القصيدة والزمن
POEM AND TIME ◆ CHARBEL DAGHER

شربل داغر

القصيدة والزمن

الخروج من الواحدية التمامية

هذا الكتاب مصور
د. حسن داخل

القصيدة والزمن :

الخروج من الواحدية التمامية

شربل داغر

القصيدة والزمن :

الخروج من الواحدية التمامية

للنشر والتوزيع
2015

جميع الحقوق محفوظة لـ رؤيـــة

الكتاب : **القصيدة والزمن :**
الخروج من الواحدية التمامية
تأليف : **شربل داغر**
المدير المسؤول : **رضا عوض**
رؤية للنشر والتوزيع
القاهرة : 0122/3529628
8 ش البطل أحمد عبد العزيز – عابدين.
تقاطع ش شريف مع رشدي
Email: Roueya@hotmail.com
فاكس : + (202) 25754123
هاتف : + (202) 23953150
الإخراج الداخلي : **حسين جبيل**
جمع وتنفيذ : **القسم الفني بالدار**
الطبعة الأولى : 2015
رقم الإيداع : 2014/26244
الترقيم الدولي : 978-977-499-168-4

توطئة

«زمن حياتنا ولد يلعب، ويدفع بالبيادق. إنها مملكة الطفل»
(**هيراقليطس، الفقرة** 59).

«ما يكون الزمن، إذًا؟ إذا كان لا يتوجه أحد صوبي بالسؤال عنه، فإنني أدرك كنهه، ولكن إن طلب مني ذلك أحد، وسألني أن أشرحه له، فإنني لن أعرف الجواب عنه»
(**القديس أغسطينوس، «اعترافات»**، 11، 14)

يتكفل هذا الكتاب بفحص علاقة اللزوم التي يجدها متحققة بين القصيدة والزمن؛ وهو ما يدرسه في أبنية القصيدة العربية، الحديثة خصوصًا، متبينًا أشكال الترابط بين زمنيتها وبين علامة حداثتها، أو "عصريتها" (كما قيل عن أول شعر مجدِّد في الحقبة المتأخرة، أي في ستينيات القرن التاسع عشر). هذا ما يقود إلى تبين مَعْلَمين في هذه العلاقة: المرور والانتقالات.

للدرس أن يتحقق من مرور الزمن في القصيدة، أي الآثار "الحادثة" والمتعينة فيها، ما يدل على زمنها من دون غيره، فيما لا يقوى الدرس بالمقابل على استجلاء مثل هذه العلامات في الشعر القديم، إلا في بعض الشعر الجاهلي، أو في بعض الشعر العباسي. وللدرس أن يتناول أيضًا الانتقالات، أي ما ترسمه أبنية القصيدة من تغيرات وتشكلات في مستوياتها المختلفة (هيئة خطية، إيقاع). كما يستخرج توقيعات الزمن في الخطاب عن حداثة هذه القصيدة.

هذا ما تَعيَّن في فحص أوجه مختلفة لهذه العلاقة التي بُني عليها هذا الكتاب في دراساته المختلفة، ما يرد في الأوجه التالية:

- فحصُ علاقة القصيدة بالزمن الاجتماعي غداة الحرب العالمية الثانية، في تجربة الشاعر نزار قباني (1923-1998)، إذ إن ما تقترحه قصيدته، منذ أشكالها الأولى، يقوم على خروجها من بيتها الديواني والديني والبلاغي القديم، وعلى دخولها إلى بيت "عصري" ماثلٍ في أكثر ظهوراته حدوثًا (بين لون وشكل وعلاقات وتمثلات وقيم وغيرها)، ما يكشف عن اجتماعية المدينة وعن تحاورية تعبيرية مستجدة.

- فحص علاقة القصيدة بالزمن السياسي، وهو ما أعالجه في تجربة الشاعر أدونيس (1930) الحزبية، وتأثرها بالعقيدة السورية القومية الاجتماعية مع مؤسسها و"زعيمها" أنطون سعادة

(1904-1949)؛ وهو فحصٌ يدرس "المبثوث الإيديولوجي" في القصيدة، بل العقيدة الحزبية نفسها في تطلباتها الأدبية والشعرية، وما تمدُّ بـه القصـيدةَ (والقارئَ من خلالها) مـن رؤى وقيم وتمثلات وتطلعات وسلوكات. وهـو بحـثٌ يقع أبعد من تجربة أدونيس نفسها، ليطاول تواشجات هـذه العلاقة مع عدد من الإيديولوجيات (القومية، اليسارية...)، ما ينير كذلك كون الإيديولوجية "حديثة" في حد ذاتها، والحداثـة "إيديولوجية" أيضًا.

- فحصُ علاقة القصيدة بالزمن الفردي، وهو ما أعالجه في قصيدة تمثل الوجه الأشد لهذه العلاقة مع الزمن: القصيدة بالنثر؛ إذ إنها قصيدة مدينية المنبت والتوجه، وإن تتعين في ما أسماه جبران خليل جبران بـ"مجتمع الانفراد"، أي انصراف الشاعر لذاته أو لها مع غيره، بين تخيل واشتهاء وتموقع وسرد.

وفحصُ هذه الأوجه لا يستقيم من دون درس ما يقوله الخطاب نفسه عن هذه العلاقة: هذا ما أطلبُ معالجته في علاقة الفصاحة بالحداثة، حيث إن الفصاحة أبطلت بمعنى ما، أو باعدت بين اللغة والزمن، طالما أنها أقامت "عتبة" للكلام العربي. ويكون السؤال بالتالي: هل استمرت القصيدة الحديثة في التأكد مما يدخلها ويبنيها، ومما تتقبله أو تتأباه؟ أتعايش فعلاً ما يقوله البعض عن "فصاحة مستجدة" فيها؟ هذا ما أعالجه بالتوقف عند تجربة الشاعر

أنسي الحاج (1937-2014)، في تنازعها بين الجسد واللغة، متمثلاً في التنازع بين المحكي والمكتوب.

كما أطلب معالجة المسألة في وعي الخطاب الشعري لنفسه، لزمنه، ما يتعين في فحص عدة "بيانات" ("مانيفستو") طلبتْ تحديد وتعريف القصيدة والحداثة في أكثر من عهد زمني، وعند شعراء مختلفين. هل تصوغ "البيانات" حداثة القصيدة ابتداء من تجاربها أم تكون اجتهاداتٍ كتابية منشؤها التثاقف والتفاعل مع خطاب واقع خارجها، خطاب الحداثة الغربي؟

طلب هذا الكتاب، في فصوله المختلفة، التوقف عند القصيدة العربية الحديثة، لكنه توسع كذلك - في أحد الفصول - صوب القصيدة القديمة، في الشعر العباسي. وأراد من ذلك امتحان أمرين متلازمين: هل يصح في بعض الشعر العربي القديم على الأقل ما يصح في حديثه، أي كون القصيدة "شفافة" لزمنها؟ وماذا عن علاقة "النوع" الشعري بالزمن نفسه، طالما أنه قيل إن النوع - القديم حصرًا - يمتنع عن أن يكون متأثرًا بالضرورة بحدوثات الزمن وتغيراته، إذ يستجيب إلى "أغراض" النوع وشروطه أكثر من شروط التعبير الشعري نفسها. فماذا عن صحة هذا الزعم، وفي بعض الشعر العباسي حصرًا (أبو نواس، البحتري، ابن الرومي)؟

إن مساءلة الزمن في القصيدة، في هذه الأوجه وغيرها، لا تعدو كونها السؤال عن الإنسان في نطاق وجوده غير القابل للتجاوز أو الإخفاء. وهو زمن متحجر ربما، كما نلقاه في زمن التقليدية من دون شك، إلا أنه زمن متحول في شعر آخر، يكاد أن يكون منسجمًا مع ما قاله الفيلسوف الإغريقي هيراقليطس، حيث "لا يمكن للسابح أن يسبح مرتين في النهر في الوقت عينه". ذلك أنه زمن فردي، معاش، قبل أن يكون زمنًا معطى، "برانيًا" أو "موضوعيًا"، مثلما يعمل البعض – بمن فيهم بعض الشعراء – على تصويره، على تجميده واقعًا.

إذا كان أرسطو جعل من الزمن "عددَ الحركة"، فإن للدارس أن يتوقف ويُعاين أعداد وعلامات الحدوثات الزمنية، التي لا تتعين فقط في العيش، أو في الوصف، أو في الحساب، وإنما تتعين أيضًا في زمن آخر، تخيلي، وغير مادي. لهذا يكون السؤال عن الزمن سؤالاً عن الإنسان، عن حاصل وعيه بالتغير (أو بالجمود). ذلك أن تعيينات الزمن مقرونة بالحركة، بالحراك، فيما قد تتعين القصيدة في الثبات، في الاستعادة، في قيافة الأثر، في أحسن الأحوال.

قد يكون السؤال عن القصيدة والزمن سؤالاً عما يمكن أن تكون عليه القصيدة بين كونها صنيعًا (كتابيًا)، من جهة، وبين كونها فعلاً (إنسانيًا)، من جهة ثانية. فكونها صنيعًا يجعلها تتقيد بأساليب وقواعد ترتضيها أو تحورها أو تنقضها فيما تبحث وتبني

غيرها. وكونُ القصيدة فعلاً، يجعلها تحاور وتأمل وتنهي وتشجع وغيرها من الأفعال التي تومىء القصيدة إليها أو تدعو إليها صراحة.

هذا ما يجعل هذا الكتاب منحازًا إلى مقاربات تلتقي خصوصًا مع مناهج الفلسفة والاجتماع والسياسيات، ولكن ابتداءً من فحص "شعرية" القصيدة. وهو، في ذلك، يضيف جديدًا على ما سعيت إلى درسه في كتبي ودراساتي المختلفة عن الشعر العربي الحديث: تمثلَ مسعاي في كتب ودراسات سابقة في مقاربات شعرية ذات نسق تاريخي، فلا تكتفي بدرس النص في "حدوده الداخلية"، وإنما مع ما "يحيط" به ويحضر ويعتمل فيه. هذا ما ظهر في درس تجديدات الشعر منذ منتصف القرن التاسع عشر، وتمثل في: الشعر العصري وكيان النص والقصيدة المنثورة وغيرها؛ وانتهى في خطته العامة إلى "تحقيب" شعري جديد لحداثة الشعر العربي.

ابتعدتُ، إذًا، في هذا الكتاب عن الجانب التحقيبي، من دون أن يغيب المسار التاريخي فيه، بين شعر غداة الحرب العالمية الثانية وتجريبات متأخرة للنثر في الشعر. لهذا يطلب هذا الكتاب الوقوف على علاقة الشعر بزمنه التاريخي والاجتماعي والفردي والسياسي، ما يجعل الدرس مقيمًا في نطاق تداولي قد يكون تنازعيًا في أحوال عديدة. ذلك أن هذه العلاقة قد لا تكتفي

بالتتبع أو المعاينة أو الإخبار وإنما بالإنشاد والتخيل والتشهي وغيرها، ما يجعل علامات التجديد نفسها علامات إشكالية بالضرورة.

الفصل الأول

1

مع نزار قباني، بلوغ القصيدة المدينة

"إذا قيل عني «أُحسُّ» كفاني"

نزار قباني

اخترت دراسة شعر نزار قباني انطلاقًا من مجموعته الشعرية الأولى، «**قالت لي السمراء**»، الصادرة في العام 1944، وعدت إليها في طبعة العام 1962 [1]، التي تبدو أكثر قربًا، على ما تحققت، من الطبعة الأولى، مما هي عليه في «**الأعمال الشعرية الكاملة**» (الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية عشرة 1983).

(1) يستند هذا الدرس إلى الطبعة الرابعة، 1962، من مجموعة «قالت لي السمراء»، الصادرة عن «المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر»، في بيروت. نشير إلى ذلك، طلبًا للتدقيق اللازم في الهوامش، من جهة، ولأن الطبعة هذه تختلف، من جهة أخرى، في بعض سمات هيئتها الطباعية عن المجموعة عينها كما صدرت في «الأعمال الشعرية الكاملة لنزار قباني»، الجزء الأول، الطبعة الثانية عشرة، 1983، منشورات نزار قباني، بيروت: تحققت من ذلك في أمور التنقيط، ولنشر طبعة 1962 «المقدمة» التي قدم بها الدكتور منير العجلاني الديوان في صدوره الأول، في سبتمبر/ أيلول من السنة 1944.

واعتمادي على هذه المجموعة استند إلى قراءة حدسية، بداية، ما لبثتُ أن تأكدت من صلاحيتها، وهي أن هذه المجموعة قابلة، في مستويات تعبيرها المختلفة، لأن تعين تكوين الصنيع الشعري عند قباني، و«اقتصاده» الشعري[1]. وهي قراءة أشبه بخيار- رهان، إذًا. ولكن، كيف أدرس المجموعة؟

(1) «الاقتصاد» يعني، في ما يعنيه في الأدبيات الفرنسية، «تنظيم عناصر مختلفة من مجموع ما»؛ ويعني في اللسانيات (حسب مارتينيه) «مبدأ تنظيم الطاقة المطلوبة لتلبية حاجات الاتصال».

قال ابن جني: «أصل «ق ص د» ومواقعها في كلام العرب الاعتزام والتوجه والنهود والنهوض نحو الشيء، على اعتدال كان ذلك أو جور، هذا أصله في الحقيقة، وإن كان قد يُخَصُّ في بعض المواضع بقصد الاستقامة دون الميل، ألا ترى أنك تقصد الجور تارة، كما تقصد العدل أخرى؟». كما قال ابن جني: «سُمِّيَ قصيدًا لأنه قُصِدَ واعتمد، وإن كان ما قَصُرَ منه واضطرب بناؤه نحو الرمل والرجز شعرًا مُرادًا مقصودًا».

كنت قد عمدت[1] إلى تجريب واختبار ما كان اقترحه الدارس اللساني أ. ج. جريماس (A. G. Greimas)، وهو التمييز بين مستويين في القصيدة: المستوى العروضي والمستوى النحوي، على أن لكل مستوى تشكلات مختلفة، منها الشكل العروضي-الإيقاعي وغيره للمستوى الأول، والشكل الدلالي للمستوى الثاني. إلا أنني ما لبثت أن تأكدت، في بحوث لاحقة، من «تعسفية» هذا الطرح، ومن عدم تناسبه مع ما هو عليه تركيب القصيدة في مستوياته كلها؛ وخلصت إلى أن القصيدة تمثل للقارىء كما للناقد في هيئتين:

- هيئة بصرية، أي الصيغة الطباعية المظهرية: علينا أن نقر بأن هذا الشأن ناشىء في الشعر نفسه؛ وعمد الشعراء إليه في أزمنة متأخرة، بعد أن تنبهوا، من جهة، إلى توافر «عدة» طباعية مميزة قابلة لتمييز مواد القصيدة في ظهورها العيني للقارىء - الناظر إليها، وبعد أن سعوا، من جهة ثانية، ولا سيما في مطالع القرن العشرين، في تجارب أوروبية عديدة، إلى «استثمار» العدة الطباعية هذه في توظيفات تعبيرية، بل شكلية، في القصيدة الحديثة[2].

غير باحث سعى في هذا المجال، إلا أن جيرار جينيت (G. Gennette) عمل على تدبير «نسقية» بحثية متماسكة له، وهو

(1) هذا ما جربته في كتابي: «الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

(2) هذا ما تناولته في دراسة بعنوان: «الشكل الخطي للقصيدة العربية الحديثة»، مجلة «دراسات عربية»، بيروت، العدد 9، 1978، ص ص 99-111.

ما تمثل في كتابه ذي العنوان الدال، «عتبات» (Seuils). فلقد خرج الدارس الفرنسي من حدود النص إلى خارجه، إلى المدونات المحيطة به، الممهدة له، أشبه بمداخله؛ وهي مدونات عديدة: العنوان، تمهيد (أو مقدمة) الكتاب، المواد الصحفية وغيرها التي تتحدث عنه، المادة النقدية أو التعريفية المثبتة على صفحة الغلاف الأخيرة وغيرها. ولقد وجدت أن مقترحات جينيت تقدم جديدًا في القراءة النقدية للنص الأدبي، في التفاتها إلى مواد «مهملة»، إذا جاز القول، في النصوص الأدبية. إلا أن المقترحات هذه تشكو، على ما أعتقد، من جمعٍ لا يبدو لازمًا أحيانًا بين النص و«خارجه» في آن، وبين اشتغال الكاتب على نصه (في المتن كما في تقديم الكتاب) وبين اشتغال غيره (مثل الصحفي أو صاحب دار النشر) عليه، ما يجمع بين استهدافات مختلفة تصب في «مصلحة» الكتاب، كما يقال، لكنها تصدر عن جهات مختلفة، ولمقاصد متباينة.

- هيئة لغوية، أو «لفظية» (لو شئت التعويل على لغة النقد العربي القديم)، ذلك أن القصيدة تمثل للناقد، لا في معناها، بل في هيئة لفظية، نحوية في المقام الأول. وهو ما أكدتْ عليه الدراسات البنيوية بدورها في تشديدها على أن الدخول إلى عالم النص، إلى عناصره المختلفة، إلى علاقاته، غير ممكن في صورة سليمة إلا انطلاقًا من مبناه اللغوي، من مواده (أصوات، ألفاظ...) ومن علاقاته التركيبية. وهو توصيف سليم يفيدنا كذلك أن ما نتبينه من مستويات، مثل المستوى العروضي- الإيقاعي، أو المستوى

النحوي- التركيبي، أو مستوى الأغراض والمضامين والدلالات، لا يعدو كونه، في حاصله النصي، أي في أحواله ووقائعه النصية، مبنى تتداخل فيه وتتشابك (أو «تُنسج» فيه، حسب عبارة رولان بارت) العناصر والعلاقات المختلفة المتأتية من المستويات كلها. وهو ما يدفع إلى القول بأن هذه الهيئة، التي سأسميها من الآن وصاعدًا «الهيئة النحوية»، حاصلٌ جمعي، ومدخل لازم بالضرورة لمستويات النص كلها. وهذا يعني - على ما سأوضحه في مدى هذا الدرس - أن علينا أن نباشر تحليل مستويات القصيدة انطلاقًا من مبناها النحوي، سواء ذلك في المستوى العروضي- الإيقاعي، أو في البناء التركيبي، أو في الأغراض والمضامين والدلالات.

الهيئة الطباعية

وجب التساؤل ما إذا كانت دراسة هذه الهيئة لازمة في تناول أي قصيدة، أم أنها تناسب نوعًا بعينه من القصائد ومن دون غيره؟ السؤال طبيعي فيما خص القصائد القديمة، السابقة على العهد الطباعي، ولكن ماذا نقول عن غيرها مما صدر في هيئة طباعية، كان للشاعر فيها غالبًا رأي وتدخل؟ ويكون السؤال في إطار هذا الدرس: ما يمكن القول عن الهيئة الطباعية في المجموعة المدروسة؟

تتألف المجموعة من ثمانية وعشرين قصيدة، مثبتة في هيئة طباعية ظاهرة، وإن كانت تقتصر على أدوات التنقيط في صورة أساسية: لا تخلو قصيدة، ولا بيت، ولا صدر أو عجز من أدوات التنقيط؛ كما لاحظت لجوء الشاعر إلى تغييرات في هذا المجال بين

طبعتي المجموعة المختلفتين (1962 و1983). أسوق مثالاً وحيدًا على ما أقول، مستقى من القصيدة الأولى في المجموعة، وهو بيتاها الأولان:

«كميس الهوادج .. شرقية

ترشُّ على الشمس حلو الحدا..

كدندنة البدو .. فوق سريرٍ

من الرمل، ينشف فيه الندا» (ص 27، طبعة العام 1962).

«كميس الهوادج .. شرقية

ترشُّ على الشمس حلو الحدا

كدندنة البدو فوق سريرٍ

من الرمل، ينشف فيه الندا» (ص 15، طبعة العام 1983).

يستعمل الشاعر أداتي تنقيط، هما: الفاصلة في عجز البيت الثاني، وأداة تنقيط غير معروفة (بل جديدة، على ما سأتبين أدناه)، هي: النقطتان المتتابعتان (..) في البيتين المذكورين. لكن الشاعر عمد في طبعة العام 1983 إلى إلغاء النقطتين المتتابعتين في عجز البيت الأول، وفي وسط صدر البيت الثاني. هذا يشير بالضرورة إلى استهدافات، وإلى تغييرات أو تصويبات في الاستهدافات، طلبَها الشاعر وسعى إليها من خلال هذه الأدوات.

لا يمكن النظر إلى الهيئة الطباعية لقصيدة ما، مثل قصيدة نزار قباني هنا، مثلما يرى سكرتير التحرير إلى المقال الصحفي المطلوب تدقيقه، لغويًا وتحريريًا وطباعيًا، قبل دفعه إلى الطبع: قد يُخطىء الشاعر في استعمال هذه الأداة التنقيطية أو تلك (وهو ما تحققت منه في دراسة سابقة)، من دون أن يجلب الأمر نفعًا أكيدًا في دراسة القصيدة. وقد يعمد الشاعر، على ما تحققت أيضًا، إلى «تسليح» قصيدته بعدة واسعة من أدوات التنقيط، قلما نلقاها عادة في القصائد الأوروبية الحديثة، ما يشير إلى طلب مخصوص في الشعر العربي الحديث على أدوات التنقيط[1]. وهو ما يتضح في طلب قباني اللافت للأدوات هذه، والذي يصل إلى اقتراح أداة تنقيط جديدة، لا نعثر عليها في جاري الأدوات التنقيطية، هي النقطتان المتتابعتان (..). فما تعني الأداة هذه؟

---

(1) أقر مجمع اللغة العربية استعمال أدوات التنقيط، أو علامات الترقيم، على النحو الذي أقرته وزارة التربية والتعليم (المعارف) في مصر، في العام 1932، وعددُها عشرة: الفصلة، والفصلة المنقوطة، والوقفة، والاستفهام، والتأثر، والنقطتين الفوقيتين، والنقط الثلاث المتجاورة علامة على الحذف، والشرطة أو الوصلة، وعلامة التنصيص والقوسين؛ كما لاحظ في علامة الاستفهام أن يكون وجهها للكتابة: راجع كتاب «تيسير الكتابة العربية»، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1961.
وسبق أن لاحظت، في كتابي المذكور أعلاه (ص 24)، أن القصيدة العربية الحديثة عرفت في صورة تدريجية ومترددة وغير دقيقة هذه الأدوات «الوافدة»، فأمعنت في استعمالها وسلحت بها هيئتها المظهرية، في الوقت الذي كانت فيه تتخلص من قيود أخرى، وتجد مجالات مغايرة للتحرر.

إن معاينة القصائد، وتتبعَ استعمالات الأداة فيها، أبانا أننا أمام أداة مطلوبة للغاية في القصائد: في القصيدة الأولى من المجموعة، «ورقة إلى القارىء»، لا يخلو بيت منها، وتحضر ثلاث مرات في البيت التاسع، ومرتين في غير بيت. فما دور الأداة هذه؟

لا نجد أثرًا لهذه الأداة في جاري الكتابة العربية، ولا في مقررات «مجمع اللغة العربية»، ولا في «سجل مفردات القواعد الطباعية، المستعملة في المطبعة الوطنية» الفرنسية[1]، على سبيل المثال، فكيف نتعامل معها؟

بدا لي، من تتبع أحوال عديدة لحضور الأداة هذه في قصائد المجموعة، أنها تحقق دور «استراحة متوسطة»، أعلى من الفاصلة وأدنى من النقطة، وتوفر انتقالات نحوية أو إيقاعية، كما يتضح ذلك في عدد من الأمثلة. فلو عدت إلى البيتين المذكورين أعلاه لوجدت أن الأداة تحقق في صدر البيت الأول وقفة نحوية في الأساس، قوامها الفصل بين الجملة الأولى («كميس الهوادج») والجملة الثانية («شرقية ترش...»)، وإن كانت توفر استراحة إيقاعية بالفصل التنقيطي الوارد في الصدر. ولكن ما يمكن القول عن دور الأداة في نهاية عجز البيت الأول؟ هو دور إيقاعي بالضرورة، إذ يختم البيت، ولكن كيف تتحقق، في الحالة هذه، وظيفة القافية، كما هي مرسومة في العروض؟ هل يعني دورها في هذه الحالة أنها تزيد من طول الوقفة الاعتيادية؟

(1) Lexique des règles typographiques en usage à l'imprimerie nationale, deuxième édition , 1975.

هذا ما تنبه له قباني، على الأرجح، عند إعداد الطبعات اللاحقة من مجموعته هذه، إذ عمد إلى حذف أداة التنقيط هذه من طبعة العام 1983، على سبيل المثال، الواقعة في نهاية كل بيت، بعد القافية، إلا في موضعين اثنين في هذه القصيدة.

أتحقق من ورود أداة التنقيط في سائر قصائد المجموعة، وتبدو أكثر حضورًا من غيرها من الأدوات، ما يشير إلى الطلب الشديد عليها. وهو طلبٌ إيقاعي في المقام الأول، يفيد في "مَوْسَقَة" الشطر، في زيادة تنويعات فيه، ما يعزز إيقاعيته العالية والمطلوبة. لأتوقف عند الأبيات الثلاثة الأولى من قصيدة «الموعد الأول»:

«.. ويمنحني ثغرها موعدا

فيخضرُّ في شفتيها الصدى

وأمضي إليها.. أنا شهقات القلوع

تغازلُ لون المدى ..

وأين القرار ؟ سبقتُ الزمان

سبقتُ المكان. سبقتُ غدا» (ص 45).

يعمد قباني إلى استعمال أداة التنقيط المذكورة ثلاث مرات في هذه الأبيات، ولكن وفق استعمالات مختلفة، على الرغم من ورودها في ثلاثة أمكنة متغيرة:

- تظهر في المرة الأولى، في مطلع البيت الأول، ويفيد إيرادها، هنا، شيئًا ما واقعًا في مبنى القصيدة، وفي موضوعها: تُظهر الأداة لنا

أن ما تبدأ به القصيدة يندرج في زمن سابق، أو موصول بغيره مما لا يذكره الشاعر؛ أي أن الأداة تساعد الشاعر في الإشارة إلى أن مفتتح القصيدة، أو وضعية انطلاقها، مختار، بل مطلوب، في حضه معينة، إثر حدوث فعل بعينه (وعد الحبيبة بموعد للحبيب).

- تظهر أداة التنقيط هذه في المرة الثانية، في صدر البيت الثاني، وتؤدي دورًا بينًا في توزيع المضامين، إذ إن الشاعر عاد إلى الأداة لإجراء وقفة في تدفق المعنى، وإجراء انتقالة من الحديث عن الحبيبة («وأمضي إليها»)، المشفوع بحدوث حركة ما في السرد، إلى الحديث عن الحبيب («أنا شهقات القلوع»)، الذي هو أشبه بحديث للنفس.

- تظهر أداة التنقيط في نهاية البيت الثاني، وتزيد من طول القافية، واستراحتها اللازمة؛ وتبدو الحاجة إليها ماثلة لإظهار انتقالات المعاني، أي الفصل بين نقلة معنى وأخرى، كما تحققت منها في الفقرة السابقة.

يتبين إذًا أن استعمال أداة التنقيط هذه يبلبل، أو يطيل غالبًا من امتداد الأبيات، في أوساطها أو نهاياتها، ما يبدو مثل تحايل أو استثمار جديد لإمكانات العروض التقليدية. كما أن الاستعمالات هذه تحقق أدوارًا مختلفة في الانتقالات، سواء في البناء أو في المضامين. أكتفي بهذا القدر من التحليل على أن أعود أدناه إلى أوجه الاستعمال المختلفة هذه، في مواضعها المناسبة[1].

(1) يتابع الشاعر اللجوء إلى أداة التنقيط هذه في المجموعات كلها التي يضمها الجزء الأول من «الأعمال الشعرية الكاملة»: «طفولة نهد»، «سأمبا»، =

في الإمكان أيضًا الإشارة إلى سمات طباعية أخرى في المجموعة الأولى، تفيد عن لجوء الشاعر إلى تقطيعات طباعية في القصيدة الواحدة (واعتماد المقاطع فيها)، ما يمكن أن يساعد في التعرف على بناء القصيدة، وفي الوقوف على توزع المضامين فيها.

أخلص من تناول الهيئة الطباعية إلى القول: يعمد قباني في تثبيت قصيدته على عدة طباعية، تقوم على توزيعها في مقاطع، وعلى تقسيم أبياتها وفق أدوات تنقيط، منها النقطتان المتتابعتان التي تحقق استراحة متوسطة تفيد الفصل بين الجمل أحيانًا، وخصوصًا «المَوْسقة» الداخلية المزيدة في البيت الواحد وبين أبيات عديدة.

الهيئة النحوية

درج النقد التقليدي على تعيين نسبة القصائد في مجموعة، أو ديوان، إلى هذا البحر أو ذاك، مكتفيًا بذلك. وهو في هذا التدبير يعمد إلى تصرف تقني خالص، يفيد في عمليات «التصنيف» - وما أكثره في الكتابات العربية القديمة، حتى إنه يبدو بديلاً عن التأليف أو التعليل في غالب الأحيان ! -، سواء للبناء العروضي- الإيقاعي نفسه، أو لعلاقات هذا البناء ومقتضياته مع تعبيرات القصيدة ومضامينها.

فما يفيد لو جرى القول إن قصائد مجموعة قباني الأولى تتوزع بالتدرج بين البحور التالية: 10 قصائد على البحر السريع

= «أنت لي»، «قصائد»، «حبيبتي»، «الرسم بالكلمات»، «يوميات امرأة لامبالية»، «قصائد متوحشة» و«كتاب الحب».

(مستفعلن مستفعلن فاعلن)؛ 7 قصائد على المتقارب (فعولن أربع مرات)؛ 3 قصائد على الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)؛ قصيدتان على الرمل (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)؛ قصيدتان على الطويل (فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعلن)؛ قصيدتان على الكامل (متفاعلن ثلاث مرات)؛ قصيدة واحدة على المجتث (مستفعلن فاعلاتن) وقصيدة واحدة على الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)؟

طبعًا في الإمكان القول إن الشاعر اختار البحور «المركبة» أكثر من البحور «الصافية»، وأن اختياره أحد البحور الصافية، مثل «المتقارب»، جعله يقترب من النثر، إذ يصح في هذا البحر قول القدامى من العروضيين إنه «نثر موزون». كما في الإمكان إحصاء أنواع القوافي في مجموع القصائد، وفرزها في مجموعات متباينة الاختلافات والتقاربات، من دون أن يفيد هذا الدرسُ الشيءَ الكثير. يمكن تعداد الملاحظات التقنية، التي لا تختلف كثيرًا عما فعله في دراسة شهيرة كلود- ليفي شتراوس (Claude Lévy-Strauss) ورومان ياكوبسون (Roman Jakobson) في دراستهما لقصيدة «القطط» لبودلير (Charles Beaudelaire)، إذ أفاضا في تعيين أنواع القوافي واختلافاتها، من دون شيء كبير غير هذا التوصيف التقني، على جمالاته الدقيقة وحذاقته اللافتة.

أ . من العروض إلى «المَوْسَقَة»

في الإمكان القول إن قباني عمد إلى اتباع النسق التقليدي، العمودي، في البناء العروضي، من دون تعديل أو تجديد، إلا في

قصيدتين: خرج من البيت الشعري المتناظر إلى الأسطر الشعرية المتفاوتة الطول العروضي في قصيدة واحدة، «اندفاع»:

«أريدُكِ

أعرفُ أني أريدُ المحالْ

وأنكِ فوق ادعاء الخيالْ

وفوق الحيازة، فوق النوالْ» (ص 85).

كما نوَّع القافية في قصيدة واحدة، «البغي»، القصيدة الأخيرة في المجموعة (4 قوافٍ).

لا يكفي الحديث عن نسبة البحور، ولا عن تغيرات حاصلة في توزيع الأشطر، أو عن اختلالات وتدبيرات في الطول العروضي لهذا البيت أو ذاك، أو عن تنويعات في القوافي، فمثل هذه الأحاديث لا تصيب مجموع المعالجة العروضية - الإيقاعية في مجموعة نزار قباني الأولى.

لا يكفي الحديث، إذًا، عن النسق العروضي، ولا عن تغيراته، ذلك أننا ننتبه إلى وجود معالجات مختلفة في هذا المستوى، يظهرها الشكل العروضي (أو يتضمنها): منها حدوث تكرارات تعزز بدورها إيقاعية البيت كما القصيدة، ومنها التوزيع الداخلي للأبيات.

يمكن، في عدد من القصائد، ملاحظة اعتماد الشاعر على أنواع من التكرارات، سواء لألفاظ بعينها (مثل تكرار لفظ «شارعنا» في

مداخل عدد من أبيات قصيدة «مذعورة الفستان»، أو تكرار لفظ «أحبك...» في مطالع عدد من أبيات قصيدة «حبيبة وشتاء»، وغيرها من الألفاظ والتراكيب، مما لا أجد حاجة الى ذكره).

يمكن أيضًا الالتفات إلى تدابير إيقاعية تقوم على إيجاد «استراحات» قصيرة في تتابع الشطر الواحد. ففي قصيدة «حبيبة وشتاء»، يعمد الشاعر إلى إجراء وقفة إيقاعية في مطلع عدد من الأبيات، كما في هذين البيتين:

«أحبك .. في مراهقة الدوالي

وفيما يضمر الكرمُ الرضيعُ» (ص 68)؛

و«أحبكِ .. مقلةً وصفاء عينٍ

إليها قبلُ، ما اهتدت القلوعُ» (ص 78).

الوقفة افتتاحية، يكاد حدوثُها يوازن بل يزيد زمنيًا على الوقفة الضرورية بعد نهاية الشطر. ينوع قباني الوقفات هذه داخل أشطر الأبيات، كما في هذا البيت:

«وفي اللون .. في الصوت .. في كل شيء

وفي الله .. في دمعة الراهبه» (ص 39).

ويبلغ التجريب هذا حدودًا تبلبل النسق التقليدي كله في البيت الواحد، كما في هذا البيت:

«وأبحري في جرح جرحي .. أنا

لشهوتي صوت .. لجوعي يدان» (ص 101).

هكذا لا يناسب الشكلُ النحوي والطباعي في البيت الشكلَ العروضي-الإيقاعي، بل يعارضه تمامًا، إذ نرى في التحققات هذه نزاعًا لافتًا بين الشكلين. فالوقفة في نهاية الشطر معدومة، ويحتاج البيت بالتالي إلى جريان لازم، فيما الوقفة غير ضرورية (في النسق العروضي) بعد «جرحي»، إلا أنها لازمة لاعتبارات نحوية (نهاية جملة)، ولاعتبارات طباعية (ورود أداة التنقيط). باتت تتحقق النقلات، إذًا، في البيت الواحد، كما ألقاها في هذا المثل:

«يعيش في الظن .. فوق

الوقوع .. فوق الحصولِ» (ص 35)؛

وفي القصيدة نفسها:

«طيف تثلج .. خلف

الزجاج. هيا افتحي لي..

من أنتَ ؟ وارتاع نهدٌ

طفلٌ .. كثيرُ الفضولِ» (ص 55).

أتحقق من وجود نوع من الجريان يقتضيه البناء النحوي، كما هو عليه الحال في البيت الأول المذكور. ويمكن القول إن الشاعر توصل في هذا البيت إلى نسق «قصيدة التفعيلة»، لكنه حافظ طباعيًا على الشكل العامودي، إذ كان بمقدوره عرض الجمل في صورة مختلفة، كهذه:

يعيش في الظن

فوق الوقوع

فوق الحصول.

إلى هذا، أمكن الانتباه إلى أمر آخر في البيت الثاني المذكور، وهو أن الشاعر استعمل أداة النقطة بعد «الزجاج»، ما يوقف - لزومًا - جريان البيت، ويبلبل نسقه التقليدي.

لهذا يمكن القول إن نزار **قباني توصل في غير قصيدة من** قصائد المجموعة هذه إلى **تجريب إيقاعات جديدة ومتباينة ضمن** النسق العروضي التقليدي، في **مَوْسقة داخلية للأبيات، وإن** كان التجريب هذا لا يظهر في ترتيب **أشطر الأبيات، إلا في قصيدة** واحدة في المجموعة، هي قصيدة «**اندفاع**»[1].

إلا أن ما يسترعي الانتباه في **معالجات قباني هذه يتعدى ذلك،** ويتعين في إسهامات البناء النحوي في التشكيلات العروضية. ذلك أنه أمكن التحقق من حصول عمليات أخرى، ومن وجود صلات تتعدى إطار البيت الواحد، ومنشؤها التركيب النحوي للجمل

---

(1) نتحدث عن تشكيلات إيقاعية «داخل» الأبيات، وتُظهرها بعض أدوات التنقيط أحيانًا، كما نقترح توزيعات مختلفة للأبيات نفسها، «الأسيرة» شكليًا في النسق العروضي. إلا أننا لاحظنا أن الشاعر قباني ما حسم في سرعة ما بدا ممكنًا في المجموعة الأولى، وما جربه في قصيدة واحدة فيها، قصيدة «اندفاع». وهو في ذلك أقل تجريبًا - حينها - مما كانت عليه تجديدات أبي شبكة وسعيد عقل.

وتصور بناء عام للقصيدة. وهي صلات يمكن التحقق منها في غير جملة، وفي غير نوع من الجمل في القصيدة الواحدة. لو جرى التوقف أمام القصيدة الثانية في المجموعة، «مذعورة الفستان»، لتمت ملاحظة كون القصيدة تتوزع في أنواع معدودة من الجمل:

- الجملة الأولى ندائية، افتتاحية، تعين المخاطب في القصيدة، وتشير إلى لحظة الحركة التي تحدد انطلاق رسالة التخاطب:

«مذعورةَ الفستان، لا تهربي

لي رأيُ فنانٍ، وعينا نبي» (ص 53).

- الجملة الثانية وصفية، تتحدث عن «شارع» المتكلم والمخاطب في آن، المجتمعَين في نون الجماعة، وتتركز في مفتتح الجملة هذه: «شارعنا...». تتعدد هذه الجملة في الصيغة النحوية نفسها في ثلاثة أبيات متتابعة؛ ويكرر الشاعر المسعى نفسه في بيتين متتابعين، تتركز الجملة فيهما على المسمى نفسه، وفق الصيغة النحوية نفسها: «شارعنا»، ما يمكن جمعه كله في تركيب واحد:

«شارعُنا أنكرَ تاريخه

والتف بالعقد .. وبالجوربِ

والتهمَ الخيط .. وما تحته

وأتعب الخصرَ ولم يتعبِ

واقتحمَ النهدَ، وأسواره

ولم يَعُدْ من ذلك الكوكبِ

شارعنا يمشي على شوقه

يمشي على جرح هوى مرعبِ

يمشي بلا وعيٍ ولا غايةٍ

مثلكِ، يا مبهمة المطلبِ» (ص 53 - 63).

- يستعيد قباني في الأبيات المتبقية من القصيدة (5 أبيات) الجملة الندائية، الافتتاحية في مطلع القصيدة، ولكنه ينوع ويعدد أوجه المخاطبة التي يطلقها المتكلم صوب المخاطب، ما يتمثل في أفعال المناداة والأمر: «حرَّكْتِ»، «فُدِيتِ»، «تمهلي»، «دوسي»:

«حركتِ بالإيقاعِ أحجاره

فاندفعتْ في عزةِ الموكبِ

فُديتِ يا ساحبةً خلفها

شيئًا من الليلِ .. من المغربِ

أهذهِ أنتِ؟ صباحي رضا

أعمارنا قبلكِ لم تُكتبِ ..

تمهلي في السير .. هل رغبةٌ

ظلتْ بصدر الدربِ لم ترغبِ؟

(...)

دُوسي، فمن خطوكِ قد زرَّرَ

الرصيفُ، يا للموسمِ الطيبِ ..» (ص 73 و 40).

أمكن التحقق، في مدى هذه القصيدة، من تعويل الشاعر على جملتين بنائيتين، ومن اعتماده عليهما في غير أمر، ما يعكس الترابط، أو التناسج المحكم، بين عناصر المستويات المختلفة، مثلما أشرتُ إليه في الهيئة النحوية أعلاه: في الجملتين هاتين تكرار إيقاعي أكيد، يتمثل في تكرار اللفظ «شارعنا» (وهو ما يتكرر كذلك في صيغة الفعل المستعمَلة في مطالع الأبيات الأولى في القصيدة)، وفي تكرار صيغة الفعل الندائية: «فديتِ»، «دوسي» وغيرها. فتشابهُ الأبنية النحوية يوفر إيقاعية مزيدة، ما يخففُ من رتابة العروض التقليدي.

يمكن أن نرى إلى الظاهرة نفسها، لو تمَّ التوقف عند القصيدة التالية في المجموعة، «مكابرة»: نجد القصيدة تنطلق في كل مرة، في كل مقطع، ابتداء من جملة تساؤلية: «تراني أحبك؟»، التي تتكرر في مطلع البيت الأول، وفي ختام البيت الخامس، وفي ختام البيت الثامن، وفي مطلع البيت التاسع عشر، قبل ختام القصيدة النهائي.

هذا ما أجده في القصيدة الرابعة، «اكتبي لي»، إذ تبدأ بالجملة التالية: «إليَّ اكتبي» (وبديلتُها في البيت الثالث: «عليَّ اقصصي»)، وتنطلق بها من جديد في البيت الحادي عشر. وهو ما يتكرر في غير قصيدة في المجموعة ...

يبقى أن أتوقف، أخيرًا، عند تجربة لافتة في المجموعة هي قصيدة «اندفاع»، إذ يقوم التوزيع العروضي والإيقاعي فيها وفق

تدرجات وانتقالات جديدة قلما عثرت عليها في المجموعة[1]. يتلافى الشاعر في هذه القصيدة ما سبق أن أشرت اليه أعلاه، أي «النزاع» بين الشكل الطباعي والنسق العروضي. فهو يورد أشطر الأبيات تبعًا لمواضع الانتقال فيها:

«أريدكِ

أعرف أني أريدُ المحالْ

وأنك فوق ادعاء الخيالْ

...» (ص 85).

ما يعني أنه يخصص لكل جملة انتقالتها، ويحقق التناسب بالتالي بين الشكل الطباعي والشكل العروضي (أو التفعيلة بالأحرى). إلا أننا نلاحظ في القصيدة شيئًا يتعدى ذلك، وهو إنتاج موسيقية مزيدة، كما في هذا المقطع من القصيدة نفسها:

---

(1) يختار قباني هذا الشكل الجديد في قصيدة «لولاك» في مجموعة «طفولة نهد» (1948). وتقوم القصيدة الطويلة «سامبا» (1949) على توزيعات عروضية قريبة مما فعله سعيد عقل في «المجدلية» (1937)، وتحافظ على لزوم القافية في كل شطر. ولا يحضر الشكل الحر في صورة قوية، وأكيدة، إلا في مجموعة «قصائد» (1956)، في القصائد التالية: «مع جريدة»، و«عيد ميلادها»، و«ساعي البريد»، و«إلى ساذجة»، و«إلى ميتة»، و«نفاق»، و«رسائل لم تكتب بعد»، و«طوق الياسمين»، و«وجودية»، و«رسالة من سيدة حاقدة»، و«حبلى»، و«أوعية الصديد»، و«إلى أجيرة»، و«قصة راشيل شوارزنبرغ»، و«خبز وحشيش وقمر».

«أريدكِ

أعلمُ أن النجومْ

أرومْ

ودونَ هوانا تقومْ

تخومْ

طوالٌ. طوالْ» (ص 95).

نتحقق، إذًا، من تعويل الشاعر على أدوات عديدة، طباعية ونحوية وتوزيعية، للعروض أو التفعيلات، تزيد من إيقاعية القصيدة، من «زخارفها» الداخلية كما في المقطع الأخير، بل تؤدي أحيانًا إلى مَوْسَقَة القصيدة[1].

ب. البنية «المغلقة»

ما يمكن قوله هو أن البناء النحوي موجَّه، إذا جاز القول، أو موظَّف في كيفيات تفيد توفير إيقاعية مزيدة في الأبيات كما في القصيدة كلها. غير أن الشكل النحوي يخضع لمقتضيات أخرى، أو

(1) تقود هذه النتائج التحليلية إلى القول: إن تغيرات القصيدة العربية، ومنها إسهامات نزار قباني منذ هذه المجموعة، سبقت الموعد المكرس لها في العام 1947، مع ولادة «الشعر الحر». كما يقتضي التحقق من هذه التغيرات، على ما لاحظت، عدم الاكتفاء بالشكل القالبي فقط للعروض والتفعيلات، بل النظر إلى تبديلات جارية في تضاعيف الأبيات، والتي لا يظهرها الشكل العروضي بالضرورة.

ينشأ وفقًا لخيارات وتدبيرات في البناء التركيبي، لا تختصرها ولا تستدعيها الإيقاعية الشديدة المطلوبة في إعداد نزار قباني لـ«اقتصاده» الشعري. وهي مقتضيات وخيارات وتدبيرات يمكن التحقق منها في الجملة الواحدة، كما بين الجمل، وفي الصلات «النَسْجية» بين النحو والبناء، وبين النحو والمعنى.

يمكن درس قصيدة «اسمها»، والتحقق من أنها تبدأ من منطلق ما، من مقصد تعبيري ما - هو الحديث عن اسم الحبيبة في هذه القصيدة -، على أن أول بيت فيها، أو لاحقه، أو غيره من الأبيات، حتى ختام القصيدة، لا ينتظم وفق تتابع يفرضه «تطور» ما في العرض، أو في علاقات البناء. فالقصيدة تبدأ وتستمر وتنتهي من دون لزوم بنائي بين أبياتها. هذا ما يوفره بناء الجملة البسيطة، منذ البيت الأول:

«اسمها في فمي .. بكاءُ النوافيرِ

رحيلُ الشذا .. حقولُ الشقيقِ

حزمةٌ من توجع الرصدِ .. رصدٌ

من سنونو يهم بالتحليقِ

كنهورِ الفيروز...» (ص 96 - 07).

بناء الجملة (والجمل)، وفق هذه الطريقة المتتابعة والمتشابهة (على قدر خفيف من التبديل والتنويع فيها)، يتحقق في غير قصيدة، وهو ما أسميه بمبدأ الجملة المعطوفة أو المتعلقة ذات البناء التركيبي

الواحد والمتكرر، كما أجده في عدد من الأمثلة. يتخذ هذا المبدأ أشكالاً مختلفة في الجملة المعطوفة، منها شكل الجملة الاسمية (مبتدأ وخبر غالبًا، كما في قصيدة «اسمها»)، ومنها الجمل ذات التركيب الواحد، كما في هذا المثل:

«وكيف بالغتَ بتدويره ؟

وكيف وزَّعْتَ نقاطَ الدمِ ؟

وكيف بالتوليب سوَّرْتَه

بالورد، بالعناب، بالعندمِ ؟

وكيف ركزَّتَ الى جنبه

غمَّازةٌ .. تهزأ بالأنجمِ ..» (ص 109 - 110).

أو في هذا المثل:

«أنتِ شطٌّ أغفتْ عليه الهناءاتُ

وقلبي حيرانُ فوق عبابِكْ

أنتِ حانوتُ خمرتي إن طغى الدهر

وجدتُ السلوان في أكوابِكْ

أنتِ كرمي الدفيقُ .. لو يُعبدُ الكرمُ

عبدتُ النيرانَ في أعنابِكْ» (ص 118).

ومنها الجمل المعطوفة الى فعل واحد، كما في هذا المثل:

«أحبك .. في مراهقة الدوالي

وفيما يضمر الكرمُ الرضيعُ

وفي تشرين، في الحطب المغني

وفي الأوتارِ عذَّبها الهجوعُ

وفي كَرَمِ الغمائمِ في بلادي

وفي النجمات في وطني تضيعُ» (ص 68 - 87).

وهو الشكل عينه الذي ألقاه في قصيدة أخرى:

«إطار حزينٌ أحبكِ فيه

وفي الحرج يستنظر الحاطبه

وفي عبق الخبز في ضبعتي

وطفرات تنورةٍ آيبه ..

...» (ص 29).

ويكرر الصيغة، بل الجملة المعطوفة عينها، وفي المضمون نفسه، في قصيدة ثالثة:

«أحبكِ .. في لهو بيض الخرافِ

وفي مرح العنزة الصاعده

وفي زُمَرِ السرو والسنديان

وفي كل صفصافةٍ مارده

وفي مقطعٍ من أغاني جبالي

تغنيه فلاحة عائده ..» (ص 106).

ومنها جمل معطوفة بأداة التشبيه، كما في هذا المثل:

«كلوحةٍ ناجحةٍ .. لونُها

أثار حتى حائط المرسمِ

كفكرةٍ .. جناحها أحمر

كجملةٍ قيلتْ ولم تُفهمِ

كنجمةٍ قد ضيَّعَتْ دربَها

في خصلاتِ الأسود المعتمِ» (ص 108 - 109).

يتخذ هذا المبدأ أشكالاً مختلفة في الجمل المتعلقة، منها الجملة المتعلقة بأداة النصب، كما في هذا المثل:

«مشاويرُ تموز .. عادت وعدنا

لننهبَ دالية راقده ..

لنسرقَ تينًا من الحقل فجًا

لننقفَ عصفورة شارده

لأفرط حباتِ توت السياج

وأطعمَ حلمتكِ الناهده

...» (ص 104 - 105).

أبنية تركيبية ميسرة، لها آثارها ومقتضياتها في تدبير إيقاعات ذات أساس نحوي، وفي توزيع المعنى كذلك، إلا أن الأبنية تتحقق أيضًا في صيغ أكثر تركيبًا، لها ارتباطات وثيقة بما يمليه «خيار» القصيدة الأول، الذي يقف وراء وضعها. هكذا تخضع قصائد قباني لطريقة معينة، لخيار أول، يملي عليها - كما يفسر كذلك - بعض أسباب التعالق النحوي، في الجملة الواحدة، بين الجمل وفي مجموع القصيدة. فما أقصد بـ«الخيار الأول»؟

القصيدة العربية القديمة اتبعت، في عدد منها، طريقة معينة في الافتتاح، ولا سيما في قصائد المديح، مثل الوقوف على الأطلال، وعقد الكلام أو الإرسال إلى مثنى («خليليَّ»)؛ واتبعت كذلك انتقالات معينة بين الأغراض (وصف مشاق السفر، التغني بالحبيبة...) وصولاً إلى الممدوح وصفاته. وهو توزيع، أو قالب متتابع من المضامين، لا يرسم في شكله وطريقته هذه، ما يمكن أن يدلنا على البناء النحوي في القصيدة (أي العلاقات بين الأبيات المختلفة)، ولا على المجموعات الدلالية بالمقابل. هكذا تكون للقصيدة العربية القديمة[1] قوالب معينة، أو نماذج يتم التباري ضمن أطرها ومواضعاتها، ما يجعل الميزة أو الفروق حاصلة في

(1) مثل فنون ومهارات عديدة مزامنة لها، يمكن أن نتحقق منها في صنوف الزخرفة وأنماط التصوير وأشكال العمائر وغيرها.

تضاعيف مستويات القصيدة، لا في خيارها الأول، كما يتبدى ذلك في إنتاجات الشعر الحديث، التي جعلت الكتابة تنصرف إلى كتابة «نصوص» بعينها، لها ما يعينها في حدود مبناها العام (وبالتالي في مستوياتها المختلفة).

ذلك أنه باتت للنصوص الشعرية حدودًا، تبدأ بها وتنتهي إليها[1]؛ وهي حدود جلية في قصائد قباني منذ مجموعته الأولى. فهي قصيدة لا تبدأ من مكان غائم، أو شديد الالتباس، ولا تنتقل انتقالات مباغتة، بل تتحقق وفق مقتضيات ما أسميته بـ«الخيار الأول». وهو ما يمكن التحقق منه منذ عناوين القصائد؛ فهي عناوين شديدة، بل دقيقة التعيين، تعتمد على لفظ واحد[2]، أو على جملة فعلية أو اسمية قصيرة.

يمكن أن نفرز في سجل العناوين عددًا من الأنواع، وخلصت إلى ملاحظة ثلاثة منها:

- أطلقتُ على النوع الأول والأهم اسم «أحوال سردية»، ذلك أن العناوين هذه تشير أو تومىء إلى أحداث وشخوص ومواضع وأغراض تفيد سردًا في العرض الشعري : «الموعد الأول»، «أمام قصرها»، «في المقهى»، «غرفتها»، «حبيبة وشتاء»،

(1) النقلة مشابهة لانتقالة أخرى عرفناها في التصوير، منذ «عصر النهضة» الأوروبي، بين «الجدرانية» و«اللوحة» تحديدًا.

(2) بخلاف ما انتهت إليه عناوين الشعر العربي الحديث، كما تحققت من ذلك في كتابي المذكور أعلاه.

«مساء»، «خاتم الخطبة»، «سمفونية على الرصيف»، «فم»، «القرط الطويل»، «رافعة النهد»، «نهداك»، «مدنسة الحليب»، «البغي»؛

- كائنات نسائية «مذعورة الفستان»، «اسمها»، «زيتية العينين»، «إلى مصطافة»، «مسافرة»، «إلى عجوز»، «إلى زائرة»؛

- حالات وإبلاغات عاطفية «مكابرة»، «اندفاع»، «أنا محرومة»، «اكتبي لي»، «أحبك»، «أفيقي»[1].

انتهيتُ إلى هذا الفرز بعد أن أجريتُ تدقيقات في صحة نسبة العناوين، بل القصائد، إلى هذا النوع أو ذاك (طالما أن المضامين تتداخل في بعض القصائد): كان في الإمكان أن نضع «مدنسة الحليب» و«البغي»، على سبيل المثال، في نوع «كائنات نسائية»، لكنني امتنعت عن ذلك بعد أن تحققت من حال السرد، بل من «القصة الشعرية» (كما سأنتهي إلى التأكيد أدناه) فيهما. يمكن أن ندقق في نسبة بعض العناوين، لا كلها على أي حال؛ عدا أنني خلصت الى هذا الفرز مثل «مؤشر» ليس إلا، وإن استندتُ فيه إلى شيء أوسع من قراءة العناوين في حد ذاتها، أي إلى قراءة ما تعرضه القصائد في أبنيتها من أحوال نحوية - مضمونية.

إنه «خيار أول»، أي أن القصيدة تنطلق من قصدٍ في التعبير، من موضوعٍ، في تقطيعات محددة له، من خطة في التأليف، من دون

(1) وضعت خارج التصنيف قصيدة واحدة، «ورقة إلى القارىء»، ص 27 - 34، لأنها تفيد، كما يدل على ذلك عنوانها، نصًا تقديميًا للمجموعة كلها وللشاعر.

أن نعلم ما إذا كان الخيار هذا سابقًا على لحظة إنتاج القصيدة، أو متضمنًا في عمليات إنتاجها. وهو خيار يقوم على ابتكار «الزاوية» (كما يقال في لغة التصوير)، كالحديث عن الحب من خلال «القرط الطويل» أو «خاتم الخطبة» أو «رافعة النهد» وغيرها؛ أو يقوم الخيار على التقاط الموضوع في لحظة «حية» (كما يُقال في لغة السينما)، كالحديث عن الحب في لحظة التقاء شخصين في مقهى، أو عند مشي إحدى الجميلات في أحد الشوارع وغيرها.

هو «خيار أول»، وقد يكون الخيار الأخير الذي انتهت إليه القصيدة، لما نعلمه عن أحوال النص الشعري، ولا سيما الحديث منه، بين انطلاقته ووصوله الختامي، إذا جاز القول، ولما نعلمه عن العمليات التي تصيب النص الشعري في مراحل إنتاجه المختلفة. لعله خيار أول، وربما حاصل نصي، وهو ما لا يمكن التحقق النهائي منه. ما نقوى عليه هو التعرف على تحديدات النص، أي على مجموعة من التدبيرات والقواعد التي تجعل من كتابةٍ ما نصًا ذا علاقات وأسباب صلة تضم بعضه إلى بعض. كيف لنا أن نعرف العلاقات وأسباب الصلة هذه، طالما أن التناسج ناشط بين خيوط مختلفة، هي مجموع المواد والعلاقات التي تشتمل عليها مستويات النص المختلفة؟

جـ. السرد شكلاً للبناء

بدا مفيدًا، في لحظة أولى، الوقوف عند شؤون مختلفة، في صور متفرقة، أشبه بمن يكر خيوط النسيج في أحد الأثواب. من هذه

الشؤون ما أمكنت ملاحظته من أمر بعض الجمل اللافت في بعض قصائد المجموعة، وأورد أمثلة منه:

- قصيدة «مكابرة» تبدأ بالجملة التالية: «تُراني أحبك؟» ولا تلبث أن تستعيدها في مطلع البيت الأخير من المقطع الأول، وتوردها من جديد في المكان عينه، في مطلع البيت الأخير من المقطع الثاني، وفي مطلع البيت الأخير من المقطع الثالث، وتنتهي القصيدة ببيتين يأتيان مثل جواب على الجملة - السؤال التي تتردد أربع مرات في مقاطع القصيدة، وهما البيتان التاليان:

«إلى أن يضيق فؤادي بسري

ألح. وأرجو. وأستفهمُ

فيهمسُ لي: أنتَ تعبدها

لماذا تكابرُ.. أو تكتمُ؟» (ص 44).

- قصيدة «اكتبي لي»، تبدأ بالجملة التالية: «إليَّ اكتبي»، وترد الجملة في صيغة رديفة لها («عليَّ اقصصي») في الموضع نفسه، في بداية البيت الثالث، وتستعيد القصيدة الجملة في صيغتها الأولى («إليَّ اكتبي») في مطلع البيت الحادي عشر.

- قصيدة «أمام قصرها» تبدأ بالجملة التالية: «متى تجيئين؟»، وتستعيد القصيدة الجملة نفسها في صورة مختصرة في مطلع البيت الأخير: «متى؟»، وهو البيت التالي:

«متى؟ ورُدَّتْ صلاتي

مع انهيار السدولِ» (ص 75).

أكتفي بهذه الأمثلة، وهي تفيد في ملاحظة غير أمر:

- أمر إيقاعي (تنبهت إليه أعلاه، وهو تعويل قباني على صيغ نحوية في صورة متكررة) يصل في الأمثلة هذه إلى تركيب يكاد أن يقترب من «اللازمة الموسيقية»، أي تكرار جملة في مواضع بعينها في القصيدة، في صورة لازمة؛

- أمر نحوي، وهو أن الجملة هذه هي أساسًا جملة - عماد البناء، إذ تطلق القصيدة في مفتتحها، وفي انطلاقاتها اللاحقة، ما يجعل منها مرتكز القصيدة في «تطوراتها» البنائية؛

- أمر دلالي، وهو أن الجملة تحدد لمضامين القصيدة ودلالاتها وضعية تنطلق منها، أو تُعيِّنُ ميدانَ تكثرها وتفرعها، بل تُعيِّنُ - وهذا هو الأهم في عرضي هذا - خاتمة، أو وصولاً، أو حلاً للموضوع المطروق: ففي نهاية المثل الأول (قصيدة «مكابرة») إجابة عن سؤال الحب المطروح؛ وفي نهاية المثل الثالث («أمام قصرها») إجابة كذلك عن السؤال المطروح في بدايته، وإن كان الجواب سلبيًا. غير أنني لا أجد في المثل الثاني («اكتبي لي») خاتمة ما، بل تكرارًا لما سبق التأكيد عليه في غير مقطع من مقاطع القصيدة؛ وهو ما يجعل القصيدة «مفتوحة»، أي قابلة لزيادات، ولا تملك بالتالي إطارًا ناظمًا و«مغلقًا» لأبنيتها وتطورِ مضامينها.

أتحقق في هذه المراجعة الأولية من وجود نقطة انطلاق محددة للقصيدة، ونقطة وصول لها، على أن المسار بين النقطتين يتخذ شكلاً سرديًا في عدد كبير من القصائد. هذا ما أشرت إليه في سجل العناوين، وهو ما ألحظه في عدد من قصائد المجموعة:

- في قصيدة «الموعد الأول» نلحظ مسارًا سرديًا، يمكن أن نستدل عليه في الجمل التالية، كما ترد متتابعة في القصيدة: «ويمنحني ثغرها موعدًا» (...)، «وأمضي إليها» (...)، «أخوِّض في الصبح .. ملء طريقي / أريجٌ .. وملء قميصي ندى»، «يدي في ذراعك» (...)، «جرَّحْتُ الأزاميل فيك»، «وشجعت نهديك .. فاستكبرا»: المسار سردي، يعرض لتوجه الحبيب إلى الحبيبة، وإن كان لا يبلغ في هذا المثل الأول خاتمة سردية بعينها، مثلما أتأكد من حصول الأمر في الأمثلة التالية.

- في قصيدة «أمام قصرها» المسار سردي أيضًا، نستدل عليه في هذه الجمل المتتابعة: «متى تجيئين؟» (...)، «أنا على الباب .. أرجو/ انزياح ستر صقيل» (...)، «متى؟». وهي قصيدة تعرض لوقوف الحبيب أمام قصر الحبيبة، من دون أن يقوى على رؤيتها.

- في قصيدة «في المقهى» تتخذ القصيدة مسارًا سرديًا شديد التعيين في فقراته وأوصافه وأحواله: «في جواري اتخذت مقعدها» (...)، «وكتاب ضارع في يدها» (...)، «يثب الفنجان من لهفته» (...)، «آه من قبعة الشمس» (...)، «جولة الضوء على ركبتها» (...)، «هي من فنجانها شاربة» (...)، «من أنا .. خلي السؤالات» (...)، «موعدًا سيدتي! واستضحكت / وأشارت لي إلى عنوانها ../

وتطلعت فلم ألمح سوى / طبعة الحمرة في فنجانها»: مسار سردي، بل حكاية، أو لقطة سردية، أو حادثة جرت في مقهى، وتتحدث عن مسعى تعارفي يصل إلى خاتمة «ظريفة».

كما يمكن التحقق من وجود قصائد قد تصلح لها تسمية «القصص الشعرية»، مثل قصيدة «مدنسة الحليب»، وخصوصًا «البغي» التي تتسم بسردية ووصفية عالية. تنقسم هذه القصيدة في مبناها وأبياتها قسمين غير متعادلين: قسم أول، وهو الأطول، يعرض لحال بغي فيه، ولمناخات الحي وشخوصه ومجرياته، في لقطات وحواريات و«بورتريهات» شديدة التلاوين؛ وقسم ثان تنطلق فيه البغي في شكوى ذاتية تعرض فيه لحالها ولمظالم البشر عليها. تبدأ قصيدة «البغي»، كما في شريط سينمائي:

«علَّقتْ في بابها قنديلها
نازفَ الشريان، محمر الفتيلهْ
في زقاقٍ ضوأتْ أوكاره
كل بيتٍ فيه .. مأساة طويله
غرفٌ .. ضيقةٌ .. موبوءةٌ
وعناوين (لماري) و(جميله)
وبمقهى الحي .. حاكٍ هرمٌ
راح يجترُّ أغانيه الذليله
وعجوزٌ خلفَ نرجيلتها

عمرُها أقدمُ من عمرِ الرذيله

...» (ص 144 - 145).

هذا ما أتحقق منه في قصائد أخرى، تستند أو تحيل على تكوينات أو معطيات سردية، ما يشير إلى معطى تكويني، واختيار تأليفي في «اقتصاد» نزار قباني الشعري (11). إلا أن اتخاذ السرد شكلاً للبناء (ومادة من دون شكل في بعض القصائد) لا يغيب أشكالاً أخرى، توفر بدورها لحمة البناء وتطوره، وتحكم العلاقات بالتالي بين أجزائه.

لو طلبت درس غيرها من القصائد لوجدت أنها تنطلق انطلاقات بينة، شديدة التحديد: ليست القصيدة تهويمات أو مقاربات من موضوعها، بل هي موضوع محدد، أو لحظة شعورية، أو وقفة نفسية، أو لقطة سردية، أو حكاية معينة، خلافًا لما كانه الموضوع الشعري فيما مضى: هناك «وضعية المنطلق»، إذا جاز القول، وهناك أيضًا الانتقال من الوضعية هذه إلى عرضها، أو تفريعها، أو حكايتها، أو استثمار ممكناتها الإبلاغية والتخاطبية، ولا سيما في مضامين الغزل، عبر أشكال مختلفة. يعتمد هذا الشعر كثيرًا على السرد، لا في عدته الوصفية والحدثية الشديدة وحسب، وإنما أيضًا على طريقته في تدبير الانتقالات، وأهمها الوصول إلى خاتمة ما. القصيدة تبدو أحيانًا مثل انطلاقات متعددة، تتكرر في غير مقطع، ثم تبلغ في المقطع (أو البيت الأخير) مستقرها الحكائي أو الشعوري: في قصيدة «اندفاع»، على سبيل المثال، تنطلق القصيدة في المقطع الأول من الجملة التالية:

«أريدك

أعرف أني أريد المحال» (ص 58).

ثم تنطلق من جديد وفق الاندفاعة نفسها (أي ما يصدر عن «وضعية المنطلق») في المقطع الثاني:

«أريدك

أعلم أن النجوم

أروم» (ص 95).

ويبدأ المقطع الثالث والأخير من القصيدة بالجملة التالية:

«ويوم تلوحين لي»، أي الجملة التي تغير «وضعية المنطلق»، وتصل القصيدة إلى خاتمتها السردية المرجوة، التي يوضحها البيت الأخير في القصيدة:

«سأعرف أنك أصبحتِ لي

وأني لمستُ حدودَ المحالْ» (ص 61).

يقوم هذا البناء على انتقالة واحدة، إذا جاز القول، فيما يقوم غيرها على غير انتقالة[1].

(1) أتحدث عن منزع سردي، عن اتخاذ القصيدة «زوايا للنظر» إلى موضوعها، وهو ما أتحقق منه في قصائد لاحقة للشاعر، ويَرمز إليه هذا العنوان: «من كوة المقهى» («طفولة نهد»، 1948)؛ كما يتحقق كذلك في عدد من قصائد المجموعة هذه: «إلى ساق»، و«إلى رداء أصفر»، و«الشفة»، و«إلى =

«تحيين» المعنى

توصلتُ في مدى العرض أعلاه إلى ملاحظة شؤون وأمور متصلة بمستوى المضامين، مثل القول بأن القصائد تستند إلى تكوينات سردية وإبلاغات عاطفية، أو القول بأن هذه تقيم أشكالاً من التعالقات فيما بينها تؤدي غالبًا إلى بناء «مغلق» ذي تحديدات دقيقة. والأقوال هذه تُظهر أن دراسة هذا المستوى محكومة سلفًا، أو موجهة تبعًا للمحددات هذه. فالمعنى يحيل على بنية حكائية أو على أحوال عاطفية يستمد منها عناصره المضمونية، ولكن كيف تنبني هذه المضامين في النصوص؟

بدا مفيدًا، في معاينة أولى، الوقوف عند ألفاظ القصائد وتراكيبها مثل جردة متناثرة، على أن يتم جمعها في محاور ترسم في كل واحد منها ميدانًا مضمونيًا بعينه. وخلصت من إجراء الجردة إلى تعيين أربعة محاور (من دون أن تكون الجردة وافية)، هي التالية: الجبلية، والجنسية، واللونية، و«الدخيلة» المأنوسة (من دون أن يعكس ترتيبها هذا نظامًا ما).

أ. المحور الجبلي

اخترت الوقوف، بداية، عند هذا المحور «المفاجىء»، إذ يصعب توقع وروده عند شاعر «مديني» مثل قباني، على ما نعرف

=مضطجعة»، و«غرفة»، و«إلى وشاح أحمر»، و«القبلة الأولى»، و«طائشة الضفائر»، و«المستحمة» وغيرها.

من سيرته[1]؛ وهو مفاجىء، بل طارىء في شعره[2]. أعلينا أن نفسر وجود هذا المحور تبعًا لحسابات أخرى تتحكم بإنتاج القصائد، الأولى تحديدًا، من دون أن تتصل بالتجربة الشخصية، بل بحسابات تأثر أدبي (كما سأتبين أدناه)؟

---

(1) نزار قباني مديني الولادة (دمشق، 1923)، والعمل والعيش: في العمل الدبلوماسي، في القاهرة من العام 1945 إلى العام 1948، وفي لندن من العام 1952 إلى العام 1959، وفي الصين من العام 1958 إلى العام 1960، وفي مدريد من العام 1962 إلى العام 1966، ثم ينصرف إلى الكتابة وحدها في بيروت، ثم في جنيف ولندن.

(2) يمكن أن أضيف أبياتًا أخرى مثل هذه، وغيرها أيضًا:

- «في عبق الخبزِ في ضيعتي
وطفرات تنورةِ آيبه
وفي جرس الديرِ يبكي .. ويبكي
وفي الشوح، في ناره اللاهبه»؛
- «أرقب أن تأتي كما يرقبُ
الراعي طلوعَ الأخضر المقبلِ..»؛
- «مشاوير تموز .. عادت وعدنا
لننهبَ داليةً راقده ..
لنسرقَ تينًا من الحقل فجًا
لننقفَ عصفورة شارده
لأفرط توت حبات السياج
وأطعم حلمتك الناهده
لأغزل غيم بلادي شريطًا
يلف جدائلك الراعده» وغيرها.

وأتحقق من استمرار هذا المحور في قصائد لاحقة: «بلادي»، و«بيت»، و«على البيادر» («طفولة نهد»، 1948).

ربما، إلا أن اللافت هو أن قصائد المجموعة، في غير واحدة منها، تنصرف إلى إيراد ألفاظ وتراكيب عديدة، اخترت أن أطلق عليها تسمية «الجبلية» (أو «القروية»)، منها: «رحيل الشذا»، «حقول الشقيق»، «رف من سنونو»، «كلهاث الكروم»، «كقطيع المواويل»، «المزارع الخضر»، «الطير أتت للعشاش»، «عريشة كسلى على سفحنا»، «مراهقة الدوالي»، «هاجر كل عصفور صديق»، «الكرم الرضيع»، «القرية الساجدة» وغيرها. وهي تراكيب ترسم صورة زاهية عن القرى، عن مناظرها ومزارعها وبشرها ونسائها؛ بل أجد المتكلم في غير قصيدة يقيم التماهي بين الحبيبة والقرية (أو «الضيعة»):

«أشم بفيكِ رائحة المراعي

ويلهث في ضفائرك القطيعُ..

أُقَبِّلُ إذ أُقبله حقولاً

ويلثمني على شفتي الربيعُ

أنا كالحقلِ منكِ.. فكل عضوٍ

بجسمي، من هواكِ، شذا يضوعُ» (ص 87 - 88).

كما يُقبل أحيانًا على تصوير قرى، في عاداتها ومواسمها، جاعلاً منها مصدرًا مولدًا لـ«أصل» وطني، على ما أتحقق في غير قصيدة:

«نرَ الليل يرصف نجماته

على كتف القرية الراهبه

ويرسمُ فوق قراميدها

شريطًا من الصور الخالبه

قفي .. وانظري ما أحب ذرانا

وأسخى أناملها الواهبه

مواويلٌ تلمس سقف بلادي

وترسو على الأنجم الغاربه

(...)

بيادرٌ كانت مع الصيف ملأى

تنادي عصافيرها الهاربه» (ص 89 - 91).

أو في هذه الأبيات:

«أحبكِ .. في لهو بيض الخراف

وفي مرح العنزة الصاعده

وفي زُمرِ السرو والسنديان

وفي كل صفصافةٍ ماردة

وفي مقطع من أغاني جبالي

تغنيه فلاحةٌ عائده..» (ص 106) - (107).

ب . المحور اللوني

لا يكاد يخلو بيت في القصائد من لون ما، حتى إن الصفات والنعوت المنسوبة إلى الأشياء والبشر صفات لونية، كما في هذه التراكيب: «معطفها الأسود»، «قوارير لوني»، «وطني الأخضر»، «أعراقي الحمر»، «فراشة بيضاء»، «مخضرة الخطوة»، «لون المدى»، «القمر الأسودا»، «رسائلك الخضراء»، «لون المحال»، «لوحة المغرب المخملي»، «النشوة الشقراء»، «الحجرة الزرقاء»، «ثديك الفلي»، «منديلك الخمري»، «لون الدنا»، «زيتية العينين»، «الشفق الفستقي»، «قميصك الأخضر»، «سلة بيضاء»، «بحيرة خضراء»، «الضحى الزنبقي»، «نوافير رمادية»، «تبكي بصوت أزرق»، «كستنائية الخصلات»، «لوحاته الشاحبة»، «أصبعك المخملي»، «سماوية العينين»، «البؤبؤ الأخضر» وغيرها. وهو ما يتضح في مواضع أخرى لا يتوانى فيها المتكلم عن تشبيه نفسه (وتشبيه علاقته بالحبيبة) بالمصوِّر، صانع اللوحة، أو بالنحات، صانع التماثيل.

جـ . المحور الجنسي

قلما وجدت في مجموعة شعرية قبل هذه، وربما بعدها كذلك، ألفاظًا وتراكيب تحيل في صورة صريحة على «الجنس» (وربما يرد لفظًا لأول مرة في بيت شعري عربي). واللافت في أمرها هو ذكرها في مواضع وصيغ تستحلي الملاعبات الجنسية، وإن كانت التناولات الجنسية تقتصر أو تحد بثلاثة عناصر، هي: الساق، النهد والفم. وكان بإمكاننا كذلك تخصيص «النهد» (أو الثدي) بمحور خاص

به، عدا تخصيص قصائد بكاملها له، مثل «نهداك» و«رافعة النهد». من هذه الألفاظ والتراكيب: «الجنس»، «اللذة»، «شجعت نهديك»، «وارتاع نهدٌ طفلٌ»، «النهد المهزهز»، «ثديك الفلي»، «في نخوة الحلمة الغاضبة»، «داعبتُ نهدًا كألعوبة»، «أطعم حلمتك الناهدة»، «منضمة الشفاه»، «ونهدكِ في خير»، «صدرك مملوء بألف هدية»، «ثغرك دفاق الينابيع» ويشبه النهدين بـ«ربوتي لذة».

د. محور الألفاظ «الدخيلة» أو العامية المأنوسة

ينصرف الشاعر في غير موضع إلى استعمال ألفاظ «دخيلة» من اللغات الأجنبية أو من العاميات العربية، إلا أنها مأنوسة ومتداولة في زمن إنتاج القصيدة، مثل هذه: «تفتا القميص»، «شال» (5 مرات)، «الميجنا»، «كقطيع المواويل»، «تنورة»، «سمفونية»، «التوليب»، «الدنتيل»، «المنقل»، «طاش»، «الجوارير» وغيرها[1].

البنية التخاطبية

هذا الفرز لا يكفي، وإن يدل على الميادين التي يستقي منها شاعر مضامينه. كما أن إجراء قراءة دلالية نسقية، انطلاقًا من هذا

---

1 يقوى حضور هذه الألفاظ أكثر في مجموعات قباني اللاحقة، كما يمكن لنا أن نتحقق منذ عناوين القصائد: «سامبا»، «تلفون»، «مانيكور»، «المايوه الأزرق»، «كريستيان ديور»، «كم الدانتيل»، «فستان التفتا»، «سوناتا»، ويصل الأمر إلى وضع عنوان باللغة الفرنسية (A la garçonne) وغيرها.

الفرز، لهذا المحور أو ذاك، يبقى قراءة محدودة، حتى لا أقول جزئية، وإن تقربنا في صورة مدققة من بعض دلالات هذا الشعر. لهذا اخترت سبيلاً مختلفًا، وهو التوقف عند البنية التخاطبية في هذه المجموعة، على أن فيها - كما تحققت من ذلك، وكما سيتضح أدناه - ما يفيد ويدل على دلالات واسعة وغنية في هذا الشعر. فما نقصد بـ«البنية التخاطبية»؟

لن أعود، هنا، إلى عرض ما قاله رومان ياكوبسون وغيره عن كون القصيدة «إرسال» ما بين «مرسل» و«مرسل اليه»، ولا إلى ما تناوله إميل بنفينيست (Emile Benveniste) في ثلاث دراسات عن «الضمائر»، وعن العلاقات التخاطبية التي تنتظم في الجمل تبعًا لأدوات بعينها، مثل الضمائر وظروف المكان والزمان وغيرها[1]. ما أسعى إليه، في وقفة أولى، هو تعيين علاقات التخاطب في الكلام الشعري، بعد تعيين «هويات» الذين يتبادلون الكلام: فمَن يتكلم إلى مَن؟

يستند بنفينيست في دراساته المذكورة إلى نظام «الضمائر» في العربية، واجدًا في تسمياتها المختلفة (المتكلم، المخاطب، الغائب) «تصورًا صائبًا للعلاقات بين الأشخاص»[2]. ويقطع بنفينيست سلفًا، في مستهل إحدى الدراسات هذه، سبيل التوهم بين

(1) Emile Benveniste Problèmes de linguistique générale. Gallimard, Paris, 1966, pp 225-226.

(2) إميل بنفينيست: م. ن.، ص 228.

الشخص، واضعِ النص، وبين المتكلم فيه، من جهة، وبين وقائع حياة واضع النص وبين ما يشير إليه النص من إحالات الى الواقع خارجه، من جهة ثانية، فتراه يتحدث عن «واقع النص» على أنه واقع «مخصوص»، تحدده طريقة «التكلم» (locution) فيه. فكيف أحدد طريقة التكلم عمومًا، قبل دراستها في مجموعة نزار قباني؟

ينتظم التكلم بين ثلاثة ضمائر، هي: «المتكلم» و«المخاطب» و«الغائب»، على أن الأولين منها يختلفان عن الثالث في أنهما يعينان الشخصَ في التكلم، فيما يعين الضميرُ الثالث غير الشخص. أما السمة الثانية، فهي أن العلاقة بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب علاقة «ذاتوية» (أو «فردية»)، تقيم التعارض بين شخصين، بين «أنا» و«أنت». إلا أن بنفينيست يذهب أبعد في تحديداته، إذ يُعاين «هوية» أو سمات كل ضمير، فيتوصل إلى القول إن العلاقات بين الضمير الأول والثاني تشير في آن: إلى شخص «مُتَضَمَّن» في التكلم، وإلى خطاب عن الشخص هذا. فـ«أنا» النص تعين المتكلم فيه، وتفرض كذلك قولاً على نفقته (أو ذمته، إذا جاز القول). أما فيما يتعلق بالضمير المخاطب، فهو غير معين إلا بتسمية المتكلم له، ولا يمكن التفكير في حاله إلا انطلاقًا من وضعية يفرضها المتكلم نفسه. إلى هذا فإن «الأنا» في النص ترسل قولاً صوب المخاطب هو بمثابة «صفة» أو «نعت» له، أو ما يتم التأكيد عليه فيه: في جملة «أنتِ جميلة» يطلق المتكلم صفة على من يخاطبها، أو يؤكد على شيء فيها... على حسابه الخاص طبعًا. فما يمكن القول عن وضعية التكلم (أو التخاطب) في مجموعة قباني؟

يمكن القول، بداية، إن قصائد المجموعة تنتظم كلها في أشكال تخاطبية، بين متكلم ومخاطَب؛ وهذا يصح حتى في «القصص الشعرية»، التي تتسم بتناول سردي ووصفي لمضامينها: في قصيدة «البغي» ينتهي السرد بمقاطع يؤديها متكلم صريح، سواء الشاعر نفسه، أو البغي نفسها. ويتوجه الإرسال الشعري في المجموعة إلى مخاطَب إنساني، أو إلى شيء حميمي يخصه، كما في قصيدة «رافعة النهد»، التي يتوجه فيها المتكلم إلى الرافعة نفسها، وعبرها إلى الحبيبة. ويمكن التعرف على «شخص» المتكلم في القصائد كلها، فيما خلا قصيدة «أنا محرومة» وجزء من قصيدة «البغي»، على أنه «الرجل»، وعلى أن المخاطَب (فيما خلا القارىء، في «ورقة إلى القارىء»، في مطلع الديوان، والحبيب في «أنا محرومة» وروّاد المبغى في قصيدة «البغي») هو «المرأة».

لهذه الملاحظات قيمتها في وضع حدود الإرسال، وفي تعيين طبيعته؛ كما توضح كذلك أن إقدام الشاعر في مجموعاته اللاحقة على «إيكال» صوت المتكلم للمرأة[1]، يرقى إلى مجموعته الأولى، وإلى قصيدة فيها، «أنا محرومة»، ما يمكن أن يشير كذلك إلى منزع نفسي ضارب في تكوين الشاعر: تكلمٌ شعري، إذًا، من متكلم رجل إلى مخاطب امرأة، وهو ما يميز طبيعة الإرسال الشعري في مجموعة

(1) كما أتحقق من ذلك في قصائد: «معجبة» و«الشقيقتان» و«أوعية الصديد» و«نار» و«رسالة من سيدة حاقدة» و«حبلى» وغيرها اللاحقة، أو في مجموعة «يوميات امرأة لامبالية» كلها.

قباني الأولى. إلا أن هناك ضرورة بل حاجة للتعرف في صورة مقربة على كل من المتكلم والمخاطب، وعلى سماتهما في التكلم الشعري. فمن هو المتكلم؟

بان من تحديدات بنفينيست أعلاه أن التكلم الشعري «يتضمن» حديث «أنا» المتكلم عن نفسه، على أنه حديث يخصها، ويعينه لا بما هو عليه بالضرورة، بل بما يقوله عن نفسه. وهي أقوال بالتالي قد تكون مطابقة لإحساسه بما يعايشه أو ما يطلبه، وقد لا تكون مطابقة، بل متخيلة أو مرغوبة، من دون أن يتضح دومًا في التكلم الموافِقَ من المتخيل. كيف لا، والمتكلم يقول في إحدى قصائد المجموعة:

«من فضلنا، من بعض أفضالنا

أنّا اخترعنا عالمَ الحلم..» (ص 46).

وهو ما يقوله في صيغة أخرى:

«تخيلتُ حتى جعلتُ العطور ترى

ويشمُّ اهتزازُ الصدى..» (ص 30).

أ. تكالم حبي

بدا مفيدًا، قبل الحديث عن خطاب الأنا المتضمن في النصوص، والحديث عما يقوله عنها، هي المخاطبة، أن نتناول شيئًا من طبيعة النصوص كما تحققت منها في المجموعة. فهناك نصوص

ونصوص في المجموعة، وتختلف سلفًا في مبناها العام في وضعية التكلم التي تنشئها وتحددها.

هناك نصوص أشبه بمتن مسرحي، ذي طابع حواري، تقوم على تكالم واضح الطرفين بين رَجل وامرأة، إلا أن الرجل فيه يتخذ صيغة المتكلم، والمرأة صيغة المخاطب، وبالعكس. هذا ما يمكن أن أقوله عن قصيدة «أمام قصرها»، على سبيل المثال، وأتبين فيها أن الأبيات التسعة الأولى مكرسة لمتكلم رجل يخاطب امرأة منتظرة (أو مرغوبة المجيء بالأحرى)، وهي أبيات تبدأ بالجملة: «متى تجيئين»، وتصل إلى جملة: «أنا على الباب»، وتنتهي في عجز البيت التاسع بالجملة التالية: «هيا افتحي لي ..». وتبادرنا في مطلع البيت العاشر الجملة التالية: «من أنتَ؟»، من دون أن يُظهر التشكيل الطباعي انتقال الكلام من متكلم إلى آخر (وبالتالي من مخاطب إلى آخر)، أو بالأحرى تحَوُّلَ المخاطب في هذه الوضعية إلى متكلم وبالعكس. وتستمر الوضعية الجديدة في أبياتٍ ثلاثة، ثم نستمع إلى صوت متكلم جديد يقلب الوضعية من جديد، ويعيدنا إلى وضعية المنطلق، أي يوجه المتكلمُ الرجلُ كلامَه إلى المخاطب المرأة في أبيات القصيدة المتبقية.

هذا المبنى المسرحي نتحقق منه في قصيدة ثانية، «مسافرة»، والتشكيل الطباعي يساعدنا هذه المرة (لا تغيرات الضمائر، المتصلة والمنفصلة، المشيرة إلى تغير وضعيات التكلم، كما تأكدت من ذلك في القصيدة السابقة) في التعرف على أقسام الحوار: القسم الأول

مخصص لإرسال متكلمةٍ إلى مخاطَب شاعر (من البيت الأول حتى البيت الخامس)، وينتهي بإشارة طباعية تفصله عن المقطع الذي يليه؛ والقسم الثاني مخصص لجواب الشاعر (الذي يصبح متكلمًا في الوضعية الجديدة) على إرسال المتكلمة السابقة (التي أصبحت مخاطبة)، من البيت السادس إلى البيت الثالث عشر، وينتهي بإشارة طباعية فاصلة؛ ويستعيد المتكلم في الوضعية الأولى الإرسال، وتستعيد المخاطبة الأولى وضعيتها كذلك في مدى القسم الثالث والأخير.

يمكن إضافة قصائد أخرى إلى هذه الفئة، لا تشترك في وضعية التحاور (ولا في الانتقالات بين المتكلم والمخاطب) المذكورة، بل تقترب منها وحسب. فلقد وقعت على قصائد، مثل «مكابرة» و«غرفتها» و«زيتية العينين» و«مساء» وغيرها، يُرسل فيها المتكلم الرجل كلامه إلى المخاطب المرأة، إلا أنه لا يلبث أن يلتقي بها، وأن يضم صوته إلى صوتها بواسطة «نون الجماعة»، فيصبح كلامًا من متكلم مشترك جامع بين المتكلم والمخاطب السابقين. وتتعين الحاجة إلى اجتماعهما في هذه القصائد عند اضطرار المتكلم إلى ذكر أحداث سابقة جرت لهما معًا.

ب . صورة المتكلم التي تخصه

تفيد تحديدات بنفينيست في تمييزها بين ما يتضمنه كلام المتكلم عن نفسه، وهو ما أسميه بصورة المتكلم التي تخصه، وبين ما يطلقه المتكلم عن المخاطب، وهو ما أسميه صورة المخاطب التي تخص

المتكلم. أتحدث عن «صورة» للاختصار، ذلك أننا قد نقع في القصائد على غير صورة، سواء للمتكلم أو للمخاطب. فما صورة المتكلم التي تخصه؟

يقول قباني:

«من أنا .. خلي السؤالات. أنا

لوحةٌ تبحث عن ألوانها» (ص 86).

في القول ما يشير إلى أن تعيين **«أنا» المتكلم يحتاج أو يتطلب** غيره. وهو ما أتأكد منه في عدد من القصائد، **حيث إن المتكلم قلما** ينصرف إلى رسم صورة تخصه وحده، **هي دعواه لنفسه المزهوة أو** الحزينة أو غيرها من التلاوين، بل **يضمّن حديثه عن نفسه في أقوال** مرسلة إليها، وفي وضعيات إرسالية **معقودة بينهما في الغالب.**

للمتكلمين العديدين في القصائد **صناعة واحدة، هي صناعة** الشعر، ينصرفون إليها ويتباهون بها أحيانًا، وهو «شاعر الحب والأناشيد» في إحدى القصائد. متكلم شاعر، حتى حين يطلق على بعض أعماله صفات التصوير والنحت: «لي رأي فنان، وعينا نبي». ذلك أن منح صورة المصور أو النحات لنفسه ترد في مواضع عديدة، ولكن على أساس مجازي، يقارن فيها المتكلم علاقته الحسية بجسد المرأة بعلاقة النحات بالكتلة، والمصور بأصباغ الألوان: «جرَّحْتُ الأزاميلَ فيكِ». وهو ما يقوله في صورة أخرى: «أُحبُّ بأعصابي، أحب بريشتي». كما يصف في قصيدة أخرى فعل الحب على أنه: «رسمُ زمانٍ.. مالهُ .. مالهُ شكلُ».

شاعر، إذًا، وله قوة الخلق والتسمية والمقدرة على الحلم والتخيل؛ وهي صورة متداولة تقوم كذلك على مقارنة تفاضلية بين «فقر» الشاعر المادي و«غناه» الروحي:

«تجارتي الفكرُ .. ولا مال لي

(...)

جواهرٌ تكمنُ في جبهتي» (ص 98 و99).

إلا أن للمتكلمين صورًا أخرى، متعددة، معلنة في صيغة «أنا» مزهوة بنفسها أو بفعلها. من هذه الصور صورة المقتدر: «أعبىء جيبي نجومًا»، و«أنا الحرف» وغيرها. إلا أن هذه الأقوال مأخوذة من القصيدة عينها، ولا ألقى في القصائد الأخرى ما يشير إلى زهو المتكلم ودعواه لنفسه[1]، بل أقع في أقوال أخرى على متكلم متعب، يشقى في الوصول إلى الحبيبة، ويسعى في طلبها.

إلى جانب صورتَي الشاعر والمقتدر، أقع على صورة جديدة، هي صورة «الشبقي»، وهو ما ألقاه في عدد من القصائد، لعل أقواها قوله في القصيدة - مطلع المجموعة:

«هو الجنس أحمل في جوهري

هيولاه من شاطىء المبتدا

بتركيب جسمي .. جوع يحنُّ

(1) هذا ما ألقاه في دعاوى بعض الشعر الحديث لنفسه، ومنها الجملة الأدونيسية: «قادرٌ أن أغيرَ لغمُ الحضارة هذا هو اسمي».

لآخرَ .. جوعٌ يمدُّ اليدا» (ص 31).

أو ما يقوله في قصيدة أخرى: «أنا لشهوتي صوت»؛ أو في ثالثة:

«لولاي ما انفتحت وردة

ولا فقع الثدي أو عربدا» (ص 32).

غير أن اللافت في هذه الصورة هو اجتماعها في القصيدة نفسها أحيانًا مع صورة خفية، هي صورة «الطفل»: في غير قصيدة تُسمي الحبيبةُ (حين تصبح متكلمة) المتكلمَ (حين يصبح مخاطبًا) في القصائد التكالمية التي أشرت إليها أعلاه، بـ«صغيري» أو «الطفل»، أو «الصبي»، ما يعزز التحليل الذي ساقه الدكتور نجم عن تكوين قباني الجنسي[1]. وهو ما يوضحه هذا البيت:

---

(1) يقول الدكتور خريستو نجم: «كلُّ من قرأ هذا الشاعر أو درس آثاره لا بد أن يتوقف مليًا عند إلحاح الرجل على نهدي المرأة والتركيز عليهما بشكل يكاد يكون مرضيًا»، بل «يصبح عنده فكرة متسلطة أو هاجسًا يلازمه في كل تصوراته»؛ ويصل الدكتور نجم إلى خاتمة تفسيره لهذا الإلحاح: «لا نظن مطلقًا أن التوقف على النهدين في غزل نزار هو من قبيل المصادفات، بل نحسبه، على العكس من ذلك، أمرًا عميق الجذور في غرائزه الجنسية، لأنه ذو دلالة تعود بنا إلى سنوات الطفولة الأولى، وما عرفه الطفل من متع الرضاع على صدر أمه. فالثدي في ذهن نزار مرتبط بلذة المص والرضاع، ولا يمكن تفسير هذا الارتباط إلا برده إلى المرحلة الفمية، وهي أولى مراحل الاستمتاع الجنسي»: د. خريستو نجم: «النرجسية في أدب نزار قباني»، دار الرائد العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1983، ص 62 - 63.

«حملتِ اندفاعةَ هذا الصبي

كما احتملت طفلَها الوالدَه» (ص 107).

جـ. صورة المخاطب التي تخص المتكلم

إذا كانت صورة المخاطب، كما يرسمها المتكلم، لا تعرف اسمًا غير الحبيبة والصديقة، فإنها تعرف، بالمقابل، سمات عديدة شديدة التنويع والتفصيل والغنى. وهي أكثر من امرأة: صبية في قصيدة، وابنة خمس عشرة في أخرى، وعشرينية في ثالثة، وأربعينية في رابعة. إنها شقراء مرةً، وسمراء مرة أخرى، وكستنائية الخصلات في ثالثة؛ وتكاد تكون من دون عمل يُذكر، سوى «البغي». وهي في بعض القصائد «مدينية» الإقامة والعادات، إذ تشرب القهوة في مقهى، وتضع الحمرة على شفتيها، وتتبادل الرسائل مع حبيبها. كما يتوقف عند أغراضها وأشيائها، مثل القبعة والمنديل وقميص التفتا وقميص الحرير والفستان والتنورة والقرط الطويل وخاتم الخطبة وخصوصًا الشال (أكثر من 5 مرات). إلى هذه الصورة الاجتماعية والمظهرية، يرسم المتكلم عنها صورة جسمية، فيتوقف عند عينيها، ونهدها، وحلمتها، وصدرها، وجيدها، وركبتها وساقها.

كما يرسم المتكلم صورة مجازية لها، تجمع بين عناصرها الطبيعية والحواس، من صوت ومنظر وعطر وطعم وملمس (شذا، كروم، عطر، نبيذ، فيروز، موسيقى، الحرير، مواويل (...)، وهو ما يشير إليه هذا البيت:

«اسمك الحلوُ .. أي دنيا تناغيني».

هي صورة الحبيبة، إذًا، على أنها حبيبة بعيدة، وممتنعة، ومشتهاة، أو يطلبُ المتكلم استدامةَ فعلها المؤثِّر فيه (مثل مشيها اللافت، كالرقص، فوق الرصيف). وهي صورة تلتقي في قصائد أخرى بصورة أخرى، هي صورة المرأة «البغي»، و«بائعة نفسها»، و«الزائرة الليلية»، وخصوصًا «الجهنمية». وفي هذه الصورة نتحقق من آثار صورة موروثة، صورة المرأة - الأفعى، سواء في التوراة أو في بعض الشعر العربي (مثل «**أفاعي الفردوس**» عند إلياس أبي شبكة، وهو ما سأتناوله أدناه). في غير بيت يقول عنها إنها مثل الأفعى أو الثعبان:

«امرأة تسير معي (...) تفحُّ (...) تجعل رئتي موقدا».

«حسبي بهذا النفخ والهَمْهَمَهْ

يا جولةَ الثعبانِ .. يا مجرمَهْ» (ص 136).

تعالقات نصية

استوقف في فرز المحاور أعلاه وجود محور «جبلي» (أو «قروي») في مضامين مجموعة نزار قباني، لما نعرفه عن نشأة الشاعر في مدينة، دمشق، وعن تناسب مضامينه، أو بعضها على الأقل، كما تتضح في هذه المجموعة، مع عادات مدينية، مثل الجلوس والمحادثة في المقاهي، أو الإقبال على شراء مستحضرات ومنتجات أوروبية، رائجة في أربعينيات القرن العشرين، خصوصًا في المدن.

وكان مبعث الاستغراب يعود، من دون شك، لما نعرفه من تأكد النزعة المدينية في شعر قباني اللاحق، ولما تبدو عليه «حبيبته» من سمات «متأوربة» في زيها وعاداتها، على ما نعرفه عن حال الاجتماع العربي في ذلك العهد.

أ . غنائية الضيعة

إن طرح هذا السؤال وغيره يقود، واقعًا، إلى الوقوف على المصادر التي أقام قباني معها صلات «تناصية» منذ مجموعته الأولى. وظهر أن هذه المصادر تنقسم إلى نوعين: لبناني مع شعر إلياس أبو شبكة وصلاح لبكي وسعيد عقل وغيرهم، وفرنسي مع شعر بول جيرالدي و«الرمزيين» عمومًا وبودلير.

هذا ما أتبينه، بداية، في بروز النزعة الغنائية بالضيعة: التي يتغنى بها قباني تزدان، هي الأخرى، بزخارف المنظر الطبيعي، فيتوقف عند قرميدها الأحمر وتنورها ومنقلها وجرس ديرها وأنواع الأشجار والمزروعات فيها وعاداتها. وهي نزعة تأكدت، بالإضافة إلى نزعة «الحنين إلى الطبيعة» المتمثلة في الشعر المهجري، في شعر عدد من اللبنانيين، بالفرنسية مع شارل القرم في **«الجبل الملهم»** (1921)، وبالعربية مع صلاح لبكي (**«أرجوحة القمر»**، 1938)، وإلياس أبو شبكة (**«الألحان»**، 1941) وسعيد عقل وغيرهم. وهي النزعة عينها التي ترسخت في فن «المشهد الطبيعي» في أعمال عدد من المصورين اللبنانيين الرواد، من أمثال: صليبا الدويهي، قيصر الجميل، عمر الأنسي وغيرهم.

أمكن التحقق في شعر قباني من وجود علاقات «إلفة»، بعد طول معاشرة بالضرورة، بين القرية التي يتغنى بها وينسب إليها أصله، وبين النجوم في أبعادها المتعالية: هذه الصورة نجدها في شعر سعيد عقل طبعًا، التي تتحدث عن «حوار» دائم بين لبنان والسماء، وتسمو، في حسابه، لجعل «أصل» لبنان سماويًا، أي ديني الأصل، بمعنى ما. وهي ليست قرية بالتالي، بل قطعة من المتعاليات متحققة أرضًا.

قدموس «يركِّز» بلاده «على حدود السماء»، وأبو شبكة يجعل، في قصيدة «يا بلادي»، من بلده «نظرة الله». وأرى هذه العلاقة في قصائد مجموعة صلاح لبكي الأولى، التي تومىء بوضوح إلى هذه الدلالة، منذ عنوان المجموعة: **«أرجوحة القمر»**. وهو ما يتضح في عدد من مضامين القصائد فيها، مثل قصيدة «النجوم» التي يقول فيها:

«وفي غد متى التحفت الثرى
وانحل فيه الجسد البالي
تظل بعدي فوق متن الذرى
سابحة في جوها العالي
تربط أجيالاً بأجيال»[1]

(1) كتبت قصائد المجموعة بين العام 1928 وسنة 1938، وعدت إليها منشورة في «الأعمال الكاملة - المجموعة الشعرية»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص 58.

هذه «الإلفة» بين الأرضي والسماوي ألقاها في شعر قباني:

«أعبىء جيبي نجومًا ... وأبني

على مقعد الشمس لي مقعدا» (ص 28).

تتمثل هذه العلاقة بالنجوم خصوصًا، كما في هذا البيت:

«نصبتُ فوق النجم أرجوحتي».

أو في هذا البيت الآخر في قصيدة من مجموعته الثانية:

«قالت : حرام أن يكون لنا

على أراجيح الضيا .. بيتُ» (قصيدة «بيت»، «طفولة نهد»، ص 103).

كما أتحقق في غير قصيدة في المجموعة الأولى من بروز نزعة «وطنية»، تتسم بالغنائية (لا بنقد قباني السياسي، كما نلقاه في شعره لاحقًا)، وتجعل المتكلم فيها منشدًا في جوق:

«أنا لبلادي .. لنجماتها

لغيماتها .. للشذا .. للندى

سفحتُ قوارير لوني نهورًا

على وطني الأخضر المفتدى» (ص 29).

قد يكون من المفيد، بل من اللازم، عند الحديث عن هؤلاء الشعراء اللبنانيين، وعن تأثر نزار قباني بهم، التوقف عند أخذه

المباشر من المصادر الفرنسية، على الرغم من كوننا لا نستطيع الفصل أحيانًا بين المصدرين، اللبناني والفرنسي، طالما أن قباني كان عارفًا بالفرنسية، من جهة، ومتصلاً بالشعر اللبناني في نسقه الرمزي وغيره، من جهة ثانية. أمكن التمييز أعلاه، والحديث عن تأثره بـ «غنائية الضيعة»، اللبنانية المنشأ، فهل نستطيع إجراء تمييزات مزيدة في هذا الشأن؟

في الإمكان الحديث عن تأثر جلي، عن تأكيد على محسوسية الإيقاع، وهو ما افتتحه في الشعر العربي واللبناني، على ما هو معروف، الشاعر أديب مظهر في قصيدة «نشيد السكون»، ثم يوسف غصوب في مجموعته «**القفص المهجور**» (1928)، ثم سعيد عقل وغيره[1].

---

(1) يجمع النقاد على ريادة الشاعر اللبناني أديب مظهر لهذا المنزع الأدبي، في العام 1928، ويجد الدكتور محمد فتوح أحمد في قصيدة منسوبة إلى بشر فارس نشرها في العام نفسه، في مجلة «المقتطف» (ديسمبر-كانون الأول، 1928)، بعنوان «الخريف في باريس»، «مسحة رمزية» (د. محمد فتوح أحمد: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 174). فيما خلا هذه القصيدة فإن عددًا من الشعراء اللبنانيين بعد مظهر، وعلى رأسهم سعيد عقل، سيتابعون شعريًا هذا المنزع الفني فوق صفحات المجلات الأدبية: «المكشوف» و«المشرق» و«الجمهور»، بالإضافة إلى الشاعر بشر فارس في مصر، ابتداء من العام 1934، على صفحات «المقتطف» وغيرها.

وقد كان للمجلتين المصريتين، «المقتطف» و«الرسالة»، دور لافت في التعريف النقدي بهذه المدرسة الشعرية: أقدم بعض كتاب المجلة =

هذا ما أتحقق منه في نص نقدي معروف للشاعر لبكي يُعين فيه ميزات المدرسة الرمزية في زمنه: يجعل لبكي من «تمازج الحواس» المزية الأولى، «حتى يلاحظ أن حاسة الشم قد نبهت صورة الطيب، وأن الطيب في الحديقة سار، ثم الموسيقى اللفظية التي تهيء نفس القارىء وتجعله في الحالة الشعرية الخاصة، ثم هذا الاقتصاد في الكلام يومىء إيماء لطيفًا ويوحي وحيًا خفيفًا»[1]. وهو ما يقوله لبكي شعرًا عن أثر الخمرة على الشاعر:

«آمنتُ بالخمر بما توحي وما تبتكر

ان طلعت مجلوة يحلو عليها السمر»[2].

= الأولى، منذ العام 1934، مثل علي محمود طه وخليل هنداوي وبشر فارس، على ترجمة بعض الشعر الرمزي، ونشرت مجلة «الرسالة» في العام 1933، للدكتور طه حسين، مقالة عن هذا المذهب، وثانية في العام 1938 لزكي طليمات عن أصوله وبعض أعلامه، بمن فيهم بشر فارس وتوفيق الحكيم.

(1) صلاح لبكي، «الأعمال الكاملة - المجموعة النثرية»، م. ن.، ص 271.

(2) صلاح لبكي: «الأعمال الكاملة - المجموعة الشعرية»، م. س.، ص 17. يعمد أديب مظهر في قصيدته «نشيد السكون» (1928) إلى «تمازج الحواس»: يجعل «النشيد» في قصيدته «حلوًا»، ويطلق على النسيم غير المرئي صفة «السواد» المرئية، ويجعل للنغم المسموع نعتًا بصريًا هو القتامة.

ولقد وجدت في شعر قباني ما يشير إلى «تمازج الحواس» في صورة بينة، كما في هذا القول:

«تخيلت حتى جعلت العطور تُرى

ويشم اهتزازُ الصدى ..» (ص 30).

ب. المرأة الجهنمية

كما أتحقق خصوصًا من تأثره بإلياس أبي شبكة (1903-1947) في نفَسه الجحيمي، التوراتي، وفي تشبيهه الثابت للمرأة بالحية، وفي غير وجه كتابي[1]. فبعد أن وجد شاعر «**غلواء**» في المرأة نسل حية حواء («فهن من حية الفردوس أمزجة / يثور فيهن من أعقابها عصب»)، نقرأ لقباني:

«أفيقي من الليلة الشاعلة

وردي عباءتك المائله

أفيقي فإن الصبح المطل

سيفضح شهوتك السافله

(...)

(1) إلياس أبو شبكة : "المجموعة الكاملة - في الشعر"، المجلد الأول، جمعه وقدم له: وليد نديم عبود، دار رواد النهضة ودار الأوديسه، جونيه، طبعة أولى، 1985، ص 17.

كفاكِ فحيحًا بصدر السرير

كما تفح الحية الصائله» (ص 130 - 131).

وألقى التأثر عينه في غير قصيدة لقباني: «أفيقي» و«إلى عجوز» و«إلى زائرة» و«مدنسة الحليب» و«البغي»... ولعل الشاعر كتبها في السنة (أو السنوات نفسها)، وفي المناخات نفسها، وما لبث أن جمعها متتابعة في المجموعة على أي حال. وهي مناخات توحي بالتأثر الأدبي، وتوحي بصور ارتعابية يتحقق منها المراهق في معاشرات الجنس الأولى: ألا نلقى شبهًا بين قصيدة قباني «إلى زائرة» (تتحدث عن اندساس زائرة ليلية في مخدع أحدهم ليلاً) وقصيدة أبي شبكة في الموضوع عينه، في «غلواء»؟

هذا ما يمكن التحقق منه في غير وجه من وجوه الكتابة الشعرية فيها: مثل اختيار «المرأة» الجهنمية (بائعة الهوى، «الخائنة»...) موضوعًا لها، أو الطريقة «النبذية» التي يتم بها التعامل مع المرأة، والمتمثلة في صيغة الأمر المنادية لها، أو صيغة التخاطب السلبي معها: «أفيقي من الليلة الشاعلة» (في قصيدة «أفيقي»)، «عبثًا جهودك.. بي الغريزة مطفأة» («إلى عجوز»)، و«أطعميه.. من ناهديك اطعميه» («مدنسة الحليب»)؛ وهو ما كنا عرفناه في بعض شعر أبي شبكة: «ملقيهِ بحسنك المأجور» (في قصيدة «شمشون»)، و«قومي ادخلي، يا بنت لوط، على الخنى» (في قصيدة «سدوم») وغيرها. كما نتأكد من اعتماد قباني في غير قصيدة من هذه على قافية ساكنة (وهي اللام المفتوحة المتبوعة بهاء ساكنة في قصيدة «أفيقي»،

وهي الهمزة المفتوحة المتبوعة بتاء ساكنة في قصيدة «إلى عجوز»)، وهو ما سبق لنا أن وجدناه في مجموعة القصائد نفسها عند أبي شبكة، في قصيدة «سدوم» (العين المفتوحة المتبوعة بهاء ساكنة) وغيرها.

بدا أن تعالقات قباني مع الشاعر اللبناني تبلغ غير موضوع: انصرف أبو شبكة منذ عشرينيات القرن الماضي إلى اختيار موضوعات سردية مبتكرة، وفق «زوايا» جديدة، مثل تخصيصه الهاتف بقصيدة: «ألو ! ألو!»، أو قصيدته «في صائدة سمك حسناء»:

«أترى جاءت لكي تصطاد في البحر السمك

أم أتت تصطاد قلبي بلحاظ كالشبك» (28).

أو في قصيدته، «نرجيلتي»، اللافتة في واقعيتها وسرديتها الجميلة، والتي تعود إلى 5 فبراير/ شباط من سنة 1923:

أجابت أنا الآن في نعمة ... لأن حبيبي في نعمةِ

ولكنني بعد وقت قصير ... أغادر وحدي في خلوتي

فيبعد عني ثغر محبي ... ويسلو الذي كان من لوعتي

لذلك تراني أبكي زمانًا ... سأصبح فيه بلا زهوة»[1].

(1) إلياس أبو شبكة : م. ن.، ص 127.

ج. بول جيرالدي: كلام الحب

لا نستطيع تمامًا، كما سبق أن قلنا، التمييز بين تأثرات قباني بالشعراء اللبنانيين الرمزيين وغيرهم، وبين تأثراته مباشرة ببعض الشعراء الفرنسيين، الرمزيين وغيرهم: ما قلته عن «الأفعى» أعلاه لم يرد في شعر أبي شبكة فقط، بل قبله في شعر بودلير (في «أزهار الشر») وبول فاليري (في «البارك الشابة») وغيرهما في الشعر الفرنسي. وهو ما يجمعه الدكتور العجلاني (في تقديمه لمجموعة قباني) في حديثه عن تأثر قباني بشعر بودلير وفيرلين وألبير سامان، وغيرهم من جماعة الشعر الرمزي والشعر النقي، وبشعر اللبنانيين المحدثين: «فما أريد أن أبرئك من التأثر بأدبهم (للشعراء اللبنانيين المحدثين)، ولا ضير عليك منه». وكان في مقدور العجلاني أن يزيد عليها اسم الشاعر الفرنسي بول جيرالدي كذلك.

لن أطيل التوقف عند هذه التعالقات النصية[1]، إذ إن التعالقات هذه معروفة في غالبها، وإن كانت تحتاج إلى تبين مزيد (وهو ما حاولته في حدود قليلة، غير كافية، بعد، في هذه الدراسة). بل طلبت التوقف عند تعالق نصي آخر، تحققت منه في شعر بول جيرالدي[2]، ولا سيما في مجموعته «أنت وأنا»، مع شعر نزار قباني ابتداء من هذه المجموعة.

---

(1) يمكن أن نزيد عليها قصيدة قباني المشهورة «مع جريدة»، وتعالقها مع قصيدة سابقة لها ومشهورة، هي الأخرى، لجاك بريفير (Déjeuner du matin).

(2) ولد الشاعر بول جيرالدي في باريس، في العام 1885، وأنهى دراساته فيها، ونشر في العام 1908 قصائده الأولى، «الأرواح الصغيرة». في =

درجتْ تسمية الشاعر جيرالدي في الأدبيات الفرنسية، ومنها تسمية ناشره («ستوك») له في طبعة 1960 التي عدت إليها كذلك، بـ«شاعر المرأة وأشياء القلب»، عدا أنه يطلق عليه مجموعة من الصفات الأسلوبية والتركيبية، مثل الحديث عن «رقة» صوته الذي «يقول ويعيد قول الأشياء البسيطة»، وعن «خفة» قوافيه التي تُخفي خلف مرونتها «الفكرَ العميق والرقيق». إلا أن الشاعر جيرالدي تبدى لنا «شاعر الكلام الحبي» في المقام الأول: تنطلق قصيدته وتتطور وتنغلق، على وضعية حبية تجمع بين رجل وامرأة، مستقاة من الحياة اليومية، ولا تبتعد عنها في أي تصعيد أو ترميز، بل تتبعها في تفاصيلها وحواراتها، في لغة تقرب، بل تستحضر، في العديد من موادها اللفظية ومن حواراتها الداخلية العديدة، فن المحادثة.

لن أحاول ترجمة شعر جيرالدي، لأنه لن يحتفظ في عملية نقله بالأساس في تشكله الشعري، وهو موسيقيته، فيبدو كلامًا شديد النثرية بالضرورة. لهذا سأنقل بعض أبيات من القصيدة الأولى (Expansions) في المجموعة، على أن مجرد الاطلاع الطباعي والشكلي عليها قد يكفي القارىء غير العارف بالفرنسية للتعرف

=العام 1912 أحرز ديوانه الثاني، «أنت وأنا»، نجاحا جماهيريًا ساحقًا، حجب عن الأنظار مسرحياته المتألقة فوق المسارح الباريسية. ثم أتبعها بعد سنوات بقصائد، «أنتم وأنا»، أكملت نجاحه الشعري السابق. وعدت إلى ديوانه الشهير الثاني، موضوع درسنا، في طبعة 1946، الصادرة عن دار «ستوك»:

Paul Géraldy : Toi et moi, éd. Stock, Paris, 1946.

الأولي على بعض أوجه التلاعبات الموسيقية بالجمل والألفاظ في تكراراتها اللافتة:

Ah ! Je vous aime ! Je vous aime !

Vous entendez Je suis fou de vous. Je suis fou...

Je dis des mots, toujours les memes

Mais je vous aime ! Je vous aime ... !

Je vous aime, Comprenez-vous

(1)

تبلغ «المَوْسقة» حدًا عاليًا في هذه الأبيات، ما بلغها قباني في شعره الأول وإن عرف بعض وجوهها، بل في شعره اللاحق حيث علت وتأكدت النبرة التي ترسل الكلام الشعري إرسالاً مباشرًا، بدل أن تصوغه وتداوره وتستكشفه. توقفنا في معالجاتنا أعلاه عند التكرارات والاستعادات والزيادات التي تنطلق من جملة هي عماد البناء الميسر، كما في الجملة البادئة في غير قصيدة بـ«أحبك في ..»، أو في الجملة المتعالقة: «أريدك/ أعرف أنني...»؛ وهي تدبيرات أسلوبية لا تلبث أن تتأكد في مجموعات لاحقة، وتقوى، خاصة بعد تحرر الشاعر من لزوم التركيب العروضي، وتتبلور في تلاعبات قريبة مما فعله جيرالدي، كما في قصيدة «يدي»:

«أصبحتِ جزءًا من يدي...

(1) بول جيرالدي : م. ن.، ص 8.

جزءًا من انسيابها

من جوها الماطر

من سحابها

كأنها..

في لحمها، حُفِرْتِ

في أعصابها..» (في مجموعة «الرسم بالكلمات»، ص 483).

هذا ما أتحقق منه في عدد كبير من قصائد قباني، وإن بدت مغايرة في لغتها لما هي عليه لغة جيرالدي نفسه: في ظاهر التجربة الشعرية يتبدى أن لغة جيرالدي مستلة من الكلام اليومي، من كلام المحادثة، فيما تستقي لغة قباني مادتها وعلاقاتها من لغة ذات منشأ كتابي. وهو توصيف لا يخلو من الدقة، وإن كان يغيب الأمر التالي: ستغتذي لغة قباني في مادتها اللفظية من العامي والدخيل، من جهة، ومن المحاورات الداخلية والإرسالات المباشرة، من جهة ثانية، في صورة خفيفة في المجموعة الأولى، وفي صورة أقوى وأصرح في المجموعات التالية، ما يعد نقلة قوية في تجارب الشعر العربي، لا تقل عما بلغه في الشعر الفرنسي مع تجربة جيرالدي. أقدم الشاعر الفرنسي على التلاعب الموسيقي بجمل الكلام اليومي، في إمكانات تولدها وتفرعها وتنوعها وتزيدها، وهو ما فعله نزار قباني، في لغة «كتابية» ولكن مطبوعة كذلك بالكلام اليومي.

إلا أن أسباب التعالق النصي بين الشاعرين لا تنحصر في شأن «المَوْسقة» فقط (والذي يقرب القصيدة من الأغنية، بل يجعلها أغنية جاهزة للغناء أحيانًا)، ولا في جعل الحب وحده موضوع الشعر، وإنما أيضًا في أوجه أخرى، نتحقق منها في العنوان، أو في معالجة الموضوع الشعري. فعناوين قباني اللافتة نجدها سلفًا عند جيرالدي: «أباجور» (Abat-jour)، «بيانو» وغيرها.

كما نلقى خصوصًا المقاربات الحسية والحميمة بين الحبيبين: في قصائد جيرالدي، كما في قصائد قباني بعدها، تنطلق القصيدة من مكالمة هاتفية، أو من رسالة وصلت، أو من عتاب بعد خصام، أو من ابتعاد الحبيبة القسري (المفروض من العائلة)، أو غيرها من الأحداث والوقائع التي تسم تقلبات الغرام وأحواله، ولا سيما بين المراهقين.

«اقتصاد» قباني

يمكن الحديث عن تأثرات أو تعالقات نصية أخرى في مجموعة نزار قباني - وهي ظاهرة قوية في شعر هذا العهد «الانتقالي» في الحداثة -، إلا أنها لا تغيب الأهم، وهو أن «طلة» نزار قباني، منذ ضربته الأولى هذه، لافتة، مفاجئة، تقيم انفصالاً مع غيرها وتفتتح كتابة أخرى. أجريت، على سبيل المثال، تعالقات نصية بين قصائد لأبي شبكة وأخرى لقباني، إلا أن التأثر هذا لا يغيب حقيقة الانتقالة المختلفة: ما كان يبدو ترددًا عند أبي شبكة أمام مخادع الشهوة ونزاعًا أخلاقيًا، يبدو خيارًا ... هينًا بل مرغوبًا عند قباني. هذا ما يمكن

قوله أيضًا عن التعالقات بين عقل وقباني: ما بدا جنوحًا عند عقل، في توليفاته وتوزيعاته العروضية وعنايته اللطيفة بأجراس الألفاظ والقوافي، صوب «تعمير» العبارة الشعرية تعميرًا جديدًا مبتكرًا (يقوم على تبديلات و«اجتراحات» أحيانًا في مواضع التقديم والتأخير في الجملة الواحدة)، ينتهي عند قباني بعملية «إنزال» العبارة الشعرية العربية (الفصيحة والعباسية) صوب تراكيب الكلام اليومي والعامي المأنوس.

هذا ما يمكن قوله عن تأثر قباني بما سبقه إليه شعراء، فرنسيون أو لبنانيون، في «تأطير» الموضوع الشعري، أي في وضع حدود له: مع قباني ما عاد الموضوع الشعري محددًا في لحظة انطلاقه ووصوله وحسب، بل بات مأخوذًا، بل «ملتقطًا» إذا جاز القول، في لحظة حيوية من مسار وقائعي، بل حركية كذلك. حتى إن بعض قصائده، كما في «البغي»، تبدو مصورة في مشاهد انطباعية ملونة، أو في مشاهد سينمائية، إذ تنتقل الأبيات من حال إلى حال، مثل انتقال الكاميرا في التصوير المتصل. وهو ما ألقى مثلاً لافتًا عليه في قصيدة بدر شاكر السياب: «المعبد الغريق»، التي تبدأ بلقطة مشهدية عامة، لا تلبث أن تقترب من مكان جريان الحدث، في المقهى، مع الحاكي الهرم:

«خيول الريح تصهلُ، والمرافئ يلمسه الغربُ

صواريها بشمسٍ من دمٍ، ونوافذُ الحانه

تراقص من وراء خِصاصها سُرُجٌ، وجمَّعَ نفسَ الشَّرْبُ

بخيطٍ من خيوطِ الخوف مشدودًا إلى قنينةٍ، ويمدُّ آذانه

إلى المتلاطم الهدّار عند نوافذ الحانه.

وحدَّثَ - وهو يهمس جاحظَ العينين، مرتعدا،

يصبُّ الخمر - شيخٌ عن دجى ضافٍ وأدغال

تلامحَ وسطَها قمرُ البحيرة يلثمُ العَمَدا...»[1].

نتبين في مطلع القصيدة، بعد تصوير «المناخ العام» (الريح الشديدة)، في مكان بعينه، هو المرفئ، بل في ناحية منه، هي الحانة، شاربين تحلقوا حول قنينة. ثم تتم انتقالة جديدة يشير إليها الشاعر طباعيًا بإحداث مقطع جديد للقصيدة، نتبين فيها حدوث فعل، بل وجود شخص بعينه، هو الشيخ المحدث عما جرى في مكان بعيد عن الحانة، بل في زمن مضى...

توليف مختلف للعالم، ومختلف للقصيدة كذلك. وهو ما نتبينه لو أجرينا وقفة سريعة على شعر عمر أبي ريشه: في غير قصيدة في ديوانه، وتعود لسنوات سابقة على مجموعة قباني المدروسة، وجدنا الشاعر يتطرق إلى موضوعات مستقاة من المعاينة (كما هي عليه في بعض شعر قباني)، مثل قصيدة «الروضة الجائعة»[2]، إذ «زار

(1) بدر شاكر السياب: «الديوان»، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1989، ص 176.

(2) عمر أبو ريشة: «الديوان»، دار العودة، بيروت، 1988، ص 174-178.

(الشاعر) اللونا بارك في حلب في إحدى ليالي الخريف» (كما يذكر في تقديم القصيدة)، إلا أن معالجته لها تبقى تقليدية، ولا نرى فيها أثرًا، ولا لغة تدل على أن هذا «الشيء» (أي «اللونا بارك») مختلف عما هي عليه أشياء أخرى سبق للقصيدة العربية القديمة أن تناولتها. ففي هذه القصيدة يتحدث أبو ريشة عن «بساط الندامى»، و«رقص القيان» و«خفق الصنوج» من دون أن نتحقق فعلاً من عيشه وتدليله على عالمه هو، ومن زمانه بالتالي (تعود القصيدة الى العام 1938).

هذا ما قاله أبو ريشة في «اللونا بارك»، وهذا ما قاله كذلك «في البار» (وهو عنوان إحدى القصائد، وتعود الى العام 1936): لا شيء يفيد عن المكان الجديد، حتى إن ما يقوله الشاعر فيه ممكن القول في أي مكان آخر، وقبل هذا العصر خصوصًا:

«عرفتُ شذاكِ .. فالتفتْ
تسائل عنك أشواقي !
فلحتِ على خطى مني
فغابتْ فيك أحداقي
وعاث بنشوتي همسُ
النديم وبسمة الساقي»[1].

(1) عمر أبو ريشة : «الديوان»، م. ن.، ص 367.

سبق أن توقفت في مجموعة قباني عند قصيدة تتحدث عن مجاورة ومحاورة طريفة بين «جارين» في المقهى: هذا ما يقوم به أبو ريشة في قصيدة «مظاهر»، إلا أن جارته من... بلاغة، لا من لحم ودم ولون، كما تعرفنا عليها في قصيدة قباني. يقول أبو ريشة:

هي جارتي، لم أدرِ ما تُسمَّى !

هي للجمالِ الفتنة العظمى !

يبدو على إشراقِ بسمتها

ترفُ الصبا، وملاوةُ النعمى !

تتحول الأبصار خاشعة

عنها، وتشبع طيفها لثما»[1].

نتأكد تمامًا، مع شعر قباني، من أننا فارقنا عالمًا فصيحًا وتقليديًا في آن، عالمًا لا نرى فيه وجهًا، أو علامات، أو أحاسيس، تناسب ما كان عليه العالم في تغيراته وأحواله الجديدة. وهو ما يتجلى - لو شئنا التمثيل - في اللونية الشديدة التي تظهر في شعر قباني، وهي لونية زخرفية أحيانًا قوامها تجميل الكلام بإغداق صفات عليه، إلا أنها كذلك صورة العالم، وقد بات مرئيًا بعد طول إخفاء وإهمال[2].

---

(1) عمر أبو ريشة : «الديوان»، م. ن.، ص 369.

(2) قلما وجدنا شاعرًا «ملوِّنًا» في الشعر العربي، في قديمه وحديثه، مثل نزار قباني، حتى إنه يجعل الصفة اللاحقة بأي اسم لونًا في غالب الأحيان، على حساب الصفات الشكلية وغيرها. ولا يكفي الحديث في هـذا النطاق =

فعالم قباني مشرق وملون، بخلاف عتمة بل قتامة عالم أبي شبكة، والتجريدية المثالية عند سعيد عقل. ومعه نزل الشعر من متعالياته ومواضعاته الاصطلاحية والبلاغية صوب الشارع والمقهى - وما أكثر القصائد التي تدور في عالمها في شعر قباني، منذ مجموعته الأولى -، بعد طول أسر في البلاطات والفيافي وأنماط الشعر وأغراضه المتوارثة.

في مستهل قصيدته «ورقة إلى القارىء»، الأولى في المجموعة المدروسة، يعمد قباني إلى تعيين «الشرقية» التي يتوجه إليها، فيُطلق عليها أوصافًا جاهلية، صحراوية، ويشبهها بـ«ميس الهوادج» و«دندنة البدو» وغيرها، أو يمحضها أوصافًا إسلامية، مثل «بكاء المآذن» وغيرها، إلا أن هذه الأمثلة القليلة وحيدة في شعره، وهي الاستثناء الذي يؤكد القاعدة. لهذا يمكن القول إن قصيدته فتحت، بل عَرَّضت مستوياتها لرياح التأثر والرغبة والمعاينة، فما تحصنت خلف قيود اصطلاحية، أو ممنوعات موروثة، وهي في ذلك قدَّمت صورة عن عالمنا أقرب إلى حقيقته، سواء المادية أو الإنسانية.

إلا أن ما سعى إليه نزار قباني يتعدى هذه العلاقة (التي طلبها على شيء من الطبيعية مع مناخه اليومي والاجتماعي والمديني) التي أنشأ عليها شعره، ويتعين في مقاصد، بل في «اقتصاد» راح يتدبره

= عن تأثر قباني بما بدأ به الشاعر رامبو حين جعل لـ«حروف العلة» (voyelles) في الفرنسية، وهو عنوان القصيدة، ألوانًا بعينها:
(A) أسود، (E) أبيض، (I) أحمر، (U) أخضر، (O) أزرق.

ويصنعه منذ مجموعته الأولى، وهو اقتصاد الصنع الشعري في فعاليته القصوى. وهو اقتصاد يتألف من اجتماع عناصر مختلفة، ومن توظيف شديد لها. من هذه العناصر ما يصل الشعر بفطرته، بموضوعاته الأولى والبسيطة، خاصة وأن قباني يقبل عليه، لا من جهة «ذهنية»، كما عند العديد من شعرائنا الحديثين، بل من هذا الوله الطفولي والفطري في التلاعب بالكلام، وفي تحميله المخاطبات الوجدانية.

من هذه العناصر أيضًا ما يصل الشعر بصنعة المواد والتعابير الحساسة والممنوعة، أي في إقامة صلات مستديمة بين المكبوت الفردي والجماعي وبين إمكانات التعبير، وهو ما يتحقق في الصيغ الحكائية، وفي الإبلاغات العاطفية أو النقدية، على أنها الاطار الذي يجعل المتلقي متابعًا للقصيدة من دون جهد. لهذا يمكن القول: متلقي الشعر القباني «مستمع» في المقام الأول، لا «قارىء»، وإن أقبلت الملايين على شرائه، وحفظه، وتبادله، ونقله (في مراسلات المحبين)، ذلك أن عمليات الامتلاك هذه لا تعدو كونها استعادة (مثل شريط تسجيل حفلة «حية» لأم كلثوم) لوضعيات في التلقي، تؤمنها وتحفظها القصيدة في شكلها التكراري والحكائي والموسيقي والمضموني.

يقول قباني في المجموعة الأولى، في تقديم نفسه الى القارىء:

«إذا قيل عني «أُحسُّ» كفاني

ولا أطلب «الشاعر الجيدا»

شعرتُ «بشيء» فكونتُ «شيئًا»

بعفوية، دون أن أقصدا» (ص 33).

ويقول في قصيدة ثانية:

«شعري أنا قلبي... ويظلمني

من لا يرى قلبي على الورق» (ص 11).

نتحقق في هذه الأبيات من صلة طلبَها قباني منذ مجموعته الأولى بين الشعر والعفوية، بين الشعر والقلب، رافضًا أو غير مبالٍ بصورة «الشاعر الجيد»، أي صورة الشاعر العربي المكرَّس والموروثة. ولو شئت التسليم بما قاله «لسان العرب» في باب «ف ط ر»، لقلت مثله بوجود «فطرتين»: واحدة، وفق التكوين والنشأة، أي الخلقة الوراثية، إذا جاز القول؛ وأخرى، وفق الاكتساب والتحصيل (كأن يغير المفطور دينه الذي خُلق عليه). وهذا ما نراه في صنيع قباني الشعري: أقام من دون شك (من دون الدخول في جدال غير نافع عن مدى «صدق» الشاعر في شعره، وعن مدى تعبير شعره عن حياته) صلات بين الحياة والشعر، بين الفطرة والتعبير، بين الحس والصورة، إلا أنه أقام كذلك علاقات بين الصنعة والشعر، بين التلقائية والتدبيرية، بين صدق الشاعر في تجربته وبين تجريبه وإعداده لفنون الظهور والشهرة. طلب قباني في كيفية قلما وجدناها عند شاعر عربي توظيفًا شديدًا لاسم الشاعر، لصورته، قبل خطابه أحيانًا، وأبعد منه. وهو ما يتمثل في عنايته

الفائقة بـ«صورته» أينما كان: من صوره الفوتوغرافية، إلى «طلاته المهرجانية» (ومنها طرائفه مع المعجبات في غير أمسية شعرية شهيرة)، مرورًا بأحاديثه الصحفية (التي يراجعها بنفسه ويقترح عناوينها قبل نشرها أحيانًا). وهي دلائل «النجم» طبعًا، بمعناه الهوليودي، الذي صنع «اسمًا علمًا» يفوق ويتعدى شخصه ونتاجه: الطريف في هذه المعادلة هو أن الذي أنزل الشعر إلى أرضنا ارتفع عنا، ولكن بعد أن ترك لنا شعره!

الفصل

الثاني

2

تواشجات الإيديولوجيا والحداثة: مبثوث الزمن

ما حقيقة التواشج بين الآداب والإيديولوجيا في عالم العربية؟ أهي علاقةُ لزومٍ لا تتوانى عن التأكد، "شاء المثقف أم أبى" (كما قال جان-بول سارتر)، على الرغم من الخيبات والمراجعات؟ أم هي تنحو، في عهد "موت الإيديولوجيات"، كما يزعمون، إلى علاقات استبدال، ومنها حلمُ بعض الأدباء بجعل الآداب رافعةً إنسانية جديدة بدلاً عن الإيديولوجيات[1]؟

(1) ظهر مصطلح "الإيديولوجيا" لأول مرة في كتابات الفرنسي أنطوان ديستوت دو تراسي (Antoine Destutt de Tracy) في نهاية القرن الثامن عشر، وطلب منه "علم الأفكار"، أي الوصول إلى الحقيقة، والقضاء على الأوهام الماورائية من خلال التحليل والتفكير.
اللفظ جديد، إلا أن المسعى قديم، في نظر الباحث جورج لارين (J. Larrain)، إذ يقول في كتابه "مصطلح الإيديولوجيا" (The concept of ideologie)، الصادر في لندن، في 1995، أن مكيافيللي عرف مثل هذه الطريقة، بل عرضها في كتابه "الأمير"، =

الإيديولوجيا : مساعٍ تعريفية

يعمد فرانسوا شاتليه (François Chatelet)، في كتابه **"تاريخ الإيديولوجيات"**، إلى مسعى يرى فيه أنها متحققة في التاريخ منذ قيام "العوالم الإلهية"؛ أي يستبعد من تقويمه ما سبق أن أسماه بيار كلاستر (Pierre Clastres) "المجتمعات التي لا دول لها"، مميزًا

=وكذلك بيكون وغيرهما. إلا أن هناك منحى آخر لتعيين "الإيديولوجيا"، بل لدخولها في تعيين سلبي لها، وهو تعيين ماركس لها، إذ ميزها بوصفها "نظامًا زائفًا من المفاهيم (...) التي توظف وتستخدم لخدمة مصالح قوى السيطرة"، حسب تعبيره. وهو التعيين الذي بلغ عند ألتوسير حدود القطيعة بين "الوهم" و"العلم"، وما لبث هذا التعيين أن طبق على الماركسية نفسها، بوصفها إيديولوجية مثل غيرها.

أما عبد الله العروي فيرفض استعمال لفظ "إيديولوجيا"، ويقترح بدلاً منه "أدلوجة"، على وزن أفعولة، طبقًا للوزن العربي ("مفهوم الإيديولوجيا"، المركز الثقافي العربي، بيروت، طبعة 5، ص 9).

بين الإيديولوجيات التي ترتبط بالدول، وبين الأساطير التي ترتبط بالجماعات الأولى غير المنظمة، بادئًا تاريخه بالتجربة الفرعونية. ذلك أن الإيديولوجيا، في حسابه، تشترط "وجود سلطة مركزية للقرار والمراقبة، ووجود نظام سياسي مدير ومشرِّع للجماعة، ما يعني وجود دولة بالتالي"[1]. ترتبط الإيديولوجيا، إذًا، بفكرة الدولة في اشتغالها، إلا أن هذا التعريف يعين الإيديولوجية بوصفها السلطة في عدد من ممارساتها وحسب، فيحق لنا التساؤل بالتالي: ماذا عن وظائف أخرى قد تطلبها الإيديولوجيات، وهي بثُّ الأفكار والترويج لها والتسلح بها لتسلم السلطة؟ هل عرفت المجتمعات تنظيمات إيديولوجية قديمة قِدم تجارب الدول نفسها؟

لو عدتُ إلى عدد من الأدبيات الإيديولوجية لما وجدتُ الكثير عن تاريخها، مثل مسعى شاتليه المذكور، ذلك أن الأدبيات هذه تقيدت بالتجربة الحديثة للدول والأحزاب و"التنظيمات الإيديولوجية"، ووجدتْ خصوصًا في الأدبيات الماركسية (وفي الأدبيات المناهضة والناقدة لها) مجالاً لتبلورها.

ج. جال (J. Gall)، كاتب مادة "إيديولوجيا" في **"موسوعة إينيفرساليس"**، وجد صعوبة في التوصل إلى تعريفٍ جامع للإيديولوجيا أو إلى وضعه، فعوضَ عن ذلك بعرض التعيينات

(1) François Chatelet: Histoire des idéologies - 1, col.. Hachette, Paris, 1978, p 16.

المختلف عليها، التي تتجاذب هذا التعريف عند مؤلفيه، من ديستوت دو تراسي (Destutt de Tracy) وكابانيس (Cabanis) في نهايات القرن الثامن عشر، في أقدم تعييناتها، مرورًا بماركس، أكثر الفلاسفة الذين محضوها تعيينات وحمولات محددة ووضعوا لها قابليات إجرائية، وصولاً إلى ناقديها المعاصرين، مثل ريمون آرون (Raymond Aron) ولوي ألتوسير (Louis Althusser) وغيرهما. وانتهى جال، بعد استعراضه هذا، إلى القول: "انتهى أ. ل. كروبير (A. L. Kroeber) وكلايد كلوكهون (Clyde Kluckhohn) إلى جمع مئات من التعريفات عينتْ الثقافة في صور مختلفة، وإن سعيًا مماثلاً (للتعريف بالإيديولوجيا) يؤدي إلى النتيجة نفسها". فما التعريفات هذه؟

هناك تعريف "تحقيري" للإيديولوجيا، يجعلها مرادفة "للفكرة الخاطئة، ولتبرير المصالح والرغبات"، حسب ريمون آرون؛ وهناك تعريف "محايد"، بل "مدحي"، يرى إلى الإيديولوجيا مثل تنظيم، يكاد أن يكون دقيقًا، لموقف إزاء الواقع الاجتماعي أو السياسي، ومثل تفسير يكاد أن يكون نسقيًا لما هو قائم ولما هو مرجو. وهو ما أتحقق منه في تباين آخر يميز فيه بعض الباحثين بين معنى كلي وآخر جزئي للإيديولوجيا، ونجده عند كارل مانهايم (Karl Mannheim)، على سبيل المثال، الذي يفرق بين الإيديولوجيا في طابعها الكلي والعام، أي البنيوي، وبينها في طابعها الجزئي والخصوصي، أي السجالي. ففي تعريفها الأول (الكلي والعام)

تنشغل الإيديولوجيا بتحويل عدة الفكر وفق منظور خاص، وهو دور "النخب" التي لا عوالق لها بفئة أو بجماعة ما؛ وفي تعريفها الثاني (الجزئي والخصوصي) تشتمل الإيديولوجيا على الطابع الإثني "المتمركز على ذاته"، ما يجعلها عرضة للتزوير والتزييف المطلوب أو للوقوع في الخطأ وخلافها.

والإيديولوجيا في ذلك كله لفظ، بل مفهوم متنازعٌ عليه، يعني الشيء وعكسه: التزوير والحقيقة، الوعي الزائف والمثال، وغير ذلك من التناقضات المستعصية. فكيف إذا مالت الإيديولوجيا إلى تعميمٍ وتأكيدِ مثالٍ؟ يرى مانهايم أن الوعي الزائف ملازم للمثال والإيديولوجيا في آن، على أن المثال يتجه صوب المستقبل، وهو في ذلك عامل ثوري، فيما تتجه الإيديولوجيا إلى المحافظة الاجتماعية، وهي في ذلك عامل جمود. إلا أن تمييزات مانهايم لا تقيم الفارق، حسب "جال"، بين مثال فردي فصامي أشبه بـ "هروب إلى تهويمات مجدبة"، وبين مثال دال على سلوك مجموعات تحلم بالمستحيل لكي تحصل على الممكن: المثال الأول يتجاهل التاريخ، فيما تستدعيه الثانية بقوة وزخم.

هذا التمييز لا يبتعد كثيرًا عما قال به أكثر من دارس، وهو التمييز بين رؤيا العالم والإيديولوجيا، حيث إن الأولى "كلية"، والثانية "جزئية": تمتاز الأولى بجانبها الجدلي، أي بتوافر تناقضات فيها لحركة الفكر، فيما تمتاز الثانية بجانبها "المتمركز على ذاته"، والعادم للكليانية والجدل. ولقد وجد بعض الدارسين في فكر

ستالين نموذجًا لهذه الإيديولوجية، إذ قام على صورة مزورة عن التاريخ، قصرَتْه على نزاع بين قوتين متقابلتين ومتجانستين.

يخلص جال من عرضه إلى اقتراح التعريف التالي (على أنه خلاصة استنتاجات للتعريفات التي عرضَها ونقدها في آن): "الإيديولوجية نظام من الأفكار متصلٌ اجتماعيًا بتجمع اقتصادي، سياسي، إثني أو غيره، ويعبر من دون معاملة بالمثل، وبوعي متفاوت، عن مصالح هذا التجمع، في شكل غير تاريخي (أي لا يعبأ بمعطيات التاريخ ومجرياته، **ولا يدخلها في حسابه**)، **وفي شكل** مقاوم للتغيير وفاصل للكليات. **وتمثل الإيديولوجيا في ذلك** الخلاصة النظرية المكثفة لشكل من **أشكال الوعي الزائف**"[1].

أما شاتاليه فقدم أربعة تعيينات للإيديولوجيا، هي التالية:

- في معناها الأول، تعين الإيديولوجيا "**نظامًا** - على درجات متفاوتة من الترابط - من التصورات، **والصور** و"**القيم**" التي **تُنظم** بها جماعةٌ أو فرد، في مجموعة مقبولة، تفرُّقَ تجربتها". ويشير هذا المعنى إلى ما يقوله اللفظ الألماني (weltanschauung)، الذي يعني: "الرؤيا- التصور"؛

- أتحقَّقُ، في معناها الثاني، من أن للإيديولوجيا "وظيفة"، و"توفرُ الأساسَ النفسي الذي يعوِّض عن الاختلال الحقيقي"، والإيديولوجي في ذلك هو بمثابة التخيلي: "ويحقِقُه وعيٌ لا يقوى

(1) الشواهد والمعلومات المذكورة مستقاة من مادة "إيديولوجيا" في "موسوعة إينيفرسالِيس"

على تحمل حاله الفعلية من المآسي والتناقضات، فيعكس في ماوراء محلومٍ به (ماوراء ديني، أو جمالي، أخلاقي وسياسي) صلحًا مثاليًا"؛

- تبدو الإيديولوجيا، في معناها الثالث، نقدًا لما اشتمل عليه معناها الثاني، إذ تنحو إلى فرض نظامها، وهي في ذلك تقف إلى جانب الشرطة والجيش، وإن كانت خافية في المجتمع، يشير إليها البعض على أنها "طابع" العصر أو المرحلة، أو صمام الأمان للتجربة الجماعية؛

- أما معناها الرابع فيستقيه شاتليه من عمل لوي ألتوسير على فكر ماركس، وتمييزه بين نزعتين في هذا الفكر: نزعة "إيديولوجية"، وهي المعرضة للخطأ، وأخرى "علمية"، وهي الصائبة[1].

هناك، إذًا، اختلاف في معالجة المسألة بين عرضَي جال وشاتليه، على حذرهما وإسهامهما اللافت في تناولها: يميل الأول إلى جعل الإيديولوجيا نوعًا من "الوعي الزائف"، ويجد الثاني في مقترح ألتوسير حلاً مُرضيًا، يستعيض به عن معاني الإيديولوجيا الثلاثة الأولى، التي لا تعدو كونها، في أحسن الأحوال، من باب "التخيل" الجميل، ولكن غير العلمي طبعًا.

(1) François Chatelet: Questions, objections, denoel Gonthier Paris, 1979, P 89-92.

لن أعرض لعدد آخر من هذه الطروحات - على أهميتها -، ذلك أنها تتعين خصوصًا في سجالات متصلة بالتجربة الستالينية، كما ألمحتُ أعلاه، سواء في نقد الناقدين للماركسية على أنها إيديولوجية وحسب، أو في نقد الماركسيين أنفسهم (مثل ألتوسير خصوصًا) لها، الذين فصلوا فكر ماركس، تبعًا لـ"قطيعة إبيستيمولوجية"، بين مرحلة "إيديولوجية" (أي مضللة بالتالي) وأخرى "علمية"، أي يمكن الاحتفاظ بها والتعويل عليها. ويفيد مثل هذا التوضيح في الإشارة إلى أن غالب هذه الكتابات سعى إلى فهم الإيديولوجيات في فعلها "القمعي" والتنظيمي، أو فيما قاله فرانسوا شاتليه عن دور الإيديولوجية، وهو أنها "تؤمن (للنظام أو غيره استقرارًا) وتطمئن (المعتقدين بها) كذلك".

لست في مجال مناقشة تعريفات الإيديولوجيا عمومًا، إلا أن عرضَها مفيد إذ أبان طبيعتَها المتناقضة، بين استعمالَيْها، المدحي والتحقيري. وأحتفظُ من هذا العرض بأفكار وتبينات عديدة أظهرتْ، على سبيل المثال، التباين بين "الرؤيا - التصور" المنفتحة وبين العقيدة الشديدة الترابط، وبين التصور العام على ما فيه من جدل وحيوية وإمكان تناقضات وبين نسق فكري متمركز على ذاته، أي مصاب بتناولات جزئية وتجزيئية، إلى غير ذلك من الأمور. كما أبانت الشروحات هذه التشابكَ الحاصل، بل "المتواشج"، بين التخيلي والوعي الزائف. ولكن ما لم تتوقف عنده هذه التعريفات، أو ما كان مضمرًا فيها، فهو دراستها

للإيديولوجيات في اشتغالها كنظام ضابط، وقمعي غالبًا للمجتمع (التجربة الستالينية خصوصًا)، من دون الالتفات إلى الإيديولوجيات في عملها خارج دورة السلطة (أو قبل استلامها للحكم)، أي العمل الدعاوي، الإعدادي، التحفيزي، الترميزي، أي تأسس النظام الفكري وتحددُه في أفكار وسلوكات ومبادىء ورموز وصور وتمثيلات وقيم وخلافها، أو استثمارُه لـ"مثال" مفتوحٍ على المستقبل ومحفزٍ للطاقات.

تواشجات الأسطورة والإيديولوجيا

ما يعنيني قوله هو أن التجاذب هو محل التعيين في حمولات الإيديولوجيا وتعييناتها؛ وما أقوى عليه هو استقصاء أسباب التجاذب، ليس إلا، ودرسُها على أن كل حالة إيديولوجية تفيد عن صيغ وتحققات مختلفة للتجاذب هذا. واستدراكاتي هذه تفيد في مقاربة موضوع هذا الفصل، ولهذا أطلقتُ على التجاذبات تسمية "التواشجات".

لو عدتُ إلى الجذور الدلالية للفظ "وشج" (في مادة "وشج" في **"لسان العرب"**) لوجدتها تلتقي حول سمات دلالية متقاربة تعني "التداخل" و"التشابك" و"الالتفاف"، وتصيب في ذلك النبات (:"الوشيج: شجر الرماح (...) وسُميت بذلك لأنه تنبت عروقها تحت الأرض"، و"الوشيجة: ليف يفتل ثم يشبك بين خشبتين ينقل بهما البر المحصود")؛ وتُصيب الإنسان أيضًا (:"الواشجة: الرحم المشتبكة المتصلة")؛ وتصيب الأشياء

(:"وشج محمله إذا شبكه بقد أو شريط لئلا يسقط منه شيء"، "وعليه أوشاج غزول، أي ألوان داخلة بعضها في بعض"). دلالات هذا اللفظ جامعة، إذا جاز القول، تصيب الإنسان والجماد، كما تصيب الإنسان في أموره الداخلية واعتقاداته وهمومه: "أمر موشج: مداخل بعضه في بعض مشتبك"، "ولقد وشجت في قلبه أمور وهموم". وهو ما حملني على طلب السؤال عن "التواشجات" بين الإيديولوجيا والحداثة، وأُجملُه في عدة أسئلة: هل استعانت الحداثة (أو التجديد) الأدبية، أو تجارب بعضهم فيها، بإيديولوجية بعينها؟ وهو ما يمكن طرحه في صيغة مقلوبة ومطلوبة: هل كانت الحداثة (أو التجديد) في أسباب دعاوى هذه الإيديولوجية الحزبية، أي المنظمة؟ كيف لي أن أرى صلات الشعراء بعقيدتهم إذا كانوا حزبيين، وصلات عقيدتهم بدعاويهم الشعرية؟ ألا تكون الإيديولوجيات هذه تعبيرًا عن صلات نقدية أو مثالية مع الزمن نفسه؟

ولقد وجدتُ في تجربة "الحزب السوري القومي الاجتماعي" تجربة صالحة لتطارح هذه المشكلة وغيرها، خاصة وأن النقاد والمؤرخين الأدبيين لم يتوقفوا في كتاباتهم عند دوره في هذا الحزب في تجربة التجديد الأدبية. وطاولتْ هذا الحزب، مثل إسهامات بعض حزبييه، مواقف نبذية، اكتفت بالتنديد بعقيدته (القومية السورية بدل العربية أو الإسلامية)، من دون أن تتناول المسألة الثقافية التي نهضت عليها هذه العقيدة، ولا التجديد الذي طلبته

هذه المسألة في تناولاتها. كما غفلت هذه الكتابات عن صلة هذا الحزب بالشعر تحديدًا، بدليل أن أعضاءه كتبوا الشعر، لا غيره: ما يعني ذلك؟ أي هذه الإيديولوجية ما يعزز مثل هذا السلوك لا غيره؟

ربيعة أبي فاضل تناول فكر أنطون سعادة، مؤسس الحزب[1]،

(1) ربيعة أبي فاضل : "أنطون سعادة الناقد والأديب المهجري"، مزرعة يشوع (لبنان)، مكتب الدراسات العلمية، 1992. ويمكننا أن نضيف إليه كتابًا آخر يتناول فيه المؤلف سيرة سعادة، وعلاقته بالشاعر خليل حاوي، ويعقد مقارنة بينهما: محمود شريح : "خليل حاوي وأنطون سعادة، روابط الفكر والروح والشاعر في الحزب"، دار نلسن، السويد، الطبعة الأولى، 1995.

وأنطون سعاده (1904 - 1949) سياسي ومفكر لبناني، ومؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي. كان والده الدكتور خليل سعادة طبيبًا ومثقفًا مناضلاً ضد التعسف العثماني، فاضطر كغيره من مثقفي جيله إلى مغادرة لبنان، بينما بقي ابنه أنطون في لبنان طيلة سنوات الحرب، قبل أن يلتحق بوالده في البرازيل عام 1920. درس في مدرسة الشوير، ثم في ثانوية برمانا (جبل لبنان). شارك والده في تحرير مجلة "المجلة" في ساو باولو وأتقن سبع لغات أجنبية، ثم عاد إلى لبنان عام 1932، وعمل مدرسًا للغة الإلمانية في جامعة بيروت الأميركية حيث بدأ نشاطه الفكري والسياسي. أسس عام 1932 الحزب السوري القومي، وناضل ضد الوجود الفرنسي في لبنان، مما كلفه دخول السجن ثلاث مرات، ثم سافر مرة أخرى إلى البرازيل والأرجنتين (1938) للاتصال بالجاليات العربية المشرقية في الخارج، إلا أن اندلاع الحرب العالمية الثانية منعه من العودة إلى لبنان قبل عام 1947. اتهم بتدبير عصيان مسلح في حزيران/ يونيو 1949، فلجأ إلى سورية، إلا أن حسني الزعيم سلمه للسلطات اللبنانية

ولكن على أنه "مهجري"، وقلة من النقاد تطرقت إلى إسهاماته في المسألة الأدبية، منهم الشاعر والدارس كمال خير بك، الذي توقف عند دور سعاده هذا في أطروحته عن "حركة الحداثة" من خلال مجلة "شعر". ذلك أن الكشف عن مواقف سعادة من هذه المسائل لا يوضح جانبًا من التاريخ الأدبي وحسب، وإنما يخفف مقادير من الالتباس أيضًا، ولا سيما في تأريخ التناول الأسطوري في الشعر العربي، والعلاقات بين الإيديولوجيا والتجديد.

إن التعرف على هذه الجوانب المظلمة من التاريخ الأدبي والإيديولوجي ضروري ومفيد، خاصة وأن عددًا من الشعراء العرب ناضلوا في صفوف هذا الحزب، ونهلوا من منابعه، مثل: سعيد عقل، صلاح لبكي، يوسف الخال، خليل حاوي، أدونيس، كمال خير بك، نذير العظمة وغيرهم، ممن لعبوا - ولا يزالون - أدوارًا مميزة في تجديد الشعر. فهل كانت هذه الإيديولوجية باعثًا للتجديد؟ أي تجديد؟ أي قيم ومثل؟

التي نفذت فيه حكم الاعدام بعد محاكمة صورية سريعة. تأثر بالفكر = =الاجتماعي الألماني، خاصة ما كان سائدًا منه في الثلاثينيات. من أعماله: "نشوء الأمم" (1934)، و"الصراع الفكري في الأدب السوري"، و"المحاضرات العشر". أصدر عدة صحف في بيروت والمهجر أهمها: صحيفة "النهضة البيروتية" (37-38)، و"سورية الجديدة" (البرازيل 39-40)، و"الزوبعة" (الأرجنتين 40-47)، و"الجيل الجديد" (بيروت، 48-49): عن "الموسوعة السياسية": رئيس التحرير: عبد الوهاب الكيالي، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1979، ص 364-365.

أنطون سعادة، مؤسس الحزب، خلَّف وراءه، بخلاف غيره من مؤسسي الأحزاب العربية، كتابًا في المسألة الثقافية، بل الإبداعية أيضًا، هو كتابه **"الصراع الفكري في الأدب السوري"**[1]، مما يسهل الإجابة عن هذه الأسئلة. ولا يبالغ خير بك في كتابه المذكور حين يجعل من كتاب سعاده "أقوى بيان مضاد ضد التقليد الشعري العربي"[2]. ماذا عن هذا الكتاب؟

يحكي سعادة في مقدمة كتابه وقائع الحادثة التي دعته إلى القيام بهذه المحاولة الكتابية: "في شهر مايو (أيار) من هذه السنة (1942) وقعتْ في يدي نسخة من العدد الثاني، السنة الأولى، من مجلة **"العصبة"** التي كانت تصدر في سان باولو، البرازيل، وهو العدد المخصص لشهر فبراير (شباط) سنة 1935(...). رأيتُ أن أنظر في هذه الصفحات وأقف على ما فيها فوجدتُ نص مراسلة أدبية بين ثلاثة أدباء سوريين هم أمين الريحاني ويوسف نعمان معلوف

---

(1) أنطون سعاده : "الصراع الفكري في الأدب السوري"، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، بيروت، 1978.
لسعادة كتابات أخرى في النقد الأدبي، تحدث فيها عن الشاعر "الفلسفي" أبي العلاء المعري، أو عن الشاعر القروي في كتاب "جنون الخلد" على سبيل المثال؛ وله سجالات مع الصحفي غسان تويني وغيره حول أمور أدبية وثقافية مختلفة، إلا أنني أكتفي بكتابه المذكور لصلاته البينة بموضوعي.

(2) Kamal Kheir Beik: Le mouvement moderniste dans la poésie arabe contemporaine. Publications orientalistes de france. 1978. pp 134.

وشفيق معلوف. والمراسلة المذكورة عبارة عن ثلاثة كتب مشتملة على آراء ونظريات في الشعر والشاعر (...). قرأتُ الكتب الثلاثة المشار إليها وقرأتُ التعليق الأخير الذي ألحقَه بها شفيق معلوف حين دفعها للنشر في المجلة المذكورة. فشعرتُ بالنقص الفكري الكبير الذي مثلته الكتب في هذا الموضوع والحاجة إلى درس يتناول موضوع الأدب في أساسه ويجلو الغوامض الكثيرة التي أشوت فيها سهام الرماة وضاعت مجهودات الكتاب"[1].

وجد سعادة في هذه الكتابات مادة وذريعة أيضًا لكتابه، منطلقًا من شعور مفاده "التألم" من "تفاهة الأدب"، و"بلبلة الأدباء"، و"فوضى الأدب" في سوريا "الطبيعية" (حسب لغة سعادة). ولا تلبث هذه المحاولة الأولى أن تمهد له الطريق لكي يطرح موضوع الشعر والشاعر.

يوفر الكتاب الفرصة للتعرف على آراء عدد من الأدباء العرب في مسائل التجديد الأدبي في صورة عامة، متوقفًا خصوصًا في معالجات نقدية، تنظيرية أو عينية، أمام تجارب شعرية مهجرية، لمقارنتها أو مواجهتها بما يقوله نفسه.

قراءة هذه المادة تُظهر وجود تباين يقيمه سعاده بين: "العود إلى الماضي" (أو التقليد) و"العصرية" (أو الابتكار)، أشبه بمحورين متناقضين ومتقابلين. ففي غير مرة يرد ذكر "التقليد" و"المقلد"، و"الابتكار" أو "المبتكر"، كمفردات بمثابة المصطلحات، أو ما

(1) أنطون سعاده : "الصراع الفكري في الأدب السوري"، م. س.، ص 1.

يشابهها، بخاصة في الرسائل. ولا يقتصر هذا النقاش، في واقع الحال، على وجوب (أو عدم وجوب) الابتكار- حيث إن أحدًا لا يعترض على هذه الوجهة، على ما يبدو -، بل يتوقف حصرًا حول طريقة الشاعر المعلوف في "الأحلام"، وهي الوقوف على الأطلال. فالريحاني مثل المعلوف يجمعان على نقد هذه الطريقة، وهو ما يسميه الريحاني بـ"العود"، ناصحًا الشعراء: "كفكفوا دموعكم سلَّمَكم الله"[1]. وهي النصيحة عينها التي يدعو إليها المعلوف قريبَه: "أن لا تعود حياتك كلها في ما تكتب إلى البكاء والنواح على الطلول البالية والآثار الخربة، كما يفعل أكثر الكتبة الشرقيين، ولا سيما الشعراء منهم"[2].

لا يكتفي سعادة بهذه العينة المحدودة، بل يُلحق بها عينات أخرى منتقاة من مقالات للأدباء: محمد حسين هيكل وخليل مطران وطه حسين، وتتوقف بدورها أمام قضية التجديد الأدبي وتعالجها. والتجديد، بل "العصرية"، هو أن يشعر الشاعر أو الكاتب "بشعور العصر الذي هو فيه"، حسب هيكل. وهو ما يدعو إليه المعلوف، قريب الشاعر، إذ يطالبه بطرق "المواضيع الحيوية والعمرانية"، طالما أن "فضاء الشرق ممتاز عن كل فضاء (...)، يوحي إلى المرء ما لا يوحيه فضاء آخر في الوجود"[3]. وهذا ما يؤكد عليه مطران بدوره، إذ يكتب في عدد نوفمبر (تشرين

(1) أنطون سعاده : م. ن.، ص 8.

(2) أنطون سعاده : م. ن.، ص 9.

(3) أنطون سعاده : م. ن.، الصفحة نفسها.

الثاني) من مجلة "الهلال" من سنة 1933، وينقله سعاده: "أريد أن يكون شعرُنا مرآة صادقة لعصرنا في مختلف أنواع رقيه"[1].

لا يتوقف سعادة مطولاً أمام هذه الآراء وغيرها، بل يكتفي بالقول أحيانًا إن هذا الرأي "شديد الإبهام وكثير التخبط"، أو إنها "محاولة غامضة، متخبطة، مطلقة مستبدة"، أو إنه رأي "يزيد التعميمات تعميمًا". لا يفندها كفاية على الرغم من أنه قارئ متفحص وغير متسرع في بعض الأحيان، ذلك أن هذه المادة ذريعةٌ للكتابة، لمواجهة حالة "التضارب والتخبط"، كما يسميها. نقاشات تتضح فيها آراء المجددين، وموقف سعادة من "العود" لاستلهام الكتابات أو الأشعار السابقة: ينصح الريحاني الشعراء بقراءة أشعيا بدل إرميا، وشكسبير وجوته بدل (ألفرد دو) موسيه و(اللورد) بايرون، أي بعدم "العود" إلى كُتاب المراثي والنواح. وسعادة لا يجد نفعًا، بدوره، لهذا السعي الشعري الرائج في عصره: "ماذا استفاد أدب العربية كله من عودة الشاعر المصري شوقي إلى شكسبير غير النسخ والمسخ والتقليد الذي لم يُضف إلى ثروة الأدب العالمي مقدار حبة خردل؟"[2].

سعادة يقارع الحجة بالحجة، والموقف بالموقف، مستعجلاً الحكم عليهم. إلا أن هذه العجلة مفادها أن سعادة يمتلك "ثقافة واعية فاهمة تتبعُ خططَ النفس السورية". وهو يلحظ "التضارب"،

(1) أنطون سعاده: م. ن.، ص 17.

(2) أنطون سعاده: م. ن.، ص 12.

لأنه يُقَدِّم نظرة "متسقة"، ويتحقق من "الفوضى" إذ يطلب "النظام"، ويرى في كتابات غيره "المعميات" لأنه يدعو إلى عدد من الأفكار المتبلورة، ولا يطيل التوقف، لأن غرضه يقوم على عرض نظرته الخاصة بـ "النهضة". فنحن أمام داعية ومشتغل في الأفكار، لا أمام ناقد. وفي ذلك تتضح قيمته وحدودها. ينتقد كتاباتهم ومواقفهم، محتفظًا بفكرة واحدة، لهيكل الذي يقول بوجود "مثل أعلى" للشعر. ولكن أين هو هذا المثل الأعلى؟ أهو في "العود" إلى تقليد المتنبي أو لافونتين؟

يجد سعادة أن آراء هؤلاء المجددين تلتقي حول فكرة رئيسية مفادها الدعوة إلى "ترك البكاء التقليدي"، إلا أنها، في نظره، "ليست بالفكرة الجديدة في أدب اللغة العربية". فأبو نواس تهكم على الوقوف على الأطلال والبكاء والعويل، لأنه "ابن بيئة تختلف عن بيئة شاعر الصحراء، ولأنه متحدر من شعب خبر من الحياة ألوانًا غير ألوان حياة الصحراء"[1]. أي أن سعادة ربط طرفي العلاقة بين الحياة والأدب: جمودها يعني جموده، وتجديدها تجديده. إلا أن هذا التأكيد - وهو رائج حتى في أيام سعادة، وهو القول بأن "الأدب ابن بيئته"، على ما قال الناقد الفرنسي تاين (Taine) - يفتح مجالاً لطرح سؤال مربك على هذه العلاقة السببية: كيف حدث أن أبا نواس خرق التقليد بخلاف غيره من مجايليه؟ كيف حدث له أن فتح المعابر بين الحياة والأدب؟ هل يمكن بالتالي أن

(1) أنطون سعاده : م. ن.، ص 25 - 26.

يحتفظ الشكل الأدبي، أو تقليد ما (أي حين يصبح الشكل تقليدًا أسلوبيًا) بديمومة فيما يتعدى حركة الحياة نفسها أو العصر؟

أسوق السؤال إذ يتضح أن سعادة توصل إلى كشف مفارقة هذا الأدب "النهضوي"، بعد أن لاحظ أنه يعني، ضمن العملية نفسها، التقليدَ وإن وفق مرجعيات مختلفة ظاهرًا: التقليد الشرقي، أي محاكاة المتنبي أو البحتري والشعر العربي في العصور العباسية، والمسخ الغربي، أي محاكاة لامارتين ولافونتين وغيرهما. يذهب سعادة أبعد من ذلك إذ يعيب على هؤلاء المجددين دعوتهم نفسها، وهي القول بأن الشاعر "مرآة الجماعات" حسب الريحاني، وأن عليه "أن يشعر (...) بشعور العصر الذي هو فيه"، حسب هيكل؛ وهو ما طلبه مطران بدوره من الشعر، أي أن يكون "مرآة صادقة لعصرنا". الدعاوى هذه لا تتطابق، حسب سعادة، مع ما دعا إليه هؤلاء الأدباء: كيف يمكن لهيكل أن يفهم "من خلال مطالعته في الأدب الفرنسي وليس من درسه وضع مصر"! كيف يمكن لهم أن يعكسوا نفسيات جماعاتهم فيما هم غارقون في استلهام آداب أخرى! إنهم "يمسخون" نفسية شعوبهم، و"يعمون" عما تعرفه من أحوال! ما يسمونه "التجديد" لا يعدو كونه حالة "التخبط"، حسب سعادة. وهي المفارقة التي قام عليها "عصر النهضة"، أي تلك العملية التاريخية المركبة من العودة إلى النفس، إلى العصر، من خلال الاحتكاك بالآخر أو النهل من إبداعاته وأفكاره. وهي نهضة "مزعومة"، حسب سعادة، ذلك أن النهضة "الحقة" تعني "النهضة القومية الاجتماعية" وحسب. لكن ما هذه النهضة الأخرى؟

هي "نتيجة حصول التجديد في الفكر وفي الشعور- في الحياة وفي النظرة إلى الحياة"، وهي أيضًا "نتيجة حصول ثورة روحية، مادية، اجتماعية، سياسية تُغيِّرُ حياة شعب بأسره وأوضاع حياته وتفتح آفاقًا جديدة للفكر وطرائقه وللشعور ومناحيه"[1]. هكذا يقطع سعادة مع طرق شعرية أو فكرية كانت تكتفي في أحسن الأحوال بموقف تقني أو توظيفي من التجديد.

لستُ في مجال التعرض لتجارب المجددين هذه؛ أكتفي بالقول - على عجل - إن هؤلاء الشعراء تعاملوا مع عصرهم، ولكن من خلال الشكل الأدبي القديم. طرحوا شعر المناسبات جانبًا، فلم نجد لهم في المدح أو الرثاء سوى قصائد معدودة، قصروها على رجالات الأمة؛ إلا أن تفتحهم على أغراض جديدة للشعر ما تحقق إلا في بنية قديمة. فها هو المعلوف يصف الطائرة:

هي طائـــر الجـــماد كـــأن
الجن في صدرها تحـــث خـــيولا

همحمت تضرب الريـــاح بنعليها
فشقـــت إلـــى السماء ســـبيلا

ثم مدت إلى النجـوم جناحـــين
وجرت علـى السحاب ذيـــولا

(1) أنطون سعاده : م. ن.، ص 27.

أهي طائرة أم حيوان أسطوري أو صحرواي تجرُّه خيلُ الجن؟ هي تشابيه نجدها في غير قصيدة لشوقي ومطران، وقد تعرضا بدورهما لهذا "الجسم الغربي الجديد". هذا ما فعله الرصافي أيضًا في قصائد عن التوموبيل والتلفون والتلسكوب وغيرها. إلا أن هذه المحاولات كانت أشبه بالترجمة؛ وعرفناها أيضًا في الفكر، في ترجمة أفكار جديدة عن البرلمان والاشتراكية والترويج لها. محاولات وعمليات من الاقتباس: عرفناها أيضًا في المسرح وفي الشعر، حين تمت استعادة قصائد أجنبية، فرنسية خاصة، وجرى سكبها في القوالب "العباسية" تحديدًا. وقامت محاولات أخرى على المحاكاة، أو على النسج على منوال السابقين، أكان ذلك البحتري أو لافونتين أو شكسبير، وفي نتاج الشاعر الواحد أحيانًا.

يقطع سعادة، إذًا، مع هذه التجارب "النهضوية" - لنقل "التناصية التشوفية ذات المنحى التقني" -، داعيًا إلى "الثورة" أو إلى قيام "النظرة الجديدة". ويتوصل سعادة إلى ضبط "النقص الأساسي" في هذه التجارب، وهو خلوُّها أو عدم صدورها عن "فكر جديد"، وهو ما يصوغه في صورة ناجزة: "فحيث لا فكر ولا شعر جديدين في الحياة لا يمكن أن تقوم نهضة أدبية أو فنية"[1]. الفكر - الجديد طبعًا - هو مبعث التجدد، ويقوم عند سعادة في عقيدة حزبه وتعاليمه "التي تفتح عهدًا وتاريخًا جديدين وتجلو نظرة إلى الحياة والكون والفن جديدة".

(1) أنطون سعاده: م. ن.، ص 27.

خلاف سعادة مع مجايليه، حسب صياغته له، يقوم في التباين بين الترجمة-الاقتباس-المحاكاة، من جهة، وبين نشأة فكر جديد، محلي، عصري ومتفتح على "الأدب الأنترسيوني" (أي العالمي)، من جهة ثانية. وهو الحد، إذًا، بين التوليف والقطع، بين التلفيق والتجديد.

يشدُّ سعادة الصلة بين الشعر والفكر معطيًا الأولوية له قبل أي عامل آخر أسلوبي؛ وهو قريب على ما أرى من الجرجاني الذي جعل "معاني النفس" أساسًا في تأليف الكلام. قلما أخذَ الفكرُ، بمعناه الواسع والإيجابي، مثل هذه النظرة إلى الشعر، حيث كان النقد يكتفي بملاحقة الاغراض أو المعاني من دون أن يتبين أن الشاعر "ينظر" إلى موضوعه ومن زاوية ما. إلا أن تشديده هذا لا يخفي معالم الطبيعتين المختلفتين لكل من الشعر والفكر، فنجده يؤكد، في صورة لا تقبل التردد، بأن "الشعر ليس الفكر بعينه". إن ما يعيبه سعادة على المجددين هو أنهم صُناع مدبرون ليس إلا، يكتفون بالقراءة أو بالاطلاع على الشعر العربي أو الأجنبي، ولكن من دون "الحافز الروحي المستمد من فكرة أو عقيدة فلسفية جديدة في الحياة وقضاياها". ولقد وجد سعادة في الحافز الروحي صيغة للفكر والشعور في آن، وهو ما يتطلبه الشعر أو ما يصدر عنه. ويؤكد سعادة، للتشديد على ما وصل إليه، أن الحافز الروحي هذا هو "شيء حقيقي، لا وهمي"؛ وبدونه، "لا يكون الأدب سبوى

ألوان تقليدية أو استعارية باهتة لا نضارة لها ولا رونق ولا شخصية"[1].

أحاط سعادة، كما يتضح، بأكثر من معضلة متصلة بالشعر، وخصها بمعالجات يتضح منها تباينُه مع مجايليه من المجددين. ما يطلبه من الشعر هو أن يكون جديدًا في النظرة، عاكسًا من دون دجل أو رياء نفسية الجماعة، متصلاً بالواقع الفعلي لعصره، لا بما يقرأه من كتابات متأتية من عصور أخرى عربية أو أجنبية: "انظرْ إلى شعرائنا كيف يحدون العيس في منظوماتهم، وما هم في ذلك إلا مقلدين، لأن حدي العيس من شؤون شعبهم، ولا من مظاهر تمدنهم، وإلى كتابنا كيف يتكلمون عن الغبراء والبطحاء وبلادهم جبلية وسهلية خضراء، انه قد أعمى بصائرهم عن الحقيقة"[2].

يقيم سعادة التمييز بين الشعر بوصفه شعورًا وبين "الشعر المثالي الأسمى"، وهو ما يقدمه في أجلى صورة في قصته **"فاجعة حب"**، بين طلبِ "الطرب والشجو" ("وهما من ملازمات الحياة الفقيرة في الثقافة النفسية وفي الفن") وطلبِ "الموسيقى الراقية" (وهي "تحملُ النفس على تأملات فكرية وثورات روحية"). هذا ما تنجلي فيه غائية الشعر لدى سعادة إذ يطلب له "نظرة أعلى"، و"مطالب أسمى"، و"إحساس أدق بأغراض الوجود وجوهره المستقر في النفس ضمن الوجود وليس بعد الوجود ولا قبله"[3].

---

(1) أنطون سعاده : م. ن.، ص 47.

(2) أنطون سعاده : م. ن.، ص 35.

(3) أنطون سعاده : م. ن.، ص 39.

أي أن سعادة يعلو بالشعر عن أداء أي دور تطريبي أو جمالي وحسب، طالبًا له أهدافًا تقع بين الأخلاقي (التسامي) والإيديولوجي (ملاحظة أغراض الوجود "ضمن" الوجود نفسه). ألا يكون سعادة بذلك يطلب من الشاعر أداءً يسمو بالشعر فيحده أو يقصره على أنواع دون أخرى وعلى مناحٍ دون غيرها؟ أليست هذه هي قوة الإيديولوجيا ونقطة ضعفها، أي سبب تجاذبها: تفتح مجالاً وتضع سياجًا له!؟ سعادة لا يطلب الفكر وحسب بل السمو في المثل أيضًا، أي تضمُّنه "نظرة فلسفية" قادرة على التأسيس أو البناء لحياة "أسعد حالاً وأبقى آمالاً"، أي الوصول إلى "فهم جديد للحياة يرفع الأنفس إلى مستوى أعلى".

هناك التجديد الشكلي، القائم على "الصور الجزئية" أو على تحسينات أسلوبية، وهناك التجديد الحقيقي، ولا يقوم به إلا أدباء مبتكرون حقًا مثل أبي نواس (أو ڤاجنر). ولكن كيف يكون الأديب "مرآة عصره" ومجددًا فيه؟ أي كيف يعكسه وينقطع عنه في آن معًا؟ ما الصلات بين الشعر والعصر، أي بالزمن التاريخي والاجتماعي والمعاش؟

سعادة يميز، ولكن في صورة غير بينة تمامًا، بين من يكتفي من الأدباء بأن يكون متصلاً بعصره، وبين من ينفصل عنه، مقارنًا "المبدع" بـ "الفيلسوف"، على أن "لهما القدرة على تصور لعلاقة الشعر بالفكر - وهو، هنا، فكر منظم، أي طامح لتنظيم ما لمواد متفرقة من التجربة الإنسانية -، لا تقصره على تناولات استعمالية (كما يمكن لنا أن نحدد الوجه التقني في التجديد النهضوي)، وإنما

على تناولات توليدية وتجديدية له. والمقصود بالتجديد ليس "إحداثَ أنواعٍ من المجاز جديدة فقط"، بل قلبُ النظرة تمامًا، وإطلاقُ "نَفَسٍ" جديد للكتابة والتجديد، لن يَسلَم في تحققاته الشعرية من تضييقات وتقييدات، ومن تناولات جزئية وتجزيئية، ومن ضبطٍ محافظ وجمودي له. فماذا عن تواشجات الإيديولوجيا والشعر في هذه الحالة؟[1]

في هذا السياق لن أحاكم سعادة على محاولاته الأدبية، فقد حاول كتابة الأدب دون أن يعرف نجاحًا (كما يتبين ذلك في "**فاجعة حب**")، إذ أتت كتابته وعظية وتبشيرية خالصة. إلا أنني أستطيع بالمقابل أن أجري مقارنة بين ما انتقده من معايب في تجارب مجايليه وما دعا إليه من طروحات: اتضح أعلاه أنه ضد "العود" ومحاكاة شعر السابقين، وإذا به لا ينفر من استلهام الأساطير القديمة. فكيف هذا؟ كأننا بسعادة يقول: هناك عَوْد وعَوْد. هناك عود إلى محاكاة البحتري ولافونتين، وهي طريقة مستقبحة عنده؛ وهناك عود إلى الأساطير القديمة، وهي طريقة محمودة. ذلك أن "على الأدباء الواعين أن يحجوا ويسيحوا (إلى الأساطير القديمة) فيعودوا من سياحاتهم، حاملين إلينا أدبًا يجعلنا نكتشف حقيقتنا النفسية ضمن قضايا الحياة الكبرى التي تناولها تفكيرنا من قبل في أساطيرنا"[2]. فهل لبى الشعراء النداء؟ وكيف وجدت الإيديولوجية إلى الشعر سبيلاً؟

---

(1) أنطون سعاده : م. ن.، ص 28.

(2) أنطون سعاده : م. ن.، ص 65.

يجيب عن هذا السؤال أكثر من ناقد ومؤرخ، ويذهب بعضهم، مثل الشاعر سامي مهدي، إلى جعل الحزب المذكور خلف إطلاق مجلة **"شعر"** نفسها[1]. إلا أن هذه المقاربات ظلت جزئية، لا تتعدى الإرشادات المقتضبة، عدا كون بعضها ينطلق من محاولة نبذية مسبقة لهذا الحزب وأفكاره. والحاصل أنه قلما توقف ناقد في صورة معمقة أمام أثر هذا الحزب في حركة التجديد، خاصة في لبنان وسوريا، حيث إن تغييب هذا الأثر - لجهل أو عن سابق تصميم وتصور - أفسح المجال لأغاليط وأحكام خاطئة.

نقرأ، على سبيل المثال، في كتاب أسعد رزوق عن **"الأسطورة في الشعر المعاصر"**، أن لجوء عدد من شعراء مجلة **"شعر"** إلى الأساطير القديمة نجمَ أو أعقبَ اطلاعهم على كتاب **"الغصن الذهبي"** لجيمس فرايزر (James Frazer)، بعد أن قام جبرا ابراهيم جبرا بترجمة قسم "أدونيس" من هذا الكتاب في العام 1957، ونشرَه في بيروت في "دار الصراع الفكري": "نسج الكثيرون من شعرائنا المعاصرين على منوال إليوت، وتبنوا أسلوبه وتكنيكه وبعض رموزه"[2]. إن نقادًا غيره، مثل جبرا نفسه في كتابه

---

(1) يؤكد سامي مهدي وجود اتجاه سياسي قومي سوري في مجلة "شعر"، وأنه "غلب" على المجلة "منذ بداية صدورها حتى مرحلة متقدمة من عمرها": "أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة في حداثة مجلة "شعر" بيئة ومشروعًا ونموذجًا"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص 20.

(2) أسعد رزوق : "الشعراء التموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر"، دار الحمراء، بيروت، الطبعة الثانية، 1990، ص 16. =

"الحرية والطوفان"، وخالدة سعيد في **"البحث عن الجذور"**، وجدوا في هذه المؤثرات الأجنبية (ومنها أيضًا تعرُّفُ الشعراء المنبهر على شعر إليوت، وخصوصًا في **"الأرض الخراب"**) سببًا لنشأة هذه القصيدة الأسطورية، متجاهلين في ذلك الدعوة الصريحة التي وجهها سعادة للأدباء في كتابه المذكور.

أوردَ سعادة في كتابه مَثَلَ الشاعر سعيد عقل، المنخرط في الحزب آنذاك، وتعرض بالنقد لمجموعتَيه، **"بنت يفتاح"** و**"قدموس"**. فإذا كان سعادة وجدَ في عقل "شاعرية ممتازة"، إلا أنها "خارجة عن المواضيع السورية وعن خطط النفس السورية"[1]. فـ**"بنت يفتاح"**، في حسابه، تنتسب إلى الأدب اليهودي، لا إلى الأدب السوري. وفي غير موضع من كتابه يدعو سعادة الشعراء إلى تناول "الموضوعات السورية"، مثل بناء قرطاجة أو غيرها "من أدوار تاريخ سورية القديم". لم يستهوِ سعادة، إذًا، موضوع **"بنت يفتاح"**، حتى إنه نصح الشاعر عقل، بعد أن التقى به في العام 1936، ولفتَ نظره "إلى مطاليب النهضة السورية في الأدب"، وهي استخراج الكنوز من "روائع المكنونات النفسية التاريخية" في سوريا. هذا ما حاوله سعيد عقل في **"قدموس"**، إلا

= ويذهب كمال خير بك إلى القول إن ترجمة القسم المتعلق بـ"أدونيس" الأسطورة، من كتاب فرايزر "الغصن الذهبي" (the golden bough)، "يعكس الاهتمام الذي تبديه الحركة الحداثية بالمصادر الأسطورية"، ص 142 من النسخة الفرنسية.

(1) أنطون سعاده : م. س.، ص 44.

أن سعادة لم يجد فيها عند قراءته لها "ما كنت أتوقه. فقد حاول المؤلف (أي سعيد عقل) أن يصبغ الحقائق التاريخية والأساطير التقليدية بصبغة محلية ضيقة فأساء إلى الأساطير وإلى الواقع التاريخي"[1].

هل يعني هذا أن سعادة خصَّ "أدب الحياة" بنوع معين من الشعر، بل من الموضوعات؟ يجيب سعادة عن هذا السؤال بالنفي: "القيمة الأدبية أو الفنية ليست في هوية أو جنسية الموضوع". الشاعر حرٌ في خياراته، إلا أن سعادة لا يحبذ تناول "المواضيع

---

(1) أنطون سعاده : م. ن.، ص 46 - 47.

لم أتوفق بمعلومات تفيد عن انتقال سعيد عقل من التيار القومي السوري الاجتماعي إلى التيار القومي اللبناني ذي الاستلهامات الفينيقية. ما تعنيني الإشارة اليه هو أن هذين التيارين عملا على المواد الأسطورية ذاتها، ولكن من أجل توجهات وصياغات "كيانية" مختلفة، لا يفيد فيها قول سعادة نفسه، إن التيار الثاني "محلي ضيق"، طالما أن هذه التيارات، على اختلافاتها، كانت تجتهد وتناضل من أجل توليد صيغة حكم محلية مستقلة عن الانتداب الفرنسي، ومتولدة في تدافعات "عصر النهضة"، من توفيقياته الإيديولوجية وتلفيقاته المدبرة. وما تعنيني الإشارة إليه في المجال الشعري الصرف هو تعويل التيار، سواء "السوري" أو "اللبنانوي"، على موضوعات وقضايا وأساليب إنشاد، مشابهة ومتلاقية. سيكون لسعيد عقل دور أول في صياغة أو في اقتراح هذه المواد على غيره من الشعراء، ومنهم أدونيس، كما سنرى أدناه - إذا وضعتُ جانبًا دور الشاعر اللبناني بالفرنسية شارل القرم، في كتابه الشعري "الجبل الملهم" (La montagne inspirée)، الموضوع بين العام 1920 والعام 1934، الذي ترجم عقل بعضًا من أشعاره إلى العربية.

الغربية"؛ وهي موضوعات لا تمتلك أي "أصول حقيقية في نفوسنا وفي تاريخنا"، عدا أن التطرق لهذه الموضوعات لا ينشئ "أدبًا شخصيًا لمجتمع له خصائصه".

ينتقل سعادة، إذًا، من معنى التجديد الكلي إلى معنى محصور، جزئي بالضرورة. فـ"النظرة" الجديدة باتت نظرة مخصوصة بموضوعات من دون أخرى، وببلاد من دون غيرها: ما قام به سعيد عقل، أي الجمعُ أو وصلُ التاريخ بين قدموس ونشأة الكيان اللبناني في نهاية الثلاثينيات من القرن المنصرم، هو ما دعا إليه سعادة نفسه، ولكن على أساس أن الوصل التاريخي هذا يندرج في متحد "سوريا الطبيعية"، لا في فينيقيا، كما فعل عقل. وهو تنافسٌ على تملك الحيز الأسطوري لا تبرره سوى الاختلافات والاجتهادات في الدعوة إلى قيام كيانات في العالم العربي، أو في تسويغها، ومنها الخلاف في الثلاثينيات المذكورة في لبنان على صيغ الاستقلال من الانتداب الفرنسي.

ما قاله سعادة عن "بنت يفتاح" يقوله أيضًا عن "عبقر" لشفيق معلوف، فهي ذات "موضوع غريب": يتناول سعادة هذه المطولة الشعرية بشيء من التشريح، لأنها متوافرة بين يديه، فيما لم يتوافر له شعر سعيد عقل، عدا أنها تقترب في بعض الأحيان مما يريده سعادة من الشعر. ففي غير موضع فيها يلحظ سعادة أبياتًا فيها "لمحات أو لمعات نفسية تكاد تصل إلى الثورة الروحية"، أي الثورة المطلوبة، أو "تأملات اجتماعية بعضها ذو صبغة مناقبية

متفقة مع خطط التفكير السوري". إلا أن هذه القصيدة تفتقر، حسب سعادة، بل تخلو من "النظرة الفلسفية". سعادة لا يطلب "منفعة عليا" من الشعر وحسب، بل و"متسامية" أيضًا. وما ينتقده في **"عبقر"** هو لجوء الشاعر وتعميمه للمفهوم "الجاهلي أو البربري أو الفطري" للحب، وهو الغاية الأخيرة لهذه القصيدة. يخرج سعادة من قراءتها بصورة مفادها أن الحب الذي يطلبُه الشاعر قائمٌ في "صورة الضم والتقبيل وارتجاف الأضلع وطلب الأجساد للأجساد"، أي في "النزعة البيولوجية"، لا في "غاية نفسية مثالية تتخذ من الغرض البيولوجي سُلمًا لبلوغ ذروة مثالها الأعلى": مجدِّدٌ فكري في نظرته إلى الشعر، إلا أنه محافظ في طلب التسامي! لهذا يتجنب الخوض في الخرافات، ناصحًا الشعراء "العناية بالأساطير الأصلية ذات المغزى الفلسفي". ويورد لهذا الغرض عددًا من الأمثلة: قصة أدونيس، أو الأساطير اليونانية، وقصص اليهود المثبتة في التوراة، وهي "مأخوذة عن أصول سورية"، بالاستناد إلى تنقيبات رأس شمرا أو نينوى وأشور ونمرود وبابل وسواها[1].

يطيل سعادة التوقف عند بعض المكتشفات، شارحًا بعض هذه الأساطير (بعل، أناة، دانيال، أدونيس، جلجامش...)، مؤكدًا أو مستعيدًا لها بوصفها من "الأدب السوري"، لا من "الأساطير الإغريقية" أو غيرها. يطيل الوقفة ليتساءل بشيء من التحريض: "متى أخذ الأدباء السوريون، الموهوبون (...) يطلعون على هذه

(1) أنطون سعاده: م. س.، ص 61-65.

الكنوز الروحية الثمينة، ازدادوا بحقيقة نظرتهم وعظمة أسبابها وبقوة الموحيات الفلسفية والفنية الأصلية في طبيعة أمتهم، التي يؤهلهم فهمهم لإنشاء أدب فخم، جميل، خالد"[1]. فهل لبى الشعراء نداء سعادة الصريح؟

أدونيس : «قيِّمٌ باسم أمتي»

يطاول كلامي في الإيديولوجيا – كما سبق القول أعلاه- شقَّها "المعارض"، إذا جاز القول، أي طلبَها السلطة في عالي التقديرات، والتأثيرَ والنفوذ على فئات متزايدة في المجتمع في أدنى التقديرات. ولكن كيف لي أن أتحقق من الشبكات التي تقوم في النص الشعري بين حمولات اللغة وبين "الوجبات" الإيديولوجية؟ يمكنني أن أشير إلى الإيديولوجيا، هنا، على أنها شأن جزئي بالضرورة يشد النص إلى أمور بعينها ودون غيرها، ويقوم على اختصار العالم أو تضييق الرؤيا، أو على تعيين العالم بها، وبالتالي على تمجيد هذه العناصر تمجيدًا يُطمئِن الجماعة، أو يُكسبها منضوين جددًا تحت يافطاتها. ولكن كيف أدرس ذلك؟ وكيف تتحول الرؤيا- التصور، التي تقوم على مبادرة في استثمار الدلالات والمعاني، إلى تصور ضيق وتجزيئي، أي جامد بالضرورة ومعطل لغيره أيضًا؟ وكيف أباشر دراسة المبثوث الإيديولوجي في صياغات الشعر؟

يتوصل فرانسوا شاتليه إلى تعيين المواد التي تشتمل عليها الإيديولوجيا، وهي التالية: "الصور، والأفكار، والمبادىء

(1) أنطون سعاده : م. ن.، ص 64.

الأخلاقية، والتمثيلات الكلية، والسلوكات الجماعية، والطقوس الدينية، وبنى القرابة، وتقنيات البقاء على قيد الحياة (والتنمية)، والتعبيرات التي نسميها، اليوم، "الفنية"، والنصوص الأسطورية والفلسفية، ومنظمات السلطات، والمؤسسات ومقولات وقوى تجعلها هذه الأخيرة قيد التداول، ونظام يهدف ضمن جماعة، أو في شعب، أو أمة، أو دولة، إلى حل العلاقات التي يقيمها الأفراد مع أقرانهم، والأجانب، والطبيعة، والمتخيل، والرمزيات، والآلهة، والآمال، والحياة والموت"[1]. لا يمكنني طبعًا دراسة هذه المواد كلها، بل جزء منها، مما يؤلف المدونة الاعتقادية لهذه "الذات" (الإيديولوجية). لكنني أستدرك قبل مباشرة التحليل وأقول: يصعب على أي ناقد أو مؤرخ جاد أن لا يقيم أسباب الاتصال بين ما دعا إليه سعادة في كتابه (كما في مبادئ الحزب، إذ جعل بعض الرموز الأسطورية قدوة للأعضاء) وبين ما قام به عدد من الشعراء، وهم إلى ذلك أعضاء في الحزب المذكور. فقبل ترجمة جبرا المذكورة (1957) نقرأ في شعر أدونيس عن "عشتار الحزينة"، وأن "نوح في سفينتي غريق"، وأن "فجر أساطيرنا مغلق/ يخيط أجفانه الغبار"، عدا كونه يجعل من قدموس أحد الرموز المؤسسة لقصيدته "قالت الأرض":

"من هنا، من بلادنا، نحن أقلعنا

شراعًا، وموجة، وليالي

(1) François Chatelet: Histoire des idéologies - 1. .... p. 10-11.

ومشينا حرفًا على صفحة القلب

وحرفًا على شفاه السؤال"[1].

في غير موضع من هذه القصيدة يتحدث أدونيس عن "الزورق المدل المغامر"؛ أو عن الوطن "كأن عليه/ من جفون التاريخ ألف ساهر"؛ أو عن "ماضٍ يلف بالمجد حاضر"؛ أو "سهرت بعدنا النجوم وصارت/ لأساطير مجدنا سمارًا". يقول أدونيس في قصيدة أخرى: "أَمسيَ غَدٌ"؛ وهي جملة تختصر ما ذهب إليه سعادة، أي استلهام الماضي الأسطوري برسم الجديد. وهو ما وجده أدونيس ماثلاً بصورة خاصة في شخص "الزعيم"، سعادة نفسه، إذ يقول في **"قالت الأرض"**:

"يطلق العقل في سراه إلى الغرب

ويروي في دربه الإغريقا

عاد قدموس، فالعتيق غدا

آنًا جديدًا، والآن صار عتيقا

---

(1) أدونيس : "قالت الأرض"، الطبعة الأولى، 1954، المطبعة الهاشمية، دمشق، ص 96.

أقدمت "دار الجديد" (بيروت)، في العام 1996، على إعادة طبع "قالت الأرض" في طبعة "مقرصنة"، بعد أن امتنع الشاعر عن طبع المطولة في أعماله الكاملة، فيما خلا "مقاطع" منها أبدلت تمامًا غرضها الأساسي، وهو كونها تمجد سيرة سعادة في نسق ملحمي.

(...)

قيل : كون يُبنى. فقيل: بلادٌ.

جُمِعَتْ كلها، فكانت سعاده"[1].

أ. «دليلة» بطلة قومية

لعلي أجد في مطولة أدونيس الشعرية، "دليلة"[2]، مثالاً عما انتهى إلى التمثل به، أي استلهام الأساطير، وفقًا لمقترحات سعادة. ففي مطولة **"قالت الأرض"** سعى إلى "أسطرة" حياة أنطون سعادة، وإلى جعلها ملحمة نابضة بالمثل الاقتدائية (كما سبق الدرس)، فيما سعى في **"دليلة"** إلى إعادة صياغة أسطورة، لكي يعيد "نفخ الروح السورية" فيها. هذا ما ورد جليًا على صفحة غلاف مجموعة **"دليلة"** - وهي مطولة صغيرة من 29 صفحة فقط -، الذي يحمل العنوان التالي تحت عنوان القصيدة: "ملحمة قومية".

يذكر الشاعر في الصفحة الأخيرة من الكتاب عناوين كتبه التالية: **"معزوفة الدماء** - ملحمة شعرية - تصدر قريبًا"، **"هانيبال**

---

(1) أدونيس : م. ن.، ص 103.

(2) أدونيس : "دليلة"، الطبعة الأولى، مطبعة ابن زيدون، دمشق، 1950. ولا أجد أثرًا لهذه المطولة في الطبعات المختلفة لدواوين الشاعر وأعماله "الكاملة" (عن "دار العودة") وصياغاته "النهائية" (عن "دار الآداب" وغيرها بعدها).

- ملحمة شعرية"، "ديدون - مسرحية شعرية"، "قلقامش - مسرحية شعرية". وتفيد هذه المعلومات، وعناوين المجموعات، أن الشاعر تناول في غير مرة سابقة مثل هذه الموضوعات الأسطورية في صيغ ملحمية أو مسرحية، ما يمثل خيارًا شعريًا وإيديولوجيًا واضحًا، إلا أنني لم أعثر على هذه المجموعات في أعمال الشاعر، لا المطبوعة ثانية ولا المعروفة عنه. ويمكنني أن أثير العديد من الأسئلة حولها: أهي من نتاج الشاعر غير المطبوع مرة ثانية، وغير المعروف أيضًا، مثل قصيدة "قافلة المجد" وغيرها[1]؟

يقوم أدونيس في مطلع المطولة بعرض مختصر لحكاية دليلة، فيرى إليها "بطلة قومية سورية" إزاء شمشون اليهودي، بل يجعل الحكاية صراعًا بين الإلهين، السوري "بعل"، والإله اليهودي،

(1) نُشرت في مجلة الحزب القومي السوري الاجتماعي، "النظام الجديد"، حزيران / يونيو 1948، وهي مهداة "إلى زعيمي، الذي منذ أن عرفته عرفت قيم الحياة: الحق والخير والجمال"، وتتألف من 84 بيتًا.
يمكن القول إن الشاعر "أعدم" كل شعره الحزبي، فيما خلا "مقاطع" مبتورة من مطولة "قالت الأرض"، ذلك أن القصائد والملحمات والمسرحيات الشعرية التي ذكرتها لن ترد في عداد كتب المؤلف في مجموعة "إذا قلت يا سوريا"، المطبوع في العام 1958، في بيروت، عن دار مجلة "شعر". ولا يلبث أن يسقط هذه المجموعة، "إذا قلت يا سوريا"، من قائمة مؤلفاته اللاحقة، مستعيدًا بعض قصائدها في مجموعاته التالية، على أنها خاصة بالمجموعات الجديدة، وإن أوردها مصحوبة بتواريخ وضعها الأصلية أحيانًا: راجع خصوصًا: شربل داغر: "الشعر العربي الحديث: كيان النص"، دار منتدى المعارف، 2014، صص 53-69.

"يهوه". السوريون، حسب أدونيس في العرض التمهيدي، شعب مسالم، ويعاملون "الغرباء عن قوميتهم، اللاجئين إلى فلسطين كاليهود، معاملة حسنة". إلا أن اليهود لم يرضوا بنفوذ السوريين، ولا بعظمتهم، "فأخذوا يكيدون لهم المكائد"، إلى أن نجح إله اليهود، بإرسال شمشون إليهم، فراح ينكل بالسوريين ويقتلهم. فلجأ هؤلاء عندها إلى الاستنجاد بإلههم، فدعاهم إلى طلب العون من مواطنتهم، دليلة، التي توصلت إلى الكشف عن سر قوة شمشون، وهي في شَعره، وإلى قصه بالتالي، وسجنه إلى أن يموت.

صاغ أدونيس الحكاية، إذًا، في كيفية رأى فيها اليهود "لاجئين إلى فلسطين"، كما خلص من عرضها من دون ذكر الحادثة الأساس التي انتهت إليها الحكاية، كما وردت في **"الكتاب المقدس"**، أي انتقام شمشوم المدمر، مكتفيًا بالقول: "حينئذ أنامته (أي دليلة لشمشوم)، وأخذت سكينها، واجتزت جدائل شعره، ونادت قومها السوريين فأخذوه وكبلوه، وفقأوا عينيه، وتركوه يطحن في السجن حتى مات"[1].

قام أدونيس بإعادة كتابة الحكاية، جاعلاً منها أسطورة صراع بين قوميتين، وديانتين؛ وما فعلَه لا يعدو كونه تأويلاً يناسب الصراع الدائر في أرض فلسطين بعد "النكبة" (1948)، إذ تعود كتابة المطولة إلى العام 1950 . ويتدبر أدونيس قراءة خاصة لهذه الحكاية تحيد بها عن مضمونها الأصلي، بل عن مجرياتها، إذ تختفي

(1) أدونيس : "دليلة"، م. س.، ص 5.

فقرات أساسية من الحكاية، حسبما وردت في "**الكتاب المقدس**". ويفيد العرض في مقدمة المطولة أن السوريين توصلوا إلى إلحاق الأذى النهائي بشمشوم، وحتى موته، بخلاف المذكور في النص القديم عن هذه الحكاية. ففي الفصل الثالث عشر من "سفر القضاة"، من "**العهد العتيق**"، نتعرف على قصة شمشوم ودليلة، وهي مخالفة في عدد من فقراتها لما أورده أدونيس، وجعلَه عنصرًا توجيهيًا لمعاني القصيدة. نتبين في الكتاب الديني شيئًا من الخلاف بين الفلسطينيين وبني إسرائيل، ويأتي تفسيره ضمن عقوبات الله المتتالية لشعب إسرائيل: "عاد بنو إسرائيل فعملوا الشر في عيني الرب، فدفعهم الرب إلى أيدي الفلسطينيين أربعين سنة"[1]؛ ولا يلبث أن يتحول الفلسطينيون إلى "متسلطين على إسرائيل"[2]. والخلافات بينهم لن تنعدم، بل ستحتدم مع ميلاد طفل يهودي، هو شمشوم، من يهودية عاقر، ومع تهديد شمشوم ذي القوة الجسدية الفائقة لسلطتهم. يتزوج شمشوم من ابنة فلسطينية، هي دليلة، ويسارع قومها إلى إقناعها بضرورة الكشف عن مصدر قوة زوجها، وهي في شعره. وتنتهي الحكاية، بعد قص شعر شمشوم ووقوعه في الأسر، لا كما أوردها أدونيس (أي موت شمشوم في السجن)، كما يلي: "ثم قبض شمشوم على العمودين اللذين في الوسط القائم عليهما البيت واتكأ عليهما آخذًا أحدهما بيمينه والآخر بشماله* وقال

(1) "العهد العتيق"، "سفر القضاة"، فصل 13، 1.

(2) "العهد العتيق"، "سفر القضاة"، م. ن.، فصل 14/ 4.

شمشوم لتمت نفسي مع الفلسطينيين وانحنى بشدة فسقط البيت على الأقطاب وعلى جميع الشعب الذين في البيت. فكان الموتى الذين قتلهم في موته أكثر من الذين قتلهم في حياته"[1]. أي أن أدونيس "تلاعب" بالحكاية، ولا سيما بنهايتها، التي تبدو في "السفر" الديني معاكسةً في معناها لما انتهى إليه الشاعر: الفلسطينيون لم يربحوا الحرب هذه، بل توصل شمشوم إلى قتل أعداد تزيد عما قتل منهم قبل أسره. أما إشارة أدونيس إلى أن اليهود "غرباء" في فلسطين، فلا تعود إلى ما ورد في السفر الديني، ذلك أنه مكتوب بما يشير إلى أن العلاقة القائمة بين الله والتاريخ ناشئة تبعًا لعلاقات اليهود به، بين اتِّباع وصاياه وارتكاب المعاصي. أما ما جعل أدونيس يتحدث عن اليهود كـ"غرباء" فيعود، من دون شك، إلى ما بلغه من أخبار عن وقائع "النكبة" في فلسطين في العام 1948، وما سبقها خصوصًا من هجرة يهودية منظمة إليها.

ما يعنيني من مطولته لا يقوم على التحقق من الالتواءات التاريخية، أو من التعامل الكيفي مع مواد التاريخ، ذلك أن القصيدة ليست مدونة تاريخية، وإنما هي مدونة تبلغنا عن اعتقادات، أي عن تأويلات، مبثوثة فيها، وتتصل هذه الاعتقادات بما أقامه أدونيس مع الظروف الحوارية المحيطة بلحظة إنتاج المطولة. وهي ظروف تعينها المبثوثات الإخبارية السارية، مثلما تعينها أيضًا دعاوى الجماعة الحزبية التي كان أدونيس عضوًا فيها في تلك المرحلة.

(1) "العهد العتيق"، "سفر القضاة"، م . ن.، فصل 16/ 20-21.

والغريب في أمر هذه الدعاوى هو عملية الإبدال الإيديولوجي التي تصيبها، إذ إن شمشوم يتحول في المطولة إلى "فتاك" قاهر، بخلاف ما هو عليه في السفر الديني، ويتحول الفلسطينيون، قوم دليلة، من "متسلطين"، كما وردت صفتهم في السفر الديني، إلى شعب مقهور!

ب . «أسطرة» سورية

دراسة مجموعة أخرى من أعمال أدونيس، **"إذا قلتُ يا سوريا"**، تعوض عن "إعدام" **الشاعر القسم الأغلب من شعره** الحزبي[1]، وتساعد في الوقوف على شبكة أحذق بين أسباب الشعر وصريحِ الإيديولوجية ومبثوثِها. **والمجموعة تمثِّل - على ما أرى** وأدافع أدناه - صيغةً متطورة وأنضج عما كانه التشبيك الإيديولوجي، المبسَّط والشديد **الاستهداف، في "دليلة" و"قالت الأرض"**. وما يعنيني من هذه المجموعة أيضًا هو الوقوف على الشبكات الدلالية التي تضبط وتربط أسباب القول الشعري، أي الوقوف على "التواشجات" بين الإيديولوجية وتجديد القول الشعري. ولأنني لست في وارد القيام بتحليل نصي متسق يطاول المجموعة كلها - فهذا يتعدى مرادي -، اخترتُ الاكتفاء بتعيين بعض المواد فيها (وفي غيرها أحيانًا). وهي مواد أتحققُ فيها من موضوعات جديدة يتطرق إليها الشعر، ويستقيها من الدعاوى

(1) أدونيس : "إذا قلت يا سوريا"، بيروت، 1958.

الحزبية والإيديولوجية تحديدًا. وهي مواد تتصل أو تعين العلاقات التي تنشئها هذه "الذات" (الإيديولوجية) مع أقرانها، حزبيين أم لا، ومع محيطها الطبيعي والتاريخي، ومع متخيلها الشخصي والجماعي. وتتحقق هذه المواد في صور ومجازات، وفي تقديمات شعرية، وفي صيغ نحوية تقوم على التحقق العياني، أو على التغني، أو على الإنشاد، أو على المناجاة والمخاطبة، إلى غير ذلك من العمليات.

إن تتبعَ أسماء العلم في هذه المجموعة، من آدمية وجغرافية، يكاد يرسم خريطة لـ"سوريا الطبيعية"، كما عيَّنها سعادة، مرموزًا إليها بأبطالها، مثل قدموس وهانيبال وغيرهما، وبمدن عريقة فيها مثل صور وصيدا وأرواد والشام وتدمر ودمشق وبابل وبغداد وغيرها. فلا نقع أبدًا على أي مدينة أو موقع يشير إلى غير هذه الأمكنة القديمة. كيف لا، وسعادة يقول: "الأمة تجد أساسها، قبل كل شيء آخر في وحدة أرضية معينة تتفاعل معها جماعة من الناس وتشتبك وتتحد ضمنها"[1]. ذلك أنه جعل من "الوحدة الأرضية" قوامَ الأمة؛ وهذه الوحدة هي التي جعلت، في "المبدأ الخامس" في إحدى **"المحاضرات العشر"**، "سورية وحدة سياسية، حتى في الأزمنة الغابرة"[2].

---

(1) أنطون سعادة: "نشوء الأمم"، الطبعة الخامسة، بيروت، 1971، ص 155.

(2) أنطون سعادة: "المحاضرات العشر"، الطبعة الخامسة، بيروت، 1955، ص 81.

إلا أن المجموعة لا ترسم تقاطيع جغرافيةً بقدر ما تحكي "غربة" هذه الأرض عن ماضيها، عما كانت عليه في زمن سحيق، على أن فيها ما يؤلف برنامجها في "النهضة"، وهو ما يلخصه أدونيس في هذا القول: "أمسي غد"[1]. لكن الأمس لا يصبح برسم الغد إلا بعد الوقوف على حاضر، هو مصدر عدم الرضا. يقول أدونيس:

"ما لدمشق انفرطتْ، وارتمت صفراء، حمراء

صارتْ أباطيل وغوغاء.

غِبْ يا زمان الغير عن وجهها

عن أفقها الرحب،

غبْ، يا زمانًا، عبره، تمحي

أصالة الشعب،

وتصبح الحياة سوداء،

وتصبح العقول أشياء"[2].

مثل هذه التحققات عن الحاضر قليلة في شعر أدونيس في تلك المرحلة الحزبية، إذ إنه قلما يصف، أو يشير في صورة عيانية إلى

---

(1) أدونيس : مجموعة "قصائد أولى"، في "الأعمال الشعرية الكاملة"، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1985، ص 100.

(2) أدونيس : "إذا قلت يا سوريا"، م. س.، ص 112-113

أحوال بعينها عرفَها أو خبرها أو سمع بها. وإذا ما وصف، كما هو عليه الحال في هذا الشاهد، فإن وصفه يبقى مبهم التعيينات: أتشير الصفة "صفراء" إلى ضمور الصحة، و"حمراء" إلى الفوضى التي يتبعها بتعيين آخر، هو "الغوغاء"؟ وإذا ما عمد إلى الوصف فإنه يتناول ابتعاد بلاده عما يأمل لها، وهو ما يرد في صور "النفي" و"الغربة" و"الدوران" التي تلحق بالأرض:

"بلادي منفية، يُستباح غناها، ويُخنق أبطالها

يتخ شذاها وسلسالها العريق، وتأصل أوحالها

بلادي، بلادي ضجيج،

وقهقهة، ونشيج.

مشنجة الوجه... يجفل منها

ربيع الحياة وميعادها

يكاد يثور عليها ثراها

وتأبى الولادة أحفادها"[1].

التأزم شديد، تكاد أن تتوقف معه الحياة، وتكاد تبطل ما يحدث لها من أفعال، ولا تعود بالتالي ذات معنى أو جدوى. فالبلاد منفية، وحالها تتدهور وتستباح. و"النفي" يتصل بالأرض، إلا أنه يعني نفي الجماعة التي يتحدث باسمها المتكلمُ الشعري، طالما أنها

(1) أدونيس : "إذا قلت يا سوريا"، م. ن.، ص 115.

(أي هذه الجماعة) تتحقق من ابتعاد الأرض عن معناها المودع في ماضيها التليد. وهو ما يشعر المتكلمُ به شعورًا شديد المأسوية:

"ماذا؟ أفي أرضي وفي وطني،

نحيا بلا وطن، نحيا بلا زمن.

ماذا... كأن الخلق لم يكنِ"[1].

هذه الغربة تعكس كذلك تبرمَ المتكلم وطولَ انتظاره "على رصيف التاريخ" (حسب العبارة المعروفة)؛ وهو ما يصفه أدونيس في هيئة إنسان يقوم بحركاته الاعتيادية، من دون أن يكون مالكًا فعلاً لها، أو موجهًا لها، كما لو أن جسده تحركه قوى أخرى غير قواه، المحتجزة أو المغيبة:

"يسير، وليست له قدماهُ

ويصغي، وليست له أذناهُ.

تغرَّب عن حاله... فالزمان سديمٌ على وجهه، واشتباهُ.

لِمَن، يا خليقةُ، تلك الجباهُ،

وتلك الشفاهُ؟

أليس لها صورةٌ وشكلٌ... أليس لها طينةٌ وإلهُ؟

تحجَّرَ إنساننا، وتشيا... فيا خالق الخلق، أبدعْ سواهُ"[2].

---

(1) أدونيس : "إذا قلت يا سوريا"، م. ن.، ص 59-60.

(2) أدونيس : "إذا قلت يا سوريا"، م. ن.، ص 123-124.

"الغربة" هذه قد تعني أيضًا تبرمَ المتكلم من المجاورين له، ممن تمتعوا بطاقات الإنسان كلها من دون أن يقووا على استعمالها، وعلى توظيفها في الوجهة الصحيحة. "الغربة"، إذًا، إعلان يأس: "فيا خالق الخلق، أبدعْ سواهُ"؛ أي أنه دعوة إلى التحريض والحث على "تغيير" الإنسان وتوجيهه صوب توظيف طاقاته كما يجب، وحيث يجب. هي "غربة" الأرض، إلا أنها تعني غربة المتكلم في الأساس: غربته التي تعني شوقه إلى تحقيق عالمه الأثيري، وتعني استعجاله "الثوري" كذلك، إذ يبدو كلُّ تأخرٍ عن إنجاز الحلم تجميدًا للزمن، ويبدو تنكبُ كل إنسان عن المشاركة في الحلم تعطيلاً لقواه الإنسانية. فـ"الغربة" تعني "وحدة" المتكلم ووحشته بعيدًا عن "البيت" الذي يبحث عنه:

"في أمتي، في أرضي الحيرى،

في هذه العوالم المطفأه،

كأنني من ألف عام أدور،

أحيا وحيدًا تحت سقف العصور،

أستنطق الغيرا،

أبحث عن بيت، وعن مدفأه"[1].

إلا أن المتكلم لا يعبِّر عن وحشته في كل القصائد، وليس كسيرًا دومًا، بعيدًا عن فردوسه المفقود، بل نجده في عدد من

(1) أدونيس: "إذا قلت يا سوريا"، م. ن.، ص 117.

القصائد ينصرف إلى "شد عزيمته"، وإلى تمكينها من أسباب الثقة بنفسها، وبأحقية تطلعها إلى "الغد" و"الثورة". وهو ما يوفره الغناء، الذي يناجي النفس كما يحاكي المستمع. ويتخذ الغناء شكلاً تقابليًا بين ما كان عليه الزمن "الأول"، الزمن الجميل، وبين ما هو عليه الحاضر من مهانة، على أن "المستقبل" (أو "الغد" و"الأفق" وغيرها) يكون في العودة إلى ما كان. هكذا يصبح "الزمان" القديم كائنًا حيويًا له عروق وجذور، ومودعةٌ فيه منابعُ خير وأساطير:

"في عروق الزمان منبع خير

عبَّ ألوان كبره من علاها

وعلى جبهة الأساطير غار

لُملمتْه أكفُّه من رباها"[1].

الماضي "العتيق" عابق بالأخبار الخارقة والأساطير المجيدة، ما شكَّل قوةَ هذه الأرض المستمرة، وإن كانت قوة خافية أو مغيبة. والمتكلم لا يتوانى عن قول الفخار تطمينًا للذات، مؤكدًا أن "الجديد" و"المبتكر" و"الغد" ليست ممكنة من دون "الأصل" العريق:

"وفي غد، إن يسأل البعض

من عمَّر الدنيا؟

---

(1) أدونيس: "دليلة"، م. س.، ص 6.

فَقُلْ: بنا تستيقظ الأرض،

وقل: بنا تحيا"[1].

هكذا تبدو دعوات المتكلم في بعض النصوص دعوات أو نداءات حنين إلى ما كانت عليه الأرض قبل نفيها:

"سِرْ معي يُحفر على الأرض اليقين

والحنين"[2].

كيف لا يحن المتكلم، وبلاده منجمٌ، "كنزٌ مخبأ"، لكل ما عرفتْه الأرضُ من ابتكارات (في القول والخط والصورة)، وبطولات (مع هانيبال وقدموس)، وإنشاءات وفتوحات (قرطاجة إليسار):

"بلادي، بلاد النداء البعيد

لما قيل أو خُط أو صُورا.

مواكب للفتح، أنّى سَرَتْ

سرت، وهي تحمل عبء الورى.

تركز، أنى تشا، بعلبك

وترفع، أنى تشا، تدمرا"[3]

---

(1) أدونيس : "إذا قلت يا سوريا"، م. ن.، ص 25.

(2) أدونيس : "إذا قلت يا سوريا"، م . ن.، ص 12.

(3) أدونيس : "إذا قلت يا سوريا"، م . ن.، ص 26.

يمكن ملاحظة المشابهة البنائية، فضلاً عن طلب المعنى نفسه، مع بيت سعيد عقل في "قدموس": "نبني أنى نشأ لبنان".

هكذا يختلط التغني بالماضي ومآثره بالتوق إلى تجديد الحال، على أن في فعل الغناء ما يؤدي إلى تجميع أسماء أعلام دون غيرها، ومواقع وأحداث وأحوال تاريخية، مثل مواد "مُستملَكة"، أو مثل "أدلة ثبوتية". والتوق إلى تجديد الحال يتخذ سبيل الحض والتحريض، على أن في قيام الشعب بثورته المرجوة ما يعيد تلك "السهولة" القديمة التي كانت عليها إبداعات القدماء في الماضي. وأشكال التغني والفخار هذه ليست بعيدة أبدًا، بل تتشابه في عدد واسع من المواضع، مع ما سبق أن قاله سعيد عقل في **"قدموس"** خصوصًا. هكذا نجد في عدد من القصائد صورة بينة لـ"المسافر الباني"، التي ألقاها في **"قدموس"**، وفي سيرة أخته إليسار. فالمتكلم، في الشاهد أعلاه، يتحدث عن "مواكب الفتح"، وعن هذه "القدرة الهينة" على "تركيز" المدن أينما كان؛ ويتحدث أيضًا عن هذه القوة الخاصة التي تؤدي إلى "اللعب" بالأرض (وهي صورة معروفة في شعر سعيد عقل)، وإلى "اختطاطها" المدن، على ما فعلتْ إليسار، كما هو معروف عن أسطورتها في بناء قرطاجة:

"متى، متى يُخلق شعبي كما

كان... متى يعبر جسر الظلام؟

يلعب بالأرض ويختطها

صُورًا على الدنيا وقدسًا وشام"[1].

(1) أدونيس : م . ن.، ص 88.

ويقول أيضًا:

"في أرضنا للأرض حب عتيق

كان من الأول

وعلم الإنسان أن يستفيق

على الغد الأجمل"[1].

الأرض تشتاق إلى الأرض، إلى ما كانت عليه، ما يجعلها الأساس المولد للمعاني، وبالتالي للتاريخ. وتبدو الأرض في ذلك مثل كائن قديم عامر بالحياة، حافظ للمعاني والقيم على الرغم من الراهن البائس. وهو ما أسميه بـ"الثورة المقلوبة" - أي الثورة التي لا تتحقق إلا بمقدار ما تنقلب على حاضرها قلبًا يحيلها على ماضيها. وهي ثورة قائمة على خطاب التغني بالماضي، بمتروكاته، مثل الأساطير والآثار. والأساطير، أو ما بقي من أخبار السالفين، دليلٌ على هذا الماضي، وأمثولة إعدادية لأحفادها التائهين والمضيَّعين. الأسطورة، بالتالي، هي منبع الحق والخير والجمال، ومصدر "القوة" أيضًا. كيف لا، والشاعر لا يبحث عنها إلا في موطنه:

"أبحثُ عن نفسي، في قوة

من موطني تنبع"[2].

---

(1) أدونيس : م . ن.، ص 24.

(2) أدونيس : م . ن.، ص 82.

لهذه الأرض رموز، هي عناوين قوتها المتأكدة في التاريخ. هذا يصح في قدموس، وهانيبال، ودليلة أيضًا:

"من بلادي "دليلة" وغدًا تشرق

منها للكون ألف "دليله...!"

هَمُّنا ثورة، تعيد إلى الدنيا

تراث العلى وروح البطولة... !"[1].

غير أن مديح الماضي لا فائدة منه إن لم يتحول إلى إنشاد، إلى غناء، يصل "الرفيق" بما انقطع عنه. والغناء قد يكون ذاتيًا، يقوّي من عزيمة الحزبيين فيما بينهم، ويمدح دعوى الجماعة الحزبية لنفسها:

"يا رفيقي،

سِرْ معي، زَيِّنْ طريقي

قَوِّني، أَلهبْ حريقي"[2].

وهو ما أتحققُ منه في النزعة "المشيئية" (وهو ما يناسب اللفظ الاصطلاحي الفرنسي المعروف (volontarisme)، الدال على نزعة "إرادوية"، طالبة للفعالية، بل للافتعال الثوري)، وأردتُ منه الإشارة إلى الدلالات هذه وإلى غيرها مما وجدته متحققًا في جمل

(1) أدونيس : "دليلة"، م. س.، ص 29.

(2) أدونيس : "إذا قلت يا سوريا"، م . س.، ص 9.

وأقوال عديدة في القصائد: "أنى نشأ"، "إن نشأ" وغيرها. والنزعة هذه تُعوِّض عن فقدان الأدلة المادية (أو عن قلتها، بعد الكشوفات الأثرية)، وابتعاد الوطن السوري في القدم، بدعاوى أخلاقية وترشيدية وتنبيهية وتحميسية، هي المقوي المعنوي للجماعة الحزبية:

"جبل من قدر أنت وشلال إرادة"[1].

وتبلغ النزعة حدًا عاليًا، إذ يكفي فعل التسمية نفسه لكي تنوجد الأشياء، وتتحقق... النشوة:

"إذا قلتُ: يا سوريا، لَفَّني

الجمال، وَلَفَّ معي الأعصرا،

وأفرغت هذا الوجود، مطلاً

لجفني، وهذا المدى، منظرا"[2].

---

(1) أدونيس : م . ن.، ص 17.

(2) أدونيس : م . ن.، ص 27.

كما أجدُ في القصائد ما يفيد أو ما يؤكد على شعارات الحزب، مثل "الزوبعة":

"في سواد الأفق

تتعالى زوبعة

حُمِّلت بالشفق

بالفصول الأربعه" (م . ن.، ص 19).

أو ما يشير إلى أعلام في الحزب، مثل "الأمينة الأولى"، أو إلى أعياده الخصوصية ومناسباته الوطنية، مثل ميلاد "الزعيم" المؤسس وتاريخ تأسيس الحزب وغيرها.

كان يمكن لهذه المواد كلها أن تكون مماثلة لغيرها مما هو معروف في الشعر الوطني أو الحماسي أو في الفخار، لو لم يرفقها أدونيس بمواد أخرى، بل بمؤدى لها، هو "الثورة"، على أنها مبتغى الجماعة الحزبية. والثورة ترد في صور وصيغ مباشرة جلية:

"إن لم يعصفْ لهبُ الثوره،

نبقى أبدًا في دوره.

بالثورة، نحيي ماضينا،

وأراضينا.

بالثورة، نعرف مستقبلنا،

ونحس بأن الكون لنا،

وبأن الدنيا، تحيا فينا"[1].

ووجدتْ "الثورة" في إعدام أنطون سعادة، "زعيم" الحزب، مثالاً محفزًا لها، وهو مثال الشهادة والفداء وتمجيد الدم بالتالي:

"وحده يبني الدم

---

(1) أدونيس : م . ن.، ص 106-107.

"كل ثوره

تجعل الأرض، تدور الحق دوره" (م . ن.، ص 70).

"قلبي للثورة مستنفر

دقاته صارت زمان الزمان" (م. ن.، ص 88).

ويهدم.

وحده يبدأ كل عالم ويختم"[1].

جـ. غنائية الأرض

لا يسعني، في حدود هذا الفصل، الوقوف على جدة الصور أو المعاني التي يتناولها أدونيس في هذه القصائد، وهي تَرد في غير قصيدة لاحقة من شعره، إلا أنني أنتبه إلى اتصالها بما قاله سعادة. وهو اتصال يوظف الأدبيات توظيفًا إرشاديًا، أي يستعمل المواد فيؤكد عليها ويعرضها ويشرحها، خصوصًا وأنه يتقيد أحيانًا بمواعيد وطقوس وتقاليد ورموز حزبية تتباهى بها الجماعة الحزبية في دعواها لنفسها. كما يوظفها توظيفًا تخييليًا، إذ إن الشاعر يتفنن في

---

(1) ويمكننا أن نقرأ كذلك في تمجيد الشهادة:

"يا دمًا شرَّع قبره
قمة عبر الطريق" (م. ن.، ص 11).

"قال الدم،
كل الحياة فكرة
بحمرتي، تُترجم" (م. ن.، ص 102-103).

"وجهه يكشف سره:
مات كي تحيا بلاده
مات كي تخلد حرة.
فهو للشعب تربى وهو للشعب معاده" (م. ن.، ص 65).

"ويل ليتني، لو أموت، فداء
له، ويظل منيعًا، قويا" (م. ن.، ص 119)..

صوغ وابتكار حالات يظهر فيها "التبرم" أو "التوق" الثوري إلى الفعل، على سبيل المثال، أو في محضه الأرض كيانًا إنسانيًا، أي بناء مجازيًا يعطيها القدرة على الشوق، هي بدورها، إلى أبنائها التائهين عن حقيقتها.

ما أتحقق منه كذلك هو تأثر أدونيس اللافت بما سبقه إليه، موضوعًا ومعالجة، الشاعر سعيد عقل. فغير صورة وفكرة مما عرضته (أو لم أعرضه) من نتاج أدونيس الحزبي أتأكد من وجودها في مطولات سعيد عقل التي سبقت زمنًا وذيوعًا كتابات أدونيس، وهي التالية: **"بنت يفتاح"** (1935)، **"قدموس"** (1937) و**"المجدلية"** (1944). سأكتفي بشواهد معدودة من مسرحية **"قدموس"**، تؤكد، قبل قصائد أدونيس، على بعض هذه المواد:

- موضوعة "المركب الحضاري"، في إشارة رمزية إلى الفينيقيين الرحالة في البحار، مثل قدموس وأخته أوروبا وإليسار. يقول عقل:

"مركب مفلت من البحر، تياه"[1].

ويقول أيضًا:

"وغدًا يعرفون أنا على السفن،

حملنا الهدى إلى المعمور"[1].

---

(1) سعيد عقل: "قدموس"، طبعة نوبليس، المجلد الأول، بيروت، 1991، ص 144، وص 146.

ويقول أدونيس:

"والزورق المدل المغامر" [1]

ويقول أيضًا:

"من هنا، من بلادنا، نحن أقلعنا

شراعًا، وموجة، وليالي"[1].

وتلتقي مع موضوعة أخرى، هي "المسافر الباني". يقول سعيد عقل:

"نحن غير الغزاة، ننزل قفرًا

فنخليه أنهرًا وجنائن

نزرع المدن، نزرع الفكر في الأرض

ونمضي في الفاتحين مثالا"[2].

ويقول أدونيس:

"لي، وراء الآفاق، ركبٌ وفتحٌ

ودروب، غبارها في النجوم"[3].

ويقول أيضًا:

---

(1) أدونيس : "قالت الأرض"، م. س.، ص 37، وص 96.

(2) سعيد عقل : م. ن.، ص 164 - 165.

(3) أدونيس : م. ن.، ص 14، وص 63.

"فإذا الكون كوننا، وإذا الدنيا

شمال لحبنا، ويمينُ"[1].

- موضوعات عن النزعة "المشيئية"، يقول عقل:

"شَأْ تزلزل دنيا، وشَأْ تبنِ دنيا"[2].

ويقول أيضًا:

"ومن الموطن الصغير، نرود الأرض،

نذري، في كل شط، قرانا،

نتحدى الدنيا: شعوبًا وأمصارًا،

ونبني - أنَّى نشأ - لبنان"[2].

ويقول أدونيس في أبيات تكاد تكون منقولة حرفيًا عن عقل:

"بلادي، بلاد النداء البعيد

لما قيل أو خُط أو صورا.

مواكب للفتح، أنَّى سرت

سرت، وهي تحمل عبء الورى.

تركز، أنى تشا، بعلبك

---

(1) أدونيس : م. ن.، ص 14، وص 63.

(2) سعيد عقل : م. س.، ص 122، وص 172.

وترفع، أنى تشا، تدمرا"[1].

ويقول:

"إن أشأْ أفرغ الوجود لهم، لهوًا

وإن شئت، شئته عرزالا"[2].

ويقول أيضًا:

"ما علينا قهر الصعاب، ولكن

علينا أن نقهر المستحيلا"[3].

- موضوعة "الغد مستمدًا من الماضي"، ويقول سعيد عقل:

"(...) ما أمسِ إلا

ومضُ برق من ضجة الغد نزر"[4].

يقول أدونيس:

"عاد قدموس، فالعتيق غدا

آنًا جديدًا، والآن صار عتيقا"[5].

---

(1) أدونيس : "إذا قلت يا سوريا"، م. س.، ص 26.

(2) أدونيس : "قالت الأرض"، م. س.، ص 19.

(3) أدونيس : م. ن.، ص 48.

(4) سعيد عقل : م. س.، ص 168.

(5) أدونيس : م. ن.، ص 102.

أكتفي بهذا القدر من المواد التناصية بين سعيد عقل وأدونيس، من دون أن أستقصي العلاقات بينهما، ولا بين أدونيس نفسه وسعادة بالمقابل[1]: شخصية سعادة، "الزعيم"، أسرَت مجازبيه، ومنهم أدونيس الذي قال عنه في قصيدة "قافلة المجد" إنه "أطروحة الدنيا"، وفي **"قالت الأرض"** إنه خلاصة الكون ("قيل: كون يبنى، فقلت سعاده")، إلا أن هذا الأسر يتحلل في مجموعات الشاعر اللاحقة، بعد مرحلته الحزبية؛ أو يجد صيغة جديدة ومتحولة منه باتت عماد المعنى في شعر أدونيس، وهي وقوفه في مواجهة التاريخ (بل الإرث العربي وحمولاته)، مثل سعادة أمام تاريخ سورية، على أنه "لغم الحضارة". وما تجدر الإشارة إليه هو أننا نشهد في مدى التلاقيات هذه، بين مواد الإيديولوجية وتطلعاتها ومأمولاتها وبين الشعر، اتكالات متبادلة، فتعول هذه على تلك، من دون أن نتبين أحيانًا، أو أن نجيب: من يمد من؟

---

(1) يرد اسم علي أحمد سعيد، متبوعًا باسم أدونيس، منذ قصيدة "قافلة المجد" المذكورة أعلاه، أي منذ العام 1948، وهو ما ألقاه على الصورة نفسها على غلاف مجموعة "قالت الأرض" (المطبعة الهاشمية، دمشق، 1954). ويختفي الاسم العائلي تمامًا، ويبقى مكانه اسم أدونيس في مجموعة "إذا قلتُ يا سوريا"، المطبوع في بيروت، في العام 1958. ولقد دارت سجالات حول أصل الاسم الفني، أدونيس، للشاعر الذي أضاف إلى اسمه العائلي اسم عائلة إسبر، بعد حصوله على الجنسية اللبنانية، في ستينيات القرن المنصرم؛ ونفى أدونيس في حديث خاص معي أن يكون أنطون سعادة هو الذي أطلق عليه اسمه الفني؛لكن تجدر الإشارة إلى أن سعادة عمد، قبل أدونيس، إلى توقيع بعض مقالاته الصحفية باسم أسطوري، هو: "هاني بعل" كما دونه، وذلك في جريدته "الزوبعة".

يؤكد أدونيس في **"قالت الأرض"**: "آن لي أن أكون نفسي"[1]. هذا الإعلان التوكيدي للنفس قد يصح إيديولوجيًا: المتكلم الشعري يشجع نفسه، أو يقوي العزم على أن يصبح "الحزبي المثالي"، الذي يجب أن يكون عليه، أو "الإنسان الجديد"، كما يقول سعادة. إلا أن الإعلان المذكور تأكدَ شعريًا، حيث إن الشاعر بات "مُسَمِّيًا" للأشياء، محددًا للحق؛ وهو ما يعلنه أدونيس في بيت آخر: "قَيِّم باسم أمتي"[2].

ما أخلص منه، بعد هذه المراجعة، هو التأكيد على أن الدعوة إلى الثورة لا تخص الفكر القومي أو اليساري في الشعر الحديث، بل دعا إليها أيضًا محازبو سعادة. كما أن الشاعر - الداعية، "القيم باسم أمته"، الذي يُرَوِّج للأفكار الثورية الجديدة لا نجده ماثلاً في شعر شعراء يساريين أو قوميين وحسب، وإنما عند شعراء الحزب القومي السوري أيضًا. ولا أقف عند هذا الحد، بل أشير إلى عدد من التقاطعات والتلاقيات: تعبير "النهضة"، التي روَّج سعادة لها، ألا نجده ماثلاً أيضًا في تعبيري "البعث" و"الثورة"، كما يردان في شعر التموزيين؟ ألا يمكننا أيضًا أن نجد في قول سعادة أو تشبيهه المبدع بالفيلسوف أصلاً وإن غير وحيد لما سيقوله الشعراء لاحقًا عن الشاعر "الرائي"؟ ألا تكون "النظرة" التي قال بها سعادة هي المؤدية أيضًا إلى مصطلح "الرؤيا"؟

---

(1) أدونيس : "قالت الأرض"، م. س.، ص 95.

(2) أدونيس : م. ن.، ص 88.

إننا نتبين في واقع الحال صلات بين عدد من أفكار سعادة وبين ما ذهب إليه هؤلاء الشعراء لاحقًا: لو سلمنا جدلاً بأن أفكارهم هذه (الداعية، الرائي ...) تجد مراجعها في النسق الغربي، الفرنسي تحديدًا، فإننا لا نقوى على إنكار صلات الشبه والتقارب.

هي أكثر من عملية شبه، فالشعراء هؤلاء أخذوا من غيرهم ما كان يجيب على حاجات في نفوسهم، أو ما كان يعتمل فيها منذ وقت. والحداثة في ذلك - كما كانت طريقة تلك السنوات وبعدها أيضًا - تلفيق وتحوير، من دون أن يحتفظ المصطلح المستجلَب بمعناه الأصلي، بل يتم تحويره ويجيب على حاجات محلية لا تفصح عن مكنوناتها في أغلب الأحيان.

هي سلطة الكلام، إذًا، وغوايته. هي إنشاؤه الأرفع وسجله الأسطوري الخالد. ذاتٌ تحكي حرمانها من السياسة ولكن في شكل تنزيهي، إذ لا تعود السياسة مصلحة وطلبًا لنفوذ بل دفاعًا عن أغراض الجماعة السامية (الوحدة، التحرر...). شاعر ينفث الحياة في رماد التاريخ المختصر في حكايا وأساطير، والتاريخ ليس شاغلاً راهنًا مكتفيًا بذاته، بل راهن مغترب عن ماضيه، عن حقيقته، وهي كامنة مثل جوهر، مثل لقيا أثرية. "الأمة السورية" مفارقة لـ"روحها": كيف لا، وسعادة يريد أن "نبعث حقيقتنا الجميلة العظيمة من مرقدها"! كما لو أنها تنتظرنا على حالها، أو تنتظر الشاعر، نافخَ الروح فيها، مثل طائر الفينيق أو أدونيس.

عودة من خلال الشعر، إذًا، إلى منابع التفكير بعد الافتراق عن الأصول. وقفزة فوق التاريخ، فوق الزمن، تصوغها صرخة أدونيس في النشيد الأول، "أول آذار" (في مطولته **"قالت الأرض"**):

"أنا كنز مخبأ. أين أبنائي؟

فكلي صوتٌ، وكلي حناجر!

(...)

ليقوموا من غفوهم: فتواريخي

عطاش صفر الوجوه، كوامد

أنت علمته الحياة قديمًا

وستبقى له دليلاً ورائدا!" [1].

إيديولوجية تجد مراجعها في نسق ثقافي-أسطوري، في المعاني "الأولى"، في أصول مفترضة على أنها تأسيسية، وهي قومية ثقافية بهذا المعنى. إيديولوجية الحنين والعودة إلى المعاني الأصلية، فيما لا تتخذ سوى شكل كلامي بالضرورة: أسطورة مثل إيديولوجية أو إيديولوجية مثل أسطورة؛ متعالية - ولو لأغراض سامية - عن التاريخ، وعما جرى وعن الراهن نفسه. هل يعني هذا قوَّتَها في الشعر، في الأسطرة، وتعثرَها في السياسة؟

---

(1) أدونيس : م. ن.، ص 17.

إيديولوجية الحداثة، حداثة الإيديولوجيا

خلصتُ من هذه المراجعة إلى تبين المغازي المختلفة لدعوة سعادة الشعراء لـ"نفخ الروح" مجددًا في الأساطير السورية، وأدت هذه المغازي، على اختلافاتها، بسعادة إلى طرح إيديولوجيته، أو ما كان يسميه في لغته بـ"النظرة الجديدة إلى الكون"، كفكر محدد، وإلى التعامل مع التجديد على أن أسبابه مربوطة بالفكر، وبابتداع فكر خصوصي، لا باستجلابات أو تحويرات أو تأثرات تقنية الطابع، كما كان عليه التجديد الشعري وقتها. وأنتهي بالتالي إلى تبين أن الحداثة - وفي هذا تكمن قطيعتها مع الشعر "النهضوي" - استمداد للمعاني من منابع جديدة، إيديولوجية تحديدًا. هذا يصح في الفكر القومي السوري، كما يمكن التحقق منه مع الفكر الشيوعي والقومي العربي وغيرها.

إلا أنني أتبين أيضًا، عدا الأثر هذا، بروز صيغة جديدة للشاعر بعد صيغ: شاعر البلاط، والشاعر الشاكي، هي الشاعر-الداعية. وهذا الأخير لا يعيِّن المناضلَ الذي يضع شعره في خدمة الحزب والعقيدة (خلاف السياب والبياتي الشهير)، بل داعية جديدًا يتخذ من تدبيج قضايا الجماعة الاعتبارية موضوعًا للشعر وذريعة رمزية للتصدر: موضوع للترويج مما يمكنه من ابتكار صيغة جديدة لـ"شاعر القبيلة"، أي صيغة تؤكد على وجه من اجتماعية الشعر، وتسمح للشاعر، بحكم استحصاله على جواز القبول هذا، بأن يقول قوله في صيغة المتكلم المفرد. وهو ذريعة أيضًا لتخليص الشعر من تحكمه الاجتماعي ومحدداته الجمعية، تمكينًا لقول الأنا المتكلمة

دعواها لنفسها. ومعها أطرح السؤال: ألا أجد في عدد من الدعوات الإيديولوجية والحزبية العربية أسبابًا مجددة للقول الشعري؟ أليست الحداثة إيديولوجية بعينها؟ وماذا عن الجانب الحداثي في هذه الإيديولوجيات؟

قد لا تكون الإيديولوجيا حديثة فعلاً إذا توقفنا أمام عدد واسع من "الحركات السرية" في الإسلام، مما قام نشاطها على تدبيج الدعاوى والاجتهادات وبثها، وعلى العمل لاستلام السلطة أو التأثير الناشط عليها، من "إخوان الصفا" حتى فرقة "الحشاشين". وقد تكون الإيديولوجيا "حديثة" فعلاً إذا تنبهت إلى ما صارت إليه في نزعاتها وتياراتها، مع انطلاقة الدعوات العربية التحررية من النير العثماني والسيطرة الاستعمارية في آن، من قوى منظمة، وكتابات ترويجية (على أوسع نطاق مع الكتب والصحافة)، وأعلام "ملهمين" (أنطون سعادة، زكي الأرسوزي، حسن البنا، ميشيل عفلق وغيرهم)، و"كوادر" وأطر وخلايا حزبية.

فنحن نشهد، منذ نهايات القرن التاسع عشر، دينامية تاريخية قلما عرفتْها النخب العربية سابقًا، وتتدبر فيها، هي نفسها، وتلفق وتحور وتصوغ خطابات ساعية إلى التحكم بالتاريخ وبمعانيه، في صورة أقوى مما كان عليه دور النخب في العهود الإسلامية المتعاقبة. فقد نجح الأعلام المؤسسون، في فترة ما بين الحربين، في تجييش وتأطير مثقفين وضباط ومدرسين وغيرهم، في خلايا ومجلات وسلوكات، تشحذها قيم ومساع في إطلاق "الثورة"، وهي استلام السلطة واقعًا.

ما يبدو جديدًا ولافتًا في هذه العملية التاريخية هو التعويل البين على مشروعات إيديولوجية لاستلام السلطة من جهة، والتنافس الصراعي والمكشوف، من جهة أخرى، بين مشروعات عديدة، لا تتنافس وحسب في عدد المنضوين في أجهزتها، أو المتظاهرين تحت يافطاتها الاستقلالية، بل في تبادل الحجج أيضًا وصوغها وفق فنون من المداورة والإقناع والغلبة. كيف لنا، والحال هذه، أن نتبين هذه "الوشائج" الصريحة، بل المعلنة، بين طلب السلطة والاستمداد من منابع فكرية ناشئة، تجمع بين "أصالة" (أو خصوصية) مفترضة وتحديث عادل لقوى المجتمع وخيراته؟

قد يكون من المفيد إقامة التمييز بين الإيديولوجيا كمشروع منفتح على اقتراح الصور والأفكار التجديدية، وبينها كذريعة ومشروع تجزيئي وقامع، ذلك أن المشروع قد "يصعِّد" النوازع وأسباب الاحتقان والكبت في مشروع نبيل وسام وذي نفع عام من دون أن يتطابق معها واقعًا. أي التمييز بين الإيديولوجيا، في ما تقوله وتدعيه وتروِّجه، وبين التطلب السياسي ومحفزاته، أي ما يشحذ همة الحزبيين لطلب شيء يتماهى مع هذه الدعاوى المعلنة، من دون أن يذوب فيها.

أؤكد على إقامة التمييز هـذا، فـلا أقـع فـي تمويهات الإيديولوجيات نفسها، أي إخفاء ما تقوم عليه من "ألعاب" سلطوية، ومن مؤديات لا تتطابق أبدًا مع المقاصد. كما أشدد على التمييز هذا لاعتبار آخر، هو أنني وجدت في البلدان العربية، كما في بلدان أخرى نازعة حينها إلى الاستقلال، طلبًا إلى التحديث أو إلى

الاشتراكية أو إلى الخصوصية القومية بوصفها أدوات نفوذ وسيطرة وتحكم، قبل أن تعني خططًا برنامجية ومشروعات إصلاحية، ولكن بعد أن تبينتْ "صلاحية" هذه الإيديولوجيات و"أهليتـ"ـها في مجتمعات المستعمِر.

لم تكن الإيديولوجيا عمومًا شأنًا حديثًا في حد ذاته، بل أدت في ما سرَّعته، في إطار هذه الدينامية التاريخية، إلى تململات وتكسرات وتبلورات، لم يكن الشعر خصوصًا، والأدب والفنون عمومًا، بعيدة عنها، بل ناشطة فيها: أُتيح لقوى المجتمع، ولا سيما لفئات المثقفين منها، أن تحيا في صورة جديدة أحوالَها وتطلباتها، أن تعلو بصوتها وتصوغ أفكارها، ما يمكننا من فهم "قابليات الحدوث" في إطار هذه الدينامية. فمن دون هذه القابليات لا نقوى على فهم العملية التي أدت إلى "كسر" عمود الشعر العربي (أي أوزانه الشعرية في هذا الطور)، بعد ما ينيف على أربعة عشر قرنًا من السيادة لبحور وأغراض ما عرفتْ في سابق عهدها أي تبلبل، فيما عدا بديعيات أبي تمام والتنويعات العروضية الأندلسية.

توليفات جديدة من الأفكار والمشاعر ومن المكبوتات والتطلبات، وصيغة مفتوحة عامرة بالإمكانات، يتملك فيها "المبدع" (وهي تسميته الجديدة) حق التعبير، حق التسمية، حق التأليف، بعد أن كان فيما مضى أشبه بـ"المؤدي" لنمط سابق عليه. لهذا لا نجد أي صعوبة في تتبع المسارات الإيديولوجية، بل الحزبية، لعدد من رواد التحديث في عالم العربية بعد الحرب العالمية الثانية، ولا في التعرف على أسباب عملية "التواشج" الناشطة والحيوية بين الإيديولوجيا والأدب.

نجد في انطلاقة "الشعر العصري" منازع موصولة بالتمدن، كما قيل في القرن التاسع عشر، ما يرتبط خصوصًا بثقافة مدينية ذات نزوعات ليبرالية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر. كما نجد في تجليات "الشعر الحر"، منشطات ومحفزات إيديولوجية صريحة، ذات مناح قومية ويسارية وغيرها. كما نتبين في تدافعات هذه الحركة التحديثية، على اختلاف عهودها وأطوارها، شعراء حزبيين، يتوزعون بين إيديولوجيات ثلاث، هي التالية:

- القومية السورية الاجتماعية، مع: سعيد عقل، ويوسف الخال، وأدونيس ونذير العظمه وخليل حاوي (قبل عروبيته اللاحقة) وغيرهم. كان لهذه الإيديولوجية دور تأسيسي ونافذ في الحركة الشعرية، خاصة وأن المفكر أنطون سعاده أولى، بخلاف غيره، كما قلت أعلاه، الشأن الفكري، ولا سيما "نفخ الروح في الأساطير السورية" حسب تعبيره، دورًا بارزًا في عقيدته، خاصة وأن الأساطير باتت الشاهد "المتبقي" عن حقيقة "سوريا الطبيعية" - القديمة - التي يدعو إليها، وهو ما ألقاه بينًا في الشأن الأسطوري الطاغي على نتاج هذه المجموعة من "قدموس" سعيد عقل، مرورًا بـ"هيروديا" يوسف الخال، وصولاً إلى "دليلة" أدونيس وغيرها.

- الماركسية في صيغها العربية، مع بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ومعين بسيسو (وغيرهم مثل محمود درويش وسميح القاسم لاحقًا)، عرفت انتشارًا سريعًا في غالب البلدان العربية، وتمتعت بمواهب شعرية لامعة، عدا أنها حظيت

في ذلك الوقت بعدة نظرية قوية، ما كانت لمنافساتها، الإيديولوجيات ذات المنشأ المحلي، إذا جاز القول: كيف لا والناقد المصري محمود أمين العالم "يُقَرِّع"" الشاعر محمد الفيتوري، لأنه نشر في مجلة "الآداب" البيروتية قصيدة يدعو فيها إلى "أفريقيا"، فيسارع الشاعر الشاب إلى الاعتذار في العدد اللاحق من المجلة عن دعوته "الغريبة" هذه! انشغل هؤلاء الشعراء بقضايا اجتماعية ومحلية، متفتحين في آن على شواغل وأحداث عالمية، من كاسترو حتى الفيتنام، حتى إن بعضهم كان في بعض قصائده أشبه بالداعية لقضايا "السلام" ("الأسلحة والعصافير"، "جندي يحلم بالزنابق البيضاء"...) في إطار "الحرب الباردة".

- القومية العربية، في صيغتيها الناصرية والبعثية، كانت أضعف الثلاث شعرًا، على الرغم من نجاحاتها في تسلم مقاليد السلطة، فما عرفت في الشاعر العراقي شاذل طاقة، على الرغم من دوره الطليعي، ولا في بدايات أحمد عبد المعطي حجازي وغيرهما، ما يعوض عن انطلاقتها الضعيفة.

يمكنني أن أستكمل هذه الصورة في أكثر من حقبة تاريخية لاحقة، وفقًا لتبدلات غير مجتمع عربي، ما يعزز هذه الوشائج القوية بين الحداثة والإيديولوجيات. وإذا كانت التيارات الثلاثة المذكورة تراجعت بعض الشيء في نهاية الستينيات من القرن المنصرم، فإن غيرها ما لبث أن تعزز مع ظهور "المقاومة الفلسطينية"، ومع التنامي السريع لأفكار اليسار في مجتمعات المغرب العربي، ثم في الخليج العربي، في السبعينيات، في الوقت

الذي تنامت فيه بين لبنان والعراق وسوريا أفكار "اليسار الجديد" وغيرها من الهامشية و"الجذرية" وخلافها.

لعلي أجد، منذ هذه السنوات المبكرة، في نمط "الضابط الحر" (النموذج الانقلابي) أو "الرفيق" (النموذج الثوري) الصورة الأولى، بل التأسيسية لدور الشاعر الحديث وممارسته. أما في الكتابة فقد تدبرت هذه الممارسات صورًا وذرائع ثقافية استقت مصادرها من منابع متباينة: من "انحياز" المثقف البورجوازي الصغير لقضايا البروليتاريا والفلاحين، و"عضوية" المثقف عند جرامشي، أو من "لزوم الالتزام" عند المثقف حسب سارتر، أو من المثقف "الرؤيوي" مع بودلير، أو "التقدمي" و"الطليعي"، المثقف المجند في أدبيات "الحرب الباردة". كيف لا، ونحن نجد في أسباب جدالات المجلات، مثل **"الآداب"** و"شعر" و**"الطريق"** وغيرها، حججًا مستقاة بل منتزعة من سياقاتها الأوروبية لتوظيفها في صراعات وجدالات طلبًا للغلبة الفكرية المحلية وحسب! كيف لنا أن نفهم خارج هذا السياق عملية الجمع الطريف والغريب بين الدعوى القومية العربية من جهة، وألبير كامو وجان-بول سارتر من جهة ثانية، على صفحات مجلة **"الآداب"**: تم "استعمال" أدب الكاتبين الفرنسيين المناهضَيْن للماركسية ودعاويهما ترجمة وذيوعًا، بمنأى عن موقفهما من القضايا "القومية" (في الجزائر مع كامو، وفي فلسطين مع سارتر)!

التجييش بدل التفكر، الترويج بدل الجدل، فيما يتم استعارة أفكار أوروبا - "الخصم والحكم" في آن - والتدبر بها، وتلفيقها بما

يفيد المناورات والمماحكات، في مسعى عام لا تحيد عنه أي إيديولوجية، وهو أن تجنِّد كل ما تجد إليه سبيلاً، من دون تأسيس أو تبصر أو نقد. وماذا عن الحداثة كإيديولوجية؟ وماذ عن الإيديولوجيا كحداثة؟

قد يكون مفاجئًا للبعض القول إن الحداثة خطاب عنفي، بل انقلابي في ثقافتنا المعاصرة. ذلك أن وعينا لما حدث لا يتعدى، بعدُ، الوصف أو التفسير العياني، من دون أن نتبين تمامًا مؤديات الحداثة، ولا عمليات تحققها. وقد يكون الكلام مفاجئًا أكثر إذا جرى القول عن وجود تلازم بين عنف المكبوتات السياسية وتبدل العبارة الشعرية في مدى الخمسينيات خصوصًا من القرن العشرين. كلام مفاجئ، لأننا قصرنا تاريخ الشعر الحديث، ولا سيما في انطلاقته، على ظاهرة عروضية في المقام الأول: التخلي الجزئي او التام عن البحور الخليلية. أو فسرناه بتسابق يكاد ينحصر في شهور معدودة بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب على قطع شريط السباق المشحون. وإذا ما وجدنا له أسبابًا اجتماعية، مثل نازك الملائكة، فإن هذه الأسباب تبقى محصورة في "اندفاعة اجتماعية" غير بينة، إذ هي تلبية "لحاجة روحية تبهظ كيانهم (للشعراء)، وتناديهم إلى سد الفراغ الذي يحسونه. ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة"[1]. ولكن كيف يحدث التصدع هذا؟

---

(1) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر"، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثالثة، 1967، ص 42-43.

لم تكن وجهة الحركة التجديدية أكيدة، بدليل أن نازك الملائكة سارعتْ بعد سنوات معدودة إلى استنكار ما جرى، والوجهة التي اتخذها خصوصًا. ولم تكن الحركة اعتباطية، بالمقابل، لأنها ما لبثت أن انتظمت في تجارب وسياقات، في غير بلد عربي، كما لو أن يدًا خفية تسيرها وتوقع خطواتها. يمكننا أن نتحدث طويلاً، وأن نسوق الأسباب الموضوعية والذاتية، التي أدت إلى انطلاق هذه الحركة الشعرية (بل الثقافية) الواسعة، ولكن كمن يرتب التفسير بعد أن حصل ما حصل. ذلك أن ما جرى، من دون أي ميل إلى المبالغة والتضخيم، ليس بالهين في ثقافة ما، وهو القطيعة مع "تقليد شعري" يرقى إلى قرون وقرون. ولا أقصد بالقطيعة تلك القصائد الأولى التي "نوَّعت" في تشطير الأسطر، أو انساقت إلى زخرفة هندسية مشابهة لما جرى في قصائد "عصر الانحطاط" أو في الموشحات وخلافها، ذلك أن هذه "التململات" (كما سماها أحد النقاد) ما كان لها أن تُسمَّى على هذه الصورة لولا حدوث "الثورة" نفسها.

لقد كان من اللافت أن شعراء ونقادًا سارعوا إلى تسمية حركتهم بـ"الثورة"، على الرغم من كونه لفظًا دلاليًا ناشئًا ومستحدثًا في العربية، أخذًا من دون شك بما سبق إليه "الضباط الأحرار" حين جعلوا من "انقلاب" 23 يوليو (تموز) في سنة 1952، في مصر، "ثورة". ذلك أننا لا نقوى - حتى لو كنا بعيدين كل البعد عن أي نظرة تعسفية أو اختصارية في تفسير الظواهر الاجتماعية، ومنها الظاهرة الشعرية - على تبيُّن نشأة هذه الحركة "الحديثة" خارج هذا المد العنفي الذي سعى إلى الإمساك بمقاليد

السلطة فيما كان يدعو إلى الحرية، ما يعكس الطبيعة التجاذبية والمتناقضة لحركته هذه. ونجد أيضًا أن هذه "الثورة" ما كان لها أن تتحقق إلا حين بادرت فئات أو جماعات إلى تسيير عجلة التاريخ بنفسها وتبعًا لمصالحها، لا بمقتضى ما ورثته. يمكننا أن نطيل الكلام على ممهدات هذه "الثورة"، إلا أنها "انقلاب" ينطلق من تبرم وضيق وتطلع، وتقوم أيضًا على درجات من الافتعال والإقحام والتدبير والتلفيق، ومن المناورات الموفقة.

قد يجد البعض في إقدام هؤلاء الشعراء على استلام زمام المبادرة الشعرية تناسبًا مع ما كانت تقوم به جماعات عربية في تعيين وطنياتها الخصوصية في العربية الجديدة، حيث أتى الشعر الحديث (مع غيره) وسيلة وغرضًا لهذا الوعي الناشئ. كتابةٌ تجد أنها في مجال مفتوح، يتعدى بلاط الأمير (حتى أحمد شوقي) إلى القارئ في المجتمع؛ وهو عمل كتابي ينازع سلطة الفقيه أو الأمير، أشبه بـ..."الضابط الحر" في مجاله. وقد يجد البعض أسبابًا أخرى لهذا التفجر العنفي، ماثلة في محاكاة تجارب أجنبية، ناظرًا إلى الحداثة على أنها أثر مثاقفة، أي الناتج المحلي عن المواجهة والتفاعل مع الثقافة الأوروبية، أي عن الفعل التبديلي الأوروبي المتمادي في أنماط التصور والتمثل والتذوق والتعيين والتسمية. وهي كلها أسباب لها ما يفسرها في المكبوتات كما في المحرمات العربية، ووجدتْ في الحداثة قابلية لتأليف نص يستقي مصادره من "سلطة الأنا"، من رغباتها واستيهاماتها وهوسها وتعويضاتها الرمزية، لا من التنافس في إطار جمعي مفروض متحقق ومطلوب في الشعر التقليدي.

الحداثة في ذلك فعلٌ عنفي، فعلُ مصادرة واستلام واستحواذ وتعيين وتسمية؛ وهي التمكن أيضًا من أسباب النفوذ المتمادي. فعلٌ محرِّر ما كان له أن يتحقق من دون شك من دون الفعل "الخياني"، أو "التآمري"، أي الأخذ بمقتضيات خطاب الحداثة الأوروبي، الخطاب الدخيل غير الأصيل. ومن اللافت في هذا السياق هو تخير عدد من الشعارات والعلامات في هذا الخطاب، وتحويرها وفق مقتضيات السجال المحلي وقيمه، من مفهوم "الطليعة"... العسكري حتى عمليات "التفجير" المطلوبة في اللغة الشعرية.

إلا أن هذا العنف في الخطاب عَيَّنَ بقدر ما نفى، أكد بقدر ما نحّى. نبش عن نصوص "ميتة" فأحياها، وصرف النظر بل ردم ما كان يتلعثم أو يتردد على مقربة منه. عنفٌ في ما يعبنه الخطاب على أنه "الحديث وحده" (فيما غيره "تقليدي" و"محافظ")، أو "الثوري وحده" (فيما غيره "عميل" أو "رجعي"). عنفُ التعيينات: هذه هي الحداثة لا غيرها أبدًا، وهذه هي قيم الإبداع لا غيرها، وهذا هو "النص" لا غيره، فيما لا تستقي التعيينات هذه قوتها في غالب الأحيان من سجال محلي، بل من أدوات النفوذ الاعتباري التي سبقنا إليها هذا الشاعر أو ذاك، أو هذا الكتاب أو ذاك، في الغرب.

عنفُ اكتسابِ قيمة اعتبارية، واكتسابِ مواقع سلطوية فعلية مباشرة في المؤسسات أو في استحداثها: هذا ما يفسر نشأة العديد من المجلات الشعرية والأدبية العربية الحديثة، وما يفسر دورها والسجال فيما بينها. وهذا ما تديره وترعاه أيضًا شبكات الصداقات

والشلل، طالما أننا لم نعرف "جماعات شعرية" بالمعنى الحصري للكلمة، فيما خلا "جماعة أبوللو" وعدد متفاوت من كُتَّاب مجلة "شعر" في بعض الأحوال.

عنفُ رفعِ الصوت أعلى، وجعلِ حدِ الحداثة أعلى وأعلى، كما لو أنها سباق حواجز. عنفُ تعيينات، عنفُ مواقع مكتسبة وعلاقات سلطوية، بما فيها من عمليات ترغيب وترهيب. ذلك أننا ننسى أنها حداثة تعيد إنتاج علاقات السلطة التي تتبرم منها، وإن في حلقات أضيق، وبأدوات العنف اللفظي والاعتباري. كما لا ننتبه غالبًا إلى أن اصطلاحات الحداثة... "عسكرية"، حيث "الرائد" يتقدمنا دائمًا ويصادر السلطة الرمزية باسمنا، من دوننا طبعًا، وفق لفظانية خلاصية، مؤداها يقع خارجنا، في "البطل"، في "الزعيم المحبوب"، في "اسمنا العلم".

عنفُ النص في ما يشدد عليه من دون تمييز أو معالجة. نصٌ يتحدث عن الشك والتردد والسؤال فيما عباراته مبرمة، لا إمكان لسجال معها ولا لتاريخية ما. نصٌ متألق في عبارته المشحوذة، أشبه بسياف ولو أن الرؤوس من ورق. وهو نص يشي بملابسات استلامه للسلطة الرمزية وسعيه للاحتفاظ بها، فينعدم التاريخ ويبقى الاسم العلم. نصٌ يهدد ويخيف بقدر ما هو مهدَّد وخائف، لا يني يتأكد من صلابة الكرسي وأدوات السلطة.

إذا كنا نتبين في نصوص الحداثة شيئًا من وجع العنف المكبوت، ومقادير من التعنيف للعبارة الشعرية، إلا أنه عنف

سياسي بل انقلابي في المقام الأول، نازعٌ إلى السيطرة وحسب، لا إلى جعل الإنسان، الشاعر بداية، موضوع نقد وتبين و... عنف. ذلك أننا، فيما خلا بعض نصوص أنسي الحاج "العنيفة" فعلاً، نقع على قصائد "الدندنة" (أي التنويع والتطريب على لغة معينة سلفًا في دلالاتها وكناياتها، بل حتى في استعاراتها)؛ أو على قصائد "الدور" التي لا تني عن كتابة القصيدة نفسها مرة بعد مرة، قصائد التأكيد الخائف. قصائد محكمة مرتبة من دون زلة لسان أو لعثمة أو ضغط، ذلك أنها لا تعرِّض قول "القائل" في القصيدة لأي نقد أو معالجة. قصائد مبرمة، فيها حتم تنبؤي، لا أطياف الإنسان وأشباحه، أي أصواته الأخرى، أي شبكته العنفية بالتالي. لغة فخمة، عالية تصلنا حيثما كنا، من دون أن نصيخ السمع إليها، ذلك أنها من دون وشوشة أو همس أو تقطع. كما لو أننا في حشد جماهيري، أو في جمعية عمومية، لا في الوحشة، بيت الشعر الدافئ والتعاقدي.

لا يمكن القول، اليوم، إن الإيديولوجيا بمعناها الحزبي لا تزال تمد الشعر - كما كانت - بمواد ورموز وشعارات واستهدافات وقيم، بعد ضمور هذه الإيديولوجيات وانتهاء عهدها التبشيري وتبخر دعاوى بعضها في ممارسات السلطة. إلا أن هذا التراجع لا يصيب متبقيات أو موروثات هذا العهد في تكوينات القصيدة الحالية، وإن يتحلل في تناول سياسي للمواد، أو للمبثوث الإيديولوجي بالأحرى. وإذا خفَّت حمولات الإيديولوجيات الحزبية في الشعر، فإن حمولات أخرى لا تزال

ناشطة، ومنها دعاوى الحداثة لنفسها كإيديولوجية، ثورية بالمعنى العام، أو شعرية بالمعنى الحصري (كما ألقاها في شعر أدونيس تخصيصًا منذ نهاية الستينيات في القرن المنصرم، من "تفجير" الحضارة إلى إنشاء **"الكتاب"**). ونحن لا نتوانى عن لحظ شقوق وفروق وخصومات في متون القصائد، تجد أصولها في السجالات حول تعريفات الحداثة وحمولاتها واستهدافاتها: بعض الشعر يروِّج لنفسه، أو يقيم دعواه لنفسه، في نبذه لقضايا أو في ترويجه لقضايا، مثل الهدم أو الغرابة أو الجنون... وهو ما ألقاه كذلك في شعر من طلبوا الهامشية أو اللغة "التالفة" أو اليومية أو شعرية التفاصيل أو السرد. هذه المواد الإيديولوجية كلها تمد الشعر بما يجدد موضوعاته، ويوسع مجازاته، ويعدد دلالاته، في تشبيكات متواشجة، متداخلة، يصعب فيها التمييز أحيانًا بين كون هذه المواد ترشيدية، أي محكمة التدبير في صياغاتها أو ضمنية، أي "محلولة" في تضاعيف الكلام. وهو تمييز بين إيديولوجية تقع في تدبير الشعر وبين أخرى مبثوثة في الكلام، وبين إيديولوجية توجه الكلام الشعري وتسوقه سوقًا توظيفيًا وبين أخرى تغذي قوة التخييل فيه.

الفصل

الثالث

3

ابتداء الشعر من الشاعر، ابتداء القصيدة من الكتابة

"أنا الموقع اسمي أدناه

أسمع المطر ينزل

جافًا على الأسفلت

ومما قلت الآن وقبل الآن

لن تذكروا كلمة

لكن فمي ارتوى قليلاً

وهو يروي لمن يريد

ماضي الأيام الآتية" (أنسي الحاج، "ماضي الأيام الآتية"، (1965)، دار الجديد، بيروت، 1994، ص 128.

ما "مستقبل" القصيدة بالنثر[1]، حسبما اقترح علي المنظمون الموضوع؟ كيف أرصده؟ كيف أجعله موضوعًا لبحث؟ أفي

(1) أستعمل منذ عدة سنوات التركيب اللفظي "القصيدة بالنثر" (أو "القصيدة نثرًا") بدل التسمية الرائجة: "قصيدة النثر"، لسببين: الأول لغوي ويتناول صحة الترجمة، إذ إن التركيب الفرنسي (poème en prose)، لا يفيد "قصيدة النثر" أبدًا، وإن بدا مستساغًا للسمع. أما السبب الآخر فشعري صرف، بعد أن وجدت أن التركيب "القصيدة بالنثر" يناسب هذه القصيدة في تعريفها وواقعها النصي، وهي أنها قصيدة تشتغل وتنبني بالنثر، وليست قصيدة النثر.
كما وجب القول إن هذه التسمية عانت في فرنسا من مشاكل، إذ إن بودلير أطلق عليها، في رسالة إلى أحد أصدقائه في العام 1861، الاسم التالي: "القصيدة، بالنثر" (poème. en prose)، وقد وضع الفاصلة بين لفظي التركيب؛ وأطلقَ غيره عليها تسمية منحوتة من لفظي النثر والشعر في آن، وهو: (proème). ولقد تحققت كذلك أن الشاعر أوسكار وايلد (Oscar Wilde) لم يتأخر، هو الآخر، عن تسمية إحدى مجموعاته بها =

تدافعات الكتابة واعتمالاتها؟ أفي ما هو جار وممكن التأكد منه والثبوت والتمكن؟ كيف للباحث، بلغة البحث، أن يعاين ما لم يقع تحت ناظريه في مواد وعلاقات وبنى؟ أيستعير الباحث بما يحدس به الشاعر، وفقًا لما كتبه أنسي الحاج: **"ماضي الأيام الآتية"**؟

هذا ما تسعى إليه هذه الورقة بين إعادة النظر والاستشراف، بين المعاينة والاستكشاف، بين التأكد من متانة البنى والتحقق من اندفاعات قواها. كما وجدت الورقة، في مسعى آخر، سبيلاً دراسيًا لها، وهو وضع القصيدة في "امتحانات" ممكنة ومتوقعة لها، ما يفضي على شيء من مقبلها الراجح. أقول هذا عملاً بما قاله نيتشه: "لسنا حذاقًا كفاية لكي نتوصل إلى رؤية الجريان شبه المطلق للمقبل، (كما أن) الثابت لا يستديم إلا لأن أعضاءنا الفظة تختصر الأشياء وتعيدها إلى مخططات عمومية، فيما لا يوجد أي شيء وفق هذه الصورة. فالشجرة هي في كل لحظة شيء جديد، ونحن نعمل على تثبيت الشكل لأننا لا نحسن التقاط الرهافة في الحركة المطلقة". أفي إمكاني التقاط مثل هذه الرهافة الجارية في نسغ الشجرة – شجرة هذه القصيدة – كما في براعمها؟

***

= يفيد التمييز الفرنسي الذي أشدد عليه: (poems in prose)، ما يمكن ترجمته: "قصائد في النثر"، أو "قصائد بالنثر" كذلك.
أما أقدم استعمال لاسمها في الفرنسية فيعود إلى العام 1700، إلى الكاتب بوالو (Boileau)، إذ عنى الاسم في كتابته... الرواية، على أنها تنتسب بدورها إلى الفن الجميل، أي قريبة من الشعر.

غريب أمر هذه القصيدة (و"الشعر المنثور" قبلها)، التي حركت وتحرك مشهد الشعر العربي (بل أوسع منه) منذ مئة سنة تقريبًا[1]، من دون أن تبلغ تمامًا الدرس الجاد؟ لو عاد الدارس إلى

(1) لن أقوم في هذه الدراسة بمراجعة، أو بتتبع تاريخي يظهر - خلافًا لما ظنه بعض النقد - أن الإقبال على كتابة القصيدة بالنثر لا يرقى أبدًا الى نهاية الخمسينيات من القرن الماضي، مع مقالة أدونيس التعريفية عنها في العدد الرابع عشر من مجلة "شعر" (شتاء 1960) والمنطلقة من عرض لكتاب سوزان برنار الذائع الصيت، ولا من مقدمة الشاعر اللبناني أنسي الحاج لمجموعته "لن" (1960)، المستندة هي الأخرى لكتاب برنار. ولن أقوم كذلك بعرض نقدي يظهر أيضًا أن نسق كتابة هذه القصيدة لا يعتمد على ما دعت إليه، أو ما صاغته الناقدة الفرنسية، بل على وقائع وعمليات تأثر أخرى، علينا أن نجدها قبل هذا التاريخ، عند شعراء آخرين، وتبعًا لمؤثرات أخرى. ذلك أن تتبعًا كهذا يدعونا إلى وقفات مطولة عند مساعي جبران خليل جبران وأمين الريحاني وغيرهما في كتابة "النثر الشعري"، وعند تجارب مراد ميخائيل وإلياس زخريا وحسين عفيف وأورخان ميسر وثريا ملحس وحسين مردان ونقولا قربان وتوفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط وغيرهم أيضًا مما لا أجد حاجة لتكراره. وهم - على ما ألحظ - شعراء من سورية وفلسطين ومصر والعراق، لا من لبنان وحده، مثلما تسرعت نازك الملائكة في القول، واتبعها في ذلك نقاد متسرعون بدورهم، من دون أن يدققوا أو يراجعوا هذه التأكيدات. إلى هذا، فإن تأثرات هؤلاء الشعراء لا تعود الى كتابات الحاج وأدونيس، ولا إلى كتاب سوزان برنار، خصوصًا وأن أكثر من شاعر منهم (توفيق صايغ، جبرا ابراهيم جبرا، ثريا ملحس...) إنجليزيو الثقافة، وأن محمد الماغوط لا يتقن لغة غير العربية، إلا أنه تعرف على الشعر الأجنبي المنقول إلى العربية على الأرجح.

المدونات المختلفة لوجد كمًا هائلاً من الكلام عنها، بل من السجال حولها، وعددًا قليلاً من الكتب[1]. وهو ما قد يُخفي مشاكل متلابسة ومتداخلة، بين الممانعة في قبولها، من جهة، وبين الصعوبة في درسها، من جهة ثانية.

هذا ما يتأكد منه الدارس، في وجه أول، إذ يعاين – وإن بعجل – المشهد الشعري، فيتحقق من أنها لا تزال غير مقبولة من شعراء، من نازك الملائكة حتى أحمد عبد المعطي حجازي، كما أن نقادًا عربًا معروفين بدراساتهم في "الشعرية" ومسائلها يتجنبونها ضمنًا، إذ لا يخصونها أبدًا بالدرس. وقد لا يكون الحديث مناسبًا عن "مستقبلها" بالتالي من دون الحديث، ابتداءً، عن هذين المعوقين. فماذا عن "الممانعة" التي تحول دون تركزها؟

---

(1) لم تنعم هذه القصيدة بعد في النقد العربي بنصيبها الدراسي، على الرغم من كل الضجيج الإعلامي الذي صاحبها ويصاحبها. واللافت في ما صدر عنها من دراسات هو أنها لم تحظ بعد بدراسة تاريخية مكتملة الشروط حول تكوينها ومساراتها. ويمكن ذكر الكتب التالية في مجال درسها (بعد أن أضع جانبًا ما أصاب بعضها أو عددًا من شعرائها، في هذا الكتاب أو ذاك، من عنايات نقدية):

أحمد بزون: "قصيدة النثر العربية: الإطار النظري"، دار الفكر الجديد، بيروت، 1996 .

وأصدر "اتحاد كتاب المغرب" مجموعة كتب عن مسألة هذه القصيدة، منها: "الشعري والنثري"، في العام 2001 لرشيد يحياوي، وفي العام 2003 الكتب التالية: عبد الله شريق :"في شعرية قصيدة النثر"، وحسن نجمي: "قصيدة الرؤيا: في التنظير الشعري"، ومحمد الصالحي: "شيخوخة الخليل: بحثًا عن شكل قصيدة النثر".

وجوب النظر من خارج العروض

قد تتأتى هذه الصعوبة، في المقام الأول (بين جملة أسباب متعددة)، من كون هذه القصيدة "غريبة" و"صادمة" للشعر وللشعرية العربيتين: إذا كانت هذه القصيدة قد قُبلت في فرنسا، موطنها الأول[1]، كما في تجارب أوروبية أخرى، فذلك يعود إلى سهولة دخولها إلى الشعر والشعرية الفرنسيتين، بفعل وجود "أشكال" مختلفة للقصيدة (ballade, ode, sonnet...)، وللشعر (الملحمي، الغنائي والدرامي)، سابقة على انبثاقها في هذا الشعر، فيما لم يعرف الشعر العربي سوى أجناس للقصيدة (مدح، هجاء...) من دون أشكال متباينة[2]. لعل القصيدة بالنثر قد تبدت، في عالم

(1) تعود بدايات القصيدة بالنثر إلى مطالع القرن التاسع عشر (بين العام 1822 والعام 1834، وبين العام 1835 والعام 1846)، حسب أكثر من دارس ومؤرخ فرنسي، إذ اعتبروا أن الشاعر آلويسيس برتران (Aloysius Bertrand) وغيره هم الذي افتتحوا هذا النوع الشعري، فيما اعتبروا الشاعر شارل بودلير هو الذي أطلقها وثبتها، خصوصًا وأنها تحولت معه، بين العام 1855 و1869، نوعًا مطلوبًا من شعراء عديدين، وليست بالتالي قصيدة هامشية.
يمكن العودة خصوصًا إلى الكتاب التالي الذي تكفل بدرس هذه القصيدة قبل بودلير:
Nathalie Vincent- Munnia : Les poèmes en prose : généalogie d'un genre, dans la première moitié du dix-neuvième siècle français, Honoré Champion, Paris , 1996.

(2) ما عرفه من أشكال، مثل الموشح والبند والمسمط وغيرها، بقي مقتصرًا على الغناء أو على وظائف أسلوبية محددة.

العربية، لا إضافة أو تنويعًا في الشكل، بل خروجًا على الشعر والقصيدة في آن. فهي النوع الكتابي الجديد الذي فصل، في الشعرية العربية، بين الشعر والقصيدة، وبين القصيدة والقالب العروضي، وبين القالب العروضي والإيقاع، وبين الإيقاع والحروف... وهي قصيدة تنتسب إلى النقائض، إذا جاز القول، إذ تشير في مبناها التركيبي إلى الشيء وعكسه في آن، وهو ما يصعب على البعض قبوله في العربية، ولا سيما من اعتاد منهم على النظام والاتساق سبيلين للتعرف على الأشكال الفنية والجمالية. ماذا عن صعوبة درسها، التي قد تحول دون توطنها؟

تحكم بالنظر إلى القصيدة بالنثر منظور تقليدي، لم تفارقه إلفته المديدة مع العروض بمقتضياته كلها. إلفة كافية لكي تبقى أداة النظر إلى تركيب الجملة، نحويًا وإيقاعيًا، مستلة من هذا المنظور، الذي ينظر إلى القصيدة في صورة ترتيبية، تراكمية، في وحدات قابلة للحصر والتعيين. وهو ما أعالجه في عدة وقفات تفقدية، وأبدأ بوقفة إيقاعية.

هذا ما أصاب القصيدة بالنثر من منتقديها من النقاد، مثل نازك الملائكة وغيرها، حيث لم يجدوا فيها العروض أو الإيقاعية النسقية[1]. هذا ما أصابها من دارسيها المدافعين عنها، حيث وجدوا

(1) هذا ما أصاب قصيدة التفعيلة بدورها، حيث إن نازك الملائكة وغيرها تعاملوا معها على أنها "ظاهرة عروضية"، فيما تشكلت هذه القصيدة، في تجاربها الحيوية، في انبناءات تحتفظ بالتفعيلة وبمجزوءاتها الكثيرة من =

فيها – إثر سوزان برنار – "إيقاعًا داخليًا"، فيما لم أعثر عليه – بخلافهم – عندما درست بعض نماذج هذه القصيدة (في نهاية السبعينيات من القرن الماضي، في الدكتوراه الأولى)، وهو ما أبنته لاحقًا في كتابي **"الشعرية العربية الحديثة"** في الخلاصة التالية: "إذا كان المقصود بهذا (الإيقاع الداخلي) الإشارة إلى نظام مستمر ومتواصل، ذي وحدات بينة، فإن هذا الإيقاع غير موجود. فنحن نعثر في هذه القصيدة أو تلك على قدر من التتابع أو الصلة الإيقاعية بين حروف لينة، أو غيرها من السمات الصوتية، ولكن من دون أن تؤلف أبدًا سلسلة إيقاعية، ذات وقفات وانعطافات واضحة. (...)، لم تزل (القصيدة بالنثر) حالة صعبة الدرس"[1].

هذا ما يمكن قوله في مبنى المعنى كذلك، حيث طلب النقد من هذه القصيدة ما كان يطلبه منها النقد العربي القديم، وهو "إصابة المعنى"، أو "تمام المقصود"، فيما اتجهت القصيدة هذه – على ما تبينت ودرست – إلى "زوغان المعنى"، وإلى تعطيل سبل التعرف عليه أحيانًا أو تبديده.

=دون شك، إلا أن هذه الوحدات العروضية والإيقاعية باتت تتحكم أقل، أو ليست هي التي تملي شروطها على بناء الجملة النحوي وعلى تولد المعاني فيها:

راجع نازك الملائكة: "قضايا الشعر المعاصر"، مكتبة النهضة، بغداد، 1965.

(1) شربل داغر: "الشعرية العربية الحديثة"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 63-64.

وهو ما يمكن قوله في تصنيف هذه القصيدة، أو في التعرف على أشكالها أو الأنواع فيها: ما احتفظه بعض النقد من معايير التعرف عليها (الكثافة، المجانية والقصر)، التي بلورتها سوزان برنار في كتابها[1]، **"قصيدة النثر من شارل بودلير إلى أيامنا هذه"**، واستعاده غيرها منها، لا يناسب هذه القصيدة في عدد كبير من تجاربها. يمكن أن ألتمس الإجابة عن هذا السؤال، لو توقفت أمام عدد من قصائد شارل بودلير، منشىء هذه القصيدة في الشعر الفرنسي[2]: نتعرف في قصائد له مختلفة، ذات بناء نظمي أو نثري، مثل قصائد "غروب المساء" و"لوحات باريسية" و"خشوع"، على الموضوع عينه، وهو السكينة المتحققة للإنسان عند حلول المساء. ولو درست القصائد هذه عن قرب لوجدت أنها تشترك في التحلقات الدلالية نفسها، إلا أنها، فيما تبدو معروضة ومبسوطة في القصيدة بالنثر، يتم التلميح إليها في القصيدة الأخرى ذات البناء العروضي. كما أتحقق أيضًا من أن معنى واردًا في بيت عروضي واحد تم تقديمه وترسله في مقطع بكامله في القصيدة بالنثر. يمكن أن نجري المقارنة عينها بين قصيدة "دوروتي الجميلة" وقصيدة

(1) Suzane Bernard : Le poème en prose de Beaudelaire à nos jours, Paris, Librairie Nizet, 1959, réédition 1988.

وهو ما استعاده أدونيس وعرضه في مجلة "شعر" (1959)، وأنسي الحاج في مقدمة "لن" (1960)، قبل أن يعرف الكتاب ترجمته إلى العربية.

(2) أستعيد جزئيًا ما سبق أن كتبته في جريدة "الحياة": "الصعلوك الغريب إزاء فحولة الشعر"، جريدة "الحياة"، ملحق "آفاق"، لندن، العدد 12367، 6 كانون الثاني-يناير 1997.

"بعيدًا من هنا" النظمية والنثرية، ونتوصل إلى تبين الفارق الأسلوبي عينه، وهو أن القصيدة بالنثر تجنح إلى العرض والتمدد والإطالة حيث تميل القصيدة المنظومة إلى الاختصار والتلميح. هذا ما نتأكد منه أيضًا إذا عدنا إلى قصائد أخرى لأبولينير وريفردي، وتميل كلها إلى تأكيد الفكرة التالية، وهي أن جنوح البناء النحوي-التركيبي إلى النثر في القصائد يؤدي في هذه الأمثلة إلى جعل نسق السرد أساسًا للبناء، فيما يؤدي جنوح البناء النحوي-التركيبي إلى العروض إلى تخفف الأبيات من السرد. أيعني هذا أننا نجد في النسق السردي معيارًا يميز القصيدة بالنثر عن غيرها؟ هذا ما يبدو ممكنًا بل صحيحًا إذا عدنا إلى عدد واسع من القصائد بالنثر العربية التي أخذت من سرد لقطة، أو مشهد، أو حكاية، أو قصة، سببًا ناظمًا للبناء فيها.

هذا ما أصل إليه في مسعى مكمل أيضًا لهذا المعيار، وهو الوقوف على النسق الوصفي الماثل أيضًا في عدد آخر من القصائد العربية، حيث يجنح الشاعر إلى التسمية المحسوسة، وإلى التتبع الدقيق والمعلل أحيانًا، مثلما ألقى ذلك أحيانًا في ما يُسمَّى أحيانًا بقصيدة "التفاصيل". هل نجعل السرد، والوصف، والتعيين التجريدي، والتكثيف، والاستعارية، والتلميح، معايير يمكن لها أن تميز، في بعضها، بعض القصائد النظمية؟ نجد في هذه الحدود والفوارق، من دون شك، بعض أسباب التمايز والالتباس بين التجربتين الشعريتين، إلا أننا لا نقوى على جعل الحدود حدودًا

ناجزة، أي جامعة لكل من التجربتين. فنحن نجد في عدد من القصائد النظمية (كما في الشعر القصصي عند خليل مطران، أو التمثيلي عند أحمد شوقي، على سبيل المثال) سُبلاً سردية ووصفية وتعليلية، كما نجد في بعض قصائد أنسي الحاج بالنثر تخييلاً واستعارية كثيفة وتجريدًا وخلافها، وقد نلقاها مع مقابلها في القصيدة الواحدة من شعره أحيانًا. دافع الحاج في مقدمة **"لن"** عن وجوب أن تكون القصيدة قصيرة، **"لأن التطويل يفقدها وحدتها العضوية"**؛ ويشير في ذلك إلى تحديدات سوزان برنار من دون شك. هذا ينطبق أكثر ما ينطبق فعلاً على قصائد **"لن"**، لا على مجموعتين لاحقتين في شعره: **"ماذا فعلت بالذهب..."** و**"الرسولة بشعرها..."**. ما يعني هذا؟

هذا يعني، بداية، أن التخييل (مع جملة المعايير المتصلة به والمذكورة أعلاه) هو أقرب إلى طبيعة الشعر المنظوم، من دون أن يُحد به أو أن يقتصر عليه وحده. وهذا يعني، في الوقت عينه، أن السرد (مع المعايير المتصلة به) هو أقرب إلى طبيعة القصيدة بالنثر، من دون أن يخصها وحدها في الشعر، وأن تكتفي به. وهذا يعني، ثانيًا، أن علينا، إذا ابتعدنا عن تعريفات الشعر المفروضة عليه من خارجه، أن نخبط خبط عشواء بين النصوص النظمية والنثرية، وبين غيرها كذلك، من دون أن نتوصل عندها - أي بعد إسقاط المحددات الخارجية - إلى معايير حاسمة لهذا النوع الأدبي من دون غيره. فقد نجد في الشعر، أيًا كان شكله الإيقاعي، شيئًا من عناصر

السرد، وفي السرد شيئًا من الشعر، وفي الحكاية شيئًا من الكثافة، وفي القصيدة بالنثر شيئًا من عناصر الحبكة الروائية أو "العقدة" المسرحية أحيانًا.

ناقدو القصيدة بالنثر، مثل المدافعين عنها أحيانًا، قيدوا أنفسهم بسجالات لا تفضي إلى فسحة النقد والتبين الأدبيين معًا، عدا أنها مجدبة كذلك، إذ تقتصر عناصر سجالاتها على عناصر من دون غيرها من عدة الشعر النظمي. كما تغيب معايير أخرى من صميم النسق الشعري "الصافي" بمجرد أن تفتقد القصيدة بالنثر إلى التفعيلة، حد العروض العربي الأدنى. فبناء القصيدة النظمية الخارجي يُغيِّب أحيانًا عن بال نقادها طبيعة تركيبها، كما أن خلو القصيدة بالنثر من هذا المحدِّد بعينه يطردها شر طردة من جنة يَقبلون فيها بالشعر القصصي والتمثيلي والحكمي والسردي والوصفي في أبواب الشعر، بينما لا يتورعون عن طرد القصيدة بالنثر من دون النظر حتى إلى "ملف اتهامها". ذلك أن الشعر لا يزال يرتبط، في اعتقادات المحافظين في نقدنا، بالنظم العروضي، بحده الأدنى، النظم التفعيلي[1].

(1) أبنت في غير دراسة أن درس النقاد لقصيدة التفعيلة تعين في مقاربات عروضية المبنى، ما أدى إلى ملاحظة "العيوب" التي وقع فيها هؤلاء الشعراء، من دون أن يدرس هؤلاء النقاد الأسباب التي أدت إلى مثل هذه الاعتوارات التي باتت تصيب القول الشعري؛ وهي اعتوارات تأتت من أولوية التأليف النحوي عند هؤلاء الشعراء على مقتضيات العروض والتفعيلة والقافية.

ذلك أن النقد نظر إلى القصيدة بالنثر على أنها "نوع" أو "جنس" شعري جديد في العربية فيما عنت، في واقع التجربة الكتابية العربية، شيئًا آخر يستحسن الوقوف عليه والتمعن في حركاته ودرسها. إذ أعتقد بأن الدرس المناسب لهذه القصيدة يتعين في حدود أبعد من حدود النوع أو الجنس الشعريين، ليطاول أبنية الكتابة نفسها. وهي أبنية تولدت في رحاب النثر قبل الشعر (وإن انتقلت إلى الشعر)، وفي تجريب سبل جديدة في بناء الجملة والجمل غير معروفة في احتكام الجملة إلى البيت قديمًا. وأخلص من هذا التفقد الأولي لأبنية هذه القصيدة بالقول إنه تم النظر إليها من دون معاينتها الفعلية، أو جرى الاكتفاء بعناصر أو عينات جزئية منها، من دون النظر التام إليها، أو تم النظر إلى قصيدة من دون غيرها عند الشاعر نفسه أو عند غيره من الشعراء.

لهذا قد يكون البحث الأجدى فيها هو الخروج من منظور عروضي أو نمطي للشعر كما للقصيدة، والتنبه بالأحرى إلى المستويات في القصيدة. وهذا يعني – في ما يعنيه – عدم الانتباه إلى درس شاعر، أو إلى درس قصيدة ربما، والانتباه أكثر إلى انبناءات الكلام فيها، أو "انتظاماته"، كما أستحسن القول. فكيف يكون ذلك؟

وجب القول إن القصيدة التقليدية العربية جمعت بين القصيدة العمودية والشعرية، وهي أخفت في تعيينها المقتضيات البنائية المختلفة التي للقصيدة العمودية أن تتقيد بها. وهي مقتضيات

تجتمع في بناء مركب، مضغوط، متداخل المواد، ملتبس العلاقات، بما يخفي نظام البناء فيه. وهو نظام يتوزع - على ما درست - في ثلاثة مستويات أجملها في الألفاظ الثلاثة التالية: العروض، النحو والمعنى[1]. إلا أن مثل هذا التعداد أو الترتيب يخفي انتظام هذه المستويات في مبنى لفظي واحد؛ وهو ما جعلني أتحدث عن "أولوية" المستوى العروضي على غيره في القصيدة العمودية، وعن "إملاءاته" على غيره. هذا ما جمعتُه في الحديث عن "القفل الثاني" في القصيدة[2]، ويشير إلى أن البناء الشعري العمودي يختلف عن غيره (في الفرنسية والإنجليزية، على سبيل المثال) في أنه يتميز بوجود قفلين: واحد للكلام نفسه بين متحرك وساكن، وآخر هو الذي توفره التفعيلة. هذا ما تخلع في القصيدة العربية الحديثة بكل أنواعها وأشكالها (على ما أبنت في الدراسة الذكورة)، إذ أصبحت القصيدة "تالية، لا مسبوقة، والشاعر متصرفًا بها، لا مؤديًا في نظام جماعي" (شربل داغر: م. ن.، ص 17).

---

(1) أسبقته في كتبي ودراساتي بالحديث عن "الهيئة الخطية" للقصيدة، والتي باتت تميزها بعد دخولها في عهد الطباعة الفنية والتشكيل البصري لمفردات القصيدة وأبنيتها: راجع خصوصًا: شربل داغر: "الشكل الخطي للقصيدة العربية الحديثة"، مجلة "دراسات عربية"، بيروت، العدد 9، 1978، صص 99-111.

(2) شربل داغر: "القصيدة العربية المتأخرة: الشاعر بدلاً عن النظام"، مجلة حوليات كلية الآداب في جامعة البلمند، العدد 13، 2006، صص 17-64.

هذا ما يتعين في القصيدة بالنثر في سمتين:

- التخفف المتفاوت من الإيقاعية فيها؛

- أولوية أو تصدر النحو أو المعنى لمقتضيات البناء.

وهو ما أجمله في الحديث عن "الناظم"[1]. فما الناظم؟

أريد من هذا اللفظ الحديث عن وجهة في التأليف (فيما يتحدث بعض النقد عن "استراتيجية المؤلف") يتخذها الشاعر، في قصيدة أو في مجموعة قصائد، وتملي هذه الوجهة مقتضيات البناء في القصيدة، أي في انتظاماتها. وقد يتخذ الشاعر من مفردة، من تتابع في صورة أو مشهد، أو من تفتيق معنى في تقدمه، في تفقد لقطة ظاهرة أو خافية، وفي غير ذلك من مواد أو من أنسقة جامعة لها، مبدأ جامعًا للقصيدة، أي ينظمها.

وإذا كانت لهذا الناظم انبناءات بعينها، فإنها قد تتضح وقد تختفي، قد ترد وتبطل... هذا ما يجعل القصيدة على مقادير من الخفاء والانغلاق، وما يجعل التعرف عليها صعبًا وقد يقع في اللاتعين.

(1) فيما يتكلم غيري عن "المولد" (générateur)، مثل ميكايل ريفاتر:
Michael Riffaterre ; "La sémiotique d'un genre : le poème en prose", in: "Sémiotique de la poésie", éditions du Seuil, Paris, 1983, pp. 148-158.

قصيدة برزخية

قيل الكثير عن علاقة النثر بالشعر، أو عن العكس. وقيل الكثير عن تباينهما في القواعد والمعايير، وقيل القليل عن تعايشهما في سياق الأدب والجملة. وإذا كان لنا أن نستبين هذه الصلة في الشعر، فإنه وجب الانتباه إلى أن النثر يعرف، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، "قصة نجاح منقطع النظير" (لو استعملنا العبارة الأميركية المعروفة). فقد شهد النثر منذ هذا العهد توسعًا لميادين الكتابة به، و"تليينًا" للغة النثر الفني، من الجريدة حتى الرواية والمسرحية، فضلاً عن أن اللغة هذه اقتربت من المعيش والمحسوس، ومن الحياة والتعبير بالتالي.

هذا التعايش- النزاعي، أو هذا النزاع- التعايشي، أو مختلف أوجه التنافذ بين اللغتين، عرفته العربية عمومًا، وخبرته وجربته القصيدة بالنثر أكثر من غيرها. ولكن من يتابع المناقشات الأدبية في مطالع القرن العشرين يتحقق من أنها كانت أكثر تفتحًا وقبولاً للتعايش؛ بل يتوقع المعاين لها إمكان بلوغ علاقة تعايشية خصبة للشعر ابتداء من النثر: بعد نشر جرجي زيدان لقصيدة أمين الريحاني الأولى من "الشعر المنثور" (**"الهلال"**، تموز-يوليو 1905)، تبعت سلسلة مقالات لزيدان نفسه وبولس شحادة وعيسى اسكندر المعلوف وتوفيق إلياس إنجليل وغيرهم تعاملت بانفتاح مع هذا التغير. وهو ما بلغته مواقف ميخائيل نعيمة (في "الشعر والشعراء")، وجميل صدقي الزهاوي (في "حول النثر والشعر"، و"حول الجديد")، ومعروف الرصافي (في "الشعر") ومصطفى

لطفي المنفلوطي الذي أحتفظ منه بهذا القول في مقالته "الشعر": "هل الشعر إلا نثارة من الدر ينظمها الناظم إن شاء شعرًا وينثرها الكاتب إن شاء نثرًا؟ (...) الكاتب الخيالي شاعر بلا قافية ولا بحر، وما القافية والبحر إلا ألوان وأصباغ تعرض للكلام فيما يعرض له من شؤونه وأطواره ولا علاقة بينها وبين جوهره وحقيقته"[1]. وهو ما اتخذ عند عباس محمود العقاد صياغة متبلورة يحتاج إليها غير ناقدٍ اليوم للتفكر فيها: "معظم صفات الشعر هي صفات النثر مع شيء من التفاوت في الكم والتغاير في المقدار"[2]. وهو القول الذي تنبهت إليه الدراسات اللسانية، ولا سيما عند رومان جاكوبسون الذي تكلم عن خطاب شعري من دون أن يحافظ فيه على الوزن. غير أن التوصل الأهم في أعماله هو حديثه عن "الوظائف" في الخطاب: في دراسته الموسومة بـ"لسانية وشعرية"، التي لخص فيها أعمال "الشكلانيين الروس" و"حلقة براغ"، يقول جاكوبسون إن ما يفصل أو يجمع بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة واللغة الأدبية لا يتعين في مدى مطابقة أو ابتعاد هذه اللغة أو تلك عن هذه القاعدة أو تلك، وإنما يتعين في مقادير حضور الوظائف المختلفة التي تمثل في هذه اللغات كلها، ولكن بمقادير وبقوة مختلفة. كذلك فإن الاختلافات بين الأجناس وبين التقنيات الأدبية لا تتعين في تعارضات حادة، مثلما جرى الاعتقاد طويلاً بها بين النثر

---

(1) مصطفى لطفي المنفلوطي: "الشعر"، في: "النظرات" (3 أجزاء)، الطبعة الرابعة، المطبعة الرحمانية، القاهرة، 1925، ص 296-297.

(2) عباس محمود العقاد: "ساعات بين الكتب"، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969، ص 92.

والشعر، على سبيل المثال، وإنما تتعين الاختلافات في "توزيع متبدل" لهذه الوظائف[1].

في البحث عن مثل هذه "الوظائف"، لا عن أنظمة ومعايير مسبقة، يمكن البحث عن "الشعرية"، سواء أكانت في العروضي أم في غيره. غير أن مثل هذا التوصل لم يحل مشكلة درس القصيدة بالنثر، وإن خفف من غرابتها؛ ذلك أنه لا يكفي الحديث عن إمكان وجود وظائف شعرية في النثر، بل ما هو لازم هو معرفة كيف يمكن تحديد مثل هذه الوظائف في النص نفسه.

هذا ما لم يحدده جاكوبسون. هذا ما تنطح له دارسون عديدون وما توصلوا إليه في الحديث عن بنيتها "المفتوحة" أو "النزاعية"[2]،

(1) غير أن توصلاته النقدية – على أهميتها – لم تفِ بالمراد، بدليل أن اللسانيين اللاحقين تنكبوا عن درس هذه القصيدة، ولا سيما في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، لأنهم - على ما أقترح في التفسير - لم يجدوا في القصيدة هذه ما يمكنهم من لحظ "الأنماط النسقية" التي تقوم عليها الشعرية في حسابهم، إذ لم يجدوا أنمطة متكررة في مستوى الإيقاع أو النحو أو غيره بما يتيح التأكد من البنية التي لها أن تكون نسقية بالضرورة.

(2) تمثل هذه القصيدة شكلاً "نزاعيًا"، حسب الدارس ميشال ساندراس:
Michel Sandras : Lire le poème en prose. Dunod. Paris. 1995. p 21.

وهو ما قاله تزفتان تودوروف (T. Todorov) بدوره، قبل ذلك، في العام 1987، فيما تحدث ميشال ريفاتر (M. Riffaterre) في العام 1983 عن "المسارين المزدوجين".

هذا الازدواج ألقاه منذ تعريفات شارل بودلير لهذه القصيدة : يتحدث في رسالته الشهيرة إلى صديقه أرسان هوساي (Arsène Houssaye) عن =

أو "القلقة". وهو ما يمكن مقاربته بالحديث ابتداء من ابن عربي عن الحالة البرزخية: أوجد هذا المتصوف هذا اللفظ الاصطلاحي لوصل ما انقطع، ولفصل ما اتصل، في النظر الديني إلى وحدة الوجود. فالبرزخ يقوم، في ذلك، مقام الجسر أو المعبر الذي يجمع بين طرفين متناقضين ومتباعدين على الأقل. لذلك هو يقوم على المفارقة؛ وهي مسافة وسطية بين النفي والإثبات، بين الواجب والممكن، وبين أطراف ووظائف متقابلة. ويحدد ابن عربي وضعية البرزخ بالقول إنها وضعية "الجمع بين الطرفين بما هو برزخ، فيعلم نفسه ويعلم بطرفيه ما هو به برزخ بين شيئين، فيكون جامعًا من هذا الوجه عالي المقام، وبين فضله على الطرفين"[1]. غير أن البرزخ لا يجمع وحسب وإنما يفرق أيضًا: "وكل أمرين يفتقران – إذا تجاورا – إلى برزخ ليس هو عين أحدهما وفيه قوة كل منهما" (م. ن.، ج 1، ص 304).

ماضي القصيدة الآتية

كيف الحديث عن "مستقبلها" وماضيها مطو من دون تفقد، وحاضرها لا يزال محل "حَوْرَبة" في غالبه؟

قصيدة من دون أصل، وإن تعرف سلفها البعيد، أمين الريحاني، على شعر وولت وايتمان، وسلفه القريب، أنسي الحاج،

=إيقاعية هذه القصيدة، فيجد أنها موسيقية من دون إيقاع وقافية، جامعًا بين صفتين متناقضتين فيها: بين كونها "مرنة" و"صادمة"، بما يناسب "تموجات الحلم" و"قفزات الوعي".

(1) محيي الدين ابن عربي: "الفتوحات المكية"، ج 4، ص 208.

على شعر بودلير ورامبو والسورياليين الفرنسيين. نشأت من دون مرجع كذلك، وإن لاك البعض طويلاً كلام سوزان برنار، التي لم تعرف ترجمة لكتابها الذائع الصيت - من دون أن يقرأ على الأرجح - إلا في السنوات الأخيرة. حتى أن رائدًا من روادها - محمد الماغوط - أتاها من دون لغة أجنبية...

من دون أصل أو مرجع، وإن سعى عديدون - ولكن بعد عقود وعقود على كتابتها - إلى تدبر مسالك لها - مسالك استقرار في العربية -، لا تقل غرابة عن القول إنها نشأت في مهاد الإمام علي بن أبي طالب، أو عند أبي حيان التوحيدي، أو عند بعض المتصوفة! هكذا سعوا، في غياب الأب الأكيد، إلى تدبر أب ولو بالتزوير، وبمعرفة الأبناء.

ذلك أننا لم نتحقق تمامًا من خروجنا من النسق العروضي، ولا من مستحقات دخولنا في نسق آخر. خرجنا من العروض من دون أن نخرج تمامًا. ودخلنا إلى هذا النوع الشعري من دون أن ندخل كفاية. كما أننا دخلنا من دون أن ندخل إلى نظام، ولا إلى قواعد. دخلنا وحسب إلى ميدان للكتابة مع مقادير مختلفة من القابليات والاستعدادات والاندفاعات الكتابية، تبعًا لشعراء ولخبراتهم ولثقافتهم الشعرية، ولا سيما الأجنبية.

غياب الأصل والمرجع يعني الحرية، والتأسيس غير المبدوء؛ أي يعني التمشي في مشاع اللغة والكتابة. لهذا قد تكون هذه القصيدة أكثر "طبيعية" في تدلالها على الإنشائية والتعبيرية العربيتين

أكثر من أي أسلوب وتجربة أخرى. إذ إنها تعني – وقد عنت – الإنشاء مما هو عليه الشاعر بين كبت وتفلت وتجريب، من دون أن تسلم هذه القصيدة بالتالي من "عودة المكبوت".

وهي حركة غير ممكنة الدرس من دون النظر إلى الحراك الجاري في العربية منذ "عصر النهضة"؛ وهو الحراك صوب عربية أكثر تاريخية من لغة القواميس والفقهاء وكتبة الدواوين "الرثة" والمتحجرة قبل هذه الحقبة. صوب عربية "تخلعت" بها لا يحتمل أي نمط، لا مسبق ولا لاحق. عربية نهلت من لغة الجرائد "المهلهلة" والجديدة بهذا الفعل نفسه، كما نهلت من لغة الترجمة[1]، سواء في الرواية أو في الشعر أو في غيرها.

(1) ينتبه الدارس الفرنسي ("قصائد النثر الأولى...") إلى أنه كان للترجمة من الشعر الأوروبي المختلف إلى الفرنسية دور أكيد في إطلاق هذه القصيدة، ولا سيما حين اعتمد شعراء ومترجمون فرنسيون على لغة النثر لترجمة الشعر الموزون والمقفى. وهو السبيل – على ما نعرف – الذي مكن القصيدة هذه في عالم العربية من أن تنطلق، ولا سيما بعد تنكب الشعراء عن محاكاة صنيع سليمان البستاني في ترجمة "الإلياذة" وخليل الخوري ونقولا فياض وأحمد شوقي وغيرهم، وعلى الرغم من مساعي الشاعر والمترجم إداور طربية المتأخرة (في ترجمة "البارك الشابة" لبول فاليري، والتي يشدد في مقدمتها على لزوم ترجمة الشعر الموزون بالشعر الموزون)، في ترجمة الشعر الموزون والمقفى شعرًا موزونًا ومقفى في العربية. وهو ما دعا البعض إلى الجمع – من باب السخرية – بين الشعر المترجم والقصيدة بالنثر.

لهذا بدا، واقعًا، الخلوص إلى هذه القصيدة، والانكباب على كتابتها، أقرب إلى الخروج منه إلى الانتظام في نمط، أو وفق قواعد: كيف إذا كان بعض شعراء هذه القصيدة (مثل الماغوط، مثالاً لا حصرًا) غير عارف بالقواعد التي انبنت عليها هذه القصيدة في تعبيراتها الفرنسية (أو الأميركية عند البعض الآخر، ممن اتصل، مثل أمين الريحاني، بـ"الشعر المنثور" عند وولت وايتمان وغيره).

وهو خروجٌ فيه تفلت أكثر مما فيه قيد. خروج غير نمطي بالتالي. خروج يحتمل التجريب أكثر مما يطلب التقعيد. هذا ما نلتمسه في هذا الذهاب في هذه الوجهة وفي تلك في آن، وعند هذا الشاعر أو ذاك. وإن عودة إلى إحدى تجارب هذه القصيدة، وهي تجربة أنسي الحاج على سبيل المثال، تظهر مثل هذا الاجتماع في تجربة واحدة لأنماط تعبير مختلفة، لا يمكن حسبانها في "التنويع" وحسب. فمن يعد إلى هذه التجربة يتحقق، منذ مجموعة **"لن"**، مرورًا بـ**"الرسولة بشعرها..."**، بلوغًا إلى شعره الأخير، من اتساع أبنية التركيب، بل من وجود أكثر من نوع أو جنس واحد تنتظم فيها هذه المجموعة الشعرية أو تلك. وهو ما يصح كذلك في تجربة شوقي أبي شقرا، فيما لا يصح في تجربة الماغوط... ومن يقرأ مجموعات شعراء مختلفين، من بلدان وأجيال مختلفة، يتحقق كذلك من وجود أكثر من نوع وطريقة في ضم الكلام الشعري بعضه إلى بعض؛ وقد يكون الكلام عن "قصيدة التفاصيل"، أو عن اللغة "الرثة" في هذا الشعر هو أضعف تعبير عن هذه التجارب، حيث

إنه يميل إلى نسبة هذه التجارب إلى أغراض في المعنى، فيما وجب البحث فيها عن سبل في الانبناء الشعري.

لهذا أميل إلى القول بأن القصيدة بالنثر في الكتابة العربية هي أكثر من نوع، إذ تعين كيانًا بل ميدانًا شعريًا وكتابيًا أغنى من أن يتعين في شكل ثابت أو في قواعد مقرة. في هذا تكمن "حرية" هذه القصيدة التي تبلغ حدود التيه. وهي القابلية التي لها في أن تكون فيما لا تكون؛ أن تكون هي نفسها، وغيرها، في آن واحد؛ أن تتقدم فيما تتراجع أو تغور أو تتمدد؛ أن تتقدم ولكن بالعرض، فيما تنبني في بعض القصائد تتابعيًا، تراكميًا، مثلما تصب القصيدة العمودية.

ما أخلص إليه هو أن القصيدة بالنثر تولدت في السياق عينه الذي تولدت فيه تجارب أخرى، ومنها وآخرها "قصيدة التفعيلة". وبالتالي بات الحديث مضحكًا عن قصيدة "متأصلة" وأخرى "ربيبة الاستعمار"! ولكن ألهذه القصيدة "مستقبل" في عالم الشعرية العربية؟

جذورها في خطواتها

لو شئت استعمال مصطلحات وآليات متأتية من خارج الشعرية لدرس "مستقبلها" (مثل "الاستشعار عن بعد"، أو علم "المستقبليات"، أو علم الاستثمارات المالية الذي يدرس "حظوظ الأسهم" في البورصة، ولا سيما في "مأمول ربحها" ابتداءً من راهن تداولها)، لقلت بأن في اندفاعتها القوية، الحالية، ما يشير إلى حركتها

المتوقعة، أي القادمة. غير أنه لا يسعني أن أمضي أبعد من هذا، وإلا لوقعت في التخمين أو في التمني. فكيف العمل؟

هذا ما أتبينه في ملمح أول، ألخصه في هذا القول: إن مستقبلها ماثل في كتابة شعرائها الجدد على الخصوص. ولو شئت رسم خط بياني لها لوجدت أن الإقبال عليها يتزايد في البيئات العربية المختلفة، وأنها تجذب إليها مواهب واعدة. ويمكن القول إنها حققت في بيروت نوعًا من التصالح المنشط بينها وبين شعراء مخالفين لها. وقد يكون التعبير الأمثل عن لحظة التصالح هذه هو إقرارات محمود درويش الأخيرة بشعريتها، فضلاً عن تأثره بها. ولكن ماذا عن مقبل أيامها؟

كيف يحدث أن الشبان يقبلون عليها؟ ما أسباب التعلق بها، الذي لا يفسره تسرع عتاة التقليدية في القول عن تنكب الشباب عن النظم العمودي، أو عن جهلهم بأصوله؟ غير أن هذا الكلام لا يكفي ولا يسعف إن لم ترافقه معاينة سوسيولوجية تُعنى بدرس التشكلات التي تصيب هذه القصيدة في هذا المجتمع العربي أو ذاك، للوقوف على أصولهم الاجتماعية، وعلى مشاربهم الثقافية والدراسية والإيديولوجية وغيرها. وقد يحتاج الأمر كذلك إلى معاينة الشق المهني من هذه الاهتمامات للوقوف على الصلات التكوينية لهذه القصيدة بين ممارسة كتابها التعليم أو الصحافة[1].

(1) يلاحظ المتابع عربيًا، كما في التجربة الفرنسية عند نشأتها، تلازمًا يكاد أن يكون تكوينيًا بين الصحافة وهذه القصيدة، من أنسي الحاج وشوقي أبي =

وهو ما أفتقده في درس الشعر العربي الحديث عمومًا، إذ يفتقر إلى المقاربات الاجتماعية المختلفة، التي لها أن ترينا أسباب الحاجة إلى الشعر، من فئات اجتماعية، من سلطات وأحزاب وغيرها، بما يشير كذلك إلى فئات القراء وأسباب إقبالهم على الكتاب أو الأمسية وغيرها. وهي مقاربات لها أن تمكننا كذلك من الوقوف عند الشق المهني من أعمال الشعر: هل الشعر مهنة أولى أم ثانية أم ثالثة ربما في تعويل كتابها عليها؟ غير أن الحاجة إلى مثل هذه المقاربات تجيب في مطلوبي على المسألة التالية: أين لنا أن نعين أسباب الإقبال على كتابة الشعر، وممارسته، بين الإرث الرمزي القديم-المستمر للشعر في العربية وبين التعويل المادي عليه؟ أيكون الإقبال عليه "مجانيًا"، أي من دون طلب مادي، ما يجعلهم ذوي أصول وثقافة فقيرة أو ريفية الأصل بالضرورة أو التي نزهت حاجتها إلى السلطة والمال على هذا الشكل؟ هذه الأسئلة، مثل هذه المقاربات، ضرورية للوقوف على ما نهمله في درس الشعر، بما يعزز اعتقادًا متقادمًا عن "إلهامية" الشعر، وعن خروجه على المباني الاجتماعية. وإذا كان لهذه الإلهامية ما يبنيها في اعتقادات الجماعات حول "الكلمة" ودورها في مجتمعات غير متعلمة، ثم محتاجة لفنون الكتابة والأدب في الدواوين الحكومية وحولها، فإن هذه "الإلهامية" فقدت في صورة مزيدة الاحتياجات السلطوية منها، وإن كان لممارسات الحكومات

=شقرا إلى بول شاوول وعباس بيضون وعبده وازن وأمجد ناصر وحلمي سالم ويوسف رزوقة وسيف الرحبي وغيرهم الكثير.

العربية سياسات نشطة بهدف إسكات فئات المجتمع، ولا سيما السيطرة على فئاته المتعلمة، وعلى رأسهم الصحفيون كما الكتّاب، ولا سيما الشعراء منهم[1]. يدور مستقبل هذه القصيدة، إذًا، في التداول، في أنواع الإقبال المختلفة عليها، بين ممارسيها ومتذوقيها وقرائها: أسيبقى لهذه القصيدة مثل هذا العدد الكبير من الممارسين؟ إن مستقبلها يتولد بالضرورة في تاريخ ممارسات كتّابها، لا في نظام معياري، أو في قواعد مستقرة، ولا في "ذاكرة" أو تقاليد. إلا أنني أتنبه إلى أن حركتها المتعاظمة ليست مكفولة بالضرورة، لا حسب فلسفة التقدم أو الحداثة، بما يضمن لها مسيرتها الظافرة. ذلك أن هذه القصيدة تراجعت في غير تجربة أوروبية، عدا أن نقاد البنيوية تجنبوها كثيرًا في تحليلاتهم في فترة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. ويمكن القول إن من يكفل لها المقبل من حياتها يتوافر، أو له أن يتوافر فيها، في بنيتها الشعرية كما في تمفصل أنسقة هذه البنية مع أنسقة تلقيها. أهو الشاعر، إذًا، - ووحده - الذي يكفل لها مستقبلها، بإقدامه على طبع كتابه الشعري - على نفقته في أحيان

(1) يقول محمد عضيمة: "لاحظوا هذه التحالفات القائمة بين شعراء التفعيلة وبين الأنظمة الثقافية والسياسية السائدة في العالم العربي (...). شعراء قصيدة النثر الأحرار مأخوذون بأنفسهم، مشغولون بفهم واكتشاف عالم جديد (...). لا يمكن لأي سلطة سياسية أن تجير قصيدة نثر واحدة لصالحها أو ضدها. قصيدة النثر مستقلة، حرة، ملك ذاتها": محمد عضيمة: "ديوان الشعر العربي الجديد : سوريا"، الكتاب الرابع، دار الكنوز الأدبية-بيروت ودار التكوين للنشر-دمشق، 2003، ص 52-53.

كثيرة -، وبإنزاله على السوق شكلاً، فيما يتكفل الكثيرون من شعرائها بتوزيعه بأنفسهم، على شعراء ونقاد وصحفيين وأصدقاء؟ أيكون لهذه القصيدة حياتها، بل مستقبلها، من دون القارىء نفسه؟ أيكون قارىء هذا الشعر هو الشعراء أنفسهم؟ أتكون حياة هذه القصيدة ممكنة في مختبرات الدرس الجامعي وحسب؟ هذا يعني أن السؤال عن عقد التواصل بين هذه القصيدة والقارىء سؤال لازم، يتوجب طرحه، ولا سيما في حمية السؤال عن حياتها المقبلة. فقد تتوصل هذه القصيدة إلى أن تكون قصيدة شاعرها، وربما قصيدة مجموعات تنغلق على أسرارها مثل جماعات "سرية". هذا العقد التواصلي يتعين طبعًا في القراءة، لا في السماع. ولكن كيف للقراءة أن تنتظم إن لم يكن القارىء – أي قراء مختلفون – قابلاً لأن يتفاعل معها، وأن تكون لهذه القصيدة في أبنيتها ما يقيم إمكانًا لتواصل، لتتبع، لملاحقة، لسوية تفاعلية. ذلك أن الذهاب في "فردانية التنصيص" قد يجعل القصيدة مغلقة على أبنيتها تمامًا، وحتى على شاعرها نفسه. تبقى القصيدة بالنثر تحديًا بقدر ما هي ورطة. تخلصت من القيود ولكن ما يخشى عليها هو أن تتخلص من أي عوالق بخارجها وبغيرها. بل يبلغ السؤال حدًا أقوى، وهو أن جدواها قد تتعين في احتياج الشاعر لها، على أنها "لعبته" التي قد لا يبالي بها أحد غيره. أيمكن للشعر أن يتخلص من اجتماعيته من دون أن يقع في النرجسية الهيهية (التي تقتصر على رغبة الشاعر فيها واحتكامها إليه وحده)، أو في "الإخوانية السرية" (التي تقتصر على حوارية تحيط بمحترفي الشعر من دون غيرهم)؟ كيف للغة فردية

أن لا تكون لغة "خاصة" بمعنى الشيفرة؟ ذلك أن لغة مثل هذه تكون مثل لغة المتصوفة لغة "سرية" – لغة الكناية وإن لا تكون لغة الاستعارة – أي لا تتوصل إلى تبديل اللغة في اجتماعيتها اللغوية.

ميدان بأشكال مختلفة

ما أريد قوله، من خلال هذا التمهيد، هو أنه يصعب على الدارس تبين مستقبل هذه القصيدة، بالمعنى الفني لهذه الكلمة، إن لم يحسن التعرف على أبنيتها، وعلى إيجاد المنظور والأدوات المناسبة لمثل هذا التطلع. ذلك أن الجواب التمهيدي على المطلوب يمكن أن يكون: إن مستقبل القصيدة بالنثر يتعين أو يتولد في بنية تشكلها الممكنة، أو الحالية في عدد من تجاربها. فكيف السبيل؟ وجب القول إن درس هذه القصيدة لن يكون موافقًا لتكوينها إن لم يأخذ بعين الاعتبار خصوصية بنيتها، وهي أنها قصيدة ذات بنية غير نسقية، أما انبناؤها على أنسقة بناء فلا يعني تكراره في القصيدة الواحدة، ولا التعرف الميسر له. بل أذهب أبعد من ذلك في مسعى التعيين وهو القول بأن هذه القصيدة تبطل النسق إذ تقيمه، وتنوعه إذ تعتمده، وتغيره بين قصيدة وأخرى. وما يتوجب التنبه إليه خصوصًا في تركيبها هو أن انبناء القصيدة يختلف في تعويله على عناصر أو علاقات تابعة لهذا المستوى أو ذاك في البناء. وهو ما أبسطه في قول أولي: إذا كان لمستوى بناء المعنى في القصيدة مواد وعلاقات فإن الشاعر قد يجعل من المستوى، من بعض وحداته، العنصر البنائي الأول الذي يوليه التصدر في توليده القصيدة. فما نتغافل عنه هو أن

القصيدة – أيًا كان بناؤها، نظميًا أو متفلتًا – بناء مضغوط ومركب ومتداخل بين مستويات ثلاثة (الإيقاع، النحو، المعنى)، وهي مستويات كان يتصدر ضغطُها أو تركيبُها المستوى العروضيَّ في البناء النظمي، فيما يتصدر المستويان الآخران الأولويةَ في بناء القصيدة بالنثر.

إن في خلخلة هذه المستويات بين بعضها البعض، وفي تنقل الشاعر بين عنايات أو إهمالات في هذا المستوى أو ذاك، ما يفسر مصاعب التعرف على الانتظامات فيها، وهي مصاعب تلقيها وقرائتها كذلك. ما هو مدعاة للتصرف الحر والمتفلت من الشاعر كان في سابق الشعر كما في سابق الدرس أساس "الشعرية"، ليس للشعر وحسب وإنما لتعبيرات أدبية وفنية وغيرها.

لو أجرينا مثل هذه القراءة لانتبهنا إلى أن هذه القصيدة هي أغنى في الكتابة مما هي عليه في درسها. وهي توطنت في الشعر وفي خارجه أيضًا. وهي تمسك أسباب صلة بالعروض، بالإيقاع، وتقطع مع هذا وذاك أيضًا. قصيدة مفتوحة بخلاف ما هو عليه الشعر اعتياديًا، ليس في بلادنا وحسب، وإنما في ثقافات عديدة أيضًا: الشعر يبتدىء عادة من النظام، لا من الشاعر، فيما هو يبتدىء من الشاعر في هذه القصيدة، بل من القصيدة نفسها في تولدها غير المسبوق.

إن سابق الخلاصات والتوصلات أعلاه سهلت مباشرة الجواب، إذ تدعو إلى معاينة القصيدة، والابتداء من "ناظمها" أو

"نواظمها"؛ والحديث عن "النظم" أستقيه، لا من العروض، وإنما من "النظم" عند الجرجاني الذي جمع – لأول مرة على الأرجح في العربية – إمكان درس الخطاب في الجملة، سواء في النثر أو في الشعر، من دون تمييز غير الذي يبنيه الكلام في تقديمه وتأخيره في أبنيته. فما هي "النواظم" هذه؟

هذا ما يمكن تلمسه في الأشكال البنائية التي تتخذها القصيدة بالنثر، حيث إنها – كما سبق التعرف أعلاه – تتعين في وجهة تأليفية يتخذها الشاعر ويجعلها الناظم لقصيدته. هذا ما انتهيت إلى تبينه في الأشكال التالية:

– القصيدة الشذرية (وهي القصيدة ذات الجملة القصيرة والمقتصدة)؛

– القصيدة – الطرفة (وهي القصيدة القصيرة، التي يتعين بناؤها في موقف أو صورة أو جملة، مدعاة للتهكم أو التندر وغيرها؛ وقد تكون طويلة تنبني على مفارقات واستعارات ذات هيئة سوريالية خصوصًا)؛

– القصيدة – السيرة (وهي التي عمد البعض إلى توظيف القصيدة في بناء متعدد ومركب إلى التوقف عند لحظات أو عهد في السيرة الشخصية)؛

– القصيدة-اللقطة (وهي قريبة من القصيدة-الطرفة، إلا أنها تعاين في هذا الشكل مشهدًا أو حبكة حدثية بعينها بما يضمنها أو يبسطها)؛

- القصيدة الوصفية، وهي بدورها قريبة من القصيدة- الطرفة والقصيدة- اللقطة إذ تستعين بالسرد، وهنا بالوصف؛

- القصيدة- اللوحة؛

- القصيدة- الحكاية؛

- القصيدة الغنائية ذات الأدوار والمطالع

وغيرها الكثير.

وهو ما يمكن معاينته في صورة أدق في مستويات القصيدة المختلفة: يمكن التعرف على القصيدة بالنثر في شكلها الخطي، حيث إنها تقترب من الشكل النظمي: السطر وحدة بنائية لها (كما لقصيدة التفعيلة)، بعد أن نكون قد وضعنا جانبًا "النثر الشعري" أو "الشعر المنثور".

لها، إذًا، شكل خطي متكرر وإن ليس نمطيًا ومتكررًا: هي ليست شكلاً نثيرًا أبدًا؛ وقد تجتمع السطور في مقاطع، وقد تنفصل عن بعضها البعض بأدوات تنقيط، بفواصل طباعية، بأرقام وغيرها: شاعرها الأول آلويسيوس برتران طلب من مصمم صفحات مجموعته الشعرية أن يجعل بياضًا في نهاية كل سطر، كما لو أنها من الشعر، كما لو أنها أبيات نظمية، وأن يوفر فسحات بيضاء بين مقاطع القصيدة، كما لو أنها مقاطع من الشعر المنظوم.

أما الانتظامات الإيقاعية فيها فصعبة ومتقطعة وغير متوقعة بأي حال. يتخذ شكل التكرار الواقع في مبتدأ السطر أو في منتهاه،

وفي تركيب الجملة المستعاد (كما في السجع)، كما يتعطل الإيقاع أو لا ينتظم. "تموجات" في أبنية الكلام، ما يجعلها تستحسن أصواتًا أو ميلانًا صوتيًا بعينه... خاصة بعد انفكاك القفل الثاني (أي العروضي)، بين النحو والإيقاع. هذا ما لا ينتظم بالتالي في أنسقة ووحدات قابلة للتعيين والدرس؛ وقد ينتظم غير نسق في القصيدة الواحدة.

هذا ما يمكن قوله في مبنى الجملة أيضًا، حيث إنها تتمدد وتتوسع و"تثرثر" في ما تقول، وحيث إنها تتكثف وتضغط وتشع في ما تقول أيضًا.

هذا ما يشمل الشكل البنائي أيضًا، إذ إن بعضه يصدر من دون نية معمارية (بعقلية عروضية، إذا جازت التوسعة، عن علاقة مبنى الجملة أو السطر مع الفراغ البنائي للصفحة الطباعية)، وبعضه الآخر يصدر عن نية صريحة في البناء، في توليده المبتكر والمتغير، والذي له، من تقطيع الجملة، أو من أدوات التنقيط، أو من معالجة البياض، أدوات بنائية لهيئة معمارية.

كما أريد أن أشدد على أن المنحى السردي بات ناظمًا لكثير من القصائد، بأدواته العديدة والمتنوعة من لقطة ومشهد وسيرة ذاتية و"فلاش باك" ووصلات وانقطاعات في الحكاية وغيرها.

في مثل هذه المعاينة (التي تفيد ترقب بزوغ الأشكال) يمكن طرح السؤال عن مستقبل العلاقة بين "النثر الشعري" وبين "القصيدة بالنثر". ذلك أن المتابع يلاحظ بأن المشهد لم يتغير تمامًا

لصالح القصيدة بالنثر، مثلما قد يتراءى للبعض: فإذا كان النثر الشعري، أو الشعر المنثور، افتتح هذا العهد فانقطع، ثم استكملته القصيدة بالنثر فوسعت من سياق تداوله العربي، فإن بعض شعراء هذه القصيدة لم ينقطعوا في بعض كتبهم عن كتابة هي أقرب إلى النثر الشعري، بل هي أقرب إلى السطر الشعري المتمادي الذي يتجنب الشكل الشعري المشتمل على وقفات بيضاء[1]. ووجب التنبه أيضًا، وفي السياق عينه، إلى كتابات تنهل من النثر وتقترب من الشعر، كما عند شوقي أبي شقرا (في **"سائق العربة ينزل من العربة"**)، وخصوصًا عند أمين صالح[2].

إلى هذا، اختصت هذه القصيدة، إذا جاز القول، بعدد من الموضوعات، بل امتازت بأنها مجال تحقق وتبلور "حساسية فردية"، وإن بشيء من النزعة الرسولية والإنشادية عند بعضهم (فيما اختصت قصيدة التفيعلة في الغالب بالقضايا الاعتبارية عند الجماعة بلسان المتكلم الشعري). بل يمكن القول إنها قصيدة المدينة والشوارع والأرصفة والمقاهي ودخان السجائر والضجر الموقع في

---

(1) هذا ما ألاحظه في عدد من قصائد أنسي الحاج وبول شاوول وغيرهما.

(2) ولا سيما في: "ترنيمة للحجرة الكونية"، منشورات مجلة "كلمات"، عدد 10، أسرة الأدباء والكتاب بالبحرين، 1994، و"مدائح"، الكلمة للنشر، البحرين، 1997.

كما وجب التنبيه إلى أن شعراء مثل أنطوان الدويهي مالوا إلى ما هو أقرب من النثر الشعري، راجع على سبيل المثال: أنطوان الدويهي: "كتاب الحالة"، دار النهار للنشر، بيروت، 1993.

الخطى وغيرها من اشتهاءات العيش المديني وكوابيسه، على الرغم من فضاءات شوقي أبي شقرا وسليم بركات، بين القرية والبادية، المرسومة بعيون منبهرة. كما انفتحت على فضاءات ومفردات وتراكيب مستلة من المعيش اليومي والعامي أحيانًا، فيما ظلت العناصر هذه ممنوعة عن دخول الشعر الراقي والصافي والبليغ والفصيح والمعتبر. وقد بلغ الأمر عند بعض شعرائها حدود الاستغراق في التفاصيل فعلاً، والتمعن في "الركاكة" (مثلما درجت العبارة بين بيروت والقاهرة) فعلاً، ما جعل كتاباتها عند بعضهم أقرب السبل لا إلى "إنهاك" اللغة، بل الشعر أحيانًا.

هذا ما يمكن معاينته في التعرف على صلة هذه القصيدة بغيرها: هذا ما بلغته بعض قصائدها في الغناء (مع عابد عازرية)، في العزف (نصير شمة)، في المسرحة (سالم اللبان)، في التشكيل (ضياء العزاوي، إيتيل عدنان، جمال عبد الرحيم وغيرهم)... إلا أن هذه "الوصلات" بين القصيدة وفنون أخرى قد يمكنها من رواج ما، من شهرة ما - ولا سيما لشاعرها -، ولكن من دون أن تبلغ القصيدة نفسها مثل هذا الذيوع بالضرورة. وماذا عن صلتها بالحاسوب؟

هذا السؤال مستقبلي بامتياز، غير أن الجواب عنه قد لا تتوافر له المعطيات الدالة والأكيدة. ذلك أن الحاسوب بحوامله المختلفة، ومنها مواقعه الإلكترونية، تستقبل هذه القصيدة (حتى إنني وقعت قبل أيام على موقع خاص بـ "قصيدة النثر المصرية"، على ما يفيد عنوانها)، بل الشعر العربي الحديث عمومًا (مثل "جهة الشعر"

وغيرها). غير أن هذه المواقع المختلفة مواقع نشر وعرض وحفظ وتواصل من دون شك، إلا أنها لم تعرف ما تعرفه بعض التجارب الكتابية "التفاعلية"، بين يوميات وروايات تنبني وتؤلف يوميًا بين كاتبها ومراسليه الإلكترونيين. فهل ستعرف قصيدتنا مثل هذا التراسل الإلكتروني أو غيره؟ وهو سؤال يزيد من لزومه كوني وقعت قبل سنوات قليلة على نشر شعري بعنوان: **"داتا"**، فيما بلغت قراءها عبر النشر الطباعي.

لا يسع الدارس تبين ما يمكن أن تكون عليه علاقة القصيدة بالنشر بالحاسوب، غير أنني أتبين وجود "مناعات" تحول وتعيق مثل هذا التطور الممكن. ذلك أن الدارس يلاحظ بأن علاقة الكلام الشعري بالحامل النشري، أيًا كان، بين طباعي وإلكتروني وغيره، قد لا يحظى بتوافق مناسب بينهما. هذا ما سبق لي درسه في ما أسميته "الشكل الخطي" للقصيدة الحديثة، وتبينت فيه أن الشاعر الحديث يبدو أقرب إلى "الأعمى" منه إلى المدرك أو المتحقق من لزوم نزول السطر فوق حامل طباعي له مواصفاته وإمكاناته. بل ما يستوقفني، في تتبع هذه العلاقة، هو أن الشعراء العرب الحديثين، بين الخمسينيات والسبعينيات في القرن الماضي، يبدون أكثر عناية بالحامل المادي من زملائهم اللاحقين. وهو مظهر يشير إلى أمر آخر، بنيوي لا شكلي، وهو أن بعض هذا الشعر انتهى إلى تغليب الجانب "القولي"، بل "الإرسالي"، على الجانب التأليفي في قصيدته.

هذا التحقق يدفع النقاش إلى وجهة أخرى، ولكن ملازمة لهذه، وهو علاقة القصيدة بالنثر بالرومنسية عمومًا. ذلك أن بعض هذا الشعر يشتمل على عودة "خفرة" للشعر الرومنسي، إذ تظهر "الأنا" بقوة ضاجة وإن في "غرفة بملايين الجدران". وهو ما يتجلى أكثر ما يتجلى في إعلاء مفرط لأنا المتكلم في القصيدة، حيث لا يقل تحكمه بالقصيدة عما هو عليه عند الشعراء "النبويين" أو الإيديولوجيين في "قصيدة التفعيلة" وغيرها. وهو ما يصح في أصوات شعرية شابة تميل إلى تدوين أو استظهار الانفعال أو الغرابة في التجربة، على فجاجته أحيانًا وبوصفه مادة خام من دون معالجة.

لم تدرس كفاية الرومنسية الشعرية. جعلناها محطة بعد "الإحياء الشعري"، ثم أقفلنا بابها سريعًا بحجة القدوم العاصف لقصيدة "حديثة". اكتفينا، إذًا، بالتفاتة خجولة، بل عجولة، إلى جبران خليل جبران وأبي القاسم الشابي وأبي شادي وغيرهم. واعتذرنا منهم، كما من غيرهم، وذهبنا إلى استقبال العجول والضاج. هذا ما جرى في الدرس، لكنه جرى قبل ذلك في القصيدة نفسها. طوى الشعراء، قبل النقاد، صفحة الرومنسية. طووها على عجل، على شيء من التبرم، على شيء من التلهف. ما تحققت منه سابقًا، وما أتأكد منه في صورة مزيدة، هو أن طي هذه الصفحة أتى عجولاً، بل متعجلاً في الواقع. وفي التعجل شيء من التسرع، ولا تلبث أن تتكشف طبيعته وإن لا تتبدى في هيئة نظرية ونقدية مناسبة لها.

هذا ما أجمعه في الكلام عن إعلاء صوت المتكلم في القصيدة، على مديح المتكلم لنفسه، لصنيعه، بوصفه مسمي الوجود والقيم، ومطلق الصفات والأحكام والمعاني على الألفاظ. إن قدرةً مثل هذه تتأتى من مصدر رومنسي، من مرجع بات لا يجمع في صيغة – تحتاج إلى تبين ودرس – بين الربوبي والأنوي، بين الديني والوجودي.

هناك – على ما أرى وأدافع – وجه خفي للرومنسية في ثنايا ما نسميه بالقصيدة الحديثة، ومنها القصيدة بالنثر. وجه بلسان أنوي صريح، بل صارخ: سواء أكان صارخًا في "غرفة بملايين الجدران" (عند الماغوط)، أم في وجه "الحضارة" (عند أدونيس)، كما في قوله: "قادر أن أغير : لغم الحضارة هذا هو اسمي".

هذا الوجه الخفي له صورة بألسنة عديدة. له صورة المتكلم الذي يفصح عما لديه، وكيفما يريد في القصيدة: القصيدة كلامه الذي يوجهه إلى غيره. هذا صريح الأنا وعاليها. وهذا متخيل الأنا وواطيها أيضًا. هذا ما أطلقتُ عليه تسمية "المتكلم"، إلا أنها تحتاج إلى إيضاح وتبين. ذلك أن من يقول "أنا" في القصيدة، ومن تصدر عنه هذه القصيدة، مالكٌ حصري للصوت، ومنتفعٌ منه. هو "ناطق رسمي" له، إذا جاز القول.

هناك أنا موصولة بموقع، باسم فردي واجتماعي، تعمل له وعنده، وتصدر منه القصيدة كفعل مباشر. وهو ما أتبينه في أعداد من القصائد بالنثر، التي جرى إطلاق صفات عليها، مثل صفات لاحقة بالشعراء، "الهامشيين" أو "الفتية الشرسين" أو "الصعاليك

الجدد" وغيرها، فيما نتحقق في هذه القصائد من ترجيعات رومنسية غير جلية في صورة صريحة في غالب الأحيان. وهو ما يمكن قوله في الحديث أو في الدعوى الشعرية عن قصيدة "اللغة التالفة" حيث إنها، هي بدورها، نشأت في دعواها الفنية والشعرية والجمالية ضد "الفصاحة المستجدة" في الشعر العربي الحديث، فيما انتحت بجانب من اللغة العربية على أنها اللغة "الشعرية"، وكانت بذلك تقيم مثالاً معكوسًا عن الفصاحة، وهو أن الشعر قابل لفصاحة من نوع آخر، إذ تقر مثلها بأن قسمًا من اللغة من دون غيره هو "الصالح" للشعر.

يفيد طرح هذه الأسئلة وغيرها في استبيان مستقبل ممكن لهذه القصيدة، ذلك أنه يطاول علاقة الشاعر بالمتكلم الشعري، وعلاقة المتكلم الشعري بالصوت (أو بالأصوات) في القصيدة؛ وهو ما يتم خلطه ودمجه في طرق اختصارية ومضللة في النقد. ذلك أن الدارس يتحقق من أن القصيدة بالنثر مدونة ذاتية بامتياز، من دون أقنعة أو كنايات في الغالب؛ قصيدة يحتاجها شاعرها بنوع من التمسك الخلاصي، وفي ظروف الطوارىء، أو بنوع من "اللعب". لهذه القصيدة نبر يتراوح بين الإعلان الضاج للمتكلم وبين الوشوشة التي تكاد أن تنغلق أبنيتها بين المتكلم ومخاطب بعينه. بل تسارعت قصائد وشعراء إلى رفع القول الحميمي، إلى رفع التجربة الفردية، مثل شهادة عن "صدق" الشعر على أنه الدال على "صحته"، بل على "طليعيته". والحميمية هذه لا تتيح التندر إلا في الغالب، ولا التهكم من الذات، بل تتيح في الغالب الترويح لصورة الشاعر عن نفسه، التي تكاد أن تتحول إلى كنايات لا إلى استعارات، طالما أنها تشير إلى الهامشي والغريب والصعلوك والعاشق الذي قد يتلذ بلذته

أكثر من التذاذهما معًا؛ وهذا ما يصح في الشاعرة "المتلاذذة" بما تقول أكثر مما تفعل. قصائد تتنكب عن "النبوي" و"الفصيح" إلا أنها تبقي "أنا" التكلم عالية وإن بصور سلبية، فلا تجعل بينها وبين القول محلاً لتبين أو مساءلة. قصيدة أقرب إلى المرآة النرسيسية، فلا تفضي مثل نافذة إلى ما يعرضها لامتحانات وإلى ما يجلوها في التجربة فعلاً. هذا ما وجدته في هذا الحضور المتمادي للرومنسي، وإن يتخذ وجوهًا متبدلة. وهو ما يمكن قوله في استمرار حضور الغنائية نفسها بأشكال تحتاج إلى استقصاء وتبين ودرس بالتالي.

***

لا يسع الدارس، في اختتام هذه الورقة، سوى الانتباه إلى أن القصيدة بالنثر بلبلت بقدر ما بنت الكتابية العربية، بمعان وأشكال مختلفة وعديدة، وهو ما يحتاج إلى رصد ودرس خارج هذه القصيدة نفسها، ليطاول تأثيراتها المديدة والأكيدة، بما فيه الجانب الجمالي نفسه. فما وفرته هذه القصيدة يتعين في تدبر جمالية مختلفة، هي جمالية المباينة، من جهة، والإنشاء الفردي، من جهة ثانية.

انحصر النقاش، بل السجال واقعًا، حول ما إذا كانت القصيدة بالنثر من الشعر أم لا، فيما علينا أن ننظر إليها، واقعًا، في حدود النصوص والأنواع، على أنها كتابة، فيها من التخييل والسرد، ومن الوزن أو الإيقاع مقادير ومقادير. القصيدة بالنثر لا تتعثر (أو تنجح) في دخول مملكة الشعر، وإنما "تبلبل" غيرها، في الشعر وغيره، حيث إنها قد تستعيد قسمًا من عنصر بنائي (واقع، على سبيل المثال، في نسق السرد أو التخيل) فتؤكده في مدى القصيدة وقد

تعدمه بعد عدة سطور (أي تتخلى عنه). مثال آخر على ما أقول: قد تقوم القصيدة بالنثر، على سبيل المثال، باستعمال نسق إيقاعي في مطلع كل سطر يقوم على تكرار لفظ واحد (أو تركيب لفظي بعينه) سطرًا تلو سطر، ثم لا تلبث أن تبطل هذا التكرار. أي هي توجد نسقًا وتسقطه في اللعبة ذاتها، ما يبلبل دائمًا معالم التعرف الدائمة والمتسقة على القصيدة بالنثر.

لهذا أقول عنها إنها شكل نصي في صورة فردية، ما يلغي أي قيود وحدود مسبقة ومعلنة، وتنتفي بذلك أو تتعثر بذلك مجالات المراجعة الميسرة والتأكد السريع من الجماعة، عبر "قضاتها" النقديين خصوصًا. وهي كذلك شكل نصي، اجتهادي، في صورة مفتوحة: ألا يمكن القول إن النظمَ يَعني التحكم المسبق بحاصل أبياته، بينما تَعني القصيدة بالنثر التحكمَ اللاحق بأسطرها، ما يعزز فيها العناية الأقوى بالصورة، وبالنظم النحوي كذلك، بمعناه التركيبي؟ ألا نرى في التشكك من القصيدة بالنثر الخشية من تغييب أي مرجعية مفروضة (ويقع هذا في أساس البحور)، وبالتالي أي سلطة؟

ما يستوقف الدارس، في الجمالية الإسلامية القديمة، - وهو ما لم يدرس كفاية – هو تناسبها فيما بينها وتواؤمها في منظورها العام: غير صلة تجمع قصيدة المتنبي في أبنيتها الشديدة الترتيب والحذاقة بالبنائية الزخرفية والاتساقية في الفن الإسلامي، وهو ما يمكن قوله في الأشكال الزخرفية المتنوعة التي يتوسلها نثر الجاحظ وأبي حيان التوحيدي. ما أريد لفت النظر إليه هو أن الدرس الجاد لم يتناول

المباينة الجمالية التي حملتها القصيدة بالنثر إلى الأشكال الفنية والجمالية العربية؛ وهي مباينة خرقت مبدأ "التمامية"، على ما أجتهد في التفسير: لم تعد القصيدة متماثلة مع "عمود"، هو التعبير الفني والتقعيدي عن هذه الجمالية التمامية التي لا تحتمل أي خدش، أي تشوه، أي خروج عنها. بل باتت القصيدة في عهدة الشاعر، يتصرف بها وفق ملكاته وتدبيراته، قبل أن تكون مرتبطة بقواعد أو معايير. هي تبتدىء من الشاعر، من دون أن يعني هذا أنه ينشىء القصيدة من عدم، من بداية تدشينية، إلا أن هذا يعني أن الشاعر ينصرف إلى معالجاته في الكتابة (بمعنييها الإرسالي أو التأليفي) بوصفها تجربة قيد التشكل، و"تتوازن" بنيتها في العمل عليها.

الكتابة العربية خرجت في السياق "النهضوي" من احتكامها الذاتي إلى متنها وثقافتها وجماليتها، وأوقعت نفسها بفعل التثاقف في تعايشية-نزاعية، قلقة وخصبة في آن معًا؛ وهي تتوزع اليوم في استلهامات وتأثرات تصيب القصيدة بالنثر أكثر من غيرها (من ريتسوس إلى الهايكو مرورًا بـ"خفيف" الشعر الأمريكي).

الفصل الرابع

4

تنازع القصيدة بين فصاحتها وحداثتها

ما أشبه اليوم بالبارحـــة!

ما أبعد اليوم عن البارحة!

هذا ما يساورنا من اعتقاد، لأول وهلة، إذا ما أجرينا مقارنة، لا بل مقاربة، بين ما قاله الكسائي في القرن الثاني الهجري وما قاله إبراهيم اليازجي وأسعد خليل داغر في نهايات القرن التاسع عشر؛ أو بين هذه المواد كلها وما نشهده من أحوال راهنة لـ"الفصاحة" في الكتابة العربية. فأين اليوم من البارحة؟

يُعد كتاب **"ما تلحن فيه العامة"** لأبي الحسن بن حمزة الكسائي (119-189 هـ) أقدم كتاب عربي موضوع حول هذا الشأن، وكان قد وضعه لهارون الرشيد، ويعين الكسائي الهدف من تأليفه بالقول: "هذا كتاب (...)، لا بد لأهل الفصاحة من معرفته"[1].

(1) أبو الحسن علي بن حمزة الكسائي : "ما تلحن فيه العامة"، تحقيق : رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي – القاهرة، ودار الرفاعي – الرياض، 1982، ص 99.

يعالج الكسائي في كتابه هذا لحن العامة في عصره، متوقفًا في فقرات متتابعة على عبارة: "وتقول" أو "ويقال"، ساردًا الرائج من الكلام، عاملاً على تعريبه؛ إلاّ أنه في بعض الفقرات يكتفي بذكر الصواب وحسب. سأكتفي، توضيحًا للقارىء، بإيراد الفقرتين الأولى والثانية من هذا الكتاب:

1- تقول: حَرَصت بفلان، بفتح الراء؛ قال الله عز وجل: ﴿ وَمَآ أَكۡثَرُ ٱلنَّاسِ وَلَوۡ حَرَصۡتَ بِمُؤۡمِنِينَ ﴿١٠٣﴾ ﴾. ولا تقول: تحرص، بفتح الراء؛ قال الله تعالى ﴿ إِن تَحۡرِصۡ عَلَىٰ هُدَىٰهُمۡ فَإِنَّ ٱللَّهَ لَا يَهۡدِي مَن يُضِلُّ ﴾.

2- وتقول: ما نقَمت منه إلاّ عجلته، بفتح القاف، لا يقال غيره. قال الله عز وجل ﴿ وَمَا نَقَمُوٓاْ مِنۡهُمۡ إِلَّآ أَن يُؤۡمِنُواْ بِٱللَّهِ ﴾[1].

(1) الكسائي: "ما تلحن فيه العامة"، م. ن.، ص 99-100.

نلاحظ في هاتين الفقرتين أن الكسائي توقف أمام مسائل صوتية متعلقة بتحريك فعلين مفتوحَي العين، حيث إن كسرهما لحن في نظره؛ إلاّ أنه في فقرات أخرى يتوقف أمام أفعال تتعدى بنفسها، ولا تحتاج إلى همزة التعدية، فلا يقال: أصرفت، ولا أشغلني... غير أنه في فقرات أخرى يعالج ضم الكلام إلى بعضه البعض: "تقول: شكرت لك، ونصحت لك. ولا يقال: شكرتك ونصحتك" (...) هذا كلام العرب"[1].

هذا كلام العرب: يؤكد الكسائي مقيمًا المقارنة، لا بل المقايسة، بين ما يرصده من أحوال لغوية في الجماعة العربية- بل الإسلامية - في عهده الموسوم بالاختلاط الأقوامي والعرقي، وما يستشهد به من القرآن الكريم والشعر. أخلص من هذا الكلام الأولي إلى نتيجة أولية مفادها أن الفصاحة معينة في مرجعية لغوية، هي مرجعية القرآن والشعر، وهي تطاول أمورًا متعددة مثل النطق أو التركيب وخلافها.

هذه هي، باختصار أكيد، طريقة الكسائي، وهي ذاتها التي اتبعها بعده الكثيرون من اللغويين، والتي استعادها إبراهيم اليازجي (1848-1906) حين لجأ إلى ابتكار زاوية صحفية هي: "لا تقل بل قل"، لتصويب الأخطاء سواء أكانت دلالية أم صرفية أم نحوية أم بلاغية. اليازجي كتب مقالاته هذه في مجلة "الضياء"[2]، وأكد فيها على دور الصحافة الإيجابي في استحداث

(1) الكسائي : "ما تلحن فيه العامة"، م. ن.، ص 102-103.

(2) إبراهيم اليازجي : "لغة الجرائد"، جمعها: نظير عبود، دار مارون عبود، جونيه، 1984.

"طور جديد من الفصاحة"، وأقام بدوره المقايسة بين "منقول اللغة" ولغة أهل زمانه: "لا نزال نرى في بعض جرائدنا ألفاظًا قد شذت عن منقول اللغة، فأنزلت في غير منازلها، أو استعملت في غير معناها، فجاءت العبارة بها مشوهة وذهبت بما فيها من الرونق وجودة السبك فضلاً عما يترتب على مثل ذلك من انتشار الوهم والخطأ"[1].

غير كاتب وصحفي فطن لهذه المسألة في عملية "الإحياء اللغوي"؛ فالنهضة تعني فيما تعنيه استعادة الفصاحة من جديد. أسعد خليل داغر (1935-) توقف بدوره أمام دور الصحافة، الإيجابي كما السلبي، في نقل أو في تعريب الكلام العربي. فهو يفيد في تقديمه لكتابه **"تذكرة الكاتب"** إن "هذه الألفاظ والتراكيب التي انتقدتها مأخوذة كلّها تقريبًا من أقوال الكتاب والشعراء الذين يُشار إليهم بالبنان، ولكنني اجتنبت ذكر أسمائهم مخافة الاتهام بالغض منهم"[2]. هذا ما حاوله بدوره، في السنوات نفسها، صلاح الدين الزعبلاوي في كتابه **"أخطاؤنا في الصحف والدواوين"** (دمشق، 1939)، إذ يتحدث عن "الأوهام اللغوية" التي شاعت في الدواوين. الشيخ إبراهيم المنذر ألف "كتاب المنذر" (بيروت، 1921) خصيصًا لهذا الغرض، إذ اهتم بعثرات أقلام الصحف والجرائد...

---

(1) إبراهيم اليازجي : م. ن.، ص 29.

(2) أسعد خليل داغر : "تذكرة الكاتب"، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2012، ص 13.

اندرجت هذه المحاولات جميعها في عملية "تنقية" اللغة الكتابية العربية مما أصابها من أعراض مختلفة ناتجة عن "التتريك" في العهود العثمانية، أو عن تسرب العاميات المتزايد إلى العبارة العربية، دلالة وأبنية، أو عن الدخول المتسارع للغات الأجنبية إلى النسق الكتابي، بفعل الترجمة أو الاحتكاك باللغات الغربية.

أهي تنقية نهضوية أشبه بالتنقية التي أقدم عليها واضعو القواعد العربية في القرنين الثاني والثالث الهجري؟ هذا ما نتبينه في قراءة أولية؛ ولكن هل العمليتان متشابهتان حقًا؟ هل تلبيان الحاجات نفسها؟

اليازجي تحدث عن "طور جديد من الفصاحة"، كما أن داغر دعا إلى "أن يظل كل ما يكتب فيها (لغة الصحافة) مستكملاً شروط الفصاحة". فأي فصاحة هذه؟ وماذا يعني طورها الجديد؟

الأسئلة هذه، وغيرها أيضًا، لا تزال راهنة، بل "ساخنة" أيضًا. إن كتبًا، مثل التي وضعها الكسائي واليازجي والمنذر وداغر والزعبلاوي، لا تزال تصدر حتى أيامنا هذه، ويفرد لها البعض من الكُتَّاب والباحثين العرب المساحات الواسعة من مجهوداتهم، حتى إن أحدهم، مثل محمد العدناني، أصدر **"معجم الأخطاء الشائعة"** رغبة منه "في تذليل بعض العقبات الكثيرة، التي حالت، خلال قرون طويلة، دون بلوغ اللغة العربية قمة الكمال"[1]. ما يعني بلوغ العربية "قمة الكمال"؟ أي كمال مقصود، ومن يعينه؟

(1) محمد العدناني: "معجم الأخطاء الشائعة"، طبعة ثانية ومنقحة، مكتبة لبنان، بيروت، 1980، ص 6.

ماذا عن العربية نفسها؟ أهي واحدة بحيث تتم الدعوة إليها دائمًا حين يزوغ النظر عنها أو تقطع المحاولات التأليفية مع بعض مفرداتها أو تراكيبها؟ أم أنها جسم حي، له تعيينات تاريخية، من جهة، وخاضعٌ للتبدل والتغير، من جهة ثانية؟ أهذا ما لنا ان نلتمسه في الحمولات المختلفة، وربما المتعاقبة، التي تتخذها الدلالات أحيانًا؟ أهذا ما يمكن تبينه أيضًا في تبدل الأساليب في ضم الكلام إلى بعضه البعض؟

إذا كان منشأ العناية بالعربية قرآنيًا في أساسه، فإنه ما لبث أن تحول إلى علم لغوي مستقل، له فروعه وأبوابه وقواعده أيضًا. وفي هذا المجال يمكن القول بأن العربية لا تزال تحظى بعناية مقربة، وتكاد هذه العناية أن "تُطبِق" على اللغة نفسها، وتسيجَها بإحكام، ما يمنع عنها هواء الحياة والنظر التفكري الجديد في قضاياها.

إن دعوات إحيائية، مثل التي ذكرتها أعلاه، أثارت من دون شك الفضولية اللغوية لدى طلاب الأدب مثل الأدباء أنفسهم، كما جددت بدورها البحث اللغوي، ولو ضمن حدود ضيقة؛ إلاّ أن دورها هذا - على فائدته التربوية والتوجيهية واللغوية الأكيدة - ظل مقيدًا بدور قديم، هو دور الفقيه اللغوي، الذي يحلل ويحرم، ويعين الجائز وغير الجائز في شؤون الكتابة، بدل أن يقول السؤال: ما اللغة؟ أهي تعود لزمانها، ولمستعمليها أنفسهم أم تعود لـ"فصاحة" مفترضة على أنها معيار اللغة الواحد والوحيد؟

ماذا عن وجوه الاستعمال "الصحيحة" للعربية؟ أهي واحدة لا تتغير، أم أنها تخضع لطرق جديدة في التأليف، وفي التقديم والتأخير؟ طبعًا دخلت إلى العربية، في القرنين التاسع عشر والعشرين، عبارات أجنبية، وتراكيب تأليفية ذات مصادر إنجليزية وفرنسية، بحيث لا يتوانى بعض اللغويين عن المراقبة والفرز، فيلاحظون، على سبيل المثال، أننا نكتب: "أثر على"، فيما الأصح القول: "أثر في"؛ و"حوالي خمسين" عوضًا عن "نحو خمسين"، و"أجاب على" عوضًا عن "أجاب عن"... وهي عثرات ناتجة عن الكتابة بتأثير من الفرنسية والإنجليزية. لكن ماذا نقول عن عثرات باتت رائجة؟ أليست اللغة لمستعمليها قبل أي طرف آخر؟ أليست اللغة كذلك استنسابية، أي ناشئة عن علاقة بين "شيء" و"علامة"، بين أحد "الموجودات" المادية والروحية وإحدى "الكلمات"، دون أن يكون في العلامة هذه شيء لازم ودال على معنى هذا الشيء؟

ماذا عن الفصاحة نفسها؟ ما هي؟ ماذا تعني حين يستعيدها لغويونا أو كُتَّابنا؟ ماذا عنت في الفترة التاريخية التي خرجت بها من معناها القاموسي إلى معناها الإصلاحي؟

هذا ما يقوله اللغويون، ولكن ماذا يفعل الكُتّاب أنفسهم؟ أي لغة يستعملون؟ أهناك حقًا "فصاحة حديثة"، كما ذهب البعض إلى القول في إشارات سريعة - وهي أشبه بالأحكام الفقهية هي الأخرى - أما أنها تسمية جذابة ليس إلاّ؟ ولكن لنبدأ بالسؤال الأول: ما الفصاحة؟

فصاحتان : لغوية وأدبية

هل نعود إلى المعاجم للبحث عن دلالاتها؟ هذا ما يعمد إليه غير باحث عربي، إلاّ أن هذه الطريقة محفوفة بالعثرات: المعجم "يثبت" دلالة واحدة أو أكثر للمفردة، أي يختار من مادة التعريفات اللغوية دلالة وحسب، وعلى حساب غيرها، كما لو أن المصطلح تعين بصورة جازمة ونهائية. كان في مقدورنا العودة إلى هذه المعاجم لو أننا نملك في العربية معجمًا لتاريخ اللغة العربية، لتاريخ مفرداتها، أي للحمولات المختلفة التي عرفتها مفردة ما، مصحوبة بالتاريخ الزمني لكل حمولة جديدة. هل نعود إلى كتب البلاغة والنقد؟ هذا أسلم، خاصة وأننا نتعرف في هذه الكتب على الصياغات المختلفة، المتشابهة والمتمايزة، لهذا المصطلح.

لو مضينا نبحث عن لفظة "الفصاحة" في ماضي العربية لوجدنا في الآية الكريمة: "هَرون هو أفصح مني لسانًا" (**القصص**، 43)، وفي الحديث الشريف: "أنا أفصح العرب بيد أني من قريش"، و"غفر له بعدد كل فصيح وأعجم". ولا تخرج بالتالي، لفظة "الفصاحة" عن معناها اللغوي، الأصلي، وهو الظهور والبيان. إلاّ أننا نتبين، بعد ذلك، انتقال هذه اللفظة إلى مصاف آخر، في الدراسات اللغوية والبلاغية والنقدية. ففي اللغة، كما لاحظنا أعلاه مع الكسائي، تتخذ اللفظة معنى يتصل بـ"النطق السليم" و"التركيب الصحيح". أما في الدراسات النقدية والبلاغية، فهي ستعرف مصيرًا ("مرموقًا"، إذا جاز القول)، مشابهًا لمصير لفظة

أخرى، ستخرج، هي الأخرى، من محدودية معناها الأصلي لتكتسب مدلولات عديدة ومعقدة، وهي لفظة: البلاغة.

الفصاحة والبلاغة صنوان؛ إلاّ أن عددًا واسعًا من النقاد والبلاغيين العرب، مثل الجاحظ أو ابن قتيبة أو المبرد وغيرهم، يتحدثون عن البلاغة وشروطها، إلا أن تعييناتهم هذه سيتم تخصيصًا لاحقًا للفصاحة: الجاحظ، في حديثه عن البلاغة، يرى أن اللفظ لا ينبغي أن يكون عاميًا وساقطًا سوقيًا، ولا أن يكون غريبًا وحشيًا إلاّ إذا كان المتكلم بدويًا أعرابيًا (وهي من الصفات التي يخصها النقاد والبلاغيون لاحقًا بفصاحة اللفظة وفصاحة الكلام). ابن قتيبة بدوره لم يشر إلى لفظة الفصاحة في كتابه **"الشعر والشعراء"**، إلا أنه تحدث عن "الألفاظ"، وعن "أحسن الروي" و"أسهل الألفاظ وأبعدها من التعقيد والاستكراه". المبرد لا يشير بدوره إلى الفصاحة، إلاّ أنه يفضل أن تكون الألفاظ "جزلة"... قد يكون قدامة بن جعفر (-337) هو أول من تحدث عن الفصاحة بين النقاد، فتكلم عن نعت اللفظ، متحدثًا عن أن للفظ أن يكون "سمحًا"، و"سهل مخارج الحروف من مواضعها"، و"عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة".

نتوقف قليلاً للقول بأن للمفاهيم تاريخًا، كما لاحظت، وأنها لا تصل إلى تعريفها النهائي مباشرة بالضرورة، بل تسلك أحيانًا طرقًا متعرجة، تغيب فيها ثم تظهر؛ وقد تظهر حاملة اسمًا غير اسمها، إلى غير ذلك من العمليات المعقدة. فما سميناه لاحقًا بالفصاحة كان يندرج تحت تسميات مختلفة، مثل: البلاغة، جزالة اللفظ،

المعاظلة... إلاّ أننا تبيّنا، من جهة أخرى، أن الكسائي تحدث عن "أهل الفصاحة"، وهو أمر غاب عن ابن قتيبة والمبرد وثعلب، فكيف تمَّ أنهم لم يلحظوا ما قال به الكسائي وأقرانه من اللغويين والقراء قبلهم؟

يمكن القول بأن الفصاحة نشأت نشأتين مختلفتين: واحدة لغوية صرفة، وأخرى أدبية. ولتأكيد ما أذهب إليه يمكن أن أجري المقارنة التاريخية التالية: إن كاتبًا مثل ابن جني (-392) خصص الفصاحة في كتابه "**الخصائص**" بفصول عديدة، منها: باب في الفصيح يجتمع في كلامه لغتان فصاعدًا (في الجزء الأول)، باب في العربي الفصيح، باب في الشيء يسمع من الفصيح لا يسمع من غيره (في الجزء الثاني) وغيرها[1]. ويمكننا القول بأن هناك لغويين عديدين أقدموا على نحت مصطلح "الفصاحة" اللغوية قبل ابن جني بكثير، ومنهم الكسائي، أو ثعلب (-291) الذي وضع "**كتاب الفصيح**"، واختار فيه الفصيح من كلام العرب مما يجري في كلام الناس، وقد ألف انتقادًا عليه أبو القاسم علي بن حمزة البصري سماه "**كتاب التنبيه على ما في الفصيح من الغلط**"... هذا عن الفصاحة اللغوية، وماذا عن الفصاحة الأدبية؟

علينا أن ننتظر نيفًا وقرنين بعد كتاب الكسائي لكي نقع على كتاب مخصص للفصاحة، وهو ما وضعه ابن سنان الخفاجيفي

(1) ابن جني: "الخصائص" (3 مجلدات)، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، لا تاريخ.

كتابه "**سر الفصاحة**"[1]. فصاحة الأدب متأخرة، إذًا، على فصاحة اللغة! ألم تصبح فصاحة الأدب لازمة بعد تأسس فصاحة اللغة نفسها؟ علينا، في واقع الأمر، أن نسلك طريقًا أخرى للإجابة عن هذا السؤال، وهي ضرورة التمييز بين اللغوي والناقد (أو البلاغي أحيانًا) في تاريخ التأليف اللغوي العربي. ففي بدايات التأليف، أي مع القراء والمفسرين وبعدهم، شهدنا نشأة صنف جديد من الكُتَّاب، هم اللغويون؛ وكانوا لا يتأخرون، كما لاحظنا الأمر مع الكسائي، عن ممارسة النقد بصورة عرضية وسريعة. فالناقد، كما عرفناه مع الجمحي (-232)، وبعده، خرج من عباءة أئمة اللغة والرواة، وقضى ردحًا من الزمن قبل أن يتوصل إلى تعيين عدته النقدية، المتشابهة مع عدة اللغويين والمفسرين والفقهاء، والمختلفة عنها شيئًا فشيئًا.

إذا كان علماء اللغة توصلوا منذ القرن الثاني الهجري إلى نحت مصطلح "اللغة الفصيحة"، ووضعوا قواعد "الفصيح" في كلام العرب، فإن النقاد تلمسوا طريقهم ببطء وصعوبة قبل أن يحددوا حمولة تعريفية خاصة بالفصاحة الأدبية. فأبو هلال العسكري يرجع الفصاحة والبلاغة "إلى معنى واحد وإن اختلف أصلهما"، لأن كل واحد منهما هو الإبانة عن المعنى والإظهار له. يقول هذا، ويقول غيره أيضًا. فنحن نجد في "**كتاب الصناعتين**" رأيًا مختلفًا

(1) ابن سنان الخفاجي: "سر الفصاحة"، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

عن السابق، نتبين فيه أول تعيين منفرد للفصاحة الأدبية عن البلاغة: "من الدليل على أن الفصاحة تتضمن اللفظ، والبلاغة تتناول المعنى، أن البُبغاء يُسمَّى فصيحًا ولا يُسمَّى بليغًا، إذ هو مقيم الحروف وليس له قصد إلى المعنى الذي يؤديه. وقد يجوز مع هذا أن يُسمَّى الكلام الواحد فصيحًا بليغًا إذ كان واضح المعنى، سهل اللفظ، جيد السبك، غير مستكره فج ولا متكلف وخم، ولا يمنعه من أحد الاسمين شيء لما فيه من إيضاح المعنى وتقويم الحروف"[1]. نجد في هذين التعريفين الشيء وخلافه، وفي الصفحة نفسها من كتاب العسكري. المسألة، إذًا، موضع جدال واجتهاد، ينكشف فيها المصطلح الجديد ويختفي. أما عبد القاهر الجرجاني (-471)، وهو سيد البلاغيين العرب، فقد أقفل النقاش سلفًا منذ مطلع كتابه **"دلائل الإعجاز"**، إذ يجد بأن الفصاحة والبلاغة والبراعة والبيان ألفاظ "مترادفة". الجرجاني لا يُسمِّي الفصاحة إذًا كمصطلح بيّن، إلا أنه يتعرض بدوره لعدد من المسائل، سيتم تبويبها لاحقًا في مبحث الفصاحة.

بعد العسكري، والخفاجي خصوصًا، تكتسب الفصاحة عددًا من محدداتها، إذ يميز الأخير بين فصاحة اللفظة الواحدة وفصاحة الألفاظ المنظومة بعضها مع بعض. كما أنه، مثل العسكري، يقصر

---

(1) أبو هلال العسكري : "كتاب الصناعتين"، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1971، ص 14.

الفصاحة على وصف الألفاظ؛ إلا أنه يختلف معه في أنه يجعل البلاغة وصفًا لا يخص المعاني وحسب بل الألفاظ أيضًا؛ واصلاً إلى عبارته التي أخذها عنه لاحقوه: "كل كلام بليغ فصيح، وليس كل فصيح بليغًا".

سيعدد الخفاجي ثمانية شروط مطلوبة في فصاحة اللفظة الواحدة: أن يكون تأليفها من حروف متباعدة المخارج، وأن يكون لتأليفها في السمع حسن ومزية على غيرها، وأن تكون اللفظة غير متوعرة وحشية، وغير ساقطة عامية، وجارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة، وأن لا تكون قد عُبِّر بها عن أمر آخر يكره ذكره، وأن تكون معتدلة غير كثيرة الحروف، وأن تكون مصغّرة في موضع عُبّر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو قليل أو ما يجري مجرى ذلك، فإنها تحسن به. كما أن معظم هذه الشروط تدخل في فصاحة الألفاظ المؤلفة.

إن الكثير مما قاله الخفاجي احتفظ به البلاغيون، مثل الرازي (-606)، وابن الأثير (-637)، والسكاكي (-626)، وبدر الدين بن مالك (-686)؛ إلاّ أن الخطيب القزويني (-739) هو الذي رتب العلوم البلاغية المختلفة، واتخذ من الفصاحة مقدمة للبلاغة. وهي الصورة التعريفية التي أخذ بها واضعو كتب البلاغة العرب في القرن العشرين.

هناك فصاحتان، إذًا: فصاحة لغوية وفصاحة أدبية. ماذا تعني كل واحدة منهما؟ فقداكتفينا فيما سبق بتبين هذين السبيلين، في

تداخلهما، أي تداخل البحث اللغوي الصرف بالتفكر النقدي والبلاغي في الفترة الأولى، ثم في تمايزهما، أي في نشأة البحث النقدي والبلاغي. كما اكتفينا أيضًا بتبين التداخل ثم التمايز بين البلاغة والفصاحة.

إلاّ أن المعالم هذه في هذين السبيلين لا تفسر طريقة الاشتغال الخصوصية التي قامت عليها كلاً من الفصاحة اللغوية والفصاحة الأدبية: ماذا عن حقيقة العمليتين؟ ماذا عن العلاقات بين الفصاحتين؟

ذلك أن الإجابة عن هذه الأسئلة تكشف المشهد الخلفي، بل الفاعل أيضًا، في حركة كتابتنا الراهنة، كما في كيفية النظر اللغوي والنقدي الحالية.

عتبة الكلام العربي

هناك فصاحتان، إذًا: لغوية وأدبية. إذا كانت الأولى نشأت وتركزت في القرن الثاني الهجري، فإن الثانية نشأت في القرن الرابع الهجري، وبصورة متتابعة إلى أن استقرت مع الخطيب القزويني في القرن الثامن الهجري. الأولى اتصلت بتأسيس اللغة العربية، والثانية بمواصفات، محمودة أو مستقبحة، في الكلام العربي، في ألفاظه كما في تراكيبه. فكيف انتظمت الفصاحة اللغوية؟

قد تكون العربية اللغة الوحيدة في العالم التي اتسمت بصفة، هي "الفصحى"، ما لبثت أن تحولت إلى اسم؛ فأنت تستطيع الإشارة إلى العربية بالقول بأنها "الفصحى" وحسب. إن تحول

الصفة إلى اسم هو في أساس ما قام به اللغويون العرب بعد أن نزل عليهم القرآن الكريم في "لسان عربي مبين".

لا يجانب جرجي زيدان الصواب حين يؤكد "إن ظهور الإسلام انقلاب ديني سياسي اجتماعي. ولا بد لكل انقلاب من آثار يُخلِّفها في نفوس أصحابه وعقولهم، فيحدث تغييرًا في آدابهم وعلومهم"[1]: يمكننا أن نتأكد من صحة هذا الاستنتاج في كل أمر، وفي الأمر اللغوي قبل غيره.

نتبين حقيقة ذلك، أولاً، في ما اقتضاه القرآن من قراءة سليمة، وما استدعاه بالتالي من زيادة في هيئة الحروف والكلمات العربية، والمعروفة باسم "رسم العربية"، أي الإعجام للتمييز بين الأحرف المتشابهة في شكلها، والحركات، أي العلامات التي يتميز بها المنصوب من المرفوع والاسم من الفعل.

كما اقتضت قراءة القرآن فهمه بصورة صحيحة، ما أوجد علمًا آخر، بعد علم القراءة، هو علم التفسير؛ ثم زادت العناية بتفسير القرآن مع اللجوء إليه لاستنباط الأحكام والقوانين، أي الفقه. ما نريد قوله إن القرآن اقتضى منذ نزوله ممارسات عديدة، ما لبثت أن تحولت إلى علوم دينية مستقلة؛ وإن هذه العملية اقتضت بعد ذلك نشأة العلوم اللغوية المتفرعة من علوم القرآن، ولكن المستقلة عنها بالتالي.

(1) جرجي زيدان : "تاريخ آداب اللغة العربية"، المجلد الأول، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1982، ص 187.

لم تتفرع هذه العلوم وغيرها عن القرآن فحسب، بل احتكمت إليه أيضًا بوصفه مرجع العربية الأول، مرجعها الفصيح طبعًا؛ وهو ما أثبته السيوطي إذ شدد على أن الجميع أجمع على أن "الأفصح" هو ما ورد في القرآن وليس في غيره.

القرآن أولاً، ثم الأحاديث، كمرجع ثانٍ للفصاحة: الرسول، فصيح العربية الأول. ولقد روي عنه قوله: "حُق لي فإنما أنزل القرآن عليّ بلسان عربي مبين". أما مرجع الفصاحة اللغوية الثالث فهو قريش، وقد قال عنها السيوطي: "أفصح العرب ألسنة وأصفاهم لغة، وذلك إن الله تعالى اختارهم من جميع العرب واختار منهم محمدًا (صلعم)". كان المفسرون يعمدون أحيانًا لتفسير القرآن بالقرآن نفسه، أي أن حاجتهم ماسة وبينة للغة واصفة، للغة مرجعية يعودون إليها في الفهم. هذا ما دفعهم إلى جمع المادة اللغوية، أي إلى بناء "اللغة الفصحى"، معتمدين على قبائل من دون غيرها، وعلى أعراب من دون غيرهم، بوصفهم "الفصاحة" معينة في الزمن الجاهلي وفي مناطق البداوة. هي الفصحى مميزة عن "لغات" القبائل، أو عن عامياتها، ولكن المتصلة باللغة الأدبية المختارة التي عرفناها مع المعلقات الجاهلية.

اللغويون الأوائل في العربية هم الرواة الأوائل، وكانت تُسمَّى عمليتهم هذه: "مشافهة"، أي الاستماع والأخذ مباشرة من الأعراب الفصحاء. أي أن هؤلاء اللغويين لم يرصدوا أحوال اللغة، ليسجلوها ويثبتوها، بل اختاروا من لغات القبائل ما وجدوا أنه

الفصيح منها أي المعتبر والسامي. واللغة في هذه العملية لم تعد مجموع الكلام في جماعة لسانية، بل مرتبات ودرجات، ومنها ما هو "أفصح" من غيرها؛ أي أن اللغة تحولت بالتالي إلى لغة مصطفاة وإلى لغة في اللغة.

هناك ما يحتفظ به اللغويون من عمليات المشافهة: ما يقبلونه وما لا يقبلونه. هذا ما نتبينه بجلاء في طريقة وضع الخليل بن أحمد (-170) لمعجمه الشهير، **"كتاب العين"**: بدل أن يحصي اللغة، ويلم شتاتها، قام الخليل بعملية جعلته أشبه بواضع اللغة، لا مسجلها.

إنها طريقة "التقليب"، حيث رأى "أن الكلمة الثنائية تتصرف على وجهين نحو: قد، دق... والكلمة الثلاثية تتصرف على ستة أوجه..."[1]. فبدأ عمليًا بتأليف العين مع أقرب الحروف إليها في الترتيب، حسب الأبنية العربية، وهي الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي. فوجد الفراهيدي، منذ بداية معجمه، أن العين غير مستعمل مع أي من الحروف الحلقية، في ثنائي ولا غيره، فحكم بإهمالها. المعجم لم يعد ثبتَ اللغة، بل مدونة لـ"المستعمل" و"المهمل".

انتقل البحث، إذًا، من المشافهة إلى التعليل، وقد قامت هذه العملية، حسبما أوضحها الفراهيدي: "واعتلت أنا بما عندي أنه

(1) الخليل بن أحمد: "كتاب العين"، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1988، ص 59.

علة لما علّلته منه"، على توفير "العلل" لما كانت تنطق بها العرب "على سجيتها وطباعها". قواعد لاحقة للغة موضوعة في زمن سابق لها، هو زمن نزول القرآن، وقواعد للغة مختارة من مجموع ما تتكلمه الجماعة اللسانية.

إن عملية "وضع اللغة" هذه اندرجت في سياق آخر، هو بناء الدولة الإسلامية. فانشغال العرب في الفتح لا يفسر وحده عدم انصرافهم إلى التأليف اللغوي، مثلما قال البعض: يمضي نيف ونصف قرن على وفاة الرسول قبل أن نشهد بدايات عنايتهم باللغة؛ كما أن هذه العناية لن تتوصل إلى وضع العربية في قواعدها الفصيحة قبل النصف الثاني من القرن الثاني الهجري. في هذا السياق نرى بأن عملية تقارب بين "تعريب الدواوين" في عهد عبد الملك بن مروان (حكم بين 56 و68 هـ) وانطلاقة البحث اللغوي تفيدنا، من دون شك، في فهم طبيعة الحاجة الأخرى، أي غير الدينية، للدولة الناشئة: لغة توحيدية للعرب كما للشعوب التي انضوت تحت لواء الإسلام.

الفصحى تحوَّلت بذلك إلى لغة العرب المصطفاة، دينًا وقومية أيضًا.

الفصاحة الأدبية تبعت الفصاحة اللغوية زمنًا، لا بل تبعتها وتقيدت إثرها بعدد من قواعدها الفصيحة. فالبلاغيون يشترطون في اللفظة أن تكون جارية على القياس الصرفي، وأن لا تكون ساقطة عامية...

فإذا كانت الفصاحة اللغوية أشبه "بعتبة" الكلام العربي، وأدى فيها واضعو اللغة دور المراقب، الذي يسمح (أو لا يسمح) بدخول، أو بجواز هذه اللفظة أو تلك، على أساس قانون وضعوه بأنفسهم، أي أنه لم يكن قائمًا قبلهم، هو قانون الفصاحة؛ فإن الفصاحة الأدبية تأسست، هي الأخرى، على نموذج سابقتها، أي بوصفها "عتبة" الكلام الأدبي، وأدى فيها البلاغيون، والنقاد أحيانًا، دور المراقب أيضًا، على أساس قانون وضعوه بأنفسهم، هو قانون الفحولة، بالعودة إلى الشعر الجاهلي أساسًا. هذا ما يقوله ابن رشيق نقلاً عن الأصمعي إذ لا يصير الشاعر في قريض الشعر "فحلاً" حتى "يروي أشعار العرب". وهو ما قاله الجاحظ بدوره إذ اعتبر أن "تمام آلة الشعر: تقضي بأن يكون الشاعر إعرابيًا، وذلك أن "بلاد الأعراب "الخلص" هي " مهد الفصاحة التامة". أما أبو علي الفارسي فقد أكد على ضرورة المقايسة بين ما يقوم به شعراء زمانه وشعراء الفحولة، جاعلاً المقايسة جائزة بين "منثورنا ومنثورهم"، كما "يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعره".

شعر حديث و«أخطاء» لغوية

هناك من الباحثين والمؤرخين العرب المعاصرين من يتعامل مع تراثنا اللغوي والنقدي على أنه يحمل معنى "واحدًا" لحركته التاريخية، من دون أن يميزوا التقطعات فيه، ولا الصياغات المتعاقبة والمتغايرة التي كانوا يلصقونها بهذا المصطلح أو ذاك، ومن دون أن يتبينوا الحاجات المتباينة أحيانًا التي أدت إلى مثل هذا التبدل أو ذاك؛

كما لا يقيمون الفارق، مثلاً، بين القرآن ككتاب ديني منزل وبين الاستشهاد به أو الاستقواء به، وهو ما لجأ إليه اللغويون.

إن علوم العربية انطلقت من القرآن، لكن ما قام به اللغويون أولاً، ثم البلاغيون والنقاد ثانيًا، خضع لاعتبارات أخرى، ولحاجات ناشئة، لاحقة على نزول القرآن، ومتصلة بمقتضيات الدولة الإسلامية. احتاج هؤلاء اللغويون والبلاغيون إلى لغة مرجعية يحتكمون إليها، فوجدوها في "الفصاحة"، في زمن معين، وفي نصوص أو أقوال بعينها من دون غيرها. إلاّ أنهم في ذلك جعلوا اللغة "غاية" فيما هي "وسيلة"، وخصوها بأناس طالبين، أو قادرين على بلوغ هذا الشأو، أو هذه المرتبة من اللغة، ونبذوا بذلك غيرهم خارج "الفصحى". إلاّ أن هذه العملية لم تكن ذات سمة أسلوبية وحسب، بل أقامت الشقة بين العاميات ولهجات القبائل وبين الفصحى؛ وهي الشقة التي نعرفها حتى أيامنا هذه ونعاني من آثارها (لنا عودة أدناه إلى هذه المسألة).

هذه أوجه من المشاكل التكوينية للفصاحة، إلاّ أنها اتخذت شكل المناظرات والمساجلات، وهيئة التأليف؛ وأصبحت القضية- القيمة العليا التي تمحورت حولها أنظار البلاغيين والنقاد. يمكننا أن نخرج من هذه المراجعة بالقول: طلب هؤلاء في اللغة الأدبية أن تنتسب إلى معين اللغة نفسها، اللغة الفصيحة، التي نزل بها القرآن الكريم؛ إن هذه اللغة الأدبية لا تقوى لغير سبب، ديني ولغوي، على بلوغ مرتبة "البلاغة" العليا الحاصلة للقرآن الكريم، إلاّ أنها

ينبغي أن تنهل من المادة اللغوية التي للقرآن. أحكموا العلاقة في ذلك بين الديني المنزه والتاريخي الخاضع للتبدلات والتغيرات، وبين المنزل والوضعي.

ولكن ماذا عن بلاغيي اليوم؟ هل يستعيدون النظر في مسائل الكلام الأدبي على هدي سابقيهم، أم أنهم انقطعوا عنهم؟ ماذا عن الفصاحة نفسها؟ ألا يزال النقاد يطالبون بها في الكلام الأدبي؟ ماذا عن الأدباء أنفسهم؟ ألا زالوا فصحاء؟ ماذا عن الفصاحة اليوم؟

لا تخطىء نازك الملائكة في كتابها **"قضايا الشعر المعاصر"** حين تتحدث عن "ظاهرة شائعة" في النقد العربي المعاصر، ملخصها "أن النقاد يتغاضون تغاضيًا تامًا عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية فلا يشيرون إليها ولا يحتجون عليها"[1]؛ ثم تذهب أبعد من ذلك في تشخيصها إذ تجد بأن "هذا التغافل هو القانون النافذ"[2]. يتنكب الناقد العربي عن أداء دوره - القديم، ولكن الذي تقترحه عليه من جديد نازك الملائكة – ولا يتقيد بما تسميه "بالمسؤولية اللغوية".

إن ملاحظة الملائكة هذه تنبهنا وتدعونا إلى تبين المسافة التي تفصلنا عن دور الناقد في الماضي. فقد كان الناقد، فيما مضى، يتوقف، في أول خطة إجرائية لنقد القصيدة مثلاً، أمام ألفاظها

(1) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر"، مكتبة النهضة، بغداد، (طبعة أولى، 1962)، عدت إلى الطبعة الثالثة، 1967، ص 289.

(2) نازك الملائكة : "قضايا الشعر المعاصر"، م. ن.، الصفحة نفسها.

المفردة، متسائلاً: أهي فصيحة أم لا؟ وكان السؤال هذا يشتمل على بنود عديدة: أهي من الألفاظ العامية، أو الساقطة، أو الوحشية، أو التي لا تجري على القياس الصرفي؟ فترى الجرجاني يطرح جانبًا "الوحشي الغريب" "والعامي السخيف"، مثل "اشتغلت" و"انفسدت"، وهما فعلان غير سليمي الهيئة اللغوية. كما ترى غيره يعيب على المتنبي قوله:

فلا يبرم الأمر الذي هو حالل ولا يُحلل الأمر الذي هو يبرم

لأنه اشتمل على لفظين غير جاريين على القياس الصرفي، وهما: حالل ويحلل، فإن القياس: حال ويحل بالإدغام. وماذا عن "الوحشي الغريب"؟ طلب البلاغيون من اللفظ كثرة تداوله بين المتكلمين، وأن يكون خالصًا من الغرابة.

نازك الملائكة تستعيد، إذًا، هذه الطريقة القديمة، من دون أن تتقيد بحذافيرها بصورة تامة. تستعيدها، فنراها في كتابها المذكور تنتقد إلحاق عدد من الشعراء الحديثين لـ"أل" التعريف بالأفعال، فتذكر أشطرًا من قصيدة للشاعر السوري نذير عظمة:

"أقفاصه الترن في الهياكل

الأروقة المهاول

الترن في الشوارع الغوائل

والأكهف المنازل

القود أن تحسبي بي الحياة والتجددا".

كما تذكر أشطرًا أخرى من القصيدة نفسها، يدخل الشاعر فيها "أل" التعريف على المنادى بـ"يا"، مثل: "يا اليوزع الحياة..."، "يا اليبخخ المطر...".

وقد وجدنا بدورنا أن شعراء، قبل العظمة، لجأوا إلى المحاولة نفسها، في مجلة "شعر"، مثل يوسف الخال، أو سعيد عقل قبلهم. الملائكة لا تكتفي بذلك، بل تجد بأن ترجمة الشعر الغربي تقود بعض المترجمين العرب إلى التقيد بتوزيع الأشطر كما وردت في نصوصها الأصلية، الفرنسية أو الإنجليزية، فيفصل المترجم بين الموصول وصلته بين شطرين مثلاً؛ أو أن مترجمًا آخر يورد هذا الشطر "الحمار والملك وأنا" (من قصيدة لجاك بريفير)، وهي، حسب الملائكة، "ليست صيغة عربية"، فإنما نقول في لغتنا "أنا والحمار والملك" لأن لضمير المتكلم الأسبقية في العبارة.

قلما نجد مثيلاً لمحاولة الملائكة هذه فيما لو قلبنا كتب النقد المعاصر. اتخذ النقد، على ما نظن، مسارًا مختلفًا، سواء أكان الناقد واعيًا لطبيعة هذا الانقطاع أم غير واع. بات الناقد يتعامل مع المنتَج الأدبي كما يرده مطبوعًا، من دون أن يزن ألفاظه المفردة أو يقيس فصاحتها، أو جانبًا منها بالأحرى. فما كان يعيبه البلاغيون والنقاد على أبيات أو ألفاظ مشكوك في فصاحتها لا يتصل باللغة في بعض الأحيان، بل بـ"الذوق" وحسب. فقد كان البلاغي منهم يستقبح ورود لفظة على سبيل المثال: عاب ابن المعتز استعمال أبي تمام الألفاظ: "الدفقي"، و"القاصعاء"، و"النافقاء"، فيما هي عربية

خالصة. مثال آخر: ينتقد ابن جني عند المتنبي استعماله لفظ "سواك" في أحد الأبيات ويفضل عليها "أنشاك"، وما لبث المعري نفسه أن رفض اقتراح ابن جني ووجد بأن لفظه المتنبي هي الأفضل.

الناقد الحديث لا يلتفت إلى فصاحة اللفظة المفردة، بعد أن تحقق ربما من أن ملاحظات عدد من البلاغيين والنقاد القدامى، وبعض ملاحظات "الملائكة"، تتصل بمسائل أسلوبية، أي بفن تركيب الكلام، وهو أمر يقع فيه التميز بين الأدباء، أي التفنن والتلاعب، ولا يتسم بصرامة القواعد النحوية والصرفية. ولكن ما مدى فصاحة لغتنا الأدبية؟

يمكننا، انطلاقًا مما عرضناه أعلاه، أن نعين المقاييس التالية للفصاحة:

- مقياس صوتي يطلب العذوبة والسلاسة في اللفظ؛

- مقياس لغوي يشترط الابتعاد عن العامي من الكلام، وعن الغريب منه لصالح الألفاظ السارية والمأنوسة؛

- مقياس أسلوبي يرى إلى الأمكنة الحسنة التي تحتلها الألفاظ في الكلام.

لنتوقف، مرة ثانية، أمام الشعر، وأمام الشاعرين: محمود سامي البارودي ونزار قباني. طلبَ البارودي من الشعر، في تقديمه لديوانه، أن يكون "قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليمًا من وصمة

التكلف، بريئًا من عشوة التعسف"[1]. ألا يمكننا أن نصف شعر نزار قباني بالصفات نفسها التي طلبها البارودي في شعره؟ ربما. ومع ذلك فشعرهما مختلف، ويتصل بصورة مغايرة بالفصاحة. قطع البارودي مع شعر الممدوحين "السلطاني"، وشعر التكلف والصنعة، وشعر "الإخوانيات"، إلاّ أنه عاد إلى ما اعتبره معدن الفصاحة الشعرية، عند البحتري وأبي تمام والمتنبي؛ أي أنه قطع مع الفترة العثمانية وحسب، عائدًا إلى "عربية القصيدة". أما ما قام به قباني فيتصل بتجربة من نوع آخر (على ما درست في فصل سابق)، وهي انفتاح لغة الشعر على لغة الكلام اليومي: هذا يصح في اللفظ كما في التركيب.

لو كان بلاغيونا القدامى على قيد الحياة لاستقبحوا إيراد قباني في قصائده عددًا من الألفاظ غير الفصيحة. هذا يصح في أسماء عدد من الألفاظ الدخيلة والأعجمية، مثل: سامبا، روج (أحمر الشفاه)، غيتار، تاكسي، باص وغيرها؛ وهي ألفاظ نلحظها في شعر قباني أكثر من غيره (كما سبق الدرس). كما أننا نلحظ أيضًا اقتراب الشاعر في عباراته من تركيب الكلام اليومي، وهي الجمل ذات التأليف البسيط، أو التي تقوم على المحاورة، أو التي تقرب في تأليفها من نسق الكلام العامي بما يعرفه من تقديم وتأخير.

---

(1) محمود سامي البارودي : "الديوان" (4 أجزاء)، تحقيق : علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، القاهرة، 1971، ص 53.

يمكننا أن نعدد الأمثلة هذه في الشعر العربي الحديث، وذلك بالعودة إلى ما أحصاه كمال خير بك، في أطروحته عن "حركة الحداثة الشعرية"، من مفردات محملة بدلالات جديدة في القصائد العربية الحديثة، وقد صنفها في مجموعات، مثل: الشك والفراغ والهرب والماء والنار وغيرها.

من المعروف أن شاعرًا، مثل يوسف الخال، دعا في محاضرة حول التجديد، قبل تأسيس مجلة "شعر"، إلى التخلي عن الكلمات "المقعرة" و"الوحشية"، والنهل بالتالي من لغة أهل زمانه. إن مقارنة بسيطة بين السجل اللفظي لديوان البارودي والسجل اللفظي لشاعر لاحق كافية للدلالة على أن اللغة تغيرت، أي أنه تم استعمال مفردات عوضًا عن أخرى (رائجة، مستقاة من الفصاحة الشعرية العباسية)، أو أنه جرى تحميلها دلالات ناشئة. هل يعني هذا أن هذا الشعر قطع مع الفصاحة؟

قطع معها من دون شك، أي مع الفصاحة المعينة في زمن محدد، وفي مرجعية معتبرة بوصفها قِبلة الشعر. قليلون هم الشعراء الذين لا يزالون ينهلون من هذا المنبع القديم، أو الذين يقيمون الشعر في مرتبة اعتبارية غير متصلة بحساسية الشاعر نفسها، ولغة زمانه وقضايا عصره. خرج الشعر إلى الشارع بعد أن استقر- بل غطّ في النوم - في مقصورة الفصاحة!

قطعَ معها كعقيدة شعرية، ولكن هل اختفت تمامًا من الشعر الحديث منه خصوصًا؟ لم تعد الفصاحة قِبلة الشعر الحديث من

دون شك، إلاّ أنها لا تزال قابعة، ربما، في المشهد الخلفي. لم تعد المثال الأدبي الأعلى، إلاّ أن أطرافها لا تزال عالقة، ربما، بأيدي الشعراء العرب.

إننا نبحث، إذًا، عن فصاحة مستترة، لا تكشف عن هويتها، إلاّ أنها ماثلة في عدد من الممارسات والظواهر. كيف نتبينها، ونحن لم نضبطها في مقاييس أو قواعد؟

فصحى مستترة

يؤكد أنسي الحاج في مقدمة ديوانه الأول **"لن"**: "الشاعر لا ينام على لغة (...). بمقدار ما يكون إنسانًا حرًا، أيضًا، تعظم حاجته إلى اختراع متواصل للغة تحيط به، ترافق جريه (...). ليس للشعر لسان جاهز"[1]. لا يقطع الحاج وحسب مع اللسان الجاهز، وهو اللسان الفصيح في الشعر بالضرورة، بل هو الأكثر إيذانًا بعملية الانقطاع عن الفصاحة الشعرية. عنوان المجموعة الشعرية قطيعة معلنة بجسارة: أداة النصب وحسب من دون فعلها الضروري في عبارة لغوية سليمة[2]

(1) أنسي الحاج: "لن"، (طبعة أولى، 1960)، عدت إلى الطبعة الثالثة، دار الجديد، بيروت، 1994، ص 23.

(2) ألا يُذكّر هذا العنوان ويقطع في آن، مع عنوان مجموعة شعرية "منسية" للشاعر ألبير أديب، منشىء مجلة **"الأديب"**: "لمن؟" (دار المعارف، القاهرة، 1952)؟.

منذ الشطر الأول في القصيدة الأولى من هذه المجموعة نقرأ: "أخاف"، متبوعة بنقطة، وفي سطر تحتله وحدها. لو قيد لنازك الملائكة قراءة هذه القصيدة لكانت صاحت من دون تردد: "إنها ليست صيغة عربية"، إذ يُقال: "خافه وخاف منه وخاف عليه"؛ أما الشاعر الحاج فقد أخّل بهذه القاعدة. يمكننا تعداد أمثلة مشابهة، وأمثلة من نوع آخر، من المجموعة نفسها، تفيد كلّها بأن الشاعر يبلبل علاقات الكلام التركيبية.

إن قراءة هذه المجموعة تصدمنا حتى أيامنا هذه، على الرغم من مرور نيف وخمسين سنة على صدورها، ذلك أن الحاج لم يجدد مفردات اللغة الشعرية وحسب، بل جعل اللغة تنساق إلى علاقات تركيبية هي غير ما اعتادت عليه، وتُعبِّر أيضًا عن نبر جسدي، عن شحنة انفعالية قوية تمس أطراف المفردات، في ما نتبينه من إيقاع "عصبي" في الجمل.

قلما نجد مثيلاً لهذه المجموعة، ولهذه التجربة، في القصائد العربية الحديثة، ذلك أن هذه القصائد، حتى في تجديدها الحاسم والأكيد، لم تقطع، أو لم تنظر من جديد في نسق الكلام. إن شعراء عديدين، مختلفي التجربة، مثل أدونيس أو محمد عفيفي مطر أو محمد بنيس أو سليم بركات أو قاسم حداد، جددوا من دون شك السجل اللفظي (بعد أن استعاد عدد منهم ألفاظًا "مهملة"، أو أدخل عدد منهم ألفاظًا جديدة، انطلاقًا من اطلاعهم على ثقافات أجنبية)، إلاّ أن تلمسهم للعلاقات التركيبية ظلّ مألوفًا، يبحث عن سلامتها وانصباعها وانسجامها الجرسي واتساقها التركيبي. ما

يقوله أدونيس عن "تفجير اللغة" لا يعدو كونه في بعض الأحيان حضورًا غزيرًا للغة (أو كما كان يقول الباقلاني: "ألفاظه أوفر من معانيه")، واستعارية كثيفة تبلبل اتساق المعاني، أي شبكة الدلالات وحسب، وتصل أحيانًا حد الإغراب البلاغي، ولكن من دون أن يتم التعرض لقواعد الكلام الشعري وأسسه الفصيحة بالتالي.

ألا يمكننا التحدث عن "فصاحة شعرية جديدة" حين نتبين، هنا وهناك، لغة شعرية فائضة، لغة تتناسل لغة، من دون أن يتصل طرف التجديد بطرف الحياة نفسها، بل بطرف المهارة الصياغية والبراعة التأليفية؟ كأني بالشاعر الحديث يفاضل بين مفردة وأخرى، بين لغة شعرية وأخرى ضمن اللغة العربية، عوضًا من أن يمكّن الحياة نفسها، تجربته فيها، عنفه الجسدي المخزون، من أن تكتبه. شعر أشبه بالمنمنمة، أو بالزخرفة؛ شعر "يصفي" و"ينقي" ويسلسل وتائر الكلام، على الرغم من أنه يتحدث عن الهباء والجنون والدمار. لغة مشذبة ومنسقة تتحدث عما يحيط بها من فراغ، أي تصوغه وحسب، دون أن تقوله بالضرورة.

ذلك أن هذه اللغة الشعرية تقيدت بـ"لغة خاصة"، إذا جاز القول، بلغة مصطفاة تختارها من القاموس بدل أن تستقيها من الحياة ومن كلام البشر. لغة "موضوعة"، إذا أمكن القول، لا "مأخوذة"؛ الشاعر فيها "يفبرك" فيحسن الإجادة، أو يتعثر فتبدو القصيدة خارجة من لغة أخرى، غريبة، ذلك أنها ملفقة ومجموعة من غير جهة.

انتهيت إلى القول فيما سبق بأن الفصاحة اسم جامع له حمولات مختلفة (صوتية، ذوقية، أسلوبية اصطفائية...)، إلاّ أن السمة التكوينية في تأسيس الفصاحة هي بتقديرنا، نبذها العامية: واضعو اللغة أجازوا الأخذ من قبائل من دون أخرى، لصالح "الفصحى"؛ وجعلوها لغة "مجتمع المتأدبين الفصحاء"، الذي احتلوا فيه مكانة إشرافية إلى جانب الفقيه والخليفة. وأتى ذلك على حساب "لغات القبائل" ولهجاتها، وعلى حساب "العوام" أيضًا، الذين لم يتوصلوا إلى بلوغ مرتبة الفصاحة. هذا ما قام به واضعو اللغة، وهو ما اقتدى به البلاغيون والنقاد من بعدهم: القيمون على "بورصة الفصاحة" في السوق الأدبية (المربد، مجالس الأمراء ومناظراتهم، مساجلات المتأدبين...).

لم يكن للبلاغيين والنقاد القدامى أن يتبينوا الشقة بين لغة العامة ولغة الخاصة، وبين لغة الأميين العربية، ولكن غير "السليمة" نحوًا وإعرابًا، ولغة الفصحاء المتأدبين؛ فمقامهم الاجتماعي، مثلما المعرفي، تأسس بفضل الفصحى، ولمعاينة أحوالها بالتالي وإنتاجاتها. كانت المعاينة هذه معينة في حدود النوع الأدبي وتقسيماته؛ فكان عليهم أن يفاضلوا بين هذا الشاعر أو ذاك في الإجادة في هذا الغرض الشعري أو ذاك (صفة الشجاعة، مثلاً، في الممدوح...).

مؤدى الشعر قائم خارجه بالتالي. قائم خارجه بصورة مزدوجة: في معانٍ وأغراض معينة ومعروفة، على أن يتحقق البلاغي والناقد من إجادة الشاعر، أو من سبقه فيها، أو من أخذه

عن غيره؛ وقائم، أيضًا، خارجه، في مرجعية اجتماعية: الممدوح مثلاً. انقلبت هذه المعادلة مع الشعر الحديث، فتخلص من الأغراض كما من الممدوح، أو غيره؛ إلاّ أنه لم يتخلص تمامًا من إلزامية المرجعيتين: الشعرية والاجتماعية.

العامل أو المناضل أو الفلاح اتخذ مكان الممدوح، في أنه أصبح هو، في وجوده خارج القصيدة، معنى الشعر نفسه، أي القطب الذي تدور حوله المعاني. استعاد الشعر فيه مقامه كـ"وسيلة" في خدمة معنى يقع خارجه، على أن يكتفي بترديده، بالتأكيد عليه، بالدعاية له...

يمكننا في هذا السياق أن نصنف قوائم من القصائد موضوعة للدعاية للثورة من دون أن تكون ثورية، ومبجلة للحداثة من دون أن تكون حديثة. وهذا يصح أيضًا في المرجعية الشعرية، حيث إن الشعر الحديث ينهل من اللغة «العالِمة» من دون أي مصادر لغوية أخرى، عامية أو شعبية أو خلافها؛ ومن اللغة الكتابية، أي من تراث الكتابة العربية من دون أي مصادر تعبيرية أخرى.

حداثة واقعة في تتابع مسار الفصاحة نفسه، الذي نبذ وهمش وأهمل كل ما لا يتصل بقيم «مجتمع الفصحاء المتأدبين» ولغتهم واطلاعهم «الكتابي»، لا الحسي أو المعاش، لما يدور خارج عالمهم الراقي.

إن ميراثًا كتابيًا بمناعة الفصاحة لا يمكن تجاوزه أو تخطيه بين ليلة وضحاها، ولا خلال عقود من السنوات وحسب، ولا سبيل إلى ذلك إلاّ بمده بأسباب الحياة نفسها. يكفي للتأكد من ذلك النظر

إلى قصائد عامودية حالية ذات لغة فصيحة، وتراكيب سليمة المبنى، إلا أنها مجوفة تمامًا، من دون حساسية أو عصب، مثل طبل مثقوب.

أنسي الحاج : على حدة

وجدت مناسبًا لاستبيان هذه القضية، بل هذه المعضلة، الوقوف عند تجربة أنسي الحاج (1937-2014)، بعد أن وجدت فيها خروجًا على هذه الإشكالية، وفق وجهة بعينها. فماذا عنها؟

هذا الشاعر على حدة، منذ ضربته الأولى، في خريطة الشعر الحديث، سواء اللبناني أو العربي. شاعر مختلف، لا يأبه، ولا يتصل أساسًا بتراث العربية القديم، ولا الناشئ في «عصر النهضة». وأحمد شوقي ليس جده، ولا سلفه أبدًا، فكيف بأبي تمام أو البحتري! شاعر قادم من محل مختلف، بل من «لغة» مختلفة تتصل في مصادرها بالعامية اللبنانية في صورة عضوية بينة، وبلغة الكتب الدينية المسيحية (التوراة، الأناجيل، القداس والزياحات...)، ولكن على أساس نقضي لها، لاسيما في بداياته الشعرية. وإذا كان لنا أن نبحث له عن أسلاف، فإننا لن نجدهم في أدب شوقي أو مطران، بل عند أمين نخلة وإلياس زخريا وفؤاد سليمان ونقولا قربان وغيرهم، كما عند... رامبو وآرتو، كإرث مكتوب؛ وعلينا أن نجدها خصوصًا في المحكي اللبناني كمنبع أول لتراكيب الكلام ولألفاظه أحيانًا. هو وليد التجربة اللبنانية في «العربية الجديدة»، بعد أن صَفَت ورَقَّت في طراوتها وجزالتها واستمدت الكثير من المعاني الوليدة والتراكيب المنحوتة - هذه العربية الجديدة التي وجدت في الصحافة منبتها

ومختبرها، على ما في الجريدة والمجلة من تعايش للمحكي والمكتوب في آن.

الحديث عن المصادر اللغوية لا يعين «لغة» أنسي الحاج، أي استعماله المخصوص والمبتكر لـ«العربية الجديدة» في لبنان، بل يشير وحسب إلى هذه المصادر بوصفها مادة العملية الشعرية. وهو ما نتبينه فيما لو تتبعنا عينات من شعره، حيث تتضح لنا في ظاهر القول الشعري، كما في باطنه، الطبقات اللغوية المختلفة التي ينهل منها، كما تتضح مسالك العمليات الجارية على المصادر هذه، حيث يتم تأكيدها أو تحويلها أو نقضها.

لا نجد صعوبة، إذا فتحنا مجموعته الشعرية الأولى «**لن**» (التي صدرت في طبعتها الأولى في العام 1960)، أو الثانية «**الرأس المقطوع**» (في العام 1963)، أو الثالثة «**ماضي الأيام الآتية**» (في العام 1965)، في العثور على ألفاظ مستقاة من العامية اللبنانية مباشرة، مثل مجموعة الأفعال هذه: «لبطته»، «أَتَصَهْصَه»، «نَيْشِنِّي»، «نُفَلِّع»، «تَنْخَنِق»، «تَنِقُّ»، «تُفَصْفِصَه»، «جَفْصَنْتُكِ» وغيرها. وقد نقع أيضًا على استعمالات عامية مستحدثة من أفعال فصحى مثل هذه: «رَكَّع»، «خَضَّع»، «هَجِّرْ» وغيرها.

إدخال الألفاظ العامية في متن الشعر الحديث ليس عملية جديدة أبدًا؛ وقد كشف كمال خير بك في أطروحته المعروفة عن حركة الحداثة عن لجوء عدد واسع من الشعراء، ومن غير بلد عربي، إلى العامية في الأفعال تحديدًا. وإذا كان اعتماد هؤلاء الشعراء على الأفعال العامية مؤقتًا، أي اضطراريًا في غالب الأحيان، فيُنزل

الفعل العامي في منازل العبارة الفصيحة من دون أن يبلبلها أبدًا، فإن الأمر مختلف بعض الشيء عند أنسي الحاج. هو يستقي بدوره عددًا من العبارات والجمل الشائعة في المحكية اللبنانية، مثل هذه:

- «لعبةُ الكأس لا تمشي عليك»: لا يشير فعل «يمشي»، هنا، إلى السير، بل إلى معنى آخر: «ينطلي»؛

- «فَكَّرتُ السلطان مات»، لا يعين الفعل «فَكَّر»، هنا، إعمال الذهن في أمر، بل فعلاً آخر، هو «حَسِب» أو «ظن»، وهي دلالة مستقاة من العامية ومعروفة فيها؛

- «ربطت لحبيبتي بين السنين. ربطت على مفارق الخجل»: لا يعني «ربط»، هنا، عقد صلة ما، بل دلالة أخرى مستقاة من العامية، وهي: الرصد والاختفاء طلبًا للوقوع المفاجئ على أحدهم.

يمكننا أن نعدد الأمثلة، وأن نتبين في صورة مزيدة هذا التداخل البين بين العامية والفصحى: نلحظه بقوة أكبر في بعض الكتابة اللبنانية منه في الكتابات العربية الأخرى، ولا يعود إلى كتابات «النهضويين» اللبنانيين من أمثال الشدياق واليازجي والبستاني (ممن أعادوا الى العربية متانتها وسبكها وطلاوتها الكلاسيكية)، بل إلى صحافة العقود الأولى من القرن العشرين، وما شاع فيها من أساليب طلبت اللفظ المأنوس، بل القريب إلى السمع في المحكي اليومي.

إلا أن ما يعنينا في كتابة أنسي الحاج يتعدى الوقوف أمام شأن العامية إلى ملاحظة أمر آخر، واقع في «مصهر» اللغة أو في «مختبرها»، وهو المظاهر المختلفة لـ«العدوى اللغوية».

ما يشد انتباهنا في «لغة» الحاج هو هذا التوليف العجيب، والسري في بعض الأحيان، أي الصعب، بين مصادر لغوية عديدة، منها المحكية اللبنانية، و«العربية الجديدة» ناتجُ «عصر النهضة»، واللغة الدينية، ومنها خصوصًا أثر اللغات الأجنبية، لاسيما الفرنسية، على مبنى العبارة، سواء أكان هذا الأثر عامًا أي واقعًا في ما تلقاه الحاج في سيل المصادر المذكورة، أم شخصيًا، أي ناتجًا عن صلته المخصوصة بهذه اللغة الأجنبية. فكم من الأفعال «المتعدية» تصبح «لازمة» في لغة الحاج، وفقًا لعلاقات لا نجدها في العربية، بل في الفرنسية! وكم من التعابير لا تستقيم في تتابعها وفق أساليب العربية، بل الفرنسية!

علينا أن نتبين أيضًا في هذا «المصهر» المصدر اللغوي الآخر، وهو النسق الديني، أي لغة التوراة والأناجيل والقداس والصلوات الكنسية وغيرها، التي يمارس عليها الحاج فعلاً نقضيًا، يشبه عمليات تحويل اللغة عن جريانها واستعمالاتها المعهودة (أو «الاختطاف»)؛ وهي العمليات المعروفة عند الشاعر لوتريامون خصوصًا تحت اسم (détournement) وعند السورياليين لاحقًا. فكم يستعير الحاج جملاً دينية معروفة ثم يقلبها تمامًا عن أغراضها، قلبًا يذكر بأصولها ولكن في صور عابثة وطريفة ونقدية ولاهية:

الجملة الشهيرة في ترتيلة عيد الميلاد: «المجد لله في العلى وعلى الدنيا السلام...» تتحول في شعره إلى العبارة التالية: «فعلى القبر السلام وفي القهر المسرة»؛ وهو يستعيدها في صورة أخرى، هي التالية:

«وتجيء العصور

ومجد العصور

وفي الناس المسرة».

كما يحول قصة السيد المسيح وبطرس (الذي ينكر المسيح ثلاث مرات قبل صياح الديك) قلبًا ساخرًا في هذه الجملة: «يسوع، ديكك لا يصيح»؛ وهو ما يصيب اليعازر أيضًا.

كما لا يتورع، في مواضع أخرى، عن استعادة العبارة التي طالما ردَّدها السيد المسيح على رسله، وهي التالية: «الحق الحق أقول لكم ...»، فتصبح: «أتيتُ أقول لك، والحق الحق أقول لك...»، ولأداء حالات غير دينية أبدًا. هذه الظواهر وغيرها قد تنتج عن سليقة، أي غير واعية، أو عن تدبير محكم ومطلوب، وهو ما يتضح بجلاء في التركيب وفنونه في لغة الحاج الشعرية.

للتركيب طرق خاصة عند الحاج، لا بل يمكننا القول إنه السمة المميزة للغته. تركيب مفاجئ ومبتكر، على الرغم من تقشف الجملة، القصيرة غالبًا، والتي تتنكب عن استعمال النعوت والصفات، وتتحاشى أيضًا طرق الضبط والربط المنطقية. أليس هو القائل: «أردتُ نعمةَ القدرة على القتل لكي أفتكَ بالكلمات من فجرها حتى أبدها» ؛ والقائل أيضًا: «في ينابيع الألفاظ لي مكامن للألفاظ. أنتِ لا تفهمين غزلي»؟

نقع في شعره على طرق مختلفة في التركيب، يقوم بعضها على قلب مواضع التقديم والتأخير المعهودة في العربية، كأن يقول مثلاً: «سوف مالحةَ أرشفك من بحرك»، حيث يفصل بين أداة الاستقبال «سوف»، وفعلها «أرشفك»، وهو ما لا تجيزه العربية. أو نقع على ترتيبات لغوية، أي على عمليات جمع غير معهودة، حتى لا نقول غير مستساغة، كما في هذه العبارة: «كما قليلاً»؛ أو في هذه الجملة الغريبة التركيب في قسمها الأخير: «صرنا نفتش عما نقول، حتى بعد حين نصير مرتبطين».

التركيب مبتكر، خصوصًا وأنه جعل من الأداة التي لا تستقيم بذاتها في العربية، مثل الجوازم والنواصب وغيرها، مبنية، بل جملة قائمة بنفسها: كيف لا وقد أطلق «لن» عنوانًا لمجموعته الأولى، بل صفعة على وجه الفصاحة، هو القائل: «حكمة هذياني: لن».

يمكننا أن نتوقف طويلاً أمام مغازي هذه الصفعة، أو هذا العدوان الذي قلما شهد مثله الشعر العربي - هذا الشعر الذي ظل متهيبًا، أو محترزًا أمام «حرمة» العربية. إلا أن ما يعنينا في هذا الأمر لا يقوم على تسجيل هذا العدوان على أنه «الأول» في باب الانتهاكات الإبداعية للغة المحروسة - وهو ما انساق إليه البعض من النقاد في تتبع تقني- أسلوبي لتجربة الحاج، فاختزل الفعل التغييري إلى حيلة أو «محسنات لفظية» وحسب -، بل يقوم على تبين «عوامل الضغط» على العبارة، أي المقتضيات المتحكمة بتغيراتها بين المحكي والمكتوب.

المحكي والمكتوب : البلبلة المبتغاة

يمكننا أن نلحظ أمورًا عديدة مميزة لعبارة الحاج، منها تعويله الشديد على المحو والحذف والاقتضاب بدل الإطناب والترسل والإبانة والتوسع. فبين اللفظ واللفظ في جمله مساحات بيضاء، أطراف مغيبة، قد تكون لازمة لسوية العبارة، أو لتسلسل المعنى. الجملة مشدودة للغاية، وبين الواحدة والأخرى وهاد، بل... مطبات أحيانًا يزوغ فيها المعنى، أو يشرد تمامًا أمام احتمالات سياقية متعددة. هذا ما يفسر غلبة الأفعال، لا سيما في كتابيه الأولين، حيث نلقى العبارة تتقدم في حركة صدامية، نزقية، وهو القائل: «الأمر نبرقي».

هذا ما يفسر أيضًا البناء المميز للدلالات في شعره، إذ إنه ينظمها انطلاقًا من تقاربات غير متوقعة أو غير هينة أو معهودة، أو يرتبط بعضها ببعض وفق اختيارات ومغازٍ شخصية، أي مستبطنة في غالب الأحيان، ما يجعلها عصية على التتبع، حتى لا نقول مستغلقة.

أنسي الحاج يبحث عن الشقاق، على أي حال، لا عن سوية العبارة. يعمل على تقشفها وكثافتها وإشعاعها، بدل ترسلها، وعلى تعنيفها بدل سلاستها، على صدمتها بدل دندناتها المتوقعة. ذلك أنه لا يتصل بالكتابة، مثل أقرانه «الحديثين»، بل بالكلام كمنشئ للعبارة، معولاً على «النَّفَس»، على نبر الجسد، على توقيعاته، في سبك العبارة، بما يمده النبر من تشديدات وفراغات، من نتوءات

وانسيابات، هي وزن الشعر نفسيًا وعصبيًا، قبل أن يكون وزنه الإيقاعي.

تبقى علاقات الإسناد في الجملة - وهي أساس أي تفكيك للمعنى- شديدة التباعد وصعبة التبين بالتالي، ما يدعونا إلى قراءات متكررة للقصيدة الواحدة، وإلى التعامل معها على أن لها علامات تضيئها وحسب، مثل إنارات لا تكشف عتمة المعنى، بل تقع عليها وحسب من دون أن تجلوها بالضرورة. إلى هذا فإن تعيين الحمولات في الألفاظ لا يحيل على معان متوقعة أو معروفة، بل على معان مستبطنة وحسب؛ فنشعر بشيء من وهجها، من إشعاعها، من دون أن نقوى على اختصارها، وربما على ترجمتها. وقد لا يكون هينًا أبدًا، حتى لا نقول ممتنعًا، ترجمة بعض شعر أنسي الحاج (ولا سيما في كتابيه الأولين) إلى أي لغة كانت، ذلك أنه وليد عمليات خفية لا نتبين مسالكها المؤدية إلى مواضعها ومساراتها، ولا نقوى على حساب معقول لاحتمالاتها الدلالية. وإذا كان شعر الحاج الأخير يستوي بعض الشيء في عبارته، ويتسق في معناه، فإن شعره الأول «نطناط»، خافيًا الكثير (ومبدلاً أيضًا) من علامات الاستدلال عليه.

فهو لا يكتب أو يدبج، أو يبدل التراكيب في حيل ظريفة أو مفاجئة، أو يستعير صورًا غريبة أو مبتكرة للمعاني، مثلما فعل العديدون من «رواد» الحداثة كما من كتبتها المستهلكين لتراثها في أيامنا هذه، بل يضغط على الكلام، على التجربة، ضغطًا شديدًا، ما

يجعله نافرًا دائمًا، لا يقوم له اتساق أو سوية. نافر، أي يُغَيِّب كثيرًا مما يقوم في أساس بنائه. وهي لعبة قريبة من النحت بين البارز والفارغ. فبين اللفظ واللفظ صمت، توتر حاصل، وهو ما لا يستبقيه التركيب من الكلام، بل يرذله خالصًا إلى المشدود والمتوتر والمعنف والمشحوذ.

لهذا قد تصح في أنسي الحاج عبارته اللافتة: «دم حديث»، أي هذا الجمع، منذ الضربة الأولى، بين المعيش والمتخيل، بين المحكي والمكتوب، بين الجسد والثقافة، وبين الإنسان والحداثة. هذا في الوقت الذي كان فيه الشعراء الحديثون يُقبلون على صياغة فصاحة جديدة بتراكيب مختلفة، ما مست العربية إلا مسًا رفيقًا في نهاية المطاف، وما جعلها تنتج على عجل «كلاسيكيتها» الناجزة اليوم.

يعنينا في تجربة أنسي الحاج كونها النقض لهذه الفصاحة الجديدة التي أخذت بأسباب التجديد من جهة الألفاظ والتراكيب، أي من الكتابة ولو جديدة ومختلفة، لا من المعيش والعصبي.

هذا «دم حديث»، لا يني عن التعامل النزقي مع اللغة.

إلا أن هذا التعامل لا يسري أبدًا على مجمل نتاج أنسي الحاج، وهو ما لاحظه بعض النقاد عند طبع كتابه «**ماذا صنعت بالذهب** ...» في العام 1970. كثيرون منهم وجدوا «قطيعة» بين أعماله الشعرية الأولى وهذا الكتاب، على أنها قطيعة بين التمرد العنيف والغنائية السلسة. وهو تقدير نقدي اكتفى بظاهر العبارة، وبشيء من انصياعيتها الغنائية المنسابة في الكتاب الرابع، فيما نرى القطيعة،

أو النهج السوي في الكتابة بات أكيدًا أو بينًا على الأقل منذ الكتاب الثالث. فما تغير بين الكتاب الثالث والرابع قد نجد له تفسيرًا في الدلالة وحسب، أي في تعويل الحاج الأكيد على لغة غنائية مشدودة الأسباب بلغة «**نشيد الأناشيد**»، فيما نجد التغير حاصلاً منذ الكتاب الثالث، وفي تراكيب العبارة.

ما يباغت في لغة الكتابين الأولين هو التركيب المبتكر لعبارته، التي لا نحسن التقاطها إلا كشظايا عمليات تفجيرية غير متبينين لتكويناتها. وهو ما يمكن أن نرمز إليه بعمليات الحذف والبتر التي تقوم عليها الجملة بحيث لا نقوى دومًا على شد أو إقامة علاقات الإسناد والتعيين فيها. تبقى أمام ناظرنا عصية مثل بلورة، تشدنا إليها بقدر ما تبقى ممتنعة علينا. فالاستعارة لا تقوم على علاقات تشابه ممكنة التبين؛ وإذا ما أحسنَّا تبين علاقات الشبه ولو البعيدة، فإننا قد لا نحسن تبينها مع الجمل التي تتلوها.

قصائده الأولى مركزة، شديدة التكثيف، تبدو متقطعة في أسباب الصلة التي تشدها، تبتعد تمامًا عن السرد الحكائي، ولو أنها موصولة في صورة بينة بتجربة معاشة في الحب. أما قصائده اللاحقة، منذ «**ماضي الأيام الآتية**»، فنجدها محكمة الأسباب بعضها ببعض، حيث إن الجملة الواحدة ذات علائق منطقية ترابطية بينة ومعلنة، ما يوفر اتساقًا للمعنى واستدلالاً أشد على المعاني، مثلما نلقاها في هذا المقطع المقتبس من الكتاب الثالث:

«صرتُ أكثر فشلاً

أكثر ايذاءً

لأنني حين وجدتُكِ تحت ثياب لم ألمس أخطر منها

وجدتُ فيها كل شيء

وحين وضعتُ يدي عليك...».

بدأت الجمل تتصل بعلاقات إسناد وتعيين بينة، وينتظم سبيل الاستدلال فيها، كما في هذا المقطع أيضًا:

«داناي امرأة

كان لها دور في كل من عاش

في كل من عاش في قلب الذي جاء

واحدًا بعد آخر».

يسلس التركيب، مثلما يسلس الإيقاع، ما يحقق غنائيته المنسابة. والاختلاف هذا، أي اتساق العبارة وتسلسلها منذ الكتاب الثالث، قد يكون منشأه قائمًا في تبلبل الصلة القديمة بين الشعر والمحكي، أو في عودة كانت مغيبة للكتابة على الشعر، وعلى حساب المحكي. ففي النوع الأول نجد الشاعر كما لو أنه يخاطب شخصًا بعينه، وما قراءتنا للقصيدة سوى وقوعنا على رسالات حميمة. أما في قصائد النوع الثاني فنجد الشاعر كما لو أنه «يكتب» عن الحب مبتكرًا فيه، ولكن منصاعًا إلى الإرسال، إلى الإبلاغ، إلى كتابة القصيدة للقارئ، وقبل أي شخص آخر.

ينتقل شعر الحاج، والحالة هذه، من القصيدة المتصلة بتجربة بعينها إلى الإنشاد (أي المطالع والتكرار) شبه الإيديولوجي ولو الحيوي عن «قضية الحب». ينتقل - في شيء من الاختصار المتعسف - من عيش الحب إلى الترويج له. فإذا كنا نرى في الحب موضوعًا أثيرًا للحاج في مجموع شعره، فإن تناوله يختلف بين الكتب الثلاثة الأولى واللاحقة. ففي النوع الأول نقع على شعر حب، شعر معايشة حميمة له، وفي ذلك لا يتحدث الحاج، كما عند سابقيه، عن الحب في الشوق إليه، أو عنه في وجع الفراق عنه، بل فيه، في ميدانه، في جسده، في عملياته، في أسمائه ومسمياته، وهو ما تشير إليه عبارة الحاج:

«ألا فلتكن ملعونة آداب الحب النائح».

لهذا الحب أسماء، غير ليلى ولبنى وزينب وعائشة. هي شارلوت، داناي (أهي قلب: ديانا أو ناديا؟)، وغيرها ممن في اسمها حرف الهاء...

حب لا يسلم من نرجسية بادية، أو من طلب الحب لذاته: طلبُ العيش في لحظات حارة، حقيقية؛ أي طلبُ التوتر لا «بلوغ» الحب نفسه، ما تلمح إليه عبارة الحاج: «جسدي امرأتي»،

وإذا كان هذا الحب ينطلق من المعيش، من طلب العيش في حالات الحب، ما يفسر هذه العلاقة المشدودة بالتجربة وبضغط الكلام في صورة ملحة على العبارة، فإن هذا الحب لا يلبث أن يصبح محل إعلان، يصل إلى رفع النشيد، إلى رفع الحب

كإيديولوجية بديلة: الحب بوصفه المثال الذي يختصر كل شيء، والذي يصبح في «**الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع**» (الصادر في طبعته الأولى في العام 1975) «الوجه الآخر من التكوين»:

«أحب كلمة «محرض» وتحبني

ولكن لا أسمع في الأخبار عن الحب

لأن الحب يحرضني كثائر يحرض الجماعة».

بات المعنى المسبق، أي المعين سلفًا لحدود الدلالات، هو الذي يُملي العبارة، ويعطيها هذا الجلاء الناجز، وهذه السلاسة التركيبية، وهو ما أفقد عبارة الحاج إشعاعها وإشراقها، ولو أنها جلبت له «طمأنينة» ما، أو «سكينة» - هي سكينة الإيمان والتسليم، لا القلق والشك والتمرد، كما كان عليه شعره فيما مضى. كان الحاج يقول في بداياته: «الإشراق لا يظهر إلا بالنثر»، وبات يقول في «**الرسولة ...**»: «يا حبيبتي أنت الحقيقة».

هكذا تبدو كتب الشاعر المختلفة مثل مساحة نص واحدة تقلبت فيها النزاعات بين المحكي والمكتوب، بين تاريخية الإنسان في عيشه وبين الثقافة (أو الحداثة) كتاريخ صناعي يقوم على الاطلاع والتأثر والتجديد (من تجارب غربية تشوفية في هذه الحالة). نص أنسي الحاج يبين لنا اندراجه في «العربية الجديدة» اللبنانية وفق علاقة استحواذية و«قتلية» لها في آن، بعد أن فتح للشعر قنوات عديدة تستقي منها مصادرها: من اليومي المحكي والمعاش، ومن

المكتوب الصحفي والديني والفرنسي وخلافه. نص يبين التعايش المتأزم، أو الشقاق، بين المعيش والمصاغ في الكتابة العربية، أي هذا التناوب بين هواء الحياة المتغير دومًا وبين رسوخ النمط «الكتابي» أي الأسلوبي- التقني في الشعر الحديث. هذا ما يفسر غربته الدائمة في المشهد الشعري الحديث، وما يجعله صعب الوصول في آن، سواء في البلدان العربية، أو في غيرها عبر الترجمة.

ألم يقل: «الحب الذي يشدني إليهم هو بلا وجه. إنه يشدني إلى بشر لا يدخلون في مسؤوليتي»؟ ذلك أنه ما اضطلع بمسؤولية الكلام باسمنا لتأسيس «نرجسية نبوية» تستعيد أو تستحوذ على «قوة» الخطاب ليس إلا، وهي تتحدث عن «تفجيره» و«تثويره». كيف لا، وهو لا يجد سبيلاً للاتصال بينه وبين القارئ المحتمل غير «خط الرغبة»، حسبما يقول في شعره («جزيل الشكر للذين بين نافذتي ونوافذهم خط رغبتي يتشمس في ضوء القمر»)، لا الدعاوى الإيديولوجية مهما كانت نبيلة. نص لا يملي الحقائق المستنيرة أو المجلوة، بل يتعقب المعنى في التاريخي، أي في قابلية الحدوث: «من أجمل ما يمكن أن يحدث هو أن ترمي نفسك كل يوم من النافذة بتلذذ متجدد واكتشافات فاتنة».

الفصل الخامس

5

بين النوع الشعري والزمن

يُعنى هذا الفصل بـ: ما قبل النص، وهو ما يسبق النص نفسه، وما يفعل في بنائه. ويشير ما قبل النص إلى مواد مختلفة، منها: مسوّدة النص نفسها، أو العمليات الكتابية الجارية فيها، وغيرها مما يدخل في تكوين النص. ومن هذه المواد أيضًا "الجنس" (شعر – نثر، رواية، مسرحية...)، و"النوع" (رواية، قصة قصيرة، سيرة ذاتية...)، الذي يندرج فيه النص؛ وهو خيار ابتدائي يتبناه الكاتب ويشرع على أساسه بكتابة نصه، وفق محددات وقواعد معينة، سابقة على البدء بفعل الكتابة نفسه.

هذه المواد والخيارات المختلفة تسبق النص وعملَ الكاتب، إذًا، وهي مما لا يلحظه الدرس اللساني البنيوي بالضرورة، إذ يبقى مركزًا على حدود النص "الداخلية"، إذا جاز القول، أي على تشكلات بنائه اللغوي وحدها.

يسعى هذا الفصل إلى دراسة جانب من هذه المواد، في نطاق الشعر حصرًا، عند شعراء عباسيين مختلفين؛ وهو ما يجتمع في نقطتين:

- التعرف التاريخي والنقدي على "النوع" الشعري وأصنافه في المدونة النقدية العربية القديمة،
- إجراء مقابلة بين الأنواع في هذه المدونة وبين القواعد البنائية لقصائد بعينها، بما يدل على التوافق أو الاختلاف أو الخروج عليها.

لهذه المقاربة فوائد بحثية مرجوة، وتتعدى النقطتين المذكورتين، بعد أن أظهر الدرس نفسه عدم كفاية المدونة النقدية القديمة في تعيين النوع الشعري، من جهة، وعدم كفايتها، من جهة ثانية، في استجلاء تشكلات خافية في أبنية بعض الشعر العباسي تحديدًا.

هناك فوائد غيرها لا تقتصر على نتائج درس ما قبل النص، وإنما تتعداها لتشمل مقاربة النص نفسه، ولا سيما في علاقاته مع غيره من النصوص، أو في تفاعله مع أساليب وقيم فنية وجمالية في عصره، ما يمكن اعتبارها شؤونًا "عابرة" للنص وللغة نفسها، على أنها شؤون مقيمة ومتشكلة فيه. هذا ما أجمعه، في درس النص عمومًا، بين: الشعري (من "الشعرية")، والتاريخي بين تناص كتابي وجمالي. وهو ما يكشف الجانب الأهم المتوخى من هذا الفصل، وهو معالجة السؤال الإشكالي: هل يشكل النوع الشعري عائقًا دون بلوغ الزمن القصيدة، في أبنيتها وحمولاتها؟ وهو سؤال يزيد من أهميته كونه يُطرح على الشعر العربي القديم، الذي يشكل – في حساب الكثيرين – عائقًا دون إنجاز البلوغ المذكور، طالما أن أولوية النوع، بموجباته ومقتضياته، هي التي تتصدر عملية التأليف في الشعر العربي القديم.

ما يفسر خيار هذه المقاربة هو تراجع الاهتمام بـ"النوع"، سواء في المدونة الفلسفية الأدبية أو في المدونة النقدية، بعد أن شغل اهتمام الفلاسفة والبلاغيين منذ أرسطو حتى هيغل (اختصارًا). وهي حال الدراسات العربية أيضًا... وإذا كان درسُ النوع عرف بعض الحيوية في القرن العشرين (ومنها درس "محو الحدود" بين الأنواع، أو بين الشعر والنثر)، فإن هذه الدراسات لا تزال معدودة، ولم تُظهر تمامًا الجدوى من قيامها[1].

(1) Gérard Gennette : Des genres et des œuvres, (1999), éditions Points, Paris, 2012. =

يقترح الفصل لهذا الغرض، دراسة قصائد مختلفة من الشعر العباسي، عند الشعراء: أبي نواس (757 - 814)، والبحتري (820 - 897)، وابن الرومي (836 - 896)، ويطلب مقاربة تكوينية، تُعنى بدرس جوانب في نوع القصيدة وأشكالها البنائية والأسلوبية، ما لم يتم ملاحظته أو درسه. فماذا عنها؟

هناك قصائد (على ما لاحظ الدارس) انطلقت من أنواع شعرية معروفة (مديح، هجاء، وصف...)، لكنها تشكلت في أبنية شعرية مغايرة لقواعدها، من جهة، كما تداخلت مع أشكال أدبية وفنية، من جهة أخرى. ماذا عن هذا التداخل؟ كيف يتجلى هذا التكوين الناشىء في القصيدة؟ أينتسب إلى تطويرات ممكنة للنوع الشعري في حد ذاته؟ هل تعيَّنَ التكوين الناشىء في قصيدة بعينها أم في عدد منها (ما يشكل خيارًا بنائيًا لدى هذا الشاعر أو ذاك)؟ وكيف تَعيَّن في بناء القصيدة؟ ما يعني هذا التغير: أهو تجريب نوع جديد؟ أهو إزاحة من نوع إلى آخر؟

في مساءلة "النوع"

لم يتأخر المترجم أبو بشر متى بن يونس القنائي، عند ترجمة كتاب أرسطو في الشعر، عن تسمية الشعر الملحمي بـ"المديح"،

= C. Guillen : Literature as system: Essays toward the theory of literary history, Princeton Univ. Press, 1971.
Théorie des genres (collectif) : Gérard Gennette, Hans Robert, Robert Jauss, Jean-Marie Schaffer, Robert Schoyes, Zolf Dieter Stempel et Karl Vietör, éditions du seuil, Paris, 1986.

والشعر الكوميدي بـ"الهجاء"[1]: كيف حدث مثل هذا الخلط بين نوعين شعريين مختلفين؟ أيعود الأمر إلى سوء فهم؟ أيعود إلى تقريب المادة المترجمة إلى القارىء العربي بأنواع معروفة من شعره؟

يمكن للدارس أن يذهب بالأسئلة هذه في وجهات أبعد وأخرى: ما صحة ما جمعَه هيغل بين الأنواع الأدبية المختلفة وبين النظرية الأدبية عمومًا، حين وجد في الأنواع الثلاثة (الملحمة، الشعر الغنائي، والشعر الدرامي) ما يناسب تطور الأدب في مجموعه العام؟ ما يمكن أن تكون عليه صلة هذا الكلام بما يروج (في العقود المتأخرة) حول خلطٍ أو "محو" الحدود بين الأنواع الأدبية، في كل أدب، وكذلك بين الآداب المختلفة؟

ما يمكن قوله، ابتداءً، هو أن النوع بدا، في دراسات وكتب مختلفة، هنا وهناك، مثل شأن تكويني للشعر، ولكن عابر للتاريخ، غير متفاعل أو متأثر به، ولا بالحياة الاجتماعية والثقافية الجارية في هذا التاريخ. وما تَعيَّن أوروبيًا في: الغنائي، والملحمي، والدرامي، تعيَّن عربيًا في القسمة بين: شعر ونثر، وفي أنواع معروفة للشعر (مدح، هجاء، رثاء...)، وفي كلام غير جلي كفاية في أنواع النثر (الخطبة خصوصًا).

قد تكون مقاربة ميدفيديف-باختين، ثم جيرار جينيت، وعدد من الدارسين لهذه المسألة، جلبت شيئًا من التجدد في النظر إليها.

---

(1) شكري محمد عياد: "كتاب أرسطوطاليس في الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

فقد شدد الثنائي الروسي (من "الشكلانيين الروس") على أن درس النوع لا يستقيم إلا بدرس اجتماعيته، إذ اعتبرا الأنواع أشبه بـ"قنوات اتصال بين تاريخ المجتمع وتاريخ اللغة"[1]. هذا ما جعل باختين يدرس النص وفق مقاربة لغوية، من جهة، ووفق مقاربة "عابرة للسانيات"، أي "تناصية" (كما اقترحت جوليا كريستيفا ترجمتها وشرحها)، من جهة ثانية. إلا أن إسهام باختين (ورفاقه)، وإن انفتح على اللغة والتاريخ في آن، لم يَحُلْ دون إثارة مشاكل ناشئة، عدا أن فهمه هذا أتى مشروطًا أو مقيدًا تاريخيًا.

أما ما قام به جينيت فقد أتى أشبه بتحقيق بوليسي موفق في "ملف" منسي[2]، أو خارج التداول، إذ كشف أن النظرية الثلاثية في الأنواع الشعرية الأوروبية ليست ثابتة أبدًا، بل تعدلت تاريخيًا (بين ما كانت عليه في المنظور الأرسطي وما انتهت إليه في المنظور الرومنسي). هذا ما جعل النوع يتعين بالتالي بين "نظامية" عابرة للتاريخ (أي تمتلك قدرًا من الثبات والاستمرارية)، وبين كون النوع مقيدًا بالتاريخ نفسه؛ وهو ما يلاقي (بمعنى من المعاني) ما ذهب إليه باختين وعدد آخر من "الشكلانيين الروس". وماذا عن الدرس العربي للنوع؟

---

(1) Tzvetan Todorov : Mikhaîl Bakhtine. le principe dialogique. suivi de : écrits du Cercle de Bakhtine. éditions du Seuil, Paris. 1981. p 125 .

(2) Gérard Gennette : Introduction à l'architexte, Paris. 1979.

إن العودة إلى مدونة نقدية قديمة، وفحصَ قصائد عربية قديمة، يحتمان البدء بمسألة النوع الشعري الذي تنتسب إليه. إن فحص النوع الشعري في هذه المدونة يُظهر بأن بعضه أكيد من دون أي لبس، مثل: المديح، الرثاء، الهجاء، الغزل، الفخر، الوصف وغيرها. ويمكن الانتباه أيضًا إلى أن غيرها من الأنواع لا تعدو كونها (عند بعض النقاد) تفريعًا داخليًا، إذا جاز القول، مثل تفرع: الذم والعتاب والاستبطاء من الهجاء... وهو ما يمكن قوله في المدح وتفرعاته أيضًا.

تبدو هذه الفروع (في نهاية المطاف) داخل النوع الواحد مثل اجتهادات واقتراحات في قسمة المعاني وتوزيعها على مدار الكلام الشعري. وهو ما يبلغ عند ابن رشيق حدود القول بأن المديح والهجاء يختصران إجمالي النوع الشعري: "إنه قد سهل السبيل إلى معرفة وجه الهجاء وطريقه ما تقدم في قولنا في باب المديح وأسبابه، إذ كان الهجاء ضد المديح"[1]. وهو ما انتهى إليه، قبل ابن رشيق، قدامة بن جعفر: "ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لها (...). وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت إنما هو يمثل ما كان يمدح في حياته"[2]؛ وهو

(1) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972، ص 113.

(2) قدامة بن جعفر: "نقد الشعر"، تحقيق: محمد عبد الرحمن خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.، ص 118.

ما يستكمله بالقول: "لا فصل بين المديح والتأبين إلا في اللفظ دون المعنى"[1].

ما يمكن قوله، إثر هذه المراجعة المقتضبة ولكن الدالة، هو أن النوع عنى منحى في تناول المعنى، بما يفيد عن مقاصد القول الشعري: منها ما يفيد الشاعر بنفسه ولنفسه (في الفخر والغزل والهجاء وغيرها)؛ ومنها ما يفيد الشاعر لغيره (مثل الرثاء، والمديح...)... وهو ما أخلص منه إلى القول: لم ينعم النقد العربي القديم بقواعد وتحديدات "نظامية" للنوع، وما انتهى إلى تعيينه لا يسلم من التباسات وتداخلات (مثل الفروقات بين النسيب والغزل، أو أن الهجاء مقلوب المدح، أو أن الرثاء مدحُ الميت...).

كما يتضح أن النقاد اجتهدوا واختلفوا في ما درسوا؛ وهو أول ما يتضح في تسمية ما تحدثوا عنه، إذ لم يتفقوا عليه بل أطلقوا عليه تسميات مختلفة: "ركن"، "صنف"، "غرض"، "نوع" وغيرها. كما اختلفوا في عدد الأنواع، ما يعني أن هذا التصنيف لم يكن "مستقرًا"، لا في تعيينه ولا في تقسيمه. وهو ناتج أول في الدرس، إذ يُظهر بأن النوع لم يبلغ في النقد العربي القديم حدودًا أكيدة في تعيينه وفروعه.

يمكن التحقق كذلك من أن الاجتهادات والاقتراحات تولدت لأن هذه الأنواع بلغت العهود الإسلامية من العهد الجاهلي، من دون أن "تصطحب" معها نظرية نقدية موافقة، ما

(1) قدامة بن جعفر: "نقد الشعر"، م. ن.، ص 119.

جعل المجال متاحًا للبلاغيين ولبعض الفلاسفة في الاجتهاد والتصنيف. وهي اجتهادات عوَّلتْ على الخطاب الفلسفي والكلامي والحجاجي في استبيان الفروق بين نوع وآخر، أو في ملاحظة فروع في النوع الواحد.

إلا أن المدح حظي من دون غيره بتعريفات وتحديدات عالية، حتى إنه قام مثل "مؤسسة شعرية" في العهد العباسي. وبلغت التحديدات تعيين "أغراض" بعينها للمدح، تتوزع القصيدة بين بدايتها وانتقالاتها الداخلية، بينما لم تحظ الأنواع الأخرى بتعريفات خاصة بها، بل بتحديدات شملتها كلها، وخصَّت البناء الداخلي للأبيات. وتعيَّن البناء، عند بعض البلاغيين، في الحديث عن بناء "بسيط" أو "مركب" للقصيدة[1]، وفي الحديث عن "استقلال" البيت أو عن "اقترانه" بغيره (ابن الأثير)، ما بلغ عند بعض النقاد الحديثَ عن "فصول" متتابعة في القصيدة الواحدة (حازم القرطاجني).

ما يمكن الخلوص إليه هو أن النظرية النقدية القديمة جعلت لنوع بعينه (المدح) قواعد في "أغراضه" وبنائه، فيما لم تخص الأنواع الأخرى (عدا معناها العام) إلا بقواعد بنائية تخص شكلها، وهي قواعد مشتركة بين الأنواع كلها، على أنها محل جدل واجتهاد بين البلاغيين.

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني : "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بيروت، 1986.

في مساءلة القصائد عن أنواعها

هذا الفحص لا يكتمل (على ما يقترح الفصل) إلا بإجراء مقارنة بين ما تقوله النظرية النقدية المذكورة وحاصل الشعر نفسه (أي ما أنتجه الشعراء وفق هذا النوع الشعري أو غيره) بهدف التعرف على الفوارق بين التعريف نفسه والتجربة الشعرية نفسها. فما يمكن القول؟ أهذا صحيح على ضوء النظر اللغوي والتاريخي؟

هذا ما أعالجه في قصائد مختلفة، هي التالية:

- **"نضتْ عنها القميصَ لصبِّ ماء"** لأبي نواس؛
- **"المركب الميمون"** للبحتري؛
- مقتطفات مختلفة من شعر ابن الرومي[1]. فماذا يمكن القول فيها؟

يتمُّ، بداية، الوقوف عند كل قصيدة في حد ذاتها لملاحظة مدى اقترابها من هذا النوع أو ذاك، ثم ملاحظة التشكلات المغايرة فيها... وأول ما يتضح هو أن قصيدة أبي نواس تنطلق من الغزل، وقصيدة البحتري من المدح، لكنهما تفترقان عما هو معروف في هذين النوعين.

---

(1) ديوان ابن الرومي : شرح مجيد طراد وغيره، (7 مجلدات)، دار الجيل، بيروت، 1998.

شرح ديوان أبي نواس : ضبط معانيه وشروحه وأكملها : إيليا الحاوي، (مجلدان)، منشورات الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب العالمي، بيروت، 1987.

ديوان البحتري : تحقيق : كرم البستاني، (مجلدان)، دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1966.

هذا ما يمكن معاينته في قصائد مختلفة للشاعرين، إذ يتضح أن القصيدة الخمرية عند أبي نواس تتحول في قصائد مختلفة إلى "جلسة شراب"؛ وهو ما أجده عند البحتري في قصيدة نادرة في شعره: "ليلة سوء"...

كما يمكن الوقوع على قصائد لا تنتسب إلى أنواع معروفة، مثل: وصف حيوان (أو صيده)، وهو ما أجده في قصائد مختلفة عند الشاعرين.

هذا ما يتعين كذلك في قصائد تُعنى بوصف الهيئة الإنسانية، مثل المشوَّه في قصيدة للبحتري... كما يتبين أن لأبي نواس قصائد "ذاتية" محض، لا تنتسب إلى الفخر أو الاعتداد القبلي وغيره (كما هي معروفة في أنواع شعرية)، ما يعد بروزًا بل تشكلاً لخطاب أنا المتكلم المنصرف إلى ذاته وحدها. كما يمكن التنبه إلى بلوغ أبي نواس حدود التخيل السردي، المستقى من القصص الديني، إذ يصوغ، في إحدى قصائده، اجتماعًا سرديًا بينه وبين إبليس.

أما عند البحتري فإن التبديلات في النوع وتشكلاته تَظهر أكثر ما تَظهر في المديح تحديدًا. ففي أكثر من قصيدة يتفرع النوع (بعد المقدمة الطللية وغيرها) إلى تناول إنجازات الخليفة العمرانية، مثل: البحيرة، والقصور، والحلبة، وإيوان كسرى وغيرها. كما يتناول، في المديح، الاحتفالات الموصولة بالخليفة نفسه، مثل: استقبال وفد الروم وغيرها؛ وهو ما لا يكتمل إلا بالحديث عن معركة بحرية ("المركب الميمون") وغيرها. وهي تجديدات، بل انزياحات، نجد

بعضها ماثلاً في شعر غيره، إلا أن البحتري ذهب مذاهب جديدة في مديحه؛ بل يمكن الحديث عن بداية انقلاب في النوع، جعل المدح يتحول إلى "مدح سلطاني"، وحوَّلَ الشاعر نفسه إلى شاعر خليفة بعينه (أو "شاعر الأمير"، كما قيل بعد وقت).

هذا ما يمكن الوقوع عليه أيضًا عند ابن الرومي، مثل تحويل المدح إلى حديث عن الإنجازات، أو تحويل الهجاء إلى وصف الهيئة، أو تحويل الوصف الطبيعي إلى بناء بصري وتشكيلي للمشهد وغيرها. فإذا انصرف الشاعر إلى وصف دار الممدوح قام بمعاينة البناء والأقسام الداخلية فيه والرياض المحيطة به، فضلاً عن زينته الداخلية، قبل التوقف لقول بعض الكلام المدحي في صاحب الدار. وهو ما يقوم به في قصيدة تتوقف عند حفلة صيد، فنراه يُقبل على وصف حاله النفسية، وأحواله مع أصحابه، وانتعاش نفسه أمام مغيب الشمس، قبل الحديث عن الطيور والرماة وغيرهم. وهو ما يفعله في مأدبة، أو في وصف عنب...

يمكن أن أخلص، من هذه المراجعة، إلى وجود ثلاثة تشكلات، هي التالية:

- تحويل داخلي لأغراض قصيدة المدح؛
- أولوية الشكل على المعنى في وصف الهيئة، وفي الهجاء والخمريات وغيرها؛
- تشكل قصيدة خارج الأنواع المعهودة.

لا يسع الدرس – وإن بلفتات سريعة – إغفال أن بعض التبدلات هذه سابقٌ، أو ظاهرٌ عند شعراء سابقين، ولا سيما عند بشار بن برد (في "جلسة غناء")، أو عند أبي تمام (في تحويل قصيدة المدح إلى قصيدة في "إنجازات" الخليفة العسكرية كما في "فتح عمورية")...

ولا يمكن أيضًا إغفال أن التبدلات هذه استجابت إلى مقاصد ناشئة، ولاسيما في تبلور هوية بعض الشعراء في حياة المجتمع المدنية، بما يُظهر تمايزها، أو في تبلور حاجات سلطانية ناشئة في الخلافة وفي صورة الخليفة نفسه.

بين القصيدة والعين

تبين أعلاه أن شعراء أقدموا على تحويل أنواع شعرية عن مقاصدها، في المدح والغزل والخمريات وغيرها، فيما اتضح بروز أنواع أو تشكلات بنائية غير معروفة في سابق الشعر العربي، ما يشير إلى تفاعلات نصية متأتية من الشعر نفسه (بين الشعراء أنفسهم، كما سبقت الإشارة أعلاه)، ومن خارج الشعر نفسه، أي من خطابات كتابية أخرى، أو متأتية من احتياجات اجتماعية وفردية وسلطانية.

إلا أنني وجدت أن درس هذه التجارب الشعرية وغيرها لا يستقيم إن لم يلحظ الدرس وجود علاقات تفاعلية أخرى، جمالية تحديدًا (ما يقع أيضًا في التاريخي)؛ وهو ما طلبتُ الوقوف المتأني لدرسه في شعر ابن الرومي، ثم في الشاعرين المذكورين وغيرهما. فماذا عما يربط شعر ابن الرومي بأساليب وقيم الفن في عصره؟

أمكنني التحقق، في "ديوان" ابن الرومي، من وجود أشكال من العلاقات بين التصويري والكتابي، ما يدل على تاريخية الفن الإسلامي، وعلى جمالية خصوصية تقوم على التواكل بين الشعر والعين، ما يمكن جمعه في ثلاث مسائل:

- الإخبار عن الفن،

- احتفاء القصيدة بما تراه العين،

- تبادلات جمالية بين القصيدة وغيرها من الفنون.

غير قصيدة في ديوان ابن الرومي تتحدث عما يمكن تسميته بأنواع الفن، ما يتعين في عدد منها، مثل: الخط، والتمثال، والدمية، والغناء، والتزويق، والوشي، والزينة، والبُسط، والعمائر والرياض وغيرها (ما يمكن العودة إليه في الشواهد المرفقة بهذا الفصل). وهو لا يذكرها ذكرًا وحسب، وإنما يتناول أوجهًا مختلفة منها، ما يدل عليها، وعلى إنتاجاتها، وممارسيها، وطرق صنعها، وما يخصها من ألفاظ اصطلاحية.

"يونقُ العينَ حسنُ ما في...": يقول ابن الرومي، وهو ما يمكن قوله في غالب شعره، إذ إن القصيدة عنده تصدر عن عين، وقبل الوجدان. وإذا كان الشعر العربي القديم لا يوفر صورة على درجة من الشفافية عما كانه الإنسان والمجتمع فيه، فإن ذلك يختلف مع العصر العباسي (بعد الشعر الجاهلي)، حيث بتنا نتعرف فيه على المدن والأحياء والناس، على اختلاف مراتبهم وطبقاتهم، وعلى

سلوكاتهم وأذواقهم وقيمهم وغيرها. وهو ما تعين أيضًا في تغير أبنية القصيدة نفسها، فظهر فيها شكل سردي لافت، ابتداء من أبي نواس، ما يعني، في هذا المستوى أيضًا، انفتاح القصيدة على الزمن الجاري. وهو ما اتخذ سبيلاً بينًا قام على إبراز "فردانية" الشاعر نفسه: للقصيدة ذاتٌ متفردة تَصدرُ عنها وتتكفل بها؛ والشاعر كائن شعري، لا صوت مخدوم لغيره من القبيلة إلى الخليفة.

هذا ما يتعين خصوصًا في "تشكيلية" القصيدة عند ابن الرومي، إذ نلقاه، في كثير من شعره، يتوقف عند ألوان ما يتحدث عنه، بل تتعين الأشياء والموجودات والكائنات في صفات لونية. وهو ما يتضح في ملاحظة أشكال الأشياء التي يقوم بوصفها، حتى إنه يرى إليها في أحوال عديدة مثل سطور فوق الورق، أو مثل آيات القرآن المزينة. بل يذهب أبعد في تصوير المشهد، إذ ينتبه إلى حركيته الداخلية، كما في وصف الأحدب الشهير، أو في وصف أنف عمرو، أو في كيفية عمل قالي الزلابية، أو الخبّاز... وهو يتمهل في وصف ما لا يوصف، ما لا يراه إلا بعينه الجمالية، إذا جاز القول، كما في وصف صوت وحيد المغنية...

ما يستوقف في شعر ابن الرومي يتعدى هذا كله ليشمل مواطن الحسن (أو الجمال) في القصيدة، وكيف أن الحسن يتبادل علاقات تقوم على تفاعلات بين القصيدة وغيرها من الفنون، ما يعكس صورة أوفى عن الفنون، وما هو دال في حد ذاته على الذائقة الفنية والجمالية: بين الخط والزينة الفردية، بين الصورة الدينية المسيحية والتمثال، بين وشي الثياب والخط وغيرها الكثير.

ولقد تحققت من أن هذا التبادل بين الخط واللغة، بين الخط والذوق عمومًا، يجده الدارس في شعر أبي نواس قبل ذلك، إذ يقول:

"قد كسَّرَ الشعر واوات، ونضـــــده
فوق الجبين، وردَّ الصـــاغَ بالفـــاء"[1]

كما يقول:

"له عقربا صُدغٍ، علـــــى وردِ خـــده
كأنهما نونانِ من كـــف عاشـــقِ"[2]

كما يقول أيضًا:

"فصبَّ فأبدتْ، ثم شجت، فكُـــتبتْ
ثمان من الواوات يضحكن في سطرِ"[3]

هذا يعني أن بعض الغلمان والظرفاء في العصر العباسي أقدموا على تصفيف شعورهم وفق أساليب الخط العربي وزينتها. وهو ما عُرف في نطاقات مختلفة في العيش العباسي، حيث نلحظ تشاركات لافتة، بين الزي والخط، بين الغناء والترف، بين الظُّرف والتحضر. هكذا أعاد ابن الرومي (بعد امرىء القيس) للعين الناظرة فرصتها

(1) أبو نواس : م. س.، ص 1، 34-35.
(2) أبو نواس : م. ن.، ص 2، 155.
(3) أبو نواس : م. ن.، ص 1، 452.

في أن تكون عينًا رائية للوجود والإنسان، بل عينًا محتفية بما تستحسنه ويروق لها من مناظر وهيئات.

هذا ما يمكن التحقق منه في ثنايا كتابات أخرى خارج الشعر نفسه، من أبي العلاء المعري إلى أبي حيان التوحيدي، حيث يبرز خطاب المثقف لنفسه، في شكواه مما يحصل له، في مناجاته لفسحة الكتابة نفسها، في عنايته المتزايدة بجمالية ما يكتبه، ما يجعل ورقة الكتابة مدونة ذات نبر فردي واحتياج خصوصي، وتكون بالتالي تجربة جمالية بالمعنى التام للكلمة، بين القول والوجود.

يؤكد ألستير فاولر أن لا "أساس نظريًا" للأنواع، على الرغم من احتياج الكُتاب لأنماط النوع، ولتوجهاتٍ ينطلقون منها عند مباشرة أعمالهم الأدبية، حتى عند التعرض لها أو تحويلها. فهو يعتبر أن النوع "يولد من جديد ويتجدد في كل امتحان جديد يعرفه تطور الأدب، وفي كل عمل فردي" يُقدم عليه أحد الأدباء. ذلك أن الأدب، في حسابه، "يتوقف عن أن يكونِ أدبًا، إن خرج على النوع"[1].

موقف فاولر حذر و"متوازن" في آن، إلا أن ما يقوله يوافق خصوصًا الأدب الحديث، ولا سيما في تجاربه التجديدية. فهو لا يناسب تمامًا غالب الشعر العربي القديم، ولا الشعر الأوروبي

(1) Alastair Fowler : Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes. Harvard University Press, 1982, p 84.

القديم بدوره. ذلك أن الآداب القديمة، هنا وهناك، تقيدت بنماذج نظامية، أي بأنواع وقواعد، وإن خرجت عنها أحيانًا، أو في صورة جزئية. وهي نماذج وقواعد جمعية، تشبه وتلاقي الفنون الأخرى (بين معمار وتصوير وغيرها)، ما كان يتعين في الفضاء الديني والسياسي، وتاليًا في القصور والدور. هكذا يمكن ملاحظة أن البحتري وضع قواعد متجددة لدورة البلاط، فيما نحا أبو نواس وابن الرومي صوب الحياة الجارية في الشارع والبيت وتلبيةً للمتعة الخاصة.

أبو نواس

نَضَتْ عنها القميصَ لصَبّ ماءِ

- شرح ديوان أبي نواس، ضبط معانيه وشروحه وأكملها: إيليا الحاوي، (مجلدان)، منشورات الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب العالمي، بيروت، 1987 .

نضَتْ عنها القميصَ لصَبّ مَاءِ ... فوَرّدَ وجههَا فرطُ الحياءِ
وقابلتِ النسيمَ وقد تعرّت، ... بمعتدلٍ أرقُّ من الهواءِ
ومدّت راحةً كالماءِ منها ... إلى ماءٍ مُعَدٍّ في إناءِ
فلمّا أن قضَتْ وطرًا وهمّتْ ... على عجَلٍ إلى أخْذِ الرّدَاءِ
رأت شخصَ الرّقيبِ على التّدَاني، ... فأسبلتِ الظلاَمَ على الضيَاءِ
فغابَ الصبحُ منها تحتَ ليلٍ، ... وظلّ الماءُ يَقطرُ فوقَ ماءِ
فسبحانَ الإلهِ، وقد براها ... كأحسنِ ما يكون من النّسَاءِ

(1، 53).

البحتري

المركب الميمون

ديوان البحتري، تحقيق: كرم البستاني، (مجلدان)، دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1966 .

ألم تر تغليس الربيع المبكرِ ... وما حاك من وشي الرياض المنشرِ
وسرعان ما ولى الشتاء ولم يقف ... تسلل شخص الخائف المتنكر
مررنا على بطياس وهي كأنها ... سبائب عصب أو زرابي عبقر
كأن سقوط القطر فيها إذا انثنى ... إليها سقوط اللؤلؤ المتحدر
وفي أرجواني من النور أحمر ... يشاب بإفرند من الروض أخضر
إذا ما الندى وافاه صبحا تمايلت ... أعاليه من در نثير وجوهر
إذا قابلته الشمس رد ضياءها ... عليها صقال الأقحوان المنور
إذا عطفته الريح قلت التفاتة ... لعلوة في جاديها المتعصفر
بنفسي ما أبدت لنا حين ودعت ... وما كتمت في الأتحمي المسير
أتى دونها نأي البلاد ونصنا ... سواهم خيل كالأعنة ضمر
ولما خطونا دجلة انصرم الهوى ... فلم يبق إلا لفتة المتذكر
وخاطر شوق ما يزال يهيجنا ... لبادين من أهل الشآم وحضر
بأحمد أحدنا الزمان وأسهلت ... لنا هضبات المطلب المتوعر
فتى إن يفض في ساحة المجد يحتفل ... وإن يعط في حظ المكارم يكثر
تظن النجوم الزهر بتن خلائقا ... لأبلج من سر الأعاجم أزهر
هو الغيث يجري من عطاء ونائل ... عليك فخذ من صيب الغيث أو ذر
ولما تولى البحر والجود صنوه ... غدا البحر من أخلاقه بين أبحر

أضاف إلى التدبير فضل شجاعة ... ولا عزم إلا للشجاع المدبر
إذا شجروه بالرماح تكسرت ... عواملها في صدر ليث غضنفر
غدوت على الميمون صبحا وإنما ... غدا المركب الميمون تحت المظفر
أطل بعطفيه ومر كأنما ... تشوف من هادي حصان مشهر
إذا زجر النوتي فوق علاته ... رأيت خطيبا في ذؤابة منبر
يغضون دون الإشتيام عيونهم ... وفوق السماط للعظيم المؤمر
إذا عصفت فيه الجنوب اعتلى لها ... جناحا عقاب في السماء مهجر
إذا ما انكفا في هبوة الماء خلته ... تلفع في أثناء برد محبر
وحولك ركابون للهول عاقروا ... كؤوس الردى من دارعين وحسر
تميل المنايا حيث مالت أكفهم ... إذا أصلتوا حد الحديد المذكر
إذا رشقوا بالنار لم يك رشقهم ... ليقلع إلا عن شواء مقتر
صدمت بهم صهب العثانين دونهم ... ضراب كإيقاد اللظى المتسعر
يسوقون أسطولا كأن سفينه ... سحائب صيف من جهام وممطر
كأن ضجيج البحر بين رماحهم ... إذا اختلفت ترجيع عود مجرجر
تقارب من زحفيهم فكأنما ... تؤلف من أعناق وحش منفر
فما رمت حتى أجلت الحرب عن طلا ... مقطعة فيهم وهام مطير
على حين لا نقع يطوحه الصبا ... ولا أرض تلفى للسريع المقطر
وكنت ابن كسرى قبل ذاك وبعده ... مليا بأن توهي صفاة ابن قيصر
جدحت له الموت الزعاف فعافه ... وطار على ألواح شطب مسمر
مضى وهو مولى الريح يشكر فضلها ... عليه ومن بول الصانعة يشكر
إذا الموج لم يبلغه إدراك عينه ... ثنى في انحدار الموج لحظة أخزر
تعلق بالأرض الكبيرة بعدما ... تقنصه جري الردى المتمطر

وكنا متى نصعد بجدك ندرك الـ معالي ونستنصر بسيفك ننصر

(مجلد 1، ص 450-452).

السبائب: خصلة من الشعر؛ العصب: ضرب من البرود؛ الزرابي: من النبت الأخضر؛ عبقر: وادي الجن؛ الأتحمي: ضرب من الثياب؛ تشرف: أطل؛ الهادي: العنق؛ العلاة: السندان والناقة الجسيمة؛ السماط: الجنود المصطفة؛ صهب العثانين: الروم (لأن لحاهم تُخالط بياضَ شعرها حمرةٌ)؛ العود: المسن من الإبل؛ المجرجر: المردد صوته في حنجرته؛ أراد بالشطب المسمر: السفن.

ابن الرومي

ديوان ابن الرومي، شرح: مجيد طراد وغيره، دار الجيل، بيروت، 1998 (سبع مجلدات).

كأنني كلما أصبحتُ أعتبُه ... أخط حرفًا على صفحٍ من الماء
(1، 161).

له شاهدٌ، إن تأملتَه ... ظهرتَ على سره الغائب
(1، 228).

فيها حلاوةُ ظرفٍ غير متحلٍ ... إلى فخامةِ علمٍ غير مؤتشبِ
يَزينها بإشاراتٍ ملحنةٍ ... كأنها نغمُ التأليف ذي النسب
(...)

فما تطايرَ كالمخلوق من شررٍ ... ولا تواقرَ كالمنحوت من خشب
(1، 264).

لها منظرٌ في العين يشهدُ حسنُه ... على مَخْبرٍ يُهدي السرور إلى القلبِ
(1، 281).

له حُبُكٌ إذا اطردت عليه ... قرأتَ بها سطورًا في كتابِ
(1، 368).

دُرُّ صهباءَ قد حكى دُرَّ بيضا ... ءَ عروبٍ كدمية المحرابِ
تحمل الكأسَ والحُليّ فتبدو ... فتنة الناظرين والشراب
(...)

يونقُ العينَ حسنُ ما في أكفٍّ ... ثم تسقي، وحسنُ ما في رقاب
(1، 413).

همومي محدثاتي، وبستا ... نيَ ثماره الخروبُ
(1، 487).

أيامَ أستقبلُ المنظورَ مبتهجًا ... ولا أحنُّ إلى المذكور مكتئبًا
(1، 512).

يُلقى العجين لجينًا من أنامله ... فيستحيل شبابيكًا من الذهبِ
(1، 542).

بنفسجٌ جُمعت أوراقُه فحكى ... كُحلاً تَشَرَّبَ دمعًا يومَ تشتيتِ
ولازورديةٍ تزهو بزرقتها ... وسط الرياض على حُمر اليواقيتِ
كأنها وضعافُ القضب تحملُها ... أوائلُ النار في أطراف كبريتِ
(1، 615).

كأنما القلم العلوي في يده ... يُجريه في أي أنحاء الأمور نحا
(2، 87).

ذو صورةٍ قمريةٍ بشرية ... تستنطق الأفواهَ بالتسبيحِ
وإذا تأملَ نفسَه لم يقتصر ... منها على التصوير والتشبيح
(2، 141).

تتغنى كأنها لا تغني ... من سكون الأوصال، وهي تُجيدُ
لا تراها هناك، تحجظُ عينٌ ... لك منها، ولا يَدِرُّ وريدُ
من هُدُوٍّ، وليس فيه انقطاعٌ ... وشجوٌ، وما به تبليدُ
مدَّ في شأوِ صوتها نفسٌ كا ... فٍ كأنفاس عاشقيها مديدُ
وأرقَّ الدلالُ والغنجُ منه ... وبراه الشجا، فكاد يبيدُ
فتراه يموت طورًا، ويحيا ... مُسْتَلذاً بسيطُه والنشيدُ
فيه وَنْيٌ، وفيه حَلْيٌ من النغـ ... ـمِ مَصوغٌ، يختال فيه القصيدُ
(2، 578-579).

ولم أرَ مثل الشعر يَنْظِمُ للعلا ... فنون الحلى، لو أنه غيرُ كاسدِ
(2، 631).

ما أنصفَ الآسَ بالياسمين مُشبهُه ... والآسُ منه مكانُ الباء مفقودُ
والياسمينُ إذا حصَّلتَ أحرفُه ... فاليأسُ منه مكانَ الياءِ معدودُ
(1، 654).

بُليتْ بالمرمر المنون والتبر النضار
ولُباب الساج لا بل بيلنجوج * القماري
واكتستْ ثوبَ بياضٍ ليلُه مثل النهار
(3، 97).

ذا تماثيلِ حسانٍ من صغارٍ وكبارِ
نشرتْ أسرةُ كسرى دستبندًا * في دوارِ
أو رماةً في طرادٍ خلف سربٍ أو صوارِ
(3، 102).

ورازقيٌّ نَحْطَفِ الخصورِ
كأنه مخازن البلور
قد ضُمَنتْ مسكًا إلى الشطور
وفي الأعالي ماءُ وردٍ جوري
لم يُبقِ منه وهجُ الحرور
إلا ضياءً في ظروف نور
(3، 164).

يا عمرو: لو قُلِبَتْ ميمٌ مسكنة بناء محركةً لم تخطأ الفُقَرُ
فإن ضنِنتَ بميم (...) صاحبها فبدِّلْ العينَ غينًا أيها الغَمَر
ولا تميلنَّ عن عمرو إلى عُمرٍ فينتضي لك من أكفانه عُمَرُ
(3، 209-210).

محفوفةٌ شهوة النفوس على أحسنِ نضيدٍ تروقُ مُبصرها
(3، 367).

أما رأيتَ الدهر كيف يجري؟
يُظهر ما أكتمُه من عمري
بأحرفٍ يخطُّها في شعري
يمحو بها غضَّ الشباب النضر

إذا محـا سـطرًا بـدا في سـطر

(3، 392).

تَخايـلُ في حُمـرٍ وصـفرٍ كأنهـا ... زرابيُّ وشيٍ نمنمـتْهُنَّ عبقـرُ

مـرادٌ لمرتـادِ الـسرور ومرتـعٌ ... بـه سـمعٌ للـسامعين ومنظـرُ

(3، 436)

وبـدا بـه الجـدري فهـو كلؤلـؤٍ ... فـوق العقيـق منـضدٍ مـسطورِ

(...)

فكأنـه ورق المـصاحف زانـه ... نقـطٌ وشـكلٌ في خـلال عـشور

(3، 440).

فبِـع الأنـيس مـن الأنـيس فبيعهم ... - وأبيك - أكيسُ للأريب الأكيس

هـل مـا تـرى مـن منظـر أو مـسمع ... أو مطعـمٍ أو مـنكح أو ملـبس

إلا وهـم شركـاء في مُتعاتـه؟ ... فمَن السليمُ من الشريك الأشكس؟

(3، 616).

فأمـا إذا نـاديتهم لمُلمـةٍ ... فنادوا التصاويرَ التي في الكنائس

(3، 640).

كـأنِ خبـوء الـشمس ثـم غروبهـا ... وقد جعلتْ في مَجنح الليـل تمـرضُ

تخاوصُ عـينٍ مـن أجفانهـا الكـرى ... يُرَنِّـقُ فيهـا النـوم ثـم تغمـض

(4، 112).

كـالبحر يرسـبُ فيـه لؤلـؤه ... سـفلاً، وتطفـو فوقـه جيفـه

(4، 372).

ما قلتُ فيـه "كـأن" إلا أعـوزتْ ... أشـباهُه فعجـزتُ عـن تكييفِـه

لكننـي اسـتفرغتُ في تـشبيهه ... جهدَ المُطيق، وحـدتُ عـن تحريفـه

(4، 405).

مـا كابـدَ الأسرَ عـانٍ في يـدي زمـن ... إلا رجـا بـكَ فـاءً واصـلتْ كافـا

ولا وأى عنك حـسنُ الظـن موعـدَه ... إلا غدت وهى حـاءً واصـلت قافـا

(4، 441).

تـــرى أصـــفرَها الفاقـــ ... عَ في أبيـــضها المونـــقِ
كعـــين النـــاظر الـــضاحـ ... كِ في محجـــره المـــشرق

(4، 501).

يُـرَفعن أصـواتًا لـدانًا، وتـارة ... يُنَمْنِمْن وشيًا غير وشي الحوائك
(...)

غنـاءٌ ووجـهٌ مونقـان كلاهمـا ... (...)
ورقاصةٍ بالطبل والصنج، كاعبٌ ... لها غنجُ مخناثٍ وتكريهُ فاتكِ

(5، 114-115-116).

إن العيـون لتـشتاق الريـاضَ إذا ... ما الزهرُ أشرقَ فيها وهو مشتبكُ

(5، 184).

بينهـا غـادةٌ تـشارك فيهـا ... بهجـةَ الـشمس صورةُ التمثـال

(5، 475).

خـذها كأوشـية الريـ ... ـض وفـوق أوشـية الرقـوم
مطبوعـةً مـصنوعةً ... تختـال في الحقـل الـضموم

(6، 356).

وباذنجـانُ محـشيٌّ تُـراه ... يعـومُ كعنـبرٍ في دهـنِ بـان

(7، 191).

مغنيـةٌ حقًـا بإسـقاط نقطـة ... إذا ما شَدَتْ ظلتْ وأشداقُها تُلوى

(7، 221).

لابنـة الـوائلي وسـواسُ حَـلي ... آخـرَ الليـلِ فـوق صـدرٍ خـلي
ولمـن تيمتـه وسـواس هـمٍّ ... سائرِ الليـلِ تحـت صـدر شـجي

(7، 265).

- يلنجوج: عود الطيب، منسوب إلى: قمار، مكان إنتاجه.
- دستبند: رقص المجوس.

الفصل السادس

6

السؤال عن زمن الحداثة في الخطاب عنها

متى يتم كتابة تاريخ الحداثة في الشعر العربي؟ بأي أدوات ووفق أي منظور؟

مثل هذا السؤال طبيعي، وبديهي، بعد قرن ونصف على انطلاقة «الشعر العصري»، وأكثر من ستين سنة على تأكد حركة «الشعر الحر» في مجمل البلدان العربية، وبعد انكشاف تقاطيع التأزم في معالم خطاب هذا الشعر، سواء في نصوص الشعراء أو في دراسات النقاد. نسوق هذا السؤال، وقد انتبهنا الى وجود سبيلين وحسب في دراسة الحداثة الشعرية، هما: السبيل «الطبيعي» والسبيل «الصناعي»، من دون أن ينجح الأول منهما في هذا السعي، ولا طمحَ الثاني إليه بالمقابل.

إذا كان غير ناقد، مع نازك الملائكة وإحسان عباس وأسعد رزوق وخالدة سعيد ومحمود أمين العالم وعز الدين إسماعيل وغالي شكري وغيرهم، سعى منذ منتصف الخمسينيات وفي مدى

الستينيات خصوصًا من القرن الماضي، إلى تفسير تاريخي ونقدي لهذه الحداثة، فإن هذا التفسير اقتصر غالبًا على المنزع «الطبيعي». وهو منزع يقيم الكتابة التاريخية والنقدية طبقًا لعلاقة صدور (عن الواقع) بتطابق (مع النص)، ولكن بعد حدوث الواقعة، مثل المولود الجديد الذي نرى فيه صورة نسبه ليس إلا. فغير ناقد منهم سعى إلى تفسير نشأة «الشعر الحر» على أنها ناتج طبيعي لأشكال التمرد التي عرفها الشعر العربي في فترة ما بين الحربين العالميتين، في سعي يرتب الوقائع تبعًا لما انتهت إليه، ووفق نسق سوي ومتسق لا يعرف غير الولادات الطبيعية، وفي ميعادها. وقد أسقط هذا السبيلُ "الشعرَ العصري" من حسابه؛ وإن تحدث عنه البعض اكتفى بالكلام عن "إحيائية" الشعر، وهي لا تعدو كونها جزءًا وحسب من جدة هذا الشعر، عدا أن نسبتها إلى "الإحياء" قصرتها على جوانب لفظية محضة، لا تجديدية عامة.

نازك الملائكة تقر في كتابها «**قضايا الشعر المعاصر**» بأن الحركة الأدبية، «التي تنبت فجأة على هذه الصورة تفقد ميزة هامة مما يملكه الأدب الذي يتطور متدرجًا. ذاك أنها لا تملك قواعد تستند إليها، ولا أسسًا تجري وفقها بحيث تأمن الخطأ والزوال» (ص 27). إلا أنها تجد، في موضع آخر من كتابها، أن «التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضًا فلا تملك الأمة إلا أن تلبي طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحًا» (م. ن.، ص 37). كيف قُيِّض لها أن تعتبر من يحل «فجأة»، أي طارئًا، بمثابة «زائر» ... طبيعي أو لازم؟ كيف تنساق مثل هذه الكتابة إلى ترتيب ما جرى، ولكن بعد حدوثه، على أنه لازم ومُلح؟

لسنا في مجال تبين، ولا نقد هذا السعي «الطبيعي»، فنكتفي بالإشارة وحسب إلى كونه يقتصر التاريخ على الحادثة (متى كتب السياب قصيدة «هل كان حبًا؟»، والملائكة «الكوليرا»؟)، أو على «المناسبة»، أو على عدة مرتبة وعمومية من الأسباب الاجتماعية والسياسية، كما نلقاها عند الملائكة خصوصًا، من دون أن نتبين حقيقة الحداثة في نصابها التاريخي والمعرفي، بوصفها عملية «تناصية» جمعت بين «الانبثاق» (الخروج على مقتضيات «عمود الشعر») و«الافتعال» (أو التقصد العمدي المحتذي لتجارب غيره) ترجمة واقتباسًا وتحويرًا لمتن الحداثة الأوروبية. ماذا عن المنزع الثاني؟

السبيل «الصناعي» أتى بمثابة ردة فعل ونقلة معرفية إزاء السبيل الأول، على أن يكتفي الناقد بالنص، لا بخارجه، معولاً على

عناصره، لا على مناسبة القصيدة، وعلى علاقاته، على أنها حاملة لبنيته المتعالية. وإذا كان السبيل الأول استجاب لحاجات التعرف الأولية على هذا الميدان الناشئ (حداثة الشعر العربي)، بما اقتضته من رسم خرائط وتعيين ولادات وتبين موضوعات، فإن السبيل اللساني، مع كمال أبو ديب ومحمد مفتاح وصلاح فضل وغيرهم، طلب الشعر في صناعته، في مادته، في كونها المعطى الأول والأخير لتعيين ماهية الشعر.

يقوم السبيل الأول على علاقة «لزوم» بين ما يقوم عليه النص وما يؤدي إليه خارجه، أي على علاقة مبسطة ومرتبة لا تفي أبدًا في استجلاء نسيجه المركب والمتفاوت، فيما يسقط السبيل الثاني التاريخ تمامًا، منتهيًا إلى قراءات تطبيقية وحسب.

غير أن اللافت في هذين السبيلين هو الامتناع عن فهم «تاريخية الحداثة»، أي عن حقيقة كونها عملية تاريخية لها ما ينشئها في التفتح المحلي كما في الاحتذاء والتمثل والتحوير والتلفيق لمبدعات أوروبية في سياق القصيدة العربية. وإذا كان إحسان عباس تنبه قبل غيره الى تأثرات السياب، وأخذه عن الشعراء الإنجليز، فإن انتباهه هذا لم يقده إلى تبين المسالك الخفية والبينة التي انتهت إليها هذه العملية التناصية عند السياب كما عند أقرانه. إن انتباه إحسان عباس يبقى فطنًا ويقظًا على ندرته، ذلك أن غيره من النقاد راعى خطاب الحداثة، في الشعر كما في النقد، كما هو، من دون أن يتفحصه، لا لفرز «الأصيل» من «الدخيل»، وإنما لتبين أمر التناص وطبيعته.

هكذا نقع في مجال النقد على دراسات وكتب تتبين المفاهيم في هذه المدونة العربية أو تلك من دون أن تحفر شبكتها الظاهرة، أو أن تنقب عن العمليات التناصية الداخلة فيها.

لنتوقف، على سبيل المثال، أمام لفظة «الحداثة»، التي باتت القيمة العليا التي ينسب إليها الشعر العربي وغيره من إبداعات القرن العشرين. فكم من دارس وناقد وشاعر توقف أمام هذه اللفظة معينًا أو مترجمًا بالأحرى حمولاتها الدلالية والمعرفية انطلاقًا من المتن الأوروبي، من دون أن يلتفت، أو أن يطلع أساسًا على دلالاته العربية. فاللفظة وردت في مظان التراث، حاملة المعنى الزمني عند ابن قتيبه في «**عيون الأخبار**»، وعند أبي العلاء المعري في "**شرح التنوير على سقط الزند**": "وقد كنت في ريان الحداثة" (مطبعة مصطفى محمد، ص 1، 8)، وعند الثعالبي في «**يتيمة الدهر في شعراء أهل العصر**"» (المطبعة الحنفية، ص 1/ 3): «وقد سبق مؤلفو الكتب إلى ترتيب المتقدمين من الشعراء وذكر طبقاتهم ودرجاتهم وتدوين كلماتهم، والانتخاب من قصائدهم ومقطوعاتهم. فكم من كتاب فاخر عملوه، وعقدٍ باهر نظموه، لا يشينه الآن إلا نبو العين من أخلاق جدته وبلى بردته، ومج السمع لمرداته وملالة القلب من مكرراته، وبقيت محاسن أهل العصر التي معها رواء الحداثة ولذة الجدة (...) غير محصورة بكتاب يضم نشرها وينظم شذرها».

لهذه الأسباب مجتمعة بدا مفيدًا التوقف أمام كتاب «**البيانات**» (في «دفاتر كلمات»، عن أسرة الأدباء والكتاب في البحرين)، الذي

جمع في صفحاته القليلة عددًا من النصوص - البيانات، التي تفيد في إجراء هذه الوقفة، لكي نستقصي فيها تمكن الخطاب النقدي العربي من معاينة الحداثة وتعيينها، ومن صياغة تاريخية المعرفة. ذلك أن الكتاب يعود إلى أربعة مبدعين: أدونيس، محمد بنيس، قاسم حداد وأمين صالح، الذين كان لهم إسهامهم المتباين ولكن اللافت في إطار هذه الحداثة. كما يبدو الجمع بين نصوصهم النقدية بمثابة التوكيد، ولو المختلف، على هم مشترك نجده ربما في عبارة نيتشه التي اتخذها محمد لطفي اليوسفي لتقديم كتاب «**البيانات**»، وهي التالية: «إن المبدع لا يتخذ له رفاقًا إلا ممن كانوا مثله مبدعين. إنه يتخذهم ممن يحفرون سننًا جديدة على ألواح جديدة. إن المبدع يطلب رفاقًا له بين من يعرفون أن يشحذوا مناجلهم. وسوف يدعوهم الناس هدامين ومستهزئين بالخير والشر، غير أنهم يكونون هم الحاصدين والمحتفلين بالعيد».

تجتمع البيانات في كتاب واحد، ولكن هل نقرأها معًا؟ في الأمر ما يُغري، لا لتواشج الصلات بين الأربعة المذكورين، وانما لأننا نجد فيها من التعيينات النقدية والمصطلحات والدلالات القوية المشتركة ما يؤلف مجالاً نقديًا واحدًا. لكننا سنتجنب هذه القراءة، على الأقل في وقفة أولى، ذلك أن القراءة المقترحة ستتعامل مع البيانات كما لو أنها من دون سياق وتاريخ لازم ومعين لها. وهو ما طلبنا تحاشيه، طمعًا بإمكان قراءة علاقات التنصيص والانبناء التي نشأت بين هذه البيانات (بين كل بيان ولاحقه عند أدونيس وبنيس) وفيها (أي في كل بيان على حدة، أو في ذاته). أي أننا نطمع

بقراءة مزدوجة: زمنية، تصل البيان بموجبات السجال والتعيين النقديين (وقد تكون محلية وخارجية في آن) عند صدوره؛ وقراءة تاريخية، أي تصل البيان الصادر بسابقه أو لاحقه لتبين معالم الاتصال والانفصال، وتبدلِ حمولات التعيين وتعديلها بين فترة وأخرى. فماذا عن بيان أدونيس؟

أدونيس : بين ترويج ونبذ

هما بيانان: يعود الأول منهما إلى العام 1979، والثاني إلى العام 1992؛ ويساعداننا بالتالي، فيما لو عدنا إلى كتابات أدونيس النقدية منذ «محاولة في تعريف الشعر الحديث» (مجلة «شعر»، العدد 11، صيف 1959)، في تتبع وفهم مسار مفهوم الحداثة في كتاباته. فماذا عنها؟

هو بيان، لا دراسة. وأميزُ ما يختلف فيه البيان عن غيره من أنواع الكتابة هو خلوه التام من مصادر ومراجع يعود إليها في صورة موثقة ومعلنة. وهي سمة نلقاها في بيانات الكتاب الأخرى، ذلك أن بواعث كتابة البيان لا تقوم على التبين النقدي إلا بمقدار ما تؤدي إلى الحض، إلى التوجيه، إلى تعيين مسار وآفاق، وهو ما يقوله بنيس في هذه العبارة: «لا يستهدف هذا البيان استنطاق سؤال فردي، ولا يسقط على الآخرين رؤيته. كل واحد له الحق في اعتباره منطلقًا وصياغته لا ترفض أية مراجعة واعية». وهو ما يقوله أيضًا حداد - صالح في بيانهما المشترك، ولو في صورة أكثر توجيهًا: «ينبغي إعادة النظر في هذه الرؤية / يجب هدم بناء هذا النص بعد

اكتماله». ولكن إذا كانت البيانات تمتنع أو لا تجد ضرورة للتوثيق، فإن استنكافها لا يعني أبدًا خلوَها من آثار السجال مع غيرها من الكتابات (والمفاهيم والدعوات). لهذا فإن السعي لتبين تاريخية هذه البيانات، أي ضبط توثيق أفكارها ودلالاتها، قد لا يكون بالأمر الهين، خاصة إذا كان الكاتب هو أدونيس نفسه.

فهو لا يؤرخ كتابته غالبًا، حتى إن بعض ناقديه جعلوا من هذا التغافل فعلاً عمديًا قوامه التلفيق والنحل. ما هو أكيد أن عملية «تغييب الأثر» في كتابة أدونيس لا تسهل أبدًا إمكان تأريخها، لدرجة أن النص الأدونيسي يتطلب أحيانًا «تحقيقًا»، أشبه بعمل المحققين التراثيين حين يعملون على ضبط نص بدءًا من عدة مخطوطات مختلفة عنه. وهذا التغييب يطاول شعر أدونيس مثل كتاباته النقدية (فيما خلا أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه، التي صدرت بعنوان «الثابت والمتحول...»). فنقع، على سبيل المثال لا الحصر، في «بيانه الأول» على تعريف لتعيين «النمط» هو التالي: «هو إعادة إنتاج العلاقات نفسها»، وهو نقل له من سياقه الاقتصادي حسبما حدده لوي التوسير إلى سياق شعري مستحدَث له. كما يسوق في النص عينه قولاً للباحث الفرنسي هنري دولا باستيد كان قد أورده في أحد كتبه السابقة من دون إشارة الى مصدره، كما لو أنه من وضعه (وهو ما قام به سابقًا، عند نشره دراسة «محاولة في تعريف ...» في مجلة «شعر»، من دون أي ذكر لمصادرها، ثم تصحيحه للأمر في لحظة تالية، بعد نشر الدراسة في كتابه «زمن الشعر»).

لن نعدد الأمثلة، ذلك أن غرضنا لا يقوم على تبين «السرقات» أو عمليات «الانتحال»، كما أسماها البعض، بل على التثبت من حمولات النص الأدونيسي، أي مفاهيمه بالتالي، تبيانًا لتاريخية السمات المفهومية الداخلة فيه. نطمع إذًا بإقامة شبكة العلاقات التي يندرج النص فيها، في قبوله وتعيينه ونقده وترويجه ولفقه وتجديده لـ«أفكار» النقد، أي مع مجايليه، في دائرته الثقافية الخصوصية أو خارجها (في ما يصله ويطّلع عليه من الثقافات الأخرى). وإذا كان غيرنا جنح وجهة أخرى في دراسة النص الأدونيسي، فذلك لأن أدونيس أثار الريبة عند متابعيه ودارسيه، بعمله الدائم والدائب على كتاباته الشعرية والنقدية، أي على حذفها أو تعديلها أو صياغتها من جديد. فلا تسلم قصيدة من شعره من تعديلات تصيبها، بين نشرها الأول ونشرها اللاحق، حتى إنه أقدم، في طبعة «دار الآداب» لأعماله الشعرية الكاملة، على الإعلان عنها بوصفها «صياغة نهائية» على صدر الغلاف. كما يشمل الأمر امتناعه عن نشر شعره الحزبي الأول، مثلما سبقت الإشارة في فصل سابق. إن أعمالاً شعرية عديدة تختفي تمامًا من قائمة كتب المؤلف الواردة في صدر كتابه الشعري «**إذا قلت يا سوريا**» (الصادر في بيروت في العام 1958، بعد «**قصائد أولى**»، والذي اختفى بدوره من قائمة مؤلفاته الشعرية اللاحقة).

يدافع أدونيس عن فعله هذا معاملاً نصه الشعري مثل نص «مفتوح»، أي قيد الكتابة الدائمة. كان الأمر بسيطًا لو اقتصر على استبدال لفظ بآخر، أو على حذف جملة، إلا أنه مدعاة لتحقيق

تاريخي حين "يُعدم" الشاعر قسمًا من نتاجه (كما سبق أن كتبت)، ويبلبل معالم الاستدلال على تاريخية كتابته: أقدم أدونيس على نشر صيغة مجتزأة من «قالت الأرض» في أعماله الكاملة، عن «دار العودة»، ولا يلبث أن يعدها في طبعة «دار الآداب»، ما بدل أصلها تمامًا، وقدمها على غير ما كانت عليه. وهو سعيٌ لا يحسِّن فنية القصيدة أو «يحلِّيها» في بعض المواضع، بل يبدلها تمامًا: قراءة الصيغتين المجتزئتين لا تعطي أبدًا فكرة عما كانت عليه القصيدة - الأصل، أي كونها ملحمة شعرية حول أنطون سعاده، بين ميلاده واستشهاده، وهو "زعيم" ومؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي، الذي بقي أدونيس منتسبًا إليه حتى العام 1960. فـ«المقاطع» المنشورة منها قصيدة أخرى، جديدة، غير الأولى، بما ترسمه من علاقات دلالية، خاصة بعد محو أي أثر دال على سبب تأليفها وموضوعها.

أهو تخلص من أهداب الزمن العالقة بالقصيدة طلبًا لإبداعية «عالية»؟ ربما، إلا أنه يُعدم التاريخ تمامًا - التاريخ الشخصي والتاريخ النصي. لماذا يجد أدونيس حاجة إلى العودة إلى نصوصه لتعديلها مرة بعد مرة؟ أليست هذه هي «الزمنية» بعينها التي ينكرها أدونيس في الحداثة، أي تذوقه المختلف وتلقيه المتباين لقصائده بين قراءة وأخرى؟ ما بواعث هذا القلق - قلق الاكتمال؟ ما يعني هذا السعي لإيجاد قصيدة «نهائية»، تامة؟ وإذا كان مثل هذا القلق يحرك المعاني في شعر أدونيس، فإن بواعثه قد تلقى مصيرًا مختلفًا في نقده لشعر الحداثة. فماذا عن نقده؟

إن القارئ غير المتابع لما كتبه أدونيس في حداثة الشعر العربي قبل هذين البيانين، منذ «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، ودراساته العديدة المنشورة في كتابيه «**مقدمة للشعر العربي**» (1971)، و«**زمن الشعر**» (1972)، قد لا يتبين تمامًا حقيقة النقلة النقدية الماثلة في البيانين. فبعد أن كان أدونيس الشاعرَ الذي حض أكثر من غيره لدفع عجلة الحداثة، جاعلاً منها قوة تحريك لا استكانة أسلوبية، ينتقل في بيانيه إلى نقد الحداثة، بل إلى إعدامها. لم يعد داعيةَ الحداثة الأول في عالم العربية، بل المتحدثَ عن أوهامها و«التباساتها»، بعد أن قُيِّض له أن يعايشها ويتتبع أحوالها منذ نشأتها؛ ولم يعد مروجًا لها، مبشرًا، بل فاحصًا - سلبيًا في غالب الأحوال، لما آلت إليه.

أول ما يسترعي في نقده هو تنكبه عن الحداثة: في البيان الأول يتحدث عن «أوهامها»، وفي الثاني عن هشاشتها العربية، ويصل به الأمر إلى حد إنكارها التام: «لنقلْ بوضوح إن الحداثة اليوم، في المجتمع العربي، بوصفها مفهومًا أو تنظيرًا، وبشكلها العام السائد، إنما هي غربية بكاملها، وأننا عندما نتكلم عليها، إنما نتكلم على الآخر، متوهمين أن هذا الآخر هو الذات»!

الإنكار قاسٍ - على ما فيه من شجاعة الاعتراف والتبين - إلا أنه يصعب علينا تخيل هوية القائل، ذلك أن الأحكام هذه معروفة في السجالات العربية، منذ خمسينيات القرن المنصرم، إلا أنها كانت ترد - وهنا المفارقة ! - على ألسنة المحافظين ممن يقعون في المعسكر المواجه لأدونيس. فكيف جرى ما جرى؟

لا ينتقد أدونيس الحداثة وحسب، وإنما يراجعها أيضًا، وقد أصبحت عنده «لحظة تخترق الأزمنة». أي أنها لم تعد سمة مرحلة بعينها، جديدة وخصوصية (وهو ما توصل إلى تعيينه غير مفكر أوروبي، ولا سيما الفرنسي جان-ماري دومِنِك في كتابه «**مقاربات الحداثة**»)، وإنما جعلها ملازمة لكل مرحلة ولكل ثقافة، ما يدعو أدونيس إلى موضعتها في مسألة الصراع بين القديم والحديث، وفي الشعر العربي: لم تعد هناك حداثة، بل حداثات، وذات خصوصية عربية.

كان لنا أن نهنأ بهذا الموقف نقديًا لو أن أدونيس اكتفى منه بالتبين التاريخي لما يتخذه صراع الشعراء في المراحل. وهو تبينٌ سليم إذ ينزع عن دعوى الحداثة إطلاقيتها الجازمة وسحرها النادر؛ غير أن الشاعر يتخلى في واقع الأمر عن الحداثة ليعلي من شأن مفهوم آخر، «الإبداع»، على أنه القيمة - المآل، بل القيمة المتبقية بالأحرى (بعد صراع التعيينات على حمولات الحداثة). هكذا يصبح امرؤ القيس «في كثير من شعره أكثر حداثة من (أحمد) شوقي في شعره كله». تُفرغ الحداثة، على هذه الحال، من حمولاتها التي كانت تحددها - في كتابات العديد من منظريها - على أنها مرحلة قطيعة مع سابقاتها، وتصبح بالتالي معيارًا حكميًا لذائقة غير معينة الأسباب. لا يعود أدونيس ناقدًا للشعر، بل قارئًا متذوقًا له: كما لو أنه يتصفح «**ديوان الشعر العربي**» (الذي أعده بين العام 1964 والعام 1968) مع قصائد الشعر العربي الحديث مستحسنًا هذه القصيدة أو تلك، غير آبه بالزمن وتبدلاته.

إلى هذا فإن أدونيس يُعيِّن الحداثة، سواء عند ترويجه لها أو في نقدها، على أنها خروج على «الزمنية»، و«استباق» في آن. فوهم الحداثة «الأول» عنده هو «الزمنية»: «فإن من الحداثة ما يكون ضد الزمن، كلحظة راهنة، ومنها ما يستبقه، ومنها ما يتجاوزه أيضًا». وهو قولٌ سبق أن أكد عليه في دراساته السابقة: «الشعر الذي يتخلى عن الحداثة»، إلى غير ذلك من الأقوال التي تُعيِّن الحداثة بوصفها تخطيًا وتجاوزًا. ولكن لماذا هذه الخشية من الزمن؟

ينطلق أدونيس في «بيانه»، كما في «محاولة في تعريف ...»، من رفض الشعر «الواقعي»، وقصائد «المناسبات» المعروفة في «عثمانية» الشعر خصوصًا، مستندًا إلى ما قاله بودلير في هذا الشأن، إلا أن قراءته للشاعر «الملعون» أتت مختلفة، محورة، حيث إن شاعر «**أزهار الشر**» يؤكد في أول تعريف له لـ«الحداثة»: «يقوم هذا العمل عنده (المبدع الحديث) في الاستخراج من الموضة السارية ما يمكن أن تتضمنه من شعرية في التاريخي»؛ أي أنها حداثة معينة في الزمن، مشروطة به، وتحيل على تبين «الشعري» في «التاريخي»: حداثة تاريخية، إذًا! أما أدونيس فيجنح بما أخذه من بودلير وجهة أخرى، وجهة «لغة لإله يجيء» (من «**أغاني مهيار الدمشقي**»).

يتحدث أدونيس غالبًا عن كشف المجهول، عن قول الغامض، عن الحدس بما سيأتي، أي عن ربط إمكان الشعر بقول التنبؤ أو برسم الغد؛ وهي عملية تناصية أخرى أخذت من بودلير وأقرانه في الحداثة الفرنسية (من رامبو إلى رينيه شار مرورًا بالسورياليين)

مفهوم «الرؤيا» (وقد انتهى عند السورياليين في صيغة قول اللاوعي، أي غير النمطي والمحرَّر من ضغوط الذاكرة والتقليد) ونصاب «الرؤيوي»، ولكن لتصوغه وفق محددات عربية تربط، في صورة واعية أو غير واعية، بين لغة الكتابة (الآدمية) ولغة الوحي (الربانية). وهو ما يكتبه أدونيس في قوله هذا: «يرسي الفكر الشرقي الواقع في أفق الوحي، أي في أفق اللغة/ الخيال». وهو في ذلك لا يجعل اللغة دنيوية، بل يستملكها ليمدَّها بخطابه هو - هو الذي يسمِّي ويُعيِّن من الآن وصاعدًا، وهو «المفرد» الذي يتحدث باسمنا الجمعي؛ وهو لا يحتل موقع الناطق الديني ويحوِّله إلا لأنه الموحي بإيديولوجية الغد.

يمكننا أن نتبين العديد من المفاهيم الناشطة في كتابة أدونيس: الرؤيا (بودلير)، الشعر لغة (سان-جون برس)، عدة لسانية (النص، البنية، البنية الظاهرة والبنية الباطنة ...)، ومجموعة من الحمولات ذات المرجعية الوجودية المثالية (تجاوز، تخطي...)، المستقاة من الأدبيات الفرنسية خصوصًا. وإذا كان خطاب أدونيس النقدي ارتكز إليها في بداياته، حتى إنه أتى بمثابة شرح احتفائي ترويجي بها، فإن هذا الخطاب ما لبث أن استوعب، مع هذين «البيانين» وقبلهما في مجلته «**مواقف**»، مفاهيم مستقاة من أدبيات ستينيات القرن المنصرم في فرنسا، ومن كتابات مجلة «تَل كَل» (فيليب سوليرز، جوليا كريستيفا، مارسيل بليني...)، مثل المفاهيم أو «الخطط البرنامجية»، التالية: النقد إبداع، مفهوم «الكتابة» لاغي الأجناس والأنواع (روَّج له أدونيس قبل ذلك في صورة صريحة في

إحدى افتتاحيات مجلة «مواقف»، وعرف انتشارًا قويًا في الأوساط الأدبية، الشعرية خاصةً، منذ ذلك الوقت)، الشعر بوصفه معطى وتطلعًا معرفيين. وقد جمع أدونيس إليها مقدارًا قليلاً من المفاهيم العربية التراثية (الوحي، الكشف، التخييل ...)، من المتن الصوفي تحديدًا.

غير أن اللافت في تتابع البيانات والدراسات هو المفارقة بين ظاهر الكلام ومحتواه. فأدونيس يبدو في خطابه النقدي حازم النبرة، مقتضب العبارة، مثل أحجار تسقط في مواضعها الأكيدة والأخيرة، فيما نتبين في هذا الخطاب، في البيان الواحد كما في تتابع البيانات، ترددًا وتقلبًا وتبديلاً، هي مؤشرات سجاليته الخالصة: خطاب لا يني عن تسديد خطاه.

هو الفارق بين جلاء الظاهر وحيرة الباطن، بين ما يؤكده وما يعمل على ردمه، طالبًا في كل بيان ودراسة أن يكون له القول الأول، القول الفصل، من دون أن يقر بما عمل على تبديله، جاعلاً من ناقديه، حتى حين يصيبون، ولو استعادَ أقوالهم، ولكن بعد وقت، في الموقع الخلفي والرجعي في آن! ولكن كيف جرى أن تحول داعية الحداثة الأول في عالم العربية إلى ناقدها - العدمي في البيان الثاني؟

ما يثير انتباهنا في هذا التحول هو وقوف أدونيس على «أصل» الحداثة في الأساس، لا على تبين تاريخيتها في عالم العربية، لدرجة أننا نخاله يحكي خيبته منها أكثر من نقده المتشدد لها. وهو يتحقق

من أن أصل الحداثة غربي، وأن حالتها العربية نسخة باهتة عنها، وهو حكمٌ قيمة أكثر منه تبينًا تاريخيًا. كيف له أن يتبين ذلك في وقت متأخر؟ أهي «عودة الوعي» أم «الصحوة»؟ كيف له أن ينتقل من الترويج والاحتفاء (المرحلة الأولى) إلى طلب تبين الحداثة في صراع القديم والمحدث عربيًا (البيان الأول)، وصولاً إلى اعتبارها غير أصيلة تمامًا، بل مقلدة (البيان الثاني)؟ ماذا جرى وكيف تبدلت نظرة أدونيس إلى ما يرى إليه: «الثورة الإيرانية» في تفاعلاتها العربية المديدة ليست بعيدة عن إحداث هذه الخضة، هذه المراجعة، التي تبينا آثارها عند غير كاتب ومفكر عربي، ومنهم أدونيس، وأدت إلى تشديد فكرة «الأصل الحضاري المتمايز» في النظر إلى المسائل الثقافية، ومنها مسألة «الحداثة». وهي حركة مراجعة أدت إلى نقض ما قامت عليه «النهضة» حتى تجلياتها القومية واليسارية، أي تغليب «المثاقفة» على «التأصل». والحداثة لم تعد عنده «قِبلتنا» الأكيدة، ولا القيمة الأولى، ومآل الحكم في أي كتابة، بل هي مما يمكن لنا أن نجده قائمًا في الصراع المحلي، فيما بيننا، بين امرئ القيس وأحمد شوقي، على سبيل المثال. وهو لم يقم بانعطافته هذه إلا وفق حركة مزدوجة، إذا جاز القول: التأثر بعملية «أسلمة» القضايا في المجتمعات العربية والإسلامية، من جهة، والتأثر أيضًا - وهو أكثر الشعراء العرب من دون شك تنصتًا ومتابعة لما يدور نقديًا في أوروبا، وخاصةً في فرنسا - بحال الحداثة المتراجعة في الخارج أيضًا، في بلدانها الأصلية. قد تكون كتاباته «بادئة» عربيًا في نقدها لأوهام الحداثة، إلا أنها انساقت في ذلك إلى ما كانت تنبهتْ

إليه من «ميلان» في شأنها في فرنسا وغيرها في النقاش الناشب حول «ما بعد الحداثة».

هو ترويج، إذًا، ولكن بمؤشر سلبي. وهو لا يتابع ما يجري خارج دائرته الثقافية من باب الاطلاع، بل ليستعيده أداة نفوذ في بيئته الثقافية، أداة استثمار وتعيين للدلالات، للفوز بالنصيب الأكبر من الحساب الاعتباري في الجماعة الثقافية المحلية. ذلك أن أدونيس انتبه منذ وقت بعيد، في ركون المشهد الثقافي العربي وتقليديته، إلى أن التأكيد على دلالات الهتك والخلخلة، أي على لغة «الجذرية المترفة» (حسب تعبير بيار بورديو)، وعلى استجلاب المفاهيم والاستقواء بها، ما يجدد اسمه وموقعه في صورة مستمرة، ولو أن هذا التجديد لا يطاول الخطاب تمامًا، بل يبقيه في مقام الاحتفاء والقبول والعرض، في مقام تناصي، تتحكم به مثلما توجهه محددات واقعة غالبًا خارج دائرته الثقافية. وماذا عن بنيس وحداد وصالح؟

محمد بنيس : بين صوت وصدى

انتقل أدونيس من التعريف بالحداثة إلى نقدها ونفيها، منشغلاً دائمًا بتعيين إيجابي أو سلبي للحداثة وحسب، منصرفًا عن غيرها. هذا ما لا يقع فيه الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس، خاصةً وأنه جعل من التجربة المغربية، أي من تجربة مخصوصة، مجالاً لتبين حال الحداثة، بل إلى إمكانها في المغرب.

نلتفت في «الحد الأول» في بيانه (أيار - مايو 1980) إلى غير صلة ووشيجة تصله بكتابة أدونيس نسقًا ودلالات: صلات بنسق الاحتفاء (وبدلالاته الإيجابية) والنبذ (بدلالاته السلبية)، الذي يتخذ أحيانًا شكلاً ثنائيًا وتماثلاً جوهريًا لاتاريخيًا، بين «ثابت» و«متحول»، على أن محتوى الأول (الثبات) جامد، والثاني (التحول) متغير. ففي بيان بنيس كما في بيان حداد - صالح المشترك، نتبين جدول الثنائيات هذا: السؤال - اليقين، الغرابة - الإلفة، المجهول - المعلوم، الغامض - الواضح وغيرها. وهي ثنائيات نلقاها ماثلة في نصوص أدونيس النقدية منذ مطالع ستينيات القرن المنصرم، والتي تبدو فيها جليةً استعادته الأولى لمفاهيم الحداثة الفرنسية، ولا سيما بعد إقامته في بيروت ولما كان يتأكد فيها، خاصةً في إطار مجلة «شعر»، من ذيوع ورواج لهذه المفاهيم. وهو منزع ترسخَ في مفاهيمه بعد انتقاله في العام 1961 إلى باريس في «منحة دراسية»، تبينت آثارها القوية والجلية في مجموعته «**أغاني مهيار الدمشقي**»، كما في عدد من الرسائل التي كتبها من العاصمة الفرنسية. أخذ أدونيس بهذه المفاهيم لمحاربة سلطة التقليد، «الذاكرة» كما يسميها، أي لمحاربة اعتياد اللغة على سبك معانيها؛ وهو ما أخذ به بنيس بدوره ضد «مفعول الذاكرة»، أي «الجاهز والمغلق والمستبِد» في كتابة الشعر المغربي.

إلا أن بيان الشاعر المغربي، على جانبه الاحتفائي، يتسم بقدر واسع من التبين التاريخي لحال الشعر في المغرب، وهو إذا كان يعلي

من شأن «التجربة» في الشعر، فإنه يولي عناية خاصة، في مجال النقد، لمتابعة وفهم الطارئ في مقتضيات التاريخ المحلي. يتمثل هاجس بنيس منذ هذه السنة، أي 1980، في تحققه من إمكان الإبداع الصعب في المغرب منذ سالف الكتابة العربية فيه؛ وهو ما انتهى إليه في أطروحته لنيل شهادة دكتوراه الدولة على أنه لعبة «الصوت» (المشرق) و«الصدى» (المغرب)، و«المركز» و«الهامش». وما يسترعي انتباه بنيس منذ هذا البيان - وهو أول بيان يعاين فيه كاتبٌ هذه المسألة بجرأة وتمعن في الثقافة المغربية - هو رسوخ بنية السلفية في الكتابة المغربية: «لم يستطع الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى، طوال تاريخه، أن يمتلك فاعلية الإبداع، أي القدرة على تركيب نص مغاير يخترق الجاهز المغلق المستبِد، إلا في حدود مساحة مغفلة إلى الآن، تمت في زمن مختصر». أهو يحاكم سالف الكتابة انطلاقًا من تعيين لاحق لما يجب أن يكون عليه الإبداع، أم يتحقق من تقليدية هذه الكتابة في سياقها نفسه؟

يعود "امتناع" الإبداع، في حساب بنيس، إلى أسبقية الديني قديمًا، والسياسي راهنًا على الخطاب المغربي، من دون أن يكفي مثل هذا التفسير: ما الذي يجعل أن واحدًا من الشعراء لم يكسر هذه القاعدة، التي باتت بمثابة القانون؟ تعوزنا التحقيقات الميدانية والتاريخية للتحقق من هذه المسألة: في أي تشكيلة مثقفين وفي أي وسط أدبي ولأي دور شعري - اجتماعي ارتسمت أوضاع الشاعر المغربي؟ ما الذي جعلنا نعرف «الفقيه - الشاعر» خصوصًا حتى ثلاثينيات القرن العشرين، لا الشاعر وحسب؟ ما الذي جعل، بعد

«تعريب» المغرب، أن العربية ظلت لغة مستهابة لدرجة عدم المساس بها، أو التعرض لها، إلا بما تمليه المحددات والتجديدات «المشرقية»؟

لا يجيب بنيس عن هذه الأسئلة ذلك أنه معني بالتحقق من حال الشعر في المغرب. غير أنه يستسهل الإجابة أحيانًا أو يأتيها من الطرق السهلة، حين يجد في شعر «الانبعاث الوطني» شعرًا «بورجوازيًا» حسب تعبيره، أو حين يُفَسِّر رواجه بتشبث «البورجوازية الصغيرة» به بعد العام 1956، أو حين يرى في «غياب الديمقراطية» في المغرب سببًا رئيسًا لامتناع الإبداع فيه. أي أنه، في العام 1980، حين وضع «الحد الأول»، من بيانه هذا، كان يُعيِّن الشعر على تماس مع السياسة ذات المحددات الطبقية، وهو ما لن نجد أثرًا له في «الحد الثاني» المكتوب في العام 1991: النقلة تامة من منظور إلى آخر، وهي غير بعيدة عن «ميلان» عام يخفف من تعلق الشعر بالإيديولوجية (الماركسية تخصيصًا) لصالح صيغة جديدة، هي القول بأن الشعر عملية معرفية لازمة طالما أنه يتعرض لـ«المتعاليات». وإذا كان بنيس في «الحد الأول» يحاور أو يساجل مع خطاب مغربي «تقدمي» محكم الصلة، أو «العلقة» حسب تعبيره، بين الشعري والسياسي، فإنه لا يجد ضرورة في «الحد الثاني» لمثل هذا السجال، جاعلاً المعركة تحتدم في إطار التجربة والممارسة: «الكتابة، وهي تعمد إلى نقد اللغة والذات والمجتمع، تتأسس من خلال التجربة والممارسة، قبل أي بُعد آخر من أبعاد الإبداع. والتجربة والممارسة اختراق الجسد للزمن، فعل أول لكل تجاوز».

إن وقوف بنيس أمام «التجربة»، وتبينها كبؤرة صراعية، مَكَّنه من نقد الحداثة عمومًا، والفرنسية خصوصًا (من دون أن ينقطع عنها)، بوصفها أولتْ الحلم، لا التجربة والممارسة، المقام الأول في اعتبارها النصي. أي أنه انحاز (بدوره) إلى ما بلورته مجلة «تَل كَل» الفرنسية في شأن النص بوصفه «ممارسة كتابية». وهو ما مكَّنه أيضًا من تعيين فضاء الدلالات الشعري، أي المتعاليات، كمجال لنقد الحداثة.

حداد - صالح : إعلان نوايا

الناظر إلى مديجات الحداثة في الكتابات العربية يقع على خطاب «أسلوبي» عن الحداثة: استبدال أسلوب بآخر، على أن أوروبا خبرت قبلنا صلاحه ورواجه؛ وشرحٌ وترويج لمقومات هذا الأسلوب التقنية والفنية وغيرها. خطاب لا يتعرض بالتالي لمقومات الشعرية العربية الموروثة، أي المتعاليات التي تستقي منها حمولات الدلالات والقيم. فنحن نقرأ نقدًا، على سبيل المثال، في ضرورة فصل القصيدة عن «المناسبة»، أو تأكيدًا على «الرؤيا» بدل تعدد الأغراض في القصيدة العربية التقليدية، إلا أن هذا النقد يبقى محدودًا، أسلوبي النزعة، لا يطاول الشعر أبدًا بوصفه مجال مساءلة القيم وتعين الدلالات. والحداثة تبقى زيًا جديدًا، أو امتحانًا أسلوبيًا، أو افتعالاً صوريًا، إذا لم تشرع بنقد «الأنا»: نقد «الذكورية»، نقد الفحولة، التي تقع، مضافة إلى عناصر الإيديولوجية «الحقة»، في أساس الحداثة العربية السارية.

يتحدث بنيس عن «نقد المتعاليات»، أو عن «فوران الجسد» (أي انفتاح الكتابة على عالم الجسد)؛ وهو سبيل يمكننا من جعل مقام الشاعر ومقاله الشعري موضوعًا لنقد وصياغة. ذلك أن الحداثة عنت غالبًا لزوم الشاعر لنفسه، بعد أن كان ملحقًا بدورة المعاني والنماذج المتبعة في البلاطات. فأتى ركون الشاعر إلى نفسه أو تَقَدَّم لنا في صيغ من الشكوى والنجوى والصراخ، ما عرفناه في لواعج الرومانسيين، أو في لهو الهامشيين، من دون أن يعرف هذا الخطاب غير سبيل البوح أو الإفصاح البين والمحكم والمستهدف. ذلك أن الشاعر العربي الحديث احتل موقع القول من دون أن يتعرض له، كما جعل الخطاب حاملاً اعتقاديًا ومدونة إبلاغ، لا يحتمل النقد، ولا التردد، ولا التعثر في تبين معانيه ودلالاته. وشاعرنا في هذا «قيدوم» جديد لنا، سواء تحدث باسمنا (جاعلاً القول أداة نفوذ و«وجاهة» أحيانًا)، أو تقدم علينا على أنه «الطليعي» أو «الرائد»...

يؤكد بنيس: «إن الكتابة، وهي تستعيد الاحتفال الرومانسي بالذات، تعلن عن فرقها. الذات، في الكتابة، تاريخية لا ميتافيزيقية، مستوياتها الواقع والرمز والتخييل لا الإلهام والارتجال. تاريخية بمعنى أنها نسبية لا مطلقة». وهو في تأكيده هذا يحدد الحداثة بتاريخيتها، وتعني عنده قطيعة وانفصالاً مع الارتجال والإلهام. انتقل بنيس من الغنائية الاحتفالية (في «الحد الأول») إلى ربط الحداثة بتاريخيتها ومعرفيتها (في «الحد الثاني»)، ما يمثل تعمقًا أكيدًا في نظرته إلى الشعر. أما بيان المبدعَين البحرينيين (قاسم حداد وأمين

صالح) المشترك، والموسوم بـ «موت الكورس»، فيدفعنا إلى التساؤل: هل نعيش الحداثة عينها؟

إذا كنا تبينا في كتابات أدونيس وبنيس نسقًا احتفائيًا، يعلنه الأخير في هذه العبارة: «هذا احتفال برؤية مغايرة للعالم» فإنهما لا يلبثان أن يقوما بنقد الحداثة، داعين إلى التحقق من الحال العربية، فيما صالح وحداد يبدوان في بيانهما في لحظة أخرى، مغايرة، مقترنة بألق الحداثة، إزاء أفق مفتوح.

الكتابة، هنا، منذ مستهلها، تباشر الغزو، وتُقبل على تعيين الدلالات براحة ويسر، مثل من ينكشف له الجلاء في الجادات العريضة. وإذا كان أدونيس استراح طالبًا التمعن والتبين والتأمل، فإن الكاتبَين البحرينيين يندفعان بقوة ما عهدناها منذ «**أغاني مهيار الدمشقي**» في الحداثة العربية: «نشهق في بهاء الكون أن يكون. إذن، سنهِبُ للأشباح خطيئة الحضور. كل الأشباح المحبوسة في أحلامنا سنُطلقها في هذا الصراخ المهيمن. سوف نسيء إلى نوم الآخرين، وننتهك أسرَّتهم التي لا تحلم». ونعود إلى طرح السؤال: هل نعيش زمنًا حداثيًا واحدًا في عالم العربية؟ هل يعني غناء الحداثة في نص حداد - صالح لحظة تأكُّدَها في البحرين (وقربها في بلدان الخليج)، أي لحظة «سابقة» في حداثة بلدان عربية أخرى؟

نتبين في نصهما نزعة تأكيدية، تنهي وتأمر، على الرغم من كونها تتحدث عن «اللهو» في الكتابة، وعن اللغة «المأخوذة بترف الهذيان». وهو بيان بمثابة إعلان نوايا، إلا أنها لا تنتقل إلى دائرة

الفعل بل تمثل مثل محرضات ومنشطات: «إن لم تستطع هذه المخيلة أن تبدع نصوصها الجديدة بشروط إبداعية جديدة، فمن الأجدى أن تنتحر».

نجد في نصهما ما سبق أن وقعنا عليه عند أدونيس وبنيس، ولا سيما في مفهومي: الرؤيا والكتابة، أو في ممارسة النقد على أنه «فعل إبداعي». كما نجد فيه طلبَ الانعتاق من فضاء دلالي (فضاء المعلوم والأليف والواضح) إلى فضاء آخر (فضاء المجهول والغريب والغامض)، وهو طلبٌ معروف عند أدونيس منذ مطالع ستينيات القرن المنصرم. إلا أن هذه القسمة، أو رسم الحدود، تتخذ عند الكاتبَين البحرينيين صورة كتابية وتاريخية يرمزان إليها في ثنائية جديدة: طلبُ الانعتاق من «النص الأول» (القرآن بوصفه السلطة المرجعية الأولى للكتابة العربية) إلى النص الإبداعي. غير أن الكاتبَين يعلنان نواياهما أكثر مما يتبينان معاني الانعتاق هذا، كما أن بيانهما يبدو، على الرغم من لفظيته «المستقبلية» («سوف...»، «لن...» ...) دفاعي الطابع. فالبيان قلما يلجأ إلى مناقشة المفاهيم، أو إلى نقدها وبسطها، بل إلى الإفصاح عن رغبات، عن مشيئة الكاتبَين، طالبَيْن «الإقلاق» دومًا: «هذا الرجل يريد أن ينام، الرجل الذي يفهم العالم والفضاء وكافة أنواع الخضروات يريد أن ينام. ونحن نطرق بابه، نقلق منامه..نزعج أشياءه. يخرج ليرى، لا يرى. نكون قد اختبأنا. يعود للنوم. نعود للطرق. يخرج. لا يفهم». نتبين في هذه الصورة، صورة القارئ «النائم» والشاعر «المزعج» عينة عن حوار غير حاصل بين الشاعر وجمهوره، لا سيما وأن «النائم» لا

يفهم، بعد استيقاظه، معاني الطَرْق على بابه، ولا هذه الرسالة السريعة، غير الموقَّعة. صورة جميلة لتصوير عزلة الشاعر وعناده في الحض والطرق، في مجتمعات غافلة، لاهية عن نفسها، عن دلالات غير جلية سلفًا وغير مختومة بطابع البريد الرسمي.

الفصل السابع

خروج القصيدة من الواحدية التمامية

قد لا يحتاج الشعر العربي الحديث، ولا شعراؤه، إلى تكريم وجوائز مقدار احتياجهم في صورة مؤكدة إلى الدرس- وهو أفضل التكريم -، إلى درس مزيد ومتعدد المقاربات والسبل المنهجية، سواء في إجمالية أو في بيئاته المختلفة. ذلك أننا لو استعرضنا واقع هذا الدرس لوجدناه دون ما بلغته هذه المغامرة التي بلغت توصلات وإنجازات تجعلها حاملة تعبيرية عالية عن الإنسان العربي في وجوده، في زمنه.

أوجه التجديد

وقد يكون الدرس التاريخي لهذا الشعر أفقرَ هذه المساعي المنهجية، بفعل اجتماع عوامل مختلفة، منها خلوص النقد العربي نفسه إلى اللسانية بتوجهاتها المختلفة التي أبقت النص وحده، بعد أن أخرجته من السياق ووضعته فوق طاولة الدرس وفق علاقـــة

وجاهية بين النص والدارس. ومنها ضعف الممارسة التاريخية نفسها، حيث إن المسعى الخبري لا يزال قرين التذكر، أو الجمع، أو التأويل الأسطوري و«الشعبوي»، من دون التناول العقلاني له، الذي يقرنه بمعاينة الوقائع وبتعليل أسبابها. أما المقاربات الاجتماعية للشعر والقصيدة فتكاد أن تكون غائبة بالكامل، ما يعزز تفسيرات نقدية سارية تمحض الشعر والشاعر صفات خارقة أو عبقرية، وتنسب الشعر - من جديد - إلى أعمال الجن فعلاً، طالما أن التفسيرات هذه لا تُنزل القصيدة في منازل العمل الاجتماعي الذي يتدبره البشر، ومنهم الشعراء أنفسهم.

وجبت، وفق هذا الكلام، العودة إلى وقائع الشعر والبحث عما يوجبها، ولا سيما في تغيراتها؛ وهي تغيرات لا تقتصر- وإن تتعين ظاهريًا ووقائعيًا - على شؤون تقنية أو عروضية أو بنائية، إذ تعبّر عن اعتمالات أوسع منها، وفي حراك تاريخي عام. وهو الحراك

الذي وضع الشعر، بعد طول احتكام إلى مرجعيته المخصوصة، طوال قرون وقرون، في وضعية التغاير التي أوجبتها شروط المثاقفة الواجبة مع أوروبا الغازية والساحرة في آن. حتى إن كاتبًا مثل رفاعة الطهطاوي أغوته الأشكال الفنية العديدة في الشعر الأوروبي، وتحقق من أن الشعر لا يقتصر على عمود متوارث، بل هو قابل لصياغات مختلفة.

لهذا وجب البحث عن تاريخية لتجديد الشعر العربي تقع في إطار التثاقف، وهو ما تحاشاه كثير من النقاد مكتفيًا بملاحظة التغيرات الشكلية وحسب في بناء القصيدة العربية. فغير ناقد، وغير شاعر عربي كذلك، نظروا إلى الشعر الحديث ابتداء من تجربتين، بل من قصيدتَين لنازك الملائكة وبدر شاكر السياب، مسقطين ما يقرب من قرن من تجديدات وتغيرات في الشعرية كما في القصيدة نفسها.

ثم ما لبثت التصويبات والتصحيحات أن تسارعت وتتالت، سواء في العراق نفسه، أو خارجه، والتي كشفت على أن سبيل التجديد العروضي (أي الخروج على بناء البيت المتناظر ذي القافية الموحدة واللازمة) سابق، بل متعدد، ما يشير إلى أوليات مختلفة. هذا ما قام به النقاد والشعراء أنيس المقدسي ويوسف الصائغ وسلمى الخضراء الجيوسي وسامي مهدي وس. موريه وغيرهم، ممن كشفوا عن تجديدات سابقة، سواء عند المهجريين أو أمين البريحاني أو جماعة أبولو أو الشاعر الأردني عرار أو نقولا فياض وغيرهم الكثير. ويمكننا - لو شئنا - استكمال مخطط المراجعة التجديدية هذه، إذ تحقق لنا أن التغيير في ترتيب العروض وتنويعه

(وغيره من التغيرات) سابق على القرن العشرين، ويعود إلى تجارب القرن التاسع عشر، في قصائد أعداد من الشعراء «العصريين»، من أمثال خليل الخوري ورزق الله حسون وفرنسيس مراش وغيرهم.

وقد يكون من الأنسب كذلك البحث في طبيعة هذا التجديد، أو في أوجهه المختلفة. ذلك أن النظر النقدي- المتأخر خصوصًا - جعل التجديد، كما مع نازك الملائكة، ظاهرة عروضية مستحدثة ليس إلا. وهو فهمٌ يستدعي عدة تدقيقات: منها النظر إلى مسألة العروض خارج المنظور القالبي الذي حكم نظرات العديدين من النقاد والشعراء إلى التجديدات هذه: فقد جرى الكلام عن "كسر" العروض، أو عن "تنويع" القوافي وحسب (وهو ما أسميه بالنظر إلى الشأن القالبي فقط)، من دون النظر إلى مفاعيل هذا التغير العروضي على المستويات المختلفة في كل قصيدة. ذلك أننا وجدنا أن تغير البناء العروضي - وإن بدا عند بعضهم تنويعات وتشطيرات أتاحها الشعر العربي في عهديه، الأندلسي والعثماني - غيَّر أسسًا في الصنيع الشعري، ووجد صيغًا تركيبية ودلالية منوعة ومختلفة في السطر الواحد، كما في علاقات الجمل والسطور الشعرية بعضها ببعض. وهي تغييرات أفاد منها الشاعر وجرّبها، وأتاحها التأليف نفسه (بما أن القصيدة لم تعد نظمًا، وفق ما قاله الجرجاني، لمستويات القصيدة كلها في قالب مضغوط، ووفق توظيفية ترشيدية لها، كما هو عليه الحال في القصيدة العمودية).

موعد العام 1947 العروضي تلغيه، إذًا، السوابق التجديدية المماثلة له والسابقة عليه، ما يدعو إلى تدبير تاريخي آخر يُعيد إلى

التجارب العربية المختلفة حظوظها المختلفة في السبق التجديدي. وهو موعد «ساقط»، إلا أنه يدعو إلى التفكير في عوامل أخرى أدت إلى تجديد الشعر غير التنويع العروضي، وهي عوامل موجودة قبل العام 1947، وإن حافظت القصائد فيها على العروض في صيغه القديمة. ذلك أننا عايشنا في مدى واسع من التجارب الشعرية تعايشًا نزاعيًا، فيه عوامل تجديد وعوامل محافظة، في أشكال مختلفة في مستويات القصيدة: تمثَّل التجديد، بداية، في عوامل المعنى قبل أن يبلغ لاحقًا عوامل البناء (وخاصة العروض)، على ما في هذا التمييز بين نوعَي العوامل من تسرع والتباس وتداخل. وليس غريبًا في هذا المسار الذي يعود، والحالة هذه، إلى منتصف القرن التاسع عشر، أن لا يتحقق الانفصال التام، أو تجديد مستويات القصيدة كلها، إلا بعد الخروج، ولو المخفف والتنويعي، من العروض- أعتى أبواب المحافظة الشعرية وخاتمتها. عند ذلك تكون العودة إلى الوراء لازمة تاريخيًا لوضع الحداثة في مدى الحركة التي أوجدتها في إطار المثاقفة، وفي ضلوع الشعر في تعايش (مختلف الأوجه، التآلفية والنزاعية) مع مرجعيتين: عربية وغربية.

هذا يدعو إلى التعامل مع القصيدة، لا على أنها نص منسجم ومتوافق، بل على أنها نص متفاوت وله مرجعيات متعددة، قبل أن تتوافر فيه أو تجتمع مستويات التجديد المختلفة. وقد يكون من الأنسب، في هذه الحالة، النظر إلى أوجه التجديد في صورة منفردة أو متفرقة، فنتوقف عند كل وجه على حدة، فلا يغيب عنها، على سبيل المثال، لا حدوث التغيرات العروضية كلها، ولا دخول

القصيدة مضامين جديدة، ولا تجدد سُبل الانبناء النحوي والتركيبي: هكذا ميز خليل مطران، على سبيل المثال، في شعر الأمير شكيب أرسلان، بين كونه «حضري المعنى»، من جهة، و«بدوي اللفظ»، من جهة أخرى.

ذلك أننا لو أقمنا مثل هذه المراجعة، لتحققنا في النقد العربي من الإهمال الذي لحق بالشعر «العصري»، ومن المصير البائس الذي فاز به «شعر الحياة» (أو الشعر الرومانسي)، فجرى إسقاطهما من تاريخ الحداثة الشعرية. ويعود ذلك إلى حسابات متأخرة، قوامها النظر إلى الشعر وفق ما انتهى إليه، أي تدبير تاريخ جديد له يجعل مما وصل إليه الشعر في ستينيات القرن المنصرم أساس التقويم الشعري.

حدود الشعر أم الدول؟

المراجعة لازمة، إذًا، وتدعو إلى التأكد من وجود مواعيد مختلفة للتجديد: مواعيد مختلفة في كل بلد وبين البلدان العربية، ومواعيد مختلفة أو حظوظ متباينة من التجديد في هذا المستوى أو ذاك من مستويات القصيدة. لهذا فإن موعد العام 1947 نفسه، وهو الأقرب إلينا، لا يمثل التجديد الناجز، خاصة في القصيدتين الشهيرتين («الكوليرا» للملائكة، و«هل كان حبًا؟» للسياب)، الموضوعتين في العام 1947، طالما أنه لا يجرب سوى تغيرات عروضية، معروفة وسابقة عليه.

ولكي تكتمل أوجه المراجعة، قد يكون لزامًا علينا التخفف من مفاعيل مدونات نقدية عديدة سارية، ومن أسسها خصوصًا. من هذه الأسس التعامل مع التجديد وفق منظور سياسي - جغرافي، قوامه تأسيس الدول العربية نفسها، حيث بات لكل دولة تاريخها التجديدي المخصوص. ومن علامات هذا المنظور أيضًا قسمة الأجيال، التي نلقاها في هذا التاريخ الشعري أو ذاك، والتي تقيم أسباب الترابط بين هذا الجيل وذاك.

فلقد بتنا نعرف كتبًا نقدية مختلفة تؤرخ للتجديد حسب خريطة «جامعة الدول العربية»، لا وفق تنقلات التجديد نفسه، ويتم التعويل بالتالي على الجغرافيا من دون التاريخ. ذلك أن بعض نقادنا ومؤرخينا يسارعون إلى إنزال الشعراء في سلاسل محلية متتابعة، قوامها تواريخ الميلاد قبل تواريخ الإنتاجات أحيانًا، كما يسعون إلى إيجاد أسباب علاقات لقاء وتباعد بين التواريخ هذه من دون تبصر أو مراجعة: هل يستحسن، على سبيل المثال، ربطُ شعر البدايات عند محمود درويش بشعر فدوى طوقان أم بشعر نزار قباني وعبد الوهاب البياتي في آن؟ هل يستحسن كذلك ربط شعر أدونيس في بداياته بشعر بدوي الجبل وعمر أبو ريشة أم بشعر سعيد عقل تخصيصًا؟

إن هذا المنزع متوقع طالما أن الدول العربية، وفيها كُتَّابها ونقادها، قد سارعوا إلى تجهيز «عدة» الدولة الضرورية واستكمال «هيئتها» الوطنية، ومنها عدة الشعر، حتى لو اقتصر الأمر على

تجارب معدودة وقليلة التميز والحضور. وفي ذلك أدى الناقد دور «مأمور النفوس» الذي يسجل الميلادات مثل الوفيات، ويقيم شبكات مترابطة وفق المواعيد الزمنية هذه، ويجعل منها أساس التجديد الوطني الذي لا محيد عنه في الدولة العتيدة. إلا أن تأسيس هذه المساعي السياسية - الجغرافية يتحقق في أزمنة شعرية تهاوت فيها الحدود أو تراجعت، ذلك أنها باتت تعني، في المقام الأول، حدود تأثر وتبادل؛ وقد تكون واقعة - وهي كذلك في بدايات التجارب خصوصا، لا عند اكتمالها - خارج البلد نفسه. وهو ما نراه في تجارب العديد من الشعراء العرب المجددين، في تلمساتهم الأولى خصوصًا: نزار قباني يرى إلى شعر إلياس أبو شبكة، وبدر شاكر السياب إلى علي محمود طه... وماذا نقول عن شعراء لبنانيين عديدين، مثل خليل مطران وغيره في مصر، وفي أي تاريخ شعري نقدمهم؟

هذا يقود إلى النظر إلى خريطة التأثرات والتبادلات الشعرية وفق منظور آخر، لا يضبطه موظف الأمن العام، ولا الجمارك، بل تطلبات التنافس التي يطلبها الشعراء، مدركين أن الشعر نفسه يتخفف أكثر فأكثر، في التجارب الحديثة، من المحددات الوطنية أو السياسية وغيرها التي يتم ربطه بها وإحكام علاقاته بها.

هناك، إذًا، علاقات وحدود أخرى غير حدود الجغرافيا والدول، على الرغم من وجود تجذرات محلية لهذه التجربة الشعرية أو تلك، في بعض الأحيان. إن هذا السبيل، السياسي - الجغرافي، لا

يفي بالغرض طالما أنه يقصر دراسة النتاج الشعري على تصنيفات خارجية (الجيل، البلد...)، وقليلة النفع، فلا تظهر، في آن، معالم التحدد في كل تجربة (وقد تكون جماعة شعرية في بلد ما)، ومعالم التبادل (في حال وجودها)، عربيًا وأجنبيًا، على ما في التحديد، في الحالتين، من مصاعب طالما أن الحدود واهية، ومعالم التأثر والتفاعل خفية وحاذقة. فهل نقول، والحالة هذه، إن أساس التجديد قائم بالتالي وفق اعتبارات تقنية - أسلوبية؟

هذا ما سارع إلى اعتماده غير ناقد إذ جعل من عوامل أو ظواهر تجديد يلقاها في هذه التجربة أو تلك، أو مما جمعته المجلات الأدبية فوق صفحاتها من شعراء مختلفين، أساسًا قويًا لتعيين التجديد بل لفهمه. وهي معطيات جرى جمعها فوق مكتب النقاد، لا في وقائع التاريخ الشعري نفسه. إذ إننا لا نقوى على إغفال حاصل حركات ثقافية وسياسية وغيرها في هذا البلد أو ذاك، ولا التغافل عن مفاعيلها في تجربة هذا الشاعر أو ذاك: لا يمكننا أن نفهم تكوين خطاب عن «لبنان» (شارل القرم، إلياس أبوشبكة، سعيد عقل، صلاح لبكي...)، أو عن «العراق» (محمد مهدي الجواهري، بدر شاكر السياب... حتى الشعراء المتأخرين في العراق) في الخطاب الشعري المعاصر ضمن منظور الشعر «الوطني» وحسب، ذلك أنه قد يحدده ولكنه يتعداه كذلك. وهو خطاب يقوم في تجارب لبنانيين على مقادير من التجريد المثالي، الذي يجعل «لبنان» أشبه بمحتوى من المتعاليات متحققٍ في الدنيويات، فيما نجد الخطاب عينه في العراق يقوم على تنزيه آخر، ولكنه مختلف، قوامه الحديث عن البلد بوصفه «الضحية» الدائمة والمجردة عما يصيبها من عسف وظلم.

هكذا يمكن التحقق في صورة مزيدة من حصول تأثيرات وتبادلات ذات أساس تقني وأسلوبي، نلقى آخر صورها في انتشار نمط معين للقصيدة بالنثر في تجارب شعراء عرب عديدين، متأتية من تجارب لبنانية في المقام الأول. كما يمكن الحديث عن تأثير قصيدة اليوناني يانيس ريتسوس على شعراء عديدين ممن اعتنوا بقصيدة «التفاصيل»، كما تُسمَّى. وهو ما يتأكد بفعل الاتصالات المتزايدة وتبادل المعلومات في فضاءات الشعر ومجالاته ووسائطه التعريفية، ولا سيما في دورات الأسواق ومعارض الكتب.

النص والزمن

يفتقر النص العربي الحديث، إذًا، الى أوجه درس متعددة تراه في ما قبله، ويحيطه ويبنيه، في آن، أي أن الدرس يفتقر إلى إعادة الشعر إلى حيث كان، أي في النظام الثقافي والمتعالي، وفي نطاق التداول: تنويع القافية ليس شأنًا تقنيًا مثلما نظر إليه البعض، وإنما هو خروج من نظام يتعين في علامة منه. والالتفات إلى «التوموبيل» أو «التلغراف»، أو «المغنطيس»، تخلٍّ عن موضوعات الشعر الأثيرة، والتفات إلى غيرها، إلى جديد تبصره العين في الوجود، لا عين الذاكرة والتقليد.

خروج متعدد، ومختلف، ومتباين بين هذه البيئة وتلك، بين هذا الشاعر وذاك، وقوامه الابتعاد عن نظام «الواحدية التمامية»، كما أسميه، الذي كان يمحض الثقافة، ومنها الشعر، مثالها وأفقها. وهو خروج يتخذ من الصلة بالزمن علاقة لازمة له، وتعبيرًا متعدد الأوجه والتناولات عن الزمن وحمولاته وعن الإنسان فيه.

قد يشير الكلام عن «الواحدية التمامية» إلى انتفاء التغير في القصيدة العربية القديمة، وركونه إلى مثال واحد ومتماهٍ مع نفسه، فيما لا أطلب ذلك من هذا المفهوم، وإنما أريد منه الإشارة إلى تحكم نظام سابق، جماعي، بقصيدة الشاعر وبالحكم عليها. فقد كانت هناك أنظمة وقواعد وأغراض تحدد الشعر، وتحدد ممارسته، سابقة على لحظة الكتابة، وتالية على لحظة التلقي. وهو أمر تلقاه في غير صناعة قديمة، يشمل الشاعر مثل المزخرف أو المزوق، ويعين رضى الخاصة من النخبة وتواضعَها على هذه الأسس؛ أي يعين مراتب الذوق والتعيين في الجماعة من نقاد وفقهاء وأمراء وغيرهم. وتشير هذه القواعد المتفق عليها إلى تمام صورة الجماعة عن نفسها، فلا يصيبها خدش أو زيغ أو اختلال. لهذا فإن "كسر" البناء التناظري للقصيدة القديمة هو أكثر من تخلٍّ شكلي عن بناء، وإن اكتفت به بعض التجارب الشعرية في عدد من أمثلتها، إذ يشير في حركته إلى ما هو أبعد من ذلك، وهو انتهاء القصيدة إلى الشاعر نفسه وتكفله بها.

خروجٌ، إلا أن له شكل بناء مختلف للقصيدة العربية. شكلٌ يتعين في تخلص القصيدة من شكلها القالبي المحسوب، وفي بلوغها شكلاً متغيرًا عند كل شاعر، بل في كل قصيدة. فلا قصيدة تشبه غيرها، لا في هيئتها الطباعية، ولا في هيئتها التوزيعية لجملها وأسطرها ووحداتها الإيقاعية. وعلى الدارس أن يتبع القصيدة بالتالي في كل لفظة، في كل سطر، لكي يتحقق مما تبنيه، إذ إن بناءها لاحقٌ، لا مسبوق بأي حال.

هذا ما ينشئ القصيدة وفق علاقة جديدة، أجملها في الحديث عن الشاعر والزمن، إذ باتت القصيدة تتعين في عمل الشاعر عليها، وإن يلتفي عمله مع غيره، في ما يتأثر به أو يقترحه على غيره من شعراء. عملٌ واقع في الزمن، داخلٌ في علاقة معه، لا يعود معها الشعر عملاً نظميًا، بل نوعًا من الممارسة الوجودية، من العمل الموقعي الذي يطلب أثرًا في الزمن، ومع الآخر.

وهو خروج توافرت له أساسًا قاعدة مادية تطلقه وتتبناه، تتلقاه وتنشره. قاعدة صنعية أساسًا باتت تجعل المدون صنيعًا كتابيًا، طباعيًا. ما يحتاج إلى فحص وعرض ودرس في حد ذاته. إذ لم يتم كفايةً درسُ انتقال تدوين القصيدة فوق حامل مادي من الوراقة إلى الطباعة، ومقتضيات ذلك على بناء القصيدة الحديثة في مستوياتها كلها. فنشرُ القصيدة في كتاب، أو فوق صفحات مجلة، وفّر إعدادًا لها، وانتشارًا مختلفًا لها، يتعدى البلاط أو المِرْبَد أو مجالس العلماء والشعراء أو عمليات نسخها وغيرها، ويبني وسطًا تداوليًا جديدًا لها ينعقد حول القارئ، وحول علاقة جديدة، هي العلاقة الانفرادية. ففي مدى القرن التاسع عشر نتحقق من استمرار جلسات الشعراء والعلماء والفقهاء كوسط تداولي نقدي للشعر والشعراء، قبل أن نتحقق من تحول المنشورات الصحفية، بين جريدة ومجلة ودورية، ابتداءً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلى وسيط حواري واجتماعي جديد ينقل معارضات الشعراء وأحاجيهم وألغازهم قبل أن تتوجه هذه المنشورات إلى قارئ لا تعرفه إذ تتوجه إليه.

غير أن درس عواقب أو مفاعيل دخول الطباعة على القصيدة العربية يتعدى مسألة النشر نفسها، ليشمل بناء القصيدة بمستوياتها كلها: هذا ما سبق لي درسه في الهيئة الطباعية للقصيدة، أو في سياسات العنوان؛ وهو ما سبق لي درسه كذلك في تكوين القصيدة، في بناء المجموعة أو الأعمال الشعرية وغيرها من طرق مثول القصيدة: مثولُها في بنيتها نفسها على أنه مثول مختلف للقارئ.

بات النشر الطباعي للقصيدة معطى ابتدائيًا، بل سابقًا، تنبني القصيدة وفق مقتضاه، بل تستغله، إذا جاز القول، ما تعين في الخروج من جمالية السماع إلى جمالية القراءة «هذا ما دعاني في أحد كتبي إلى القول بأن الشاعر الحديث لم يعد أعمى، بل مبصرًا وفنانًا في تشكيل القصيدة، سواء من ناحية توزيع ألفاظها وسطورها فوق الصفحة الطباعية، أو من ناحية بنائها الإيقاعي الذي لا يقتصر على نَفَس الشاعر بل على توالي القصيدة الطباعي. فوحدة البيت، بمعنى من المعاني، في القصيدة العمودية، شرط ملازم لجمالية السماع، تبعًا لما يسمَّى بالقراءة الصامتة. وهو ما يستطيعه القارئ في تتبع القصيدة، في الكتاب، في المجلة، في تتبع سطورها، إذ يقوم فعله على إلغاء الزمن التتابعي بوصفه شريط السماع، لصالح قراءة فردية، قابلة للتقدم كما للتراجع، للاستعادة كما للقطيعة. أي أن القارئ يعول على الزمن، على التغوير فيه، وهو الزمن بمعناه الاجتماعي والتاريخي والتواصلي. يقول الشاعر المغربي محمد مختار السوسي:

ما الشعر موزون بقافية له

معنى بأسماع الجليس مديدُ

لكنما الشعر الذي إن جاء في

الأسماع يذهب بالفتى ويعود

(راجع: **"ديوان الشعر المغربي التقليدي"**، إعداد: عبد الجليل ناظم، منشورات وزارة الثقافة، بالتعاون مع "بيت الشعر" في المغرب، 2003، ص 23).

هكذا تذهب القصيدة بالفتى وتعود، وباتت وسيطًا تداوليًا بينهما؛ وسيط حامل لإبلاغات، **لحوارات، متمادية، مما يفتح المعنى** على مجال التأويل. هكذا **لا تعود القراءة فعل تلاوة، بل تصبح فعل** تأمل وتوقف واستعادة، بعد أن **أتيحت للشاعر فرصة بناء القصيدة** بناءً يشي باحتمالات تركيب وتكثير **للمعنى. هكذا اختفت أو قلت** أمكنة اجتماع الشعر، مثل الجلسة، **أو الحفل، لصالح جلسة الانفراد** بها: خرجت القصيدة بذلك من **القصر إلى البيت، ومن الحلقات إلى** التظاهرة والمدرسة، ومن لحظة الخطابة إلى لحظة الاستغراق. هكذا بات القارئ شريكًا في القصيدة وأفقًا لها: شريكًا مسبقًا في الإنتاج على أنه أيضًا أفق مرتجى للقصيدة.

هذا يعني أن القصيدة باتت محل إنتاج في التواسط الإنساني والاجتماعي، في مبثوث المعنى كما في أفقه التاريخي أيضًا. ولقد أعطى النقد لهذا التواسط تسميات عديدة، مثل علاقة الخاص بالعام، والتأثر بالمحددات الحزبية والإيديولوجية، أو الحديث عن موقف الشعر والتزام الشاعر، فيما تعبّر هذه التسميات عن موجباتِ عقدٍ بات طوعيًا بين الشاعر والقارئ، يتجدد أو ينقطع

عند شراء أي كتاب شعري، أو عند الذهاب إلى أمسية شعرية. وهو ما يفسر جوانب من اجتماعية الشعر العربي الحديث، أي كونه مدونة حافظة لحوار مبثوث، وإسهامًا في الحوار كذلك.

إلا أن طلب الحوار لا يخفي مواقع الشعراء أنفسهم أثناء الحوار، إذ يطلبون من الشعر عمليات اجتماعية ورمزية تقوم على التصدر، الذي يعول في هذه الأحوال على رسم علاقات رمزية وتعبيرية بين السياسي والتخيلي، وبين الأخلاقي والإنشادي. هذا ما جعل النص الشعري «شفافًا» في مثوله، كما أسميه.

التكثر والمباينة

هذا ما أجمله في خروج القصيدة من نظام «التمامية الواحدية»، أي من الاحتكام إلى نظام لا يرى الشعر إلا في صورة واحدة، تمامية، أي ناجزة وفق نظام موضوع، سابق، فيما هو يعني تقيد القصيدة لا بمثال، بل بمقتضيات يوجبها النظام الثقافي والمتعالي في ضروراته الاجتماعية. يفيض المجال عن تتبع ودرس المقتضيات الاجتماعية التي أوجبت تنظيم الشعر، ولا سيما المدحي، في سلوكات وسياسات، ولا سيما منذ العهد الأموي، وقادت إلى تدبر أسس في الصنع الشعري، وفي تذوقه والحكم عليه، جعلت المتنبي، على سبيل المثال، يطلب في نوع من المفاوضات حول موقعه الشعري، عند المثول في حضرة سيف الدولة، الجلوس بدل الوقوف في حضرته. إلا أنه مثلٌ نادر، إذ بقي الشعر، حتى في الأنواع الأكثر بُعدًا عن اللزوم الاجتماعي في وضعها وتلقيها، مثل الغزل والرثاء،

رهينَ مواضعات واتفاقات، يتباين النقاد في تفضيلها عند هذا أو ذاك، على أنها محل الحكم الوحيد للشعر. وإذا خرج بعضهم عن هذا الإجماع الشعري، فلا يعدو خروجهم أن يكون خروجًا بديعيًا؛ أي يقوم على تدبر معالجات فنية، بلاغية، تقنية، جديدة، مشبعة كذلك بتدبر القصيدة تدبرًا يستند إلى التخييل أكثر من الاتباع والموافقة. ويفيض المجال كذلك عن معرفة ما إذا كانت القصيدة القديمة تتبع الضرورات التي أوجبها طلب الإجماع الشعري، الذي يستند إلى شروط المنافسة بين البلاطات، وبين النقاد، في دورتهم الموصولة التي تدبرت أسس المفاضلة، إذ جعلتها تنشأ في البيت الواحد، في الغرض الواحد، مما يمكن حسبانه والحكم عليه.

خرجت القصيدة من هذا النظام وباتت تبتدئ من الشاعر نفسه، بما يعرضه ويقدمه لغيره، بما فيهم النقاد أنفسهم، والقراء كذلك. هذا أوجد قصيدة، بل قصائد متغيرة، متخالفة، يصعب التفاضل الشديد أو المحسوب بينها، وباتت القصيدة عالمًا في حد ذاتها، كونًا مقيمًا في بنيتها المتخيلة، ما أدخلها في التعدد والتنوع والتخالف والمغايرة والتكثر، أي ما أخرجها من الواحدية، ومن التمامية كذلك، إلى التباين والتكثر. هذا ما جعل القصيدة موصولة وقائمة على التغير الزمني، إذ إن ما يحسبه البعض من الشعراء والنقاد في باب التميز الفردي، بل العبقري، لدى هذا الشاعر أو ذاك، لا يعدو كونه التحقق الأمثل لعلاقة مفتوحة ومطلوبة مع الزمن، بوصفه منبت التغير والحدوث والتجدد والتفرد بالتالي.

هذه الصلة بالزمن تكفل القصيدة، إذ تجعل الشاعر قوامًا عليها، فتبتدئ القصيدة من ملكته، من تدبيراته، من كون النص صنيعًا بين يديه. وهو بقدر ما يعين الخروج من «واحدية تمامية»، يعين «فردانية قيد التبلور»: الواحد عينه اعتقادًا ونظامًا وقواعد، الذي يطلب من الشعر (وغيره) أن يأتي موافقًا لنظام من المتعاليات لا يستقيم إلا بالتمامية نفسها، أي بخلوصه من أي عطب أو تعدد أو تشوه يدخله من مجرد المغايرة، أو التباعد مع تمامية النظام الواحد.

ابتداء القصيدة من الشاعر، إذًا، ما يعني أنها باتت مثل القماشة للمصور، سطحًا ماديًا لا حاملاً للتعبير وحسب. أي أن الشاعر لا يطلبها لقول ما يريد، وإنما بات يعرف كذلك أنها حاصلٌ يتدبرُه بالعمل، أي بما يصرفه للألفاظ والسطور والمقاطع من معالجات وحلول ومصائر. وهو ما يجد صوره وهيئاته المادية واللفظية المتكثرة في التفعيلية الإيقاعية المتنوعة، أو في الخفاء المتباين للإيقاعية النحوية في القصيدة بالنثر. هذه الحرية المكتسبة على حساب النظام يذهب بها الشاعر أبعد من ذلك، إذ ينطلق منها صوب التخييل، صوب مجهول التراكيب والدلالات. بل يمكن القول إن القصيدة الحديثة تكاد أن تعطل قدرة الإفصاح في اللغة، وتبلبل صوابية المعنى، التي كانت للقصيدة القديمة. وهو خروج آخر من التمامية عينها، إذ إن الشاعر لم يعد يطلب الموافقة بين اللفظة وخارجها، إذا جاز القول، أي بين اللغة والواقع، وإنما يسعى إلى ما تقوله الألفاظ أبعد من مراميها الواعية أو المقصودة، صوب تخييل مفتوح على التكثير، وعلى تسرب المعنى، لا على تركزه.

هذا ما أوجبَ اجتماعية أخرى للقصيدة الحديثة، تقيمها في علاقات، وتبعًا لمواقع متغيرة، متعددة بل متخالفة. وهي اجتماعية تتعين في قطاعي التعليم والصحافة خصوصًا، إلا أنها تسعى إلى عقد صلات مع خارجها الاجتماعي، يمكن التدليل عليها في استهدافات الصوت الشعري من أقواله، أي ما تطلبه في خارجها. فهناك صوت شعري يطلب من القصيدة أن تكون «وحيًا صادقًا» مثلما وصفها الشاعر المغربي محمد القري (-1937)، أي استمداد الشعر من الموقع النافذ، ما يصل الشعر بمصدرين: قديمٌ وطالبٌ للتصدر باسم الشعر، وجديد وهو الاستمداد والتعين في الحوارية الاجتماعية (وصفة الصدق هذه طلبَها غير شاعر، مثل المغربي محمد بن العباس القباج الذي قال بدوره إن الشعر «صورة صادقة لخلجات نفس صاحبه»): صوت يطلب التصدر على أنه موافق لغيره، وصادق في ما يُعبِّر به عنهم. وهناك صوت شعري آخر يذهب وجهة أخرى في طلب التواصل، إذ يعلن مثل الشاعر المغربي محمد مختار السوسي: «لم لا أقول الشعر كيف أريد»، ما يؤسس القصيدة على قول فردي في منطلقه، والتحاور على أساس تعاقدي بين متكلم ومخاطب، لا بين خطيب - متصدر وقوم في حفل جمعي. وهناك صوت شعري ينأى بالقول الشعري إلى منابت ومناخات أخرى، بعيدة عن الحفل، والتظاهرة، والغرفة الحميمة، طلبًا لهواء التغير في الشارع، أو في المقهى (إذا طلبتُ التعيين). وهناك صوت شعري يبتعد بالمعنى إلى صفحة الكتابة نفسها، وربما إلى الصفحة الإلكترونية نفسها، طالبًا منها أن تكون ماثلة وشفافة

في آن، وفق علاقات معقدة بين التغييب والجلاء الإنسانيين. وهناك أصوات تغور، بل تخفي الينابيع التي تنهل منها....

أصوات تطلب الكلام العالي، وبعضها الصراخ؛ أو تطلب المسارَّة أو المكاشفة أو البوح أو التشكي المستغرِق في لججه؛ أو تطلب إطلاق الكلام في اتجاه أصوات خافية... أصوات تنبئ بما هو أبعد من التواصل، كما تتحدث عنه بعض الدراسات، إذ تنشر المعنى مثلما تستعيده وفق أبنية تخييلية باتت تحيد عن تمامية مطلوبة ومستهدفة بين القصيدة والنظام المتعالي والثقافي، وتحيد كذلك عن صوابية مطلوبة ومستهدفة بين القصيدة وخارجها.

هكذا باتت القصيدة تزيغ عن أن تكون مبنية وفق قواعد، جاعلة من صنعها الخاص، بل من لهوها، من عبثها بالنظام، غرضًا للشعر. هكذا بات الشاعر لاعبَ نرد، وفق استعارة الشاعر ستيفان مالارميه، على أن القصيدة حجرُه الذي ينقلب على الصفحة بتدافعات اللاعب في الوجود نفسه.

ثبت المراجع

- ابن رشيق، أبو علي الحسن : "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، طبعة رابعة، 1972.
- ابن الرومي "ديوان ابن الرومي"، شرح مجيد طراد وغيره، (7 مجلدات)، دار الجيل، بيروت، 1998.
- ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد "سر الفصاحة"، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.
- أبو ريشة، عمر : «الديوان»، دار العودة، بيروت، 1988.
- أبو شبكة، إلياس : "المجموعة الكاملة - في الشعر"، المجلد الأول، جمعه وقدم له: وليد نديم عبود، دار رواد النهضة ودار الأوديسه، جونيه (لبنان)، طبعة أولى، 1985.
- أبو نواس : "شرح ديوان أبي نواس : ضبط معانيه وشروحه وأكملها : إيليا الحاوي، (مجلدان)، منشورات الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب العالمي، بيروت، 1987.

- أبي فاضل، ربيعة : "أنطرن سعادة الناقد والأديب المهجري"، مزرعة يشوع (لبنان)، مكتب الدراسات العلمية، 1992.
- أحمد، محمد فتوح : «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- أدونيس : "دليلة"، الطبعة الأولى، مطبعة ابن زيدون، دمشق، 1950،

"قالت الأرض"، المطبعة الهاشمية، دمشق (الطبعة الأولى، 1954)، وفي "طبعة مقرصنة" (حسب دار الناشر)، "دار الجديد"، بيروت، 1996.

"إذا قلت يا سوريا"، دار مجلة "شعر"، بيروت، 1958.

"الأعمال الشعرية الكاملة"، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1985.

"في قصيدة النثر"، مجلة "شعر"، بيروت، العدد 14، شتاء 1960.

"محاولة في تعريف الشعر الحديث"، مجلة "شعر"، بيروت، العدد 11، صيف 1959.

- البارودي، محمود سامي : "الديوان" (4 أجزاء)، تحقيق : علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، القاهرة، 1971.
- البحتري : "ديوان البحتري" : تحقيق : كرم البستاني، (مجلدان)، دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1966.
- بزون، أحمد : "قصيدة النثر العربية: الإطار النظري"، دار الفكر الجديد، بيروت، 1996.
- أديب، ألبير : "لمن؟"، دار المعارف، القاهرة، 1952.
- الحاج، أنسي : "لن"، (طبعة أولى، 1960)، عدت إلى الطبعة الثالثة، دار الجديد، بيروت، 1994.

  "ماضي الأيام الآتية"، (طبعة أولى، 1965)، دار الجديد، بيروت، 1994.
- بن جعفر، قدامة : "نقد الشعر"، تحقيق : محمد عبد الرحمن خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.
- داغر، أسعد خليل : "تذكرة الكاتب"، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2012.
- داغر، شربل : «الشكل الخطي للقصيدة العربية الحديثة»، مجلة «دراسات عربية»، بيروت، العدد 9، 1978، صص 99-111.

  «الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

  "الشعر العربي الحديث: القصيدة العصرية"، دار منتدى المعارف، بيروت، 2012.

  "الشعر العربي الحديث: كيان النص"، دار منتدى المعارف، بيروت، 2014.

  "الصعلوك الغريب إزاء فحولة الشعر" جريدة "الحياة"، ملحق "آفاق"، لندن، العدد 12367، 6 كانون الثاني-يناير 1997.

- "القصيدة العربية المتأخرة: الشاعر بدلاً عن النظام"، مجلة حوليات كلية الآداب في جامعة البلمند، العدد 13، 2006، صص 17-64.
- الدويهي، أنطوان : "كتاب الحالة"، دار النهار للنشر، بيروت، 1993.
- رزوق، أسعد : "الشعراء التموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر"، دار الحمراء، بيروت، الطبعة الثانية، 1990.
- زيدان، جرجي : "تاريخ آداب اللغة العربية"، المجلد الأول، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1982.
- سعاده، أنطون : "الصراع الفكري في الأدب السوري"، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، بيروت، 1978.

"نشوء الأمم"، الطبعة الخامسة، بيروت، 1971.

"المحاضرات العشر"، الطبعة الخامسة، بيروت، 1955.

- السياب، بدر شاكر : الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1989.
- شريح، محمود : "خليل حاوي وأنطون سعادة، روابط الفكر والروح والشاعر في الحزب"، دار نلسن، السويد، الطبعة الأولى، 1995.
- شريق، عبد الله : "في شعرية قصيدة النثر"، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003.
- صالح، أمين : "ترنيمة للحجرة الكونية"، منشورات مجلة "كلمات"، عدد 10، أسرة الأدباء والكتاب بالبحرين، 1994.

"مدائح"، دار الكلمة للنشر، البحرين، 1997.

- الصالحي، محمد : "شيخوخة الخليل: بحثاً عن شكل قصيدة النثر"، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003.

- عضيمة، محمد : "ديوان الشعر العربي الجديد : سوريا"، الكتاب الرابع، دار الكنوز الأدبية - بيروت ودار التكوين للنشر، دمشق، 2003.
- العسكري، أبو هلال : "كتاب الصناعتين"، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1971.
- العقاد، عباس محمود : "ساعات بين الكتب"، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969.
- عقل، سعيد : "قدموس"، طبعة نوبليس، المجلد الأول، بيروت، 1991.
- عياد، شكري محمد : "كتاب أرسطوطاليس في الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم : "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بيروت، 1986.
- لبكي، صلاح «الأعمال الكاملة - المجموعة الشعرية»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.

  «الأعمال الكاملة - المجموعة النثرية»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
- قباني، نزار : «قالت لي السمراء»، «المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر»، بيروت، الطبعة الرابعة، 1962.

  «الأعمال الشعرية الكاملة لنزار قباني»، الجزء الأول، الطبعة الثانية عشرة، 1983، منشورات نزار قباني، بيروت.
- مخافي، حسن : "قصيدة الرؤيا: في التنظير الشعري"، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003.

- الملائكة، نازك "قضايا الشعر المعاصر"، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثالثة، 1967.
- المنفلوطي، مصطفى لطفي : "النظرات" (3 أجزاء)، الطبعة الرابعة، المطبعة الرحمانية، القاهرة، 1923.
- مهدي، سامي : "أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة في حداثة مجلة "شعر" بيئة ومشروعاً ونموذجاً"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- ناظم، عبد الجليل : "ديوان الشعر المغربي التقليدي" (إعداد)، منشورات وزارة الثقافة، بالتعاون مع "بيت الشعر" في المغرب، الدار البيضاء، 2003.
- نجم، خريستو : «النرجسية في أدب نزار قباني»، دار الرائد العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1983.
- يحياوي، رشيد "الشعري والنثري"، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2001.
- Benveniste, Emile Problèmes de linguistique générale, Gallimard, Paris, 1964.
- Bernard, Suzane : Le poème en prose de Beaudelaire à nos jours; Paris, Librairie Nizet, 1959, réédition 1988.
- Chatelet, François:

  Histoire des idéologies 1, (col.), Hachette, Paris, 1978.

  Questions, objections, denoel /Gonthier , Paris, 1979.
- Fowler, Alastair : Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes, Harvard University Press, 1982.
- Gennette, Gérard : Introduction à l'architexte, Paris, 1979.

  Des genres et des œuvres, (1999), éditions Points, Paris, 2012.

- Géraldy, PauL: Toi et moi, éd. Stock, Paris, 1946.
- Guillen, C. : Literature as system: Essays toward the theory of literary history, Princeton Univ. Press, 1971.
- Kheir Beik, Kamal: Le mouvement moderniste dans la poésie arabe contemporaine, Publications orientalistes de france, 1978.
- Riffaterre, Michael ; "La sémiotique d'un genre : le poème en prose"', in: "Sémiotique de la poésie", éditions du Seuil, Paris, 1983, pp. 148-158.
- Sandras, Michel : Lire le poème en prose, Dunod, Paris, 1995.
- Todorov, Tzvetan : Mikhaîl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de : écrits du Cercle de Bakhtine, éditions du Seuil, Paris, 1981
- Vincent- Munnia, Nathalie : Les poèmes en prose : généalogie d'un genre, dans la première moitié du dix-neuvième siècle français, Honoré Champion, Paris , 1996.
- Théorie des genres (collectif) : Gérard Gennette, Hans Robert, Robert Jauss, Jean-Marie Schaffer, Robert Schoyes, Zolf Dieter Stempel et Karl Vietör, éditions du seuil, Paris, 1986.
- الكتاب المقدس، العهد العتيق.
- «تيسير الكتابة العربية»، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1961.
- مجلة الحزب القومي السوري الاجتماعي، "النظام الجديد"، حزيران - يونيو 1948.
- "الموسوعة السياسية": رئيس التحرير: عبد الوهاب الكيالي، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1979.
- Lexique des règles typographiques en usage à l'imprimerie nationale, deuxième édition , 1975.
- Encyclopédia Universalis, Volume 6, Paris.

د. شربل داغر
أستاذ في جامعة البلمند (لبنان)، وشاعر وروائيّ ومترجم وباحث في الأدبيّات والجماليّات.

القصيدة والزمن

الخروج من الواحدية التمامية

يطلب كتاب د. شربل داغر الوقوف على علاقة الشعر العربيّ الحديث بزمنه التاريخيّ والاجتماعيّ والسياسيّ والفرديّ، ما يجعل الدرس مقيمًا في نطاق تداوليّ وتنازعيّ في أحوال عديدة. ذلك أنّ علاقة القصيدة بالزمن قد لا تكتفي بالتتبّع أو المعاينة أو الإخبار، وإنّما بالإنشاد والتخيّل والتشهّي وغيرها، ما يجعل علامات التجديد نفسها علامات إشكاليّة بالضرورة.

لقد كان للدرس أن يتحقّق من مرور الزمن في القصيدة، أي الآثار «الحادثة» والمتعيّنة فيها، فيما لا يقوى الدرس بالمقابل على استجلاء مثل هذه العلامات في الشعر القديم، إلّا في بعض الشعر الجاهليّ، أو في بعض الشعر العبّاسيّ. ولقد كان للدرس أيضًا أن يتناول الانتقالات، أي ما ترسمه أبنية القصيدة من تغيّرات وتشكلات في مستوياتها المختلفة (هيئة طباعيّة، إيقاع، نحو، ومعنى). هذا ما جعل الكتاب يتأسّس على فحص «شعريّة» القصيدة، إلّا أنّه يتعالق كذلك مع مناهج ومقاربات الفلسفة والاجتماع والسياسات.

إنّ مساءلة الزمن في القصيدة لا تعدو كونها السؤال عن الإنسان في نطاق وجوده غير القابل للتجاوز أو الإخفاء. وهو زمن متحجّر ربّما، كما نلقاه في زمن التقليديّة من دون شكّ، إلّا أنّه زمن متحوّل في شعر آخر، يكاد يكون منسجمًا مع ما قاله الفيلسوف الإغريقيّ هيراقليطس، حيث لا «يمكن للسابح أن يسبح مرّتين في النهر في الوقت عينه».

الغلاف: ستوديو ® ☎ 00962 7 95297109

9 789774 991684