جمالية فلسفة الدهشة في الشعر العربي المعاصر

أ.م.د.سلام كاظم الاوسي
كلية الاداب / جامعة القادسية

خلاصة:

تعد الدهشة من ابرز عناصر الإبداع الأدبي ، وتتجلى في تلقي الشعر بخاصة ، ولعل للدهشة أسبابها المرتبطة بعناصر الإدهاش التي يتمتع بهذا النص المبدع ، وتتمثل في جمالية البنية اللغوية للشعر ، وكذلك في جمالية التصوير الشعري ، وفي جمالية التشكيل الإيقاعي والموسيقي ، وقد مثل النص الشعري العربي المعاصر مديات التوصيل والإيحاء الفني الذي يحقق الهيمنة الجمالية على المتلقي متمثلا بأنماط وأساليب شعرية متعددة المناهج ، من شعر عمودي وحر وقصيدة نثر وسواها تشكل رؤيا جمالية لتمثيل العالم.

تقديم

إنَّ اختيار ((جمالية فلسفة الدهشة وأثرها في العمل الأدبي)) موضوعاً نقدياً للبحث الأكاديمي من الموضوعات التي يصعب تحديدها، ومن ثم اثراؤها، لعل عملاً مثل هذا يشبه إلى حد كبير وضع ((ماء البحر في قارورة سقاء))، إذ يتضمن الموضوع رؤية الوجود وتحويلها إلى نبضةٍ جماليةٍ تنطلق من حدود الحسّ الإنساني، والمشاعر، والبصيرة الشاخصة، بيد أنَّ كلّ ذلك له حدوده وتناهيه مهما بلغ الإنسان من موهبة الشمول والاتساع في هذه الرؤى أنّ الإنسان- الباحث- يبقى توّاقاً إلى التطلّع الطموح، وتبقى أحلامه سخيّة في دخول العالم الفسيح من ثقب إبرة، وهكذا وجدتنا مأخوذين بدهشة الوجود، والزوال، بحركة الكون والكائنات وبتدفق الحركة في هذه الحياة الموّارة وفي كل جزيئة من جزيئات هذا الوجود المترامي نجد هذا التساؤل المحيّر، المقلق أبداً حيث استطاع الإنسان لوحده دون سائر الكائنات أن يندهش. الإنسان المتفرّد، سلطان الكينونة لوحده استطاع انْ يندهش، ويصوّر لنا هذا الاندهاش: فكراً فلسفياً، وفنّاً إبداعياً، في تأملات وحركات وألوان وكلمات، وحين أراد الإنسان الباحث ان يجوب الآفاق، كان لابد له من سفينة وحلم بمرفأ سلام ينجيه من لجته، ويبلغه غايته، وتلكم هي سفينة التأمل، ومرفأ النقد، وكان لابد له ان يغامر في بحار العلم والمعرفة ليتطلّع إلى الآفاق، آفاق الوجود ليندهش بعوالم الوجود، فيصير (سندباد العصر) لاستكشاف القارات المجهولة في مدارات الفلسفة والعلم والفن، وحيث يتعب يحط الرحال عند الشواطئ المحببة، والمدن الفردوسية، ومن فراديس العالم يجد في الأدب مرفأه ودثاره ليوظف فيه الإحساس المدهش بالجمال، محاولاً التحليل والتغيير إذ ان الإنسان كائن متفلسف، والشعر من الأدب تعبيرٌ فني للمدهش، وان كانت محاولته في تفسير عناصر الدهشة الجمالية في الكون والطبيعة والإنسان غاية في الصعوبة على أي إنسان أو حتى على

أي عصر، فان افضل ما يقوم به- على حد قول الفيلسوف الرياضي نيوتن- هو ان ننجز القليل منه بثقة ويقين، ونترك ما تبقى للآخرين)[١].

(١)

يرى سقراط أنّ الإنسان هو (الكائن الوحيد الذي يملك ان يندهش، فهو لا يستطيع ان يعرف كل شيء، انه الموجود الذي يقف بين هوتين، والمتناهي الذي يجد نفسه بين لامتناهيين، بعين العدم والمطلق)[٢].

وفي فلسفة الدهشة التي تعتري الإنسان إزاء الوجود، وفي تأمل الإنسان جماليات هذا الوجود يعلو الإنسان على العالم اليومي، إذ يرتقي من خلال تأمله هذا الوجود والتعمق في النظر اليه بعيداً عن المنفعة الشخصية، وبارتقائه عما هو يومي ومألوف، يبدأ فعل التفلسف، ومعه يبدأ القلق والخطر والجزيرة الآمنة لم تعد آمنة، الواحة السعيدة تصبح مسكناً للشقاء. وهنا يقترب الفعل الفلسفي من الفعل الشعري[٣]. إذ هما ينتميان إلى أفق واحد، فالفيلسوف والشاعر كلاهما يرى العالم وكأنه يراه لأول مرّة. كلاهما يتصل موضوعه بما يبعث الدهشة[٤]. ان الفلاسفة بعد سقراط انشغلوا بموضوعه الدهشة وربطوها بمفهوم الجمال، وفلسفوها وعدّوها (حياة التأمل)، إذ هي درجة سامية من درجات التأمل واستغراق الذهن في التفكير[٥]. تلك التي تصيب باستغراقها الذهن بعد أن تهيء إلى حالة من الذهول[٦]. وحالة الذهول التي تخلفها الدهشة وصفت عند القدماء والمحدثين، في الفلسفة أو العلم أو الفن على حد سواء فقد (أصيب بعض العلماء الرياضيين والطبيعيين والفنيين بضرب من الذهول الفكري، على أثر توصلهم إلى اكتشاف أسرار القنبلة الذرية، فوقفوا حيارى أمام تلك الإمكانيات الضخمة التي ستترتب على اكتشافهم بالنسبة إلى مستقبل النوع البشري! ولم تكن تلك (الحيرة) سوى مجرد صدمة ميتافيزيقية شعر بها هؤلاء العلماء لأول مرة حينما وجدوا أنفسهم بإزاء مشكلة بشرية هائلة هيهات لعلمهم وحده ان يتكفل بحلها)[٧].

وإذا عدنا نستقريء كتابات معلم الفلسفة والفن الأول (أرسطو طاليس) فإننا نقف على آرائه المبثوثة في كتبه المعروفة (فن الشعر، الخطابة، ما وراء الطبيعة) فأرسطو يجمع بين مفهوم الدهشة والجمال في العمل الأدبي، ففي كتابة (فن الشعر) يقول:

((والأمر العجيب يلذ، ويكفي لإثبات ذلك -كما يرى- ان كل من يروي قصة يضيف إليها بعض العجائب ليسر السامعين))[٨].

لقد جمع أرسطو في هذا القول بين الجمال والإمتاع الذي يهبه اصل الجميل، والسرور هنا يعادل الإحساس بالجمال تماماً كما يعادل اللذة. وهنا يلتقي ارسطو مع مفهوم النقاد العرب في سر دهشة الأدب. وسريان تأثيره في الملتقي. وفي كتاب (الخطابة) يعيد أرسطو إلى الأذهان علاقة المدهش والعجيب بلغة الإدهاش التي أثارها فيما بعد موقف الفلاسفة المسلمين في موضوعة (التخييل) متأثرين بالفكر الارسطي، يقول أرسطو ((...فقد ينبغي ان تهب اللغة مظهراً غريباً، فانّ العجيبات إنما تكن من البعيدات وما يحدث العجب، يحدث اللذة))[٩] ولعل هذا الامر كان موضع انشغال الشاعر العربي ونقاد التراث الادبي في العصر العباسي حتى القرن الرابع الهجري منه.

لقد ارتبطت فكرة الإدهاش بالإمتاع واللذة مثيرة معها عناصر الإحساس بالجمال إذ يرى توماس اكوانيس معرّفاً الجمال ((انه لدى الرؤية يسر، أي انه يسر لمجرد كونه موضوعاً للتأمل، سواء عن طريق الحواس أو في داخل الذهن ذاته))[١٠]. ولم يغفل رجال اللغة والفلسفة تحديد مفهوم الدهشة، أو علاقتها بالفكر والأدب، فالمعجم العربي يحدد مفهوم الدهشة بارتباطها بحيرة الفكر، وذهاب العقل من الذهل والوله[١١]، أو قد تأتي هذه الدهشة من الفزع لخوف يلم بالإنسان، أو لحيرة تنتابه فيقال ((دهش الرجل دهشاً تحيّر، ويقال دهش وشُدْه فهو دهش ومشدوه))[١٢]، وأظهرت الدهشة معنى التعجب عند الفلاسفة والنقاد العرب في بحثهم عن العلاقة بين مواضيع الدهشة والإحساس بالجمال، محددين الغاية من الجمال بارتباط الأشياء بتناسبها كما يرى ابن رشد، وكان الناقد العربي ينظر بل ويدقق في أثر عنصر الدهشة بمقوّمات العمل الأدبي، وجماليات نسيجه وتركيبه، فكان الجمال يعنيهم في المقام الأول وربما كان التأثير النفسي مقاماً ثانياً في منهجهم النقدي كما فعل حازم القرطاجني في منهاج البلغاء، إذ حدد الأسس الجمالية للفن الشعري متأثراً بالفكر الفلسفي العربي، معتمداً فكرة التخيل التي نادى بها اساتذته من فلاسفة العصر: ابن سينا والرازي وأبي حيان التوحيدي والفارابي،...انَّ موضوعات التخيّل دون شك مرتبطة بفكرة الدهشة وأثرها على المتلقي في العمل الإبداعي، فالتخيل كما يصفه حازم القرطاجني ((أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانديه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صور يتعمل لتخيلها أو تصورها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير روّية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض))[١٣]. وهذا النص يظهر بتجلي الاثر النفسي للنص على المتلقي.

ان البحث وراء معطيات الدهشة تقود المفكر والناقد الأدبي إلى معطيات الجمال أو البحث عن المستوى الجمالي في تعبيره عن الوجود فنياً. ولاشك انّ الدهشة لا تثير بإلفتها ووضوحها المحسوسات بل أنّها تعمد إلى إثارة الحواس والأذهان والعواطف معاً، وبذلك فهي تتمتع بالاصالة ((إذ ان الاصالة تقترن بمبتذلات الشاعر العابرة، وتقترن بالبساطة وبالتجلي وبنبضات القلب الآتية))[١٤] وليس كما يرى أرسطو تتأتى من عناصر التغريب الاّ إذا كانت عناصر التغريب تتأتى عن المفارقات الفطرية، ولذلك فليس الغموض دائماً يثير الدهشة، فقد يأتي البسيط باتجاه جديد كأنه يرى لأول مرّة فيشكل عنصر دهشة لكن السؤال يعاد من جديد، ما الدهشة؟ ولماذا نندهش؟ وبمن نندهش وكيف يستطيع الفنان ان يشكل هذه الدهشة فناً مدهشاً قادراً على تحقيق رؤية جمالية؟؟

يقول باسكال ((ليس الفيلسوف وحده هو الذي يعلو فوق العالم، ان كل من تصيبه هزّة تدنيه من حدود الوجود يفعل مثل ذلك: العاشق والشاعر والثائر والمريض على فراش الموت والمؤمن في بيت الله، كل أولئك يعلو فوق العالم اليومي وينفذ من دائرته الضيقة المتناهية، فالمحب الحقيقي يجد نفسه ملقى في أحضان العالم العظيم العميق، والحب هو الذي يزيد من عظمته وعمقه والشعر الذي يسمو هو الذي يكتشفه الشاعر وهو في حالة من الصدام مع الحياة، حيث لا تخلو الحياة من لحظات نادرة من حياته المتعبة، ذات الشجن فيهزّه الشعر عن معنى الحياة...الحرية...الإنسان...الكون...سر الوجود))[١٥].

ومن خلال تساؤل الإنسان يكتشف سر العلاقة الخالدة بين الإنسان والكون:

اساءلُ سر ما يغلي بصدري ويغنيني هواك عن السؤال

والفنان– الأديب إنسان يعيد الدهشة بتساؤلاته ازاء الإنسان، والوجود، والكون، والحياة، وانه فنان متفلسف بمعنى انه يعلو على عالم كل يوم ليواجه (العالم)، إذ في الدهشة كما في الشك يحار الفكر مع نفسه كما يرى ديكارت، لكن دهشة الفنان دفقة جمالية مشحونة بالرؤيا، دفقة تدفع الفنان لكي يستيقظ فكره ويقوم في تجريب العالم، يجرب العالم الأعظم، والاعمق من عالمه اليومي– المكان، والزمان، والأحلام، والآفاق البعيدة– فيجد انَّ العالم في أعماقه، وفي رؤاه أغنى بالأسرار مما توحيه إليه حياته، ويرى الوجود من حوله هو الآخر غنيا بالأسرار بل هو السر نفسه، ليس لانه غني بالتناقض والمشقة والغموض بالنسبة للإنسان، بل لأنَّ معين أسراره لا ينفد[١٦]. في هذا المعنى العميق، والسر المكتنز انغمر الرومانسيون، متطلعين للوجود، وكأنهم يرون الوجود لأول مرة، وفي هذا المعنى تأمل الشاعر ايليا ابو ماضي هذا الوجود، مدققاً ومحققاً ومأنساً العالم والصخور والأنهار، ونفذ جبران خليل جبران ببصيرته يحاكي الوجود المطلق، والعدم المطلق، في رؤى ميتافيزيقية حالمة..وجاء خليل حاوي حاملاً قناع السندباد ليكون شاهد العصور، وتمزق الإنسان وضياعه في لجة الزمن، وصار ادونيس والبياتي جوابا آفاق في أغاني الدمشقي، وقمر شيراز ليصيرا رفاقاً لجلجامش، بينما حمل السيّاب صليب ابن مريم ليقذف برؤاه الأسطورية مفسرّاً حضارتنا الجديدة الموبوءة بالنار والحديد.

انَّ الدهشة التي تحققت لهؤلاء العباقرة من الشعراء دار في فلكها من قبلهم واكتوى بصدمتها اللاهبة المتنبي والنواسي وابو تمام ليصوغوا منها فلسفة جمالية بينما تركوا للمتصوفة من ميتافيزيقي العصور ومن السرياليين فرصة الابحار في المطلق، حيث التوّحد مع الكون، واختراق حجب العالم المادي والعادي المألوف مثلما فعل ابن الفارض والحلاج وابن عربي، وبودلير ورامبو وبريتون ليحققوا المعادل الموضوعي الذي سعى إلى رسمه ت. س. اليوت لاثبات كينونتهم[١٧] ووظفوا رؤاهم المعرفية لتشكل جماليات المطلق والخارق الذي يجدد دهشة الإنسان، حيث نتطلع لغوته في قوله: ((انَّ الدهشة هي أسمى ما يستطيع ان يصل إليه الإنسان))[١٨]..

إنَّ دهشة الإنسان حقاً نابعةٌ من علمه بتناهيه، من إحساسه بوجوده المحدود...إنَّ الإنسان بحاجة إلى الدهشة، والى فلسفة الدهشة واحالتها إلى فن خالد، هذا الفن الذي يحيل الصمت صوتاً، والحجر بشراً سوياً، كما نلمس ذلك في الفن الاصيل المدهش في لغة الادهاش التي يركبها الشاعر وفي صوره وهو يصوّر النفس أو معالم الوجود في شوقه الممسوق بالايقاع الشعري الذي يهزنا ويصدمنا. وأخيراً فانَّ (هدف الشاعر ان يبني عالماً خالياً من المكان والزمان حيث تعطي الأشياء نفسها ككليات نهائية، الشيء لا خارج له، والحدث لا قبله ولا بعده وبهذه النهاية وحدها سوف يحاول ان يبني استراتيجية الصورة على انها نفي النفي أو نقض النقيض)[١٩].

واذا كان البعض يرى أنَّ عناصر الادهاش تكمن في التماثل والانسجام وتآلفها مما يثير الاحساس بالدهشة ازاء هذا التجانس في الوجود فانَّ البعض الآخر يرى أن عناصر الإدهاش تكمن في عدم الانسجام وهذا ما يراه المذهب الرمزي مثلاً وفي مدياته القصيّة عند السرياليين (بريتون وجماعته).

فاذا كان الانسجام مفهوماً جمالياً والتضاد والمفارقة تشكل وجهاً آخر للجمال الذي تثيره فلسفة الدهشة فما جمالية فلسفة الدهشة في الفن بعامة ومن ثم في فن الأدب بخاصة.

(٢)

إذا كان من ابرز ملامح الدهشة في الفن هو استثارة الروح في تأمل الجمال فاننا بحاجة إلى تحديد مفهوم الجمال المثار أو اظهار المعنى والمفهوم لجمالية فلسفة الدهشة في الفن بعامة والادب منه بخاصة، فـ(الفن شأن أي نتاج آخر من العقل البشري يجب ان ينظر إليه نسبياً وتحت شروط..على أنَّ الفنون تتعامل بالخبرة التي يزودها بها العصر، وهي غاية في التعقيد في حياتنا المعاصرة)[٢٠]. وعلى هذا الاساس يمكن تصوّر مفهوم الجمالية في مراحل تطوّرها من مصدرها في شخص المبدع الرؤية (المنهج التاريخي) مروراً بالنص (بوصفه شبكة مترابطة في اطار لغوي معين) –(المنهج البنيوي)– وانتهاء بمفهوم الجمالية استناداً إلى ما بعد النص أو (المتلقي منتجاً للنص)، وهو ما عرف في نظرية القراءة (بانتاج ما انتج)، واذا كان المنهج الجمالي الأول يظهر مقولة فلوبير (إنَّ الأسلوب هو الإنسان) فأنَّ النص في المنهج الثاني يحمل سر جماله بنفسه دون ان يكون بالضرورة متشابهاً مع مبدعه كالوليد الذي لا يكون شبيهاً بأبويه بالضرورة وفي الثالثة يتم اكتشاف المستوى الجمالي للفن انطلاقاً من مخيلة المتلقي واحساسه بما يحمله من رؤية فنية.

إنَّ المناهج التاريخية والبنيوية والتفكيكية في رؤيتها للعمل الفني تتجلى في تحديد ثلاثة مفاهيم للجمالية اعتماداً على كون الجمال شيئا يعانى في لحظات من الارتفاع الحاد، ومفهوم اللحظة الجمالية الحادّة)[٢١] ، وهي ما يرسمها التأمل الخلاق للحظات الانبهار، والحيرة لدى كل من المبدع أو المتلقي لتتحول إلى توظيف جمالي، أو توصيف جمالي (تفسير) في الفن، وقد يعرّف البعض الجمالية بشكل واسع بحيث يشمل (كل من يضفي قيمة على الفن وجمالات الطبيعة)[٢٢] بيد أنَّ ابداع الفنان وتصور الناقد –بوصفه متلقياً– يظهر أنَّ الجمالية تتجلى بمظاهر ثلاثة مختلفة بيد انها مترابطة. أولها: الجمالية بوصفها نظرة للفن بروحية الفن ومن هذا المجال يتجسد مفهوم الفن من اجل الفن وثانيهما: بوصفها نظرة للحياة بروحية الفن مجسداً الفن من أجل الحياةوثالثهما: بوصفها خاصيّة لأعمال فعلية في الفن والأدب وهذا المستوى للجمالية يضطلع به النقاد ومنظرو الفن والأدب[٢٣].

ولم تكن الجمالية ظاهرة واحدة بسيطة كما يرى البعض، بل هي مجموعة ظواهر مترابطة تعكس ظواهر مترابطة تعكس جميعها القناعة بأنَّ الجمال يقدر لوحده ان يعطي قيمة ومعنى،[٢٤] وقد تضفي الجمالية عادة قيمة عالية على الشكل في الفن حتى لتبدو أنَّ قيمة العمل الابداعي مرتسمة في الشكل دون الموضوع وقد أشار الجاحظ إلى هذا المعنى قديماً حين رأى المعاني مطروحةً في الطرقات يعرفها العربي والاعجمي واقتحامه كنوز الادب منح قيمة كبرى للمضامين التي يرددها الفنان بوصفها رؤى عميقة للوجود، بل

أصبحت مسلمات جمالية الاّ أنَّ الرؤية الجديدة للفن تؤكد تداخل المستوى المعرفي مع المستوى الجمالي إلى الحد الذي يصعب الفصل بينهما إذ (يندمج الشكل بالمادة في مجمل الانطباع الذي يتركه العمل الفني فينا[٢٥].

فنحن حين نستمع لقصيدة ما، لا نستطيع ان نحدد لمن نحن مدينون في هذا الانجذاب، وتلكم الدهشة ألفكرة التي باغتنا فيها الشاعر، أم لتشكيل جمالية صوتها؟ أيكمن جمالها في لغتها (لغة الاندهاش)، أم بصورها المدهشة، أم بإيقاعها المؤثر؟؟

ان تجربتنا مع القصيدة لا تقبل التجزئة، على الرغم من ان بعض العناصر يقع في منطقة الضوء (بعدِّه عنصرا مهيمنا) والآخر في منطقة الظل. ويفسّر (برغسون) هذا التداخل في تحسسنا للجمال بقوله (حين تزوّد الحواس، العقل، المعرفة التي لا تسمح بتوجيه العقل، الأمر الذي يسبب تعطيل نشاط هذه الملكة التعرّفية، كذلك تمكن من دخول حقل نشاط تعرّفي آخر لدى الإنسان وهو حقل الحدس)[٢٦] ومن هنا فإننا نلجأ إلى حدوسنا بوصفها سلطة معرفية في اكتشاف عوالم الجمال الكامن في العمل الفني والأدبي منه بخاصة، فإذا ما عددنا المنطق سلطة الفكر لتعرّف الحقائق، والتجربة سلطة العلم للتعرف على مصداقية هذه الحقائق فان الحدس كما يرى كروتشه (الذي هو في نفس الوقت تعبير، فهو عملية عقلية تجري على مستوى الروح[٢٧]. ومن هنا نجد أنفسنا في هذا البحث من دراسة (جمالية فلسفة الدهشة) نستعين بكلمات اصطلاحية مثل: حدس، رؤيا، تأمل، تخيّل، خيال، تصوّر، تمثّل، وكلها مترادفات دلالية سوف تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن وجمالية الدهشة إزاءه. ويبقى التساؤل غير الممل في بحثنا الطويل متمثلاً في العلاقة الجدلية بين مفهوم الدهشة ومفهوم الجمال، ولماذا يدهشنا الجميل؟ وهنا نصل إلى مفهوم جمالي جديد يرتبط أشد الارتباط بمفهوم الجدة الا وهو مفهوم الإعجاب[٢٨]، إذ من الصعب تحديد مفهوم الإعجاب الذي يولده لدينا العمل الفني الأصيل.

ولكن ((ربما كان الأصل في هذا الشعر الجمالي هو تلك الصدمة التي يحدثها في مخيلتنا (العمل الفني الجديد) بما ينطوي عليه من عناصر طريفة تبعث على (الدهشة)، وعلى حين ان إدراكنا الحسّي العادي يكاد يتسم بالعادة بطابع الاستمرار أو (الاتصال)، نجد أنَّ من شأن العمل الفني أنْ يحدث ضرباً من (الانفصال) في مجرى شعورنا، لأنّه يولد لدينا احساساً بالدهشة أو التعجب أو الإعجاب))[٢٩]، وحينما قال العالم الجمالي المعاصر بابير R.Bayer ((إنَّ الشعور الجمالي –في جوهره– انما الشعور بالإعجاب)) فانه دون شك كان يعني أنَّ العمل الفني الحقيقي هو ذلك العمل الذي يفاجئنا، ويدهشنا، ويذهلنا، وكأننا– في كل مرّة نراه– انما نراه للمرّة الأولى[٣٠].

وان كان (السأم) هو العجز عن رؤية ما في الوجود من جدّةٍ وإصالة، في الاقتصار على النظر إلى ما فيه من تكرار ورتابة، فأنَّ العمل الفني الحقيقي هو ذلك الذي يطرد عنا السأم، لكي يجعلنا نولد معه دائماً من جديد.

وفي بحثنا عن أثر جمالية فلسفة الدهشة في العمل الأدبي بعامة والشعري منه بخاصة سنجد (ان الشاعر ليس الاّ مجرد مكتشف يرتاد مجاهل الخبرة البشرية الواسعة، وهو بمثابة مرآة يستطيع الآخرون من

خلالها ان يروا ما لم يسبق لهم رؤيته من أبعاد الواقع البشري، ولم تكن قصائد الشعراء صورة لفظية بل هي أشكال رمزية تكشف عن وحدة عميقة واستمرار حي وقد يكون البيت الأول من الشعر قصيدة مكتملة في ذاتها، ولكن على شرط ان يهز أوتار النفس البشري، وان يحدث لديها الصدمة اللازمة لكل عمل فني مكتمل)[٣١].

فالشعر كما يقول الشاعر محمود البريكان: (هو ابن النزوع الإنساني، وموضوعه الأساس تجربة الوجود بكل شمولها، وهو تمثل خاص لواقع التغيير في الزمن، وقلق المصير، والتأرجح بين الراهن والمنشود. ان الموضوع الكامن وراء موضوعات الشعر هو التوتر بين الحياة والموت بين التحقق والضياع، وتلك العلاقة المتحولة بين الروح والعالم)[٣٢].

ان الفنان والشاعر المعاصر كثيراً ما تنسل الأشياء في أعماق نفسه باحثاً، مستكشفاً سابقاً باستكشافاته علماء التحليل النفسي، ومؤكداً مقولة أفلوطين ((لتغمض عينيك، ولتحوّل بصرك من الرؤية المتجهة إلى الخارج إلى الرؤية الباطنية لتوقفها في نفسك، فكل إنسان يمتلكها، ولكن الذين يستطيعون استخدامها قليلون))[٣٣]، ومن هؤلاء القليلين من البشر، الشعراء غير المزيفين الذين قال فيهم هيدجر ((عندما يكون الشعراء في حقيقتهم يكونوا نبوئيين))[٣٤].

وإذا بحثنا عن الخاصيّة الجمالية في شعرهم الذي يحدث الصدمة فينا لا نكاد ندرك بدقة أين يكمن عنصر الصدمة الآدمية، أفي جدّة التعبير وغرابة الأسلوب، أم في لغة الشعر البسيطة الآسرة والصورة الفنية المثيرة، أفي قدرة المشاعر على فعل هذا السحر الفني، وتلك الدهشة الأخاذة، أم في كل ذلك؟؟! لنحاول تفحص آفاق العناصر الشعرية، متمثلة بلغة الشعر، وصورها وموسيقاها.

(٣)

تعد اللغة مفاتيح أساسية لفهم الشعر ، وما يتمتع به من تأملات، وتجارب إنسانية ورؤى فنية مدهشة، هي محور حركة الذات في اتصالها مع الموضوع المتمثل بالإنسان والطبيعة والعالم والغايات، والتي تجعله جزءاً من الكل الكوني. ولا شك ((أنَّ اللغة أداة فاعلة للتعبير والتوصيل والتأثير))[٣٥]، بيد انها ارتبطت عند قارئ الشعر وتذوقه بمسألة الفهم، والفهم على تصوّر (ديدور) (في افضل حالاته ليس الا فهمنا للنفس، ولما كانت اللغة عاجزة عن ان تعكس المعاني بصورة دقيقة فأنَّ العلاقة بين اللغة وقارئها تتضمن الايحاء بالمعنى، وليس توصيل المعنى، وقد ربط بعض الفلاسفة والنقاد بين الشعر وعوالم اسطورية، وممارسات روحية كالدين والسحر والخرافة، وهذه الآراء على سذاجتها تضع أيدينا على الشعر وحقيقته بوصفه لغة فطرية ترتد دوماً إلى اصولها البدائية[٣٦]، ووصف الشعر على وفق هذا التصور بأنه نوع من اللغة، أو انه لغة داخل لغة، لذلك فأننا أزاء اكتشاف طبيعة زئبقية للغة الشعر ومراوغة تتأبى على الاقتناص[٣٧].

ومن أجل تأكيد هذه الحقيقة وجدنا الشاعر (أنسي الحاج) يؤكد انَّ (في كلّ شاعر مخترع لغة)[٣٨] لكون اللغة صورة الشعر، وروحه بما يحتشد فيها من تأثير صوتي، وأبعاد فكرية، وعواطف ثرّة، ومن ثم

خلق علاقات سياقية يبدعها الشاعر، وتتمثل قدرة لغة الشعر المدهشة في أكثر من الومضات التراثية منها قول المتنبي:-

أبكى الهوى أسفاً، يوم النوى بدني وفر الهجرُ بين الجفنِ والوسنِ
روحٌ ترددَ قي مثلِ الخِلال إذا أطارتْ الريح عنهُ الثوبُ لم يبنِ
كفى بجسمي نحولاً إنني رجلٌ لولا مخاطبتي إياك لم ترني[٣٩]

لغة شعر المتنبي عصيّة على التوصيل، والتبليغ المباشر، لأنها عميقة الإيحاء والدلالة، وتتطلب فهماً ومشاركة في التجربة الأدبية من لدن المتلقي، فالكلمات وتشكيلها تبدو ان ذات صور جلية بيد أنها تخفي عنصر الدهشة، فكلّ شيء في هذه المقطوعة يحتشد بثورة الحب الإنسانية العارمة، الحب بمعانيه الشمولية، حب المرأة، الحرية، والمثل، والكرامة، والسلطة، كل هذا مدعاة لتأمله، وتجاربه، وفي صدامه الدائب بين العوالم المادية والمعنوية، وان التشكيل الهندسي للغة الشعرية، والتصوير الفني لها ينسق مع التشكيل الإيقاعي إضاءة الرؤية العميقة لما يريد ان يقوله الشاعر، أو ما يرصد من العوالم الباطنية للنفس البشرية. وهكذا يفعل النواسي، وهو يتأمل مظاهر الجمال، فيشعر بتناسل الجمال، وكيف تنطلق صور الجمال بعضها من بعض كلمّا تأملنا طلعة بهية:

وذاتُ خدٍّ مورودْ فتانةُ المتجرّدْ
تأملُ الناس فيها محاسنا ليس تنفدْ
الحسنُ في كل جزءٍ منها معادٌ مرَددْ
فبعضها يتناهى وبعضها يتولَدْ
وكلما عددتُ فيه يكون في العودِ أحمدْ[٤٠]

الايقاع الشعري هنا عمل بقدر كبير على تكثيف وتركيز اللغة الشعرية، إذ انه مكونٌ داخلي يوجد متلاحماً مع بقية العناصر الشعرية.

ولغة الشعر أليفة، مراوغة تفجئنا بتلك الصدمة (صدمة الإدهاش)، كذلك نشهد سر احتفاء النقاد بقصيدة الشريف الرضي في موروثنا الأدبي، قال الشريف الرضي في إحدى حجازياته:

وتلتفتْ عيني فمذ خفيتْ عنّي الطلول تلتّفت القلب[٤١]

فالبيت مأنوس واضح في لغته القاموسية، ولكنه يحتوي على عنصر الدهشة التي لا يغفلها التأمل، وإنَّ صحبة القارئ لرؤية الشاعر، ترينا الحالة النفسية التي يظهرها مظهر التلّفت، فهناك النظر بعين واحدة، والتلفت خلسة، وحذر العاشق من افتضاح أمره، ولكون الالتفات يحصل أثناء المسير فانه لا يسمح للعين الثانية بالتطلّع نحو المكان المقصود، والتلّفت هذا يشير إلى طول المسافة في صحراء حياة الشاعر (الحجاز) المتمثلة بالطلول والتي لا تحصل في المدن، بيد أنَّ الالتفاته التي تتجلى فيها لغة الإدهاش هي في البيت

الثاني (تلفت – القلب) في هذا الانتقال من الخارج الحسيّ، إلى الباطن المكتنز بأسرار الشوق والعاطفة، عالم الشاعر الحقيقي فـ(تلّفت القلب) صورة مدهشة تؤكد استمرارية الشوق، وإنَّ عناصر الإدهاش وسحر اللغة الشعرية وتصويرها لمناخات النفس يكمن في تلفت مالا يصح تلفته فعلاً فحقق الشعر بذلك الممكن والمستحيل حيث يكون الشعر جسر الاتصال بين الوهم والحقيقة، والغياب والحضور، والامكان والاستحالة، يقول جون كوين: ((إنَّ التعجب ليس هو الشعر ولكنه نموذج لنمطه البنائي))[٤٢]، والشاعر العربي الأصيل تمتع بهذا النمط البنائي في لغته الشعرية. وعناصر لغة الإدهاش الشعري تتمثل بصورها الثلاث: الايقاع، والتلاعب الصوتي، والصور المدهشة. ويمثل الإيقاع الشعري عنصراً عضوياً متحرّكاً يبعث الدفء والتوتر داخل لغة الإدهاش الشعري ويشمل ما يتضمنه النص الإبداعي من تقطيعات وتوازنات لا متناهية كالتجانس والتكرار بنوعيه: (الصوتي) بما يثيره من إيحاءات رمزية معينة، و(المعجمي) بما قد يثيره من توافقات، وكل ذلك من شأنه أن يبعث على تأمل المتلقي، بل ويصدمه بأحاسيس جديدة وطريفة، وكل ذلك يؤدي إلى الاحساس بالانسجام والتوّحد مع العمل الإبداعي، يقول الشاعر حميد سعيد، في قصيدة (الغرب..وزهور الفولاذ):

((نهرول في دروبٍ مألفناها/ ونسمع حشرجاتٍ ما سمعناها/ وتسألنا الدروب بكلّ منعطفٍ / أأنتم فتيةُ الكهفِ؟ /

ونحن نداء إسماعيل في الأسى النزق / ونحنُ جراحُ أيوب الصبور يهيمُ في الطرق/ يسمرّنا الحديد على الصليبِ/بكلّ مفترق))[٤٣]

ان الشاعر وظفّ المعاني التراثية الخالدة في شعرية معاصرة، وهذا التوظيف للموروث الحضاري ظاهرة لازمة نجدها في معظم دواوينه ابتداءً من شواطئ لم تعرف الدفء، ولغة الأبراج الطينية، وقراءة ثامنة، والأغاني الغجرية. وحرائق الحضور حتى مملكة عبد الله وقد تحرر في هذه القصيدة من أجواء الذاتية، والغنائية وتطلّع بعيداً الى توظيف الموروث من رموز شخصية وأقنعة وسواها لتمثل بمواقفها صوت الإنسان المعاصر بوجه الحزن القدري، والظلم، واستبعاد المتجبرين والآفاقين. ففي لغة الإدهاش كما ترى تتناسل الدلالة الإيحائية.

(٤)

ولغة الإدهاش تحقق مستويين، أحدهما معرفي يطلق عليه (غولدمان) تحقيق (الرؤيا للعالم). والآخر جمالي، يمكن ان نطلق عليه بـ(التشكيل الفني) لهذه الرؤيا. وبالرؤيا وتجسيدها جمالياً يتحقق فضاء النص الإبداعي في القصيدة المعاصرة، وقد بلّور النقد المعاصر مفهوم لغة الإدهاش الشعري متضمناً مفهوم الشعرية، متمثلة بانزياحتها.

تقول د. يمنى العيد: ((ليس الانزياح مجرّد تنويع على المعنى، بل هو يطال رؤية الشاعر المختلفة لعالمنا الواحد، أي انه يخص نظرية الشعر، فالشعر استناداً إلى مفهوم الانزياح، لا يمكنه ان يكون التعبير الأمين أو الصادق لكون غير عادي، بل هو التعبير غير العادي لكون عادي))[٤٤]، فالقصيدة في أسمى تجلياتها، محاولة للمعالجة مع الواقع بكيفية أو بأخرى، انها محاولة لتحقيق الانسجام، غير ذلك الانسجام

الحاصل في الواقع المعاش. بل انطلاقاً منهُ لتمرده على الواقع لإعادة بنائه بشكل تبدو معه اللغة غريبة عن واقع الأول[٤٥]، وهذا سر فرادة اللغة وموضوع دهشتها، يقول أدونيس:

((أيُّ ضوءٍ تحت أهدابك يبكي؟
أين كنت؟
لم أجبّها. كانت الليلة كوخاً بدوياً
والمصابيحُ قبيلة
وأنا شمسٌ هزيلة
تحتها غيّرتْ الأرضُ ربُاها
والتقى التائهُ بالدربِ الطويلة))[٤٦]

إن الصور المدهشة، والغريبة، المتباعدة في تشبيهاتها تحقق هذا الضرب بين المدهش الغريب- ومعطيات الحياة الجديدة، لأنَّ الشاعر الجديد فتح عينيه ببصر جديد لبصيرة جديدة وحادّة. فعلى لسان مهيار الدمشقي يحقق الشاعر أغاني معاصرة، اغانٍ جديدة بيد انها تحمل حزناً انسانياً جديداً، نستطلعه في لغة ادونيس وفي قصيدته النثرية احياناً يقول في (مزمور):

((اكتشف نبرةً لعصرنا وغنةً
عصر يتفتت كالرمل، يتلاحم، كالنوتياء،
عصر
السحاب المسمى قطيعاً، والصفائح المسماة
ادمعة
عصر الخضوع للسراب، عصر الدمية
والقراعة
عصر اللحظة الشرهة، عصر انحدارْ لا قرارْ))[٤٧]

ان جمالية لغة الشعراء لم تعد لغة فطرة الا عند قليل من الشعراء، انها اصبحت تشكل جمالية وعي اللغة، ولغة الشعر هنا تجاوز المألوف، وعدم الانصياع لقوانين اللغة العادية، لانه يعبّر عن عمق العالم- وسعة الوجود، ومعاني الاغتراب في هذا الوجود الجميل، والعابث، فهذا الشاعر (فيصل السعد)، يشعر ان الوجود يمثل غربة- عميقة في قصيدته (الوحام):

(بعنا قطرة ضوءِ العزّ النائم في عمق الانسانْ
العالمُ في تلك اللحظة كان جبانْ
وزغاريدي
ذُبحنا فوق الجسر...وفي الشارع...،
أُمي نامت دون لسانْ

إلى ان يقول:

أحس العالم في هذي اللحظة نصفين

في قلمي نصفْ

في القبر ينامُ والنصفُ الآخر:

-يا موتى هبّوا[٤٨]

ان الشاعر هنا رائي، يصور رؤيته في آفاق رهبة، فسيحة، في أعماق المجهول، فيحيل الأشياء في أحاسيسنا إلى أشياء جديدة اذ نتناولها بجدة، فهو يعمد إلى تجاور السطح الطبيعي أو النفسي، والشاعر بحواريته يستثير رؤانا الداخلية، وبصائرنا النائمة ويوقظها من سباتها بامتلائها الساحر، فتولد في نفوسنا تلك الصدمة ازاء العمل الأدبي وهكذا فعل الشعر الفلسطيني، شعر الدفق الثوري حين تصير العيون حبيبة، والحبيبة وطن، والوطن شجرٌ ومطرٌ ومستقبلٌ لا يموت، يقول محمود درويش في قصيدته الغنائية (قال المغني) بلغة التحدّي حيث تصير الثورة عنصراً جمالياً:

((أبعدوا عنهُ سامعيهْ / والسكارى../ وقيدوهْ/ ورموهْ في غرفة التوقيف/ شتموا أمه، وأم أبيه /والمغني../ يتغنى بشعر شمس الخريف/ يُضمدُ الجرحَ..بالوترْ! /المغني على صليب الالمْ / جرحةُ ساطعُ كنجم/ قال للناس حولهُ/ كلُّ شيء...سوى الندم:/ هكذا متُّ واقفاً/ واقفاً متُّ كالشجرْ/ هكذا يصبحُ الصليبْ/ منبراً..او عصا نغم/ ومساميرهُ..وترْ،

هكذا ينزل المطرْ/ هكذا يكبرُ الشجرْ))[٤٩]

إنَّ لغة الإدهاش تختلف في رسمها للصورة الفنية، وذلك من خلال قدرة الفنان- الشاعر على تحويل النبضة الفكرية إلى نبضة جمالية، أي تجسيد المستوى المعرفي تجسيداً جمالياً يبعث على الاحساس بالطرافة، والجدّة، والمتعة والاثارة، إنه يولد عنصر الدهشة في نفوسنا خلال تأمله، إذ (ليست الصورة الشعرية حليّ زائفة، بل انها جوهر الشعر، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم)[٥٠]، وهذا الشاعر حسب الشيخ جعفر يطالعنا بقدرته على رسم المشاهد المسرحية مصوغة بلغة الشعر في (الرباعية الثالثة) يقول:

((أنا الكوكب الاسود، انتشروا في المقاهي /اشربوا الشاي، وحدي اقهقه في وجه / تمثالي الحجري، والصبايا النحيفات يرقبنْ / آخر تسريحة في مجلاتهن، المعريّ من / سقفٍ مثقلٍ بالثريات يرسل برقية:/ (ليلتي هذه / وجهُ قوادةٍ) / ايها الكركدن المرايا لها رق الحجر، الوحشةُ / القمرية في القاعة، المسرح الآن غرفةُ/ نوم، أنا المسرحيةُ، المخرج، القادمون، / الخطى الشجية، / من ذا؟ أم /نفرتيتي في آخر))[٥١]

ان تداعيات الصور وكثافتها انما هي لجة الغريب في غربته، حيث الوساوس المفزعة، والغربة الغريبة، تستدير الرؤى والافكار وترسم معها صورها في قصيدة مدورة الايقاع، وفي ديوانه ((الطائر الخشبي)) تجده وصافاً قصصياً يدقق في رسم مظاهر الحياة، حيث يشدنا إلى صور الحياة، المثيرة الفوتغرافية، ثم يصدمنا بموقف درامي عميق الدلالة والايحاء ففي:

((منتصف الليل على الشوارع الخالية/امرأة عارية /انهكها الحبّ../والمسرحُ الرحبُ/تطنُّ في سمائه الخاوية/ذبابةُ لاهيةْ))[٥٢]

عائداً بعد ذلك إلى استرجاع ذكريات الامس بعد توصيف تلكم الفتاة –ممثلة المسرح يعلن المفاجأة:

...وحينما عدنا من الغابة، مقلتان تضحكان/ وفي يديك تحضنين كومةً هائلةً ندَّيةْ/ من زهر البريّةْ/ والشعرُ الطائر جلنارْ

والشفتان حبتا خوخ..،/ وفي الفراغ/ زلت بك القدم /والمسرح انهدمْ/ وانحسرت عن وجهك الأصباغ/ فحملتْ آلة الشوارع الخالية/ ضحكتك الباكية)).

(٥)

لقد حدد نقاد العصر خصائص الصورة الشعرية التي تتمتع بخاصية الإدهاش، والثراء الجمالي بتميّزها بمحدودية الكلمات القائمة على علاقات متبادلة بين أشياء مخلوقة في الغالب تعود إلى عناصر طبيعية، وقد تمسّ شعوراً، فتصبح أكثر حساسية كلما تعلقت بشعور جوهري لدى الإنسان، وإنّها بقوة فاعليتها على المتلقي تثير الخيال وتدفع إلى تصورات بعيدة قد تصل إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، ومن خلال هذا التأثير ينطلق ذهن المتلقي إلى آفاق عليا من الحرية، والتجديد، والتماس المتعة القصوى في استخدام الملكات التي لم يسبق للغة العقلية تحريرها وإطلاقها، ولنأخذ نصّاً إبداعياً كاملاً من الرسم بالكلمات للشاعر العربي السوداني (صلاح احمد إبراهيم)، وهي قصيدته المصوّرة (مريّة) من ديوانه (غابة الأبنوس) لنرى كيف عانقت هذه اللوحة الشعرية، بل ونافست عيون اللوحات التشكيلية في سحرها، وانبهار المتلقي إزاءها، فكأنها سبقت مظاهر الأساليب التشكيلية من: طبيعية، وبرناسية، وتعبيرية، ومستقبلية، يقول صلاح:

((يا مريّة/ ليتَ لي ازميل فيدباسٍ وروحاً عبقرية/ وأمامي تلّ مرمرْ/ لنحتُّ الفتنةَ الهوجاء في نفس مقاييسك/ تمثالاً مكبرْ/ وجعلتُ الشعرَ كالشلال بعض يلزم الكتف وبعض يتبعثر/ وعلى الأهداب ليلاً يتعثر/ وعلى الأجفان لغزاً لا يفسرْ/ وعلى الخدينِ نوراً يتكسرْ/ وعلى الأسنان سكر/ وفما كالأسد الجوعان..زمجرْ/ وعلى الصدر نوافير جحيمٍ تتفجرْ/ وحزاماً في مضيقٍ كلما قلتُ قصير هو/ كان الخصر اقصرْ/ يا مرية. / ليت لي أزميل فيدياس وروحاً عبقرية/ كنت أبدعتك ياربة حسني بيدي/ يا مرية/ ليتني في قمة الاولمب جالس/ وحوالي العرائس/ وأنا في ذروة الإلهام بين الملهمات/ احتسي خمرة باخوسَ النقيةْ/ فاذا ما سرت النشوة فيّ/ أتدعى وأنادي يا بنات/ نقروا القيثار في رفق وهاتوا الأغنيات/ لمريّة))[٥٣].

لاشك إننا في تأمل قصيدة مريّة سندهش بتلاحق اللوحات الشعرية، وصياغتها المنافسة لفنية اللوحات التشكيلية وأن هذه الصور ذات العنصر المدهش تسمح بتراكيب الإحساس بما هو عضوي عابر وبما هو جوهري في ذات الوقت، لذلك تعد الرومانسية الغنائية، ذاتية ولكنها تعاني الوجود وتصوغها معاني جمالية تأخذ بالألباب والقلوب في تعبيرها عن خفقات القلب إزاء تمثل الوجود، وفي موسيقى الغنائية الرومانسية، تنطلق ألحان الوجود العذب، والمعذب معاً وهكذا نسمع غناء جبران خليل جبران ومحمود حسن إسماعيل وأبو القاسم الشابي وقافلة طيور الشعر الرومانسي. يقول محمود حسن إسماعيل:

سيمر عليكم في الفجرِ شيء يتكلم كالحجرِ
بحديث منقضّ السحرِ

ثم ينطلق الشاعر كاشفاً عن هذا السر الذي كان كتوماً لا يبوح:

على ذراع الـــريحْ لـــي مخـــدع مـــريحْ
وزوقّ جـــريحْ شـــراعهُ حُـــرّقْ
وسـبحهُ غـــرقْ طـــول المـــدى يصـــيحْ
بشـــاطئ الفلـــق قلقْ..قلقْ..قلـــقْ[٥٤]

انه القلق الوجودي الذي تسربله الشاعر، وهو سر عبثه وتمرّده، وسر ومضته الميتافزيقية مع سائر الشعراء الرومانسيين، ازاء الموت والمطلق، ولذلك وصفه الناقد د. شكري محمد عياد بانه (شاعر جائع أبداً، ضاميء أبداً..وتأثر بالفلسفة الوجودية، وكان الشك بوصفه سمة للعلاقات البشرية، والقهر بوصفه طابعـاً للعلاقـات الاجتماعية، حالا دون طموحاته مرتحلاً بمعانقة الوجود فراراً من أسر الذات)[٥٥]. بيد انه بقي روح ترفرف في سماء الجمال الإنساني، وكان لحن شعره صلاة، وتهجّد:

إن تسل في الشعر عني
هكذا كنت اغني
لا ابالي ، اشجى سمعـ
ك ام لم يشجُ لحني
هو من روحي لروحي
صلوات وتغني[٥٦]

واذا تجاوزنا صور الذات الغنائية ذات الحس الإنساني النقي وانتقلنا إلى عـوالم الشـعر الـواعي، والمنغرس في آفاق الثقافة والتجربة الفلسفية الإنسانية، فستلتقينا قصائد الرؤيا، وعندئـذ يتجـاوز المتلقـي الشعور والإحساس والزمان والمكان إلى هو أبعد منهما ويتحقق هذا الهدف كلما كانت الصور الإبداعية أكثر فرادة، وعدم الفة، أو قد تكون مأنوسة أليفة ولكنها مراوغة ومدهشة في آن واحد، وبعد ذلـك تصـير اشـد فاعلية، وقد تستعصي لغة الإدهاش وصورها على المتلقي عندما تكون من العمق ، والاستتار، والخفاء، حيث ظلال الرموز، حينئذ تبدو غامضة مثلما يحصل عند الصوفيين والرمزيين ومنهم السرياليون، على ان معظم صور الشعر الإبداعي تستكشف عند المتلقي ذي الخبرات الإنسانية الحاذقة في تأمل مشاهد وظواهر الطبيعية والكون والوجود، ومن حسن الحظ أنَّ معظم القصائد الإبداعية الخلاّقة تنتمي إلى لغة الشعر القابل للتوصيل، أو الإيحاء بالدلالة اللغوية، أو بالصورة الموحية المعبرّة.

(٦)

إنَّ الصور الجمالية التي يقدمها النص الإبداعي، سواء كانت صور وصفية، حسيّة كما تلمسنا، أو إيحائية، دلالية رامزة إنما تمثل فلسفة الفنان الشاعر ورؤيته، ودرجة حساسيته إزاء العالم (ابتداء من حركة الأشياء والكائنات التي تحاول التوحيد بين ثقل الأعماق الزاخرة واستقرار التيار الدائب[٥٧] كما يرى رينيه.

واذا اردنا بدقة القول ان نضع شهادة لرؤية الشعر والشاعر فاننا سنتمثل بشهادة شاهد من العصر كتب على جواز سفره، المهنة (شاعر) ورفض أي بديل سواها، هكذا يقول الشاعر حسين مردان في قصيدة نثر:

(ولقد كتبتُ عن الحب والمرأة، عن النجوم والصواريخ والثورة ، عن الرأسمالية المعاصرة،
عن الليل والوحدة والزهور. عن السفر والموت والنعاس، عن المغامرة والبحر والجنون...
ثم هربت إلى الجانب المظلم من الإنسان وحاولت ان اصف كل ما يدور في أعماق النفس...
وقد خيل اليَّ أنَّ كلٌّ ما في يفيض فوق يدي...ان عروقي مملوءة بالحديد، وسأبقى اشق الطرق أمام العالم)[٥٨].

هذا الشاعر امتطى صهوة الشعر وكان العبث، والسجن، والتمرّد، والتعاسة، والتشرّد والنوم على الارصفة ابرز مفرداته الحياتية، وكان الصدق، والجمال، والحب، والوفاء، والهدوء، مفردات سلوكية عاشها معه شاعر شامي هو (محمد الماغوط) وكلما قفز إلى ذهني الماغوط ارتبطت في مخيلتي صورة مردان فكأنَّ الاثنين شقيقا معاناة واحدة، ومن هذه المعاناة أغنيا حياتهما، ومن ثم شعرهما الذي كان يأبى التقليد، ولا يبارح عنصر جمال المفارقة الحياتية والوقوف بوجه الزيف والتفاهه. انهما ينتميان إلى سريالية عربية من طراز خاص، في الشعر الستيني الشاعران تمثلا الواقع بأدقّ تفاصيله وما تحمله حياة التمرّد والتشرّد والجوع والفقر، وعالم الاحلام وما تحمله من غرائبيات ومتناقضات، لذلك جاءت قصائدهما مشحونة بهذه الطرافة والمفارقة التي تتوزع بين القديم والحديث، السريالي والواقعي. فالواقعية تمثلت في تصوير الواقع بالفاظه البسيطة والمبتذلة أحياناً فهما لا يتحرجان من استخدام الالفاظ الشعبية أو المحلية الفصيحة، يقول حسين مردان في قصيدة (قابيل):

(لتغلق الحانة فالسكرة يا ربابْ/ تجلس في القدح/ قبض آس أصفرٍ/ وحفنةٍ من يابس البلحْ/ يا خفقة المرحْ/ خمسون الف فرسخ/ تفصل بين الجرح والمرحْ/ والهم صخرٌ أسودٌ يرفضُ أن يذوبَ/ على لثة الشاعر يا ربابْ/ الازرقُ في الجراحْ/ جرحٌ على جرح فيا لكثرة الجراحْ/ والضحكُ يا رباب/ الضحك في حقيبةِ الغباءْ/ في أيُّ أرض يولدُ الغباءْ؟/ آواه لو يباع/ لو يشترى الغباءْ/ يا أيّها الغباء/ أحبّ فيك المالَ والنساءْ/ وقلةَ الحياءْ)[٥٩].

ان (قصيدة النثر) التي تبناها حسين مردان في العراق ومحمد الماغوط في بلاد الشام تحقق مواصفات قصيدة النثر التي عرضتها سوزان برنار والمتمثلة بـ(الوحدة والمجانية ثم الإيجاز)[٦٠].

إذ انّ قصيدة النثر (تتجنب الاستطرادات الأخلاقية أو أية استطرادات أخرى،، والاسهابات التفسيرية،

أي كل ما قد يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى، كل ما قد يصرّ بوحدتها وكثافتها، ولأنَّ قوتها الشعرية لا تتأتى من رقى موزونة، بل من مركب إشراقي)[٦١].

إنَّ هذه المواصفات نتلمسها في قصائد حسين مردان عبر دواوينه: (الارجوحة هادئة الحبال – الازهار تورق في العاصفة – أغصان الحديد – الربيع والجوع – قصائد عارية – صور مرعبة – طراز خاص – العالم تنور) كذلك نتلمس هذه المواصفات في قصائد محمد الماغوط ابتداء من: حزن في ضوء القمر –غرفة بملايين الجدران – الفرح ليس مهنتي). يقول محمد الماغوط في قصيدته (جناح):

((مخذول انا لا اهل ولا حبيبة/ اتسكع كالضباب المتلاشي/ كمدينةٍ تحترق/ والحنين يلسع/ منكبي الهزيلين/ كالرياح الجميلة/ والغبار الاعمى/ فالطريق طويلة/ والغابات تبتعد كالرمح)[٦٢].

ومحمد الماغوط يحمل حزناً قدرياً في كل مفاصل شاعريته كما عند حسين مردان لكنهما يدوفان الحزن بالسخرية ليخلقا منهما ميزة تحمل جمالية المفارقة. والمفارقة قضية بارزة، وعنصر مهيمن يلّح على الناقد من أجل اعطائه ما يستحق من أهمية.

إذ ان الخاصية الجمالية هي الصفة الاساسية لوصف المفارقة اذ، (أنّ احداث المفارقة ومواقفها مما تعرضهُ الحياة نفسها تكون ذات أثر يزيد أو ينقص حسبما تعرض من توازن واقتصاد ودقة في العمل الفني)[٦٣]، والمفارقة تنطوي على صورتين: مفارقة الموقف أو (الحدث) التي يتضمنها المسرح والادب المسرحي بعامة، اما المفارقة اللفظية، فهي التي تعنينا والتي يمكننا توظيفها في الابداع الأدبي، والشعري منه بخاصة وهو موضوع بحثنا، إذ توصف المفارقة اللفظية بانها (نمط كلامي، أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفاً للمعنى الظاهري، حيث ان الدال يؤدي إلى مدلولين نقيضين، أحدهما مدلول حرفي في ظاهرهِ، ومدلول سياقي مستتر، وفي هذه الثنائية يكمن سر فكرة المفارقة)[٦٤]. فيبلغ المتلقي في تضاد المفارقة إلى دلالة تقنع، وأخرى تبعث على القلق، لأنَّ الفنان الشاعر من خلال تماهي اللغة يسبغ شكلاً جمالياً على اضطراب الحياة، ولا منطقية الأشياء والافعال فيها. يقول الماغوط: ((يا أرصفة أوربا الرائعة/ أيتها الحجارة منذ آلاف السنين/ تحتَ المعاطف ورؤوس المظلات/ اما من وكر صغير/ لبدوّي من الشرق/ يحمل تاريخهُ فوق ظهرهِ كحطابْ)[٦٥].

ويقول:

((آه لو يتم تبادل الاوطان
كالراقصات في الملهى))[٦٦]

ان الكلمات تبدو مأنوسة بيد أنها مراوغة، وبعيدة، ومن ذلك قوله:

((أيّها الماء القديم
أيّها الماء النيء –كم أحبّك))[٦٧]

ويصف اغترابه في الوجود:

((كغيمةٍ أصيب بالجرب

كموجةٍ وحيدةٍ مطاردةَ في البحرْ))[٦٨]

ويقول في أخرى ((قولوا لهذا التابوت الممد حتى الشاطئ الاطلسي

انني لا أملك

ثمن منديل لأرثيهِ))[٦٩]

فالماء النيء هو الماء القديم، ولكن كم هي صورة جديدة وبسيطة في آن، وهي تحمل دلالة نشوء الخليقة واللعنة الابدية، والغيمة، المصابة بالجرب، كم هي حسيّة وحركية ومشتعلة، انه انسجام عجيب مدهش بين اللغة ودلالتها عند الماغوط، حيث البساطة الآسرة، والمفارقة التي تجمع المتباعدين وهذا ما عبرت عنه (سوزان بيرنار) بما تحمله قصيدة النثر من (التعبير الخفي الذي يشحن هذه الكلمات العادية تماماً بطاقة سريّة، والطريقة التي يسري بها التيار الشعري الغامض على امتداد العبارات غير المنسجمة ظاهرياً وغير الموزونة، مثلما يغمرنا بالضوء فجأة تيار كهرباء غير مرئية، تسير بامتداد سلك خشن)[٧٠]. إنّنا واجدون كل هذه المواصفات من تقريب المتباعدات، وثنائيات الوجود في القصيدة النثرية لدى حسين مردان في مفارقات تثير الدهشة في قدرتها الكهربائية الممغنطة. ومن ذلك:

((الفرحُ يحلقُ لحيةَ الطاعون

والاملُ يصبغُ جناحِ

النسر بالذهب

فلتقف اغنية الورد

في منتصف السماء

وليصعد إليها هتاف الشعبْ))[٧١]

وفي قصيدته النثرية (نحو حزيران جديد) يقول:

((السعلاة تشربُ عصيرَ الدولارْ

فالخطر يسمنُ لحظة بعد أخرى

ولكن اذرعنا تسمن بالحقد..))[٧٢]

ان الكلمات تفاجئنا ببساطتها وعمقها حيث تحضر الرؤيا، وتتماثل ابعاد المعنى:

((ايّها المسافرون! / انّ الجبل يؤكل من جميع/ الجهات / وقطرة الماء تنتقل من قارةٍ/ إلى أخرى، لتصل إلى فمي اليابس))[٧٣]

فأي ظلم يستشعره صاحب الحزن القدري. والفنان الشاعر الظامئ إلى الحرية. والطموح وأشياء العالم:

((الدموع الصلبة تغفو / في القلب،/ اشبه بسهام من حجر/ ثقيلة ومؤلمة/ لو جرت / مرة واحدة فقط))[٧٤]

وتظهر جمالية المفارقة في هذه المقاطع المنتخبة وهي كثيرة على امتداد دواوينه:

((لم يبقَ غير الرحيل/ فالحبُ لسعة نحاس/ ولمضة ليلٍ / والجمال لا يوجد الا في العراء[٧٥]

وقوله:

((آه... / ان الورد لا ينبت في الجحيم / لكنّي احبك))[٧٦]

وقوله في الاحتفال السري حيث جمالية المفارقة تتضح بصورة السخرية التي تثير الكثير من الاحاسيس بالطرافة الشعرية:

((الفرحةُ متحفُ الوانٍ / يا مرجانْ/ الورد الاصفر نعسانْ/ ويردد وجهاً حيران/

إلى ان يقول:

كلا..فالحفلةُ مضمونة/ فليرقص قلبُ الشيطان/ وترن الفرحة في الغرفة/ ويظل الاطرش في الزفةْ/ والحارس ينظر في لهفةْ / حول الدفةْ / طقطق...طاق / ماذا...مجموعة جردانْ))[٧٧]

وقوله:

((قلبي غرفة / يصعدها الآن الأفاقّون / وانا وحدي ارقبهم من تلك الشرفة))[٧٨]

وقوله:

وتنطلق ضحكة عرجاء/ مثقلة بالخوف/ ..طقطقة!

ويتحرج صوت مبهور.. / اننا نبحث عن شيء جدّي! /ويستمر الحوار حول شكل /الجريمة))[٧٩]

ان جمالية فلسفة الدهشة لا تكمن في الغريب، والغامض فحسب، بل في الكلمة المأنوسة ذات الطابع السحري، الذي يثير الفضول، ولا يستهلك مع كون الحواس تقابله باستمرار انه شعر الإدهاش، وقد عبرت عنها قصيدة (حسين مردان) (البطولة) في أصدق تجلياتها، (فالكلمة في القصيدة، خفيفة مثل خيط من الموسالين، ثقيلة كعربة القطار، وكلمته فيها شيء من رقة الملائكة (وشراسة سمك القرش) (وانها اطول من ليل المصلوب، واعلى من افرست).. كلمة عميقة ومضيئة، مفرحة ومخيفة، كونية وخارقة..تشرب المحيط وتقلع الغاب..ثم تتهاوى برقة عند شرفة ضحكة بريئة..في كل حرف منها فوهة بركان، وباقة ازهار، وغضب زلزال وطوفان))[٨٠]، لذلك نسمع (دكتاتور الادب) حسين مردان يردد بصوت أخاذ: ((اني اصنع قصيدة من الدرب الذي يصل إلى الثورة والفردوس..وفي القصيدة بيت من شجرة في جهنم..)) وحين استعرض الشاعر العالم من خلال اللغة، والزمن، والجنون، والحب، وجد إنّه كان يبحث عن:

((كلمة ممغنطة بالشوق والكهرباء، مفعمة بالرجولة ورائحة الارض والخطر..كلمة الدهشة)) التي اسماها قصيدة (البطولة) حقاً ان القصيدة حياة تتنفس من رئة الكلمات، وكأنها بتعبيرها على لسان الفنان –الشاعر– كانت تعبيراً عن خلق الإنسان بنفسٍ ملهمة بالفجور والتقوى مثلما صاغها خالقها ومبدعها.

(٧)

يمكننا استكشاف جماليات الزمان وجماليات المكان في النص الشعري من خلال منظور الدهشة، فالشعر فن وجود خالص يشكل تقنية لغوية جمالية، وهو ما أطلق عليه النقاد (جماليات المكان). وجماليات الزمن تظهر في الرؤيا والتشكيل معاً، ففي الرؤيا تظهر جمالية الزمان في ارتباط الشعر بالنبوءة، والشعر بالموت والشعر بالخلود، كذلك تظهر جمالية الزمن في لغة الشعر، من حركية الفعل وظاهرة تشديد حروفه، وفي الصورة الفنية، حيث اللون ودلالته الزمنية والرمز ودلالته الزمنية، وأخيراً تظهر جمالية الزمن في

التشكيلات الإيقاعية والموسيقية مرتسمة في موسيقى الشعر الخارجية والداخلية والتكرار، وهذا ما عرضه الباحث في رسالته للماجستير الموسومة بالزمن في شعر الروّاد(٨١).

ان الدهشة التي تثيرها لغة الشعر في رؤية الزمن الشعري تحقق مستوى جمالياً واضح الأثر في نفس المتلقي، ويمكن ان تتمثل ظلال زمن القصيدة في قصيدة (اولد واحترق بحبي) أنموذجاً. ففي ديوان البياتي (قمر شيراز) يطالعنا أنموذجاً متميّزاً في إمكانية الفعل في حركته الزمنية، وفي خلقه الذهني حيث يتصاعد في القصيدة إيقاع عشتار العصور، عائشة الزمان، رمز الحب الأبدي، وهي تتماهى في شخصية لارا:

(تستيقظ لارا في ذاكرتي: قطاً تترياً / يتربصُ بي، يتمطىّ / يتثائب /يخدش وجهي المحمومْ / ويحرمني النوم/ اراها في قاع جحيم المدن القطبية/ تشنقني بظفائرها وتعلقني مثل الارنب فوق /الحائط مشدوداً في خيطِ دموعي/ اصرخ لارا

فتجيب الريح المذعورة لارا/ اعدو خلف الريح))(٨٢)

لقد لجأ الشاعر في هذه المقطوعة المختارة إلى تراكم الافعال المضارعة التي تتمتع بقابليتها الدقيقة على الحركة والتتابع والتصعيد، و(لارا) تستيقظ كقطة تترية ذات حركة نشيطة والاستيقاظ حركة تحوّل من الاغفاءة إلى الصحو، يتبعها الفعل (يتربص) بحركته الموحية بالترّصد، والتصيّد (حركة تدقيق وتمحيص)، ثم الفعلان (يتمطى) و (يتثائب) في حركتهما الموحية بالتعابث، وتوشي بالتعب بيد أنّها في الحقيقة تحمل وحشة الافتراس مثلها الشاعر بحركة متقافزة من صورة (لارا) المشبهة بالقط التتري من خلال ابرز لوازم الفعل (يخدش)، ثم يأتي الفعل المضارع الآخر (يحرمني) النوم نتيجة مسلمة لحركة الصورة في مخيلة الشاعر، حيث (الليل: هذا البعد العميق من الزمن الذي تحتشد فيه الصور (لارا) بحركاتها المتتابعة، المتدافعة، المتموجة، المتعاقبة وهكذا يستمر تراكم الافعال المضارعة: أراها– تشنقني – تعلقني. كل فعل يأتي باعقاب فعل سابق ليطوّر حركة الفاعل ويصعد من هذه الحركة إلى ان تصبح ذات شمولية، ومحتوى كليّ، وأصبحت الحبيبة (لارا) بفعلها المتعاقب قادرة على الانقضاض على رؤى الشاعر، فقد شغلت كلمة (لارا) مساحة الوجود حتى انه لا يشعر باي صدى يصدح في ذاكرته الا (لارا) بيد أنَّ (لارا) ليس بذات وجود واقعي، وان هي الا قبض في فراغ الوجود:

اصرخ لارا

فتجيب الريح المذعورة: لارا(٨٣)

ليست اللغة الشعرية في تلكم المقطوعة واسطة شفافة، بل كثيراً ما نشعر بمراوغتها، وأن زمنية الشعر تظهرها حركة الفعل اللغوي بجلاء، كما أنَّ للغة الشعر خواصاً خفية تكاد تكون سحرية، ولاسيما عندما تتحول الاحاسيس والمشاعر إلى صرخات تعبّر عن مشاعر بدائية إزاء حركة الزمن والفة المكان ودهشته كما سنرى.

يقول جاستون باشلار: ((كل ما هو منفتح على الطفولة له قوة الاصالة..وله قوة حسّ الدهشة الذي يكتشف به الطفل الحقائق لأول مرّة. ولهذا فكل صورة لها خصيصة البدائية تمثل مغزا ما))[٨٤].

وفي كتابه: جماليات المكان اظهر الفيلسوف والناقد الظاهراتي باشلار جماليات الالفة في العالم الطبيعي، وجمالية الإحساس بالمكان وتغيير رموزه ودلالته التي تنبثق من وشائج صميمة بين الذات الشاعرة وعوالم المكان، فتصير الاماكن البسيطة ومرابع الصبا، والحارات ذات العوالم الحاملة لرموز الطفولة، وبدائية الفكر المندهش أماكن أليفة للشاعر. ويمكن ان تتطور مفاهيم المكان إلى معان حضارية تمثل تطوّر، ونضج المفاهيم الواقعية للشاعر ولاسيما عندما ترتبط بمجده، وخلوده. ويمكن ان نمثل بالكثير من القرى والمدن الصغيرة التي أصبحت فراديس الشعراء، ومنابع الهامهم الشعري، ولنمثل بجيكور– قرية السيّاب– تلك القرية التي طال حديث النقاد عنها لكونها تشكل العالم الفردوسي الكامل للشاعر، والأرض التي ينعم فيها المرء بالحرية والسعادة والطمأنينة، وهي العالم الذي تتحقق من خلاله، الحياة المثلى، للإنسان وهي (الرحم) الذي يلجأ إليه الشاعر هرباً من جحيم الآخرين كما يقول الناقد (طراد الكبيسي)[٨٥]. وقد أظهر السيّاب من خلال ارتباط جيكور برؤاه البدائية –الاسطورية– عوالم جمالية أخاذّة، تثير الدهشة في تطوّرها الدلالي، وتعبيرها عن المواقف المتنامية، المضطربة على وفق معطيات ظروف الشاعر الإنسانية والنفسية، فجيكور تظهر وتختفي بيد انّها لا تموت، بل تظهر بحلّة جديدة، مثلما تظهر وتختفي (عائشة) في دواوين البياتي.

(فجيكور) في الخمسينيات من عمر الزمن العربي الحديث كانت ميتة الامل، في أرض تزخر بالملح بيد انها متشبثة بالتحدي ضد النظام، يقول السيّاب في قصيدته (تموز جيكور):

((جيكور...ستولدَ جيكور:

النور سيورق والنور/ جيكور ستولد من جرحي، / من غصة موتى، من ناري/ سيفيض البيدر بالقمح/ والجرح سيضحك للصبح))[٨٦]

وفي الستينيات، تتجلى جيكور (الام) باب ميلاد موصول بالرحم، فهي في أفياء جيكور: افياء من الشجر، وزورق يمشي بنا ونمشي به، ولكنها (في خاطر الله) تصير اقرب إلى الجنة التي خلقها ليسكنها آدم، ويرتكب فيها الخطيئة ليطرد منها، وهنا (يتحدد مفهوم الاغتراب الفكري لدى السيّاب ويصوب نظرهُ ازاء الوجود، وعبثية الحياة، وهنا يحدد السيّاب المواجهة بين الإنسان وقدره، لكن جيكور تبقى ملاذ الشاعر يهرب إليها من قسوة الحياة إذ تصير جنته وعالم الطفولة البريء)[٨٧]. لقد (نمت جيكور في السيّاب بنمو وجدانه وثقافته، وتقلب احواله من عهده الغنائي إلى عالمه البريء (الطفولة) إلى عهد الفكر المعقد، فكانت هي العالم، ومعبرُه في العالم)[٨٨]، إذ يتوجه الشاعر كما يرى مكليش (نحو اشياء العالم لا لكي يكوّن افكاراً عنها، بل ليكتشفها، وبذا يكتشف نفسه وهو ينظر إليها..)[٨٩].

(٨)

ولجمالية فلسفة الدهشة في الشعر الصوفي والسريالي أثرٌ واضح، بل ان الدهشة الجمالية ازاء الله والطبيعة والنفس هي مبعث ماعرف بالشعر الخالص عند بعضهم أو الشعر الميتافيزيقي انه يتجاوز عالم

الشاعر المحسوس إلى عوالم فسيحة منطلقاً من عالم التأمل وحياة المخيلة موظفاً عالم الرؤيا توظيفاً رمزياً، والرمز دون شك عمق أو بعد من اعماق أو ابعاد المعنى، ولذلك فان الشعر الصوفي والشعر السريالي هو شعر رمزي في تصويره وتشكيله الجمالي، ولكون الرمز خلق فني عميق باوسع معانيه فان ما تقوله سوزان لانجر من (ان الفن هو خلق أشكال رمزية للشعور الإنساني)[٩٠]، وما يحدده ارنست كاسييرر (بانه لغة رمزية)[٩١]، يؤكد هذا المعنى الذي يحققه الفن.

والشعر الصوفي والسريالي يحققان جمالية فلسفة الفن الميتافيزيقي، أو البعد الميتافيزيقي لفلسفة الفن، إذ أنَّ الفن والشعر منه بخاصة يعد عند الفلاسفة[٩٢] ميتافيزيقا مصوّرة، وقد عدّ اولئك الفلاسفة (الوجدان الذي يستخدم استخداماً متبايناً هو الذي يخلق الفيلسوف العميق، والفنان العظيم..وبذلك اصبحت المعرفة الجمالية مقدمة للمعرفة الميتافيزيقية، ونموذجاً لها، ثم جاء هيدجر بعد ذلك لينظر إلى الفن بوصفه تفتحاً، وتكشفاً للوجود والحقيقة)[٩٣]، إذ (انَّ الشعر هو المطلق الحقيقي، أو هو وسيلة لمعرفة الحقيقة القصوى)[٩٤]، وقد حمل الشاعر الصوفي مسؤوليته الكبرى أمام الجمال الكلّي، أمام هذا المطلق، فاشواقه تحتدم، وتتجمع، وتندفع نحو النوع، ومن النوع تتجه نحو الموجود الكامل الذي يحتضن الوجود..من هنا كان شعر ابن الفارض والحلاج، ومحيي الدين بن عربي في ترجمان الاشواق وجلال الدين الرومي واشراقاتهم على مشارف الشعر الإنساني كله، الرؤيا المصيرية، والطوفان الشمولي، فهذا ابن الفارض في تائيته الرائعة التي بلغت سبع مئة وسبعة واربعين بيتاً، في شعرية صافية ذات رؤى مشتعلة بجذوة الجمال الغريب، منطلقاً من لغة مأنوسة، شفافة ولكنها لغة مراوغة تتماهى في رمزية ذات دلالة عميقة الإيحاء، وأن احساسه بالحب قد ملء كل جوارحه، لقد استقى من فيض الحب خمره ازلية، ابدية:

سقتني حميّا الحبّ راحة مقلتي وكأسي محيّا منْ عن الحسن جلّتِ

فاصبح صريع هذا الحب الالهي الذي لا يوازيه حب مفصحاً اثر ذلك:

ولولا زفيري اغرقتني ادمعي ولولا دموعي اغرقتني زفرتي
وحزني ما يعقوبُ بثَّ افله وكلُّ بلى أيوب بعضُ بليتي
وآخر من لاقى الالى عشقوا الر دى بعض ما لاقيت أول محنتي[٩٥]

ثم يقول، مصوّراً اشراقه النور الإلهي، توصيفاً جمالياً مفعماً بصوت مؤمن، خاشع متصوّف غاب في نشوة فمه:

ومن نورهِ مشكاة ذاتي أشرقتْ عليّ فنارت بي عشائي كضحوتي
فأشهدتني كوني هناك فكنتهُ وشاهدته إياي والنورُ بهجتي[٩٦]

وتندمج الذات الآدمية للشاعر بالذات الالهية الشاملة، ليتشكل الشاعر بعلاقة الجزء من الكل، بل ومركز الخليقة من الخالق العظيم، فيخترق في مراحل اسرائه الزمان والمكان والاشياء التي تتصيده وتأسره، حتى ان الشعر صار هو النور الذي قدّس به الوادي، وانه روح الهية ترفرف في هذا الكوكب الزائل.

فبي قدّس الوادي، وفيه خلعتُ نعلي على النادي وجدت بخلعتي

وآنستُ انواري فكنت لها هــوى وناهيك من نفسٍ عليها مضــيئة[٩٧]

انه اصبح نور الله في الأرض، وانه يهوى ان يموت ليمتزج بالروح الالهية مثلما كان فعل الحلاج فتحققت نبؤته في مأساته متمثلاً الروح الفردية في الكل الشامل:

اخذتم فؤادي وهو بعضي فما الذي يضركم لــو كــان عنــدكم الكــلُ

والصوفي في احساسه بالجمال يعبر عن الوحدة وعلماء الفن، والجمال يحددون معنى الجمال ((بانه انسجام والانسجام تآلف عناصر مختلفة في الظاهر تسعى إلى تحقيق ذاتها من الداخل، لذلك فلكــل انــدفاع يهدف إلى تركّز في نقطة واحدة، ومن هنا كان التعبير بلفظه الجمال مقصوداً للتدليل على التوّحد))[٩٨].

وصوفية ابن الفارض والحلاج وابن عربي ورابعة العدوية وسواهم دعوة لاجتياز المحســوس، والمــألوف والعادي، إلى ما فوق المحسوس، حيث المدهش، والغريب، والمطلق، ثم الغناء في المغيّب، والواحد، الاحــد (والفنان يرى في المتعدد طريقاً إلى الجمع، وهذا الجمع جمال في صياغته الفنية، وما هذا الجمال الا عنوان تلك الأحدية)[٩٩]، ولقد قرأنا في شعرنا العربي المعاصر نفثات روحية –جمالية[١٠٠] لذلك الحــس الصــوفي وتبديّات الجمال عند جبران وخطراته في جبرانياته الخالدة، ولاسيما في (النبي) كتابه الخالد، وعنــد نــازك الملائكة في زنابق للرسول، وفي الكثير من شعر الشاعرة عاتكة الخزرجي –ومنهــا قصــيدتها الحواريــة (عشق)، إذ تقول عاتكة:

قالوا: تعشّقتْ الاله! / فقلتُ: عشقاً ليس مثله..!/ قالوا: متى كان الغرامْ؟/ فقلت: ليس اليوم قبلــه..!/ قــالوا: ومنْ؟/ قلت: الهوى سرٌّ تخطاه العلن.. / شعري اذاع الحب..هل بعد الاذاعة قولُ منْ؟ / قالوا: فمن..؟ قالوا: فمن..؟/ قلت: الذي خلق الوجود من العدم /اهوى الذي سواك من لحم ودمْ/ اهوى الذي شقّ الضــياءَ مــن الظُلمْ/ اهوى الذي علاّ وعلَّم بالقلمْ/ قالوا تعالى من له الملكوت ، من برأ النسم...![١٠١]

فعلى الرغم من تقريرية القصيدة، فانها تنثال في موسيقى ترنيمية، وفي ايقاعات تتــداعى بعضــها بسلسلة موصولة إلى بعض، كل ذلك لتشير الروح الشاعرة إلى هذا الحب الإلهي المجرّد، ومسرح الجمــال الروحي المطلق.

إنَّ الصوفي بهذه المثابة يحقق نوعاً علويّاً من القربان ترمقه النفس الإنسانية الشــاعرة، تحننــاً لله، وقنوتاً لغامر جلاله، وتبتلاً لباهر الجمال، إذ تتفتح المخيّلة الخلاقة إلى أبعد مدياتها لتصوغ فلسفة الدهشــة، يقول فراي (إنَّ الجنس البشري يدرك أنَّ حياة الخيال هي التعبير الاكثر اكتمالاً عن طبيعة الذات. والفنــان الصوفي في تمثله حياة (المثل) انما يصرح ان الامتلاء والاكتمال في الحياة لا تتم بالاتصال بعالم، بل تتصل بوجود اكثر حقيقة واكثر أهمية من أيّ وجود نعرفه في الحياة الغائبة، ان الجمالية التي يشعر بها الصــوفي، أو ما يمكن ان نطلق عليها بـــ(النشوة الالهية) والتي تصبح فناً مدهشاً انما يكون اقدر على الثبات بجوهريته وديمومته إزاء المتغيرات والجزئيات، والحسيّات المألوفة، وهذا ما يجعل فن الشعر الصوفي فنــاً مراوغــاً

ليست للكلمات الشعرية فيه دلالة محددة، أو لمعانيه المحددة، وانما هو امعان في اللانهاية حيث المطلق، والسرمدية[١٠٢].

(٩)

والسريالية مذهب جمالي في تحديد اهدافه وتأتي في الطرف القصيّ من المذهب الرمزي وتلتقي مع الصوفية في اهتمامها المتزايد بعالم الجمال، واختراق عالم الحس الخارجي، والنفاذ إلى العوالم الذاتية واستيطان الذات العميقة، وعلى الرغم مما يبدو بين الصوفية والسريالية من فوارق بيّنة تحددها علاقة المتصوّف بالدين وارتباط السريالي بعدم التدين، وكون الصوفية تنطلق من الايمان بوحدة الموجود وصولاً إلى وحدة الله، وان جمال المخلوق صورة لجمال الخالق، وان صورة الجمال تتضمن معان ظاهرية وأخرى باطنية، فان السوريالية تلتقي مع الصوفية في حياة الخيال، وحياة الداخل، وحياة التأمل وان الفنان كما يرى السرياليون لا يبحث عن رمز ظاهر واضح وقادر على ان يفسر تفسيراً منطقياً، انه يتبين عندهم ان الحياة والحياة الفعلية توجد في شكلين، اولهما محدد ذو تفاصيل وشكل خارجي واضح، والثاني ربما كان هو الجانب الأكبر من الحياة- خفيّ، غامض لا وضوح فيه، فالكائن البشري ينساب خلال الزمن كجيل الثلج لا يطفو منه الا جزء صغير فوق مستوى الوعي- وهدف الفنان السوريالي هو محاولة الكشف عن بعض وجوده الخفي وخصائصه، ولكي يفعل هذا فانه يستعين بأنواع من الرموز)[١٠٣]، وبذلك عُرفت السريالية بانّها حركة (ما فوق الواقعية) متخذة من عالم اللاوعي والأحلام والخيال وسيلة إلى استكشاف مجاهيل هذا العالم المليء بالأسرار، ومن خلال الفهم السوريالي لسر الوجود اصبح هدفه ان يحطم السدود الفيزيقية والسيكلوجية معاً، بين الوعي واللاوعي، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي لتحقيق حقيقة أسمى، يمتزج فيها العالمان معاً. ومن خلال هذا الفهم في استخدام الخيال بكل طاقاته عبّر الفنان السوريالي عن (المدهش الذي هو جميل))[١٠٤]، وقد حاول كل من اندريه بريتون ورامبو وأراغون، وإيلوار ان يضخ الحياة بالصور الرمزية كما أدركها هو، وهكذا أصبح عالم الأحلام عالم الحقيقة)) عندهم، وكان الجمال هو الاختيار الأول كما يقول (اينشتاين)[١٠٥]. والمدهش الذي هو جميل في تعبير السورياليين الفني يحمل الغرائبية، والمفارقات العجيبة، حتى ان فكرة الشعرية التي طرحها ((جان كوهين)) في كتابه ((بنية اللغة الشعرية) تجعل من انزياحات السورياليين في شعرهم من الحقيقة الواقعة (لغة التوافق والمطابقة) إلى اللغة المجازية انزياحات بلا حدود لأنَّ اعتماد الفنانين السورياليين يتم بـ(آلية نفسية محضة، يلتمس بواسطتها التعبير شفوياً أو كتابياً، أو بأية طريقة أخرى عن وظيفة الفكر الحقيقة، إملاء الفكر في غياب كل رقابة يمارسها العقل)[١٠٦]، كما يقول اندريه بريتون. وفعلاً حاول بريتون منظر المذهب السوريالي تطبيق الكتابة التلقائية في بعض جوانب التعبير الشعري، كذلك الصور التي تظهر في الاحلام وما ترمز إليه، (وسرعان ما امتد ذلك الاهتمام ليشمل حقل الفنون البصرية والصورية حيث ادرك عدد كبير من الفنانين الإمكانيات الضخمة الكامنة في التعبير الفني السريالي)[١٠٧]، بيد أنَّ جمالية دهشة الفن السوريالي لم تظهر تأثيرها في الشعر بوضوح باستثناء كتابات أدونيس الشعرية ومحمد عفيفي مطر، وومضات سريالية من عبثية حسين مردان وتمرد محمد الماغوط وشعراء قصيدة النثر في بحثهم عن غرائبية اللغة، وصور الاحلام المرعبة وكوابيس الوجود، ولم تحقق السوريالية في فن الشعر العربي المعاصر نجاحاً جلياً قياساً لما حققه في حركة الفن التشكيلي العربي الذي استطاع ان يقدم نماذج راقية عن جمالية سوريالية صوفية في لوحات الفنان شاكر حسن آل سعيد والطبيب الفنان علاء بشير وسواهما.

(١٠)

ان الجمالية التي انجبتها معطيات القصيدة الحديثة والمعاصرة تكمن في استثمار الكثير من ملكات اللغة الشاعرة على يد شعراء عرب افذاذ، ومن ذلك استثمار المستوى الموسيقي من خلال الاستفادة من

تفجير الطاقات الصوتية للحرف والكلمة لتقطيع الكلمة أو تكرارها أو استخدام الحرف بوصفه رمزا صوتيا يتكرر ايضاً ينتج عنه ايقاع فني، وقد استفاد الشاعر المعاصر من حركة الزحافات والعلل المتيسرة في الشعر العربي وطوّرها بالاعتماد على تفضيله واحدة تتكرر باعداد خاصة داخل الشطر الشعري بما يلائم النغم العام للقصيدة، ومن هنا كانت بداية القصيدة المدورة، ثم الانتقال منها إلى نظام التفعيلة الواحدة والمزج بين هذه البحور وصولاً إلى ما اطلق عليه بـ(قصيدة النثر) على يد محمد الماغوط وحسين مردان، وظهر تعدد الاصوات الدرامية في القصيدة المعاصرة كما حصل منها في شعر بلند الحيدري وصلاح عبد الصبور وسامي مهدي وحميد سعيد ويوسف الصائغ. وعلى مستوى الصور الشعرية انشقت انواع من الصور التوصيفية (الحسيّة والذهنية)، وقد حاولت القصيدة العربية المعاصرة ان تبدع صورها الشعرية الخاصة من خلال الالتجاء إلى التداعي الحر كما فعل الشاعر صلاح ابراهيم ومحمد اسماعيل حسن، أو الالتجاء إلى التداعي التراثي، أي بربط المعاصرة بالتراث والاستفادة من مواقف الموروث الحضاري ورموزه وشخوصه مما قاد الشاعر العربي الجديد إلى الدرامية التي تستدعي الشخصيات التراثية لممارسة دور الاسقاط السياسي والاجتماعي الذي يميّز أصحاب القصيدة المعاصرة ولتوكيد التواصل بين الماضي والحاضر، فكان مهيار الدمشقي باغانيه، والحلاج بمأساته والسندباد برحيله المضيء لاستكشاف الحقيقة، وزرقاء اليمامة بنظرها الثاقب للمستقبل، كل ذلك كان زاد الشعراء، أدونيس وصلاح عبد الصبور والبياتي وخليل حاوي وامل دنقل. كما استوعبت القصيدة المعاصرة مضامين الاسطورة لانسنتها وتوظيفها من اجل ان تضفي ظلالاً معاصرة وجديدة للذات وللعالم من خلال محاولتها تصوير فوضى الذات والعالم بشكل رمزي، اسطوري حيث ان الاسطورة تحمل فطرة الإنسان ولغته البدائية العذراء التي تحمل السر الدفين في فهم العالم، كما فعل السيّاب وجماعته (أدونيس –انسي الحاج– ايليا حاوي– جبرا ابراهيم جبرا) من التموزيين. وبرز دور القناع التاريخي الذي يختفي وراءه خدمة لانتماء الشاعر وايدلوجية في مواجهة الواقع السياسي خصوصاً[١٠٨] مثلما فعل البياتي وآخرون.

ان تقنيات المستوى الايقاعي، واعادة تركيب اللغة الشعرية، وابداع صور وتقنيات معنوية حملت رؤيا الشاعر المعاصر وهمومه ومواقفه باتجاه ذاته وعصره، قد تشكلت باساليب وادوات درامية عملت على تكشيف القصيدة واحتوائها، على مستويات عدة أخرى، وجاءت على مستويات بين الوضوح والغموض، ففي بعض القصائد نتلمس الوضوح غير المباشر مثلما عند احمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور وامل دنقل ومحمود درويش في ديوانه الأول (عاشق من فلسطين)، متخذاً من الجانب السياسي والوطني في مباشرته وتحريضه في صرخة ضد الواقع الهزيل، ونلمس إلى جانب هذه القصائد، قصائد أخرى لشعراء آخرين..قصائد يكتنفها الغموض ويسودها التركيب المعقد كما في قصائد (أدونيس ومحمد عفيفي مطر)، وهناك نوع من القصائد بين الوضوح المفرط والغموض المفرط، حالة رمزية عميقة، وموحية الدلالة مثلما نرى في معظم قصائد السيّاب وخليل حاوي، أو قد تميل القصيدة إلى تجريد الكلمة والجملة، أو ان تصير القصيدة إلى تقنية السرد، والوصف النثري، وفي خصوصية التشكيل الجمالي للنص الشعري تترك اللغة للشاعر حق الاختيار والاستعارة من الفنون والانواع الادبية الأخرى ما يساعد الشاعر على تشكيل موقفه ورؤيته. ومن يتتبع حركة الابداع في النص الشعري المعاصر يجدها مرتبطة بثقافة العصر. ومعطيات الحياة، وضروب الانشغالات الإنسانية. (ان أي نقلة جمالية لابد ان تجد ما يساعدها من ممهدات وارهاصات وتغيرات اجتماعية تراعي النوع الأدبي وخصوصيته، والمتلقي وتكوينه واستجاباته والمبدع ورغبته في التجاوز)[١٠٩] وفي النص الشعري المعاصر (امتزجت الاصول الجمالية المتوارثة مع الاصول الجمالية المستحدثة) في اطار المزج بين الاتباع والابداع، والانتقال بالضرورة من الواقع إلى ما فوق الواقع، ومن المألوف إلى المدهش، ومن الثابت التاريخي إلى المتغير في حركته وصيرورته، وبعد ان تحول الواقع، وتحولت الرؤيا فلابد ان تتحول ادوات الابداع فالرؤيا الجديدة (ليست معاينة لذات فردية فحسب، كما حصل

عند الرومانسيين بل للنمط، للشاعر، وللشعر، ودوره في تغير العالم)[١١٠]. ومن ثم في ابراز الخاصية الجمالية لهذه الرؤيا. لقد استطاعت قصيدة الرؤيا المعاصرة في تشكيلها الجمالي الجديد ان تنتقل من موسيقية التراث إلى موسيقية القصيدة الجديدة في اعتمادها تنوع الايقاع، والتغيّر التنغيمي إلى جانب رفض الرؤيا الرومانسية التي كانت متجهة حول الذات، وطغيان العنصر الذاتي والغنائي على موضوعية الحقائق، وموضوعية العالم مما يجعل الذات مفارقة للواقع في الغالب، ومتجهة للتعبير عن الشعور بمطلقات، وتجريدات، وتكشف لحظة التحوّل في القصيدة الجديدة عن مستويين معرفي متعلق بالرؤيا وجمالي متعلق لتشكيل النص الإبداعي. واذا حق لنا ان نستشرف لحظات الختام لنترك دورنا في عملية البحث النقدي في موضوع شائق وشائك (كجماليات فلسفة الدهشة في العمل الأدبي) فأنه تكفينا عناء مقولة د. صلاح فضل وهو يسعى في رسم نظرية بنائية في النقد الحديث إذ يقول: ((إذا كان كل عمل جمالي له مذاقه الخاص، فأن مهمة الناقد التماس الخصائص التي تشير إلى هذا المذاق...فشعرية اللغة (المدهشة) بنية توازي شعر الحياة وتفجرها، وليس النقد سوى محاولة قد تتحقق احياناً –لتحليل هذه البنية ووصف الاثار المترتبة على هذا الانفجار))[١١١].

الهوامش:

---

[١] ارتقاء الإنسان، ج برونوفسكي، ترجمة، د. موفق شخا شيرو، عالم المعرفة، العدد ٣٩، الكويت، ١٩٨١، ص/١٨٣.

[٢] مجلة (المجلة)، العدد (٨٠)، السنة (٧)، القاهرة ١٩٦٢، مقالة: الدهشة اصل الفلسفة، د. عبد الغفار مكاوي: ص/٣٤.

[٣] م. ن ص/٣٤.

[٤] ينسب هذا التصور لتوماس الاكويني معلقاً على ميتافيزيقا أرسطو. ينظر: الدهشة اصل الفلسفة ص/٣٤.

[٥] المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٧٩، ص /٧٧.

[٦] يوصف الذهول بكونه (حالة ذهنية، وقتية تبدو في عدم التهيؤ للملابسات الطارئة، فتبدد الفكر، ولاتسمح بتركيزه على موضوع معين، وينظر: المعجم الفلسفي: ص ٨٩، واللغة العليا: ص /٧٤.

[٧] مشكلة الفلسفة، د. زكريا ابراهيم، منشورات مكتبة مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٧١، ص/١٥٨.

[٨] فن الشعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص١٣٨.

[٩] الخطابة، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص/١٨٦.

[١٠] الجمالية، موسوعة المصطلح النقدي، ر. ف، جونسون، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ص/١٠.

[١١] اللسان: لابن منظور (ت٧١١هـ)، ج٨، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، والدار المصرية للتأليف: دهش.

[١٢] اللسان: دهش، كذلك، ينظر: ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير، واساس البلاغة، الطاهر احمد الزاوي، ط٣، دار الفكر، بيروت: ٢٢٣/٢، ومحيط المحيط، بطرس البستاني: ٦٨٩/١.

[١٣] منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب المشرقية، تونس ١٩٦٦، ص/٨٠.

[١٤] بدايات الخليقة، رينه حبشي، ترجمة، خليل ثامر سركيس، مط البوليسية سنة ١٩٦٨، ص/٦٦.

[١٥] الافكار، (الفكرة ٤٣٤)، باسكال، طبعة برنشفيك.

[١٦] تنظر مقالة: (الدهشة اصل الفلسفة ص/٣٤ من مجلة (المجلة المصرية) م. سابق).

[١٧] المعادل الموضوعي يتمثل بحدية العاطفة والشعور أي (الثابت والمتغير في الذات الإنسانية) وان الجمع بين عاطفة ثابتة وشعور متغير في توازن دقيق هو معادلة الموضوعي، والكينونة تكمن في استجماع كل من الذات بالوعي، وارتباطهما بالعالم الخارجي، أي ان الكينونة هي فهم العالم اعتماداً على حركة الوعي الإنساني (من حديث د. عناد غزوان في مناقشة رسالة ماجستير/ جامعة القادسية ١٩٩٨/٢/٩.

[١٨] مقالة: الدهشة اصل الفلسفة ص/١٣٤/ م. سابق.

[١٩] اللغة العليا (النظرية الشعرية)، جون كوين، ص/٧٥.

[٢٠] الجمالية (موسوعة المصطلح النقدي)، العدد (٣)، ر. ف جونسون، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مط دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والفنون- بغداد- ١٩٧٨، ص٢٦٨.

[٢١] ينظر الجمالية، ص/٧٠.

[٢٢] م. ن. ص/١٨.

[٢٣] ينظر: م. ن. ص/٢٠.

[٢٤] الجمالية ص/١٨.

[٢٥] م. ن ص/٢٢.

[٢٦] الرؤية الجمالية عند برغسون، مجلة: آفاق عربية، العدد (٨)، السنة (٨)، ١٩٨٣، ص/٩٥.

[٢٧]في فلسفة الجمال من افلاطون إلى سارتر، د. اميرة حلمي مطر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٤، ص/٢٣٩.

[٢٨] الفنان والإنسان، د. زكريا ابراهيم، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٧٣، ص/١١٢.

[٢٩] الفنان والإنسان ص/١١٢.

[٣٠] م. ن. ص/١١٢.

[٣١] ينظر: م. ن. ص/١٣١، ١٣٢، ١٣٣.

[٣٢] محمود الريكان، متاهة الفراشة (قصائد مختارة ١٩٤٧-١٩٩٨) اختيار وتقديم باسم المرعبي، منشورات الجمل، كولوبنا، المانيا ٢٠٠٣، ط١، ص/١٩٧.

[٣٣] في فلسفة الجمال، ص/١١٩.

[٣٤] الشعر والموت، فؤاد رفقة، دار النهار للنشر، ١٩٧٣، ص/١٩.

[٣٥] ينظر: الزمن في شعر الرواد، سلام كاظم الآوسي، رسالة ماجستير، مكتوبة بالالة الطابعة الاوفسيت، بغداد، ١٩٩٠.

[٣٦] ثورة الشعر الحديث، عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ٢١٢/١.

[٣٧] ينظر: اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، ط١، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٢، ص/١٤.

[٣٨] مقدمة ديوان (لن)، إنسي الحاج، مط دار مجلة شعر، بيروت كانون أول، ١٩٦٠، ص/١٤.

[٣٩] شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت)، ١٨١/٢.

[٤٠] ديوان ابي نؤاس، تقديم وشرح د. علي نجيب عطوي، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٦، ص/١٧.

[٤١] ديوان الشريف الرضي، دار صادر، ص١٨١، كذلك وفيات الاعيان لابن خلكان، ٤١٦/٤؛ وما ان تلفت القلب، صورة نفسية لا واعية فقد اثارت عنده مجموعة من همومه وليست المتعلقة بالحبيبة فحسب، ففي لا شعور الشاعر تزدحم الرؤى

والهموم والمشاعر المرتبطة بحريته وعيشه وتطلعاته وربما في سر غربته، فيشكل التلفت هنا معنى رمزياً استناداً إلى مفهوم التأويل في المغزى كما يفهم من نظرية القراءة الحديثة.

(٤٢) اللغة العليا، جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش المجلس الاعلى للثقافة والفنون، ١٩٩٥- ص/٧٤.

(٤٣) ديوان حميد سعيد، (مجموعته: مرافئ لم تعرف الدفء)، شركة مطبعة الأديب البغدادية المحدودة، ط١، بغداد، ١٩٨٤، ص/ ٦٠.

(٤٤) في القول الشعري، د. يمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص/ ٢٠.

(٤٥) تنظر: اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد، ص/ ٢٧.

(٤٦) ديوان اغاني مهيار الدمشقي، ادونيس، ط٢، مط حايك كمال، بيروت ١٩٧٠، قصيدة (حوار) ص/ ٥٨.

(٤٧) م. ن. ص/ ٣٩-٤٠، قصيدة (مزمور).

(٤٨) ديوان: آلام الزمن المعتم، فيصل السعد، مطبعة جمعية المعلمين، الكويت، ط١ ١٩٧١، ص/١٥٥.

(٤٩) ديوان: عاشق من فلسطين، محمود درويش، منشورات دار الادب، ط١، بيروت، ١٩٦٩، قصيدة (قال المغني) ص/ ١٧-١٩، ٤٩٠.

(٥٠) ديوان: زيارة السيدة السومرية، حسب الشيخ جعفر، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث، منشورات وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٤، ص/١٠٣-١٠٤.

(٥١) ديوان: الطائر الخشبي، حسب الشيخ جعفر، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث (١٨)، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، ص/١٣٩.

(٥٢) قصيدة الطائر الخشبي، من ديوان الطائر الخشبي، ص/١٤٠.

(٥٣) ديوان غابة الابنوس، صلاح احمد ابراهيم، قصيدة (مرية) ص/ ٣٢.

(٥٤) م. ن السابق ص/ ٣٣.

(٥٥) ينظر: الرؤيا المقيدة (نحو تفسير حضاري للادب)، د. شكري محمد عباد، ص/٧٨.

(٥٧) ينظر: نظرية البنائية، صلاح فضل، ص/٢٧٨، ٢٧٩، مطبعة الامان، القاهرة، ١٩٧٨.

(٥٨) من يفرك الصدأ، د. علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨، ص/ ٥٠.

(٥٩) ينظر: قصيدة (قابيل) حسين مردان، مجلة الثقافة الجديدة، شباط، ١٩٧٠، وينظر كذلك شعراء من العراق، ص/ ١٢٦.

(٦٠) مدخل إلى قصيدة النثر، سوزان بيرنار، ترجمة: راوية صادق، مجلة البحرين الثقافية، السنة (٤)، العدد (١٤)، اكتوبر، المنامة ١٩٧٧، ص/ ٥٨.

(٦١) م. ن ص/ ٥٨.

(٦٢) ديوان: حزن في ضوء القمر، محمد الماغوط، دار العودة، بيروت ١٩٧٣، ص/ ٤٧.

(٦٣) المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي (١٣)، د. سي، ميريك، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٢، ص/٧٣.

(٦٤) ينظر: المفارقة، د. خالد سلمان، مجلة الآداب، قسنطينة، العدد (٢)، السنة (١)، ١٩٩٥، ص/ ١٦٩.

(٦٥) ديوان: الفرح ليس مهنتي، محمد الماغوط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٠، ص ٣٢ -قصيدة (بدوي يحلم باوربا).

(٦٦) م. ن، ص/ ١٠٥.

(٦٧) ديوان: غرفة بملايين الجدران، محمد الماغوط، مؤسسة النوري للنشر والاعلان، ١٩٦٤، ص/ ٦٣.

(٦٨) م. ن، ص/ ١٧.

(٦٩) م. ن، ص/ ٦١.

(٧٠) مدخل إلى قصيدة النثر، سوزان بيرنار، مجلة البحرين الثقافية، مصدر سابق، ص/ ٥٥.

(٧١) من يفرك الصدأ، د. الطاهر، قصيدة: شمعة في ليل ابيض، ص/ ٢٧٠.

(٧٢) من يفرك الصدأ، ص/ ٢٧٩.

(٧٣) قصيدة (عودة الطين، من يفرك الصدأ) ص/ ٢٨٣.

(٧٤) قصيدة زجاجة الماء المعدني، من يفرك الصدأ، ص/ ٢٩٨.

(٧٥) ينظر: قصيدة (صوت اللؤلؤ)، ص/٣٠٥، من يفرك الصدأ.

(٧٦) المهرجان الاخير، ص/ ٣١٧.

(٧٧) الاحتفال السري، ص/ ٣٣٥.

(٧٨) ينظر: قصيدجة عريان العالم ص/ ٣٠٠، من يفرك الصدأ.

(٧٩) شجرة الارجوان ص/ ٢٩٧.

(٨٠) ينظر: قصيدة النثر التي اطلق عليها اسم (البطولة) ص/ ٢٧٣-٢٧٧ من كتاب من يفرك الصدأ.

(٨١) ينظر رسالة الزمن في شعر الرواد (السياب- البياتي -بلند الحيدري – نازك الملائكة) سلام كاظم الآوسي. رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الطابعة -جامعة بغداد – كلية التربية – ابن رشد ١٩٩٠.

(٨٢) ديوان البياتي (قمر شيراز)، (قصيدة اولد واحتراق بحبي)، ٣/ ٤٠١، دار العودة، بيروت ط٣، ١٩٧٩.

(٨٣) ديوان البياتي (قمر شيراز)، (قصيدة اولد واحتراق بحبي)، ٣/ ٤٠١.

(٨٤) الاسطورة والزمن، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للطباعة، بيروت ١٩٨٠، ص/ ٤٣.

(٨٥) مجلة الاقلام، العدد (٨-١٠)، بغداد ١٩٩٦، ص/ ٨ وتنظر مقالة طراد الكبيسي (المنطقة الاصلية).

(٨٦) ديوان السياب، انشودة المطر، قصيدة تموز جيكور، دار العودة، بيروت ١٩٧١، ص/ ١٠٠.

(٨٧) ينظر ديوان: المعبد الغريق، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٢، وبالذات قصيدة (افياء جيكور).

(٨٨) مقالة طراد الكبيسي، م. ن سابق ص/ ٩.

(٨٩) الشعر والتجربة، ارشيبالمكليش، ترجمة: سلمى الخضراء، ص/ ٣٠، منشورات دار اليقظة بيروت مع مؤسسة فرانكلين ١٩٦٣.

(٩٠) الادب وقضايا العصر، ترجمة عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية، مط دار الرشيد ١٩٨١، ص/ ٢٦.

(٩١) نفس المصدر السابق، ص/ ٢٥.

(٩٢) ان هذه الرؤية تبدو جلية في فلسفة شوبهاور وبرجسون وهيدجر.

(٩٣) ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، سعيد محمد توفيق، منشورات دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت، لبنان ١٩٨٣. ص/ ٨.

(٩٤) النزعات الصوفية عند جبران، جان لوسيرف، ترجمة شعبان بركات، المكتبة العصرية- صيدا- بيروت السنة بلا، ص/ ٦٠.

(٩٥) ديوان ابن الفارض، ص/ ٢٧.

(٩٦) م. ن ص/ ٧٣-٧٤.

(٩٧) م. ن ص/ ٨٤ من قصيدة لامية أخرى.

(٩٨) نقاط التطور في الادب العربي، د. علي شلق، مط دار القلم، ط١، بيروت ١٩٧٥، ص/ ٢٣٣.

(٩٩) نقاط التطور في الادب العربي، ص/ ٥٦٨، ٥٦٩.

(١٠٠) كتبت ريتا عوض في كتابها (الرؤيا) فصلاً ممتعاً بعنوان (النزعات الصوفية عند جبران)، ص/ ٣٠.

(١٠١) ديوان عاتكة الخزرجي، وللشاعرة، د. عاتكة الخزرجي ست دواوين ذات عناوين شفافة هي: انفاس السحر، آلاء الفجر، افواف الزهر، أطياف السحر، روح العبير، همس النسيم، ولها مسرحية شعرية (مجنون ليلى)، وتحقيق ديوان (العباس بن الاحنف).

(١٠٢)ينظر: ترجمان الاشواق لابن عربي في رمزية الشعر فهناك دلالة ظاهرية ذات صور غزلية مشتقة من قاموس الحب العربي، ولاسيما الضروري منه، ولكن الدلالة الخفية هي المعاني العلوية، وتجاوز الحجب، والارتقاء من الذات الإنسانية إلى الآفاق الالهية، ومن عالم الحس، والطبيعة، إلى عالم الإدهاش، والغرابة والميتافيزيقا، فكل لفظة يشرحها بدلالة صوفية، رمزية لا يدركها الا اهل التصوف في رحلاتهم المضنية صوب الانعتاق من قيود الجسد إلى حرية الروح، وقيود العالم إلى حرية ما فوق العالم، وقيود المباشرة في الحياة الابدية الخالدة.

(١٠٣) ينظر: معنى الفن، هربت ريد، ص/٢٥٦.

(١٠٤) بين الفن والعلم، دولن وابسر، ترجمة د. سلمان الواسطي، وزارة الثقافة والاعلام. بغداد ١٩٨٦، ص/ ٨٣.

(١٠٥)م. ن ص/ ٨٤. ومن شوايلو قوله: ((تتنبأ بك الكواكب، تتخيلك النجوم اغني الفرح الكبير ان انميك طهارة ان انتظرك، براءة ان اعرفك/ انت يا من تبطل النسيان والامل، الجهل/ تبطل الغياب/ وتضيعني في العالم)). (عن الصوفية والسريالية، ص/ ٢٦٣).

(١٠٦) الصوفية والسريالية، ادونيس (علي احمد سعيد)، مط دار الساقي، ط١، بيروت، لبنان ٩٩٢، ص/ ٢٥٧.

(١٠٧) بين الفن والعلم، ص/ ٨٣.

(١٠٨) الادب العربي (تعبيره عن الوحدة والتنوع) الجماليات المتجددة للقصيدة الحديثة، تحليل مستقبلي، مدحت الجبار، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ٩٨٧، ص/ ٦٦.

(١٠٩) ينظر: م. ن ص/٦٣.

(١١٠) جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، د. كمال ابو ديب، دار العلم للملايين، مط١، بيروت ٧٩.

(١١١)نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص/ ٢٧٣.

مصادر ومراجع البحث

١. الادب العربي (تعبير عن الوحدة والتنوع)، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى -بيروت ١٩٨٧.

٢. الأدب وقضايا العصر، ترجمة عادل العادل -منشورات وزارة الثقافة والاعلام -دار الرشيد -بغداد ١٩٨١.

٣. -ادبنا العربي بين الرؤيا والتعبير، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الأولى ١٩٧٩.

٤. –ارتقاء الإنسان –ج. برونوفسكي، ترجمة د. موفق شخاشيرو، عالم المعرفة، العدد (٣٩) –الكويت ١٩٨١.
٥. –الاسطورة والزمن، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للطباعة بيروت ١٩٨٠.
٦. – الأفكار، باسكال –طبعة برنشفيك، موسكو.
٧. بدايات الخليقة، رينيه حبشي– ترجمة خليل ثامر سركيس –المطبعة البوليسية ١٩٦٨.
٨. –بين الفن والعلم، دولن راسر – ترجمة سلمان الواسطي –وزارة الثقافة والاعلام –بغداد ١٩٨٦.
٩. –ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير، وأساس البلاغة –طاهر احمد الراوي –الطبعة الثالثة –دار الفكر.
١٠. –ترجمان الاشواق، محي الدين بن عربي –بيروت ١٣١٢هـ.
١١. –ثورة الشعر الحديث، عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب –الجزء الثاني ١٩٧٢.
١٢. –جدلية الخفاء والتجلي، د. كمال ابو ديب –دار العلم للملايين –الطبعة الأولى– بيروت ١٩٧٩.
١٣. –الجمالية (موسوعة المصطلح النقدي)، العدد (٣) – ر. ف جونسون، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة –بغداد ١٩٧١.
١٤. –الخطابة، أرسطو –ترجمة عبد الرحمن البدري، دار الرشيد للنشر – بغداد ١٩٨٠.
١٥. –ديوان (زيارة السيدة السومرية)، حسب الشيخ جعفر –سلسلة ديوان الشعر العربي –بغداد ١٩٧٤.
١٦. –ديوان (عاتكة الخزرجي –المجموعة الشعرية الكاملة) –مطبعة الكويت ١٩٨٦.
١٧. –ديوان (عاشق من فلسطين)، محمود درويش، منشورات دار الأدب –الطبعة الأولى –بيروت ١٩٦٩.
١٨. –ديوان (غابة الأبنوس)، صلاح أحمد ابراهيم.
١٩. –ديوان (غرفة بملايين الجدران)، محمد الماغوط، مؤسسة الشورى للنشر والاعلان –دمشق ١٩٦٤.
٢٠. –ديوان (لن)، أنسي الحاج –مطبعة دار مجلة الشعر –بيروت ١٩٦٠.
٢١. –ديوان ابن الفارض، الشيخ شرف الدين عمر الفارض ،مكتبة القاهرة ١٩٥٦.
٢٢. –ديوان ابي نؤاس، (غزليات أبي نؤاس)، تقديم وشرح د. علي نجيب عطوي– دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر – الطبعة الأولى ١٩٨٦.
٢٣. –ديوان أغاني مهيار الديلمي، أدونيس –مطبعة حايك كمال– بيروت ١٩٧٠.
٢٤. –ديوان الام الزمن المعتم، فيصل السعد، مطبعة جمعية المعلمين –الطبعة الأولى –الكويت ١٩٧١.
٢٥. –ديوان البياتي، عبد الوهاب البياتي مطبعة دار العودة– الجزء الثالث –بيروت ١٩٧٩.
٢٦. –ديوان السياب، انشودة المطر، بدر شاكر السياب –دار العودة –بيروت ١٩٧١.
٢٧. –ديوان الشريف الرضي –دار صادر –بيروت.د.ت.
٢٨. –ديوان الطائر الخشبي، حسب الشيخ جعفر، سلسلة ديوان الشعر العربي (١٨) –بغداد ١٩٧٢.
٢٩. –ديوان الفرح ليس مهنتي، محمد الماغوط، ومنشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق ١٩٧٠.
٣٠. –ديوان المعبد الغريق، بدر شاكر السياب، دار العالم للملايين، بيروت ١٩٧٣.
٣١. –ديوان حميد سعيد، –شركة مطبعة الأدب البغدادية المحدودة ١٩٨٤.
٣٢. –ديوان وحزن في ضوء القمر، محمد الماغوط –مطبعة دار العودة –بيروت ١٩٧٣.
٣٣. –الرؤيا الصوفية والسوريالية، ادونيس –مطبعة دار الساقي – بيروت ١٩٩٢.

٣٤. -الرؤيا المقيدة (نحو تفسير حضاري للأدب)، محمد شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.
٣٥. -الزمن في شعر الرواد، سلام كاظم الآوسي -رسالة ماجستير مكتوبة بالآلة الطابعة، كلية ابن رشد -بغداد ١٩٩٠.
٣٦. -شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي -دار الكتاب العربي -بيروت.
٣٧. -الشعر والتجربة، أرشيبالدمكليش -ترجمة سلمى الخضراء الحبوبي- منشورات دار اليقظة مع فراتكلين ١٩٦٣.
٣٨. -الشعر والموت، فؤاد رفقة -دار النهار للنشر - ١٩٧٣.
٣٩. -الفنان والانسان، د. زكريا ابراهيم -مكتبة غريب - القاهرة ١٩٧٣.
٤٠. -اللغة الشعرية (دراسة في شعر جميد سعيد)، محمد كنوني -مطبعة دار الشؤون الثقافية والنشر -بغداد ١٩٩٢.
٤١. -اللغة العليا (النظرية الشعرية)، جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة والفنون ١٩٩٥.
٤٢. -المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية -القاهرة ١٩٧٩.
٤٣. -المفارقة (موسوعة المصطلح النقدي)، العدد ١٣ - د. سي ميرميك -ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد -بغداد ١٩٨٢.
٤٤. -فن الشعر، أرسطو، ترجمة د. أحسان عباس -مطبعة دار الفكر العربي- القاهرة.
٤٥. -في القول الشعري، د. يمني العيد، دار توبقال -الدار البيضاء -الطبعة الأولى ١٩٨٧.
٤٦. -في فلسفة الجمال، د. أميرة حلمي مطر -دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة ١٩٧٤.
٤٧. -لسان العرب، ابن منظور (ت٧١١هـ)، مج، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.
٤٨. -مجلة آفاق عربية العدد (٨) السنة (٨) ١٩٩٣.
٤٩. -مجلة الآداب، قسنطينة (الجزائر)، العدد (٢)، السنة (١) ١٩٩٥.
٥٠. -مجلة الاقلام، العدد (٨-١٠)، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٦.
٥١. -مجلة البحرين الثقافية، السنة (٤) العدد (١٤) اكتوبر المنامة ١٩٩٧.
٥٢. -مجلة الثقافة الجديدة، شباط ١٩٧٠.
٥٣. -مجلة المجلة العدد الثامن، السنة السابعة -القاهرة ١٩٦٢.
٥٤. -محمود البريكان -متاهة الفراشة -قصائد مختارة (٩٤٧-٩٩٨) اختيار وتقديم باسم المرعي، ط١، منشورات الجمل كولونيا -المانيا ٢٠٠٣م.
٥٥. -مشكلة الفلسفة، د. زكريا ابراهيم -منشورات مكتبة مصر القاهرة -الطبعة الثالثة -١٩٧١.
٥٦. -معنى الفن، هربرت ريد- ترجمة سامي خشبة -دار الكتاب للطباعة والنشر القاهرة.
٥٧. -من يفرك الصدأ. د. علي جواد طاهر -دار الشؤون الثقافية والنشر بغداد ١٩٨٨.
٥٨. -منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد حبيب ابن الخوجة -دار الكتب الشرقية -تونس ١٩٦٦.
٥٩. -نقاط التطور في الادب العربي، د. علي شلق، دار القلم -الطبعة الأولى -بيروت ١٩٧٥.
٦٠. -النزعات الصوفية عند جبران خليل جبران، جان لوسيرف، ترجمة شعبان بركات -المكتبة العصرية - صيدا.
٦١. -النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل -مكتبة الانجلو المصرية- مطبعة الامانة ١٩٧٨.
٦٢. -وفيات الاعيان وانباء ابناء الامان، ابن خلكان، تحقيق د. احسان عباس -دار الصادر للطباعة والنشر، د. ت.