في الشعرية والشاعرية

الجزء الاول

أيمن اللبدي

© حقوق النشر الإلكتروني محفوظة ل

www.nashiri.net

© حقوق الملكية الفكرية محفوظة للكاتب

نشر إلكترونيا في أغسطس 2003

محتويات الجزء الأول

- الشعر
- المفهوم الخاص والمفهوم العام
- الاصطلاح
- في العملية الشعرية
- عناصر العمل الأدبي
- التجربة الشعرية
- مصدر الشعر
- الشعرية
- الشاعرية
- مراحل الشاعرية
- درجات الشاعرية القياسية
- شهادات شعرية

الشعر

مازالت مسائلُ الشعرِ من أكثرِ المسائل حيويةً وجذباً لكلِّ مهتمٍ بالأدبِ وأصنافهِ على مرِّ العصور وتأخذ حيزا هاما من فكر ووقت الشاعر والناقد والمتلقي على حدٍّ سواء ، ذلك أن هذا الكائنَ الساحرَ والذي ما فتأ مسكونا بالألغاز والأحاجي ومشحونا بالطاقات والقدرات وقادرا دائما على امتلاك خارجه والاستحواذ عليه طوعا ، هذا الكائن بهي ٌمتجدد ٌلا يكلُّ ولا يملُّ وهو يأخذ معه كل َّهذه الخلاصات الجميلة الخيّرة ليحيلها فسحةً من أملٍ كبيرٍ تعِد النفوسَ بكل ما يسعدُ ويرقى بعد أن تحوِّلها قدرا متفجرا ، وتعيدَ بناءها من جديد قوة ًجبارة ًولكن محبوبةً دائما في الوقت الذي يحتفي بداخله هو بالمزيد من العوالم المبدعة ، ذلكم هو الشعرُ الذي نعرف.

وما نكاد ننهي محاولة َوصفنا له حتى نكتشفَ أن عباراتِنا لا زالت ناقصة ًنقصاً بيّنا ، وأن كثيرا مما هو لم ينتهِ من أوصافَ لا زال لدينا فنطمع ُ أن نعودَ فنزيدَه من جديد ٍوهكذا مرةً فمرة حتى نكتشفَ أن وصفَ هذا الكائن السحري بكلماتٍ هي ذاتها عصاهُ السحرية غيُر ممكنٍ ولا متأت ، ولعل عددا من محاولات ِالتوصيف أو الاصطلاح كانت ولا زالت تعاني من ذات الشعور بالإخفاق في أيِّ عصر ٍكانت وأياً كان صاحبُها ، بيد أن تناول بعض ٍ من هذه الأوصاف وهذه المحاولات الاصطلاحية لا بدَّ مسهمٌ في إضاءة ما يمكن أن

يكتمل يوما ما جسدُه الجميل واضحاً تحت الضوء التام محددَ المعالم إلى أقصى حد ممكن مع أمل متجدد ٍ أن يكون من الممكن أيضا التماهي مع روح هذا الجميل في أثناء هذه المحاولات .

المفهوم الخاص والمفهوم العام

ولدى الدارس جملةٌ من الاصطلاحات القديمة و الجديدة كما أن لديه أيضا ً بعضَ المحاولات في مقاربة مفهوم الشعر لن نعيدَ أكثرها هنا في هذا المقام وقد قصُرَ بعضها وارتقى البعضُ الآخر حسب َ ما تيسر َ لهذا المعالج من سعة أفق وشمولية ٍ في الاعتبار ، وحيث أن المفهوم لا بد مختلفٌ عن الاصطلاح نظرا لما نرى من وجود مستويين لمفهوم الشعر ، إذ نعتقدُ أن للشعر مفهوما عاما يلامس كل الفنون معا ، فأنت تجد لوحةً جميلةً في جزء منها شعر جميل أو في أثر منها شعر جميل ، وكذلك تقف أمام مسرح ٍ راقص لتنتهي واصفا جزءا مما ترى بأنه شعر ٌحميم ، وقد ذهب بعضهم في هذا إلى القول بمذهب َ مختلف ٍ في معرض اقتراحه ترجمة ً للكلمة الإنجليزية Poetics لتعني الشعرية كما سيتلو لاحقا ، وهو يقدِّم فيقول بأن ما قصد الناس في قولهم هذا ، إنما هو إعادةٌ إلى نوع الشعر وما له من أثر مماثل يثير في النفس جراء هذا السماع

وهذه المشاهدة مثلما يثيره الشعر **" فالناس يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم : موسيقى شاعرية، ومنظر شاعري، وموقف شاعري ، قاصدين بذلك جمالية الشيء وطاقته التخيلية"** [1] ، فإن صحَّ اعتبار ذلك فإنما هي شهادة أيضا من جانبٍ آخرَ بأن الشعر هو أبُ للفنون جميعا يقاس ما تنتجه من أثر جميل بما هو في أصلها واقع ، وبذلك لا يعدو كونه محققا لما نراه في نهاية الأمر باعتبار هذا المفهوم العام الذي يتجسّد فيه الشعرُ الفنونَ جميعا وضمنَها عدداً من أصناف القول الأخرى وخاصةً تلك التي لم يُقصد الشعر فيها قصدا، ومعلومٌ إنما سميت قصيدةً لقصدها قصداً وعدَّت العرب ما جاء دونَ قصدٍ ليس بشعرٍ ولو كان على تمام هيئة ونوع الشعر .

أما المفهوم الخاص للشعر فهو لا شك متناولٌ النص القولي المقصود لذاته ضمن شروطَ معينةٍ يوفرها المصطلحُ وتقيل على أساس هذا بحيث لا يمكن تجاوزها ، فإن اكتمل عقدها وانتظمت في هذا الفن القولي كانت شعرا خالصا بمفهومه الخاص ، وإلا فهي غيرُ ذلك سواء حُدِّدَ لها مصطلحٌ معين يخرجها من دائرة عدم التحديد ، أم لم يحدد لها ذلك وبقيت تجوب النفس وهي تحمل شعرا من مفهومه العام لا الخاص ، وهذا ما يجيب على من سأل فكيف بالأصمِّ أن يستشعرَ جمالَ الكلمِ وهو أصم بينما نلحظ فيه استجابةً لفنونَ أخرى بصريةً أو حركية ، وإذا كان الأمر كذلك فإن المخلوقاتِ جميعا مهيأة لأن تأتي بشعر في المفهوم العام هذا في أثناء سكنتها وحركتها

وتفاعلها مع الطبيعة وما حولها ، فالشعر بمفهومه العام واقع هنا وهناك ، ممكن في كل لحظة ، يرى ويحس دون ما عناء كبير ، لا يستلزم إلا صدقا وعفوية وجمالا ليكون هو الذي نتحدث عنه، وهو في هذا المجال قابل للعديد من التوصيفات والتعريفات بحسب موضع وقوعه وفيما وقع وبحسب ثقافة كل من أراد له وصفا .

وإذا كنا قد انتهينا إلى أن هناك مفهوما محددا حول الشعر الذي دعوناه بالمفهوم الخاص تمييزا وتفريقا ، فإن محاولة وصفه والاصطلاح عليه كانت ولا زالت أيضا موضع اختلاف إلى حد كبير بين من حاول جهده ذلك ، ولعل هذا الخلاف والاختلاف يعود إلى ما أخذه المعرِّفُ بالحسبان مرتكَزا في نظره وهو يوصِّف هذا الفن القولي من عناصر العمل ذاته أو من العملية الشعرية ذاتها أو من مبعثها وسرِّها أو حتى من أثرها ، فاختلفت التعريفات والاصطلاحات بحسب ما تقدم ، كما اختلفت أيضا باختلاف اللغة والأمة والزمان والمكان والثقافة والمعرفة وهل مطلقها شاعر أم ناقد مثلا ، وللتعرف إلى ما نقول لا بد من إدراج بعض من هذه التعريفات والاصطلاحات التي اشتهرت ووردت .

الاصطلاح

أما العرب فقالت قديما " **الشعر كلام موزون مقفى** " وزاد البعض حديثا على قولهم فأضاف " **معبرٌ عن الأخيلة البديعة والصور المؤثرة البليغة** " وهو محاولة إتمام لما بدأه العرب، وإذا ما تجاوزنا ما أضافه الحديث هنا فإنا نلمح أن هذا الوصف قد ارتكز على البنية الخارجية في عدد من أجزائها ووقف عندها من حيث اللغة والوزن والقافية فما خرج عن محاولة جافة كانت تراقب الحركة من خارج الجسد وزنا وقافية فقط وتحصرها هناك -مع أهميتها -وتهمل الحركة في داخل روح هذا الكائن الحيّ وربما قد لا يهمها كثير من أمر همساتها ولوعتها ، وهو ما لحظه الحديث هنا فأضاف على ما ورد جملته التي حاول أن يتدارك بها هذا العيبَ الواضح .

وكما أن هناك من قدّم نظرةً كنظرة ابن خلدون أكثر توصيفا للبناء لما هو معلوم عنده في الأثر منه ولأعمقَ قليلا مما تقدّم بقوله **"هو كلام مفصّل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه المقطعات عندهم بيتاً، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رَويّا وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة،**

وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه، حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو نسيب أو رثاء" ، إن ابن خلدون قد وصف صيغة الكلم وسمى أجزاء البناء أمانة منه في وصف ما يرى كما يفعل مراسلو الصحف لا أكثر ولا أقل ، ولا يعيب ما ورد عنه إلا أن يعطيه صبغة الرأي والقول الفصل الصادر عنه في هذا الشأن لو فعل ، وهو ما لم يفعل بل اكتفى بوصف ما يراه وحسبما يظنه أرباب الصنعة والفن في عصره .

وكما ذهب شعراء العرب ونقّادهم إلى وصف الشعر بحسب ما توفر لهم من دراية وما انطلقوا منه واتخذوه مرتكَزا يحسبون فيه التقديم والأهمية ، فعل غيرهم من الأمم الأخرى في كل عصر وأوان مثل ذلك ، فتجد مثلا صموئيل كوليرج يقول عنه **" أحسن الكلام مصوغاً في أحسن نظم "** وهو ما لا أظنه قد خرج كثيرا عن منطلق العرب اللغويين البنائيين ، بل إن بول فاليري يحدد أكثر لنا فيقول **" الشعر لغة داخل لغة "** وهو بذلك يؤكد ما تقدَّم من أمر واضحٍ مفادهُ أن التعريف منطلقٌ عند الكثيرين من مرتكَز دون غيره ، أما بيرسي شلي فوصف الشعر بقوله **" هو التعبير عن الخيال "** وماثيو آرنولد بقوله **" هو نقد الحياة "** وظني أن هذين الاثنين إنما هما يتحدثان عن المفهوم العام للشعر أو عن أداة ما وفنٍ ما ربما ، يصلح معها الشعر وغيره لتكون كذلك .

وإذا كان منطلق التعريف هو ما تقدم من تنوّعٍ فإنا لا يجب أن نستغرب مثلا وصف بعض الصوفية الشعر ، كما لا يجب أن نستغرب مثلا وصف بعض المسرحيين ذات الأمر إذا ما ترك الأمر هكذا وجدت عجباً لكن لا تلزم أصحابَ الشعر ِ بشيءٍ في نهاية المطاف والسعي أيضاً ، ففي هذا لا يوجد أمام نوعية المعتقد أو الحرفة أو غير ذلك ما يمنع أن يكون لها تعريفها الخاص ، بيد أن المصطلح لا يجب أن يدعه أصحاب الشعر لغيرهم ، فهم المسؤولون عن تحديد المصطلح لما لعملية الاصطلاح من أهمية بالغة في تحديد ما ينتمي إلى مفهوم الشعر الخاص وما هو خارج ذلك ، ويستغرب المرء جرأة كثير من الداخلين على هذا الأمر في محاولة حمل الغير على تصديقهم فيما هم عليه من حال وهذا رسول الله الناطق الأسمى يقف ليقول في الشعر ويحدد منه ما يراه ولا يدعي التعميم والإطلاق ليعلم من أراد خيرا كيف يكون منهج العلم المتيقن وهو على ما هو من المكانة " **إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا** " ، نعم إن منه ذلك وصدقت يا رسول الله

ومن ضمن من حاول الاصطلاح ، كنا أدرجنا تعريفا أو محاولةً أيضا للتعريف والتحديد كي نضيف من هذا الضوء الذي أسلفنا عنه شيئا مما يساهم في مسيرة تكثيفه ، ولعل ما نقدم من صفتنا في أمر الشعر ما يجيز لنا الاجتهاد والقول ، وقدمنا فقلنا أنا نحسب الشعر هو "**كل نص نتج عن نبض شعوري في قالب لغوي موسيقي سليم وحرك خيالا في المتلقي** " [2] ولا زلت أرى أن هذا التعريف أو محاولة الاصطلاح تلك قد ضمّت أطراف العملية الشعرية الأساس

فهي تؤكد مصدر المحرك ونوعية النتيجة في المرسل إليه المتوقع خاصا أكان أم عاما كما تلقي الضوء أيضا ولا تغفل النص من حيث شروطه الرئيسة وقد ُحمّل السياق ولو دون ذكر محدد واضح الصورة الشعرية الناتجة عن الخيال قطعا ، فما غيرها سيثير ويعيد توليد الخيال في المتلقي ؟ إذ أن الأمر أشبه بسالب الفيلم و موجبه في اصطلاحات التصوير الضوئي **"الفوتوغرافي"** إلى حد كبير.

ونرى أن محاولة إنهاء الخلاف ووضع مصطلح للشعر اليوم لن تكون سهلة بالاعتماد على فكرة دون غيرها ، أو مبحث دون غيره وأنه لا بد من أخذ عدد من المسائل بجدية وهو الأمر الذي ستتضح أهميته عند الانطلاق في مقاربة مفهوم الشعر الخاص وكيفية تخليقه أي العملية الشعرية ، وإذا ما تم أخذ المفهوم الخاص هذا بعين الاعتبار سيكون الأمر أكثر واقعية ، وستسهل أمور البحث بعد ذلك في ما عداه من مسائل وتحل كثير من الأمور المختلف عليها لاحقا في أصناف وأجناس الشعر الحديثة ، ولا خطأ في ترك الاصطلاح إلى ما بعد الاتفاق مثلا على تفسير العملية الشعرية والركون إلى القبول بهذا التفسير قبل وضع المصطلح مثلا ، بيد أن رأينا هو أن وضع مصطلح محدد يتناول ما هو الشعر أيسر إلى حد ما من تفسير عملية الشعر ذاتها كون الاصطلاح يصف ملخصا مباشرا يمكن أخذه كشافا ودليلا تاليا للاسترشاد بنوره لو تحقق .

في العملية الشعرية

وفي معرض الحديث عن نظرات التفسير للشعر ونظريات التحليل حول العملية الشعرية ، وجدنا قولا يصبح أكثر إحاطة حينما تدقق فيه قليلا وهو يصف ولادة الشعر ويصف ما فيها من عملية تخليق ، بشرط أن يكون جزءا من سياق أو من كلام لاحق ، بحيث لا يبقى منفرداً ومصراً على انتهاء المسألة بما يقول ، ونورد هذا الجاذب الرائع كما يوضح نفسه بقوله **" في الشعر تركيز وخروج بشيء جديد من وراء هذا التركيز حول مجموع هائل من الخبرات** وهذا ما يسميه إليوت بنظرية **المعادل الموضوعي** The Objective Correlative **الذي يراه في سلسلة الأحداث الخارجية التي تصبح قاعدة للتعبير عن الوجدان في الفن "** 3 ، إذا هي نظرة تحمل لمسة إلمام حول العملية الشعرية وجانبها الأول في التعبير بيد أنها لا تصل الجانب الآخر لدى المتلقي ولا تخبرنا ماذا ينتج عن هذا التعبير الحامل لمحصلة الخبرات تلك مما يبقيها ناقصةً في معرض وصف العملية الشعرية وما يجري فيها ولا ينقلها إلى النظرية التامة المولدة لمصطلح ولا المكتفى بها كما حاول البعض .

وهناك من طفق يحاول الشرح للعملية الشعرية من خلال نظريات بعينها في علم النفس أو في غيره من فروع العلوم الإنسانية المختلفة وخاصة تلك التي جاء بها **"فرويد "** ، فتجد مثلا محاولة مرتكزة في شيء كبير منها إلى مثل هذا الأمر كنحو هذا **"أصدق ترجمة لحظية للاشعور المتدفق في لحظة انفعالية أقرب إلى اللاوعي منها إلى الوعي , والغاية الأساسية منها إعطاء دفقة شعورية , مهمتها الأولى إرجاع السكينة للأنا المزدوجة (أنا الكاتب والمتلقي) نتيجة تعرض تلك الأنا لحالات قلق متأتية أصلاً نتيجة وضعها أمام العدم , بغرض مصالحة مع الأنا أو إعطائها قدرة على المواجهة ،والفرق الجوهري بين أنا الكاتب والمتلقي , هو أنّ الكاتب يتعرف على بقعة القلق الخاصة به قبل هذه الدفقة الشعورية , بينما لدى المتلقي تأتي بعد استقبال هذه الدفقة "** . مثل هذا الاتجاه في المقاربة يرينا وكأن الأساس فيه هو اللاشعور وهذا غير حقيقي في المطلق ولكنه ينير زاوية ما في وصف العملية الشعرية ، مع أهمية ما قد يحمله العقل الباطن أو الخبرات التي تحدث عنها مثلا **إليوت** سابقا

ومن ذات التفسير النفسي "السيكولوجي " ننقل ما قدمه د. سعيد الوريقي قائلا " لقد استطاع رتشاردز في ضوء اتجاهه التجريبي في النقد والقائم على التحليل السيكولوجي أن يعرف التجربة الشعرية على أنها نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تقود إلى حالة من الهدوء والسكون بعد الذبذبة ".4 وهنا نرى المنطلق واضحا لا يلبث التفصيل المتمم أن يرد

على هذا النحو " لقد رأينا أن التجربة الشعرية تتضمن ثلاث مستويات تعبيرية ، المستوى الانفعالي أو النفسي ثم المستوى الواعي وهذا يعني أن بالتجربة الشعرية جانبا فكريا " 5 ونرى أن هذا الإتمام قد ساهم في إكمال شرح النظرية السيكولوجية العامة بأوسع مما حاولته النظرية السيكولوجية الخاصة بفرويد وما طرأ عليها من تغييرات لاحقة على يد يونج Yung.

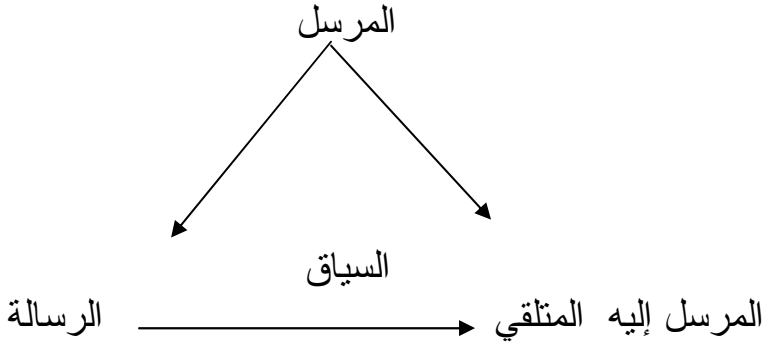
على أي حال فلقد قدمنا أنا نرى أن أمر أي من هذه المدارس المختلفة في محاولتها لشرح العملية الشعرية ليكون شرحها نهائيا ، لن يكون طريقها سهلا ولا تعبيرها شاملا فيما نحسب، وإن أفرغت جهدها للوصول إلى أوسع ما يمكنها في ذلك ، وما تنوعها وكثرتها إلا دليلٌ على عدم صحة الجزم بأي منها طالما لم تجسِّر نقطة التقاء واحدة بينها ، إذ يبقى أن هناك من يركّز في زاوية أخرى على تناول العملية الشعرية ذاتها ويهمل زوايا أخرى ، ويحاول أن يقول لنا جازما كيف تتحقق وتتم ويمحص في عناصرها التامة بالدرس والمتابعة والعناية من هذه الزاوية بعينها ، وبما أن هذه العملية أشبه ما يكون حالها بحال التفاعلات المتسلسلة في الإنشطارات النووية فهي متفرعة تفرعا كبيرا لا يحسن معها النظر في النواتج قبل النظر في المبعث ، وتختلف بالتالي مصادرها وشداتها ومسالكها باختلاف مكونات عناصرها ودواعيه ودوره.

عناصر العمل الأدبي

أما عناصر العمل الأدبي فقد تقدّم الحديث عن بعض منها ولو لم يكن ذلك إلا في معرض الحديث عن الشعر ذاته ، وقد أتى على ذكر هذه العناصر في الموروث العربي **القرطاجني** كما يرى الناقد **عبد الله الغذامي** ويحتج بأن القرطاجني قد حدد ذلك قبل أن يحددها مثلا **ياكوبسون** بوقت طويل فيقول **" فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكوبسون لدى القرطاجني نحددها كالآتي** :

1-ما يرجع إلى القول نفسه – الرسالة
2-ما يرجع إلى القائل – المرسِل
3-ما يرجع إلى المقول فيه – السياق
4-ما يرجع إلى المقول له – المرسَل إليه "6"

فهو مثلث يدور حوله السياق وتكتمل به عناصر العمل الأدبي التي يؤلّف تفاعلها معا التجربة الشعرية ، تلك التجربة التي شغلت الدرس النقدي منذ عهد بعيد في محاولة مستمرة للإحاطة بها.



التجربة الشعرية

دراسة التجربة الشعرية دراسة مستفيضة لا بد أن تأخذ في اعتبارها إضافة إلى محاولة تفسير العملية الشعرية كما تقدم عناصر العمل الأدبي تامة غير مستثنى منها ولا مقصور على عدد منها ، وإن قصر بعض الدراسات كما نعتقد كان مرده إلى هذه الاستثناءات أو الانحياز إلى عناصر بعينها دون أخرى . وهناك من وصل إلى استنتاجات قاتمة بأن إقامة علم للشعر سيكون غير مؤكد إن لم تكتمل فيه النظرة ويتجه إلى الشمولية ويبتعد عن التخصيص في المنطلق ، وهي نظرة صحيحة سيما

أن هذه الاختلافات مردها إلى ما تقدم من مفترقات أساسية وليست تفرعات تالية يمكن أن يصار إلى التوافق بشأنها ، " **لقد وصلت الشعريات الحديثة إلى مفترق طرق عبر مفاهيمها ففي الوقت الذي يحاول بعض الشعريين إقامة علم للشعر (كوهين ،ياكوبسون) يحاول البعض إقامة علم للأدب (تودورف-كمال أبو ديب)** " 7 ، هذا ما خلص إليه **حسن ناظم** في دراسته حول مفاهيم الشعرية في معرض تعليقه على الاختلاف الحاصل ، وهو اختلاف نقدي في منهج تناول التجربة الشعرية وعلاقتها بالأدب بشكل عام .

وبالرجوع إلى عناصر العمل الأدبي ومنهج هذه الدراسات نجد أنه بينما أفردت النظريات العديدة في تناول **"الرسالة"** أي النص ومحاولة خلق علم قائم بذاته له وهو ما سيرد تعريفه بمصطلح **"الشعرية "** ، وبينما وجد **"المرسل له "** أي المتلقي مؤخرا بعضا من الدراسات في نظرية المتلقي ، ودار حول **السياق** شيء يسير من التناول ، لم نجد ما يتناول **"المرسل "** ذاته أي المبدع أو الشاعر بمتابعة محددة اللهم إلا ما كان له من علاقة بالنص أو السياق وأحيانا المتلقي ، وإن جرى التطرق إليه فغالبا عبر المدخل السيكولوجي الذي تقدم والذي يصل المرسل بالمرسل له مباشرة عبر توصيفة فرويد السابقة في **نزوع الأنا** ، ولعل الدراسات والتناولات التي ذهبت إلى هذا المرسل في محاولة أولية لفهم لماذا يقول وما مصدر قوله منذ عهد بعيد .

وبينما نرى من يتناول مفهوم الخلق الأدبي جملة دون تفصيل فيما يتعلق بهذا المبدع ونكتفي في هذا الجانب بوصف مختصر لما يقوم به وواصفا أيضا العملية الشعرية بذات النمط الاختصاري في جانب من مقومات النص مثلما نجد وصف **د. محمد زكي العشماوي " ويتحدد بهذا مفهوم الخلق الأدبي بأنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه "** [8]، نجد من يحدد بأن هذه الإضافة هي من زاوية معينة في ذات الشاعر وفكره وروحه ، كما يقول **د.محمد غنيمي هلال** في كتابه النقد الأدبي الحديث **"ويجب التفريق بين شطري شخصية الشاعر الشعري ، والعملي ، فالشطر الأول مثالي يحكي فيه ذات نفسه كما هي ، ويصف مثله وأهدافه وآماله وآلامه ، والثاني عملي يتقيد فيه بقيود الحياة كما هي من حوله "** [9] ومثل هذا التفريق يطمح إلى الفصل بين ما له علاقة بالنص وما هو خارج ذلك بعد الانتهاء منه وهو أمر صحيح في جزء منه عند النظر على افتراض تمام المطابقة بين النص الأولي إن بقي كذلك وبين حقيقة الجزء الشعري في الشاعر ، ولكن هل حقا تنتهي النصوص بين يدي هذا الناقد وهذا المتلقي كما ولدت أول مرة ؟ أم أن هناك ما يعتريها فيعيدها خلقا آخر من جديد ربما مثلا بتأثير هذا الجانب العملي أو حتى بتأثير عامل آخر ؟ من يضمن ذلك ، سؤال نتوقع أن لا يكون هناك جواب جازم بشأنه .

وعلى أي حال **فإن عناصر التجربة الشعرية التامة** تبدو ممزوجة مزجا دقيقا وبنسب دقيقة أيضا من الخيال والعاطفة

والفكر تنتج صورة شعرية لها قوة الإيحاء محمولة في سياق لغوي ممسوق ذي طبيعة خاصة تؤسس سياقا مختلفا ومخالفا للمألوف بحيث يعالج حاجز اللغة الأصم ويغيّره ُ من الداخل إلى حقيقة جديدة مدهشة ومبهرة دون أن يكسره أو يشوهه ، وسواء أكانت في ذلك تنحو محاكاة متبعة أم تعبيرا رومانسيا مبتدعا أم تمثيلا مستجدا فهي تطمح إلى تشكيل رؤيا خاصة سواء استفادت من تجاربها الذاتية أم من تجارب غيرها لتصبح ذات رسالة حقيقية صادقة تعبِّرُ عن مصدر واحد يصل مبتغاه ويحقق تآلفه مع الكون، والشاعر إما أن يكون قد عاش هذه التجربة أو تخيلها مثلا ولكلٍّ مقياس .

مصدر الشعر

معلوم أن الشعر قديم ومعلوم أيضا ما ثار من ارتباط الشعر باللغة ونشأة الكلمات الأولى حيث كانت هذه الكلمات تشير وتدل على صور حسية ثم صارت فيما بعد مجردة من المحسَّات ِ ، **" فالشعر لدى الأمم التي عرفت آدابها منذ طفولتها سابق على النثر الأدبي ، ذلك أن نزعة الإنسان الخيالية أسبق وجوداً في تاريخه ، وأيسر مثالاً لديه من مراعاته لواقع في تصويره وحكاياته وتفكيره جمل**ة " 10 وإذا كان هذا قد تمثَّل في العصور الأولى فإن الشعر ما لبث أن انتقل مع أولى الحضارات ليصبح رديفا لصيقا للماورائيات والغيبيات في محاولة التفسير ، **" وظل الشعر في القديم ذا**

صلة وثيقة بالإلهام الإلهي ، وكان رمز هذا الإلهام ما تبين عنه من صلة الشاعر بآلهة الفنون muses فيما تحكيه اليونان ، ونظيره ما شهر عن العرب في عهدها الأسطوري ، من أن لكل شاعر شيطانا يقول الشعر على لسانه ، فمن ذلك قول الراجز :

إني وإن كنتُ صغيرَ السِّنِ وكان في العين ِ نبو مني
فإنَّ شيطاني أمير الجنِّ يذهبُ بي ، في الشعرِ كلَّ فن

بل جعلوا الشياطينَ قبائل ، كقبائل العرب " 11 ، وهكذا ينطلق الشعر هذه المرحلة وفق ما تقدَّم محاطا بالأساطير والحواجز الكهنوتية وهو أمر اشتركت في الاعتقاد به جميع الشعريات في هذه المرحلة الزمنية من تاريخ البشرية ، ومع السير قدما عبر آراء **أرسطو وأفلاطون** في مصدر الشعر تظهر دلالات أخرى على نوع من النقد الفكري لهذه المسألة ،فهناك لا شك أكثر من مجرد أن الشعر وحيٌ أو إلهامٌ إلهي بل لا بد مع الإلهام هذا من صنعة تسبكه كما لا بد له من أن يكون في نفس خيِّرة تحيله بناءا لا هدما وفق نظرة فلسفية مبتعدة عن التسليم بالكهنوت تماما ، **" ولا قيمة للشعر عند أفلاطون – إلا إذا كان صادراً عن عاطفة مشبوبة وإلهام يعتري الشاعر فيه ما يشبه النشوة الصوفية ، أو نشوة النبوة ، أو وجد الحبِّ ، فلا تكفي الصنعة وحدها لخلق الشعر ، إذ أن شعر المرء البارد العاطفة يظلُّ دائما لا إشراق فيه إذا قرن بشعر الملهم ، على أن هذا**

الإلهام لا ثمرة له إلا إذا صادفَ روحا خيِّرة ساذجة طاهرة ، تمجد بأناشيدها الفضائل فتربي عليها الأجيال " [12] . يبدو في ما تقدَّم النظرة الفلسفية الواضحة إلى دور الشعر المفترض وهو ما قد أشار إليه **أحمد شوقي** في بيته المعلوم :

فالشعرُ إن لم يكنْ ذكرى وعاطفةً أو حكمةً فهو تقطيعٌ وأوزانُ

وأما العرب فلم تزد بعد ظنها بأنه من أعمال الكهنة في أول أمرها أن أعادته أيضا إلى القريحة والإلهام ، ونجد مثلا في بعض الكتب إشارة واضحة لذلك كما ورد في لسان العرب عنه مثلا بوصفه " قريحة الإنسان: طبيعته التي جبل عليها، لأنها أول خلقته.. وقيل قريحة كل شيء أوله" وقد ورد ذلك أيضا في كتاب ابن **سلام المشهور " طبقات الشعراء"** كما أورد في ذات الكتاب رأي بعضهم الآخر بأن الشعر صنعة ، ولا يفوتنا الإشارة على أن القرآن الكريم قد تعمد قصداً أن يشير بل ويفرد سورة تامة هي الشعراء لينفي عن الرسول الشعر في الآية الكريمة **" وما علمناه الشعر وما ينبغي له"** وهو بذلك إنما يتضمن نفي صفة مصدر الشعر بأنه وحيٌ إطلاقا ولكنه بالتأكيد لم يشر إلى أنه غير ملكة أو موهبة وقريحة تمنح للفرد كما يفهم من المقصود بالتعليم ، إذ أن الله تعالى علّم آدم الأسماء كلها ، وهو تعليم من باب الإلهام وليس التلقين فيما نظنُّ لأن التلقين والتحفيظ قد ورد في القرآن الكريم في باب تعليم الرسول الأكرم وتحديد الوسيلة بالقلم كناية كما في الآية الكريمة الأولى **" إقرأ باسم ربك الذي خلق ، خلق الإنسان من علق ، اقرأ وربك الأكرم ، الذي علَّم بالقلم "** – سورة العلق .

ولا نكادُ نبرحُ إلى عصر النهضة حتى نجد تعديلات على هذه الهبة الإلهية التي قال بها الأقدمون فقد أضاف كتاب عصر النهضة ضرورة العمل والجهد وكان " لا بد لديهم من اجتماع الطبيعة والفن ، وقد غابت فكرة الصنعة والجهد في العصر الكلاسيكي " حيث كان لهم آراء محددة تشير إلى دور الصنعة في هذا الجانب تماشيا مثلا مع ما ورد في الموروث من اعتناق بعض الأقدمين لفكرة الصنعة في الشعر وعدد من الشواهد متوفرٌ حول هذا الموضوع سواء في نقد الشعر لقدامة بن جعفر أو طبقات الشعراء لابن سلام أو الصناعتين للعسكري أو في غيرها من المشهور من تصنيف العرب كما أسلفنا حوله ، وفي الغرب نجد مثل ذلك " إذ يرى بودلير أن على الشاعر أن يجمع بين الإحساس والذوق النقدي وأن يخضع الشعرَ بدلا من أن يخضعَ له ، بحيث يتوافر للشاعر في شعره العلم والوعي والصبر وصدق العزم على مرواغة المعاني وصياغتها " ، "أما إدجار ألان بو فيرى أن كبرياء الشعراء هو الباعث لهم على عدم اعترافهم بما يعانون في صنعة الشعر ، فهم لا يصفون ذلك الجهد ليتركوا الآخرين يفهمون أنهم ينظمون عفو الخاطر في نوع من النشوة ومن الجنون الفني ".[13]

ومع هؤلاء الذين رأوا أن الشعر صنعة كما تقدَّم عند **بودلير وبو** أو هبة وجهد كما في عصر النهضة فإن هناك من رآه جهدا خالصا كما هو الحال عند الشاعر الإنجليزي **سبندر** بينما يرى **كروتشيه** مثلا أنه نتاج نوع من الجنون التركيزي على

فكرة ما وتختلف عما ذهب إليه إليوت **" أما كروتشي فهو يشرح معنى النشوة اللالهية أو الجنون الإلهي بأنه ليس سوى تفسير لما قد يستغرق فيه الشاعر من فكرة تستولي على لبه "** وهذا ما يجعل العودة إلى القول بالإلهام أكثر قبولا من مجرد الجهد أو مجرد الصنعة .

وإن كانت قضية الإلهام لا زالت مقبولة عند عدد من المعاصرين كما يرى د.غنيمي إنما دون تفسير **" ومن كتاب العصور الحديثة من لا يزالون بجوانب مستترة في الشعر لا تفسِّرها سوى الموهبة ، أو العبقرية وكلاهما مما يعجز الإنسان عن شرحه ، فهما من أمور السماء "** 14.

وهكذا يمكن إجمال ما تقدم بأن القول في مصدر الشعر ومبعث الشاعرية هو إلهام عند أفلاطون وأرسطو وهبة مع جهد عند كتاب عصر النهضة وصنعة خالصة كما رآها بودلير وأدجار أو هو جهد محض كما هو الحال عند سبندر أو هو جنون التركيز عند كروتشيه ، كل ذلك في الغرب قبل أن يدلف فرويد بنظرياته التي ركَّزت على اللاشعور والعقل الباطن والذي تناول هذا الأمر مادة خام ليطبق عليها ما يراه قبل أن يتدخل عدد ممن قام بتعديل بعض نظريته التي قدَّم في محاولة التفسير **، " فرويد يرى أن الشاعر والفنان بعامة يشبه كلاهما الحالم والمريض عصبيا في استمدادهم جميعا من اللاشعور ، وإن**

الشاعر – الفنان – متميزان عنده " مع ذلك" بأصالة في إنتاجهما " 15 ، وكما هو معلوم فإن فرويد كان قد أعاد إلى الغرائز وبالتحديد الجنس والموت كل شيء ، وقد فتح نافذة سماها التسامي لينفذ منها الشاعر والفنان قبل أن يضيف يونج فيشير إلى ما يسميه اللاشعور الجماعي ، **" يرى يونج أن في أعمق مناطق اللاشعور سكون صور يشترك فيها الجنس البشري وهي في أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية يسميها يونج النماذج العليا وهي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى وهي مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحر وهي صور تغذي الفن والشعر وتسكن في المناطق العليا من الفكر "** 16**.**

وأما ما يمكن الخلوص إليه في ظننا ، فهو أن الشعر لا محالة ملكة مفردة من الله كما سائر الملكات والمواهب في أمر الرياضة والحساب والحفظ وغيرها مما يجده الإنسان وقد انسلَّ في بدنه يوم ولد ، وكسائر أمثالها إنما تظهرُ بالمعالجة والدربة ، وتقوى في النفس وتصقل بالمتابعة والخبرات والتجارب، وتشحذ بالهمة والجهد ، فإن أهمل شأنها بقيت بذرة صغيرة صلحت لتدخل صاحبها في مجال التلقي المميز وكذلك في مجال الشعر العام بحسب ما قدمناه من مفهوم الشعر العام ، وقد تيسَّر لنا أن نرى فيما هو موروث ذلك الشاعر الذي ولد فما هي إلا سنوات حتى قرض الشعر وذلك الذي مازال يهذي في أربعينياته حتى نطق الشعر التام ، وإنما تختلف درجات هؤلاء الشعراء باختلاف هذه المراحل الثلاث ذاتها ، فالملكة

ذاتها على درجات لا يد للإنسان فيها ، أما ما يتلو ذلك فيد الإنسان واضحة الأثر ولا يمكن الإتكاء على غير ذلك تعللاً بالقريحة فقط في إدراج الشعراء ، وإلا لكان المتحصَّل من شعرهم في كل مراحل حياتهم واحداً وهذا غير صحيح ، بل إنما هي في أطوارَ متغيِّرة متذبذبة أو مستقرَّة الصعود .

الشعرية Poetics

اهتم الدرس النقدي كثيرا بهذا الموضوع وأفرد له عددا من الدراسات كما اهتم بالاصطلاح عليه في محاولة منه كما تقدَّم لإقامة علم للأدب تام غير ناقص ولا مخلخل ، ومن المبررات القوية التي مهَّدت لنظريات الشعرية عدم كفاية البلاغة من جهة ومنطق النقود الحدسية والانطباعية غير الموضوعية من جهة أخرى في ظن النقاد المتأخرين ، كما أن عددا من العوامل التي كانت تأخذ حيزاً مهيمنا وأساسيا في النقد فقدت أهميتها باعتبارها أساساً لدى بعض المدارس لاحقا مثلما هو الحال في موضوع الصورة عند الشكلانيين مما أسس لضرورة قيام نظريات متكاملة في هذا المبحث .

ولعل الاختلاف الأول الذي تراه عند مطالعة ومراجعة هذا المبحث هو ما نشأ أولا عن تعريب المصطلح إن صح القول ،

فالكلمة الأجنبية تم نقلها إلى العربية أولا ترجمة مباشرة قبل أن يتم إخضاعها لمقتضيات علم المصطلح Terminology وبذلك كان قد تحصَّل عددٌ من الترجمات التي أصرَّ كثيرٌ من مستخدميها النقاد على الإبقاء عليها ترجمة واصطلاحاً أيضا ، وبينما عاد عدد كبيرٌ من النقاد إلى الالتزام **بمصطلح الشعرية** فقط فإن نفراً آخر بقي على التزام ما رأى من ترجمة ومن اصطلاح حيث التقى ذلك بما ينظِّرُ له من أمر الأدب بعامة ولا يخص الشعر فقط ، وبذا وجد تلاقيا وتماثلا مع ما يقدِّم ولو استخدم المصطلح الشعرية لحدث بعض التناقض في أمر درسه ونظره وتوجَّب عليه حل ذلك المشكل ، فآثر السلامة وإبقاء الاصطلاح الذي يستخدم **" الأدبية "**بدلا من **الشعرية** ، أما الآخرون ممن ليس لديهم تنظير خاص لم يجدوا حرجا من الالتفاف حول الشعرية اصطلاحا وترجمة .

يقدم على ذلك **د.محمد صالح الشطي** بقوله **" ثمة عدد كبير من المصطلحات التي ابتكرت أصلا للدلالة على تلك السمات الخاصة التي تميّز الأعمال الأدبية من غيرها ، فإذا كان هناك إجماع على أن تشكيل النص الأدبي يتكئ على طرائق متعددة مخالفة لغة الكلام العادي المألوف ومنحرفة عنه ، فإن هذه الطرائق لم تخضع للحصر وقد أطلق عليها أسماء متباينة لدلالة فنة من يرى أن السمات الخاصة بالأدب يمكن التعبير عنها بلفظة الشعرية/ أو الشاعرية / أو الجمالية / أو الإنشائية / أو الأدبية / أو السردية وما إلى ذلك وبعض النقّاد يخصص بعض هذه الألفاظ للدلالة على نوع أدبي بعينه ،**

والبعض الآخر يعمم بحيث تدل كل لفظة منها على الهوية الفنية لأي عمل أدبي شعرا كان أم نثراً "[17] ولعل من المفيد أن نؤكد أن التعميم على نحو ما يرى البعض غير سليم على اعتبار أن إنشاء علم للأدب لا يستلزم استخدام مفردة تشير إلى نمط أدبي مخصوص ففي العربية سعة تسهِّل أمر نفي الاشتباه الحاصل من استخدامها ، وتوفِّر جدلا بيزنطيا في لزوم ما لا يلزم .

وهناك عدد من المختلف عليه في الترجمات قبل أن يتم أخيرا تحصين المصطلح بترجمة واحدة بعينها كما هو الحال في مصطلحات عدة نورد لها أمثلة هنا للتدليل :

Linguistics	**اللسانيات**	**Stylistics**	**الأسلوبية**
Semiotics	**السيميولوجيا**	**Structionalism**	**البنيوية**
Deviation	**الإنزياح**	**Deconstruction**	**التفكيكية**
Intertextuality	**التناص**	**Allegory**	**الرمزية**

وإذا كان الاختلاف في الترجمة واستحضار الكلمة العربية المناسبة والدقيقة تمهيدا لتوصيفها وتثبيتها المصطلح قد حدث حول نظريات نقدية أو مسمى ومصطلح لتقنيات أدبية ، فهو ذاته قد حدث أيضا حتى لدى ترجمة جنس من أجناس الأدب ذاته كما حدث مع ترجمة قصيدة الشعر الغنائي وقصيدة النثر وغيرها.

وقد أفرد الباحث حسن ناظم في دراسته المميزة مفاهيم الشعرية موضعا ليشير فيه إلى من يستخدم ترجمة الشاعرية مثلا كالنقاد سعيد علوش وعبد الله الغذامي ومن يستخدم ترجمات أخرى مثل علم الأدب أو الأدبية كالناقد جابر عصفور ومجيد الماشطة وأيضا كمال أبو ديب والإنشائية وكذا الفن الإبداعي وفن النظم وفن الشعر ونظرية الشعر ووبيطيقا وبويتك أيضا وعددهم قليل ، إلا أن المعظم يستخدم الشعرية ملتزما بذلك مثال النقاد محمد الولي حسين ومحمد العمري وشكري المبخوت وككاظم جهاد والمسدي وأحمد مطلوب وسامي سويدان ورجاء بن سلامة وهم الأغلبية ، وإنما أشرنا في استخدام الناقد أبو ديب مثلا لترجمة الأدبية لأنه ينهض بمهمة تأسيس علم الأدب فلا غرو أن يستحب ترجمة واصطلاح الأدبية بدلا من الشعرية ليماثل ما هو بصدده كما قدمنا في ظننا .

أما حجة الغذامي فقد تقدم نقلنا قوله بوصف الناس لملامح الجمال والفن بالشاعرية وهم يشيرون بذلك إلى ما يولده الشعر و وطاقته التخيلية بحسب وصفه وقد اعترض الغذامي على استخدام الشعرية لأنه حسب قوله يدلل بحركة زئبقية نافرة الشعر ذاته ولا يظن الشاعرية كذلك مع انهما يفعلان ذات الشيء ، ونورد " وقد اقترح هذه الترجمة د.عبد الله الغذامي فهو يراها مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر ويقوم في نفس العربي مقام poetics في نفس العربي

"، " وبالمقابل ينتقد الغذامي ترجمة poetics إلى الشعرية كون هذا اللفظ – يتوجه بحركة زئبقية نافرة إلى الشعر " [18] .

وإذا كانت المحاولة هي لإقامة قوانين تامة للأدب ولعلم الأدب عامة نرى أن استخدام جابر عصفور مثلا صحيح **للأدبية** واعتراض الغذامي على **الشعرية** صحيح بيد أن اقتراحه المقدم بديلا هو أيضا غير صحيح باستخدام **الشاعرية** لذات ما تقدم ، ولكن لو قصد مثلا أن يصار إلى قصر **الشعرية** على مصطلح وترجمة للفظة الأجنبية poetics لتعني وتدرس ما يختص بالشعر دون أصناف الأدب الأخرى فنحن مع هذا الخيار ، ولكن الأمر يبدو ليس محددا تماما ، فمثلا تبنى ترجمة الشعرية **د. أحمد مطلوب " في بحثه الشعرية وأشار إلى أن الشعرية مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين يمثل الأول (فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور) ، ويمتل الثاني (الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من التوتر) "** [19].

لقد ركّز حسن ناظم في مطالعته الهامة حول الشعرية ، أن الشعرية حسبما يراها **" هي محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا ، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية ، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي ، وبغض النظر عن اختلاف اللغات "** [20] ، وفي هذا ما يحمل مضمون

المركزية للأدب شعرا كان أم نثرا أم أي فن لغوي كان وهو بهذا ينطلق خارج الشعرية ذاتها نحو الأدبية بشكل عام وفي ذلك نرى **الأدبية** أولى بالاصطلاح وإفراد **الشعرية** للقوانين الخاصة التي تعالج المص الشعري والمساقات الشعرية ومتعلقاتها ، وقد أفضى تقديم الباحث السابق إلى تشخيص معضلتين واجهتا البحث حول الشعرية عنده وعند غيره **" إن الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع) وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها : شعرية أرسطو ، ونظرية النظم للجرجاني ، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجني ، أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح الشعرية ذاته مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه ، كما هو الحال في نظرية التماثل** Equivalence **عند ياكوبسون** R.Jakobson **ونظرية الانزياح** Deviation **عند جان كوهين** J.cohen **ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب "** 21. .

إلا أن أهم ما قدمته مطالعة حسن ناظم هي في الأسئلة التي وضعها وأجاب عليها في بحثه والتي تتلخص في السؤالين الهامين :

1-ما علاقة القراءة والتلقي بالشعرية ؟

2- ما مدى موضوعية نظريات الشعرية ؟

وفي ما يتعلق بالسؤال الأول فقد تمت معالجته من خلال نظريات التلقي Theories of reception التي اجترحت أنماطا من القراء دون الإخلال بموضوعية الشعرية ، أما على صعيد السؤال الثاني فلم يكن ممكنا التأكد من الموضوعية المطلقة ، خاصة وأن هناك مستويين لمعالجة هذه القضية ، الأول الذي يتصل باستناد المعالجة للنص الأدبي فقط في عملية استنباط قوانينه حتى ولو تم اشراك القاريء مادام الاستناد الى النص وليس على أي شيءٍ خارجه ، والثاني كل شعرية لها فاعليتها الكامنة مع ما يلاحظ من اختلاف نظريات الشعرية رغم وحدة النصوص، إلا ان التساؤل المفتوح الذي أبقاه ناظم ، هو هل استطاعت الشعريات الحديثة بمختلف مفاهيمها النظرية أن تفسر أو تجلي الوسائل الشعرية كلها دون استثناء ؟ واعتبره مطمحا كبيرا .

لقد بدأ الشكليون الروس مهمة بلورة مفاهيم كلية تضم قوانين الأعمال الأدبية تحت مصطلح **الشعرية** وإن قصدوا به قوانين الأدب ككل وكان الأولى لو استخدمت الأدبية هنا ، واعترض اللسانيون السيميائيون الذين نادوا بدور التقاليد في رسم حدود الأدب وأن لا خصوصية – حسبما قالوا- للخطاب الأدبي كما هو الحال عند **غريماس وكورتيس** ، كما شكك عدد من الأسلوبيين مثل **ريفاتير** بإمكانية ذلك على اعتبار عمومية القوانين لو استنبطت حتى عوضا عن مهاجمته وسائل الشعرية في دراسة النص المفضية على تحطيمه – كما يرى – هو ذلك ويصر عليه .

ولا شك أن ما أتت على تناوله الدراسة المستفيضة للشعرية كمصطلح مستخدم منذ أرسطو مرورا بالقرطاجني وقدامة ابن جعفر والجرجاني وما قيل عن استلهام ياكوبسون لنظرية المعاني والبلاغة والتأسيس عليهما في مجال اللسانيات الحديثة وما اعتمدته الأسلوبية ومن ثم الجمالية وكذلك إفراد الحديث عن شعرية التماثل ومن ثم شعرية الانزياح والفجوة : مسافة التوتر كان وافيا ومميزا بيد أن ما هو مهم هنا أن الشعرية لو انتهت قوانين لتفسير وضبط الشعر متناولة النص ذاته ولا علاقة لها بما هو خارج ذلك فإنها تكون قد استوفت الغرض تماما ، ولو انتهت إلى أنها قوانين ضبط الإبداع الأدبي بعامة فلا بد من إيجاد ما يتخصص في الشعر تحديدا لأن العام لا يلغي التخصيص وإن اشتركت فيه السمات النافرة ، إنما ما يجعل الشعر مميزا هو بالذات تلك السمات التي تفصله عن باقي الإبداعات الأدبية الأخرى والتي تجعله مميزا بها ناهضا عليها .

ويفهم منتهى الفهم أن النقد الأدبي الحديث على اختلاف نظرياته ومدارسه يتخذ صفة مغلقة ومستقلة ومتكاملة على النص بعد إزاحة المؤلف والتأريخ **" إننا ندرس العمل الأدبي خارج تأريخيته وفئته الاجتماعية وندرسه أحيانا أخرى ضمن التاريخ والفئة الاجتماعية ، ويرجع تمايز الدراستين إلى فردية كاتب العمل وعبقريته ، ذلك أن الفردية الاستثنائية تعيش رؤية للكون ، وبهذا يمكن فهم العمل الأدبي في ذاته دون اللجوء إلى سيرة الكاتب "** 22، ومثل ذلك منطقي

وصحيح لأن المطلوب من الدراسة هو قوانين النص فقط بمعزل عن الكاتب كونها كافية للاستدلال والاعتراض بأن بعض الدراسات الأولى كانت تحلل النص على أسس أخرى أساسا مثل الأساس النفسي والاجتماعي والأيديولوجي قد أفضت استنتاجات هلامية مما أدى إلى اعتبارها فاشلة على هذه الصفة ، بينما لو كانت أضافت ذلك إلى المقترب النقدي المتعامل مع النص ذاته مكملا له لتكامل المنظور النقدي المنشود وهو رأي **فراي** ونجده معقولا إلى حد بعيد .

ولعل أهم ما نريده ختاما هنا هو أن **الشعرية** في نهاية الأمر تتعلق بالنص كما أسلفنا وتحتكم لهذا النص الثابت المنتهي والمحدد ومعه تصبح حاملة لذات الثبات ولو أنها أدخلت المتلقي فهي قد اشترطت حياده المطلق لتبقى موضوعية ، وإذا كانت الشعرية المتعلقة بالنص على هذا النحو من الثبات والحدية والانتهاء فهي لا تصلح إلا لما يتعلق بها فقط ولا تقول لنا شيئا إضافيا نهائيا في ذات الوقت الذي تحاكم فيه النص عن المبدع أكثر من حدود ذات النص فهي حكم على المبدع من إطار واحد لا يصلح تعميما كما لو كان مثلا لهذا المبدع أكثر من نص ومثلا لو كان أكثر من لون أو جنس أدبي أو كانت مثلا تلك النصوص على تسلسل تاريخي مستمر .

و**الشعرية** مهما انتهت إليه من قوانين في دراسة النص الشعري الذي يعنينا لن تجيب على عدد من الأسئلة التي نراها أصبحت ملحة في عدد من التطورات في المشهد الشعري

المعاصر وخاصة العربي ، وإذا كانت قد أبقيت واقترح لها أن تبقى مفتوحة حتى على مستوى النص الأدبي ذاته كما تقدم ، فإن من نافل القول إذا اعتبارها غير كافية في ذاتها لا لإكمال المنظور الأساس الذي يراه مثلا كما سبق د.أحمد مطلوب فيها بقوله " **فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر** " عدا عن كونها أيضا غير مهيأة تماما للكشف عما أتم به في قوله " **يدل على شاعرية ذات تميز وحضور**" .

لذلك نرى أن من الأهمية بمكان إفراد درس نقدي خاص تحت نظرية أو مبحث **الشاعرية** ليتناول ما هو خارج النص بالمقابل أي المبدع ذاته وعلاقته بالنص تاليا ثم إتمام الدراسة المفترضة لإغناء هذا الدرس النقدي ، إن الشاعرية هي الوجه الآخر المضيء والذي لا غنى عن قصده سواء كان ذلك وفق منطوق الضرورة أو مجرد المغامرة في الاستكشاف وتبيّن العلاقات الناتجة ، فإذا أمكن التوصل إلى خلاصات مفيدة فقد تمت المهمة وإلا فإن الآمر يبقى مفتوحا على كل ما يلي ذلك من إسهامات ومحاولات ويكون لما رأينا أهمية الدعوة للتأسيس عليه .

الشاعرية Poetism

هل يمكن اقتراح اللفظتين مرادفتين وتثبيتهما مصطلحا لنظرية أو معالجة لقوانين تتعهد المبدع ذاته بالدرس ومحاولة الفهم لمبعث ومراحل قدراته الإبداعية أولا وكيف يمكن بعد الفهم هذا استغلال هذا الفهم في تسيير وتكثيف مراكز النشاط المولدة لهذا الإبداع عن طريق الدرس النقدي الواعي المنصف والمحفز وصولا إلى ضمان استمرار وتألق هذه الإبداعات ومن ثم انعكاسات ذلك وعلاقاته مع النص وقوانين الشعرية ؟

لا أعتقد بوجود الكلمة الأجنبية بهذا المنحوت هنا ولم أعثر عليها بذات المعنى فيما طالعت من معاجم وقد عثرنا عليها في المقابل في المستخدم الدارج لدى عدد من المواقع الأجنبية المهتمة بالشعر على الشبكة العنكبوتية وفق عدة معاني و إشارات ربما هي ذات دلالة على الشعريات أو الشعر بشكل عام حيث الاشتقاق اللغوي الأجنبي يؤدي حسب المقطع الأخير معنى الاسمية نحو ميكانيكية أو تقنية أو آلية وذلك في مقابل ترجمة الكلمة mechanism ولكن الفعل الإنجليزي هو في هذه الحالة mechanize والفعل المصاحب موجود وهو poetize or poetise ليشير بحسب ما أشار معجم أحد المواقع ليعني يكتب شعرا رغم أن الاستفسار عن الاسم المقترح في ذات الموقع المعجمي لم يورده إطلاقا ! 23 وعلى أي حال فطالما الكلمة العربية متوفرة فسيكون من الأيسر البدء

بها لتشير إلى ما يخص الشاعر بينما الشعرية لما يخص النص .

خلص د.محمد صالح الشطي في كتابه إلى أن **نظريات الإبداع** تقوم على ثلاثة أنماط هي **الإلهام** و**الحدس** و**التصميم** الذي هو صنعة وأفرد أيضا مراحل الخلق الأدبي والتجربة الشعرية لتكون في مراحل متعاقبة تبدأ أولا **بالحافز** المحرك ثم **التأمل** والتمثيل ثم **المخاض** الذي يسبق الكتابة ثم مرحلة **الكتابة** ذاتها ويليها أخيرا مرحلة **التنقيح** والتهذيب ، وأورد شهادات لثلاثة من الشعراء حول تجاربهم الخاصة في الكتابة منهم الشاعر عز الدين المناصرة وأحمد عبد المعطي حجازي ، وقد استفاضوا في شرح تجاربهم منتهين إلى الراحة الروحية والفسيولوجية التي تصيبهم عقب الانتهاء من الكتابة وهو ما يتصل في شيء منه بما قدم أرسطو حول التطهير الذي ينزع الشعراء إليه باعتباره تفريغا لشحناتهم العاطفية بعد القلق الذي كان يصاحب مراحل المخاض والتأزم في الكتابة ، كما ناقش أيضا التجربة بشقيها الشعورية والتعبيرية التي أوردها سيد قطب في كتابه النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، وخاصة فيما يتعلق بالفصل بينهما أو التتالي بينهما ، كما انتهى أخيرا إلى أن للتجربة الشعرية وبالتالي لتحقيق **الشاعرية** لا بد من مقومات تنهض عليها وتساعد في تشكيلها وهذه المقومات هي :

1-الموهبة **2- الثقافة اللغوية والأدبية العامة**

3- الشفافية والرهافة 4- المعاناة وخوض التجربة

وقد استعرض في كتابه أيضا طبيعة الأدب والنظريات التي تناولت ذلك من محاكاة يقودها الإلهام عند أفلاطون ثم نظرية الانعكاس والروح المطلق عند هيجل وصولا إلى النظريات الحديثة كما ناقش نشوء الأجناس الأدبية والاتجاهات التي حاولت التعرض لذلك ،كما تطرق إلى المدارس الأدبية المختلفة من الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية والمدارس الحديثة كما تطرق إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي بدءا من الاتجاه اللغوي والمنهج النفسي والمنهج التاريخي وكذلك المنهج الاجتماعي وأخيرا المناهج الحديثة الموضوعية واللسانية والبنيوية والأسلوبية وغيرها مع التطبيق العملي على كل منها.[24]

إذن يمكن الاستنتاج مما تقدّم أن جزءا مما نعتقد ضرورة تأطيره ضمن مبحث محدد فيما يتعلق بالشاعرية جرى تناوله شذرا هنا وهناك ضمن سياقات مختلفة ، وهو ما يستدعي استفادة من ذلك في تقديم هذه الصورة التي نحن بصدد إدراجها في هذا الجانب من مبحث الشاعرية ، وحتى يتسنى ذلك لا بد من وضع الهيكل العام على النحو الذي يرتب لهذا التناول ويوضح المسائل المتعلقة والتي ستتدرج تحت هذا الموضوع وليكن ذلك على شكل أسئلة مفتوحة نقدم إجاباتنا ونترك لمن يريد أن يسهم في ذلك تاليا :-

ما هي مراحل الشاعرية وكيف تنتقل وتتحرك ؟ وهل هي ثابتة ؟
ما هي درجات الشاعرية كأجناس ؟
ما المسائل التي تتناولها الشاعرية ؟

مراحل الشاعرية

أما مراحل الشاعرية فهي ذاتها المراحل التي يمر بها الشاعر أثناء تطور شاعريته من لحظة الانطلاق التي تتحقق وحتى آخر النصوص المتحصَّلة عنه والتي تفيد الدرس النقدي في متابعة الشعرية لديه فهي خمس مراحل كما نتج لدينا وظهر من استقراء تطبيقي على عدد من الشعراء من خلال شعرهم وتراجمهم وكذلك من واقع التجربة الخاصة ، وندرج هذه المراحل بحسب ترتيبها التصاعدي كالتالي :

- **مرحلة الحافة والاكتشاف**
- **مرحلة الشاعرية اللغوية**
- **مرحلة الشاعرية التصويرية**

ـ مرحلة الشاعرية المنهجية فالنقدية

وهناك جملة من العوامل المؤثرة الدقيقة والمتحكمة في الانتقالات من هذه المراحل والتي لها التأثير الموجب أو السالب بحسب نوعها وشدتها وزمنها وموقعها أيضا وهذه العوامل هي:

1- البيئة والعوامل الاجتماعية
2- الجنس والنوازع النفسية
3- الثقافة والفكر والأيديولوجيا
4- التجربة والمعاناة
5- النقد والتبادل المعرفي

وسنعرض لكل منها أثناء هذه المطالعة أثره الموجب والسالب في النتيجة الموصلة إلى الواقع .

أـ مرحلة الحافة والإنكشاف

هذه المرحلة هي ذات المرحلة التي تبدأ فيها دواخل المبدع بالحركة الناتجة عن اختزان هذه الموهبة المتوفرة والتي لا تنفك تلح على صاحبها مؤكدة له باستمرار أن لديه شيئا مختلفا عن سائر أقرانه ممن هم حوله ، ولا يزال يعتمل هذا الحافز في نفسه ووجدانه كما المرجل الذي تضطرم النار أسفله ولا يزال يكتسب طاقة تزيده قلقا وتوترا ونزوعا نحو محاولة الفهم

لما يجري في داخله وماذا يتوجب عليه أن يفعل كي يصل إلى مرحلة من السلام الوجداني والنفسي ، إن هذه أزمة هذه المرحلة وما يصاحبها من توتر وعوارض ، هي التي تعود لكي تكرر نفسها دائما كلما كان الشاعر لاحقا في مرحلة التحفز إزاء عمل أدبي أو قصيدة شعرية ولكنها تصبح تاليا مفهومة لديه معلومة الأسباب في المراحل اللاحقة ، بيد أنها في أول الأمر ليست كذلك وهي أشبه ما تكون بعملية انكشاف مع النفس تلي نوعا من الحوار الداخلي .

في هذه المرحلة لا يوجد غير احتمالين اثنين كنتيجة ومحصلة لها ، إما أن تنتهي إيجابيا بولادة أولى النصوص التي ينتجها الشاعر على شكل بداية الولادات وأشبه ما تكون بالطفل الخديج الذي يحتاج كثيرا من أسباب الحياة للصمود ، وإما أن تفشل تماما في التعبير النهائي عن نفسها وبالتالي تنتهي لتصبح تاليا نوعا من الرماد الدافئ ، فلا هو بالجمر المتوهج ولا هو بالخامد الخامل ، مما يجعل صاحبها في مرتبة المتلقي المميز لاحقا صاحب فطرة جمالية وذوقية خاصة عند تلقي النص الأدبي كما تفترض نظريات التلقي

وأما العوامل التي قلنا بتأثيرها على مراحل الشاعرية ، فإن أخطر تأثير لها وأعلى درجات حسمها للأثر عادة ما يكون في هذه المرحلة الدقيقة من عمر هذه الموهبة الكامنة ، فالبيئة بكل عناصرها الجغرافية والبشرية تسهم في التعجيل بالانكشاف المنتظر أو في الانتكاس والكمون بحسب نوعها ، فالبيئة

البحرية مثلا أو الجبلية سيكون لها تأثيرا مسرّعا كما في العوامل المساعدة في التفاعلات الكيميائية لما تتيح من انشراح في النفس وسكينة عكس ما قد تذره صحراء موحشة قاحلة ، وعلى الأعم الأغلب فإن الشعراء الذين نبغوا مبكرا كانوا وليدي معاناة وينتمون إلى طبقات من المجتمع أقل حظا في العوامل المادية من غيرهم وهي قطعا مجتلبة لمعاناة أكبر وأدوم أثرا ، كما أن عوامل أسرية معينة كفقد أحد الوالدين أو أحد الأفراد أيضا أثناء هذه المرحلة يوقّر حافزا دافعا كما هو ملاحظ ولا شك أن الجنس بمعنيين الجنس بمعنى الخصائص التي تميز طائفة من الناس وهو ما اعتمده هيبوليت تين وربما له أثر ما هنا ولا نعتقد بقوته كثيرا ، والجنس بمعنى الذكورة والأنوثة التي فعلا تلعب دورها فالملاحظ أن عامل الذكورة وخاصة في المجتمعات الذكرية الصرف وهي الأعم الأغلب تنشط لصالح الشاعر وترحب بمولده أكثر مما تفعل لنتاج الأنثى عادة، مما يفسر قلة عدد الشاعرات وبشكل ملحوظ نتيجة هذه العوامل المثبطة وخاصة في هذه المرحلة الحرجة كما تقدم ، وكما يفعل عامل الجنس فإن نوازع نفسية خيرة تلعب دورا إيجابيا في التعجيل بتفجير هذه المرحلة والخلاص منها وهي لا شك ناتجة عن صفات وخواص محبة للعطاء تتلاقى في محصلتها إلى الأمام مشكلة قوة دفع حقيقية ، ومستوى التعليم ونوعيته ونوعية الثقافة تلعب أيضا دورا مباشرا بغض النظر عن المرحلة العمرية أو الزمنية التي يمر بها المبدع ، فهي ذات أثر مباشر لا شك فيه ، وأما التجربة الخاصة سواء أكانت عاطفية أو سوى ذلك والمعاناة المتحصلة

بلا شك هي أم المحرك الخاص الذي يدفع بهذا العامل ليتقدم بقية العوامل الأخرى في أغلب الأحيان، هذه هي العوامل المؤثرة في هذه المرحلة بالتحديد فإن تلاقت قواها بالاتجاه الموجب لتحقق عزما تفجيريا ينقل الشاعرية من مرحلة الكمون إلى مرحلة الانكشاف تنطلق هذه الشاعرية لتعبير عن نفسها في أولى النصوص والتي يقابلها المبدع بفرح كبير عادة لما تشيع فيه من راحة المعرفة بذاته والاستقرار لما علم ، ولما تحقق له من احترام لذاته وتكريس لها على نحو خاص ، هذا ما كان قد أشار إليه عدد من الشعراء من خلال شهاداتهم الشعرية وربما هو الذي تقدم قول أرسطو عنه بالتطهيرية .

ومن الشعراء من أبقى هذه النصوص البواكير تاليا فاستطعنا الوصول لها ومنهم من عمد على إتلافها فخسرنا وثائق هامة لا شك كان يمكن أن يكون لها أثر مميز في مثل هذه الدراسات ، ومن النماذج الأولى التي ذكرت لشاعر النيل حافظ إبراهيم ومثبتة في مقدمة ديوانه هما البيتان اللذان تركهما لخاله عندما أحس أنه يثقل عليه لما له من كثرة العيال وما زال شابا طري العود في كفالة خاله نظرا لوفاة والده ، يومها ترك له رسالة يقول فيها 25 :

تَقُلتُ ْ عليكَ مئونتي إني أراها واهيةْ
فافرح فإني ذاهبٌ متوجه في داهيةْ

وقد وجد له مثل هذه النماذج الأولى البكر أيضا في الديوان ومنها عمله وكيلا في ذلك الوقت في مكتب أحد المحامين هو الأستاذ الشيمي ، وهو ما لم يكن ليضيف له راحة مادية ولا نفسية ، فترك له أيضا ما يماثل عتابه لخاله . أما أمير الشعراء أحمد شوقي ، فقد وصل لنا عنه من هذه النماذج الأولى كما أدرج د.شوقي ضيف في كتابه بيتين من الشعر له وهو لم يزل بعد تلميذا ، وقد أشار د.ضيف أن شوقي إنما أحس الشعر وهو لم يزل ابن أربع سنين ، وبعيدا عن مدى الصدق التام في هذه الرواية فإن المؤكد أنها كانت في مرحلة مبكرة جدا ، أما أبياته فكانت [26] :

إفريقيا قسمٌ من الوجودِ في شكلهِ أشبهُ بالعنقودِ
وذلك العنقودُ في الماء انغمرْ ما أملحَ الماءَ وما أحلى الثمرْ

أما ما ورد عن خليل مطران في ذات المرحلة الشاعرية فهو لا يعدو قصيدة واحدة وعمره لم يزل خمسة عشر عاما ، وينقل أنيس المقدسي عن جامع ديوانه أنه عاد إليها فنقَّحها وشذَّبها وهو ما لا يبقيها صالحة للاستدلال ، والقصيدة تستذكر انتصار نابليون على الألمان ننقل منها هذين البيتين :

والموتُ في الجيشين غيرُ مجاملِ يجتاحُ بالأزواجِ والأفرادِ
مازالَ يفتكُ والنفوسُ زواهقٌ وكأنَّ تلكَ هنيهةُ الميعادِ

ولعل من الواضح أن هذه النصوص إنما تشير إلى البساطة وأحيانا التقريرية المباشرة وذلك كونها لم تزل فجَّة ً طرية العود ِ أشبه ما تكون بفاتحة الكلام وصوت تنبيه ٍ لا أكثر ولا أقل ، إلا أنها مع ذلك تحمل مباشرة أثر العوامل التي سبق الحديث عنها ، فحافظ إبراهيم اليتيم الذي يعاني معاناة ضيق الحال ويأنف ُ أن يكون عالة على خاله ، ينطق مباشرة برسالة خاطفة ولكن تدل دلالة شديدة على هذه التجربة من جهة وتشعرك بأن شدة العتبة على رأي البيولوجيين قد تم تخطيها وانطلق النص، أما أبيات شوقي المدلل ربيب القصر والعائلات ومن نال حظّه من الرفاهية والتعليم المميز مبكرا ، فقد كانت أبياته من واقع هذا المعاش وتريكَ أثر ذلكَ في نزوعه المبكر إلى التصوير والصور التي أبدع منها الكثير لاحقا وميزت شعره الغني الثرّ.

إن حافظ بعد هذا الانكشاف لم ينل كثيرا من الحماس لشعره ولا الاهتمام ربما بما نطق به هذا الشاب الباحث عن سداد قوت يومه بباب أستاذه المحامي الذي قصد العمل لديه بعد مفارقته بيت خاله ، وقد عبّر عن سخطه وتبرمه من هذا الحظ ببيتين أيضا 27 :

جرابُ حظيَ قد أفرغتهُ طمعاً بابِ أستاذنا الشيميِّ لا عجبا

فعادَ لي مملوءاً فقلتُ لهُ : ممَّ ؟ فقالَ من الحسراتِ واحربا

بينما لا شك عندي أن أبيات شوقي قد لقيت من التشجيع والإطراء ما جعله متحمساً لأن يكثر من هذه البواكير ناظما في أمور الدرس كما قدَّمنا من هذا النموذج وتاليا يأخذ حظَّهُ من مرانٍ مبكِّرٍ في كنفِ صاحبِ السلطان وهو ما رتَّبَ لاحقا ليتقدمَ على أقران عصره من حافظ ومطران وغيرهم لما لهذا العاملِ من أثر وطبعا بالإضافة إلى غيرها مما تهيَّأ له دونهم ، وهذا لا ينفي أن شوقي امتلك موهبةً مميزةً منذ البداية عن هؤلاء جميعاً وهو ما يسَّر تاليا للاستفادة من العواملِ الأخرى الإضافية ، وقد لمس ذلكَ حافظٌ وذكرهُ من طرفٍ خفي ، فرغمَ أن كثيرا مما حرص رواة شوقي والمتحمسين له على إظهاره تاليا على أساسِ اعتراف حافظ لصاحبهم بالأفضلية سواء من أبياته التي مدح بها شوقي مباشرة مثل القصيدة التي ألقاها في مهرجان إمارة شوقي للشعر ومنها :

أميرَ القوافيَ قد أتيتُ مبايعا وهذي وفودُ الشرقِ قد بايعت معي

والروايةُ التي نقلت عنهُ في قولهِ أنهُ يحسدُ شوقي على بيتين من قصيدته التي ناسبت اكتشاف قبر توت عنخ آمون على يدي اللورد كارنافون 28:

أفضى إلى ختمِ الزمانِ ففكَّهُ وحبا إلى التاريخِ في محرابهِ

وطوى القرون القهقرى حتى أتى فرعونَ بينَ طعامهِ وشرابهِ

بيدَ أن رواة شعر حافظ وأصدقاءه المقربين رووا عنه بيتا يحمل حسبما يقولون ظاهرَ التسليم وباطن الإنكار في تقديم شوقي عليهِ وهذا البيت هو قوله:

هذا الذي حكمت فينا يراعتهُ وأكرمَ اللهُ و العباسُ مثواهُ

فقد روي أن حافظ إنما قصد **"حُكِّمَت"** بالبناء وليس فعلا ماضيا قاطعا بحكمها مسلمة لشوقي الأولوية كما ظنَّ أصحابُ شوقي

إن طبيعة هذه المرحلة كان يمكن أيضا الوقوفُ فيها على أثر العواملِ التي سبق الإشارة إليها تفصيليا بدراسة تطبيقية على سيرة المبدعين من خلال نصوصهم ومن خلال تبيُّن مراحل وطبيعة حياة كل منهم على حدة ، وإنما قصدنا في هذه المطالعة هنا الإشارة إلى ذلك وترك المجال تاليا لمن يريد الاستزادة حول أي من الشعراء والشاعرات ، ولم أقف على شعر لشاعرات في هذه المراحل لا من القديم ولا من الحديث لأدرجها كي نتبين أثر الجنس ولمسة الأنثى في بواكير شعرها وأحسبه لا بد وأن يكون خافتا ممتلئا خجلا وخفرا ، وفي ذات الوقت لا بد أن يكون صادراً عن نزوع إلى دفوعات قوية وحساسية بالغة فضلا عن تجربة خاصة أو عامة مميزة ، إن النقد القاسي للنصوص الأنثوية الأولية سيحطِّمُ الرغبة ويشوِّهُ المرحلة ولا يتوقع أن يكونَ اجتيازَ هذه المرحلة تاليا أمر

ممكن أو مراهنٌ عليه إلا لو كانت العوامل الأخرى المساعدة قوية بما فيه الكفاية لتضمن خلق مظلة علوية وجسر سفلي ينقل الحالة إلى الأمام ، وفي نفس الوقت فإن المبالغة في الاحتفاء بالنصوص الأنثوية الأولى ستفضي إلى مركّبِ إشباع كاذب يعيق التطور الحقيقي ويمنعُ عوامل الدفع من العمل الذاتي الخلاق بعيدا عن وهمِ الإنجاز .

إن خطورة دور النقد في هذه المرحلة الحاسمة أمر يمكن الجزم به بقناعة تامة ، وكم هي عدد النصوص الأولى التي لم تحظ بنقد متوازنٍ موجهٍ فخسر الشعر وخسرت الآدابُ جراء ذلك كثيرا ، ومن المهم أن يكون النقد ممن هو مؤهلٌ للتعامل مع هذه النصوص الأولى نظراً لبساطتها الشديدة والتي قد تغري الكثيرين بالاستخفاف الملفت بها والاكتفاء بإصدار حكم قاطع هو من الأهمية بمكان أن لا يكون قاطعا ، ولعل دور الحركة الأدبية الحقيقية في هذه المرحلة هو الدور الأهم ، ويحضرنا ما كانت تفعل العرب من تروية الصغار الشعر والحرص عليه في بواديهم ، بل والصبر على تلقينهم ذلك والصبر على ما يأتون به من نصوص ، وهذا لم يكن لمرحلة عمرية محددة بل حتى كان الصبر على الكبار ونذكر تلك الجملة الشهيرة " مازال هذا الغلام يهذي حتى قال الشعر " ، فإن المتوقع أن تكون هذه البدايات ضربا من الهذيان الذي يشبه إلى حد كبير هذيان الصغار وفأفأتهم قبل أن ينطقوا الكلام البيِّن ، ولعل المدارس هي قطعا الساحة الأكبر والباب الأوسع المفترض أن يكون ساحة لهذه النصوص الأولى ، وباعتبار

معلمي اللغة العربية في هذه المدارس هم النقاد الأول والعنوان الرئيس المتوقع للتعامل مع هذه النصوص ، فإن من الأهمية بمكان أن يكون هؤلاء من محبي العربية أولا ، لا ممن يتعاملون مع ما يقدمون من باب الوظيفة واعتباراتها ، وأن يكونوا على تميِّز ودراية أو على الأقل أن يحتفظوا بشرف الأمانة في التبليغ ونقل ما تقع عليه أيديهم من نصوص تلامذتهم إلى من هو مؤهل للتعامل معها ، إن وزارات التربية والتعليم يقع على عاتقها باعتبارها المؤسسات المشرفة على هذه المدارس دور كبير ويجب أن تضطلع ليس فقط بمهمة انتقاء المناهج الحية دون المناهج المنفرة ، والحرص على طواقم تدريس لهذه المادة مميزة يماثل الحرص على إفراد وقت مناسب موزع توزيعا سليما لا يضجر التلاميذ ولا يصيبهم بالنفور ، إن هذه الوزارات يأتي دورها في هذه المسؤولية قبل بقية المؤسسات الثقافية والإعلامية التالية في المراحل اللاحقة في التـاثير على هذه المواهب الموعودة وذلك بما يمكن لها أن تتيح من خلال النشاطات اللامنهجية من منتديات وحلقات خاصة لإتاحة المجال لمثل هذه المواهب من العبور هو في غاية الأهمية أيضا ويجب أن يتصدر أولوياتها واهتماماتها إن أريد للأمة أن تحقق ما فقدته في مجالات عدة وأولها ما عرفت به واشتهرت من أدب .

ب-مرحلة الشاعرية اللغوية

إن أهم ما تتميز به النصوص الأولى هو البساطة والعفوية

والمباشرة وقد تحمل معالجات بسيطة للصور لكن لغتها من النوع العام الذي لا يستشف فيه تميزا ولا أسلوبا ، وفي الغالب الأعم فإن اهتمام الشاعر في هذه المرحلة ينصبُّ على متابعة الجانب اللغوي وبمبالغة كبيرة لظن الشاعر ضرورة أن تكون له لغته الخاصة وهذا من أول اهتماماته في نصوصه في هذه المرحلة ، ومن الشواهد في عودة الشعراء إلى هذه النصوص بالعناية تاليا ما يؤكد ما نقول ، ومن أشهر من عرف عنه ذلك هو الشاعر محمود سامي البارودي الذي كان يصرِّح ُ ويؤكِّدُ ذلك دونَ كبير شعور بالحرج ، وإذا كان رب السيف والقلم له من الشجاعة الأدبية التي هي وليدة شجاعته المادية ولا تنفك عنها لصرِّح بما يقول فإنَّ كثيرا من الشعراء أخفى أو حرصَ على إخفاء ذلك رغم كونه يفعل ذات الشيء ، وهناك من يعترض على مثل ذلك ويقدم أسبابه ضرورة أن تظلَّ القصيدة أمينة مع نفسها كما أتت ، وهذا ما يفيد قطعا الدارس والباحث في الوقت الذي يحقق هذه الأمانة ، بيد أن الوصول إلى مرحلة أن تبقى الأخطاء النحوية واللغوية كما هي دون تصحيح كما يقول الماغوط لمجلة الناقد **"إنني اثبتُ كل ما كتبته من قصائد وان كانت قديمة.... بل لم أصحح حتى أغلاطها النحوية والإملائية "** مسألة فيها نظر كبير 29، وذلك لما يجب أن تحمله القصيدة أيضا من قيمة المنفعة والتوجيه والصحة والسلامة إلى جانب ما يجب أن تحمل من الصدق والحقيقة إذ أن الولوج على القصيدة من جديد بتغيير في أجزائها الرئيسة في ظني غير سليم لأن ذلك يعني عملية إعادة تكوين ينتج عنها كما ينتج عن تطعيم النبات أو اللعب بجينات الخلايا والناتج

ليس هو الذي بدأنا به ، بيد أن إصلاح أخطاء في سياق اللغة والكتابة لن يضير بل هو متوجب على الشاعر قبل الناقد ، وأعتقد أن أفضل السبل لذلك هي التصحيح باستخدام الهامش ، أي مثلما هو حال إدراج المراجع في الأبحاث عن طريق الشاعر ذاته وبيده ، فيعمد إلى قصيدته القديمة ويرقم الأخطاء ثم يدرج في الهامش أسفلها أو أعلاها الصواب ، وفي هذا تحقيق لكل القيم معا بل وإضافة قيمة أمام القاريْ والناقد هي قيمة احترامهما معا وتحقيق فضيلة الاعتراف بالخطأ وتقديم قدوة للقادم من الأجيال الناهضة وشهادة اعتراف من الشاعر ذاته باحترام الصواب والحقيقة التي يزعم محبتها بإبقاء الخطأ على حاله ، فالحقيقة تقول أنه كتب خطأً وعلمه فصوَّبه وأبقى ذلك مشهودا ليعلم تاليا أن هذا ما جرى ، وإلا فكيف يمكن أن يلام الناقد أو المتلقي مثلا في ظنه جهل هذا الشاعر لو أبقى النص على حاله ؟ وماذا سينتج عن استنطاق النص من قبل الناقد خلاصة بعد ذلك إن أدرج مثلا في ملاحظاته أن الشاعر كان جاهلا وقت كتابته لذلك وما زال بدليل أنه لم يعد له ، فهل هذه الخلاصة في جانب العلمية صحيحة مطلقا ؟ وهل ساهم الشاعر بامتناعه عن الفعل الصواب في تضليل الناقد وتضليل الدرس النقدي وإغوائهما بارتكاب مثل هذا الذنب ؟ وما قيمة العملية برمتها إن انتهت وفيها مثل هذه الشكوك في الخلاصات ؟ وكيف يتوقع لهذه الخلاصات أن تؤسس لعلم يفترض فيه الدقة والصواب ليصير تاليا هاديا ودليلا في ممارسة فضيلته التي يؤمّلُ فيها ويتوخى منها أن تحققه فيما تحقق ؟ فالعلم ليس لمجرد العلم بل لما ينتفع به.

قلنا أن حرص الشاعر في المرحلة اللغوية هو اللغة أساسا ، وإنما يقيم منهجه الخاص عبر التمرين الذي يدخل فيه في هذه المرحلة ونتيجة له ، فهو يكثّف ُ من درسه الاطلاعي على شعر غيره ، وربما يعمد إلى حفظ عدد لا بأس منه من نصوص غيره قديمها وحديثها ، وفي هذه المرحلة بالذات تبدأ لديه الميول الانبهارية نحو نصوص بعينها ، ونحو شعراء معينين سبقوا عليه وليس مهما أن يكونوا من الأقدمين أو المعاصرين له ، بيد أن اهتمام معظم الشعراء في هذه المرحلة عادة ما ينصبُّ على الأقدم لما تحمله ضمنا هذه الأقدمية من قيم القدوة والأستاذية المفترضة ، وهي قيم يقيمها المنطق الذاتي للشاعر ويؤثر فيها ما يلامس من حكم القريب منه ، مدرسا كان أم والدا أم غير ذلك ، وهي أيضا نتاج لما تحمله النصوص المدرسية الأولى التي يدرسها في مقرره الدراسي من إيحاء بالاختيارية للأفضلية والتميز الناجمة عن ثقته بقرار هؤلاء الذين اختاروا له هذه النماذج ممن يقومون على وضع مقرره وتعيين مدرسه والإشراف عليه ، ومن المتوقع قطعا أن يأخذ الشاعر طريقه إلى نمط من الاتباعية كمحصلة لذلك سواء لمدرسة أدبية شعرية بعينها ، أم لشاعر معين يجد في نفسه التوافق مع ما يقول أو مع ما يمثل من عوامل تشكلُّه أمام هذا الشاعر على هذه الهيئة والصفة ، فلربما مثلا وجد فيه الأسوة تماثلا مع بيئة أو وطن أو فكر أو جنس أدبي معين وهكذا مما يتسع المجال لملاحظته ، وقد يغيِّر في هذه القدوة أو هذا النمط من الانجذاب لسبب أو لآخر مرة أو عدة مرات تبعا لتذبذب

العوامل التي قدمناها كقوى مؤثرة على الشاعر في مرحلته الأولى ، وذلك كونها لا تزال تعمل في هذه المرحلة أيضا ، فشعر شوقي مثلا قبل دراسته في فرنسا يختلف اختلافا بيِّنا عن شعره بعدها وكذلك ملاحظة النقاد على مراحل غيره مثل حافظ وشعره في السودان إبان خدمته يختلف عن مرحلة ما بعدها وشعر محمود درويش في الأرض المحتلة يختلف بعد نفيه وهكذا فلهذه المراحل والعوامل أثرها بعد استقرار هؤلاء في المرحلة الثالثة وهي مرحلة الاستقرار وترصيد الخبرات فما بالك بمرحلة المران لا أبد أن الأثر فيها واقع وبشدة أعلى قطعا نظرا لطبيعتها التمرينية والاكتسابية .

وفي ذات المرحلة هذه نجد حرصا آخر يوازي الحرص على اصطياد اللغة وهو الحرص على المحركات الخارجية في النص أي الموسيقى وزنا وقافية ، بل إنه ينزع عادة إلى المبالغة في أمرها حتى يكاد يجلس أمام أبي العلاء في لزوم ما لا يلزم ، مما قد يورث النصوص الناتجة عن هذه المبالغة تكلُّفا ظاهرا بهذا العامل لكَلَفٍ في تأكيد القدرة ، ورغبةً في أن يثبت الشاعر لنفسه أنه يسير في الاتجاه الآمن ، هذا عوضا عن حقيقة أن أول ما يشبع التوتر في الوجدان القلِق هو النزوع إلى الموسيقى السريعة التي يمكن لها أن تشبع ذلك إلى حدٍ ما ، وتوفر النزوع إلى الراحةِ المؤقتة فهي أشبه بأدوية التخدير الموضعي أو الأثر الناتج عن إعادة ضبط خارطة الهرمونات في الجسد من خلال استخدام جرعات هرمونية سريعة ولا أحبُّ استخدام فكرة أدوية التخدير الموضعي وإن كانت إلى حد

ما معقولة ، ومن المعلوم أن الفوضى الناشئة عن كمية التوتر والقلق أثناء تخليق العمل الأدبي تتطلب إعادة النظام وتقوم الموسيقى بمحاولة خادعة لإتمام ذلك ، وهي إن تفرّدت بذلك أدت إلى نتيجة غير محمودة هي ما سبق وأن عبَّر عنه شوقي بقوله أن النص يصبح أنغام وأوزان فقط ، هذا إن جرى الانخداع السهل بهذا العامل المؤثر المصاحب للغة عند انطلاقها والتوهُّم بالإنجاز ، وتكون المهمة الحقيقية للشاعر الجيد والتي يدركها لاحقا بمهمة ضبط هذا العامل بنسبة مناسبة في المزيج فلا هو أعلى لكي يتحول النص بما يشبه اللحن الخام ولا هي أقل فيغدو متعكزا على خارجه منذ اللحظة الأولى ، إن ما يتبع الموسيقى المندفعة عند أول وهلة هو الصور والأخيلة والبؤرة التي تتألف من المزيج الذي عنته يوما العرب إلى حد ما في الحديث عن غيره بقولها "بيت القصيد " ، وبيت القصيد هنا هو المركَّب المنشط الحامل للشحنة الحقيقية والتي تقوم بعد التفجير بإعادة النظام ، نظام جديد مكلف إلى حد كبير ، فإن تبقى في هذه الشحنة ما لم ينفجر ظهر في النص وإن زادت الشحنة ففجرت نفسها وفجرت ما حولها لم يتحقق النظام المتوقع تاليا وظهر ذلك بعد ولادة النص، ومن الأهمية بمكان أن ننبه إلى أن ذلك يختلف عن ضرورة إبقاء المفجِّر نفسه راغبا في استقبال شحنات جديدة بما يترجمه المبدع لاحقا من اكتشافه أن النص لم يقل كل ما يريد ، وأن النظام المتحقق لم يكن هو النظام التام مما يغريه بإعادة الكرة تاليا .

إن الاتباع قد يظهر سمة أثناء هذه المرحلة وذلك قبل أن تصهر التجربة بعد استيفاء شروطها لغة الشاعر ليكون له في نهاية هذه المرحلة أسلوبه اللغوي الخاص ونافذته المدهشة الخاصة التي يطل منها ، ولذا فإن اختلاف نمط النصوص من حيث الأسلوب واللغة والاتجاه الإبداعي ربما كثيرا بين بعضها البعض في هذه المرحلة متوقع ، والحاجز المانع بين مدرسة بعينها ومدرسة أخرى قد تختلف تماما لا يكون قويا مما يجعل الشاعر من خلال النصوص أشبه ببحار يمخر العباب ولم يرسو بعد إلى ميناء بعينهِ بين هذه الاتجاهات والمدارس الفنية بمعالمها الفكرية والنظرية وما تستوجبه من اشتراطات في المنتمي لها في نهاية المرحلة هذه فما بالك باللغة والأسلوب وهو أول الأدوات المفترض أن يستخدمها الشاعر أو الشاعرة في مجال النص! ، ومن سمات هذه المرحلة أيضا بالإضافة إلى ما تقدم نزوع الشاعر نحو التجريب داخل مظلة القدوة بحيث يطمح إلى قياس ذاته بذاته من خلال عرض نصه بعد الانتهاء منه على الأصل لتبين ما قد تحصل له من تقدّم ودربة ، وإذا كان ما ذكره بعض النقاد صحيحا في قولهم " إثارة الشعور مقدَّم على إثارة الفكر " فهذا في هذه المرحلة نصا وروحا قائم دون ريب ، وفي ذات الوقت الذي يحاول فيه الشاعر أن يجرِّبَ على مقياس معين نجده يحاول في نهاية هذه المرحلة أن يضع بين يدي القارئ وأحسبه بين يدي ذاته أولا نصاً معارضاً فيما عرف عن المعارضات الأدبية مثلا ، وهو إنما ينزع إلى تضخيم المقياس بالتطلع إلى إحداث الفرق لنصه

نتيجةً ، فإن نجح فيما يحاولُ عبرَ مباشرة إلى المرحلة التالية سواء علم ذلك أم لم يتيقنه .

إن النقد المنصف يلعب في هذه المرحلة دورا في تقصير أمدها إلى المرحلة التالية ، ويحقق تشذيبا لها وتخليصا لها من شوائبها ويصلّب ُ من التجربة خاصة أن الشاعر يكون طيِّعَ المادة سهل التوجيه في هذه المرحلة كون أنه لا زال في مرحلة البداية ، وسيكون النقد من أهم العوامل أثرا وبالتأكيد أكثر من أهمية التجربة والمعاناة لو عرضت في هذه المرحلة ، وكذلك الأمر بالنسبة للثقافة والفكر والمتوقع طبعا أن تكون في مجال الزيادة والتراكم نتيجة أولا لرغبة الشاعر في الاطلاع وثانيا لرغبة النص ذاته في التنوع ، وبهذه العوامل الدافعة تكون عملية التراكم المعرفي في ازدياد طبيعي وستؤثر حتما ولكن النقد هو الذي سيحدد قيمة هذا التأثير وأي طريق سوف يسلكه الشاعر لاحقا ، فالنقد سوف يأتيه بإجابة شافية إن وصل في الوقت المناسب بأنك أفضل هنا وأجود هنا ومن هنا سيصبح أمامه الطريق مليء بإشارات حقيقية تجنبه البقاء فيها لفترة أطول ربما غير لازمة.

أما عن طبيعة التجربة الشعرية والعملية الشعرية ذاتها أثناء هذه المرحلة فهي عملية " استحثاث" وهي طبيعية تماما وتكون سيدة الموقف دون سيطرة قوية من الشاعر ، نتيجة لهذا الهضم المتواصل والتعرض المستمر لأجواء النصوص ، فالشاعر يكتب بدفقة يجتهد في الحصول عليها ويحرص على طقوسها

تماما ، وهو يكتبها حينما تأتي على ذات هيأتها فليس من وقت طويل يستعد أن يضيعه في تركيز أكبر ربما خشية أن تضيع هذه الدفقة ، أو هكذا قد يخيَّل إليه ، إن نزعة الرغبة في ترجمة هذه الدفقة أكبر من أي نزعة أو حاجة أخرى لديه ، فهو يستطيع أو يمكنه مثلا النوم دون طعام أو شراب وإن أحس بجوع أو عطش ، ولكنه لن يستطيع ذلك إطلاقا حينما يحس دخول هذه الدفقات إليه تباعا ، فهذا ما لا يصبر عليه ولا يمكن تأجيله ، ربما كتب قصيدته على ورق صحيفة أو علبة مناديل ورقية مثلا ولكنه لن يستطيع أن يتركها تذهب منه .

ت- مرحلة الشاعرية التصويرية

أما مرحلة الشاعرية التصويرية فتقف مفصلاً جميلا في تطوّر الشاعر بعد مرحلة تكون قد نضجت نتيجة المران المكثّف الذي سبق أن خاضه في المرحلة السابقة ، فتصبح قصائده ذات جرس موسيقي ناضج مناسب دون الحاجة إلى تركيزٍ أعلى فيها خاصة من ناحية الموسيقى الخارجية المعتمدة على الوزن والقافية والتشكيل والتنويع الحرفي للكلمات وتتابعها بين حروف مناسبة لإنتاج المظلة الإيقاعية من حروف صائتة وصامتة ومقاطع قصيرة وطويلة ، مغلقة ومفتوحة ، في هذه المرحلة تأتي هذه العناصر نتيجة طبيعية للمران والخبرة والملاحظة الدقيقة دون عناء كبير ، مما يسهّل تركيز الشاعر في مهمته التصويرية واستتباع الصور في النسق الذي تأتي عليه القصيدة ، إن الشاعر هنا يصبخ ذا سيطرة واضحة على

الموسيقى واللغة وينتج عن ذلك أسلوبه المميز الذي يحسنه ويستمرّ عليه ، وهذه هي المرحلة التي يمكن للشاعر أن ينوِّعَ في أغراض ِ قصائده وان يُظهرَ مقدرته على الإتيان بالقصيدة المكتملة المعالم والتي يمكن من خلالها توقع شاعرها لما تتيمز به من البصمة الخاصة به والتي يجعل في أغلب الأوقات في جعلها تنطق باسمه دون غيره ، إنها المرحلة التي يتشكّل المعجم الخاص بالشاعر في أثنائها فلا ينفك يستخدم فيها هذه المفردات الخاصة مرتكزا عليها مؤثرا لها ، وبنوع من الثقة التي يمكن التأكيد أنها مرحلة تشكيل البصمة الخاصة أسلوبا ولغة بالإضافة إلى إعمال الخيال المحلّق منجزا صوراً جميلة رائعة متكاملةً .

وأما العوامل التي سبق الحديث عن تأثيرها فهي في هذه المرحلة ذات تأثيرات متباينة بعضها غير مؤثرٍ تماما كالجنس وبعضها لا يؤثر إلا بقدر ما يخلق تجربة معيّنة مثلما العوامل الاجتماعية وكذلك النوازع النفسية والبيئة ، بينما تلعب الثقافة والفكر دورا قياديا في هذه المرحلة كونها تشكّل للشاعر طريق الالتزام مدرسيا –مثلا- وما يترتب عليه ، والثقافة تصقل الأسلوب الخاص وتصبح جزءا مغنياً له ومكرِّساً علامة له في الموضوعات التي يطرقها النص لديه ، ولا شكَّ أن التجربة هي المحك الفاعل الذي تتصهر التأثيرات الحقيقية للعوامل كلها فيها ، فتنتج معا خليطاً مركَّزاً يقود إلى نصٍ يحمل هذه السمات والتأثيرات ويمكن للنقاد وخاصة من يتبعون مدرسة نقدية تنادي بأخذ العوامل المختلفة هذه من حياة المبدع بالحسبان

واعتبارها الجزء الذي لا يتجزأ من نصه ، وتدرسه تالياً على هذه الصيغة المتحدة . إن النقد الأدبي يلعب دوراً في اكتشاف جمالية النص وجمالية الأسلوب في هذه المرحلة من خلال هذه الممارسة ويمكنه ربط عدد من التوقعات ، وهو قد يزيد من نشاط الشاعر وقد يساهم في التأثير على نشاطه سلباً أيضا ، ذلك أن الشاعر في هذه المرحلة وقد أصبح أكثر حرفة ودراية يغدو متوقعا شيئا كبيراً من الدرس النقدي إن لم يكن أملا في نتيجة على سبيل الإطراء والمشاركة ، فعلى سبيل المنهجية العلمية لاكتشاف ما قد يكون مناسبا العودة إليه بشيء من الإيضاح أو النقاش يعينه على إعادة اكتشاف نصه من جديد.

أما القصيدة فهي في هذه المرحلة جزء من حياة الشاعر اليومية تأتيه كما البرق ، إلا أنه يحسن اقتناصها لأنه أصبح أكثر ثقة في قدرته ، ويمكنه أن يختزنها ويختزن مفعولاتها بعض الوقت ، يمكنه حتى أن يتصوَّرها في ذهنه كاملة قبل أن يضعها على المساحة البيضاء ، يمكنه أن ينجز التذوَّق السريع وتدقيق الوزن المناسب لها أكثر مما قد يعتقد الكثيرون ، فهو يستطيع اختيار الوزن والقافية والرويّ في شعر البيت "العمود " ، ويمكنه اختيار المسلك السطري إلى حد كبير في قصيدة السطر الشعري " الحر " ، وهو عند الكتابة على الورق قد يعيد تشكيل بعضها تاليا ولكن ليس كثيرا من التغيير الذي يبقى محدودا ، فهو يكتبها كما جاءته وتصورَّها بعد أن أعمل فكره على وقع دفقاتها الشعورية وشحناتها المتدافعة بنسبة قريبة جدا إلى حد التمام ، ولا يعدو التغيير فيها سوى جزء بسيط . إذن

هذه مرحلة استقبالية خالصة ومرحلة سيطرة جيدة ومعقولة على النص والدفقات الشعرية لا شك في هذا الأمر ، ولعل من الجميل أن نفرِّق متذكرين مما مرَّ بين هذه المرحلة وبين المرحلة التي سبقتها فيما يتعلق بالفرق عند سبر الشاعرية القياسية وما تقوله لنا في هاتين المرحلتين ، ففي مرحلتنا هذه سيطرة واستقبال جيد وتخزين جيد أيضا أما ما سبقها فهي موسومة بمحاولة إنجاز هذه السيطرة وكدٍّ كبير في استحثاث الدفقات الشعرية ثم ملاحقتها للسيطرة على مقتضياتها والعناء في مجاراة سرعاتها ، إنها أشبه ما تكون باستلام وتسليم مباشر على الورق كما هي دون اختيار حاسم أو أثر له وعن دون دراية بما ستفضي إليه الصورة الناتجة ولا ما ستكون عليه شكل التجربة في ثمرتها ، ولعل ذلك ما يجعل كثيراً من الشعراء قد يعمدون إلى إتلاف عدد لا بأس به من نصوصهم الناتجة في المرحلة السابقة أو في أضعف الإيمان عدم إدخالها إلى دواوينهم ، فإن وجدت عدّوها غير ذي قيمة كبيرة ولم يحبوا الوقوف عندها كثيراً .

إن النقاد عادة ما يطرحون فكرة عامة عن الشعر ولغته في محاوراتهم ودروسهم النقدية وهم يعالجون نصاً بعينه لشاعرٍ ما ، ولكن نادراً ما عثرنا على من يشير ولو من باب الإشارة والتلميح إلى حقيقة أن هذه الشاعرية المرتبطة بهذه اللغة لها ما يبررها في مراحل مختلفة ولا يمكن الجزم بها على الإطلاق من واقع نصٍ واحد أو مجموعة نصوص في زمن متقارب خاصة إن كان الحكم المراد الوصول إليه هو استخلاص

الأسلوب وإصدار شهادة حوله ، ذلك أن الحكم النهائي قلما يصدق قطعيا لأن الأسلوب غير مغلق على زمنٍ أو نص ٍ بعينه ، ولا يمكن ذلك إلى إن أمكن الوصول إلى كلِّ نصوص الشاعر بعد أن قضى وهكذا يمكن حصر هذا الإرث الفني ومن مجمله يمكن الوصول إلى أحكام أكثر صدقا لو أريد لها أن تكون على وجه التعميم حول الأسلوب خصوصاً ، فالأسلوب مما لا يمكن الوصول له بحكم قطعي ونهائي ومؤكد ولكن فقط أحكام حول الأساليب المرحلية له ما دام حياً .

إن هذه النقطة بالذات كانت من أهم النقاط التي أثارت عددا من الأسئلة مهد لهذه المطالعة تاليا ، وقد عثرت على إرهاص لها من نوع خاص وإشارة لطيفة عند د. سعيد الوريقي في دراسته حول لغة الشعر ، وكانت هذه الإشارة مما أنار طريقا مظلما في بدايته وكانت جملة الأسئلة المستحصلة من أهم الدوافع أمام إنجاز هذه الدراسة بالإضافة إلى جملة أخرى من النقاط التي تبيّنت فيها نوعا من التعميم غير المدقّق وغير المستند إلى مرجعية فاصلة تأخذ بعين الاعتبار هذه المراحل وأثرها عند مطلقيها ، بل إن بعضاً من هذه التعميمات كانت بحيث تعدُّ كل تجربة شعرية بما افترضته نسخة واحدة ، لا تأخذ في اعتبارها المرحلة الشاعرية إطلاقاً ، فالحديث عن المضمون البشري الذي أشار إليه د.سعيد مثلا هو عام وبالتالي وعلى هذه الصفة سيكون هناك أكثر من مضمون بشري وليس مضموناً واحداً نوقف الشاعرية عليه وإن كان يمكن أن نوقف الشعرية على النص الذي نحن أمامه فقط ، فهما شيئان مختلفان إذ الشعرية

مجالها الزمني والمادي ما هو أمامها من نص ، أما الشاعرية فمجالها مجموع النصوص وممتد الزمن من بدء انطلاق المبدع إلى لحظة انقطاع آخر عمل له .

يقول د.سعيد " لغة الشعر إذن كما نتصورها وكما نستخدمها في هذه الدراسة هي كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكّل ما نسميه بالمضمون البشري وتتجمع كلُّ هذه المكونات في منظور الشاعر لتكوِّن القصيدة الشعرية " 30، ثمة فائدة تتحقق حول اعتبار هذا المضمون البشري محققا للقصيدة الشعرية وذلك عند دراسة النص ذاته وتحليل مكوناته ولا شك في هذا ، لكن الأسئلة هي مثلا على النحو القائل هل هذا المضمون البشري هو ذاته في كل النصوص ؟ وهل نفترض ذلك لو كانت هذه النصوص للشاعر ذاته ؟ وكيف تتخلّق هذه المضامين ؟ وهل تختلف عند الشاعر الواحد أمام النص ذاته في مرحلتين زمنيتين ؟ وهل هي ذاتها مثلا لو كتب الشاعر نصاً عمودياً تقليديا أو كان نصه شعراً حراً ؟ إذن هناك أسئلة بحاجة لإجابة وهي أسئلة ذات وجاهة صحيحة وليست افتراضية بل واقعة وقائمة ولا بد من أدوات تعين على التوصل إلى الإجابات الشافية لها ولا يكون ذلك دون الولوج إلى باب الفصل بين الشعرية المحتكمة لنص مغلق على زمن ثابت وبين الشاعرية المنفتحة على زمن ممتد وجملة نصوصه كلها.

الدرس العربي النقدي اختلف في وجهة نظره أمام النص وأخذ اتجاهات متعددة وهذا متوقّع ، ولكن هناك مشكل من نوع آخر أشار إليه د.إبراهيم عبد الرحمن محمد في دراسة قيّمة " **مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث** " شكّلت مفاجئة ساخنة ، إذ أوضحت الرسالة مثلا أن أساس ما تعتمد عليه وجهات النظر هذه وتعده قوانينها التي لا مساومة عليها في مدارسها التي تنتمي إليها ، هي ليست القوانين التي تقول بها هذه المدارس الأصلية والتي احتفل بالانتماء إليها والانبثاق عنها وقت تناول النصوص تمهيدا للوصول لوجهات النظر هذه ، وبذلك تصبح هذه الخلافات دونما حجر أساس أو مرجعية تطابق ما أعلن تحت مظلتها من أحكام بررت لاحقا وجود الخلافات ، إذن أصبح الدرس النقدي العربي في مشكلة فهو يقول بشيء مستندا لشيء ويكتشف فجأة أن هذا المستنَدَ إليه عند التطبيق قد تغيّر وأصبح شيئا آخر . وبكلمات د.إبراهيم إن النظريات التي يطبّقها الدرس النقدي العربي ويقول بأنه يستند فيها إلى نظريات ومدارس ليست هي ذاتها التي يتيحها المصدر التي استعيرت منه هذه الأحكام إطلاقا بل يبلغ أحيانا الوضع حد التناقض بين النظري والتطبيقي ، " **يلاحظ من يراجع هذا الكم الضخم من الكتابات النقدية حول الشعر في الأدب العربي الحديث ، تفاوتا كبيراً بين التنظير والتطبيق** " [31] ، وقد تناولت الدراسة تفصيليا كيف تولّد على أيدي المبدعين من النقاد العرب المحدثين مناهج نقدية استخلصوها من المناهج المعروفة وأعادوا صياغتها جاعلين منها مباديْ نقدية جديدة قادرة على تفسير الشعر العربي القديم والحديث

تفسيراً مقنعاً ، وفي هذه الدراسة العملية التطبيقية القيّمة استطاع الباحث أن مقابلة أصول هذه المناهج بما آلت إليه في التطبيق لبيان الفروقات الحقيقية ، والخبر الجميل فيما حدث من هذا التنافر بينهما أن الناتج هذا والذي يمثل الفرق قد استطاع أن يكون إيجابيا ورائعا ومنهجا مناسبا ، لكن غير الجميل في هذا هو أن يتواجد من لا يزال يعتقد بأن أصل النظريات هو الأصوب وأنه لا ميزة خاصة تميِّز الشعرية العربية عن غيرها من الشعريات ، وفي هذا تجاوز كبير للحقيقة كما أن القناعة التامة بذلك سوف يقود إلى وقوف أصول هذه النظريات عاجزة عن تناول الشعر العربي .

لقد عرضت الدراسة السابق الإشارة إليها إلى الاتجاهات الرئيسة المتكونة أخيرا في ساحة الدرس النقدي ، وكان برأيها أن ثلاثة مناهج يمكن اعتبارها رصدت في هذا العرض ، فاتجاه يوثّقُ الصلة بين الشعر والشاعر من ناحية وبين البيئة بظروفها المختلفة من ناحية أخرى ، وقد تجلى هذا المنهج بحسب ما تحصَّلت عليه الدراسة في ثلاث صيغ ، صيغة نقد علمي أعمله كما قالت المستشرق **" كارلو نالينو "** في دراسة الآداب العربية وتأثر به تلميذه طه حسين ، هذه الصيغة ذاتها التي أنتجت صيغة اتجاه التفسير الحضاري للأدب فيما بعد والذي يعد د. عبد القادر القط رائده ، وكذلك صيغة اتجاه التفسير الديني للشعر الذي تفرع إلى من طفق يبحث عن الأصول الميثولوجية في الشعر القديم ، وإلى من هبَّ يرصد العناصر والإشارات الدينية على اختلافها وتنوع مصادرها

كتطبيق "تناصيّ " ، أما الاتجاه الثاني فهو المنهج الطامح إلى حل إشكالية ما خلّفه تطبيق المنهج العلمي من تفرعات وعدم انضباطه وكذلك لتفادي غلبة التفسير الموضوعي للشعر على التفسير الفني والانطباعية على التحليلية وهو الذي قامت به جماعة الديوان من حيث محاولة التفسير الرومانسي للشعر باعتباره صيغة فنية ، وينتمي له أيضا محاولة كل من صلاح عبد الصبور بناء نظرية شعرية على أسس صوفية وكذلك محاولة نازك الملائكة إيجاد طريق جديد كما طرحته في كتابها **" قضايا الشعر المعاصر "** ، أما المنهج الثالث الذي رأته الدراسة فهو المنهج اللغوي الذي تمثّل في البنيويين والأسلوبيين والتفكيكيين ومتابعاتهم وتطبيقاتهم.

أما الاتجاه اللغوي فنادى باستقلال النص الأدبي عن مبدعه وبيئته ، وهو في هذا لم يتطرق بالتأكيد ولم يكن ممكنا له أن يتماسّ مع الشاعرية طالما حدد الفصل بين النص وبين المبدع ، ولا اعتراض هنا على ما قام به طالما أنه يحاول معالجة الشعرية من خلال هذا الفصل ، هذا وإن كان سيخسر كثيرا على ما نظن من هذا الفصل ولعدة أسباب بيّنت الدراسة هذه عددا منها ، وأما الاتجاه الطامح إلى تفادي حدة النقد العلمي كما علل فقد عمد إلى المدخل النفسي كما فعل الأستاذ العقاد وكذلك فعل أيضا د.نويهي في تناوله لأبي نواس 32 ، وتبقى أن المنهج الذي درس النص مع علاقة وثيقة بالشاعر هو المنهج العلمي وتفرعاته ، ومن ذلك بحث سانت بيف **" إن النقطة الجوهرية في حياة كاتب كبير أو شاعر عظيم هي فهم**

واحتواء وتحليل هذا الرجل بأكمله في الوقت الذي تتسابق فيه عبقريته وموهبته وتربيته وثقافته والظروف المحيطة به ، لتدفع به إلى إنتاج أول عمل أدبي له. وإذا ما فهمت الشاعرَ من تلك اللحظة الحرجة ، واستطعت أن تحلّلَ تلك العقدة التي سوف يرتبط بها ، منذ ذلك الوقت ، كلُّ ما يدور في نفس الكاتب أو الشاعر، وإذا ما وجدت مفتاح تلك الحلقة الغامضة التي تربط حياته الثانية المشعَّة البراقة بحياته الأولى المظلمة المكبوتة والمهجورة ، تلك التي يحاول باستمرار أن يمحو ذكراها –فإنك تستطيع أن تقول أنك تمتلك شاعرك وأنك تفهمه " 33.

إن لنا ملاحظة هنا حول ما ذكره آنفا سانت بييف فهو بلا شك طرق بابا من أبواب الشاعرية وإن لم يقصد ذلك حينما جمع العناصر المؤثرة في مراحلها وتأكد من تأثيرها على الشاعر ولكنه بكل تأكيد إنما كان يدور حول المرحلة الأولى كما نعرف الآن ، وزعم ظانا منه أنه أجملَ الموضوع بأن هذه المرحلة إنما هي فقط المفتاح لباقي حياة الشاعر وطبعا إنما كان يحاول مدخلا يستخدمه في معالجة الشعرية ونصوصها مستفيدا من تأثير العوامل التي ذكر وما كان يقصد الحديث عن الشاعرية كما فصّلناها في هذه الدراسة ، كما أنه أجملَ كما تقدم ولكن دون الانتباه إلى المسألة المقابلة التي أغفلها تماما وهي أن هذه العوامل لا تبقى بذات الأثر مع الزمن وتعدد المراحل تاليا بل سقطت بقية المراحل كما رأينا وجرى إلى

التعميم زاعما أن ذلك مفتاح فهم الشاعر لاحقا وتملكه كما ذكر بنصه وفي ذلك مغالاة واضحة .

فيما تقدم نجد أنفسنا أمام ثلاث ملاحظات حول العلاقة بين هذه الخلاصات وبين الشاعرية وهي على النحو التالي:
أولا: الاختلاف بين الشعريات قائم وكذلك الخلاف بين النظريات النقدية التي تعالج الشعرية بشكل عام ، فكل منها تأخذ موجبات وجودها ومبررات وجهة نظرها من زاوية ما ، بينما نجزم أن مراحل الشاعرية لن تختلف باختلاف الشعريات عند الشعراء سواء نطقوا بالعربية وأنتجوا الشعرية العربية أم نطقوا بغيرها وأنتجوا شعرية أخرى ، وذلك لأن الميكانيزم الخاص بالشاعرية مرجعه الإنسان وأفعاله التي تستند إلى طبيعة بشرية واحدة بأي لسان نطقت وخاصة في المرحلة الحاسمة الأولى مع بعض التأثيرات النسبية المختلفة تاليا للعوامل المؤثرة وطريقة عملها ونتائجها بحسب الثقافات.

ثانيا: إن أسلوب النقد العلمي وبالذات ما أورده هنا بييف والذي تفضَّل وعدد لنا عددا من العوامل المؤثرة في الشاعرية قد ذهب بها بعيدا بافتراض ثبات الشاعرية لاحقا ودوام هذه اللحظات الأولى لمرحلة الانكشاف طازجة بنفس الأثر في ما يتلو من مراحل وكأنها بقيت جامدة وهذا غير صحيح وإن احتفظت حتما ببصمة معينة قد تصلح من قبيل الذكرى كما تصلح من قبيل النظر في إعادة محاولتها ومعالجتها فيما يتلو من مراحل .

ثالثاً: أن المذاهب النقدية على اختلاف أنماطها وأنواعها في محاولة فهم الأدب وفهم آلية عمل عناصره لم تتناول الشاعرية بالمفهوم المطلوب تناولا صحيحا كما ينبغي ولا حفلت بهذا الجانب بشيء من العناية والاهتمام الخاص وألقته بعيدا باستثناء بعض المصادر التي أدرجت إما شهادات شعرية هنا وهناك أو عمدت إلى تعمّد التنكر لأهميته وكأن النص يأتي وحده أو تجنَّت فيما حاولته لو فعلت تجنياً كبيرا.

ث- مرحلة الشاعرية المنهجية فالنقدية

لقد تم التأكيد منذ قليل على أن السمة المميزة والفاصلة بين الشعرية والشاعرية فيما يتعلق بالانغلاق والانفتاح أن الشعرية مغلقة على الزمن والنص بحكم احتكامها لمرجعيته الأولى والأخيرة ، بينما نجد الشاعرية منفتحة على الزمن والنص بحكم مرجعيتها لمجموع الزمن ومجموع النصوص الممتدة بينهما ، كما أمكن لنا تتبع ثلاث من أهم المراحل الشاعرية بسماتها المميزة وعلاقتها الدقيقة مع وهج التولُّد وما يتلوه من أثر وأدركنا الفرق الواضح بين المرحلتين اللغوية والتصويرية على وجه التحديد ، ولاحظنا أيضا حتى الآن أن كلا من هذه المراحل تبدأ من مرحلة سابقة لها وتنتهي بمرحلة تالية متطورة عن سابقتها ومختلفة في نوعية السيطرة الشعرية ، أما في هذه المرحلة التي نحن بصددها والتي أطلقنا عليها المرحلة المنهجية فالنقدية فيبدو مما اخترناه من اسم أنها مرحلة واحدة قد تنتهي بشيء مميز فيها وقد تبقى على جزئها الرئيس أي

الشاعرية المنهجية ، وهذه النقدية إنما تتحصل لعدد من الشعراء دون سواهم لأسباب متعددة ولكنها لا تعود بشيء منها إلى فرق رئيس في درجة السيطرة الشعرية ، ولذا كان الأولى أن تورد على هذا النحو لأن الفيصل الذي ميَّز فصلنا للمراحل كلّها هو درجات السيطرة الشعرية أساسا قبل أي شيء آخر .

إذن ففي الشعرية المنهجية هذه يصبح الشاعر وقد استقرَّ تمام الاستقرار ونضجت تجربته الشعرية تمام النضج واكتملت له أدواته بحيث أصبح محققا لسيطرة شعرية تامة هي سيطرة التحقق وهي التي يستطيع أن ينفذ من خلال تحصُّلها لديه إلى أن يستقرَّ على استقبالية منضبطة تمكنه من إعادة صياغة اللغة الخاصة به مرات ومرات كما تمكنه من تجريب أكثر من موضوع بل قد يبدع في موضوعات جديدة محددة مثلما أبدع بعض شعراء العرب قديما في موضوعات لم تكن متوفرة لدى الأقدمين ، إن سمات هذه المرحلة المنهجية لها علاقة حقيقية بالجهد والاطلاع والرغبة في مد البصر وربما التجسيير مع شعريات أخرى ومع فنون أخرى وهي العوامل الثقافية التي تشكل أكثر العوامل تأثيرا في هذه المرحلة ، فمن تيسَّر له من الشعراء ذلك وبذل الجهد فيه ورغب حقا في خوض غمار هذه التجربة أمكنه الإتيان بتحف ونفائس ودرر جميلة يظهر فيها أثر هذه الثقافة وأثر هذا الاطلاع بشكلٍ بيِّن وربما أثرت البيئة أيضا ببعدها الثقافي سلبا إن كانت في عصر من عصور الضعف فيستخدم الشاعر للأسف هذه السيطرة وهذه القدرة في إنتاج أنماط ربما من التنويعات غير المنتسبة للشعر إلا وزنا

وقافية كما ورثنا عددا من قصائد اللزوميات فيما لا يلزم وغيرها من الحذلقات اللغوية والتلغيز والتشطير وغير ذلك من أنماط .

لقد ذهب عدد من الأقدمين إلى تقديم شعراء بعينهم على غيرهم في موضوعات بعينها فعدوهم رواداً وأئمة فيها كما فعلوا بريادة البحتري لشعر الطبيعة وأبي تمام لشعر الحرب والمتنبي للحماسة والحكمة والشريف الرضي للغزليات والمعري للتصوُّف وتميُّز العاهات وأبي يعقوب الخزيمي للشعر التعليمي وأبي نواس للخمريات وعلية بنت المهدي وولادة المهزمية لشعر النساء وأبي العتاهية لشعر الزهد والخزيمي لمراثي الدول وابن الرومي للرثاء وهو نمط من التقديم للبراعة فيه وليس بالضرورة لابتداع الموضوع عدا عما كان من أمر أبي نواس المعترض الثائر على الاستهلال التقليدي بالوقوف على الأطلال كما هو شأن القصيدة فيما مضى وحثه على ضرورة التغيير ، وأوردوا عنه تهكمه على من لا زال مصراً على ذلك الوقوف بقوله :

قُلْ لمن يبكي على رسمٍ درسْ واقفاً ما ضرَ لو كانَ جلسْ

أكد عدد من النقاد دور البيئة في الانتقال أيضا بين غرض وغرض آخر وشيوع المدنية فقالوا أن مظاهر التجديد داخل القصيدة بالموضوعات هو مظهر بيئي أما بالصور فهو مظهر ذاتي وهو ما لا يتعارض مع ما نقول ولكن هذا التأثير البيئي لا يؤدي إلى تجديد في موضوع إلى إن صادف شاعراً مجاً

خلصت له مرحلة المنهجية تماما مسلمة قيادها ودقق في هذه البيئة النظر ولم يمرَّ بها مرَّ الكرام وهو ما أحسب أن شاعرا كأبي نواس صاحب الاطلاع قد فعله حقاً وعن جدارة واستحقاق فنطق بذلك ولم ينطق غيره من حوله كثير كانوا وما زالوا في ذات البيئة وذات الأثر ، أما أبو نواس فشاعر مرواغ قال في شهادته الشعرية مرة **" ما قلت الشعر حتى رويت لستين امرأة منهن الخنساء وليلى فما ظنك بالرجال "** [34]

إن عددا كبيرا من الأسماء الشعرية اللامعة في عصر العرب قد انتمت إلى هذه المرحلة قديما وحديثا وهناك عدد من الأعلام الشعرية مثل البحتري والمتنبي وأبي تمام وبشار بن برد وأبي نواس وغيرهم كثير مثلما حافظ ومطران و البارودي وأبي ماضي و مثلما هو درويش ونزار وعدد آخر لا يتسع المجال للتعداد ، ولكن أسماء قليلة هي تلك التي عبرت هذه المرحلة في شقها الأول من المنهجية إلى النقدية حيث اكتمل إلى سيطرة التحقق سيطرة الإبداع بإنتاج أصناف شعرية وليس مجرد التجديد في الموضوعات فقط وفي السبك وما يلحق به ، ولعل أهم ما نود أن نورده هنا هو ما يمثل الثورات الشعرية في الشعريات العربية وخاصة في العصر الحديث الذي اهتممنا برصده وقد تحقق ذلك على يدي أحمد شوقي من خلال المسرحيات الشعرية التي ابتدعها وكان رائدها الأوحد فيما يتعلق بالصنف والنمط مثلما فعلت نازك الملائكة في الشعر الحر فكانت رائدته الأولى ولعل عددا من القراء قد يود أن نذكر أيضا مسألة استحداث قصيدة النثر على أنها نمط جديد

وربما رشح أو توقع اسما ما ليحظى بريادة ذلك وهو ما نحجم عنه لاعتبارنا أن هناك نظر كبير في نسب هذا النمط القولي وهذا الفن الكتابي إلى الشعر لم يستقر بعد ، فإن تم استقراره وتأكد قبوله ونسبه أمكن بعد ذلك الحديث عن شعرية نقدية متحققة من خلاله وأمكن استقصاء ريادته تاليا والإشارة إليها ، وذلك لأنا آثرنا أن لا نثبت موقفا أو رأياً ذاتياً في موضوع قصيدة النثر في هذا الموضع بالذات من الدراسة وبالتالي نظهر وكأنا نرغم المتابع على اعتبارها نتيجة راسخة .

إذن فإن العبقرية الشاعرية حينما تنتهي إلى مرحلة الشاعرية النقدية تكون قد بلغت أوج تحققها وهي كما رأينا إنما تحققت بجهدٍ ودراية وهو ما يوافق قول منظري الكلاسيكية إلى حد كبير حينما طرحوها وإن لم يربطوا ذلك الطرح بتفسير الميكانيكية التي تؤدي إلى هذا التحقق، ونستذكر قولهم **" لا بد من وجود العبقرية أولا ولكنها لا تكفي ، فهي لا تصنع الشاعر ، فالعلم بأصول الصنعة الفنية ضرورة"** 35، وهنا لا بد من الإشارة إلى الفرق بين ما أرادوه في صنع الشاعر بعامة وكفى وبين ما نقول هنا بصنع الشاعر المبدع المجدد المخترع .

وبعد وصولنا إلى هذه المرحلة ربما أمكن فهم الذين قالوا بأن الشعر إنما يبدأ محاكاة لنماذج بعينها بالإتباع ثم ينشط بحديث النفس الهائجة وشجونها برومانسية خلّاقة تقود إلى الابتداع ثمَّ لا ينفك أن يرتقي إلى التمثيل والحوار عبر مغامرات لغوية

جريئة ، ثمَّ كيف أن المواقف الثلاث الغنائية التعبيرية –أنا- والملحمية التمثيلية –هو- والدرامية الندائية –أنت- قد تتداخل في العمل الشعري الواحد وبنمط مميز إن نتج في مرحلة الشاعرية المنهجية بينما لا يمكن لها أن تنتج عن ذات الشاعر في مراحل أبكر .

وسنكتشف ربما لماذا لن نقبل قول البعض ممن أشار علينا في مظانه الدراسية بأن حاجز اللغة قد يسقط أمام الشاعر المبدع وهو يقفز خلال هذه المغامرات بعد أن يكون متحدثا من داخل اللغة إلى سياقات خارجية مموسقة وهؤلاء قد جمعوا بعضاً من آراء الشكلانيين و الواقعيين والماركسيين مع فكرة المعادل الموضوعي في خليط لم يستطيعوا تبيّن نتيجته الجديدة وببساطة شديدة لأنهم خلطوا الزيت مع الماء فلم يتحقق الخليط الجديد إلا بقدر ما يمكن ملاحظة ماء زيتي أو زيت مائي لأنها ببساطة احتفظت بصفاتها وبقيت منفصلة في هذا الخليط بحيث يمكن تميُّز كلٍ منها على حدة ولا يمكن تمييز ما يجمعهما في الخليط المبتغى الذي لم يتحقق.

وباستعراض النظريات الأولى في فهم نظريات الإبداع كما جرى طرحها سواء الإلهام أم الحدس ومعاناة الكتابة أم التصميم والصناعة كيف يمكن فهم دقائق إسقاطها في كل من مراحل الشاعرية ودور كلٍ منها ، وهكذا فإن مراحل الشاعرية تصبح مفتاحا جديدا يساهم في حلِّ عددٍ من الألغاز ويساعد في مقاربة أفضل لنظريات الإبداع وتلك التي تحدثت أيضا عن

مراحل التجربة الشعرية باعتبارها كتلة واحدة في كلِّ مرة يكتب الشاعر نصه وينتج عمله الشعري ، ويمكن لنا أن نتصوَّر الآن دور الحافز والتمثيل والتأمُّل والمخاض ثمَّ مرحلة الكتابة ومرحلة التنقيح والتهذيب وأين موضع كلٍّ منها وكيف يكون وضع كلٍّ منها في مراحل الشاعرية المختلفة.

بقيت أمامنا مسألة النص الوارد من الشاعر ذاته في المرحلة المنهجية وعدم تقبُّل بعض النقاد له إن كان على شكلٍ دون آخر وافتراضهم أنه يتوجَّب أن يكون على نمط معيَّن ليقبل دون غيره ، ومن ذلك نورد هذا الرأي **" وقد تعجب أكثر من ذلك إذا عرفنا أن أحداً من هؤلاء بل آخرين يمارسون الشكلين معاً ، فهم إذا أرادوا مناسبة تستحق أن يقال فيها شعراً ، أو أريد لهم أن يقولوا شيئاً عمدوا إلى الموزون المقفى فأتوا بالمطولات التي تحسب أصحابها ، إن لم تعرفهم ، بعض المتقدمين عليهم كالجواهري وغيره ، ثم تعود فتلقى صاحبك الذي جاء " بالمطولات" يقول شيئا من شعرٍ حديث نتبين منه شيئا من إيقاع مع ظلٍّ باهت من التزام القوافي "** [36] ، واضح وجلي في هذا الرأي تعميم غير مصيب وتحزُّبٌ لنمط معين من الشعر دون غيره مع أنه يقرُّ للشاعر في جزء من شعره بالأهلية والجمال والاعتبار وفق وجهة نظره طبعا وخاصة " المطولات" التي يحب ، بينما ينكر على ذات الشاعر إن جاء نصُّه على نمط آخر لا يعترف به ويورد لك مباشرة استنتاجا ما بأنه سيكون باهتا ، ولا نرى في هذا النمط من الآراء غير تحجّرٍ على شكلٍ معيَّن دون غيره وأحسب أن ذات الموقف

ربما كان يوما أمام التنوُّع في الأغراض أو أمام مسرحيات شوقي في بدايتها وربما أمام الموشحات وإن كان بمبررات وسياقات أخرى تناسب الأمر المعترض عليه لصالح القديم المعروف.

وهذا الأمر ربما كان أوضح لو قيل فيه مثلاً أن الأدوات النقدية تتغير عند النظر إلى شكلين من ذات المؤلف تبعاً لاشتراطات كلٍّ منها وليس الرفض المطلق كما تقدَّم فقط لجوهر النص المعروض وشكله دون ممارسة النقد أصلا وأن تكون المسألة على هذا الشكل الإقصائي ،وهنا نجد من يرى مثل رأينا هذا ونورد مثلا" **وبذا لا تتغير اعتبارات النقد الأدبي من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر فحسب ، بل تتغير كذلك من مسرحية إلى مسرحية أخرى ، ومن قصيدة إلى قصيدة أخرى ، فمثلا نقد مسرحية مصرع كيلوبترا لشوقي يختلف عن نقد مسرحية مجنون ليلى لذات المؤلف "** 37 هنا يمكننا فهم أن تتغير الاعتبارات فنيا تبعا لتغير النص ولكن ليس أكثر من تغير من داخل عملية النقد ذاتها لا من الخارج برفض النقد أصلا وإصدار حكم مسبق عام ، وعلى أ] حال فإن هذه المناسبات التي افترضها واحتفى بها د.سامرائي وما تنتجه أحيانا من مطولات قد لا تكون أكثر من دعاية ولو كانت براقة فبريقها نجاح للدعاية لا للشعر ، **" والتجربة الشعرية أيضا احتفاء بذات النفس كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره في إخلاص الصوفي لعقيدته ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته ، فلا يعد ٌ من التجارب الصادقة في شيء شعر**

المناسبات لأنه لا يعتمد على صدق المشاعر ولأنه يجعل من الشعر مهنة أو دعاية" 38، وهو ما نراه إلى حد ما بافتراض نوع المناسبة فإن كانت وطنية أو قومية مثلا أو ما يصدر عن حافز صادق فهي قطعا خارج إطار هذا التعميم ' فإن كانت من نوع شعر التهاني والمديح والمناسبات الأخرى التي لا يكون فيها الصدق والحقيقة هو المصدر المباشر والحافز والمحرك الشعري في الماكينة الشعرية التي ينضغط زر التشغيل فيها لإنتاج النص ، إن الصدق هو ثلاثة أرباع الشعر الشعر والقصيد القصيد وتبقى بعد ذلك ما يليه.

إذن فمسألة الكتابة بعدد من الأنماط هي من مستحقات المرحلة المنهجية ولا يتوقع لها أن تكون قبل ذلك وهنا تبرز سؤال هام قد يحتاج إجابة شافية من نظرية الشاعرية وهي أن عددا من الشعراء وخاصة من الشباب المعاصر ربما كتب نصوصه على شكلٍ واحد ولم يورد قصيدة واحدة على شكل الشعر العمود فماذا يعد ؟ وهل هو شاعر أم غير شاعر كما سيزعم متحزبون للنمط العمود ! ؟ والجواب البسيط أن الشاعرية لا تلزم شكلا ولا تفترض نمطاً شعريا ، فهي تتعامل مع الشاعر ذاته وتترك مسألة الشعرية وقوانينها لتحدد الموقف من النص وفق أدوات واعتبارات النقد الخاصة بهذا النمط أو هذا الشكل ، ولكنَّ الشاعرية إن قبلت الشعرية النصَّ على أنه شعر من هذا النمط أو ذاك أتت لتضع لنا درجة الشاعر وموقعه من هذه المراحل لا أكثر ولا أقل ، فهي قياسية للشاعر إن تحقق كونه شاعرا وليست نافية أو مثبتة شعرية الشاعر وبالتالي هي

تصنِّف موقعه في نادي الشعراء الكبير بعد أن يقبل عضوا فيه عند تقديم شهادته النصيَّة وقبولها أصلا.

هذا أولا أما ثانياً فإن القدرة على إنتاج أنماط متغيَّرة مختلفة تؤكّد مرحلة الشاعرية المنهجية عند الشعراء بينما النمط الواحد لا يصلح ليؤكّد ذلك على الإطلاق ولا ينفي الإدعاء بضدِّ ذلك كونه بقي على نمط واحد إلا من داخل الشعرية نفسها ، بمعنى أن مستوى هذا النص ونوعيته هي التي ستقود النقد الأدبي إلى تلمُّس درجة إتقانه وإبداعه وعند منعطفٍ معيَّن سيقول النقد الأدبي كلمته بأنَّ هذا المستوى هو المستوى الذي يشير إلى درجة جديدة ومتقدمة عن نصٍ سابق وهكذا حينما تصلُ نوعية النصوص بالقياس إلى ما فاتها وإلى ما هو مستحصلٌ عند غيره من الشعراء يمكن الاستدلال إلى نوعية الشاعرية التي وصل إليها شاعر النمط الواحد سواء أكان شعره على نمط العمود أم نمط الشعر الحر المعروف دون فرق.

وهكذا يمكن لنا أن نجمل أن الشاعرية العليا هي مقياس لقدرة الشاعر على خلق الشعر والتنويع فيه والتطوير عليه واستخدام كلِّ عناصره الجديدة والمستجدة ببراعة وتميُّز ، أما ما يميز انتقال الشاعرية من حيث السيطرة الشعرية فهي تبدأ بالاستقبال فالاستحثاث فالاختزان فالامتلاك على التوالي صعوداً وتتيح لاحقا التميُّز بالاختيار والإبداع.

درجات الشاعرية القياسية

تهدف الشاعرية القياسية عبر تطبيقاتها إلى الوصول بأقرب الطرق وأكثرها دقة وموضوعية إلى تحقيق هدف مزدوج من خلال النصوص التي أمامنا لشاعر ما وهي ، **أولاً** : بالوقوف على نوع المرحلة الشاعرية التي تخص الشاعر ذاته **و ثانيا** : بتلمس مستوى المتحقق في مرحلة الشاعر هذه من التطور في مرحلته تلك وجملة مراحله التي وصل إليها ، فكما هو مفهوم فإن المرحلة بحد ذاتها سوف تطرح نصوصاً تحمل سمة هذه المرحلة بشكل عام ، وهي بالتالي ستكون أداة القياس الوحيدة الممكن استخدامها للحكم بشكل صادق ، بيد أن هذا النص المنفرد لو عرض وحيدا لأمكن فقط استخدامه لتحديد المرحلة التي ينتمي إليها ، ولكن لتحديد مستوى المرحلة هذه لا بد من توفّر عدد من النصوص لذات الشاعر في ذات المرحلة ومراحل أخرى سبقت عليها أو تلتها فهي إذن عملية مراجعة .

ومثل هذه العملية لا شك ستبدو على غير خط بياني ثابت فلا بد من بعض الانحرافات أو ما هو غير واقع تماما في دائرة المتوقع اللازم وجوده توافقا مع الفرض ، إذ أن عملية الفرض هذه والنظرية بشكل عام أي الشاعرية اعتمدت على ثلاث ركائز في بنائها والتقديم لها منذ البداية وهي على النحو التالي : -

الأول : هو ما أمكن الوصول إليه عبر محصلة متابعة عدد من النصوص والتجارب الشعرية لعدد من الشعراء ونتاجهم عبر تاريخهم الشعري .
والثاني : هو عبر شهادات شعرية أمكن الولوج عبرها إلى هذه الخطوط العامة وسنقدم بعضا منها تاليا.
والثالث: هو محصلة تجربة ذاتية محض والاستنتاجات والملاحظات من خلالها .

وعليه فإن وضع هذه الخطوط التفسيرية والتنبؤية هو ضمن ما لحظته هذه الركائز الثلاث ، فطالما اتفق التطبيق العملي معها كان ذلك ضمن قدرة النظرية وما تتيحه ودليل على صحة ما تمثل ونتوقع له أن يتفق مع أغلب التطبيقات الممكنة ، وإن اختلف ذلك وجب حصر الاختلافات ودراستها وعرضها على النظرية طلبا لتفسير مستحق وواجب ، فإن تم ذلك فقد تحقق شرط هام لاستيعاب الشاذ من الحالات صعودا أو هبوطا بحسب ورودها وتنوعها وإن لم يتم تفسير هذا المختلف الشاذ ففي نهاية الأمر لا بد من القبول ببعض الاستثناءات على سبيل الطفرة أو القفز عن المراحل وهي غير قابلة للقياس باعتبارها استثناء سيكون بلا شك خاصا جدا .

وتلحظ الشاعرية القياسية عند دراسة مجموع نصوص مرحلة ما حقيقة أن هذه النصوص التي سترد في أول المرحلة لا بد من أن تختلف عن نوعية النصوص الواردة في نهاية ذات

المرحلة ، بل إن كثيرا من الأحيان يمكن تلمُّس ظلال المرحلة التالية في النصوص الواردة في نهاية تلك المرحلة وتباشيرها الواعدة فلا يكاد الشاعر يستقرُّ في مرحلته الجديدة حتى تتضح هذه الظلال وتصبح صورة أصلية مكتملة بكل أبعادها وملامحها ، وعليه فإن النص الواحد من هذه الواقعة في مرحلة ما سينهض في ذاته دليلا على المرحلة بعامة ولكنه سيحتاج بقية نصوص المرحلة لقياس مستواه إلى غيره في ذات المرحلة .

مما تقدم يمكننا القول أن الشاعرية القياسية هي على نمطين :

الأول : قياسية داخلية بحيث لو عرض النص وحيدا ومنفردا بذاته لأمكن الوصول إلى نوع المرحلة الشاعرية للشاعر من خلال ذات النص و دونما حاجة في هذا الحدس إلى ما هو خارج هذا النص .
الثاني: قياسية خارجية بحيث أن النص سيحتاج إلى عدد آخر من النصوص من ذات المرحلة للتعريف أولا بتطور وسمات المرحلة ذاتها بالإضافة إلى الحكم على سمات المرحلة بعامة مقارنة مع سمات المراحل الأخرى بعامة ودراسة مستوى الخط البياني الخاص بذات الشاعر من حيث التجربة وخصوصيتها .

ولتوضيح ضرورة قبول الاستثناءات هذه من الفكرة العامة للنظرية سنأخذ مثالاً بسيطاً ، فمن المعلوم أن القانون الخاص بالمغناطيسية يستوجب في أصل التدليل أي تقييس فكرته العامة تطبيقيا أن هناك ما يجعل المغناطيس جاذبا للمعادن المختلفة وهو ذات المثال التجريبي المعملي الذي يستخدمه مدرسو العلوم والفيزياء لشرح مفهوم النظرية المغنطيسية تطبيقيا ، وعلى الأغلب فإن المدرس يطلب إلى التلاميذ أن يلحظوا انجذاب برادة الحديد إلى المغناطيس عند تقريبه منها بمسافة كافية لبدء تأثيره كما يطلب إليهم ملاحظة أنه كلما اقتربت المسافة أكثر زادت قوة الجذب أيضا بعلاقة طردية ، وهنا تصبح الفكرة واضحة تطبيقيا بأن هذا المغناطيس لديه القدرة على الحديد وتحريكه إليه كلما اقترب منه أكثر ، وهنا يرد سؤال ماذا لو كانت قطعة الحديد هذه كبيرة جداً ، هل ستنجذب إلى المغناطيس أم لا ؟ وحسب مفهوم الفكرة العامة فإنه لا بد من انجذابها عند وقوعها في دائرة تأثير المغناطيس عليها ، بيد أن الذي يحدث هو العكس تماما إذ ربما يفلت هذا المغناطيس من يد التلميذ ليلتصق بقطعة الحديد الكبيرة هذه.

وهنا يحدث الاستثناء الذي يحتاج إلى توضيح جديد يحدد أن الفكرة العامة هي بهذا التطبيق بيد أنه يشترط أن تكون قطعة المغناطيس أكبر من قطعة الحديد ضمن شرط المسافة المؤثر فيها الحقل المغناطيسي للقطعة وهو الشرط الثاني المدرك والمتفق عليه بالتجربة لكل الحالات ، وربما زدنا فقلنا أن سؤالا ذكيا يستتبع أن يقول أن النظرية عند تطبيقها واستنتاجها

العام تستخدم الجسم الخارجي للمفهوم النوعي بينما يمكن باستخدام تقنيات وأدوات أخرى لقياس الكم المغناطيسي هذا وشدته ومميزاته الأخرى كماً من داخله وهي بالتالي تتوسع إلى الداخل أي داخل النص وهو ذاته مجال الشعرية .

إن تطبيق المثال السابق على قوانين الشاعرية في النظرية هو بالضبط مثلما هو التنبؤ بأن القوانين هذه ستجذب النصوص وتحدد طبيعتها من الخارج لأي من المراحل ، وكلما كانت المسافة أقرب هو في الواقع تماما انعكاس لكلما كانت المرحلة الشاعرية ابسط في ترتيبها تصاعديا ، وإذا كانت أبعد المراحل بمعنى أنها بدأت في الانفلات بعالمها الخاص بحيث تصبح ذات طبيعة خاصة بها تميزها مثلما هو واقع الششاعرية المنهجية تصبح إمكانية الانجذاب أقل وستحتاج إلى عناية خاصة وتفرد بحيث تدرس مجموعة كاملة خاصة عبر تاريخ مجموعها لا من النقطة التي هي عندها هذا من جهة شرط المسافة هنا .

أما من جهة أخرى فإن الاستثناء الذي حدث مثلا في المثال حينما كانت قطعة الحديد أكبر هو ذات الاستثناء إذا لم يكن ممكنا عبر المشاهدة التطبيقية العملية التدليل على المرحلة من الخارج عبر عرض النص ببساطة ، فلربما كان هذا النص المعروض هو كمثل قطعة الحديد الكبيرة تلك يحتاج إلى أن يكون استثناء على الشرط العام رغم كونه لا زال نصا ولا زال قابل للانجذاب أو التجاذب بشكل عام أي للفهم والعرض

على القوانين ذاتها وتحقيق النتيجة ذاتها في النهاية بانجذاب النص إلى القانون أو القانون إلى النص فهو في نهاية الأمر هو المقبول الوحيد لتطبيق القانون .

وكما أن القياسية تتيح عن طريق الداخلية والخارجية دراسة مفصّلة لموقع الشاعر هذا ، فإن المعالجة بالمقارنة مع نتائج شاعر آخر تصلح لتعطينا مفاضلة علمية ونوعية صادقة إلى حد كبير وتحل مكان الأحكام الانطباعية والأحكام الذاتية البعيدة عن الموضوعية مهما احتاط الناقد ليكون موضوعيا وعلميا طالما كانت أدواته لا تتيح له ترجمة ذلك فعلا ، ونزعم أن الأدوات التفصيلية عبر الشاعرية القياسية تتيح ما لم يكن متاحا لهؤلاء الدارسين ، وهكذا يمكن لنا تجاوز تصنيفات الانطباعيين من نوع شاعر تحب أن تسمعه ، وشاعر يجري ولا يجرى معه وشاعر تحب أن تصفعه ، إلى آخر ما هناك من نتاج التعميم غير العلمي ولا المستند لقانون باستثناء قانون الانطباع والذائقة الفردية .

بقي أن نوضح أمراً هاما هو أن دراستها أي النصوص من الداخل عبر قوانين الشعرية هي التي ستحكم عليها من داخلها فنيا وهو أمر مختلف عن فكرة تطبيق قوانين الشاعرية لتصنيفها من الخارج حسب المرحلة وهو مجال آخر قد طرقه الدرس النقدي باستفاضة وهكذا يصبح لدينا مجموعة من القوانين العامة المحاوَلة لإقامة تكامل علمي بين دراسة النص

من خارجه بما له علاقة مع مبدعه ودراسته من الداخل بما هو نص مع مكوناته دراسة علمية .

تطبيقات ونماذج على المرحلتين اللغوية والتصويرية

خلصنا إلى أن الشاعرية القياسية تتيح لنا وسيلة التدليل من خلال النصوص وطبيعتها على المراحل الشاعرية باعتبارها تنطق عن لسان حالها ، وقد اختار البحث هنا المرحلتين اللغوية والتصويرية لعدد من الشعراء لاستنتاج المراحل الشاعرية لهم من خلال نصوصهم ولتلمّس الفارق الواضح والجلي بين هاتين المرحلتين تحديدا باعتبارهما أكثر المراحل أهمية في حياة الشعراء لكونها مراحل التشكيل الرئيسة لهم وباعتبارها أقرب المراحل إلى القانون العام أقصرها مسافة ، وما يصدق هنا على النماذج المختارة والشعراء المختارين ، يصدق على نصوص أخرى لهم يمكن طبعا الاستدلال منها كما يصدق على شعراء آخرين ونصوصهم في تلك المراحل المماثلة ، ومن ضمن من تم الاختيار لهم في هذه التطبيقات أن جرى الحرص على الإتيان بنماذج لاثنين من الشعراء الأول هو شاعر النيل حافظ إبراهيم والثاني هو الشاعر محمود درويش لاعتبار أن أولهما من جيل العمود المحافظ والنابغ في شعره بل والمتميز كشاعرٍ للاجتماعيات وابن للشعب وقضاياه ، وثانيهما لاعتبار تميُّز تجربته الشعرية أيضا ولاعتباره من أعلام شعر المقاومة أيضا ًورأينا أن نصوصه

المتأخرة قد وصلت مرحلة متقدمة يمكن معها الحكم بتميُّزه و استحقاق تمييزه ، وقد كنت أود أن أقدم أيضا بعضا من نماذج الشاعرة المبدعة نازك الملائكة باعتبارها بموجب نظرية الشاعرية قد وصلت أيضا مرحلة الشاعرية النقدية عبر إنتاجها قصيدة السطر الشعري في المراحل الأولى إلا أنه لم يسعفنا الحظ بالوقوف على نماذج للمرحلة اللغوية في شعرها ، أما التدليل على نماذج لأمير الشعراء أحمد شوقي باتفاق بل والمجدد في شعر العرب بعد وصوله مرحلة الشعرية النقدية من خلال المسرحيات التي كان هو علمها الأول فسيكون من العسير الإتيان بنماذج المرحلة اللغوية ولذا آثرنا إيراد نصوص المرحلة التصويرية في الختام .

إن سمات مراحل الشاعرية الخاصة لكل مرحلة منها ستبدو واضحة من خلال هذه التطبيقات والمقارنة بينها مما يمكن معه التيقن من الحكم والتصنيف المدرج وبالتالي الحصول على مطابقة عملية قياسية ومقارنة في ذات الوقت ، وحيث أن المجال لم يتسع لإيراد كامل النص فسيكتفى بإيراد قطعة مناسبة منه لاعتبارها ممثلة لجل النص وذكر مصدره هنا إن أريد الرجوع له للتيقن من انسحاب الحكم عليه أيضا.

التطبيق الأول :

من قصيدة الشهيد عبد الرحيم محمود " نجم السعود " نأخذ الأبيات التالية :

نجم السعودِ وفي جبينكَ مطلعهْ أنّى توجَّه ركبُ عزّكَ يتبعهْ
سهلاً وطئتَ ولو نزلتَ بمحملٍ يوماً لأمرعَ من نزولكَ بلقعهْ
المسجدُ الأقصى أجئتَ تزورهُ أم جئتَ من قبلِ الضياعِ تودِّعهْ
حرمٌ تباحُ لكلِّ أوكعَ آبقٍ ولكلِّ أفاقٍ شريدٍ أربعهْ

القصيدة ألقيت عام 1935 وهي من ديوانه ص114 ولعل السمات الأولى التي يمكن الخروج بها من مطالعة القصيدة أن سياقها اللغوي محاكي إلى حد واضح مع السياقات اللغوية للقصائد العمود الموروثة وخاصة أن الحرص على بعض من المفردات الجزلة واضح كما الصورة المقلّدة من نزول الحمى الذي لو كان بلقعا لاخضرَّ ومن اتباع السعد مركب الممدوح ومن اللوعة في الفقدان وخشيته حال اللقاء كأنه وداع إلى آخر ما احتشد من صور ولكنَّ الملاحظة العامة أن الموسيقى الخارجية واضحة جلية تماما بل وفيها عناية قد كلفَ الشاعرُ بإخراجها على هذا النحو والقصيدة هي تمرين لأسلوب عام متبع عند أكثر المادحين في الشعر العربي الموروث .

حسناً إذن فما دامت هذه هي صفات النص الأساس فلأي مرحلة تراها في الشاعرية تكون؟
لو عدنا إلى السمات الأساسية التي تخص المرحلة اللغوية لوجدنا تطابقا كبيراً بين كلٍ من الفرض والنص ، وهكذا فإن

الحكم بأنها تتبع هذه المرحلة سيبدو صحيحا ويصدِّقه أيضا مراجعة الفترة الزمنية من عمر تجربة الشاعر والمقارنة مع النصوص الأخرى في مراحل تالية ، ولتأكيد ذلك علينا أن نعرض لنصٍ آخر نرى أنه ينتمي إلى مرحلة أخرى للمقارنة ، وقبل ذلك يلزم أن نقول بأنه لو تم المرور على بقية نصوص هذه المرحلة لأمكن تمييز هل هذا النص يقع في أيٍ من أجزاء هذه المرحلة هل إلى أولها أم آخرها أم في وسطها فهو حكم يحتاج إلى المقارنة مع غيره أي أنه حكم بالمقارنة.

أما النص الثاني فهو أنشودة التحرير وهي قصيدة ألقيت عام 1976 وموضعها في الديوان ص254 ولنأخذ الأبيات التالية :

إنَّ أيـامنا ابتسامـة ثغرٍ ... لم يدرْ مثلها بثغرِ الدهورِ
نشرتْ ميتَ الأماني وأحيتْ ... أمـلاً عارماً بقلبٍ كبيرِ
فروى عنهمُ الزمانُ حديثاً ... ضمَّختهُ فعـالهم بالعبيرِ
لم تكنْ قادسيةُ المجدِ إلا ... صفحاتٍ من سفرِ عزٍّ شهيرِ

كيف يمكن النظر إلى أبيات القصيدة دونَ إحساس عميق بالموسيقى الهامسة والصور الشعرية المتكاملة والمبدعة وبلمسات شاعرٍ حزينٍ قويٍ في ذات الوقت ؟ إن أبيات القصيدة عند دراستها كاملة تشير إلى أسلوب خاص انفردت به قصائد الشهيد عبد الرحيم محمود تاليا وأمكن تلمّس بصمته فيها وهي تلك البصمة التي فيها من التأثر الخاص بأسلوب صديقه الشاعر إبراهيم طوقان ولكن تبقى لمسة عبد الرحيم الخاصة وروحه المميزة في قصائده الجميلة في مرحلته

التصويرية وهي قصائد نمت في فترةٍ خاصة بعد ذهابه وعودته وانتقاله عبر الأقطار ولا زال يحلم بوطنه حراً عزيزاً أو يكون في موته غيظ للعدى .

لم يتم للأسف العثور على كلِّ قصائد الشهيد عبد الرحيم محمود ، ولكن جهداً رائعاً بذلته لجنة في تقصي هذه القصائد وإثباتها في ديوان خاص بالشهيد عبد الرحيم محمود ، وهذه المادة هي التي أمكن استخدامها والرجوع إليها في هذا الموضع وغيره من الدراسات التي دارت حول هذا الشاعر الجميل الصادق ، ولعل عمر الشهيد الشاعر عبد الرحيم لم يطل كثيراً ليمتعنا ويمدنا بما نجزم أنه لو حدث لكان ثروةً شعريةً جميلة وكنزاً ثميناً ، وقضى الشهيد مبكراً في معركة الشجرة ، بيد أن النصوص الموجودة ستكون قطعاً عزاءً لدارسي الأدب والشعر يسد ولو رمقاً من عطش لهذا الفن والأدب الجميل الساحر وهذا الإنسان الشاعر النبيل .

حسنا إذن بمقارنة النصين أعلاه يمكن أن نلمس الفارق بينهما من خلال الأركان الرئيسية التي قبلنا أن نستخدمها كأدوات تعيننا في التعرف إلى نوعية المرحلة التي نتج فيها هذا النص أو هذا ، بيد أن دراسة النص من داخله للاستفاضة في مجاله الداخلي هو ليس موضوع الشاعرية كما تقدم ، بل مجاله هو قوانين الشعرية بمختلف مدارسها وإنما نأخذ في مجال الشاعرية الصفات العامة من حيث هيكلها النوعي الخارجي وليس أكثر.

التطبيق الثاني :

من قصيدة شاعر النيل حافظ إبراهيم "في تهنئة الإمام محمد عبده بمنصب الإفتاء :

بلغتُكَ لم أنسبْ و لم أتغزَّلِ ... ولمّا أقفْ بيَ ن الهوى و بينَ التذلُّلِ
ولمّا أصفْ كأساً ولم أبكِ منزلاً ... ولم أنتحلْ فخراً ولم أتذلَّلِ
فلم يبقِ في قلبي مديحكَ موضعاً ... تجولُ بهِ ذكرى حبيبٍ و منزلِ
رأيتكَ والأبصارُ حولكَ خشَّعٌ ... فقلتُ أبو حفصٍ ببردكَ أم علي
وخفَّضتُ من حزني على مجدِ أمَّةٍ ... تداركتها والخطبُ للخطبِ يعتلي
طلعتَ بها باليُمْنِ من خيرِ مطلعٍ ... وكنتَ لها في الفوزِ قدحَ ابن مقبلِ
وجرَّدتَ للفتيا حسامَ عزيمةٍ ... بحديهِ آياتُ الكتابِ المنزَّلِ
محوتَ بهِ في الدينِ كلَّ ضلالةٍ ... واثبتَّ ما أثبتَّ غيرَ مضلَّلِ

لو أمعنا النظر في أبيات القصيدة وهي مثبةٌ في ديوان ش حافظ إبراهيم ص10 والقصيدة من قصائد العام 1899 لاتضح لنا عدداً من السمات أما أولها فهو الأسلوب الخاص بحافظ ولغته الجزل منها والسهل في ذات الوقت وتخيره من المفردات ما كان سهل القياد سمعا ونظما وكلفه بكثير من التراث والموروث وتوظيفه في قصائده له دوما ، كما هو شعره الغني بموسيقاه وإن كانت الموسيقى الخارجية رصينة هنا ومحكمة ويتضح لنا أيضاً بعضاً من الصور التامة أجملها ما أشار إليه هنا من سلاح الفتيا الذي جرَّده الإمام وهذه القصيدة تؤكد لنا انتماءها إلى مرحلة شاعرية حافظ التصويرية رغم أن حافظاً لم يعرف عنه كثير تصوير كما كان لشوقي

وإبداعه في هذا الجزء إلا أنها تبقى بين فروق الشعراء وفروق أساليبهم .

ولا نكاد نبرح هذا النص إلى نص تهنئة آخر أثبته أيضا حافظ في ديوانه وهو تهنئته الخديوي عباس الثاني بعيد الأضحى عام 1904 والمثبة أيضا في ص25 حتى نجد ذات الملامح التي وجدناها في هذه القصيدة لتهنئة الإمام محمد عبده مع فروقات بسيطة وقد تم اختيار النصين من باب التهاني والمدائح لتماثل المناسبة العامة وإن كان حافظ قد أكثر من مدح الإمام محمد عبده لما في نفسه له من محبة ومودة وقد كان توسط الإمام له سببا من أسباب إعادته من السودان بعد أن أكثر التبرُّم والشكاة له مما كان من حبسه غير المعلن وقد أبقاه الإنجليز هناك بحيث لا ينقل ولا يرفض من الخدمة لما كان من عناده لهم وإظهاره السخط عليهم وعلى فعالهم وما يقومون به ضد مصر وضد السودان أيضاً، ولم يكن ذلك فقط هو سبب قرب حافظ من الإمام بل إن الإمام أظهر من الرغبة في التغيير ما لاقى هوىً في نفس حافظ الساخطة على أحوال المجتمع والأمة .

أما أبيات تهنئة الخديوي عباس الثاني فتقول :

طُفْ بالأريكةِ ذاتِ العزِّ والشانِ ... واقضِ المناسكَ عن قاصٍ وعن داني
يا عيدُ ليتَ الذي أولاكَ نعمتَّهُ ... بقربِ صاحبِ مصرٍ كانَ أولاني
شكا عمانُ وضجَّ الغائصونَ بهِ ... على اللآلي وضجَّ الحاسدُ الشاني
كم رامَ شأوي فلمْ يدرك سوى ... صدفٍ سامحتُ فيه لنظَّامٍ و وزانِ
عابوا سكوتي ولولاهُ لما نطقوا ... و لا جرت خيلهم شوطاً بميدانِ
واليومَ أنشدهم شعراً يعيدُ لهم ... عهدَ النواسيِّ أو أيامَ حسانِ

أغليتَ بالعدلِ ملكاً أنت حارسهُ فأصبحتْ أرضهُ تُشرى بميزانِ
نظرتَ للنيلِ فاهتزتْ جوانبهُ وفاض بالخيرِ في سهلٍ و وديانِ
كأنَّهُ و رجالُ الريِّ تحرسهُ مملَكٌ سارَ في جندٍ و أعوانِ

ما أجملك يا حافظُ صنّاجةً مجدداً في شعر العربِ وما أبهى سبكك الذي تقدِّم وهو قطعا رغم كون هذه القطعة من المديح إلا أنها احتفظت بطابع وأسلوب حافظ إبراهيم الذي أبقى عليه شعره ردحاً طويلا بعد أن تمكن من لغته وأسلوبه الخاص وأيقظ بصمته في هذا الشعر بحيث أصبحت الأمة مرددة له تعلمه من بيت أو بيتين في شعره تكاد تنطق باسمه ، وقد استقام لهذا الشاعر المجيد هذه الخاصية في شعره في مرحلته الشاعرية المنهجية والتي تنتمي إليها هذه القصيدة و إن كانت بحسب ما نظن تقع في أول مرحلته المنهجية تلك.

التطبيق الثالث:

وقد تم اختيار الشاعر محمود درويش كما تقدَّم للتمثيل على مراحل شاعريته من خلال نصوصه والنص الأول هو بعض من أسطره الشعرية في قصيدة بطاقة هوية والمثبتة في ديوانه ص73 من مجموعة أوراق الزيتون للعام 1964 والديوان المشار إليه هو طبعة الأعمال الكاملة – دار العودة – بيروت العام 1987.

سجِّلْ
أنا عربي
ورقمُ بطاقتي خمسونَ ألفْ

وأطفالي ثمانية
وتاسعهم سيأتي بعدَ صيفْ
فهل تغضب ؟

هذا المقطع يكفي للتدليل على مرحلة الشاعرية اللغوية في شعر محمود درويش وهناك عدد من النصوص التي تدلل أيضاً على هذه المرحلة وبعضها من الشعر العمود كما في قصيدة ولاء المثبتة أيضاً في ذات الطبعة ص8 وهذه النصوص تري سمات المرحلة اللغوية من خلال التمرين الأسلوبي ومحاورة اللغة وإصدار الموسيقى الخارجية على نحو قويٍ طاغٍ في مطاردة هذه المغامرة الجميلة ، وكما نلمح في هذه النصوص بداية تشكيل الصورة الشعرية وهي لم تزل طرية العود ولا يوجد فرق كبير بين كون النص من العمود أم من السطر الشعري فالخواص التي نحاول تلمُّسها هي خواص أسلوبية عامة يمكن الوصول إليها في النص أياً كان شكله .

ولنقارن مثلاً هذه السطور بسطورٍ أخرى استقدمناها من ذات الطبعة من قصيدته حالات وفواصل والمثبتة أيضا في ص 645 من مجموعة أعراس المنجزة عام 1977.

هكذا قالت الشجرة المهملة
خارجَ الطقسْ ،

أو داخلَ الغابةِ الواسعةْ
هل تحسّ العصافير أني
لها
وطنٌ أو سفرْ ؟
إني أنتظرْ
في خريفِ الغصون القصيرْ
أو ربيع الجذورِ الطويلْ
زمني
هل تحسُّ أني
لها
جسدٌ....أو ثمرْ ؟

هكذا قالت الشجرة وهكذا قال النص أنه ينتمي إلى مرحلة شاعرية أمكن فيها لمحمود درويش أن يدخل في شعره عصر الصور الجميلة التامة والمبدعة والجديدة في كثير من نصوصه وأن يخفت قليلا من جرس الموسيقى الخارجية بحيث يقوم أسلوب مختص جديد بتولي زمام القصيدة وتنشأ التداخلات الأخاذة بالألوان بين الصور والرموز وكذلك العروض الضوئية تارة والظلالية تارة أخرى خلال نسيج القصيدة ، هذا النص ينتمي إلى المرحلة التصويرية في شعر محمود درويش وهو كغيره من نصوص هذه المرحلة التي تجذرت خلال السبعينيات وقفزت عبر مراحل مختلفة زمانكية عبر مشروع القصيدة المقاومة .

إن مقارنة كل من النصين المستخدمين هنا للشاعر محمود درويش تظهر الفرق بينهما والذي أمكن الآن رده ليس فقط إلى ما كان يعرف معمما باسم تطور التجربة الشعرية فقط ، بل وبالتفصيل إلى ما المقصود بتطوّر التجربة الشعرية من خلال مراحل الشاعرية أسسها القياسية .

شهادات شعرية

سننقل في هذا الجزء عددا من الشهادات الشعرية لشعراء اختارهم د .الشنطي في كتابه كما هي ونربطها بالمراحل التي تحدثنا عنها من خلال النظرية سابقا ، بيد أنه لن يكون النقل كاملا لكل ما ورد في هذه الشهادات وسنعمد إلى نقل جزء منها ونترك للقاريء الكريم العودة إلى أصل هذه الشهادات تامة كما وردت في كتاب الشنطي للإستزادة ، إن هذه الشهادات المثبتة لكل من الشاعر عز الدين المناصرة والشاعر صلاح عبد الصبور والشاعر أحمد عبد المعطي حجازي تستلهم ما سبق تناوله في العملية الشعرية ذاتها من طبيعة وآلية حدوث وكلٌ منهم له رأيه وسنلحظ ذلك ، بيد أنهم يتحدثون عن واقع العملية ذاتها وما يؤثر بها وهم في هذه العملية لا يصفون مرحلة ما من المراحل بل هم يجملون الأمر من واقع العملية ذاتها وإن اختفت معالم مراحل الشاعريات من خلال مميزاتها

التقنية وليس النصية ، **فالمميزات النصية** كما استخدمناها في التطبيق السابق رأت الفارق من خلال **الموسيقى واللغة والصور والأسلوب** بينما **المميزات التقنية** تكمن في أنواع **السيطرة الشعرية** التي سبق الحديث عنها من خلال الجزء السابق وهي التي تميّز المراحل الشاعرية أثناء العملية الشعرية وهي **الاستقبال** في مرحلة الحافة و**الاستحثاث** في المرحلة اللغوية و**الإختزان** في المرحلة التصويرية و**الامتلاك** في المراحل الأخيرة المنهجية والنقدية وهو ما سنحاول الوصول إليه من بين سطور هذه الشهادات الشعرية و ما سنجتهد في رصده .

الرواية الأولى للشاعر عز الدين المناصرة :

نلاحظ في رواية الشاعر المناصرة والتي نقلها الشنطي أنه يتحدث عن الحافز الشعري **"ويقول بأنه : يبدأ من منطلقات متنوعة اليانبيع ومن غاية إنسانية "** ثم يشير إلى أهمية المعرفة السابقة **" ويرى الشاعر أن الوعي بالموضوع في نموه وتطوره يهيء الشاعر لمرحلة القلق الإبداعي ، بل هي تسيق هذه المرحلة إلا بتشكل الوعي ، حيث يتكون النموذج في الوعي الداخلي للمبدع ، وهو نموذج أدبي مستقى من القراءات السابقة "** ويعرج على ذكر عدد من العوامل المؤثرة **" فهناك الثقافة بكافة ألوانها وهناك شاعرية المكان ، هناك المرحلة التاريخية "** ويوافق إلى أن هناك مرحلة محاكاة **" ويشير إلى مرحلة التقليد والمحاكاة للنموذج ممثلا في شعر**

جملة من الشعراء الذين ينتمون إلى ذات المكان وذات الهم " وهو يصل إلى الحديث عن المصدر ودور الإلهام فيه ويختلف مع أفلاطون بأن لا بد للشاعر من دور في تحضير واستحضار شيطان الشعر هذا .

دعنا نورد الفقرات التالية لنرى عن ماذا تتحدث هذه الفقرات بالتحديد فيما يخص هذه النظرية وسنوردها بحسب ترتيب المراحل وليس بحسب ما جاء ترتيبها في شهادة الشاعر المناصرة .

<u>الفقرة الأولى</u> : ص304 **" ويشير المناصرة إلى أن الدفقة الشعرية الأولى تحدث في شكل حوار هامس أو انفعالي بين الشاعر وذاته ، وثمة غشاوة تشبه الغشاوة التي تحدث الاضطراب لدى شخص يتقن لغة أجنبية إتقانا تاما ، ولكنه حين يريد التحدث بها في ظرف محدد يصاب بإحباط مفاجيء كأنه تلميذ مبتديء "**

هذه الفقرة نرى فيها سمات مرحلة الانكشاف وهي فيما يتعلق بمراحل السيطرة الشعرية **سمات الاستقبال** وهي ذات المرحلة التي يكتشف الشاعر نفسه فيها أول مرة وطبعا تصبح مثل هذه المرحلة ممكنة الوقوع مرة أخرى أثناء المراحل الشاعرية التالية أي أن تعيد نفسها أحيانا بالحس العام لا بالزمانية وما يتلوها فيما لو حدث وعطّل تتالي العملية الشعرية التفجيرية معطّل ما وهو ما قد يحسه الشعراء أحيانا وقد يصفونه بغياب الوحي أو انحباس الشعر عنهم وهي طبعا قد تحدث نتيجة

المشاغل الداخلية أو الخارجية كما أشار المناصرة نفسه حيث يقول **" أن الشاعر لا يستطيع الكتابة إذا كان مشتتا بين مشاغل داخلية أو خارجية ، حتى ولو جاءت الفكرة الشعرية أو هبط البرق المفاجيء لأن القلق في هذه الحالة يتسم بالسلبية في حين أنه يستطيع الكتابة –كما فعل –أثناء وجوده محاصرا في بيروت لأنه كان يعاني من قلق التحدي الإيجابي الفعّال "**.

ويعرّج الشاعر المناصرة ألى الحديث عن سمات مرحلة الاستحثاث في شهادته عندما يورد الشنطي له في ص 302 ما يلي **" ويستحضر إلى الأذهان فكرة شياطين الشعر مشيرا إلى أن هذا الشيطان لا يأتي بمحض إرادته أو من تلقاء نفسه ، بل لا بد أن يفرك الشاعر أذنه حتى يأتي "** ويشير في معرض شهادته إلى الآية الكريمة حول الشعراء ومفهوم الغواية حيث **" كلمة "الغاوون" و"يهيمون "تشير إلى الفعل الإرادي الإنساني في عمليةو الإبداع مما ينفي حالتي الإنجذاب والغيبوبة اللاإرادتين عند أفلاطون ، بل يفسّراها فهما فعلان إنسانيان "**.

مثل هذا الفرك للأذن هنا هو ما ذهبنا إليه بمرحلة **الاستحثاث** الشعري التالي لمرحلة **استقبال** الدفق هذا من ناحية وفيما يتعلق بقضية الفعل الإنساني فهو قطعا وارد خاصة في هذه المرحلة الحساسة والتي تبدأ فيها عملية المبادرة وإن كانت المرحلة الأولى أي مرحلة **الإستقبال** تقترب أكثر من دواعي

الإلهام الأفلاطونية وتفسيراتها باعتبارها أقرب إلى المؤثر الخارجي إلا أن هذه مرحلة بدائية لمشروع شاعر لم يمتلك بعد حق وصفه شاعرا وهو ما يتأتي حينما يبدأ الفعل الإنساني في مرحلة الاستحثاث التي استشهد لها بالآية والفعل الإنساني الذي تقدّره الآية عند هؤلاء الشعراء.

الفقرة الثانية : ص305 **" ويذكر أنه كتب بعضا من قصائده في القطارات التي تقطع مسافات طويلة ، ويشير إلى أن الإسكندرية في عام (**1996**) تشكّل في ذاكرته دفئا خاصا حيث كتب قصيدته (جملة واحدة قالها البحر) ويشير إلى أن عادات الكتابة تتغير فقد كتب قصائد ديوانه " بالأخضر كفنّاه " عام** 1976 **خلال حرب السنتين في بيروت وكان يومها يعيش مقاتلا في بيروت إذ كان يكتب قصائد عندما ينام المقاتلون آخر الليل في القاعدة العسكرية "** وهنا نلمس بشكل واضح أن السمات التي نتحدث عنها هنا من خلال المناصرة هي سمات مرحلة **الاستحثاث** حيث هو يستحث هذه الدفقات في فترات يركن إليها عندما ينام المقاتلون أو بين المحطات الطويلة في القطارات .

يستطرد المناصرة تاليا في وصف حالات معينة وظروف مناخية يحبها هو للكتابة ويختارها مثل اختياره وتفضيله فصل الشتاء وكل الحالات التي تشترط الراحة الفسيولوجية وهو يشعر مثلا بأن آخر الليل هو وقت مناسب لأنه يحقق له التوحد التام ويرى بأن الشاعر لا يمكن أن يكتب قصيدة وهو متعب أو

فترة الظهيرة والعصر لأنهما فترتين غير مستحبتين للكتابة ، ونرى هنا أن المناصرة ربما يتحدث عن طقوس ومناخات يختارها بينما ليس ذلك صحيحا في حالة كونه يود نفي إمكانية الكتابة في الظروف التي يتحدث عنها ، بل هذا ممكن قطعا وربما كانت لغيره هذه الظروف أفضل فهي متعلقة بحالات نسبية وليست مطلقة كما أنها متعلقة بالمراحل الشاعرية ذاتها وهذا قانونها العام ، فشعراء مرحلة الاختزان يمكنهم طبعا أن ينقلوا لحظات الكتابة ويختارون لها الظرف الذي يحبون ، أما شعراء مرحلة أقل فلا يمكنهم على الأغلب ذلك لأنهم محكومون بتولّد لحظة الدفق وعليهم أن ينصاعوا لها عند حضورها .

الفقرة الثالثة : ص303 **"ويشير إلى تجربة حصار بيروت التي ولدت حالة شعرية كاملة طيلة الحصار ، ولكن العوائق كانت سببا في قلة الانتاج حيث ولدت الحالة بسبب أسئلة الحياة والموت ويشير إلى أن الذاكرة تلعب دورا أساسيا في الكتابة ، وأن ولادة البرق المفاجيء تعني الدخول في" غرفة عمليات القصيدة " ويوضح دور الذاكرة بأنها هي التي تخترع بالخبرة الإشارات ونظامها بالتعاون والحوار والجدل مع الاعضاء الأخرى "** هنا يتكلم الشاعر المناصرة عن سمات مرحلة الإختزان وهي مرحلة متقدمة وهو يتعلق بالذاكرة ومعلوم إن الذاكرة هي عامل متوفر لكل الشعراء في كل مراحلهم الشعرية بلا استثناء والتعبير عن الذاكرة لا يعدو كونه محاولة تعليل ولكن الحقيقة هي أن هذه المرحلة التي يتحدث

عنها المناصرة هي مرحلة **اختزان** الدفقات الشعرية بشدة عتباتها إلى حين الكتابة وهي لا تتأتى إلا لشاعر وصل هذه المرحلة وإلا فإن القصيدة لن تولد .

اللافت أن المناصرة قد سبق وأشار في حديثه إلى مرحلة رتبها بعد مرحلة القلق ، أي ان المناصرة قد رتب لمراحل تجربته على طريقته مطلقا للمرحلة الأولى مسمى مرحلة القلق ومنتقلا إلى مرحلة أسماها بالإنقطاع والنسيان ، وقال في هذه المرحلة بأن الأفكار تموت مؤقتا ، وتولد أفكار شعرية جديدة من الأفكار السابقة ويبقى التفاعل الداخلي موّارا **" وقد تولد أفكار يصاحبها قلق جديد يحل محل الأول أو تتطور إلى شكل آخر ، أو تتحقق فجأة ويشير إلى أن ما يسميه النقاد " بالاختمار " ليس صحيحا دائما لأنه قد تموت الفكرة المهيمنة بالاختمار ، بل قد لا يحدث الاختمار أبدا ، وقد يصاب الشاعر بما يسميه (المناصرة) رعب الانقطاع عن كتابة الشعر ، ويصاب بالدهشة واليأس والاضطراب والقلق على مصير نبع الشعر ، وقد يصاب بالقنوط الذي ترافقه اضطرابات نفسية وفسيولوجية ، ويصف هذه المرحلة بأنها من أصعب المراحل لدى الشاعر ، ثم يحدث الإشراق الذي لا يتمثل في لون واحد بل عدة ألوان : إذ يولد عنوان القصيدة قبل كتابة القصيدة ، وقد تحدث مناقشة مع الذات ويحدث اضطراب آخر قبل الاستقرار على العنوان ، وهي شيء آخر غير اختيار الفكرة الشعرية "** .

هنا في هذه الفقرة السابقة نتلمس كيف يتحدث المناصرة سلبا عن فكرة الاختمار ويعارض النقاد بحدوثها ، والواقع أن الاختمار هو مرحلة تجميع وتخزين للدفقات الشعرية التي يمكن لشعراء المرحلة المنهجية اختزانها وتكثيفها ونقلها فعلا ، وحينما تكون شدة عتبتها عالية تتولد على شكل قصيدة ولكن يحدث أن قد تنتقل على دفعات منتظمة مقسّطة تتيح للشاعر أن ينتجها على شكل ملحمة وهو النادر ولذا فإن شعراء الملاحم عددهم قليل ومحدود ونادر ، وكما أن شدة العتبة هذه قد يصاحبها نوع من التشرذم بحيث قد تمكّن الشاعر إن كان روائيا أن ينقلها إلى صيغة الرواية وإلا فقد تموت كما قال المناصرة فعلا بإن تحدث المفعول الشعري ، ولكنها لا تموت كفاعل شعري حيث يمكن لها أن تتكاثف مع أي دفقة شعرية أخرى قادمة ولو طال الزمن فلا يوجد إطلاقا موت نهائي لأي دفقة شعرية فهي طاقة مكتسبة محيلة ويجب ان تخرج طاقة مشعة ايضا في نص ما ، فهي أشبه باكتساب الذرة لاليكترونات جديدة وانتقالها إلى موضع طاقة أعلى ولا يستقر الأمر إلا إن عادت وفقدت هذه الاليكترونات المسببة للطاقة الجديدة من جديد عبر النص ، بمعنى أنه لا يمكن لها أن تموت نهائيا وتفنى .

أما في قضية رعب الانقطاع التي وصفها المناصرة فهي ممكنة عند شعراء المرحلة اللغوية أو التصويرية أحيانا ، ولكنها غير واقعة عند شعراء المرحلة المنهجية ولا المرحلة النقدية بتاتا وذلك لاختلاف طبيعة ومستوى السيطرة الشعرية ،

فكلما كانت مستويات السيطرة الشعرية متدنية أكثر أمكن تحقق هذا الرعب الانقطاعي ولكنها تبدأ بالتبدد كلما ارتفعت هذه المستويات في السيطرة الشعرية من الاستقبال ثم الاستحثاث فالأمتلاك وأخيرا الإختزان والتي لا يمكن فيها حدوث مثل هذا التخوّف ، ولفتنا في شهادة المناصرة ترتيبه مراحل الشاعرية على نحو خاص من خلال إدراجه القلق فالإنقطاع فالإشراق فالذاكرة وهي محاولة وصفية لشرح تجربته هو عبر القفز عن المراحل الزمنية التي مر بها وهي أقرب إلى وصفه ذلكم من خلال منظار مرحلته الآن .

الرواية الثانية للشاعرصلاح عبد الصبور :

في رواية الشاعر عبد الصبور نراه متفقا مع صديقه المناصرة في المرور بسمات مراحل القصيدة عبر **القلق والمحاكاة والتطهير** وسواها من التعليلات والشهادات إلا أنه يميزه فيما يقول ذهابه **باتجاه مصطلحات صوفية** بعينها وعلى طريقة الصوفية والمتصوفة يأخذ عبد الصبور في الإدلاء بشهادته الشعرية والتي نقلها أيضا الشنطي في ذات الكتاب بين الصفحات ثلاثة مائة وسبع وثلاثة مائة وأحد عشر ويبدأ ذلك بالإشارة إلى **الحوار الثلاثي** عند صاحب القصيدة قبل ولادتها ، فهي تبدأ **خاطرة** تأتي غامضة ملحة يسميها **الوارد** تشبها بالمتصوفة الذي هو أدق من **الحدس** وعبر **التوحّد والإعتزال** كما أشار أيضا المناصرة تنتقل إلى **التلوين والتمكين** وهو المصطلح الصوفي الذي استخدمه عبد الصبور مشيرا إلى أنها

انتقال **رحلة** وطبعا مرة أخرى كرحلة المتصوفة في الذات تجربة روحية سعيا وراء الحقيقة وهنا سعيا وراء القصيدة حتى نظفر بها وهناك يظفرون بنفوسهم ويصلون عبر هذا **الظفر** فإذا ما استقرت أمورهم عادوا من جديد في **رحلة العودة** وهي التي تشهد عملية سماها شاعرنا **بالتشكيل** عبر إحداث الفكر بتغيير وتنقيح واستخدم التشكيل بدلا من **التنظيم** لما لمصطلح التنظيم من قوة الإيحاء بالعملية العقلية الخالصة وهو ما لا يكون في التشكيل الذي تمتزج فيه التلقائية والمنطقية والروحية كما وصف وفضّل في ذات الوقت التشكيل على **المعمار** الجامد

إلا أن ما يهمنا حقيقة في مطالعتنا هذه هو كما فعلنا عبر شهادة الشاعر المناصرة الوقوف عند ما نريد اقتناصه من وصف لمراحل الشاعرية هذه وإرهاصاتها خلال الشهادة التي قدمها شاعرنا عبد الصبور و دعنا نورد الفقرات التالية لنرى عن ماذا تتحدث هذه الفقرات بالتحديد فيما يخص هذه النظرية وسنوردها بحسب ترتيب المراحل وليس بحسب ما جاء ترتيبها في شهادة الشاعر.

<u>الفقرة الأولى</u> : ص307 **" فالقصيدة تبدأ بخاطرة أولى ترد إلى الذهن ، تبزغ فجأة مثل لوامع البرق..تسعى إلى أن تُقيَّد أو تقتنص فإذا تم اقتناصها تشكَّلت في كلمات ، فهي نابعة من أغوار الذات الساكنة التي ضاقت بسكونها ، وتنبع الدوامة**

الأولى للإبداع من موجة هادئة إثر موجة هادئة " مثل هذه الفقرة تشير إلى تقنية الاكتشاف التي يسبقها الموجات الهادئة واحدة واحدة حتى إذا جاءت واحدة منها وبالشدة المناسبة التي تشبه لوامع البرق حدث **الاستقبال** الفعلي وتحققت عملية التحول الأولى المطلوبة والاقتناص هو الواقع الأول لها ولكن التقييد أو الحمل والنقل هو ما يمثل مراحل تقنية تالية عبر التخزين الذي تحدثنا عنه تاليا ، والحقيقة أن هذا التالي يأخذنا إليه قول عبد الصبور الذي أشار إلى أن الوارد قد يكون مقطعا من القصيدة بينما كان المناصرة قد أشار عبر حديثه إلى اعتبار أن هذا اللامع قد يكون عنوان القصيدة أو **الحافز** كما سماه المسبب للانفجار من العنوان للقصائد باعتباره محفزا أو واردا ، ولكن هذا العنوان الذي يقود إلى القصائد تاليا هو ليس من سمات مرحلة الاكتشاف أو المرحلة اللغوية على أي حال إذ لن يكفي في هاتين المرحلتين ورود وارد عنوان قصيدة لإنتاج قصيدة فهذا غير صحيح إطلاقا في هاتين المرحلتين ، ولكنه صحيح تماما لما يلي هذا من مراحل فقد تولّد قصيدة تامة جميلة من عنوانها وفي ذات الوقت قد تأتي القصيدة ويتبقى لها العنوان وهذا هو وجه اختلافنا مع شهادة المناصرة تحديدا في قضية العنوان وجب الوقوف عنده بدقة ، بينما كان عبد الصبور قد أجمل كون الوارد هو مطلع القصيدة أو مقطع منها وليس عنوانها وإن كان الشنطي قد ربط بين شهادة المناصرة حول العنوان باعتباره حافزا وبين شهادة عبد الصبور في حديثه عن المقطع والمطلع وعدَّهما إلى حد ما متفقين رغم أنهما غير ذلك في هذا الجانب ففرق بين العنوان

وبين المقطع أو المطلع في ثنايا نظريتنا يجب الاحتكام إليه والوقوف عنده تبعا لما تضيئه هذه النظرية في هذا الجانب وننقل في هذا الجانب هذه الفقرة **" يبدأ الوارد بالمطلع أو مقطع من مقاطع القصيدة (وهنا يتفق مع الشاعر زميله السابق الذي يتحدث عن عنوان القصيدة) ".**

الفقرة الثانية : ص 308 **" الشاعر الناجح هو الذي يخطو خطوات حثيثة نحو المنبع ، وقد يكون إخفاق القصيدة راجعا لقوة العواطف واحتدامها مع ضعف الشاعر "** في هذه الفقرة نلمس حديثا عن متابعة الرحلة حسبما يقول الشاعر عبد الصبور فهي متابعة تعتمد على الخطوات الحثيثة ، وهذه الخطوات الحثيثة التي تلي وصول الوارد هي عملية الخلق الشعري التي تختلف باختلاف المراحل الشاعرية وهو يصفها هنا عبر هذه الفقرة وفي ذات الوقت يشير إلى قضية تقول بها نظرية الشاعرية ، فلو كانت مرحلة الشاعرية مرحلة مبتدأة من نمط مرحلة **الاكتشاف** أو مرحلة **اللغوية** فستخرج القصيدة ضعيفة حتى لو كانت المشاعر قوية جدا وطاقة اللمعان والدفق غاية في العنف ، بينما هي غير ذلك لو وصلت مثل هذه الطاقة أو أقل منها في مرحلة شاعرية متقدمة من نمط الشاعرية **المنهجية** مثلا ، بل إن عددا من الشعراء أنفسهم قد يعيدون قصيدة ما كانوا نظموها في مراحل بدائية من الشاعرية في مراحل شعرية تالية وعلى أثر فعالية **تذكّر الشحنات** تلك وليس

الشحنات أي بمعنى آخر عنصر إعادة المعايشة وإعادة تلبّس ذات الحال يبدعون قصيدة فائقة الجودة من دون أن يكون هذا بسبب عاطفة قوية أو ضعيفة طارئة لامعة ، لأنهم يكونوا قد وصلوا مرحلة **الامتلاك** وبها يستطيعون أن يعيدوا حثّ ذاكرة وجدانهم وليس فقط ذاكرة عقولهم فيعايشون لحظات تدفق من المخيّلة تولد على إثرها أجمل نسخة من هذه القصيدة القديمة بل لعلها تصبح قصيدة جديدة كليا وكأنها بنت اللحظة.

الفقرة الثالثة : ص309 **" فذات الفنان ترغب في عرض نفسها على نفسها إذ تسارع الذات الشاعرة إلى التأمل فتتخيّر من عناصرها : من المرئيات والانطباعات والمعلومات والخواطر والبواده واللوامع ، من هنا تتفتح كنوز وتكتشف أرض وتولد حياة فيلجأ الشاعر إلى رموز الكلمات فتستوي القصيدة ، وإذا كان الشاعر قد وقف عند هذا القدر فقد كتب قصيدة متوسطة ، ولكن يفترض أن الفنان يحدق في ذاته الأخرى الديناميكية المتلألئة بالرؤى والمعارف والخواطر ، ويدير حواره مع الأشياء أي كل الموجودات المحيطة بالشاعر** ". ترى ما الذي تقوله هذه الفقرة ؟ إنها تتحدث عن تلك الذات الشاعرة القادرة على النظر والتطوير والفكر والتمعّن وقد وصلت مرحلة متقدمة بحيث أصبحت تفوق ما تنتجه المرحلة **التصويرية** وما يصاحبها من سمات **الاختزان** الموجود ، بل إنه يحدثنا مباشرة عن سمات المرحلة **المنهجية** فأعلى حيث القدرة والسيطرة من نوع **الامتلاك** حينما يمكن للشاعر أن يختار عبر تحديقه وتلج الصنعة وجزء منها ذاك الذي يمكن

من التمييز والنقد والمغالبة لفكرة على فكرة ، بل إن شاعرنا عبد الصبور يوردها بصراحة ويشير إليها كدأبه في اختيار مفردات من وحي تجربة الصوفية من خلال استخدامه لمصطلح **المحاكمة** لوصف هذه العملية ، حيث ينقطع **الحوار** الذي بدأ بانتاج النص الأولي وتبدأ **المحاكمة** في رحلة العودة " **حيث يكون الشاعر بكامل وعيه يثبت ويمحو ويقدّم ويؤخر ، وتغيّر لفظا بلفظ ، ويستبدل سطراً بسطر لكي يتم التشكيل النهائي للقصيدة** " .

في باقي رواية الشاعر حديث عن التجربة بالمعنى الفني والفلسفي وعلاقة الشعر بالفكر والذاتية والموضوعية في الفن بل ينبغي التفريق على أساس اللون فقط بين الفنون الحكائية والفنون المعبرة والفن في نظره ليس تعبيرا فقط بل هو تفسير مستشهدا بالناقد الجمالي "بندتو كروتشيه " وما قاله حول نطق الفن بلسان الطبيعة الخرساء لإكسابها الجمال عقب ذلك فالجمال الفني هو الحقيقة بينما الجمال العضوي وهم ، وينتقل أخيرا إلى مسألة الصدق الواقعي والصدق الفني ورؤياه حول فصل السيرة الشخصية للشعراء عن أدبهم باعتبار أن له وضعه الخاص وقد أصبح مستقلا عنهم منذ تم انفصاله نصا وفنا عن ذواتهم وأخيرا حديث عن خدمة الفن للإنسان وليس للمجتمع .

الرواية الثالثة للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي :

في شهادة الشاعر حجازي نوع من الإقتصاد في طبيعة العملية الشعرية وتركيز أكبر على قضايا أخرى تمس رؤيته للشعر ودوره في الحياة والعلاقة بين الماضي والحاضر وبين القديم والجديد وبين الشاعر والكون واللغة باعتبارها ثالوثا حيث الشاعر مركز هذا الثالوث ، كما يعرّج الشاعر حجازي على مسائل الوحدة العضوية وعالم الواقع والعالم الشعري الخاص بالشاعر ودور التاريخ في بلورة نشاط الشاعر الروحي والشعري وهو يلقي ضوءا على اللغة الشعرية الحديثة كما يراها .

إلا أننا ضمن شهادته استطعنا الوقوف على اعتراف صريح بمسألة مرحلة شاعرية من أهم المراحل هي مرحلة الشاعرية المنهجية والقصيدة **المخططة** كما وصفها الشاعر حجازي ، ونجد في ذلك تثبيتا من شاعر حديث رائع لما ذهبت إليه النظرية حيث لا يغيب عن بالنا أن معظم شهادات الشعراء كما أسلفنا وأشرنا إليها تأخذ شهادتها من واقع المرحلة التي يمر بها الشاعر ذاته أثناء إدلائه لشهادته وإن كانت طبعا تحمل بصيص ضوء يمكن من خلاله الوقوف على المراحل الأخرى وسنكتفي بفقرتين من شهادة الشاعر حجازي على النحو التالي :-

<u>الفقرة الأولى</u> :- ص313 **" "حين يكتب شعره يكتبه دون قصد واضح تحت إلحاح حافز ، وكما قال "المناصرة" يبدأ بصوت أو همهمة أو دندنة ، مما يقذف به في غيبوبة الكتابة دون دليل ماثل ، وحين يبرز الدليل ويتضح يقل التوتر ، وتوشك القصيدة أن تهرب مما يحدو به إلى مطاردتها من جديد "** ، في هذا كما نرى إشارة إلى الحافز الذي أورده المناصرة وهو الذي قال عنه عبد الصبور بالوارد فهم يتفقون على المؤثر المعلوم الخالق للتوتر سواء قدم لمعة أو استحث ، فهي مرحلة نعلمها الآن تماما كما نعلم بأنها تحدث في كل عملية شعرية وفي كل مرحلة شاعرية من أصغرها وأدناها إلى أعلاها وطبعا في نوع من الخصوصية بحسب المرحلة وبعض الفروقات ، كما نعلم أن هذا الحافز المستلم من المؤثر وما أسميناه بالدفقة المحفزة إن كانت بشدة عتبة تصلح لولادة القصيدة قذفت بالشاعر إلى "غرفة عمليات القصيدة " كما أوردها المناصرة وهنا تحدث المطاردة التي يقول عنها الشاعر حجازي ، إننا هنا نتحدث عن سمات مشتركة فهي تشير إلى ذات الأمر حافز واستلام سواء أكان قابلا للاختزان والامتلاك أم حافزا سريعا فهي عامة إلا أن فقرته التالية تصبح أكثر تحديدا .

الفقرة الثانية : ص313 **" أما الكتابة القصدية المخططة فقد حدثت للشاعر كما يقول في <u>مراحله الأخيرة</u> ، ويفسره بأنه تطور لحق <u>بطبيعة الحافز</u> ، إذ أصبحت الأفكار تلهمه ، وهو هنا يتفق مع عبد الصبور في أن المنابع الذاتية تجف في**

المرحلة التالية مما يدفع الشاعر إلى البحث عن منابع أخرى خارج الذات ، و حتى حين يعمد إلى الكتابة حين يساق إليها سوقاً ، فهو باحث دائما عن قصيدة أخرى " في هذه الفقرة التي تقول لنا باختصار أن هناك امتلاكا من حيث السيطرة الشعرية فهو يصل في مراحله الأخيرة وقد حدد ذلك في شهادته باعتباره وقف على ما حدث في تطور مراحله الشاعرية في نفسه وأيضا يشير دون ريب في تفسيره إلى ما قال عنه تطور الحافز وهي تعليل سليم مائة في المائة حيث تطور الحافز بمعنى أنه أصبح يمتلك السيطرة ويستطيع أن يستدعي هذا الحافز متى أراد كتابة القصيدة التي سماها مخططة مقصودة ، واستدعاء هذا الحافز نتيجة طبيعة السيطرة الشعرية لا يعني بتاتا أنه يكتب شيئا صناعيا متكلفا ، فالأمر بساطة يعني وكأن لديه هذا الجهاز المسمى في عصرنا " ريموت كونترول " أو لوحة التحكم والسيطرة بحيث يستطيع نقل ذاته الشاعرة وطاقتها الوجدانية من مرحلة الصفر إلى مرحلة فتح الشاشة واختيار القناة التي يريد.

وهكذا يتضح لنا من خلال هذه المشاهدات الشعرية والروايات التي وقفنا عليها في حديث ثلاثة من نوابغ شعراء المعاصرة لنا أن في مقدورنا التطبيق على هذه المراحل الشاعرية التي وصفتها النظرية ، وربما يسأل سائل لماذا لم تورد شهادتك شاعرا ؟ وأقول إن شهادتي الشعرية لن تخرج عن ما وصفنا من سمات هذه المراحل التي مررنا بها منذ وهبنا الله تعالى قبل

ربع قرن فرصة استقبال أول دفقة شعرية وحتى تاريخ استخدامنا تقنية لوحة التحكم التي أشار إليها شاعرنا حجازي .

وفي جزئنا الثاني القادم سنقف بإذن الله تعالى على أهم التطبيقات امن المسائل التي للشاعرية فيها رأي تقوله وخاصة في مسائل من أهم المسائل التي تعترض الشعر والشعراء من مثل قصيدة النثر والتناص وأزمات الشعر العربي المعاصر آملين أن نستطيع بذلك أن نوفر مدخلا جديدا لفهم هذه القضايا الحساسة .

المراجع

1- الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج انساني - د.عبدالله الغذامي ص.22

2 - تعريف خاص

3 – لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية - د/ سعيد الوريقي ص.64

4 - المصدر السابق - ص 58

5 - المصدر السابق -ص.63

6 - مفاهيم الشعرية - دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم - حسن ناظم ص.30

7 - المصدر السابق - ص.83

8 - قضايا النقد الأدبي المعاصر- د.محمد زكي العشماوي ص.32

9 - النقد الادبي الحديث - د/ محمد غنيمي هلال - ص.385

10 - المصدر السابق . ص.364

11 - المصدر السابق - ص.365

12 - المصدر السابق - ص.367

13 - المصدر السابق - ص.369

14 - المصدر السابق -ص. 368

15 - التسامي - فرويد ص.371

16 - النقد الادبي الحديث - د/ محمد غنيمي هلال - ص.372

17 - في النقد الأدبي الحديث- مدارسه ومناهجه وقضاياه - دراسات نقدية تطبيقية - د./ محمد صالح الشنطي ص. 378

18 – مفاهيم الشعرية - دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم - حسن ناظم ص.15

19 - المصدر السابق -ص.16

20 - المصدر السابق -ص.9

21 - المصدر السابق -ص.11

22 - المصدر السابق .ص.6

23 - موقعansme.com
http://define.ansme.com/words/p/poetise.html
يراجع - معجم مصطلحات أدبية إنجليزية

24 - في النقد الأدبي الحديث- مدارسه ومناهجه وقضاياه - دراسات نقدية تطبيقية - د./ محمد صالح الشنطي ص. 291-293

25 - أعلام الجيل الأول - أنيس المقدسي - ص.166

26 - فصول في الشعر ونقده - د.شوقي ضيف

27 - أعلام الجيل الأول - أنيس المقدسي - ص.166

28 - حياة شوقي - أحمد محفوظ - ص.165

29 - "مجلّة" "الناقد" أدبية تصدر عن دار نجيب الريس للصحافة.

30 - لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية - د/ سعيد الوريقي ص.76

31 - مناهج نقد الشعر في الأدب العربي - الشعر والشعراء - د.ابراهيم عبد الرحمن محمد - ص.1 / من التقديم

32 - المصدر السابق - ص21

33 - المصدر السابق - ص5

34 - المستطرف في كل فن مستظرف - شهاب الدين الأبشيهي - ص.95

محتويات الجزء الثاني

- مسائل أمام الشاعرية

1- قصيدة النثر
2- التناص
3- الأزمة

- خاتمة
- السيرة الذاتية للكاتب