عبدالرحمن حمادي

الأزمة والضرورة في منهج لنقد الشعر الحديث

نقول إنه التجديد، ونعني به التجديد الذي انتاب جوهر القصيدة منذ سنوات عديدة، والذي أسموه بحركة الشعر الحديث.

وفي نقد هذا الشعر في حداثته، ما من دراسة تستطيع أن تدعي لنفسها القدرة على استنفاد المشاكل التي طرحتها المناهج الشكلية والتاريخية في النقد الحديث، وأعني الدراسة التي تطمح الى منهج جديد ومقبول في نقد الحركة التي هي ـ شئنا أم أبينا ـ حركة معقدة جداً حتى في المنعطفات التي نظن أنها قد أصبحت من البديهيات. وبين هذا وذاك تأتي ضرورة البحث عن منهج شامل، كضرورة معرفتنا للاسباب التي تستلزم منا البحث عن هذا المنهج في تكامله، ولنبدأ بأهم هذه الأسباب:

١ـ مسار القصيدة الحديثة نحو التركيب:

والتركيبية من أهم ملامح القصيدة الحديثة في آخر تطوراتها، فبعد أن قطع الشاعر الحديث معظم صلته بالمفهوم القديم للقصيدة بدأ بسير طويل ابتداءً بالقصيدة الغنائية ثم القصصية والدراسية... وانتهاء بالتركيبية ذات البناء الكثيف والأصوات المتداخلة والمستويات المتعددة، وكل ما من شأنه أن يستوعب الروافد الجديدة للتجربة. فبعد أن كانت القصيدة الجديدة مجموعة من الاستطرادات النغمية العذبة والصور الشعرية الشفيفة، أصبحت بناء تركيبياً معقداً يستخدم مجموعة كبيرة من الأدوات والوسائل البنائية التي تصوغ مسار الحركة الشعرية في القصيدة الجديدة، وهي حركة تعتمد على نوع من التتابع الذي يستند على المفارقات وعلاقات التماثل والتضاد والجدل المتوالي المستمر بين الصفات والخصائص النوعية المختلفة، وذلك بعكس المرحلة الاولى من تاريخ القصيدة الحديثة، حيث كانت الحركة الداخلية للقصيدة تقوم على اساس من التتابع المنطقي والتسلسل السببي الذي تؤدي فيه المقدمات إلى النتائج وفي تتابع منطقي حتى في محور التنوع والتعدد، في حين تلجأ القصيدة الحديثة في مرحلتها الأخيرة الى نوع من الحركة الداخلية لا يتم وفقاً للمنطق الصوري، ولكن طبقاً لديالكتيك شديد التشابك والتعقيد، يتم فيه حوار جدلي عميق بين الجزئيات المتنوعة للعمل الشعري، ويتلقى فيه المتلقي ما يعاكس توقعاته ذات الطابع الاستطرادي، فاقداً بذلك خاصية الاشباع النهائي. لذلك يجد نفسه مضطراً للمشاركة، ومن هنا يطلب هذا المتلقي من النقد أن يعلّمه هذه المشاركة، أن يعلّمه كيف يقرأ، وكيف يستخدم المفاتيح التي تسهّل له ولوج عالم الشعر الحديث.

إنها حقبة من الزمن، والتجربة تأخذ تفاعلها في القصيدة الحديثة، فكان من الطبيعي أن تقطع القصيدة مرحلة هامة في طريق النضج، وإن لم تقطع الطريق إليها في خط مستقيم، بل تعرج في منعطفات عسيرة، جعلتنا نجد أكثر أشكال القصيدة الحديثة جدة وتراكباً وتعقيداً تكتب مع أكثر أشكالها بساطة وسذاجة وغنائية في الوقت نفسه. وتجد كل منهما أصداء حقيقية لدى قرّاء متفاوتي الثقافة والحساسية،

أقول كان من الطبيعي أن تقطع القصيدة الحديثة هذه الرحلة «لأن شكل المعاناة يختلف باختلاف الأزمنة، لإن حساسيتنا تتغير باستمرار كما تتغير الدنيا من حولنا» [1]، وهذا هو السبب الذي يجعنا لا نتوقف عن كتابة الشعر، والذي يجعل شعرنا لا يتوقف عن التطور.

---

(١): ت. س اليوت (المهمة الاجتماعية للشعر) ترجمة لطيفة الزيات ـ مكتبة الأنجلو مصرية ـ القاهرة.

هذا التبدل المستمر في شكل القصيدة ومبناها، والذي ينطوي على تبدل في رؤى القصيدة ومعناها هو الذي استلزم أسلوباً جديداً في معالجتها، ووجهة نظر جديدة في تناولها، فالمنهج النقدي الذي كان قادرا على استيعاب القصيدة الحديثة في مرحلتها الغنائية لم يعد قادرا على استيعابها في مرحلتها التركيبية، أو استيعاب كافة مشكلاتها.

٢- الجمهور المتلقّي للقصيدة الحديثة:

الشعر هو الريادة والنبوءة، فهو إذن أكثر الأشكال الفنية حساسية، وأسرعها استجابة للتغيرات الفنية، وهو بالتالي أكثر الأشكال الفنية اصطداما بالذهنية السائدة والمتلقي، ومع ما اعتاد عليه الجمهور واستقر عليه، فليس غريباً أن يكون أقل الفنون الأدبية حظوةً عند الجمهور.

ولا بد لي من التنويه بأن الشعر الذي أعنيه هو الشعر الذي يستجيب للحساسية المتغيرة دوما، وهو الذي يصدم باستجابته تلك الذهنية السائدة عند المتلقي. وهذا النوع هو أكثر أنواع الشعر استجابة واستحقاقاً لهذه الكلمة، وهو أقلها حظوة في آنيته، ولكنه مع الأيام يكتسب جمهوراً متزايداً، غير أن المشكلة هي أن التغيير مستمر، والشاعر مضطر إلى مواكبة هذا التغيير، وبالتالي يفقد مجدداً حظوة اتساع دائرة جمهوره، حتى يعيد اتساع الدائرة ليفقدها من جديد... وهكذا.

إن التجربة أثبتت بأن القصيدة التركيبية المستجيبة للحساسية المتبدلة هي أقل حظوة عند الجمهور، بينما لاتزال القصيدة الغنائية قادرة على استيعاب وجذب أكبر كمية من جمهور الشعر الحديث. هل هذا نقص في آخر تطورات القصيدة الحديثة؟! لا... بل هي الظاهرة الصحيحة، لأن الشاعر الذي يجمع حوله بسرعة فائقة جمهوراً كبيراً من الناس يثير فينا التشكك، فهو لابد أن يكون قد أعطى الجمهور ما اعتاد عليه سابقاً من شعر، أي ما تلقّاه من الأجيال السابقة من الشعراء. وبالمثال نقول: إن ما أعطاه ويعطيه نزار القباني من شعر حديث، لا يزيد أو ينقص في قليل أو كثير عما أعطاه عمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد وغيرهما... ولكن من الحق والصحيح أن يكون للشاعر جمهوره الحق مهما ضاقت دائرة هذا الجمهور، ومن الحق أن توجد دائماً دائرة من الرواد قادرة على تذوق الشعر، مستقلة الرأي، تسبق زمانها أو تتمتع باستعداد لتذوق الجديد، وفي هذا المجال لانطلب من كل شخص مثقف أن يصل إلى القمة، فوصول الجميع إلى القمة يعني أن أحداً لم يتقدم.

إن التجربة الجديدة التي لها جمهورها الحق ستنتقل بالتدريج إلى جيل من الكتّاب أكثر شعبية، وتترك بذلك أثرها التدريجي في اللغة، وعندما تثبت دعائم التطورات هذه فنحن مطالبون بخطوة جديدة إلى الأمام [٢] **ليواصل** بها الفن جنوحه الدائم لاستيعاب الحياة في حركتها وتطورها.

والنقد، النقد في منهجه الجديد، ما مهمته في ذلك؟!.

(٢): نفس المصدر.

إن مهمته هي ايجاد هذه النخبة التي تتمتع بحساسية مرهفة واستقلال في الرأي، وتذوق للجديد، لانه بدون هذه الدائرة من الجمهور على ضيقها لن يستطيع الشاعر أن يمارس دوره في الريادة واستشراف الآتي، ومن هنا أيضاً كان إلحاح ت. س اليوت على هذه الدائرة من الجمهور مهما ضاقت رقعتها، لانها الضمان الأول لاستمرار مسيرة الشاعر والشعر معاً، ومن واجب النقد أن يراقب دائرة الجمهور الطليعي تلك وأن يحول دون تحوّلها إلى طريق الابتذال والاسفاف، ومن واجبه أن يحافظ على هذه الدائرة، وأن ينميها باستمرار، ويجعلها تواكب النقلات الجديدة للشاعر، وما دمنا نقر بأن مساحة هذه الدائرة في واقع حركتنا الشعرية الجديدة يكاد يتحول إلى العدم، فإننا نقرّ بذلك بأهمية بحثنا عن منهج نقدي يكفل لهذه الدائرة الوجود والتطور، ذلك لأنه -كما يقول ستانلي هايسن- كلما اتسعت الهوة بين الأدب وذوق الجمهور تزداد أهمية الناقد في كونه الجسر الموصل بين الأثر الغامض والقارىء.

٣- غموض القصيدة الحديثة:

الشعر كبقية الفنون الأخرى بنيان له طبيعته الخاصة، ومثل بقية الفنون الأخرى أيضاً يحاول أن ينفلت من قيود الماضي وموروثاته الثابتة، محاولاً أن يستفيد من الانجازات التي خلفتها الفنون الأخرى، دون أن ينسى طابع العصر فوقها جميعا.

واتجاه القصيدة الحديثة المستمر نحو الكمال، وشوقها إلى جمع وضم كافة الرؤى والأصوات، وإلى ولوج تعقيدات العالم المعاصر وخلق قوانين شعرية تماثل تعقيدات العالم هو الذي يدفعها إلى المنهج التركيبي وإلى استخدام الكثير من الوسائل البنائية المستعارة من الفنون الأخرى، كالقطع والمزج والحوار واللعب بالنغمة الواحدة، واستخدام المناجاة الذاتية، والعودة الى الموروثات الشعبية الشفهية،... الخ، دون التخلي عن التعقيد الشكلي والداخلي للقصيدة، بل قل إن القصيدة الحديثة غامرت بهذه الانجازات المعروفة مغامرات شتى.

إن مغامرة القصيدة الدائمة مع الشكل ورغبتها في اقتناص ذلك التبدل المتواصل في الحساسية والتعبير عنه، هي التي تدفعها صوب التركيب والتعقيد، وفي هذا الصدد يقول اليوت: «على الشاعر في ظل حضارة كحضارتنا أن يميل للتعقيد والصعوبة، فحضارتنا تتسع لتضم تنوعاً وتركيباً، وهذا التنوع والتركيب لابد وأن يفرز نتائج متنوعة ومعقدة إذا ما تأثرت به حساسية رقيقة، ولا بد للشعر أن يصبح أكثر شمولاً وايحاء، وأكثر ميلا إلى عدم المباشرة حتى يتمكن من الخروج من اللغة بالمعنى، ولو اضطر في سبيل ذلك إلى انتزاع المعاني انتزاعاً أو تغيير إطاراتها» [٣]، وعلى هذا فان الشاعر عندما يحاول التعبير بلغة حساسيّته يجد نفسه قد استخدم اللغة التي يسميها (جون كرورانسوم) اللغة البدائية، اللغة التي كل شيء فيها يعني حدثاً أو شيئاً كاملاً [٤] وهذا ما يجعلها قادرة على الايحاء

(٣): لطيفة الزيات (مفهوم المفارقة في النقد الحديث- مكتبة حسان- بيروت).

(٤): جون كرورانسوم (الشعر كلغة بدائية) ترجمة جبرا ابراهيم جبرا- منشورات مكتبة منيمنة بيروت.

والشمول معاً. ومحاولة الشاعر من أجل أن يعيد إلى اللغة بُعدها الصوري الذي فقدته من طول استعمالها النثري بمنطق استدلالي وتجريدي معاً، وتعامله معها بمنطق استعاري مغاير إلى حد كبير للمنطق السائد هو الذي يجنح بالقصيدة الحديثة إلى نوع من الغموض، لاسيما بالنسبة للمتلقي الذي يساهم يومياً في تجريد اللغة من بُعدها الصوري ذاك.

إن علماء السيمانتيات ـ علم المعاني ـ يتضايقون بشدة من هذه اللغة التي يستعملها الشاعر، والقاريء يصطدم بها أيضاً، لانه يرغب بالوصول إلى تفسير نهائي لأي عمل أساسه الكلمات، إنها تصدمه حين تضعه في مواجهة واحدة من الأفكار لمدرسة الصورة في علم النفس «الجستالت»، حيث لاتعترف هذه المدرسة بوجود الصورة الصرف، بل الأمر على العكس، فالانسان لا يستحوذ على صورة الشيء إلا في أثناء عملية تنبيه كلية لها، أو تنبيه لصفة سطحية طاغية عليها، ولعل هذه هي الطريقة التي يستخدمها الشعر، إنها طريقة اللامباشرة «إلا أنها الطريقة التي تعتبر الوحيدة لادراك جمال الدنيا وروعتها وحيويتها»(٥)، فما حسبنا أننا نعرفه معرفة حقة وكاملة يأتي الشعر فيرينا إياه جديداً أو ما يزال جديدا علينا، ويجعلنا نرتاب بالتفسيرات الأخيرة للأشياء، ويواكبنا في مغامرة جريئة في تفسيرات جديدة، فهو إذن يعيد للأشياء بكارتها وقدرتها على الايحاء المتجدد، ويعيد إلينا الطفولة ودهشتها، الطفولة التي أفقدتنا إياها الحضارة الحديثة.

إن الشعر يمحو ستار التآلف الذي يمنعنا عن الوجود، ويكشف الجمال الكامن في كل جزئيات الكون، ويجعلنا نرى الأمور المعتادة وكأننا لم نرها من قبل على الاطلاق.

لقد أعلن بودلير قبل قرن من الزمن أن وظيفة الشعر هي استخراج المدهش الذي يغمرنا ويروينا كالفضاء! وأن الشعر الحقيقي هو الذي ينزعنا من الحياة الملحمية، والشعر يواصل المغامرة من أجل تحقيق هذه المهمة، ويجاهد الشعراء من أجل إحلال هذا الفهم الجديد للشعر مكان المفاهيم الاخرى.

نحن نريد من الشعر ان لا يكون وصفياً ولا روائياً بل أن يكون ايحائياً ـ كما يقول مالارميه ـ، وأن يتكلم المرء كشاعر يعني أن يكتفي بالتلميح عن الأشياء التي تجسد مقولة ما، لا أن يقود القاريء من يده إلى موطن الفكرة وجوهرها، والمطلوب من القاريء أن يجد الفكرة حيث تقوده علامة لا تُدرك إلى مكانها، وهناك يراها كما يعتقد وكما يناسبه، القاريء في هذه الحالة كالمستمع امام الموسيقى،(٦) وما طرح هذه المقولة ازاء العمل الشعري إلا نتيجة للتغيرات التي انتابت موقف الشاعر ذاته من العمل الشعري، وفهمه الجديد لوظيفته الفنية والاجتماعية، ومادام الشاعر قد جاهد ليرسّخ في عملية ابداعه هذا المفهوم الجديد للشعر، فإن على القاريء ايضاً ان يجاهد من أجل أن يدرك أن وظيفة الشعر ليست في كونه قسما من العالم الحقيقي، بل هو عالم قائم بذاته مستقل بكيانه.

لهذه الأسباب التي ذكرتها سابقاً نحن أمام غموض القصيدة الحديثة، أضف ان هناك سبباً أهم هو الزاوية التي اعتاد القاريء ان ينظر فيها للقصيدة، وهي نظرة خاطئة.

من ذلك كلمة تأتي الضرورة التالية للبحث عن منهج جديد لنقد الشعر الحديث، منهج يضع القاريء أمام المدخل الصحيح لها، ثم يتركه يستجيب للتأثيرات بالطريقة التي تلائم قدراته وثقافته. إن هذا المنهج يعني المشاركة في إسقاط دعوى الغموض التي ألصقت بالقصيدة الحديثة.

٤ ـ التراكم في نتاجات الشعر والنقد:

ثمة ثلاث ظواهر تشارك في تأليف الضرورة الرابعة للبحث عن منهج جديد لنقد شعرنا الحديث هي:

ا ـ غياب الخط التطوري الواضح لمسار هذه الحركة الشعرية خلال ربع قرن من عمرها. ولنلاحظ أن الديوان الأول لكل شاعر يختلف اختلافاً جذرياً عن ديوان آخر له صدر بعد عدة سنوات. خذ مثلاً تجربة عبد الوهاب البياتي في تجربته الشعرية وتنميتها منذ (ملائكة وشياطين) عام ١٩٥٠ حتى (قصائد حب على بوابات العالم السبع) عام ١٩٧١.

ب ـ اكتمال مجموعة من المصطلحات النقدية والشعرية التي تكاد تصبح قيداً على حركة التجديد، تشدها إلى سلفية جديدة وجمود من نوع جديد، وتدور بالكثير من القصائد والمراجعات النقدية في دائرتها المكررة، وتبلور مصطلحات شعرية تكاد لكثرة تكرارها والالحاح عليها تتحول إلى عدد من الكليشهات الممجوجة.

ج ـ وفرة الدراسات النقدية التي تناولت حصاد هذه الحركة الشعرية وتعدد مناهجها وأساليبها، وتتجاوز هذه الدراسات بين المراجعة السريعة لديوان شاعر ما، وبين الدراسة العميقة الكاشفة والجادة.

إن انقضاء أكثر من ربع قرن من الزمان من جهة، ووفرة الدراسات النقدية التي حاولت الاقتراب منها من جهة أخرى تتطلب منا التريث ازاء الكم الكبير في النتاجات، لنعرف أيها ثبت للتجربة، وأيها تساقط على طريقها، ولنشكل من هذه الثوابت رقعة صغيرة من الأرض المنهجية التي يمكن أن تنطلق من فوقها محاولة جادة للبحث عن منهج لنقد شعرنا الحديث.

رؤيا الآفاق الجديدة واستشرافها:

إذا كان بعض ما ذكرته سابقاً يحمل ضرورات تاريخية وفنية، فإن هذه الضرورات سياسية وحضارية أيضاً. إن الضرورة الحضارية للبحث عن منهج جديد تطل علينا في جنوح القصيدة نحو التركيب، وفي استيعابها للحساسية الجديدة وملاحقتها لتفتتها وتغيرها. لذلك نحن نشعر بالتوق الدائم إلى استشراف الآفاق الجديدة، وذلك الضيق المتبرم برسوخ

(٥): خالدة سعيد (البحث عن الجذور) منشورات مجلة شعر ـ بيروت.
(٦): محمد مندور (النقد المنهجي عند العرب) مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة.

الاوضاع القديمة ،وزحف الرؤى السلفية وهي تكبل بقيودها مطامح تلك المغامرة التي تود تفسير العالم وتبديله كما يرى بدر شاكر السياب ، وإلى أن تجعل ما يفلت من الادراك العقلي مدركا أو أن تكشف عن عالم مجهول لم يعرف بعد كما يرى أدونيس [٦] ، فتحيلها إلى شيء مهدر ممجوج فاقد للفعالية كما هي أغلب الأشياء في عالمنا العربي .

وكان هناك أيضاً، وبشكل دائم، «الحلم»، الحلم الذي يقدّم دوراً جديداً للشاعر، وفهماً جديداً للشعر، وكان هناك الحنين إلى ارتياد المطلق

والبحث عن الحقيقة والتوحّد مع سرّ الخلق . وكانت هناك أيضاً الرغبة العارمة في الكشف والمغامرة في البقاع المجهولة للتعبير عن أدق تذبذبات الوجدان العربي في تشوفه لاكتشاف الذات والطريق .

يقول جان بول سارتر : «إن الصفات النوعية لمجتمع من المجتمعات تتطابق بدقة مع بعض التراكيب الخاصة بلغة معينة ، وغير قابلة للترجمة» والتي نسميها شعراً ، وبالنسبة إلينا لم يكن استشراف الآفاق الجديدة مجرد ترف ، ولكنه وليد طبيعي للظروف الحضارية التي عاشتها الأمة العربية في الستينات ، ولإن تشوّف الشعر إلى استشراف الآفاق الجديدة كان جزءاً من التشوف الجماعي إلى تجاوز الواقع الذي انجب نكسة حزيران اولاً ، وإلى تعويض الأنعدام في واقعنا ثانياً .

لقد ظهر جيل جديدة من الكتّاب طرح آراءه ومفاهيمه بعيداً عن آراء وحماية الجيل السابق ومفاهيمه ، فكانت مجلة (٦٨) في القاهرة ، ومجلة (الشعر) والكلمة والطليعة الأدبية في العراق ، والموقف الأدبي في سوريا . . . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن هناك مفهوماً جديداً للأدب والحياة قد بدأ يتخلق تحت تربة المفاهيم القديمة ، هذا المفهوم يرى في الأدب تمرداً وثورة ونبوءة ورؤيا ، وبالتالي فنحن بحاجة لتناول نقدي جديد ، لا يرى في حنين الشاعر إلى استشراف الآفاق الجديدة وإلى تخليص الفن من التبعية الممجوجة للواقع نوعاً من الهروب من الواقع أو التعالي عليه ، ولكنه ينفذ من خلاله إلى طبيعة رؤى الفنان لهذا الواقع لا في لحظته السكونية الراهنة ولكن في صيرورته وحركته الدائمة .

في نهاية مروري السريع هذا على الضرورات التي تستلزم بحثنا عن منهج لنقد الشعر الحديث ، أحبّ أن أشير إلى أن كل ضرورات من هذه الضرورات لا تعمل بمعزل عن الأخرى ، ولكن في تشابك كامل مع غيرها من الضرورات .

الجذور التراثية للمنهج الجديد

لم يعد اثنان يختلفان أن القصيدة الحديثة قد انطلقت بعد أن استوعبت القصيدة القديمة شكلاً ومضموناً ، ثم انطلقت في مغامرة تزاوج بين أفضل ما في القصيدة القديمة العربية ، وأرقى ما في القصيدة الحديثة . وعلى هذا المبدأ يكون على المنهج الجديد أن يعقد هو الآخر تزاوجاً بين أفضل أساليب نقد الشعر في أدبنا القديم وبين أكثر مناهج النقد الأوروبي تلاؤماً مع طبيعة القصيدة العربية الحديثة .

ويأتي هذا السؤال : هل في تراثنا النقدي القديم ما قد يفيد الناقد الحديث؟ والجواب بنعم ، فالتراث يشير إلى كشوف العقل العربي الباكر في ميدان النقد ، فالنقد الأدبي سابق عند العرب للتاريخ المنهجي كما يؤكد محمد مندور [٧] ، وهذا السبق يؤكد المنحى الفني الباكر للنقد قبل أن تسيطر عليه النزعة التأريخية . لذلك نلمس في أول الكتب التي ألفت في النقد العربي ، وهو (طبقات الشعراء) لابن سلام ، مجموعة من القيم النقدية الهامة ، وفيه تتبلور مجموعة من المبادىء العامة التي يمكن اعتبارها منهجاً نقدياً كاملاً في ذلك الشعر . وقد أخذت تلك القيم النقدية في الاتجاه نحو النضج والعمق والتجدد بعد ذلك لدى ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) ثم بدأت تميل للمنهجية الحقة لدى ابن المعتز في (البديع) ولدى قدامة في كتابه (نقد الشعر) .

وليس المجال هنا كي استعرض هذه الكتب النقدية ، وأوضّح إلى أي مدى جنح نقد الشعر العربي القديم إلى استنباط منهجه في تناول القصيدة من معايشته لها نفسها ومن إحساسه بالنوعية الخاصة للشعر ، فهذه الكتب مطروحة لمن يشاء ، والحديث عنها يحتاج إلى مؤلفات كاملة .

من جدورنا التراثية في النقد أيضاً أحاديث الفلاسفة القدامى عن الشعر ، كحديث ابن سينا عن المدركات الحسية والمدركات المعنوية في القصيدة ، وتحليله لما يمكن أن نسميه بالمصطلح المعاصر سيكلوجية الابداع ، خلال ملاحظاته الهامة عن عملية الخلق الفني للقصيدة وهي لما تزل كياناً غامضاً في نفس الشاعر ، وحديث ابن خلدون عن علاقة البيئة بالصورة التي يتبدى فيها الأدب في زمن معين وعمق فعالية هذه البيئة في صياغة صور أدبية ذات طابع خاص ، أو حديث غيرهما من الفلاسفة كالفارابي وابن رشد والقشيري وغيرهم [٨] . مما يجعلنا نقرّ أن في نقدنا العربي الكثير من القيم البناءة التي لابد أن نلتفت إليها ونحن نبحث عن منهج نقدي جديد . ولا يعني التفاتنا إليها أننا نأخذ عنها بشكل عشوائي ، بل يعنينا أن نأخذ منها ما كان لصيقاً بطبيعة القصيدة العربية وأن نمرّره عبر معارفنا العصرية حتى يتلاءم مع عصرنا دون أن يفقد صلته بالماضي ، حتى نستطيع أن نخلق من خلال التزاوج بين هذه النظرات الأصيلة في تراثنا والمحاولات المنهجية النقدية في عصرنا منهجاً جديداً يستطيع أن يستشرف أبعاد التجربة الشعرية الجديدة في حاضرها وصيرورتها معاً .

فهذه المزاوجة وحدها هي القادرة على أن تمنحنا منطلقاً نقدياً لا يغرق في شكلية المنطلقات القديمة ولا تمنعه سياسة المنطلقات الجديدة المعاصرة عن تناول التجربة الشعرية كمخلوق عضوي له حيويته وطابعه الفريد ، ولابد إذا أردنا أن نتعرف عليه حقيقة أن نتعب أنفسنا في العثور على الطريق الصحيح الذي سيفضي إليه ، وعلى المفاتيح التي يمكن أن تلين أمام حركتها أبوابه

(٧) : ريتشاردز (مباديء النقد الأدبي) ترجمة محمد مصطفى بدوي- دار ابن خلدون- بيروت .

(٨) : سارتر : أورفيوس الأسود- ترجمة طرابيشي جورج- دار الآداب- بيروت .

المغلقة . . . فهل ترانا نستطيع؟ هذا ما سنحاوله في النقاط التالية -

المنهج النقدي الجديد... سمات وملامح

تحدثت فيما **سبق** عن أهم الأسباب التي استدعت ميلاد القصيدة الجديدة. ولئن كانت هذه الأسباب قد ساعدت في تشكيل الطابع المميَّز لهذه القصيدة، وبلورت صفاتها، فإن الحاجات التي تستدعي التفتيش عن منهج جديد هي التي تساهم في صنع صفات هذا المنهج وملامحه. ومن هذه الزاوية كان مهمًّا وقوفنا الطويل عند هذه الحاجات، لان وقوفنا ما هو إلا وقوف عند هذا المنهج ذاته، محتفظين باعترافنا بأن تحديد منهج نقدي لايكون **بهذه السهولة، وإنما هو تصوّر قابل للتعديل والتطوير (بالحذف والاضافة والمناقشة)**. فمامن منهج نهائي مادام تطور القصيدة ليس نهائيا، والحق أن هذا المنهج يجب أن يكون منفتحاً قدر انفتاح التجربة الشعرية، وأن يكون قادراً على استيعاب مغامرات القصيدة وطموحاتها المستمرة. فالتفاعل مستمر بين التجربة الشعرية وبين المنهج النقدي، وهذا التفاعل هو الذي يدفعنا إلى القول بأنه لابد أن تتنوع أساليب التناول النقدي بقدر تنوع أساليب التفكير الشعري، فإن كل أسلوب متميز في التفكير الشعري يطرح على الناقد منهجاً متميّزاً في تناوله.

يأتي السؤال مجدداً: ألا يعني هذا التعدد أننا قد نجد أنفسنا في دوّامة منهجية تجعلنا نتعامل وكأن لكل قصيدة منهجاً نقدياً خاصا؟!.

ونجيب بالنفي، لأن تعدد القصائد داخل أسلوب معين للتفكير الشعري يقابله تعدد التطبيقات داخل أسلوب منهجي واحد، لا تعدّد المناهج النقدية. وهذا يجعلنا نقول انه من الضروري أن نوجد مجموعة من التحديدات المنهجية تدوم طوال دوام أسلوب التفكير الشعري الذي رافقته وتخلقت من خلال معايشته، لأن كل منهج نقدي ينطوي على تصوّر معين للفن، وهذا التصور المعين للفن هو ما نسميه في الشعر بأسلوب التفكير الشعري، لأن أسلوب التفكير ينطوي بدوره على تصوّر لوظيفة الشعر ولدوره وللعوامل المشاركة في صياغة التجربة الشعرية من ألفاظ وصور وتراكيب . . . الخ، ولذلك فإن أسلوب التفكير الشعري بهذا المعنى يكون مرادفاً للمدرسة الشعرية، ولأن إحداث تغيير أساسي في أسلوب التفكير الشعري يحتاج الى ثورة، والثورات الحقيقية في عالم الأدب نادرة.

لقد كانت حركة الشعر الحديث ثورة حقيقية في عالم الأدب العربي بشكل عام والقصيدة العربية بشكل خاص، لانها طرحت أسلوباً للتفكير الشعري يختلف عن الأسلوب السائد في القصيدة القديمة، وطرحت عدة أفكار جديدة لم تكن القصيدة القديمة تعترف بها البتة، أهمها دور الشاعر، ومحاسبته على مدى توفيقه في أن يكون الصوت السكوني لهموم القبيلة السياسية دون الوظائف الأخرى.

وإذا كانت القصيدة التركيبية هي أحدث مراحل القصيدة الجديدة فإنها ليست مرحلتها الأخيرة، فلابد أن هناك أشكالاً جديدة لم يسفر عنها المستقبل بعد، ولكن رأينا ملامحها في التجربة الجديدة لما سمي القصيدة **البصريّة** والقصيدة الألكترونية . . . ، لذلك فإن على هذا المنهج أن يكون مستعداً لتقبل التغيّرات الجديدة في شكل القصيدة وأسلوبها.

لقد لاحظنا واعترفنا بأن رحلة القصيدة تتجه نحو التركيب، ولذلك يجب أن يتجه المنهج النقدي بالقدر نفسه نحو التحليل، إذن لابد من منهج نقدي تحليلي يميل نحو المعيارية، ويستفيد من انجازات النقد القديمة ولا سيما في تركيزها على التحليل اللغوي للقصيدة، ومحاولتها اضفاء طابع معياري على هذا التحليل، لذلك لابد أن يوجه المنهج الجديد عناية خاصة إلى دور الكلمة في العمل الشعري. فالشاعر الحديث لا يتعامل مع الكلمة كرمز أو إشارة يراد بها الدلالة على شيء ما، ولكنه يتعامل مع الكلمة كجرس كامل، كجسم كامل، كل عضو فيه قابل للتعامل، إنها أسم حي تحت يديه تتفجر حياة، إنه- أي الشاعر، يمتزع الكلمة من محدودية خياتها القاموسية، ويغامر بها في بقاع جديدة حتى تردّ لها المغامرة بعض بكارتها وبدائيتها وسحرها، ومن هنا تصدق كلمة سارتر القائلة: (الشاعر يخدم الكلمات قبل أن يستخدمها)[٩].

على هذا المنهج الجديد أيضاً أن يبادر عند تناوله للتجربة الشعرية بالتعرف على مدى اقتراب الشاعر من حدود تخليص الكلمة من امتهانات النثر اليومية، وذلك بالاستخدام الشعري للكلمات وبدراسة الكلمات المحببة للشاعر، ثم يتتبع المصادر التي استمد منها هذه الكلمات. . . أي بالاختصار أن يعطي الكلمة أهمية كبيرة، مقرّاً أن دراسة الكلمات في العمل الشعري هي الطريق إلى كل ما في عالم الشعر من رؤى وايقاعات وأحاسيس. . . فبالكلمات وحدها يبني الشاعر تجربته ويصوغ لنا عالمه[١٠].

وعلى هذا المنهج الجديد أن يبحث بالاضافة إلى كل ما سبق عن مدى التواؤم بين طبيعة الكلمة وطبيعة القصيدة ككل، فلا بد أن تكون ظلال المفردات وأصواتها وايحاءاتها شديدة القرب من جوهر المناخ العام للتجربة، ولا يعني هذا التقارب ضرورة الالتصاق بالمعنى العام للتجربة، **فربما** يكون التنافر والتعارض وسيلة مناسبة لتحقيق الاقتراب من مناخ التجربة أكثر من **الاستطرادات** المملة «فالكلمات نفسها مبنية بناء مزدوجاً، وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً، وأنت لاتستطيع استعمالها بإحدى الصفتين دون أن تستعملها بالصفة الثانية»، وهذه الطبيعة المزدوجة للكلمات تجعل الأمر على درجة من الصعوبة، لأن الكلمات كأصوات قد تحقق اقتراباً من مناخ التجربة في حين أن هذه الكلمات نفسها كرموز للمعاني قد تتنافر مع هذا المناخ، ذلك أن الأصوات التي تتطابق معانيها معها قليلة كلماتها، ولكن على الشاعر أن يضع في اعتباره هذه الطبيعة المزدوجة للكلمات، وإذا كان على المنهج الجديد أن يلتفت إلى هذا

---

(٩): بول فاليري (الشعر الصافي) ترجمة أسعد حكيم- منشورات دار عويدات- بيروت.

(١٠): أرشيبالدماكليش (الشعر والتجربة) ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي- منشورات دار اليقظة العربية- دمشق.

التوازن، فلأن هذا هو التوازن أو بداية لتوازن الصور الجزئية حساً وشعوراً وصوتاً وملامح مع الصورة الكلية للقصيدة، ومع طبيعة المناخ العام للتجربة الشعرية ككل[١١].

تستوقفنا نقطة هامة قبل حديثنا عن الصورة الشعرية، وهي نقطة ترتبط بطبيعة المنهج الجديد من حيث نظرته للكلمات، هذه النقطة هي التكرار، وعلى المنهج الجديد أن يتناول التكرار من أربع جهات:

أ- جهة موسيقية: ترى أن التكرار يحدث أثراً موسيقياً ويخلق مجموعة محاور تُبدّل من شكل التجربة، وتدور بها بضع دورات على صعيد الايقاع الموسيقي. وقد يكون لهذا التكرار -سواء أكان تكرار كلمات أم أبيات- أثره الايجابي في بلورة التجربة، كما يمكن أن يؤدي إلى العكس. وعلى المنهج الجديد أن يحدد مدى توفيق الشاعر وإخفاقه من هذه الناحية.

ب- جهة لفظية: فتكرار كلمات معينة له دور في إنارة التجربة وتعميقها، إذ يشير الالحاح على بعض الكلمات إلى أشياء لاتستطيع التجربة الشعرية الاشارة إليها والايحاء بها دون هذا التكرار، وعلى المنهج الجديد أن يحدد مدى نجاح أو فشل الشاعر من هذه الناحية أيضاً.

ج- جهة قاموسية: تهتم بالكلمات والأفعال الأثيرة لدى الشاعر التي تكوّن قاموساً مميزاً لديه، والمنهج الجديد إذ يهتم بذلك يكشف عن فكر الشاعر ورؤيته.

د- جهة منطلقية: تبحث في تكرار الشاعر ضمن منهج التكرار في الشعر الحديث، هل هذه التكرارات مستعملة شعرياً؟ أم هي خاصة به، أم هي إضافة لمدرسة الشعر الحديث أم...؟!

نعود من جديد إلى حديثنا عن الصورة، والصورة على درجة من الأهمية في الشعر إلى الحد الذي يعتبرها البعض هي الشعر ذاته، فيقال ان الشعر تعبير بالصورة، والصورة الشعرية هي الجوهر لما ندعوه بلغة الحدس[١٢].

لذا كان لزاماً على المنهج الجديد أن يوليها اهتماماً كبيراً، معتبراً أياها المدخل الحقيقي إلى أمور البناء والمعنى في عالم القصيدة، فان الطرق التي يبني بها الشاعر صوره، ونوعية علاقات التماثل والتضاد بين جزئيات الصورة الواحدة وبين جزئيات، كلها تشف عن أسلوب الشاعر وتفكيره ومواقفه[١٣].

المنهج الجديد يضع للبناء في القصيدة الحديثة أهمية كبيرة، هذا البناء الذي لاحظنا ميله إلى التراكيب وجنوحه إلى التكثيف واستخدامه الكلمات التي تناولنا طريقتها قبل قليل... فالقصيدة الحديثة -كما يقول فروست- تجربة وليست مجرد نقل للتجربة، وهو الذي أرهف إحساس الشاعر بالشكل، **لا كشيء مجرد**، ولكن كمعنى ورؤيا. فشكل القصيدة الحديثة هو معناها ورؤيتها وموقفها، لأن الشكل فيها ليس وعاء للمعنى ولكنه المعنى ذاته في تشكله الشعري وفي جنوحه إلى التجسد **والكينونة**، ولأن المنهج النقدي الذي يريد أن يستوعب قضايا القصيدة الجديدة يفهم الشكل بهذا المعنى، فانه يراه أوفق الطرق لبلوغ عالم القصيدة واكتشاف أسرارها، ومن هنا فانه يعمد إلى تحليل البنيان فتتساقط مع عملية التحليل ثمار المعنى بين يديه.

المنهج الجديد أيضا عليه أن يهتم بالايقاع، ليس باعتباره الأوزان الموروثة، ولكن باعتباره الروح النفسي الأكثر شمولا من **مجرد** الأوزان.. إنه نوع من الخيال الذي يدعوه (ماتيسن) الخيال السمعي وهو «إحساس بالمقطع والايقاع يتغلغل بعيداً وراء مستوى الفكر والشعور الواعيين، منعشاً كل كلمة»[١٤]

لقد أهمل شعرنا الحديث القافية إهمالا كليا، مع أنها عادت اليوم لتحتل مكاناً جديداً في الشعر الاوروبي،[١٥] لذلك نستطيع القول ان الحق على شعرنا أن يعود فيعيد النظر في أمر إهماله للقافية، وهو الذي يملك ميراثاً هائلاً منها، والحق أن على المنهج الجديد أن يولي هذا الجانب من الايقاع أهمية وعناية واضحتين، فيدرس القافية في القصيدة الحديثة من حيث عفويتها واستطراداتها وتسيّبها من نبع يأتي ضمن التجربة الشعرية، وليس على هذا المنهج أن يتوقف عند التفضية الخارجية وحدها، بل عليه أن يهتم بالأنواع الأخرى من التفضية الجديدة التي تتجاوز التفضية الخارجية لتندمج في داخل البيت والكلمات فتصبح موسيقى وتفضية داخلية، وعلى المنهج الجديد أن يدرس هذه التفضيات الجديدة ومدى تلقائيتها أو افتعالها، وهل تغني موسيقى التجربة الشعرية؟ هل هي ضرورية..؟!

وبعد:

لقد حاولت في هذا البحث المتواضع أن أرسم مجموعة من الخطوط لمنهج نقدي لا يدعي الاحاطة ولا الشمول.. ولكنه محاولة أرجو أن يكون التوفيق قد حالفها.

الجبهة السورية- رخم

---

(١١): فـ أ- ماتيسن (أليوت.. الشاعر الناقد) ترجمة أحسان عباس (المكتبة العصرية- بيروت.

(١٢): أرنست فيشر (ضرورة الفن) ترجمة أسعد حليم- دار ابن خلدون- بيروت.

(١٣): فـ أ- ماتسين (أليوت- الشاعر الناقد).

(١٤): أليزابيت دورز (الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنة- بيروت.

مصادر أخرى:

ت-أ هيوم (الكلاسيكية والرومانسية- ترجمة هيفاء هاشم- وزارة الثقافة- دمشق-

-ديفيد ديتش (مناهج االنقد الأدبي) ترجمة محمد يوسف نجم- دار صادر- بيروت.