقة وقوة تفجير" (3).

* التحديدات الاخلاقية

حذر منها نزار قباني ومحمد النويهي فأوحيا إحلال الشاعر من القيم الاخلاقية السائدة ومنحاه حق المخالفة والرفض بفضل لطافة حسه ورهافة حدسه (4) وان لم يَدّعِ له النويهي العصمة ، فحق الفنان علينا ان " لا نتسرع فنحكم على اتجاه بالخطإ والضرر كلما خالف مقياسا من مقاييسنا الاخلاقية او تقليدا من تقاليدنا الاجتماعية او رأيا من آرائنا المحببة الى نفوسنا" (5)، فهو ان آلمنا فألم التطهير دون التنكيل ، وآثاره في جراحنا البرء او البئر ، وفي كلا الحالتين نتنصل مما عاب شعراء الرفض علينا (6) . لهذا السبب بالذات اعتبر محمد النويهي الرفض شقيق الشعر وتوأمه ، واستدل به على صدق الشاعر قال " ان الشعراء الصادقي الشاعرية لا يمكن في اى زمان ان يوافقوا مجتمعهم على جميع آرائه ، بل فيهم دائما قدر من " الثورة" والتمرد ... فان وجدت ناظما يتفق اتفاقا تاما مع جميع مسلمات عصره وقومه فمستحيل ان يكون شاعرا اصيل الشاعرية" (7) ، فالرفض لديه هو اصلا زهرة الغيرة على الوطن يهديها له

---

(1) نزار قباني : "عن الشعر والجنس والثورة" : جنسي في كل النساء 12

(2) = : "قصتي مع الشعر" هوامش على دفتر النكسة 220

(3) = : "الشعر قنديل اخضر" : القناديل والعيون السود 137

(4) محمد النويهي : "طبيعة النقد ومسؤولية الفنان" . الفنان بين الحرية والمسؤولية 78

(5) = = = =

(6) = : "قضية الشعر الجديد" : دفاع عن شعراء الرفض 497

(7) = = : ثورة الشكل وثوره المضمون في الشعر المطلق 478

الشاعر وليس انتماءنا عن الارض التي منها بنت (1) ، هو وطنية وخلق كريم وهذا بالذات ما يرفى بالشعر عن التحديدات الاخلاقية .

* التحديدات النفسية

هي ان تعرس الاسباح على حقول الحب والحرب فتفصلها وبختص كل شاعر بموضوع لا يتعداه ولا يخصب سواه ، فاذا تقاسم الشعراء المواضيع وتلفعوا بالمقاومة او الغزل او غيرهما فانتص كل على قاعدة لا يعدوها كتمثال حجري في حديقة عامة ، فشرهم يتصلب أرجلهم وضيق افقهم وموت شعرهم (2) . لهذا احتج نزار قباني على عملية التربيع والتدوير والتحليلات الكيميائية للمواضيع الشعرية ، فليس الشاعر الفراشة السرعة تمتلكه شريفة فلا يملك منها اعتافا ، انما هو الفراشة الحرة يحتذبها كل مكان فلا يقنعها زهر ولا يعرفها ضجر ، لهذا ايضا لم يلزم محمد النويهي الشاعر باتحاد مواضيع جميع قصائده ، انما اكتفى بالوحدة في كل قصيد على حدة (3) .

* التحديدات الفنية

لا شرعية لها ايضا عند شاعري الناثر، ذلك ان " كل الكلمات بلا استثناء هي موضوع للشعر"(4) على راي نزار قباني ، فالموضوع اصلا لا يمد الشاعر بالسنة التأثير حتى ان هو تعلق بمأساة امة واضطهاد شعب (5)، فشاعرية الموضوع انما هي نجيبة تناول القصيدة وطريقة مداخلة الشاعر اياه ، فاذا عاش الشاعر موضوعا ما ـ سواء تفه او حل ـ فمازجه ولم يخش منه "نثارات الطبن "(6) ضمن

---

(1) محمد النويهي : "قصيدة الشعر الجديد" :دفاع عن شعراء الرفض 476

(2) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" : هوامش على دفتر النكسة 224

(3) محمد النويهي : "الشعر الجاهلي" : الوحدة الحرة 437

(4) نزار قباني : "الشعر عندليب احمر": البسار ولعبة الشعر 43

(5) = = : الحب والرسم 126

(6) = = : الادب المسرح 164

لقصيدته التأثير ولموضوعه الشاعرية .

ولئن كان موضوع الشعر في حِلّ من جميع هذه التحديدات ، فان موضوع القصيدة لابد خاضع لتحديد وحدوي ، ذلك ان الوحدة هي رأس ما تطلبه محمد النويهي وزار فاني من الشاعر المعاصر ، فما تراها تكون ؟

لقد وصف زار فاني القصيدة التقليدية فاذا هي قلعة مرمرية ثرية اسسها من رخام وحيطانها قسفساء مرصعة وابوابها مناظرة متشابهة السمات حتى كانها المتاهات لا تهديك الى اولها من آخرها ، تتنقل فيها من بيت الى بيت على هوى الطريق دون ان تملك فيها خيطا يهديك فيسقط في يدك ولات نجاة .ذلك كان شأن القصيدة التقليدية بلا وَحدة عضوية تشدها، تتعلل بوحدة شكلية عروضية . فما كان من القصيدة الحديثة الا ان تجاورتها فحطمت كبرياء ابياتها واكتفاءها بذاتها ، ووظّفتها خلية حية بعطل حذفُها كاملَ البناء الشعري ، فاستحالت القصيدة متناسقة كسمفونية متآزرة كعمارة (1) ألبفة دافئة كعرفة صعرة تكاد تتعانق حيطانها ، اكتفاء فاني هذا الوصف وان حمل حد بثه رنة تحريض الشعراء المعاصرين على التزام الوحدة في قصائدهم بينما عرض محمد النويهي الى شرح معنى الوحدة المرجوة وبيان شروطها والتدليل على اهميتها فاذا هي لاتعني اقتصار القصيدة على موضوع واحد فحسب ففيه التضيق كله على الشاعر خاصة ان امتد به خيط الحديث فتواصل على اكثر من عشرين بيتا ، انما تعني الوحدةُ وحدةَ نوعِ العاطفة دون درجتها،فتكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة" (2) وماتأتي هذا الانسجام نمو مطرد في ابيات القصيدة حتى تتلقاك البيت من سابقه ويسلمك للاحقه وينشأ منه " نشوءا عضويا مفهما بحيث تتكامل اجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزي "(3) . وليس في حديث النمو هذا اي حصر للشاعر او الزام بموضوع واحد ف " الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن

---

(1) زار فاني : "قصي مع الشعر" تحطيم الاشياء 61

(2) محمد النويهي : "الشعر الجاهلي" .الوحدة العضوية 436

(3) = = = =

تعدد التجارب والعواطف في قصيدته ، انما بشترط ان تكون جميعها متجانسة المعزى هادفة بتعددها الى استجلاء وحدة في الوجود او في موقف النفس البشرية منه" (1) ، فالنمو المرجو هو الذي يجعل القصيدة بحرا تتعانق امواجه ولا تتنافس في ائتلاف الحياة وتآلف الجمال ، والوحدة المقصودة اذن هي الوحدة الحيوية وغايتها "وحدة الاثر الجمالي الذي تتركه القصيدة على قارئها "(2)فالناشر في القارىء اذن هو علة الزامه الشاعر بالوحدة،بطلبها محمد النويهي لا لذاتها انما لاهميتها اذ الوحدة هي وسيلة الناشر الاولى (3)فاذا انعدمت من القصيدة لم تترك في قارئها الا اثرا مختلطا مضطربا متنافرا"(4)، اما ان هي تحققت فيها فانها تثمر" أثرا فنيا موحدا متكاملا لم نشعر فيه بخلل او تناقض او انتكاس من الشاعر عن اتجاهه الذي كان يتخذه "(5) وقد بين النويهي شرط هذه الوحدة فاذا هي شرطان " احدهما وحدة الباعث او الدافع الذي (دفع الشاعر) الى نظم قصيدته،وثانيهما وحدة الغاية او الهدف الذي يهدف اليه من نظمها "(6) ، فوحدة الاثر الفني هي رهينة وحدة الشكل . على مثل هذا كان التحام الشكل بالمضمون وتوحدهما عند محمد النويهي ونزار قباني ، فكيف رأيا الشكل ؟

-2 - الشكـــــل -

لئن اختلفا في فضل الشكل على المضمون فأخره النويهي وقدمه قباني، فانهما اتفقا في كونه ليس شكلا نموذجيا مثلما فهمه جاءت به السماء فجاءت

---

(1) محمد النويهي : الشعر الجاهلي :الوحده العضوية في الشعر الحديث 109

(2) = = : الوحده العضويه 437

(3) = = = =

(4) = = = =

(5) = = = 436

(6) = = = 437

به فصائد القدماء ، انما هو من صنع الشعراء الذين حس الجهد والتاثر فاستوقف امرىء القيس الصحب والركب باكيا ، وساق بكاءه على اطلال نفسه منهدرا انهمار الدمع والشجن ، تلقائيا حيا ،ثم جاء الخليل فاستوقفه تتبع الحياة وجرده من اشداه فحوّله غصنا تلا جذور اوورق عوداً جافاقد تحمل كل شيء سوى الحياة ، وامسى الشكل تراثا صلدا وقدرا لا يغير(1) ، بفقد القدرة على التأثير بافتقاده ومضة المباغتة ، كتلقي الدجاج اصبح شكلا وطعما ومبعادا يعرفه قبل تذوقه ، بينما كان يجب ان يتبع حالات النفس وانفعالاتها فيتغير بتغيرها والا سقط . ويستدل نزار قباني على هذا السقوط بتكلفه للجدال :

" بادار "حاسن " بالعلياء فالسند . أقوى وطال عليها سالف الأمد "

وأنى تعليقه عليه : " اعوذ بالله وبك وبكل صاحب دوق مرهف من هذه السماجة ، البيت كما نرى مهندس وفق مخطط الاعداد ، موزون بمسطرة صيدلي مرسوم بمسطرة ... ومع هذا ... الموضوعي "(2) ، فالشكل شيء يأتي وروح ، هو خبرة وحرية فلا بعدم المخاطر ، الا انها اخطار دون القبض صررا اذ " العنودية امراة عاقر .. اما الحرية فامراة تطرز العالم بالشعر والحب والاطفال "(3) . من هنا انتهى نزار قباني الى ان الشكل الثابت " قبر حاهز" قد يحوي الحياة في زمن اول الا انه وجوبا في زمن ثان يقبرها (4) ، لهذا قاوم نزار قباني الشعر دون ان يحارب الشكل رأسا وصرح بمخالفته ادونيس اذ قال " انني لا اوافق ادونيس على ان الشكل هو قبر"(5) ان الشكل شفق الانفعال ومولاه : ينشده ابداعا وصنعة يحادي تأثر الشاعر ـ كما رابنا في مولد الشعر .. ويسبقه وزنا ... ينتج انفعال القارىء

---

(1) نزار قباني : "الشعر قنديل احمر" : معركة القمر والقدر في شعرنا العربي 29

(2) = : "الشعر قنديل احمر" :حاسن...والوجودية..ومارون عبود 89– 90

(3) = : "قصتي مع الشعر" :البحث عن ارض جديدة 253

(4) = : "عن الشعر والجنس والثورة" .الوثنية الشعرية 30 – 31

(5) = = . تعليق سرج العرس 29

فالشكل هو وجه الشعر ومطلع التأثر و"فن الشعر هو اولا واخيرا طريقة عرض" (1) عند نزار قباني لما احتواه من عنصرين اساسيين : اللغة والموسيقى .

* اللغـــــة

د عامة الشعر الاولى ووسيلته ، وهي حجارة ركنه فمنها يناوّه بدءا (2) الا انها آلة قاصرة تعجز عن اداء كل المعنى فـ " كل لغة ...خيانة" (3) كما يقول نزار قباني . واللغة صفان عند محمد البوهي : صنف تقريري وصنف نفسي :

ـ فاما الصنف التقريري فاللغة العلمية المحايدة التي تصف الاشيـــــاء مستقلة عنا فنعوزها تأثرنا بها وموقفنا منها .

ـواما اللغة النفسية فهي اللغة النور الذي نسلطه من دواتنا على الاشيـاء من حولنا فنضيئها به (4) . وقد حدث نزار قباني عن هذه اللغة حديثا متفرقا الا انه يعود الى نقط ثلاث هي علاقة اللغة بالتراث ، وعلاقتها بالشاعر وصلتهـــا بالشعـــر :

ـ فاما علاقة اللغة بالتراث فقد نبه نزار قباني الى ثنائية الفصحـــى والعامية لدينا واعتبرها خصوصية عربية لا"نها تنها بقية اللغات ، تنشطـــر افكارنا واحاسيسنا وحياتنا نصفين " (5) ، يقف الشاعر امامها في صعوبة:

ـ فينصوي تحت لواء الفصحى ويلفها لغة كبر ونعال " لا تصافح النـاس الا بالقفازات البيضاء"(6)ولا تسمح لأحد برفع الكلفة معها (7) ،كامرة بيلة بعيدة بعيدة .

---

(1)محي الدين صبحي :"الكون الشعري عند نزار قباني" :موسيقى الشعر بعد نزار قباني 20

(2)نزار قباني :"الشعر فعل احضار" : البيان واللعب الشعر 43

(3) = :"عن الشعر والجنس والثورة" : اكثر قصائدي المفضلة 603

(4)محمد البوهي :طبيعة الفن ومسؤولية الفنان" :اللعب البعد 25

(5) نزار قباني :"قصتي مع الشعر" : اللعبة الثالثة 119

(6) = = = 121

(7) = = = 119

ـ او بتنزل الى العامية فبلغاها عراء وذلة ، مبتذلة كفطة تتفاذفها الطرق الا انها بذلك " نشيطة متحركة مشتبكة باعصاب الناس "(1) مرحة ، قد انقطعت الحسور ما بينها وبين الفصحى فلا تتنزل هذه " عن كبريائها لتلك ولا تلك تجروء على طرق باب الاولى والدخول فى حوار معها "(2). فكان الحل ان التجا الشاعر المعاصر الى اللغة الثالثة ، وهي التى تأخذ" من اللغة الاكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها " (3) وتاخذ من العامية خفة ظلها وحيائها ومعاشرتنا . فاذا بها لغة سافرت من القاموس فخرجت منه الى الحياة ساخنة ، طازجة معجونة " بلحم الناس واعصابهم ووقائع حياتهم اليومية "(4) مهتزة باهتزاز المشاعر المشربة الواقعية "(5)، ولولا هذا السفر لاصبحت طروحا لا تقدر على الحياة ، الا انها مع ذا لغة المثقفين فى جميع البلاد العربية فهي " القاسم المشترك الصحيح والمادة الاولية التي يجب ان نستعملها في كل ما نكتب من شعر او قصة او نقد او مقالة "(6)، وهي مع ذلك لغة الحياة اليومية" جزء من شقاها ، من حاجرنا .. من كتفنا .. من حرائدنا ..من رسائلنا .. انها اللغة التى نحب بها .. ونضحك بها .. ونبكى بها .. ونمشط شعر حبيباتنا بها"(7)، هى اللغة اليومية "بمفرداتها ونبراتها وأنغامها وايقاعاتها... بستمدها (الشاعر) من هذا المعين الحي المتدفق ثم يرفعها بما يكسبها من كرامة الاسلوب الشعرى وسلطه"(8)، فلغة

---

(1) نزار قباني : "قصتى مع الشعر" . اللغه الثالثه 119

(2) = = = =

(3) = = = 119 — 120

(4) = "عن الشعر والحب والثوره" .الشعرمن القاموس 37

(5)محمد الماغوط : "قصة الشعر الجديد" الحسد والروح 165

(6) نزار قباني . "الشعر قنديل احمر" . البسار ولعبه الشعر 45

(7) = = = 45 — 46

(8) محمد الماغوط ; "قصه الشعر الجديد" الحسد والروح 165

الشعر هي اذن عند كل من نزار قباني ومحمد البوهي اللغة اليومية شذبها الشاعر وهذبها فرفعها الى مصاف الفن . من هنا كانت :

علاقة الشاعر باللغة علاقة ذاتية مفادها ان يكون لكل شاعر لغته الخاصة التي لا يسكن اليها سواه ، لغة ذاتية بطورها على هواه فيبرلها اى منزل شاء له فيها حق الاجتهاد والتغيير. وتتطلب هذه الحرية من الشاعر تجاه اللغة "جرأة نادرة في كسر جدار الخوف القائم بين المفردات الشرعية واللاشرعية وتحويل كل شيء بما في ذلك تراب الارض الى شعر "(1) ، ولا يتمتع الشاعر بهذه الحرية المسؤولة الا بفضل رهافة حسه وشدة تنبهه الى نهر اللغة وما يصب فيه كل آن وكل حين من رافد يغذوه فيحمله الشاعر تحركات لغوية تشهد بها أغانيه ،" الشعراء هم اساد اللغة واصحاب الحق الاول في التصرف فيها لانهم هم الافراد الذين تنبع بهم الامة ارهف استجابتها لتجارب حياتها" (2) ولولا هذا التطوير لفصح اللغة وقضى معها الفكر الذى تحمل . الا ان لهذه الذاتية حدين لا يملك لهما الشاعر دفعا اولهما حدلا بد له فيه اصلا ومأتاه ان اللغة إرث جماعي يحمل ابدا وسم العصور السابقة (3)فلا تنم للشاعر إلا به، وحدلايحاول الشاعر اصلا الانعتاق منه فان فعل تهددته العجمة وليس التحرر اللغوي ما بينه وبين القارىء(4) . على هذا وجب ان تكون لغة الشاعر لغة ذاتية جماعية ، لغة حياة وثقافة ، لغة حاضرة ماضية في نفس الآن،يكتسبها الشاعر من حاله مذ مولده ويستفيها من القاموس ذاكرة قومه ، فللحياة وللقاموس فضل على الشاعر الا انه ليس فضل الشاعرية ذلك ان :

علاقة اللغة بالشعر الفني ليست علاقة بسة وانتماء،فالرأى القائل بوجود لغة شعرية ولغة غير شعرية هو راى بال بنطلق من مبدإ النموذجية

---

(1) نزار قباني :"قصتي مع الشعر" . مدرستي الاولى 51

(2)محمد البوهي :"قصة الشعر الجديد" .وظيفة الشعر في احياء اللغة 352

(3) = = : المنطق ضروري لكنه لا يكفي 404

(4)محي الدين صبحي :"الكون اللغوي عند نزار قباني" نعدم نزارقباني 18– 19

اذ يعتبر الفصاحة والشعر ماجاء على نمط محدد قديم يتقيد بحرفيته كله كلمانه . وقد كان لهذا المبدأ رواج عند كثير من الشعراء من بينهم نزار قباني نفسه في ما قبل سنة 1956، اذ شهد بالتباسه الهذا المبدإ قال" أنا اعترف انني في بداياتي الشعرية كنت ارسم خطا بين مفردات الشعر ومفردات اللا شعر ثم اكتشفت بذاجة نظرتي واطلقت على نفسي . مجموعتي "قصائد" 1956 كانت نسفا للجدار الفاصل بين المفردات الشرعية والمفردات المحظورة" (1)، عاد فاعتقد اللغة الشعرية هواء مشاعا بينفسه الجميع ونقدا يتداوله كل يد (2) ، فلا وجود لكلمات شعرية واخرى غير شعرية ، انما الشعرية ما استعمل الشاعر عامة رغم خصوصية ذوقه (3)ورغم اختلاف هذه اللغة من شاعر لآخر باختلاف شخصهما ، فالشاعر تعرف اللغة الشعرية وليس العكس ، والشاعر هو ميزان اللفظ يقيمه فيعطيه ماله وما عليه ، تماما هو كالرجل مفهم المرأة (في ظن نزار قباني) ، يصاحبها فيكشف سرها او عهرها (4) . فليست الشاعرية اذن سمة تميز اللفظ في المطلق ولا هي في غرابة الكلمات او غزارتها بالخطاب الشعري ' والا كان القاموس المحيط اكبر شاعر في الدنيا" (5) ، انما هي ميزة تكون للنص متى انتظمته يد الشاعر فتركبت من كلماته معادلات خاصة ، توافق تجربة الشاعر وتطابق حالته وتبلغ أثره : التأثير . ففي هذه المعادلات اذن اساس الشاعرية لا في الالفاظ بحد ذاتها ، ومأتاها كيمياء لغوية تقوم بين المفردات فتتحابه وتحتك بعضها ببعضا وتشحن بطاقة تعبيرية لم تكن لها تتفجر بها العلاقات الدلالية المعتادة فتعوضها اخرى عربية موحية "مضيئة كأرقام ساعة فوسفورية"(6) . .

---

(1) نزار قباني : "عن الشعر والجنس والثورة" : الشعر وجه العملة 34 – 35

(2) = : "الشعر قنديل احمر" : الدفاع عن الشعر 30

(3) = : "احلى قصائدي"

(4) محي الدين صبحي : "الكون الشعري عند نزار قباني" : ماهي جدلية اللغة عندك 23

(5) = = = = = = =

(6) = = : مقدمة نزار قباني 14 – 15

وحاجة الشعر الى الايحاء حاجة اساسية عند محمد الهوني ، ذلك ان الشاعر " اى شاعر لا يمكن (له) ان يقول كل شيء ولا بد من ان يترك لنا تمثل عناصر من معناه معتمدا على مشاركتنا العقلية "(1) . اما شرط قيام هذه العلاقات عند الهوني فالحكاية الصوتية ، وليس هذه الحكاية خاصية اللغة الشعرية وحدها ، انما هي اساس اللغة اصلا في راى الهوني ذلك انه لا بد للصوت بدءا من ان يفيد معنى ما " ان للالفاظ قيما صوتية مادية لا شك في خصائصها المادية تكتسبها من خروجها من مخارجها المحددة في جهاز النطق ووقعها على جهاز السمع "(2) ، وهذه الخصائص هي التي تعتمدها اللغة - كل لغة - في مرحلة اولى لافادة المعنى ، الا انها ما تفتأ ان تتجاوزها الى مرحلة اكثر تأبا وتجريدا فتصل "الى مرحلة تنقطع فيها هذه الحكاية وتصبح فيها للاشياء والافعال العاطا لا علاقة لها باصواتها وهيئاتها" (3)، وبهذا التطور يفقد الصوت وظيفته فتسقط اهمية الحكاية الصوتية حتى لا يعود للصوت الواحد معنى محددا فاذا لا يفيد سواه ، انما يصبح معناه من السعة بحيث قد يمتد الى المدلول المقبض (4) فلا تفيد فيه سوى معرفتنا السابقة بمدلول الكلمة التي حوته يقول " ليس في مقدورنا ان نستنبط الحكاية الصوتية الا اذا عرفنا معنى الكلمة او الجملة لان موسيقى الكلمات لا تصدر من مجرد صوتها بل تصدر كما قلنا وكررنا من اقتران صوتها بمعناها" (5) . ومن هنا انتهى محمد الهوني بخصوص الحكاية الصوتية الى انها قائمة الا انها نسبية" فاذا كان من الخطإ ان نتطرف فنرى لهذه الاصوات معنى محددا لا يتغير او عاطفة معينة لا تتبدل ، فان من الخطإ ايضا ان نتطرف في الجانب المقبض فنذكر ان اللغة في احيان كثيرة تختار من اصواتها ما يلائم طبيعته المادية المعاني التي تريد اللغة اداءها

---

(1) محمد الهوني : "الشعر الجاهلي" : الجمال البصري 118

(2) = = : عناصر الموسيقى الشعرية 103

(3) = = : عناصر الموسيقى الشعرية 76

(4) = = = 100 — 99

(5) = = = 103

ـ يقول بلائم ولا نقول بشه شها ناما-"(1) ، كما ثبت له ان اللغة العربية هي اكثر اللغات غنى في الحكاية الصوتية" لقربها من اصولها البدائية"(2)٠

* الموسيقى

هي من مقومات الشعر الجذرية حتى انه لا يقوم شعر بدونها ، اما واجب وجودها فيه فهو ان" طبيعة العاطفة الانسانية تستلزم للتعبير عنها شكلا فيه قدر من الانتظام الايقاعي " (3) ، ومرجع هذا الالزام ان كل انفعال يثير بنخذ في المخ والاعصاب شكل تيارات كهربائية تهتز اهتزازا موقعا فتكون موجات متعاقبة منتظمة (4) ، وقد تمكن بعض العلماء من تسجيلها فـ " اتضح منها ان الموجات التي تحدث في الاعصاب والمخ في حالة الهدوء العاطفي لا يكون فيها نظام مرتب بل تأتي قممها وقيعانها متقاربة او متباعدة كيفما اتفق ، ولا يكون فيها ارتفاع شديد في القمم ولا انخفاض شديد في القيعان ولكن كلما اشتدت بالفرد حالة انفعال اخذت موجاته العصبية في شكلها ارتفاعا وانخفاضا واخذت في التردد والانتظام في المسافات التي تفصل بين القمم والقيعان وفي عدد المنخفضات التي تفصل بين قمتين متتاليتين وفي عدد الثواني التي يستغرقها الوصول من قمة الى القمة التالية لها اي انها اخذت تصير ذات ايقاع "(5)، من هنا نتبين ان الايقاع قرين الانفعال حتى انك "اذا اطلعت على بعض الرسوم التي تسجلها تلك الآلات الكهربائية خيل اليك انك تنظر الى رسوم بيانية للاوزان الشعرية"(6) ، فاذا كان الشعر في منطلقه تأثرا كان الايقاع شقيق الشعر، ينشأ معه نشأة طبيعية لاتكلف فيها ولا عنت ، يتأتى من

---

(1) محمد النويهي :" الشعر الجاهلي" :عناصرالموسيقى الشعريه 103

(2) = = = 76

(3) = = : اخطارالشكل الجديد 131

(4) = :" قصه الشعر الجديد" :لروم الورن في الشعر 29

(5) = = = 34

(6) = = = =

المعاناة الداخلية ومن " فعل الكتابة نفسه .والمغامرة مع المجهول اللغوى والنفسي لا من التراكمات الصوتية والنغمية المخزونة في ادننا الداخلية بشكل وراثي عضوي "(1) على راى قباني ، فلا تصلح في موسيقى الشعر معرفة مسبقة ولا تخطط لها ابدا ، انما الموسيقى فيه " مغامرة شخصية بين الشاعر والعالم" (2) لا دخل لارادة الشاعر فيها او لثقافته فلا تؤثر بها غير الانفعال الحق ذلكانه اذا كان ، صاحبه اهتزازات نفسية تتخلى ابقاعا صوتيا - في حالة الشعر - وهدفها استبعاد طاقة الوجدان عن طريق الوزن لما تتطلبه انتظامه من جهد ناقل (3)، و " ليس الشعر باوزانه المختلفة وانظمة ايقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والنمو الصوتي اللذين باخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية . فالوزن الشعري يتردد فيه اللسان بين اسراع وابطاء وضغط وارتخاء وحدة وليس ، ويتردد فيه الصوت -ان احسنا قراءة الشعر - بين انطلاق وانحباس ورقة واكتظاظ وعلو وهبوط . وهذه النموجات الصوتية تحكي حكاية فرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت في الارمة العاطفية القوية"(4) وهكذا ، فان الايقاع المطرد هو في الشعر حاجة عضوية و"امر طبيعي جدا" (5)، وليس تقنينا ما فوقيا او اعتباطا محاسبا" يكسب الشعر زينة ورونقا وطلاوة وحلاوة. (كعلبة) مذهبة او مفضضة نوضع فيها هدية الحلوى حتى تزيد من بهجة الهدية دون ان يكون لها اثر في طعم ما تحتويه" (6) ، وعلى هذا فليس الوزن المطرد فيدا يعنت الشاعر(7) ، انما هو اساس الشعر ومميزته على النثر،ذلك ان النثر وان حوى اطرادا فانه دون اطراد الشعر

---

(1) قباني : " قصتي مع الشعر" . سقوط الوشاح الشعري 179 – 180

(2) = = = 180

(3)محمد النويهي : " قضية الشعر الجديد" : لزوم الوزن في الشعر 35

(4) = = = 33

(5) = = = 38

(6) = = = =

(7) = = = =

انتظاما فـ"النثر ايضا يدخله تراوح لكن التراوح الذى يحدث في النثر ياتي على غير نظام، ياتي كيفما اتفق بلا ترتيب ولا اطراد .. اما التراوح الذى ياتي في الشعر فينبع نظاما فيه ترتيب وتكرار او فل فيه ايقاع مطرد "(1) . من هنا اعتبر النويهي الموسيقى اساس الشعر واعتمدها نزار قبانى اوله "يفكر" فيها الشاعر قبل المعنى ويسعى الى " ربط الكلمات قبل الكلمات "(2) مفتديا بفاليرى اذ يقول " الموسيقى ولا شيء غير الموسيقى "(3) ، حتى انه راى" القصيدة نوعا من التاليف الموسيقى "(4) مستدلا بتجربته الشعرية الخاصة وتجربة الشاعر الاسبانى لوركا اذ يسخفهما الموسيقى آن النظم فيعتبان شعريهما عالبا (5) . وقد شهد نزار قبانى بخطر الموسيقى لديه فال " لم يعبد احد موسيقى الشعر عبادتي لها ، فهي اساس البناء الشعرى لدى "(6)، فالصورة - او الابداع المرئي - رغم اهميتها في الشعر الا انها لا تداني خطر الموسيقى من قريب او يعيد لديه ، هي " طفل جميل ... لكنه اخرس " (7) .

وتتالف هذه الموسيقى عند محمد النويهى من جانبين اساسين متكاملين هما الايقاع والنغم ، ويقسم الايقاع بدوره الى عام وخاص يجمع بينهما نغم ، فالنغم هو اذن انسجام ما بينهما" وهو اجتماع الاصوات اللغوية تحت تنظم الايقاع في تموج يعلو ويهبط ويلين ويشتد متلائما مع تموج الفكرة والانفعال(8)

---

(1)محمد النويهى : "قصة الشعر الجديد" : لزوم الورن فى الشعر 33

(2) نزار قباني - "قصتي مع الشعر" بحطم الاشياء 61

(3) = = = =

(4) = = = =

(5) = = = 60 - 61

(6) = - "الشعر قنديل احمر" - جابر ... والوجود .. ومارون عبود 91

(7) = - "قصتى مع الشعر" - بحطم الاشياء 59 - 60

(8) محمد النويهي - "الشعر الجاهلى" : عناصر الموسيقى الشعرية 40

وليس النغم كالايقاع ، وبين الفارق ما بينهما بمقابلة بين اثنين يتحدان بحرا - اى ايقاعا - ويختلفان نفسا - اى نغما - والبيتان هما " بيت امرىء القيس الذى يصف بشاط حصانه وصهيله الحباش الحامى :

" على الذيل حياش كان اهتزامه

اذا حاش فيه حميه غلي مرجل

ينفق في الايقاع العام للبحر الطويل مع بيت عمر بن ابى ربيعة في وصف حصانه المتعب الذي يشكو الاجهاد :

تشكى الكميت الجرى لما جهدته

وبيّن لو يستطيع ان يتكلما "(1)

وقد حلل النويهى مأتى هذا الاختلاف فاذا هو تمر باشىء " من اختلاف الالفاظ اللغوية التي يستخدمها كل من الشاعرين والايقاع الخاص لكل منهما والحروف المعينة التى تتكون منها كل لفظ وانتظام هذه الحروف بتواليها فى المقطع بعد المقطع . وهذا الانتظام والتوالى هو العامل الاكبر فى اختلاف النغم ، فان البيتين يشتركان فى ثلاثة عشر من الحروف الهجائية وينفرد بيت امرىء القيس بخمسة احرف وينفرد بيت عمر باربعة احرف . فجانب التشارك اكبر في الحقيقة من جانب التفرد . لكن التنظيم المختلف للحروف هو الذي يصدر النغم الكبير الاختلاف " (2) ، فعماد النغم نوع الحروف ونظامها بينما يعتمد الايقاع صنفين آخرين من العناصر يؤسسان ايقاعا عاما او ايقاعا خاصا :

الايقاع العام : اساسه ايقاع خارجي تعوده الشعر العربى وعناصره هى ذات عناصر العروض القديم ، ويقوم على كم المقاطع الصوتية وترتيبها ، فيقسم المقاطع الصوتية و ترتيبها الى مقطع قصير وآخر طويل " يستغرق في نطقه ضعف الوقت الذى يستغرقه المقطع القصير"(3) ، ويرتبها

---

(1) محمد النويهى - "الشعر الجاهلى" . عناصر الموسيقى الشعرية 40 - 47

(2) = = = 41

(3) = = = 53

في التفعيلة الضابط لـ " بحر المضارع مثلا (فعولن فعولن فعولن فعولن في كل شطر) تتكون وحدته العروضية من مقطع قصير يليه مقطعان طويلان ، وتتكرر هذه الوحدة بهذا النظام اربع مرات في كل شطر . في حين ان بحر المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن في كل شطر) تتكون وحدته العروضية من مقطع طويل فمقطع قصير فمقطع طويل وتتكرر هذه الوحدة بنظامها هذا اربع مرات في كل شطر" (1). ومن هنا نشأة البحوث العروضية السنة العشر. ولا يعتمد هذا الايقاع العروضي نوع الحروف على ما له من اهمية ،كما انه يغفل عنصرا موسيقيا آخر له خطر عند محمد البوهي هو العنصر النبري ، فاذا شاء الشاعر فيه ان يخفف الخطو فيسرع موسيقى البيت اعتمد على توالي المقاطع القصيرة وعلى وفرة عدد الكلمات في البيت الواحد اي على قصرها ، او اعتمد اتحاد نوع التفعيلة ، هكذا كان البحر الطويل على سبيل التمثيل ابطأ حركة من البحر الكامل لاحتواء الاول اربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة واشتمال الثاني على تسعة مقاطع قصيرة وستة طويلة (2) مما اوحى بطول " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن " بالمقارنة الى " متفاعلن متفاعلن متفاعلن "وبطء حركتها . على ان للشاعر وسيلة افضل لاسراع حركة البيت هي ان يستعمل تفعيلة موحدة ،ولهذا السبب خف الرجز بالمقارنة الى الخفيف وكذلك الشان بالنسبة لوفرة الكلمات في البيت اذ يندو البيت الكثير المفردات اقصر من البيت القليلها رغم اتساعهما نفس ترتيب المقاطع له احتوائهما نفس عددها ،ونظير هذا ان تمشي ثلاثة امتار بثلاث خطوات ثم تمشي نفس المسافة ستة خطوات مستغرقا نفس مجموع الزمن فسنرى ان حركة قدمك في المشية الثانية اسرع من حركتهما في المشية الاولى "(3) ، وللشاعر وسائل اخرى لاسراع البيت كاختلاف موضع النبرة في كلمات البيت اد يوحي انتقالها من مكان لآخر بالحركة وان حافظ البيت على بحره "(4)، الا ان الشاعر العمودي لم يهتد الى هذه الوسيلة الاخيرة لاغفاله ظاهرة النبر اصلا في الشعر. ولا تنحصر اهمية السرعة في

---

(1) محمد البوهي ـ "الشعر الجاهلي" عناصر الموسيقى الشعرية 53

(2) = = = 59 — 60

(3) = = = 59

(4) = = = 54

افادة معنى الحركة فحسب ، اما للسرعة مدلول آخر هو درجة العاطفة دون نوعها فان لم يخلص كل بحر نوع معين من العواطف وموضوع محدد فانه يختلف في درجة عاطفته " فبحر الطويل باتساعه البطيء الهادىء يسع بلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملي سواء اكانت حزنا هادئا لا صراخ فيه ام كانت سرورا هادئا لا صخب فيه . وبحر الخفيف ايضا يلائم العاطفة المتزنة المضبوطة في حين ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء اكانت فرحة قوية الاهتزاز ام كانت حزنا شديد الجلجلة . فاذا زادت حدة العاطفة واهتزازها لاءمها بحر الوافر. واذا بلغت درجة الاضطراب العنيف والتزاوح بين شد وارخاء وسرعة وابطاء اتسع معها بحر المنسرح انسجاما عجيبا مهما يكن نوعها من مرح او غضب او تهكم او شماتة او دهشة كبيرة" (1) ، والعبرة ان نزار قباني ايضا قد تفطن لهذه الظاهرة - اقتران الوزن بمعنى ما - الا انه انتهى فيها الى نتائج موجزة تخالف تماما محمد النويهي ونمثل عليها برايه في البحر الطويل فبعد ان رآه النويهي هادئا يوافق العاطفة المعتدلة ، اعتبره قباني بحر الملحمة والحرب ، بحر الصحة والصخب بحرا" يخلق مناخا منحمسا" (2) على هذا نتبين اهمية الايقاع العام في الشعر ، ولئن نبه محمد النويهي الى حدود الايقاع العروضي واغفاله جانبا هاما من الكلمة هو جانب النبر ، فانه لم يعدم الفضل لديه بل انه رأى فيه اساس الشعر وشرطه في المبنى حتى كان لا يسمى الشاعر شاعرا الا ان نظم عليه قصيدة واحدة -في اقل صورة - ، وقد اوصى بها النويهي بغية النقاد حتى لا يقولوا" في الفن الحديث قولا مبدئيا الا فنانا يثبت اولا ان لديه القدرة على اتقان القواعد الكلاسيكية لفنه المختار" (3)، وان كان حَصَرَ هذا الشرط بالفترة الحالية دون غيرها نظرا لرواج الشعر الحر بها رواجا اغرى كل متطفل ، ونظرا لما يحويه العروض من

---

(1) محمد النويهي - "الشعر الجاهلي" : عناصر الموسيقى الشعرية 61

(2) نزار قباني - "عن الشعر والجنس والثورة" : حديقة الاقحوان 42

(3) محمد النويهي - "قضية الشعر الجديد" : لاجرية في الشعر 354

عناصر تتضمن صدق الشاعر وطاقته ، ولعل اجلها شأنا القافية - الا ان فضلها ذاك لم يله البوهي عن عيوبها فاشار اليها في حديثه فقدان الشعر العمودي الوحدة وعلله بها (1) ، بينما تردد نزار قباني في حديث مساوئها فاعتبرها سنة 1970 عيبا حذرنا بقوله الاشارة :

- ان القافية قاتلة التأثير في الشاعر بما يقطع فيه من رحم الشاعرية فتوقفه كل حين يكون فيه " في دورة اندفاعه وانسيابه فتقطع انفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره الى بدء الشوط من جديد ، البدء من جديد معناه الدخول - بعد الصدمة - في مرحلة البطء اي مرحلة البشر" (2) فتخرج القصيدة من يدها قطعا متساوية تتوارى كاسنان المشط فلا تواصل احداها الاخرى حتى ترتفع بالشعر والشاعر الى قمة الانفعال وانما تحاذيها فلا تزيد عليها ، ومن شأن هذه المحاذاة ان يتضاءل فيها ويها اندفاع الشاعرية فتحوّل القصيدة بشرا لا اكثر .

- والقافية من ناحية اخرى تقتل المتلقي في القارئ ذلك انها تشد الدهشة والمتاثر بما يفقد القصيدة من مباغتة ، فاذا قال الشاعر في البيت الاول على سبيل التمثيل " جراح " توقع القارئ في البيت الثاني "قراح" وانتظر في البيت الموالي " نواح " وادرك ان الضرب التالي هو"صباح" (3) .

كان هذا راي نزار قباني في القافية الموحدة الا انه تحول عنه سنة 1982 فاعتبرها محطة شرعية يقف عندها الشاعر ، فان تجاوزها كان عليه ان يعوضها بديل موسيقي يشغل فراغها (4) الا ان محمد البوهي لم ير لها مثل هذه الاهمية بدليل انه لا يسمح بها بدءا للشاعر الا اذا احتاجها المعنى

---

(1) محمد البوهي - "قصة الشعر الحديث" : الشعر الحديث والبعد 432

(2) نزار قباني - "الشعر قنديل احمر" : معركة القمر والنار ، شعرنا العربي 37-38

(3) = = 42 - 41

(4) محي الدين صبحي - "الكون الشعري عند نزار قباني" بعدهم نزار قباني 21

"فانسجمت انسجاما عضويا مع (المضمون) ولم تكن مجرد طلية سطحية فارغة" (1). من هنا ندرك ان الايقاع العام لا يخلو من نقائض عابها عليه النويهي فرآى وجوب اسناده لايقاع آخر، بينما كان نزار قباني اقل منه تحيزا فاعتبره مادة خاما تصلح ان تلح للشاعر حسه الموسيقي فانفعل بها (2).

الايقاع الخاص: هو الايقاع الداخلي للبيت ويتكون من وزن الكلمة وجرس حروفها ووقع اصواتها (3)، ويحوي هذا الايقاع اساسين من اسس الاوزان الشعرية الجديدة هما التفعيلة عند معظم الشعراء المعاصرين، والنثر - عند محمد النويهي بمفرده او يكاد - وقد حد حدثنا هذا الصنف من الايقاع على الادب العربي، وبقي مغمورا بحكم جدته، فسعى النويهي الى لفت النقاد والشعراء اليه ونوه بقيمته الموسيقية وخاصيتها، فاذا هي خاصة الحضارة تسمو على الايقاع العام لتداوته. وتتمثل هذا الايقاع اول ما تتمثل في شعر النثر وشعر التفعيلة، ولئن كان لمحمد النويهي فيه راي خاص خالف في كثير راي نازك الملائكة، فان له في شعر النثر موقفا اكثر خصوصية لانه الموقف الذي افرده من بين نقية المنظرين العرب ومنزه حتى على نزار قباني شاعر التاثيرالثانيفماالنثر لديه؟ لقد اقام عليه كامل تظريته الشعرية واعتبر القراءة المنثورة قراءة طبيعية ليست ثائرا على العربية بدليل اعتماد بعض القراءات القرآنية عليها، فليس النظام النثري "صفة اضافتها الشعوب العربية الحديثة اولا الى نطقها بكلامها العامي ثم الحقتها بقراءتها اللغة الفصحة" (4)، فالنظام النثري نظام اصيل عند النويهي رغم ميل نقية النقاد الى نفيه من الفصحى والى ان "كل ما فيها من اختلاف بين المقاطع هو اختلاف بالقصر والطول" (5). وهذا الموقف من نقية النقاد هو ما جعل النويهي يعترف

---

(1) محمد النويهي - "قضية الشعر الجديد": ديوان من الشعر الجديد 215

(2) نزار قباني - "الشعر قنديل اخضر": معركة الزمن والقمر في شعرنا العربي 41

(3) محمد النويهي - "الشعر الجاهلي": عناصر الموسيقى الشعرية 39

(4) = = : الاساس الايقاعي للشعر العربي 239

(5) = = = 238

انه نظام لم يأت بعد زمانه (1) وان خطا الشعر الحديث خطوة نحوه فاعتمدته بعض الاغاني العامية (2) ، الا انها خطوة لا تكفي لدينا ذلك ان النظام النثري الذي نرجوه هو" نظام نثري كامل" (3) الا ان الوهبي لا يرضى لنفسه ضبط نظرية محددة فيه حتى لا يضيق على الشعراء من بعده ، لهذا اكتفى ببيان اساس هذا النظام فاذا هو قائم على عدد المقاطع وترتيب الحروف من ساكنة ومتحركة فلا يعتمد على كمها ومدها الرمانية ، انما" على مقدار النبر او الضغط الذي يوقعه جهاز النطق عليه حين ينطق به ، فتترتب هذه المقاطع بحسب الضغط الواقع عليها في نمط من انماط الترتيب " (4) فاذا وقع النبر في الكلمة الاولى على اول مقطع مثلا، وجاء على المقطع الثاني من الكلمة الموالية : حرص الشاعر اذاك على هذا الضرب من الايقاع في كامل بيته وان لم يلزمه به الوهبي الزاما مطلقا لاعتباره اياه عندنا يرهق الشاعر ويثقل الشعر فيحوله لعبا متكلفا . وقد لاحظ الوهبي ان النظام النثري يقع اجمل على بحرين اشبه من البحور العروضية هما الخبب والرجز وان تفاوت تفضيلهما لهذا الايقاع الجديد ، فكان " الخبب او المتدارك اشد البحور الستة عشر ارتباطا بنظام النبر وتأثرا به"(5)،وقد كان من حسن ائتلاف الخبب بالنظام النثري ان انقسم في ذاته او كاد الى بحرين متميزين يقع النبر في احداهما على المقطع الاول من التفعيلة ويجيء في الآخر على المقطع الثالث منها، فشابه البحر الاول البحر الانجليزي "الداكتيل" الذي تتكون تفعيلته من ثلاثة مقاطع ويقع النبر فيه على اولها (6) ، بينما

---

(1) محمد الوهبي ـ "الشعر الجاهلي" ـ : الاساس الايقاعي للشعر العربي 247

(2) = = = 244

(3) = = = 245

(4) = = = 235

(5) = ـ "قصة الشعر الجديد" ـ:طريق التطور 316

(6) = = = =

فارب البحر الثاني " الانابيست " من البحور الانجليزية ذى التفعيلة الثلاثية المقاطع التي يبدو آخرها (1) . وكان من حس لبوس الخبب النظام السرى ان انتماءه البه فان انتماءه الى النظام العروضي ، وحجة البوهى فى ذلك قصيدة الكولبرا لبازك الملائكة حيث يطغى الايقاع البرى فـ " يستحيل عليك او يصعب صعوبة كبيرة ان تقطعها بالتقطيع العروضى التقليدى و ... تضطرجن تقراها الى ان تتبع توزيع البر على المقاطع . فان لم تفعل واصررت على التقطيع العروضي كانت قراءتك متكلفة جدا ووجدتها اذنك ثقيلة عسرة وتفرت منها "(2) ، وسبب هذه الالفة ما بين الخبب والبر ان المتدارك اقصر البحور العروضية فاذا دخله الاضمار ـ وهو تسكين الحرف الثانى من التفعيلة ـ جاء على " فعلن فعلن فعلن فعلن " وكلها مقاطع طويلة لا محال فيها " لافامة الايقاع على اساس طول المقاطع وقصرها ، (فيضطر) الى اللجوء الى توزيع البر لتحقيق ايقاع شعرى ، فليس هنا ايقاع يمكن ان يتحقق فى مقاطع متتالية كلها طويلة : تن نن نن تن تن الخ ... الا اذا ضغط على بعضها واخليت بعضها من الضغط " (3). على ان الايقاع البرى وان كان اخلى فى الخبب منه في سواه ، فان البحور الاخرى لا تكاد تخلو منه ، واسفها البه الرجز خاصة فى استعمالات الشعراء الجدد حيث يكثر الرحاف فيقارب البحر بين الانجليزيين " التروكي (حيث البر على المقطع الاول)، والبامبكى(حيث البر على المقطع الثاني). مع ملاحظة ان تفعيلة الرجز المخبونة (مفاعلن) تساوى حينئذ تفعيلتين انجليزيتين" (4) .

ثم بين محمد البوهى ـ بعد اساس البر ـ موضعه في الكلمة فاذا هو يقوم على" كم المقطع بين قصر وطول وعلى ترتيبه بين مقاطع الكلمة" (5)

---

(1) محمد البوهى ـ قصة الشعر الجديد ـ : طرق التطور 316

(2) = = = 319

(3) = = = 324

(4) = = = 324 – 325

(5) = = = 325

240

وهذه المقاطع هي عند النويهي على اصناف ثلاثة :

- مقطع قصير يتكون من حرف وحركة قصيرة : أَ - بِ - تُ
- ومقطع طويل يتالف من حرف وحركة طويلة : آ - بِي - تُو
- ومقطع زائد الطول وهو على نوعين :
  - حرف وحركة طويلة وحرف ساكن : نامْ - فلْ
  - حرف وحركة قصيرة وحرفان ساكنان : قَلْتْ - شدّْ - قطّْ .

بينما يسمي بعض المحدثين النوع الاول قصيرا والثاني متوسطا في حين يروا الصنف الثالث طويلا (1) . ولبيان موضع النبر نقسم الكلمة الى مقاطعها ونسطر الى آخرها فان كان مقطعا زائد الطول ، وقع عليه النبر وان لم يكن تقدم النبر في اتجاه اول الكلمة الموالي ، فان وجده قصيرا جاء عليه وان الفاه طويلا عاد الى المقطع القصير السابق - اما ان احتوت الكلمة اربعة مقاطع قصيرة فان النبر يقع على اول الكلمة (2) .

وفي تكلف محمد النويهي يتبع موضع النبر في اللغة العربية اعتراف ضمني بخفاء هذا النبر وعسر التقاطه ، الا ان هذا الخفاء لا يضم النظام النبري في رايه ولا يضر النظرية الشعرية التي عليه يعتمد ، انما ينفعها ويسع عليها فضائله - فما نراها تكون في راي محمد النويهي ؟

انها بدءا مرونة فائقة حتى لا قاعدة نظريا بحده ، يترك الشاعر نفسه على هواها فينبر حيثما في اي اتجاه شاء وكل موضوع ارتضى (3) فيأتي بانطلاق مضموني كبير (4) يعجز عنه الشاعر العمودي ، ويأتي هذا الانطلاق رحابة صدر الايقاع النبري وليبه بالمقارنة الى الايقاع العروضي - تتبين هذه

---

(1) محمد النويهي - قضية الشعر الجديد - : الاساس الايقاعي للشعر العربي 241

(2) = = = 242 - 249

(3) = = = 235 - 236

(4) = = : تحديد الشكل في الشعر والمسرحية 282

المروية او الصلاة من المثال التالي : مجموعتان لا يفصل النظام الخليلي انحادهما لاختلاف ترتيب المقاطع بينهما من قصر سابق او لاحق ، الا انهما وحدة في النظام النبري لوقوع النبر على المقطع الاول بكليهما ، والمجموعتان هما :

1 - ساع - فيل - دون - قيل - بين

2 - الى اخي - ابو - نعم - حمل

" ومعنى هذا انه في النظام النبري يمكن ان تحل كلمة من المجموعة الاولى محل كلمة من المجموعة الثانية ، والعكس صحيح ، والذي يفكر دقيقة في هذه الظاهرة يتجلى له سبب من الاسباب التي تجعل النظام النبري اكثر شمولا واتساعا ، واقدر على تنويع الايقاع والنغم ، واخف وقعا على الاذن" (1) ، لهذا رأى النويهي في النبر الوسيلة الوحيدة لتحديد الشعر واغناء التراث العربي بما لم يعهد من الاحساس الشعرية ، كما اعتبره الاداة للحفاظ على مكانة اللغة الفصحى وحمى غمارها امام اللهجات العامية حتى لا تغشى استبدالها بها (2) ، ومن اسباب هذه الحدة ومظاهرها اختلاف التقطيع النبري عن التقطيع العمودي ، ونمثل على هذا التباين بيتين من قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة هما :

هذا ما فعلت كف الموت

وفي كل مكان حسد بندبه محزون

ويقسم البيت الاول في الايقاع العروضي الى :

هذا	ما فعـ	لت كف	ف الموت
فَعْلُنْ	فَاعِلْ	فَعْلُنْ	فَعْلَانْ

بينما يخضع الى الحدود التالية في التقسيم النبري :

هذا	ما فعلت	كف فال	موت
مَعْلُنْ	مَسْتَفْعِلُنْ	مَعْلُنْ	فَعَلْ

(1) محمد النويهي - قضية الشعر الجديد : الاساس الايقاعي للشعر العربي 243

(2) = = = 245

" فصر التفعيلة الثانية ذات اربعة مقاطع والتفعيلة الرابعة ذات مقطع واحد فقط زائد الطول " (1) ، وقد فصل الاختلاف بين التامين - العروضي والنثري - الى اختلاف في عدد تفاعيل البيت الواحد ، من هذا ان البيت الثاني لا يعني ذا ست تفاعيل انما يفقد احداها فيكتفي بخمس ويتحول من التقسيم التالي :

في كل	ل مكا	ين حس	دن بـ	دهو	محزون
فَعِلَنْ	فَعِلَنْ	فَاعِلُ	فَعِلَنْ	فَعِلَنْ	فَعِلَانْ

الى التقسيم الموالي :

في كل مـ	كانين	جسدن	يندهو	محزون
مُتَفَعِّلُنْ	فَعِلَنْ	تَفْعِلَنْ	مُتَفَعِّلَنْ	فَعِلَانْ

(2).

ولا يقصر فصل النظام النثري على هذه الحدة وتلك المرونة انما يتحاورهما الى صقل الذوق العربي بما يعود عليه في الموسيقى من لطف وتحضر ذلك أن المتوسقي في النثر هي موسيقى حفت الى مستوى الشعر الانجليزي والنوبي تتخذه حكما عدلا وعيارا فصلا للطف الذوق ، فهو دوق يتحاشى جهده الابقاع البارز والرنين الرتيب حذران يصدع " الآذان الحساسة" ورهفها.

ثم ان مزية الايقاع النثري له التحضر هي مزية اثراء اذ يتيه قارئه الى قمة النثر ودلالته الشعرية فلا يقتصر السمع على التقاط كم المقاطع من طول وقصر ، ففي ذاك تضييق عليه اذ " ان الذين لا ينصتون في سماعهم للكلمات الا الى مقدار طول مقاطعها وقصرها يحرمون انفسهم قدرا عظيما من المتعة الموسيقية المتنوعة التي توجد في لغتنا" (3)، ثم ان الايقاع النثري لا يقف من المقاطع على مداها الزماني فحسب ، انما يتعداه الى مداها المكاني فينحسس منها الوقوف او العثور ، الضغط او الصمت .ولا يصير

---

(1) محمد النويهي - قصيدة الشعر الجديد -: طريق التطور 322

(2) = = = =

(3) = = : الاساس الايقاعي للشعر العربي 238

القارىء الى هذا اللطف السمعي الا بعد مراس يكلفه جهدا وعرما هو الى تطوير اذواقنا وتحرير آذاننا من الايقاع العروضي الحاد اقرب منه الى تدريبها على نظام ايقاعي جديد (1) ، ولعل في ذا اول عسر قد يوجه الى النظام الشعري الا ان المعركة الكبرى التي يخلفه هي انه نظام يختلف من جهة الى اخرى في الارض العربية ، فيتعبرقى كل شر او بكاد ، وهذه العزلة نفسها لا تعتبر ذات بال عند النويهي اذ انتهى الى ان " هذا لا ينفي وحدة اللغة (ومثله موجود في اختلاف لهجات اللغة الانجليزية)" (2)، وليس في هذا الاختلاف كبير ضيم على الشعر العربي بما ان هذا النظام الشعري لا يحول بين الشعر وبين رواجه وقراءته ، ذلك ان القراءة هي قدر الشعر ومقومته الاساسية الثالثة بعد مقومتي الشكل والمضمون في نظرية التاثير.

- 3 - القـــــراءة -

وقد وقف عندها نزار قباني طويلا ، فراى الكون الفني عامة وقفا على التلقي والتأثير فلا تحت ما لم يلمس الجمهور الحجر، ولا رسم ما لم يشف الجمهور الصور . هذه حاجة النحت والرسم الى المتلقي وتلك حاجة الشعر اليها ، حاجة الفم الى الصوت والاذن الى السمع (3) . حدث نزار قباني ماهية قارىء الشعر والمتاثر به ، فرآى القصيدة ريشة لا تملك الا ان ترهر فتشهد به الارض بعد موتها حياة وخصبا ، تتاثره ولا تقدر له اخفاء ،فالقراءة هي قدر القصيدة كما الاريج قدر الزهرة ، ان هي حبسته في احشائها لم تكن بدءا ولم ينتفع به حقل ولا فرحت رائية (4)، فالقصيدة لا تكون ما لم نلتقطها اذن ويحدثها اثنان ، كالقبلة هي " بعدها انسان ... الشاعر وجمهوره ،والشاعر الذي ينفي الآخرين من مملكته هو شاعر يحاول تقبيل نفسه "(5)

(1) محمد النويهي - " قضية الشعر الجديد " - الاساس الايقاعي للشعر العربي 244
(2) = = = 239
(3) نزار قباني - " الشعر قنديل اخضر " - : لماذا اقرا شعري 78
(4) = = 114
(5) = - " عن الشعر والجنس والثورة " : قبله بعدها انسان 28

فان حطم الشاعر مرآته -القارىء- تحطمت صورته وانعدم اثره وتحول فعلـــــه "جرسا يقرع في العدم " (1) ، حنونا وعشا وموتا . فالقصيدة التي لا تطير الى القارىء " سمكة مبتة ورهرة من حجر"(2) "الشعر سفر الى الآخرين "(3) وفضل القارىء على القصيدة فضل البداية والنهاية " (4) ، سلطته اكيـــدة وان كانت غير مرئية ، بل لعله كل شيء في الشعر، انه يتجه وعليه ينعكـــس فاذا كان الشاعر مصدر التاثير كان القارىء مظهره ، ففضل القارىء على الشاعر في نظرية التاثير هو فضل التحليلية والتدليل ، به يسمو عليه ، لكن اي نـــوع من السمو هو ؟ أتراه سموا معرفيا ام هو سمو آخر؟ وفي اي نوع من القـــراء يتجلى ؟ .

فارىء الشعر هو عند نزار قباني بخلاف ما يظن - فارىء بسيط " بريء " ، عدم قدرة التعبير عما هو واجد في نفسه فلجأ الى غيره يأخذ منه ما هـــو فاقد ، اختار القصيدة فأتاها لتلبسها فتكسو وجدانه كشفا وتعبيرا، فلبسته وجوته وغيرت من صورته ما كان ياشزا ، كما الاناء يؤثر الماء ويصوره ،سائل لين حتى لا لين بعده . لهذا اشترط قباني في قارىء الشعر اللينَ او البراءةَ حذر ان يكون صلبا لا تسعه القصيدة الاناء فيصطدما ، فاما هو هاجرها واما هو قاتلها، وفي كلا الحالتين لا تؤثر فيه القصيدة فلا تكون " الشعر لا يتجه اصلا الى اينشتاين . انه يتجه الى الاغبياء يعني الى كل اولئك الذين اذا لـــم يجدوا ثوبا يلبسونه ... لبسوا قصيدة" (5) ، ولبست هذه البراءة وقفا على طبقة معينة من الجمهور انما تتقاسمها جميع الاصناف الاجتماعية فـ"ليس للشعـــر سوى طبقة واحدة هي التي تسمعه وتقرؤه وتنفعل به . ان الشعر ليس قطـــارا

---

(1) نزار قباني - قصتي مع الشعر -: الجمهور 157

(2) = = : الجمهور 163

(3) = = = 156

(4) = - " عن الشعر والجنس والثورة" - 28

(5) نزار قباني - = - الشعر لا يتجه الى اينشتاين 47

تنفصل فيه الدرجة الاولى عن الدرجة الثانية عن الدرجة "النرسو" فكل من يركبون قطار الشعر يجلسون على ذات المقاعد ويتمتعون بذات الامتيازات" (1) ولعل النصب الاوفر منها يخرج من يد المثقفين لسببين متميزين :

- صلاة في الفكر فعلت فيها الثقافة والتجربة فعلتها فحمدته ،
- وقلة مطالعة اثرت فيها المشاغل الفكرية فأودتها (2).

ذاك جمهور الشعر العام اما جمهورة الخاص بنزار قباني فجمهور طالبيّ وفيّ ، به شد الشاعر ازره واسرج خيله واجاز العالم فاتحا منفتحا (3) بفضل طريقة قراءته الشعر اذ باخذ القصيدة اخذ الصباء والقمر فتتنهر بها وينفعل دون ان يفهم لها اثرا ، يتلقاها كما الجمال تقبلا وانفعالا ، فالقراءة من القارىء تاثر ومشاركة في المعاناة يهديه فيها الشاعر كدس زنبق فتمتلىء به نفسه وتفيض على يديه عطرا بسيل وفطيع نحم بنير ساء وضياء وهي من الشاعر استعادة نزيف وذكرى انفعال يلتذ به حتى كانها كتابة للقصيدة ثانية ، وهي " نزع الختم عن زجاجة خمر مات صرها" (4) ،فالقصيدة معانات تجربة حية (5)ولكن اي نوع من التجارب هي ؟ اتراها خبرا وحقا وجمالا ام هي تنصلت من هذه المفاهيم واستبدلتها بقوانين اخرى نسير عليها فتقوم بمقتضاها ، ام تراها تحررت من كل قيد اصلا ؟

IV- عيار الشعر

يجيب محمد النويهي بكلمة مجملة استمدها من ب . س . البوت قال " لاجرية في الشعر لمن اراد ان يتقن عمله"(6) ، فلا عبث ولا صدف طريق ، انما

---

(1) نزار قباني - "عن الشعر والجنس والثورة" :في صعوف النرولنارا الشعريه 74 -75

(2) = = : الشعر لابحه الى البشاير 49

(3) = - "قصتي مع الشعر" - قالت لي السمراء 96

(4) = - "الشعر قنديل اخضر" - :لِماذا اخترا شعري 74

(5) = = : الشعر قنديل اخضر 114

(6)محمد النويهي - "قضية الشعر الجديد" - .لاجريه في الشعر 357

الشعر الحديث بناء هندسي ، يخضع كل لبنة فيه الى قواعد عدة الا انه خضوع لروح لا كفاية ، ذلك ان تلك القوانين وان كانت لازمة في الشعر الحديث الا انها لا تكفيه ولا تضمن له الجودة الفنية اذ التجربة الشعرية هي اصلا تجربة خبانة فلا كمال في مطلقا ولا بحور ، الا ان طموح الشاعر فرس عربي لا ترهبه متاهات ولا تصده عقبات ، يزداد جموحا فيسابق السراب ولا يثنيه حتى ان لم يدركه يرهد في الارض الموطأ مهما سمنت لوطئه اياها فيصو الى سواها . هو فرس يضنيه الحضور ويعربه الهجر (1) ، فيهم ابدا بما لا يدرك ، يقصر به خيط الامل في كل قصيد مبحر حتى لا يعرف سوى الخيبة مهما فتح من افق ، ذلك ان الامل الذي يحدوه امل كبير كبير ، هو اكبر من كل قصيدة فـ" الفرق بين القصيدة قبل وبعد انفعالها الى الورقة هو الفرق بين الفعلة والشفة ، بين الطعنة والخنجر ، بين السكر والنبيذ" (2) . وهذا المدى ما بين الهمة والحضور، ما بين البدء والانتهاء ، هو نار الشاعر ما تخبو الا انطفأ ، يغذوها ابدا قصيد آت فان لم يكن ، يقيت رمادا " تراكمات خلف جدران النفس تنتظر فرصة اخرى لتضيء بدورها" (3) . فسر الشعر لظى لا يعرف انطفاء ، وكذا أمله في الكمال الفني وفي "الجمال " اذ ليس الجمال بدءا عند شاعرنا التاثير كيانا قائما بذاته ، انما هو قوس تاثر القارئ بالنص ودعبه ، فجمال الزهرة ليس كائنا فيها ، انما هو قائم فينا ،هو ذات تاثرنا بها لا غير (4) . من هنا كان التاثير مرادف الجمال وكان حجة ابداع الشاعر بما "ان نجاح الفنان يتوقف على اثارة نفس دوافعه النفسية في نفوس الآخرين" (5) . هكذا يصح لمحمد البوهي ان يزن الخطاب الشعري بمدى اتساع عدد متلقيه من طبقات اجتماعية مختلفة اذ يبين عظمة شكسبير قائلا:" ان امثال هؤلاء الفنانين لديهم قدرة

---

(1) نزار قباني ـ "في الشعر والحب والثورة" : المرأة التي لم تحضر 21

(2) = = : اكره مدائح السهيه 39

(3) = = : الشعر الشعري 40

(4) محمد البوهي ـ "طبيعة الفن ومسؤولية الفنان ـ لغة البعد 26

(5) = = : الفنان شخص عادي 65

خاصة على ان يجمعوا فى اتاحهم بين مستويات مختلفة من الاثارة بحيث نجد كل طبقة من القراء ما يوافق مزاجها وذوقها ... لكن هذه القدرة الخاصة لا توجد في جميع الفنانين ولا يحق لنا ان نطالبهم جميعا بها " (1) ، ويجمل الشاعر هذا الامتداد بمخاطبة عناصر النفس الانسانية الثلاثة : الفكر والوجدان والحس بذا فان عيار الشعر عند النويهي على " مدى توفيق الشاعر فى اغناء عاطفتنا وشحذ مشاعرنا واشباع فكرنا وتعميق فهمنا لتجارب الحياة ودخائل النفس الانسانية وامتاع حاستنا الفنية امتاعا عميقا باقيا لا سطحيا عابرا " (2)، وخلود الادب على الدهر رهن " استطاعته على مر العصور ان يقدم للقراء كل عصر ما يمتعهم ويطربهم وما يشحذهم ويغني تجربتهم العاطفية " (3) ، اما هو عند نزار فانه يجاريان اثنان اهمهما عيار نفسي عميق يقاس بمدى اتصال الشاعر بالقارئ ونوحده به فـ " حين يكون الاحتراق كاملا اى حين يستحيل الشاعر والمتذوق الى جمر متوهج ، ويختلط رماد الاول برماد الثاني تكون عملية النقل الشعرى قد بلغت غايتها" (4) ، وابسطهما احصائي سطحي هو مدى رواج الشعر وانتشار الذكر اذ " لبس الجمهور مجموعة من الغرائز والنزوات والانفعالات كما يزعم المنفيون عن حنة الناس ولكنه " موصلة " يمتهن الذكاء والحساسية تعرف ابن ارض المطر وابن ارض السراب " (5) ، ولا يكاد يأخذ محمد النويهي بهذا العيار الا بحذر شديد ، ذلك ان امتداد مساحة التأثير في عدد كبير من القراء ، لم يلهه عن الوجه الآخر لظاهرة التاثير ، وجمهور النوعية ، اذ انه الحائل دون سطحية الاثر الشعرى وفجاجته بما ينفي عن القصائد التي تقوم على استغلال حساسيات كائنة فينا بدءا بسهل على كل محدث

---

(1) محمد النويهي : "طبيعة الفن ومسئولية الفنان" ـ الفن الرائع 67

(2) = ـ "قصة الشعر الجديد" ـ: انها الرومانسيون كفاكم احتراقا 418

(3) = = . مثال من الشعر الجاهلي 63

(4) نزار قباني ـ "الشعر قنديل احمر" ـ: الشعر قنديل احمر 113 – 114

(5) = ـ "قصتي مع الشعر" ـ الجمهور 163

ان يحركها كعرية الحنس مثلا ، يقول " سفى حكمنا على الفن لا من حيث استجابة اكبر عدد من الناس اليه بل من حيث طبيعة هذه الاستجابة ، فكلما كانت عميقة ناضجة مفكرة كان فنا ارفع ، وكلما كانت سهلة فجة كان فنا اوضع "(1)ويستدل على طبيعة عنصر التاثير وحسن نوعه عند النويهي بالتغيير دون المواصلة اى بالانعراج بمشاعر القارىء الىغير الوجهة التى كانت لها " فالفن الغنم هو الذى يتطلب منا اعادة تنظيم اكبر لدوافعنا وليس الذى يقوم على نظم جاهزة موجودة لدينا نكتفي باستعلالها كما هي " (2) . من هنا كان خطر الفن وقيمته الجلى اذ هو افعل فى النفس من سواه ، تداخلها فيتعلق بنياطها ويستخفها الى حيث شاء، فـ " اهمية الفنون ترجع الى ان التجارب الغنية التي نقدمها شديدة التاثير فينا والهر لكياننا ، فنحن نتقبلها برضى تام وندخل فيها بحماس عظيم . وتلك هي خطورتها فانها اشد التجارب مقدرة على صياغة كيونتنا لانها تصل بنمونا النفاطفي وتدفعنا الانفعالي الى اقصى حد ممكن "(3)

ولئن اتفق نزار قباني ومحمد النويهى في خطر التاثير واعتباره مرادف الجمال فانهما اختلفا في خاصته :

- فرأى نزار قباني في التأثير الحالي بشعر ما يشاء اعجاب المستقبل به فما جعل فى الحال يجعل في الاستقبال ، و " الشعر الذى لا يصلح لهذا العصر لا يصلح لكل العصور ، والقصيدة التي لا نستطيع ان نخاطب زماننا لاتستطيع ان تخاطب زمان غيرها "(4)، فما داخل نفس عصره داخل نفس العصور ، اما الخالدون من جاذبية زمانهم فاجسام خارج المجرة ، معلقة هي بين السماء والارض (5) لا يلتقطها نجم فتحتذبها اليه ولا يتقبلها

---

(1) محمد النويهى - "طبيعة الفن ومسؤوليته الفنان" - : الفن الرائج 67

(2) = = = =

(3) = = :الفن ومسئوليته فى الحضارة الانسانية 73

(4) نزار قباني - "قصتى مع الشعر" -: الجمهور 159

(5) = = = 160

كوكب فننسب اليه ، فالقصائد "المستقلية" في راي نزار قباني هي قصائد عصور تسبح في الرمس الى لا مستقر ، هي قصائد بلا مبناء ، فقدته يوم ودعت ارضها ، بهذا يخالف قباني ادونيس ويعارض القصيدة الخمر التي لا يفهم حق فيمنها الا بعد حين من الدهر، ولا ينتفع بها او نحدى الا اذا عتقت ، ويرى هذا المنطق "منطق الثعلب الذي لا يستطيع ان يطال العنقود" (1) ، فما رفض اليوم هو ولا رب مرفوض غدا .

- بينما راى محمد البوهي الجمال الناثر بسبا متغيرا بتغير الان اذ نفطن الى نبدل معنى الجمال بتحول الذوق من الشعر الجاهلي الى الشعر المعاصر الى درجة ان "الشعر بين النقليدي والجديد (اختلفا) في النوع لا في درجة الاجادة" (2). الا ان هذا التغير لا يرجعه عنده الى التحلل، انما هو يرجعه الى زيادة فيد بدليل مطالبته الشاعر المعاصر بفهم عصرنا الفنية بله قيم ماضينا اذ يصرح "اعتقد اننا بحق لنا ان نحكم على شعر بصدر هذه الايام بالمدى الذي بلغته ثقافتنا الفكرية والفنية ما دمنا لا نتعسف في تطبيق القواعد واى نحكم عليه بما استطاع شعراء آخرون ان يحققوه في شعرنا المعاصر بل احكم عليه بما استطاع الشعر العربي القديم بعضه في عصور اصالته وصدقه ان يحقق" (3) . الا ان هذه الثقافة الجمالية وهذا التراث الابداعي لا ينفي ان يكون الجمال قرين الحرية ونوأم روحها حتى لا يكون الا بها ولا حذر اذ لا ضير بخشى على الشعر منها حتى ان تطفل عليه غير اهله فـ"ضريبة الخطأ وسهولة التطفل من الضريبة التي يحب ان يؤديها عن طواعية وصبر في سبيل توفير الحو المنطلق الذي يلزم هذا الشعر بعد القرون الخانقة التي كتمت انفاس شعرنا العربي" (4) . بل ان الخطا عند البوهي هو سبيل الاجادة وطلبها فـ"كلما تعددت اخطاؤنا وتنوعت مزلاتنا زاد املنا

---

(1) نزار قباني - "قصتي مع الشعر" : الجمهور 159

(2) محمد البوهي - "قصة الشعر الجديد" : المنطق ضروري لكنه لا يكفي 408

(3) = = انها الرومانسيون كفاكم احتقارا 423

(4) = = خمس مسائل في قصة الشعر الجديد 392

في ان نوفق بعدها الى الوصول الى حادة الطريق (1) والزمن وحده هو الكفيل بنفي الاسراف واثبات التحديد النافع (2) .

ولا بتاني للشاعر التاثير في القارىء الا بمراحل اولها تواصل بسيط فتحاور يجمع بين القارىء والشاعر ، فاذا ما انحكم هذا التحاور ودق نسجه تحول همسا ، ولا يزال حتى يصل ما بين القارىء والشاعر فتحدا في كيان فرد(3) ولا يشترط محمد النويهي في هذا الهمس المؤثر ان يخلو من العيوب لاعتباره ان "العظيم ليس عظيما بخلوه من النقص بل بما اجتمع له من صفات التفوق (4)، انما يشترط فيه صدمة بمعانيها القارىء وجهدا بعالجه الشاعر ، ذلك ان الجهد لا يخطىء الجمال عنده فحتى ان اجهد الشاعر نفسه في اخراج قصيدته واعوره الصقل والطلاوة ، فانه عند النويهي افضل من شاعر مقلد سهل له بضاعته ودقت صناعته (5) . وسبب حرص النويهي على الجهد وتفضيله اياه انه فرس الشاعر الى الافضل وفاتح افقه حتى ان كان في مساعفه ،فالجهد اسالجدة والجدة آلة التاثير بما تفجأ القارىء . الا ان المفاجاة ليست سبيل التاثير الاوحد ، انما هي شعب فيه اما نهجه الاول فالصدق عامة ومعنى به ، اصفة الواقع ومطابقة العصر، من هنا تفرعت **وسائل التاثير** عند محمد النويهي ونزار قباني الى ثلاث : اداء وصدق وجدة اداء يقتضي مطابقة الشكل المعنى ، وواقعية تلتزم مطابقة المعنى الواقع ،وجدة تفترض مطابقة الشكل العصر . ولا يخفى تداخل هذه الوسائل الثلاث اذ ان الاداء يحمل ضمنيا مطابقة الشكل العصر في معانيه - اى الصدق - وفي ذوقه - اى الجدة - ، بينما تفيد الجدة مطابقة المعنى الواقع اى الصدق . هكذا تُجمَل هذه الوسائل الثلاث في واحدة اساسية هى الصدق : آلة التاثير الجذرية عند قباني والنويهي، اذ ان

---

(1) محمد النويهي : "قضية الشعر الجديد" : ديوان من الشعر الجديد 191

(2) = = لا تحرموا البشر على انصار الجديد 347

(3) نزار قباني : "الشعر قنديل اخضر" : الرسام وقهوة الشعر 42

(4) محمد النويهي :"قضية الشعر الجديد" : العقاد والشعر الجديد 365

(5) = = ديوان من الشعر الجديد 225

حس الاداء هو صدق الشكل امام المعنى ، والواقعية هى صدق المعنى امام العصر كما ان الجدة هى صدق الشكل امامه ، الا اننا آثرنا تفريع هذه الوسائل الى ما ذكرنا لغاية التحليل .

ـ 1 ـ الأداء :

لا يدرك الشعر الحد المؤثر من اتساخذ شكل القصيدة بمعناها وبنظامها وبسلا الى مص واحد (1) ، فليس للشكل قيمة ذاتية حتى يُصطنع لنفسه علّة يضفي على القصيدة رونقا وسناءا ، انما قيمته تابعة اصلا من ائتلافه بالمضمون وحس كسائه اياه ، وليست العبرة في جمال العنصر المفرد من عناصر القصيد ، انما هي في مدى انتظامه بما سبقه من الكلام وما لحق ، وفي حسن تحمله الامانة التي احتمل : الفكرة (2) حتى يستقيم للشاعر التاثير وبضرب النويهى لحسن الاداء هذا المثال بيات لصلاح عبد الصبور وافقت في شكلها الاول ما شاء لها الشاعر من معان ثم فقدتها حين تحولت فيه من الحر الى العمودى ـ وهذه الابيات هي :

" الناس في بلادى حارحون كالصفور
وصخكهم بئز كاللهيب في الحطب
خطاهم تريد ان تسوخ فى التراب
ويفتلون يسرقون يشربون بحشئون
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتي نقود
ومؤمنون بالغدر "

حولها عامر محمد بحري الى :

" الناس في بلادي كجارحة الصفور يهومون

---

(1) محمد النويهى : "الشعر الجاهلى" : عناصر الموسيقى الشعرية 39

(2) = : "قصة الشعر الحديث" بارك الملائكه والشعر الجديد 274

وكما تثير النار في الاحطاب بصحكون
وتسوخ في جوف التراب خطاهم اذ يقدمون
لكنهم بشر اذا ملكوا الدراهم طيبون
وهم بما يجرى به القدر المسلط مؤمنون " (1)

الا ان البوبهى ما يفتأ يبين للشكل الحبد سمة عامة هي سمة الحشد والتشذب فيها فضل الفن على الواقع ، ذلك ان التجربة الواقعية تقوم بين اذهاننا متباعدة تالف عفية فرعية او تزيد فاذا تلقيناها تلقينا معها الف رسالة اخرى والف انفعال قد يناقض تاثرنا بالتجربة الاساسية فيضعفه ويشله لهذا كان ضروريا على الشاعر ان شاء ان يضمن لقصيده تاثيرا حسنا ان يحشد الاحداث ويشذب الاطراف فلا يبقى لعود التجربة الا فروعه الاصلية .

ـ 2 ـ الواقعية ـ

نكون كما اشرنا بالتزام الشاعر بالواقع الذى اسسنه ، الا ان هذا الالتزام لا يعنى اقتصاره على صنف خاص من المواضيع لا يعدوها ، ذلك ان الموضوع لا يصنع الواقعية فيه الجودة فتنصب الزهرة الحمراء في شعر الفاتنة الاسبانية ونصيب الدمعة الحرى في مقلة الطفلة الفلسطينية من الجودة واحد ، انما تصنع الواقعية والجودة طريقة تناول الشاعر موضوعه ومداخلته اياه مداخلة حتى لا حدود بينهما ، ولهذه المداخلة سبيلان : الذاتية والموضوعية :

ـ فاما **الذاتية** فان يكون للشاعر ريح بضفيه على كل ما يلامس فيميزه ، فـ " الموقف في ذاته لا يكون شعرا ، بل المعول على نجاح الشاعر في اقناعنا بانه موقفه الشخصي الذي استخلصه حقا من تجاربه الذاتية وآمن به ايمانا عميقا حارا" (2) ، وتفترض هذه الذاتية ان يلامس الشاعر ثوب الاشياء واعماقها حتى تلطخه ، فان تعفف واكتفي بحديث غيره فشره بالفناء والحدب (3) فاذا

---

(1) محمد البوهى : "اتحاد الشكل والمضمون" : 112 ... 116
(2) = : "قصة الشعر الحديث" ديوان من الشعر الحديث 194
(3) نزار قبانى : "قصتى مع الشعر" . الرحيل 111 – 112

كان الشاعر فطن الاثر الحد كاتب النحرية شعاعه ، تسر الاثر وندره حتى لايكون بدوبها ، فتجاوز الشاعر النحرية هو ابس من لبس ، وهو كتجاوز الرسام الالوان وتجاوز الحدائق البدور فلا بنم بعه اشر (1) ، فالنحرية سر الاخصاب و" الحلم وحده عافر " (2) ، واستئحار تحارب العمر عبش باجسادهم (3) ، ببنما نكفي الشاعر عنه نجرية ينمة بمتلكها وينعهد الحيال رعابنها ، فـ"لكى نكتب عن النساء .. لابد ان نعرف امراة واحدة على الاقل " (4) ، والا كانت المراة التي نُحدّث "امراة من ورق " لا تضيء حتى بعسها بله ان " تشطرنا كالسيف الى الف قطعة " وتحولنا فوس قزح بالف سناء ولون"(5).

ـ واما **القومية** فنعني ان ينقل الشاعر خبر حياته وحياة قومه فيرشح شعره بعسره وعسرهم ، يتآلفان في واحد حتى ان اصطدما فـ" الكلمة الحمالة هي انا والوجود محتمعين ، انا والارض التي اطلعتني ... ووطني الذى بعيش ورقا اخضر في طني وبارا موّججة في عيوني" (6)، وفى صدق الشاعر فى نقل حديث قومه صمان الاصالة والتميز (7). والصدق بعني من الشاعر مسايرة حياة قومه البومية ومداخلتها حتى توافق القصدة بناءا ومضمونا انفعالات القارىء المعاصر وابقاع افكاره .

فالذاتية والقومية سواء ، نفضيان الى التميز ، اذ القومية تميز في الانسانية ، كما ان الذاتية خصوصية ضمن القومية ، وبما ان جوهر التميز المخالفة فلا غرو ان بكون الشعر النادر ـ الشعر الجيد ـ شعر رفض وفضح ،

---

(1) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" : مصادر الشعر 198

(2) = = = 196

(3) = = = 198

(4) = = = 197

(5) = = = 197

(6) = : "الشعر فعل احمر" : اهداه الى شاكر مصطفى 106

(7) = : "قصتي مع الشعر" .مصادر الشعر 199

وعلبهما حرص نزار قباني اذ اعتبر الرضى والقبول موقف من عدم الموقف ورأى الحياد حسا وعجزا عن الحياة . من هنا سقط عن الكلمة اللعة رداء التستر فكانت وحوشا عراة وكشفا ، واما هي اذا كانت وشاحا يخفي الفكر ويبقى منه كما الحال في" اللغة" الدبلوماسية فانها لا لعة اطلا اصبحا اصوات صدى تحكي الحياة ولا حياة (1) ، فالكلمة وحوشا تعني موقفا وتحلى معنى حتى لا حياد ، ولهذا الوضوح والتطرف اطلا علق نزار قباني اللعة الاسبانية لغة العشق والثورة ، لعة الماء والنار(2) حيث تتناسق القصائد في صدام ابدي هدفه تفجير الحال لارساء مستقبل بفضله . ولهذا اعتبر نزار قباني الحرف الطبع " الذي لا يعرف مني بشور . ..وكيف يشور نجمة مطفأة "(3) لا فصل لها ولا ايس اذ القصيدة الجيدة هي بدءا فصيحة وفصيدة بلا شرف ، بكفيها شرفها الفني عن الشرف الاخلاقي فبينهما فارق،ذلك ان "الشرف العام موقف اتباعي تحدده طروف مكانية وتاريخية واجتماعية وقيمة تنحصر بالثبات،اما الشرف الفني فموقف ابداعي يستنفد الطارئ ويصححه ويحصر مجراه "(4) ويشرح نزار قباني الفصيحة فاذا هي " كل عمل خارق واستثنائي " (5) ، هي الفنية والابداع : فتنة الزهرة السابحة في شعر الاسبانية ، وابداع العطر الدافيء يلفها كوشاح موصلي فيداخلها ويحيلها طيفا نسيما ، هي الفنية الغراء تتلفاك سحرا باسرك فلا تملك معه الا انفعالا، فالقصيدة الرديئة وحدها " هي التي تشيخ وتموت " (6) دون ان تملك لبا او تحدث رجا فتحطم الزمن الحاضر وتكسر الساعات الرملية التي حوته ، فقدر القصيدة الجيدة خروج على القانون وتمرد دائم (7) وقدر الشعر بدءا " اغتصاب العالم بالكلمات"(8)

---

(1) نزار قباني :"قصتي مع الشعر" : الرحيل 102

(2) = = مدرستي الاولى 56

(3) = :"الشعر قنديل احمر" : الحب والرسم 127

(4) = :"قصتي مع الشعر" مصادر الشعر 203

(5) = = = 202

(6) = = = =

(7) محي الدين صبحي:"الكون الشعري عند نزار قباني" :تقديم نزار قباني 15

(8) = = = = =

و" اشعال عود ثقاب في اشجار العاصفة " (1) . ومن هنا جاء قرار قباني ان يقوّم القصيدة بمدى ما يفضح من حياة صاحبه ومعيشة امته ، فكان الشعر من هذا المنظور وجه الشاعر الاعمق والاصدق ، وكانت قصائده ادل منه على (2) نشي بتركيب الارض حيث يرعمت ، وتفصح مطالم السلطة أنى كانت اد" النظم بشكل عام يقف بوجه الشاعر لانها تمثل الاستمرار والثبات في حين يمثل الشاعر ارادة الحركة والتحول وهكذا تتقطع خيوط الحوار وتنعدم الثقة ويدرج اسم الشاعر في لوائح المخربين والفوضويين والخارجين على القانون "(3) ، فحاز لنزار قباني ان يرى القصيدة بميزان الرحة التي تحدث في القارىء وبمدى الشرخ الذي تفلح في نفسه بقول " لا قيمة لشعر لا يحدث ارتجاجا في قشرة الكرة الارضية ولا يحدث تغييرا في خريطة الدنيا وخريطة الانسان " (4)، فقيمة القصيدة لديه مساوية لمدى التاثير فيه و" عظمة الشاعر تقاس بمقدرته على احداث الدهشة "(5) ، ومن سلطها الحدة وسبلة التاثير الثالثة :

- 3 - الجـــــدة -

هي ان تنشرب القصيدة ماء عصرها فتروى خلاياها حتى يصير لونه لونها ، تنتتها حديقة الشاعر في ارض فوضية وتظلها سماء عصره ، فاذا القصيدة الجديدة زهرة فريدة ذات ثلاث شعب تنسحم في طفيرة واحدة فتتميز عن كل قصيدة زهرة سواها . ولا تعني الحدة عند شاعري التاثير جدة مطلقة وحداثة تامة ذلك ان زمن البدء قد مضى وفات فقضت معه ريادة الرؤيا وبكارة التجربة حتى اصح" من شبه المستحيل ان يطرق الشاعر الآن تجربة تامة الحدة ، انما نطالبه بان تكون هذه التجربة مهما يكن من ورود الشعراء الاخرين لها قد المت به هو حفا ، وانه استحاب لها استجابة شخصية وكانها تحدث للمرة الاولى في تاريخ التجربة كما يستجيب كل منا

---

(1) نزار قباني : قصتي مع الشعر : اعتصاب العالم بالكلمات 77

(2) = = : شاعر النساء 131

(3) = = : سقوط الوثنية الشعرية 183 - 184

(4) = = : اعتصاب العالم بالكلمات 79

(5) = = = 78

لمبلاد مولود ولد له" (1)، فاذا فصارى ما يأتيه الشاعر بجربة شب بعاشرها ذاتيا فيخبرها حتى الثمالة واذا فصارى ما يطلبه الناقد " حدة نظرته الى التحارب ممثلة فى طريقة خاصة من التعبير الشعرى" (2)، حتى بانى فصبحت معاصرا لكل فصد سواه ، غريبا طريقا يلقاه القارىء بعجب ودهش فينفعل به وبتاثر بفعل المفاجأة والمغامرة اذ بتقدم الخطاب الشعرى الحديث فى غاية من الاحتمالات كغاية اخرىفة لا بقع فيها سوى الحدس : لا ندرى مآلها ولا بتنبوّه حتى اذا حاولنا استكشاف السر رجعنا بما لم بنظر . الا انه لا بحوز لهذه المفاجأة ان تصل حد الغرابة ، ذلك انها قاتلة الشعر بقطعها سبل التواصل والحوار ما بين الشاعر والقارىء اذ " التحارب الغريبة لها قيمة وان قدرا من قيمتها برجع الى غرابتها ولكن كثيرا من التحارب الغريبة غير جذابة بل قد تكون شديدة التنفير" (3) ، فالجدة المرجوة في الشعر اذن هى جدة الشيء المعتاد حتى " تكون برغم غرابتها داخلة في المحيط المعهود للنشاط البشري اما اذا كانت ناشئة عن شذوذ صاحبها او مرضه او غرابة اطواره فانها لا تهمنا" (4) ، الا ان البوهى لا بفترض في التحربة الشعرية ان تكون عادية في جميع شعبها ، انما بكفى فيها قدر مشترك بشد القارىء بالشاعر بدءا وبتعهد الخيال باخصاب بقية عناصر التحربة (5) ، اما نزار فانى فيريد هذه التحارب تخصصا معارضا بذا ادونيس ومعتبرا ان المستقبلة اصلا تحول دون التواصل بطرا لعجز عامة الناس عن ولوج بيوت الغد والسكن فى مضاربها ، ولهذا السبب بالذات عاب قباني ثقافة الشاعر ان هى استحالت برجا عاجيا وتحولت سجنا ذهبيا بتطاول اركانه بما بقير المشاعر فيذره وحيدا فردا لا بتنفتح ابوابه الا لمختص (6)

---

(1) محمد البوهى : "قصيدة الشعر الجديد" : ديوان من الشعر الجديد 194

(2) = = = 191

(3) = : "طبيعة الفن ومسؤلية الفنان" .نظرية العدوى لتولستوى 64،63

(4) = = = 64

(5) = = :الفنان شخص عادى 65

(6) نزار قبانى :"قصتى مع الشعر" : الجمهور 158

فالحدة اذن هي طرافة في معناد وندارة ضمن العصر الحالي ـ ولكن مم تراها تنأتي في النص الشعري ؟

للحدة آليان ، اشار اليهما نزار قباني اشارة طيفا هما الزمن والنوع :

ـ فاما الزمن فزمن الكشف او اليأس ، يأتي الشاعر فيه بما لم تنتظر اصلا او بما يئسنا منه ، فزمن الحدة زمن المضي او الاستقبال دون الحال يفاجئنا به الشاعر فيخلط علينا ابعاد الزمن الثلاثة حتى لا يعود لنا معها ثبت من حال ، ونمتزج بما لا يدرك للتوقع سبلا ـ يصف نزار قباني اللغة الشعرية عاذا هي " لغة اشارات غوغائية ، واللاعب الكبير فيها هو الذي يحتفظ بالقدرة على الصمت ... ويعرف متى يلغي ورقة الدهشة " (1)

ـ واما النوع فرفض النمط ، بكون الشعر فيه رفضا " للنموذج الشعري العام " (2) وتمردا عليه .

هكذا القصيدة الجيدة هي انتظار غائب طال ، والنص الجيد هو الذي يأتي ولا يأتي ، هو ان ينعدم المسطر ويكون ما لم نتوقع اصلا حتى " لا تتحول الاشياء على راحتنا الى رماد " (3) خيط به ومضة المفاجاة ، فالابداع هو سليل " ارض التوقع " (4) ومن هنا كان حرص نزار قباني على الحدة واعتباره اياها سمة الابداع وعبثه اذ استنتج ان " الشعراء الذين لفتوا نظر الدنيا الى شعرهم هم الشعراء الذين عرفوا عوالمهم الداخلية بطريقة متفردة واستثنائية " (5) بل اكثر ، فالجدة هي علة كون الشاعر اذا فقدها فقد حق الكيان ، والشعر هو الطرافة اولا شعر اذ " التوائم السيامية في الادب محكوم عليها سلفا بالموت " (6) ـ على ذا كانت اهمية الجدة عند نزار قباني .اما فضلها عند محمد النويهي فكونها حجة الصدق وميسمه لافتقاده ان الشاعر الذي يستعمل فدبما ما هو شاعر لا يسعه الصدق ابدا ولا يطيقه (7) . فالجدة قرينة الصدق وحاجة القصيدة اليها هي حاجة طبيعية عضوية الا ان حرص النويهي على الحدة في مبنى القصيدة هو رهين هذه الغنيرة الانتقالية من تاريخ الحضارة العربية نظرا لحاجتها الحياتية الراهنة الى كل

---

(1) نزار قباني ،"قصتي مع الشعر" : البحث عن ارض جديدة ، 248

(2) = = اغتصاب العالم بالكلمات . 78

(3) = "عن الشعر والجنس والثورة" : بين الاضاءة والتعتيم . 21

(4) = = = = = =

(5) محي الدين صبحي "الكون الشعري عند نزار قباني" ـ موسيقى الشعر ، تقديم نزار قباني 20

(6) نزار قباني ـ "قصتي مع الشعر" ـ مفاتيحي . 85

(7) محمد النويهي "قضية الشعر الجديد" المنطق ضروري لكنه لا يكفي ، 399

طاقة تبذل لتطويرها ، وبهذا الحرص خالف التوهي ادونيس حين اشترط الحداثة عبارا سرمديا ووافق البوب وامثاله ممن يقصرون الحداثة على عصور الانتقال ، "حين يتمخض تاريخ الشعر عن انقلاب في طرق التفكير والشعور والحساسية الجمالية ، ويكون التقليد الشعري السائد قد تم استعلاله واستنفاد طاقاته"(1)

من هنا كان التقليد اكبر عيب قد يلحق الاثر ، لا يعتبره التوهي للشاعر ويراه منه عبثا لا يجدى ، ذلك ان الشعر الجيد هو شعر اصيل نفسي فيه القصائد الامهات عما سواها مما لا يكون اصلا الا نسخا هجينة هي من نهر الشعر روافد تائهة وشعر ينزف منه جهد الشاعر فيصبح سدى في صحار محكومة بالجدب(2) وما ذاك الا لان قيمة الشعر كامنة في اكتشافاته الجديدة اذ "لاقيمة لشعر يعيد اكتشاف الاشياء المكتشفة ويستعمل حجارة العالم القديم كما هي" (3) ، على حد قول نزار قباني قولا شاه به ادونيس شهرا عريضا . ولهذا السبب بالذات حذر نزار قباني من مغبة الانحباس في التراث ، ولم ير فيه سوى "محطة من محطات التاريخ" (4) ينطلق منها للتجاوز ابدا ، ولا يخفى ما في ذا التجاوز من وجع الوداع والم التجدد يشرم به الشاعر في كل كلمة يرسم وكل حرف يخط فينظر في مدى ما تضيفه الى "اهرامات الكلمات التي قالتها البشرية منذ اقدم العصور" (5)واقرب هرم الى الشاعر هو ولا ريب طلله في قصيده الماضي لهذا وجب على الشاعر ان يبدا بالتنصل منه وان لم يجده فلولا التنصل لتراكمت قصائده صدأ عليه يحجب عنه الشمس ، شمس الآن (6)، روح هذا التنصل ان يغير الشاعر جلده في كل قصيد مخافة ان يصلب عليه فيخنقه داخله (7) ، فالتقليد موت وتوقف

---

(1) محمد النويهي "قضية الشعر الجديد" : تجديد الشعر في الشعر والمسرحية 382

(2) = = تراثنا محتاج الى اعادة تقويمه 77 – 78

(3) نزار قباني "قصتي مع الشعر" : انتظار ما لا ينتظر 124

(4) = = = ة التجاني الحمراء 90

(5) = = = انتظار ما لا ينتظر 125

(6) = = = البحث عن ارض جديدة 245

(7) = = = مدرستي الاولى 51

في الزمن الماضي دون تجاوزه الى الزمن الحالي ، او هو في اقل حالاته خطرا زيف ومزق : بزوّر الزمن اذ يدعى احياء ميت ، ويمزق النفس اذ يصلها ما بين ماض وحال ـ يصف نزار قباني هذا التمزق الجرح في النفس العربية قائلا " انتقلنا الى المدينة وظلت اوتاد البادية مدفونة في اعماقنا . وعرفنا ازهار المرمر والباسه والفاردينيا وظلت رائحة الرند والعرار في رئتينا . وسكنا افخم الفيلات والشالهات وحملنا معنا الى عرف نومنا نوفنا وطبانا "(1) وقد يعلل الزيف والتمزق بامرين اثنين :

ـ اولهما حفاظ الشاعر العربي على شكل القصيد التقليدي رغم انه شكل قد مات وفات من خمسة قرون مضت على راي نزار قباني (2) ، فحف عوده ونضب نسغ الحياة فيه حتى عاد " ثمرة من خشب " (3).

ـ وثانيهما ان الشكل لا بد حامل معنى ما هو المعنى الذي شاع على الالسنة فيه ، ويستدل محمد النويهي على هذه الظاهرة بانه " اذا داع تعبير لغوي ما على الالسنة المختلفين فانه ينتهي الى ان يصير ينبغه في حد ذاته منفرا ، لانه بمجرد سماعه يثير العشيان في نفس السامع غير المختبر "(4) و لهذا السبب تحدنا ننفر الان من استعمال كلمات كانت نظيفة المدلول في الاستعمال القديم ولكنها في تطور الاستعمال اللغوي صارت مقترنة بمدلول قذر "(5) ومنها لفظة النكاح التي عافها الذوق الحديث فعوضها بالزواج . وقد انحر من شدة اقتران الشكل بالمعنى عيبان شكاهما النويهي في البناء العمودي هما تحويله البدء والصدق .

ـ فاما انه يحول دون التجديد والبدء فبحكم تراكم القصائد القديمة في ذاكرة الشاعر في اي بحر وقافية اختار حتى لا يسعه الا ان ياخذ بها ويسير على منوالها من حيث يدري ولا يدري ، فينتهي الى ترديد الانغام القديمة وتكرار

---

(1) نزار قباني ـ "قصتي مع الشعر" ـ : مفاتيحي ص 83
(2) = = سقوط الوثنية الشعرية ص 176
(3) = = = ص 177
(4) محمد النويهي ـ "قضية الشعر الجديد" : المنطق ضروري لكنه لا يكفي ص 5 ، 40
(5) = = عيوب الشكل القديم ص 90

الفوالب الماثورة والتعبيرات المحفوظة (دون) النقاط نعم حديد" (1) خاصة ان نحن تذكرنا مالهذا الايقاع من اغراء وطلاوة (2) فلايكون للشاعر المعاصر تميز ولا تنم له عبقرية (3)،

- واما انه يقوم حاجزا دون الصدق فلان الشاعر الذى يستعمل الشكل الشعرى لتادية الافكار الفجة والعواطف الكاذبة والقيم الجمالية المصطنعة.. يربط هذا الشكل بافكاره وعواطفه وقيمه هذه ،فاذا توالى الشعراء على هذا الصنع انتهوا بالشكل نفسه الى الاقتران الذى لاينفصم بدواعي الكذب والاصطناع والفجاجة" (4)،وقد كان هذا شان الشعر العمودى بعد ان اهكه استعمال قرون وقرون فصار يحمل رنة الكذب اكثر مما يحمل رنة الصدق" (5)،مما تناوله الشاعر الصادق الا انزلق الى الصنعة والدجل (6) فقد كل مزية ،ولهذا انتهى محمد النويهي الى ان الشكل الشعرى القديم هو وائد العبقرية مهما سمت مصرحا" اننا نؤكد كل هدوء وثقة ان الشكل القديم لم يعد صالحا بالمرة لاداء المعاني الجديدة والصور الجديدة مهما يكن الشاعر عبقريا اصيلا فان اصالته وعبقريته لاشك ستختنقان تحت ذلك العبء الثقيل الذى يكتم عليهما انفاسهما" (7)،ذلك ان للشعر الجديد رنة عصرية خاصة تميزه عن كل شعر سواه ، وقد اختلف مظهر هذه الجدة عند نزار قباني ومحمد النويهي ما بين بداوة وحضارة ،فكانت بالنسبة لقباني كامنة اصلا في تفضيل النافع على الجميل - اى في نبذ الترف الحضاري - في اللغة والمعنى،بينما كانت الجدة قائمة عند النويهي على ايثار اللطف على الغلظة في الايقاع الشعري فكانت حضارة المبنى .ولئن اختلف شاعر التاثير في مظهر الجدة الشعرية فانهما اتفقا في ان احل موطنها هو الاسلوب اذ رآه نزار قباني رأس القيمة به يفضل شاعر آخر فائلا" كل شعراء العالم ينفعلون بذات الطريقة ولكن كل واحد منهم يعرض انفعاله بطريقة خاصة" (8)،كما اعتبره محمد النويهي عيار الابداع الاوحد مصرحا" لا ازال اصر على ان كل شاعر (عظيم) في مرحلتنا هذه لابد ان يثبت لنا عظمته بالاتيان بشكل فني جديد يشق طريقا غير مالوف" (9).

ولئن اكد نزار قباني فضل الجدة اللغوية في الشعر الحديث،فقد اولى النويهي الايقاع الشعرى اهمية اكبر وان لم يغب عنه خطر اللغة في الخطاب الشعرى. فكيف رابا اللغة والايقاع الجديد؟

(1) محمد النويهي - "قضية الشعر الجديد" - تراثنا محتاج الى اعادة تقويمه ص 77
(2) = = عيوب الشكل القديم ص 93
(3) = = المنطق ضروري لكنه لايكفي ص 405
(4) = = = = =
(5) = = ثورة الشكل وثورة المضمون في الشعر المنطلق ص 467
(6) = = مزايا الشكل الجديد ص 93
(7) = = عيوب الشكل القديم ص 93
(8) محيي الدين صبحي،"الكون الشعرى عند نزار قباني": موسيقى الشعر تقديم نزار قباني ص 20
(9) محمد النويهي،"قضية الشعر الجديد": تجديد الشكل في الشعر والمسرحية ص 382

*اللغـــــــــة

رآها نزار قبانى راس ماساة الفرد العربى تغربه شهنها حتى لا تمالـــك له فيها ، بنهالك علنها فنرديه ، باسره منها سحر الكلمة فنملكه وتقوده الى حيث لم يرد " شهبة اللغة عند العربي كشهبة الحنس لا بد من اعتقالهـــــــا ووضعها نحت الرقابة والا افترست فى طريقها الاخضر واليابس" (1) خاصة ان العصر قد تغير : يعبر فيه متلقي الخطاب الشعرى من الامير الى الشعب (2) فتح عنه تحول في النص الشعرى وتطور فى لغته نحو التكشف والانحاز (3) حتى عدهمـــــا النويهي خاصة الشعر الحبد (4)عامة ، وقد شاطره في دا نزار قباني منذ سنة 1970 اذ سعى الى ان تاتى الكلمة على قدر الانفعال نكسوه وتكشفه فلا تتهـــدل حواشيها ذبولا رائدة (5) بحرها الانفعال من بعد بعد فتقتفى اثره وتكـــــرر تضاعفه صدى باهتا لما كان فنضعف انفعالنا ، اذ التكرار اصلا على راى النويهى يفقد النص طرافته لما يؤول اليه من بذل التعاسرو"تمنعها حتى تفقر نمـــــام الاقفار من كل طعم ولا تقع على الآذان دعك من القلوب اى موقع "(6) . وكذلـــك الشأن بالنسبة لتراكم الصور ، يثقل النسج الشعري فنوء بحمله وتمزق بوطئه فيسقطا ، وليس فى تتويع الصور وتغيرها منجاة من اثقال النص بل ان ذا التغيير اصلا يقتل كل نسيج فيه ، ذلك ان الصورة في النص هي بمثابة النبضة في النسيج وبما ان لكل صورة مبسمها الخاص فان تعبير الصور يغير بنائقها وتمزقه مزقـــا لا التحام اثره (7) . من هنا حرص النويهى الشاعر على الايجاز لماله من فصل

---

(1) نزار قبانى :"قاموس العاشق" : مدخل 13

(2) محمد النويهى :"قصة الشعر الحديث" : ثورة الشكل وثوره المضمون فى الشعر المطلق 468

(3) محمد النويهى = : اللغه الحيه فى الشكل الحديث 107

(4) = = : اتحاد الشكل والمضمون 114

(5) نزار قبانى :"قصتى مع الشعر" :البحث عن ارض جديدة 247

(6) محمد النويهى :"قصه الشعر الحديث" انها الرومانسيون كفاكم احتراراً 422

(7) = = = =

في النص الشعري ، فمن مآثره انه باب الايحاء الاول ، والايحاء هو ميزة الفن الرفيع بما يحرك خيال القارىء وجهده فينشط لاستكمال المعاني ، يقول النويهي "الفن الرفيع يقوم في بطري على الايماءة الذكية المهذبة التي لا تكشف كل شيء والتي تعتمد على قدرة القارىء على التخيل"(1) ،وليست غاية الشاعر من الايحاء اجهاد القارىء والحاق العنت به لتعويده على الفكر والبطر، انما هدف الشاعر منه -على ما يوحي به حديث نزار قباني- هدف متعلق بالنص دون القارىء، هو ان يحفظ للشعر اغلاقه وبكارته حتى تكون له قراءة جديدة مع كل قارىء عساه يدوم مع الايام اد القراءة الاخيرة هي قاتلة الشعر (2).

الا ان للايحاء مزلات اخطرها الاسترسال التام والغموض بما قد يفقد القراءة اصلا ، فلم يشرعه النويهي الا في عمق المعنى حيث يعجز الاخبار عن الاداء(3) ، فكان الغموض المرجو في الشعر غموض عمق لا غموض اغراب يصطنع به الشاعر المعنى اللطيف . من هنا تتبين قانون الغموض ، فاذا كان للشاعر فيه حق الجهد بطلبه من قارئه ، كان للقارىء حق المعنى العميق يلزم به الشاعر ، فالعمق اذن هو عند النويهي سند الغموض وموجبه الاوحد بينما انتفائه ، وليس الغموض عيار جودة يقصد لذاته ، فوافق بهذا نزار قباني (4) اذ آخذ بعض الشعراء باغراضهم وادعائهم وطأ المستقبل وان رأى نزار قباني ان القصيد الجيد قصيد ينتصب بين النور والعتمة بين الظلال والضياء،(5) . لهذا فضل نزار قباني "القصيدة الشمالية" التي يفتح بابها لكل طارق " على القصيدة القلعة التي لا تفتح نوافذها بعد غروب الشمس الا لمن يعرفون كلمة السر"(6) ، وان لم يذهب

---

(1) محمد النويهي :"قضية الشعر الجديد" . الجسد والروح 151

(2) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" . البحث عن ارض جديده 248

(3) محمد النويهي:"قضيه الشعر الجديد" : اخطار الشكل الجديد 141

(4) نزار قباني :"قصتي مع الشعر" :مدرسي الاولى 53

(5) = :"عن الشعر والحس والثوره" :بين الاصاءة والتعتيم 20

(6) = :"قاموس العاشقين" :مدخل 12 .

به بفضله الوضوح الى استحادة الشعر المصاء نماما لا عفاده ان الشعر الـــذى دفعناه عنوة الى وصح الشمس هو شعر" نآمرنا على اغنـاله "(1) ، والحكَم فـى درجة الانارة دا هو النفع فـأنى منها الشاعر بمقدار ما بفـم الاداء صارفا النظر عن محاولة نرسس نصه ، ذلك ان مرحلة النانق اللغوى مرحلة مضى بمضي النـــوف الحضارى وعوضها مرحلة بداوة حضارية ننمثل في نفضل النافع على الجميل ، وقد كان من مظاهر هذا التفضل ان آثر محمد النوبهى حدة اللغة على بعائها فـاســا على أن "الحثة المحنطة او قطعة الحجر اكثر بقاء من الجسد الحى" (2) اد الحـــدة هي نسغ الحياة تحفظ للفصحى مكانتها وتمنع بابها عن العامية ، ولا بخفى ما فـــي دلك من فضل اذ الفصحى هى عروة وحدتنا الوثقى (3) .

ولئن وافق محمد النوبهى قبابي فى تفضل النافع على الجميل فى اللغـــة وفي اتخاذه عبارا عاما برن به القصيدة ، وبكتفي به عما سواه فانه لم بمالك من ناحية اخرى عن ضبط عبار اكثر تحريدا في الموسقى هو عبار اللطف بما منزه عـــن نزار قبانى .

* الابقـــــاع .

رأى النوبهي في خفة الايقاع ولطفه خاصية العصر الحالى ودليل المعاصـــرة النحضر ، ذلك ان الحضارة فى الموسيقى خفوت وتنوع " فكلما نضج الذوق وتهـــذب نفرت الاذن من الايقاعات الحادة البارزة والترنيبات الموسيقية النامة الاطـــراد ومالت الى اخفاء الايقاع وتنويع النبرات "(4) ، وحجة النوبهي فيه ان البداوة فحاحة والحضارة لطف اذ بميل البدوى الى الالوان الفاقعة والعطور الفاغمـــــة النافرة بينما بنفر الحضرى الى نقيضها مما لا بدرك الا هونا . ومن هنا حـــاز

---

(1) محى الدين صبحى : "الكون الشعرى عند برار قبانى" بعدم برار قبانى 12

(2) محمد النوبهى : "قصه الشعر الحديد" لا حربه فى الشعر 353

(3) = = : عشاق الغدم انصار الحديد 342

(4) = = : حركة الشعر الحديث فى ضوء الهزيمه 518

للنويهي ان بشت اساساً منطلقاً هو انه " كلما تثقفت الاذن ونهذبت مالت الى الايقاع الخفي الذي يحتاج الى دكاء وارهاف سمع لالتقاطه وتتبعه ، والى التنويع الغنيّ الذي يمنع الملل ويسمح للموسيقى بمحاولة دقائق العواطف في تعددها وتفصلها واختلاف ظلالها والوانها " (1) رغم اعترافه لكل شاعر بحق الاختلاف وحرية الذوق الخاص،فللبداوة اثرها المميز وللحضارة سمتها الخاص الذي لا يخفى مهما تباين ممثلوها واختلفت اذواقهم، هكذا اللطف الموسيقي رهين الحضارة المكتسبة وليس هو اثر مزاج الشاعر الخاص ، وحجة النويهي في ذا حدة موسيقى الجاز رغم اختلاف شخصية عازفيها من سود الى بيض ، فالايقاع نجيب حضارة وليس نتيجة مزاج (2) ، واللطف اذن هو شفق الحضارة ومن هنا كان اجود الايقاعات عند النويهي ما مزج بين التآلف والتخالف ، بين الحدة والخفوت " فلا يسيطر عنصر التشابه والتكرار كما يسيطر على موسيقى البدائيين المكونة من الفرع الرتيب للطبول بايقاع لا يتغير ساعات طويلات ، ولا يطغى عنصر التفاوت والمخالفة فيهدم الوحدة هدما تاما " (3) . فما التنوع وما الخفوت وفي اى الايقاعات الشعرية تراهما بتجليان ؟

ـ أ ـ التنوع : هو ان يختل في القصيدة طول ابياتها فيقصر احدها ويطول الآخر فتخفي حدودها وتتداخل وتتحطم وحدتها الشكلية ، وليس في ذا أدنى ضيم على الايقاع الشعري اذ للموسيقى عنصران نقيضان : التساوي والتخالف (4) بل ان للتفاوت الموسيقي فضل على التشابه بما يحدثه في السامع من اهتزاز يسفي الحذر ويجلب المتعة بتطابقه مع " اضطراب العاطفة ونموج تياراتها المتعاقبة " (5) وقد يتبادر الى الذهن ان التنوع فائض في الشكل الحر

---

(1) محمد النويهي : "قصة الشعر الجديد" . ثورة الشكل وثورة المضمون في الشعر المطلق 465

(2) = = = جنس مسائل في قصة الشعر الجديد 388

(3) = = = بارك الملائكة والشعر الجديد 263

(4) = = : = =

(5) = = = 285

لاختلاف تفاعيله وتعدد اصوله وتباين قوافيه في قصائد الشعراء المعاصرين ، الا ان جميع هذه العناصر لا تكفي عند محمد النويهي لإضفاء التنوع على الشكل الحر كما ان القصائد العمودية المبدعة هي على انماطها اكثر تنوعا من القصائد الحرة لما أوتيه الشعراء الخليليون من عبقرية حية متنوعة (1) ، من هنا سقط الشكل الشعري الحر عند محمد النويهي وسما عليه البناء العمودي ، فهل في هذا التفضيل ابثار نهائي منه اليه ؟ وهل في تنوع القصد العمودي خفوت موسيقي ؟

ـ ب ـ الخفوت : هو ثمرة تنوع الايقاع في الشعر حين يدق فيتطلب ادراكه رهافة وانتباها ، نسبل موسيقاه رذاذا خفيفا لا يُلمس الا هونا كما هي في الشعر الانجليزي ، فهل يتجلى هذا الخفوت شأن التنوع في الشكل العمودي ؟ يجب محمد النويهي بالنفي البات اذ يراه شكلا بدويا حاد الايقاع عنيفه حتى على القدماء انفسهم ودليله على استثقالهم اياه اكثارهم من استعمال الزحافات والعلل عساها تخففه (2) واستنباطهم الموشحات واعتمادهم التدوير بين ابيات القصد ، الا ان جميع هذه الوسائل لم تعد الشاعر المعاصر ـ سليل الحضارة ـ ، فبقي الشكل العمودي لديه رتيبا نابرزا (3)، تتوازى احزاوه تساويا يجلد الاذن ويقتل الصبر لهذا رأى محمد النويهي الشكل الحر الطف وقعا من العمودي وانه " قد نجح الى درجة غير رهيدة في تخفيف الوطأة الجرسية البارزة للوزن العربي وفي الغاء السمترية الطاغية وتقليل الرتوب الموسيقي ، وفي التحرر من العبودية الشكلية ، وانه قدم للشاعر شكلا لا شك انه اكثر مرونة وسعة وانه لذلك اكثر قدرة على التجاوب الدقيق والانسجام العضوي مع المضمون الذي يريد الشاعر اداءه "(4)، فكان اكثر مرونة وخفوتا من الشكل العمودي يسمو عليه بعد ان كان دونه تنوعا .

---

(1) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد . نازك الملائكة والشعر الجديد 256

(2) = = : الاساس الايقاعي للشعر العربي 233

(3) = = : نازك الملائكة والشعر الجديد 276

(4) = = : حركة الشعر الحديث في ضوء الهرمنه 512

من هنا بتبين تساوى الشكلين الحر والعمودي عند محمد النويهى وتردبهما لديه ،اذ اسقطت الحدة الشكل العمودى بينما حظ الرتابة الشكل الحر فلم يسلما من دا العيب او ذاك ، بل ان " الشكل الجديد (نفسه) اذ لا يزال مرتبطا بالتفعيلة القديمة لم يتخلص تماما من الموسيقى الحادة" (1)، وذلك ان التفعيلة تقوم على " نظام ايقاعي هو بطبيعته حاد بارز مسرف في الرتوب ، لانه يعتمد على عدد لا يتغير من الحروف مرتبة بترتيب لا يتغير من الحركة والسكون تنتج عنه مقاطع تترتب بحسب قصرها وطولها "(2) ، بله ان هذا الشكل الحر على اخصائه ارضى الشعر العربي بعد ان انهكها العمودى ، فد اعياه ارهارها لعجز كان فيه اذ به عدد " من المساوىء التي تستحق النقد او الادانة او السخرية " (3)،ولم يكلف النويهي نفسه مشقة تتبع هذه العيوب ذلك انه لم ير في الشكل الحر سوى مرحلة معبر لما هو آت ، يصرح " نحن ... لا ننظر الى الشكل الجديد القائم على وحدة التفعيلة العروضية الا كمرحلة انتقال ، كقنطرة يعبر عليها شعرنا الحديث مصاديب اعظم انساعا ونطوير ابعد مدى واعمق جذرية"(4) ، وما هذه المرحلة المرسى لديه سوى الشكل النثري ، وهو شكل جديد اقترحه النويهي على الشعر العربي ورآه اسلم من عيبي الحدة والرتابة اى انضح موسيقى وابدع وقعا والطف لمرونة نظامه ومطاوعته الشاعر انى اتجه مما نعم عنه أن كان " اخف بروزا واكبر مقدرة على خفت الموسيقية حين لا نحتاج الى جهرها ثم ان مجرد بساطته الاساسية وعدم اضطراره الى التقيد بعدد كبير من الترتيبات المضبوطة الواجبة الاتباع في ضربات الايقاع يسمح له بمجالات اوسع من التنويع الايقاعى " (5) ، الا ان النويهى اشترط في هذا النظام تجاور الشاعر في مقاطعه نهاية الابيات حتى لا تضحم الوقفة المصنوبة مع الوقفة الايقاعية ، وحذره من التزام ترتيب معين في النثر مستدلا

---

(1) محمد النويهى : قصة الشعر الجديد : مزايا الشكل الجديد 100

(2) = = : الاساس الايقاعى للشعر العربى 232

(3) = = : التقليد الادبى الساحر 371

(4) = = : الاساس الايقاعى للشعر العربى 231

(5) = = : = 236

باستنكار الذوق الانجليزي مثل هذا الالتزام في الشعر بقول :" لو ان ناظما راح يكرر مقطعا منثورا فمقطعا غير منثور ، فمقطعا منثورا فرابعا غير منثور وظل يرتب مقاطعه هكذا بضبط واحكام ، اوعكس هذا الترتيب والنزم عكسه التزاما صارما ، لما قبلوه واعجبوا به (كما قد يبادر الى ظن أتباع التقليد عندنا) بل يرفضونه ويسخرون منه ويعدونه ناظما غثا يدعي الشعر وليس له من الطبيعة الشاعرية الصادقة نصيباً (1) . ذلك ان روعة الشعر البيضاء انما هي كامنة في شدة خفوت ايقاعه ، وقد مثل البوهي لحسنه بقصيدة الكوليرا لبارك الملائكة حيث انتقل البيت في ابياتها انتقالا حرا ولم يتقيد بترتيب خارجي فكان مثلا في البيت :

"في صمت الفجر ، اصح ، انظر ركب الباكين "

مي	صمت	ل فجـ	ـري	اصغى	انظر	ركب	باكين
فَعِلُنْ	فَعِلُنْ		مُسْتَفْعِلُنْ		فَعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَعِلَانْ

" على المقطع الاخير في التفعيلتين الاولى والثانية وعلى المقطع الاوسط في التفعيلة الثالثة ، وهذا يمهد لبقله خطوة اخرى الى المقطع الاول في التفعيلتين الرابعة والخامسة ، ثم يعود الى المقطع الاخير في التفعيلة الاخيرة من البيت . وهذا التنقل يجعل البيت بالغ الحيوية والعنف في التاثير ومطابقة نبرات الكلام الحي ، ويجعله ينجح حقا في جلب انتباهك الى ما يريد من اصاخة السمع وارهاف النظر" (2) وهي ذا بلوغ الارب ومنتهى الطلب ـ ولكن اي مطلب يرتجيه الشاعر من قصيده وما هي غاية الشعر ووظيفته ؟

ـ V ـ وظيفة الشعر ـ

كانت غاية الشعر غايتين منذ الزمن المتقبل ، تقاسم الشاعر فيه قطبان قطب اللذة وقطب المعرفة ، ولئن تنوعت الدوال فقد انحدت المدلولات او كادت من اصطلاح المتعة الى مصطلح الفن للفن ، ومن تسمية الافادة الى مفاد الفن للمجتمع ، ولم يتحرر شاعرنا الناشر من هذين القطبين المركزين ولم يستقلا

---

(1) محمد البوهي : "قصة الشعر الجديد" : الاساس الابداعي للشعر العربي 236

(2) = = : طريق البطوبر 320

عن هذه الثنائية في توظيف الفصد، فكان الشعر ما بين وظيفة فنية واخرى اجتماعية :

ـ ١ ـ الوظيفة الفنية :

ويعني بها ان نقصد القصيدة لمتعة فيها وراحة تتحرر منها سواء كانت تلك اللذة من التنفس او من التحميل اي سواء احصلت من تطهير النفس من ادرانها او هي نحمت من تشعها بالجمال بغرسه الشاعر فيها فتنبت عطرا ونورا يملا كلينها بما لا يترك لغير الجمال اليها سبيلا .

* التنفيس : وله فضله على كل من الشاعر والقارئ، فهو بالنسبة للشاعر خاصة روح بما يخفي وكشف لما يكتم ولكنه ليس روح المريض يضنيه الالم فيلجا الى سامع يحط اليه حملا ناءت به نفسه فيستريح منه انما هو روح الفضيحة والعراء يلجأ اليهما الشاعر حتى يثبت ما بينه وبين القارئ من صدق ورفع كلفة فيرى القارئ الشاعر كانه ذاته ، فيدعم التوحيد والتوحد ، ولا يهدف شاعرا مدرسة التاثير من ذا التوحد ان ينلهى القارئ بالكلمة ويستعيض بها عن الفعل -كما هو الشان في مدرسة التطهير ـ اذ يثبت محمد النويهي : " لاشك ان هذا الراي الذي يعد الفن صمام الامان ينطبق على بعض الاحوال ولكن حذار ان نبالغ فيه حتى نعممه على جميع تجارب الفن "(١) ، انما غاية هذا الفضح ان يصير القارئ الى ما صار اليه الشاعر من قبله فيحس بخوالجه فيه ويفكر تفكيره ،وقد اكتفى نزار قباني بذا الغرض يطلبه في حين علق محمد النويهي بتصوير خبايا النفس الخبيثة هدفا آخر حين اثبت الكشف عنها تطهير وتنظيف فالفن يخرجها من مخابئها العفنة حيث تتوالد وتتخصب ليخرجها الى النور الى الشمس المطهرة والهواء المتجدد فندرك في ضوئه الساطع مدى قبحها وفسادها ونتنها فلعلنا نحاول اصلاحها " (2) . بهذا يكون الفن منظما انفعالاتنا ومنسقا حياتنا (3) شأنه عند مدرسة التطهير

---

(١) محمد النويهي : " طبيعة الفن ومسؤولية الفنان " الفن ومذاهبه في الحضارة الانسانية 69

(2) = = : الفن ودراسة شرور المجتمع 87

(3) = = : الذاكرة والمواقف 54

* التجمبـــــل : هو الوجه الثاني الذى يطلب الشعر فيه ، وسبـــــل الشاعر اليه تمزيق الزمن وتحطيم ساعاته الرملية حتى تبرز منها اللحظـــة الدرة فتحيلها دهرا بعد حط . وغاية الشاعر من هذا الحطم بناء الزمن علـــى هواه واستبدال الزمن المكاني بآخر انساني ذاتي هو افرب من اى زمن ســـواه الى النفس ـ نفس الشاعر الانسان ـ ، اذ تسنده هوية الشاعر في اخص ميزاتها فتستقطب عقارب ساعته تدبرها على هواها وتوقفها انى شاءت ، وللشاعر فى ذ ا التصرف عذره فهو صاحب الاحداث وخير مفعل بها ، وبعلل نزار قبانى هـــــذا التصرف بان " الاحد الذى الاقي فيه وجه الحبيبة محط رمني تحط عليه الدنيـــا لتدفأ وتستريح . وهو احد واحد . احدى انا ولا سبيل الى مقارنته بأحـــــد اي انسان آخر لان له شخصيته وهويته " (1). وهو لهذا رمز ذاتى خص به الشاعر من دونه وحده ، هو زمن جل عن ان تدركه افهام بقية الناس ودق عن ان تأسره خيوط المكان فتفلت منها " يصنع نحومه واقماره بيديه (وهو زمن) غيـــــر قياسي غير منطفي غير عددى ، ثوانيه اكثر من دهور"(2) فهو اسمى من المكان ومن المواقيت ، يصنعها ولا تصنعه و" يكفي ان نفتح ديوان شعر لنرى كيـــــف ينهمر الثلج من اصابع نموز ... وكيف يستبقظ الطين في مخدع الحبيبـــــــة

---

(1) نزار قباني : "الشعر قنديل احمرٌ : الله .. والشعر 70

(2) = = = 69

وفي اشبائها النربكة .. وكيف ينهض التاريخ كله بناره ورماده في صورة وشاح مهجور .. وكيف تتدحرج الامسيات من لؤلؤ عين اسانبة لنعرفك في ليل مطعم بضوء وضوء مطعم بليل " (1) ، وبفضل هذا الامتداد استطاع الشاعر ان يطأ ارض الخلد فيمتد حسرا على كل الازمنة ، بفاخر التاريخ فيفخره ،ويسمو المتنبي على سيف الدولة فلا بقاء له الا منه (2) . وبفضل هذا الزمن الانساني اللا مكاني تحررت القصيدة من المكان اصلا فتحولت من فيدق الى افق بحري مكشوف تمترح فيه رمال البحر بريح ملحه وصفاء سمائه (3) ، وكان لهذا التحول ان تداعت حيطان القصر السحري حيث نام الشاعر العربي دهورا ودهورا ، فانتصب على الشمس يرى ما ينتصر ويصف ما يضيء دون ان يخترعه (4) اذ جل فعل الشاعر في الزمن الشعري انتفاء اللحظة الاحمل ، اللحظة المرآة التي تمارح نفس الشاعر اكثر من سواها فيكون اقدر على مداخلتها وصبغها باخص سمائه : بطفولته وقدرته على التعجب فيكسوها جمالا ويعكسها فاتنة غراء كطلعة الشمس او اسهى . لهذا آمن نزار فيما ان قدر القصيدة افراز الجمال كما أزفدر الزهرة العطر وقدر المرأة العشق (5) ، فالشعر قرين الجمال كتابة وقراءة وانفعالا (6) ، وظيفته ان يشعرك بالحاجة اليه فلا يعود لك استغناء عنه ، ويستحيل الجمال لديك ماء وهواء منه الحياة وفيه . الشاعر ناقل عطر لا خمر ، وصاحب در لا ذر ، تمتلىء يداه باكداس من الازهار والانوار حتى تكاد تخفيه دون ان يحوي جيبه حبة واحدة من دواء او قطرة واحدة من ماء(7) ، فقصارى الشاعر نقل الجمال وغاية الشعر صحبته . بهذا تكون القصيدة آنية باذخة نعتلي ركنا فيسيل حسنها اليه فنرى لها بذا فضلا ولا نطالبها باكثر. وعلى هذه الصورة ـ تحميل الكون ـ كانت وظيفة الشعر الفنية عند نزار فاني

---

(1) نزار قباني : "الشعر قنديل احمر" : الله ... والشعر 70 – 71

(2) = "قصتي مع الشعر" : اصالة ، 12

(3) = = : سقوط الوشاح الشعرية 180

(4) = = : هوامش على دفتر النكسة 226

(5) = "الشعر قنديل احمر" . لماذا اقرأ شعري 76

(6) = = : الشعر قنديل احمر 113

(7) = = : الحبر والرنين 120 – 121

فكيف يتم للشاعر التحميل ؟

ينطلق الشعر - على ما سبق ان رأينا في واحب وجوده - من معطين اساسين هما الانسان والكون ، ونأخذ منه رمزا وتمثيلا الشمس ، نتتبعها قبل الشعر وبعده اي في ذاتها وفي نظرة الانسان لها :

- فالشمس قبل الشعر كائن غريب اجنبي عن الانسان بعيد ، هو بالنسبة اليه بين الحياد والعداء ، ذلك ان الشمس لا توجد بدءا بحكم غربتها عن الانسان (الا اذا كان قادرا ان يتخذ منها إلها يلغي إليه المودة من تلقائه الخاص ، والشعر عامة لا يتجه الى هذا الضرب من الغراء كما اسف) ، وغاية هذه الغربة -ككل غربة-هي العداء . فاذا الانسان والشمس كائنان منفصلان الانفصال كله وحيدان غريبان ، واذا الانسان موجود الا انه لا ينتبه الى الشمس ولا يرى لها كونا فلا يحس فقدها ان زالت ،فهوكائنينقصه الشمس ، وهو بذا يُنم وغراية كغراية الصورة الفنية انزلت في اطارها فلا تناسق بينهما ولا تآلف بل صدام وعداء ، يحكمها الاطار من كل جانب فيسجنها وكذلك الانسان بدون الشعر في الكون وحيد غريب ، قذف في الاطار السجن ، فالانسان بدونه المأساة اذ:

- الشعر مخلوق ذو رؤيا محددة تجاه الكون هي رؤيا قريبة من الانسان بحكم انطلاقها منه ، فالشعر وسيط الانسان الى الشمس يتبرها في ناظره فيوجد الكون من حوله ويؤلف بين الانسان واطاره فيضفي عليه جمالا وفنا . حتى في اشد مظاهره عليه كالحر والقر فاذا بهما حسن وألفة واذا الجماد حيمن حوله يساطره حياة وقدرا تسعده سعادته وبشقى متى شقي ، كذا تحول الكون من غريب الى نسيب تستحيل حجارته الصلدة ذكرى طيف رفة ولينا وتشمل كل ذرة رمل فيه من خمرة حرج فتكتسي ورقا وزهرا وتتحول التراب سماء في ارض الشعر وكونه (1) . بهذا ومثله يبذر الشعر الكون حول الانسان ويغرسه زهرا ونورا، نيتا يعانقه ويضمه ضم الحبيب الى صدره في تناسق وألفة فاذا حياته سعادة بعد مأساة .

---

(1) نزار قباني : "الشعر قنديل أخضر" : الله ... والشعر ، 67

من هنا ندرك ان الشعر ابهى من الشمس واعتى ، هو "فنديل اخضر علقنه اصابع الله في داخلنا ... فنديل اروع من الف شمس اكثر من الف شمس .. لانه في اشتعال دائم لا يعرف كسوفا ولا خسوفا" (1) ولان الشمس لا توجد، بينما هو محدثها ، وقد فطن قدامى العرب الى وظيفة الشعر الحقيقية هذه فعبدوا اللات مرة وسجدوا للشعر مرات (2) وعده نزار قباني " ملك الملوك "(3) اذ لا يرد له امر يفعل تاثيره الجلل في النفس وفي الكون سواء بسواء مرآة الفعل والثواب ونزهه عن كل غاية الاه .

ودام نزار قبانى على هذا المعتقد ما دام الفخر العربى والعزة العربية حتى اذا ما هدرهما حزيران 1948 وتساقط الشرف العربى كسفا وخسف شمسه ، ذهب عن الشعر بعفقه وسقط طلاوته فتحول الصنم الذهبى معبود الترف والبذل حندسا مقاتلا يجهد ليمسح عن جبهة الشمس طينها ولطخها عساه يعيد لها نورها. انهد الصنم الفتنة من قاعدته ونزل عنها الى الارض التراب "ولم يعد الشعر كاس ذهب في يد امير بل اصبح قطعة خبز في فم كل جائع للخبز والحرية" (4) . على هذا تراجع نزار قباني عن وظيفة الشعر الفنية واستبدلها بوظيفة اجتماعية وكذلك فعل محمد النويهي حين احترز من ابلاء قضية المتعة الفنية اهمية كبرى ومن اعتبارها هدفا للشعر بقصد ، فحذر من اتخاذ اللذة والارتياح غاية الشعر الحقيقى ذلك ان وظيفة الفن عامة ليست الامتاع (5) ، كما ان اللذة ليست سبيل الشعر الى الافادة (6) ، وبهذا رد النويهي على نظرية الفن للفن واعتبرها خطأ وضررا (7) لأبسر سبب هو ان الشعر اصناف واضرب ، ولكل نوع منه وظيفة خاصة

---

(1) نزار قباني : "الشعر فنديل احمر" : الشعر فنديل احمر 112

(2) = = : الله ... والشعر 66

(3) = : "قصتى مع الشعر" : الرجل ، 100 — 101

(4) = : "الشعر فنديل احمر" : البسار ولعبة الشعر 44 — 45

(5) محمد النويهى : "طبيعة الفن ومسؤولية الفنان" : الفن والاخلاق ، 43

(6) = = : الفن والاخلاق 43

(7) = : "قصة الشعر الحديث" : الوعى الاجتماعى 171

وهدفا خاصا هو مـــــولبه (1) . تحول الشعر اذن من ترف كمالي الى حاجة ضرورية في خطر الحياة ، فحالت وظيفته من وظيفة فنية الى وظيفة اجتماعية يفيد منهـــا المجتمع العربي صحا (2) ويستفيد بها المجتمع الانساني غفا " فتجاوز الشاعر الحديث ايضا حدود القبيلة وتفكيرها المحلي وهمومها الصغيرة وساعدته وسائـــل الحضارة الحديثة وتقلص حجم الكرة الارضية والانفجار الثقافي والعلمي في العالـم على ان يفكر تفكيرا كونيا ويحس احساسا كونيا ويكون جزءا من فرح العالـــــــم وحزنـــــه " (3) .

ـ 2 ـ الوظيفـــة الاجتماعـــــة :

هي التي توظف الشعر لغاية ما ، وقد عاد اليها نزار قباني معتبرا سواهـــا ترجمة صرفة يعالجها الشاعر كما يعالج " صاحب الارض كل شجرة لا تثمر في حقلـــه (بالاهمال) ثم القطع ثم احشاء الموقد " (4) ، ذلك ان الظروف الاجتماعية ـ اطار الشعر ـ قد تغيرت فكسفت الشمس العربية ولوثها الطين فتحول الجمال مـــن الزخرفة الى النظافة ، من رقش [illegible] بشعل الف بعد وبعد تخلف العين فتحول عنه الى تسطحه ووضوحه ، وتغير الشعر تبعا لذلك " بحركة داخلية تلقائية .. مد اظافره ونشر ريشه كما يفعل الطائر امام خطر داهم يدافع من غريزته .. لقـــد اخذت القصائد مكانها في الخنادق وتحت الاسلاك الشائكة وحاربت بجميع ما يحمـــل الحرف من طاقة وقوة تفجير " (5) . صار الشعر رحلة كشف لأرض العدى بعد ان كان نزهة ظريفة على شاطئ نهر (6) ، صار غرما بعد ان كان غنما ورهرة يزين بهـــا

---

(1) محمد النويهي ، "طبيعة الفن ومسؤوليته الفنان" : نظرية الفن للفن 58

(2) محي الدين صبحي : "الكون الشعري عند نزار قباني" : نزار قباني لماذا تكتب ـ بعدهم نزار قباني ، 25

(3) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" : سقوط الوشاح الشعرية 184

(4) = : "الشعر فستان احمر" : الآداب المستريح 157

(5) = = = 137

(6) = = = 164

الشاعر عروة سترته . فلبس الشعر افنوا يعلل به عن الواقع والفعل ، انما هو اول ابواب التضحية وعتبة بيتها ، والكتابة الشعرية جهاد واضطهاد بموت صاحبها على الطريقة البوذية حرقا في الساحات العامة او بذبح بسيف كلماته ونشنقه حبالها(1)هي قتال بالكلمة واستشهاد على طريقة سفراط والحلاج وخاصة في الارض العربية " حيث لم يعد هناك كبير الاالحمل " وحيث توضع الفصدة في الحس مع بائعات الهوى ومهربي سجائر المالبورو " (2) ، من هنا شئت حاجة المجتمع العربي الى شاعر اقتحامي يتقن فن الانتحار ورصف القنابل الموقوتة تحت فطار ابي جهل وحاشيته وكلابه (3) .

ولئن كان سبيل الشعر لانجاز وظيفته الفنية يحمل الكون ونحسه في ناظري القارىء دون نقله نقلا محايدا بل باخراجه في لباس الفنية يستمدها الشاعر من ذات نفسه ، فان سبيله لانجاز وظيفته الاجتماعية هو الكشف ونزع القناع عن وجه الظلم فيه ، ولا يحتاج الشاعر لتصوير الشر في العالم الى نظرة ذاتية خاصة تستحدث له مظاهره ، انما هو محتاج الى الصدق والموضوعية حتى يرى الشر واقعا فيه قائما به ، بهذا يكون الجمال الخير عند محمد النويهي ونزار قباني كائن في تاثرنا الشخصي وفي داخلنا بينما القبح قائم في العالم من حولنا مستقل بذاته خارج تاثرنا.من هنا ندرك معنى تنزيه نزار قباني الشعر عن الخداع وتزييف الروّى وحرصه على صدق الشاعر مهما تكلف فيه اذ يؤكد ان " الشعر هو الفن الوحيد الذى لا ينجح فيه الخداع " (4)، وقد كان من شدة توق الشاعر الى الحق ان صارت الفضيحة قدر الشعر ووظيفته حتى نفاه السلطان خارج اسوار المدينة وضرب حولها الشباك عساه يتصيده فيدحنه ويستاصل منه غدد الرفض (5)، صارت

---

(1) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" : حوار والشعر 231 – 232

(2) محي الدين صبحي : "الكون الشعري عند نزار قباني" : بعدسة نزار قباني 16

(3) = = = 14

(4) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" : الجمهور 161 – 162

(5) = = : سقوط الوظيفة الشعرية 183

الفصحة فدره بمحرد ملامسة الكلمة الشعرية الورق ، بفروّها العالم كله فنخدش حياءه و " ترعزع قناعاته او تضرم النار في اوثانه وافكاره وعاداته " (1) ، فننهد اصنامه وننسافط كاوراق اللعب اصطفت في خط واحد ، هاجت على الشاعر لاعتناقه نقيضها ولايمانه بقيم منحولة تخشى الشاب وترى في الافامة بمكان واحد جفاف ماء القلب (2) ، فتنطلع ابد الدهر الى مرمى البطر بسفها امل ان " ليس في الامكان ابدع مما سيكون " (3) ، الا ان مسابقة الشاعر المستقبل وتطلعه الى ما وراء الحال ، حال مجتمعه ، لا يؤول به ابدا الى الاشتغال به عنه ، فالمستقبلية المطلقة في بطر نزار قباني خانة ونواطؤ على الشعر والشعب (4) ، فلا يجوز للشاعر الحط في مضارب الغَدِ غَدٍ مما لا يكاد يمت الى اليوم الحال بصلة ، انما منتهاه الغد بنشره الشاعر قوس قزح امام القارئ عساه يجي ضيق بينه وظلمه فيبوح الى سماء اغنى وارحب والى سناء اخصب ، فهدف الشاعر من نشر الوعي اثارة القارئ وفلح الشرخ ما بينه وبين معتقده (5) ، وغاية الشعر " هي احداث خلخلة في نظام الاشياء ، وترتيبها ، هي كسر قشرة الكون وتفتيتها " (6) قصد الاصلاح فـ " الفنان الحق يرفض الحلة الكاذبة ويفضل التصريح بالحقيقة مهما تكن مؤلمة حتى يحملنا على ادراك حالتنا الحقيقية الاجتماعية والنفسانية ومن هنا ربما نبدأ في اصلاحها " (7) ، اصلاح النفس الانسانية واعادة بناء العالم . فالشاعر هو صاحب المدينة الفاضلة يهيم بها في قصائده ويلهج فيتمام

---

(1) محي الدين صبحي : "الكون الشعري عند نزار قباني":بعدتم نزار قباني 17

(2) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" : البحث عن ارض جديدة 244

(3) محي الدين صبحي : "الكون الشعري عند نزار قباني": بعدتم نزار قباني 17

(4) نزار قباني : "عن الشعروالحبروالثوره":الشعر لا يسحه الى الانشغال 48

(5) محي الدين صبحي : "الكون الشعري عندنزارقباني":بعدتم نزار قباني 16 - 17

(6) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" - اصاءة 14

(7) محمد الدوهي : "طبيعه العروسؤولية الفنان": الفن ودراسه شرور المجتمع 87

حلما على مخدته ونضيء نافذة نحوم نربة مخدعه . والشعر من هذا المنظور هو شّراراب الحرية وامطار الحرن ... التي ننحمع نحت حلد الشعوب سنة نعد سنة وعصرا نعد عصر لننفحر نعد دلك ارهارا وافمارا وحجارة نافوت ... ومقاتلينّ (1) ابطالا ، وفي هذا الصدد نحذر محمد النوبهي الشاعر من مغبة اضاعته صوت الفن في حماسه للمدنية الفاضلة ، دلك انه لا نحوز ان ينحول الشاعر " داعية سياسي وينسى ان عنايته الاولى كفنان نحب ان تنذل في استكشاف الطريقة الفنية الناصحة التي نصور نلك الاهداف نصويرا يدخل في دائرة الفن " (2) ، فالشعر عامة هو الكلمة الطيبة تسمو بالانسان الى الله تعالى ففي ذا السمو الكمال اصلا والسعادة مطلقا .

هكذا الشعر آلة السعادة وصانعها نوظيفه الفنية والاجتماعية على السواء اذ يوافق ما بين الانسان وبين ما لا يستطيع له دفعا : الكون - اطاره وقدره - ، ويؤلف ما بين الانسان وسببّه فيغيره الى الفضيلة والحق . ففضل الشعر في كلا الحالتين السعادة وملء الكون حبا وسلاما ، ننزل كلماته ماء عذبا ، حياة يحيل الحرب حبا ، تلك امنية الشعراء ، وهذا اعتراف نزار قباني بها :" احاول ان اخترع شجرا وقمرا وبساتين فاكهة ونخيل وكلاما عن الحب اذا سمعه الرجال لم يسحبوا مسدساتهم واذا قرأته النساء در الحليب في اثدائهن نهرا من الذهب" (3) .

من هنا ندرك كبير خطر الشعر عند نزار قباني ومحمد النوبهي لعلوفه بالنفس وقدرته على التاثير والتغيير فهو اجل قدرا من العلم واكبر اثرا في النفس والكون ، لان التناول الهادىء الموضوعي للقضايا يجعل العلم " اقل قدرة على التاثير السريع المباشر ، نتائجه اكثر بطء ، وهي لذلك اقل خطرا من تاثير الفن الذي يخاطب عواطفنا مخاطبة مباشرة شخصية نطرم لها كياننا الانساني

---

(1) محي الدين صبحي : "الكون الشعري عند نزار قباني" نعديم نزار قباني 11

(2) محمد النوبهي : "قضية الشعر الجديد" الوعي الاجتماعي 174

(3) محي الدين صبحي :"الكون الشعري عندنزارقباني" :من اجل نعديم نزارقباني 23

اصطراما عنيفا " (1) ، بل ان خطر الشعر وتاثيره لا يقتصر على المسائل المطروحة فيه فحسب ، انما يتعداها الى مواقف اخرى قد لا تمت لها بصلة يفعل فيها الشعر بحكم تاثيره في النفس عامة ذلك " ان جميع مجهوداتنا النشاطية تتفاعل وتؤثر بعضها في بعض الى درجة عظيمة لا نستطيع الان اكثر من حد سهما فاذا زاد التناسق والانسجام بين الانفعالات في ميدان معين من الميادين انتقل اثره الطيب الى ميادين اخرى " (2) عند النويهي . فالفن سلاح ماض سريع الفعل عظيم ، ومن حق الناقد بله واجبه ان يجاسب العنان على كل لفتة فكر ووميضة شعر (3) ، اذ " الشعراء هم المشرعون للبشرية " (4) عند كل من نزار قباني ومحمد النويهي .

هكذا الشعر في نظرية التاثير اوله انفعال واوسطه تاثر وآخره تاثير.. يدوّه انفعال الشاعر تجاه الكون - ان استحسانا او استقباحا - وآلته انتفاء الشاعر اللحظة والصفة الادل ، ونهجه المباغتة والمفاجأة ، اما مقومته فالمتلقي واما عباره فتاثر القارئ واما وظيفته فالتاثير لاسمى مطلب واعز مارب : للسعادة ينشدها الشاعر والقارئ فيلتقيا في واحد هو الكمال .

---

(1) محمد النويهي : "طبيعة الفن ومسؤولية الفنان" : الفنان بين الحرية والمسؤولية 77 .

(2) = = : الفن وسرلية في الحضارة الانسانية 71-

(3) = = : الفنان بين الحرية والمسؤولية 77

(4) = : "الشعر الجاهلي" نظرة الى الامام 886

تلك هي اذن اهم مدارس التنظير الشعري التي تورعت النقاد العرب المعاصرين ، ولا يعني تفريعنا اياها الى ثلاثة فصول متتابعة ان لا علاقة بينها ، فلها رحم وجدلية اذ كل مدرسة فيها تؤدي الى سواها :

1 ـ فمدرسة التطهير رغم انطلاقها من الشاعر واعتمادها ان القصيد بنفس عما به من عقد نفسية ومشاكل الا انها تعود الى القارئ فتسعى جاهدة الى التنسيق ما بينه وبين الشاعر حتى تُحوِّل ما هو واجد بنفسه من شهوة او سواها ـ من الفعل الى الفناعة بقراءة القصيد .

2 ـ ولئن كانت مدرسة التاثير تتخذ من القارئ منطلقا فهو الذي يوقفها على جودة القصيدة وصحة نسبتها الى الشعر الا انها تعود منه الى النص الشعري اصلا فتبحث فيه عن صفات مؤثرات تثبت بها ماله

3 ـ اما مدرسة التغيير فقد اتخذت النص مدارا لها تعتمد خروجه عن كل سابق ولاحق حتى تشهد لصاحبه بالحرية والكيان بدءا

هكذا انطلقت مدرسة التطهير من الشاعر الى القارئ ووصلت مدرسة التاثير ما بين القارئ والنص ، اما مدرسة التعبير فقد جمعت ما بين النص الشعري وواضعه فتماسكت المدارس الثلاث متكاملة متآلفة في جدلية دقيقة .

———///———

الـبـــاب الثـــالـــث

فـي قـمـة الـنظريـــة الـشعريـة ومـنـابعهـا

الفصل الأول

قيمة النظرية الشعرية في ذاتها
وفصة المنابع التاريخية

نعرض هذا الفصل ـ بحول الله تعالى ـ قيمة النظرية الشعرية من وجهتين اثنتين :

ـ أولاهما: الوجهة الفنية ونعني بها قيمة النظرية في ذاتها ،

ـ وثانيتهما: الوجهة التاريخية وتتمثل في بيان علاقة هذه النظرية الشعرية بسواها من النظريات ان العربية ـ مما يؤصلها في التراث ـ أو الغربية مما يشهد بتأثرها بالامم الأعجمية .

ـ أ ـ تقويم النظرية الشعرية في ذاتها

نتجاوز تقويم النقاد في حياتهم الخاصة وآرائهم في غير النظرية الشعرية مثل قول ادونيس ان انا تمام هو مالارميه العرب (1) وان انا

---

(1) ادونيس " مقدمة للشعر العربي " التساؤل 47

نواس بودلير ها ، أو حكمه ان انا محجن وحودى (1) وأن ابا فـــــــراس رومنطيقي (2) ، او ادعائه ان الدين بدءا لا يكون الا بين اثنين لا ثالث لهما : فاما هو من وضع البشر واما هو من مصدر الاهى ، والدين في كـــــلا الحالتين غير صالح للجنس البشرى،ذلك انه ان كان انتاجا انسانيا لم يصلح الا للطبقة المحدودة التي انجته ، ولو كان تنزيلا الاهيا لم يستقم الا لبشر الاهيين ولبس هو (3).

نتجاوز ايضا في نطاق تقويم النظرية الشعرية فنا تتبع بعض الاخطاء الجزئية عند ثلة من النقاد مما لم يكن له كبير أثر في كامل النظريـــــة الشعرية ، ونذكر من هذه الهنات ـ تمثيلا لا حصرا ـ الاستهانة بالمصطلـــــح النقدى عند مارون عبود (4) وبدر شاكر السياب (5) او عدم استقامـــة لغة نقدية فصيحة لعز الدين اسماعيل اذ اطلق على بعض الاجناس الادبية اســم la ballade و L'Ode (6).

نغفل كذلك الاختلافات الجزئية ما بين النقاد ومعارضة بعضهم البعـــض معارضة شديدة كاستهزاء عز الدين اسماعيل بنازك الملائكة ونفنيد النويهـــي

---

(1) ادونيس " تأصيل الأصول " : الحركة الشعرية 209

(2) " " مقدمة للشعر العربي " التساؤل 50

(3) " " الأصول " مقدمة - 76

(4) مارون عبود ـ دمغس وارحوان ـ من اغاني الحياة 79

(5) بدر شاكر السياب :

ـ الآداب عدد 6 سنة 3 حزيران 1955 ـ الى الاستاذ رئيف الخورى 66

ـ " " 10 سنة 4 تشرين اول 1956 ـ وسائل تعريف العـــــرب بنتاجهم الادبي الحديث 23

(6) عـــز الدين اسماعيل"الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيـــــة والمعنوية": النزعة الدرامية 304

ما انتهت اليه في تاريخ حركة الشعر الحر وطعنه في ذوقها عامة ، الا اننا سنركز هذا التقويم على آرائهم المشتركة مما انتج النظرية الشعرية العامة، وعلى آرائهم الخاصة في نطاق تقويم المدارس الشعرية المختلفة ، فنتوخى في تقويم حد الشعر ما انتهى اليه جميعهم ، بينما نعرض في مقومانه نظرية مدرسة التغيير خاصة ، اما عيار الشعر فنعرض فيه الى نظرية مدرسة التأثير،ونقف من وظيفة الشعر على نظرية التطهير . ولقد آثرنا اتباع هذا التخطيط لغلبة الحوانب المعتمدة على النظريات الشعرية الخاصة الا ان هذا التقسيم لن يحول دون تعرضنا الى قضايا هامة عند بعض النقاد متى دعتنا الحاجة اليها.

ـ 1ـ حد الشعر

أول ما استوقفنا فيه مشروع الكاتبة الذى تبناه أدونيس ودعا اليه، ذلك انه مشروع يرمي بدءا الى ابطال الاساس الادبية حتى لا فصل بين الشعر والنثر ، او بين القصة والمسرحية ، ولا سعنا في هذا الصدد الا ان نسأل أدونيس ومن قال قوله ، هل يكون الجوهر بلا عرض او يكون الشيء بلا حد يصوره؟ وليس لأدونيس ان يدعي للشعر انه كالحياء اسمى من كل قيد(1)، ذلك انه لاغنى للوجود ذاته عن ميزات تفصل ما بين ، وبين الفساد ـ وكأن ادونيس اذ لم ترضه هذه المعادلة ليبين شقيها تراجع فى رأى الشعر بما حلّى روّى الشاعر وأحاسيسه (2)، ثم حد الشاعر بمن قال شعرا ، هكذا سقوط ادونيس الى الحلقة المتناهة: اذ الشعر هو قول الشاعر ، والشاعر هو من قال شعرا .

لم يسلم حد الشعر اذن من الخلل عند ادونيس وعند سواه من النقاد اذ اغفل جلهم جانبا اساسيا فيه هو جانب الايقاع ، فان عرجوا عليه فتعريحَ عابرٍ لا يكلف نفسه مشقة التوقف عنده والقول في مزاياه ، وكأنّ النقاد اذ فعلوا خشوا الوقوع فيما وقع فيه النقد العربي القديم من إكبار شأن العروض ، فحثّوا الخطو فيه واختصروا الطريق الى جوهر الشعر اختصارا مخلا فتح بابه لسواه وسكب كنهه على ما عداه . وقد آلت هذه الثغرة في حد الشعر

---

(1) ادونيس : مقدمة للشعر العربيُ : آفاق المستقبل 137

(2) " " " 137

الى تردد النقاد وارتباكهم في بيان صلته بالنثر ، فذهبت نازك الملائكة مذهب ابن هلال العسكري اذ رأت الفرق ما بينهما كائنا في الدرجة دون النوع وهاهنا اعتراضنا ، ذلك ان هذا القول يجعل الشعر نثرا راقيا حكمه صاحبه فسما به من الارسال الى الوزن ، وليس هو فعماد الشعر بدءا لغة تختلف نوعا عن لغة النثر فلا بلتقيان حتى ان أضنى الناثر ذاته في تحويل أثره من المرسل الى الموزون فلن ينتج جهده شعرا بل نثرا منظوما . ولئن انتبه صلاح عبد الصبور وسعيد عقل الى هذا المزلق في النظرية الشعرية فذهبا-على رأى عبد القاهر الجرجاني-الى ان الشعر يختلف نوعا عن النثر ، فان ادونيس شكا فيه التردد اذ حصر اختلافهما في النوع دون الدرجة حين قال " مهما تخلى الشعر من القيود والاوزان ، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية تبقى هناك فروق اساسية بين الشعر والنثر" (1) ، ثم عاد فرأى الفرق بينهما قائما في الدرجة دون سواها حين استحسن من قصيدة مطران ان كانت " مادة قابلة للنثر موضوعة في نظم بارع "(2) وحين حدث عن لغة الشعر الحديث فاذا هي " الكلام ... الذى يختلف عن غيره بكونه موزونا بحمل مضمونا تقدميا او يكشف عن موقف تقدمي " (3) .

- 2 - مقومات الشعر

هكذا ناقض ادونيس نفسه بنفسه في حد الشعر ، اما في مقوماته فقد خالف سواه من النقاد العرب اذ اثبت انها مقومات بصرية ، وقد كاد ينفرد بذا الرأى اذ آمن بقية النقاد - مصيبين - ان الشعر غير التصوير والرسم

---

(1) أدونيس " مقدمة للشعر العربي " آفاق المستقبل 112

(2) " " صدمة الحداثة " : خليل مطران او حداثة السليقة/المعاصرة 104-105

(3) " " : الارتداد/ شكلانية الايصال 242

فهو صوب قدره أن يلفظ (1) ولم يقتصر تميز ادونيس عن كوكبة النقاد العرب بدا الرأي انما كان تفردا على مدار آخر من مدارات النظرية الشعرية ، ذلك انه ذهب الى ان مقومات الشعر هي اصلا عياره ، وعنت هذه التسوية ان القصيد لا يكون الا جيدا وان الجودة لا تتم الا في القصيد ، ولئن فنعنا من الرد على هذه المعادلة بدحض شقها الثاني ـ وهو ان الجودة لا تكون الا في الشعر فذلك اوضح من ان يستدل على خطئه ـ فاننا نرى انفسنا مسوقين الى تتبع روافد الشق الأول منها على صعيد النظرية الشعرية ، فاذا الوجه الوحيد الذي يقي أدونيس فيها من الزلل هو ان يتخذ للشعر مقومة عيارا لا يتسرب اليها الباطل من بين يديها ولا من خلفها ، فما تراها تكون ؟ انها مقومة التحول عند كل من ادونيس ويوسف الخال (2) ، وليست هي من الدقة بما كنا نرتجي ذلك انها الخطأ عينه نتاجا ومنهاجا .

فأما وجه خطئها في المنهج فراجع هو الى انطلاق ادونيس فيها من مبدئين لا يستقيمان : مبدأ اعتماد العقل حيث لا يجوز والتقيد به ، ومبدأ تعمد الرفض لذاته . وقد كان من وله ادونيس بالعقل ان رآه القيمة الوحيدة التي تصل بين البشر" فالدين لا يوحد بين الانسان والانسان بل على العكس يفرق بينهما . اما الذي يوحد بينهما فهو العقل "(3). انطلق ادونيس من هذا المبدإ فاذا المظهر الوجيد لحرية الانسان هو في تمرده على الدين ومروقه منه لاعتباره اياه بالضرورة غير عادل (4) ، وقد حلل ادونيس فلسفة العدل والتقدم فاذا عمادها " ازالة الدين من المجتمع واقامة العقل . والازالة هنا لا تقتصر على الدولة او الدين العام بل يجب ان يزال الدين

---

(1)نزار قباني :" الشعر قنديل اخضر" لماذا أقرأ شعري 76

(2) شعر ـ شتاء 1962 : اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر : ويوسف الخال 129

(3) ادونيس ـ "الاصول" : مقدمة 90

(4) " " " 90

الخاص ايضا اى دين الفرد ذاته "(1) ، من هنا اعجب ادونيس بكل من حارب الدين مصرحا نحن " نعجب بكل ما يدنس هذا الثمر(اى الدين) ويمنهنه "(2) ولئن كنا لا نكلف انفسنا الرد على مثل هذه الترهات لبداهة خطئها وخطرها واعتباطها ونحاملها اذ نسلب الانسان اخص ما فيه : الامانة والحرية فاننا نعارض وله ادونيس الشديد بالعقل واقتداره عليه آلة نبحث بها فيما وراءه رغم اثبانه - فى مجال الانتقاد على الاعتزال - ان " العبيات ليست من شأن العقل " (3) ، ورغم سقطته الى ان في ما وراء الواقع من حياة الانسان انما هو مادية وسذاجة كان ادونيس نفسه بعض من عابها على الحضارة العربية . واذ وقف ادونيس على هذا التناقض فى نظرته الشعرية مآل العربية - لتتفاداه - الى فن الشعر : يجد فيه مرجا بقيه من عجز العقل وزلله ،فماذا " الشعر هو الكلام الانساني الوحيد الذى يظل بطبيعته حرا ، ذلك انه يرفض بطبيعته كل شكل من اشكال تموبه الواقع اى كل شكل من اشكال القمع" (4) ، الا انه لم يسلم هنا ايضا من الخطا بحكم اعترافه ان الشعر هو بدءا" نقيض الخبر" (5) فكيف تصلح آلة داك جوهرها باعترافه ؟

واما وجه خطا ادونيس فى اعتماده الرفض اساسا يبنى به كل وجودفراجع هو الى ما يؤول اليه من عدمية ومن تناقض : تناقض ادونيس حيث اراد من الحاضر ان يكتفي بذاته عما سواه فيستغني خاصة عن الزمن الماضي اذ صرح " انه لا يصح تقييم الابداع الشعرى الحديث بمقابسته مع الماضي او مقارنته به ، بل يجب ان يقيم استنادا الى حضوره الذاتي ، الى حضور القصيدة

---

(1) ادونيس : "الاصول" : مقدمة 90

(2) " "تاصيل الاصول" : خلاصة الكتاب الثاني 216

(3) " "الاصول" : مقدمة 88

(4) " "صدمة الحداثة": الحداثة /النحاور 297

(5) " "تاصيل الاصول" : خلاصة الكتاب الثاني . الهامش 18 ص 224

كيانها الخاص ونظامها الابداعي الخاص " (1) ، الا انه عاد فعرف الشعر الحديث في مجال آخر بما ناقض الشعر القديم فهو " اول ما يبدو تمردا على الاشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفضا لمواقفه واساليبه التي استنفدت اغراضها " (2) ، وفي نفس السياق دعا ادونيس الى الرفض آلة يرمي به الى الوجود اصلا ، والوجود عامة والتفكير والكتابة خاصة لا بنم الا ان انبني على نفي ما سبق " فاذا لم يكن تعارض لا يكون فكر" (3)، و " الكاتب لا يفكر اذن ولا يكتب الا اذا كتب وفكر بشكل معاير لما يعرفه "(4) وليس للرفض حد عند ادونيس يقف اليه ، انما هو يرفضه حتى ان آل الى العدمية وهي ما عبر عنه بعبارة نيتشه " موت الله " (5) .

وقد كان من نتائج تعمد ادونيس الرفض وتكلفه اياه ان انتهى الى آراء خاطئة خطأ ذريعا صارخا لا يسعنا تتبع جميعها فنكتفي منها باربعة :في الادب والحضارة والدين والوجود .

فمن اخطائه في ميدان الادب ادعاؤه ان علم الجمال قد اتحد في النقد العربي بعلم الاخلاق (6) بينما كان " احمل الشعر اكذبه " وشاع عن الشعراء انهم " قوم لا يقتصد محمود الا منهم والكذب مذموم الا فيهم "(7) ، ومنها نفيه كل شعر ثوري عن ساحة الادب العربي ولا استثناء ، منكرا بذلك شعر المعلكة والشعر الخارجي والفلسطيني على السواء (8).

---

(1) ادونيس :"مقدمة للشعر العربي" : آفاق المستقبل 103

(2) شعر صيف 1959 : محاولة تعريف الشعر الحديث ادونيس 79

(3) ادونيس : "الاصول" مقدمة ، 113

(4) ادونيس :"صدمة الحداثة" : بيان الكتابة 312

(5) " " : الامتداد/الارتداد 178

(6) " "الاصول" : مقدمة 65

(7) احمد الشايب : "اصول النقد الادبي" : ما الشعر 296

(8) عبد الحميد جيدة :"الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر": تمهيد 46

ومن اخطائه في الحضارة نفصله عصر الانحطاط على عصر النهضة، اذ فصع الاول بترديه فاخطأ من جهة واحدة بينما لم يفصع الثاني فحاول الاصلاح بطلبه باحياء التراث فاخطأ من جهتين ، من هنا حكم على عصر النهضة بانه " عصر احتداء وتقليد واصطناع بحيث يبدو عصر الانحطاط بالنسبة اليه عصرا ذهبيا . فان عصر النهضة اكثر اعرافا في التبعية وفي التقليد ، وهذا يبدو عصر الانحطاط اكثر حداثة وحيوية " (1) .

اما اخطاء ادونيس في الدين فهي مما تنوء بسمعه الآذان تله العقول والقلوب ، اذ حكم بمروق ابي ذر الغفاري - الصحابي الشهير - عن الدين حين اخرج ما سماه " ثورة ابي ذر" على انه يشير "باخلاق تتجاوز القريضة الى ما هو اشمل منها واغنى ،(وانه) كان بتعبير آخر يبشر باخلاق تتجاوز الشرع الى الانسان "(2) ، ورغم ان عليا بن ابي طالب - رضي الله عنه - اذ عدل وزهد في دنيا بطلبها ودعا ابناءه الى مثلها،فد ناقض الدين وعارضه بخلاف معاوية بن ابي سفيان ، وبعت " الاول (بانه المَنْحى) الذي ارتبطت به تاريخيا وانكشف عنه مختلف التحركات التي تسير في افق التحول، والمنحى الثاني (بانه) الذي ارتبطت به مختلف التحركات التي كانت تسير في افق الثبات ... وكانت الاولى تأويلية ابداعية اما الثانية فكانت تقليدية . الاولى مثلت الحداثة ، والثانية مثلت القدم "(3). بل اننا نتساءل ما دمنا في هذا السياق لم اعترف ادونيس بعدل علي - ولعل ماضيه الشيعي هو الذي ابقى لابن عم رسول الله بعض الهوى في نفسه-؟ هكذا انتهى ادونيس الى مخالفة علي وجهة الدين لعدله ، بينما وافقه معاوية الذي -حكم جمهور المسلمين بزلله-، والعجب في الامر ان ادونيس اطمأن الى هذا

---

(1) ادونيس - "مقدمة للشعر العربي" - الصفحة 76

(2) " - "تاصيل الاصول" - اصول الابداع والتحول 178

(3) " - "الاصول": هوامش المقدمة عدد 112 - 288

الزعم رغم تصريحه ان علما اقتدى فيه برسول الله اذ قال " معاوية نار تشب لما هو راهن وفيا لما استعر وساد شكله الذي ارساه الخليفة الثالث اما على فتيار عودة تاصيلية الى الاصل الاول ، التي وبدءا منه "(1) .

الى هذا بلغ الاعتباط بادونيس فلم يتورع من قلب الحقائق وانكار البديهيات ، من ذلك قوله في الوجود عامة ان التحول افضل الثبات رغم ان الثابت كائن سرمدي بينما المتحول فان فاسد ، هكذا فضل المتردي على الاسمى والفساد على الوجود،ولا غرو ان انطلق النافذ من مثل هذه الفرضيات ان تنتهي نظرياته الى مخاطر قاتلة في الدين والفن والحضارة والوجود:فاما المخاطر الدينية فمحاولة استبداله الذات العلية بالانسان بؤسه وتفرده بالعظمة والوجود اصلا حتى لا جمال او حق الا به ، وذاك منحى التحول الذي نادى به ادونيس" يحاول ان يجعل من الانسان محورا يدور حوله كل شيء ، ان يجعل من الله نفسه ابداعا انسانيا . وهكذا يصبح الانسان هو الغاية والمستقبل الذي يظل آتيا " (2) ، فليس الواقع واقعا الا اذا انعكس في داخل الانسان ، يصرح ادونيس بذا فيقول :" تعتبر العالم الداخلي وعجائبه الواقع الوحيد ونعلن ان العالم ليس الا هوى الروح وجموحها ، نجعل الهوى ربا كما يعبر ابن عربي " (3) . على هذا ينكر ادونيس وجود الوجود فلا يراه الا هوى عارما عارضا ولا أبس .

واذ لم يبرح ادونيس من انكار الوجود فلا حرج لديه من ان ينكر ما هو دونه بداهة : الحضارة العربية . أنكرها وسعى الى تحطيمها

---

(1) ادونيس : "الاصول" ـ مقدمة 78

(2) " " " 113

(3) " :"مقدمة للشعر العربي" : النساؤل 58

واعتبر الفرد العربي من الحماقة بما يجعله يطلق الكلام فعلا فيكتفي به عنه ، يقول " العربي يلفظ كلاما حول تعبير الواقع مثلا او الثورة، ثم يصدق هذا الكلام ويقنع انه غنّى أو ثار ، ثم يسلك ويفكر ويحكم على اساس انه غنى وثار" (1) ، فالكلام في المجتمع العربي منفصل كل الانفصال عن الواقع ، لا يحكي سوى " اشياء غائبة (اشياء الماضي) او اشياء لا تتحقق او تعبر موجودة في الواقع " (2) ، ولكن هل هي هذا المسلك خاصة عربية عرقية ام تراه ظاهرة نفسية عامة ؟ انا نرى اكثر الناس كلاما اقلهم اعمالا ، فالملفوظ كثيرا ما جعلهم يقولون ما لا يفعلون ، بل لعل الفن عامة هو بدءا نلهيا عن الفعل وليس هذا خاصة عربية ، الا انه التعبير من ادونيس دعاه الى التحامل ، وما زال به حتى اوقعه على فكرة اغرب هي انكاره حتى الكلام على الفرد العربي ، فهو لديه لا يعرف لاستعمال اللغة سبلا ، انما فضاراه ان يستعملها استعمال الدابة - ان كان - لها ، يصرح " العربي لا يتكلم وانما يتومىء او يصدر اصواتا "(3) فهل اكثر منه حورا ، ثم انه متى كان الفرد العربي على هذه الحقارة فانه ليس غريبا ان يكون مجتمعه "حشدا من البقر والقرود" (4) على عبارة ادونيس نفسه ، حضارته ليست سوى تقليد بحتره فالفرد العربي " ليس منحررا داخل ذاته ... انه تقليدي داخل ذاته ايضا وليس في العلاقات الاجتماعية او خارج ذاته وحسب " (5) ، كل ما يستطيعه تمثمات تواصل الزخارف الجاهلية ونوحي بالافدمية الزمانية " ان الثقافة العربية الشعرية تنحدر كالينبوع من منبعه الجاهلية : والافضلية تتدرج تبعا لتدرج القرب من المنبع . وشعر الشاعر ان كان يريد

---

(1) ادونيس : "الاصول" - هامش المقدمة عدد 110 287 - 288

(2) " : "صدمة الحداثة" - خليل مطران اوحداثة السلفية/المعاصرة 103

(3) " : "الاصول" - المقدمة - الهامش عدد 110 287 - 288

(4) " : "مقدمة للشعر العربي" - التساؤل 60

(5) " : "صدمة الحداثة" - الارتداد/ شكلانية الايصال 250

ان يكون شاعرا حقيقيا يجب ان يكون ممرسا بمحاكاة الاصول الاولى " (1) ، فثقافتنا ثقافة دائرية.ذروة التقدم فيها عود الى الماضي النمط " فليست الحياة في هذه الثقافة ممارسة دائمة للمغامرة بل بقاء في ظل الحكمة والموعظة "(2) : تكرار بلا ابتكار وتذكر لا كشف فيه (3) ، هي حين ونطلب نجاة وفتوح بالجلوس على الربوات خلافا للثقافة العربية القائمة " على طلب المغامرة والاكتشاف " (4) ، ويقارن ادونيس بين الثقافتين فاذا بالثقافة العربية تعلمه غرضها اثناء الاجابات السابقة ، بينما هم العربية منهما السؤال وبث القلق ، " في هذا الضوء نعرف كيف ان الحضارة العربية تعني التغيير اي النقد والبحث واعادة النظر الدائمة في الافكار السابقة والاوضاع السابقة . ونفهم كيف انها قائمة على الحركة العلقة المتسائلة الخلاقة ، ونفهم اخيرا كيف ان الخلاف بين المحافظة والتجديد انما هو نبض الحضارة الغربية " (5) .

لكل ما سبق دعا ادونيس الى هدم الحضارة العربية رغم تصريحه اننا نعيش ضياعا قاتلا (6) وان ما تبقّى لنا من خصوصية دانية انما هو قائم على الدين والشعر (7) ، رغم هذا وذاك دعانا ادونيس الى ان نلغي بتراثنا الى اللهب وان نضرم النار فيما تبقى لنا منه فـ " التراث الحقيقي هو تراث الاس لا تراث الاب " (8) والى مثلها نادى يوسف الخال

---

(1) ادونيس : "صدمة الحداثة" ـ الامتداد / الارتداد 153

(2) الفكر سنة 7 عدد 6 مارس 1962 : الشعر العربي ومشكلة التجديد ، أدونيس 18

(3) " " " " 23

(4) ادونيس ـ "صدمة الحداثة" ـ الحداثة / التجاوز 285

(5) " ـ " " " 284

(6) " " ـ الارتداد / شكلانية الابصال 250

(7) " " ـ صدمة الحداثة 259

(8) " ـ "الاصول" ـ مقدمة 104

في احدى رسائله اذ قال " ان الله يموت يا صديقي ككل حي ـ يموت كنمور وكالمسيح لكي تتجدد حياته الحياة ويعود الخصب الى الارض . ألم يدفن العرب آلهة الجاهلية ؟ افلا يطمئن اننا في نهضتنا او ثورتنا الحاضرة نحو حياة افضل يجب ان ندفن آلهة جاهليتنا الراهنة في سبيل بعث آلهة حيّة متجددة على صورتنا اليوم ومثالنا ؟ " (1) ، وقد كان شعار ادونيس والخال في هذه الدعوة ان ليس الماضي فردوسا مفقودا انما المستقبل هو الفردوس الموعود ، فحذا المستغلبة حتى ان كاتبه هي نفلا عن الغرب صريحا ، نغرنا تلفيقا اذ " لابصير مبدأ التفاعل والتبادل ان يكون قد غالى فيهما احيانا بعض ممثلي هذه الثقافة بحيث أدى الى ما يناقض الغاية منهما : التوفيق والتلفيق "(2) ، والعرب في الامر ان ادونيس يقولها رغم اعترافه في مواطن اخرى بفضل الماضي على الحاضر وبجواز الافادة منه حيث رأى الشاعر المجدد قد " يؤخذ من اصوات الماضي بتلك التي تعانق المستقبل مما كانت تعانق حاضرها وتعبر عنه ، مثل هذه الاصوات مفتوحة الحوار والنمو والفعل بحيث اننا لا نقدر في تفكيرنا اليوم الا ان نتلاقى بها ونتجدد منها ونتفاعل معها ، في هذا التلاقي والتفاعل لا نعاكس المجرى الذي يحفره نهر الابداع باتجاه المستقبل بل نصبح كمن يسير مع هذا المجرى ويرافقه ويعيش فيه بانفتاح دائم وفتوة ابدية " (3) ،فبأي حديث من ادونيس نأخذ ؟ باستمرارية الماضي ام بوجوب وأده مهما كلفنا ؟ قضية حضارية سكت عنها ادونيس وموقف خطر أعفله كاعفاله بعض المزالق الغيبة في نظريته الشعرية ،ويمكن ان نقسم هذه المزالق الى ثلاثة اقسام: مثالب في الموضوع الشعري لديه واخرى في اللغة الشعرية وثالثة في موسيقى النص .

---

(1) شعر ربيع 1960 : اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر يوسف الخال 140

(2) ادونيس : "مقدمة الحداثة" ـ مقدمة الحداثة 270

(3) " : "مقدمة للشعر العربي" ـ آفاق المستقبل 134

فأما مخاطر الموضوع فمتأتية هي من اشتراط ادونيس على الشاعر ان يكون موضوعه مستقلا ابدا اي ان يكون المستقلّ وشفاه ، شعرا قائما " على هوى النخل والنوهم بصفه بأنه سفر في فضاء الاعماق بواكيه الحال والبائس من الحياة (الماضية والحالية) وبواكيه رجاء الخلاص (في الرمس الاتي)"(1) فمن شأن هذا الشرط ان يحرر الشاعر خاصة والانسان عامة اذ انه يحكم بعبوده بظرفي الزمان والمكان لا يملك الى المطلق سبيلا ، فحتى ان هو أتى بعد لأي يتزر بيسر من الآتي ، فان ما جاء به صائر لا محالة الى الحال فإلى الماضي ، وكأنما بادونيس قد شعر بهذه المداهة فلوح للشاعر بحل يقيه العجز : هو ان يتكلم لغة تنفي ابدا لغة الزمن القادم الزمن الما بعد ، فهل يعني هذا ان اللغة الشعرية يجب ان تكون هي لغة النخبة مما لا تدركه العامة ؟ الفصحة هي هي ، تفرض بنفسها بنفس الطريقة ،ذلك ان لغة النخبة لابد صائرة الى الجمهور بفعل التطور العلمي ، يومها تتحول من الادراك الى الابتذال ، ولكن اذا اعتمد الشاعر الاستغلاق جوهرا في لغته ولم يكتف به عرضا يحيله الدهر فإنه قد يتلافاها ، لهذا حرص ادونيس وبعد عقل على ان يسم النحوّل لغةَ الشاعر فتعود " اللفظة مجموعة اصوات اكثر تساويا في الجوهر وشكل الجوهر مع الشيء المقصود اظهاره ...(فهذا هو) المبدأ الذي ينبغي ان يظل عليه الكلام"(2) حينها تأتي اللغة معابرة لكل ما تعودنا ، تثيرنا غريبا وتوقعنا لا مألوفا وقد بلغ الحرص على الاغراب بوسف الخال حدا لم يبلغه عند ادونيس ، ذلك انه انتهى به الى تفصيل اللغة الاعجمية على العربية فاستعملها في ديوانه " البئر المهجورة " سنة 1958 في قصيدتيه Ecco Homo و Momento Mori (3)

---

(1) ادونيس : "مقدمة للشعر العربي"ـ التساؤل 58

(2) سعيد عقل : "المجدلية"ـ في الشعر 33 – 34

(3) عزالدين اسماعيل : "الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" : النزعة الدرامية 312

كذلك فعل سعيد عقل حين دعا الى " كتابة ما يسميه اللغة اللبنانية بحرف لاتيني "(1) ، ولا يخفى ما في هذا الموقف من خطر حال على الامة العربية عامة والفصحى خاصة فهو القضاء عليهما والنكر لهما وخاصهما كأرخص ما تكون.

ولئن بحا أدونيس من هذا الزلل الواضح فانه لن ينج من مثله حين نادى باستعمال لغة دانية الى ابعد ما يكون الدان ، وعنى بها ان يتجرد الملفوظ من تراثه الجماعي ومن كل فهم معتاد " وكذا لانفصاله عن الآلية الايديولوجية السائدة "(2) ، وليس هذا الرأي عند ادونيس هوى عابرا ، انما هو قناعة من قناعاته مأتاه الاعتقاد ان في الفهم موت الحضارة ، ذلك ان دعامة الفهم عنده التكرار ونحن نعلم ما له فيه - هكذا ذهب ادونيس الى ان اللغة الجماعية هي بدءا لغة الزمن الماضي ، لغة نمطية لا تحمل الا فكرا نمطيا فاذا استعملها الشاعر كان " يكتب بلغة هي نوع من " اللالغة" اي انه يستخدم اللغة الشعرية كسلعة جاهزة ولا يفجر العلاقات وينكر لغته الشعرية الخاصة ، لذلك صارت اللغة نمطًا واللغة النمط يقود الى الشكل النمط والى التعبير النمط " (3) ولا فضل لهذه اللغة ، من هنا ارادها ادونيس ذاتية تميز الشاعر عن سواه بل تميزه عن ذاته الماضية فتكون لغة آنية ، لغة اللحظة الحال والزمن العابر تشهد من الاختلاف في كل آن ما به تفقد الصلة بذاتها ، كذا اشترط ادونيس على اللغة الشعرية ان تكون ولبدة البيان فتكون سواها في اللحظة السابقة واللاحقة ' ان الشاعر العربي الحديث حقا يؤمن ان على اللغة ان تساير تجربته بكل ما فيها من التنافض والغنى والتوتر وبابعادها كلها بذلك تنطل اللغة ان تكون ثقافة الذهن كما كانت في الماضي لتصبح ثقافة الحياة تنطل ان تكون نموذجا جامدا لتصير كائنا

---

(1) شعر شتاء 1968 : قضايا واخبار - يوسف الخال 146

(2) ادونيس : "صدمة الحداثة" - الارتداد / شكلانية الانصال 241

(3) " " / التجاوز 282

تاريخا " (1) ، ويعني هذا الفرض من ادونيس ان نحن سايرناه حتى منتهاه ان نخرج لغة الشاعر دائما لا خضوع او فروع ، انشقاقا دائما لا يحكمها الا شيء من اتحاد الدال بالمدلول " ان نحرر اللغة من مقاييس نظامها البرانى والاستسلام لمداها الجوانى يتضمان الاستسلام لا حدود الى العالم ، وتصبح اللغة لا حدود والعالم لا حدود، تزول الهاوية بين المعنى والمعنى بين الكلمة والشيء . وهذا يؤدي الى القضاء على علم المعانى كما رآه اسلافنا وانشاء علم آخر للمعانى يتجاوز المقاييس والمصطلحات الماضية . ولهذا يتراجع المنطق والعقل امام الالهام والكشف ويحل محل المعنى المحدد الواضح الحالة الشعورية والروحية ، وهى بطبيعتها قفزة خارج المنطق وحدوده اى خارج المعنى المحدد الواضح ، لايعود القصيدة شجرة معنى وانما تصبح غابة معانى ، لا تعود محدودة وانما تصبح لا نهائية (2) ، وهنا اعتراضنا على ادونيس لسببين اثنين : اولهما ان القارىء العادي هو الذي يتجه اليه الخطاب الشعري اصلا ، وهو اعجز من ان يستوعبه متى خالف ما يعود ، وثانيهما انه حتى ان سلمنا لهذه الذائبة بمرية جلد النخبة المثقفة فانا لا نسلم من تناقضين : ان هذه الطبقة من القراء لا تحتاج شعرا يحثها على الثورة بحكم ثقافتها السائدة وادراكها متطلبات اللحظة الحاضرة، فيكون الشعر لديها فى فضلة عن ذاتيته ثم ان للذائبة في النص الشعرى عند ادونيس معنى يعجز عنه حتى هذه النخبة ذلك انها تصير الى الآنية = تحول مع كل لحظة حتى لا يعيها سوى صاحبها فى الزمن الذي وضعها فيه ، فان مضى عابرا فاستعاد دونه ـ ولا سبيل له اليها يرجوعه القهقرى سعيا وراء الزمن المفقود ـ ، من هنا قصر الذائبة على التواصل ويسقط فاطر العصور دون القارىء فوقف القصيدة كصخرة عاجزة عن الاشارة لا تحركه ولا تحمله على الثورة والتمرد، يومها تتحول القصيدة عجزا عن الفعل

---

(1) الفكر السنة 7 العدد 6 مارس 1962 : الشعر العربى ومشكلة التجديد ـ أدونيس ص 23.

(2) ادونيس : "مقدمة للشعر العربي" ـ آفاق المستقبل 138

لله الكون ، ندرك ذلك منى ذكرنا حرص ادونيس على التواصل حين قال " الشعر وسيلة حوار اولى بين الأنا والآخر ووسيلة اتصال اولى " (1) وحين اثبت " حين نقول النوم " نحب ان نكتب الشاعر العربى لغته يفهمها الجمهور ندو هذا القول ... لا نقول شيئا لأنه يكرر بداهة : فالشعر يكون للآخر ، لجمهور ما اولا يكون شيئا " (2) ، هكذا تُحيل الدائرةُ عند ادونيس اللغةَ الشعرية من اداة تواصل وتوحيد الى آلة نفى وتغريب ، ويشهد بيق من ذلك ادونيس نفسه اذ يعترف انها "(تفتقد) به فى جميع الاتجاهات حتى الاطراف القصوى و(تعتبر) علاقته باللغة = لا تعود اللغة وسيلة لافامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين ، وانما تصبح وسيلة لاقامة علاقة بين فضاء اعماقه وفضاء الابعاد التى يتطلع اليها " (3) ولئن شاء ادونيس ان يثبت للغته هذه الفوله عمقا ما وبعدا غير عادى ، مقيدا بالمدرسة الرمزية ، فانه لم يسلم فى هذه الافادة من افراط قطع على القارئ سبل الفهم اذ تحولت لغته ولغة اصحابه من الرمز الى اللغز وليسا سواء ، فاللغز كما يقول جورج صدح " لافهم ولا يوحى ، اما الرمز الموفق فانك تفهم من ايمائه اضعاف ما تفهم من كلمته " (4) ، ويقارن صدح بين رأس المدرسة الرمزية فى فرنسا بول فاليرى وبين بعض الشعراء العرب مقارنة تثبتها المواقف المقام على نوع من الحديث قال: " تكمن سر عبقرية بول فاليرى عند الشعر الرمزى فى فرنسا (فى) ان فى شعره ايحاء يطل من وراء العتم الشفاف ، واغراء يتبع من خلال الظل الهشاش ، بينما يبتعد شعراؤنا الرمزيون اقصائيا عن دائرة الفهم بتراكيبهم المعقدة الغامضة ، ويرى الواحد منهم يجهد عقله كمن يحاول تتبع الدائرة او اختراع جملة من الكلمات المتقاطعة ثم فجأة يشعر مهما عصره لا يرشح بقطرة عاطفة او بدرة معنى ولا يفوح منه الا عرق الشاعر متصببا على

---

(1) ادونيس : "مقدمة للشعر العربى" ـ آفاق المستقبل 103

(2) " : "صدمة الحداثة" ـ الارتداد / شكلانية الانصال 239

(3) " مقدمة للشعر العربى ـ افاق المستقبل 125

(4) جورج صدح : ادونيس وادباؤنا فى المهاجر الامريكية ، الفصل 11 ـ 184

جهه ودحان السحاب منشرا فى عرفه "(1) من هنا فصت لغه بعض الشعراء " المسفلسين " لاعتمادها كلمات غير مفهومة " والكلمة التى لا يفهمها الناس ... انما هى كلمة مبتة " (2) فسقط الى ادنى الغى وهو " ما كانت فيه الجملة يفتش عن معناها " على حد عبارة امين نخله (3)، وقد آخذ نزار قبانى على ادونيس هذا الموقف ورآه منه خيانة للحظة الآن نبرأ منها فى شعره لاعتباره ان اغتيال لغة باكملها هو من نوع الجرائم المستحيله "(4) ، وعارضه فى الدعوه الى اللغة الذاتية الآنية بدليل انه " كما ليس ثمة اونوسنراد ات نفتح لمرور شخص واحد ، فليس هناك لغه نشأ لتستعملها شخص واحد " (5) ، وعاب على الشعر الحديث انكاره 'منطق نشوء اللغات "واتهم اصحابه بممارسة اقطاع شعرى على الشعر العربى لا يختلف عن الاقطاع الثقافى والفكري الذى كان يمارسه البلاء فى العصور الوسطى "(6) وهذه الاقطاعية هى رأس ازمة القصيدة الحديثة اذ يقف قناطر العصور ما بين الشاعر والقارئ ويقف على كليهما بالوحدة والتغرب ، يقول قبانى 'ازمة الشاعر الحديث انه اضاع عنوان الجمهور ، فهو يقف فى قارة والناس يقفون فى قارة ثانية وبينهما بحار من التغالى والصلافة وعقد العظمة "(7).

تلك كانت مخاطر سمة التحول فى كل من موضوع القصيد ولغته ، اما مخاطرها فى موسيقى الشعر فمخاطر عامة شارك فيها ادونيس اغلب النقاد: فرغم اعترافهم باهمية الايقاع اذ هو وسيلة التاثير النفسى و " أساس البناء

---

(1) جورج صدح : "ادنيا وأدباؤنا فى المهاجر الامريكية". الفصل 11 184

(2)على حد قول بروتيوب نقلا عن جورج صدح الفصل 11 185

(3) جورج صدح : "ادنيا وأدباؤنا"... = =

(4) نزار قبانى :"فى الشعر والجنس والثورة"- السقر فى القاموس 37

(5) محى الدين صبحى: "الكون الشعرى عند نزار قبانى"- تقديم نزارقبانى 18

(6) " " "

(7) " " "

الشعري"(1) حتى وصف نزار قباني دائه في رمي الشعر قال " كانت حروف الابجدية نمد امامي كالاوتار والكلمات تموج حدائق من الايقاعات ، وكنت اجلس امام اوراقي كما يجلس العازف امام البيانو ، افكر بالنغم قبل ان افكر بمعناه ، واركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات . كانت جملته الشعري "الموسيقى ولا شيء غير الموسيقى " يلاحقني باستمرار عندما اكتب وكنت اعتبر القصيدة نوعا من التأليف الموسيقي "(2) ،متّع هذا وذاك اعتبر هؤلاء النقاد قصيد النثر شعرا رغم خلوه من الموسيقى وحاول نزار قباني ان يمدها بشهادة ميلاد حين قال " ان المنظور الشعري قد تغير تماما والمقاييس الهندسية التي كنا نعتمدها لتفريق الشعر عن النثر لم تعد مقاييس صحيحة ولا مقبولة في هذا العصر"(3) فلم يسلم حديثه من اضطراب بيّن ونواقض واضح ، شأنه شأن باقي منظري قصيد النثر: ادونيس اذ نردد في جنسه وقواعده وفي شكله وغايته .

اما جنسه فقد رآه منثورا حتى لا يمكن ان يخالط سواه من نثر صريح او شعر واضح ، صفا قارا وجنسا معلوما ، القصد منه " نوع منثور قائم بذاته . ليست خليطا من شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة ... ان قصيدة النثر عالم كامل منظم جميع اجزائه متماسكة كاملة بدائها تحمل معناها وغايتها . فلا يمكن ان يسمى صفحة نثر مهما كانت شعرية ، تدخل في رواية او في صفحات اخرى ، فقصيدة نثر ، هي بناء فني منثور . ليست رواية ولا قصة ولا بحثا مهما كانت هذه الانواع شعرية" (4) ، الا انه عاد فتراجع واعتبرها جنسا ادبيا غير منثور اذ دعا الى مشروع الكتابة مطلقا في سنة

---

(1) نزار قباني :"الشعر قنديل اخضرٌ ـ جانين ... والوجودية ...وماركس عدو91

(2) نزار قباني :"قصتي مع الشعر: سيرة ذاتيةٌ: يحطم الاشياء 61

(3) " " :البحث عن ارض جديدة 251

(4) شعر ربيع 1960 : في قصيدة النثر ـ ادونيس 81

1979 ، ولا نستطيع ان نخرج هذا الموقف من ادونيس على انه تطور فى الرأى اذ لا نأويل بحده لقوله ان موضوع قصيدة النثر هو بدءا موضوع نثرى " روائى او وصفى تتجه عالما الى التأمل الاخلاقى او المناجاة العاطفية او السرد الانفعالى ، ولذلك يمتلىء بالاسطرادات والتفاصيل ويتسع فيه وجوده الناعم والانسجام " (1) ، وان اسلوبها اسلوب غير متميز بخاصة ما ، بل انه مزيج رقصة " الدبكة القديمة " لرعيتها " فى ان تظل النظام الهندسى سائدا فى الشعر والفن عامة كما كان سائدا فى الماضى ، لذلك (رأب) فى قصيدة النثر لغطا مخيفا ومحلوفا مشوها لا يمكن ان يعيش " (2)واذ كانت قصيدة النثر على ما وصف ادونيس نفسه فما داعى تمييزها عن النثر اصلا ؟ ام نراها رغبة التجديد تصل بدونيها الى التكلف الصرف ؟

واما فى قواعدها فقد ناقض ادونيس نفسه نفسه اذ انكر ان تكون لقصيدة النثر قواعد محدودة حين سأل " ما هو المقياس الذى يسمح لنا ان نأخذ قطعة نثرية ونقول : هذه قصيدة ؟ ولمادا لم نقل هذا نثر رائع او جميل او زاخر بالشعر ؟ وعلى الرغم من ان قصيدة النثر تحررا بشكلتها المتعددة ، فليس هنالك بالاضافة الى ذلك قواعد تحددها ـ فمادا يحدد السر الذى يشحن هذه الكلمات العادية بقدرة غامضة ؟ ماذا يحدد الشكل الذى يجرى فيه الشعر ماذا يحدد هذه القدرة وهى غير خاضعة للوزن او للمواضعات التقليدية " (3)، فالشاعر مسئاق فيها لحدسه دون سواه ولا شىء الاه ، والقصيدة منها صانعة شكلها فى افضل الحالات " يخلق شكلها الذي نريده كالنهر الذي يخلق مجراه " (4) ، يحسنه الجناه لا سباح يحدها

---

(1) شعر ربيع 1960 : فى قصيدة النثر ـ ادونيس 80 – 81

(2) " " 76

(3) " " 79

(4) " " 78

سوى الحملة و " موسقى الاسنحانة لانقاع نحاربنا المسموحة وحانبنا الحديدة وهو انقاع سجدد كل لحظة " (1) ، الا انبا رانبا ادونيس فى حديث آخر ندافع عنها من هوى الطريق فنجعل لها قواعد مضبوطه حتى هى كالشعر اصلا " لها هيكل وسطيم ولها قوانين ليست شكلية فقط بل عميقه عضوية كما فى أي نوع فنى . فشاعر النثر نحاول كشاعر الوزن ان ندخل الحياة والزمان فى اشكال ايقاعية ونفرض عليها هيكلا منظما سواء بالمقاطع المنتظمه او النكرار او البناء الدائرى وسنعمل بدل القافية والمقاطع الموروثة وبوازياتها نوازيات من نوع معاير " (2) سنطلب من صاحبها ارادة واعية وجهدا ضنى لا يستطيعه كل من شاء بل " يجب ان يكون صادرة عن ارادة بناء وسطيم واعية ، فيكون كلا عضويا مستقلا ، يكون ذات اطار معين وهذا ما يتيح لنا ان نميزها عن النثر الشعرى الذى هو مجرد مادة يمكن بها بناء ابحاث وروايات وقصائد . فالوحدة العضوية خاصة جوهرية فى قصيدة النثر . فعليها مهما كانت معقدة او حرة فى الظاهر ان تشكل كلا وعالما مغلقا والا ضاعت خاصيتها كقصيدة" (3) ، هكذا يعد ادونيس بتعلق شكلها حتى لا يضاف اليها سواها " هى عالم معلق مقفل على نفسه ، وهى فى الوقت ذاته كتلة مشعة مشتعلة بلا نهاية من الايحاءات " (4) ، الا انه حكم بانفتاحها من جهة اخرى حين رآها بنحه بارادة صاحبها حيث شاء طبعة فى هواه نغير منه كل ما يأنفها وينتاه كاحس ما يكون ، " لذلك (كان شكلها) يمتلىء بالاسنطرادات والتفاصيل ويتسع فيه وحدة التناغم والانسجام " (5) .

---

(1) شعر ربيع 1960: في قصيدة النثر – ادونيس 77

(2) " " 81

(3) " " 81

(4) " " 82

(5) " " 81 – 80

كذلك نافس ادونيس في غاية قصيدة النثر حيث رآها غاية ذاتها وغايتها " لا غاية لها خارج ذاتها ، سواء كانت هذه الغاية روائية او اخلاقية او فلسفية او برهانية ، واذا هي استخدمت عناصر الرواية او الوصف او غيرها ، فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة . فهناك مجانية القصيدة ، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللارمية ، بمعنى ان قصيدة النثر لا تقدم نحو غاية او هدف كالقصة او الرواية او المسرحية او المقالة ولا تبسط مجموعة من الافعال او الافكار بل تعرض نفسها كشيء ككتلة لا زمنية " (1) اثبت ادونيس هذا رغم مقاومته كل فعل محاكاة .

هكذا نافس النقاد ان حكوا في قصد النثر ، ولم يسلموا من الزلل في حديث موسيقى الشعر عامة ،ونخبر منه نظرية مندور في الهمس ونظرية الوهبي في الشعر = فاما محمد مندور فاول ما نعيب عليه دعاه مدعا عرفيا عنصريا تأباه على كل مفكر ، وهو ربطه بين خاصية الهمس في الشعر العربي وبين الشخصية العربية اذ دعا الى الهمس معللا رأيه بتمام مطابقته شخصيتنا وقد لا يعيبه على ذا الراي الاعتباطي ان هو انتهى اليه بعد لأي وبفكير موضوعي ، الا ان ما يحز فينا وما لا وجه لقبوله هو تعليله دعوته تلك بان الشخصية العربية هي اصلا شخصية لا طاقة لها على غير الهمس الخفيف ، فاما الاستنكار الشديد والحماسة او الفعل الثوري فهي اعجز من ان نجد البه ولبغة ، يقول " نحن قوم لصيقون بالارض ، قوم يؤثرون الاستكانة على المغامرة لقد طوفت في الكثير من بقاع الارض فلم ار مصريا يحالد غريبا على الحياة وعدت الى مصر ودرت بمصري فلم ار الا مظلوما خاضعا لظالمه او مألما يخشى ان يشكو ألمه - رأيت ضعف النفاق في كل مكان ،أرى رجالا فللبي الشه بالرجال - فمن اين تأتينا القوة ؟ نحن قوم لا يجسر احدنا ان يرفع بصره الى من يظنه اقوى منه فكيف بنا نحدق في الحياة التي يعمق من يناهضها " (2) هكذا رأى

---

(1) شعر ربيع 1960 - في قصيدة النثر - ادونيس 81 - 82

(2) محمد مندور : "في الميزان الجديد" - حول نزعة السرير 72

محمد مندور الهمس مسايرا روح أمته في دلها واسكانها؟ وهاب عليه فهاب .

اما محمد النويهي فقد أقام دعوته الى الايقاع الشعري على فرض ان اللغة الفصحى بفعله بدليل انها لا ترفضه " فما دامت اللغة العربية ... تعرف نظاما للشعر المقاطع ، كان من المستحيل ان يخلو شعرها ، مهما يكن اساسه الكمي ، من اثر لهذا النظام لأن قراءة الشعر حين يقرأونه سيدخلون على كلماته نظام الشعر الذي يطبعونه على لغة كلامهم وعلى قراءتهم للنثر " (1) ، فالنظام الشعري اصل فيها عند النويهي الا اننا نسائل لم لم يطوره العرب بل تحاشوه واعرضوا عنه الاعراض كله بشهادة هذا الناقد نفسه اذ يلاحظ " حقيقة هامة : ان بحر الخبب او المتدارك أشد البحور السنة عشر ارتباطا بنظام الشعر وتاثرا به . ولعل هذا هو السبب الذي جعل العرب القدماء يتحاشونه حين اسسوا النظام السائد لايقاعهم الشعري على الاساس الكمي حتى قال الخليل ان يحصيه بين البحور الخمسة عشر التي قيدها الى ان استدركه عليه الاخفش " (2) . سكت النويهي عن هذه الحقيقة واقتصر على ربط النظام الشعري بالاغاني رغم شهادته هو قبل سواه بالفارق بينهما حين نبه الى ان قراء الشعر الشعري سيحاولون " في مبدأ الامر الى حهد اكبر في التقاطه وتتبعه ، لأن مؤلفي الاغاني وسامعيها يعتمدون على التلحين الموسيقي في توضيح الشعر وبيان توزيعه . اما شعراؤنا وقراؤهم فسيحتاجون الى مزيد من الجهد في ارهاف السمع حتى يلتقطوا ايقاعات الكلام الحي كما نقع فعلا في لغة الكلام " (3) .

ثم ان النويهي قد أقام نظريته الشعرية على اساس ان الايقاع الشعري الخالص هو دليل الحضارة ولطف الذوق لخفوته ونخفيه ، حجته في ذلك مقارنة احراها بين الموسيقى الانجليزية وموسيقى الريف قائلا بالاولى - لتحضر اهلها -

---

(1) محمد النويهي : "قضية الشعر الجديد" - طريق التطور 313

(2) " " " 316

(3) " " - الاساس الايقاعي للشعر العربي 244، 245

هادئة لا تكاد تسمع لها ركزا ، واذا بالثانية ـ لتداوه دويها ـ صاخة صارخة لعلظة سمعهم حتى لا تحركهم الاها ، ولئن صح القسم الثانى من هذه المقارنة فانها لا تكاد تستقيم فيما يتعلق بحدث الانجلتر ، ذلك انه لا تحور لأى ناقد كان ان يتخذ دوق حتى ما عبارا للحضارة فيلزم به امة اخرى ،اذ لا تخفى ما من الاحساس من فوارق جوهرية هى الصق بروح الامة من ان تكتسب او تنسى بدعوة داع ، ثم لم لا تذهب الى بعيض ما انتهى اليه محمد النويهى مطلقا ، فيعتبر الدوق الانجليزى دوقا نردى فقيع من الايقاع فى الشعر بالدوق اذ لم يعرف مرادا الايقاع العمودي ، بساندا فى ذا حجة تاريخية هى احساس الشعراء العربيين النظام العمودي فى شعرنا بمجرد ان اطلعوا على نماذج منه ، فاقبلوا يحاكونه فى اشعار نفسهم ؟ . المثلث الموالى فى نظرية الايقاع الشعري هو تناقض محمد النويهي فيها ما بين اعتقاده من جهة ان الموسيقى تقوم على دعامتين اساسيتين هما طول المقاطع وترتيبها ، وسماحه من جهة اخرى للايقاع الشعرى بان يستغنى باحدهما عن الآخر حتى يخف فيخفى رغم استنكاره رأيٌ مثل ان الشيء الوحيد المطلوب فى الموسيقى هو تساوى مجموع المقاطع فى الطول ، دون نظر الى ترتيبها فيما بينها من طويلة وقصيرة ودون نظر الى القسم الموسيقية الاخرى (ورغم اعتراضه على) من قال ... ان التفاعيل العروضية تجوز فى النظام الكمى طول بعضها محل البعض اذ تساوت في عدد مقاطعها القصيرة وقطعانها الطويلة فتساوت بذلك فى مجموع الطول" (1) ثم ان النويهى لم يتبين فى نظريته الحد الادنى لاطراد الايقاع مما يجعل النص شعرا انما اكتفى بالشهادة للشعر الحر انه " وان تخلل من بعض القوانين الوزنية القديمة ومن الشكل الهندسى السيمترى الصارم ، لايزال يحقق الشرط الذى يجب ان يحققه كل شعر (لكى) يعد شعرا ، وهو درجة من الاطراد فى الايقاع تميزه على النثر الذى لا يشترط فى ايقاعه اطراد " (2).

---

(1) محمد النويهى : "قضية الشعر الجديد" ـ بازك الملائكة والشعرالحديث 308

(2) " " ـ حركة الشعرالحديث في ضوء الهزيمة 517

اما اخطر ما في النظرية النسبية من الوجهة الحضارية فاعتمادها النسبي اصلا،ذلك انه يشهد اختلافا شديدا من وَحْدَةٍ سَكَنِيَّةٍ عَرَبِيَّةٍ الى مجموعةٍ اخرى بشهادة محمد الوهبي ذاته،وانا لنعجب العجب كله كيف سمح لنفسه بمثل هذه الدعوة وهو يعلم انها-متى نمتد على ما يبقى من وجودنا ، فاين نراها نسير بعدها ؟

هكذا شكت مفومات النظرية الشعرية في النقد العربي الحديث عامة بعض الهنات ، ومرجعها كما رأينا نعمد اصحابها فيها التجديد في اللغة والايقاع الشعريين ، اما زلات النقاد في غمارها فراجع هو الى مبدأي التجاوز والتأثير عامة .

- 3 - عيار الشعر

- التجاوز : وهو كما سبق ان رأينا حسب ادونيس وشيعته آرائه لا يستبدله بسواه مهما أراه ، وللتجاوز عدة روافد يؤول اليها أولها خاصة الفردية وثانيها خاصية الانسانية وثالثها الجهد والصبر - فاما التجاوز فيعتمد بدءا منطلقا خطأ ذلك انه يعلل خلود اثر ما بما حواه من مظاهر التحول دون الثبات ، وقد كان شاهدُ ادونيس في ذلك ان القصائد القديمة تفوم بذاتها بمجرد تحولها عن التراث الشعري السابق ، فالتحول لديه هو عيار الجودة وعلة الخلود ، بينما تشهد نفس القصائد القديمة بعكس ما ادعى،اذ انها لو قامت بذاتها لما سقط منها شيء عبر الزمن ولقرأناها قراءة كلية وتلقيناها كما تلقاها الفرد الجاهلي سواء بسواء ، الا ان الواقع يشهد بعجزنا عن مثل ذا التلقي لنضوب التحول فيها حتى لم يعد يشدنا اليها الا الثابت الانساني هكذا يقرأ من القصيدة الانساني الزماني دون الحضاري الآني فنخلد بالثبات دون المتحول وبه تقوم . والعجب ان ادونيس في الزمن الذي يوالي فيه التحول موالاة تامة يعترف بمزايا الثبات اذ يقول " على الشاعر الحق ان يتناول من مظاهر العصر اكثرها ثباتا ودمومة ، المظاهر التي لا تفقد دلالتها في المستقبل

دلك ان الشعر العظيم بتحه نحو المستقبل " (1)، واذ انطلق ادونس من مبدا خطإ فلا غرو ان بنتهي الى نتائج غير صحيحة نحانب الصواب،ونعني بها علاقة الأثر المفقود بالارمنة الثلاثة : الماضي والحال والاستقبال : تلك خاصية الفرادة التاريخية،وقد عرّفها ضمن حديثه عن خليل مطران بانها " لا تتضمن بالضرورة الحدة والحداثة ، فليس المهم ان يكون مطران حديثا بالنسبة الى البارودي مثلا او شوقي ، بل المهم ان يكون حديثا باستمرار، أي بالنسبة الى المستقبل كذلك "(2) ، يتبين هذه الخاصية بعرض النص الشعري على الآثار السابقة له ، فاذا بعلاقته بها علاقة انبثاق تام لا رادّ له حتى يتمتاز بالفرادة . هكذا حكم ادونس على التراث بالنفي والتغريب : نفى عنه الاستمرار وص عليه بالحياة وغلّق منافذها دونه وسوّى فيه بين ما هو جدير بها وما لا يستحقها اذ قال ' الصعوبة الاساسية التي نواجهها في الشعر العربي الجديد هو ان علينا ان نحدده بالانسحام مع تراثنا وبالاختلاف عنه في آن " (3).واما علاقة النص الشعري بالآثار الخالية فعلاقة غرابة وتميز دعا فيها ادونس-ضمنيا- الى شيء من مغارنة الآثار بعضها بعضا اذ دعا الى الفرادة فيها حتى لا شبه ، ولكنه لم يسمح بالمفاضلة بينها او تفاضلها اذ صرح انه " لا يعنى هذا التجاوز بدوره ان يكتب الشاعر العربي اليوم شعرا افضل بالضرورة ... وانما يعني ان يتدخل في المناطق الاكثر عمقا في الحدس العربي او الرؤيا العربية "(4)،فحل ما يلاحظ الناقد بين آثار الشعراء المعاصرين هو القول " ان نتاح هذا الشاعر يتيح لنا ان ندخل في حقل من الكشف اوسع من الحقل الذى يتيحه لنا ذلك

---

(1) شعر صيف 1959 : محاولة تعريف الشعر الحديث - ادونس 80

(2) ادونيس : "صدمة الحداثة" خليل مطران او الحداثة السليبة/المعاصرة 101

(3) " : "مقدمة للشعر العربي" - آفاق المستقبل 99

(4) " : "صدمة الحداثة" البارودي او النهضة الحديثة 57 - 58

الشاعر ، وان لدى هذا الآخر فتوحات تعسربة غير متوفرة عند غيره ، وان في نتاج ذلك الشاعر تعديلا او تحويرا في المبادئ التي كانت توجه الكتابة الشعرية عند اسلافه تحددها في نتاج غيره "(1) ، هكذا نحوز مقارنة الشعراء في الامتداد والطرافة : اتساع في المعنى وحدة في اللغة " ولكن هذا كله لا يعني بالضرورة الافضلية او التقدم ، ذلك ان الشعر حين يكون ابداعيا اي باختصار شعرا تكون قيمته في ذاته ، لا بالمقارنة ولا بالقياس ولا بالنسبة " (2)، والغريب في الامر ان ادونيس رغم هذا وذاك فضل شعر الحال على شعر الماضي حين شهد للشاعر المحدث جران بالفرادة اذ " كان تجاوزا واضافة " (3).

ذاك تناقض ادونيس في صلة الاثر بزمني الماضي والحاضر ، اما وجه خطئه في حديثه عن علاقة الاثر بالزمن المستقبل فكامن هو في تردده بين تجاوز الاثار وتجاورها ، فالتجاور هو ان تتزامل الآثار دون ان يضم بعضها بعضا-بحكم تحريم ادونيس التفاصل بينها-فيخلد الاثران ، بينما يعني التجاوز ان يكمل اثر سابقه فيخلد الاثر الاخير فحسب ان فاق سابقه بدليل تصريح ادونيس ان "ليس المهم ابتكار شكل ما بل المهم ايصال هذا الشكل الى حده الاقصى " (4)، ولكن اليس ذا الحديث رجما بالغيب وتكليفا للشاعر بما يعجز اذ ان مد خاصية التجاوز على الزمن الآتي يعني ان يبقى الاثر طريفا فذا فلا يتسنى احد عليه لا بقلده او بشبهه من قريب او بعيد ؟ وتقليد اثر ما هو امر خارج عن واضع الاثر الاول ، اذ كيف يمكن للمحدود ان يتحكم في المطلق ؟ كيف له ان يوصد

---

(1) الفكر عدد خاص في قضايا الشعر العربي المعاصر - سنة 26 عدد 9 حزيران 1981 تجربتي الشعرية - ادونيس 106 - 107

(2) " " " " "

(3) ادونيس : "مقدمة للشعر العربي" - الحاضر وبدايات التحول 81

(4) " : "مقدمة الحداثة" - خليل مطران او حداثة السابقة/المعاصرة 104

الاسواب دون اللاحق فيمنعه النسج على منواله والاقتداء به ؟ ثم اليس التغلب نافلة من نوافل الابداع ينعرض لها اهل الآثار بحكم الاعجاب بها ؟ اننا نحد لحديث التجاوز هذا تخريجا بحمى ادونيس التناقض ويكون بتضمينه معنيين اثنين : ان يضع الشاعر نظاما محددا من جهة وان يكمله حتى يبلغ به منتهاه من جهة اخرى فاذا بالاثر اعجاز مطلق لا يملك صاحبه الى تكراره سبلا لاعتماده فيه الذاتية والآنية : ذاتية تحمي الاثر من محاكاة بقية الشعراء له ، وآنية تقيه من ذات الشاعر ان يعود اليه في لحظة لاحقة ويحاول الاتيان بمثله اذ ان لكل لحظة جوهرا فذا . وفي هذا المساق يتنزل اشتراط ادونيس على الشاعر ان يكون اثره غير سواه وغير ذاته فلا يلتزم في شعره بغير اللحظة المعاشة لا بقيده ماض بتقليد او مستقبل يقننه ، وهنا نعترض على ادونيس لسببين اثنين ندركهما بطرح سؤالين أولهما هل يستطيع الشاعر ان لا يكون ذاته اصلا وثانيهما الى اى درجة يكون الحاضر ؟ اي هل الزمن الحالي موجود بدءا ؟ ندرك جوهر القضية هذه ان نحن لاحظنا ان اى اثر فني لا يكون الا ان نحول ماضيا وعلة ذا اننا نحتاج للتعبير عن حالة ما الى زمن يحوي الفعل فان نحن بدانا قصيدة في هذه اللحظة احتجنا الى بعض الوقت نمضيه في صياغتها فلا ننهيها الا بعد يوم او جزء من يوم ولكننا متى انهيناها تحول اولها ماضيا بالنسبة لآخرها فنكون حالة الشاعر في نهايتها هي غير ما كانت عليه في اولها بحكم الزام ادونيس الشاعر بالتجاوز المستمر ، حينها يلغى الشاعر نفسه بين اثنين: اما التناقض او التكلف ، فان هو ذهب في آخرها الى غير ما ذهب اليه في مطلعها ناقض نفسه بنفسه فأردى قصيدته ، وان هو تكلف فيها الالتزام بحالته الاولى تقيد بماضيه على غير مشيئة ادونيس وهواه ، فالفعل الفني يلغي بعضه بعضا ويمحو يومه امسه ، فلا يصدق فيه صاحبه الا ان هو اعرض عنه فلم يكتبه اصلا ، والفنان فيه بين خيارين لا ثالث لهما : اللا فعل او الفعل ويحوي كما رأينا ، التكلف او التناقض .

هكذا كان عيار التجاوز مستحيلا في ذاته فما ترى تكون نتائجه واولها الفرادة ؟

لقد اهتم بها كل من يوسف الخال (1) وادونيس وبين معناها في الاثر الفني فاذا الطرافة تحول واضافة دون ان تكون حداثة : اسبقية في الفن دون الزمن ، وقد يبدو لأول ناظر انهما سواء، الا ان السر مع ادونيس يحلو الفرق بينهما، اذ يقول " ليس هناك في منظور الابداع اسبقية هي بالضرورة الافضل دائما ، فالاسبقية قيمة ذاتية في الابداع لا قيمة خارجية . لكل ابداع اسبقيته الخاصة . ومن هنا ينتفي المفهوم الزمني للاسبقية . فالابداع لا زمن له - هذا يعني ان الشعر وان كان محدثا قد يكون افضل من الشعر مهما كان قديما فالمقياس هنا ليس في القدم بذاته كما انه ليس في الحداثة بذاتها" (2) فادونيس لا يعني بالاسبقية الغنية الريادة، انما شاء بها مخالفة كل الآثار السابقة او اللاحقة فهي جدة ونشاز في الارمنة الثلاثة كما اف . وقد لا نعترض على ادونيس وصاحبه الخال بشيء في فهمهما الفرادة، الا اننا متى نظرنا في فضل هذا العبار-لجمع مدونة شعرية قيمة-سقط في ايدينا فلم يفد، وعلة سقوطه انه ليس من الدقة الفنية والحصافة النقدية بما يحول دون ان تتسرب اليها آثار ليس فيها من الفن طل ولا اثر، بل ان عيار الفرادة بفضي تقبلها كخبر ما يكون القول بحكم مخالفتها سواها بصرف النظر اجاءت تلك المنافرة بالفضل او بالخطل ، ومن هذه الآثار المتردية - تمثيلا لا حصرا - قصائد الشعر المشحر والشعر اللغز حتى اننا لا ندري : هل يغلق ادونيس باب الشعر دونها - وان فعل-فالى اي عيار احتكم بما ان الفرادة لا تفيده هنا انما تضره - ام انه يقبلها بحكم نشارها بعدها شعرا قيما وليست هي ؟ هل يجمع ادونيس بين نص وضعه صاحبه بتلهي به ويبرز مقدرته على التاليف بين مفردات خلبة من النقط او معجمة او سواها ، فاخرجه صدف طريق لا روّيا طريقة تحركه او ذائبة تسكنه ، وبين نص لابي العلاء او سواه نسل الروح منه ارجة عفة ؟ فان قبل ان حرص ادونيس على الطرافة هذه من شأنه الا يوقفه الا على الآثار المنعرجات

---

(1) شعر شتاء 1962 : اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر - يوسف الخال 1962

(2) إدونيس : "الاصول" - مقدمة 102 .

دون ما داناها مما أنشأ مدارس قصة قصة ، احسا ان هذه الآثار هي بالقوة آثار رائدة ، حسبها نصح القرادة رائداً وصدنا عن هذا التأويل مقاومة ادونيس لها كما انف .

لكل ذا عاد ادونيس فاعترف ان ليس الابداع قائما بالقرادة ، وان الريف وفساد الذوق قد ينشآن من تكلف الطرافة قال : " انه اصبح من الاساسي اليوم في الشعر الجديد ان نميز بين التجديد الحقيقي والزيف الذي يتستر باسم التجديد خصوصا ان الكثير من هذا المرغوم تجديدا يخلو من اية طاقة خلاقة وبعوزه حتى معرفة ابسط ادوات الشاعر : الكلمة والايقاع" (1) الا انه رغم ادراكه خطر التصنع ، لم ير بأسا من اعتماد عبار آخر يشبهه ، فوسم بهذه الآثار القصيدة ويعني به عبار التعهد : دعا البه حتى فصل الفعل على الجزاء والبحث على النتيجة اذ كان " الفعل الممنوح اكثر اهمية من المنح . يجب ان نكتب ونقرأ لا بروح التوكيد على النتاج بحد ذاته بل بروح التوكيد على فعل الخلق . ففعل الخلق اكثر اهمية مما يخلق ـ بدل ان نعجب بنجاح القصيدة اي بكمالها ونلتفت بها كشيء مكتمل يجب ان يوجه النظر الى الحركة الخلاقة التي انتجت هذه القصيدة ، الى الطاقة الابداعية الكامنة وراءها فالنتاج الاول للمبدع ليس ان ينجح نتاجه بل ان يتنجح ذاتيا" (2) واد حرص ادونيس على الفعل دون النتيجة فقد انتهى الى آراء غريبة مستحيلة كزعمه ان افضل ما قال جبران خليل جبران هو ما لم يقل " الحق ان من يحب جبران يتمنى ان يحبه لما كان ممكنا ان يبدعه لا لما ابدعه "(3)، ومن شأن هذا العبار ان يحيل النافد من تقويم الاثر الفني الى تقويم الشاعر ذاته ، فان هو اجهد فيه نفسه واضناها ، اعترف له النافد بالفضل والا فلا. هكذا يرفع ادونيس القصيدة المتوسطة او الرديئة التي قلب صاحبها الصحيح

---

(1) ادونيس : "مقدمة للشعر العربي" ـ آفاق المستقبل 141

(2) " : "مقدمة الحداثة" ـ بيان الكتابة 313

(3) " : "مقدمة للشعر العربي" ـ الثابت والمتحول 85

والهكنه ، على القصدة القدة التى سمت لصاحبها الفحل وسالت له من حبث تدرى ولا تدرى ، وكذلك فعل محمد الفيتورى حيث رضي من النص الشعرى بالبرداءة ورحب بالخطإ فيه لاعتباره اياه اول الصواب ونجده يقول " كلما تعددت اخطاؤنا وتنوعت مزلاتنا زاد املنا فى ان نوفق بعدها الى الوصول الى جادة الطريق " (1) : فالشعر هو بالبرداءة الحاصلة في انتظار اجادة مستقبلة قد تجيء وقد لا تجيء،مثله مثل ادونيس اذ انتهى الى تفضيل الشعر البرديء صراحة على الشعر الجيد : هكذا النقص افضل من الكمال و حجته ان النقص يحمل على الحركة والتحول وان الكمال داع الى الضاعة والشتات .

هكذا كان عبء القراءة والجهد عند النقاد الآخرين الذكر : اخفقوا فيهما واطمأنوا اليهما، الا انهم اخلفوا في خاصة الانسانية فى الاثر الجيد ، فذهب بدر شاكر السياب الى انها تتأتى من الواقعية و " تصوير هذا الصراع الدائم بين الشر وبين الانسان "(2) وقصد السياب بهذا الشر "الاستعمار وفواه وما يعتمد عليه من فئات ... الاستعمار والمستعمر ، والظلم الاجتماعي والطالمين وما ينشر اولئك وهؤلاء من وباء وبلاء "(3) ، الا انه نراجع فراى الواقعية تضع الاثر الشعرى وتصره فاعترف ان " الحق ان الروايات والقصص الواقعية الناجحة اكثر من الشعر الواقعي الناجح"(4) اما جبرا ابراهيم جبرا فقد راى الانسانية تنتزل في القصيد متى جاء فيه الشاعر بجوانب قومية بل متى استعمل لهجة عامية هى فى راي جبرا اقدر على الايحاء وابعث للواجع النفس وخوالج الروح من اى لغة سواها اذ هى لهجة

---

(1) محمد الفيتوري : "قضية الشعر الجديد" ـ ديوان من الشعر الجديد 191

(2) الآداب سنة 4 عدد 10 تشرين اول 1956 : وسائل تعريب العرب بتناجهم الادبي الحديث ـ بدر شاكر السياب 22

(3) " " " " "

(4) " " " " 23

بكلمها القارىء منذ طفولته " فكل لفظة فيها ملبئة بالافتراب والايحاءات التي تملأ من الوحي واللاوعي " (1) ، ولم يتحد للنقاد راي في هذه القضية رغم ادراك جميعهم خطرها على العربية لغة وامة وحضاره سواء بسواء ، فلئن تصدد للتصدي لها (2) غيره منه على وجدنا ، فقد ارتضى محمد النويهي رايا آخر آثر فيه الفن على المجتمع قال لئن عاد الشعر العصر " بتغيير الشكل القديم ويرسف في قيوده ويجتر معانيه ويردد الكليشهات ، فسيكون مؤلف هذا الكتاب لقضية الشعر العامي اول المشجعين "(3)، اما ماجد فخري فقد عارض سواه وقصر خاصة الانسانية على تحاور القومية الى العالمية حتى لا يكون الشاعر محبدا الا ان هو افضل على " مشاكل هذا المخلوق العجب القريب (منه) قرب حبل الوريد البعيد (عنه) بعيد الحوراء : اي الانسان و (غاص) على معاني حياته " (4) فتحاور في شعره " الوقوف على الاطلال " ، وقد لايعارض فخري لأول وهلة في هذا الراي اذ لاشعر بخطره الا اننا منذ امعنا النظر وعدنا الى مفهوم الوقوف على الاطلال لديه صعقنا مما يحمل اذ يصرح انه لا يعني به " اطلال منازل القوم وقد ارتحلوا وحسب بل الامجاد المفقودة والربوع المسلوبة ايضا " (5) هكذا لا تنتم الانسانية للشاعر ولا بجود قصيده ـ حسب هذا الفهم ـ الا ان هو نسي ماضيه وواقعه فتلهى عن مآسيه الحالية وَمنها بالنسبة للفرد العربي تمثيلا لا حصرا مأساة فلسطين، فاستبدل التفكير فيها ـ عله يجد لها حلا ـ بالضياع في متاهات المجردات الانسانية : راي غريب نرد عليه بالتذكير بما انتهى اليه عز الدين اسماعيل من ان الفن الخالد ليس هو الفن الانساني المطلق

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا : "الرحلة الثامنة" ـ 128

(2) بلند الحيدري: "اشارات على الطريق وبقاط ضوء" وعلى مفكرينا بقع عبء المسؤولية ص 174 ـ 177

(3) محمد النويهي : "قضية الشعر الجديد" : مناقشات واصداء 342

(4) شعر صيف 1957 : مادة الشعر ـ ماجد فخري 89 ـ 90

(5) " " " "

انما هو الفن المحلى الذى " يعجب به فى اطاره الحضارى الخاص " (1) .

ذاك عبار النحاور وتلك روافده فرادة وحدة وانسابة لا تكاد تحمى خاص الشعر من الآثار المتردية ، فما ترى بفعل العبار الثانى الذى اعتمد بعض المدارس الاخرى وما كانت خصائصه ؟

التأثير : لقد امتاز بزار فنانى من بين بقية النقاد بالوقوف على هذا العبار واتلائه اهمية اذ اعتله سواه وقنعوا منه بآلته الموسيقى : حدث عنها ادونيس وسعيد عقل فحددا اثرها فى تحريك النفس وحكمها بقاهة الابداع، ادنساوى لديهما القصيدة المترجمة والقصيدة الاصلية ، فانتهى سعيد عقل انهما تثيران "دوما على وجه التقريب الحالة الواحدة" (2) ، واطمأن ادونيس الى ان " الاغراق فى الشكلية يؤدى الى تفكك القصيدة اى الى وجود الاشياء بشكل مستقل عن الصور والافكار والى ان تكون له وظيفة مستقلة عن وظيفة القصيدة " (3) ، بينما شكا حديث صلاح عبد الصبور فى موسيقى الشعر الاضطراب فاذا هى خلية من كل اهمية اذ كانت " الشاعرية لا تعنى النظم بحال من الاحوال بل ان كثيرا من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشاعرية اوفر من بعض المسرحيات المنظومة "(4) واذا بها ركيزة الشعر وأسه حينا آخر حيث شهد ان " جمال الشعر هو فى موسيقاه وايقاعه لا فى معناه " على راى المدرسة البرناسية (5) ، كذلك لم يستقر لنا رأى الملائكة فيها ولم يستند عليه ، فبعد ما كان من دعوتها الى الشعر الحر وتفضيلها من شأن الموسيقى فى القصيد ، نراجعت فاذا دعوتها تلم بشعث بناء القصيد العربى

---

(1) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربى المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" الالتزام والثورية - 385

(2) سعيد عقل : "المحدلية" - فى الشعر 35

(3) ادونيس : "مقدمة للشعر العربى" - الحاضر وبدايات التحول 94

(4) صلاح عبد الصبور : "حياتى فى الشعر" 163

(5) " : "وتقى الكلمة" - سارتر والشعر 106

وسوّغ حاسة لكل صحل ، نراجعت الملائكة عن الشعر الحر وكذلك فعل بدر شاكر السياب ، فبعد ان اعتبره موقفا فكريا محددا في سنة 1954 حيث كتب " ان الشعر الحر اكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر ، انه بناء فني جديد وانحاء واقعي جديد ، جاء ليسحق الموجة الرومانسية وادب الاشباح العاجية وجمود الكلاسيكية كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء الساسون والاجتماعيون الكتابة به "(1) ، بعد هذا وذاك عاد سنة 1956 لا يرى فيه الا تكلفا وصناعة يؤسفها الشاعر بحثا عما اضاع : الشعر ، شهد بذلك فقال : " لا بد لكل ثورة ناضجة من ان تبدأ بالمضمون قبل الشكل - فالشكل تابع يخدم المضمون . والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد ويحطم الاطار القديم كما تحطم البذرة القاسية قشورها - ويؤسفني ان اقول ان التجديد الهائل الذي يتناول الشكل لا يتناسب مع التجديد الضئيل الذي يتناول المضمون ، ويقودنا هذا الى الاعتراف بان ثورة الشعراء الشباب على الشكل - على القوافي والاوزان - ثورة سطحية وانها اذا نجحت على ما هي عليه ستعود على الشعر العربي بالغ الضرر " (2) .

على هذا لم يكد يسلم سوى نزار قباني من التردد في مزية الموسيقى لتقويم القصد اذ جعلها له دعامة قاصمة بدليل ما ذهب اليه ارنمونت وروبرت دي سوزا في كتاب " الشعر الخالص " من ان " موسيقى الالفاظ هي صاحبة التاثير الخفي لانها تنقل " سحرا انحائيا "يعود بنا الى ذواتنا ويضعنا في حالة من الصلاة " (3) وقد هدى نزار قباني الى مزية الموسيقى حرصه على التاثير فجاءت تطريبه متكاملة تتماسك اطرافها بما لا يدع للشعر المتردي اليها سبيلا .

---

(1) الآداب - حزيران 1954 - 69

(2) عيسى بلاطه : "بدر شاكر السياب : حياته شعره" - خاتمة 175

(3) احسان عباس : "فن الشعر" - الشعر الخالص 185

هكذا كان عيار الشعر في النظرية النقدية العربية محاورا ومرادفة وجهدا من ناحية ، وناشرا من ناحية ثانية ، ولم يسلم النقاد فيها على ما شهدنا من بعض التناقضات والاخطاء ، فهل سلموا منها في حديثهم وظيفة الشعر؟

ـ 4 ـ وظيفة الشعر

اتفق النقاد ان الشعر لا يقصد لذاته.واختلفوا في تحديد هذا العنصر فاذا به الشاعر في مدرسة التظهير، واذا هو المجتمع عامة في سواها . هكذا انتهى محمد التنوري ومحمد مندور وعمر الدبس اسماعيل الى ان فائدة الشعر لا تكمن الا في تنفيس الشاعر عن ذاته وتظهيرها مما شاءه ، والسؤال هو الى اي مدى يظهر النص الشعري صاحبه اذ ألبست الكناية بداءة هي ما تحظى الانسان لوصله للذاكرة ؟ فكيف يكون الكلمة ـ والحالة هذه ـ اعتيالا لحادثة ما وبقيا لها ؟ هل التعبير عن " المأساة " فرار منها ام اثبات لها ؟ ثم اننا نسأل على فرض ان الشعر يظهر صاحبه، هل يراه يظهر القارئ رغم قول محمد مندور " باستطاعتنا ان نقول هنا ان ما يصدق على الكاتب يصدق على القارئ او المشاهد فنصح التجربة الشرية المعروضة عليه في المسرحية او القصيدة ادخارا لطاقته الفعلية وتظهيرا لنفسه من رغباته المكبوتة اذ يعيش في الخيال ما كان يودّ ان لو عاشه في واقع الحياة " (1)، ورغم تصريحه على لسان اهل الادب " نحن نكتب لنساعد العبر على اكتشاف نفسه ونحن نربحه بتجاربنا من المزاولة الفعلية " (2)، نسأل محمد مندوروصاحبه هل نرى القارئ يشبع ان وصفه الشاعر ، مثلا ، طعاما شهيا تناوله الشاعر ام يراه يشتهيه ؟

يمثل هذا الإحتراز يأخذ وظيفة الشعر التعبيرية ، ولا يقل تشككنا في أدائه بقية الوظائف التي أرتأها له كل من مدرسة التعبير ومدرسة التأثير

---

(1) محمد مندور : "الادب ومذاهبه" ـ غايات الادب 155

(2) " : "في الميزان الجديد" ـ الهمس في الاناشيد 92

واولها ما زعم له ادونيس من قدرة على الخلق اذ انكر الوجود مطلقا او قصره على رؤيا الشاعر فلا اساس له سواها . ذاك ادونيس اما نزار قباني فقد وكل الشعر بوظيفة اسعاد البشر وادعى لنفسه هذا الفضل اذ حدث عن فعله فيه قال انه حول الشعر بفضل المد الاشتراكي من كأس ذهبية بيد امير الى قطعة خبز في فم جائع (1) ، ولئن كنا لا نسمح لانفسنا بمؤاخذته على مثل هذا الغرور لاعتبارنا ذا نقوما احلافيا لشخصه دون نظريته هو خارج عن نطاق بحثنا فاننا لا نملك الا ان ننبه الى اتيانه في هذا الادعاء بـ"مغالطة" تاريخية لا تخفى على ذي قلب رشيد .

كذلك ادعى محمد النويهي للشعر ما ليس له حين رآه محرك الشعوب ونهج الثورة والاصلاح ، وحسبنا لدحض هذا الراي ان نذكّر بما انتهى اليه هو نفسه من ان الشعر يلهي اخاه عن الفعل فيتعلل به ويتشاغل قال "ان لم يكن في استطاعة الانسان ان يحدث الثورة في الطبيعة فهو يحدثها في الفن . وهذا من الاسباب التي يحتاج من اجلها الى الفن احتياجه الى الهواء" (2).

ضرب النقاد العرب في وظيفة الشعر اذن شعابا عدة فاما التطهير واما التاثير او التعبير ، الا ان جميعها يصب في نبع واحد هو الرؤيا : رؤيا جديدة تتم للشاعر او القارئ او النص ، وحدثوا عن الشعر عامة في مجمل نظريتهم حديثا علميا دقيقا اوفوا فيه بحده وعباره الا انهم اغفلوا من مقوماته عنصر الابقاع ، هكذا كانت قيمة النظرية الشعرية من الوجهة الفنية : وقف فيها النقاد على دعائم اساسية في فن الشعر واخلوا بعضها ، اما قيمة هذه النظرية

---

(1) نزار قباني : "الشعر قنديل احزان" ـ النسار ولعبة الشعر 44 ـ 45

(2) محمد النويهي . "قضية الشعر الجديد" ـ نازك الملائكة والشعر الجديد 286

من الوجهة التاريخية فنقف عندها الآن عند ابوابها الثلاثة : الاصالة والتأثر والتغرب .

II - قضية المنابع التاريخية

1 - الأصالة

عندما نبحث عن جذور النظرية الشعرية الحديثة في التراث العربي القديم ان في حد الشعر او مفهومه وان في عناصره او وظيفته . وقد عرض ادونيس في الثابت والمتحول الى شيء من هذا اذ وازن ما بين حد الشعر القديم والحديث موازنة عرضية ضمنية لا تخلو من تحامل كثير على تعريف الشعر القديم ، ولئن ارتأينا التأليف ما بين اشاراته تلك واشارات ما وافق منها الواقع ، فاننا اعتزمنا الرد على ما خالفه واخراج ذلك في ثلاثة محاور : معنى القصد وشكله وهدفه ، فاذا القصيدة العربية القديمة قصيدة تتجه بدءا الى السامع بينما تقصد الجديدة قارئا يكاد يقع منها بالنظر ، غرضها نقل كيمياء شعورية " حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر " (1) بينما يهدف الشاعر العمودي الى نقل تجربة شعورية بسكبها في كيمياء لفظية ، وقد آل هذا الاختلاف ما بين الهدفين الى ان تكرر معاني القصيدة العمودية فاذا بها ما فتئت تنسق نظم القصيدة ذاتها حتى اذا طرق الشاعر بابها انفتحت له على نماذج نمطية بحاصره ، متاهات فلا يملك للتأثر بها دفعا و " لا خير في تكرار المعاني بالنسبة لمفهوم القصيدة القديمة اذا كانت صياغتها جيدة ، في حين ان الفرادة وجدّة الرؤيا (هي) من أهم عناصر القصيدة الحديثة " (2) ، ولئن صدق هذا الحكم على القصيدتين في زمنهما الا انه جانب الصواب في زمن ثان ، ذلك ان القصيدة الحديثة تحولت من

---

(1) شعر صيف 1959 : محاولة تعريف الشعر الحديث : ادونيس 86

(2) الفكر سنة 7 عدد 6 مارس 1962 : الشعر العربي ومشكلة التجديد - ادونيس . 22 - 21

الفرادة الى النموذجية " بحيث اصبح قراءة قصيدة واحدة من هذا الشعر تغنيك عن قراءة بقية النماذج " (1)، ويعلق نزار قباني على هذه الظاهرة بأنها " شديدة الخطورة لأنها ستدخل الشعر الحديث مرة اخرى في دائرة الاعادة والتكرار ...وبالتالي فان القصيدة الحديثة ستأخذ نفس الخط البياني الذي اخذته القصيدة العمودية ... وتدخل في نفس مدارها المغلق " (2) - هكذا انفصل شكل القصيدة الحديثة عن مضمونها تماما كما انفصل في القصيدة النقليدية بعد ان كان ابداعا داخليا مبتكرا بفاصل الوزن العمودي التالد اما لعنهافقد حافظت على خاصيتها : الشخصية ، حيثما اصبار مدرسة التغيير واعتنقوها مذهبا يدعون اليه ، بينما حذر منها نزار قباني كما أنف ومهما كان من سبب اختلاف النقاد في لغة القصيدة الحديثة ، فقد اتفقوا على وجوب تجديدها وان تفاوتوا في مقدار هذا التجديد حتى كانت القصيدة عند بعضهم حداثة لغوية وفرادة ذاتية بينما كانت لغة القصيدة العمودية لغة جماعية مشتركة يدركها القارىءدون جهد او بكاد .

مرة اخرى فرقت ما بين القصيدتين هي اعتناء الشاعر العمودي باللفظ والصورة في النص الشعري عناية كبرى تفد بها اذونيس وسماها بكلها ، وليست هي ، ذلك ان الشكل هو اساس الفن وان الصنعة دعامته على ما يشير جون كوهن اذ يقول " ليس الشعر علما وإنما هو فن ، والفن شكل ولا شيء سوى الشكل ... الشعر... صناعي .. فليست الصور فيه زخرفا لا فائدة منه ، انما هي كيانه الفني الشعري وجوهره ،هي التي تحرر العبء الشعري الذي يخفيه العالم والذي يغيبه النثر اسيراً(3) وبواصل كوهن تحليله الابداع الشعري فاذا هو صياغة جديدة للغة فذيمفف " عندما يخلق الشاعر استعارة طريفة فما يخترعه هي

---

(1) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" - سقوط الوثنية الشعرية 184

(2) " " " "

(3) جون كوهن : "بنية اللغة الشعرية" - 45 وما يليها.

التعاسبردون العلاقات وهو يجسد شكلا قديما في مادة جديدة ... ان الشعر يقوم على الصنعة ." (1) كذلك اختلفت القصيدتان في نوعية الوحدة المعتمدة فكانت تحليلية في القصيدة العمودية تأليفية في الحديثة نقرأ فيها القصيدة القديمة بيتا بيتا فيحرص الشاعر على ان يضمن كل بيت معنى قائم الذات مقيدا بصوغه في قالب موسيقي ، فاذا القصيدة عقد منظوم من حبات متساوية قد تتفاوت قيمة وافادة الا انها تشترك في خاصة الامتناع لما جاء عليه من نظم وايقاع ، في حين يحرص الشاعر الحديث على ان تحتوي كل اسطره جزءا من الفائدة فاذا تمت القصيدة حصلت الافادة العامة ، اما الامتناع فلا يعيره الشاعر الحديث اهتماما ، تبني القصيدة الحديثة اذن على حالة شعورية واحدة قد تشد اشتاتها شدا لا يدركه القارئ بينما يعتمد الشعر العمودي على وحدة شكلية ندرك بيسر ان على صعيد البيت الواحد بالوزن والقافية او على صعيد انسجامه مع بقية القصيدة بحسن التخلص والتحام الاجزاء ، وقد آل هذا الفرق ما بين القصيدتين ان كان شكل العمودية منهما صعبا بحكم دقة حدوده ولطفها بسهله المران والموهبة ، بينما يسّر شكل القصيدة الحديثة بدءا بحكم لا حدوده وان عسرته المعاناة ، يشهد ادونيس انه " في حين لا يتطلب ادراك الشكل في القصيدة القديمة جهدا ، فان ادراكه في القصيدة الحديثة يتطلب وعيا شعوريا كبيرا ، فهو يتناول معرفة الاجزاء في مادة القصيدة وعلاقات هذه الاجزاء بعضها بالبعض الآخر واختلافها فيما بينها ووحدتها ، ومن لا قدرة له على هذا الادراك لا يقدر ان يفهم القصيدة الحديثة ولا الاشكال الشعرية الحديثة " (2) .

---

(1) جون كوهن : بنية اللغة الشعرية " 45 - 47

(2) الفكر سنة 7 عدد 6 مارس 1962 : الشعر العربي ومشكلة التحديد . ادونيس 22

ثم انه كان ما بين القصدتين اختلاف كبير آخر ، اضافة الى اختلاف معاييرهما وشكلهما هو نمرهما في الهدف ، فلئن فتحت القصيدة التقليدية بالكشوفات السابقة وسعت الى تاكيدها او ترميمها لمواصلة العيش في نطاقها وامتناع الفارىء، فقد خرق القصيدة الحديثة هذه العادة فكانت اغرابا وتعريبا " حاول (الشاعر) القديم ان يمثل الاشياء او يرممها يجعل افقي وهندسة مسطحة ، بينما الشعر الحديث حالة تنم في حركة معاكسة - هو طاقة حوانية تندفع من الداخل الى الخارج ، هو اذن مفاجىء وغريب " (1)بحرص فيه الشاعر على خرق عادات القارىء كلها حتى الدَّوَران فاذا هو سؤال وقلق اد لاجواب ، واذا هو الهدم بغية الكشف والخلق،الا انه عجز عنهما فكانت القصيدتان قناعة بالتعبير بنم لاصحاب العمود وطموح للخلق بنراءى لأصحاب الشعر الحديث يرقا خلبا فيضيع عليهم وسائل التعبير ثم يمنع .

هكذا اختلفت القصيدتان - العمودية والحديثة - عن بعضهما بعضا اختلافا تاما حتى لا صلة او تكاد ، فصاراها شذرات تقف عليها عند بعض النقاد ونسمع لها رجعا عند مفكرين عرب سقوهم ، نخص بالذكرمنهم ابن عربي في قوله بقيام الشعر على الخيال والمحال ، فقد افاده منه ادونيس حين اثبت " من فسر القلب بالعقل فلا معرفة له بالحقائق كما يعبر ابن عربي ، بل اكثر : ان الرؤيا تكشف عما يعتبره العقل محال كان تجمع مثلا بين النقيضين كأن يرى الانسان نفسه في اللحظة ذاتها في مكانين مختلفين في الحلم (مثال صورة الشخص في الماء : تتموج تتفلص تكبر تصغر ...الخ - والشخص واقف على حاله : هو محسوس وهي كذلك محسوسة) ، ويقول ابن عربي في هذا الصدد " فما اوسع حضرة الخيال وفيها يظهر المحال بل لا يظهر فيها على التحقيق الا وجود المحال" (2) وقد افاد ابن عربي ايضا ادونيس بفكرة في الوجود عما سوى

---

(1) شعر ربيع 1962 : الديوان الجديد - امس نخله - ادونيس 113

(2) الفتوحات 312/2 و 85 نقلا عن ادونيس : "صدمة الحداثة" - الامتداد الارتداد 169

الانسان وبالحرص على خرق العادة مطلقا ، فكما قال محي الدين ابن عربي ان " الانسان هو الكلي على الاطلاق والحقيقة " (1) قال ادونيس " الانسان مصدر القيم لا الآلهة ولا الطبيعة " (2) ، اما القول ان الجمال لا يقوم الا بالحركة الدائمة وبالتوق الى الكامل فقد امد ادونيس بها اهل التصوف ، شهد ادونيس بذلك حين قال " ان الكمال في التجربة الصوفية لم يعد شانا او فعلا اكتمل وانتهى وانما صار حركة ، واصبح العالم تفجرا مستمرا صوب تكامل مستمر ، ولم يعد المطلق الالاهي وراء العالم او قبله وحسب وانما اصبح امامه ايضا . لم يعد يجيء من الماضي وحده وانما اخذ يتشق في الحاضر ويجيء من المستقبل ايضا ... والعالم اذن لم يخلق كاملا دفعة واحدة والى الأبد وانما صار كل شيء فيه للخلق المستمر " (3) اخذ ادونيس عن المتصوفين " تجاوز القديم من حيث هو اصل ونموذج " وان علم الجمال لم يعد " علم جمال النموذج او الاصل او الثابت بل علم جمال المتغير المتحول المتجدد ، (فاصبح) الابداع ممارسة الشاعر الاولى من اجل تاسيس وجوده في افق البحث / السؤال: لم يعد الشاعر يتعبر آخر يكتفي بمحاكاة العالم وانما اصبح يمارس هو نفسه خلق العالم " (4) .

ذاك جل ما دانت به النظرية الشعرية المعاصرة للمفكرين العرب القدامى ، وهو كما شهدنا شذرات يسيرة نادرة نثرها ادونيس نثاليه ، اما سواه من النقاد المعاصرين فلم نكد نراهم استفادوا منهم - ان قليلا او كثيرا - فدقت صلتهم بالتراث العربي حتى كادت تفقد ، اما صلتهم بالنقد

---

(1) محي الدين بن عربي : "انشاء الدوائر" 21-22 نقلا عن الفكرية 7 عدد 6 مارس 1962 : الشعر العربي ومشكلة التحديد - ادونيس 25

(2) الفكر سة 7 عدد 6 مارس 1962 : الشعر العربي ومشكلة التحديد - ادونيس ص 25

(3) ادونيس : "صدمة الحداثة" - صدمة الحداثة 264

(4) " " 265

الغربي فكانت على غير ذلك .

2 ـ التأثير

شهد جل النقاد العرب باحدهم عن العرب في مفهومهم الشعر وفي ممارستهم له شهادات خاصة تتعلق بهذا الشاعر او ذاك وشهادات عامة تثبت انفتاح الفكر العربي لكل الارياح مثل قول نزار قباني في "الشعر قنديل اخضر" كل بذور الفكر التي حملتها امواج البحر المتوسط الينا اخصبت في ترابنا واعطت زهرا وورقا ـ كل الفلسفات وكل النزعات وكل المدارس سواء منها العربية او الشرقية ، البورجوازية او الماركسية تصادمت في مطقنا ثم استحالت تاركة على ارصفة مزقا من رايتها ـ طاغور وغوته وشكسبير وده موسه ومالارميه وفاليري وآراغون وراميو ولاوركا وبول الوار ، وآخر العنقود ت . س . اليوت كل هؤلاء مروا من هنا ورحلوا من هنا بعد ان خلفوا على فجر شعرنا بعضا من انفسهم " (1) ، حتى اعتبر نزار قباني القصيدة الحديثة قصيدة حملها الغرب وسقاها الشرق ووصف حبلها بانه " حبل مفتوح الرئتين للهواء النظيف مبهور بهذه التيارات الفكرية الجديدة تهب عليه من كل مكان فتعلمه ان يثور وان يرفض وان يحفر بأظافره قدرا جديدا ـ انه حبل يقرأ التاريخ ولكنه يرفض ان يبتلعه ضريح التاريخ " (2) ، وعدد ادونيس نتائج هذا اللقاء بالفكر الغربي فارجعها في مبدان الادب عامة الى مبادىء اربعة : " المبدا الاول يتصل بالموضوع او المضمون ، المبدا الثاني يتصل بطريقة التعبير ، المبدأ الثالث يتصل بتعريف الشعر ، ويتشعب المبدأ الرابع عن المبادىء الثلاثة الاولى وخلاصته ان علينا ان نغير النظره الى الشاعر" (3) :شهادات عامة نفصل منها بتأثير التطرّبة الشعرية الحديثة بالغرب عامة ولا نعوزنا شهادات النقاد الخاصة بهذا التاثر فهذا السياب يعترف باخذه واخذ سواه عن الشاعر الانغليزي ت .س . اليوت حين قال " لا بد لنا في هذا المجال من الاشارة الى ما كان للشاعر الانكليزي

---

(1) نزار قباني : "الشعر قنديل اخضر" ـ يحتوي القصيدة العربية الحديثة 48

(2) " " ـ معركة البعث والبسار في شعرنا العربي30

(3) ادونيس : "صدمة الحداثة" .من الخطابة الى الكتابة 40 ـ 41

الكسر ب س البوب وخاصة في قصدنه " الارض الحراب من اثر كسر على الشعر الملرم في الادب العربي الحدث الشوعي منه وغير الشوعي والردىء منه والجد على السواء ... ولكن هناك فئة من الشعراء العرب الشباب فرأب البوب وهمه وناثرب بروحه ونكتبكه على السواء " (1) . بهذه الشهادة اعترف ادونيس بأثر الشعر الانجليزي في القصيد العربي الحدث ، اما اثر الفكر الغربي في بعد ادونيس ذانه فقد اثبت منه عبد الحميد جيدة عطم اثر " كارادي فو " في كتاب " الشاب والمتحول "(2). وهذا عز الدين اسماعيل آخذ عن الفكر العربي التفسير النفسي للأدب عامة وكذلك فعل ارباب هذا المذهب ف " فد ساعدب روافد الثقافة العلمية العربية على تعزيز هذا الاتجاه ، بخاصة في رحاب الجامعة التي اتجهت فيها الدراسة منذ البداية هذه الوجهة . حتى اذا كنا من عام 1938 وجدنا كلية الآداب آنذاك تنشىء دراسة جديدة لطلبة الدراسات العليا بها تدور حول علاقة علم النفس بالادب . وكان الاستاذان احمد امين ومحمد خلف الله احمد بتوليان تدريس هذا الموضوع ... وقد كان الاستاذ (امين) الخولي يدرس لنا البلاغة ويعهد الى احد المتخصصين في الدراسات النفسية تدريس مقدمة في علم النفس كان يراها ضرورية لفهم دراسة البلاغة ـ اما الاستاذ محمد خلف الله احمد فقد تابع في جامعة الاسكندرية ابحاثه في العلاقة بين علم النفس والادب ... وفي الفصل الثالث (من كتابه " من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده ") تطبيق لوجهة نظره في نقاش بين كولردج ووردزورث يدور على أسس عقلية وذوقية ... وربما سمح لي هنا ان اقرر ان كتابي هذا (التفسير النفسي للادب) امتداد للمنهج العلمي الذي اتبعه المؤلف لفهم الادب في ضوء المعرفة ، بالحقائق

---

(1) محاضرة " الالتزام واللا التزام في الادب العربي الحديث " مؤتمر روما نشرين الاول 1961 نقلا عن عبد الحميد جيدة : "الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر" ـ الرافد الاوروبي : شعراء قدوة 143.

(2) عبد الحميد جيدة : "الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر" ـ الرافد الأوروبي 112 – 113 .

النفسية مع بعض اختلاف " (1) ، اما محمد مفتاح الفيتوري فقد اعترف بشعره الشديد بالشاعر الفرنسي بودلير اذ كتب في مذكراته " لقد عثرت اليوم على شاعر فرنسي اسمه بودلير طالما له صوابي ... انه يقف الى ما وراء الأشكال والمظاهر ... الاروع من كل ذلك انه كان يحب عاريه سوداء اسمها جان دفال... شاعر انيس يحطم القوارير بطريقته الخاصة - سأن كان من اجل الحسد او من اجل الشعر ... ان شارل بودلير يعتبر مني اكثر فاكثر كلما تعلغلت في دواوينه أزهار الشر - اني انتمي الى بودلير بصلة ما " (2) .

واذ شهد النقاد الغرب بتأثرهم بالغرب فلا بد ان نلمس مظاهر ذا التأثر في نظرتهم الشعرية بله قصائدهم ، بل اننا الفينا صدى احدهم - بدرجة او بأخرى - في نزار قباني حتى في مجرد الاعراض عن النظر الشعري لاعتباره اياه مناقبا روح الشعر (3) ، بالاضافة الى هذا الاعراض صح لنا ان نرجع الفرق بين حدي الشعر القديم والحديث الى افادة من الفكر الغربي - نقدا او شعرا-

كذلك ضرب النقاد الغرب في مقومات الشعر من النقد الغربي فاخذ صلاح عبد الصبور من اليوت حاجة الشاعر في ما بعد الخامسة والعشرين من عمره الى مقومات خارجة عنه تثري ذاته وتوقد الشعر فيه (4) ، كما استمد النقاد الغرب من الغربيين موقفهم من التراث عامة ، فدعا ادونيس كما دعا ماركس ولينين من قبله الى الثورة المطلقة في الشعر اولا وفي سواه ثانيا وقد كان من اقتداء ادونيس بماركس ان ضمن تأليفه اقواله وبنى عليها احكاما تخص الفرد العربي وحضارته وربط ما بينهما ربط النتيجة بالسبب من ذلك قول ماركس

---

(1) عبد الدين اسماعيل : "التفسير النفسي للأدب" - القاهرة 14 - 15

(2) محمد الفيتوري : "اذكريني يا افريقيا" - نحرقني في الشعر 15

(3) احمد زكي ابو شادي : "قضايا الشعر المعاصر" - نزار قباني شاعر الغزل الفني الحسي 133

(4) صلاح عبد الصبور : "حياتي في الشعر" - 46

" ان التحرر السياسي يتعذر آخر اذا لم يرافقه تحرر من الايديولوجيه التقليديه ليس تحررا ، ذلك ان التحرر السياسي ليس التحرر الانساني الكامل" احده ادونيس هذا المساله هي ان الفرد العربي ليس متحررا داخل ذاته هي في انه تقليدي داخل ذاته ايضا وليس في العلاقات الاجتماعيه او خارج ذاته وحسب" (1) ونظر الى التراث نظرة ليست له (2) وحمله معنى خاص استمده من ت . س . اليوت القائل ان " الماضي لا يحيا الا بمقدار حياته فينا نحن " (3) ، واعتبر رفض التراث وردّه هو الحرص على المستقبلية فشابه ماياكوفسكي في ذا الراي (4) فنقل تحوله عنها الى الشعر الثوري العمالي (5) .

ولم يتميز النقاد العرب في الموقف من اللغه الشعريه عن النقاد العربيين اذ أخذ ادونيس على ساترو القول ان اللغة لا تقول الا ذاتها (6) ، وقارب جماعة " البيان" والسرياليين حين دعا الى غسل اللغة الشعرية من كل ما شابها من مدلولات ومعان سابقة لها (7) .

كذلك كان الشان في اعتماد الاسطورة في النص الشعري اذ نبه العرب الى استعمالها اليوت واراغون فسلكوا نهجهما وساروا على منوالهما" في

---

(1) ادونيس : "مقدمة الحداثة" ـ الارتداد/تكلانبة الانصال 250

(2) عبد الحميد جيدة : "الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر" ـ المقدمة 17 — 18 .

(3) محمد النويهي : "قضية الشعر الجديد" ـ مثال من الشعر الجاهلي 63 — 64

(4) عبد الحميد جيدة : "الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر" ـ الرافد الاوروبي شعراء فذوة 136

(5) احسان عباس : "في الشعر" ـ انتفاضات قصيرة الاجل ، 83 — 84

(6) ادونيس : "مقدمة للشعر العربي" ـ آفاق المستقبل ، 137

(7) الفكر عدد خاص في قضايا الشعر العربي المعاصر سنة 26 : عدد 9 حزيران 1981 في الرؤية والتجربة احمد عبد المعطي حجازي الهامش رقم 10 59.

كتابة الشعر الحر ... و (في) الاعتماد على طريقة التداعي بالصور" إنما جميعاً (1) ، يشهد بذلك احدهم اذ يقول " ليس من الصعب على الدارس ان يلمس في كثير مما تنتجه شعراؤنا المعاصرون التأثر المباشر بالأسلوب وابراز تعهد بصفة خاصة ، لكن التأثر الاهم من هذا ، والذي تم بطريقة خفية عبر مباشرة ، هو ان هؤلاء الشعراء قد صاروا في شعرهم بعد رفيع واعين بذلك او عبر واعين عن ايمان بالمنهج الاسطوري . وهم قد يتفاوتون في مدى قربهم من روح هذا المنهج ، ولكنهم على العموم منخرطون فيه " (2) .

ولعل اظهر ما افاد فيه القصيد العربي من الشعر الغربي ظاهرة الايقاع الشعري والوحدة حيث ارجع بدر شاكر السياب اعتماد التفعيلة في الشعر الحر الى الايقاع الانجليزي اذ يصرح انه " لاحظ الشعر الانكليزي فوجد ان" الصورة " تقابل التفعيلة ، والسطر او البيت عندهم يختلف عدد تفاعيله ، فجرب ذلك واستعمل الأبحر ذات التفاعيل الكاملة على ان يختلف عدد التفاعيل من بيت الى آخر" (3) ، كذلك شهد نازك الملائكة بتأثرها بالشعر الانجليزي اذ صرحت " انما اندفعت الى التجديد بتأثير معرفتي بالعروض الغربي وقراءتي للشعر الانكليزي " (4) ، وقد حلل جبرا ابراهيم جبرا اثر هوبكنس في دواوينها "قرارة الموجة" قال " معظم قصائد نازك الملائكة تتألف من مقاطع والمقطع عندها هوصموال Stanza الانكليزية من حيث تتبع القوافي وتفاوت اطوال الابيات في المقطع الواحد الذي يتكرر شكلا في القصيدة كلها" (5) .

---

(1) نزار قباني : "الشعر قنديل اخضر" ـ محتوى القصيدة العربية الحديثة 51–52

(2) عزيز الدين اسماعيل : "الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" ـ المنهج الاسطوري في الشعر المعاصر ، 232

(3) ديوان "اساطير" نقلا عن احمد ابي سعد : "الشعر والشعراء في العراق 1900 – 1958" ـ الشعر الحر 23

(4) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر" ـ مقدمة الطبعة الخامسة 17

(5) شعر خريف 1957 رسالة من بغداد ـ جبرا ابراهيم جبرا 113

أثر آخر من آثار ناوبد والبوب في القصيدة العربية الحديثة يمثل في اخذ الشعراء عنها الوحدة ." وحدة الشكل والموضوع (ف)أصبحت القصيدة العربية على ايديهم كيانا عضويا ملتحم النسج يتعدى بموسيقى داخلية مركبة الايقاع متعددة النغمات ، كما اصبح للقصيدة الحديثة نواة أساسية ومحور تتحرك عليه من بدايتها الى نهايتها "(1) ، ويعلق نزار قباني على هذا الأثر قائلا به " اكثر من سجل للقصيدة العربية الحديثة"(2)،ويواصل حديثه عن فصل ب . س . البوب قائلا " يقتضينا الانصاف ان نقرر ان نتائج التجربة البوبية في شعرنا كانت جسيمة بمجملها" (3) .

تلك افادة النقاد العرب من النقد الغربي في مقومات الشعر ، اما افادتهم في غيره فقائمة هي على اعتبارين اثنين اولهما مفهوم ادونيس الخيال الذي يأتي العرب حتى لا ابداع الاه ، ففي هذا الرأي صدى لوردلير يصرح ادونيس ذاته حين كتب في مجلة " شعر" الخيال عربي دائما " كما يقول وردلير اذ العراقة هنا هي الحداثة "(4) ، وثانيهما اعتماد اصحاب مدرسة الشعر على عنصر الاثارة وهو القارئ : أحدوه عن نقاد عديدين كولريدج وملتون اذ يرى ان الشعر " يجب ان يكون بسيطا مؤثرا" على ما يحدد احمد الشايب (5) .

كذلك كان الشأن بالنسبة لوظيفة الشعر رغم ذهاب النقاد العرب فيها مذاهب شتى آلت بهم الى تعارض صريح ، فهذا صلاح عبد الصبور يأخذ عن وردلير

---

(1) نزار قباني : "الشعر قنديل اخضر" ـ محتوى القصيدة العربية الحديثة 52-53

(2) " " " " "

(3) " " " " 52 ،

(4)شعر صيف 1959 : محاولة تعريف الشعر الحديث ـ ادونيس 87

(5) احمد الشايب : "اصول النقد الادبي" ـ ما الشعر 296 .

رأيه ان الشعر قاصد دائما حتى لا هدف له سواه قال " ميره بودلير عندى انه ادرك العصمة الدائمة للفن وانه انكر ان يكون للشعر هدف ابعد من ذاته او رساله يحملها الى روح القارىء بل هو ادرك الجمال المطلق للكلمه " (1) ، وها هو سافل فى رمس نان عن نفسه قوله ان " الشعر هو بدءا صق بالعالم " و"ليس هناك فنان يستطيع ان يحتمل الواقع لان طبيعه الفنان ان يصق درعا بالعالم "(2) فى حين نراه حينا ثالثا يشاطر بلى الراى فى ان هدف الشاعر الاصلاح " ان سهوة اصلاح العالم " كما يقول بلى " هى القوه الدافعة فى حياة الفيلسوف والنبى والشاعر لأن كل منهم يرى النقص فلا يحاول ان يخدع عنه نفسه ، بل يجهد فى ان يرى وسيلة لاصلاحه ويجعل دأبه ان ينشر بها "(3) محلى آخر لتأثر النقاد بالفكر الغربى يمثل فى قيام " مدرسة البطهر" اصلا اد أحد اصحابها عن ارسطوطاليس وبديهى كرونيه القول " ان التعبير عن العواطف يحلل النفس منها ويريحها او يطهرها " (4) ، افاد النقاد العرب هذا الراي بل ونقصه ايضا حين استشهد ادونيس - وهو بعض من عارض وظيفه الشعرالبطهرية هذه-بوجهه نظر ادريه مالرو حين قال (الاثر الشعرى الذى لا يكون بالنسبة للشاعر وللقارىءالاشفاء او ارواء للغليل هو فى الحقيقة كما يقول مالرو A.Malraux ضد الشعر " (5) كذلك كان تأثر ادونيس عظيما بسواه من النقاد العرب ممن وكل الشعر بوظيفة اسعاد البشر وبالكشف عن جوهر الاشياء : فهذا اثر شاسع واضح فيه وهو القائل ان " الشعر هو النطق بالحقيقة ، تلك الحقيقة العميقة الشاعر بها القلب ، والشاعر الصادق قريب

---

(1) صلاح عبد الصبور : "وعى الكلمه" - سارتر والشعر 106

(2) " : "حيانى فى الشعر" - 105

(3) " " 103

(4) . احسان عباس : "فن الشعر" - مهمة الشعر 179

(5) شعر ضد 159 : محاولة تعريف الشعر الحديث - ادونيس 81

جدا من الوحى " (1)وهذا روسه يعتبر بان الشعر " كشف عن عالم يطل ابدا فى حاجة الى الكشف " (2) ، اما ليتس فقد امده بان الشعر هو بدء ا زيادة حتى استشهد بقوله " ان هذا الشاعر يستدل بعض الشىء فهو يقاد للقارىء فى حين يسعى ان يقدمه " (3) ، وعن امرس احد النقاد العرب القول ان الشعر هو " المحاولة الخالدة للتعبير عن روح الاشياء " (4) ، ولم يتمير النظرية الشعرية العربية بالقول ان الشعر خلق للعالم اذ يحد له حدودا عند افلوطين حين ذهب الى ان الفن عامه هو يكمل للطبيعة ، وقد طور جاسان بيكون - احد النقاد الفرنسيين المعاصرين - هذا القول فانتهى الى " ان الشعر ابداع فنى للواقع " (5) ، وزاد بيدنو كروتشه اذ رفع الفن عن الطبيعة ، وجاء نزار قبانى فاستمد منه الفكرة نفسها حين قال " لقد استطاع الانسان المبدع فى كثير من الحالات ان يتفوق على ابداع الطبيعة،فى عالم الاصوات مثلا نبدو الاصوات المنطلقة من الطبيعة بدائية وبسيطة ومحدودة الايقاع : صوت الرعد صوت العصفور موجاء الغطه ... ان بحرية بحجم بشايكوفسكى أهم من هدف كل البحيرات والثالثة للبيتهوفن اهم من ماليون وحائريات ياخ اشد جلالا من الموت " (6).

ولسنا نرى فى كل ما سلف من بعداد اثر العرب فى النظرية الشعرية العربية عبئا علينا او ادنى البعد ، ذلك ان ظاهرة التأثر والافادة

---

(1) احمد زكى ابو شادى : "مصريات بحث من شعر الوطنية" - اقوال مأثورة 5

(2) شعر صيف 1959 : محاولة تعريف الشعر الحديث - ادونيس ، 80

(3) "رمس الشعر" - ادونيس 97-99 نقلا عن عبدالحميد جيدة : "الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر" - المقدمة 19

(4) احمد الشايب : "اصول النقد الادبى" - ما الشعر ؟ 296

(5) عز الدين اسماعيل : "الشعر العربى المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" - معمارية الشعر المعاصر 249

(6) نزار قبانى : "عن الشعر والجنس والثورة" - حصان الشعر الجميل 52 - 53

هـذه هي اشمل من ان يحتص بحضاره ما او امة دون سواها فجمعها آخذ من بعضه بعضا (1) بله ان المبدعي لا ينفصل من الذات الا ما هو واحد فيه هوى نفسه وصداها (2) . هكذا التأثر ادبي ، لاعتماده على دونه ما حفظ لهم داب مسيره شرعه ، اما ان هو استحال نفسا لها وتفلا سواها يحول لحظائد عنا يشهد للذات بالفصل على المبدعي فضعه .

3 - التعريب

لئن سلمنا النظرية السعرية عند العرب عامة في هذه الفصة الا اننا الفينا في بعضها شيئا من التعرب الفكري لمحتواه عند كل من ادونيس وصلاح عبد الصبور ومحمد مندور : فهذا اولهم ناقد يوقف حاك شريك في اللغة العربية اذ يقول عنها كل حياة وبقدر ما ينتهما حين قال " اللغة العربية شكل وحرس في الدرجة الاولى ، اي قواعد مجردة قبل ان تكون انبثاقا من الحياة او تطابقا مع الواقع - انها لغة تنتمي الى جانب اللغة اليومية الجارية ، انها كما يعبر حاك شريك لغة هبوط على الحياة لا صدور عنها ،لذلك هي لغة فكرية او ذهنية وليست لغة حانية ومن هنا ثنائية اشكالها و تراكيبها" (3)، وقد اعتنق ادونيس هذا الرأي وسايره حتى اعتبره بعض المفكرين وهو احمد عبد المعطي حجازي - بحسب هزيمة العرب ومناحاها ،اذ لاحظ شيوع المواقف الثورية " بعد عام 1967 كجزء من وعي الهزيمة ، هذا الوعي الذي سار احيانا مسارا صحيحا يمثل في نقد الاستبداد والسطحية والخطابية والتعصب ، وسار احيانا اخرى مسارا معتلا يمثل في اهانة الذات والتبرؤ من الهوية القومية والفرار الى

---

(1) انظر مثلا اننا ميل "العقاد" على غير كافة" فصل "السياسة والادب المقارن" ومايليه ص 15 23

(2) يقول "لدسرحار - احد علماء الادب المقارن" انا نملك بعد الشيء الذي نظن انفسنا نظنه" انظر انجا بالف سنوا و روسو " الادب المقارن" فصل "المبادلات الادبية العالمية" ص 74...80

(3) الفكر سنة 7 عدد 6 مارس 1962 الشعر العربي ومشكلة التحديد - ادونيس 22

المواقف التي تتيح لصاحبها ان يتعد المهزومين موهما نفسه بانه ليس منهم" (1) ، وهذا صلاح عبد الصبور يذكر على الذات العربية كل شخصية ممزقة زاعما ان لا حيلة للثقافة مطلقا فيقاوم كل نزعة قومية فيها وفي سواها حين يصرح " ان للادب كيانا مستقلا ينبع من طبيعته الخاصة (وبعبير) الخلط بين الثقافة المعاصرة والسياسة المعاصرة (خطأ اد) قد دخلت الدول الاستعمارية بلادنا باقتصادها وبكولونيتها المتقدمين لا بثقافتها ، وليس لشكسبير جريرة في احتلال انجلترا لمصر في عام 1882... لذلك فاني اخفر من كل قلبي كل ما يردده بعض متسكعي الفكر السياسي في بلادنا عن " الغزو الثقافي " وما شابه ذلك من الشعارات السخيفة الجاهلة"(2) و الذي يخشاه من هذا الموقف وسواه ان يحمل ضمنيا دعوة جرى الى الاخذ عن الغرب : فعلا آليا وتقليدا صريحا بما يفقد القوميات كل خاصية وتفتح ارضا لكل الارياح ما وافقنا منها وما لم يوافق

اما محمد مندور فقد صرح بما هو اشد على العربي فردا وحضارة إذ هاجم عليه قومية بالدون ودعاه الى استعمال موسيقى هامسة في شعره لاعتباره اياه عاجزا عن سواها اذ لاطاقة له الا على الهمس الخفيف دون الاستبكار او الفعل بله الثورة فلها اهلها (3) ، وقد كان من نتيجة مندور الفكرية للغرب ان تبنى موقف العنصريين منهم فوسم العرب-أهله-بالجهالة والمكابرة منذ تحدثوا حديث القوميات امام الغرب (4) واستدل على ضعفنا بادلة خطإ هي تدلل الشعراء العرب في غزلهم الى من يحبون وتمويههم عنفا قال " نحن

---

(1) الفكر عدد خاص في قضايا الشعر العربي المعاصر سنة 26 عدد9 حوا ن 1981 : في الرؤية والتجربة ـ احمد عبد المعطي حجازي 58

(2) صلاح عبد الصبور : "حياتي في الشعر" 149 – 150

(3) محمد مندور : "في الميزان الجديد"-حول ترجمة الشرير 72

(4) = = = 73 – 72

قوم متزمتون يطغون النفاق الاجتماعي فضلة ، قوم حسّون اذا تعرّتنا جاء عرّتنا اما اسفافا في الخضوع واما " طرطشة " في العاطفة .قوم تعورهم القوة المتماسكة" (1) وكأنّه ظن العنف والصرامة هما سبّلا العرل ومحادثة النساء...على هذا كانت اشتهاته مدور بالعرب حتى انه تعجب منهم متى ادعوا ، تصرح مِنّي عجب ان تفوّق نقاد العرب انفسهم (كذا) الى هذه الحقيقة الكبرة فتحسون بلغة العشق عند اكثر شعراء العرب الجاهليين نفسه وهو المتنبي فيقول التعالبي في " اليتيمة" ان المتنبي قد خاطب الممدوح بمثل مخاطبة المحبوب " (2).

ولم ير في هذا الشأن - شأن التعرب - كحدث نزار قباني في القصيدة الحرة اذ ذهب الى انها سلبية العرب اجمعة " مازالت تقول للخبز كبرا" تقول " مع اعجابي بالشعر العربي الحديث احس انه لا يزال واقعا في حالة تعدد الجنسيات . .. وازدواج الشخصية فهو مكتوب بلغة عربية لا عار عليها الا ان مناخه العام لا يشبه مناخ دمشق او الكويت او امارات الشاطئ المتصالح " (3) ، وشهد انها تحكم بقدمها على الدوق العربي الاصيل ومحاربتها اياه قد ناصبته العداء فـ"كل ادب جديد هو عدائي . العدائية تمتزج بالاصالة وهي تقلق ما اعتاد عليه الناس من افكار "(4) ، فانفصلت عن الادب العربي شعره ونثره " الاكيد ان القصيدة العربية قد انفصلت عن شجرة العائلة وهربت نهائيا من " نير الطاعة " ووصاية الاجداد" (5)، ولم يقصد نزار قباني من هذا الحديث ان يقض على الفكر العربي سمة الاخصاب وانجاب مثل القصد الحر ، شأنه في ذلك شأن ادونيس حين قال فيها " هذه الطريقة للتنمس مقياسها ومصدرها في الشعر

---

(1) . محمد مندور : "في الميزان الجديد" - حول ترجمة الشرير 72

(2) " " " 85

(3) نزار قباني : "قصتي مع الشعر" - سيرة ذاتية - مصادر الشعر 199

(4) " " " " 6

(5) " " سقوط الوثنية الشعرية ، 175

الاوروبى " (1) ، انما اراد نزار قبانى اثبات واقع ادبى بما له وما عليه ندرك ذلك منى ذكرنا دفاعه عن القصيدة العمودية ودعاته الى ان يبدها هو العربى الثقافى ، اذ " التخلى عن اثوابنا القديمة معناه العرى الادبى التام (لدا بطالب) يعدل هذه الاثواب بشكل يجعلها عصرية وعملية ومريحة" (2) فالقصيدة العربية القديمة فى رأيه عراك صحراوى " ومن عندنا ينطلق العراك ومن شعرنا اكتشف العالم كيف يتصالح الضوء والعتمة فى عيون المها بين الرصافة والجسر " (3) . ثم ان نزار قبانى اثبت من جهة اخرى فصل هذه القصيدة البائسة فى ادبنا اذ اختزلت موضوعه اخيرا (4) وكشف للقصيدة دائما ف" الاكيد الاكيد ان القصيدة العربية اكتسبت صوتها الخاص بعد ان كانت مجموعة من العادات اللغوية والبلاغية احدث مع مرور الزمن شكل المسلمات الدينية التى لا يقبل الجدل او النقاش "(5) من هنا انتهى نزار قبانى الى ان " ليس الشعر الحديث فى نظرى سوى مجموعة من الاجتهادات اعتبر الشعر العربى و حمله واجتذبه من الاقامة المؤبدة داخل الجملة الموسيقية الواحدة "(6)، هكذا حدث نزار قبانى عن الشعر الجديد نظرية وقصيدة جديرة بفضل حرصه فيه على الموضوعية والجرأة وعلى التجاور : تجاور ماضى العرب وحاضر العرب :" يجب ان ننتهى من استعمار الخط الكوفى لشعرنا ومن هواية الحفر على الخشب ومن ربط الحركات التجديدية فى الشعر العربى بحبول الأجانب والامبرياليين والشعوبيين" (7)

---

(1) ادونيس : "مقدمة الحداثة" ـ من الخطابة الى الكتابة 41

(2) نزار قبانى : "الشعر قنديل اخضر" ـ معركة اليمين واليسار فى شعرنا العربى 36 – 37 .

(3) نزار قبانى : "قاموس العاشقين" ـ مدخل 8

(4) " " " 9

(5) " . "قصتى مع الشعر" سقوط الوثنية الشعرية 175

(6) محيى الدين صبحى : "الكون الشعرى عند نزار قبانى" ـ موسيقى الشعر ـ تقديم نزار قبانى 20

(7) نزار قبانى : "عن الشعر والجنس والثورة" ـ الخروج من مرحلة العبثية 73

من كل ما اضيف تشتد دفه العلاقه ما بين النظريه الشعريه العربيه القديمه والحديثه وهذا واضح ما بينهما ، ويحكم في الان نفسه طبيعها بالنقد العربي عامة ، وليس بها ما يعنيها ان سلمت من التعرب الفكري اولا وان اثرت النص الشعري العربي ثانيا . فما ترى كان اثرها فيه ؟

الفصل الثاني

اثر النظرية الشعرية في المراس الشعري

دراسة تطبيقية

يعقد هذا الفصل لاستجلاء اثر النظرية الشعرية الحديثة في مراس القصيدة ، وان لا يسعنا تتبع ذلك الاثر في كل شعر ولا بكون ، فقد اخترنا من مجموع المدونة الشعرية ثلاث قصائد انماط مثلت كل منها احدى المدارس الثلاث التي سبق ان عرضنا ، قدرسناها انطلاقا من تجربة اصحابها . ولم يخضع اختيارنا ذلك لكثير تتفية او بحث عن شابه ان يجعلها مجرد اطر تتمسك فيها النظرية الشعرية التي دعا اليها صاحبها اتباعا متكلفا قد يفتل فيها بذرة الشعر ، انما اخترناها اختيارا عفويا لهذا الشاعر او ذاك ، ولا تخفى مزايا العفوية وعيوبها . وهذه القصائد هي :

- "الطوفان الاسود" لمحمد مفتاح الفيتوري
- "النكوص" لأدونيس
- و"الكرنب والاصابع" لنزار قباني

I- تحليل قصدة " الطوفان الاسود "(١) لمحمد الفيتوري في ضوء نظرية التطهر

تصدر الفعل الشعري حسب نظرية التطهر من تيار قائم بين الحقيقة والواقع ومن عدم ائتلافهما ، تكشف الشاعر عن هذا التيار في ثنايا ابيات اربع قصائد ر ح قصيدته عبرها تلقي واحدة لتثب اخرى وتمر من الانسانية الى المحلية ومن المحلية الى الذاتية ، ثم تخبر الشاعر منها الجانب الوجداني دون سواه وتطمئن الى ديناره حينا ما ، ثم تدعه لتسفر تارض اللاشعور . وعانة الشاعر من هذا السفر والعبور نفس عما هو واحد بنفسه من تمرق بين قطبين لهما منه كما للظاهر والباطن ، الا ان حرص الشاعر على الحقيقة دون الواقع تميل به الى تغليب ما خفي عما بان فتتبعه يستجلبه عساه يستريح ويريح راحة من ترع عنه حملا اخفاه فاضاه وراحة من استعاض عن الفعل بالكلمة وحول الجهد منه اليها .

هكذا الشعر في نظرية التطهر يهدف الى التنفيس والتحويل ، وهما على اهميتهما ليسا الا وسيلة الشاعر لما هو اسمى : تحميل الكون وتجسيس الوجود ، وتعترض هذه النظرية ثلاثة ابعاد لا بد منها توافق كلا من الواقع والحقيقة وائتلافهما ، وعلى هذا مرت قصيدة "الطوفان الاسود" باصوات ثلاثة : صوت العربي وصوت الافريقي فصوت الشاعر ، ووافقت هذه الاصوات على التوالي ثلاث اشراقات فجور ونور وضياء ، وتنزلت في ارمنة مختلفة هي الماضي والحال والاستقبال . وإذ عبر الشاعر منها عن ارمنة حادة وروى متنابة متباعدة ، كان لزاما عليه - حسب تجربته التطهرية ذاتها - ان يخرج قصيدته في بناء لولبي يتوالى دوائره دون ان تتحد ، فتعبر عن تأرمه في وضع ما وسعيه المكدود الى الخلاص دون ان تستقر النطواف الى مرسىً حلٍّ - من هنا جاءت القصيدة " الطوفان الاسود" في ستة لوالب تتوالى، وافق اولها صوت الافريقي وحوى الاسطر الاثنى عشر الاولى ، وانقسم هذا اللولب بدوره الى ارمنة ثلاثة :

(١) محمد الفيتوري : "ديوان الفيتوري" : اغاني افريقيا 53 64

ـ رمز مرتبط مطلق اختلط فيه كل من الماضي بالحاضر بالمستقبل ، فانطلقت القصيدة من فعل ماض يؤكد معنى رمزه اولا وأداه التحقق ثانيا (لقد غسل) الا ان آثار هذا الفعل تمتد على اللحظة الراهنة ،ويتمثل هذا الاثر في ائتلاف النور والارض وفي نزول الحق الى الواقع وتحقق الامل كله ، وينشب السطر الثاني شدة ائتلافهما اذ تلمع اعماق الارض فتثار سراديبها المظلمة وتحتشد عهدها بالظلمة والظلام ، ويعرّج الشاعر على هذا الماضي الواقع ليعرض نفسه فينشب امتزاجه امام النور وينسج اشراقه على الرمز فيقمص مستقبل افريقيا حينما يستراوح ما مضى منها بما هو آت في رمز مرتبط:

مشى الفجر فيها بأنفاسه

يقمص اسامك الغادمة . (1)

ثم يخلص الرمز في نفسه الاسطر ويحول من النور الى الثورة بحلتها الحاضر، وتتعثر معه وسائل الادراك من البصر في الاسطر السابقة الى السمع ، وتتوالى الالفاظ التي تقيده :

فهل تسمعين اغاني الزنوج

بدوي مثقلة بالحياة (2)

وكلها مفردات تضخها الفرح وتملؤها الحياة بما فيها من تناقض تقيده تساؤله :

وهل تبصرين وجوه العبيد

تهفهف حول نعوش الطغاة ؟ (3)

حيث رفّ الضحكات حول النعوش ، الا انه يتناقض جذريا الى النفس تطلبه لتسبه النعوش الى الطغاة ممن لا حياة معه . اثرها يعود الرمز الحضري فتخرج الاسطر

(1) السطر 3 و 4

(2) = 5 و 6

(3) = 7 و 8

الاربعة الموالية الى الماضى وتوالى افعالها تؤكد كينونة افريقيا فيه (كنت - كنت)، وتجيء اوصاف هذا الماضى تعنه بالموت الطاغى (مقبره صحمه) وبالذل (تدوس عليها خيول العراة) وبالدنس والحقاره .

وكنت بغية اسطورة ... ملوثه .

بصفحات الشفاه ، (1)

ومما يزيد هذا الماضى ظلما وظلمه انه ليس رمس سفه ، رمس كانت فيه افريقيا اسطورة مشرفة وملحمة صاحكة (كنت بغية اسطورة).

هكذا تحلت افريقيا فى هذا الصوت الاول نورا ساطعا تلا ظلمه ومحاها، املا تحقق فواتح اللولب الاول من القصيدة الحقيقه مطلقا.

اما اللولب الثانى وهو ما امتد من السطر 13 الى السطر 38 فقد جاء على صوت العربى وعرض واقعا ما دنجورا وظلما - عرفه صمن حالات ثلاثة توافقها ثلاثة ارمنة :

- حالة حبس رهن الحال
- وحالة فرد فى الاستقبال
- وحاله قوم فى آن معى

وتتزايد هذه الحالات الثلاثه لتكتب صوت العربى واقعة حالكة .

- واما حالة الحبس التى عرض من السطر 13 الى السطر 21 فقد افتتحها توسم افريقيا بمبسم الاستعداد التلقائى اذ وجد ما ليس سكانها والعبد:

"بلاد العبد افريقيا ..." (2)

---

(1) السطر 11 و 12

(2) = 13

وعلة هذا الوحيد انهم سود البشرة معدمون

لا بلاد الروح الحفاة العراة (1)

وان لهم نمطا حياتيا عربيا ملوّه حركة لا معهودة ، حركه " خلف الحياه نفع .

نرى كيف يمشون فى عريهم

وكيف يعيشون خلف الحياة؟ (2)

ثم يعود صوت العربى مبينا عراة افريقيا واهلها فيصفهم من حديد لون اجسامهم خاصة انه افترى بشكل آدمى فكان لهم من البشر الشكل دون اللون :

واجسامهم

ذلك الابنوس العجيب ،

المفصل مثل البشر (3)

وقد كان لهذه العراه الجسمية صداها فى الرؤيا فانسب مواقف الافريقيين عجيبة فى ابعادها وخيوطها تنم عن انطلاق اصحابها وتحرر جنانهم من كل قيد فلا اللباس يحدهم ولا السكن يصدهم عن الامتزاج بالطبيعة ، انها تلفون اطفالهم فتناخذهم عنهم بالرفق والالفه وتمنحهم لهم ثمرا عربيا له من الطبيعة التلقائية والانطلاق وله انها الحب والتحليل :

وتبرايهم في شعاب الجبال

واطفالهم فى بطون الشجر (4)

وينتهى استعراض حالة الحس الافريقى على هذا الوقع الواقعى ويمتد على

---

(1) السطر 14

(2) = 15 و16

(3) = 17 و18 و19

(4) = 20 و21

اللحظة الحال ، فيشير هذه الحالة في العرس صوت الدابة فيعلو من السطر 22 الى السطر 27 يصور حالة هذا الفرد الراهنة فاذا الفقر اسرر خصائصها :

متى اجد المال ؟ (1)

وليس هو عند صاحبه بالذي يفرده من الافرنسيس زعم اشتراكهم جميعا في تدليل افتقاره الى حذاء وكلب وثوب جديد ، وعلة امتياره فيه انه يعترم صدعه والانعتاق منه الى المال والثراء ، وسيلهما الطبيعة ومن البهائم

فاما الطبيعة فقد اختار منها كلبا - ولا يخفى ما في هذا الخيار من دلالة دليله - يشترية بالزر اليسر فيأسره ، ويقابل العربي بهذا الموقف صلة الافرنجي بالطبيعة الام ، واذ استعد هذا الفرد الام فليس عجبا أن يمد يده الى الاناء فيأسرهم فاطبة ، يمشي الى ارضهم يصطاد قافلة من عبيد ، ويخيء لام التعليل تثبت غاية هذا السعد ويداهة هذا الفعل .

" وامضى الى ارض افرنجيا

لأصطاد قافلة من عبيد ، " (2)

ونزكو هذا التعليل تاء السببية في السطر الموالي :

" فإني امرؤ انفس كالثلوج " (3)

ففي العربي بياض وبرد وخلاء : بياض البشرة وقر الثلوج ، وقابلان سواد الافارقة وانعقاد طبعهم وطبيعتهم مقابلة تملأ صاحبها فخرا وحسرة على حالته الراهن ، فرغم حسه هذا وآدميته بذلك ليس هو عظيما لفقره :

" وليس عظيما لأني فقير " (4)

---

(1) السطر 22

(2) = 24 - 25

(3) = 26

(4) = 27

ويجيء لام التعليل ثانية تثبت اتحاد العظمة والمال لديه ويضاف نعما ثانيا يؤكد مادية رؤياه وبعلقه بمستقبل مأمول . وليس في ذا التطلع المستقبلي امنية سراب يعمر دهن العربي ويسكن قلبه ،انما هي الرجاء تشبه ماضي اقرنفا ونؤكده حاله قومهم:

وقد كان لي رفقة ..

ثم عادوا سراة عظاما (1)

ويحمل هذا التساؤل ضمنيا ثلاث فتراث ترق : فترة عاشها اصحابه ما قبل اقرنفا، وفترة اقرنفا ويوحي التقطيعان بما كان منهم فيها، ثم تأتي الفترة التي تمتد في السطر الموالي تنتب من حدد افتراق المال بالعظمة لله اتحادهما، وهو افتراق محرك بعث في العربي عزيمة السير وكل الامل فيعود صوته متسائلا :

"فلم لا أسير ؟" (2)

ويعلو حاله الفرد من حدد من السطر 30 الى السطر 35 تكشف همه الحسي .

"لكم اشتهي حسدا دافئا" (3)

وولعه بالنحدي والاستعلاء .

"مهيا لربيبة جامحة" (4)

ثم يعود همه الى النحلي حين يعلل شهوته بما سمعه عن "لحوم الحواري "(5) وطيبها طعما ورائحة .والشاعر اذ يغترف ما بين الحواس في تعليله شهوة العربي تلك ، تأتي بما تأدى به مدرسة التطهير الشعرية من مزج بينها اضافة الى اخذه بافكارها بمجرد ان كشف عن شهوة حسية تحرص المرء على احتائها، اذ هو

---

(1) السطر 28 و29
(2) = 30
(3) = 31
(4) = 32
(5) = 33

حس فعل اراح داته منها وسعى الى ارواء العاريء من مثلها والى تحويل طاقته بها من الفعل الى القول حتى لا حاجة بعدها تدعوه الى عبش التجربة بنفسه .

اثر هذا التجلي ومحاولة التطهر تجيء الاسطر الموالية تحوصل كل منها حالة من الحالات الثلاثة السابقة في ارمنة مرتح :

حالة الحس الاسود بشت فقره وعريه في الماضي والحاضر:

"بلاد الربوح الحفاة العراه (1)

وحالة الفرد بامل القدوم عليهم في الرمن الآتي مقندنا بماضي قوم برلوا بديارهم عراة عراه فاشغلوا اعداء سعداء:

"سآتيك يوما ... كعار جديد" (2)

وتجيء التعليل :

برند العتى وبرد الحياه (3)

سببا وغرضا برند رؤيا الفرد العربي ومادته دعما وحلاء .

اثرها يرتفع صوت الافريقي من جديد في لوب ثالث من لوالب القصيدة ويقابل صوت العربي مقابلة الحاضر الماضي ، يحاول طبه وبقصه بلقه في رداء الرمن الما قبل وتجيء عبارة "كذلك" بعد استبناحي بوحي بدوال ما سبقها وتبدله

"كذلك عشت الوف السنين
بخربش فوق حطايا وبئي" (4)

برمنها الماضي "عشت" ومضارعها "بخربش" اذ يفيد استمرار حالة السكون والصمت والعجز عن الحركة الفعل في ماضي طال "الوف السنين" شهدت فيه افريقيا الظلم والهوان والكفر بالحياة حس عبد العرب الوثني وبرلب عبد خطاياه - الاان

---

(1) السطر 36
(2) = 37
(3) = 38
(4) = 39 و40

الماضي عكس حس سلسل الحاضر وينفس مع الصبح نورا وضاءا ، حركة وفعل مرفق افرغا فيه كفي الحمود واشرب للتحول بثينه (مرفق - فمي - سلعي - تحول)، وتدرج هذه من المكان الدانى اى الجسم الافريقى - ومن الثوب الذى جسده - اى الكفين - (مرفق) الى مكان ارضى (فمي) فعصائب (سلعي)، واتسع بذا افق الفعل واكتسب مدى وحرية ولدت قوة حسية النفس اثيرة تدر رماد الماضي الظلمة وتحول مجرى الرياح - ولا بد لفعل من مثل هذا المدى والانطلاق من عنف بصحبه يوحى به الحفر " على جبهة الشمس حفر الجراح"(1)

ثم تعود رمز الثورة وحاضرها بعودة اعباء الزنوج المثقلة بالحياة (2) وبفهقهة العبد حول بعوش الطغاة (3) وتعاود العوده التكرار يطابق اللولب الثالث الاول فتحبط صوت الافريقى بهما صوت الغربي - فى اللولب الثاني - من كل جانب ، وتعلب النور الدبجور وتعلب المحلة على الانسانية (4) ويمثلها صوت العربى ، خاصة وقد بث الفنورى هذا الصوت من ناحية عمران جنسية بغرب ما بين العربى وبين الانسان عامة ، وبعده من ناحية اخرى بما يفصح خطله وبشى بخلل موقفه من الافريقى ، بين ذا باستعادة الحالات الثلاث التى حدث بها العربى :

- ذلك ان حالة الجنس الاسود التى رآها الغربى عريا لعدم ، ليست هي سوى عراء (5) انطلاق وبلعائية ، وليس عُدْمُهُمْ - ان كان - بالذى بشين ان اختاروه موقفا حرا يأتلفون به مع الطبيعة فيالفون شعاب احيالها ويسكنون بطون اشجارها .

---

(1) السطر 46
(2) = 47 و 48
(3) = 49 و 50
(4) يستعمل الانسانية هنا بالمعنى الذى اراده مدرسة الظهير دون سواها فليس المراد بها موقفا اخلاقيا فاضلا ، انما هى رؤيا عامة يشترك فيها كل البشر على اختلاف اجناسهم ،وهى بذا تقابل المحلة المحدودة اللصيقة بارض دون ارض .
(5) فرقنا ما بين العرى والعراء وقصدنا بالعراء الانطلاق البلعائى وعدم البشر بشيء فى حين حملنا العرى معنى التجرد المكره من كل ثوب .

ـ واما حالة الفرد فكان عربا وعدما كأهون ما يكون على صاحبه وادله صار اليه العربي اضطرارا ،وكان حاله عداءنفسه حوله فطبعه الطبيعه اول من تلقاه ، اسعدها وادلها وحولها له كلما علمه الخضوع والامحاء ، ولا يخفى ما فى هذا الموقف من غرور الفرد العربى و جهل، بأنها له من بسيطه الحياة ومن اعتقاده-بمثلا ـ انها قريبة لون وشكل معينين وان لها نماذج ثابتة لا يكون بسواها . وقد اضاف الى هذا الفكر النمودجى مادية صرفه جانبة أسرب الفردَ العربى فى سذاجة فكره جعلته يدعى لنفسه الملك بحكم بساطه الذى كالثوب يسمو به على قافلة-بعدها وعديدها-خاصة انه رأى سواه من بنى جلده قد فعلها فأثرى ، حينها يهالك العربى على الاقتداء به ببساطة السؤال " فلم لا اسر؟"(1)والحال ان السر يروى فيه جشعا حيوانيا ووحشه جنسه .

ـ واما حاله القوم ممثل الفرد هى مادية وهما وظلما ـ

وهذه المقابله ما بين الجوس العربى والافريقى يسمو المحلية على الانسانية ولا فصل ، ويثبت القصيدة افقا اول من آفاق نظرية التطهير ، ثم يحول عنه الى الافق الثانى منها وكامن هو فى تفصيل الذاتيه على المحلية نفسها ، فيجىء لولب القصيده الرابع يصوت الشاعر ذاته من السطر51الى السطر 57 ضباعا بعد نور وظلمة ، وعماد الصورى في تفصيل هذه الدائية على المحلية بيان اخطاء الافريقى حين عنى لأزمة غباء جنون وحين اكتفى بالقول دون العمل جنى اذا أتاه كان فعلا منتهى اثره فى الصمت والحزن .

كذلك كان يعنى لها

ويقرع بابوسه فى جنون (2)

ويوحى هذا السطر بكثافة الحركة وسرعتها سرعة تشى باختيال فاعلها خاصة ان قربا ما بين هذا السطر وموالية :

(1) السطر 30

(2) = 51 و52

وان لم يزل سلوى العنود على قدمها

وبقى السحون على ارضها

وبقام المساوى يرتحل الموت فى كل حين (1)

اذ يكشف عدم تطابق رؤيا الافريقى والواقع القائم ، فهو واقع فاسد وظلم طال وامتد زمنا لا محتملا ، يصور به الحماد العنيد فسلوى وتبلغ اغرابها صبرا وجلدا ، وبموت الصبر فى نفس الشاعر فتثور على هذه المحنة وتستدلها بداية وبراها حتوما . اما علة هذا الجبن والاصرار على الثورة فى الفرد الافريقى فتمرد عرقى قائم فى الافارقة كلهم:

فقد كان يحمل فى روحه

تمرد اجداده احمعين (2)

يهذا التعليل العام ينتهى اللون الرابع ويليه الخامس يصور الشاعر ايضا من السطر 58 الى السطر 81 وتمر القصيدة به من اشار الدابة عامة الى بعض جانب خاص منها هو جانب الشعور دون الفكر والمنطق ، وقد خص الشاعر من هذا الشعور الغضب والثورة فى امثلة ثلاثة :

- مثال اول ثار فيه الافريقى المستعبد على فعل رآه عبثا لمعارضته الطبيعة له بحكم اعتاده - فرفض صب الماء على الموقد(3)واحتمل حرارة الرفض ، فعرفه السياط فاقعد غضبا وحطم حمحمة السدد.

- ومثال ثان كفر فيه الافريقى بالفعل والفى الناعم الهادئ فاشتعل احقادا لظى كما اشعلها سابقه وآثر النار لوهج غضبه على الماء والفعل:

فسالت حممها يوحه الصمم

واسطره الغد فوق الرمال

يكفيه عرة المستقيم (4)

---

(1) السطر 53 و 54 و 55

(2) = 56 و 57

(3) = 58

(4) = 67 و 68 و 69

ـ ومثال ثالث اعسر فيه الافريقي كونه اصلا خطئه اد ولد باحدى الليالي الشتاء الحرينة من اب ابيض جاء يدنس ارضه فلحها واغتصب ، الا ان هذا الشعور المأساوي في ابنه الافريقي وتلك الخطيئة التي احتمل دونما ارادة لم تحل دونه ودون الرؤيا الفاصلة ، فسعى اليها جاهدا وآمن بالحب والاخاء: اخاء الكادحين والطغاة جميعا فدعا الى السلم او مثله ، ولم يشرّع فصلة ولم يرك حقّ هذه الدعوة انما يفتقد شعورا دائما ووجدانا خاصا عارض به الافريقي جنسه بدءا ويحاور قومنه فيقام بمقبره حفرها السنين (1).

واد انتهى هذا الغصب بالموت ـ موت العربي مينة واحده (السطر16) وموت الافريقي مئات (السطر 69 و 76) ، فقد قضى الواقع بعد هذا الشعور وبرده الى اللافعل اد كان ثوره على الثوره ودعما للنتائج وقضا للتحول ولهذا السبب دائما يحول الشاعر من فصله الشعور في اللولب الخامس الذي اشار اللاشعور عليه في آخر لولب من لوالب القصيدة انطلاقا من السطر82 ويم له هذا التفصيل بادئا اللغة : اعتمد منها النشيد في رمز اول ليحمد من هذا الشعور ، ثم عمد بها الى مرح الحواس في رمز ثان انطلاقا من السطر 95 ليبث القصيدة حوارا شعوريا هو اقرب للحلم منه للنقطه ، ثم حل بعد هذا المرح في رمز ثالث ومن السطر 119 الى آخر القصيدة بقطه ووعي وختم، بقطه ثورة تعود بالقصيدة الى منطلقها فتدعم عنوانها:

ـ هكذا اتى اللغة في رمز اول مرحلة وسطا ما بين المدلول الواقعي والمدلول التخيلي محورا يخرج بالدال الى غير ما وضع له بدءا ، ويتعرج بالملفوظ من الجماعة الى الذاتية ، ولهذا التحوير بالذات أشرَ القصيدة في هذا اللولب دون سواه بالنشاشيبه والاسعارات فرشحت بطاقة ايحائية اكثر منها تعبيرية في كل الاسطر 82 و84 و86 و87 و88 و 89 و90 و92 ، فتكشف بها افريقيا صفصافه ضخمة تلقي بها المحادير الا ان الفساد يسري اليها افعوانا قاتلا كما يتسلل الموت الى الحياة " بأفراحها وباحزانها"(2)فخنق بها رجلها وعويلها وطمي

(1) السطر 76 و 77
(2) = 83

الصـــــمت على الحقول فمحى اصواتها والوانها فاحالها كئيبا كالفساد هو وقـــــد واقف هذه الرؤيا المأساوية في الافريقي حالة هي اشبه ما تكون بحالة النائم يدهمه الخطر في حلمه من كل جانب ويحوبه المكان بشدة وقـــــمرد رجلاه ويتعـــــرس حـــدورا ، فكان رمز الرؤيا هذه سؤومـــــا يصـــــريرا جانبا بحقله وبطشه ولظاه ، وكان مكانها رملا وصحراء محدبـــــه طـــــامئة متعدة لاتشفى ، واد اضاف الزمان للمكان وتآزرا على الافريقي، يتقـــــلب فيه الحركة والعدم الحرية والحيوية ، فيتحول منه الوجود الى حياة كالموت يعلوها الحزن الصامت والفجاعة باللا فعل ، يائسا مما رأى وقنوطـــا مما حاول :

فوسد احراشه صدرها

واطبق اجفانه في سكون (١)

وامحى من وافعه الامحاء كله (وشهد بدا الجمع اجفانه دون جفنيه اد يعني كل وسائل التواصل الانساني من بصر وسمع ولمس وفكر وسواها) ، ولم يعد له مـــــن الحركة غير حركة لاارادة فيها :

كمثل بداعة موجة

وبهوى به في اصطخاب جرس " (2)

صاعدا بحمله من ارض الوعي الى آفاق اللاشعور ، ويمر العصدة مع هـــــذا النزل الى الوسيلة اللغوية الثانية وهي مرح الحواس ، وينكشف اللاشعور فـــــي اول اسفاره بالتصريح بالحلم يعرو نفس الافريقي يفدر يغلص الشعور الواعي منها :

وراح يرى ملء احلامه " (3)

وتتجلى الرؤيا في صور متوالية ثلاثة : صورة الطبيعة وصورة الانسان وصورة الحيوان ؛ ـ فاما الصورة الاولى فحرائر ومكان يحيطه البحر عماما من الابعـــاد النسبة فيكسبه بعدا مدى وارتفاعا وصابية ياعمة حتى هي كالسحاب ، ويضـــاف اليها لون الزرقة السماء ويعمها :

---

(١) السطـــر 90 و91

(2) = 92 و93

(3) = 94

حرائر عارفه فى العمام

بظللها نعم ارزق ... (1)

فاذا لها اسراق وصوب وظلال ، هدوء وانطلاق ، نعم ولون وملمس ، وسراوح هذه الصفات فى الرؤيا فتمنح سلاما وامنا .

شفف شفيف بلون السلام (2)

- واما الصوره الثانيه فصوره روح تعدس " هالك عند الشمال" (3) تعدا مكانيا يوحى بالاتساع والامتداد، وبعدا وجدانيا يوحى بالانطلاق والرفعه ، وتكتسب صورتهم حريه نمو وسعاده اعتمد فى ذلك الحقول المنوحه بالعلال (4) ، وتضاف لون الثمار المخلقه الى سواد شعرهم وبريقهم اشراقا ، واذا بهم يحققوه جهدا ممتعا يحدوهم التفاؤل ويحثهم حب الحياه فيزهر على ايديهم ثمرا حيا :

برتقال اكداسها فى التلال (5)

ويرفرف النهم الفرحه ويزهر الضحكات فى الفضاء السعيد عطاء ورعاريد صاعدة من بعيد بعيد .

كما يتصاعد كل صباح صياح الحقول

بطء شديد (6)

واد يتوالى الافعال وما دل عليها (يستعرفون - اصواتهم - رعاريدهم صاعده) فى هذه الصورة الثانية يكتسب هذه الصوره بعدا زمانيا واضحا يحادى عنصر المكان فيها (هالك - الشمال - حقول التلال - بعيد - الحقول) ويتداخل البعدان الزمانى والمكانى يداخلهما فى الحلم ويحدان اتحادا يضفى على الفعل صانية الاحلام اذ يقع الافعال بدءا فى طرف زمانى ما الاتيه وقوع لا عادى بحكم خضوعه المطلق للمكان واذا بالافعال السريعة عادة (تتزحزح) بحدث بطيئة بطيئه (بطء شديد)-

(1) السطر 95 و 96
(2) = 97
(3) = 98
(4) = 99
(5) = 101
(6) = 104 و 105

ـ واما الصوره الثالثه فطور العروب سطلق سحريه فى جمال هادىء حرس سحكم افتراءه بالعروب الرمان، سصف على الافقِ المكانِ احمةً منوارةً منوارةً سسطم فى حركه بلغائه رسمه عادمه لها من الجمال اللونُ والاشراقُ (احمتها المدهاب) ولصاحبها منه البلغائه واللطف والبراءه :

" ومص نعر ثوب السكون

بكل مسافرها المتعاب (1)

اثر هذا الغمض الوجدانى مباشره تعود صوره الربح للتحلي من جديد فتحوطها المكان وتحويها وتصدع علاقة الفعل الواقعى بمكانه تستبدلها بعلاقة امس حتى كأنّ المكانَ دائمة لحةٌ تحوى الحدث وتشاركه الحركة ، فتلوح الربوح فى سح طويل " فوق الدروب (2) تخفيهم مرة وتبديهم اخرى ، الا انهما خفاء وابانة سعيدتين مثقلتين بالزهر والثمر : سبحةً بعد الفعلِ وراحةً بعد العنى .

وتمتلك هذه الرؤيا على الافريقى نفسه امتلاكا هو للحلم اقرب منه للواقع تشتد ا بعنها بالحلم العاطفى فهو اولاحلم سراب لا واقع تحته ، وهو مشى عاطفه بلا منطق ، حتى لا امل لهذا الحلم فى التحقق رغم مارشح به من فضائل الجمال والحب والعطاء :

" واسكره حلمه العاطفى

فتعثر اشواقه احمقين

وعانق اخوانه باكيا

ومد يديه الى الآخرين " (3)

بل ان هذه الفضائل دائما هى ما حال دون تحقق الحلم اذ كان لها من البلغائه والاندفاع ما افاق صاحبها :

" وهزته افراحه ، فافاق (4)

فابتسم الحلم وتلاشى ، وبلله النقطه

" على ظل ضفصافة واقفة " (5)

---

(1) السطر 108 و 109
(2) = 110
(3) = 114 و 115 و 116 و 117
(4) = 118
(5) = 119

فاذا بافريقيا عظيمة منصفة ، واذا الريح من حولها عراء وللعائشة وعضا ثائرا .

وكأن دموع الريوح العراة

تحركها ثورة العاصفة (1)

لحة سوداء تدعو من اقبل ومن ادبر ، تصمه النها وتمتلك منه العنان فلا فعل تحصه :

فسار بعنى مع السائرين (2)

ولا و جـــهـــــــــــــه تمـــره :

وهم راجفون الى الطاعنة (3)

حل ما تمتلكه جهد تفجره فتحفر به على وجه الزمان اغانى افريقيا الدامية (4)

واد انهب القصيدة بهذا الموقع الدامى العنيف ، اكتسب به قرارا تطمئن اليه بعد طول تطواف ، هو قرار العنف والثورة تركبه عنوانها (الطوفان الاسود) تركبه تكشف مثل العنوانى انهما وتفصحه .

تمت القصيدة ادن فى اطار نظرية الشعر ، تحكى بشار ما بين الواقع والحقيقة وتكشفه فى انتقالها من الانسانية الى المحلية اولا، ومنها الى الذاتية ثانيا، فالشعور الوجدانى ثالثا ، لتستغرقه فى اللا شعور ، وهدف النص الشعرى منهذا العبور تالف ما بين الحقيقة والواقع ، واد افترض النظرية الشعرية في ذا التاليف ثلاث مواقف متنابية ، جاءت قصيدة الطوفان الاسود فى ثلاثة : واقع وحقيقة وائتلافهما ، تواقق ثلاثة ارمنة واصواتا ثلاثة :

- الواقع ، وهو ما صنى افريقيا الدنحور ، تعرضه صوت العربى
- الحقيقة وهى حاضرها الثور ، تمثلها صوت الافريقى
- ائتلاف ما بين الحقيقة والواقع هو مستقبل افريقيا الصباء، وتحكيه صوت الشاعر دانه .

---

(1) السطر 120 و 121
(2) = 122
(3) = 123
(4) = 125

وتحلب هذه الاصوات الثلاثه فى الهيكل الشعرى عبر ثلاثه ابيات حيث تحدثه ما يلى :

- الصوت اول عرض صوت الافريقى فى ثلاثه ازمنه اولها ممتد على الماضى والحاضر والمستقبل وثانيها متعلق بالحاضر وثالثها يخص الماضى وحده .

- الصوت ثان حكى صوت العربى بعرض حالات ثلاثا فى ازمنه ثلاثة : حالة الحبس الافريقى فى الزمن الحال ، وحالة الفرد العربى فى زمن الاستقبال وحالة نومه فى الماضى .

- الصوت ثالث فيه رجع لصوت الافريقى يحدث عن الماضى والحاضروالمستقبل وتتعطف القصيده بهذه العوده الى الصوت الاول على ذاتها وتكشف المحللة الافريقية موقف العربى " الانسانى" و تطغى عليه ، وقد سعى الشورى لانتباه هذه الاحاطة وذاك الطغيان حين اوحى بحظل روّى العربى .

- الصوت رابع يرتفع فيه صوت الشاعر : الصاء، فتعوض ذاتيه المحللة الافريقيه حين تتبين اخطاءها وتتعبها بالحنون .

- الصوت خامس يعرض صوت الشاعر ايضا ويقف عند شعوره دون ذاتيه ويتسع امثلة ثلاثة عاشها الافريقى بالسفي والرعى والكون ، واتحد منها موقفا معاصرا ما يقتضيه المنطق الذاتى اذ آثر فيه القتل والموت والتمرد على الثورة ، امل التعبير .

- الصوت سادس يحادث فيه الشعورُ واللا شعورُ صوتَ الشاعر فتعدد منه شعوره فى مرحله اولى ، واعتمد الشوري لسانه على التشبيه ، وتجلى لا شعوره فى مرحلة ثانية فى مرحه الحواس ، ثم كانت السقطه في مرحلة ثالثة تصرح ان كل ما أنف حلم عاطفى لا منطق فيه ولا امل للتحقق لما هو عليه اصلا من حمال وحبر...

II - تحليل قصيدة التكوين(١) لأدونيس

في ضوء نظرية التعبير

" ... بما ان القراءة مستوياً تابعة لمستوى القراء ، فلا يمكن ان يصل قارئ النص الابداعي الى القبض على" حقيقة" النهائية . فلهذه "الحقيقة" مستوياتها ايضا. القارئ بهذا المعنى "يخلق النص". انه خلاق آخر يواكب خلاق النص . والنص الابداعي هو بهذا المعنى اغنى من الدلالات ومن "الحقائق" وليس "مكانا "لفكرة اولمجموعة من الافكار، يراها ويلتقطها بوضوح واحدة واحدة..."

(ادونيس :صدمة الحداثة 311)

فامت نظرية التعبير بدءا على سمة التجاوز ، وهي - كما الف - طاقة رفض لا يفصد لذاتها انما لما تليها حتى هي رفض الرفض ورفض مستمر لكل بناء تفصيا يهدف منه صاحبه الى تخليد التساؤل وتثبيت التحول .

واذا كان التجاوز من مدرسة التعبير قوام الشعر وعياره ، انبنت القصيدة فيها على ثلاثة : بنى واشبات تساؤل : بنى الرؤى الثابتة ، واثبات رؤى معاصرة

(١) ادونيس : مفرد بصيغة الجمع" ص 11 .. 52

لها ، حدده ، ثم يحول عنها الى سؤال دائم طرح . وحادث قصده الكون هذه الثلاثة في رؤاها وفي وسائل تعبيرها :

I ـ الرؤيـــا ـ

جاء القصيدة بدءا ثلاث تفريعات اساسه هي : تخطيطات ، فواصل واسطرادات:

* خطت اولاها جواهر الكون فاذا هي اربعه :

ـ كيانا ما ورائيا مطلقا يعرض الكون عامه (1) فكون الذات العلية (2) ثم كون الانسان (3) ، فعود الى الذات العلية (4) حتى يحوي الوجود الانساني احواءا تاما .

ـ كيانا ارضيا يشمل حدث الارض (5) ثم الحضور الانساني بها (6).

ـ كيانا فلكيا ادركه الانسان في سحه (7)

ـ كيانا مكانيا زمانيا يعرض الى صلة الانسان بالمادة عامة (8) .

* ثم اتى القسم الثاني من قصيدة الكون يفصّل اهم ما يقرع عن الكون الالاهي ويوافق النعوت الاربعة التي صحبته في قول ادونيس :

" خرج على

يستصحب

شمس الهلول دفتر احبار تاريخا سريا

للموت (9)

---

(1) السطر 3 ← 4 ← 5

(2) = 6 ← 7 ← 8 ← 9 ← 10 ← 11 ← 12 ← 13.

(3) من السطر 14 الى السطر 60

(4) = 61 = 70

(5) = 71 = 82

(6) = 83 = 100

(7) = 101 = 126

(8) = 127 = 149

(9) السطر 7 ← 8 ← 9 ← 10 .

فجاء هذا القسم على فواصل اربع هى :

- محنة الكون اوما يصاحب الكون بدءا من ألم:كون الفلك (1) ، كـــــون المرأة الانسان (2) وكون الغنم (3) .
- " دفتر اخبار" او ما يصاحب الكيان الانسانى من شهوه وحس (4)
- " شمس الضلول " او ما يصاحب بعث الانسان من ثواب او عقاب (5)
- " تاريخا سريا للموت " او ما يصاحب الموت من خرافات اوحقائق (6)

* اما القسم الثالث من قصيده التكوين فقد استعرض فيه الشاعر اسطرادات خمسة حول الكيان الانسانى فكانت :

- فى الطفولة والشخوخة (7)
- في السكن والثورة (8)
- فى السعادة والشقاء (9)
- فى التآلف والتنافر (10)
- فى الموضوعة والذاتية (11) .

ثم اختتم ادونيس القصيدة باسطر قليلة حصر فيها الكون فاطمة في اثنين دون سواهما : امرأة ورجل يسبح جماعهما الارض وينجم الكون كله (12) .

---

(1) من السطر 151 الى السطر 158
(2) = 159 = 169
(3) = 170 = 177
(4) = 178 = 188
(5) = 189 = 227
(6) = 228 = 239
(7) = 240 = 255
(8) = 256 = 307
(9) = 308 = 330
(10) = 331 = 362
(11) = 363 = 410
(12) = 411 = 417

واد على التجاور بعضا لكل عادة وخروجا على كل نظام معتاد ، فلا عرو ان ينفي التخطيط المنطقي عن القصيدة حتى لا يخلص قسمها الاول بالنفي وثانيها بالاثبات في حين يطرح ثالثها سؤالا دائما ، انما نعرض هذه الاقسام الثلاثة كلا من النفي والاثبات والسؤال عرضا آنيا موحدا يجمع بينها عامة فتتداخل في حركة مستمرة دائمة ، كما الموج تنبثق الرؤيا فيها من سابقتها فتعذوها حينا من دهر وتتجاورها آنا آخر لتنقضها وتنقضها ، الا اننا آثرنا لغاية توضيحية ألا نعرض الى مختلف اسطر القصيدة بالتحليل ، انما نؤلف بين رؤاها ونجمع بينها جمع نفي او اثبات او تساؤل :

1 - النفي

اب قصيدة التكوين تنفي الدنس اولا والعقل ثانيا والواقع ثالثا فتحص صفة الاولية عن الذات العلية اذ اوجدت الارض قبلها (1) ، وتنفت عن العلي تعالى الألوهية حيث سفه امر بالكون (2) ولم تسلم له حواء بها فاتخذت من العالم مألوها (3)، ولم تنزهه القصيدة عن الانجاب والجنس اذ اثبتت انه يستقبل الارض امراة ويمجح بين فخذيها (4) ، كما نفت عنه القصيدة الحكمة اذ رانه دائما يصنع طريقا لا يقود الى مكان (5) ، يتكلف الحكمة ويدعيها في "جوهر العارض ويغسل الماء " (6)، لا تصدر عنه سوى "المصادفة خارجة من الحد " (7) عشوائية . ولئن شهد ادونيس لله بالوحدانية والخلق في قوله :

---

(1) السطر 2

(2) = 6

(3) = 31

(4) = 69 ح 70

(5) = 62

(6) = 11 و 12 ح 13

(7) = 102 ح 103

" ا ح د = د ح ا = الارض " (1)

فاله سبق ان شناه حين أسعه بالاهة نرافقه ونساعده (2) كذلك نفى عن الملائكة من ناحية اخرى سمة الطهر والعفة حين اداها نضع يدها بين ثدبي المراة او نضعها فى مكان آخر (3).

نفى ادونيس ايضا من ماضى الانسان كلما اثبته الشرائع السماوية فاذا بحواء هي اول البشر دون آدم (4) مكانها العلك دون الحية (5) ، امتلكت بقائنا آلة الكلام وقامت بينها وبين الشجرة - النخلة - عاطفة مودة حتى لا عداء ولاندم (6) - ولم يسلم ماض آدم ايضا من الهدم والتفنيد ، فيله اسقيته حواء نفى عنه ادونيس الجهل بالكلام فى زمن اول وتعلمه اياه فى آن ثان ، اذ جعله يسمى ويشتق الكلام فى ملفوظ دال كل الدلالة رغم غموضه ، يذكر مبتعاه ويحكيه

" تلابسا / تداخلا
علو وسفلا
تعرجا واستقامة (7)

ونفى عنه الشعور بالمأساة والندم حين جعله " يتصدع طربا " (8)، قابعا من الوجود باللحظة الحال زاهدا فى السابق واللاحق:

" اما كيف ولم وما هو
فاسئلة
تطير
فى
الرياح " (9)

---

(1) السطر 61
(2) = 53
(3) من السطر 159 الى السطر 169
(4) = 22 = 31
(5) = 24 = 28
(6) السطر 30
(7) من السطر 37 = 39
(8) السطر 44
(9) من السطر 45 = 49

واذ عارض فصدة الكوس صرح الدس ، فلا عجب ان نعمد الى هدم ـــرح ما سن الفضلة والرذيلة حتى يمتزجا فلا فصل ، فى هذا المنظور امتهـــــن إلاه نهبئة سربر الجماع (1) ، وامتلكت " الطبيعة المومس " البركة (2) ، واهدمت فكرة الجزاء حتى لا ثواب ولا عقاب ، فاسقى البعث اصلا اذ صارت حقيقته وهما " شمس بهلول " (3)، لا يملك سوى الضحك : رضى وقبولا . ولم تعد الآخـــرة هي الحيوان ، انما اختصت به الحياة الدنيا فتطابرت كتب الافعال " بقـــــرة كالعمامة" (4) وسحابة صيف ، لا حقيقة ولا جوهر . ولم تعد لقى سارا وقودا ، وانما " ضرب بالحجر مرتين " (5) حتى انتفى جوهرها: ولم يبق لها ما يستدعو من اقبال ومن ادبار ، فـــصارت بقيض فتتراجع امام الرجل والمراة (6) ، الا انه انقاضا بسيا يحفظ بها للمخطئين مكانا ممن خلط اللبن بالماء، (7)وسواهم على اختلاف معتقدهم (8) ، فكانت لزاما عليهم ، قدرا محكوما وقضاء حتميـــا يحوبهم حينا من دهر في قيد لقى وطمأ صدى ليس لهم معه طعام الا من زقـــوم " لايسمن ولا يغنى من جوع "(9) يبقى بين الحلقوم والمعدة (10) ، وتمتد بهم مسافة الضنى والالم فـ " تسيل عيونهم

جداول راسيت مراكب ←

تجرى

فيها" (11)

---

(1) السطرين 51 - 52

(2) السطر 57

(3) = 189

(4) = 194

(5) = 213

(6) = 212

(7) = 215

(8) السطر 223 و 224 و 225 و 226 و 227

(9) سوره العاسيه الآيه 7

(10) السطرين 221 – 222

(11) الاسطر224– 225– 226– 227

ثم انهم منى خرجوا من سجنهم ذاك خرجوا هيكلا جردته النار من بشريته ، بحر لحمه كما نجر المراة ثوبها (1) ، وما من حكمه في ذا التجريد او طهارة ، انما هو العنت عينه اذ لم تكن في هذه النار منفعة لاحد (2) .

وكما العقاب في شمس الهلول كان الثواب مادنا سادحا ، حكاه ادونيس حكاية ساخرة فاذا به اكل ولباس وجنس : طير يصب منه الانسان حتى يشبع ثم يعود اليه الحياة فتنجمع عظامه وينهض ليرعى (3) ، وثوب من شجر لا يبلى (4) ، وبساء تمطر بهم السماء فيجامعهن الرجال على هواهم حتى اذا ما قاموا عنهن عادت البهن الطهارة والبكارة (5).

عارض ادونيس ايضا العقل في قصيدته فأتى بما لايقبل : حوّل الجرح الى انوس (6) ورأى القمر يتدحرج مقطوع الاطراف (7) والمطر يردي الشوك ويأنزر به (8) ولئن تعمد ادونيس الخروج عن المنطق قصد التغريب في مثل هذه الاسطر، فانه سعى في سواها الى بعث تناقض سطحي ظاهري يدعو القارئ اول ما يدعوه الى العجب الا انه اذا ما تمعنه الفاه صدقا وعمقا ، من ذلك وصفه الذات العلية بكونها "مغيبة بفوة الحضور" (9) ، ولا تناقض اذ ان يداهة تجليه في كل صنعه يخفيه عادة، من هذا التناقض الظاهري ايضا ما نعت به ادونيس كلاّ من الرجل والمراة بعد الجماع بكون :

" الرجل يفقد الرجولة / المراة لم تصح امراة

المراة سلالة مضت / الرجل نسل باني" (10)

ولا عجب ، ذلك ان الرجل والمراة اثر الجماع ينفصلان فينتفي ما بينهما حتى

---

(1) السطر 216 ـ 217

(2) = 214

(3) = 196 ـ 197

(4) = 200

(5) = 201 ـ 202 ـ 203 ـ 204 ـ 205 ـ 206 ـ 207

(6) = 54

(7) = 323

(8) = 386

(9) = 64

(10) = 55 ـ 56

كانه فقد الفحولة وكانها لم تبق اشى انما صارت ارضا طواها الماضى فمضت وخلا حوى تذرة الرحل وتشمر تسلا ثانى .

ولم يقتصر ادونيس على الدين والعقل بنفيهما ، انما تجاوزهما الى الواقع اتخذ النسبة منه وحتها جاز له ان يرفد الارض فى راحته (1) وان يسجن السماء فى دفتى كتاب (2) . ونفى من الواقع بعدي الزمان والمكان ورآهما عامة وَهْما يدعيه الانسان (3) :

- اما المكان فقد عرض قصيدة التكوين الى اصناف اربعة منه هى الارض والفلك والمكان الماورائى والجسد البشري : انطلقت من الارض ونفت عنها وجودا حسيا ورأتها مكانا جرحا (4) لا استقلال له بذاته ، انما هو قائم بالعلاقة ما بين الانسان ومحيطه ، ثم عرضت القصيدة الى ماضى الارض فاذا بها تجربة الانسان والذات العلية ، لم تكن في اول القصيدة طرفا يحوى احداثا ما ، انما كانت حين فكر فيها الانسان :

"بأى شىء تبعت الارض ؟ باى شىء بدكرها وبحكيها " (5)

فوهبها خصائصها الذاتية :

" تلابسا / تداخلا

علوا وسفلا

تعرجا واستقامة " (6)

حينها فحسب تخلت الارض فى القصيدة طرفا مكانيا مأهولا يخرج اليه الطفل (7) بعد ان كان خارجا الى الفضاء (8) ، وعلاقة حسية ما بين آدم وحواء(9)

---

(1) السطر 257

(2) = 365

(3) = 143

(4) = 2

(5) = 36

(6) = 37 ، 38 ، 39

(7) = 50

(8) = 6 ، 22 ، 32

(9) = 50

تسحب السماء غيومها اذا ما التفت وراءه ولم ير ارضا سفلية انها كانت تكسان احد دحاها (1) فتخلت :

" بسطة ناعسة باردة

تتحرك بلون اغبر ادكن لتطهر الثور وتمكن الحيوان

من التطير

واقفة في الوسط

كثيران الفي في فارورة او نمس في طشت ملىء بالماء" (2)

ناقمة سابحة في حركة دائرية تسعى فيها الى ذاتها (3) ، شكلها يضوى يضيق من ساحة الفضاء ويتسع في الوسط (4) تحيطها دائرة تسوى بها ساعات الليل والنهار (5) ، تعمرها غور كالفئة المنخرطة (6) ، عناصرها هواء وماء (7) والظلم والنهار (8) سحب (9) واشجار (10) ورياح (11)وشطآن (12) وآفاق (13) ... ولم يكن لهذه العناصر على تنوعها كيانا مستقلا عن الانسان ، فظاهره سر وباطنه بحر (14) :

" شعره النبات

جسده الاقاليم

عروقه الانهار " (15)

---

(1) السطر 60 ـ 61

(2) = 73 ـ 74 ـ 75 ـ 76 ـ 77

(3) = 78 ـ 79 ـ 80 ـ 81 ـ 82

(4) 127

(5) 131 ـ 132 ـ 133

(6) 134 ـ 135

(7) 83 ـ 84

(8) 93 ـ 94

(9) 136

(10) 263

(11) 271

(12) 287

(13) 288

(14) 96

(15) 92 ـ 93 ـ 94

هكذا أمّحى المكان الارضى امامه وبلاشى فيه ، ولم يكن حظ المكان الفلكى باحسن منه ، فالكواكب وبروجها المختلفة كالعقرب (1) والجدي (2) والدلو (3) والفوس (4) والحوت (5) والميزان (6) والعذراء (7) وسواها ليست الا خيالا محلوطا بالوهم (8) .

ولم يقتصر فصدة التكوين على المكان الواقعى ارضا وفلكا ، انما تجاوزتهما الى مكان ما ورائى حوى احداثا وقعت فى الزمن الما قبل ، زمن لم يكن الانسان ، من ذلك سبح حواء - قبل وجودها ارضا - فى متن الغمير (9) واستراحتها تحت شجرة المحنة (10) ، ومنه طلوع الشمس والقمر من بات النوبة (11) . احداثا ما ورائيه اخرى حكتها القصدة تعلقت بمستقبل الانسان بعد موته تدور عند كرسى العرش حول الحوض والميزان : ميزان يعد حساب المرء وخطاياه ، وحوض يتطهر به منها (12) ، فان لم يفعل حوله النار (13) ... امكنة عربية اخرى مرت بها القصدة من فوهة العسوق (14) وما بين الخطمى والحردل (15) الى دفنة نر النبات (16) وفروة التعب(17)

(1) السطر 105

(2) = 113

(3) = 116

(4) = 117

(5) = 118

(6) = 118

(7) = 119 ـ 120 ـ 121 ـ 122 ـ 123 ـ 124

(8) = 106 ـ 107

(9) = 24 ـ 25 ـ 26 ـ 27 ـ 28

(10) = 166 ـ 167 ـ 168 ـ 169

(11) = 155 ـ 156 ـ 157 ـ 158

(12) = 192 ـ 193

(13) = 211

(14) = 352

(15) = 368

(16) = 373

(17) = 390

ومهما كان من نوع هذه الامكنة الثلاثة ، فانها ضربت جميعا فى صف رابع حواها عامه هو الانسان ذاته : فاذا بالارض تنام بين راحتي الانسان (1) ، واذا بالشمس الفلك تصاحع سواها فتدخل واياه - على عادة البشر - فى فراش واحد (2) واذا بالصلاة تفلص طرفها من مكان ما ورائى الى ما بين راحتى المصلى (3) .

ولم يكن امتداد الجسم البشرى على الامكنة كلها امتدادا عرضيا ، صدفة اتت لأدونيس فاخذ بها ، انما كان امتدادا جوهريا انبنت عليه نظرته ، ذلك انه لم يعد للوجود كيانا خارجا عن الانسان ، انما رآه تابعا له وظلا لحكمه . من هنا كان الصنف الرابع والاهم من الامكنة فى قصيدة النكوص هو الجسم الانسانى وقد انتهى ادونيس الى ذا حين ختم قصيدته قائلا :

" يقدمى اتتها الافخاذ البطيئة
وايتها انتها السواعد المتغضنة
ايتها التجاعيد
ايتها
من
بكوّن
الارض " (4)

فاثبت للارض وجودا - بمجرد افترانها بالجنس البشرى - بعد ان افتتح قصيدته بنفيه عنها (5) .

---

(1) السطر 257

(2) = 266 و 267 و 268 و 269

(3) = 284

(4) = 411 و 412 و 413 و 414 و 415 و 416 و 417

(5) = 2

ـ ولم يختلف شان ادونيس مع الزمان عن شانه مع المكان ذلك انه لم يسبق زمنا مكانيا يستقل بذاته عن الانسان ، يسبق وجوده ويحويه ثم يمتد على من هو آت بعده من دونه : سلما متحد الاتجاه والمصب ، انما تحول الزمان انسانيا انبثاقا شعاعيا يضرب في اتجاهات عدة فيختلط به الحال بالماضي والاستقبال، فاذا بالماضي هو عين الحاضر يستويان ويتوازيان في مثل قوله :

" رمم اسمالـه وآلف بينها وبين صرصر
تنشطر من الجبل الافرع " (1)

او هو بصيرة فجاة يتحول الفعل منه اليه :

" لم يكن الارض جسدا كان جرحا
كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح " (2)

واذا به الحاضر والمستقبل في نفس الآن ، فاقدا الاشياء محمولا محتملا :

" تترادى عليه ثلوج
ويخرج من اسافله ماء دهني
وربما خرج ما بشر العيار" (3)

او هو حينا آخر يارق في لحظة يتم فيها الفعل :

" اخرج الى الفضاء ايها الطفل
خرج على " (4)

او ممتد في دهر كامتداد مفعولات حواء على الحال والاستقبال :

---

(1) السطر 346 ، 347 ، 348 ، 349

(2) = 2 ، 3

(3) = 137 ، 138 ، 139

(4) = 6 ، 7

" قالت : الجسد الحروف والدم الكتابه

سلاما ايها البحله يا اختى

سلاما ايها العالم بامألوهى" (1)

وقد يعكس الاتجاه الزمنى فى القصيدة ، فيسبق المستقبلُ الماضى سبق موت الرجل الاصداء الى زهره :

" بعد ان مات ،

عرف اشجارا ما زال يصغى الى زهره " (2)

وهذا ما يثبت ان للسؤال الرمز حرمة عند ادونيس ، فما هو بالكائن الثابت المستقل عن الانسان ، انما هو وهما صنع وروّيا بحل ، حقيقته - ان كانت - بنية كبنية العقل والدين والواقع عند ادونيس . ولا غرو اذ تطرقت البنية الى ما انف ان نطرح القصيدة اسئلة عدة :

- 2 - السؤال

تساءل ادونيس عن الانسان ،

" متى يكتمل شكل انتقاله ؟" (3)

فتكون له من الخصائص ما بها يعرف ، وتساءل عن الكون كيف نمكنه الاقامة به (4) ، ثم سأل عن معارف الانسان اللغوية وبين نمنعها عن سواه .

" هل الاشارة بنها عسرة هل العيان مكفوف عنها ؟ " (5)

وشك فى مدى مطابقتها ما نحكى :

---

(1) السطر 29 ، 30 ، 31

(2) = 280 ، 281

(3) = 19

(4) = 3 ، 4

(5) = 35

" ـاى شىء ـنعب الارض ؟ ـاى شىء ـدكرها وـحكـها ؟ " (1)

وفى حدوى معارف الانسان العلمنة :

" ـنـاثر من دفـاتر الـنـاب حروف ـرقم ـنص

الـربح لكن

مـادا ـسذكر الحروف

مـادا ـحفظ الربـــح؟" (2)

اشرها وقف ادوـبس عند اطوار حـاه الانسان فى طفولـه وشخوخته وتتبع ـطور موافقه عبها من العصب ـ لهوا وثورة ـ الى البكاء ـ حربا واسحداءا الى القول ـ شرحا واقـاعا ـ :

" من الطفل الدى ـرشق السماء ـالحصى ؟ من الطفل

الذى ـصطاد الافق ـشبكة الدمع ؟ " (3)

" وانب ابها الشح ...

مـادا ـقول للقصاء حس ـهجره العصافير؟

للمطر حس ـأنزر ـالشوك ؟ " (4)

واكـفو ادوـبس ـهذه الاسئلة الجوهرية مشـا سواها .

ـ 3 ـ الاشـــاب

اشب ادوـبس مـا ورائـة حددة لها من الكوـبة اولا ومن الانسانة ثانبا:

* فـاما الكوـبه فكانب توحدا ـالكون فـاطة ، عشقا صوفـا وسلـنـــه النشخص ، لـذا شخص ادوـبس كل مـا حدث عنه ، فكان للشـاب حس ـحوى البشرة

---

(1) السطر 36

(2) = 373 ـ 374 ـ 375 ـ 376 ـ 377

(3) = 380 ـ 381

(4) = 382 ـ 385 ـ 386

" لـس سـن الشـاب والـشرة الا

شعره

الجسن " (1)

وكان للتعب فراء يدخلها الانسان ساعة يبدأ العمل (2) كذلك كانت آثار فعل الانسان كالزراعة والحصاد والحلم والعلم لها من الكمال مايه يقوم

" ساعة اللقاء سن الزرع والحصاد سن شطره الحلم

وصحن الايام " (3)

ولها من العرم ما يه يدفعه الى "الفعل ":

" ... يهرب يدفعنا سباض الورق يحرسنا يفع الحبر " (4)

ولم يقتصر الحضور الانساني على ما تعلق به مباشرة ، انما تجاوزه الى محيطه الطبيعي فبث فيه من التجسد ما جعل للهواء فوائم (5) وللريح يمنا (6) وذاكرة (7) وحكما يقص به سن السونو (8) . في هذا السياق جار للعين ان يكتشف باكتشاف الانسان (9) وان يكون للصخر جدع (10) فيسكر (11) ، وان يبتشي الموج او يكاد (12) وجاز للمطران بنفس

---

(1) السطر 328 و 329 و 330

(2) = 390

(3) = 388 و 389

(4) = 366

(5) = 391

(6) = 373

(7) = 377

(8) = 270 و 271

(9) = 340 و 341 و 342

(10) = 409

(11) = 243

(12) = 321 و 322

فيضرب النوافذ شفقانه (1) وان يأمرر في كل ساعة بما يشاء ، فاما ان يمطر شوكا ساعة التنكر للانسان (2) واما ان يمطره نساءا حس الثواب (3) او سلاسل وحمرا وقت العقاب (4) ، شخصت الفصدة انها الارض حتى هي امراة تُصاحع (5) وهي كائن نام (6) ثم يسقط بقطة السهول(7) فجرا .

ولم يشد الزمن نفسه عن هذه الرؤيا الكونية فكان دا وجه متعب كالصلصال (8) وكان للظلام منه خواصر تترهل وتتمتق (9) ، بل ان الليل ذاته اعتاد ان يسهر في هذا الاطار فيتكوم على المصطبة (10) ، ومتى تعب تضاءل امام مد الفجر ، حينها يستسقط الفجر ويشرب حليبه (11) .

ولم يقتصر الحياة في هذه القصدة على كوكب الارض انما تعدتها الى قبة الفلك فشهدنا وجهه فرس وجها (12) ، ورانا للشمس عينا (13) وعقلا وقلبا تحملها - والقمر - ارادة وفعلا يتوبان عنهما ويحاكمان (14) ويعاقبان (15) بله ما كان لهما من حسدٍ صَرّح به حرّ آذانهما (16)

---

(1) السطر 371

(2) = 386

(3) = 204 ، 205 ، 206

(4) = 217 ، 218 ، 219 ، 220

(5) = 69 ، 70

(6) = 257

(7) = 390

(8) = 392

(9) = 354 ، 355

(10) = 252 ، 253

(11) = 265

(12) = 403 ، 404 .

(13) = 15

(14) = 353

(15) = 151 ، 152 ، 153 ، 154 ، 155 ، 156 ، 157 ، 158

(16) = 155

واذ اختص العمر بالاظافر والاسنان من دون الشمس (1) ، فانه كان لهذه الاحرة بعد ذو موقد توقده صباحا حين طلوعها وتطفئه مساءا ساعة الغروب (2) . كذلك جمع الحنس ما بين الشمس والقمر فصاجعت الاولى البنت (3) في حين تخير الثانى حواء بحوبها (4) ، كل ذا وَهُمَا بعضٌ السماءِ التى هي بدورها كائن حى لها جسم وحلى (5) .

ولم يقف ادونيس بهذه الكونية بشخصا وتجسدا عند العالم الواقعي انما تعداه الى الماوراء فشكل الذات العلية كرسبا بحاور الشاعر الانسان ويحاكمه (6) وجعل للنار عنفا بنفس او بمتد فتأخذ الحطّائين بساءا ورحالا (7) ومنح السحاب دور الزبانية :

" راب سحابة تنادى اهلها :

- ماذا تطلبون ؟

- ماء ماء

لكن السحابة تمطرهم سلاسل وجمرا " (8) .

هكذا تمت لادونيس النزعة الكونية في قصيدته وشملت الكون فاطبة ، بحكى الانسان في افعالِه (الغفلة - النوم - السفر - اللقاء - السكر - التمتع - المحاكمة) وملكاتِه (الفهم - الارادة - الكلام - النوبة) واعضائِه (الوجه الخواصر - القوائم - العقل - الجنس) ووحدانِه (الاكتئاب - الاوة - التوحد) فيسقط الكون كله وبحوبه ، ولم تكن هذه النزعة الكونية عند ادونيس صدفة طرق ساقه اليها هاجس الشعر ، انما كان رؤيا انبنت عليها بطريته الشعرية فاطبة

---

(1) السطر 372

(2) = 286

(3) = 266 و 267 و 268 و 269

(4) = 24 و 25 و 26 و 27 و 28

(5) = 396

(6) = 190 و 191

(7) = 210 و 211 و 212

(8) = 217 و 218 و 219 و 220.

فهو القائل : يجب ان " يعبر العالم الداخلي وعجائبه الواقع الوحيد ويعلن ان العالم ليس الا " هوى " الروح وحمومها ، لجعل "الهوى ربا " كما يعبر ابن مالك " (1) .

* برعة انسانية عرفة اداها في قصيدة التكوين توحّدُ الشخصيات فيها ، ذلك انها مرت بمساطة بقائمة عبر شخصيات متباينة ومواقف ثنائية فمن رَاوٍ ينقل الخبر بقل العارف به :

" لم تكن الارض حمدا كانت حرجا " (2)

الى راو عربت عنه احيانا يتساءل عما هو واقع

" كيف يمكن الفرق بين الحمد والحرج ؟" (3)

ومن بطل يحكي تجربته الدائمة يتفرد بها

" ظننت انني اكتب واقرأ " (4)

الى بطل يبحث عن تجربة جماعية يشاركه فيها سواه :

" ننظر الى القمر يتدحرج مقطوع الاطراف " (5) .

خاصية اخرى اكسبت القصيدة سمة الانسانية هي خاصية مزج العلوم اذ اجتمعت مختلف المعارف الى بعضها رغم اختلاف مصادرها وتباين اراضيها ، توازت فيها الصور القرآنية و صور من الميثولوجية الاغريقية اضافت البعد الحيا فاذا بالناس يخرجون من الارض اشتاتا ، نباتا وزراعا (6) ، واذا لباسهم

---

(1) ادونيس مقدمه للشعر العربي المساوٌل 58

(2) السطر 2

(3) السطر 3

(4) 9 54

(4) = 323

(5) = 197

في الجنة لباس التقوى (1) ، كذلك افادت القصدة من القرآن الكريم في وصف اهل النار (2) ، ولم يمنعها هذه الافادة من استمداد بعض شخصيات الميثولوجية الاغريقية تتأسى بها (3) ، او ان تأخذ من الرؤيا الموذنة فكرة اتحاد الانسان بما حوله كاتحاد الطرف بالعالم والمرئي بالرائي (4).ولم يكن الادب والفلسفة منهى مصادر القصدة اذ تجاوزتهما الى العلم فاوجدت لها ثقبا اسود في جرم الكون يسد فراغا فيه (5) .

هذا مرت القصيدة من النفي الى السؤال فالاثبات ، فطابقت في معناها نظرية التعبير فما ترى كان مبناها ؟

II التعبير

لقد دعا ادونيس وصحبه الى غرابة التعبير و تعمد تغريب القارىء في القصيدة حتى لا شيء يذكره فيها بما عهد ، ذلك ان المبنى هو دال المعنى في مدرسة التعبير وانه متى سعى الشاعر الى تجديد الرؤيا كان لزاما عليه ان يجدّ تعبيرها ايضا حتى يتطابقا . فـ" استمرار البنية التعبيرية القديمة دليل على استمرار البنية الثقافية الذهنية القديمة " (6) .

وكما انبنى التجاور في المعنى على ثلاثة جاء المبنى في مثلها هي الايقاع والرسم واللغة :

- 1 - الايقاع :

تعمد ادونيس فيه الخروج على العمود الشعري ونبذ كل وزن نموذجي خارج عن تجربة الشاعر حتى كتابة القصيدة ، فلم يعد البحر او التفعيلة لبنة القصيدة

---

(1) السطر 201

(2) = 210 الى 227

(3) = 234 ـ 235

(4) = 245

(5) = 215 ـ 216

(6) ادونيس : صدمة الحداثة ـ الارتداد ،شكالية الاتصال 252

انما صار السطر اساسها ، لا يتقيد فيه الشاعر سوى بهواه ، فلا المعنى يضطه ولا النحو يشده اذ اقتصر على مالا ادنى : حرف واحد في مثل الاسطر 26 و 48 و79 وعلى كلمة واحدة في السطر 8 و 18 و 25- ولم يحل ذلك دون ان يمتد السطر الشعري في موضع آخر على اثنى عشر كلمة حتى لم يسعها السطر الواحد من صفحة الديوان فاضطر ادونيس الى كتابة سطره الشعري على سطرين متتاليين (1) مما يشهد بتجاوز الشاعر طريقة الكتابة المعتادة من انتهاء السطر بانتهاء المعنى.

الا ان هذا الخروج على كل بناء ايقاعي مضبوط لم يمنع ادونيس من اتباع بعض النظام في قصيده في موضعين ، اثنين ، وذلك حين أتى بخرجة "(2) في اول القصيدة واتى باخرى في آخرها وان كانا لحاجة في المعنى :

- افادت الخرجة الاولى معنى الحضور والتحول ، تحول معها الكون المحكي من العدم الى الوجود :

" اخرج الى الفضاء ايها الطفل

خرج ..." (3)

واوجدت هذه الخرجة على التوالي الذات العلية (4) وحواء (5) وآدم(6) ثم اوجدت علاقتهما-الحنس (7) - بعدها كان قابيل (8) فالارض (9)فالانسانية(10) ثم انتقلت همة الانسان الى علم الفلك وحدد صلته بالعالم (11) وموقعه منه (12)

---

(1) السطر 292 - 293

(2) اقترحنا هذا المصطلح من الموشح ونعني به ملفوظا يتكرر عبر القصيدة ينبني عليه احراؤها .

(3) السطر 6 و7 و 22 و 32 و 50 و58 و71 و 100 و 126 و 336 و 440

(4) = 6

(5) = 22

(6) = 32

(7) = 50

(8) = 58

(9) = 71

(10) = 100

(11) = 126

(12) = 336

وعالج ذلك الموقف انطلاقا من السطر 376 ثم انهى القصيدة بالعودة الى الكون الانساني بنسني به الوجود كله (1) .

- وافادت الخرجة الثانية معنى الغياب والثبات اذ انفت الكون على ما كان عليه واثبتته حين اتت على قسمين ينفي احدهما الآخر فيمحى اثره :

" نخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة... - هذان اولاهما (2) عن العلم وهجره (3) وحكت ثانيها موقف الانسان - طفلا وشخا - من الكون، وعرضت ثالثتها الفعل البشري ما بين الزرع والحصاد (4) ، اما الخرجة الرابعة فجاءت في السفر والاقامة (5) .

2 - الرسم

كما خضع ابقاع هذه القصيدة الى المعنى اخضع ادونيس الرسم البياني فاخرجها ذات عنوان رئيسي هو " التكوين " ثم فرعها الى ثلاثة : تخطيطات فواصل واستطرادات ، واضاف ادونيس الى طاهرة العنونة الترقيم يفصل به اقسام القصيدة الفرعية ويحمله دلالة ،واستعمل طريقة خاصة لرسم بعض الالفاظ اذ يفرد الحرف فيها عن اخيه وسمه في مثل كتابة ادونيس " انا " بالطريقة التالية :

" ا . ن . ا " (6)

وقد اضفى هذا الرسم على القصيدة غرابة ونعمية في مثل قوله :

" ا ح د = د ح ا " (7)

وفداسة واعجازا في مثل :

" ا ن ا = ا ن ا " (8)

---

(1) السطر 410

(2) = 364 و 378 و 387 و 393

(3) = 365 و 382

(4) = 388

(5) = 393 و 396 و 405 و406 ى 407

(6) = 410

(7) = 63 ى 68

(8) 68

ولم نقتصر طريقة الرسم في القصيدة على التقطيع انما تجاوزته الى ما اغرب علامات يستعملها ادونيس في مواضع شتى من القصيدة تثبت اتحاد الدال في الشعر بالمدلول ذلك ان " اللغة في الشعر ليست اناء للافكار كما هو الشأن في العلم او النثر بعامة . اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام او بنية خاصة يصهر فيها الكلمات والافكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد ودفق واحد " (1)فتعني الاسم فيها الاتجاه الدائري والرجوع الى الذات (2) والانطلاق في اتجاه محدد (3) او هي تعني السرعة والحركة (4) ، وقد نفيد النتيجة في مثل السطر 61 أو هي تدل على التكرار في مثل :

" يدخل الرجل في المرآة

دخما ⟺ دخما " (5)

أو حتى الوقوف :

" يبقى ين

الحلقوم ⟺ والمعدة " (6)

واتى ادونيس ببعض الخطوط المائلة يقصد بها التواجد الزمني حتى يستبين العبث اذ رافقت الانسان اجنحة حين لم يخلق الفضاء (7) ورافقته الشواطىء في حين لم يكن في البحار ما يروى (8) ، وقد استعملها قبل ذلك بمعنى التحليل والشرح في قوله :

---

(1) ادونيس : صدمه الحداثه / البحاور 286

(2) السطر 82

(3) = 182

(4) = 225 و 336

(5) = 207

(6) = 221 و 222

(7) = 357

(8) = 358

"سمّى / شقق الكـــلام" (1)

اما علامات التسوية فافادت نلفائة الحدث وبداهنه حين نساوى الاحد بخاصة الخلق :

" ا ح د = د ح ا " (2) .

كذلك النقط التي اتى ادونيس بها في :

" او

كما

قبل (...)" (3)

اكسبت القصيدة نشويقا وحرصت قارئها على استكمال مدلولها بـ " فلك اطوى العالم الاكبر " ، فاتت على نظرية ادونيس من ان " الشعر ... هو ما يخلق تشوقا لا ينتهي الى كمال لا ينتهي" (4) .

3 ـ اللغـــة

لم يشذ الاستعمال اللغوي عن مبدإ الغرابة والتغريب في القصيدة فقد تعمد ادونيس مسايرة نظرية التغيير بالخروج عمّا قد يوسم باللغة الشعرية فاتت قصيدته نصرح بما تعود الشاعر ان يلمح له ، يتكشف فيها حديث الجنس والجنسية فاذا بالقمر ذكر تَمْنَى (5) واذا بالارض انثى بفجج بين فخذيها (6) ، و اذا الملائكة جين خلق حواء وامتحانها تفع بدها في نهديها ثم في " مكان آخر" (7).

---

(1) السطر 33

(2) السطر 61

(3) = 97 ح 98 ح 99

(4) ادونيس: صدمه الحداثه ـ الحداثه / المحاورر 293

(5) السطر 27 ح 28

(6) = 69 ح 70

(7) = 163 ح 164

اما الرجل فتشتهي المراة ، تطلبها (1) و يدخل فيها " دحما دحما " (2).

ولم يقتصر التغريب على استبدال التلميح بالتصريح في لغة القصيدة ، انما استبدل فيها الجماعي بالذاتي ، فاكتست بعض الحقائق الذاتية بعدا مدى وبحول موت الفرد مونا جماعيا " يتحطم الرمس معه وينوشح المكان بعظامه " (3) ، وانت القصيدة بكلمات عربية ينعمدها ادونيس ليبنيه القارىء حين تربه التطل " يمشي كانه هدب الافق " (4) وقد " يشمّل " الزمن (5) .

ثم ان ادونيس حتى اذا ما استعمل مفردات " بسيطة " تعودها القارىء فلم تعد تولد فيه العجب ، اردفها بمفردات اخرى تؤلف واياها علاقة عربية غير معهودة يصير فيها الغبار عطرا (6) والبهلول دروشا (7) والمراة صخرة والرجل موجا (8) فتخرج اللغة الى ما لم توضع له بدءا" انه استخدام اللفظة بغير ما وضعت له اصلا ، فكاننا نستخرج شيئا من غير معدنه الاصلي " (9) ،فيمر معناها من المقرر الى المحتمل " اللغة الشعرية ... ، لا تعبر عن علاقة موضوعية بالاشياء بل عن علاقة ذاتية ... والاشياء فيها لا تنفذ الى الوعي وانما تنفذ اليه صورة احتمالية عنها " (10) هكذا تمر فيها كلمة الطفل بدلالات مختلفة فاذا هي حينا الذات العلية او هي اخرى حواء او آدم او علاقة حسية "في (معناها) يتحدد دائما بحسب السحر الذي (فيها)" (11) وقد بنى ادونيس حملته بناء طربقيا

---

(1) السطر 204 و 205

(2) = 207

(3) = 230 و 231

(4) = 284

(5) = 299

(6) = 408

(7) = 189

(8) = 243

(9) ادونيس الاصول : مقدمه 110

(10) = = 111

(11) = مقدمه للشعر العربي : آفاق المستقبل 112

بتواتر فيه احد العناصر اللغوية تواترا يخرج بالجملة عن نظامها النظري المعهود في مثل قوله :

" بأي شيء بدكرها وبحكيها ؟

تلابسا / تداخلا

علوا وسفلا

تعريجا واستفامة " (1)

او هو باني بالتشبيه بنفسه حينا فيفضه اصلا (2) وبشبهه حينا آخر، الا انه يوجد فيه ما بين المشبه والمشبه به التوحد كله فيقرر ان الانسان " حي كنفسه "(3) وهو أنّا ثالثا يتعمد التشبيه للتغريب دون التقريب اذ يعكس مسيرته فيشبه المحسوس بالمعنوي حتى تصير الخيمة بشكل الذاكرة (4) ويصح للذراعين شكل الفصول (5) وتصبح الاشكال في هذه الرؤية فيتحد بها المربع والمستطيل بالمثلث (6) . وقد يعكس ادونيس مسار التشبيه فيجعل المعنوي مادة فاذا الانام حينا احراسا (7) ، واذا هي حبا آخر كائنا ذا وجه فصال (8) ، ساعتها تخرج الاشياء عن كونها المعتاد ويتحول الجماد صوتا فنسمع الحجارة (9) ونحس الريح حياة عربية تعرف فيها الطفولة والشيخوخة (10)،وقريبا من التشبيه كان مزج المادي بالمعنوي في قصيد التكوين يبعث فيها سحابا من العراقة والتعريب :

" يستعير يبتكر حكايات يجرح كواحلها

ويتابع خيط الدم ينظر الى الزمن يتحطم بين بدبه

الى المكان ينوشح بحطامه " (11)

---

(1) السطر 36 و 37 و 38 و 39

(2) = 87 و 88

(3) = 89

(4) = 332

(5) = 394 و 395

(6) = 403

(7) = 392

(8) = 303 و 304 و 305

(9) = 296

(10) = 297

(11) = 229 و 230 و 231

وعلة هذا المزج ان : " الرؤيا الشعرية (تسعى الى) تشويش لنظام العالم الظاهر وللحواس " (1) ، هكذا لم نعد" اللغة وسيلة لانحياس الشاعر وراءها او فيها والهرب من الواقع (انما اصبحت) وسيلة لمحو الحدود كلها بين الانسان والآخر ، الانسان والعالم "(2) .

وسيلة ثالثة النحأ اليها ادونيس لتغريب القارئ تمثلت في عنصر الخيال يضرب فيه بنسب متفاوتة ، فاما هو آخذ به مطلقا حتى نصير الارض جرحا وتتحول الجرح ابوين (3) والبحر كتفا والشاطئ قدمين (4) ونحو ذلك ، واما هو آخذ فيه بمقدار لا يعارض الواقع او ينقضه انما يسايره من وجه ما ، ساعتها يتجلى الانسان نباتا تربته الرحم (5) مالك ملكه الارض والسماء (6) ، ويصير للجماد وعيا وعقلا (7) ومسؤولية الشهادة (8) ، وتنحلى العصا نورا يضيء للساري الطريق (9) فيهدبه فـ "تكون اللغة الشعرية جوهريا لغة مجاز لا حقيقة " (10) .

هكذا انت قصيدة النكوين موافقة نظرية التغيير في رؤياها ووسائل تعبيرها تغرب القارئ وتغير كل عاداته ، تنفي ما ثبت لديه ونسأله عما أطمأن اليه لنؤكد له ما لم يعتد ، الا انها لا تدوم على قرار ، انما ترحل عنه الى آخر: محطة معبر تثبت بها النحاور ...

---

(1) ادونيس : مقدمة للشعر العربي : آفاق المستقبل 139

(2) = = = = 137

(3) السطر 2 ، 6

(4) = 14

(5) = 20

(6) = 90

(7) = 151 ، 152 ، 153 ، 154 ، 155 ، 156 ، 157 ، 158

(8) = 15

(9) = 289

(10) ادونيس: الاصول: مقدمة 111.

III- تحليل قصيدة "الكريت والاصابع"(1) لنزار قباني

في ضوء نظرية التاثير

تخيرنا تحليل هذه القصيدة رغم اسقاط نزار قباني اياها من ديوانه "احلى قصائدي" ، ولم نر في ذا ما يضيمها، ذلك انه اعترف في مقدمة هذا الديوان انه قام فيه بـ " قطف ثلاثين زهرة ووضعها في آنية" (2) وان في ذا القطف " ظلم كبير للبستان " (3) ، واغفال قصائد كان لها عليه الا يفعل. ثم انه مهما كان من راي نزار قباني في هذه القصيدة وسواها فانه راى يبقى - على اهميته - خاصا، بشهادته هو نفسه (4) ، فراي الجمهور في الاثر الفني هو في نهاية المطاف العيار الاوحد لتقويمه " الناس هم البداية والنهاية في كل كلمة تطرح على الورق " (5)، لذا آثرنا تحليل هذه القصيدة في نطاق نظرية التأثير وننطرق اليه من منفذين اثنين : عبارها التاثير ، ووظيفتها الفضح والتخليد وقد كان من حسن بناء نزار قباني قصيدته ان ركزها على ثنائية دالة كثنائية الرجل والمراة ، والحدث والانفعال ، والواقع والخيال ، والماضي والحال وثنائية الوعي واللاوعي مما سنقف على صداه في هذا التحليل.

و تم التأثير في هذا النص الشعري بوسائله الثلاثة : جدة واداء و واقعية :

(1) نزار قباني: "حبيبتي" 96 . 100

(2) = : "احلى قصائدي" - هذه المحاورات .د.

(3) = = ٢

(4) = = ٦

(5) = "عن الشعر والحس والثورة" : بعض سر العرس 28

- 1 - الأداء -

ويعني مطابقة الشكل المعنى ، واذ اعتمدت القصيدة على الثنائية الآنفة كان لزاما على الشكل ان يساير ها في وحدته وايقاعه ولغته :

* الوحـــدة : حرصت نظرية التاثير عليها في القصيدة حتى تضمن اثـارة وجدانية قوية تتجمع للقارىء عبر ابياتها ، فأنت " الكبريت والاصابع " تحكي موقفا من الحياة المعاشة : رجل يوقد سجارة لأمراة تقبل على التدخين فيشير في نفسها انفعالات عدة تنتهي بها الى شهوة جنسية جامحة . وليس المقصود بالوحدة هنا وحدة الموضوع ، انما هي وحدة الحبوبة ، واذ كانت سمة الحياة الدالة هي الحركة المطردة ، اسبغت عليها هذه القصيدة في حركة دائمة مستمرة هي اشبه ما تكون بالمد والجزر، فتموّجت وانتقلت من الحدث الى الانفعال بمراحله الثلاثة: شهوة فملاحظة فتعلق ، ومن الوقوف الى التقدم فالتقهقر فالتقدم ثانية ، سارت القصيدة على هذا المنوال فانطلق مطلعها من حالة وقوف اول لم يكن قبله حادث يذكر ، ووافق الجماد هذا التوقف ثم انبعثت الحركة من الرجل الى المراة فتلقت الفعل اول امرها بهتا وجمودا :

" اخذ الكبريت واشعل لي ومضى كالصيف المرتحل
وجمدت بارضي وابتدأت تاكلني النار على مهل " (1)

وكان الوقوف للتمعن والتفكير ، الا انه وقوف يارق سرعان ما عاد وتلاشى معه الجماد كسفا كسفا :

" من هذا الفارس طار له في صدري زوج من حجل " (2)

سال الانفعال الى المراة واتضح فوافقته حركة منها اليه وابتدات الشهوة تتكشف ، ثم تراجعت الحركة اذ ادركت المراة معرفتها به :

" لم اعرف منه سوى يده "(3) راجعت الواقع فاعترفت انها

" فالت عيناه ولم يقل"(4) ونسفت بذا الاعتراف سبل العبور منه

---

(1) البيت 1 و 2
(2) = 3
(3) = 4
(4) = 4

اليها ونفهقرت الحركة بعض الخطو ، الا ان الشهوة استحثتها الى استعادة ما كان بينهما من حدث صاحَبَه انفعال ، فاستعادت صدور الفعل منه اليها" رجل يمتحني شعلته"(1) واردفته بحس واجهته به " ما اطيب رائحة الرجل "(2) ودامت المراة على هذه الذكرى مشتة علاقة ما بينهما :

" بده نتحدث دون فم كحوار الشمع المشتعل"(3)

الا ان واقع ما كان دعاها الى شبه التقهقر، فاعترفت متحسرة بعدم تلقيها منه مقدار ما املت : حاجة " ضبعها الليل فلم تصل "(4)، حينها توقعت حركته اليها ، فامَدَّتْها نفسُها بحركة بدل : انفعال ملاحظة دفع الابيات الاربعة الموالية في اتجاه واحد منها اليه ، ولئن توحد الاتجاه في هذه الابيات الا انه لم يؤل الى رتابة ما ، ذلك ان نوعية الانفعال فيه تغيرت ، فمن انفعال ملاحظة الى انفعال تعلق (من البيت 12 الى البيت 28)، اثره نزعت المراة الى شيء من التامل تعجبت فيه من التعلق بيد لا تعرفها :

" احب بدا ... لا اعرفها ما ذا يربطني ببدبه ؟"(5)

هكذا مرت القصيدة من الحدث الى الانفعال ، ومن الملاحظة الى الشهوة فالتعلق فكانت بناءا متآلفا يعطله تقديم بيت او تاخيره ، متناسقا كسمفونية تتدافع نغماتها الى الخاتمة المنتهى " تنمو نموا داخليا متدرجا حتى تصل الى النغمة التجمع الاخيرة كما تصب الروافد الصغيرة في النهر الكبير ، وكما تاخذ النغمات تأذرع بعضها لتشكل السمفونية الهادرة " (6) .

* الابقاع : جاء كما شاءته نظرية التاثير مسايرا المضمون يزيد الانفعال قوة واحتداما ، واذ ترددت معاني القصيدة عبر قطبين اثنين ، جاء ايقاعها عموديا في البحر الكامل لقيام العمود الشعري اصلا على ثنائية معينة : ثنائية الصدر والعجز ، وثنائية البحر والقافية ولم يقتصر الشاعر على هذه الثنائية انما اضاف اليها ثنائية القافية ذاتها فتغيرت من حرف اللام الى الهاء ، ووافق تغيرها منتصف القصيدة وان لم يوافق موقفا معينا منها اذ جاء في البيت الثامن

(1) البيت 5
(2) = 5
(3) = 6
(4) = 7
(5) = 15
(6) سرار فاسي : الشعر قديما احرز : معركة اليمين واليسار في شعرنا العربي 33

في حديث تنعها ده بالملاحظة والوصف ، وكأن الشاعر لم يطمئن الى بناء البيت العمودى يتساوي صدره وعجزه لما قد يوحي به من رتابة تضعف التوترَ الوجداني وتصاعدَه ، فعمل على التخفيف من نظام البيت الداخلي فغير عروضه في منتصف القصيدة وحوله من " مُتَفاعلن " الى "مُتْفاعلن "، الا انه كان تحويلا مفاجئا اوحى بمرور القصيدة فيه من معنى لآخر بينما لم يتحول ، وقد كان الاحدى بنزار فانى ان يعير هذا الضرب على بيتين اثنين فتدرج فيه بما لا يشعر القارىء بالانتقال المقصود فيقول :

"وعروق زرق نافرة ضيعها الليل فلم تَصِل
راقبت نحول اصابعه ودرست تعابيرَ يَدِه
واحطت باشواقى طفرا آثار التدخين عَلَيْه " (١)

يدل قوله " ودرست تعابير يَدَيْه " .

ثنائية اخرى اتاها الشاعر في ابياته ، ولا نخاله انساق اليها وهو غير شاعر ، تتمثل في بنائه صدور ابياته واعجازها على ثلاث كلمات او اربع ، وهو ما اكسب القصيدة حيوية ودلالة خاصة ، ذلك انه كلما قل عدد الالفاظ في البيت الواحد كثرت حروفها وقلت سرعتها في حين ان الزيادة في عددها تدخل عليها بعض السرعة ، ندرك ذا متى استحضرنا ملاحظة محمد النويهي في المجال نفسه حين قارن ما بين اللفظ والخطو : فالمسافة نفسها بقطعها اب ما في ثلاث خطوات مثلا وفي حركة متوسطة لا هي بالسريعة او البطيئة،في حين يكاد يعدو ابنه الصغير حذوه لبسابره فيأتي باربع خطوات او اكثر ، قصيرة مسرعة(2)على هذا اتى صدر البيت الاول في اربعة الفاظ سارت الحدث-ابقاد عود ثقاب وتقريبه من سجارة المرأة المدخنة- في حركة سريعة بدءا تستدعي لطفا وتباطؤا أدّاه اعتماد الشاعر التفعيلة المتحركة " مُتَفَاعلن " ، حتى اذا ما اشعلها كف عن الفعل فاطفا النار في سرعة وتراجع متعدا عنها في شيء من البطء اوحى به استعمال الشاعر ثلاث كلمات بينها انقطاع كانقطاع اقدامه مبتعدا، وبدأ الانفعال في البيت الثاني يدب الى نفس المرأة شيئا فشيئا بطيئا بطء التفعيلة المعتمدة اذ توالت حركاتها ، وعندما لحق الاضمار تفعيلات البيت الثالث خفقت حركةً،خفقان " زوج من الحجل"(3)وامتدت سرعتها

(1) البيت 7 و8 و9
(2) محمد النويهي - "الشعر الجاهليّ: عناصر الموسيقى الشعرية 59-60
(3) البيت 3

الى البيت الموالى بوّازرها توالي الكلمات القصيرة المقطعة ، ثم طالت الفاظ البيت الخامس فحوى صدرها ثلاثة منها يخفف من سرعة الانفعال فتسابر انحسار المراة في الذاكرة الى اللحظة الحدث،نخف عندها ملذة :

" رحل يمسحني شعلنه ما اطيب رائحة الرجل "(1)

اثرها بعود الانفعال الى نفسها فيسرع الصدر بكلماته الاربع ويتباطوْ العجز في تمهل تحاول فيه تخليد اللحظة اللقاء ، ونستمر القصيدة على هذا الايقاع يخفف من سرعتها ترك الاضمار واعتماد ثلاث كلمات في صدورها واعجازها، ثم يخفت الايقاع في البيت الثاني عشر بتوالي الحركات القصيرة فيه بما يساير امعانها في النظر اليه وتلذذها بمقارنة ما بينها وبينه :

" ووقفت امام رجولته كصغير ضبع ابوبه " (2)

وتستمر على هذا النغم الى آخر القصيدة عساها تنفي الزمن الحائل بينهما اذ تقدم وصلهما .

* اللغة: هي في نظرية التاثير مفتاح القصيدة وكلمة السر ، لا نقصد لذاتها انما تستخدم آلة تزحزح المعاني الخواء لتغوص الى اللآلى والمرجان(3) لغة لها من الفصحى صداها ولها من الحياة مداها: " لغة ثالثة تأخذ من اللغة الاكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الحريئة" (4) ، فتنهي التناقض ما بين الصوتوالحنجرة (5) الا ان ايحاءها اقتصر على ثنائية بعض الفاظها دون عمق تآلفها ، فانت " الكلمات والاصابع" قصيدة " شالية "تنفتح لكل طارق انفتاحا قضى على بقع الظل فيها فأفقدها بكارتها وقصرها على قراءة واحدة لا تحتمل سواها فيما عدا بعض الكلمات المفاتيح مثل قوله في البيت الاول " اشعل لي " اذ تحتمل معنيين: اشعال نار اللهب في السجارة وايقاد نار الحوى فيها ، شوقا وعشقا ، ويأتي

---

(1) البيت 5

(2) = 12

(3) سرار فيما يسمى بـ"الشعر فيدل أحمر" واللغة والشعر 58

(4) = = : "قصتي مع الشعر" ـ اللغة الثالثة 119 ـ 120

(5) = = = 120

العجز " مضى كالصيف المرتحل" مصرحا بالزمن موحيا بدفء الحياة ووهج الصيف بمنعه وسرعة انقضائه كسحابة فريبا تقشع او غمامة سجارة نتلاشى دخانا بخلف ما وراءه مكانا يبابا وارضا بردا :

" وحمدت بارضي واستدأت تأكلني النار على مهل "(1)

ويأتي البيت الموالي ما بين الواقع والخيال بشى بترددهافي حقيقة هذا الرجل افارس هو املا نراه بكون؟، وبخالف فكرها هواها في حركة تلقائية غرائزية تطير البه ، الا انها حركة وجدانية لا تتعدى المكان ذاته اذ قالت " طار له في صدري"(2)ولم تقل " طار له من صدري " وآررنها في هذا الثبات المكاني عبارة" زوج من حجل " بما تحمله من ابحاء حسي ماتاه التثنية بدءا ولفظة الحجل ثانيا لاستدارة شكل هدا الطائر وصعر منقاره واصطباغ طوقه بلون ضارب الى البنى والورى في نفس الان ، ولطيب مأكله وسرعة وحله ، ثم بتخفى المد الجنسي في البيت الموالي فبعلوه طابع الفكر والتأمل ، وتعترف فيه باتباعها سبل الخيال ونشتها بها حين حمّلته ما لم يقل:

" لم اعرف منه سوى يده فالت عيناه ولم يقلْ (3)

ونعود بها الشهوة فياتي الابحاء في تذكيرها الرجل وافتصارها منه على جثته دون تعريف فما يهمها منه سواه :

"الرجل بمنحنى شعلته "(4) ،وباتي الفعل بمنحنى ليثبت تلقيها منه وامتثالها له امتثال المفعول للفاعل فتتقبل " ناره " : شعلة اللهب والشوق ، شعلة النار والماء ، وتنكشف شهونها الجنسية اكثر اذ تصرح " ما اطيب رائحة الرجل "(5) ، تفغمها وتوقد فيها حديث الشهوة ولغة الحسد اذ تتحدث بده موجبة باللمسات الحارة ، وبنضاف الى حديثها البياض : لون الشمع واشراق الحسد تتخلله خيوط ررقاء عروقا تتدفق فيها الدماء في انحاء المراة ، الا ان خواءا مكانيا ـ نسميه ليلا ـ بفصلها عنها فلا نصل ، حينها نغير المراة وظيفتها فتتحول فاعلا عساها تلقاه :

"راقبت نحول اصابعه ودرست تعاسير يدبه "(6)

(1) البيت
(2) " " "
(3) " " "
(4) " " "
(5) " " "
(6) " " "

وتمعن في بدنه وصفا له من الواقع وله من الخيال :

" وعبدت بقبة ارهـــاق نحنل حوانب عينبـــه
والنعب الازرق تحتهما وهطول الثلج بصدغبه " (1)

ويأتي التشبيه :

" كالارنب ... ما ... ما اصغرني بارني من ذراعبـــه " (2)

نعحا بمتد على زمانين : زمن اللحظة الحال - ونكون آنها العبارة مقاربة موضوعية صادقة تبين ضآلة حسمها وضخامة حسده - وزمن اللحظة الآنية تأمل فنها ان تطوقها ذراعاه ، وبحيء البيت الموالي مشتا بفس الصورة ، صورة فنائها فبه اذ نتعلق بحزء منه فبكفنها وتغوص " بربش جناحبه "(3) فتلفى صاحبها رفيعا ضخما له من النسور واشباهها التحليق والقدرة على المعد والبطش ، وله من ريشها الدفء والاحاطة فبحبطها من الحوانب كلها ، تغوص فيه فتنتشي دفئا ووجدا وتيها ، بدعم هذه الصورة تشبهها نفسها بالارنب وكنابتها عن طول قامته وضخامته بـ" هطـــول الثلج بصدغبه "(4) حتى كانه الطود تجاهها فد انتصب .

- 2 الجـــدة -

عنى بها حماعة التاثير المباغتة الزمانية وجدة الشيء المعناد ، حبـــث تخرج الفكرة من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل فتختلط الازمنة حتى لا نعـــب ماضبها من آتبها ، ويتيه الزمن ضائعا في حضور انساني هو اوسع من ان بحده مكان ولعله لهذا الحضور اصلا انعدم المكان من هذه القصيـــدة فاقتصر على لحظة بتيمـــة " جمدت بارضي "(5) ، الا انها نسبتها الى نفسها اي الى الوجود الانساني حتـــى لا أبس لمكان خارجها فانتفى من بقية القصيدة وتحول طرف الفعل من الاطـــار المكاني الى الانساني ، من الخارج الى داخل نفس المرأة فاستبدلت حرف الحـــر "من" بـ " في " تصريحا بهذا الامتداد الانساني والاحتواء الوحداني .

" من هذا الفارس ؟ طار له في صدري زوج من حجل " (6)

ونتواصل القصيدة في اللامكان تتبع عين الرجل ويده ، عروقه واصابعه ، اظفاره

(1) البيت 10 و 11
(2) = 13
(3) = 14
(4) = 11
(5) = 2
(6) = 3

واسفل عبنيه، صدغيه ومنكبيه، ذراعيه واطيه لنعود الى يده قبضه من جديد.

كذلك كان شأن الزمن المكاني - الزمن الموضوعي - في هذا القصيد صيفا مرتحلا ، كل حضوره في الرحل ابضاء كان متى اقترب فاوقد ، وانعدم متى غاب واستعد :

" اخذ الكربت ... واشعل لي ومضى كالصيف المرتحل " (1)

ثم يظهر الزمن من جديد في البيت السابع ليلا نائما ، وجوده العبث حائلا دون اتمام الفعل :

" وعروق زرق نافرة ضيعها الليل فلم نصل " (2)

واذ انتفى الزمن المكاني من هذه القصيدة عوضته ازمنة انسانية عدة ماض بعيد وآخر قريب حاضر ومستقبل مامول :

- فاما الماضي البعيد فنصرح المراة بحملها اياه " لم اعرف منه سوى يده "(3)، ثم تغوص في اللحظة الحاضرة في يده تلك عساها تتعرفه فنتوقع لمعا منه : زمن التدخين والارهاق والتعب والكهولة:

" واحطت باشواقي ظفرا آثار التدخين عليه
وعبدت بقية ارهاق تحتل حوانب عينيه
والتعب الازرق تحتهما وهطول الثلج بصدغيه " (4)

- واما الماضي القريب فزمن انتجه الحدث - اشعال عود الثقاب ومططته ذاكرة المراة عبر ابيات عدة :

" اخذ الكبريت ..واشعل لي ومضى كالصيف المرتحل
رجل يمنحني شعلته ما اطيب رائحة الرجل
يده تتحدث دون فم كحوار الشمع المشتعل " (5)

ثم كان زمن البعد: ابتعاده وبقاؤها لا تتبعه :

" ... ومضى كالصيف المرتحل
وحمدت بارضي وابتدات ... " (6)

---

(1) البيت 1
(2) = 7
(3) = 4
(4) = 9 و 10 و 11
(5) = 1 و 5 و 6
(6) = 1 و 2

واستدأ زمن الانفعال في الابيات الموالية :

" وحمدت بارضي واستدأت تاكلني النار على مهل
من هذا الفارس ؟طار له في صدري زوج من حجل
... ما اطيب رائحة الرجل "(1)

تلاه وقت الملاحظة وهو اطول زمن امتدت عليه القصيدة :

" وعدت بقبة ارهاق
ووقفت امام رحولته كصغير ضع ابوبه "(2)

- ثم كان زمن الحاضر زمن العشق والتعلق :

" انعلق فيه ... واسعه
ااحب بدا لا اعرفها ماذا بربطني بدبه ؟ "(3)

- وقد داخل هذا الحاضر والماضي مستقبل مامول انطلقت فيه المراة من صور وافعية حملتها ابحاء باحداث املتها :

" كالارنب ... ما .. ما اضعربي بارني بين ذراعيه
.... واغوص بربش جناحيه "(4)

- 3 - الواقعيـــة :

هي آلة التاثير الثالثة ، تتم للقصيدة من منفذين اثنين : فوضية وذاتيـة :

* فامـا الفوميـة فتعني تعرض الشاعرفي اثره الى نحرية من الحياة المعاشة ينفلها في امابخ اداءا وصدقا ، لذا اختار نزار فابي هذا الحدث العادي -وان اغفل بيان مكانه فلعابة في نفسه نظلها المعنى- ، واغلب الظن انه وقع على الطريـق حيث انتصت احداهن تعرض للمارة ، بؤكد ذا ما شاهدناه فيها من نهم جنسي . وقد بقع هذا الحدث في حفلة ما تلتقي فيها المراة بيد رجل لا تعرفها ، الا انا لانميل الى هذا القول ، ذلك ان حضور غيره من الرجال قد يشتت ما هي واجدة له ، فيضعف شعفها به ولهفتها عليه . ومهما كان من نوعية المكان-الطرف- فان ضبابيته ذاتها تخدم المعنى ونفيده اذ تشعرنا بالفراغ يحيط بها وبه ، فالمكان الجامد الجاف

(1) الابيات 2 و 3 و 5
(2) = 10 و 12
(3) = 14 و 15
(4) = 13 و 14

يزيد حضوره حياة ودفئا . وقد كان من واقعية هذه القصيدة ان وصف من الرجل بقدر ما يصيبه عود الثقاب ، واقتصرت عليه وحدثت عما يهم المرأة منه او ما يرمز اليه : فاذا الارهاق دليل المشاغل ،والكهولة رمز التجارب ، وكلاهما يصعبان عليه جاذبيته لامرأة ، واذا بقي بات الجسم والحس .

وليست الواقعية قوميتها تحس ، انما هي انها ذاتية :

* الذاتية: اتاها يزار قباني رغم عسرها عليه -اذ وضعها على لسان امرأة - فامكنه لجمالها وتحررها ، حكي لسانها ووفى بوجدانها ، دَاخَلَها في كل لمحة وتردد مع كل نفس ، منحها من الحياة الذاتية مدى فاقعية القصيدة بعطر المرأة وعسرها من مطلعها الى منتهاها ، حتى لم يخالجنا شك في ان يكون صوت المتكلم فيها صوت رجل ، وقد تأتّى هذا الاداء لنزار قباني من وسائل ثلاثة تتمثل بها المرأة عامة هي الفكر - الموقف - والعاطفة والحس .

- فاما **الموقف** فكان المفعولية بدءا : طالعتنا بها القصيدة من اول اتيانها

" اخذ الكرت واشعل لي	ومضى كالصيف المرتحل
لم اعرف منه سوى يده	فالتقيناه ولم نقل
رجل يمتطي شعلته	ما اطيب رائحة الرجل " (1)

واستمرت عليها المرأة : أَوَ فد لها الرجل كرتها واولع سجارتها وارتحل عنها بعيدا بعيدا، ولم يملك فعلا ، اقامت حيث تركها يعجزها اتباعه " فحمدت " في جماد ظاهري سطحي يقصه باطنها ويهدمه :

" وحمدت بارض واسند أس ياكلني النار على مهل " (2)

كانت امرأة حتى في اللحظة التي تأكلها فيها نار السهود والجوى ، جامدة مفعولا بها حتى وَقْتَ فعلها وانفعالها .الى مفعولية المرأة هذه اضاف الخيال بعمر موقفها وبثى واقعها ، فاذا علق رجلا سمته فارسا (البيت 3)، واذا راب يده نعتها الشمع المشتعل (البيت 6) ، ومتى رفعت باطرابها الى باطربه اعرفتها رفة ما بحنهما واشال عليها الثلج من صدغيه فاحاطها من كل جانب او كاد فعمي عن الواقع حولها (البيت 11)

(1) البيت 1 و 4 و 5
(2) = 2

ـ واما العاطفة فقد كانت على ما هي عليه في المرأة عامة ، عائشة عاشقة ملكت عليها نفسها بما لا تستطيع له دفعا .

" من هذا الفارس ؟ طار له في صدري روح من حلل
لم اعرف منه سوى بـــــده فالب عيناه ولم يقل " (1)

كذلك كان نوع هذه العاطفة نسائيا صرفا : امومة عطاء في العديد مـــن الاحيان ، تلهف عليه واشفاق لأدنى سبب ولدونه ، سعدت فيه مني حب وحـــــوب فتعلقت حتى باطفاره وبما نحت عينيه :

" واحط باشواقي طفرا آثار التدخين عليه
وعبث بفنه ارهـــاق بحل حواجب عينيه " (2)

وكان الحس انصـــــا في هذه القصيدة مصرحا بالانوثة حين تلتذذ بوجود الرجل حدوها :

" رجل بمصحي شعلته ما اطيب رائحة الرجل " (3)

موحيا بها في حرصها على التصريح بجنس الرجل وفي تمنعها بيان الفـــرق الجسمي ما بينها وبينه : صآلة بفاعلها ضخامة وامداد قامة وقوة وفـــــدرة وفحولة :

" ووقفت امام رجولته كصغير ضع امره
كالارنب ما..ما..اصغري بارى بين دراعيه
اتعلق فيه ...واتبعـــه واعوص برثن جناحيه " (4)

مظهر آخر من مظاهر الحس النسائي في القصيدة جاء في التلذذ بالتفتل والمهد :

" وجمدت بارض وابتدات تاكلني النار على مهـــل " (5)

وقد كان من شان هذا التخلي النسائي في القصيدة ان فصح شهوة بحرص المرأة على خفائها ، ولم يكن ذا الكشف او الفضح صدفة طريق عرض للقصيدة فصعهـــــا بطابعه ، انما هو في نظرية التاثير غرضا برمي وفنيا بقصد إذ الفضح هـــــو بدءا جوهر الوظيفة الشعرية ، فبقدر كونه في القصيدة يكون شرفهـــــا الفنـــي ، وعلى هذا الاساس اصلا قام هذا النص الشعري بكشف شهوة حسية [illegible]

(1) البيت 3 و 4
(2) = 9 و 10
(3) = 5
(4) = 12 و 13 و 14
(5) = 2

عود ثقاب اوقده لسجارتها رجل .

واذ اثبت نظرية الناشر ان افضل القصائد الشعرية ما احدث شرخا في خريطة العالم وهو جامدا واحيى موانا ، فقد وجب ان يعض لها صاحبها هذه الطاقة على التعبير ، فكانت وسيلته اليه اتصال تدريجي بالقارئ تاخذ يده من مطلعها محايدة في موقف له من الاشياء البرودة والصمت ، وتنقل له حدثا خارجا عن النفس :

" اخذ الكتاب واشعل لي ... " (1)

ويبدأ الهمس فيخفت صوت المرأة لنحدثنا عن بوادر تحلي رأيها الشخصي عنراه صفا : حياة ومتعة ودفئا ؛

" ... ومضى كالصيف المرتحل " (2)

ويسلسل الانفعال فطرا الى القصيدة فتصرح بأثره فيها ، خمود ، وهب :

" وخمدت بارض واندثار ناكلني النار على مهل " (3)

وتتوق المرأة الى اللقاء فيمدها خيالها بشبيهه :

موعود فالنه عيناه ، وتكشف المباحاة اذ تصرح بنوقها اليه ويحمل القارئ معها فيه اذ نرفع الكلفة ما بينها وبينه فيتوحدان له يتحدان حتى يكون موقفها هو ذات موقفه بحكم قراءته القصيدة ومسايرته اياها . اثره بكشف المرأة عن نهمها الحسي حين تتمنع بمرافقة يده وتتتبع عروقها واظفارها في همس دافئ كعبير غرفة نوم تتعانق حيطانها القة وتفوح باحاديث المودة والهوى (4)، وقد كان من فضل هذه القصيدة ايضا ان جلب لنا حسن المادة وجادتنها فحملت ما عد سواها فتحا حقارة وضآلة : فاذا العروق البارزة خيوطا ورقا دقيقة لطيفة تتصل حينا وتتوازى احيانا فتنقسم بشرة اليد تقاسيم مختلفة اشكالها متآلفة التآلف كله في مساحات تتكامل رقعا ملساء تزيدها سفورا تنوء حدودها ، ومن شأن هذا التسطح والتشاز ان يوحي بالحياة اذ تنفض رتابة المادة بحمودها ، وكذلك تفعل نفور العروق من منبع فرد وتفرعها منه فاذا لكل منها وجهة هو مولبها في تلقائية تشهد بالذاتية والتحرر، وقد سما عد الجمال صنو الحرية .

---

(1) البيت 1
(2) = 1
(3) = 2

(4) نزار قباني "الشعر قنديل اخضر" ـ معركة النمس والبسار في شعرنا العربي 31

كذلك صار لتحول الاصابع حسنه لدانه ولما يوحى به،ذلك ان الطول هو بدء احمل من العصر وانه يقضى بكر يد الرجل وضخامه حسمه وفراعة فامه ، وكلها يصغ عليه حسنا .

ولم يقصر جماله على هذه الصفات المعتادة انما امتد فى عين المراة الى جمال مناقد جسمه الى نفسه ، اذ اعلمنا ظفره المحاط بآثار التدخين كثرة اقباله على البيع منصورياه فى موقفين اثنين اقربا به -ان خطأ او صوابا- موقف التدخين اصلا وموقف الدافع الى التدخين ، فراياه فى اولهما يمسك سجارة يترشف روحها فى نؤدة ومهل ثم يرسلها سرابا في الهواء ودخانا لعوبا وموجا يتوالى ، يلاشى بطئة بطئة وينفى في خفة عجب ، وشاهدياه فى ثانيهما - او هكذا خيل لنا - منهمكا حتى ثمالة نفسه ، مفكرا بنزاحم الحياة بمشاكلها وصعابها الى يديه فيملك منها القياد ويملك امرها ، ولا بد لذا الامتلاك من ارهاق بصاحبه فيسم عينيه بمسمه اذ " العين باب النفس الشارع " فتحيط الرزفه بناظريه وبتراكم عليهما تراجم الفكر على صاحبه، كذلك اعلمنا تهاطل الثلج من على صدغيه بكهولته ، وللكهولة جمالها وحسنا لا يخفى فهى فريضة الحياة والتجارب .

خاصة اخرى يهمنا القصيدة الى حسنها هي صفة الصآلة ذلك انا لئين اعتدنا سماع احاديث الفخر بالضخامة الجسمية والقوة العضوية فان الافتخار بالضآلة غريب على اسماعنا لم يألفه رغم ما به من حس الشوى خالص خاصة ان قرن بنقيضه فبضدها تتميز الاشياء، واد شعرنا بتآلف اخلاف هذين الحسين اتضح الجوع الحسى فى هذه القصيدة فوافقت اسم الموافقة النظرية الشعرية التى صدرت عنها : نظرية الناشر فى مقوماتها وعناصرها ووظيفتها : حيث كانت مقوماتها الوحدة والمباغتة والابتداع ، وكان عناصرها الناشر وحس الاتصال ما بين القارئ والشاعر فاستحكم التواصل حتى اتحدا وتوحدا، ثم لها بفضل الصدق ووسائله الثلاثة من اداء وواقعية وحدة . كذلك وافقت هذه القصيدة وظيفة الناشر حين فضحت شهوة المراة الجنسية وخلدت لحظة النهم تلك التى تخفى ولا تنس .

حقق القصائد الثلاث الذي بعثه اصحابها منها اذ كشف الطوفان الاسود عقد الفتوري واعاده على الشطر منها ، وعبر قصده الكوني لادونيس من معتقدات القارئ المسلم وعاداته . واثر تراث فني في قارئ قصده حتى سالت شهوته منه اليه .

الخاتمة

مرت نظرية الشعر في الادب العربي اذن بمنعرجات خطيرة عبرت وجهها ووجهتها، فبعد ان انطلقت في العصر الجاهلي من احكام جزئية تتعلق بالبيت المفرد وتكتفي منه بالسلامة من الاخطاء اللغوية، تحولت في العصر الاموي الى اعتماد مواريث دينه - فنيه واخلاقية ونحوه - لتقويم القصيدة، ثم اتجهت في العصر العباسي الى حد الشعر فعرفته بمعارف مختلفة تتفاوت قيمة، ووقفت في مقوماته وعناصره على نتائج عدة تطارحها النقاد وتورعهم فيها مواقف متباينة فمن مواقف جذرية على جانب كبير من الاهمية. ثم شهد النقد العربي قبيل امتداد الى القرن الثامن عشر، بدايتها حركات فكرية متعددة كان اولها تيار البديع وقد دعا الى تأصيل الشعر بالبيئة لصاحبه. ثم تلاه تياران: محافظ ومجدد مال بالشعر الى الانفتاح على العرب، انزعهما كانت جماعة الديوان تدعوها الحرى الى الالمام بالوحدة العضوية في القصيدة والى التزامهم فيها بالصدق والذاتية، ثم تأسست الرابطة العلمية بتونس ووجهت الشعر وجهة رومنطيقية، اما العصبة الاندلسية بتونس فاولت وجهته الى وجهة قومية. ثم كانت جمعية اولاد بتعدد آراء ممثليها في الشعر واخلافهم، وتنوعت معها القضائد العربية نوعا ازهر نظرية شعرية تطور في الادب العربي الحديث، وقد حاولنا تتبع هذه النظرية في الباب الاول من هذا البحث فعرضنا بفصله الاول الى ماهية الشعر، فاذا هو تعبير عن جوهر الذات وجوهر الاشياء ومن هنا توقفت طبيعة الدرس والفلسفة والفصل ما بينه وبين المنطق والسياسة، اما صلته بالنثر فكانت صلة اختلاف في النوع دون الدرجة اذ تتأتى الشعر من قدرة اودعها الشاعر على الانفعال بالاشياء ومن عمق رؤياه ودقائقه لغته. ثم انتقلنا في الفصل الثاني الى مقومات الشعر فرأينا الموضوع يمثل الاهمية بالقصد الا انه لا بد للشاعر فيه من الالمام بالواقع والحقيقة، ثم تعرضنا الى مقومة الشعر الثانية وهي الهيكل باصنافه الثلاثة المسطح والهرمي والذهني وانتقلنا الى بيان اقسامه من قافية - انكرت ثلة من النقاد فضلها ثم عادت اليه - الى وزن اعتبره اغلب النقاد العرب اساس الشعر ويتفرع الى اصناف ثلاثة: وزن عماده البحر وآخر اساسه التفعيلة وثالثة هو مكتف منه باللفظ ذاته. وتطرقنا الى مختلف آراء النقاد في هذه الاصناف الثلاثة فاذا البحر لديها ضروره اضافية قد يحتاجها الشعر العربي المعاصر الا انها سائرة الى الزوال تعوضها التفعيلة - اساس الشعر الحر -

سواء اكانت موحده او منوعه ، واذا باللفظة هي عند دعاة قصد الشعر راس الشعر دون سواها .ثم نظرنا في اسلوب القصده فانتهينا الى ان اللغة هي اساس الشعر بفصل انحائها و ان الصوره اداه فيه ،وحيثما هذا الفصل بيان فصل الرسم والتواصل في الشعر . ثم انتقلنا في الفصل الثالث الى عيار الشعر فاذا الابداع المطلق فيه سمة لا تدرك واذا بيته ثابت عند بعض النقاد متحول عند سواهم ، اما مظاهر الابداع فثلاثة : طرافه رؤيا وتناسق بناء وحيوية . وفي الفصل الرابع عرضنا وظيفه الشعر فاذا هي وظيفه تفسير النفس والمجتمع والعالم-تكشف الحقائق وفضح المآسي-ووظيفه تغيير الواقع النفسي والاجتماعي والفلسفي قصد الاصلاح والتحميل . اثر ذلك انتقلنا الى الباب الثاني من هذا البحث فقسمناه الى فصل اول حللنا فيه علاقه النص بالشاعر في مدرسته الشعر فراينا الشعر لديها ابداع في لحاله تارة بين الحقيقه والواقع اوبينه فرد عبقري ذو طاقه يحتاج الى تفريغ : الشاعر. واذا مقومات الشعر في هذه المدرسه تجربة ذاتية ولغة رمزية مكثفة موحيه وصوره تغرق بين حقيقتين وتخلط بين الحواس وايقاع خطي او دائري او لولبي يساير تحلقات حالات النفس - اما عيار الشعر فمشاركه وجدانيه يتوحد فيها القارئ بالشاعر وبالتالي قصد تطهير نفسيهما : اذ تكشف الشاعر عن عقده الدفينه وتفريغ القارئ بفصل القصيدة بالكلمه دون الفعل . ثم تحولنا في الفصل الثاني الى بيان علاقة النص بالنص في مدرسه الشعر فراياها تقوم على التحاور في الرؤيا ويتم للشاعر بالشعر عن العمق والكوني والانساني ،وعلى التجاور في التعبير بسبك القصيده في ايقاع داخلي ثري وبتحويل لغتها من لغة حماعيه الى لغة ذاتيه آنية . اثرها بعرضنا الى علاقة النص بالقارئ فراينا الشعر في مدرسة الناثر امتيازا مؤثرا ، مقوماته ثلاثه : شكل هو وحه الشعر واساسه بلغته النفسية وايقاعه العام او الخاص ، وموضوع تابعه لا يهم الفن منه الا طريقة معالجة الشاعر اياه ، وقراءه تقوم القصيدة بعدها . ثم تطرقنا الى عيار الشعر في هذه المدرسه فاذا هو الناثر راسا ويتم للشاعر بحسن الاداء والوافعية والجدة في كل من اللغة والايقاع . وقد تحولت وظيفة الشعر هنا من وظيفة فنية الى اخرى اجتماعية تهدف الى السمو بالانسان واسعاده . وفي الباب الثالث من هذا البحث وقفنا في فصل اول على قيمه النظرية الشعرية الحديثة

فحاولنا ان نتناول اعمالها - فيما يخص الشعر - بالجانب الابداعي على اهميته ، وان نتناول خطر بعض المفهومات التي ارتآها له بعض النقاد كمفهومه الهمس او السر. ثم عرجنا على عناوين القراءة والجهد وتتبعنا آثارهما في النص الشعري ، اثرها استعرضنا مختلف الوظائف التي شاءها النقاد للشعر فاتضح لدينا ان الشعر لا يظهر وانه لا يخلق جديدا ، في حين انه يؤثر فعلا في قارئه . ثم تتبعنا في بعض المنابع التاريخية علامة هذه النظرية الشعرية بالاصول النقدية العربية فتبين لدينا انها علاقة دقيقة حتى كاد ان يقتصر على بعض الاهتمام بالجانب الابداعي في الشعر فحسب بخلاف علاقة هذه النظرية دائما بالنقد العربي اذ ناثر به النقاد كثير من القدماء وافادوا منه حد الشعر الحديث وحرصهم على الايحاء اللغوي واحتفاظهم بالاسطورة فيه ، كما اهتدوا منه الى اعتماد الفعالية واللفظة اساسا للابداع الشعري. اما في عناوين الشعر فقد استمد النقاد العرب من النقد العربي الحرص على القراءة والناثر وفي وظيفة الشعر احتدوا فصل الشعر في الكشف عن الحقائق عن طريق الثورة بقصد الاصلاح والاسعاد ، الا ان هذا الناثر مال ببعض النقاد الى تعريف فكري خطير يحاول نسبته ادونيس ومحمد مندور مثلا على الجنس العربي فاتحة ودعا به بعضهم الآخر الى الاقتداء بالذوق العربي في اخص ما له مثلما فعل محمد النويهي ، في حين دعا صنف ثالث من هؤلاء النقاد الى التمسك في العرب والايحاء منه فكرا ولغة وتخصص بالذكر من هؤلاء يوسف الخال وسعيد عقل .

هذا اذن تتبعنا مسار نظرية الشعر في الادب العربي الحديث : نظرية تتعلق بالعرب وانتراثها التراث العربي فانتزع المراس الشعري العربي بما انتمرت فيه من قصائد جديدة ، الا ان هذه النظرية حملت من الآراء ما لا يحتمل نظيره حتى بالعربي فردا ومجتمعا ولغة وحضارة وتاريخا

ولا نتعجل في ختام هذا البحث الا ان نعترف فيه بما كان منا من اطالة اضطرتنا اليها مادته الغزيرة جدا ومحاولة التأليف بين شعبها واهمال بعض جوانبها ، ومن عدم استقصاء كل جوانب النظرية الشعرية العربية رغم ما بذلنا من جهد نظرا لاستحالة التعرض الى كل من قال شعرا او نقده ، وحسبنا من هذا البحث ان يكون محاولة تحسن مسيرة هذه النظرية الشعرية في هذه الفترة من تاريخنا ...

الملاحـــــــــــــق = القصـــــــــــــائد المحللـــه :

- الطوفـان الاسود لمحمد مفـتاح الفـيورى
- قصـــده النكوس لادونـــــــــــــــــس
- الكتـــب والاصابع لنـزار قـــــبـــانـــى

الطوفان الاسود *

لقد غسل النور أرضك ..
حتى سرادقك الرطبة المظلمة
مشى الفجر فيها بانعاسه
يقص اثامك القادمة
فهل يسمعنى اعانى الروح
يدوّى مثقله بالحياة
وهل يبصرنى وجوه العبيد ؟
يغمغم حول نعوش الطغاة !
لقد كنت مقبره ، صحمة
يدوس عليها خيول العراه
وكنت فيه اسطورة .. ملوثه
يصفيها الشفاه

* * *

" بلاد العبيد ..! افريقيا .. "
يا بلاد الروح الحفاة العراة
نرى كيف يمشون فى عرهم
وكيف يعيشون خلف الحياة ؟
" واحسامهم
دلك الابوس العجب !
المفصل مثل البشر
وبراهم فى شعاب الجبال
واطفالهم فى بطون الشجر .."
متى اجد المال ؟
كي اشتري حذاء ، وكلبا ، وثوبا جديد
وامضى الى ارض افريقيا
لاصطاد قافله من عبيد !"
فانى امرؤ ابيض كالثلوج
وليس عظيما لانى فقير
وقد كان لى رفقه ..
ثم عادوا سراه عظاما
فلم لا اسير ؟ "
لكم اسهى حسدا دافئا
مهيبا .. لريحه حامحة ..
فقد قيل ان لحوم الجوارى
لها نكهة .. ولها رائحه ..
بلاد الكنور ! افريقيا

* * *

يا بلاد الروح الحفاة العراة
سآتيك يوما .. كعار جديد
يريد العبى ، ويريد الحياة"

* * *

كذلك عشت الوف السنين
يخربن ، فوق خطايا وثن ..
الى ان يسلل ضوء الصباح اليك
فمرفت عنك الكفن
وقمت كمارده يلقى الضحى
ويحوّل مجرى الرياح
ويحفر تاريخها من جديد
على جبهة الشمس حفر الجراح!

* محمدمفتاح الفيتوري "ديوان محمد مفتاح الفيتوري" – 53...64

45 فهل تسمعين اغانى الروح
46 تدوى مثقلة .. بالحياة
47 وهل تبصرين وجوه العبيد
48 تعفره حول عروش الطغاة !

* * *

49 كذلك كان يغنى لها
50 ويفرغ كاسوسه فى جنون ..
50 وان لم ترل تتلوّى العبود على قدميها
51 ويبنى السجون على ارضها ..
52 ويقام المشانق ترتجل الموت فى كل حين !
53 فقد كان يحمل فى روحه
54 تمرد اجداده احمعين

* * *

55 تمرد حد قضى ليلة يصب الماء على الموقد
56 ولمـــــا أبى .. !
57 مرفه البساط
58 فحطم جمجمة السيد ؟
59 وآخر كان يسام الشياه ويصحو
60 على صوت مزماره
61 وفى ليلة ،كفرت روحـــه
62 بحرارها ، وبحراره
63 فهب ، فاشعل اجفاده
64 فسالت حمما توجه الصنم
65 وابصره العبد فوق الرمال
66 يكفنه عرة المسقم !

* * *

67 وآخر اسود يادى العبوس
68 طويل ، رفيع ، كصارى سفينة
69 وقد حدثوا ان ميلاده
70 باحدى ليالى الشتاء الحزينه
71 كما حدثوا ان اول حسّ من البشر
72 دبّ ارض الوطن !
73 يسام بمعبرة حفرها محاربته
74 خلف سور الرمس
75 وقد كان يؤمن فى عمقه
76 بحريه السود ، والكادحين
77 وحين الطغاة الدنى اتهوا
78 وآلهة البشر السافلين ..

* * *

79 وكالموت حين يعطى الحياة
80 بافراحها ، وباحزانها
81 وكالصمت حين يصم الحقول
82 باصواتها وبالوانها
83 وبراءة له مثل صفصافه
84 يفيء اليها جموع الظلال
89 وكالبحر اكف الهجير الصرير
90 يسمّر اقدامه فى الرمال
91 فوسّد احزانه صدرها
92 واطوى احقابه فى سكون
93 كمثل دعاعه موجة
94 وتهوى به فى اضطخاب حزين
95 وراح يرى ملء احلامه

96 حرائر عارفه فى العمام

97 تظللها نعم اررق ..

98 شفيف ، شفيف تلون السلام

99 وكأنه هالك عند الشمال

100 حقول مبوحه بالعلال

101 وقوم من السود مسعرقون

102 يرصون اكداسها فى التلال

103 واصواتهم ورعاريدهم

104 يرفرف صاعده من بعيد

105 كما يتصاعد كل صباح صلاة الحقول

106 بطء شديد

107 وحس يصفّ طيور العروب

108 على الافق احنحها المدهشات

109 وتمضى تغيّر ثوب السكون

110 بكل مشاعرها المتعبات

111 يراهم يلوحون فوق الدروب

112 او يتوارون خلف الشجر

113 وهم عائدون الى دورهم

114 بايد مثقله بالزهر

* * *

115 واسكره حلمه العاطفىّ

116 فتعثر اشواقه احمقين

117 وعانق إخوانه باكيا

118 ومد يديه الى الآخرين

119 وهزته افراحه .. فافاق

120 على ظل صفصافه واقفة

121 وكأنه حموع الروح العراة

122 يحركها ثوره العاصفة

123 فساريتى مع السائرين

124 وهم راحفون الى الطاعة

125 ويحفر فوق جدار الزمان

126 اغانى افريقيا الدامية!

قصـــــد التكـــوســـــ *

1 - أ- تخطيطـــات

- ١ -

2 لم تكن الارض حدا كانت حرحا

3 كيف يمكن السفر بين الحسد والحرح

4 كيف يمكن الاقامه ؟

5 احد الحرح يتحوّل الى انوس والسوال يصير قضاءً

6 اخرج الى الفضاء ايها الطفل

7 حرح على

8 يسمح

9 ثمنَ الخلول دفتر احبار تاريخا سريا

10 للموت يعطى وقتا لما يجيء قبل الوقت

11 لما لا وقت له

12 يجوهر العارض

13 ويعمل الماء كان الماء بحرا

14 كان البحر كفا والشاطئ قدمين

15 كانت الشمس عينا لكن الماء هو الذي رأى

16 والانسان

17 ما يزال

18 حيـــــا

19 متى يكتمل شكل اسئلته

20 دخل المستقبل ذاكرة النساء لم يخرج بعد

21 ابدا ،

22 اخرج الى الفضاء ايها الطفل

23 في البدء كان الهباء انفجرت فيه الاشكال والصور

24 حواء تنزل في حـــوض

25 يمسح

26 في

27 تمنّ

28 العمر

29 قالت الحسد الحروف والدم الكتابـــة .

* انوسس مفرد صيغة الجمع - 11 52

30 ملاما ايها النحلة ياحبي

31 ملاما ايها العالم يامألوهي

32 اخرج الى الفضاء ايها الطفل

33 تمشّى / شقّ الكلام

34 لكل اسمائه عاصفة

35 (هل الاشارة اليها عسرة هل العينان مكفوفتان عنها ؟)

36 باي شيء تبدأ الارض ؟ باي شيء تذكرها وتحكمها ؟

37 تلاشيا / تداخلا

38 علوا و سفلا

39 تعريجا واستقامه

40 لا تعجز لا تتحدى

41 لا تتصاءل لا تتعقى

42 وتقول

43 تشرفي على نبكِ اقرب من النائي

44 وتصدع قائلا

45 انا كيف ولِم وما هو

46 فاسئلته

47 تطير

48 في

49 الرياح

50 اخرج الى الارض ايها الطفل

51 خرج العاشق الى عشيقته تحاملها للمرة الاولى

52 تقدمه إلهةُ بهاء السرير

53 ترافقه إلآهة تقل زيارها

54 طبتُ أنسى أكتب وأقرأ

55 الرجل يفقد الرجولة / المرأة لم تصبح امرأة

56 المرأة تلاشت مصت / الرجل يسأل تأتي

57 وأنا أمتحن اللغة ، باركني ، ايها الام/ايها الطبيعة المومس

58 اخرج الى الارض ايها الطفل

59 خرج هبط من الحرف النقب

60

61 ا ح د = د ح ا ⟸ الارض

62 دائما تصنع طريقا لاتعود الى مكان

63 ابدا

64 صفته سعوه الحصور

65 كالهواء

66 وهى هى

67 كل شيء يتغير ويتغنى

68 ابدا = ابدا

69 هكذا يستقبلك ايتها الارض امرأةً

70 وتفتح بين قحذيك

71 اخرج الى الارض أيها الطفل

-٤-

72 ... وكابد الارض

73 بسطه باسمة باردة

74 يتحرك بلون الخمر ادكن لتظهر النور ويتمكن الحيوان

75 من النظر

76 واقفه فى الوسط

77 كثراب الغنى فى قاروره او يبس فى طشٍ ملىء بالماء

78 هاربةً

79 من

80 الفلك

81 الى

82 دائما ←

83 وانصب انيها فى الهواء

84 مركزا لأشعه المحيطات

89 حيوانا فى العداء والشهوه

90 ملاكا فى العلم والكشف

91 لا حيًّا كالعشب

92 لا مملوكًا كالزرع

93 حيٌّ كنفسه

94 مالكُ ملكه الارض والسماء

95 احيانا

96 شَعره النبات

97 جسده الاعالم

98 عروقه الأنهار

99 ودماه حيوان يمشى بهما فى الفضاء

100 ظاهره سِرّ باطنه بحرٌ

101 او

102 كما

103 قبل (...)

104 اخرج الى الارض ايها الطفل .

-٣-

105 بهنأى ايها العناصر اسحبى ايها المادّه

106 ايه المصادفةُ

107 خارجه من الحدّ

108 عالمه على حصر الدهر

109 يرافق الشمس فى الغرب

110 اعضاؤه تجنح الى التحلّل

111 ووجهه محلوظٌ بالوهم

112 ثمه ممرٌ يميل الى الشمال

113 والظلّ يلاشى

114 وفى البحار المائىّ المحيط

115 يتعطف مع الشعاع

116 يقفل احيانا بعد الدّائح

117 وَشايه التى يجرها على قرن الحدى

118 يقفل احيانا الثلاثه الكواكب على آخر بطن الحمَل

119 والكوكب الذى فى المسكب الاسر

120 وساكب الماء

121 والذى على سُرّة الفرس

122 وبطن الحوت فوق الميزان

123 من المرأه

124 المُتَسَلْسِلةِ

125 التى

126 لم

127 تعرف

128 روحا

129 ويسقل احبار كوكب العراب

130 اخرج الى الارض ايها الطفل .

- 4 -

131 صبي ، ايتها الروح من ناحية القطب إسعى في الوسط

132 ولكَ انتَ

133 ايها الفلك ، حدّان .

134 نهايةٌ لما تصور انه الطّائع

135 وشكلٌ مستديرٌ تحيط به الاشكال

136 كلّها

137 يشكله حيث تسوى ساعات نهاره وليله

138 وتشرف على القطب

139 تعمره عور كالفه المسحرطه

140 ترتفع منه سحابٌ

141 تترادف عليه ثلوجٌ

142 وتخرج من اسافله ماءٌ ذهبيّ

143 وربّما خرج ما يشبه الغبار

144 والنبات

145 والهشم

146 ثم يسطبلُ

147 يتوهم انه امكنهٌ وارمنة

148 وربما خرج رملٌ احمر

149 واشباحٌ

150 وتلفّ بسراب

151 وانواعٌ

152 صنعةٍ

153 وسيمياء

154 ب - فواصل

155 -1- " كشرا حَسّ الخالقُ الشمس والقمر تأدبتا

156 كانا حين يتوانيان

157 وتتأدبان

158 بالشروق

159 يأتي الهما ملاك يأخذ بآذانهما ويطلعهما

160 من

161 باب

162 التوبة ."

163 -2- " كان الخالق حين يخرج أشيائه الى الارض

164 يبعث اليها ملاكين

165 يمنع الاول يده

166 عن ثديها

167 يمنع الثاني يده

168 في مكان آخر

169 حين يتسع المكان

170 يحملانها الى ظلّ

171 يحب

172 شجرة

173 المحبة ."

174 -3- "امر الخالق ما يسميه الوطن ان يجلس

175 على

176 كرسيٍّ

177 من

178 الرخام

179 بهيئة

180 السّرطان

181 وحوله تماثيل ... "

182 **رقعة من دفتر اخبار ←**

183 ... هكذا

184 عرفت الأشياء نفسها عرف الذكر

185 يجتمعان بشهوة اللحم والعظم لابداع الماء في نسله

186 يندفع الماء ← يكون له

187 سمعٌ يمتلىء بتموجات الصوت

188 الظافر يهدي الى مواضع الحكّ

189 رئةٌ / مروحةٌ لحرارة القلب

190 عِظامٌ كالاوتاد لحرّ الحركة

191 رقبة كسرج من الخرز

192 لطول ذكر الحكمة ·

-3-

193 **رقعة من شمس البهلول** ←

194 ... هكذا

195 يكلمني كرسيٌّ ليس بيني وبينه ترجمان

196 عند الكرسيّ حوضٌ

197 عند الحوض ميزان

198 حول الميزان بقره كالعمامه

199 والكتب بتطاير

200 هنا

201 يبس الناس كما يبس الحب في السّنبل اذا اشتهى

202 الانسان طائرًا سقط بين يديه مشويًّا بعد أن

203 يشبع يجمّع عظام الطائر وينهض ليرعى

204 هنا

205 اشجار تخرج من أوراقها شابٌّ لا يبلى

206 سحابٌ لا يسألها الانسان شيئا إلاّ أمطرته

207 بعضهم يقول

208 امطرنا

209 ماءً

210 فيمطر ويدخل الرجل في المرأة

211 دَخَنًا ⟺ دَخَنًا

212 اذا قام عنها رجع مطهّرة بكرًا

213 ... فجأةً

214 ظهر في الجهة الشامية هيالك

215 عنقٌ من النار يتكلم

216 كان رجلٌ وامرأة يتحبان نحوه رأيت النار تتقبض

217 ويشهق ويقول هذه نار صرت بالبحر مرتين لولا

218 ذلك لم تكن فيها منفعة لاحد وسمعت من يقول :

219 خَلْقُ النّاس من الماء ثم غاب صوته كأنه يسد ثقبا في

220 حرْم الكون رأيت شخصا خارجا من النار يجرّ لحمه

221 كما يجر المرأة ثوبها رأيت سحابة تنادي اهلها :

222 - ماذا تطلبون ؟

223 - ماءً ماءً

224 لكن السحابة تمطرهم سلاسل وجمرا وقيل : لهؤلاء

225 طعام لا يدخل المعدة لا يعود الى الفم يسعى بين

226 الحلقوم ⟺ والمعدة

227 ورأيت سحابا يقال له موسى وقيل يونس وقيل

228 مصطفى فيه اشخاصٌ يتكلمون يسيل عيونهم

229 جدوال رأيت مراكبَ ←

230 تجري

231 فيها ..

-4-

232 **رقعة من تاريخ سري للموت** ←

233 يتعبر يتذكر حكايات تخرج كواحلها

234 ويتابع خط الدم ينظر الى الرمل يتحطم بين يديه

235 الى المكان يوشح بحطامه

236 يلتفت ورائه

237 انصابٌ وتماثيل تحمل حروفا

238 أ و ر ف ي و س

239 أ د و ن ي س

240 يتحقق انها بطائره واسمائه

241 من

242 السّيماء

243 والشرق ·

244 - ح - استطرادات

245 -ا- استطراد اول

246 الوقت سيف أرومةِ الحسد وفوهةِ الفعل المكان سيف

247 صخرةٍ سكر وموجٍ بهيء الساعة

248 واسِ ، اسمها السار المسرعة ، أطفئي أطفئي

249 انا الطريق والعابر ، المرأى والرّائي

250 ولست أخطى بنفسي

251 وأستَ (اقصد وقتي الاول) بنفسجٌ

252 يتدرّج بين زرقة الموت وزرقه فضّاض

253 يحلم دائما بحلم

254 يدور في دوّامات العين الثالثة

255 غلومنة القمر بوحشّة البمامة

256 يصنع من ورق البنّ بخّادةً حيث يسكوم

257 الليل ويسهر على المصطبة

258 بنام بين يهدس

259 وردةٍ دبلت ووردةٍ يكاد ان يدبل ...

260 -ب- استطراد ثان

261 أعطِ للارض أن ترقد في راحتك وأيقظْ فضائي

262 بعض منها صوتٌ يوقظ قدميه ويداعب حنينه الذي

263 سمّاه علنّا

264 أنهضْ

265 السّرّولُ شلال البنّ أرسمُ قمري على أوراقها

266 وأصغي لأصواتٍ ليست مني لكنها لي هكذا أرى الى

267 الهواء يخرج من الشجر حاملاً فواريد يتأرجحُ ويهوى

268 وحين ينعب رشقة الليل

269 ويشرب الفجر طينه

270 يدخل الشمس

271 والبيت

272 في

273 فراشٍ واحد

274 الهمس ، انها الست الملىء بأحشاء السئوم واقل

275 قسمة الرّبح .

276 رجلٌ وامرأة يقتسمان الحرن حزنٌ يفصل بين

277 الهدب والهدب لكن في الأغصان التي لا تسمع حتى

278 للظلّ يفسح الدروب رجلٌ

279 عرف ، بعد ان مات ، انه صديقه الاول .

280 الجمعة تنهى ساكرًا من العمل يسير بين أشجار

281 الزيتون خفيفًا يبكي على ظلالها لم يبحِ إلا لبعضهن

282 ما لا يحتى لذلك لم يعفر له السلطان لذلك لم يقنع

283 به القريه الا بعد ان مات

284 بعد ان مات ،

285 عرفتُ اشجارًا ما زال يعنى الى زفيره

286 عرفتُ امكنة يسقف الرمل بشراب حصراء سمّاها

287 ها هو

288 يمع طلوعه بين راحته ويمشي كأنّه هَمْدُ الافق

289 العشب رفيق خطواته ولا يحيط به غير القنّ وحين

290 يواكب الشمس وهي تطفىء موقدها ، يبدو شراعا خرج

291 من اللجّة ولا مرفأ له السماء شطآنه وامواجه من

292 الأفق يخرج الى الأفق وليس له ان يطيق حياته .

293 قالوا: كان يحمل عصًا يضيء له الطريق وحين يعود

294 الى البيت ينزل من قوس قزح كأنه ينزل على درج قالوا:

295 مرة وصف قدميه : " لم امش بهما الى باب سلطان "

296 وحين أخذه الموت بكت عريشةُ امام بيته ووصف قصائده

297 خدّها على الأرض قالوا تجمّع حول قبره ، في آناء

298 الليل ، اصوات بكاء ونوح كثيرا ما يسمعهنّ عابرٌ

299 ظنّ انها اصوات نساءٍ يُغسّلن ويعمل وشتهي اذا

300 اقترب سمع اشجارًا وحجارة ...

301 كان لي معه ان أكسّ طفولة الريح ، أقرأ شجوحة

302 الحجر كان لي أن أرفع الحلم سقفا وأتروح الحياة لونًا

303 لونًا كان لي أن أشعّل الرمل وأرسمه

304 بأهدابٍ

305 تتدلى

306 منها

307 اسامىَ

308 احراسًا

309 احراسًا

310 أصحك مع نهارٍ لم ينَ

311 وأُعقد اخلافا مع ساريح آخر .

312 ـ 3 ـ الاسطـــراد ثالـــث

313 لأسى عباس المختار وجه ربيبه **للدركيّ** قلب

314 موجعة وبكى **عبّاس** مرة حين كاد النهر ان يغلب

315 **عليها** ويأخذه السيل الى نهاياته لم يكن لوجه أمه أن

316 يوقف المطر لم يكن لصوتها ان يروّض الرّعد

317 عالمًا ، هاجر الحرب

318 تائها، هَرْولَ الفجر وبشر مصابيحه

319 وهاهو النعب

320 يجلس على العتبة يسوّس عكارُ

321 بين قدميه جَدّ بين عينيه يتحدّث

322 برسو يجاهده في بشر كلماته صوته

323 الوبرّ يوقّع المكان شروده الحمر يمسح

324 المسافه ويعرف بداه إشاراتٍ

325 ويعرف الإشارات الملحَ وما يشبه يشوة

326 الموج

327 ويطر الى الغمر يتدحرج مقطوع الأطراف

328 والسماء يحومُ

329 يجلس باسمه

330 شموعا يسرح

331 ويحبو

332 وليس بين الشباب والبَشرة الا

333 شَفرةُ

334 الحبس .

ـ 4 ـ الاسطـــراد الرابـع

335 ... مرّةً وُلِدَ له ساريحٌ في حلمٍ يشكل الذاكرة

336 عاشرّ طفلًا يروحه ولم يعرف أنه الصحراء

337 وليس للبحر سلطانٌ عليه

338 وليس للشمس حوله الا الدّمع

339 اخرج الى ← الساريح

340 انها الطفل

341 يخرج

342 للشمس بكهة امرأة يهجر سبيها للسماء هيئة الجوع/

343 اكياس ساوه اكفهرّ بكى

344 وفوحي بالعسم

345 بكشف ستاوة بكفهربيكي

346 وحس احسّ بالسراب الذي أوحل بمدّ أمامه ساطئا من

347 رغب لم يألفه خلع حذاءَهُ ليكون اكثر التصاقا

348 بطبيعته الاولى

349 رَمّم اسماله وألف بينها وبين مَرْصَرٍ

350 بشطر من **الجبل الاقرع**

351 يتشقّق فيها رائحة **اللاذقية والباكمة** وبدخل

352 معها في لألاء المسافات

353 مرئيا

354 غير مرئي

355 بمعد من فوهة العين

356 وبحاكم الشمس .

357 ما هو الظلام

358 يَرْهلُ وتتعثّقُ حواصرهُ

359 ولم يطلب مشورةً لم يسأل بحماً

360 يرافقه الاحجه / لم تُخلق العصاء

361 يرافقه الشواطئ / ليس في البحار ما يروى

362 وهاهو رياح العالم

363 تُطلطلُ

364 أمامه

365 وبَنَاى ...

366 **- ٥ - استطـــراد خامـــس**

367 يخرج فراشة يدخل فراشة والمسرح بهيئة **قضايين**

368 يتعلم كيف يمحى السماء في كتاب كيف يهجر العلـــم

369 ويهرب يدفعها بياض الورق يحرسها يقع الحبر

370 رأيتها محابرَ يحمل رؤوس الخيال اياماً يبذر

371 بالنخيل يمشي بأرجل النمل وبين الحُطمّ والجردل

372 يعلو لعطْحول هرب امرأة أو حبارة عاشق

373 فجأة

374 يجيء المطر في شهاب يضرب الموائد يتحوّل

375 الثوب الى بلال يعوم يكون للغيوم اسنان للقمر

376 اطافر وتتناثر من دفاتر الثياب حروف ترقم بيّـــض

377 الرّيح

378 لكن

379 ماذا يتذكر الحروف

380 ماذا يحفظ الرّيح ؟

381 تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح تهيئة

382 الطفولة

383 من الطفل الذى ترشق السماء بالحصى ؟ مَنِ الطفل

384 الذى تصطاد الافق بشبكة الدمع ؟

385 وأنتَ أيها الشبح

386 الفاتح صدره علوّا بمخ الجبال

387 تعلّمنا

388 ماذا تقول للفضاء حين تهجره العصافير،

389 للمطر حين يأتزر بالشوك ؟

390 تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح تهيئه **فضّابين**

391 ايها ساعه اللقاء بين الزرع والحصاد بين شطره الحلم

392 وضحى الايام شمعةً شمعةً تشعل الجبال حرسًا حرسًا

393 تسقط السهول ايها ساعه الدخول فى قَرْو الشعب

394 حيث تسير الهواء على قوائم أربع

395 وتكون للرمس وجه الصّلصال

396 تخرج فراشه تدخل فراشة والمسرح تهيئه السفر

397 لتكنّ للقدمين شكل الافلاك للدراعين شكل الفصول

398 السماء تفكّ خلاخيلها تجلس وتشم رائحه قدميها

399 وامواج الدّم تلاطمّ وتسقط ←

400 هكذا خرجنا

401 تفجّر ايها السدّ المسمّن ثائرًا تفجّر ايها واديا

402 تكاد الثور ان تترك تكاد العلوم ان تترك

403 عادة المطر

هكذا خرجنا

404 قلنا ايها القمر المربّع المسطّل المثلّث الفَلَكُ تعرّى

405 وجهه بوجوهنا وها نحن نتحسّى دوائر الأثير

406 وتسمّا ترقد المرارات

407 وترقد الحشارُ وجارُ النهرِ الخشاشُ وموجه

408 وترقد الحداول

409 تتصاعد عطر خطواتنا هوينا هوينا وها هى **فضابين** تأخذ

410 طلعة المد وتمسك حدّ الموج

411 اخرج الى الارض ايها الطفل

412 تقدمى ايتها الأفخاذ البضة

413 وابسطِ ايتها الذراعين المعضّلة

414 أنتّها الجماعة

415 ابسطِ

416 من

417 بكونٍ

الكـــربـــت و الأصـــابـــــع ... *

1 أخَذَ الكربتَ .. وأشعَلَ لي
ومَضَى كالصبف المُرتَحِل

2 وحمدتُ بأرضي ، واندأت
نأكُلُني النارُ على مَهَلِ..

3 من هذا الفارسُ ؟ طار له
في صدري زَوْحٌ من حَجَلِ

4 لم أعرف منهُ سوى يدِهِ
قالت عيناه ولم يَقُلِ ..

5 رجُلٌ بمنحني شُعْلَتَهُ
ما أطيبَ رائحةَ الرَّجُلِ

6 بَدْهَ تتحدَّثُ دونَ فمٍ
كحوار الشَّمْعِ المُشْتَعِلِ

7 وعروقٌ زُرْقٌ نافرةٌ
ضيَّعها الليلُ فلم تَصِلِ

8 راقبتُ نحول اصابعِهِ
ودرستُ تعاسيرَ يَدَيْهِ

9 وأحطتُ بأشواقي طفرًا
آثارُ التدخينِ عليهِ

10 وعَبَدتُ بغبَّةَ إرهاقٍ
بحنانٍ حوانتَ عينَيْهِ

11 والنَعَبَ الازرقَ تحتهُما
وهُطولَ الثلجِ بصدغَيْهِ

12 ووقفتُ أمامَ رحولتِهِ
كصغيرٍ صنَّعَ أبَوَيْهِ

13 كالأرنبِ .. ما .. ما أصْغَرَني
يا ربِّي بينَ ذراعَيْهِ

14 أتعلَّقُ فيهِ .. وأتبعُهُ
وأغوصُ برِيشِ جَناحَيْهِ

15 أأحِبُّ بدًا ..لا أعرفُها
ماذا يربطُني بيَدَيْهِ ؟.

* نزار قباني · حسبي 96 ... 100

فهـــرس الاعـــلام

- أ -

- آدم : 383.383.386.398.402.
- ابراهيم (حافظ) · 44.46.
- الاشبر (اس) · 25.29.32.36.40.
- احمد (جلبلي س) · 26.84.93.93.96.96.
  96.132.132.179.253.270.294.330.
- الاحعـــــــش: 330
- احســـــون · 51
- ادهم (علي) : 120.
- ادونيس (علي احمد سعيد) 10.56.68.68.
  68.69.69.70.78.79.81.81.85.88.88.
  88.89.89.90.90.94.97.97.97.103.
  104.105.106.107.110.111.112.
  112.115.116.117.117.118.121.
  123.130.142.146.147.149.149.150.
  151.153.154.156.157.157.159.163.
  197.197.198.198.198.199.200.200.
  201.201.201.202.202.203.203.204.
  204.204.204.205.205.205.205.205.
  205.206.207.207.209.209.210.210.
  210.211.213.214.216.216.216.217.
  217.217.218.223.224.224.225.225.
  225.226.227.228.229.229.229.230.
  230.230.231.232.233.234.235.235.
  236.237.237.253.253.278.285.287.
  287.309.311.311.311.311.311.311.
  312.313.313.313.313.313.313.313.
  313.314.314.314.314.314.314.315.
  315.315.316.316.316.316.317.317.
  317.317.318.318.319.319.319.319.
  320.320.320.320.321.321.321.321.
  322.322.322.322.322.323.323.323.
  324.324.324.325.325.326.327.327.
  327.328.328.329.329.332.332.332.
  333.333.333.334.334.334.335.335.
  335.335.335.336.336.336.336.336.
  336.337.337.337.337.338.340.340.
  343.343.344.345.346.347.347.348.
  348.348.348.348.349.350.350.350.
  351.352.352.353.354.354.355.355.
  357.359.362.379.379.380.381.382.
  383.383.385.385.385.386.389.389.
  390.391.391.391.392.392.392.395.
  395.395.397.397.398.398.399.399.
  399.400.400.401.401.401.402.402.
  402.403.404.418.421.
- أراعـــــون · 349.
- أرسطـــــو · 35.56.163.355.
- اسحاق (ادب) : 43.
- اسماعيل (س محمدعلي) : 43.43.
- اسماعيل (عرالدين) 8.59.60.60.61.63.63.
  63.64.73.124.154.163.165.166.168.170.
  171.171.174.174.174.175.177.178.179.
  179.180.180.181.181.181.182.182.182.
  183.184.185.185.185.186.187.187.188.
  190.191.193.193.310.310.339.342.350.
- اسماعيل (محمودحسن) : 92.144.181.
- اسماعيل (محيي الدين) : 122.124.
- الاصمعـــــــي . 30
- الاعرابي (اس) : 22
- الاعشـــــــى 16
- الافغاني (جمال الدين) · 43.
- افلاطـــــــون · : 71.
- افلوطـــــــين · 356.
- النوار (بول) : 349.
- البوب (ب . س) : 61.130.142.163.171.
  247.274.287.349.349.350.350.351.352.
  352.353.354.354.
- اهنـــــــون : 188.
- الآمـــــــدي . 30.32.34.

- امس (احمد) · 350.165.
- انس (ابراهيم) .8.
- اياس (مطيع بن) · 98.
- ايشباس · 273.117.
- ايوب (رشيد) : 47.

- ب -

- بابك (ابن) · 395.317.
- بحاح : 356.
- البارودي (محمود سامي) · 333.44.43.43.42
- باسربساك · 74.
- البافلاني 98.21.
- باكثير (علي احمد) : 92.51.
- باوند (ازرا) . 354.353.352.
- البحتري · 34.
- البحري (عامر) · 280.
- بدوي الجبل · 69.
- بدوي (عبده) : 173.
- برومسبوس : 72.
- برنمويد (ابنه) : 341.
- بسام (ابن) · 34.34.23.
- البغدادي (الوحيد) : 31.23.22.
- البلاذري (حماعه) : 352.
- بودلير (شارل) : 351.351.310.142.103.
355.354.354.354.351.351.
- بورا : 56.
- بياتي (عبدالوهاب) : 73.71.65.60.59.52.
110.97.96.93.91.80.79.79.79.78.76.
147.141.132.126.124.121.114.113.
154.153.153.152.149.149.148.147.
159.158.157.156.154.
- بتهوفن · 356.
- بترب · 163.
- برس (سان جون) · 109.
- برك (جاك) : 357.357.
- بكون (جابس) . 356.168.

- ت -

- تابط شرا · 59.
- تيرومان · 163.127.
- تشايكوفسكي · 356.
- تلبسوي · 354.
- تمام (ابو) . 309.205.142.78.34 34.33.33.32
- التوحيدي (ابوحيان) 21.19.
- توفيق (الحكيم) · 42.

- ث -

- الثعالبي · 359.
- ثعلب : 33.28.21.

- ج -

- الجاحظ (ابوعمرو) . 37.34.33.24.23.
- جبرا (ابراهيم جبرا) . 79.78.78.64.59.58.
130.128.127.125.121.115.103.103.97.85
191.167.165.152.150.142.141.141.133.
353.338.338.
- جبران (خليل جبران) : 337.337.334.78.48.46
- الجبرتي : 41.
- الجرجاني (عبدالقاهر) : 32.32.30.24.22.21.
312.163.70.68.41.34.34.34.
- الجر (شكر الله) · 49.49.48.11.
- جعفر (قدامه بن) . 30.27.27.26.24.22.21.19
34.31.
- جني (ابن) : 30.23.
- جهل (ابو) : 303.
- جولياك : 51.
- جيده (عبد الحميد) : 350.

- ح -

- الحاسمي 39.28.21.
- حبشي (رسمه) · 11.
- الحداد (يحيى) : 45.
- حداد (نذرة) : 47.
- حديد (محمدفريد ابو) . 92.
- حرم (ابن) : 30.
- حسن (راشد) : 91.
- حسين (طه) : 45.45.45.45.45.45. 165.52.45.45.
- الحضرمي (عبد الله بن اسحق) : 17.
- حطان (عمران بن) : 17.
- الحلاج . 303.
- الحمصي (فسطاكي) : 45.

- الحمدري(بلند) 66.66.76.97.108.
108.116.121.121.125.127.128.138.
152.154.339.
- حـــواء: 382.383.383.386.388.390.
395.398.401.402.

- غ -

- الحال(يوسف) 80.80.86.91.94.96.107.
124.127.129.138.141.163.188.313.
319.320.321.336.336.421.
- الحش (فؤاد) 51.
- الحفاجـــي: 24.
- حلدون(ابن) 19.31.32.36.41.41.52.
- حلف الله (محمدباحمد) 55.165.350.350.
- حلمل(انور) 52.
- الحنســـاء: 16.
- الحوري(رئيف) 6.51.77.141.
- الحوري(رشدسليم) 48.48.49.
- الحولي(امين) 350.

- د -

- دابـــــي 150.
- دب(علي): 115.
- الدجلي(عبدالكريم) 11.98.
- دحنه (ابن الكلبي) 35: 35.
- دعـــــد: 17.17.
- دغفال(حاتم) 351:.

- ذ -

- الذبياني(النابغه) 16.

- ر -

- الرافعي(مصطفى صادق) 45.45.45.45.
45.45.52.
- رامـــــو: 11.142.349.
- رانـــك : 193.
- ربيعه (عمر ابن) 35.262.262.
- رشيق (ابن) 22.23.25.28.31.32.37.
- رضوان(الامين حسن) 41.
- الرصـــــي: 25.25.

- الرمه (ذو) 17.
- رومـو 51.103.
- ريشـــارد 163.
- ريد (هربرت) 163.170.170.
- ريغردي(بيير) 104:.

- ز -

- زاحـــس 191
- الزركلي(خيرالدين) 43.
- زعلول (سعد) 43:.
- الزهاوي(جميل صدقي) 43.100.

- س -

- سارتر(جون بول) 352.
- سوبـــــل 142.
- السحرتي(مصطفى عبد الله) 51.
- سعيد (ابن الاندلسي) 32.35.35.
- سعيدان(معاويه بن ابي) 316.316.317.
- سعراط : 303.
- سكينه (السيده) 17.
- سورا (روبرت دي) 341.
- سوف (مصطفى) 164.
- سيف الدوله 299.
- سينا (ابن). 20.
- السياب(بدرشاكر) 6.10.51.56.76.77.77.
77.79.86.93.93.94.101.102.111.112.
113.114.124.125.127.129.130.136.141.
144.144.144.148.154.155.310.338.338.
341.349.353.

- ش -

- شاتليـــــن: 355.
- الشابي(ابو القاسم) 50.
- شادي(احمدزكي ابو) 49.51.100.100100.
100.100.
- شارل(بيير) 104:.356.
- الشايب (احمد): 354.
- شكه (الياس ابو) 8.13.50.50.50.52.
- الشدياق (احمدفارس) 43:.
- شرف (ابن) :25.25.40.

- شرقاوى(عبدالرحمان) 80. 127.
- الشعبدى · 34. 35.
- شكرى(عبدالرحمان) .46.
- شكســـــر: 59. 87. 275. 349. 358.
- شلى(برسى): 355. 355.
- الشعرى : 59.
- شهبد (اس). 23. 32.
- شو (برنارد) · 121
- شوقى (احمد) · 46. 49. 333.
- شبوب (خليل) · 51.

- ص -

- صبري(حرامى) . 103. 105. 109. 111. 120.
121. 124. 124. 125. 141. 142.
- الصعدى (مطاع) · 6. 80.
- صمود (بورالدس): 85
- الصولى . 30. 34.
- صدح(حورح): 324. 324.

- ط -

- طاعور : 349.
- طاهه (شادل) .52. 93.
- طالب(على بن ابى) · 316. 316. 316. 317.
317.
- طباطبا (اس): 19. 23. 25. 28. 29. 29.
29. 32. 34. 34.
- الطهطاوى(رفاعه رفعت): 42.
- طه (على محمود): 49. 83.

- ع -

- العالم (محمود امين) · 6. 64. 71. 86. 127.
- عبود (ماروں) · 11. 59. 59. 60. 67. 68. 72.
76. 78. 80. 85. 86. 108. 111. 120. 120.
121. 122. 125. 132. 138. 138. 138. 153.
158. 165. 191. 310.
- عبد البديع (لطفي) 8.
- عبدالدائم (عبد الله): 156. 165. 166. 168.
191. 192. 193. 194.
- عبدالصبور(ملاح) · 52. 59. 63. 63. 66. 66.
66. 67. 67. 70. 71. 72. 73. 74. 74. 125.
127. 130. 132. 135. 141. 146. 146. 147.
150. 154. 154. 155. 155. 156. 156. 159. 159. 160.
171. 184. 280. 312. 340. 351. 354. 357. 358.
- العبد (طرفة بن) 16. 16.
- عبد الله (محمد بن رسول الله): 317. 317.
- عبد المعطى(احمد حجازى) 357.
- عبده (محمد) · 43.
- العباهه (ابو) · 97.
- عدنبه (للبى): 111.
- عرابى(احمد باشا) 42.
- عرار الاردنى · 92.
- عربى (اس): 347. 347. 347. 347. 348.
- عربصه (بسب) 47. 181.
- العرنّص (ابراهيم): 6.
- عره (كثير) · 17.
- العسكرى(ابوهلال) · 25. 33. 34. 312.
- العشماوى(محمدركى) 165.
- عطاء الله (قاسم بن): 41.
- العطار(حسن) · 41.
- عطبـــــــل · 150.
- العقاد(عباس محمود): 46. 46. 48. 165.
- عقل(سعبد): 66. 68. 70. 70. 73. 80. 87. 88. 107.
108. 108. 110. 121. 127. 127. 138. 138. 141. 160.
188. 312. 321. 322. 340. 340. 421.
- العكش (مبير): 10.
- العلاء (ابوعمرو بن): 24.
- على(اسماعيل بن) · 42. 42.
- على(محمد) . 42. 42. 43.
- عوض (لويس) 51. 92.
- عون (ابن ابى) · 32. 38.

- غ -

- العقارى(ابودر) · 316. 316.
- غوبـــــــة : 349.

- ف -

- الفرابـــــى: 19. 26.
- الفارض (ابن): 204. 204.
- فالبرى(بول): 261. 324. 326. 349.
- فحرى(ماجد): 59. 59. 60. 60. 63. 79. 149. 156. 159.
339. 339
- فراس (ابو) : 310.
- فرحات(الياس): 48.

- الغرردق: 17.17.
- فروسد: 175.167.
- فهمي(علي): 42.
- فو(كرادي): 350.
- القيسوري (محمدمفتاح): 10.80.150.
187.183.183.168.168.165.163.150.
369.363.362.351.342.192.192.190.
418.378.378 377 370.

- ق -

- واسل · 397.
- القاسم (سمح) · 59.92.91.88.76.94.
147.132.126.116.111.105.97.96.
156.155.150.150.
- قباني(نزار): 10.55.56.56.57.58.
117.117.117.116.116.82.76.75.58.
160.160.126.126.121.121.120.118.
242.241.241239.239.239.238.184.163.
244.244.244.243.243.242.242.242.
248.248.247.247.246.246.245.244.
251.251.251.250.250.249.249.248.
254.254.254.253.253.253.252.252.
264.261.261.260.257.257.256.254.
273.273.272.272266.266.265.265.264.
283.279.279.278.278.277.276.274.
286.285.285.284.284.283.283.283
289.288.288.287.287.286.286.286.
291.291.291.290.290.289.289.289.
301.299.299.298.297.292.292.291.
305.305.304.303.303.302.301.301.
341.341.340.326.326.325.325.306.
356.354.351.349.349.345.345.343.
405.362.360.360.360.360.359.359.
418.414.414.413.408.405.405.405.
- قيسه (اس): 39.28.23.
- القرطاجني(حازم) · 32.24.21.20.20.
37.35.
- القروي (الشاعر) انظرالحوري(رشدسليم)
- القرار(ابوبكرعبادة) · 98.
- قرمان(ابن الاندلسي) · 40.
- قرمان(نعمت): 48.

- قطب (سيد) · 50.
- القط (عبدالقادر) 6
- القيس (امرؤ) 27.27.30.40.69.253.262.262.

- ك -

- كروشه (سندرو) .351.355.356.
- كري (هنري) 11
- الكلاعي · 37
- كلودل 11.
- كوكو. 235.
- كولردج(سامويل تايلور) · 163.350
- كوهن(جون). 345.345.
- كينس (جون): 353.

- ل -

- لاروم(جساف) · 172.
- لامب: 166.167.
- لامرتين: 59.
- لوركا: 261.349.
- ليلى (مجنون) · 150.
- ليتس: 351.352.356.

- م -

- ماجد (جعفر) · 89.90.132.
- ماركس (كارل) · 351.351.351.
- المارني (ابراهيم عبدالقادر) 46.46.46.
- ماضي (ايليا ابو) · 10.46.47.84.
- مالارميه: 104.235.349.
- مالرو(اندريه). 226.355.355.
- مايكوفسكي (فلاديمير): 352.
- المبرد · 23.
- المتلمس: 16.
- المتنبي: 23.31.33.33.35.35.39.69.142.
188.299.205.359.359.
- محجن (ابو): 310.
- محفوظ (نجيب) 156.
- المرتضى: 25.
- مردان (حسن) 122.
- المرزباني: 27.98.
- المرزوقي: 21.24.25.26.29.37.39.
- المرصفي (حسن): 43.

- مروان (عبد الملك بن) .17.17.
- مريم (عيسى بن) 320.
- مسعود (حسب). 48.
- مطران(جلجل) 52.46.45.45.13.12.
333.333.312.
- معاوض (معدم بن) · 98.
- المعتز(ابن) · 186.33.23.21.
- المعري(ابو العلاء) :205.150.30.19
336.
- معلوف (شفيق) : 48.
- معلوف (ميشال): 48.
- مكرم (سدعمر): 42
- الملائكة (بارك):62.59.58.51.12.10.
84.81.78.77.76.75.75.67.67.67.67
94.93.93.93.93.92.92.87.87.86.86
.99.99.99.98.96.96.96.95.95.95
.103.103.102.102.102,101.101,100
.109.109.109.108.108,108.105.104
.122.121.119.119.115.115.114.113
.137.136.136.134.133.133.132.130
.147.143.142.140.139.139.139.139
.310.296.270.268.266.224.184.179
.353.353.341.340.312
- ملتن (جون) 354.
- منصور(محمد) · 163.125.120.72.55.
.181.181.180.174.174.172.166.165
.193.192.190.187.186.185.185.181
.342.342.342.330.329.329.194.193
.421.359.358.358.357
- المواعيني( ) 39.31,24.20.
- موسى (دن) 349.
- المولحي (ابراهيم): 43.
- منشوة (هنري) ·104.

— ن —

- ناللون · 356.41.
- ناجي (ابراهيم) ·50.49.
- الناشيء الاكبر: 18.
- الناعوري (عيسى) .6
- نحلة (امين)، 325.
- النديم (عبد الله): 43.
- نصار (حسين) 11.
- نعيمه (ميخائل) 181.48.47.46.11.
- نفريني . 51. ,
- نمارة (ابن) · 40.
- النهشلي: 40.25.22.
- نواس (ابو) · 204 310.223.205.204.
- النوبهي(محمد) .241.241.239.239.238.163.132.130
.251.250.249.249.249.247.245.244.242.242
.258.258.258.256.254.252.252.252.252.251
.264.264.264.264.264.263.262.261.261.258
.266.266.266.266.266.266.266.266.265.265
272.271.270.269.269.269 268.268.267.267,267
.279.279.279.278.278.277,277.276 276.275.274
.288.287.287.286.286.285.281.280.279.279
.291.290.290.290.289.289.289.289.289.288
.294.293.293.393.292.292.292.292.291.291
.297.297.296.295.295.295.295.294.294.294
.330.330.329.310.306306 305.305.303.301.301
.408.343.339 .338.332.331.331.331.330.330
.421
- نيشه . 355.315.

— هـ —

- هاملت : 150
- هاشمان · 165.
- الهمامي (الطاهر)· 115.
- هوميروس · 60.59.

— و —

- ورد (وردس بن زيد): 97.
- وردرورث 350.163.
- الوكيع (ابن) · 39.31.
- وهب (ابن) : 34.28.26.22.20.

— ي —

- يوحنا (القديس) · 77.
- يوسف: 164.

قائمة المصادر *

- ابراهيم (حافظ): ديوان حافظ ابراهيم - مصر - مكتبة الهلال بالفجالة ط 3- 1922
- ادونيس (علي احمد سعيد).
  - "الثابت والمتحول: بحث في الابداع والابداع عند العرب: 1 الاصول
  2 - تأصيل الاصول - 3 صدمة الحداثة" بيروت: دار العودة ط 1 - 1974.
  - "زمن الشعر" بيروت: دار العودة ط 3 - 1983
  - "فاتحة لنهايات العرب" بيروت - دار العودة ط 1 - 1980
  - "مقدمة للشعر العربي" بيروت - دار العودة ط 3 - 1979
- اسماعيل (د . عز الدين): "الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" بيروت - دار المعارف - ط 3 - 1981
- البارودي (محمود سامي) . "ديوان البارودي" - القاهرة - المطبعة الاميرية 1954
- بيضون (عبد الوهاب):
  - "الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر" بيروت: مؤسسة نوفل - ط 1- 1980
  - "ديوان عبد الوهاب البياتي". تحريات الشعرية - بيروت ط1 - 1969
  - "كلمات لا تموت" بيروت - دار العودة - بدون تاريخ الطبع
  - "النار والكلمات" بيروت - دار الآداب ط 2 - 1970
- جبرا (ابراهيم جبرا).
  - "الرحلة الثامنة" بيروت: منشورات المكتبة العصرية 1969
  - "تتابع الرؤيا: دراسات نقدية" المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 1 - 1979
- الجر (شكر الله).
  - "المنفى الاحمر" بدون مكان طبع وتاريخه -

---

* لم نقصر قصدنا على التأليف النقدية والدواوين الشعرية لاعتماد بحثنا على النظرية الشعرية في ذاتها بصرف النظر عن الصنعة النصية التي جاءت فيها.
- اعطينا من هذه القائمة مصادر وفقنا عندها الا انها لم تعدنا كثير فائدة في بحثنا هذا، ومنها مثلا:
تأليف ارسطو "في الشعر" ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، وعنه دواوين كدواوين جودت صالح "تأملي الهرم" ودواوين شفيق معلوف "لكل زهرة عمر" ودواوين فوزي معلوف "على بساط الريح" ودواوين ابراهيم ناجي ...

- حسن (طه) :
- "حديث الاربعاء" - القاهره - دار المعارف بمصر ط 12 - 1976
- "في الادب الجاهلي" القاهره - دار المعارف بمصر 1969
- حيدري (بلند) :
- "اشارات على الطريق وبقاط ضوء" - بيروت - المؤسسه العربيه للدراسات والنشر - بدون تاريخ الطبع .
- خلدون (عبد الرحمان بن) .
- "كتاب العبر" المقدمه - لبنان ط دار الكتاب العربي - بدون تاريخ الطبع
- الخوري (رشيد سليم) :
- "ديوان العروي" وزاره الاعلام - مديريه الثقافه العام 1973
- شادي (احمد زكي ابو) :
- "قصايا الشعر المعاصر" مصر - دار الكتاب العربي ط 1 - 1959
- شكة (الياس ابو) .
- "اغاني الفردوس" بيروت - منشورات دار المكشوف ط 2 - 1948
- عبود (ماروف) :
- "دمعة وابتسامه : تعليقات على هامش الشعر المعاصر" بيروت ،دار الثقافه ط 3 - 1966
- "على المحك" بيروت - دار الثقافه ط 2 - 1963
- عبد الصبور (صلاح) :
- "حتى يعود الموج" بيروت - السلسله الادبيه - دار الطليعه ط 1 1966
- "حياتي في الشعر" بيروت - دار اقرا - لبنان 1981.
- "قراءه جديده لشعرنا القديم" بيروت دار العوده ط 3 - 1982
- "ومضى الكلمه : دراسات نقديه" منشورات دار الآداب - ط 1 - 1970
- عقل (سعيد) : "المجدليه" - المكتب التجاري ط 2 - 1960
- العيسوري (محمد مفتاح) :
- "اذكريني يا افريقيا" - القاهره - دار العلم 1966
- "ديوان محمد العيسوري" بيروت - دار العوده .
- قباني (نزار) :
- "الشعر قنديل احزان" بيروت ، منشورات نزار قباني - ط 4 - 1970

- "عن الشعر والحس والثوره" بيروت - منشورات بيدار قديمة ط 2 - 1972
- "قاموس العاشقين" بيروت - بيدار قديمة - ط 1, 1981
- "قصتي مع الشعر . سيره ذاتيه" بيروت - منشورات بيدار قديمة ط1- 1973
- القاسم (سميح) "عن الموقف والفن : حديث وقصتي وشعري" بيروت دارالعوده 1970
- قطب (سيد)
- "كتب وشخصيات" مط الرساله ط1 1946
- "النقد الادبي . اصوله ومناهجه" بيروت - دار الشروق - بدون تاريخ الطبع
- ماضي (الياس انطون).
- "الجداول" بيروت - دار العلم للملايين ط 13 - 1979
- "الخمائل" بيروت - دار العلم للملايين ط 13 - 1979
- الملائكه (نازك).
- "ديوان نازك الملائكه" بيروت - دار العوده ط 1 - 1971
- "شجره القمر" بيروت - دار العلم للملايين ط 1 - 1968
- "شظايا ورماد" بيروت - المكتب التجاري - ط 2 1959
- "قضايا الشعر المعاصر" بيروت - دار العلم للملايين ط 5 - 1978
- "محاضرات في شعر علي محمود طه : دراسه ونقد" معهد الدراسات العربيه العاليه 1964 - 1965
- مندور (د. محمد):
- "في الادب والنقد" لجنه التاليف والترجمه والنشر- ط 3 - 1956
- "قضايا جديده في ادبنا الحديث" بيروت - دار الآداب 1958
- "محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي" معهد الدراسات العربيه العاليه 1955
- "في الميزان الجديد" مطبعه نهضه مصر - ط 2
- "النقد والنقاد المعاصرين" القاهره مطبعه نهضه مصر - بدون تاريخ الطبع
- نعيمة (ميخائيل). "الغربال" بيروت , مؤسسه نوفل للطباعه والنشر ط 9 - 1971
- النويهي (د. محمد):
- "الشعر الجاهلي منهج في دراسه وتقويم" القاهره - الدار القوميه للطباعه والنشر.
- "طبيعه الفن ومسؤوليه الفنان" القاهره - جامعه الدول العربيه - معهد الدراسات العربيه العالية - دار المعارف - ط 2 - 1964
- "نفسيه الشعر الجديد" دار الفكر - مكتبه الخانجي - ط2- 1971

قـــائمـــة المراجـع*

- حمده (د.عبدالحميد) . "الاتجاهات الحديثه في الشعر العربي المعاصر" بيروت ،مؤسسة نوفل ط 1 – 1980
- خلف الله احمد (محمد) . "من الوجهه النفسيه في دراسه الادب والنقد" القاهره ،لجنة التاليف والترجمه والنشر 1947
- دياب (د.عبدالحي) . "التراث النقدي في مدرسه الجيل الجديد" دار الكتاب العربي 1968
- سعد (احمد ابو) . "الشعر والشعراء في العراق 1900-1958" بيروت ، دار المعارف 1959
- الشايب (احمد) : "اصول النقد الادبي" مصر- مطبعه السعاده 1955
- صبحي (محي الدين) : "الكون الشعري عند رامبو" لبنان بيروت ، الدار العربيه للكتاب 1982
- صدح (جورج) :
  - "ادبنا وادباؤنا في المهاجر الامريكيه" بيروت، دار العلم للملايين ،ط3، 1964
  - "في الشعر" بيروت ، دار الثقافه ، ط3
- عباس (د. احسان) : "تاريخ النقد الادبي عند العرب (نقد الشعر) من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري" بيروت ، دار الامانه ، مؤسسه الرساله 1971
- العشماوي (د. محمد زكي) : "قضايا النقد الادبي المعاصر" الاسكندريه - الهيئه المصريه العامه للكتاب 1975
- مطلوب (احمد) . "اتجاهات النقد الادبي في القرن الرابع للهجره" الكويت – وكاله المطبوعات ط 1 – 1973
- منصور (سعيد حسن) . "التجديد في شعر خليل مطران" الاسكندريه ، الهيئه المصريه العامه للتاليف والنشر . ط 1–1970

---

* اسقطنا من هذه القائمه مراجع وقفنا عندها ولم نعد في بحثنا الحالي منها تاليف د. احسان عباس ، "ملامح يونانية في الادب العربي"، وتاليف د. عبد العزيز الدسوقي ، "جماعه ابولو واثرها في الشعر الحديث"، وكتاب د . منيف موسى ، "الشعر العربي الحديث في لبنان : بحث في شعراء لبنان التجدد. مرحله ما بين الحربين العالميتين".

فائمة المراجع فى غير اللغة العربية

- Barthes (R) : Le degré Zéro de l'écriture. Paris - Gouthier. 1964.
- Bencheikh (J.E.) : Poétique arabe. Essai sur les voies d'une création. Paris. éd. Anthropos. 1975.
- Biedermann (A) : Le romantisme européen. Paris. Librairie Larousse.
- Blachère (R) : Un jardin secret : La poésie arabe. Dans Studia Islamica XXIV/1966.
- Cohen (J) : Structure du langage poétique. Paris. Flammarion. 1966.
- Dufrenne (M) : Le poétique, Paris. PUF. 1963.
- Etiembel ( ) : Comparaison n'est pas raison. Paris. Gallimard. 1963.
- Que peut la littérature, ouvrage collectif. Paris. Coll. 10/18-1965.
- Pichois (Cl) et Rousseau (A.M.) : La littérature comparée. Paris. Armand Colin. Coll. U_2 1971.
- Théorie de la littérature, textes des formalistes russes, Trad.Todorov. Paris. Seuil 1965.
- Waltz (R) : La création poétique, Paris. Flammarion 1953.

قائمة الدوريات

ـ الآداب : رئيس التحرير سهيل ادريس ـ بيروت ـ دار المعارف من سنه 1955 *

ـ شعر : رئيس التحرير يوسف الخال ـ بيروت ـ من سنه 1957 **

ـ فصول : مجله النقد الادبى ـ رئيس التحرير د.عزالدين اسماعيل من سنه 1981

ـ الفكر : مجلة ثقافية ـ صاحبها محمد مرالى ـ تونس من سنه 1955 .

---

* اطلعنا من هذه السنة نظرا لفقدان اعداد السنوات الثلاث الاولى .

** اطلعنا من هذه السنه نظرا لفقدان عدد السنه الاولى .

فهـــرس المحتويـــات

المقدمـــــة 4

الفصل التمهيـد ي: الاتجاهات العامةلنظرية الشعر في النقد العربيحتي 1947.... 15

ـ نظرية الشعرفي النقد العربي القديممن الجاهليةالى ابن خلدون..... 15

ـ نظرية الشعر في الادب العربي من ابن خلدون الى سنة 1947..... 41

البـــاب الاول: اصول النظرية الشعرية انطلاقا من سنة 1947..... 53

ـ الفصـــل الاول : ماهية الشعـــر 55

ـ الفصـــل الثاني: مقومات الشعـــر..... 75

* I الموضـــوع..... 75

* II الهيكـــل..... 81

* III الاسلـــوب 107

* IV مقومات فرعية 115

ـ الفصـــل الثالث : عيـــار الشعـــر..... 120

* I الموضـــوع..... 122

* II الهيكـــل..... 129

* III الاسلـــوب..... 137

ـ الفصـــل الرابع : وظيفـــة الشعـــر..... 146

* I التفسيـــر..... 148

* II التغييـــر..... 151

البـــاب الثاني: اهم مدارس التنظير الشعري انطلاقا من سنة 1947..... 162

ـ الفصـــل الاول : مدرسة التظهير او علاقة النص بالشاعـــر/ محمدمفتاح الفيتوري .محمدمندور.عزالدين اسماعيل 163

* I حـــد الشعـــر..... 166

* II مقومات الشعـــر..... 169

* III عيـــار الشعـــر..... 180

* IV وظيفـــة الشعر..... 190

- الفصل الثاني : مدرسة التغيير او علاقة النص بالنص ،
ادونيس . يوسف الخال197
*I نظرية الكتابة 197
*II نظرية الشعر 198
- الفصل الثالث : مدرسة التاثير او علاقة النص بالقارىء
نزار قباني .محمد النوبهي 238
* I حد الشعر 239
* II مقومات الشعر 246
* III عبار الشعر 274
* IV وطيفة الشعر 296
الباب الثالث :في قيمة النظرية الشعرية ومنابعها 308
- الفصل الاول : قيمة النظرية الشعرية في ذاتها
وقضية المنابع التاريخية 309
* I تقويم النظرية الشعرية في ذاتها ... 309
* II قضية المنابع التاريخية 344
- الفصل الثاني : اثر النظرية الشعرية في المراس الشعري
دراسة تطبيقية 362
* I تحليل قصيدة الطوفان الاسود لمحمدالفيتوري
في ضوء نظرية التطهير 363
* II تحليل قصيدة التكوين لأدونيس
في ضوء نظرية التعبير 379
* III تحليل قصيدة الكبريت والاصابع لنزارقباني
في ضوء نظرية التاثير 405
الخاتمة : 419
الملاحق: القصائد المحللة : 422
* I الطوفان الاسود لمحمد مفتاح الفيتوري.. 423
* II قصيدة التكوين لأدونيس .. 426
* III الكبريت والاصابع لنزار قباني .. 435

فهـــرس الاعـــلام: 436
قـائمـــة المصادر: 242
قـائمـــة المراجـع: 445
قـائمةالمراجع في غـر اللغة العربـية: 446
فـائمـــة الدوربـات: 446
فهـــرس المحتـــويـــــات: 447