الجمهـــــورية الجزائـــــرية الديمقراطـــيـــــة الشعبيـــــة
وزارة التعليـــم العالـــــــي والبحـــــث العلمـــــي
جامعـــة الشهيد حمّه لخضر ـ الـــــوادي
كـلـيـــــــة الآداب واللـغـــــــــات
قسـم اللغـة والأدب الـعـربـي

محاضـرات في مقيـاس الشعـر العربي الـمعـاصـر
ـ موجهة إلى طلبة السنة الأولى ماستر أدب حديث ومعاصـر ـ

أستاذ المقياس:
أ.د/ يـــوسف بديدة

السنة الجامعية: 2022 ـ 2023

المحاضرة الأولى: كيف نقترب من النص؟

لا تزال محاولات التأسيس النظري الهادفة إلى معرفة الكيفيات المختلفة للتعامل مع النص قرائيا مستمرة مع كل إنتاج إبداعي جديد, ولكن أهم ما يمكن أن يعيق هذه المحاولات غياب التوفيق في قياس المسافة المفترضة بين القارئ والنص انطلاقا من الإمكانات التي يتيحها الفضاء النصي,ولكن ذلك النجاح قد يحدث عندما نتجه إلى رصد الأدوات الإجرائية التي تناسب القارئ المفترض لمعرفة دور خلفياته الثقافية المختلفة في القدرة على التأويل انطلاقا من تفكيك الأسئلة الكبرى المطروحة على النص,

لتحويلها إلى شبكات مبسطة من الأسئلة التي تحيل إلى أجوبة محتملة قد يجود بها النص بعد عملية التبسيط المفترضة.

ويمكن أن نتكئ ـ في سبيل تحقيق ذلك ـ على قياس المسافة بين لغوية النص وفنيته, وعما إذا كان بالإمكان الوصول إلى قراءة تقول كل شيء, وفي هذه الحالة سنتساءل عما إذا كان بإمكان النص أن يحافظ على انفتاحه أو انغلاقه أو استغلاقه.

هذا بعض ما نحاول استقصاء الإجابة عليه انطلاقا من جملة افتراضات أوحت بها بعض التساؤلات التي تطرحها علوم القراءة والنص والتأويل.

ولعل صياغة العنوان بهذا الشكل: "كيف نقترب من النص؟" تستلزم تساؤلات أخرى بدلا من محاولة الإجابة بشكل مباشر; ذلك أن الاقتراب يعني، في أبسط دلالاته، محاولة الغوص في النص مع صعوبة الالتصاق به والحلول فيه بشكل "حلاجي" الصيغة والتصور.

ومن جهة أخرى, تستدعي أداة الاستفهام "كيف" مجموعة مماثلة من الأدوات; لماذا, متى, أين, بصيغة التعامل مع الوحدات التركيبية لا الجغرافية.

وبؤرة الحرج الناتج عن هذا الطرح تكمن في أنه يختصر كل الجهود النقدية في القراءة والتحليل عبر المناهج السياقية والنسقية على حد سواء, والتي هدفها السهل الممتنع هو مقاربة النص, وإنْ من خلال وجه واحد من وجوهه, لأن النص عصيّ على الخضوع للقارئ وللمنهج بسبب طبيعته الموشورية, ذلك أن المنهج الواحد لا يستطيع أن يحيط بكافة جماليات النص, واكتشاف بقية الجماليات يحتاج منا تغيير نقطة التموقع, وبالتالي استعمال منهج نقدي مغاير للمنهج الأول.

ولقد فرضت "القراءة" نفسها بديلا عن "التحليل" المتسم بطابعه الآلي الصارم؛ ذلك أنها صارت « مصطلحا نقديا له علاقة بانفتاح النص وتعدديته, وبديموقراطية الناقد الذي يسمي عمله على النص "قراءة" ليترك المجال لأقوال أخرى, وتأويلات أخرى تعيش مع أقواله وتأويلاته حالة من التعددية التي تتناقض وتتعاضد دون أن تصل إلى مرحلة المواجهة والسعي إلى إلغاء الآخر» وتأصيل المصطلح بهذا الشكل فيه الكثير ـ كما أشرنا ـ من ملامح الديمقراطية النقدية التي لا تصادر حق الآخر في اقتطاع حصته من التأويل لرؤية الأشياء كما يراها هو بوساطة أدواته النقدية الخاصة, لا من خلال ما يراه غيره.

ومن المهم الإشارة إلى ضرورة الحذر من الوقوع في التناقض على مستوى التصور والمنهج والموضوع والأداة; ذلك أننا « عندما نتخذ من اللسان موضوعا للبحث, ونشتغل في حيّز ماديةِ ما يعتبره المجتمع وسيلة تواصل وتفاهم, ألا يعني ذلك أننا نجعل من أنفسنا غرباء بالمرة عن اللسان؟ إن الفعل المسمى أدبيا يقود إلى الغرابة

الجذرية حيال ما يُفترض أن تكونه اللغة, أي كونها حاملا للمعنى, وذلك عبر عناده في رفض أية مسافة مثالية إزاء ما يقوم به بالدلالة».

وهكذا, تتحول اللغة من أداة للتقريب إلى أداة للتغريب, ومبدأ المحايثة هذا هو الذي يحرم اللغة من وظيفتها المزدوجة المتمثلة في إظهار المعنى المتوخى من الفعل الأدبي, إضافة إلى السماح بخلق هامش تأويلي مبني على تحقيق مسافة معينة بين اللغة وظلالها. وإذن, يتم الاكتفاء بالوظيفة الأولى لأن الفكر البنوي قائم على محاولة الوصول إلى لغة نقدية غير ذات ظلال.

1- تأبّي النص:

لقد طرح تودوروف سؤالا بسيطا, لكنه على تلك البساطة كان في غاية الوجاهة: « ما هي الكيفية التي يدل بها نص من النصوص؟ وعلام يدل؟». هذا سؤال سيميائي جدا يوجه اتهاما غير مباشر للنصوص الأدبية, واصفا إياها بالتأبّي والزئبقية.

لكن الزئبقية قدر كل نص يفرض احترامه على القارئ, وهي متعته في الوقت نفسه. والقراءة التي نحسب أنها تقول كل شيء, يشكك في شرعية وجودها النص نفسه المتحول في كل محاولة اكتشاف إلى سراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء, ولقد «شبّه أوكونور القصيدة بوحش أوريلو الذي كلما قطع السيف منه عضوا, عاد ذلك العضو إلى مكانه في الجسد, وظل الوحش مخيفا كما كان» ليس النص الأدبي إذن, وبخاصة الشعري منه, سوى «التباس إبداعي, ومهمة دارسه الأولى تكاد تكون توضيحية, إضاءة مدلهماته, بوح أسراره وكشف إيماءاتها...والنص لا يستسلم بسهولة لهذه المهمة. بل إنه غالبا ما يقاومها بأشكال شتى, بدءا من الانغلاق وصولا إلى المراوغة. والمفارقة بين الظاهر والباطن, المعلن والكامن, من أهم أوجه هذه المقاومة وأكثرها أصالة»، وذلك لكون المدلول الشعري لا يقف على أرضية ثابتة تتيح رصده بكل سهولة لأنه متحرك دائما, فهو يحيل ولا يحيل, معا, إلى مرجع معين; إنه موجود وغير موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن, ويبدو أن اللغة الشعرية, في لحظة أولى, تعيّن ما هو كائن, إلا أن هذه المدلولات التي «تدّعي» الإحالة إلى مراجع محددة, تدمج في داخلها فجأة أطرافا يعيّنها الكلام كأطراف غير موجودة, مثل النعوت الحية للأشياء غير الحية:(«أثاث شبقي»,« باقات محتضرة»...) والتوصيف السابق ينطبق على إجراءات تركيبية على مستوى النص, كترابط متواليات ووحدات دلالية متباينة.

والسياق أيا كانت طبيعته, هو الذي يقلل من زئبقية النص بتحديد الحيز الذي يسبح فيه, كما أنه يوسع فضاءه بأن يدمج أطرافا جديدة ما كانت لتظهر لولا الكلام الذي يحدد سياق ظهورها، ومهمة القارئ العمدة تتمثل في الوصول بالقراءة إلى مستوى خلق فضاءات نصية مختلفة, تماما كما يحدث مع العملية الفلكية في النظام الشمسي, فالمدلول الشعري هو البؤرة, والمدلولات المغايرة هي الأفلاك التي تدور حوله.

وهكذا,« يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة, بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري, تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس».

المدلول الشعري إذن, يحمل لغة إجرائية ذات كثافة وذات ظلال, وهو الإجراء الذي يصنع سرمدية حياة النص وقابلية إنتاجه من جديد عند كل قراءة جديدة. فهل نستطيع أن نقف على أعتاب « قراءة نموذجية تزعم لنفسها أنها القراءة الأولى والأخيرة, وأنها الممكنة والمحتملة؟ في الواقع ليس هناك قراءة تستطيع أن تحقق لنفسها هذا الزعم, وإنما يمكن أن تقترب منه. إنها قراءة تتجه نحو تأسيس فعل يستمر من خلال تلك الأدوات الإجرائية»، وبشكل مبسط: إنها قراءة يتحول فيها الجواب إلى سؤال جديد, تماما كما كان سيزيف يفعل في مأساته المرتبطة بارتقائه إلى الجلجلة.

2 ـ العلاقة بين النص والمعنى:

الرسم شعر صامت والشعر رسم بالكلمات. هذه هي الرؤية التي أطلقها بلوتارخ قديما, ولا تزال تجد لها تبنيا لدى كثير من المبدعين والنقاد على حد سواء. وإذا كان « فن الشعر يعالج مشكلات الأبنية اللغوية بنفس الكيفية التي يهتم فيها تحليل الرسم بالأبنية التشكيلية» فإن البحث في ملامحه الجمالية لا بد أن ينطلق من معالجة الظواهر المتعلقة ببنيات النص اللغوية باعتبار النص نسيجا لغويا قبل أي شيء آخر. هذا البحث الذي يركّز على معرفة أشكال المعنى النصي وكذا الكيفيات المختلفة لتحقق هذا المعنى.

وليس المعنى النصي في المرحلة الجنينية ـ وعند الولادة ـ سوى بنية معجمية متحققة بالفعل الإجرائي لمبدعه, وتطمح هذه البنية إلى الارتقاء إلى مستوى البنيات الدلالية التي تفتح للنص آفاق التواصل مع كل العتبات التي تساهم مع شركاء التأويل في تغيير مساحة تموقع النص بعد كل قراءة من أجل بعث مشروعية صلاحيته للقراءات التالية, ويكون ذلك بالتعامل مع النص, وبخاصة الشعري منه, على أساس أنه « نص غير مغلق على جهازه اللغوي والمعنوي. يشتت رتابة توزيع اللغة, ليحركها لأبعاد معرفية مفتوحة ذات بنية فراغية حجمية, غير محددة بمستوى واحد مع اكتمال حركية المعنى التي يتركها النص بما يتناسب وسوية التلقي. وهذا النص يوظف العلاقة التواصلية بين المفردات بطريقة مختلفة, نقيضة اختلافية, يفتح اللغة على مساحة غير منضبطة من سياقات البناء الداخلي, وسياق القراءة, وذلك لتستمد القصيدة حركيتها وعنفها من تحريك الدلالات في سياق بعديّ جديد ومختلف. فالنص الشعري يفتخر بأنه يرفض وجود مفاهيم نهائية للمعنى» .

ويفترض التصور السطحي للعلاقة بين القراءة والنص أنها ذات بعد ميكانيكي قبل أي شيء آخر, حيث يسود الاعتقاد عند البعض «أن المعنى يسكن النص وكأنه مادة غامضة, وأنه عمق ذلك الكيان العجيب الذي يسمى شكلا والذي يقوم فعل القراءة بإزالة

الحجاب عنه وكشفه». وهذا الافتراض يقصي أية إمكانية للحديث عن وجود للدلالة فضلا عن تعددها, فالنص بهذا التصور مجرد وعاء للمعنى المعروف ببعده المعجمي الفردي. وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في العمدة حينما تحدث عن البيت من الشعر, وأشار إلى أنه «كالبيت من الأبنية: قراره الطبع, وسمكه الرواية, ودعائمه العلم, وبابه الدربة, وساكنه المعنى, ولا خير في بيت غير مسكون»، غير أن القارئ العمدة لديه تصور آخر للعلاقة بين النص والقراءة; فهو يكوّن منذ أن يندمج في النص, فرضية عامة عن المضمون العام لهذا الأخير, ففي النص نقص دائما, وهو لا يستطيع أن يقول كل شيء دونما تدخل من القارئ الذي يملك حدسا بتتمة النص, يتلوه التأكيد فيما إذا كان النص يلبي ما يتوقع منه.

ويرى أمبرتو إيكو أن التاريخ قد خلف لنا «تصورين مختلفين للتأويل. فتأويل نص ما, حسب التصور الأول, يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف, أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي, وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني فيرى, على العكس من ذلك, أن النصوص تحتمل كل تأويل»، غير أنه يجب أن نشير أن للتأويل حدودا قد يصطنعها القارئ, وقد يرسمها النص نفسه تبعا لتدرجه بين الانفتاح والانغلاق والاستغلاق, فالنص «ليس مفتوحا على كل تأويل, لأنه عندئذ يفقد سلطته بوصفه نصا». ويقع التصور الثاني في الجانب المعرفي الذي تشتغل فيه نظرية القراءة والتلقي التي ترى أنه عند إنتاج نص ما, فليس ذلك لكي يقرأه قارئ بعينه, بل لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القراء, لأن المؤلف يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته الخاصة, بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثا اجتماعيا. هذه التفاعلات التي يسميها الغذامي "الأثر" الذي « هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه, أي ما لا يكون حاضرا أبدا»، وهو علامة تأويلية ـ المقابل القرائي للعلامة اللسانية ـ ذات بعد تناصي لأنها « امتداد لمفهوم «العلاقة» حيث إن العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النص بتحريك من القارئ لطاقاتها المخبوءة, وإذا ما تحركت فإنها تؤسس الدلالة النصوصية المنبثقة عن فعل هذه الحركة. وتتسامى هذه الحركة ذات الوظيفة الخلاقة لتحتوي القارئ فيها; فتشكل تصوراته النصوصية مثلما فعل هو حينما شكل علاقاتها», وهكذا ينتقل الفعل الإنتاجي للنص من المؤلف إلى القارئ ثم إلى النص نفسه, لأن رؤية القارئ نسبية دائما; تتحكم فيها تموجات النص الذي يغيّر شكله عند خلفية معرفية جديدة, وكذا عند كل مزاج رؤيوي جديد, وإنْ كان للقارئ نفسه.

ويتبادر إلى الذهن سؤال عملي جدا: إلام يطمح النص؟ أإلى اللذة أم إلى المتعة؟ وعلى الرغم من أن ثمة طريقة قدمها علم النفس للتفريق بين نص اللذة ونص وتتمثل في أن اللذة قابلة للوصف, وأن المتعة غير قابلة لذلك، إلا أننا نتساءل مرة أخرى: أليس

من حق القارئ أن يطمح إلى الوصول إلى نص المتعة؟ وبخاصة في عصر علمي يستحيل فيه أن تبقى أية ظاهرة علمية أو فنية عصية على الوصف والتشريح.

المحاضرة الثانية: مقدمة في ضرورة التجديد

1- التعريف الجمالي للشعر:

يقول ميخائيل نعيمة في (الغربال):" كلنا يتكلم عن الشعر كأننا نعرف ما هو الشعر كما نعرف ما هو الخبز والماء والثوم والبصل. ولو اجتمعت زمرة من عشاق الشعر بيننا لتتحدث عن الشعر لوجدتها مبلبلة الألسن. هذا يعني بالشعر كلاما موزونا مقفى، وذاك بيتا واحدا من القصيدة، والآخر لا يحسب شعرا كل ما يقدر القارئ على فهمه دون أن يلجأ إلى القاموس". وكانت النتيجة أن" جهلنا معنى الشعر الحقيقي ومنزلته في عالم الأدب قد أوصلنا إلى ما نحن فيه الآن من وفرة "النظامين" وقلة الشعراء، وغنانا بالقصائد وفقرنا بالشعر. إن الذين حاولوا أن يعرّفوا الشعر بعبارة أو أكثر لجيش غفير. لكن ليس بينهم من اهتدى إلى تعريف يشمل الشعر من كل وجوهه، لأن الشعر غير محدود". ونقصد بوجوه الشعر تحديدا: ملامحه الجمالية.

أما النظرة الإبداعية للشعر فتعرّفه قائلة إنه" غلبة النور على الظلمة، والحق على الباطل. هو ترنيمة البلبل ونوح الوُرْق. وخرير الجدول وقصف الرعد. هو ابتسامة الطفل ودمعة الثكلى، وتورد وجنة العذراء وتجعّد وجه الشيخ هو جمال البقاء وبقاء الجمال. الشعر لذة التمتع بالحياة، والرعشة أمام الموت. هو الحب والبغض، والنعيم والشقاء. هو صرخة البائس وقهقهة السكران ولهفة الضعيف وعجب القوي. الشعر ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها. إنه باختصار: رحلة نحو المجهول، وبحث دائم عن مساحة عذراء لم يسبق لها أن انتقلت بالكتابة من عالم الوجود بالقوة إلى عالم الوجود بالفعل.

2 ـ طبيعة النص الشعري المعاصر:

تنبع صعوبة التعامل مع النص الشعري ـ بشكل مقنن ـ من ماهيته في حد ذاتها؛ ذلك أن "الحالة الشعرية عصية على القوانين، أية قوانين.. سواء اقتربت منها أو لم

تقترب". غير أن هذا التحفظ لا ينسحب على إلا على الشعر الحي الذي يكون صدى حقيقيا لعصره، فنحن لا نتحدث عن قصيدة لا تعبّر عن زمنها، وإذن، كيف يمكن الحديث عن التجديد في مجتمع ساكن حيث ما زال بعضنا يهتز لبناء لغوي وصياغات تذكرنا بالماضي، وفي الوقت نفسه لا يزال البعض يمارس إنتاج نصوص شعرية محكومة بمواصفات سلفية... ويجد من يستجيب لنصه هذا، بسبب عزلة روحية عن مستجدات العصر، أو بسبب الحرص على ثقافة العادة.

أما النص الشعري الذي يعيش (في عصره) لا (بجانبه) فهو الذي يكون "نتاج وعي الواقع، ووريث امتداداته التاريخية وآفاقه في الحضارة الإنسانية. لكنه في الوقت نفسه، ينتمي إليّ كإنسان.. إلى موفقي ورؤيتي وأصابعي وتجاربي، إنه ما رأيت ووعيت. إنه أنا .." ، وهو لا ينطلق النص الشعري في المفهوم المعاصر من محددات معروفة سلفا، لأنه يُكتب ـ ولا يقال فقط ـ وفق سيرورة حياتية وصيرورة موقفية.

ولعل هذا التصور المختلف لماهية النص الشعري المعاصر يدفعنا إلى الحديث عن ملمح آخر يتصل اتصالا وثيقا بتطور الرؤية الشعرية في حد ذاتها؛ فالحديث عن ارتباط الشعر بالحياة يتصل بالحديث عن حداثة هذا الشعر، حيث الولع بالتجريب يدفع باستمرار للإفادة من منجزات النص الشعري قديمه وحديثه، لأن التجريب ليس حالة شكلية أو استعراضية بل بحث عن إضافات توظف فيها مفردات المنجز الشعري لتأسيس حداثة خاصة. وهذه الإضافات قد يكون مصدرها عمليات المثاقفة التي يمارسها الشاعر انطلاقا من كونه يعيش في منظومة كونية متعددة الأوجه، من ذلك اختلاف نظرته إلى التاريخ؛ حيث" الشاعر المعاصر لا يرتبط بالتاريخ ارتباطا طوليا فحسب، وإنما يرتبط به كذلك ارتباطا عرضيا. فقد حقق الترابط بين أطراف العالم نوعا من وحدة الفكر لم تكن متاحة للشاعر القديم، وصارت كل قضية إنسانية يعيشها الإنسان في أي مكان على وجه الأرض هي قضية الإنسان ـ كل إنسان ـ حيثما كان"، وهذا يعني ـ من منظور مختلف ـ أن" عصرنا عصر تسوده الخبرة الفنية، الأمر الذي لم يتحقق على هذا النحو في أي عصر مضى. وليس طبيعيا أن نتناول مضامين جديدة بخبرات فنية قديمة، فالخبرة تفرض إطارها وتختاره. ومن هنا تسقط دعوى أن خبرتنا الفنية القديمة في ميدان الشعر تكفي مضامين حياتنا الجديدة. وكذلك يسقط القول بأن الإطار الشعري القديم يقبل كل المضامين الجديدة ولا يعجز عن تحملها".

من أجل هذا كله تخلت القصيدة العربية عن شيء من وضوحها لأن الذوق الجديد يتطلب شيئا من التعقيد الموازي لتعقيد حياتنا المعاصرة، وهو تعقيد غموض لا تعقيد إبهام وتعمية، وهذا باب آخر نطرقه في فصول لاحقة من هذه الدراسة.

3ـ وظيفة القصيدة المعاصرة:

قرر أبو الطيب المتنبي منذ قرابة أحد عشر قرنا من الزمان أن الأشياء تتميّز بأضدادها، وعليه قد لا نفهم ما تنادي به القصيدة المعاصرة إلا من خلال مقارنتها بالقصائد التي تنتمي إلى المدارس الأدبية القديمة كالكلاسيكية والرومانسية، وهكذا صار همّ الشاعر المعاصر أن يقدم قصيدة تجمع بين سمات الأنواع الأدبية الفنية المختلفة، حيث لم يربط الشعر بفن واحد مثلما فعل الكلاسيكيون حين ربطوا القصيدة بالرسم، ومثلما فعل الرومانسيون حين ربطوها بالموسيقى، لأنه يرى أنه ينبغي الاستفادة من خلاصة الفنون كلها والتراث جميعه.

وحين نستشرف تاريخ محاولات تطوير القصيدة العربية نجد أن أهم محاولتين كانتا في ما أنجزته كتابات شعراء المدرسة الإحيائية والمدرسة الرومانسية، وإن كانت الأولى بعثا والثانية تأثرا، فقد اهتمت القصيدة العربية في" أثناء المرحلة الرومانسية بالتعبير عن محتوى العالم الداخلي للشاعر، أي أن الشاعر أصبح (ذاتيا) بعد أن كان (غيريا)؛ لذلك لم يعد للقصيدة غرض أو موضوع تقليدي، كذلك بَعُدَتْ عن محاكاة الطبيعة واستلهام التاريخ والاستجابة المباشِرة للأحداث والمناسبات، كذلك بعدت لغة الشعر عن العناية بالمفردات المعجمية والألفاظ غير الشائعة، ذات الجرس العلي والإيقاع الخطابي، حيث كان الشاعر الإحيائي يرى أن العناية برصانة اللغة مطلب جمالي في حد ذاته، كأنما يهتدي بمقولة الجاحظ الشائعة"[1] التي تتحدث عن العلاقة بين اللفظ والمعنى.

وهكذا،" جاء شعراء الرومانسية في المشرق العربي وفي المهجر الأمريكي وثاروا على النموذج القديم للقصيدة العربية، شكلا ومضمونا، ونادوا بأن الشعر تعبير عن ذات الشاعر فحسب"، فانتقلت القصيدة من الخارج إلى الداخل، معبّرة عن" حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية: من رجاء ويأس، وفوز وإخفاق، وإيمان وشك، وحب وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات"، وهذا الانتقال إلى الداخل لا ينفي أهمية الخارج بسبب "حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة ـ حقيقة ما في أنفسنا، وحقيقة ما في العالم من حولنا". وهذا الانتقال إلى الداخل يعبّر عن حاجة جمالية بالأساس؛" ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر هذا الجمال".

[1] ـ طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص08.

المحاضرة الثالثة: موسيقى الشعر العربي المعاصر

من التعريفات التي اتصلت بكينونة الظاهرة الشعرية ذلك التعريف القديم الذي يشبّه عمل الشاعر بعمل الرسام حين يرى أن الرسم شعر صامت والشعر رسم بالكلمات. و من خلال ذلك نستطيع أن نشير إلى العملية المركبة التي يقوم بها الشاعر، فهو "حين يستعمل اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد .. إنه يشكل من الزمان والمكان معا بنية ذات دلالة. فإذا كانت مهمة الموسيقى تتركز في التأليف بين الأصوات (في الزمان) ومهمة الرسام تتركز في التأليف بين المساحات (في المكان)، فإن الشاعر يجمع بين المهمتين مندمجتين غير منفصلتين؛ فهو يشكل المكان في تشكيله الزمان، أو هو يشكل الزمان في تشكيله المكان، فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير".

من أجل ذلك اكتسبت الظاهرة الإيقاعية قوة وجودها باعتبارها واحدة من المكونات المهمة في العملية الشعرية، ومن المهم أن نعرف أن " الشعر لا ينسج من الأفكار بل من الكلمات، ووجود القصيدة يتأسس بناء على العلاقة بين الكلمات باعتبارها أصواتا فحسب، حيث معنى القصيدة يثيره البعد الصوتي أكثر مما يثيره البعد المعنوي لبناء الكلمات، ولأجل ذلك كان تكثيف المعنى الذي نشعر به في القصيدة الأصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات"، ولعل هذا الأمر هو ما تعنيه الفكرة القائلة بالاعتداد بشكل المعنى لا بالمعنى في حد ذاته، وبهذا التفكيك نستطيع أن نفهم سر قبول الحقيقة من طرف معين وعدم قبولها من طرف آخر، على الرغم من أن الحقيقة هي الحقيقة، غير أن الإطار الذي تُعرض من خلاله هو الذي يعطيها شرعية قبولها أو ينفي هذه الشرعية.

1- دور الإيقاع في بناء العمل الشعري:

ما الإيقاع وما علاقته بالحياة حتى نعطيه كل هذا الاهتمام؟ الإيقاع سر الحياة، فما من شيء في هذا الوجود إلا ويمتلك إيقاعا خاصا، يسهم في تشكيل إيقاع أكبر ينتظم مع ما حوله في دوائر تموجية تتسع شيئا فشيئا حتى تشكل نظام الكون وإيقاعه الخاص، وهذا التقنين ينسحب إلى حد كبير على الإيقاع في بعده الشعري، لأن " شيئا واحدا في المناقشات الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت، وهو أن الشعر، تاريخيا وإبداعيا، يكتسب

شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي، بعيدا عن أي تفكيك إلى تفعيلات وأوزان". وفي اللغة الشعرية المتداولة نجد " مفهوم الإيقاع ينتمي إلى أكثر مظاهر الكلام الشعري ذيوعا وانتشارا".

وعن دوره في عملية الكتابة، يقول محمود درويش:" الإيقاع هو الذي يقودني إلى الكتابة، وإذا لم يكن هناك من إيقاع، ومهما كان عندي أفكار أو حدوس وصور، فهي ما لم تتحول ذبذبات موسيقية لا أستطيع أن أكتب، إنني أبدأ من اللحظة الموسيقية"، وهو عملية بنائية أساسا؛ لأن "الإيقاع يؤلف بين المظاهر المتناقضة، ويجعلها تتقاطع في نقطة هي جذر الفاعلية الشعرية في النص"، وهو الأمر الذي قد يبدو من العسير ملاحظته لدى المتلقي، بعكس المبدع الذي يستطيع أن يشعر بذلك التناقض وبتلك الفاعلية فيصنع إبداعه من ذلك التوتر الذي ينتجه ذلك التناقض الموجود على المستوى السطحي فحسب.

ومن المفيد الإشارة إلى أن الإيقاع قيمة مجردة لأنه " غير منظور، كما شأن الوزن، ولكنَّ القارئ يحسَّ به بروحه، فهو نكهة الشعر، وعلامة على التجربة، ولذلك يشكَّل الحركة والتوهَّج والنمو العضوي، وإذا كان الوزن من علامات التخطيط والوعي فإن الإيقاع من علامات الروح واللاّتخطيط واللاوعي، ويتعذَّر على الإنسان أن يلج إلى عالم الحقيقة بالأوزان والتخطيط والبيّنات والقرائن في عالم الشعر، ولكنَّه يلج إلى عالم الحقيقة و الشعر بوساطة الإيقاع الروحي، ومن هنا كان لكل شيء إيقاعه، فللموت إيقاع وللحياة إيقاع آخر، للسكون والحزن والحركة والفرح وسوى ذلك إيقاعات مختلفة".

وإذا كان القرّاء ينظرون إلى الوزن بنظرة واحدة بسبب معياريته ووضوح حدوده، فإن درجة وقوفهم على مظاهر الإيقاع في هذه القطعة الشعرية أو تلك، مختلفة جدا، لأن " الإيقاع مرتبط بالتلقي، وإدراكه يكون، في معظم الحالات، فرديا لا جماعيا، ما دامت الأخيلة تختلف، وكذا الجهود الذهنية"، بل إن القارئ الواحد قد يقف ـ في قراءة جديدة ـ على ما لمْ يقف عليه في قراءته الأولى بسبب تغيّر بنية تلقيه لاعتبارات نفسية أو معرفية مختلفة.

2ـ القيمة البنائية للقافية:

تكتسب القافية في القصيدة المعاصرة قيمة بنائية مختلفة تستدعيها الرؤية الجديدة لروح هذا الفن الكتابي؛ ذلك أنها " في القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغوية واسعة. وكثيرا ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافي قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها، وكلنا نعرف هذا، ونعرف مدى جنايته على التعبير الشعري الصادق الأصيل. أما القافية في الشعر الجديد فكلمة لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة « ما» من بين كل كلمات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر

نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها". غير أن " موسيقية النص الشعري ليست خاصية مطلقة، وليست خاصية طبيعية محضة، فالمستمع الذي بوسعه أن يتنبأ مقدما بنسق القوافي المحتملة لدى شاعر ما أو اتجاه شعري ما، قد لا يمكنه أن يكوّن فكرة واضحة عن الجانب الصوتي في النص، ولهذا صلة بما هو معروف في تاريخ الشعر العالمي مما يدعى بظاهرة تقادم الكلمات؛ فالكلمات حين تدخل في طور الاستعمال، تبلى كما يبلى الثوب (هكذا يقول مایاكوفسكي)". ولهذا السبب كان لوتمان محقا حينما رأى أن " وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي".

غير أنه من بين أخطر ما يواجه القصيدة المعاصرة تلك الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة؛ فالشاعر ليس ملزما باتباع طول معين لأشطره، كما أنه ليس ملزما باتباع خطة ثابتة في قافيته، وهكذا، فمع بداية القصيدة قد يقع ضحية السهولة التي يتقدم بها، فلا قافية تضايقه ولا عددا معينا من التفعيلات، فينسى ما لا يجب نسيانه من القواعد، وتتحول الحرية إلى فوضى. ولعل ذلك ما هو ما دفع الدكتور عز الدين اسماعيل إلى الحديث في بيان علاقة الحالة الشعورية للشاعر بطريقة اختياره قوافيه قائلا:" أما متى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة. ومن أجل ذلك برزت في الشعر الجديد مشكلة القافية".

3- التشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة:

من الأمور التي قد لا ينتبه إليها الدارس المتسرّع للشعر بشكل عام، والشعر العربي على وجه الخصوص، هو أن هناك تشاكلا وجوديا بين البنية الموسيقية والتصوّر الذي يُنشئ الشاعر من خلاله عمله الفني، ولم تكن مشكلة الإطار الموسيقي تؤرق الشاعر العربي القديم؛ ذلك أنه " لم يكن حين ينظم قصيدته يقوم بعملية تشكيل زمانية حرة، لأن الشكل الزماني للقصيدة (أي البحر العروضي) كان بالنسبة إليه شيئا ناجزا . إنه بمثابة الأدراج التي يطلب منه أن يملأها. أما تصميم هذه الأدراج ذاتها فلا دخل له فيه. على الشاعر أن يطوع الكلمات لنسق سابق لم يصنعه ولم يشارك في صنعه. إنه بذلك كمن يشكل نفسه من خلال الطبيعة ، لا كمن يشكل الطبيعة من خلال نفسه".

وقد انتبه بعض ممن كان يروم التجديد في روح القصيدة العربية وفي شكلها إلى تلك المعيارية وإلى ذلك التسطيح الذي أصاب الإطار الموسيقي العام للقصيدة العربية، فلما كان الهدف من الصورة التشكيلية الجديدة هو إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية، فقد برزت أهم صعوبة فنية أمام الشعراء في محاولتهم التشكيلية الجديدة،

وهي كيفية جعل القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة، دون إلغاء الوزن والقافية. وكان الحل الوحيد لهذا الإشكال هو تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت، تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة معينة لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تموج بها النفس. وقد نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه.

وبسبب هذه القضية الجوهرية كان على الشاعر المعاصر أن ينظر إلى الوزن والقافية بمنظور جديد يحقق من خلاله روح العصر، وكان من الطبيعي " أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه"، وهو الأمر الذي أشار إليه كولردج قبل زمن أكثر من قرنين من الزمان، حيث رفض أن يكون الوزن مضافاً إلى الشعر من خارجه، لأنه ليس إلا ثمرة للخيال، ونتيجة للشعور بالمتعة الموسيقية نتيجة العبقرية الشاعرة، أما الوزن فليس إلا نتيجة لعاطفة مشبوبة وإرادة واعية.

ولعلنا نجد في هذا التأصيل بعض الرد على من يتهم شعراء هذا الاتجاه بأن هذا السلوك الكتابي هو نتيجة لعدم القدرة على الكتابة وفق النمط التقليدي للقصيدة العربية، ونضيف قائلين ـ مع الدكتور عز الدين اسماعيل ـ إن تلك المحاولات التجديدية في موسيقى القصيدة العربية "لم تكن نتيجة عجز من الشعراء عن نظم شعرهم في القالب القديم، كما أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة في التخفف من أعباء الوزن والقافية، فما أيسرهما مع قليل من الدربة والمراس، وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر. فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعا ما من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة. ونحن في الحقيقة لا نرضى عن العمل الفني إلا لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويؤلف بينها في إطار محدد".

المحاضرة الرابعة: الصورة الشعرية

يقول أندريه بريتون:" يبدو أن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم، ليست شيئا آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة". وعلى الرغم من

أن العمل الشعري له مكونات متعددة، يسهم كل منها في محاولة إيصاله إلى الكمال، إلا أن بعض الدارسين يذهب إلى اعتبار الصورة " عنصر العناصر في الشعر، والمحك الأول الذي تعرف به جودة الشاعر وعمقه وأصالته، أو يكتشف من خلالها نصيبه من الضحالة والتبعية، ولكنها في الوقت ذاته تظل سر الأسرار في الشعر".

وقد اختلف مفهوم الصورة في النقد المعاصر عنه في النقد التقليدي، على مستوى مكونات الصورة وكذا على مستوى طرائق تَشكّلها؛ فقد " تم الاستغناء - في الصورة الشعرية - عن الكناية والمجاز المرسل اللذين يتأسسان على مبدأ المجاورة لأنهما يخلوان من عنصري الإيحاء والخيال"، مع أن الخيال هو مصدر الإيحاء، والإيحاء واحد من بواعث التجدد التصويري. وحيث "يقرر البلاغيون أن الكناية يمكن أخذها في معانيها الحرفية، دون افتراض وجود معان ثانية لها"، فقد تم استبعاد الكناية من أي مجال للحديث عن الصورة الشعرية؛ حيث" خرج الشاعر الحديث عن الصورة الشعرية التي تلتزم الحدود العقلية والمنطقية واتسعت رؤيته لتشمل الأحلام والعقل الباطن والعوالم الخفية التي لا يحيط بها العقل ولا تدركها الحواس وإنما يدركها الشعور والوجدان وما هو أبعد من الشعور والوجدان". وحيث إن الصورة الشعرية لا تلتزم الحدود العقلية والمنطقية، فما تريده ليس إلا " معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف. ولهذا لا يكون التشابه بين شيئين منطقيا تشابها منطقيا". وهكذا نعود إلى إحدى أهم وظائف الصورة الشعرية وهي الكشف عن المجهول، لأن الحضور لا يهمها، وكذا الجواب، فما تريده هو البحث عن سر الغياب وإعادة صياغة الجواب لتشكيل سؤال جديد، لأن الشاعر لا يصف العالم وصفا مباشرا، وإنما يغوص فيه لاقتناص ما تحجب في أغواره مما لا تراه العين التي لا تنشغل بالغياب، هذا الغياب الذي لا يمكن اقتناصه والتعبير عنه إلا بالصورة.

1- ماهية الصورة الشعرية:

يتجه بعض الدارسين اتجاها لغويا تركيبيا في تحديد مفهوم الصورة؛ فهذا الدكتور نعيم اليافي - على سبيل المثال - يرى أن الصورة تعني كل تركيب لغوي ذي علاقات تقوم على المشابهة أو المجاورة أو المغايرة أو فجوة التوتر، حيث تتبأر فيها شتى المكونات: الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، الأنا والعالم ... وتتميز بتعدد العناصر المشكلة لها، كما تتميز بكلية هذه العناصر.

أما عبد القادر الرباعي فيعرّفها بأنها " هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آن". فالصورة وفق هذا التعريف بنية ذهنية ذاتية لاختلاف شكلها باختلاف متلقيها، حيث " ترتبط «الصورة» بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات، أي ما يمكن تمثله قائما في المكان، كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية". وإذن، فمجال الصورة هو كل ممكن حتى وإنْ لمْ يسبق

له التجسد في عالم الموجودات. وفي هذا الإطار يقول الشاعر الفرنسي **بول ريفاردي**:" إن الصورة إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ... إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة"، وهو التعريف نفسه الذي ذكره عبد القاهر الجرجاني في كتابه " أسرار البلاغة" حيث يقول ما يلي: " واعلم أنني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد، وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا، معقولا، وتجد للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهبا وإليهما سبيلا..."

ويجب أن نذكر في هذا السياق حديث كولريدج عن الخيال الثانوي، حيث القدرة على إيجاد توليفة بين الأشياء التي تبدو متناقضة، وهي القدرة نفسها التي يرى هاوسمان أنها تمثل مهمة الشعر عندما يقول:" (إن مهمة الشعر هي تنسيق أحزان العالم). ففي كلمة «تنسيق» توجد رابطة بين وجهتي النظر الكلاسيكية والحديثة، فالأولى تجعل من الأشياء المفزعة مدعاة للفرح والثانية تتقبل الأشياء المفزعة كجزء من النظام العام". وهو التفسير الحيّ للأشياء ـ في الصورة الشعرية ـ التي تبدو العلاقات بينها بعيدة وصحيحة في الآن نفسه.

وتُظهر بعض التعريفات ارتباط المفاهيم والتصورات بالمدارس الأدبية،حيث المرجعية التي تصدر عنها كل الرؤى التنظيرية، فالصورة الفنية " في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات" عند البعض. ويُظهر التفسير النفسي العاطفي أن " الشعور هو الصورة؛ أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة، الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها. وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت ـ وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى". ولأجل هذه الأسباب جميعها نستطيع أن نقول إن الصورة " تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة، وقد نطلق على هذا العبث لفظة « التشويه»، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا وقد تبدو مزيفة. غير أن الحقيقة أنه لا تشويه هناك ولا تزييف، لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الوقائع"، لأن مهمة الفنان تتصل اتصالا وثيقا بسد النقائص التي يراها في عالم الناس والأشياء، كما أنه يصور العالم كما يراه هو، أي كما ينبغي أن يكون، لا مثلما هو كائن.

2ـ فلسفة الصورة الشعرية:

كانت معظم الدراسات البلاغية القديمة واللغوية الحديثة قد " ركزت في تناولها للصورة على وضعها المفرد المعزول عن السياق، فتحدثت عن خصائصها، ووقفت عند سماتها، وبينت أنواعها وأنماطها، وكل ذلك جيد ومفيد وضروري، بيد أن الاقتصار عليه أو الاكتفاء به لا يغطي إلا الجانب الأوهى أو الثابت في وضع الصورة، ويبقى النصف الآخر، الجانب الأقوى والأهم هو الجانب المتحرك في الوضع، وهذا الجانب لا تمكن دراسته إلا من خلال النسق، ولا تقدمه أو تسده إلا وقفة مستأنية وربما طويلة عند العلاقات، وسواء فهمنا هذه العلاقات بمفهوم النظم الذي اقترحه الجرجاني أو بمفهوم النسق المقترح في النقد الحديث، فإنها وحدها ما يكسب النص شرعيته وأهميته وشرارة وجوده الخالدة".

أما الدلالة المعجمية منفردةً فهي أعجز من أن تصنع معنى ذا علاقات، فضلا عن صنع ظلال لهذا المعنى. لنأخذ على سبيل المثال كلمة (أم) " فهي عند المعجم دالة على فكرة مجردة لوالدة مجردة، لا تستطيع أن تصورها لنفسك في أمّ من لحم ودم، فتقف إزاء المعنى المعجمي جامد العاطفة بارد الشعور لأنه لا يعطيك إلا شبحا خافتا لأم تصلح لكل إنسان، وهي لهذا نفسه لا تصلح أما لإنسان. لكنك إذ تستخدم في حياتك الخاصة لفظة «الأم»، تجدها في ذهنك كائنا حيا، وترى هذا الهيكل الجامد البارد الذي قدمه إليك المعجم منذ حين قد انتفض في قلبك نابضا يتدفق عاطفة ويفيض شعورا". ولذلك " ينبغي أن ننظر إلى «الصورة» لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي. وكل ما ترتبط به «الصورة» من المكان المقيس هو المفردات «العينية» بما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة إليها. ولهذه الصفات دور خطير في تشكيل «الصورة»، حتى إننا لنجد الشاعر في بعض الأحيان يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي الماثل أمامنا ولا يبقي منها إلا على صفاتها".

ولتحقيق العمل البنائي والتفتيتي الـمُتحدَّث عنه في الفقرة السابقة، من المفيد أن نذكّر بأن الصورة في القصيدة المعاصرة لها ثلاث وظائف هي: الكشف والخلق والجمالية. وتعني الوظيفة الأولى النظر إلى الأشياء من الداخل قصد تعريتها، أما الوظيفة الثانية فتعني التعبير عن علاقات جديدة وأسماء جديدة وصفات جديدة، أي السعي إلى إيجاد ارتباطات بين الأشياء لم تكن موجودة قبلا. أما الوظيفة الثالثة فتعني الابتعاد عن الجاهزية والتداول والتكرار والشرح والتوضيح والتزيين.

ولنأخذ الآن هذا المقطع الشعري لسعدي يوسف محاولين الوقوف على أبعاد الصورة فيه:

كيف لي أن ألامس هذا الشتاء؟

كيف لي أن أرى الزنبقة؟

شرفتي مغلقة

وبعينيَ ماء..

يتصل السطر الأول بالحديث عن الشتاء، بينما يتصل السطر الثاني بالحديث عن الربيع ـ أو هكذا نتصور ـ، كما أن الذات الشاعرة تستخدم حاستين لا أكثر في إطار تواصلها مع المجهول، وهذه هي الأسئلة الأولى التي تعيد حديث السؤال عن كيفية تقريب العلاقة بين المتباعدات.

ومن المُلاحظ أن هناك تناسبا عكسيا شديدا بين حجم المقطع وثرائه الدلالي؛ "فاللغة جعلت " الماء" للبحر والمطر و"الدمع" لماء العين، لكن العودة عن هذا التخصيص البسيط هي التي تفتح الشرفة المغلقة للموجودات، وتجعل الإنسان يطل على البحر ويلامس مطره وهو يكتشف لون الزنبقة. فلكي ينبجس الماء المالح من عينيه ليصبح هو البحر والمطر لا يكلفه ذلك سوى العودة للحقيقة الكلية الشاملة التي جعلت من الماء كل شيء حيّ. ويصبح التبادل بين مواقع الكلمات بتلقائية بسيطة أيسر السبل لتفجير شعرية الموقف وهو يترنح على حافة السؤال والشرفة والإيقاع في آن واحد"، وهو ترنّح يفر ببراعة من الضعف الموقفي الذي قد يشي به التبرير والحجاج اللذان يقدمهما السطران الأخيران.

المحاضرة الخامسة: اللغة الشعرية

من أين تنبع جمالية الشعر؟ وهل الشعراء "قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية" كما يرى سارتر؟ وما هو الشعر قبل الحديث عن جماليته؟ وكيف يمكن الكشف عن أسراره، إنْ كان ذلك ممكنا أصلا؟ ليس الشعر إلا "قوة ثانية للغة وطاقة وسحر وافتنان، وموضوع علم الشعرية هو الكشف عن أسرارها"، هذا ما يراه منظرو (الشعرية) الأوربيون انطلاقا من احتكاك طويل بالنصوص الشعرية الثرية التي تقول شيئا وتسكت عن أشياء كثيرة.

واللغة العربية واحدة من تلك اللغات التي ينطبق عليها الحديث السابق عن أسرار القصيدة. يقول أدونيس: "اللغة العربية لغة انبثاق وتفجر، وليست لغة منطق أو ترابط سببي، إنها لغة وميض وبصيرة ـ امتداد إنساني لسحر الطبيعة وأسرارها. في كل قصيدة عربية عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة". وعلى الرغم من أن هذا الرأي قد يكون استشرافا مستقبليا للآفاق المأمولة للكتابة الشعرية العربية، إلا أنه قد ينسحب على الكثير من التجارب الشعرية التي تنتظر البحث النقدي، باعتبار الوصف السابق للغة الذي أطلقه أدونيس.

ويمكن القول بكل ثقة بأن القصيدة ليست تعبيرا وفيا عن عالم غير عادي، ولكنها تعبير غير عادي عن عالم عادي، وبما أنها تُشكّل " كيمياء اللغة" فمن الطبيعي أن تلتحم في عباراتها كلمات تُعدّ متنافرة في قانون الاستعمال العادي للغة، وليس الشعر "لغة جميلة"، ولكنه لغة كان محتّما على الشاعر أن يخلقها ليقول ما لم يكن ممكنا أن يقوله بطريقة أخرى.

1- كيف يتم تشعير اللغة؟

على عكس ما هو موجود في لغة الخطاب اليومي التي تتميز بعدم امتلاك الكلمة هويتها في داخل اللغة إلا من خلال احتلالها للموقع المقابل لنقيضها، تتميز اللغة الشعرية بخصوصية بنائية، حيث "تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية. إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة والتي تجسد مستوى "اللاشعرية" في الخطاب". وهكذا ترتبط الشعرية أساسا بالحرية على مستوى اللغة وعلى مستوى مضمون هذه اللغة، على الرغم من أن " الكلمات ينعش بعضها بعضا، ويؤثر بعضها على بعض، وتفرض علينا طريقتها في الوجود، إن استعارة تالية تتقاطع مع الأولى، إنها استعارة الظاهرة الفيزيائية للصدى، ففهم القصيدة يعني أن تدخل في "صدى" معها".

إن الفعل الشعري القائم على الاستعارة هو فعل يمارس (تقشير البصلة) بامتياز، حيث (الشعرية) " هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله، إنها تعبر من الحياد إلى التكثيف". إنها لغة ذات ظلال.. لغة تتكئ على قابلية التأويل.. وغير شفافة على الإطلاق. ولقد كان جون كوين محقا حينما رأى أن عدم وجود لغة شعرية إذا كان المقصود من اللغة مجموعة من الكلمات، ولكن هناك لغة شعرية إذا كنا نريد بها تناسق الكلمات والعبارات؛ فالعبارة الشعرية لا تكون من خلال محتواها وإنما من خلال بنائها.

لنأخذ هذا المثال ونرى كيف يتم توظيف آليات متعددة من أجل ممارسة (التشعير) إلى أبعد حد، وهو الأمر الذي لا علاقة له إطلاقا بالصعوبة أو السهولة على

المستوى المعجمي. يقول محمد إبراهيم أبو سنة مخاطبا صديقه فؤاد كامل بعد رحيل أليم:

ـ إلى أين تمضي

وتلك حديقة أحلامك الذاوية

يعاندها الغيم؟

ـ أمضي إلى اللازورد

ـ وهذا الكتاب الذي لم يتم فصولا؟

ـ سأكتبه في الأبد

ـ وهذا الجمال الذي

كنت تعشقه

ـ ليس إلا زبد

يذوب على شفة الشمس

عند الضحى

.. في المدى المبتعد

هذا مقطع شعري حواري هامس، يتوسل أوضاعا بنائية متنوعة، حيث الجمل المتقطعة والأسئلة المطروحة والأجوبة الجاهزة والحقول الدلالية المتضادة على الرغم من تقاربها المضلل. ويرى د. صلاح فضل أن " تقطيع الجمل وتنظيم أوضاعها، طرح الأسئلة وتحديد أجوبتها هو الذي يفضي بنا إلى تكوين ثنائية إيقاعية ودلالية مشبعة بين مجموعتين: إحداهما اللازورد/ الأبد، والأخرى: زبد/ مبتعد. وبمقدار ما في الأولى من الثراء اللوني واللاتناهي الزمني، تشير الأخرى إلى الهشاشة والضياع. والطريف هنا أن وضع السؤال لا يفضي إلى تعدد الشخوص، فالآخر جزء من الأنا الشعرية، والرد تفتيح لضفة السؤال وإكمال لفضائه".

ننتقل إلى مثال ثان وهو المقطع الأول من قصيدة "رحلة في الليل" لصلاح عبد الصبور:

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير

ويطلق الظنون في فراشي الصغير

ويثقل الفؤاد بالسوادْ

ورحلةِ الضياع في بحر الحدادْ

فحين يقبل المساءُ، يقفرُ الطريقُ، والظلامُ محنة الغريبْ

يهبّ ثلةُ الرفاقِ، فُض مجلسُ السمرْ

«إلى اللقاءِ» ـ وافترقنا ـ «نلتقي مساءِ غدْ»

ومن أجل تفعيل "الشعرية"، يقترح كل سطر في هذا المقطع آلية تختلف عن الآلية المستخدمة في السطر الذي يليه، أو السطور التي تليه؛ حيث التشخيص في السطر الأول، والتجسيد في السطر الثاني، والحجاج في السطر الخامس، والتقرير في السطر السادس، ثم توظيف الحوار في السطر الأخير، لننتهي إلى أن المقطع دائري في نهاية الأمر لارتباط الغد بالليل؛ حيث الثاني نتيجة مباشرة للأول.

2ـ سمات اللغة الشعرية:

ليس هناك تحديد خاص لخواص اللغة الشعرية، لأنها ـ في نهاية الأمر ـ تتفرع إلى لغات بحسب التجربة التي يمر بها صاحب النص. غير أن إحدى أهم سماتها تتمثل في الهروب من (النمطية) التي تتصل اتصالا وثيقا بالقوالب اللغوية الجاهزة، وهي أهم عامل ـ في تصورنا ـ يصيب النص الشعري بالتسطيح والابتذال، " فالكلمة "النمطية" هي كلمة تكرر من غير ما سحر ومن غير ما حماس".

ويرى أرشيبالد مكليش أن الكلمة الشعرية تحمل " وزنا أثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما نصادفها في الحديث العادي، أو في صفحة الجريدة، أو حتى في صفحة من الكتابة النثرية". وإذن، لا يخرج إطار اللغة الشعرية عن الإضافة أو التعديل أو الحذف، لأن " الشعر بطبيعته ثورة في اللغة تضيف إليها أدوات لم تكن فيها، وتعطل فيها وظيفة، وتهيئها لأداء وظيفة أخرى".

هذا التنوع في طرق الأداء الكتابي هو الذي يجعلنا نقول: إن هذه لغة فلان وهذه لغة علان؛ فالقول الشعري هو " صورة اللغة المتحققة في شعر هذا الشاعر، وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة كالمعجم اللغوي، والطريقة الخاصة في بناء الجمل، والربط بينها وسوى ذلك كثير، وهي السمات التي تكوّن «الأسلوب». وإذن نقصد بـ «اللغة في شعر فلان» أسلوبه الشعري، وهذا الأسلوب هو الذي يجسد التجربة الشعرية بالكلمات التي تستخدم استخداما كيفيا خاصا"، وهو استخدام يذكّرنا بكلمة العقاد التي يرى فيها أن الشاعر الذي لا يُعرف من شعره لا يستحق أن يُعرف.

3ـ علاقة الشاعر باللغة الشعرية:

لأن "الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة في اللغة" فهناك دائما عداء غير معلن بين الشعر والنثر، وذلك بسبب اختلاف الآليات والمقاصد؛ "فالناثر دائما وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائما من غايته في حديثه، ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنه غايته، والكلمات للمتحدث خادمة طيعة، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد، فهي على حالتها الوحشية"، ولهذا السبب كان الشعر الجيد مستعصيا على الشرح، وفي هذا السياق قال أحد الشراح لأندريه بريتون: لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا. فقال له بريتون: معذرة يا سيدي، لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله.

ومن المفيد الإشارة إلى أن الكلمات عندما يتم تداولها يوميا، باعتبارها أدوات اتصال بين الناس، تفقد الكثير من بريقها ووهجها، ولذلك كان طبيعيا أن نرى " الشاعر لا يخلق لغته من فراغ، بل هو يستعمل لغة التخاطب اليومي ذاتها ولكن بعد أن يزيل عنها الصدأ ويبعثها من جديد وكأنه يؤسسها لأول مرة"، وبسبب الصدأ والبعث من جديد، كانت اللغة " ضيقة في مواضعها المباشرة ولكي يخرج الشاعر من مأزقها لا بد له من أن يفعل مثل السائق في مركبته، يتقدم بها للأمام ويعود للخلف حتى يتغلب على ضيق المسافة وينطلق، كذلك الشاعر، يسأل ويجيب، ينفي ويثبت، يعيد صوغ سبيكة اللغة كي ينشئ موقفه الجديد، لكنه عندما يلجأ للتقرير تكون قد أفلتت من يديه عجلة القيادة وخضع لضرورات المكان"، ومن أجل ذلك كان من الضروري ـ كما يقول مالارميه ـ " أن يكون في الشعر إلغاز دائما".

وليس بناء النص الشعري الجيد إلا عملية تتطلب الكثير من الصبر ؛ حيث " المعاناة التي يبذلها الشاعر أمام الكلمة المشعة والفارس أمام الخيل الجامحة، لا تختلف كل منهما في مضمونها عن الأخرى كثيرا، فكل من الشاعر والفارس يسعى إلى أن يسيطر على المسار، ويتحكم في التوجيه". إنها عملية تكاد تكون يائسة في أغلب مراحلها، حيث الشاعر مع اللغة " أشبه بمن يحاول أن يقيم علائم واضحة داخل ماء متحرك، فهو يجابه إلى جانب الحركة التي لا تكاد تتوقف، التشابه الذي لا يكاد ينتهي، إنه يستخدم "لغة الناس" ولا مناص له من ذلك، ويجد بين يديه نفس الكلمة التي قيلت آلاف المرات وعلقت بها من خلال ذلك كله عشرات الإيحاءات واستخدمت من قبل في معارض باردة وفاترة ودافئة وساخنة وتعرضت من ثم لعوامل التمدد والانكماش، وهو عليه من خلال ذلك كله ـ ومع ذلك كله ـ أن يستخدم نفس الكلمة استخداما جديدا مستقلا تنسب بها إليه".

المحاضرة السادسة: علاقة القصيدة المعاصرة بالتراث

يرى عز الدين اسماعيل أن مصطلح (الشعر المعاصر) يتضمن "عبارة تستثير في النفس منذ الوهلة الأولى سؤالين أساسيين، أولهما عن معنى المعاصرة، وثانيهما عن علاقة هذا الشعر المعاصر بالتراث". غير أننا ـ بوحي من الشق الثاني من المصطلح ـ نستطيع أن نضيف سؤالا ثالثا يقول:" هل يمكن أن يكون الشاعر إلا عصريا؟" ويمكن تفكيك هذا السؤال بدوره إلى سؤالين هامين يقول أولهما: هل يملك إلا أن يكون معبرا عن عصره؟ ويقول ثانيهما: أيمكن أن يعيش شاعر في عصر ويعبر في الوقت نفسه عن عصر آخر؟

ولعل الإجابة بـ: "نعم" على السؤال الأخير ناتجة عن توهم مرده أن "كل شاعر في تصوره أنه ابن عصره، وأنه يمثله، ولكن صدق هذا التصور مرتبط إلى حد بعيد بمدى انهماكه في عصره وتفهمه لروحه، ومن ثم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية..

ووفقا لهذا التصور يمكن أن " نلاحظ نمطين من العصرية كلاهما بعيد عن التصور السليم للعصرية. النمط الأول هو ذلك الذي يتمثل فيما نسميه النظرة السطحية لمعنى العصرية، حيث نجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته، ظنا منه أنه بذلك يمثل عصره ويشارك فيه، والحقيقة أنه بذلك إنما يعيش على هامشه. والنمط الثاني يتمثل في الدعوة المغالية التي تدعو إلى العصرية المطلقة، والتي توشك أن تنفصل نهائيا عن التراث.."

وإذا ما أردنا أن ننتقل إلى شيء من التمثيل من خلال استعراض بعض الشواهد الشعرية القديمة والحديثة فإننا سنجد أن النمط الأول يشبه دعوة دعوة أبي نواس القديمة ، حيث شاء أبو نواس أن يكون عصريا بأن يهجر الحديث عن الأطلال والدمن، وهو الحديث الذي لاءم الشعر في العصر الجاهلي، وأراد أن يتحدث بدلا من ذلك عن حانات عصره. كما أن هذا النمط يتمثل كذلك فيما حاوله شوقي في العصر الحديث من وصف

لمخترعات هذا العصر في شعره. فالحانات بوصفها بديلا من الدمن، والغواصة بوصفها بديلا من المركب الشراعي، لا تعني من العصرية سوى الجانب الشكلي لا الجوهري..

أما النمط الثاني ثاني المضلل فقد مثلته دعوى الشاعر الفرنسي "رامبو" الذي كان أول من دعا إليها حين أطلق عبارته المشهورة قائلا: " يجب أن نكون عصريين بصورة مطلقة". أما النموذج الذي اخترناه لفهم المعاصرة فهو ما صدر عن إليوت الذي عصريا عندما لاحظ في مقال مبكر له أن ضجة الآلة التي تدار بالبترول قد غيرت من الحساسية المرهفة عند الشعراء، وكان عمل العصري هو أن يتتبع أثر هذا التغير وأن ينقله فيما يكتب..

1ــ الجماليات الجديدة من خلال توظيف التراث:

تهدف الحركة النقدية المنبثقة عن الكشوف اللسانية ـ الناتجة عن منجزات دي سوسير ومن جاء بعده كالحركة الشكلانية ـ إلى البحث عن جماليات جديدة للنص الشعري، وهي جماليات مفارقة كونها تنطلق من معايير نصية أساسا، ولذلك فإن دراسة القصيدة الحديثة والمعاصرة بمعايير البلاغة القديمة ـ وحدها ـ غير كاف لمعرفة أسرارها وتحليل مكوناتها وفهم إطارها، ويكاد يكون قتلا متعمدا مع سبق الإصرار لروحها الجمالية وطبيعتها الفنية؛ ذلك أن التطور والتجديد قانون الحياة وقدر الأحياء منذ الأزل، فكيف نرضى بهما في كل مجالات الحياة، ونحرّمهما على الشعر والفن؟! ولعلنا لم ننتبه إلى أن القصيدة المعاصرة أصبحت قصيدة معقدة بقدر ما أصاب نفوسنا من تعقيد، ودخل حياتنا من تركيب، وما شمل الدنيا من صراع. فالسمة الأساسية لحركة البشر الآن ـ في كل مجال ـ هي ما يمكن أن نسميه.. (ضد التوقع)؛ لذلك أصبحت القصيدة الجديدة بنية حية، معقدة، مركبة، توحّد بين الشاعر وعالمه، وتجمع بين الواقع والتراث، وتضم الكون في إهاب رحب فسيح، يتناغم مع عصر العولمة.

وإذا كنا ـ من جانب آخر ـ نسلّم بصحة الكلمة التي تقول إنه لا مستقبل لأمة دون ماضيها فإن هذا الأمر ينسحب على التجربة الشعرية العربية؛ غير أن هناك فرقا كبيرا بين النظرات المختلفة لمستويات الإفادة من المنجز الشعري العربي القديم، ففي النص الشعري المعاصر" يتحدد الفرق الجوهري بين أن نعيش " في " التراث وأن نعيش " بـــ " التراث"، وهو نفسه الفرق بين مستويات التناص المختلفة: الاجتراري، الامتصاصي والحواري.

ولا يجب أن نغفل عن الأبعاد الجديدة في تشكيل النص الشعري المعاصر، حيث" يتضافر في تشكيله الواقعُ والتراث، الحاضر والماضي، الذات والموضوع، إنه بناء جدلي جديد، يهتم بالإنسان لا الفرد، بالقضية وليس بالموضوع. كما أصبح الخيال أكثر تعقيدا، والتصوير أثرى رمزية، والكلمة أبعد دلالة، وأصبحت الموسيقى أقرب إلى

الهمس والنجوى؛ لأن القصيدة المعاصرة (للقراءة)، وليست للخطابة أو الغناء. كما اقتربت اللغة من لغة الحياة؛ لأن القيمة الجمالية لم تعد في رصانة الكلمة وإنما في قدراتها الدلالية والرمزية"، كما أن " درْسَ القصيدة لم يعد يهتم بعناصر البلاغة القديمة وبيان الغرض وشرح المعنى، وإنما أصبح يُعنى بالتشكيل الجمالي ورصد ملامح البنية الفنية، ومحاولة تحليل مكوناتها التصويرية والموسيقية، كما يُعنى أيضا بالكشف عن موقف الشاعر من حركة مجتمعه ومسيرة عالمه، لأن دور الشاعر قد تجاوز الإطار المحلي إلى طموح عالي الدرجة، يحاول فيه القيام بدور إنساني عالمي".

إن هذا التواشج بيننا وبين التراث يعبّر عن الارتباط الوثيق بين اللحظة الراهنة واللحظة الماضية التي نحاول أن نستعيد شيئا من بهائها الأسطوري؛ ذلك أن النفس تسبغ شيئا من القداسة التي تتطور إلى ما يشبه الأسطورة على كل ما تعظم وتقدس، وهكذا فالقصيدة ـ أيا ما كانت المدرسة التي تنتمي إليها ـ" لا يمكن أن تفلت من أمرين متلازمين:الأول: الواقع المرحلي الذي يعيشه الشاعر، بما يطرحه من قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية: فنحن جميعا إفراز لواقع محدد، نأخذ منه ونتأثر به ـ ربما ـ بأكثر مما نحاول تغييره أو التأثير فيه ـ لكن الراغبين في التغيير والتطوير ـ وقليل ما هم ـ لا يقدرون على شيء من ذلك إلا بالفهم الواعي المرهف لكل ما يطرحه الواقع من قضايا ومهام، أي أنه على قدْر الوعي بالواقع تكون القدرة على التأثير والتغيير.

الثاني: التراث الثقافي، سواء أكان تراث الشعر العربي بوجه خاص، أم تراث الثقافة العالمية بوجه عام: فتراث أي فن من الفنون يشكّل (حلْقة) لا يمكن تجاهل تأثيرها بشكل أو بآخر على أي شاعر".

لقد أفاد الشاعر المعاصر مما قد يبدو أنها نقاط تأثير سلبية وقعت فيها أجيال من شعراء المدرستين الكلاسيكية والرومانسية من حيث تأثير التراث والبيئة الاجتماعية في توجيه أبعاد التجربة الشعرية؛ فقد" كان تأثير التراث القومي على الشاعر الإحيائي أقوى من تأثير الواقع الاجتماعي، في حين حدث العكس بالنسبة للشاعر الرومانسي العربي، حيث كان تأثير الواقع الذاتي عليه أقوى ـ بشكل ما ـ وإن بدا بصورة أقرب إلى الهروب والاستسلام. وحين أتى الشاعر المعاصر الواقعي حاول أن (يزاوج) بقدر متساوٍ بين الذات والموضوع، وبين الواقع والتراث"؛ أي بين حاجات نفسه وبين الحاجات الكبرى للمجتمع، كما أنه حاول يصنع واقعه انطلاقا من نتائج النقاط المضيئة وكذا المظلمة في تراث الأسلاف. إنه ـ باختصار ـ استشراف للمستقبل من خلال استشراف الماضي.

2 ـ لماذا يعود الشاعر المعاصر إلى التراث؟

يرى د. علي عشري زايد أن "هناك مجموعة من العوامل الثقافية والفنية والاجتماعية وراء شيوع ظاهرة استدعاء الشخصية التراثية في شعرنا العربي

المعاصر ـ كصورة من صور الارتباط بالموروث ـ ووراء ارتداد شاعرنا المعاصر إلى الموروث بشكل عام، هذه العوامل من التشابك والترابط بحيث يصعب الفصل الحاسم بينها ووضع حدود دقيقة لمنطقة تأثير كل منها، والجزم بالنقطة التي ينتهي عندها تأثير هذا العامل المعين ليبدأ تأثير ذلك الآخر. كما أن هذه العوامل ذاتها تتبادل فيما بينها التأثير والتأثر بحيث قد يقوى عامل عين تأثير عامل آخر أو يضعفه، ومن ثم فسوف تظل كل محاولة لتصنيف هذه العوامل وتحديدها محاولة غير حاسمة وغير نهائية".

القضية إذن، مركّبة بعض الشيء، وهو الأمر الذي يجعلنا نستطيع أن نصنف الأسباب التي حملت الشاعر المعاصر على استدعاء الموروث بكل أطيافه، وهذه الأسباب " قد يندرج تحت كل مجموعة منها أكثر من عامل فرعي، وهذه العوامل بعضها يفسر ارتداد الشاعر إلى موروثه في العصر الحديث وتوثيق علاقته بهذا الموروث بشكل عام، وبعضها يفسر توظيف الشاعر المعاصر للشخصيات التراثية كصورة من صور هذه العلاقة، ولكن هذه العوامل في مجموعها تفسر لنا في النهاية سر شيوع هذه الظاهرة في شعرنا المعاصر على نحو لم يعرفه تاريخ شعرنا من قبل".

المحاضرة السابعة: الغموض في القصيدة المعاصرة

1- الوعي الجديد بعمق الكلمة:

يمر بأسماعنا وبأبصارنا عدد كبير من التجارب الكتابية التي يزعم أصحابها أنها تصدر عن شعر عظيم، أو أنها ـ على الأقل ـ تصدر عن شعر مقبول، لا مجرد محاولات أَوْلى بها أن تبقى حبيسة مسوّداتِها. والحقيقة أننا في عصر يحتّم وضعنا الثقافي ـ بمتغيراته العديدة ـ أن نمرّر ما نسمع أو نقرأ على الماسح الضوئي المتأهب لدى كل واحد منا، حتى لا نضطر للقبول بالغث أو نُخدع به. يروي الدكتور عز الدين اسماعيل رحمه الله واقعة يتحدث فيها عن ضرورة التأمل العميق لِما نسمعه بعيدا عن أي تضليل إيقاعي محتمل، في قصيدة استمع إليها من أحد الشعراء مطلعها:

كأنها النار في جَنْبَيَّ تضطرمُ جَوْعى تسائلني ماذا ستلتهم

ويُضيف بعد ذلك قائلا لصاحب البيت: " لقد أكثرت يا صديقي وتسهلت في استخدام الألفاظ فإذا البيت ثلثاه حشو ولغو وإفساد للجوهر، وكان في وسعك أن تصفي هذا البيت وأن تركز على الجوهري منه، كأن تقول: النار في جنبي جوعى. أما التشبيه بكأن في صدر البيت فنافلة، وأما أن «النار تضطرم» فقالب لغوي جاهز لا فضل لك فيه، والفضل لك في أن النار« جوعى»، وما دامت جوعى فإنه من التَّزَيُّدِ هذا التساؤل عما ستلتهم.."، ومن الواضح أن البنية الإيقاعية تتحكم في عمل الشاعر ليقع في لزوم ما لا يلزم من الحشو الذي لا يقدّم جديدا، " فاللغة ليست صندوقا نحتفظ به في خزائننا ونستخرج منه الألفاظ لكي نضعها علامة على الأشياء والأفكار"، بل هي الأشياء نفسها والأفكار نفسها.

إن للوظيفة الشعرية علاقة كبيرة جدا بتموجات الكلمة داخل جسد النص، ولقد " صار الشعراء المعاصرون على وعي كاف بتلك الوظيفة، حيث أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة. لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة. ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية ...".

ولعل المثال التطبيقي الذي تحدثنا عنه قبل قليل يبيّن بعمق أنه في القصائد المصمِّمة على توصيل رؤية جديدة على نحو لافت للنظر، لا يكون لكلمات المعجم وكل الكلمات التي يمكن أن ينشئها الإنسان أيةُ قيمة دون الارتباط بالبنية التي يضعها الشاعر على الجملة. ومن أجل الخروج من أي احتمال للتورط على مستوى الانطباع أو التأثر أو التضليل الذوقي فقد صار الحل الوحيد هو خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب العصر الجديدة، لأن الشاعر المعاصر لم يعد يشعر أن الكلمة مجرد لفظ صوتي له دلالة أو معنى، وإنما صارت الكلمات تجسيما حيا للوجود، ومن ثم اتحدت اللغة والوجود في منظور الشاعر، وصار هذا الاتحاد بينهما ضرورة لا بديل لها، ونتيجة

لذلك تميزت لغة الشعر المعاصر في مجمله، مثلما تميزت لغة كل شاعر على حدة، بل كادت تتميز لغة كل قصيدة، بميزة التفرد.

2- علاقة الشاعر بالكلمة:

يمثل الشعر المعاصر ـ مثلما رأينا في الصفحات السابقة ـ قطيعة مع الشعر القديم على مستوى كل المكوّنات، وبخاصة على مستوى الصورة، " فإذا كان الشعر الجديد إذن يغلب عليه طابع الغموض فلأن الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أن يقول الشعر أولا، وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقضي بها ضرورة أن يقول الشعر" الذي لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نتعلمها، كما أنه لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية، ثم إنه كذلك لا يفسر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل، ومن ثَمّ فإننا نصف الشاعر بأنه غامض، وليس ذلك إلا لأننا منطقيون، إضافة إلى أننا اعتدنا أن نتعامل باللغة في وضوح. أما الشاعر فيدرك الأشياء إدراكا أبعد مدى مما يفعل الشخص العادي، وهو لذلك لا يجد في لغتنا من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة وإتقان، لأن " الكلمات ـ بخاصة في الاستعمال الشعري ـ ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء. وليست الصورة التي تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة"، والفرق كبير جدا بين التمثيل والتعبير الحقيقي.

ولعل المفارقة القائمة بين اللغة العادية واللغة الشعرية هي السر الذي يصنع الشعرية في النص الشعري، ذلك أنه " لا يمكن للشاعر أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعاشية العادية. فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة. ومن هنا يبدو أننا نتطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس وأن تكون لغتهم في آن واحد. وفي هذا تناقض ظاهر، ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هي دائما كذلك، وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها".

إن إقناع المتلقي التقليدي بصحة ما تذهب إليه في السطور السابقة يحتاج الكثير من الصبر والكثير من آليات التمكّن التفتيتي من أجل تحويل الموقف المجرد إلى موقف أقرب ما يكون إلى الموقف الذي يأخذ بعده المادي. ومن الضروري أن يدرك هذا المتلقي أن " تمثل الأشياء في وجودها العياني أو المكاني وإن كان له قدرة التأثير الحسي لا يدل على أننا أدركنا الشعر في «الصورة» إدراكا كافيا، إذ أن التشابه العيني غير كاف لإدراك الشعر، بل إنه غير صحيح على الإطلاق. فالعلاقة بين الكلمة والواقعة في الشعر أكثر غموضا وبعدا من العلاقة بين الصورة والشيء المصور، في الرسم مثلا. فالكلمة التي تدل على شيء ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصودا به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن"، وقد يستخدمها

الشاعر ـ عمدا ـ في غير ما تُعورِفَ عليه بين الناس، ومن الأمثلة على ذلك: استعمال فكرة المعادل الموضوعي التي جاء بها توماس ستيرنز إليوت.

3ـ جمالية الغموض:

يبدو أن استشراف تاريخ الغموض في الشعر يؤدي بنا إلى الحديث عن الاستعارة؛ ذلك " أن الاستعارة التي هي من أهم صور التعبير الشعري وأبرزها، قد ارتبطت في نشأتها بالخرافة أو بالأسطورة. وفي الخرافة تتمثل كل الخصائص التي تركز فيما بعد في المجاز، وأهمها نسبة المشاعر والعواطف الإنسانية إلى الكائنات غير الحية. فالمجاز في جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية أو غير المعقولة التي هي أثر من آثار الخرافة، ونعني بذلك عملية المبادلة بين صفات الكائنات الحية وغير الحية. ويمكننا ـ لهذا ـ أن نقول إن المجاز خرافة أو أسطورة لخصت في عبارة موجزة شديدة الإيجاز، مازالت تحمل أهم خاصية من خاصيات الخرافة وهي لامنطقيتها".

غير أن سؤالا أكثر تبسيطا وإلحاحا يفرض نفسه مغير أن سؤالا أكثر تبسيطا وإلحاحا يفرض نفسه وهو:ما أسهل طريقة لمعرفة الغموض؟ من خلال شيء من التأمل الذي نسلطه على بعض النماذج الشعرية البسيطة في لغتها، العميقة في الظلال الجمالية التي تصاحب التراكيب والأبنية "يتضح لنا أن الغموض ليس نقيضا للبساطة، وأن الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا. وهذه البساطة العميقة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا نرفض الشعر الغامض بل هي أحرى أن تعطفنا إليه، لأن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل". وإذن، نستطيع أن نقول " إن عبارةً ما غامضةٌ عندما تنبهنا إلى أن هناك أكثر من طريقة واحدة لملاءمتها السياق الذي هو مجال اهتمامنا".

وهكذا، نستطيع ـ مع عرض شيء من النماذج الشعرية الراقية ـ أن نتأكد أن " الغموض في الشعر خاصية في طبيعة « التفكير الشعري» وليس خاصية في طبيعة « التعبير الشعري»"، ومع مرور الزمن، تزداد قناعة الشعراء الجيدين والقراء الجيدين كذلك بأن " الشعر الجديد يتسم في معظمه، ـ بخاصة في أروع نماذجه بالغموض. وهناك حقيقة عامة تقول إنه إذا كان «الوضوح» ممكنا فإن «الغموض» عجز. وهي حقيقة ينبغي إعادة النظر فيها بخاصة عندما نتحدث عن الشعر"؛ فالشاعر في أثناء عملية الخلق الشعري يفكر في التواصل مع قارئه المفترض، عبر البحث عن الطرائق المثلى لتوصيل ما يحدث في كيمياء ذهنه،" ولأن اللغة العادية أداة مخادعة ولا يمكن الاعتماد عليها في التوصيل فإن لغة الشعر يمكن أن تقول أكثر من شيء واحد في الوقت نفسه"، وهو الضمان الوحيد لاستمرار توهجها بعد كل قراءة جديدة.

في كل الأحوال التي نحاول فيها تتبّع الدلالات الممكنة لِما يمكن أن يقوله الشاعر ليس ثمة سياق فعليّ للموقف لتحديد ما يمكن أن تعنيه كلمات الشاعر، ولا هو ليس مضطرا لأن يكون محددا، إذا ما لمْ يتم التجاوب مع الرؤية التي يقوم بطرحها.

4ـ آليات التواصل الطبيعي بين النص ومتلقيه:

ما هو الشرط الذي تتحقق به جودة القصيدة؟ نعتقد أن القصيدة الجيدة ـ مهما كان شكلها ـ هي القصيدة التي تحقق الاستجابة بينها وبين متلقيها، وتخلق الحركة في البيئة الشعرية والعكس صحيح. غير أنه من الضروري أن يكون هذا المتلقي من نوع مختلف ليتحقق التواصل المثمر بينه وبين القصيدة، "ولن يستطيع القارئ أن يفهم القصيدة معتمدا على تجربة مارسها من قبل في حياته العملية. إنه محتاج ـ أولا ـ إلى أن ينقب في المعنى أو الإشارة التي يعتمد عليها الشعور في وجوده". وهنا تبرز نقطة مهمة جدا يستحيل ـ دونها ـ التنقيب في المعنى أن يكون مثمرا، وهي تحقيق الحد الأدنى من النِّدِّيةِ بين القصيدة وقارئها؛ حيث " إن التعادلية الثقافية أو التكافؤ الثقافي بين الشاعر والمتلقي يجب أن يكون متوازنا أو متقاربا في الأقل، فإذا تحقق مثل هذا التكافؤ تلاشت أزمة التوصيل بينهما،إن وجدت في مثل هذه الحالة. ولكن الأزمة تشتد تعقيدا وتتأزم أبعادها النقدية حين تختل نسب هذه المعادلة، فأنت أمام قارئ مثقف ومؤثر في حركة الثقافة وشاعر محدود الثقافة ضيقها، غيرك أمام شاعر مثقف ومؤثر وقارئ اعتيادي سطحي الثقافة ضيقها".

ومن الأخطاء التي يقع فيها القراء مطالبة الشاعر بأن يشرح قصيدته عند الشعور بوجود شيء من الغموض في القصيدة، ولا يمكن بأي حال "ـ أن نشرح القصيدة في لغة نثرية لكي نفهمها لأننا بذلك نفقدها صفتها المشخصة لها وهي الشعر، فكذلك من الخطأ مطالبة الشاعر نفسه بشرح شعره، فإن هذا هو الطريق المضلل لتناول الشعر. فالوحدة العاطفية التي هي قوام القصيدة لا يمكن أن نخضعها لمقاييس العقل ومَنْطَقَتِه، وإنما ينبغي أن نستقبل القصيدة جملة، فلا يحق لنا أن نفتت وحدتها، مع أن هذا الإجراء قد يُسمح لنا به في مجال الدراسة فحسب.

ولهذا السبب " بات ضروريا أن تتطلع الصورة المعاصرة إلى جمهور يمتلك ذائقة نقدية حديثة ومتطورة يدرك ويعي أنها لا توضّح ولا تقرّر وإنما هي أسلوب يبلور به الشاعر تجربته ويصل إلى مضمونها خطوة فخطوة"، ذلك أنه يجب أن نفهم أن القصيدة " ليست معرفة مما يمكن أن يتناقله الناس ويتبادلوه. القصيدة قيمة. ولكن القيمة ليست جزءا من المعرفة الإنسانية. يقول **راسل** إن شعورنا بجمال شيء، لا سلطان له على من لا يشاركنا فيه؛ فالميدان الشعري إذن خلو من المعرفة، ذلك أنه ليس من المستطاع إقامة الدليل على صحته"، ويجب أن يكون لدى المتلقي مثل هذا الشعور الذي يفرّق بين القيمة والمعرفة كي لا يضيع الخيط الرابط بين طرفي الرسالة الفنية.

وبهذا الطراز من القرّاء يمكن أن تغنى اللغة وتزداد ثراء من جهة، كما يمكن ـ مع الزمن ـ تكوين حاسة شعرية صادقة لدى القارئ. فلو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحركنا من مكاننا خطوة، وأفضل من هذا أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر، وأن نروض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض، لأنه بغير ذلك لم يكن ليكون شعرا".

المحاضرة الثامنة: القصيدة السردية

1- في تعريف السرد:

يُعرّف السرد على أنه " أي شيء يحكي أو يعرض قصة، أكان نصا أو صورة أو أداء أو خليطا من ذلك". وعن علاقة ذلك بالشعر يذهب محمد مفتاح إلى أن " كل نص شعري حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات". أما رولان بارت فيتسع الموضوع عنده حيث يرى أن السرد" بمثابة تراتبية للعناصر أو الأركان والمقتضيات، ولا يتوقف فهم السرد فقط على تتبع مجرى الحكاية أو القصة واسترسالها، بل يتوقف أيضا على التعرف فيها على (طوابق) وعلى إسقاط التسلسلات الأفقية (للخيط) السردي على محور عمودي ضمنيا". إذن، فالمكوّن الحكائي يأخذ موقع البنية السطحية التي تحتاج قارئا حاذقا ينقّب عن البنية العميقة، بحثا عن علاقة ممكنة بين(الخيوط) و(الطوابق).

2- السرد في الشعر:

يمثل التجريب مصدر إخصاب للقصيدة العربية المعاصرة، حيث لا تتوقف دوائر البحث عن أشكال شعرية جديدة تضمن للنص الشعري ديمومته وتوهجه، وبسبب تبني هذا المنحى اتجهت بعض التجارب الشعرية المعاصرة إلى" تطعيم نظامها الشعري ببنيات سردية، في محاولة لتوسيع الأفق الدلالي للنص، وتجاوز عُقَدِ الأدب الصافي بقواعده وآلياته وقوانينه الصارمة، والتوجه نحو تحطيم النسق المنزه عن تداخل أنماط الخطاب حيث ننتقل من المكون السردي الذي يجعل القصيدة سلسلة من التحولات والأحداث والحوارات إلى المكون الشعري بصفته استثمارا دلاليا لهذه البنى السردية.... من هذه الزاوية فإن المكون السردي ليس سوى تطعيم وتدعيم يرسّخ به الشاعر بنية نصه الشعري التركيبية والدلالية.

ويحدث الانتقال المرحلي من الرواية أو القصة إلى عالم القصيدة عندما يحدث التداخل على مستوى الزمان أو المكان أو الشخصيات؛ وهكذا " يقوم ضمير المتكلم بكسر الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن، بخاصة في الخطاب الشعري، حيث تنتفي الفروق ويمتزج الراوي بالشخصية وبالزمن. وتنهض بعض التجارب الشعرية الرائدة على مثل هذا التصور عمليا؛ ففي شعر محمود درويش يمتزج السردي واللاسردي، فتبدأ القصيدة شعرا وتنتهي سردا، والمثال الذي نقدمه يوضح شيئا مما نريد الإشارة إليه. يقول محمود درويش في قصيدة " لم تأت":

لم تأتِ. قلتُ: ولنْ... إذاً

سأعيدُ ترتيبَ المساءِ بما يليقُ بخيبتي

وغيابِها:

أطفأتُ نارَ شموعها،

أشعلتُ نورَ الكهرباء،

شربتُ كأس نبيذها وكسرتُهُ،

أبدلتُ موسيقى الكمنجات السريعةِ

بالأغاني الفارسية.

قلتُ: لن تأتي. سأنضو ربطة

العنق الأنيقة [هكذا أرتاحُ أكثر]

أرتدي بيجامة زرقاء. أمشي حافيا

لو شئتُ. أجلسُ بارتخاءِ القرفصاءِ

على أريكتها، فأنساها

وأنسى كل أشياءِ الغياب /

أعدتُ ما أعددتُ من أدوات حفلتنا

إلى أدراجها. وفتحتُ كل نوافذي وستائري.

لا سر في جسدي أمام الليل إلا

ما انتظرتُ وما خسرتُ ...

سخرتُ من هوسي بتنظيف الهواءِ لأجلها

[عطّرته برذاذ ماء الورد والليمون]

لن تأتي... سأنقلُ نبتةَ الأوركيدِ

من جهة اليمين إلى اليسار لكي أعاقبها

على نسيانها...

غطيتُ مرآةَ الجدارِ بمعطفٍ كي لا أرى

إشعاع صورتها فأندم/

قلتُ: أنسى ما اقتبستُ لها

من الغزلِ القديم، لأنها لا تستحقّ

قصيدةً حتى ولو مسروقةً ...

ونسيتُها، وأكلتُ وجبتيَ السريعةَ واقفاً

وقرأتُ فصلا من كتابٍ مدرسيٍّ

عن كواكبنا البعيدةْ

وكتبتُ، كي أنسى إساءتها، قصيدهْ

هذي القصيدهْ

تبدأ القصيدة بنفي يليه قرار ضمن متتالية سلبية تحتويها الأسطر الأربعة الأولى، ثم تتجه المتتالية إيجابا خلال الأسطر الأربعة اللاحقة، ضمن قصة رومانسية بامتياز، وهي قصة تتكون من مشاهد سينمائية سريعة تبدأ بانتظار خائب يعقبه قرار بقطع

العلاقة دونما انتظار آخر؛ ونعني به انتظار التبرير؛ فحجة الغائب معه مثلما جاء في الأدبيات العامية. وهكذا يتم النكوص على العقبين لتبدأ عملية جلد الذات ومحاولة مسح الآثار والرسوم، وإذ تتأخر المرأة يقرر الانتقام منها دون أن يمتلك عدة الانتقام... فهو بهذا الانتقام الساذج يؤكد مدى حبه لها ويعيد الحكاية إلى بدايتها، مما يمنح الحكاية بنية دائرية محكمة، وهكذا يتم اختصار كل شيء في الجملة الأخيرة التي تمثل الخلاص: وكتبتُ، كي أنسى إساءتها، قصيدة. إنه الاعتراف بقيمة القصيدة ملاذا أخيرا، كما أنه الاعتراف بسلبية محاولة النسيان، وهو شكل مطوّر لِما قاله جميل بثينة:

لا، لا أبوحُ بحبِّ بُثنة إنهاأخذتْ عليّ مواثقاً وعُهودا

وإذا كانت القصيدة السابقة قد شهدت اهتماما جريحا بالموقف السلبي للطرف الآخر فالقصيدة الموالية تشهد لا مبالاة وجودية عجيبة. يقول محمود درويش في قصيدة " بقية حياة":

إذا قيل لي: ستموت هنا في المساء

فماذا ستفعل فيما تبقّى من الوقت؟

ـ أنظر في ساعة اليدِ

أشرب كأس عصيرٍ

وأقضُمُ تفاحةً

وأطيل التأمّلَ في نملةٍ وجدتْ رزقها...

ثم أنظرُ في ساعة اليدِ:

ما زال ثمةَ وقتٌ لأحلقَ ذقني

وأغطسَ في الماءِ / أهجسُ:

«لا بدّ من زينةِ للكتابةِ

فليكنِ الثوبُ أزرقَ»...

أجلسُ حتى الظهيرة، حيا، إلى مكتبي

لا أرى أثر اللونِ في الكلمات

بياضٌ، بياضٌ، بياضٌ ...

أُعِدُّ غدائي الأخير

أَصُبُّ النبيذَ بكأسين: لي

ولمَنْ سوفَ يأتي بلا موعدٍ.

ثم آخُذُ قيْلولةً بين حُلْمَيْنِ

لكنَ صوتَ شخيري سيوقظني ...

ثم أنظرُ في ساعة اليد:

ما زال ثَمّةَ وقتٌ لأقرأَ

أقرأُ فصلا لدانتي ونصفَ معلّقةٍ

وأرى كيف تذهبُ مني حياتي

إلى الآخرين، ولا أتساءلُ عمّنْ

سيملأُ نقصانها

ـ هكذا؟

ـ هكذا،

ثم ماذا؟

ـ أمشّطُ شعري

وأرمي القصيدةَ: هذي القصيدةَ

في سلة المهملاتِ

وألبسُ أحدثَ قمصانِ إيطاليا

وأشيّعُ نفسي بحاشيةٍ من كمنجاتِ إسبانيا

ثم

أمشي

إلى المقبرهْ

أية " برودة دم" أشد مما تمارسه الذات الشاعرة في هذه القصيدة التي تسرد طقسا غريبا في مواجهة الموت؟! إنه التفريغ الذي يأتي بعد الوصول إلى ذروة الحقيقة الرهيبة التي تمدنا بشحنة إيديولوجية عميقة جدا تذكّرنا بالبيت الشعري القديم:

فتمتّعْ بالصبحِ ما دمتَ فيه ....لا تخف أن يزول حتى تزولا

وهذه الدلالة التي وصلنا إليها تحقق الشعرية إلى حد بعيد؛ "ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ"، وهو الأمر الذي نزعم أننا وصلنا إليه بشيء من التفكيك السريع لمفاصل القصيدة المدروسة.

المحاضرة التاسعة: الدراما في القصيدة العربية المعاصرة

يستهل الدكتور عز الدين اسماعيل الفصل الخامس من كتابه " الشعر العربي المعاصر" بعبارة منقولة عن الناقد الانجليزي المشهور والتر بيتر وهو بدوره قد نقلها عن الفيلسوف الألماني شوبنهور، مفادها أن كل ضروب الفن تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الموسيقي، وهو ما يعني أن فن الموسيقى يلخص كل الطاقات التعبيرية التي تتحقق في الأشكال الفنية المختلفة. ومثلما تطورت القصة فظهرت القصة الدرامية، فكذلك تطور الشعر من الغنائية الخالصة إلى« الغنائية الفكرية»، فصارت أروع القصائد الحديثة قصائد ذات طابع درامي من الطراز الأول.

ولكن ما علاقة ذلك بالقصيدة العربية التي هي مدار حديثنا؟ إن الشاعر يمارس ـ باختلاف الزمان والمكان ـ التجريب بشكل مستمر، بحثا عن تطوير بنية قصيدته، ذلك أنه " كلما تطورت بنية القصيدة اتسع أفق الأداء الوظيفي لها، ويمثل البناء الدرامي أحد

التطورات التي تم تحقيقها في القصيدة العربية الحديثة عبر الإفادة من تداخل الأجناس الأدبية، فأسهم ذلك في توسيع حدود التجربة الشعرية وإغنائها". ولكن، ما الدراما بشكل فائق التحديد؟

1- الدراما وأهم طرائق تحققها الشعري:

يعتمد التعريف أساسا على منجز الدراما؛ أي طرق أدائها، حيث " تقدم الدراما عالما مصنوعا، يعتمد على الجدل لا المحاكاة"، وهذا يعني أنها طريقة تعبير تختلف كليا عن كل أشكال التعبير التقليدية، فالجدل يعني في أبسط صوره صراعا بين طرفين، قد يكونان عالَمَيْن مختلفين، أو فكرتين متضادتين، أو سياقين متباينين، أو اتجاهي تفكير متعاكسين... فهي إذن تعني الصراع في أي شكل من أشكاله، كما أنها تعني الحركة، من موقف إلى موقف مقابل، والحياة في مجلها قائمة على هذا الأساس، فالدراما إذن، تلخيص مكثف جدا للحياة.

وينبغي الانتباه إلى أن الدراما لا تتمثل في المعنى أو المغزى، وإنما تتمثل فيما قد يؤدي إلى معنى ومغزى؛ أي في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة. من أجل ذلك كان التفكير الشعري تفكيرا مجسما لا تفكيرا تجريديا، فهو يتم بالأشياء ومن خلال الأشياء.

وإذا كانت الدراما تتوسل طرق أداء مختلفة، كالاسترجاع والاستباق والمونتاج وغيرها مما يمكن استعارته من ميدان السينما، فإن أبرز وجوهها في الممارسة الشعرية هو المونولوج المتمثل في " الحوار الدرامي الداخلي المنفرد بين صوتين لشخص واحد، أحدهما هو وصته الخارجي العام؛ أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر". ويأتي الحوار " استجابة لمتطلبات الفن الشعري، اقتضتها طبيعة التجربة الشعرية التي يمر بها الشاعر ساعة الإبداع الشعري، فالحوار الشعري عبارة عن حدث معين وقع فعلا في حياة الشاعر، أو له علاقة بشؤون حياته، أو شاهده، أو استمده من مخيلته، أو من الموروث الشعري القديم". ومن خلال ذلك يتم الكشف عن التناقض بين طرفي الصراع: الإنسان والشاعر الذي يشعر بالاغتراب عن جوهر وجوده الإنساني لأنه يعيش الحياة بمنظور الشاعر المتنقل دائما بين عدد من الثنائيات الضدية: الهدم والبناء، الموت والحلم، الشعور بالضياع والرغبة في البقاء..

2- مميزات التعبير الدرامي:

رأينا، إذن، أن " التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي. وربما بدت هذه الدعوى جزافية للوهلة الأولى، ولكن يكفي مبدئيا أن نتذكر أن الكاتب المسرحي الحق هو شاعر وقصاص في الوقت نفسه، فإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كذلك كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول". وينبغي أن نبين أن أهم سمات المنهج الدرامي هي مجافاته للنزعة التجريدية، وأن البنية الدرامية تعتمد أساسا على التفصيلات الحية، وإذا

كانت الموضوعية من أبرز سمات هذا المنهج، فالواقع أنه لا يكفي الشاعر أن يكون منهجه موضوعيا وأن يعنى بالتفصيلات حتى يكون شعره ذا طابع درامي. ذلك أن مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردي ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي، فالخاصية الدرامية في الشعر تظهر من خلال مقدرة الشاعر على اختيار ما هو جوهري (على الأقل من منظوره الخاص) والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية.

ومن الضروري أن نذكّر بأن الشاعر في القصيدة الدرامية " لا يعبر عن عواطفه وتجاربه الذاتية بطريقة مباشرة كما هو الشأن في التشكيل الغنائي وإنما ينسحب من الموقف ولا يشارك في إدارة الحوار بين الشخصيات، يتركها تتحاور أو تتصارع، وأحيانا يظهر الشاعر كشخصية من شخصيات القصيدة دون أن يطغى عليها كما في القصيدة الغنائية"، فهو يكاد يشبه الشخصية التي تتحدث من خارج الأحداث، مثلما هو معروف في عالم السرد، ولذلك فإن الصورة المرسومة تصبح موقفا لا مجرد تعبير ذاتي فقط، حيث تتحول القصيدة برمتها، أو التجربة كلها، إلى تشكيل صوري لهذا الموقف.

ومن الجانب العملي، نلاحظ أن "اتكاء الشعراء على التراث والأسطورة أمدّ الأعمال الدرامية بمنحى شعري جديد يجمع بين بساطة الحديث اليومي، لا اللغة الفخمة المصطنعة، واتساع احتواء الشعر للتجارب الكبيرة وتعبيره عن شمول لا حدود له"؛ فالقصيدة الدرامية تعتمد معجما بسيطا جدا، غير أنه متعلق بمرام معقدة بعض الشيء، ويتطلب الوصول إليها شيئا من إعمال الذهن، حيث الثقافة الواسعة والرؤية الشمولية هما أهم عدتيْن في مثل هذا السياق.

3- نموذج تطبيقي:

قد تضللنا اللغة السهلة أحيانا فنرى أنها تقول كل شيء دفعة واحدة، أو أنها لا تقول شيئا ذا بال، ولعل قصيدة " الطريق إلى السيدة" مثال حي عن ذلك. يقول أحمد عبد المعطي حجازي:

- يا عمّ ..
من أين الطريقْ؟
أين طريق «السيّدهْ»؟
- أيمنْ قليلاً ، ثم أيسر يا بنيّ
قال .. ولمْ ينظرْ إليّ!

يبدو السائلُ مستعجلا وكذا المجيب. والمفارقة تكمن في التناقض بين بداية المقطع ونهايته؛ فهذا الذي يدعوه الشاعر (عمّ) أجابه دون أن يلتفت إليه! هل كان في عجلة من أمره؟ هل هو دائما في عجلة من أمره؟ أم أن ذلك ينسحب على غيره من اللاهثين خلف لقمة العيش؟ ثمّ لماذا تمّ وضع (السيدة) داخل علامة تنصيص؟ هل كان ذلك دالا على التحول من اسم الجنس إلى اسم العلم؟ إنْ كان ذلك كذلك فالدلالة تتجه

حتما إلى اعتبار السائل غريبا عن البلد، أو أنه صار غريبا، فبحث عن الملاذ الروحي الآمن لدى "السيدة زينب".

غير أن السطر الرابع من المقطع يتحدث عن الانتقال بين اليسار واليمين، وفي هذا تذكير بالعلاقة بين الشرق والغرب، وإذا ما انفتحنا قليلا على المرجع الخارجي ممثَّلا بتاريخ كتابة القصيدة، فإننا عندها سنجد تاريخا مرتبطا بحقبة تاريخية حساسة من تاريخ مصر؛ لقد كُتِبت القصيدة في نوفمبر 1955، وهي الفترة التي شهدت سفر وزير الخارجية المصري إلى أمريكا للبحث في تمويل مشروع السد العالي، ولن نطيل في التفسير التاريخي، غير أنه يجب أن نشير إلى عملية الجذب لاستقطاب القوى النامية من طرف المعسكرين الكبيرين: أمريكا والاتحاد السوفياتي، وهو الأمر الذي كان السطر الرابع من المقطع الشعري معادلا موضوعيا له، مثلما كان تأخير فعل القول (قال) عن جملة مقول القول (أيمن قليلا ثم أيسر يا بني) دالا على تأخر رد القوى الكبرى على الطلب المصري، من أجل تأخير تنفيذ مشروع السد العالي. إنها رحلة البحث عن الطريق الذي أشار إليه أدونيس ذات يوم عندما قال: **لا أحد يسأل أين الباب.. لا أحد يعرف أين الباب**

المحاضرة العاشرة: تقنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة

تتداخل قصيدة القناع مع أشكال شعرية أخرى كقصيدة استدعاء الشخصيات التراثية إلى النص الشعري، ولعل أبرز المقاربات التي تمت على يد بعض الدارسين هي توهم وجود تماهٍ بين قصيدة القناع وبين قصيدة استدعاء الشخصيات التاريخية، وقصيدة المونولوج الدرامي، وإذا كانت هناك خصائص مشتركة بين هذه الأشكال الشعرية المختلفة، فإن لكل نوع منها ملامحه الفارقة التي يستقل بها عن بقية الأشكال الشعري.

غير أن هذا التحديد لا ينفي وجود صلات بينهما؛ " فقصيدة القناع هي قصيدة استدعاء وتناص بدءاً، ولكنها قصيدة رمز دقيق وعميق، إذ أن صوت القناع صوت مسموع مغاير لمتحدث واحد لا يمثل صوت الشاعر وحده ولا صوت الشخصية المستدعاة وحدها، وإنما هو مزيج متفاعل تفاعلا انصهاريا بين الشخصيتين، ليكوّنا معا صوتا ثالثا مغايرا ". ويعدّ **ويليم بيتس** مع **عزرا باوند** من أوائل من مارس قصيدة القناع بشكله النهائي، وتأثر بهما **إليوت** فيما بعد مؤسسا لفكرة المعادل الموضوعي التي انفتح وعي الشعراء الرواد من خلالها على توظيف فكرة القناع في القصيدة العربية المعاصرة.

1- التشكيل التطبيقي للقناع عربيا:

كان من أهم الجوانب الإيجابية التي تأثر بها الشعراء العرب المعاصرون من الثقافة الأوربية الحديثة دعوة **إليوت** إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه، حيث يرى إليوت أن " خير ما في عمل الشاعر، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية هي تلك التي يثبت فيها أجداده الموتى خلودهم".

يُعدّ الشاعر العربي الكبير **عبد الوهاب البياتي** أشهر من عُرف بتوظيف تقنية القناع في شعره، وهو يعرّفه قائلا إنه الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية، لأن الانفعالات الأولى ـ وحدها ـ لا تصنع شعرا عظيما، ولكنها وسيلة مهمة إلى الخلق الفني، ويخالفه بعض النقاد في هذا التعريف، ومنهم د. خليل الموسى الذي قال:" علينا أن نفصل أخيراً بين أن يستخدم الشاعر تقنية القناع في شعره وأن يعرّف مصطلح القناع نقديَّاً، وهذا ما لم يلتفت إليه الدارسون الذين أخذوا تصريحات بعض الشعراء على أنها أقوال نهائية".

وعلى الصعيد التطبيقي كان **البياتي** من أوائل الشعراء الذين وظّفوا المتنبي توظيفا رمزيا من خلال قصيدة "موت المتنبي" ضمن ديوان "النار والكلمات"، ومن خلال اعتماد الأسلوب القصصي، اتخذ **البياتي** من **المتنبي** رمزا يصف من خلاله التوتر القائم بينه وبين السلطة في بلده، فالشاعر هو المتنبي والسلطة هي (كافور)، كما قام البياتي ـ من خلال هذه القصيدة ـ بتصوير حسه المأساوي في أثناء إقامته بمصر.

وتتحكم ظروف مختلفة في اختيار نوع القناع غير أن " الشاعر هو الذي يبتدع أقنعته، ويغيّر بعض ملامح الشخصية التي يتقنّع بها، فالسياب في مرحلته المرضيّة- مثلاً- استلهم تجربة النبي أيوب في محنته المرضية التي جاء ذكرها في الكتب المقدّسة، متوسّلاً إلى الله تعالى أن تكون النتيجة واحدة، ويحسّ قارئ قصيدة" قالوا لأيوب" أن التجربة التي تتجلّى في القصيدة هي تجربة السياب، وما تجربة النبي أيوب سوى وسيلة درامية للتعبير عن تجربة الشاعر الشخصية، وابتداع أدونيس شخصية مهيار، فإذا هو مهيار الدمشقي الذي ينتمي إلى أدونيس ودمشق أكثر مما ينتمي إلى الديلم والشخصية التراثية، فالشاعر يحذف بعض ملامح الشخصية التراثية أو يضيف بعض الملامح، كما فعل خليل حاوي في قصيدته "السندباد في رحلته الثامنة"، فمن المعروف أن السندباد لم يرحل في "ألف ليلة وليلة" سوى سبع رحلات تكاد تكون واحدة في أسبابها والصعوبات التي لاقاها ونتائجها، ولكنّ الشاعر أضاف إليها رحلة ثامنة مختلفة في اتجاهها ونتائجها، فالسندباد في التراث الشعبي، يرحل في العالم الخارجي، وسندباد الحاوي يرحل في عالمه الداخلي، والنتائج التي يتوصّل إليها سندباد التراث الشعبي غير النتائج التي يعود بها سندباد خليل حاوي".

2ـ مثال تطبيقي: قناع سبارتاكوس:

كان الشاعر العربي الكبير أمل **دنقل** من أبرز الشعراء الذي كان القناع عنصرا محوريا في تجاربهم الشعرية، "وقد جاء اختيار أمل دنقل لأقنعته مرتبطا بتطورات الواقع التاريخي والسياسي من جهة، وبتطور وعيه الناجم عن تلك التطورات من جهة ثانية". في قصيدة " كلمات سبارتاكوس الأخيرة" يستلهم أمل دنقل وجه سبارتاكوس، وهو قائد إحدى ثورات العبيد في الزمن الروماني القديم للتعبير عن تجربة الإنسان العربي الرافض للتلاعب بمصيره، ولذلك كان سبارتاكوس ممثَّلا في **أمل دنقل** حيث لا

ينقطع عن الرفض والتمرد منذ أن وجدت الخليقة على الأرض إلى يومنا هذا. يقول **أمل دنقل**:

المجدُ للشيطان .. معبود الرياح
من قال "لا" في وجه من قالوا "نعمْ"
من علّم الإنسان تمزيق العدمْ
من قال "لا" .. فلم يمتْ
وظلّ روحاً أبدية الألمْ!
****
مُعلّقٌ أنا على مشانقِ الصباحْ
وجبهتي ـ بالموتِ ـ محنيّهْ
لأنني لمْ أحنها.. حيّهْ

لقد وظّف **أمل دنقل** شخصية **سبارتاكوس** " فاتحد معها ولم يتكلم «عنها» بل تكلم «بها» في نصه الشعري"، وهنا يفاجئنا الشاعر بعبارة صادمة لم نألفها وهي (المجد للشيطان)، بسبب تحطيمها للنموذج التراثي والموروث الديني القائم على مقولة (المجد لله) وكذا مقولة(اللعنة على الشيطان)، وهي إشارة دالة على كره التشبّث بالمسلّمات والخضوع للمقدّس، دون السماح للنفس بالتفكير، مما أنتج مجتمعا خاملا مسلوب الحرية والإرادة، ويتم الانتقال من الضمير "هو" إلى الضمير "أنا" في المقطع الثاني من القصيدة، وهو مونولوجي درامي، فالصوت الذي يهيمن عليها هو صوت سبارتاكوس، ولذلك يتوسّل الشاعر بضمير مفرد المتكلّم "أنا" الذي يتيح له أن يتعرّف التجربة من الداخل، فيرفض الواقع الاجتماعي بسخرية مأساوية.

هل نستطيع، إذن، أن نقول إننا نسمع صوت أمل دنقل؟ أم إن الصوت الذي نسمعه هو صوت سبارتاكوس؟ إنْ كانت الإجابة لا تخرج عن نطاق هذين الاحتمالين فما الذي أضافه الشاعر إلى التجربة الشعرية عموما؟ إن المزية تكمن في إنتاج صوت جديد يماثل تماما إنتاج الماء بعد تفاعل الأكسجين مع الهيدروجين، مثلما يماثل الحصول على اللون البرتقالي بعد تمازج اللونين: الأحمر والبرتقالي، وهذا عائد إلى أن العمل الدرامي بشكل عام موقف من الوجود، لا مجرد محاكاة تجتر الواقع وتعيد إنتاجه مثلما كان.

وتحتفظ المكتبة العربية بأمثلة كثيرة تتحدث عن تمثّل هذه التقنية الكتابية عن طريق عدد من التجارب الرائدة، مثلما فعل محمود درويش حينما اتخذ المتنبي قناعا له، ومن ذلك قصيدته " رحلة المتنبي إلى مصر"، والأمر ينطبق على أمل دنقل في " بكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، وبلند الحيدري الذي وظّف شخصية أوديب في قصيدة " حوار عبر الأبعاد الثلاثة"، ومن أشهر التجارب الشعرية التي استثمرت هذه التقنية تجربة أدونيس الذي تقنّع بقناع مهيار الديلمي في ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي، وكذا

عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وسميح القاسم من خلال تمثلهم لأقنعة المعرّي والحلاج وهاملت.

المحاضرة الحادية عشر: مدخل إلى معرفة قصيدة النثر

1- استشراف القصيدة تاريخيا:

يقول إليوت:" إنه ما من شاعر يستطيع أن يكتب قصيدة تأخذ مداها ما لم يكن أستاذا في النثر"، وهي إشارة ـ غير مباشرة ـ إلى ما ذكره المتنبي قبل أحد عشر قرنا حينما قرر أن الأشياء تتميّز بأضدادها، وهذا يعني أن الخبير الجيد بالشعر يجب أن يكون خبيرا جيدا بالنثر كذلك.

ومن هذه الثنائية (الشعر والنثر) برزت إشكالية أجناسية متمثلة في ظهور "قصيدة النثر"، وهي نتيجة مباشرة لظهور مجلة "شعر" التي صدرت في بيروت سنة 1957، فكان مشروعها ترسيخ هذا النوع الكتابي على المستوى الشعري العربي، كونها تشكّل خروجا على الذهنية الشعرية التقليدية. ويقد قام على النهوض بهذا المشروع عدد من الشعراء والنقاد المنبهرين بالشعر الغربي ونقده، ومنهم يوسف الخال، توفيق صايغ، أنسي الحاج، أدونيس، محمد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا وغيرهم. ولعل هذا الاتجاه كان متأثرا بمنجزات مجلة « شعر» التي صدرت في أمريكا سنة 1912 بزعامة إزرا باوند، ولذلك لم يكن غريبا أن نجد على صفحات المجلة ترجمات ل: رامبو، ببتس، وليم بليك، سان جون بيرس وغيرهم. كما أن يوسف الخال قد نقل إلى العربية "ديوان الشعر الأمريكي" سنة 1958. أما توفيق صايغ فقد ترجم 50 قصيدة من الشعر الأمريكي المعاصر سنة 1963، وهو الأمر الذي أدى إلى تقريب بنية التجربة الجديدة من أذهان الشعراء العرب الذين لا يتقنون اللغات الغربية.

أما التأصيل التاريخي لهذه الظاهرة فيشير ـ مثلما ترى سوزان برنار ـ إلى " أن ألويسيوس برتراند المعروف كذلك باسم لويس برتراند هو أول مبدع لقصيدة النثر، لكن الانطلاقة الحقيقية كانت مع بودلير، كما أن برنار تذهب إلى أن التفكير في الأمر كان مع جون جاك روسو الذي طرح سؤالا يقول فيه: كيف تكون شاعرا في النثر؟".

ولكن، أين المشكلة عربيا؟ يرى بعض الدارسين أن الإشكال ناشئ عن كون« قصيدة النثر» نتاجا طبيعيا لحركة الاتصال بالعالم الغربي، وفي سياق التبرير، يرى رواد «قصيدة النثر» أن الشعر لا خصوصية مقدسة له، وإنما وطنه العالم، يتحرك فيه بحرية قصوى. والحضارة ملك للجنس البشري كله لأنها محصلة جهد إنساني متكامل.

يقول يوسف الخال رئيس تحرير مجلة «شعر» في هذه النقطة: إن حضارة الغرب هي نحن بقدر ما هي هم، فقد أسهمنا في بنائها في مرحلة من تاريخنا ولن يكون لنا مستقبل ما لم نعد إلى الإسهام فيها من جديد، وسنجد أنه من الواقعية أن يقول كلٌّ منا ما قاله أحمد عبد المعطي حجازي:" أنا لا أدعي امتلاك الحقيقة في الشعر، ولا أظن أن أحدا يمتلكها أو يستطيع امتلاكها".

وعلى المستوى المرجعي، يعترف يوسف الخال بدور **والت ويتمان** في التأثير على الاتجاه الشعري العربي بوجه عام حيث يقول:" كان لثورة ويتمان الشعرية أثر بعيد في مستقبل الشعر أينما كان. وبفضله انطلقت حركة « الشعر الحر» التي دعت إلى التخلص من الأوزان المألوفة واعتماد نغم خاص بالشاعر، يمنحه قدرا كبيرا من حرية التعبير عن تجربته الشعرية".

غير أن الأثر الغربي لم يكن العامل الوحيد في إيجاد هذا الاتجاه الكتابي، فأدونيس على سبيل المثال تأثر بالنفري كما تأثر بالحلاج، مؤكدا بذلك البعد الصوفي العميق لروح قصيدة النثر. يقول أدونيس إنه تأثر بالحركة السوريالية التي قادته إلى الصوفية، ثم اكتشف أن هذه السوريالية موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي، فعاد إلى التصوف. كما أنه في بعض كتاباته ـ " ينقل لنا مجموعة من مواقف المتصوف «النفري» يقول أحدها (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)" ، وهذه العبارة تلخص إحدى مبادئ قصيدة النثر ممثّلَةً في الإيجاز والتكثيف.

2ـ فلسفة قصيدة النثر:

تعود أغلب التنظيرات العربية في مجال قصيدة النثر إلى جهود الباحثة الفرنسية سوزان برنار، وهي ترى أن " قصيدة النثر لا تضع نفسها إزاء الأنواع الأخرى من الشعر للمقارنة أو المفاضلة، إنما هي ذهنية المتلقي التي تفكر فورا بالمقارنة والمفاضلة والإلغاء، كل ما تريده قصيدة النثر أن تكون موجودة وأن يكون لها وجودها المستقل إلى جانب الأنواع الأخرى من الشعر". لكننا نجد أنفسنا نعيش شيئا من التناقض؛ ذلك أنه " قد يبدو مجانيا إلى حد بعيد أن نتحدث عن "جمالية" نوع يرفض ـ بالذات ـ أي تحديد مُسبق، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتا، ومصنّفاً، وخاضعا لمعايير جمالية أو أخرى: نوع متحرك، هيولي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق ـ حسب العصور ـ لمفهومه وبنيته".

وعلى الصعيد الواقعي العملي، كان للمدرسة الرمزية تأثير كبير في توجيه مبادئ المدرسة؛ حيث ترى سوزان برنار أن الرمزيين قد شككوا بقوة في شرعية بقاء بعض الفنون الشعرية، وجددوا فكرة الشكل في الشعر، ومنحوا الإيقاع دورا أساسيا على حساب البحر، هذا الطاغية؛ لكنهم انقادوا أحيانا، في حماسهم الثوري، إلى تمثلات مجتزأة، فقد بدت قصيدة النثر متنكرة بطريقة غريبة، حيث تم الخلط بينها وبين النثر

الموقّع الذي يستخدم التلاعب المتنوع في النبرات والمؤثرات الصوتية كالتكرار والسجع".

ومن العجيب أن أدونيس يرافع لحساب قصيدة النثر، في الوقت الذي تستفيد فيه الأشكال الشعرية التقليدية من هذه المرافعة، ويهتز الشعور بقوة ما يتم طرحه من تحديد للفرق بين الشعر والنثر.إنه يقول:" مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر. أولى هذه الفروق، هو أن النثر اطّرادٌ وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر. وثانيها، هو أن النثر ينقل فكرة محدودة، ولذلك يطمح أن يكون واضحا. أما الشعر فينقل حالة شعورية، أو تجربة، ولذلك فإن أسلوبه غامض، بطبيعته. والشعور هنا موقف، إلا أنه لا يكون منفصلا عن الأسلوب، كما في النثر، بل متحد به. ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة. بينما غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدد دائما بحسب السحر الذي فيه، وبحسب قارئه".

أما على مستوى تبرير فطرية التغيير فيرى بعض أنصار التغيير أن الشعر له نشاط إنساني، كما أن " له طبيعة حركية تتسم بالتجديد، ذلك أنه، إضافة لكونه انعكاسا إيجابيا للواقع، فهو ألصق بذات الإنسان وقواه الشعورية والكامنة من أية فعالية أخرى، لما له من تأثير وفعل خفيين عاش مع الإنسان ولازمه منذ أيام الطفولة. من هنا فإن تجديده بما ينسجم ومسيرة الإنسان يُعَدّ ضرورة ملحّة تفرضها طبيعة الحياة بأشكالها المتبدّلة، وتجديده هذا ليس قفزة في فراغ، وإنما تأثير بما كان وتنويع عليه، وتطوير له، لتجاوز ما هو كائن". أما أدونيس فإنه يرى أن المصرّين على الظاهرة العروضية الذين يحتجون بأوزان الخليل فهم لا يفهمون معناها ودلالتها، لأنه لم يقصد بوضعها أن تكون قاعدة المستقبل، وإنما وضعها لكي يؤرخ بها للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه، فضلا عن أن " الإيقاع الخليلي خاصة فيزيائية في الشعر العربي. هذه الخاصية للطرب، في الدرجة الأولى. وهي من هذه الناحية تكتفي بأن تقدم لذة للأذن".

وهكذا، ووفقا لهذا التصور" لن تسكن القصيدة الجديدة في أي شكل، وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محدودة، بحيث يتاح لها أن توحي بالإحساس بجوهر متموّج لا يدرك إدراكا تاما ونهائيا. لم يعد الشكل جمالا وحسب، ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت"، كما يرى أدونيس. وفي سياق دعم الاتجاه القائل بضرورة انتفاء الشكل التقليدي للظاهرة الموسيقية، بسبب وجود بدائل أخرى، ترى " يمنى العيد أن الموسيقى يمكن أن تولد في الشعر من خلال مكونات تختلف عن البعد العروضي، كالتركيب اللغوي عند انتظامه في أنساق من الموازنات والتقطيع، التكرار وفق أشكال مقصودة لتحقيق دلالة معينة، الموازاة بين أصوات بعض الألفاظ". من أجل ذلك، كان لزاما " على الشاعر أن يستنفد الطاقة الموسيقية في الكلمة، لكي

يأتي تعبيره أشمل وأبعد أثرا. فمعنى الكلمة بحد ذاته قد لا ينجح في إيصال ما يريد أن يوصله إلى القارئ، وطاقتها الموسيقية تساعد في هذا الإيصال".