

تشكيل القصيدة عند صلاح عبد الصبور

(المفهوم والرؤية)

صباح لخضاري

أستاذة مكلفة بالدروس

معهد الآداب و اللغات

المركز الجامعي مولاي الطاهر سعيد

توطئة:

ستقوم هذه الدراسة بإبراز الرؤية النقدية النظرية لبناء القصيدة الشعرية من منظور صلاح عبد الصبور، الذي يعد من أبرز الشعراء النقاد المعاصرين، كما ستحاول استجماع آرائه النقدية التي دوّن فيها مفهومه لكيفية إنشاء القصيدة وتشكيلها، هذا المفهوم الذي ربطه باللوحة التشكيلية وبفن النحت و الرسم إجمالاً، ومن هذه الرؤية يلتقي عبد الصبور مع عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) الذي يرى أن الشاعر كالرسام والنحات، يدهش المتلقي (الناظر) بتساويره وتماثيله "فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروّعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التساوير التي يشكلها الخذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر، كما أن تلك تعجب وتخلب... وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه... فقد عرفت قضية الأصنام وما كان عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور..."¹

إن التقاء عبد الصبور مع الجرجاني في حقيقة الأمر، كائن في الفكرة العامة التي تشبه الشعر بفن الرسم، وليس في المبدأ الفكري

والأساس الإيديولوجي والفلسفي المكون لهذه الرؤية، ذلك بأن صلاح عبد الصبور أولى اهتمامه بالتراث الشعري العربي، و نادى بإعادة قراءته قراءة معاصرة تعتمد على الآراء النقدية والتيارات الفكرية والفلسفية الغربية المعاصرة وبخاصة آراء إليوت في التراث، و لم يأبه بالنقد الأدبي العربي القديم، وبتنظير الجرجاني الذي فاق ما توصل إليه نقاد الغرب وبلاغيوه.

ونتيجة لهذا التأثير، فعبد الصبور متفق في الفكر والاتجاه مع سدنة فكره - كما سماهم- الرومانسيين والتصوريين... أمثال : كولردج (kolridge)، وليام هازلت (w.Hazlet) شللي (shelly)، ماتيوارلوند (M.Arlande)، عزرا باوند (Ezra pound)، ت.س. إليوت (T.S. Eliot) وغيرهم...

ونجد على رأس هؤلاء السدنة، نتشه (Nietzsche) المعلم الذي مست أفكاره قلب عبد الصبور وفكره، وجعلته و هو الطفل القروي يصطدم بصيحته التي أطلقها في العالم مبشرا ب(موت الإلاه)، وكان لهذه الصيحة أثرها البالغ في حياة عبد الصبور الفكرية، الإبداعية والنقدية.

لذلك كانت نظرية صلاح عبد الصبور الأدبية- والفنية بصفة عامة- متشكلة من آراء نتشه في ماهية الفنون ومنبعها ووظيفتها، والتي تعود إلى الأصول اليونانية المتجذرة في التاريخ الإنساني كما أن هذه النظرية تبلورت أيضا بآراء الرومانسيين وتنظيرات إليوت ومعتقدات الوجوديين.. وبآراء كل الاتجاهات التي مست قلب صلاح عبد الصبور وفكره، سواء الغابرة منها أم السائدة في عصره.

مفهوم صلاح عبد الصبور للتشكيل:

كغيره من الشعراء النقاد المعاصرين كان صلاح عبد الصبور مهتما ببناء القصيدة وتشكيلها، هذا الاهتمام الذي زادت شدته عندما ارتبط أكثر بالفنون التشكيلية و حاول تذوق فن التصوير.

فربط بذلك بين الشعر و الرسم التشكيلي بل و بين الفنون جميعا في الإبداع و الغاية، إيمانا منه بأن الشعر إنما هو فن من الفنون الجميلة يقول في هذا الصدد: "... أصبح الشعر فنا من الفنون السمعية و البصرية كالموسيقى و الرسم في إبداعه و قصده، غير أن أدواته الكلمة، و أداة سواه النغم أو الخط و اللون."²

فصلاح عبد الصبور إذن يعتبر الشعر فنا من الفنون و هو أكثر ارتباطا و تشابها بفن التصوير أو الرسم التشكيلي مع احتفاظ كلا الفنين طبعاً بخصوصيتهما.

بل إن هذا الارتباط في — نظره — هو ارتباط وثيق، خاصة و أن منبع كل من الشعر والرسم واحد كما في نظر نتشه الذي يرى أن منبع الفنون كلها هو " ديونيزيوس إله النبيذ والمتعة و رمز امتلاك الحياة بالفرح، و دليل الحركة المنتشية و المغامرة، إله يلهم الرقص والموسيقى و الغناء، أما أبولو فهو إله السلام النفسي و السكينة الروحية، يوحى بالمنطق و التأمل الفلسفي، و يلهم أتباعه فنون التصوير و النحت و الشعر الملحمي "³.

و من هذا المنطلق وجب في نظر عبد الصبور الجمع بين العقل و الإلهام، بل أن يسبق العقل الإلهام، و إن كانت " ساعة الإلهام نفسها ساعة مقدسة تلقائية عفوية مليئة بالبهجة والعذاب معا."⁴ و حتى يتمكن الفنان من إبداع فن عظيم، ينبغي عليه إرضاء أبولو و ديونيزيوس ذلك بأن " الفن العظيم في نظر نتشه هو الذي يستطيع أن يخدم هذين السيدين في وقت واحد بأن يجمع رقصا و نحتا معا، يجمع بين خصائص الفنين، فرحة الحياة

في الرقص و كمال التصميم في النحت "5 أو هو الذي يجمع بين الفرح و التأمل في الذات ليشكل " بهجة مشوبة بحزن."6

و صلاح عبد الصبور و إن عدل عن فكرة " موت الإلاه " و أدرك بعد كفر، أن كل إضافة إلى الخبرة البشرية هي خطوة نحو الكمال أو هي خطوة نحو الله، فإنه ظل متأثراً بفكر نتشه الإلحادي و كذا بالفكر الوجودي في فكره و نقده، فقد كان بوسعه أن يعبر عن رأيه و تصوره للفن العظيم الذي يشترط فيه اجتماع المتعة و الحكمة، أو البهجة المشوبة بحزن، محققاً بذلك رغبات النفس و الفكر، بتعبير أنقى و أتقى من تعبير نتشه الوثني الذي كان يعيد اجتراره في كل كتاباته النقدية معتزاً بهذا الاجترار و الاعتقاد، بل داعياً كل النقاد و المبدعين إلى الإيمان به بقوله: " و هنا أبادر إلى القول بأن ما رآه نتشه حول المأساة الإغريقية جدير بأن يراه الناقد حول كل أشكال العمل الفني و الأدب بدءاً من الخاطرة المنظومة (الایيجرام)، حتى الملحمة."7

و كأن الغناء و الرقص و الفرح و الرسم و النحت، لم يظهر إلا من خلال هذه العبادة الوثنية، أو كأن الإنسان لم يكن فناً أو مبدعاً من قبل أن يصنع هذه الآلهة، و يتجمع حولها للغناء و الرقص و الرسم و النحت.

إن هذا الاعتقاد مبالغ فيه، فنحت هذه الآلهة و غيرها في حد ذاته فن، فالإنسان منذ نزل على هذه الأرض، عرف الفرح و الحزن، الضحك و البكاء، اللذة و الألم، الحكمة و التهور، العدل و الظلم... و من ثم لا نستطيع أن نرجع أصل الفنون جميعها إلى هذه العبادة الوثنية، أو حتى إلى العهد اليوناني، لأن الفن و الإبداع والاختراع قد لازم الإنسان منذ أول وهلة هبط فيها إلى الأرض.

و من منطلق هذا الاعتقاد التشوي، كان صلاح عبد الصبور يؤمن بالإلهام الذي ترفده الخبرة والثقافة الواسعة في الشعر، لذلك لم يكن غريبا أن يتبنى في نقده المصطلحات الصوفية في تفسير مراحل تكوين القصيدة والتي تناسب مفهومه لمصدر الشعر العلوي، و أن يتبنى في الوقت نفسه رؤية الفنانين التشكيليين في بناء القصيدة، خاصة إذا كانت فكرة التشكيل تنبع من "الإقرار أن القصيدة مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، و لكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيما صارما"⁸.

وحتى لا يقع أي لبس للقارئ أثناء قراءته هذا الإقرار، قام عبد الصبور بتوضيح موقفه وتصوره قائلا: " و قد يجد القارئ تناقضا بين ما أقره الآن عن التنظيم الصارم للقصيدة بحيث لا يند جزء منها عن تناسقه مع بقية الأجزاء الأخرى و تكامله معها تكاملا مقفولا، و بين ما سبق أن قلته عن مرحلة " التلوين و التمكين " في خلق القصيدة. فحديث التنظيم يوحى بالإرادة العاقلة، و الحساب الدقيق و الوعي اليقظ، و حديث التلوين و التمكين قبل ذلك يوحى بالعفوية و التلقائية، أحد القولين ينبع من حوار العقل، و يكاد أن يجعل من القصيدة عملا غائيا مقصودا لذاته، و ثانيهما ينبع من حوار النفس أو الروح، و يكاد أن يجعل من القصيدة لعبا ممتعا مستغنيا بذاته عن الغاية"⁹.

إن المتتبع لتصور صلاح عبد الصبور النقدي، يجد رؤاه متناسقة و متساوقة، وذلك ناتج عن أن منطلقاته النقدية و أحكامه إنما نابعة من فكر و رؤية، و عن منهج نقدي منظم، و عن مفهوم خاص للفن و الحياة، هذا المفهوم الذي اكتسبه الشاعر الناقد بالجهد الجهيد، الذي كان يبذله في البحث عن المعرفة بين رفوف المكتبات، و بين صفحات الكتب الصفراء و البيضاء وسطورها، و السماع الجيد للمفوهين من المثقفين و العارفين و

العلماء و الفنانين... ليكون لنفسه في الأخير رؤية خاصة في الفن و الحياة،
مقرا بمنابع أفكاره و مفاهيمها في غير ما تخرج أو خجل.

ثم إن صلاح عبد الصبور أكد أن ما ذهب إليه من وجوب اجتماع
الإلهام و العقل في العمل الفني، مفهوم يتبناه أغلب الدارسين و النقاد فقال "
و ثمة دارسون آخرون يرون في الفن نوعا من اللعب، و لكنه لعب له معنى
يميزه عن لعب الأطفال و هنا يمثل المعنى الجانب الأبولوجي في الفن بينما يمثل
اللعب ذاته الجانب الديونيزيوسي النشوان" ¹⁰.

لقد متح عبد الصبور تصور و مفهومه للتشكيل، من الآراء النقدية
و الأفكار الفلسفية و الجمالية للفلاسفة و نقاد الأدب و الفنون التشكيلية
الذين انطلقوا في تصنيف الفنون من طبيعة مادها الفنية، فصنفوها " إلى فنون
زمانية و فنون مكانية، فأما الفنون الزمانية فهي الموسيقى و الفنون التي
تتعامل بالكلمة، و أما الفنون المكانية فهي التي تأخذ حيزا في المكان و
تنطلق منه و تقوم أساسا عليه و تقدم الزمان بواسطة المكان، و هي ما سميت
بالفنون التشكيلية و هي: فن الرسم، فن النحت و فن العمارة، فن
الزخرفة." ¹¹

و مما يدل على معرفة صلاح عبد الصبور بالفنون التشكيلية و
ثقافته فيها، ما شهد به الرسام التشكيلي فتحي أحمد عندما قال: " و لقد و
جدت فيه الشاعر الكامل الذي يحدثني عن الفن التشكيلي حديث الدارس
العالم بأصول المذاهب و المستحدثات العالمية في الفن التشكيلي..." ¹² بل إن
صلاح عبد الصبور كما يؤكد فتحي أحمد قد انطلق في مفهومه للفن
التشكيلي من آراء النقاد و الفلاسفة الذين صنفوه تصنيفا زمنيا و مذهبيا.

فصلاح عبد الصبور لم ينطلق من فراغ في فهمه للتشكيل، بل كان
له اطلاع واسع في الفنون التشكيلية بصفة عامة و الرسم التشكيلي بصفة

خاصة، لذلك كان من أبرز الشعراء والنقاد في الوطن العربي الذين طبقوا في شعرهم و نقدهم أحكام الفنون التشكيلية، و قد أكد هذا أحمد فتحي بقوله: "... لم نجد شاعرا من شعراء العرب المعاصرين حفل شعره بتحقيق الاتجاهات التشكيلية المعاصرة قدر ما حققه الشاعر صلاح عبد الصبور فقد كان أول تنبه لذلك، و استوعب أسس ملاحظها و قيمها الاستطيقية و مقوماتها الشكلية و فلسفتها الموضوعية والجوهرية، و تم له مواكبة الفكر العالمي في قصائده، فأضاف إلى شعره الجديد أبعادا لم يرق شاعر عربي لبلوغها، فحفل شعره بالرومانسية و الرمزية و السريالية و التعبيرية و الواقعية الجديدة"¹³.

و قال أيضا: " فجاء نتاج شعره يحمل أبعادا غنية بالقيم الشكلية، و بنائية متحررة ومتنوعة، تواكب مستحدثات الفن التشكيلي و اتجاهاته، داخل إطار شخصية محددة و مكتملة ومتفردة، توافرت لها عوامل النضج الفني و تحقيق الأصالة "¹⁴.

إن هذه المعرفة و الثقافة الواسعة في الفنون بمختلف أنواعها، و اكتساب المهارة النقدية مع مرور الزمن بالمطالعة المستمرة، و البحث الدائم عن المعارف ، هو ما دفع صلاح عبد الصبور إلى الانشغال بفكرة التشكيل في القصيدة لذلك قال: " لقد بت أو من أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مميزات وجودها. و لعل إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير، و هي محاولة جاهدة أعانتني عليها رؤيتي لكثير من متاحف العالم الكبير، و سعي لاقتناء كثير من المستخرجات الفنية بعد ذلك و خلاله، وكانت خيوط الفكرة عندئذ تتجمع في ذهني، فلما حاولت النظر في ما أحب من قصائد الشعر من خلالها، وجدتها تنير لي كثيرا من غوامض الاستحسان ... "¹⁵.

و في حقيقة الأمر ما اتجه صلاح عبد الصبور و تصوره إلا امتداد لآراء الشعراء و النقاد والفلاسفة من قبله، إذ نجد أن أفلاطون هو أول من جمع بين الشاعر و الرسام و جعلهما في مرتبة وحدة لمحاكاة كل منهما للطبيعة، ليليه أرسطو الذي قرن التصوير الشعري بالرسم والتصوير ومن قبله قال سيمونيدس " الشعر رسم ناطق و الرسم شعر صامت. "16 و لعل هذه المقولة شافية كافية، تغني عن الخوض في استشهادات و آراء أخرى للفلاسفة و النقاد والشعراء العرب والغربيين، القدماء منهم و المحدثين، لأنهم كانوا و لا زالوا يحملون التصور نفسه في الجمع بين الشعر و الرسم، و لكن مع تغير في الرؤى و تطور في الذوق الفني و نموه، الناتج عن التطور الحضاري في كل الميادين.

لقد أصبحت القصيدة رسماً بالكلمات و عزفا بإيقاعاتها الداخلية في مقابل الرسم بالألوان في لوحات الرسم التشكيلي، و العزف بالآلات في السمفونيات الموسيقية، فهي تجمع بين الزمان و المكان في صورها الفنية و لوحاتها التشكيلية، ذلك بأنها تجمع بين النغم و اللون، موحية في الآن نفسه بالتشكيل الزماني و المكاني.

و هذا هو طريق الفن العظيم عند صلاح عبد الصبور الذي يقول: " إن المقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر و جواز مروره إلى عالم الفن العظيم "17. و يظهر الرسم التشكيلي بالكلمات عند عبد الصبور جلياً في قصيدته " تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية"، التي رسمها بكلماته، معوضاً الأصباغ و أدوات الرسم بأدواته الفنية الخاصة، فكانت اللوحة/القصيدة:

عَنَّا صِرُ الصُّورَةُ لَوْنٌ رَمَادِي،
سَمَاءٌ جَامِدَةٌ

كَأَنَّهَا رَسْمٌ عَلَى بَطَاقَةٍ
مَسَاحَةٌ أُخْرِى مِنَ الثَّرَابِ وَ الضَّبَابِ
تَنْبِضُ فِيهَا بَضْعَةٌ مِنَ الْعُصُونِ الْمُتَعَبَةِ
كَأَنَّهَا مُخَدَّرٌ فِي غَفْوَةِ الْإِفَاقِ
وَ صُفْرَةٌ بَيْنَهَا، كَالْمَوْتِ، كَالْمُحَالِ
مَنْثُورَةٌ فِي غَايَةِ الْإِهْمَالِ
(تَوَافِذُ الْمَدِينَةِ الْمُعَذَّبَةِ)
الْحَرَكَةُ

مَحْبُوسَةٌ،

ثَقِيلَةٌ،

هَامِدَةٌ.

الإِطَارُ

قَلْبِي الْمَلِيءُ بِالْهُمُومِ الْمُعْشَبَةِ
وَ رُوحِي الْخَائِفَةُ الْمُضْطَرَبَةُ
وَ وَحْشَةُ الْمَدِينَةِ الْمُكْتَبَةِ¹⁸.

إن هذا العشق للفن التشكيلي جعل أشعاره عبارة عن رسومات
فنية لما فيها من تقنيات الرسامين بل حتى مصطلحاتهم التي نلمسها في صوره
الشعرية، والتي نشاهد بأعيننا ألوانها، وندرك تأثيرها بإحساسنا، و نسمع
توقيع إيقاعاتها بأذاننا.

و هذا العشق أيضا جعله يبحث جاهدا عن كيفية فهمه و تعلمه،
فكان يحضر معارض الفن التشكيلي، و يقتني منها بعض المستخرجات
الفنية، كما أنه كان يعقد جلسات فنية يسأل الفنانين فيها عن تجربتهم
الإبداعية، حتى يتعلم منهم و يكتسب خبرتهم ليتمثلها في تشكيكه الشعري

يقول فتحي أحمد: " فكثيرا ما كنت بصحبة الشاعر صلاح عبد الصبور في زيارته الكثيرة لعروض الفن التشكيلي بالقاهرة و كان عندما يزور قاعة العرض يصافح الفنان العارض و يسأله عن تجربته الإبداعية، و يقف أمام لوحة محاولاً قراءتها و فك أجروميتها و رموزها، والتعرف على قيمها و أسرارها، و قد كان للشاعر أصدقاء تشكيليون كثيرون على رأسهم الفنان حامد ندا، الذي كان ينتمي إلى جيله ... و كثيرا ما كنت أراه يقيم محاضرة فنية و أدبية معه، ينفرد صلاح عبد الصبور إذن بعلاقته بالفن التشكيلي من بين الشعراء المحددين من جيله ومن الشباب، و صلاح عبد الصبور كانت استقبالاته مدربة وواعية لالتقاط القيم الجمالية الدقيقة، ومجهزة تجهيزا عاليا و مدعمة بالثقافة العالمية و الموسوعية "19 .

إن صلاح عبد الصبور إذن يسعى دائما في طلب العلم و المعرفة الجديدة كما يسعى جاهدا من أجل اكتساب الخبرات التي لم يسبق له أن تعلمها أو عرفها، فهو يجتهد حتى يعلم نفسه ما لم تكن تعلم يقول في قصيدته " و قال في الفخر ":

عَلَّمْتُ عَيْنِي أَنْ تَرَى الْأَلْوَانَ فِي الْأَلْوَانِ
وَالضِّيَاءَ فِي الظُّلَالِ
عَلَّمْتُ قَلْبِي أَنْ يَشُمَّ رِيحَ صِدْقِ الْقَوْلِ وَ الْمُحَالَ
عَلَّمْتُ كَفِّي أَنْ تَحُسَّ الدَّفْءَ وَ الصَّبْقِيعَ
فِي أَكْفٍ رُفْقَةِ الْمَقَامِ
أَوْ صُحْبَةِ التُّرْحَالِ
شَبِعَتْ حِكْمَةً، وَ فُطِنَتْ
رُويَتْ رُؤْيَا وَ فِكْرًا²⁰.

إن هذه المعرفة علمته كيف يفرق بين الفنون التشكيلية، كما أكسبته الذوق الفني وكيفية تقويم الفن بصفة عامة، كعالم و دارس متخصص، فهو عندما يعتبر القصيدة تشكيلا يعرف أي أنواع التشكيل يريد، فتبنيه لمصطلح التشكيل في مفهومه النقدي و تقسيمه للفنون التشكيلية لم يكن شخض الصدفة، وإنما كان عن دراية و معرفة واعية يقول: " يجب أن نفرق بين نوعين من البناء، تركيبي مفروض بحكم التواعد الفنية و هو ما نراه في المسرحية و الملحمة واللوحة المركبة، و معمار الكنيسة، و بناء أو تشكيل آخر يتميز بالبساطة و الأصالة، و هو ما نراه في القصيدة الغنائية، و البناء أو التشكيل في القصيدة الغنائية هو مثار اهتمامي " ²¹

إن البناء و التشكيل الذي يتحدث عنه صلاح توبد النصور إذن خاص بالقصيدة الغنائية أو القصيدة الوجدانية، و هي ليست مجرد " غناء مرسل تنثال فيه الخواطر و الأحاسيس انثيالا غنويا تلقائيا، بحيث لا يربط بينها إلا التداعي ... هذا المنهج في كتابة القصيدة كنيل بإهاتها و يجعلها وجودا هلاميا يعسر الإحساس به " ²² وهو يرى " أن ما ينتج كثيرا من شعرائنا هو هذه المقدرة على وضع أحاسيسهم و خواطفهم في نسق متكامل، أو بالأحرى هذه المقدرة على بناء القصيدة الغنائية " ²³

و هو يعتمد بهذا القول، " الوحدة العضوية " التي لا تعني " وحدة الموضوع " فقط وإنما تعني أيضا أن تكون القصيدة بنية حية، تكون بأرة فتتميز و تكبر في ترابط و تناسق بين وحداتها و عناصرها، إذ لا يكون لعنصر من عناصرها غنى عن الآخر، مما يوفر لها الحياة المتجددة والدائمة، كما تنمو عواطف الشاعر و تتطور في اتجاه معين، فلا يتركها تنخبط كيفما شاءت.

لقد تبنى عز الذي إسماعيل في تقسيمه للشعر العربي الحديث منهج " هربرت ريد " فقسمه إلى قصائد طويلة و قصائد قصيرة، فالقصائد الطويلة عنده هي القصيدة الموضوعية الدرامية، أما القصيدة القصيرة فهي القصيدة الغنائية، يقول عز الذي إسماعيل مفرقا بينهما: "فالفرق بين القصيدة الطويلة و القصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول. و هذا الاختلاف يثير مشكلة الغنائية، فنحن نسمي القصيدة القصيرة غنائية، و كان ذلك يعني في الأصل قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها و غناؤها في ساعة متعة. و يمكن تعريف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا، هي قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع. أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هي أنها قصيدة تربط بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية، و إن كان من الواجب هنا أن تصحب المهارة فكرة عامة واحدة هي في ذاتها تكون الوحدة العاطفية للقصيدة " 24

فطول القصيدة الغنائية لا يدخلها في قسم القصائد الطويلة، التي هي عبارة عن مجموعة من المقاطع و الأجزاء، يحسب القارئ العادي أنها قصائد متفرقة لا رابط بينها، و أن كل مقطع هو قصيدة بعينها، إلا أنها في الحقيقة تكون قصيدة واحدة تجمعها وحدة الفكرة، فالقصيدة الطويلة معقدة البناء تحتوي على مجموعة من القصائد، إنها كالتنوعات المختلفة في العمل الموسيقي المركب، و بهذا يكون " التعقيد عنصرا أساسيا في طبيعة العمل الشعري الضخم أو القصيدة الطويلة، في حين أن البساطة و التجديد في العاطفة من طبيعة القصيدة الغنائية " 25 .

لذلك جعل عز الذين إسماعيل القصيدة القصيرة، قصيدة غنائية بينما القصيدة الطويلة موضوعية ذات معمارية درامية، ذلك بأن القصيدة الطويلة عنده " قد أخذت تعمل في خفاء لتدخل نوعا جديدا في الشعر العربي لم

يعرف فيه من قبل هو شعر الفكرة، فلم يعد مفهوم الشعر أنه مجرد مشاعر بل أصبح ... خبرات إنسانية و تجارب عميقة ... "26

بينما نجد صلاح عبد الصبور لا يقر بتقسيم القصائد إلى قصائد غنائية ذاتية و أخرى موضوعية ذات بنية درامية، لأنه لا يفرق بين الذاتي و الموضوعي في القصيدة، كما أن القصيدة القصيرة قد تكون ذات بنية درامية، إذ لا يستطيع القارئ أو الناقد نفسه أن يعلم أين تنتهي حدود الذاتية في القصيدة و أين تبتدئ فيها حدود الموضوعية.

فالقصيدة تجمع بين الذاتي و الموضوعي لتشكل قصيدة عظيمة خالدة، ذلك بأن هذه القصائد نابعة من الإلهام الذي ترفده ثقافة الشاعر و خبراته و تجاربه، و لذلك هو يعتبر القصيدة الطويلة مثل القصيدة القصيرة، نوعاً من التشكيل أو البناء للقصيدة العربية الحديثة، إذ أنها قصيدة تقدم مجموعة من التنوعات على موضوع واحد، مثل التشكيل الحلزوني الذي يدور حول الوحدة العاطفية للقصيدة و مثل التشكيل الدائري الذي يبدأ بوحدة شعورية ليعود إليها في النهاية، وكذلك مثل التشكيل المفتوح الآفاق و غيرها من أنواع التشكيل للقصيدة الغنائية، فالقصيدة الطويلة عند صلاح عبد الصبور لا تخرج عن إطار القصائد الغنائية.

و السبب في هذا الاختلاف واضح، فهو ناتج عن اختلاف رؤية كلا الناقلين إذ يعتبر عز الدين إسماعيل أن القصيدة الطويلة هي البديل الوحيد للملحمة، فالملحمة عنده لم تفتقد إلا "خصائصها التشكيلية و ملابسها العامة، كالطول المفرط و المدة الطويلة التي يستغرقها نظم القصيدة، و كما تطور النوع تطور الاسم الذي يطلق عليه فأصبحت " القصيدة الطويلة " بدلاً من " الملحمة " و قصيدة " رجال الجوف " أو "

الأرض الخراب " للشاعر توماس إليوت من أوضح الأمثلة على القصيدة الطويلة المعاصرة ... "27.

أما صلاح عبد الصبور فيرى أن القصيدة الطويلة عبارة عن تنوعات لقصيدة واحدة تقوم على موضوع واحد لها بنية محددة و تشكيل محدد، و هي تدخل في إطار القصيدة الغنائية، وتشكيلها يتميز بالبساطة و الأصالة، و هي تختلف عن الملحمة تماما لأن بناء الملحمة بناء تركيبي مفروض بحكم القواعد الفنية.

و بهذا يكون صلاح عبد الصبور قد انطلق في مفهومه لبناء القصيدة و تشكيلها من الفن التشكيلي نفسه، أما عز الدين إسماعيل فقد انطلق من أحكام سابقة لنقاد غربيين، و كذلك من نظرية " تطور الأنواع الأدبية ". و نتيجة لثقافة صلاح عبد الصبور و علمه بالفنون التشكيلية و تمييزه بينها فإنه أطلق مصطلح " التشكيل " على بناء القصيدة بدل مصطلح " المعمار " على الرغم من وجود مصطلح " المعمار " ضمن الفنون التشكيلية، إذ يقصد بالتشكيل فن الرسم التشكيلي أو فن التصوير لأنه يوائم رؤاه النقدية، كما يتوفر على دقة نقدية لا يتوفر عليها مصطلح " المعمار " الذي كان صلاح عبد الصبور نفسه قد تبناه في مرحلة من مراحل النقدية، موافقا بذلك بعض النقاد و من بينهم عز الدين إسماعيل، إلا أنه لما تأمل رؤيته النقدية في مصدر الفن و طبيعته، و ما يدل عليه مصطلح " المعمار " وجد أنه يناقض نفسه، فهو يقول بالإلهام و الموهبة في مصدر الشعر، و في الوقت نفسه يقول بمعمارية القصيدة التي تعني البناء المركب الذي يعتمد حضور العقل أثناء الإبداع.

و لكي يتقي هذا التناقض تبني مصطلح التشكيل، الذي ينسجم مع تصوره النقدي، و ينسجم أيضا مع تشكل القصيدة في حد ذاتها بوصفها

تصويراً أو رسماً ناطقاً، ولا اعتباراً لها فناً من فنون التشكيل الزماني والمكاني، ذلك بأن أهم عنصرين رافقاً الشعر وأثراً فيه هما الموسيقى والرسم، وأن هذين العنصرين التصويري والموسيقي، المكاني والزماني، المتأني والمتعاقب، البصري والسمعي متلازمان معاً في فن الشعر ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر²⁸.

فتشكيل القصيدة يفضي إلى القول بالإلهام والموهبة في الشعر، ومعمارياتها تؤدي إلى القول بالصنعة والجهد فيه، وقد عبر صلاح عبد الصبور عن هذا بقوله: "وقد كنت إلى زمن قريب أتبني كلمة "المعمار"، ولكني الآن أجد كلمة "التشكيل" أكثر دقة من كلمة "المعمار". ومن البديهي أن كلا الكلمتين لم تعرف العربية استعمالها بهذا المعنى الاصطلاحي. فلنا إذا أن نتحدث عن دلالاتهما المعاصرة دون تحرز، فلنقل إن المعمار ينبع من فن العمارة، بينما ينبع التشكيل من فن التصوير، ولنقل إن فن الشعر أقرب إلى التصوير منه إلى العمارة، ولكن هذه المسألة ذوقية قد يختلف عليها. إذن فلنقل إن المعمار فيه درجة من العمد والتصميم أكثر من التشكيل، فلا بد لبناء مسجد أو كنيسة أو متحف من لون من التصور للوظيفة التي يؤديها هذا البناء، ولا بد من إخضاع المادة لهذه الوظيفة، ولا بد من تكاثف عديد من الخبرات لتحقيق هذا العمل، على اختلاف المراحل التي يمر بها، أما تشكيل اللوحة فهو "وارد" يأتي إلى النفس فتتحرك به اليد كما يرد "وارد" القصيدة كما أنه لا يخضع للأغراض النفعية. ومقدار العمد فيه أقل كثيراً من مقدار العمد في المعمار"²⁹.

لذلك نجده يختلف وعز الدين إسماعيل، الذي تبني تصنيف الفلاسفة والنقاد للفنون حسب طبيعة مادتها، إذ جعل الشعر تشكيلاً زمنياً لما يحتوي عليه من إيقاع، وسمى الصورة الشعرية بالتشكيل المكاني

لاستطاعتها التعبير عن المكان من خلال الزمان، و من ثم ربطها بفن التصوير، فسمى بناء القصيدة بالمعمار، و هذا طبعا مقترن و متعلق برؤية الناقد و تصوره لمصدر الشعر و طبيعته، إذ أن القصيدة عنده عمل صميمي شاق يبذل الشاعر جهدا كبيرا في بنائها، معتمدا في ذلك على قدراته العقلية و المعرفية و خبراته المكتسبة و تجاربه.

الإحالات

- 1- أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ،شرح وتعليق:محمد عبد المنعم خفاجي،مكتبة الإيمان،(دط)،(دت)،ص352-35.
- 2- قراءة جديدة لشعرنا القديم: صلاح عبد الصبور، دار العودة،ط3، 1982 م ، ص 8.
- 3- نفسه : (ن ص).
- 4- ديوان صلاح عبد الصبور م3: صلاح عبد الصبور ،دار العودة بيروت،(دط)،1998م،ص34.
- 5 - و تبقى الكلمة:صلاح عبد الصبور،دار الآداب بيروت،ط1970،1م،ص65 - 66.
- 6 - ديوان صلاح عبد الصبور م3: ص 34.
- 7- و تبقى الكلمة: ص 66.
- 8- نفسه: 32.
- 9- ديوان صلاح عبد الصبور م3: ص 32.
- 10- نفسه:ص34.
- 11 - اللوحة التشكيلية و أثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة (شعر الستينات في سورية أنموذجا): عبد الله عساف ، الوحدة ع83/82 يوليو أغسطس 1991 م، ص 25.
- 12 - صلاح عبد الصبور بين الصورة الشعرية و التشكيلية و الرسم بالكلمات: فتحي أحمد، فصول 2، ع 1 1981 م، ص 320.
- 13 - نفسه: ص 320.

- 14 - نفسه: ص 232.
- 15 - ديوان صلاح عبد الصبور م3: ص 31 - 32.
- 16 - النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية، ط4، 1969م، ص 51.
- 17 - ديوان صلاح عبد الصبور م3: ص 50.
- 18 - نفسه: ص 501 - 502.
- 19 - صلاح عبد الصبور بين الصورة الشعرية و التشكيلية و الرسم بالكلمات: ص 231.
- 20 - ديوان صلاح عبد الصبور م3: ص 497.
- 21 - نفسه: ص 34 - 35.
- 22 - نفسه: ص 35.
- 23 - نفسه : (ن ص).
- 24 - الشعر العربي المعاصر " قضايا و ظواهره الفنية و المعنوية " : عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، (دت)، ص 246 .
- 25 - نفسه: ص 247.
- 26 - نفسه: ص 250.
- 27 - نفسه: ص 248.
- 28 - اللوحة التشكيلية و أثرها في الصور الفنية في شعر الحداثة: ص 27.
- 29 - ديوان صلاح عبد الصبور م3: ص 37 - 38.

انجز طبعه على مطابع
ديوان المطبوعات الجامعية
المطبعة الجهوية بوهراڻ
الهاتف: 041-39-85-29
الفاكس: 041-39-02-49