تحولات الشعرية العربية واتجاهات التفاعل المجتمعي ـ قراءة سيكوثقافية

المدرس الدكتور: هدى عطية عبد الغفار

جامعة عين شمس / كلية الآداب

الملخص:-

الشعر بمختلف تجلياته هو حادثة جمالية وثقافية فى الآن ذاته؛ فكل شاعر يعاني تاريخيّته، ويمتص رغما ما تفرزه سياقاتها من أنظمة وقوانين وأعراف تسري خفية في بدن شعره ومادته الفنية. وتسعى هذه الدراسة إلى قراءة الشعرية العربية الجديدة على امتداد مراحلها المتتابعة كشفا- من ناحية- لشفراتها ومضمراتها النسقية؛ بغية تأويلها في ضوء السياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أنتجتها، ورصدا – من ناحية أخرى- لسيكولوجية التلقي والتفاعل والتفضيل المجتمعي للشعر الجديد في مراحله، وتعامله معه تكريسا وتهميشا. وهو أمر لا يتحصل للناقد إلا بالقراءة الفاحصة التي تكشف هذه الأنساق مثلما تكشف دلالاتها النامية.

المقدمة:-

الشعر منتج ثقافي بامتياز، يتعانق فيه الواقعي مع المتخيل، وتتفاعل فيه الذات المبدعة استجابة أو تصادما مع ما يكتنف وجودها من تجربة ثقافية. وبتعبير شارح أقول: إن الشعر ـ بمختلف تجلياته ـ هو حادثة ثقافية بقدر ما هو حادثة جمالية؛ فكل شاعر يعاني تاريخيّته، ويمتص رغما ما تفرزه سياقاتها من أنظمة وقوانين وأعراف تسري خفية في شعره ومادته الفنية. ويتولد عن هذه الثنائية المتمثلة في علاقة الشاعر ـ التاريخ، والشاعر ـ النص نسقان ثقافيان هما بمثابة وجهين لعملة واحدة: نسق جمعي (ظاهر) يتم تكريسه والانتصار له، يرتبط بالسياق الخارجي أو التاريخي المحيط بالشاعر، ويعد افرازا لثقافة المؤسسة الاجتماعية والمرجعيات الخاضعة لها، ونسق شعري (مضمر) هو الوجه المثيل للنسق الثقافي الظاهر الذي رام لنفسه خباء نصيّا متخذا من فعل الاختباء استراتيجية في ترسيخ وجوده وفروضه ومقولاته.

والواقع أن حضور الأنساق الثقافية المضمرة في الخطابات الشعرية يتأرجح بين حالين: حضور مطمئن يشي بسُلْطة الثقافة وهيمنتها وقدرتها على إخضاع ذوات هشت لها إبداعا وتلقيا، وهو الوضع الأعم والأكثر تحققا. وحضور آخر قلق؛ فربما تناوش تلك الأنساق المضمرة لمح بصر أو بصيرة فعانت صراعا ناجما عن محاولات تعريتها وكشف عيوبها حيث تستفيق الرؤية الشاعرة على حيل الثقافة في تثبيت أنساقها داخلة في ضرب من المساءلة لما تتعمد إضماره في الخطاب الشعري، وقد تبلغ المساءلة حد التمرد على الأنساق لتشكيل عالم لا تكون فيه الذات الشاعرة مجرد بوق للثقافة السائدة، فيكون الشعر في أسمى تجلياته محاولة لمعالجة الواقع الثقافي بكيفية أو بأخرى.

وتسعى هذه الدراسة إلى قراءة الشعرية العربية الجديدة على امتداد مراحلها وتنوّع تحولاتها كشفا ـ من ناحية ـ لشفراتها ومضمراتها النسقية، بغية تأويلها في ضوء السياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أنتجتها، ورصدا ـ من ناحية أخرى ـ لسيكولوجية التلقي والتفاعل والتفضيل المجتمعي للشعر الجديد في مراحله وتحولاته، وصولا إلى سبر أغوار العلل الكامنة وراء تعامل المتلقي معه في كل مرحلة تكريسا أوتهميشا. وهو أمر لا يتحصل للناقد إلا بقراءة فاحصة تكشف الأنساق الثقافية الفاعلة مثلما تكشف دلالاتها النامية وتعري خباء تمثلاتها النصية، فمن الصعب الامساك بجدليات الأنساق الثقافية المضمرة بغير حوار واع مع الأبنية الجمالية، فالجمالية كما يرى عبد الله الغذامي هى "أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها"[1]، وهذا يعني "الإعلاء من شأن الوظيفة الجمالية في بنية الخطاب الثقافي ـ من جهة ـ والاعتراف بقدرة البلاغي والجمالي في المراوغة وتوليد الأنساق من جهة أخرى"[2].

(1)

أولاً: نسق التعاضد:

حين نتأمل الشعرية العربية الجديدة نكتشف أن أحد أهم المفاهيم التي لعبت دورا أساسيا في مختلف مراحل الانفجار الحداثي كان مفهوم العضوية بأشكاله وصيغه وتمثلاته المختلفة[3]. فقد كان من بين مرتكزات نقد الرومانتيكية لشوقي مفهوم العضوية[4]، ومن منطلقات الكتابة لدى مدرسة أبلو والرابطة القلمية مفهوم آخر

للعضوية قائم على وحدة الوجود ووحدة العالم[5]. وقد شغل المفهوم ذاته مكانة مركزية في التبدي الحداثي الثاني، فأنتج الشعراء من أمثال السياب ونازك الملائكة وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور.. وغيرهم، نصوصا تقوم على العضوية العميقة التي تنهض عليها القصيدة الجديدة في مرحلتها التكوينية، حيث تُنقد ككل لا يتجزأ شكلا ومضمونا، فإدراك الشكل فى قصائد هؤلاء الشعراء وأمثالهم، كما ذهب أدونيس في بيانه حول الحداثة "تتطلب وعيا شعريا كبيرا يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة، وعلاقات هذه الأجزاء بعضها بالبعض الآخر، وائتلافها فيما بينها ووحدتها. ومن لا قدرة له على هذا الإدراك، لا يقدر أن يفهم القصيدة الجديدة ولا الأشكال الشعرية الجديدة"[6].

والحق أن المكتبة العربية تزاحمت بأبحاث سعت إلى تأكيد مركزية العضوية والوحدة في مقولات الحداثة وإنجازاتها الفنية، واتخذت هذه الاندفاعة النقدية فيما يتصل بالشعر مسارين، عني أحدهما برصد مظاهر العضوية والوحدة في بنية النص الشعري المعاصر إثباتا لجمالية تلك البنية وتأكيدا لقدرة الخيال الخلاق فيها، بينما اتجه الآخر في حركة استرجاعية صوب الشعر القديم محاولا التدليل على أن نصوصه هى أيضا تتمتع بوحدة عضوية ما[7]. شارك في هذا الجدال عشرات النقاد عبر دراسات ومقاربات منهجية مختلفة، وتراوحت الآراء حول مطلب العضوية وقيمته في الشعرية العربية حضورا وغيابا، لكن أحدا ـ فيما أعلم ـ لم ينتبه إلى ظهوره باعتباره تجسيدا لنسق ثقافي مضمر، واستجابة شعرية ملائمة وموائمة للطابع التاريخي للمرحلة وللسياق الثقافي الحاكم لها ذلك الذي عمد إلى تكريس التعاضد محتفيا به ضمن منظومة أنساقه.

فلقد دخلت مقولة العضوية الثقافة العربية منذ خمسينيات القرن الماضي، تنتصب راية خفاقة تزامنا مع انتصابها راية عالية في الحياة السياسية العربية، ومن الدال أن عددا من المهتمين بالعضوية كانوا ينتمون إلى الحقلين معا: الشعري، والسياسي. فلا شك أن كل ثقافة تبلور لنفسها في إطار معطيات اقتصادية واجتماعية وسياسية إجماعا أو رؤية مركزية للوجود، وحلم للمستقبل. وما حدث هو أن الثقافة العربية اجتمعت حول حلم قومي كان له بعده السياسي المتمثل في الفكر الاشتراكي، وبعده الإنساني العام المحسوس فى الانفتاح على عوالم أخرى من دول العالم الثالث والغرب الذي تجسدت العلاقة معه في مفاهيم التحرر من التبعية، مما يشي بإجماع على مشروع عضوى وحضاري مكتمل.

وفي ذلك المفصل التاريخي يأتي الشعر الجديد ليجسد هذه الرؤية الجماعية وهذا المشروع الجماعي الذي بدأ منذ خمسينيات القرن الماضي ـ كما أسبقت ـ دخولا في السبعينيات. وليس من الغريب أن نقول إن هناك تطابقا بين هاتين اللحظتين: لحظة تبلور الرؤية المركزية أو الإيديولوجيا الجماعية، ولحظة الشعر، الأمر الذي يتطابق فيه النسق المضمر مع النسق الظاهر.

إن ما حدث للشعر الجديد فى انفجاره الأول والثاني والثالث هو أنه تطور وتنامى من داخله، فبدأت تنمو لغة جديدة لعلاقة الشعر بالعالم وعلاقة الشاعر الفنان بمجتمعه والوظيفة العضوية للفن عموما، والنمو البين لفكرة الإجماع والعضوية في رؤية مركزية، والنتاج الشعرى فى تلك المرحلة يجسد الرؤية الجماعية تجسيدا باهرا، وقد ظل ذلك قائما إلى أواخر الستينيات حيث تولد من رحم الانكسارات العربية نسق ظاهر جديد هو ما أدعوه بنسق التفكك فى مقابل نسق العضوية.

تمثلات التعاضد:

تجلّى الوعي الجمالي الحداثي في مجموعة من الخصائص الجمالية والتقنيات الفنيّة التي تسم شعر تلك المرحلة في مجمله، ومن مجانبة الصواب ـ أو على الأقل النظرة القاصرة ـ أن نعتبر خصائص الشعر وليدة خيالٍ خلّاقٍ فحسب أو لعب إبداعي غير مبرر، جريا منا وراء نظرة ذات طابع كولوردجي أو اقتفاء لمنطلقات نقدية أسلوبية، فالحقيقة أنها بالأساس مخاض نسق ظاهر يحاول أن يكون حاكما وأن يجلب لنفسه تأييدا وإجماعا بشتى الطرق؛ ومن ثمّ يجتاح ساحة المنتج الثقافي مضمرا ذاته في شعابها وخاصة فيما يُنتج من منجز أدبي يُنتظر منه أن يكون صوت الثقافة وإعلامها[8]. وإن أبسط متابعة كشفية للشعر في النصف الثاني من القرن المنصرم تميط اللثام عن ثقافة التعاضد وكيف أضمرت ذاتها في عجين شعر الخمسينيات والستينيات متحكمة في طبقات بنائه وفي تحديد أبرز سماته التي تعد في حد ذاتها تَمثُّلا إبداعيّا لوجه النسق الخبيئ، ويمكن تكثيف هذه التَمثُّلات وإعادة قراءتها وتأويلها من زاوية ثقافية فيما يأتي:

1. **التعاضد بين الموسيقى والموضوع:**

رأى الشعراء الحداثيون العرب أن موسيقى القصيدة الكلاسيكية شبيهة بإطار الصور الكلاسيكية؛ أي أنها لا تتفاعل مع الموضوع ولا تتعاضد معه، فالموسيقى التقليدية سابقة على الموضوعات الجديدة، ومن ثم فهي تقيّد الشاعر بما يتواءم مع مرحلة سابقة. لهذا حاول هؤلاء البحث عن موسيقى جديدة لتجربتهم بحيث تتحوّل الموسيقى في كل قصيدة إلى موسيقى القصيدة الخاصة لا إلى موسيقى البحر، وفي كل الأحوال فقد انطلق الشعر الجديد ليكسر رتابة البيت التقليدي، ذي الهندسة الرتيبة المعروفة مسبقاً واستعمل بداية التفعيلة وحدة إيقاعية يرتكز عليها ثم عمل على تكسيرها بالتدوير وغيره، وعلى فصم ارتباطها بالبحر الأصل لها.

2. **التعاضد بين إيقاع القصيدة والإيقاع الداخلي للنفس:**

فقد طُرح عوضاً عن البيت مفهومُ السطر الشعري، فأصبحت الأسطر مرتبطة ارتباطاً حميماً متعاضدة مع الإيقاع الداخلي لنَفْس الشاعر بكل ما فيها من حركات وسكنات، من فورات وتدفقات عاطفية ولحظات هدوء وصفاء، فراحت هذه الأسطر تقصر أو تطول بناءً على ذلك، وتم التعامل مع القوافي بصورة جديدة من تقفية سطرية موحدة أو متنوعة، إلى تقفية الجملة الشعرية بطرائق مختلفة، إلى تقفية المقطع الشعري فحسب، وصولاً إلى إلغائها حتى في الكثير من نصوص التفعيلة كما لجأ الشاعر الحديث إلى المزج الموسيقي فاستخدم المزج العروضي والمزج بين نظامي التفعيلة وقصيدة النثر، واستلهم الإيقاعات الداخلية من الشعر العربي القديم ليستثمرها ويطورها في قصيدته الجديدة، فقد رأينا الشاعر يتعامل بحرّية وتلقائية مع إيقاع الشعر وموسيقاه ورأيناه مسكوناً بالتجريب في هذا المجال، حتى أصبح من المستحيل أن نجد نصين اثنين – لشاعرين حقيقيين – ينظمهما إيقاع واحد أو تسوسهما موسيقى واحدة!

3. **تكريس مفهوم الوحدة:**

انطلقت قصيدة الحداثة العربيّة في تجاربها الأولى والمبكّرة من مفهومٍ اعتبر يومها أحد أهم مرتكزاتها الجماليّة

وهو مفهوم الوحدة الذي جاء بصيغ مختلفة أهمها: الوحدة العضوية تأثراً فيما يبدو بالمدرسة الرومانسيّة، وركّز الشعراء الرواد على هذهِ الفكرة فرأى السيّاب القصيدةَ كائناً حيّاً ينمو ويتطور حتى يحقق اكتمالهُ، وهذا ما نجده في نص رسالةٍ بعثَ بها إلى أدونيس مُعلقاً على إحدى قصائدِهِ، يقول فيها: " كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر، لكن هل غاية الشاعر أن يُري قراءَه أنّه قادر على الإتيان بمئات الصور؟ أين هذهِ القصيدة من (البعث والرماد) تلك القصيدة التي ترى فيها الفكرة تنمو وتتطور، والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها"[9].

ويؤكد الشاعر العراقي بلند الحيدري النمو العضوي لقصيدة الشعر الحر، متخذا من هذا المظهر وسيلة للتمييز بين القصيدة القديمة والجديدة من حيث شكلها وبناؤها، فعنده أن القصيدة الجديدة تنحصر في إعطاء تطور العمل الفني طبيعة نمو عضويّة، بمعنى أنها تتسع وتنمو عبر كافة أطرافها: موسيقاها، وصورها، وبنائها الموضوعي، وتأزمها النفسي. وكذلك يؤكد أحمد عبد المعطي حجازي ضرورة الوحدة العضوية في بناء القصيدة الحديثة، مشيرا إلى كونها مجموعة العلاقات التي تربط مفاصلها وأجزاءها وتتيح لها التشكل على نحو يتسم بالنمو الكلي المتكامل[10].

وكما يتبين، لقد وجد الحديث حول الوحدة إجماعا كليا، لا يند عن الإجماع الذي لاقاه نسق التعاضد والوحدة في الحياة الاجتماعية، وهناك آراء مشابهة لنازك الملائكة والبيّاتي، ويوسف الخال.. وآخرين، الأمر الذي يظهر بجلاء أن شعراء الحداثة ولاسيما الرواد منهم اعتبروا الوحدة العضويّة والنمو والتكامل، تلك المصطلحات التي لاتنفك ترتبط بالرؤيا، أقانيم جمالية رئيسة في تشكيل القصيدة العربية الجديدة.

4. التركيب الذروي:

أدرك بعض الشعراء العرب أن قصائد الشعر العربي القديم بصورة عامة قصائد لا تعرف مفهوم الذروة، فبناؤها يقوم على روعة المعاني لا ترابطها، مفتقدا الوحدة؛ سواء كانت وحدة عضوية أو موضوعيّة. فقد نرى القصيدة القديمة تمتد فتبلغ مئة بيت، وهذا أمر مستحب ما دام الوزن واحداً والقافية واحدة تشدُ أزر القصيدة، وما من داع لتكون المعاني المطروقة كلها مترابطة متحدة متصاعدة لتبلغ ذروة معينة، فبالإمكان تقديم بيت على آخر أو تأخير جملة أبيات وتقديم سواها، وهذا أمر لم يره الشعراء الرواد في الشعر الأوربي الذي يقوم على التركيب الذروي، وربما بسبب تأثرهم بالشعر(الفرنسي والأنجلوسكسوني) وبسبب مؤثرات محليّة ونفسيّة وسياسية عديدة رأينا عدداً من نماذج قصائد التفعيلة يحاول شعراؤها الاستفادة من مفهوم الذروة في الفن، وهو مفهوم يقوم على أن عناصر القطعة الشعريّة تكون متفرّقة متباعدة أول الأمر، ثم تتقارب وبعد ذلك تصطرع ثم تبلغ الذروة من العنف: وعندها تنحل الأزمة، ثم يعقبها هبوط أو سلام يؤدي إلى النهاية، و قد بدا كل ذلك نتاجاً للمرحلة الرومانسيّة حيث إن " انطلاق العواطف و التحامها ثم انتصارها أو تحطّمها هي مبادئ الرومانسيين. و لكي يضفوا على هذه الفوضى الانفعالية شكلاً فنيّاً، قالوا بوجوب فرض (تعاضد) نهائيّ بينها، فالذروة هي الرباط الذي يربط في الختام العناصر المتفرّقة في وحدةٍ فنيّة.

5. أسطرة التجربة:

ظهَرَ منهجٌ راسخٌ وعميقٍ أطلق عليه البعض "المنهج الأسطوري" وفق مصطلح إليوت، أو النسق الأسطوري، وربط كثيرون بين ظهور الشعر الحداثي وبين ولوج الأسطورة جسد القصيدة بصفتها بعداً بنيوياً شعورياً، وقد ذكر صلاح عبد الصبور في حياتي مع الشعر: "إن الدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر ليس هو مجرد معرفتها، و لكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ"[11]. وأكد يوسف سامي اليوسف أن الأسطورة لم تلج جسد القصيدة لتكون " بمثابة عتلة رافعة لها، وإنما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها، وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها[12] "، وبذلك تحققتْ فوائد فنية جمّة تمثلت في تعميق الكيف الدرامي للقصيدة، وإعطاء المفاهيم والتصوّرات بُعداً شخصياً، وإعطاء المضمون بُعداً كونياً، والتخلص من الزمن وتعطيله والتعبير عن رغبة الشاعر في التطهّر والتجدّد. وقد استرفَدَ شعراء الحداثة الرواد بدايةً الأساطير الإغريقية والرومانيّة، كأن نقرأ لأدونيس على سبيل المثال توظيفاً لأسطورة سيزيف في بعض مقاطع " أغاني مهيار الدمشقي"، ولاسيما قصيدة "الإله الميت"، المقطع الموّجه " إلى سيزيف"، وكأن مهيار يريد أن يقول من خلاله أنه اختار هذه الدرب الشاقة فهو سيحمل معه صخرته الأبدية دافعاً ثمن حريته التي سلبوه إياها غالياً، محاولاً حتى الرمق الأخير تغيير الواقع:

" أقسمتُ أن أكتبَ فوقَ الماء

أقسمتُ أن أحملَ مع سيزيفْ

صخرتهُ الصماءْ .

أقسمتُ أن أضلَ مع سيزيفْ

أخضعُ للحمى وللشرارْ

أبحثُ في المحاجرِ الضريرهْ

عن ريشةٍ أخيرهْ.

تكتبُ للعشبِ وللخريفْ

قصيدةَ الغبارْ.

أقسمتُ أن أعيشَ مع سيزيفْ "[13].

استلهم الشاعر العربي الحديث الأساطير الفرعونيّة وأساطير ما بين الرافدين ، والسورية القديمة فشاهدنا في فضاءاتِ نصوصهم إلى جانب" أوليس وسيزيف وزوس وبرمثيوس وأفروديت وفينوس، شخصيات مثل: "رَعْ وإيزيس وإنانا وعشتار وجلجامش، وعنات وبعل، وأنكيدو، مع التأكيد على حضور أساطير الخصب والانبعاث (تموز،الفينيق، العنقاء، أدونيس، عشتار، بعل)، ولاسيما بعد النكبة في الخمسينيات والستينيات كرمز على انبعاث الحياة وتجددها بعد الموات، وعلى انبعاث الأمة. وبرزت مجموعة الشعراء التموزيين من أمثال: أدونيس،

والسياب، وحاوي، فقرأنا لأدونيس ضمن هذا السياق قصيدة "البعث والرماد"، التي منها:

"أحلم أن رئتي جمرة

يخطفني بخورها يطير بي لبعلبك

بعلبك مذبحٌ

يقال فيه طائرٌ مولّه بموته

و قيل باسم غده الجديد باسم بعثه

يحترقُ

...

للموت يا فينيق في شبابنا

للموت في حياتنا

منابع، بيادر

...

و أمس مات واحدٌ

خبا وعاد وهجهُ

من الرماد والدجا

تأججا"[14]

وقرأنا لخليل حاوي في ديوانه " الناي و الريح"، ما يقود إلى المصب نفسه، وكان السياب في "أنشودة المطر" قد سبق إلى استلهام أسطورة الانبعاث و النماء ولكن بعمق شديد، ودون أي ذكر للفينيق أو تموز أو سواهما، فقد جاء التوظيف ضمنياً يومئُ و لا يصرّح.

ثُم جاءت النقلة النوعيّة في الانتقال من توظيف مختلف تلك الأساطير التي تنتمي إلى تراث المنطقة أو ما وفد إليها- إلى استدعاء الشخصيات التراثية العربية(مسيحيّة وإسلاميّة وسواها) واستخدامها أدوات فنية، أو لنقل راح الشاعر يعبّر بها عما يريد ولم يعد يعبّر عنها، ويروي قصتها في جسد القصيدة، كما كان الشأن في مدرسة الإحياء، فاستخدمها رموزًا وأقنعة ومرايا وما إلى ذلك، ومن هذه الشخصيات على سبيل المثال: مهدعلي، المسيح، مريم، ألعازر، أبو ذر الغفاري، خالد بن الوليد، الشنفرى، الخضر، صقر قريش، المتنبي، ديك الجن، كليب، مهيار، الرشيد، الحلاّج، زرقاء اليمامة، الحسين ... إلى آخره

استجابة الجمهور وتفاعله مع نسق العضوية:

هكذا عكست القراءة العمودية المتسائلة نسق العضوية المضمر في بنية الشعر الجديد حتى نهاية الستينات، ذلك النسق الذي يتكشف على كل الأبعاد الموضوعية والشكلية الزمانية والمكانية. ونأتي إلى مسألة الاستجابة والدافعية السيكولوجية الجماعية الكامنة وراءها. فإن القارئ- الجمهور- كان يستجيب لهذا الشعر لأنه كان يبلور الرؤية الجماعية الموحدة، يبلور حلم العضوية الذي يسهم فيه كل فرد في المجتمع بقدر ويحرص عليه ويتمناه، لذا كان لهذا الشعر قدرة على التواصل معه والتوحد به، وكان لهذا الشعر جمهوره الواسع إلى حد ملحوظ.

(2)

ثانيا: نسق التفكك والتشظي:

إن شيئا بالغ الأهمية قد حدث منذ سبعينيات القرن الماضي دون أن يلتفت إليه الكثيرون، وهو أن الشعر لم يعد يفصح عن ذات الإيمان بالعضوية، ولم يعد يستبطن تمثلاتها الجمالية والدلالية في بناه النصية، وبعبارة أدق، غابت الكثير من هذه التمثلات، مما يشي باهتزاز نسق العضوية عن مكانته وتمكنه، وانسحابه الحثيث مقارنة بالسابق.

ويبدو للمتأمل ظهور نسق ثقافي مضمر جديد ينحو إلى التفكك، ويشف عن رؤية تفتيتيّة تتآزر مع الرؤية المركزية السائدة في العالم، وتلائم النسق الثقافي الظاهر في تلك المرحلة من تاريخ الشعرية العربية، ذلك النسق الذي أخذ يتنامي بشكل واضح منذ سبعينيات القرن الماضي ودخولا في الألفية الثالثة.

بلى، لقد ساد نسق التفكك والتفتت على كلا المستويين: العالمي والعربي، وانهارت مقولات العضوية ابتداء بالهيجيليّة وانتهاء بالصوفية المعاصرة مرورا بالأيديولوجيات الكبرى. ويبدو لى أن ميلاد هذا النسق الجديد هو انتصار ورد فعل للرأسمالية المنصرمة ومعولها الناخر، كما أنه استجابة _ على المستوى العربي_ لسلسلة الانكسارات التي أخذت صورة خلخلة كاملة نتج عنها بؤس مادي وروحي عاشه ويعيشه الإنسان العربي منذ انهيار المشروع القومي الواحد وحتى اللحظة الراهنة؛ منذ أن تبدي له أن حلم العضوية مجرد خيال ظل عجزت الثورات أن تدعمه، تلك الثورات المبتورة التي لم تؤد جميعها ما كان يرتجى منها؛ ربما لأن الواقع العربي أشد احتياجا إلى ثورات حضارية جذرية لا مجرد ثورات سياسية.

يضاف إلى ما سبق ما يُلمس من انفجار زمنية العصر الحديث وسرعة إيقاعها، فالإرباك الذي لحق الحياة جراء ذلك أثّر تأثيراً مباشراً على الإنسان المعاصر وطرائق عيشه، وقد تسلل ذلك الشعور بسرعة زوال الأشياء والظواهر التي كان التغيير يداهمها إلى كل شيء، ولاسيما في المجالين الاقتصادي والاجتماعي حتى إذا ما وصلنا للجانب الثقافي وجدنا كل شيء يعدو بفعل التطور الهائل للمعلوماتية ووسائل الاتصال والميديا، مما جعل هذه العوامل تنتزع من الناس ذلك الشعور بالديمومة الذي كان يميز الفترات التي اتصفت بالاطمئنان وبطء التغيير، ومن ثم تحطمت التشكيلات القديمة في جميع مجالات الحياة، حتى صارت الاندفاعة التي أعقبت الثبات النسبي للماضي تفرز أشكالا جديدة تتبلور بسرعة، ولكنها لا تلبث أن تذوب مرة أخرى في التيار.

ولم تنعكس البلبلة وفوضى الروح على الحياة الواقعية وحدها، بل امتدت إلى كل الأصعدة وفي كل شيء، في الفلسفة والعلم والرؤى التي يفكر بها الإنسان العربي ويعيش، وفي الفنون جميعا: الشعر، والفنون التشكيلية، والغناء، والموسيقى، والنقد الأدبي، وغيرها.

نعم، لقد استجاب الشعر العربي لتمزقات الواقع وانبجاسات النسق الثقافي الظاهر، مثلما استجاب من قبل لما كان من تبلور لرؤية جماعية عضوية وتجسيد لها. إن تمثلات التفكك بأشكاله تفتتا وتجاورا وتشظيا ولاتناغما تحلّ محل تمثلات العضوية تحت مؤثرات اجتماعية وسياسية وفكرية معاصرة.

تمثلات نسق التفكك في القصيدة المعاصرة:

تعبر تمثلات التفكك عن نفسها في تجليات متنوعة متضاربة ومتعددة يجمعها أمر ناظم هو التشكل في فضاء لا يشكل بنية متواشجة متكاملة موحدة كما كانت بنية شعرية التعاضد، وأحيانا نلحظ الصراع الضدي بين النسقين المضمرين: التفكك والتعاضد، لتكون الغلبة على مستوى البنية السطحية للنص للمكونات الظاهرة لنسق التفكك، فيما يضحى نسق العضوية كامنا في العمق أو حلما إنسانيا مخاتلا يخشى أن يهوى كليا أو يتوارى فيمسك باللاوعي سبيلا لنجاته. أوليس هذا ما يحدث بالضبط خارج النص، يشتعل في العمق وهم التوحد بينما لا تنبئ كل الظواهر الخارجية إلا عن تناثر. ألا يسود وهم العضوية العربية على المستوى الجغرافي، فيما تمزق قوى التشظي الأشقاء.

1. **النثرية وانحلال الإيقاعية المنتظمة:**

سُئل أبو حيان التوحيدي: لمَ لا يُطرِب النثر كما يطرب النظم؟ فأجاب: "لأنا منتظمون فما لاءمنا أطربنا"[15].

لقد لخص الرأي السابق الموقف التذوقي للشعر العربي منذ العصر الجاهلي وحتى وقت قريب، لكن الواضح أن ثبات هذا الرأي بدأ يضعف، ويهتز اقتناعنا به إذا عرضناه على الذائقة الراهنة. فقد تغيرت الذائقة ولم يعد قول أبي حيان صادقا على نحو قاطع، خاصة مع تجربة قصيدة النثر التي صارت بيتَ طرب لعدد كبير من الشعراء والقراء، يزداد قاصدوها يوما بعد يوم. فتُرى هل اعترانا صدع صرنا معه لامنتظمين فما لاءمنا أطربنا؟.

لا شك أن هذه القصيدة المغامرة الممتدة في نسغ المغايرة الشعرية العربية، تدعونا بإلحاح إلى مقاربات نقدية عديدة ودائمة؛ كشفا لتبدلات الكينونتين: الشعرية، والأنطولوجية من ناحية ، وتحولات الذائقة من ناحية أخرى، تلك التي باتت تحبِّذ ما هو نثر؛ تعنى به، وتطلبه، بل وتتعمده.

وأول ما يتبدى لمتأمّل، هو انطلاق شعرية قصيدة النثر من تجربة مركزية جاذبة لنثارها، تقوم على إحساس طاغ بوحشة العالم، واصطدام بجدرانه، ومعاناة عذاباته. وقد أدى القلق المتوقد إزاء تلك التجربة أن حمل الشعراء على عاتقهم إبراز بشاعة اللحظة الآنية، وكشف تشوهات اليومي المعيش وتشتتاته، وذلك عبر سرديات شعرية درامية يمكن وسمها بشعرية القبح والتشويه؛ فهي تنحو إلى الاحتفاء بالذات والخيبات والانكسارات، بلغة جريحة تحتفي بالتشظي، وتختزل العالم في إيقاعية نثرية لامنتظمة تفضح كوامن الذات وارتجاج الوجود معا، إذ تقول التجربة كينونتها الشعرية عبر أخذ مسافة للتأمل في عالم لا يستحق ـ فيما يرى شعراء النثر ـ إلا التوبيخ نظرا لفظاعته تجاه الذات الشاعرة المتشظية، والغارقة في خرائب وجود يزداد نزيفا وجرحا وتقيحا، لذلك احتاج الشاعر إلى لغة تحتفي بعزلة الفرد وبتفكك المجموع وبالخراب الناجم عن انعدام القيم الإنسانية، والصمت المريب

لذات كلية ناعسة.

ولم يكن خروج القصيدة الراهنة على الإيقاع إلا لاعتباره جزءا من صوت الماضي ومفاهيم العضوية والنفس المشترك، تلك المفاهيم التي لم يعد لها وجود في ظل بروز فكرة الذات الفردية التي تأبى عضويتها بالعالم الموحش والعدواني، فتغدو الكتابة محض مخاضها واختياراتها، لا ضابط قبلي لها، فلا تتشكل في إطار نموذج مسبق أو تبعا لشعريات مشتركة كما كان في شعر التفعيلة، بل تمثل ولادة حرة طليقة إلا مما تجسده لغة النثر في ذاتها من مكونات جماعية ونفس مشترك.

خلقت القصيدة الجديدة أو لنقل الآنية إيقاعية بديلة مندغمة مع إيقاع الداخل، وذبذبات العواطف وزلازل البواطن المتشظية بفعل عوامل حضارية وتاريخية لم تكن في صالح الذات، بقدر ما زادت من تأزيم علاقة الشاعر مع الواقع المتشرذم والمتشظي.

2. تفتت مرايا التجربة:

لعلني لا أجانب الصواب إذا قلت إن شاعر اللحظة الراهنة يواجه الكتابة الشعرية بعراء إيديولوجي وبلا انتماء إلا للحظة ولذاته المنفردة وللشعر. لكن، إذا كانت الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر قد اتخذت منذ تسعينيات القرن الماضي مسارا يقوم على تهميش مركزية الذات الشعرية لصالح شعرية المعيش واليومي، فإن القصيدة الآنية أحدثت ضربا من التوفيق بين مركزية الذات ومركزية المعيش، على أساس أن المسافة بينهما مسافة التحام كاشف للبعدين الدراميين معا: إيحاش العالم، والفجيعة الإنسانية. ومن هذه الزاوية، أفرزت القصيدة الآنية تحركين مهمين يوحيان في العمق بوهم العضوية، بينما يفرزان على المستوى السطحي تمثلات التفكك القائم على تجاور الرؤى وتشظيها:

- تحرك يتأسس على قوة المشاهدة، وسبر أغوار المرئي، ورصد التفاصيل اليومية، والصور التلقائية، كشفا لموبيقات العالم المعيش، واقتناصا لبنية تشوهاته تلك التي نراها ممثلة في مرايا متجاورة تعكس جوانب: القبح، والخراب، والتبدل، والعبث، والغياب، والتشظي، والزوال... إلى آخره.

- أما التحرك الآخر فإنه يأخذ القصيدة إلى ملكوت الرؤيا، ويعتبرها تجربة تكتسي بعدا وجوديا. وانطلاقا من ذلك التصور شددت بعض القصائد على مركزية الذات في الواقع المعيش، ونضالها من أجل تأكيد الحضور واختيار المصير، مقترفة، ولو على سبيل التوهم، جنحة الاحتيال على التشوّة والبشاعة الوجودية، مبتدعة جملة من الإجراءات في مواجهة شعور الذات الفاجع والملحمي بالاستيحاش.

والواقع أن هذا التنميط لا يلغي التنوع الذي ربما اعترى كلا المسارين.

وعلى المتوالية الشعرية الأولى للمسار الراصد لقبح العالم، يمكن نعت تجربة الكثيرين من الشعراء، من مثل: محمد متولي، محمد آدم، نوري الجراح، قاسم حداد، يحيى جابر، عبد الكريم الرازحي، عبد اللطيف الربيع، محمد عيد

إبراهيم، فتحي عبد الله ، رفعت سلام، حلمي سالم، وديع سعادة، عبد المنعم رمضان،أحمد طه، مؤمن سمير، مصطفى السيد، ومحمد بدران، وآلاء فودة،... وغيرهم. فقصيدهم مرآة إنسانية تراوحت بين الاستواء والتحدب والتقعر، لتعكس الصورة الجحيمية للعالم المعيش وفقا لمنظورات الذات الرائية ومدى سخطها على ذلك العالم اللامرغوب، الذي لا طاقة لها على الاندماج فيه، ولا التملص أو الفكاك منه؛ فتقعد محسورة، يرهبها فداحة الصور وقبحها، وتطحنها رحى الرغبة وتطوحاتها.

ويتبدى القبح والتشويه الشعري العمدي للعالم في خطاب قصيدة النثر الراهنة ممثلا من زوايا ورؤى متباينة، منها على سبيل المثال: **مرض العالم وخرابه، في تجربة مصطفى السيد سمير**. حيث تكشف تجربة الشاعر مصطفى السيد في قصيدته " تاريخ مرضي للعالم" عن فعل شعري عنيف بارع في صوغ الأحلام الكابوسية، إذ تتحول أشياء العالم المعيش، خاصة تلك التي طالما تم الاحتفاء بها، لتتجاوز دلالاتها الملازمة تاريخيا إلي دلالات أخرى سلبية، تجسد احتدامات الوجود، وتخطو طريقها نحو تعرية العالم لإحداث تحاوير حافلة بالتوتر وظلال المعاني عبر أداء منولوجي استبطاني تهيمن فيه رؤى الخراب، ويغيب فيه البحث عن القيمة؛ لأنه ليس ثمة قيمة في عالم تحولت إيجابياته إلى سلبيات وأمراض مزمنة، حتى أن الأنا والآخر المقذوف بهما فيه صار اجتماعهما معا يعني الفناء المحقق؛ فالعالم مريض شائه ومفكك والعدم منتظر.

أشجار المدينة كمادات على جبهة الإسمنت
الحافلات أمعاء ممتلئة ببشر عسيرين على الهضم
البحر تضخم في إحدى الرئتين
يعوض ضمور الأخرى
الأغنيات تاريخ مرضي ينقصه الدقة..
أسلاك الحدود الشائكة ندوب في وجه الحلم
الجنود تشنجات داكنة تعتري الوطن
الرايات ملاءات ينبغي تغييرها كل فترة
لتجنب قرح الفراش.
النجوم سعال لملائكة لم يرتدوا ما يقيهم من الوحدة
القمر عمى ليلي
الحب فقدان مزمن لحاسة التذوق
القهوة نزيف داخلي يغرق أحشاءنا.
الانترنت طبيب فقير يقاوم النعاس في قسم الطوارئ
وهو يضع قسطرة بلاستيكية لأوجاعنا المحتبسة.
الشوارع دعامات من الجبس
تغطي انكساراتنا التي لا تشفى

الميادين كدمات زرقاء
الزوايا تحتضن البكتيريا
وتطردنا.
وأنا وأنت
قطرتان من الدم من فصيلتين مختلفتين
نبحث عن عالم يمكنه إيواءنا معا
دون أن يموت.[16]

وتظهر القصيدة كتلة لامكانية، ترمي إلى عولمة النص وجعله غير مرتبط بحدود جغرافية، فهو يخلق حالة كابوسية عامة مرتبطة بالإنسان دون ارتباطات مكانية أو زمنية، مما يشير إلى الاتفاق القائم بين الهم الجمعي والقلق الذاتي تجاه العالم المريض والقبيح.

والحق أن العالم المريض والخرب الذي يتحدث عنه "مصطفي السيد" يوجد داخل الشاعر فى نفس الوقت الذي يوجد فى الخارج، يمثُل فى الوعى الذى يراه، ويمكن- مجازًا - أن نستبدل لفظة عالم ثقافى بعالم واقعى، فإذا كان الثانى موجودا فى ذاته ولذاته مستقلا عن أية خبرة، فإن العالم الثقافى يعدّ جزءا لا يتجزّأ من مفردات العالم المعيش الذى يعنى به الوعى ويتوجّه إليه، والتمثّل الداخلى هو أسلوب الوعى فى تحويل الواقعى إلى ثقافى[17].

وتتجاور المرايا حيث **التفلُّت والفقدان والغياب، في تجربة محمد بدران.** فإن جزءا من قبح العالم ينشأ بالتأكيد من الشعور بتفلته كعملة ثلاثية الأبعاد لا نقوى على استعادتها من قبضة الهواء، ولأن تفلته وشيك وبطيء فمازال الطفل الإنساني يمضغ قرفه كعلكة، ومازال مشغولا بغياب الذات الكلية الأزلية الشاهدة على شقائه وعذاباته، عاتبا عليها: لماذا تحتجب في الوقت الذي يحاول فيه البعض أن يلعب دورها فيفسد العالم؟! لا شيء يملكه ذلك الطفل فى مواجهة العالم سوى أمنيات قصيد نازف وفارغ من المعنى.

تقول صديقتي:
إن الله كان جادا
حين وصف نفسه بالرحمة،
تبكي كثيرا،
وتغمض عينيها من فرط ما ترى.
..
"العميان لا يرون الله"
قالها اعمى
يبيع الحكايات في سيدنا الحسين
مقابل جنيه جديد، له ملمس حديدي

ومضى
يتمتم في صوت غير مفهوم
كأن الله لا يراه!
...
الظلال تتراكم حول الأضرحة
بشكل هزلي كل يوم
البعض جائع
لأن طعام الله "ناقص ملحا"
الأصوات تتداخل
لا شيء يفسر شيء،
البعض حاول أن يلعب دور آخر
فافسد النص.
أمه كالعادة
تحزم ما تيسر من قصائد
تلقيها في النهر
ما بها من ملح
سيعدل طعام الله.[18]
.....

ربما قدر لي أن أتابع هذه المرايا المفتته والمتجاورة فى دراسة لاحقة.

3. اللازمانية واللامكانية:

رفض الانتماء الزمني والمكاني أو ما عرف "بالمجانية" هو وجه من أنسنة النص وعولمته وجعله غير عضوي ولا مرتبط بحدود جغرافية وزمنية معينة، فمجانية النص تأتي من عدم انتمائه لأرض معينة أو لشعب معين. وإلغاء المكان هو طريقة أخرى لإلغاء الزمن، لأن الزمن يمكن إدراكه على أنه مكان فكري0 فقصيدة ما بعد الحداثة تعالج ظاهرة إنسانية عامة يمكن أن نتلمسها في أي مجتمع من المجتمعات، إنها مرتبطة بالإنسان من دون ارتباطات جغرافية أو زمنية، تتخطى حدود أوطانها إلى الوجود الإنسانى كله، ولا يعني ذلك كونها عضوية بل إن عضويتها التحتية الخفية تتجلى في الإيحاء لا فى البناء، إذ ينهار التاريخ ، فلا تصدر عنه الذات، تلك التي تخلت عن هوس الزمني، ومن وجوه ذلك ظهور الشذرة والقصيدة البرهة والومضة التي تنتجها ذات تعاين العالم وتتأمل تناقضاته ومفارقاته بوعي انفصامي وبهدوء رفيق.

4. التشذيروتفتت الموضوع:

اكْتَسب التشذير أهميته الكبرى في شِعريَّة ما بعد الحداثَة، وصار نَصُّه عقدًا مِن النّصوصِ المتتابعة؛ الَّتي تُؤكِّدُ مبْدأ التجزؤ وَالتفكك، أصْبَحَ النَّصُّ يَتَشَكَّل مِنْ سِلْسلة مِنْ النُّصوص المتوالية في فَضَائِه في كَثَافَة شَديدَة، تُؤسِّسُ لاستدامة نسق التَّشظّي وَالتّفكك وَالتفتيْت وَالتَّشذير:

الستائر المذعورة ليس بها خطب
الأسرّة الدافئة ليست معدة للراحة الأبدية
الدمى البالية لا تليق بها الأكفان المستعملة
والحدائق الزاخرة الآن أمامك بالظلال
لا يهمها إن جئت وحيدًا
أو في صحبة علاقة عابرة بكلب[19]

5. التركيبي المشهدي:

المشهَديَّة هيَ اعْتِمَاد آليّاتِ صِنَاعة المشْهَد؛ لِتحقيْق المجاز البَصَريّ، ومن ذلك هذا النص لمصطفى محمود والمعنون ب "خمسةٌ وعشرونَ سطراً بالألون الخشبيّة":

منذُ خمسةٍ وعشرين كومةُ قشٍّ
كانت جدّتي تخبزُ الأيّام هُنا في وسط الدار
على فُرنها الطّينيّ..
والآنَ والأيام تعجنُنا وتخبزُنا
لمّا تزل بعضُ كلماتِ الأغاني
-التي كُنّا نتدثّر بها صغارا؛
كُلّما باغتنا الوحيُ في الشارع الخلفيّ-
عالقةً في فؤادي
(الدنيا بتشتي، واروح لستّي.. تعمل لي فطيرة..
تحت الحصيرة .. آكلها وانام .. عند اليمام).
***
منذُ خمسةٍ وعشرين لوْحا
كانَ الشَّيخُ مُمسكاً بعصاهُ

كمن يحبسُ الأفراحَ في كفه

وكنّا نردِّدُ الآيَ كالعصافير تُغنّي للصدى

"سبِّح اسم ربّك الأعلى"

فيرُدُّ الكون،

وننتشي كمن مسّه قبسٌ من نبوّة.

***

منذُ خمسةٍ وعشرين تابوتا

وأمّي تحفظُ تاريخ الموتِ جيّدا

تحدّد الجغرافيا بشاهدِ قبرٍ،

وتعرفُ الأيام بلون التوابيت!

خمسةً وعشرينَ سنةً تتّشحِ بالسواد

هذهِ القدّيسةُ السمراء

التي ربّت الصبرَ حتّى صار شيخا

وحينما آتاها الله الضغط العصبيّ

وفيروس سي قالت:

مرحباً بضيوف الحبيب في جسدي!!

***

منذُ خمسةٍ وعشرين كوباً من الشاي بالحليب

قد امتلأت بالحُزنِ تارةً، وتارةً ملأناها

بالأناشيد وال "ستيلّا"

خمسةٌ وعشرونَ عاماً مرُّوا يا (غازي)

ونحنُ نشاهدُ سبيس تون معا

ونخبّيء اللبؤات على "الهارد ديسك" وفي السراويل

تبدَّلت الشخوص؛ لكنّها الدنيا يا صاحبي..

فاسند رأسك إلى كتفي المُتعب،

وضع رأسي

في جيب قميصك -عند القلب تماماً-

وتذكّر "إني أنا أخوكَ فلا تبتئس" يابنَ الحُزن.

***

منذُ خمسةٍ وعشرينَ قلماً من الرصاص

وأبي يُمسكُ أصابعي الخمس

تماماً كمن يُمسكُ بذاكرتي

ويقول: اكتب "يابن الكلب"

"ولا تقصُص رؤياكَ على إخوتِك"

خمسةٌ وعشرونَ كُرّاساً يا أبي،

ولا زالت تردّدُ في أذني كلّما هممتُ بالكتابة

خمسةٌ وعشرونَ وأنتَ معي

وأنا أراكَ رأيَ العين

كمن "رأى الجبل دكاً عندما تجلّى لهُ الله"!![20]

وَعَلى هَذَا النَّحوِ يبدو العَمَلُ الشِّعريُّ، مقتربا من طبيعَةِ العَمَلِ السِّينمائيّ؛ يُركِّزُ فيه الشَّاعرُ على مُفْرَدَاتِ المشْهَدِ البَصَريّ، ويُحدِثَ مَا يسمى بالمونتاجِ الزَّمنيّ، من خلال تَوَالي الكَادرَاتِ أوْ المشَاهِدِ السِّينمائيَّةِ المتعاقبة والمتجاورة، حيث تحل العين محل الأنا تماما، مما يؤدي إلى انحسار جماليات الانفعال والشعور وبروز الذهنية.

ويذهب كمال أبو ديب إلى أن هذا الحلول يمثل انعداما لامتلاك العالم وفقدانا للرغبة في التفسير وهو وجه من وجوه سقوط الأيديولوجيا[21]، لأن كل تفسير في النهاية هو تعبير عن تملك أيديولوجي للمفسر، فالكتابة من وجهة النظر هذه تنأى اليوم عن التفسير لأنها تشعر أنها لا تمتلك العالم أيديولوجياً، فترى العالم مغلقاً غير قابل للإدراك ، ويصبح الشعر، شعر اللحظة الراهنة شعر البرهة، شعر الذات التي " لايشرنقها وعي تاريخي ولاتفهم اللحظة باعتبارها وليدة التاريخ، بل تدركها حسيا باعتبارها لحظة منقطعة قائمة في ما يكاد يكون انقطاعاً زمنياً كلياً عن نهر الزمن المتدفق"..

ويشي التركيب المشهدي بانهيار الوحدة وتهدم مركزية الرؤية أو البؤرة المركزية للعالم.

6. اللامعقولية والتشابك الاختلاطي والنزوع السريالي:

إن الفعل الأساسي الذي يقوم به السريالي ضمن نسق التفكك هو فعل تحرر، إنه غريزة عميقة في الإنسان تنزع إلى تحطيم ما يشده إلى العالم من قوانين. ولم تتعمد الشعرية العربية بماء الحداثة إلا حينما انخرطت في معمان المواجهة والتأسيس وقامت بسلسلة من الأفعال التدميرية من مثل تخرب الذاكرة باعتبارها آلة متسلطة،

وتدمير سلطة اللغة وقوانينها الدلالية والنحوية.

ونرى وجها من هذا الثمثل في قصيدة حلزون الوقت للشاعرة آلاء فودة، تقول:

تأزمت كثيرا من متلازمة الوقت،

علقت المواعيد في سقف حجرتي

وتأملت انسكاب الحياة

كل شئ كان هادئا

ويمر بذكاء مفرط في الرتابة.

كان الوقت انبوبا بين فضائين شاسعين

وكنت حلزونا

يحبو بين مدى من الأزمنة،

فقيرا

وحذائي مثقل بالحصى

لكن خطواتي لم تتوقف،

تمددت في الساعة

وعبرت هذا الحاجز الضيق بين العمر والكون.

رأيت كل أبنائي

الذين أنجبتهم في أوقات جاءت أو ستجيء

صار أبنائي أحفادا وأجدادا لبعضهم البعض.

والفضاء أسود

والرحم أسود

وهذه القيامة سوداء

والوقت كلب أسود ينعق كلما انتهت ساعة

وبدأت أخرى.

فلم أثق يوما بالمواقيت.

هجرني حبيبي في نفس الثانية التي يحبني فيها،

تمدد الوقت ليسع الحب والوداع!

تمددت الثانية فصارت حيوات بأسرها

حيوات كالتي في المسافة بين عجلات المقطورة والإسفلت،

في المسافة بين الضوء وظله،

بين الرصاصة والضلع الممزق،

بين الجسدين في سكينة العناق،

بيني

وبين انقسامي المتكرر

في حياة لا وقت فيها.

ويرى الدكتورصلاح فضل أن السريالية والصوفية تلتقيان في منطقة واحدة هي "التجريد[22]"، فهذا ما حاوله المتصوّفة عندما نزعوا عن الكلمات دلالاتها المألوفة وأعطوها دلالات جديدة من خلال "الترميز أو التشفير اللغوي في الشعر القديم بنزع الدلالات الحسية والدنيوية المتصلة بالجنس والخمر وربطها رمزياً بدلالات جديدة ترتبط بعالمهم ومواجدهم، والشعر التجريدي يمارس العملية ذاتها أي نزع الدلالات المألوفة للكلمات وإعطاءها دلالات جديدة دون مرجعية سوى التجربة اللغوية والشعرية.

وخلاصة الأمر في هذه النقطة أن التقارب بين السريالية والصوفية يعدّ مسرباً من مسارب الإبهام والغموض في شعر الحداثة العربية وما بعدها.

7. المسافة الدلالية وكسر أفق التوقع:

لقد حدد الدرس اللساني الحديث ست وظائف للخطاب من خلال ترسيمة جاكبسون الشهيرة التي تحدد طبيعة الخطاب عامة والخطاب الأدبي بشكل خاص. ويرى جاكبسون أن ماهية الخطاب واتجاهه إنما ترجع إلى تركيز المرسل على إحدى هذه الوظائف دون غيرها، فالوظيفة الانفعالية تأتي للتعبير عن المرسِل وطبيعته وانطباعاته الذاتية، أما الوظيفة الإبلاغية(الإيهامية) فتتعلق بالمرسَل إليه وأحواله، وأما الوظيفة الإنشائية (الشعرية) فهي جوهر الرسالة التي يحملها الخطاب الأدبي وهي الوظيفة التي تجعل الرسالة هدفاً في ذاتها وتمنحها الشكل الذي يجعل منها نصاً أدبياً، وتَعْني الوظيفة المعجمية وجود شفرة مفهومة بين طرفي الخطاب (المرسل – المرسل إليه)، وأخيرا تحقق الوظيفة الانتباهية ضمان صيرورة التواصل بين الطرفين.

والحق أن للخطاب الشعري خصيصات نوعية هي وحدها التي تميزه من سواه من خطابات الحياة اليومية، لعل أهمها اللغة واستعمالاتها الخاصة التي تتجاوز الوظيفة الإبلاغية وهذا ما عبر عنه جاكبسون بالوظيفة الإنشائية (الشعرية) التي تجعل الرسالة بوصفها كياناً لغوياً هدفاً في ذاتها. فإذا كان الكلام العادي ينشأ عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة، فإن الخطاب الشعري صوغ للغة عن وعي وإدراك، ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، بل هي غاية تستوقف لذاتها. هذا يعني أن الخطاب الشعري يسعى إلى خلق لغة خاصة داخل اللغة من خلال انزياحاتها، وتغليب القطب الصوتي على القطب الدلالي، بحيث تصبح الكلمة إشارة حرة

تسبح في خيال المتلقي دون قيود دلالية مسبقة, لأن هدفها إثارة انفعال لا تقرير وقائع. فهي لغة استشرافية بطبيعتها، لا تعرف اختزال المعنى بل توسيع وتضييق بين الرمز والفكرة، بين العلامة المكتوبة والمعنى المحدد.

وإذا كانت قصيدة النثر في الحداثة وما بعدها تشترك مع الأنواع الشعرية الأخرى في هذه الخصيصات العامة، إلا أنها اعتمدت آليات فنية معينة تميزها نوعاً ما من سواها. من هذه الآليات كسر أفق التوقع، وهذا يتم عبر خلخلة الألفاظ عن عضويتها القديمة للمعجم الجمعي المشترك، ومنحها دلالات ليست لها من قبل، وذلك عبر التركيب بين المتشظي من الدلالات والمتباعد، الأمر الذي يفضي بطبيعته إلى خلخلة توقعات المتلقي ومفاجأته لإحداث الفجوة والهزة أو مسافة التوتر. ولعلها ذات الفجوة والهزة والمسافة الموجودة في ثقافة يصوغها واقع كل ما به لامبرر وربمالامفهوم.

وعلى هذا الأساس أصبحت قصيدة النثر في كثير من الحالات تعمد إلى المفارقة وكسر أفق التوقع وربما تكلفت في الإعداد لذلك سعياً لإحداث الهزة أو مسافة التوتر, حيث تكتب القصيدة بتقريرية مقصودة لتقديم أفكار شبه مباشرة في الطرح , تمهيداً لإحداث هذه الهزة وصولاً إلى أقصى درجات المفارقة، وبهذا تكون طبيعة التلقي على امتداد النص مباشرة وبسيطة، لتفاجَأ بهذا الكسر غير المتوقع الناجم عن مفارقة أو مفارقات يتم تحصيلها بطريق التقابل والتوازي والتناظر والمفاجأة. وقد اشتغلت قصيدة جسارة السرّ للشاعر لقمان محمود على هذا الفضاء الشعريّ في مجموعة من لقطاتها، لتشكّل كلّ لقطة من لقطاتها رمزيةَ مفارقة خاصة ذات طبيعة تشكيلية جمالية نوعية، ففي إحدى اللقطات رسم الشاعر مسارين اثنين شكّلا جوهر الفاعلية الشعرية في اللوحة، المسار الأوّل المتمثل بدال (الفراشة) ذي الحضور الشعريّ المركزيّ في الصورة وهو يهيمن على بؤرة اللوحة ويملأ مساحتها أيضاً:

تبقى الفراشةُ أميّةً
حتى تتعلّمَ
قراءة النارِ
دون أن تحترق

يمنح الفعل المضارع تبقى دال الفراشة خاصية الديمومة والاستمرار والحياة، على الرغم من أنّ الصفة أميّة تقلل كثيراً من زخم هذه الديمومة والحضور والحياة بحكم دلالتها التراجعية التي تضعف من قوّة الدال وزخمه، غير أن الجملة الشعرية مع سياقها المؤنسن تبقى ناقصة الشعرية لا تكتمل إلا حين تهبط هذه الجملة إلى السطر الشعريّ اللاحق المشرع بـ حتى ، حيث تدخل على الفعل المضارع تتعلّم، وهو يقترح مبدئياً محو أميّة الفراشة المعلّقة بصرياً فوقه، ومن ثم تتحدد بلفظة قراءة، وهي تضاعف من قوّة حضور الفعل تتعلّم من أجل مواجهة أميّة، ومن ثمّ تنفتح على طبيعة المقروء النار الذي يحقق انزياحاً ظاهراً ومفارِقاً لا يمكن فهمه إلا بعد استكماله دلالياً دون أن يحترق، على النحو الذي تكون فيه النار هي مادة التعلّم، وتفادي الاحتراق بها هو مضمون هذا التعلّم، وبذلك تتخلّص الفراشة من أميتها حين تتعلّم الحياة وتتفادى الموت.

إنَّ اعتماد بنية المُفارقة نَسقاً جمالياً في النَص أمر لا يمكن النظر إليه بمعزلٍ عن آفاق التجربةِ الحياتيةِ والجماليةِ للشاعر، وما يدفع إلى هذا ما يعقِدُه الشاعر من قنواتٍ حواريةٍ بين ما هو جَماليّ فنيّ وما هو حياتيّ يوميّ في مقاربتهِ الشعريةِ للحياةِ (القصيدة). فإن التعبير بالمفارقةِ، يرتبط لدى الشاعرِ المعاصرِ بالموقفِ الجدلي من

الحياة والعصر، وما يشوبه من صراع يجعل الفعل يرتمي من أحضان اللا معنى، حيث تصبح المفارقة هي الوسيلة الوحيدة التي تقرر المعنى بافتراض خلفية لجميع مظاهرِ الصراع في هذا العصر.

8. انقطاع الرسالة وانكسارها وتحطمها وهدمها:

تعتمد هذه الآلية على فكرة الانزياح أو العدول التي فرضت سلطتها السببية على الشعرية المعاصرة , التي جعلت مصطلحات (الكسر – التحطيم – الهدم – القطع) للبنية النحوية أو السياقية / المرجعية أو الفكرية، مصطلحات لها دورها في العمل الشعري بوصفها الطريقة المثلى للوصول إلى الانزياح، ومن ثم الشعرية بمفهومها المعاصر، الأمر الذي أفادت منه قصيدة النثر وحاولت جادة تحقيق هذه الآلية, مما جعل الإرباك أو التشويش سمةً أساسية ' بل لازمة لقصيدة النثر :

الجوع امرأة تتعرى
في سوق الحطَّابات
مَن قدَّ قميصك يا بن العلوية ؟ مَن 000 ؟ مَن000؟ مَن ؟
ثانية في البدءِ
خلع الربُ قميصَ الأحزان,
هل خلع الرب قميص النوم ؟
و أشار إلى حشد بقايا دلمونَ ، وأرورو ... ,
لا غالب إلاه لا عاصم من هذا الزمن
إلا (الجلطةُ) أو سوط الشرطي
أو كأس عصير .. آح.... ضر ...

هذا مقطع من قصيدة طويلة تعتمد آلية انقطاع الرسالة من خلال تقنيات الفراغ والنقط وقطع الدلالة على طول سياقها التركيبي والنحوي, بهدف تحقيق المقصدية الفنية والزج بالمتلقي إلى جو النص للمشاركة في تأسيس بنية الخطاب الدلالية من خلال إكمال الدلالات المقطوعة وسد الفراغات المتروكة0 فالقصيدة تبدو غير قادرة على إيصال رسالتها بوضوح نتيجة البتر في تراكيبها اللغوية وتوظيف بنية التجاور والانقطاع, ويبدو السطر الثالث : (من قدَّ قميصكَ يا بن العلوية ؟ من 000؟ من 000؟) , منقطعا عما قبله مما يستفز ذهنية القارئ, فضلا عما يتخلل النص من ألاعيب تجريبية اعتباطية متمثلة في مساحات البياض واستعمال الحروف والنقط وغيرها. فالقصيدة عموما كاليغرافية تعيد الاعتبار إلى القراءة البصرية، وتفتح أفقا للخرق والإبداعية النابضة برؤى شعرية ثرية بمحمولاتها الموضوعاتية والجمالية، احتفاء بالذات باعتبارها مقوما من مقومات نصية جديدة .

9. انهيار المركز وغياب الأيديولوجيا:

لم يعد للقصيدة بؤرة تفيض منها، بل أصبحت سمة الإنتاج تنوعه وتناثره وتعدد أنماطه؛ ذلك لأن الرؤية والأيديولوجيا انهارتا معا، وانهارت معهما الذات، هناك موت لمفهوم الذات والوعى الكلى ليحل محله الوعى الجزئي الحسي فى الغالب وهكذا تبدو صور ولقطات ولمحات ولفتات بغير مركز ولا وشائج رابطة. وتتراوح النصوص بين

المتفجر عاطفيا والجاف فى ظل إلغاء للذات التى تعاني لصالح الذات التي تعاين وتبلغ تشظيها بحجم تشظي ما تعاينه وقد انهارت واحديتها وعضويتها.

10. انكماش الفضاء:

كرد فعل مبالغ فيه لطغيان الآخر الجماعي يتحول الأمر إلى نفي شبه مطلق للآخر، مما أفضى إلى الانكماش إلى فضاء الذات، وتقلص العالم ، ودخول التجربة إلى هوس قهري بالغرف المغلقة والآمنة تلك التي لا تتسع إلا لهواجس الصوت المفرد وهمومه ونزوعاته وخيباته وملاحظاته، وما يلوكه من كوابيس وخيالات جامحة وتوترات .

ولكن أين الآخر فى هذه التجربة؟ إن التركيز على الذات أفضى إلى ممارسة اختزالية للآخر فى شكل أميل إلى الإيروسية المرائية في زي صوفي، مع هوس بالجسد الشهواني بجزئياته وتفاصيله.

استجابة الجمهور وتفاعله مع نسق التفكك:

لا نستطيع أن نخالف الحقيقة فنقر باستجابة واضحة من قبل المجتمع للشعرية الجديدة فى انفجارها الأخير الذي أظهرت تمثلاته سلفا، فثمة قطيعة حادثة بين الطرفين: بين منتج الثقافة، ومتلقيه، والسؤال الذي يطرح نفسه الآن وبإلحاح: إذا كان النسق المضمر للتفكك ناتج وموائم لنسق ظاهر على المستوى الثقافي، حاكم للرؤية المجتمعية القائمة أيضا على تكريس صور التفكك، فلماذا لا يقبل قطعيا ما أفرزته هذه الثقافة؟

إنني لا أعتقد أننا نواجه أزمة في الإبداع الشعري فقد تمخضت عنه الثقافة حاملا جيناتها التكوينية، مجسدا رؤيا العالم الحالية ، التي حددتها بانهيار المركز وتفتته وتفككه. الأزمة الحقيقية فى سياق الثقافة ذاته، فغياب الأيديولوجيا ، ونفي الآخر ، وتقليص الفضاء وتهميشه ، كلها عوامل يعيشها الإنسان العربي فى كل بقاع أقطاره، ومن ثم يمكن أن نرجع عدم التواصل إلى الدافع السيكولوجي الذى يحمل الآخر الجمهور على تقليص فضائه استجابة للحظة راهنة أساسها التفكك، وقطعا مع الآخر وعوالمه، مع عوالم يحمل حيالها هاجس الخوف ورغبة الخلاص. تلك الرؤية الطاغورية التي تغلق نوافذ الرياح كى لا تقتلعها من خيار الفردية.

إن النسق المضمر للتفكك يعاني قدر التفاعل المهزوم ، وقد نرجع ما أسميه التفاعل المهزوم إلى بنية الثقافة عموما القائمة على الثنائية: إذ تشير الثقافة فى معناها الكلي إلى صلة بين حضارة مخصوصة وإنسانية كونية. والحال أن الحضارة المخصوصة قد تختار مصير وتكرس له وتجمع علية وتدفع إليه لكنها لا تتمكن أبدا من تفادي عراك وشيك مع الإنسانية الكونية التى تفضل العضوية والاتحاد الأمر الذي يكبل التفاعل المشطور بين قطبي الصلة ويصبح بدهياً لدينا الاعتراف بمقولة هوراس الشهيرة ما من شيء إنساني غريب علي.

المراجع:

1. أحمد عبد المعطي حجازي، الشعر رفيقي، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013.
2. أدونيس، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.

3. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
4. أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي. ط2، 1995.
5. إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، دار القلم، الكويت،1974.
6. حنون المبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1980، ص 86-87.
7. أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة ، الطبعة الثانية، 1992، ص22
8. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار إقرأ، بيروت، 1983، ص 140.
9. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، 1996.
10. . عبدالحكيم بلبع، حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980 م.
11. عبد الحي دياب، عباس العقاد ناقدا، الدار العربية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.
12. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
13. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة،1978.
14. العقاد (بالاشتراك مع المازني)، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، ط2، 1921.
15. كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية ، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧
16. ماجد السامرائي، رسائل السياب، دار الطليعة، بيروت 1975.
17. محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، 1955.
18. مجلة الثقافة الجديدة، ملف الإبداع الشعري الراهن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2016.
19. مصطفى عبدالغني، الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت،1994.
20. ميخائيل نعيمة، الغربال، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط6، 1960.
21. يوسف بكار، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983.
22. يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، إتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 1980.
23. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثّقافي: الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 2004.

1. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص77.

2. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثّقافي: الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 2004، ص35.

1. اختلف الدراسون في تحديد أول من نادي بوحدة القصيدة وضرورة تعاضد أجزائها: ففي حين يرى إسماعيل الصيفي أن حسين المرصفي هو أول من دعا إلى وجوب تحقيقها، نجد عبد الحي دياب يعقد الزعامة للعقاد، أما محمد مندور فيحل خليل مطران في المحل الأول، في حين يجعل يوسف بكار البداية الحقيقية لصاحبي الديوان (العقاد والمازني) اللذين ارتضيا «الوحدة المعنوية» اسما للوحدة المطلوبة.
راجع في هذا الصدد، إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، دار القلم، الكويت،1974، ص136. وراجع، عبد الحي دياب، عباس العقاد ناقدا، الدار العربية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965، ص 410-428. وراجع أيضا، محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، 1955، ص22. وانظر، يوسف بكار، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983، ص 288.

4. عمد العقاد وزملاؤه إلى إثبات ما في قصيد أحمد شوقي من تفكك، واتخذوا مثالا على ذلك قصيدته في رثاء مصطفى كامل التي مطلعها:

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مأتم والدّاني

وهي قصيدة مكونة من أربعة وستين بيتا بدت لهم مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها. الرأي الذي أيده أيضا ميخائيل نعيمة منتهجا نهج العقاد في دراسة قصائد شوقي وكشف ما بها من تفكك وإحالة وتقليد وولع بالعرضي دون الجوهري.
انظر، العقاد (بالاشتراك مع المازني)، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، ط2، 1921، ص132-136. وانظر كذلك، ميخائيل نعيمة، الغربال، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط6، 1960، ص 145- 154.

5. انظر، عبدالحكيم بلبع، حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980 م، ص224.

6. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٤٥-٤٦.

7. دارت معارك فعلية حول هذه المسألة بين من أنكروا وجود العضوية في الشعر القديم، معتبرين غيابها نقيصة فيه، ومن أنكروا وجودها من منطلق رفض إخضاع التراث الشعري لمقولات معاصرة، ومن زعموا أنهم استطاعوا أن يكشفوا وجود الوحدة في الشعر القديم ويثبتوا بذلك فضيلة عليا له يتغنى بها النقد الحديث ويعتبرها سمة من سمات الخيال الخلاق، على نحو ما فعل طه حسين في كتابه من حديث الشعر والنثر.

8. شغل نسق التعاضد مكانة مركزية تماما تجلت في أبهى صورة لها في سعي جيل كامل من المبدعين في شتي أجناس الإبداع إلى إنتاج نصوص تمتلك تعاضدا ووحدة عميقة، ويمكن أن نعد كتابة الأجزاء في الرواية، وبزوغ الرواية الاجتماعية ضربا من تحكم النسق. كذلك تجلت مركزية هذا النسق في تنظير المنظرين للحداثة الأدبية في مرحلتها التكوينية، وفي تأثير هذا التنظير على أعمال كتاب لا يحصون. راجع: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة،1978. وراجع أيضا، مصطفى عبدالغني، الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت،1994.

9. ماجد السامرائي، رسائل السياب، دار الطليعة، بيروت 1975، ص85.

[10] انظر، أحمد عبد المعطي حجازي، الشعر رفيقي، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص 142.

[11] . صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار إقرأ، بيروت، 1983، ص 140.

[12] . يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، إتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 1980، ص 133.

[13] . أدونيس، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص 427.

[14] . أدونيس، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص 262.

[15] . أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة ، الطبعة الثانية، 1992، ص222.

[16] مجلة الثقافة الجديدة، ملف الإبداع الشعري الراهن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2016، ص70 - 119

[17] انظر، حنون المبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1980، ص 86-87.

[18] . المرجع السابق، ص 75.

[19] . مجلة الثقافة الجديدة، ملف الإبداع الشعري الراهن،، ص 83.

[20] . مجلة الثقافة الجديدة، ملف الإبداع الشعري الراهن، ص 101

[21] انظر، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية ، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص 31.

[22] انظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، 1996، ص 381. انظر كذلك، أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي. ط2، 1995، ص 25.