القصيدة العربية «الجديدة»: بين الجماليّة الإبداعيّة والمقاربة النّقديّة

د. سامي سويدان

بين الدّراسات الأدبيّة الّتي تهتمّ بالأعمال الشّعريّة العربيّة نادرةٌ تلك الّتي تعنى بالبناء العامّ للقصيدة. وهي إن فعلت فقلّما تدرج تناولها لهذا البناء في سياق متكامل لمعالجةٍ تُبرز الدّورَ الّذي يؤدّيه في تمثُّل الخصوصيّة التّعبيريّة للنّصّ وتعيين جماليّته الإبداعيّة المتميّزة. ورغم ما يتردّد في المساهمات النّقديّة ومداخلات بعض الشّعراء من إشارات إلى الوحدة الكلّيّة للقصيدة وضرورة أخذها بعين الاعتبار في عمليّات التّحليل والتّقويم، يبدو في المقابل لافتاً أن يُهمَلَ ذلك الوجهُ الّذي تتجسّد فيه هذه الوحدةُ، وفي أحسن الأحوال أن يعامَلَ باستخفاف لا يتناسب والادّعاءات المفترضَة بشأنه. وإذا كان البعض قد توقّفوا عند هذا البناء بالتّفصيل، فإنّ قلّةً منهم تعدّتْ في ذلك الجانبَ الوصفيَّ الخارجي، أو تجاوزتْ إفراد هذا العنصر التّكويني للقصيدة إلى رؤية علاقته بالعناصر الأخرى المكوّنة لها، وإلى إبراز جدواه وفعاليّته في الأداء الدّلالي والجمالي. وقد يكون في شبه غياب هذا الإجراء الأخير ما يفسّرُ الخللَ البنيوي الغالبَ على معظم الأبحاث الأدبيّة والمقاربات النقديّة بقدر ما يتقدّم كواحد من أهم آثاره ـ هذا الخلل المتمثّل في انعدام منهجيّة موضوعيّة في تحديد جماليّة النّصوص الشّعريّة واللّجوء إلى أشكال متنوّعة من النقد تتراوح بين تقليديّة أصيلة أو متجدّدة تتبدّى في تناول استنسابي لهذه النّصوص يتوقّف عند أبيات أو مقاطع منها أو عند صور أو تراكيب فيها ليحكم عليها ككل بإطلاقيّة مفرطة، وبين استحداث اجتزائي يرى في غنى العنصر الدلالي للنّصوص وتعدّد مراتبه أو في توافق بعض أجزائه مع عناصر أسلوبيّة أو إيقاعيّة ما يتيح الخلوص إلى استنتاجات حاسمة بشأن قيمتها الإبداعيّة. إلاّ أنّ المتحقّق هو أنّ هذه القيمة لا تقوم في جزء أو أكثر من النّصّ، ولا تكمن في عنصر أو أكثر من عناصره المكوّنة، بالرّغم ممّا تُقدّمه هذه العناصر أو تلك الأجزاء من مساهمات متفاوتة فيها. فخصوصيّة العمل الشعريّ القائمة في التضافر المتميّز للعناصر الّتي يتكوّن منها ويعطيه اجتماعُها فيه فرادتَه كعمل ينتمي إلى فنّ أدبي بعينه، لا يمكن بلوغها من غير التّناول الكلّي لهذه العناصر في الصِّيَغ المتنوّعة التي يعرفُها اجتماعها أو تضافُرها المذكور.

ولعلّ بناء القصيدة تحديداً، بقدر ما يعتبر المجال الكلّي الملموس الذي يتمّ في مجاله الحيوي اتّحادُ (بل امتزاج) عناصرِها المكوّنة ـ من دلالة وإيقاع وتراكيب وصور ومفردات ـ يشكّل المرتكز الأساسي الّذي يتيح لهذا التّناول أن يتمّ بصورة موضوعيّة مقنعة. ذلك أنّ كلاًّ من هذه العناصر يعرف في الأداء النّصيّ ترتيباً أو نظاماً محدّداً هو الشّكل أو المظهر الّذي تتّخذه بنيتُهُ العامّة في السّيرورة النّظميّة للكلام. هذا التشكّل البنيوي للعناصر أو الصّيغة الّتي تتبدّى فيها بِناها نظميّاً في القصيدة، ويعبّر مدى تجانسها وائتلافها وتكافؤها فيها عن القيمة الجماليّة والإبداعيّة المتحقّقة، هو ما يمكن اعتباره بناء القصيدة المميّز والخاصّ. فإذا كانت بنية النّصّ دلاليّاً على سبيل المثال معبّرة عن عمقه الدّلاليّ، فإنّ بناءه يعبّر عن المستوى السّطحيّ لهذه البنية أو عن البنية السّطحيّة لدلالته. فلا يكون البناء نتيجة لانجدال العناصر المكوّنة للنّصّ وحسب وإنّما هو أيضاً أحد طرفي علاقة جدليّة يشغل فيها الطّرفُ الآخر، أي البنية العميقة للنّصّ، دورَ الحاكم والمقرّر. في هذه العلاقة الجدليّة تنهض عمليّات التّجاوز والتخطّي للمعهود والمتوقّع والرتيب، بقدر ما تؤدّي بنى عميقة متماثلة ببنى سطحيّة متنوّعة ومختلفة.

بيد أنّ بناء النّصّ الشّعري لا يقتصر في علاقاته على ما تقدّم ذكره، بل هو يدخل في علاقة جدليّة مع الشّكل النّظمي الّذي يأتي فيه أو المستوى الظّاهر والمباشر لانتشاره وتوزيعه. في هذا المستوى الأخير يقوم ما يمكن تسميته بنية التّمظهر الّتي يتقدّم فيها، على الصّعيد الدّلالي مثلاً، المعنى الأولي المباشر للقول الشّعريّ. ولمّا كانت القصيدة العربيّة التقليديّة، كما عُرفت حتّى النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، لا تخرج عامّة عن نمط واحد في بنيانها الظّاهر ـ حيث جاءت كتلة واحدة لا يجري فيها ظاهرياً تمييز لبيت عن آخر أو لمجموعة أبيات عن أخرى ـ فإنّ العلاقة الجدليّة بين بناء القصيدة الدّاخلي أو تشكّلها البنيويّ أو بنيتها السّطحيّة وبنيانها الخارجي أو شكلها الظّاهر أو بنية تمظهرها بقيت محكومة كليّاً من الطّرف الأوّل دون أي تفاعل يذكر مع الطّرف الأخير. وربّما لم يُلحظ في هذه القصيدة التّقليديّة قبل أحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) التّمييز الظّاهر بين مقاطعها واستعمال العناوين الدّاخليّة لهذه المقاطع أحياناً (كما تدلّ على ذلك معظم قصائده مثل «كبار الحوادث في وادي النّيل» سنة ١٨٩٤ و«الهمزيّة النبويّة» سنة ١٩١٢، و«صدى العرب» قبل سنة ١٩٠٨ و«بعد المنفى» سنة ١٩٢٠ و«ذكرى المورد» سنة ١٩١٤ و«أبو الهول» سنة ١٩٢١...) لتعرف من خلال التّوزيع المعتمد العلاقةُ الجدليّة بين الطّرفين المذكورين حيويّة أوّليّة وبداية تفاعل يتّجه نحو الخصوصيّة والتفرّد.

لكن الملاحظ مع ذلك أنّ النقّاد القدامى لم يهملوا النّظر في هذا البعد البنائي للقصيدة، وقد التفتوا باكراً إليه كما يدلّ على ذلك ما يورده ابن قتيبة (٢٧٦ هـ ـ ٨٨٩ م) في **الشّعر والشّعراء**[١] عن بعض أهل الأدب من بدء مقصّد القصيد «بذكر الدّيار والدّمن والآثار» فيبكي ويشكو ويذكر الظاعنين ثمّ يصل ذلك بالنّسيب فيعبّر عن وجدِهِ وصَبابته وشوقه «ليُميل نحوه القلوب» و«ليستدعي به إصغاء الأسماع» (ص ١٤)؛ فإذا استوثق من ذلك «عقّب بإيجاب الحقوق من ذكر الرّحلة والسّهر ومعاناته فيهما، حتّى إذا تيقّن من إيجابه على المخاطب حقّ الرّجاء انتقل إلى المديح ليثيره على المكافأة والعطاء بتفضيله على الآخرين وتصغير العظائم لديه... فالشّاعر المجيد مَنْ سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشّعر ولم يطل فيملّ السّامعين ولم يقطع وبالنّفوس ظمأ إلى المزيد» (ص ١٥) ليكون التّلاحم والتّوازن والاعتدال أهمّ سمات بناء القصيدة الجيّدة. هذا البناء هو ما يتوقّف عنده ابن طباطبا (٣٢٢ هـ / ٩٣٣ م) في **عيار الشّعر**[٢]، حين يدعو الشّاعر إلى أن يكون «كالنسّاج الحاذق» و«النقّاش الرّفيق» (ص ٢) و«ناظم الجوهر» (ص ٦) فيصل كلامه بصلة لطيفة «فيتخلّص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشّكوى، ومن الشّكوى إلى الاستماحة... بألطف تخلّص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثّاني عمّا قبله، بل يكون متّصلاً به وممتزجاً معه» (ص ٦ ـ ٧). ويمضي إلى تصوّر طريف لهذا البناء يجعله شرطاً لجودة الشّعر: «أحسن الشّعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسّق به أوّله مع آخره على ما ينسّقه قائله، فإن قُدّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الخلل الرّسائل والخطب إذا نُقض تأليفها (...) يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقّة معان، وصواب تأليف» (ص ١٢٦). ولم يغب عن القاضي علي الجرجاني (٣٩٢ هـ/ ١٠٠١ م) في **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**[٣] الالتفات إلى بناء القصيدة في الحكم على براعة الشّاعر مذكّراً في ذلك بابن قتيبة، وإن بدا أكثر تركيزاً منه على التّخلّص (ص ٤٨) ومنفرداً عن غيره من النّقّاد على امتداد قرون من السّنين بعنايته بالقصيدة ككلّ، حين يقدّم في سياق تمييز المصنوع من الشّعر عن المطبوع قصيدة كاملة لجرير معلّقاً على ذلك بقوله: «وإنّما أثبت لك القصيدة بكمالها، ونسختها على هيئتها، لترى تناسب أبياتها وازدواجها واستواء أطرافها واشتباهها، وملاءمة بعضها لبعض، مع كثرة التصرّف على اختلاف المعاني والأغراض» (ص ٣١). وإذا كانت هذه البادرة قد بقيت استثناء لم يُتابَعْ لاحقاً فإنّ الاتّجاه إلى إرساء قوانين أو أصول للعمل الشّعري كما يتراءى في تحديد المرزوقي (٤٢١ هـ/ ١٠٣٠ م) لأبواب عمود الشّعر السّبعة لم يغفل النّظر إلى بناء القصيدة ليشترط حسن التئامه واتّسامَه على نحو تتردّد فيه أصداء ابن طباطبا وآراؤه في هذا الصّدد. فالباب الخامس من الأبواب السّبعة الّتي أوردها المرزوقي في مقدّمته لـ **شرح ديوان الحماسة**[٤] الّتي يحدّد بواسطتها ماهيّة عمود الشّعر عند العرب بأنّه «التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن» (ص ٩) وعيارُهُ «الطّبع واللّسان؛ فما لم يتعثّر الطّبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبّس اللّسان في فصوله ووصوله، بل استمرّا فيه واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت؛ والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً»... (ص ١٠).

يخطئ «جبرا» حين لا يُراعي ترتيبَ الأبيات في القصيدة العربيّة القديمة، ويخطئ «يوسف الخال» حين ينفي وجود مثل هذه القصيدة لصالح وجود «البيت الواحد» فقط!

* * *

ليس المقصود من إيراد هذه الآراء النّقديّة تتبّع مواقف القدماء من القصيدة التّقليديّة، وإنّما إبراز بعض النّماذج الدّالّة على اهتمامهم الرّكين ببنائها، كوجه أساسي من وجوه الجماليّة فيها. كما أنّ ما يتردّد لديهم من تأكيد على وحدة القصيدة واتّساق أجزائها فيه إلى حدّ تصوّر البعض لها من هذا المنطلق كالكلمة الواحدة ـ وهو ما يمكن اعتباره صورة عن أرقى ما يمكن أن تبلغه من تماسك وتوازن وانسجام ـ يجعل من ادّعاء بعض الدّارسين اتّسام هذه القصيدة بالتفكّك والتّبعثر أمراً مستغرباً؛ بل يبلغ الشّطط ببعضهم إلى حدّ تصوّر التّلاعب بها تقديماً وتأخيراً أو حذفاً دون أن يؤثّر ذلك على معناها[٥].

ربّما كان في استواء الشّكل الظّاهر أو البنيان الخارجيّ للقصيدة التّقليديّة في نمطيّة واحدةٍ غالبةٍ ما حال دون توقّف القدماء والمحدثين عند علاقة

---

(١) **كتاب الشّعر والشّعراء**/ وقيل **طبقات الشّعراء** تأليف أبي محمّد بن عبدالله بن مسلم ابن قتيبة، ليدن ـ مطبعة بريل ١٩٠٢.

(٢) **عيار الشّعر**، لمحمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تعليق وتحقيق د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام، القاهرة، د ن ١٩٥٦.

(٣) **الوساطة بين المتنبّي وخصومه** للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، بيروت/ صيدا، منشورات المكتبة العصريّة د.ت.

(٤) **شرح ديوان الحماسة** لأبي علي أحمد بن محمّد بن الحسن المرزوقي، القاهرة؛ لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، جزءان في ثلاثة أقسام في ثلاثة مجلّدات ١٩٥١

(٥) «في القصيدة العربيّة يلي البيت الآخرَ في أكثر الأحيان حسبما اتّفق، وفي استطاعة المرء أن يقدّم ويؤخّر في الأبيات أو يحذف بعضها دون أن تؤثّر على المعنى ـ أو على الغرض الّذي ترمي إليه القصيدة...» جبرا إبراهيم جبرا **الحرّية والطوفان**/ دراسات نقديّة، بيروت، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر؛ الطّبعة الثّانية ١٩٧٩، ص ١١. ويؤكّد يوسف الخال في **الحداثة في الشّعر** (بيروت، دار الطّليعة؛ الطّبعة الأولى كانون الأوّل ١٩٧٨، ومعظم الفصول نشرت في مجلّة شعر بين ١٩٥٧ و١٩٦٥) أنّ من معايب القصيدة العربيّة قديماً وحديثاً تعدّد محاورها وتمزّعها بحيث تفقد عضويّتها وموضوعيّتها، ويرجع ذلك إلى هبوط =

بنائها الدّاخلي لهذا البنيان الخارجي، وربّما كان فيه أيضاً ما أوهم متأخّرين ومعاصرين بغياب الوحدة ومتانة التّرابط والتّأليف. وإذا كانت القصيدة التّقليديّة قد عرفت منذ نهاية القرن الماضي عناية أوّليّة بهذا البنيان، فإنّ بدائيّة هذا التحوّل من ناحية والخلط الّذي قد يتولّد لدى البعض بينه وبين بناء القصيدة من ناحية ثانية لم يؤدّيا إلى تناول الدّارسين لهذا الجانب. ولعلّ إهماله يعود أساساً إلى الافتقار إلى طريقة منهجيّة ملائمة في دراسة القصيدة، وذلك بالتّركيز على الوجه الدّلالي أو البلاغي والتوقّف عند الأجزاء دون الكلّ بصورة عامّة. إلاّ أنّ التحوّل الجذري الّذي عرفه البنيان المذكور مع القصيدة العربيّة الحديثة أو الجديدة الّتي انطلقت منذ نهاية أربعينيّات هذا القرن مع بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة شكل انعطافاً حاسماً في العلاقة الّتي تربط هذا البنيان ببناء القصيدة الدّاخلي. إذ انكسر بصورة قاطعة ونهائيّة ذلك الاستواء الرّتيب الّذي هيمن على المظهر الخارجي للقصيدة، بسبب انكسار الوحدة العروضيّة التقليديّة للبيت الشّعري وما نشأ عنه من تنوّع للوحدات الإيقاعيّة الدّلاليّة غير محدود مبدئيّاً، وبسبب اللّجوء إلى أنماط مختلفة لا تُحصى من التّوزيع تعتمد إلى جانب المقاطع المتعدّدة داخل القصيدة ترتيباً لأسطرها وأحياناً لكلماتها وحروفها لامتناهي الأشكال والتّصاوير. وليس لنا إلاّ إلقاء نظرة عابرة على القصائد الحديثة للتّحقّق من هذا التنوّع اللاّمحدود لأشكالها الخارجيّة. وقد لا يكون مفاجئاً في هذا السّياق ملاحظة مثل هذا التحوّل في بدايات التّجديد نفسها. فقصيدة السياب الأولى الّتي تعتمد نظام التفعيلة لا الوزن الخليلي «هل كان حبّاً؟» (٢٩/١١/١٩٤٦)[٦] تتوزّع إلى مقاطع أربعة هي رغم اتّفاقها في عدد الأسطر أو الوحدات الإيقاعيّة (سبع وحدات في كلّ منها) تختلف في عدد التّفعيلات القائمة في كلّ منها إذ يعتمد كلّ من المقطعين الأوّلين ثلاثاً وعشرين تفعيلة والمقطع الثّالث أربعاً وعشرين والرّابع اثنتين وعشرين، مع اختلاف عدد التّفعيلات في هذه الأسطر بين تفعيلتين وثلاث وأربع دونما نسق محدّد ظاهر. وتأتي قصيدة «الكوليرا» (١٩٤٧) لنازك الملائكة[٧] في خمسة مقاطع ـ إن صحّ التّوزيع الطّباعي المثبت لها ـ يضمّ كلّ من المقاطع الثلاثة الأولى ثلاثة عشر سطراً أو وحدة إيقاعيّة ويتوزّع الأخيران الأسطر الثّلاثة عشر الأخيرة فيجتمع في الرّابع تسعة والخامس أربعة ـ هذا إن لم يكونا مقطعاً واحداً جعله خطأ طباعي

اثنين ـ على أنّ هذه الأسطر تتفاوت كذلك بصدد تفعيلاتها بين اثنتين وثلاث وأربع وست كما يتميّز بعضها عن الآخر في الموقع الّذي يحتلّه من فضاء الصّفحة إنّما على نسق يكاد يكون شاملاً ـ وهو يصبح كذلك دون تحفّظ إن جُمع المقطعان الأخيران معاً في واحد ـ. إنّ إحدى النّتائج المباشرة لهذا الوضع الجديد، ولعلّها أكبرها أهميّة، هي استعادة العلاقة الجدليّة بين بنية التّمظهر (الخارجي) والبنية السّطحيّة (الدّاخليّة) للقصيدة حيويّتَها وقيام عمليّة تفاعل خلاّقة ومتجدّدة انطلاقاً منها ولا تتوقّف عندها. ذلك أن البناء العامّ المرتبط بالبنية الأخيرة يقيم من جهة ثانية علاقة جدليّة بالبنية العميقة للنّصّ، وهي بدورها عرفت تحوّلات أساسيّة انطلاقاً من التصوّرات الجديدة للعالم والذّات والشّعر... وهذا ما جعلها لا تقلّ عن العلاقة السّابقة، هذا إن لم تتجاوزها حيويّة وتجدّداً. ولعلّ آراء أدونيس المبكرة ـ إلى جانب قصائده ـ أواخر الخمسينيّات تقدّم فكرة أوّليّة عن نمط من الفاعليّة الجديدة لهذه العلاقة؛ فهو يعتبر (منذ عام ١٩٥٩) الشّعر الحديث رؤيا، وأنّ هذا الشّعر كما تمثّل في إنتاج من داروا في فلك مجلة **شعر** يتحوّل لأن يكون «ذا بناء سنفوني، يتيح له أن يحتضن الحياة كلّها والواقع كلّه. إنّ هندسة داخليّة خفيّة تسيطر عليه وتوجّهه. مقابل القصيدة ـ الكلمة، والقصيدة ـ الفكرة، والقصيدة ـ الانفعال، وهي نماذج أصبحت تاريخيّة، تشرئب القصيدة الجديدة، القصيدة ـ الرّؤيا»[٨]. ولمّا كانت الرّؤيا بالنّسبة إليه خروجاً عن المفاهيم السّائدة «وصدوراً عن حساسية ميتافيزيائيّة، تحسّ الأشياء إحساساً كشفياً»... (ص ١٠) فإنّ ذلك يتيح تصوّر المدى البالغ الغنى والتّعقيد الّذي يمكن لعلاقة البنية العميقة بالبناء السّطحي أن تبلغه.

في هذه العلاقة الجدليّة المزدوجة والمفتوحة الاحتمالات كما يرسيها بناء القصيدة الجديدة مع بنيتها العميقة من جهة ومع بنيانها الظّاهر من جهة ثانية، يتحدّد الشّرط الأوّلي لدراسة خصوصيّتها الإبداعية. وإذا كانت العلاقة الأولى تطرح مدى ملاءمة هذا البناء لأداء الموقف العامّ الكامن في النّصّ، فإنّ العلاقة الثّانية تطرح مدى تناسب هذا البناء والشّكل الذي يتقدّم مظهراً له أو طريقاً مفضياً إليه. في هذه العلاقة الأخيرة يسهّل التّوافق بين الطّرفين مقاربة النّصّ ويؤمّن قاعدة ثابتة لبحث جماليّته، بينما يعلن التّنافر أو الاختلاف بينهما عن توتّر يجعل أرضيّة البحث المذكور قلقة تتطلب تعليلاً لهذا الاختلاف وتفسيراً للدّور الّذي يؤدّيه وللأثر الّذي يخلّفه على جماليّة النّصّ الشّعري.

* * *

لقد حظي بناء القصيدة لدى روّاد الحداثة الشّعريّة ودارسيها باهتمام ملحوظ، وإن تفاوتت النّظرة إليه وإلى دوره. فلقد عدته نازك الملائكة[٩] أهمّ عنصر من العناصر المكوّنة للقصيدة بل محور تكوينها الكلّيّ الأصيل.

= الشّاعر العربي من الكلّي والشّامل ـ شأن العقل الفلسفي والعلمي ـ إلى الجزئي والخاصّ ـ شأن الخيال الفنّي والشّعري ـ ويرى أنّ ما خفّف هذه النّقيصة هو كون «القصيدة العربيّة القديمة لا وجود لها، وإنّما الوجود كله للبيت الواحد» (ص ٢٤) وأنّ المتأخّرين قد حطّموا عضويّة البيت «من دون أن يوفّقوا إلى خلق القصيدة العربيّة» (ص ٢٥) حسب مفهومه! وهكذا، فإنّ موقفه ينمّ عن افتقار لا للحسّ النّقدي السليم فحسب، بل للمعرفة الأوّليّة بأصول النظم والتعبير أيضاً.

٥) راجع الإمام عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، بيروت، دار المعرفة ١٩٨١، ص ٣٨ ـ ٤٠ و٩٦ و١٩٢.

٦) **ديوان بدر شاكر السّيّاب** (مجلّدان) بيروت، دار العودة ١٩٨٦، المجلّد الأوّل ص ١٠١ ـ ١٠٣.

٧) **ديوان نازك الملائكة** (مجلّدان) بيروت؛ دار العودة ١٩٨٦، المجلّد الثّاني ص ١٣٨ ـ ١٤٢.

(٨) أدونيس: **زمن الشّعر** بيروت، دار العودة؛ طبعة ثانية منقّحة ومزيدة ١٩٧٨، ص ٢٣

(٩) نازك الملائكة: **قضايا الشّعر المعاصر**، بيروت، دار العلم للملايين؛ الطّبعة السّادسة ١٩٨١.

فهي إذ تحصر هذه العناصر بأربعة (الموضوع، والبناء، أو الهيكل، والصورة التعبيريّة أو التّفاصيل، والصّورة الموسيقيّة أو الورن) لا تلبث أن تعتبر الأوّل بينها (الموضوع) «أتفه عناصر القصيدة» و«لا دخل له في تكوينها» (ص ٢٣٤)؛ في حين تؤكّد أنّ الهيكل هو «أهمّ عناصر القصيدة، فهو العمود الّذي ترتكز إليه العناصر الأخرى كلّها»؛ وتجعل العنصريْن الأخيرين (التّفاصيل والوزن) ملحقين به، محدّدة التّفاصيل بأنّها «الأساليب التّعبيريّة الّتي يملأ بها الشّاعر الفجوات في أضلع الهيكل»، والوزن بأنّه «الشّكل الموسيقيّ الّذي يختاره الشّاعر لعرض الهيكل» لتبرز بذلك الدور الحاسم التّأثير للبناء على بقيّة العناصر والقصيدة بأكملها، معلنةً أنّه «أهمّ عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها، ووظيفته الكبرى أن يوحّدها ويمنعها من الانتشار والانفلات».. (ص ٢٣٥). ولذلك تأخذ على عاتقها تعيين صفات الهيكل الجيّد بأربع هي: التّماسك (توازن القيم العاطفيّة والفكريّة) والصّلابة (إبراز الخط الأساسيّ للهيكل وعدم طمسه بالتّفاصيل) والكفاءة (الوضوح المتيح تكوين وحدة القصيدة دون حاجة للعودة إلى خارجها من أجل ذلك) والتّعادل (توازن بين جهات الهيكل وتناسب بين ذروته وخاتمته)... (ص ٢٣٥ ـ ٢٣٩).

إلاّ أنّ التّعرّض لبناء القصيدة الحديثة يأخذ منذ أواخر الخمسينات وطوال العقدين اللاّحقين ـ خاصّة الأوّل منهما وبتأثير من النّقد الإنكليزي (كوليردج وريتشاردز وإبسون) ـ بمفهوم الوحدة العضويّة للقصيدة[١٠] الّذي يصبح المعيار الأبرز في الأحكام النّقديّة. هكذا اعتبر أدونيس أنّ شكل «القصيدة هو القصيدة كلّها...»[١١] وأكّد أنّ الشّكل الشّعري «هو أوّلاً كيفية وجود أي بناء فنّي...» (ص ١٤)، وخلص إلى القول بأنّ شكل «القصيدة الجديدة هو وحدتها العضويّة»... (ص ١٥). ومع أنّ أدونيس لا يفصل الشّكل عن المضمون بل يقول بوحدتهما (ص ١٥)، ويشير إلى اللّغة الشّعريّة الجديدة السّحريّة والصّور التّركيبيّة والرّمزيّة المستخدمة في القصيدة الحديثة، فإنّ الأولويّة الّتي يعطيها للطّرح الدّلاليّ في هذه القصيدة ـ من خلال تشديده على الرّؤيا والحدس والاستشراف والكشف والحساسيّة الميتافيزيائيّة للعالم والإنسان فيها، مع إهمال لافت للإيقاع الّذي ترتكز عليه ـ يُفقد نظرته النّقديّة الكثير من فعاليّتها في مقاربة الأعمال الشّعريّة والتعرّف إلى مكامن جماليّاتها. وهذا بالتّحديد ما يحيل عليه د. محمّد حسن عبدالله في تناوله للبناء الشّعري لدى نوتني (Nowottny) ولويس وكولريدج متوقّفاً عند قول هذا الأخير إنّ من تجلّيات العبقريّة الشّعريّة تكييف الصّور والأفكار وإشاعة نغمة الوحدة بواسطة الخيال بحيث تصبح مهمّة النّاقد «المضيّ إلى اكتشاف هذا الانصهار أو التوّحد في البناء الشّعري، وكيف تتحرّك الفكرة وتتنامى من خلال الصّور، وكيف تتجسّد في إيقاعات صوتيّة وتراكيب لغوية»[١٢].

ولعلّ هذه الإشارة إلى ضرورة البحث في البناء الشّعري عن تآلف العناصر المكوّنة للنّصّ الشّعريّ في وحدته الشّاملة من أهمّ الإسهامات النّقديّة الّتي بقيت على ندرتها دون إجراءات تطبيقيّة تلتزم بها أو تستوحيها.

لا يعني ذلك أن الأعمال النّقديّة الّتي تَوَفّر الاطّلاع عليها عديمة الفائدة، بل إنّها بقيت تعاني من قصور منهجي وعجز مفهومي عن بلوغ الخصوصيّة الإبداعيّة للقصيدة العربيّة. ولا يحول ذلك دون توصّل بعضها إلى بلورة بعض المسائل التّفصيليّة الخاصّة بالبناء الشّعري. فقد توصّلت نازك الملائكة «من مراجعة مئات من القصائد العربيّة قديمها وحديثها» إلى استخلاص «أنّ هيكل القصيدة يقوم على ثلاثة أصناف عامّة لكلّ منها خصائص مميّزة ثابتة (...):

١ ـ الهيكل المسطّح وهو الّذي يخلو من الحركة والزّمن.

٢ ـ الهيكل الهرمي وهو الّذي يستند إلى الحركة والزّمن.

٣ ـ الهيكل الذّهني وهو الّذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن»[١٣]. وهي تستعرضها بالتّفصيل تباعاً في كتابها **قضايا الشّعر المعاصر** (ص ٢٤١ ـ ٢٦٢).

ومع تجاوز التّسميات الواردة الّتي تستثير التّحفّظ لعدم تجانسها وعدم دقّتها (إذ لا يتّضح ما الّذي يمنع هيكلاً ذهنيّاً أن يكون مسطّحاً أو هرميّاً، أو يمنع هيكلاً يستند إلى الحركة والزّمن أن يكون مسطّحاً...) ومع الأخذ بالتّعريف الوارد بصدد الأصناف الثّلاثة المذكورة بالاعتبار، يلحظ أنّ المعيار المعتمد ـ وجود الحركة والزّمن أو غيابهما ـ يقوم على خلفية دلاليّة واضحة، وأنّ هذا التّمييز الّذي يتيحه للأصناف الثّلاثة والتّفصيل اللاّحق الّذي يوضّحه ويقدّم النّماذج الخاصّة بكلّ منها منقطعان تماماً عما سبق للباحثة أن عيّنته من صفات أربع للهيكل الجيّد (التّماسك والصّلابة والكفاءة والتّعادل، ص ٢٣٦، راجع أعلاه). وفي تفصيلها المذكور تقدّم الباحثة أحكاماً تنضح بالمفارقة وبأصداء التعسّف النّقديّ. فهي تتّخذ قصيدة نزار قبّاني «شبّاك» نموذجاً على الصّنف الأوّل (الهيكل المسطّح) لتلحظ انعدام الترابط العضوي بين صورها الّتي تأتي معزولة الواحدة عن الأخرى حتّى ليمكن «أن نقدّم بيتاً على بيت وأن نحذف بيتاً هنا وبيتاً هناك دون أن تنقص القصيدة نقصاً مخلاً» (ص ٢٤٣) «أو أن نحذف ما نشاء من أبيات ونقدّم ونؤخّر دونما حرج» (ص ٢٤٤). بل إنّها تمضي أبعد من ذلك حين تؤكّد «أن أبرز خاصّيّة لقصائد الهيكل المسطّح أنّها مملوءة بالفجوات، فمن السّهل أن نضيف إليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحدة أو نسيء إلى رابطة فيها» (ص ٢٤٤). ولا يحتاج مثل هذا الكلام إلى تعليق يبيّن تهافته الصّارخ. ولعلّ الأخذ «دونما حرج» بما تراه الباحثة من إمكان «أن نحذف ما نشاء» و«أن نضيف (...) ما شئنا» يدفع البعض إلى حذف جميع الأبيات وإضافة قصيدة بديلة (قد تكون قصيدة «التّمثال» لعلي محمود طه الّتي تعدّها الملائكة «نموذجاً ممتازاً للهيكل الهرمي»... ص ٢٤٨) يعطي فكرة أوّليّة عن هرائه. وقد لا

(١٠) راجع د. إحسان عبّاس: **فنّ الشّعر**، بيروت، دار الثّقافة؛ الطّبعة الثّالثة د ت.، ص ١٥٠ و٢٠٥.

(١١) **زمن الشّعر** ذكر سابقاً، ص ١٥.

(١٢) د. محمّد حسن عبدالله **الصّورة والبناء الشّعري**، القاهرة، دار المعارف، «مكتبة الدّراسات الأدبيّة ٨٣» د ت، ص ١٩٢.

(١٣) **قضايا الشّعر المعاصر**، ذكر سابقاً، ص ٢٤١

يكون من المجدي التوقّف عند الصّنف الثّاني (الهيكل الهرمي) الّذي تدلّ معالجة الباحثة له وتمثيلها عليه بقصيدة علي محمود طه «التّمثال» على تماثل بينه وبين النّمط القصصي في التّعبير. لكنّ تقديمها للصّنف الثّالث (الهيكل الذّهني) مثير للاستغراب من أكثر من وجه. فهي تجعل الحركة المتضمّنة في هذا النّمط من القصائد «لا تستغرق أي زمن»! (ص ٢٥٨)، متجاوزة بذلك ما ذكرته سابقاً عن هذه الحركة من أنّها لا «تقترن بزمن» (ص ٢٤١). وهي إذ ترى في قصيدة «العنقاء» لإيليا أبي ماضي نموذجاً على الهيكل المقصود تعتبر أنّ حركة بحث الشّاعر عن العنقاء ـ السّعادة كما لاح لها ـ «في الطّبيعة، ثمّ في القصور، ثمّ في الزّهد، ثمّ في الأحلام، ولكنّه لم يصادفها، وبعد فوات الأوان أدرك أنّها كانت معه طوال الوقت وهو لا يدري» هي حركة ذهنيّة لا حركة في الزمن أو المكان (ص ٢٥٨). وجه العجب هنا لا يقتصر على المغالطة القائمة بين الإشارة إلى أمكنة متعدّدة («الطّبيعة» و«القصور»...) وإنكارها، وبين تأكيد امتداد زمني («بعد فوات الأوان» و«طوال الوقت»...) ونقضه؛ بل يتناول كذلك التّصوّر نفسه لحركة بدون مكان أو زمان! واللّجوء إلى صفة الذّهنيّة هنا لا يلغي هذا على الأقل ولا ذاك، عدا عن كونه لا يستقيم مع تصوّر الباحثة نفسها للحركة في تناولها لقصيدة علي محمود طه، حيث تتوقّف عند بعض أبياتها لتقول إنها «تقدّم حركة واسعة، لا في الزّمان وحسب، ولكن في المكان أيضاً، في عرض العالم وطوله: إلى النّجوم لاقتباس بريقها وروعتها...» (ص ٢٥١)، معتبرة طيران الشّاعر في السّماء ليأخذ من النّجم بريقه وروعته حركة متحقّقة في الزّمان والمكان، بينما تنفي هذه الصّفة عن إشارة الشّاعر بإصبعه للكواكب أو مساءلته البحر أو دخوله القصور... وممّا يزيد هذا التّناقض حدّة أن تكون القصيدتان المعنيّتان متماثلتين في التّركيب إلى حدّ كبير؛ فهما تقومان على النّمط القصصي الّذي يتناول تجربة تمتدّ حلقاتها في مرحلة زمنيّة طويلة تكاد تشمل عمر الشّاعر، تنتهي بعد أوجه المعاناة المختلفة الّتي تعرفها إلى الفاجعة في إحداها والأسى في الأخرى. ومع ذلك لا تتورّع الباحثة عن تأكيد اختلافهما والادّعاء أن «التّتابع الزّمني ليس مقصوداً» في قصيدة العنقاء «والدّليل أنّنا نستطيع أن نقدّم البحث في الأحلام، على البحث في القصور أو الصوامع دون أن تضطرب القصيدة أو يتغيّر مدلولها العام»! (ص ٢٥٨)، مطوّحة بدليلها البائس بوحدة القصيدة ومغزى تتابع أجزائها على النّحو الّذي جاءت عليه، ومستهترة بالشّروط الأولى الّتي يفترضها درس النّصّ بل فهمه على حقيقته من احترام له وترسّم لمعطيات بنائه كما تتقدّم فيه.

من جهة أخرى لم تتناول نازك الملائكة في دراستها لبناء القصيدة موضوعَ بنيانها أو توزيعها الخارجي، إلاّ أنّها تعرضّت لهذا الجانب أخيراً حين عالجت مسألة «التّدوير في الشّعر الحرّ» (ص ١١٦ ـ ١٢٢)؛ وحين انتقدت «إساءة» بعض شعراء القصيدة الحديثة كتابة شعرهم (ص ١٦٢ ـ ١٧١)، والمسألتان في الحقيقة متّصلتان. وهي تحت وطأة هاجس «استقلال الشّطر أو البيت» (ص ١٦٦) «منفرداً على سطر مستقل» (ص ١٦٧) تدين كلّ كتابة لقصائد شعر التفعيلة لا تتفق وهذا المعيار (كما تفعل ذلك بصدد «النهر والموت» لبدر شاكر السياب و«القصيدة الضّائعة» لفؤاد رفقة) فتصمها بالفوضى والقبح والعبث (ص ١٧١) دون أي محاولة لتفسير خصوصيّة الشّكل الكتابي الّذي تتقدّم به هذه القصائد ومغزاه. وإذا كان لتعليل أوّليّ لمثل هذا النوع من الكتابة أن يرى فيها شكلاً من أشكال التوتّر والقلق الّذي يحكم بنية التّعبير، فإنّ التّفسير المعقول يفترض العودة إلى النّصّ الكامل للقصيدة لدراسة بنيتها العامّة (العميقة) وتفحّص مدى تلاؤم بنائها السّطحي مع هذا الشّكل التّوزيعي الظّاهر.

* * *

قد تكون دراسة كمال خير بك في كتابه **حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر**[١٤] لـ «بناء القصيدة الحديثة» (ص ٣٤٩ ـ ٣٧٠) من أكثر الإسهامات نضجاً وتكاملاً في هذا المجال. فالباحث يقدّم هنا تمييزاً واضحاً بين البنيان الظّاهر أو ما يسميه «البناء الخارجي للقصيدة» (ص ٣٥٣) و«البناء الدّاخلي» لها (ص ٣٦٠) ليعيّن في كلّ منهما أنماطاً عدّة. في الأوّل منهما يلحظ على أساس التّكوين العروضي للقصيدة أربعة أنماط: «القصيدة الممزوجة من الأبيات الكلاسيكيّة (بشطرين اثنين) ومن الأبيات الحرّة» (ص ٣٥٤)، وتلك الممزوجة من «الأبيات الحرّة والنّثر الشّعري» (ص ٣٥٤)، وقصيدة «البيت الحرّ»، و«قصيدة النّثر» أو «القصيدة المنثورة» أو غير العروضيّة أو «غير المورونة» (ص ٣٥٥)؛ ويلحظ على أساس الحجم: أنماط «القصيدة المتوسّطة» («بين عشرين وأربعين سطراً») (ص ٣٥٧) والقصيدة «الطّويلة» و«نصف المطوّلة» و«المطوّلة» أو «العملاقة» و«القصيدة الصغرى» أو «قصيدة الومضة» (ص ٣٥٨)؛ وعلى أساس المعطى الطّباعي أو التّوزيع الكتابي: الشّكل «البسيط» أو «المستوي» (تتابع كتلويّ للأبيات الّتي تفصلها عن بعضها فراغات أو إشارات طباعيّة) والشّكل المركّب أو المتعدّد التّركيب كما في «القصيدة ذات المقاطع أو اللّوحات المرقّمة أو الحاملة لعناوين ثانويّة، أو القصيدة المؤلّفة من أغان عدّة ومن حركات مؤلّفة»... بما يشبه التّوزيع الأوركسترالي أو الإطار المشهدي (ديكور السّيناريو) الشّعري... (ص ٣٥٩ ـ ٣٦٠). أمّا في الثّاني (البناء الدّاخلي) فيلحظ معمار القصيدة من زاوية تطوّر فكرتها أو معالجة موضوعها ومن وجهة نظر وظيفيّة وجماليّة، باعتباره «التصوّر المشهدي، أو التمثّل الفنّي للصّورة، أو للتّجربة» (ص ٣٦١). فيعيّن على أساس درجة اكتماله وتشعّبه خمسة

دراسة كمال خير بك عن الحداثة الشعريّة أهمّ إسهام في هذا المجال، رغم «مائيّة» تسمياته واقتصار دراسته على أعمال تجمُّع مجلّة «شعر»!

(١٤) كمال خير بك **حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر**/ دراسة حول الإطار الاجتماعي ـ الثّقافي للاتّجاهات والبنى الأدبيّة ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلّف. بيروت: دار الفكر، الطّبعة الثّانية ١٩٨٦

أنماط من بناء القصيدة الحديثة: «القصيدة الأوّليّة» أو «الخام» (وهي تفتقر إلى النّظام العضوي وذات «بنية شديدة البساطة والاستواء» على جميع المستويات «مع التزامها بالبيت الحرّ»... ص ٣٦٢)؛ و«القصيدة نصف ـ المبنيّة» أو «ذات البناء الجزئي» (حيث يتّجه الشّاعر إلى العناية بوجه أو جانب من العمل دون كلّيّته فيوجّه الاهتمام نحو المدلول أو المعنى، أو نحو الشّكل أو الإخراج دون بقيّة العناصر... ص ٣٦٢ ـ ٣٦٣)؛ و«القصيدة الفوضويّة البنية» (تعتمد «الفوضى الواعية» حيث تسهم العناصر المكوّنة للقصيدة في تجسيد طبيعتها العنيفة والهدّامة كما تمثّل ذلك بصورته الأكثر كمالاً في «الشّعر المنثور» و«قصيدة النّثر» خاصّة لصعوبة تمثيل الفوضى إيقاعيّاً... ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥)؛ و«القصيدة البسيطة البناء» (حيث يتحقّق «مبدأ الوحدة العضويّة لعناصرها المكوّنة إنّما على بساطة نسبيّة لا تحفل بالتّنويع أو التّعقيد، ويتمّ فيها التعرّف إلى «القصيدة ـ النّهر» مع يوسف الخال ونذير عظمة وصلاح عبد الصّبور... و«القصيدة ـ الجدول» أو «القصيدة ـ الحكاية الفانتازيّة» مع شوقي أبي شقرا و«القصيدة ـ الموجة» أو «القصيدة ـ الومضة» مع أدونيس... ص ٣٦٧)؛ وأخيراً «القصيدة المعقّدة البناء» (ذات بنية دائريّة تعتمد في انتشارها وتوسّعها على محور يؤمّن وحدتها وتكاملها كما لدى السيّاب في «أنشودة المطر» و«النّهر والموت»... وأدونيس في «نوح الجديد» و«البعث والرّماد»... على أنّها «دائريّة مغلقة» عند الأوّل ومتّجهة «نحو الشّموليّة المنفتحة» للبناء «الأوقيانوسي» عند الأخير حيث يتبع البناء السمفوني «التيارات الغنائيّة والثّقافيّة للرّؤيا الشّعريّة» (ص ٣٦٨ ـ ٣٦٩) ويبلغ نضجه في مطوّلات **كتاب التّحوّلات والهجرة في أقاليم اللّيل والنّهار**: «الصّقر» و«تحوّلات العاشق» و«أقاليم اللّيل والنّهار»...).

ومع تجاوز التّسميات المجازية المائيّة المَدار (من موجة وجدول ونهر وأوقيانوس) فإنّ المعيار العامّ المعتمد يبدو أوّليّاً ويكاد يكون بدائيّاً في قيامه على هدي التّركيب أو التّعقيد الّذي تتّسم به القصيدة، وقد ارتبط إلى حدّ كبير بحجمها كما تدل المقارنة بين «القصيدة ـ الموجة» و«القصيدة ـ الأوقيانوس»... إلاّ أنّه يبلغ في تمييزه بين الدّائريّة المغلقة والدّائريّة المنفتحة مستوى جديداً في المقاربة مستقلاً عن الحجم أو درجة التّركيب ليعيّن وضعيّة البناء المتميّز. ولعلّ وضعيّة الانفتاح أو الانغلاق من أهمّ المفاهيم الّتي يمكن اعتمادها في معاينة بناء القصيدة الحديثة، كما أنّ الدّائريّة هي بدورها من المفاهيم الأساسيّة في وصف هذا البناء. ولمّا كانت الدّائرة بتعريفها مغلقة فمن المستحسن استبدال الدّائريّة المنفتحة باللّولبيّة... على أنّ الانفتاح لا يقتصر على الشّكل الدّائري، فقد يأتي التّركيب المتنامي للقصيدة بشكل خطّي متتابع. كما أنّ اقتصار خير بك في دراسته على أعمال تجمّع مجلة **شعر** وعلى الفترة الممتدّة من ١٩٥٧ إلى ١٩٦٤ قد حال دونه ودون رؤية أنماط أخرى في البناء، وخاصّة ما استحدث بعد هذا التّاريخ المذكور.

ما أتيح لي الاطلاع عليه من أعمال شعريّة، ويمكن إجمالها بأربعة رئيسيّة:

وإذا كان الحديث عن أنماط البناء السّائد يفترض استقصاء واسعاً ورصداً دقيقاً للإنتاج الشّعري المعاصر لا أدّعي تملّكهما، فإنّ ما يمكن التقدّم به هنا هو الإشارة إلى بعض من أهمّ هذه الأنماط كما تتراءى في

نمط البناء الدّائري وهو نمط منغلق يتّسم بضيق المدى ويوحي بالحصار إجمالاً، إذْ لا يؤدّي التّتابع النّظمي إلى تغيير في المعطيات الأوّليّة المطروحة؛ توهم حركته بالتّغيير والاختلاف بينما لا تتعدّى في الحقيقة المراوحة عند قاعدة الانطلاق ممّا سبق وأنجز تعيينه. وتتعدّد الصّيغ الّتي يتمظهر بها، ولعلّ أكثرها وروداً تلك الّتي تقوم على مقاطع متعدّدة لا يشكل تعدّدها تطوراً أو تجاوزاً لما يمكن استكناهه في المقطع الأوّل بينها، ولا تأتي المقاطع اللاّحقة إلاّ باستعادة الموقف نفسه من أوجه مختلفة. وتقدّم قصيدة السيّاب «نسيم من القبر» سنة ١٩٦٣[١٥] مثلاً مناسباً على ذلك، إذ تتعدّد فيها أوجه الشّكوى من الوضع البائس المزري في مقاطع أربعة تراكمها دون أن يفضي التعدّد إلى تغيير في وجهة التّعبير أو اختلاف في الرّؤية.

نمط البناء المتنامي: وهو نمط يتّسم بالتطوّر الذي يؤدّي إلى التّغيير والاختلاف. ويأتي هذا التطوّر بصيغ عدّة قد يكون من أهمّها الشّكل الخَطّيّ ذو الطّابع البسيط وأحياناً الرّتيب، والشّكل اللّولبي ذو الطابع التّركيبي والرّهيف إجمالاً. إنّ التّنامي المميّز لهذا النّمط قد يأتي تصاعدياً إيجابياً في وجهة تتحقّق فيها تطلّعات ومشاريع متقدّمة وراقية، أو يأتي انحدارياً سلبياً في وجهة تحفل بالانتكاسات وحالات الفشل والتردّي. كأنّ الأوّل ـ تبسيطاً ـ مرتبط بنظرة تفاؤليّة للواقع والتّاريخ تراهن على المستقبل كبعد مشرق زاهٍ، والثاني مرتبط بنظرة تشاؤميّة للأوضاع وتحوّلاتها تهجس بغدٍ يفاقم من انحطاطها وبؤسها. ولعلّ في قصائد عدّة لمحمود درويش مثل «قتلوك في الوادي»[١٦] ما يعبّر عن الاتجاه الأوّل؛ وفي بعض أعمال خليل حاوي مثل «العازر عام ١٩٦٢»[١٧] ما يمثّل الاتّجاه الأخير.

نمط البناء الانتشاريّ: وهو ذاك الّذي ينطلق من بؤرة معيّنة ليتوزّع في اتّجاهات وبطرق عدّة، ويعتمد في توسّعه مدارات متنوّعة، وهذا ما يجعل العلاقات بين المقاطع المختلفة مدلهمّة ويظهر الإطار الجامع لها رهيفاً. يتميّز هذا البناء بالحيويّة البالغة نظراً لما يتيحه من انطلاق وتجدّد، ويطرح في الوقت نفسه مسألة التّأويل كمهمّة رئيسة تتقدّم لديه للملمة المتباعد والمتفرّق في وحدة جامعة. وقد تكون «مرايا» أدونيس من أبرز النّماذج الدّالة عليه[١٨].

نمط البناء التّناسلي: القائم على امتداد تسلسليّ يتواصل لغوياً بما يشبه التّداعي اللّفظي، غالباً ما يشكّل حرف بعينه قاسماً مشتركاً بين مفرداته التي تتشكّل في كواكب متآلفة ومتواشجة لتؤدّي في براعة

---

(١٥) **ديوان بدر شاكر السّيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل ص ٦٧٢ ـ ٦٧٥.

(١٦) في ديوانه **أحبّك أو لا أحبّك**، بيروت، دار الآداب؛ الطّبعة الأولى ١٩٧٢، ص ٨٧ ـ ١٠٦.

(١٧) في ديوانه **بيادر الجوع**، بيروت، دار الآداب؛ الطّبعة الأولى ١٩٦٥، ص ٣٥ ـ ٨٣.

(١٨) راجع **المسرح والمرايا**، بيروت، دار الآداب؛ طبعة جديدة ١٩٨٨: «مرايا وأحلام حول الزّمان المكسور» ص ٥٩ ـ ١٤٨ و«مرايا للممثّل المستور» ص ١٦٧ ـ ٢١٠..

الالتحام الصواتي عالماً يتضافر فيه الإيقاع والتّصوير بشكل خاص على نحو تتعدّد فيه احتمالات الهندسة والتأليف. وتقدّم مجموعة حسن طلب **آية جيم**[١٩] نموذجاً طريفاً على ذلك.

ومع عدم الادّعاء بأنّ هذه الأنماط الأربعة تشكّل الصيغ الحصرية لأنواع البناء التي تسم القصيدة العربية الحديثة ـ وهي قصيدة لا تزال تبتدع باستمرار أبنية وأشكالاً تأليفية جديدة ـ فإنّه يمكن القول إنّها تشكّل مدخلاً أوّليّاً للتّعرّف إلى قسم كبير من الإنتاج الشّعريّ الحديث. ومن الجدير ملاحظته أنّ اعتماد نمط دون آخر يبدو محكوماً بمنطق التّعبير الغالب الّذي يتوسّله الشّاعر في أداء البنية العامّة للقصيدة. فإذا أمكن التمييز إجمالاً في هذا التّعبير بين منطق وصفي سائد يتناول أوضاع أو أحوال الموضوع المطروق، داخلياً كان أم خارجياً، ومنطق سردي مهيمن يتابع تحوّل هذه الأوضاع أو الأحوال، فإنّ ميدان المنطق الأوّل (الوصفي) هو الفضاء الذي تُشكل فيه حالات التّناظر والتّماثل والتّعارض التي يقتضيها، بينما يشكّل الزمان مجال المنطق الثاني (السّردي) بما يفترض من انقلاب أو تكريس أو انفتاح على احتمال جديد للأوضاع المتناولة. وقد يكون النّمط الثّاني (المتنامي) الأكثر تناسباً والمنطقَ السّردي، بينما تبدو الأنماط الثّلاثة الأخرى (الدّائري والانتشاري والتّناسلي) ـ على تفاوت ـ أكثر ملاءمة للمنطق الوصفي.

* * *

بيد أنّ الأهمّ من ذلك كلّه هو اختبار ما يتيحه تعيين أنماط البناء الغالبة في القصيدة العربية الحديثة من فعاليّة إجرائية في دراسة هذه القصيدة والتّعرّف إلى مكامن جماليّتها الإبداعيّة وركائز أبعادها الدّلالية. ولما كان المجال هنا لا يتيح تناول نصوص شعريّة بالدّرس والتّحليل فإننا نكتفي بالإشارة الموجزة إلى ما يعتور بعض المقاربات النّقديّة للقصيدة المذكورة من خلل لا يبدو منقطعاً عن إغفال النّظر إلى بنائها العام أو عن إساءة النّظر إليه. ولا جدوى في هذا السياق من التوقّف عند ذلك النّقد التقليدي ذي المنحى الاعتباطي الانطباعي الذي يجمع التّهليل إلى الثرثرة ويحكم بالجزء على كُلٍّ هو محور موضوعه. ولعلّ في الإحالة على د. محمد نويهي **قضيّة الشّعر الجديد**[٢٠] ما يكفي لإعطاء فكرة عن تهافت مثل هذا النّقد. ففي الفصل الرّابع: «الوحدة العضويّة في الشّعر الجديد» (ص ١٠٨ ـ ١١٠) من الباب الثّاني: «قضيّة الشّكل الجديد» يشير الباحث إلى طرح الشّعراء الجدد الوحدةَ السّطحية للقصيدة وتوجّههم إلى «تنمية الوحدة العضوية» (ص ١٨)، ويرى أنّ هذه الوحدة لا تمنع تعدّد التّجارب والعواطف وإنّما تشترط تجانس مغزاها واستهدافها جلاء وحدة في الوجود أو في الموقف. ويقدّم المثال الرّائع على ذلك عشرة أسطر أو أبيات لصلاح عبد الصبور من ديوانه **الناس في بلادي** (ص ١٠٩) ويمضي اثرها في سيل من التّعليقات زاخرة بالإسقاطات الذّاتية أو التصوّرات الوهمية. فهو يعقب على هذه الأبيات مباشرة بالقول «لو لم يكن لصلاح عبد الصبور إلاّ هذه الأبيات لَكَفَت دليلاً على صدق شاعريّته. انظرْ كيف وضع الشّاعر إصبعه بدقّة وثقة على عرق الحياة النّابض في مختلف مجال [مجالات؟] النّشاط الطبيعي والبشري!» (ص ١٩). ولا يلبث أن يضيف: «هذا العالم الزّاخر المائج يقتنصه الشّاعر في تركيز عظيم وتنغيم كبير التنوّع يتّحد في النهاية في وحدة عضوية حيّة تقرّب القارئ من التكهرب بكهرباء وحدة الحياة برغم تنوّعها العظيم»! (ص ١٠٩ ـ ١١٠). إلى أن يبلغ حدّ الادّعاء أنّ المفتاح «إلى موقف الشّاعر تجده في البيت الأول، فتفهم أنّ الشّاعر قضى ليلة أليمة من الكرب والهموم، ثقلت عليه فيها الأفكار المتشائمة السوداء. وتملّكه اليأس المميت...! » إلخ (ص ١١٠). وإذا كان للبعض أن يتساءل عمّا يعنيه مفهوم كـ «صدق الشّاعريّة»

د. النويهي يجتزئ القصيدة، رغم تأكيده على نيّته في درس وحدتها العضويّة!

وعن كيفيّة التّدليل عليه بالنّظر إلى إصبع الشّاعر... وعلاقة الوحدة العضوية بتكهرب القارئ.. فإنّ ما يذكره الباحث بصدد «البيت الأوّل» («في الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد») يبدو مثيراً للاستهجان على أقلّ تقدير. بيد أنّ ما هو أخطر من الخطأ أو الالتباس هنا هو ما يقوم به الباحث من اجتزاء لنصّ القصيدة دون أيّ إشارة إلى ذلك، في الوقت الذي يدّعي فيه دراسة وحدتها العضويّة وتقديم آراء بشأنها!

فالأبيات المثبتة ليست إلاّ جزءاً من المقطع الخامس «الميلاد الثّاني» للقصيدة الأولى «رحلة في الليل» من ديوان **النّاس في بلادي**، للشّاعر عبد الصّبور وهي مؤلّفة من ستة مقاطع تتضمّن سبعة وثمانين بيتاً[٢١]! وهو اجتزاء يجعل العملية النقديّة بأكملها من المغالطات المحضة.

* * *

ولعلّ النّظر في أعمال نقدية مستحدثة يتيح التعرّف بشكل أفضل إلى أهميّة بناء القصيدة في استجلاء دلالاتها وجماليتها. وقد تكون مساهمات حسين مروة وكمال أبو ديب، بقدر ما تعبّر عن منهجيّتين غالبتين على النّقد الحديث وتستجيب للاهتمام المعلن هنا، مناسبة لمثل هذا العمل. فالأوّل منهما يعتمد «المنهج الواقعي» في النّقد بينما يلجأ الثّاني إلى «المنهج البنيويّ». وتلافياً للإطالة وتسهيلاً للمقارنة بين المنهجين المذكورين نكتفي بما تعرّض له الباحثان من شعر أدونيس: الأوّل في دراسته «مع علي أحمد سعيد أدونيس في

(١٩) راجع **مواقف**، لندن؛ العدد ٥٩ ـ ٦٠، صيف ـ خريف ١٩٨٩، ص ١٥٤ ـ ١٦٧.

(٢٠) القاهرة، دار الفكر. الطّبعة الثّانية ١٩٧١

(٢١) صلاح عبد الصّبور: **النّاس في بلادي** بيروت، دار الآداب؛ الطّبعة الثّانية تشرين الأوّل ١٩٦٥، ص ٥ ـ ١٤

كتاب **التحوّلات والهجرة في أقاليم الليل والنّهار**[٢٢]، والثاني «في بنية المضمون الشّعري ـ هاجس الترويج/ ١ ـ كيمياء النّرجس ـ حلم»[٢٣].

يلقي حسين مروّة نظرة عامّة على عمل أدونيس **كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم الليل والنّهار**[٢٤] فيلحظ أولاً أنّ فيه رؤى وصوراً عجيبة «تؤلف عالماً باطنياً يكتنفه الغموض بنوع من الكثافة، وذلك لتراكم الصّور والرّموز تراكماً كمياً تتخلخل به العلاقات الدّاخلية بينها إلى حدّ أنّ هذا التّراكم الكمّيّ لا يؤدّي إلى التحوّل الكيفي الذي يقصد إليه الشّاعر بالأساس (. . .) وقد كان لهذه الظاهرة أثر على البناء الفنيّ لكلّ قصيدة بمجموعها، باستثناء قصيدة الصقر». . . (ص ٨٢). كثافة الغموض لا تأتي إذاً من الرّؤى والصّور العجيبة كما ذكر الباحث بدءاً بل من اختلال العلاقات الدّاخلية بين الصّور والرّموز؛ وهو اختلال يعين الباحث أثره في البناء الفني للقصيدة حتّى إنّه يزعم «أنّ البناء الفني بمعناه التّكاملي يكاد يكون مفقوداً في قصيدتي «زهرة الكيمياء» و«تحوّلات العاشق»، لولا أنّ هناك قدراً جامعاً عاماً يربط بين مقاطع كلّ من هاتين القصيدتين، وهو معنى التحوّل المرموز إليه بـ«زهرة الكيمياء» في القصيدة الأولى، ومضمون العلاقة بين الروح والجسد المرموز إليه بالمرأة والرجل، أو الحوار الزوجي، في «تحوّلات العاشق». . .» (ص ٨٢ ـ ٨٣). إنّ الباحث بعد أن علّل حدوث الخلل البنائي بتراكم الصور والرّموز الكمّيّ الذي لا يؤدّي إلى التحوّل الكيفي ينقض هذا التّعليل عندما يشير إلى أنّ التحوّل تحديداً هو القدر الجامع العام الذي يربط بين مقاطع «زهرة الكيمياء». . . وربّما بسبب ذلك يعتبر الباحث هذا العامل حائلاً دون اعتبار البناء الفني المتكامل مفقوداً؛ وهو إن رأى في عوامل أخرى ما ينفي فقدان هذا البناء في قصائد أخرى لا يلبث أن ينقض هذا الحكم مجدداً عندما يتعرّض لمجموع «الكتاب». والنقض الجديد يستند إلى إسقاط ذاتي يحمّل الشّاعر قصداً لا يثبت بشأنه أيّ مبرر موضوعي من ناحية وإلى تأويل لا يقوم على منطق مقنع من ناحية ثانية. فمروّة يعتبر أنّ الشّاعر يقصد من كتابه أن ينشئ سفراً، أو «هجرةً» في عالم الرّؤى الـ«ما فوق الواقعي»، أو الـ«ما فوق العقلي»(. . .) الذي لا يتحكّم التسلسل المنطقي، أو التّرابط السّببي في تنظيم العلاقات بين «عناصره. . .» ثم يقصد أن يجعل من هذه «الهجرة» الصوفيّة سلسلة من التحوّلات غير المتناهية، دون أن تخضع «عملية التحوّل، خلال النّقلات، لأيّة ظاهرة عقلانيّة، أو سببيّة. . وهذا هو ـ بالذات ـ مصدر تلك الظاهرة الفنية (. .) أعني فقدان البناء التّكاملي لهذا العمل الشّعري». . . (ص ٨٣). لم يعد إذاً غياب التحوّل هذا هو الّذي يخلخل البناء الفنّي للقصائد بل أصبحت لاعقلانيّة التحوّل هي التي تؤدّي إلى غياب هذا البناء نهائياً! ولأنّ الباحث جعل قصد الشاعر تقديم عالم رؤى «ما فوق عقلي»، ووسم عملية التحوّل فيه باللاعقلانية فإنه يمضي إلى مقارنة عمله بفن «اللامعقول» ويشبّهه به مميّزاً إيّاه عن أعمال أعلام هذا الفنّ في الغرب التي تقوم على عناصر بنائية متكاملة تؤلّف في النّهاية عناصر قضية وموقفاً منها، بأنّ القضية والموقف فيه لا يأتيان من بنائه الكلّي بل «من جزئيّات العمل، كلّ جزء بذاته» (ص ٨٣)!

لكن الاضطراب في الدّراسة والتّناقض في الأحكام لا يتوقّفان عند هذا الحدّ. فالباحث يعود مرّة أخرى ليؤكّد غياب التحوّل ـ لا غياب عقلانيّته ـ وتخلخل بنائه وانتظامه في حركة دائريّة ـ لا فقدانه ـ لسبب طريف هو «التجريد المطلق» الذي يأتي بدوره نتيجة لسبب أطرف هو «فقدان الرّابط بين الذّات والموضوع» أو بين الذّات والعالم (ص ٨٤). فهو يؤكّد «أنّ ما يحسبه الشّاعر «هجرة»، و«تحوّلاً» خلال الهجرة، لم يكن، في الواقع سوى نوع من الحركة الدّائريّة يلتقي طرفاها: بداية ونهاية، وكأنّما البداية هي النهاية، وبالعكس. . . ومصدر ذلك هو فقدان الرّابط بين الذّات والموضوع، أي بين العالم الدّاخلي والعالم الخارجي، أو بين الوجدان الفردي والوجدان الاجتماعي. . فإنّ فقدان هذا الرّابط أطلق للشّاعر العنان في توليد الصّور التجريديّة المتلاحقة من غير علاقة بينها. والتّجريد المطلق لا يمكن أن يأتي بغير الضبابية والتخلخل البنائي والدوران في حلقة مفرغة لا يواتيها النموّ والامتداد فضلاً عن التحوّل. . .» (ص ٨٣ ـ ٨٤). لا يتّسع المجال هنا لتبيين المغالطات الفادحة في الأحكام والآراء التي يطلقها الباحث دون اهتمام يذكر بعدم ملاءمتها للعمل الذي يدرسه، أو بافتقادها للتّماسك المنطقي أو على الأقل بالتّناقض الفاضح الذي يَصِمُها. وإذا كان النّصف الأخير من دراسته خاصاً بقصيدة «الصقر» التي عدّها استثناء في «الكتاب» (ص ٨٢) فلا طائل من التوقّف عنده إذ يكاد يقتصر عمل الباحث فيه على تلخيصها والاستشهاد بأبيات منها. . فإذا تجاوز ذلك فإلى أحكام لا تستند إلى أيّ تعليل كقوله إنّ الشّاعر استلهم حكاية عبد الرّحمن الدّاخل فبنى «منها عملاً أسطورياً ملحمياً متكامل البنيان». . . (ص ٨٥)؛ وكقوله إنّ القصيدة «عطاء كبير لأدبنا العربي، فقد أعطته ملحمة إنسانيّة ذات أبعاد وأعمال وحيوات متلاحمة ومتصارعة في وقت معاً. . وهي تنفرد في الكتاب بأنّها وحدها اكتنزت بالتحوّلات، وأنّها وحدها اقتحمت جدار المأساة الوجودية، فهدمته، وزرعت في أنقاضه ربيع الانبعاث الخصيب. . .»! (ص ٩٩)؛ أو كحديثه عن تصوّرات ومعايير نقديّة انطباعيّة تقليديّة تذكّر إلى حدّ كبير بعمل د. النويهي المذكور انفاً كما في قوله إنّ الشاعر التزم في هذه القصيدة «**القضية التاريخية**، من حيث الهيكل العام، ثم كساها من الفنّ المبدع **لحماً ودماً وحياة** فيها

---

(٢٢) حسين مروّة: **دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعي**، بيروت، دار الفارابي؛ طبعة ثانية، مزيدة ومنقّحة ١٩٧٦، ص ٧٩ ـ ٨٩

(٢٣) كمال أبو ديب: **جدليّة الخفاء والتجلّي/ دراسات بنيويّة في الشّعر**، بيروت، دار العلم للملايين، الطّبعة الثّانية ١٩٨١، ص ٢٦٢ ـ ٣٠٩

(٢٤) صيدا ـ لبنان، المكتبة العصريّة ١٩٦٥، راجع أيضاً الطّبعة الثّانية، بيروت، دار العودة، تشرين الأوّل ١٩٧١.

كلّ ما في الحياة الإنسانية **المتفوّقة** من عناصر البطولة، والمشاعر اللاّهبة، والأبعاد النفسية **القريبة والبعيدة**، والمجاهل الخفية، والتناقضات والصراعات والحبّ والحقد، والكبرياء والتحدّيات...»! (ص ٨٥ والتشديد من قِبلي)؛ أو قوله «لعلّي فعلت غيرما قصدت... أعني أنّني شوّهت القصيدة- الملحمة بهذا التّقطيع والتّجزيء والتّفكيك، ولعلّني مسختها، فهي من تماسك الحركة والأنسجة والعصب والحيوية بحيث **كلّ حديث عنها تشويه مسخ إن لم يعش معها القارئ لحماً ودماً**...»! (ص ٨٩ والتشديد منّي) وهذا لا يحتاج إلى تعليق.

* * *

أمّا عمل كمال أبو ديب فهو بحث مستفيض دقيق وعميق في نصّ لأدونيس «كيمياء النّرجس ـ حلم»، وهو يصدر عن جهد رصين بليغ الدلالة على ما يمكن أن يبلغه التّحليل البنيوي أن يبلغه في استجلاء خفايا النّص الدّلالية وكنوزه الشّعرية. وقبل التعرّض لهذا العمل تجدر الإشارة إلى أنّ النّص المذكور ليس «قصيدة» كما يؤكّد الباحث (ص ٢٦٣ ولاحقاً...) بل هو مقطع أوّل من قصيدة («وجه البحر») مكوّنة من خمسة وعشرين مقطعاً[٢٥] لم يشر إليها الباحث على الإطلاق، وهو ما يجعل مادّة البحث مجتزأة ويدخل خللاً أساسياً على منطلقاته ويطرح كثيراً من التّساؤلات بصدد نتائجه[٢٦].

الميزة الأساسيّة الأولى الّتي تسترعي الاهتمام في هذا العمل هي اعتماد الباحث فيه منهجيّة (بنيوية) واضحة ومتماسكة تقوم على دراسة بناء القصيدة من خلال علاقته ببنيتها العميقة من ناحية ومن خلال السّعي لإبراز مدى تجانس العناصر الدّلاليّة والتّركيبيّة واللّغويّة والإيقاعيّة فيه للتّدليل على قيمة النّص الجماليّة من ناحية ثانية. إلاّ أنّه يتعيّن التّنبيه إلى أنّ الباحث يكاد لا يستعمل هذا المفهوم («بناء القصيدة») على الإطلاق، وإنّما يعتمد مفهوماً بديلاً هو «الحركات» التي يشكل تحديدها ومتابعة أدوارها وعلاقاتها درساً عملياً لبناء القصيدة. وهكذا يرى أن بنية «القصيدة» ترتكز إلى ثلاث علامات (هي المرايا والحسد والأنا) وأنها تتشكّل من الحركات الدّلالية المتولّدة منها ومن تفاعلها: حركة المرايا وحركة الجسد وحركة الأنا (ص ٢٦٤). وهو يحدد الحركة الأولى في الجملة الأولى (القائمة في السّطر الأول من النّص) تبدأ معها وتنتهي بانتهائها (ص ٢٦٤ ـ ٢٦٦) حيث تؤدّي المرايا دور التوسّط ـ المصالحة بين نقيضين: الظّهيرة والليل، وهو بنيوياً «دور منعزل انعزالاً مطلقاً عن الدور الذي تؤدّيه العلامتان الأخريان (الجسد/الأنا)» (ص ٢٨٧). ويحدّد الحركة الثانية من بداية السطر الثاني («خلف المرايا»)، إلى نهاية السّطر التّاسع («عابراً آخر الجسور») مشيراً إلى أنّها «تشكّل بنية متكاملة» (ص ٢٦٦) وأنّها «تركيبياً، مقفلة» فهي تفتح عالماً جديداً وتغلق عالماً قديماً وهي «تقف مستقلة لغوياً وإيقاعياً وتقفوياً، معزولة عمّا يليها، لأنّها نهاية حركة النزوع والتّجاوز في القصيدة» (ص ٢٦٧). وأمّا الحركة الثّالثة فتقوم في الأسطر الأربعة الأخيرة، تبدأ بالقتل وترهص بالخلق الجديد حيث تتوحّد المرايا بالجسد (ص ٢٧١) وتنتهي بتأكيد حركة الجسد (النزوع) وبإعادة خلق المرايا فيها إلى تشكيل ذات مركبة جديدة من الجسد والمرايا (ص ٢٧٢). وبعد أن كان الباحث قد وجد أنّ التّناقض الحاد أو الثّنائيّة الضدّيّة الحادّة بين المرايا والجسد تشكّل البنية الأساسيّة للقصيدة يعود ليرى أنّ تفاعل الحركات الثّلاث: تضاد المرايا الّتي تصالح، والجسد الّذي يتجاوز، وحلّه بالقتل والخلق الجديد، هو الذي يشكّل بنية القصيدة (ص ٢٧٢) الّتي تبدو من هذا المنظور بنية «**من التحوّلات الجذريّة**» (ص ٢٧٣). بيد أنّ اضطراب البحث لا يقتصر على مسألة تكوين البنية بل يتبدّى أيضاً وخاصّة في العناصر المكوّنة أو الحركات التي تشكّلها. فرغم قوله إنّ حركة المرايا تقتصر على الجملة الأولى (ص٢٦٦) وإنّها منعزلة انعزالاً مطلقاً عن الحركتين الأخريين (ص ٢٨٧)، وإنّ حركة الجسد تبدأ من السّطر الثّاني («خلف المرايا»)، فإنّه يشير إلى أنّ شبه الجملة القائم في هذا السّطر هو جزء من البيت الأوّل إيقاعاً وتقفية وفي الحركة الثّانية تركيباً ودلالة وأنّه يؤدّي دوراً توسّطياً بين الحركتين (ص ٢٦٦). بل إنّ الباحث يمضي إلى اضطراب أشدّ حين

---

(٢٥) راجع أدونيس **المسرح والمرايا** ١٩٦٥ ـ ١٩٦٧، صياغة نهائيّة، بيروت، دار الآداب ١٩٨٨، ص ٢١١ ـ ٢٤٢

(٢٦) من المؤسف أن يكون الباحث قد أغفل أيضاً الإشارة إلى المرجع الّذي أخذ منه هذا النّصّ. ذلك أنّ طبعة دار الآداب المذكورة تثبته تحت عنوان «١ ـ كيمياء النّرجس» ودون السّطر الخامس («جسد يبدأ الحريق») وفي توزيع مختلف يميّز بوضوح بين الأسطر الثّمانية الأولى والأربعة الأخيرة الّتي تقيم مسافة بارزة بينها وبين السّابقة وتبتدئ بثلاث نقاط متتابعة (ص ٢١٣). وعلى هذا الشّكل تحديداً يأتي في **الأعمال الشّعريّة الكاملة** لأدونيس الصّادر في محلّدين في بيروت عن دار العودة، الطّبعة الخامسة ١٩٨٨، المجلّد الثّاني ص ٢١٩ ولمّا كان أبو ديب يشير في ثبت مراجعه (ص ٣١٠) إلى الطّبعة الصّادرة عن هذه الدّار الأخيرة عام ١٩٧١ فقد راجعت الطّبعة الثّانية الصّادرة عنها في تشرين الأوّل ١٩٧١، ولاحظت أنّ عنوان المقطع جاء كما يلي: «١ ـ كيمياء النّرجس/(حلم)» وأنّ عدد الأبيات متطابق مع ما هو وارد في الطّبعتين الآنفتي الذّكر (اثنا عشر بيتاً) وأنّ توزيعها يكاد يكون متماثلاً مع ذاك القائم في هاتين الطّبعتين مع اختلاف واحد يتمثّل في فراغ يتّسع لسطر قائم بين السّطرين الخامس والسّادس! (راجع المجلّد الثّاني ص ٥٣٥ ـ ٥٣٦). إنّ التوقّف عند هذه المسألة فيما يتعدّى الأمانة العلميّة الّتي ينبغي التزامها في البحث، يتّخذ أهميّته من الدّور الّذي يسوطه بالبنيان الخارجي الظّاهر للنّصّ في الإيحاء ببنائه الدّاخلي في العلاقة الجدليّة الّتي تربطهما معاً كما سبق وأوضحنا أعلاه، ناهيك بما يمكن لسطر إضافي أو ناقص أن يدخله من تغييرات دلاليّة وإيقاعيّة وتركيبيّة .. في مجمل النّص. إلاّ أنّنا مع ذلك سنتابع عمل الباحث كما يقدّم نفسه كدراسة لنصّ كامل =

= بصدد الأسطر الثّلاثة عشر وشكل الانتظام المثبت لها في كتابه (ص ٢٦٤) مركزين حاصّة على الحيّز الّذي يشغله البناء الدّاخلي للقصيدة فيه

يرى أنّ هذا التوسّط لا يرجع كما سبق وأشار إلى ارتباط إيقاعي بما قبله ودلاليّ بما بعده، بل يجده قائماً بين الحركتين على صعيد دلاليّ وعلى صعيد إيقاعي معاً (ص ٣٠٠). لكنّه في دراسة الوضع الإيقاعي لحركة المرايا يلحق السّطر الثّاني بالأوّل (ص ٣٠٠)، وفي دراسته لإيقاع حركة الجسد يبدأ من السّطر الثّالث (ص ٣٠١)! ويؤكّد ذلك حين يتطرّق إلى وضع القافية في «القصيدة» ذاكراً أنّ قافية «المرايا» القائمة في البيت الأوّل (أي السّطرين الأوّل والثّاني) هي في حركة المرايا (ص ٣٠٦).

هكذا يتمّ التّراجع عن تحديد موقع كل من حركتي المرايا والجسد وعن القول بانعزالهما المطلق. وفي هذا السّياق يمكن إدراج ما يذكره الباحث بصدد «عبارة» آخر الجسور حيث ترد (ص ٢٧٠) في نهاية الحركة الثّانية (السّطر التّاسع) إذ يراها «تصبح، رغم عزلتها الظّاهرة واللغويّة، محور تمفصل بين حركية [حركتي؟] المرايا والجسد تربط كليهما بالحركة الثّالثة من القصيدة» (ص ٢٧٠). كما يمكن إدراج ما يثبته خاصّة في المخطّط البنيوي للقصيدة حيث يكاد يحصر متابعته للحركة الثّالثة (الأنا) بالمرايا فقط وحيث لا يضع مقابلها إلاّ «جسداً»، مكتفياً بالإشارة إلى أنّه لا يُذكر في هذه الحركة إطلاقاً، ولكن كلّ ما في الحركة يسمح باعتبار الأنا تحوّلاً للجسد (ص ٢٩١). ورغم ما في هذا القول الأخير من مفارقة كما سبق وأعلن أعلاه بصدد توحّد المرايا بالجسد وقيام الأنا بخلق ذات جديدة مركّبة من الجسد والمرايا (ص ٢٧١ ـ ٢٧٢)، فإنّ بالإمكان ملاحقة أوجه الاضطراب والاختلاط المختلفة القائمة في تفاصيل البحث في العودة إلى القسم الخاصّ بدراسة الأنساق التركيبية والظّواهر البنيويّة للقصيدة فيه، حيث تزيدها قوّةً أنواعٌ من الطّمس والتّحوير والتّهويل عديدة: كالقول إنّ صيغة الإضافة «لا ترد(...) في حركة المرايا» (ص ٢٨٢) رغم وجود «بين الظهيرة والليل» في السّطر الأوّل؛ وإنّ تعبير «سراويلها» (في السّطر الحادي عشر) «يحدث أيضاً في سياق **المرايا**...»؛ (ص ٢٨٣) وإنّ «الصّفة تعود إلى البروز في حركة الأنا(...) خصيصة من خصائص المرايا وسراويلها النّرجسية»...»! (ص ٢٨٤) مع أنّ الحديث عن مزج هذه السّراويل يأتي بعد قتل المرايا ولاتصحّ المماهاة بين المرايا وسراويلها[٢٧]. كما لا يصحّ طمس الصّفة الواردة في السّطر الثّالث كما يبيّن ذلك المخطّط التّشجيري للحركة الثّانية (ص ٢٧٧) للتوقّف بمفاجأة ودهشة عند الصّفة القائمة في السّطر الرّابع باعتبارها الصّفة الأولى التي تظهر في القصيدة. كذلك لا يصحّ في درس الظّاهرة الواحدة كثنائيّة التذكير والتّأنيث قصر الحديث على الحركتين الأولى والثّانية للدلّ على ارتباط الكلمات المؤنّثة بالعالم القديم وتناول الحركات الثّلاث معاً للدلّ على إشارتها إلى العالم الجديد! (ص ٢٩٤) أو اعتماد قياسين مختلفين في التّقدير مثل القول إنّ الأقاليم مؤنّثة مثل المرايا فهي تشبهها ومفردها مذكّر مثل الجسد فتشبهه «لكنّ العصور نفسها مؤنّثة (وهكذا فهي تشبه المرايا وتناقض الجسد) (ص ٢٩٥) دون إشارة إلى مفردها المماثل للسّابق! أو اعتماد صيغة جمع بعض الكلمات دون أخرى للخروج باستنتاجات دلاليّة خاصّة (ص ٢٩٤ ـ ٢٩٥)...!

إذا كانت نظرة الباحث إلى الرّؤيا الأساسيّة للقصيدة باعتبارها توحيداً بين عالمين قديم وجديد وإعادة صياغة لهما (ص ٢٩٥) استناداً إلى ما يراه من قتل أسطوري للمرايا يوحدها بأساطير «المسيح وتموز والفينيق» (ص ٢٩٥، راجع أيضاً ص ٢٧١) غير مقنعة ولا تتناسب مع معطيات النّص ـ مثلها مثل جملة من الثّنائيّات الضّدّيّة التي يقيمها فيه خاصّة بين الجسد والمرايا بصورة احتفالية دراميّة (ص ٢٧٠) وهي الّتي تحكم مقاربته العامّة وتفسّر كثيراً من أوجه الاضطراب والخلط فيها ـ فإنّ تتبّع خطواته الإجرائيّة في مقاربته هذه يوضح أنّ الخلل البنيويّ الأساسيّ فيها يعود إلى تصوّره الخاصّ لبناء القصيدة، بحيث أنّ المغالطة الّتي ميّزت هذا التصوّر قد فاقمت من مضاعفات التصوّر المغلوط لبنية القصيدة؛ وكان بإمكان نظرة مختلفة إلى هذا البناء تميّز فيه فرضاً بين قسم أوّل ـ أو «حركة» أولى ـ يجتمع فيه المرايا والجسد أو يتعايشان على تعارضهما دون صراع في الأبيات التّسعة الأولى، وقسم ثان ـ أو «حركة» ثانية ـ يجتاحُهُ المتكلّم قتلاً للمرايا واختراعاً لأخرى جديدة... وهو تمييز يتّفق مع معطيات جملة من العناصر المكوّنة للقصيدة، كما يتّفق مع تشكّل بنيانها الخارجي خاصّة في تلك الطّبعات الّتي أتيح لنا الاطّلاع عليها، أن تؤدّي إلى تدارك كثير من الأخطاء والثّغرات التي حفل بها البحث في خطواته المذكورة، وربّما إلى إعادة النّظر بالطّرح الخاصّ ببنية القصيدة نظراً للعلاقة الجدليّة بين الطّرفين، وإلى تناسب واستقامة في المعالجة بين مستوياتها المختلفة، وإلى وضوح أكبر وإقناع أشدّ بصحّة المنهج (البنيويّ) وفعاليّته.

* * *

لعلّ في ما تقدّم ما يكفي للتأكيد على الموقع المحوري الّذي يحتلّه بناء القصيدة في العمليّة الإبداعية وعلى أهميّة بل خطورة التعرّض له منهجاً وإجراء. وإذا كان ما سبق يفترض أو يستدعي دراسة عملية لنصّ شعريّ أو أكثر لبلورة هذا الطّرح، وهو ما لا يسمح به مجال البحث هنا، فقد يجد المتقصّي في الإشارات المتفرّقة الواردة في أثنائه كما في مساهمات أخرى خارجة ما يلبّي حاجة كهذه.

بيروت

(٢٧) راجع أيضاً ص ٢٧١ ...«المزج بين المرايا (سراويلها النّرجسيّة) والشّموس.!