أوّلية اللّغة في عملية التّشكيل الشّعري

د. عبد القادر رابحي، كلّية الآداب واللّغات والفنون، جامعة سعيدة، الجزائر.

ملخّص

لا تتطرق هذه الورقة إلي أهمية اللغة الشعرية في تعريف الشعر و تحديد هويته الأجناسية بالنظر إلي هويات الأجناس الأدبية المتعددة التي طالما استطاع أن يحتويها في مفهومه الشمولي كما طرحه اليونانيون القدامى و من تبعهم من أمم أخرى، أو من سبقهم من أمم أخرى كذلك. و أنما تحاول أن تتطرق إلي جوهرانية دور اللغة في تشكيل القول الشعري من خلال الارتقاء به إلي مصاف المفارقة الوجودية المتعلقة بنهائية التصور الذي يأخذه الملتقى عن القول الشعري بوصفه قولا خارجا عن مجال التصنيف الإجناسي، و مؤديا إلي مملكة الشعر المؤسسة للوجود الذي لا يمكن أن يتحقق إلا باللغة. و من هنا تحاول هذه الورقة أن تطرح إشكالية دور اللغة في صياغة تصور المتلقي للشعر و تحديدها للمعايير الفنية و الجمالية التي يحكم من خلالها هذا الأخير على القول الشعري من داخل المفهوم الوجودي للمفارقة الجوهرية التي تلعبها اللغة في شعرنة الأفكار.

Résumé

Cet article n'aborde pas l'importance du langage poétique dans la définition de la poésie et l'identification de son genre par rapport a l'ensemble des genres littéraires tels que reprtorié et etudié dans leurs évolutions proposées par les anciens Grecs et par d'autres nations, mais il essaye d'aborder l'idée de la primauté du langage et de son rôle déterminant dans l'élaboration de la poésie comme étant une création qui ne se réalise qu'a travers l'épanouissement de la langue dans l'imaginaire créatif du poète.

Poésie et langage ne peuvent se réaliser dans l'écriture qu'a travers la réalisation d'un vision profonde mettant en avant le role de l'un et l'autre dans l'évolution d'une écriture poétique en rapport substantiel avec leurs existences mutuelles.

Cet article tente donc, de mettre en avant la problématique du rôle de la langue dans la formulation de la poésie et de l'identification des normes techniques et esthétiques qui la régissent, non seulement comme étant une structure linguistique, mais aussi comme étant un paradoxe existentiel sans lesquelles la poésie ne peut se réaliser.

مقدّمـــــة :

طالما شكّلت اللغة بالنسبة للشعراء منطلقا صعبا و هدفا مبتغى. وطالما كانت هي أصلا للإبداع الشعري من حيث هو فن طامح لتحقيق أقصى درجات التجريد من ضمن جميع الإبداعات الفنية و الجمالية الأخرى. ذلك أن ارتباط الشعر باللغة لم يكن وليد مرحلة من مراحل التاريخ البشري المبني على الشفوية و على القول و على إعطاء المقولة حقها من الثقل الدلالي الذي تتحمله تبعا لذلك طيلة بقائها مستخدمة في حياة البشر. إن الشعر يبدو في ظاهره كما في جوهره أقدم الفنون كلها ارتباطا باللغة و أوّلها تأسيسا للفعل الفني من حيث هو أصل بتعبير هايدغر.

ذلك أن التشكيل الشعري لا يمكن أن يتم إلا من داخل اللغة و في فرنها المحتدم بالتصـــــورات الفنية وبالمعالم الجمالية والتخييلات النفسية والفلسفية. ولعله لذلك ارتبط مصير الشعر بمصير اللغة من وجهة الدارسين تماما مثلما ارتبط قبل ذلك مصير اللغة بمصير الشر في نظر المبدين الشعراء.

1. أوّلية اللّغة في التّشكيل الشّعري :

تنطلقُ كلُّ مقاربة أولية لدراسة الشعر بوصفه فنّا محضا، من محاولة تحديد مفهومه، و ذلك من أجل الوصول إلى تعريف جامع مانع له. و لعل الدارسين القدامى و المحدثين، و هم يحاولون تحديد هذا المفهوم عبر العصور و الأزمنة، إنما كانوا و لا يزالون يعتمدون على ما يتكون منه الشعر بوصفه فنّاً من فنون القول أولا و أخيراً. و ميزةُ كونه فنًّا من فنون القول يجعله مرتبطًا ارتباطًا مصيرياً باللغة بوصفها أداة أولية و ضرورية يتحقق من خلال ممارستها القولُ بصفة عامة، و لا يتم القول الشعري خاصة إلا بها و من خلالها.

إن ارتباط الشعر باللغة بصفة نهائية و جذرية جعل البحثَ عن تحديدِ مفهومٍ للشعرِ وإيجادِ تعريفٍ لهُ، لا يخرج عمّا يمكن أن توفّره اللغةُ من قواعد عامةٍ وخاصّةٍ تتحقق بها هيَ أولاً[1]، ثم يتحقق بها القول الشعري ثانيا. ولأن للّغةِ قواعدها العامة التي بها تتحقق ممارسة و نطقا كالنحو و الصرف و النطق و الدلالة مما يجب أن يتوفر فيها من سلامة اللفظ و صحة المعنى، فإن ما يجب أن يتوفر في الشعر لكي يتجاوز معرفيا و إبداعيّا ما يتجلى في اللغة بوصفها ممارسة يومية، إنما هو مجموعة من القواعد التي يختص الشاعر بإضافتها إلى اللغة. و هذه القواعد هي التي تتكفل بنقل اللغة من وضعيتها العادية إلى وضعية أسمى من وضعيتها العادية، و أعمق مما كانت عليه قبل أن تنتقل إلى وضعيتها الشعرية الاستثنائية.

ولا يبدو ممكنا، و بأية حال من الأحوال، أن يُحقق الشاعر، و هو ينقل اللغة من وضعيتها العادية إلى وضعيتها الشعرية، أكثر من إعادة صياغتها صياغة مختلفة و مخالفة لما كانت عليه، و ذلك أن " اللغة غير الشعرية من خلال بنيتها الفعلية-الاسمية مكونة من كلمات قابلة للتضاد و هي من خلال هذا قابلة للتصور، و من هنا فهي لغة واضحة، أما اللغة الشعرية فهي على العكس من ذلك، و للسبب المقابل ينبغي أن تعد على أنها غامضة بطبيعتها، فكل شيء غامض من خلال كونه شعرا" .[2]

ولا يمكن أن تكون إعادة صياغة اللغة شعريا تعدّيا على القاعدة المتعارف عليها نحويا و صرفيا. كما لا يمكن أن تكون اختراقا لا واعيا لما تحمله الدلالة المتعارف عليها كذلك. إن نقل اللغة من وضعيتها العادية التي تُمارس فيها من طرف جميع الناس إلى وضعيتها الشعرية التي تصبح فيها حكرا على خاصّة الخاصّة، يقتضي من الشاعر البحث عن إضافةٍ نوعية تعيد صياغة اللغة العادية بجماليات مخالفة تستدعي إضافة قوانين و قواعد جديدة، أي إضافة بنيات لم تكن موجودة في اللغة العادية تتحد معها و تضيف لها، ولكن لا تناقضها في ما تسعى إلى تحقيقه لدى القارئ من فهم أولا ، ثم من إبهار يختص به الشعر ثانيا ، و ذلك من خلال إضفاء الشاعر على اللغة ما لم يكن فيها و هي في حالتها العادية. و هذه القواعد تمسّ جانب الأبنية الظاهرة و الباطنة للغة و تركيب

دلالاتها و تجليات أشكالها حتى تختلف عن اللغة العادية. و لعل هذا هو دور الشاعر منذ أن جعل من اللغة مادة وحيدةً يُشكّل بها فنَّهُ.

لقد اختلف الفلاسفة و الشعراء و النقاد اختلافا كبيرا في البحث عن مفهوم شامل و دقيق للظاهرة الشعرية المرتبطة بالإنسان منذ القدم. و ليست هناك حضارة تخلو من الشعر، غير أن ما هو مؤكد عند هؤلاء جميعا هو اتفاقهم على أوّليته المطلقة و على أسبقيّة تحويله للغة مادةً أولية له. و لعلّ " أقوى النظريات و أكثرها قبولا و رواجا، هي تلك التي تعزو الأولية الشعرية إلى وظيفة دينية، حيث كان الشعر محض تلاوات وترديدات بدائية تخاطب المجهول الذي شغل النفس الإنسانية و امتلك مشاعرها، فكان اتجاهها إليه غامضا مشوبا بالرهبة، ثم تحول إلى شعور مليء بالتقديس" . [3]

ولعله لذلك، لم يكن ممكنا للإنسان أن يحتفل بقولٍ إلا بقول آخر أسمى منه، و لا أن يترسّخ في الذاكرة إلاّ بترسّخ هذا القول في مستقبل الممارسة اللغوية و الإبداعية. و لذلك كان الشعر في بعده الوجودي مرتبطا بالفلسفة و هي تحاول أن تخترق عالم المجهول من أجل اكتشاف الأفكار الأكثر سموّا. [4] كما كان الشعر، بناء على ذلك، أكثر قربا في تحقيقه لهذا السموّ من خلال صياغته لهذه الأفكار صياغة أكثر جمالا. و لعل هذا ما جعل الفيلسوف الألماني هايدجر(Heidegger) يعتقد في معرض حديثه عن الشاعر هولدرلين(Holderlin) بأن اللغة هي الشعر و أن" الشعراء العظام هم الذين يردون اللغة إلى قوتها البدئية" [5]، و ذلك لأن "اللغة المتصـــورة هي منزل للكينونة – أساس للكينونة – " .[6]

لقد صيغت جل الأعمال الأدبية صياغة شعرية ابتداء من الملاحم و الأساطير القديمة كالإلياذة و الأوديسة والأشعار الغنائية المطولة المرتبطة بتسجيل تاريخ الأمم و حكايات مغامراتهم للأجيال اللاحقة كما هو الحال في الأساطير السومرية و البابلية و غيرها من أساطير الأمم الأخرى التي كانت تسجل ما هو أكثر سموا و جمالا حتى يخلد في الذاكرة الجمعية . [7]

ولذلك كان الشعر القديم مرتبطا من حيث حجم النص الشعري بالإطالة حتى يتحقق شرط التجاوز أو السموّ(Transcendance) الذي يجب أن يتوفر في الشعر في صورته الملحمية الطويلة اللامتناهية، و التي تصبح خارقة للعادة أي تحمل المناعة من أي تقليد أو سرقة أو تعلّق في نظر القارئ.

ولعله لذلك، لم تكن الإطالة في النصوص الملحمية القديمة بعيدة عن هذا الشرط الذي يجب أن تحققه اللغة لكي تنتقل من حالتها العادية إلى حالتها الاستثنائية. و من هنا، كان الشعر ممارسة لغوية بحتة تنقل الشعر/ اللغة من مستويات القول العادي إلى مستوى المجازفة الإبداعية. و لم يكن للشاعر من بُدٍّ غير الدخول في معركة تحدّ و عناد مع اللغة لإخضاعها لسلطة التجريب المستمر و لسطوة المكابدة الدائمة حتى يتحقق هذا الشرط و تتحقق بموجبه شعرية الشعر و من ثمة أدبيّة العمل الأدبي.

ولعلّ شمولية المفهوم الذي حمله الشعر عبر الأزمنة المتعاقبة، و قدرته على احتواء الفكرة التي يتحقق بموجبها العمل الأدبي باختلاف أجناسه، هي التي جعلت أي تعريف يتناوله النقاد و الفلاسفة القدامى لهذه الأجناس، إنما يرتبط ارتباطا جوهريا بالشعر، و يؤسس لما يجعل من مفهومه المتداول عبر الأزمنة جوهرا لا يمكن الاستغناء عنه في تمرير جمالية العصر و شعرية ما تحتويه من أفكار عاكسة لمراحله.

ولعله لذلك، كان اليونانيون ينطلقون من الشعرية التي ترسخ أنموذج الحياة كما تعكسها جمالية اللحظة الوجودية في التفريق "فن الشعر"[8] و بين غيره ممّا لا يمكن في نظر أرسطو أن يخرج عنه، و كأن كل ما يُصاغ من عمل أدبي داخل هذا المفهوم هو مجرد أجناس خاضعة للتشكيل الشعري بمفهومه الشامل.

ولم تكن القصيدة، في أشكالها الحديثة و في مفاهيمها المتأخرة لتجد لها مكانة داخل الذوق الذي كان يحمله الإنسان عن الشعر في تلك العصور. و لهذا كان الشعر يطرح فكرة لا محدودية القول، و لا محدودية الجماليات التي يتحقق من خلالها هذا القول، و من ثمة، لا محدودية النظر إلى اللغة بوصفها وعاء لامُتناهياً يستطيع من خلاله الشاعر أن يحقق جوهر الشعرية. و لعله من البديهي أن تكون " القصيدة "، كما نعرفها قراءةً، و كما نتصوّرها فنيا و جماليا من بنيتها المعاصرة و أشكالها الرّاهنة، هي أصغر حجما، و أقل لغة، و أشدّ اختلافا عمّا كانت عليه في صورتها التي كان يمارسها بها الشعراء القدامى، و يقرؤها بها القراء و النقاد و المتذوّقون القدامى كذلك.

إن الشعر بوصفه جنسا أدبيا حققّ امتلاك القدرة على استيعاب كل الأجناس الأدبية الأخرى عبر العصور الموغلة في القدم، و كذلك بوصفه فنًّا يعتمد على اللغة في لا محدودية وجودها و في إطلاقية لا زمنيتها ، جعل النقاد القدامى و المحدثين يبحثون في بنياته اللغوية الكامنة عن أهم الخصائص التي لازمت تطوّرها الدلالي و تراكمها البلاغي و تجدّدها الشكلي و الإيقاعي، و ذلك من خلال بحثهم عن الجماليات المتجددة داخل مفهوم الإطلاقية التي تعكس خصوصية اللغة التي يستعملها الشاعر، لا بما هي قاموس لغويّ جاف، و لكن بما هي روح نابضة متجددة تعكس إحداثيات الفترة التي قيل فيها الشعر على الرغم من اختلاف الأشكال و تباعد الدلالات و تناقض الأفكار المحدّدة لمفاهيم الرؤية الشعرية. فعلى غرار كون الشعر ظاهرة مرتبطة وجوديا باللغة، فإن تحقُّقَ هذا الوجود مرتبط بما يضيفه الشاعر للّغة من عوالم تشكيلية متعلقة بتوليد الدلالات و المعاني من صلب اللغة الشعرية، تُدخل قوله في فنّ الشعر. ولعله لذلك، يبدو الشعر عملا لغويا بالدرجة الأولى، " و هو عمل يعتمد المجاوزة أسلوبا مما يعني اختراق المستوى العادي للغة، لتصبح ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح". [9]

إن أولية الشعر من أولية اللغة. و هو لا يمكن أن يتحقق وجوديا من دونها، و لذلك، فإن أي تشكيل شعريّ لا يمكن له أن يتم خارج تشكيل اللغة. و لا نعني بالتشكيل إعادة صياغة القاعدة المتحكمة في بنية اللغة و التي عادة ما يسُنُّ قواعدَها المجتمع بما يلزم ذلك من تعقيد لا يمكن لمكتشفه إلا أن يسلّم بمنطقيتها و جماليتها، و إنما نعني بالتشكيل إعادة صياغة المنظومة الدلالية بما يوسّع من حدود البنية المعرفية للكلمة، و بما يُلبسها لبوس الإدهاش و الغرابة. و لعل هذا العمل من اختصاص الشاعر الذي يطمح دائما إلى تجاوز المنظومات العادية و القديمة و المستهلكة من خلال تجديده لما يمكن أن يحتويه وعاء اللغة في سعيها إلى التعبير عن روح عصرها. و من هنا، كانت سمة التطور في مفاهيم الكتابة و جمالياتها سمةً ملازمة للكتابة الشعرية منذ القدم، و غالبة لما يمكن أن يجعل من الشعر بنية ستاطيقية ميّتة و لغة قاموسية محنّطة، و ذلك على الرغم من رسوخ القوانين و القواعد التي تجعل من الشعر شعرا عبر مختلف الأزمنة و العصور بما تقدّمه من ثبوتيّة و رسوخ طالما أرّقا الشاعر في إيجاد حركية في جوهر المعنى المتجدّد الذي يمكن أن تحققه اللغة على يد الشاعر.

و لذلك، كان التشكيل الشعري يمسّ أول ما يمسّ هذه القواعد و القوانين فيغيّرها و لكن لا ينفيها، لأنه بانتفائها تنتفي صفة الشعر عن اللغة التي يريد الشاعر أن يصل إليها. و من هنا كانت صفتا حضورية القاعدة و تغيّرها - أي تطورها- ملازمتين للشاعر في معركته الدائمة مع التجريب الشعري/ ممّا حدا بالشاعر العربي إلى "إضفاء نوع من القداسة على الشعر نتيجة لارتباطه الوثيق باللغة العربية التي هي لغة القرآن ، حيث تصور البعض أن أيّ حراك في الظاهرة الشعرية يؤثر بالسلب على الظاهرة اللغوية" . [10]

2. ضرورة التّشكيل و شرط اللّغة :

إن أهم ما ميّز مراحل تطور الكتابة الشعرية هو أن الشعر ارتبط ارتباطا جذريا بالقاعدة أولا، وارتبط بتغيّر القاعدة التي تتحكم في الشعر بوصفه ظاهرة لغوية ثانيا :

- **أولا :** ارتباط الشعر ارتباطا جذريا بالقاعدة، لأن ما يميّز حالات التجريب و التشكيل الشعريين هو خضوع الظاهرة الشعرية إلى التقنين، أي إخضاع القول العادي- اللغة العادية- إلى مجموعة من القوانين التي لا يستطيع أن يحققها إلا الشاعر. إن هذه القوانين و القواعد التي يضيفها الشاعر للغة، هي مجموع القوانين و القواعد الجمالية التي تتحكم في بنية الشعر بما فيها القوانين البلاغية و الدلالية من جهة، و القوانين العروضية الشكلية من جهة أخرى، و بدونها لا يستطيع الشاعر أن يحقق شرطية التجاوز في تجربته المستمرّة مع اللغة.

إن مجمل التعريفات التي حاولت أن تصل إلى مفهوم شامل للشعر في مراحل معينة من تطور تجربة الكتابة الشعرية، إنما ارتبطت بهذين البعدين:

أ- البعد الأول عروضيّ شكليّ يعتمد على تحديد الأطر الظاهرة في النص الشعري، و التي يستطيع القارئ من خلالها أن يبني العلاقة الأولية بينه و بين النص استنادا إلى ما يحمله عن الشعر من تصور إيقاعيّ يفرّق بينه و بين النثر و يحدد العلامات الموسيقية الظاهرة في مستويات النص الخارجية. و قد ظل هذا التحديد ملازما لجلّ التعريفات التي حاولت أن تضع الشعر في خانة" الكلام الموزون المقفّى". [11]

ب- البعد الثاني بلاغيّ دلاليّ يعتمد على تحديد الأطر الباطنة في النص الشعري، و التي يستطيع القارئ من خلالها أن يبني العلاقة بينه و بين المعنى الكامن في النص استنادا إلى ما يحمله من تصور عن المفارقة الجمالية التي ينزاح بها الكلام إلى شعرية الشعر. و هي المفارقة التي بدونها لن تتحقق شرط اللغة في الشعر. و يطرح البعد الدلالي إشكالية التشكيل الشعري من خلال اختراق الشاعر للمعاني الظاهرة في اللغة، و إعادة ترتيب المدلولات وفق ما يقتضيه الانشغال بالمعنى و الاشتغال بتخريجه أو صناعته، و من ثمة تصبح البلاغة هي لبوس المعنى الذي يتكفل بإضفاء الجماليات الضرورية التي تحقِّق انزياح الكلام إلى الشعر، مثلما يصبح الإيقاع (العروض) هو لبوس الوزن الذي يتكفل بإضفاء الهالة الموسيقية على ظاهر الكلام فيكون بذلك الحدّ الفاصل بين النثر و الشعر.

ولا تتم عملية اختراق الشاعر للبنية الأولية للغة من دون إنزال الكلمات و مدلولاتها منزلة غير التي تعوّد القارئ على استعمالها في لغته العادية، و غير التي تعوّد الشاعر(السابق) على استعمالها في لغته الشعرية. فكلما جنح الشاعر إلى الغرابة في القول الشعري كلما كان أكثر قربا من مفهوم الشعر. و عادةً ما يتخذ الجنوحُ صفةَ الكذب على المدلولات السابقة من خلال تحميلِ الشاعرِ اللغةَ ما لا يستطيع السامع أن يدرك علاقاته الباطنية لأول وهلة، لكنه يصدقه لأن الشاعر استطاع أن يُلبسه لَبوسا جديدا لم يعهده السامع من قبل، و لذلك كانت العرب تقول إن"أعذب الشعر أكذبه". [12]

وتكاد البلاغة الكلاسيكية في معظم أرائها لمفهوم الشعر و الجوانب الجمالية المتعلقة بتطوره، تتأرجح بين هذين المفهومين الذين بإمكاننا أن نصوغهما بالصورة التي تربط الشكل (العروض) بمفهوم (الكلام الموزون المقفى، و تربط البلاغة بمفهوم (أعذب الشعر أكذبه). و هما المفهومان اللذان يحققان المطابقة بين ما يطمح الشاعر إلى تحقيقه من خلال ربطه لعوالم التخييل التي هي من اختصاصه، بالعالم الواقعي للسامع الطامح إلى اكتشاف ما لا يستطيع إضافته للغة في استعماله العادي لها. و ذلك لأن " البلاغة تتيح للفنان، في عملها كنظام من القواعد و التصنيفات النوعية المشابهة للنظام في العالم، أن يقدم عالما متطابقا مع كل من هيئته الفعلية، و الشكل الممكن لمعناه". [13]

إن الشعر إذا، لا يمكن أن يتحقق، في نظر القدامى، بدون هذين العنصرين أو بدون أحدهما. و كأن القدامى إنما نظروا إلى هذين العنصرين بوصفهما قاعدة متصلة يصير بموجبها الشعر شعرا أو لا يصير. و كأن البلاغة هي عروض المعنى، و كأن العروض هو بلاغة الشكل. و لعلهم بذلك كانوا يريدون قطع الطريق على كلّ مُدّعٍ للشعر غير قادر على تحقيق هذين الشرطين، أو قادر على تحقيق أحدهما دون الآخر كما تدل على ذلك رؤية

الشاعر الحطيئة الممثلة للنظرة العربية للشعر في البلاغة الكلاسيكية.

- ثانيا : ارتباط الشعر ارتباطا جذريا بتغيّر القاعدة و عدم ثبوتية صورتها الأولية في الشعر. و لعل هذا ما يجعل الشعر أقرب إلى (الثابت/ المتحول) نظرا لما يعتري القاعدة التي صيغت في اللغة بوصفها تجربة حياتية ممثلة لمرحلة من مراحل تطور الذوق الشعري، إلى ما يختلف عنها قليلا، ثم إلى ما يختلف عنها كثيرا، و إلى ما يناقضها تماما بالنظر إلى تجدد المعايير الذوقية للكتابة الشعرية ، و بالنظر كذلك إلى تجدد البعد الدلالي الذي تضيفه اللغة بوصفها بنت لحظتها و مرآة لبوسها و روح عصرها.

إن تغير القاعدة الشعرة المستمدة من التحامها باللغة، لا يعني انتقاء القاعدة التي ترفع في مبدئها الأصلي اللغة إلى مصاف القول الاستثنائيّ، و إنما يعني في ما يعنيه قدرة الشعر على تجديد روح اللغة من خلال إخراجها من استاطيقيتها التي أصبحت مألوفة، كما يعني قدرة اللغة وانفتاحها على عوالم التشكيل الشعري التي لا يمكن

أن يحيا الشعر و يتجدّد بدونها. و لعله لذلك، كان التعايش بين اللغة و الشعر مبدأ أساسيا يدفع الإبداع إلى خلق مساحات جديدة من الاكتشاف التي تزداد رسوخا في اللغة عن طريق الشعر و تزداد رسوخا في الشعر عن طريق اللغة.

إن الشاعر المعاصر سيأخذ على عاتقه مسؤولية كتابة القصيدة الشعرية الجديدة من خلال مستويين اثنين سيحاول أن يجعل من اللغة عاملا أساسيا في تجديد أطرها القديمة التي طالما رافقت تصورا جماليا مرحليا يعكس وجود الذات الشعرية (العربية) في محيط وجودها العام و في فهمها لما يؤطر هذا المحيط من عناصر لغوية فاعلة. و هذا المستويان هما:

- **المستوى الأول :** و يتعلق بالقصيدة، وهو إعادة صياغة البعدين المذكورين آنفا، أي البعد العروضي و فق ما تقتضيه الأطر الفنية و الجمالية المتماشية مع الذات الشعرية و هي تبحث عن آفات كتابة جديدة تعكس اندراجها داخل منظومة معاصرة مختلفة في تعاملها مع اللغة (لغة العصر)، و خاصة مع الذوق العام للمرحلة التاريخية الذي يتطلب صياغة موسيقية و وزنية تعكس متطلبات هذا الذوق و تشارك في صياغة جمالياته الوزنية و الصوتية من خلال إشراك اللغة في التأسيس لرؤية معاصرة في الكتابة، لا تنكر الماضي أو تتنكر لها ، و لكنها لا يجب أن تبقى رهينة هذا الماضي في ما كان يستعمله من بنى لغوية لم تعد فاعلة في تمثّل روح العصر و في تمثيلها.
كما يتعلق المستوى الأول كذلك بالبعد الدلالي المرتبط ارتباطا جذريا بما تحمله تحولات الذوق العام على البنى الصوتية للشعر من خلال انفتاح الشاعر على الممكنات اللغوية غير المستعملة سابقة و إضفائه لما يتيحه العصر من محمولات تخييلية تمكّن الشاعر من تلقف آفاق عصره مما يضيفه إلى رصيد اللغة من إمكانات دلالية ستشارك لا محالة في إثراء عملية التشكيل الشعري. و لعل هذا ما انعكس على الكتابة الشعرية وهي تتجدّد ، في تجربة الشعر العربي خاصة، بصورة جذرية في بناها اللغوية و الصوتية و الدلالية. و لعل هذا ما يحقق الشاعر من خلاله هدفا أساسيا هو كتابة القصيدة الشعرية المختلفة عن القصيدة السابقة.

-**المستوى الثاني :** و يتعلق بالقارئ، و يدعو من خلا له إلى القصيدة الشعرية المختلفة البحث عن جمهور مختلف يقرأ هذه القصيدة و يتذوقها. بناءا على ذلك أن الشاعر المعاصر سيضطلع بما لم يقم به الشاعر القديم إلا نادرا و هو شرح القاعدة التي يبني عليها الشاعر رؤيته التجديدية من خلال الممارسة النقدية الواعية التي تضبط حدود القاعدة الجديدة و تحدد أطرها الإبداعية داخل الممارسة الشعرية.

ومن ثمة، فقد أصبح الشاعر يمارس دور الناقد الذي تعودت الثقافة العربية القديمة على أن يكون هو الشارح للشعر و قواعده، و الضابط لمراحل تغيره، و المؤرخ لما يلحق به من تطور أو لما يصيبه من ضعف. و لعلّ هذا ما جعل الشاعر، في نظر القارئ، هو الناقد الأول الذي يبدع النص، و من ثمة يبدع قواعده من خلال

تجديد منابع اللغة الشعرية و إعادة تشكيلها بما يُضيفه عليها الشعر ممّا لم يكن فيها من عوالم دلالية و موسيقية ستضطر القارئ، لا محالة، إلى إعادة النظر في معايير الذوق التي كان يتعامل بها في قراءته الشعر و إدراكه لدلالاته، و ذلك نظرا لتغيّر بناه اللغوية و الموسيقية بناء على ما لاحظه من تغيّر في اللغة، و من تشكيل لمفرداتها.

لقد لعبت العلاقة المباشرة ما بين الشاعر و الناقد و القارئ دورا فعالا في تثبيت ما لحق بالشعر من تحوّلات بنيوية مسّت قاموسه اللغوي و دلالاتها في الذوق العام لقارئ يطمح إلى إدراك الفحوى من هذه التحولات. كما أسرعت هذه العلاقة، بناء على ما سبق، في ترسيخ الحداثة الشعرية التي نقلت القول الشعري من النمطية التي لا يجوز الخروج عنها في الشعر الكلاسيكي[14] و الدخول في صلب المغامرة الذاتية التي تبنى علاقاتها الباطنة مع وعي القارئ المعاصر في تقبّله لما يريد الشاعر الوصول إليه من قيم فنية و جمالية يلعب فيها تعامل كلّ منهما معا لغة العصر دورا محوريا في عملية التشكيل الشعري.

لقد أصبح من المؤكد الآن الإقرار بالدور البالغ الذي لعبته التصورات النقدية للشعراء خاصة كتصورات نازك الملائكة و أدونيس و محمد بنيس و غيرهم من الشعراء النقاد في ترسيخ صورة القصيدة المعاصرة، لا في أشكالها و دلالاتها المتغيرة فحسب، و لكن في إمكانية التجاوز التي أتاحها هدمُ التصورات القديمة التي حملتها القصيدة الكلاسيكية، والمتعلقة باللغة الشعرية و بالإمكانات الكبيرة المفتوحة و الممكنة، و التي لم يكن من السهل على غير الشاعر تمرير غاياتها الفنية و الدلالية في الذوق العام المرتبط بالشعر و بتراكيبه اللغوية.

ولعلّ هذا ما فتح الباب على مصراعيه لإمكانية تجريب الشعراء لعددٍ غير متناهٍ من الاحتمالات الشكلية والموسيقية التي استدعت لغاتها، ومكنت الشاعر، بناء على ذلك، من التشكيل باللغة و من خلال اللغة من أجل الوصول إلى جوهر الممارسة الشعرية بصفتها ممارسة لغوية بالدرجة الأولى. و لقد مكّن كلّ ذلك الشاعرَ من تحقيق تجارب شعرية مختلفة لغويا و دلاليا عن تجاربه السابقة، و التأسيس، من ثمة، لتجارب شعرية أصبحت في متناوله من حيث هي ممارسة لغوية و تشكيل شعريّ، كالقصيدة الحرة أو القصيدة التفعيلية، و القصيدة الدائرية، و القصيدة المغلقة ، وقصيدة الومضة، و قصيدة النثر، و غيرها من الأشكال الجديدة التي تحمل في طياتها .

لقد أدى تغيّر الموضوعات و تعددها إلى تغيّر الأشكال و تعددها كذلك. و ذلك بناء على يقوم به العصر من استدعاء ضروريّ للغة في ما تحمله عن هذا العصر أو ذاك من تخييل، و في ما تقترحه على الشاعر، و من ثمّة على القارئ، من تشكيل. و قد ارتبط تغيّر الأشكال و الموضوعات بوجوب تغيّر الجماليات التي تحقق من خلالها القصيدة الشعرية لغتها بوصفها مادة أولى و أخيرة في عملية التشكيل، فتغيرت بذلك النظرة العامة من وجهة نظر الشاعر و القارئ معا إلى المعايير الفنية التي تتحكم في جماليات القصيدة، و التي أصبح من الواجب على الشاعر أن يوفرها من أجل تحقيق كتابة شعرية في صورتها الأكثر راهنيةً و تمثيلا للذات الجمعية.

فلم يعد الوصف الظاهر الذي طالما تضح في بناء القصيدة العمودية هو الوصف نفسه الذي تحتاج إليه القصيدة في شكلها الجديد.بل أصبح الشاعر يميل إلى التصوير الذي ينطلق من علاقته الذاتية و العميقة مع موضوع القصيدة الذي لم يعد غير موضوع الحياة كما تجسده اللغة داخل الشعر. و لعلّ هذا ما أدى إلى الخروج عن الرؤية الفنية الظاهرة في التعامل مع اللغة، و التي تتوقف عند ما توحي به اللغة من معنى ظاهر فتحدد، من ثمة، علاقته بالقارئ، و الدخول، أخيرا في مستوى آخر من التعامل مع اللغة، يسعى إلى البحث عمّا يعتمل داخل اللغة من (رؤيا) يستطيع من خلالها الشاعر أن يخترق العوالم الباطنة للغة من أجل استظهار و اكتشاف عوالمها الداخلية عن طريق ما تتيحه له تجربته من إمكانات تشكيل شعريّ يؤسس لوجود اللغة في الشعر، و ليس لأسرها مفردات ميتة أو قاموس جامد.

لقد أصبحت بذلك علاقة الشاعر باللغة علاقة تستند إلى الصياغة الذاتية للمعنى الصانع لجمالية القصيدة دون زيادة أو تقصان. وقد عبرت نازك الملائكة عن رفضها المطلق للتعبير عن شحنة نفسية تغطي وحدتين عروضيتين، بأكثر من ذلك و اعتبرت الإضافة مجرد ملء للفراغات العروضية التي يفرضها البناء التقليدي العمودي، و التي تشكل خطرا على الوحدة العضوية للقصيدة.

ومن ثمة فإن كلما يخرج عن الموضوع الذي يختلج في عمق الشاعر إنما هو إضافة زائدة لا تخدم الوحدة العضوية التي لا تتحمل تقديما في المعنى أو تأخيرا، كما لا تحتمل افتتاحا طلليا مفروضا أو مجاملة بلاغية زائدة على ما تحتاجه وحدة الموضوع.

لقد أدى إلغاء كل "الشوائب" التي كانت تبدو ضرورية في البناء القديم من القصيدة الحرة إلى إعادة صياغة مفهوم الكتابة من حيث هو لغة لا تتحمل نقصا و لا فائضا. و أصبحت الكتابة الشعرية عند الشعراء المعاصرين مرتبطة بالتشكيل الذي يأخذ معناه الحقيقي من الرسم بوصفه مزجا للوحة حياة مفعمة بالمعنى ، لا رصّا لكلمات قد تضرّ الشعر ذا ما جاوزت حدّه. و لذلك كانت الصورة الفنية في الشعر الحر من أهم العناصر الجمالية التي أضفت صفة الحداثة على القصيدة و ارتبطت ارتباطا عميقا بتغير الأشكال. و كان يجب أن يمرّ تغيّرُ الأشكال الظاهرة ضرورةً بإعادة تشكيل المعايير الفنية والجمالية للقصيدة بصفة عامة. و من ثمة إخراجها إلى واقع القراءة في صورة تشكل قطيعة نهائية مع المعايير السالفة. و لذلك أصبحت القصيدة الحرة في حد ذاتها تشكل قطيعة شكلية و جمالية مع القصيدة العمودية بناء على معيار أساسيّ هو معيار الاستعمال اللغوي و مدى تحقّق طرائق استعماله في الشعر. ومن ثمة، فقد كانت قصيدة التفعيلة تشكل، في نظر العديد من نقاد تلك المرحلة، قطيعة معرفية مرتبطة بالتغيرات الإبداعية و الجمالية الجذرية التي خضعت لها الثقافة في المجتمع العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين، و منها تغيّر الرؤية التي كان يحملها عن اللغة بوصفها عنصرا أساسيا في عملية التشكيل الشعري.

لقد دخل الشاعر المعاصر في مرحلة جديدة أتاحت له أمكانية التجريب أبعدته عن المقاربة التقليدية التي تأسر مستقبل الشعر في ماضيه،أي في ثبات قواعده القديمة"، و بالتالي تنتفي مع الثبات كل مغامرة أو أمل أو جدوى من الإبداع" .[15]

3. البُعد الفلسفي للّغة و ولادة الشّعر:

لا يستدعي الشعر في أثناء ولادته لغةً مغايرة لما يحمله من عوالم دلالية و ألسنية يكون بموجبها مُحقّقًا لوجوده المحض أولا، و لمجموع حالاته وجوده المرتبطة باللغة و الدلالة و المعنى والإحالة إلى الأصل - أي إلى الذات- ثانيا و أخيرا. و لا يُفهم من الإحالة هنا معنى الإرجاع إلى الأصل فحسب، و إنما يُفهم منها الدليل الذي يسوق الناقد في كل حالاته التنظيرية المختلفة و المتغيرة إلى ما يمكن أن يُشكّل جوهر الشعر في نظر الناقد. و لذلك كان الشعر في جلّ حالاته دالاً على نفسه بطرق ملتوية، مُبعدًا عن طريق الوصول إليه، شُبهاتَ الوصول إليه بطريقة مباشرة لا تُحيل إليه بقدر ما تُحيل إلى ما يُشبهُهُ من تصوراتٍ يعتقد الناقد أنها محطة الوصول إلى الوجود المحض للشعر.

إن الشعر لا يمكن أن يختلف عن اللغة التي استدعاها لتحقيق وجوده المحض. ذلك لأنه لا مناص له من تحقيق هذا الوجود بغير اللغة، و لا حيلة له في ترك ما صار من أجله و لأجله. و لذلك كان الشعر في حقيقة كنهه الوجودي لعبةً فلسفية لا ينتبه إليها عادة الناقد بوصفه ملاحظاً لبروزَ الشعر و مراقبا لتعنُّته في ممارسة وجوده الحي أمام آلية التشتيت التي عادة ما يحملها الناقد مفتاحا للسيطرة عليه. و لعله من هنا، كانت اللغة الشعرية هي القفل و المفتاح، المتن و الهامش، السفينة و الربّان، المسار و الوصول. و هي لذلك كانت اللغة الشعرية متجاوزةً للشعر إلى جميع الأجناس الأدبية الأخرى، مُحْكِمةً سيطرتها عليها، مُبديةً تعاليها الفلسفي على من يحمل فكرة

مقاربتها ماديا بطريقة لا تفي بمكانتها الروحية، و لا تحقق جوهرها الذي تسعى إليه كل الأجناس، و تحقق من أجله كينونتها.

لا يستسيغ الشعر التحامل عليه بأدوات لا تتفهم مغزى وجوده، و لا تعي جوهر ارتباطه باللغة بوصفه بيتا لوجوده. و إذا كان الشعر هو لغتُه، فإن أيّ مقاربة لا تفي بشرطية الاقتراب منه، لا يمكن أن تصل إليه وصولا يشرحُه دون أن يخونه، و ينهلُ منه دون أن يُنقص من نبعه.

إن أيَّ شعر، إنما يولد ولادة فلسفية، تدلّ في ذلك لغته عليه. و تحيل إلى ما يُؤجّج غبار المساءلة لدى قارئه. غير أن ما يكتنف هذه المساءلة، هو سقوطها في التفسير المعياري للنص، أي سقوطها فيما يرسخه اللغويون لدى القارئ من تواتر نحويٍّ و من ترسّخ لغويٍّ للعبارة الشعرية. ذلك "أن اللغويين و النحاة ليسوا أصحاب بصر بالشعر.إنهم لا يُعنون بالتركيب عناية محمودة، [..]، و عبثاً نستطيع أن نستوعب معاني التراكيب في الشعر". [16] و لعل في محاولة البحث عن الدلائل اللغوية و النحوية الواصفة للنص الشعري خاصة، وكذلك في محاولة الحرص على إعطائها صبغة التقعيد المتصف بالدّوام و السيرورة، ما يثير اللغة الشعرية في النص ثورةً تُخرجها عن كل ما يُلزِمها بالبقاء في كنف المراوحة النحوية الجاهزة، و التموقع الغوي الظاهر.

ومن هنا كانت سمة التقلّب هي البارزة التي تتصف بها التعابير الشعرية و هي تُصاغُ بلغة تتخذ لها من الألوان ما لا يستطيع القارئ أن يدركه لأول وهلة. و لا تتوقف سمة التقلّب هذه عند وجهيّ الإظهارِ و الإخفاءِ بالنظر إلى القراءة الآنية للنص الشعري فحسب، بل تتجاوزهما إلى تقلّب صفات البوح بمكنونات العبارة الشعرية التي يستطيع القارئ أن يجد لها سندا تنظيريا آنيا، و التكتّم عمّا لا يستطيع القارئ أن يفصل في جمالياته، نظرا لعدم توفر السندين التنظيري و الجمالي اللذين يتماشيان مع هذه الآنية.

ومن ثمة، كانت أيُّ قراءة للشعر قراءةً آنية بالنظر إلى ما تخبّئُه اللغة من بلاغات يتكتم عليها الشعر و يتركها لأزمنة مستقبلية آخرى جديرة بالنظر إليها نظرةً موافقة لما يسميه الدكتور عز الدين إسماعيل بـ"روح العصر"[17] و هو يتحدث عن" المضامين الجديدة الكامنة في النفوس، [و التي] كانت هي الدافع الحقيقي غير المرئي و غير المحسوس به"[18] في وصول النصّ الشعري إلى مفازات شعرية لا يدرك القارئ أبعادها في وقتها.

ولعل اتخاذ اللغة الشعرية وجوهًا مختلفة في الزمن الواحد أو في الأزمنة المختلفة، و تقلُّبَ مدلولاتها عند القارئ الواحد أو عند القراء المختلفين، هو الذي يجعل من أبعادها المتعددة مطيّةً للتفسير الفلسفي، و من قواعدها المتجددة هدفا للاكتشاف الخليليّ المتجدد.. ذلك أن ارتباطها بالممارسة الفكرية من جهة، و انطلاقها من الشعورية من جهة ثانية، يضمنان لها البعد المتعدد في آلية إبداع الشعر و صور طرحه النهائي أمام أعين القارئ. و لعل هذا ما "يجعل الشعر لغة ذات وظيفة مزدوجة. وهو لغة ذات وظيفة مزدوجة، لأن الشاعر يضطر من خلالها أن ينشر شِراعين معاً، فهو يعبر عمّا يفكر فيه و يصور ما يشعر به أو يحسّه في آن. و الفكر و الشعور هنا محوران لا ينفصلان بحال". [19]

خاتمـــــة :

كيف يمكن للشعر أن يكون حديثا إذا كانت جذور كلماته تنبع من القدم الذي تحدث عنه هايدغـــــر وهو يتحدث عن شعر هولدرلين. إن الكلمات لا يمكن أن تخدع الشاعر. و عوض الحديث عن القدم و الحداثة في الشعر يجب الحديث عن الشعر الحي و الشعر الميت. و لا يمكن للشعر أن يحيا إلا باللغة بوصفها مادة تشكيلية تتجاوز الأداة الواصلة إلى بيت الشعر لتصبح طينة الخلق الأولى و النهائية. و هي الطينة التي لا يمكن للشعر أن يكون إلا بدونها. و هو إذ يعبر عن موته في ذات الشاعر و خروجه النهائي من مساحة التلقي، لا يمكن أن يدلل على

موته إلا باللغة الكاشفة عن هذا الخروج. لا يمكن إذا أن ننظر إلى الشعر بغير عين اللغة. كما لا يمكن أن ننظر إلى اللغة، في تعاليها الجمالي إلا من خلال ما يحققه الشعر باستدراجه للغة و اتحاده النهائي معها، بيتاً للوجود و صورة للإدهاش و الخلود.

الهوامـــش :

1. جاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لـ"أوزفالد ديكرو و تزفيتان تودوروف أن " دراسة أي لغة يقتضي قبل كل شيء لمّ مجموعة متنوعة إلى حد بعيد من الملفوظات المرسلة من طرف مستعملي هذه اللغة في حقبة معينة... و بعد ذلك، و من دون الاستفسار عن معاني هذه الملفوظات، نحاول إظهار الانسجامـــات (Régularités) داخل النص المدون(Corpus)، وذلك من أجل إعطاء صفة منظمة و منسقة للوصف..." ينظر:Ducrot, Oswald. TODOROV, Tzvetan. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Edition du Seuil. Paris.1972. p:50.
2. كوهين ، جون . اللغة العليا،النظرية الشعرية. ط: 2 .تر: أحمد درويش .المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.2000.ص:184.
3. البياتي . عادل جاسم. أولية الشعر العربي . الطليعة الأدبية. وزارة الثقافة والفنـــــون. بغداد.ع:4. 1979.ص:9.
4. ينظر: جودت نصر، عاطف.الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس، دار الكنـــــدي. بيروت.1978.ص : 64.
5. جرين ، مارجوري . هيدجر. تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت.1973.ص:110.
6. جرين، مارجوري. المرجع نفســـــــه.ص:110.
7. ينظر:الدهان، سامي. الفن الغنائي، المديح. ط:4.دار المعارف. القاهرة.1980.ص:10.
8. أطلق الفلاسفة و المفكرون القدامى و المحدثون على أعمالهم النقدية عناوين هي في صلــب شمولية مفهوم الشعر كما كان مطروحا قديما. فمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو إلى كتاب "فن الشعـــر" لهوراس في العهد الروماني و وصولا على كتاب " فن الشعر" للفيلسوف الألماني هيجل في العصر الحديث. و لعل في هــــذا ما يقوله على سبيل المثال لا الحصر أرسطو في كتابه المشهور:" كذلك الحال في الفنون السالفة الذكر، كلّها تحقق المحاكاة بواسطـــــــة الإيقاع واللغة و الانسجام، مجتمعة معا أو تفاريق..". ينظـــــر: أرسطوطاليس. فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة الحديثة. القاهرة. 1952.ص:5.
9. ريّان، أمجد. اللغة و الشكل، الكتابة التجريبيـــة في الشعر العربي المعاصر، علاء عبد الهادي نموذجا. مركز الحضارة العربية. القاهرة. 1999. ص:20.
10. موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر، من المرجعية إلى التأسيس. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.2004.ص:107.
11. الشنتريني، ابن السرّاج. المعيار في أوزان الأشعار و الكافي في علم القوافي.ط/3. مكتبة دار الملاح.دمشق.1979.
12. الجرجاني، عبد القاهـــــر.أسرار البلاغة في علم البيان. دار المطبوعات العربية. بيروت. ب.ت. ص: 236.
13. ميلفيل،ستيفن.ريدينجز، بيل. الرؤية و النصيّة. تر: سيد عبد الله. فصـــــول.ع:62.الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.2003.ص:189.
14. خنسه. وفيق: الدراسات في الشعر السوري الحديـــــــث.د م ج.82 ص:40.
15. خنسة، توفيق ، المرجع نفســـــــه. ص:40.
16. ناصف، مصطفى. نظرية المعنى في النقد العربي. ط:2.دار الأندلس. بيروت. 1981.ص:17.
17. ينظر:اسماعيل، عز الدين.روح العصر.دراسات نقديـــة في الشعر و المسرح و القصة.دار الرائد العربي.بيروت.1978. ص:11.
18. اسماعيل، عز الدين. المرجع نفسه.ص:90.
19. منير، وليد.جدلية اللغة و الحدث في الدراما الشعريـة الحديثة.الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1997. ص:19.