قضايا النص الشعري العربي الحديث والمعاصر

"لا يكفي، فعلًا، خرق القواعد لكتابة قصيدة" جان كوهن

. أولا: الالتزام في الشعر العربي الحديث والمعاصر

(البعد الوطني والبعد القومي في الشعر العربي الحديث والمعاصر من خلال الثورة الجزائرية وقضية فلسطين)

. في مفهوم الالتزام

عن أي التزام نتحدث، عندما نخوض في موضوعات تخص الفن والإبداع؟. عن **الالتزام الأخلاقي** بالقضايا العادلة للإنسان؟ أم عن **الالتزام الفني** الذي يقوم على شروط غير الشروط الأخلاقية في النظر إلى شؤون الإنسان؟ فما الفرق بينهما؟. أنا في اعتقادي أن الالتزام الجمالي، المرهون بالموهبة، جزء أساسي من الالتزام الأخلاقي بالحياة في كل تجلياته، التي وجدت الكتابة لكشفها وتعميق الحس الجمالي إنسانيا بها. وإن اختلف وعي النقاد في تلمس هذا البعد، وربط البعض الالتزام بالسطح، لتعذر عليه الغوص في العمق.

. الالتزام Engagement كما ورد في المعجم الأدبي لجبر عبد النور:

"1 . حزم الأمر على الوقوف بجانب قضية سياسية أو اجتماعية أو فنية، والانتقال من التأييد الداخلي إلى التعبير خارجيا عن هذا الموقف بكل ما ينتجه الأديب أو الفنان من آثار. وتكون هذه الآثار محصلا لمعاناة صاحبها ولإحساسه العميق بواجب الكفاح، ولمشاركته الفعلية في تحقيق الغاية من الالتزام.

2 . اتباع نهج معين في أساليب الفن أو الأدب، أو تقيد بالطرائق المقررة في مدرسة ناشئة، أو في مدرسة قد أثبتت وجودها، وفرضت مفاهيمها ومقاييسها على فئة من الجيل المعاصر لها.

3 . على هامش الالتزام تثار قضيتان أساسيتان ما تزالان إلى الآن موضوع جدل عنيف، هما: حرية الفردية الإنسانية وارتهانها، والقول بالبرجعاجية، أي الفن لأجل الفن)32/31.

. الالتزام الشعري:

"هل يمكن للشعر أن يلتزم بغير ذاته؟ وإذا تحول الشعر إلى مناصرة أو تحريض، ألا يكون قد شرع في خذلان ذاته؟ ألا يتلاشى، وقتها، في غيره من أنواع الخطاب (الخطاب السياسي والخطاب الاجتماعي مثلا)؟. ما هي الوسائل التي تضمن للنص انخراطه في حركة التغيير الاجتماعي، وتُؤَمِنُ له، في الآن نفسه، بقاءه في دائرة الشعر. هل يمكن للشعر أن يفتح مجراه منشغلا بتوظيف ذاته وسيلةً في صراع ما، دون أن يفقد شعريته الحاضنة لهويته. ألا يكون الالتزام في الشعر ذا طبيعة خاصة بموجبها لا يحقق الشعر ذاته، إلا إذا كان ملتزما بقضايا الإنسان وحاجاته الجمالية، وهو ما لا تقدر أن تراه القراءة النفعية، التي تطلب من الشعر أن يصبح مجرد وسيلة في خدمة القضايا السياسية والاجتماعية.

فللشعر أسئلته. وله خصوصياته باعتباره خطابا جماليا يتغاير مع بقية أنواع الخطاب بما يطرحه من قيم جمالية تسهم في تلوين السلوك والوجدان والمتخيل. إن الشعر العربي هو الفضاء الذي تلتقي في رحابه أسئلة الثقافة العربية في رحلة بحثها عما يضمن لها الانخراط في أسئلة الراهن الثقافي الكوني، والإسهام في تلمس الدروب المؤدية إلى التخلص من طبائع الاستبداد، والانتصار للكرامة البشرية المنتهكة في كل ديار العرب.

لكن الخطاب النقدي الذي طرح إشكالية الالتزام وبشر بها طريقا إلى الشعر المؤسس الأصيل لا يتساءل. وطبيعي، بعد ذلك، أن لا يجيب. وهو لا يتساءل لأنه منشغل بالقضية إلى حد الهوس، مأخوذ بها إلى حد الافتتان" **(محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص 101/100)**.

. الالتزام والثورية في الأدب عند عز الدين إسماعيل:

كتب عز الدين إسماعيل في كتابه: "الشعر العربي المعاصر/قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" عن الالتزام والثورية في الأدب العربي الحديث: (فكرة الالتزام في الأدب فكرة حديثة هي وليدة عصرنا، ولم يعرفها النظر النقدي في العصور الماضية، والمصطلح نفسه . أعني الالتزام . مصطلح جديد في ميدان الأدب، لم يستخدمه الأقدمون ولم يعرفوه. والواقع أن مفهوم الالتزام قد ارتبط إلى حد بعيد بمفهوم الأدب نفسه، ومدى علاقته بالحياة، وبالدور الذي يقوم به الأدب في توجيه هذه الحياة. والحديث عن العلاقة بين الأدب والحياة شيء لا يعرفه النقد القديم، أو هو لم يعرفه في صورة مبلورة. وربما كانت أول عبارة في تاريخ النظر النقدي قد أحكمت الربط بين الأدب والحياة هي العبارة المأثورة عن الناقد والشاعر الإنجليزي المشهور كولريج، التي يقرر فيها أن الأدب نقدٌ للحياة. فإذا قلنا أن الرومانتكيين قد أحدثوا تحولا خطيرا في ميدان الأدب، فإن ذلك يرجع إل إدخالهم هذا المعيار الجديد الذي يجعل روعة الأدب وقيمته رهنا بمدى ما يتحقق فيه من نقد للحياة. فالنقد يقتضي أولا الفهم، ومن ثم صار الأديب مطالبا بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب ما يكتب) ص321.

كيف يتحقق الالتزام في الأدب حسب عز الدين إسماعيل؟: (وإنما يتحقق عندما يقدم الأديب للآخرين أعمالا إيجابية في تأثيرها، تمس حياتهم ومشكلاتهم مسًا مباشرا، فالناس في حاجة دائما إلى من يمهد لهم الطريق إلى الحلول الناجزة لقضاياهم ومشكلاتهم، التي يحسون بوطأتها عليهم، وهم لن يكونوا متأهلين لاستيعاب قضية عامة قبل أن يفرغوا من قضاياهم الخاصة) ص323/322.

بداية الالتزام في الشعر المعاصر حسب عز الدين إسماعيل : (منذ نكبة فلسطين (1948)، في ذلك العام بدأت مفهومات جديدة تتحرك في الوجدان الجماهيري على المستوى العربي، وظهر مفهوم **القومية** العربية والوحدة العربية (وحدة الهدف والمصير) ولم تكن الذات هنا تبحث عن نفسها، وإنما كانت تواجه نفسها، وتواجه العالم حولها) ص339.

طبيعة الجدل النقدي بين الالتزام والأدب حسب عز الدين إسماعيل : (... فالحق أن الجدل حول قضية الالتزام هو في صميمه جدل بين الإيديولوجية والفن. ومنشأ هذا الجدل، في صورته المبسطة، هو أن الإيديولوجية تمثل تفكيرا أو موقفا فكريا محددا، في حين أن أفق الفن طليق لا يمكن أن يحد، وإخضاع الفن للإيديولوجية إذن، معناه إخضاع المطلق للمحدود، أو الحرية للقيود...) ص324.

يؤكد عز الدين إسماعيل من خلال شرح مستفيض ، أن الثورة الشعرية سبقت الثورات العربية، لذلك سرعان ما أصبح الشعر بعديه الوطني والقومي، شعرا جماهيريا، واسع الانتشار، مرتبط بالقضايا الكبرى والمعيشي، دون السقوط في فخ الخطابات الإيديولوجيا المفخخة بالجهل بخصوصية الشعر، عند العرب، وعند الآخرين، باعتباره في المقام الأول يعبر عن صوت الحياة الأول، في كل الأوقات.

. عودة إلى مقولة الالتزام الشعري:

"هل يمكن للشعر أن يلتزم بغير ذاته؟ وإذا تحول الشعر إلى مناصرة أو تحريض، ألا يكون قد شرع في خذلان ذاته؟. ألا يتلاشى، وقتها، في غيره من أنواع الخطاب (الخطاب السياسي والخطاب الاجتماعي مثلا). ما هي الوسائل التي تضمن للنص انخراطه في حركة التغيير الاجتماعي، وتُؤَمِنُ له، في الآن نفسه، بقاءه في دائرة الشعر. هل يمكن للشعر أن يفتح مجراه منشغلا بتوظيف ذاته وسيلةً في صراع ما، دون أن يفقد شعريته الحاضنة لهويته. ألا يكون الالتزام في الشعر ذا طبيعة خاصة بموجبها لا يحقق الشعر ذاته، إلا إذا كان ملتزما بقضايا الإنسان وحاجاته الجمالية، وهو ما لا تقدر أن تراه القراءة النفعية، التي تطلب من الشعر أن يصبح مجرد وسيلة في خدمة القضايا السياسية والاجتماعية.

فللشعر أسئلته. وله خصوصياته باعتباره خطابا جماليا يتغاير مع بقية أنواع الخطاب بما يطرحه من قيم جمالية تسهم في تلوين السلوك والوجدان والمتخيل. إن الشعر العربي هو الفضاء الذي تلتقي في رحابه أسئلة الثقافة العربية في رحلة بحثها عما يضمن لها الانخراط في أسئلة الراهن الثقافي الكوني، والإسهام في تلمس الدروب المؤدية إلى التخلص من طبائع الاستبداد، والانتصار للكرامة البشرية المنتهكة في كل ديار العرب.

لكن الخطاب النقدي الذي طرح إشكالية الالتزام وبشر بها طريقا إلى الشعر المؤسس الأصيل لا يتساءل. وطبيعي، بعد ذلك، أن لا يجيب. وهو لا يتساءل لأنه منشغل بالقضية إلى حد الهوس، مأخوذ بها إلى حد الافتتان" (محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص 101/100).

ـ في مفهوم الوطنية والقومية:

على الطالب أن ينتبه أن المواضيع كلها، يتم تصنيفها حسب طريقة معالجتها، وهي بالتالي: وطنية وقومية في الوقت ذاته، ولا يوجد حدودا فارقة بين الدلالات، إلا من حيث المعالجة والرؤية التي توجه الخطاب. فالشعر الوطني ليس هو فقط ما يتغنى بالأوطان، وكل شاعر بوطنه، ويصبح شعرا قوميا بكتابة شعر عن غير وطن الشاعر، إنما الشعر الوطني هو كل شعر يكون صادقا لصوته هو ذاته، والشعر هو صوت الحياة الأول، لا ينفع على المستوى الفني، الموضوع والخطابات الحماسية، لتنكتب قصائد وطنية أو قومية تترك أثرا جماليا، هو ما يحفظ للقصيدة أو القصائد، الاستمرارية. ظهر مصطلح القومية منذ نكبة فلسطين 1948، كما ذكر عز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر/قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ولكن في رأيي: يمثل الشعر التقليدي كله، أو كما سمي أيضا: الشعر الإحيائي، شعرا وطنيا وقوميا بامتياز، جاء في سياق بعث روح التراث الوطنية والقومية في أمة، تلقت صدمة حضارية قاتلة، بحضور نابليون بونابرت الداهية إلى مصر، حيث لم يكتف بجلب العسكر وعتاده للتخويف، إنما أحضر معه العلماء والمطابع والمصانع والأدباء للقضاء نفسيا على أمة غارقة، منذ قرون، في عصر من الانحطاط.

ولكن، حتى لا يضيع الطالب في التفاصيل، والتي سيجدها بانتظاره في السنوات الدراسية القادمة، بإذن الله، أكتفي بتفريق بسيط أساسي بين الشعر الوطني والقومي، التالي: عندما يكتب محمود درويش مثلا عن قضية فلسطين، فهو شعر وطني، وعندما يكتب مثلا، مظفر النواب العراقي عن قضية فلسطين، فهو شعر قومي. والأمر ذاته مع الثورة الجزائرية، عندما يكتب مفدي زكريا الجزائري شاعر الثورة الجزائرية عن هذه الثورة الاستثنائية في تاريخ البشرية، فهو شعر وطني، وعندما يكتب سليمان العيسى أو نزار قباني من سوريا، أو يكتب عبد الوهاب االبياتي أو بدر شاكر السياب من العراق مثلا عن الثورة الجزائرية، فهو شعر قومي، وشهادة للتاريخ: شكلت الثورة الجزائرية المجيدة في الشعر العربي الحديث، ظاهرة شعرية في الخطاب الشعري، احتفالا بثورة المليون ونصف المليون شهيد وأكثر، صنعوا مجدا وطنيا وإنسانيا بدمائهم، لا يُنسى بالتقادم، ويظل مصدر اعتزاز وفخر إلى أبد الآبدين، ليس للجزائريين فقط، ولكن لكل الأحرار في العالم.

*****

. الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث

. توضيح:

1 . لهذه المحاضرة ثلاثة عناصر أساسية، الأول: يخص معنى الثورة في الأدب. الثاني يخص الثورة الجزائرية من زاوية تاريخية. والثالث يخص حضور الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث.

2 . قد يغفل التاريخ حسب السياقات المختلفة للمجتمعات البشرية، حقائق جميلة أو بشعة من الحقائق والوقائع، لكن ما يسجله الفن عموما والكتابة على وجه الخصوص، يترسخ إلى الأبد في السجل الجمالي للإنسان. فما أكثر المنسيات في التاريخ عن ثورات الشعوب وما حققوه بالمقاومة والتضحيات الجسيمة ضد قوى الجهل والشر، لا نعثر على أثرها إلا في الكتابة الجمالية: السردية والشعرية. وموضوع الثورة الجزائرية، الثورة التحريرية الكبرى (الفاتح نوفمبر 5/1954 جويليه 1962) أحد المواضيع التاريخية التي رفعه الشعر إلى مقام الفخر والتمجيد، من الشعراء العرب في العصر الحديث.

3 .كانت ولا تزال الثورة الجزائرية الكبرى في حياة وخيال الذين عاصروها، وعاشوا بعدها على إيقاع معجزة إخراج مستعمر بقوة فرنسا المسنودة بالحلف الأطلسي، بعد قرن واثنين وثلاثين عام من الاحتلال البائس، والذي لم يترك حيلة لطمس هوية الجزائريين، فالمقاومة تغذيها روح الهوية، فإن تم طمسها تلاشت المقاومة. ولم يطمسها، كانت الهوية والانتماء إلى الجذور، هي ذخيرة المقاومة ثم الثورة الشعبية، التي

مهما كانت الانزلاقات فيها، حسب بعض المصادر الشاهدة على التاريخ، إلا أنها كانت ثورة بكل المعاني التي تنظر للثورة والتغيير وتحقيق النصر.

. في معنى الشعر والثورة:

يقول أدونيس في معرض حديثه عن علاقة الشعر بالثورة : "إن تجاوز الأشكال والمحتويات التقليدية في التراث، يتضمن بالضرورة تجاوزا لأشكال الحساسية والفهم والتذوق، التي ترافق هذا كله، وتسود في المجتمع. لا نستطيع أن نتجاوز عالم الغزالي، مثلا، دون أن نتجاوز شكل تعبيره وطريقة تفكيره. لا نستطيع أن نتجاوز الموضوعات التي عالجها الشاعر "الجاهلي" أو الأموي دون أن نتجاوز في الوقت ذاته لغته الشعرية، بالمعنى الواسع لهذه العبارة. إن الثورة تؤدي حتميًا إلى تفكك البنية الحضارية القديمة وزوالها. كل ثورة على المحتوى هي لذلك ثورة على الشكل، وثورة في طريقة الفهم والنظر" (أدونيس: زمن الشعر، ص207).

. تعريف أدونيس للثورة

أدونيس: "نعرف أن أبسط تعريف للثورة هو أنها تغيير. إنها تغيير نظام سياسي قديم، وتغيير، في الوقت نفسه، لثقافة هذا النظام ـ أي للثقافة التي مهدت له وأدت إلى نشوئه. دون ذلك يكون التغيير الثوري جزئيا، يتناول بعض الأشكال والمظاهر في المجتمع. وإذا كان دور السياسي الثوري يكمن في تفجير أشكال النظام القديم، ثقافيا. أي أن دوره هو في العمل على تفكيك البنية الثقافية القديمة وهدمها من أجل ترسيخ البنية الثورية الجديدة. وطبيعي أن الهدم هنا، لا يتناول القديم ككل أو لمجرد أنه قديم، بل يتناول القديم الذي يتناقض مع حركية الثورة وجذريتها وشمولها. وإذا عرفنا أن الجماهير العربية لا تزال تعيش، فكرا وسلوكًا، ضمن إطار ثقافي غير ثوري، نعرف أن الشعر الذي ينبثق منهذا الإطار، وأشكاله ومضموناته لا يمكن أن يكون شعرا ثوريا. أدرك أننا هنا نواجه مشكلة حقيقية: إذا لم يصدر الشاعر عن هذا الإطار، ينفصل عن الجماهير. لكن هذه المشكلة لا يجوز أن تنسينا أن ارتباطه بهذا الإطار يفصله عن الإبداع ـ أي عن الثورة، من حيث أنها خلق لعالم جديد. وليس هنا ما يفيدنا في تحديد الموقف الثوري من هذه المشكلة أكثر مما تفيدنا التجربة ذاتها في البلدان الاشتراكية ذاتها، بل في أول بلد اشتراكي. ماذا نأخذ على الشعر، على الثقافة بعامة، في العهد الستاليني؟ نأخذ الارتباط المذهبي بمقتضيات النظام، لا بمقتضيات الثورة. وهذا ما يفسر فشل الأدب في ذلك العهد وسقوطه ـ أي يفسر تبعيته الملتصقة بالوضع، بما هو راهن، وبعده عن حركة الواقع، عن الثورة".(أدونيس: زمن الشعر، ص 233).

. تثوير اللغة عند أدونيس

أدونيس: "لا يمكن أن نخلق ثقافة عربية ثورية إلا بلغة ثورية. كيف نجعل، إذًا، من اللغة العربية لغة ثورية؟ هذه، في ما يُخَيَلُ إلي مشكلة من أعقد المشكلات التي تواجهها حركة الثورة العربية. لكن ماذا نعني بثورة اللغة؟ نعني أن تصبح الكلمة وبالتالي الكتابة، قوة إبداع وتغيير تضع العربي في مناخ البحث والتساؤل والتطلع.

الكلمة، كما ورثناها، لا تعبر عن كثافة انفعالية أو رؤياوية، بل عن علاقة خارجية. إنها شبه حيادية لأنها مملوءة بدلالة مسبقة تجيئها من خارج. حين حاول أبو تمام، مثلًا، أن يثور على هذه الكلمة، قيل عنه إنه "أفسد الشعر". وهذا يعني أنه غير نظام الكلام الموروث. لذلك لم يفهمه القراء والنقاد الذين يرثون هذا النظام ويحافظون عليه". (أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي بيروت، طبعة سادسة مزيدة ومنقحة، 2005، ص239)

. تمجيد الثورة الجزائرية في شعر مفدي زكريا: (البعد الوطني)

قلما تأتي الكتابة الإبداعية بطلب رسمي، وتنال حظها الوفير من الإبداع. قد نختلف في "شعر مفدي زكاريا" الذي درج الأغلبية على تلقيبه ب "شاعر الثورة الجزائرية"، لكن صيته وانتشاره من خلال: النشيد الوطني الجزائري، و"الإلياذة" التي تخلد تاريخ الجزائر والثورة الجزائرية، والذي كتبها بطلب من رئيس الجزائر "هواري بومدين" بمناسبة الاحتفال بالذكرى العاشرة للاستقلال السياسي للشعب الجزائري، وتميزه بهذا

النوع من الكتابة، يجعله صوتا يستحق التأمل والدراسة. ولعله في رأيي أهم صوت جزائري مجد الثورة الجزائرية في شعره.(أعماله كلها في متناول الطلبة لمراجعتها، وعلى رأسها: اللهب المقدس، وإلياذة الجزائر).

. الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث: (البعد القومي القومي)

1 . بدر شاكر السياب : ديوان أنشودة المطر/إلى جميلة بوحيرد ص 48. و ديوان منزل الأقنان/ربيع الجزائر ص 290، المجلد الثاني لأعمال بدر شاكر السياب، دار العودة بيروت، ط 2005.

2 . عبد الوهاب البياتي : إلى مالك حداد ص 505. أغنية انتصار إلى مراكش وتونس والجزائر ص 250. عبد الوهاب البياتي المجلد الأول، دار العودة بيروت، ط4 1990.

3 ـ نزار قباني: جميلة بوحيرد

الاسم: جميلةُ بوحَيرَدْ
رقمُ الزنزانةِ: تِسعُونا
في السجن الحربيَّ بوَهران
والعمرُ اثنانِ وعشرُونا
عينانِ كقنديلي معبَدْ
والشعرُ العربيُّ الأسوَدْ
كالصيفِ..
كشلاَّلِ الأحزان
إبريقٌ للماءِ.. وسجَّان
ويدٌ تنضمُّ على القُرآن
وامرأةٌ في ضوء الصبحِ
تسترجع في مثل البوحِ
آياتٍ مُحزنة الإرنان
من سُورةِ (مَريمَ) و(الفتَحِ)
*
الإسمُ: جميلةُ بوحيَرْدْ
إسمٌ مكتوبٌ باللهَبِ..
مغموسٌ في جُرح السُحُبِ
في أدَب بلادي.. في أدَبي..
العُمرُ اثنانِ وعشروُنا
في الصدر استوطن زوجُ حَمام
والثغرُ الراقدُ غصنُ سَلام
إمراةٌ من قُسطنطينه
لم تعرف شفتاها الزينه
لم تدخُل حجرتَّها الأحلام

لم تلعبْ أبداً كالأطفالْ
لم تُغرم في عقدٍ أو شال
لم تعرف كنساءِ فرنسا
أقبيةَ اللذَّةِ في (بيغال)
*
الإسمُ: جميلةُ بوحَيَرَدْ
أجملُ أغنيةٍ في المغرب
أطولُ نَخلَهْ
لمحتها واحاتُ المغرِب
أجملُ طفلَهْ
أتعبتِ الشمسَ ولم تتعب
يا ربّي.. هل تحتَ الكوكَب؟
يوجدُ إنسانْ
يرضى أن يأكُلَ.. أن يشرَب
من لحم مُجاهِدةٍ تُصلب..
*
أضواءُ (الباستيلِ) ضئيله
وسُعالُ امرأةٍ مُسلُوله..
أكلتْ من نهديها الأغلال
أكلَ الأندالْ
(لاكوستُ) وآلافُ الأنذال
من جيش فرنسا المغلوبه
انتصروا الآن على أنثى
أنثى.. كالشمعة مصلوبه
القيد يعضُّ على القَدمَين
وسجائرُ تُطفأ في النهدين
ودمٌ في الأنفِ.. وفي الشفتين
وجراحُ جميلةُ بوحيرد
هيَ والتحريرُ على موعِد
*
مقصلةٌ تنصبُ.. والشرار
يلهونَ بأنثى دون إزار
وجميلةُ بين بنادقِهم

عصفورٌ في وسط الأمطار
الجسدُ الخمريَّ الأسمر
تنفضُهُ لمساتُ التيَّار
وحروقٌ في الثدي الأيسَر
في الحلمةِ..
في.. في.. ياللعار..
*
الإسمُ: جميلةُ بوحَيردَ
تاريخٌ: ترويه بلادي
يحفظُهُ بعدي أولادي
تاريخ امراة من وطني
جلدت مقصلةَ الجلاَّدِ..
إمرأةٌ دوَّختِ الشمسا
جرحت أبعادَ الأبعادِ..
ثائرةٌ من جبل الأطلَس
يذكرها الليلكُ والنرجس
يذكرُها.. زهرُ الكبَّاد..
ما أصغرَ (جان دارك) فرنسا
في جانب (جان دارَكَ) بلادي/من ديوان "حبيبتي" 1961. المجلد الأول من الأعمال الكاملة لنزار قباني، ص453/449.

8 . سعدي يوسف: مرة أخرى أيها الفرنسيس ص 526. إليك أيتها الجزائر ص 315. رسائل جزائرية 330. لمحات جزائرية 388. إلى أحد الجزائريين الخمسة ص 483. الأعمال الشعرية 1956 ـ 1977، دار العودة بيروت، الجز الأول، ط3 1988.

9 . سليمان العيسى: أحب الجزائر كأنه جزائري، وكتب عن الجزائر بفخر واعتزاز كما وحده الجزائري ابن الأرض والشهداء، يكتب بنص ينبض بالدم.

*****

. القضية الفلسطينية في الشعر العربي الحديث والمعاصر

القضية الفلسطينية: تراجيديا العرب في عصرهم الحديث والراهن. منذ 1948 حتى الآن آخر 2021 وفلسطين القضية، لعبة سياسية، حصاد الموت فيها والخسارات، هو الأكبر من كل الحكايات الأخرى. تم تقسيم فلسطين بقرار أممي في 29 نوفمبر 1948، واتخذ لاحقا هذا التاريخ: يوما من أجل القدس في الأمم المتحدة. يا لها من سخرية تاريخية فجة!.

1 . محمود درويش أو تجليات القضية العادلة إنسانيا وفنيا:

أحدثت قصيدة "عابرون في كلمات عابرة" للشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش، حالة استنفار قصور في الوسط الإسرائيلي السياسي والثقافي، في سابقة أولى من نوعها، أين تصير القصيدة رشاشا لا يمكن إسكاته بعد أن شرع في إطلاق الوعي الجمالي على العدو، ليس فقط بالمعنى الحرفي لشخصين يتبادلان الكراهية، لكن بالمعنى الجمالي، الذي يكشف عن قبح عميق، يحاول الآخر دائما تجميله بالبكاء في صورة الضحية الإنسانية، أبديا. الإسرائيلي الذي يبكي عذابه على يد الألمان، أصبح هو أكثر توحشا مع من الألمان على الفلسطنيين. هذا

ما تقوله القصيدة التي أسميها "القصيدة المقاتلة" بلغة شعرية، تهجر الرمز إلا كي تكثف الوضوح، الذي يدين "أعداء الحياة والحرية" من خلال الإسرائيلي الذي يغتصب ما ليس له، هو الذي تم اغتصابه ولا يريد أن ينسى هذا أو يغفره.

"أيها المارون بين الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم، وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا
واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة
وخذوا ما شئتم من صور، كي تعرفوا
أنكم لن تعرفوا
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء...

2.

أيها المارون بين الكلمات العابرة
منكم السيف . ومنا دمنا
منكم الفولاذ والنار . ومنا لحمنا
منكم دبابة أخرى . ومنا حجر
منكم قنبلة الغاز . ومنا المطر
وعلينا ما عليكم من سماء وهواء
فخذوا حصتكم من دمنا.. وانصرفوا
وادخلوا حفل عشاء راقص.. وانصرفوا
وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء..
وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء!

3.

أيها المارون بين الكلمات العابرة
كالغبار المر، مروا أينما شئتم ولكن
لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا قمح نربيه ونسقيه ندى أجسادنا
ولنا ما ليس يرضيكم هنا:
حجر... أو حجل
فخذوا الماضي، إذا شئتم، إلى سوق التحف
وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد، إذا شئتم،
على صحن خزف.
فلنا ما ليس يرضيكم: لنا المستقبل
ولنا في أرضنا ما نعمل

. 4

أيها المارون بين الكلمات العابرة
كدسوا أوهامكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا
وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس
أو إلى توقيت موسيقى المسدس!
فلنا ما ليس يرضيكم هنا، فانصرفوا
ولنا ما ليس فيكم: وطن ينزف شعب ينزف
وطنا يصلح للنسيان أو للذاكرة ..
أيها المارون بين الكلمات العابرة
آن أن تنصرفوا
وتقيموا أينما شئتم، و لكن لا تقيموا بيننا
آن أن تنصرفوا
ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا الماضي هنا
ولنا صوت الحياة الأول
ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل
ولنا الدنيا هنا والآخرة
فاخرجوا من أرضنا
من برنا .....من بحرنا
من قمحنا..من ملحنا...من جرحنا
من كل شيء، واخرجوا
من ذكريات الذاكرة
أيها المارون بين الكلمات العابرة !..." ص 43/41 من كتاب: "عابرون في كلام عابر".

2 . وتريات ليلية لمظفر النواب أو ملحمة الانهزام بالأوطان وقياداتها المنافيخ بالزور:

شاعر من العراق، شكلت وتريات ليلية منعطفا في الكتابة الشعرية المعاصرة، المرتبطة بالتحولات السياسية في البلدان العربية، كانت موقفا تاريخيا في الشعر، دفع مظفر النواب غاليا عنه، فقد حوكم بالإعدام، وهرب من تنفيذ الحكم، أقام سنوات في سوريا وهو الآن مريض يقيم في بيروت. أنقل مقطع القدس الشهير (77/69):

"يا وطني المعروض كنجمة صبح في السوق
في العلب الليلة يبكون عليك
ويستكمل بعض الثوار رجولتهم
ويهزون على الطبلة والبوق
أولئك أعدؤاك يا وطني

من باع فلسطين سوى أعدائك أولئك يا وطني
من باع فلسطين وأثرى، بالله
سوى قائمة الشحاذين على عتبات الحكام
ومائدة الدول الكبرى؟
فإذا أجن الليل
تطلق الأكواب، بأن القدس عروس عروبتنا
أهلا أهلًا..
من باع فلسطين سوى الثوار الكتبة
أقسمتُ بأعناق أباريق الخمرِ
وما في الكأس من السم
وهذا الثوري المتخم بالصدف البحري/ببيروت
تكرش حتى عاد بلا رقبة.
أقسمت بتاريخ الجوع/ ويوم السغبه
لن يبقى عربي واحدُ
إن بقيت حالتنا هذي الحالة
بين الحكومات الكسبه.
القدس عروس عروبتكم؟
فلماذا أدخلتم كل زناة الليل إلى حجرتها؟
ووقفتم تسترقون السمع وراء الأبواب لصرخات بكارتها
وسحبتم كل خناجركم، وتنافختم شرفا
وصرختم أن تسكت صونا للعرض؟؟
فما أشرفكم/ أولاد (ال.....) هل تسكت مغتصبه؟
أولاد (ال.....)
لستُ خجولا حين أصارحكم بحقيقتكم
إن حظيرة خنزير أطهر من أطهركم
تتحرك دكة غسل الموتى/ أما أنتم
لا تهتز لكم قصبة.....
.....
أصرخ فيكم...
أصرخ أين شهامتكم؟!!
إن كنتم عربا..بشرا..حيوانات
فالذئبة حتى الذئبة تحرس نطفتها
والكلبة تحرس نطفتها

والنملة تعتز بثقب الأرض/ وأما أنتم

فالقدس عروس عروبتكم؟ !!!

أهلا!

فلماذا أدخلتم كل السيلانات إلى حجرتها

ووقفتم تسترقون السمع وراء الأبواب

لصرخات بكارتها

وسحبتم كل خناجركم/ وتنافختم شرفا!!

وصرختم فيها أن تسكت صونا للعرض!

فأي قرون أنتم؟!!!" وتريات ليلية ص 77/69.

3 . نزار قباني أو نشيد الرثاء في ديوان بلقيس لبلقيس الراوي التي تعادل وطنا مغتالا في كيان الشاعر:

عُرِفَ لعقود بشاعر المرأة، فأكثر شعره يتناول المرأة ووضعها الوجودي والواقعي البائس في البلدان العربية، حتى ذلك الحدث التاريخي، الذي توفيت فيه زوجته الثانية العراقية بلقيس الراوي في انفجار للسفارة العراقية في بيروت، كانت شرارة انطلاق الهجاء في شعر نزار قباني.

"سأقول في التحقيق..

إني أعرفُ الأسماءَ.. والأشياءَ.. والسجناءَ..

والشهداءَ.. والفقراءَ.. والمسْتَضْعَفين..

وأقولُ إني أعرفُ السيافَ قاتلَ زوجتي..

ووجوهَ كلِ المخْبِرين..

وأقولُ: إن عفافنا عُهْرٌ..

وتقوانا قذارة..

وأقولُ: إن نضالنا كذبٌ

وأن لا فرق..

ما بين السياسة والدعارة !!" ص 51/50 من ديوان بلقيس.

"بلقيس..

يا معشوقتي حتى الشمالة..

الأنبياء الكاذبونَ..

يُقَرفصونَ..

ويَرْكَبُونَ على الشعوب..

ولا رسالة..

لو أنهم حملوا إلينا..

من فلسطين الحزينة..

نجمةً..

أو برتقالة..

أو أنهم حملوا إلينا

من شواطئ غزة
حجرا صغيرا
أو محارة..
لو أنهم من ربع قرنٍ حرروا..
زيتونةً..
أو أرجعوا ليمونةً
ومحوا عن التاريخ عارهْ
لشكرتُ من قتلوك.. يا بلقيس..
يا معبودتي حتى الثمالة..
لكنهم.. تركوا فلسطينًا
ليغتالوا غزالة!!.." ص 67 حتى 71 من ديوان قصيدة بلقيس.

4 . استنتاجات:

. القضية الفلسطينية العادلة التي تعني: الدفاع عن الفلسطينيين الذين تم احتلال أرضهم، وقسمت بلادهم، وأكثر الذين غادروها على مراحل متفرقة، فقدوا ظلما، حق العودة. لكن السؤال الشعري المهم في درس الأدب هو: شعرية شعر القضية. ماذا وأين وكيف ولماذا؟.

. ثمة نصوص استطاعت أن تُثَوِّرَ الشعر لخدمة القضية، وتلك النصوص اجتاز صيتها الحدود العربية والعرب، وهناك نصوص أخرى أساءت للقضية شعريا ودلاليا، لافتقادها للحس العميق بالقضية، والتزامها بالشعارات المسطحة، التي غالبا، لم تتمكن من حجز مكان صغير في "سحر البيان" المنفلت من كل المعايير والمفاهيم والنظريات.

. يتساءل البعض: ما نفع الشعر في قضايا لا يفصل فيها القلم، لكن الذي يفصل فيها، وهو وحده الفاصل: السلاح؟ وأجيب: ثمة جوانب من الحياة لا يمكن أن نرتجي منها نفعا ماديا مباشرا، ودونها لا معنى للحياة. الأولاد مثلا، نربيهم ونرعاهم ونحبهم، ليس لنستعبدهم، ولكن ليكونوا ناجحين في المستقبل، لأجل حياتهم لا لأجل مصلحة خاصة. الشعر حاجة الحياة في ذاتها للإصغاء إلى صوتها العميق، وتلمسه بلا وساطة غير اللغة، التي تتحول إلى طينة خلق للعالم في مستوى الشعر. قد لا نستطيع معاينة ما يفعله في العاجل، لكن ما يفعله في الإنسان الراغب في "المعرفة الشعرية" التي لا يمكن لأية آلة أخرى مهما كانت دقيقة أن قدمها، يلمس عن بعد، في سلوك يأخذ الوقت الكافي، ليتهذب.

. اللغة الشعرية في النص الشعري الحديث والمعاصر

أ . في مفهوم اللغة

من "الوضوح" كشرط فني في القصيدة العربية القديمة، إلى "الغموض" كتهمة بالنقص الفني، وجهها النقد الحديث والمعاصر للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، تبقى اللغة هي مختبر كل شيء. ومن لغة الخطاب التواصلي النفعية التي تشترط الوضوح، إلى لغة المجاز المنزاحة عن المتداول تركيبا ومعنى، تتجلى الشعرية/ الجمالية في النص.

ب . اللغة الشعرية/الحداثة الشعرية

في انتقال الثقافة العربية من مرحلة "الخطابة" إلى مرحلة "الكتابة"، يكون المجتمع العربي قد انتقل من مرحلة "الترحال" إلى مرحلة "الاستقرار" ، هذا أمر حاسم في تحولات تشهدها كل النشاطات المتعلقة بالإنسان فرديا وجماعيا، واللغة واجهة هذه التحولات.

الحداثة الشعرية العربية إنما تحققت نصيا في ظل الانفتاح الموسع على الآخر، من خلال لغته ودينه وفنه وعمرانه ونمط حياته، سواء بالرحيل إلى عقر داره، وإتقان لغته، أو من خلال الترجمة ومجيء الآخر بسبب أو بآخر إلى البلاد العربية. "إن البحث في الخطاب الشعري بحثٌ في

ما يمكن للنص أن يضيفه إلى عناصر النظرية، التي تبقى دومًا قاصرة عن بلوغ لانهائية المعنى، الذي تستوعبه الكلمة الشعرية باستمرار، حتى أن اللغة تقصر في مستوى معين من اشتغالها، عن الإحاطة بكل أسئلة الوجود، التي تؤسس فضاء القصيدة وأغوارها" (سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص18/17).

ج . الانزياح/ مسافة التوتر: الفجوة الفارقة (كمال أبوديب: في الشعرية)

ما الشعر إلا انزياح. لا أتساءل، لكن أقر بحقيقة ثابتة، حتى في المنجز النصي الذي يدعي المباشرة، ويتخذ وسيلة في ذلك: لغة اليومي والعادي والمعيشي والمتداول، كما هو شأن قصيدة النثر العربية والغربية. "داخل القصيدة ثمة مسافة بين ما تقوله القصيدة وما تدل عليه، إذ تكون الدلالة هنا متعددة وليست أحادية الاتجاه. وهي تخضع أساسًا لاختلاف التأويلات التي يمارسها القارئ على النص، تبعًا لمرجعياته وقيمه الجمالية التي يستقي منها منظوراته" (سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 16).

. عن اللغة الشعرية في مرآة التضاد/كمال أبوديب : (يتمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة: مسافة التوتر في لغة التضاد، وبلغة التضاد هنا أقصد جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود. ويبدو لي أن هذه الفرضية قد تكون بين أكثر الفرضيات حول الشعرية خطورة وجوهرية، وإننا إذا أحسنا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه، ومناحي تجليه في الشعر، استطعنا في خاتمة المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازا وقدرة على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها. ولعل أول ما ينبغي مواجهته في امتحان هذه الفرضية هو العرف السائد في تصور عملية الخلق الشعري عبر عصور الشعر والنقد: وهو أن المشابهة، بأنماطها المختلفة، وفي تجلياتها المتعددة من تشبيه وتمثيل واستعارة ورمز، وهي العلاقة الجوهرية في الخلق الشعري. إذ يبدو أن هذا العرف يمثل نقضا ضمنيا للفرضية التي أطرحها هنا، والتي تزعم أن التضاد هو المنبع الرئيسي للفجوة: مسافة التوتر وبالتالي للشعرية. بيد أن استغوارا نقديا لهذا التعارض الواضح بين العرف الشعري والفرضية المطروحة يظهر أن هذا التعارض عرضي هامشي وخارجي فقط. ومثل هذا الاستغوار مشروط بدراسة علاقة المشابهة، أو بشكل أدق، علاقة المشابهة كما تتجلى في الخلق الشعري، دراسة جديدة.

في كل تشبيه أو تمثيل أو استعارة أو رمز، يتم تناول شيء ما عبر شيء آخر. هذا التحديد قد يكون القدر المشترك بين مختلف تحديدات هذه الأنماط من التأليف. ولقد افتُرِضَ لقرون طويلة أن هذه العملية . تناول شيء عبر شيء آخر . هي جوهريا إدراك لمشابهة قائمة، أو مكتشفة، أو مبتكرة، بين الأشياء، وافترض لذلك أن المشابهة هي جوهر العملية الشعرية. وقال أرسطو مثلا أن الاستعارة علامة العبقرية، كما قال الجرجاني إن إدراك الشبه بين الأشياء هو موضع التفاضل بين الشاعر والشاعر، إذ كلما ازداد الشبه خفاء، كلما ازدادت دلالة اكتشافه على تميز الشاعرية التي جلته) ص46/45.

ويخلص في الفكر ذاته، أي: التضاد لا التشابه مصدر الشعرية، إلى ما كتبه : (الدلالة في تصوري، هي أن المشابهة بذاتها وفي ذاتها ليست العنصر المولد للصورة وليست، بالتالي، العنصر الذي يفجر الشعرية. بل إن المشابهة شعرية بقدر ما تمنح الفرصة لإدراك المغايرة أو لتأكيد التضاد وإضاءته وبلورته. وبكلمات أخرى، إن المشابهة شعرية بقدر ما تسمح من خلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي، أي في علاقات تشابهها وتضادها أو تمايزها. وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة . أو المكتشفة . كلما كانت الصورة أعمق فيضا بالشعرية وأكثر ثراء بها. أي كلما كانت إضاءة المشابهة للطبيعة المتمايزة للأشياء، للتضاد القائم بينها، كلما كانت أكثر إشراقا وبهرا. وتدعم هذا التفسير معادلة منطقية بسيطة: إذا كان صحيحا أن المشابهة هي عنصر الشعرية، ينبغي أن يكون ازدياد درجة المشابهة، ثم البلوغ إلى المشابهة المطلقة، قادرا على توليد طاقة أكبر من الشعرية. وهذا ببساطة، ليس صحيحا أو مقبولا حتى في العرف النقدي السائد الذي يعتبر المشابهة مصدر الشعرية. أما عكس ذلك، وهو القول أن التضاد مصدر للشعرية . لأنه مصدر الفجوة: مسافة التوتر . فإنه يقود إلى النتيجة التالية: وهي أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية فإنه يسلم . يتمثل ذلك في الطباق التقليدي وفي مفهوم الثنائيات الضدية . وبهذه النتيجة السليمة فإن من الواضح أن مولد الشعرية في الصورة، وفي اللغة، هو التضاد لا المشابهة. ويدعم سلامة هذه النتيجة أيضا تاريخ الشعر وتطور الصورة الشعرية عبر الألفي سنة الماضية من النشاط الفني الإنساني. فالصورة

تتبع خطا بيانيا يبدأ بالمشابهة الجزئية ثم يصل عبر مدرسة البديع العربية، مثلا، والشعر الميتافيزيقي الانكليزي، ثم الرمزية والسوريالية، إلى خلق صورة شعرية تطغى عليها فجوات واسعة وتضاد حاد بين أطراف الصورة) ص47..

. نص التطبيق:

فَكِرْ بِغَيْرِكَ

وأنت تُعِدُ فطورك، فكر بغيرك/ لا تنسَ قوتَ الحمامْ
وأنت تخوضُ حروبكَ، فكِرْ بغيركَ/ لا تنسَ من يطلبون السلامْ
وأنتَ تُسَدِدُ فاتورة الماء، فَكِرْ بغيركَ/ من يرضعون الغمامْ
وأنتَ تَعُودُ إلى البيت، بيتِكَ، فَكِرْ بغيركَ/ لا تنسَ شعبَ الخِيَامْ
وأنتَ تنامُ وتُحْصِي الكواكبَ، فَكِرْ بغيركَ/ ثمة من لم يجد حيزا لينامْ
وأنتَ تُحَرِرُ نفسَكَ بالاستعارات، فَكِرْ بغيركَ/ من فقدوا حقهم في الكلامْ
وأنتَ تُفَكِرْ بالآخرين البعيدين، فَكِرْ بنفسِكَ/ قلْ: ليتني شمعةٌ في الظلامْ

محمود درويش/ كزهر اللوز أو أبعد

. الصورة الشعرية في النص الشعري العربي الحديث والمعاصر

أ . من المادي والحسي والثابت إلى التخييلي الحيوي

"يخلط الكثيرون بين التشبيه والصورة، حتى ليندر، بين قراء الشعر الجديد وناقديه من يميزون تمييزا صحيحا بينهما. التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين، إنه يُبْقِي على الجسر الممدود في ما بين الأشياء. فهو، لذلك، ابتعاد عن العالم. أما الصورة فتهدم هذا الجسر، لأنها توحد بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم، تتيح امتلاكه" (أدونيس:زمن الشعر، ص261).

ب . الرؤيا والتجربة الشعرية:

متداخلان، متعالقان يصعب الفصل بينهما: الرؤيا والتجربة، فمن الرؤيا تنبني التجربة، والتجربة هي رؤيا، فما الرؤيا وما التجربة؟ قبل الحديث عن التجربة الشعرية، لابد من الإشارة، أن التجربة الشعرية لا تؤسسها تجربة تمتاح من النصوص السابقة الخلاصات، لتكتب خلاصتها، لكنها تؤسس لذاتها بذاتها، في وعي يحتاج أن يختبر نبضه وعمقه وإمكاناته في الحياة، قبل اللغة. فالتجربة الذاتية في ركح الحياة، هي أصل التجربة الشعرية، كلما افترقتا أو اختلفتا، جاء النص هجينا كأنه بلا ذات. والإبداع لم يحفظ في بيته، إلا الذين تجاربهم الشعرية كانت هي تجاربهم الحياتية، وغالبا ما دفعوا الثمن غاليا، فالصدق ثمنه غالٍ في مجتمعات، ترعبها صورتها في الكلام، ولا تريد للكلام أن يريها الحقيقة وما أدراك!.

. الصورة الشعرية كما طرحها كتاب "جدلية الخفاء والتجلي" لكمال أبو ديب:

يقترح كمال أبو ديب ما يسميه: البنية الوجودية للصورة، ويعرفه كما يلي: (بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي، الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده. كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل. والنظر إلى الصورة على أنها بنية يفترض رفض حد المناهج النقدية لها بأنها عنصر دلالي في العمل الفني، يستقي أهميته من قدرته على التقدير والتوصيل لمعنى...) ص21.

ويحدد الغرض من دراسة الصورة الشعرية بنيويا: (غرض هذا البحث أن يظهر أن للصورة مستويين من الفاعلية، هما: المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية. وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء، وتفجير بُعْدٍ تلو بُعْدٍ من الإيحاءات في الذات المتلقية، ترتبطان **بالاتساق والانسجام** اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة. الصورة بهذا التحديد قد تخفق في الكشف، وتتحول دلالتها إلى عنصر سلبي، إذا بلغ الافتراق بين هذين المستويين درجة معينة من الحدة) ص22.

. نص التطبيق:

مقهى، وأنتَ مع الجريدة

مقهًى، وأنتَ مع الجريدة جالسٌ
لا، لستَ وحدَك. نِصْفُ كأسك فارغٌ
والشمسُ تملأُ نصفها الثاني...
ومن خلف الزجاج ترى المشاة المسرعين
ولا تُرى (إحدى صفات الغيب تلك:
تَرَى ولكن لا تُرَى)
كم أنتَ حرٌ أيها المنسيُ في المقهى!
فلا أحدٌ يرى أثَرَ الكمنجةِ فيك،
لا أحدٌ يُحَمْلِقُ في حضوركَ أو غيابكَ،
أو يدققُ في ضبابك إن نظرتَ
إلى فتاةٍ وانكسرتَ أمامها...
كم أنتَ حرٌ في إدارةِ شأنِكَ الشخصيِ
في هذا الزحام بلا رقيب منك أو
من قارئ!
فاصنع بنفسك ما تشاءُ، إخلَعْ
قميصك أو حذاءك إن أردتَ، فأنت
منسيٌ وحرٌ في خيالك، ليس لاسمكَ
أو لوجهكَ ههنا عملٌ ضروريٌ. تكون
كما تكون... فلا صديقَ ولا عدوَّ
هنا يراقبُ ذكرياتِكَ
فالتمسْ عُذْرًا لمن تركتك في المقهى
لأنك لم تلاحظ قَصَةَ الشَعْرِ الجديدةَ
والفراشاتِ التي رقصتْ على غمازتيها
والتمسْ عذرا لمن طلب اغتيالكَ،
ذات يوم، لا لشيءٍ... بل لأنك لم
تَمُتْ يوم ارتطمت بنجمة... وكتبتَ
أُولى الأغنيات بحبرها...
مقهًى، وأنتَ مع الجريدةِ جالسٌ
في الركن منسيًا، فلا أحد يُهينُ
مزاجَكَ الصافي،
ولا أحدٌ يفكرُ باغتيالكْ

كم أنت منسيٌ وحرٌ في خيالك! محمود درويش/ كزهر اللوز أو أبعد

. الغموض في النص الشعري العربي الحديث والمعاصر

أ . الغموض إيديولوجيًا: عندما ننقاش المفاهيم، بغض النظر عن المنجز النصي، نسقط الأحكام الجائرة على النص، ونستخلص النتائج الخاطئة، فلا الوضوح على الإطلاق خصيصة شعرية، ولا الغموض على الإطلاق خصيصة الشعرية. وحده المنجز النصي يخول لنا الحق في التفسير والتأويل والحكم الجمالي، أما الأحكام المسبقة عن تجارب سابقة في الكتابة، والمهمة، فإنها تسقط في "اللغط"، بمجرد أن نحكم بها على ما لا يشبهها في سياقه ونسقه.

ب . الغموض فنيًا:

يرى أدونيس في "زمن الشعر"، أن الغموض مسألة فنية تتعلق بالشعر العربي الحديث، إزاء الوضوح في الشعر العربي القديم. وقبل الخوض في فنية الغموض من خلال مجلاه النصي، على القارئ أن يدرك الفرق الجوهري الموجود بين الشاعر العربي القديم، والشاعر العربي الحديث. فبينما كان العالم منظما ومحددا بالنسبة للشاعر العربي القديم، كان شعره واضحًا، فهو لا يخوض في "الخاص الغامض المجهول"، إنما يخوض في "العام المعلوم الواضح"، وبالتالي كان اهتمام النقد كله، بطريقة صناعة الشعر لا بالمحتوى . المعروف سلفا (أُنظر: أدونيس، زمن الشعر، من ص 13 إلى ص19). "هكذا كان عالم الشاعر العربي القديم منظما ويقينيا، وكان نتاجه، إجمالا، صورة للنظام واليقين" (زمن الشعر، ص 14).

بالنسبة للشاعر الحديث، تغير الأمر جذريا، تعقد العالم، واهتز المطلق، ولم يعد هناك يقينيات، والشك ينخر قلب العالم، والعقل في حالة مراجعة لمطلقاته، تفرضها عليه، التحولات المتسارعة في الواقع، والذي ينسف كل اليقينيات. "هكذا لم تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكارا ومعاني، شأن القصيدة القديمة، وإنما أصبحت تقدم له حالة، أو فضاء من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها. ولم يعد ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز. وإنما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي، نسميه تجربة أو رؤيا" (زمن الشعر، ص 15/14).

يرى أدونيس أن هذه النظرة المختلفة للحياة التي تصدر منها القصيدة القديمة والقصيدة الحديثة، هي التي تجعل القصيدة الحديثة تتسم بالغموض من منظور المعايير النقدية الخاصة بالقصيدة القديمة المحددة والمنتظمة بدقة. "يجب أن نشير هنا أن مثل هذا الانقطاع، حدث ويحدث في جميع الأمم، وجميع العصور، حين يتم الانتقال من طرق التعبير السائدة إلى طرق أخرى مغايرة. إلا أن القراء في مثل هذا الانقطاع، يتهمون الشاعر والنص، دائما، بالغموض" (زمن الشعر، ص 15). الشعر ليس في متناول الجميع. لا لخلل في لغته أو ما تدل عليه، لكن لأمر يخص الآخر/المتلقي، الذي يتعذر عليه لسبب أو لآخر تلقي الرسالة الشعرية، فتنفقد معه المتعة الجمالية.

يشرح أدونيس إيديولوجية الغموض مقابل إيديولوجية الوضوح، في السياق التاريخي الذي يسوق للمصطلحين، بعيدا عن فنيتهما، وهي أساس "الجمالية" التي تهم الدرس النقدي، ويخلص إلى: "إذا كان الغموض مسألة إيديولوجية لا نصية، فإنه مسألة فهمٍ للإبداع من جهة، وموقف من الموروث من جهة ثانية. والشاعر العربي الحديث ليس حديثا، إلا بشرط أولي: تجاوز الموقف الإيديولوجي . الفني القديم ومتضمناته جميعا: مفهوم الشعر، ومفهوم الإبداع، والمعايير النقدية المنبثقة عنهما" (زمن الشعر، ص18).

ج . سلطة المتلقي في الانتصار للجمالي/الفني:

الوضوح الذي كان شرطا في جمالية التلقي قديما، والثقافة حينئذ تعتمد على السماع، أصبح غموضا في عصرنا الذي يحتاج طلبة خصص الأدب فيه إلى فهم النصوص بالاعتماد على القاموس، لفظا وتركيبا، حد ضياع متعة القراءة. والغموض الذي يزعم النقاد المعاصرون أنه سمة الشعر العربي الحديث والمعاصر، ليس حقيقة مطلقة، وباعتبار نوع المتلقي، فهي تبطل في حالة: المتلقي المثقف الذي يحب الشعر. فعصرنا ونحن في العشرية الثانية من الألفية الثالثة، عصر النثر بامتياز، ولهذا الحكم موضع آخر، يتجاوز محاضرات تخص قضايا النص الشعري العربي الحديث والمعاصر. لكن يجب أن أشير، أنه سيأتي وقت تصير لغتنا اليوم غامضة للأجيال القادمة، باعتبار التحول، في الحياة والرؤى والتجارب، والتحول هو الثبات الوحيد الممكن في الحياة والكتابة معًا.

. نص التطبيق:

إن مشيت على شارع

إن مشيتَ على شارعٍ لا يؤدي إلى هاوية
قُلْ لمن يجمعون القمامة: شكرا!
إن رجعتَ إلى البيت، حيًا، كما ترجع القافية
بلا خَلَلٍ، قل لنفسك: شكرا!
إن تَوَقَّعْتَ شيئًا وخانكَ حَدْسُكَ، فاذهبْ غدًا
لترى أين كنتَ، وقلْ للفراشة: شكرا!
إن صرختَ بكلِ قواك، ورَدَ عليك الصدى
"من هناك؟" فقل للهوية: شكرا!
إن نظرتَ إلى وردةٍ دون أن توجعَكْ
وفرحتَ بها، قل لقلبك: شكرا!
إن نهضتَ صباحًا، ولم تجد الآخرين معكْ
يفركون جفونكَ، قلْ للبصيرة: شكرا!
إن تذكرتَ حرفا من اسمكَ واسمِ بلادكَ
كُنْ وَلَدًا طيبا!
ليقول لك الربُ: شكرا! محمود درويش/كزهر اللوز أو أبعد

. الرمز والأسطورة في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

أسطورة أدونيس Adonis كما ورد في "المعجم الأدبي" تأليف "جبور عبد النور":

(1 . إله الميثولوجيا الفينيقية. تقول الأسطورة إنه كان من الجمال بحيث أنه سلب لب الرَّبَّة عشتروت. وقد فتك به يوما خنزير برِّي بينما هو يصطاد في إحدى غابات لبنان، فاصطبغت الأرض والمياه بدمه. وتقول الأسطورة أيضا إن عشتروت حبيبته حزنت عليه حزنا شديدا، ونزلت إلى الجحيم لإرجاعه من هناك. وأولى الروايات التي تشير إلى هذه الأسطورة ترقى إلى القرن الخامس قبل الميلاد، وقد وردت على لسان الشاعر الإغريقي بانياسسيس.

2 . اتخذت أسطورة أدونيس منطلقا لكثير من الآثار في الأدب والرسم والنحت والموسيقى، وورد ذكره في مجموعة قصائد للشاعر جان باتيستا مارينو 1625/1569 مهداة إلى ملك فرنسا لويس الثالث عشر، وفي شعر لافونتين 1695/1621. وكانت موضوع لوحاتٍ خلال النهضة، منها: رحيل أدونيس لميكال أنج، فينوس وأدونيس لبول قرونز، فينوس وأدونيس يتوجهما الحب لباريس بوردن، واستوحى منها الموسيقيون كثيرا من القِطع في فن الأوبرا وسواه) ص10.

. توظيف الأسطورة شعريا:

من الكتب المهمة في موضوع الأسطورة، كتاب يوسف حلاوي: "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر". يتناول الكتاب تجارب معاصرة بالتحليل للشعراء التالية أسماءهم: بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، خليل حاوي، يوسف الخال، أدونيس من خلال توظيفهم للأسطورة.

يتحدث عز الدين اسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" عمَّا أسماه: "المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر" ص 204/191. ويحدد علاقة الأسطورة بالفن عموما وخاصة في راهن الكتابة الشعرية العربية الحديثة: (العلاقة بين الفن

والأسطورة علاقة قديمة، فكم كانت الأساطير مصدر إلهام للفنان والشاعر، وكم بين أيدينا من الأعمال الفنية والشعرية ما هو صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة. وربما استطاع باحث أو آخر أن يبين لنا الأعمال التي استطاعت أن تعبر الزمن إلينا، محتفظة بقيمتها وأهميتها بالنسبة للإنسان في كل عصر وكل مكان، لم تظفر . دون غيرها . بهذه الطاقة الحيوية الدائمة إلا لأنها قد ارتبطت في جوهرها بالأسطورة. ذلك أن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات. وفي إطار الحضارة الصناعية والمادية الراهنة ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها، وما زالت .كما كانت دائما . مصدر لإلهام الفنان والشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارة أكثر فعالية ونشاطا منها في عصور مضت. وإذا نحن اقتصرنا هنا على مجال الشعر، قلنا إن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر) ص192/191.

. رمزية تمثل المعاصرين للأساطير القديمة، حسب عز الدين إسماعيل:

(حقا إن الحكايات القديمة التي نسميها أساطير هي حكايات خرافية تعبر عن استجابة الإنسان الأولى لعالمه، لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان. فإن يكن عصرنا قد عنى بالأسطورة واتجه إليها الفنانون والأدباء، ليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية في حياة الإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير الأولى، وإنما هم في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير، فصدروا فيما ينتجون من فن وأدب عن روح أسطوري. ومن ثم برز في أعمالهم منهج الأسطورة القديمة، وإن ظل نتاجهم يتمتع بطابع الجدة. وبعبارة أخرى نقول: إنهم قد استخدموا منهج الأسطورة القديم في صنع أساطير عصرهم. وقد ساعدهم على هذا بطبيعة الحال، ذلك الاستعداد الإنساني الدائم للاستجابة للأشياء بطريقة أسطورية) ص193.

. البعد الدرامي للأسطورة، حسب عز الدين إسماعيل:

(الأسطورة في حد ذاتها تركيبة درامية، ودراما الأسطورة القديمة هي المحاولة الدائمة للربط بين العالمين الخارجي والداخلي، بين المرئي المحسوس وغير المحسوس في سبيل خلق نوع من التوازن بين العالمين في ضمير الإنسان الذي يرتبط . وفقا لاستعداده الخاص . بالعالمين سواء، وبقدر متوازن في أصله. وقد كشف "فرويد" عن عنصري هذه الدراما ولخصها في مفهومي الجنس وغريزة الموت. وتحت كلمة الجنس نفهم كل الدوافع الإنسانية من أكل وشرب وحب وكره وأمل وخوف ورغبة ونكوص...إلخ، وكلها أمور تقع في نطاق المحسوس. أما غريزة الموت فقد ظلت سرا مطلسما يعمل في الخفاء وراء كل ما هو قابل للإدراك. وعند ذاك نشأت أمام الإنسان مشكلتان جوهريتان: مشكلة مع نفسه، وما تنطوي عليه من معميات، ومشكلة من الكون خارجه، المدرك منه وما هو وراء المدرك. وبتحوير طفيف في صياغة هاتين المشكلتين نجد الإنسان مطالبا بحل كل مشكلاته الروحية، أي مشكلاته الخاصة به من حيث هو فرد، وكل مشكلاته المجتمعية، أي الناتجة عن علاقته بآخرين يصنع معهم بنية موحدة. وقد استطاع الإنسان عن طريق الأسطورة أن يرضي حاجته الروحية من جهة، وحاجته إلى التوازن مع المجتمع حوله من جهة أخرى. فقد استطاعت الأسطورة بما اصطنعته من رمز أن تخضع غير المدرك وتدخله في نطاق المدرك، كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال التجربة والشعور الإنساني المشترك، الذي أطلق عليه "يونغ" عبارة: اللاشعور الجمعي.) ص197/196.

. من القصائد التي تعتمد في نصيتها وخطابها على الأسطورة في الشعر العربي الحديث والمعاصر: (على سبيل التمثيل لا الحصر)

. قصائد ديوان "الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور

. قصائد ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب

. ديوان "مفرد بصيغة الجمع لأدونيس

.....

. تعريف الرمز:

مفهوم الرمز Emblème, Symbole والرمزية Symbolisme كما ورد في المعجم الأدبي لجبور عبد النور:

"1 .كل إشارةٍ أو علامة محسوسة تُذَكِّرُ بشيء غير حاضر. من ذلك: العلم رمز الوطن. الكلب رمز الوفاء. الحمامة البيضاء رمز البراءة، الهلال رمز الإسلام، الصليب رمز المسيحية، الأرز رمز لبنان.

2 . اعتبر المحللون النفسيون أن وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف. أما يونغ فقد خالف هذه النظرية، وأنكر أن يكون الرمز تمويها للفكرة، واعتبره الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد. والواقع أن العاطفة، وبخاصة الدينية تُعْجِزُ العقل المنطقي عن تناولها في أعماقها، وأبعادها، وظلالها، فتتخذ الرموز والميثات وسيلة لولوج القلب البشري.

3 . تكثر الرموز في الأحلام، وتظهر في الشعر والميثات، ولئن كان من بين الرموز العامة تطابق وتشابه في مفاهيم الشعوب، فمن الاستحالة بمكان الإقدام على وضع معجم عالمي لها، لأن لكل فرد عالمه ورموزه الخاصة به.

4 . أدبيا: الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو غير محسوس، إلى معنى غير محدد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب. وقد يتفاوت القراء في فهمه وإدراك مداه بمقدار ثقافتهم، ورهافة حسهم، فيتبين بعضهم جانبا منه، وآخرون جانبا ثانيا، أو قد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقف بيسر. من ذلك: أن الشاعر يرمز إلى الموت بتهافت أوراق الشجر في الخريف، ويرمز إلى الإحساس بالقلق والكآبة بقطرات المطر المتساقطة على زجاج نافذته في رتابة مضنية.) ص124/123.

ملاحظة: بالنسبة لتعريف مصطلح الرمزية الذي أطلق على مدرسة في الكتابة بدأت في 1885، فهو يلي تعريف "الرمز" في المرجع ذاته: المعجم الأدبي لجبور عبد النور.

توظيف الرمز شعريا:

من الكتب التي تناولت موضوع الرمز والقناع في شعر الرواد في الشعر العربي الحديث والمعاصر، كتاب: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث/السياب ونازك والبياتي، لمحمد علي كندي. يتناول الفرق بين الصورة والرمز والقناع وتجلياتها في شعر: السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي. (يمكن العودة إليه للإلمام بالموضوع وتجلياته النصية في الشعر العربي الحديث والمعاصر).

نص للتطبيق: "القصيدة والعنقاء" لبدر شاكر السياب

القصيدة تحتوي على كل العناصر الفنية التي تجعلنا نسميها: قصيدة رمزية، من خلال مكوناتها البنيوية وأبعادها الدلالية. وهذا نصها:

"جنازتي في الغرفة الجديدة
تهتف بي أن أكتب القصيدة،
فأكتب/ما في دمي وأشطب
حتى تلين الفكرة العنيدة.
وغرفتي الجديدة/واسعة، أوسع لي من قبري.
إذا اعتراني تعب/من يقظة فالنوم منها أعذب،
ينبع حتى من عيون الصخر/حتى من المدفأة الوحيدة
تقوم في الزاوية البعيدة.
وترفع الجنازة اليابسة المهدمة
من رأسها، ترنو إلى الجدران/والسقف والمرأة والقناني.
ما للزوايا مظلمة/كأنهن الأرض للإنسان
تريد أن تحطمه/بالمال والخمور والغواني

والكذب في القلب وفي اللسان/تريد أن تعيده
للغابة البليده؟/وصفحة المرآة ما لها تطل خاوية
ما أثمرت بغانية/بالشفة المرجان
تنيرها، كالشفق، العينان/وبالنهود العارية؟
كهذه المرآة/ستصبح الأرض بلا حياة.
وفي الليالي الداجية/في ذلك السكون ليس فيه
إلا الرياح العاوية/سيفزع الله من الأموات
ويسحب الموت ويغفو فيه/مثل دثار في الليالي الشاتية.
وهكذا الشاعر حين يكتب القصيدة/فلا يراها بالخلود تنبض،
سيهدم الذي بنى، يقوض/أحجارها ثم يمل الصمت والسكونا.
وحين تأتي فكرة جديدة/يسحبها مثل دثار يحجب العيونا
فلا ترى. إن شاء أن يكونا/فليهدم الماضي، فالأشياء ليس تنهض
إلا على رمادها المحترق/منتشرا في الأفق...
وتولد القصيدة."

. الحس المأساوي في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

. المأساة أو التراجيديا Tragédie حسب ما ورد في المعجم الأدبي لجبور عبد النور:

"1 . أصلا: قصيدة مسرحية تعرض حدثا مهما وكاملا مقتبسا من التاريخ أو الأسطورة، ويشترك في أحداثه شخصيات بارزة لتثير في نفس المشاهد الرعب، والشفقة

2 . المأساة الغنائية: هي التي تُعنى بالانفعالات الغنائية أكثر من عنايتها بتطور الأحداث المسرحية.

3 . المأساة الكلاسيكية: هي التي أسقطت الانفعال الغنائي، وأغنت الأحداث بالعناصر المسرحية، مع تبسيط في الحبكة، واعتماد على التحليل النفسي. مثال ذلك مسرحيات راسين.

4 . تطلق اللفظة حاليا على المسرحيات:

أ . التي تبتعث الرعب بما تصوره من أحداث محزنة يزجيها القدر ولا يد للإنسان فيها.

ب . التي يشيع فيها الحزن الناتج عن تصادم العواطف وتمزقها واندفاعها في خط مرسوم لها لا تعدله الأحداث الخارجية أو الإرادة البشرية.

5 . مجازا: يُعبّر باللفظة عن كل صراع نفسي عنيف، أو كل أحداث دامية) ص232.

. الحزن أو الحس المأساوي في الشعر المعاصر من خلال تجربة نازك الملائكة الشعرية:

يتجلى الحس المأساوي في الخطاب الشعري من خلال تيمة المدينة، مثلا، التي يصاحبها الشعور الاغتراب، مما جعل أغلبية الشعراء المعاصرين يلجأون إلى خلق معادل شعري لهذا الاغتراب في زمن الشاعر. بين زمن الشعر (هو كل ما ينخلق في المنجز الشعري انطلاقا من زمن الشاعر لكن يتجاوزه، كأنه يخلق زمنا آخر لا يشبهه، وهو ينبع منه). أما زمن الشعر فيتحقق في التجربة الشعرية، وأما زمن الشاعر

فيتحقق في التجربة الوجودية للشاعر، يصعب الفصل بينهما، وقد أثبتت ظاهرة الشعر المعاصر من جهة التلقي، أن النفور من قراءته، إنما يعود إلى غموض لا ينكشف للقارئ إلا بمعرفة التجربة الشخصية للشاعر في الحياة: طفولته، ومراهقته وشبابه، محيطه وبيئته وتعليمه وعمله، وعلاقاته الخاصة والثقافية، فأكثر النصوص التي يكتنفها الغموض، بمجرد معرفة تفاصيل حياة الشاعر (السياق الخاص جدا). إنها إحدى نتائج "تذويت" الكتابة وارتباطها الرحمي بالذات، منذ الرومانسية.

الكثير من التجارب الشعرية المعاصرة التي امتاحت من تجاربها الذاتية في الحياة، تستعير الرموز والأساطير والأقنعة الجمالية، للتعبير عن هذا الحس المأساوي، الذي يكشف غربتها الوجودية في المكان والزمان، كأنها على قول إدوارد سعيد: في المكان الخطأ.

. تلخص بشرى موسى صالح تجربة نازك الملائكة الشعرية الثابتة على الحزن، في كتابها "نظرية التلقي/أصول وتطبيقات" في فصل عنونته "شعرية الثبات (ص91/111):

1 . "فشعر نازك يرسخ نحوية عالية ودرجة إيقاع مرتفعة، ولكنه يسجل انخفاضا في عدد العلاقات البنائية وتنوعها وفي درجة الغرابة والتكثيف الشعريين، لأنه يند عن الانزياحات الدلالية الكبرى وحالة التشتت الدلالي المطلوبة لإذكاء طاقة الشعرية. ولعل ما أدى إلى هذا كله هو شدة الاتكاء على العمود الشعري الصياغي الكلاسيكي على الرغم من رومانسية التجربة والرؤى، مما تمثل في قصر المسافة بين الدال والمدلول والحرص على المراوحة الانزياحية في أرض دانية القطوف، وشدة الإنصات إلى صوتي الوزن والقافية فضلا عن الخضوع إلى عدد من اللوازم الأسلوبية التي تعد من باب لزوم ما لا يلزم في الشعر الحديث، كالنظام المقطعي القائم على التوازيات الدلالية، والتقفية، والتجنيس الداخليين.. إلخ مما أفضى إلى وسم شعر نازك بشعرية الثبات التعبيرية...) ص92/93.

2 . ".. يبوح المعجم الشعري لديها في اختياراته اللسانية بكونه معجما رومانسيا، لا يبارح مفردات الحزن والأسى والشجن والبكاء والليل والظلام والدموع والأشواك... إلخ، ولا يستثمر معجمها اللوني من ألوان الطبيعة الرومانسية التي تملأ أغلب قصائدها سوى اللونين الأسود والأبيض وما يتركب عنهما من رمادية النظرة وسوداويتها. ونلحظ على أزمنة نصها غلبة الزمن الملحمي، فللماضي حقيقة الحضور ويمتد هذا الماضي ليعتلي صهوة الحاضر ويبتلع المستقبل. أما أمكنة النص فهي أمكنة الرومانسيين التي نألفها في نصوصهم كالأرض والقمر والنجوم والشمس... إلخ. وهو مما يصطلح عليه بأمكنة الفضاءات المفتوحة. أما منظور نصها فهو ما يمكن وصفه بالمنظور المونولوجي الذي يفرض هيمنة الصوت الواحد، وإقصاء الآخر إلا بوصفه جزءا من الأنا، إذا ما استعرنا مصطلحات تحليل النص السردي إيمانا بما يتمثل في النص الحديث من تناص، أو تنافذ أجناسي في الخصائص والمكونات الأسلوبية) ص96.

. ظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر/عز الدين إسماعيل (ص301 . 320):

في كتابه، المعتمد مرجعا أساسيا في تحديد مفردات ومحتوى مقياس قضايا النص الشعري العربي الحديث والمعاصر، يخصص عزد الدين اسماعيل فصلا كاملا، لظاهرة الحزن في الشعر المعاصر، هو الفصل الثاني من من الباب الثالث الذي عنوانه "قضايا وظواهر معنوية"، ويؤكد على انتشار ظاهرة الحزن في الشعر المعاصر:

(وفي شعرنا المعاصر استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يقال أن الحزن قد صار محورا أساسيا في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد. ويتضح هذا فيما ينشر في المجلات والصحف من قصائد مفردة، وفيما نستمع إليه في الندوات الأدبية، وفيما ينشر من دواوين. وقد استفاضت هذه النغمة حتى أثارت كثيرا من المناقشات والجدل في المنتديات الخاصة. وأبرز ما يوجه إلى هذه النزعة التي استفاضت هو أن الشعراء قد صاروا يلحون على إبراز جانب واحد من الحياة هو جانب القتامة فيها، وأنهم يغمضون عيونهم عن جانب البهجة. وليست الحياة جهمة كلها، وإنما تتضمن إلى جانب الجهامة صورا من الإشراق كذلك. ونفس الشاعر التي تتسع لاستيعاب كل أشكال الحياة ينبغي أن تهزها الأشكال المشرقة، كما تستوقفها الصور الجهمة) ص302/303.

(ويقال كذلك أن هذه النزعة الحزينة في شعرنا المعاصر ليست إلا نوعا من التأثر بأحزان الشعر الأوروبي الحديث، الذي عاين طغيان الحضارة المادية على الروح الغربي بخاصة في القرن العشرين. ولا يمكننا في الحقيقة أن ننكر التأثير المباشر أو غير المباشر لشعر ت. أ. إليوت. وهو يتسنم قمة الموجة الناعية على الحضارة الأوروبية المعاصرة إقفار الروح فيها. وبخاصة قصيدة "الأرض الخراب" وقصيدة "الرجال الجوف". لكن ما يمكن تبينه من تأثير لهذه النزعة لا يرتبط بنوعية الموقف الحزين الذي يعبر عنه شاعرنا، فشاعرنا لا يصدر في حزنه عن موقف خاص من الحضارة المادية، لأن أزمة الروح لم تصل بعد في حياتنا إلى الحدة التي تجعلها منطلقا لأحزان الشاعر. فإذا كان هناك تأثير فيمكن التماسه في ظاهرة أخرى في شعرنا. أفردنا لها دراسة مفردة. تتمثل في اتخاذ معظم الشعراء من "المدينة" موضوعا شعريا، وكذلك من قصة السيد المسيح. أما أحزان شاعرنا المعاصر الحقيقية فمصدرها "المعرفة") ص304.

. من الأمثلة الشعرية المعاصرة:

. قصيدة أحلام الفارس القديم، قصيدة رحلة في الليل لصلاح عبد الصبور

يقول عز الدين إسماعيل عن ظاهرة الحزن عند صلاح عبد الصبور: (وربما كان الشاعر صلاح عبد الصبور أكثر شعرائنا حديثا عن الحزن) ص308.

. شعر نازك الملائكة أغلبه.

تدور أبعاد الحزن في الشعر المعاصر، كما استنتج عز الدين إسماعيل حول: (موقف الذات الواعية النامية من الكون ومن المجتمع ومن نفسها. وهي في محاولتها التوازن تبحث عن كل وسيلة، تبحث عن الموت نفسه، كما تبحث عن الجنون، فإن عز منالهما فإنها تبحث عن الحب، ولكن الحب نفسه يكون قد مات مع فقدان القدرة عليه، فلا يبقى لها إلا الضياع) ص319.

*****

. النزعة الدرامية في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

. مفهوم الدراما حسب ما ورد في المعجم الأدبي لجبور عبد النور:

"1. أدب المسرح، في مقابل الفن الغنائي وفن الملحمة. وتدل اللفظة بخاصة على التمثيلية التي ليست بمأساة صافية، أو ملهاة مكتملة الشروط.

2. مرت الدراما، خلال التاريخ، في مراحل متنوعة، وتطور مفهومها ومضمونها وأسلوبها بحيث تصعب صياغة تحديد عام لها. غير أن ميزتين اثنتين رافقتاها في جميع أدوارها، هما أنهما فن استعراضي، حي، موجه إلى سمع المتفرج، ونظره وعاطفته، وخياله، وفكره معا، وأنها ليست بالمأساة الخالصة، ولا بالملهاة الصافية، بل هي مزيج منهما، أي تمثل الحياة في أفراحها وآلامها، ورصانتها، ومباذلها.

3. منذ انطلاق المسرح اليوناني برز فن هجين، بين المأساة والملهاة، عرف بالدراما الهجائية التي كان المؤلِّف يقوم عادة بتقديمها للجمهور مستعينا بشخصيات تقليدية معروفة الملامح، تشاركه في الإلقاء والتمثيل. وأشهر ما وُضِعَ في هذا اللون من الأدب مسرحية (السيكلوب)، أي العملاق الأسطوري الوعيد العين بقلم أوريبيد.

4. لم تعن اللغة اللاتينية بالدراما، ولم يظهر لها أثر في آدابها، بل ابتعثت في القرون الوسطى بشكل الدراما الطقوسية، أي المجسمة لجوانب من الشعائر الدينية المسيحية، التي جاءت لتعبر عن الوحي الديني، وعن تمسك الشعب بعقيدته، وإقباله الحماسي على القضايا المصيرية والأُخروية.

5. لاحت منها ملامح في فرنسا من خلال القرن السابع عشر في خليط من الملهاة والمأساة، وتحولت إلى مسرحية تعتمد على الإضحاك إلى جانب ما تتضمنه من المواقف العصيبة والمثيرة للأشجان. غير أن التيار الكلاسيكي الذي طغى آنذاك، فرض على الفن المسرحي قواعد وشروطا قضت بالفصل بين العنصر المأساوي والعنصر الهزلي فصلا تاما. وفي هذه الأثناء ازدهر في اسبانيا نوعان من الدراما، الأول هو الدراما المقدسة التي أبدع فيها كلدرون آثارا خالدة، والثاني هو الدراما المعنية بموضوعات الشرف، والحب، ونقد العادات الاجتماعية التي

عالجها لوبه دوفيغا وسرفانتاس وكلدرون أيضا. وفرضت الدراما الإليصاباتية نفسها في إنجلترا لتعبر بعنف وواقعية عن شجون الحياة ومتعها، كما تراءت في آثار مارلوي وبن جونسون، وفي روائع شكسبير الذي ملأ مسرحياته بشخصيات متنوعة ومختلفة خُلقا، ومقاما. فعُني بالملوك، والأمراء، وكبار القواد، كما عُني بالعمال، والمزارعين، وصغار الصناع، وآثار الحياة فيهم بقدرته الفنية الخارقة.) ص 111/109.

. النزعة الدرامية كما طرحها عز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية": في مبحث يحمل العنوان ذاته: "النزعة الدرامية" من ص239 إلى ص275.

(كلنا نعرف ما الدراما، فهي تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله. والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وإن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب. ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات) ص240/239.

(من سمات التفكير الدرامي: أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا، ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان، أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما مهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة أولا من ذوات تعيش في عالم موضوعي، تتفاعل فيه مع ذوات أخرى. وقد عرف هذه الحقيقة كبار الفنانين وقررها الشاعر الألماني العظيم جوته) ص240.

بالإضافة إلى خاصيتي الحركة والموضوعية، يضيف عز الدين إسماعيل في المرجع ذاته:

(خاصية التجسيد، فالتفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد لأن الدراما، أي الحركة، لا تتمثل المعنى أو المغزى، إنما تتمثل فيما قد يؤدي إلى معنى ومغزى، أعني في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة. ومن ثمَّ كان التفكير الشعري تفكيرا بالأشياء ومن خلال الأشياء، أي تفكيرا مجسما لا تفكيرا تجريديا) ص141.

(ولا شك أن تجربة الشعر الجديد كان من أهم بواعثها بواعثها وعي الشعراء بهذه الحقائق، سواء أكان ذلك نتيجة ثقافتهم العصرية أم ضرورة فرضتها عليهم طبيعة ظروف الحياة التي يعيشونها، أم هذا وذاك معا. فمهما يكن الحافز الذي دفع شعراء الموجة الجديدة إلى اصطناع التعبير الدرامي في شعرهم لا يخطئ أحد. حين يتأمل أشعارهم. أن يدرك ميزات درامية واضحة يخطئها إذا هو تأمل معظم الشعر العربي التقليدي. سوف يدرك مع التأمل كيف أن حاسة الشاعر تهديه دائما إلى الموقف الدرامي، وكيف تنعكس درامية الموقف على العبارة نفسها واللغة التي ينسج منها العبارة، وكيف صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي من حوار وحوار داخلي وسرد وما إلى ذلك لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي حسي وملموس) ص242.

(العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، وأعني بذلك: الإنسان والصراع وتناقضات الحياة) ص244.

. من أمثلة النصوص التي تحتوي على النزوع الدرامي في بنائها وبنيتها:

. تجربة مظفر النواب الشعرية من خلال "وتريات ليلية"، مثلا.

. شعر محمود درويش. القصائد الطويلة جدا، مديح الظل العالي تمثيلا لا حصرا.

. قصائد كثيرة لصلاح عبد الصبور (النموذج الذي يدرسه عز الدين إسماعيل في كتابه الشعر المعاصر، عنوانه: أسير القراصنة).

. قصائد لأحمد عبد المعطي حجازي (قصيدة حلم ليلة فارغة، بمعالجة عز الدين إسماعيل في المرجع السابق الذكر، أو "ليس لن").

*****

. البعد الصوفي في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

. مفهوم الصوفية كما ورد في المعجم الأدبي لجبور عبد النور:

"1 . صوفية أو تصوف، مذهب روحي يعتقد أنصاره بإمكانية اتحاد النفس البشرية اتحادا مباشرا بالخالق، فيتأدى عن هذا الاتحاد معرفة الله حدسيا وذوقيا، وبالتالي الاطلاع على أسرار الكون، ويسمون هذه الحالة شطحا.

2 . عقيدة تتبلور حول فكرة أو عاطفة إنسانية مثل صوفية القوة. وتفرض الارتباط المتزمت بالعقيدة بحيث تستحوذ على كل المشاعر، وينطلق منها كل قول أو تصرف، وهي مرتكزة على الحدس والعاطفة أكثر من اعتمادها العقل.

3 . الصوفية العلمية: مذهب المعتقدين أن العلم سيكشف كل الحقائق ويؤمن للبشرية هناءها وسعادتها.

4 . الصوفية العربية: نزعة دينية ظهرت في القرن الثالث عشر الهجري، وتأثرت بالروحانية القرآنية والمذاهب الفلسفية التي كانت شائعة آنذاك. ونشأت عنها فِرَقٌ اتَّبعت مناهج خاصة من زهد، وصوم، وصلاة، وإقامة حلقات الذِّكر لتحقيق غايتها في الانجذاب والشطح والوصول إلى الحقيقة المطلقة.

5 .كانت الجماعات الصوفية العربية تلتئم في المساجد أو الزوايا، أو الرباطات، بإشراف شيخ الطريقة، وإشتراك المريدين والأتباع والسالكين. ويعيش هؤلاء حياة مشتركة ماديا وروحيا. أشهر المتصوفين العرب هم: الحلاج (ت. 922)، ابن عربي (ت. 1240)، ابن الفارض (ت. 1235).

6 . أدبيا: نجم عن الصوفية ازدهار أدب غني بالإثارة النفسية، والكشف عن الآلام التي يحسها الشاعر في توقه إلى عالمه المثالي، وارتطامه بالواقع المحسوس. وقد لاحت في هذا الأدب ملامح واضحة من الرومانسية والرمزية، وإن كان منطلق هذين المذهبين مختلفا في جوهره عن بواعث الصوفية، ومُثُلِها، وأساليبها، ورموزها) ص160/159.

. ما كتبه أدونيس عن الصوفية في كتابه "الصوفية والسوريالية":

"أصليا، ترتبط كلمة صوفي بما هو خفي وغيبي. والاتجاه إلى الصوفية أملاه عجز العقل (والشريعة الدينية) عن الجواب عن كثير من الأسئلة العميقة عند الإنسان . وأملاه ذلك عجز العلم. فالإنسان يشعر أن ثمة مشكلات تؤرقه، حتى عندما تُحلّ جميع المشكلات العقلية، والشرعية . الدينية، والعلمية، أو عندما تُحل جميع المشكلات بواسطة العقل والشرع والعلم. هذا الذي لم يُحل (لا يُحَلّ)، هذا الذي لم يُعرف (لا يعرفُ)، هذا الذي لم يُقَلْ (لا يُقَالُ)، هو ما يولد الاتجاه نحو الصوفية.... ومدار الصوفية، كما أفهمها، هو اللامعقول، اللامرئي، اللامعروف. والهدف الأخير الذي يسعى إليه الصوفي هو أن يتماهى مع هذا الغيب، أي مع المطلق.) ص11/10.

. عن أهمية التجربة الصوفية ولغتها، يكتب أدونيس في المرجع ذاته:

"ليست التجربة الصوفية، في إطار اللغة العربية، مجرد تجربة في النظر، وإنما هي أيضا، وربما قبل ذلك، تجربة في الكتابة. إنها نظرة أفصح عنها بالشعر، وزنا ونثرا، أو بلغة شعرية، إضافة إلى لغة البحث النظري، والشرح. وهي في ذلك، على صعيد الكتابة، حركة إبداعية وسعت حدود الشعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنية، أشكالا أخرى نثرية نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميته في النقد الشعري الحديث ب "قصيدة النثر". وبدءا من هذه الكتابة كان ينبغي أن يتغير مفهوم الشعر، داخل النقد العربي، وأن يُؤسس لمنظور جديد في تحديد الشعر وفهمه. لكن هذا لم يحدث. وكان على الكتابة الصوفية أن تنتظر أكثر من عشرة قرون، لكي تجد قلة، لا تزال نادرة، تكافح من أجل قراءتها وفهمها، بشكل جديد. وإنها لمفارقة أن تلجأ الصوفية، بوصفها تجربة في البحث عن المطلق، لكي تعبر عن أعمق ما فيها، إلى الشعر . وهو المُقْصَى، تقليديا، عن مقاربة المطلق، ومعرفته. أليس ذلك ما يدل على رفضها طرق التعبير الديني . الشرعي، التي ترفض الشعر، وتضع حدا فاصلا نقيضا بينه وبين الدين، خصوصا على الصعيد المعرفي؟.

قد رأت الصوفية في الكتابة الشعرية الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسرارها، ورأت في اللغة الشعرية وسيلة أولى للمعرفة. وفي هذا نرى استمرارا لما قبل الإسلام والوحي، واستعادةً للعلاقة الوثيقة بين الشعر والغيب. لقد استخدم الصوفيون في كلامهم على الله والوجود والإنسان، الفن: الشكل، الأسلوب، الرمز، المجاز، الصورة، الوزن، القافية، والقارئ يتذوق تجاربهم، ويستشف أبعادها عبر فنيتها. وهي مستعصية على القارئ

الذي يدخل إليها، معتمدا على ظاهرها اللفظي. بعبارة ثانية، يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها. فالإشارة، لا العبارة، هي المدخل الرئيس) ص23/22.

. البعد الصوفي في تجربة محمد بنيس الشعرية من خلال "كتاب الحب":

يتحدد الملمح الصوفي من خلال العنوان الفرعي للكتاب: :"كتاب الحب/تقاطعات في ضيافة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي" تتخلله رسوم من إنجاز: ضياء العزاوي، ومن تقديم: أدونيس. والذي لا يعرف كتاب **طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي**، لا يمكن أن يدرك رمزية العنوان والعنوان الفرعي، وبعده الصوفي. لا يمكن الخوض في تحليل هذا العمل الشعري، دون معرفة تجربتين مختلفتين: 1 . تجربة طوق الحمامة وصاحبها في سياقها الخاص والعام

2 . وتجربة كتاب الحب وصاحبها في سياقه الخاص والعام

بين التجربتين في الكتابة وسياقهما العام، تتحدد الأبعاد الجمالية والدلالية، وتنفتح أبواب القراءة على آفاق: الحوارية والتداخل النصي، وتداخل العصور، وتداخل الفنون وأمور أخرى تفصح عنها المعاينة النصية للتجربتين، وما تسفر عنهما من علامات التقاء وافتراق، في محاولة للعثور على جواب: ما العلاقة بينهما؟ ولماذا تمت استدعاء تجربة ماضية/قديمة في تجربة راهنة/معاصرة، من خلال "فضاء الصوفية" في عالم مادي إلى النخاع؟

. البعد الصوفي في تجربة عبد الصبور الشعرية من خلال "مأساة الحلاج":

تنسجم التجربة الشخصية لصلاح عبد الصبور مع تجربته الشعرية، **وها هو جودت فخر الدين يؤكد ذلك في كتابه "الإيقاع والزمان/كتابات في نقد الشعر" في مبحث عنوانه "صلاح عبد الصبور/مأزق الوجود" ص151/165**:

"شعر صلاح عبد الصبور يصدر عن رهافة شديدة، تردُّ إلى مرتبةٍ ثانوية كلَّ نوع من أنواع التناول الذهني أو الفكري للعالم وأشيائه. ورهافة عبد الصبور مرتبطة لديه بموقف سلبي اتجاه الحياة وأشكال العيش. هذ الموقف لا يجد في الحياة سوى شَرَكٍ لا يملك الإنسان إلا التخبط فيه. لم يعبر صلاح عبد الصبور في شعره عن أي إقبال على الحياة أو بهجة العيش، وإنما عبر عن تبرمه وضيقه الدائمين، وتاليا عن فقدانه كل حيلة أو قدرة على التفلت، ولو قليلا، من كابوس الرضا بالعيش، أو من كابوس رفضه على السواء. لم يقف صلاح عبد الصبور موقفه ذاك على شرفة عالية للنظر. لم يكن كلامه على المأساة الإنسانية من قبيل الترف أو التأويل. لم يستعمل الشعر للتمويه أو التهويل، إنما عاش وكتب بلحمه ودمه، وفي هذا تقع الميزة الأولى لشعره. فشعره يتميز، قبل كل شيء، بأنحداد، بل جارح، يؤثر عميقا لأنه يسمح للحقيقة الواقعة أن تعلو لتطفو على سطح الكلام دون أدنى مكابدة أو تزويق) ص151.

كثيرا ما تناولت الدراسات الأدبية شعر صلاح عبد الصبور بالتأمل والمعاينة النقدية، وأكثر هذه الدراسات، تصنف أعماله، ضمن تيمة: الحزن والمأساة، أو الحس المأساوي، وقد استطاع أن يتمثل مأساة الحلاج، أحد أكبر المتصوفة العرب الذين تمت تصفيته بطريقة متوحشة في أسواق بغداد، صلبا وتقطيعا حتى فارق الحياة، ولكنه لم يتراجع عن مواقفه الصوفية وكتاباته التي تسببت له في هذا المصير المأساوي.

*****

. خلاصة المقياس:

1 . شهدت الكتابة الشعرية العربية تحولا متسارعا، منذ بداية العصر الحديث، في ما اصطلح على تسميته "النهضة" والتي بدأت بالاتجاه التقليدي، الذي أعاد إنتاج القصيدة العربية القديمة شكلا ومعنى، ثم الاتجاه الرومانسي الذي استفاد من منجزات الآخر في الكتابة والفلسفة والفكر، بعد الاطلاع على منجزاته من خلال الترجمة أو اللغة ذاتها، ثم قصيدة التفعيلة التي خرجت من نظام البحر إلى نظام التفعيلة، وبعدها: قصيدة النثر العربية التي خرجت عن الوزن بالبحر وبالتفعيلة، إلى معنى آخر للإيقاع، يقوم على الدلالة لا على الصوت. في سنوات قليلة، حدثت هذه التحولات المتسارعة، بعد أن ثبت العرب على الكتابة لمدة طويلة جدا، على نمط القصيدة الجاهلية. (**أُنظر كتاب: تحولات الشعرية العربية، لصلاح فضل**).

2 . السياق وسلطته في توجيه التلقي: يضيع الكثير من الشعر العربي الحديث والمعاصر، خارج سياقه العام . التاريخي والسياسي والاجتماعي والثقافي . ففي سياق الاتصال بالآخر، تمت التحولات في الكتابة العربية الحديثة والمعاصرة، وقد تجلت آثار هذا الاتصال ثقافيا، من خلال علامات قابلة للمعاينة نصيا، هي التي تثبت "التحول" و"التغير" و"التجاوز" و"التخطي"، بالمفهوم "الحداثي" الذي روج له الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر، عن الكتابة الشعرية الحديثة والمعاصرة.

3 . عن جوهر التحول، أتحدثُ: ما القضايا التي تخص الشعر، دون أن تكون تلك القضايا التي تخص الحياة؟ لا يمكن الحديث عن مفاهيم ترسم حدودها بدقة المقاربات النظرية، في بعدها المطلق، الذي يلغي الخصوصيات، والفرادة والذاتية والتميز، والمجهول الذي يباغت الجميع بما لا يُنتظر. ميلادٌ يتجددُ، هكذا أرى الشعر، هكذا أرى الحياة. ميلادٌ لا يتكررُ جسدا وروحا، وإن كان لصبغيات الوراثة بصمة الحضور. إذ لا ينقطع الواحدُ إلا ليتواصلَ بالآخر مع الآخر، بغير الانقطاع بالقطيعة، يتعذر التواصل والاستمرار، ويتحول إلى تكرار مضر بكل جمالية محتملة.

4 . ما هذه القصيدة التي يريدها الدرس الجامعي ، عندما يحدد عناصرها الجمالية انتصارا للنظرية على المكونات البنيوية للنص، باعتبار المسافة الشعرية، محملا النص ما لم يقل وما لم يقصد؟ كأن القصيدة وصفة طبية، أو طبخة تقليدية، يمكن لأي أحد إذا احترم العناصر بمقدار معين، أن ينجزها بنجاح؟ هل الشعر في متناول جميع البشر؟ طبعا الإجابة معروفة مسبقا: الشعر رهن الموهبة وفي التوقيت المناسب. لهذا فأكبر النظريات وأعظمها وعلى الإطلاق، أكبر منها وأعظم: القصيدة/المنجز النصي. وهذا **محمود درويش يلخص هذه المعضلة** : الدرس الجامعي في تقديم القصيدة، في النص الموالي:

قلْ ما تشاءُ

قلْ ما تشاءُ. ضَعِ النقاطَ على الحروفِ.
ضَعِ الحروفَ مع الحروفِ لتولَدَ الكلماتُ،
غامِضَةً وواضحةً، يَبْتدِئُ الكلامُ.
ضَعِ الكلامَ على المجازِ. ضَعِ المجازَ على
الخيالِ. ضع الخَيَالَ على تَلَفُّتِهِ البعيدِ.
ضعِ البعيدَ على البعيدِ... سَيُولَدُ الإيقاعُ
عند تشابكِ الصُوَرِ الغريبةِ من لقاء
الواقعيِ مع الخيالي المشاكسِ
هل كتبتَ قصيدةً؟
كلا!
لعلَ هناكَ ملحًا زائدًا أو ناقصًا
في المفرداتِ. لعلَ حادثةً بالتوازنِ
في معادلةِ الظلال. لعلَ نسرًا
مات في أعلى الجبالِ. لعل أَرضَ
الرمزِ خفتْ في الكناية فاستباحتها
الرياحُ. لعلها ثَقُلَتْ على ريشِ الخيالِ.
لعل قلبكَ لم يفكرِ جيدًا، ولعل
فكرَكَ لم يُحسَ بما يَرُجُكَ. فالقصيدةُ،

زوجةٌ الغد وابنة الماضي، تُخَيِمُ في
مكانٍ غامضٍ بين الكتابة والكلامِ
فهل كتبتَ قصيدةً؟
كلا!
إذن، ماذا كتبت؟
كتبتُ درسا جامعيًا،
واعتزلتُ الشعرَ منذ عرفتُ
كيمياءَ القصيدةِ... واعتزلتْ! **محمود درويش/لا تعتذر عما فعلتَ**

5 . خلاصة الخلاصة بقلم أدونيس:

"يكفي.
النظريات كلها لا تصنع شاعرا، ولا تخلق قصيدة.
والقضية الحقيقية في الشعر، ليست ما تقوله النظرية، بل هي ما تقوله القصيدة. إن قصيدة عظيمة يمكن أن تلغي جميع النظريات في كتابة القصيدة. لكن جميع النظريات لا يمكن أن تلغي شاعرا عظيما. في هذا سر الشعر: واحدٌ كثيرٌ، وما يُنْفَى قد يكون هو نفسه ما يُثْبَتُ.
يكفي.
شعريًا، قد نحب شاعرًا يخالفنا الرأي والسياسة، ولا نحب آخر يوافقنا الرأي والسياسة. فالشعر، لا الرأي والسياسة، هو الإنسان بامتياز. وهو ما يحول الإنسان . هذا الغبار التاريخي إلى ضوء يسطع في ما يتجاوز التاريخ.
يكفي.
المهم دائما، الأساسي دائما، هو أن نطرح النظرية، ونحتضن الشعر" (**أدونيس، زمن الشعر، ص 373/372**).

6 . خلاصة بقلم محمد لطفي اليوسفي:

"تمثل لحظة استباق النقد للشعر أعتى مرحلة من مراحل تجني الخطاب النقدي على النص الشعري، وأشدها خطرا على شعريته. ذلك أن ما أسميته انقلاب الأدوار بين الشعر والنقد هو الذي جعل النقد يمضي على درب التجني والمغالطة، فيتناسى أن الشعر هو الذي يبدأ الفتوحات وهو الذي يبدأ سفر التوغل في رحاب مقفلة، لا تُطال، والشاعر هو وحده الذي يتوغل عميقا في مدار الرعب، لا شيء يسنده في ترحاله الممض ذاك غير الكلمات، وهدير الشعر وهو يحاول أن يكون" (**محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص95**).

*****

مراجع المقياس:

1 . أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، طبعة سادسة مزيدة ومنقحة، 2005.
2 . أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، طبعة دار الساقي في أربعة أجزاء. بيروت، ط8 مزيدة ومنقحة.
3 . جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2014.
4 . عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر/قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية/القاهرة، الطبعة الخامسة مزيدة ومنقحة، 1994.
5 . محمد بنيس: الشعر العربي الحديث/بنياته وإبدالاتها، أربعة أجزاء، دار توبقال للنشر، المغرب.

6 . نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط13، 2003.
7 . محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2003.
8 . إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط3، 2001.
9 . حورية الخمليشي: الكتابة والأجناس/شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار الأمان/ الرباط . دار التنوير/ بيروت، ط1، 2014.
10 . شربل داغر: الشعر العربي الحديث/القصيدة العصرية، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2012.
11 . أحمد بزون: قصيدة النثر العربية/الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت ط1، 1996.
12 . محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.
13 . علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.
14 . عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر/نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
15. عبد القادر الغزالي: قصيدة النثر العربية/الأسس النظرية والبنيات النصية، مطبعة تريفة . بركان، المغرب، ط1، 2007.

الأستاذة: حكيمة صبايحي