المعادل الموضوعي في الشعر الحديث، قراءة تطبيقية في الشعر الحر، والتشكيل الكتابي

د. رفعت اسوادي عبد حسون الناشي

الملخص

مما لا ريب فيه، أن القرن الماضي كان ولوداً بالنظريات والمناهج والرؤى الأدبية، التي باتت موضوعاً للبحث والدراسة لما لها من أهمية لدى الأدباء والنقاد العرب، ففي منتصف العقد الثاني من القرن المنصرم، ولد المعادل الموضوعي على يد الناقد اليوت ؛ لكن ما يلفت النظر أن هذه الولادة كانت عسيرة، فلم يأخذ المعادل حيزه الحقيقي في الأدب، لما لدوره في تحديد معنى الإحساس والتصور التي بني عليه الأدب ؛ فبات مضطربا لكثرة المناهج والمصطلحات أنذاك، وبالتالي لم يُفهم بصورة صحيحة، إذ اخذ كلٌ يفسره بحسب أهوائه، فضلاً عن ذلك لم يحظ المعادل الموضوعي بدراسة مستوفية فاحصة وبقراءة واضحة تلامس المعرفة والإحساس.

فكان من دواعي البحث قراءة المعادل الموضوعي على وفق ما أراد مبتكره ؛ لما أصابه من غموض وعدم الاهتمام من الدارسين، وعدم ذكرهم إياه إلا ضمناً في كتبهم أو دراساتهم.

تُعد المناهج البحثية أداة مثلى للوصول إلى نتائج مرضية، إلى الوقوف على الحقائق التي أدت لتعدد المفاهيم والتسميات للمعادل الموضوعي، لذا كان المنهج الثقافي النقدي الحديث خير عون للوصول إلى تلك النتائج.

ولأهمية المعادل في تعليل الظواهر الحسية والمعقدة الكثيرة في الأدب العربي، ومتابعتها عن كثب، وجب قراءتها بصورة واضحة كي يتجلى المكنون في رؤية المعادل الموضوعي.

جاء البحث ليضم بين طياته، موضوعات عدة كان أهمها، المعادل الموضوعي الأصول والتجليات، بعدها عرج على الشعر العربي الحديث ومتغيراته، فتناول حركة الشعر الحر، ثم تناول الرمز عند نازك الملائكة معادلاً موضوعياً، ثم وضح أهمية التشكيل الكتابي في الشعر الحديث بوصفه معادلاً موضوعياً، ليوضح بعض التطبيقات التي تناولها البحث، بعدها خرج البحث بخاتمة تُبَين رؤاه، مذيلةً بقائمة لمصادره ومراجعه.

المعادل الموضوعي الأصول والتجليات:

تنص نظرية النقد الحديث على أن البلاغة ليست في صدق الإحساس أو في صدق التعبير أو جمال الأسلوب أو إفصاح عن شخصيه الأديب إذ يقول: اليوت أن البلاغة هي في ابتكار الأديب، ومعادل موضوعي للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه، أي أن يبتكر الأديب شيئا يجسد الإحساس، ويعادلهُ معادلةٌ كاملة فلا يزيد أو بنقص عنه، بحيث يستطيع هذا المعادل الموضوعي أن يجسد داخل المتلقي الإحساس نفسه الذي أراد الأديب إثارته، عندما يكتمل العمل الأدبي ويتحول إلى تجربة خاصة بالمتلقي نفسه، ذلك أن نظرية النقد الجديد تهتم بالعمل من زوايا ثلاث:

١- العمل في حد ذاته.

٢- العمل في علاقته بالفنان.

٣- العمل في علاقته بالقارئ.

فمن الزوايا الأولى يُعد العمل معادلا موضوعيا للإحساس، وليس الإحساس نفسه ؛ إن الأدب هو استخدام اللغة المجردة بخلق جسم أو كيان محدد، أما في الزاوية الثانية التي تعني بعلاقة المبدع بعمله، فان الإبداع الفني ليس تعبيرا عن شخصية المبدع، بل هو تحويل عدد لا يحصى من الخبرات والمشاعر التي تأثر بها في حياته، إلى شكل أو مركب جديد يختلف تماما عن الخبرات والمشاعر التي استمد منها مادته الخام، التي تمر بتفاعلات كيميائية تجعله مركبا جديدا، وكأن عقل الفنان وحسه وخبرته بأصول

الصنعة الفنية، بمثابة بوتقة تنصهر فيها هذه المادة الخام، فتتخلص من الرواسب والشوائب، وتعاد صياغتها لتتحول إلى مركب جديد لم يكن موجودا من قبل١، أما من الزاوية الثالثة التي تتمثل في علاقة العمل الفني بالقارئ، فان نظرية النقد الحديث ترى أن هذا العمل كي يحقق الأثر المطلوب فأنه يجب أن يجسد الإحساس المجرد، إلى كيان محسوس، يستطيع القارئ أن يلمسه، ليستطيع العمل الفني أن يعادل الإحساس، ولا تقتصر مهمته على نقله فحسب، وبالتالي فان الإحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي تثيره الحياة.

إن الفن يثير إحساسا جماليا يهدف إلى إعادة التناغم المفقود، إلى نفس المتلقي، أما الإحساس الذي تثيره الحياة فهو عفوي وعرضي، قد يسبب الاضطراب والقلق لصاحبها فالفن يمنح المتلقي فرصة التحكم في الإحساس والاستمتاع به، أما الحياة فتجعل الإحساس يتحكم في المتلقي، وربما يصبح تحت رحمته، وهذا الإحساس ينتقل إلى المتلقي كما هو في الحياة، بكل شوائبه ورواسبه، وبذلك يفقد العمل الفني دورة ويصبح غير ذي معنى٢.

احتلت فكرة المعادل الموضوعي التي جاء بها اليوت مكانا مهما في التفكير الشعري العربي إبان حقبة الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم، ولبست هذه الفكرة الكثير من الوجوه إلى حد تعددت فيه معاني (المعادل الموضوعي) التي لا تختلف عن أفكار اليوت الأخرى إذ اتخذت أشكالا عدة عند الشعراء العرب، لأنها تنطلق من شاعر يمثل شخصية اختلفت عليها وان لم يختلف في تقويمها، ومن هنا نرى انه (كثيراً ما يتم الخلط بين آراء اليوت وكيفية فهمه) ٣.

يتفق الباحثون العرب على أن فكرة المعادل الموضوعي جاءت رداً من اليوت ومجموعة الجيل الغاضب في انكلترا بعد الحرب العالمية الثانية، تلك المجموعة التي عبرت عن نفسها من خلال اعتناقها لأفكار ورؤى جديدة لم تكن الساحة الأدبية في انكلترا أو المنطقة الأوربية قد عرفتها، وذلك نتيجة الحرب العالمية التي ألقت بظلالها القاتمة على تفكير ووجدان المثقفين والأدباء والفلاسفة وأدت إلى قيام مراجعات شاملة في الفكر والأدب والفلسفة وجميع ميادين الحياة الأخرى، ومن هنا نظّر إليوت لفكرة المعادل الموضوعي الذي دعا إليه ليكون البديل عن الرؤية الرومانطيقية للشعر بعدّه تعبيراً عن العواطف والانفعالات بصورة مباشرة، هذا الفهم المبدأي للمعادل الموضوعي نراه عند باحثين ونقاد عرب من أمثال محمد غنيمي هلال ومنيف موسى وعبد الرضا علي وكثير من الأدباء والمثقفين الذين كانوا ينشرون نتاجاتهم في مجلة شعر، غير أن الباحثين الذين سبب فان ذكرت أسمائهم يختلفون فيما بينهم بخصوص تصوراتهم ومفاهيمهم المتبلورة حول فكرة المعادل الموضوعي، فمحمد غنيمي هلال يرى أن الدافع الفني وراء فكرة المعادل الموضوعي هو إقناع القارئ (بحيث لا يحس المرء أن الكاتب يفضي بذاته عن طريق إثارة المشاعر دون تبريرها)٤، فالأديب بهذه الرؤيا يمارس نوعا من إخفاء المشاعر المباشرة لإقناع القارئ بعمومية التجربة من أجل أن تستحق ايلاء الاهتمام من القارئ الذي يقنعه العمل الأدبي من خلال المعادل الموضوعي بأحقيته بتمثيل مشاعر إنسانية مشتركة وليست مشاعر سطحية مباشرة لا تعكس إلا تجربة صاحبها الذي عاشها وحسب٥.

إذاً المعادل الموضوعي عند غنيمي هلال هو العمل الأدبي الذي تكفل مقوماته الفنية الداخلية تسويغ الأحاسيس والأفكار للإقناع بها، وعلى ذلك يكون هدف المعادل الموضوعي عند اليوت كما فهمه غنيمي هلال هو الإقناع ٦.

أما عند منيف موسى فقد كان المعادل الموضوعي يعني الهروب من العواطف، رابطا بذلك موقف اليوت من الرومانطيقيه، يقول منيف موسى (وفي مجال رفض النقد الرومانطيقي الذي يقول: إن الشعر تعبير عن العواطف قال اليوت إن الشعر ليس تعبيراً عن العواطف وإنما هو هروب من العواطف، فوضع بذلك الأساس المتين للنقد الموضوعي أو ما يسمى بالمعادل الموضوعي)٧.

وهنا نلحظ كيف ينتقل الأستاذ منيف موسى من الخطاب النقدي إلى الخطاب الشعري دون الانتباه إلى الفوارق مما جعله يساوي بين النقد الموضوعي والمعادل الموضوعي، صحيح أن فكرة المعادل الموضوعي سمحت للناقد أن يتقرب من النص الأدبي اقترابا موضوعيا غير مبني على العواطف أو التقمص السيكولوجي لشخصية المؤلف، إلا أن فكرة المعادل الموضوعي ليست هي النقد الموضوعي، بل هي فكرة أدبية بالأساس يلجأ إليها الأديب للتعبير الشعري وليست من خطط الناقد أو صنعه اللهم إلا بعد اكتمالها وانجازها وتحقيقها على يد الشاعر، إذا تسمح للناقد بتعقبها فان تعقبها بنجاح فانه

يقترب بذلك من النقد الموضوعي٨.

أما الأستاذ عبد الرضا علي فينطلق من فكرة المعادل الموضوعي ليجعلها تمثل عند الشاعر معادلة تهدف إلى إقامة التوازن بين عالم الواقع والعالم كما ينبغي، يقول (إن الشاعر المعاصر الواقع تحت تأثير المناخ الاليوتي عن وعي أو عن غير وعي يرمي إلى سد الثغرة التي تفصل بين عالم الخراب كما يراه وبين العالم كما يريده) ، وكأن بالأستاذ عبد الرضا يحاول الربط بين فكرة المعادل الموضوعي وفكرة التعويض، ليصبح المعادل الموضوعي الاليوتي يعني عنده التعويض، ولتنسحب ظلال كلمة التعويض النفسية ايضاً إلى ساحة المصطلح.

إن اليوت وفق رؤية جليل كمال الدين يهرب من التعبير عن العاطفة لا لأنها تمثل وجهة نظر الرومانطيقية في التعبير العاطفي عن الحياة، ولكن لأن هذا الامتناع عن إبداء العاطفة يأخذ بعداً اجتماعيا يقرب اليوت من مجتمع اللوردات ويعطي انطباعا عن الشاعر حول التحكم بالذات والانفعالات.

ونحن حين نتأمل في هذه التفسيرات المختلفة والقراءات المتباينه لفكرة المعادل الموضوعي الاليوتية نرى أن هذا المصطلح مرّ برؤى مختلفة واخذ ابعاداً جديدة واصطبغ بظلال معان مختلفة، فتارة نراه قد اصطبغ بفكرة الإقناع عند غنيمي هلال، وتارة أخرى نراه قد اشتبك مع عموم النقد الموضوعي كما عند منيف موسى، ليتلون عند الأستاذ عبد الرضا علي بفكرة التعويض، ثم ليرتبط بفكرة التحكم كما عند الأستاذ جليل كمال الدين٩.

قد يستغرب البعض إذا قلنا أن هذه التفسيرات المختلفة التي ذكرها نقادنا العرب ربما لم تقترب مما أراده اليوت من فكرة المعادل الموضوعي، وسبب ذلك أن كل ما تم تقديمه من قراءات متباينة كانت ترتبط بالمنظومة الفكرية أو بما يحمله النص الأدبي من أفكار وعواطف، فالذي نعتقده أن اليوت قد طرح فكرة المعادل الموضوعي لغرض معالجة الجانب الفني والجمالي المرتبط بشكل النص الأدبي لا بمضمونه. أن مصطلح اليوت يرتكز أساسا على فكرة (المعادل) الفني أو الشكلي الذي يتعين على الشاعر تبنيه في كتابات نصه الشعري، ذلك أن قيمة الشعر المعاصر تحديدا تكمن في الشكل الذي يصوغه الشاعر لغة وصورة وإيقاعا، وإذا دققنا في هذا الموضوع فانه يمكن القول أن ما قصده اليوت في هذا المعادل هو الصورة الفنية، إذ يقول (الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد (معادل موضوعي) له، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع، أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد)١٠.

الشعر العربي الحديث:

شهد القرن العشرون محاولات شتى في سبيل تطوير الشعر العربي ليس لها نظير في تاريخ الشعر الطويل ؛ وفرق بين التطور والانبعاث ؛ لأن البارودي وشوقي وإسماعيل صبري وأقرانهم لم يطوروا هذا الشعر ؛ وإنما انتشلوه من المواضيع المنحطة التي كان قد تردى فيها في عصور الانحلال الثقافي والتخلف السياسي على السواء ؛ وحاولوا النهوض به إلى مستوياته الراقية التي بلغتها ذات يوم على أيدي كبار الشعراء القدامى من أمثال البحتري وأبي تمام واضرابهم١١.

إن محاولات التجديد المعاصرة قد بدأت بالتزامن مع بوادر النهضة العربية، ومع بدايات القرن العشرين أخذت ملامحه تتضح بصورة نزعات وجماعات تمهيداً للتحول الأوضح عند نهايات النصف الثاني من القرن ذاته صعوداً حتى الوقت الحالي١٢.

وإنَّ من يتتبع تحوّلات الشعر العربي الحديث بدقة سيجدها متعاقبة في خطها العام، إذ يمكن حصرها في أربع حركات، ولكل منها موقفها ووجهة نظرها وخصائصها وهذه الحركات هي: الشعر التقليدي، الشعر الرومانسي، الشعر الحر، وقصيدة النثر، وهي متعاقبة في الزمان متخالفة في المكان١٣، وإذا كانت الحركة الأولى أريد بها الشعر الإحيائي، فإنَّ داخل هذه الحركة تحولات ضمنية كدعوات الزهاوي إلى النظم عن شعور عصري يختلج في النفس لا عن تقليد، وتأكيده على ابتكار الجديد والنظر للقديم والحديث من جهة النزعة وليس الزمن، ثم دعوته للشعر المرسل وكذلك دعوات الرصافي للتجديد إلى حد تعاطفه مع ما سمي آنذاك بـ"الشعر المنثور" عند (جبران خليل جبران، أو أمين الريحاني) ثم جاراهم في ذلك إلى جانب (روفائيل بطي) على الرغم من أنه يفضّل الشعر المنظوم ويَعدُّ الوزن والقافية أساس الشعر، كما دعا (علي الشرقي) إلى أوزان عصرية خارج بحور (الخليل بن أحمد)١٤.

وهناك من دعا إلى ما سماه "النظم الطليق" وهو الشكل المطابق لنماذج الشعر الحر من حيث توزيع التفعيلات١٥،

وبصورة عامة فإنّ شعر النهضة لم يخرج كثيراً "الشفاهية" فقد انتقل كثير من خصائص الشعر الشفاهي في القرن التاسع عشر إلى الشعر النهضوي أيضا، فظلَّ جزء كبير منه يرتجل ارتجالا (مثل:الكاظمي) ويتبع الصيغ والقوالب الجاهزة (البارودي، الزهاوي) ويفكر بالخطابية والمنبرية والإنشاد(الرصافي، شوقي، حافظ)١٦.

توصف الرومانسية بالرحم الذي ولدت منه مختلف الاتجاهات والنزعات منذ عشرينيات القرن العشرين حيث بدايات التجديد والثورة وتداخل النزعات الواقعية والرمزية والسريالية والصوفية وصولاً إلى تبلور حركة الشعر الحر وقصيدة النثر١٧.

إنَّ المؤثرات الغربية بدأت تتضح مع دعوة (خليل مطران) لتحرير الشعر العربي في عام ١٩٠٠م واستمرار هذه الدعوة عند صدور ديوانه عام ١٩٠٨ ثمَّ ديوان (عبد الرحمن شكري) عام ١٩٠٩م وظهور مقالات العقاد والمازني التي اتخذت شكل كتاب (الديوان) عام ١٩٢١م، ثمَّ دعوة (ميخائيل نعيمة) في ديوان "الغربان" عام ١٩٢٣م، مما يشير إلى التأثر بالنقد الشعري الأوروبي، إذ يستعين مطران بالثقافة الفرنسية ويستعين كل من جماعة الديوان والمهجر بالثقافة الإنجليزية، وتضيف ترجمة (سليمان البستاني) لملحمة الإلياذة لهوميروس عام ١٩٠٤م بعداً جديداً بما حملته من ميثولوجيا وطابع أسطوري، ومع ذلك لم تلقَ هذه المؤثرات والدعوات تجاوباً عند شعراء العراق، الذين حرموا أصلاً من تعلّم أية لغة أوروبية، ما أوقعهم في اضطراب وغموض في محاولة تحديدهم لسمات الشعر العصري١٨. ومع عودة (أحمد زكي أبو شادي) عام ١٩٣٢م تتبلور حركة جماعة "أبولو" وينتقل من الدعوة إلى الشعر المرسل إلى استعمال الأوزان المتعددة، وجميع هذه المحاولات التجديدية، مهما اختلفنا حول قيمتها الفنية وأهميتها التاريخية تظلُّ في معظم تجلياتها مجموعة استجابات لقوانين التطور الداخلي للشعر التي تكتسب بالتراكم وتنوع التجارب والتلاقح والتأثر، كما أنها نوع من أنواع الدفاع الجمالي والروحي بإزاء التحديات الحضارية وصدمة الحداثة في ظل التحولات النهضوية، فضلاً عن أنها شكّلت المهاد الجمالي والرؤيوي لحركة الشعر الحر، أو لحظة الحداثة الأهم والأوسع في تاريخ الشعر العربي المعاصر١٩.

حركة الشعر الحر:

في أواخر العقد الرابع من القرن العشرين نهض بعض الشعراء العراقيين الشباب بموسيقى الشعر العربي عن طريق التحرر من بعض القيود التقليدية، وما اتسمت به من انضباط شكلي ؛ وذلك لكون القصيدة القديمة شكلاً موسيقياً مفتوحاً ؛ يمكن أن تتكرر فيه الوحدة الموسيقية إلى ما لا نهاية سواء أكان ذلك الشكل قائماً على شطرين أو على أساس توشيحي متنوع متكرر جاء كموروث ثقافي٢٠.

يرى الدكتور عبد العظيم السلطاني: إن القصيدة القديمة كانت بيتا إنما يكون صحيحاً وواقعا حين ينظر إلى الأمر من جهة الصيرورة والتداول، وإذا نظرنا البنية التركيبية فلن نجدها سوى شطر شعري وليس بيتا، إذ يكرّر الشطر شكله ليكون بيتا (شطر×٢) فالشطر الشعري هو الحجر الأساس في نظام الصيغة، ومن خلال نسخ نفسه، تتألف القصيدة بشكلها الهندسي المعروف، فتكون بذلك هي الصيغة الكلية الكبرى، بصرف النظر عن طول القصيدة الذي لن يؤثر شيئا في الشكل الهندسي للقصيدة، لأن الطول يعني إضافة أبيات تشكل هيكل القصيدة٢١. وعلى هذا فقد أضيف إلى الوزن التقليدي في القصيدة القديمة قيد تشكيلي جديد ؛ لكنه أكثر حيوية وامتلاء، هو قيد الإيقاع ؛ ولم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذان، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق٢٢.

لقد كان الرواد الأوائل لا يرون أن انتحالهم شكلاً جديداً تعبيرا عن موقف فكري، أو انتماء سياسي أو عقائدي، وإنما كانوا يبحثون عن شكل يفرغون فيه مشاعرهم الرومنطيقية على نحو تحليلي، لم يعد يسعفه الشكل القديم، وإذا أنت قارنت بين ديوان عاشقة الليل، وشظايا ورماد، لنازك أو أزهار ذابلة، وأساطير للسياب، أو ملائكة وشياطين، وأباريق مهشمة للبياتي، أو بين قصائد صلاح عبد الصبور، ذات الشطرين، وقصائده المتفاوتة في تفعيلاتها، لم تجد تغيرا كثيرا إلا في السمة التحليلية، والتطوير القصصي، وإذا كانت الانتماءات والمواقف غير واضحة حينئذ فان الاتجاهات الشعرية نفسها كانت كذلك أيضا٢٣.

الرمز عند نازك الملائكة معادل موضوعي:

أجمع الأدباء والنقاد وأصحاب

الفنون، على أن الإحساس والجمال متفاوت المفهوم بين طبقات الناس ؛ فمنهم من هو مرهف الإحساس رقيق العواطف تتأثر مشاعره بأدق الحيثيات ؛ أما الجمال فهو أكثر تشعباً فلو تابعناه في سياق تاريخي نجد أول القائلين به ويعرفه (انه جمال الذات البشرية) وبذلك يصبح الجمال كل شيء في الحياة ؛ بما في ذلك القبح فهو جمال عند الآخر ؛ ولو تابعنا حياة نازك الملائكة سنجد تلك المبدعة رسمت حياتها بما رأت، ولم تعيقها أو تهيمن عليها الظروف الاجتماعية آنذاك فهي متطلعة وواعية ذات أفق واسع تعلمت بعض الفنون التي كان يستحيل على امرأة أن تقترب منها ؛ فهي الأديبة والشاعرة والناقدة وصاحبة بصمة كبيرة وضعت في تاريخ الأدب الحديث ؛ فيكفي فخراً عندما يذكر الشعر الحر يشار إليها.

فالرمز عند نازك الملائكة، هو معادل موضوعي لو قرء قراءة ثقافية وفق الجملة الثقافية والمؤلف المزدوج ؛ فهي تقول في قصيدة مأساة شاعر:

أيها الشاعرُ الذي يسهرُ الليـ
ـلَ وحيداً مستَغرقاً في الجمود
مُحْرِقاً روحَهُ بَخُوراً على حبِّ
(أبـولـو) ووحـيـه الـمـنـشـود ٢٤

نلاحظ أن الشاعرة تحاكي الشعراء برمزية عالية، وقد أفصحت عن إلهامهم، ودواعي خلوتهم وإن وحي الإلهام هو (أبولو) ؛ فالشاعر يتذرع وينذر نفسه لأجل إرضاء وحي إلهامه فـ (أبولو) جملة ثقافية بامتياز، والجملة الثقافية فيها نفعية، ووصفية، وتاريخية ؛ (فابولو) إله إغريقي وهذا ما تعارفت عليه شعراء العالم ؛ فنفعيته كونه جملة ثقافية هو إله الشعر، وإله الرسم، وإله الموسيقى، لذا نجد كل أصحاب هذه الفنون تتغنى به، فعندما حاكت الشاعر وقالت له (أبولو) قد أوصلت للشاعر الإحساس نفسه الذي كانت تقصده، وأما وصفيته، فهو إله النبوءة، وإله الوباء والشفاء، وإله التألق، وإله الحراثة، يملك جمال ورجولة خالدة، وهذا ما يتمناه الشعراء والأدباء وأصحاب الفنون الأخرى، إذاً فالمعادل الموضوعي باقٍ في ما أرادت من إحساس في نفس المتلقي ؛ وأما تاريخيته فتعود إلى كتب الإغريق وملاحمهم وقد ذكر في كتب أدبائهم وشعرائهم، بما في ذلك كتبهم المقدسة، فإذا هو رمز كبير يحلم الكل به وبمرضاته، وهنا تجدر الملاحظة، إن الشاعرة وشجت بين نفعية ووصفية وتاريخية الرمز (أبولو) لتكون معادلاً موضوعياً يشع إحساسه على الشعراء والأدباء وأصحاب الفنون الأخرى لذا اختارت لهم (أبولو).

ونرى أن المؤلف المزدوج قد وجد معادلاً موضوعياً من خلال ما أرادته الشاعرة ؛ فـ(أبولو) نسق تاريخي مكتنز بذاكرة الأدباء والشعراء، لذا نرى هيمنة واضحة على المتلقي من خلال ذكر المؤلف الفرد لـ(أبولو)، وجاء دور المؤلف الرمز (الثقافة) فتعانقا فولدا إحساس جمعي مشترك على ألا شعور من خلال ما أملاه المؤلف الفرد والمؤلف الرمز، فتجلى المعادل الموضوعي على الجميع.

التشكيل الكتابي معادل موضوعي:

لقد بدأ الشعر الحديث يبحث عن سبل تعزز من دور الكلمة والرغبة في التخلص من رتابة ما يعوق، وهذا ما جعل الشعر يقتحم طرائق جديدة، تنسجم مع الذوق المستجد ليعطي مفهوماً مضافاً إلى شكل القصيدة ؛ وإن أمراً كهذا عند وجهة النظر التي ترى بأن تجاوز الشعراء الأنموذج القديم، تعني في كل الأحوال تخطي مرحلة تلقي النص الشعري بالآذان، إلى مرحلة جديدة يمكن القول عنها بأنها مرحلة التلقي البصري للعين، إذ صرنا معها نبصر القصيدة قبل أن نقرأها٢٥.

إن أهمية الفضاء المتنوع -التشكيل الكتابي- الذي يمكن أن يمتد من النظام المكاني بتوزيع مفردات النص طباعياً على فضاء الصفحة، وبما يمنح النص الأدبي طاقة شعرية، مروراً بنوع الكتابة، أفقية، أو عمودية، وكذلك الرسوم والأشكال والهوامش ؛ وتنتمي هذه التقنيات إلى أرحام فنون متنوعة، ووسائل تقنية مختلفة، ومن بين التقنيات ما هو مستمد من قدرات الرسائل الطباعية الحديثة وإمكاناتها، كالكتابة المائلة والمُمَطَّطَة والخط المختلف ودرجة لون المكتوب، ويمكن لهذه التقنيات أن توظف في دلالة النص الشعري، فبنية النص غايتها أن توصل ما أراده الشاعر بشتى الطرق وإن بعدهِ عن مستوياتها الألسنية (الصوتي والدلالي والتركيبي)، لتحتضن فضاء النص، وبدوره يفتح لنا آفاق واسعة من بينها طُرُز الكتابة -والمقصود- نظام رسم هيأة النص الخارجية وطريقة توزيع الألفاظ على صفحة الورق٢٦.

قراءة من قصيدة بيروت للشاعر محمود درويش:

هل تعرف القتلى جميعاً؟!

والذين سيولدون...
سيولدون
تحت الشجر
وسيولدون
تحت المطر
وسيولدون
من الحجر
وسيولدون
من الشظايا
يولدون
من المرايا
وسيولدون
من الهزائم
يولدون
من الزَّوايا
وسيولدون
من الهزائم
يولدون
من الخواتم
يولدون
من البراعم
وسيولدون
من البداية
يولدون الحكاية
يولدون
بلا نهاية.
وسيولدون ويكبرون ويقتلون
ويولدون ويولدون ويولدون.

إن التكرار في النص وبكل مستوياته يعمل على تحريك فاعلية الزمن، فهو ينشأ من ثبات لحظة شعورية قبل أن تستأنف الذات سيرها في خط إبداعها الأفقي للزمن الشعري، وهو ينتج عن عوامل متداخلة يمكن إرجاعها أولا إلى الرغبة في تحقيق إشباع شعوري في لحظة زمنية ثابتة ويمكن إرجاعها ثانيا إلى الرغبة، في محاولة تحقيق قدر من التناغم والتآلف الموسيقي اللذين يثريان الجوانب الإيقاعية والدلالة للقصيدة٢٧.

فمن الملاحظ أن التكرار في القصيدة بين المعادل الموضوعي، من خلال الدلالة النسقية (فلسفة الشاعر) في الموت، فالموت عنده هو ولادة جديدة يتوعد ويهدد من خلالها، فضلاً عن الأنساق المضمرة التي تبين جماليتها من خلال محاكاة بنية الفكر العربي التي أصبحت ثقافتها منحنية.

فاستفهام الشاعر بقوله: (هل تعرف القتلى جميعاً؟!) تجلى المعادل الموضوعي وأوصل الشاعر فكرة الإحساس إلى المتلقي، فهو سؤال باستفهام وتعجب وجواب اتضح من النسق المضمر عند الشاعر بجوابه: (والذين سيولدون(....، فيريد الشاعر أن يوصل أن القتلى ليس لهم عدد معين معروف من خلال المجازر المرتكبة بحقه، أما الذين يولدون فبعدهم ثلاث نقاط، وهنا تدخل رمزية التشكيل الكتابي لتحيل إلينا رؤية الشاعر بتوعية الأحاسيس وإرسالها إلينا من خلال تهريب الأنساق الثقافية وإثارة الثقافة الجمعية المكتنزة في الذاكرة العربية.

حاول الشاعر بتشكيل قصيدته أن يرسم كلمةً وبعدها كلمتين:

سيولدون
تحت الشجر
وسيولدون
تحت المطر

فجاءت (سيولدون) وهي مضارعة مستقبلية، موحدة تنفرد في السطر عمودية، ترتكز على قاعدة من سطر بكلمتين مثل: (تحت الشجر) (تحت المطر) أي كثرة التوالد من الخير والإيمان، فالشجر خير والمطر خير، وجاء بعدها:

وسيولدون
من الحجر
وسيولدون
من الشظايا

يبدو أن الشاعر بدأ يصاب بالإحباط فقد أرسل لنا صورة حسية ضعيفة بكلمة (وسيولدون) التي تعبر عن تكابر بالإصرار، (من الحجر) فثورة الحجارة في فلسطين ماتت في ريعان شبابها، ومزقها القتل والسجن ثم يقول: (من الشظايا) الشظايا تولد الموت، فعاد إلى الدلالات النسقية وفلسفته في الموت فكما ذكرنا الموت عنده ولادة جديدة.

تغيرت لغة الشاعر فبعد أن كان يتكلم بصوت يدوي بالحماسة والتحضيض، تجلى عليه الانكسار بالتدريج فكان يقول: (سيولدون)، ثم ضعفت (وسيولدون) بعداها جاءت (يولدون) بصوت مهموس خجول ضعيف، لا يكاد أن يُسمع، قد بان عليه الإرهاق والتعب، من المواقف المتخاذلة التي نهشت جسد الأمة العربية، فبعد أن كانت قوية بعروبتها ؛ أصبحت خاوية ونست قضيتها المركزية والرئيسة.

(من المرايا) فهو يتمنى أن تبقى الصور الجميلة العالقة في الذاكرة باقية كهيأة المرايا العاكسة على ضمير الإنسان، ثم يعود ويؤكد خيبته في الأمة العربية ويقول: (وسيولدون) أي المتخاذلين والتابعين فهنا استعمل التورية الثقافية في ذم الحكام الذين باعوا كلمتهم بدلالة قوله: (من الهزائم)، وعاد إلى الجزع وقال: (يولدون) (من الزوايا) ويبدو

أنه قد فقد إيمانه بالذين يدعون الدين، والمنظرين للأخلاق، الذين يقولون ما لا يفعلون.

يولدون
من المرايا
وسيولدون
من الهزائم
يولدون
من الزَّوايا

كرر (وسيولدون) (من الهزائم) ثانيةً، ويبدو أن هذا ما يجول في فكر الشاعر، وقد بدت عليه علامات الغضب، فكان يستعمل التورية الثقافية في التعبير عن أفكاره، فتكرار (وسيولدون من الهزائم) دلالة على المواقف غير النبيلة والمخزية الذي يولد منها الجبناء من الحكام فهنا قد اجهر وأعلن غضبه.

(يولدون) (من الخواتم)، عاد للهمس وانكسار النفس، وجدد عدم ثقته بالمدعين للدين والمرائين وسلاب حقوق الناس المتأسلمين الجدد أصحاب الخواتم، بدلالة صارخة تارةً ذكرهم أصحاب الزوايا والأخرى أصحاب الخواتم.

وسيولدون
من الهزائم
يولدون
من الخواتم

(يولدون) (من البراعم)، البرعم نسق تاريخي في الذاكرة ولطالما تغنت به الشعراء العرب، لحداثته في الحياة وهو جميل يافع ونقي، فيبدو أن الشاعر أراد أن يحاكي إحساس العرب بعد اليأس من مواقفهم فأراد لهذا البرعم النقي أن يلد برعم آخر صغير لا يعرف الدجل ولا النفاق، وأراد به عودة الهوية العربية الصادقة الوفية.

(وسيولدون) (من البداية) وهنا تعالى الصوت فالبراعم هي بداية، فأراد التجديد الذي يعيد الأمة إلى ذاكرتها وموروثها الثقافي الذي ابتعدت عنه، وذهبت تتغنى بثقافات من يريد الشر بنا.

يولدون
من البراعم
وسيولدون
من البداية

(يولدون الحكاية) عاد الشاعر إلى التفاؤل والتفاني، ويرى أن هذه المحنة التي تمر بها فلسطين والأمة العربية ما هي إلا حكاية ستكون للتسلية في المستقبل القريب، و(بلا نهاية) بقاء الشعب الفلسطيني والعربي في بحبوحة العيش إلى ما لا نهاية.

(وسيولدون ويكبرون ويقتلون) وهنا يستقر الشاعر ويبث لنا الإحساس الذي يريده ويكون فيه معادلاً موضوعياً، بقوله: (ويكبرون) أي استمرار الحياة عنده بلا انقطاع (ويقتلون) القتل جاء هنا كونهم سيدافعون من جديد عن أي اعتداء يصيبهم ويصيب بلدهم ؛ (ويولدون ويولدون ويولدون(فالتكرار والتوكيد جاء هنا لفسحة الأمل الافتراضية التي خلقها الشاعر وجعل لها صورة ملحة في فكره، وزيادة الحماس والتمسك بالقضية العربية المركزية بدون توقف.

يولدون الحكاية
يولدون
بلا نهاية.
وسيولدون ويكبرون ويقتلون
ويولدون ويولدون ويولدون.

الخاتمة

وفي نهاية المطاف وبعد أن أتم البحث رحلته مع المعادل الموضوعي خرج بعض النتائج:

- لم يحظ المعادل الموضوعي بدراسة مستوفية فاحصة وبقراءة واضحة تلامس المعرفة والإحساس.
- لم يجد المعادل الموضوعي تعريفاً متفقاً عليه، وذلك لكثرة الآراء والتوجهات من أديب إلى آخر.
- تحاكا الشعر الحر مع الذات الأدبية في الوطن العربي، وأصبح علامة مضيئة للباحثين والأدباء والشعراء المحدثين.
- بعض رواد الشعر الحر ليس لديهم موقف فكري، أو انتماء سياسي أو عقائدي، وإنما كانوا يبحثون عن شكل يفرغون فيه مشاعرهم الرومنطيقية على نحو تحليلي.
- التشكيل الكتابي كسر الرتابة الشفوية، وأصبح عصر التلقي البصري للعين، إذ صرنا نبصر القصيدة قبل أن نقرأها.

الهوامش

١ - ينظر: موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب:٦٨١.

٢ - ينظر: نفسه: ٦٨٢.

٣ - ت. س.اليوت والمعالج الموضوعي، شايع هذال الوقيان: ٤٣٦٥،٣٠.

٤ - النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ٣١٩.

٥ - ينظر: اليوت عند النقاد العرب، فؤاد مطلب مخلف:٩٩.

٦- ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال:٣٢٠.

٧ - الشعر العربي الحديث في لبنان، منيف موسى: ١٧٣.

٨ - ينظر: اليوت عند النقاد العرب، فؤاد مطلب مخلف:١٠٠.

٩ - ينظر: نفسه.

١٠ - ينظر: اليوت عند النقاد العرب، فؤاد مطلب مخلف:١٠١.

١١ - ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل:٤٣.

١٢ - ينظر: مشروع الحداثة الشعرية في العراق، كريم جغيدل مطرود:١٦٩.

-١٣ ينظر: أوهاج الحداثة/ دراسة في القصيدة العربية الحديثة، نعيم اليافي:١٢.

١٤ - ينظر: مشروع الحداثة الشعرية في العراق، كريم جغيدل مطرود:١٧٠.

١٥- ينظر: في الشعر العربي الحديث، أحمد مطلوب: ١٩-٢٠.

١٦- ينظر: مئة عام من النقد- الأصول الثقافية والمرجعيات الاتصالية للنقد الحديث في العراق، سعيد الغانمي:٨٠.

١٧- ينظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك: ٦٣.

-١٨ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق- اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، علي عباس علوان:٩٨-٩٩.

١٩ - ينظر: مشروع الحداثة الشعرية في العراق، كريم جغيدل مطرود:١٧١.

٢٠- ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل:٦٤.

٢١ - ينظر: نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة، عبد العظيم السلطاني:١٨٨.

٢٢ - ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل:٦٦.

٢٣ - اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس:١٨.

٢٤ - الأعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة:٩٥.

٢٥ - ينظر: سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية، أياد عبد الودود ؛ إسراء إبراهيم:١٠١.

٢٦ - ينظر: فسحة النص، عبد العظيم السلطاني:٨٣-٨٤.

٢٧ - ينظر: زمنية التشكيل الشعري، بشرى البستاني، مجلة الموقف الأدبي، العدد٣٣ :٣٦.

المراجع

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، مجلة عالم المعرفة، العدد٢، (الكويت، ١٩٧٨م).
- الأعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة، دار العودة، (بيروت، ٢٠٠٨م).
- اليوت عند النقاد العرب، فؤاد مطلب مخلف، مجلة جامعة الانبار للغات والآداب، العدد٣، (سنة ٢٠١٠م).
- أوهاج الحداثة/ دراسة في القصيدة العربية الحديثة، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دمشق، ١٩٩٣م).
- ت. س.اليوت والمعالج الموضوعي، شايع هذال الوقيان، مجلة عكاظ الالكترونية، العدد ٤٣٦٥،٣٠ (مايو ٢٠١٣م).
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق- اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج، علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، ط١، (بغداد، ١٩٧٥م).
- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، دار الآداب، (بيروت، ١٩٨٣م).
- زمنية التشكيل الشعري، بشرى البستاني، مجلة الموقف الأدبي، العدد٣٣.
- سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية، أياد عبد الودود ؛ إسراء إبراهيم، مجلة جامعة ديالى، العدد-٦٣، (ديالى،٢٠١٤م).
- الشعر العربي الحديث في لبنان، منيف موسى، دار العودة، (بيروت، ١٩٨٠م).
- الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، (بيروت، د.ت).
- فسحة النص، عبد العظيم السلطاني، المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ط١، (بنغازي،٢٠٠٦م).
- في الشعر العربي الحديث، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، (بغداد، ٢٠٠٢م).
- مئة عام من النقد- الأصول الثقافية والمرجعيات الاتصالية للنقد الحديث في العراق، سعيد الغانمي، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، (دمشق، ٢٠٠١م).
- مشروع الحداثة الشعرية في العراق، كريم جغيدل مطرود، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى الجامعة المستنصرية، (بغداد، ٢٠٠٨م).
- موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، (القاهرة، ٢٠٠٣م).
- نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة، عبد العظيم السلطاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، (بغداد، ٢٠١٠م).
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، (لبنان، ١٩٧٣م).