مفهـــوم الشّـــعر
عـــند
رُوّاد الشّـعر العـربي
الحـر

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني: unecriv@net.sy E-mail

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

www.awu-dam.org

❑❑

الدكتور فاتح علاق

مفهـــوم الشّـــعر
عـــند
رُوّاد الشّــعر العــربي الحـر

- دراســة -

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق - ٢٠٠٥

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾

"صدق الله العظيم"

المقدمة

يعد الشعر العربي الحر انعطافة شعرية لم يعرف الشعر العربي مثيلاً لهـا فـي مسـيرته من قبل. ذلك أنه لم يتغير على مستوى المضمون فحسب، بل علـى مسـتوى الشـكل أيضـاً. وهذا ما لم يستطع الشعر العربي الرومانسي تحقيقه وإن مهد له. وهـذه الثـورة الشـاملة فـي الشكل والمضمون من شأنها أن تدفع إلى طرح أسئلة كثيرة. ولاشـك أن هـذه الأسـئلة إنمـا ينبغي أن تتصرف إلى هؤلاء الشعراء الرواد الـذين قـاموا بهـذا الانقـلاب الشـعري، فهـم يستطيعون تقديم إجابة شافية أكثر من غيرهم. ذلك أن جـواب الناقـد والباحـث يبقـى عامـاً يفتقر إلى التجربة والمعاناة اللتين يتوفر عليهما هؤلاء الشعراء. وهذا مـا دفعنـا إلـى اختيـار هذا البحث الموسوم بـ(مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر).

ويعود سبب اختيارنا روادَ الشعر العربي الحر دون غيرهم إلى أنهم أول من شـق هـذه الطريق وعبدها. فهم أقدر على تحديد مفهوم الشعر الجديد ممن جـاء بعـدهم ووجـد الطريـق سالكاً. ولهؤلاء كتب صاغوا فيها مفهومهم للشـعر ماهيـة ووظيفـة وأداة. فقـد دون بعضـهم تجاربه الشعرية ولبعضهم دراسات في الشعر القديم والحديث وإسهامات فـي التنظيـر للشـعر، ولبعضهم مختارات من الشعر القديم والحديث أيضاً، بل إن منهم من اختـار أشـعاراً لشـعراء غربيين وترجم أعمالهم وقدم لها. ومن شأن هذا الاطلاع علـى تجـارب القـدماء والمحـدثين، العرب والأجانب أن يؤهل مثل هؤلاء الرواد إلى تقديم إجابات شافية عن سـبب هـذا التغييـر الجذري في مسيرة الشعر العربي الحديث.

وقد أغرانا بالبحث في مفهوم الشعر ما لهذا الموضـوع مـن غنـى بسـبب الاخـتلاف الحاصل في تحديد الشعر قديماً وحديثاً. فهو مفهوم شـائك لأنـه متصـل بمختلـف المعـارف وجوانب الحياة الإنسانية. وهو مفهوم خلافي لأنه مرتبط بالإبداع والإبداع فـي تغيـر مسـتمر. ولكل شاعر مفهومه الخاص الذي يختلف كثيراً أو قليلاً عن غيره. فليس هنـاك مقـاييس ثابتـة تحدد الشعر تحديداً نهائياً، فلكل فترة شعرها الخاص، ولكل بيئـة شـعرها المتميـز. بـل كـل قصيدة تختلف عن غيرها لدى الشاعر الواحد. ومن ثم يبقى مفهـوم الشـعر نسـبياً بـاختلاف المنطلقات والتصورات، فبعضهم يعرفه انطلاقاً مـن مصـدره وآخـر انطلاقـاً مـن وظيفتـه وثالث من طبيعته وهلم جرا. بل قد يختلف اثنان في تحديد الشعر مع اتفـاق المنطلـق. ويـذكر

شكلوفسكي ((أن عملاً أدبياً يمكن أن يعتبر نثراً بالنسبة لكاتب بينما هو نص شعري بالنسبة لكاتب آخر)) [1]. وهذا يعني أن البحث في هذا الباب لا ينتهي، وأن ما وصل إليه باحث لا يعني تكراراً لما توصل إليه سابقوه. ذلك أن المناهج تختلف من باحث إلى آخر، وكذلك زاوية النظر وفهم المادة.

ولرواد الشعر العربي الحر مفهومهم الخاص للشعر الذي يختلف عن غيرهم ممن سبقوهم أو جاؤوا بعدهم من شعراء العربية كما يختلفون عن غيرهم من شعراء الغرب. بل إنهم يختلفون فيما بينهم بسبب تعداد منطلقاتهم واختلاف مواقعهم وإن جمعتهم ظروف مشتركة ووطن عربي واحد. وقد تختلف منطلقات الشاعر الواحد بسبب انتقاله من حزب إلى آخر أو مذهب أدبي إلى آخر، وقد يتأثر أحدهم بمذاهب مختلفة مع تطور تجربته الشعرية كما نجد عند أدونيس. وهذا ما جعله يقع في تناقضات عدة بسبب عدم دقته في استعمال المصطلح أولاً وبسبب تبدل مواقفه ثانياً. ومع هذه الاختلافات نجد اتفاقات بين هؤلاء الرواد في كثير من النقاط باستثناء أدونيس والخال فاختلافهما مع غيرهما كبير.

وقد وقفنا عند رواد الشعر العربي الحر الذي اتفق النقاد على ريادتهم تاريخياً، وهم ممن بدأوا الكتابة في هذا النوع من الشعر بداية من نهاية الأربعينيات إلى نهاية الخمسينيات، أي عقد من الزمن. فقد نشرت نازك الملائكة ديوانها (شظايا ورماد) سنة ١٩٤٩، ونشر السياب (أساطير) سنة ١٩٥٠ والحيدري (أغاني المدينة الميتة) في سنة ١٩٥١، ونشر البياتي ديوانه (أباريق مُهشَّمَة) سنة ١٩٥٥ وعبد الصبور (الناس في بلادي) سنة ١٩٥٦ ونشر خليل حاوي ديوانه (نهر الرماد) سنة ١٩٥٧. وقد نشر يوسف الخال (البئر المهجورة) سنة ١٩٥٨ وأدونيس (أوراق في الريح) في السنة نفسها، وكذلك ديوان حجازي (مدينة بلا قلب). أما من جاء بعد ذلك فلم نسلكه بينهم مثل سعيد يوسف الذي كان حلقة وسطى بين الجيل الأول والجيل الثاني. كما أبعدنا نزاراً والفيتوري عن الريادة لأنهما بدأا كتابة الشعر الحر مع الجيل الثاني. وقد أبعدنا من الريادة أحمد زكي أبي شادي لأنه يختلف في فهمه الشعر الحر عن نازك إذ يفهم الحرية مزجاً بين البحور. على أننا أشرنا إلى أن أحمد علي باكثير قد سبق نازك إلى الشعر الحر، وقد اهتدى إلى هذا النوع عن طريق الترجمة أولاً، لكنه لا يملك إسهاماً في مفهوم الشعر إلا ما ورد عن هذه الطريقة الشعرية في مقدمة ((روميو وجولييت)) ومقدمة (أخناتون ونفرتيتي) وقد ذكرنا ذلك في مكانه المناسب من البحث.

أما اختيارنا لمصطلح الشعر الحر بدل شعر التفعيلة فإنما يعود لشيوعه أولاً، ولأنه

---

[1] *سيمياء النص: أنور المرتجي ــ أفريقيا الشرق ــ الدار البيضاء ١٩٨٧ (ص٢٣).*

يشمل التحرر على مستوى الشكل والمضمون ثانياً، وإن كان مفهوم الحرية محدوداً عند نازك حتى لا يخرج الشعر إلى النثر. أما مصطلح التفعيلة فيقتصر على الجانب الشكلي فحسب والناحية الموسيقية تحديداً دون غيرها من الجوانب. فالشعر الحر ليس ظاهرة عروضية فحسب بل هو موقف من الحياة والفن قبل ذلك. إنه ثورة في الشكل والمضمون، في طريقة التفكير والتعبير. وقد كتب أغلب هؤلاء الرواد القصيدة العمودية ثم انتقلوا إلى كتابة الشعر الحر. على أن أدونيس قد انتقل إلى كتابة قصيدة النثر بعد مجموعات في الشعر الحر وكذلك يوسف الخال. ولكن لم يلبث أدونيس أن عاد إلى كتابة الشعر الحر في ديوانه (كتاب الحصار) سنة ١٩٨٥ ليبقى يوسف الخال.

ولهؤلاء الرواد مفهوم جديد للشعر يختلف عن المفهوم الكلاسيكي والمفهوم الرومانسي. فقد أعادوا النظر في المقاييس السابقة من لغة شعرية وموسيقى وقافية ومعنى شعري وغيرها. على أنهم لم يتخلصوا من كل المقاييس إذ عدلوا في بعضها وأضافوا مقاييس جديدة أيضاً. ومن ثم خلصوا إلى مفهوم جديد على مستوى الشكل والمضمون. لقد أصبح الشعر عالماً جديداً لا يصور خارجاً ولا يعكس داخلاً. إنه رؤيا جديدة تمثل وعي الشاعر وفهمه لقضايا الحياة والفن. ولم نكتف بالعودة في دراسة هذا المفهوم إلى كتابات هؤلاء فحسب بل عدنا إلى شعرهم لنستعين به في حال انعدام إجابة كافية للشاعر. ذلك أن كتابة الشاعر لقصيدة ما تكشف فهمه للشعر ماهية ووظيفة وأداة. فالسياب مثلاً كان شعره يكشف عن هذا التطور في فهم طبيعة الشعر ووظيفته في مراحله المختلفة. وكذلك نلاحظ هذا التوافق بين قصائد البياتي ونظرته إلى الشعر. ويبدو واضحاً التناقض بين نظرة نازك إلى الشعر وكتابتها له إذ تلزم غيرها بما لا تلتزم به أو تأخذ على غيرها ما تقع فيه أو تحرم عليه ما تنتهي إليه بعد تطور تجربتها وكأنها المقياس الأول للشعر الحر. ونجد لهؤلاء الشعراء أيضاً رأيهم في وظيفة الشعر أو طبيعته أو عملية الإبداع مبثوثاً في القصيدة ذاتها أحياناً. كما يبدو هذا المفهوم للشعر من خلال اختياراتهم الشعرية العربية أو الأجنبية. ففي اختيار أدونيس للشعر العربي القديم ما يكشف عن فهمه للشعر من حيث هو لغة شعرية أو مجاز ومن حيث هو خروج عن المألوف وتعبير عن المكبوت والمسكوت عنه. ومن البديهي أيضاً الاستفادة من الحوارات التي يجريها مع هؤلاء الشعراء كتاب وصحفيون في الجرائد والمجلات والكتب. وقد حاولنا أن نستفيد من كل ذلك في سبيل الوصول إلى صورة مكتملة عن نظرة هؤلاء الشعراء إلى مفهوم الشعر.

وقد استندنا في بحثنا هذا إلى جملة من المراجع المهمة في هذا الباب. ولعل أهمها ما كتب في مفهوم الشعر ذاته قديماً وحديثاً. فهناك عناوين كثيرة مثل (فن الشعر) لأرسطو و(عيار الشعر) لابن طباطبا و(نقد الشعر) لقدامة، ومراجع حديثة عن مفهوم الشعر مثل

(مفهوم الشعر) لجابر عصفور و(نظريات الشعر عند العرب) لمصطفى الجوزو وغيرها، وهي تتناول مفهوم الشعر قديماً. وهناك مراجع حديثة تتناول العصر الحديث مثل (نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث) لموسى منيف و(نظرية الشعر في النقد العربي الحديث) لعبد المنعم تليمة و(نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين) لعبد الله العشي. فأما كتاب منيف موسى فهو محاولة لمعرفة نظرة الشعراء إلى الشعر من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب. وهو يتناول السياب ونازك بشكل عام منطلقاً من اطلاعهما على الأدب الأجنبي وأثر إليوت في الشعر العربي الحديث، واقفاً عند مقدمة نازك لديوانها (شظايا ورماد) ومقدمة السياب لديوانه (أساطير) مستشهداً ببعض المقولات لمحاولة الوصول إلى تحديد الشعر عندهما من خلال بعض النقاط في الشكل والمضمون. وأما عبد المنعم تليمة فليس في كتابه هذا ما يختلف عن كتابه (مقدمة في نظرية الأدب) إذ وقف عند النظريات الثلاثة الكلاسيكية والرومانسية والخلق. أما رسالة عبد الله العشي فهي محاولة الوصول إلى نظرية للشعر عند الشعراء المعاصرين من خلال كتاباتهم. وهو يحاول أن يقف عند الشعراء العرب المعاصرين علماً أن العنوان يوحي بالشعراء الغربيين أيضاً. ولاشك أن هذه الرقعة الواسعة من الشعراء من مختلف الأجيال لا تسعف الباحث على الوصول إلى نظرية ذلك أن لكل جيل مفهوماً محدداً للشعر، بل إن لكل شاعر مفهوماً مختلفاً. وقد حالت هذه العمومية أيضاً دون التحكم في البحث والوصول إلى نتائج مهمة في الموضوع. كما أن البحث اهتم بعملية الإبداع. أكثر من مفهوم الشعر ووظيفته، وركز على خلفيات المفهوم أكثر من المفهوم ذاته وأهمل قضايا أخرى تسهم في تحديد نظرية الشعر عند هؤلاء الشعراء. ((ولا سيما البنية الجمالية سواء في الرؤيا ممثلة في موضوعات كالحداثة والالتزام والأصالة والمعاصرة والإيديولوجيا والثورة وغيرها، أم في التعبير ممثلاً في اللغة والموسيقى والتصوير وأشكال التعبير الفني المختلفة)) [1].

وانطلاقاً مما سبق حاولنا أولاً أن نحدد عنوان البحث بدقة فكان (مفهوم الشعر) ذلك أن الوصول إلى نظرية للشعراء المعاصرين أمر صعب لاختلاف مذاهبهم ومشاربهم. كما حاولنا أن نحصر البحث في رواد الشعر الحر لأنهم من جيل واحد وهم يشتركون في كثير من نقاط مفهومهم للشعر. وعندما تحدد لنا الإطار موضوعاً ومدونة صار لزاماً علينا الإلمام بكل النقاط التي تتصل بموضوعنا. ومن هنا وقفنا عند مفهومي التراث والحداثة ومصدر الشعر وتحديده وطبيعته وأدواته الشعرية من لغة شعرية وموسيقى وصورة ووظيفة.

ثم كان علينا أن نحدد الطريقة الناجعة في تناول الموضوع فوجدنا أن الطريقة المثلى

---

[1] *نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين: عبد الله العشي ــ رسالة دكتوراه ــ وهران ١٩٩١ ــ ١٩٩٢ (ص٤).*

هي دراسة النصوص دراسة وصفية تحليلية تعتمد المقارنة وترصد تطورات المفهومات المختلفة للشعراء مع بيان ما وقع فيه بعضهم من تناقض بسبب تطور آرائهم أو رجوع عما ذكروه أو تذبذب في الآراء لبلورة مفهوم شامل لدى هؤلاء في النقاط المدروسة. كما أن خطتنا في تناول الموضوع تختلف عن الدراسات السابقة لهذا البحث، إضافة إلى اختلافنا معها في فهمنا للموضوع وتصورنا له وهو أمر طبيعي ومشروع. فقد لاحظنا في بعضها خلطاً بين وظيفة الشعر والشاعر أو تداخلاً بين حدود الشعر وحدود الشاعر في تحديد مفهوم الشعر وخططاً كثيرة التفريع تحول دون تماسك الأجزاء في تحقيق الغاية منها. وقد حاولنا تجاوز ذلك في هذا البحث مع التمييز بين المصطلحات للوصول إلى الغاية المرجوة.

وقد قسمنا موضوعنا (مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر) إلى مدخل وخمسة فصول. تناول المدخل مفهومي التراث والحداثة باعتبارهما أساساً لمفهوم الشعر عندهم. فمن خلال علاقة الشعر بالتراث والحداثة توصل هؤلاء إلى مفهومهم الجديد. أما الفصول الخمسة فهي مداخل مختلفة لمفهوم الشعر، فهناك نصوص تحدد المفهوم عن طريق المصدر وأخرى تحدد ماهيته انطلاقاً من النص وثالثة من الوظيفة. ومنها ما يحدد الشعر من خلال بعض أدواته التعبيرية. وهي من ثم نوافذ متعددة تطل على المفهوم وتحاول الاقتراب منه من خلال أوجهه المختلفة. والفصول بهذا إنما يكمل بعضها بعضاً في سبيل الوصول إلى تحديد مفهوم الشعر عند هؤلاء الشعراء الرواد.

تناول الفصل الأول مصدر الشعر منطلقاً في تحديد مفهوم الشعر، فهل هو إلهام من الذات أم من عالم أعلى أم هو وحي من الواقع والحياة أم هو نتيجة إطلاع على الثقافات؟ وقد دخلنا إلى ذلك من خلال المصدر الاجتماعي والسياسي والثقافي والنفسي. وكان هذا التدرج ينبع من قناعة أن الشاعر كائن اجتماعي يترعرع في مجتمع معين له شروطه الموضوعية المؤثرة في كتابة الشعر وينشأ في ظل ثقافة معينة يحاول تنميتها أو رفضها، ولكن كل ذلك مرهون بنفس الشاعر ومدى تقبلها أو مواجهتها للواقع والثقافة وموقفه من ذلك ومحاولة صهر ذلك كله في إطار شخصيته الخاصة. وقد اتضح لنا أن الشعر لا يمكن أن يحدد من مصادره ولكن من طبيعته من حيث هو نص مكتمل، ذلك أن الشعر أكبر من مصادره المختلفة لأنه تشكيل جديد لذلك من خلال رؤية خاصة.

أما الفصل الثاني فيتناول (تحديد الشعر) عند روادنا، وفيه يظهر مدى خلافية تحديد الشعر قديماً وحديثاً وثورة هؤلاء الرواد على المقاييس القديمة، وينتهي ببحثهم عن مقاييس جديدة. وقد توصل هؤلاء إلى أن الشعر رؤيا قبل كل شيء. على أنهم لم يكونوا يفصلون بين الرؤيا ولغتها وموسيقاها وصورتها. فالرؤيا الشعرية رؤيا متميزة شكلاً ومضموناً. وقد ميز هؤلاء بين الشعر والنثر على مستوى الشكل والمضمون.

ويأتي الفصل الثالث ليدرس طبيعة الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، هذه الطبيعة المغايرة لطبيعة العلوم والمعارف المختلفة التي تتوسل اللغة وسيلة. فهو ذو طبيعة متميزة شكلاً ومضموناً لأنه ليس وثيقة اجتماعية أو نفسية فلسفية أو دينية. إنه طريقة تعبير خاصة لا يمثل الموضوع فيها إلا عنصراً بين العناصر المختلفة في القصيدة. وهو ليس مجرد شكل جميل في ذاته أو مضمون جميل في ذاته بل هو نظام خاص من حيث لغته وصورته وموسيقاه. إنه عالم خاص مستقل عن العالمين الخارجي والداخلي، عالم رمزي أسطوري يمثل مرجعية ذاته.

أما الفصل الرابع فقد تناول التعبير الشعري من خلال عناصره الأساسية اللغة الشعرية والموسيقى الشعرية والصورة الشعرية. وفيه بيان لمفهوم هؤلاء الرواد للغة الشعرية ومدى كونها مقياساً للتمييز بين الشعر وغيره ومفهومهم للموسيقى الشعرية ومدى كونها مقياساً للتمييز بين ما هو شعر وما ليس شعراً وكذلك الأمر بالنسبة إلى الصورة الشعرية. ولكن هل الشعر هو هذه الأدوات الفنية أم أنه أكبر من مكوناته وأدواته الفنية؟ إنه تفاعل هذه العناصر والأدوات مجتمعة، بل هو زبدة ذلك كله.

ويأتي الفصل الخامس ليتناول وظيفة الشعر مدخلاً لتحديد الشعر. فالشعر يتميز عن العلم والفلسفة والدين من حيث وظيفته الجمالية الشاملة. فهو لا يهدف إلى تقديم منفعة مباشرة لأن هدفه المباشر الإمتاع. وهو لا يقدم معرفة جاهزة سبق إليها العلم بل له معرفته الخاصة التي تشع من خلال جماليته. ومن ثم لا يمكن فصل الجمال في الشعر عن الفائدة عند رواد الشعر الحر. وهم بهذا يتفقون على أن وظيفة الشعر تختلف عن وظائف العلوم المختلفة من حيث شكلها ومضمونها. وبهذا يتميز الشعر ويتحدد لأن جماليته هي التي تحدد وظيفته لا العكس.

وبعد فهذه فصول حاولنا من خلالها أن نحدد مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر في حدود ما توفر لنا من جهد ومراجع وتوثيق. ولا ندعي أننا وصلنا إلى ما كنا نطمح إليه في هذا البحث، فالمنجز يبقى دائماً أقل من المرجو. على أننا لم ندخر وسعاً في سبيل النهوض بهذا البحث إلى مستواه اللائق به، فإن كنا قد وفقنا في عملنا هذا فذلك هو المبتغى وإلا فحسبنا أننا حاولنا جهدنا أن نحقق النجاح فيه، وبالله التوفيق.

■■

المدخـــل :

في مفهومي التراث والحداثة
(عند رواد الشعر العربي الحر)

إن تحديد مفهومي التراث والحداثة أساس مفهـوم الشـعر الحـديث أداة وطبيعة ووظيفة. وما الخروج عن البحر إلى التفعيلة ونبـذ مقولـة القـاموس الشعري والثورة على القافية الموحدة والبحث عن مقاييس جديدة للشعر الحديث إلا ترجمة لمفهوم جديد للشعر من خلال فهم معين للتراث والحداثة أولاً، وفهـم معين للعلاقة بينهما ثانياً. فما هو مفهوم التراث عند رواد الشعر العربي الحـر؟ وما هو موقفهم منه؟ وما هو مفهوم الحداثة عندهم وما هو موقفهم منهـا ومـا علاقة التراث بالحداثة في تأسيس مفهوم جديد للشعر؟

لم يحدد هؤلاء التراث تحديداً دقيقاً إذ بقي مفهوماً عاماً يعني عند بعضـهم الماضي بثقافته وعاداته وتقاليده، وقد حصره بعضهم الآخر في التراث الأدبي. والماضي عند معظم رواد الشعر العربي الحر ليس شيئاً منفصلاً عن الحاضـر والمستقبل. إنه يحيا الحياة الجديدة والإنسان المعاصر، ينمـو بنمـوه ويتطـور بتطوره. فهو ليس كتلة جامدة أو مجرد كتاب أو مخطوط أو أثـر محـدد، بـل جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش. والقديم لا يبقى جامداً بـل يتطور عبر التاريخ والبيئات. من هنا نجـد عبـد الوهـاب البيـاتي يقـرر أن ((التراث هو ما كان ويكون وسيكون))[1]. فهو يتحول باستمرار بفعل عوامـل الولادة والموت ولا يبقى ثابتاً. إنه ((عجينة لدنة قابلة للتشكل والتعين ولكن ليس

---

[1] *الشاعر العربي والتراث: البياتي/ فصول ــ مجلة النقد الأدبي/ مج ١ ــ ع ٤ ــ جويلية ١٩٨١ (ص ١٩).*

بشكل نهائي))[1]. فالتراث عنده شيء يتطور ويتغير بتغير الحياة والإنسان والظروف المحيطة ويتأثر بذلك كله. وهو لا يتشكل خارجنا بل فينا وفي ما حولنا لأنه جزء منا ومن واقعنا. والتراث بهذا غير محدد في ثقافة أو عادات معينة أو منجزات حضارية بعينها إنما هو عام وكل متكامل لا ينفصل بعضه عن بعض. إنه كل ما يتركه الأول للآخر مادياً ومعنوياً. وهذه نظرة شاملة للتراث باعتباره الماضي المؤثر في الحاضر والمستقبل.

وعبد الوهاب البياتي لا ينظر إلى التراث مجرداً بل يراه من خلال الواقع الاجتماعي. على أن الواقع عنده أوسع من حيث أنه يشمل القديم والجديد معاً. فهو ينتظم التراث والمعاصرة معاً في تفاعلهما المستمر[2]. وهو يرى أن في التراث جوانب سلبية تعرقل حركة الواقع من جهة، ويقبل من الآخر (الأجنبي) ما يمكن أن يوجه الحاضر إلى آفاق أرحب وأعمق [3] من جهة ثانية. فالانفتاح على الآخر يعطي المجتمع قدرة على البقاء والصمود من جهة، وطاقة على المشاركة في بناء مجتمع إنساني من جهة أخرى. وبهذا فالتراث عند البياتي عنصر مكون إلى جانب كل من الجديد والمستجلب لا يرفض التفاعل معهما لبناء مجتمع أفضل. والتاريخ العربي الإسلامي شاهد على التفاعل الحضاري بين الأجناس المختلفة.

وإذا كان التراث عند البياتي مفهوماً عاماً يتصل بالحياة والمجتمع فإن أدونيس حاول أن يضع تحديداً للتراث غير أنه كان يناقض نفسه باستمرار. فالتراث يرد عنده مرة بمعنى الأصول أي الشعر الجاهلي والقرآن والحديث، ذلك أنه يعد كلاً من الشعر العباسي والفكر الفلسفي والفقه قراءة للتراث لا ترانا في ذاته[4]. على أنه يناقض نفسه فيرى في موضع آخر أن التراث هو الأصول والفروع معاً أي الثابت والمتحول في كتابه الموسوم بهذا الاسم. وهو يرى التراث مرة ثالثة متعدداً وكثيراً، أي هو تراثات لا تراث واحد[5]. لقد انتقل أدونيس من الواحد (الأصول) إلى ثنائية (الثابت والمتحول) وكأن بين الاثنين علاقة تضاد لا تفاعل أو تداخل أو اتصال. وكأن المتحول متحول دائماً ليس فيه عناصر ثبات والثابت ثابت أبداً ليس فيه عناصر تحول. وهذا ما استدركه

---

[1] *المرجع نفسه (ص ١٩).*
[2] *المرجع نفسه (ص ٢٠).*
[3] *المرجع الساق (ص ٢٠).*
[4] *هأنت أيها الوقت: أدونيس، دار الآداب ــ بيروت ط ١ ــ ١٩٩٣ (ص ٥٧).*
[5] *سياسة الشعر: أدونيس، دار الآداب ــ بيروت ط ١ ــ ١٩٩٥ (ص ٨).*

لاحقاً عندما قال: ((ففي الثابت ما يكون متحولاً وفي المتحول ما يكون ثابتاً))[١]. على أنه لم يبين نوع العلاقة المرجوة بينهما وكأنهما قطبان لا يلتقيان. ثم انتقل إلى التعدد فخلط بينه وبين التنوع من حيث كونهما مصطلحين مختلفين. ذلك أن كون طرفة غير امرئ القيس وزهير غير عنترة مثلاً لا يعني التعدد وإنما التنوع في إطار تراث واحد، فالتعدد لا يتحدد بتتبع الجزئيات ولكن يتحدد بأخذ الكليات كما يقرر طراد الكبيسي[٢]. وهكذا يبدو أن مفهوم التراث غامض عند أدونيس بسبب عدم الدقة في استعمال المصطلحات أولاً وبسبب اضطراب الرؤية من مرحلة إلى أخرى ثانياً.

وقد يخرج أدونيس أحياناً عن تحديد التراث من حيث أنه معطيات معينة إلى تحديده من حيث تأثيره في واقع الحياة المعاصرة. فالتراث عنده ((ليس الكتب والمحفوظات والإنجازات التي نرثها عن الماضي وإنما هو القوى الحية التي تدفعنا باتجاه المستقبل))[٣]. فهو ليس مادة محددة خارج الإنسان وإنما هو متصل بروحه. وبهذا فالتراث عنده هو العناصر الحية التي تؤثر في الحاضر والمستقبل، أي المتحول لا الثابت. وهذا يعني أن نظرة أدونيس إلى التراث جزئية لأنه يهمل ما يزعم أنه ثابت لا يتحول ولا يؤثر. على أن التراث كل متكامل يتطور عبر مراحل التاريخ المختلفة كما رأينا من قبل ولا يبقى كما هو. وهذا ما انتهى إليه أدونيس نفسه في (كلام البدايات) حيث أصبح يقول: ((ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي وعلينا العودة إليه والارتباط به وإنما هو حياتنا نفسه ونمونا نفسه وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه واندفاعنا نفسه نحو المجهول))[٤]. لقد أصبح عنده حياة الإنسان في نموه وتطوره، ولم يعد كتلة جامدة منفصلة عنه. إن التراث ((عملية تطور بطيئة أحياناً عاثرة عارمة أحياناً أخرى. إنه عملية خلق مستمرة، وما دام كذلك فهو في تطور دائم)) [٥] كما يرى أحمد سليمان الأحمد. وهكذا نلاحظ أن مفهوم التراث عند أدونيس قد تطور من مرحلة إلى أخرى. وهذا ما انتبه إليه أحمد عبد المعطي حجازي عندما ذهب إلى أن أدونيس قد طور بعض آرائه في

---

[١] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ــ تونس ١٩٨٨ (ص٢٤٤)*

[٢] *المرجع نفسه (ص ٢١٩).*

[٣] *فاتحة لنهايات القرن: أدونيس، دار العودة ــ بيروت ط ١ ــ ١٩٨٠ (ص ٢٤٤).*

[٤] *كلام البدايات: أدونيس، دار الآداب ــ بيروت ط ١ ــ ١٩٨٩ (ص ١٤٥).*

[٥] *الشعر الحديث بين التقليد والتجديد: أحمد سليمان الأحمد ــ الدار العربية للكتاب ١٩٨٣ (ص ٨٣).*

التراث مشيراً إلى قوله في (زمن الشعر): ((التراث ليس مركزنا وليس دائرة تحيط بنا)) ثم قوله بعد: ((إن الشاعر العربي أياً كان كلامه وأسلوبه وأياً كان اتجاهه إنما هو تموج في التراث، أي جزء عضوي فيه))[١].

وإذا كان أدونيس لم يستطع الوصول إلى معنى محدد للتراث فإن بعض رواد الشعر الحر لم يحاول تحديد التراث بعامة وإنما اتجه إلى عالم الأدب بخاصة. فالتراث المهم عند الشاعر هو التراث الأدبي بالدرجة الأولى. من هنا نجد صلاح عبد الصبور يحدد التراث عند الشاعر فيقول ((وقد تكون كلمة التراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغة والأدب، فالتراث عندهم هو كل ما خطه الأقدمون وحفظته الصفحات المسودة، أما الشاعر فالتراث عنده هو ما يحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات.التراث عنده هو ما يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه وما يتأثر به من النماذج. فهو مطالب بالاختيار دائماً، مطالب بأن يجد له سلسلة من الآباء والأجداد في أسرة الشعر))[٢]. وعبد الصبور هنا يضيق التراث أكثر عندما يحصره في الشعر وكأن الشاعر لا تهمه المعارف الإنسانية الأخرى، بل إن التراث عنده يضيق ليشمل النماذج التي يتأثر بها الشاعر دون غيرها. وما ذهب إليه عبد الصبور ليس تحديداً لمفهوم التراث الأدبي بقدر ما هو محاولة لتحديد مؤثراته في الشاعر أو القاعدة التي ينطلق منها في عملية الإبداع.

وإذا كان رواد الشعر العربي الحر لم يتفقوا على مفهوم محدد للتراث فقد اتفق أغلبهم على ربط الشعر بالتراث. فالحركة الشعرية الحديثة امتداد للتراث وولادة جديدة له فلا حاضر دون ماض ولا مستقبل دون حاضر. فهي عند يوسف الخال ((حركة تطورية تنبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهي حقيقة تفرضها اللغة العربية وثقافتها))[٣]. فالشاعر إنما يتعلم هذه اللغة التي يكتب بها ويشكلها مثلما تشكله لأنها مرتبطة بثقافة معينة. وتعد اللغة عند عبد المعطي حجازي سبباً أول لارتباط القصيدة الجديدة بالتراث العربي، أما السبب الثاني فهو فني يكمن في أن هذه القصيدة امتداد للحساسية الشعرية العربية[٤]. فكل قصيدة هي امتداد لقصائد سابقة، وكل شاعر هو امتداد لأجداده الشعراء. ((فالمتنبي مخبوء في شوقي وأبو تمام في السياب وعمر بن أبي

---

[١] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ٢٢٢).*

[٢] *الأعمال الكاملة: صلاح عبد الصبور ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ (ج٩) (ص ١٥٢).*

[٣] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال ــ دار الطليعة، بيروت ــ (ط ١ ــ ١٩٧٨) (ص ٩٣).*

[٤] *الشعر رفيقي: عبد المعطي حجازي ــ دار المريخ، الرياض ١٩٨٨ (ص ١٣٩، ١٤٠).*

ربيعة في نزار قباني))[1]. كل شاعر إنما يقف على أكتاف شعراء قبله ليصبح أطول منهم كما يعبر صلاح عبد الصبور[2].

على أن الارتباط بالتراث عند هؤلاء الرواد لا يعني الاستعادة أو الخضوع له، فذلك تقليد يميته، ولا يعني الانفصال عنه فذلك يقتل القصيدة الجديدة ذاتها. وإنما يعني الحوار معه لتملكه أولاً وتجاوزه وإثرائه ثانياً. إن العلاقة بين التراث والحداثة إنما تقوم عند رواد الشعر الحر على الاتصال والانفصال في الوقت نفسه. فالشعر إبداع وخلق لا إعادة إنتاج للموروث الشعري أو مجاراة له. لذلك يقول عبد الصبور: ((إن معرفة التراث لا يمكن أن تفضي إلى المعارضة الساذجة كما أفضت بشوقي إلى معارضة قصائد ابن زيدون والبحتري وأبي تمام والبوصيري، بل تفضي بالشاعر إلى التجاوز لهذا التراث بعد تبني أجمل ما فيه. ذلك أن التجاوز هو منهج الشاعر المحدث في إدراك المحدث، ولكن التجاوز لا يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة وبعد اختيار الآباء والأجداد الشعريين))[3]. فالتجاوز عند عبد الصبور هو نتيجة للاختيار القائم على المعرفة. والاختيار ضرورة للخلق والإبداع، ذلك أن في التراث ما هو صالح يمكن الاستفادة منه وما هو فاسد ينبغي إطراحه. ولا يمكن أخذ التراث جملة بل يجب استخلاصه ما يمكن أن يعود بالنفع على الواقع الجديد كما يقرر بلند الحيدري[4].

ويتفق حجازي مع ما ذهب إليه عبد الصبور على ضرورة تمثل التراث. فالشاعر يحاول أن يملك التراث دون أن يذوب فيه، أن يكتسب التراث لا أن يرثه. وهذا هو الفرق بين الجبر والاختيار[5]. أي بين من يتقيد بما يرث فيقلده وبين من يكتشف التراث ويعيد خلقه. فالعلاقة الأولى بالتراث تقف عند حدود التراث والعلاقة الثانية تتجاوزه. والقصيدة الجديدة ((تبدأ من التراث لتستغني عنه وتتجاوزه إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها وإلا أشبهت طفلاً لا ينمو))[6]. فالإبداع عند حجازي يقوم على الاكتساب أولاً والتجاوز ثانياً حتى لا تكون

---

[1] *الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي ــ النادي الأدبي الثقافي ــ جدة (ط ١ ــ ١٩٨٥) (ص ١٠).*

[2] *الأعمال الكاملة: صلاح عبد الصبور (ج٨) (ص ١٨٧).*

[3] *المصدر نفسه (ص ١٥٢، ١٥٣).*

[4] *إشارات على الطريق: بلند الحيدري ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ــ (ط١ ــ ١٩٨٠) (ص ١١٦).*

[5] *مملكة الشعراء: نبيل فرج ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٨٨ (ص ١٨).*

[6] *الشعر رفيقي: أحمد عبد المعطي حجازي (ص ١٤٠).*

القصيدة نسخة عن الموروث.

ويركز عبد الوهاب البياتي على الواقع في التعامل مع التراث، ذلك أن فهم التراث لا يمكن أن يكون بمعزل عن المجتمع. فالشاعر إنما يختار الصالح ويستبعد الفاسد من التراث على ضوء الواقع الذي يحيا فيه. فالواقع هو معيار الرفض والقبول [١] عند البياتي. ولا يمكن للشاعر أن يصل إلى رؤية جديدة إلا من خلال إيجاد العلاقة بين الماضي والحاضر. ومن هذه الرؤية الجديدة يبدع شعره الجديد. فالإبداع تواصل مع التراث وانقطاع عنه معاً، ارتباط به وثورة على المفاسد منه حتى لا يكون نسخة عنه وتقليداً له[٢]. والجديد ليس هدماً للقديم بل هو تشكيل جديد له على ضوء التجربة الحديثة.

وقد لاحظ البياتي أن تعامل الشاعر مع التراث يختلف من مرحلة إلى أخرى. فحركة الإحياء كانت شكلية لأنها اقتصرت على الناحية الفنية من التراث فوجدت فيه النموذج الأعلى للتعبير الفني فقلدته. وتراوحت المرحلة الثانية بين الهجوم والدفاع إذ يرى البعض أن ((هذا التراث الأدبي لا يثبت أمام التصورات والمبادئ الأدبية الوافدة)) ويسعى آخرون إلى تأكيد ((انطباق هذه التصورات والمبادئ على هذا التراث))[٣]. أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة شعراء الحداثة الذين لم يقطعوا صلتهم بالتراث معنوياً وإن انفصلوا عنه شكلياً من خلال اطراحهم للشكل القديم. فهم ((قد انفصلوا عنه لكي يقفوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكنهم من رؤيته أصدق وتمثله تمثلاً أعمق))[٤]. ويلخص البياتي الموقف الثالث فيما يلي:

((١ ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص من حيث هو كيان مستقل تربطنا به وشائج تاريخية.

٢ إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية إنسانية.

٣ توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري.

٤ خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق

---

[١] *فصول (مج١) ع ٤ يوليو ١٩٨١ (ص ٢٠).*
[٢] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٩٦).*
[٣] *المرجع السابق (ص ٢١).*
[٤] *المرجع السابق (ص ٢١).*

الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر))[1].

ويتفق كل من يوسف الخال وخليل حاوي وأدونيس مع البياتي في ضرورة التمييز بين المقلد والمجدد في تعاملهما مع التراث. فيوسف الخال يرفض الأساليب الأدبية التي رسختها نهضة القرن العشرين لبعدها عن الحياة. لقد كانت ((أساليب التعبير الكتابية حتى عصر النهضة أقرب إلى الحياة، فلما جاءت النهضة ابتعدت عنها فأخذت تنسج على منوال الحريري وبديع الزمان وأضرابهما من أئمة اللغة والبيان القدامى))[2]. إن الارتباط بالتراث لا يتم بتقليد الأساليب الموروثة وإنما بخلق أساليب جديدة ملائمة للحياة الجديدة. فالتراث الحي موجود في حياة الإنسان المعاصر، في الحاضر أما في التراث الميت فيبقى في الماضي[3]. وبهذا فإن علاقة الشاعر بالتراث إنما يكون بارتباطه بحاضره الذي هو تطور طبيعي عن ماضيه، لا باجترار قوالب تعبيرية أنتجتها ظروف حياة أخرى.

وإذا كان يوسف الخال قد انطلق من الحياة في رفضه للطرق التعبيرية التقليدية فإن خليل حاوي ينطلق من الفطرة الإنسانية، من النبع. والعودة إلى التراث عنده لا تكون بإحياء الأنماط والنماذج القديمة ولكن بالعودة إلى النبع الذي فجر هذه الأنماط والنماذج[4]. وهذا ما يؤكده أدونيس في بيان الارتباط بالتراث من خلال علاقة الاتصال والانقطاع. فالانقطاع إنما يكون عما يسميه سطح التراث، أي الأفكار والمواقف والأشكال، أما الاتصال فيكون بما يسميه غور التراث أي روحه وجوهره[5]. أو ما يسميه روح الأمة وتطلعاتها، الجذور والبذور والحنين والبراءة[6]. وهذه مصطلحات تقترب من مصطلحات النبع والطفولة لخليل حاوي والتراث الحي لدى يوسف الخال. ولكن كيف يمكن الفصل بين الشكل والجوهر أو بين النمط والنبع؟ وما السطح والغور في (زمن الشعر) إلا الثابت والمتحول في (الثابت والمتحول) بعد تطورهما في ذهن أدونيس. فكيف يمكن أن نفصل بينهما وفي الثابت ما يتحول وفي المتحول ما هو ثابت كما بين مستدركاً بعد ذلك؟. على أن أدونيس كان يفصل بينهما من

---

[1] *المرجع السابق (ص ٢١).*
[2] *دفتر الأيام: يوسف الخال ـــ رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٨٧ (ص ١١).*
[3] *المصدر نفسه (ص ٢٥).*
[4] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٨٨).*
[5] *زمن الشعر: أدونيس ـــ دار العودة، بيروت ـــ (ط ٢ ـــ ١٩٧٨) (ص ١٦٩).*
[6] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس ـــ دار العودة، بيروت ١٩٧٩ (ص ١٠٥).*

قبل ويرى التراث متمثلاً في امرئ القيس وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي والشريف الرضي والمعري والحلاج والرازي وابن الراوندي وشبلي شميل وفرح أنطون دون الغزالي وأحمد شوقي[1]. لم يكن يرى التراث إلا في التمرد على ما يزعم أنه ثابت. ولكن هل التمرد والاختلاف قيمة فنية في ذاتها؟ وهل يقتصر الإبداع على شعر التمرد؟ أليس في شعر التمرد الكثير من الإتباع وفي الإتباع شيء من الإبداع كما استدرك أدونيس نفسه في (فاتحة لنهايات القرن)[2]؟.

وقد تجاوز أدونيس إشكالية الثنائية المتضادة بتحول مفهومه للتراث أولاً والعلاقة به ثانياً. لذا نجده في (سياسة الشعر) يحدد علاقة الاتصال بالتراث من خلال ارتباط كلام الشاعر الحديث وأسلوبه باللسان العربي، وأنه مهما حاول الانقطاع عن التراث في تجاوز كلام الشاعر الحديث لكلام الشعراء الذين سبقوه حتى لا يكون تقليداً[3].

وإذا كان رواد الشعر الحر قد اختلفوا في تحديد مفهوم التراث مع اتفاقهم على ضرورة ارتباط الشعر به فإنهم اختلفوا في تحديد مفهوم الحداثة أيضاً. فهناك من لا يميز بين الحداثة والمعاصرة مثل حجازي وهناك من لا يميز بين الحداثة والتجديد مثل البياتي. ولكن يتفق هؤلاء الرواد على أن الحداثة شاملة للشكل والمضمون، وموقف من الحياة والوجود على ضوء مستجدات العصر الذي يعيشون فيه، ويرفضون أن تكون الحداثة شكلية أو سطحية أو مرتبطة بمظاهر الحياة الجديدة دون روحها.

يذهب البياتي إلى أن الحداثة تعني التجديد فيقول: ((إذاً صناعة الحداثة بالنسبة لي أسميها التجديد، لأن التجديد لا يقتصر على المضمون ولا على اللغة فقط إنما هو مغامرة لغوية ووجودية، أي هو كتابة القصيدة))[4]. والبياتي هنا لا يميز بين مصطلحي الحداثة والتجديد، فكل حداثة تجديد ولكن هل كل تجديد حداثة؟. إن التجديد قد يكون جزئياً في الشكل أو المضمون، ولكن هذا لا يعني حداثة في الشعر. فالحداثة مفهوم شامل بعكس التجديد الذي قد يكون في الوزن أو القافية أو الموضوع. فهل وصف شوقي أو الرصافي أو الزهاوي للطائرة أو الباخرة أو الصاروخ حداثة؟. الحداثة ليست وصف مخترعات حديثة من

---

[1] *المصدر السابق (ص ٢٣٩).*

[2] *فاتحة لنهايات القرن: أدونيس (ص ١٧٣).*

[3] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ١٦).*

[4] *مقابلة مع البياتي: إبراهيم صحراوي/ الخبر الأسبوعي ع ٧ (٢١ ــ ٢٧) أفريل ١٩٩٩ (ص ١٣).*

الخارج. ((ذلك أن استعمال شيء ما استعمالاً مجازياً لا يبلغ غايته إلا إذا كان مألوفاً محبوباً داخلاً في حدود الخبرة المعتادة ذات الجذور العميقة في النفس. ولابد أن تكون الارتباطات حول الشيء الجديد مستقرة في اللاشعور العام))[1]. فالمطلوب ليس وصف منجزات العصر ولكن إدراك روح العصر، بل قد يكون الشاعر مجدداً في حديثه عن الناقة والجمل[2].

والبياتي لا يخلط بين الحداثة والتجديد فحسب، بل يخلط أيضاً بين الحداثة والمعاصرة. ولكن وصف مخترعات العصر الحديث لا يكفي ليجعل من نص ما نصاً حديثاً. فالمعاصرة قد تكون متعلقة بمظاهر الأشياء الخارجية دون روحها، أما الحداثة فمتصلة بالشكل والجوهر معاً. فهي موقف من حقائق الأشياء في الحياة المعاصرة، رؤيا جديدة شاملة للحياة والعالم. إن مفهوم الحداثة ((مفهوم حضاري أولاً، هو تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع))[3] كما يرى غالي شكري. على أن المعاصرة قد تكون حضوراً فاعلاً في العصر وتفاعلاً حقيقياً فيه، وفي هذه الحال قد تكون عند بعض الشعراء أو النقاد انبهاراً بمستجدات العصر وجرياً وراء الأضواء وسطحية وضحالة في الفكر والروح معاً. وهذا يعني أن المصطلح إنما يتحدد بحسب استعماله سلباً أو إيجاباً.

وإذا كان البياتي يرى أن التجديد يمس الشكل والمضمون معاً باعتباره الحداثة عنده فإن بلند الحيدري يرى أن الحداثة شكل ومضمون معاً فيقول: ((أما الذين يذهبون إلى تحديد الحداثة باسم الشكل فقط فهم مخطئون لأن الحداثة مضمون أيضاً والعكس وارد أيضاً. وعلى هذا فأنا لا أعتقد بأن نازك الملائكة أكثر حداثة من الجواهري في الكثير من أعمالها))[4]. فهو ينتقد أولئك الذين اندفعوا إلى تجديد الأشكال ظناً منهم أن الحداثة مجرد شكل في الفراغ. إن الحداثة ليست مجرد انتقال من البحر إلى التفعيلة أو من البيت إلى السطر والتحرر من القافية الموحدة. الحداثة موقف من أحداث العصر ورؤية جديدة للعالم شكلاً ومضموناً.كما أن الاهتمام بالمضمون بدعوى مواكبة العصر ليس مقياساً للحداثة إذ قد يتناول النص موضوعاً جديداً في شكل تقليدي.

---

[1] *الصورة الأدبية: مصطفى ناصف ــ دار الأندلس ــ (ط ٢ ــ ١٩٨١) (ص ١٩١).*

[2] *المقدمة: عز الدين إسماعيل/ في قضايا الشعر العربي المعاصر (ص ١٣).*

[3] *شعرنا الحديث إلى أين؟: غالي شكري ــ دار الآفاق الجديدة ــ بيروت (ط ٢ ــ ١٩٧٨) (ص ١١٤).*

[4] *شخصيات ومواقف: ماجد السامرائي ــ الدار العربية للكتاب ــ ليبيا ــ تونس ١٩٧٨ (ص ٣٦).*

ويتفق عبد الصبور وحجازي مع ما ذهب إليه الحيدري فيرى الأول أن الحداثة ليست في استخدام التفعيلة أو الرمز والأسطورة. كما أنها ليست مجرد مضمون جديد، لكنها استخدام لهذه الأدوات كلها من خلال رؤية حديثة وموقف من العالم[1]. ويرى الثاني أن الشكل ليس مقياساً كافياً للحداثة، ويرفض تقسيم الوزن إلى قديم وجديد، ذلك أن الوزن وغيره من الأدوات القديمة والحديثة مجرد أدوات لا تجعل من نص شعري حديثاً أو قديماً، إذ ((يمكن أن يستعمل الشاعر وزناً جديداً أو لا يستعمل على الإطلاق إلا أنه يبقى تقليدياً. الشاعر إذاً عصري لأنه يستخدم الأدوات الشعرية استخداماً عصرياً، كل أدوات الشعر بما في ذلك الأدوات الجديدة أو الأدوات التقليدية، الأدوات التي نستعملها أو الأدوات التي يمكن أن نستحدثها وهي ليست موجودة))[2]. المقياس إذاً ليس في الأدوات ولا في الموضوع ذاته بل في كيفية توظيفهما فنياً بطريقة معاصرة. والمعاصرة عند حجازي بهذا ليست شكلية وإنما جوهرية. إنها وعي جديد بالأشياء والأدوات والحياة وكيفية تناول ذلك بحسب متطلبات العصر. إن ((الشاعر عصري لا لأنه ينقل العصر في قصيدته ولكن لأنه ينشئ في قصيدته تصوراً جديداً، يقدم لنا من خلال القصيدة تصوراً يتناسب مع كونه في هذا العصر))[3].

وإذا كانت المعاصرة عند حجازي تصوراً جديداً لأشياء العالم فهي والحداثة شيء واحد. وهذا يعني أن حجازي لا يميز بين مفهومي الحداثة والمعاصرة من حيث الاستعمال. على أن مصطلح المعاصرة مرتبط بالعصر سواء أكان الارتباط سطحياً أم جوهرياً، وهو لا يعني بالضرورة تفكيراً جديداً في معطيات الكون إذ قد يتعلق بمظاهر الحياة الخارجية دون روحها.

فالشاعر قد يكتفي بوصف الأشياء من الخارج ويحمل تفكيراً مختلفاً عن عصره. كما أن الحداثة قد تكون عند بعض الشعراء لهاثاً وراء المظهر دون المخبر وبهذا تكون مجرد مواكبة سطحية للحياة. وهي لدى البعض مفهوم شامل للحياة في مرحلة ما ونظرة كلية وموقف عام من العصر. ومن هنا فإن المصطلح قد يستعمل استعمالاً إيجابياً وقد يستعمل استعمالاً سلبياً، كما أنه قد يكون عند البعض كلياً وعند آخرين جزئياً.

---

[1] *الأديب الجديد والثورة: محمد دكروب ــ دار الفارابي (ط ١ ــ ١٩٨٠) (ص ٢٠٠).*
[2] *من البيت إلى القصيدة: عبد العزيز المقالح ــ دار الآداب ــ بيروت (ط ــ ١٩٨٣) (ص ٢٤٩).*
[3] *المرجع نفسه (ص ٢٤٩).*

وإذا كان حجازي يستعمل المعاصرة بمعنى واحد مع الحداثة فما هو مفهومه للحداثة؟ إن الحداثة عنده هي ((الإجابة التي يقدمها الشاعر الحديث أو المعاصر على الأسئلة المطروحة عليه لا من داخل نفسه فحسب، وإنما من الواقع المحيط به أيضاً، وليس من الحاضر فقط بل من الماضي كذلك))[1]. الحداثة هنا محاولة لتفسير ما يطرحه الواقع الخارجي والداخلي في علاقته بالماضي والحاضر على الشاعر الحديث أو المعاصر (وهو هنا يستعمل الحديث والمعاصر بمعنى واحد أيضاً). هي إذاً موقف خاص مما يجري في العالم من مشكلات إذ لكل شاعر إجابته. الحداثة هنا ليست واحدة ولكنها متعددة بتعدد الشعراء أنفسهم. وهي شاملة من جهة أخرى لأنها مرتبطة بالواقع النفسي والاجتماعي في الحاضر والماضي.

وإذا كانت الحداثة عند حجازي تساؤلات عن الواقع وإجابة جديدة عن حقيقته فإن هذا يقتضي أن يعبر الشاعر عن ذلك تعبيراً جديداً أيضاً. ومن هنا يرى حجازي أن الحداثة تعبير غير عادي عن موقف الشاعر من مشكلات هذا العالم لا رفض للعالم في ذاته[2].

فالحداثة عنده تفسير خاص للعالم وتعبير خاص عنه أيضاً. على أن رفض العالم لا ينفي الحداثة لأن رفض الشيء قد يكون من خلال الوعي به وإدراكه واتخاذ موقف منه. ومن ثم فرفض العالم مثل قبوله هو موقف من العالم ذاته. ومثلما أن قبوله لا يعني بالضرورة استسلاماً له فإن رفضه لا يعني بالضرورة هروباً منه. فقد يكون دعوة إلى تجاوزه وتحقيق عالم أفضل منه.

ويؤكد يوسف الخال ما ذهب إليه الحيدري وحجازي حيث يقرر أن الحداثة جوهر لا شكل. فهي ليست زياً خارجياً يقتبسه الإنسان وإنما هي عقلية جديدة تتجاوز الظاهر إلى الباطن[3]. وعلى هذا الأساس يستبعد الشعراء الذين يصفون مظاهر الحياة الجديدة بدعوى أن ذلك من الحداثة، وإن كانوا يعيشون بعقلية قديمة وإحساس قديم بالأشياء. فالحداثة تطور عقلي وتوغل في روح العصر وموقف جديد من قضايا الحياة. ومن ثم فالحداثة الشعرية عنده ليست مجرد تحطيم لوحدة البيت أو تنويع القوافي أو التمسك بالوزن، بل تعبير عن عقلية جديدة تنظر إلى الحياة بمنظار حديث. فالشكل الجديد دون مضمون جديد

---

[1] *أسئلة الشعر: أحمد عبد المعطي حجازي ــ منشورات الخزندار ــ جدة، (ط ١ ــ ١٩٩٢) (ص ٢١٢).*

[2] *المصدر نفسه (ص ٢٠٤ ــ ٢٠٥).*

[3] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ١٦).*

افتعال كاذب[1]، ذلك أن الشعر الحديث مفهوم جديد للشعر وللحياة معاً. الحداثة ليست جزئية فيكون الشاعر حديثاً في الحياة مقلداً في الشعر أو التفكير، بل هي مفهوم شامل يعود إلى العقلية أولاً. وعلى هذا الأساس فإن الحداثة عند الخال ((حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفاً على زمن دون زمن، فحيثما يطرأ تغير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف))[2]. فالحداثة الشعرية خروج عن الطرق التعبيرية المألوفة نتيجة تطور معرفي بتطور الحياة ذاتها. فلا يمكن للشاعر أن يطور في أدواته الفنية دون أن تتطور معرفته بما حوله. على أن التعبير الجديد عند الخال يبدو انعكاساً طبيعياً لتطور نظرة الشاعر إلى الحياة الجديدة. فهو ليس خلقاً وإبداعاً لأنه يماشي الحياة ولا يسبقها يتبعها ولا يقودها. الشعر هنا يواكب الحياة، يتغير بتغيرها ولكن لا يغيرها. وهذا فهم سلبي للشعر من حيث أراد صاحبه عكس ذلك. فحداثة الشعر هنا تابعة لحداثة الحياة، وما ربط يوسف الخال للشعر بلغة الحياة اليومية كما سنرى لاحقاً إلا دليل على ذلك. الحداثة الشعرية عنده مطابقة لواقع الحياة لا تجاوز له، والإبداع مسايرة لسير الحياة.

ويتفق أدونيس مع زملائه في أن الحداثة قضية جوهرية ويربطها بالعقلية مثل يوسف الخال فيقول: ((ليست الحداثة أن يكتب (الشاعر) قصيدة ذات شكل مستحدث، شكل لم يعرفه الماضي، بل الحداثة موقف وعقلية. إنها طريقة نظر وطريقة فهم، وهي فوق ذلك وقبله ممارسة ومعاناة))[3]. الحداثة عنده قيمة داخلية مرتبطة بالتجربة الإبداعية ومعاناة الشاعر من أجل الكشف عن أسرار الوجود، وليست مجرد شكل خارجي حديث. وهذا ما يؤكده في مرحلة أخرى في (البيانات) إذ يذهب إلى أن الحداثة لا تكمن في كتابة الشعر وزناً أو نثراً وإنما ((تكمن في الأفق الكشفي المعرفي الذي تؤسس له هذه الكتابة داخل التاريخ العربي من جهة، وخارجه في تاريخ الإنسان المعاصر من جهة أخرى))[4]. فالحداثة مشكلة معرفية بالدرجة الأولى، معرفة الشاعر بذاته وبمحيطه وبالعالم من حوله. والكتابة بهذا تأسيس لمعرفة جديدة عن طريق

---

[1] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٩٥).*

[2] *المصدر نفسه (ص ١٧).*

[3] *زمن الشعر: أدونيس (ص ١١٥)*

[4] *البيانات: أدونيس وآخرون ــ تقديم محمد لطفي اليوسفي ــ أسرة الأدباء والكتاب، البحرين (ط ١ ــ ١٩٩٣) (ص ٥١).*

البحث والتساؤل عن حقائق الأشياء. بل إن الحداثة ((تضع هذا التاريخ موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقة اللغة واستقصاء التجربة))[١]. وأدونيس هنا لا يفصل اللغة عن التجربة، الشكل عن المضمون في حديثه عن الكتابة، ذلك أن الحداثة تساؤل شامل لا يقتصر على جانب دون آخر. إنها تساؤل من أجل التغيير والتجاوز، بحث من أجل التحرر والانطلاق. إنها تفكيك وتخط للنظام المعرفي السائد في اتجاه أفق أوسع للإنسان في هذا العالم. وهي لا تتجاوز مجالاً دون آخر لأنها نظرة شمولية تمس الفن والحياة معاً. إنها مشروع حضاري شامل يقوم على الاختلاف والابتكار ولا يقوم على قواعد يمكن تقليدها. فهي نقيض للتقليد ونقد مستمر للماضي والحاضر ومراجعة دائبة لكل ما تم التوصل إليه من أجل تجاوزه إلى غيره. وانطلاقاً من هذا فإن الحداثة الشعرية لا تتحقق إلا إذا تجاوز الشاعر الحديث ((الموقف الإيديولوجي الفني القديم ومتضمناته جميعاً: مفهوم الإبداع والمعايير النقدية المنبثقة عنهما))[٢]. وبهذا تكون الحداثة الشعرية مفهوماً جديداً للفن يقوم على أساس معرفي مغاير للمنطلقات التقليدية، ويكون الشعر الحديث مختلفاً عن الشعر القديم نتيجة لذلك. على أن أدونيس قد غير موقفه هذا في (البيانات) عندما ذهب إلى أن الحداثة ارتباط بالتراث وقرر أن رامبو وبودلير لم يخلقا الحديث إلا بفضل ارتباطهما بالقديم[٣]. وهذا يعني أن مفهوم التجاوز عند أدونيس مختلف، فهو نفي للتراث حيناً واتصال به حيناً آخر. والحداثة تبعاً لهذا تكون انسلاخاً عن الموروث مرة وارتباطاً به مرة أخرى. وهذا موقف متذبذب من الحداثة والتراث كليهما. ويظهر هذا التذبذب على مستوى الإبداع الشعري ذاته، فهو مرة يقطع صلة الشاعر بالتراث فيقول في شخصية مهيار الدمشقي من ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي):

((إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه. يخلق نوعه بدءاً من نفسه، لا أسلاف له، وفي خطواته جذوره. يمشي في الهاوية وله قامة الريح))[٤].

وهو مرة أخرى يربط الشعر بالتراث فيقول من ديوانه (كتاب الحصار):

متدثراً بدمي، أجيء يقودني

---

[١] *الشعرية العربية: أدونيس ــ دار الآداب ــ بيروت ١٩٨٥ (ص١١١).*

[٢] *زمن الشعر: أدونيس (ص٢٨٢).*

[٣] *البيانات: أدونيس وآخرون (ص ٤٩).*

[٤] *الأعمال الكاملة: أدونيس ــ دار العودة، بيروت (ط ١ ــ ١٩٧١) (مج١) (ص٣٣٠).*

حلم ويهديني بريق،
هيأت بيتي لابن رشد
وأبي نواس، والرضي
وكتبت للطائي أن يأتي وقلت لذي القروح: أبو العلاء أتى،
واحمد وابن خلدون،
سنعلن آية الأحشاء، وسوسة السديم الأولي
ونفكك اللغة الدفينة..))[1]

وهذا يعني أن أدونيس يناقض نفسه في علاقة التراث بالحداثة، كما يعني هذا المقطع الشعري أن أدونيس قد عدل من موقفه المتطرف ضد التراث في (زمن الشعر).

وإذا كان أدونيس قد قرر أن الحداثة الشعرية جوهرية لا شكلية وأنها موقف وعقلية أولاً فإنه يربطها بطريقة التعبير، ذلك أن الحداثة في الشعر شكل ومضمون فيقول: ((يمكن اختصار معنى الحداثة بأن التوكيد المطلق على أولية التعبير، أعني أن طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول))[2]. وهو هنا يركز على كيفية التعبير أكثر من المقول، وهذا يعني أن طريقة التعبير مقياس للحداثة الشعرية عند أدونيس. أما المقول فليس له قيمة في ذاته وإنما في طريقة التعبير عنه.

ويميز أدونيس بين الحداثة وبين ما يسميه أوهام الحداثة، ويقسم هذه الأوهام إلى خمسة:

١ وهم الزمنية وأصحابها يرون الحداثة في الارتباط باللحظة الراهنة في حين أن الشعر يقيم ببنيته لا براهنيته.
٢ وهم الاختلاف عن القديم وكأن مجرد الاختلاف حداثة، والحديث يضاد القديم.
٣ وهم المماثلة للغرب وكأن الغرب مصدر الحداثة ولا حداثة خارج الشعر الغربي.
٤ وهم التشكيل النثري وكأن مجرد الكتابة بالنثر من حيث اختلافها عن

---

[1] *كتاب الحصار: أدونيس ــ دار الآداب (ط١ ــ ١٩٨٥) (٢٣٥).*
[2] *زمن الشعر: أدونيس (ص٧١).*

كتابة الوزن القديمة حداثة. وهذا يقابل الرأي القديم الذي يرى الكتابة خارج الوزن ضد الشعر.

- وهم حداثة المضمون ويزعم أصحابه أن تناول إنجازات العصر وقضاياه كافية لإنشاء نص حديث[1]. وأدونيس هنا يخلط بين الموضوع والمضمون، فالموضوع لا قيمة شعرية له في ذاته ولكن في طريقة تناوله، وهو يصبح مضموناً بعد تناوله ولا يمكن فصله عن شكله.

ومن خلال هذه الأوهام يتبين أن الحداثة عند أدونيس جوهرية لا شكلية. فالتخلص من الوزن في ذاته أو تقليد الشعر العربي أو الجري وراء المظاهر الجديدة للحياة ليس حداثة. على أن أدونيس الذي يدين أوهام الحداثة هذه يقع هو نفسه فيها. فهو يعد الانقطاع عن التراث حداثة أحياناً ويدافع عن الكتابة بالنثر فيعتبر قصيدة النثر الشعر الحديث البديل لشعر الوزن القديم، وهو يتبع الشعر الغربي في خطواته المختلفة اعتقاداً منه أن المماثلة للغرب حداثة، وهذا ما سنراه في الفصول القادمة.

وكما اتفق أغلب رواد الشعر الحر على أن الحداثة جوهرية وأنها شاملة للشكل والمضمون، للحاضر والماضي من حيث أنها نظرة جديدة للحياة اتفقوا على أن لكل عصر حداثته أو حداثاته. فالحداثة ليست مرتبطة بعصر دون آخر إذ للقدماء حداثتهم وللمعاصرين حداثتهم دون أن تجب هذه تلك بل تستفيد منها وتتخطاها إلى الأحدث. على أن ثمة اختلافاً بين حداثة عصر وآخر من حيث غناها أو فقرها وذلك تبعاً لظروف المراحل الزمنية المختلفة.

يقول البياتي: ((لكل عصر حداثته، حداثة المتنبي أو أبي تمام أو أبي نواس لا تشبه حداثة السياب وخليل حاوي مثلاً، إذ الشاعر هو الذي يصنع الحداثة، والحداثة تكون متأثرة بزمانها ومكانها وبالأفق الأوسع أيضاً))[2]. بل إن لكل شاعر في العصر ذاته حداثته الخاصة به، فحداثة السياب غير حداثة خليل حاوي، وحداثة البياتي غير حداثة عبد الصبور وهكذا... فالحداثة رؤيا ولكل شاعر رؤياه المتميزة وموقفه الخاص من قضايا الحياة. فمثلما ترتبط الحداثة بظروف المكان والزمان ترتبط أيضاً بنفسية المبدع.

---

[1] *الشعرية العربية: أدونيس ــ دار الآداب ــ بيروت ١٩٨٥ (ص٩٣، ٩٤، ٩٥) انظر (فاتحة لنهايات القرن) أيضاً (ص٢٧٩).*

[2] *الخبر الأسبوعي ع ٧ (٢١ ــ ٢٧ أفريل ١٩٩٩) (ص١٣)*

ويؤكد حجازي الاختلاف بين حداثة القدماء وحداثة المعاصرين[1]. على أنه لم ينف وجود روابط بين العصور، ذلك أن المعاصرين ((من يكتب حتى الآن بلغة كلغة القدماء ويحس كما يحسون. كما أن القدماء كان فيهم من يكتب بلغة قريبة من لغتنا وتشغله هموم كهمومنا))[2]. وهذا يعني أن حداثة المعاصرين قد تلتقي مع حداثة القدماء إذا تشابهت الهموم واللغة. وأن بين حداثة القدماء ما يبقي حديثنا على مر العصور مثل شعر المتنبي مثلاً. وعلى هذا فإن حداثة هذا العصر لا تجب حداثة العصور السابقة. على أن هذا لا ينفي أن لكل شاعر حداثته المختلفة باختلاف نظرته إلى هذه الهموم، وطريقة استعماله للغة تبعاً لذلك. فوجود التشابه لا ينفي وجود الاختلاف، بل إن الاختلاف قد يكون في قصائد الشاعر الواحد ذاته من حيث درجة حداثتها.

وما دام هناك اختلاف بين حداثات العصور بل بين حداثات العصر الواحد فليس ثمة مقياس محدد للحداثة. ومادام ليس هناك مقياس للحداثة فلا يجوز أن تتخذ حداثة ما مقياساً لبقية الحداثات. من هنا يدعو حجازي إلى ضرورة الاستقراء وعدم الانطلاق من قواعد مسبقة أو أحكام جاهزة. فهو يرى أن لكل إبداع حداثته الخاصة، فللأدب الغربي حداثته وللأدب العربي حداثته أيضاً. الحداثة حداثات ولا ينبغي تطبيق مقياس حداثة على حداثة أخرى. فما ينطبق على حداثة الغرب لا ينطبق بالضرورة على حداثة العرب. فالحداثة ((ليست نموذجاً مطلقاً يعمم على جميع الآداب ويصلح لها بل هي فعل تاريخي يخضع لمعطيات كل تجربة أدبية وإن استفاد من تجارب أخرى))[3].

ويتفق يوسف الخال مع ما ذهب إليه البياتي وحجازي فيقرر أن الحداثة ليست وقفاً على زمن دون زمن أو بيئة دون أخرى. لكل زمن حداثيوه ومقلدوه، فامرؤ القيس كان حداثياً في عصره قياساً إلى غيره وكذلك أبو نواس وأبو تمام وابن الرومي وخليل مطران وشعراء الرابطة القلمية[4]. وفي كل زمن صراع قائم بين التحديث والتقليد. وهذا يدل على أن مقاييس الشعر غير ثابتة بل عرضة للتغير بتغير الحياة والإنسان، وأن الحداثة محاولة مستمرة لتجاوز المألوف ومواكبة مستمرة لحركة الحياة. وما نعده اليوم حديثاً يصبح في

---

[1] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٢١١).*

[2] *المصدر نفسه (ص ١٠٨، ١٠٩).*

[3] *حديث الثلاثاء: أحمد عبد المعطي حجازي ــ دار المريخ للنشر والتوزيع ــ دار الرياض ١٩٨٨ (ج٢) (ص ١٥١).*

[4] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ١٥).*

يوم ما قديماً. على أن الحداثة عند الخال ليست ضد القدامة بل في ذاتها إنما هي ضد تقليدها. ((فالقصيدة الحديثة اليوم لا ترفعها حداثتها على قصيدة قديمة، وإنما ترفعها وبحق على قصيدة مجايلة لها نظمت على غرار القديم))[١]. فالحديث هو كذلك قياساً إلى التقليدي قديماً ومعاصراً لا قياساً إلى حديث قديم أو معاصر. فالحداثة في هذا العصر لا تنفي الحداثة في غيره ولكنها تنفي التقليد في كل العصور.

ويؤكد أدونيس ما ذهب إليه زملاؤه فيقرر أن الحداثة موجودة في المجتمعات المختلفة في الماضي والحاضر، ولكنها تختلف من بيئة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر من حيث أبعادها وأشكالها. ((فالحداثة هي دائماً حداثة شعب في أوضاع تاريخية معينة)) [٢] وليست مطلقة. فكل مجتمع حداثته الخاصة التي ينبغي عدم تعميمها على مجتمع آخر. فالحداثة العربية ليست حداثة غربية أو مستوردة وإنما هي قديمة في تراثنا العربي الإسلامي. ولا ينبغي دراسة هذه الحداثة من خلال مقاييس خارجة عنها بل يجب دراستها بمقاييس مستمدة منها. ((فإن حداثة الشعر العربي لا يصح أن تبحث إلا استناداً إلى اللغة العربية ذاتها، وإلى شعريتها وخصائصها الإيقاعية التشكيلية، وإلى العالم الشعري الذي نتج عنها، وعبقريته الخاصة في هذا كله))[٣]. وبهذا لا يجوز الانطلاق من مقاييس محددة مسبقاً للحداثة عند أدونيس إذ لكل حداثة قواعد خاصة بها. ولكن لا يعني هذا أن حداثة عصر إلغاء لحداثة عصر آخر، فلا وجود لقطيعة بين الحداثة والقدامة وإنما هناك فروق بينهما في استخدام عناصر قديمة استخداماً حديثاً من ناحية وفي المناخ المرتبط بالعصر وثقافته من ناحية ثانية، وارتباطها بالرؤيا من ناحية ثالثة[٤]. فالحداثة استمرار لحداثة أخرى، ولا يعني أن الحديث زمنياً أفضل من القديم بالضرورة بل قد يكون العكس صحيحاً. فرينيه شار مثلاً أو سان جون بيرس أو بنفوا ليس أكثر حداثة من هيراقليس أو هولدرلين أو بودلير أو ملارميه، ولا أبو نواس وأبو تمام والمتنبي والمعري مثلاً أكثر حداثة من امرئ القيس ولا السياب أو خليل حاوي أو يوسف الخال أو عبد الصبور أكثر حداثة من هؤلاء[٥]. لكل شاعر

---

[١] *المصدر نفسه (ص ١٧).*
[٢] *فاتحة لنهايات القرن: أدونيس (ص٣٢٦).*
[٣] *المصدر السابق (ص ٣٣٨).*
[٤] *البيانات: أدونيس وآخرون (ص ٥٠،٤٩).*
[٥] *المرجع نفسه (ص ٤٦).*

حداثته الخاصة ولكل حداثة مقاييسها المختلفة. والحداثة عند أدونيس ليست مقياساً للجودة الفنية في ذاتها بل الإبداع هو الأساس. ((لا يقيم الشعر بحداثته بل بإبداعيته إذ ليست كل حداثة إبداعاً، أما الإبداع فهو حديث بالضرورة. أي أن هناك حداثة حقيقية وأخرى زائفة وأن التمييز بينهما إنما يكون انطلاقاً من الإبداع. ويميز أدونيس بين الحداثة والإبداع فيذهب إلى أن الحداثة ((هي مرادف للتغيير، أما الإبداع فهو إعادة النظر المستمرة في كل تغيير مهما كان محتواه ونوعه، وهو إعادة النظر الدائمة في كل حداثة))[١]. وهذا يعني أن التغيير قد يكون إيجابياً وقد يكون سلبياً وأن التمييز بينهما إنما يكون عن طريق الإبداع. فالإبداع عند أدونيس هو المقياس الذي به نحدد الصحيح من الزائف في تقويمنا للحداثة من حيث هي تغيير.

على أن أدونيس كثير التناقض مع ذاته لتعدد منطلقاته وعدم دقة استعمال المصطلحات مما يضطره إلى الاستدراك والتغير والتعديل. فهو يربط الحداثة بالزمن حيناً ويطلقها حيناً آخر ويخلط بين الحداثة والإبداع بعد أن ميز بينهما[٢]. وهو يجعل الحداثة مقياساً للشعر في مواقف ويضع الإبداع المقياس بعد ذلك، ويدين النظر إلى الحداثة بمقاييس خارجية أو غربية ثم يقيس الحداثة العربية بذلك. وهو نفسه يقر أنه تعرف إلى أبي نواس من خلال بودلير وأبي تمام من خلال ملارميه[٣]. ويدين الحداثة الشكلية أو ما يسميه وهم الحداثة ولكنه ينظر إلى الحداثة الغربية من حيث أنها أبنية وأشكال لغوية دون ربطها بالعقلية الغربية كما يقر بذلك[٤]. ويقرر من جهة أن الحداثة مرتبطة بما قبلها وبما بعدها وأنها انقطاع وتواصل، ثم يذكر في مواقف أخرى أن الحداثة خرق جذري وشامل لما هو سائد [٥] وأنها رفض ونفي لما سبق. وهو كثير الحديث عن الحداثة أكثر من ممارسته لعملية التحديث حتى أصبح حديثه ذلك غطاء إيديولوجيا أكثر منه معرفة[٦].

وإذا كان رواد الشعر الحر قد اتفق معظمهم على أن الحداثة موقف شامل

---

[١] *الموقف النقدي من التراث عند أدونيس: محمد الخطيب قويدري ــ رسالة ماجستير ١٩٩٢ ــ ١٩٩٣ جامعة الجزائر.*

[٢] *الشعرية العربية: أدونيس (ص١١٠).*

[٣] *المصدر السابق (ص ٨٦).*

[٤] *البيانات: أدونيس وآخرون (ص٤٧).*

[٥] *المرجع نفسه (ص ٥٥).*

[٦] *الموقف النقدي من التراث عند أدونيس: محمد الطيب قويدري (ص٢٦).*

من قضايا الحياة وإن لم يميز بعضهم بين الحداثة والمعاصرة أو بين الحداثة والتجديد فإن معظمهم يتفقون على أن الحداثة أشمل من التجديد. فالتجديد وإن تضمنته الحداثة لا يعني أن كل تجديد حداثة فالتجديد قد يكون جزئياً في الشكل أو في الموضوع أو في جنس أدبي دون آخر أو في جانب من جوانب الحياة فحسب. غير أن الحداثة وإن كان التجديد مظهراً من مظاهرها فإنها ثورة شاملة في الفن والحياة. فهي لا تتصل بجانب معين من الحياة إنما بكل جوانبها لأنها موقف عام[١]. ومن هنا فالحداثة أعم من التجديد، ولكن لا حداثة بدون تجديد.

وكما أن الحداثة نسبية في جوهرها من حيث أن لكل عصر حداثاته ولكل بيئة حداثتها ولكل شاعر حداثته كذلك يعد التجديد نسبياً من حيث ارتباطه بالتراث. فالتجديد لا يمكن أن يكون خالصاً من القديم وإلا كان شذوذاً وجنوناً[٢]. إنه ينطلق من التراث ذاته فيعدل في عناصره أو يعيد تشكيلها على ضوء التجربة الجديدة أو يبتكر أشكالاً جديدة أو قيماً فنية أو معنوية تتطلبها الحياة. والجدة الشعرية من هنا نسبية لارتباطها بالموروث الشعري من جهة، ولارتباطها بلغة ذات أصل اجتماعي من جهة أخرى. بل إن التجديد نسبي حتى لدى الشاعر الواحد إذ قد يبدأ مجدداً وينتهي مقلداً أو العكس. وقد يجدد في جانب دون آخر، كأن يجدد في الوزن أو اللغة أو الموضوع أو في كل ذلك. والتجديد من هنا قد يكون جزئياً كما يمكن أن يكون عاماً متى أصبح نتيجة رؤية جديدة تدل على عقلية جديدة. وفي هذه الحال يصبح التجديد حداثة لأنه موقف جديد من العالم. ومثلما أنه لا حداثة بدون تجديد كذلك لا حداثة بدون أصالة. فالحداثة ضد التقليد، والتقليد نفي للأصالة لأنه دليل على شخصية سلبية تعيد إنتاج الموروث كما هو. أما التجديد فهو يدل على الشخصية الإيجابية التي تهضم التراث وتعيد تشكيله بطريقة جديدة تميز الشاعر من غيره. وعلى هذا فإن ((كل إبداع أصيل ينطوي بالضرورة على درجة عالية أو على درجة من الجدة، في حين أن الجدة لا تنطوي بالضرورة على إبداع أصيل))[٣]. ذلك أنها قد تكون شكلية خارجية لا تنبع من التجربة أو تقليداً لجديد أجنبي. وفي هذه الحال لا يمكن أن تكون معياراً لحداثة العمل الفني لأنها دليل على العجز لأعلى

---

[١] *الملامح الفكرية للحداثة: خالدة سعيد/ فصول مج ٤ أفريل ــ ماي ــ جوان ١٩٨٤ (ص٢٥).*

[٢] *الشعر الحديث بين التقليد والتجديد: أحمد سليمان الأحمد (ص ٩٨).*

[٣] *جدلية الإبداع في الموقف النقدي: عز الدين إسماعيل/فصول مج ١٠ ع ½ يوليو ١٩٩١ (ص ١٤١).*

الإبداع والخلق[١].

لقد اتفق رواد الشعر العربي الحر على أن التجديد حاجة ملحة لتطور الإنسان والحياة وليس مجرد هدف في ذاته، لكنهم اختلفوا في مدى ارتباطه بالتراث. فبعضهم يرى التجديد استمراراً للموروث وتحويراً له وإضافة إليه وإعادة تشكيل جديد له، وبعضهم يرى التجديد انسلاخاً عن الموروث ونفياً له ورفضاً. وهناك من لا يحدد مفهوماً للتجديد وإن ميز بينه وبين التقليد ويكتفي بأمثلة من تاريخ الشعر العربي.

فأما تحديد مفهوم التجديد في علاقته بالواقع والموروث فنجده لدى البياتي والحيدري. والبياتي يربط التجديد أولاً بالجماعة لا بالفرد، ذلك أن التجديد الفردي مرتبط بثقافة مجتمع معين والتجديد الحقيقي حركة شعرية كاملة تقف وراءها ثقافة أمة بأكملها وليس إرادة فردية وإلا كان مصيره الفشل[٢]. فالتجديد لا يكون حقيقياً إلا إذا كان يستند إلى رغبة أمة لأنه ليس تجديداً في مجال دون آخر وإنما هو تجديد عام عند البياتي. والتجديد الشعري بهذا لا ينفصل عن التجديد في الحياة، فهو ليس هدفاً في ذاته وإنما هو تلبية لحاجة ماسة اقتضتها المرحلة الجديدة. وهو ليس تقليداً للغرب بل ينبع من التراث، ومن ثم فإن شكل القصيدة الجديدة تطوير طبيعي للقصيدة العربية[٣]. الجديد عند البياتي تطور عن القديم من خلال تطور الحياة في مجتمع معين. ومادام التجديد مرتبطاً بالمجتمع وحاجة ماسة اقتضاها تطور الحياة فإن التجديد الشعري لدى رواد الشعر العربي الحر ليس مجرد تجديد في الشكل.

إنه ((ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي كما خيل للبعض بقدر ما هو ثورة في التعبير))[٤]. فالتجديد عند البياتي يمس القصيدة في شكلها ومضمونها ولا يتحقق هذا إلا إذا عززته موهبة حقيقية[٥]. ذلك أن الموهبة الحقيقية هي التي تستطيع القيام بهذا الانقلاب الشعري على مستوى الشكل والمضمون.

---

[١] *المرجع نفسه (ص ١٤١).*

[٢] *كنت أشكو إلى الحجر: حوارات مع البياتي ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت (ط١ ــ ١٩٩٣) (ص ١٣٨).*

[٣] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ١٩٧٨ (ص١٧).*

[٤] *ديوان البياتي ــ دار العودة ــ بيروت (ط٣ ــ ١٩٧٩) (مج٢) (ص٤٠).*

[٥] *المصدر نفسه (ص ٤١).*

ويؤكد الحيدري ما ذكره البياتي فيقرر أن التجديد ليس غاية في ذاته إنما هو نتيجة طبيعية لتطور الحياة والواقع. فهو ليس مجرد خروج عن المألوف وإنما إحساس بعدم قدرة المألوف على التعبير عن واقع الإنسان الجديد في تحولاته السريعة. وإذا لم يكن التجديد من متطلبات المرحلة يصبح سقوطاً في العبث واللاجدوى[١]. ومادام التجديد حاجة ماسة فهو امتداد للتراث لا انفصال عنه أي تجديد خارج التراث هو دعوة إلى الموت والانعزال. والجديد عند الحيدري ((هو ذلك الجديد الذي استطاع أن يجد بعده الحقيقي في الذاتية المتميزة والبيئة المعينة والعصر الخاص))[٢]. فالجديد مرتبط بذات مرتبطة بدورها ببيئة معينة تخضع لمتطلبات مرحلة هي وليدة المراحل السابقة. وهو بهذا رغبة عامة لا رغبة فردية أو حب في الجدة ذاتها ولكنها حاجة مجتمع بأكمله.

ويؤكد حجازي ربط التجديد بالتراث من جهة، وبالظروف المحيطة من جهة أخرى مستشهداً بأمثلة من تاريخ الشعر العربي. فهو يرى أن القصيدة الإسلامية ابتعدت عن القصيدة الجاهلية باقترابها من لغة العصر وأفكاره وسيطرت عليها صفة التجريد بدل الحسية التي طغت على القصيدة الجاهلية لأثر العالم الآخر في فكر العربي المسلم وخياله الشعري ونزعته التجريدية[٣]. وهو يرى أن وقوف حركة الإحياء عند التراث دون تجاوزه خلقت حركة مضادة أعادت الشعر إلى الحياة متمثلة في جماعة الديوان والمهجر وأبولو[٤]. على أن الاهتمام بالعاطفة والغوص في الخيالات ولدت حركة الشعر الجديد من خلال العودة إلى الواقع[٥]. وقد ثارت هذه الحركة على اللغة والأوزان والموضوعات بحثاً عن لغة جديدة وشكل مناسب يعالج مشكلات الحياة الجديدة[٦]. وحجازي هنا لا يحدد لنا مفهوم التجديد وإن ضرب لنا أمثلة للتجديد من تاريخ الشعر العربي ويدع القارئ يستنبطه من هذه العلاقة الجدلية بين الشعر والواقع والتراث. فالتجديد الشعري هو حاجة الواقع الجديد لما يناسبه على مستوى اللغة والشكل والموضوع.

---

[١] *إشارات على الطريق: بلند الحيدري (ص ١٠٤).*
[٢] *المصدر نفسه (ص١٠٦).*
[٣] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٢١٢).*
[٤] *المصدر نفسه (ص٢١٥).*
[٥] *المصدر نفسه (ص ٢١٦).*
[٦] *المصدر السابق (ص ٢١٧).*

وإذا كان البياتي والحيدري وحجازي يربطون التجديد بالواقع والتراث فإن يوسف الخال يربطه بالحياة دون التراث، وكأن بين الحياة والتراث فاصلاً. فالتراث إنما يحيا في الإنسان المرتبط بحياة اجتماعية معينة. بل إن الخال لا يقصد بالحياة إلا حياة الشاعر ذاتها، فالشاعر لا يجدد شعره إلا إذا جدد حياته وعلاقته بالآخرين[١]. والتجديد بهذا يكون امتداداً طبيعياً لحياة الشاعر وعقليته. ومادام الأمر كذلك فهو عام لا جزئي لأن الشاعر لا يمكن أن يقلد في الحياة ويجدد في الشعر. وهو لا يمكن أن يجدد في جانب ويقلد في جانب مادام التجديد موقفاً وعقلية قبل كل شيء. وهذا يعني أن يوسف الخال لا يميز بين التجديد والحداثة فهما عنده شيء واحد إذ ذكر من قبل أن الحداثة عقلية أولاً وتجديد في كل شيء.

على أن التجديد عند الخال وإن كان امتداداً للحياة في تطورها فإنه انقطاع عن التراث العربي. بل إن التجديد عنده إنما يقوم به من هو خارج التراث، ذلك أن معظم الحركات التجديدية تمت على يد الشعوبيين. فالعربي من هنا عاجز عن تجديد تراثه بنفسه وأن غيره أقدر على ذلك منه. بل ينسب الخال العجز إلى التراث ذاته فيذهب إلى أن التجديد إنما يتم عن طريق تلقيح قيمنا العاجزة عن النمو بقيم تراث أجنبي أثبتت أنها قادرة على التجديد والاستمرار[٢]. وفي الحالين إنما يأتي التجديد من الأجنبي أو بالاحتكاك بتراث أجنبي أي من خارج التراث العربي.

وكما فصل الخال بين التجديد والتراث العربي حاول أدونيس أيضاً الفصل بينهما. وهو وإن كان يبدو معتدلاً أحياناً فيربط التجديد بمقدار خروجه عن الموروث في قوله: ((إن دلالة التجديد الأولى في الشعر هي طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده، أي طاقة الخروج على الماضي من جهة، وطاقة احتضان المستقبل من جهة أخرى))[٣]. فإنه يميل إلى الفصل بين التجديد والتراث في أغلب المواقف. فالتجديد لا يتم إلا بانفصاله عن القديم ونفيه للسائد، الرفض والنفي عنده علامة الجدة والأصالة [٤]. فالجدة نفي لما قبلها، القصيدة الحديثة تنفي القصيدة القديمة والإبداع يجب بعضه بعضاً. والأصالة أيضاً رفض ونفي لما سبق فلا أصالة بدون تجديد، والتجديد عنده

---

[١] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل ــ دار الشروق ــ بيروت (ط١ ــ ١٩٨٤) (ص٣٠٣).*

[٢] *دفاتر الأيام: يوسف الخال (ص١٣).*

[٣] *مقدمة للشعرة العربي: أدونيس (ص ١٠٠).*

[٤] *الثابت والمتحول: أدونيس ــ دار العودة ــ بيروت (ط ١ ــ ١٩٧٨) (ص ٢٥١).*

رفض ونفي. وهذه نظرة تجريدية وقفز على الواقع والتاريخ فهل يمكن أن يكون الجديد نقياً من كل شائبة للقديم أو طبقة مستقلة عن الموروث؟ ويؤكد هذا الانفصال أيضاً في موضع آخر فيصرح أن ((كل تجديد هو بالضرورة انفصال فاللاحق لا يمكن أن يكون جديداً أو حديثاً إلا إذا ناقض ما قبله وتجاوزه. فالحديث لا ينشأ إلا كانفصال أو تغاير ولذلك فإن مقياس الحداثة أعني الثورية في الشعر هو في هذا التغاير))[1]. وهو هنا يستعمل الجديد والحديث استعمالاً واحداً، فالجديد أو الحديث انفصال عن الموروث، في حين أكد من قبل أن الحديث مرتبط بالموروث. وهو يستعمل مصطلحي الانفصال والتغاير بمعنى واحد، وهذا كله يدل على عدم الدقة في استعمال المصطلح. فهل يمكن أن ينفصل الجديد أو الحديث بمفهومه هو عن التراث؟ ألم يقل أدونيس ذاته إن الشاعر لا يمكن أن يكون حديثاً إلا إذا تمثل القديم[2]؟ فهل يعني التمثل نفياً ورفضاً للتراث؟ ألم يقل في موقف آخر إن الشاعر لا يكتب في فراغ بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل[3]؟ إن أدونيس يناقض نفسه في نفي الصلة بين القديم والجديد إلا إذا كان يرى أن نفي ((الحديث للقديم لا يعني إلغاء وجوده وتأثيره بل يعني إلغاء سيادته، فيما تظل فاعليته التي تأخذ وضعاً وأشكالاً مختلفة ومتفاوتة قائمة ومؤثرة في علاقة جدلية ب (الحديث) كما لا يعني سيادة الحديث اكتمال حداثته على نحو مثالي لا ينطوي تكوينه معه على ما ينتمي إلى القديم)) [4] كما يذهب إلى ذلك رفعت سلام. على أن أدونيس يستعمل النفي بمعنى الإقصاء في أغلب الأحيان.

وإذا كان أدونيس قد استعمل مصطلحي الجديد والحديث بمعنى واحد من قبل فإنه يناقض نفسه ويميز بينهما مرة أخرى فيقول: ((فللجديد معنيان: زمني وهو في ذلك آخر ما استجد وفني أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله. أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كل ما لم يصبح عتيقاً. كل جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديداً. هكذا نفهم كيف أن شاعراً معاصراً لنا يعيش بيننا قد يكون في الوقت نفسه قديماً))[5] فالجديد هنا زمني وفني في حين أن الحديث زمني فحسب، وبهذا يكون الجديد معياراً للحديث ولا يكون الحديث

---

[1] *فاتحة لنهايات القرن: أدونيس (ص ٢٤٥).*
[2] *المصدر نفسه (ص ٣٣٧)*
[3] *الأدب العربي المعاصر: أعمال روما ١٩٦١ ــ منشورات أضواء (ص١٨٣).*
[4] *بحثاً عن التراث: أعمال روما ١٩٦١ ــ منشورات أضواء (ص١٨٣).*
[5] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص١٠٠).*

معياراً للجديد. وهذا يناقض ما ذهب إليه أدونيس من قبل عندما وحد بين الجديد والحديث وجعل من صفة الحديث المغايرة أي عدم المماثلة التي ينسبها إلى الجديد في هذا التعريف.

وهذا يعني أن الحديث زمني وفني أيضاً مما يناقض قوله هنا. كما يناقض نصه هذا قوله من قبل إن الحداثة زمنية وغير زمنية لأنها إبداعية أيضاً. فأي تحديد للجديد سنأخذ به وسط هذه التعريفات المتناقضة؟.

وكما خلط أدونيس بين مصطلحي الجديد والحديث خلط أيضاً بين مصطلحي التجديد والحداثة. فمثلما قرر أن الحداثة جوهرية وأنها ليست مجرد تجديد في الوزن أو الشكل وأنها كلية شاملة لأنها عقلية وموقف جديد من الحياة والفن، كذلك يقرر أن التجديد ليس مجرد تجديد على مستوى اللغة أو الشكل بل يجب أن يكون شاملاً لأنه تجديد في مفهوم الشعر ومبناه لا في شكله فحسب[١]. إن التجديد تجديد في الثقافة كلها[٢]. وكما قرر أن الحداثة رؤيا وموقف من الحياة والفن، كذلك يقرر أن التجديد ليس مجرد تغيير في الشكل القديم إنما هو رؤية جديدة للعالم تكشف عن نظام لعلاقات جديدة بين الشاعر والعالم، والشاعر واللغة واللغة والأشياء[٣]. ومعنى هذا أنه وسم التجديد بما وسم به الحداثة حتى لم يعد بينهما فرق يذكر، أي لا فرق بين الوسيلة والغاية. فالتجديد ما هو إلا وسيلة من الوسائل المؤدية إلى الحداثة ومظهر من مظاهرها. ومادام التجديد عند أدونيس انفصالاً ونفياً ورفضاً فإن الحداثة تكون أيضاً نفياً ورفضاً وانفصالاً عن الموروث.

إن أدونيس كثير الخلط في استعمال المصطلحات من جهة، كثير التناقض في الآراء من جهة أخرى. لقد أكد في مواقف أن الحديث لا يمكن أن ينطلق من فراغ، وأن الجديد مرتبط بالقديم ثم ينقض هذا الرأي فيقرر الانقطاع عن التراث والماضي. وهذا في ذاته خلط بين القانون العلمي والقانون الفني. فالتطور العلمي يختلف عن التطور الفني لأن التطور العلمي يتبدى ((في التتابع والتراكم بحيث يغدو القانون العلمي الأحدث أكثر رقياً وتقدماً وأفضل من القانون العلمي الأقدم))[٤]. فالقانون العلمي الجديد يحل محل القانون القديم، أما العمل الفني فهو استمرار لما سبقه لا ينفيه ولا يحل محله. كما لا يعني أن

---

[١] *مقابلة مع أدونيس/ الآداب ع ٣ مارس ١٩٦٨ (ص٧٠).*

[٢] *هاأنت أيها الوقت: أدونيس ــ دار الآداب ــ بيروت (ط١ ــ ١٩٩٣) (ص٥٣).*

[٣] *المصدر نفسه (ص ٧١).*

[٤] *مقدمة في نظرية الأدب: عبد المنعم تليمة ــ دار العودة ــ بيروت (ط١ ــ ١٩٧٩) (ص١١٧).*

الحديث أفضل من القديم، بل قد يكون العكس صحيحاً.

وإذا كان أدونيس لا يميز بين القانون العلمي والقانون الفني أحياناً فإن خليل حاوي يؤكد أن القانون الذي يشمل العلوم غير القانون الذي يشمل الفنون وإلا كان الحديث زمنياً أفضل من القديم، ((ولكان على سبيل الإيجاز أي من شعراء العصر الحاضر أرفع مرتبة من المتنبي وشكسبير وغوته، وذلك بفعل عامل واحد بسيط وهو تقدمه على هؤلاء في الزمن))[١]. لذلك يرفض خليل ما قام به بعض الرواد وعلى رأسهم أدونيس الذي يرى التطور الفني انتقالاً من مذهب إلى آخر قد يعارضه، حتى أصبح إنتاج الشاعر طبقات بعضها فوق بعض، وشرط التطور أن يكون من الداخل انطلاقاً من التجربة الأولى[٢].

ويتفق عبد المعطي حجازي مع حاوي فيذهب إلى أن التطور المادي لا يعني بالضرورة أن يعقبه تطور فني. فقد يزدهر المجتمع ويتدهور الفن برغم ذلك، وقد يزدهر الفن في مجتمع منحط اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً. لقد ازدهر الشعر العربي في عصر البداوة وانحط عندما بلغت الحضارة الإسلامية أوجها في عصر الانحطاط[٣]. وهذا يعني أن تطور الفن مستقل نسبياً ولا يتطابق مع تطور المجتمع. أما أدونيس فيعتقد أن تطور الفن نتيجة حتمية لتطور المجتمع إذ يقرر أن الشعر الإسلامي يعاني من انفصال الشكل عن المحتوى بدعوى أنه يحمل قيماً إسلامية في شكل قديم جاهلي فيقول: ((ثم إنه في كل تطور حضاري يتطابق الشكل والوظيفة بحيث أن تغير الوظيفة يستتبع تغير الشكل. لكن مع أن وظيفة الشعر في المجتمع العربي تغيرت في الإسلام عما كانت عليه في الجاهلية فإن شكله لم يتغير. وهذا مما أكد الانفصال بين الكلام والمعنى، أو الشكل والمحتوى وأدى إلى جعل التعبير الشعري نوعاً من المطابقة بين الكلام والمعنى القديم))[٤]. وهذا يعني أن أدونيس يفهم العلاقة بين الحديث والقديم فهماً آلياً وكأن هناك تطابقاً بين الفن والمجتمع[٥]. على أن تطور الفن قد يتأخر عن تطور المجتمع زمناً طويلاً، وقد يسبق الفن تطور المجتمع. ثم إن تطور الفن لا يعني بالضرورة التقدم نحو الأفضل دائماً فقد يكون تطوراً نحو الأسوأ. والتطور ليس حاجة ماسة ضرورية في كل الأوقات

---

[١] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والعلوم (ص ١٨٩).*
[٢] *المرجع نفسه (ص ١٩١).*
[٣] *حديث الثلاثاء: حجازي (ج٢) (ص ٥٠).*
[٤] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ١) (ص٢٩).*
[٥] *بحثاً عن التراث العربي: رفعت سلام (ص٥٦).*

إذ قد يكون الثبات مطلوباً أحياناً أكثر من التجديد. فالثبات ليس قيمة سلبية دائماً، والتقدم الفني ليس قيمة إيجابية دائماً. فقد يحتاج المجتمع في بعض فترات تطوره إلى ثبات نسبي وإلا أصبح التجديد زلزلة مستمرة لكل القيم القديمة، وأصبحت الحياة جحيماً لا يطاق. من هنا نرى أن فترة النهضة التي قامت بإحياء التراث ضرورة حتمية تفرضها تحديات المرحلة، وأن إدانة بعض رواد الشعر العربي الحر وعلى رأسهم أدونيس للتقليد في هذه الفترة يفتقد إلى الحجة لأنه ينتصر للتجديد متجاهلاً الظروف المحيطة بالمجتمع والتحديات التي كانت تواجه الأمة العربية الإسلامية آنئذ. وإن حركات التجدد التي أعقبتها ما كانت لتقوم لها قائمة لولا مرحلة الإحياء التي مهدت الطريق لذلك. وإن حركة الشعر الحر لم تكن لتظهر إلى الوجود لولا حركات التجديد التي قامت بها جماعة الديوان وشعراء المهجر وجماعة أبولو.

وخلاصة القول إن رواد الشعر العربي الحر لم يتفقوا على تحديد مفهوم التراث، فمنهم من حصره في التراث الشعري، ومنهم من حصره في العناصر المتحولة والفعالة في الحاضر والمستقبل، ومنهم من تغير مفهومه لـه عبر مراحله النقدية المختلفة. كما أن هؤلاء الرواد لم يتفقوا على مفهوم للحداثة، فمنهم من يميز بينها وبين المعاصرة، ومنهم من يستعملها استعمالاً واحداً. ومنهم من يميز بين الحداثة والتجديد ومنهم من يستعملها استعمالاً واحداً أيضاً. على أن أغلبهم يتفق على أن الحداثة قضية جوهرية لا شكلية وأنها عقلية وموقف من قضايا الحياة المعاصرة. كما يتفق هؤلاء الرواد على أن الحداثة لا يمكن أن تتحقق دون تمثل التراث وتجاوزه. فالشعر الحديث يتصل بالتراث وينفصل عنه في الوقت نفسه، يبدأ منه لكنه يتجاوزه. ولم يشذ عن هذا المذهب إلا أدونيس الذي تراوحت مواقفه بين الدعوة إلى القطيعة مع التراث وبين الدعوة إلى الاتصال به وإن كان قد انتهى به المطاف إلى أن الحداثة لا يمكن أن تقوم بدون العودة إلى التراث.

■■■

الفصل الأول:
في مصدر الشعر

لقد ذهب النقاد مذاهب شتى في محاولة تحديد الشعر، فانطلق بعضهم من مصدره ظناً منهم أن أصل الشيء هو الشيء ذاته، وانطلق آخرون من وظيفته وكأن أثر الشعر هو الشعر ذاته. وهناك فريق آخر ركز على النص في بحثه عن مفهوم الشعر. أما الانطلاق من المصدر اجتماعياً كان أم نفسياً أم من عالم أعلى في تحديد الشعر فقديم. فقد ربط أفلاطون الشعر في جمهوريته بعالم الطبيعة التي هي محاكاة لعالم المثل فجعل منه محاكاة لمحاكاة[١]. على أنه في محاورة إيون يربط الشعر الممتاز بعالم المثل إذ جعل لكل فن شعري ربة توحيه. فربة تلهم المديح وأخرى تلهم الملاحم وثالثة أشعار الجوقة إلى غير ذلك[٢]. ومعنى ذلك أن الشعر إلهام من العالم الأعلى إلى العالم الأدنى. والربات والربات هنا هن الشاعرات حقاً أما الإنسان الشاعر فليس إلا وسيطاً يتلقى الوحي ثم يبلغه إلى الناس دون زيادة أو نقصان. فالشاعر سلبي بالنسبة إلى أفلاطون لا يستطيع أن يبدع من تلقاء نفسه ولكن بإيعاز من الآلهة وفي لحظات فقدان الوعي والصواب[٣].

وإذا كان الشعر الممتاز إلهاماً من الآلهة عند أفلاطون فالشعر إلهام من الشياطين عند قدماء العرب في الجاهلية. يقول الجاحظ: ((فإنهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر))[٤]. وقد أكد

---

[١] *الجمهورية: أفلاطون، تقديم جيلالي اليابس ــ موفم للنشر (ص ٤٥٢).*

[٢] *إيون من محاورات أفلاطون: تر: محمد صقر خفاجة وسهير القلماوي ــ مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ (ص٣٧).*

[٣] *المرجع نفسه (ص ٣٧).*

[٤] *الحيوان: الجاحظ ــ ش وتح: يحيى الشامي ــ دار مكتبة الهلال (ط ٣ ــ ١٩٩٧) (مج ٢) (٣ ــ ٧) (ص ٤٣٢).*

هذه المقولة بعض الشعراء مثل الأعشى الذي يقول:

حباني أخي الجني نفسي فداؤه بأفيح جياش العشيات مرحم[1]

وربط الشعر بعالم الغيب وإن كان يعكس التفسير الأسطوري لمصدر الشعر لغموض العملية الإبداعية فإنه يدل على عظمة الشعر في نفوس العرب واليونان. فهو يأتي من أعلى ليدل على مكانته العالية ويرفع صاحبه إلى المقام الأسمى. وهذا ما يفسر لنا احتفال القبائل العربية بميلاد الشاعر الذي تسنده قوة عليا تعجز أمامها قوة الناس العادية.

ويذهب كثير من الشعراء الرومانسيين العرب وبعض الرومانسيين الغرب أمثال شللي إلى أن الشعر إلهام من قوة غيبية، والشاعر نبي يوحى إليه من السماء. ومن ثم فهو لا يكلف نفسه مشقة فيما يكتبه من شعر أو يعمل فكره فيما يريد قوله. وهؤلاء يرجعون هذا اليسر إلى علاقة الشاعر بعالم أعلى متجاهلين ما سبقه من تفكير أو معاناة، وكأن هذا اليسر حالة مطردة في كل القصائد، وقاعدة تصلح لتحديد مصدر الشعر. فهم ينطلقون من لحظة الولادة دون مراعاة مراحل تطور الجنين الشعري في نفس الشاعر. وهذا تفسير يحاول إظهار عبقرية الشاعر وقدرته الخارقة وشخصيته المتميزة.

وقد تأثرت المدرسة النفسية بالمذهب الرومانسي في تفسير عملية الإبداع فركزت على شخصية الشاعر من خلال عمله الفني وكأن القصيدة سيرة نفسية لصاحبها. فاللاشعور الفردي أو الجمعي هو مصدر الفن، والشعر بهذا تعبير عن المكبوت أو تعويض نفسي عن العجز والدونية. لقد حل مصطلح اللاشعور محل الإلهام وانتقل المصدر من السماء إلى الأرض، ومن الإله إلى الإنسان، ومن الخارج إلى الداخل. أصبح الشعر انفجاراً للذات التي تطلب الخلاص بالبوح والاعتراف، وعلاجاً لأمراض الشاعر.

على أن هذا التركيز على الداخل دون الخارج ولد رد فعل لدى المدرسة الاجتماعية التي وجهت اهتمامها إلى المحيط الاجتماعي. فالمجتمع يشكل وعي الإنسان ويبني ذات الفنان ويؤثر في عملية الإبداع ذاتها. المجتمع هو مصدر الشعر لأن الفرد جزء لا يتجزأ من المجموع، فالإبداع عملية جماعية. ومثل هذا التفسير يهمل خصوصية الشاعر في نظرته إلى الأشياء وفي بناء عالمه

---

[1] *المرجع نفسه (ص ٤٣٢).*

الفني الخاص، وخصوصية العمل الفني ذاته واختلافه من شاعر إلى آخر، بله اختلافه عن الأعمال النفسية والاجتماعية والفلسفية والدينية.

على أن حصر مصدر الشعر في الواقع الاجتماعي وحده أو الذات المبدعة وحدها أو حصره في الثقافة دون غيرها قصور في النظر، ذلك أن مصادر الشعر متعددة ومتنوعة ولا يمكن حصرها. وهي لا تبقى كما هي في حقيقتها بل تمر عبر ذات الشاعر، وهي ذات متميزة في نظرتها إلى الأشياء وتشكيل عالمها الخاص. وتتمتع بقدراتها الفطرية والمكتسبة التي تؤهلها إلى الإبداع المتميز. ولا يمكن أن يحل محل هذه الذات ذات أخرى فهناك شكسبير واحد ومتنبي واحد. ولو لم يكتب تولستوي روايته الحرب والسلام ما كتبها أحد غيره. على أنه لو لم يكتشف نيوتن قانون الجاذبية لاكتشفه عالم آخر بعده[1]. فالفن يرتكز إلى عاطفة لا تتكرر إذ لو وقف شاعر أمام البحر مرتين لكتب قصيدتين مختلفتين.

ومهما يكن من أهمية هذه المصادر فإنها تبقى مجرد مادة خام ترفد الشعر وتغنيه ولا قيمة شعرية لها في ذاتها. والشاعر يأخذ منها بحسب رؤيته وبطريقته ما يحتاجه فنه. ومن الخطأ أن يقتصر عليها ناقد في تحديده للشعر، ذلك أن المصدر وحده لا يحدد ماهية الشعر. فالشعر ليس مجرد خبر أو فكرة أو موضوع، فذلك جزء من أجزاء كثيرة تكون العمل الشعري. ثم إن الشعر ليس مجرد عناصر مكونة جمالية وغير جمالية بل نظام وبناء وطريقة، رؤية خاصة للحياة والكون.

إن مفهوم الشعر لا يتحدد من خلال اللاوعي الفردي (فرويد) أو من اللاوعي الجمعي (يونج) أو الحس الديني (نيتشه) أو من خلال دوافع أخرى كالغضب والرهبة والرغبة والطرب (النقاد العرب القدامى). فهذه دوافع لا تحدد العمل الشعري الذي هو مادة لغوية وفضاء صوتي [2] بالدرجة الأولى. فلا نستطيع أن نحدد الشعر قبل أن يتشكل العمل الشعري ذاته. فالمصدر سواء كان نفسياً أم اجتماعياً أم ثقافياً يتغير أثناء عملية الإبداع فيفقد طبيعته الأصلية ليكتسب طبيعة جديدة هي طبيعته الفنية. ومن ثم فإن رد الإبداع إلى هذه الأصول قصور في النظر. إن هذه المصادر ليست عوامل حاسمة في تحديد الشعر، فما يحدد العمل الفني هو الفن ذاته، الجنس الأدبي بمقوماته الجمالية لا النشأة والأصول[3].

---

[1] *الإبداع الفني: كاجان ــ ترجمة عدنان مدانات ــ دار ابن خلدون، بيروت (ط ١ ــ ١٩٨٢) (ص٨).*
[2] *في الشعرية: كمال أبو ديب ــ مؤسسة الأبحاث العربية ــ بيروت (ط ١ ــ ١٩٨٧) (ص ١٤، ١٥).*
[3] *دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف ــ دار الأندلس (ط ٢ ــ ١٩٨١) (ص ١٤٧).*

المصدر الاجتماعي والسياسي

يعد المجتمع مصدراً أساسياً في عملية الإبداع الشعري، ذلك أن الشاعر إنما يعيش في مجتمع معين له علاقاته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. فهو ينتمي إلى فئة اجتماعية معينة ويعتنق أيدولوجية محددة وصاحب موقف مما يجري في واقعه باعتباره واحداً من أفراد هذا المجتمع. وما دام شاعراً فهو يتأثر كفنان لا كإنسان عادي بهذا الواقع إن سلباً وإن إيجاباً وبشكل أو بآخر فيما أبدعه من قصائد. على أن الشاعر متمرد بطبعه لذلك فهو في صراع مع عادات مجتمعه وتقاليده السائدة، يحاول أن يؤسس نظرة خاصة لبناء مجتمع بديل من خلال لغة خاصة ورؤى ومواقف متميزة.

وإذا كان النقاد يتفقون على علاقة الشاعر بالمجتمع بصورة عامة فهم يختلفون في طبيعة العلاقة التي تربط المجتمع بالشعر. فمنهم من يقول بعلاقة مباشرة وكأن الشعر صورة فتوغرافية أو وثيقة اجتماعية. وهناك من يراعي خصوصية الشعر كفن متميز فيقول بعلاقة غير مباشرة وغير محددة، ذلك أن الشاعر يختلف عن رجل السياسة وعالم الاجتماع والمؤرخ. وثمة من يذهب إلى علاقة عامة بين الشعر والمجتمع، ويخالفه آخر فيحددها في اللغة أو المعرفة. وهناك من يحدد أثر الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في كونه مجرد حافز أو باعث أو دافع على الإبداع فحسب. وهناك من يذهب إلى أن المجتمع يرسم مجال الإبداع ويحدده. فما هي نظرة رواد الشعر الحر إلى هذه العلاقة؟ وما هي منطلقاتهم في هذا الفهم، إذ هناك من كان ينتمي إلى حزب قومي وآخر شيوعي وآخر غربي ا لميول والاتجاه، وثمة من تنقل من حزب إلى آخر ومن أيديولوجيا إلى أخرى. على أننا سنقتصر هنا على الواقع الاجتماعي والسياسي في دراسة هذه العلاقة مؤجلين الحديث عن الواقع الثقافي والنفسي إلى ما بعد ذلك ليتسنى لنا الإحاطة بهما.

يتفق رواد الشعر العربي الحر على أن الواقع الاجتماعي والسياسي مصدر أساسي في عملية الإبداع، منه يأخذون مادتهم ليعيدوا تشكيلها من أجل الوصول إلى عالم فني أغنى. وهم يشيرون إلى أثر هذا الواقع فيما يكتبون وإن كانوا لا يتقيدون بما فيه إذ يتجاوزونه إلى ما ينبغي أن يكون. ويذكرون هذا الواقع كدافع إلى البحث عن الجديد في الفن والحياة. فالسياب يذهب إلى أن الحركات التحررية في المجتمعات العربية بعد الحرب العالمية الثانية كانت

وراء البحث عن أسلوب ثائر[1]. ويؤكد بلند الحيدري أثر المجتمع في البحث عن شكل جديدة للقصيدة في العراق بعد الحرب العالمية الثانية التي خلقت مشاكل جديدة تبحث عن حلول جديدة[2]. فأثر المجتمع هنا عام لأنه يدفع الشاعر إلى البحث والتفكير عن الحل ولا يعطيه الحل. الأثر غير مباشر أما الكيفية فتعود إلى ذات الشاعر ومدى تفاعلها مع أحداث المجتمع، ومدى قدرتها على إيجاد الحل المناسب. ويرى يوسف الخال أن الحياة الجديدة في المجتمعات العربية دفعتهم إلى التجديد والخروج عن أوزان الخليل، فكان التفكير في شكل جديد خاص يختلف عن أشكال القدامى[3]. ويقر أدونيس أيضاً بأن الشعر العربي الحديث إنما هو نتيجة ضرورة فرضتها المرحلة التاريخية الجديدة وليس مجرد رغبة في التجديد. فقد واجهت المرحلة الشاعر بأسئلة جديدة دفعته إلى أن يعيد النظر في اللغة الشعرية وطرائق التعبير المألوفة وابتكار طريقة جديدة في استعمال اللغة[4]. فالواقع الاجتماعي والسياسي من هنا يطرح أسئلة ولا يعطي جواباً، فهو مجرد حافز على البحث والكشف. وبهذا يكون تأثيره عاماً وغير محدد إذ يدفع العالم والفيلسوف ورجل الدين والشاعر إلى العمل كل في مجاله وبوسائل مختلفة. إن الشاعر لا ينطلق من فراغ فيما يبدعه مهما كان منعزلاً[5] كما ترى نازك الملائكة. على أنه إنما يرى الواقع رؤية شاعر لا رؤية عالم أو فيلسوف ويعبر عنه بطريقته الخاصة. فالمجتمع إنما يوفر المادة الأولية التي ينطلق منها الشاعر في صياغة عالمه الفني. ومعنى ذلك أن أثر المجتمع إنما يتحدد في أنه دافع إلى البحث والتفكير أو لا، وفي أنه يقدم جملة معطيات ينطلق منها العالم والفيلسوف ورجل الدين والفنان ثانياً.

على أن البياتي يذهب إلى أن أثر المجتمع في الشاعر يتجاوز كونه دافعاً أو قاموساً للمادة الأولية إذ يعده مكوناً وموجهاً ومحدداً للمسار. فهو يقول: "أعتقد أن ظروف الشاعر التاريخية والاجتماعية هي التي تلعب دوراً خطيراً ومهماً في تكوين وصياغة رؤيته الشعرية الخاصة وتحديد مسارها وإن عبر

---

(1) *كتاب السياب النثري: جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي ــ منشورات مجلة الجواهر ــ فاس ١٩٨٦ (ص ١١٠).*

(2) *شخصيات ومواقف: ماجد السامرائي (ص ٣١).*

(3) *أخبار وقضايا/ مجلة شعر ــ مج ١/ع ٣ ــ ١٩٥٧ (ص ١١٤).*

(4) *فاتحة لنهايات القرن: أدونيس (ص ٣٢٥).*

(5) *قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة ــ دار العلم للملايين ــ بيروت (ط ٦ ــ ١٩٨١) (ص ٢٩٨).*

الشاعر وهو في رحلته الشعرية الضفاف الروحية للإنسان"[١]. وهو هنا يبالغ في تحديد أثر المجتمع من حيث صياغته للرؤية الشعرية وتحديده لمساراها، وكأن الشاعر مجرد عجينة يشكلها المجتمع كما شاء ويضعها في أي قالب أراد، متجاهلاً دور الذات في عملية التلقي والإبداع مركزاً على الظروف دون الإنسان وكأن المجتمع هو المبدع في ذاته. وإذا كان الأمر كما يزعم البياتي فلماذا يختلف الشعراء بعضهم عن بعض في المجتمع الواحد؟ وهل يستطيع المجتمع أن يخلق من إنسان لا موهبة له شاعراً؟ هل المجتمع قالب يصنع النفوس دون أن يتمرد عليه إنسان أو شاعر؟ ألم يقل البياتي إن الشاعر "يولد من قلب الإنسان الذي لا يتم التوافق بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي من حوله"[٢]؟ ألم يقل البياتي إن الحزب لا يستطيع أن يصنع شاعراً لا موهبة له[٣]؟ له[٣]؟ كيف ننفي خصوصية الشاعر وقدرته على التأثير والتغيير والثورة ونجعله مجرد أداة في يد المجتمع؟.

هذا ما يعارضه أدونيس عندما يقول: "فإذا كان العشب مشروطاً بالماء فإن العشب يظل شيئاً آخر غير الماء. فالإنسان المشروط بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية هو غير هذه الشروط وإلا لما استطاع أن يغير الواقع، يخلق واقعاً جديداً... إن الشروط تؤثر في كيفية التكون لكنها ليست التكون ذاته وليس الشيء المتكون"[٤]. فالمجتمع يؤثر في الإنسان بشكل غير محدد وإلا كان الناس أشباهاً، ويختلف تأثيره من شاعر إلى آخر بحسب القدرات والطباع والميول. وهو وإن كان يسهم في التربية والتكوين ويدفع إلى البحث والتفكير لا يعني أنه يحدد ردود الأفعال ونوع التفكير ويتحكم في بنية القصيدة. الشاعر نفسه لا يستطيع أن يتنبأ بنهاية القصيدة. إن المبالغة في تحديد أثر المجتمع يعني إلغاء الشخصية ومن ثم إلغاء الإبداع ذاته.

وإذا كان البياتي قد ركز على المجتمع في فهم علاقة الشاعر بواقعه فإن خليل حاوي قد ركز على الشاعر ذاته في بيان هذه العلاقة. ومن هنا يذهب إلى أن الرؤيا الشعرية هي التي تخلق الواقع لا العكس. فالشاعر لا يقف عند مظاهر الحياة في المجتمع بل يتجاوزها إلى روح الإنسان، لا يهتم بالمجتمع بل

---

[١] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٧٣).*
[٢] *تجربتي الشعرية/ ديوان البياتي (مج ٢) (ص ١٢).*
[٣] *وجهاً لوجه: البياتي: جهاد فاضل/ مجلة العربي ع مارس ١٩٩٧ (ص ٧٣).*
[٤] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ٣) (ص ٢٤٧، ٢٤٨).*

بالإنسان. فالرؤيا الشعرية عنده رؤيا كونية تضيء الواقع الخفي الجوهر الإنساني الذي يستمد الشاعر منه مادته. فالشاعر يستطيع أن ينفد "بالرؤيا العميقة الشاملة عبر الواقع اليومي وواقع العصر إلى الحقائق الإنسانية والكونية الثابتة"[1]. فالواقع واقعان: واقع ظاهر، وواقع خفي يكتشفه الشاعر وينطلق منه في خلق واقعه الفني. والواقع الاجتماعي والسياسي ليس مطروحاً في الطريق يعرفه العربي والعجمي ولكنه معنى تكشفه الرؤيا. هذه الرؤيا التي تمكن الشاعر من معرفة الموقف الحضاري من خلال اللحظة الحضارية، طبيعة الإنسان من العابر والآني وتعطي للقومي بعده الإنساني وتستلهمه بعد ذلك[2]. الشاعر إذاً لا يقف عند الواقع المحدود في الزمان والمكان وإنما يتجاوز ذلك إلى الجوهر، ومعنى هذا أن الواقع ليس جاهزاً أو محدداً حتى نستطيع أن نحدد أثره، والقصيدة ليست جاهزة مسبقاً حتى نستطيع تحديد المعطيات الاجتماعية والسياسية فيها.

ويذهب عبد المعطي حجازي إلى أن شاعرية الشاعر لا تقاس بحسب قربه من المجتمع أو بعده عنه. فقد يكون المجتمع ملهماً للشاعر في مرحلة معينة، وقد يصبح قيداً للشاعر ذاته فينزع إلى الهروب منه والعودة إلى الأحلام والذكريات[3]. الواقع المعيش ليس له قيمة في ذاته أو أهمية مستقلة عن الشاعر نفسه. فهو ليس صورة معينة أو معنى محدداً سلفاً إنما يتحدد من خلال علاقته بالشاعر. إنه مصدر يأخذ منه الشاعر مادته الأولية التي يعيد خلقها من جديد ليشكل واقعه الفني، وحافز على الخلق والإبداع. صحيح أن ثمة مقاييس جمالية وشروط موضوعية مسبقة يتوفر عليها المجتمع، ولكن تأثيرها ليس محدداً أو مباشراً في تحديد ملامح القصيدة. ذلك أن هذه المقاييس والشروط الموضوعية لا بد أن تمر من خلال الذات التي تؤثر فيها أيضاً، ترفضها أو تعدل فيها أو تقبل بعضها، أو تدفع إلى خلق مقاييس جديدة.

وإذا كان البياتي قد رأى في علاقة الشاعر بالمجتمع علاقة مكون بمكون فإنه قد رأى في علاقة الشعر بالمجتمع علاقة عالم خاص بعالم عام. فالمجتمع مصدر يستلهم منه الشاعر أشعاره ويبني من روحه عالمه الفني. والواقع

---

[1] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٨٨).*

[2] *خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره: إيليا حاوي ـــ دار الثقافة ـــ بيروت (ط ١ ـــ ١٩٨٤) (ص ١٦٥).*

[3] *أسئلة الشعر: حجازي (٢٢١).*

الاجتماعي عنده ليس مجرد منجزات مادية إنما هو حياة الإنسان ذاتـــه بعـــذابها وشقائها. ومن ثم فالمجتمع عند البياتي هو الإنسان، والشعر عنـــده ينبـــع مـــن الإنسان. "يأتي من ينابيع الشمس ومن قلب الإنسانية ومن شقائها، ولذا أستغرب كيف يمكن للشاعر أن يخرق أو يكتب كلاماً لا علاقة لـــه به"[١]. والمجتمع هنا ليس محدداً بل عام إنساني، على أنه يحدد الإنسان في شعره أحيانـــاً بأهلـــه إذ يقول في ديوان "أشعار من المنفى": "وصنعت الشعر من آلام أهلي الفقـــراء"[٢]. فهو ينسج قصائده من حالة البؤس والشقاء، ولكن لا يعنـــي هـــذا أن القصـــيدة تطابق الإنسان، فالشعر يبقى عالماً لغوياً ويبقى الواقـــع الاجتمـــاعي مصـــدراً روحياً مؤثراً.

وإذا كان رواد الشعر الحر يؤكدون أثر المجتمع في الشعر والشـــاعر وإن اختلف مفهوم المجتمع عندهم من واحد إلى آخر فإنهم يتفقون علـــى رفـــض أي ضغط اجتماعي أو سياسي أو توجيه مسبق لحزب معين. وتقف نازك الملائكـــة ضد فرض نظرة اجتماعية على الشاعر أو اتهامـــه بـــالانعزال لأنهـــا تـــؤمن بضرورة الحرية في الفن. من هنا ترفض دعوة النظرية الاجتماعية إلـــى القـــيم الاجتماعية دون غيرها، وتجريدها للشعر من العاطفة الإنسانية دون تمييز بـــين الشعر وغيره[٣]. والنظرية الاجتماعية تركز على دور المجتمـــع فـــي عمليـــة الإبداع الفني على حساب ذات المبدع. فهي لا تفـــرق بـــين الإنســـان العـــادي والإنسان الشاعر، ذلك أن الرؤية الخاصة للشاعر والانفعال الخاص هو ما يولد لغة خاصة تكشف عن علاقات خاصة بين الشاعر والعالم من حوله. ونفي هـــذه الخصوصية يدل على خلط بين العلم والفن.

والنظرية الاجتماعية ترى أن الأسلوب والشكل الشعري اجتماعيان[٤]. وما دام الموضوع اجتماعياً والأسلوب اجتماعياً والشكل اجتماعياً فمعنـــى ذلـــك أن المبدع الحقيقي هو المجتمع. على أن الإبداع فردي وإن كان للمجتمع أثر فيـــه، فالنص الأدبي يحكمه منطق داخلي وإن كان يتم ذلك في سياق ثقافي واجتماعي وسياسي. وهذا المنطق الداخلي الفني الذي يتميز برؤية خاصـــة إلـــى العـــالم

---

[١] *كنت أشكو إلى الحجر: البياتي (ص ١٣٥).*

[٢] *ديوان البياتي (مج ١) ص (٤٠٤).*

[٣] *قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة (ص ٢٨٦، ٢٩٨).*

[٤] *مشكلة الإبداع الفني: علي عبد المعطي محمد ـــ دار المعرفة الجامعية ـــ الإسكندرية ـــ ١٩٨٤ (١٠٥).*

الخارجي ونظام لغوي خاص وأسلوب متميز هو ما يجعل النص الفني مغـايراً للمنطق الخارجي. ومن ثم فهو يدين للفن أكثر مما يدين للمجتمع والشاعر.

إن النظرية الاجتماعية ترى أن الإبداع اجتماعي لا فردي وأن الشعر إنمـا يكون ضمن معايير اجتماعية. والشاعر "يعيش في بيئـة جماليـة ذات صـبغة اجتماعية ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة، ويتأثر بمجموعـة مـن التيارات الجمالية السائدة بحيث إنه لو تغيرت بيئته لترتب علـى هـذا التغييـر بالضرورة انقلاب هائل في نتاجه الفني"[١]. وفي هذا إهمال لمدى تفرد الشـاعر في إحساسه بالأشياء والأحداث والوقائع ونظرته إلى الموضوعات وقدرته على الخلق وطريقته الخاصة في الإبداع. فالشاعر لـيس مـرآة عاكسـة للمجتمـع وقضاياه، أو عدسة مصورة لما في الواقع الاجتماعي دون تغيير أو إسـقاط أو اختيار أو تجاوز أو رفض. وهو ليس مجرد تابع أو خادم للمجتمع وإنمـا هـو صاحب نظرة خاصة إلى الواقع. وهو يختار مادته مما يرى أو يسمع، وهـو لا يتأثر بكل ما يحدث من حوله، بل يتأثر بما يجد صدى في نفسه. ثم إنه بعد ذلك قد يتأثر كإنسان دون أن يتأثر كفنان، وما يهم الإنسان العادي لا يهـم الشـاعر بالضرورة. إن الظروف الاجتماعية التي يعيش فيها الشاعر تؤثر فـي تفكيـر الشاعر "ولكن طبيعة هذا التفكير ليست من صنع الظـروف نفسـها"[٢]. وهـذه الظروف توفر للشاعر مادته التي يشكل من خلالها عالمه ولكن الموضوع ليس هو النص الشعري ذاته. بل قد لا يمثل هذا الموضوع بالنسبة للتجربة الشـعرية "أكثر من المناسبة التي تفجر الشعر في نفس الشاعر"[٣].

ومن هنا نجد نازك الملائكة تأخذ على النظرية الاجتماعية اهتمامها بالقيمة الاجتماعية في ذاتها. ذلك أن الاجتماعي قيمة مشتركة بـين العلـوم والفنـون، والعبرة إنما تكون في طريقة تناوله. "فالمهم على كل حال هو أسلوب الشـاعر في معالجة الموضوع"[٤]. ثم إن الاجتماعي عنصر واحد من جملـة عناصـر تكون العمل الفني، والوقوف عنده دون غيره يدل على إهمال بقيـة العناصـر كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسـيقى والفكـرة والمعـاني الظـاهرة

---

[١] *المرجع نفسه (ص ١٥١).*

[٢] *دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف (ص ٩٦).*

[٣] *لغة الشعر العربي: السعيد الورقي ـــ دار النهضة العربية ـــ بيروت د. ت (ص ٦٠).*

[٤] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٢٩٧).*

والخفية[١]. هذا إضافة إلى أن الموضوع الاجتماعي ليس وحده ما يصلح للشعر، ف "كل موضوع يصلح للشعر سواء أدار حول مشاكلنا القومية أو حول شجرة توت أو معركة أو سباب في شارع ضيق"[٢]. ومن ثم فإن الدعوة إلى الموضوع الاجتماعي في ذاته يدل على أن النظرية الاجتماعية تعد القيمة الاجتماعية قيمة فنية. على أن الاجتماعي يبقى مادة أولية لا قيمة فنية لها في ذاتها إنما في كيفية تناولها فنياً. فالفنان كما يذهب إلى ذلك زكريا إبراهيم لا يرى من الواقع إلا ما له علاقة بالأثر الفني وإن الأشياء في نظر الفنان ليست هي هي ولكن هي ما يمكن أن تستحيل إليه في سياق فني[٣]. فلا الاجتماعي فني في ذاته ولا السياسي ولا الأشياء مهمة في ذاتها وإنما هي معطيات أولية تكتسب قيمتها الفنية بمقدار تحويلها وإعادة خلقها بحسب متطلبات العمل الفني. فالواقع الاجتماعي بهذا قاموس أو معجم يوفر المعطيات الأولية أو المواد الخام كما يرى ديلاكروا[٤]. أما الشعر فهو خلق وإبداع يعيد تشكيل المادة الأولى جمالياً. إن الاجتماعي لا يحدد الشعر ذلك أن الفن يدين للفن أولاً "فالذي يحدد قيمة العمل الأدبي ويعطيه قيمته وكيانه وشكله الفني هو الأدب نفسه بكل ما ينطوي عليه من تقاليد وقيود واتجاهات فنية"[٥]. فالتأثير الفني هو التأثير الحاسم في تحديد الشعر، أما التأثير السياسي والاجتماعي فهو غير مباشر، ولا يمكن عزل النص الشعري عن السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي. فالشعر إنما يأخذ من المجتمع ما يطلبه الفن لا العكس. ومن ثم فإن المنطق الفني هو الذي يتحكم في العملية الإبداعية بدرجة أكبر وهو الذي يوجه الاجتماعي والسياسي والفكري. وهذا يعني أن الفني يتفاعل مع السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي من أجل تحويله إلى فني لا العكس. أما إذا طغى الجانب الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي على النص الشعري أفقده فنيته.

ويتفق بدر شاكر السياب مع نازك الملائكة في رفضه لأي ضغط سياسي أو اجتماعي من أي حزب أو سلطة فيقف "ضد أولئك الذين يريدون أن يفرضوا

---

[١] *المصدر نفسه (ص ٢٩٧).*
[٢] *المصدر نفسه (ص ٢٩٧).*
[٣] *مشكلة الفن: زكريا إبراهيم ــ دار مصر للطباعة د. ت (٦٥).*
[٤] *المرجع نفسه (ص ٥٥).*
[٥] *قضايا النقد الأدبي: محمد زكي العشماوي ــ دار النهضة، بيروت ١٩٧٩ (ص ١٢، ١٣).*

على الناس اتجاهاً سياسياً واحداً أو حزبياً واحداً بعبارة أدق"[1]. فالشعر فوق الحزبية الضيقة وأكبر من الاتجاهات السياسية وأوسع من مجتمع بعينه لأنه مرتبط بالإنسان أنى كان. وهذا طبعاً لا ينفي علاقة السياسي بالشعري، كما لا ينفي علاقة انتماء إيديولوجي أو طبقي بالشعر، ولكن يعني أن الشعر أكبر من أن يتقيد بسياسة معينة لمجتمع معين، بل هو السياسة والانتماء والبيئة التي ينتمي إليها الشاعر. فالشعر ليس بوقاً لجهاز معين أو خادماً لنظام أو جهة معينة.

على أن هذا الموقف للسياب إنما جاء في مرحلة متأخرة من حياته عندما احتك بجماعة شعر. أما قبل ذلك فكان اهتمامه ينصب على الموضوع الاجتماعي بالدرجة الأولى وكأنه قيمة فنية في ذاته، حتى إنه في كتابته يُقسِّم الشعر بحسب موضوعاته. هذا ما نلاحظه في فترة انتمائه للحزب الشيوعي وبعد أن تحول إلى القومية العربية. ولكنه تغير بعد اتصاله بجماعة شعر الذين فصلوا بين الشعر والتحزب، كما تطور فهمه لعلاقة الشعر بالواقع من خلال تبنيه لمفهوم ستيفن سبندر للواقعية. "وهي في رأيه تحليل الفنان للمجتمع الذي يعيش فيه تحليلاً عميقاً فيه أكبر عدد مستطاع من الحقائق التي يدركها بنفاذ بصره، ولا تهم بعد ذلك وجهة النظر التي ينطلق منها ما دام تحليله كذلك"[2]. على أن هذا الفهم لا يزال يعاني من وطأة الحقيقي على الشعري من حيث إنه المعيار الحقيقي في الشعر. وهذا ما تجاوزه السياب بعد احتكاكه بجماعة شعر إذ تقدم الفني على الاجتماعي والسياسي.

ويذهب عبد الوهاب البياتي إلى أن الشاعر الحقيقي لا يفرط في موهبته مهما كان انتماؤه السياسي والإيديولوجي في مجتمعه، لأنه يلتزم بشروط الفن لا بشروط السياسة وإلا أصبح بوقا للسياسة وخسر الشعر وخسرت السياسة أيضاً. "ماذا تكسب السياسة من كلام لا يمكن أن يضاف إلى ديوان شعر؟"[3]. ويمثل هذا الرأي فهماً متطوراً لعلاقة الشعري بالسياسي صدر في آخر حياة البياتي. ذلك أن بعض دواوينه التي قالها في المنفى تركز على القيمة الاجتماعية والسياسية بالدرجة الأولى. فالشعر فيها وسيلة للدفاع عن المستضعفين في

---

[1] *رسائل السياب: جمع وتقديم ماجد السامرائي ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت (ط ٢ ــ ١٩٩٤) (ص ١٦٤).*

[2] *كتاب السياب النثري: جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي (ص ٢٢).*

[3] *الخبر الأسبوعي ع ٧ (٢١ ــ ٢٧) أفريل ١٩٩٩ (ص ١٢).*

الأرض لا غاية في ذاته. وهذا يعني أن الشعر يصبح أداة في خدمة السياسي بدل أن يصبح السياسي في خدمة الشعري.

ويقرر أدونيس أن الشعر لا ينبغي أن يكون تابعاً للسياسة بل يجب أن تكون السياسة تابعة له لأن الشعر يشير إلى الممكن والمحتمل[١] ولا يتقيد بالآني والراهن. وهذا لا ينفي علاقة الشعري بالسياسي، ولكن يرفض توجيه السياسي للشعري ويريد للشعري توظيف السياسي فنياً. لأن الشعر إذا تحول إلى خادم للسياسة فقد طبيعته الشعرية، وأصبح بياناً سياسياً. ثم إن السياسية عند أدونيس "لا تعني انخراطاً في حزب معين أو اتجاه محدد ذلك أن السياسة عندي هي الاهتمام بالإنسان كإنسان لا كحزبي أو نصير، فالشاعر يهتم بمصير الإنسان ويلتزم بالعالم "الشعر هاجس كوني""[٢]. الشعر عند أدونيس لا يخدم نظاماً سياسياً معيناً إنما يخدم الإنسان بغض النظر عن انتمائه السياسي والإيديولوجي. الشعر ليس منحازاً إلى طبقة اجتماعية أو سياسية معينة، ولا يخاطب طائفة أو شريحة محددة إنما يخاطب الإنسان كإنسان سواء أكان بروليتارياً أم برجوازياً أم ارستقراطياً. من هنا ذهب أدونيس إلى أنه يجب "أن يتجاوز الكاتب الارتباط بالسلطة إلى الارتباط بالإنسان، وأن يرى النظام إلى ما هو أبعد من السلطة وأبقى وأغنى: الإنسان"[٣]. وما دام الشعر إنسانياً فيجب أن يتوسع مفهوم المجتمع ليشمل الإنسان في العالم. فالمجتمع من هنا ليس بيئة محددة أو إقليماً معيناً ولكنه الإنسان في كل مكان. والمجتمع بهذا المعنى لا حدود له، والواقع أيضاً. وقد توسع مفهوم الواقع لدى حجازي حتى أصبح يعني "الحياة في نفسها، ومن ذا الذي يدعي القدرة على الإحاطة بالحياة وسبر أغوارها؟"[٤] كما يقول حجازي.

ويلتقي عبد الصبور مع أدونيس في رفض تبعية الشعر للسياسي والاجتماعي. فقد لاحظ عبر التاريخ أن الفن كان في خدمة السياسي ورجل الدين والمصلح الاجتماعي حتى أصبح هؤلاء لا يفرقون بين ما هو سياسي وما هو فني. "فالسياسيون يتصورون الفن تابعاً من توابع الأبنية السياسية للمجتمع، ودعاة الإصلاح الديني يتوهمونه خادماً ببغاوياً لعقائدهم التحكمية، بينما يعده

---

[١] *زمن الشعر: أدونيس (ص ٣١٤) ت.*

[٢] *مقابلة مع أدونيس/ الآداب ع ٣ مارس ١٩٦٨ (ص ٦٩).*

[٣] *المصدر السابق (٨٣).*

[٤] *أسئلة الشعر: أحمد حجازي (ص ٩٣).*

الأخيرون وسيلة لبث الفضائل الاجتماعية والنهي عن الرذائل المقررة"[١]. فالشعر لا يخدم سياسة أو أخلاقاً أو ديناً وإن كان يأخذ من هذه الحقول وغيرها المادة الخام ليوظفها فنياً. الشعري يختلف عن السياسي والأخلاقي والديني، فهو ليس منشوراً سياسياً أو وصفة أخلاقية أو فكرة دينية أو فلسفة أو علماً. الشعر عالم مستقل بذاته وإن كانت تربطه علاقات بهذه المعارف الإنسانية. فهو طريقة تفكير وتعبير وأسلوب خاص في التأمل والنظر إلى الأشياء والأحياء والأفكار.

وقد كان عبد الصبور يكتب في بداية حياته الشعرية تحت تأثير الفلسفة الماركسية، لكنه سرعان ما أدرك أن النظام الشيوعي ظالم وقاس من خلال شراسة ستالين وما فعله الجيش الحمر في بودابست[٢]. وهكذا عاد في ديوانه الثاني إلى الإنسان بعد أن كشف زيف النظامين الرأسمالي والشيوعي. وأصبح يركز على الإنسان دون المجتمع، بل أصبح ينفر من كلمة (مجتمع) فيقول: "أنا لا أحب كلمة المجتمع لأن المجتمع وقتي وظرفي محدود بزمان ومكان معينين"[٣]. وقد انتقد النظرية الماركسية في فهمها لعلاقة الفن بالمجتمع إذ ترى الفن انعكاساً للبناء الاقتصادي وأخذ عليها اهتمامها بالقيمة المعرفية دون القيمة الفنية[٤].

إن الفن ليس مقيداً بمجتمع معين ولا مرتبطاً ببيئة محددة أو نظام سياسي أو أيديولوجياً محددة. والقول إن الواقع الاجتماعي أو السياسي مصدر للشعر لا يعني أنه يحدد طبيعة الشعر. وإذا كان الشاعر ينتمي إلى حزب بعينه، أو يدين بعقيدة بعينها، لا يعني بالضرورة أنه يصدر عن ذلك آلياً. فقد يخون الشاعر طبقته أو يعبر عن مصالح طبقة أخرى. وإن منشأ اجتماعياً معيناً لا يفرض بالضرورة ولاء اجتماعياً محدداً. "إن معظم الكتاب الشيوعيين خارج روسيا ليسوا من أصل بروليتاري... وإن من الصعب أن نبرهن أن بوشكين مثل مصالح النبلاء الذين فقدوا أراضيهم، وأن غوغول مثل الملاكين الصغار في أوكرانيا، إذ يمكن فعلاً نقض هذه النتائج عن طريق الأفكار العامة المنبثة في

---

[١] *حياتي في الشعر: عبد الصبور ـــ دار إقرأ ـــ بيروت ١٩٨٣ (ص ٧٦).*
[٢] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٥٨).*
[٣] *المرجع نفسه (ص ٦١).*
[٤] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ٨٣).*

أعمالهم، وعن طريق تجاوز هذه الأعمال للفئة والطبقة والزمان"[1].

كما أن الإيديولوجيا السياسية أو الاجتماعية إذا كانت تلعب دوراً حاسماً في نشاط المفكر أو رجل السياسة فالأمر مختلف بالنسبة إلى الشاعر. فالشاعر لا يلتزم بعقيدة معينة إلا عقيدة الفن وإن استفاد من إيديولوجيات مختلفة. وهذه الإيديولوجيات وإن كان لها تأثيرها تبقى خاضعة لإحساس الشاعر بقضايا الحياة والكون. ومن ثم فإيديولوجيا الشاعر إيديولوجيا فنية ترتكز إلى العاطفة في تفاعلها مع الأحداث السياسية والاجتماعية وتمثلها فنياً. فالشاعر يختلف عن الفيلسوف والمفكر بل يختلف عن الروائي. يقول غالي شكري: "وربما كان الشاعر بالذات –من بين جميع زملائه في الفن– يتخذ معنى الإيديولوجيا على نحو مغاير تماماً لهذا المعنى في بقية الفنون. فالرواية والمسرحية يحصلان علىً قدرٍ كبير من الموضوعية من خلال الطبيعة الأصيلة لبنائهما الفني. أما الشعر فهو لقاء حار مباشر مع الذات، وهو لحظات من العري الكامل أمام المرآة. لذلك تتحول الإيديولوجيا السياسية أو الاجتماعية أثناء عملية الخلق الشعري إلى إيديولوجيا حضارية لصيقة بالذات أشد الملاصقة. الطبيعة الخاصة بفن الشعر لا تمنحه بناء موضوعياً يتسع للجزئيات الإيديولوجية. لهذا يتجه الشاعر إلى الكليات والعموميات، إلى الإنسان والكون وعلاقة أي منهما بالذات في صراعها الذي لا ينقطع"[2].

إن الشعر لا يتقيد بإيديولوجيا معينة أو ينحصر في واقع اجتماعي محدد، فالشاعر قد يعبر عن حلمه أو هروبه من الواقعي إلى المثالي، أو يعبر عن معاناة الآخرين، وكثيراً ما يختفي الفنان وراء قناع أو يقف ضد ذاته ويصور الحياة التي يريد الفرار منها. هذا بالإضافة إلى أن الشاعر لا يتأثر بمجتمعه مثلما يتأثره غيره. فالشاعر يتأثر كشاعر والرسام كرسام وهكذا[3]. وإذا كان المجتمع لا يؤثر في الشاعر تأثيراً مباشراً فأحرى أن لا يؤثر في الشعر بشكل مباشر. "إن الشعر له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج، ومثل الشعر كمثل النبات يتغذى بأشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن أن تعزى إلى

---

[1] *نظرية الأدب: رينيه ويليك، أوستن وارين ــ تر. محيي الدين صبحي، م: حسان الخطيب ــ المؤسسة العربية للدراسات و النشر ــ بيروت (ط ٢ ــ ١٩٨١) (ص ١٠٠).*

[2] *شعرنا الحديث إلى أين: غالي شكري (ص ١٧٥).*

[3] *المرجع السابق (ص ٨١).*

ظروف الأرض التي يعيش فيها"[١].

إن للشعر استقلاليته النسبية عن مصادره المختلفة ذلك أنه يدين للفن أو لا، كما يدين للرؤية الفنية ثانياً، لأن الواقع الاجتماعي أو السياسي غير محدد فكيف يحدد العمل الفني؟. من هنا يربط حجازي الشعر بالواقع بعامة دون تحديد لمجتمع معين شأن زملائه من قبل. وهو يرى أن الواقع "ليس البيئة، بل هو جوهر كل بيئة، أي هو العالم كله، وليس الحاضر بل هو التاريخ"[٢]. وعلى هذا يرفض أن يكون الشعر مجرد نتيجة لسبب اجتماعي أو مجرد تسجيل للواقع المادي الملموس. فالثقافة ليست انعكاساً آلياً للمجتمع، والفن ليس إلا كشفاً وتأثيراً وتغييراً[٣].

ويفرق حجازي بين مصطلحين اثنين في حديثه عن العلاقة بين المجتمع والشعر هما الواقع والمناسبة. ويشير إلى الخطأ الناشئ عن الخلط بينهما من جهة، وموقف الشاعر منهما من جهة أخرى[٤]. "فالواقع يشمل كل ما هو موجود متحقق أما المناسبة فتتعلق بواقعة جزئية"[٥]. والذين يريدون تقييد الشعر بواقع الحياة الاجتماعية إنما يفهمون الواقع مناسبة وظاهرة جزئية، لذلك يرون الشعر تسجيلاً مرآوياً للظاهرة الاجتماعية فيستوي لديهم الفنان والإنسان. والشعر الذي يرتبط بالمناسبة يقع في التقليد لأنه يرتبط بالآني والجزئي. أما الشعر الحقيقي فيرتبط بالجوهر لا بالسطح، وبالباطن لا بالظاهر. فالواقع ليس مجرد معطيات خارجية وإنما هو تصورنا له ووعينا إياه ومدى تأثيره فينا. والشعر بهذا الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، والتجربة اليومية غير التجربة الفنية.

وإذا كان الشعر ينطلق من واقع المجتمع فهو لا يقف عنده وإنما يتجاوزه إلى المثالي، يبدأ من المحدود لينتهي إلى اللامحدود، ويتخطى المحسوس إلى المجرد. يقول حجازي: "إننا في الشعر لا محالة نبدأ من الواقع، لكننا لا نكون شعراء إذا لم ننته إلى الأسطورة، وذلك حين نزاوج بين العابر والأزلي ونهدم

---

[١] *دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف (ص ١٨٨).*
[٢] *أسئلة الشعر: أحمد عبد المعطي حجازي (ص ٨٧).*
[٣] *حديث الثلاثاء: حجازي (ج ٢) (ص ٤٩).*
[٤] *المصدر السابق (ص ٨٦).*
[٥] *المصدر السابق (ص ٨٧).*

الحائط الفاصل بين الحلم والحقيقة"[١]. ومن ثم فإن صلة الشعر بالواقع "صلة تصور خاص وإعادة خلق وتشكيل لا صلة نقل وتسجيل. كما أن هذه الصلة ليست غاية شعرية، فالقصيدة لا تتصل بالعالم إلا بمقدار حاجتها لكشفه وتمثله"[٢].

والشاعر هو صلة الوصل بين الكون من جهة واللغة من جهة ثانية، هو الوسيط الذي يحول الواقع إلى فن[٣]. فهو يصارع الواقع على مستوى الفكر واللغة والتراث الفني ليصل إلى فنه. فمن خلال صراعه مع لغة الجماعة يصل إلى لغته الخاصة، ومن خلال صراعه مع المواقف السائدة يصل إلى موقفه الخاص، ومن خلال صراعه مع التراث الفني يصل إلى تشكيله الفني الخاص[٤]. فالشعر من هنا ليس تكراراً لما هو موجود وإلا فقد مبرر وجوده، لأن الواقع يغنينا عنه، ويستوي عندئذ الفن وغيره ما دام نقل الموجود هو الهدف، وتصبح المرآة أفضل من قصيدة لأنها تعكس الأشياء كما هي. وما جدوى الإبداع في هذه الحال إذا كان الواقع هو الإبداع ذاته؟. وما الفرق بين الشاعر والمؤرخ إذا كان الصدق التاريخي والواقعي هو المقياس الفني؟. من هنا صحح أرسطو مفهومات أستاذه أفلاطون الذي خلط بين الحقيقة الفلسفية والحقيقية العلمية والحقيقة الفنية. يقول أرسطو: "فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور (فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ لأن الشعر أميل إلى قول الكليات على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات"[٥]. فالشعر لا يقول الواقع ولكن ما يمكن أن يحتمل وقوعه. وهو لا يتقيد بالجزئي والآني لأنه يهدف إلى الكلي الذي يهم الإنسان في كل زمان ومكان.

وهذا ما نلاحظه عند أدونيس الذي يذهب إلى أن الشعر لا يتقيد بواقع

---

[١] *المصدر السابق (ص ١٠٢).*

[٢] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ١٤٦).*

[٣] *المصدر السابق (ص ١٤٣).*

[٤] *مداخل إلى علم الجمال الأدبي: عبد المنعم تليمة ــ منشورات عين المقالات، الدار البيضاء (ص ٢ ــ ١٩٨٧) (ص ٧١، ٧٥).*

[٥] *فن الشعر: أرسطو ــ تح. ودراسة شكري محمد عياد ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ (ص ٦٤).*

المجتمع، بل يتجاوزه إلى المحتمل. وعلى هذا لا يمكن القول إن الواقع هو الذي ينتج الشعر أو يحدده. "صحيح أن الواقع يسبق الإنسان، لكن القصيدة لا يفرزها الواقع لسبب بسيط واحد على الأقل هي أنها ليست صنعاً فحسب. القصيدة إبداع وهي إبداع متميز لشاعر بعينه. إنها لذلك تتجاوز الواقع مع أنها تنبثق منه وتنغرس فيه. ليس الخلاق شاعراً كان أو روائياً أو نحاتاً أو رساماً أو موسيقياً... منتجاً وحسب يؤالف بين العناصر المعطاة ويصيغها. ففي كل أثر فني شيء لا يمكن رده إلى العناصر المعطاة، هذا الشيء هو الإنسان"[1]. فالواقع هنا عناصر أولية، مادة خام يعيد صياغتها الشاعر من خلال رؤيته الخاصة. إنها مادة غفل لا معنى لها خارج ذاته يعطيها معناها ويخلقها من جديد. فالشاعر ليس مؤالفاً بين الأشياء أو العناصر بحيث تظل الأشياء محتفظة بشيئيتها والعناصر بأصلها بل يفقدها شيئيتها ويعطيها فنيتها. إنها تصبح جزءاً لا يتجزأ من العمل الفني، ولا معنى لها خارج العلاقات الجديدة في السياق الشعري. فالشعر عالم متميز يخلق أشياءه الخاصة المفارقة لأشياء العالم المادي، ويخلق معانيه الخاصة المغايرة للاجتماعي والسياسي. إن الاجتماعي غير الفني لسبب بسيط هو أنه مادة للفني. فهو من المعاني المطروحة في الطريق بتعبير الجاحظ ولا قيمة له في ذاته وإنما في رؤيته وكشف دلالاته وإعادة خلقه فنياً. وأدونيس هنا يركز على الإنسان، على الذات التي تبدأ منها معاني الأشياء لا قبلها. والتأكيد على الواقع في ذاته تجاهل للإنسان الذي خلقت من أجله الأشياء. فالإنسان هو الذي يعطي للواقع معناه غير المحدود بزمان ومكان، الشاعر ليس مؤرخاً يتقيد بما هو موجود بل يتجاوز الحقيقي إلى الحلم، والحسي إلى المجرد، الكائن إلى الممكن. الشاعر خالق ومبدع وليس منتجاً أو صانعاً. كما يؤكد أدونيس على الشعر من حيث هو خلق وإبداع. إنه فن الممكن يبدأ من حيث ينتهي الواقع المحدود بزمان ومكان "بدءاً من الواقع ينفتح الشعر على الممكن: يغني الإنسان كما يليق به أن يكون، كما يقدر أن يكون أو كما يراه لا كما هو بين جدران الواقع الإنسان واقع أكثر من الواقع، وليس واقعه اليومي إلا عتبة للدخول إلى واقعه الممكن. بل إن واقعه اليومي يصبح نوعاً من السقوط حين تزداد الهوة بين قدراته ومنجزاته"[2]. الواقع بهذا نافذة يطل منها الشاعر على اللاواقع، منطلق إلى المجهول. والشعر بهذا يتجه إلى

---

[1] *زمن الشعر: أدونيس (ص ١١١).*

[2] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١١٩).*

المستقبل لا إلى الماضي لأنه يبحث عما لم يتحقق بعد لا فيما هو كائن[١].

إن الواقع عند أدونيس مجرد معطيات خارجية أما الواقع الحقيقي فهو الإنسان بأحلامه وآماله التي لا تنتهي. والعالم الشعري عالم مستقل بذاته وإن كانت له جذور في الواقع الحسي. الشعر غير المصدر الاجتماعي أو السياسي وإن أخذ منه مادته، وهو غير اللغة وإن أخذ منها مفرداته. إنه عالم خاص لا يمكن إرجاع مكوناته إلى مصادرها، لأنه ببساطة ليس مجرد مواد مكونة. فالشعر ليس مادة أخبارية أو وعاء للأفكار أو مجموعة من المعلومات. يقول أدونيس: "إن كل قصيدة تنحل إلى عناصرها التي انطلقت منها سواء أكانت لغوية أو اجتماعية... لا تكون شعراً. القصيدة الحقيقية، القصيدة الشعرية هي هذه العناصر وشيء آخر مهم، والمهم الجوهري منها هو هذا الشيء الآخر"[٢]. الشعر هو تفاعل هذه العناصر معاً بطريقة فنية في إطار رؤيا. فالشاعر يخلق أثراً فنياً يباعد بين الأصل أو الباعث من جهة وبين التشكيل الجمالي من جهة أخرى حتى نرى في النهاية عالمين مستقلين وإن كان الفني يرمز إلى الأول[٣]. فالشعر وإن استفاد من السياسي والاجتماعي فإنه يفرض شروطه عليهما ويعيد خلقهما.

مما سبق يتبين لنا أن رواد الشعر العربي الحر قد اتفقوا على التأثير غير المباشر للمجتمع إذا رفضوا أي توجيه أو ضغط من أية جهة. فالشعر ليس وسيلة في خدمة السياسي أو الاجتماعي، والشعر ليس تابعاً لهيئة أو نظام فهو نظام قائم بذاته وكل ما حوله تابع له. كما بينوا مدى استفادة الشعر من الواقع الاجتماعي والسياسي من حيث أنه مادة أولية. فالشاعر ينتقي من الواقع ما يمكن أن يشكل من خلاله عالمه الفني، وهو لا يأخذ العناصر كما هي وإنما كما ينبغي أن تكون لبناء عالم فني، أو يشتق منها ما يمكن أن تثيره من دلالات خاصة. فالواقع لا يؤثر من حيث هو هو ولكن من خلال ما يوحيه إلى الشاعر. وهذه المادة الخام لا قيمة لها في ذاتها إنما في مدى تحولها إلى مادة فنية. فالشعر لا يؤالف بين الأشياء لأنه خلق وإبداع كما يرى أدونيس. وهو يتجاوز الظاهر إلى الباطن والجزئي إلى الكلي كما يرى خليل حاوي. وهو يزاوج بين العابر والأزلي، أو الواقع والحلم كما يرى حجازي. وبهذا يبقى الشعر عالماً

---

[١] *الآداب ع ٣ مارس ١٩٦٨ (ص ٦٩).*

[٢] *فاتحة لنهايات القرن: أدونيس (ص ٢٥٦).*

[٣] *طبيعة الشعر: محمد أحمد العزب ــ منشورات أوراق، المغرب ١٩٨٥ (ص ١٣٨).*

مستقلاً لـــه طبيعته الخاصة وإن كان يرمز إلى العالم الخارجي. وإن محاولـــة إرجاع عناصره إلى أصولها محاولة لإقامة مطابقة بين الواقـــع والفـــن، وكـــأن الشعر علم يخضع للخطأ والصواب. "فليس الأدب كلامـــاً يمكـــن أو يجـــب أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم. إنه الكلام الـــذي يستعصـــي علـــى امتحـــان الصدق. لا هو بالحق ولا هو بالباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال. فذلك ممـــا يحدد منزلته أساساً من حيث هو تخيل"[١]. وقد سبق إلى هذا المعنى ابـــن ســـينا عندما حدد الشعر بأنه الكلام المخيل من حيث أنه قول مخصوص لا من حيـــث هو صادق أو كاذب[٢]. فالشعر إنما هو قول لا مقول يخضع للصواب والخطـــأ أو الصدق والكذب. على أن هذا لا يعني أن القول لا يحمل قيمـــاً أخلاقيـــة أو اجتماعية أو سياسية وإنما يتحول كل ذلك في الخطاب الشعري ليصبح فنيـــاً لا يقاس بمرجعه الخارجي.

**

المصدر الثقافي

للشعر مصدره الثقافي الذي يغنيه ويرفده، فهو ليس مجرد موهبـــة وإنمـــا ثقافة أيضاً. فلكل عمل فني أساسه المعرفي ومؤثراته الثقافية التي يقوم عليهـــا. إنه نص تناسل من نصوص سابقة ومرجع لنصوص لاحقة أيضاً. وهو يخضـــع لمقاييس جمالية تحدده كجنس أدبي تصقله وتنميه وليس مجرّد كلام لا ضـــوابط له. "إن لكل عمل فني ماضياً ومستقبلاً، لا بد لهذا العمل من أن يكون قد وقـــع تحت طائفة من المؤثرات، كما أنه بدوره لا بد أن يولد بعض التأثيرات. ولكـــن المؤكد أن لكل أثر فني حقيقي طابعاً أصيلاً قد لا يسهل إرجاعه إلى غيـــره أو تفسيره بغيره"[٣]. فالنص الشعري يبقى شيئاً مختلفاً عن مؤثراته الثقافيـــة مـــن حيث هي مصدر يغذيه، فهي ليست ذات قيمة شعرية في ذاتها وإنما بتوظيفهـــا الشعري في القصيدة.

وقد اتفق رواد الشعر العربي الحر على أن الشعر يحتاج إلى ثقافة عميقـــة على المستوى الفكري والفني. فالشعر ليس كلاماً جميلاً فحسب بل هو موقـــف

---

[١] *الشعرية: تزفيطان تودوروف ـــ ترـ: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ـــ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـــ المغرب ط١ ـــ ١٩٨٧ (ص ٣٤، ٣٥).*

[٢] *فن الشعر: أرسطو ـــ ترـ: عبد الرحمن بدوي ـــ دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣ (ص ١٦٢).*

[٣] *مشكلة الفن: زكريا إبراهيم (ص ١٥٨).*

من الحياة والكون أيضاً. الشعر ليس تفسيراً فحسب بل هو تغيير أيضاً، ولا يمكن أن يقوم بوظيفته دون استناد إلى ثقافة معينة. فالشعر لا يجمل الحياة أو نظرتنا إلى الحياة، بل يهدف إلى الوصول إلى حياة جميلة وعالم أفضل من خلال تصويره للأمثل. والنص الشعري بهذا عالم جديد له نظامه الخاص ورؤيا خاصة وليس صورة مكررة للحياة. وهذا الجديد لا يمكن الوصول إليه بالموهبة وحدها، إذ لا بد من معرفة واسعة بالماضي والحاضر.

وعلى هذا الأساس يذهب أدونيس إلى أنه هو ويوسف الخال كانا يريان أن الموهبة من حيث أنها استعداد فطري لا تكفي وحدها إذ لا بد من ثقافة تغنيها[١]. وهما هنا لا يحددان مجال هذه الثقافة، وعلى هذا يمكن أن تشمل المعارف المختلفة ولا تقف عند معرفة الأدب وحده. ويحاول السياب تحديد بعض هذه المعارف التي تدعم الموهبة في المرحلة الأولى فيقول: "يعتقد الناس أن الموهبة الشعرية تكفي وحدها، وهذا خطأ أيضاً، من الضروري أن تدعم هذه الموهبة بالثقافة. والخطوة الأولى للثقافة هي قراءة الشعر العربي كله، وقراءة الشعر الأجنبي والفلسفة والنقد"[٢]. على أن ما حدده إنما هو ضرورة أولى للشاعر كالشعر والنقد والفلسفة، على ألا يقف عند ذلك في الخطوات التالية. فلا حدود للثقافة بالنسبة إلى الشاعر إذ عليه أن يوسع ثقافته ويعمق معرفته بالإنسان والحياة أكثر. وكلما كان الاطلاع أكثر اغتنت التجربة أكثر واتسعت دائرة الإبداع أكثر.

ويريد حجازي من الشاعر أن يوسع ثقافته دون أن يحدد هذا الاتساع، وإن كان يحدد أثر ذلك في تجربة الشاعر فيقرر أن "اتساع الثقافة يزيد مساحة الحرية لأنه يزيد من القدرة على الاختيار وعلى اكتشاف الذات"[٣] من خلال معرفته للآخر. فالشاعر مطالب بالاطلاع على العلوم الإنسانية المختلفة التي توسع مداركه وتعينه على اكتشاف حقائق الكون والحياة ذلك أن الثقافة الشعرية لا تكفي وحدها. ومن هنا فالثقافة وسيلة لمعرفة أسرار الحياة، والشعر بحث عن الحقيقة وكشف عن المجهول وليس مجرد كلمات أو تعابير جوفاء.

ويبدأ عبد الصبور من حيث انتهى حجازي إذ ذهب إلى أن الشاعر مطالب أن يتخذ موقفاً من الحياة والتيارات الفكرية السائدة، أن يكون صاحب فلسفة في

---

[١] *ها أنت أيها الوقت: أدونيس (ص ٥٢).*
[٢] *كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي (ص ١٩٦).*
[٣] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٢٣).*

الوجود. الشعر ليس صناعة فنية فحسب بل موقف أيضاً، لهذا لا بد "أن يكون للشاعر وجهة نظر عامة في مشكلات الكون الكبرى، أو بتعبير عصري أن يكون للشاعر فلسفة، ولا نعني بالفلسفة هنا أن يكون الشاعر فيلسوفاً أن قارئ فلسفة، بل أن يكون له تصور خاص للكون تصنعه ثقافته وقراءاته وتجاربه ووراثته ومزاجه"[1]. فالشعر بهذا رؤيا وتصور وليس حشداً للمادة الثقافية والشاعر يستفيد من ثقافته في بناء رؤيا ولا يذوب فيما يقرأ ويرى ويسمع. الخطاب الشعري ليس صدى للثقافة بل هو تشكيل جديد للمعلوم على ضوء رؤيا. ومن ثم فهو عمل مستقل نسبياً عن الواقع الثقافي وإن كان يندرج في إطاره، إنه دائرة داخل جائرة كبرى لها خصوصيتها المميزة لها.

ورواد الشعر العربي الحر يميزون بين المصدر الثقافي وبين النص الشعري من حيث أنه كائن مستقل بذاته. ويدركون أن الشعر وإن استفاد من المصادر الثقافية المختلفة فإنما يتم ذلك في إطار المنطق الفني الذي يحكمه. فهو لا يأخذ من الثقافي إلا ما يستحيل إلى فني، وهو يختار وينتقي ويعيد خلق الثقافي على ضوء المتطلبات الفنية. فالثقافي في ذاته ليس شعرياً وإنما يكتسب شعريته من خلال توظيف فني في السياق الشعري. ومن هنا ركز رواد الشعر العربي الحر على كيفية توظيف الثقافي ولم يركزوا على الثقافي في ذاته. وقد تبدى ذلك من خلال مصطلحات تفيد كيفية الاستفادة من الواقع الثقافي تتمثل في مصطلحات مثل (الصهر) و(التمثل) و(الهضم)، وذلك لتأكيد مدى تفاعل الشاعر مع ما يطلع عليه ومدى قدرته على استيعاب ذلك واستثماره فنياً وعدم وقوعه في التقليد.

إن الاطلاع على الثقافات لا يمكن أن يكون مفيداً للشعر إلا بعد عملية صهر المادة المعرفية في ذات الشاعر وتحويلها عبر تجربته الخاصة وتمثلها فنياً وإلا بقيت مجرد أفكار تقضي على الشعر ذاته. لهذا أكد رواد الشعر العربي الحر ضرورة هضم المعارف حتى تكون جزءاً لا يتجزأ من تجربة الشاعر يصدر عنها عفوياً في حياته وفنه لا مقحمة أو مفروضة من الخارج. ويركز خليل حاوي على التجربة في الإفادة من الثقافات المختلفة في العملية الإبداعية. فالشعر عنده يستند إلى الرؤيا والرؤيا تستند إلى التجربة. وإذا لم يكن ثمة تجربة سقط الشعر في البراعة الذهنية. لهذا يقف ضد من ينطلق من

---

[1] *نبض الفكر: صلاح عبد الصبور ــ دار المريخ، الرياض ــ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٨٤ (ص ٨٥).*

الأفكار مباشرة دون صهر فيقول: "إن أخطر الآفات التي أصابت الشعر العربي المعاصر هي استقلال البراعة الذهنية بالشعر. وهذا دليل على انعدام الحيوية الشعرية عند الكثيرين. ويظل أول هؤلاء أدونيس بخاصة في كتابه الأخير (مفرد بصيغة الجمع) الذي نسخ معظم براعاته نسخاً حرفياً عن مذهب هنري ميشو الشاعر الفرنسي الحديث"

ويرى خليل حاوي في هذا السياق الثقافي أن تطور الشعر لا يجب أن يكون مفتعلاً بحيث ينتقل الشاعر من مذهب إلى آخر، بل يجب أن يكون ذلك التطور من داخل التجربة ذاتها "هكذا كان تطور شاعر كبير مثل فاليري تطوراً لم يفقده أصالته، ومثله كان تطور سان جون بيرس. أما عندنا فالتطور الذي طلبه بعض الرواد وبخاصة أدونيس كان أشبه بتحول فاليري إلى سان جون بيرس أو سان جون بيرس إلى فاليري، وبعد ذلك أراغون. فإذا تيسر لهذا البعض الاطلاع على أونغارتي أو ألبرتي أو مارنيتي لا يجد بأساً من أن يتقمص هؤلاء واحداً بعد واحد"[1]. وهذا يؤكد أن للثقافة جانبين سلبيي وإيجابي، فإذا تأثر الشاعر بما يلائم ميوله ووجهته في الحياة تحولت إلى جزء من قناعته فتعمقت تجربته واغتنى شعره. أما إذا كان الشاعر يأخذ كل ما يطلع عليه دون استناد إلى تجربة فلا بد أن يناقض نفسه ويصبح شعره طبقات بعضها فوق بعض. فهو هنا يكون مجرد مقلد لما يقرأه سواء اتفق مع تجربته أم ناقضها وبهذا تنتفي أصالة شعره. إن الشعر ليس مجرد معلومات أو أفكار إنما هو نتيجة لصهر المواد الأولية ضمن تجربة وتشكيل لها ضمن رؤيا تسفر عنها التجربة. ومن ثم فالشعر ليس عرضاً للمحصول الثقافي وإنما توظيف جديد للمصادر الثقافية في حدود ما يتطلبه النص. فالمصدر الثقافي ليس له قيمة شعرية في ذاته ولكن من خلال إعادة خلقه شعرياً.

ويتفق بلند الحيدري مع ما قرره حاوي عندما يذهب إلى أن التقليد ليس تقليد العرب القدامى فحسب بل تقليد شعراء الغرب أيضاً مما يقع فيه أدونيس شاعراً. "فمن يرى في تقليد المتنبي تزييفاً لتجربته فعليه أن يرى مثل ذلك حين يقلد سان جون بيرس أو إليوت، مع التأكيد بأن له أن يغير من كلتا التجربتين للحد (كذا) الذي يتسم به أصيلاً في التراث مع المتنبي وأصيلاً في المعاصرة مع سان جون بيرس أو إليوت ولكن من خلال انصهارهم جميعاً بواقعه في المكان والزمان

---

[1] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٩١).*

المحددين لتجربته الذاتية"[١]. ويؤكد الحيدري أنه كان في اطلاعه على التجارب الشعرية المختلفة في العالم يأخذ ما يناسب لغته الشعرية ويطورها كالرموز الميثولوجية اليونانية، الإطار النفسي لألبير كامو وسارتر، الشكلية الإليوتية، خروج شعراء العرب القدامى على اللغة[٢]. وهذا يعني أن الشاعر الحق لا يتأثر إلا بما يجد صدى في نفسه ويقوي إحساسه ويخدم تجربته الشعرية. وأن القصيدة الناجحة هي كيفية خاصة في استثمار المعطيات الثقافية الفكرية والفنية.

ويؤكد البياتي ما ذكره الحيدري وحاوي من ضرورة صهر الثقافة في التجربة. وهو نفسه لا ينطلق في شعره من الكتب بل من تجربته التي حولت قراءاته إلى جزء من حياته. وهذا هو الفرق بين الشعر والنظم، بين كلام القلب وكلام العقل. فالشاعر الحق يحول ما يراه ويسمعه ويقرأه من خلال ما يعانيه في الحياة ويتخلص من الزوائد والجزئيات التي تخالف رؤيته[٣]. فهو يحرق في داخله هذه الثقافة التي تقوي فيه ملكة التخيل. "فالخيال ذو قدرة على الصهر والتركيب"[٤] عند البياتي.

إن الشعر الحقيقي لا ينطلق من الأفكار المجردة ولكن من تجربة، ذلك أن الشعر ليس عرضاً للأفكار إنما هو رؤية للحياة والكون. فالتجربة مزيج من الثقافة والمعاناة، إنها فكر معيش ومعرفة تعانى. والثقافة تغني التجربة وتعززها وتطورها، وهذه التجربة هي التي تطوع الأدوات الفنية فيما يرى البياتي "بحيث يصبح الشاعر نفسه جزءاً من هذه الأدوات، ولا تعود هذه الأدوات عناصر خارجية توظف كأدوات بل يغدو هو إياها وهي إياه"[٥]. ومن خلال هذه الأدوات يقترب الشاعر من العالم ويتملكه جمالياً ويجسده شعرياً.

إن المهم عند البياتي هو كيفية التأثر والاستفادة من الثقافة في عملية الإبداع لا الاطلاع في ذاته. فالشاعر هو الذي يجب أن يحدد هذه المؤثرات فيعرف كيف يتخلص منها، كيف يوظفها فنياً. لذلك يقول: "إنني أعتقد أن السؤال الأهم والأخطر هو: كيف يستطيع الشاعر أن يتخلص من المؤثرات

---

[١] *إشارات في الطريق: بلند الحيدري (ص ١٠٩).*

[٢] *كتب وأدباء: وليم الخازن، نبيه اليان ــ منشورات المكتبة العصرية ــ بيروت ١٩٧٠ (ص ٨٩).*

[٣] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٨٤).*

[٤] *البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا: عبد الوهاب البياتي، محيي الدين صبحي ــ دار الطليعة، بيروت (ط١ ــ ١٩٩٠) (ص ٥٠).*

[٥] *المرجع نفسه (ص ٥١).*

الثقافية وأن يحول بعض عصارتها إلى جزء من موهبته، أي كيف يستطيع الشاعر أن يواجه الوحش الذي يربض على أبواب (طيبة) دون معرفة سابقة للمصير الذي سيحل به أو بالوحش"[١]. إن المسألة ليست في الثقافة لأنها ليست قيمة فنية في ذاتها بل في تحويلها من خلال الخيال الذي يصهر ويركب، هذا الخيال الذي لا ينمو خارج التجربة. وهو الوسيلة إلى تحويل المادة الثقافية إلى مادة فنية عند حجازي أيضاً[٢].

وإذا كان حاوي والبياتي يستعملان مصطلح "الصهر" في عملية تحويل المادة الثقافية إلى مادة فنية فإن صلاح عبد الصبور يستعمل مصطلح "التمثل" بمفهومه العلمي في بيان علاقة الشعر بالثقافة مفرقاً بين مدلولي الاقتناع والتمثل فيقول: "تعبير الشاعر عن فكرة أو مذهب أو وجهة نظر لا يتم بمجرد الاقتناع بل لا بد من مرحلة التمثل. وأنا أوثر كلمة التمثيل بمدلولها العلمي. فكما يتمثل النبات ضوء الشمس وماء النهر وطين الأرض ليجعل منها خضرة وزهرة وخلايا، كذلك يتمثل الشاعر عصره وأفكاره"[٣]. فالشاعر عند عبد الصبور قد يقتنع بفكرة ما دون أن يتمثلها. فالتمثل عنده درجة أعلى من حيث أنه لا يحتفظ بالشيء كما هو بل يحوله. "إن تمثل الفكرة يعني إضافة بعد ذاتي إلى بعد موضوعي، أو بعد شعري إلى بعد نثري، أو بعد إنساني إلى بعد طبيعي"[٤]. كما يرى عبد الله العشي. ومن ثم فإن الشعر هو نتيجة لتمثل للمادة الثقافية وتحويل لها. على أنه لا يمكن أن يكون تمثل بدون اقتناع، كما لا يمكن أن يكون اقتناع بدون تمثل. وكان من الأحرى التمييز بين التمثل الفني والتمثل غير الفني، مثل التمييز بين الانفعال العادي والانفعال الفني. إن الشاعر قد يتأثر بالمادة كإنسان دون أن يتأثر بها كفنان، كما أنه قد يتمثل المادة الخام تمثلاً عادياً ولا يستطيع أن يتمثلها فنياً. فالتمثل الفني درجة أعلى من الاقتناع أو التمثل العادي لأنها ليست مجرد تحويل فحسب بل تشكيل أيضاً. كما أن الاقتناع لا يخلو من انفعال ولكنه انفعال عادي، أما التمثل الفني فيقوم على انفعال فني.

ويذهب رواد الشعر العربي الحر إلى أن اطلاع الشاعر على مذاهب أدبية

---

[١] مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٨٥).

[٢] محاولة في قراءة أبي نواس: حجازي/الآداب ع ١/٢ ــ يناير وفبراير ١٩٧٧ (ص ٦٥).

[٣] مع صلاح عبد الصبور: فاروق شوشة/ الآداب ع ١٠ أكتوبر ١٩٦٠) (ص ١٥).

[٤] نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين: عبد الله العشي ــ رسالة دكتوراه ٩١ ــ ٩٢ جامعة وهران (ص ١٥٠).

معينة لا يعني بالضرورة تبنياً لهذا المذهب أو ذاك كما أن تبنيه لمذهب أدبي معين لا يعني أنه يأخذ به جملة وتفصيلاً، وقد يكون لمرحلة معينة فحسب. وقد يأخذ الشاعر من مذاهب مختلفة ما يشكل مذهباً برأسه. فالشاعر له شخصيته التي تحول دون ذوبانه في مذهب أدبي بعينه وبخاصة إذا علمنا أنه ما من مذهب إلا ويعتريه نقص لأنه نتيجة رؤية محددة في مرحلة زمنية محددة. وقد يتأثر الشاعر مذاهب عديدة خلال تطور تجربته الشعرية في مراحل حياته. ويبقى الشعر أكبر من أن يدرج في مذهب بعينه أو يحصر في اتجاه محدد. وهذا ما يقرره حجازي في مقال بعنوان (شوقي رومانتيكياً) إذ يرى "أن تسميتنا الشاعر بالمذهب الغالب في شعره لا تعني أن شعره كله من مذهب واحد"[1]. فالشعر الكلاسيكي لشوقي فيه طابع رومانتيكي، وهذا يعني أن الشعر يمكن أن يحتمل عدة مذاهب. وهذا ما يؤكده حجازي في قوله: "توفيق الحكيم واقعي في "يوميات نائب في الأرياف" ورمزي في "شهرزاد" وعبثي في "يا طالع الشجرة". ونجيب محفوظ طبيعي في "الثلاثية" وطليعي في "ثرثرة على النيل""[2].

من هنا كان رواد الشعر العربي الحر يرفضون أن يصنف الشاعر في مذهب معين، إذ يرون أن الشعر أوسع من كل المذاهب الأدبية التي يركز معظمها على جانب ويهمل جانباً أو جوانب من العمل الفن. لهذا يقول البياتي: "أنا لست ضد المدارس الشعرية، ولكني أرفض الانتماء إلى أي منها، ذلك أن بعضها لا يتناول مشكلة المضمون وإنما يتعلق بالشكل الشعري فقط، وبعضها يتناول مشكلة المضمون ويغض الطرف عن الشكل. والشاعر العظيم يحتضن كل المدارس الشعرية ويذوب فيها ويذوبها في إنتاجه الشعري كما نجد عند كبار الشعراء الكلاسيكيين الذين ظلوا يعيشون في المستقبل بالرغم من تقادم العصور"[3].

لقد رأى هؤلاء الرواد أن الشعر أكبر من أن يحدد بمذهب أدبي أو ثقافة معينة، فهو ينهل من كل المعارف الإنسانية عبر التاريخ الإنساني دون أن يتقيد بواحدة منها. ومن ثم كان الشعر نتاجاً لمختلف الثقافات العربية والأجنبية. فالشاعر مطالب بمعرفة تراثه الفني، ذلك أن ما يضيفه يجب أن يكون مؤسساً على ما أنجز قبله. فهو لا يستطيع أن يبدع إذا لم يعرف موقعه من أجداده الموتى. لهذا يقرر عبد الصبور أن "الميزة الحقيقية في الفن والأدب

---

[1] *قصيدة: "لا": حجازي ــ مركز الأهرام للترجمة والنشر ــ القاهرة (ط١ ــ ١٩٨٠) (ص ١٤٥).*
[2] *حديث الثلاثاء: حجازي (ج ١) ص (٣٦).*
[3] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٧٨).*

المتحضرين أنهما تراث يأخذ لاحقه من سابقه، ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة الفنية التي سبقته"[١]. الشعر فن وخبرة عند عبد الصبور وليس مجرد موهبة "وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي ولا يحاول جاهداً أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال. وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جد لا يستطيع أن يكون جزءاً من التراث الإنساني"[٢].

ويؤكد يوسف الخال هذه الصلة بين ما وصلت إليه حركة الشعر الحديث وما سبقها من حركات التجديد فيقول: "لم تأت موجة الخمسينات من الفراغ، بل من حركات تجديد سابقة، من جهاد ونتاج وتجربة شعراء سابقين تصل إلى الشنفرى في الجاهلية، لا شيء يطلع من فراغ"[٣]. فالشعر فن لا يمكن أن يتطور ما لم يتصل آخره بأوله، وما لم يستند إلى ركام معرفي وفني.

ورواد الشعر الحر لا يتقيدون بالتراث العربي لأنهم يرون أن التراث الإنساني كله ملك للشاعر يعود إليه ويأخذ منه. فما دام الشعر مرتبطاً بالإنسان فإن كل ما كتبه الإنسان ملك للآخرين. لهذا نجد هؤلاء يدعون إلى ضرورة الاتصال بثقافات الشعوب الأخرى لإثراء التجربة الشعرية والنهوض بحركة التجديد في العالم العربي. ويستند هؤلاء إلى التفاعل الثقافي الجاري بين الشعوب قديماً وحديثاً. وهو الأمر الذي يؤكد أن تطور الشعوب لا يتم بالتقوقع وإنما بالانفتاح على الآخر. فالعيب لا يكون بالاحتكاك بثقافة الشعوب إنما في الانعزال عن هذه الثقافات. لهذا يقرر يوسف الخال أن "التفاعل بين الثقافات شيء تاريخي قديم وويل للأمة التي لا تتفاعل ثقافياً مع أمم أخرى سواء أكانت أدنى أم أعلى منها ثقافة"[٤]. ويشير الخال إلى استفادة الأوروبيين من الصين وأفريقيا، ودعوة الرسول (ﷺ) إلى طلب العلم ولو في الصين، وإلى أخذ العرب من الثقافات المختلفة في قمة حضارتهم[٥]. وهذا كله يؤكد أن التبادل المعرفي قضية طبيعية بل ضرورية لتقدم أي شعب من الشعوب. وأن الشعر العربي على هذا الأساس لا يمكن أن يتطور ما لم يواكب حركة الشعر في العالم.

ويتفق أدونيس مع ما ذهب إليه الخال فيقرر أنه "لا يمكن أن تقوم لشعب

---

[١] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ١١١).*
[٢] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٨) (ص ١٨٧).*
[٣] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢٨٦).*
[٤] *المرجع نفسه (ص ٢٩٥).*
[٥] *المرجع نفسه (ص ٢٩٥، ٢٩٦).*

ما ثقافة بذاتها ولذاته في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى. فثقافة كل شعب حضاري إنما هو تأثر وتأثير، أخذ وعطاء، حركة من التفاعل"[١]. ويمثل لذلك بالجسد الثقافي في العصر العباسي الذي يراه عبارة عن "مزيج تأليفي من الجاهلية والإسلام تراثياً. ومن الآخر الهند وفارس واليونان تفاعلياً... بالإضافة إلى العناصر الأكثر قدماً مما ترسب في الذاكرة التاريخية، سومر، بابل، وآشور في صورها الآرامية، السريانية"[٢]. وهذا يدل على انفتاح العرب في العصر العباسي على غيرهم من الشعوب التي دخلت في الإسلام. ولا ينسى أدونيس أن يذكر بالمقابل أخذ الغرب من الشرق إذ سبق أن أخذ عنه الدين والفلسفة والشعر[٣]. لهذا لا غضاضة أن يأخذ العرب من ثقافة الغرب.

ويركز حجازي على ما أخذه الغرب من الثقافات الشرقية فيذكر نقلهم لشعر الحب العذري من الأندلسيين ونقل دانتي الكثير من الإسراء والمعراج، كما أخذ هؤلاء في عصر النهضة من الأدب الشرقي فتأثر غوته بالشعر الفارسي وتأثر إزراباوند وإليوت بالشعراء والحكماء الصينيين والهنود[٤]. وإذا كان الغربيون قد أخذوا من هذه الثقافات دون أن يفقدوا هويتهم فما يمنع العرب اليوم أن يستفيدوا من الأشكال الأدبية المناسبة إذا عرفوا ما يحتاجونه وكيف يستخدمونه[٥]؟. فالعبرة من هنا ليست في رفض الآخر ولكن في اختيار ما يحتاجه الشاعر وكيفية توظيفه شعرياً. إن الأشكال الأدبية والأدوات الفنية والصور وغيرها ما هي إلا معطيات لا تشكل بذاتها عملاً شعرياً ولكن يمكن استعمالها شعرياً بحسب متطلبات النص.

إن الأخذ من الآخر ليس عاملاً سلبياً في ذاته بل هو عامل صحي بشرط أن يعرف المستفيد كيف يأخذ ما يلائم مقومات ثقافته. والتفاعل الثقافي بين الشعوب ليس صراعاً بين عدوين إذ يجب التمييز بين ثقافة الغرب من جهة والغرب السياسي من جهة أخرى[٦] كما يرى البياتي. وهذا ما يؤكده أدونيس في حديثه عن علاقة الغرب بالشرق فيقرر أنه ينبغي ألا نرفض الغرب على

---

[١] *البيانات: أدونيس وآخرون (ص ٣٢).*
[٢] *المرجع نفسه (ص ٣٢).*
[٣] *المرجع نفسه (ص ٣٦).*
[٤] *حديث الثلاثاء: حجازي (ج ١) (ص ٣٣).*
[٥] *المصدر نفسه: (ص ٣٦).*
[٦] *ندوة حول (أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر) البياتي وحجازي وآخرون/ مجلة فصول (مج ٧ ع) ١/٢/أكتوبر ١٩٨٥ مارس ١٩٨٧ (ص ٢٣٧).*

مستوى الإبداع الحضاري إذ سبق أن أخذ عنا ذلك ولكن نرفضه على المستوى الإيديولوجي الاستعماري[١].

ويستغرب يوسف الخال هذا التناقض في موقف العرب من الغرب إذ يأخذون الآلات منه ويرفضون الأخذ من الثقافات الغربية بدعوى ابتعادها عن التقاليد ونبوها عن الذوق[٢]. وهذا ما يؤكده أدونيس إذ يرى أن العرب يفرقون بين المادة والروح، بين الآلة والفكر في تعاملهم مع الغرب فيأخذون المنجزات دون الموقف العقلي الذي تقوم عليه[٣]. وهذا من شأنه أن يرسخ التخلف الفكري في الوطن العربي ويجعله تابعاً للآخر لا مبدعاً ولا مشاركاً في صنع الثقافة العالمية. وبهذا يصبح الوطن العربي متلقياً لما يصنعه الغرب مقلداً له في الثقافة والتكنولوجيا مستمرئاً للجمود والركود.

ومن هنا يدعو رواد الشعر الحديث إلى ضرورة التفتح على الآخر مثلما فعل أجدادنا في قمة ازدهارهم الحضاري. ويذكر هؤلاء أثر التفاعل بين الشرق والغرب في الشعر العربي الحديث من خلال جماعة الديوان والرابطة القلمية وجماعة أبولو وحركة الشعر الحر. فالشعر الحر ظهر أولاً في الولايات المتحدة الأمريكية على يد وولت ويتمان من خلال ديوانه (أوراق العشب) ثم انتقل إلى أوروبا ليكتب فيه بودلير وملارميه ورامبو ويتطور بعد ذلك على يد إزراباوند وإليوت. ويذكر يوسف الخال أنه 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 قدراً كبيراً من حرية التعبير عن تجربته الشعرية. كما يضفي عليها نغمة البساطة التي تقربها من أذهان القراء وقلوبهم. وبفضل ويتمان أيضاً عرف الأدب العربي هذا الأسلوب الشعري عن طريق أمين الريحاني وجبران. وهو الأسلوب الذي دعي منذ ذلك الحين ب"الشعر المنثور""[٤].

على أن مصطلح الشعر الحر في الغرب يختلف عن هذا المصطلح عند نازك الملائكة بل إنه يختلف استعماله عند الغربيين أنفسهم كما سنرى في الفصل الثاني. ويختلف استعمال هذا المصطلح عند نازك عن مفهوم أحمد زكي

---

[١] *البيانات: أدونيس وآخرون (ص ٤١).*

[٢] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢٩٦).*

[٣] *البيانات: أدونيس وآخرون (ص ٣٤).*

[٤] *ديوان الشعر الأمريكي: يوسف الخال ــ بيروت (ط١ ــ ١٩٨٥) (ص ٩).*

أبي شادي له. فهو عند نازك يعني حرية توزيع التفعيلة من البحور الصافية في السطر الشعري بحسب المعنى دون التقيد بالقافية ولا يعني التخلص من الوزن كما هي الحال عند ويتمان وأتباعه. أما أبو شادي فيعني به الجمع بين عدد من الأوزان في القصيدة الواحدة. ومن ثم فإن الشعر الحر عند نازك غير الشعر النثري وغير الشعر المرسل. ومن حق نازك أن تستعمل المصطلح بطريقتها الخاصة استناداً إلى الوزن في التراث العربي، كما استعمله الغربيون كل بطريقته وفهمه أبو شادي بطريقته أيضاً.

ويركز رواد الشعر العربي على الشعر الإنجليزي وتأثيره في الشعر العربي الحديث ومدى إعجابهم بنظرية إليوت. فالسياب يذكر أن الشعراء الشباب تأثروا بروحه وتقنيته وعرفوا كيف استفاد من رموز تموز وأوزيريس فنبههم إلى ما كانوا عنه غافلين[١]. ويشير عبد الصبور إلى أثر الشعر الإنجليزي في الشعر العربي في الفترة الرومانسية والحديثة باستثناء شعر أدونيس الذي تأثر بالشعر الفرنسي ولا سيما تيار الرمزية والسريالية[٢]. ويعترف أدونيس أنه تعرف على الحداثة الشعرية العربية من خلال الشعر الفرنسي وتعرف على الحداثة النقدية في التراث من خلال النقد الفرنسي أيضاً[٣]. وهذا يعني أنه لم يعرف التراث من داخله ولكن من خارجه. وأنه كان متأثراً في إبداعه ونقده معاً بالثقافة الأدبية في فرنسا. ويذهب يوسف الخال إلى أن الشعر الإنجليزي يتصف بالاعتدال والمحافظة وأن الشعر الفرنسي يتصف بالجرأة والتجريب[٤]. ولعل هذا ما يفسر لنا جراءة أدونيس على التراث وميله إلى التجريب. وقد كان أثر الشعر الإنجليزي في يوسف الخال أكبر من الشعر الفرنسي. ولكن مالت الكفة إلى صالح الثاني عندما عاش هذا الأخير مدة في باريس. فقد أصبح يكتب القصيدة النثرية بعد أن كتب العمودي والحر في فترة سابقة. يقول: "وقد أتاح لي جو باريس وانصرافي التام إلى حياة الفكر والشعر والفن وما يرافقها من صفاء البال والذهن والتفتح على الجمال بكل أنواعه، أن أتوصل إلى حل بعض المشكلات الشعرية والفكرية التي كانت تقلقني في السنوات الأخيرة وسيبدو هذا جلياً في النتاج الشعري الذي كتبته خلال هذه الفترة والذي سأكتبه في المستقبل، هناك تغيير ظاهر في نتاجي هذا من

---

[١] *كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي (ص ٥٤، ٥٥).*
[٢] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ١٠) (ص ١٩١).*
[٣] *الشعرية العربية: أدونيس (ص ٨٦).*
[٤] *أخبار وقضايا/ مجلة شعر ع ١٩ سنة ١٩٦١ (ص ١١٨).*

حيث الشكل والمحتوى"[١].

على أن الأخذ من ثقافة الآخر يجب أن يتحدد بتطور التجربة ونوعها ومتطلباتها وأن لا يكون جرياً وراء الجديد أو سقوطاً في التقليد. فالشعر ليس مجرد نقل من الآخر أو تبين لصور وأفكار مذهب أدبي أو جنس أدبي أو شاعر معين. الشعر خلق وإبداع يقوم على تجربة ورؤيا وليس تقليداً واستعراضاً للثقافة الأجنبية أو العربية. والنص الشعري يستفيد من المصادر الثقافية المختلفة بطريقته الخاصة ليؤسس عالماً خاصاً. ومن ثم فهو يختلف عن مصدره ولا يمكن تحديده به. لذلك لا يجب الاطلاع فقط على الثقافات بل يجب اختيار ما يلائم التجربة الفنية ومعرفة كيفية خلقه فنياً. ولهذا نجد خليل حاوي ينتقد أولئك الذين يلتقطون صوراً من النتاج السريالي تفرض عليهم مضمون قصائدهم الذي لا يناسب تجربتهم فيفقد شعرهم روحه[٢]. ويذهب حاوي إلى أن لكل أمة حضارتها ومقوماتها التي تصهر ما تنقله من الأمم الأخرى دون أن تفقد كيانها. ويأخذ بآراء توينبي وغيره في أن الحضارة الغربية تمر مرحلة انحطاط وهرم "فكيف يمكن أن يستمد الشعر العربي اليوم والمفروض أن يكون شعراً انبعاثياً مضامين وأشكالاً شائعة في الشعر الغربي المعاصر وأن تكون له غذاء صالحاً؟ إن الانغماس في خضم الشعر الغربي دليل على فراغ نفوس بعض الشعراء العرب المحدثين من الحيوية المتوهجة المنطلقة التي تولد لذاتها وبذاتها مضامين وأشكالاً أصيلة غير مرتقبة"[٣].

ويثور بلند الحيدري على أولئك المبهرين بتقنيات الغرب والذين يحسون بالنقص إزاءه فيحاولون تقليده. ويرى في هؤلاء خطرين اثنين: "الأول منهما يتمثل في انقطاعهم عن أية إمكانية في العطاء المثمر لأمتهم لانتمائهم إلى واقع آخر أقام بينهم وبين واقعهم في الأمة مسافة في السلب كان أن عزلهم في ضرب من ضروب اليأس أو السخرية أو الأنانية، والثاني منهما هو بما يؤكدون عبر أحاديثهم وكتاباتهم ونقاشاتهم على كوننا أمة كتب عليها التخلف ولا أمل لها في الانتصار على نفسها أو غيرها في يوم ما حتى يصير التخاذل دأباً فينا"[٤]. إن هؤلاء الشعراء لا ينطلقون من واقعهم وحاجته ولكن ينطلقون

---

[١] *أخبار وقضايا/ شعر ع ١٥ سنة ١٩٦٠ (ص ١٣٠).*

[٢] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٩٨).*

[٣] *المرجع نفسه (ص ١٩٠).*

[٤] *إشارات على الطريق: بلند الحيدري (ص ٥٢، ٥٤).*

من واقع غيرهم وحاجته ومن ثم يدعون إلى تقليد النموذج الغربي ليتحقق التقدم المطلوب بزعمهم.

ومع دعوة نازك إلى الاستفادة من الأدب الأجنبي فإنها ترفض من الغرب كل ما يهدم حضارتنا أو يعارض تراثنا أو تبني قيم الغرب ومواقفه[1]. وتفرق نازك بين الإعجاب الأدبي بأعلام الغرب وبين التأثر بمواقفهم الاجتماعية والفكرية. وهي تذكر بكل صراحة أنها تعجب ب "مقدرتهم الذهنية وأساليبهم الأدبية وصورهم وغير ذلك"[2]. على أن التأثر بالغرب يجب أن يولد أفكاراً جديدة لا أن يدفع الشاعر إلى التقليد لأن الفن إبداع وخلق وليس مجرد استعادة وتكرار. ولا يجب أن يدفعه أيضاً إلى التنكر للأصالة العربية وتراثه العربي مهما بلغ الغرب من تقدم ورقي. علماً أن الأصالة لا تنفي الاستفادة من الأمم الأخرى ولكن بشرط أن يتلاءم ما نأخذه مع واقعنا وشعرنا. "وذلك يستوجب الإيمان بقدرتنا على الأخذ والتحوير والتطوير ليكون لنا من بعد إمكانية التفاعل الحي مع تلك الحضارات الوافدة على أساس من إحساسنا بواقعنا في الأرض والتاريخ والمجتمع"[3]. كما يؤكد بلند الحيدري.

مما تقدم يتبين لنا أن الشعر ليس موهبة فحسب إنما هو ثقافة أيضاً، ذلك أن الشعر يأخذ مادته المعرفية من العلوم المختلفة ويحولها إلى مادة فنية مغايرة لأصلها. ومن هنا كان للشعر أبعاده السياسية والاجتماعية والدينية والفكرية الناتجة من تفاعل العناصر الجمالية مع العناصر غير الجمالية في الأصل. على أن هذه العناصر الفكرية أو الدينية تصبح عناصر جمالية مكونة بعد أن تأخذ نسقها الفني وتتحول إلى جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر ومعاناته. الشعر ليس عرضاً للآراء وإنما هو رؤيا تقوم على تجربة في الحياة. لهذا دعا البياتي وعبد الصبور وحاوي إلى ضرورة هضم وتمثل المادة قبل توظيفها فنياً. فالثقافة وحدها لا تصنع شعراً لأن الشعر ليس صناعة وإنما هو إبداع وخلق، والمادة الثقافية لا قيمة لها في ذاتها وإنما في استغلالها فنياً.

***

---

[1] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٢٠٠، ٢٠١).*
[2] *المرجع نفسه (ص ٢٠٠).*
[3] *إشارات على الطريق: بلند الحيدري (ص ٥٣).*

المصدر النفسي

لقد ركز كثير من النقاد على نفسية الشاعر من حيث أنها مصدر للشعر باعتبارها ذاتاً متميزة من الذوات لما تتوفر عليه من استعداد فطري ومقدرة على الخلق والإبداع. إن الشاعر ليس إنساناً عادياً، وعملية الإبداع لديه غير عادية. فكثيراً ما تنتابه حالة نفسية فيغيب عن عالم الناس ليدخل عالمه الخاص. وكثيراً ما كانت له طقوس خاصة وأزمان معينة مصاحبة لعملية الإبداع. وقد ذهب بعض النقاد إلى ربط هذه الحال بعالم غيبي عندما عجزوا عن تفسيرها. فالشعر عندهم إلهام يفاجئ الشاعر في لحظة ما ولو أراد الخلق في غيرها ما طاوعته نفسه. ولكن ما مفهوم الإلهام وما مصدره؟ وهل تلهم القصيدة كلها أم بعضها؟ وهل الإلهام حالة مطردة في كل القصائد أم في بعضها فحسب؟ وكم يستمر هذا الإلهام إذ هناك قصائد تستمر أشهراً أو أعواماً؟ وهل يتناقض الإلهام مع الوعي والصناعة؟ هذه أسئلة يطرحها مفهوم الإلهام وطبيعته وأصله فما هو الإلهام عند رواد الشعر العربي الحر؟.

تذهب نازك الملائكة إلى أنها تزداد اقتناعاً عاماً بعد عام "بأن الشعر إلهام من الملأ الأعلى وليس من عمل الشاعر وحده"[1]. وهذا يعني أنها تتفق مع ما ذهب إليه أفلاطون والعرب القدامى في الجاهلية وبعض الرومانسيين في ربط الإلهام بعالم أعلى. على أنها لا تنفي عمل الشاعر وجهده وإن كانت لا تقصر الإبداع عليه. فالقصيدة عند نازك لا تأتي أبياتها منسقة ومنظمة وكاملة منذ البدء، وإنما يتم ذلك بعد التعديلات التي يقوم بها الشاعر ذاته. على أن عملية التعديل عندها لا تتم إلا في لحظات تألق وإشراق تسميها لحظات خصبة. وهذا يعني أن العمل الفني ليس صناعة يمكن أن تمارس في كل حين، وإنما هي إبداع يتم في لحظة استعداد خاصة. فأول ما يداهمها هو موضوع القصيدة في ساعات متأخرة من الليل عندما تأوي إلى الفراش فتنهض إلى تسجيلها نثراً حتى لا تنساها، ثم لما تأتي لحظات خصوبة عاطفية تتدفق الأشطر والأبيات تباعاً حتى تكتمل القصيدة. "ويكون نظمها بمجهود واعٍ حيناً كما في بداية القصة وغير واعٍ أحياناً كما يحدث عندما يسيطر على وزن القصيدة"[2]. وهذا يعني أن عملية الإبداع إنسانية وليست إلهاماً من عالم أعلى، ففيها من الجهد

---

[1] مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ١٨٨).
[2] المرجع نفسه (ص ١٨٨).

والوعي كما فيها من عدم الوعي. والتركيز على الجانب الثاني دون الأول في تفسير عملية الإبداع هو الذي أدى إلى القول بقوة خارجية ملهمة، وإهمال معاناة الشاعر وتجربته وعلمه بالأوزان وصناعة الكلام. والوقوف عند لحظة الإبداع ذاتها دون العودة إلى مقدماتها من تفكير وإرهاص هو الذي أدى إلى القول بالإلهام الخارجي وإهمال الجهد الإنساني.

على أن نازك كانت قبل هذه المرحلة الأخيرة تؤمن بأن لحظة الإبداع المفاجئة لا تنبع من فراغ، وإنما هو نتيجة لمخاض عسير قد يدوم أعواماً. فقد كانت تقول: "إن كل قصيدة يكتبها الشاعر ليست أقل من احتشاد لمئات من الانطباعات والصور والفكر الصغيرة التي تكمن في أعماق ذهنية، وقد يكون بعضها مخزوناً منذ سنين. ويغلب أن تولد القصائد الجيدة في الذهن وتولد معها أوزانها كاملة، لأن الشاعر عاش موضوعاتها وأنغامها طويلاً قبل أن يكتبها"[1]. وهذا يعني أن الإبداع قد يستمر مدة طويلة قبل أن ينفجر في لحظة معينة، وأن لحظة الإبداع نتيجة معاناة. وأن ما يسمى إلهاماً في الحقيقة إنما هو نتيجة لا مقدمة، ونهاية لا بداية كما هو معروف. وأن نازك كانت تنظر إلى عملية الخلق نظرة موضوعية قياساً إلى نظرتها في المرحلة الأخيرة.

إن عملية الإبداع معقدة لا تقوم على وتيرة واحدة في معظم الأحيان، ففي القصيدة الواحدة تتدفق الأبيات بيسر أحياناً ويتعسر خروجها أحياناً أخرى، وقد تبقى القصيدة مبتورة مدة تطول أو تقصر. هناك جانب واع وجانب غير واع أو تلقائي كما أشارت نازك من قبل والوقوف عند الجانب الثاني وحده في عملية الإبداع خطأ، ذلك أن العمل الفني هو نتيجة صراع، صراع الشاعر مع اللغة والموضوع والمواقف السائدة، صراع مع التراث الفني ومع انفعاله ذاته، وليس نتيجة للتلقائية فحسب إن عملية الإبداع ليست مجرد إلهام لأن هذا ينفي العقبات التي يواجهها الشاعر أثناء العمل. ثم إن صورة الإلهام "لا تتسع لكل لحظات الإبداع على اختلافها، فهي تصور لحظة بين عدة لحظات متباينة"[2]. فليس كل قصيدة إلهاماً إذ هناك قصائد تولد بصعوبة وأخرى بقليل من الجهد وثالثة تسعف النفس عليها. وهكذا تختلف حالات الإبداع من عمل إلى آخر بل

---

[1] *محاضرات في شعر محمود علي طه: نازك الملائكة ــ معهد الدراسات العالية ١٩٦٤ ــ ١٩٦٥ (ص ١٣١).*

[2] *الأسس النفسية للإبداع الفني: مصطفى سويف ــ دار المعارف ــ القاهرة (ط ٤ ــ د. ت) ص (١٩٦).*

قد تختلف الحالات في القصيدة الواحدة. وما مراحل الإبداع عند نازك والتي تبدأ موضوعاً يختمر في الذهن، ثم تتشكل أبياتاً، ثم تأخذ نسقها في البناء بفعل التعديل بعد ذلك إلا دليل على أن الإبداع ليس حالة واحدة.

على أن مراحل الإبداع عند نازك وإن كانت تدل على أن القصيدة عندها لا تولد دفعة واحدة فإنها تختلف عن المراحل التي ذكرها ابن طباطبا. فالموضوع يأتيها عفواً ثم يختمر في ذهنها لمدة تطول أو تقصر حتى يتشكل الجنين الشعري وينمو تدريجياً ليظهر العمل شكلاً ومضموناً في لحظة ملهمة. ثم يأتي التعديل ليكمل ما نقص فتأخذ العناصر المكونة نسقها في النظام العام. فهي لا تعد ألفاظاً وأوزاناً وقوافي لموضوعها إنما ينضج ذلك في نفسها مع تجربتها في الحياة، حتى إذا حانت ولادة القصيدة خرجت مبنى ومعنى وإيقاعاً. أما ابن طباطبا فهو يفصل بين الشكل والمضمون، بين اللفظ والمعنى عندما يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء القصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلسل له القول عليه"[1]. فالمعنى هو أول ما يجهز في ذهن الشاعر ثم تأتي مرحلة اختيار الألفاظ المناسبة للمعنى المعد. فالألفاظ تطابق المعنى الموجود سلفاً ولا تخلقه في تشكلها، المعنى نثري والألفاظ توضع في دلالتها الأصلية. وهذا يعني أن ابن طباطبا هنا يتحدث عن النظم لا عن الشعر. البناء يأتي بعد المعنى لا محايثاً له، فالألفاظ والقوافي والأوزان منفصلة عن المعنى. المعنى لا يتشكل أثناء العمل أو يتخلق مع اللغة في علاقاتها بل هو كامل واللفظ مجرد صورة له. فالمعنى هو الأصل أما اللفظ فهو تابع له، المعنى لا تخلقه اللغة بل يستخدم اللغة أداة لظهوره. والشكل يبنى على المعنى النثري فهو وعاء خارجي جاء لاحقاً لا جزء منه. ومن هنا فالشعر عند ابن طباطبا ليس خلقاً وإبداعاً للمعنى بل نظم للمألوف، أو توليف للجاهز. على أن الشعر خلق للمعنى من خلال استعمال خاص للغة، فالمعنى محايث للغة ذاتها في تشكلها الخلاق. "فالشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظة كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة، ولكن الوثبة تأتيه ككل (كذا) بلفظها ومعناها وتأتيه منظومة غالباً. ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبر، ولكن التوتر الدافع هو الذي اختاره. ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعاً بتوتراته إلى استجلاء معنى معين، بل كان مدفوعاً إلى هذا الكل

---

[1] *عيار الشعر: ابن طباطبا ــ تح: محمد زغلول سلام ــ منشأة المعارف بالإسكندرية د. ت (ص ٤٣).*

الذي هو معان وصور وألفاظ موقعة. ومن هنا كان إبداع الشاعر من حيث هو شاعر إبداعاً نوعياً، فمن المتعذر ترجمة أية قصيدة من لغتها إلى لغة أخرى. ومن المحقق أن النتيجة ستكون شيئاً آخر، ولا يمكن أن تظل كما كانت"[١].

ووصول نازك في مرحلتها الأخيرة إلى قناعة أن الإبداع إلهام من عالم أعلى أمر يدفعنا إلى تساؤلات عدة. هل ينطبق هذا على ما كتبته في مراحلها السابقة أم على ما كتبته حديثاً أيضاً؟ وهل هذه الحال مطردة في أغلب القصائد أم في بعضها فحسب؟ وهل يأتي الإلهام من عالم أعلى أم من عالم النفس؟ ثم ألا يمكن أن نفسر ما تسميه إلهاماً وخبرة بالشعر بعد تمرس طويل به وتملُّك لأدواته، وأن نرى في هذا التدفق في الشعر نتيجة يسرتها تجربة طويلة في هذا الحقل؟ "فالصانع الشديد البراعة الذي يندمج ويستغرق تماماً في عمله كثيراً ما يحس بهذا الشعور (أنه منجذب)، ولو مضى في عمله في طريقه بلا جهد ولم يصادف عقبات فقد يشعر فعلاً بأنه لا يستخدم قدراته الخاصة، بل يشعر كأن العمل (يصنع ذاته) إن جاز التعبير"[٢]. إن الوقوف عند لحظة الإبداع المفاجئة دون اهتمام بما سبقها كثيراً ما تؤدي إلى ربط العملية الإبداعية بعالم أعلى لا بمعاناة النفس، وترى الإلهام مقدمة لا نتيجة لمقدمات قد دامت أشهر أو سنوات. لذلك يعد مصطفى ناصف الإلهام "نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات وتأملات ولما عاناه من تحصيل وتفكير"[٣]. وهو ما كانت تأخذ به نازك ذاتها في بداية الستينيات كما هو مبين في النص السابق.

على أن نازك في موضع آخر لا تحصر الإلهام في العالم الأعلى، بل تتجاوزه إلى مصادر إلهام متعددة. ومن أبرزها وجود الله الملهم وقلبها الخفاق والإنسان، والفكر والفلسفة والعلوم هي أيضاً ملهمة، والموت والعذاب والموسيقى والأغاني وشعر كبار الشعراء، بل إن منابع الإلهام عندها لا نهائية[٤]. وهذه المصادر الملهمة لا تصنع شعراً بذاتها، وإنما توحي بفكرة أو صورة أو إيقاع. فالقصيدة ليست معطيات أولية، أو عناصر متناثرة وإنما هي نظام متكامل يشكل رؤية خاصة في الحياة. ومن ثم لا بد أن نميز بين القصيدة

---

[١] *الأسس النفسية للإبداع: مصطفى سويف (ص ٣٠٣).*
[٢] *النقد الفني: جيروم ستولنيتز ــ تر: فؤاد زكريا ــ (ط ٢ ــ ١٩٨١) ص (١٣٧، ١٣٨).*
[٣] *الصورة الأدبية: مصطفى ناصف (ص ١٢).*
[٤] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ١٨٨، ١٨٩).*

من حيث أنها كائن حي وبين هذه المواد المغذية أو الملهمة. الشعر من هنا لا يتحدد بمصدره، والإلهام من حيث أنه مقدمة أو نتيجة لمقدمات حالة شعرية تصاحب الإبداع ولكنها ليست الإبداع. والشعر من حيث أنه نص مبدع عالم مختلف عن مقدماته وظروفه المحيطة به.

أما السياب فيستعيض عن مصطلح بمصطلح الموهبة فيقول: "فقد جعل الإغريق للشعر ربة توحي للشعراء ما يكتبون بينما جعل العرب القدماء للشعر شيطاناً أو شياطين، ثم استعاض الإنسان بعد أن تقدم في المدنية عن ذلك بالقول إن الشعر موهبة"[1]. على أنه يرى أن الشعر ليس موهبة فحسب بل صنعة أيضاً. وهو هنا يعمم القول بالإلهام على الإغريق، في حين أن أرسطو قال بالمحاكاة واهتم بالصنعة. ومن ثم فإن ما أخذه على الإغريق من إهمال للصنعة غير صحيح. كما أنه أخذ على النقاد القدامى تركيزهم على الصناعة دون الموهبة وهذا أيضاً غير صحيح لأنهم اهتموا بالطبع أيضاً بل جعلوا منه أساساً لقول الشعر. وهو يثور على المناصرين لمقولة "الشعر صناعة" فيقول: "الشعر في رأيهم صناعة وصياغة أما صدق التجربة والانفعال وقبل ذلك الموهبة فذلك من "خزعبلات" الشباب أنصار الجديد ومن ابتكار دعاة التجديد "المنحرفين""[2]. فالشعر عند السياب يقوم على الموهبة أولاً والتجربة ثانياً وليس مجرد صناعة وعلم بهذا الفن. على أن الموهبة شيء والإلهام شيء آخر، وقد سبق أن ربط أفلاطون الموهبة بالإلهام فرأى أن الآلهة لا تلهم إلا أهل المواهب الذين تتخذهم وسطاء بينها وبين الناس العاديين. فالموهبة أساس الإلهام عند أفلاطون وليست هي إياه، وهي أصل أمّا الإلهام فهو موقوت يأتي ويذهب. وكما استعمل السياق مصطلح الموهبة بدل الإلهام من حيث أنه دافع لقول الشعر استعمل أيضاً مصطلح الحاجة بدل الإلهام في تأكيد ذات المعنى. فالشاعر عنده إنما يقول الشعر نتيجة حاجة إنسانية وليس نتيجة إلهام خارجي. وبهذا فإن "كتابة الشعر شأنها شأن الرسم والموسيقى والنحت حاجة ملحة من حاجات الإنسان"[3]. وهكذا نزل الإلهام من السماء إلى الأرض فأصبح حاجة إنسانية بعد أن كان إلهاماً سماوياً.

وما دام الشعر حاجة إنسانية عند السياب فإن عملية الإبداع تخضع

---

(1) *كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي (ص ٢١٢).*
(2) *المصدر السابق (ص ٢١٣).*
(3) *المصدر السابق (١٠١).*

للظروف التي تحيط بالإنسان في الحياة. فهي ولادة تستمر مدة قبل نزول الجنين الشعري، وهي تتأثر خلال ذلك بما في الخارج. فهي "تشبه إلى حد كبير عملية انبثاق اللؤلؤة وتولدها داخل المحار حين يدخل إلى المحارة جسم غريب يحدث في أنسجتها الداخلية التهاباً يجعلها تحيط ذلك الجسم الغريب بما نسيمه فيما بعد اللؤلؤة"[1]. فالعمل الفني إنما يشبه اللؤلؤ الذي يتخلق تدريجياً داخل المحار حتى ينبثق بفعل عوامل مختلفة. ولحظة الولادة هي نتيجة نمو داخلي دام مدة طويلة، وهذا يعني أن الإلهام نتيجة لا مقدمة. فهناك بذور ومخاض ومؤثرات تسبق الانبثاق أو عملية الطرح. على أن القصيدة من حيث أنها نص تبقى مختلفة عن هذه البذور والمؤثرات التي تسبق عملية الولادة، مثلما تختلف اللؤلؤة عن المحار.

ويتفق البياتي مع السياب في رفض المقولة القديمة التي تقرر أن الشعر إلهام من الآلهة أو نفثات من الشياطين ويقرر أنه ينبوع يتدفق من القلب الإنساني.

ما عبقر الفنان إلا قلبه فإذا قضى جفّت ينابيع عبقر[2]

فالشعر مصدره القلب، الحب العظيم لا ربة الشعر، الشعر يستلهم قلب الشاعر لا عالماً خارجياً

فلتذهبي يا ربة الشعر الكذوب إلى الجحيم

فأنا هنا أستلهم الأشعار من حبي العظيم[3]

فالإلهام عند البياتي مرتبط بنفسية الشاعر الفياضة بالمشاعر الإنسانية لا بقوة خارجية. الإنسان هو المبدع الذي يعبر عن معاناته لا الآلهة أو الشياطين.

ويستعمل البياتي أحياناً مصطلح "الحالة الشعرية" بدل الإلهام، وهذا يعني أن الشعر حالاً تعتري الشاعر. وهذه الحال تأتي بغتة مثل مجيء النوم أو الألم أو النزيف المفاجئ[4]. على أن البياتي لا يرجع ذلك إلى قوة تفاجئ الإنسان من

---

[1] *المصدر السابق (ص ٢١١).*
[2] *ديوان البياتي ــ دار العودة ــ بيروت (ط ٣ ــ ١٩٧٩) (مج ١) (ص ٥٧).*
[3] *المصدر السابق (ص ٥٠٥).*
[4] *كنت أشكو من الحجر: البياتي (ص ١٨).*

من الخارج بل يقرر أنها نتيجة تجربة ومعاناة طويلتين. فلحظة الولادة المفاجئة لم تخلق من فراغ، بل لها جذورها الممتدة في النفس لأن القصيدة لا تخرج إلى النور إلا بعد نضجها. "وهي لا تنبت فجأة ولا تبرز إلى الوجود كما يبرز الجن المحبوس في قمقم. الذكريات والكلمات والصور المتناثرة المؤثرة تتجمع ببطء كما تتجمع الدموع ويتم تركيبها ببطء من داخل نفسي أيضاً. وتظل كامنة تنتظر البرق أو الصاعقة التي تفجرها، على نحو ما تنتظر أرض الربيع الصاعقة أو المطر لكي تتشقق وتبرز ما في جوفها من أزهار وعشب وألوان"[١]. من هنا يجب ألا نقف عند لحظة الولادة ونهمل مرحلة المخاض العسيرة، أو يجب ألا ننخدع أمام السهولة الآنية ونهمل ما سبقها من معاناة. وإذا كان البياتي يؤمن أن عملية الإبداع تتم عبر مراحل آخر مرحلة الطرح فإنه يصرح أن لحظة الولادة تظهر عنده على شكل بيت هو مطلع القصيدة، وعلى هذا البيت تقوم القصيدة كلها، فهو مفتاحها والبوصلة التي تحدد المسار[٢]. وإذا كان هناك من يرى أن المطلع إلهام من الآلهة فإنه عند البياتي انفجار مصدره عالم الشاعر الداخلي. على أن العالم الداخلي يبقى مصدراً والإلهام يبقى حالة انفجار وتبقى القصيدة من حيث هي خلق شيء مختلف عن صاحبها وعن ظروفها. فهي ليست تلك الصور والذكريات، والمعاناة أو السهولة تفسر طريقة الإبداع ولكنها لا تفسر لنا القصيدة التي هي نتيجة لذلك.

ويتفق عبد الصبور مع البياتي والسياب على أن القصيدة تولد على شكل خاطرة، ولكن هذه الخاطرة كما يرى لا تأتي وحياً من عالم أعلى وإنما تنشأ مثل اللمحة الخاطفة "من الذات التي ضاقت بفتورها فتاقت إلى أن تعي نفسها"[٣]. فالإلهام عنده ينبع من داخل النفس لا من خارجها، ثم ينسلخ الشاعر عن نفسه ليعيها. وهو هنا يستعمل مصطلحاً صوفياً هو "الوارد" في تفسيره لعملية الإبداع لما يرى من تماثل بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية. فالقصيدة تبدأ وارداً في المرحلة الأولى "والقصيدة كوارد قد تكون حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ مموسقة لا يكاد الشاعر يستبين معناها"[٤]. ثم تأتي مرحلة التلوين والتمكين ثانياً وهي عودة

---

[١] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٧٥).*
[٢] *البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا: البياتي، صبحي (ص ٥١، ٥٢).*
[٣] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ٩).*
[٤] *المصدر نفسه (ص ١٣).*

الشاعر إلى الحال التي أوحت إليها الوارد من قبل، وتأتي في المرحلة الثالثة عودة الشاعر إلى الحالة العادية لتبدأ المحاكمة النقدية. والذي يهمنا في المرحلة الأولى أن الوارد يأتي فيها عفواً من غير جهد أو إعمال فكر، لكنه ينبع من الداخل ولا يأتي من الخارج. على أن عبد الصبور يسكت عن المقدمات التي دفعت هذا الوارد إلى السطح في لحظة معينة. وينتقل إلى المرحلة الثانية التي تبدأ فيها الرحلة المضنية بحثاً عن النبع الذي فجر الوارد. فالشعر عنده ليس عفواً كله، بل إن الوارد ما هو إلا مفتاح لبداية السعي نحو الشعر. الشعر لا يأتي إلى الشاعر إنما يبحث الشاعر عنه جاهداً ويسائل عنه الرواد الذين سبقوه. يقول عبد الصبور مخاطباً الشعر:

خرجت لك

علي أوافي محملك

ومثلما ولدت غير شملة الإحرام قد خرجت لك

أسائل الرواد

على أرضك الغريبة الرهيبة الأسرار[1]

ومن هنا فالشعر ليس مجرد إلهام أو تلقائية وحدهما بل هو جهد مضن أيضاً. وقد تتقطع دونه الأسباب فيعود الشاعر بالخيبة لضعف الوارد أو الموهبة. وهو لا يأتي دفعة واحدة مكتملاً وناضجاً وإلا كان الشاعر مجرد وسيط يتلقى ويبلغ دون عناء. ويستشهد عبد الصبور برأي فاليري فيقول: "يقول فاليري أن الآلهة قد تلهمنا مطلع القصيدة ولكن علينا نحن أن نجمع بقية أجوائها. وأنا أريد أن أقول إن جميع الشعراء يتمتعون بتلك الموهبة التي نستطيع تسميتها بالعقل الحدسي، أو العقل الملهم. وقد يبدو هذا التعبير متناقضاً ولكنه في الواقع صحيح، فالشعر إلهام وصنعة معاً. وقد فطن بعض النقاد فقالوا إن الشعر توفيق بين اليونانيين أبولو وديونيزيوس. فأبولو إله العقل و التصميم والإحكام وديونيزيوس إله البهجة والعفوية. والشعر مزاج محكم بين عالم الإلهين"[2]. وعبد الصبور في هذا النص يرجع الإلهام إلى ما يسميه العقل الملهم لدى الشاعر أو يطلق عليه أيضاً مصطلح الموهبة. كما يستعمل الإلهام بمعنى العفوية أيضاً، وما جمعه بين الإلهام والصنعة إلا دليل على ذلك. فالإلهام

---

[1] *المصدر نفسه (ص ١٨، ١٩).*

[2] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٤٨).*

من هنا كما يقول ريبو "لا يقدم الشيء منتهياً"[١] إذ لا بد من إتمام ما بدأه، وهنا يأتي دور الصنعة.

على أن عبد الصبور يذهب في موضع آخر من كتابه (حياتي في الشعر) إلى أن العقل لا نصيب له في العملية الإبداعية فيقول: "فليس لأبولو كعقل نصيب في العملية الفنية، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعاً من الغريزة الفنية مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور"[٢]. صحيح أن العمل الفني لا يتم بشكل واع فحسب وإلا أصبح صناعة، فالعفوية أساس الفن ولا بد أن يمتزج العقل بالعاطفة، والوعي باللاوعي بحيث يصبح العقل عقلاً فنياً أو يصبح الوعي غريزة كما يرى عبد الصبور. ولكن لا يمكن استبعاد الوعي كلياً واختصار الفن في العفوية وحدها وهو ما سبق أن أقر به عبد الصبور نفسه. فالعقل وحده لا يمكن أن يصنع فناً، والتصميم والإحكام لدى أبولو يتحول إلى غريزة فنية أو إحساس فني عن طريق الخبرة والتجربة، أي أن هذه الأمور لا تتم بوعي تام ولكن بعفوية. على أن هذه العفوية لم تأت من عدم بل لها مقدمات واعية أيضاً. وهكذا يتداخل العقل والقلب في العملية الإبداعية إلى درجة يصعب فصل أحدهما عن الآخر. وهذا ما أقر به عبد الصبور حين قال في موضع آخر من الكتاب نفسه: "فلا يعلم أحد أين ينتهي العقل ويبدأ الحس"[٣] في العمل الفني.

ويذهب عبد الصبور في كتابه (على مشارف الخمسين) إلى أن الشعر يكتب صاحبه في مرحلة الصبا حيث يقلد الشاعر أسلافه، وفي مرحلة ثانية عندما يقترب من دائرة نار الحب العميق أو الرعب العميق أو اليأس العميق. ويربط بين مرحلة الصبا والنضج بخيط ينمو في ذات الشاعر حتى إذا تمكن منه "صح عندئذ أن قصائده قد كتبته"[٤]. وهذا يعني أن العفوية إنما تكون في مرحلة الصبا حيث التقليد أو السير في طريق معبد. وفي مرحلة الشباب والمراهقة حيث الاندفاع وراء العواطف. وفي المرحلة الأخيرة التي يبلغها الشاعر بعد التمرس بالفن ونضج التجربة. فهذه المراحل الثلاثة عند عبد

---

[١] *النقد الفني: جيروم ستولنيتز (ص ١٣٨).*

[٢] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ٣٨).*

[٣] *المصدر نفسه (ص ٥١).*

[٤] *على مشارف الخمسين: عبد الصبور ــ دار الشرق ــ بيروت، القاهرة (ط ١ ــ ١٩٨٣ (ص ١١، ١٢).*

الصبور هي التي تغلب عليها التلقائية في كتابة الشعر. على أن التقليد في المرحلة الأولى إنما تيسر بفعل قراءة ما كتبه الأجداد وهضمه ومعنى ذلك أنه نتيجة لا مقدمة، مع العلم أن الشعر إبداع وابتكار لا سير على منوال مطروق. أما مرحلة الشباب فإن العاطفة كثيراً ما تفقد الشعر فنيته، لأن الشعر ليس تعبيراً عن المشاعر كما هي بل تحويل للمشاعر العادية إلى مشاعر جديدة، مشاعر فنية. أما المرحلة الأخيرة فهي نتيجة معاناة طويلة في سلم الشعر وتملك لروحه وفنياته. وهذا يؤكد أنه لا عفوية سابقة أو أصلية بل عفوية لاحقة لجهد سابق. ومن هنا يترسخ هذا التزاوج في الشعر بين الموهبة والثقافة، الطبع والصنعة، التلقائية والجهد. وقد ركز عبد الصبور على النتيجة دون المقدمة في المرحلتين الأوليتين وإن ذكر ذلك في المرحلة الأخيرة.

على أن خليل حاوي بات يؤمن أن الإلهام لا يهاجم الشاعر وإنما يستنزله عن طريق الجهد والمعاناة. فالإلهام لاحق ولا سابق، ينبجس كالماء كلما أوغل الشاعر في كسر صخرة الفن وتقدم في العمل. يقول لالو: "في الفن كما في الأخلاق لا يحدث الإلهام بأعجوبة فجائية وإنما هو رأس مال يتجمع تدريجياً"[1]. الشعر فن والفن إنما يأتي عن طريق الصراع مع المادة الفكرية والشعورية لصياغتها. يقول خليل حاوي: "إنني أعتقد الآن بالعمل المضني المتواصل الذي يكشف المصادفات السعيدة ويولد القدرة على الصياغة المتكاملة"[2]. فالمصادفات هي نتيجة يكتشفها العمل المتواصل وليس مقدمة ينطلق منها، والصياغة المتكاملة هي وليدة هذا الجهد نفسه. والشعر في المحصلة هو تضافر بين الجهد والعفوية، الوعي واللاوعي، والعمل والمصادفة. ولكن يظل الشعر عند حاوي أساسه الجهد أولاً وهو ما دفع أخاه إيليا حاوي إلى عد أخيه من "عبيد الشعر أي أنه كان يحككه ويعرضه على الناس ويراجعه ويحذف منه ويضيف"[3].

إن خليل حاوي يؤمن بالعمل الدؤوب الذي ينزل الوحي لأنه يعلم "من تاريخ الشعر أن الشعراء الذين استندوا إلى الوحي استناداً تاماً خالفوا قصائد

---

[1] *مشكلة الإبداع الفني: علي عبد المعطي محمد (ص ٥٨).*

[2] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي (ص ٤٤).*

[3] *خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره: إيليا حاوي ــ دار الثقافة، بيروت (ط ١ ــ ١٩٨٤) (ج ١) (ص ٢١٨).*

كثيرة غير كاملة ومشاريعه قصائد"[1]. فالوحي وحده لا يلد العمل مكتملاً إذ لا بد من العمل على ذلك، وهذا يعني ضرورة تكامل الإلهام والجهد معاً في الشعر لأن العمل العظيم لا يأتي بسهولة. ومن هنا فإن خليل حاوي لا ينفي الجانب العفوي من العملية الإبداعية وإن كان لا يعول عليه. ذلك أن الشعر ليس مجرد صناعة، فالشاعر لا يكتب متى أراد ولكن "يقع تحت رحمة ما يفتح عليه، وقد لا يفتح أحياناً"[2]. على أن الفتح عند حاوي ليس مقدمة بل هو نتيجة تراكمات سابقة. فهناك أشياء تختزن وتتضج وتنبثق عنه رؤيا شعرية. والشاعر لا يعرف ما يختزن داخله إلا بعد عملية التعبير التي تكشف ذاته وذاته أمته[3]. والفتح بهذا نوعان عند خليل حاوي واحد يظهر نتيجة مقدمات تشكل رؤيا يعبر الشاعر عنها، وآخر يظهر نتيجة توغل في عملية الخلق التي تذلل عقباتها تدريجياً حتى يصبح الشاعر أداة في يد الفن بعد أن يسكنه الفن أو يصير مرآة ينعكس الفن عليها، ومن هنا لا يشبه الفن الفنان[4]. فالنوعان لا يظهران إلا بعد مقدمات وهو ما يؤكد أن الإلهام لاحق في الحالين. ويؤكد هذا أيضاً أن الشعر قائم على الفتوح والعمل الدؤوب معاً وبدونهما يبقى العمل ناقصاً.

ومن هنا يتفق رواد الشعر العربي الحر على أن الشعر موهبة وصنعة، عفوية وجهد، وعي ولا وعي. ذلك أن العفوية وحدها قد تعني أن النص الشعري صورة لنفسية الشاعر، في حين أن العمل الفني خلق وإبداع. كما أن الصنعة وحدها تعني أن الشعر يمكن أن يقوله أي إنسان إذا تعلمه، وأن الشعر عادة وتقليد وليس إبداعاً وابتكاراً. ومن هنا ضرورة الجمع بين الموهبة والصنعة في عملية الإبداع. فالعمل الفني عمل معقد تتداخل في ثنائيات العقل والقلب، والشعر واللاشعور، التلقائية والفكر. وهذا ما يقرره حجازي قائلاً: "لا تؤخذ حدود قاطعة بين ما هو عفوي في الشعر وما هو نتيجة إعمال فكر. طبعاً يمكن القول إن بعض قصائد الشاعر تنبثق مرة واحدة، وغالباً ما يسمى هذا إلهاماً أو عفوية أو تلقائية، وفي الغالب تكون هذه القصائد قصيرة، وهناك قصائد أخرى يضطر فيها إلى أن يفكر ليجد علاقات فنية ناضجة بين أجزائها ولكي يعطي للقصيدة روحاً واحدة، رغم أنه (كذا) قد يكتبها على فترات

---

[1] *المرجع السابق (ص ٤٥).*
[2] *الآداب ع ١٠، ١١ ــ ١٩٧٨ (ص ٣٩).*
[3] *المرجع نفسه (ص ١٩).*
[4] *مشكلة الفن: زكريا إبراهيم (ص ١٦٩).*

مختلفة. ولكن العفوية لا تنفي وعي الشاعر بما يصنع وإن كان هذا الوعي مستتراً، كما أن إعمال الفكر لا ينفي العفوية لأن فكر الشاعر خلال كتابته القصيدة ليس فكراً خارجياً يهبط على القصيدة من الدماغ مباشرة وإنما هو فكر تتلبسه الحالة الشعرية كاملة"[١]. فالعفوية والتفكير عند حجازي متداخلان في العمل الفني وإن كانت العفوية تغلب على القصائد القصيرة والتفكير يغلب على القصائد الطويلة. ويظهر هذا التداخل بين الوعي واللاوعي في العملية الإبداعية عنده.

تبدأ عملية الإبداع عند حجازي بالبحث عن طريق للخلاص فيجرب كافة المطالع الممكنة حتى يستريح إلى أحدها ثم تتواصل الكتابة إلى نهايتها[٢]. وتأتي هذه العملية بعد عملية الاختمار أو الحضانة التي تصل إلى أوجها في ساعة الإفراغ. والإفراغ لا يتسنى عنده إلا بتدخل الشاعر بحثاً عن وسيلة يتم بها ذلك. على أن هذا البحث لا يكون إلا في البداية ثم يدخل الشاعر "في غيبوبة الكتابة دون دليل ماثل"[٣]، أو "في عالم مجهول تماماً"[٤] لا يعرف حدوده ولا كيف ستنتهي قصيدته. وهكذا تجمع عملية الإبداع عند حجازي بين البحث وهو الجانب الواعي وبين اللاوعي بعد التوغل في الحالة الشعرية. والوعي هنا وإن بدأ به حجازي أولاً إلا أنه مقيد بمرحلة أسبق منه يجب مراعاتها للوصول إلى المفتاح الحقيقي لعملية الإفراغ. فالوعي هنا لا يستبد بالإبداع وإلا أصبح الشعر عملية رياضية. واللاوعي هو الذي يكمل عملية الخلق عنده لأن عالم الشعر غامض لا يخضع لتخطيط مسبق. فليس هنا طريقة محددة لكتابة الشعر، إذ لكل قصيدة قوانينها الخاصة التي لا تتكرر ولكل قصيدة ظروفها الخاصة أيضاً. ومن هنا فإن النص الشعري لا يمكن تحديده قبل تشكله، لا تحدده حالة الإبداع ولا تحدده مقاييس مسبقة.

وإذا كان حجازي يكتب في غيبوبة بعد إنطلاقه من قيد الوعي فإن أدونيس يدخل في حالة جنون من البداية. فالقصيدة هي التي تكتبه وتفاجئه دون

---

[١] *أحاديث في الفكر والأدب: عمر أزراج ــ دار البعث للطباعة والنشر ــ قسنطينة، الجزائر (ط١ ــ ١٩٨٤) (ص ٥٨).*

[٢] *المرجع السابق (ص ٦٠، ٦١).*

[٣] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ١٢٨).*

[٤] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ٢٥٠).*

انتظار[١]. والجنون عنده "هو هذه الحالة من الخروج عن كل ما هو عقلي بالمعنى التقليدي"[٢]. وهذا يعني أن الإبداع عنده يتم بطريقة غير واعية بحيث يجهل الشاعر ما يريد وإلا بطل أن يكون شاعراً[٣]. فالشاعر يختلف عن العالم الذي يعرف مسبقاً ماذا يريد، ويهدف إلى أشياء محددة. ذلك أنه لا يملك أفكاراً جاهزة أو حدوداً مرسومة أو أحاسيس واضحة. ومن ثم فإن عملية الإبداع غامضة وعالم مجهول يفضي إلى عالم مجهول حتى تكتمل القصيدة.

وأدونيس هنا لا يشير إلى مقدمات الحالة الشعرية الجنونية، وكأنها تنشأ من فراغ، وأن الإبداع وليد لحظته. فهو يركز على مرحلة الولادة ويهمل ما سبقها من معاناة قد تستمر مدة طويلة، وكأن الإبداع انفجار ينطلق من عدم لا نتيجة ترسبات مكبوتة. وهو يركز على اللاوعي مهملاً دور الوعي في عملية الخلق، وكأن الشعر فوضى. هل الشعر مجرد انفجار أم أنه نظام أيضاً؟. إن التركيز على الجنون وإهمال أدوات التنفيذ والأداء يجعل من الشعر هذياناً محموماً. وهذا يعني تأثر أدونيس بالمدرسة النفسية دون أن يتجاوز أخطاءها ونقائصها. فهي وإن كانت قد ربطت الإبداع بالنفس الإنسانية وفصلته عن عالم الغيب والتفسير الأسطوري فإنها وقعت في أخطاء منها إغفال مسألة التنفيذ والأداء[٤]. إن عملية الإبداع ليست مجرد جنون وإلا كان كل مجنون شاعراً. ولحظة الجنون سلبية من جهة أخرى إذ تجعل من الشاعر أداة لا خالقاً أو مبدعاً. ثم إن كون القصيدة تكتب الشاعر يعني أن القصيدة صورة لصاحبها وليس عملاً إبداعياً. وهذا يعني أن الشعر عند أدونيس ليس خلقاً بل وثيقة نفسية للمبدع، وهو ما ينقض كل تعريفاته للشعر. ومن ثم فلا بد من لحظات الوعي ولا بد من مادة خام ينطلق الشاعر منها ولا بد أيضاً من أدوات فنية تجسدها. مع العلم أن هذه المعطيات لا تصنع الشعر بذاتها ولكن يعيد الشعر صناعتها في ذاته. فالشعر ليس حالة نفسية أو رؤى وأحلام بل طريقة تعبير وتفكير معاً. إنه تشكيل جديد لعالم جديد مغاير لذات المبدع، أو خلق جديد لعالم المبدع.

وإذا كان أدونيس قد شذَّ عن غيره من الرواد بتركيزه على اللاوعي دون الوعي في عملية الإبداع فإن بلند يركز على الجدلية القائمة بين الفكر والعاطفة،

---

[١] *أحاديث في الفكر والأدب: عمر أزراج (ص ٥٤).*
[٢] *فاتحة لنهايات القرن: أدونيس (ص ٢٦٩).*
[٣] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ١٥٨).*
[٤] *مشكلة الإبداع الفني: علي عبد المعطي محمد (ص ٢١٦، ٢١٧).*

على الصراع بين الذات العليا والذات السفلى. ويبدو أنه متأثر بالمدرسة النفسية ذلك أن الإبداع عند فرويد صراع بين الهو والأنا أو بين الشعور واللاشعور. يقول بلند: "أنا لست فكراً منتهياً ولست عاطفة منتهية، إنني أعرف نفسي تصادماً مستمراً بين عقلي وعاطفتي، بين ذاتي السفلى وذاتي العليا. وهذه العملية تستوجب المشاركة ليرتفع التناقض إلى مرحلة الانفجار في العمل الفني"[١]. فهو يرى أن مرحلة الانفجار إنما تقوم على صراع بين الفكر والعاطفة، الشعور واللاشعور، الذاتي والموضوعي بخلاف ما ذهب إليه أدونيس. وبلند هنا يلتقي مع زملائه في جمعه بين الثنائيتين في جدليتهما في العملية الإبداعية. ولكن هل الشعر مجرد صراع بين المتناقضات؟ وهل هذا الصراع حكر على المبدعين وحدهم؟. إن بلند يهمل هنا الإطار الفني ويركز على غير الفني، يذكر الصراع وينسى أدوات التنفيذ. فالشاعر يدرك الأشياء ضمن إطار مختلف عن إطاري الموسيقي والرسام مثلاً. فهو يرى الأشياء ويحسها وينفعل بها كشاعر وتنتظم لديه المدركات والأفكار في هذا الإطار ويحاول الإبداع فيه ويسعى إلى تنميته أو تعديله مع تطور تجربته. واكتساب الإطار لا يكون إلا باطلاع الفنان على جنس العمل الذي يبدع فيه والذي يقضي سنوات قبل تملكه. فلا إبداع بدون إطار ولا معنى لموضوع معين إلا من خلال رؤيته في إطار. وهذا الإطار يختلف من شاعر إلى آخر من حيث أنه يخضع للظروف الشخصية[٢]. فالجنس الأدبي هو الذي يحدد العمل الفني لا المقدمات التي تمثل الصراع بين الثنائيتين.

وإذا كان مصدر الشعر صراعاً بين الفكر والعاطفة عند بلند الحيدري فمصدره انفعال عند يوسف الخال. "ينفعل الشاعر بتجربة ما فيندفع إلى كتابة القصيدة. فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة"[٣]. ولكن هل يكفي الانفعال وحده لكتابة الشعر؟ أين دور الوعي في تنظيم المادة العاطفية وأين الإطار الفني الذي يضبط هذا الانفعال وفق مقاييس فنية؟. إن الخال يركز على الشعور دون العقل في عملية الإبداع، فالانفعال هو الشرارة التي تدفع الشاعر إلى الإبداع أولاً ثم يأتي دور الشعور ليقوم بوظيفة الخلق ثنائياً فيقول: "ملكة الشعور لا ملكة العقل هي التي تسدد خطى الشاعر خلال عملية الخلق في

---

[١] *أسئلة الشعر: منير العكش (ص ١٦٩).*
[٢] *الأسس النفسية في الإبداع: مصطفى سويف (ص ١٧٥، ١٧٦).*
[٣] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٩٣).*

اختيار الألفاظ والصيغ التعبيرية الملائمة، وهي التي تنبهه في حال تجاوز حدود حريته في التطويع لئلا تنكسر الأداة فلا تصلح صلة بينه وبين الآخرين"[1]. والخال هنا يقصد الشعور الفني لا الشعور العادي لأنه ربطه بعملية اختيار الألفاظ والصيغ، ومع أنه ربط الانفعال بالشاعر في النص السابق لهذا النص فإننا لا نستطيع الجزم بأنه يميز بين الانفعال العادي والانفعال الفني. ومن هنا فهو أقرب إلى أدونيس من الرواد الآخرين لتركيزه على جانب الشعور وحده لأن هؤلاء يجمعون بين ثنائية القلب والعقل، الفكر والعاطفة في عملية الخلق.

وما دامت عملية الخلق عند الخال تقوم على الشعور فهي عملية عفوية لا تخضع إلى علم مسبق لدى الشاعر فهو لا يعرف كيف يبدأ أو كيف ينتهي. "يبدأ الشاعر الخلق بدافع غامض بشيء ما غير واضح يريد أن يقوله، وحين ينتهي ويصير ما انتهى إليه قصيدة يجد –إذا كان الشاعر كبيراً – أن لا صلة بين ما أراد أن يقول وبين ما قاله في هذه القصيدة"[2]. فالشعر من هنا يختلف عن صاحبه لأنه لا يقوله ولكن يقول ذاته. ولو أن الشاعر يعلم مسبقاً ما يقوله لما كان هناك فرق بين القصيدة وما قبلها، وأصبح الشعر نظماً للمعلوم لا خلقاً وابتكاراً.

الشاعر الحق لا يملك خطة يسير على ضوئها، أو فكرة جاهزة يسعى إلى توصيلها ولا غرضاً يريد أن يعبر عنه. إنه يحس إحساساً غامضاً يدفعه إلى الخلق دون أن يعرف ما يريده. فكما أن المرأة لا تستطيع أن تعرف كيف صنعت رأس طفلها، وكيف اختارت عقله ولون عينيه، وكيف أمدته بروحه، كذلك الشاعر لا يستطيع أن يعرف كيف كتب قصيدته[3]. فالقصيدة من هنا لا تتحدد بما سبقها أو بصاحبها لأنها عالم جديد مبتكر.

ليس هناك طريقة محددة لكتابة الشعر، فلكل قصيدة دوافعها وظروفها وطريقة إبداعها الخاصة وقانونها الداخلي. الشعر ليس علماً عند رواد الشعر العربي الحر حتى يخضع لقاعدة مسبقة، فاللاقاعدة هي القاعدة عند نازك الملائكة. "في الشعر كما في الحياة يصح تطبيق عبارة برناردشو" القاعدة هي

---

[1] *المصدر نفسه (ص ١٩).*

[2] *المصدر نفسه (ص ١٨).*

[3] *الشاعر وقصيدته: مجموعة ــ تر: أبو العيد دودو ــ المؤسسة الوطنية للكتاب ــ الجزائر ١٩٨٦ (ص ٤٥).*

اللاقاعدة الذهبية "لسبب هام هو أن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة تتبعها في ترتيب أحداثها"[١]. فأحداث الحياة متغيرة لا تثبت على حال وكذلك نفسية الشاعر مضطربة متقلبة. وليس ثمة تعاليم جاهزة يمكن اتباعها في الشعر وإلا استطاع الإنسان العادي أن يتعلم كتابة الشعر. ويؤكد ما ذهبت إليه نازك بقية الرواد. فالبياتي يقرر أن "ولادة القصيدة عملية صعبة لا تتم حسب قوانين ثابتة، إنها تتغير كتغير الفصول"[٢]. فكل قصيدة تتجلى بطريقة مختلفة نتيجة معاناة خاصة وظروف خاصة لا تتكرر. والشاعر نفسه لا يدري كيف تشكلت هذه القصيدة أو تلك وانتهت على هذا النحو أو ذاك. ويقرر حجازي أنه "لا توجد وصفة لكتابة قصيدة"[٣]، فالشعر ليس عملية رياضية يمكن معرفة خطواتها وتحديد نموها وتطورها. ويؤكد أدونيس أن الشعر "ليس مجموعة من القوانين والقواعد والأشكال والأنظمة"[٤] وإلا أمكن خلق شعراء.

وما دام ليس ثمة قانون محدد للإبداع يبقى ذلك مرهوناً بالمبدع ذاته، هذه الشخصية المتميزة التي هي قانون في ذاته. فلكل شاعر طريقته في كتابة الشعر وطقوسه الخاصة وحالته النفسية المتميزة. هذا التفرد "هو قانون الفن فيما لو أمكن التحدث عن قوانين، وما الإبداع في الفن إلا تتويج لأكثر أشكال تلك الخصوصية تعقيداً من جهة حيادية حيث تتشابك المعطيات الخارجية والداخلية والموضوعية والذاتية، وتتداخل العناصر العقلية والحسية والشعورية فتنفرج عن مظاهر توثب وحدس وإلهام من جهة وتفكير وجهد و إرادة من جهة ثانية"[٥].

ويتفق رواد الشعر العربي الحر على أن الشاعر يمتاز بحسٍّ متميز ورؤية متميزة ومقدرة على الخلق والإبداع. فإحساس الشاعر يختلف عن إحساس الإنسان العادي الذي تحكمه الألفة والعادة. إنه إحساس بكر بالأشياء، إحساس متجدد باستمرار يسميه البياتي "عذرية الإحساس بهذا العالم"[٦]. ويرى أدونيس أن هذا الحس هو ما يمكن الشاعر من الإحساس ببكارة العالم الذي يخلق ابتداء

---

[١] *ديوان نازك الملائكة ــ دار العودة ــ بيروت ط ٢ ــ ١٩٧٩ (مج ٢) (ص ٧).*

[٢] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٩١).*

[٣] *أحاديث في الفكر والأدب: عمر أزراج (ص ٦٠).*

[٤] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١٠٨).*

[٥] *في الأدب الفلسفي: محمد شفيق شيا ــ مؤسسة نوفل ــ بيروت (ط ١ ــ ١٩٨٠) (ص ٦٢، ٦٣).*

[٦] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي (ص ٢٣).*

باستمرار[١]. ولأن إحساس الشاعر مستوى أعلى من الإحساس بالكون والحياة عند عبد الصبور[٢] فإن الموجودات تكتسي أبعاداً جديدة. فالأشياء تتجدد بتجدد إحساس الشاعر وتعني بمقدار إحساسه بها. حتى الحقائق القديمة تكتسب عمقاً جديداً "إذا كان الشاعر قد عاشها مرة ثانية في ظروف تختلف عن تلك التي كتبت فيها أصلاً"[٣] كما يرى ستيفن سبندر. وهذا ما يقرره حجازي بقوله: "وإنني لأرى الأشياء والمشاهد التي طالما رأيتها ووقفت أمامها وتأملتها مرات ومرات فأبصر ما لم أر من قبل وأسمع ما لم أكن أسمع، وأحسب أنني سأقف آخر مرة أمام الفراشة والشجرة، وأما الطفل والرجل والمرأة، وأمام التراب والهواء و النار والماء، وأما معجزة الحب وأسطورة الموت مذهولاً أراها لأول مرة"[٤].

إن علاقة الشاعر بالموجودات تختلف عن علاقة الإنسان العادي بها. فعلاقته بها جديدة لأنه ينظر إليها مثل طفل مشدوه يراها لأول مرة، أما الإنسان العادي فإن ارتباطه بالأشياء ارتباط عملي مباشر لذلك لا يرى فيها إلا نفعها. فنظرة الشاعر إلى الأشياء نظرة ذاتية خاصة تكشف حقائق ذاتية خاصة أما نظرة الإنسان العادي فنظرة عرفية تقليدية لا ترى في الأشياء إلا ما يراه الناس لذلك تبقى الأشياء قديمة مألوفة. والشاعر عند أدونيس لا يرى الموجودات بعقله ولكن بقلبه لهذا فإن الواقع عنده "لا يستقر على حال وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً"[٥]. ومن هنا يكتشف في كل مرة علاقات جديدة ويصل إلى حقائق جديدة.

إن الشاعر هو ذاته والأشياء هي ذاتها ولكن علاقته بها متجددة باستمرار لأنه يراها بقلبه.

وما دام الشاعر يرى الواقع بقلبه فإنه يتجاوز الظاهر إلى الباطن ليرى ما لا يراه الإنسان العادي. لذلك يقول أدونيس: "إن الشاعر ليس شاعراً إلا بشرط

---

[١] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ٣) (ص ١٦٦).*

[٢] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ٥٨).*

[٣] *الحياة والشاعر: ستيفن سبندر ــ تر: مصطفى بدوي، م: سهير القلماوي ــ مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة (ص ٩٩).*

[٤] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٩٣).*

[٥] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ٣) (ص ١٦٨).*

أولي: يرى ما لا يراه الآخرون، أي يكتشف ويستبق"[١]. فرؤية الشاعر تنفذ إلى إلى جوهر الأشياء لتكشف أسرارها في حين تبقى رؤية الإنسان العادي سطحية. وهذه الرؤية عند خليل حاوي تتجاوز الحاضر إلى استشراف المستقبل وتخترق ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون[٢]. فهي رؤية شاملة لا تقف عند العناصر الجزئية أو التفصيلات. وهذه الرؤية تميز الشاعر عن غيره عند البياتي لأنها تمثل تكوينه الشخصي المغاير لشخصية القصاص أو الروائي. لهذا مال البياتي إلى الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية فقال: "كما كان تكويني النفسي من أساسه الرؤية الشاملة للأشياء والنفاذ إلى جوهر الأشياء الصغيرة التي هي مادة الشعر وينبوعه"[٣].

إن رؤية الشاعر للعالم ترتكز إلى شخصية متميزة لها خصائصها الموروثة والمكتسبة، ذلك أن الشاعر في لحظة الإبداع يسمو على ذاته العادية ليرى الأشياء من أعلى رؤية الطائر بتعبير كولن ولسن. فهو شخصية نموذجية تعلو على الآني لتعانق الجوهر الإنساني. وتتطهر من اليومي والعرضي وترتفع عن الفوضى والاضطراب والمشاغل العادية كما يرى بوشكين[٤]. فالشاعر من هنا لا يجسد أناه العادية إنما يجسد أناه الشعرية، هذه الأنا الأسمى التي ترى بعمق أكثر وصفاء أكثر. لذلك يرى بروست أن الإبداع الفني "ينبع من ذات أخرى غامضة غير تلك التي تتجلى في عادات الفنان وتصرفاته وعلاقاته. إنها الذات العميقة التي هي الأصل في كل نتاجه الفني، ذلك النتاج الذي يسمح لنا بفهم الإنسان الحقيقي"[٥]. فالشاعر من هنا شخصيتان: شخصية عادية وشخصية فنية. فما يهم الشاعر الفنان لا يهم بالضرورة الشاعر الإنسان وما يتأثر به كإنسان يختلف عما يتأثر به كفنان. يقول إليوت عن الشاعر: "وقد لا تشغل الانطباعات أو الخبرات المهمة بالنسبة للإنسان مكاناً في شعره، وقد لا تمثل تلك التي تكتسب أهمية في الشعر أهمية بالنسبة للإنسان، للشخصية"[٦]. ومعنى ذلك أن الشعر يستقل عن صاحبه من حيث إنه إنسان عادي.

---

[١] *زمن الشعر: أدونيس (ص ٢٨٤).*

[٢] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢٧٧).*

[٣] *ديوان عبد الوهاب البياتي (ج ٢) (ص ١١).*

[٤] *الإبداع الفني: كاجان (ص ٩).*

[٥] *الفنان والإنسان:زكريا إبراهيم ـــ دار غريب للطباعة ـــ مصر د. ت (ص ٤٣).*

[٦] *مقالات في النقد الأدبي: ت. س. إليوت ـــ ترجمة لطيفة الزيات ـــ مكتبة الأنجلو مصرية د. ت (ص ١٦، ١٧).*

وقد ذهب رواد الشعر العربي الحر في حديثهم عن عملية الإبداع إلى أن الشعر لا يشبه صاحبه. فالشاعر عندهم لا يعرف ما يريد قوله ولا يدري كيف ستنتهي قصيدته. وهذا يدل على أنه في لحظة الإبداع لا ينطلق من شخصيته العادية وخبرته اليومية. ويصرح حجازي أن الشاعر لا يعبر بالضرورة عن إيمانه الشخصي وإن كان بإمكانه الاستفادة في تجربته في الحياة، على أن يحول هذه المادة عن طريق ضروب من الخيال إلى مادة فنية. فكما تختلف الشخصيات الروائية عن الروائي كذلك تختلف القصيدة عن الشاعر[١]. فالتجربة الشعرية ليست سيرة ذاتية وإن كانت تستفيد من التجربة الخاصة فتجرد السيرة الشخصية من شخصيتها وتقدمها تجربة إنسانية[٢].

وهذا ما يقرره عبد الصبور في حديثه عن ولادة القصيدة إذ يرى أنها "ليست تعبيراً مباشراً عن ذات صاحبها الساكنة اليومية الموجهة للعالم والكون"[٣]. ومعنى هذا أن الشعر لا يصدر من الشخصية العادية بل من ذات أخرى كما يرى كل من بروست وبوشكين. فالشاعر يسمو على ذاته العادية ليصدر عن ذات أعلى ترى جوهر الأشياء بوضوح أكثر. والقصيدة عند عبد الصبور إنما تبدأ وارداً يرد على النفس أولاً ليرحل الشاعر إلى مصدر النبع وينسلخ عن ذاته ليكتشفها. "وإن أشياء كانت تبدو ميتة لتشرئب لتثبت وجودها وحياتها، وإن رؤى تستعيد وجودها وتبعث حية من جديد. وإن كنزاً ما ليفتح وإن أرضاً لتكتشف وإن وديانا وجبالاً لتنجلي أمام النظر، وإن حياة لتولد"[٤]. فهو لا ينطلق من الحياة اليومية وإنما من حياة أخرى تولد. وقد يستفيد الشاعر من شخصيته العادية ويتخير مادته مما ترسب فيها ولكن بشرط أن يحول المادة النفسية إلى مادة فنية.

ومن هنا لا بد من التمييز بين المصدر والعمل الفني، بين الشخصية والقول الشعري، بين "البنية العقلية للشاعر ونظم الشعر"[٥]. فالشعر لا يشبه صاحبه، والمادة النفسية مادة خام مثل بقية المواد المكونة للقصيدة اجتماعية كانت أم ثقافية. والشاعر لا يقتصر على تجربته الخاصة بل يأخذ عناصر

---

[١] *محاولة في قراءة أبي نواس: حجازي/ الآداب ع١/٢ يناير، فبراير ١٩٧٧ (ص ٦٥).*
[٢] *قصيدة (لا): حجازي (ص ٨١).*
[٣] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ٢٣).*
[٤] *المصدر نفسه (ص ٢٣).*
[٥] *نظرية الأدب: رينيه ويليك، أوستن وارين (ص ٨٨).*

مختلفة من الحياة والكون يعزز بها عمله الفني. فالقصيدة عند عبد الصبور تتكون "من جملة آلاف المرئيات التي يشاهدها، وآلاف الكلمات التي قرأها، وآلاف الأفكار المنتشرة في قراءته، وآلاف الإحساسات التي تحسستها نفسه خلال سنوات بعيدة طويلة"[١]. وبهذا يكون العنصر النفسي عنصراً مكوناً إلى جانب العناصر الأخرى المكونة للعمل الفني فحسب. وتكون القصيدة كائناً حياً مستقلاً عن صاحبه وعن المجتمع أيضاً، لا يحيل إلى عالم داخلي أو عالم خارجي وإنما هو مرجع ذاته.

ويتفق البياتي مع عبد الصبور إذ يقرر أن الفنان يستفيد من كل ما يرى ويحس ويسمع ويتأمل، ولكنه يختار من هذه المواد بحسب عقيدته ووضعه الطبقي والنفسي والعقلي. فهو مثل الشجرة التي تمتص الضوء لتجعله جزءاً منها يقويها ويشد قوامها، كذلك الشاعر يصهر هذه المواد ليصنع منها عناصر جديدة في العمل الفني[٢]. فالشاعر لا يعول على التجربة الذاتية وحدها بل ينتقي مادته إلى جانب ذلك مما يراه ويسمعه ويحسه. ولكن هذه المواد المنتقاة بما فيها الشخصية مواد خام لا تحمل قيمة فنية في ذاتها وإنما يمكن للشاعر صهرها وتوظيفها فنياً. والقصيدة من حيث اشتمالها على هذه القيم المختلفة لا تعكس بعداً نفسياً فحسب بل لها أبعاد شتى سياسية واجتماعية وثقافية أيضاً. فالقيمة الفنية أو الجمالية من هنا شاملة أما القيمة السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية أو النفسية فتبقى جزئية.

ويؤكد حجازي ما قرره قبله كل من البياتي وعبد الصبور إذ يذهب إلى أن المادة سواء كانت نفسية أم اجتماعية أم طبيعية لا قيمة لها في ذاتها. فهذه المواد مصادر للعمل الفني، وهي لا تصنع بذاتها القصيدة، ولا الشاعر شاعر بها. "فهو لا يكون شاعراً بمجرد نقل هذه الصور وتسجيلها، وإنما يكون كذلك إذا استطاع أن يراها رؤية جديدة، وأن يؤلف بينها تأليفاً خلاقاً. ويعبر عنها تعبيراً غير مسبوق، يبث فيها معنى لم يكن موجوداً فيها من قبل"[٣] إن هذه العناصر تبقى مجرد مصدر حتى يفجر الشاعر فيها دلالات من خلال رؤيته الخاصة لها وانفعاله بها وقدرته على إعادة خلقها ثانية بطريقة فنية. وبهذا تفقد طبيعتها الأصلية وتكسب طبيعة فنية وتصبح عناصر مكونة إلى جانب العناصر

---

[١] *الآداب ع ٧/٨ ــ ١٩٧٨ (ص ١٠).*
[٢] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٨٦).*
[٣] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٢٢١).*

الفنية في العمل الفني. "ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان: الأفكار والخواطر المجردة وهذه طبيعتها "لا شعرية" ثم العملية الشعرية نفسها التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية مع مزاوجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف"[١].

ومن ثم فإن المصدر أو الأصل لا يحدد العمل الفني الذي هو مرجع ذاته. فلا يمكن رد الإبداع إلى عاهة جسدية كعمى أبي العلاء أو صمم بتهوفن أو نفسية كجنون هيلدرلين أو إدمان بودلير للأفيون أو رد الإبداع إلى بيئة أو عرق أو جنس ذلك أن العمل الفني غير مصدره[٢]. وهذه المصادر المختلفة لا يمكن أن تصنع بذاتها شعراً لأن الشعر ليس مجرد مكونات جمالية وغير جمالية وإنما هو تفاعلها معاً ضمن رؤية فنية بطريقة فنية في عمل فني يتفجر دلالات فنية جديدة. فالعمل الفني أكبر من مصدره أو من مكوناته إذ هو بالتعبير الاقتصادي مع الفارق الدلالي قيمة مضافة إلى عناصر إيجاده وإنتاجه[٣] كما يرى أمين العالم.

■■■

---

[١] *النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال ــ دار الثقافة، دار العودة بيروت ١٩٧٣ (ص ٣٨٤).*
[٢] *في الأدب الفلسفي: محمد شفيق شيا (ص ٥٠، ٥١).*
[٣] *قضية الإبداع وآفاقها المعرفية: محمود أمين العالم /فصول/ مج ١٠ ع ٣/٤ يناير ١٩٩٢ (١٢).*

الفصل الثاني:
في تحديد الشعر

اختلاف مفهوم الشعر

يختلف مفهوم الشعر باختلاف المراحل التاريخية وتطور شروطها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية. فمفهوم الشعر مرتبط بحياة الإنسان و((ليس منفصلا عما يجري من تحديد في المفاهيم الفلسفية والفكرية والسياسية والاجتماعية))(١). وقدكان الشعر في العصور الأولى يشمل المعارف الإنسانية المختلفة من حيث أنه قيمة معرفية. فكان الشاعر هو الحكيم والمعلم، ولكن بانفصال العلوم بعضها عن بعض بدأت تضيق دائرة الشعر ويتغير مفهومه تبعاً لذلك. كما بدأت بعض الفنون التي كانت تكتب شعراً كالمسرحية والملحمة تكتب نثراً في الغالب مما حصر الشعر في الجانب الغنائي. ومهد هذا لظهور مفهوم جديد للشعر ابتداءً من منتصف القرن الثامن عشر بظهور الرومانسية وتركيزها على الذات المبدعة مقياساً للفن. وظهرت فنون نثرية كالقصة القصيرة والرواية والسيرة الذاتية مما ضيق مجال الشعر الذي كان يتسع للأدب كله في العصر اليوناني.

لكل عصر أدبي مفاهيمه الخاصة للشعر، ولكل مرحلة تاريخية مذاهبها الأدبية. وقد تتجاور مذاهب أدبية في العصر الواحد دون أن تتفق على مفهوم محدد للشعر. وهذا يعني أن الشعر مصطلح خلافي بامتياز يتعدد مفهومه بتعدد المكان والزمان والمذاهب. بل يكاد يتعدد بتعدد الشعراء والنقاد في المدرسة الأدبية الواحدة. وهذا ما أدركه رواد الشعر العربي الحر في بحثهم عن تحديد

(١) *قصيدة النثر: أحمد بزون – دار الفكر الجديد – بيروت (ط ١ -١٩٩٦) (ص ٢٤)*

الشعر. لقد توصل حجازي إلى أنه لايوجد مقياس محدد للشعر نميز على أساسه بين ما هو شعر وما ليس شعرا، وإن كنا نميز بين قصيدة جديدة وأخرى قديمة في الشعر العربي. فالمقاييس متطورة وما يصلح لفترة ليس بالضرورة أن يصلح لغيرها،وما يصلح لمجتمع لايصلح لمجتمع آخر بالضرورة [١]. ومن ثم فإن البحث عن حد جامع مانع للشعر أمر صعب لأن الشعر جوهر وليس مظهرا أو ملامح خارجية فحسب. فنحن لانصف القصيدة أو جوانب منها وإنما نبحث عن الجامع المشترك للقصائد الشعرية، الخصائص النوعية التي تميزه من النثر عبر اختلاف الأزمنة والأمكنة [٢].

وقد انتهى عبد الصبور أيضا إلى عدم وجود مقاييس ثابتة ومحددة للشعر منذ البداية عندما لاحظ تداخل الفنون فيما بينها. ((ذلك أن خصائص الفنون الأدبية في حياتها المبكرة كانت تتداخل فيما بينها من الناحيتين الفنية والموضوعية تداخلا واسعا وعميقا. ولكن هذا التداخل أخذ يتطور ويتغير بتطور الفنون الأدبية نفسها عبر تاريخ الإنسان الطويل مما جعل من الصعب على النقاد قديما وحديثا تحديد تعريف ثابت وجامع مانع))[٣]. وعلى هذا الأساس بات يؤمن بأن لكل شاعر مفهوما خاصا للشعر يسعى من خلاله إلى كتابة الشعر ومحاولة الامساك به[٤].

وقد بدأ أدونيس من حيث انتهى عبد الصبور إذ أدرك أن المقاييس تبقى نسبية لأنها تختلف من شاعر إلى آخر. فلاوجود لمقاييس نهائية[٥] لأن كل شعر امتداد لصاحبه((ذلك هو وجوده وقد صيغ شعراً))[٦]. وهذا مفهوم رومانسي للشعر يركز على الذات دون النص مع العلم أن أدونيس من أكثر رواد الشعر الحر اهتماماً بالشعر من حيث أنه نص. فالشعر ليس صاحبه حتى تكون الذات المبدعة منطلقا لاختلاف المقاييس. الشعر جنس أدبي وله خصائصه المستقلة عن الشاعر، واختلاف مقاييسه إنما ينبع منه. وكون الشعر تعدداً عند أدونيس

---

[١] *من البيت إلى القصيدة: عبد العزيز المقالح (ص ٢٣٣)*

[٢] *موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات: مدحت الجيار - دار المعارف، مصر (ط١ - ١٩٩٥)(ص ١٣٩)*

[٣] *فصول / مج ٢ ع ١ أكتوبر ١٩٨١ (ص ١٧٢)*

[٤] *المرجع نفسه (ص ١٦)*

[٥] *كتب وأدباء: وليم الخازن - نبيه اليان (ص ٢٥)*

[٦] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ١٢٧)*

لاوحدة[1] لايعني أنه كذلك انطلاقاً من تعدد الشعراء كما يرى بل يتعدد الشعر ويختلف لدى الشاعر الواحد.

على أن الاختلاف في تحديد مفهوم الشعر لايعود إلى تداخل الفنون وحده كما يرى عبد الصبور أو تقاطع الشعر مع العلوم من حيث أنه شكل معرفي وحده أو تعدد الشعراء كما يرى أدونيس فحسب، بل يعود أيضاً إلى تركيز النظريات الأدبية على جانب دون غيره في تحديد الشعر. ذلك أن بعضها يركز على الموضوع، وبعضها الآخر يركز على الشكل، ومنها ما يهتم بموسيقى الشعر، ومنها ما يهتم باللغة الشعرية أو الصورة الشعرية. وما هذه في الحقيقة إلا عناصر مكونة للعمل الشعري لا معايير لتمييز الشعر عن سواه. فالموضوع عنصر مشترك بين العلوم والفنون، كما تشترك فيه الفنون الأدبية أيضاً بما فيها الشعر لهذا لايصلح مقياساً نفرق به بين الشعر وغيره. والشكل يشمل المنظومات الفلسفية والعلمية والدينية إلى جانب الشعر وبهذا يختلط الشعر مع النظم. وقد نجد الموسيقى في الشعر، والكتب المقدسة، والفنون الأدبية الأخرى، كما نجد فيها لغة شعرية وصوراً فنية. ومن هنا لا أحد من هذه العناصر يمكن أن يكون وحده معياراً لضبط العملية االشعرية.

ويذهب مدحت الجيار إلى أن الشعر يقوم على بعدين: ((نسبي ومطلق ويشكل البعد النسبي شكل النص الشعري في كل عصر أو فترة على حده.أما البعد المطلق فهو الذي ندعو به كل هذه الأشكال شعراً بصرف النظر عن الاختلافات الحادثة بين نص وآخر. ونطلق صفة الشعري على كل نص يحلق بخياله ويخاطب الروح الإنساني حتى لولم يكن قصيدة أو مقطوعة))(٢). على أن البعد المطلق وهو الشعري لايجمع بين النصوص الشعرية القديمة والحديثة فحسب بل يشمل الأجناس الأدبية الأخرى أيضاً لأنها تتوفر على خصائص شعرية.ومن ثم لابد أن نحدد الشعر انطلاقاً من جنسه الأدبي المتميز شكلاً ومضموناً معاً.أي نحدد الشعر انطلاقاً من نسبيته المتحددة في الزمان والمكان لامن مطلقيته. ومن هنا لايمكن أن نعتبر كل نص يخاطب الروح الإنساني شعراً. فالشعري مشترك بين الشعر والنثر الفني والنصوص الدينية، بل يمكن أن نجد عناصر شعرية في نصوص تاريخية ونفسية واجتماعية. وهذا معيار لايميز بين هذه النصوص إلا من حيث تفاوتها في الدرجة الشعرية لا من حيث

---

[1] *المصدر نفسه (ص ١٢٧)*

[2] *موسيقى الشعر العربي: مدحت الجيار (ص ٢٧٤)*

نوعها. فالشعر نوع مختلف عن بقية الأنواع من حيث شكله ومضمونه معاً. فهو لايمتاز عنها من حيث الدرجة الشعرية فحسب بل يختلف عنها من حيث الجوهر والمظهر معاً. وتبقى النصوص الأخرى نثراً مهما ارتفعت درجتها الشعرية. فالشعر جنس أدبي له خصائصه الذاتية وطبيعته الخاصة وكيانه المستقل عن غيره. ولهذا لابد من البحث عن مقاييس تحدده وقوانين تميزه من سواه.

وقد وقع أدونيس في هذا الخلط بين الشعر والشعري عندما ميز بين الشعر والقصيدة. فالشعر عنده يوجد في القصيدة والأجناس الأدبية الأخرى وليس له وجود قائم بذاته حتى نستمد منه المقاييس الثابتة. فلاوجود لهذه القواعد المحددة للشعر شكلاً وماهية تحديداً ثابتاً مطلقاً[1]. إنما الموجود هو الشاعر والقصيدة، والقصيدة عند أدونيس متغيرة ومختلفة فكيف نستنبط منها قوانين للشعر؟ فهو يستعمل الشعر بمعناه المطلق أي الجوهر الشعري، ولكن الشعري موجود في الشعر وبقية الأجناس الأدبية، ومن ثم فهوليس مقياسا نميز به بين الشعر والنثر الفني. إن أدونيس لايحدد الشعر هنا شكلاً ومضموناً حتى يتسنى له إدخال قصيدة النثر كما سنرى. فالشعري في الشعر يختلف عن الشعري في القصة أو المقامة أو المسرحية.

بل إن الشعري في القصص الشعري والمسرح الشعري يختلف عن الشعري في القصة المنثورة والمسرحية المنثورة. وقد ارتبط الشعر بالقصيدة شكلاً أكثر مما ارتبط بالأرجوزة والموشحات مثلاً. ومن هنا لابد من وضع ضوابط تحدد الشعر شكلاً ومضموناً حتى لايكون هناك خلط بين الشعر والشعري.

ويعود عدم وجود مقاييس ثابتة أو مفهوم محدد للشعر أيضا إلى طبيعة الشعر ذاته من حيث أنه مصدر للمقاييس. ((وطبيعة الشعر مرنة ولهذا كانت قوانين الشعركقوانين الطبيعة يمكن أن تستنبط بوصفها مباديء موجهة يتحرك الأفراد في حدودها بسهولة تبعاً لطبائعهم الخاصة فلاهي تترك لهم الحرية ولا هي تفوقهم، فطبيعة الشعر ليست آلية وقوانينه ليست أوامر ولكنها ملاحظات، فهي لاتفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه))[2]. فالشعر فن والفن بطبيعته

---

[1] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١٠٧)*

[2] *الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل - دار الفكر العربي سنة ١٩٩٢ (ص ٢٩٣)*

ذاتي وليس موضوعيا يساعد على تحديده وضبط قواعده. لكل قصيدة طبيعتها الخاصة المختلفة قليلاً أوكثيراً عن غيرها من القصائد. فهي نظام علامي خاص لايتكرر، لـه بنيته الخاصة وعلاقاته الداخلية المتميزة.

على أن عدم وجود مقاييس ثابتة للشعر واضطراب مفهومه لايعني عدم إمكان ضبط مقاييس للشعر واستخلاص خصائصه وهو موضوع الشعرية. فعلى الرغم من تغير الشعر من مرحلة إلى أخرى ومن بيئة إلى أخرى تبقى هناك قوانين مشتركة تحدده وإلا أصبح الشعر ينفي بعضه بعضاً. ونحن اليوم نقرأ نصوصاً شعرية قديمة جداً تختلف معاييرها عن شعرنا الحديث فنجد فيها متعة. وهذا يعني أن ثمة جامعاً مشتركاً بين الشعر القديم والشعرالحديث. فالشاعر مهما حاول التجديد يظل محتفظاً ببعض المقاييس التي تربط فنه بالقاريء أو السامع.

إن عدم وجود مقاييس ثابتة للشعر لايعني عدم وجود مقاييس تبقى برغم كل المتغيرات الممكنة،ولكن قد لايلتزم الشعراء بها. على أن((عدم احترام القواعد لا يمحو القواعد بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الأصبع عليها ويبرزها بكل جلاء. ذلك أن القاعدة تصير لتعود القاريء عليها وكأنها من طبيعة الأشياء.إلا أنها عندما تخرق تسترعي الانتباه ولاتعود بدهية وتعلن نسبيتها أي ارتباطها بنوع معين أوحقبة معينة أوحقل ثقافي))[1]. ثم إن المقاييس الجديدة في الفن لاتلغي المقاييس القديمة مثلما تلغي قاعدة علمية جديدة قاعدة قديمة، بل هي امتداد لها أو تحوير وتعديل لها. وهذا يؤكد وجود تقاطع بين المقاييس المختلفة للشعر عبر مراحل التاريخ، وهو ما ينبغي أن يصاغ قاعدة لتحديده.

ولكن هذا لايعني الوصول إلى مقاييس نهائية أو ثابتة للشعر لاتقبل التطوير والتعديل. وإنما المقصود توفير حد أدنى من القواعد يكون منطلقاً في تحديد الشعر يمكن تطويره نسبياً دون أن يتحول إلى قاعدة ثابتة وإن كان يمكن تعزيزه بمقاييس جديدة. فالمقاييس تبقى نسبية لأن الشعر ذاتي متغير، ولأنها لاحقة تستنبط من النصوص الشعرية المتغيرة باستمرار. على أن أدونيس ينطلق من هذا التطور المستمر في قصائد الشعر ليقرر استحالة الوصول إلى قوانين ضابطة للشعر. فالشعرعنده أفق مفتوح يضيف إليه كل شاعر مسافة

---

[1] *الأدب والغرابة: عبد الفتاح كيليطو – دار الطليعة – بيروت (ط ٣ – ١٩٩٧) (ص ٣٨)*

جديدة، ومصدر لقواعد جديدة وإعادة النظر في المقاييس السابقة[١]. ومن ثم فالشعر لايؤسس قوانين بقدرما يخرج عن القوانين. فهو ثورة مستمرة على القواعد المألوفة، وكل نص يشكل قانوناً بذاته. وبهذا يصل أدونيس إلى أن الشعر لايمكن تحديده، ذلك أن التحديد يخضع لقواعد ((والشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس))[٢]. فالشعر عنده متمرد على المقاييس، وما يحكم نصاً شعرياً لايحكم نصاً شعرياً آخر، وكل نص شعري بهذا يخرق مقاييس سابقة ويؤسس مقاييس جديدة.وهذا تأسيس للاختلاف وخروج عن المشترك الذي يشكل منطلقاً للقواعد.

ويتفق يوسف الخال مع أدونيس في أن الشعر يصنع قوانينه ولايخضع لمقاييس سابقة عليه. فالشاعر((حر وهو يضع قوانينه وهو فوق القوانين الشعرية وليست فوقه. هو الذي يضع النظام ولايضعه النظام))[٣]. فالشنفرى عنده لم يخضع لقانون مسبق وكذلك امرؤ القيس وغيرهما وإنما جاء الخليل ليستنبط من الشعر الذي سبقه هذه القوانين. ((الشاعر المبدع هو الذي يضع نظامه ثم يصبح هذا النظام قانوناً يهتدي به الآخرون ثم يغيرونه. هم أيضاً أحرار في تغييره ورفضه))[٤]. فالشعر عند الخال قانون في ذاته ولكنه لايخضع لقانون سابق. ولكن هل ينطلق النص الشعري من فراغ أم هو متصل بنصوص سابقة؟ وهل النظام الجديد في قصيدة معينة قائم من فراغ أم على نظام سابق له؟ وهل خرج الشنفرى وامرؤ القيس عن المقاييس الشعرية المعروفة في عصرهما؟ إن النص الشعري الجديد يقوم على نصوص شعرية سابقة له. ولو كان لكل نص قانونه الخاص به لما اكتشف الخليل قانوناً مشتركاً يربط هذه النصوص. ولولم يكن هناك قانون موسيقي لما استطاع الخليل الوصول إليه. إن النظام الشعري الجديد يخضع نسبياً لنظام سابق ولايخرج عنه كلية. فالخروج الكلي للنص الجديد عن النص القديم هونفي له، وهذا يعني أن الشعر يجب بعضه بعضاً. فلابد من وجود رابط بين القديم والحديث مهما حاول الشاعر الخروج عن المقاييس السابقة لأنه مرتبط بمجتمع معين وثقافة محددة ويكتب بلغة الجماعة ويكتب في جنس أدبي معين. لقد

---

[١] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١٠٧، ١٠٨)*
[٢] *زمن الشعر: أدونيس (ص ٣١٢)*
[٣] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢٩٦)*
[٤] *المرجع نفسه (ص ٢٩٧)*

انطلق الشنفرى وامرؤ القيس من نصوص شعرية سبقتهما وعاصرتهما، ولم يقولا الشعر من عدم. صحيح أنه لايجوز أن نقيس اللاحق بالسابق لأن القانون مستنبط من النص وهو متغير من عصر إلى آخر ومن شاعر إلى آخر، بل هو متغير لدى الشاعر الواحد، ولكن هناك دائما قانون عام يربط القديم بالحديث. وصحيح أن القاعدة المعرفية القديمة الواحدة قد أخطأت عندما شكلت قانوناً صارماً هو قياس الشعر على مثال سابق[1] كما يقول جمال باروت. فقد قاس بعض النقاد القدامى الشعرالإسلامي والشعر العباسي على الشعر الجاهلي وهذا ليس منطقياً لأن مايصلح للشعر القديم لايصلح بالضرورة للشعر الحديث. وهو تجميد للمقاييس الشعرية وقتل للشعر ذاته. فالشعر مرتبط بالحياة المتطورة أبداً والمعارف المتنامية دائما. ولكن المقاييس المستنبطة من الشعر الحديث وإن كانت مختلفة عن المقاييس السابقة ففيها ما يجمع بينهما لأن النصوص الحديثة ذات صلة بالنصوص القديمة في أية لغة. ودراسة أي نص شعري حديث تكشف هذه العلاقة، فالشعر ليس صناعة لغوية بل هو ثقافة أيضاً. ومن ثم فإن ثورة رواد الشعر العربي الحر على المقاييس القديمة لاتهدف إلى إلغاء هذه المقاييس ذاتها بقدر ما تهدف إلى تغيير مفهومها.فهي تقدم فهماً جديداً للموسيقى والقافية واللغة الشعرية والصورة الشعرية، بل تقدم فهماً جديداً للقصيدة ذاتها وبهذا كان مفهوم الشعر لدى هؤلاء مختلفاً عن المفهوم القديم له.

الثورة على المقاييس القديمة:

لقد ثار رواد الشعر العربي الحر على المقاييس الموروثة في الشعر لأنها أصبحت تحول دون تطور الشعر في مواكبة حركة الحياة الجديدة. وساعدهم على ذلك ما عرفته هذه المرحلة التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية من حركات تحرر في الوطن العربي وثورة على الأوضاع السائدة. لهذا يربط البياتي الثورة الشعرية في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات بطموحات الشعب العارمة من أجل التحرر والعدالة والديمقراطية[2]. ويربط حجازي ظهور القصيدة الجديدة بمشروع النهوض الوطني، ((التحرر من قيود الماضي والحاضر، الداخل والخارج، الاستغلال الطبقي والاستعمار الأجنبي. وكان هذا

---

[1] *الحداثة الأولى: جمال باروت / المعرفة ع ٢٨٣ / ٢٨٤ سبتمبر / أكتوبر ١٩٨٥ دمشق -(ص ١٢١)*

[2] *كنت أشكو إلى الحجر: البياتي (ص ١٢٠)*

مغامرة للخروج من التقليد والاتباع والشروع في الخلــق والإبــداع))[1]. لهــذا لانستغرب أن يطلق اسم الشعرالحر على هذا الشعر الجديد في هــذه المرحلــة التحررية. فلم تكن القصيدة الجديدة خروجاً عن المألوف والسائد لأجل الخــروج والتمرد ذاته، ولكنها كانت تعكس تمرداً جماعياً وتجسد حلماً جماعياً يتوق إلــى الخروج عن التقاليد[2].

وقد بدأت هذه الثورة على يد نازك الملائكة في مقدمــة(شــظايا ورمــاد)، حيث دعت إلى تحطيم القيود الفنية الموروثة ومواكبة حركة الحياة.لقــد ثــارت على الأوزان التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب عصره فاتخذها اللاحقون سنة متبعة وجمدوا الشعر عندها[3]. وضاقت ذرعا بالألفاظ القديمة التي لم تعــد قادرة على التعبير عن الحياة الجديدة، فاللغــة إذا لــم تواكــب حركــة الحيــاة ماتت[4]. ورأت ((أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة ووأدت معــاني لاحصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها))[5]. والشاعر في نظرهــا قــادر على وضع قواعده الخاصة انطلاقاً من عصره، ومن حقه الثورة على القواعــد القديمة التي أصبحت تشكل عائقاً أمام التعبير الحر عن معاناته الجديدة. ولكــن هل في هذه الثورة دعوة إلى اطراح الوزن نهائياً والتخلص من القافية أم دعــوة إلى التخفف من هذه القيود نسبياً؟ .إن نازك لاتهدف إلى هدم القديم وإنما ترمي إلى إيجاد طريقة جديدة توائم نفسية الشاعر وحياته الجديدة انطلاقاً مــن القــديم ذاته كما سنرى.

أما السياب فيذهب إلى أن ثورة الحركة الشعرية ليست ثورة علــى القــديم لأنه قديم بل تجاوز للفاسد وتطوير للصالح. ويــرى فــي ثــورة رواد الشــعر العربي الحر على قيود البحر أو عدد التفعــيلات أو القافيــة الموحــدة امتــداداً لثورات سابقة فيقول: ((إننا فعلنا شيئاً شبيهاً إلى حد ما بمــا فعلــه الشــعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمــام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجــر الــذين

---

[1] *القصيدة العربية والمسألة الوطنية: حجازي / التبيين ع ١ /شتاء ١٩٩٠ (ص ١٢٢)*

[2] *المرجع نفسه (ص ١٢٢)*

[3] *ديوان نازك الملائكة (ج ٢) (ص ٨)*

[4] *المصدر نفسه (ص ٩)*

[5] *المصدر نفسه (ص ١٨)*

تكثر أسماؤهم عن أن أعددها الآن))[1]. ويميز السياب بين نوعين من الثورة: ثورة تهدف إلى تهديم القديم من الأساس لبناء شيء جديد مكانه، وثورة تهدف إلى ترميم ما تهدم من الماضي والإضافة إليه. ويحدد موقعه ضمن الثورة الثانية فيقول: ((أنا لست متمرداً على تراثنا العربي العظيم وإنما هدفت إلى استغلال إمكانيات التراث لإضافة أشياء جديدة إليه إن كان بالمستطاع. وأعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن إلا استغلالاً لإمكانيات الوزن العربي))[2]. ومن هنا يبرر ثورة الشباب في العراق على الوزن والقافية فيقول: ((إن الشعراء الشباب في العراق لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعري العربي، وتخلصوا من بعض العناصر التي اعتقدوا بأنها أصبحت فاسدة))[3].

ويحدد السياب أسباب ثورة رواد الشعر الحر على القافية في ثلاثة: أولها عدم القدرة على استعمال قافية واحدة إذ أصبحت كثير من القوافي أثرية. فإذا كان بوسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلا تتألف من ستين بيتاً فإن الشاعر الحديث لايستطيع استعمال كثير من هذه القوافي التي لم تعد مناسبة كالسجنجل، المتعثكل وغيرهما. أما السبب الثاني فهو أن ((الثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت. لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية أن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟))[4]. ويعود السبب الثالث إلى((أن الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة، إن عليه أن ينحت لا أن يرصف الآجر القديم. لقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه كالجحفل الجرار، الشفير الهاري، النسيم الساري، الصيب المدرار، هذه الصفات والموصوفات التي يجمعها بحر واحد وروي واحد))[5].

---

[1] *كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي (ص ١٠٥)*
[2] *المصدر نفسه (ص ١٠٤)*
[3] *المصدر نفسه (ص ٨٤)*
[4] *المصدر نفسه (ص ٨٥)*
[5] *المصدر السابق (ص ٨٥)*

أما الثورة على الوزن في نظر السياب فقد استدعتها أسباب أهمها تحطيم نظام البيت وتحقيق وحدة القصيدة [١]. فعدم التزام عدد محدد من التفعيلات وعدم التزام قافية موحدة وقاموس شعري محدد، كل ذلك من شأنه أن يدفع إلى إبداع شعر جديد يواكب حركة الحياة الجديدة. فالشعر لم يعد صناعة وقوالب جاهزة وتعابير مألوفة، بل تجربة فنية تزخر بالحياة بل خلق جديد للحياة ذاتها.

وأما البياتي فقد ثار على التقليد الذي ترسخه مختلف المذاهب والاتجاهات. فهو يقف ضد أسلوب المحاكاة والتقليد ((تقليد أي اتجاه أو مدرسة. إن كل أسلوب أو مدرسة تكون ثورة في بدايتها ولكنها تنتهي إلى ثورة مضادة إذا صح التعبير، أي أنها تتجمد وتتحول إلى قيود وقوانين وأسوار يقع الشاعر أسيراً في حبائلها))[٢]. فالقيود والقوانين إنما تقتل الشعر لأنه يتحول إلى صناعة لا إبداع. والشعر إنما ينمو في الحرية، وهو ما دعت إليه الرومانسية. على أن البياتي يثور على هذا الاتجاه أيضاً بدعوى أنه هجين لم تخلقه الظروف السياسية والاجتماعية وإنما كان مبادرة فردية للبعض في الوطن العربي عندما انتهى هذا الاتجاه في الشعر العالمي[٣]. ومن هنا كان لابد للبياتي وجيله من البحث عن مفهوم جديد للشعر ضمن رؤية جديدة للعالم لا تخضع لمدرسة أو اتجاه[٤].

ويستعمل يوسف الخال مصطلح ((التمرد)) في التعبير عن الضيق بالمقاييس التقليدية التي لم تعد تستطيع التعبير عن الروح الجديدة والظروف الجديدة، ذلك أن لكل عصر طريقة تعبيره النابعة من طريقة تفكيره. وهذا التمرد عند الخال ليس في مجال الشعر فحسب بل في مجالات الحياة جميعها. وعلى الشاعر أن يتمرد على كل شيء[٥] لأن الشعر مرتبط بالحياة. وتجديد النظرة إلى الشعر امتداد لتجديد النظرة إلى الحياة وتأسيس مفهوم جديد للشعر يقوم أساساً على مفهوم جديد للحياة. بل يرى يوسف الخال أن رواد الشعر لايحتاجون حتى إلى الثورة على القديم أو الصراع معه، فالطريق القديمة هي ذاتها تموت بفعل الزمن. ((القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة

---

[١] *المصدر السابق (ص ٦ ٨، ٧ ٨)*
[٢] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٤ ٠ ١)*
[٣] *المرجع نفسه (ص ٤ ٠ ١)*
[٤] *المرجع نفسه (ص ٤ ٠ ١)*
[٥] *دفاتر الأيام: يوسف الخال (ص ٥ ٦)*

وضجيجها. الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها. وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته))[1].

على أن ثورة رواد الشعر العربي الحر على المقاييس التقليدية لا تعني الهدم في ذاته وإنما تعني محاولة البحث عن بديل قادر على مواكبة حركة الحياة الجديدة. فنازك الملائكة ترمي من خلال ثورتها على القيود الفنية الموروثة إلى بناء أسلوب جديد يقف إلى جوار الأسلوب القديم[2]. وهي تعتمد على هذا القديم ذاته في تأسيس الجديد إذ تقول:((والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال))[3]. وهذا ما يؤكده السياب أيضاً في حديثه عن ثورة الشباب العراقي الذين أرادوا ((أن يعبروا عن هذه الثورة بأسلوب ثائر أيضاً لكن غير منفصل عن القديم لأنهم يعرفون أنهم يستمدون القوة من تراثهم وأنهم وإن انفصلوا عن هذا التراث ماتوا كما تموت الشجرة إذا انفصلت جذورها عن الأرض))[4]. فالثورة على المقاييس القديمة ليست مجرد ثورة لذاتها وإنما هي نتيجة طبيعية لمتطلبات المرحلة الجديدة. وهي ليست خروجاً على كل القواعد وإنما هي تعديل وإضافة للموروث الفني أيضاً. وهذا التمرد على القيود ليس هروباً إلى السهولة لأن اتباع القيود أسهل من البحث عن الجديد. لذلك تقول نازك: ((وما القيود إذا تأملناها إلا طرائق ممهدة مرصوفة تعطي الإنسانية الأمان والشعور بالاستقرار... والذهن الكسول يجد في القيود راحة لأنها تقيه مشقة الاختيار ومواقف الاستقلال إن الحرية خطرة لأنها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه، ولن يقوى على مخاوفها إلامن كان شديد الثقة في نفسه))[5].

وبالثورة على المقاييس الشعرية القديمة بدأ البحث عن مقاييس جديدة بديلة من الشعر الحديث والحياة الجديدة فظهر ما يسمى بالشعر الحر. وهو مصطلح

---

[1] *أخبار وقضايا / شعر ع ٣ سنة ١٩٥٧ (ص ١١٤)*

[2] *قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة (ص ٦٤)*

[3] *المصدر نفسه (ص ٦٥)*

[4] *كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي (ص ١١٠)*

[5] *المصدر السابق (ص ٥٣)*

استخدمته نازك في الدعوة إلى شعر جديد يقوم على أساس التفعيلة بدل البحر ويتخلص من القافية الموحدة تبعاً لذلك. والحرية عند نازك مقيدة لأن الشعر عندها مرتبط بالتفعيلة المأخوذة من البحور الصافية وإن كان حراً في استخدام عدد التفعيلات وتوزيعها على الأسطر بحسب ما يتطلبه المعنى أو الحالة النفسية[١]. واستعمال نازك لهذ المصطلح بهذا الفهم يختلف عن استعماله عند الغرب حيث يعني في معظم الأحيان التحرر من الوزن والقافية معاً دون استناد إلى إيقاع معين. بل إن في الغرب اختلافاً في استعمال المصطلح إذ يذكر س. موريه ثلاثة أنماط من الشعر الحر كما يذهب إلى ذلك جراهام هيوج Graham hough((أولها نظم تقليدي يمتد ويتعرج بطرائق مختلفة وثانيها نوع من النظم الإيامبي التقليدي وأحياناً ينزلق إليه، وثالثها يحرص على أن يتجنب أنغام النظم الإيامبي المعتاد ويستخدم عدداً متنوعاً من الوسائل كالتأثيرات الكمية والتوازن بين الألفاظ والإيقاع))[٢]. كما يختلف استعمالها لمصطلح الشعر الحر عن استعمال أحمد زكي أبي شادي الذي لم يتبع أياً من هذه الأنماط الثلاثة بل نوع في الأوزان العربية في القصيدة الواحدة متبعا في ذلك أستاذه سوينبرنSwinbirne [٣]. وتذهب نازك الملائكة إلى أنهالم تطلع على هذا الاصطلاح عند أبي شادي إلا في سنة ١٩٦٣ بعد أن انتشر الشعر الحر بالمفهوم الذي دعت إليه[٤].

وينتقد جبرا إبراهيم جبرا مفهوم الشعر الحر لدى نازك انطلاقاً من مفهوم الغرب له فيرى أن ما تكتبه شعر موزون مقفى وإن تفاوت عدد التفعيلات في الأسطر وليس شعراً حراً.((وواقع الأمر أن الشعر لايمكن أن يتقيد بهذه القيود كلها ويسمى اعتباطاً حراً. الشعر الحر ترجمة حرفية لمصطلح غربي هوFree verse بالإنجليزية و Vers libre بالفرنسية. وقد أطلقوه في الغرب على شعر خال من الوزن والقافية كليهما.إنه الشعر الذي كتبه ولت ويتمان وتلاه فيه كثيرون في آداب أمم كثيرة. فكتاب الشعر الحر بين شعراء

---

[١] *المصدر السابق (ص ٧٩)*

[٢] *حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث: س موريه- تر: سعد مصلوح - عالم الكتب، مطبعة المدني، القاهرة (ط١ - ١٩٦٩)(ص ٨٧)*

[٣] *المرجع نفسه (ص ٩٢)*

[٤] *محاضرات في شعر علي محمود طه: نازك (ص ١٨٧)*

العرب اليوم هم أمثال الماغوط وتوفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات))[1]. هذا الخطأ الأول الذي يأخذه على نازك أما الخطأ الثاني وهو ناتج من الأول فيتمثل في خلطها بين مصطلحي الشعر الحرVers libre وقصيدة النثر في نقدها لديوان الماغوط. فهي ترى أن ما تكتبه شعر حر وما يكتبه الماغوط قصيدة نثرية[2]. على أن مايكتبه الماغوط هو الشعر الحر بالمصطلح الغربي وليس ما تكتبه نازك. أما قصيدة النثر فهي ترجمة لمصطلح Poeme en prose الفرنسي الأصل الذي وجد لتحديد بعض كتابات رامبو النثرية الطافحة بالشعر " كموسم في الجحيم " و"إشراقات"[3].

لقد اختلف مفهوم الشعر الحر عند نازك عن مفهوم الشعر الحر عند أبي شادي وعند الغرب، بل رأينا أنه يختلف لدى الغربيين أنفسهم. وهذا يعني أن مفهوم الشعر الحر ليس واحداً في العالم الغربي أو العالم الشرقي ومن حق نازك أن تستعمله بطريقتها الخاصة، ومن منطلقاتها الخاصة. فهي ترى أن الوزن ضروري للتمييز بين ماهو شعر وما هونثر ولاتستسيغ الشعر الحر بالمفهوم الغربي. إنها تدرك أن لكل مجتمع شعره وعروضه ومقاييسه الشعرية، لهذا انطلقت من العروض العربي. وبهذا أصبح الشعر الحر عندها تحرراً من موسيقى البحر الرتيبة عن طريق حرية استعمال عدد التفعيلات وحرية توزيعها على الأسطر وتحرراً من القافية الموحدة تبعاً لذلك. فالشعر حر في عرفها عندما يتحرر من بعض المقاييس الشعرية القديمة أو يتخفف منها وليس شعراً ماخرج على المقاييس جملة وتفصيلاً. من هنا سمت قصيدة النثر نثراً عادياً لأنها لاتلتزم بمقاييس محددة وإن اعتبرها الغرب شعراً. فما يعد شعراً في لغة ليس بالضرورة أن يعد شعراً في لغة أخرى.

على أن نازك وإن كان من حقها استعمال الشعر الحر بفهمها الخاص فليس من المنطق أن تصادر فهم الآخرين له. ليس منطقياً أن تقيس أشعار غيرها بمقياسها هي، فمن حق الماغوط أن يكتب شعراً حراً بالمفهوم الغربي، ومن حق جبرا أن يسميه شعراً انطلاقاً من المفهوم الغربي. إن مصطلح الشعر الحر ظهر قبلها وليس منطقياً أن تذهب إلى أن جبرا أخذ مصطلحها هي

---

[1] *الرحلة الثامنة: جبرا إبراهيم جبرا - منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت ١٩٦٧ (ص ١٨)*

[2] *المرجع السابق (ص ١٩)*

[3] *المرجع السابق (ص ١٩)*

وألصقه بنثر اعتيادي لـــه كل صفات النثر[١]. فهي تحاكم غيرها انطلاقـــاً مـــن مفهومها الخاص ولاتسمح بالاختلاف مع أنها تخالف غيرهـــا فـــي اســـتعمالها للمصطلح.

وقد اهتدت نازك إلى هذه الطريقة في الشعر بفعـــل معرفتهـــا بـــالعروض العربي أولاً لأن هذا الأسلوب في حقيقته ((ليس خروجاً على طريقـــة الخليـــل وإنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل))[٢]. ومن خلال اطلاعها على الشعر الإنجليزي والفرنســـي ثانيـــاً حيث تقول:((كما لاأستبعد أن يكون سمعي العروضي متأثرا بالوزن الإنجليـــزي والفرنسي لكثرة ما أقرأ من شعر بهاتين اللغتين))[٣]. والشعر الحر كما تـــذهب إلى ذلك نازك يختلف عن شعر الشطرين الذي يقوم على استقلالية البيت لأنـــه يقوم على التفعيلة. ((أما الشعر الحر الذي تكون وحدته التفعيلـــة فإنـــه يتعمـــد تحطيم استقلال الشطر تحطيماً كاملاً، لذلك لانجد لـــه وقفات ثابتة حتـــى مـــع وجود القافية في نهاية كل شطر، وإنما يترك الشاعر حراً يقف حيـــث يشـــاء. ومعنى ذلك أن الشاعر في الشعر الحر ليس ملزماً أن ينهي المعنى والإعـــراب عند آخر الشطر، وإنما يجعل من حقـــه أن يمـــدهما إلـــى الشـــطر التـــالي أو مابعده))[٤].

ولكن هل الدافع إلى هذا التجديد معرفة عروضية فحسب؟ وهـــل الشـــعر الحر من حيث طبيعته مجرد ظاهرة عروضية؟ إن نازك تلح علـــى التـــذكير ((بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلـــك أنـــه يتنـــاول الشـــكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيـــب الأشـــطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضـــايا عروضية بحتة))[٥]. وهذا تأكيد على الشكل دون المضمون لأن الشعر الحـــر ليس مجرد إحلال التفعيلة محل البحر بل هو تعبير عن حياة جديدة. وهو نتيجة مفهوم جديد للشعر أبدعته مرحلة جديدة.

على أن نازك لم تنف الدوافع الأخرى فيما سبق من صـــفحات كتابهـــا إذ

---

[١] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة (ص ٢١٧)
[٢] ديوان نازك الملائكة (مج٢) (ص ١٥)
[٣] قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٢٧)
[٤] المصدر نفسه (ص ٤٢)
[٥] المصدر نفسه (ص ٦٩)

تذكر الدوافع الاجتماعية التي قام عليها الشعر الحر. ويتمثل الدافع الأول في النزوع إلى الواقع لأن الأوزان القديمة تحد من قدرة الفنان على التوغل في الواقع. والشعر الحر يصلح للتعبير عن الحياة لأنه يهتم بالمضمون دون الشكل[١]. وهذا تناقض أول وقعت فيه نازك لأنها ألحت في نصها السابق على عروضية الشعر الحر دون مضمونه.ويتمثل العامل الثاني في الحنين إلى الاستقلال ذلك أن الشاعر الحديث يريد أن يثبت فرديته من خلال شق طريق شعري جديد يصب فيه شخصيته الحديثة ويعبر من خلالها عن حاجات العصر لذلك ثار على القوالب الشعرية القديمة[٢]. وثالث هذه العوامل هو النفور من النموذج المتسق اتساقاً تاماً ((لذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين، وخرج إلى أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى أو التعبير))[٣]. ورابعها الهرب من التناظر في الشعر التقليدي إلى ((إقامة الشعر على أشطر غير متساوية تفعيلاتها غير متناسقة في العدد))[٤]. وأخيراً إيثار المضمون على الشكل في الشعر الحر لأن((الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر))[٥]. وهذا تناقض ثان لنازك إذ ألحت من قبل أن الشعر الحر ظاهرة عروضية أولاً.

على أن التناقض الأكبر الذي وقعت فيه نازك هو تراجعها عن دعوتها إلى الشعر الحر ذاته. فهي التي قالت في مقدمة (شظايا ورماد) إن طريقة الخليل صدئت من طول ما لامستها الأقلام ومجتها الأسماع من طول ترديدها أصبحت تذكر حبها لطريقة الخليل والشعر العربي إلى درجة أنها لاتطيق ((أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة))[٦]. وهي التي كانت ترى في الشعر الحر ثورة على الرتابة التي رسخها الشعر العربي القديم، أصبحت ترى أن الشعر الحر ((يملك عيوباً واضحة أبرزها الرتابة))[٧]. وبعد أن كانت تحمل على الشعر العربي القديم بدعوى أنه صالح لعصره فحسب أصبحت ترى

---

[١] المصدر نفسه (ص ٥٧)
[٢] المصدر نفسه (ص ٥٨)
[٣] المصدر السابق (ص ٧٠)
[٤] المصدر السابق (ص ٦٢)
[٥] المصدر السابق (ص ٦٣)
[٦] ديوان نازك الملائكة (مج ٢) (ص ٤١٨)
[٧] المصدر نفسه (ص ٤١٨)

الخروج عنه استهانة به[١]. وبعد أن كانت تتنبأ للشعر الحر بانتشار كبير في المستقبل أصبحت ترى((أن تيار الشعرالحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية))[٢]. وبعد ثورتها على القافية في مقدمة (شظايا ورماد) لأنها توقف دفقة الأحاسيس وتئد المعاني عادت تتأسف على أنها لم تعن العناية الكبرى بالقافية فيما كتبته من شعر حر بسبب تغيير القافية سريعاً وهو ما يضعف الشعر الحر ((لأنه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها، فلو زاد الشاعر القافية غنى ولم يغيرها سريعاً لأفضى على الوزن موسيقى تمسكه من الإنفلات))[٣]. وهذه عودة إلى القيود الفنية القديمة التي ثارت عليها في البداية ونكوص عن التجديد. وهي بهذا إنما تريد من الشعر الحر أن يتقيد بما تقيد به الشعر العمودي.

وقد أخذ عليها هذا التراجع يوسف الخال وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهما. أما الأول فقد عاب عليها هذه النزعة إلى القيود في محاولتها وضع قواعد للشعر الحر قبل أن ينضج على يدها وعلى يد غيرها من الشعراء الرواد. وهي بهذا نصبت من نفسها قاعدة لايجوز الخروج عنها وخليلاً جديداً يجب اتباعه. ((على أن خليل الشعر القديم والخليل الجديد–كما يقول يوسف الخال – جاءنا يستقريء القوانين والبحور والسقطات في زمانه بعد مئات السنين على نشوء القريض العربي وتطوره، أما خليلنا الجديد فاستعجل المجيء وما مر على تجارب حركة الشعر الحر إلا عشر سنوات))[٤].

وأما حجازي فقد أخذ على نازك هذا التناقض في مواقفها، فقد ثارت على المقاييس القديمة ورأت أن القاعدة في الشعر هي اللاقاعدة ثم عادت لتتنكر لهذه الآراء ولتضع((طريقة ثابتة أو توقيفية لكتابة الشعر الحر لاتتبدل بفعل الزمن أوتطور الحاجات واختلاف المواهب أو الاحتكاك بالثقافات الأخرى. فإذا كان لابد أن يحدث خلاف ففي أضيق الحدود، والسيدة نازك هي التي تعين هذه الحدود بحكم ريادتها التي لاتقبل فيها مناقشة لحركة التجديد المعاصرة، وبحكم ما تعتقده في نفسها من حساسية خاصة تجعلها المرجع الوحيد فيما تسميه "

---

[١] *المصدر نفسه (ص ٤١٨)*

[٢] *المصدر نفسه (ص ٤١٨)*

[٣] *المصدر نفسه (ص ٤١٩)*

[٤] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٣٥)*

الفطرة العربية " و"قوانين الأذن العربية "))[1]. بل إن نازك كانت تحرم على الرواد ما تقع فيه هي أحياناً، وتأخذ عليهم أشياء تتراجع عنها وتسمح بها لالشيء إلا لأنها أصبحت تستسيغها بعد تقدم تجربتها الشعرية. ومن ثم فهي تجعل من تجربتها الشعرية قانوناً ولاتستخلص قواعدها من خلال دراسة وصفية للنصوص الشعرية الحديثة.

وإذا كانت نازك قد اهتدت إلى الشعر الحر فإن السياب قد وصل إلى ماوصلت إليه نازك في مقدمة ديوانه (أساطير) الذي ظهر بعد عام من خروج ديوانها (شظايا ورماد). وقد اعتمد السياب أيضاً في اكتشاف هذا الأسلوب العروض العربي وما لاحظه في الشعر الإنجليزي. فهو يقول: ((وقد لاحظت من مطالعاتي في الشعر الإنجليزي أن هناك "الضربة" وهي تقابل " التفعيلة" عندنا مع مراعاة ما في خصائص الشعرين من اختلاف و" السطر " أو البيت الذي يتألف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأخرى في بقية الأبيات، ولكنها تختلف عنها في العدد في بعض القصائد. وقد رأيت أن من الإمكان أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات وذلك باستعمال الأبحر ذات التفاعيل الكاملة، على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر))[2]. وبهذا فإن السياب يتفق مع نازك إن لم يكن قد تأثر بها في تشكيل أسلوب حر يقوم على التفعيلة.

على أن علي أحمد باكثير قد سبقهما إلى هذا الاكتشاف في مقدمة ترجمته لـ (روميو وجوليت) ولكنه سماه مزيجا ((من النظم المرسل والنظم الحر، فهو مرسل من القافية وهو منطلق لانسيابه بين السطور. فالبيت هنا ليس وحدة وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها. وهو – أعني النظم – حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد))[3]. وإذا كان باكثير لم يحدد المصطلح لهذا الضرب من النظم هنا فقد سماه في مقدمة مسرحيته (إخناتون ونفرتيتي)النظم المرسل المنطلق مشيراً إلى أن((البحور التي يمكن استعمالها في هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل والرمل

---

[1] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ١٣٤، ١٣٥)*

[2] *كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي (ص ١١، ١٢)*

[3] *روميو وجوليت: وليم شكسبير –ترجمة علي أحمد باكثير –دار مصر للطباعة، مكتبة مصر ١٩٤٦ الفجالة(ص ٣)*

والمتقارب والمتدارك الخ))[1]. وهذا هو ما اهتدت إليه نازك وسمته البحور الصافية. ومن هنا فإن باكثير قد سبق نازك والسياب إلى هذا الضرب من الشعر الحر. وقد كان الدافع إلى هذا ترجمته لروميو وجوليت التي تأخر نشرها عشرسنوات كاملة نشر خلالها مسرحيته (إخناتون ونفرتيتي) التي رسخ فيها هذا الضرب من الشعر الحر. وإذا كانت نازك لم تشر إلى أسبقيته إلى الشعر الحر فإن السياب قد اعترف في مجلة الآداب بذلك حيث يقول: ((وإذا تحرينا الواقع وجدنا الأستاذ علي أحمد باكثير هو أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير (روميو وجوليت) التي صدرت في كانون الثاني سنة ١٩٤٧ بعد أن ظلت تنتظر النشر عشر سنوات كما يقول المترجم))[2].

على أن الشعر الحر عند السياب أكثر من اختلاف عدد التفعيلات من سطر إلى آخر وإلا كانت الثورة على المقاييس القديمة ثورة عروضية تتمثل في الانتقال من البحر إلى التفعيلة ومن البيت إلى السطر. إن الشعر الحر عند السياب ((بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية. كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به))[3]. ومعنى ذلك أن القصيدة الحرة تختلف عن القصيدة القديمة من حيث الشكل والمضمون.فهي بناء متماسك يقوم على التفعيلة لا استقلالية البيت. إنها نظام تتكامل فيه عناصره وتنمومتعالقة لتشكل بناءاً فنياً أساسه الوحدة العضوية. وهذا البناء امتداد لمضمون واقعي، فهو شعر مرتبط بالحياة لكنه بعيد عن الخطابية والمباشرة لأنه ليس وثيقة سياسية أو اجتماعية. وفي هذا القول للسياب بيان بخصائص الشعر الحر شكلاً ومضموناً. فهو ليس مجرد ثورة عروضية بل ثورة مضمون بالدرجة الأولى، ذلك أن المضمون هو الذي يحدد الشكل عند السياب. لهذا يقول السياب: ((لابد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل، فالشكل تابع يخدم المضمون، والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد ويحطم الإطار القديم كما تحطم البذور النامية قشورها))[4].

---

[1] إخناتون ونفرتيتي: باكثير -لجنة النشر للجامعيين، مكتبة مصر ومطبعتها ١٩٤٣ . المقدمة

[2] تعليقان: بدر شاكر السياب / الآداب ع ٦ حزيران ١٩٥٤ (ص ٦٩)

[3] المرجع نفسه (ص ٦٩)

[4] كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي (ص ٦٨)

أما البياتي فقد دفعه إلى البحث عن أسلوب جديد للشعر تأثره بالشعراء المتمردين أمثال المتنبي والمعري والشريف الرضي. كان يحس في شعرهم ثنائية: موسيقى قديمة ورؤية حديثة، إن رؤاهم تعاني من قيد الشكل القديم. ومن ثم حاول أن يتجاوز هذه الثنائية بين الشكل والمضمون بالبحث عن إيقاع يتسق مع التجربة الجديدة، بتقويض أبنية قديمة واختيار مافيها لتشييد بناء جديد يعكس الواقع الاجتماعي والفكري والوجداني[١]. لقد اكتشف البياتي أن الشكل التقليدي لايفي بحاجة العصر، وأن التجديد ليس مجرد تناول الموضوعات الجديدة فحسب كما ظن بسذاجة جيل الشعراء الذي سبقه كمطران وشوقي والزهاوي والرصافي. التجديد لايكون بالكلام على الراديو أو السيارة أو التلفزيون وإنما يكون بالتعبير عن بذور الحياة الجديدة، وعن التغييرات التي تجري في المجتمع وعن المؤثرات الروحية والأدبية التي كانت تتناول الحياة العربية في ذلك الوقت [٢]. ومن هنا اهتدى إلى شكل جديد هو الشعر الحر مثل نازك والسياب.

ويذهب بلند الحيدري إلى أن تجربة رواد الشعر الحر تقوم على ثلاثة أصول:

١ -**الموسيقى:** لقد وجد هؤلاء الشعراء أن الموسيقى في القصيدة العربية الكلاسيكية شبيهة بإطار الصور الكلاسيكية، أي أنها لاتتفاعل مع الموضوع[٣]. فالموسيقى التقليدية سابقة على الموضوعات الجديدة، ومن ثم فهي تقيد الشاعر بما يتواءم مع مرحلة سابقة. لهذا حاول هؤلاء البحث عن موسيقى جديدة لتجربتهم الجديدة. ((بحيث تتحول الموسيقى في كل قصيدة إلى موسيقى القصيدة الخاصة لا إلى موسيقى البحر))[٤].

٢ - **الانتقال من القصيدة العربية** التي تنمو طابقياً بحيث تعد القافية نهاية المعنى في البيت ما خلا القصائد القصصية إلى القصيدة التي تنمو عضوياً في كل أبعادها كغصن شجرة[٥].

---

[١] *تجربتي الشعرية / ديوان عبد الوهاب البياتي (مج ٢) (ص ١٧)*

[٢] *الثورة لاتخمد أبدا والحب لايموت: البياتي / شعر ع ٣٧ شتاء ١٩٦٨ (ص ٦٣)*

[٣] *الشعر بين الرؤيا والتشكيل: عبد العزيز المقالح - دار العودة، بيروت (ط ١ - ١٩٨١) (ص ٤١)*

[٤] *المرجع السابق (ص ٤١)*

[٥] *المرجع السابق (ص ٤٢)*

٣ – **علاقة الشاعر مع المفردة:** لقد وجد رائد الشعر الحر أن ((المعنى القاموسي ليس ما يريده، ولكن إيحائية الكلمة، الكلمة الموحية. فإذا قيض لي أن أختار بين كلمتي سكين ومدية لاخترت السكين فالسكين كلمة تعايشنا معها في البيت إذ لها تداعيات في القوى الذهنية وتستطيع أن تستخدم هذه القوة الذهنية عند القارئ وتعلق هذه الأبعاد من خلالها))[١].

وبلند الحيدري ينطلق من الحياة الجديدة ومن التجربة الجديدة التي عاشها هؤلاء الرواد والتي اقتضت هذا الأسلوب الجديد من الشعر. فالشاعر ينطلق من الحياة في اختيار مفرداته، وموسيقاه جزء لايتجزأ من المضمون الجديد الذي ينمو معه في تشكيل نظامه الشعري الجديد فهي ليست سابقة عن القصيدة أو مفارقة للموضوع. والقصيدة إنما تنمو مثلما تنمو أعضاء الكائن الحي لابشكل أفقي أو طبقي. إن الشعر الحر بهذا المعنى هو شعر الحياة في تطورها ونموها ومقاييسه جزء من الحياة نفسها. وبلند يتفق في هذا مع السياب والبياتي ونازك قبل أن تقيد الشعر الحر بالأغلال التي ثارت عليها في البدء.

أما أدونيس فيذهب إلى أن ثورته على الشعرية العربية إنما جاءت من احتكاكه بالشعر الغربي وبخاصة الشعر الفرنسي. ومن خلال مقارنته بين الشعرية العربية والشعرية الغربية وجد حافزا على تطوير الشعر العربي. يقول أدونيس: ((وقد تأكد لي في هذه المقارنة غنى الأولى موسيقيا ومفردات لكنني اكتشفت فقرها تشكيلياً وتحركها في مدار ضيق. أما الثانية فتأكد لي غناها التشكيلي وتفجرها الذي يتجاوز كل عائق سواء جاء من الماضي أو من الحاضر))[٢]. وقد حاول تطوير الشعر العربي من خلال أمرين: ((يتصل الأول بالشكل أو على الأصح بالتشكيل. ويتصل الثاني بما لا أجد ما يعبر عنه خيراً من كلمتي التجريد والاستقصاء))[٣]. ويتمثل الأول في الخروج عن الوزن الخليلي كمقياس للشعر والبحث عن مقياس آخر ((يستمد أصوله من موسيقية اللغة العربية، ومن طريقة التعبير...التي لاتمثل الوزنية الخليلية إلا بعضاً من جوانبها))[٤]. وقد أدى الخروج عن الوزن والاهتمام باللغة الشعرية

---

[١] *المرجع السابق (ص ٣ ٤)*
[٢] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ٢ ٧)*
[٣] *المصدر نفسه (ص ٢ ٧)*
[٤] *المصدر السابق (ص ٣ ٧)*

كمقياس للشعر إلى إدخال قصيدة النثر في الشعر، وإلى إعادة النظر في الأنواع الأدبية ودعوة أدونيس إلى الكتابة الجديدة. أما الجانب الثاني فيتمثل في ما أسماه أدونيس ((بقول المجهول مقابل التقليدية التي نظرت وتنظر لقول المعلوم))[١]. فالشعر عند أدونيس هو قول ما لم يقل، أو هو على الأقل تساؤل لاجواب وبحث عن مجهول. ومن هنا تغير مفهوم الشعر إذ لم يعد كلاما موزونا يدل على معنى معلوم وإنما أصبح تعبيراً فنياً عن مجهول، تعبيراً يبحث عن معنى. فالشعر الجديد عند أدونيس لايتخطى الأشكال التقليدية ومضمونها فحسب، بل يتخطى المفهوم التقليدي للشعر[٢].ولايستطيع ((الشاعر أن يبني مفهوماً شعرياً إلا إذا عانى أولا في داخله انهيار المفهومات السابقة))[٣]. ولايستطيع ((أن يكتب الشاعر شعراً جديداً إذا لم يتغير هو نفسه من الداخل ويعيش تجربة جديدة، فإن أهمية هذا التغير تزداد في تغير علاقاته مع العالم وفي تغير العالم ذاته))[٤].

ويذهب يوسف الخال إلى أن مفهوم الشعر قد تغير بعد الحرب العالمية الثانية التي غيرت علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالوجود [٥]. لقد ظهر مفهوم جديد ينبع من تجربة الإنسان ومعاناته في الواقع الجديد ويضيق ((برتابة البرناسية والرمزية وصفائهما وخلودهما إلى الطمأنينة وبتفاؤلهما ونظرتهما الجمالية الخالصة إلى الجمال وبإيثارهما سكون الشكل وجموده في المطلق))[٦]. إنه مفهوم جديد يعبر عن نزعة الإنسان إلى الحرية والعدالة في هذا العالم. ولكن ما هو هذا المفهوم عند يوسف الخال؟ إنه مفهوم الشعر الحديث كما ظهر عند إدغار ألان بو وبودلير ويتمثل ((في كتابة الشعر بحرية فرضها اعتباره فناً جمالياً يتوسله الشاعر للتعبير عن حدسه ورؤياه للمطلق والكلي في الوجود من خلال الجزئي والشخصي في التجربة الإنسانية))[٧]. فمفهوم الشعر الحديث عند الغرب هو مفهوم يقوم على التحرر من القيود ولايخضع إلا لرؤية الشاعر. ولكن ماهي حدود هذه الحرية وما هو البديل الذي

---

[١] *المصدر السابق (ص ٤ ٧)*
[٢] *زمن الشعر: أدونيس (ص ٣ ٤)*
[٣] *المصدر نفسه (ص ٦ ٤)*
[٤] *المصدر نفسه (ص ٤ ٤)*
[٥] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٩ ٧)*
[٦] *دفاتر الأيام: يوسف الخال (ص ٢ ٦ ٣)*
[٧] *المصدر السابق (ص ٣ ٣)*

يقدمه هؤلاء؟ وهل الشعر حرية مطلقة أم لـــه ضـــوابط وحـــدود؟ وإلـــى أي مدى أخذ رواد الشعر العربي الحر من هذا المفهوم الغربي للشعر؟ وهل يعني أنه ليس لروادنا مفهوم خاص ولامقاييس خاصة وأنه مجرد مفهوم مستورد مـــن الغرب ومقاييس مستنبطة من الشعر العالمي كما يرى بلند الحيدري[1]؟.

لقد عرفنا أن الشعرالحر عند نازك والسياب والبياتي والحيـــدري تطـــور طبيعي عن الشعر القديم، فله قواعد عروضية مشتقة من أوزان الخليـــل تعـــين على بناء جديد للقصيدة والتعبير عن مضامين جديدة للحياة. ومن ثم فإن حريته محدودة، بل إن الشعرالحر عند بعض الغربيين لـــه ضوابطه الخاصـــة التـــي تربطه بتراثه الفني كما رأينا من قبل. ويوسف الخال نفسه يذهب إلى أن مفهوم الشعر الجديد ((هو مفهوم لاينقض ولايلغي المفاهيم التي سبقته بل ينطلق منهـــا إلى أبعاد تعبر تعبيراً أكثر صدقاً عن روح العصر))[2]. وهذا يعني أن مفهـــوم رواد الشعر الحر للشعر يختلف عن مفهوم الغرب لـــه. وعلى الرغم مـــن أن هؤلاء قد أطلعوا على الشعر الغربي وتأثروا به لكنهم لم يخرجوا عن مقـــاييس الشعر العربي جملة وتفصيلاً. وإن كان قد خرج أدونيس ويوسف الخـــال عـــن هذه المقاييس كلية في كتابتهما قصيدة النثر بعد أن كتبـــا شـــعر التفعيلـــة فـــي الخمسينيات والستينيات. ولكن أدونيس نفسه عاد إلى شعر التفعيلة مرة أخـــرى في الثمانينيات في ديوانه (كتاب الحصار) بعد أن أدرك أن الشعر الحقيقي لابد لـــه من ضوابط. بل قام بتعديل كثير من آرائه في مفهوم الشعر والتراث.

ويستعمل يوسف الخال مصطلح الشعر الحديث عوض الشـــعرالحر مثـــل أدونيس. ويحاول أن يحدد مفهومه لهذا الشعر في نقاط أهمها:

١ – التعبير عن تجربة الشاعر كما يعيها بقلبه وعقله.

٢ – استخدام الصورة الحية وما يتبعها من تداع نفسي.

٣ – إبدال التعابير القديمة بأخرى جديدة مستمدة من صميم التجربة.

٤ – تطوير الإيقاع الشعري العربي على ضوء المضامين الجديدة.

٥ – الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة لاعلى التتـــابع العقلـــي والتسلسل المنطقي.

٦ – الإنسان هو الموضوع الأول والأخير في تجربة الشاعر

---

[1] *بلند الحيدري: عبد الجبار عباس / ديوان بلند الحيدري (ص ٥٧)*

[2] *دفاتر الأيام: يوسف الخال (ص ٢٦٣)*

٧ – وعي التراث الروحي والعقلي العربي.
٨ – الغوص إلى أعماق التراث الروحي والعقلي الإنساني.
٩ – الإفادة من التجربة الشعرية التي حققها أدباء العالم.
١٠ – الامتزاج بروح الشعب لابروح الطبيعة [١].

ولاشك أننا نستطيع تلخيص هذه النقاط العشرة في خمس أو ست نقاط إذ يمكن دمج النقطة العاشرة في النقطة السادسة مادام الموضوع هو الإنسان، ودمج النقطة الثامنة في السابعة إذ لا يمكن فصل التراث العربي عن التراث الإنساني. وهذه النقاط لا تحدد لنا الشعر بقدر ما تحدد إطار الشعر من حيث الموضوع والإيقاع والصورة والتعبير. فيوسف الخال يضع لنا عموداً جديداً للشعر وقواعد عامة لكتابة الشعر الحديث. وهي قواعد ترتبط بالتراث العربي والإنساني وبالتجربة الشعرية في العالم. وتنطلق من تجربة الشاعر والإنسان بصورة عامة وتواكب حركة الحياة الجديدة. ويوسف الخال لم يحاول هنا أن يحدد مفهوم الشعر من خلال التركيز على عنصر دون آخر كالإيقاع أو الصورة أو اللغة الشعرية أو الموضوع لأن الشعر ليس عناصر مكونة ولكن رؤيا قبل كل شيء.

الشعر رؤيا:

يذهب رواد الشعر العربي الحر إلى أن الشعر رؤيا بالدرجة الأولى وما خصائصه الفنية إلا امتداد لها. فاللغة والصورة والإيقاع نتيجة لرؤية خاصة للأشياء. وهذه الرؤية الخاصة نتيجة علاقة خاصة بأشياء العالم. وماالعلاقات اللغوية والإيقاع والصورة إلا تجسيد لهذه العلاقة ذاتها. والرؤية والرؤيا غير منفصلين لأن الرؤيا هي نتيجة لما تتوصل إليه الرؤية. فالرؤية نظرة حسية تجزيئية للأشياء تقف عند المظاهر الخارجية. أما الرؤيا فتتجاوز الظاهر إلى الباطن لتكشف علائق جديدة تعيد على ضوئها ترتيب الأشياء ثانية وصنع عالم جديد. فالرؤيا من هنا امتداد للرؤية، والرؤية أيضا تستند إلى تجربة خاصة في الحياة.

ويميز أدونيس بين الرؤية والرؤيا فيقول:((والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء

---

[١] الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٨٠، ٨١)

الخارجي يراه ثابتاً على صورة واحدة لاتتغير. أما الرؤيا بالرؤية الثانيـــة فـــإذا نظر إليه يراه لايستقر على حال وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً))[١]. فالرؤية الأولى حسية خارجية والثانية قلبية داخلية، الأولى ثابتة والثانية متغيـــرة ترى الأشياء بحسب تقلب الحالة النفسية وتعيد اكتشافها وصياغتها من جديد.

ويذهب البياتي إلى أن الرؤيا تقوم على الرؤية، لأن الرؤيا إنما تنشأ مـــن خلال فهم الواقع.((فالفهم الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة وفهـــم واكتشاف منطق حركة التاريخ والتفاعل مع أحداث العصر يمنح الشاعر الرؤيـــا الشاملة والقدرة على التجاوزوالتوجه إلى المستقبل))[٢]. فالرؤيـــا تتبلـــور مـــن خلال رؤية معطيات الواقع الخارجية ووعي تناقضاته أولاً ثم تحـــاول تجـــاوز الواقعي إلى المثالي ثانياً.

ويستعمل خليل حاوي مصطلح التجربة بدل الرؤية في بيان العلاقة بينهـــا وبين الرؤيا فيرى أن الرؤيا تقوم على تجربة شاملة. فهي ((تتولد عن تجربـــة كيانية تعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها معاناة للوجود على مســـتوى الواقـــع ومافوق الواقع ودونه...))[٣]. وهذه الرؤيـــا عنـــده متصـــلة بانتمـــاء الشـــاعر الحضاري أولاً متجاوزة ذلك إلى الإنساني ثانياً. فالرؤيا تصـــهر الشـــاعر فـــي حقيقة مطلقة تتكشف فيها الحجب عندما تزول ثنائية الذات والموضـــوع وتبـــدو الحقائق عارية[٤]. وإذا كانت الرؤية تقف عند الجزئي فإن الرؤيا تتجاوز ذلـــك إلى الكلي.ذلك أن((الرؤيا الشعرية هي نوع من المعرفة التي تتخطـــى نطـــاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة وتتغلب عليهـــا فـــي مجـــال الكشف والخلق والبناء))[٥].

ويتفق أدونيس مع خليل حاوي والبياتي في أن الرؤيا تتجاوز الظاهر إلـــى الباطن والجزئي إلى الكلي. فالرؤيا عند أدونيس ((تتجاوز الزمـــان والمكـــان، أعني أن الرائي تنجلي لـــه أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلســـل الزمـــاني وخارج المكان المحدود وامتداده))[٦]. ولكنه يختلف معهما في منشئها، ذلك أن

---

[١] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ٣)(ص ١٦٨)*
[٢] *ديوان عبد الوهاب البياتي (ج ٢) (ص ٣٤)*
[٣] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي (ص ٢٥)*
[٤] *خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره: إيليا حاوي (ص ١٦٥)*
[٥] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢٧٧)*
[٦] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ٣) (ص ١٦٧)*

خليل حاوي يربط الرؤيا بالتجربة والبياتي بوعي الواقع أما أدونيس فيرى أنها تأتي عفواً فيقول: ((لاتجيء وفقاً لمقولة السبب والنتيجة وإنما تأتي بلا سبب في شكل خاطف مفاجيء أو تجيء إشراقاً))(١). فالعلم يتخذ أسباباً ووسائل ليصل إلى حقائق أما الرؤيا فمعرفة قلبية مباشرة لحظة إشراق بدون مقدمات حتى إن الشاعر نفسه لايدرك أسباب ذلك.

والرؤيا بهذا المفهوم تأتي من أعلى، خارج الواقع والتجربة وبعيداً عن الوعي والفهم، تداهم الشاعر وتضيء عيونه فيرى مالايراه الإنسان العادي. وهذا يختلف حتى لدى الصوفي الذي لايصل إلى الرؤيا إلا بعد صفاء الذات وترق في المقامات وطغيان الجزء السماوي على الترابي والإلهي على الإنساني. فأدونيس يرى الشاعر رائيا تنزل عليه الرؤى من عالم أعلى. وهذا يؤكد هشاشة ارتباط أدونيس بالواقع وربما يفسر لنا ثورته عليه وتجاوزه وتخطيه وميله إلى الشعر الميتافيزيقي.

وإذا كان السياب يتفق مع البياتي وحاوي في ربط الرؤيا بالتجربة فإنه قد يتفق أحياناً مع أدونيس في ربط الرؤيا بعالم أعلى بحكم احتكاكه بجماعة شعر. على أن هذا المنزع لم يظهر في نقده بل ظهر في شعره، وذلك في قصيدة (رؤيا عام ١٩٥٦)يقول في مطلعها:

حطت الرؤيا على عيني صقراً من لهيب

إنها تنقض، تجتث السواد

تقطع الأعصاب، تمتص القذى من كل جفن [٢].

وهذا يعني أن الشاعر الناقد قد يختلف مع الشاعر المبدع أحياناً.

ويتفق بلند الحيدري وعبد الصبور مع رواد الشعر الحر السابقين في أن الرؤيا تتجاوز الظاهر إلى الباطن، و في أنها نظرة شاملة كلية. فالعالم عند الأول ((متواصل متكاتف من أتفه صغائره إلى أكبركبائره))[٣]. ولاشيء ينفصل عن شيء بالنسبة إلى الشاعر الذي يرى الحياة ((ككل لاكشذرات متفرقة في أيام وساعات))[٤] كما يؤكد الثاني.

---

[١] *المصدر نفسه (ص ١٦٧)*

[٢] *ديوان بدر شاكر السياب – دار العودة، بيروت ١٩٧١ (ج ١) (ص ٤٢٩)*

[٣] *أسئلة الشعر: منير العكش – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٧٩ (ص ١٦٨)*

[٤] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ١٠٤)*

لقد اتفق رواد الشعر الحر على أن الشعر رؤيا أولاً وإن اختلف بعضهم في مصدرها، فمنهم من يردها إلى التجربة أو الرؤية ومنهم من يردها إلى عالم أعلى. فخليل حاوي يرى أن الشعر ((رؤيا تنير تجربة وفناً قادراً على تجسيدها))[١]. وقد ربط بين الرؤيا والتجربة والفن، فالرؤيا تبقى عملية ذهنية إذا لم تتجل في تعبير فني يجسدها. وحاوي يربط الرؤيا بالتجربة حتى لايكون الشعر تعبيراً ذهنياً مجرداً. وبهذا يختلف عن غيره من الرواد الذين حصروا الشعر في الرؤيا والتعبير وأهملوا التجربة فجاء شعرهم بارداً لاروح فيه[٢] لأنه يقوم على الفكر ويفتقر إلى المعاناة الوجدانية. ومن هنا نجد أن حاوي يفرق بين الشعر الذي أساسه التجربة والشعر الذي أساسه التفكير.

أما يوسف الخال فيربط الرؤيا بالتعبير دون التجربة، ويرى أن الشعر أصبح تعبيراً عن رؤيا شخصية للشاعر بعد أن كان مجرد كلام موزون ومقفى[٣]. الشعر ليس مجرد نظم بل هو تعبير خاص مرتبط برؤيا شاعر معين له شخصية خاصة. على أن الرؤيا لا يمكن أن تتولد من فراغ، بل هي نتيجة تجربة ومعاناة في الحياة. والخال نفسه يركز على الحياة في تحديد مفهوم الشعر. وهذا يعني أن عدم ذكر التجربة لدى الخال لايعني نفيها. وهذا على عكس أدونيس الذي يتجاوز الواقع والتاريخ ويهمل التجربة. وانتصار يوسف الخال للرؤيا هو ضيق بالإيديولوجيات والعقائد السياسية، لذلك نراه يقف ضد طغيان التفكير السياسي والعقائدي على الرؤيا[٤].

وإذا كان حاوي قد ربط الرؤيا الشعرية بالتجربة والفن وربطها يوسف الخال بالتعبير دون التجربة فإن أدونيس يربط الرؤيا بالتحرر من السائد والمألوف. فالشعر رؤيا، والرؤيا عنده ((قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها))[٥].والشعر من هنا نظرة جديدة إلى العالم تختلف عن النظرة التقليدية. فهو ثورة على المفهومات القديمة ومحاولة لخلق عالم جديد أكثر حرية. الشعر من حيث هو رؤيا تساؤل لاجواب

---

[١] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٩٦)*

[٢] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢٧١)*

[٣] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٨١، ٨٢)*

[٤] *المصدر نفسه (ص ٨٩)*

[٥] *زمن الشعر: أدونيس (ص ٩)*

وتجاوز للواقع، والشاعر هو العارف أو النبي ومعرفته تـأتي مـن أعلـى[1]. وأدونيس هنا يركز على الشعر من حيث هو رؤيا دون التجربة لأن الرؤيا عنده تأتي من أعلى كما رأينا من قبل. كما يهمل التعبير وإن كان يفهم من السياق أن الشعر ثورة على طرق التعبير المعروفة، وخلق أساليب تعبير جديدة من خـلال إعادة النظر في نظام الأشياء في الكون.

وإذا كان الشعر رؤيا ففيم يختلف عن العلم والدين والفلسفة من حيث هـي رؤيا؟ يرى خليل حاوي أن الرؤيا في الشعر تسبق الكشوف العلميـة والفلسـفية فيقول: ((لقد أصبح من المعلوم أن كل ثورة في مجال المعرفة العلميـة كانـت تصدر أصلاً عن رؤيا تتخطى نطاق التجربة الاسـتقرائية، لهـذا كلـه يكـون للمعرفة مصدر واحد هو الرؤيا التي تتمثل أول تمثيل في الشعر ثم تتفرع إلـى فلسفة وعلم))[2]. فالرؤيا تظهر أولاً في الشعر ثم تأخذ مـع الوقـت طابعهـا العلمي والفلسفي. وهذا يعني أن الشعر هو مصدر المعرفة العلميـة والفلسـفية. ويؤكد حاوي أسبقية الشعر على الفلسفة عندما يذكر أن شعر هـوميروس هـو الذي أبدع الآلهة الوثنية عند اليونان ورفعهم من الأرض إلى السماء وأن نظرية المثل لأفلاطون ليست سوى الآلهة الذين أبدعهم هوميروس [3]. فالشـعر عنـده كشف يسبق العلم والفلسفة، وهو أصل المعرفة التي تتفرع منهـا العلـوم. إنـه روح المعرفة وجوهرها وماعداه هوامش لـه ودوائر تتسع ابتداء منه. وهذا ما ذكره شللي من قبل عندما قال في الشعر: ((وهو مركز المعرفة ومحيطها فـي آن واحد))[4].وهذا ما ذكره سان جون بيرس أيضاً بعد ذلك فقال:((والحـق أن كل خلق ذهني هو قبل كل شيء شعري بمعنى الكلمة الحقيقي))[5]. ويبـدو أن خليل حاوي قد تأثر بشللي وبيرس فيما ذهبا إليه إذ قرر أن الشعر من حيث هو رؤيا هو ((طليعة الفلسفة وطليعة العلم وطليعة الشعور الديني، بعـد الكشـوف الشعرية تجيء الفلسفة لتفسـر وتـنظم، ويجـيء العلـم ليكشـف النـواميس ويطبق...))[6] كما تعبر خالدة سعيد.

---

[1] *الحداثة الأولى: محمد جمال باروت / المعرفة ع٥ ٢٨ نوفمبر ١٩٨٥ (ص ١٠٤)*

[2] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية و الثقافة والعلوم (ص ١٨٧)*

[3] *المرجع السابق (ص ١٨٧)*

[4] *مناهج النقد الأدبي: ديفيد ديتشس - ترجمة: محمد يوسف نجم، م: إحسان عباس- دار صادر - بيروت، نيويورك ١٩٦٧ (ص ١٩٤)*

[5] *رسالة الشاعر: سان جون بيرس / الآداب ع ٢ فبراير ١٩٦١ (ص ١٤)*

[6] *حركية الإبداع: خالدة سعيد -دار العودة، بيروت (ط ٢ - ١٩٨٢) (ص ٩٨)*

على أنه لابد من التمييز بين الرؤيا الشعرية والرؤيا الفلسفية والرؤيا العلمية. فلكل حقل من هذه الحقول رؤياه الخاصة وطريقته الخاصة في تجسيدها. فالعلم و الفلسفة ليسا تابعين للشعر ولاالشعر تابع لهما. لكل طريقته في البحث عن الحقيقة ولكل حقيقته التي يتوصل إليها. لا الشعر يمكن أن يكون بديلاً عن الفلسفة ولا الفلسفة يمكن أن تكون بديلاً عن الشعر، وإن نظرية المثل ليست الآلهة الوثنية التي ذكرها هوميروس. وهذا لاينفي أن يستوحي الشعر من الفلسفة وأن تستوحي الفلسفة من الشعر بعض أفكارها. ولكن عالم الفلسفة غير عالم الشعر على مستوى الشكل والمضمون. ومن ثم فإن الشعر ليس معادلاً للفلسفة ولا الفلسفة تعادل الشعر كما يذهب إلى ذلك خليل حاوي فليس صحيحاً أن مايقوله الشاعر شعراً هوما يقوله الفيلسوف فلسفة والعالم علما [١].وهما لايختلفان في التعبير فحسب كما يرى خليل حاوي [٢] بل يختلفان في الرؤيا أيضاً. إن خليل هنا يوافق أرسطو في أن الشعر يبحث عن الكلي والعام ولكن يجسده عن طريق الخاص[٣].كما يوافق هيدغر الذي رأى أن مذهبه العقلي((ليس سوى معادل فكري لما عبر عنه هولدرلن في شعره))[٤]. على أن عالم الفكر لايمكن أن يعادل الشعر وإن استوحى منه بعض أفكاره.

وما دام الشعر رؤيا عند حاوي فلايجب حصره في الصياغة وحدها. لهذا نجده ينتقد ما ذهب إليه الجاحظ من أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي وأن العبرة بالصياغة الفنية فيقول: ((إن النتيجة الحتمية لما قرره الجاحظ هو تحويل الشعر إلى ضرب من البراعة الزخرفية في صياغة مادة مبذولة للجميع، وهنا يمتنع على الشعر أن يكون مجالاً لاكتشاف الحقيقة والتعبير عنها تعبيراً ملازماً لطبيعتها الخاصة))[٥]. فالشعر عنده ليس مجرد صياغة للجاهز من المعاني وإنما هو رؤيا جديدة لحقائق الحياة. الشعر لا يصف ما هو موجود وإلا كان مجرد نظم للمعلوم و تكراراً لمعاني الفلسفة والعلم والدين.الشعر ليس تابعاً للفلسفة أو العلم أو الدين، بل هو الرائد الأول للحقيقة التي يحاول الفيلسوف والعالم أن يفسرها كل بطريقته الخاصة كما يرى

---

[١] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي (ص ٨ ٤)*
[٢] *المرجع نفسه (ص ٨ ٤)*
[٣] *في الشعر: أرسطو – تر: شكري عياد (ص ٤ ٦)*
[٤] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي (ص ٨ ٤)*
[٥] *المرجع نفسه (ص ٩ ٤)*

حاوي. على أن في نقد حاوي لمقولة الجاحظ تحاملاً كبيراً لأن الجاحظ يقصد بالمعاني المطروحة في الطريق المعاني العامة ونقلها إلى الشعر كماهي لايصنع شعراً وإنما يكون الشعر بإعادة خلقها وصياغتها وخلق معان جديدة انطلاقاً منها. والصياغة بهذا لاتنفي خلق المعاني ولا تعني انتصاراً للفظ على حساب المعنى.

وإذا كان الشعر رؤيا خاصة، وإذا كان عالم الشعر غير عالم الفلسفة والعلم والدين فإن هذا لايمنع الشعر من الاستفادة من الأفكار الفلسفية أو العلمية أو الدينية بشرط صهر ذلك في الرؤيا، ذلك أن الانطلاق من الفكر يفضي إلى نظم بارد أما تحويل الأفكار من خلال نظرة خاصة وانفعال خاص في إطار رؤيا متميزه فهو ما يسمو بالفكري إلى الفني ويجدد الفكر ذاته. ويرى خليل حاوي أن أنجح طريقة في مزج الفكري بالفني هو انطلاق الشاعر من منازع الفكر المعاصرة له فيقول: ((أعتقد أن أفضل منازع الفكر التي يفيد منها الشاعر هي المنازع التي تشيع في عصره وتتجسد وتصبح واقعاً حياتياً حيا ينفي عن الفكر صفة التجريد ويجعله من المسلمات البديهية. هكذا كان الفكر الفلسفي الذي عبر عنه دانتي في ملحمته، ذلك أنه فكر استحال إلى ممارسة إيمانية يومية. لقد اتحد الفكر بالحياة اتحاداً عضوياً فجاء التعبير الشعري عنه تعبيراً عضوياً بريئاً من الرصف الآلي))[1]. أما إذا اقتصر الشاعر على نظم الفلسفات والأفكار وقع في النثرية وأصبح ما يكتبه فلسفة وفكراً لاشعراً. لهذا اعتبر خليل المنظومات الفلسفية لبرمنيدس وأمبيذوكليس ولوكريشيوس نظماً ((والسبب أنهم جمعوا معلوماتهم الفلسفية وعندما أصبحت جاهزة أسبغوا عليها صيغة الوزن، وفي أحيان صيغة المجاز. وأما في الشعر فتنمو الرؤيا وتفرض إيقاعاً معيناً وصيغة مجاز معين مستمدين من طبيعتها الخاصة، ويتحد الثلاثة: الرؤيا والإيقاع والمجاز اتحاداً عضوياً ويبلغ منتهى النمو والتطور. ولهذا يتحد في الشعر الكشف بالتعبير ويوجدان وجوداً متلازماً معيناً ينتهي إلى مايدعى بالكلي العيني، وهوكلي مجسد يفارق الكلي المجرد في الفلسفة))[2]. فالشعر رؤيا وإيقاع وصورة، ليس رؤيا ذهنية ولاإيقاعاً خارجياً كما في النظم ولاصورة مجردة وإنما هو رؤيا تنبع من تجربة وإيقاع وصورة ينبعان من الرؤيا ويتداخل الكل في وحدة متعالقة.

---

[1] قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢٧٣)

[2] في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٩١)

ومثلما خلط حاوي بين الشعر والفلسفة كذلك فعل البياتي إذ يرى أن ((الشعر هو الوجه الثاني للفلسفة، وكل شعر يحاول أن يتنكر لهذا الوجه الثاني يسقط في التفاهة واللامعنى وفي العدمية اللغوية، أي اللغة التي لاتقول شيئاً على الإطلاق))[1]. على أن الشعر غير الفلسفة شكلاً ومضموناً، ولكن لايعني هذا أنه مجرد لغة جوفاء بل يحمل حقيقته. ولايعني هذا أيضاً أن الشعر لايتصل بالفكر، فالشعر عاطفة وفكر أيضاً.والبياتي مصيب عندما يذهب إلى أن ((كل شعر عظيم لايكتفي بالرؤى والصور الجميلة، وإنما يحاول بشكل عفوي أن يوجد علاقة بين الشعر والصور والتخيلات والفكر والوجود الإنساني))[2]. فالشعر ليس كلاماً جميلاً خالياً من الفكر،أو خيالاً ورؤى مجردة من المعنى. على أن هذا لايعني أنه وجه آخر للفلسفة أو أن الفلسفة وجه آخر له. ولكن يمكن للشاعر أن يستفيد من الفلسفة وعالم الفكر بعامة بشرط أن لايسيطر الفكر على الشعر. وهو ما يرفضه البياتي نفسه إذ يثور على انقياد الشاعر إلى معادلات ذهنية أو إيديولوجية معينة. فالشعر لايجب أن يكون في خدمة الإيديولوجيا ولكن يجب أن تكون الإيديولوجيا في خدمة الشعر، ذلك أن الشعر أوسع من الإيديولوجيات والمعادلات الذهنية [3].

وهذا الربط بين الشعر والفلسفة يدل على أن رواد الشعر العربي الحرلم يفصلوا بين الشعر والفكر، القلب والعقل لأن الشعر عندهم كشف للحقائق وبحث عن المجهول. فهو تجربة وجودية في الحياة وليس صناعة لغوية. على أنهم يرفضون سيطرة الفكر على الشعر لأن ذلك يحوله إلى عمل فكري. وهذا انقلاب على ما ذهب إليه بعض الشعراء القدامى كالبحتري وبعض النقاد القدامى كالآمدي من فصل للشعر عن الفكر وكأن الشعر عاطفة خالصة وتعبير لغوي عن المألوف والمعروف.

يبدأ عبد الصبور من الكلمة المشهورة في النقد العربي القديم ((المتنبي وأبو تمام حكيمان إنما الشاعر البحتري)) ليلاحظ هذا الفصل بين الشعر والفكر، والعقل والعاطفة، ويشير إلى النقاد الذين ألحقوا أبا العلاء بمكانة بين الفلاسفة والشعراء وأبعدوا تراث المتصوفين الأدبي من مجال الدراسة الأدبية

---

[1] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي (ص ٢٤)*

[2] *المر جع نفسه (ص ٢٤)*

[3] *إضاءات في النقد الأدبي: عادل فريجات- منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ١٩٨٠ (ص ١٤٤، ١٤٥)*

وألحقوه بالتراث الفلسفي كما يتبين من كتابات الآمدي وابن قتيبة وابن رشيق وغيرهم[١]. ويؤكد عبد الصبور هذا الفصل عند القدامى من خلال الإشارة إلى الأساتذة في نصحهم للشعراء من تلاميذهم بحفظ أشعار الأقدمين والنسج على منوالها دون حثهم على الإلمام بثقافة العصر واتجاهاته الفكرية كما هي الحال عند والبة بن الحباب مع أبي نواس وأبي تمام مع البحتري وغيرهما[٢]. وعبد الصبور يرفض هذا الفصل بين الشعر والفكر عند القدماء لأن الشعر ليس مهارة لغوية أو مجرد تخييل بل هو رؤية جديدة للحياة والكون وكشف لحقائق الوجود. على أنه يرفض بالمقابل أن يتحول الشعر إلى نظم للأفكار أو سرد للنظريات الفلسفية. فالشعر ليس فكراً خالصاً بل هو موقف من الأفكار والآراء.ذلك ((أن علاقة الشاعر بالفكر لاتتبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية بل من اتخاذه موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه القضايا، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوي فيما يكتبه))[٣]. وعبد الصبور هنا يميز بين إدراك الأفكار عقلياً وبين تمثلها وجدانياً. والتمثل لا يكون إلا باتخاذ موقف من هذه الأفكار ذاتها. والشعر ينطلق من الموقف لامن الفكر في ذاته وإلا تحول إلى نظم. فالشعر رؤيا لا رأي وموقف لا وعاء للأفكار والمعلومات. لهذا لابد من تمثل الأفكار فنياً بعد تمثلها وجدانياً بصهرها في الرؤيا. يقول عبد الصبور: ((ينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره لتتحول في نفسه إلى رؤى وصور...فالشاعر لا يعرض آراء ولكنه يعرض رؤية))[٤]. وبهذا تكون الأفكار جزءاً لايتجزأ من العناصر المكونة لنظام القصيدة.

ويضرب عبد الصور أمثلة على عدم امتزاج الفكر بالوجدان من شعر الحكمة العربي. فهو يزعم أن هذه الحكم ((ليست دليلاً على الامتزاج بين عالمي الفكر والوجدان في التراث الشعري العربي، ذلك أن هذه الحكمة تظل جزءاً يكاد ينفصل عن القصيدة، أو هي على أحسن الأحوال بناء مواز لبناء القصيدة لا يتداخل فيه ولا يمتزج به))[٥]. ولاشك أن هذا حكم عام لاينطبق على كل شعر الحكمة العربي، ذلك أن في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي

---

[١] *الأعما ل الكاملة: عبد الصبور (ج ٩)(ص ٩٨)*

[٢] *المصدر نفسه (ص ٩٩)*

[٣] *حياتي في الشعر: صلاح عبد الصبور (ص ٨٤)*

[٤] *المصدر نفسه (ص ٩٤)*

[٥] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٩) (ص ١٠٠)*

وغيرهم قصائد ناجحة. بل إن عبد الصبور نفسه يستثني أبا العلاء وحده في الشعر العربي [1] على الرغم مما في اللزوميات من نظم كثير.

ويضرب عبد الصبور مثالاً ناجحاً لامتزاج الفكر بالوجدان قصيدة الطلاسم للشاعر أبي ماضي فيقول: ((وهذا الأسلوب في تناول التجربة الفكرية يختلف بلاشك عن أسلوب الحكمة العربية حين تحاول تلخيص التجربة وتعميمها بل حين تجردها من نبضها الإنساني قاصدة أن تجعلها موطناً لضرب المثل وأخذ الاعتبار))[2]. فهو يفرق بين معاناة التجربة وتلخيصها في أبيات من الحكمة. فالشعر معايشة للأفكار وموقف منها وأبو ماضي يعبر عن معاناته لمعان كبرى تخص الموت والحياة والشر والخير والحقيقة والسعادة وغيرها.وهو يتساءل عن هذه القضايا ولايقدم إجابات وهو يعرض رؤية لا آراء.

وتتفق نازك في هذا المعنى مع عبد الصبور إذ تميز بين الشعر والحكمة. فالحكمة عندها ((ليست في واقع الأمر إلا نهاية التجربة الإنسانية، إنها ملخص لحياة كاملة عشناها ثم رأينا أن نختزلها في قانون صغير. وهكذا فإن أبا ماضي حين يقول:

نسيانك الجاني المسيء فضيلة وخمود نار جد في إشعالها

إنما يدلنا على أنه انتهى من تجربة كاملة هذا هو ملخصها))[3]. أما الشعر فهو((لايتناول المعدل أو الوسط الفلسفي ولانقطة النهاية في التجربة وإنما شأنه بأن يتناول الحالات الفردية في مستواها العاطفي، فهو يصور التجربة خلال وقوعها تاركاً التلخيص والاستنتاج للفلسفة وعلم النفس والشعر على هذا هو المرحلة السابقة للحكمة أو أنه حكمة في طور السكون))[4]. من هنا فالشعر غير الحكمة وغير الفلسفة، الشعر تجربة لااستنتاج، ومعاناة لاخلاصة تجربة.

ولقد تنبه حجازي كما تنبه عبد الصبور إلى فصل القدامى بين الفكر

---

[1] المصدر نفسه (ص ١٠٤)

[2] المصدر نفسه (ص ١٠٥)

[3] ملامح عامة في شعر أبي ماضي: نازك الملائكة / مجلة شعر ع ٦ نيسان ١٩٥٨ (ص ٩٩، ١٠٠)

[4] شعر ع ٦ نيسان ١٩٥٨ (ص ٩٩، ١٠٠)

والشعر وما أنجر عنه من أدب خاو من الفكر لجهل بطبيعة الفلسفة والأدب معاً، وطبيعة العلاقة بينهما. فلا يوجد فكر خالص من الشعور ولاعاطفة خالصة من الفكر. ليس الفيلسوف فكراً خالصاً ولا الشاعر عواطف خالصة[1]. فهناك عواطف تتحول إلى أفكار وأفكار تبعث عواطف، ولافاصل بين الفكر والشعر، ولايمكن أن نعرف متى يبدأ الحس ومتى ينتهي الفكر في عمل فني لأنهما متداخلان. من هنا فإن الفصل بين الشعر والفكر جهل بطبيعة الشعر وطبيعة الفكر أيضاً. يقول حجازي:((من أخطر المباديء التي رسخها في أذهاننا النقد العربي القديم أن الفلسفة والأدب لايجتمعان. فقد تعلمنا في المدارس أن أبا تمام والمتنبي حكيمان والشاعر البحتري.وعلى الرغم من أن الجاحظ كان مفكراً كبيراً فقد أنكر بحماسة على العرب فضيلة التفكير ليثبت لهم ماهو أهم في نظره وهو البديهة والارتجال.وكذلك فعل الآمدي الذي كان يرى أن الفلسفة في الشعر زيادة كثيراً ما تؤدي إلى إفساده. ولهذا يقول: " قد جئت بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة. فإن شئت دعوناك حكيماً وإن شئت سميناك فيلسوفاً ولكن لا نسميك شاعراً ولا ندعوك بليغاً لأن طريقتك ليست على طريقة العرب "))[2].

ولكن هل يخلو الشعر من التأمل والتفكير؟ إن الفصل بين الشعر والفكر هو في ذاته فصل بين اللغة والفكر، وفصل بين العقل والعاطفة، وفصل بين الشكل والمضمون. لهذا يقرر حجازي أن ((الحقيقة التي لاجدال فيها أن الأدب لون من ألوان التفكير والتأمل الحكيم. ولقد تخدعنا القصيدة أو القصة عن نفسها فنحسب أن ما يعجبنا فيها هو الصور الجميلة أو الإيقاعات أو الحبكة المثيرة، ونغفل عن الحوار الذي يقوم بيننا وبين عالم الأفكار الذي دخلنا فيه ونحن لا ندري. والفلسفة لا ترد غالباً في القصة أو القصيدة على هيئة تصورات ذهنية مجردة وإنما مقنعة ومتسترة وراء الحيل الفنية والعناصر الشكلية المختلفة، بل هي التي تخلق هذه الحيل والأشكال))[3]. ومن ثم لا يمكن الفصل بين الفكر وغيره من مكونات العمل الفني، فالأفكار تتحول في القصيدة إلى صور ورموز، إلى شكل فني. والعمل الفني لا يستقيم دون أفكار أو موقف من قضايا الحياة والوجود، دون فلسفة خاصة بالشاعر. وقد لاحظ حجازي أن

---

[1] *في الأدب الفلسفي: محمد شفيق شيا (ص ٤ ٨)*

[2] *حديث الثلاثاء: حجازي (ج ١)(ص ٠ ٤)*

[3] *المصدر نفسه (ص ٠ ٤)*

الغربيين مبدعين ونقاداً لا يفصلون بين الأدب والفكر.بل إن هؤلاء نقلوا عنا الأدب الفلسفي والتأملي لعلمهم بأن الحقيقة الفكرية هي التي تعطي للعمل الفني شكله وجماليته. ذلك((أن الفلسفة لا توفر للكاتب أو للشاعر مجرد أفكار ومقولات يرددها وإنما توفر له أهم ما يقوم عليه الأدب وهو الشكل))[١]. فالفكر من هنا عنصر مهم بل هو ما يخلق الشكل الفني ذاته. والقصيدة لاتقوم على العناصر الشعرية وحدها بل على العناصر غير الشعرية أيضاً. إن العمل الفني هو تفاعل بين الجمالي وغير الجمالي كما أشرنا من قبل. ((إن العناصر الشعرية وحدها – من خيال وموسيقى وصور– لاتكون الشعر ولكن لابد في الشعر من عناصر"لاشعرية "و هي الأفكار))[٢] كما يؤكد غنيمي هلال.ولكن هذه الأفكار تصبح شعرية عندما توظف جمالياً في القصيدة.

على أن العلاقة بين الشعر والفكر لايجب أن تدفعنا إلى الخلط بين الشعر والفلسفة أو الشعر والعلم أو الشعر والدين كما يرى حجازي. فالشعر يستفيد من المعارف الإنسانية المختلفة ولكن في حدود طبيعته، حتى لايتحول إلى فلسفة أو علم أو دين. للشعر طبيعته كما للفلسفة والعلم طبيعتهما وللدين طبيعته. فالشعر عالم خاص مستقل عن هذه المعارف وإن كانت له علاقة بها. لهذا يقول حجازي: ((إننا نعلم أن الأديب غير الفيلسوف وأن القصيدة أو القصة نوع من الكتابة يختلف تمام الاختلاف عن مقالة في الوجود والعدم أو في الخير والشر أو في الجبر والاختيار... فالشعر فن أو صنعة تختلف عن صنعة الفيلسوف كما تختلف عن صنعة النجار والحداد))[٣]. ذلك أن الفيلسوف ينطلق من العقل ويخاطب عقول الناس بلغة محددة بغية إقناعهم بفكرة أونظرية معينة. أما الثاني فينطلق من العقل والخيال والعاطفة والحواس ويخاطب وجدان الناس. لهذا اعتمد الشعر ((لغة إيحاء وتخييل وإثارة تقصد إلى الإمتاع قبل كل شيء))[٤]. ومن ثم فالفلسفة شيء والشعر شيء آخر، لكن هذا لايمنع أن للشعر فلسفته الخاصة من حيث أنه موقف من الحياة والعالم والأفكار. فالشعر انفعال بالموضوعات المختلفة واكتشاف لها من خلال نظرة خاصة، أما الفلسفة فهي تستنبط القوانين وتفسر الظاهرة وتستخلص الفكرة. ((فالمتوخى من الشاعر هو

---

[١] *المصدر السابق (ص ٣ ٤)*

[٢] *النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال (ص ٢ ٩ ٣)*

[٣] *حديث الثلاثاء: حجازي (ج ١)(ص ٥ ٢)*

[٤] *المصدر نفسه (ص ٧ ٢)*

أن يشعر بالأفكار لا أن يفكر بالمشاعر، بمعنى أن عليه أن يعبر عن المعاني بتقنية مثيرة أكثر مما يتعمد الإيغال في التحليل العقلي ويتقصى جوانب الفكر الغامضة))[1]. ولهذا يبقى الشعر شعراً والفلسفة فلسفة والعلم علماً والدين ديناً يتقاطع الشعر معها ولا يتحول إليها بل يحولها إليه.

ويتفق أدونيس مع رواد الشعر العربي الحر السابقين في رفض الفصل بين الشعر والفكر لدى بعض النقاد القدامى. ويؤكد بالمقابل العلاقة القائمة بين الشعر والفلسفة في كل شعر عظيم مثل شعر دانتي وشكسبير وغوته. لقد استطاع هؤلاء أن يعبروا من ((خلال عواطفهم وانفعالاتهم عن العالم. كان لهم رأي في العالم وموقف منه، كانت لهم فلسفة))[2]. فالشعر العظيم عند أدونيس لاينفصل عن الفكر والفلسفة لأنه موقف من الحياة والوجود. إنه بحث عن الحقيقة وليس مهارة لغوية و صياغة فنية. فالشعر ((محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبر فلسفياً))[3].

على أن هذه العلاقة بين الشعر والفلسفة لايجب أن تتحول إلى صياغة لفلسفة ما أو عرض لأفكار مسبقة فيتحول الشعر إلى نظم. لذلك يقف أدونيس ضد أولئك الذين يهتمون بالأفكار لذاتها لابكيفية التعبير وكأن الشعر فكر خالص لامعاناة لأفكار أو لحقائق الحياة. الشعر تجربة خاصة وموقف خاص من قضايا العالم وليس عرضاً لمعلومات أو آراء. لهذا لابد أن نفرق بين الشعر الذي يحمل هم الفلسفة من حيث أنه تساؤل عن الحقيقة، وبين نظم الحقائق المجردة.ويسمي أدونيس الأول شعراً ميتافيزيقياً ((والشعر الميتافيزيقي تجربة شخصية يفجرها الشاعر في حدوس ورؤى وصور. فالشاعر الميتافيزيقي لايعنى بالأفكار إلا من حيث انعكاسها وانصهارها في نفسه. فالشعر هنا استبطان للعالم وجهد للقبض عليه دون حل أو جزم أو تحديد خارج كل نسق أو نظام عقلاني منطقي))[4]. أما نظم الأفكار الفلسفية سواء أكانت فلسفة الشاعر أم فلسفة غيره فلايرقى بها إلى الشعر. فالشعر ليس وزناً وقافية وإنما هو انفعال بالأفكار ورؤية لها وتمثلاً لها وجدانياً ثم فنياً. ومن ثم فالوعي الفلسفي

---

[1] *إضاءات في النقد الأدبي: عادل فريجات (ص ١٤٠)*

[2] *زمن الشعر: أدونيس (ص ١٧٣)*

[3] *المصدر نفسه (ص ١٧٤)*

[4] *المصدر نفسه (ص ١٧٤، ١٧٥)*

غير الوعي الفني وما يقدمه الوعي العلمي يختلف عما يقدمه الوعي الشعري أيضاً. ((فإن الوعي العلمي يقدم صورة عن الواقع ذهنية أو عقلية بينما يقدم عنه الوعي الفني صورة تخيلية. الصورة الأولى تجيء عبر العقل، أما الثانية فتجيء عبر التخيل. الشعر إذاً لا ينتج من مجرد الإدراك، بل عن إدراك أعاد التخيل إنتاجه، أي عن تمثل ثان: إنه إعادة خلق للواقع وليس قبولاً به كما هو. الشعر بتعبير آخر تغيير لا تفسير، فالعلم يفسر أما الشعر فيغير))[1]. فإذا كانت نظرية الانعكاس ترى أن الفن يفسر ويغير فإن أدونيس يحصر مهمة الشعر في التغيير. والتغيير هنا هو إعادة خلق الواقع عن طريق المخيلة، أما العلم فهو يفسر الظواهر والأشياء ويحللها إلى أجزائها الصغيرة ويستنبط منها القوانين والنتائج. إن الشعر ليس إجابة بل تساؤل، لهذا يختلف أيضاً مع الدين، لأن الدين ((يقين ثابت لا يتغير، أما الشعر فتساؤل وبحث دائمان. وعالم المعنى دينياً سابق على اللغة وهو شعرياً لاحق))[2]. وهكذا يختلف الشعر عن العلم والدين والفلسفة وإن حمل همها في بحثه عن الحقيقة وكشفه عن المجهول بطريقته الخاصة.

وإذا كان أدونيس والبياتي وحاوي وعبد الصبور وحجازي يرفضون الفصل بين الشعر والفكر فإن يوسف الخال عاد إلى الخطأ القديم الذي وقع فيه النقاد القدامى حيث فصل بين الشعر والفكر. وهو بهذا يناقض مفهومه الجديد للشعر وتأكيده للمضمون. وهو وإن كان محقاً في تمييزه بين الشعر والفلسفة فإنه غير مصيب في إنكار العلاقة بينهما. فالشعر عنده هو ((الإبداع والخلق وهي (الفلسفة) الشرح والتفسير، هو الأنا في الوجود وهي الوجود في الأنا، فحيث الفلسفة هناك بطلان الشعر))[3]. فهو يستعمل الخلق مرادفاً للشعر والتفسير مرادفاً للفلسفة. والشعر بهذا تغيير– مثلما يرى أدونيس–وليس تفسيراً وتغييراً كما في نظرية الانعكاس. على أن أدونيس يربط بين الشعر والفلسفة بمعنى البحث عن الحقيقة والخال ينفي ذلك. وهذا يعني أن الخال ينفي أن يكون الشعر بحثاً عن الحقيقة. على أن كون الشعر خلقاً لا ينفي كونه تفسيراً أيضاً. فالخلق لا ينطلق من فراغ بل من فهم خاص ورؤية خاصة للعالم وكشف جديد لعلاقات جديدة بين أشياء العالم. والكشف يؤكد أن الشعر بحث عن الحقيقة

---

[1] *الثابت والمتحول (الأصول): أدونيس (ج ١)(ص ١٥٦)*
[2] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ٦٥)*
[3] *دفاتر الأيام: يوسف الخال (ص ٥٨)*

بطريقته الخاصة وأنه رؤيا. على أن الرؤيا في الشعر غير الرؤيا في الفلسفة ((الرؤيا الفلسفية تنهض على المقدمات التي تفضي إلى نتائج، وعلى العلل التي تفضي إلى معلومات. وعلى البراهين التي تفضي إلى يقين قاطع أو نفي قاطع. أما الرؤيا في الشعر فشيء مختلف بلاحدود. إنها تجند الفوضى والتناقض واللاسببية والخرافة وهشيم كل الأشياء، هي نوع من العصيان الفني ينساب في تضاعيف النظامات السائدة فيحدث فيها فوضى بلاحدود ومن عجب أنها بهذه الوضعيات التي تبدو حماقة مراهقة تحمل كثيراً من طلاسم الكون، وتصحح كثيراً من أخطاء التاريخ))[1]. فالرؤيا الشعرية ذاتية تعتمد الحدس والخيال والعاطفة، أما الرؤيا الفلسفية فتقوم على العقل والمنطق. ومن ثم تختلف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة الفلسفية في المنطلقات والوسائل والنتائج. والشعر على الرغم من هذا الاختلاف يحمل هم الفلسفة من حيث أنه بحث عن الحقيقة وتساؤل مستمر. فهو موقف ذاتي من العالم لايخلو من حس الفلسفة وحس التفكير. فإذاكان الفيلسوف يحس بفكره فالشاعر يفكر بحسه، ولكن هناك روابط مشتركة بينهما إذ لايخلو فكر من إحساس ولا إحساس من فكر. ففي الشاعر شيء من الفيلسوف وفي الفيلسوف شيء من الشاعر.

وللتمييز أكثر بين الشعر وغيره ربط رواد الشعر الحر الرؤيا الشعرية باللغة، ذلك أن الشعر رؤيا خاصة و لغة خاصة أيضاً. وبهذا تزداد الهوة بين الرؤيا الشعرية وباقي الرؤى من حيث الشكل والمضمون.لذلك يقول أدونيس: ((الشعر تأسيس باللغة والرؤيا، تأسيس عالم واتجاه لاعهد لنا بهما من قبل))[2]. ومادامت الرؤيا عند أدونيس تخطياً للواقع وخروجا عن المألوف فإن لغتها غير عادية. وكما أن المعنى ليس مسبقاً أوكامناً في الأشياء وإنما هو نتيجة ترتيب جديد للأشياء كذلك اللغة الشعرية هي نتيجة لهذا الترتيب أيضاً[3].لهذا يرى أدونيس أن الرؤيا الشعرية مرتبطة باللغة الشعرية فيقول: ((وسؤالنا ماذا رأى مترابط مع سؤال آخر هو كيف رأى؟ وهذا السؤال الثاني هو الأكثر أهمية على الصعيد الفني))[4]. فالشعر عنده لغة بالدرجة الأولى وإن

---

[1] *طبيعة الشعر: محمد أحمد العزب (ص ٦٧، ٦٨)*

[2] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١٠٢)*

[3] *فلسفة الفن في الفكر المعاصر: زكريا ابراهيم - دار مصر للطباعة والنشر، الفجالة ١٩٨٨ (ص ١٥٧)*

[4] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ٣) (ص ١٩٥)*

ارتبطت اللغة بالرؤيا، ذلك أنها المقياس الأساسي في التمييز بين الشعر وغيره من الكتابات الأخرى.

ويتفق البياتي مع أدونيس في أن الرؤيا مرتبطة باللغة في الشعر فيقول: ((إن الشعر هو رؤيا مضافاً إليها اللغة والتعبير، ومن ثم فإن اللغة ليست منفصلة عن تجربة الشاعر وعالمه، فهي جوهر تجربته. الشاعر بدون ذلك يشبه حالة العالم عندما كان في الحالة السديمية قبل أن تتكون ملامحه))[1]. فاللغة الشعرية هي التي تعطي للعالم ملامحه الجديدة من خلال الرؤيا الشعرية الجديدة. والبياتي هنا يربط اللغة بالتجربة كما ربط الرؤيا بالتجربة من قبل. فاللغة مرتبطة بالرؤيا والرؤيا مرتبطة بالتجربة. فاللغة إذاً مرتبطة بالتجربة نتيجة لذلك، بل هي جوهر التجربة لدى الشاعر. وبهذا يختلف عما ذهب إليه أدونيس الذي ربط الرؤيا باللغة دون التجربة.فالشعر عند البياتي وحاوي لايجسد الرؤيا إلا انطلاقاً من تجربة وإلا كان عبارة عن براعة ذهنية ومهارة لغوية. لذلك يرفض البياتي الشعر الذي يقوم على الجمال اللغوي دون تجربة. فالمقدرة اللغوية وحدها لاتصنع من عمل ما شعرا وكذلك التمكن من العروض والقوافي. فالشعر عنده تجربة بالدرجة الأولى[2]، ومتى توفرت التجربة توفرت الأدوات التعبيرية من لغة ووزن. وهذا ما يؤكده حاوي فيقول: ((التعبير نفسه يجب أن يتولد من طبيعة التجربة))[3]. إن اللغة إنما تحددها طبيعة التجربة وإلا كان الشعر مغامرة لغوية فارغة.

أما يوسف الخال فيربط الرؤيا الشعرية باللغة دون التجربة مثل أدونيس. فالشعر عنده تعبير جميل عن لحظات الكشف والرؤيا بواسطة اللغة. ((ولذلك كان الشعر لغة، أي وليد مخيلة لاتعمل عملها الفني إلا باللغة))[4]. فإذا كان معظم الرومانسيين يهتمون بالمعنى أكثر من الشكل كما يرى الخال ويركزون على المعرفة الحدسية والخيالية، فإن هذا لايميز بين الشعر وغيره، لذلك ينبغي التركيز على اللغة إلى جانب المضمون. وهكذا ينتهي الخال إلى موقف يوحد بين الموقف الرومانسي من جهة، وبين الموقف الذي يهتم بالشكل من جهة

---

[1] *أسئلة الشعر: منير العكش (ص ٢١٦)*
[2] *الخبر الأسبوعي ع ٧ (٢١ – ٢٧) (ص ١٢)*
[3] *كتب وأدباء: وليم الخازن – نبيه اليان (ص ٦٦)*
[4] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ١٤)*

أخرى لأن الشعر طريقة خاصة في استعمال اللغة، أو خلق باللغة [١]. على أن الخال يبالغ أحياناً فيميل إلى الشكل أكثر من المعنى ويقترب من نظرية الفن للفن، ويميل أحياناً إلى المعنى إلى درجة إهمال الشكل.

ولكن هل يمكن تحديد الشعر بالرؤيا واللغة وحدهما؟ لقد أهتم رواد الشعرالعربي الحر بالإيقاع من حيث أنه ضرورة للشعر متصلة باللغة والرؤيا. فلغة الشعر ليست لغة مجازية فحسب بل هي لغة موزونة أيضاً. بل إن الموسيقى أساس المجاز في اللغة الشعرية إن لم نقل الرؤيا ذاتها. ولعل من أكثر الرواد اهتماماً بالوزن نازك الملائكة والسياب. فنازك إنما تميز بين الشعر وغيره على أساس الوزن. وهي ترى أن التعريف القديم للشعر الذي يقتصر على الشكل (الوزن والقافية) ناقص، كما أن التركيز على المضمون دون الشكل لدى دعاة قصيدة النثر ناقص أيضاً.فالشعر شكل ومضمون [٢]، وزن ومعنى، نظم ومحتوى.وهي تدافع عن النظم فترى أن كل شاعر ناظم وليس كل ناظم شاعراً لأن الشعر أعم من النظم[٣]. فالوزن قيمة أساسية عند نازك لايستقيم الشعر بدونه وإن كان مشتركاً بين الشعر والنظم. فهو قيمة مضافة في النظم، ولكنه قيمة جوهرية في الشعر لأنه جزء من الأفكار والعواطف والصور، لاتأخذ شكلها إلا به. فهذه المواد ليست شعرية في ذاتها إنما تصير كذلك من خلال الوزن. فالوزن عند نازك ((هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً. فلاشعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، بل إن الصور والعواطف لاتصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن))[٤]. ولهذا ترى نازك أن كل شعر يهمل الوزن ليس شعراً. فقد أخرجت ما كتبه الماغوط إلى النثر لعدم توفره على وزن ولو كان شعراً حراً في نظر الغرب.

ويتفق السياب مع نازك في أن الوزن ضرورة لايتحدد الشعر بدونها. فاللغة الشعرية لاتتشكل خارج الوزن، وكذلك العواطف والأفكار لهذا يقول: ((الشعر هو لغة يغلب فيها المجاز، وهو تعبير يعبر عن العواطف ثم عن

---

[١] *المصدر نفسه (ص ٣٠)*

[٢] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٢٢٣)*

[٣] *المصدر نفسه (ص ٢٢٣)*

[٤] *المصدر السابق (ص ٢٢٤، ٢٢٥)*

الأفكار، وأن يكون موزوناً))[1]. فالشعر تعبير وليس نظماً، لهذا كان الوزن ضرورياً له. أما الوزن في النظم فلايرتبط بالعاطفة ولكن بالأفكار، لهذا يبقى خارجياً وغير ضروري. فالشعر عند السياب لايمكن أن يخرج عن الوزن لذلك كتب خطاباً إلى أدونيس سنة ١٩٥٩ يقول فيه: ((وإذا شاعت كتابة الشعر دون التقيد بالوزن فلسوف تقرأ وتسمع مئات من القصائد التي تحيل "رأس المال " و "الاقتصاد السياسي " وسواهما من الكتب والمقالات الافتتاحية للجرائد إلى شعر، وهو لعمري خطر جسيم))[2]. ولكن ألا يمكن نظم هذه الكتب والمقالات في الأوزان المعروفة؟ وهل يجعل منها الوزن شعراً؟ إنها تبقى أفكاراً في السياسة والاقتصاد لأن الوزن هنا قيمة خارجية يمكن الاستغناء عنه دون أن يتغير المعنى. فالشعر لاينطلق من الأفكار ذاتها وإنما من الانفعال بها وبغيرها من الموضوعات، لذلك يبقى النظم نثراً وإن اكتسى وزناً. فالوزن في النظم لايغير من اللغة الاصطلاحية ولا الأفكار المسبقة، لذلك يبقى زائداً. أما في الشعر فإن الوزن امتداد للعاطفة والأفكار واللغة، ولاتنمو القصيدة بدونه. فهو تفاعل العناصر المكونة للقصيدة بعضها مع بعض. لهذا فالشعر غير النظم لغة وإيقاعاً وصورة.

والوزن عند السياب مرتبط بالقافية، والقافية عنده ضرورة في الشعر المكتوب باللغة العربية وإن كانت غير ذلك في اللغات الأخرى. فهو يقول في رسالة كتبها إلى عبد الكريم الناعم سنة ١٩٦١: ((أنا من أعداء التفلت من القافية، إن اللغات الخالية من الحركات – وهي اللغات ماعدا العربية – وأوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز وليس على التفعيلة قد تخفف مما يحدثه خلو الشعر من القافية على الأذن من وقع غير منظوم))[3]. فما يصلح للغة ليس بالضرورة أن يكون صالحاً للغة أخرى. فأوزان الشعر الغربي تختلف عن أوزان الشعر العربي، ذلك أن لكل لغة طبيعتها. ولذلك لايجب الانطلاق من أحكام مسبقة في لغة معينة ومحاولة فرضها على لغة أخرى.

على أن السياب كان قد ثار على القافية الموحدة من خلال دعوته للشعر الحر، ورأى أنها تقف حائلاً دون تحقيق بناء متماسك للقصيدة. فالقافية الموحدة مرتبطة باستقلالية البيت في شعر الشطرين، أما الشعر الحر الذي يقوم على

---

[1] *كتاب السياب النثري: حسن الغرفي (ص ١٢٠)*
[2] *رسائل السياب: ماجد السامرائي (ص ١٣٥)*
[3] *المصدر السابق (ص ١٥٦)*

التفعيلة فلايتقيد بها. والسياب هنا –بعد عشر سنوات تقريباً – يريد العودة إلى االتركيز على القافية مثل نازك. على أن السياب لم يحدد لنا هنا ما نوع القافية التي يراها ضرورة شعرية هل هي القافية الموحدة الروي التي ثار عليها من قبل أم القافية المتنوعة الروي. ولكن يبقى الاهتمام بالقافية لدى السياب يشكل تناقضاً مع ثورته عليها في البدء.

ويرى البياتي أيضاً أن الشعر لايمكن أن يخلو من الموسيقى، لكنه لايحدد هذه الموسيقى بالوزن أو الإيقاع. فهو يستعمل مصطلح الوزن حيناً و مصطلح الإيقاع حيناً آخر. ولكنه لايفهم الإيقاع خارج الوزن، ويرى ((أن الوزن جزء من كتابة القصيدة ولاوجود لأوزان تجريدية أو مثالية))[1].وهو لايتعصب للوزن قديماً كان أم حديثاً، وإنما يعده ضرورياً للشعر. ولكنه في كل الأحوال يربط الموسيقى بالتجربة الشعرية حتى لاتفرض على الشعر من خارج وتنمو مع القصيدة [2]. ومن هنا لا وجود لشعر خال من الموسيقى بالنسبة إلى البياتي.

أما خليل حاوي فهو يستعمل مصطلح الإيقاع حيناً و مصطلح الوزن حيناً آخر، وهو يربط بينهما حيناً ثالثاً في تحديد الشعر.وهو إذا استعمل الإيقاع أضاف إليه مصطلح الموزون حتى يفرق بين إيقاع الشعر وغيره. فإيقاع النثر منفلت أما إيقاع الشعر فمنضبط. والوزن في الشعر شرط ضروري يؤدي إهماله إلى اللاشعر. على أن الوزن عند حاوي ينشأ عن الإيقاع الذي تكتشفه القصيدة، فهو يبدأ إيقاعاً عاماً ثم يتحول إلى وزن[3]. ومن ثم فهو لايفرض على على القصيدة من الخارج وإنما ينبع من داخلها ليضبطها. والوزن بهذا ليس قيداً في الشعر وإنما هو وسيلة إلى التحرر، ويستشهد حاوي في هذا المعنى بقول فاليري إن الشعر رقص والنثر مشي [4]. فالشعر إنما يتحدد بوزن وإلا انتثرت عراه وأصبح نثراً.

على أن حجازي ينطلق من تعريف القدماء للشعر ليصل إلى أن الشعر ليس وزناً وقافية ((لأن الشعر قبل الوزن والقافية أو معهما لغة خاصة أو لغة مجازية. وبالتالي فالتعريف التقليدي للشعر غير جامع لأنه يهمل بعض صفات الشعر الجوهرية. كما أنه غير مانع لأنه يسمح لأنواع أخرى من الكلام بأن

---

[1] *البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا: البياتي – صبحي (ص ٥٢)*
[2] *حوار مع البياتي: علي جعفر العلاق / الدوحة ع ٦ ٨ فبراير ١٩٨٣ (ص ٤٩)*
[3] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي (ص ٥٩)*
[4] *المرجع السابق (ص ٥٩)*

تدخل فيه كألفية ابن مالك مثلاً، وهـوكلام فـي علـم النحـو لاعلاقـة لـه بالشعر))[1]. وإذا كان الشعر لايتحدد بالوزن والقافية فهل يتحدد باللغة المجازية وحدها؟ إنها موجودة في الشعر والتوراة والإنجيل والقرآن وفي النثـر الفنـي بعامة فكيف نميز بين الشعر وغيره؟ ثم هل في تركيز قدامة على الـوزن مـا ينفي اللغة المجازية في الشعر؟ لهذا يستدرك حجازي قـائلاً: ((إن التعريـف التقليدي لايذكر الطبيعة المجازية للغة الشعر لكنه من ناحيـة أخـرى لاينفيهـا))[2].ثم لماذا الوقوف عند تعريف قدامة بن جعفر دون غيره؟ أليس في التراث النقدي والفلسفي ما يذكر الطبيعة المجازية للغة الشعر؟ ثم هل ينفـي تركيـز قدامة على الوزن خصائص الشعر الأخرى؟ لهذا يسـتدرك حجـازي قـائلاً: ((الكلام عن الوزن والقافية – وإن أسيء فهمه –كان يراد به التأكيد على أهمية هذا العنصر في الشعر العربي ولم يكن يراد بـه نفـي بقيـة العناصـر التـي لايختص بها شعر لغة وإنما هي مشتركة في شعر كل اللغات))[3]. فالوزن من هنا أبرز عنصر في الشعر لذلك ركز عليه القدماء، وإن كان لايكفي وحده فـي تحديد الشعر لأنه يشترك مع النظم في ذلك.

على أن حجازي جانب الصواب حين عد الوزن عنصراً غير جوهري في الشعر فقال: ((وليس الوزن صفة ينفرد بها الشعر وليس جـوهراً فيـه وإنمـا تميزه وتصفه لغته الخاصة التي تثير الخيال والعاطفة))[4]. وهذا خلط بين النظم والشعر ذلك أن الوزن في الأول زائد أما في الثاني فجزء لايتجزأ من العناصر المكونة للقصيدة، بل إن العناصر الأخرى لا تتماسك بدونه. إن لغة المجاز فـي الشعر مرتبطة بالوزن ولكنها في غيره متحررة منه. فالوزن في الشعر يخلـق لغة المجاز ولكن المجاز لايخلق الوزن بالضرورة.ومن ثم فإن تركيز القـدماء على الوزن لاينفي المجاز ولكن التركيز على المجاز لايعني الوزن. وهـذا مـا توصل إليه حجازي نفسه حين ذهب إلى أن الـوزن ((لايـزال مهمـة تميـز القصيدة دون أن تحجب قيمه الجوهريـة الأخـرى، بـل إن الـوزن عنصـر ضروري لإظهار هذه الصفات))[5]. ومعنى هذا أن القيم الأخرى لاتظهر فـي

---

[1] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ٣٨)*
[2] *المصدر نفسه (ص ٣٩)*
[3] *المصدر نفسه (ص ٣٩)*
[4] *المصدر نفسه (ص ٤٠)*
[5] *المصدر السابق (ص ٤٠)*

الشعر إلا من خلال الوزن.فهو قيمة جوهرية في الشعر بعكس مارآه حجازي من قبل، بل هو أهم القيم الأخرى لأنه سبب ظهورها. وبهذا يهتدي إلى الفرق بين الوزن في الشعر والوزن في النظم بعد الخلط بينهما، و ينتهي إلى أن الوزن في الشعر لايستقيم بدونه بناء بخلاف النظم فيقول: ((أما في الشعر فالوزن من جوهر البناء، بل هو أصله لأن الكلام في الشعر من مادة الإيقاع ذاتها أو أن كلاً منهما يثمر الآخر))[1]. ومن هنا يصل إلى أن دعاة قصيدة النثر نظروا إلى الوزن في الشعر كقيمة خارجية شأن النظم، لذلك عدوا الشعر تصويراً ورمزاً.على أن التصوير أو الرمز ليس تحديداً للشعر لأنه موجود في النثر الفني أيضاً. وقد انتبه الفارابي إلى أن القول المخيل غير الموزون هو قول شعري وليس شعراً. فالشعر عند الفارابي وابن سينا كليهما هو الوزن و الخيال معاً. يقول ابن سينا: ((إن الشعر هوكلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة))[2]. وهذا ما ينتهي إليه حجازي إذ يجمع بين اللغة الشعرية والوزن في تحديد الشعر فيقرر أن اللغة الشعرية لايمكن أن تتحقق بغير وزن ((لأن الوزن سبيل إلى أن تتخفف من طبيعتها كأداة للاتصال، وتتحول إلى الطبيعة المجازية الشعرية))[3]، وهو ما يهمله دعاة قصيدة النثر ويقرره القدماء. فالوزن يجنح الخيال ويزيد من اتساعه لهذا ربط أرسطو الشعر بالموسيقى. فالشعرالتراجيدي والكوميدي والديثورامبي يحاكي بالوزن والقول[4].والشعر عند ابن سينا يجمع بين المخيل والوزن إذ يمكن أن((تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول، وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن))[5].

وكما حدد السياب الشعر بالوزن والقافية يذهب حجازي إلى أن القافية إذا كانت ((جزءاً من الوزن ومن الإيقاع عامة فحكمها حكم الوزن والإيقاع، أي أنها ضرورية للشعر ضرورة الوزن له.وأنا لاأقصد هنا نظاماً خاصاً من أنظمة القافية أراه وحده الصحيح، وإنما أتحدث عن القافية إطلاقاً. وأعتقد أن الشعراء أحرار في استعمالها موحدة أو متعددة على نظام مطرد أو على غير نظام. بل

---

[1] *المصدر السابق (ص ٤٢)*

[2] *كمن الشعر: أرسطو – تر: عبد الرحمان بدوي (ص ١٦١)*

[3] *المصدر السابق (ص ١٢١)*

[4] *في الشعر: أرسطو، تر: شكري عياد (ص ٢٨)*

[5] *كمن الشعر: أرسطو، تر عبد الرحمن بدوي (ص ١٦٨)*

أعتقد أيضاً أن للشعراء الحق في إهمال القافية أحياناً إذا كان بناء القصيدة يستوجب ذلك))[1]. فالقافية تكون ضرورية أو غير ضرورية تبعاً لمتطلبات القصيدة ذاتها.وحجازي لايحدد نظاماً معيناً لها وإنما يحدد ذلك بناء القصيدة أيضاً. على أن الشعر قد يكون بغيرها، و في هذه الحال لابد من تعويضها بما يحافظ على الموسيقى وعدم انفلاتها.

وإذا كان السياب ونازك والبياتي وحجازي يركزون على الوزن في تحديد الشعر فإن يوسف الخال وأدونيس يركزان على الإيقاع دون الوزن. والإيقاع أعم من الوزن من حيث أنه موجود في الفنون المختلفة، ولكنه خاص من حيث أن لكل فن إيقاعه الخاص. فللشعر إيقاعه وللنثر إيقاعه، ثم ينفرد كل نص شعري أو نثري داخل الجنس الأدبي بإيقاعه الخاص. وإذا كان أدونيس ويوسف الخال يركزان على الإيقاع بمفهومه العام فكيف نميز بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر؟ إن إيقاع الشعر منضبط يقوم على تناسب الحركات والسكون في حين يبقى إيقاع النثر منفلتا لاضابط له. والإيقاع إذا لم يكن منضبطاً لم يصلح مقياساً للتمييز بين حركات الأجسام ودوران الأجرام بله أن يميز بين الشعر والنثر. وهو ليس إلا تعلة يراد منها إدخال قصيدة النثر إلى محراب الشعر من باب الإيقاع بعد أن أوصد أمامها باب الوزن كما يرى محمد بنيس[2]. إن الإيقاع في الشعر يختلف من قصيدة إلى أخرى في الوزن الواحد ولكن يبقى منضبطاً، لكنه في النثر لايخضع لحدود معينة. ومن ثم فإن الإيقاع يختلف من جنس أدبي إلى آخر ولايمكن أن يكون معياراً لتحديد الشعر وحده.

لقد انطلق يوسف الخال في تحديد الشعر من الإيقاع، وهو يريد أن يكون الإيقاع في الشعر نابعاً من القصيدة لاتقليداً لإيقاع موروث فيقول: ((إذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر فضرورته لاتعني أن يكون تقليداً أو مفروضاً على الشاعر. فللشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به. وهذا ما يميز المفهوم الحديث للشعر عن المفهوم القديم الذي يصر على نوع معين من الوزن لايكون الشعر إلابه.وللشاعر الحديث أن يستخدم الوزن التقليدي ولكن كإيقاع بين غيره من الإيقاعات الشعرية، وله أن يتلاعب في الوزن الموسيقي التقليدي كما يشاء لخدمة القصيدة))[3].والخال هنا يخلط بين الوزن والإيقاع لأن الإيقاع

---

[1] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ٣ ٥)*

[2] *الشعر العربي الحديث: محمد بنيس – دار توبقال للنشر – المغرب ١٩٩٠ (ج ٣)(ص ٤١)*

[3] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٢ ٩)*

يختلف من قصيدة إلى أخرى في الوزن الواحد لدى الشاعر الواحد أما في النظم فيبقى ثابتاً والإيقاع في هذه الحال يندرج في إطار الوزن، أي هو خاص في إطار العام. ثم نجده أيضاً يستعمل مصطلح الإيقاع بالمفهوم العام بحيث يشمل الوزن كإيقاع بين إيقاعات كثيرة يمكن الاستغناء عنه أو استبداله بإيقاع جديد. وهو يرى أن المفهوم القديم للشعر قائم على الوزن والمفهوم الحديث قائم على الإيقاع. وللشاعر الحديث الحرية في استعمال الوزن أو غيره من الإيقاعات، لأن الشعر لا يقوم على الوزن التقليدي وحده وإنما يمكن أن يقوم على إيقاعات جديدة يصل إليها الشاعر بتجربته. فالشعر عنده لا يقيد بوزن محدد مسبق بل يفجر إيقاعه الخاص مع كل تجربة فنية جديدة.

ويتفق أدونيس مع الخال فيذهب إلى "أن الشعر لا يحدد بالعروض وهو أشمل منه، بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري وهي طريقة النظم"[1]. وهو يميز بين فن النظم والشعر فيقول: "إن فن النظم شيء والشعر شيء آخر. فهناك شعر جميل ليس منظوماً، وهناك نظم جميل لا شعر فيه"[2]. فالشعر في النص الأول أكبر من العروض إذ يمكن أن يرتبط به كما يمكن أن يشق طرقاً أخر. على أن أدونيس لا يذكر لنا بعضاً من الطرق التي يمكن أن يجري الشعر فيها. وهذا يعني أن البديل عنده هو الخروج عن العروض والدخول في تجارب جديدة. أما في النص الثاني فيذهب إلى أن الشعر يمكن أن يكون جميلاً في غير الوزن. ولكن حتى لو افترضنا إمكانية وجود شعر جميل خارج العروض فإن هذا يبقى استثناء يؤكد القاعدة ولا ينفيها. ولا بد في هذه الحال من تعويض الوزن بشيء آخر يحفظ للشعر موسيقى معينة. فهل يمكن أن يكون المجاز وحده كافياً لخلق جمالية الشعر؟ وأدونيس يخلط في النصين بين مصطلحي النظم والشعر، فكل شعر نظم ولكن ليس كل نظم شعراً. وهذا يعود إلى الوزن في الشعر داخلي جوهري تنشأ اللغة والصورة ابتداء منه، وهو في النظم خارجي لا يتصل بالعناصر الأخرى. ومن ثم فإن خلو النظم من الشعر لا يعني عدم صلاحية الوزن من حيث هو مقياس جمالي للشعر.

وأدونيس إذ يريد إخراج الشعر من الوزن أو النظم يهدف إلى تأسيس شعر على النظم بمفهوم عبد القاهر الجرجاني. فهو يخرج من نظم موزون إلى

---

[1] *في قصيدة النثر: أدونيس/ مجلة شعر ع ١٤ ربيع ١٩٦٠ (ص ٧٥).*
[2] *المرجع نفسه (ص ٧٧).*

نظم أوسع يشمل الشعر والنثر. وهذه تعلة أيضاً ليدخل قصيدة النثر إلى الشعر من باب النظم. لقد ذهب إلى أن الشعرية الشفوية كانت تركز على الوزن لأنها تهدف إلى التأثير في السامع أما شعرية الكتابة انطلاقاً من النص القرآني فيقوم على النظم الذي يعرفه الجرجاني بأنه "تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض"[١]. وهذا يعني أن أدونيس يريد أن يستعمل النظم بدل الوزن مقياساً له في تحديد الشعر. ولكن النظم بهذا المعنى يشمل الشعر والنثر كليهما فكيف يميز الشعر من غيره؟. وهل يستعمل مصطلح الشعرية مقترناً بالكتابة، وهذا يعني أنه يريد أن يوسع دائرة الشعر انطلاقاً من النظم. بمفهوم الجرجاني ليشمل المكتوب شعره ونثره. بل يريد أن يضع النظم مقياساً لتحديد الشعر بدل الوزن، وبهذا يخرج الشعر الموزون من الشعر كما رأينا من قبل. وهذا يفسح المجال أمام قصيدة النثر لتدخل مجال الشعر بل لتكون الشعر البديل عنده. وأدونيس بدعوته إلى الكتابة يريد إلغاء الأجناس الأدبية كلها لا الشعر فحسب لتكون الكتابة الفنية هي الشعر ذاته. إن عجز أدونيس عن تجاوز الشعر دفعه إلى قتل الشعر كمفهوم والتأسيس للكتابة بدون ضوابط كمفهوم بديل[٢]. وإذا كانت شعرية الكتابة عند أدونيس تكمن في أنها تعبير مجازي فإن شعرية الشعر تتحدد في كونها تعبيراً مجازياً موزوناً، والوزن هو ما يعطي اللغة شعريتها. ونحن هنا لا نقصد وزناً قديماً أو حديثاً إنما نقصد الوزن بالمعنى العام، ذلك أن الشاعر قادر على اشتقاق أوزان جديدة من تجربته. على أن يكون ذلك مطرداً في القصيدة ضابطاً لها. ومن ثم فإن التعبير المجازي لا يصطلح مقياساً لتحديد الشعر لأنه قيمة مشتركة بين الشعر والنثر. فكل شعر هو تعبير شعري ولكن ليس كل تعبير شعري شعراً بالضرورة، وبهذا يبقى التعبير المجازي قولاً شعرياً لا شعراً كما يرى الفارابي.

على أن أدونيس في كتابه "سياسة الشعر" يقرر أنه لا يرفض الوزن لذاته وإنما يهدف إلى أن الكتابة بالوزن إمكانة إلى جانب إمكانات أخرى خارج الوزن[٣]. وهو هنا يستعمل مفهوم الكتابة بدل الشعر ليرسخ المفهوم الجديد ويلغي المفهوم القديم. ويستند في قوله بإمكان كتابة الشعر خارج الوزن إلى اعتبار القرشيين القرآن شعراً على الرغم من عدم خضوعه إلى أوزان الشعر

---

[١] *الشعرية العربية: أدونيس (ص ٤٤).*
[٢] *كتاب المتاهات والتلاشي: محمد لطفي اليوسفي ـــ دار سراس للنشر، تونس ١٩٩٢ (ص ١٦).*
[٣] *سياسية الشعر: أدونيس (ص ١٢).*

المعروفة. على أن السبب الذي دفع هؤلاء إلى اعتبار القرآن شعراً تشابه لغته مع لغة الأعراب وليس خلو الشعر من الوزن، إذ كان الشعراء إذا أرادوا قول الشعر استعملوا لغة الأعراب التي نزل بها القرآن[1]. فتشابه اللغة بين الشعر والقرآن لا ينفي أن الشعر موزون. على أن الوزن وحده لا يحدد الشعر مثلما أن المجاز وحده لا يحدده. ومن ثم فلا بد من اعتمادهما معاً، ذلك أن اللغة في الشعر موزونة وفي غيره غير موزونة. والوزن والمجاز مرتبطان بالرؤيا الشعرية. فالرؤيا الشعرية من هنا تقوم على الصورة والإيقاع معاً.

الشعر والنثر:

يذهب ألبيريس إلى أن الفرق بين الشعر والنثر كان شكلياً في البداية من خلال الوزن واللغة ذاتها بحيث أن الشعر يعبر عما يستطيعه النثر ويختلف عنه في الطريقة، ثم أصبح الفرق أكثر من استخدام خاص للغة والتزام بالوزن، ذلك أن الشعر الحديث يهدف إلى التعبير عما يعجز النثر عنه. "إنه يتطلع في الواقع إلى ما لا يمكن تحديده لا إلى الأفكار والمفاهيم والعواطف الاعتيادية التي حددها منطقنا"[2]. من هنا فالشعر هو "المخاطرة بالتعبير بواسطة اللغة البشرية عن انفعال أو حقيقة لم تخلق اللغة النثرية للتعبير عنهما"[3]. إذاً فالفرق بين الشعر والنثر ليس في استخدام اللغة أو في استعمال الوزن فحسب في المجال الذي يتناوله الشعر أيضاً. والشعر من هنا ليس استخداماً خاصاً للغة أو لإيقاع معين فحسب، بل هو تعبير عن حال أو حقائق جديدة. والشعر بهذا لا يطرق الموضوعات التي يطرقها غيره من الفنون والعلوم وإنما له ميدانه الخاص أيضاً. على أن الشعر يمكن أن يتناول موضوعات قديمة برؤيا حديثة كما يمكن أن يعبر عن موضوعات جديدة. والعبرة ليس في الموضوع الجديد ذاته وإنما في رؤيته الجديدة. فالشعر من هنا رؤيا كما يرى رواد الشعر العربي الحر. على أن الرؤيا الشعرية تتجلى من خلال الصورة والإيقاع معاً. وإن نقصان

---

(1) *حركة الشعر الحديث في سورية: بسام ساعي ــ دار المأمون للتراث، دمشق (ط١ ــ ١٩٧٨) (ص ٢٢).*

(2) *الاتجاهات الأدبية الحديثة: و.م البيريس ــ تر: جورج طرابيشي ــ منشورات عويدات، بيروت ــ باريس (ط ٣ ــ ١٩٨٣) (ص ١٢٩).*

(3) *المرجع نفسه (ص ١٢٨) وقد أخذ أدونيس هذه الأقوال حرفياً دون إشارة إلى ذلك ــ انظر مقدمة الشعر العربي (ص ١٢٦).*

ركن من هذه الأركان في الشعر قد يدخله في النثر الفني.

إن وجود عناصر شعرية في النثر أو عناصر نثرية في الشعر لا يجب أن يدفعنا إلى الخلط بين الشعر والنثر لأن ذلك يدخل في إطار التأثر والتأثير بين الأجناس الأدبية، أو بين جنس أدبي وغيره من الفنون والعلوم والأديان. فقد نجد في النثر لغة شعرية وفي الشعر لغة نثرية، ولكن يبقى الشعر شعراً والنثر نثراً. ولا يمكن أن نميز بين الشعر والنثر من خلال درجة الانزياح كما يرى جان كوهين[١]، ذلك أننا قد نجد في بعض النصوص النثرية درجة من الانزياح أكبر من درجة انزياح في قصيدة معينة. ولا يمكن أن نحدد انزياح الشعر بمعزل عن موسيقاه، بل إ، الموسيقى أساس انزياحه. فالشعر لا يتحدد بالجانب الدلالي فحسب بل بالجانب الصوتي أيضاً وهو ما قرره كوهين نفسه من قبل. فقد أشار إلى أن قصيدة النثر تهتم بالجانب الدلالي وتهمل الجانب الصوتي، أما النظم فيهتم بالجانب الصوتي ويهمل الجانب الدلالي وأما الشعر فيهتم بالجانبين معاً فيقول: "والشعر الكامل الذي يستغل الوزن واللغة الشعرية معاً"[٢]. ومن هنا فإن الشعر يختلف عن قصيدة النثر والنظم معاً. وعلى هذا الأساس رفض رواد الشعر العربي الحر إدخال قصيدة النثر في الشعر ما عدا الخال وأدونيس.

ترفض نازك الملائكة تسمية قصيدة النثر شعراً حراً وتميز بينهما فتقول: "وإنما سمينا شعرنا الجديد بالشعر الحر لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح، فهو شعر لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه. وهو حر لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل"[٣]. وتلفت انتباه دعاة قصيدة النثر إلى أن مصطفى صادق الرافعي وجبران قد كتبا نثراً شعرياً ولكنهما سميا كتابتهما نثراً لا شعراً[٤]. فالنثر الجميل لا ينقص من قدره أنه ليس شعراً بل قد يكون أفضل من الشعر. "وهذا القرآن نثر لا شعر، وفيه مع ذلك كل ما في الشعر من إيحائية وخيال وثاب وصور معبرة وألفاظ مختارة اختياراً معجزاً، فهل ينقص

---

[١] *بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، تر: محمد الولي ــ محمد العمري ــ دار توبقال للنشر، المغرب (ط ١ ــ ١٩٨٦) (ص ٢٣).*

[٢] *المرجع السابق (ص ١١).*

[٣] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٢١٧).*

[٤] *المصدر نفسه (ص ٢١٨).*

من قيمة القرآن الجمالية أنه نثر لا شعر"[١]؟ إن خلو قصيدة النثر من الوزن يخرجها من مجال الشعر لدى نازك. فالشعر عندها وزن قبل كل شيء، ودعاة قصيدة النثر لا يؤمنون بوجود صلة بين الوزن والشعر. فالتعبير الشعري عندهم كما ترى نازك يكون شعراً سواء أكان موزوناً أم لا، بل إن النثر أكثر شعرية عندهم من الشعر لأن الوزن تقليدي[٢]. ومن هنا فهم لا يحترمون مصطلحات اللغة فيطلقون الأسماء على غير مسمياتها فيستعملون الشعر مكان النثر وفي هذا إفساد للغة ذاتها[٣].

ويقر البياتي أن ديوان الماغوط نثر لا شعر وإن كان يراه إبداعاً إذ ليس كل إبداع شعراً فيقول: "لقد كان نثراً لكن الماغوط مبدع في الأصل ولديه تجربة"[٤]. فالإبداع سمة مشتركة بين الشعر وغيره من الفنون والعلوم. ولكل مجال إبداعه ولكل تجربة فنية طبيعتها التي تميزها عن غيرها. وهو يفرق بين الشعر والنثر وإن اشتركا في الجمال إذ لكل منهما جماليته المتميزة فيقول: "وأؤكد أن نثر طه حسين في عصره لا يقل جمالاً عن الشعر وكذلك نثر أبي حيان التوحيدي ونهج البلاغة للإمام علي وخطب رُقيًّا بن ساعدة نثر لا يقل رقياً عن الشعر"[٥]. فجمال النثر ليس كافياً لتسميته شعراً وكذلك رقيه لأن لكل طبيعته الخاصة.

ويشير حجازي إلى هذه القرابة بين الشعر والنثر في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ التي تتميز بعباراتها الشعرية وينتهي إلى أن في النثر شعراً وفي الشعر نثراً[٦]. والشعر بهذا المعنى "يوجد في الرواية كما يوجد في القصيدة، والفرق بينهما فرق بين شكلين أو فرق بين صناعتين أدبيتين، وليس فرقاً بين وعيين أو بين عصرين مختلفين"[٧]. فوجود الشعر في الرواية لا يجعل منها شعراً ووجود النثر في الشعر لا يخرج به إلى النثر لأن الشعر ليس تعبيراً شعرياً فحسب بل شكل أدبي أيضاً. ولكن هل يختلف الشعر عن النثر شكلاً ويتفق معه جوهراً؟. إنه يختلف عن النثر شكلاً ومضموناً، فهو رؤيا شعرية

---

[١] *المصدر نفسه (ص ٢١٨).*
[٢] *المصدر نفسه (ص ٢١٩).*
[٣] *المصدر نفسه (ص ٢٢٠).*
[٤] *كنت أشكو إلى الحجر: البياتي (ص ١٣٥).*
[٥] *المرجع السابق (ص ١٣٤).*
[٦] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٢٨).*
[٧] *المصدر نفسه (ص ٢٨ ــ ٢٩).*

قبل كل شي. على أن حجازي هنا لا يفرق بين الوعي الروائي والوعي الشعري على الرغم من اختلافهما. فالرؤيا مرتبطة بالإطار الفني، الشاعر يرى الأشياء كشاعر والروائي كروائي والمسرحي كمسرحي فالمسرحي يدرك موضوعه كصراع والقصاص يرى الموضوع كحدث[1]. ومن هنا فالوعي الشعري غير الوعي النثري والرؤيا الشعرية غير الرؤيا النثرية.

إن اقتراب الشعر من النثر أو اقتراب النثر من الشعر يدخل في باب التأثر والتأثير بين الأجناس الأدبية. والتشابه أو التقارب ليس مقياساً لتحديد الجنس الأدبي بل الاختلاف هو الفيصل في هذا الباب. وظاهرة التقارب بين الشعر والنثر قديمة في تراثنا الأدبي العربي. فقد بدأ النثر يتطور منذ القرن الثاني للهجرة وينافس الشعر ويقتبس منه بعض صفاته وخصائصه كما اقتبس الشعر من النثر بعض خصائصه الفنية[2]. ولا شك أن تأثر الشعر بالنثر ظهر لدى المجددين أمثال أبي تمام وابن الرومي وأبي العلاء، كما كان يسمو بعض الكتاب بالنثر إلى الشعر وبخاصة ابن العميد والصاحب بن عباد. وقد بلغ هذا التأثر غايته لدى بعض الكتاب الشعراء والشعراء الكتاب في القديم والحديث. ففي كتابات جبران النثرية من الخصائص الشعرية ما لا يوجد في عشره الموزون، وفي كتابات أمين نخلة روح شعرية لا يرقى إليها شعره الموزون. ولكن هل يمكن أن نسمي هذه الكتابات شعراً؟ إن الشعر ليس مجرد تعبير شعري فحسب بل هو موسيقى خاصة أيضاً وهو قبل كل شيء رؤيا ونظام فني خاص.

أما الفرق بين الشعر والنثر العادي فكبير يميز بينهما حجازي فيقول: فالشعر كلام يختلف بطبيعته قبل أن يختلف بالوزن عن الكلام الذي نستخدمه في النثر لنصف شيئاً أو نشرح فكرة، كما يختلف عن الكلام الذي نستخدمه في لغتنا اليومية"[3]. ويحدد طبيعة الشعر في أنه لا يسمي الأشياء أو الأفكار ولكن يسمي حالات وانفعالات وهو لا يقصد من وراء ذلك حاجة عملية إنما متعة عميقة تهزنا حين نكتشف شيئاً مجهولاً. فالشعر لا يهدف إلى الاتصال بل إلى

---

[1] *الرؤية القصصية في شعر عبد الصبور: عبد الرحمن فهمي/ فصول (مج ٢) ع ١ أكتوبر ١٩٨١ (ص ٥١/٥٢).*

[2] *في نظرية الأدب: عثمان موافي ـــ دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٤ (ص ٢٢٧).*

[3] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٨١).*

الإبداع ولا يهدف إلى المنفعة ولكن إلى الجمال[١]. وحجازي هنا فرّق بين الشعر والنثر العادي على صعيد الطبيعة المختلفة وعلى صعيد الغاية أيضاً. فهو لا يختلف عنه في شكله ومضمونه فحسب بل في تأثيره الجمالي أيضاً. والغاية الجمالية هي التي تشكل الشعر لغة وصورة وموسيقى ورؤيا قبل ذلك كله. والغاية التوصيلية هي التي تشكل الكلام العادي والنثر العلمي. على أن الجمال في الشعر ليس خالصاً من المنفعة، والجمال والمتعة والإدهاش في الشعر ألوان من التواصل.

وينطلق عبد الصبور أيضاً من تداخل الأجناس الأدبية ليصل إلى صعوبة تحديد الشعر. ذلك أن تطور النثر وظهور أنواع أدبية جديدة مهدا لإعادة النظر في التعريف القديم للشعر القائم على الوزن والقافية، وظهر ومفهوم النظم ليقف بين الشعر والنثر. ويحدد عبد الصبور الفرق بين الشعر والنثر فيقول: "فالخلاف بين الشعر والنثر خلاف شكلي، أما الخلاف بين الشعر والنظم فهو خلاف في الرؤيا والاقتراب والتحقيقي"[٢]. فهو يرى الفرق بين الشعر والنثر شكلياً لا جوهرياً، وهو هنا يقصد النثر الفني. ولكن هل تختلف القصة عن القصيدة في الشكل فحسب؟ وهل التعبير الشعري في النثر يجعل منه شعراً إذا كتب بطريقة الشعر؟ وهل تكمن الجوهرية في اللغة التصويرية فحسب؟ فهل الموسيقى في الشعر زائدة أم أنها هي التي تشكل اللغة الشعرية ذاتها؟ وهل الشكل متصل بالرؤيا الشعرية أم منفصل عنها؟ وكيف يختلف إذن الشعر عن النثر شكلاً فحسب؟. إن الوعي الشعري يختلف عن الوعي النثري ومن ثم يختلف الشعر عن النثر شكلاً ومضموناً. والشكل غير محدد عند عبد الصبور مثل حجازي فهل هو الوزن أم هو البناء؟ يبدو أنه يقصد الوزن لأنه يخرج قصيدة النثر من مجال الشعر لانعدام الوزن فيها، ويعرفها بأنها "نثر يغلب عليه طابع الشعر"[٣]. ومن ثم فإن التعبير الشعري ليس مقياساً لتحديد الشعر، وإن الوزن عنصر ضروري لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر. لهذا يقول عبد الصبور: "فالشعر لا بد أن يحتوي على وحدات موسيقية متساوية أو متساوقة، متكررة بشكل سيمتري أو هارموني، لا بد للشعر من أوزان وعروض"[٤].

---

[١] *المصدر نفسه (ص ٨١).*

[٢] *ديوان عبد الصبور ــ دار العودة ــ بيروت (ص ٤ ــ ١٩٨٣) (مج ٢/١) (ص ٦٨٧).*

[٣] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٨) (ص ٤٦٥).*

[٤] *المصدر السابق (ص ٤٦٦).*

وهذا لا يوجد في قصيدة النثر إذ لا يخضع إيقاعها إلى نظام محدد، إلى وزن. فالإيقاع النثري غير الإيقاع الشعري، فهو متساو ومتكرر في الشعر ولكنه مضطرب منفلت في النثر. لذلك لا ينبغي أن نخلط بين الشعر وبين النثر الشعري أو الشعر المنثور. ويذهب عبد الصبور إلى أن هذا النوع من النثر موجود في تراثنا الأدبي منذ جبران إلى حسين عفيف، وكان يسمى شعراً منثوراً لا شعراً[١]. فالوزن من هنا أساسي في التمييز بين ما هو شعر وما هو نثر عند عبد الصبور. على أن الوزن في الشعر ليس مجرد شكل كما يرى عبد الصبور بل جوهري فيه إذ لا يقوم المضمون بدونه، وبهذا فإن الشعر يختلف عن قصيدة النثر شكلاً وجوهراً أيضاً.

ويتفق خليل حاوي مع نازك والبياتي وعبد الصبور في اعتبار قصيدة النثر نثراً لا شعراً. وهو في دراسته لأدب جبران يستعمل مصطلحات ثلاثة (قصيدة النثر) و(النثر الشعري) و(الشعر المنثور) دون تمييز في أغلب الأحيان. وهو أحياناً يفرّق بين قصيدة النثر والنثر الشعري فيرى أن قصيدة النثر تستعمل أسلوب النثر الشعري. ومعنى ذلك أن النثر الشعري أسلوب من أساليب قصيدة النثر[٢]. على أنه يفرق بين النثر والشعر إذ يذهب إلى أن قصيدة النثر عند جبران تبقى "نوعاً من النثر بصرف النظر عما يتخللها من إيقاع وعاطفة ومهما كان مقدارها كبيراً"[٣]. وهو يعدها نوعاً من الأنواع الأدبية الأدبية في قوله عن جبران: "كما أنه تمكن من تعهد القصيدة النثرية وتقريبها من الكمال بصفتها نوعاً من الأنواع الأدبية بديل أن (كذا) يرضى بقطع من النثر الشعري يوردها اتفاقاً على حد فعل أسلافه"[٤]. فقصيدة النثر نوع ثالث بين الشعر والنثر وليست شعراً لخلوها من الإيقاع المنضبط. فالنثر الشعري لا يمكن أن يتحول إلى شعر إلا إذا توفر على إيقاع موزون. فالوزن عنصر أساسي لتمييز الشعر من النثر عند خليل حاوي، لهذا يذهب إلى أن "كل قصيدة لا يمكن أن يكتشف فيها نمط معين من الإيقاع أو نظام من الهرموني يميزه عن الإيقاع الاعتباطي في النثر فمن الخير أن تنقل إلى النثر"[٥]. وهذا يعني أن

---

[١] *المصدر السابق (٤٦٦).*

[٢] *جبران خليل جبران: خليل حاوي ــ تر: فارس باز ــ دار العلم للملايين ــ بيروت (ط ١ ــ ١٩٨٢) (ص ٢٩٨).*

[٣] *المصدر نفسه (ص ٣٠٠).*

[٤] *المصدر نفسه (ص ٣٠١).*

[٥] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٩٨).*

الصورة أو المجاز وحده لا يكفي لكتابة الشعر عند خليل حاوي بل لا بد من توفر عنصر الوزن أيضاً. لذلك فهو يقرر أن "الشعر من حيث التكوين يستند إلى الركنين: الإيقاع والصورة"[1]. وبهذا يخرج قصيدة النثر من الشعر متفقاً مع ما وصل إليه كل من نازك والبياتي وعبد الصبور.

أما يوسف الخال فلا يميز بين الشعر والنثر على أساس الوزن بل على أساس استعمال اللغة في كل منهما. فهو يرى أن القدماء قد ميزوا بين الشعر والنثر عن طريق الوزن والقافية وأن هذا المقياس أدخل النظم إلى ميدان الشعر وأخرج الكلام الشعري باعتباره ليس موزوناً مقفى[2]. ولكن هل أهمل القدماء الكلام الشعري بتركيزهم على الوزن؟ وهل يكفي الكلام الشعري ليكون مقياساً للشعر؟. إن الوزن لا يدخل النظم إلى الشعر والتعبير الشعري لا يدخل قصيدة النثر إلى الشعر، ذلك أن الكلام الشعري موجود في القصة القصيرة وفي المسرحية والرواية والسيرة الذاتية وغيرها. فهل تكفي اللغة الشعرية فاصلاً بين هذه الأنواع الأدبية وبين الشعر؟. ثم إن كون النظم موزوناً ليس مبرراً لإلغاء الوزن مقياساً للتمييز بين الشعر والنثر لأنه في الشعر داخلي وفي النظم خارجي. واللغة الشعرية في الشعر موزونة ولكنها في النثر ليست كذلك. وإذا كانت اللغة الشعرية تصلح فارقاً بين العلم والشعر فهي لا تفرق بين الشعر وغيره من الأنواع الأدبية. ووقوف الخال عند التعبير الشعري مقياساً للتمييز بين الشعر والنثر يعني أنه يميز بين النثر والنثر العلمي ولا يميز بين الشعر من جهة والنثر الفني من جهة أخرى. فهل يرى كل تعبير شعري شعراً سواء أكان موزوناً أم غير موزون. أما فيما يخص الفرق بين الكلام الشعري والكلام النثري فيقول: "أما الكلام المشعور (كذا) فهو ما تناولته صناعة الشعر فجعلته فناً جميلاً تماماً كما يتناول النحات الحجر أو الرسام اللون أو الموسيقي اللحن. ولهذه الصناعة كما لكل صناعة أصول وقواعد هي عدا الموهبة من جوهرها وطبيعتها... لكن الوزن والقافية ليسا بالضرورة منها"[3]. فالكلام الشعري هنا مادة خام وليس شعراً في ذاته، وهو لا يصبح شعراً إلا بعد تناول صناعة الشعر له. أما الوزن فهو ليس ضرورياً في الشعر عند الخال. وبهذا يكون الشعر عاماً يشمل كل تعبير شعري و إن كان يستبعد النثر العلمي والعادي.

---

[1] *مقابلة مع خليل حاوي: ناجي علوش/ الآداب ع ٨ آب ١٩٦٥ (ص ١٥).*
[2] *جبران فكر منير في قالب فني: يوسف الخال / شعر ع ٣٨ ربيع ١٩٦٨ (ص ١٣٢).*
[3] *المرجع نفسه (ص ١٣٢).*

وفي هذا إلغاء للأجناس الأدبية واختصارها في الشعر مقابل العلم. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار قصيدة النثر شعراً، بل يصبح كل نثر فني شعراً عند الخال. ولهذا نجده يستنكر تسمية الشعر والمنثور والنثر الشعري أو النثر الفني التي أطلقها النقاد على النثر الذي يستعمل اللغة استعمالاً شعرياً دون تقيد بوزن معين[١] ويرى ذلك شعراً. فالشعر عنده مفهوم عام يشمل التعبير الشعري الموزون وغير الموزون. وهو يذكر إلى جانب الشعر الموزون ثلاثة أشكال ضمن دائرة الشعر يراها تقوم على الإيقاع الذاتي هي:

أولاً: الشعر المتحرر من القافية وهو ما يسمى الشعر المرسل وما يسمونه Blank Verse ولكن هذا النوع يقوم على الوزن التقليدي لا على وزن مستحدث أو ذاتي فما معنى ذكره هنا؟ أم أن التحرر من القافية كاف بذاته؟.

ثانياً: الشعر الحر بالمفهوم الغربي أي المتحرر من الوزن والقافية معاً وهو ما يسمونه بالفرنسية Vers libres وبالإنجليزية Free Verse وهو ما كتبه الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهما.

ثالثاً: قصيدة النثر وهي ما يسمونه بالفرنسية Poeme en Prose وبالإنجليزية Prose poeme وهو ما يختلف عن الشعر الحر ويستند إلى النثر ويسمو به إلى الشعر[٢].

ويحاول يوسف الخال أن يضيف أساساً آخر للتمييز بين الشعر أو التعبير الشعري والنثر العلمي هو الوحدة العضوية. فالشعر تعبير شعري عن تجربة شخصية وهذا "يجعل القصيدة خليقة متكاملة الأعضاء، ناطقة متحركة موجودة لذاتها بمعزل عن الآخر، لا تدين بوجودها لأحد"[٣]. أما انثر العلمي فلا يتوفر على وحدة عضوية لأنه يمكن استبدال لفظ بآخر وجملة بأخرى أو اختصار فكرة أو إطالة لفقرة دون أن يتبدل المعنى. على أن التعبير الشعري وإن كان يمتاز عن النثر العلمي فهو لا يحدد الشعر قياماً إلى الفنون النثرية. ومن ثم وجب إضافة الموسيقى إلى اللغة الشعرية، إذ إن شعرية اللغة لا تتحدد خارج الإيقاع في الشعر. بل إن الوحدة العضوية هي أيضاً لا تتحدد خارج الموسيقى.

---

[١] *المرجع السابق (ص ١٣٢).*
[٢] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٤٤، ٤٥).*
[٣] *المصدر نفسه (ص ١٣٣).*

فالقصيدة الشعرية إنما تنمو كلا متكاملاً لفظاً ومعنى وموسيقى. والإيقاع في الشعر أساس الروابط والعلائق اللغوية بخلاف النظم. وإذا كان يوسف الخال قد أخذ على التحديد القديم للشعر تركيزه على الوزن فإننا نأخذ عليه تركيزه على اللغة الشعرية. فمثلما أن الوزن وحده لا يكفي كذلك اللغة الشعرية لا تكفي بذاتها. فالشعر ليس تعبيراً جميلاً فحسب بل هو تعبير موزون أيضاً.

ويتفق أدونيس مع يوسف الخال في تمييزه بين التعبير الشعري والنثر العلمي دون تمييز بين الشعر من حيث أنه جنس أدبي وبين الفنون الأدبية الأخرى. وهذا يعني أن كل تعبير شعري شعر مقابل النثر. وقد ذكر جملة فروق بين الشعر (التعبير الشعري) والنثر[1] يمكن وضعها في جدول كما يأتي:

النثر	الشعر
اطراد وتتابع لأفكار ما	الاطراد غير ضروري
النثر ينقل فكرة	الشعر ينقل حالة شعرية أو تجربة
يطمح إلى الوضوح	أسلوب غامض
الموقف منفصل عن الأسلوب	الموقف لا ينفصل عن الأسلوب
النثر تقريري وصفي	غاية الشعر في ذاته
ذو غاية خارجية معينة ومحددة	معناه يتحدد بحسب السحر الذي فيه أو بحسب القارئ

وأدونيس هنا يركز في الشعر على جملة من الظواهر تخص الموضوع والأسلوب والموقف والغاية والدلالة مقابل النثر ولم يذكر الموسيقى، مما يعني أنها غير ضرورية. وهذه الظواهر يمكن ملاحظتها في الشعر وفي الأنواع الأدبية الأخرى. وهذا يعني أن أدونيس لا يميز بين الأساليب الشعرية الموزونة وغير الموزونة، فكل تعبير شعري هو شعر. وهو بهذا يهدف إلى إلغاء الفروق بين الأجناس الأدبية حيث يقول: "في رأيي أنه يجب أن تزول الحدود النوعية التي لا تزال تميز بين ما نسميه (قصيدة الوزن) وما نسميه (قصيدة النثر) بحيث يتم النظر إليها من حيث أنهما شعر أو لا شعر... فليس الوزن قيمة بذاته وليس النثر كقصيدة تطوراً يلغي الوزن، وليس بالتالي (كذا) قيمة بذاته إنما القيمة هي في الشعر وليس في مجرد الوزن أو مجرد النثر"[2]. فهو يركز على

---

[1] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١١٢)، انظر أيضاً: زمن الشعر (ص ١٦).*

[2] *أحاديث في الفكر والأدب: عمر أزراج (ص ٥١).*

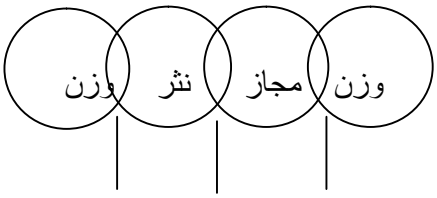
الشعر أو اللاشعر لا على الوزن أو النثر في ذاتيهما، فالوزن في ذاته ليس شعرياً إنما من خلال توظيفه إذ يستعمله الشاعر والناظم. وكذلك النثر ليس شعرياً في ذاته إنما من خلال توظيفه إذ يستعمله الفنان والعالم. على أن أدونيس يخلط بين "الشعر" من حيث أنه شكل أدبي، وبين "الشعري" من حيث أنه جوهر يوجد في النثر وفي القصيدة. فالشعر جنس أدبي في ذاته وشعريته إنما تتحدد ابتداء منه لا من خارجه. وشعرية الشعر لا تتحدد خارج الموسيقى وبقية العناصر المكونة للقصيدة. أما شعرية النثر فإنها تبقى مرهونة بالجنس الأدبي أيضاً، ذلك أن درجة الشعرية تختلف من نص إلى آخر ومن جنس أدبي إلى آخر. والشعر بمعنى الخصائص الشعرية موجود في كل الفنون الأدبية، ومن ثم لا يصلح مقياساً لتحديد الشعر كما رأينا.

ومثلما يخلط أدونيس بين الشعر والشعري لتوسيع مفهوم الشعر وتجديده انطلاقاً من النثر، كذلك يخلط بين الوزن في الشعر وفي النظم. ولذلك يرى أن "تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، وليس كل نثر خالياً بالضرورة من الشعر"[1]. وإذا كان الوزن لا يدل على الشعرية بالضرورة فلا يعني أنه ينفيها بالضرورة. وإذا كان في بعض النثر شعر فلا يعني أنه شعر بالضرورة. ومن هنا لا بد أن نحدد الشعر في القصيدة فنميز بين قصيدة وأخرى من حيث شعريتها أو عدمها لا بين الشعر في النثر والشعر في القصيدة. وإذا كان الوزن في النظم خارجياً سطحياً فهو في الشعر داخلي لأنه جزء من التعبير الشعري ذاته، بل هو ما يساعد على بناء علاقات جديدة في اللغة. فاللغة الشعرية لا تحدد لنا الشعر "وأي لغة لا تستطيع أن تختصر طبيعة الشعر، فالشعر في رأينا هو الذي يخلق اللغة وليس العكس"[2]. ووجود الوزن مضافاً إلى النثر في النظم لا يجب أن يدفعنا إلى إلغاء الوزن في الشعر والاستعاضة عنه بالتعبير الشعري متجاهلين أن التعبير الشعري في الشعر غيره في النثر. فهو يخضع إلى إيقاع كمي مطرد في الشعر لكنه لا يلتزم بذلك في النثر. ومن هنا لا بد من وضع حدود بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر والنظم من خلال الرسم الآتي:

---

[1] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١١٢)، وانظر أيضاً: زمن الشعر (ص ١٦).*

[2] *نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين: عبد الله العشي (ص ٣١١).*



شعر قصيدة نثر نظم

ويميز أدونيس بين أربعة أنواع من الكتابة الأدبية أو التعبير الأدبي الذي ينقسم إلى شعر ونثر هي[1]:

أ التعبير نثرياً بالنثر (كما في خطب أكثم بن صيفي).

ب التعبير نثرياً بالوزن (كما في أبيات الحكمة في ميمية زهير).

ج التعبير شعرياً بالنثر (كما في (أوراق مسافر) لأمين نخلة).

د التعبير شعرياً بالوزن.

وهو هنا يريد أن يدخل إلى ميدان الشعر التعبير الشعري بالنثر إلى جانب التعبير الشعري بالوزن. ويرى أن الشعر يكون بالسمو بالنثر إلى الشعر من خلال ترقية التعبير شعرياً. وهذا لتوسيع مفهوم الشعر من جهة والخلط بين الأنواع الأدبية من جهة أخرى. وما دام هدفنا هو تحديد الشعر من حيث أنه جنس أدبي فيجب أن نميزه بالتعبير والوزن معاً. فالوزن بهذا ليس إمكانة لكتابة الشعر بل ضرورة لا يستقيم الشعر بدونها سواء كان هذا الوزن قديماً أم مستحدثاً. فالوزن هو روح الشعر وجوهره الذي يخرج منه الشكل والمضمون وتنمو به القصيدة. والنثر بجناح واحد هو التعبير الشعري يبقى نثراً شعرياً أو قولاً شعرياً على حد قول الفارابي لا يرقى إلى الشعر. فهو جنس أدبي مستقل عن الشعر حتى يتوفر على الوزن.

على أن الشعر ليس مجرد وجود اللغة الشعرية والموسيقى بل لا بد من توفر رؤيا تضبط تلك العناصر وتتشكل من خلالها. فالشعر كل متكامل شكلاً ومضموناً، فهو رؤيا وطريقة تعبير. ومن ثم لا يتحدد الشعر بعناصره المكونة له ولكن بتوظيفها شعرياً. وهذا ما انتهى إليه أدونيس نفسه عندما قال: "تكون الشعرية قائمة في طريقة استخدام هذه العناصر، وفي السياق العام لبنية النص

---

[1] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ٢٢، ٢٣).*

الشعري"[١]. فالشعر ليس مجرد وزن أو قافية أو صورة أو انفعال أو موقف بل هو العلاقة التي تربط هذه العناصر ذاتها كما يقول كما أبو ديب[٢]. على أن إهمال عنصر الموسيقى من المكونات الشعرية عند أدونيس يعطينا قولاً شعرياً لا شعراً لأنه لا يميز بين شعرية الشعر وشعرية النثر.

إن أدونيس يخلط بين مصطلحي التعبير الشعري والشعر، وهذا يعني أن كل تعبير شعري شعر. والتعبير الشعري عند أدونيس إنما يكون بمقدار خروجه عن المألوف. والشعر إنما يكون شعراً من خلال طريقة جديدة في التعبير تغاير الطريقة التقليدية والتعابير السائدة[٣]. فالشعر تفكيك مستمر للعلاقات اللغوية القديمة التي تعبر عن طريقة معينة في التفكير وبناء مستمر لعلاقات لغوية جديدة تعبر عن علاقات جديدة للشاعر بالعالم. إنه هدم للأبنية القديمة للغة والتفكير و"الهدم وجه آخر للبناء"[٤]. الشعر رفض وتمرد وضد الأصول والجذور والمعايير[٥]. وهو لا محدود في وجه المحدود ولا نهائي في وجه النهائي[٦]. فالشعر من هنا حرية مطلقة، والحرية إذا لم تضبطها حدود تحولت إلى فوضى وعبث. إن الخروج أو التمرد أو الرفض ليس قيمة فنية في ذاتها. فالخروج في ذاته لا يحقق لنا الشعرية المطلوبة إذا لم تضبطه مقاييس بديلة. ثم إن المقايس ليست مقاييس نصية فحسب بل مقاييس اجتماعية وثقافية وتراثية وإلا نفى الشعر بعضه بعضاً، وأنبتت العلاقة بين النص والمتلقي. من هنا لا بد من روابط بين الشعر والقارئ وهو ما يسميه رينيه ويليك الإحساس بالتعرف[٧].

ويتفق حجازي مع أدونيس في أن الشعرية أو ما يسميه الشاعرية ليست في تملك لغة التعبير أو التمرس بالقافية أو صياغة المعاني والصور القديمة بل في تحويل تجربة الشاعر إلى قصيدة من خلال استخدام ذلك كله[٨]، ولكنه لا يهمل الوزن. فالشعرية هي نتيجة توظيف معين للعناصر المكونة للشعر وليست

---

[١] *ها أنت أيها الوقت: أدونيس (ص ٨٩).*
[٢] *في الشعرية: كمال أبو ديب (١٣).*
[٣] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ١٩).*
[٤] *البيانات: أدونيس وآخرون (ص ٦٠).*
[٥] *المرجع نفسه (ص ٦٠، ٦١).*
[٦] *المرجع نفسه (ص ٦٠).*
[٧] *نظرية الأدب: رينيه ويليك، أوستن وارين (ص ٢٤٧).*
[٨] *قصيدة (لا): حجازي (ص ١٥٩).*

في عنصر بذاته. إنها علاقة تربط العناصر وطريقة في استخدامها. على أنه ليس كل توظيف للعناصر شعرياً لهذا لا بد من وضع معايير للطريقة الشعرية. كيف نستخدم هذه العناصر شعرياً؟ هل يمكن تجاهل الموسيقى والاهتمام بتجديد العلاقات اللغوية في ذاتها؟ هل نكتفي بالمجاز؟ يذهب حجازي إلى أن المقياس هو الجمال والإبداع، وذلك يعني توظيف المكونات الشعرية توظيفاً جميلاً أو فنياً. فالعناصر المكونة ليست جميلة في أصلها وإنما تكسب جماليتها من خلال علاقتها بالكل في سياق معين. فالجمال في الشعر غاية والحقيقة في العلم غاية وإن كان الجمال في الشعر لا ينفي المنفعة غير المباشرة[١]. على أنه لا بد من تحديد بعض مقاييس الجمال في الشعر وإلا كيف نميز بين جمالية القصة وجمالية الشعر مثلاً. لهذا نجد حجازي يركز في الشعر على المجاز والإيقاع وهو يقصد بالإيقاع الوزن ويرى القافية تابعة للإيقاع المحكم[٢]. فشعرية الشعر من هنا لا تتحدد خارج الموسيقى، فمن حق الشاعر أن يستحدث ما شاء من الأوزان وأن يجدد في الأوزان ما شاء له الإبداع، ولكن لا يمكن أن يكتب شعراً بدون وزن ما وإلا خرج إلى نوع آخر من الكتابة.

ويلتقي خليل حاوي مع حجازي في التركيز على الصورة والإيقاع وهما وسيلتان في تجسيد التجربة الشعرية عنده لا غايتان في ذاتيهما[٣]. وكونهما وسيلتين يعني أنهما ليسا جميلين في ذاتيهما وإنما بتوظيف الشعر لهما جمالياً، وليسا غايتين تقصدان لذاتيهما. فالجمال الشعري لا يتحقق بهما وحدهما إنما بعلاقتهما مع بقية العناصر. على أنهما عنصران أساسيان بدونهما لا يحقق الشعر جماليته.

أما يوسف الخال فيذهب إلى أن الجمال ليس في الشكل الجميل إنما في المعنى الجميل، لهذا لا يضع مقاييس محددة للجمال فيقول: "إن الجمال الحقيقي لا يكمن في الشكل الجميل بمقاييسه الفنية والمادية، بل يكمن في ما يوحي به هذا الشكل من معنى إنساني ندركه بالإحساس والمخيلة قبل العقل والمنطق"[٤]. فالخال لا ينفي جمال الشكل ولكنه لا يرى الشكل جميلاً بذاته إنما بما يوحي به. على أن الجمال في الشعر لا يكمن في الشكل دون المعنى أو في المعنى دون

---

[١] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٨٢).*
[٢] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ٦٢).*
[٣] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي (ص ٦٣).*
[٤] *دفاتر الأيام: يوسف الخال (ص ٣١٦).*

الشكل، فهو في العلاقة بينهما والدلالة الفنية الجميلة إنما هي جميلة من خلال العلاقات اللغوية التي تعبر عن العلاقة الإنسانية بالعالم. ولا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون في تحديد جمالية القصيدة.

ويقع البياتي في الخطأ الذي وقع فيه يوسف الخال في فصل الشكل عن المعنى إذ يركز على التجربة دون الشكل فيرى أن "الشعر تجربة وجودية أولاً وقد أخطأ الدارسون الذين درسوه على أساس أنه شكل أدبي يخضع للمقاييس وقوانين ثابتة لا تتغير ذلك أن هذه المقاييس خارجية لا تتناول الجوهر"[1]. على أن التجربة الوجودية لا تتجلى شعرياً خارج الشكل، والشكل لا يتناقض مع التجربة لأنه امتداد لها فكيف يتم التركيز على التجربة دون شكلها الفني؟ وكيف نفصل المعنى عن المبنى؟ وهل التجربة الوجودية في ذاتها مقياس شعري؟ وكيف نميز بين تجربة شعرية وأخرى نثرية ما دام الشكل الأدبي غير مهم؟ ما الفرق إذاً بين نص شعري ونص فلسفي أو بين القلق الشعري والقلق الفلسفي؟ هل الشعر تجربة مجردة أم لها شكلها الأدبي؟ ثم كيف نميز بين شكل أدبي وآخر إذا ضربنا بالشكل صفحاً؟ إن عدم ثبات المقاييس الأدبية ليس مبرراً لإهمال الشكل والاهتمام بالموضوع. الموضوع ليس قيمة شعرية في ذاته ولكن يكسب شعريته من خلال توظيفه شعرياً. وهو عنصر من العناصر الشعرية الأخرى فكيف يكون الاهتمام به على حسابها؟ والشكل الأدبي ليس مجرد شكل بل هو ذو دلالة، فكيف يتم تجاوزه إلى الجوهر؟ هل بين الشكل والجوهر تضارب؟ إن ثبات المقاييس الفنية أو عدم ثباتها لا يعني وجود مضمون بدون شكل، أو وجود شكل بدون مضمون. فالشعر تجربة جمالية لها شكلها ومضمونها ولا يمكن الفصل بينهما.

وإذا كان البياتي قد ركز على التجربة فإن عبد الصبور ونازك ركزاً على كيفية تناول التجربة. فالشعر لا تكمن شعريته في التجربة ذاتها ولا في عناصر العمل الشعري المكونة له وإنما في طريقة تناول هذه التجربة وتوظيف هذه العناصر شعرياً، وعبد الصبور ونازك هنا يلتقيان مع أدونيس وحجازي في التركيز على الطريقة أو الكيفية. وإن كان يستعمل عبد الصبور مصطلح التناول الشعري وأدونيس الشعرية وحجازي الشاعرية ونازك المقاييس الداخلية. يرى عبد الصبور أن لباب الشعر "هو ذلك العنصر الذي به يصبح

---

[1] مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ١٠٥).

شعر شاعر ما متميزاً عن النثر أولاً ومتميزاً عن شعر شاعر آخر بعد ذلك... ولباب كل شعر هو التعبير الشعري أو التناول الشعري للتجربة"[١]. وعبد الصبور يستعمل التناول الشعري والتعبير الشعري استعمالاً واحداً. ولكن ما هي مقاييس هذا التناول الشعري وما هي خصائص التعبير الشعري؟ وما هي الأدوات الفنية التي يمكن استعمالها لتحويل التجربة من صورتها الأولى إلى صورة شعرية؟ وهل يمكن الاستغناء عن الموسيقى مثلاً كما يذهب أدونيس؟ إن عبد الصبور سبق أن أكد ضرورة الموسيقى في الشعر ومعنى ذلك أن التعبير الشعري لا يمكن أن يتحدد خارج الوزن.

وتذهب نازك إلى أن للشعر مقاييس داخلية وخارجية، وهو يحدد بمقاييسه الداخلية لا الخارجية كالموضوع والشهرة[٢]. فالموضوع قيمة مشتركة بين الشعر وغيره من الفنون والعلوم قبل تناوله شعرياً في قصيدة. والشعر قد ينتشر لسبب غير فني اجتماعي أو سياسي أو فكري أو عاطفي. لذلك ينبغي أن يحدد من خلال العلاقات الداخلية بين عناصره، أي من خلال السياق الشعري ذاته. على أن نازك هنا مثلها مثل عبد الصبور لا تحدد لنا مميزات هذا السياق الشعري قياساً إلى غيره من السياقات الأخرى.

وهذا التأكيد على الشعرية أو الشاعرية أو السياق الشعري يعني أن رواد الشعر الحر يدركون أن الشعر لا يتحدد بعناصره المكونة له وإنما بتوظيفها شعرياً. وهذا الفهم الشامل للشعر لا يقف عند الجزء إنما يتناول الكل. فالشعر كل متكامل وليس وزناً فحسب أو لغة شعرية أو رؤى أو عاطفة فحسب، بل هو نظام من العلاقات "يحكم حركة هذه العناصر فيما بينها وهو زمن الحركة... أو هو النظر في هذا الفضاء الذي تتماسك فيه العلاقات وتستريح لحركتها فتكرر النظام وتكرسه، وبالتالي تجعل منه نمطاً مستمراً يتمايز في المراحل التاريخية ويبقى يتمايز في القصائد ويبقى مستمراً وقادراً على مقاومة التفكك واستعادة آليته"[٣]. وهذا النظام يخضع لرؤيا شعرية قبل كل شيء تتشكل عناصرها في سياق محدد. على أنه لا بد من تحديد الأركان الأساسية في الشعر والتي بتعالقها يتشكل الشعر، ولا بد من التمييز بين الطريقة الشعرية في

---

[١] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٩) (ص ٩٢).*

[٢] *محاضرات في شعر علي محمود طه: نازك (ص ٧).*

[٣] *في معرفة النص: يمنى العيد ــ منشورات دار الآفاق الجديدة ــ بيروت (ص ٣ ــ ١٩٨٥) (ص ٩٥، ٩٦).*

توظيف هذه العناصر وبين غيرها في توظيفها. ومن هنا رأينا بعض الرواد يؤكدون أهمية بعض العناصر التي لا تتحقق شعرية الشعر بدونها. فيركز حجازي وخليل حاوي على الصورة والإيقاع. وتركز نازك والسياب على الوزن. أما أدونيس فيركز على البنية مهملاً أهمية الوزن في تمييز شعرية النثر عن شعرية الشعر. وخلاصة القول إن معظم رواد الشعر الحر يوفقون بين الطريقة والعناصر الضرورية ما خلا أدونيس والخال. كما يتفق رواد الشعر الحر على أن وراء هذا السياق أو الطريقة رؤيا شعرية. فالطريقة إنما تتحدد برؤيا شعرية، والمكونات إنما تأخذ شعريتها في نسق شعري، والنسق الشعري لا يتحقق بغياب عناصر الشعر الضرورية.

■■■

الفصل الثالث:
في طبيعة الشعر

لقد أدرك رواد الشعر العربي الحر أن الشعر ذو طبيعة جمالية خاصة تختلف عن طبيعة غيره من الخطابات. كما يختلف الجمال الشعري عن الجمال الطبيعي وجمال الواقع النفسي والاجتماعي. فالشعر ليس صورة للمجتمع أو النفس أو الطبيعة بل كيان مستقل عن الخارج والداخل معاً. إنه عالم خاص لا يكرر العالم الخارجي أو العالم الداخلي وإن كان له علاقة بهما. وهو إنما تتحدد طبيعته من حيث أنه نص بعلاقته بالنصوص الشعرية السابقة في إطار الجنس الأدبي ذاته. فالشاعر يدين للشعر كفن أولاً قبل أن يدين للواقع والذات لأن الشعر يتجاوز الذات والموضوع معاً ليخلق عالمه الجديد. لهذا لا ينبغي أن نخلط بين الشعر وبين الشاعر وبين الواقع الاجتماعي فلكل طبيعته المحددة. فالنص مرتبط بالنصوص السابقة في مجاله أولاً والشاعر مرتبط بالشعراء السابقين والواقع مرتبط بما سبقه من وقائع وأحداث. ومن هنا ميز رواد الشعر العربي الحر بين طبيعة الشعر وطبيعة الواقع وطبيعة الذات المبدعة. وإذا كان روادنا قد تناولوا الواقع الاجتماعي والسياسي والفكري والنفسي من حيث هو مصدر للشعر فإنهم تناولوا الفرق بين طبيعة هذا الواقع وطبيعة الشعر والفرق بين الواقع في المجتمع والواقع في الشعر، الموضوع في الواقع والموضوع في الشعر. وقد تناولوا الشعر من حيث هو نص له بنيته وشكله ومضمونه وعلاقته بالمتلقي.

الشعر والواقع:

يذهب السياب إلى أن طبيعة الشعر تختلف عن طبيعة الواقع، فالواقع غير

شعري في ذاته لهذا وجب ألا يكون الشعر انعكاساً له. "إننا نعيش في عالم قاتم كأنه الكابوس المرعب، وإذا كان الشعر انعكاساً من الحياة فلا بد أن يكون قاتماً ومرعباً"[١]. وإذا كان الشعر صورة للواقع خرج عن طبيعته وأصبح نسخة مكرورة له أو ملحقاً به. فالتجربة الشعرية تختلف عن تجارب الحياة المختلفة لأنها تجربة جمالية لا تعنى بحقائق الحياة في ذاتها، فهي لا تهدف إلى غاية إبلاغية أو منفعة لأنها غاية في ذاتها، بل إن هذه الحقائق وسيلة إلى غاية هي الشعر ذاته كفن[٢]. الأشياء تفقد في الفن شيئيتها والأفكار فكريتها لأنها تنسلخ عن أصلها وتلبس فنيتها، تصبح رمزاً. الواقع في القصيدة يتخلص "من نظامه المكاني والزماني والموضوعي والنفسي"[٣]. والحياة في الشعر تصبح خاضعة "للعرف الجمالي الذي يكسرها مثلما ينكسر الضوء في انتقال من وسط إلى آخر"[٤] . هكذا تفقد حقائق الحياة وجودها الطبيعي وتكتسب طبيعة فنية. الفن تغريب للواقع كما يقول شلوفسكي: "غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك وليست عندما تعرف. وتقنية الفن هي جعل الأشياء غريبة، جعل الأشكال صعبة، مضاعفة صعوبة الإدراك وطوله، لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها وينبغي أن يطول أمدها. الفن سبيل لاختيار فنية الشيء، أما الشيء نفسه فليس بذي قيمة"[٥]. هناك فرق بين الانطلاق من معرفة الشيء والانطلاق من إدراكه. فالأول عام والثاني خاص، الأول عادي والثاني جديد. الأول يقف عند شيئية الشيء أما الثاني فيتجاوز الظاهر إلى الحقيقة الخاصة كما تراها الذات لا كما يتوارثها المجتمع. والشعر هو إدراك خاص للأشياء يفقدها ماديتها ليعطيها صورتها الفنية.

وقد رأى السياب في الأسطورة وسيلة إلى الشعري في عالم غير شعري فقال: "فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا

---

[١] *كتاب السياب النثري: حسن الغرفي (ص ٦٨).*

[٢] *لغة الشعر العربي الحديث: السعيد الورقي (ص ٦١).*

[٣] *ثورة الشعر الحديث: عبد الغفار مكاوي ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢ (ص ٣٢).*

[٤] *نظرية البنائية في النقد الحديث: صلاح فضل ــ منشورات دار الآفاق ــ بيروت (ط ٣ ــ ١٩٨٥) (ص ٦٤).*

[٥] *نظرية الأدب في القرن العشرين: ك. م. نيوتن ــ ترجمة عيسى العاكوب ــ عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ــ مصر (ط١ ــ ١٩٩٦) (ص ٢٢).*

شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحداً أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذاً فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعراً فماذا يفعل الشاعر إذاً؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد"[١]. فالأسطورة أصبحت منطلقاً إلى الشعري بدل الواقع الذي أصبح يهدد وجود الشعر. على أن الأسطورة وإن كانت أصبحت مستقلة عن العالم المحدود فإنها تهدد الشعري بالضياع إذا لم يستطع الشعر إعادة خلقها في صيرورته أيضاً فالشعر ليس رصفاً للأساطير وإنما يعيد خلقها من خلال رؤيا خاصة أو يبدع أسطورته الخاصة به. وللشعر مكوناته التي بها ينهض، وما الأسطورة أو الواقع إلا بعض عناصره المكونة التي يمكنه الرجوع إليها في بناء ذاته. والشعر قادر على تحقيق شعريته بعيداً عن الأسطورة أو الرموز الموروثة. فالشعري يختلف عن الواقعي والأسطوري والفلسفي والديني، ذلك أن هذه المجالات ما هي إلا وسائل للوصول إلى الشعري وليست شعرية في ذاتها.

وترفض نازك الملائكة أن يكون الشعر وسيلة لغايات أخرى، فهو غاية ذاته. الشعر ليس صورة للواقع الاجتماعي أو السياسي وليس وعظاً أو خطابة[٢]. فهو عالم مستقل عن الواقع وقيمته في ذاته وليس خارجه. الشعر لا يقاس بموضوعه الاجتماعي أو النفسي أو الفكري وإنما يقاس بفنيته أو جماليته. "إن العمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية وليس موعظة بلاغية وليس كشفاً دينياً وليس تأملاً فلسفياً"[٣] كما يؤكد رينيه ويليك. هناك فرق بين مادة الشعر أو مصدره وبين روح الشعر وحقيقته. إن المادة الاجتماعية أو التاريخية أو الدينية أو الفلسفية ليست قيمة فنية في ذاتها. فهي مجرد حقائق من حقائق الحياة الكثيرة والشعر لا يقاس بفكريته وإنما بفنيته. "فالقصيدة تكون قصيدة بما تحققه من فن لا بما تنبئ به أو تقوله"[٤].

---

[١] *كتاب السياب النثري: حسن الغرفي (ص ٦٨، ٦٩).*

[٢] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٢٩٨).*

[٣] *حاضر النقد الأدب: مجموعة من الأساتذة ــ تر: محمود الربيعي ــ دار المعارف، القاهرة (ط ٢ ــ ١٩٧٧) (ص ٥١).*

[٤] *قضايا النقد الأدبي: محمد زكي العشماوي (ص ج د).*

ويرى بلند الحيدري أن الشعر ليس انعكاساً مرآوياً للواقع من جهة، لكنه ليس هروباً منه من جهة أخرى. "وإذا جاز لنا أن نأخذ على بعض أدبنا القديم كونه وقع أسير واقعه في القبيلة والعائلة والطائفة... جاز لنا أن نأخذ على الكثير من أدبنا اليوم انقطاع أسبابه عن واقعنا"[1]. فالشعر ليس وثيقة اجتماعية إذ ليس تاريخاً أو تقريراً، ولكنه "انعكاس داخلي لتجربة ما، يحمل إلينا زمناً خاصاً هو زمن العمل الفني ذاته عن الإنسان ذاته من التجربة المتميزة ذاتها لتجترح خصوصيتها"[2]. ومعنى ذلك أن الواقع ليس محدداً إنما يتعدد بتعدد الذوات التي ينعكس عليها. الشعر ليس صورة عن الواقع ولكنه صورة عن علاقة الذات بهذا الواقع. ومن ثم فهو يتميز بطبيعة خاصة تختلف عن طبيعة العالم الخارجي وإن استند إلى الواقعي في نهوضه إلى الفني. على أن الحيدري يقف ضد الأدب الذي يخرج إلى التجريد واللامعقول ليفرغ الكلمة من محتواها فلا توحي أو تعني. فهو يرى أن "المبدع الحديث لا يرغب في إيصال شيء إلى المتلقي الذي هو ملغى بالضرورة من حسابه، وهو لا يريد أن يقلد الطبيعة أو يسجل موقفاً منها ولكن أن يخلق طبيعة ثانية. وهو إذ يستعير لغة الناس إنما يستعيرها لكي لا يقول لهم شيئاً بها. وهو بالتالي وعبر انتفاء الموضوع من الأثر الإبداعي يلغي المبدع نفسه أيضاً وتبقى اللوحة أو القصيدة تكمل نفسها بنفسها من خلال ما تتصيد (الصدف المقصودة) من صورة متناقضة وجمل مبتورة وتركيب أدائي ينصب وعي المبدع فيه بما يمكن أن يخلق مفارقة لكل ما كان في الماضي"[3]. إن الحيدري يأخذ على المبدع ابتعاده عن المتلقي وانتفاء الموضوع في إبداعه. وهو يريد تأكيد الدعامات الثلاث: المبدع، والمتلقي الأثر الفني. فالشعر عنده ليس خلقاً بل انعكاس، ومن ثم ليس له قيمة في ذاته بعيدة عن المبدع والمتلقي.

وإذا كان بلند الحيدري قد صحح مفهوم الانعكاس المرآوي الأفلاطوني وتبنى مفهوم الانعكاس الذي طرحته المدرسة الواقعية الاشتراكية فإن صلاح عبد الصبور هو الآخر صحح مفهوم المحاكاة الأفلاطوني لأن الشعر ليس

---

[1] *إشارات على الطريق: بلند الحيدري (ص ٩٥).*
[2] *المصدر نفسه (ص ٩٦).*
[3] *المصدر السابق (ص ٢٥، ٢٦).*

محاكاة لواقع الحياة، ذلك أن الحياة عشوائية والفن منظم[١]. فالشعر هو الذي يضفي على الحياة معناها وهو الذي يعطيها شكلها ومبناها. ومن ثم فمصطلح المحاكاة لا يعبر عن حقيقة الشعر لأنه يعني التقيد بنموذج معين والسير على منواله. والشعر نموذج ذاته ليس محاكاة لعالم خارجي وليس انعكاساً لواقع محدد بالمفهوم الأفلاطوني أيضاً. ويذهب عبد الصبور إلى أن نقاد الواقعية الاشتراكية الأوائل قد فطنوا إلى أن الفن لا يخضع خضوعاً تاماً للواقع مستنداً إلى قول بلنسكي الذي يرى "أن الفن يجب أن يكون فناً ولا يعنينا كم هي جميلة أفكار الشعر أو مدى فهم الشاعر للمشاكل المعاصرة إذا لم يكن في ذلك شعر"[٢]. فالفن إنما يقيم بفنيته لا بفكريته كما رأينا من قبل.

وإذا كان عبد الصبور يرفض أن يصبح الفن محاكياً للواقع بالمفهوم الأفلاطوني فإنه يقف في الوقت نفسه ضد القفز عليه باسم الحداثة. فقد لاحظ تيارين كلاهما يفهم العلاقة بين الشعر والواقع فهماً خاطئاً. الأول يريد من الشعر أن يكون خبزاً يومياً والثاني يميل إلى التغامض وادعاء التفلسف والتعمق[٣]. وهو يرفض الشعبية المدعاة والحداثة المدعاة أيضاً، ذلك أن الشعر ليس ثورة طبق الأصل للواقع اليومي كما أنه ليس هروباً منه وجرياً وراء الغموض بدعوى الحداثة. إن الفن ليس منعزلاً عن الحياة لكنه ليس فناً للاستعمال. فشعار الفن للاستعمال يعني الاستسلام لهذا الواقع والخضوع له، والفن للفن يعني الانفصال عنه[٤]. وبهذا يريد عبد الصبور أن يحافظ الفن على طبيعته الخاصة لكن دون أن يقطع صلته بالواقع. فهو يقف ضد الذين أفرغوا الأدب من الحياة، كما يقف ضد الذين عاملوا الأدب معاملة السياسي والاجتماعي. فالفئة الأولى جردت الأدب من إنسانيته لتؤكد طبيعته الخالصة والثانية ركزت على الدور الاجتماعي للأدب دون اهتمام بطبيعته المميزة له. لهذا ينادي عبد الصبور بضرورة وجود الناقد الأدبي لا الناقد السياسي أو الاجتماعي فيقول: "نحن في حاجة إلى نقاد أولاً، في حاجة إلى نقاد حازمين يدركون أن الأدب شيء آخر غير السياسة وغير الصحافة اليومية، وأن منهج

---

[١] *ديوان عبد الصبور (مج ٣) (ص ٣١٤).*
[٢] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٩) (ص ٣٠٨).*
[٣] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢٦٧).*
[٤] *مقدمة في نظرية الأدب: عبد المنعم تليمة (ص ٧٦).*

الأدب ينبغي أن ينبع من طبيعته هو. إن منهج نقد الأدب هو نقد الألفاظ والاستعارات والصور الأدبية ثم الأفكار بعد ذلك"[١].

وينطلق حجازي من الاختلاف بين الناس في فهم طبيعة الأدب ليصل إلى هذه الطبيعة. فهناك فريق يراه محاكاة للطبيعة أو انعكاساً مرآوياً للواقع، وآخر يراه كشفاً لعالم وراء الواقع أو وراء الوعي[٢]. أما حجازي فيرى أن الشعر لا يتحدد بواقعيته أو عدمها، ذلك أن الواقعية ليست قيمة فنية أولاً، كما أنها ليست قيمة سالبة أو موجبة في ذاتها ثانياً. فالسلب أو الإيجاب إنما يتحدد بحسب تعامل الشاعر مع الواقع، فثمة من يتقيد بحدوده وثمة من يتجاوز هذه الحدود[٣]. ومن ثم فالشعر لا يتحدد بقربه و بعده عن الواقع وإنما يتحدد من خلال موقفه من الواقع، بنوع علاقته به وطريقة تصوره. من هنا يرى حجازي خطأ السرياليين والرمزيين والحداثيين في البحث عن الشعر خارج الواقع، وكأن الشعر "يقابل الميتافيزيقا أو ما وراء الطبيعة في الفلسفة، وكما تخلت الفلسفة للعالم عن الطبيعة وقنعت بما وراء الطبيعة فعلى الشعر أن يتخلى للنثر عن الواقع ويقتصر على ما فوق الواقع"[٤]. فالشعر عنده تصور للواقع وموقف منه وليس هروباً منه أو تعالياً عنه من جهة وليس انغماساً وذوباناً فيه من جهة أخرى. وهو بهذا يتفق مع الحيدري وعبد الصبور في أن الشعر ليس صورة للواقع إنما هو تصور له. فهو يختلف عن الواقع من حيث هو فن لكنه ليس منقطع الصلة عنه.

ويتفق أدونيس مع غيره من رواد الشعر الحر في أن الشعر ليس مرآة للواقع أو وثيقة له، بل إن الشعر عنده ضد الواقع المؤسس المباشر المبتذل، وأنه هو الواقع الحقيقي[٥]. فالشعر ذو طبيعة خاصة مغايرة للسائد والجاهز من حيث أنه عالم أوسع من الواقع يحتويه ويشمله فيما يشمل غيره من المجرد والخفي واللامحدود. "إنه يعنى بالوجود بوصفه كلاً لا بجزء منه، الواقع أو ما يسمى كذلك"[٦]. فالشعر لا يطابق الواقع أو الحدث لأنه أكبر منه من جهة ولأنه

---

[١] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٨) (ص ١٢٤).*
[٢] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٩٤).*
[٣] *المصدر نفسه (ص ٩٤).*
[٤] *المصدر نفسه (ص ١٩٨).*
[٥] *العربي ع ٣٧١ أكتوبر ١٩٨٩ (ص ١٠٢).*
[٦] *كلام البدايات: أدونيس (ص ١٩٩).*

ليس وصفاً لـــه من جهة أخرى "وإنما يكمن في شيء آخر، في دلالة الحـــدث، في معناه وفي معنى هذا المعنى"[١]. كما أن الشعر عند أدونيس يختلـــف عـــن الواقع من حيث أنه لغة فنية. واللغة كمنظومة رمزيـــة منفصـــلة عـــن الواقـــع كمنظومة مادية. فليس ثمة ما يربط بين الكلمة والشيء في الواقـــع، ولا تشـــابه بين الكلمات والأشياء. فالعلاقة بينهما اصطلاحية لا طبيعية، والشعر بهذا غيـــر واقعي لأن عالمه هو اللغة[٢].

ويوافق أمين العالم أدونيس في أن للشعر طبيعة تخصه "الشعر هو الشعر، هو غير الواقع بل أي كلام هو غير الواقع. فالفلسفة لها طبيعة تخصها، والعلـــم لـــه طبيعة تخصه..."[٣]. على أن "الشعر ليس هذا العالم المقفل على ذاته مـــن دون أن يكون لـــه نوافذ، فهو فعال لا فعلاً جمالياً فحسب بل هو أيضاً ذو فعـــل دلالي يثير الوعي والمعرفة من حيث أنه شعر لا من حيث أنه فلســـفة وإعـــلام وتعليم مباشر"[٤]. فأمين العالم يربط الجمالي بالدلالي ليؤكد أن الشعر ليس لـــــه قيمة في ذاته من حيث هو فن بل لـــه قيمة خارجية أيضاً من حيث هو دلالـــي. فالشعر ليس فناً خالصاً أو جمالاً محضاً بل هو دلالة أيضاً. على أن أدونيس لا ينفي الدلالة الشعرية في تأكيده لطبيعة الشعر. وقد أشار من قبل إلى أن الشـــعر ليس صورة مطابقة للواقع بل هو دلالة ومعنى له. فالشعري ينطلق من الواقعي ولكنه يستقل عنه ليختلف عنه مؤسساً فضاءه الخاص به كعالم جمالي. والدلالـــة الشعرية تختلف عن الدلالة الاجتماعية والسياسية والفكرية وغيرهـــا، ذلـــك أن هذه الدلالات تمحي على عتبة السياق الشعري لتولد دلالات جديـــدة متعـــددة لا يمكن ردها إلى مرجع خارجي. وهذا هو الفرق بين الشعري والواقعي أو بـــين الوردة ورائحتها كما يقول أدونيس: "إن بين الشعر والحياة من حيث هي تـــاريخ علاقة تشبه العلاقة بين الوردة ورائحتها. الوردة مشـــروطة بالتربـــة والمنـــاخ وغير ذلك من الشروط المادية، لكن الرائحة شيء آخر (تخضع) لهذه الشـــروط وتتخطاها، فهي في آن منها وليس منها"[٥].

---

[١] *المصدر نفسه (ص ٢٠٤).*
[٢] *أحاديث في الفكر والأدب: عمر أزراج (ص ٥٣).*
[٣] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ٢١٥).*
[٤] *المرجع نفسه (ص ٢١٦).*
[٥] *ها أنت أيها الوقت: أدونيس (ص ٧٥).*

وإذا كان الشعر غير الواقع عند رواد الشعر العربي الحر فهذا لا يعني أن القصيدة مغلقة على ذاتها أو أنها تقوم من فراغ. فالقصيدة تأخذ مادتها من الواقع، من معطياته الأولية لتعيد خلقها وتشكيلها فنياً. ولكن كيف يتم توظيف هذه المادة الواقعية في القصيدة؟ وما هي صفة الواقع الذي ينهل الشعر منه مادته الخام؟ هل هو الواقع الجاهز أو الخفي؟ الكائن أم الممكن؟ وكيف يتجلى الواقعي في الفني؟ هل يظهر جزئياً أم كلياً؟ بشكل مباشر أم رمزي؟ هذه أسئلة حاول هؤلاء الرواد الإجابة عنها كل من منطلقه وإن كان يتفق بعضهم في المنطلق. على أنهم يتفقون جميعاً على أن القصيدة تحول المادة الأولى إلى مادة فنية. ومن هنا يختلف الواقع الشعري عن الواقع الخارجي. على أنهم يختلفون في الواقع الذي يمنح الشعر منه مادته فمنهم من يقرر أنه الواقع الخفي، ومنهم من يرى أنه الواقع الممكن، ومنهم من يراه الواقع المعيش.

يذهب البياتي إلى أن الشعري ينطلق من الواقعي لأن الشعر عنده تجربة وجودية قبل كل شيء وإن قال باختلاف التجربة الشعرية عن التجربة الواقعية. فالشعر يحول الواقعي إلى أسطوري فتصبح القصيدة العالم الذي يولد لا العالم الذي يموت، وإن كانت هذه الولادة من رحم العالم القديم. فالشعر يضيف ما عجز أن يعطيه العالم القديم[١]. والبياتي لا ينطلق من الواقع الراهن بل من الواقع الذي يحلم به المعذبون في الأرض، الواقع الغائب. فالشعر عنده لا يصور المرئي إنما الخفي، ولا يتناول الواقع كما هو ولكن كما يمكن أن يكون[٢]. فالواقع الخارجي ليس هدف البياتي إنما هدفه الممكن أو المحتمل. وهو هنا يتفق مع أرسطو في أن الشاعر لا يحكي ما وقع وإنما يمكن أن يقع على سبيل الضرورة أو الاحتمال.

ولكن هل الواقع الخفي أو الممكن شعري في ذاته؟ فالواقع سواء أكان ظاهراً أم باطناً ليس شعرياً في ذاته ولكن في كيفية توظيفه فنياً. فالشعر خلق لعالم فني أكثر صدقاً وأكثر جمالاً[٣] كما يقرر عبد الصبور. الفن أجمل من الحياة لأن الفن أكثر تنظيماً من الواقع، وهو أغنى من الواقع لأن الشاعر

---

[١] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ١٠٦).*
[٢] *كنت أشكو إلى الحجر: البياتي (ص ٢١).*
[٣] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ٥٢).*

يضيف إليه ما يحوله من واقعيته إلى فنيته[١]. والذات المبدعة هي التي تخلق هذه الحياة الفنية.

ويركز حجازي على الذات المبدعة في تحويل العام إلى خاص، والواقعي إلى أسطوري. فالواقعي إنما يتحول من خلال انفعال خاص ورؤية خاصة إلى فني. والذات الشاعرة هي التي تصنع فنية العمل الشعري. يقول حجازي في رسالة إلى أمل دنقل: "صورة الحياة اليومية في شعرك تعبير عن عالم داخلي لا عن عالم خارجي، أعني أنها رموز وليست أوصافاً"[٢]. فالذات المبدعة تفقد الواقع واقعيته وتحوله إلى واقع ذاتي ثم تحول الذاتي إلى رمزي. فالواقع الخارجي ليس هو المنطلق المباشر للذات إنما هو الواقع الداخلي. والشعر عند حجازي عالم رمزي يحول الذاتي إلى إنساني، والإنساني إلى ذاتي، والعابر إلى أسطوري[٣]. ولكن هل هذا التحويل كلي أم جزئي؟ وهل يغيب الواقع كلياً من حيث أنه معطى أولي؟ يذهب حجازي في كتابه (قصيدة لا) إلى أن الواقع يتجلى في جانب من القصيدة لا القصيدة كلها "وهو الجانب غير الشعري في القصيدة أو الجانب النثري الذي تقتصر وظيفته على تسمية الأشياء والأفعال كما هي في واقع المجتمع بلا زيادة أو نقصان"[٤]. وهذا الجانب يمثل علاقة الشاعر بالواقع، والمادة التي يرتكز إليها الشعر في الصعود إلى فنيته. والشعر بهذا لا يمكن أن يكون خالصاً لأنه نتاج تفاعل الجمالي مع غير الجمالي، هو تفاعل السياسي والاجتماعي والفكري والعاطفي مع الجمالي. على أن الجانب النثري في القصيدة ليس منعزلاً عن السياق الشعري ومن ثم فالواقع فيه متصل بالشعري ولا يمكن رده إلى مرجع خارجي. وبهذا يغيب الواقع من حيث أنه أصل ليحيا الشعري من حيث أنه بداية لعالم فني مستقل.

وإذا كان حجازي قد ركز على الذات فإنه لم يهمل دور اللغة في عملية التحويل لأن الشعر عنده عمل فني يتميز بلغة تتفق في جوانب مع لغة الحياة اليومية لكنها تختلف عنها بأبنيتها وإيقاعها وما تحمله من رموز وإشارات، وهي تكشف رؤية داخلية لا يمكن تصورها خارج العمل الفني ذاته[٥]. وبهذا

---

[١] *المصدر نفسه (ص ٢٠).*
[٢] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ١٨٣).*
[٣] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ١٢٧).*
[٤] *قصيدة لا: حجازي (ص ٢٧، ٢٨).*
[٥] *حديث الثلاثاء: حجازي (ج ٢) (ص ٢١).*

يختلف الخطاب الشعري عن الخطاب السياسي والاجتماعي فالشعر إنما يقاس بفنيته لا بجودة الخطاب السياسي[١].

ويلتقي يوسف الخال مع حجازي في تركيزه على الذات من حيث أنها حدس وخيال تعيد خلق الواقع فنياً. وهو يستعمل مصطلح خلق ولا يستعمل مصطلح تحويل ذلك أن الشعر عنده لا يشرح الواقع ولا يفسره ولا ينقله أو يكتشفه بل يعيد خلقه من خلال تجربة الشاعر[٢]. فالواقع الفني عند الخال إنما يتكون عبر الحدس والخيال. وهو هنا يهمل دور اللغة في عملية الخلق كما أنه يجرد الشعر من كونه تفسيراً أو اكتشافاً جديداً للواقع. فالعلم عنده هو وحده المفسر والمكتشف أما الشعر فيعيد خلق ما هو موجود. الشعر هنا لا يحمل معرفة جديدة بل خلقاً جديداً. وهو هنا يختلف مع أدونيس الذي يربط الخلق في الشعر مع الكشف. ومعنى ذلك أن الحدس والخيال عند الخال ليسا أداتين للكشف عن الحقيقة كما هي الحال عند الرومانسيين بل أداتان لخلق الواقع من جديد. كما يعني هذا أن الشعر جمال لا شك معرفي وإن كان الجمال لا يخلو من معنى. وهذا يجعلنا نلاحظ في آراء الخال تناقضات إذ يركز مرة على المعنى دون المبنى، ومرة على الجمال دون المعنى. وهو وإن كان يقف ضد مذهب الفن للفن فإنه يصدر عنه أحياناً.

ويذهب أدونيس إلى أن هناك اختلافاً بين الحياة في الشعر وبين الحياة خارجه. فالحياة "في الشعر إشارة ولمح لا ترجمة أو تصوير، وهي رمز لا شرح. ومن هنا تكون الحياة في الشعر أكثر غنى وأبقى من الحياة في الواقع المباشر"[٣]. ففي القصيدة رمز للواقع وتلميح إليه أي فيها شيء منه ولكن هذا الشيء مرتبط بغيره في سياق آخر. إنه شيء آخر في حياة أخرى فنية مغايرة لحياة الناس. فالشعر يقول واقعه الخاص الذي هو خلق وابتكار لا تكرار لمثال معين. ويميز أدونيس بين واقعين: الراهن والممكن في الشعر. فالقصيدة "تشمل الواقع وتتجاوزه، إنها تحتضن الواقع والممكن. وكل شعر يحتضنه الواقع ويستنفده لا يكون أكثر من وثيقة: لا يكون شعراً"[٤]. فالقصيدة بهذا تحمل

---

[١] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢٥٤).*
[٢] *قضايا وأخبار/ شعر ع ٢٥ شتاء ١٩٦٣ (ص ١٤٣).*
[٣] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ١٥٤).*
[٤] *المصدر نفسه (ص ١٥٥).*

واقعين: واقع تنطلق منه وهو الراهن وواقع تقوله وهو الممكن. الشعر لا يقول الجاهز والسائد، "إنه نقيض حياة العالم اليومية، هذه هي طبيعته"[١] كما يرى كولن ولسن. الشعر يتجاوز المرئي إلى الخفي، ينسلخ عن الواقع ليقول الممكن. الواقع اليومي منطلق لا هدف الشعر، لهذا يظهر في القصيدة بشكل جزئي. وهكذا تشمل القصيدة واقعين: واقع يموت وآخر يولد. فالفني يظهر كلما تحررت القصيدة من الواقعي في اتجاه واقعها الذي تخلقه. على أن هذا التحرر ليس كلياً وإلا أصبحت مغلقة على ذاتها وفقدت صلتها بالواقع والإنسان.

ويميز أدونيس بين نوعين من الشعر يختلفان في علاقتهما بالواقع، أو الحدث: أحدهما يصف الحدث و ثانيهما يحوله إلى رمز فيقول: "إن الشعر الوظيفي هو الذي ينظر إلى الحدث بوصفه موضوعاً خارجياً فينقله تمجيداً أو تقبيحاً، وهو يقوم بوظيفة يمكن أن يؤديها الكلام الإعلامي بحصر المعنى، أو أي نوع آخر من الكلام الإخباري التحليلي. أما الخصوصية الشعرية فمن طبيعتها أن تحيل الحدث إلى رمز، بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو وإنما تردنا إلى دلالته أو أبعاده في الحركية التاريخية ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخييلي قوامه اللغة وعلاقاتها"[٢]. فالشعر الذي يتقيد بالحدث واصفاً أو محللاً لا يختلف عن بيان سياسي. الشعر لا يهتم بالخبر لذاته، بل يحوله ويعيد خلفه من جديد ويستخدمه فنياً. ومن هنا لا يقاس الشعر بواقعيته أو تجريديته بل بشعريته[٣]، ذلك أن اللغة هي التي تحول الواقع إلى شعر لا الواقع هو الذي يحول اللغة إلى شعر[٤].

على أن أدونيس يتناقض مع ذاته إذ ينفي مرة علاقة الشعر بالواقع لأن علاقة الشعر به تعني أنه كلام إديولوجي[٥]. ومرة يقرر أن العلاقة موجودة بدهياً وأن الاختلاف إنما يكمن في كيفية الارتباط[٦]. ويذهب مرة ثالثة إلى أن

---

[١] *الشعر والصوفية: كولن ولسن ــ ترـ: عمر الديراوي أبو حجلة ــ دار الآداب، بيروت (ط ٢ ــ ١٩٧٩) (ص ١٦٥).*

[٢] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ١٧٧).*

[٣] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ٥٨).*

[٤] *كلام البدايات: أدونيس (ص ١٠٤).*

[٥] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ٢٧).*

[٦] *المصدر نفسه (ص ١٧٢).*

علاقة الشعر بالواقع علاقة لغوية فنية[١]. ويؤكد في موضع آخر "أن اللسان لا الواقع هو المادة المباشرة في عمل الشاعر"[٢]. وهذا لا ينفي علاقة الشعر غير المباشرة بالواقع طبعاً وإنما يؤكدها. كما يدل على أن أدونيس متأثر بأكثر من مذهب وهو ما يوقعه في تناقضات على مستوى النتائج التي يتوصل إليها، وعلى مستوى استخدامه للمصطلحات قبل كل شيء.

ويذهب حجازي إلى أن الشعر يتصل بالمادة لينفصل عنها في الوقت نفسه، يأخذ منها ليتركها، فهو يقوم على الاتصال والانفصال بالموضوع. وهو يشبه حركة الشعر في علاقته بموضوعه بحركة البندول، ذلك أنه يتصل بالعصر ويخرج عنه ويقترب من التراث ويتحرر منه ويبتعد عن الخارج ليعبر عن الداخل، ثم يقترب من الخارج ويبتعد عن الذات. وهذا يفسر أن "الشعر لغة شاملة تسعى لإحاطة بالماضي والحاضر، بالطبيعة والنفس وبالمعلوم والمجهول. ومعنى هذا أن الاندفاع في اتجاه واحد أو الثبات في وضع لا يتغير يخرج الشعر من طبيعته ويحكم عليه بالتحجر والجمود"[٣]. فالشعر بهذا لا يقف عند مجال بعينه كالواقع مثلاً لأنه يتجاوزه إلى الممكن ويتجاوز الماضي إلى الحاضر والحاضر إلى المستقبل، وهو يتشكل من خلال ترددده على المواد المختلفة. لهذا تبطل تسمية الشعر بالسياسي أو الاجتماعي أو الوطني أو الفلسفي أو العاطفي، فالشعر شمولي وهو إما أن يكون شعراً أو لا يكون. إنه عالم خاص له مخلوقاته وفضاؤه ولا يتحدد بواقعيته أو لا واقعيته إنما بفنيته. إن للشعر واقعية خيالية أو واقعية شعرية بتعبير أدق ومتميزة عن المعنى العام للواقعية[٤].

الشعر وذات الشاعر:

وكما اتفق رواد الشعر العربي الحر على أن الشعر ليس وثيقة اجتماعية كذلك اتفقوا على أن الشعر ليس وثيقة نفسية لصاحبه. فالقصيدة كيان مستقل

---

[١] *المصدر نفسه (ص ١٥٧).*

[٢] *المصدر نفسه (ص ٢٥).*

[٣] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٢٠٩).*

[٤] *الأسلوبية والتأويل والتعليم: حسن غزالة ــ كتاب الرياض ع ٦٠ ــ مؤسسة اليمامة الصحفية ــ الرياض ١٩٩٨ (ص ١٩).*

عن نفس الشاعر كما تقرر نازك، لهذا تريد من الشاعر "أن يحترس من الخلط بين ما له قيمة في القصيدة وما له قيمة في نفسه، فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر. إنها كيان حي ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التي يخط فيها على الورق"[١]. على أن نازك لا ترفض تجارب الشاعر الشخصية إذا استطاع أن يمنحها قيمة فنية[٢] دون أن يحيد عن المعنى العام للقصيدة. ولكن هذه التجربة الخاصة تبقى وحدها غير كافية لكتابة قصيدة، فهي جزء من العناصر المكونة لها. وهي بعد أن تتعالق مع غيرها من العناصر تكتسب طبيعة فنية لا يمكن ردها إلى الذات المبدعة "فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية وجمالية في خارجه"[٣]. لذلك لا بد من التمييز بين ما هو ذاتي وما هو فني لأن الشعر تحدده فنيته لا العناصر العاطفية. فالجانب النفسي ليس له قيمة فنية في ذاته أو قيمة منفصلة عن العناصر الأخرى في النص الشعري.

وينطلق عبد الصبور من الفرق بين الصدق الواقعي والصدق الفني ليميز بين التجربة الفنية والتجربة الشخصية. فالشاعر عنده قد يكون صادقاً حين كتابة القصيدة مع كل كلمة وكل فاصلة دون أن يعني ذلك أنها تجربة حقيقية إذ "قد تستدعيه الصورة وتدفعه إلى إتمامها وعندئذ تكتسب وجوداً حقيقياً بالنسبة لحياته وذكرياته"[٤]. إن ما هو شخصي يختلف عما هو فني، والصدق العاطفي غير الصدق الفني. فالقصيدة ليست قطعة من نفس الشاعر بل تخلق وجودها الخاص. "إن لها حياتها الخاصة فإذا استنبت الشاعر لها رأساً فلا بد أن ينبت لها أذرعاً وأقداماً. وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء في شعرهم فحسب متجنين على الصدق الواقعي لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفني الذي له منطقه الخاص"[٥]. فالقصيدة بهذا المفهوم خلق جديد وعالم مستقل وليس ترجمة لتجربة خاصة أو سيرة ذاتية. والكاتب كشخص ليس له أهمية إلا في حدود حضوره ككاتب كلمات، وفي كل الحالات تبقى

---

[١] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٢٣٧).*
[٢] *المصدر نفسه (ص ٢٣٧، ٢٣٨).*
[٣] *المصدر نفسه (ص ٢٣٨).*
[٤] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ٦٣).*
[٥] *المصدر السابق (ص ٦٤).*

همومه خارج الأثر الأدبي[١].

ويؤكد حجازي ما قرره كل من نازك وعبد الصبور إذ يرى أن "القصيدة خلق جديد متميز ولربما جاءت تعبيراً عن حياة قائلها لكن صدق غير مطلوب، ولربما تناقضت مع حياة قائلها لكنه تناقض غير مذموم وما دامت قد خرجت قصيدة مستوية الشخصية تامة الخلق"[٢] فالقصيدة خليقة مستقلة عن حياة الشاعر حتى لو استفاد من تجربته الخاصة. وهي لا يمكن أن تكون مطابقة لحياته حتى وإن اتفقت معها لأن لها وجودها الخاص. وحجازي لا يرى مانعاً أن يأخذ المبدع من تجربته الشخصية ولكن بشرط أن يحولها إلى قيمة فنية، ذلك أن الشعر إنما قيمته في فنيته لا في مادته النفسية، وإلا فما الفرق بين قصيدة وقصة ومقالة نفسية وسيرة ذاتية"؟ "فالشاعر لا يعبر عن إيمانه الشخصي بالضرورة وإنما يصطنع ضروباً من الخيال ويغامر في طرائق من الأشواق والأحلام ماضياً فيها إلى نهايتها، خالقاً منها قصيدته، ولعله يستفيد في كل هذا من معتقداته الشخصية وثقافته وتجاربه العلمية لكن كما يستفيد أي مبدع آخر كالروائي أو المسرحي الذي لا ينتظر منه لكي يكون فناناً خالقاً أن يصنع شخصياته على مثاله أو يلبسهم أفكاره ومعتقداته"[٣].

ويذهب يوسف الخال إلى أن الشعر ذو طبيعة خاصة تختلف عن طبيعة النفس وإلا استغنى الشاعر بها عن التعبير عنها بقصيدة[٤]. فالشعر عالم مستقل عن صاحبه وعن الحياة الواقعية فلا يمكن إعادة عنصر فيه إلى مرجعه من الواقع الاجتماعي أو النفسي لأن العمل الفني كل مكتمل لا ينفصل فيه عنصر عن آخر ولا يعني خارج سياقه الفني شيئاً محدداً. فهو لا يعني ولا يشير إلى صورة في النفس أو الحياة بل هو صورة فنية. فالقصيدة "خليقة فنية جمالية لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير. فما هي معنى محض ولا هي مبنى محض بل معنى ومبنى معاً"[٥]. القصيدة خلق لا تعبير عن مشاعر شخصية أو تصوير

---

(١) *I la production du texte: Michel Riffaterre ، Editions du Seuil Paris 1979 (p - 9).*

(٢) *محاولة في قراءة أبي نواس: حجازي /الآداب ع ٢/١ يناير، فبراير ١٩٧٧ (ص ٦٥).*

(٣) *المرجع نفسه (ص ٦٥).*

(٤) *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ١٨).*

(٥) *المصدر السابق (ص ١٩).*

لعالم الشاعر ولكنها وعي للوجود الإنساني، وعي النبوة[١]. فالشاعر عند الخال نبي يرى جوهر الإنسان ولا يقف عند المشاعر الشخصية. إنه يسمو على ذاته العادية ليقول ما توحيه الذات العليا، الذات المبدعة. ومن ثم فالشعر ذو طبيعة مغايرة للطبيعة النفسية العادية. فهو خلق لأنه يتجاوز الظاهر إلى الباطن، الذاتي إلى الإنساني. وربما أن الخلق مرتبط بالإنسان فهو ليس مجرد صناعة أو زخرفة أو طرب[٢]. الشعر ليس فناً خالصاً كما يقول أصحاب الفن وللفن ولكنه فن يخلق عالمه الخاص من جوهر الإنسان.

ويتفق يوسف الخال مع نازك في أن الجانب النفسي لا يشكل إلا جزءاً بسيطاً من العمل الشعري. فالقصيدة لا تحمل كل معاناة الشاعر لأنها ليست واقع حال أو سرداً للهموم العاطفية. فهي تحمل أقل ما يمكن لبناء قصيدة أو أعمق ما في المعاناة دون سائر الجوانب الأخرى. القصيدة تصفي التجربة وتغربلها ولا تبقي منها إلا ما يخدم الفن وتستبعد ما سوى ذلك[٣]. الشاعر يمكن أن يوظف بعض تجاربه لكنه لا يأخذ بها كما هي وإنما يستفيد من بعض العناصر التي تتطلبها القصيدة. وهكذا تبقى القصيدة من حيث أنها تجربة فنية وإن حملت جزءاً من التجربة الخاصة شيئاً مختلفاً عنها. إن الذاتي جانب من القصيدة وهو وحده لا يستطيع أن يصنع شعراً بل لا بد من تفاعله ببقية العناصر الأخرى المكونة.

ويتفق أدونيس مع زملائه في أن الشعر ليس تعبيراً عن ذات صاحبه بل هو خلق. ويقف ضد مصطلح (تعبير) الرومانسي ومصطلح (صناعة) الكلاسيكية. فالشعر عنده لم يعد "مجرد شعور وإحساس أو مجرد صناعة بل أصبح خلقاً، وأصبح الشعر هو الإنسان ذاته في استباقه العالم الراهن وتوقع المقبل. إنه (خرق للعادة) كما يعبر ابن عربي، أي تغيير لنظام الأشياء ونظام علاقاتها وتغيير النظر إلى العالم"[٤]. والخلق عنده تحرر من النظرة العادية إلى الأشياء وتحرر من المادي والزمني إلى الجوهر واكتشاف علاقات جديدة ووعي جديد للعالم. ومن ثم فطبيعة الشعر تختلف عن طبيعة الواقع النفسي

---

[١] *دفاتر الأيام: يوسف الخال (ص ٥٤).*

[٢] *المصدر نفسه (ص ٥٤).*

[٣] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٢٤).*

[٤] *الأدب العربي المعاصر: أعمال مؤتمر روما ١٩٦١ ــ منشورات أضواء (ص ١٨٢).*

والاجتماعي. فالشعر ليس تعبيراً عن نفسية الشاعر ومعاناتها بل خلق للعالم من خلال إعادة اكتشافه. وهو ليس صناعة يمكن تعلمها بل خلق وإبداع.

ويفرِّق أدونيس بين القصيدة التقليدية والقصيدة الحديثة من خلال مصطلحي (الخلق) و(التعبير) فيقول: "إنه الفرق بين التعبير والخلق، كانت القصيدة القديمة تعبيراً: تقول المعروف في قالب جاهز معروف، فهي تعكس واقعاً وأفكاراً. القصيدة الحديثة الطليعية خلق: تقول للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة، وهي إذاً لا تعكس وتلك الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير"[1]. فأدونيس ينسب التعبير للقصيدة التقليدية والخلق للقصيدة الحديثة. ثم يستعمل إلى جانب التعبير مصطلحاً آخر لوصف القصيدة التقليدية هو الانعكاس. ومصطلح التعبير يركز على الذات لذا فهو لا ينطبق على القصيدة التقليدية التي يصفها أدونيس في أكثر من موضع بأنها صناعة. أما مصطلح الانعكاس فيستعمله أدونيس بمفهوم أفلاطون أي مرآوي. فكيف تكون القصيدة التقليدية تعبيراً وانعكاساً في الوقت نفسه؟. إن التعبير ينفي الانعكاس المرآوي ويؤكد دور الذات في عملية الإبداع. وهذا يعني أن أدونيس ليس دقيقاً في استعمال المصطلحات إذ يخلط بين (الصناعة) و(التعبير) و(الانعكاس) في وصف القصيدة التقليدية. على أنه اقتصر على مصطلح الخلق في وصف القصيدة الحديثة. والخلق معناه طبيعة جديدة لا تطابق النفس أو الواقع.

وإذا كان أدونيس قد رفض مفهوم الانعكاس الأفلاطوني فإنه يرفض مفهوم الانعكاس الواقعي الاشتراكي أيضاً ويتفق مع إليوت في أن الشعر مركب. ومعنى ذلك أن الشعر لا يمكن أن ينطلق من فراغ بل من مواد أولية يعيد تشكيلها وصياغتها في مركب جديد. فالشعر عند أدونيس ليس "مجرد انعكاس نفسي ذاتي كما أنه ليس مجرد انعكاس واقعي اجتماعي، إنه قبل كل شيء كشف، أعني أنه ليس وثيقة عن المعطى، وإنما هو اختراق وتجاوز"[2]. الشعر ليس وثيقة نفسية أو اجتماعية وإنما خلق، والخلق تجاوز واختراق، والاختراق مرتبط بالكشف، والكشف يحيل إلى الرؤيا. ومعنى ذلك أن الخلق منفصل عن

---

[1] *زمن الشعر: أدونيس (ص ٢٩٤).*

[2] *كلام البدايات: أدونيس (ص ٢٨).*

الشروط التاريخية والاجتماعية وخاص بالعارف[1]. أما الاكتشاف فيرتبط بالعلم، فالكشف يتم عن طريق الحدس أو القلب أما الاكتشاف فيتم عن طرائق العقل. والخلق بهذا المعنى كشف لا اكتشاف فهو مرتبط بمفهوم صوفي، ومصطلح رؤيا أخذه أدونيس من الشعراء الرمزيين في فرنسا قبل اطلاعه على التراث الصوفي في الإسلام.

الشعر والفكر:

وكما بيّن رواد الشعر العربي الحر تحوّل المادة الواقعية والنفسية في القصيدة بينّوا تحول الأفكار العلمية والفلسفية والدينية وغيرها في القصيدة إلى عناصر مكونة بانية شأنها في ذلك شأن الوزن والصورة، ذلك أنه لا وجود للشعر الصافي أو الخالص. "فما يكون الأدب نقياً منه بحسب التعريف الحديث هو القصد العملي (الدعاوة، التحريض على وجهة معينة، الفعل الفوري) والقصد العلمي (التزويد بالمعلومات، الوقائع، ما يضاف إلى المعارف"[2]. فالشعر ليس دعاية أو تحريضاً أو مجموعة معلومات بل هو شكل فني له طبيعة خاصة مغايرة لطبيعة العلم والفلسفة والدين. إن الأفكار لا قيمة لها في ذاتها كما تقرر نازك الملائكة، فهي تتغير بتغير الصياغة. "ولذلك قال العرب إن المعاني على قارعة الطريق وإنما المهم هو التعبير عنها"[3]. ومن هنا ترفض أسبقية الفكر على اللغة كما يدعي بعض الأدباء المعاصرين، ذلك أنه لا فصل بين اللغة والفكر[4]. فالشعر ليس نظماً لأفكار مسبقة، والفكرة في الشعر هي جزء لا يتجزأ من النص الشعري. الشعر لا يقيم بفكريته على بشعريته، إذ ليس له غاية خارجية فلسفية أو دينية أو علمية فذلك شأن النثر. إن غاية الشعر الشعري لا الفكري، ولكن لا يخلو الشعر من الفكري. فهو مثلاً "يحمل من الفلسفة تلك ال(لماذا) المقلقة، هو يحمل من الفلسفة آفاقها وقضاياها وتحدياتها"[5]. الشعر يحمل هم الفلسفة ولكنه لا يحمل قوانينها ومناهجها، وتبقى المعرفة الشعرية غير المعرفة الفلسفية.فالشعر "ليس معرفة فلسفية ترجمت إلى

---

[1] *الموقف النقدي للتراث عند أدونيس: محمد الطيب قويدري (ص ١٥٤).*
[2] *نظرية الأدب: رينيه ويليك ــ أوستن وارين (ص ٢٥٢).*
[3] *الشاعر واللغة: نازك/ الآداب ع ١٠ أكتوبر ١٩٧١ (ص ١٣).*
[4] *المرجع نفسه (ص ١٣).*
[5] *في الأدب الفلسفي: محمد شفيق شيا (ص ١٣، ١٤).*

تخييل وشعر، بل إن الأدب يعبر عن موقف عام من الحياة، وإن الشعراء عادة يجيبون بشكل غير منهجي عن مسائل هي أيضاً موضوعات فلسفية، سوى أن الصيغة الشعرية للجواب تختلف باختلاف العصور والأوضاع"[١]. ولكن هل يعني أن الشعر يكون أفضل إذا كان فلسفياً أكثر وهل تتحول القيمة الفلسفية إلى قيمة فنية؟ إن الحقيقة الفلسفية مثلها مثل الحقيقة الاجتماعية والنفسية ليست قيمة فنية في ذاتها. وإن كان إيرادها في سياق مناسب يمكن أن يعزز قيماً فنية مثل قيم التلاحم والتركيب كما يرى رينيه ويليك[٢]. وهل يكون الشعر أقل فنية إذا خلا من الفلسفة كما يريد كروتشه أن يوهمنا في قوله: "الشعر حين يغدو أرفع بهذه الوسيلة علينا أن نقول إنه يغدو أرفع عن نفسه، فهو ينقص مرتبة من حيث هو شعر، ولذلك يجب أن يوصف عن جدارة بأنه أدنى، أي أنه يعاني نقص الشعر"[٣]. إن مقولة كروتشه تنطبق على الشعر الذي يحمل قيماً فلسفية في حد ذاتها لا ذلك الذي يعيد خلق الأفكار فنياً. فقيمة الشعر ليس في فكريته إنما في شعريته، في تحويل القيم الفلسفية إلى أجزاء لا تتجزأ من العمل الفني. ولا بد أن نفرق بين الأفكار خارج الشعر والأفكار حين تتحول ضمن سياق شعري. فهي تفقد طبيعتها الأصلية لتكتسب طبيعة شعرية ذات مدلولات متعددة بحيث يصعب ردها إلى مرجع خارجي لأنها تغدو مكونة، وتصبح رمزاً وأسطورة[٤].

لقد بين رواد الشعر العربي الحر كيف تندمج الأفكار مع بقية العناصر المكونة للقصيدة بحيث لا يمكن فصلها عن السياق الشعري إذ تصبح جزءاً من البناء الفني والصورة الفنية. فالبياتي يرى "أن الأفكار تختلف في الصورة الشعرية، فلا يبرز من القصيدة غير بنائها الفني وصورها الشعرية"[٥]. فالفكرة جزء من عناصر كثيرة تكون مادة القصيدة ولا يمكن فصلها عن المجموع أو تمييزها من القصيدة. إنها "ليست قيمة تضاف إلى قيمة الفن في الشعر فيصبح بها غير ما هو أو غير ما كان"[٦]، بل هي مبثوثة في كل العناصر المكونة

---

[١] *نظرية الأدب: رينيه ويليك، أوستن وارين (ص ١٢٠).*

[٢] *المرجع نفسه (ص ١٢٨).*

[٣] *المرجع السابق (ص ١٢٩).*

[٤] *المرجع السابق (ص ١٢٨).*

[٥] *دراسات نقدية في النظرية والتطبيق: محمد مبارك ـــ منشورات وزارة الإعلام ـــ الجمهورية العراقي ١٩٧٦ (ص ١٥١).*

[٦] *طبيعة الشعر: أحمد محمد العزب (ص ٥٨).*

للقصيدة تشكلت معها وأصبحت جزءاً لا يتجزأ منها. إن الشعري لا يتناقض مع الفكري عند البياتي بل هو مسكون به ويضرب بذلك مثالاً بالمعري[١]. ولكن هذا لا يعني أن غايته فكرية وإلا تحول إلى نظم لآراء وأفكار.

ويذهب بلند الحيدري إلى أن الشعر ليس مجرد فكر لأن الفكر موجود في العلم والدين والفلسفة. والشعر طريقة في التفكير تختلف عن بقية العلوم، والفكرة في الشعر تختلف عن الفكرة خارجه. ويميز الحيدري بين فكرة تبقى على السطح وأخرى تعطي للشعر عمقاً لأنها تصبح جوهراً فيه. وبهذا يقبل الفكرة التي تغني الشعر ويرفض الفكرة التي تقحم فيه. وحتى تكون الأفكار بانية عنده يرى من الضرورة أن تنصهر في العاطفة[٢].

ويتفق عبد الصبور مع البياتي والحيدري على أن الشعر ليس مجرد فكر بل هو نظام يربط بين أجزائه المختلفة وما الفكرة إلا جزءاً من مكونات القصيدة. "إن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيماً صارماً"[٣]. إن القصيدة تشكيل لمواد خام وليس نظماً لأفكار مسبقة. فالأفكار والصور والخواطر إنما تتشكل من خلال تفاعل مكونات القصيدة. فهي لا تفرض من الخارج وإنما تنتج من الداخل وتنمو في نسق شعري داخل نظام خاص. الشعر بناء ونظام وليس مجموعة من الأفكار والمعلومات. "إن الأدب ليس فكرة تقال فحسب بل طريقة تقال بها هذه الفكرة وإن الأفكار المجردة والجمل اللغوية الصحيحة والأهداف الطيبة لا تصنع عملاً فنياً بل لا بد أن يتوفر شيئان هامان إلى جانب كل ذلك"[٤]. أما الشيء الأول لدى عبد الصبور فهو معايشة الفكرة وتأملها الباطني حتى لا تبقى مجرد فكرة منفصلة عن حياة الشاعر. وقد فصل هذه النقطة في موضع آخر حيث ميز بين تعامل الشاعر مع الأفكار وتعامل المؤرخ والفيلسوف والناثر مركزاً على الوجدان في تمثل الأفكار فقال: "فهي حين يدركها بعقله تسبح في بحر تأمله، وتنعكس على وجدانه، وتكتسي بالصورة النابضة لكي يستطيع بعد ذلك التعبير عنها تعبيراً شعرياً"[٥]. أما الشيء الثاني

---

[١] *كنت أشكو إلى الحجر: البياتي (ص ١٤٤).*

[٢] *إشارات على الطرق: بلند الحيدري (ص ١٤٩).*

[٣] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ٢٥، ٢٦).*

[٤] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٨) (ص ١٠٠).*

[٥] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٩) (ص ١٠٢).*

فهو الأسلوب لأن الشعر ليس مجرد أفكار وإنما طريقة تقال بها الأفكار. وعبد الصبور لا يعني بالأسلوب بلاغة قديمة من سجع وجناس و تورية ولكن أسلوباً جديداً يتفق مع التجربة الحية[١]. فهو لا يحدد الأسلوب بمعايير مسبقة بل يربط الأسلوب بالتجربة الخاصة. الأسلوب ليس مجموعة من الوسائل البلاغية وإنما هو طريقة جديدة تتطلبها التجربة. ومن هنا فإن الوسائل البلاغية أو غيرها إنما هي وسائل تحدد وظيفتها الطريقة ولا تحدد الطريقة. فالأسلوب يمكن أن يكون بها وبغيرها من الوسائل المختلفة. والشعر بهذا أسلوب في التعامل مع معطيات الفكر من خلال التجربة الشعرية.

ويستعمل يوسف الخال مثل عبد الصبور مصطلح أسلوب في بيان علاقة الشعر بالفكر. فالشعر إنما يتميز عن العلم والفلسفة والدين بأنه أسلوب لا أفكار. والأفكار في الشعر تختلف عن الأفكار في غيره لأنها مرتبطة بطريقة استخدام اللغة. وهذا لا يتأتى إلا بالانفعال بهذه الأفكار، وتخييلها وتشكيلها. والشعر بهذا المعنى "أسلوب يستخدم الكلمات والرموز والصور والاستعارات لإثارة العاطفة وتكثيفها بحيث نرى الأفكار لا بعين العقل بل بعين المخيلة. نراها شيئاً محسوساً ملموساً، شيئاً نابضاً حياً يفاجئنا ويدهشنا، شيئاً ينقل إلينا من وراء المألوف والظاهر ليعيش معنا في اللحظة وليعيش إلى الأبد"[٢]. الأفكار في الشعر لا تنفصل عن العناصر الأخرى المكونة للشعر من صور ورموز وعاطفة. وبهذا تصبح شيئاً محسوساً يعيشه القارئ ولا تبقى أفكاراً. الأفكار في الشعر ليست هدفاً لذاته عند الخال وإلا صُبّت في مقالة عوض صياغتها شعراً[٣]. فهي في الشعر تأتي عفواً من خلال الكلمة واللون والنغم وليست موجودة سلفاً[٤]. فالشعر ليس من شأنه أن يوصل معلومة أو موعظة فذلك من شأن العلم والدين. لقد تنازل الشعر عند الخال عن هذا الهدف "واكتفى بأن يكون فناً جميلاً أداته اللغة، آخذاً من الموسيقى إيقاعها ومن المعمار نظامه وتوازنه وانسجامه، ومع النحت والرسم تجسيدهما وتصويرهما الموضوع بالواقع الملموس والمنظور"[٥]. ولكن هل يعني هذا أن الشعر قيمة جمالية

---

[١] *المصدر السابق (ص ١٠٠).*
[٢] *دفاتر الأيام: يوسف الخال (ص ١٠٤).*
[٣] *المصدر نفسه (ص ١١٣).*
[٤] *المصدر نفسه (ص ١١٣).*
[٥] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٩١).*

خالصة أم أنه قيمة دلالية أيضاً؟ إن يوسف الخال يرفض أن يكون الشعر وسيلة تغنينا بمعلومات في النفس والاجتماع ولكن لا ينفي أن للشعر معرفته التي تعجز عنها الفلسفة والعلم[١].

وإذا كان عبد الصبور والخال قد استعملا مصطلح (أسلوب) فإذا أدونيس استعمل مصطلح البنية ليدل على التلاحم العضوي بين العناصر المكونة للنص الشعري. والأفكار جزء لا يتجزأ من البنية ودلالتها إنما تبقى مرتبطة بها ولا تعني شيئاً خارجها. والأفكار مادة خام وليست شعرية في ذاتها وإنما تكتسب شعريتها داخل البنية. "إن شرط الفكرة لكي تكون شعرية أن تتوحد مع الكلمات في كل بنيوي واحد، بحيث أنها كانت موجودة سابقاً. بل نشعر على العكس أن الشاعر يبدعها شيئاً فشيئاً ولا يتناولها من كتاب أو مما هو جاهز شائع مكتفياً بإعادة صياغتها"[٢]. فالأفكار في الشعر إنما تخلق ضمن بنية وليست نسخاً لأفكار خارجية. وحتى في حال استفادة الشعر من أفكار غيره فإنه يعيد خلقها ضمن بنيته. الشعر بهذا بنية لا يمكن فصل أجزائها بعضها عن بعض. ومن هنا لا مجال للكلام عن الفكرة ولكن عن دلالات متعددة للنص. فالفكرة محددة أما الدلالة فلا حدود لها لأنها علاقة لغوية.

إن الشعر ليس تصويراً أو تمثيلاً للواقع الخارجي أو الداخلي أو الفكري بل هو خلق. وما الواقعي أو النفسي أو الفكري إلا عناصر يعيد خلقها الشعر وتشكيلها من جديد لصياغة عالم فني خاص. "إن العالم الشعري لا وجود له، ما هو موجود الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم"[٣]. فالأشياء والأفكار والمشاعر ليست شعرية في ذاتها وإنما تكتسب شعريتها من خلال تموضعها في فضاء من العلاقات "أولاً في علاقات تراصفية أو منسقية ثم ثانياً في علاقة تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية مبادلة (أفقياً أو شاقولياً أو ميلانياً) داخل النص الواحد، ثم ثالثاً في علاقات إضائية بين النص والآخر: الآخر بما هو مبدع والعالم، والمتلقي، وتاريخ النصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها"[٤].

---

[١] *المصدر نفسه (ص ٢٥).*
[٢] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ٣) (ص ٢٩٨، ٢٩٠).*
[٣] *بنية اللغة الشعرية: جان كوهين (ص ١٢٨).*
[٤] *في الشعرية: كمال أبو ديب (ص ٥٨).*

الشعر والموضوع:

إن الموضوع سواء أكان اجتماعياً أم نفسياً أم فكرياً لا يصنع وحده القصيدة. الموضوع جزء من عناصر كثيرة في العمل الفني وهو مادة خام لا قيمة لها في ذاتها إنما في تناولها شعرياً. وقد أكد رواد الشعر العربي الحر أن الموضوع ليس مقياساً للقصيدة إذ يقيم الشعر بشعريته لا بموضوعه. فقد يكون الموضوع مهماً ولكن تناوله غير الفني يفقده قيمته وجدواه. الشعر يقاس بجودته الفنية بغض النظر عن الموضوع. بل ليس هناك موضوع جيد وآخر رديء، أو موضوع جميل وآخر قبيح في ذاته إنما يكون جميلاً أو قبيحاً من خلال سياقه الفني. فقد يصبح الجميل قبيحاً فنياً والقبيح جميلاً فنياً. إن الموضوع ليس مهماً في ذاته ولكن في دلالته التي تختلف من عمل شعري إلى آخر. وهو لا يهم إلا بقدر ما يوحي بمضمون ما، دلالة ما "فالمضمون هو دلالة الموضوع وفاعلية الموضوع والقيمة المضافة إلى الموضوع"[1] كما يقول أمين العالم.

إن الموضوع قيمة مشتركة بين الشعر وغيره من العلوم والفنون. لهذا لا يمكن أن يكون مقياساً للتمييز بين ما هو شعري وغير شعري. وهو ليس مهماً في ذاته ولكن في اختياره وتناوله فنياً. لهذا تقول نازك: "وإنما يصبح الموضوع مهماً ويستحق الالتفات في اللحظة التي يقرر الشاعر أن يختاره لقصيدته، فهو إذاك يوجه الهيكل ويمشي معه"[2]. فالتفات الشاعر إلى الموضوع هو الذي صيره مهماً لأنه اختاره وانفعل به فأصبح بذلك جزءاً من المكونات يسهم في توجيه القصيدة وينمو معها. وتسمي نازك التفاعل بالموضوع عاطفة شعرية إذ تقول في قصيدة نزار قباني (قصة راشيل شوارزنبوك): "ولو بذل نزار قباني لقصيدته عاطفة شعرية ونظر إلى موضوعها بما يملك من موهبة في خلق الصور لجاءت قصيدة جميلة. على أن الظاهر أنه لا يستطيع ذلك لأن اتجاه شاعريته ومزاجه يمنحه الحماسة لموضوعات الحب وحدها، أما قضايا المجتمع فهو لا يملك لها حماسة ولا صوراً ولا أنغاماً وهذا مدى قدرته"[3]. فالموضوع الذي ينفعل به الشاعر يعطيه دلالته ويحوله إلى صور وأنغام. ونازك هنا باستعمالها مصطلح العاطفة الشعرية إنما تميز بين انفعال عادي وآخر شعري.

---

[1] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٢٦).*
[2] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٢٣٥).*
[3] *محاضرات في شعر علي محمود طه: نازك (ص ٤٠).*

فالشاعر قد ينفعل بموضوع ما انفعالاً عادياً ولا يستطيع أن ينفعل بـــه شـــعرياً. والموضوع يصبح مهماً إذا استطاع الشاعر أن يتعاطف معه شعرياً ووفر لـــــه الصور والنغم والخيال. وبهذا فالموضوع لا يكون صالحاً أو غير صـــالح فـــي ذاته، بل يصبح صالحاً بانفعال الشاعر به. "فقد ينفذ الشاعر ببصـــيرته ليـــرى خلال ما يبدو تافهاً في بادئ الأمر ما ينم عن مسألة نفسية أو مشكلة اجتماعيـــة أو يرى فيه مجالاً لتصوير فني رائع يبين عن مشـــاعره أو عواطفـــه... وقـــد يقصر شاعر في موضوع عظيم لضعفه ويجلي آخر في موضوعات تبدو لأول نظرة ضعيفة في شاعريتها"[١]. الشاعر لا ينقل الموضوع كما هو لأنـــه لـــيس شعرياً بذاته ولكن يقدم دلالات ينطوي عليها الموضوع. فهو يعبر مـــن خلالـــه عما يتكشف لـــه ولا يهتم بالموضوع لذاته"[٢]. لذلك نجد الموضوع الواحد يثير في الشعراء معاني مختلفة بحسب اختلاف أمزجتهم ومشاربهم، بل إن معالجـــة الموضوع بطريقة معينة هو ما يعطي لهذا الموضـــوع أو ذاك معانيـــه. وهـــذا يعني أن المعنى لاحق لا سابق "ذلك لأن المحتوى لا يشكل ما عرضـــه الفنـــان وحسب، ولكن يشكل أيضاً الطريقة التي قدم بها هذا الشكل وضمن أي ســـياق، كما أنه يشير إلى درجة الوعي الاجتماعي والفردي فيه"[٣].

وتميز نازك بين نوعين من الشعر: أحدهما يفرق بـــين هيكـــل القصـــيدة وموضوعها مثل أبي ماضي وثانيهما يخلط بينهما مثل شوقي وأضرابه. "فـــإذا كتبوا قصيدة في الرثاء لم يجهدوا في خلق إطار فني يصوغون فيه الموضـــوع وإنما اكتفوا بإدراج المعاني الجزئية متتالية غير متدرجة حتى ليمكن تقديم بيـــت على بيت أو مقطع على مقطع دون أن يمس المعنى العام. وكأن الموضوع فـــي نظرهم يكفي لتوحيد القصيدة وجعلها قصيدة دون أن يفطنـــوا إلـــى أن علـــيهم كشعراء أن ينظروا إلى الموضوع نظرتهم إلى مادة خام ينبغي أن تصـــاغ فـــي كيان فني"[٤]. فالموضوع عند نازك مادة خام لا تصنع القصيدة بـــذاتها، فهـــي عنصر من عناصر كثيرة تتفاعل لتشكل عملاً فنياً.

---

[١] *النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال (ص ٣٨٩).*

[٢] *مشكلة الفن: زكريا إبراهيم (ص ٤١).*

[٣] *ضرورة الفن: أرنست فيشر ــ ترجمة ميشال سليمان ــ دار الحقيقة ــ بيروت (ص ١٦٠).*

[٤] *ملامح عامة في شعر أبي ماضي: نازك/ مجلة شعر ع ٦ نيسان ١٩٥٨ (ص ٩٨).*

وعلى الرغم من أن نازك ترى أن الشعر إنما يقاس بفنيته لا بموضوعه فإنها تقيس الشعر أحياناً بموضوعه فترى أن شعر سليمان العيسى شعر قومي وشعر نزار شعر حب، وشعر علي محمود طه شعر سياسي وحب[١]. وهذا تصنيف يقوم على موضوعات الشعر لا فنيته، وهي عندما تعرض إلى شعر علي محمود طه تصنفه بحسب موضوعاته: قصائد عاطفية، قصائد فكرية، قصائد إنسانية قومية، قصائد مناسبات[٢]. على أن نازك تعود في موضع آخر لتقرر أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم الذي كان يعبر عن أغراض المدح والهجاء والرثاء والوصف والغزل، ذلك أن موضوع الشاعر المعاصر هي الحياة كلها[٣]. وهذا يعني أن نازك المنظرة تتناقض مع نازك المطبقة التي تتعامل مع النصوص الشعرية.

أما السياب فكان يهتم بالشعر من حيث موضوعه في بداية حياته الشعرية. فقد صرح سنة ١٩٥١ أنه يرى الشعر السياسي أفضل من الشعر الذاتي لأنه يدعو إلى التحرر[٤]. فهو يقيس الشعر بحسب موضوعه المفضل لديه لا بجودته بجودته الفنية، وكأن الموضوع شعري في ذاته. وقد كان السياب في فترة انتمائه إلى الحزب الشيوعي يهتم بالموضوع لذاته وكأنه هو الذي يصنع القصيدة. وينطبق هذا أيضاً على فترة انتمائه إلى الحزب القومي. وإذا كان الموضوع هو المقياس في تحديد الشعر فلا فرق بين قصيدة ومقالة في نفس الموضوع. كما أنه لا فرق بين قصيدة جيدة فنياً وأخرى رديئة فنياً. ولكن هل ينظر الشعراء إلى موضوع واحد من زاوية واحدة وهل يرون فيه معنى واحداً؟ وما الفرق بين نظرة الشاعر والعالم إلى موضوع واحد؟ إن الشاعر لا ينقل الموضوع كما هو وإنما كما يراه، وهو لا يهتم بالموضوع في ذاته ولكن بما يوحيه من معان. فالشاعر يميل إلى الجوانب الخفية التي لا يراها غيره من العلماء والمفكرين. يقول دوفران: "فما استبعده الجغرافي من المنظر الطبيعي، وما أغفله المؤرخ في صميم الحدث التاريخي، وما لم يستطع المصور الفتوغرافي أن يلتقطه من الوجه البشري، وما لم يفصح عنه الإدراك الحسي إلا

---

[١] *محاضرات في شعر علي محمود طه: نازك (ص ١٦).*

[٢] *المصدر نفسه (ص ٣١).*

[٣] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢٠٨).*

[٤] *بدر شاكر السياب: إحسان عباس ــ دار الثقافة ــ بيروت (ط ٥ ــ ١٩٨٣) (ص ١٥٥).*

بصورة غامضة مهوشة، وما غاب كله أو جله عن المعرفة العلمية الموضوعية، هذا بعينه هو ما يريد الفنان أن يقصد لتعبير عنه"[1]. إن الاهتمام بالموضوع لذاته يهمل رؤية الفنان وحس الفنان والتعبير الفني. كما أن التركيز على الموضوع خلط بين الشعر وغيره من العلوم والفنون التي تشترك في الموضوع. وهو دليل خلط بين الموضوع الذي يسبق القصيدة والمضمون الذي تشكله القصيدة.

ويذكر السياب سنة ١٩٦٣ رأي الأدباء العراقيين الذين يهتمون بجودة الأدب حسب المقاييس الفنية لا السياسية ويهتمون بتفاصيل الإخراج قبل الموضوع ذاته ويرى أن هذه نظرة أصلية لنظرية الفن للفن[2]. وهذا يعني أن السياب يرفض التركيز على الفن في الشعر وأنه بقي على نظرته الإيديولوجية. إن الاهتمام بجودة الأدب الفنية لا تعني أن الشعر فن خالص، بل تعني أن الشعر فن بالدرجة الأولى وهو طريقة تعبير وشكل فني وأن الموضوع مادة خام لا تصنع الشعر وإنما يصنعها الشعر.

إن الموضوع من حيث أنه شيء أو فكرة أو حدث لا قيمة له في ذاته ولكن فيما يوحيه إلى الشاعر وفي مدى استجابته إلى حاجة الشعر. فالشعر موضوع ذاته من كونه بنية مكانية يتجلى من خلالها الموضوع الجمالي، وبنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية بوصفه عملاً إنسانياً حياً[3]. والموضوع في العمل الفني شيء وفي خارج العمل شيء آخر. ففي "داخل العمل ذاته يكتسب الموضوع دلالة خاصة به تختلف كل الاختلاف عن دلالة النموذج التاريخي. ففي العمل يعرض الموضوع بداخل بناء حسي وشكلي وخيالي كامل، ويتداخل في (الجسم) الفني للعمل. وعلى هذا النحو يكتسب حيوية و(معنى)لا يملكها أنموذجه في الحياة الواقعية، بل إن (معنى) الموضوع عندما يقدم لنا من خلال وسيط كالتصوير أو الأدب لا يمكن أن يفهم أو يدرك على أي نحو آخر، فهو عندئذ يتسم بتلك الكثافة والحيوية الخاصة التي يكتسبها عندما يكون جزءاً لا يتجزأ من العمل الفني المحدد والتي يفقدها عندما ينتزع من العمل الكلي وينظر

---

[1] *مشكلة الفن: زكريا إبراهيم (ص ٤٢، ٤٣).*
[2] *كتاب السياب النثري: حسن الغرفي (ص ٢٠٣).*
[3] *المرجع السابق (ص ٣٢).*

إليه بمعزل عنه"[١].

وعلى الرغم من تركيز البياتي على وظيفة الشعر من خلال دواوينه التي كتبها في المنفى مثل (المجد للأطفال والزيتون) و(أشعار في المنفى) و(يوميات سياسي محترف) وغيرها، وعلى الرغم من تركيزه على التجربة في الشعر بالدرجة الأولى فإنه يرى أن "القصيدة هي رؤيا كونية أو شمولية مكثفة للوجود المعيش(كذا) الذي تعبر عنه، ولقد ذهب الزمن الذي كان فيه الشاعر يكتب في موضوعات مجزأة [٢]. وهذا يعني أن الشعر لا يحمل موضوعاً محدداً لأنَّه رؤيا كونية. الحياة كلها مسرح الشعر، وليس هناك قصيدة سياسية وأخرى عاطفية وثالثة فلسفية، وإنما ثمَّة قصيدة كلية تتجلى فيها معاني الحياة والوجود. فالشعر عند البياتي يشبه قصص ألف ليلة وليلة كلما خرج الشاعر من باب دخل إلى باب أو ممر آخر وهكذا يفضي بعضه إلى بعض بحيث لا يمكن تحديد موضوع الشعر[٣]. فالشعر من هنا أكبر من أن يكون موضوعاً، أو يحدده الموضوع. فهو كلي، كوني، يتضمن كل شيء ولكنه لا يدل على شيء محدد.

أمَّا عبد الصبور فيتفق مع نازك في أن الموضوع أو الغرض مهما كان محبوباً فإنه لا يعد مقياساً شعرياً، ذلك أن الشعر فن لا مقالة أو خطاب أو بيان سياسي. فالموضوع الجيد لا يدل بالضرورة على جودة القصيدة "لأنَّ القصيدة لا يشفع لها غرضها وإنما يشفع للقصيدة ما تحققه في مجال التجربة الشعرية"[٤].

إن الجودة الفنية هي المقياس في تقويم الشعر لدى عبد الصبور أمَّا الموضوع فقيمة مشتركة بين الشعر وغيره. ومن هنا يبطل عنده تصنيف الشعر بحسب موضوعاته وأغراضه سواء أكانت ذاتية أم موضوعية. فقد لاحظ خطأ أولئك النقاد الذي يفضلون الشاعر الذي يهتم بمشكلات الناس وينقصون من قيمة القصائد الذاتية اهتماماً منهم بالموضوع. فالأدب لا يوصف بأنه ذاتي أو موضوعي لأنَّه تفاعل الذات من الموضوع أياً كان مصدره. فللأديب ذات

---

[١] *النقد الفني: جيروم ستولنيتز (س ٢١٩ ــ ٢٢٠).*
[٢] *دراسات نقدية: محمد المبارك (ص ١٤٠)*
[٣] *كنت أشكو إلى الحجر: البياتي (ص ٢٢)*
[٤] *تجربتي في الشعر: عبد الصبور / فصول مج ٢ ع ١ أكتوبر ١٩٨١ (ص ١٧)*

تجعله يتأمل الواقع وينفعل به ويعيش تجاربه وجدانياً ثمَّ يعبر بطريقة خاصة عن موقفه من المجتمع [١].

فإذا غابت ذات الأديب التي تنفعل بالموضوع وتعيد خلقه وتشكيله من خلال رؤية معينة بقيت الموضوعات كما هي في الواقع واحتفظت بنثريتها. لهذا ينتقد عبد الصبور ديوان العقاد (عابر سبيل) فيرى أنه تناول الحياة اليومية بشكل نثري لاشعري إذا احتفظت الموضوعات بنثريتها وسقط الديوان فنياً [٢].

إن الأب هو نتيجة تفاعل الذات بالموضوع، لذلك لا يوصف بأنه ذاتي أو موضوعي لأنَّ هذا التقسيم "يقيم تضاداً بين العقل والحس وبين المادة والروح وبين المادة وبين الإنسان والكون. على أن هذه المضادة لا تقوم إلا في الذهن الشكلي فلا يعلم أحد أين ينتهي العقل أو يبدأ الحس"[٣].

ويؤكد حجازي ما ذهب إليه عبد الصبور ونازك إذ يرى أن الموضوع ليس قيمة فنية في ذاته. فقد يتناول الموضوع الواحد شعراء كثيرون ولكن كلٌّ يتفاعل به بطريقته ويعطيه دلالة مختلفة ويوظفه بشكل مختلف. فالموضوع ليس مهماً في ذاته وإنما مهمته أن يرشد الشاعر إلى القصيدة [٤]. فالموضوع من هنا يوحي للشاعر بما يخدم قصيدته وليس هدفاً في ذاته. فهو وسيلة إلى الشعر وليس الشعر ذاته. ويذهب حجازي إلى أنه ليس هناك موضوع صالح للشعر وآخر غير صالح له، فكل موضوع يصلح للشعر إذا دخل في صميم الحياة الوجدانية للشاعر [٥]. ومن ثمَّ فليس هناك موضوع شعري في ذاته وإنما يكتسب شعريته في القصيدة بعد تفاعله بالعناصر المكونة لها. فالشعرية من هنا صفة لاحقة لا سابقة وهي لا ترتبط بعنصر معين كالموضوع، وإنما هي نتيجة تفاعل العناصر جميعها في تشكيل القصيدة. ومن ثمَّ فالحكم على الشعر لا يكون بالموضوع وإنما بقراءة القصيدة كلها. ثمَّ إن الموضوع في القصيدة هو غيره خارجها لأنَّه يصبح مضموناً. لهذا يرى حجازي أن "المقياس الوحيد الصحيح هو ما يمكن أن نجده في القصيدة نفسها، بصرف النظر عن عصرها

---

[١] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٨) (ص ٦٣، ٦٤)*
[٢] *ماذا يبقى منهم للتاريخ: عبد الصبور (ص ٧٣)*
[٣] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ٥١)*
[٤] *لقاء مع أحمد عبد المعطي حجازي: محمد بركات/ الآداب ع ٤ أفريل ١٩٧٥ (ص ٤)*
[٥] *المرجع نفسه (ص ٤)*

وموضوعها ومنهجها من طاقة تخرج بها من دائرة همومنا الضيقة وتدخل بها في الهم الإنساني المشترك. تلك لحظة يتوهج فيها وجودنا كله ويتكثف ويتبلور. والطريق الوحيد إليها هو أن نقرأ القصيدة، أن نقرأها ببراءة وحب" [١]. فالقصيدة كل متكامل لا ينفصل موضوعها عن العناصر المكونة لها. وهي ليست موضوعاً محدداً لدى حجازي لأنها موقف من العالم في تداخله، فالشاعر لا يفرق بين السياسي والعاطفي وقضايا الناس. وبهذا تكون القصيدة تركيبا لنظرة الشاعر إلى العالم [٢]. وهو بهذا يتفق مع البياتي في أن القصيدة كلية وليس ثمَّة موضوع محدد للشعر.

ويتفق خليل حاوي مع نازك وحجازي على أنه ليس هناك موضوعات جمالية وأخرى غير جمالية في ذاتها. ويذهب إلى أن ريلكه كان ممَّن يرون أن هناك موضوعات جمالية معينة للشعر حتّى اطلع على قصيدة (الجيفة) لبودلير فغيّر نظرته وقرر "أن الشاعر لا يملك حق الاختيار في مادة شعره، فمادته هي الحياة بأسرها، وما فيها من ذرى مشرقة وكهوف مظلمة متعفنة، وما يمتد بين هذه وتلك من تداخل النور والظلمة" [٣]. ومن ثمَّ لا وجود لموضوع شعري في ذاته، وكل موضوع يمكن أن يتناوله الشعر جمالياً، إذ لا محرمات في الفن كما يرى ماكليش[٤]. فالموضوع ليس جميلاً أو قبيحاً في ذاته وإنما في توظيفه جمالياً.

ويذهب إيليا حاوي على أن "خليل حاوي لم يكل أمر شعره قط إلى قيمة موضوعه القائمة فيها بذاتها، وإنما كان يتخذ الموضوعات ذرائع ليعبر بها عن معاناة الكينونة والحقيقة وتجسيد الكون في ذروات كان يحن إليها، إذ يعتقد أنه لا سبيل له لفهم ذاته إلا من خلال الكون ولا لفهم الكون إلا من خلال ذاته"[٥]. فالموضوع لدى خليل ليس هدفاً في ذاته بل وسيلة لتجسيد

---

[١] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ١١٧)*

[٢] *الأدب الجديد والثورة: محمد دكروب (ص ١٩٧)*

[٣] *كتب وأدباء: وليم الخازن ــ نبيه أليان (ص (ص ٦٦)*

[٤] *الشعر والتجربة: ماكليش ــ تر: سلمى الخضراء الجيوسي ــ م: توفيق صايغ ــ منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ــ مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك ١٩٦٣ (ص ١٣٩)*

[٥] *خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره: إيليا حاوي دار الثقافة ــ بيروت (ط ١ ــ ١٩٨٤) (ج ١) (٩٠)*

المعاناة الوجودية.

ويذهب يوسف الخال إلى أن مجلة شعر كانت تركز على القيمة الفنية للعمل الشعري دون الموضوع. فلم يكن همها إيديولوجياً أو سياسياً إنَّما كان همها إبداعياً فنياً. لذلك لم تكن تقبل القصيدة أو ترفضها على أساس موضوعها بل على أساس قيمتها الفنية. فالموضوع لم يكن مهماً في ذاته سواء أكان قومياً عربياً أم ماركسياً أم عقائدياً بل المهم هو القيمة الفنية، العمل من حيث أنه إنتاج أدبي[١]. لقد كان في المجلة شعراء لهم انتماءاتهم المختلفة ولكنهم لم يكونوا مهتمين إلا بنهضة الشعر من حيث أنه فن.

ويركز أدونيس على طريقة التعبير دون الموضوع في الشعر فيقول: "لا موضوع في الشعر، بل تعبير وطريقة تعبير ولا حقائق مستقلة بذاتها، بل رؤى ووجهات نظر"[٢].

فالشعر لا يحمل موضوعاً بل رؤى، والموضوع لا أهمية له في ذاته ولكن في طريقة رؤيته. والقصيدة بهذا أكبر من مصادرها المباشرة وغير المباشرة [٣] لدى أدونيس. فهي خلق جديد يأخذ من الصدر بحسب حاجته الفنية ويحوّله ويشكّله مع المواد الأخرى في إطار رؤيا. وهي طريقة تعبير جديدة تخلقها طريقة تفكير جديدة في الموضوع. ومن ثمَّ فما يحدد الشعر لدى أدونيس هو طبيعته الخاصة من حيث هو قول لا من حيث هو مقول، من حيث طريقته الفنية لا من حيث موضوعه. على أنه يخلط بين الموضوع والمضمون أحياناً فيقول: "ليس قيمة التعبير عن هذا المضمون"[٤]. والمضمون جزء لا يتجزأ من طرائق التعبير، وليس شيئاً خارجياً عن النص الشعري. وهذا يعني أن أدونيس يفصل بين الشكل والمضمون. وهو يعود مرة أخرى إلى استعمال مصطلح الموضوع فيرى أن الحداثة تتمثل في التركيز على التعبير لا على الموضوع ويخلص إلى حقائق ثلاث:

١ــ الأولى هي أن الإصرار على أولية الموضوع، أي على وظيفة الشعر

---

[١] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢٨٩)*
[٢] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١٠٩)*
[٣] *أسئلة الشعر: منير العكش (ص ١٣٠)*
[٤] *زمن الشعر: أدونيس (ص ٧٢)*

إنَّما هي نفي للشعر.

٢ــ والثانية هي أن القارئ الحقيقي كالشاعر الحقيقي لا يعني بموضوع القصيدة وإنما يعنى بحضورها أمامه كشكل تعبيري، أعني صيغة الرؤيا.

٣- والثالثة هي أن على القارئ الجديد أن يتوقف عن طرح السؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة وموضوعها؟ لكي يسأل السؤال الجديد ماذا تطرح عليَّ هذه القصيدة من الأسئلة؟ ماذا تفتح أمامي من آفاق"[١].

فالموضوع من هنا لا يحمل قيمة فنية في ذاته وإنما يكتسبها بعد تحوله إلى جزء من أجزاء القصيدة. إنه مجرد عنصر من عناصر مختلفة في القصيدة ولا يستطيع أن يكون بذاته قصيدة. الشعر ليس موضوعاً وإنما هو نظرة إلى الموضوع ورؤية خاصة له واكتشاف دلالات جديدة فيه. والموضوع ليس هدفاً في ذاته وإنما هو وسيلة إلى الفن. فهو مجرد مصدر، مادة خام يعيد الشعر خلقها ليعطيها معانيها الفنية. وبهذا لا يتحدد الشعر بالموضوع وإنما بمدى إيحائه وطرائق تناوله فنياً.

الشكل والمضمون:

ومثلما أن القصيدة ليست مجرد موضوع عند رواد الشعر العربي الحر كذلك فإنها ليست مجرد شكل أيضاً. فالشك امتداد للمضمون، لأنَّه عضوي وليس جاهزاً مسبقاً. إنه ليس ميكانيكياً يفرض على المادة المكونة من الخارج بل يتشكل من خلال تفاعل المواد المكونة للقصيدة. وهنا تكمن خطورة الجري وراء الأشكال الجديدة بدعوى الحداثة لأنَّ الشكل لا يوجد مفرغاً من مضمونه. إن التركيز على الشكل خطأ لا يقل عن خطأ التركيز على الموضوع. فالقصيدة ليست عملية شكلية بعيدة عن إحساس الشاعر وموقفه من الحياة وإلا تشابهت الأساليب واختفى التفرد. ووسائل التعبير لا قيمة لها في ذاتها، ولكن في كيفية استخدامها، واستخدامها إنما يقوم على رؤية الفنان أولاً. فالشكل ليس هدف الشاعر إنَّما يأتي نتيجة لتشكل رؤيته. من هنا لم يفصل رواد الشعر العربي الحر الشكل عن المضمون، أو الصورة عن المادة. فالشكل بناء للمادة

---

[١] المصدر نفسه (ص ٧١، ٧٢)

وصياغتها، أو هو تفاعل عناصر المادة مع عناصر الشكل، بل ثمَّة تداخل بين الشكل والمضمون. "فالمحتوى يتضمن بعض عناصر الشكل والأحداث التي ترويها الراوية مثلاً هي جزء من المحتوى بينما تشكل طريقة ترتيبها فيما يدعى بالحبكة جزءاً من الشكل فيما نعتقد. وإذا أزيل هذا الترتيب زال عنها كل أثر فني..."[١]. فنحن لا نستطيع أن نعرف في قصيدة من أين يبدأ الشكل وأين ينتهي المضمون. فالقصيدة نظام قائم نتيجة تفاعل عناصره المضمونية والشكلية. لهذا "نجد في العمل الفني الناجح أن المادة متمثلة تماماً في الشكل، فما كان (عالماً) غدا (لغة). فعلى صعيد معين نجد (مواد) العمل الأدبي الرفيع (كلمات)، وهي على صعيد آخر: تجربة السلوك الإنساني. وعلى صعيد ثالث هي الأفكار الإنسانية والمواقف. هذه كلها بما فيها اللغة توجد خارج العمل الفني بأشكال أخرى. غير أنها في قصيدة أو رواية ناجحة تجذبها إلى صلاة صوتية متعددة دينامية المأرب الجمالي"[٢].

على أننا نلاحظ بعض رواد الشعر العربي الحر يستعمل مفهوم الشكل استعمالات شتى. فنازك الملائكة تستعمل الشكل بمعنى طريقة في الكتابة كالشعر الحر. وتستعمله بمعنى الهيكل في حديثها عن علاقة الشكل بالمضمون. وتستعمل الشكل للدلالة على الشعر من حيث أنه جنس أدبي مرة ثالثة. فهي عندما تتحدث عن الشكل الشعري الحر أو شعر الشطرين تفصل بين الشكل والمضمون لأنها تستعمل الشكل بمعنى الوزن[٣]. ولهذا ترى المعاصرة في المضمون لا في الشكل، في الروح واللغة والأسلوب لا في الوزن [٤]. وهذا فصل بين المادة والصورة لأنَّ الوزن عنصر بنائي لا يمكن تناوله بمعزل عن العناصر الأخرى، بل هو الروح التي تجمع شتات هذه العناصر كما صرحت نازك في أكثر من موضع. أمَّا عندما تستعمل مصطلح (هيكل) فترى أنه "أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها. ووظيفته الكبرى أن يوحدها ويمنعها من الشتات والانفلات ويلمها داخل حاشية متميزة"[٥]. والهيكل عندها ليس سابقاً أو

---

[١] *مفاهيم نقدية: رينيه ويليك ــ تر: محمد عصفور ــ سلسلة عالم المعرفة ــ الكويت، فبراير/ شباط ١٩٨٧ (ص ٦٠)*

[٢] *نظرية الأدب: رينيه ويليك ــ أوستن وارين (ص ٢٥٥)*

[٣] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (١٩٣)*

[٤] *المرجع نفسه: (ص ١٩٣)*

[٥] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٢٣٥)*

جاهزاً ذلك "أن الموضوع الواحد لا يفترض هيكلاً معيناً وإنما يحتمل أن يصاغ في مئات من الهياكل بحسب اتجاه الشاعر وقدرته الفنية والتعبيرية"[١].

ليس هناك شكل محدد لموضوع معين، فقد يصلح شكل لموضوع معين، فقد يصلح شكل لموضوع ولا يصلح لآخر بحسب ما تذهب إليه نازك إذ ترى أن الشعر الحر من حيث أنه شكل شعري قد يصلح لموضوعات لا يصلح لها شعر الشطرين والعكس[٢]. وهي هنا تنتقل من الشكل بمعنى الهيكل إلى الشكل بمعنى الطريقة أو الأسلوب. فالهيكل لاحق لا ينفصل عن المضمون الذي يتشكل من خلال تناول الموضوع. أمَّا الطريقة فمحددة سابقاً لهذا قد تصلح لموضوع أو لا تصلح، وهي إذا صلحت أصبح الموضوع مضموناً لا يتجزأ عن الشكل الشعري. أمَّا الاستعمال الثالث عندها فيخص الشعر من حيث هو جنس أدبي. فالقصيدة شكل يختلف عن القصة والمسرحية، وهذه الأجناس المختلفة ما هي إلا أنماط شكلية يصوغ الأديب فيها أفكاره[٣]. وبهذا تعد القصيدة شكلاً أو إطاراً لصياغة الأفكار يختلف عن جنس أدبي آخر.

ويستعمل أدونيس مصطلح الشكل استعمالات شتى أيضاً، لكنه يميز بين شكل مسبق وآخر لاحق. وهو يقف ضد الشكل السابق انطلاقاً من أن الشعر رؤيا والرؤيا لا تقبل شكلاً نهائياً أو عالماً مغلقاً. والشكل هنا يعني الوزن، لهذا يثور على الشكل القديم ويرى أنه ليس مجرد علاقات فنية وحسب بل علاقات اجتماعية[٤]. وهو يدعو من جهة أخرى إلى أشكال جديدة مستنداً في ذلك إلى قول رامبو: "اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالاً جديدة"[٥].

والقصيدة الحديثة تقول المجهول بطريقة جديدة، بشك غير مألوف. فهي حركة مستمرة وبشكل دائم، "الشكل الشعري حركة وتغير، ولادة مستمرة"[٦]. الشكل هنا لاحق لأنَّه امتداد للمضمون، والمضمون الجديد يخلق شكله الجديد. لكل قصيدة شكلها الخاص باعتبارها خلقاً وإبداعاً لا صناعة. الشكل المسبق يعني أن الشعر صناعة أمَّا الشكل اللاحق فيعني أن الشعر إبداع. وهو يرى أن

---

(١) *المصدر نفسه (ص ٢٣٥ــ ٢٣٦)*

(٢) *المصدر نفسه (ص ٦٤)*

(٣) *التجزيئية في المجتمع العربي: نازك ــ دار العلم للملايين ــ بيروت (ط١ ــ ١٩٧٤) (ص ١٦٦)*

(٤) *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ٣) (ص ٢٥٢)*

(٥) *زمن الشعر: أدونيس (ص ١٥)*

(٦) *مقدمة الشعر العربي: أدونيس (ص ١١٠)*

الشعر القديم مرتبط بالشكل والشكل هنا الوزن أمَّا الشعر الحديث عند أدونيس فهو خلق وإبداع، حالة أو وضع لا يقوم على شكل محدد[١]. فالقصيدة الجديدة عند أدونيس "لن تسكن في أي شكل، بل هي جاهدة أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة"[٢]. وبهذا يدعو أدونيس إلى الخروج عن الوزن بل عن إيقاعات محددة. فالشعر ثورة على الأشكال المسبقة والأوزان المعروفة وبحث عن أوزان جديدة وإيقاعات جديدة.

ولكن هل الشكل مجرد وزن وإيقاعات محددة؟ ألم يذهب إلى أن الشكل "ليس مجرد وزن وإيقاع بل هو نوع من البناء قابل للتجدد والتغير باستمرار"[٣]؟. فالوزن أو الإيقاع عناصر من عناصر القصيدة لا تنفصل عن الشكل أو المضمون. الإيقاع جزء عضوي في البناء في الشعر وليس شيئاً جاهزاً قبله، والوزن في الشعر غيره في النظم كما أشرنا غير مرة. فهو سابق في النظم ولكنه محايد في الشعر. ومن هنا فالشكل لا يساوي الوزن أولاً كما أنه ليس سابقاً في الشعر ثانياً. وأن أدونيس يخلط بين الشكل والوزن كما فعلت نازك من قبل.

ويستعمل أدونيس الشكل بمعنى القصيدة ذاتها إذ يرى أن القصيدة ثورة على الشكل لأنها شكل ذاتها، القصيدة هي الشكل ذاته. "فشكل القصيدة هو القصيدة كلها، لغة غير منفصلة عمَّا تقوله، ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه"[٤].

الشكل هنا لا ينفصل عن المضمون لأنَّ القصيدة كل متكامل، نظام وبناء ووحدة لا يمكن عزل عناصرها بعضها عن بعض. "فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها... لذلك يجب أن تكون القصيدة شيئاً تاماً تتداخل وتتقاطع بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل"[٥].

وهكذا نلاحظ أن أدونيس يستعمل الشكل بمعنى الوزن حيناً ويعني به نوعاً

---

[١] *المصدر السابق (ص ١٣٠)*
[٢] *زمن الشعر: أدونيس (ص ١٤)*
[٣] *المصدر نفسه (ص ١٥)*
[٤] *المصدر نفسه (ص ١٥)*
[٥] *المصدر نفسه (ص ١٥)*

من البناء حيناً آخر. وهو القصيدة حيناً ثالثاً، والوحدة العضوية رابعاً. وأدونيس يفصل بين الشكل السابق والمضمون ويوحد بين الشكل اللاحق والمضمون. وهو في توحيده بينهما يرى أن الشكل مضمون ظاهر والمضمون شكل باطن فيقول: "المضمون في الشعر شكل لم يصف: إحساسات، اندفاعات، صور، تخيلات رؤى، سديم شعوري فكري. والشكل هو تنقية لهذا السديم، وتنظيم وتعضية. إنه الظاهر المنظم لذلك الباطن السديمي. فوحدة الشكل والمضمون في التعبير الشعري قائمة أصلياً وليست أمراً لاحقاً أو توفيقياً"[١]. وهو هنا يميز بين الباطن والظاهر إذ يرى الشكل تنظيماً للباطن، فالظاهر ليس امتداداً للباطن وإنما هو تشكيل له. على أن الشكل يولد مع المضمون ويتطور معه فلا يسبقه ولا يلحقه. فهما يوجدان معاً وينموان معاً ولا ينفصلان أبدا. لهذا لا يمكن استعارة شكل أو مضمون، وهو ما انتبه إليه أدونيس عندما قام برد تهمة استيراد أشكال غريبة للشعر العربي فقال: "الشكل لا يؤخذ لسبب بسيط هو أنه لا يوجد في ذاته معزولاً كشكل لوعاء ما، أو كشكل لآلة ما الشكل للقصيدة كمثل الجسم للإنسان لا يستعار"[٢]. وهذا ما أشار إليه من قبل في كتابه (مقدمة للشعر العربي) فقال: " الشكل الشعري كالمضمون يولد ولا يتبنى، يخلق ولا يكتسب، يجدد ولا يورث"[٣]. ومن هنا فالشكل والمضمون مرتبطان عضوياً لا يوجدان إلا معاً، فلا يسبق الشكل المضمون ولا يلحقه بل يتشكلان معاً.

أمَّا بقية الرواد فيكادون يستعملون مصطلح الشكل بمعنى محدد. وهم يتفقون على أن الشكل تابع للمضمون، فليس هناك شكل واحد أو محدد، بل لكل مضمون شكله الخاص. على أنهم يرفضون بالمقابل الجري وراء الأشكال في ذاتها. فالسياب يرى أن الشكل الجديد امتداد للمضمون الجديد، ولا بد لكل ثورة أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل[٤]. فلا وجود لشكل بدون محتوى ولا لمضمون بدون شكل. ولا يجوز التركيز على الشكل دون المضمون أو العكس. لهذا ينتقد السياب الأدباء الشيوعيين والقوميين لأنهم يرون الأدب سلاحاً في النضال ويهتمون بالمضمون على حساب الشكل[٥]. وهذا الرأي يناقض ما رآه السياب

---

[١] *ها أنت أيها الوقت: أدونيس (ص ٩٢)*
[٢] *البيانات: أدونيس وآخرون (ص ٤٠)*
[٣] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١١٠)*
[٤] *آراء في الشعر والقصة: خضر الوالي ــ بغداد ١٩٥٦ (ص ١٢)*
[٥] *كتاب السياب النثري: حسن الغرفي (ص ٢١٠)*

من قبل حين ركز على الموضوع وأهمل الجانب الفني. فهو هنا يهتم بالمضمون والشكل معاً لأنَّ القصيدة عمل منسجم يقوم على تفاعل عناصره المكونة للقصيدة. فالمضمون لا يقوم إلا في اللغة "في الدلالات التي تقدمها العلاقات في القصيدة، بمعنى الدلالات القائمة في هذا البناء الذي هو بناء متميز"[١]. والمضمون الجديد يعني شكلاً جديداً، إذ لا يمكن قيام مضمون جديد في شكل قديم، فالشكل هو المضمون. وتضرب خالدة سعيد لذلك مثالاً من شعر الرصافي يتناول فيه موضوعات معاصرة في شكل قديم فتقول: "لماذا لا يمكن تجديد المضمون دون تجديد الشكل؟ لأنَّ المضمون هو الشكل، بمعنى أن الشكل هو الذي يولد المعنى، ما يسمى عادة وتقليداً بالمضمون ما هو إلا الخبر"[٢]. فالمتنبي في قصيدة تمدح سيف الدولة ليس مضمونها الأفكار التي تقدمها لأنَّ المضمون أكثر من ذلك. فالمضمون ليس هو الموضوع وحده بل هو تفاعل عناصر القصيدة كلها، هو القصيدة ذاتها.

"مضمون القصيدة هو التوكيد على مجموعة من القيم ومجموعة من المنطلقات والمفهومات والنظرات.. نستنبطها من العلاقات، من الصياغات"[٣]. وقد بقي الشكل قديماً لدى الرصافي والزهاوي لأنَّ الأفكار بقيت أفكاراً لم يستطيعا تمثيلها فلم يصلا إلى شكل جديد. لم يكن لهما موقف من هذه النظريات والأفكار لذلك بقيت مجرد أفكار وبقي الشكل خارجياً.

ويذهب البياتي إلى أن الشعر تجربة بالدرجة الأولى لذلك لا ينبغي البحث عن الأشكال الجديدة لذاتها. فالشكل عنده امتداد للمضمون وليس غاية في ذاته لذلك يقول: "الأشكال الشعرية أو اللغة الجديدة وكل جديد تكتنز به القصيدة لا يكون في بداية الأمر هدفاً من أهداف الشاعر، بل إنه يولد من خلال المعاناة والتعبير عن التجربة الشعرية"[٤]. المضمون الجديد هو الذي يخلق شكله الجديد أمَّا الجري وراء الأشكال فهو دليل انعدام التجربة ذاتها. الشكل الجديد تعبير عن تجربة شعرية جديدة وليس نابعاً من فراغ. فلا شكل دون مضمون عند البياتي، ذلك "أن الشكل لا يتجزأ عن المضمون نفسه، وأنه لا توجد أشكال تقف

---

[١] *من البيت إلى القصيدة: عبد العزيز المقالح (ص ٢٥٠)*
[٢] *المصدر نفسه (ص ١٥)*
[٣] *المصدر نفسه (ص ١٥)*
[٤] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٢١١)*

بمفردها، فالشكل في القصيدة يولد من مضمونها"[١]. ولذلك يرفض البياتي أن يكون التجديد لذاته لا نتيجة تطور طبيعي للتجربة الشعرية. فالقصيدة ليس مجرد شكل، والشكل وحده ليس مقياساً للشعر. الشعر خلق وإبداع ولا فصل بين الشكل والمضمون في عملية الإبداع وانطلاقاً من هذا لا فرق عند البياتي بين شكل قديم وآخر جديد، أو بين الشكل العمودي والحر وقصيدة النثر، المهم هو الإبداع[٢]. فالإبداع هو المقياس في الشعر وليس الشكل وحده أو المضمون وحده.

ويتفق الحيدري مع البياتي في التركيز على التجربة من حيث أنها أساس للتجديد في الشعر شكلاً ومضموناً. فهو يرفض التعصب لشكل معين ويرد ذلك إلى العجز عن رؤية الجديد والاستمرار في غيره ويجر ذلك إلى نفي سواه فيصبح السياب نفياً للمتنبي[٣]. ومعنى ذلك أن الشكل الواحد هو تقليد آخر وموت آخر. كما يرفض من جهة أخرى البحث عن الشكل الجديد لذاته للتخلص من الشكل القديم دون مؤهل لذلك من تجربة أو معاناة[٤]. فالشعر ليس مجرد شكل يبرر التعصب لشكل محدد أو البحث عن أشكال بدعوى التجديد ولكنه تجربة أولاً، ولكل تجربة شكلها المتولد عنها. الشكل امتداد للمضمون عند الحيدري وهو يتم بشكل عفوي نتيجة تطور تجربة الشاعر. أمَّا البحث عن الشكل الجديد دون تجربة تتطلب ذلك فدليل على الضحالة والفقر. "إن كل شكل جديد لا يكون بإمكانه أن يكثف حضور الإنسان فيه هو شكل زائل لأنه لا يحمل التبرير الذي يستقيم له وجوده كضرورة"[٥].

ويلتقي عبد الصبور مع الحيدري والبياتي في أن التجربة هي التي تخلق شكلها بعكس ما يذهب إليه بعض الأدعياء ممَّن يلهثون وراء الأشكال ليبحثوا لها عن مضمون[٦]. ولهذا يأخذ على نازك وقوفها عند الشكل وحده في إطلاقها لمصطلح (الشعر الحر) وكأن الشعر مجرد عروض فحسب، دون أن تتجاوزه

---

[١] *أسئلة الشعر: منير العكش (ص ٢٢٣)*
[٢] *وجها لوجه: البياتي، جهاد فاضل/ مجلة العربي ع مارس ١٩٩٧ (ص ٧٥)*
[٣] *إشارات على الطريق: بلند الحيدري (ص ٩)*
[٤] *المصدر نفسه (ص ١١)*
[٥] *المصدر نفسه (ص ١١)*
[٦] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٨) (ص ٤٦٨)*

إلى غيره من الإجراءات الفنية[١]. إن عبد الصبور لا ينظر إلى القصيدة من زاوية الشكل وحده أو المضمون وحده ولكنه يرى القصيدة كلاً متكاملاً. القصيدة عنده بناء متدامج الأجزاء يقوم على عنصرين أساسين هما: أولاً الذروة الشعرية. فـ" محك الكمال في بناء القصيدة هو احتواؤها على ذروة شعرية تقود أبيات القصيدة إليها وتسهم في تجليتها وتنويرها"[٢]. أمَّا العنصر الثاني فهو التوازن، ذلك أن "الكمال الشكلي لا يتم بإحكام بنائها فحسب، بل لا بد من التوازن بين عناصرها المختلفة"[٣]. فالشكل هنا بناء يقوم على تفاعل العناصر المكونة للقصيدة. وهذا البناء هو الذي يحدد مضمون القصيدة ذلك أن هذه العناصر يمكن أن تتشكل بطرائق أخرى وتوحي بدلالات جديدة أخرى. ومن هنا فالعمل الشعري بناء والبناء يعني الشكل والمضمون معا.

ويؤكد حجازي ما ذهب إليه زملاؤه من أن "كل إضافة جمالية لا يمكن إلا أن تستند إلى تجربة إنسانية عميقة. لا يمكن أن تقدم إي إضافات جمالية حقيقية عن طرائق الترجمة أو النسخ أو التقليد أو المغامرة الخالية من الحس الإنساني"[٤]. فالتجربة الشعرية هي التي تفرز شكلها لا العكس. وهذه التجربة ترتبط بحياة الإنسان لا بمجرد قراءة أو تقليد أو تجريب. الشكل الجديد عند حجازي عنوان معرفة جديدة وتجربة خاصة ولا ينبع من فراغ[٥]. ولهذا يرى أن التركيز على الشكل دون المضمون خطأ لأنَّ القصيدة ليست مجرد مهارات شكلية وإلا ما خلدت قصائد قديمة جداً مازلنا نرددها ونتمنى لو أننا كتبناها علماً أن مهاراتها الشكلية بسيطة ومحدودة[٦]. فالقصيدة ليست شكلاً خارجياً، والجمال ليس شكلياً وإنما يرتبط بالقصيدة من حيث أنها وحدة عضوية. وحجازي لا يميز بين الشكل والمضمون في القصيدة ويرى أن "القصيدة هي الشكل لأنَّ المضمون هو الشكل والشكل هو المضمون، ولا يوجد أي فاصل بين الشكل والمضمون"[٧]. إن علاقة الشكل بالمضمون هو "علاقة الحياة

---

[١] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (١٠) (ص ٧٨)*
[٢] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ٣١)*
[٣] *المصدر نفسه (ص ٣٩)*
[٤] *الآداب ع ٤ أفريل ١٩٧٥ (ص ٥)*
[٥] *المرجع نفسه (ص ٥)*
[٦] *المرجع نفسه (ص ٥)*
[٧] *من البيت إلى القصيدة: عبد العزيز المقالح (ص ٢٤٨)*

بالجهاز العضوي المعقد في الكائن الحي، فالحياة التي تعتبر الخاصية الرئيسية لكل كيان حي لا يمكن أن نعقلها خارج بنيتها الطبيعية بحكم أنها تمثل الوظيفة لهذا النظام العامل"[١].

ويتفق يوسف الخال مع غيره من الرواد على أن الشكل تابع للمضمون وناجم عنه[٢]. فالشعر الحديث ليس مجرد شكل بل مضمون جديد أيضاً نابع من تجربة الشاعر وفرادة شخصيته من خلال رؤيته للعالم[٣]. والشكل هنا ليس منفصلاً عن المضمون بل هما ينموان في القصيدة معاً عند يوسف الخال. فهو يقول: "ينمو مبنى القصيدة الخارجي والمعنى الداخلي واحداً، بمعنى ولادتهما في عملية الخلق معاً"[٤]. فالقصيدة عند بنية لا يمكن الفصل بين معناها ومبناها وتتنوع مباني الشعر بتنوع معانيها[٥]. ويقف يوسف الخال ضد الشكلية إيماناً منه بأن الشعر مرتبط بالحياة والتجربة، لهذا يثور على الشكل القديم لأنَّه شكل ثابت لا يجاري حركة الحياة. كما يثور على الجري وراء الشكل لذاته لأنَّ الشكل مرتبط بالتجربة. إن الحياة عند الخال هي مبتدأ أي تجديد على مستوى الشكل والمضمون. لهذا يقول: "فالأدب الحي يتجدد دائماً في مبناه لأنَّ معناه المستمد من الحياة يتجدد دائماً أيضاً"[٦]. الشكل هنا يتبع المضمون لا العكس، لهذا لا يجب التقيد بشكل محدد أو التكليف في البحث عن شكل جديد لا يتناسب مع التجربة.

ومادام رواد الشعر العربي الحر قد اتفقوا على عدم الفصل بين الشكل والمضمون انطلاقاً من أن القصيدة بناء متكامل فإنهم يذهبون إلى التمييز بين الموضوع والمضمون أو المعنى القبلي والمعنى الفني. فالشعر لا يصوغ معنى قبلياً جاهزاً ولكن يولد معنى جديداً. ويذهب خليل حاوي إلى أن عبد القاهر الجرجاني قد فرق من قبل بين ما يدعى (عقلياً) و (معنى شعرياً تخييلياً)[٧].

---

[١] *تحليل النص الشعري (بنية القصيدة): يوري لوتمان ـــ تر: محمد فتوح أحمد ـــ دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥ (ص ٥٩)*

[٢] *أخبار وقضايا/ شعر ع ١٣ كانون الثاني ١٩٦٠ (ص ١١٧)*

[٣] *أخبار وقضايا: كوستاس اكسيلوس/ شعر ع ٢٠ خريف ١٩٦١ (ص ١٣١)*

[٤] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٢٥)*

[٥] *المصدر نفسه (ص ٢٥)*

[٦] *دفاتر الأيام: يوسف الخال (ص ١٢)*

[٧] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي (ص ٤٢)*

فالمعنى الشعري جديد مكتشف لا يمكن فصله عن المبنى فليس له وجود قبلي، بل يتولد من خلال الصياغة ذاتها. المعنى المسبق هو معنى نثري، أو هو فكرة مجردة أو خاطر لا قيمة له في ذاته. وقد يكون المعنى النثري أصلاً للمعنى الشعري، على أنه يصبح شيئاً آخر جديداً بعد توظيفه في سياق جديد. يصبح أصل ذاته ولا يمكن إرجاعه إلى أصله لأنَّه مرتبط بنسق فني معين. "فالمعنى الشعري ليس شيئاً غير لغته الفنية ومن ثمَّ فإنه لا يتمثل أو يتذوق في غير قالبه اللغوي"[١].

ويذهب حجازي على وجود معنى أصلي وآخر فني، وهو يقف ضد التيارات التي تنكر المعنى السابق للكتابة أو الدوافع الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ويرى أن المعنى في الشعر لا ينطلق من فراغ ولا يتشكل في الهواء بل ضمن مناخ معرفي مهماً كان جديداً. فالمعنى الشعري ليس فطرة أو غريزة لأنَّه مرتبط بموضوع له أصوله وتداعياته وعلاقاته، ومرتبط بالذات المنفعلة بما ترى وتسمع وتعقل وتفكر وتتخيل. وهكذا فإن المعنى هو نتيجة تفاعل الذات بالموضوع، تفاعل الذات مع المجتمع ومعارفه وتقاليده وقيمته[٢]. من هنا فإن "القصيدة لا يمكن أن تبدأ من فراغ إذ لا بد أن يسبقها خاطر أو انفعال أو توتر مشحون بالإيقاع أو فكرة تراودنا، صور ما من صور المعنى، ربَّما كانت بسيطة أو غامضة لكنها محرضة قادرة على التفتح والنمو أو واعدة بذلك"[٣]. فالمعنى العام موجود مسبقاً كما يرى حجازي، وهو ليس شعرياً في ذاته ولكنه يتحول إلى معنى شعري في حال توظيفه في القصيدة. المعنى "بالنسبة للقارئ لا يوجد بالفعل إلا بعد كتابة القصيدة لكنه بالنسبة للشاعر موجود بالقوة قبل الكتابة كما توجد النطفة أو كما توجد البويضة في لحظة الحب متأهبة بتوتر وحنان للاتحاد بالخصب النازل. هذا ما يفسر اندفاع الشاعر للكتابة كما يفسر الكتابة ذاتها من حيث هي عمل وحرفة"[٤]. إن حجازي يؤكد وجود معنى قبلي ينطلق منه الشاعر ليبدع معناه الشعري. وبهذا يقف ضد التقليديين الذين يقفون عند المعنى النثري أو المعجمي للكلمات في القصيدة من جهة، كما يقف ضد

---

[١] *المعنى الشعري في التراث النقدي: حسن طبال ــ دار الفكر العربي ــ القاهرة (ط ٢ ــ ١٩٩٨) (ص ٩٧)*

[٢] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ٨)*

[٣] *الصدر السابق (ص ٩)*

[٤] *الصدر السابق (ص ١٠)*

دعاة الحداثة الذين ينفون المعنى تماما من الكلمات خارج السياق[١] من جهة أخرى.

ويحلل حجازي هذه المسألة فيذهب إلى أن المعنى القبلي أو القصد موجود لدى الشاعر وموجود في اللغة. ويصطدم قصد الشاعر مع قصد اللغة، وينشأ الجدل الخلاق. وهذا الصراع هو الذي يحدد ما إذا كان سيبقى المعنى الأصلي هو ذاته أم يتغير. "إن الشاعر يجتهد في أن يكتبها قصيدة تنتمي له وحده لكنه يكتبها بلغة تنتمي لكل المتكلمين بها، لغة لها أصولها وتاريخها وتقاليدها التي صنعتها أجيال الأمة جيلا بعد جيل، والتي تفرض نفسها فرضا على كل من يستعملها مهما يكن حظه من قوة الخلق أو القدرة على الخروج والانسلاخ"[٢].

فالشاعر يسعى إلى تعبير خاص من خلال العام والمشترك لأنَّه كائن اجتماعي يتنفس هذه اللغة ويختلط هواؤها بدمه. ومن خلال هذا الصدام بين اللغة والشاعر تخلق القصيدة التي تحمل ملامح الخاص من خلال العام. فاللغة من هنا ليست مفرغة من محتواها وإنما مشحونة بالمعاني ولا وجود لكلمة دون معنى أو قصد. وهذا القصد سابق للكتابة ولكنه لا يسبق اللغة لأنَّه تمَّ بها[٣]. ويميز حجازي بين القصد والمعنى من حيث أن الأول بسيط والثاني مركب[٤]. وينتهي إلى المعنى الشعري فيقول: " المعنى في الشعر مستويات أو مراحل. هناك الدافع أو المعنى الجنيني الذي يدركه الشاعر على نوع صريح أو غامض ويسعى عن طريق الكتابة للسيطرة عليه وتوصيله. وهناك معان أو مستويات أخرى من المعنى يصل إليها الشاعر خلال الكتابة تتشكل هي بنفسها في القصدية على غير وعي ومنه، وإنما يكتشفها الناقد والقارئ الحصيف"[٥]. المعنى الشعري مركب من مستويات أو طبقات من الدلالات يفضي بعضها إلى بعض. ومن هنا لا يمكن تحديده، إنه معنى مؤجل كما يقول رونالد بارثيس[٦].

ويذهب شكري عيّاد إلى أن علماء الأسلوب الأول كانوا يرون أن مفهوم (الاختيار) محصور في التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متعددة، وكذلك

---

[١] *الصدر السابق (ص ١٢٣)*
[٢] *المصدر السابق (ص ١٢)*
[٣] *الصدر السابق (ص ١٤)*
[٤] *الصدر السابق (ص ١٤)*
[٥] *المصدر السابق (ص ١٥)*
[٦] *حاضر النقد الأدبي: مجموعة من الأساتذة ـــ ترز: محمود الربيعي (ص ١٣٣)*

البلاغيون العرب. فالمعاني مطروحة في الطريق ويجري التعبير عنها بطرائق مختلفة في حين "أن النص الأدبي عند المحدثين ليس صياغة للمعنى بل محاولة لاكتشاف المعنى"[١]. على أن التعبير عن المعاني المسبقة لا يعني إبقاؤها كما هي بل يعني تولد معاني جديدة منها، فلكل صياغة معناها الجديد، ومن ثمَّ فإن المعنى الفني يختلف عن المعنى الأصلي. ذلك أنه جزء لا يتجزأ من الصياغة ذاتها. فالمعنى ليس روح اللفظ أو مجرد محتوى له، "ذلك أن المعنى إنَّما ينتج ويكون فيما يتم إنتاج الكلمات ونهوض النص أي تأسيسه وحضوره بيننا"[٢]. إن معاني النص "ليست في ظاهر لفظه، وسطحه ليس غوره، إنه عبارة عن حشود من الأبعاد المتناوبة بعضها يطفح به السطح فيما يظل البعض الآخر رابضاً في العمق متستراً يستعصي على المسلك وينتظر الكشف"[٣].

إن معنى النص مبثوث في العلاقات التي تربط العناصر المكونة بعضها ببعض. ومن ثمَّ لا ينبغي الوقوف عند عنصر بمعزل عن الآخر. فالتجربة الجمالية تتألف من أجزاء لا تحمل قيمتها في ذاتها منفصلة بعضها عن بعض وإنما في علاقاتها بعضها ببعض وهو ما يشكل وحدة عضوية أو الكل العضوي[٤]. فمعنى الجزء منفصلا هو غيره في حال تفاعله مع العناصر الأخرى، ذلك أن كل عنصر من عناصر التجربة الجمالية يتلون بلون جميع العناصر الأخرى[٥]. وما يوحد هذه العناصر هو الرؤية الجمالية وهي تتشكل لفظاً ومعنى وتنمو ملتحمة حتّى يكتمل البناء الفني. فالتجربة الجمالية ليست إضافة عنصر إلى آخر وإنما هي رؤية تتخلق نطفة فعلقة فمضغة حتّى تستوي خليقة كاملة. ومن هنا ركز رواد الشعر العربي الحرب على القصيدة من حيث أنها وحدة عضوية أو بناء ونظام.

---

(١) *اللغة والإبداع: شكري محمد عياد ــ برأس ناسيونال (ط ١ ــ ١٩٨٨) (ص ٧١)*

(٢) *كتاب المتاهات والتلاشي: محمد لطفي اليوسفي (ص ٥)*

(٣) *المرجع نفسه (ص ٦)*

(٤) *الشعر والتأمل: ريتوفر هاملتون ــ تر: محمد مصطفى بدوي، م : سهير القلماوي ــ وزارة الثقافة والإرشاد القومي ــ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣ (ص ٥١)*

(٥) *المرجع نفسه (ص ٥٣)*

بنية القصيدة:

لقد ركز السياب على القصيدة من حيث أنها كائن حي ينمو ويتطور حتّى يحقق اكتماله. وهذا ما نجده في رسالة بعث بها إلى أدونيس معلقا فيها على إحدى قصائده يقول فيها: "كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور لا أكثر. ولكن هل غاية الشاعر أن يرى قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات الصور؟ أين هذه القصيدة من (البعث والرماد) تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها"[١]. إن القصيدة عند السياب وحدة لا يمكن الفصل بين مكوناتها المختلفة من أفكار وعواطف وصور وإيقاع وغيرها. فالشعر ليس مجرد صور مبعثرة بل وحدة عضوية ونظام محكم؟ لهذا يقول: "لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرت أو قدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها، أو فقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل"[٢]. فالقصيدة من حيث أنها عمل فني لا تؤثر في القارئ بصورها أو بإيقاعها إنَّما بنظامها المتماسك.

ويؤكد بلند الحيدري النمو العضوي لقصيدة الشعر الحر، ويربط النمو بالتكامل، فهي نمو متكامل[٣]. فالقصيدة الحديثة تقوم على عنصرين: النمو والتكامل. فهي تنمو متكاملة الأعضاء لتحقق نظامها الذي يميزها عن غيرها. ويميز بين القصيدة القديمة والقصيدة الجديدة من حيث الشكل والبناء فيرى أن الأولى "كانت تقوم على شكلية طبقية، كل بيت يشكل طابقاً مفصولاً عن الطابق الذي يليه والذي قبله، أي أن وحدة البيت هي التي كانت تسيطر على القصيدة العربية"[٤]. أمَّا الثانية فهي "تنحصر في إعطاء تطور العمل الفني طبيعة نمو عضوية، أي أن القصيدة تتسع وتنمو من خلال أطرافها كافة، صورها وموسيقاها وتأزمها النفسي"[٥]. فالقصيدة الحديثة تتميز عن القديمة بوحدتها العضوية ونموها المتكامل بحيث لا يمكن التصرف في ترتيب عناصرها دون

---

[١] *رسائل السياب: ماجد السامرائي (ص ١٣٥)*
[٢] *كتاب السياب النثري: حسن الغرفي (ص ٨٥)*
[٣] *إشارات على الطريق: بلند الحيدري (ص ١٦٠)*
[٤] *كتب وأدباء: وليم الخازن ــ نبيه ألبان (ص ٨٦)*
[٥] *المرجع نفسه (ص ٨٧)*

أن يتداعى البناء ويختل التوازن. ويتفق عبد الصبور مع السياب والحيدري على انعدام البناء في القصيدة القديمة فيقول: "ففي ميدان البناء اعتمد الشعر العربي القصيدة كنظام فني وكأنَّ وحدة القصيدة هي البيت. والبيت كيان مستقل يؤدي معنى بذاته ولا يرتبط بسابقه أو لاحقه إلا برباط الغرض العام للقصيدة"[١]. أمَّا القصيدة الحديثة فهي بناء متدامج الأجزاء. ويميل عبد الصبور إلى استعمال مصطلح (التشكيل) لأنَّه لا يقوم على التصميم المسبق أو الإداري وإنما يصبح عند الشاعر "نوعاً من الغريزة الفنية مثله مثل القدرة على الوزن وتكوين الصور" [٢] بدل (المعمار) لما في الثاني من تعمد وتصميم[٣]. فقد وجد في التشكيل عفوية تتناسب مع طبيعة الفن وفي المعمار دقة وعقلاً. وهذا التشكيل يتمثل في هذا التشكيل عفوية تتناسب مع طبيعة الفن وفي المعمار دقة وعقلاً. وهذا التشكيل يتمثل في النمو الداخلي للقصيدة حتّى تصل إلى بناء منظم. وهذا التشكيل يختلف من قصيدة إلى أخرى "فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر"[٤]. من هنا فإن بناء القصيدة عند عبد الصبور يقوم على التشكيل. "ومحك الكمال في بناء القصيدة احتواؤها على ذروة شعرية تقود كل أبيات القصيدة إليها"[٥]. إن القصيدة بناء يقوم على نمو داخلي وليس مجموعة من العناصر مشتتة أو أبياتاً متفرقة.

ويؤكد حجازي ضرورة الوحدة العضوية في عملية تشكيل القصيدة ويعرفها فيقول: "الوحدة العضوية هي مجموعة العلاقات التي تربط عناصر القصيدة وأجزاءها وتتيح لها التشكل والنمو والتكامل"[٦]. فالوحدة العضوية هي أساس التشكل والنمو والتكامل في القصيدة عند حجازي في حين أنها نتيجة للنمو والتكامل عند السياب والحيدري. وهو يضيف إلى النمو والتكامل مصطلح التشكل الذي استعمله صلاح لكنه يختلف معه في ربطه بالتكامل بدل التوازن عنده.

ويستعمل يوسف الخال أيضاً مصطلحي النمو والتكامل في حديثة عن

---

[١] *الأعمال المتكاملة: عبد الصبور (ج ٩) (ص ٥٢)*
[٢] *حياتي في الشعر: عبد الصبو (ص ٣٩)*
[٣] *المصدر نفسه (ص ٣٠)*
[٤] *المصدر نفسه (ص ٣٩)*
[٥] *المصدر نفسه (ص ٣٠ ، ٣١)*
[٦] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ١٤٣)*

وحدة القصيدة. ويذهب إلى أنه يجب" أن يكون نمو القصيدة وتسلسلها عفوياً من جهة وعضوياً من جهة أخرى... وهي تتكامل وتنمو في كيان الشاعر وإبان رؤياه لا في عقله وعلى الورق"[1].

فالنمو والتكامل حدثان داخليان في ذات الشاعر وليسا عمليتين خارجيتين أو لعبة لغوية. إنهما مرتبطان بالرؤيا لا بالعقل ومن هنا يكتسب النمو طبيعته العفوية والتكامل حقيقته حتّى تستوي القصيدة كلاً متكاملاً مستقلاً عن الشاعر. "إن القصيدة خليقة بعضوية، لذلك فهي لا تستند في قيمتها الأولى إلا إلى النظام الشكلي الذي هو إياها"[2]. فالقصيدة عند الخال كائن حي مستقل له نظامه القائم على النمو والتكامل العضويين. وهو هنا يستعمل مصطلح النظام للدلالة على تماسك العمل الفني بدل الوحدة. على أن النظام ليس شكلياً فحسب بل هو نظام داخلي أيضاً وإلا فما قيمة النمو والتكامل من حيث أنهما حدثان داخليان يحققان للقصيدة شكلها ومضمونها؟ ويحدد يوسف الخال طبيعة هذا النظام في القصيدة في التضمين وتلاقي الأضداد والتلميح. "فبالتضمين تكتسب القصيدة الجدة والطرافة وتعالج القضايا في ضوء تعقيداتها الحقيقية، وبتلاقي الأضداد تكتسب القصيدة التوتر والزخم وترتفع عن مساق الكلام العادي، وبالتلميح تكتسب القصيدة الضبابية والسرية اللتين تثيران في القارئ حب الاستطلاع والتشوق والتحدي والمغامرة في المجهول"[3].

لقد حاول رواد الشعر العربي الحر تحديد طبيعة القصيدة من خلال جملة مصطلحات أهمها (الوحدة العضوية) و (النمو) و (التكامل) و(التلاقي الأضداد). والوحدة مرتبطة بالنمو والتكامل. والتكامل يعني حاجة العنصر إلى غيره حتى يحدث النمو، فالنمو متكامل والتكامل يحقق الوحدة. وهذه المصطلحات عامة لأنها لا تحدد لنا كيف يحدث هذا التكامل مثلاً في القصيدة، فالتكامل يعني حاجة عنصر إلى آخر وتفاوت أهمية العناصر في النص. فتنيانوف يرى أن العلاقة بين العناصر تقوم على عدم التكافؤ الذي يخلق التعاون والتكامل. "إن عناصره (أي العمل الأدبي) ليست مرتبطة فيما بينها

---

[1] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٩٦)*
[2] *المصدر نفسه (ص ٢٢)*
[3] *المصدر نفسه (ص ٢٣)*

بعلاقة تساو أو إضافة بل بعلاقة التلازم والتكامل الديناميكي"[١]. ويرى ياكبسون أن العلاقة في النص الأدبي إنَّما تقوم بين عناصر مهيمنة وأخرى خاضعة، وأن المهيمن هو الذي يحقق للعمل نظامه "بوصفه ذلك المُكِّون المحوري في العمل الفني: ذلك أنه يتحكم في المكونات الباقية، ويبت فيها ويغيرها.

إن المسيطر الذي يأخذ على عاتقه كمال البنية"[٢] . والمهيمن في النص الشعري هو طغيان الوظيفة الشعرية على الوظائف الأخرى حيث يقول: "وبصفة عامة فإن الشاعرية هي مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع... إذا ظهرت الشاعرية أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي فإننا سنتحدث عن شعر"[٣].

وقد أدى اختلاف طبيعة الشعر الجديد عن طبيعة الشعر القديم من حيث بناؤه ونظامه القائم على العلاقات المتعددة بين عناصره على تعدد دلالاته فلم يعد يفهم وإنما أصبح غامضاً. ويذهب عز الدين إسماعيل إلى أن القصيدة الحديثة غامضة على مستوى رؤيا الشاعر ولغته المستعملة "لأنَّه مادامت الرؤيا مغايرة لما هو مألوف وكانت اللغة المستخدمة خاضعة لطبيعة هذه الرؤيا فإنه من الطبيعي أن يغلف القصيدة إطار من العتمة ويجعل الولوج إلى عالمها شاقاً" [٤]. فلم يعد الشعر مفهوماً لأنَّه لا يهدف إلى التوصيل وإنما هو عالم خاص جوهره الغموض الذي يميزه عن النثر [٥]. وقد تعرض رواد الشعر العربي الحر لظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة وعدّوا ذلك من طبيعة الشعر لأنَّه رؤيا تكشف المجهول وتتجاوز الراهن وتقول المستقبل. ولأن لغته إبداعية تخترق العادي لتقول ما لا تستطيع اللغة العادية قوله.

---

(١) *نظرية المنهج الشكلاني: تزفتان تودوروف ــ تر : إبراهيم الخطيب ــ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ــ مؤسسة الأبحاث العربية (ط ١ ــ ١٩٨٢) (ص ٥٩)*

(٢) *نظرية الأدب في القرن العشرين: ك . م . نيوتن (ص ٣٤)*

(٣) *قضايا الشعرية: رومان ياكبسون (ص ١٩)*

(٤) *مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين: عز الدين إسماعيل/ فصول مج ١ ع ٤ ١٩٨١ (ص ٥٦)*

(٥) *من مظاهر الحداثة في الأدب: محمد الهادي الطرابلسي/ فصول مج ٢ ع ٤ ــ ١٩٨٤ (ص ٢٨ ، ٢٩)*

على أن نازك الملائكة ترفض الغموض بدعوى أنه كان مبرراً في العقود الأولى من هذا القرن في الحكومات المستبدة التي خنقت الهمسة الوطنية فاضطر الشعراء إلى الضبابية حتّى يتأوهوا بها، أمَّا بعد أن أطلت حكومات ثورية فلم يعد هذا الغموض مبرراً، ولاسيما بعد نكسة حزيران إذ بات من واجب الشعر أن يواجه الجمهور ويصرخ صرخة الجهاد، لذلك لا بد أن يكون واضحاً وأن تكون رؤيته صافية حتّى لا يتوه الجمهور. فنحن اليوم "نحتاج إلى الكلمة الواضحة التي لا تتعارض صراحتها واستقامتها مع ظلال الشعر وألوانه وموسيقاه والرمز فيه، ولكنها تتعارض مع التيه والظلمة والصلبان التي تصلب عليها الظلال" [١]. وهذا يعني أن طبيعة الشعر الأصلية عندها هي الوضوح، ولكن وضوحه يختلف عن وضوح النثر الذي يعتمد المباشرة والتقرير إذ يقوم على الإيحاء والرمز والألوان والظلال. ولكنها لا تعد الإيحاء والرمز في الشعر غموضاً بل طريقة في التعبير خاصة به، أمَّا الغموض عندها فيعني التيه والظلمة على أن تحديد طبيعة الوضوح في الشعر بالرمز والإيحاء هو خلط بين الوضوح والغموض، فالإيحاء والرمز لا يعنيان الوضوح وليس هناك وضوح غامض وآخر مباشر. إن نازك ها هنا تخلط بين مصطلحي الوضوح والغموض إذ كانت ترى أنه من طبيعة الشعر حيث تقول: "إن الشعر لا بد له من مسحة من الغموض تجعل المعاني مثيرة للتعطش في نفس القارئ، فيحس وهو يقرأ أنه يلمس المعاني ولا يلمسها في الوقت نفسه، فالأفكار تزوغ ولا تثبت، وفي القصيدة إيماء إلى المعنى يبقى الذهن متطلعا يريد ولا يلمس ما يرد وينال شيئا وتفوته أشياء"[٢]

ولكن لا يجب أن يتحول الغموض إلى غاية يقصدها الشاعر كما هو الأمر لدى بعض الشعراء الشبان الذين بالغوا في إضفاء الغموض على شعرهم[٣]. ومن هنا فهي تفرق بين الغموض من حيث أنه طبيعة للشعر وبين الغموض من حيث أنه لعبة لغوية أو هدف لذاته. فالأول جوهري فيه متصل بالمضمون لهذا تقبله؛ أمَّا الثاني فهو خارجي مقحم عليه ولهذا ترفضه.

وينطلق الحيدري من طبيعة الكلمة التي ترتبط بمعنى في التاريخ يربط

---

[١] *التجزيئية في المجتمع العربي: نازك الملائكة (ص ١٧١)*
[٢] *الآداب ع ١٠ أكتوبر ١٩٧١ (ص ٦١)*
[٣] *المرجع نفسه (ص ٦١)*

المبدع بالقارئ بخلاف اللون والحظ مثلا[١].وهذا يعني أن هناك معنى أول للكلمة يحول دون وقوع الشعر في الغموض التام. على أن الحيدري لا يميز بين الغموض والتعقيد كان ضرورياً في بعض الشعر القديم اقتضاه التعبير عن هواجس عميقة لا يمكن إيضاحها لفظياً أو معنىً جديداً فرضته حالة نفسية خاصة[٢] . أمَّا في العصر الحديث فلا يرى ما يبرر هذا الغموض، وينتهي إلى أن الغموض في الشعر الحديث "يتشكل من الخارج عن عبث في القصد ورغبة في التصنع والتكلف دون أن تمليه حاجة نفسية"[٣]. ولكن هل الشعر الحديث كله غامض ومعقد بسبب الرغبة في ذلك؟ والغموض مجرد تعقيد لفظي؟ أليس في العصر الحديث قضايا معقدة ومعانٍ جديدة وهواجس نفسية عميقة؟ أليس في الشعر الحديث تقنيات جديدة وتعاملٌ خاص مع اللغة والحياة وكشف عن مجهولات وغوص في خفايا تعجز اللغة عن حملها؟ وهل الشعر مرادف للوضوح؟ وهل هدفه التوصيل وما الفرق بينه وبين النثر؟ إن الحيدري لا يميز بين الغموض الفني والتعقيد اللفظي، بين أشعار تميل إلى الألغاز والتعمية وقصائد تحمل رؤية جديدة. فهو يخلط بين الغموض والإبهام لهذا يقرر أن وظيفة الشعر الوضوح وأن الغموض مذموم وأن الجماهير تريد لغة قريبة من لغتها ليتسنى لها وظيفة الشعر الوضوح وأن الغموض والاستغلال[٤]. وهو بهذا لا يرى الغموض نتيجة فهم جديدة للشعر إنَّما يرى ذلك تعقيدا وتعمية وإلغازاً. هو ينطلق في رؤيته لطبيعة الشعر من وظيفته شأن نازك وكأن الشعر هدفه الإفهام. وهذا يعني أن الحيدري يتعامل مع الشعر تعامله مع النثر. على أن نازك لا ترفض الغموض مطلقاً بل تميز بين غموض وآخر بخلاف الحيدري الذي يرفض ظاهرة الغموض مطلقاً.

وإذا كان الحيدري لا يميز بين الغموض والإبهام فإن البياتي يفرّق بينها من حيث أصل كل واحدة منها فيقول: "ينتج الإبهام عن عجز في الرؤيا ونقص في الأداء الشعري، إنَّما الغموض ليس له علاقة بالعجز أو ما أشبه، إنَّما هو غموض الرحلة غموض الأشياء"[٥] ذاتها. فالغموض مرتبط بالغوص في حقائق

---

[١] *إشارات على الطريق: الحيدري (ص ٥٨)*
[٢] *المصدر نفسه (ص ٥٩)*
[٣] *المصدر نفسه (ص ٥)*
[٤] *المصدر السابق (ص ٦٠)*
[٥] *الخبر الأسبوعي ع ٧ (٢١ ــ ٢٧) أفريل ١٩٩٩ (ص ١٢)*

الحياة والتوغل في أسرارها، بالرؤيا، أمَّا الإبهام فهو نتيجة توهم فاسد وقصور في الأداة. والغموض هنا ليس مقصودا لذاته بل هو من طبيعة الرؤيا والتعبير معاً. فالشاعر عند البياتي لا يهدف إلى الغموض في ذاته أو الوضوح في ذاته لأنَّ الغموض والوضوح نسبيان إنَّما يهدف إلى اكتشاف العالم والحلول في روح الأشياء[١]. الشعر رحلة نحو الغامض الذي يتضح تدريجياً أو الوضوح الذي يصبح غامضاً تدريجياً كلما زاد التوغل فيه[٢]. على أن الغموض في القصيدة يأتي بعد الانتهاء منها بحيث يحس الشاعر "بأن القصيدة أصبحت غامضة أكثر ممَّا كانت وهي بعيدة"[٣]. ومعنى ذلك أن الغموض اثنان: أحدهما مرتبط بالرحلة وثانيهما بالقصيدة، أي أحدهما رؤياوي والآخر تعبيري.

فالشاعر كأنما يلبي نداءً خفياً في نفسه لنور بعيد يظل يقترب منه، وكلما اقترب منه ازداد ابتعاداً أو غموضاً. وكلما أمسك بخيط وجد أن ما يرمي إليه غير ما انتهى إليه وأنه أبعد وأكثر غموضاً. ومن فالقصيدة بعد انتهائها تأتي في صورة لم يكن يعلمها الشاعر لأنها أصبحت كياناً مستقلاً بذاته. فهي غامضة لأنها ليست تعبيراً عن شيء محدد وإنما هي محاولة لاكتناه حقيقة ذلك النور الهارب أبداً والغامض أبداً.

أمَّا السياب فيرد على رئيف خوري الذي رأى أن شعره يعوزه الوضوح متسائلاً عن معنى الوضوح ومدى كونه مقياساً لجودة الشعر. فالوضوح ليس مقياساً وإلا فأين نضع شعر رامبو وإديث ستويل وأبي تمام والمتنبي [٤]؟ إن الوضوح ليس قيمة جمالية في ذاته مثلما أن الغموض ليس قيمة جمالية في ذاته. على أن الغموض هو جوهر الشعر وطبيعته لأنَّه ليس تعبيراً عن غرض أو نظماً لفكرة معينة. وقد كتب السياب إلى خالد الشواف في إحدى رسائله يقول: "كنت في كثير من الأحيان تأخذ علي الغموض في شعري، ولكني أدركت أن ذلك الغموض كان العقدة المسحورة التي أوجدتها يد العاطفة في ساعة جنون، إذا انحلت فقد الطلسم ما كان يحمل من تمتمات عبقر"[٥]. فالغموض من طبيعة الشعر عند السياب لأنَه خلق وإبداع في لحظة خارقة

---

[١] مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٩٥)
[٢] البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا: البياتي ــ صبحي (ص ٥٠)
[٣] المرجع نفسه (ص ٥٠)
[٤] كتاب السياب النثري: حسن الغرفي (ص ١٤٥)
[٥] رسائل السياب: ماجد السامرائي (ص ٥٠)

للعادة. الشعر غير النثر الذي يخضع للعقل والمنطق لذلك لا يخلو من غموض. ومن هنا دافع بعض رواد الشعر العربي الحر عن الغموض بوصفه جوهر الشعر.

لقد دافع عبد الصبور عن الغموض في الشعر لأنَّه رأى في ذلك رد فعل عن الوضوح الزائد الذي اتسم به شعرنا العربي القديم لا تقليداً للشعر الغربي[١]. وهو يقف ضد البساطة الشديدة التي انقلبت إلى نوع من السطحية في بعض شعرنا الحديث من جهة، لكنه يرفض الغموض غير الكاشف أو غير الموحي من جهة أخرى[٢]. وهو بهذا يلتقي مع نازك في تمييزها بين غموض شفاف وآخر معتم. لهذا يرى ضرورة توفير قدر من الوضوح في الشعر مثل ضرورة توفير قدر من الغموض فيه حتّى يكون الغموض شفافاً[٣]. وهذا يعني أن عبد الصبور يدافع عن الغموض الشفاف لا الغموض المطلق أو الإبهام.

ويذهب خليل حاوي إلى أن ظاهرة الغموض ارتبطت بتحول الشعر الحديث من تقرير الأفكار إلى التعبير بالصورة. فالشعر الأصيل يقوم على الإيحاء لا التقرير والمباشرة. كما أن الشعر يبحث عن الباطن ولا يقف عند الظاهر، لهذا كان الغموض صفة ملازمة للشعر[٤].

ويرجع أدونيس الغموض إلى تغير مفهوم الشعر في العصر الحديث تبعاً لتغير النظرة إلى العالم. "لم تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكاراً ومعاني شأن القصيدة القديمة وإنما أصبحت تقدم حالة أو فضاء من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها، ولم يعد ينطلق (الشاعر) من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز إنَّما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي نسميه تجربة أو رؤيا"[٥]. فالغموض من هنا قوام الشعر الحديث ولكن بشرط ألا يتحول إلى تعميات وأحاج، ذلك أن الشعر يعني أكثر ممَّا يقول[٦]. على أن أدونيس لم يعد يهتم

---

[١] *ندوة (أزمة الشعر العربي المعاصر) عبد القادر ألقط ــ رشاد رشي ــ عبد الصبور/ الآداب ع ٥ ــ ماي ١٩٦٤ (ص ٧٨)*

[٢] *ندوة (المغامرة الفنية في شعرنا الحديث) القط ــ مصطفى ناصف ــ عبد الصبور / الآداب ع ٤ ــ أفريل ١٩٦٦ (ص ٧١)*

[٣] *الآداب ع ٥ ــ ماي ١٩٦٤ (ص ٧٨)*

[٤] *الآداب ع ٨ ــ آب ١٩٦٥ (ص ١٥)*

[٥] *زمن الشعر: أدونيس (ص ٢٧٨)*

[٦] *المصدر نفسه (ص ٢١)*

بالغموض أو الوضوح في الشعر بقدر ما أصبح يهتم بالإبداع، ذلك أن الغموض عنده قد يدل على عجز أحياناً والوضوح كذلك[1]. وهذا بعكس البياتي الذي نسب العجز إلى الإبهام دون الغموض، مَّا يدل على أن أدونيس هنا لا يميز بينهما. كما أنه هنا ينفي كون الغموض أو الوضوح مقياساً فنياً ويجعل من الخلق والإبداع ذلك المقياس. "فالوضوح في ذاته ليس قيمة فنية وكذلك الغموض. فهناك غموض ووضوح رديئان، وهناك غموض ووضوح جيدان. ولذا فالمسألة هي الدرجة الشعرية لا درجة الوضوح والغموض في ذاتيهما ولذاتيهما"[2]. فالشعر لا يهدف إلى الوضوح أو الغموض وإنما يهدف إلى الإبداع كما قرر البياتي من قبل. ومن هنا يتراوح أدونيس بين موقفين: أحدهما الوقوف إلى جانب الغموض بوصفه طبيعة للشعر من حيث أنه بحث عن المجهول وتجاوز للظاهر إلى الباطن والمألوف إلى غير مألوف. وثانيهما الوقوف إلى جانب الإبداع والخلق بغض النظر عن الغموض والوضوح، ولكنه في الموقفين معا يقف ضد الغموض الذي يتحول إلى تعمية وأحجية.

ويؤكد حجازي الغموض انطلاقاً من اللغة الشعرية لأنها لغة إيحاء لا إيصال. فليس ثمَّة معنى واحد يجعل من اللغة مفهومة وإنما هناك معانٍ كثيرة، وهذا ما خلق الغموض. "فلغة الشعر غامضة لأنها مشحونة بالمعاني، المعنى الشعري معانٍ بعضها فوق بعض كطبقات الأرض، منها ما هو ظاهر مكشوف، ومنها ما هو باطن يحتاج إلى الكشف والتعمق حتّى تصل إليه بقراءة تلو أخرى وبأدوات كثيرة وبديهة يقظة وقلب حي"[3]. فالغموض طبيعة في الشعر وهذا ما يميزه عن النثر بلغته الواضحة ومعانيه المحددة. على أن غموض النص الشعري لا يحول دون المتلقي، ذلك أن النص يندرج في سياقه الثقافي والاجتماعي. فالنص الأدبي ليس مغلقاً على ذاته بل منفتح على نصوص أخرى. إن الخطاب الأدبي كما يرى جورج مولينيه "يعمل في الوقت نفسه على مستوى سيميائي ثان: فبغض النظر عن المضمون الداخلي الخاص بميكانيكية التتابع اللغوي، يحتوي هذا الخطاب في مجمله على مضمون آخر يختلف عن المضمون اللغوي العادي (المرجعي)، إنه مضمون يعود إلى عالم

---

[1] *المصدر نفسه (ص ٢٨١)*

[2] *في قضيا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ٥٨)*

[3] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٢٣٧، ٢٣٨)*

آخر هو أيضا مزدوج: من جهة هناك عالم النص الأدبي ذاتــه الــذي يكــون مرجعية خاصة. ومن جهة أخرى ينتمي هذا العالم الخاص على حقل جمــاعي أكبر هو العالم الجمالي الثقافي الذي يكون مشتركاً بــين أفــراد المجتمــع"[1]. فللنص الشعري علاقات داخلية تقوم بين عناصره الحاضرة وعلاقات خارجيــة تربط عناصر الحضور بعناصر غائبة أيضاً كما يرى ياكبسون. والــنص بهــذا يتفاعل مع غيره من النصوص من جنسه ومن غير جنسه. فالقصيدة ليست ذاتاً مغلقة مهما كانت غامضة إذ يبقى هناك ما يربط الأثر الفنــي بــالواقع الثقــافي والاجتماعي.

ويربط بلند الحيدري النص الشعري بالقارئ، فالشعر عنده كما رأينا يقــوم على دعامات ثلاثة هو المبدع والنص والمتلقي. يرى الحيــدري "أن فــي كــل تجربة فنية إيقاعين: إيقاعاً عاماً يأخذ مقوماته من القارئ بالذات ومدى استعداده لتقبل الجديد، وإيقاعاً خاصاً يستمد حركته من الشاعر بالذات. وأي إبداع يخرج عن استعداد القارئ تسقط تجربته في العشوائية الزائلة"[2]. فالقارئ يســهم فــي تحديد طبيعة الشعر عند الحيدري من حيث هو مصدر للمقومات العامة إضــافة إلى ذات الشاعر. والنص هنا هو ملتقى العام والخاص، القــارئ والمبــدع، ولا يمكن أن تحدد طبيعة القصيدة خارج قارئها. فالقيم الجمالية ليست نصيّة فحسب بل ثقافية اجتماعية أيضاً لأنَّ النص يندرج ضمن دوائر كبرى وليس نابعاً مــن فراغ.

ويذهب البياتي إلى أن "الأعمال الإبداعية الحقيقية كلها نصوص مفتوحــة لأنَّ التجربة في الأصل كما هي في الحياة ليت لها أسوار تحددها. ومن ثمَّ فــإن التجربة هي محاولة للوصول إلى شيء ما"[3]. والــنص المفتــوح فــي حــوار مستمر مع القارئ الذي يعيد إبداعه مع القراءة "فالنص يبقى مفتوحــاً وســلطة القارئ أمام النص تبقى مفتوحة ولكنها غير مكتوبة أو مسموعة أو مرئيــة"[4]. فالقصيدة حوار الأنا مع الآخر عند البياتي لأنها إذا كانت مغلقــة علــى الــذات

---

[1] *الأسلوبية: جورج مولينيه ــ ترجمة وتقديم بسام بركة ــ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (ط ١ ــ ١٩٩٩)*

[2] *شخصيات ومواقف: ماجد السامرائي (ص ٣٢)*

[3] *كنت أشكو إلى الحجر: البياتي (ص ٢١)*

[4] *المرجع السابق (ص ٢٢)*

المبدعة كانت أحجية لا تواصل بينها وبين القارئ[١]. إن الشعر عند البياتي هو السمو على الذاتي إلى العام والخاص إلى الإنساني. "إن الشعراء السومريين عندما كتبوا ملاحمهم الشعرية ولا سيما ملحمة جلجامش التي كتبها شعراء مخلتفون قد أخفوا ذواتهم وانطلقوا منها إلى أفاضي الذات الإنسانية العليا، فكانت قصائدهم كسفن الفضاء التي تنتقل إلى أكوان أخرى"[٢]. فالشعر لا يكتب لذاته وإنما للآخر، والفن للفن خرافة. ومادامت القصيدة عنده ليست تعبيراً عن الذات فحسب فإن جماليتها لا تستمد منها فحسب بل من المكون، من الآخر[٣]. إن القصيدة من حيث أنها عمل فني تخضع لتأثير خارجي من خلال اللغة ذاتها. فاللغة الشعرية لا يمكن أن تتخلص كلية من اللغة الجماعية، من الموروث الثقافي إن الجمالي في الشعر ليس نصيّاً فحسب بل يتعدى ذلك إلى الثقافي والاجتماعي. وليس هناك جمالي خالص وإلا انبتت الصلة بين الشعر والقارئ.

ويذهب عبد الصبور إلى أن المتلقي هو الذي يحدد طبيعة الشعر قديماً وحديثاً "إن ذوق المستهلك هو الذي يحدد دائماً شكل السلعة وطابعها، والمستهلك في الأدب هو المتلقي أي الطرف الآخر الذي تكمل به الدائرة الأدبية. وهذا المتلقي هو الذي يحدد طابع الأدب الذي يريده وأفكاره وأسلوبه"[٤]. ويضرب مثالاً من الأدب الكلاسيكي فيرى أن الأدباء كانوا "يعيشون في حِمى الملك أو أمراء الإقطاع أو كبار رجال الكنيسة، وكان هؤلاء هم قرّاء الأدب ومتلقوه... ولما كان هؤلاء السادة يعتزون بالأصل العريق وبالتاريخ الغابر وبالذكريات المجيدة. فقد كتب الأدباء عن الأبطال الأسطوريين، أنصاف الآلهة الذين تجاوزت عظمتهم الحدود"[٥]. ولما تغير القارئ تغير الأدب فتعلم أبناء صغار الفلاحين والتجار والحرفيين، أي الطبقة الوسطى، وأصبح الأدب يحمل همومهم وطبيعة حياتهم. فالقارئ طرف أساسي في تحديد طبيعة النص وشعريته. على أن عبد الصبور هنا ركز على القارئ قبل النص ولم يركز عليه بعده مثل الحيدري. فالقارئ متلّقي يصنع جمالية النص من خلال قراءته وذوقه. وما يراه جمالياً اليوم قد لا يراه جمالياً غداً.

---

[١] *المرجع السابق (ص ١٩)*
[٢] *المرجع السابق (ص ٤٨)*
[٣] *المرجع السابق (ص ٤٨ ، ٤٩)*
[٤] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٨) (ص ٥٣)*
[٥] *المصدر نفسه (ص ٥٣)*

ومن هنا فإن جمالية النص ليست ثابتة بل متغيرة تخضع للقراءة أيضاً. فالقارئ يخلق النص بقراءته ويكتشف شعريته المتولدة باستمرار. إنه يحدد طبيعة الأدب من قبل ومن بعد أيضاً، حتّى الكاتب يتحول إلى قارئ لأثره الفني.

ويرى بعض رواد الشعر العربي الحر أن القصيدة وإن كانت مفتوحة على الآخر فإن هذا لا يعني أن النص الشعري نص إبلاغي. فالقصيدة يجب أن تحافظ على طبيعتها الفنية في علاقتها مع القارئ. ومن ثمَّ يقف هؤلاء ليعالجوا قضية التوصيل الفني. فالنص عند خليل حاوي وإن لم يكن منغلقاً على ذاته فإنه لا يهدف إلى الإيصال المباشر. الشعر لا يصل إلى الآخر بشكل مباشر لأنَّه ليس نصاً علمياً أو فلسفياً أو دينياً. والإيصال في الشعر إيصال فني، إنه يوصل بطريقة خاصة ومن ثمَّ فهو ليس فناً جماهيرياً، بل يترشح من النخبة إلى الجمهور تدريجياً. "لا يمكن إطلاقاً أن يتوفر الشعر الجماهيري على ما يتطلبه الشعر من شروط ضرورية للفن. ولهذا على الشاعر أن يعبر عمَّا تعانيه الجماهير بطريقته الخاصة"[1].

ويتفق حجازي مع حاوي في فهم علاقة بالنص بالقارئ من خلال اللغة الشعرية، ذلك أن اللغة الشعرية مهما انزاحت عن الأصل تبقى مرتبطة بالآخر. والنص الشعري وإن لم يكن يهدف إلى الإيصال فإنه لا يعني انقطاع صلته بالقارئ. على أن التوصيل في القصيدة إنَّما "يقصد به الصلة بين القارئ وبين القصيدة"[2] لا إبلاغ الأفكار. فالقصيدة لا توصل بشكل مباشر لأنها ليست مقالة وإنما تفعل ذلك بطريقة فنية. والتوصيل من هنا نوعان نثري وشعري عند حجازي وحاوي. وهما يرفضان المعنى الأول في الشعر ويقولان بالثاني لأنَّ النص الشعري موح ومتعدد الدلالات، وعلاقته بالقارئ إنَّما تقوم على تعدد التأويلات.

ويرى أدونيس أن القصيدة الحديثة نص مفتوح على إمكانات لا نهائية بخلاف القصيدة القديمة، وهذا الانفتاح يجعل القارئ يكشف باستمرار مقاييس جمالية فيه. فالمقاييس الشعرية ليست ثابتة والشكل الشعري لانهائي بخلاف الشكل المغلق، والقارئ عنصر أساسي في إعطاء النص جماليته من خلال

---

[1] *الآداب ع ٨ آب ١٩٦٥ (ص ١٥)*

[2] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ٦٠)*

التفاعل معه[١]. وهذا يعني أن الجمالية ليست نصية فحسب بل ثقافية واجتماعية أيضاً وهو ما لا يقول به أدونيس عادة. ذلك أنه يركز على النص بالدرجة الأولى وهذا ما يظهر في رفضه لمفهوم الإيصال في الشعر. "فالإيصال مفهوم إعلامي وليس مفهوماً فنياً وإذا كان هناك من بحث في مسألة التوصيل فهي مسألة التوصيل الفني"[٢]. فالشعر هو فن أساس له طبيعة خاصة، ومن هنا ينبغي مراعاة هذه الطبيعة في استعمال المصطلحات. أو ينبغي على الأقل التمييز بين الإيصال في الشعر والإيصال في غيره كما فعل حجازي وحاوي من قبل. فالشعر ليس مطالباً بالتوصيل عند أدونيس لأنَّه ليس وسيلة إعلامية. ولكن لا يعني بهذا عزل الشعر عن القارئ بل يريد قارئاً مثقفاً ثقافة عالية[٣]. وهذا يعني أن الشعر يبقى نخبوياً لأنه ليس قولاً عادياً مباشراً.

لقد حاول رواد الشعر العربي الحر تحديد طبيعة الشعر وبيان خصوصيته من حيث أنه نص متميز يختلف عن النصوص الأخرى في رؤياه ولغته وطرائق تعبيره. وعلى الرغم من انفتاح النص الشعري على المعارف المختلفة فإنه يعيد خلقها وتشكيلها ضمن نظامه الخاص. إنه بناء لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض، أو تقديم أو تأخير، أو استبدال لفظة بأخرى. ومع تركيز معظم رواد الشعر العربي الحر على النص من حيث هو مقياس لطبيعة الشعر فإنهم لم يهملوا السياق الثقافي والاجتماعي. فالنص الشعري ليس منغلقاً على ذاته بل هو نص منفتح على غيره من النصوص الأخرى. ومن هنا تبقى الصلة بين النص والمتلقي على الرغم من غموضه. على أن علاقة القارئ بالنص تبقى نخبوية من حيث أن الشعر نظام مخصوص يوحي ولا يقول. ولكن وجود هذه العلاقة بين القارئ والنص يفسر أن القيم الجمالية وإن كانت المقياس في تحديد طبيعة الشعر فإنها ليست نصية خالصة بل لها جذورها في الواقع وامتداداتها في حياة الناس. وأن خصوصية الشعر من حيث كونه شكلاً ومضموناً متميزين لا تعني انفصاله عن المتلقي.

■■■

---

[١] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١٠٧)*
[٢] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ٥٩)*
[٣] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ٣) (ص ٢٥١)*

الفصل الرابع:
في التعبير الشعري

اللغة الشعرية

الثورة على اللغة التقليدية:

لقد حاول رواد الشعر العربي الحر أن يجددوا الشعر من خلال تجديد لغته. وأرادوا أن يجددوا لغته ويغنوها من خلال احتكاكهم بالحياة الجديدة. لقد وجدوا أن اللغة التقليدية جامدة عاجزة عن مواكبة حركة الحياة فثاروا عليها. ووجدوا أن القاموس الشعري قد أصبح مجرد ألفاظ ميتة تحمل معاني محددة مكررة لا تمت إلى حياتهم بصلة. ومن ثمَّ كان لا بد من تجديد اللغة على ضوء تجربة جديدة وفهم جديدة للحياة. "لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديد أو منهجاً جديداً في التعامل مع اللغة"[1].

على هذا الأساس قامت ثورة نازك الملائكة على اللغة التقليدية التي جمدت بفعل التكرار وبليت بكثرة الاستعمال حتّى فقدت معناها وتأثيرها وعلاقتها بالحياة. إن اللغة العربية في نظر نازك فقدت إيحاءها وقوتها التي كانت تتمتع بها من قبل بعد أن ابتليت بأجيال عملت على تحنيطها وصنع ألفاظ جاهزة وزعوها على الشعراء والكتاب[2]. فلم يعد الشعراء يتجاوزون هذه المفردات في استعمالات مخصوصة وخارج العلاقات المرسومة حتّى أصبح الشعر مجرد صناعة وكلمات تستعمل في هذا الغرض أو ذاك، فلكل موضوع مفرداته

---

[1] *الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل (ص ١٧٤)*
[2] *ديوان نازك الملائكة (مج ٢) (ص ٩)*

المخصوصة التي تحدد شعرية القصيدة بعيدا عن تطور التجربة وتغير شروط الحياة. وهذا ما عاناه رواد الشعر العربي الحر وحاولوا التخلص منه إيماناً منهم أن اللغة كائن حي كما ترى نازك يحيا ويتطور، وقد يصاب بالفقر والموت إذا لم يجد المناخ المناسب للحياة والنمو. فثمة ألفاظ تموت وأخرى تولد وثالثة تكتسب حياة جديدة. وهذه هي سنّة الحياة وهذا منطق التطور الذي يجب على الشاعر مراعاته إذا كان يريد للشعر أن يكون مصدراً للحياة ودافعاً لها. لهذا تطالبه بـ"أن يدخل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة. ذلك لأنَّ الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء يمر عليه أصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة. وهي تكتسب بمرور السنين جموداً يسبغه عليها التكرار فتفقد معانيها الفرعية شيئاً فشيئاً، ويصبح لها معنى واحد محدود يشل عاطفة الأديب ويحول دون حرية التعبير"[1].

وتذكر نازك في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) طائفة من الألفاظ ملّتها الأسماع ومجّتها الأذواق لكثرة تداولها حتّى أنها لم تعد تعبر أو توحي بشيء مثل "عنبر، غصن بان، قد، هلال، صدغ، عود، نرجس، لؤلؤ"[2]، مع أنها كانت معبرة في العصور السابقة بل كانت دليلاً على الرقة والذوق والتجديد، ولكن الاستعمال الكثير جردها من معناها فأصبحت مجرد كلمات يعاد تكرارها كلما تطلب الموضوع ذلك بعيداً عن تجربة الشعراء وحياتهم. على أن الألفاظ ليست منعدمة القيمة وجامدة في ذاتها، ولا هي غير صالحة من حيث هي. واستعمال ألفاظ أخرى غير مستعملة لا يعطي للقصيدة شعريتها. إن طريقة الاستعمال هي التي تحدد قيمة المفردة ومدى مناسبتها أو عدم صلاحيتها وليس للكلمة قيمة شعرية في ذاتها. بل إن الكلمة ليست قديمة أو حديثة بذاتها ولكن من خلال السياق. فكلمة مثل السيف أو الرمح أو القوس قد تكسب معنى جديداً في سياق جديد. فالتجديد لا يعني بالضرورة استعمال مفردات جديدة و إطراح مفردات قديمة وإنما يعني إعطاء الكلمة دلالاتها الجديدة من خلال رؤية جديدة وتوظيف جديد للأشياء والكلمات. وألفاظ مثل الطائرة أو الصاروخ أو الغواصة لا تعني أن القصيدة حديثة بالضرورة. فقد استعمل شوقي والرصافي والزهاوي مفردات معاصرة لهم بطريقة تقليدية لانعدام الرؤية الجديدة والإحساس الجديد

---

[1] المصدر السابق (ص ١١)

[2] المصدر السابق (ص ١١)

بأشياء العصر. ومن هنا فإن الألفاظ التي ذكرتها نازك يمكن استعمالها بطريقة حديثة تكسبها أبعاداً أخرى. وهذا ما حولت نازك استدراكه في مرحلة أخرى من حياتها فقالت: "هناك كلمات في العربية أثقلها أسلافنا في عصور الظلام باقترانات لم نعد نطيقها اليوم مثل: غصن بان، جوى، بدر، هلال، مدنف، صبا، قد، وقد يخيل إلى الشاعر أن هذه الألفاظ قتلت فلا حياة لها بعد. ولكن هذه الكلمات تستطيع أن تتفتح وتنبض لو أدخلناها في سياق استعارات وتشبيهات معاصرة تنتمي إلى حياتنا"[١].

لقد أدركت نازك أن تطور اللغة وحياتها إنَّما ينبع من حياة الشاعر وتجربته وليس من الكلمات ذاتها. فالشاعر قادر من خلال إحساسه الجديد بالمفردات وتجربته في الحياة أن يعطي لها دلالات شعرية من خلال توظيفها في سياق جديد. فالشعر ليس صناعة بل تجربة والشاعر يستطيع أن يقدم للغة ما يعجز النحاة عنه. إنه قادر على إحياء الألفاظ بفضل حسه المرهف واطلاعه على الأدب القديم والحديث، العربي والأجنبي. فهو يستطيع أن يضيف لوناً إلى كلمة ويصنع تعبيراً جديداً وإن خرق قاعدة استطاع أن يخلق البديل ليصبح ما أبدعه قاعدة جديدة[٢].

ويتفق عبد الصبور مع نازك في أن اللغة كائن حي يتطور ويبلى ويموت. فاللفظ يأخذ دلالة جديدة من خلال علاقة جديدة مع ألفاظ أخرى حتّى إذا فقد إيحاءه بكثرة الاستعمال أو لصعوبة صوتية فقد مدلوله وبلي كما يبلى الثوب وترك مكانه لألفاظ أخرى[٣].كما يتفق مع نازك في أن اللغة العربية غنية ولكنها فقيرة في الوقت نفسه. وقد أفقرها الموقف المتحفظ من أدوات الحضارة والمصطلحات العلمية الجديدة ولا سيما في العلوم الإنسانية. كما أفقرها تعفف الشعراء عن استعمال ألفاظ جرى استعمالها في الحياة رغم عربيتها الأولى إيثاراً للزينة على الصدق[٤]. ويذكر مقطعاً من قصيدة (الأرض الخراب) لإليوت فيها ألفاظ مثل (التايبست، الشاي، علب الصفيح، الغسيل المنشور، الأطقم الداخلية، الجوارب، الشبشب، المشدات" ثمَّ يعلق عليها فيقول: "ومما لا شك فيه أنها هي الكلمات الوحيدة التي تستطيع نقل الصورة التي هدف

---

[١] *الآداب ع ١٠ أكتوبر ١٩٧١ (ص ص ٦٠)*
[٢] *ديوان نازك (مج ٢) (ص ٩ ، ١٠)*
[٣] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٩) (ص ٢١)*
[٤] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ١٣٣، ١٣٤)*

الشاعر"[1]. وينتهي عبد الصبور على أن في مكتبه كثيراً من المدركات الحسية مثل (علبة السجاير، القداحة، الصور الفتوغرافية، المطفأة المزهرية، المروحة، علبة الأقراص المنبهة والمهدئة، تمثال فينوس...)[2]التي يمكن توظيفها شعرياً لو ملك الشاعر الحديث الجسارة اللغوية وخرج عن القاموس الشعري. ويلتقي بلند الحيدري مع نازك وعبد الصبور في القول بفقر اللغة العربية ويرد ذلك إلى التجربة التي مر بها الإنسان العربي في المرحلة الأولى، وهي تجربة خارجية تخص المكان أكثر ممَّا تخص الإنسان. فقد وضعت للأسد مئات الأسماء أمَّا الهواجس الداخلية فظلّت مفرداتها فقيرة ممَّا يدل على أن حركة المكان كانت تتحكم في اللغة أكثر من الحركة النفسية. وفي المرحلة الثانية ويسميها المرحلة النحوية فقد عمل البدوي على رفع اللبس عن المعنى والميل إلى الوضوح فأصبحت اللغة منطقية ممَّا جعل الشاعر العربي الجديد يجد معاناة كثيرة في التعبير عن أحاسيسه وتجربته[3]. وهذا ما يفسر ثورة هؤلاء الرواد على اللغة التقليدية والبحث عن لغة جديدة من خلال إغناء اللغة العربية بالعودة إلى ألفاظ مستعملة في الحياة مهملة رغم فصاحتها وإيجاد علاقات جديدة بين مفرداتها.

وكما ثار هؤلاء الرواد على اللغة التقليدية التي جعلت من الشعر صناعة تكرر ألفاظاً محددة لموضوعات محددة فافتقر القاموس الشعري وجمد، ثاروا على فكرة القاموس الشعري الذي قرر كلمات شعرية وأبعد كلمات بدعوى عدم شعريتها. فقد عمل بعض النقاد القدامى على تأليف كتب تمد الأدباء والشعراء بما يحسن من الألفاظ والعبارات التي ينبغي مراعاتها كابن قتيبة في (أدب الكتاب) وكتاب (اصطلاح المنطق) لابن السكّيت، وكتاب (جواهر الألفاظ) لقدامه بن جعفر. ويقول ابن رشيق: "وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعينها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى ما سواها"[4]. فلا يجوز للشاعر أن يستعمل مفردة فلسفية أو فقهية أو نحوية إلا بمقدار وإلا خرج إلى

---

[1] *المصدر نفسه (ص ١٢٨)*

[2] *المصدر نفسه (ص ١٣٦)*

[3] *أسئلة الشعر: منير العكش (ص ١٧٣)*

[4] *العمدة (ج ١): ابن رشيق ــ تح وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد ــ مطبعة السعادة بمصر (ط ١ ــ ١٩٦٣) (ص ١٠٧)*

الفلسفة والفقه والنحو. وهذا يعني أن هناك اعتقادا بوجود ألفاظ شعرية أو أدبية بذاتها، فقاموس الشاعر محدد سلفاً والخروج عنه خروج من الشعر.

على أن حصر ألفاظ الشعر هو حصر لمجال الشعر، وهو بدوره حصر للشعر ذاته وتقييد له. فالشعر ليس له موضوع محدد يخوض فيه، وليس له ألفاظ محددة لا يتجاوزها. إنه يأخذ من كل المعارف والعلوم ويخوض في كل قضايا الحياة والوجود. ومن ثمَّ يستطيع أن يستعين بمختلف الألفاظ التي يراها مناسبة لموضوعه ويتطلبها سياقه الشعري. فليس هناك ألفاظ للشعر محددة مسبقاً أو موضوعات للشعر محددة سلفاً. ثمَّ إن الألفاظ ليست شعرية في ذاتها وإنما تكتسب ذلك من خلال استعمالها شعرياً في سياق شعري. وهذا هو ما حاول رواد الشعر العربي الحر أن يعبروا عنه في نظرتهم إلى اللغة الشعرية وفي إبداعهم الشعري أيضاً.

لقد كانت نازك في (شظايا ورماد) تهتم بالألفاظ في ذاتها من حيث قدمها وحداثتها وتذكر طائفة من الكلمات التي رأت أنها فقدت روحها وشعريتها ثمَّ أدركت أن الألفاظ يمكن إحياؤها من خلال استعمالها في سياقات جديدة في كتابها (محاضرات في شعر علي محمود طه) في بداية الستينيات. فقد أصبحت تعتقد أن اللفظ لا يوسم بالنثرية أو الشعرية في ذاته وإنما يتحدد ذلك من خلال السياق. "وسبب ذلك أن الشعر لا يستعمل كلمات خاصة لا ترد في النثر لأنَّ الشعر والنثر يستعملان لغة واحدة، وإنما يضع الشاعر ألفاظ النثر في سياق شعري، وذلك باستعمال الصور الحسية، وإضفاء غلالة من الخيال واستثارة الأصداء البعيدة في الألفاظ، وخلق الجو وإحاطة العبارات بأجواء نفسية متشابكة. يضاف إلى ذلك استعمال وسائل الشعر وفنونه اللفظية كالتشبيه والاستعارة والتناغم والجناس وسوى ذلك ممَّا يميز الشعر عن النثر"[1]. على أن نازك هنا تركز على النص. وهذا رد فعل على النزعة الكلاسيكية التي جعلت من الشعر صناعة من جهة وتأثر بالرومانسية التي تركز على المبدع من جهة أخرى. فالذات المبدعة عندها هي التي تخلق علاقات شعرية بين الألفاظ، وغيابها يؤدي إلى احتفاظ الكلمات بمعناها النثري وانعدام العلاقة الفنية فتبقى الكلمات مستقلة بعضها عن بعض بخلاف ألفاظ الشعر التي يذوب بعضها في بعض في إطار النغم والجو[2]. على أن هذا إذا كان ينطبق على النثر

---

[1] *محاضرات في شعر علي محمود طه: نازك (ص ١٨٢)*

[2] *المصدر نفسه (ص ١٨٣)*

العلمي إلى حد ما فهو لا ينطبق على النثر الفني. فكثيراً ما نجد تلاحما في لغة قصة قصيرة أو قصة طويلة أو سيرة ذاتية أو غيرها من الأجناس الأدبية، بلا نجد ذلك في النصوص الدينية كالقرآن الكريم والتوراة والمزامير والأناجيل. ثمَّ إن العلاقات لا تنتفي في النثر العلمي ذاته وإنما تضعف بحيث يمكن استبدال كلمة بأخرى دون أن يتغير المعنى.

ويذكر عبد الصبور أنه كان في بداية حياته الشعري يحرص مثل أترابه على أن تكون لغة الشعر منتقاة ظناً منه أن ثمَّة كلمات شعرية وأخرى نثرية، واعتقاداً منها أن الكلمة هي التي تعطي للنص شعريته. لهذا كان يحرص على أن تخلو اللغة الشعرية "من أي كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج"[١]. ويذهب إلى أنه تأثر بالرومانسية التي تهتم فيها يرى بالقاموس الشعري المنتقى، كما يذهب إلى أنه كان متأثراً بالنظرة التقليدية التي ترى "للشعر لغته الخاصة المجاورة للغة الحياة والبعيدة عنها في بعض الأحيان"[٢]. على أن الرومانسية تجاوزت المعجم الشعري الكلاسيكي واستفادت من لغة الحياة اليومية، وهذّبت كثيراً من الألفاظ العاميّة وأغنت لغة الشعر في مستوياتها المختلفة. ومن هنا استطاعت أن تخلق قاموساً شعرياً جديداً ثار عليه المحدثون بدورهم بعد ذلك، وحرروا الشعر من فكرة القاموس الشعري. وهذا ما توصل إليه عبد الصبور بعد اطلاعه على مفهوم إليوت حيث أدرك "أن الشعر لا قاموس له، وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب"[٣].

لقد أعاد صلاح نظره في اللغة الشعرية فرأى أن ليس ثمَّة كلمة شعرية وأخرى نثرية،وليس ثمَّة لفظة أفضل من لفظة إنَّما يتحدد ذلك في السياق. يقول: "ينبغي على الكلمة أن تستعمل لكي تثبت فاعليتها وبلاغتها. إن أية كلمة في سياق جيد تصبح بليغة، وإن أية كلمة أخرى في سياق لا يستطيع أن يكشف هذه الدلالة تصبح ركيكة. فالبلاغة إذاً ليست صفة للكلمة بل إنها صفة للسياق أو صفة للاستعمال، معنى هذا أن نظرية القاموس الشعري لم تصبح نظرية ذات مكان وإنما المعول عليه هو استعمال الشعر لكلمات القاموس بحيث تحمل الكلمة أكبر دلالتها وتنشر حولها أكبر قدر من الإيحاء وتنسجم مع الكلمات

---

[١] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ١٢٧)*
[٢] *المصدر نفسه (ص ١٢٧)*
[٣] *المصدر السابق (ص ١٢٩)*

الأخرى في رباط من العلاقات والتداعيات والصلات المختلفة التي لا تنفصم"[1]. ويبدو واضحاً تركيز عبد الصبور على النص الشعري دون الشاعر وهو انتقال من أثر الرومانسية إلى نظرية الخلق اللغوي مادام الشعر خلقاً لا صناعة أو تعبيراً. فالشعر استعمال خاص للغة يختلف عن استعمال النثر لها. وهذا الاستعمال هو الذي يحدد شعرية اللغة لا الكلمات في ذاتها. فاللغة الشعرية ليست مجرد كلمات وإنما هي علاقات خاصة تشكل بنية لا تنفصم عراها.

ومادامت اللفظية ليس لها قيمة شعرية في ذاتها وإنما تكتسبها من خلال السياق فإنه لا يمكن أن تعادل كلمة كلمة أخرى أو تحل محلها في السياق، ولا وجود للترادف لدى كل من نازك وعبد الصبور. فالمرح غير الفرح عند نازك (أمَّا مرح فهي تدل على حركة في المكان يجري معها الإنسان هنا وهناك سعيداً في خفة وسرور. وأما الفرح ففيها دفقة نفسية ينبعث معها انفعال الفرح في القلب الإنساني دون أن تلازمها حركة واقية بالضرورة"[2]

والحب يختلف عن الشغف ويختلف عن العشق أيضاً، ولكل كلمة دلالتها المختلفة عند عبد الصبور[3].

ويكشف خليل حاوي في النظرة التقليدية تمييزها بين موضوع وآخر بدعوى جماليته أو عدمها على جانب التمييز بين ألفاظ وأخرى بدعوى شعريتها أو عدمها. وهو ما جمد الشعر في موضوعات بعينها وألفاظ بعينها دون غيرها فأصبح صناعة لا إبداعاً وابتكاراً، وتحول إلى قوالب جامدة ومضامين عقيمة[4]. فالنظرة التقليدية كانت ترى الجمال في الموضوع ذاته، ومعنى ذلك أنه هو الذي يحدد جمالية القصيدة. على أن الشعر لا يتناول الجميل فحسب بل القبيح أيضاً. وليس الموضوع هو ما يحدد جمال القصيدة ولكن كيفية تناولها للموضوع سواء كان جميلاً أو قبيحاً فقد يتناول الشاعر موضوعاً في الفضيلة بطريقة رديئة ويتناول آخر موضوعاً في الرذيلة بطريقة فنية عالية. فالجمال الفنّي هو غير الجمال الواقعي والصناعي لأنَّه يكمن في طريقة للتناول للموضوع لا في الموضوع ذاته. ولا شك، أن تحديد الموضوعات حد من آفاق

---

[1] *ندوة (قيم جديدة في الشعر العربي الحديث) عبد الصبور ــ خليل حاوي ــ إحسان عباس / الآداب ع ٢ فبراير ١٩٧٠ (ص ٧٢)*

[2] *الآداب ع ١٠ أكتوبر ١٩٧١ (ص ٦٠)*

[3] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ١٣٥)*

[4] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٩٥)*

الشعر وزاد القاموس الشعري فقراً. وخليل حاوي مثل غيره من الرواد أدرك أن الشعري ليس في الموضوع ذاته أو اللفظ ذاته وإنما في طريقة استخدام الموضوع واللفظ. لهذا يقول: "لقد ألغينا ادعاء الشعرية على كلمات معينة... وعملنا على أن نبني الجمالية الجديدة من قلب التجربة لا من القاموس... أخذنا نستعمل كل عناصر اللغة. لم تعد هناك كلمات غير شعرية وأخرى شعرية... بل صارت الكلمة تكتسب طاقتها الشعرية حسب وجودها في البناء الشعري ككل"[1]. وخليل هنا يجعل التجربة منطلقاً للشعري، فالانفعال بالموضوعات والكلمات هو الذي يحدد شعرية الكلمة والموضوع. وبناء القصيدة هو المقياس الذي يكشف لنا شعرية الكلمة أو عدمها. فالشعرية لا تظهر على مستوى السياق في الجملة أو في المقطع فحسب بل في النص كله من حيث أنه بناء. وهذا يعني أن الشعرية علاقات وليس صفات لمفردات. فالسياق "يمكن أن ينقل عبارة واحدة من مدح إلى ذم، ومن تقرير مجرد إلى تلميح خفي، بل إن السياق يمكن أن ينقل الكلمة إلى ضد معناها المعروف، وهو ما أسماه البلاغيون (التهكم) ومثلوا له بكلمة (ظل) في الآيات الكريمة من سورة المرسلات]ويل يومئذٍ للمكذبين، انطلقوا إلى ما كنتم به تكذبون، انطلقوا إلى ظلٍ ذي ثلاث شعب، لا ظليل ولا يغني من اللهب] ونحن قد نصف عملاً خسيساً بأنه مجد، أو نقول عن رائحة كريهة أنها عطر وشذا"[2].

ويرفض أدونيس مثل زملائه فكرة القاموس الشعري لأنَّ الكلمة في ذاتها لا تصنع شعراً إنَّما الشعر هو الذي يصنع كلماته الخاصة من خلال سياق خاص. فهو يعطي لهذه الكلمات دلالات جديدة لم تكن لها في الأصل لتصبح شعرية في مكانها من النص. والشعرية بهذا ليست صفة قبلية مرتبطة بالألفاظ ذاتها وإنما سياقية إذ تعلوا الكلمة على ذاتها في النص وتقول أكثر ممَّا تقوله عادة[3]. ويربط أدونيس الشعرية بالشاعر مثل نازك لأنَّه هو الذي ينفخ في الكلمات دلالاتها الجديدة من خلال استخدامها في علاقات جديدة. فهو يجمع بين الطريقة والشاعر، بين الجمال والإنسان فيقول: "ليس الجمال الشعري في الكلمة بحد ذاتها وإنما هو في طريقة استخدامها، أي في الإنسان. الجمال إذاً إضافة يقدمها الإنسان الخلاق، أو هو الإبداع. الشعر في هذا المنظور غير موجود في

---

[1] *الأدب الجديد والثورة: محمد دكروب (ص ١٩٧)*
[2] *اللغة والإبداع: شكري عياد (ص ١٢٧)*
[3] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١٢٧)*

الكلام وجود اللون والرائحة مثلاً في الزهرة، بل هو من خارج يضفيه الشاعر على الكلمات بطريقة استخدامها وبطريقة تعبيره"[١]. فالجمال من هنا قيمة مضافة للكلمات من خلال استخدامها وليست أصلية، والشاعر هو مصدر هذا الجمال يظهر في النص الشعري.

إن طريقة التعبير لدى أدونيس هي التي تحدد شعرية الكلمة أو نثريتها لأنها تستخدم من الناثر والشاعر على السواء. وغايتها في الشعر غير غايتها في النثر، فالشعر رقص والنثر مشي كما يقول فاليري. النثر له هدف محدد مثل السير أمَّا الرقص فغايته في ذاته[٢]. ويقول أدونيس من وحي ذلك: "الكلمة في الشعر غيرها في النثر، فمعنى الكلمة في الشعر ليس في ذاتها بل في سياقها وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها. وهو التلوين الذي تأخذه بفضل طريقة التعبير. للكلمة في النثر معنى واحد هو معناها الذي وضعت له أصلاً، وهو معناها الأول. أمَّا في الشعر فإن للكلمة بالإضافة إلى هذا المعنى الأول معنى ثانياً. ويتعدد هذا المعنى بفضل الصور التي تحدث تغييراً في دلالة الكلمات من حيث أنها تستخدمها بغير ما وضعت له الصور التي تحدث تغييراً في دلالة الكلمات من حيث أنها تستخدمها بغير ما وضعت له أصلاً"[٣]. فالكلمة في النثر وسيلة لغاية أهم من الكلمة، لذل تموت بمجرد تأدية هذه الوظيفة دون أن تترك أثراً يذكر، أمَّا الكلمة في الشعر فهي الغاية المطلوبة يشحنها الشاعر بمعانٍ ودلالات شتى غير مرتبطة بشيء محدد. فهي لا تدل على شيء إنَّما توحي بعوالم ورؤى وأحلام لذلك فإن الكلمة في الشعر لا تموت. إنها كائن حي يفجر مع كل قراءة مدلولات كثيرة، إنها توحي بما لا يحدد لذلك تحتفظ بقيمتها كما يرى فاليري[٤].

على أن ما ذهب إليه أدونيس هنا إذا كان ينطبق على النثر العلمي فهو لا ينطبق على النثر الفني، ففي بعض القصص تغيب الفواصل بين لغة الشعر ولغة النثر، فضلاً عن أن احتفاظ اللغة بمدلولها في النثر غير صحيح حتّى في الكتابة العلمية، ففكرة العلاقات أساس كل كتابة وإن تعمقت في الشعر. ولكن

---

[١] *كلام البدايات: أدونيس (ص ٩٢ ، ٣٠)*

[٢] *الشعر والفكر المجرد: فاليري ــ ترجمة مصطفى رياض / فصول مج ٧ ع ١ / ٢ أكتوبر ١٩٨٦ ، مارس ١٩٨٧ (ص ٣١٤)*

[٣] *المصدر السابق (ص ١٦٧)*

[٤] *المرجع السابق (ص ٣١٤ ، ٣١٥)*

أدونيس لا يميز بين الشعر والنثر الفني ومن هنا ينسحب كلامه على النثر الفني أيضاً دون النثر العلمي.

ويؤكد يوسف الخال هذا المنحى الذي أخذه أدونيس من وحي فاليري إذ يذهب إلى أن الألفاظ تستخدم في النثر كما تستخدم في الشعر، وأن الفرق يكمن في طريقة الاستخدام. ومن ثمَّ فليس هناك ألفاظ شعرية في ذاتها وأخرى نثرية بذاتها. بل تكتسب شعريتها أو نثريتها تبعاً للسياق ذاته. فهي في النثر تحتفظ بالمعنى الأصلي لأنها تستعمل لما وضعت له اصطلاحاً، بينما تخرج في الشعر عن ذلك لتوحي بمعان جديدة لدخولها في علاقات جديدة. ومن ثمَّ تكون الألفاظ في الشعر موحية ومكثفة وتبقى في النثر مباشر[١]. ويستعمل الخال مصطلحات التكثيف والتعقيد والإيحاء لوصف الكلمة في الشعر. فهي مكثفة نتيجة تعدد علاقاتها بغيرها، فهي تلون غيرها وتتلون به. أمَّا التعقيد فإنما ينشأ من هذا التعدد العلائقي الذي يجعل الكلمة توحي بمدلولات كثيرة لا يمكن حصرها. فالكلمة في الشعر ليست بسيطة بل معقدة لأنها علاقة وليست مجردة كلمة. إنها سياق أو بنية وهو ما تفتقر إليه الكلمة في النثر. الكلمة في الشعر كلية لأنها تشع بمعاني الكلمات المختلفة في النص حتّى لتصبح هو كل الكلمات[٢]. والخال هنا أيضاً لا يميز بين لغة الشعر ولغة النثر الفني شأنه في ذلك شأن أدونيس. فكل تعبير شعري عندهما شعر، أمَّا النثر عندهما فهو النثر العلمي.

لقد ثار رواد الشعر العربي الحر على القاموس الشعري، فلم يعد للشعر معجم خاص لأنَّ "القصيدة لغة وليست كلمات، وما دامت لغة فهي علاقات، أو بعبارة أدق نظام خاص من العلاقات، وبما أنها كذلك فهي لهجة شخصية غير مستعارة"[٣] كما يقول حجازي. لقد ارتبط الشعر باللغة لا بالكلمات، بالشاعر الخلاق والتجربة والحياة. الشعر رؤيا والرؤيا تقوم على رؤية خاصة للحياة وعلاقة خاصة بالأشياء تتجلى عبر علاقات لغوية خاصة. فاللغة ليست صناعة لفظية يقوم بها الذهن بعيداً عن الإحساس بالحياة والعالم. إنها "نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال أو التجربة. من هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات على

---

[١] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٢٣)*

[٢] *Le degrd, zero de l ecriture _ Roland Parthes _ Editions du Seuil 1953 et 1972 (p 37)*

[٣] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ٩٧)*

نقيض اللغة العامة أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات"[١] كما يقول أدونيس. لقد أعاد رواد الشعر الحر اللغة الشعرية إلى الحياة وثاروا على اللغة التقليدية التي تحولت في عصر الانحطاط إلى لعب بالألفاظ بعيداً عن حركة الحياة وتجربة الشاعر. "فليست اللغة سوى صوت التجربة الحية، هذا الصوت الذي يفقد صدقه ونظامه ومعناه حين يفقد رصيده من التجربة ويصبح شقشقة مجانية لا تعني ولا تثير..."[٢]. ومن خلال هذه التجربة يكون التعامل مع التراث الشعري ومع الحياة اليومية والواقع العيني. ومن خلال هذه التجربة يكون التعامل مع اللغة ذاتها ومحاولة السمو بها لخلق عالم أمثل.

اللغة والتراث الشعري:

يذهب رواد الشعر الحر إلى أن الشاعر لا ينغمس في العلاقات القديمة للغة وإلا كان محافظاً يعيد إنتاج علاقات تلائم مرحلة تاريخية قديمة وتعبر عن نظرة خاصة بهذه الفترة أو تلك ولكن يعيد تفكيك هذه العلاقات القديمة لينتج علاقاته الخاصة التي تعبر عن تجربته الخاصة ونظرته الخاصة إلى العالم. ومن ثمَّ حاول هؤلاء الرواد مواجهة التراث الشعري من جهة ولغة الواقع من جهة أخرى. فالشاعر يحاول تشكيل العالم من خلال تجربته الخاصة ومن ثمَّ يصطدم بلغة الواقع التوصيلية فيحاول زلزلة منطق التوصيل من جهة، كما يصطدم بالتشكيل اللغوي في التراث الشعري وهو يعمل على التفرد والتميز ولا يكون ذلك إلا بزلزلة هذا التشكيل اللغوي والإضافة إليه من جهة ثانية[٣]. وهذا ما يصوره كل من يوسف الخال وعبد المعطي حجازي.

يذهب يوسف الخال إلى أن الشاعر يصارع في عملية الإبداع تحديين: الأول وهو اللغة بأصولها وقواعدها التي لا يمكنه تجاهلها مادام يكتب لقراء هذه اللغة، والثاني وهو أساليب التعبير الشعري المتوارثة التي يجب أن يكون الخروج عليها بأناة ومهارة حتّى لا تفقد القصيدة حضورها لدى القراء[٤]. ولكن هذين التحديين هما بمثابة امتحان لأصالة الشاعر "فإن هو خضع لهما تمام الخضوع خرجت قصيدته مبذولة جامدة آلية، وإن هو تمرد عليهما تماماً

---

[١] *الأدب العربي المعاصر: أعمال مؤتمر روما ١٩٦١ (ص ١٧٩)*
[٢] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٢١٥)*
[٣] *مداخل إلى علم الجمال الأدبي: عبد المنعم تليمة (ص ٧٥)*
[٤] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ١٩)*

خرجت قصيدته هذراً لا حضور لـــه. أمَّا الصحيح فهو أن يعتــرف الشـــاعر الأصيل بقواعد لغته وأصولها، وبمبادئ الأساليب الشعرية المتأثر بهــذه اللغـــة المتوارثة في تاريخها الأدبي، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدراً كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها"[١]. فالشاعر من هنا يطـــور لغته من خلال خلق علاقات جديدة من خلال التجربة الجديدة فـــي الحيـــاة دون خروج على قواعد اللغة العامة. فالشاعر يغني اللغة بتعامله الجديد معهـــا علـــى ضوء فهمه لقضايا العالم. ويغني أساليب الشعر الموروثة بتعامله المتفـــرد مـــع اكتشاف وسائل جديدة وتقنيات جديدة يصل إليها في عالم الشعر. الشـــعر لـــيس تقليداً للغة الجماعة أو لغة الشعراء وإنما هو خلق للغة ذاتها من خـــلال خلـــق علاقة جديدة بالعالم.

أمَّا حجازي فيشير إلى صراع الشاعر مع لغة تراثه من جهة ومتطلبـــات الواقع من جهة ثانية. فالشاعر مطالب أن يعبر عن واقعه دون أن تفقـــد لغتـــه علاقتها بأصولها التراثية. الصراع عند حجازي "لا يحل بالانحيـــاز إلـــى أحـــد الطرفين، وليس من السهل أن نصل إلى لغة وســـطى نســـتعملها فـــي الكتابـــة والحياة ونبتعد بها عن الطرفين معاً. ولهذا سيظل على الشاعر العربي أن يشـــد لغته المتوترة بين الماضي والحاضر، وأن يسير عليها متأرجحاً كاللاعب مـــن هذه الطرف إلى ذاك لا يكف عن الحركة وإلا سقط"[٢]. ويسمي العلاقـــة بـــين الشاعر والشعراء السابقين شعرة معاوية التي يجب ألا تنقطع. فالشـــاعر يثـــور على التقاليد الموروثة ولكن في حدود ما يحفظ لـــه مكانته في تراثـــه[٣]. وهـــو يضيف إلى التراث دون أن ينفصل عنه أو ينغمس فيه، يغني لغته الشعرية دون أن تفقد أصالتها وذلك بإعطاء معاني جديدة لمفردات اللغـــة أو تحويلهـــا عـــن المعاني القديمة. فالشعر في حاجة إلى "أن نفصل مفردات اللغة عـــن معانيهـــا الموروثة، أو نخفف أثقالها من دلالاتها الساكنة الميتـــة ونردهـــا أكثـــر نظافـــة ورهافة لحمل الإيماءات والإيحاءات التي لم تتعود حملها من قبـــل. نحـــن فـــي حاجة إلى أن نمحو عن الأشياء الحقيقية أســـماءها المزيفـــة، وأن نمحـــو عـــن الكلمات الحقيقية معانيها المزيفة، ونرتد إلى حالـــة أولـــى هـــي حالـــة الخلـــق

---

[١] *المصدر السابق (ص ١٩)*
[٢] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ١٥)*
[٣] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ١٠٠ ، ١٠١)*

والتكوين"[1].

وإذا كان الصراع عند الخال وحجازي يقوم بين الواقع والتراث فإن الصراع عند خليل حاوي يقوم بين فطرة اللغة في مرحلتها البدوية وبين التنميط، بين اللغة البكر القابلة للتطور وبين أنماط وأشكال في التراث الشعري تميل إلى الجمود. وينتهي خليل إلى خلاصة مفادها أن على الشاعر خلق لغة جديدة يستمدها من تجاربه وتجارب الإنسان في عصره ويوفر لها الحيوية حتّى تكون مطواعة لكل تطور وتجديد[2]. فهو لا يدعو الشاعر إلى تملك لغة التراث الشعري حتّى يمكن تجاوزها وإغناؤها بعلاقات جديدة كما هي الحال عند الخال وحجازي وإنما يدعوه إلى أن يأخذ لغته من الحياة والتجربة بدل الموروث لأنَّ لغة الحياة قابلة للتطور بخلاف لغة القاموس فهي جامدة.

وإذا كان رواد الشعر العربي الحر ينادون بخلق لغة جديدة من خلال الصراع مع لغة الجماعة ولغة التراث الشعري، أو العودة إلى الحياة بدل القاموس الشعري فإن أدونيس يرفض لغة الجماعة ولغة الموروث الشعري معاً. فهو يدعو إلى ضرورة التخلص من لغة القدامى للوصول إلى الخاص فيقول: "اللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي... اللغة دائماً تخص زماناً، بنية اجتماعية ما، إنها تجيء من الماضي. حين يأخذها الشاعر كما هي، كما تجيئه لا يكتب بل ينسخ... اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عمَّا تكلمته: تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها. فاللغة الشعرية هي دائماً ابتداءً"[3]. اللغة عند أدونيس علاقة ثقافية واجتماعية، والإبداع لا يكون إلا بإيجاد علاقات جديدة بين مفردات اللغة عند أدونيس علاقة ثقافية واجتماعية، والإبداع لا يكون إلا بإيجاد علاقات جديدة بين مفردات اللغة. ولكن لا يمكن للشاعر أن يبدأ من فراغ لأنَّ الشعر فن يرتبط بما قبله من النصوص الشعرية، وهو ليس مجرد لغة شعرية، أو تجديد في اللغة بل تجديد في الوعي ورؤية العالم. فالشاعر لا ينطلق من فراغ لأنَّه كائن اجتماعي مرتبط بثقافة ومجتمع ينمو في إطاره ويترعرع بين أحضانه. وهو مهما حاول التجديد يبقى مرتبطاً بلغته وثقافته لأنَّه لا يستطيع الخروج من جلده. إن أدونيس يقفز على الواقع والتاريخ وكأن اللغة

---

[1] *المصدر نفسه (ص ٩٨)*

[2] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربي للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٩٥)*

[3] *زمن الشعر: أدونيس (ص ٧٨)*

وعاء نفرغه من أثر القدامى ونشحنه بانفعالنا بشكل آلي[1]. هذا ما يمثله مهيار الدمشقي الذي يبدأ من الصفر، لا أسلاف له وفي خطواته جذوره، لا أحد سواه. فهو إله يخلق نفسه بنفسه من عدم بالكلمة[2]. اللغة عنده لا تقول ذاتها إلا بمقدار ما تنفصل عن السابق، لا تكون شعرية إلا بمقدار تخلصها من تاريخها.

على أن أدونيس تجاوز هذا الرأي في كتابه (كلام البدايات) عندما دعا إلى تغيير أشكال التعبير القديمة لغسل اللغة من آثار السابقين. فالشاعر ينحرف باللغة عن المعاني القديمة إلى معانٍ جديدة عن طرائق تأسيس علاقات لغوية جديدة نتيجة رؤية جديدة للحياة وأشيائها. وهو يميز بين شاعر تكتبه اللغة لأنَّه يتبنى الموروث بمفهوماته وقيمة وطرائق تعبيره، وشاعر يكتب اللغة لأنَّه "يحاول أن يقول شيئاً لم تقله بطرائق لم تألفها، فهو يتساءل دوماً ويبحث... وهو في ذلك يغير الرؤية السائدة للعالم عبر الشعر. وهنا ينحصر الدور التعبيري للشعر. فيما يغير الشاعر أشكال التعبير يغير طرائق الإدراك والرؤية في العلاقة بالأشياء والزمن"[3].

وهو هنا يبدو متأثراً بالشكلانيين الروس وعلى رأسهم شكلوفسكي الذي دعا إلى تغريب الأشياء عن طرائق الفن وذلك من خلال وسائل تعبيرية كالاستعارة مثلاً. فالشعر إدراك جديد يغير الإدراك القديم لدى الناس بإعادة تشكيل الأشياء بطريقة جديدة تزحزح الإدراك القديم والمعرفة القديمة[4].

اللغة والحياة اليومية:

يذهب عز الدين إسماعيل إلى أن كل مرحلة من مراحل التجديد تثار فيها علاقة اللغة بالحياة والعصر أو قربها من الواقع. على أن قربها من الحياة لا يعني أنها تكون مثل لغة الناس ولكن بمعنى أنها تحمل نبض الحياة الجديدة، فهي قريبة من روح العصر وروح الناس وليست لغة الناس في الوقت نفسه، وهو ما يقيم علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقي[1]. وقد أثار رواد الشعر

---

[1] *لغة الشعر: أحمد يوسف داود ــ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٨٠ (ص ٢٤٤)*

[2] *الآثار الكاملة: أدونيس (مج ١) (ص ٣٣٠)*

[3] *كلام البدايات: أدونيس (ص ١٦٦)*

[4] *نظرية الأدب في القرن العشرين: ك . م نيوتن (ص ٢٢)*

[1] *الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل (ص ١٧٩)*

العربي الحر هذه العلاقة بين لغة الحياة والشعر متأثرين بنظريات جاءتهم من الغرب والشرق. وقد "كانت دعوة إليوت إلى الاقتراب بالشعر من الواقعية اللغوية أو لهجة الحديث العادي من أهم الأسس التي أخذ بها شعراؤنا في فن التوقيع (يقصد شعر التفعيلة) . وفي الوقت نفسه كانت دعوة الواقعية الاشتراكية تهب بقوة على الأدب العربي وكان أثرها في الشعر العربي مشابهاً لأثر إليوت في اعتماد لغة الحديث اليومية"[١].

لقد تأثر هؤلاء الرواد بإليوت في دعوته إلى ضرورة اقتراب الشعر من لغة الحياة اليومية لغة الإيقاع اليومي حتّى يجدد حيويته. ولكن لغة الشعر غير الحياة اليومية وموسيقاها غير موسيقاها وإلا كان نسخاً وتكراراً للحياة الواقعية. على أننا لا ننفي أن يستفيد الشعر من إيقاع الحياة ولغتها اليومية فيحورها ويصقلها ويوظفها بحسب متطلبات الشعر من حيث أنه فن. وهذا ما قصده إليوت فقال: "إننا لا نريد أن يعطينا الشاعر نسخة تامة عن لغته المحكية لغة أهله وأصدقائه وأبناء مقاطعته. غير أن ما يجده في محيطه هذا هو المادة التي يصنع منها شعره. إنه كالنحات يجب أن يظل أميناً للأداة التي يشتغل بها. ثمَّ إنه من الأصوات التي وعاها ويجب أن يوقع أنفاسه ويبعث فيها ما تكتمل به من الانسجام"[٢]. إن الشعر لا يقلد لغة الناس وأصواتهم لأنها لغة نثرية، ولكنه يقترب من روح الحياة ونبض القلوب وحركة الواقع ليعيد خلق ذلك فنياً. الشعر ليس كلاماً عادياً أو حديثاً يومياً بل يرفع لغة الكلام إلى الشعر. فهو يستفيد من النبرات والأنغام في لغة الحياة ويقوم بتهذيبها والسمو بها إلى لغة الشعر. ولغة الشعر تأخذ "من لغة النثر العادي وأسلوب الحديث اليومي وإن كانت تزيدها تنظيماً وتركيزاً وإجادة وإرهافاً"[٣].

وكما تأثرت هؤلاء الرواد بإليوت وإزراباوند تأثروا بالتيار الماركسي الشيوعي في هذه المرحلة التاريخية كما يقول أدونيس: "... تعرف الشعراء العرب على عدد من شعراء الاشتراكية في العالم، ممَّا أثر كثيراً في لغة الشعر العربي، قربها إلى الحياة اليومية المباشرة في شكلها السياسي على الأخص، وقرب الشعر إلى النثر من حيث التبسيط والتشديد على هموم الشعب الضاغطة، وعلى قضايا المباشرة، بالإضافة إلى التشديد على البعد النضالي، لا

---

[١] *حركة الشعر الحديث في سورية: أحمد بسام ساعي (ص ٢٠٢)*

[٢] *الشعر بين نقاد ثلاثة: منح خوري ــ دار الثقافة ــ بيروت ١٩٦٦ (ص ٢٧ ، ٢٨)*

[٣] *قضية الشعر الجديد: محمد النويهي ــ دار الفكر ــ مكتبة الخانجي (ط ٢ ــ ١٩٧١) (ص ٤٠)*

ضد الخارج الاستعماري وحسب، بل كذلك ضد الداخل الاقطاعي والبرجوازي، وضد الطغيان والاستبداد على مستوى النظام السياسي"[١].

ويذهب خليل حاوي إلى أن ميل بعض الرواد إلى الاستفادة من لغة الحياة اليومية يعود إلى تأثرهم بجبران الذي كان يعتقد أن العاميات هي "مصدر ما ندعوه فصيحاً من الكلام ومنبت ما نعده بليغاً من البيان"[٢]. على أنه كان يدعو "إلى وجوب تحسين الكلمات العامية وتهذيبها قبل التحامها بجسم اللغة الفصحى"[٣]. ويشير خليل إلى شعراء من الغرب مثل وردزورث وهوغو وغيرهما من الرومنسيين قد عادوا إلى الحياة ليأخذوا منها كلماتهم بعد تهذيبها. فهم يؤثرون الكلام المألوف على العودة إلى المعجم[٤]. وهذا يعني أن الميل إلى الاستفادة من لغة الحياة اليومية قد ظهر مع الرومنسيين قبل دعاة الشعر الحر في الغرب وجماعة الإماجيين، بل هي جذور في التراث العربي والغربي.

ويذكر حجازي أثراً آخر في ميل بعض الرواد إلى لغة الحياة اليومية ويتمثل في تأثرهم بشعراء العامية الكبار أمثال صلاح شاهين وفؤاد حداد في مصر وغيرهما في لبنان والعراق. فالقصيدة الجديدة تنهل من تراث العامية كما تنهل العامية من الفصحى[٥].

وإذا كان رواد الشعر العربي الحر قد أرادوا إغناء لغة الشعر بالعودة إلى الحياة اليومية فإنهم قد اختلفوا في فهم هذه العلاقة. فمنهم من دعا إلى الاستفادة من ألفاظ عامية فصيحة الأصل وتحسين ألفاظ عامية لإدماجها في النص الشعري كما هي الحال لدى عبد الصبور وحاوي ومنهم من دعا إلى كتابة الشعر باللهجة العامية كما ينطقها المثقفون لمواكبة حركة الحياة مثل يوسف الخال. وثمة من رفض المذهبين معاً انطلاقاً من أن الشعر غير الحياة وأن اللغة الشعرية غير اللغة العادية مثلاً أدونيس.

يذهب عبد الصبور إلى إمكان الاستفادة من الألفاظ العامية ذات الأصل الفصيح تحرياً للصدق فيقول: "لقد كان امرؤ القيس لا يعرف الفرق بين اللفظ العادي واللفظ الشعري. فهو يحدثنا في معلقته عن شحم ناقته ولحمها ويحدثنا

---

[١] *ها أنت أيها الوقت: أدونيس (ص ١٠٠)*
[٢] *جبران خليل جبران: خليل حاوي (ص ٢٨٠)*
[٣] *المصدر نفسه (ص ٢٨٠)*
[٤] *المصدر نفسه (ص ٢٨٢)*
[٥] *التبين ع ١ شتاء ١٩٩٠ (ص ١٢٥)*

عن (بعر الآرام) وحب الفلفل وينقل إلينا صورة صحراوية نابضة بالحياة :

فظل العذارى يرتمين بلحمهـا وشـحم كهـدّاب الـدمقس المفتـل

ترى بعر الآرام في عرصـاتها وقيعانهـا كأنـه حـب فلفـل

ولكن ذوق التخلف الذي يعني بالزينة أكثر ممَّا يعني بالصدق هـو الـذي خلق ما نسميه "القاموس الشعري"[١]. وعبد الصبور يورد هنا (الصدق) بمعنـاه الواقعي، فبقدر ما يتم الاقتراب من الواقع ونقله بصدق يكون العمـل شـعرياً. فالصدق عنده معيار فني وتحقيقه يكون باستعمال الألفاظ السهلة والبسيطة. فهو يرى "أن السهولة قد تصنع شعراً جيداً"[٢]. على أنه يعود مرة أخرى ليؤكـد أن المقياس يكمن في طريقة استعمال هذه الألفاظ وفي القدرة على التصوير لا فـي الألفاظ العامية ذاتها. يقول: "ليست المشكلة إذاً استعمال الألفاظ العامية لتطعـيم القصيدة بنبرة شعبية كما حلا لبعض من يكتبون الشعر، ولكنهـا القـدرة علـى التصرف في اللغة بمستوياتها المزعومة المختلفة كأنها كنز خاص. فنحن علـى القدرة على التصرف في اللغة بمستوياتها المزعومة المختلفة كأنها كنز خـاص فنحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة مادمنا نستطيع أن ندخل بهـا في سياق شعري. هذا مع علمنا أن محك جودة السياق الشعري هو قدرته علـى التعبير وجلاء الصورة"[٣].

ويذهب أدونيس إلى أنه يخالف عبد الصبور في فهمه لعلاقة الشعر بلغـة الحياة، فلغة الشعر عند عبد الصبور "في مستوى الأشياء، تلتصق بجلدة الحيـاة المكسوة بغبار الأيام وتعب التأمل"[٤]. أمَّا اللغة الشعرية عند أدونـيس فهـي لا تطابق لغة الحياة لأنها خلق، لغة جديدة تقول ما تعجز اللغة اليومية أن تقولـه. لذلك يتساءل "هل يكفي لكي نخرج من التقليدي المـوروث ونؤسـس مقاربـة شعرية جديدة أن نستخدم اللغة البسيطة أو المبسطة أو اليومية العاديـة؟ وكنـت أجيب دائماً ولا أزال أن هذا الاستخدام ليس بحد ذاته مهماً كما يزعم بعضهم أو شعرياً، وإنما تتجلى أهميته وشعريته في كيفيته"[١]. وقد كان بعد الصـبور فـي

---

[١] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ١٣٤)*

[٢] *دراسات في النقد الأدبي: أحمد كمال زنكي ــ دار الأندلس (ط ٢ ــ ١٩٨٠) (ص ٢٢٩)*

[٣] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص ١٣٥)*

[٤] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ١٢٦)*

[١] *المصدر نفسه (ص ١٣٠)*

بداية حياته الشعرية يعتبر البساطة مقياساً لجودة الشعر وهذا ما جسده في عدد من قصائده مثل (شنق زهران) و (الملك لك) و (الحزن) وغيره. على أن البساطة ليست قيمة فنية في ذاتها، إذ قد تكون دليلاً على السطحية والسذاجة. ومن هنا عدل عن اللغة العادية كغاية في ذاتها إلى السياق الشعري.

أمَّا خليل حاوي فيوافق عبد الصبور على ضرورة استفادة الشعر من لغة الحياة، ويرى أن الذين اقتصروا على المعجم قد ضلوا لأنَّ "الألفاظ المعجمية متصلبة وجامدة تفتقر إلى حيوية الحياة وحرارتها. وإذاً يجب الانطلاق من مادة لغوية بكر خام ثمَّ تعالج بالصقل والنحت وترفع إلى أعلى مستوى من الإشراق والتوهج. والمقصود ألا يكون استخدام لغة النثر سبيلاً تدخله إلى الشعر نزعة التقرير النثرية"[1]. فالشعر من هنا لا يقتصر على المعجم بل يمتح مادته الخام من التراث الشعبي والينابيع الحيوية في الواقع لإغناء قاموسه بشرط صقلها والسمو بها ومعرفة توظيفها فنياً. من هنا فإن اللغة الشعرية لا تقلد العامية وإنما تستمد منها حيويتها لتصبح أكثر قرباً من الناس وأكثر تأثيراً فيهم. وخليل يركز على البكارة والفطرة في حديثه عن اللغة الشعرية ويرى أن مصدرها هو الحياة لا الكتب.

على أن فهم يوسف الخال لعلاقة اللغة الشعرية بالحياة يختلف عن فهم كلٍّ من عبد الصبور وحاوي إذ يدعو إلى استعمال لغة الحديث اليومي في الشعر. وهو يرى أن أزمة الإبداع عندنا تعود إلى هذه الثنائية: لغة الكتابة ولغة الكلام. "فنحن نفكر باللغة ونتكلم بلغة ونكتب بلغة"[2]. ولحل هذه الثنائية ينبغي أن تكون الكتابة بالغة التي طورتها الألسن لا باللغة الموروثة التي استقرت في بطون الكتب. فاللغة اليومية تطورت عن الأصل وأصبحت "هذه اللغة العربية المتطورة هي لغة الحاضر والمستقبل، وأن استخدامها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم"[3]. إن اللغة عند يوسف الخال مرتبطة بالحياة، وكتابة أدب يواكب الحياة لا يمكن أن يتحقق إلا باستعمال لغة الكلام المحكي. فيوسف الخال لم يدع إلى لغة ثالثة بين التراث والحداثة كما فعل نزار قباني ولا إلى تفجير اللغة عن طريق تحرير المفردات من سياقها القديم وإدخالها في سياق جديد كما يرى أدونيس متأثرا ببارت، ولا إلى تطعيم الشعر ببعض الألفاظ العامية

---

[1] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٩٥ ، ١٩٦)*
[2] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص ٦)*
[3] *المصدر نفسه (ص ٧)*

الفصيحة الأصل وتهذيب بعضها الآخر ممَّا يمكن أن يغني لغة الشعر كما فعل عبد الصبور وحاوي، بل يرى استعمال لغة الكلام المحكي كافياً لتحقيق أدب حي. ولكن هل العامية لغة شعرية في ذاتها؟ وهل مطابقة الشعر للحياة قيمة شعرية بذاتها؟ هل الشعر تقليد للحياة الواقعية؟ وهل تسعف اللغة المحكية الشاعر على التعبير عن رؤيته الخاصة للحياة؟ وهل استعمال لغة الحياة اليومية ليس مقياساً فنياً في ذاته.

وهذه الدعوة إلى كتابة الشعر بالعامية لدى يوسف الخال تتناقض مع دعوته إلى الالتزام بقواعد اللغة العربية والاستفادة من الأساليب الشعرية الموروثة. فهو ينفي احترام قواعد اللغة إذ يدعو إلى التخلص من الإعراب وكتابة اللغة كما تنطق في الحياة اليومية التي يرى فيها تطور اللغة الأم. ويلخص هذا التطور في نقاط أهمها "إلغاء الإعراب والاستغناء عن عدد من الضمائر، والاكتفاء باسم واحد من الأسماء الموصول هو (اللي) والاكتفاء باسم إشارة واحدة هو (ها) وأخيراً الاستغناء عن نون النسوة وضمير المثنى... الخ"[1]. وهو يذهب إلى أن اللغة العامية هي اللغة الفصحى التي تطورت عن اللغة التقليدية فيقول: "هذه هي اللغة الفصحى هكذا صارت"[2]. على أنه يميز بين عامية المثقف وعامية الرجل العادي، فيرى أن عامية الأول أدبية أمَّا عامية الثاني فليست أدبية[3]. ولكن هل عامية المثقف شعرية في ذاتها؟ هل يكفي أن يستعملها كما هي في كتابة قصيدة؟ وهل يعني هذا أن الفصحى غير شعرية في ذاتها؟ إن دعوة الخال إلى لغة الحديث اليومي يعني أنه لا يميز بين لغة الشعر ولغة النثر. كما يعني أن هدفه التوصيل لا التشكيل، تقليد الحياة لا الإبداع. ذلك أن إحلال الدارجة محل الفصحى يعني أن اللغة وسيلة للتخاطب والتفاهم لا وسيلة للإبداع[4] كما يقول أدونيس.

وقد وقف بقية رواد الشعر العربي الحر ضد استعمال العامية وعلى رأسهم نازك التي ترفض حتّى استعمال ألفاظ عامية في الشعر الفصيح للأسباب الآتية:

---

[1] *أسئلة الشعر: منير العكش (ص ١٤٩)*
[2] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل (ص ٣١٢)*
[3] *المرجع نفسه (ص ٣١٤)*
[4] *فاتحة لنهايات القرن: أدونيس (ص ٦٠)*

١ "إن استعمال العامي في الشعر الفصيح منفر للنفس العربية لأنَّه ينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة ويذكرنا بعهود الظلام والعذاب التي نشأت فيها هذه اللهجات العامية.."

٢ "إن العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر" وتضرب لذلك مثالاً بفقر العامية وغنى الفصحى من خلال الفعل (شرب) وماله في الفصحى من مترادفات.

٣ "إن اللغة العامية قد أسقطت كل ما كان مترابطاً في اللغة العربية"[١].

كما تقف نازك ضد الدعوات المغرضة لبعض المفكرين والشعراء الذين يريدون الخروج عن قواعد اللغة العربية بدعوى أنها تحول دون الإبداع الحر ومحاولتهم تسويغ الأخطاء في الشعر لذلك. فهي ترى أن القاعدة تحفظ الشاعر من الوقوع في الغموض والالتباس وتجعله يسير في طريق مأنوس سار فيه الأوائل. "إن القاعدة تهبنا العمق التاريخي لأنَّ وراءها ملايين العقول العربية وفيها تنبض أسرار ماضينا، أمَّا الشذوذ فهو ينبت بنا ويبتعد حيث لا نجد مشاركاً ولا أنيساً"[٢]. إن الخروج على القواعد باسم الحداثة ومواكبة الحياة لا يبرر الخطأ وإنما يعني جعل الهدم مقياساً فنياً. الشعر لغة جميلة ولا يستقيم الجمال مع الأخطاء اللغوية. وإن تسويغ الأخطاء بدعوى التجديد والدعوة إلى استعمال العامية محل الفصحى دعوى ضد اللغة وضد الفن الذي يتوسل هذه اللغة.

ويتساءل عبد الصبور عمَّا يمكن للعامية أن تقدمه للأدب، فإذا كانت هذه الدعوة تريد أن يكون الأدب ملتصقاً بالحياة اليومية وأن العامية تساعد على ذلك فالأدب غير الواقع. والواقع اليومي فقير رتيب والعامية فقيرة بمفرداتها وتعابيرها وهي من مخلفات الفصحى. فهل بإمكان القاموس العامي أن يكتب أدباً عالمياً؟ وهل تعني الواقعية الالتصاق بالواقع اليومي وجزئياته؟ إن هذه الدعوة ترمي إلى إحلال الأمية والجهل والتخلف مكان العلم والتقدم والازدهار. ويرى عبد الصبور أن العربية التي نكتبها اليوم متطورة تساير الحاضر وتعبر عنه وهي بمثابة (لهجة عليا)[١]. فهي تسود في أجهزة الإعلام العربية

---

[١] *الآداب ع ١٠ أكتوبر ١٩٧١ (ص١٣ ، ١٤)*
[٢] *المرجع نفسه (ص ١٢)*
[١] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٨) (ص ٧٧)*

المسموعة والمرئية والمكتوبة ويزداد أهلها بازدياد المتعلمين في الأقطار العربية بينما تنحسر اللهجات العامية مع تقدم العلم والثقافة لينضم أصحابها إلى اللغة الفصحى[١].

ويرفض أدونيس ما ذهب إليه لأنَّ الدعوة إلى الكتابة بالعامية تعني أن هذا الأخير لا يفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية. فالمسألة لا تحل بإحلال لغة محل لغة وإنما تعود إلى كيفية توظيف عناصر اللغة ذاتها. فاللغة ليست عائقاً للإبداع في ذاتها ولكن في العقل الذي يوظفها[٢]. ومن ثمَّ فإلغاء الإعراب وحركاته لا يطور اللغة أو يجدها وإنما يلغي خاصية أساسية في اللغة "تتعلق بطبيعة العلاقات بين ألفاظها ودلالات الأشياء. فليس الإعراب كما يجمع علماء اللغة إيضاحاً للمعنى وحسب، وإنما هو كذلك رفع للالتباس وإزالة للإبهام...

وعلى هذا فإن اللغة العربية دون الإعراب وحركاته تفقد "معقوليتها" أي تفقد عنصراً مكوناً لماهيتها"[٣].

إن أدونيس يختلف عن الخال في المنطلق والنتيجة، بل يختلف عن بقية زملائه ممن تأثروا بإليوت وإزاراباوند وغيرهما في دعوتهم إلى اقتراب اللغة الشعرية من اللغة اليومية لأنَّه يدرك أكثر منهم أن الشعر شيء والواقع شيء آخر. وقد يكون هذا نتيجة التأثر بالشعر الفرنسي كما يرى محمد بنيس، ذلك أن الشعر الفرنسي بدأ يتمحور حول اللغة الشعرية منذ بودلير ورامبو إلى مالارميه وفاليري وتريستان تزارا وأندري بريتون[٤]. فأدونيس يركز على اللغة الشعرية في فهمه للشعر وفي تمييزه للشعر عن غيره وفي علاقته بالحياة والواقع. وهو يرى أن اللغة الشعرية تكتسب طاقتها في تجاوز الواقع لا في الاستغراق فيه، ومن تعاليها على الواقع لا الالتصاق به كما يفعل دعاة العامية. فالشعر ليس نقلا للواقع لأنَّه رؤيا، واللغة الشعرية مرتبطة بالرؤيا من حيث أنها تجاوز للواقع وكسر لحدوده وإعادة تشكيل للعالم.

اللغة والواقع العيني:

إن اللغة الشعرية ليست صورة للأشياء، أو لغة للأشياء، أو عن الأشياء بل

---

[١] *المصدر نفسه (ص ٧٧ ، ٧٨)*

[٢] *ها أنت أيها الوقت: أدونيس (ص ١٣٤)*

[٣] *المصدر نفسه (ص ١٣٥ ، ١٣٦)*

[٤] *الشعر العربي الحديث: محمد بنيس (ج ٣) (ص ٨٣)*

إن اللغة الاصطلاحية ذاتها مرتبطة بصورة ذهنية لا بالشيء في الخارج. وقد ذهب دي سوسير إلى أن العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية وليست طبيعية، فالدال منفصل عن المدلول، وهو في النهاية لا يدل إلا على ذاته. إن الدليل اللغوي اعتباطي[١]. وهذا تحرير للدال بحيث يمكن للمتكلم أن يعطيه ما شاء من المدلولات. الشاعر بهذا يمكن أن يفضي على الدال مدلولات متعددة من خلال سياقات جديدة. فاللغة الشعرية هي تشكيل جديد لعناصر اللغة وليست معطى سابقاً نستعمله كما هو. إنها نظام خاص من العلاقات تكشف عن علاقة الشاعر بالعالم من حوله. وهي تعيد صياغة العالم من جديد من خلال إحساس الشاعر ورؤيته للأشياء. فاللغة الشعرية كائن خاص مستقل عن الأشياء، لأنها لا تسمى الأشياء بل هي أشياء بذاتها كما يقول سارتر[٢]. الشاعر يجس الكلمات وينفعل بها ويتعامل معها ككائنات حية مستقلة عن العالم، بل هي عالم الشاعر الخاص الذي يعيش فيه. الكلمات في الشعر ليست كلمات بل هي علاقات بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى، فكل كلمة مرتبطة بكل كلمة في النص. إنها بنية ولذلك تختلف عن الكلمات في الأنظمة الدلالية الأخرى التي لا تشكل بنية[٣]. فالمفردات في الشعر لا تدل على مرجع خارجي، إنها مرجع ذاتها. وتتحدد اللغة الشعرية من حيث أنها استخدام خاص للغة بطغيان الوظيفة الشعرية على الوظائف الأخرى. ويحدد ياكبسون الوظيفة الشعرية بأنها "تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[٤].

ويبدو تأثر أدونيس واضحاً بما قاله دي سوسير في العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول وبما قاله الشكلانيون الروس في اللغة الشعرية والبنيويون الفرنسيون أيضاً. ومن هنا يذهب إلى أن اللغة لا تقول الواقع وإنما تصورنا عن

---

[١] *دروس في الألسنية العامة: فرديناند دي سوسير ــ تر: صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة ــ الدار العربية للكتاب ١٩٨٥ ــ (ص ١١١ ، ١١٢)*

[٢] *ما الأدب: سارتر ــ ترجمة: محمد غنيمي هلال ــ نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ــ القاهرة د. ت (ص ١٦)*

[٣] *في أصول النقد الجديد: تودوروف وآخرون ــ تر: أحمد المديني ــ عيون المقالات ــ المغرب (ط ٢ ــ ١٩٨٩) (ص ١٣)*

[٤] *قضايا الشعرية: رومان ياكبسون (ص ١٩)*

الواقع، تخيلاً ما عن الواقع، أي أنها لا تقول في النهاية إلا ذاتها[١]. وتأكيد أدونيس للخيال يعني أن علاقة الشاعر باللغة غير علاقة الإنسان العادي بها. فالأول مرتبط بتصور مخيل والثاني مرتبط بالشيء في الواقع أو بصورته في ذهنه، الأول ينطلق من الذات والثاني من الموضوع. لهذا يقول: "إن اللغة الشعرية إذاً لا تعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية. وهذه علاقة احتمال وتخييل. والأشياء فيها لا تنفد إلى الوعي وإنما تنفد إليه صورة احتمالية عنها. وهكذا تكون اللغة الشعرية جوهرياً لغة مجاز لا حقيقة"[٢]. ومن هنا فإذا كانت اللغة العادية تبتعد عن الأشياء الواقعية وترتبط بالصورة الذهنية فإن اللغة الشعرية تبتعد عن الصورة الذهنية إلى صور احتمالية شتى، هي الصورة الفنية.

ويؤكد حجازي رمزية اللغة الشعرية فيذهب إلى أن "طلل الشعر القديم وناقته وفرسه وحبيبته وسحابه وسيفه وخمره وكأسه كلها رموز شعرية لا تشير في القصيدة إلى عالم غير عالم القصيدة"[٣]. فاللغة الشعرية لا تنسخ الواقع وإنما تعيد تشكيله فنياً من خلال رؤية خاصة للعالم. وهي لا تستخدم مفردات اللغة لما وضعت له، بل "تنقل المفردات من عالم المعجم إلى عالم السحر والأسطورة بالمعنى العميق الشامل حيث تصبح المفردات بذاتها كائنات"[٤]. ويبدو تأثر حجازي بسارتر واضحاً في اعتبار المفردات كائنات حية في الشعر وفي كون هذه الكائنات وسيلة إلى كشف العالم والنفاذ إلى جوهره[٥]. فالمفردات وسيلة وغاية في الشعر عند حجازي. فهي وسيلة لبناء عالم أسطوري ولكنها تصبح غاية لا تحيل إلى عالم خارجي بل بحيل إلى ذاتها. فاللغة الشعرية غير لغة الحياة اليومية لأنها رمزية لا تربط بمكان أو زمان.

ونجد هذه الأفكار عند خليل حاوي والبياتي، فاللغة الشعرية عند الأول تتجاوز الواقع إلى ما فوق الواقع وما دونه لأنها لغة شاملة[١]. إنها تتجاوز

---

[١] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ٢٢٥)*
[٢] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ١) (ص ١١١)*
[٣] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ١٤٢)*
[٤] *المصدر نفسه (ص ١٤٢)*
[٥] *المصدر نفسه (ص ١٢٤)*
[١] *الآداب ع ٢ فبراير ١٩٧٠ (٢٧)*

الظاهر إلى الباطن والمحدود إلى اللامحدود. وهي عند الثاني كائنات كما هي الحال عند سارتر تجمع عوالم ورؤى وذكريات، بل تعبر أحياناً عن أشياء لا وجود لها في هذا العالم[١]. وهذا يؤكد رمزية اللغة الشعرية وعدم ارتباطها بمكان أو زمان وارتباطها بالإنسان في رحلته في هذا العالم. فالشاعر يعيش الماضي الحاضر والمستقبل ويعبر عن الكلي بهذه اللغة الكلية[٢]. على أن اللغة وإن لم تكن صورة للواقع العيني فهي غير منفصلة عنه لأنها أداة اجتماعية في الأساس، وإن حاول الشعر والأدب بصورة عامة استخدامها بطريقة خاصة "ذلك أن مادة الأدب (اللغة) ليست خالصة للتعبير الجمالي كالألوان والخطوط والأشكال في الفنون التشكيلية والأصوات المحضة في الموسيقى، بل الصفة الغالبة عليها هي استعمالها في أمور عملية ومعرفية"[٣]. فاللغة أداة يشترك فيها الأدب وغيره من العلوم التي تعتمد اللغة وسيلة، ولكنه يختلف عنها في أنه يحرر اللغة من النفعي للوصول إلى الجمالي. أمَّا الفنون الأخرى فهي تستعمل أدوات تخصها من خطوط وألوان وأشكال وأصوات وحجر، وهي مادة غفل لا تحمل بعداً اجتماعياً مسبقاً أو إيديولولجياً حتّى يحول الفنان هذه المادة إلى لوحة أو تمثل أو مقطع موسيقي. وهذا بخلاف اللغة التي هي مادة اجتماعية في الأصل يحاول الشاعر الانطلاق منها للوصول إلى الفني[٤].

وهذا ما يقره معظم رواد الشعر العربي الحر وبخاصة حجازي الذي يكرر دائماً أن اللغة الشعرية متصلة باللغة الاجتماعية، وأن الشاعر مهما خرج عن العام إلى الخاص يبقى مرتبطاً بالعام لأنَّه يتعامل مع لغة الآخرين. فالإبداع الشعري عنده "لغة مختلفة لكنه لغة من اللغة، فمادام الشاعر مضطراً لأنَّ يستخدم المفردات وقواعد التركيب التي يستخدمها البائع والصحفي والمتحدث فلا بد أن تحتفظ قصيدته بعناصر مشتركة بينها وبين لغة هؤلاء"[٥].

ولكنها في الوقت نفسه تحتفظ بخصوصية فردية من حيث أنها توظيف خاص لمفردات اللغة ضمن رؤية خاصة. فاللغة الشعرية لها جانبها لمقيد وجانبها لحر ما دامت تستعمل هذه الأداة الاجتماعية التي هي اللغة. إن حريتها

---

[١] *ديوان البياتي (ج ٢) (ص ٢٥)*
[٢] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٨٠)*
[٣] *دائرة الإبداع: شكري محمد عياد ــ دار إلياس، القاهرة ١٩٨٦ (ص ٤٨)*
[٤] *تحليل النص الشعري (بنية القصيدة): يوري لوتمان (ص ٣٦)*
[٥] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ٩٩)*

"حرية مشروطة بقواعد وتراث وعبقرية خاصة في الأداء، فضلاً عن القارئ متعين أو متخيل يتجه إليه الشاعر... والعمل الشعري هو بالتحديد صراع بين هذه الطبيعة الاجتماعية في اللغة وبين طاقاتها الخفية المستورة التي هي بغية الشاعر. هذا الصراع لا ينتهي بانتصار الشاعر كاملاً لأنَّ انتصاره الكامل هو مقتله، أي خروجه تماماً من حدود اللغة، وبالتالي عزلته وموته"[1].

من هنا فالإبداع الشعري هو نتيجة صراع بين الجمعي في الشاعر والفردي فيه، بين الوظيفة الشعرية وبقية الوظائف الأخرى ومحاولة السيطرة عليها في النص الشعري. ومهما طغت الوظيفة الشعرية على الوظائف الأخرى فإنها لا تستطيع تغييبها كلياً. ومن هنا فالنص الشعري إنَّما يقوم على هذه العلاقة الموجودة بين الوظائف المختلفة فيه. لهذا يقول ياكبسون: "لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع"[2].

لا يستطيع الشاعر أن يغسل اللغة من آثار القدامى كما يريد أدونيس. ففي الشعر شيء من النثر، بقية من لغة التواصل التي لا يمكن أن تختفي إلا باختفاء اللغة ذاتها. فاللغة الشعرية فيما يرى حجازي ليست كلها قائمة على المجاز بل فيها شيء من التقرير. ثمَّ ليس كل مجاز شعراً بالضرورة إذ قد يكون المجاز زينة خارجية ويضرب مثالاً لذلك قول ابن المعتز:

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

وقول الوأواء الدمشقي:

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضَّت على العنَّاب بالبرد[3]

إن الشعر ليس مجرد انزياح أو عدول كما يذهب إلى ذلك بعض النقاد قديماً وحديثاً، إنَّما قد يكون تعبيراً خالياً من الصور وله تأثير في النفس. فالشعر جوهر وليس مجرد استعمال خاص للغة أو حشو الألوان البيان والبديع. فهذه بعض الوسائل التي يستعملها الشعر في تشكيل عالمه وليست الوسائل

---

[1] *المصدر نفسه (ص ٢١٧)*
[2] *قضايا الشعرية: ياكبسون (ص ٣٢)*
[3] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٦٧)*

الوحيدة الممكنة. لهذا يرى حجازي أن الاستعارة ليست الوسيلة الوحيدة لتحقيق اللغة الشعرية، فالتشبيه القريب والجملة التقريرية البسيطة وسيلتان لبلوغ هذه اللغة إذا تمَّ استخدامها بإتقان عضوي[١]. واللغة الشعرية بهذا تشمل المجاز وغيره ولكن بطريقة خاصة.

ويذهب الحيدري إلى أن اللغة الشعرية (لغة ضمن اللغة) كما يعبر فاليري، أي لغة خاصة ضمن لغة عامة[٢]. فالشاعر لا يأتي بمفردات جديدة وإنما يستعمل ما يعرفه الناس بطرائق خاصة. لكل شاعر لغته المتميزة ولكنها ذات صلة بلغة الآخرين[٣]. فاللغة وسيلة قبل كل شيء "والوسيلة لا يمكن أن تؤدي مهمتها ما لم نستوعبها من خلال ممارسة الآخرين لها لتظل على شيء من صلة بين المبدع ورديفه في المتلقي"[٤]. ولكن الشاعر يستعمل هذه الوسيلة بشكل مختلف ليصل إلى الشعر، إنه يتعامل مع العام بطريقة خاصة ليحقق نظاماً لغوياً متميزاً.

وإذا كان حجازي والحيدري قد ركزا على اللغة الشعرية من حيث أنها لقاء الخاص بالعام فإن أدونيس قد ركز على الخاص دون العام. فاللغة الشعرية عند كلام خاص يختلف عن اللغة العامة. حقا إن اللغة سابقة على الشاعر لكنه سابق على القصيدة، لذلك يختار كلامه بطريقته الخاصة. فإذا كانت اللغة عامة ومعروفة فالكلام إبداع غير معروف. اللغة جاهزة سلفاً لكن الكلام ليس جاهزاً لأنَّه مرتبط بالفردي لا العام. واللغة ثبات أمَّا الكلام فحركة دائمة للخروج عن القاعدة[٥]. إن أدونيس لا يهتم إلا بالخاص لأنَّ الشاعر يستخدم اللسان استخداماً خلاقاً فيكون الكلام الشعري ابتداءً أو ولادة جديدة من رحم اللسان[٦]. الكلام الشعري عنده تجاوز للثقافة السائدة والكلام السائد الموروث أيضا. لهذا يرى ما كتبه شوقي شعر استعادة من حيث أنه كلام جماعي مشترك تغيب فيه الذات. فالمتكلم ليس شوقي وإنما التقليد[١]. إن اللغة الشعرية خلق وابتكار لا إعادة إنتاج المألوف أو الموروث فهي تعبير خاص عن علاقة خاصة بما في العالم

---

[١] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ١٤١)*
[٢] *شخصيات ومواقف: ماجد السامرائي (ص ٤٠)*
[٣] *إشارات على الطريق: الحيدري (ص ١٤٩)*
[٤] *المصدر السابق (ص ٩٦)*
[٥] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ١) (ص ٦٩)*
[٦] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ١٤)*
[١] *المصدر نفسه (ص ٩٣)*

إن اللغة الشعرية مرتبطة بالإنسان الشاعر في علاقته بالحياة وليست مجرد خلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة. فاللغة مرتبطة بتجربة الشاعر في الواقع عند البياتي وهو لا يستطيع أن يبدع ما لم يحط علما بشروط الحياة التي يعيشها. فاللغة الشعرية لا تقول ذاتها وإنما تقول رؤية الشاعر للحياة والواقع. إنها ليست مجرد أصوات بل هي إحساس وانفعال وفكر. فهي امتداد للشاعر ومتعدية للآخر[١]. اللغة الشعرية وسيلة يكتشف بها الشاعر ما يحيد به، وقد اكتشف بها المتنبي آفاقاً جديدة للعقل، وكذلك فعل أبو نواس والمعري[٢]. ومن ثمَّ فهي ليست غاية في ذاتها منبتة الصلة عن معاناة الشاعر وعلاقته بالعالم.

ويرى بلند الحيدري أن اللغة المستعملة في شعر الرواد متميزة لأنها لغة انفعالية مرتبطة بالشعر في علاقته الخاص بما حوله لذلك تحمل خصوصية، أمَّا لغة الجيل الجديد من شعراء الحداثة فلا تحمل هذه الخصوصية لأنها لغة تشكيلية عقلية[٣]. فهي مفرغة من حس الشاعر اللغوي وانفعاله الخاص ونظرته الخاصة لذلك تبدو متشابهة. اللغة الشعرية ليست غاية في ذاتها بل هي وسيلة تعبير عن علاقة الشاعر بالحياة عند الحيدري، هي استخدام انفعالي شخصي للغة يعود إلى صدق التجربة بخلاف اللغة التشكيلية التي تخضع لتجربة ذهنية يتعامل معها الشاعر من الخارج[٤]. والحيدري هنا يربط الانفعال بالصدق والتجربة ليؤكد حياة اللغة. إنها تحيا من خلال التجربة وليس من خلال التجديد الذهني في ذاته. وإذا فقدت اللغة صلته بصاحبها وبالناس أصبحت لغة ميتة محنطة. على أن هذا لا يعني أن اللغة الشعرية تحاكي العالم الداخلي للشاعر أو العالم الخارجي إنَّما تعيد صياغة العلاقة المتجددة بين الشاعر والحياة. فهي تشكل العلاقة بين الذات والموضوع ولا تنقل أحدهم أو كليهما.

ويتفق عبد الصبور مع البياتي والحيدري على أن اللغة الشعرية مرتبطة بإحساس الشاعر ومعاناته في الواقع. ويشير إلى تقسيم رتشاردز للاستعمال اللغوي إلى رمزي وانفعالي، أي إلى استعمال اللغة كرمز لمرموز واستعمال

---

[١] *أسئلة الشعر: منير العكش (ص ٢١٧)*
[٢] *الخبر الأسبوعي ع (٧ ــ ٢١) أفريل ١٩٩٩ (ص ٢١)*
[٣] *إشارات على الطريق: الحيدري (ص ٢٢٩ ــ ٢٣٠)*
[٤] *المصدر نفسه (ص ٤٣)*

يهدف إلى إثارة الانفعال، وتمييزه بين النثر والشعر على أساس ذلك[1]. واللغة الشعرية عند عبد الصبور متعدية وليست غاية في ذاته لأنها تسعى إلى الآخر لذلك يرى الكلمات ثمارا[2].

كفي، كفي إن الألفاظ ثمار
أبهى ما تحمل من نوار
وكما أن الشجر الطيب
يعطي ثمرا طيب
فالإنسان الطيب
لا ينطق إلا اللفظ الطيب
يا سيدتي يا بنت الصحراء الجرداء
فلتقتصدي، فلتقتصدي في الألفاظ
الألفاظ الجوفاء...

وعبد الصبور هنا لا يميز بين الجميل والطيب، فالكلمة الطيبة جميلة. على أن الكلمة الطيبة قد تؤثر في النفس دون أن تكون جميلة. ويميز سانت توماس بين الجميل والطيب فيرى أن ما يلبي الرغبة يسمى طيباً وما يمتع يسمى جميلاً[3]. ولكن قد يجتمع الخير والجمال في الشعر.

وإذا كان البياتي والحيدري وعبد الصبور يعدون اللغة وسيلة لا غاية في ذاتها من حيث أنها تعبير عن علاقة الشاعر بالواقع وأداة لاكتشاف العالم فإن أدونيس يذكر مرة أنها وسيلة ومرة أنها غاية فيتفق مع زملائه حيناً ويفترق عنهم حيناً آخر. يذكر في (مقدمة للشعر العربي) أن اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل والتفاهم لأنها وسيلة استبطان واكتشاف. كما يذكر أن اللغة الشعرية تحرك وتهز الأعماق وتفتح الأبواب وتخزن طاقات. فهي أكثر من حروف وموسيقى لأنها تحمل دم الحياة، وهي كيان جوهره في إيحائه لا في إيضاحه[1]. ومادامت اللغة الشعرية تهز الأعماق عن طريق الإيحاء فهي وسيلة

---

[1] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٩) (ص ٣١٠)*
[2] *ديوان عبد الصبور (مج ١/ ٢) (ص ١٢١ ، ١٢٢)*
[3] *الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل (ص ٨١)*
[1] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ٧٩)*

متعدية تؤثر في القارئ. على أنه يميز مثل بقية الرواد بين اللغة الشعرية كوسيلة وبين اللغة العادية كوسيلة. فاللغة الشعرية ليست لغة محاكاة أو نقل، وإنما لغة خلق. وهي ليست لغة وضوح وإنما لغة إيحاء. ولكنه في كتابه (كلام البدايات) يذهب إلى أن اللغة الشعرية قيمة في ذاتها لا وسيلة لأنها لغة مجازية، لغة تأويل، فهي تحمل دلالات كثيرة[١]. فاللغة تكون أداة في النثر العادي لأنها تهدف إلى معنى محدد وراءها، ولكنها في الشعر تصبح غاية لأنها لا تعني معنى خارج النص، فهي النص ذاته بمعانيه المتعددة. اللغة في النثر العادي تحدد لكنها في الشعر توحي، وهي في النثر العادي تقول الجاهز، أمَّا في الشعر فتقول ما لم يقل من قبل لأنَّ الشعر "هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"[٢]. لهذا يرى أدونيس أن اللغة الشعرية أكثر من وسيلة. فهي لغة خلق لا تصور موضوعا ولا تعبر عن ذات ولكنها تخلق عالماً جديداً. إن "لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق"[٣]. وأدونيس يفهم من مصطلح الوسيلة والتعبير التقيد بنموذج خارجي أو داخلي، لهذا آثر مصطلح خلق. كما أنه يفرق بين اللغة كغاية وبين الكلمة كغاية يعني أن ثمَّة كلمة شعرية وأخرى غير شعرية في ذاتها[٤]. وهذه نظرة شكلية وقف أدونيس ضدها لأنَّ الشعر لغة وليس كلمات. "والشعر الذي يتخذ الكلمة غاية بذاتها ولذاتها يتبع من حدس زخرفي هو من الإفراط والمغالاة بحيث ينطمس موضوعه تحت بريق الزخرف، ويستعيض عن وجوده الحقيقي الحي بوجود ذهني تجريدي"[٥]. أمَّا اللغة كغاية فيعني أن دلالاتها إنَّما تكون في إطار النص ذاته لا خارجه فهي عالم قائم بذاته يختلف عن عالم الواقع وعالم الشاعر الداخلي.

على أن اللغة الشعرية مهما كانت خارجة عن المألوف فإنها لا يمكن أن تكون غاية في ذاتها. فهي مرتبطة بالمبدع والقارئ وبالواقع وإن كانت مغايرة للمألوف. ولكنها تبقى وسيلة خاصة تختلف عن لغة النثر العادي. وقد ذكر هؤلاء الرواد صفات كثيرة تميز اللغة الشعرية. فهي عند نازك لغة مكثفة "مضغوطة مركزة تحوي معاني كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ خلافاً للنثر،

---

[١] كلام البدايات: أدونيس (ص ١٧)
[٢] المصدر السابق (ص ١٢٦)
[٣] المصدر السابق (ص ١٢٦)
[٤] المصدر السابق (ص ١٢٧)
[٥] المصدر السابق (ص ٩٥)

فهو فضفاض موسع ينطلق فيه الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة"[1]. وهذا التكثيف هو الذي يعطيها إيحاءها، ولكنه "إيحاء أكثر وضوحاً من إيحاء الموسيقى أو الرسم أو النحت لأنَّه إيحاء بمعان"[2] كما يرى عبد الصبور. وهي لغة مجاز وتأويل كما أشار أدونيس من قبل. واللغة الشعرية لغة شاملة كلية كما ذكر حاوي والبياتي. وهي لغة رمزية تتجاوز المكان والزمان كما قرر هؤلاء الرواد. ويذهب حجازي إلى أن "لغة الشعر لا تتحقق كما هو معلوم إلا بالخروج على قوانين التركيب المألوفة في اللغة العادية. فالشاعر يجعل الليل بحراً أو ناقة ويرى المرأة شمساً أو قمراً، ويرى النهد رمانة أو قبرة. والشاعر قد يبدأ جملة ولا ينهيها، وقد يخرج على قانون النحو أو الصرف أو الوزن ثمَّ لا يسمى كل ذلك خطأً وإنما هو قانون آخر يميز الشعر عن النثر ضمن اللغة الواحدة"[3]. فاللغة الشعرية من هنا تكسر البناء المنطقي للجملة لتعيد ترتيب العالم من جديد. إنها لغة خاصة تعود إلى تعامل خاص مع أشياء العالم وموضوعاته وأحداثه ولغته.

إن رواد الشعر العربي الحر يتفقون على أن للغة الشعرية قوانينها الخاصة التي تميزها عن اللغة العادية لكنهم يختلفون في مدى قربها أو بعدها عنها. فهي انحراف أو تجاوز أو خروج عن السائد. وهي تختلف عن لغة الشعر القديم لذلك اتفقوا على الثورة عليها لكنهم اختلفوا في مدى الخروج عنها. فهناك المطوع لقوانينها والمفكك للعلاقات القديمة لتأسيس علاقات جديدة وهناك الداعي إلى العامية. كما يتفقون في علاقتها بالواقع، ويجمعون على أنها ليست محاكاة أو تقليداً له، لكنهم يختلفون في تفسير هذه العلاقة وتسميتها بمصطلحات تتراوح بين الرمزية والتعبير والخلق. وهم يتفقون على علاقة اللغة بالشاعر، لكن هناك من يركز على التجربة، وهناك من يركز على الرؤيا دون التجربة. كما يختلفون بعد ذلك في كون اللغة الشعرية وسيلة أو غاية أو وسيلة وغاية في الوقت نفسه.

الموسيقى الشعرية

إن مفهوم موسيقى الشعر، وإن معرفة الشعر لا يتأتى بدون فهم موسيقاه

---

[1] *الآداب ع ١٠ أكتوبر ١٩٧١ (ص ٦٢)*
[2] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٩) (ص ٣١٠)*
[3] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٢١٠)*

والعكس صحيح أيضاً[1]. وقد اختلف رواد الشعر العربي الحر في فهم الشعر انطلاقاً من موسيقاه، فمنهم من فهم الشعر إيقاعاً دون تحديد هذا الإيقاع الشعري ومدى تميزه من الإيقاع النثري فأدخل في الشعر ما ليس منه كما هي الحال عند أدونيس ويوسف الخال. ومنهم من حدد الإيقاع وضبطه حتّى يكون وسماً على الشعر دون سواه فميز بين الإيقاع الموزون والإيقاع المنطلق مثل البياتي وحاوي. وهناك من ركز على الوزن في تحديده للشعر من دون أن يميز بين الإيقاع والوزن مثل نازك والسياب.

فما هو الفرق بين الإيقاع والوزن أولاً، ثمَّ ما هو الفرق بين الإيقاع الشعري والإيقاع النثري؟ يعرف جميل صليبا الإيقاع لغة فيقول: "فالإيقاع في اللغة اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[2]. أمَّا في الاصطلاح فله معنيان أولهما عام ويتصل بالحركات عموماً "فإذا كانت هذه الحركات متساوية الأزمنة سمي الإيقاع موصلاً، وإذا كانت متفاضلة الأزمنة في أدوار قصار سمي الإيقاع مفصلاً"[3]. وثانيهما خاص وقد حدده صليباً من خلال بيان الفرق بينه وبين الوزن فقال: "والفرق بين الإيقاع والوزن أن الوزن مؤلف من أقسام متساوية الأزمنة، على حين أن الإيقاع مؤلف من أقسام متفاضلة الأزمنة. أضف إلى ذلك أن الوزن مؤلف من تعاقب أزمنة الألحان القوية واللينة في نظام ثابت ومكرر، على حين أن الإيقاع مصحوب بنظرات مختلفة الكم والكيف تدل على بداية اللحن أو نهايته أو على أماكن الضغط واللين في أجزائه"[4]. فالإيقاع إيقاعان أحدهما مؤلف من أقسام متساوية ويسمى موصلاً وهو الوزن (الكمي) وثانيهما مؤلف من أقسام متفاضلة ويسمى مفصلا (الكيفي). الأول يخضع لتكرار وتعاقب في نظام ثابت والثاني مختلف الكم والكيف. فمتى انضبط الإيقاع في نسب محددة متساوية متكررة كان وزناً، ومتى اختلفت نسبه بقي إيقاعاً كيفياً. على أن الوزن لا يخلو من الكيف فيه وقد يتطابقان أحياناً ويفترقان أحياناً أخرى في القصيدة الشعرية. إنها تقوم على الكم والكيف بخلاف النظم الذي يقوم على الكم وحده. فإيقاعات الوزن الثابتة تتكرر بانتظام من

---

[1] *موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات: مدحت الجيار (ص ١١٠ ، ١١١)*

[2] *المعجم الفلسفي: جميل صليبا ـــ دار الكتاب اللبناني ـــ مكتبة المدرسة ـــ بيروت ١٩٩٢ (ج ٢) (ص ١٨٥)*

[3] *المرجع نفسه (ص ص ١٨٥)*

[4] *المرجع نفسه (ص ١٨٦)*

خلال تردد الوحدة الإيقاعية التفعيلة لكن عاطفة الشاعر تجاهد هذه الرتابة وتؤثر في الكم وتثريه. ومن هنا لا بد أن نفرق بين الوزن مجرداً وبين الكيف الذي ينتج من تفاعل الشاعر مع هذا الكم من خلال تجربة شعرية معينة. لهذا نلاحظ اختلاف الإيقاعات من قصيدة إلى أخرى في الوزن الواحد بل اختلاف الإيقاع من بيت إلى آخر في القصيدة الواحدة. ولهذا نلاحظ هذه الزحافات والعلل التي تمثل الخروج النسبي عن القيود الصارمة للوزن. "فإذا كان الوزن هو المقياس الميكانيكي الثابت فإن الإيقاع هو الإبداع الفني المعبر عن خلجات النفس"[١]. فالوزن من هنا مرتبط بالإيقاع ولا يفهم أحدهما دون الآخر كما يرى شكري عياد[٢]. كما أن الوزن جزء من الإيقاع لأنّه نوع منه، وأشكال الإيقاع كثيرة ومتنوعة، فالإيقاع يوجد في الشعر وفي النثر، كما يوجد في مختلف الفنون بل في حركات الأجسام والأجرام السماوية.

ويذهب شكري عيّاد إلى أن الإيقاع الشعري نوعان يرتكز كلاهما إلى الكم والكيف وإن كانت نسب ذلك مختلفة من لغة إلى أخرى. فالعروض اللاتيني والعربي يغلب فيه الكم على الكيف والعروض الإنجليزي يغلب فيه النبر على الكم[٣]. ولكن لا بد من اجتماع الكم والكيف في العروض. فالارتكاز على النبر وحده لا يمكن أن يميز الشعر من النثر، كما أن الارتكاز إلى الكم وحده لا يميز الشعر من النظم. ثمَّ لا بد من التمييز بين الإيقاع في الشعر العربي يتولد من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة أساسية هو التفعيلة التي تتردد على مدى البيت، ومن ترددها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرات التردد في البيت الواحد يتكون ما يسمى بالوزن الشعري"[٤]. فالإيقاع يتولد أولاً أصواتاً تتوالى لتكون وحدة موسيقية (التفعيلة) تتكرر بدورها لتشكل إيقاعاً ومن تكرار إيقاعات متناسبة يتشكل الوزن. والإيقاع في الشعر يقوم على التكرار (الكمي) وليس منفلتاً. وهو بهذا المفهوم المحدد يشكل نظاماً ونسقاً يضم العناصر المكون للعمل الشعري لأنَّه متى كان منفلتاً لم يستطع ضبط هذه العناصر من معاني وصور وأفكار وانتفى ما يسمى شعراً ليحل النثر بدله. فليس كل إيقاع شعريا إذ في النثر إيقاع ولكنه مختلف لا

---

[١] المرجع السابق (ص ١٨٦)

[٢] موسيقى الشعر العربي: شكري محمد عياد ــ أصدقاء الكتاب ١٩٨ (ص ٥٧)

[٣] المرجع نفسه (ص ٥٥)

[٤] واقع القصيدة العربية: محمد فتوح أحمد ــ دار المعارف، القاهرة (ط ١ ــ ١٩٨٤) (ص ٤٤)

يكاد ينضبط ولا يخضع لتكرار. لهذا لا يمكن أن يكون مقياساً للتمييز بين الشعر والنثر. فالكيف بدون كم لا يمكن أن يتحدد بل له أن يحدد غيره من العناصر الأخرى وينتظمها في نسق أو نظام معين.

ومن ثمَّ تختلف موسيقى الشعر عن موسيقى النثر، فهي مضبوطة في الأول مطلقة في الثاني. كما تختلف موسيقى الشعر عن الموسيقى المجردة لأنها مرتبطة باللغة، "فهي حاملة الدلالة من المجاز والرمز، وهي متداخلة مع الموسيقى المجردة لأنها مرتبطة باللغة، "فهي حاملة الدلالة من المجاز والرمز، وهي متداخلة مع الموسيقى المجردة عند (الغناء) و(الطرب) و(الإنشاد)، وهي مفصولة عند التراتيل والتجويد"[1].

ومادام هناك فرق بين الوزن والإيقاع، وهناك فرق بين الإيقاعين الشعري والنثري فما هو مفهوم رواد الشعر العربي الحر لهذه المصطلحات، وما هي الفروق بينها؟ لقد ميز بعض الرواد بين هذه المصطلحات وخلط بعضهم بينها. أمَّا فيما يخص الفرق بين الوزن والإيقاع فقد ميز بينهما البياتي وحجازي وأدونيس. فالبياتي يميز بين الوزن والإيقاع من حيث أن الأول ثابت والثاني متغير، والوزن يتكون من مجموعة إيقاعات، وبهذا تقوم القصيدة على الكم (الوزن) والكيف (الإيقاع) معا. وإيقاعات الوزن لا تبقى ثابتة إلا في النظم، أم في الشعر فتتغير من قصيدة إلى أخرى في البحر الواحد لدى الشاعر الواحد أو لدى غيره من الشعراء بتغير الحالة النفسية للشاعر ودرجة انفعاله. يقول البياتي: "عندما تقرأ القصائد الجيدة للمتنبي مثلاً والبحتري أو أبي تمام أو أبي نواس المكتوبة على الطويل فإنك لا تعرف للوهلة الأولى أنها من البحر الطويل، وحتى لو قارنت بين قصيدتين من هذا البحر لأبي نواس والمتنبي تجد أن كل واحدة مختلفة عن الأخرى، ولاسيما في تقطيع التفاعيل بينما يأتي التقطيع عند الشاعر النظام أو الرديء نمطياً في كل القصائد"[2]. فالوزن الواحد عند البياتي لا يعني إيقاعات واحدة في الشعر وإن كانت كذلك في النظم، ذلك أن الشعر يقوم على تفاعل الذات مع اللغة والموضوع والوزن، في حين يقوم النظم على نقل الفكرة المجردة كما هي. وبهذا يرسخ الناظم نمطية الوزن في حين يغنيه الشعر بالتجربة.

---

[1] *موسيقى الشعر العربي: مدحت الجيار (ص ١٦)*

[2] *حوار مع البياتي : علي جعفر العلاق/ الدوحة ع ٨٦ فبراير ١٩٨٣ (ص ٤٩)*

ويذكر البياتي أن استعماله للرجز كان مختلفاً من مرحلة زمنية إلى أخرى تبعاً للتجربة الشعرية[١]. وهذا يعين أن إيقاعات الوزن ليست ثابتة بل متغيرة بتغير التجربة الشعرية ذاتها. فالوزن في الشعر جزء لا يتجزأ عن العناصر المكونة للقصيدة وليس قالباً خارجياً تصب فيه الأفكار. الموسيقى جوهر النص الشعري لا تتشكل أجزاؤها خارجه. وموسيقى القصيدة عند البياتي من حيث أنها إيقاع امتداد لإيقاع أكبر هو موسيقى الكون[٢]. وبهذا فالقصيدة إيقاع أصغر علاقة الشاعر مع إيقاع العالم حوله. وهذا يعني أن الشعر كوني شامل في حركته ونظامه. لهذا يقول البياتي: "التفاعيل مرتبطة بحركة قلبي، وهذه مرتبطة بحركة الواقع، وهذا مرتبط بواقع أبعد منه"[٣]. الشعر عند البياتي لا ينعزل أبداً عن العالم سواء في مضمونه أو في لغته أو في إيقاعه.

أمَّا حجازي فيتساءل عن مفهوم الإيقاع هل هو المعنى قبل أن يتجسد في ألفاظ أو حركات أو أشكال أم هو حالة تسبق المعنى أو تهيء للإبداع[٤]. والإيقاع بهذا المعنى يسبق الوزن الذي يبدو شكلاً من أشكال الإيقاع والذي يتجسد بعد الحالة السديمية. فالوزن هو ما أفرزه الإيقاع ذاته، أو هو شيء واحد يسمى قبل ظهوره إيقاعاً وبعد ظهوره وزناً. فالوزن والإيقاع وجهان للقصيدة عند حجازي باطن وظاهر. ويستشهد بقول كروتشه الذي يؤكد قبلية الإيقاع من حيث هو صورة للروح في تناغمها مع إيقاع لانهائي[٥]. وهو هنا يتفق مع البياتي في ربطه الإيقاع الشعري بالإيقاع الكوني. فالإيقاع عنده متصل بحياة الإنسان وعادته وتقاليده، بدقات قلبه وحركات الأجرام السماوية[٦]. والإيقاع هو تكرار الوحدة "سواء أكانت هذه الوحدة مقطعاً صوتياً أم حركة جسدية أم مساحة لونية"[٧]. التكرار من هنا هو جوهر الإيقاع في الشعر وفي غيره. ومن تكرار وحدات موسيقية معينة ونسبة محددة يتشكل الوزن.

ويميز حجازي بين إيقاع موزون (كمي) وإيقاع غير موزون (كيفي)،بين إيقاع النثر وإيقاع الشعر. فنثر طه حسين مليء بالإيقاع ولكنه غير موزون.

---

[١] *المرجع نفسه (ص ٤٩)*
[٢] *البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا: البياتي وصبحي (ص ٥٢)*
[٣] *المصدر السابق (ص ٥٣)*
[٤] *الشعر رفيقي: حجازي ، ص ٨٠)*
[٥] *المصدر بنفسه (ص ٨١)*
[٦] *المصدر نفسه (ص ٨٥)*
[٧] *المصدر نفسه (ص ٧٦)*

الإيقاع الموزون (الكمي) يقوم على التكرار أمَّا الكيفي فلا[١]. على أن الشعر عند حجازي لا يقوم على الكم وحده بل على الكيف أيضاً. فهو من حيث كونه بناء كلياً لا بد أن يعتمد في تضافر عناصره المختلفة المركبة على الإيقاع الكيفي "الذي يتحقق في الشعر على سبيل المثال من خلال العلاقات التي تقوم بين الصيغ النحوية والصور الشعرية والرموز والمعاني المختلفة"[٢]. ويُميّز أدونيس بين الإيقاع والوزن فيرى أن الإيقاع أعم من الوزن، وأن الوزن ما هو إلا شكل من أشكال الإيقاع، ولا نهاية لأشكال وأوزان الإيقاع[٣]. ومن ثمَّ فيمكن أن يعتمد الشعر عنده على أشكال إيقاعية غير الأوزان المعروفة. بل يربط الشعر بالإيقاع لا على الوزن لأنَّ الإيقاع غير متناه والوزن محدود، بل إن الإيقاع يختلف حتّى في الوزن الواحد لدى الشعراء الذين يكتبون فيه[٤]. على أن اختلاف الإيقاعات في الوزن الواحد لدى الشعراء بحسب اختلاف الحال النفسية يعني أن الوزن ليس قالباً أو شكلاً خارجياً بل جوهر الإبداع الشعري ذاته. يقول لوتمان: "فإن البنية الإيقاعية الوزنية ليست مجرد نظام منعزل بذاته، وليست مجرد هيكل يخلو من التناقضات الداخلية التي تتجلى في توزيع المقاطع المنبورة وغير المنبورة، بل إن تلك البنية على التحقيق جدل، توتر أنماط مختلفة. ويكون من نتيجة هذه التقنيات المعقدة ما يدعى "بالتلقائية من خلال الشرطية" وهي السمة التي تكفل العمل الشعري محتوى بالغ الكثافة"[٥]. وإذا كان الإيقاع هو ما يميز الشعر والنثر؟ يحدد أدونيس مفهوم الإيقاع بصورة عامة ومفهوم الإيقاع الشعري فيقول: "الإيقاع تناوب منتظم، الإيقاع الشعري هو تناوب المقاطع في تنسيق منتظم، الإيقاع إذاً حركة الوزن شكل من أشكالها"[٦]. ومادام الإيقاع الشعري منتظماً في نسق ويقوم على التناوب فهو مختلف عن إيقاع النثر الذي لا يخضع إلى نظام محدد، بل إن النثر ليس له إيقاع مادام تناوباً منتظماً. ولكن كيف نسمي هذه الحركة الإيقاعية المنتظمة في الشعر؟ أليست وزناً؟. إن أدونيس يُسمّى ذلك إيقاعاً والإيقاع عنده منسق

---

[١] *المصدر نفسه (ص ٧٦)*
[٢] *المصدر نفسه (ص ٧٨)*
[٣] *ها أنت أيها الوقت: أدونيس (ص ١٦٨)*
[٤] *الآداب ع ٣ مارس ١٩٦٨ (ص ٧٠)*
[٥] *تحليل النص الشعري (بنية القصيدة): يوري لوتمان (ص ٨٨)*
[٦] *المرجع نفسه (ص ٧٠)*

ومنتظم. والشعر بهذا إنَّما هو "تآلف إيقاعي لا وزني"[١]. ولكن هذا المفهوم للإيقاع عند أدونيس لا يتوفر قصيدة في النثر. ومن هنا تخرج من الشعر بمقياس أدونيس نفسه. على أدونيس بعد أن عرّف الإيقاع بعامة والشعري بخاصة وحصره في التناوب المنتظم عاد ليقول بوجود إيقاع آخر. ومعنى ذلك أن الإيقاع نوعان: منضبط ومنفلت. فهو يقول في تحديد إيقاع قصيدة النثر: "وهذا الإيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها"[٢]. ولكن هذا الإيقاع ليس شعرياً بمقياس أدونيس السابق وهو يبعد قصيدة النثر عن الشعر. ولاسيما أن قوله في تحديد الإيقاع جاء متأخراً عن هذا التحديد في مجلة شعر. وهذا يؤكد أنه يُجبْهُ ويقرر إخراج قصيدة النثر من الشعر لأنها لا تخضع لإيقاعه. إن إيقاعها بالمفهوم الذي ذكره يوجد في كثير من قطع النثر من الشعر ومع ذلك تبقى نثراً لا شعراً. وهذا يعني أن للشعر إيقاعاً موزوناً وأن للنثر إيقاعاً منفلتاً، وأن الشعر يقوم على الإيقاع الكمي والكيفي معاً وليس على الكيف وحده.

ويميز خليل حاوي بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر فيرى أن الأول موزون والثاني منفلت ويخرج قصيدة النثر في العالم العربي من الشعر لافتقادها إلى إيقاع منضبط يوفر لها وحدة عضوية تحفظها من أن تتحل إلى صور مبعثرة[٣]. على حين يرى – استناداً إلى ما ذهبت إليه سوزان برنار – أن قصيدة النثر في الغرب لا تخلو من إيقاع منضبط بالوزن السكندري يمنعها من التشتت والانفراط، إضافة إلى ما تنطوي عليه من قوافٍ داخلية وجناس[٤]، إن الشعر عند خليل حاوي لا يحقق كيانه بدون إيقاع موزون يوحد عناصره المكونة. فالإيقاع يفيد "في إسباغ إطار خاص على التجربة الشعرية يجعلها كلاً متكاملاً وكياناً يصهر العناصر التي تدخل في تكوينه"[٥]. وهذا يعني أن الإيقاع جوهر الشعر وليس قالباً خارجياً، فهو يصهر عناصره لتتشكل القصيدة وتنمو محققة كيانها واستقلالها. الشعر إذاً نظام وليس مجرد صور مبعثرة وأفكار مجردة وعواطف متدفقة، ولانظام خارج الوزن. الشعر ليس حراً من القيود،

---

[١] *المرجع نفسه (ص ٧٠)*
[٢] *شعر ع ١٤ ربيع ١٩٦٠ (ص ٨٠)*
[٣] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٩٨)*
[٤] *المرجع نفسه (ص ١٩٧)*
[٥] *المرجع نفسه (ص ١٩٧)*

لهذا يقرر حاوي أن تسمية الشعر الحر خاطئة مستشهدا بقول إليوت: "إن تسمية الشعر الحر تسمية خاطئة، لذلك إنه ما من شعر يمكن أن يكون حراً لمن يريد أن ينجز عملاً شعرياً جيداً. وإن الحرية لن تكون أبداً هروباً من الوزن في الشعر، وإنما هي السيطرة عليه وإتقانه"[١].

وهذا ما أشارت إليه نازك من قبل عندما ذهبت إلى أن الوزن هو الذي يعطي للمادة المكونة للقصيدة شعريتها، ذلك أن الشعر ليس مجرد صور وعواطف وأفكار، "بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن"[٢]. فالوزن روح الشعر الذي ينتظم كل العناصر المكونة وينقلها من نثريتها إلى شعريتها، ومن معناها المحدود إلى معانٍ ودلالات فنية لا حدود لها. ومن ثمَّ فالوزن ليس شكلاً جاهزاً أو قالباً كما يريد أدونيس بل هو الروح التي تسري في عروق اللغة والعواطف والصور. فاللغة الشعرية موزونة وكذلك العواطف والصور. إن نازك تستعمل مصطلح الوزن لا الإيقاع، بل إنها لا تميز بينهما لأنها لا تفهم الإيقاع خارج الوزن. أو ربَّما أدركت أن مفهوم الإيقاع عام يوجد في الشعر وغيره، ولا يمكن أن يكون مقياساً للتمييز بينه وبين النثر إلا إذا كان موزوناً، ومن ثمَّ عدلت إلى مصطلح الوزن.

لم يهتم رائد من رواد الشعر العربي الحر بالوزن اهتمام نازك الملائكة في حالتي ثورتها ونكوصها. فقد ثارت على الأوزان الخليلية – في مرحلتها الأولى – اعتقاداً منها أنها لا تتماشى مع شروط الحياة الجديدة، وعدتها قيوداً تحد من قدرة الشاعر على التوغل في الواقع والتعبير عن مشكلات العصر[٣]. ودعت بالمقابل إلى الخروج من قيود البحر والتزام تفعيلة واحدة في القصيدة فيما سمّته الشعر الحر. وهو أسلوب جديد "في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من كل قيد"[٤]، ويسمح بتطور المعاني والأساليب عبر العصور المختلفة. فالشاعر يوزع تفاعيله على الأسطر بحسب المعنى دون تقيد بعددها الموجود في البحر. والشعر الحر هنا ليس وزناً بديلاً بل هو أسلوب أو طريقة

---

[١] *المرجع نفسه (ص ١٩٨)*

[٢] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٢٢٤ ، ٢٢٥)*

[٣] *المصدر نفسه (ص ٥٦)*

[٤] *ديوان نازك الملائكة (مج ٢) (ص ١٣)*

في التصرف في بعض الأوزان القديمة[١] التي قسمتها إلى قسمين:

١ **البحور الصافية:** وهي البحور ذات التفعيلة الواحدة المتكررة كالكامل والرمل والهزج والرجز.

٢ **البحور الممزوجة** التي تقوم على تكرار تفعيلتين متماثلتين يليها تفعيلة ثالثة مختلفة في الشطر الواحد كالسريع والوافر[٢].

وهي البحور التي استقر عليها الشعر الحر برغم خروج بعض الرواد في بعض تجاربهم عليها. ومن ثمَّ فإن نازك قد أضافت إلى البحور الصافية التي سبقها إليها باكثير سنة ١٩٤٠ البحور الممزوجة. فالشعر الحر من هنا ليس وزناً أو بحراً وإنما هو أسلوب شعري جديد أو شكل من الأشكال الشعرية التي ذكرتها نازك[٣]:

١ أسلوب البيت (الشطرين)، ٢ أسلوب الشطر الواحد (كما في الأرجوزة) ٣ أسلوب الموشح، ٤ أسلوب الشعر الحر، ٥ أسلوب البند.

والشعر الحر بهذا لا يلغي الأساليب الشعرية الأخرى أو يستبعد أسلوب البيت كما تؤكد نازك، ذلك "أن حركة الشعر الحر بصورتها الحقة الصافية ليست دعوة إلى نبذ شعر الشطرين نبذاً تاماً. ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها، وإنما كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة"[٤]. وبهذا فالشعر الحر عند نازك مجرد أسلوب يلجأ إليه الشاعر للتعبير عن موضوعات معقدة. فهو ليس طريقة جديدة في التفكير نتيجة فهم جديد للحياة والكون بل وسيلة لمعالجة بعض الموضوعات الصعبة التي عجز عنها شعر الشطرين. وهذا يؤكد أن نظرتها إلى الشعر الحر نظرة عروضية لا نظرة فكرية شاملة. ومن هنا لا عجب أن تتراجع نازك عن دعوتها هذه وتناقض نفسها.

إن نازك التي ثارت على مقاييس الشعر القديمة في (شظايا ورماد) من أوزان وقوافٍ عادت لتحتكم إلى هذه المقاييس ذاتها. كانت تؤمن بالتطور

---

[١] *المصدر السابق (ص ٧٤)*

[٢] *المصدر السابق (ص ٨٣ إلى ٨٦)*

[٣] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٧٤ إلى ٨٧)*

[٤] *المصدر نفسه (ص ٦٤)*

والتغيير وتقول: "فقد تطور الشكل في الشعر العربي بحيث لم تعد كتب العروض القديمة تكفي تمام الكفاية في نقد الأشكال الجديدة التي تمت اليوم، وبات ضرورياً أن، يطور العروض نفسه ليستطيع مواجهة الشعر. وإنه لطبيعي تماماً أن تظهر الأنماط أولاً ثمَّ تعقبها القواعد التي بها يقاس الفاسد منها. وهذا لأنَّ النمط خلق تندفع به طبيعة فنان تلهمه روح العصر، وأما القواعد فهي مجرد استقراء واعٍ"[1]، ولكنها عادت تقرر عدم جواز الخروج عن قوانين العروض وتريد من الشعر الحر "أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يريد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور. وإن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي – لهي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة السليمة ولو لم تعرف العروض"[2]. فهي تحتكم إلى العروض القديم في نظرتها إلى الشعر الجديد، وما أجازه القدامى تجيزه وما رفضوه ترفضه. لقد رفضت أن يكون في الشطر من الشعر الحر خمس تفعيلات لأنَّ العرب استقبحوا ذلك دون أن تعلل هذه الظاهرة عروضياً أو منطقياً، إذ يكفي أن يفعل العرب ذلك فتجاريهم فيه. وكذلك رفضت التشكيلة ذات التفعيلات التسع لأنَّ العرب أيضاً لم يألفوا ذلك[3]. فهي تنظر إلى الشطر نظرتها إلى البيت، ومادام ليس ثمَّة شطر في البيت القديم يقوم على خمس تفعيلات كذلك يجب أن يكون في الشطر من الشعر الحر. ومادام البيت لم تتجاوز تفعيلاته الثمانية أربع تفعيلات في كل شطر كذلك يجب ألا يتجاوز الشطر في الشعر الحر ثماني تفعيلات. إنها تقيس الشطر على البيت، ومعنى ذلك أن قانون البحر لازال هو القانون لديها. ففيم الثورة على الأوزان القديمة في الأساس، وفيم الانتقال من أسلوب الشطرين إلى أسلوب الشعر الحر مادام القديم هو النموذج الأمثل؟. إن الناقدة كثيرة التناقض من مرحلة إلى أخرى، بل في المرحلة الواحدة والفصل الواحد أحياناً، وهو ما يجردها من الموضوعية ويرد أحكامها إلى الذوق والعاطفة. وإلا ففيم تجيز لنفسها ما لا تجيزه لغيرها، ولماذا استعملت التشكيلة الخماسية في (الأفعوان) و(الطريق)؟. هل نصدق الشاعرة أم الناقدة؟ إن بعض قصائد نازك لا تقبل التقطيع على أساس العروض

---

[1] *المصدر نفسه (ص ٧٣)*

[2] *المصدر نفسه (ص ٩١ ، ٩٢)*

[3] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ١٢٤ إلى ١٢٦)*

القديم ولكنها تجيز ذلك لنفسها وتعده تطوراً، أمَّا إذا خرج غيرها على ذلك عدته شذوذاً على القاعدة. فهي تحتكم إلى أذنها الموسيقية وثقافتها الموسيقية، وتضع أحكامها قاعدة جديدة يجب التزامها وعدم الخروج عليها بل إنها لتؤاخذ الشاعر على زحافات استخدمها الشعراء القدماء أنفسهم وتدعي أن ذلك قانون عام وهو ليس كذلك[1]. ولأن الشعر الحر ليس وزناً بل طريقة في استعمال الأوزان المعروفة. ظلت نازك أمينة لمصطلحات الأوزان الخليلية التي كانت صالحة لوقتها فأرادت سحبها على عصرها على الرغم من اختلاف النماذج الجديدة عن النماذج القديمة. وفي حين كان المفروض استنباط عروض جديد من الشعر الجديد ظلت نازك تقيس الجديد بمقاييس القديم.

ويترتب على فهم الإيقاع والوزن فهم موسيقى الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. فمن يرتكز على الإيقاع يحاول أن يحصرها في النبر، ومن يرتكز إلى الوزن يحصرها في الكم انطلاقاً من أن اللغة العربية تقوم على توالي الحركات والسواكن بطريقة كمية في الشعر وإلا اضطربت موسيقى الشعر. وقد رأينا أن الإيقاع الشعري يقوم على الكم والكيف معاً، وأن إيقاع النثر كيفي لا يخضع لكم. ونضيف هنا أن النبر اللغوي يختلف عن النبر الشعري وإن كان يمكن أن يتطابقا حين تشكل المفردة وحدة إيقاعية كاملة كما يمكن أن يفترقا فيكون موقع النبر اللغوي غير موقع النبر الشعري[2]. وهذا يعني أن الإيقاع الشعري لا يخضع للكيف وحده إذ لا بد من كم يحسم ذلك. واللغة العربية تتميز بطبيعة خاصة مغايرة للغات الأجنبية التي يطغى عليها النبر كاللغة الإنجليزية. وهذا ما انتبه إليه صلاح عبد الصبور عندما قال:

"كيف نستطيع أن ننسى مهما يقال عن دور النبر في الموسيقى الشعرية أن العروض العربي يختلف عن العروض الأوروبي. فالأول كمي والآخر كيفي وأن لكل أمة ميراثها. العروض ينساب في أذنها جيلا بعد جيل، وأن التجديد فيه ينبغي أن يكون من خلال إثراء إمكاناته أو تحوير أشكالها. وكيف نستطيع إغفال أن موسيقة اللغة العربية قائمة على توالي الحركات والسكون بشكل متوارث متواتر يصنع التفعيلة التي هو جوهر الموسيقى الشعرية العربية"[1].

---

[1] *قضية الشعر الجديد: محمد النويهي ــ دار الفكر ــ مكتبة الخانجي ، القاهرة (ط ٢ ــ ١٩٧١) (ص ٣٠٣)*

[2] *في البنية الإيقاعية: كما أبو ديب (ص ٣١١)*

[1] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور(ج ٨) (ص ٥٣٢)*

وهذا لا يعني أن اللغة العربية تخلو من النبر أو أن النبر لا دور له في الموسيقى الشعرية العربية، ولكن الكم هو ما يضبط الكيف، وأن الكيف يؤثر في الكم ويثريه. ومن ثمَّ فإن الشعرية العربية، ولكن الكم هو ما يضبط الكيف، وأن الكيف يؤثر في الكم ويثريه. ومن ثمَّ فإن النبر وحده لا يمكن أن يشكل قاعدة إيقاعية مطردة. على أن كمال أبو ديب يذهب إلى "أن النبر اللغوي قد يؤدي إلى انتقال النبر الشعري إلى مقطع غير المقطع الذي ينبغي شعرياً أن يقع عليه النبر"[١]. وهذا من شأنه أن يحدث خللاً في الإيقاع الشعري واضطراباً في موسيقاه. فالإيقاع في الشعر يحسمه الكم، وإن تأثره بالإيقاع اللغوي لا يعني أن هذا الأخير يبقى كما هو في السياق الشعري. إن العلاقات اللغوية الجديدة التي يفتحها الإيقاع الشعري تؤثر في إيقاع الكلمة. فموسيقى الكلمة المفردة ليست شعرية في ذاتها، بل تأخذ موسيقاها من السياق الشعري. وهذا ما تقرره نازك الملائكة عندما تذهب إلى أن موسيقى الشعر "لا يمكن أن تنشأ من الألفاظ في ذاتها وإلا لكانت الألفاظ تملك الموسيقية وهي في سياقها النثري. والواقع غير هذا فإنما تكتسب أجنحة النغم في سياق الشعر الجيد وحسب بما ينسج الشاعر للكلمة في علاقات خفية بما حوله وبما يبثه فيها من معانٍ توحي بها دون أن تشخصها تماماً، وبما يحيطها به من جو مؤثر فيها ويكسبها أبعاداً جديدة"[٢]. من هنا فالنبر اللغوي إنَّما يأخذ نبرته الجديدة بحسب السياق الشعري. والإيقاع الشعري وإن قام على الكم والكيف فإن النبر يبقى منضبطاً وإلا انفلت وزالت الفروق بين موسيقى الشعر وموسيقى النثر. على أن النويهي يذهب إلى أن النبر يطغى على الكم في بعض الأوزان كالخبب[٣]. ويشير إلى أن قصيدة نازك نازك (لعنة الزمن) و(الكوليرا) يغلب عليهما وتصعب قراءتهما عروضياً أو تقطيعهما عروضياً[٤]. وهذا ما دفعه إلى تقرير مفاده أن الشعر الحر يستند عموماً إلى النبر أكثر من الكم.

ويذهب شكري عياد إلى أن ترتيب المقاطع هو أساس الإيقاع في الخبب، وإن كان النبر يُلوّن الإيقاع في هذا البحر ويخرجه من أسر النظام الكمي

---

[١] *المرجع السابق (ص ٢٩١)*

[٢] *محاضرات في شعر علي محمود طه: نازك (ص ١٤٣)*

[٣] *قضية الشعر الجديد: محمد النويهي (ص ٣٢٤)*

[٤] *قضية الشعر الجديد: محمد النويهي (ص ٣١٨ إلى ٣٢٢)*

الدقيق[1]. ويأخذ على النويهي "حملته على الكمية وتحمسه للنبرية حتّى ذهب إلى أن الأصل الحقيقي للشعر الجديد هو في أن يغير إيقاع الشعر العربي تغييراً جذرياً بالتحول من نظام طول المقاطع إلى نظام النبر. وهذا نوع من التنبؤ الذي لا يقوم على أساس علمي"[2]. فالنبر لا يمكن وحده أن يكون كافياً لتحديد موسيقى الشعر العربي وإنما تكمن قيمته في "أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع أو بتعبير أكثر تحديداً أن يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معاً موسيقية الشعر"[3].

وقد أدرك حجازي أن النبر لا يمكن أن يحدد الشعر أو يميزه عن النثر، لهذا أكد حاجة الشعر الأوروبي للقافية لاعتماده على النبر دون الكم. فالوزن "في الشعر الأوروبي يعتمد على طريقة القراءة أكثر ممَّا يعتمد على حساب المقاطع والتفاعيل، فحاجته للقافية أشد لأنها تساعد على القراءة المنظمة للإيقاع والمفصحة عنه"[4]. وهذا يعني أن النبر وحده لا يكفي لتحديد موسيقى الشعر الأوروبي علماً أنه يقوم على النبر، فكيف بالشعر العربي الذي يقوم على الكم؟ لكل لغة عروضها الخاص وطبيعة شعرها ولا يمكن تعميم خصائص موسيقى شعر لغة على موسيقى شعر لغة أخرى. من هنا فشلت محاولة بناء الشعر الإنجليزي على أساس كمي محاكاة للشعر الإغريقي والشعر اللاتيني لأنَّ المقاطع ليست ثابتة الطول في الإنجليزية في حين أنها كذلك في العربية[5].

على أن أدونيس يركز على النبر دون الكم في فهم الموسيقى الشعرية. وهو يستعمل مصطلح (الموسيقى الداخلية) لتكون مقياساً للشعر بدل الوزن لأنَّه يرى الموسيقى الخارجية أساساً للنظم لا الشعر. على حين يرى معظم الرواد الآخرين أن الوزن قيمة داخلية لا خارجية في الشعر وإن كانت خارجية في النظم. ومن ثمَّ فإن الموسيقى الداخلية تبقى منفلتة ما لم تنضبط بوزن قديم أو مستحدث. إن الموسيقى الداخلية مرتبطة باللغة، بخصائص الكلمات وأصواتها وموسيقاها وعلائقها وهو أمر لا يخص الشعر دون النثر. فالموسيقى الداخلية

---

[1] *موسيقى الشعر العربي: شكري عياد (ص ٤٨)*

[2] *المرجع نفسه (ص ٤٨)*

[3] *المرجع نفسه (ص ٤٩)*

[4] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ٥٨)*

[5] *النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد: على يونس ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ (ص ٢٤ ، ٢٥)*

متصلة بالكلمة مفردة وتركيباً، والتركيب يعين علاقة الكلمة بغيرها في السياق. ويذكر "السعيد الورقي" أن الموسيقى التركيبية هي موسيقى الأوزان الشعرية، وهي موسيقى تشكيلية مجردة تعتمد على التناسق الصوتي للكلمات[١]. ويذهب "شوقي بغدادي" إلى أن مصطلح الموسيقى الداخلية غير دقيق "لأنَّ الموسيقى لا تنبع من الصوت نفسه، بل من خلال ربطه مع صوت آخر، ومادام الآخر كذلك فالموسيقى لا تكون داخلية بل خارجية. والكلمة المنفردة صوت منفرد، والكلمات المتلاحقة أصوات متتابعة لا تشكل لحناً حتّى تخضعها من الخارج إلى شروط الموسيقى الأساسية من تناظر وتقابل وتقسيم متوازن"[٢].

ويذهب أدونيس إلى أن موسيقى الشعر لا تخضع للإيقاعات القديمة بل تستجيب لإيقاع التجربة والحياة الجديدة. فهي موسيقى ترتبط باللغة وسحرها وغناها وإيقاعها لا بالعروض. فـ "إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة. هذه كلها موسيقى وهي مستقلة عن الشكل المنظوم. قد توجد فيه، وقد توجد دونه"[٣]. على أن هذه الموسيقى الداخلية المرتبطة باللغة لا تميز الشعر عن النثر، وهي لا تخضع لضابط إلا الحياة والتجربة. وهذا يعني أن أدونيس يريد أن يوسع مفهوم موسيقى الشعر ليدخل قصيدة النثر في الشعر. فالموسيقى بهذا المفهوم عامة لأنها ترتبط باللغة الشعرية، وهي في الشعر منضبطة وفي النثر منفلتة. ويميز عبد الحميد جيدة بين موسيقى النثر وموسيقى الشعر فيرى أن الأول "موسيقاه تتبع خطاً مستقيماً، بينما موسيقى الشعر تتكرر في حركة دائرية حول نفسها لأنها تقوم على وزن معين يتكرر طيلة القصيدة"[٤]. فموسيقى الشعر قائمة على التكرار والاطراد الذي يضبط الإيقاع في اتجاه معين. ومن هنا فالموسيقى الداخلية لا يمكن وحدها أن تحدد موسيقى الشعر فهي تمثل الكيف الذي ينبغي أن يخضع لكم معين من الحركات والسكنات. وإذا كان أدونيس يؤكد علائقية الموسيقى الداخلية فكيف يمكن أن تنفصل عن الشكل الشعري. كيف يمكن فصل الموسيقى الداخلية عن الخارجية

---

[١] *لغة الشعر العربي الحديث: السعيد الورقي (ص ٥٨)*

[٢] *المعرفة ع ٢٦٠ سنة ١٩٨٣ (ص ١٣٨)*

[٣] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١١٦)*

[٤] *الاتجاهات الجديدية في الشعر العربي المعاصر: عبد الحميد جيدة ــ مؤسسة نوفل ، بيروت ط ١ ــ ١٩٨٠ (ص ٣٥٢)*

أو العكس؟ إن الوزن في الشعر بخلاف النظم مرتبط بكل عناصر القصيدة، بل إنها لا تنمو إلا من خلاله ولا تتشكل إلا عبر ظلاله. والموسيقى الداخلية إذا لم يضبطها وزن تبقى منفلتة ولا تصلح مجدداً لموسيقى الشعر. ولا بد من التمييز بين الإيقاع اللغوي والإيقاع الشعري كما ميزنا بين النبر اللغوي والنبر الشعري. فالإيقاع اللغوي عام نجده في النثر الفني والكتب المقدسة كما نجده في الشعر. ولكنه ينتظم في الشعر بطريقة مخصوصة تختلف عن النثر. فلغة الشعر هي إعادة تنظيم للغة العادية، تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد[١]. وما الإيقاع إلا هذا التنظيم الذي يعيد تشكيل اللغة بطريقة خاصة موزونة. وما هذا التنظيم إلا امتداد لرؤيا الشاعر وتجربته في الحياة. فالموسيقى الشعرية ليست مجرد أصوات متجانسة بعيداً عن انفعال الشاعر وعلاقته بأشياء العالم. إن الإيقاع في الشعر يستند إلى الرؤيا، وإيقاع الرؤيا الشعرية "هو الاستخدام الشعري للغة كطاقات، وقد توجه مسار العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيراً سحرياً غير عادي. وهذا التأثير السحري يسهم بنفس المقدار في خلق الإحساس بالموقف الشعري أو التجربة الشعرية"[٢].

وقد أدرك رواد الشعر العربي الحر هذه العلاقة بين الموسيقى الشعرية والواقع الجديد. وما ثورتهم على موسيقى البحر وخروجهم إلى موسيقى التفعيلة، أو خروجهم من موسيقى البيت إلى موسيقى القصيدة إلا نتيجة تجربة جديدة في الحياة. فالموسيقى الجديدة في الشعر الحر تعبر عن علاقة جديدة بالعالم. لهذا تذهب نازك إلى أن الأوزان الحرة تتيح للشاعر أن يعبر عن تجربته في واقعه الجديد خارج القيود القديمة التي تكبل طاقته الفكرية والشعورية[٣]. فهو يعبر بحرية عمَّا يشعر به إزاء الحياة الجديدة دون تقيد بقافية أو عدد محدد من التفعيلات. ويذكر البياتي أنه كان يحس بثنائية الشكل والموضوع في القصيدة القديمة إذ لاحظ الرؤية الجديدة لدى أبي نواس وأبي تمام والمتنبي في الشكل القديم. وقد دفعه هذا الشعور كما دفع غيره من رواد الشعر الحر إلى البحث عن "إيقاع موسيقي خارجي يتسق مع إيقاع التجربة

---

[١] *الإيقاع في الشعر السياب: سيد بحراوي ــ نوارة للترجمة والنشر ــ القاهرة (ط ١ ــ ١٩٩٦) (ص ١٠)*

[٢] *ثورة الشعر الحديث: عبد الغفار مكاوي (ص ١٥٦) ت*

[٣] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٥٦ ، ٥٧)*

الجديدة، تجربة تقويض أبنية قديمة واختيار أثمن ما فيها لتشييد بناء جديد لـــه لحمته وأكثر سداه ينعكس من واقع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف"[١].

وينطلق الحيدري من هذه الثنائية التي انطلق منهـا البيـاتي إذ يـرى أن موسيقى القصيدة الكلاسيكية لا تتفاعل مع موضوعات الحياة الجديدة، فـالوزن سابق على الموضوع. وللقضاء على هذه الثنائية بين الشكل والموضوع حـاول رواد الشعر العربي الحر البحث عن بديل يحقق الوحدة فاهتدوا إلـى موسـيقى جديدة تتجاوب مع نفس الشاعر الحديث. لقد خلصوا إلى تجربة جديدة أصبحت فيها الموسيقى خاصة بالقصيدة كلها، وليست خاصة بالبيت كما فـي التجربـة القديمة[٢].

ويربط عبد الصبور وحاوي بين الإنفعال والموسيقى الشـعرية، ويميـزان بين موسيقى الشعر وموسيقى النثر من خلال طبيعة الانفعال شـدة وانخفاضـاً. فأما الأول فيرى أن الانفعال متى بلغ مداه أحدث تنغيماً، على أنه يضيف إلـى شدة الانفعال التركيز أيضاً. يقول: "وليس الفرق بين الشعر والنثر إلا في نوعية الموسيقى، فموسيقى الشعر تتركز حتّى تصبح لونـاً مـن (المصـطلح)، أمَّـا موسيقى النثر فهي مطلقة كإطلاقه"[٣]. فالانفعال الشديد وحده إذا لـم يركـز لا يمكن أن ينتظم إيقاعاً بل ينفلت بلا ضابط ولا يستقيم في نسـق. إن موسـيقى الشعر تخضع للتركيز. أمَّا موسيقى النثر فمطلقـة. وهـذا التركيـز يعنـي أن الشاعر يحاول توجيه انفعاله والتحكم فيـه دون أن ينسـاق وراءه وإلا تـدفقت مشاعره بدون ضابط. فالانفعال وحده لا يصنع شعراً إنَّما تنظيمه وتركيزه هـو ما يحدث نغماً وموسيقى.

وهذا ما يؤكده خليل حاوي إذ يرى "أن الإيقاع يصدر أصلاً عـن انفعـال يزداد نزوعه تلقائياً إلى التبلور في صـيغة وزن كلمـا ازداد تـوهج الانفعـال وانطلاقه"[٤]. فالإيقاع مصدره انفعال ينزع إلى الانتظام في وزن وليس مجـرد انفعال عادي أو مضطرب. ولكن كيف يأخذ هذا الانفعال نظامه؟ إنه يتأتى عـن طريق مغالبة الشاعر لهذا الانفعال ومحاولة السيطرة عليه للوصول إلـى حالـة توازن أو الوزن. ويستند حاوي فيما يراه إلى قول كولردج: "إن مصدر الـوزن

---

[١] *ديوان البياتي (مج ٢) (ص ١٧)*

[٢] *الشعر بين الرؤيا والتشكيل: عبد العزيز المقالح (ص ٤١ ، ٤٢)*

[٣] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٩) (ص ٢٨٧)*

[٤] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص ١٩٦ ، ١٩٧)*

في الشعر حالة من التوازن تنتج من انطلاق الانفعال وجهد الشاعر جهداً تلقائياً للسيطرة على الانفعال. وهي حالة تديم الصراع الذي يولدها، وتحيل الوزن إلى عامل نمو عضوي يتحد بلغة الانفعال الطبيعية وهي لغة التعبير بالصور"[1]. ومن هنا نلاحظ التشابه بين ما ذهب إليه عبد الصبور وحاوي مع اختلاف المصطلحات المستعملة عند كل منهما. فقد ركز الأول على شدة الانفعال والتركيز، والثاني على الصراع والتوازن. والنتيجة واحدة عند كليهما وهي تحقيق النظام أو الوزن.

إن الموسيقى الشعرية وليدة انفعال الشاعر بما حوله من خلال اللغة، لهذا تكون اللغة الشعرية في القصيدة موزونة. فالانفعال هو المصهر الذي تتحول فيه كل العناصر المكونة للعمل الشعري. من هنا كان الإيقاع مرتبطاً بالمعنى والصورة، بالشكل والمضمون. فالإيقاع موجود في علاقة العناصر بعضها ببعض وليس وقفاً على عنصر معين. والعنصر يأخذ موسيقاه من المجموع لأنَّ الإيقاع نظام علائقي وشمولي. يقول إليوت: "موسيقى الكلمة وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من خلال علاقتها أولاً بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه. ثمَّ إنها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين بجميع ما كان لها من المعاني في سائر النصوص الأخرى التي استعملت فيها"[2]. فالإيقاع من هنا علاقة تربط مكونات العمل الشعري وليس عنصراً منعزلاً[3].

ويذهب مدحت الجيار إلى أن الموسيقى نظام أو قانون يربط القانون الصرفي والقانون الصوتي في نسق عام وقانون أعم على مستوى الجملة أو البيت أو المقطع. ذلك أن القانون الصوتي يخص طاقات الحرف الصوتية وقدرته على التنغيم كالجهر والهمس والشدة والرخاوة والتفخيم والترقيق وغيرها، وعلاقة الحرف بما سبقه ولحقه ومدى تناغم هذه الحروف فيما بينها حتّى تشكل الكلمة. ويأتي القانون الصرفي ليأخذ الكلمة، وبنيتها، وتحولاتها الصوتية، وعلاقة الكلمات مع غيرها من الناحية الصوتية. ثمَّ يأتي القانون الموسيقي ليفجر هذه الإمكانات الصوتية والصرفية في إطار عام، أي مستوى السياق، بعد أن اهتم الأول بالحرف والثاني بالكلمة اهتم القانون الموسيقي

---

[1] *المرجع السابق (ص ١٩٧)*
[2] *الشعر بين نقاد ثلاثة: منح خوري (ص ٢٩ ، ٣٠)*
[3] *في الشعرية: كمال أبو ديب (ص ٨٩)*

بالسياق[1]. فالقانون الموسيقي من هنا سياقي يشمل القانونين الصوتي والصرفي، بل إن القانون الموسيقي لا يقف عند النظامين المذكورين لأنَّه يشمل النظام النحوي والنظام الدلالي. فالأصوات في الشعر ليست مفرغة من الدلالات، والموسيقى ليست مجرد تناسب أصوات وتواليها دون معنى. يقول إليوت: "غرضي أن أؤكد هنا بأن القصيدة الموسيقية هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية. وأؤكد بأن هذين النمطين وحدة لا تتجزأ"[2].

وقد أدرك رواد الشعر العربي الحر هذه العلاقة بين الموسيقى والمعنى في الشعر على أن نازك ربطت بين الوزن والموضوع أو الغرض كما فعل بعض النقاد القدامى ومنهم حازم القرطاجني الذي يقول: "لما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس"[3]. فهي ترى أن أسلوب الشعر الحر يصلح لموضوعات، وشعر الشطرين يصلح لموضوعات أخرى[4]. ولكن الربط بين وزن معين وموضوع معين غير صحيح إذ يكتب في الموضوع الواحد قصائد مختلفة الأوزان. وقد يتعرض الشاعر لموضوعات عدة في وزن واحد. ثمَّ إن الموضوع لا قيمة له في ذاته وإنما فيما يوحيه من معانٍ ودلالات للشاعر وفي مدى تحويله إلى مادة فنية. وربط الموضوع المسبق بوزن مسبق إنَّما ينطبق على النظم دون الشعر فالشاعر لا يختار الوزن وإنما تتطلبه التجربة الشعرية ذاتها. وقد ذهبت نازك من قبل إلى أن الموضوع لا يحمل قيمة فنية في ذاته وإنما في تناوله فنياً. وأنه لا وجود لموضوع شعري وآخر غير شعري فكل موضوع يصلح للشعر. وهذا يكشف لنا تناقض نازك أولا والنظرة العروضية إلى الشعر الحر ثانياً. فالشعر الحر عندها مجرد أوزان لا طريقة تفكير جديدة في الحياة. وهي هنا تنطلق من تجربتها الشعرية إذ تزاوج بين الشعر الحر والشعر العمودي. ولكن لا ينبغي ربط هذه المزاوجة

---

[1] *موسيقى الشعر العربي: مدحت الجيار (ص ٢٤ ، ٢٥)*

[2] *الشعر بين نقاد ثلاثة: منح خوري (ص ٣٠)*

[3] *منهج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني ــ تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ــ دار الغرب الإسلامي، بيروت (ط ٢ ــ ١٩٨١) (ص ٢٦٦)*

[4] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ٤٨)*

بتعدد الموضوعات بل بحالة الشاعر ذاته وما تتطلبه التجربة الشعرية ذاتها. فليس صحيحاً أن كل موضوع يصلح له وزن معين كما ترى نازك، وإلا ارتبط كل موضوع بوزن لا يتعداه إلى غيره. فالشعراء يختلفون في استعمال أوزان متعددة في الموضوع الواحد. ثمَّ إن الوزن ليس سابقاً على التجربة الشعرية بل يولد معها. فالشاعر لا يقصد اختيار وزن معين بل التجربة هي التي تفرض ذلك بطريقة عفوية. لهذا يرى البياتي أن الموسيقى "لا يتم اختيارها بشكل قصدي إرادي إنَّما تتلبس التجربة الشعرية نفسها وتولد معها"[١].

وإذا كانت نازك قد ربطت الموسيقى بالموضوع فإن أدونيس يربط الموسيقى بالمعنى. فالشاعر ينفعل مع موضوع معين فيثير في نفسه معاني مرتبطه بإيقاعها. فالمعاني في الشعر ليست مفرغة من دلالاتها وإلا كانت مجرد مصنوعات شعرية[٢]. ومن هنا يمكن أن نميز بين الإيقاع في الشعر والإيقاع في الموسيقى، ذلك أن اللغة ليست مجرد أصوات كما هي الحال في الموسيقى "وإنما هو الصوت وما يشير إليه، أي الكلمة ودلالتها معاً. إن الصوت الموسيقي يحمل منذ البداية طابعاً غفلاً بالمعنى الذي يقال فيه عن بعض الوقائع الخام، إنها وقائع غفل... أمَّا صوت الكلمة في الشعر فلا يحمل مثل هذه الطبيعة الغفل لأنَّه محمل منذ البداية بالمعنى"[٣].

وكما ارتبطت موسيقى الشعر بالمعنى عند رواد الشعر العربي الحر ارتبطت باللغة أيضاً. فالوزن عند حجازي ليس عنصراً مضافاً إلى اللغة بل هو عنصر في اللغة، والوزن يكتسب قيمته من طبيعة اللغة ذاتها، فإذا تطورت، فإذا تطورت اللغة تطور الوزن وأصبح عنصراً جديداً[٤]. ويدلل على ما ذهب إليه بشعر هؤلاء الرواد فيقول: "وهل كان يتاح للشرقاوي والسياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور أن يخرجوا على الأوزان التقليدية لو أنهم حافظوا على لغة علي محمود طه والجواهري وبدوي الجبل؟ وهل كان يتاح لأي من هؤلاء الشعراء الشباب المجددين أن يبدع وينفرد ويبني الأشكال ويكشف الصور إلا بداية من تحطيم هذه الأوزان التقليدية التي علقت باللغة

---

(١) *الدوحة ع ٨٦ فبراير ١٩٨٣ (ص ٤٩)*

(٢) *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١٠٨)*

(٣) *الشعر بين الفنون الجميلة: نعيم اليافي ــ دار الجليل ــ دمشق (ط ١ ــ ١٩٨٣) (ص ٧٧)*

(٤) *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ١٩)*

التقليدية كما يعلق البلى في ثوب قديم؟"[١]. فالإيقاع الشعري جزء من كل العناصر المكونة للقصيدة وليس عنصراً منفصلاً عنها أو قالباً خارجياً لها. فلا تتشكل اللغة والصورة والدلالة إلا من خلال نموه وتطوره.

ومن العناصر الإيقاعية التي وقف عندها رواد الشعر العربي الحر في الموسيقى الشعرية والقافية. وعلى الرغم من ثورتهم على القافية الموحدة فإنهم لم ينبذوا استعمال القافية بطرائق جديدة تتلاءم مع الشكل الجديد أو محاولة استبدالها بما يقوم مقامها. فقد ثارت نازك على القافية الموحدة في (شظايا ورماد) لأنها "قد خنقت أحاسيس كثيرة، وأودت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها"[٢]. وهذه الثورة على القافية الموحدة ممَّا يتطلبه الشعر الحر الذي يقوم على السطر لا البيت. فقد أصبحت القصيدة الجديدة بنية كلية بعد أن كانت تقوم على وحدة البيت. ومن ثمَّ فقدت القافية دورها التقليدي لتقوم بدور جديد بحسب ما يتطلبه نمو القصيدة في رحلتها إلى الذروة. وقد لاحظت نازك الملائكة في رحلتها الشعرية أهمية القافية في تحقيق الموسيقى الشعرية في الشكل الجديد. وبدل أن تترك حرية استعمال القافية للشاعر بحسب مايراه ملائماً للقصيدة حاولت أن تقيد الشعر الحر بقافية في كل سطر. فهي تذهب إلى أن الشعر الحر يتكون من أشطر متفاوتة الطول وهذا من شأنه أن يضعف الإيقاع "ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم منوعة يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة إليه"[٣]. على أن ربط القافية بكل شطر يعني أنها لا تزال تنظر إلى الشطر بمقياس البيت في شعر الشطرين، وأنها لا تزال تنظر إلى القافية بمنظار تقليدي. وطبيعي أن ينتهي بها ذلك إلى الدعوة إلى التزام قافية موحدة في مقدمة (شجرة القمر) إذ أرادت "أن يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة ولو توحيداً جزئياً"[٤]. وفي هذا تناقض مع ما رسمته في البداية إذ كيف يكون الشعر حراً إذا التزم القافية الموحدة؟ وما الفرق حينئذ بين السطر الشعري والبيت؟ فهي هنا ترتد إلى قواعد شعر الشطرين دون أن تترك الحرية للشاعر في توظيف القافية بحسب متطلبات القصيدة. وهي تنطلق في ذلك من تجربتها

---

[١] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ١٠٢)*
[٢] *ديوان نازك الملائكة (مج ٢) (ص ١٨)*
[٣] *قضايا الشعر المعاصر: نازك (ص ١٩١)*
[٤] *المصدر السابق (ص ٤١٩)*

الخاصة لتسن قوانين عامة تريد من الشعراء الالتزام بها.

وكما ثارت نازك الملائكة على القافية الموحدة في (شظايا ورماد) كذلك ثار السياب على هذه القافية الموحدة من خلال ثورته على نظام البيت، وذلك لأنَّ الشاعر الحديث يطمح إلى أن تكون القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء والقافية تحول دون ذلك[١]. على أن ثورته على الطريقة التقليدية في استعمال القافية لا يعني استبعاد القافية كلياً. من هنا يؤكد على ضرورة القافية ولا سيما بالنسبة إلى الشعر الذي يقوم على الارتكاز (النبر)[٢]. على أن السياب لم يُحدّد طريقة معينة لاستعمال القافية على عكس ما فعلته نازك. وهذا ما يدل على وعيه بأن كل قصيدة تتطلب استعمالاً خاصاً للقافية وليس ثمَّة طريقة محددة. وقد لاحظ حجازي أهمية القافية في الشعر ونبه إلى أن الشعر الأوروبي لم يتخلص منها على الرغم من نجاح الشعر المرسل عند الغرب. كما استند إلى هنري لانز في أن شعر اللغات الأوروبية أحوج ما يكون للقافية من شعر اللغات الأخرى التي تعتمد على كم معين من المقاطع المتساوية كما في الشعر العربي[٣]. وإذا كان الشعر المرسل في أوروبا لم يسقط أهمية القافية وضرورتها في الشعر الغربي، فإن فشل الشعر المرسل في العالم العربي يكشف مدى أهمية القافية من جهة وضرورة إيجاد بديل لها في حال استبعادها ثانياً، وهو ما لم يتنبه إليه دعاة الشعر المرسل. لقد "اكتفوا بإسقاط القافية على أبياتهم التي حافظوا على صياغتها التقليدية لغة وعروضاً فأدى هذا إلى أن يزداد شعور القارئ بغياب القافية بدل أن ينسى الحاجة إليها أو يجد ما يعوضه عنها"[٤]. فالشاعر متى أراد التخلص من القافية أصبح مطالباً أن يبتعد عن الطريقة التقليدية في استعمالها أولا. وهذا يقتضي طريقة جديدة في الكتابة، وأن يبحث عن تعويض لها ثانياً. وقد استفادت حركة الشعر الحر من هذه الأخطاء التي وقع فيها أصحاب الشعر المرسل إذ "تنبهت إلى أن إسقاط القافية أو حرية التصرف في توزيعها عمل لا يمكن أن يكتب له النجاح إلا ضمن لغة جديدة وعروض جديد يحطم العروض التقليدي الذي قامت عليه القافية القديمة، وينشر الإيقاع في جسم القصيدة ككل بدلاً من حبسه في الأبيات المغلقة، وعندئذٍ تتحرر

---

[١] *كتاب السياب النثري: حسن الغرفي (ص ٨٤)*

[٢] *رسائل السياب: ماجد السامرائي (ص ١٥٦)*

[٣] *الشعر رفيقي: حجازي (ص ٥٨)*

[٤] *المصدر نفسه (ص ٥٩)*

القافية من مكانها المعتاد في نهاية كل بيت"[١]. لقد أصبحت القصيدة وحدة متماسكة أو بنية عضوية وهذا يتطلب توزيع القافية بطريقة جديدة بحسب ما يقتضيه تشكيل القصيدة. ولهذا لم يحدد حجازي طريقة لاستعمال القافية تاركاً الحرية للشاعر ومتطلبات القصيدة شأن السياب من قبل.

أمَّا أدونيس فيذكر الصفات السلبية للقافية الموحدة ومدى تأثيرها في شعرية القصيدة إذ يرى أن الشعر "يفقد كثيراً بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم. فكثيراً ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة. وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة. بل ربَّما اضطر الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفعتها الشعورية الصميمة. وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلئ بالحشو"[٢]. على أن وجود هذه العيوب في قصائد بعض الشعراء لا يعني عدم أهمية القافية إطلاقاً في الشعر. وكونها تخضع لعيوب في الشعر التقليدي لا يمنع من استعمالها بطريقة جديدة في الشكل الجديد. ويرى أدونيس أن القافية في الشعر الجديد جزء من الخصائص الصوتية والموسيقية للكلمة وليست ضرورة[٣]. فلم تعد علامة الإيقاع التي يتوقف عندها الشاعر في كل بيت، بل أصبحت جزءاً من خصائص الكلمة. وهذا حصر للإيقاع في الكلمة دون السياق كما هي الحال عند نازك. فهو يجرد القافية من وظيفتها التقليدية ليوزعها في كل كلمة. فدورها يكمن في الكلمة وسحرها وغناها وموسيقاها وليس في ختام السطر أو البيت. وهي بهذا أصبحت داخلية متوزعة في كل كلمات النص. لم تعد لها قيمة في ذاتها بل في علاقتها بغيرها في القصيدة. وهذه نظرة جديدة للقافية إن لم نقل نفياً للقافية ذاتها كوقفة إيقاعية، ودعوة إلى موسيقى النبر لا الكم. وفي هذا توسيع لمفهوم الإيقاع الشعري ومفهوم الشعر ليشمل النثر الفني وعلى رأسه قصيدة النثر.

إن القافية عنصر إيقاعي مهم في إبراز الإيقاع الشعري، وإن التخلي عنها يضعف من موسيقى الشعر، لهذا وجب الالتزام بها أو تعويضها بما يقوم مقامها. ذلك أنه "عندما يزول صدى القافية من الآذان يصير النجاح أو الإخفاق

---

[١] *المصدر نفسه (ص ٦٠)*

[٢] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١١٥)*

[٣] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١١٤)*

في اختيار الألفاظ، وبناء العبارات وسائر نظام القصيدة، أبـرز للعيـان. زوال القافية يضع الشاعر مباشرةً وجهاً لوجه أمام مقاييس النثر. زوال القافية يسـلب الألفاظ كثيراً من موسيقاها الناعمة ويكشف فـي القصـيدة عـن كثيـر مـن العورات"[1].

إن الإيقاع الشعري كمي ونوعي، إذا توفر الكم دون الكيف تحول إلى نظم وإذا توفر الكيف دون الكم تحول إلى نثر. من هنا اهتم معظم رواد الشعر الحر بالإيقاع الموزون وثاروا على الإيقاع المنفلت باستثناء أدونيس ويوسف الخـال. فالإيقاع الشعري يختلف عن إيقاع النثر بانضباطه وتكرره بـاطراد. والتكـرار هو ما يجعل القصيدة تتطور بشكل دائري عمودي لا بشكل أفقي كما هي الحال في النثر.

الصورة الشعرية:

إن مفهوم الصورة الشعرية عند رواد الشعر العربي الحر يتجاوز الصورة البلاغية لأنَّ الاستعمال المجازي للغة وسيلة مـن وسـائل الصـور الكثيـرة. فالصورة عندهم تشمل الصـورة البلاغيـة كمـا تشـمل الصـورة الرمزيـة والأسطورية، بل تتعدى ذلك لأنَّ الصورة رؤيا كلية. ويميز "علي البطل" بـين مفهومين للصورة فيقول: "يتميز في تاريخ مصطلح الصورة الفنيـة مفهومـان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز. وحديث يضـم إلـى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنيـة والصـورة باعتبارهـا رمزاً"[2]. لهذا لم يحاول هؤلاء الرواد تحديد مفهوم الصورة لأنَّ القصيدة ذاتهـا صورة أو رمز أو أسطورة. ونجد هذا الفهم الشمولي للصورة عنـد حجـازي الذي يقول: إن "هناك أنواعاً كثيرة من الصور، هناك الصـورة المركبـة مـن مفردات عديدة والتي أستعين بها على نقـل جـو معـين بتفاصـيله، وظلالـه وإيحاءاته المختلفة"[3]. فالصورة عند حجازي أنواع كثيرة وما الصورة البلاغية إلا نوع منها. بل إن الصورة قد تكون بالمفردات دون لجوء إلى مجاز لنقل جو معين أو وصف حركة معينة أو حالة نفسية، أو استحضار عناصر واقعية لعالم

---

[1] *الشعر بين نقاد ثلاثة: منح خوري (ص ٢٢)*

[2] *الصورة في الشعر العربي: علي البطل ــ دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع (ط ٢ ــ ١٩٨١) (ص ١٥)*

[3] *أحاديث في الفكر والأدب: عمر أزراج (ص ٥٨)*

الطفولة وإعادة تركيبها في مشهد محدد[1].

ويؤكد أدونيس ما ذكره حجازي إذ يذهب إلى "أن الصورة الشعرية ليست تشبيهاً ولا استعارة، فالتشبيه يجمع بين طرفين: المشبه والمشبه به، إذاً فهي جسر بين نقطتين. أمَّا الصورة الشعرية فإنها توحد بين الأجزاء المتناقضة، وبين الجزء والكل. إنها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة. وهي تنفد إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها، من هنا تصبح الصورة (مفاجأة) و(دهشا) تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء"[2]. فالصورة البلاغية عند أدونيس صورة جزئية في حين أن الصورة الشعرية صورة كلية لأنها تربط الجزء بالكل. وهذا يعني أن الصورة الشعرية تشمل الصورة البلاغية وغيرها، بل يمكن أن تكون بدونها. إنها رؤيا تربط بين عناصر لا يمكن أن توجد بينها علاقة في الواقع، فهي تبحث عن علاقة جديدة بين أشياء قديمة، ومنها تكون مفاجأتها وإدهاشها. ويشير "علي البطل" إلى مفهوم القدامى للصورة من خلال وقوف عبد القاهر الجرجاني عند الاستعارة من قول الشريف الرضي في الشطر الأخير من البيت الثالث دون الوقوف عند البيت الأول والثاني علما أن الصورة لا تكتمل إلا بها.

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على هدب المهاري رحالنا ولم ينتظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

فالاستعارة هنا تقوم بدور جزئي في تشكيل صورة في داخل الصورة الكلية وليست صورة منفصلة عن السياق[3].

فالصورة من هنا أكبر من أن تحدد في تجسيد المجرد فحسب أو إدراك التماثل بين ما هوى متباين، أو خلق جديد لما هو مألوف، أو غير ذلك كما يرى فوكز[1]. فهذه مجرد تجليات للصورة بوجه عام وليست محددات لها. ثمَّ إن

---

[1] *علم الأسلوب: صلاح فضل ــ دار الشروق (ط ١ ــ ١٩٩٨) (ص ٣٢٠)*

[2] *زمن الشعر: أدونيس (ص ١٥٤ ، ١٥٥)*

[3] *الصورة في الشعر العربي: علي البطل (ص ٣٠ ، ٣١)*

[1] *الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله ــ دار المعارف ــ القاهرة د. ت (ص ٣٦)*

الصورة ليست مجرد أداة لتجسيد فكر أو شعور لأنها الفكر والشعور ذاتهما[١]. فالشاعر يفكر بالصورة وهذا يعني أن مهمته لا تقتصر على كشف العلاقات بين الأشياء أو أن يشبه هذا أو يذكر بهذا، وإن كانت العلاقة جزءاً أساسياً من الصورة[٢]. الشاعر يفكر بالصور بخلاف العالِم لأنَّه يرى الأشياء من الداخل، أمَّا العالِم فيراها من الخارج . إن ذهن الشاعر تندمج فيه الذات بالموضوع فيدرك العلاقات الكامنة بين الأشياء أو عناصرها، ويقيمها بواسطة الصور مثل الطفل الذي يرى الظل على الأعشاب فيصيح إن الأعشاب تبكي[٣]. الشاعر يعبر عن علاقته بالأشياء، أمَّا العالِم فيهتم بالأشياء ذاتها. ومن هنا يمكن أن نميز بين لغة الشاعر التي هي استعمال تصويري للكلمة وبين لغة العالِم التي هي استعمال حرفي للكلمة كما يقول هيلين[٤]. فاللغة الشعرية لغة تصويرية لأنها تعكس رؤية خاصة وعلاقة خاصة بالعالم، أمَّا اللغة العلمية فهي لغة تصور عقلي محدد للعالم.

وقد ركز رواد الشعر العربي الحر على رؤية الشاعر المتميزة للعِالم وعلاقته الخاصة به من جهة وقدرته على إعادة تركيب هذه الرؤى والأحاسيس من جهة أخرى. فالشاعر عند عبد الصبور مطالب أن يكشف شيئاً جديداً مخبوءاً لا يراه الإنسان العادي[٥]. فهو يرى بعينه هو لا بعيون غيره ولهذا يكتشف مالا يكتشفه غيره ويخرج عن المألوف إلى الغريب. ويستشهد حجازي في تأكيد هذا المعنى بقول قطري بن الفجاءة:

يا رب ظل عقاب قد وقيت بها مهري من الشمس والأبطال تجتلد

ويذهب إلى أن الإنسان العادي لا يصدق أن تقوم علاقة ما بين الفارس على الأرض والعقاب في السماء[٦]. فالشعر تصوير لعلاقة خاصة بأشياء العالم، يعتمد الخيال في بناء عالمه الخاص والخيال يقوم بعملية التحليل والتركيب. فهو يبني ويهدم، علاقات قديمة ويبني علاقات جديدة، يخلق صورة

---

[١] *المرجع نفسه (ص ٣٣)*

[٢] *المرجع نفسه (ص ٣٣)*

[٣] *مقدمة لدارسة الصورة الفنية: نعيم اليافي ــ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٢ (ص ٢٥)*

[٤] *المرجع نفسه (ص ١٢)*

[٥] *نبض الفكر: عبد الصبور (ص ٨٥)*

[٦] *قصيدة لا: حجازي (ص ٥٠)*

جديدة مغايرة للمألوف، ولما استقر في الذهن أيضاً. يقول كولردج: "إنه يـذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى لـه هذه العلميـة فإنـه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقعي إلى مثالي"[١]. فالصورة الشعرية لا تنشأ من فراغ وإنما من عناصر توجد في الواقـع يقـوم الشـاعر بتحويرها أو الحذف منها أو التركيز على جانب دون آخر، ثمَّ يعيد تركيب ذلك على ضوء انفعاله الخاص ليصل إلى صورة جديـدة. إن الصـورة الشـعرية صورة ذاتية لا صورة واقعية، ومن ثمَّ لا يمكن إعادتها إلـى مصـدرها فـي الواقع. فهي صورة فنية تمثل عالماً مستقلاً بذاته، إنها خلق وليس محاكاة. وقـد ميز رواد الشعر العربي الحر بين الصورة الواقعية والصورة الشـعرية. فبلنـد الحيدري يذهب إلى أن الصورة الشعرية ليست صورة فتوغرافية لأنها صـورة الواقع كما يراها الشاعر لاكما هي في الحقيقة. فالذات المبدعة تتفاعـل بأشـياء العالم وتنتقي ثمَّ تعيد تشكيل صورة الواقع. والواقعية بهـذا لا تعنـي مطابقـة الصورة الشعرية للصورة الواقعية[٢]. الصورة الشعرية لا تقوم علـى محـور واحد هو الواقع بمعطياته الحسية، وإنما ترتكـز أساسـاً إلـى محـور الـذات بأحاسيسها وأفكارها. الصورة بهذا نتاج لتفاعل الذات بالموضوع، لـذلك تقـدم شيئاً جديداً. ويبين الحيدري علاقة الفنان بالواقع فيقول: "الفنـان الـواقعي هـو الفنان الذي أدرك موضوعه من خلال ثلاث صور متداخلة منهـا: تلـك التـي يتحسسها بعينه وهي صورة مسطحة، ومنها تلك المتمكنة بالرمز الذهني الـذي تقوم عليه، والأخير من الصور الثلاث هي الصورة المكثفة بما تداخلت علاقتنا بها في صنعها أي الواقع كما هو وكما أراه وكما أريد أن أراه وإن أي عمـل فني لا بد من أن يقوم على واقع عيني ظاهري، وواقع فـي الدلالـة الرمزيـة، وواقع مكثف بما كان لنا من تعاطف معه أو موقف ضده"[٣]. فالصورة الشعرية من هنا تصوير لعلاقة الشاعر بالأشياء وليس نقـلاً للأشـياء ذاتهـا. والواقـع معطيات حسية ووقائع وأحداث لا تشكل صورة شعرية بذاتها، وإنمـا الشـاعر ينتقي منها عناصره التي يعيد خلقها من خلال رؤيته الخاصة وتشكيلها بحسـب متطلبات الفن. فالصورة الفنية أغنى من الواقع لأنها ليست انعكاساً مرآوياً لـه

---

[١] كولردج: محمد مصطفى بدوي ـــ دار المعارف بمصر ـــ القاهرة د. ت (ص ٨٧)
[٢] إشارات على الطريق: بلند الحيدري (ص ١٨١٨)
[٣] المصدر السابق (ص ١٨٢)

ولا صورة لوعينا له، بل صورة لانفعالنا به بعد رؤيته ووعيه[١].

ويتفق حجازي مع الحيدري في أن الصورة الشعرية انتقائية لا تصوير لكل التفاصيل الموجودة في الحياة. وهي عنده خلق جديد لما انتقاه الشاعر وصياغة فنية له وليست تصويراً فتوغرافياً للواقع، وهنا تكمن جدتها وغرابتها. والغرابة عند حجازي هي نتيجة تكثيف لا غرابة في ذاتها. "إن غرابة الصورة الشعرية مصدرها رغبة الشاعر في أن يجمع كثيراً من الأشياء في عبارة واحدة. ولهذا ينشئ بينها من العلاقات مالا يوجد في الواقع وما لا يمكن بدونه أن تجتمع"[٢]. والتكثيف لا يعني جمع الأشياء كما هي ولكن إيجاد علاقات جديدة بينها بعد انتقائها وتعديلها وحذف مالا يهم الشاعر منها ثمَّ إعادة تركيبها. وغرابة الصورة الشعرية من هنا ليست نقلاً للأشياء الغريبة في الحياة أو الخيال، ،إنَّما هي تأليف جديد للمألوف ذاته، أو هي خلق آخر للعادي وليست غرابة مجانية[٣].

وكما أشار حجازي إلى التكثيف أشار البياتي إلى ذلك مبيناً أن الصورة الشعرية لا تخلو من حقائق العالم الموضوعية. فالصورة تتكون في العقل الباطن من خلال تجمع عناصر كثيرة ومختلفة ولا تبرز هذه الصورة إلا بعد النضج[٤]. وهذه العناصر لا تتجمع جزافاً وإنما بطريقة خاصة ولا تتجمع إلا العناصر المهمة بالنسبة إلى الشاعر وماله تأثير فيه. ثمَّ إن هذه العناصر لا تتجمع كما هي ولكن كما يراها الشاعر، ولا تبقى إلا الجوانب المهمة منها. وهي تخضع إلى تعديل وحذف وزيادة مع الزمن لتخرج ناضجة مكتملة. وهي تنظم انتظاماً شعرياً في إطار شعري معين حتّى تأخذ صورتها المثلى. فالصورة الشعرية من هنا ليست صورة واقعية بل خلق وابتكار من خلال عناصر موجودة في الحياة. أمَّا أدونيس فيميز بين الصورة الشعرية والصورة الواقعية من خلال تمييزه بين مصطلح الوصف والمجاز. فالوصف عنده "تأليف يجمع عناصر الشيء بحيث يبرز خاصيته"[١]. إنه يبقى على الشيء كما هو دون تغيير أو تعديل مع توضيحه. أمَّا المجاز عنده فهو "يتناول الشيء بمقارنته

---

[١] *مقدمة في نظرية الأدب: محمد عبد المنعم تليمة (ص ٢١٠)*
[٢] *أسئلة الشعر: حجازي (ص ٢٠٤)*
[٣] *المصدر نفسه (ص ٢٠٤)*
[٤] *مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٨٥)*
[١] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ٢) (ص ١١٩)*

بشيء آخر يشبهه جزئياً أو كلياً"[1]. الوصف بهذا المعنى متعلق بالشيء ذاته، أمَّا في المجاز فلا يهم الشيء ذاته "بل العلاقة التي تقوم بينه وبين شيء آخر، والصفة المشتركة الناشئة عن هذه العلاقة، والمعنى الذي ينبثق عنها"[2]. والوصف بهذا مقترن بالحواس والعقل، ويدل على مسافة بين الشاعر والموضوع أو رؤية خارجية له. أمَّا المجاز فدليل اندماج الذات بالموضوع، يصور علاقة الشاعر بالموضوع. من هنا يرى الليل أخضر والدمعة شمعية والشجرة امرأة واليأس جداراً... إنه يجد علاقات جديدة بين الأشياء من خلال اندماجه بها معرفتها من الداخل. ويشير أدونيس إلى شيء مهم يميز بين الوصف والمجاز هو أن الأول تقرير، وهذا يعني أن الدلالة محدودة بحدود العقل وكأنها الكلمة الأخيرة في الموضوع. أمَّا الثاني فيحمل دلالات مختلفة تغني الذات والموضوع وتعني أن الإنسان لم يقل كل شيء، أي أن المعاني لا تنتهي. وهذا يؤكد ضعف الإنسان ومحاولة الكشف المستمر لهذا العالم. فالمجاز يكشف عن تحول والوصف يكشف عن ثبات[3]. والمجاز أيضاً تجاوز للظاهر إلى الباطن بخلاف الوصف، لهذا نجد الوصف محدوداً والمجاز لا نهائياً لأنَّه انفتاح لآفاق غير محدودة. على أن في فهم أدونيس للوصف بعض المغالطات ذلك أنه يهمل أن الوصف يخضع لزوايا النظر المتعددة بتعدد الناظرين، وأنه قد لا يخلو من العاطفة أو الميل وأنه لا يعكس الشيء كما هو وإنما يعكسه كما يراه الناظر. وقد يكون في الوصف مجاز، فالوصف لا يضاد المجاز كما يتصور أدونيس بل قد يكون المجاز وسيلة للوصف ذاته.

ومثلما تأخذ الصورة الشعرية بعض عناصرها من الواقع وتعيد تشكيله على ضوء رؤيا الشاعر كذلك تأخذ بعض عناصرها من اللاشعور، من النماذج الأولى التي تمثل اللاوعي الجمعي. ويذهب البياتي إلى أنه يأخذ مادته من مكنونات اللاوعي، من عقله الباطن فيقول: "فحياتي التي كانت والتي تكون والتي ستكون تعيش على هذا الكنز الذهبي الذي ثوى ومازال يثوي في كهوفها السحيقة"[1]. إنه يعتمد على هذا الموروث الجمعي، كما يأخذ مادته من عالم مجهول أيضاً حيث يقول: "أحس أحياناً أن أشياء لا أراها تتحرك حولي وتأتي

---

[1] المصدر نفسه (ص ١١٩)
[2] المصدر نفسه (ص ١١٩)
[3] المصدر نفسه (ص ١١٩)
[1] مملكة الشعراء: نبيل فرج (ص ٨٢)

من عوالم مجهولة، أحسها في الهواء والأصوات، وأراها بعين قلبي"[١]. فالصور لا تنبع من الحاضر فحسب، بل من الماضي ومن عوالم غيبية أيضاً.

ويذهب أدونيس إلى أن الإبداع الفني الخلاق إنَّما ينطلق من اللاشعور، عالم الرغبات والقلق والأحلام لا من عالم الشعور. فالشعور عنده يمثل الحياة اليومية أمَّا اللاشعور فهو الحركة التي تقابل الثقافة السائدة. وتتطلب هذه الحركة واندفاعها الأسمى لغة مغايرة للغة الثقافة السائدة. ومهمة الشاعر هنا هو "إبداع عالم يتطابق مع التطلعات الكامنة في اللاشعور ويكون امتداداً لها"[٢]. وأدونيس بهذا يريد من الشعر أن يكون صورة للاشعور أو صورة للصراع القائم بين الشعور واللاشعور[٣]. على أن الصورة الشعرية ليست عالماً مطابقاً لعالم اللاشعور وإنما هي صورة مبتكرة وإن كانت امتداداً لتطلعات الإنسان إلى عالم أفضل. فهي تتجاوز اللاشعور وإلا كانت مرآة عاكسة للاضطراب والقلق والأحلام لا صورة خلق وإبداع.

وكما تتجاوز الصورة الشعرية الحاضر إلى الماضي تتجاوز الماضي والحاضر إلى المستقبل أيضاً لتربط الماضي بالمستقبل. وهذا يعني أن الصورة الشعرية ليست صوراً آنية أو مكانية وإنما هي صورة كلية غير مرتبطة بزمان أو مكان. وهي كلية لأنها لا تقف عند التفاصيل الجزئية التي تقف عندها الرواية. لهذا نجد البياتي والحيدري وحجازي يستعملون مصطلح التكثيف. فالصورة الشعرية صياغة مكثفة لعناصر تأتي من الحاضر أو الماضي أو المستقبل. فهي تجمع بين الأشياء المتشابهة والمتناقضة والمتقاربة والمتباعدة، القديمة والجديدة، الحاضرة والغائبة، الماضية والمستقبلة في إطار شعور واحد ورؤية واحدة[٤]. ومن ثمَّ فهي صورة جديدة مغايرة للمألوف لأنها تشكيل جديد لعناصر مختلفة من خلال علاقات جديدة يكتشفها الشاعر.

إن الصورة الشعرية ليست جاهزة سلفاً وإن كان بعض عناصرها موجوداً في الطبيعة والذات والواقع والماضي والحاضر، بل هي خلق وابتكار يتولد من خلال علاقة المفردات

---

[١] *المرجع السابق (ص ٨٦)*

[٢] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ١٢١)*

[٣] *المصدر نفسه (ص ١٢١)*

[٤] *طبيعة الصورة الفنية: عبد الله عساف / مجلة بحوث ــ جامعة حلب ع ٩ سنة ١٩٨٦ (ص ٧٥)*

بعضها ببعض[1] كما يرى حجازي. فالقصيدة تصنع صورها من تفاعل عناصرها المكونة لها. وهذا يعني أن العناصر لا قيمة لها في ذاتها وإنما في توظيفها فنياً من خلال اللغة. فالعلاقات اللغوية تحول المادة الأولى وتعيد تشكيلها من جديد.

ويتفق خليل حاوي مع حجازي في أن الصورة الشعرية خلق وابتكار وليست رصفاً لصور قديمة أو جديدة عربية أو غربية. لهذا يثور على أولئك الذين يستوردون الصور الجاهزة من الغرب ليزرعوها في القصيدة العربية. فهم ينجذبون ((إلى صور ملتقطة من النتاج السريالي تفرض عليهم طبيعة المضمون في شعرهم. لهذا يتكشَّف للمتبصر في صورهم أنها لا تعبّر عن شحنة من تجربة شعورية مكثَّفة، وأفكار مكتنزة تذوب في وهج الشعور، بل عن تجارب مجتلبة تنطوي على فراغ في فراغ))[2]. فالصور في هذه القصائد مُقحمة على القصيدة لأنها لا ترتكز إلى تجربة أو معاناة. وهذا من شأنه أن يُحدث خللاً في بناء القصيدة ووحدتها. إن هؤلاء الشعراء فيما يرى حاوي يظنون أن الشعر مجرّد جمع ((للصور المدهشة والصور الغريبة على حساب وحدة القصيدة وسياقها العام))[3]. على أن الصورة الشعرية ليست نقلاً لصور واقعية أو أدبية عربية أو أجنبية، وإنما هي خلق للصور من خلال التجربة الشعرية ذاتها. والقصيدة ((ليست مجرد صور، إنها في أحسن الظروف صور في سياق، صور ذات علاقة ليست ببعضها وحسب، وإنما علاقة بسائر مكونات القصيدة))[4]. القصيدة بناء ونظام وليست أجزاء متنافرة أو صور متضاربة.

إن الصورة في الشعر لا تفرض من الخارج وليست زينة أو حلية خارجية في القصيدة، بل جزء من التفكير وطريقة التعبير. ومن هنا فالاستعارة أو التشبيه أو الكناية أو غيرها من الوسائل البيانية والبديعية ما هي إلا طريقة للتفكير لا مجرّد أدوات تزيينية مضافة للقصيدة[1]. كما أن الرمز من حيث أنه وسيلة تصويرية في القصيدة ليس عنصراً خارجياً عن التجربة الشعرية. وكذلك القول في الأسطورة، فهي مادة خام لا قيمة لها في ذاتها، وإنما في توظيفها في

---

[1] *أحاديث في الفكر والأدب: عمر أزراج (ص٥٨).*
[2] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص١٩٨).*
[3] *المرجع نفسه (ص١٩٨).*
[4] *الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله (ص١٩).*
[1] *الصورة الأدبية: مصطفى ناصف ـــ دار الأندلس (ط٢-١٩٨١) (ص١٤٧).*

سياق شعري في القصيدة. فالصورة البلاغية أو الرمزية أو الأسطورية ما هي إلا وسائل لصناعة الصورة الشعرية وليست لها أهمية في ذاتها.

ويؤكد السيَّاب أهمية الرمز والأسطورة في بناء عالم شعري في مواجهة واقع غير شعري[1]. فالأسطورة أو الرمز وسيلة لتحقيق الشعري من بين وسائل عدّة، ولا تحمل قيمة شعرية في ذاتها. والشعري ينهض بالأسطوري وبدونه، كما يمكن أن يخلق أسطورته الخاصة به. والأسطورة ليست مجرد قصص يرثها جيل، وإنما هي نظرة إلى الحياة وتفسير لها. لهذا فإن الشاعر لا يلجأ إلى الأسطورة كمادة جاهزة، إنَّما يشكل أسطورته من خلال تجربته الشعرية. ثمَّ إن هناك فرقاً بين الأسطورة والأسطوري باعتباره واقعاً في الأسطورة مفارقاً لها في الوقت نفسه. وقد توقف النقد عند توظيف الأسطورة وأهمل الأسطوري. والأسطوري يتصل بحياة الإنسان لأنَّه نتيجة تقاطع الواقعي مع اللاواقعي، والعادي مع خارجه[2]. وهو ليس شعرياً في ذاته مثله مثل الواقعي، إنَّما يصير كذلك من خلال توظيفه شعرياً. ومثلما أن الشعري ليس في الهروب من الواقعي وإنما في مواجهته وتصوره وتحويله فنياً، كذلك الأمر بالنسبة إلى الأسطوري. والأسطوري يوجد في الفنون المختلفة وفي الأسطورة وفي الحياة بعامّة. وكذلك الشعري يوجد في الأسطورة وفي النثر الفني وفي القصيدة. على أن الشعري يمكن أن يستثمر جانباً أو جوانب من الأسطورة الموروثة، كما يمكنه أن يبدع أسطورته ابتداء منه. فالشعر يختلف عن الأسطورة مثلما يختلف عن الأسطوري بخلاف ما يذهب إليه شليجل في قوله: ((الأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما))[3]. الأسطورة ليست شعرية في ذاتها إلا إذا أبدعت شعراً، والأسطوري في الشعر غيره في الأسطورة. على أن الشعر والأسطورة متعالقان منذ القديم، حيث كان الشعر وسيلة المعرفة وكانت الخرافة والأسطورة هي الوعي الذي يفسر الحياة في هذه المرحلة البدائية ولم ينفصلا إلا في مرحلة العقل. ويذهب راثقين إلى أن هناك من ((يرون أن الاستعارة بنائياً هي الميدان المشترك بين الأسطورة والأدب، على الرغم من أنهما يختلفان من حيث التكوين. فهل الاستعارة أسطورة مكثفة، أم أن

---

(١) *كتاب السياب النثري: حسن الغرفي (ص٦٨).*

(٢) *كتاب المتاهات والتلاشي: محمد لطفي اليوسفي (ص١٠٠).*

(٣) *الأسطورة: ك. ك. راثفين – تر: جعفر صادق الخليلي ــ منشورات عويدات ــ بيروت/ باريس (ط١ – ١٩٨١) (ص٩٣).*

الأسطورة استعارة موسعة؟))[1]. فالاستعارة موجودة في الشعر وفي الأسطورة، ولكن هذا لا يعني أن الأسطورة بالضرورة شعر. والأسطوري موجود في الشعر وفي الأسطورة، ولكن هذا لا يعني أن الشعر أسطورة.

وعلى هذا الأساس نقول أيضاً إن الرمز يوجد في الشعر وفي الأسطورة، ولكن الرمز الشعري غير الرمز الأسطوري. ولكن يمكن أن يتحول الأسطوري إلى شعري إذا وظف في سياق شعري. فالشعر يمكن أن يُعيد تشكيل رموز موروث كما يخلق رموزه الجديدة لأنَّ ((الرمز ليس أداة مصطنعة تصدر عن تقصد إرادي، بل رؤيا تنفذ عبر الواقع إلى الحقائق الخفية التي تكمن وراءه))[2]. كما يرى خليل حاوي. فالشعر ليس مجرّد رموز موزعة في القصيدة بل بناء ونظام رمزي. ويميز خليل بين شعر رمزي غني لأنَّه يعبر عن الأعماق، وشعر سطحي يقف عند المعطيات الخارجية دون أن يتجاوزها. ومعنى هذا أن الشعر الحقيقي عنده رمزي لا مباشر. على أن الشعر الرمزي لا يعني حشد جملة من الرموز في القصيدة، بل يعني أن يكون الرمز نتيجة احتكاك الذات بالموضوع والغوص إلى أعماق الواقع. فالرمز ((ليس معطى سلفاً... لأنَّه عبارة عن شكل لا ينهض في الفراغ بل يتشكل تبعاً لمتطلبات ثقافة ما، ومن خلال واقع ما معيش))[3]. والرمز يوحي ويومئ ولا يحدد أو يصف. وعلى هذا الأساس يمكن أن نميز بين الإشارة والرمز، لأنَّ الإشارة تحديد للشيء، والرمز إيحاء بشيء ما دون تحديد[4]. لذلك يلجأ الشاعر إلى الترميز بدل التقرير الذي هو من صفة العلم.

وقد وجد رواد الشعر العربي الحر في الرمز وسيلة – مثل الأسطورة لتعبير الشاعر عن قضايا سياسية واجتماعية. ويدخل هذا النزوع إلى الرمز في إطار مفهوم جديد للشعر توصلوا إليه سواء كان ذلك بفعل ظروف الحياة الجديدة، أم كان بتأثرهم بكتّاب غربيين[1]، كما يرى عبد الرضا علي، أو كما يرى السيَّاب الذي أشار إلى أن إليوت قد نبّه الشعراء الشباب إلى الرمز

---

(1) *المرجع نفسه (ص٩٤).*

(2) *كتب وأدباء: وليم الخازن – نبيه أليان (ص٦٨).*

(3) *كتاب المتاهات والتلاشي: محمد لطفي اليوسفي (ص١٠٣).*

(4) *الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد – دار المعارف بمصر (ط٢- ١٩٧٨) (ص٤٠).*

(1) *الأسطورة في شعر السياب: عبد الرضا علي – دار الرائد العربي – بيروت (ط٢- ١٩٨٤) (ص٢١).*

باستخدامه لرموز تموز و أوزيريس[1]. ويذكر السيَّاب أنه لجأ إلى الرمز والأسطورة بدافع سياسي أول الأمر لمقاومة حكم نوري السعيد وعبد الكريم قاسم[2]. ويذكر البياتي الظروف الجديدة التي دفعته إلى التوجه إلى أسلوب الأقنعة فيقول: ((هذا وغيره قادني إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبِّر به. لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر. وتطلَّب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفتية. ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة))[3]. لقد وجد البياتي في الأقنعة وسيلة للتعبير عن الكلي، لأنَّ الشعر يرتبط بالإنسان في كل زمان ومكان. فشخصية القناع تساعده على تحقيق الموضوعية التي تحول الزمني إلى أبدي والواقعي إلى أسطوري[4]. فالصورة الشعرية من هنا صورة كلية تربط الخاص بالعام والجزئي بالكلي، الماضي بالحاضر والمستقبل، المحدود باللامحدود.

ويلتقي خليل حاوي مع البياتي في أن الرمز والأسطورة أداتان لتحقيق الصورة الكلية عن طريق التكثيف الذي يحقق للقصيدة وحدتها العضوية ويجعلها لمحاً. فالأسطورة الشعبية عنده ((تولي الشاعر القدرة على الإشارة السريعة إلى الأحداث دون سرد أو تقرير فتستحيل إلى رمز وصورة كلية تشيع في مفاصل القصيدة وأجزائها وتضمن لها صفة التماسك الحتمي والوحدة العضوية، كما تيسر للقارئ سبيل المشاركة في تجارب الشاعر فتضيف إلى حسّه بالدهشة والغرابة حسّه بالألفة حين يدخل عوالمه))[5]. فالأسطورة أداة وليست غاية في حد ذاتها، ومن ثمَّ فالصورة الشعرية ليست صورة جاهزة تورد الأسطورة كما هي وإنما توظفها لغاية شعرية. فالغرابة من صفة الصورة الشعرية لا الأسطورة الشعبية التي ألفها الناس.

وإذا كانت الأسطورة الشعبية عند حاوي أداة لتحقيق صفة الكلية للصورة الشعرية وتوفير الوحدة العضوية للقصيدة وإدهاش القارئ، فإن الرمز عنده يجسِّد المجردات. فالصورة الشعرية ليست صورة مجردة من حيث كونها كلية

---

(1) *كتاب السياب النثري: حسن الغرفي (ص٥٥).*
(2) *المصدر نفسه (ص١٩٧).*
(3) *ديوان عبد الوهاب البياتي (ج٢) (ص٣٤).*
(4) *المصدر السابق (ص٣٤).*
(5) *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ص١٨٩).*

وإنما هي صورة حسيَّة. ومن هنا يختلف الكلي في الفلسفة عن الكلي في الشعر. فهو مطلق في الأولى مجسَّد في الثاني، لهذا يقول حاوي: ((والرمز يسعف الشاعر على التعبير عن المطلقات والمجردات دون أن يقع في آفة الإطلاق والتجريد، ذلك أنه صورة حسية محددة تعني ما تعنيه في ظاهرها، وتوحي في الوقت نفسه بحقائق خفية ومضاعفات شعورية على مستويات متعددة. فالعنقاء كما هو معلوم في أساطيرنا طائر له كيانه الفردي الخاص، وهو يعبِّر عن تجدد الحيوية والحياة وغلبتهما على العقم والموت. وهكذا يكون قد اتحد في العنقاء الفردي الخاص بالكلي المطلق. وبذلك يفترق الشعر عن الفلسفة التي تقف عند التعبير عن المجردات، وقد ينافسها ويتغلّب عليها بنفاذ الرؤيا إلى الحقائق الأساسية في النفس والوجود))[1]. وخليل استعمل مصطلح التعبير للدلالة على تفاعل الذات بالموضوع الذي يجسد هذه العلاقة بين الخاص والعام، بين الفردي والمطلق. فالصورة الشعرية رؤيا تمثل نظرة الخاص إلى العام وتفاعله معه.

ويؤكد يوسف الخال الوظيفة التجسيدية للأسطورة فيقول: ((وفضل الأساطير على الشعر أنها لا تعظ بل تجسّد، والتجسيد تجربة حيّة ترفض النظر والكلام المبين))[2]. فالشعر يتّخذ الأسطورة أداة يجسد بها المجرد. إنه يرفض التجريد ويبث الحياة في الكلمات والأشياء والأفكار. والشعر هنا ليس تابعاً للأسطورة لأنَّه يتخذها وسيلة فنية ليحقق ذاته، شعريته.

إن الرمز والأسطورة وسيلتان وليسا غايتين في ذاتيهما، ورجوع الشاعر إليهما لا يكون إلا من خلال التجربة الشعرية. فالشعر ليس حشداً للأساطير أو الرموز، وإنما هو رؤيا قبل كل شيء. وهو عندما يستدعي أسطورة قديمة إنَّما يأخذ منها ما يمكن أن يعينه على تجسيد فكرة أو تنظيم تجربة أو نقل خاص إلى عام أو غير ذلك. فالشاعر يتصرف في الرمز أو الأسطورة بحسب ما تتطلبه تجربته الشعرية كما يخلق أساطيره ورموزه الخاصة به. أمَّا إذا أصبح سرداً للرموز والأساطير فقدَ طبيعته الشعرية. وهذا ما وقع فيه السيَّاب في بعض قصائده مثل ((مرثية آلهة)) التي يقول فيها[1]:

---

[1] *المرجع نفسه (ص١٩٤).*
[2] *دفاتر الأيام: يوسف الخال (ص٣٥٨).*
[1] *ديوان بدر شاكر السياب – دار العودة – بيروت ١٩٧١ (ص٣٥٣).*

ك(قابيل) يغتـــال الأشـــقاء راكـــل ك(أوديب) للخبـــز الإلهـــي صـــافع

وهذا الإله الأملس الفظ مـــا جـــلا ل(نرسيس) يجثو عنده وهو خاشع

سوى وجه نرسيس الرخامي شابه شـــحوب يهـــوذي الـــتلاوين نـــاقع

ففي هذه القصيدة نكشف نظرة السيَّاب إلى الرمز والأسطورة في مرحلتـــه الأولى وعلاقتهما بالشعر في بناء الصورة الشعرية. فهو لا ينطلق منهما ليصل إلى الشعر، وإنما يوشح قصيدته بهما ظناً منه أنهما شعريان بـــذاتيهما. فـــالنص الشعري هنا يتلاشى في الأسطورة عوض أن يوظفها شعرياً ويندا ح في دائرتها بدل أن يتملكها جمالياً. إن الشعرية لا تكمن في العودة إلى الأسطورة ولكن فـــي كيفية توظيفها في الشعر.

وإذا كان السيَّاب قد أغفل الإشارة إلى كيفية استخدام الأســـطورة واكتفـــى بالعودة إلى استعمالها، فإن زملاءه قد اهتموا بذلك لأنَّ الكيفية هي التي تعطـــي للشعر فنيته. لهذا يذهب البياتي إلى ضرورة إعادة صياغة الرمـــوز التاريخيـــة بحسب ما تقتضيه التجربة الشعرية. فالشاعر لا يأخذ الشخصية أو الأســـطورة كما هي إنَّما ((يجب أن يبحث عن السمات الدالة في الشخصية أو الأســـطورة، وأن يربط ربطاً موفقاً بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه الشـــاعر مـــن أفكـــار، ويراعي في ذلك (الحداثة) و(السمة المتجددة) التي تحملها الشخصيات التاريخية أو الأسطورية. فبعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية لا تصلح موضوعاً معاصراً على الإطلاق وذلك لانعدام السمة الدالـــة))[1]. والبيـــاتي هنـــا يضـــع شروطاً لاستعمال الأسطورة أولها معرفة مدى صلاحيتها للتعبير عن مشـــكلات معاصرة من حيث سماتها القابلة للتجديد. وثانيها القدرة على إيجاد العلاقة بينها وبين تجربته التي يريد صياغتها. فالأسطورة وسيلة للتعبير عن تجربة الشـــاعر من خلال خلقها من جديد وتوليد رموز جديدة. لذلك يرى البيـــاتي أن ((وظيفـــة الشاعر ليست هي الاستيلاء على رموز غيره أو رموز مستهلكة وإعادة كتابتها من جديد كما فعل بعض الشعراء في عصر النهضة مثل شوقي وأمثالـــه. فقـــد أخذوا رموزاً من التراث العربي والإسلامي ولم يحاولوا استيلاد رموز جديـــدة أو تطوير هذه الرموز لمنحها رؤية جديدة غير الرؤية التي منحها لها الشـــاعر

---

[1] *ديوان البياتي (ج٢) (ص٣٨).*

القديم أو المفكر القديم أو الأديب الفذ))[1]. فالشعر ليس تكراراً للموروث وإنما هو إبداع له من خلال تجربة جديدة ورؤية حديثة. والأسطورة أو الرمز ما هو إلا مكون من مكونات الشعر التي يتم تحويلها وتوظيفها لخدمة النص الشعري. والفرق بين الشاعر الحديث وشاعر النهضة هو الفرق بين الاستعادة والاستهلاك وبين الإبداع والابتكار. فالأسطورة الواحدة يمكن أن يولد منها الشعراء كثيراً من الدلالات. وبهذا فإن الأسطورة ليست مهمة في ذاتها، وإنما في مدى القدرة على خلقها في إطار رؤية جديدة.

إن الشاعر المبدع عند البياتي يحوّل البطل التاريخي الذي يحمل اسماً معيناً، ويرتبط بزمان ومكان إلى شخصية كلية، إلى نموذج. والنموذج كما يعرفه البياتي ((ليس صورة ثابتة، وليس ثورة تاريخية ترتبط بزمان ومكان معينين، بل تنتقل من عصر إلى آخر، فتأخذ صوراً وأشكالاً متغيرة، ولكن النواة التي تدور حولها تظل هي هي، أي سديم متحول يدور حول نواة ثابتة. النموذج يأخذ أبعاداً تاريخية أو اجتماعية وفكرية وسياسية حسب العصر الذي تتقمصه الشخصية أو تتحول إليه))[2]. وقد تقمص البياتي شخصيات تاريخية كثيرة وجد فيها سمات متجددة تخدم العصر الذي يعيش فيه مثل شخصية الحلاج والمعري والخيام وديك الجن وطرفة بن العبد وأبي فراس الحمداني والمتنبي والإسكندر المقدوني وغيرهم. ونورد هنا مثالاً لذلك من قصيدة (عذاب الحلاج) التي يقول في إحدى مقاطعها:

يا مسكري بحبه
محيري في قربه
يا مغلق الأبواب
الفقراء منحوني هذه الأسمال
وهذه الأقوال
فمد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار
والصمت والبحث عن الجذور والآبار
ومزق الأسداف

---

[1] *كنت أشكو إلى الحجر: البياتي (ص٢٥).*
[2] *البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا: البياتي وصبحي (ص٢٩).*

وليقبل السياف
فناقتي نحرتها وأكل الأضياف
وارتحلوا
وها أنا أقلب الأصداف
لعلها أوراق ورد طيَّرتها الريح فوق
ميت، لعلها أطياف[1].

ويؤكد عبد الصبور ضرورة انطلاق الشاعر من نظرته الخاصة وفهمه الخاص للمادة الأسطورية، لا أن يعتمد تفسير غيره من الشعراء السابقين له. فلشللي مثلاً تفسيره الخاص لأسطورة (برومثيوس)، ولملتون فهمه الخاص لأسطورة (شمشون)، ولكامي أيضاً فهمه المتميز ل(سيزيف). ولكل شاعر نقاط معينة تستهويه وتثيره[2]. لذلك لا ينبغي للشاعر أن يكرر وجهة نظر غيره في تناوله للأساطير. فالتقليد أمر يرفضه عبد الصبور، لذلك أخذ على بعض الشعراء المعاصرين الذين اطلعوا على بعض الأساطير في الشعر الأوروبي محاكاتهم لها. ذلك أن ((استعمال الأسطورة ليس هو مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي إلى مستوى إنساني جوهري، أو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ))[3]. فالشاعر لا يقف عند الأسطورة في ذاتها، وإنما يعرف كيفية الاستفادة منها، وطريقة توظيفها لإغناء تجربته، والسمو بها من الخاص إلى العام. والأسطورة من هنا تساعد الشاعر على تحقيق الموضوعية لفنه بعيداً عن الأنا الرومانسية.

ويبين لنا عبد الصبور كيفية تعامله مع الأساطير، فيذهب إلى أنه يحاول أن يستخرج من الأسطورة التيمة Theme، ويعيد عرضها على تجربته ليكسبها بعده الموضوعي[1]. فهو في قصيدته (أغنية الشتاء) كان ينظر إلى سيرة المسيح فيقول:

الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت

---

[1] *ديوان عبد الوهاب البياتي (ج٢) (ص١٤٧، ١٤٨).*
[2] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص١٤٠).*
[3] *المصدر السابق (ص١٤٠).*
[1] *المصدر السابق (ص١٤٥).*

من أجلها صلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجني خوفاً
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أنني ضيعت ما أضعت[1].

وهو عندما كان يخاطب القاهرة كان يتمثل أسطورة يوزيريس فيقول:

... وأن أذوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه
والزيت والأوشاب والبحر
عظامي المفته
على الشوارع المسفلته
على ذرى الأحياء والسكك
حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر[2].

فالشاعر عند عبد الصبور يكتشف ما لم يسبقه إليه غيره في الأسطورة ويعطيه بعداً جديداً بعد أن يعرضه على تجربته الخاصة. ومن هنا تكون الأسطورة عنصراً مكوناً للتجربة الشعرية لا عنصراً دخيلاً عليها. لهذا يرفض عبد الصبور أن يلصق الرمز أو الأسطورة بالنص الشعري دون تمثل فني أو إقحام ذلك في القصيدة دون مراعاة لتطور التجربة الفنية فيقول: ((فعندما تتكاثف الأساطير وتحجب الاستشهادات بها وجه القصيدة الشعرية نصبح في محفل من الأسماء والأساطير من إليس إلى بنلوبي إلى سيزيف... وتفقد القصيدة بهذه الأشياء المعلقة عليها المصابيح المنيرة بحيث تنحجب الشجرة نفسها في ضوء هذه المصابيح))[1].

ويفضل عبد الصبور أن يكون استعمال الأسطورة في القصيدة إشارة غير مباشرة حتّى تكون منسجمة مع روح القصيدة. يقول: ((فمثلاً أنا لو قلت (وحملت صخرتي وصعدت) ينصرف الذهن فوراً إلى أسطورة سيزيف دون

---

[1] *المصدر السابق* (ص١٤٥، ١٤٦).
[2] *المصدر السابق* (ص١٤٦).
[1] *الآداب* ع٢ *فبراير* ١٩٧٠ (ص٢٦).

أن أذكر سيزيف. ولو قلت أنا جوبت في البحار، فينصرف الذهن إلى أساطير الجوابين في البحار من السندباد إلى غيره))[1]. وهذا استعمال غير مباشر للأسطورة بعيداً عن عرض أسماء الشخصيات أو الأحداث. وهو ممَّا يساعد الشاعر على التحكم في تجربته وإغنائها حتّى لا تستبد الأسطورة بالنص وتقوم مقامه. فالاستعمال الإيجابي للأسطورة وإنما ينطلق من التجربة الشعرية لا من خارجها. ولكن يبقى هذا في إطار استعمال الموروث الأسطوري، والمطلوب من الشاعر أن يخلق أسطورته هو، أن يخلق رموزه هو. فالقصيدة يجب أن تكون هي ذاتها رمزاً أو أسطورة لا أن تستدعي أساطير قديمة.

ويتفق خليل حاوي مع عبد الصبور في أن تكون الأسطورة في الشعر والأدب عموماً تلميحاً (أمَّا إذا أعيد إنتاجها بأي تفصيل، فإنها تحتفظ بطبيعتها الأصلية ولا يمكن أن تدعى رموزاً بحال من الأحوال))[2]. وفي هذه الحال يسقط النص الشعري لتعيش الأسطورة دون تحوير أو تغيير. ويرفض خليل أن ترد الأسطورة كأنها حكاية تفتقر إلى التوهج الشعري، أو تكون عبرة أخلاقية خارجة عن طبيعة الشعر مثل قصيدة (شمشون) لإلياس أبي شبكة التي تنتهي بهذا البيت الاستعباري:

إن تكن جزت الخيانة شعري في ضلالي فقوتي في شعوري[3]

فالقصيدة ليست عرضاً لحكاية أو سرداً للخوارق أو رصفاً لأسماء الأبطال، بل تمثل للأسطورة وصهر لها في التجربة وتحويل لها وخلقها من جديد. لهذا يذهب خليل إلى ضرورة ((تحويل الأسطورة أو الحكاية الشعبية إلى رمز يشيع في كيان القصيدة دون أن يبرز فيها على سبيل السرد أو الوصف))[1]. فالرمز الحقيقي جزء لا يتجزأ من القصيدة لأنّه مكون من مكوناتها لا عنصر مضاف إليها. وبهذا يفترق الشعر عن النظم، لأنَّ النظم يفتقر إلى الرؤيا ولا يقوم على تجربة بل ينطلق من مادة مسبقة جاهزة. فهو يقوم بسرد الأحداث والوقائع كما هي دون تصرف لانعدام الرؤيا وحرارة التجربة، وكأن الاستعمال الأسطوري شعري في ذاته. إن الشعر لا ينبغي أن

---

[1] *المرجع السابق (ص٢٦).*
[2] *جبران خليل جبران: خليل حاوي (ص٢٩٦).*
[3] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي (ص٦٥).*
[1] *كتب وأدباء: وليم الخازن – نبيه ألبان (ص٦٨).*

يكون خادماً للأسطورة بل يجب أن يستخدمها، بل يستطيع أن يستغني عن الأسطورة والرمز معاً ليصنع شعريته. فكل كلمة في القصيدة تصبح رمزاً، لأنها لا ترد بمعناها الاصطلاحي لدخولها في علاقات جديدة.

ويذهب حجازي إلى أن الشاعر غير مضطر إلى استخدام الرمز والأسطورة أو القناع لكي يكون نصّه مكثفاً. بل قد يكون في استعمال هذه الوسائل ما يؤدي إلى فشل القصيدة شعرياً عندما لا تنبع من نسيجها وتبقى بقعاً سطحية يمكن إزالتها دون أن تفقد القصيدة شيئاً[1]. إن الاستعمال الخطأ للأسطورة حول الإشارات الأسطورية إلى محسنات ثقافية، أو بديع عصري لا يجدي في بناء القصيدة لعجز الشاعر عن فهم المادة وتأويلها ليسهل إدماجها في عالمه الشعري[2]. فالشعر رؤيا وتجربة ورمزيتها تنبع من علاقاتها اللغوية، وأسطوريته هي هذه اللغة الشعرية. وهذا لا يعني أن حجازي يرفض الرمز والأسطورة في ذاتيهما إذ يمكن أن تكون لهما قيمة بنائية لكن القيمة الرمزية في القصيدة موجودة بهما وبدونهما[3]. فالشعر ليس مجرد صور رمزية أو أسطورية أو مجازية، بل هو نظام لغوي خاص يقوم على رؤية خاصة للحياة والوجود. وما هذه الصور إلا وسائل من بين وسائله المتعددة التي يستعملها في سبيل بلوغ شعريته.

إن الشعر رؤيا، عالم خاص له رمزيته المغايرة للرموز الدينية والتاريخية والأسطورية، وإن كان يستفيد من هذه الرموز بعد أن يحولها إلى مادة فنية. لهذا ركّز رواد الشعر العربي الحر على وظيفة الصورة أكثر من وقوفهم عند الصورة في ذاتها وأنواعها. ذلك أن الشعرية لا تكمن في الوسيلة ولكن في توظيفها شعرياً. فالقصيدة ليست مجرد صور وإنما هي العلاقة التي تربط بينها في إطار رؤيا خاصة. والقصيدة من حيث هي عمل فني صورة كلية سواء استعانت بصور بيانية أم رمزية أم أسطورية أم وسائل أخرى لغوية أم لم تستعن بها. ومن هنا كانت ثورة بعض الروّاد على الشعراء الذين يلهثون وراء الصور في ذاتها سواء أكانت نابعة من الشرق أم آتية من الغرب، ظناً منهم أن الشعر مجموعة صور توزع في ثنايا القصيدة دون تجربة أو رؤيا. ومن هنا أيضاً كان فهمهم الشمولي للصورة حتّى لا يقف الشاعر عند صور

---

(1) *أحاديث في الفكر والأدب: عمر أزراج (ص٥٩).*
(2) *الشعر رفيقي: حجازي (ص١٤٢).*
(3) *المصدر نفسه (ص١٤٢).*

مجازية أو رمزية في ذاتها. فالصورة الشعرية يمكن أن تكون وصفاً لمنظر حسي أو استحضاراً لملاعب الطفولة أو تصويراً لحركة النفس أو غير ذلك. ثمَّ لابدَّ من ربط الصورة بالإيقاع وبنظام النص الشعري كلّه لأنَّ الشعر رؤيا قبل أن يكون شكلاً لغوياً أو صورة أو إيقاعاً. فالقصيدة كل متكامل، عالم خاص قائم بذاته له طبيعته الخاصة.

وظيفة الشعر

لا يمكن تحديد الشعر دون تحديد وظيفته، ذلك أن الشعر ليس تعبيراً جميلاً فحسب، بل هو ذو دلالة أيضاً تؤثر في المتلقي. وهذا يعني أن الشعر لا يتحدد بمعزل عن أثره في المجتمع. ومن هنا حاول رواد الشعر العربي الحر تحديد وظيفته، كما حاولوا تحديد ماهيته وأدواته. على أنه من الصعب تحديد وظيفة الشعر، ذلك أنه لا يؤدي وظيفة محددة، بل وظيفة كلية. وهذا ما يراه الباحث عبد الله العشي فيقول: ((فإذا كان الشعر يتكوّن من عدد كبير من العناصر اللغوية والعاطفية والجمالية والمعرفية والاجتماعية والنفسية وغيرها، فإن وظيفته ستتعدد بتعدد هذه العناصر، بحيث يصعب على المتأمل الفاحص للشعر أن يختصر الوظيفة في واحدة))[1]. على أنه ينطلق من آراء الشعراء بعد ذلك فيقوم بوظائف جزئية إلى جانب الوظيفة الكلية[2]. ويحدد الباحث الوظيفة الكلية في (نظرة الشعراء للشعر بوصفه معادلاً للوجود، وليس نظرة إلى بُعد واحد من أبعاده، ومن ثمَّ فهو لا يؤدي وظيفة جزئية أو جانبية في الحياة فقط، بل يؤدي كل الوظائف الممكنة. فالشعر عندما يكون شمولياً للحياة فإنه لا يكتفي بجانب من جوانبها، وإنما يقدم رؤية جديدة لكل الحياة))[3]. والكلية هنا ترتبط بنظرة الشعراء إلى الحياة ورؤيتهم للأشياء لا بالكلي من حيث هو موضوع كما فعل أرسطو في ربطه الشعر بالعام والتاريخ بالخاص. فالكلي لا يرتبط بالموضوع ذاته، بل بطريقة النظر إليه وطريقة تناوله. فالموضوع قد يكون عاماً، ولكن يكتفي الشاعر بالتركيز على جانب منه وقد يكون خاصاً، ولكن يرى فيه قضايا عامة. إن الشاعر قد يرى الكلي في الجزئي، فيرى في سقوط ورقة من الشجرة في الخريف قضية الموت والحياة،

---

(1) *نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين: عبد الله العشي (ص٣٢١).*
(2) *المرجع نفسه (ص٣٤٩).*
(3) *المرجع نفسه (ص٣٢٢).*

أو يرى في دودة أو نملة أسرار الحياة والكون. فالكلية تكمن في النظرة العمودية إلى الموضوع لا في النظرة الأفقية إليه، وتتمثل الكلية في الشعر كما أشار الباحث من قبل – في تعدد أبعاده ووظائفه.

ولعل الباحث قد تأثر برأي إليوت في تقسيمه وظائف الشعر إلى مهمة خاصة ومهمة عامة. فالمهمة الخاصة عند إليوت تتعدد وتختلف باختلاف الأنواع الشعرية ((فمهمة الشعر الدرامي ترتبط بمهمة الدراما ككل، ومهمة الشعر التعليمي الذي يستهدف إيصال معلومات ترتبط بمهمة الموضوع الذي يطرقه، ومهمة الشعر التعليمي الذي ينتمي إلى الفلسفة أو الدين أو السياسة أو الأخلاق بمهمة هذه الموضوعات))[1]. فالمهمة الخاصة هنا تختلف باختلاف أنواع الشاعر، كما تختلف باختلاف الموضوع. فالشعر الدرامي غير الشعر الغنائي وغير الشعر التعليمي، ذلك أن للشكل الفني دوراً في تحديد الوظيفة لارتباطها بطبيعة شعرية مغايرة. ولكن إليوت يحدد وظيفة الشعر من خلال الموضوعات أيضاً. فالشعر الفلسفي يختلف عن الشعر السياسي وعن الشعر الديني وعن الشعر الأخلاقي. على أن النوع الواحد يمكن أن يتناول موضوعات مختلفة فلسفية وأخلاقية واجتماعية وعاطفية وغيرها. ومن هنا لا يمكن أن نحدد الوظيفة من خلال الموضوع أو من خلال النوع. أمَّا الوظيفة العامة عند إليوت فهي المتعة التي يجب أن يحققها أي نوع من الأنواع الشعرية والتغيير الذي يحدثه المتلقي. على أنه يرى المتعة وحدها لا تكفي إذ لابدَّ من ارتباطها بفائدة ما حتّى تحدث التغيير ((ذلك التغيّر الذي هو أبعد مدى من المتعة))[2]. فالمتعة في الشعر هي الغاية المباشرة، أمَّا الفائدة فهي الغاية غير المباشرة ولا يمكن الفصل بينهما. والشعر إنَّما يحدث تغييره بهما معاً، وهذا التغيير هو الأثر الذي يتركه الشعر في المتلقي، وهو نتيجة للمتعة والفائدة معاً. على أن هذا التغيير بدوره يخضع لدرجة تأثر المتلقي ومدى مقدرته على استيعاب العمل الفني جمالياً. كما يخضع أيضاً للنص الشعري ذاته من جهة أخرى، ذلك أن الأثر الذي تتركه قصيدة غنائية غير الأثر الذي تتركه مسرحية شعرية مثلاً.

وقد أشار رواد الشعر العربي الحر إلى تعدد وظائف الشعر، بحيث يصعب اختصارها في وظيفة بعينها. ويشير البياتي إلى صعوبة تحديد وظيفة معينة للشعر، لذلك يذكر عدداً من الوظائف. فهو يذهب مرة إلى أن الشعر

---

[1] *مقالات في النقد الأدبي: ت. س. إليوت (ص٤٣، ٤٤).*

[2] *المرجع نفسه (ص٤٦).*

((محاولة للتوفيق بين وجود الإنسان الضائع وبين الحلم الذي يسعى الإنسان إلى تحقيقه))[1]. فالشعر حلقة وسطى تربط الإنسان بحلمه وتدفعه إلى محاولة تحقيقه. ويذهب مرة أخرى إلى أن الشعر ((نوع من مواجهة اللامعنى والفوضى والعبثية التي تسود قوانين الحياة والأشياء))[2]. والشعر هنا هو الذي يعيد ترتيب أشياء العالم بطريقة جديدة تعطي للحياة معنى وجمالاً. ويرى مرة ثالثة أنه ((يتخذ أحياناً سلاحاً لمواجهة الشعر والظلم الاجتماعي والذل الكوني الذي يواجهه الإنسان))[3]. فالشعر عنده سلاح لمحاربة الظلم والوقوف إلى جانب الإنسان المضطهد في الكون. وهذه الوظائف يتصل بعضها ببعض، وإن كانت الوظيفة الأخيرة طاغية على بقية الوظائف لدى البياتي. على أن وظيفة الشعر لا تنفصل عن طبيعته الفنية، فهي مهمة يؤديها الشعر بطريقته الخاصة. فالشعر ليس وسيلة لغايات خارجية اجتماعية أو سياسية أو فكرية. ومن ثمَّ نجد البياتي يذكر بعض المصطلحات التي تشير إلى طبيعة الشعر مثل (نوع) وإن استعمل مصطلح (سلاح) فهو قد ربطها بـ(أحياناً)، ولكن يبقى الشعر مختلفاً من حيث هو سلاح خاص ويحدث تغييراً خاصاً.

ويتفق بقية رواد الشعر العربي الحر في إرجاع صعوبة تحديد وظيفة الشعر إلى وظائفه الكثيرة التي قام بها عبر مختلف العصور والبيئات. ويذكر السيَّاب أن الشاعر القديم كان يتخذ الشعر وسيلة لأغراض مادية في أغلب الأحوال. ومن ثمَّ كان الشعر تابعاً لمؤسسة سياسية أو دينية أو قبيلة، كان ((تعبيراً عن آمال الخلفاء وآمانيهم وعن ما يريدونه منهم كمدح فلان والإشادة بمآثر فلان))[1]، كما يرى السيّاب. ولأن الشعر كان وسيلة لغاية مادية فقدَ طبيعته الفنية بعد أن فقد الشاعر ذاته. ويذهب عبد الصبور إلى أن الشاعر كان في الجاهلية ((هو صحيفة قبيلته السياسية أحياناً وصحيفة نفسه أحياناً أخرى. ولكن النظام القبلي كان مستحكماً لدرجة أن الوظيفة الأولى كانت هي السائدة))[2]. وما دام الشاعر لسان قبيلته والمشيد بمآثرها وانتصاراتها والمدافع عنها فلا غرو أن يكون الشعر وسيلة تابعة للقبيلة لا لذات الشاعر. ومن هنا

---

[1] *أسئلة الشعر: منير العكش (ص٢١٦).*
[2] *المرجع نفسه (ص٢١٦).*
[3] *المرجع نفسه (ص٢١٦).*
[1] *كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي (ص٧٩).*
[2] *قراءة جديدة لشعرنا القديم: عبد الصبور – دار اقرأ، بيروت ١٩٩٢ (ص٨).*

تكون وظيفة الشعر مرتبطة بإرادة القبيلة لا إرادة الشاعر، ويفقد الشعر طبيعته الفنية لغياب ذات الشاعر أولاً، ولكونه وسيلة لغاية خارج الشعر ذاته.

وإذا كان الشاعر في العصور الإسلامية قد استرد ذاته وحررها من القبلية إلى حد ما فإن الحاجة بقيت تقيده، ذلك أنه فيما يرى عبد الصبور قد ارتبط ((بعواصم الخلافة والملك، وأصبح الشعر صنعة من الصنائع يطلب فيها الإتقان والتجويد ويقصد بها رضاء من وجهت إليه من أهل السلطة والمقدرة عن الإثابة والمكافأة))[1]. لقد أصبح الشعر وسيلة في يد صاحبها يتكسب بها شأنه في ذلك شأن الصناعات الأخرى التي يقصد بها إلى المنفعة المادية. ووظيفته لا تتحدد بشعريته من حيث هو قول مخصوص ولكن بما يجلبه لصاحبه من مال أو مكافآت. على أن في هذا الرأي تعميماً كثيراً، ذلك أن الشعر ليس مدحاً فحسب، بل هو غزل وهجاء ورثاء ووصف وغير ذلك. والشعر بهذا ليس وسيلة لغاية مادية دائماً ولدى كل الشعراء، ومن ثمَّ لم يكن صناعة مثل غيره من الصناعات. فقد كان الشعر تعبيراً عن حاجة الشاعر إلى الحياة الكريمة وتعبيراً عن المشاعر النبيلة ورؤية خاصة للحياة والكون لدى الشعراء المتأملين أمثال أبي تمام والمتنبي والمعري وغيرهم. كما كان تعبيراً عن عاطفة الحب لدى الشعراء الغزلين. فهل كان يقول هؤلاء وأولئك الشعر للتكسب المادي وحده؟

ويذهب عبد الصبور إلى أن وظيفة الشعر قد تغيرت بظهور الحركة الرومانسية قياساً إلى الأدب الكلاسيكي وذلك بتغير مفهوم الشعر ذاته. لقد أصبح الشعر تعبيراً عن نفس صاحبه بعد أن كان تعبيراً عن الجماعة. يقول عبد الصبور: ((لم يعد الإنسان إنسان جماعة كما كان الشاعر العربي القديم ولكنه الشاعر وقد أصبح إنساناً مفرداً يتحدّث بصوته الخاص))[1].وهكذا أصبح الشعر في هذه المرحلة تابعاً للشاعر، وأصبحت وظيفته هي التعبير عن عواطفه وأفكاره الخاصة. على أن وظيفة الشعر هنا مرتبطة بالشاعر لا بالشعر من حيث هو عمل فني. وبهذا فهي التي تحدد طبيعة الشعر لا العكس. لهذا خسر الشعر ذاته كما خسرها من قبل على أعتاب الملوك والأمراء وأصبح مجرد وسيلة يمكن استبداله بغيرها لتأدية الوظيفة نفسها.

---

[1] *المصدر نفسه (ص٩).*

[1] *الأعمال الكاملة: صلاح عبد الصبور (ج٩) (ص٤٢٨).*

ولم تتغيّر هذه النظرة إلى وظيفة الشعر إلا في العصر الحديث عندما استقل بذاته، ولم يعد تابعاً للآخر أو الذات. ومن ثمَّ تغيرت وظيفته، وأصبحت تابعة لطبيعته هو لا تابعة للذات أو الموضوع. ويرفض عبد الصبور انطلاقاً من النظرة الحديثة أن يكون الشعر تابعاً لمؤسسة سياسية أو دينية أو اجتماعية فيقول: ((فالسياسيون يتصورون الفن تابعاً من توابع الأبنية السياسية للمجتمع، ودعاة الإصلاح الديني يتوهمونه خادماً ببغاوياً لعقائدهم التحكمية بينما يعده الأخرون (الأخلاقيون التقليديون) وسيلة لبث الفضائل الاجتماعية والنهي عن الرذائل المقررة... كل هؤلاء لا يؤمنون بوجود الفن ككيان مستقل له طبيعته الخاصة))[1]. فالشعر كيان مستقل بذاته، وهذا لا ينفي أن يقوم بدوره الخاص في المجتمع عند عبد الصبور، لكن بشرط أن ينبع من الرؤية الشعرية ذاتها. لهذا رفض ما ذهب إليه سارتر في نفيه الالتزام عن الشعر، ورأى في ذلك إهانة له لأنَّه ليس فناً إيقاعياً لا دلالة له[2]. فللشعر وظيفته الإصلاحية والأخلاقية والتطهيرية عند عبد الصبور. على أن هذه الوظيفة يجب أن تكون امتداداً له من حيث أنه فن وليس امتداداً لخارجه.

ويتفق الحيدري مع السيَّاب وعبد الصبور على أن الفن في العصور الغابرة كان خادماً أميناً لسلطة الملوك والأباطرة، فخلّد مآثرهم ولهوهم وحفلاتهم كما استخدمته الكنيسة ليعبّر عن وجدانها الديني[3]. لقد كانت شخصية الفنان تابعة للقبيلة أو الملك أو الخليفة أو رجل الدين، وبذلك خسر نفسه وفنه وكسب المال. على أن الفن في العصر الحديث كما يرى الحيدري يحاول أن يستقل بذاته، وأن يكون له مقوماته وحياته الخاصة وتاريخه الخاص[1]. ولكن يرفض الحيدري أن ينفصل الفن كلياً عن المجتمع، لأنَّ ذلك يعني انعدام دوره في الحياة. فالفن ليس غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة أيضاً من حيث ارتباطه بالذات والموضوع وإلا فقدَ مبرر وجوده.

وإذا كان السيَّاب والحيدري وعبد الصبور قد انطلقوا من وظيفة الشعر في العصور القديمة ليميزوا بين وظيفته قديماً ووظيفته حديثاً، فإن يوسف الخال ينطلق من وظيفة الشعر في عصر النهضة فيرى أن الشعر كان ((صناعة

---

[1] *حياتي في الشعر: عبد الصبور (ص٧٦).*
[2] *المصدر السابق (ص٤٣٢).*
[3] *إشارات على الطريق: الحيدري (ص٢٤٨).*
[1] *المصدر نفسه (ص٢٤٩).*

تتوخى هز الوجدان والعقل عن طرائق الوزن والقافية من جهة، والذكرى والعاطفة والحكمة. من جهة أخرى. وهي نظرة تجعل مهمة الشعر تعليمية أو إخبارية أو وصفية كالنثر سواء بسواء))[1]. إن وظيفة الشعر في عصر النهضة وظيفة تعليمية أو وصفية لا تختلف عن وظيفة العلم والدين. وهذا يؤكد تبعية الشعر للعلم والدين التي تميّز بها الشعر في العصور الماضية. فقد كان شعراء الإحياء من هنا مقلدين لا يملكون رؤية خاصة أو فهماً خاصاً للشعر ووظيفته. ومن هنا جاء رواد الشعر الحر ليغيروا مفهوم الشعر ووظيفته. فالشعر يختلف عن العلم والدين شكلاً ومضموناً، طبيعة ووظيفة. إنه لا يهدف إلى التعليم أو الوصف، وإنما يهدف إلى خلق عالم مغاير للعالم الخارجي والداخلي، فهو تعبير جميل عند الخال، نرسيسي ومجاني لا عقلي، ومهمته كشف ما لا يقول العلم، إنه رؤيا[2]. فهو لا يكرر ما سبق إليه العلم، ولكنه يكشف ما يعجز عنه العلم بطريقته الخاصة. إن وظيفة الكشف عند الخال مرتبطة بطبيعة الشعر من حيث هو تعبير جميل.

إن الشعر كيان مستقل له مقوماته وخصائصه من حيث هو فن ووظيفته امتداد له وليس امتداداً لغيره. فالشعر ليس وسيلة لخدمة طبقة معينة أو مؤسسة أو فئة أو سلطان. ((إن أية محاولة ترمي إلى جعل الشعر يخدم قضية ما أو مصلحة ما من المحتمل أن تؤدي إلى سلب الشعر حريته التي لا يستطيع من دونها أن يصل إلى هذا الضرب من الحقيقة الذي يختص به. فالمصالح والقضايا ترى الوجود من خلال حجب كثيفة، وتشوه الوجود لكي تحقق مآربها، بينما لا يستطيع الشعر أن ينتمي إلى أي حزب من الأحزاب إلا حزب الحياة. كما أن أحداً لا يستطيع أن يملي على الشعراء موضوع شعرهم))[1]. وهذا ما يؤمن به رواد الشعر العربي الحر. ولكن هذا لا يعني أن ثمَّة تناقضاً بين الشعري والسياسي أو الاجتماعي أو الفكري أو الديني. فالشعر قد يحمل مواقف سياسية أو اجتماعية أو دينية أو فكرية. على أن ما يجمع هذه الأبعاد في الشعر هو الفني أو الجمالي. فالجمالي عام أو كلي، أمَّا السياسي أو الاجتماعي أو الفكري فخاص أو جزئي. ومن هنا فوظيفة الشعر كلية تختلف عن وظائف

---

[1] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال (ص١٤).*

[2] *المصدر نفسه (ص١٤).*

[1] *الحياة والشاعر: ستيفن سبندر – تر: مصطفى بدوي، م: سهير القلماوي – مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة (ص١٥٩، ١٦٠).*

العلوم المختلفة. على أنه لا يتناقض مع هذه المجالات إذ يستطيع أن يوظف هذه المعارف في مجاله، فيحول وظيفتها الجزئية إلى وظيفة كلية. من هنا تطرق رواد الشعر العربي الحر إلى وظيفة الشعر السياسية والاجتماعية والإنسانية والأخلاقية والمعرفية.

إن الشعر يؤدي وظيفته السياسية ولكن بطريقته الخاصة التي تحول السياسي إلى فني. فالسياسي يذوب في الشعري ليكتسب قيمة جديدة ويؤدي وظيفته بطريقة غير مباشرة إلى جانب الوظائف الأخرى. لهذا يذهب السيَّاب إلى أنه لا تناقض بين الشعر والسياسة ((حتّى السياسة نفسها يمكن أن تدخل في عداد وظائف الشعر شرط أن تكون سليمة الأفكار لا تدعو إلى سفك الدماء والاعتداء على أموال الآخرين وحرياتهم وحيواتهم الخاصة))[1]. على أن السياسي في الشعر عند السيَّاب يختلف عن السياسي في الواقع، لأنَّه يصبح إنسانياً. فالشاعر ليس ((بوقاً سياسياً، إنه يعبّر عن المطامح والأشواق الخالدة التي لا تتغير مهما تغيَّر نظام الحكم أو الجو السياسي))[2]. إن وظيفة الشعر كلية لأنها تهتم بالإنسان لا بحزب أو فئة اجتماعية أو طبقة. ولكن تحول السياسي إلى إنساني في الشعر لا يجعل منه شعراً، وتجاوز الحزبي إلى المطامح الخالدة لا يجعل من النص شعراً، فالإنساني ليس مقياساً فنياً. إن السيَّاب هنا يهتم بسلامة الفكرة وخدمتها للإنسان دون اهتمام بكيفية أداء هذه الوظيفة الكلية. إن طريقة تناول الإنساني فنياً هو ما يعطيه شعريته. فالشعر لا يقاس بموضوعه العام أو الخاص وإنما يقاس بفنيته.

ويتفق الحيدري مع السيَّاب في نظرته إلى علاقة السياسي بالفني. فهو يرى أن الأدب لا يمكن أن ينفصل عن السياسة لأنَّ الإنسان مرتبط بذلك. ومن ثمَّ فإن الوظيفة السياسية متضمنة في الخطاب الأدبي وبُعد من أبعاده. فالسياسي لا ينفصل عن الأدبي فهما متداخلان ولكن ((يجب أن لا يعني هذا الهبوط بالأدب إلى مستوى الصحافة السياسية ولا آنية الخبر، بل البحث عبرهما عن الإنسان المتحفز للتغيير والمتطلع في الهدف إلى الغد))[1]. فالأدب عنده يختلف عن الصحافة في تناول السياسي، لأنَّه لا يقف عند الآني والعارض، إنَّما يتجاوزه إلى روح الإنسان. على أن الاهتمام بالخالد لا بالعارض والإنساني لا

---

[1] *كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي (ص١٠١، ١٠٢).*
[2] *المصدر نفسه (ص١٠٣).*
[1] *إشارات على الطريق: الحيدري (ص١٥٨).*

بالخاص لا يعطي للشعر فنيته، إنَّما يتناول ذلك بطريقة فنية هو ما يميز وظيفة الشعري عن السياسي. فالشعر لا يختلف عن الصحافة في تجاوز الظاهر إلى الباطن، وإنما يختلف عنه في طريقة تناول ذلك فنياً أيضاً.

ويبيّن حجازي الوظيفة السياسية للشعر من خلال نقده لشعر نزار السياسي. فهو يرى أن ما كتبه نزار بعد سنة ١٩٦٧ هو شعر موقف ((له طابع خاص عاطفي يترجم مشاعر الرجل العادي، ولا ينظر ولا يخضع هذه المشاعر للتأمل العميق))[١]. فهو رد فعل سريع على الأحداث السياسية، مباشر يعكس مشاعر الرجل العادي لا الفنان. وهذا النوع من الشعر يكون تأثيره آنياً ويلبي حاجة آنية. فهو موقف خاص من حدث سياسي معين وليس موقفاً فنياً عاماً. فشعر نزار السياسي شعر مباشر ((يشبه أن يكون شعر تحريض مباشر ووظيفته وقيمته في قدرته على الإثارة، وفي الغالب لا يبقى منه الكثير))[٢].فالشعر الذي يحمل هماً سياسياً يجب أن لا يكون رد فعله آنياً سطحياً وإلا استوى الشعر وغيره من البيانات السياسية. فالشعر السياسي لا يتخذ الحدث إلا وسيلة لغايات أبعد وأعمق لأنَّه رؤيا. على أن حجازي إذ يهتم بالعمق السياسي في الشعر يغفل الطريقة الفنية، ذلك أن الكيفية هي التي تعطي السياسي عمقه الفني. وهو هنا يتفق مع السيَّاب والحيدري من حيث اهتمامه بالسياسي بالمعنى الإنساني الشامل والعميق دون اهتمامه بالشعري. فالشعري عندهم هنا يرادف العمق الإنساني، وإن كان هذا العمق إنَّما قد تولّد عن الفني، أو علاقة الذاتي بالموضوعي في الشعر.

وكما أنه لا تناقض بين السياسي والشعري، كذلك لا تناقض بين الاجتماعي والشعري. فللشعر وظيفته الاجتماعية إلى جانب الوظائف الأخرى، وتكتسب هذه الوظيفة فنيتها من خلال تفاعلها مع بقية العناصر المكوّنة للقصيدة. على أن السيَّاب في فترة انتمائه إلى الحزب الشيوعي والقومي بعد ذلك كان يركز على الاجتماعي من حيث هو موضوع لا من حيث تناوله فنياً. فهو يقف إلى جانب الأدب الملتزم الذي يدعو إلى الحق والخير والجمال ويكافح الشر والباطل، ويقف ضد الأدب المنحل الذي يدعو إلى اليأس والهزيمة أو يدغدغ الغرائز ويثير الشهوات[١]. ولكن وقوف الشعر إلى جانب العدل والحق

---

[١] *وجهاً لوجه: حجازي ــ أنور ياسين/ العربي ع ٤٨٤ مارس ١٩٩٩ (ص٧٣).*
[٢] *المرجع نفسه، (ص٧٣).*
[١] *كتاب السياب النثري: حسن الغرفي، (ص٢٠، ٢٨، ٢٩).*

والسلام ضد الظلم والطغيان لا يعني أكثر من كون الشعر وسيلة للدفاع عن إنسانية الإنسان وحقه في العيش الكريم. على أن الشعر ليس وسيلة مثل بقية الوسائل وإلا أمكن الاستغناء عنه بوسائل أخرى تؤدي الغرض نفسه. فوظيفة الشعر مرتبطة بطريقة التعبير عن الموضوع وليس نقلاً للموضوع ذاته. ومن ثمَّ يجب أن تكون مغايرة لوظائف العلوم والفنون الأخرى.

والسيَّاب كان يقيس الشعر في هذه المرحلة على أساس التزامه أو عدم التزامه دون اهتمام بطبيعته. فالأدب في نظره ينقسم إلى ذاتي وموضوعي أو ملتزم وغير ملتزم[1]. فالذاتي يعبّر عن صاحبه، أمَّا الموضوعي فيعبّر عن قضايا المجتمع. والسيَّاب يفضل النوع الثاني، ويثور على النوع الأول وكأن بين الذاتي والموضوعي تناقضاً. فالشعر هو نظرة خاصة إلى قضايا اجتماعية، أي التحام الذاتي بالموضوع. وبهذا فالشعر ليس نقلاً للموضوع في ذاته سواء أكان ذاتياً أم موضوعياً. والسيَّاب هنا يقيس وظيفة الشعر من حيث القضية التي يحملها لا من حيث طبيعته. والالتزام هنا إنَّما هو مقياس إيديولوجي وليس مقياساً فنياً. وهذا خلط بين ما هو فني وما هو اجتماعي حتّى ولو كان التزام الشاعر عن قناعة داخلية، لأنَّ التمثل الفكري والعاطفي لا يعني تمثلاً فنياً بالضرورة. على أن السيَّاب الذي كان يهتم بوظيفة الشعر على حساب الفن في مرحلة انتمائه للحزب الشيوعي والقومي تغيرت نظرته إلى وظيفة الشعر بعد احتكاكه بجماعة شعر. لقد أرسل إلى يوسف الخال يقول: ((أصابتني تجاه الالتزام ردّة كالتي أصابتك حين كتبت (قصائد الأربعين) المهم هو الشعر ليس أن تكون واعظاً))[2]. فلم يعد الالتزام مقياساً للتمييز بين جيد الشعر ورديئه عند السياب، ولم تعد طبيعة الشعر تابعة لوظيفته، وإنما أصبحت الجودة الفنية الهم الأول للشاعر.

وكما ارتبطت الوظيفة الاجتماعية للشعر بالإنسان لا بمجتمع معين أو فئة محددة لدى السيَّاب، كذلك الأمر بالنسبة إلى البياتي. فهو يتحدث عن الوظيفة الاجتماعية للشعر بالمعنى العام. إن مهمة الشعر عنده خدمة الإنسان المضطهد والمعذب في المجتمع الإنساني الواسع. فالشعر سلاح ضد الفقر والظلم والأنانية والفساد. وهو يصف قصائده بأنها صرخة الإنسان وانتفاضة العبيد، وأن شعره يحمل الأمل والشمس لأطفال الغد[1]. وهو يتفق مع السيَّاب وغيره من الرواد

---

[1] *المصدر نفسه، (ص٣٦).*

[2] *رسائل السياب: ماجد السامرائي، (ص١٥٤).*

[1] *ديوان البياتي (ج١)، (ص٦٤٦، إلى ٦٤٩).*

في أن الالتزام في الشعر لا ينفي الحرية. فالشعر عنده لا يخضع لسلطة معينة أو حزب أو ناقد. يقول البياتي: ((الشعر لا تطاله أوامر النقاد))[1]. فهو اندفاع حر لمواجهة الفساد والظلم ومناصرة الإنسان في الحياة من أجل تحقيق مجتمع أفضل. على أن الوظيفة الاجتماعية لا يجب أن تكون على حساب فنية الشعر. فالوظيفة الاجتماعية لخدمة الإنسان لا تكفي لأنَّ تجعل من عمل ما شعراً. والشعري لا يتحقق بالاجتماعي من حيث هو موضوع في ذاته، وإنما يتحقق بطريقة التعامل الفني معه. والموضوع الاجتماعي أو السياسي يبقى جزئياً حتّى يذوب في العناصر الأخرى ليكتسب فنيته وكليته. ومن هنا فإن وظيفة الاجتماعي في الشعر غير وظيفته في الأشكال المعرفية الأخرى لأنَّه جزء من وظائف متعددة. وما تأكيد البياتي للحرية إلا دليل على أن الشعر لا يخضع لمقاييس النقاد وإنما له مقاييسه، ولا يخضع لتوجيه أو ضغط خارجي في تأدية وظيفته. وهذا يعني أن الشعر يؤدي وظيفته من حيث هو فن لا من حيث هو وسيلة لمؤسسة أو نظام أو حزب.

ويتفق الحيدري مع السيَّاب والبياتي في نظرته إلى الوظيفة الاجتماعية بمفهومها الواسع، من حيث ارتباطها بالإنسان. فالأدب عنده ذو دور تحريضي في المجتمع، لأنَّه ينمّي إحساس الناس بالقيم، ويدفعهم إلى الثورة على الفساد، ويحضّهم على الخير والجمال. يقول الحيدري: ((وإننا اليوم بحاجة إلى الأدب الذي ينمّي إحساسنا بالقيم الاجتماعية وبقسوة تخلفنا وبتعزيز تطلعنا في الهدف البناء، وذلك لا يكون إلا بالأديب الذي همّه أن يوجّه حياة الأمة ويعطينا أدباً يستمد حياته من قلب حياته لا من بطون الكتب))[2]. وهو هنا لا يهتم بكيفية التعبير من حيث أن الأدب فن، وإنما همّه الوظيفة الاجتماعية ذاتها. بل يقف ضد نظرية الفن للفن، لأنها تعزل الفن عن دوره الاجتماعي. فالأدب في هذه النظرية مأخوذ من الكتب لا من الحياة، لذلك لا يربط الإنسان بالحياة بل يوسع الهوّة بينه وبين الناس. وهذا النوع من الفن في النهاية ضد الإنسان لأنَّه يهدف إلى ((تجريد الفن من النزعة البشرية انطلاقاً من مفاهيم لكانت وشيلر عن كون الجمالية ليست بأكثر من مشاعر نسبية قائمة على مفهوم ذاتي للألوان والخطوط بمعزل عن أي هدف أو غاية خارج كينونتها. وإن (جاسيت) يقع إلى إيغال أبعد عندما يرى بأن المتعة الجمالية المعاصرة للفنان الحديث هي وليدة شعوره بالانتصار على كل ما

---

[1] *المصدر نفسه، (ص٤٦٧).*

[2] *إشارات على الطريق: الحيدري، (ص١٠٢، ١٠٣).*

هو إنساني))[1]. على أن الحيدري وإن كان محقاً في ثورته على مدرسة الفن للفن من حيث فصلها للفن عن دوره الاجتماعي، فإنه مخطئ من حيث إهماله للجانب الفني في تأدية هذا الدور. فالأدب إنَّما هو كذلك من حيث خصوصيته في إحداث التغيير الاجتماعي لا من حيث الدور ذاته. وإذا لم يقم الفني بتحويل الاجتماعي خرج عن طبيعته ليصبح وثيقة اجتماعية.

وإذا كان كل من السيَّاب والبياتي والحيدري قد ركّز على الوظيفة الاجتماعية بالدرجة الأولى، فإن عبد الصبور قد اهتم بالجانب الفني أولاً لأنَّه هو الذي يميز الشعر من الأعمال المادية الأخرى. فالسؤال المطروح هو كيف يقوم الشعر بوظيفته الاجتماعية قياساً إلى غيره؟ هل يقوم الشعر بهذه الوظيفة بطريقة مباشرة؟ إذا كان الأمر كذلك ((فقصيدة منظومة في تحديد أوقات الحرث والبذار والجني هي أكثر نفعاً للمجتمع الريفي من ديوان المتنبي بأكمله. ذلك لأنَّ المجتمع قد يعامل الفن أو الفلسفة كما تعامل أدوات الحياة المختلفة، ويقيس نفعها قياساً عملياً مباشراً))[2]. فالمنفعة الشعرية لا تقاس بالمنفعة المادية المباشرة، وإلا فقدَ الشعر قيمته في الحياة. للشعر طريقته الخاصة في تقديم النفع من حيث هو فن، والفن ((يخدم بطريق مباشر حين يحرر الذوق من السطحية والضحالة، ولكنه صورة لروح إنسان فرد حين تواجه الحياة))[3]. فالشعر موقف خاص من الحياة ورؤية خاصة لها، وهو يؤثر في المجتمع بطريقة غير مباشرة. إنه يسمو بأذواق الناس إلى قيم عليا ويهديهم إلى رؤية الجمال في الحياة. فهو يعمّق إحساس الإنسان بالحياة والجمال ويوسع مداركه ويغني نفسه. وهذه منفعة إنَّما تتكوّن بطول المدّة الزمنية وليس بشكل آني مباشر. وهي لا تنفصل عن الطريقة الفنية الجميلة التي تتغلغل في النفوس وتلامس القلوب وتفتح الأرواح على الخفي والحقيقي.

وإذا كان عبد الصبور قد وفَّق بين الاجتماعي والفني في تناوله لوظيفة الشعر الاجتماعية، فإن أدونيس قد ركّز على الفني في علاقة الشعر بالتغيير الاجتماعي. فالشعر عنده إنَّما يرتبط بالواقع من خلال اللغة، ذلك أن ((علاقة الشعر بالواقع لغوية فنية. كل تغيير إذاً في علاقات الشعر يتضمن بشكل غير

---

[1] *المصدر السابق، (ص١٠٥).*
[2] *حياتي في الشعر: عبد الصبور، (ص٩١).*
[3] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور، (ج٨)، (ص٢٩٨).*

مباشرة تغييراً في علاقات الواقع))[1]. فالتغيير في العلاقات اللغوية في الشعر يحمل تغييرات واقعية، أي أن الشعر يغير الواقع بطريقة غير مباشرة، فنية. فالشعر يقوم بتفكيك البنية الاجتماعية والثقافية من خلال تفكيك العلاقات اللغوية السائدة وتأسيس علاقات لغوية جديدة تشكل صورة لواقع جديد. لهذا يقول أدونيس: ((فالشعر يغيّر الواقع لا من حيث أنه يقلبه سياسياً أو اقتصادياً أو اجتماعياً، بل من حيث أنه يتجاوزه ويقدم صورة جديدة لواقع جديد أفضل وأغنى))[2]. ومن هنا فإن تغيير الواقع لا يكمن في تناول موضوعات الفقر والبطولة، وإنما في تثوير اللغة ذاتها، في تغيير رؤيتنا للواقع ذاته[3]. والشعر الثوري بهذا ليس وصفاً للثورة، ((فشعر الثورة هو الذي يصوغ الثورة فينا، أي أنه يعطي البُعد الفني التغييري لهذا الواقع الذي يتغير سياسياً واجتماعياً واقتصادياً))[4]. فالشعر من هنا تصوير فني للتغير الذي يحققه الإنسان مستقبلاً مادياً على مستوى الواقع. أمَّا الشعر الذي يخص على الثورة فهو ليس ثورياً عند أدونيس. فالثورية عنده ليس في الموضوع ولكن في الطريقة، في اللغة الشعرية وليس في التحريض. الشعر فن وليس بياناً سياسياً أو منشوراً إعلامياً أو وعظاً وإرشاداً. ومن هنا فهو يركز على الجانب الفني دون الجانب الإنساني الذي ركّز عليه بعض زملائه من الرواد.

لقد ربَط رواد الشعر العربي الحر الوظيفة السياسية والاجتماعية بمعناها الإنساني العام. فلم يهتموا بسياسة نظام أو حزب، كما لم يهتموا بمجتمع معيّن إنَّما اهتموا بالمجتمع الإنساني. فالشعر عند عبد الصبور إنَّما يخدم الإنسان لا المجتمع[1] بغض النظر عن لونه أو عنصره أو طبقته[2]. والوظيفة الإنسانية تتمثل عنده في تناول قضايا الإنسان ومشكلاته عبر التاريخ في البحث عن العدالة والحرية والسعادة[3]. على أن هذا ربط للوظيفة الإنسانية بالموضوع في ذاته دون رؤية الموضوع وكأن النزعة الإنسانية مقياس جمالي في ذاته. فالموضوع الإنساني يبقى مجرّد عنصر لا يصنع جمالية الشعر بذاته. وإن

---

[1] *سياسة الشعر: أدونيس، (ص١٥٧).*
[2] *المصدر السابق، (ص١٥٧).*
[3] *في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، (ص١٢٤).*
[4] *المرجع نفسه، (ص٥٨).*
[1] *حياتي الشعر: عبد الصبور، (ص٩٠).*
[2] *المصدر نفسه، (ص٩٣).*
[3] *مملكة الشعراء: نبيل فرج، (ص٤٩).*

فصله عن رؤية الشاعر وتحققه الجمالي قد يفقده حتّى إنسانيته إذ يمكن أن يعرض الموضوع عرضاً قبيحاً. فالموضوع الجميل حتّى يكون جميلاً في الفن لابدَّ من تمثله فينا ولابدَّ قبل ذلك من رؤيته فينا. وهذا لا يعني أن عبد الصبور ينفي الجانب الفني، لكنه هنا لا يذكره ويركز اهتمامه على الموضوع.

وكما حدد عبد الصبور الوظيفة الإنسانية في الإنسان من حيث هو موضوع كذلك الأمر بالنسبة إلى البياتي. فالشعر عنده يكشف ((عن مكنونات اللاوعي والشعور وعن أدق الرؤى والتأملات والأفكار التي شعرَ بها الإنسان المتجاوز والمتخطي بشكل مستمر))[1]. وهو هنا لا يهتم بكيفية تناول الموضوع، وإنما هدفه الموضوع في ذاته. على أن يشير إلى ترابط المتعة مع الفائدة أحياناً كما في قوله: ((لم أكن أقصد... كتابة الشعر لمتعة القارئ فقط، وإنما في كل العصور... ولعل قارئ أشعاري كما أعتقد لا يتعامل معي كشاعر فقط، وإنما كإنسان باحث عن الحقيقة))[2]. فهو هنا يربط المتعة بالحقيقة الإنسانية، والمتعة تتصل بالطريقة الفنية. والشعر بهذا إنَّما يقوم بوظيفته الإنسانية بطريقة ممتعة. على أن المتعة ليست الهدف الأول عند البياتي في معظم الأحيان، ذلك أنه يؤكد باطراد أن الشعر مغامرة وجودية بالدرجة الأولى، وأن الغاية الجمالية عنده تأتي في الدرجة الثانية. على أن الفن يجب أن تكون غايته الأولى جمالية والثانية دلالية. وهذا ما يميّزه عن الأنظمة اللغوية الأخرى التي هدفها الحقيقة أولاً. بل إن البياتي يتّخذ شعره وسيلة لغاية هي الوصول إلى روح الإنسان يقول البياتي: ((وإذا كان الشعر مغامرة وجودية ولغوية فإن قصائدي تتخذ من هذه المغامرة الوجودية واللغوية وسيلة وغاية للوصول إلى الضفاف الروحية للإنسان ولاكتشاف رحيله وسفره عبر عصوره))[1]. فالبياتي هنا يجمع بين اللغة الشعرية والتجربة، الشكل والمضمون، لكنه يتخذهما وسيلة يصل من خلالها إلى حقيقة الإنسان ومعاناته في هذه الحياة. فالشعر ليس غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة لخدمة الإنسان. إن البياتي لا يؤمن بالفن الخالص، فالفن الخالص ضد الإنسان نفسه. فالشعر تجربة قبل كل شيء وليس لعباً باللغة، ووظيفته الإنسانية لا تُلغي فنيته، بل تغنيها إذ لا يمكن أن تتبع الشعرية من فراغ.

وكما اهتم هؤلاء الرواد بالإنسان من حيث هو موضوع للشعر اهتموا

---

[1] *مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي، (ص٢٣).*
[2] *المرجع نفسه، (ص٢١).*
[1] *المرجع نفسه، (ص٢٢).*

بالعالم الذي يعيش فيه أيضاً. فالإنسان لا يستطيع أن يحقق إنسانيته إلا في عالم منسجم منظّم. ولما كان العالم فوضى رأى هؤلاء في الشعر أداة لتغيير العالم وإصلاحه وتنظيمه. فالشعر عند السيَّاب يشترك مع الدين في غاية واحدة وهي تفسير العالم وتنظيمه وتحسينه[1]. على أن السيَّاب لم يحدد لنا كيفية تحقيق ذلك فنياً قياساً إلى الدين. فقد وحّد بين الشعر والدين في الغاية ولكنه لم يميّز بينهما في الطريقة. فالشعر رؤية خاصة للعالم ووعي متميّز له يسعى إلى تفسيره بطريقة مختلفة عن تفسير الدين، وإلى تغييره أيضاً. فهو يحاول خلق عالم جديد يتوفر فيه الانسجام والنظام ليكون نموذجاً للعالم المبتغى الذي يحاول الإنسان تجسيده في حياته. إنه بهذا لا يغيّر العالم بشكل مباشر إنَّما يعطينا بديلاً مثالياً نحاول الوصول إليه.

وإذا كان السيَّاب قد وحّد بين الشعر والدين في الوظيفة فإن نازك قد وحّدت بين الأخلاق والفن في وظيفة إصلاح العالم. فلا تعارض عندها بين الجمال والأخلاق، بل هما كل واحد[2]. فالشعر لا ينفصل عن الأخلاق، بل إن الأخلاق عند نازك ((هي الجوهر الجمالي للشعر، وما من شعر يستحق اسم الشعر من دونها. ذلك أن الشعر في صميمه تعبير عن الجمال، والجمال يقتله ويشوهه سوء الخلق))[3]. فهي تركز على الجمال من حيث هو موضوع للشعر، وترى في القيمة الأخلاقية مقياساً جمالياً. وهذا خلط بين الموضوع وبين الشعر من حيث أنه طريقة تعبير. فالجمال الشعري غير الجمال الأخلاقي، والتعبير عن الجمال ليس بالضرورة جميلاً. الشعر لا يعظ أو يقرر ما ينبغي فعله وما لا ينبغي فعله، فتلك مهمة الدين. فهو لا يأمر بالفضيلة ولا ينهي عن الرذيلة، ولكن يفتح عيون القارئ على الفضيلة والرذيلة معاً[1]. على أن تركيز نازك على الجمال من حيث هو موضوع هنا لا يعني أنها تقر أن يكون وعظاً، ذلك أنها في موضع آخر تقف ضد الموقف الوعظي في الشعر لأنَّ ذلك يقتل الشعر فتقول: ((الموقف الوعظي ينطوي على تجاهل تام لقيمة العناصر اللاشعورية في كل أدب، وهي عناصر ضرورية مصاحبة للإبداع والأصالة

---

[1] *أخبار وقضايا/ شعر ع٣ تموز ١٩٥٧، (ص١١١، ١١٢).*

[2] *التجزيئية في المجتمع العربي: نازك الملائكة ــ دار العلم، بيروت، (ط١ ــ ١٩٧٤)، (ص١٦٦).*

[3] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل، (ص٢٠٩).*

[1] *مع الشعراء: زكي نجيب محمود ــ دار الشروق، (ط٢ ــ ١٩٨٠)، (ص١٩٦).*

والاكتمال، ومن دونها لا يكون الأدب أدباً))[1]. ومن هنا فإن الوظيفة الأخلاقية لدى نازك إنَّما تتم بطريقة شعرية لا بطريقة مباشرة. والقيمة الأخلاقية إنَّما تكون شعرية من خلال تفاعلها مع العناصر الأخرى في السياق الشعري.

ويتفق عبد الصبور مع نازك في ربط الشعر بالأخلاق، على أنه يميز بين الأخلاق والفضائل. فالشعر عنده لا يحث على الفضيلة مثل العفّة والصدق والكرم، إنَّما يعنى بالقيم الأخلاقية الكبرى وهي ((فضيلة تقدير الحياة والنفس الإنسانية))[2]. وهو يربط هذه الغاية الأخلاقية بالغاية الجمالية في الشعر، بل يرى أن الغاية الأخلاقية هي غاية جمالية في ذاتها فيقول: ((فلا تقاس الأخلاق هنا بمقياس الخطأ والصواب بل بمقياس الجمال والقبح، بحيث يصبح الكذب قبيحاً والصدق جميلاً. ويصاحب رقي الحاسة الجمالية رقي مماثل في الحاسة الأخلاقية))[3]. فعبد الصبور هنا لا يميز بين الخير والجمال شأن أفلاطون من قبل وشأن الرومانسيين من بعده. على أن جمال الموضوع شيء مختلف عن جمال الفن. فالجمال الفني هو تناول الموضوع الجميل أو القبيح بطريقة جمالية. على أن عبد الصبور لم يهتم بالجميل لذاته، ولكن لتحقيق الجمال في العالم. فهو يسعى إلى تحقيق النظام والقضاء على الفوضى والتنافر[4]، وبهذا يلتقي مع السيَّاب. فالشعر عنده يكمل النقص الموجود في العالم.

ويلتقي البياتي مع السيَّاب وعبد الصبور في أن الشعر يُعيد تنظيم العالم بالقضاء على الفوضى. فالشعر عنده ((نوع من مواجهة اللامعنى والفوضى والعبثية التي تسود قوانين الحياة والأشياء. ومن ثمَّ فإن عملية الخلق الفني هي محاولة من الشاعر لإيجاد نظام خاص للفوضى الأبدية التي يعيشها الإنسان من أجل أن يعبر نحو المستقبل))[1]. وهو هنا يمزج بين وظيفة الشعر والشاعر. فالشعر يُعيد تشكيل العالم من جديد للقضاء على الفوضى وتحقيق النظام. والعالم بهذا ليس له معنى في ذاته ولا يخضع لنظام معيّن، وأن الشعر هو الذي يعطيه معناه ونظامه. فالعالم معطيات خارجية يحاول الشعر أن يصوغها لإيجاد معنى لحياة الإنسان. فالعمل الفني يصهر التناقضات الموجودة في

---

[1] *قضايا الشعر المعاصر: نازك، (ص٣٠٢).*
[2] *قراءة جديدة لشعرنا القديم: عبد الصبور، (ص١٥).*
[3] *فصول (مج٢) ــ ع١/ أكتوبر ١٩٨١، (ص١٨).*
[4] *حياتي في الشعر: عبد الصبور، (ص٩٨).*
[1] *أسئلة الشعر: منير العكش، (ص٢١٦).*

الحياة، ويوحد المتفرقات ويكشف عن العلاقات الخفية ليصنع الأشياء من جديد في صورة مثالية لعالم أمثل. والبياتي هنا لا يهمل الشعر من حيث هو (نوع) خاص في مواجهة الفوضى. إنه طريقة خاصة في استعمال الكلمة لخلق عالم بديل له سماؤه وأشجاره وأطياره:

الكلمات تصنع السماء والأشجار
والحزن والأشعار والأمطار[1].

ويتفق يوسف الخال مع زملائه في أن الشعر يحارب الفوضى واللاجدوى. على أنه يختلف معهم في أنه يقسم العالم إلى قسمين: عالم ظاهر وعالم خفي. ووظيفة الشعر هي الكشف عن عالم خفي يقوم على النظام والانسجام والمعنى وراء العالم الظاهر الذي يسوده الفوضى والتناقض واللامعنى من خلال لغة فنية تقوم على مخيلة خلاقة[2]. فالشعر عند يوسف الخال لغة فنية تخييلية خلاقة، ومن ثمَّ فإن الوظيفة لا تتحقق بدونها. الشعر فن جميل بالدرجة الأولى، لذلك يحقق عالماً جميلاً بطريقة جميلة. والشعر بهذا لا يهدف إلى تغيير العالم وإصلاحه بطريقة مباشرة عن طريق الثورة على الموجود، وإنما يكشف الخفي للإنسان حتّى يسعى إلى تحقيق عالم أفضل من خلاله. فالشعر كشف لا وصف لما هو ظاهر وبوسيلة فنية.

ويؤكد حجازي المعنى السابق، أي قيام الشعر بتحقيق الانسجام في العالم، لكنه لا يقف عند انسجام العالم بل يتجاوزه إلى انسجام الإنسان مع العالم وقوانينه. فالشعر عنده أداة لمحاورة الكون مع الإنسان[3]. وانسجام الإنسان مع العالم لا يكون بدون معرفة قوانينه وأسراره وتفاعله معها. على أن حجازي لا يبيّن لنا كيف يتم تحقيق ذلك من خلال الشعر. أو كيف يمتلك الإنسان العالم عن طريق الشعر، وكيف تصبح حياته أكثر خصباً ونقاء وحساسية[1]. هل يُعيد إلينا إحساسنا الطفولي بالعالم ونقائه وخصوبته والذي سرقته آلية الحياة المادية، فأصبحنا نرى الأشياء ولا نراها لأنَّ إحساسنا بها مات أو أنها فقدت معناها بفعل الألفة كما يعبّر شكلوفسكي، وأن الفن يبعد الأشياء عن الآلية عن طريق تقنيته[2]؟. أو أن الواقع

---

[1] *ديوان عبد الوهاب البياتي، (ج١)، (ص٦٦٣).*
[2] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال، (ص١٤).*
[3] *الشعر رفيقي: حجازي، (ص١٤٧).*
[1] *حديث الثلاثاء: حجازي، (ج٢)، (ص٢٦٥، ٢٦٦).*
[2] *نظرية الأدب في القرن العشرين: ك. م. نيوتن، (ص٢٢).*

يسلبنا حضور الأشياء ليقدّم لنا أشياء للاستهلاك والشعر هو الذي يعيد إلينا ذلك الشيء الحاضر الغائب كما يقول بونفوا[1]؟. هل يزيد الشعر العالم اتساعاً ورحابة بإغناء أنفسنا واتساعها من خلال التجربة الشعرية؟ فالعالم الفني أغنى من العالم في ذاته لأنَّه يعيد صياغته وخلقه كما يمكن أن يكون لا كما هو كائن. إن حجازي لا يركز على الطريقة هنا بقدر ما يركز على الوظيفة.

وإذا كان معظم الرواد قد ذكروا وظيفة الشعر في تغيير العالم فإن أدونيس يذهب إلى تغيير رؤيتنا للعالم. فالشعر عنده لا يسعى إلى تغيير العالم إنَّما ((يغيّر الطريقة السائدة في رؤية الحياة والعالم، والتي عبر تغييرها مجازياً تنشأ صور وطاقات لتغيير العالم مادياً))[2]. وهو بهذا لا يغير العالم، وإنما يغير رؤيتنا له من خلال المجاز، ويقوم الناس بتغييره بعد ذلك. إنه يكشف علاقات جديدة بين أشياء العالم على ضوء الرؤيا ويعيد تنظيمه مجازياً بخلاف الشعر القديم. فقد ((كانت مهمّة الشعر العربي في النظرة التقليدية أن يلاحظ العالم فيستعيده ويصفه، أما مهمته في النظرة الحديثة فهي أن يُعيد النظر أصلاً في هذا العالم أن يبدله، أن يخلق ويرتاد ويجدد. الشعر العربي الآن مغامرة في الكشف والمعرفة ووعي شامل للحضور الإنساني))[3]. فالشعر الحديث ليس وصفاً للعالم، ولكن كشف للعالم ومحاولة لمعرفته. إنه لا يقف عند ظاهره ولكن يغوص إلى أعماقه ويُعيد تشكيل معرفته من خلال رؤية جديدة. فهو بحث مستمر عن حقيقته، وتساؤل وخلق جديد له. إنه لا يغير العالم وإنما يغيّر رؤيتنا له، يغير الإنسان ويهيئه ليقوم بتغيير العالم. إن مهمة الشعر هي تغيير لغوي فني وليس تغييراً للواقع المادي. فهو من هنا يختلف عن التغييرات الاقتصادية أو السياسية من حيث أنها تغييرات مادية ملموسة. فالشعر تغيير غير مباشر للعالم من خلال تأسيس علاقات لغوية جديدة تدل على علاقات جديدة بين الشاعر والعالم.

وكما أن للشعر وظائف سياسية واجتماعية وإنسانية، فإن له وظيفة معرفية أيضاً. على أنه يقدّم معرفة نوعية مختلفة عمّا يقدمه العلم والفلسفة والدين. ولا يستطيع مجال من هذه المجالات أن ينوب عن الشعر في ذلك، كما لا يمكن للشعر أن يحل محل معرفة من المعارف الأخرى. لكن هناك من يخلط بين الحقيقة الشعرية وبين الحقائق الأخرى. لقد كان الشعر علماً عند العرب في

---

[1] *الشاعر وقصيدته: أبو العيد دودو، (ص٣٠).*
[2] *سياسة الشعر: أدونيس، (ص٢٠).*
[3] *زمن الشعر: أدونيس، (ص٤٤).*

الجاهلية إذ لم يكن لديهم علم أو فلسفة أو دين. فابن سلام يذهب إلى أن الشعر ((ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذوه وإليه يصيرون))[1]. ويقول ابن منظور: ((والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعراً))[2]. وقد كان الشعر في اليونان قديماً مجال المعرفة، وكانت المعرفة مجازية خيالية مرتبطة بالقلب لا بالمنطق. ولكن عندما نضجت الفلسفة بدأ التساؤل عن جدوى الشعر، وكأن العقل مقياس المعرفة. من هنا نجد أفلاطون يخلط بين حقيقة الشعر وغيره ويرى الشعر مرادفاً للزيف وأنه يبتعد عن الحقيقة بثلاثة مراحل[3]. وتأسيساً على ذلك فهو يقوم بوظيفة سلبية لأنَّه يشوّه الحقيقة الواقعية. إن أفلاطون لا يميّز بين الحقيقة الشعرية والحقيقة العلمية والحقيقة الفلسفية، لأنَّه يقيس الحقائق بمقياس واحد هو العقل والمنطق. وقد حاول أرسطو أن يصحح هذا الخطأ عندما جعل غاية الشعر والفلسفة واحدة وهي الحقيقة الكلية. على أن الشعر يفترق عن الفلسفة من حيث وسيلته إذ يؤدي العام في الخاص. وبظهور العلم عاد التساؤل من جديد عن جدوى الشعر وكان العقل وحده مقياس الحقائق. وذهب آخرون بالمقابل يؤكدون أن المعرفة الشعرية لا تختلف عن المعارف الأخرى، بل ذهب بعضهم إلى أن الشعر قد يحل محل معارف أخرى. وهذا كله خلط بين الحقيقة الشعرية والحقائق المختلفة، وهو ما ثار عليه رواد الشعر العربي الحر.

لقد عرض عبد الصبور إلى الخطأ الذي وقع فيه أفلاطون الذي انطلق من خارج الشعر ليقيسه بمقاييس غيره. فالمعرفة الشعرية لا يمكن أن تقاس بالعلم أو الفلسفة أو الواقع وإلا كان الواقع أغنى والعلم أصدق. إنها معرفة خاصة تختلف عن بقية المعارف[1]. كما يعرض عبد الصبور للرأي المناقض الذي يرى أن الشعر هو سر الحياة وجوهرها، فالناس إذا رأوا جمالاً في الحياة زعموا أنه شعر، وإذا اكتشفوا حقيقة بالبديهة زعموا أيضاً أنها شعر[2]. فرأي أفلاطون يجرّد الشعر من وظيفته المعرفية لأنَّه يعتمد الخيال، ويرى أن الحقيقة هي التي تحتكم إلى العقل والمنطق أو الواقع، فيخلط بين الشعر وغيره. والرأي

---

(1) *طبقات فحول الشعراء" ابن سلام الجمحي ــ تح: محمود محمد شاكر ــ مطبعة المدني، القاهرة ــ د. ت (ج1)، (ص٢٤).*

(2) *لسان العرب: ابن منظور ــ دار صادر ــ دار بيروت للنشر، بيروت (ج٤)، (ص٤١٠).*

(3) *الجمهورية: أفلاطون ــ تقديم جلالي اليابس ــ موفم للنشر ١٩٩٠، (ص٤٥٢).*

(1) *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج٩)، (ص١٨٧).*

(2) *المصدر نفسه، (ص١٨٧).*

الثاني يرى أن حقيقة الشعر هي حقيقة الحياة، فيخلط بين الشعر والحياة. فالمعرفة الشعرية خاصة وإن كانت تأخذ مادتها من الحياة والمعارف المختلفة. ويحاول عبد الصبور أن يصل إلى رأي وسط فيقول: ((ولنتوسط نحن في القول فنزعم أن الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة والتعبير عنه بالكلمات الموسقة))[١]. وهو هنا يجمع بين الجمال والوجدان من جهة، وبين جمال الموضوع وجمال الكلام الشعري من جهة أخرى. وبهذا يقترب من الرومانسيين أمثال شللّي الذي يذهب إلى أن الشعر (يكشف القناع عن الجمال الخفي في الدنيا، ويجعل الشعرية المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة. إنه يُعيد خلق الأشياء التي يعرضها))[٢]. فالمعرفة الشعرية عند عبد الصبور جمالية وجدانية، فهي تكشف عن الجمال في الحياة والنفس أولاً وتجسده بتعبير جميل ثانياً. ويسمي صلاح هذه المعرفة أيضاً ((فضيلة تقدير الحياة والنفس الإنسانية))[٣]. فالشعر يعطي للأشياء معنى جديداً ويعيد للإنسان إحساسه بما في الحياة من خلال رؤية جديدة للعالم فتظهر قيمة الحياة أمام النفس التي تجددت بتجدد الحياة. إن الشعر ((يُرينا الجمال في الحياة، ويعلمنا تقديره بما يبعث فينا من الألفة لكائناته))[٤]. وعبد الصبور يلتقي هنا مع رتشاردز في أن الشعر يكشف لنا عن معنى الأشياء والقدرة على التكيف مع الحياة[٥]. وهو يختلف عن شكلوفسكي الذي يرى أن الشعر يغرب الأشياء وينزع عنها ألفتها فتبدو أهميتها. إن عبد الصبور يرى في الشعر ما يعيد الألفة بين الإنسان والأشياء. والألفة بهذا هي مصدر المعرفة الشعرية عنده، لأنَّ حقيقة الأشياء لا تظهر إلا بالتوحد بالأشياء. وصلاح هنا يتفق مع المذهب الرومانسي الذي يرى أن المعرفة تنشأ من خلال اندماج الذات بالموضوع. والمعرفة الشعرية بهذا هي نتيجة علاقة خاصة بالأشياء أنتجت رؤيا خاصة. إنها كشف وليست معلومة جاهزة يقدمها الشعر. وهي معرفة جديدة تختلف عمَّا تقدمه المعارف الإنسانية المختلفة. وهي تعلِّم الإنسان بطريقة غير مباشرة من خلال ما تتركه في نفسه.

وكما يحدد عبد الصبور طبيعة المعرفة الشعرية، يحدد مصدرها فيذهب

---

[١] *المصدر نفسه، (ص١٨٨).*

[٢] *مناهج النقد الأدبي: ديفد ديتشس، (ص١٨٧).*

[٣] *قراءة جديدة لشعرنا القديم: عبد الصبور، (ص١٥).*

[٤] *المصدر نفسه، (ص١٦).*

[٥] *النقد الفني: جيروم ستولنيتز، (ص٤٥٨).*

إلى أنها حدسية. وعلى أساس ذلك يميّز بين المعرفة الفلسفية التي تقوم على العقل والمنطق والمعرفة الصوفية التي تعتمد على الحدس. ((فالفلاسفة يفكرون والمتصوفة يحسّون ويشعرون))[1]. فالمعرفة الفلسفية عقلية فكرية، أمَّا المعرفة الصوفية فهي شعورية. إنها تعتمد على القلب فهي معرفة مباشرة تتجاوز الظاهر إلى الباطن. ويربط صلاح بين المعرفة الصوفية والمعرفة الشعرية لقيام كلتيهما على الحدس فيقول: ((فكان الفن مثلاً اجتهاداً حدسياً للوصول إلى الحقيقة، وكان التصوّف اجتهاداً حدسياً آخر. وكلا الطريقين: طريق الفن وطريق التصوف طريق فردي يخوضه الفنان أو المتصوف وحده. وكلا الطريقين مليء بالعذاب والشوق))[2]. إن التجربة الشعرية تشبه التجربة الصوفية في أنها معرفة مباشرة تعتمد الحدس لا العقل والمنطق. فالحقيقة العلمية عقلية والحقيقة الشعرية قلبية، الأولى ذهنية والثانية خيالية، الأولى معرفة بالأشياء والثانية معرفة بالعلاقات، الأولى مولّدة للمفاهيم والثانية مولّدة للصور[3]. ولما كانت الأولى تعتمد على العقل والحواس وهما وسيلتان للتجزئة كانت المعرفة العلمية تجزيئية لأنها تتناول الأشياء جزءاً جزءاً. ولما كانت الثانية تقوم على البصيرة والحدس وتتجاوز الجزئي الحسي إلى الباطن الكلي، كانت المعرفة الشعرية كلية[4].

إن الشعر لا يعتمد منهجاً محدداً في بحثه عن الحقيقة كما يفعل العلم لأنَّه حدسي، فهو رؤية للحياة لا رأي أو فكرة، ولكن يمكن أن يبلور منه القارئ فكرة. يقول عبد الصبور: ((ونحن عندما ندخل عالم هومير أو فرجيل أو سوفو كل أو دانتي أو شكسبير نندفع إلى الاعتقاد بأننا قد حصَّلنا شيئاً يمكن التعبير عنه فكرياً، ولاسيما أن العاطفة المحدودة تتجه إلى التشكل الفكري))[1]. فالشعر يقدّم رؤيا شاملة لتجربة الشاعر وعلاقته بما حوله. والمعرفة الشعرية ((لا تقدم معلومات أو معارف أو نظريات وإنما تقدم مجالاً معرفياً، أو مادة معرفية يمكن تحويلها إلى نظريات أو فلسفات))[2]. إن الشعر تجربة خاصة وكيفية معينة في التعامل مع الحياة والنظر إلى الوجود. والحقيقة في الشعر لا تنفصل عن بنيته

---

[1] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور، (ج٨)، (ص٣٦١).*
[2] *المصدر نفسه، (ص٣٦١).*
[3] *فلسفة الفن في الفكر المعاصر: زكريا إبراهيم ـــ دار مصر للطباعة، د. ت، (ص٣٦).*
[4] *الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، (ص١٣٢).*
[1] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور، (ج٩)، (ص١٢٥).*
[2] *نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين: عبد الله العشي، (ص٣٧٠).*

ونظامه. ولهذا يربط عبد الصبور بين جمال الحقيقة وجمالية الشعر، فالحقيقة الشعرية لا يمكن أن تنفصل عن مبناها. وما يمكن أن نستخلصه ليس هو الحقيقة الشعرية ذاتها ولكن ما بلوره الفكر. ومن ثمَّ تبقى الحقيقة الشعرية شيئاً متضمناً في القصيدة. ((إنها شيء تعنيه القصيدة، شيء يتلاشى عندما تنتهي القصيدة ولا يمكن استرجاعه إلا بالعودة إلى كلمات الشاعر))[1]. فالمعرفة الشعرية لا يمكن تلخيصها لأنها مبثوثة في كل عناصر العمل الفني، ولا يمكن تجزئيها دون أن تختفي.

وكما ثار عبد الصبور على منظور أفلاطون مؤكداً وظيفة الشعر المعرفية، كذلك فعل خليل حاوي. فهو يدرك أن للشعر وظيفة معرفية تتمثل في الكشف عن حقائق الحياة والكون. لهذا يشير إلى خطورة ما ذهب إليه أفلاطون حين أراد أن يكون الشاعر تابعاً للفيلسوف ((يحاكي ما يعرفه الفيلسوف ويمتنع عليه أن يكون صاحب رؤيا تكشف عن الحقيقة وتعرفها))[2]. فالمعرفة الشعرية عند حاوي معرفة رؤيوية تكشف الحقيقة عن طريق الحدس لا العقل. ويذهب خليل إلى أن العصر الحديث أعاد للمعرفة الشعرية اعتبارها من خلال مقياس الخيال. فقد أبرز (كانط) قيمة الخيال مصدر الرؤيا الذاتية في المعرفة، وهكذا استعلى الشعر على العلم. على ((أن الصراع كان على أشدّه بعد (كانط) بين مطلقين أحدهما الشعر، والآخر العلم الوضعي))[1]. وهذا يعني أن المعرفة الشعرية خيالية تختلف عن الحقيقة العلمية والفلسفية. وهي عند حاوي تسبق الكشوف العلمية والفلسفية ودليل ذلك ((إقرار سارتر بعظمة الشاعر ملارميه الذي قال بالخلق من عدم قبل أن يقول به سارتر والفلسفة الوجودية إجمالاً))[2]. فالشعر من هنا لا يحاكي ما تقوله الفلسفة أو العلم ، بل يقول حقيقته هو. إن المعرفة الشعرية ليست معرفة جاهزة ينظمها الشعر وإنما معرفة تكشفها الرؤيا.

على أن خليل في تأكيده لوظيفة الشعر المعرفية لم يُشر هنا إلى الصورة والإيقاع كما رأينا في مفهوم الشعر. فالرؤيا الشعرية مرتبطة بالتعبير لأن الشعر فن وليس علماً أو فلسفة. وهو مع إشارته إلى الخيال عند كانط أغفل دور اللغة الشعرية في تجسيد الحقيقة. فالمعرفة الشعرية معرفة جمالية، معرفة

---

[1] *الشعر والتجربة: أرشيبالد ماكليش، (ص٢٠).*
[2] *قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل، (ص٢٧٤).*
[1] *المرجع نفسه، (ص٢٧٤، ٢٧٥).*
[2] *المرجع السابق، (ص٢٧٥).*

خاصة بالحياة والوجود. هي ((ضرب معرفي خاص لمعرفة الواقع، ولتحرير الواقع من المثول والجمود بالكشف عمَّا يمور به من مقابلات وتناقضات. وسبيل الشعر إلى هذا هو تعامل خاص مع الكلمات، يكشف طاقاتها النغمية والرمزية بإقامة صلات جديدة بينها، وبإقامة تأثيرات متبادلة وعلاقات وأنظمة ترتيب وتأليف))[1].

وإذا كان عبد الصبور وحاوي قد انتقدا نظرة أفلاطون لتأكيد الوظيفة المعرفية للشعر، فإن يوسف الخال قد انتقد أفلاطون كما انتقد مواقف أخرى أيضاً في هذا السياق. وقد بدأ بموقف أفلاطون الذي يزعم أن الشعر كاذب لأنَّه يحاكي الحقيقة الأرضية التي هي بدورها محاكاة للحقيقة المثالية، وبهذا يبتعد عن الحقيقة بمرحلتين. والشعر هنا لا يؤدي وظيفة لأنَّه لا يكشف عن الحقيقة وينقلها[2]. على أن هذا القول في نظر الخال يفتقر إلى الأساس، ذلك أن الشعر بقي عبر العصور[3]. وهذا يعني أن للشعر وظيفته الخاصة التي أبقته إلى جانب المعارف الأخرى. فلا يمكن للفلسفة أو غيرها أن تحل محل الشعر أو العكس. للشعر طبيعة خاصة تقتضي وظيفة خاصة أيضاً. أمَّا الموقف الثاني الذي ينتقده الخال فهو عكس الموقف الأول، لأنَّه يرى أن مهمة الشعر هي البحث عن الحقيقة، وأن الشعر قادر على أن يؤدي هذه الوظيفة، ويمثل هذا الرأي أرسطو. على أنه يميز بين الحقيقة التي يقدمها التاريخ والحقيقة التي يقدمها الشعر من حيث أن الأولى جزئية والثانية كلية. والشعر يشترك في أنه يبحث عن الكلي والعام مثل الفلسفة وإن اختلف عنها في أنه يقدم العام في الخاص[1]. ويرى الخال أن الشعر لا يدعي القدرة على القيام بوظيفة معرفة ((وأن مهمة المعرفة لا فرادة فيها، فلا شأن لها في تبرير وجود الشعر إلى جانب العلم والفلسفة، فهي تعني أن الشعر موجود قبل كل شيء لأداء رسالة، وبذلك تفصل معنى الشعر عن مبناه))[2]. فالخال يركّز على طبيعة الشعر أكثر من وظيفته، لأنَّه يرى في الوظيفة نقطة مشتركة بين المعارف الإنسانية المختلفة. وهو بهذا لا ينفي قيام الشعر بوظيفة معرفية ولا يدّعيها في الوقت

---

[1] مداخل إلى علم الجمال الأدبي: عبد المنعم تليمة، (ص٧٩).
[2] الحداثة في الشعر: يوسف الخال، (ص٢٦).
[3] المصدر نفسه، (ص٢٨).
[1] المصدر نفسه، (ص٢٩).
[2] المصدر السابق، (ص٣٠).

نفسه. ولكن ينفي أن تحدد وظيفته سلفاً أن الشعر يخلق وظيفته من خلال تشكله وخروجه إلى الوجود. من هنا فإن الشعر لا توجده وظيفته ولكن يوجد وظيفته.

أمَّا الموقف الثالث فيوافق أفلاطون في أن الشعر عاجز عن إدراك الحقيقة لأنَّ ذلك من شأن العلم والفلسفة وحدهما، أمَّا مهمة الشعر فهي إثارة المتعة الفنية[1]. ويمثل هذا الموقف مدرسة (الفن للفن) التي تهتم بالشكل الفني وما يثيره في القارئ من متعة دون اهتمام بالمضمون. على أن الشعر معنى ومبنى، فهو وحدة عضوية لا تتجزأ في نظر الخال[2]. فالغاية الجمالية ليست مفرغة من محتواها، والكلمة لا تخلو من معناها.

أمَّا الموقف الرابع فيوافق أفلاطون على أن الشعر لا يعاين الحقائق النظرية ولكنه يذهب إلى أنه يعاين حقائق أخرى أسمى لا يدركها العقل ولكن يدركها الحدس والخيال[3]. وهذا موقف رومانسي يجعل من الشعر وغيره من الفنون أهم نشاط معرفي في الحياة الإنسانية. فهو يدرك بالحدس ما يعجز عنه العلم والفلسفة بالعقل والمنطق. وهذا يؤكد قدرة الشعر على القيام بوظيفة معرفية. ويأخذ الخال على هذا الموقف اهتمامه بالمعرفة الحدسية أو الخيالية دون طريقة التعبير عنها. فالشعر عنده لا يميزه تقديم هذه المعرفة، إذ يمكن تقديمها بطريقة غير شعرية. فالرومانسيون بهذا يفضلون بين المعنى والمبنى في الشعر، بين الخيال ولغة الخلق[1]. ومن هنا يخلق الخيال إلى موقف خامس ينطلق من الموقف الرابع لأنَّه يراه أقرب إلى الصواب. وهذا يعني أن الخال يقرّ بأن للشعر وظيفة معرفية حدسية خيالية يعجز عنها العلم والفلسفة، على أنه يريد أن يكون ذلك بلغة فنية خلاقة حتّى يأخذ ((الشعر مكانته الفريدة كجهد إنساني ضروري واجب الوجود))[2]. الخال لا يركز على الوظيفة المعرفية في ذاتها، ذلك أن غيره يمكن أن يقوم بهذا الدور ولكن بطريقة مختلفة. فالذي يميز الشعر إنَّما هو طريقته في تقديم المعرفة لا في المعرفة الحدسية ذاتها.

ويميز الخال بين المعرفة الشعرية والمعرفة العلمية أو الفلسفية من حيث التجريد والتجسيد انطلاقاً من اللغة الخلاقة. فالشعر ((يصفي خبرتنا ويبلورها

---

[1] المصدر السابق، (ص٢٧).
[2] المصدر السابق، (ص٢٩).
[3] المصدر السابق، (ص٢٧).
[1] المصدر السابق، (ص٣٠).
[2] المصدر السابق، (ص٣١).

ويجعل متشابكاتها أكثر معنى في الشعر منها في الحياة حتّى لـيمكن القـول أن الشعر يساوي الحياة مع شيء آخر. هذا الشيء الآخر ينفرد الشـعر بإعطائـه وهو الجزء صار بالكلمة كلياً وحلّ بيننا. فالعلم والفلسفة يجردان الخبـرة فـي نظريات كلية مستندة إلى منطق العقل. وهما حين يعبّران عن هـذه النظريـات بالكلمة إنَّما يتوسلانها كأداة. أمَّا الشعر فلا يجرد الخبرة بل ينظمها فـي دفقهـا وانسيابها الأول استناداً لا إلى منطق العقل، بل إلى عفوية الكلمة الحية المتعددة الوجوه فيعطيها شكلاً ويرفعها إلى مصاف الرؤيا))[1].الشعر يصـفي الخبـرة ويجسدها في أجلى صورتها، فهو يحول الجزء إلى كل من خلال لغـة كليـة، فيشعر القارئ بنبض الحياة أنقى وأصفى في الشعر. الشعر تعبير عـن رؤيـا، والرؤيا كلية وهي تقوم على خبرة حسيّة. والشعر مهما حاول التجريد فإنه ((لا يتجاوز تعديل العناصر الحسية داخل إطار متميز من العلاقات والاقترانات. أمَّا العلم والفلسفة فكلاهما قائم على تجريد خالص لأنَّ كليهما يتعامل مـع المفـاهيم والتصورات باعتبارها مقولات مفارقة للمسـتويات الحسـية))[2]. فالخاصـية الحسية هي التي تميّز الشعر عن العلم والفلسفة وإن حاول الشعر أن يسمو إلـى مصاف الرؤيا. إن المعرفة العلمية أو الفلسفية معرفة نظريـة تجريديـة، أمَّـا المعرفة الشعرية فهي رؤيوية. ومن ثمَّ لا يمكن للعلم أو الفلسفة أن يحلا محـل الشعر أو العكس فلكل معرفته الخاصة.

على أن يوسف الخال الذي يقر وظيفة الشعر المعرفية هنا ويثـور علـى مذهب الفن للفن لأنَّه يجرد الشعر من وظيفته في الحياة ويحصره فـي الجمـال يقر هذا الاتجاه فيقول: ((ففي هذا العصر تنازل الشعر عن دعـواه فـي حمـل المعرفة أو تقييم الأشياء أو التعليم والوعظ والإرشاد واكتفى بـأن يكـون فنـاً جميلاً أداته اللغة...))[1]. فهل هذا إقرار بصحة هذا الاتجاه من حيث أن الشـعر فن جميل لا يؤدي وظيفة معرفية، أم أن الشعر تنازل عن المعرفـة العلميـة أو الفلسفية أو الدينية دون نفي المعرفة الشعرية المتصلة بجمال اللغة؟. وإذا كـان الخال لا ينفي الوظيفة المعرفية في الشعر فكيف يمكن أن نفسّر قوله إن المفهوم الحديث قد رفع الشعر إلى مستوى الفن الخـالص فـ((كـان علـى الشـعر أن يفلسف ضرورة استمراره، فتنازل عن كونه وسيلة للمعرفـة كمـا كـان مـن

---

[1] *المصدر السابق، (ص٢٥).*

[2] *مفهوم الشعر: جابر عصفور ــ دار التنوير ــ بيروت، (ط٣ ــ ١٩٨٣)، (ص٢١١).*

[1] *المصدر السابق، (ص٩١).*

هوميروس إلى فاليري وتمسك بكونه الفن الجميل، بل رأس الفنون الجميلة، فيرى رؤى ويحلم أحلاماً))[1]؟. فهل يعني هذا أنه إقرار بالوظيفة الجمالية دون المعرفية؟. وهل يعني أن الرؤى والأحلام لا تؤدي وظيفة معرفية؟. أم أن الخال يريد استبعاد المعرفة بالمعنى العلمي دون الشعري؟ وإذا كان الأمر كذلك فالخال هنا يرى أن الشعر التقليدي كان ينقل المعرفة التي ينتجها غيره وأن المعرفة من مهمة العلم لا الشعر... وهذا يعني وقوع الخال في الخطأ الذي وقع فيه أفلاطون قديماً.

وإذا كان عبد الصبور وحاوي والخال قد انطلقوا من التراث الإغريقي فانتقدوا رأي أفلاطون، فإن أدونيس قد انطلق من العصر الجاهلي. فقد كان الشعر يمثل المعرفة التي تنزل من عالم أعلى ولا تنبع من الأرض[2]. أمَّا في العصر الإسلامي فقد حل الدين محل الشعر في عالم المعرفة وأصبحت دينية، وتغيرت النظرة إلى الشعر وبدأ التساؤل عن دوره في المجتمع الجديد. ولأن الفكر العربي لا يميّز بين أنواع المعرفة أو ينظر إليها بمنظار واحد فقد أراد من الشعر أن يكون ناقلاً للمعرفة الدينية. وهكذا ((لم يعد فناً في الاستبصار المعرفي الجمالي وفي الكشف عن خبايا الذات والعالم بخصوصيته وإنما أصبح فناً في القول: قول ما تكشفه عنه المعرفة الدينية بطريقة فعّالة ومؤثرة))[1]. لقد أصبح ينظر إلى الشعر نظرة وظيفية بوصفه ناقلاً للمعرفة الدينية لا كاشفاً عن معرفة خاصة. واستمرت هذه النظرة إلى يومنا هذا، وإن كانت قد انحصرت نسبياً في العصر العباسي حيث عادت إلى الشعر خصوصيته من حيث كونه معرفة خاصة تختلف عن المعرفة الدينية والفلسفية والعلمية[2]. فالشعر ليس ناقلاً للأفكار وأداة للنضال عند أدونيس بل هو تجربة كيانية متميزة. إنه يختلف عن الدين في أنه ليس جواباً بل سؤال واستبصار وبحث مستمر[3]. فالشعر لا يقدم معرفة جاهزة وإنما يكشف لنا معرفة خاصة. إنه ((ليس دخولاً فيما نفكر فيه، بل في ما لم نفكر فيه))[4]. فالمعرفة الشعرية خيالية، فهي لا تعطينا الواقعي بل تعطينا الحلم، ولا تخبرنا بما نعرف ولكن بما

---

[1] *المصدر السابق، (ص٩٦، ٩٧).*
[2] *سياسة الشعر: أدونيس، (ص١٧٠).*
[1] *المصدر نفسه، (ص١٧٠).*
[2] *المصدر نفسه، (ص١٧١).*
[3] *المصدر نفسه، (ص١٧٤).*
[4] *المصدر نفسه، (ص١٤٧).*

نجهل. وهذا يعني أن المعرفة الشعرية لا تنتهي لأنَّ المجهول لا ينتهي. والمعرفة الشعرية بهذا ليست كاملة بل بحث مستمر عن المجهور. إنها معرفة جديدة لا قديمة، وهي معرفة متميزة لا عامة. ومن ثمَّ فالشعر ينتج معرفته ولا يعيد تصدير معارف غيره باعتباره فناً له طريقته في البحث عن الحقيقة وفي اكتشافها والتعبير عنها.

ويتفق أدونيس مع عبد الصبور وحاوي والخال في أن الحقيقة الشعرية حدسية، ومن ثمَّ فهي لا تخضع للجدل العقلي، أو البرهان[1]. إنها معرفة ذاتية تحمل برهانها في ذاتها ولا تخضع لبرهان خارجي. فهي ليست معرفة علمية تخضع لمدى مطابقتها للواقع أو العقل، وإنما تجد لها سنداً من حيث انفعالنا بها ومصادقتنا عليها. كما يتفق مع عبد الصبور في أن الشعر يشبه الباطنية في بحثها عن حقيقة لا نهائية. ((فالوجود بالنسبة إليها هو هذا المعنى المستتر الخفي، هذا المجهول، هو هذا الذي يأتي باستمرار من المستقبل، وهذا هو الشعر))[2]. فالمعرفة الشعرية تشبه المعرفة الصوفية في أنها حدسية، ومن ثمَّ تختلف عن المعرفة العلمية والفلسفية والدينية. ومن هنا فإن النظرة الوظيفية للشعر تخلط بين الحقيقة الشعرية والحقائق الأخرى. وتهمل الشعر من حيث أنه كيان مستقل له طبيعته الخاصة. فالشعر لا يقدم لنا معرفة جاهزة لغيره وإنما يقدم معرفته المتميزة شكلاً ومضموناً. وعلى هذا الأساس فهو لا يقدم فائدة محددة بالمعنى المعروف، بل ((يقدّم لنا معرفة لا تعمل ولا تفيد لأنها ليست وظيفية، وإنما هي نشوة وغبطة تتيحان لنا مزيداً من الغوص في أعماقنا وفي العالم، وتتيح لنا أن نزداد انفتاحاً على الإنسان والواقع، وأن نزداد قدرة على الإحاطة بهما))[1]. فالمعرفة الشعرية هنا غير مباشرة لأنها تأتي عن طريق المتعة المباشرة التي تدفع إلى الغوص في أسرار النفس والعالم. فهي متعة تُغذي الإحساس وتوسع أفق الإنسان ليعرف أكثر عالمه الصغير والكبير. إنها معرفة ممتعة تملأ النفس سروراً بخلاف الحقيقة العلمية التي تفيد ولا تمتع.

وإذا كان بعض الرواد قد انطلق من التراث الإغريقي وبعضهم انطلق من التراث العربي لتأكيد وظيفة الشعر المعرفية وبيان خصوصيتها ومدى مفارقتها لغيرها شكلاً ومضموناً، فإن حجازي قد انطلق من الواقع، من معتقدات الناس.

---

[1] *المصدر السابق، (ص١٧٤).*

[2] *أسئلة الشعر: منير العكس، (ص١٣١).*

[1] *كلام البدايات: أدونيس، (ص٢٠٧).*

فالناس لا يرون في الشعر وسيلة معرفية لأنَّه ((يعتمد على العاطفة والخيال ويفسد إذا اقترب من الحقيقة))[1]. فهم يفصلون بين العاطفة والفكر، بين الخيال والحقيقة ولا يفهمون من الحقيقة إلا المعنى الواقعي أو العلمي دون غيره من الحقائق. ولكن ألا يمكن أن تكون العاطفة وسيلة لكشف حقائق معينة؟ ألم يتّخذ الرومانسيون الخيال وسيلة لكشف الحقيقة ويتهموا العقل بالعجز لأنَّه لا يتجاوز الظاهر إلى الباطن؟. إن العاطفة والخيال لا يتناقضان مع الحقيقة عند حجازي. ((من قال إن الحقيقة لا تثير الانفعال وأن الخيال مقطوع الصلة بالحقيقة))[2]. وما دام للخيال صلة بالحقيقة فهذا يعني أن الحقيقة في الشعر ليست حقيقة علمية أو فلسفية، وإنما هي حقيقة خيالية. كما يؤكد هذا أن الشعر لا يقدم معرفة غيره من المعارف الإنسانية وإنما لـه معرفته الخاصة به وهذا ما يبرر وجوده.

وعلى الرغم من أن بعض رواد الشعر العربي الحر قد ركز على الوظيفة الاجتماعية أو السياسية مغفلاً الطريقة الفنية التي تميّز الشعر عن غيره من الفنون والعلوم أحياناً فإن هؤلاء الرواد يتفقون على أن الفائدة في الشعر مرتبطة بالمتعة، وأن التعلم مقترن باللذة، ولا فصل بين (اللعب) و(العمل). ((إن نفع الأدب جديته وتعليميته هو نفع مفعم بالإمتاع، أي أنه يختلف عن جدية الواجب أداؤه أو الدرس الذي يجب تعلمه، وجديته هي جدية الإدراك الحسي، جدية الإحساس بالجمال))[1]. إن المعرفة الشعرية ترتبط بالمتعة، فهي معرفة جمالية فنية.

لقد أدركت نازك الملائكة أن المتعة في الفن لا تنفصل عن الفائدة، فالفائدة فيه ممتعة والمتعة مفيدة. لهذا وقفت ضد مذهب الفن للفن الذي يفصل الجمال عن المنفعة ويقول بالمتعة الخالصة. وقد انتقدت نزار الذي يميل إلى هذا المذهب في قوله قبل حزيران: ((الشعر زينة وتحفة باذخة كآنية الورد)) والذي ينفي نفعية الشعر فتقول: ((والواقع أن الورد في الطبيعة ليس خاوياً من النفع، وإنما يتفتح الزهر لينتج البرتقالة الحلوة المغذية. والوردة التي لا تأتي بثمرة ملموسة تنفع غذاء للطيور والفراشات والنحل. وما من شيء في الطبيعة إلا كان لـه قبل جماله نفع ثابت))[2]. فالجمال في الفن مرتبط بالنفع، واللذة الفنية

---

[1] *الأهرام ١٩٨٩/١١/٢٢، (ص٨).*
[2] *المرجع السابق، (ص٨).*
[1] *نظرية الأدب: رينيه ويليك ــ أوستن وارين، (ص٣١).*
[2] *التجزيئية في المجتمع العربي: نازك الملائكة، (ص١٦٦، ١٦٧).*

لا تكون فارغة، بل إن المتعة فائدة في ذاتها.

وتذهب نازك إلى تصوير متعة الفائدة الشعرية بشقشقة العصافير وسكينة الفجر وهدير الشلالات وألوان الصخور، وترى أن هذه أشياء ((تقدم لذة عاطفية تعين على تطور الحواس الجمالية عند الإنسان وتساعده على النمو العاطفي))[1]. وهذا خلط بين المتعة الناجمة عن مظاهر الطبيعة ومتعة النص الشعري. فلا يمكن مقارنة أثر هدير الشلالات وسكينة الفجر بأثر القصيدة. إن الجمال الطبيعي يختلف عن الجمال الفني، والمتعة الفنية تختلف عن المتعة التي يثيرها الجمال في الطبيعة. فاللذة التي يشعر بها المتلقي عند مشاهدة لوحة ترسم الطبيعة غير المتعة التي يشعر بها عند تأمله لجمال الطبيعة. إن اللذة هنا متأتية من النص ذاته، من الكلمة أو الجملة أو الحادثة[2]، كما يرى بارت. فالنص يتفجر باللذات، وكأن اللغة مصنوعة في جنة الكلمات، فالنص جنة[1].

ويتفق الحيدري مع نازك في ثورتها على مذهب الفن للفن لأنَّه يفصل بين النفع والفن. فالشعر عنده ليس لهواً ولعباً لا طائل وراءه بل يحمل معناه. والشعر ليس شكلاً جميلاً وإنما هو مضمون جميل أيضاً. على أن رفضه للجمالية الخالصة لا يعني قبولاً بالمنفعة الخالصة لهذا يرفض العمل الفني الذي يتحول إلى وثيقة اجتماعية أو تقرير تاريخي[2]. الشعر فن له وظيفته التي تنبع من طبيعته، ومضمونه الذي يرتبط بشكله. والفائدة فيه لا تنفصل عن المتعة والمتعة فيه لا تخلو من فائدة.

وقد ربط عبد الصبور بين المتعة والمفيد في حديثه عن الوظيفة المعرفية، ذلك أن المعرفة الفنية غير مباشرة تختلف عن المعرفة العلمية والفلسفية والدينية. ((فقد خرج الشعر من دائرة الأعمال النافعة نفعاً مباشراً إلى دائرة الأعمال التي يتغلغل نفعها متخفياً في النفس البشرية ونفع الشعر لمتذوقه لا يتم إلا حين يتلقاه المتذوق فردياً، لأنَّ لكل منا قدرته على تذوق الجمال. وتتحدد تلك القدرة بظروفه وثقافته وبنائه النفسي. ولكل منا أيضاً زاوية رؤيته الخاصة، فما ينفعك من الشعر

---

[1] *قضايا الشعر المعاصر: نازك، (ص٣٠٢).*

[2] *Le Plaisir du Texte: Roland Barthes - Points Litterature - Seuil - Paris. Page (11)*

[1] *المرجع نفسه، (ص١٧).*

[2] *إشارات على الطريق: الحيدري، (ص١٤٩).*

قد لا ينفع غيرك))[1]. وعبد الصبور هنا يرى أن فائدة الشعر متخفية وليس مباشرة فهي تتغلغل في نفس القارئ مع التذوق، وما دام التذوق مختلفاً من قارئ إلى آخر فالفائدة تختلف من واحد إلى آخر. فهي ليست محددة ثابتة، وإنما تقوم على علاقة القارئ بالقصيدة من حيث أنها عمل جمالي. ومن هنا فإن ما يكشفه قارئ لا يكشفه الآخر بالضرورة. الحقيقة في الشعر خفية لأنها مبثوثة في كل العناصر الشعرية في القصيدة، وليست محصورة في جزء دون آخر، وهي لا تبدأ في التجلي إلا بالتفاعل مع النص. إن المعرفة الشعرية معرفة جمالية لهذا لا يمكن تحديدها ولا يمكن تحديد أثرها في النفس.

أمَّا يوسف الخال فيركز على المتعة أكثر من الفائدة، لأنَّ الشعر فن بالدرجة الأولى غايته المباشرة جمالية، أمَّا الفائدة فهي غير مباشرة. وهذا عكس العلم الذي يضع الحقيقة هدفه الأول وكذلك الفلسفة والدين. الشعر عند الخال ((فن جميل لا غاية له إلا تعزيز الجمال في الأرض كالموسيقى والنحت والعمارة والرسم. ولا هم له إلا أن يبهج النفس البشرية ويزيد في غناها الإنساني))[1]. فالشعر يهدف إلى أن يبعث البهجة في النفس، إنه ممتع قبل أن يكون مفيداً. بل غاية الشعر جمالية عند الخال وأن فائدته إنَّما هي هذه الجمالية ذاتها. على أن التركيز على الجمال لا يعني أنه شكلي خارجي أو مفرغ من محتواه أو أنها متعة فارغة من نفعها، وإنما يعني أن الغاية الجمالية هي الغاية المباشرة وأن المعرفة غاية غير مباشرة في الشعر.

ويؤكد الخال هذا الربط بين الجمال الفني والمعرفة الشعرية في قوله: ((إن الشعر فن، والفن لا غاية له إلا التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا...))[2]. فالتعبير الجميل هنا ليس مفرغاً من محتواه وإنما يحمل رؤيا. والمعرفة الشعرية هنا مرتبطة بالذات المبدعة فهي معرفة ذاتية. وهي بهذا تختلف عن المعرفة الموضوعية المجرّدة في العلم والفلسفة. وهذه الذاتية هي التي تعطي الشعر رؤياه وتعبيره الجميل. ومن هنا فإن الباحث عبد الله العشي بجانب الصواب عندما يصنف يوسف الخال من بين دعاة الفن للفن، أو أنصار المتعة الخالصة[3].

---

[1] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور، (ج٩)، (ص١٨٩).*

[1] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال، (ص٨٥).*

[2] *المصدر نفسه، (ص١٤).*

[3] *نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين: عبد الله العشي، (ص٣٨٥).*

ويذهب أدونيس إلى أنه وجماعة شعر عملوا في فترة طغيان الإيديولوجية على الشعر على ((تخليص الشعر من الانحياز إلى (المفيد) و(العملي) المباشر وتحريره من التسييس ومن الوقوع في أشراك الإيديولوجية وإبقائه تعبيراً حراً مستقلاً، والعلو به إلى مستوى المشكلات الكيانية الكبرى، والتشديد على أنه التعبير الأكمل والأسمى عن الإنسان))[1]. فأدونيس وجماعة شعر من هنا حافظوا على جمالية الشعر باعتباره فناً، لأنَّ الإيديولوجية ليست مقياساً فنياً للتميز بين الشعر وغيره من العلوم والفنون. على أن هذا النزوع إلى جمالية الشعر لم يكن رفضاً للفائدة، وإنما تخليص الشعر من النفع المباشر. وهذا يعني أن أدونيس لا يفصل بين المتعة والفائدة، فالشعر ليس متعة خالصة من المنفعة.

ولأن النص الشعري يشمل الجمالي والدلالي، المتعة والفائدة معاً كان أثره كبيراً في النفس. فللشعر من حيث هو قول مخيل سلطان على النفس بحيث تنبسط أو تنقبض بدون روية أو تفكير[2]، كما يقول ابن سينا. وللنص الشعري أسلوب خاص وطريقة تعبير متميزة تؤثر في المتلقي. ويذهب جيرو إلى أن الأسلوب هو مجموعة ألوان يتوفر عليها الخطاب تقنع القارئ وتمتعه وتشد انتباهه وتثير خياله بصورة أكثر حيوية وأكثر جاذبية وأناقة وجمالية[1].

وقد أشار رواد الشعر العربي الحر إلى هذا الأثر الذي يخلفه النص الشعري في القارئ. فهو عند يوسف الخال يزكي النفس ويطهرها ويبعث فيها الأمل لمجابهة مشكلات الحياة. وهو يزيد من إنسانية الإنسان ويعين على الحياة ويبعث السلوى ويبهج النفس لأنَّه كائن حي[2]. والشعر إنَّما يحقق ذلك عند الخال بفضل جماليته. فهو فن جميل وغايته الجمال لأنَّه يعيد خلق الأشياء من خلال نظرة الشاعر ومعاناته الخاصة لذلك يبهج النفس ويغني إنسانية الإنسان[3]، فالتأثير الجمالي عام لأنَّه يخاطب النفس ولا يخاطب العقل وحده أو القلب وحده. إن الجمالية ((تشبع الرغبات والحواس مجتمعة إلى درجة كافية للشعور بالرضى والامتلاء. وهي تترك في النفس ذكرى حية حتّى حين يشحب

---

[1] *ها أنت أيها الوقت: أدونيس، (ص١٤٣).*

[2] *فن الشعر: أرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، (ص١٦١).*

[1] *La Stylistique Pierre Guiraud - Presses Universitaires De France - Paris - 5 ED 1967 p (11)*

[2] *الشعر في معركة الوجود: يوسف الخال وآخرون ــ دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠، (ص٨).*

[3] *الحداثة في الشعر: يوسف الخال، (ص٨٥).*

المثير الأصلي))[1]. من هنا كانت التجربة الجمالية تمتاز بالشمولية والبقاء[2].أمَّا التأثير السياسي أو الاجتماعي أو الفكري فهو جزئي لأنَّه يخاطب العقل إضافة إلى أنه لا يحمل متعة في ذاته. ومن هنا لا يحقق الفتح الذي يستطيع الفن أن يحققه في القلوب والعقول معاً.

وإذا كان يوسف الخال قد ذكر ما يحققه الشعر من سرور في نفس المتلقي، فإن نازك تورد وظيفة الشعر التطهيرية التي قال بها أرسطو في فن الشعر. فالشعر عندها يقوم بتطهير النفس من خلال تخليصها من العاطفة الفائضة. وهي تتبنى ما يذهب إليه الفيلسوف الفرنسي جان ماري غويو الذي يرى أن ((الفنون كلها وسيلة لإنفاق الفائض من الطاقة الإنسانية الذي لابدَّ له أن ينفق، فإذا قضى المجتمع على الفن أدى ذلك إلى أن تختزن طاقة متفجرة في الذهن الإنساني دون أن تجد منفذاً، وهذا لابدَّ أن يؤدي إلى نوع من فقدان التوازن بين الحياتين الحركية والنفسية، وهو أمر مضر بالحياة الإنسانية))[1]. ومن ثمَّ فالشعر والفن بعامة يحقق للإنسان التوازن بصرف الطاقة الزائدة أو إنفاقها. ونازك هنا تستعمل مصطلح (الطاقة) بدل (العاطفة) الزائدة. كما أنها لا تذكر كيفية خروج هذه الطاقة من خلال التفاعل مع الفن. فقد ذكر أرسطو أن المأساة مثلاً تُطهر من الانفعالات عن طريق إثارة التفاعل مع الفن. فقد ذكر أرسطو أن المأساة مثلاً تُطهر من الانفعالات عن طريق إثارة الرحمة والخوف[2]. وهما شعوران ينشآن عن محاكاة الأحداث ((وأحسن ما يكون لك حين تأتي هذه الأمور على غير توقع))[3].

ويتفق عبد الصبور مع نازك في أن الشعر يؤدي وظيفته التطهيرية التي ذكرها أرسطو قديماً، لكنه لا يقف عند تطهير القارئ، بل يضيف إلى ذلك تطهير الشاعر أيضاً[4]. وهو بذلك يوفق بين المذهب الكلاسيكي والمذهب الرومانسي. فكما يحقق المتلقي توازنه من خلال تخلصه من الانفعالات الزائدة ويستعيد قوته لمواجهة الحياة ومشاقها، كذلك يخلص الشعر الشاعر من آلامه

---

[1] *دائرة الإبداع: شكري محمد عياد ــ دار إلياس العصرية ١٩٨٦، (ص٨٧).*
[2] *المرجع نفسه، (ص٨٧).*
[1] *قضايا الشعر المعاصر: نازك، (ص٣٠١).*
[2] *في الشعر: أرسطو، (ص٤٨).*
[3] *المرجع نفسه، (ص٦٨).*
[4] *قضايا في الشعر: جهاد فاضل، (ص٢٦٥).*

ويجفف مشاعره ويحقق لـــه توازنه والظفر بنفسه. على أن عبـــد الصـــبور لا يقف عند الإشارة إلى تطهير الشاعر، بل يرى ((أن أرسطو كان يقصد تطهيـــر الفنان كما يقصد تطهير المتلقين، وليس هذا التطهير إلا فعـــلاً أخلاقيـــاً غايتـــه تصفية النفس وتهذيبها أو هو في الواقع ظفر أخلاقي بالنفس))[1]. فالشعر مـــن هنا مطهر للنفس البشرية مبدعة ومتلقية لأنَّه يعيدها إلى نقائها وصفائها، يعيـــد الإنسان إلى فطرته الأولى ليرى الحياة أجمل. على أن عبد الصبور هنا يحمـــل أرسطو أكثر ممَّا قاله، فهذا الأخير ركّز على المتلقي ولم يركز علـــى المبـــدع. وينسحب هذا على المذهب الكلاسيكي بعامّة لأنَّه اهتم بالمتلقي علـــى حســـاب المبدع أو جعل المبدع تابعاً للمتلقي.

فالشعر من هنا لـــه القدرة على تطهير النفس وتحقيـــق الفـــرح والنشـــوة. وهو يثير النفس ويلمس القلب بما يتوفر عليه من قـــوى تأثيريـــة تعـــود إلـــى طبيعته. وتركز نازك في حديثها عن تأثير الشعر في الذات على الوزن فتقـــول: ((فالشعر يمتلك بفضل وزنه طاقة للإثارة وتحريك المدارك لا يمتلكهـــا غيـــره، فالنشوة والموسيقى والدفء من مصاحبات الوزن...))[1]. فالشعر

ومن هنا يثير بموسيقاه، على أن الموسيقى عند نازك مرتبطة بالعاطفة في الشعر. فالشعر وزن وعاطفة، أو هو عاطفة ووزنهـــا وموســـيقاها[2].علـــى أن الوزن عند نازك ترجح كفته من حيث أنه هو الذي يعطي للعاطفـــة والصـــور واللغة وغيرها شعريتها كما رأينا من قبل. ومن هنا اهتمامها بالوزن في تحديـــد الشعر وإبعاد قصيدة النثر لعدم توفرها على الوزن. فالموسيقى عند نازك تثيـــر المتلقي بما تحمله من دفء ونشوة، "والنثر بافتقاره لهذه الموسيقى المؤثرة يفتقد خاصية يتفوق بها الشعر عليه في إثارة المشاعر ولمس القلوب"[3]. فالشعر إنَّما يؤثر في القلوب بهذه الموسيقى.

وإذا كانت نازك قد ركزت على الوزن فـــي إثـــارة المشـــاعر وتحريـــك المدارك لدى المتلقي فإن أدونيس يركز على المفاجأة والإدهاش. فالشعر عنـــده يزلزل النفس ويقلقها ولا يحقق لها الرضى أو الراحـــة.وهـــو يزلـــزل الواقـــع والموروث وطرائق التعبير المألوفة. إنه يبلبل الفكر ويخلخل الـــروح ويبعـــث

---

[1] *حياتي الشعر: عبد الصبور، (ص٢١).*
[1] *قضايا الشعر المعاصر: نازك، (ص١٩٤).*
[2] *المصدر السابق (ص ١٩٥)*
[3] *المصدر السابق (ص ١٩٤)*

القلق. فالشعر يقوم على الجدة والطرافة والغرابة، إنه بحث وتساؤل مستمر "القصيدة ليست جوابا، بل هي سؤال ضمن السؤال، أو سؤال يتجاوز السؤال"[1]. ومادام الشعر بحثاً عن المجهول فمن الطبيعي أن يستعمل لغة غير عادية للتعبير عن غير العادي. إنه يعتمد لغة مجازية، ومن شأن الشعر الذي يقوم على المجاز أن يكون "غريباً مفاجئاً، وغامضاً وسط ذل السائد. ذل أنه يفجر الجوانب الأكثر غنىً وعمقاً في كياننا، الجوانب التي جهلناها أو تجاهلناها وكبتناها لأسباب كثيرة اجتماعية وثقافية وسياسية"[2]. والشعر بهذا يضيء جوانب النفس ويفجر المكبوت ويكشف الخفي والمجهول . إنها يقلق ويفاجئ ويدهش بلغته وعالمه وجدته. فهو يقول ما لا نعرفه، ويخلق ما لا نتصوره.

وإذا كانت نازك قد ركزت على أهمية الوزن في عملية التأثير وركز أدونيس على عنصري المفاجأة والإدهاش فإن عبد الصبور لا يركز على عنصر بعينه وإنما يرى أن الشعر "يستعين بالموسيقى والإيقاع والصور والذهن والخيال"[1] لإحداث التأثير المطلوب في المتلقي. فهو من هنا يعتمد عدة مجتمعة مجتمعة ليؤثر في النفس الإنسانية. فلا الوزن يحقق وحده الأثر المطلوب ولا الصورة وحدها تحقق ذلك. إن القصيدة نظام متكامل وتأثيرها شامل. ومن هنا لا يجوز إسناد التأثير إلى عنصر بعينه، فالقصيدة علاقة تربط بين هذه العناصر من خلال الرؤيا الشعرية.

ويميز عبد الصبور بين أثر القصيدة القديمة وأثر القصيدة الحديثة فيرى أن الأولى تصل إلى عقل المتلقي وقلبه عن طريق أذنه لذلك كانت تعتمد قوة الإيقاع والنبر، فهي كلام موجه إلى جماعة، أمَّا الشعر الحديث فهو حديث النفس إلى النفس، والقارئ يقرأ الديوان منفرداً دون حاجة إلى صوت جهير[2]. فالقصيدة الحديثة كثيراً ما يلقيها الشاعر على الجمهور وتؤثر فيهم. وأن قوة الإيقاع يمكن أن تكون في القصيدة الحديثة أيضاً. وأن الإيقاع الخليلي لا يكتفي بأن يقدم لذة للأذن كما يرى أدونيس[3] ولكن يقدم متعة للروح أيضاً، فهو لا يطرب الأذن فحسب بل يملأ النفس لأنَّه جزء من تجربة شعرية وليس وعاءً خارجياً. ولكن هذا

---

[1] *الثابت والمتحول: أدونيس (ج ٣) (ص ٣١٤)*
[2] *سياسة الشعر: أدونيس (ص ٢٧)*
[1] *الأعمال الكاملة: عبد الصبور (ج ٩) (ص ٤٣١)*
[2] *المصدر السابق (ص ٤٢٨ ، ٤٢٩)*
[3] *مقدمة للشعر العربي: أدونيس (ص ١١٤)*

لا ينفي أن القصيدة الحديثة تتميز عن القصيدة القديمة في وسائل التأثير، فهي تمتلك طرائقها الكثيرة المتنوعة على مستوى الشكل والمضمون، إضافة إلى كونها نصاً مفتوحاً باعتبارها سؤالاً لا إجابة كما يرى أدونيس.

إن القصيدة الحديثة لا تؤثر بمضمونها فحسب لأنها ليست بياناً سياسياً أو اجتماعياً بل تؤثر بشكلها ومضمونها معاً من حيث هي بنية لها وظيفة جمالية تشمل الفائدة والمتعة معاً. من هنا أكد رواد الشعر العربي الحر أن للشعر وظيفته المتميزة عن الوظائف التي يقدمها العلم والفلسفة والدين. إنها وظيفة جمالية تمتاز بالشمولية والبقاء، ولها تأثيرها الكبير في الذات الإنسانية. فهي وظيفة كلية تشمل السياسي والاجتماعي والفكري والنفسي. على أن السياسي أو الاجتماعي أو الفكري أو النفسي في الشعر يختلف عن الواقع. فالشعر وإن استفاد من هذه الحقائق فإنه يحولها إلى قيمة فنية. ثمَّ إن الشعر لا يقف عند ما يتوصل إليه العلم أو الفلسفة وإنما يبحث عن حقيقته الخاصة وبطريقته الخاصة أيضاً ولا يقدم معرفة جاهزة وهذه الحقيقة لا تنفصل عن النص الشعري من حيث هو شكل جمالي. إنها حقيقة ممتعة، حقيقة جمالية، فـ"هي جماع كل أصناف الحقيقة لأنها مكتشفة بالشعر ومودعة فيه، لأنَّ الشعر تعبير عن جوهر الكون والطبيعة والتاريخ والإنسان والحقيقة التي تكمن في الشعر هي نموذج للحقائق الأخرى لأنها حقيقة تعبر عن تمام الإنسانية وكمالها، وعن كامل اندماجها في شرطها الإنساني"[1]. والشعر رؤيا ولهذا فإنه لا يقدم معلومات وإنما يقدم موقفا من الواقع أو العالم. ومن ثمَّ فإن الوظيفة الشعرية شاملة وليست جزئية اجتماعية أو سياسية أو فكرية. إنها رؤيا تبلورت من خلال تجربة الشاعر في الحياة. والرؤيا الشعرية لا ينفصل مبناها عن مضمونها، ولا يمكن فصل فائدتها عن متعتها، ولا يمكن اختصارها أو تجزئتها فهي النص الشعري ذاته. ولهذا النص وقع على النفوس وسلطان على القلوب من حيث هو طريقة خاصة من التعبير عن رؤيا خاصة.

■■■

[1] المفاهيم معالم: محمد مفتاح ــ المركز الثقافي العربي (ط ١ ــ ١٩٩٩) (ص ١٣٩)

خاتمـــة

لقد استطاع رواد الشعر العربي الحر أن يصوغوا مفهومهم للشـــعر مـــن خلال جملة من المصطلحات انطلاقاً من تصورهم للشعر وممارستهم لـــه هـــذه المصطلحات منها ما هو مأخوذ من نظريات أدبية كلاســـيكية مثـــل محاكـــاة، صناعة، أسلوب، مذهب. ورومانسية مثل تعبير، وحـــدة عضـــوية، خلـــق وإن استعمله أصحاب نظرية الخلق بمفهوم جديد. وواقعية مثل انعكاس، عمل فنـــي، طبقي، ثوري، بناء فوقي وتحتي، شكل معرفي، وهذا ما نجـــده عنـــد البيـــاتي والحيدري أكثر من غيرهما. وحديثة مثل بنيـــة، تشـــكيل، هرمـــوني، تفكيـــك، شعرية. كما يستخدمون مصطلحات من معارف إنسانية مختلفة صوفية كما هي الحال عند عبد الصبور في حديثه عن عملية الإبداع وعند أدونيس فـــي حديثـــه عن الرؤيا والحقيقة الشعرية، أو الفلسفية كما هي الحـــال عنـــد خليـــل حـــاوي بخاصة. وهذا يدل على أن شعراءنا النقاد والمنظرين قد اســـتفادوا كثيـــراً مـــن مذاهب أدبية وفكرية وسياسية واجتماعية في تحديدهم لمفهـــوم الشـــعر ماهيـــة ووظيفة وأداة. وقد يلجأ الوالد منهم إلى تركيب مصطلح جديد من خلال توفيقـــه بين مصطلحين معروفين كما نجد لدى أدونـــيس أحيانـــاً، أو يشـــتق بعضـــهم مصطلحاً من تجربته الشعرية. على أن معظم المصطلحات التـــي يســـتعملونها متداولة بين النقاد قديماً وحديثاً ولا يمكن أن ننسبها إلـــيهم، ولكـــن يبقـــى لكـــل مفهومه الخاص لها والذي يختلف قليلاً أو كثيراً عن غيره.

ويختلف مفهوم رواد الشـــعر العربـــي الحـــر للشـــعر عـــن المفهـــومين السابقين:الكلاسيكي الذي يربط الشعر بمرجـــع خـــارجي هـــو واقـــع الحيـــاة والرومانسي الذي يربط الشعر بمرجع داخلـــي هـــو ذات المبـــدع. فـــالمفهوم الكلاسيكي على الرغم من أنه يرى الشعر صناعة فإنه يقيده بـــالمرجع. وبهـــذا تصبح قيمة الشعر مرهونة بمدى اقترابه من ذلك النموذج. وفي هذه الحال يبقى الواقع أصلاً والشعر امتداداً لـــه يمكن الاستغناء عنه مادام الواقع أكثـــر عمقـــاً

والشعر صورة له. أمَّا المفهوم الرومانسي فيهتم بالذات منطلقا للإبداع أكثر من طبيعة الشعر. فهو لا يضع مقاييس محددة للشعر بل يركز همه على صدق التعبير عن عاطفة الشاعر.على أن صدق العاطفة ليس مقياساً لجودة الشعر وأن هناك فرقاً بين الصدق العاطفي والصدق الفني. والشعر بهذا ليس نقلاً صادقاً للمشاعر وإلا فما جدوى الشعر إذا كان صورة طبق الأصل لذات الشاعر؟ ومن هنا ذهب رواد الشعر العربي الحر إلى أن الشعر خلق وإبداع وابتكار وليس صورة لمرجع داخلي أو خارجي. فالشعر هنا عالم جديد مستقل نسبياً عن الذات والموضوع وهذا ما يبرر وجوده. وقد تأثر هؤلاء الرواد بأصحاب نظرية الخلق مثل إليوت وجيروم ستولنيتز وألان تيت وغيرهم. وعلى الرغم من تأثرهم بإليوت في نظرية الخلق فإنهم لم يقولوا بالمعادل الموضوعي من حيث هو وسيلة للخلق، وإن ذكروا وسائل مثل الصهر أو التمثل والتحويل وإعادة التشكيل. فالشعر عندهم خلق جديد لا تقليد للموروث الشعري أو المجلوب الغربي إنه شيء مختلف عن مرجعه، لذلك أنه يقول المجهول والممكن ولا يقول الكائن والموجود. فالشعر رؤيا تتجاوز المكان والزمان المحدودين إلى اللامحدود والمحسوس إلى المجرد.

وكما يختلف الشعر عن واقع الحياة يختلف أيضاً عن الفنون والعلوم شكلاً ومضموناً، ماهية ووظيفة وأداة. فهو نظام متكامل له عناصره المكونة له والتي تتفاعل بطريقة خلاقة لتصنع عالماً جديداً. على أن هذا العالم الجديد ليس مغلقاً على ذاته، بل هو منفتح على الآخر. وهو بهذا لا ينتهي دلاليا من حيث أنه يولد دلالات جديدة في علاقته مع القارئ. إنه ليس نقلا لفكرة أو عرضاً لرأي أو سرداً لموضوع بل طريقة جديدة في التفكير والتعبير. فهو طريقة فنية متميزة بلغتها وموسيقاها وصورها. بل هو الذي يعطي هذه الأدوات التعبيرية فنيتها. فاللغة لا تكون شعرية خارج سحره، والصور لا تكسب شعريتها خارج سياقه، والموسيقى لا تأخذ شعريتها إلا ابتداءاً منه. فالشعر هو الذي يخلق لغته وصوره وإيقاعه في تجلياته وما هذه الأدوات التعبيرية إلا بعض وسائله العديدة للظهور والتجلي. ويبقى الشعر أكبر من مكوناته وأدواته وأشكاله التعبيرية المختلفة.

وكما يختلف الشعر من حيث طبيعته عن العلم والفلسفة والدين يختلف وظيفة أيضا. فوظيفته لا تكمن في توصيل فكرة أو وعظ وإرشاد بل له وظيفته الخاصة. وهو لا يردد ما تهدف إليه المعارف الإنسانية المختلفة، بل

لـــه معرفته الخاصة التي لا تنفصل عن طريقته في التعبير. فهو يختلف عنهـــا في بحثه عن الحقيقة وفي الحقيقة التي يبلغها وفي الطريقة التـــي تجســـدها. إن وظيفته جمالية لا تنفصل فيها المتعة عن الفائدة. ولهذا يتـــرك أثـــراً متميـــزاً لا يتركه غيره من العلوم والفنون.

وإذا كان رواد الشعر العربي الحر قد اتفقوا على أن الشعر ابتكار وخلـــق وإبداع فإنهم قد اختلفوا في استعمال المصطلحات الدالة على ذلك. فمـــنهم مـــن استخدم مصطلح الخلق، ومنهم من استخدم مصطلح التعبير ومنهم من اســـتخدم مصطلح الانعكاس. على أن معظمهم قد استخدم أكثر من مصطلح كأن يســـتخدم الخلق والتعبير أيضاً، أو الانعكاس والتعبير أيضاً. ومعنى ذلك أنهم لم يقفوا عند اصطلاح واحد وإن غلب مصطلح على آخر عند بعضهم على سواه. فقد طغى مصطلح الخلق على أدونيس أكثر من غيره وطغى مصطلح التعبير على عبـــد الصبور وطغى مصطلح الانعكاس على الحيدري. على أن استخدامهم لمصطلح التعبير يختلف عن استعمال الرومانسيين لـــه لأنّه يعني صياغة جديـــدة للمـــادة من خلال علاقة الذاتي بالموضوعي وليس تعبيراً مباشراً عن ذات المبدع فـــي ذاتها. ومن ثمَّ تخلصوا من طغيان العاطفة التي طبعـــت الرومانســـية وحققـــوا للشعر بعض موضوعيته. وهم يستخدمون مصطلح خلق على طريقـــه إليـــوت لاطريقة ملارمية إلا ما وقع فيه أدونيس أحياناً إذ يوحي السياق أن الخلق عنـــده من عدم. أمَّا بقية الشعراء فيؤكدون أن الخلق ينطلق من الموجـــود فـــي اتجـــاه الرمز والأسطورة.

وكما اختلف هؤلاء في استعمال المصطلح المحدد لمفهوم الشـــعر اختلفـــوا في التركيز على الأسس المحددة لهذا المفهوم وإن اتفـــق بعضـــهم علـــى هـــذه الأسس. فنازك تركز على الوزن من حيث هو مقياس أساسي في تحديد مفهـــوم الشعر إضافة إلى المجاز والعاطفة الشعري والجو الشعري. وهي وإن ذهبـــت إلى أن الشعر هو تفاعل العناصر المكونة للشعر أو طريقة التعبير إلا أنها ترى في الوزن الأساس الذي يعطي لكل العناصر شعريتها. وعلـــى الـــرغم مـــن أن حجازي يختلف عن نازك في تركيزه على الأســـس ذاتهـــا، اللغـــة الشـــعرية والموسيقى والصورة فإنه يقتنع بأن الإيقاع الشعري الموزون هو ما يخلق اللغة الشعرية أو يعطي للشعر شعريته. ويتفق عبد الصبور وخليل حاوي والحيـــدري والسياب والبياتي على أهمية الإيقاع الشعري الموزون في الشعر واقتناعهم بأن اشعر لا يستقيم دونه. ويميز هؤلاء بين الإيقاع المفلـــت فـــي النثـــر والإيقـــاع

الموزون في الشعر على أنهم يذكرون الأسس الأخرى المحددة للشعر. فخليل حاوي يركز على الرؤيا التي تتجسد عن طريق الإيقاع والصور في فهمه للشعر. ويركز عبد الصبور على لب الشعر أو روح الشعر الذي لا يتجلى منفصلاً عن الإيقاع الشعري. أمَّا السياب فلا يتصور الشعر خارج الوزن وإن اهتم ببناء القصيدة والصورة ذلك أن القصيدة نظام متماسك وهو ما يتفق عليه رواد الشعر العربي الحر ويعد البياتي والحيدري الوزن أساساً لا يمكن للشعر أن يستقيم بغيره وإن لم يحصرا الوزن في البحور التقليدية إلى جانب اهتمامها بالتجربة بالدرجة الأولى. فالشعر تجربة وجودية عند البياتي وواقعية عند الحيدري وهما يركزان على علاقة الشعر بالواقع اكثر من تركيزهما على الأدوات الفنية. فالشعر عندهما مضمون بالدرجة الأولى وما الشكل الفني إلا امتداد له. على حين يثور أدونيس والخال على الواقع ويهتمان بفنية الشعر مقياساً للشعر. فالشعر عندهما تعبير جمالي أولاً بغض النظر عن مضمونه. فالشعر لا يتحدد عند أدونيس بفكريته ولكن بفنيته وكذلك الأمر بالنسبة إلى الخال. على أنهما يحصران هذه الفنية في اللغة الشعرية دون الوزن أو الإيقاع الشعري الموزون، ويفهمان الإيقاع الشعري مفهوماً عاماً غير محدد. ومن ثمَّ يعتبران القصيدة النثرية شعراً. وهما بهذا يختلفان عن بقية رواد الشعر العربي الحر. وإذا كان الخال وأدونيس يتفقان في الثورة على المقاييس القديمة فإن الخال يبقى معتدلاً في ثورته هذه على حين نرى أدونيس يذهب إلى الثورة على ما يسمى مقياساً للشعر ويعبر الخروج عن المقاييس المألوفة هي المقياس في الشعر. وهو هنا يذكرنا بمقولة برنارد شو التي استندت إليها نازك في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) وهي أن القاعدة في الشعر هي اللاقاعدة. وإذا كانت نازك قد عادت إلى قيود الوزن والقافية بعد الثورة عليهما فإن أدونيس ظل مقياسه في الشعر الثورة على مختلف المقاييس. ومن ثمَّ أصبح الشعر تجريباً ومحاولة تجاوز للمألوف وتحولاً مستمراً لإثبات له. وهو يقول بالطريقة الشعرية أو التعبير الشعري مقياساً دون أن يرمي إلى أبعد من اللغة الشعرية ذاتها. وهكذا يدخل في الشعر ما ليس شعرا وتختفي الفروق بين الأجناس الأدبية عنده. فالشعر عنده يكون موزونا ويكون غير موزون بل إن الوزن مقياس النظم عنده وهو مقياس خارجي أمَّا الشعر فلا يخضع لوزن وإن كان له إيقاع. على أن أدونيس لا يميز بين الإيقاع الشعري والإيقاع النثري وإن كان يفرق بين الشعر والنثر الفكري. وهو لا يميز بين الشعر والنثر الفني وإن

ادعى ذلك لأنَّه ينطلق من اللغة الشعرية. ومن ثمَّ فالشعر عنده واسع يشمل الكتابة الفنية في مقابل النثر العلمي.

على أنه لا بد من الإشارة في إطار تحديد مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر إلى تحاملهم على النقاد العرب القدامى بخاصة لعدم تمكنهم من تكوين رؤية شاملة عن مقولاتهم إذ كثيرا ما انطلقوا من الجزء ليطلقوا أحكاما عامة على الناقد القديم، بل على النقد القديم. فقد ظلموا الجاحظ في قوله إن المعاني مطروحة في الطريق وأن العبرة بالصياغة إذ رأوا فيه إهمالا للمعنى الشعري، في حين أن الجاحظ يميز بين المعنى الأصلي والمعنى الشعري الذي يتشكل من خلال الصياغة. وهو يقصد بالمعاني المطروحة في الطريق المعاني العامة التي ينطلق منها الشعر ليخلق معانيه الخاصة. كما اخطأوا في إدراجه ضمن دعاة اللفظ انطلاقاً من اهتمامه بالصياغة إذ رأوا في ذلك شكلانية على حساب المعنى. وهذا يدل على عدم فهمهم لمصطلح الصياغة لأنها تشمل الشكل والمضمون معا. كما ظلموا قدامة بن جعفر في تركيزهم على الوزن دون الحدود الأخرى في تعريفه للشعر. فهو يذكر أن الشعر كلام وهذا يعني أنه استعمال خاص للغة وأنه موزون ومقفى وله معنى. فقد جمع حدوداً أربعة في تعريفه لم يقفوا عندها ووقفوا عند الوزن وحده وبخاصة أدونيس، علماً أن قدامة لا ينفي المجاز في تحديده للشعر. وهذه أحكام تدل على القراءة السريعة والجزئية والفهم السطحي أو سوء الفهم للمنقول.

وبعد فهذه محاولة تهدف إلى تحديد مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي من خلال ما توفر لدينا من مصادر ومراجع أردنا بها الإسهام في الكشف عن معرفة تفكير هؤلاء الشعراء في حل مشكلات الشعر وأسئلته المتعددة فيما يخص موضوعنا. وهي محاولة لا نزعم أننا أحطنا فيها بكل جوانب الموضوع وبلغنا الغاية، وإنما هو مجهود بذلناه مخلصين فيه ما وفقنا الله إلى ذلك غير مقصرّين، والله ولي التوفيق.

■■■

فهرس الأعلام

أ

إبراهيم زكريا: ٤٥

ابن أبي ربيعة (عمر): ١٥

ابن أبي سفيان (معاوية): ٢٠٢

ابن أبي سلمى (زهير): ١٣٧

ابن أبي طالب (علي): ١٢٩

ابن أحمد (الخليل): ٤١ ، ٩٠، ١٠٠، ١٢٨، ٢٢٧

ابن جعفر (قدامة): ٨، ١٢٣، ١٩٥، ٢٩٢

ابن الحباب (والبة): ١١٣

ابن خلدون (عبد الرحمن): ٢٤

ابن الراوندي: ١٨

ابن رشد: ٢٤

ابن رشيق: ١١٣، ١٩٥

ابن الرومي: ٢٦، ١١٤، ١٣٠

ابن زيدون: ١٥

ابن ساعدة (قس): ١٢٩

ابن السكيت: ١٩٥

ابن سينا: ١٢٤، ٢٨٤

ابن صيفي (أكثم): ١٣٧

ابن طباطبا: ٨، ٦٧، ٦٨

ابن عباد (الصاحب): ١٣٠

ابن عبد الله (محمد) (ص): ٦٠

ابن عربي (محيي الدين): ١٥٥

ابن العميد: ١٣٠

ابن قتيبة: ١١٣، ١٩٥

ابن مالك: ١٢٣

ابن منظور: ٢٧٢

أبو تمام: ١٥، ١٨، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١٣٠، ١٨٥، ٢٢٢، ٢٣٢، ٢٦٠

أبو ديب (كمال): ١٣٧، ٢٢٩

أبو شادي (أحمد زكي): ٦، ٦٢، ٦٣، ٩٦

أبو شبكة (إلياس): ٢٥٤

أبو ماضي (إيليا): ١١٤، ١٦٢

أبو نواس: ١٨، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١٣٠

الأحمد (سليمان الأحمد): ١٤

أدونيس: ٦، ٧، ١٣، ١٤، ١٧، ١٨، ٢٢، ٢٣،، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٤١، ٤٢، ٤٧، ٤٨، ٥١، ٥٢، ٥٤، ٥٦، ٥٧، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٧٦، ٧٧، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٧، ٨٨، ٩٠، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٩ ، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧،

١٣٨، ١٤٠، ١٤١، ١٤٧، ١٤٨،
١٥١، ١٥٢، ١٥٥، ١٥٦، ١٦٠،
١٦٧، ١٦٨، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢،
١٧٩، ١٨٦، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٨،
١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٣، ٢٠٥، ٢٠٦،
٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٠، ٢١٠، ٢١١،
٢١٤، ٢١٥، ٢١٧، ٢١٨، ٢٢٠،
٢٢٢، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٣٠،
٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٦، ٢٣٨، ٢٣٩،
٢٤٠، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٦٦، ٢٦٧،
٢٧١، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨٣، ٢٨٤،
٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٩، ٢٩١، ٢٩٢،

أراغون (لويس): ٥٦

أرســـطو: ٨، ٥١، ٦٩، ١١٠، ١٢٤، ٢٥٧، ٢٧٢، ٢٧٦، ٢٨٤، ٢٨٥

إسماعيل (عز الدين): ١٨٢، ٢٠٤

أفلاطـــون: ٣٧، ٥١، ٦٦، ٧٠، ١١٠، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٩

ألان بو (إدغار): ١٠٤

ألبرتي: ٥٦

ألبيريس: ١٢٨

إليـــوت (ت . س): ٥٧، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٨١، ١٥٦، ١٩٦، ٢٠٤، ٢١٠، ٢٢٥، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٩٠، ٢٩١

أمبيذوكليس: ١١٢

الآمدي: ١١٣، ١١٥

امرئ القيس: ١٨، ٢٤، ٢٦، ٢٧، ٩٠، ٩١

أنطون (فرح): ١٨

أونغارتي: ٥٦

ب

بارت (رونالد): ٢٠٨، ٢٨٢

بارثيس (رولاند): ١٧٨

باروت (محمد): ٩١

باكثير (علي أحمد): ٦، ١٠١

باوند (إزرا): ٦١، ٦٢، ٢٠٥، ٢١٠

بتهوفن: ٨٤

البحتري: ١٥، ١١٣، ١١٥، ٢٢٢

بدوي الجبل: ٢٣٦

برنار (سوزان): ٢٢٥

برمنيدس: ١١٢

بروست: ٨١، ٨٢

بريتون (أندري): ٢١٠

البطل (علي): ٢٤٠، ٢٤١

بغدادي (شوقي): ٢٣١

بلسنكي: ١٤٦

بنيس (محمد): ١٢٥، ٢١٠

بود لير (شارل): ٢٧، ٢٨، ٦٢،٨٤، ١٠٤، ١٦٦، ٢١٠

بوشكين: ٤٨، ٨١، ٨٢

البوصيري: ١٥

بونفوا: ٢٧، ٢٧١

البياتي (عبد الوهاب): ٦، ٧، ١٣، ١٤، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٥، ٢٦، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٤١، ٤٣، ٤٦، ٤٧، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦١، ٧٠، ٧١، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٣، ٩٢، ٩٤، ١٠٢، ، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٩ ١٢٢، ١٢٥، ١٢٩، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٩، ١٤٠، ١٤٩، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٧٣، ١٧٤، ١٨٤،

١٨٦، ١٨٨، ٢١٢، ٢١٥، ٢١٦،
٢١٧، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢٢، ٢٢٣،
٢٣٣، ٢٣٥، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥،
٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٨،
٢٥٩، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٨،
٢٧٠، ١٨٩، ٢٩١،
بيرس (سان جـــون): ٢٧، ٥٦، ٥٧،
١١٠

ت

تزارا (تريستان): ٢١٠
تليمة (عبد المنعم): ٨
تنيانوف: ١٨١
التوحيدي: (أبو حيان): ١٢٩
تولستوي: ٣٨
توماس (سانت): ٢١٦
توينبي: ٦٤
تيت (ألان): ٢٩٠

ج

الجاحظ: ٣٧، ١١١، ١١٥، ٢٩٢
جاهين (صلاح): ٢٠٦
جبرا (جبرا إبراهيم): ٩٦، ١٣٤
جبران (خليل جبـــران): ٦٢، ١٢٩،
١٣٠، ١٣٢، ٢٠٥
الجرجاني (عبد القاهر): ١٢٦، ١٢٧،
١٢٦
جراهام هيوج: ٩٦
جلجامش: ٢٧، ١٨٨
الجمحي (ابن سلام): ٢٧٢
الجواهري (محمد مهدي): ٢٠، ٢٣٦
الجوزو (مصطفى): ٨
الجيار مدحت: ٨٨، ٢٣٤
جيدة (عبد الحميد): ٢٣١
جيرو (بيار): ٢٨٤

ح

حاوي (إيليا): ٧٤، ١٦٧
حاوي (خليـــل): ٦، ١٧، ١٨، ٢٥، ٢٧،
٣٤، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٦٤، ٧٤، ٨١،
١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١،
١١٢، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢٢،
١٣٢، ١٣٣، ١٣٩، ١٤١، ١٦٦،
١٦٧، ١٧٦، ١٨٥، ١٨٩، ١٩٠،
١٩٧، ١٩٨، ٢٠٢، ٢٠٥، ٢٠٦،
٢٠٧، ٢٠٨، ٢١٢، ٢١٨، ٢٢٠،
٢٢٥، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٤٦، ٢٤٩،
٢٨٠، ٢٨٩، ٢٩١،
حجازي (أحمد عبد المعطـــي): ٦، ١٤،
١٥، ١٦، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٥، ٢٦،
٣٠، ٣١، ٣٤، ٣٧، ٥٠، ٥٥، ٥٨،
٥٩، ٦١، ٧٥، ٧٦، ٧٩، ٨٠، ٨٢،
٨٣، ٨٦، ٩٢، ١٠٠، ١١٥، ١١٦،
١١٨، ١٢٣٤، ١٢٤، ١٢٥، ١٣٠،
١٣١، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١،
١٤٧، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٤،
١٦٦، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧،
١٨٠، ١٨٦، ١٨٩، ١٩٠، ٢٠٠،
٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٦، ٢١٢،
٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٨، ٢٢٢،
٢٢٣، ٢٣٠، ٢٣٦، ٢٣٨، ٢٤٠،
٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٨،
٢٥٥، ٢٦٣، ٢٧١، ٢٨٠، ٢٨١،
٢٩١
حداد (فؤاد): ٢٠٦
حسين (طه): ١٢٩، ٢٢٣
الحكيم (توفيق): ٥٩
الحلاج: ١٨

الحيدري (بلند): ٦، ١٦، ١٩، ٢١، ٢٩، ٣٠، ٣١ ، ٥٦، ٥٧، ٤٦، ٥٦، ٧٧، ٧٨، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٨، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٧٣ ، ١٧٤، ١٧٩، ١٨٠، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٤، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢٣٣، ٢٢٤، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٢٨، ٢٨٩، ٢٩١،

خ

الخـــال (يوســـف): ٦، ٧، ١٥، ١٧، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٧، ٣١، ٤١، ٤٥، ٦٠، ٦٢، ٦٣، ٧٨، ٩٠، ٩٤، ١٠٠، ١٠٤، ١٠٦، ١٠٩، ١١٨، ١٢٠، ١٢٥، ١٢٩، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٩، ١٤١، ١٥٠، ١٥١، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٧، ١٧٥، ١٧٦، ١٨٠، ١٨١، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٣، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢١٠، ٢٢٠، ٢٣٠، ٢٤٩، ٢٦١، ٢٦٤، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٩١، ٢٩٢،

خوري (رئيف): ١٨٥

د

دانتي: ١١٧، ٢٧٥

دنقل (أمل): ١٥٠،

دوفران: ١٦٣،

ديلاكروا: ٤٥

دي سوسير: ٢١٠، ٢١١

ر

راتقين: ٢٤٧

الرازي: ١٨

الرافعي (مصطفى صادق): ١٢٩

رامبو: ٦٢، ٩٧، ١٧٠، ١٨٥، ٢١٠

الرصافي (معروف): ١٠، ١٠٢، ١٧٣،

الرضي (الشريف): ١٨، ٢٤، ١٠٢

الريحاني (أمين): ٦٢

ريبو: ٧٣

رتشاردز: ٢١٦، ٢٧٤

ريلكه: ١٦٦

الزهاوي: ١٩، ١٠٢، ١٧٣

س

ســـارتر: ٥٧، ٢١١، ٢١٢، ٢٦٠، ٢٧٥، ٢٧٦،

سبيندر (ستيفن): ٨٠

ستالين: ٤٨

ستويل (إديث): ١٨٥

ستولنيتز (جيروم) : ١١٠، ١٧٢

سعيد (خالدة): ١١٠، ١٧٢

السعيد (نوري): ٢٤٨

سلام (رفعت): ٣٢

سوفوكليس: ٢٧٥

سوينبرن: ٩٦

السياب (بدر شـــاكر): ٦، ٧، ١٥، ٢٥، ٢٧، ٤٠، ٤٦، ٥٤، ٦٢، ٦٩، ٧٠،٧١، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٥، ١٠٨، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٤، ١٢٥، ١٤١، ١٤٣، ١٤٤، ١٦٤، ١٧٢، ١٧٩، ١٨٠، ١٨٥، ٢٢٠، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٥٠، ٢٥٩، ٢٦١ن ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦،

٢٦٨، ٢٧٠، ٢٩١

ش

شار (رينيه): ٢٧
الشرقاوي (عبد الرحمن): ٢٣٦
شكري (غالي): ٤٩
شكسبير: ٣٨، ١١٧، ٢٦٥
شكلوفســـكي، ٥، ١٤٤، ٢٠٤، ٢٧١ن ٢٧٤
شللي: ٣٧، ١١٠، ٢٥٢، ٢٧٣،
شليجل: ٧، ٢
شميل (شبلي): ١٨
الشنفرى: ٦٠، ٩٠، ٩١
الشواف (خالد): ١٨٥
شوقي(أحمـــد): ١٥، ١٨، ١٩، ٥٩، ١٠٢، ١٦٢، ٢١٥، ٢٥١،
شو (برنارد): ٧٩، ٢٩٢
شيلر: ٢٦٥

ص

صايغ (توفيق): ٩٦
صليبا (جميل): ٢٢٠

ط

طه (علي محمود): ١٦٣، ١٩٥، ٢٣٦

ع

العالم (أمين): ٨٤، ١٤٨، ٢٣٦
عبد الصبور (صـــلاح): ٦، ١٤، ١٦، ٢٠، ٢٥، ٢٧، ٤٨، ٥٥، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦٣، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٨٠، ٨٢، ٨٣، ٨٧، ١٠٨، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١٦٠، ١٦٥، ١٦٦، ١٧٤، ١٨٠، ١٨٥، ١٨٨، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢٢٩، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٦، ٢٤٢، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٦٠، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨٢، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٩، ٢٩١،
العشي (عبد الله): ٨، ٥٨، ٢٥٧، ٢٨٣
عصفور (جابر): ٨
عفيف (حسين): ١٣٢
العقاد (عباس محمود): ١٦٥
علي (عبد الرضا): ٢٤٨
عياد (شكري): ١٧٨، ٢٢١، ٢٣٠
العيسي (سليمان): ١٦٣

غ

الغزالي: ١٨
غوته: ٦١، ١١٧
غوغول: ٤٨
غوير: (جان ماري): ٢٨٤

ف

الفارابي: ١٢٤، ١٢٧، ١٣٧
فـــاليري (بـــول): ٥٦، ٧٢، ١٢٢، ١٩٩، ٢٠٠، ٢١٠، ٢٧٩،٢١٤
فرجيل: ٢٧٥
فرويد: ٣٩
فوكز: ٢٤١
الفيتوري (محمد): ٦

ق

قباني (نزار): ٦، ١٥، ١٦٢، ١٦٣، ٢٦٣،

٢٨١

ك

كامو (ألبير): ٥٧، ٢٥٢
كانط: ٢٦٥، ٢٧٥، ٢٧٦
كروتشه: ١٥٧، ١٥٨، ٢٢٣
كولردج: ٢٣٣، ٢٤٢
كوهن (جان) : ١٢٨.

ل

لالو (شارل): ٧٤
لانز (هنري): ٢٣٨
لوتمان (يوري): ٢٢٤
لوكريشيوس: ١١٢

م

مارنيتي: ٥٦
المـــاغوط (محمـــد): ٩٦، ٩٧، ١٢١، ١٢٩، ١٣٤
ماكليش: ١٦٧
المتنبي (أبو الطيـــب): ١٨، ٢٤، ٢٥، ٢٧، ٣٨، ٥٧، ١٠٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١٧٤، ٢١٥، ٢٢٢، ٢٦٠، ٢٦٦
محفوظ (نجيب): ٥٩، ١٣٠
المسيح (عيسى عليه السلام): ٢٥٣
مطران (خليل): ٢٦، ١٠٢
المعري (أبو العـــلاء): ١٨، ٢٤، ٢٧، ٨٤، ١٠٢، ١١٣، ١١٤، ١٣٠، ١٥٨، ٢١٥، ٢٦٠
الملائكة (نازك): ٦، ٧، ٤١، ٤٤، ٤٥، ٦٢، ٦٤، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٩، ٩٢، ٩٥، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠٣، ١٠٥، ١١٤، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٥، ١٢٩، ١٣٢، ١٣٣، ١٤٠، ١٤١، ١٤٤، ١٥٣، ١٤٥، ١٥٥، ١٥٧، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٤، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٥، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٩، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣٢، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٦٩، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٩١، ٢٩٢
ملارميـــــه: ٢٧، ٢٨، ٢٦، ٢١٠، ٢٧٥، ٢٩١
ملتون: ٢٥٢
منيف (موسى): ٨
موريه (س): ٩٦
مولينيه (جورج): ١٨٧
ميشو (هنري): ٥٦

ن

ناصف (مصطفى): ٦٩
الناعم (عبد الكريم): ١٢١
نخلة (أمين): ١٣٠، ١٣ب٧
النويهي (محمد): ٢٢٩
نيوتن: ٣٨
نيتشه: ٣٩

ه

هلال (محمد غنيمي): ١١٦
هوجو (فكتور): ٢٠٥
هولد رلين: ٢٧، ٨٤، ١١١
هوميروس: ١١٠، ٢٧٥، ٢٧٨

هيدغر: ١١١
هيراقليطس: ٢٧
هيلين: ٢٤١

و

الورقي (السعيد): ٢٣١
وردز وورث: ٢٠٥
ولسن (كولون): ١٥١
ويتمان (ولت): ٦٢، ٦٩
ويليك (رينيه): ١٣٨، ١٤٥

ي

ياكبسون (رومان): ١٨١، ١٨٧، ٢١١، ٢١٤
يوسف (سعدي): ٦
يونج: ٣٩

■■■

قائمة المصادر والمراجع

أ المصادر:

أسئلة الشعر: أحمد عبد المعطي حجازي منشورات الخزندار، جدة ، ط ١ ١٩٩٢

الأعمال الكاملة: أدونيس (ج١) دار العودة، بيروت، ط ١ ١٩٧١

الأعمال الكاملة: صلاح عبد الصبور(ج ٨) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢

الأعمال الكاملة: صلاح عبد الصبور (ج٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢

الأعمال الكاملة: صلاح عبد الصبور (١٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢

إشارات على الطريق: بلند الحيدري المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١ ١٩٨٠

الثابت والمتحول: أدونيس (ج١) دار العودة، بيروت ط١ ١٩٧٤

الثابت والمتحول: أدونيس (ج٣) دار العودة، بيروت ط١ ١٩٧٨

التجزيئية في المجتمع العربي: نازك الملائكة دار العلم للملايين، بيروت ط١ ١٩٧٤

جبران خليل جبران: خليل حاوي ترجمة: فارس باز دار العلم للملايين، بيروت ط١ ١٩٨٢

الحداثة في الشعر: يوسف الخال دار الطليعة، بيروت، ط١ ١٩٧٨

حديث الثلاثاء: أحمد عبد المعطي حجازي (ج١) دار المريخ للنشر والتوزيع دار الرياض ١٩٨٨

حديث الثلاثاء: أحمد عبد المعطي حجازي (ج٢) دار المريخ للنشر والتوزيع دار الرياض ١٩٨٨

حياتي في الشعر: صلاح عبد الصبور دار إقرأ، بيروت ١٩٨٣

دفاتر الأيام: يوسف الخال رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٨٧

ديوان بدر شاكر السياب (مج١) دار العودة، بيروت ١٩٧١

ديوان الشعر الأمريكي: يوسف الخال، بيروت، ط١ ١٩٨٥

ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة، بيروت ، ط٤ ١٩٨٣

ديوان عبد الوهاب البياتي (مج٢) دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩

ديوان عبد الوهاب البياتي (مج١) دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩
ديوان نازك الملائكة (مج٢) دار العودة، بيروت، ط٢ ١٩٧٩
رسائل السياب: جمع وتقديم ماجد السامرئي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢ ١٩٩٤
زمن الشعر: أدونيس دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨
سياسة الشعر: أدونيس دار الآداب، بيروت، ط١ ١٩٨٥
الشعر رفيقي: أحمد عبد المعطي حجازي دار المريخ، الرياض ١٩٨٨
الشعرية العربية: أدونيس دار الآداب، بيروت ١٩٨٥
على مشارف الخمسين: صلاح عبد الصبور دار الشرق، بيروت القاهرة، ط١ ١٩٨٣
فاتحة لنهايات القرن: أدونيس دار العودة بيروت (ط١ ١٩٨٠)
قراءة جديدة لشعرنا القديم: عبد الصبور منشورات إقرأ دار إقرأ، بيروت ١٩٩٢
قصيدة لا: أحمد عبد المعطي حجازي مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ط١ ١٩٨٩
قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة دار العلم للملايين بيروت، ط٦ ١٩٨١
ها أنت أيها الوقت: أدونيس دار الآداب بيروت (ط١ ١٩٩٣
كتاب الحصار: أدونيس دار الآداب، بيروت (ط١ ١٩٨٥
كتاب السياب النثري: جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي منشورات مجلة الجواهر فاس ١٩٨٦
كلام البدايات: أدونيس دار الآداب بيروت (ط١ ١٩٨٩)
محاضرات في شعر محمود علي طه: نازك الملائكة معهد الدراسات العالية ١٩٦٤ ١٩٦٥
مقدمة للشعر العربي: أدونيس دار العودة، بيروت ١٩٧٩
نبض الفكر: صلاح عبد الصبور دار المريخ، الرياض ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٨٤

ب- المراجع

الإبداع الفني: كاجان ترجمة عدنان مدانات دار ابن خلدون، بيروت ط١ ١٩٨٢
الإتجاهات الأدبية الحديثة: و.م.ألبيريس ترجمة جورج طرابيشي منشورات عويدات، بيروت باريس ط٣ ١٩٨٣
الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: عبد الحميد جيدة مؤسسة نوفل، بيروت ط١ ١٩٨٠
إخناتون ونفرتيتي: علي أحمد باكثير لجنة النشر للجامعيين، مكتبة مصر ومطبعتها ١٩٤٣
الأدب الجديد والثورة: محمد دكروب دار الفارابي، ط١ ١٨٩٠

الأدب العربي المعاصر: أعمال روما ١٩٦١- منشورات أضواء

الأدب والغرابة: عبد الفتاح كيليطو دار الطليعة، بيروت ط٣ ١٩٩٧

آراء في الشعر والقصة: خضر الولي بغداد ١٩٥٦

أحاديث في الفكر والأدب: عمر أزراج دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة، الجزائر ط١ ١٩٨٤

أسئلة الشعر: منير العكش المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩

الأسس الجمالية في النقد الأدبي: عز الدين إسماعيل دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٢

الأسس النفسية للإبداع الفني: مصطفى سويف- دار المعارف – القاهرة ط٤- د.ت.

الأسطورة: ك . ك راتقين ترجمة صادق الخليلي منشورات عويدات ، بيروت / باريس ط١ ١٩٨١

الأسطورة في شعر السياب: عبد الرضا علي دار الرائد العربي، بيروت ط٢ ١٩٨٤

الأسلوبية: جورج مولينيه ترجمة وتقديم بسام بركة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط١ ١٩٩٩

الأسلوبية والتأويل والتعليم: حسن غزالة كتاب الرياض ع ٦٠ مؤسسة اليمامة الصحفية الرياض ١٩٩٨

الإيقاع في شعر السياب: سيد بحراوي نوارة للترجمة والنشر، القاهرة ط١ ١٩٩٦

إيون من (محاورات أفلاطون) ترجمة محمد صقر خفاجة، سهير القلماوي مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦

بحثاً عن التراث: رفعت سلام دار الفارابي بيروت ط١ ١٩٨٩

البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا: عبد الوهاب البياتي محيي الدين صبحي دار الطليعة بيروت ط١ ١٩٩٠

بنية اللغة الشعرية: جان كوهين ترجمة محمد الولي، محمد العمري دار توبقال للنشر المغرب ط١ ١٩٨٦

البيانات: أدونيس وآخرون تقديم: محمد لطفي اليوسفي أسرة الأدباء والكتاب، البحرين ط١ ١٩٩٣

تحليل النص الشعرية (بنية القصيدة): يوري لوتمان ترجمة محمد فتوح أحمد دار المعارف القاهرة ١٩٩٥

ثورة الشعر الحديث: عبد الغفار مكاوي الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢

الجمهورية: أفلاطون، تقديم جيلالي اليابس موفم للنشر الجزائر ١٩٩٠

حاضر النقد الأدبي: مجموعة من الأساتذة ترجمة محمود الربيعي دار المعارف، القاهرة ط٢ ١٩٧٧

حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث: س. موريه ترجمة سعد مصلوح، عالم

الكتب مطبعة المدني، القاهرة ط١ ١٩٦٩
حركة الشعر الحديث في سورية: بسام ساعي دار المأمون للتراث، دمشق ط١ ١٩٧٨
حركية الإبداع: خالدة سعيد دار العودة، بيروت ط٢ ١٩٨٢
الحيوان: الجاحظ: (مج٢ / ٤ ٧) شرح وتحقيق يحي الشامي دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر ط١ ١٩٩٧
الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي النادي الأدبي الثقافي، جدة ط١ ١٩٨٥
خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره: إيليا حاوي (ج١) دار الثقافة، بيروت ط١ ١٩٨٤
دائرة الإبداع: شكري محمد عياد دار إلياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦
دراسات في النقد الأدبي: أحمد كمال زكي دار الأندلس، بيروت ط٢ ١٩٨٠
دراسات نقدية في النظرية والتطبيق: محمد مبارك منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية ١٩٧٦
دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف دار الأندلس، بيروت ط٢ ١٩٨١
دروس في الألسنية: فرديناند دي سوسير ترجمة صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة الدار العربية للكتاب ١٩٨٥
دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية دار قتيبة ط١ ١٩٨٣
الرحلة الثامنة: جبرا إبراهيم جبرا منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت ١٩٦٧
الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد دار المعارف بمصر ط٢ ١٩٧٨
روميو وجوليت: وليم شكسبير ترجمة علي أحمد باكثير دار مصر للطباعة، الفجالة ١٩٤٦
الشاعر وقصيدته: مجموعة، ترجمة أبو العيد دودو المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦
سيمياء النص الأدبي: أنور المرتجى أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٨٧
شخصيات ومواقف: ماجد السامرائي الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس ١٩٧٨
الشعر بين الرؤيا والتشكيل: عبد العزيز المقالح دار العودة، بيروت، ط١ ١٩٨١
الشعر بين الفنون الجميلة: نعيم اليافي دار الجليل، دمشق ط١ ١٩٨٣
الشعر بين نقاد ثلاث: منح خوري دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦
الشعر الحديث بين التجديد والتقليد: أحمد سليمان الأحمد الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس ١٩٨٣
الشعر العربي الحديث: محمد بنيس (ج٣) دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٩٠
الشعر في معركة الوجود: يوسف الخال وآخرون دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠

شعرنا الحديث إلى أين؟ غالي شكري دار الآفاق الجديدة، بيروت ط٢ ١٩٧٨

الشعر والتأمل: ريستوفر هاملتون ترجمة مصطفى بدوي ومراجعة سهير القلماوي وزارة الثقافة والإرشاد القومي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣

الشعر والتجربة: أرشيبالد ماكليش ترجمة سلمى خضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت نيويورك ١٩٦٣

الشعر والصوفية: كولن ولسن ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة دار الآداب، بيروت ط٢ ١٩٧٩

الشعرية: تزفيطان تودوروف ترجمة شكري المبخوت، رجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط١ ١٩٨٧

الصورة الأدبية: مصطفى ناصف دار الأندلس بيروت، ط٢ ١٩٨١

الصورة في الشعر العربي: علي البطل دار الأندلس للطباعة والنشر ط٢ ١٩٨١

الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله دار المعارف، القاهرة د.ت

ضرورة الفن: أرنست فيشر ترجمة ميشال سليمان دار الحقيقة، بيروت

طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي (ج١) تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني، القاهرة د.ت

طبيعة الشعر: محمد أحمد العزب منشورات أوراق، المغرب ١٩٨٥

علم الأسلوب: صلاح فضل دار الشروق، القاهرة ط١ ١٩٩٨

عيار الشعر: ابن طباطبا تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف الإسكندرية د.ت

فلسفة الفن في الفكر المعاصر: زكريا إبراهيم دار مصر للطباعة د.ت

الفنان والإنسان: زكريا إبراهيم دار غريب للطباعة النشر مصر ، د.ت

فن الشعر: أرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي دار الثقافة، بيروت ط٢ ١٩٧٣

في أصول النقد الجديد: تودوروف وآخرون ترجمة أحمد المدين: عيون المقالات، المغرب ط٢ ١٩٨٩

في الأدب الفلسفي: محمد شفيق شيا مؤسسة نوفل، بيروت ط١ ١٩٨٠

في الشعر: أرسطو تحقيق ودراسة شكري محمد عياد الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣

في الشعرية: كمال أبو ديب مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط١ ١٩٨٧

في قضايا الشعر العربي المعاصر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس ١٩٨٨

في معرفة النص: يمنى العيد منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ط٣ ١٩٨٥

في نظرية الأدب: عثمان موافي دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٤

قصيدة النثر: أحمد بزون دار الفكر الجديد، بيروت ط١ ١٩٩٦
قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل دار الشروق بيروت ط١ ١٩٨٤
قضايا الشعر الأدبي: محمد زكي العشماوي دار النهضة، بيروت ١٩٧٩
قضية الشعر الجديد: محمد النويهي دار الفكر مكتبة الخانجي ط٢ ١٩٧١
كتب وأدباء: وليم الخازن، نبيه أليان منشورات المكتبة العصرية بيروت ١٩٧٠
كنت أشكو إلى الحجر: حوارات مع البياتي المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١ ١٩٩٣
كولردج: محمد مصطفى بدوي دار المعارف، القاهرة د.ت
لسان العرب: ابن منظور (ج٤) دار صادر دار بيروت للنشر، بيروت
لغة الشعر: أحمد يوسف داود منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٨٠
لغة الشعر العربي: السعيد الورقي دار النهضة العربية، بيروت د.ت
اللغة والإبداع: شكري محمد عياد براس انترناسيونال ط١ ١٩٨٨
ما الأدب: سارتر ترجمة محمد غنيمي هلال نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة
مداخل إلى علم الجمال الأدبي: عبد المنعم تليمة منشورات عيون المقالات الدار البيضاء ط٢ ١٩٨٧
مشكلة الإبداع الأدبي: علي عبد المعطي محمد دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٤
مشكلة الفن: زكريا إبراهيم دار مصر للطباعة، د.ت
مطارحات في فن القول: محيي الدين صبحي منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٨
المعجم الفلسفي: جميل صليبا (ج٢) دار الكتاب اللبناني مكتبة المدرسة، بيروت ١٩٩٢
مع الشعراء: زكي نجيب محمود دار الشروق ط٢ ١٩٨٠
المعنى الشعري في التراث النقدي: حسن طبال دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢ ١٩٩٨
المفاهيم معالم: محمد مفتاح المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط١ ١٩٩٩
مفاهيم نقدية: رينيه ويليك ترجمة محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة الكويت فبراير/ شباط ١٩٨٧
مفهوم الشعر: جابر عصفور دار التنوير، بيروت ط٣ ١٩٨٣
مقالات في النقد الأدبي: ت.س إليوت ترجمة لطيفة الزيات مكتبة الأنجلو مصرية د.ت
مقدمة في نظرية الأدب: عبد المنعم تليمة دار العودة، بيروت ط١ ١٩٧٩
مملكة الشعراء: نبيل فرج الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨
من البيت إلى القصيدة: عبد العزيز المقالح دار الآداب بيروت ط١ ١٩٨٣
مناهج النقد الأدبي: ديفد ديتشس ترجمة محمد يوسف نجم ومراجعة إحسان عباس دار

صادر بيروت، نيويورك ١٩٦٧

منهج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة دار المغرب الإسلامي، بيروت ط٢ ١٩٨١

موسيقى الشعر العربي: شكري محمد عياد أصدقاء الكتاب ١٩٩٨

موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات: مدحت الجيار دار المعارف، مصر ط١ ١٩٩٥

الموقف النقدي من التراث عند أدونيس: محمد الطيب قويدري رسالة ماجستير ١٩٩٢

١٩٩٣ جامعة الجزائر

نظرية الأدب: رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت– ط٢– ١٩٨١

نظرية الأدب في القرن العشرين: ك.م نيوتن ترجمة عيسى العاكوب عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية مصر، ط١ ١٩٩٦

نظرية البنائية في النقد الحديث: صلاح فضل منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ط٣ ١٩٨٥

نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين: رسالة دكتوراه، جامعة وهران ١٩٩١ ١٩٩٢

نظرية المنهج الشكلاني: تزفيطان تودوروف ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية ط١ ١٩٩٦

النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال دار الثقافة، دار العودة، بيروت ١٩٧٣

النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: علي يونس الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥

النقد الفني: جيروم ستولينز ترجمة فؤاد زكريا، ط٢ ١٩٨١

واقع القصيدة العربية: محمد فتوح أحمد دار المعارف، القاهرة ط١ ١٩٨٤

Le Degrè Zèro de l ècriture: Roland Parthes – Editions Du Seuil Paris 1972

Le Plaisir du Texte: Roland Parthes Seuis

Le Plaisir du Texte: Michael Riffatterre – Editions du Seuil Paris 1979

La Stylistique: Pierre Guieraud Presses Universitaeres de France Paris 5 èd 1969

المجلات

الآداب ع ٦ حزيران ١٩٥٤

الآداب ع ١٠ أكتوبر ١٩٦٠

الآداب ع ٢ فبراير ١٩٦١

الآداب ع ٥ ماي ١٩٦٤

الآداب ع ٨ آب ١٩٦٥
الآداب ع ٤ أفريل ١٩٦٦
الآداب ع ٣ مارس ١٩٦٨
الآداب ع ٢ فبراير ١٩٧٠
الآداب ع ١٠ أكتوبر ١٩٧١
الآداب ع ٤ أفريل ١٩٧٥
الآداب ع ١ / ٢ يناير، فبراير ١٩٧٧
الآداب ع ١٠ / ١١ سنة ١٩٧٨
الآداب ع ٧ / ٨ سنة ١٩٧٨
الآداب ع ١ شتاء ١٩٩٠
الآداب ع ٨٦ فبراير ١٩٨٣
التبيين ع ١ شتاء ١٩٩٠
الدوحة ع ٨٦ فبراير ١٩٨٣
شعر مج ١ ع ٣ تموز ١٩٥٧
شعر ع ٦ نيسان ١٩٥٨
شعر ع ١٣ كانون الثاني ١٩٥٨
شعر ع ١٤ ربيع ١٩٦٠
شعر ع ١٥ سنة ١٩٦٠
شعر ع ١٩ سنة ١٩٦٠
شعر ع ٢٠ خريف ١٩٦١
شعر ع ٢٥ شتاء ١٩٦٣
شعر ع ٣٧ شتاء ١٩٦٨
شعر ع ٣٨ ربيع ١٩٦٨
العربي مارس ١٩٩٧
العربي ع ٤٨٤ مارس ١٩٩٩
المعرفة ع ٢٦٠ سنة ١٩٨٣
المعرفة ع ٢٨٣ / ٢٨٤ سبتمبر / أكتوبر ١٩٨٥
المعرفة ع ٢٨٥ نوفمبر ١٩٨٥
فصول مج ٢ ع ١ أكتوبر ١٩٨١
فصول مج ١ ع ٤ يوليو ١٩٨١
فصول مج ٤ إبريل / مايو / جوان ١٩٨٤
فصول مج ٢ ع ٤ / ١٩٨٤

فصول مج ٧ ع ١ /٢ أكتوبر ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧
فصول مج١٠ ع ١ / ٢ يوليو ١٩٩١
فصول ١٠ ع ٣ / ٤ يناير ١٩٩٢

■■■

الفهرس

المقدمة ٩
المدخل : في مفهومي التراث والحداثة (عند رواد الشعر العربي الحر) ١٥
الفصل الأول: في مصدر الشعر ٤١
المصدر الاجتماعي والسياسي ٤٤
المصدر الثقافي..... ٥٩
المصدر النفسي..... ٧٢
الفصل الثاني: في تحديد الشعر ٩٣
اختلاف مفهوم الشعر ٩٣
الثورة على المقاييس القديمة: ٩٩
الشعر رؤيا:..... ١١٥
الشعر والنثر: ١٣٩
الفصل الثالث: في طبيعة الشعر ١٥٥
الشعر والواقع: ١٥٥
الشعر وذات الشاعر:..... ١٦٦
الشعر والفكر:..... ١٧١
الشعر والموضوع:..... ١٧٦
الشكل والمضمون: ١٨٤
بنية القصيدة:..... ١٩٦
الفصل الرابع: في التعبير الشعري ٢١٠
اللغة الشعرية..... ٢١٠
الموسيقى الشعرية ٢٤٠
الصورة الشعرية: ٢٦١
خاتمة ٣١٤
فهرس الأعلام.....٣١٩
قائمة المصادر والمراجع.....٣٢٦

■■■