

القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الحديث والمعاصر
 د. بلقاسم دكدوك، أستاذ محاضر (أ)
 قسم اللغة العربية وآدابها
 جامعة أم البواقي

المخلص:

استأثر درس المضمون الشعري بأكثر الجهود النقدية قديما وحديثا، وقد ساعد الثبات الشكلي لتحرير القصيدة العربية على استئثار المضمون بجهود النقاد القدامى، لاسيما وأن الفلسفة الجمالية اكتفت بحدود معطيات الفطرة القائمة على تذوق التماثل الثنائي للإنسان: (عينان/ يدان/ أذنان/ ذراعان/ قدمان...) فكان البيت الشعري: (شطرين) تماثلا في الطول والإيقاع وعدد التفعيلات، وتركها بينها مساحة (بيضاء) تكفي لراحة النفس، ولإظهار التماثل والتكرار الإيقاعي للتفعيلات، الأمر الذي أعلى الصوت الموسيقي في البيت الشعري التقليدي.

Abstract:

The article deals principally with the poetic content both in the past and at modern times. Critics have never ceased commenting and reporting this phenomenon in Arabic poetry.

مقدمة :

قد كان العربي قديما يشكل نفسه من خلال الطبيعة، فاستجاب لمزاج فطري مكّنه من قرض الشعر دونما معرفة مسبقة بالتقنين العروضي... ثم عاد ليشكل الطبيعة من خلال نفسه عندما جسدها محسوسة في ألفاظه الشعرية. إذن كان ثبات التشكيل الخارجي مع التقسيم التقليدي الجاهلي للمطولة قد صرف النقاد عن الشكل والتشكيل ليصبوا جهودهم على المعنى والمضمون، فإذا بنا أمام النقاد اللغويين والبلاغيين وجهودهم المكثفة على المضمون النصي، ومنهم من ينظر للشكل على أنه مجرد وعاء حتى الآن، وهذا عبد الواحد لؤلؤه وهو

يتحدث عن شعر الحداثة مازال يردد هذا المعنى (وسيبقى الشكل مسألة وسيلة أو وعاء للصورة الشعرية والفكرة)¹.

وحديثاً... لم يكن المضمون أقل حظاً، فقد وجدت مسارب جديدة دفعت الناقد إلى العناية بالمضمون على حساب الشكل أو التشكيل، ومن أهم هذه المسارب انتشار النقد الأيديولوجي الموجه، من ثم كثرت الدراسات الوصفية، وقام بعضها بمهمة الإسقاط على النصوص الشعرية، وتحول الواقع الشعري إلى تدليل سيئ، لأن الناقد كان يفرض على النص معياراً للقيمة غريباً عليه غالباً.

ولما تجاوز اللغويون حدود الجملة، وقع الأسلوبيون في شرك العمليات الإحصائية والتي تركزت بشكل مكثف حول المضمون والصياغة أيضاً، وفي كل نلاحظ تهميش الشكل والتشكيل في العملية النقدية. حتى أن رفض الغموض والتعتيم الشعري كان لأنه قد صعب على بعض النقاد مهمة درس المضمون الشعري من خلال قنوات منطقية وعقلية تعلي من شأن العلة والمعلول.

ولما أصبح اللاشعور مصدراً للإبداع الشعري بدرجة تزيد عن مرجعية الشعور... ولما استعان الشاعر بمعطيات الفنون الأخرى واستغل إمكاناتها لصالح التجربة الشعرية، لاسيما الرسم والموسيقى، كان من الطبيعي أن تتولد للقصيدة الشعرية معمارية بنائية جديدة وبمنظور جمالي جديد، قد فرض أهمية التشكيل الشعري بقدر لا يقل عن المضمون الشعري، وتعالى النداءات النقدية المجددة² والرافضة لفكرة تقسيم العمل الشعري إلى شكل ومضمون، فكان النص الشعري بكل معطياته هو سبيل النقد.

وجاء الاتجاه التجريدي في الفنون، ثم تسرب إلى الإبداع الأدبي ووقع المنتج الشعري بخاصة تحت وطأة السريالية ومن قبلها الدادائية والمستقبلية ومن

¹ - حول الأشكال الشعرية الجديدة، عبد الواحد لؤلؤة، بحوث المريد، بغداد، 1985.

² - قد سبق عبد القاهر الجرجاني - قديماً - رفض فكرة تقسيم النص إلى شكل ومضمون وقد استأثرت أفضلية الشكل على المضمون والمضمون على الشكل بنصيب وافر من النقاش والحوار والجدل قديماً...

ثم أصبح التجريد في الأدب من أكثر النداءات تطرفاً لحقوق الشكل على المضمون، وأصبح المضمون مجرد سائل منشط لشرابين التشكيل الشعري وكان (كانط) قد رأى أن الشكل المحض يمكن أن يحقق بذاته مقدرة جمالية ويأتي إكسير المضمون الشعري ليعزز الوضعية الجمالية للتشكيل الشعري.¹

وهذا يعني أسبقية التشكيل على المضمون الشعري وبالطبع، فإني أعتقد أن الأسبقية المعنية هنا هي نسبة الأساسي إلى الثانوي، لأن التجريد لما تسرب إلى اللغة الشعرية كان قد حجم الدلالة اللغوية وشمشها وجعلها ثانوية قياساً بالدلالات الأخرى في القصيدة التشكيلية، ولذلك رأينا عند الأوروبيين محاولات متنوعة، كالإقتصاد الشديد في استخدام الألفاظ، وفكرة التقطيع الحرفي ثم محاولة "كيرترود شتاين" عندما استبدلت الأسماء باسم الفاعل، وتلاعبت بانعكاسات الألفاظ وتبديل حروف اللفظة.. إلخ.

ويبدو أن التشكيلات التجريدية كانت تسعى أساساً إلى التعبير عن الحقائق الكونية، من ثم فالعمل الشعري في القصيدة التشكيلية هو تصميم قبل أن يكون وصفاً، ولذلك يسعى لرسم انطباع قبل أن يسعى للإفهام التفصيلي الممل أو المباشر للمتلقي. أما الناقد فينبغي أن يسعى بشكل آخر، يتجاوز حدود الناقد اللغوي، ليفيد من المعطيات الطارئة على النص الشعري كالرسم والموسيقى، لأن النص الشعري أصبح مليئاً بإشارات لغوية وتشكيلية يمكن أن تؤسس مشروع قراءة معاصرة للإبداع الشعري الرؤيوي المعاصر في القصيدة التشكيلية.

وإذا كان النقد يتغذى على فلسفة السؤال، فإن السؤال يكبر بإعادة بناء النقد، وانفتاح شهية الناقد على مستويات ومكتسبات التشكيل الشعري في القصيدة التشكيلية. أما السؤال نفسه فهو عن جدوى التشكيل الشعري لفن الشعر بصفة

¹ - ينظر: اللغة في الأدب الحديث - الحداثة والتجريب - جاكوب كورك، جزء التجريد في اللغة، تر: ليون يوسف وعزيز عمانونيل، دار المأمون، بغداد، ص 200 وما بعدها.

عامة، ولكل تجربة تشكيلية بصفة خاصة، وهل هذه الظاهرة التشكيلية نزوة انفتاح على الفنون الأخرى؟ أم هي أحد سبل التطور الشعري ومكتسبات النص الشعري؟ أما خصوصية الاستفهام لشعرنا العربي المعاصر، فإنها ستركز على سبب الظاهرة التشكيلية ومصدرها، وهل جاءت الظاهرة كامتداد طبيعي للتشكيل الشعري الهندسي والنباتي العربي القديم أم هي نتيجة تطور حادث إثر محاولات التجديد الشعري في العصر الحديث للمضمون والموسيقى الشعرية؟ أم أن هذه الظاهرة محض تقليد لظاهرة التشكيل الأوروبي.

وعندما نعرض الآن للظاهرة في شعرنا العربي المعاصر سنتضح الصورة، وستحدد الظاهرة مصادرها بحيدة علمية بكل معطياتها، وسنعمد موقفا علميا حياديا كميّار لرحلة الاستكشاف النصي للظاهرة، وسيتسلح البحث بوسائل النقد الضرورية لتقدير وتقييم جماليات الظاهرة، ومن ثم سنستعين بالبعد التأويلي السيميائي للوقوف على شفرات التشكيل عبر الحقول الدلالية، وذلك لتشكيل مستويات معرفية للنص الشعري، ليتسنى لنا الاقتراب من فلسفة التحرير النصي والفضاءات التشكيلية ومدى توافقها أو تباينها مع المضمون النصي للقصيدة، وقد يمكننا هذا من إبراز حجم الظلال التأثيرية لظاهرة التشكيل على النص الشعري.

إذن لابد للباحث ألا يكون من النقاد القضاة الذين يصدرن الأحكام وفق مبادئ مسبقة¹، لأن في هذا المسلك ظلما للظاهرة ومصادرة مبكرة لمعطياتها. وبالطبع فإن توجيه النصوص الشعرية التشكيلية - هنا - توجيهها أيديولوجيا من الأمور المستبعدة أيضا. ومن ثم فإن البحث سيؤجل حكمه على الظاهرة إلى حين الانتهاء من عرضها واكتشاف قدراتها وفائدتها وجدواها أو عدم جدواها وسيكون الحكم من داخل التجربة نفسها، وسنحدد مصادر الظاهرة تحديدا فنيا.

¹ - ولأن تقييم هذه الظاهرة لا يمكن أن يكون بأحكام مسبقة لأنها ظاهرة مختلفة عن النصوص الشعرية التقليدية، ومن ثم فإن وسائل تقييمها ووسائل التحليل النصي ستختلف عن ثوابت النقد المعروفة في بعض المناهج النقدية السائدة، بحكم مستجدات التشكيل على النص الشعري.

أ- الرؤية الفلسفية:

لما كان الإبداع فعلا مضادا للموت والفناء - كما يرى سارتر - كانت الكتابة مشروعاً مستقبلياً... والإضافة والتجديد نوع من تحقيق الذات، وتعبير عن وجهة نظر فلسفية وذوقية تتطور من فترة إلى أخرى.

والحقيقة إن التدثر بدفع القصيدة العربية الغنائية أعاق تطورها لوقت طويل حتى إن محاولات التطور والتغير القديمة في العصر العباسي خاصة، ارتبطت بشكل فردي باهت، مهما كانت أهميتها، ومهما كانت منزلة الشاعر المجدد حتى لو كان (أبا العتاهية وأبا نواس)، ومن ثم لم تلق تلك المحاولات صدى تأثيرياً قوياً في مسيرة القصيدة العربية الغنائية.

أما الجديد في مطلع هذا القرن فهو أن الرغبة في التجديد كانت جماعية، لأن الشعراء المعاصرين أحسوا بوطأة الموسيقى الشعرية القديمة على أنفسهم، وشعروا أن الشكل التقليدي قيد تراثي جميل، لكنه قيد - مهما كان جميلاً - ، وأيقنوا أن الأغراض الشعرية التقليدية للقصيدة الغنائية لن تفي بالحاجة إلى التعبير عن مشاعرهم ووجدانهم وآرائهم الاجتماعية والسياسية والثقافية... ولم تعد الأغراض التقليدية المرصودة كافية لاستيعاب ثقافة الشاعر المعاصر وتطلعاته الفنية والتعبيرية، لاسيما بعد اتصاله بآداب عالمية مختلفة ومتطورة.

لقد أيقن الشعراء في العصر الحديث أنهم "كيما يعبروا عن الموسيقى التي تنغمها مشاعرهم المختلفة في حاجة إلى شيء من التعبير والتعديل في الفلسفة الجمالية، فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري"¹.

كان الشاعر القديم ينسجم مع تكرار إيقاعي وموسيقي مفتوح ولا نهاية له وتأتي القافية الموحدة وكأنها تيمة الأرابيسك التي تتكرر دونما ملل في إطار بناء

¹ - الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 61.

متكامل متماسك قد تمثل القافية فيه موقعا مركزيا على مستوى التشكيل الموسيقي، وعلى مستوى التشكيل المكاني، لما تطور الأداء التشكيلي كانت الشكول الهندسية هي الأكثر تعبيرا عن المعنى التجريدي الموجود في الأرابيسك والمناسب جدا للبعد الإيماني العميق للمسلم الرافض للتجسيم والتشبيه آنذاك.

وتلك التشكيلات الهندسية أو حتى المشجرات، كانت تقوم على فكرة المركزية التي كانت شائعة في العصور الوسطى - بصفة عامة - بفعل الاعتقاد بوجود عالم محدود والكون مركزه... وعلى المستوى الإسلامي كانت المركزية تشير إلى القدرة الإلهية للواحد الأحد المتحكم في هذا الكون... وكانت الشكول الهندسية درجة من التجريد المعبر عن الروح الفطرية... وهي درجة من التعبير عن التفكير التجريدي والبعد الغيبي المرتفع فوق المحاكاة الساذجة للواقع بالتقليد والتشبيه والمحاكاة.

لكن الرؤية المعاصرة قد عبرت تشكليا وإيمانيا بمنظور آخر - فيما أتصور - حيث ذابت المركزية تحت وطأة الاكتشافات المذهلة للعوامل غير المحددة والتي كان من تبعاتها الاعتراف المهم بالوجود غير المحدد للذات الإلهية فتحرر الفكر ليجوب متأملا في مجال خليفته وخلقه غير المحدود لهذا الكون بما فيه ومن فيه، ومن ثم وجدنا جانبا من القصائد التشكيلية تعتمد على المادي والمرئي وتمثل مرجعية إدراكية معلومة الملامح وتحولت اللغة الشعرية إلى أداة عمل فاكتسبت جمالياتها وتأثيرها النفسي والبصري، وأصبحت معرفة الشيء من ذاته غاية تعززها الهيمنة البصرية للقصيدة التشكيلية.

وأصبحت النداءات بوحدة القصيدة أمرا واقعا، أذاب معه استقلالية البيت الشعري حيث لم يعد بيت الحكمة هو أفضل ما في القصيدة، وإنما التجربة كلها ممثلة في البناء الكلي المتوحد للنص الشعري حتى يبعده التشكيلي، هو أفضل ما في القصيدة الشعرية.

ب التمثلات في العصر الحديث

لقد بدأت رغبة التجديد الشعري عبر أصوات فردية عند شوقي¹ ثم مطران² وما لبثت هذه المحاولات حتى تبلورت في رؤى جماعية تسعى إلى التنظير والتطبيق معا ولعل جماعة الديوان ثم أبولو من أبرز تلك الجماعات المؤثرة.

ولقد اعتنى مثلث الديوان (شكري/ العقاد/ المازني) في تنظيراتهم بالمضمون الشعري عناية خاصة، وركزوا على أن الشعر فكر وعاطفة وقيمة إنسانية يعبر عنها بتجربة ذاتية حية، وهذا لم يمنع من محاولات محدودة للتجديد الموسيقي عند شكري ومحاولة تجديد شكلي عند العقاد - سنشير إليها في الرؤية الفنية -

أما مدرسة أبولو فكانت رغبتها في التجديد أوسع نطاقا من الديوان، على الرغم من سيطرة الرومانسية على شعرائها (إبراهيم ناجي/ علي محمود طه/ أبو شادي) وتستمد أبولو أهميتها هذه من أنها لم تقتصر على تجديد المضمون الشعري، وإنما جددت في الموسيقى والشكل أيضا، ولذلك فرضت على الساحة الشعرية آنذاك قصيدة النثر والشعر المنثور والشعر المرسل، وكثرت الأشعار المستفيدة من الموشحات ثم كثرت المربعات والمخمسات، ويبدو أن الإعجاب . ببودلير كان أحد أسباب هذه الانطلاقة التجديدية لـ(أبولو).

وكان شعراء المهجر يؤدون دورا متميزا في التطوير أيضا، وقد أفادوا القصيدة العربية إفادة مباشرة.

لكن علينا أن نعترف بأن كل محاولات التجديد بجهودها الفردية والجماعية قد ركزت عنايتها على المضمون الشعري أولا ثم على الموسيقى الشعرية ثانيا،

¹ - يرغب البعض في تصنيف "شوقي" كشاعر كلاسيكي جاء معمقا للإحياء...والحقيقة إن شوقي جدد كشاعر في مجالات عديدة، منها: إقدامه على كتابة المسرح الشعري/ ثم كتابته للقصة الشعرية/ ثم محاولة كتابة الشعر الملحمي/ فضلا عن تجديده للموسيقى والذي توجه بفكرة عدم الالتزام بإتمام تفعيلات البيت كاملة كما في مسرحيته (عنتره) وهي فكرة مبكرة لقصيدة الشعر الحر .

² - كان مطران من أبرز المجددين، وكانت أشعاره الرومانسية من أبرز إسهاماته التجديدية فضلا عن إجادته للقصة الشعرية وتميزه في هذا المجال.

ولما يحظ الشكل والتشكيل بأهمية ماثلة. أما الغريب في الأمر، أن النتيجة المترتبة على هذا الاهتمام الشديد بالمضمون والموسيقى الشعرية كانت محدودة، والتطوير كان وئيدا جدا، بينما كان الاهتمام القليل بالشكل التحريري والتشكيل قد ترتب عليه تطوير في شكل وتشكيل القصيدة العربية بشكل مميز لاحقا، لأن التشكيل استثمر محاولات التجديد الموسيقي.

وربما نجد تفسيراً مقنعاً لتلك المفارقة، ونتصور أن أبرز الأسباب تتمثل في حساسية العربي للمكان وتعلقه الشديد به، وتأثره السريع به أيضاً، فعربي الصحراء في الجاهلية قد عكس معطيات المكان في جمالية التماثل الثنائي لشطري البيت الشعري، والإسلام ساعد على البعد التجريدي والذي تمثل مكانياً بالشكل الهندسية لتحرير القصيدة الشعرية (مربع/ مستطيل ... ثم ... دائرة ومثلث...). أما العهد الفاطمي والأندلسي فولدوا الشكل النباتية والمشجرات، كل حسب نظريته الفكرية، ومعطياته البيئية.

ومن ناحية أخرى، فإن التجديد الموسيقي لم يكن أمراً ميسوراً ومن ثم كان التجديد وئيدا للغاية، فضلا عن أن التجديد الموسيقي تجريدي عبر المدى الزمني، أما التجديد التشكيلي والشكلي فهو حسي، والحسي أسرع استجابة وأيسر من التجريدي، وحركية المكان للعربي لم تهدأ فهي في تحرك وتغير مستمر حتى في حالات الثبات الفكري أو التغير الحضاري.

وكانت قصيدة الشعر الحر نقلة نوعية في حركة التطوير الشعري المعاصر، والتجديد هنا كان موسيقياً بالدرجة الأولى، حيث أصبحت الموسيقى الشعرية ذات إيقاع نفسي يروق في الأعماق بعد أن كانت أصواتاً رنانة... وأصبحت الوقفة في قصيدة الشعر الحر لدواع نفسية ومعنوية وموسيقية أيضاً، ويرى عز الدين إسماعيل أن للشعر الجديد فلسفته وأن " الكيان الفني للشعر المعاصر قائم في هذا التشكيل الموسيقي الذي جعل من موسيقى الشعر ذبذبات تتحرك بها النفس، لا

مجموعة من الأصوات تروّع الأذن، ومن ثم تتحدد قيمة هذه النزعة التشكيلية في الشعر الجديد وهي بداية لتطوير حقيقي وجوهري للقصيدة العربية وللشعر بعامة.¹ وإذا كان الخيال هو العامل المشترك - مع عناصر البناء الشعري - (اللغة / الموسيقى / الشكل) فإن مادتين قد حظيتا باهتمام النقاد والمؤرخين وهما اللغة الشعرية ثم الموسيقى الشعرية، أما الشكل الشعري وتطوره فهناك عوز شديد في هذا المضمار نرجو أن يضطلع هذا البحث بسد شيء من هذا العوز.

وكما لاحظنا، فإن التطويرات قد رافقت تطوير وتجديد القصيدة العربية لثوبها الجديد القشيب، عبر تنظيرات مهمة للعقاد وجماعة الديوان ثم لأبي شادي ومدرسة أبولو ثم لميخائيل نعيمة، وجبران، في المهجر، ولنازك مع حركة الشعر الحر، الأمر الذي يشير إلى أن التجديد ينتزع لحمته ومبناه من تطور طبيعي للقصيدة العربية مع قليل من تهجين يبصر بالطريق. حتى إن نازك الملائكة رأت أن محاولة الشعر الحر عربية عربية، وليست عربية أوروبية، وتبرر ذلك بمدى التوافق المزاجي والذوقي للعربي مع قصيدة الشعر الحر التي نبعت من داخل عروض الخليل.

إلا أن ما نراه مؤخرا من تشكيل زائد صاحب النص الشعري فيما يسمى بالقصيدة التشكيلية لم يرافقه تنظير مقنع يبرز الفلسفة الجمالية المصاحبة لهذه الظاهرة، وهو أمر يشير مبدئيا إلى أن استنبات الظاهرة لم يتم بمعرفة شعرنا وأن الظاهرة استزرعت ونحن الآن بصدد الفاعل المجهول والذي لن يخرج عن أحد اتجاهين:

- إما أن الاستنبات والاستزراع قد تم مع التشكيل الشعري العربي القديم (التشكيل الهندسي والتشجير) وهذا يعني التواصل الإستيمولوجي.

¹ - الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص 78. (مرجع سابق)

- أو أن الاستنبات والاستزراع الأولى قد تم في أوروبا في مطلع هذا القرن كما هو عند أبو لينير ورفاقه، وهذا يعني وجود قطيعة إبستيمولوجية مع التراث العربي عندما نقل شعراء العربية عن الأوروبيين.

وعندما نصل الآن إلى ظاهرة التشكيل الشعري المقصودة في هذا البحث، ونتحدث عن الرؤية الفلسفية من وراء هذه الظاهرة، فإننا سنشعر بموقف حرج عندما لا نجد الرصيد التنظيري المقنع للرؤية الفلسفية الخاصة بهذا الكم النصي للقصيدة التشكيلية المعاصرة.

نعم قد نجد بعض المنظرين للظاهرة كأدونيس ومحمد بنيس إلا أن "أدونيس" كما تعودنا- ينقل تنظيرات الأوروبيين ويبقى له فضل الصياغة لجهود الآخرين، ومن ثم لو تتبعنا تنظيراته فإننا في الحقيقة سنكرر الرؤية الفلسفية التي عرضنا لها في الفصل السابق عند الدادائيين والسرياليين... وغيرها من الأوروبيين والأمريكيين.

أما المحاولة التنظيرية الجديرة بالعرض والمناقشة فتلك التي قدمها "محمد بنيس" مع الشاعر عبد الله راجع، وذلك عندما أصدر (محمد بنيس) ديوانه (باتجاه صوتك العمودي)¹ وكان قد استعان بعبد الوهاب اليوري لتخطيط الديوان ثم قدم (بيان الكتابة)² وقد دعا (بنيس) بالتنظير والتطبيق إلى استثمار المكان في القصيدة استثماراً بنائياً وذلك باستثمار إمكانات (الخط المغربي) على غرار ما فعله بعض الشعراء والنقاد الأندلسيين والمغاربة القدماء³، وبعض الشعراء الأوروبيين والأمريكيين اللاتينيين المعاصرين... الذين جعلوا من التركيب الخطي بعداً بلاغياً يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلاً.

¹ - (باتجاه صوتك العمودي)، محمد بنيس، مطبعة الأندلس بالدار البيضاء/ 1979. ص 68

² - في مجلة الثقافة الجديدة، العدد التاسع عشر لعام 1981. ص 65.

³ - (محمد بنيس) محق في هذا التمثيل لأن قدماء المغاربة، لاسيما رجال الطرق الصوفية في المغرب العربي وجنوب الصحراء الكبرى قد تركوا مجموعة كبيرة من القصائد والمنظومات التشكيلية بطريقة هندسية.

ويردف البيان قائلاً: (إن الكتابة دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة، وهذا لا يتم بالخط وحده إذ يصحب الخط الفراغ، إنها لعبة الأبيض والأسود. والصدفة تنتفي هنا، ومن ثم تؤكد الكتابة صناعيتها وماديتها. على أن الكتابة ببياضها وسوادها تقاوم مسلك التشخيص الذي تركبه الأشكال الخطية في بعض التجارب الأوربية، كما تتخلى عن كل تشخيص أو نقل لأشكال خارج الخط الكتابي).

ويقول الشاعر (عبد الله راجع) : إن المحاولة بمثابة (زواج شرعي بين النص الشعري والفنون التشكيلية... مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع، التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري... ويحول القصيدة من دلالاتها الزمنية لتصبح زمنا ومكانا في الوقت نفسه...).

ويرى الشاعر (عبد الله راجع) أن الجنون المعقلن حاسة، تملك القدرة على هذا النوع الإبداعي القادر على نفس المتعاليات جميعا ولذا عمل مع (بنيس) على إسقاط (بنية السقوط والانتظار) في القصيدة التقليدية.

وإذا أردنا أن نقيم هذه المحاولة التنظيرية للقصيدة التشكيلية على الطريقة المغربية فيمكن القول: إن الزواج الشعري في هذه المحاولة لم يتم بين النص الشعري والفنون التشكيلية - كما قال الشاعر عبد الله راجع - ولم يكن مجرد إحياء أحادي للمحاولات القديمة للشعر الأندلسي والمغربي وإنما الزواج الشعري قد تم بين محاولتين تشكيليتين متباعدتين هما:

أ- إمكانات القصيدة التشكيلية العربية القديمة بمعطياتها التجريدية وخطوطها الهندسية، وتركيبها (الأرابيسكي) .

ب- ظاهرة التشكيل الأوروبي التي تستثمر بياض الصفحة لإقامة تشكيل شعري على نحو يمتزج فيه النص الشعري مع معطيات الفنون التشكيلية.

ومن ثم، فإن أكثر النتائج المحصاة من الظاهرة التشكيلية المغربية عبر تنظير (بنيس) في بيان الكتابة نتائج لا جديد فيها - تقريبا - ؛ لأننا وجدنا بعضها

عند الأوروبيين، والبعض الآخر عند العرب القدماء ومنها (استثمار المكان استثماراً بنائياً/ إعلان تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة/ انتفاء الصدفة وإعلان الصنعة المادية/ الإفادة من الفنون التشكيلية من خلال الخط المغربي/ تحول بنية السقوط والانتظار بفعل (المغامرة والنقد والممارسة والتحرر) إلى بنية التأسيس والمواجهة وإشراك الحواس مع السمع في التلقي..).

والحقيقة أن نجيب العوفي فقد هذا البيان الذي قدمه محمد بنيس، لأن الكتابة هنا ليست لمناقشة أبعادها التحديثية، ولكن لاقتطاف ما يمس ظاهرة التشكيل الشعري فقط، لأن بيان الكتابة كما قال محمد بنيس "يسعى لتوضيح مفهوم الكتابة وما يطمح إليه تبيان وجهة نظر تستند إلى الخصوصية المغربية" وقد حدد الأطر العامة في أن التجربة لا بداية ولانهاية لمغامرتها، ولا معنى للنمو خارج التحول الخاضع بدوره إلى جدلية باطنية النص ثم عد النقد أساس الإبداع وهو ملزم بالبنيات المتعالية والبنيات السفلية والتعامل معها.¹

إن بيان الكتابة لا يمثل وجهة النظر المغربية وإنما يمثل وجهة النظر الحديثة، لأنه لم يقتصر على المكان وإنما تناول الزمان والحضارة والسياسة والتاريخ في الإبداع الشعري، والأهم كان مع الوقفة اللغوية ووازن بين الصياغة اللغوية التقليدية لببيت الشعر الذي يسكنه العربي والشعر العربي في المغرب والأندلس الذي عني ببلاغة المكان، ثم الكتابة الصوفية بتحولاتها النوعية التي جعلت منها توليفاً صدامياً للمحسوس والمعقول.²

وقد اتفق محمد بنيس وعبد الله راجع على تميز مشروعهما التنظيري والتطبيقي، وحاولا إثبات أنه إحياء وتطوير للأندلسيين والمغاربة القدماء، وأن مشروعهما أبعد ما يكون عن السريالية والمد الأوروبي، ورأى (بنيس) أن "الكتابة ببياضها وسوادها تقاوم مسلك التشخيص الذي تركبه الأشكال الخطية في بعض

¹ - إثبات الكتابة ونفي التاريخ/ نجيب العوفي/ مجلة الثقافة الجديدة/ عدد 19/1981/ ص 60 وما بعدها.

² - ينظر: محمد بنيس، باتجاه صوتك العمودي، مرجع سابق، ص 69 وما بعده.

التجارب الأوروبية، كما تتخلى عن كل تشخيص أو نقل لأشكال خارج الخط الكتابي... وهذه إشارة ضرورية إلى الفرق بين الكتابة وخطيات أبولنيير وتجارب السرياليين.

ج- انفتاح ظاهرة التشكيل الشعري:

وحول هذه الأفكار التحديثية المتزاخمة في البيان نجتزئ في الرد ما يمس ظاهرة التشكيل الشعري وحجم المكان في لعبة الأبيض والأسود. **أولاً:** هذا البيان لا يمثل وجهة النظر المغربية، قدر تمثيله لاتجاه أحادي يسعى إلى التحديث والحدثة، ويبدو أن هذا البيان يمثل رد فعل يحتج على وضعية تاريخية مأزومة أو ملغومة. وسبق لمجلة شعر في الستينيات ترديد أكثر هذه المعاني التحديثية.

ثانياً: البيان غير موفق، بدعوته إلى خصوصية الخط المغربي وكأنه النوع الخطي الوحيد القادر على تنفيذ التشكيل الشعري، وهي دعوة قومية محدودة وغير منصفة، لأن ظاهرة التشكيل لم تقتصر قديماً على المغرب العربي والأندلس، بالإضافة إلى أن أنواع الخطوط العربية الكثيرة فيها من المطاوعة التشكيلية الإمكانات الكثيرة المثريّة، فلماذا الاقتصار على الخط المغربي؟ ومحاولات بنيس نفسه في ديوانه (في اتجاه صوتك العمودي) اعتمد على النقط المشرقي لا المغربي مما يزيد المفارقة، ولذلك كان يمكن أن يستبدل قوله: (...وذلك باستثمار إمكانات الخط المغربي) بقوله: (...وذلك باستثمار إمكانات الخطوط العربية...) ففي هذا إتمام لجهد الإحياء لظاهرة التشكيل العربي القديم ولتنويع المعزوفات التشكيلية¹.

ثالثاً: إن ظاهرة التشكيل الشعري المستثمرة للمكان وفضاء الصفحة، ذات إسهامات نصية محدودة قديماً وحديثاً وأن الشعر "ظاهرة صوتية وليس ظاهرة بصرية... والبصرية هي الاستثناء... لقد ضببت الكتابة إيقاع الشعر كما

¹ - قال نجيب العوفي عن إحياء الخط المغربي: "...والسؤال الذي لا يخلو من مفارقة هو كيف يمكن تجريد هذا الخط من قيمه ورموزه المندغمة فيه وتحميله برموز وقيم جديدة ومغايرة، فكيف يمكن قتله وإحياءه.

تضبط النوتة إيقاع الموسيقى وأدخلت العين كعنصر محايت وذرائعي لا كعنصر مركزي وغائي، فنقلت الشعر جراء ذلك من المستوى الصائت إلى المستوى الصامت، من الأذن الخارجية إلى الأذن الباطنية وساعدته على التأمل¹.

رابعاً: نتفق مع بنيس في أهمية الزمان والمكان للتشكيل الشعري، وأن الربط بين الوحدات الصوتية والوحدات النحوية والوحدات الدلالية، تبعاً لإيقاع النفس هو ما يؤسس إيقاعاً مغايراً له صيحة المغامرة، وأن الزمان مضاد لحتمية البداية والنهاية، وأن زمن الكتابة ممارسة يعد فيه الجسد تكوينه باختياريه لا باختيار القالب الأود الناتج عن توافق الزمان الأود مع النفس الأود في نمطية القصيدة التقليدية.

خامساً: حاول محمد بنيس وعبد الله راجع إثبات تميز محاولتهما عن الإبداع الأوروبي عند أبو لنبير وكمنجز... لكن التطبيقات الشعرية تثبت عكس ذلك في كثير من النماذج، إذ نجد كلمة (الدم) - مثلاً - تتوسط الصفحة وتقوم الكلمات الشعرية برسم نزيف الدماء في خطوط متعرجة طويلة وقصيرة، في (الجندب)، وهذا التشكيل لبنيس يعتمد على فكرة المركزية في التشكيلات العربية القديمة أيضاً.

وعبد الله راجع ينفي من ناحية أخرى التشابه بين السريالية، فيقول: "لا مجال هنا لعقد مقارنة بين هذا المشروع والاتجاه السريالي في الشعر"². ونلاحظ أن الإصرار على البعد بالتشكيل عن التجسيم هو إصرار على إحياء الفكر التجريدي ولأن الحرف مجرد (بعد) وليس موضوعاً، وهذا (البعد) زمني في شكل مكاني، وهو في الأساس (صوت) والشكل لإثارة صوت مجرد لا معنى له في مدى زمني لانتهائي... وهنا تبدو خصوصية الممارسة الصوفية التي تعزز البعد عن السريالية الأوروبية، ومن ثم فالممارسة هنا هي "استمرار غيبي

¹ - إثبات الكتابة ونفي التاريخ، نجيب العوفي، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، ص 60.

² - الجنون المعقلن، عبد الله راجع، 58، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981.

لعقلية فنان متجاوز لذاته وواقعه النسبي في سبيل أن يستقصي أصوله من جذوره، وأن يطور إبداعه عبر ثماره: عقليته كفنان مؤمن وكوني¹

وما فعله (بنيس) هو محاولة تنظيرية جيدة حاولت أن تستثمر المعطى التراثي من وجهة نظر حديثة، وسعت إلى تجنب النموذج الأوروبي ما أمكنها ذلك في التنظير والتطبيق وذلك بالابتعاد عن حدود التنظير السريالي من ناحية والابتعاد عن التجسيم والتجسيد من ناحية أخرى، لكن المحاولة لم تكن صافية لما أزعجت عليه فوجدت بعض الثغرات التي أوقعت بعض التطبيقات في مشابهات أوروبية، فضلا عن تسرب حجم كبير من التنظير الأوروبي لاسيما في الحديث عن الزمان والمكان ونفيهما أو إثباتهما، والحديث عن اللغة الشعرية.

وبعض ما جاء في هذا البيان قد ورد في كتاب محمد بنيس (ظاهرة الشعر في المغرب العربي)² لاسيما في حديثه عن أهمية المكان في تحليل النص الشعري. والمحاولة التنظيرية هنا تحاول أن تبحث لها عن صوت متميز في التطبيق والتنظير وسط زحام التنظير والتطبيق الأوروبيين، فنجحت إلى حد ما.

أما محاولات (عادل فاخوري)، فعلى الرغم من تخصصه الفلسفي إلا أن محاولته خلت من التنظير، واستعارت أرجل التنظير الأوروبي، واكتفى بالتطبيق الذي جاء جله تقليدا لمحاولات أوروبية سابقة عليه. وكل ما ذكره عادل فاخوري يمثل وجهة نظر، وأكثر محاولاته التطبيقية تخرج عن مفهوم الشعر إلى مجرد تشكيل حرفي خالص قد يصل حد الفانتازيا - على حسب تعبيره - وهو متأثر بالرؤية السيميائية، ومن ثم فلا يعنيه أن تكون المحاولة مجرد (نكته)، لأنها ستفجر ضحكا والضحك من الأحاسيس الإنسانية، ولأن القصيدة عنده "فريضة لتحرير نفسه من الجماعة، والبوح بفرديته وأحاسيسه الخاصة.

¹ - البعد الواحد، شاعر حسن، الشؤون الثقافية، بغداد، ص 86-88.

² - ظاهرة الشعر في المغرب العربي، محمد بنيس، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء، 1979، ص 97/95

إذا كان بنيس وعبد الله راجع حاولا إحياء محاولات التشكيل العربي القديم بعدد تنظيري يستعير وسائل الحداثة الأوربية، فإن (فاخوري) قد حاكى النموذج الأوربي بشكل مباشر، مما يعني أن الإبداع للقصيدة التشكيلية المعاصرة لم يحسم بعد لصالح المد الإحيائي أو التأثير الأوربي، ومن ثم فالرؤية الفنية لها القول الفصل.

الخاتمة:

إن ظاهرة التشكيل الشعري توثق الصلة دائما بين حدث الكتابة وفعل التلقي، لأن أكثر من حاسة تقوم بالاستقبال وكأنها تعيد البناء التأويلي للنسق الإبداعي الكائن في القصيدة التشكيلية، وهو نسق يستعير دلائل غير لغوية، مما يجعل القصيدة التشكيلية تحاور المتلقي من موقع التجاوز لقيم جمالية تقليدية، لأنها محوطة بقيمها الجمالية المستحدثة.

وإذا كان الشعر العربي قد استجاب للظاهرة التشكيلية تحت وطأة البريق الحداثي أو لمحاولة النقش على الثوب القديم في شكل إحيائي محدود، فإن حجم الاستجابة مازال محدودا، لأسباب عديدة، ومعنى ذلك أن الانسجام مع هذه الظاهرة في طوره التكويني لم يتم بعد، ولم ينتشر ذلك الانتشار المرتقب لظاهرة فنية.

ومن ناحية أخرى، فإن النماذج التشكيلية . وهي قليلة بالقياس مع المنتج الشعري المعاصر . لم تسهم بعد بدور فعال في تطوير الشعر العربي المعاصر، ومازالت الفوائد محدودة، وإذا كان التنظير للقصيدة التشكيلية قد حمل الكثير من الآمال العريضة لتطوير الشعر العربي، فإن النماذج التطبيقية يبدو أنها لم ترق بعد إلى طموحات التنظير.

وعلى الرغم من هذا التقدير العام، إلا أن بعض مستويات التشكيل الشعري تحمل في طياتها بذور التطوير التي يمكن أن تشكل معيارا للقيمة الفنية يقاس عليه، وأعتقد أن هذه الظاهرة التشكيلية لو كتب لها الانتشار لاجتذبت الكثير من

الشعراء المعاصرين الذين يمكن أن يسهموا بشاعريتهم في إيجاد نصوص شعرية ناضجة تشكليا لتتجاوز حدود التجريب ، وتقيد الشعر من الفنون، وتقيد الفنون بالشعر.

المصادر والمراجع

1. حول الأشكال الشعرية الجديدة، عبد الواحد لؤلؤة، بحوث المريد، بغداد، 1985.
2. اللغة في الأدب الحديث- الحداثة والتجريب- جاكوب كورك ،جزء التجريد في اللغة ، تر:ليبون يوسف وعزيز عمانونيل، دار المأمون، بغداد.
3. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981..
4. مجلة الثقافة الجديدة، العدد التاسع عشر لعام 1981.
5. إثبات الكتابة ونفي التاريخ/ نجيب العوفي/ مجلة الثقافة الجديدة/ عدد 19/1981.
6. الجنون المعقلن، عبد الله راجع، 58، مجلة الثقافة الجديدة، عدد19، 1981
7. البعد الواحد، شاكرك حسن، الشؤون الثقافية، بغداد،
8. ظاهرة الشعر في المغرب العربي، محمد بنيس، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء
9. باتجاه صوتك العمودي، محمد بنيس، مطبعة الأندلس بالدار البيضاء/ 1979
10. أمراء البيان، محمد كرد علي، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، 1355هـ/1937.
11. تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، بيروت، لبنان: منشورات دار مكتبة الحياة، (د ط)، 1983م.