الإجراء النقدي في تلقي القصيدة الحداثية

مقاربة سيميائية لديوان مرفأ الذاكرة لمحمد عمران

أ. دياب قديد

أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها،

جامعة منتوري ـ قسنطينة ـ الجزائر

ملخص المقالة

تتناول هذه المقالة الإجرائية النقدية في تلقي القصيدة الحداثية، بوصفها شكلا فنيا وإيقاعيا جديدا، فهي تعمد إلى الربط بين علاقة النص بالمتلقي، ويتمثل ذلك في تحديد الكيفية النموذجية في استقبال النص بطريقة جيدة.

من هذا المنطلق غدَت القصيدة العربية الحداثية فضاء شعريا متميزا يتسع لكثير من المقولات التي تسهم في فك شفرات النص، وتحديد وجهة نظره من منظور حداثي، ويقتضي إجرائية مميزة في الوقوف عند العناصر الفنية التي طُبعت بها القصيدة الحديثة، ولهذا أصبح من الضروري للوصول إلى البنيات العميقة للنص الحداثي أن يمر بمجموعة من الإجراءات النقدية التي تعمل على تعميق العلاقة بين القصيدة والمتلقي، وعليه ليس من السهل على الإطلاق فهم تداعيات النص الشعري المعاصر، وفكّ بعض ألغازه إلا بالعودة إلى الينابيع التي استقى منها الشاعر الحداثي مرجعيته الشعرية، وبذلك استطاع أن يحدث تجاوزاً مهمًّا في حركية الإبداع الشعري العربي.

والأهم من كل هذا هو ان القصيدة الحداثية بوصفها نقلة نوعية في مجال الإبداع تمكّنت من ترك بصماتها على مستوى المتلقي من خلال جملة من المعطيات الثقافية والسياسية والاجتماعية والفنية التي حاولت صياغتها في إطار جمالي متفرد، وهو ما حقّق هذا الاندفاع الكبير في تقاطعها مع المتلقي.

إشكالية مصطلح الحداثة

إن وقفة متأنية مع مصطلح الحداثة في الفكر العربي يجرنا بالتأكيد إلى تتبع حركته، وتطوره حتى وصل إلى هذه الحالة، ففي القرون الوسطى، وفي المدن التي كان تدار وفقا لنظام المجالس البلدية (في شمال فرنسا) أو القنصليات.

(في جنوبها)، كان الممثلون المنتخبون، أو المدعون سلفا للمثول يدعون بـــ"المحدثين"، أما أولئك الذين كانت فترتهم التمثيلية تشارف على الانتهاء، فقد كانوا

يدعون بـــ(القدامى) تمييزا لهم عن الحديثين، وكان المفهوم الأخير (أي الحديث) يجمع بين دفتيه فكرتين: التحديد من جهة، وقدرا من الانتظام في حركة هذا التحديد من جهة ثانية، وكان الانتخاب يتم وفقا لصيغة يحددها (العقد القائم والتقليد البلدي تحديدا جيدا).

ومع نهايات القرون الوسطى، وفي الفترة التي كان الفكر والفن يقدمان نفسيهما فيها بوصفهما بعثا للنتاجات العريقة كان يجري استخدام مصطلح الموسيقى الحديثة". في مقابل "الموسيقى البائدة"، لقد بلغت إشكالية هذا المعنى أوجها في نهاية القرن الثامن مع الصراع الشهير. بين القدامى والمحدثين.

منذ تلك الفترة بدأ التعقد يطبع المواقف والأفكار، فمن كان يدعو نفسه "حديثا في قطاع معين، كان يدعو نفسه مناوئا للحداثة في قطاع آخر سواه، وحين نشر جان جاك روسو بحثه في "الموسيقى الحداثة"[1] هاجم بعنف بالغ جميع معاصريه تقريبا، وهو قد توجه بهجومه في البدء إلى رامو ***Rameau***[2] الذي بشر بالعودة إلى الأشكال القديمة في الموسيقى(بينما كان في الوقت نفسه يضع نفسه على رأس الحركة في مجال الفكر السياسي والاجتماعي.

والمتتبع لمسار حركة مصطلح الحداثة في الفكر الغربي يلاحظ أن بداية دخوله إلى ميدان الدراسات الأدبية بدأ مع بودلير، وما من شك في أن نص بودلير الرائع المدعو "رسام الحياة الحديثة ***Peintre de la vie moderne*** يمثل فقرة هامة في التاريخ بقوله "إن الرجل الذي أرسمه ... يبحث عن ذلك الشيء الذي ستجوز لنا تسميته بـــ "الحداثة"[3].

ومنذ ذلك الوقت أصبح مصطلح الحداثة يستعمل في الدراسات الأدبية، وبدأ يحتل حيزا كبيرا في حياة الأديب، إذ شكل تطلعا لجميع الباحثين والدارسين والمبدعين الشيء الذي أسهم في بلورة هذا المفهوم، واختلاف وجهات النظر في دلالاته،

وتوظيفه، وهذا ما نلحظه في حقول الدرس الأدبي العربي بحيث أصبح مفهوم الحداثة عند شعرائنا (الجدد يحمل تصورا حضاريا، الأول هو تصور جديد تماما للكون وللإنسان والمجتمع والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية.

الثاني: الحداثة تنفي الوصف من أدوات الشعر، وتلغي الشعر الحديث بوصفه موقفا من الكون كله، لهذا كان موضوعه الوحيد وضع الإنسان في هذا الوجود.

وبناء على هذا الموقف يرى غالي شكري أن الحداثة في الشعر الجديد تعني:

أولا: أن هذا الشعر هو الصياغة الجمالية الصحيحة للإنسان العربي الحديث.

ثانيا: أن هذا الشعر أحد مقومات الحضارة العربية الحديثة وليس وجها سياسياً أولافتة ايديولوجية.

إلا أن بعض الدارسين العرب تباينت مواقفهم للحداثة الشعرية، وتنوعت، وتشكلت وفق المرجعية الفكرية والمعرفية للباحث، وهذا ما تجلى عند الباحثة التي ترى "إذا الحداثة حركة تصدعات وانزياحات وأبلغها هو نقل حقل المقدس والأسراري في مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية إلى مجال الانسان والتجربة والمعيش"[4]. إذا يستنتج من هذا الرأي موقف واضح للحداثة برؤية خالدة سعيدة وهو أن الحداثة مفهوم معارض للمقدس، ولا يمكن تحقيق الحداثة في مجال الحياة إلا إذا تجاوز الانسان الدين، أي بتعبيرآخر أنسنة الدين، وجعله من صنع الإنسان، يصنعه وفق تطلعاته وطموحاته بمعزل عن التقيد بالقيم والوازع الديني. إن هذا التصور هو الذي أدى بالإنسان العربي إلى أن يعاني من ازدواجية في المفاهيم والتصورات، ويصبح غير قادر على أن يضع نفسه في موضع محدود ومعين يكون كفيلا بتحديد كينونته، ومساره وهو ما حاول أن يجسده شكري عياد بقوله "إن الحداثي العربي له حضوران يحرص عليها قدر استطاعته : حضور في الثقافة العربية واضح: فهو يحارب التخلف والجمود

في النظم والمؤسسات، كما يحطم التقاليد اللغوية والفنية ولكن حضوره في الثقافة العربية غير بارز ولا مميز لأن هذه الثقافة تمر منذ فترة غير قصيرة بعصر من التجريب في كل ميادين الفكر والفن... فالحداثي في محيطه العربي يقف ضد الثقافة التجارية الرأسمالية... الخطر في بيئته العربية وعند قرائه العرب يأتيه من كونه غير مفهوم في حين أن الخطر عند أنداده الغربيين يأتيه من إغراء الانحدار إلى السوقي، ويظل الحداثي العربي عندهم وعند قرائهم غير مفهوم أيضا لأنه يحطم قيودا لا يشعرون بها ويهاجم محرمات لم تعد عندهم بمحرمات"[5].

يقودنا هذا التعريف للحداثي العربي عند تصورين الأول أن الحداثي العربي حينما يلقي بنفسه في ظلال التصورات الغربية لاغيا جميع المقدسات، غير مبال بأي شيء سوى بمحاولته التمايز عن العربي المحافظ، الرافض للتخلي عن هذه المقدسات، وهو في سلوكه هذا لايمكن تحقيق مفهوم الحداثة الغربية أو التصور الغربي حتى وإن حاول الوقوف عند الأشياء التي يقف عندها الغربي، وحينذاك يجد نفسه قد تجاوزته الأحداث لأن هذه الأمور أصبحت قديمة لا تشكل أدنى قيمة بالنسبة للغربي، الثاني أن الحداثي العربي بهذا السلوك والتصور يفقد موقعه العربي بحيث يصبح غير قادر على التجاوب مع العربي لأنه يصبح غير مفهوم.

ثم بدأ مفهوم الحداثة في الشعر يتشكل شيئا فشيئا، إذ أصبح الشعر رؤيا في نظر أدونيس ولهذا يرى "إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعدا فكريا إنسانيا فإننا نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها هكذا يبدو الشعر الحديث أول ما يبدو تمردا على الأشكال والمفاهيم الشعرية القديمة ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها"[6].

من هذا التعريف للحداثة الشعرية نكتشف أن الشعر عنده يقوم على أسس :

1 ـ الشعر رؤيا ذات بعد فكري وروحي.

2 ـ الشعر بناء يعتمد الوحدة.

3 ـ الشعر ايقاع لا عروضي.

4 ـ المعنى الشعري لاحق ومتعدد.

إذا فمفهوم الحداثة الشعرية يقوم على كسر أشكال التقاليد الشعرية القديمة، لأنها أصبحت غير ملائمة للواقع الجديد، وبالتالي فلا مناص من بقائها، بل إن آليات التجديد في مفهومها هي الأولى.

وعلى هذا الأساس لا يمكن الاعتقاد بأن الحداثة مفهوم إيديولوجي بل هي رؤية للكون الشعري تستمد أصولها من منظور تحديث الشعر وتجديد تصوره، وهو ما أدى بكثير من المبدعين والباحثين إلى العمل على هذه الشاكلة قصد الوصول بالفن الشعري إلى مستوى جمالي متميز، يحقق بذلك فنية الشعر و روعته.

ولهذا يرى جابر عصفور "بأن وعي الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعني وعيا بمسؤوليته إزاء وضع تاريخي للحاضر وتراث أدبي للماضي، ولذلك يمكن تلخيص حداثة هؤلاء الشعراء المحدثين على أساس أنها حالة وعي متغير يبدأ بالشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، يجسد موقفا من هذا التغير، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد الكشوف الفكرية للحاضر"[7].

معنى ذلك أن الوعي بضرورة التغير الشعري هو السبيل الوحيد إلى إحداث قفزة نوعية في حركية الإبداع الشعري، وهذا لن يتحقق إلا إذا استطاع المبدع رفض التقاليد الشعرية وتقديم بدائل لذلك تكون أكثر انسجاما مع المتغيرات الجديدة،

وبالتالي يمكن للإنسان أن يحدث هذا التجاوز بفعل الوعي التام بجمود القوالب الشعرية القديمة.

إن هذه الرؤية هي التي دفعت المبدعين والدارسين إلى البحث بشكل جدي عن آليات الحداثة في النص الشعري من أجل الوصول إلى إبداع فن حديث يحمل قيما ومفاهيم حديثة. "والشاعر المحدث... هو الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي، كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه"[8].

الإجراء النقدي في تلقي القصيدة الحداثية

إن فاعلية النص متوقفة أساسا عند المتلقى بوصفه الطرف الأساسي في العملية الإبداعية لأنه لا يمكن تحقيق جماليات النص إلا إذا استطاع القارىء أن يعطي قراءات متعددة له، وتكون هذه القراءات بحسب الإجرائية النقدية التي يتبعها المتلقي في فهم دلالات النص، والإجابات عن كثير من التساؤلات التي قد يتعرض لها أثناء عملية التلقي، وبالتالي فإن مقروئية (النص مشروطة بالإجراءات النقدية التي يمارسها (القارىء قصد الوقوف عند تجليات النص وتداعياته. ولهذا استوجب على المتلقي المعاصر للقصيدة الحداثية أن تتشكل رؤاه من مجموع مكونات تعمل على تحديد آليات النص الشعري المعاصر وتحديثه.

ومن الخطأ أن يجرؤ القارىء على الممارسة النقدية للقصيدة الحداثية بمعزل عن الأدوات الفاعلة في فك شفرات النص، وهو ما يجعل القارىء مطالبا في تلقي النص تلقيا جيدا وحيا من أجل الوصول إلى البنيات العميقة المكونة للنص، والتي تفضي بالضرورة إلى إحداث الأثر في المتلقي.

إن القصيدة الحداثية تحتوي على مجموعة من النصوص المتداخلة التي تعمل على جعل النصوص تتوهج بهذه الإشراقة والفنية، ولهذا يعمد متلقي القصيدة الحداثية

إلى الوقوف عند هذه النصوص المتشابكة في معالمها وصورها، وقراءتها من وجهة نظر تناصية.

وبغية فك طلاسم القصيدة الحداثية ينبغي في البدء معرفة الإجرائية النقدية بشكل لا يدع مجالا للشك أو للتأويل خارج دائرة النص المعاصر، ولهذا يكون من الضروري واللازم للمتلقي المرور بهذه المستويات في استقبال القصيدة.

إن الحداثة الشعرية قدمت مشروعا فنيا جديدا، بمرور الوقت أصبح يمتلك الأدوات الجمالية التي تسهم في ثرائه واستمراره.

ولأنه من غير المعقول على الإطلاق أن تتوحد القراءات في دلالتها فقط، بل إن جاذبية القصيدة تكمن في هذه الأحكام النقدية التي تؤسس للنص، وتعمل على خلوده ، لأن أحادية هذا الحكم في القراءات يؤدي بالضروري إلى ترك الإنطباع حول عدم جدوى القصيدة ولهذا "لا يمكن البتة أن تقوم حداثة نقدية إلا متى جدد النقد مقولاته التي يصدر عنها، التقديرية، وممارسا معاييره الإجرائية، بل قل بعبارة إن النقد لا يتجدد إلا إذا جدّد نظامه المفهومي، أو قل إنه لا يتحول إلى حداثة نقديـــة إلا عندما يستحدث جهازا معرفيا يباشر به النص الأدبي كما لم يباشر به السابقون"(9).

1 ـ الإجراء المعرفي

إن الجهاز المعرفي الذي يشغل إدراك الناقد المتلقي مرتبط بمدى قدرته على الإحاطة المعرفية بأدوات الكتابة الشعرية أولا، وأن القصيدة من الناحية المعرفية ثانيا تختلف عن مسوغات وجود النص القديم وبالتالي يجب التفريق بين الإجراء المعرفي في تلقي القصيدة التقليدية وبين الحداثية من وجهة أن القصيدة الحداثية تمتاز بأنها رؤيا أو حالة من حالات الكشف الشعري، وبالتالي فإن الإجراء المعرفي النقدي الذي يمكن أن ننطلق به في إصدار بعض الأحكام النقدية يصبح أمرا عقيما، ولهذا يكون المتلقى مطالبا باستيعاب هذه الحقول المعرفية " لأن لحداثة المضمون النقدي سلما ينطلق من

استحداث مقولات الاستكشاف عند تحديد موضوع المباشرة النقدية في النص الأدبي، ثم يمر إلى استنباط قوالب الوصف، وأجهزة التشخيص بغية رسم معالم الخطاب الأدبي، وبعد ذلك ينتهي السلم إلى ابتكار أدوات المراوحة بين التحليل والتأليف حتى يتسنى إجراؤهما على بنية النص بفك انتظامه الظاهري، ثم إعادة بنائه طبقا لعناصر الجهاز النقدي المبتكر"[10].

وعلى هذا الأساس نقول إن الممارسة النقدية تقتضي إجرائية فعليه في أية مقاربة نقدية يمكن أن نجريها على أي عمل أدبي، والأمر يزداد خطورة وصعوبة كلما كان الأمر متعلقا بالشعر نظرا لاحتوائه على مكونات ذات دلالات معقدة ودقيقة، وهو ما يعكس أن الحوار المعرفي الذي يقوم به المتلقي مع النص عبر وسائط فنية تمكن من تحقيق فعل القراءة، ولهذا ظل العمل الإبداعي مرتبطا بالمتلقي في تقويمه وإعلاء من قيمته إذا أحسن المتلقي استقباله ضمن شروطه الجمالية.

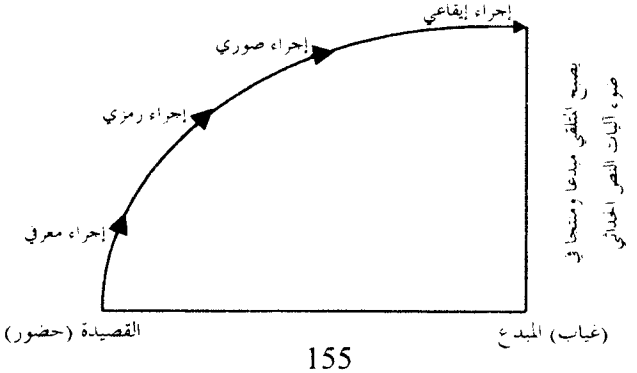
إن ما يعد إشكالا معرفيا بالنسبة إلى المتلقي حينما يضع أمامه مشاكل وهمية في تقبل الإبداع إذا خالف طرائق التعبير الموروثة، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى إحداث القطيعة المعرفية (الإبستيمولوجية) بينه وبين القصيدة، وهو ما حصل في بعض الممارسات النقدية حول عدم جدوى القصيدة الحداثية لأنها تنسم بكثير من الطروحات المعرفية والفكرية التي يصعب على المتلقي إدراك مفاهيمها، لأن الحداثة الشعرية العربية حاولت تقديم للقارىء تصورا جديدا يعمد إلى إخراجه من دائرة الفهم البسيط إلى الفهم المركب الذي يقوم أساسا على التنوع المعرفي والفكري، ومن هذا المنطلق فالقصيدة الحداثية ترقى بالقارىء إلى مصاف المعرفة المتجددة المستمرة التي لا تتوقف عند حالة الفردنة المعرفية، بل إن القصيدة الحداثية تسهم في خلق قارىء معرفي موسوعي يرتكز في ثقافته على مصادر تراثية وغربية تكون قادرة على توسيع مداركه الفكرية، وتنتج أمامه آفاقا واسعة من الفهم المعرفي المتواصل المتصل غير المنفصل.

وبناء على هذا من الخطأ أن نقوم بمقاربة نقدية للقصيدة الحداثية بعزل النص عن تشابكه المعرفي، وتعانقه الفكري، بل إن المتلقي مطالب أن يكون مؤهلا من الناحية الفكرية على الغوص في عمق القصيدة ، والإبحار فيها من وجهة نظر معرفية. ولهذا نجد بعض الإخفاق في الممارسة النقدية في بعض الدراسات التي حاولت استبعاد السمة المعرفية كمبدأ أساسي من مبادىء جمالية القصيدة الحداثية حيث "فشل النقاد الحداثيون العرب مرة أخرى وخاصة في تحلياتهم البنيوية والتفكيكية في نحت مصطلح نقدي جديد خاص بهم تمتد جذوره في واقعنا الثقافي العربي، كما أنهم فشلوا في تنقية المصطلح الوافد في عوالقه الثقافية الغربية"[11] لأن الدراسات البنيوية حاولت جعل النص لا يتمتع بهذه الحيوية والمشاعر والأحاسيس لأنه حولته إلى نص رياضي يرتكز على أسس في أحيان كثيرة يصعب على القارىء فهمه، واستيعاب مدلولاته.

ومن هنا فإن المتلقي للقصيدة الحداثية يجب أن يمر حتما بإجراء معرفي في تحديده للقصيدة، وعليه أن يكون في المستوى المعرفي لها من عدة جوانب، وهذا ما يزيده أكثر حظا في تقبل القصيدة، وفك ألغازها، وفهم إشاراتـــها الفكرية التي تزخـــر بها.

إن دور المتلقي لا يمكن فقط في إصدار أحكام نقدية حول النص، بل إن فعل القراءة عنده يتجسد أصلا من حيث تفكيك شفرات النص المعرفية لئلا يتبعد بالنص خارج دوائرها، ومن ثم قد يصدر أحكاما قيمية في غاية الخطورة.

يمكن أن نرسم علاقة المتلقي بالقصيدة بمنحنى بياني وهو كالآتي :



بمجرد ولادة القصيدة ترفع السلطة المبدع عنها، وتتشكل سلطة ثانية هي أقوى من السلطة الأولى، ونعني بذلك سلطة المتلقي.

يتحدد فضاء القصيدة من جانب حضورها، وغياب المبدع، لأنه لا يهم في عملية التلقي، بالقدر الذي يكون عليه المتلقي، لأنه هو الذي يعيد انتاج النص من جديد عبر إجرائية نقدية متكاملة دون أن يكون لحضور المبدع أية سلطة أو تأثير في إنتاج النص عند المتلقي. ولهذا فإن الحيز المعرفي الذي تشغله القصيدة الحداثية هو الذي يجعلها قادرة على ترك الانطباع أو الأثر في المتلقي، ومن هنا يمكن أن نعطي سبب تعلق المتلقي بالنص الحداثي من كونه يعبر عن حقول معرفية، ويؤكد مقولات فلسفية وفكرية يؤمن بها المتلقي، أو يسعى إلى تشكيلها، فجاءت القصيدة لتقدم له هذا التصور المفهومي الذي يؤمن به، ويأمل في تحققه وتشكله.

"إن نقاد الحداثة يختلفون فيما بينهم حول المستوى الجوهري أو الأكثر أهمية في الحداثة الشعرية، والذي يجعل منها نمطا من الإبداع الشعري مختلفا عن الشعر الكلاسيكي، ويمكن أن نحصر هذه المقاربات بعدة أنساق وهي النسق الموسيقي، والنسق الأسطوري، والنسق الصوري، والنسق الرؤيوي"[12].

من هنا يمكن أن ندرج النص المعاصر ضمن شبكة من المعارف والثقافات، وسلسلة من التفريعات الفلسفية والفكرية التي تستند عليها القصيدة الحداثية في بناء المنظومة الشعرية ، وبناء على ذلك فإنه من الصعب جدا أن يتمكن المتلقي من الوقوف على هذه التجليات إلا إذا كان يمتلك تلك العناصر الفنية من لغة وفكر وإيقاع ويكون هذا وفق سياقها الحاضر، وتركيباتها المختلفة التي تتماشى مع النظرة الحداثية للمعجم الشعري من أجل "إبراز آلية النص في خلق الفن، وتبليغ صداه والسبيل إلى ذلك كشف شبكة العلاقات القائمة في صلب النص وفنون تأليف الوحدات الدالة"[13].

إن النص هو تشرب لمجموعة من القيم والمعاني والأفكار تصاغ في قالب شعري له طقوسه ونواميسه التي يحتكم إليها، وبغيرها يكون التعامل مع النص ضربا من ضروب العبث، وهذا ما ينطبق على الشعر الجديد بوصفه "شعر الثورة والحركة، شعر الواقع الشامل، شعر الكشف والرؤيا ، بهذه الرؤيا يحاول الشاعر العربي الجديد أن يقودنا صوب عالم جديد، صوب إنسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة"[14]. لأن الشعر ليس تعبيرا عن واقع لحياة فحسب، بل هو امتداد لتقديم صورة المستقبل بطريقة تخييلية تعتمد في جوهرها على الأداة الشعرية في تقصي الأشياء، وعرض الحقائق وفق نهج فني بديع "فالتخيل هو رؤية الغيب، ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين".

إن أدونيس يرتكز في مفهومه للقصيدة الحداثية على ملمح التأويل الذي يراه ضرورة في العملية الإبداعية الجديدة "من هنا ينفذ الشاعر برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم، وبقدر ما يغوص في أعماق الواقع، يخلق أبعادا إنسانية وفنية جديدة ... ومن هنا يبقى الشاعر سائرا في اتجاه المستقبل، موسعا حدود إبداعه، باحثا عن الممكن اللانهائي، وكما أن صورة الممكن تتحرك أمام الشاعر في تغير مستمر"[15]. لأنه بمجرد أن يقدم المبدع نصه إلى الجمهور يصبح تقييم العمل الإبداعي مرهونا بتلقي النص عبر مكوناته المختلفة المتمثلة في العناصر اللغوية، وتركيبها وفق طريقة سوية معينة، أضف إلى ذلك المكونات الجمالية من لغة وبناء فني ودرامي للقصيدة الحديثة.

"لأن المفردات المعجمية التي استقرت في أذهان المتكلمين لا تحظى بدرجة واحدة عند المتلقي ، لأن البيئة الجغرافية أو الطبيعية للمتلقي تدخل على نحو فاعل ومؤثر في إبراز دلالاته خاصة عندما تغيب عن البعض"[16].

إن القصيدة الحداثية تحيل زمن الواقع إلى زمن شعري، يفقد فيه الواقع سلطته بمجرد أن يلامس الشعر مساحة الواقع، فيحوله إلى نظرة مستقبلية استشرافية تستمد

من الواقع أصالته، وتلتمس فيه حيويته، ثم بعد ذلك تضفي عليه جوا من الشعرية في قالب فني متميز.

وهذا ما يضطرنا إلى الوقوف عند هذا النموذج الشعري لأدونيس من قصيدته الإشارة:

مزجت بين النار والثلوج[17]
لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج
وسوف أبقى غامضا أليفا
أسكن في الأزهار والحجارة
أغيب
استنفصي
أرى
أمزح
كالضوء بين السخر والإشارة

"هذا المقطع الشعري يعكس رغبة الشاعر في البناء الشعري من منظور جديد يختلف عن النمط القديم لأن هذه القصيدة" تعلن عن برنامج شعري متكامل به يهتدي أدونيس في بناء النص الشعري، وتأسيس لغة ستصبح بسرعة دليل الانشقاق في مفهوم الشعر وممارسته، والبرنامج الشعري الذي ترسم هذه القصيدة حدوده مكثف إلى درجة قصوى لأنه يتناول :

1 ـ اللغة الشعرية كلغة لازمة تكتفي بذاتها، وبعناصرها تبني عالما شعريا تجهله عناصره الأولية، وقد اتخذت من وحدة الأضداد للعبة اللغوية.

2 ـ الشاعر الذي أسرته الكلمات فاتبع غوايتها بها وفيها يفتح أبواب عالم آخر ليس استنساخا للعالم المرئي أو المحسوس.

3 ـ وظيفة اللغة الشعرية تكمن أساسا في السحر والإشارة فهي لا تعبر، ولا تصف أي لا تبوح ولا تصرح، وهذا مصدر غموضها"[18].

2 ـ الإجراء الرمزي

ولا يتوقف فهم النص، وفك رموزه إلا بضرورة العودة إلى معرفة الإجراء النقدي الثاني الذي يتمثل في الإجراء الرمزي الذي ترتكز عليه القصيدة الحداثية في تصورها وصياغتها من حيث هي مكون شعري يعتمد على التشكيل الرمزي، من خلال أن النص الحداثي يسعى إلى الانتقال به من حالة الصورة التزيينية أو الشرحية إلى صورة رمزية تقوم على أدوات جمالية موروثة مع طبعها بطوابع فنية جديدة كالرمز والأسطورة، وإعادة تشكيل الصورة الشعرية وفق معطيات حديثة تسهم إلى حد كبير في جمالية النص الشعري المعاصر. "لأن تحليل النص هو بلوغ جوهره أو عناصره المكونة لجماليته إنه عملية فك لرموزه ومصطلحاته المتعددة للوصول إلى هذه الغاية الأولى لأن إبداعية النص ليست معطى مباشرا ولا غالبا على الأقل بسيطا... ولكنها بالتأكيد عملية دقيقة ورهيفة إلى حد بعيد"[19].

إلا أن في بعض الحالات ولاسيما عند بعض الشعراء الناشئة " ممن تعوزهم الدربة أو ينقصهم البصر الكافي بعيون الشعر وتقاليد القصيدة وكثيرا ما يتلقف هؤلاء أو ما يتاح لهم من الرموز المتداولة على أقلام من سبقوهم، فيستخدمونها لسهولة المحاكاة وقرب المورد. لقد قرأوا للسياب ـ مثلا ـ شعرا يتغنى فيه بعذابات مرضه الصابر من خلال النموذج الموروث، وأنبت الله عليه شجرة من يقطين فإذا بالأول يغدو عازفا على صفارة الريح، وإذا بالثاني يصبح رمزا لأزمة القحط :[20]

ما في كفي غير الريح

يئن على صفارة أيوب تقاذفه أرصفة العشار

يطلع يونس في كفنه حكاية أزمان القحط

وتمر الريح تلوك بغمغمة تجهلها أسماك الشاطىء

إن المتأمل في هذه الأبيات يلاحظ خلوها من المشاكلة بين الرمز والسياق في القصيدة، إذ خلقت القصيدة صعوبة لدى المتلقي في احتضان أجوائها، والوصول إلى البنيات العميقة من منظور جمالي.

"و لم يفلح اللفق اللحظي. كلمة "تئن" في خلق صلة من نوع ما بين الرمز الأول والسياق، كما لم يفلح التلفيق الصوري" بغمغمة تجهلها أسماك الشاطىء".

كذا في التأليف بين الرمز الثاني وما يراد الإيحاء به من معاني الصمت والقلق والانتظار"[21].

3 ـ الإجراء الصوري

الإجراء الثالث هو الإجراء الصوري، ونقصد به تشكيل الصورة وفق منظومة جمالية جديدة تختلف عن طبيعة الصورة القديمة، وإن كانت تستمد منها بعض التوهج، لكنها لا تحاول البقاء عند هذه الحدود التي رسمتها الصورة القديمة، وإنما تستعين بأدوات فنية حديثة لتقدم الصورة بهذه الرؤية، ولهذا خطت القصيدة الحداثية خطوات متميزة في مجال رسم معالم الصورة الشعرية، بحيث استفادت من التشكيلات الجمالية القديمة التي عملت على تأسيس هذه الصورة لتصبح نموذجا جماليا رائعا في ميدان الصورة، إذ "تنهض بنية الصورة الحداثية من العلاقة التجادلية بين عناصرها بشكل يستحيل فيه الفصل بينها، أو النظر إلى أحد العناصر بمعزل عن تداخله بالآخر، والعناصر هنا لا تعني الظواهر والأشياء التي تتكون منها الصورة فحسب، بل تعني أيضا الأفكار والانفعالات والأساليب البلاغية المستحدثة"[22] وهذا ما نكشفه من المقطع الشعري لنزار قباني الذي يقول فيه :

يا سيدتي

لا تضطربي مثل الطائر في زمن الأعياد

لن يتغير شيء مني

لن يتوقف نهر الحب عن الجريان

لن يتوقف نبض القلب عن الخفقان

لن يتوقف حجل الشعر عن الطيران

حين يكون الحب كبيرا

والمحبوبة قمرا

لن يتحول هذا الحب

لحزمة قش تأكلها النيران[23]

إن توظيف الشاعر للفعل المضارع يفيد الاستمرارية والمستقبل، لكنه بدل توكيده على مستوى النص يعمد إلى استعمال الأداة (لن) لتفيد النفي والجزم ، وهو أنه غير قابل للتحول والتشكل من جديد خلافا لقيمه ومبادئه ومكوناته المعرفية. وعلى هذا الأساس بنى الشاعر نصه الشعري وفق إطاره الصوري إذ كان لتكرار الكلمة حضور في جمالية بناء النص لأن " هذه القيم الصوتية لا يمكنها أن تؤدي دورها ما لم توضع في موقع سياقي داخل البنية اللغوية يساندها ويعمل على استثمار خصائصها الصوتية فيزداد إيحاؤها وتعظم دلالتها"[24].

إن بناء النص الشعري الحداثي على أساس تكرار الكلمات يكون له وقع نفسي على المتلقي بحيث يسهم في خلق صورة شعرية مشكلة من تمازج ألوان رمزية

وصورية بفعل هذا التفاعل الحميمي بين النص كمعطى شعري فني وبين آليات الخلق الفني التي تستمد صورها من ذوق جمالي متفرد.

إذا نلاحظ في هذه المقطوعة قدرة الشاعر على توظيف صورة شعرية تعتمد على مجموعة من الوسائل الفنية، فهي تارة صورة بصرية ضوئية "لا تضطربي مثل الطائر في زمن الأعياد"، وتارة أخرى صورة صوتية "لن يتوقف نبض القلب عن الخفقان)، وفي حالة ثالثة تكون الصورة حسية (لن يتحول هذا الحب لحزمة قش تأكلها النيران).

إن ارتكاز الشاعر على كل هذه العناصر الفنية في تشكيل صورته يجعل من نصه الشعري فضاء للاستمتاع يجد فيه المتلقي لذة، وبهذا تخالف الصورة الشعرية في النمط الشعري المعاصر ما كان يتبناه الشاعر القديم في بناء صورته، إلى جانب كل هذا فالشاعر الحداثي يعتمد في صياغته الشعرية على علاقة الحضور والغياب للكلمة، ودورها في إحداث الأثر في المتلقي "ولعل أهم تطور أصاب في هذا القرن أنه نقله ثلاث نقلات هامة أولاها من طبيعته الحياتية إلى طبيعته النفسية، أو إلى طبيعة سيكولوجية فيزيولوجية، وثانيتهما من رؤيته عنصرا من عناصر الشكل إلى رؤيته عنصرا من عناصـــر المعنى، والثالثة من وضعه التزييني كحلية للزركشة إلى وضعه الشعوري كأداة للتعبير"[25].

إن الشاعر الحداثي يتعامل مع الصورة ليس كمعطى فني جاهز قبلي، بل يقوم بتشكيل اللغة تشكيلا جماليا ينصرف بها عن معجميتها، ليصيرها خطابا كما يراه، لا كما يراه الآخر، أي أن الشاعر الحداثي هو الذي يبني قصيدته من داخلها، ويقدمها رموزا وإيحاءات وتشكيلات فلسفية تطرح أسئلة، وتتوقع من القارىء أن تلامس قراءته الإجابات المتوقعة عن هذه الأسئلة، ولهذا من الصعب فهم بنية الصورة الشعرية المعاصرة بمعزل عن التحديد والتأويل.

إن البناء الدينامي للقصيدة الحداثية يجعلها قادرة على التمايز والاختلاف لا بمجرد الاختلاف فحسب ولكن لتوفرها على هذه القيم الجمالية التي طبعتها بهذه الألوان المختلفة لأنماط الصورة الشعرية.

وهذا ما تعكسه التجربة الشعرية، عند أدونيس "لأنه إذا كان قد انفتح على السؤال لإعادة تأسيس الحوار الشعري، فإنه يستمر في تأمل تجربته الشعرية في بعدها الإشاري والرمزي، أي داخل منطقة التجريب الخالق، من أجل التجاوز، ولوج عتبة التأويل الشامل"[26].

وإن خير مثال على تعامل الشاعر الحداثي مع الصورة بطريقة جديدة هو نتلمسه عند أدونيس من خلال الوقوف عند المرآة ليس بوصفها صورة عاكسة، وإنما نتيجة اختزالها كل هذه الصور المتنوعة والتي تفضي إلى إعطاء النص الشعري خصوصيات جمالية يقول:

سألت فيها: الغصن المغطى بالنار عصفور[27]

وقيل وجهي

موج ووجه العالم المرايا

وحسرة البحار والمناره

وجئت والعالم في طريقي

حبر وكل خلجة عباره

و لم أكن أعرف أن يبني جسرا من الأخوة

من خطوات النار والنبوة

و لم أكن أعرف أن وجهي

سفينة تبحر في شراره

إن المرآة عند أدونيس تأخذ أبعادا مختلفة، إذ تصبح شكلا "من أشكال الكون الشعري، لذا فهي تكتسي طابعا رمزيا يصل إلى مشروعه الشعري... يوظف المرآة داخل بعدها الترميزي الذي لا يعني انعكاس صورة الذات في الآخر فحسب، وإنما باعتباره تجسيدا للتخيل، ومسرحا حيويا للكائنات الرمزية التي تترأى للرائي من خلال المرآة، وتحفيزا لإثارة السؤال"[28].

وعلى هذا الأساس تصبح الصورة الشعرية في النمط الحداثي تكتسي جمالية وأبعادا فنية متعددة نتيجة أن الكون الشعري الحداثي يعتمد على أدوات تعبيرية مختلفة تسهم في بلورة الصورة بشكل خارق.

4 ـ الإجراء الإيقاعي

إذا إن من أولى أوليات المبدع عند تشكيله للنص أن يعنى عناية فائقة بالوسائل الفنية التي تحكم العمل الإبداعي، وتنأى به عن أن يكون عرضة لسوء الاستقبال من طرف المتلقي بوصفه مبدعا جديدا، يتكفل بحماية النص من التدهور والضياع نتيجة عدم الاهتمام به من قبل المنشىء الجديد للعملية الإبداعية. وعلى هذا الأساس لا يمكن خضوع النص للمتلقي، وقدرته على تحليل النص وتركيبه وفق رؤية جديدة، ومنهج حديث إلا إذا استطاع المتلقي قراءة النص، والسمو به في رحاب الفن الشعري المتألق بجمالية اللغة، وطرائق التعبير والأداء الشعري المتميز، والإيقاع الجديد المتفرد الذي يعكس التغير الحاصل في المنظومة الفكرية العربية التي أصبحت تبحث عن إيقاع حداثي يتماشى والتطور الحاصل في بنية المجتمع، لأن نمطية الإيقاع القديم أصبح أمرا غير مرغوب فيه، وبالتالي البحث متواصل حول بدائل موسيقية حديثة لأن الحداثة الشعرية العربية تقتضي إطارا موسيقيا خاصا يكون مخالفا للتقاليد الشعرية التي حاولت فرض نمط من الإيقاع يكون مسبقا يحظى بالتقديس، بعيدا عن أي تجديد في أي إطار، وهذا الأمر هو ما جعل التفكير الجدي في آليات إيجاد سمة موسيقية يكون لها دور

ريادي في استقطاب الأذن العربية من خلال هذه الموسيقى "إن تجديد الشكل الإيقاعي للقصيدة العربية هو التجديد الأكثر سطوعا في شعر الحداثة في بداياته الأولى، ويمكن القول : "بأن شعر الحداثة بشكله الإيقاعي المختلف قد تجاوز المستوى الأكثر سطوعا في القصيدة العربية، وفي وحدة البيت الشعري القائم على شطرين متعادلين موسيقيا، ولا يمكن فهم التجديد الإيقاعي بمعزل عن الوعي الحداثي ومفهومه عن الجمال"[29].

من هنا كان "الإيقاع شطير الصورة في تكوين بنية النص الشعري الجمالية والدلالية إبداعا وتلقيا قديما وحديثا، ومهما اختلفنا في مفهومه ودلالته وزنا وموسيقى خارجية أو داخلية زمانية أو مكانية فإنه يظل عنصرا من عناصر القصيدة له علاقاته الوشيجة بسائر العناصر ولاسيما بالشطير ـ النظير ـ الصورة"[30]. لأنه من العناصر الأساسية في تشكيل القصيدة المعاصرة وجعلها تتمتع بهذه الجمالية هو عنصر الإيقاع الذي يختلف ـ بلا شك ـ عن النمط الإيقاعي القديم الذي كانت لديه مكوناته وموسيقاه. بينما النص الشعري الحداثي يعلن عن تصور جديد لبناء القصيدة من حيث بنيتها الإيقاعية وجماليتها الموسيقية، وهو ما يعد تحولا جديدا في الأذن الموسيقية العربية وامتدادا للقديم، ولا يمكن على الإطلاق أن نعد هذا التحول الايقاعي قطيعة مع الجو الموسيقي للقصيدة القديمة، بل إن الدارس للبنية الايقاعية في القصيدة الحداثية يلاحظ أنها قد استوحت روعته من خلال استلهامها من المعطى الموسيقي القديم شكلا ايقاعيا جديدا يسهم في خفة الإيقاع، وجمالية التناغم الموسيقي. كل هذا "جعل من الشكل الايقاعي الحداثي مفتوحا على احتمالات لا تكاد تحصى من الاختلافات الايقاعية بين النصوص الشعرية، وذلك على الرغم من أن التفعيلة بقيت هي الوحدة الصوتية النغمية في تيار التفعيلة من شعر الحداثة... فإن الحداثة في طرحها شكلا إيقاعيا مفتوحا قد فتحت الباب واسعا على نمط أو إثنين أو غير ذلك للشكل الايقاعي الحداثي"[31].

إن القصيدة الحداثية راهنت على هذه البدائل الايقاعية في التنويع الموسيقي داخل النص الشعري إيمانا من روادها بأن النمط الموسيقي القديم يقدم شكلا ايقاعيا مغلقا، حيث يصبح المبدع فيه مطالبا بالتقيد بهذه الترانيم الصوتية المحددة سلفا وفق اختيار البحر الشعري للقصيدة، وبالتالي ليس للمبدع أية حرية في اجتهاده لتقديم تصوره الجديد للإيقاع في ضوء المفهوم الشعري القديم، وبناء على ذلك فإن المتلقي يجد نفسه أمام نمطية موسيقية لا يمكن له أن يتصور إجراء تغيير في مسار هذا الايقاع، أو أن تحدث مفاجأة من قبل المبدع في تقديمه شكلا ايقاعيا جديدا ففي قصيدة السياب (هذا هو اسمي) التي تعود بنا لمسألة استعمال التشكيلة الوزنية، بدل الوحدة الوزنية ثم البناء المغاير الذي سارت عليه في الكتابة لقد سبق لخالدة سعيد أن تعرضت في قراءتها لهذه القصيدة فقالت: "كيف تفسر المحافظة على الأوزان الخليلية (وإن كانت قد خضعت للتحول) يسهل القول إنها رواسب تراثية، إذ المنتظر ألا تجيء قصيدة تخطت المفهومات والنظم الشعرية، ورفعت راية الجنون المنتظر بلهجة تذكر بإيقاع الماضي، لكن ما الإيقاع ؟ إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان: الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب"[32].

نلاحظ على خالدة سعيد إبعادها للوزن الخليلي في التجربة الشعرية المعاصرة لأنها ترى أن الايقاع لا علاقة له بالوزن القديم والبحور الخليلية ، وإنما يتأسس من خلال وشائج نفسية وحواس ووعي وحاضر وغائب، ولا أظن أن الايقاع الشعري قد يخلو من أوزان في القصيدة، لأن الوزن يسهم في إحداث هذا التناغم الصوتي المموسق والمتجانس في انسيابه، وهو ما يزيد القصيدة جمالية، وخفة، وإحساسا مرهفا بالحيوية، وخالدة سعيد بهذه النظرة تضع الوزن خارج دائرة العناصر الأساسية في البناء الموسيقي للقصيدة "من عناصر الايقاع الصوتي التقليدية الأوزان أو البحور، وقد خلصت المحاولات الحديثة هذه البحور من هندسيتها وقسريتها. أدونيس هنا يأخذ التفعيلة

ويتخلى عن البحر كليا، يأخذ تفعيلات من بحور متعددة وينظمها تنظيما مطابقا للإيقاع المعنوي في القصيدة... هكذا انتقل من تفعيلات البسيط في المقطع "دهر من الحجر العاشق..) وهي مستفعلن فاعلن إلى تفعيلات المتداولة (فاعلن فاعلن) عبر التفعيلة المشتركة (فاعلن) فلا يجيء في الانتقال انقطاع مفاجيء بل انعطاف ومثل ذلك الانتقال من المديد إلى الخفيف عبر (فاعلاتن) بين مقطع " أيقظتني قرية في مهبه.." وأغنية "ولتولد صواب الوقيعة الأبدية" ثم الانتقال من الخفيف في الأغنية المذكورة إلى الرمل في الأغنية التالية : "والنساء ارتحن في مقصورة" التي تجيء تصعيدا للغنائية وذلك عبر فاعلاتن"[33].

إن هذا المنحنى الذي اتخذه أدونيس في الجمع بين بحور في توزيع تفعيلاته لا يمكن على الإطلاق أن يسلب البحور الخليلية من هذه التنغيمات ذات الايقاع المتجانس في التفعيلات من جهة، ولا ينكر فضل المجدد في التنويع الموسيقي من جهة أخرى " لأن التشكيلة الوزنية في الشعر المعاصر، إضافة إلى أوضاع الوحدة الوزنية تؤكد جميعها على هذا المختبر الشعري الذي نزعت إليه الحداثة في الشعر المعاصر .. ووضعتا الوحدة الوزنية أو التشكيلة الوزنية هما بالأساس تاريخ للذات الكاتبة فيما هي تأريخ للنص نفسه، فهذه القوانين التي لم تنبثق دفعة واحدة في النص المعاصر تمايز بين النصوص والممارسات النصية من جهة والذوات الكاتبة من جهة ثانية..."[34] وبناء القصيدة على أساس التمازج بين الشكل الإيقاعي القديم، والايقاع الجديد هما اللذان يحددان جمالية التجربة الشعرية المعاصرة من حيث اعتمادها على موروث موسيقى تراثي في جمالياته، والتطلع إلى نظرة موسيقية حداثية تكون بديلا للنمط القديم. ومما لا يدع الشك في أن الشكل النغمي الجديد هو نتاج وعي حداثي بضرورة استحداث تجربة جمالية تعتمد على تشكيلات وزنية خفيفة وقريبة من النفوس في انسيابها، وهو ما يعد خطوة هامة نحو التصور الفني الحداثي.

إن تلقي القصيدة الحداثية لا يكون بمعزل عن هذه الإجراءات النقدية التي يتبعها المتلقي في الوقوف عند دلالات الدال بوصفه يطرح مجموعة من التساؤلات عبر الحضور والغياب، ويكون المتلقي أمام فهم الغياب بواسطة التقنيات الفنية التي يعرضها النص، لأن مقرؤيته للنص الشعري لا تشكل منطلقا كبيرا من خلال حضور الكلمات فحسب، وإنما في مدى تعانق الحاضر والغائب، وما ينتجه من مدلولاتها على صعيد القصيدة.

إذا إن بنية القصيدة الحداثية ليست مرتبطة بحداثيتها، وتمايزها عن النص القديم فقط، وإنما تتشكل جماليتها من مستويات التلقي التي يقدم عليها القارىء في التعامل مع النصوص الحداثية من وجهة نظر معاصرة تعتمد في ذلك على استراتيجية لفعل القراءة "لأن الرؤية النقدية التي تتبناها النظرية في مفهوم الاستقبال ترتبط بالقارىء أكثر من ارتباطها بصاحب النتائج، فهم يستبعدون دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف، لأن النص في ذاته، أو في ارتباطه بصاحبه لا يمثل ـ عندهم ـ فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك، فالإدراك وليس الخلق... والاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشىء للفن"[35].

وبناء على هذا فإن الصيحات المتعالية الداعية إلى أن النص الشعري الحداثي ولد ميتا لن يكتب له الاستمرار أصبح أمرا لا قيمة له، لسبب بسيط أن حضور القصيدة عند المتلقي هو الذي أكسبها اشراقة وتفردا، وجعلها فضاء شعريا يزخر بجماليات كثيرة، إذ لو لم يكن للقارىء دور كبير في تلقي النص الحداثي والتعامل معه من منظور حداثي لما كان لهذا النص حضور بهذه الكثافة والتمايز، وهو الذي عزز مقروئية النص الحداثي في الوقت الحاضر.

القصيدة

المبدع الأول المبدع الثاني

سياق المقامات

مقام ثقافي

مقام معجمي (انزياح اللغة)

مقام دلالي

مقام صوري رمزي

خلاصة القول

إن الوسيلة اللغوية في العمل الشعري تكتسي أهمية كبيرة من حيث التعامل مع الظواهر الحديثة بعيدا عن معجمية اللغة أو أصلها الدلالي الأولى الذي وضعت له.

- القيام برؤية تفكيكية للبنايات الرمزية والصورية المعتمدة في القصيدة قصد الوصول إلى إعادة انتاج النص من جديد وفق التركيبة الجديدة الناتجة عن تلقي القصيدة.

- رؤية حداثية للشكل الايقاعي الذي أصبح سمة جمالية للفن الشعري المعاصر بوصفه نموذجا يضفي على القصيدة جوا موسيقيا مرتبطا بالحالة النفسية والشعورية لدى المبدع.

- انسيابية شعرية اللغة التي تؤدي إلى الإحساس بحالة من التعانق الوجداني بالقصيدة أثناء انتاجها من جديد.

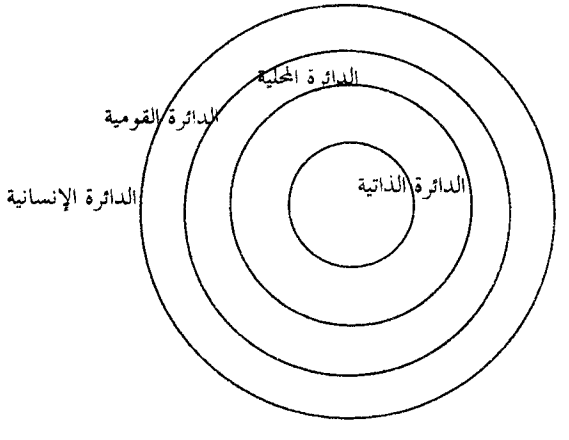
- مقروئية النص الحداثي يكون من منظور وعي حداثي للتغيرات الحاصلة في بنية الخطاب الشعري المعاصر الذي أصبح يمتلك آليات معاصرة تختلف عن الخطاب القديم.

- الوعي الحداثي لا يلغي التجربة الشعرية القديمة، وإنما هو امتداد لها، ويتمايز عنها بهذه المسحة الجمالية المتكاملة.

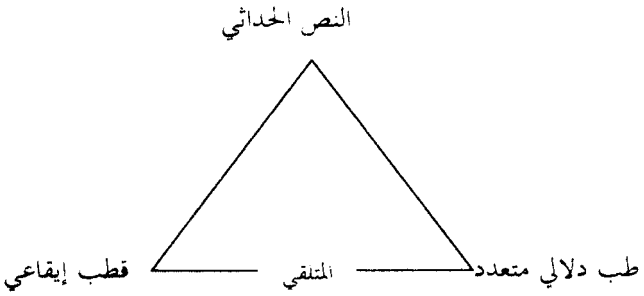
- إن مقروئية النص الحداثي ينطلق من تعانق الدوائر الجزئية الدائرة الذاتية، الدائرة المحلية، الدائرة الإقليمية، لتنصب في الدائرة الكلية (الدائرة الإنسانية) التي تنعكس في طموح المتلقي نحو إنسانية الإنسانية في الشعر والأمان بعيدا عن أية نظرة دوغمتية تستند إلى تقديس مفهوم عن آخر.

ولو أردنا أن نمثل ذلك في شكل هندسي لكان كالآتي :

القصيـــدة الحداثيـــة



إن هذه الدوائر مجتمعة تشكل قطب القصيدة الحداثية، ويتم تفكيكها وتركيبها بشكل سريع لتفقد القصيدة حضورها و توهجها، لأننا حين نعمد إلى تجزئة النص بحيث يكون كل مقطع على حدة سنكون قد أفرغنا القصيدة من محتواها الجمالي والدلالي ولهذا فإن نصية النص المعاصر ترتكز على أساسين :



قاعدة النص الحداثي= قطب دلالي متعدد + قطب إيقاعي = إبداع (خلق القصيدة من جديد)

مقاربة سيميائية لديوان مرفأ الذاكرة الجديدة لمحمد عمران

تتمحور هذه المقاربة النقدية حول مقاربة سيميائية من خلال ديوان مرفأ الذاكرة للشاعر محمد عمران إذ يرسم النص الشعري عند محمد عمران معالم الصراع بين محوري الخير والشر، الأمل واليأس اللذين يفضيان إلى البناء الحلمي الذي يدعو الإنسان إلى تأسيسه، وهو ما يعكسه هذا النموذج الشعري كقوله :

من غياب قديم[36]

غياب جديد

وبين الغياب القديم

الجديد

مسافة عمر من الحزن

يقطعها القلب مشيا

ويقطعها القلب جوعا

ويقطعها عطشا

ودموعا

إن هذا النموذج الشعري يقوم على قطب دلالي يتمحور حول العلاقات التضاية الذي يعكسه حديثه عن غياب قديم خلال غياب جديد لأن من خصائص المربع السينمائي يقوم على العلاقات المقولاتية التي تحتوي على علاقات التناقض : "إن عملية النفي ***opération de négation*** هي التي تحقق الانتقال"[37].

إن التضاد بين القديم والجديد الذي يفضي إلى الإحساس بالحزن القائم على أساس فقدان الأشياء وجوهرها.

إن دلالية النص تكمن في البنية العميقة التي يتوهج من خلال البناء الدرامي بين الإئتلاف والاختلاف، وهذا ما دعا إليه قريماس من أن النص يتوفر على مستوى عميق يقوم على وحدات دلالية صغرى يطلق على تسميتها المغانم".

"ويكتسب دلالته من وجود العلاقة القائمة بينه وبين وحدات معنية أخرى فوظيفته خلافية أساسا"[38].

ينشأ الأمل من رحم الصراع بين الغياب القديم والجديد، وتبدأ رحلة الخصب والنماء :

وبين الغيابين

يعشب حقل

ويبس حقل

ويصدأ نجم

ويسطع نجم

إن رحلة الحياة أو الوجود تبدأ من نقطتي الحزن والأمل. إذ هو حال الكتابة الشعرية عند محمد عمران الذي تتمحور عنده على قطبي القحط والخصب، وبين

هذين النقيضين يتضمن الصراع من أجل البقاء ولتأكيد هذا المعنى نرى أن ترتيب الكلمات كان وفق النسق التالي : يعشب ـ يبس ـ يصدأ ـ ويسطع. إن هذا الترتيب يوحي للقارئ إصرار الشاعر على الرغبة في السعادة لكن ما تلبث هذه الحالة إلا أن تتغير بالإحساس بالمرارة والإحباط جراء الراهن، ثم يتشكل الأمل القائم من عمق المأساة، إذا إن هذه الكلمات وفق هذا الترتيب تندرج ضمن المرجع الدلالي الذي ينتمي إلى المربع السيميائي الذي يقوم على التضاد من خلال البنيتين المختلفتين وبعد ذلك يؤدي إلى الإشراق والأمل، بين البداية والنهاية هناك مسافة للصراع الدائر بين الوجود والفكر الأمل والحزن ينطلق الفضاء الشعري عند محمد عمران من مقولة أن الكلمات عنده علامات مميزة من ذلك ما ورد في هذا المقطع.

أأحكي عن الكيمياء[39]

عن الوجه يخرج منصبغا

عن ذهول التحول

عني

أنت تدرين

كفَن لوني الوحيد

هنا وطني الشمس

إن هذا المقطع يندرج ضمن المسار الصوري الذي يقوم على "مجموعة من صور متلاحمة يشد بعضها بعضا، ويحيل بعضها على بعض"[40].

إن الكيمياء رمز للتحول من حالة إلى أخرى، ففي هذا النص الشعري يرسم الشاعر معلما متميزا ينطلق من التحول من لحظة الانكسار إلى لحظة الاختصار "لأن

فعل الكيمياء يفضي إلى التحول من محلول إلى محلول آخر بفعل العملية الكيمياوية التي نقوم بها بين هذا وذاك هنا علامات لكل حالة تخضع لها أثناء التحول، إن نوع الانتقال يتم عبر الوصل الذي يعكس أن الفعل في الكيمياء يخضع لآلية عملية كيمياوية، أما فعل أنت هو ما حدث من الانتقال من حالة إلى أخرى الذي أدى إلى التوحد وأصبح أمر الإشراقة من صنع الشمس.

والملاحظ عن ضمير المتكلم المستعمل في هذه القصيدة والذي يجسد مشروعية التفاعل الحميمي مع المتغيرات التي تفضي إلى إحداث تغييرات على المستوى النفسي والسوسيو اجتماعي.

ثم استعمال ضمير المخاطب الذي يكون وسيطا بين ضمير المتكلم الذي ينبثق من حالة حضور، وضمير الغائب الذي تأخر وجوده، إلا بعد التأكد من الحالة الراهنة في قوله :

انتشليني[41]

إذا ما سقطت

ثقيل على كتفي من حملت

ويتكرر المسار الصوري عند الشاعر محمد عمران من خلال هذا المقطع الشعري:

أحكي عن الذاكرة الجديدة[42]

الأرض فخذ إمرأة نحبها

الأرض سريرة إمرأة

ثيابها

عطورها

فاكهة الملح على غصن إبطها

سيادة امتلاكها

وهنا يقوم الانتقال المفضي إلى الاكتساب عن طريق أن المرأة هي التي تقوم بفعل الإغراء للرجال، وفي الأخير هي المستفيدة من هذا الفعل بأن تصل إلى حالة الامتلاك والسيطرة على الرجل بفعل الخصوصيات التي تمتلكها:

فخذ المرأة +، المرأة والسرير+، ثياب المرأة+ عطورها = السيطرة والامتلاك.

إن فعل الإخصاب لا يتم إلا عبر هذا المسار الذي يبدأ بالتطلع إلى المرأة والتضاد القائم بين المرأة والرجل يعكس هذا التناقض الموجود بينهما الذي يفضي إلى الكشف عن رحلة الصراع الأبدي بينهما، وكل واحد منهما يحمل الرغبة في السيطرة والامتلاك بفعل عامل القوة الذي يمتلكه.

الجنس	العامل	الغرض[43]
الرجل	الذكورة	الإخصاب
المرأة	الأنوثة	السيطرة

بين هذين الضدين تنشأ رحلة الأفعال المؤدية إلى الامتلاك والسيطرة، والتي ترتكز على الأداة للوصول إلى غرض الإخصاب.

يتضح التناقض بين رغبة الرجل والمرأة وفق هذا المنظور، لأن الرجل يريد أن يصل إلى السيطرة على المرأة من خلال حالة الإخصاب، لأنه يعتقد أنه بهذا الفعل سيقوم بامتلاك المرأة نتيجة أنها تصبح إمرأة ناقصة.

والمرأة تقوم بفعل الإغراء عن طريق إبراز مفاتنها، ومن ثم ممارسة إغواء الرجل، كي تجعله أسير هذه النظرة الجنسية، وحينذاك لا يكون أمام الرجل سوى

الوصول إلى هذا الهدف، وبهذا يتنازل عن حقوقه في ظل البحث عن الهدف المنشود، وحين يصل الفاعل إلى الهدف، يصبح الفاعل المهيمن هو المرأة.

وهناك تقوم المرأة بانتزاع الامتلاك من الرجل في النهاية" لأن القائم بعملية التحويل هو غير الفاعل الحالي المنفصل في النهاية عن الموضوع.

إذا يعتمد النص الشعري عند محمد عمران على مبدأ الائتلاف والاختلاف الذي يفضي إلى تجسيد العلاقة القائمة بين الشيء وضده، لأنه لا يمكن تحديد مسافة النقيضين إلا بتبيان الشيء وضده وكما قال المتنبي "وبضدها تتبين الأشياء ـ وهذا بدوره تضمن لحركية. الوجود القائم على فعل الرغبة في تحقيق الذات والموضوع.

إن النص الشعري عند محمد عمران يقوم على تشكيل النص من خلال المستوى العميق للفضاء الشعري عنده الذي ينبني على الرمز كأداة فنية تسهم إلى حد كبير في تجسيد معالم الصور الشعرية عنده، ولا يفوتني هنا إلا أن أنسبه إلى ظاهرة ملفتة للإنتباه في شعره وهي ظاهرة تكرار الكلمات مثل لفظة تفاحة. إذ تكررت بقوله:

حين يقال نخلة: نخلة الرياح أقلعت[44]

رمانة البحار أزهرت

وأرق ورد الضوء

حين الأرض كلمة خضراء

والسماء

تفاحة زرقاء

والهواء

قصيدة بيضاء

والأمطار سنبلة

كما في مقطع آخر يتكرر على رمزية التفاحة بقوله:

دخلت في مدار برتقالة زرقاء[45]

في تفاحة

رجعت بذرة

أولى

اعتنقت رحم التراب

وكان هذا الإكثار من توظيف الرمز هو الذي أدى إلى أن " تتحول القصيدة كلها ـ بعد هذا ـ إلى تعابير وألفاظ جوفاء ولا معنى لها.

فما معنى هذا الكلام؟ وما المقصود ـ خاصة ـ بقوله دخلت في مدار برتقالة زرقاء[46].

ربما يكون وقوع الشاعر في تعقيد المعنى ناتجا من ولعه الشديد باستعمال الرمز، وتوظيفه في النص الشعري، وفي بعض الحالات حينما لا نحس بوظيفة الرمز والطريقة التي تسهم في جمالية البناء الفني للنص وعلى هذا الأساس فالملتقى مطالب بقدر من المعرفة التي يتقاطع فيها مع المبدع أثناء عملية قراءة العمل الشعري حتى يتسنى له الوقوف على بعض ظواهر النص وشوارده كما هو الحال.

التفاحة ـ رمز للخير

الزرقة ـ رمز الصفاء

والجمع بينهما بهذه الطريقة هو الذي يفضي إلى الغرابة (برتقالة زرقاء) لكن بعدما يتعامل المتلقي مع رمز التفاحة بطريقة مختلفة، وفهم الزرقة وفق الدلالة الرمزية الذي يحمله اللون الأزرق.

بناء على ذلك لا يتحدد تلقي النص الشعري عند محمد عمران إلا إذا استطاع القارئ الإحاطة بالمعرفة المختلفة التي يتكئ عليها المبدع في بث رسالته إلى المرسل إليه.

إن النص الشعري عند محمد عمران يقوم على جملة من المعالم الفنية في بنائه، ويتمثل في هذا الزخم المعرفي المتأتي من توظيفه الرمز، وأشكال الصور المختلفة التي لم تألفها الثقافة العربية في النصوص الشعرية القديمة، ثم إن جملته الشعرية تقصر تبعا لمقتضيات الدفقة الشعورية.

الهوامش

(1) ما الحداثة هنري لوفيفر ترجمة كاظم جهاد، ص 12 وما بعدها، الطبعة الأولى، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت 1983.

(2) المصدر نفسه ص 14.

(3) رامو (جان فيليب) مؤلف موسيقي فرنسي، ولد في ديجون (1683-1764) الأعمال النثرية الكاملة، تاريخ النص 1864، ص 334.

(4) الحداثة وعقدة جلجمش، خالدة السعيد، ص 273 نيقوسيا 1991.

(5) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، شكري عياد، ص 18 عالم العرفة، الكويت 1993.

(6) محاولة في تعريف الشعر الحديث، أدونيس، ص 73، مجلة الشعر، العدد 11، صيف 1959.

(7) قراءة في التراث النقدي، جابر عصفور، ص 107، الطبعة الأولى، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق 1991.

(8) المرجع نفسه ص 105.

(9) النقدو الحداثة عبد السلام المسري، ص 16، الطبعة الأولى، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت 1983.

(10) المرجع نفسه ص 17.

(11) الرؤيا المحدبة عبد العزيز حمودة ص 141، عالم المعرفة، عدد أفريل 1998، المجلس الوطني للفنون والآداب الكويت.

(12) وعي الحداثة، في الحداثة الشعرية سعد الدين كليب، دراسة جمالية في ص 11 من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1997.

(13) في الخطاب السردي، نظرية قريماس محمد الناصر العجيمي، ص31، دار العربية للكتاب 1993.

(14) مقدمة للشعر العربي، أدونيس الطبعة الرابعة، دار العودة بيروت 1983ص 142

(15) المرجع نفسه ص 120.

(16) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، ص 188 مؤسسة علوم القرآن الشارقة، الإمارات.

(17) ديوان كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، أدونيس، ص 16، الطبعة الأولى، المكتبة المصرية، بيروت 1965.

(18) الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص 95، الطبعة الثانية، دار تربقال الدار البيضاء، المغرب 1996.

(19) في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، سامي سويدان، ص 16، دار الآداب، بيروت.

(20) واقع القصيدة العربية، محمد فتوح أحمد، ص68، الطبعة الأولى، دار المعارف، مصر 1984.

(21) واقع القصيدة العربية، محمد فتوح أحمد، ص 69.

(22) وعي الحداثة، سعد الدين كليب، ص38.

(23) ديوان تنويعات نزارية على مقام العشق، نزار قباني، ص 21، الطبعة الأولى، منشورات نزار قباني ، بيروت، لبنان 1996.

(24) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان جاسم قاسم، ص166.

(25) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، ص218، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية 1982.

(26) الشعر والتأويل، عبد العزيز بومسهولي، ص 62، إفريقيا الشرق، بيروت قراءة شعر أدونيس، لبنان 1998.

(27) مرآة السؤال من ديوان المسرح والمرايا الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، المجلد 2، ص 174، الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت 1985.

(28) الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، عبد العزيز بومسهولي، ص 63.

(29) وعي الحداثة، سعد الدين كليب، ص 31.

(30) أوهاج الحداثة، نعيم اليافي، ص 222، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1993.

(31) وعي الحداثة، سعد الدين كليب، ص32.

(32) حركية الابداع، ص 113 و ص 116 الطبعة الثانية،دار العودة، بيروت 1982.

(33) المرجع نفسه، ص 116.

(34) الشعر العربي الحديث 3، محمد نبيي، ص 139.

(35) قراءة النص وجماليات التلقي، ص 19، محمود عباس عبد الواحد، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، مصر 1996.

(36) مرفأ الذاكرة الجديدة، محمد عمران، ص 10 وما بعدها.

(37) مقدمة في السيميائية السردية، رشيد بن مالك، ص 14 وما بعدها، دار القصبة للنشر، الجزائر 2000.

(38) في الخطاب السردي نظرية قريماس، محمد الناصر العجمي، الدار العربية للكتاب 1993.

(39) الديوان مرفأ الذاكرة الجديدة، ص21.

(40) في الخطاب السردي نظرية قريماس، محمد الناصر العجمي، ص79.

(41) الديوان مرفأ الذاكرة الجديدة، محمد عمران، ص 23.

(42) المصدر نفسه، ص 127.

(43) في الخطاب السردي نظرية قريماس محمد الناصر العجمي ، ص 51.

(44) الديوان مرفأ الذاكرة، محمد عمران، ص 79.

(45) المصدر نفسه، ص 102 وما بعدها.

(46) حركات الشعر العربي الحديث، غريزة مريدن، ص 292 وما بعدها، مطبعة رياض، دمشق 1982.

ثبت المراجع والمصادر

(1) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، مؤسسة علوم القرآن الشارقة، الإمارات.

(2) الأعمال النثرية الكاملة تاريخ النص 1864.

(3) أوهاج الحداثة، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق 1993.

(4) الحداثة وعقدة جلجمش نيقوسيا 1991.

(5) حركية الإبداع، خالدة سعيد، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت 1982.

(6) ديوان كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، أدونيس، الطبعة الأولى، المكتبة المصرية، بيروت 1965.

(7) الرؤيا المحدبة، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، عدد أفريل، الكويت 1998.

(8) الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، محمد بنيس، الطبعة الثانية، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب 1996.

(9) في الخطاب السردي نظرية قريماس، محمد الناصر العجيمي، دار العربية للكتاب 1993.

(10) في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، سامي سويدان، دار الآداب، بيروت.

(11) قراءة النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، مصر 1996.

(12) قراءة في التراث النقدي، جابر عصفور، الطبعة الأولى، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق 1991.

(13) ما الحداثة، هنري لوفيفر، ترجمة كاظم جهاد، الطبعة الأولى.

(14)المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، شكري عياد، عالم المعرفة، الكويت 1993

(15) محاولة في تعريف الشعر الحديث، أدونيس مجلة الشعر، العدد 11، صيف 1959

(16) مقدمة للشعر العربي، أدونيس الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت 1983.

(17) النقد والحداثة عبد السلام المسدي الطبعة الأولى دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت 1983.

(18) وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997.

(19) واقع القصيدة العربية محمد فتوح أحمد الطبعة الأولى دار المعارف مصر 1984.

(20) مرآة السؤال من ديوان المسرح والمرايا الأعمال الشعرية الكامنة ، أدونيس ن المجلد 2، ط 4، دار العودة بيروت 1985.

(21) الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس ، عبد العزيز بومسهولي، افريقيا الشرق، بيروت 1998.

(22) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1982.

(23) مرفأ الذاكرة الجديدة لخند عمران ص 10 وما بعدها

(24) مقدمة في السيميائية السردية رشيد بن مالك ص14 وما بعدها، دار القصبة للنشر الجزائر 2000.

(25) في الخطاب السردي نظرية قريماس محمد الناصر العجمي الدار العربية للكتاب 1993.

(26) حركات الشعر العربي الحديث غريزة مريدن، ص 292 وما بعدها، مطبعة رياض دمشق 1982.